



РОМАНСКОЕ ИСКУССТВО

Архитектура • Скульптура • Живопись

РОМАНСКОЕ ИСКУССТВО



РОМАНСКОЕ ИСКУССТВО

Архитектура • Скульптура • Живопись

Редактор Рольф Томан
Фотограф Ахим Беднорц

KÖNEMANN

© 1996 Könnemann Verlagsgesellschaft mbH
Bonner Straße 126, D-50968 Köln

ROMANIK

© 2001 для издания на русском языке
Könnemann Verlagsgesellschaft mbH
Bonner Straße 126, D-50968 Köln

Redaktion und Produktion: Rolf Toman; Espérazza
Birgit Beyer, Angelika Gundermann, Köln
Photographien: Achim Bednorz, Köln; Klaus Frahm, Börnsen
Bildbeschaffung: Sally Bald, Köln
Grafiken: Ehrenfried Kluckert, Bierlingen
Umschlaggestaltung: Peter Feierabend, Berlin
Herstellungsleitung: Detlev Schaper
Projektleitung: Petra Grimm
Reproduktionen: Tiff Digital Repro GmbH, Dortmund

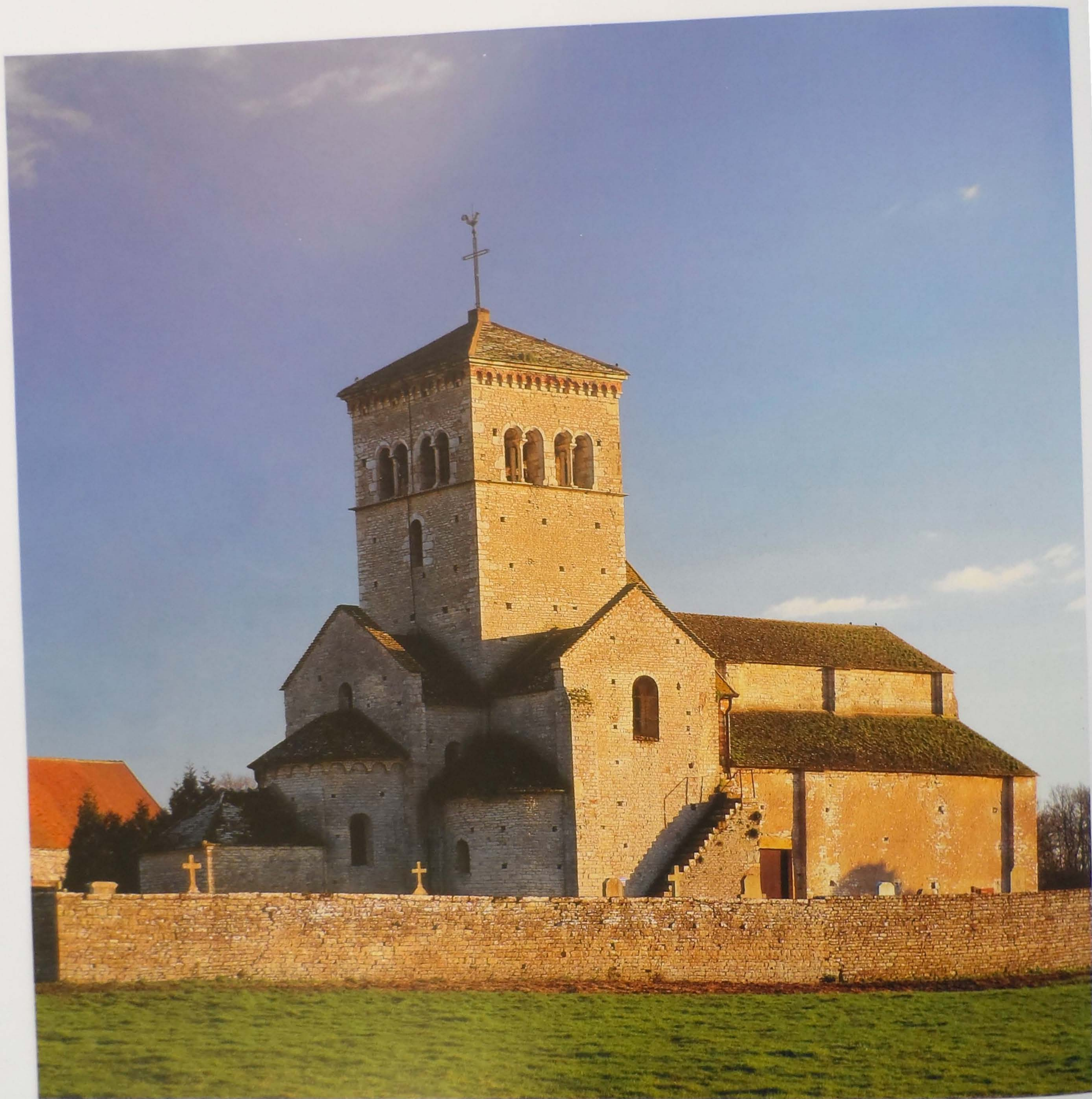
Перевод на русский язык: Т. Азаркович, Т. Парфенова
Редакторы: И. Микоян, В. Молотников, А. Чередниченко
Компьютерная верстка: Г. Сенина
Корректор: И. Мокина

Отпечатано: Mateu Cromo Artes Graficas, Madrid
Printed in Spain
ISBN 3-8290-2564-5
10987654321

Содержание

Рольф Томан Введение	7
Эренфрид Клуkert Романская архитектура	20
Вольфганг Кайзер Романская архитектура в Германии	32
Алик Маклин Романская архитектура в Италии Монастырь как Небесный Иерусалим	74 118
Бернхард и Ульрике Лауле Романская архитектура во Франции	120
Бруно Кляйн Романская архитектура в Испании и Португалии	178
Хайнфрид Вишерманн Романская архитектура в Великобритании Романская архитектура в скандинавских странах Романская эпоха в Центральной Европе	216 252 254
Уве Гиз Романская скульптура	256
Барбара Даймлинг Средневековые церковные порталы и их роль в истории права	324
Эренфрид Клуkert Техники прикладного искусства Романская живопись	376 382
Приложение	461
Карты	462
Словарь терминов	466
Библиография	470
Указатель имен	476
Указатель географических названий	477
Источники фотографий	481

Малэ (Сона и Луара), бывшая
монастырская церковь Нотр-Дам,
XI в., вид с юго-запада



Рольф Томан

Введение

Романская церковь на кладбище, среди живописного деревенского пейзажа — этот мирный сельский вид навевает мысли о непрерывности истории. Кажется, будто древняя постройка сохранилась нетронутой со времен Средневековья. Если к тому же выбрать такой ракурс, когда ничто вокруг не будет напоминать о современности, то это впечатление станет совершенным. Обаяние романских деревенских церквей отчасти связано с их небольшими, «человеческими» размерами: они не подавляют своим величием подобно городским соборам. А их уединенное расположение, удаленность от суетности и повседневности приносят мир и покой в душу наблюдателя.

Многие романские церкви были (а некоторые остаются и по сей день) монастырскими. В XI–XII веках монахи заботились о развитии близлежащих деревень, что совпадало с интересами местных феодалов — покровителей и нередко основателей монастырей. Поэтому сегодня романские постройки обычно окружены красивым деревенским пейзажем. Монастыри строились в тихих долинах, найти подходящее место не представляло особого труда, поскольку Европа в те времена была малонаселенной. В начале XIII века (после резкого роста населения во второй половине XII века) на территории Франции проживало около 12 млн человек, в Англии — 2,2 млн, и около 7–8 млн — на всей огромной территории Священной Римской империи (11 млн 650 тыс. кв. км).

Монашество в Средние века

Трудно переоценить важность той роли, которую играли монастыри в культуре и политике развитого Средневековья. Философ культуры Хуго Фишер даже присвоил одной из своих книг подзаголовок «Рождение западной цивилизации из духа романского монашества». О значении монашества говорит хотя бы большое число монастырей и монахов в Средние века: в ведении аббатства Ключни в период его расцвета находилось свыше тысячи монастырей, и оно играло выдающуюся роль в монастырской реформе той эпохи. Большим влиянием в Европе пользовался орден цистерцианцев, а активная деятельность самого знаменитого члена ордена, Бернара Клервосского, привела к тому, что XII век называли «эпохой цистерцианцев».

Как же смогли средневековые монастыри достичь такого культурного влияния? Для ответа на вопрос рассмотрим трехчастную социальную схему, чрезвычайно важную для человека Средневековья. Этот социальный порядок был сформулирован в 20-е годы XI века епископом Адальбероном Ланским: «Дом Божий, единым почитаемый, разделен на три части: одни молятся (*orant*), другие сражаются (*pugnant*), третьи работают (*laborant*). Три части не страдают от разделенности, и недопустимо, чтобы между ними возникали распри, ибо деятельность одной из них жизненно важна для трудов двух других. Каждая из сих групп должна оказывать помощь другим и каждая берет на себя заботу о целом».

Трем функциям — религиозной, военной и экономической — соответствовали три средневековых сословия — священники,

воины и крестьяне. Трехединый порядок считался данным людям от Бога. Он заменил прежнее, существовавшее до IX века деление общества на две части: церковь и остальной мир, то есть на духовенство и мирян. Новый взгляд на мироустройство просуществовал без изменений до конца Средних веков. К тому времени произошли перемены внутри каждого сословия, а в результате быстрого развития городов возникли новые социальные группы: купечество, городской средний класс. Тринитарное строение общества отображает большей частью аграрный мир развитого Средневековья, то есть рассматриваемый в нашей книге романский период с 1000 по 1250 год.

Среди «молящихся» (*oratores*) особое место занимали монахи. По словам исследователя Средневековья Ханса-Вернера Готца, «монашество, сознательно отделенное поначалу от официальной Церкви, вскоре стало ее неотъемлемой частью и играло в Средние века совершенно иную, гораздо более влиятельную роль, чем сегодня. Можно сказать, что монахи являлись третьей группой, своеобразной прослойкой между клиром и мирянами. Их образ жизни служил примером для духовных и светских общин». В эпоху раннего Средневековья монастыри большей частью были общинами мирян. Лишь с IX века посвящение в духовный сан стало считаться венцом религиозной жизни человека. Монастыри повсеместно превращались в общины клириков, и вряд ли можно было уже найти монаха, не посвященного в духовный сан.

Монашество и светская власть не были замкнутыми и отделенными друг от друга мирами. Менее всего, когда дело касалось вступления в обитель новых членов. Средневековый человек твердо знал, что его примут в монастырь только при двух условиях: если он достаточно стоек духом, чтобы переносить монашескую жизнь (это обычно выяснялось во время послушничества), и если он принесет богатые дары. Эти дары, первоначально именовавшиеся в уставе бенедиктинцев «пожертвованиями», которыми фактически покупалось принятие в обитель, позже превратились в огромные участки земли. Монастыри становились крупными землевладельцами, а среди монахов оказывалось все больше богатых и знатных людей. Это привело к усилению независимости монастырей и к росту их влияния в обществе. Показательна история аббатства Ключни: оно было основано в 910 году Гильомом Аквитанским в качестве фамильного монастыря и подчинялось непосредственно папе римскому. В уставе монастыря Гильом не только отказался от всех прав на доходы и инвеституру, но и постановил, что никто, будь то епископ или даже сам папа римский, не имеет права на монастырское имущество. После смерти Бернона — аббата, назначенного Гильомом, — монахи обязаны были выбрать ему преемника из своих рядов. Около 932 года аббат Одон получил у Рима разрешение на проведение ключнийской реформы: основание новых, «дочерних» монастырей и, что самое главное, реформу уже существующих монастырей и подчинение их Ключни. «Дочерние» монастыри управлялись не собственными аббатами, а приорами, подотчетными ключнийскому аббату. Это привело к образованию крупной монастырской конгрегации, и Ключни превратилось в своего рода светского феодала, отвечавшего за доходы и инвеституру в ленных монастырях.

«Сон Генриха I», Хроника Флоренс и Иоанна Вустерского, ок. 1130 г. Оксфорд, Колледж Корпус Кристи, рукопись 157, с. 382

Власть Ключи была практически неограниченной, поэтому аббатство неизбежно участвовало во всех крупных политических спорах. К примеру, оно играло серьезную роль во время конфликта, разгоревшегося между папой Григорием VII и императором Генрихом IV по поводу права инвеституры. Как считает Готц, монашество являлось религиозным эквивалентом жизни феодала. «Облагораживание» монашества было важным фактором его успеха и имело огромное историческое значение.

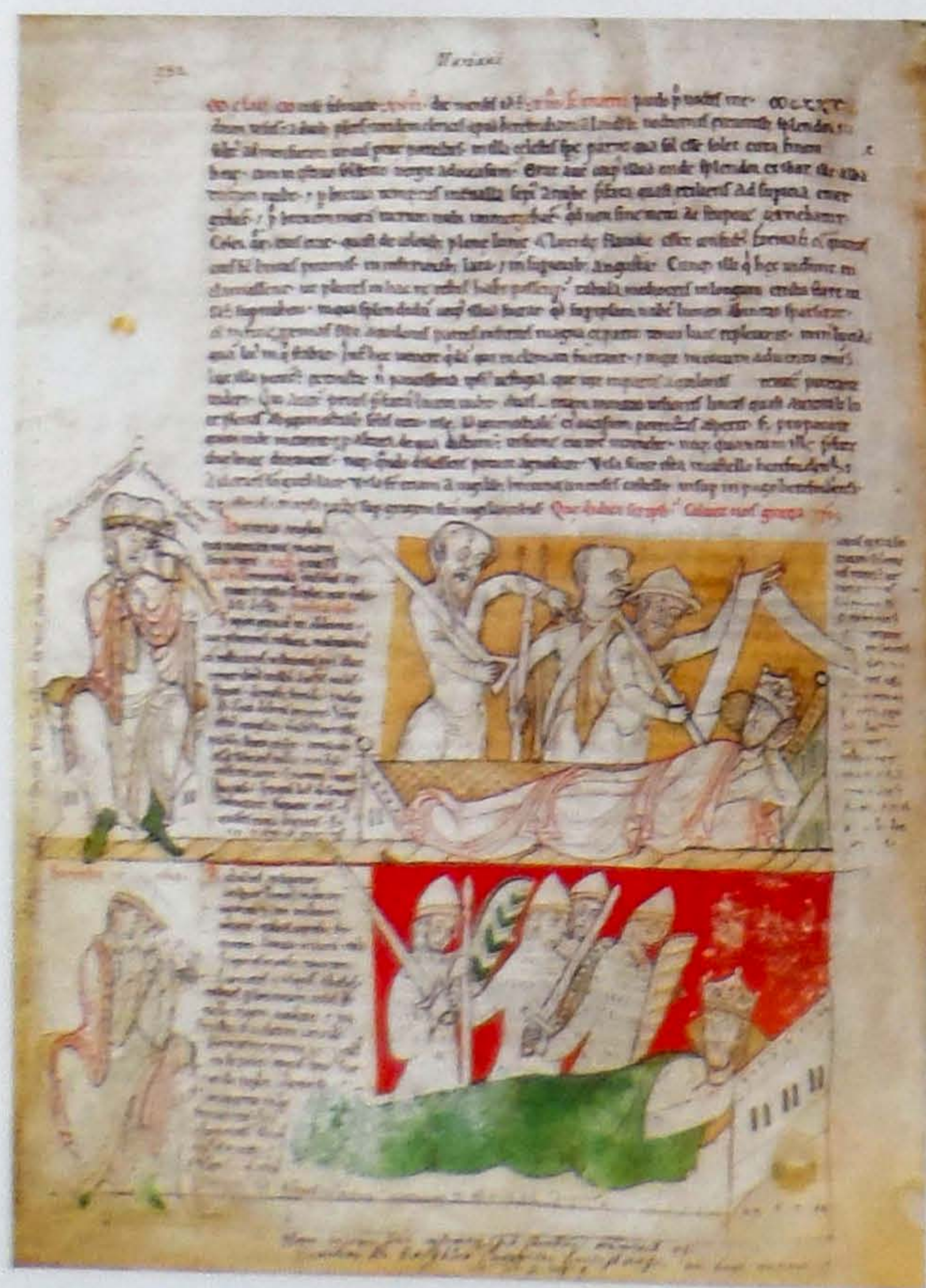
Творческие и культурные достижения монастырей и не снились прежним, нищим и неученым монахам. Во времена царствования Карла Великого монахи начали осваивать основы ремесел, многие монастыри становились центрами сельского хозяйства. Карл Великий и его сын и преемник Людовик Благочестивый поставили перед монастырями задачу, имевшую важнейшее культурное значение для империи: они отвечали за сохранение античных и христианских традиций, за соблюдение латинской литургии, книгохранение и высшее образование. Ученые мужи со всей Европы были направлены в школу при дворе Карла Великого. Им надлежало пересмотреть устаревшие труды и выработать единую надежную систему обучения, которая впоследствии станет обязательной во всей империи. Церквям и монастырям предписывалось построить школы и набрать подходящих учителей. А монахи должны были не только молиться, но и переписывать необходимые для обучения книги. Благодаря их кропотливому труду в Европе появились богатей-

шие библиотеки и сохранились знания Древнего мира. Реформа образования при каролингах заложила основу для культурного расцвета, получившего название Каролингского возрождения. Его выдающиеся памятники — поэзия Теодульфа и «Жизнеописание Карла Великого» Эйнгарда.

Альберт Миржелер прослеживает связи между аббатством Ключи и духовным миром каролингской эпохи: через первого аббата Бернона, бывшего аббата в Боме, через монастырь Сен Мартен в Отене, через ключийцев Алгерия Льежского и Герхарда, наставников в соборных школах Льежа и Регенсбурга. И наконец, Ключи было связано с Карлом Великим общей целью — идеей земного воплощения града Божьего (civitas Dei), идеей, родившейся из неверного истолкования сочинения блаженного Августина. На примере ключийцев прослеживается переход от имперской к монастырской конгрегации, который сопровождался ростом влияния монастырей. Настоятели Ключи обладали неограниченной властью, а в сочетании с удивительной продолжительностью их жизни — с 958 по 1109 год в Ключи сменилось всего три аббата! — это способствовало единому управлению и духовной культурой, и светскими искусствами.

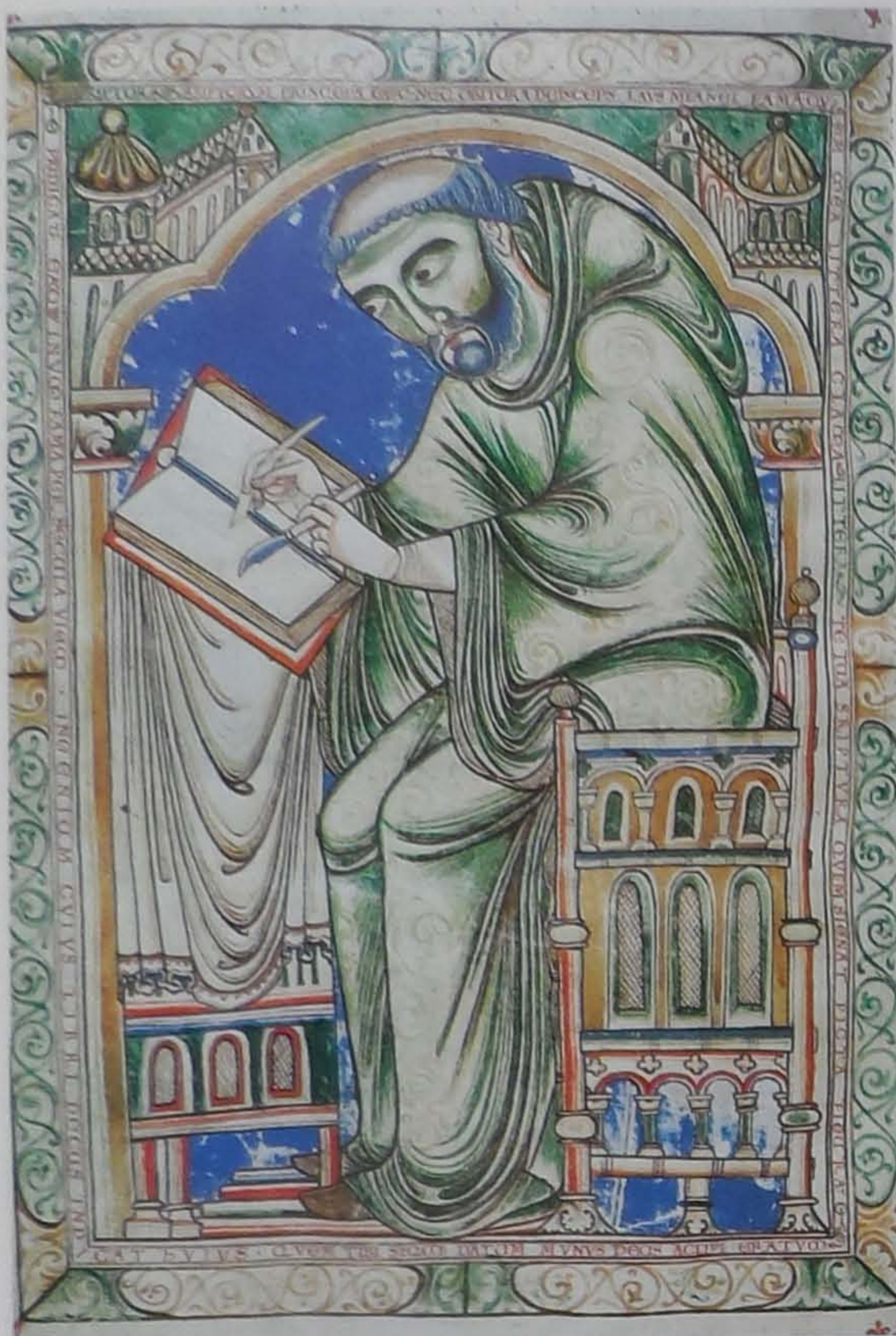
Центром монастырской жизни (а в более широком смысле и всего земного существования) в Ключи стала литургия, в том виде, в каком ее не знали прежде. Стандартная монастырская месса с песнопениями увеличилась за счет добавления к ней крестного хода и литании всем святым, была также введена ут-

«Pronosticatio in Latino», астрологический труд Иоганна Лихтенбергера, ок. 1488 г. (ксилография с издания Якоба Мейденбаха). Майнц, 1492, № 10082, с. 6г

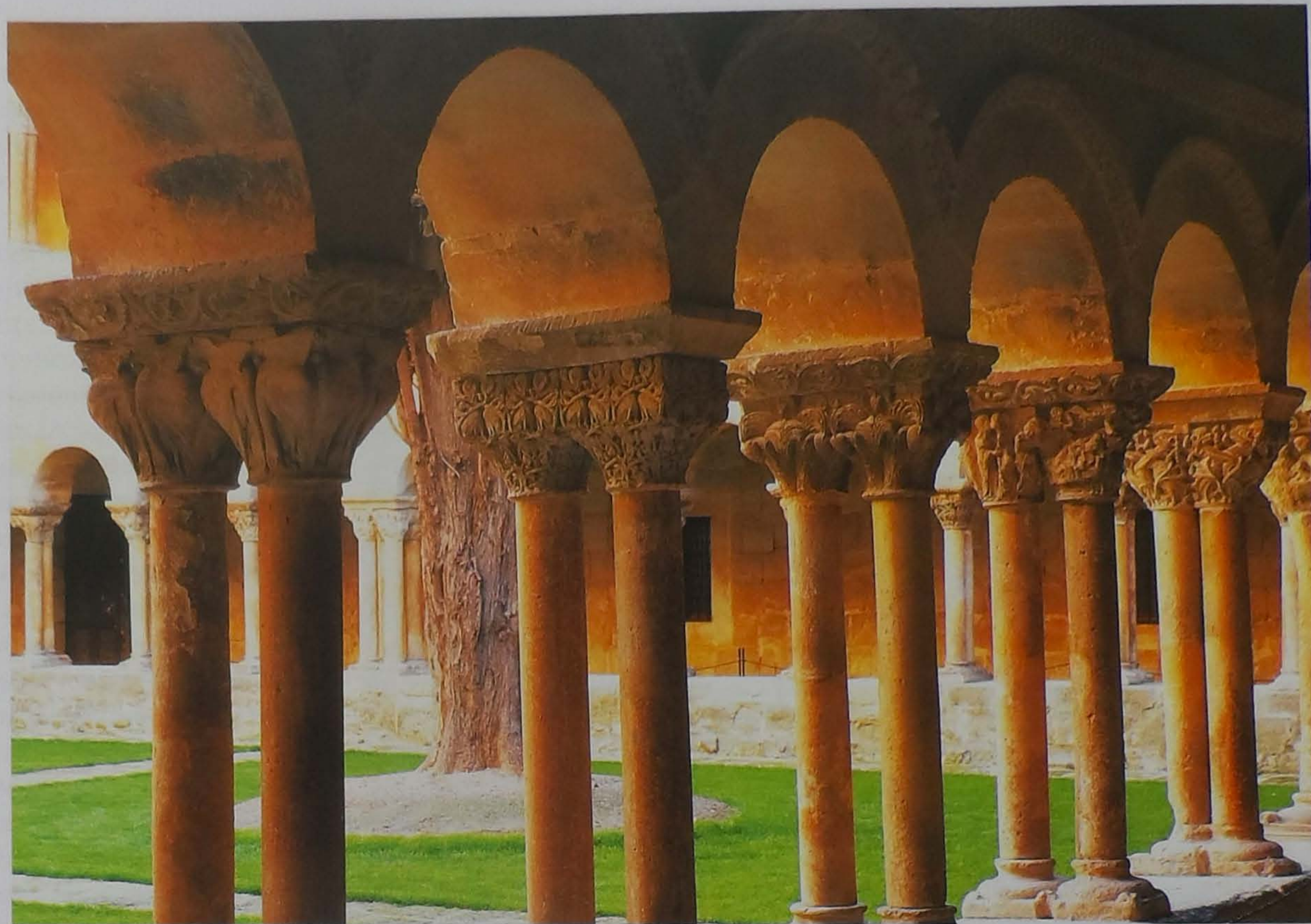


Три сословия, угрожавшие во сне Генриху I: священники, рыцари и крестьяне (слева). Несмотря на недостатки, это членение, связанное с идеей Святой Троицы, просуществовало вплоть до конца Средневековья. На гравюре по дереву конца XV в. (вверху) каждому сословию отведено место соответственно его занятиям в жизни: «Вы читаете молитвы, вы защищаете, а вы обрабатываете поля»

Монах-переписчик Эдвайн, «Псалтырь Эдвайна», ок. 1170 г. Кембридж, библиотека Тринити-колледжа, рукопись 17.1, с. 238v



Санто-Доминго-де-Силос (Бургос). Капители в клуатре, XII в.



ренная месса, которая в непраздничные дни проводилась как заупокойная.

Каждый монах, посвященный в духовный сан, должен был раз в день прочитать всю службу и пропеть всю псалтырь. Монастырская месса, в которой участвовало около 200 монахов, одетых в белые альбы или праздничные облачения, превращалась в великолепное и незабываемое зрелище. Все более роскошными становились церковная утварь и внутреннее убранство соборов — богатые украшения были призваны восславлять величие Господа. Церковная служба, занимавшая большую часть дня, требовала серьезных затрат и новых специальных помещений, больших и просторных, в которых прихожане испытывали бы чувство благоговения. Вторая и третья церкви Ключни должны были полностью соответствовать всем требованиям. Как писал Джордж Дьюби, «расцвет религиозного искусства в XI веке был обусловлен требованиями литургических церемоний, которые проводили для населения монахи».

Ключницы поддержали новое массовое паломничество в далекий испанский город Сантьяго-де-Компостела. Два из четырех знаменитых путей — Везуль и Сен-Жиль — брали начало в ключнических аббатствах. Вдоль дорог располагались принадлежащие ключницам постоялые дворы. А церковные фасады воздействовали на паломников гораздо сильнее, чем мессы. Паломничество — исполнение земного долга христианина, неутомимое стремление в землю обетованную. Однако на прямом и узком пути благочестивого человека подстерегали многочисленные соблазны и опасности. Иконография романского искусства была средством нагляд-

ного воздействия на средневековых людей и не в последнюю очередь на паломников.

Наиболее яркое выражение она нашла, пожалуй, в тимпанах над порталами паломнических церквей. Наряду с капителями на тимпанах располагались многочисленные романские скульптуры и рельефы, «сопровождавшие» паломника в пути. Если внимательно рассмотреть их, станет более очевидной историческая дистанция, отделяющая нас от Средневековья. Часто изображались Страшный суд с Богом Отцом в роли сурового судии мира и муки ада (см. с. 328 и далее). Глядя сегодня на эти выразительные сцены, мы можем лишь догадываться, какой ужас должен был охватывать в те времена верующих людей при виде наказаний, грозивших им за грешную жизнь на земле. Выразительные образы, внушавшие страх (или надежду оказаться среди праведников, хотя такие образы редко находили столь же яркое воплощение), вдохновлялись средневековыми представлениями о смерти, которые коренным образом отличаются от современных.

Смерть и смертные муки

Исторические различия в восприятии смерти требуют некоторых разъяснений. Это поможет понять чуждые современному человеку идеи и явления Средневековья, например культ реликвий или крестовые походы, которые на современный взгляд мало чем отличались от варварского грабежа других стран и убийства сотен тысяч людей, вызывают у нас порой сильное удивление.

Многие аспекты средневековой жизни, связанные с христианским мировоззрением и его идеей смерти вызывают пот

Семюр-ан-Брионэ (Сона и Луара),
Сент Илер, деталь тимпана
западного портала, XII в.

Внизу справа:
Эльн (Восточные Пиренеи),
надгробие в соборе Сент Эулали

Внизу слева:
Фенью (Приморская Шаранта),
«фонарь мертвых» на бывшем
кладбище, XII в.

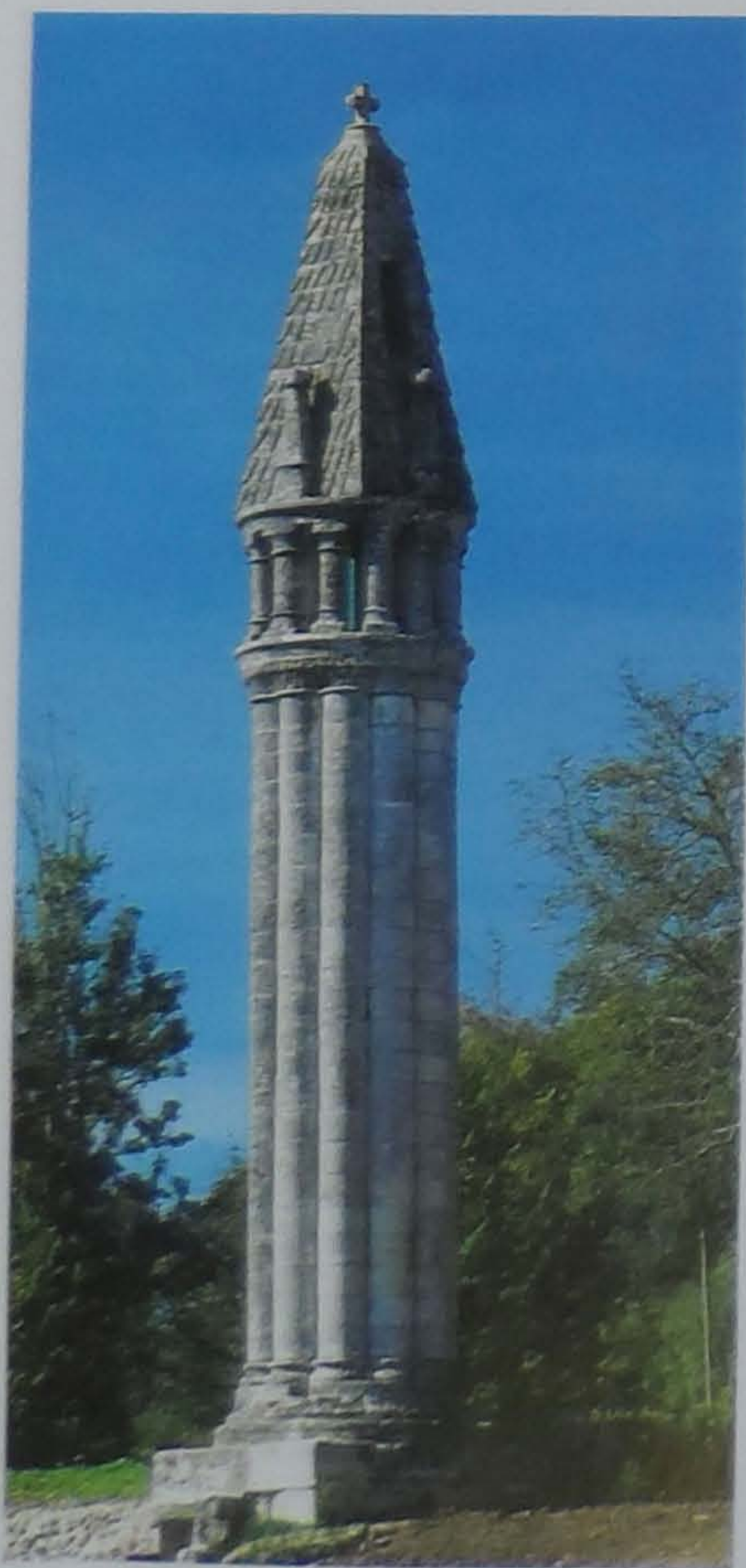


крайней мере удивление. Едва ли не каждый средневековый человек полагал, что земная жизнь — лишь переходный этап к другой, вечной жизни. И каждый надеялся, что он обретет на небесах потерянный рай. Но кто не соблюдал на земле христианские заповеди, тот прогневил Творца и был осужден на вечные страдания в аду. Смерть означала переход от существования в этом мире к жизни после смерти, и человек должен был готовиться к ней заранее, еще находясь в этом мире. Ни одна другая эпоха в западном искусстве не обладает столь многочисленными изображениями смерти и сопутствующей ей центральной темы перехода в иной мир, как романский период.

Человечество было преисполнено великого страха перед перспективой смерти, приходящей внезапно, не оставляющей времени на молитву, покаяние и отпущение грехов. И такая ужасная смерть могла настигнуть даже самого папу римского, как мы видим на тимпане западного портала церкви Сент Илер в Семюр-ан-Брионэ (фото вверху). Папа изображен сидящим на ночном горшке — весьма унизительное для смерти место. Его душа в виде крошечного ребенка покидает тело через рот, и ее тотчас же подхватывают три рогатых беса. Слева стоит пустой папский престол. Другая, более милосердная смерть изображена на надгробии из Эльна в исторической области Руссильон (фото внизу справа). Это — жизан, лежащая статуя, которая, по словам Филиппа Арьеса, представляет собой не «лежащее тело, а неестественную, стоящую фигуру, которую поместили в лежащее положение, с открытыми глазами и головой, покоящейся на подушке. В сопровождении двух ангелов она отправляется на небеса, которые в данном случае символизирует рука Господа на голове статуи». Его объяснение раскрывает смысл такого типа изображений смерти: жизан — «не мертвец и не живой, но один из счастливых избранных Всевышнего».

Между далекими небесами и гораздо более близким адом, чьи ужасные врата могли в любой момент распахнуть небесные гонцы (см. с. 11), находится место, о котором должен был помнить всякий верующий грешник — чистилище. Это был третий путь для человека после смерти. Чистилище — место пребывания души на пути в рай, этап страданий, которыми человек искупал земные прегрешения.

Теологическая концепция чистилища, занимающая сегодня прочную позицию во многих верованиях, появилась в католицизме только в XII–XIII веках. Смягчив противопоставление ада и рая, она позволила разрешить некоторые теологические проблемы того времени: смешение добра и зла в человеческих поступках или трудную для понимания концепцию божественной благодати. Возможно, вера в существование чистилища возникла из некоторой неопределенности: в Новом Завете говорится о Страшном суде, который состоится по «скончании века», после второго пришествия Христа, но также и о наказаниях и наградах, ожидающих грешников и праведников сразу после смерти. Богословское понимание смерти как своеобразного сна, в котором находится умерший в ожидании Судного дня, видимо, не удовлетворяло людей. Гораздо легче было принять идею чистилища — места, в котором человек, как на земле, мог переносить страдания и при этом надеяться на лучшее. Появление



такой ступени между адом и раем как нельзя лучше совпадало и со средневековым представлением об обязанностях святых, стоящих возле трона Судии.

Святые уже заслужили вечное спасение, были приняты на небеса и считались посредниками между Богом и человечеством. Они могли защитить души, ждавшие суда, или оказать покровительство тем, кто получил временное наказание в чистилище, но не был обречен на вечные муки в аду.

Культ реликвий

Святые находились рядом с Господом и могли быть заступниками за людей, просить у Бога снисхождения к тем, кто им молился. К святым были устремлены людские надежды и упования. Многие просили их об исцелении от болезни, а если выздоровление происходило, его почитали за чудо. Разумеется, возрастала вера в святого, добившегося милости у Господа. Сохранилось множество чрезвычайно подробных описаний таких чудесных исцелений — это очень впечатляющие свидетельства средневековых попыток доказать подлинность подобных явлений.

Нередко в народе рождались собственные, «неофициальные» верования и культы, например массовое паломничество к могиле святой Елизаветы, и официальная церковь должна была на это как-то реагировать. Спонтанно возникавшие культы подрывали ее авторитет как единственного земного учреждения, ведавшего спасением души. Чтобы контролировать народную веру, церковь причисляла к лику святых всех, кого почитал народ. Чем больше народу отправлялось в паломничество, тем большее значение приобретало место поклонения — церковь или могила святого — и для богословия, и для политики. Светские правители стремились использовать мощи особо почитаемых святых в мирских делах. Один из примеров описан в диссертации Уве Гиса. В 1236 году отлученный от церкви Фридрих II посетил могилу св. Елизаветы в Марбурге. Германский император воспользовался благоприятным случаем переноса или перезахоронения останков ландграфини, канонизированной за год до этого, чтобы продемонстрировать папе независимость. Своим поступком он показывал, что именно святая является подлинным заступником и посредником между ним и Богом, а вовсе не церковь.

Вместе с ростом числа религиозных строений в романский период увеличилась и потребность в реликвиях. Каждой церкви, каждому алтарю требовались мощи святого, которые освящали бы их. Вплоть до X века действовал догмат о том, что тело святого должно оставаться нетронутым, и было запрещено брать отдельные части тела святого в качестве реликвий, за исключением тех, что вырастают снова, например волос, зубов, ногтей на пальцах рук и ног. Однако из-за растущей потребности в реликвиях этот догмат стал повсеместно нарушаться. Огромную популярность приобрела также старая идея о том, что святой равным образом присутствует во всех частях тела. Теперь достаточно было одной маленькой косточки, чтобы говорить об обладании мощами святого. К эпохе развитого и позднего Средневековья сомнения были уже позади. До наших дней дошли рассказы о том, как умирающих или уже умерших людей, которых могли



причислить к лику святых, похищали охотники за реликвиями. Хорошо известными примерами служат святой Франциск и святая Елизавета. Вот как описана смерть св. Елизаветы: «Пока сие святое тело, облаченное в серую сорочку и с лицом, обернутым тканью, возлежало в гробу, многие из присутствующих, кто был осведомлен о святости сего тела, охваченные благоговением, подходили и отрезали и даже отрывали лоскуты от ее одеяния; другие срезали ногти с рук и ног; а иные срезали с ее груди сосцы и пальцы с рук, чтобы сохранить их в качестве реликвий». Мощи не только похищались, но и в больших количествах фальсифицировались. Поскольку церковь была не в силах с этим бороться, она объявляла позволительным все, что делается во благо укрепления веры.

В работе Гвиберта Ножанского (ум. 1124) «Реликвии святых» («Pignora Sanctorum») встречаются описания, которые сегодня

Мюстаир (Граубюнден), монастырская церковь. Стена приношений в капелле Богоматери

Когда папа Григорий VII отлучил от церкви императора Генриха IV, начался процесс, который привел к устранению господства светской власти над религиозной. В XII веке появилось аллегорическое учение о «двух мечах» (о власти мирской и духовной), которое пыталось установить равновесие между

империей и папством. Однако спор продолжался, потому что каждая сторона пыталась доказать свое превосходство. Картина коронации императора Генриха VI в Риме в 1191 году (см. с. 13) изображает миропомазание Генриха, вручение ему скипетра и кольца и, наконец, папа римский (Целестин III) дарует

ему митру. Митра — головной убор епископа — символизирует, что «император является наместником папы» (Г. Ладнер).



могут показаться по меньшей мере странными. Критикуя одержимость людей, стремящихся во что бы то ни стало завладеть священными реликвиями, он перечисляет самые наглядные примеры людской глупости. Но в первую очередь Гвиберт выступает против отношения к святым мощам как к магическому целебному талисману.

Критические отзывы современников чрезвычайно интересны для читателя наших дней, поскольку они являются самыми лучшими и самыми ранними свидетельствами популярности культа реликвий. Позднее возникло немало забавных историй, но большинство из них, несомненно, выдуманы.

Суеверное почитание реликвий имело материальное выражение. Распространены были приношения по обету, например, на могилы святых клали предметы, связанные с человеком, который просил исцеления (изображения заболевших частей тела и т. д.). Считалось, что благодаря им святой узнает о самом человеке и о природе его болезни. Даже сейчас во многих католических церквях Европы можно увидеть дары за избавление от болезни или за спасение утопающего (см. фото). Но сегодня это лишь знаки благодарности, которым уже не приписывается магическая сила, как в Средние века.

Если окинуть взглядом все формы романского искусства — внешний вид церквей и их внутреннее убранство от скульптурных сцен Страшного суда и ада до золотых Мадонн с Младенцем, которому суждено умереть ради спасения людей, от святых мощей до распятий и предметов культа, вечно напоминаю-

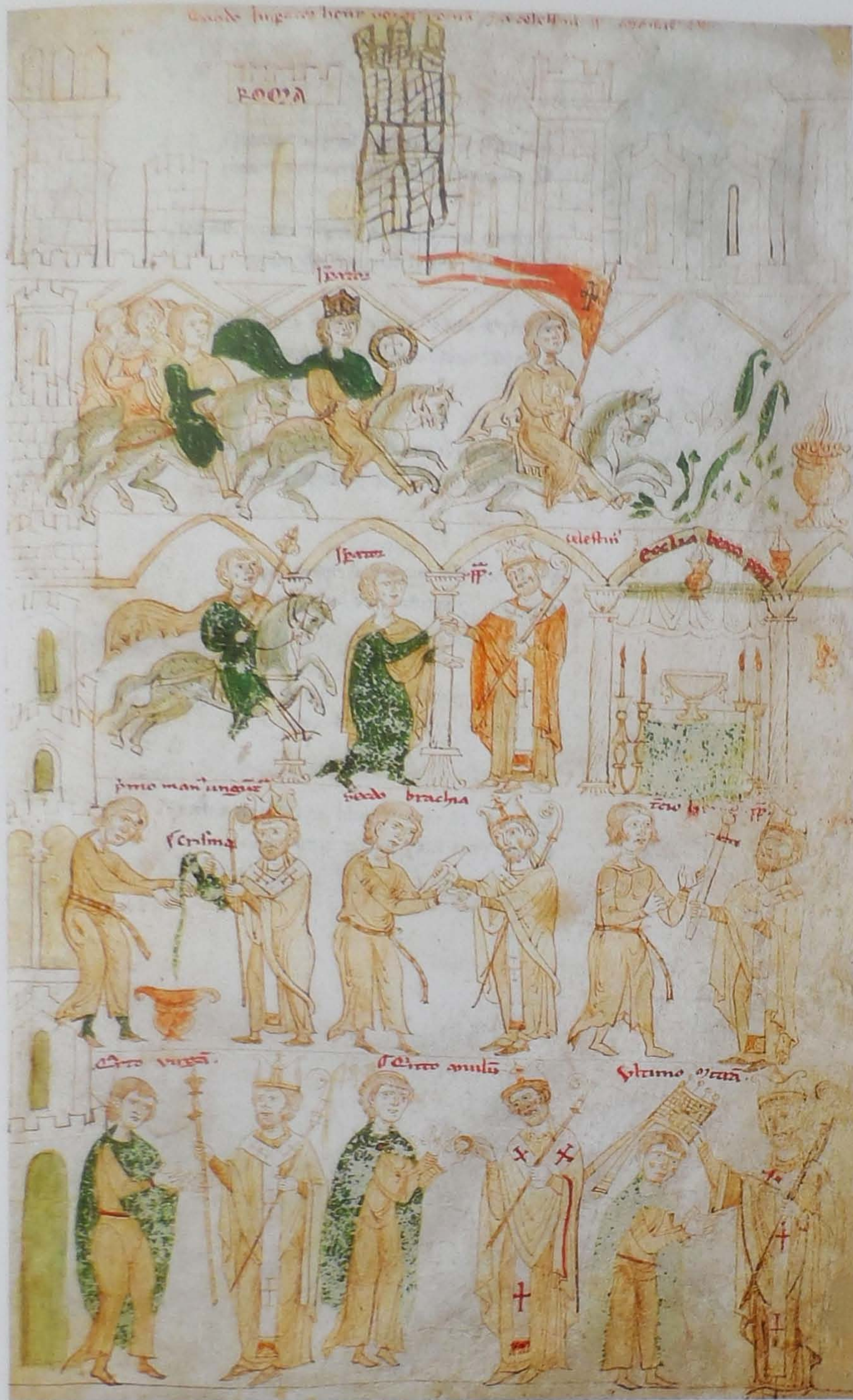
щих о крестной смерти Христа, — то создается впечатление, что здесь царит великий культ смерти. И его главным служителем являлось средневековое духовенство, в частности монахи. Монастыри были основными местами хранения мощей и реликвий. По словам Дюби, «как правило, аббатство возводилось на могиле мученика или проповедника святого Евангелия, одного из героев битвы против зла и ада... Монахи — хранители реликвий, святых мощей и гробниц — становились посредниками между подземным миром мертвых и земной жизнью... Наряду с их основным призванием эта функция имела большое значение и нашла яркое выражение в художественной форме». Дюби отмечает также, что «христиане XI века уделяли смерти особое внимание».

Эстетическое совершенство и формальная целостность произведений искусства романской эпохи позволяют забыть о непосредственной идее их создания. Но все же нельзя воспринимать романское искусство с внеисторических позиций, исключая заложенный в нем сакральный и мистический смысл. В противном случае мы увидим лишь совершенные по форме предметы и лишимся всех тех богатых возможностей, которые дает исторический анализ произведений искусства.

Архитектура и ее значение

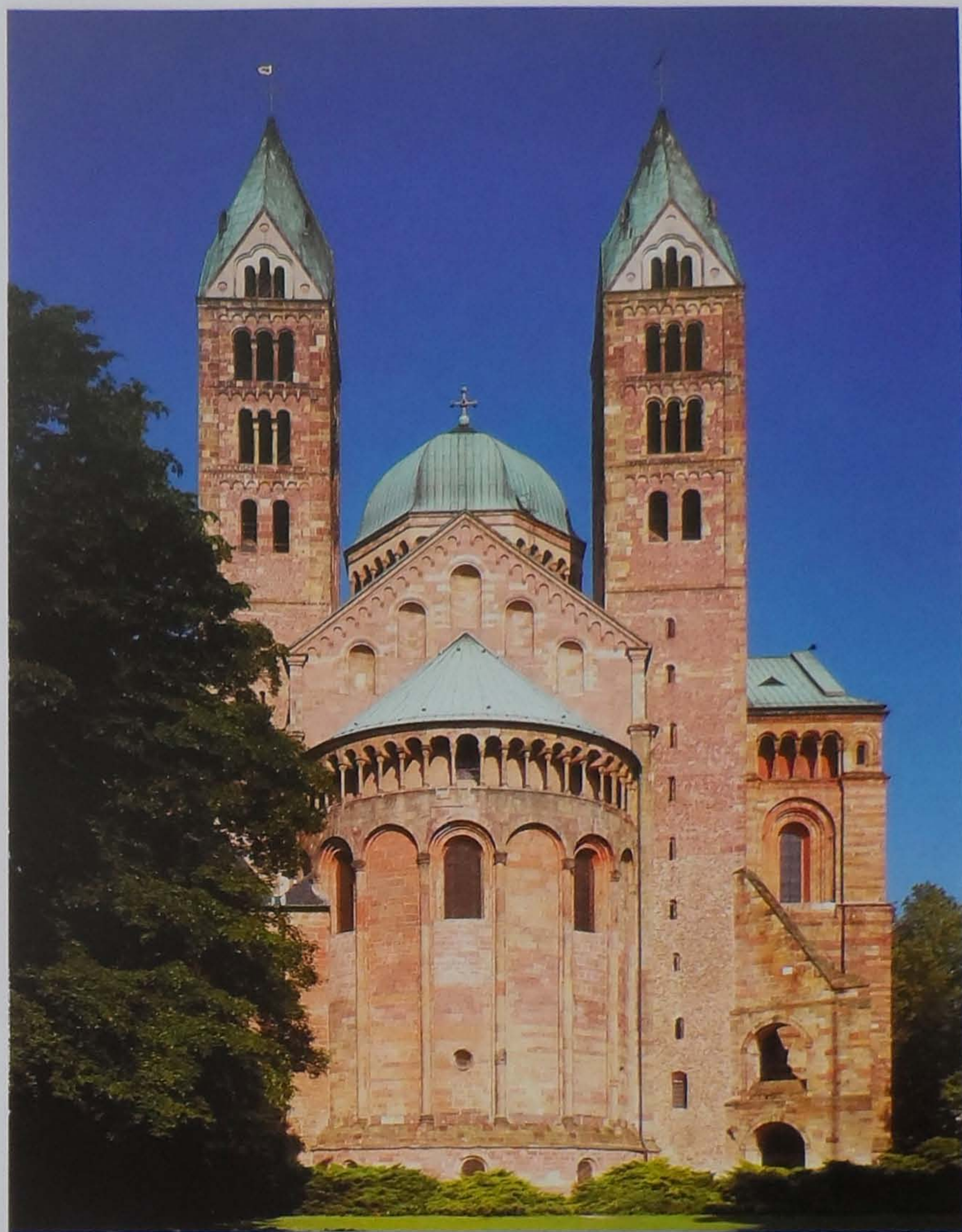
Для понимания романского искусства, в частности архитектуры, важно учитывать различные аспекты, например политический. Так, церкви в горах Гарца и монументальные соборы в районе среднего Рейна нередко причисляют к «имперскому» романскому стилю. Как полагают исследователи Шютц и Мюллер, «заказчиками романской архитектуры в Германии были сильные мира сего: в первую очередь, епископы и аббаты, также императоры и зачастую местные правители. Германский романский стиль оказывался непосредственно связанным с идеей величия Священной Римской империи, славы и могущества императора. Сильнее всего это выразилось в кафедральных соборах. Они преследовали далеко не только утилитарные цели, являясь зримым воплощением императорской власти, силы Римской империи. Это предназначалось всем, кто имел глаза, чтобы видеть. Церкви строились не просто для литургических целей, но и имели огромное политическое значение, поскольку отражали положение в мире тех, кто их строил».

Благодаря преемственности королевской и императорской власти в Германии (в отличие от Англии и Франции) в середине XI столетия сложилась относительно стабильная политическая ситуация. Положение изменилось в 70-х годах XI века, когда римский папа Григорий VII начал активную борьбу за приоритет церкви перед светскими властями. Немалую помощь оказали ему клунийские реформы. Его главным требованием было освобождение инвеституры епископов и аббатов императорских аббатств от контроля со стороны светских лиц. До сих пор император играл важнейшую роль при назначении епископов и аббатов, теперь же папа пытался значительно сократить власть государства. Это привело к известному конфликту между императором Генрихом IV и Григорием VII: Генрих оспорил претензии папы, за что тот отлучил мятежного императора от церкви и освободил всех подданных от верности ему. Чтобы вымолить про-



Коронация императора Генриха VI в Риме.
Пьетро из Эболи, «*Librum ad honorem Augusti*» («Книга в честь Августа»), 1195–1196 гг.
Берн, Городская библиотека, код. 120, с. 105r

Собор в Шпайере дошел до наших дней почти в том виде, каким он стал после реконструкции — апсида, слепые аркады, карликовые галереи и башни были пристроены Генрихом IV в 1082 г.



щение, Генрих был вынужден в 1077 году совершить искупительное «хождение в Каноссу» — довольно униженный акт для его императорского величества. Папа заставил его прождать три дня у ворот замка и снял отлучение, однако противостояние Власти и Священства не закончилось.

Империя разделилась на сторонников церкви и сторонников императора, что имело серьезные последствия.

Вскоре после такого сильного удара по императорской репутации Генрих начал реконструкцию собора в Шпайере. Это внушительное здание, возведенное его салическими предками, должно было стать еще более величественным. Строительство было призвано продемонстрировать могущество Генриха и убедить внутренних и внешних врагов, что император так же силен, как и прежде. Вслед за Шпайером имперский романский стиль стал развиваться и в других немецких городах (см. с. 46 и далее). Гюнтер Бандман утверждает, что «после спора об инвеституре, когда император вступил в конфликт с папской курией и суверенные государства на западе империи отказались при-

знавать универсальный статус империи, для государства было важно утвердить имперское мировоззрение, в котором папа играл бы зависимую роль... Представление об империи в ее античном виде распространялось и благодаря нападкам ее главного противника, церкви... Возможно, этим объясняется тот факт, что после Генриха IV, во время правления династии Штауфенов в официальную архитектуру вошли античные архитектурные формы, к примеру своды и галереи; таким образом, христианская традиция обогатилась языческими образцами». Исследуя развитие имперского стиля в связи с другими областями жизни, Бандман наглядно показывает, что наряду с интеллектуальным и символическим весьма важную роль в средневековых сакральных постройках играл и социальный аспект.

Священная и ожесточенная борьба за земной Иерусалим

Один из основных мотивов, то и дело возникающий в романском искусстве, — это напоминание о граде Божьем, об Иерусалиме. Он находит отражение и в архитектуре, и в скульптуре, и в живописи



(см. с. 434 и далее). Но особенно он важен для архитектуры, поскольку все церковные строительные формы: колонны, апсиды, арки, башни, своды — имеют непосредственную связь с градом Божиим, являясь «модификацией древних представлений о доме Господнем».

Как пишет Бандман, «церковная архитектура является... моделью и символом небесного града, царства Божьего, причем иконография формировалась под влиянием самих верующих». Противопоставление Града Земного и Града Небесного появляется у одного из отцов церкви, блаженного Августина, в сочинении «О граде Божием» («De civitate Dei»). Но его символическое описание носит весьма абстрактный характер. Зато в живописи и скульптуре связь с идеями о Граде Божьем прослеживается гораздо четче. В светской архитектуре эти идеи выражают замок или стена, соединяющая башни, а в сакральной — фасад с двумя парными башнями. Возможно, именно из-за символического значения эти формы завоевывают все большую популярность в эпоху Средневековья.

Земной Иерусалим изображали в виде круга — сакральной фигуры и символа загробного мира. Круг, разделенный на четыре части, встречается на многих планах Палестины. Надпись под одной из таких карт (см. ил.) гласит: «Каждый, кто пытается стать одним из твоих граждан, о Иерусалим, и кто стремится к твоим наслаждениям, должен приложить немало усилий. Град Иерусалим никогда не кончится, но станет образом постоянства на все времена». Между картой и текстом изображены христианские рыцари, обращающие в бегство мусульманских всадников. Рыцарь на белом коне — это святой Георгий, своего рода покровитель крестоносцев, своим примером он благословляет на участие в походах, свидетельствует о том, что крестоносцы действуют с Божьей помощью. Этот рисунок выполнен приблизительно через 100 лет после первого крестового похода, в те времена, когда христиане еще надеялись отвоевать Иерусалим. Он пытается идеализировать событие, в котором в действительности не было ничего святого, что отмечали даже некоторые современники крестовых походов. (Святую Землю стремились представить как царство Божье на земле, однако, с точки зрения епископа Якова Витрийского, она была потеряна, поскольку там собрались отбросы общества. И в самом деле, Палестина в те времена была исправительной колонией для каторжников.)

«Вооруженные паломничества в Иерусалим» являются самыми зловещими проявлениями средневекового христианского фундаментализма. Их жестокость и слепое безрассудство ужасают. Это серьезный исторический урок для всех, в первую очередь для Церкви, правда, за него пришлось заплатить непомерную цену — более 22 миллионов человеческих жизней.

Зодчество

Каждый, кто внимательно читал Библию, непременно обратил внимание на большое количество образов, заимствованных из строительного дела. С самых давних времен архитектура и строительство играли важнейшую роль в жизни человека. Различные средневековые источники ярко описывают знаменитые постройки



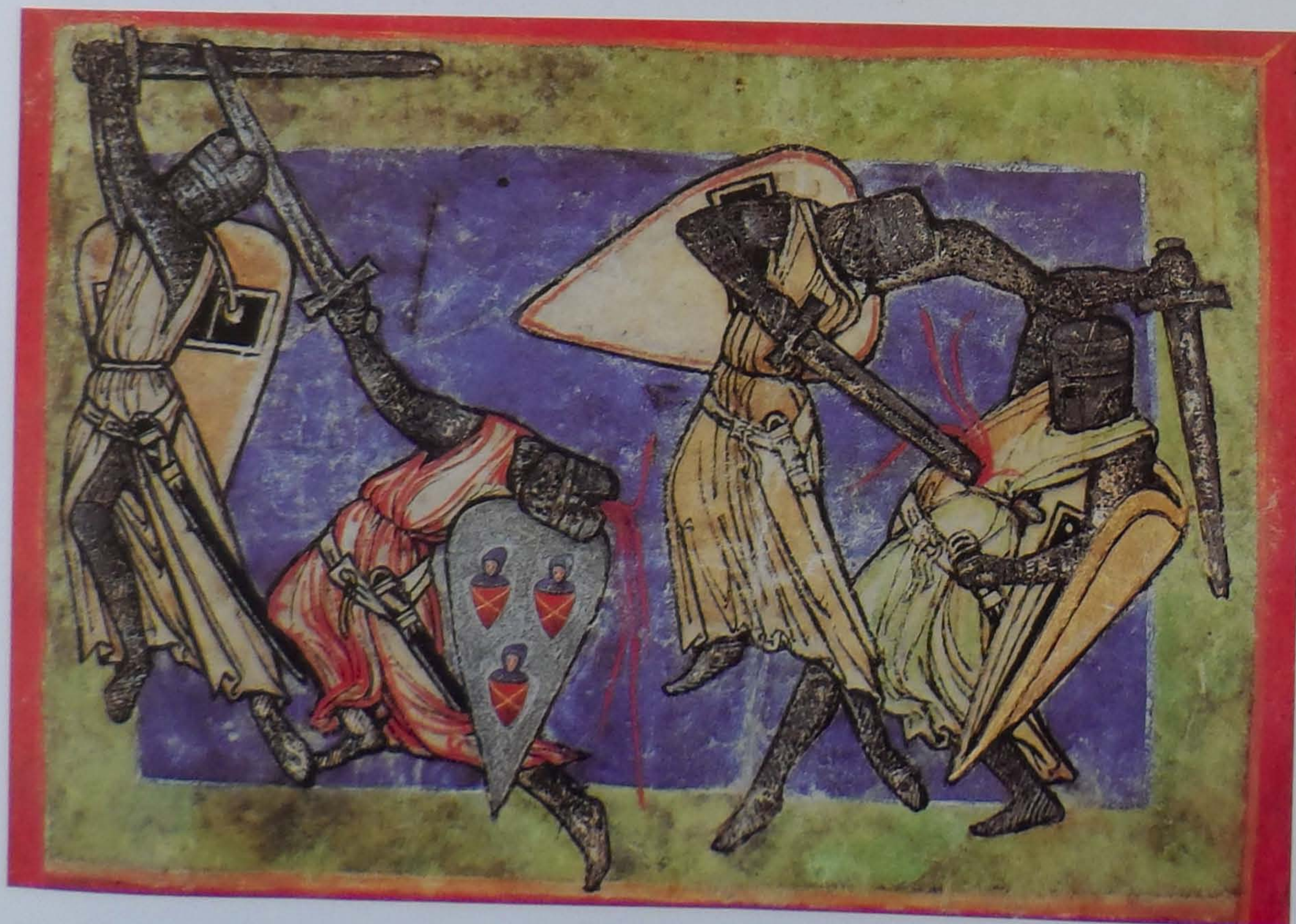
Карта мира Эбсторфа, Эбсторф (?),
1208/18 (?).
Копия с уничтоженного оригинала.
Высота около 2,9 м, Кульмбах

Сосуд для омовения рук
(акваманиле) в виде всадника,
Франция, XIII в.
Бронза, гравированный орнамент,
высота 28 см



Копенгаген, Датский национальный музей

На карте мира Эбсторфа земля предстает в виде Тела Христова: в центре находится Иерусалим, а низ, верх и оба края отмечены изображением распятого Христа. На многочисленных деталях рисунка изображены жизнь Иисуса Христа, библейские и исторические события. Мы видим Адама и Еву в раю, Александра Великого, а также происхождение саксов, крестовые походы.



Две пары сражающихся рыцарей.
Лист из «Speculum virginum»
(Девичье зеркало),
Средний Рейн или Трир, ок. 1200.
Ганновер, музей Кестнера

Анно II, архиепископ Кёльнский, с пятью церквями, которые он основал. Миниатюра, открывающая «Vita Annos» («Жизнь Анно»), ок. 1183, Дармштадт, Университетская библиотека земли Гессен, Hs 945

Архиепископ Анно II был последним великим епископом-

строителем в Кёльне. Его смерть ознаменовала конец первого великого строительного бума, благодаря которому Кёльн в течение всего романского периода играл ведущую роль среди европейских городов. Анно II (слева внизу) изображен с пятью церквями, которые он заложил и которые

обеспечили ему посмертную славу: церковь Санкт Михаэль в Зигбурге, Санкт Георг и Санта Мария ад Градум в Кёльне, Зальфельдский монастырь в Тюрингии и монастырь в графстве Зауэрланд.

ки и историю их возведения. Сцены строительных работ можно найти не только в рукописях начала XI века, но и на витражах, гобеленах, фресках и даже на усыпальницах и запрестольных образах. Так что мы можем воочию увидеть стройки Средневековья. Не менее убедительны литературные источники — письма, жизнеописания, рассказы о строительных работах, например описание реконструкции Кентерберийского собора 1174–1185 годов или сочинение аббата Сугерия «Об освящении церкви Святого Дионисия» — т. е. Сен-Дени («De consecratione ecclesiae Sancti Dionysii»), которое было написано между 1144/45 и 1151 годами. Подробное исследование этих источников содержится в работе Гюнтера Биндинга.

Прежде всего закладывался фундамент будущей постройки, часто на болотистых и неустойчивых почвах, — эта работа была несравнимо более трудоемкой, чем сегодня. В описании строительства монастыря в Виттевиеруме (ок. 1238) наряду с трудными погодными условиями (сильные дожди, оползни) обсуждается и проблема плохой пригодности почвы для фундамента.

Когда был готов фундамент, требовалось достать строительные материалы. Источники были разные. Например, Людовик Германский разобрал стены Франкфурта и Регенсбурга для постройки двух церквей. В 1192 году в Лион для строительства собора были доставлены мрамор и известняк из Траянова форума из близлежащего Фурвьера. Античные постройки служили весьма популярным источником камня. Иные строители предпринимали и более дорогостоящие меры: после 1026 года Гозлен, аббат Флери (Сен-Бенуа-сюр-Луар), получил мрамор «от

римлян» («a partibus Romanie»), а известняк был доставлен во Флери на корабле из Невера. Камни для аббатства в Бетле перевозили по морю, через Ла-Манш, пока (разумеется, благодаря божественному провидению) поблизости не была открыта каменоломня.

Итак, материал для постройки получен, теперь за дело брались каменотесы, каменщики и скульпторы, рабочие, замешивающие строительный раствор, штукатуры, побельщики, плотники, кровельщики, чернорабочие и мастера. Сохранилось немало изображений их работы и инструментов, которыми они пользовались. В районах, лежащих севернее Альп, лишь в середине XIV века стали использовать деревянные леса (подобные тем, которыми пользовались еще в начале XX века, пока их не сменили стальные конструкции). А до этого работали при помощи консольных лесов, которые мы можем восстановить по миниатюрам. На каждом этапе работ на перекрывающих плитах стены создавался новый уровень рабочей области, а когда стена вырастала, леса переносили выше, на следующий уровень. Строительные материалы, возможно, поднимали по наклонным скатам и переносили с места на место при помощи носилок, бадей и корзин.

Во второй половине XII века уже отмечается использование простейших кранов, которые поначалу представляли собой обыкновенную корзину на канате. Лишь позднее стали применять подъемные блоки в качестве первой вспомогательной техники. Многочисленные рабочие поднимались на самый верх постройки по лестницам или наклонным подмосткам, обычно плетеным.



Рисунок строительных работ, сделанный Г. Биндингом с Библии, нач. XIII в. Манчестер, Библиотека Джона Райланда, рукопись fr5, с. 6



Строительство Вавилонской башни, Рабан Мавр, «De originibus» («О началах»), 1023. Монте-Кассино, монастырская библиотека, код. 132

Сент (Приморская Шаранта), бывшая аббатская церковь Сент Мари де Дам. Трехчастная башня над средокрестием с колоннами и капителями

Богато украшались даже церковные башни, хотя разглядеть их с земли было практически невозможно. Церковь в городе Сент — пример па-ломнической церкви.

Строительство храма как путь спасения души: основатели и заказчики

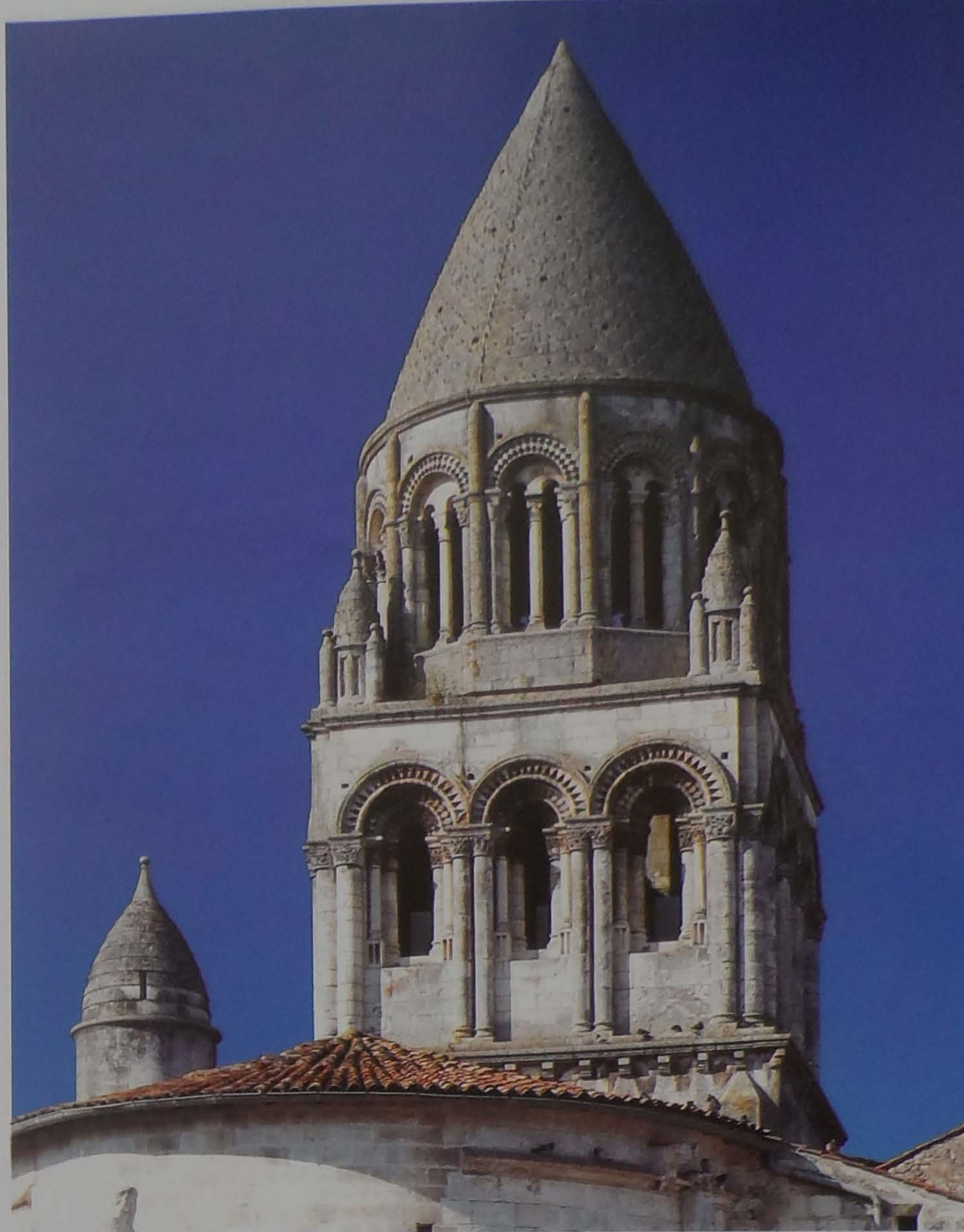
Известно, что великие стройки Средневековья требовали больших материальных затрат, непомерного людского труда и были связаны с огромным риском. Но люди соглашались работать, поскольку этот труд гарантировал спасение души. Каждый, кто участвовал в возведении церкви: жертвовал деньги, предоставлял материалы или непосредственно работал на стройке, — мог рассчитывать на прощение от Господа. Такое «отмаливание грехов» вошло в жизнь задолго до распространения индульгенций. Строительство храма считалось делом очень почетным.

Подобные соображения играли важную роль для основателей и строителей храмов.

До нас дошли слова епископа Бернварда Хильдесхаймского: «Я много думал о том, какое богоугодное строительство я мог бы предпринять, сколько средств я мог бы потратить... чтобы заслужить прощение Божье... Я задумал церковь, которую желал построить во славу Господа, дабы одновременно исполнить свое обещание и позаботиться обо всем святом христианском мире». Епископ Конрад из Констанца, впоследствии причисленный к лику святых, преследовал такие же цели. К монастырской церкви он пристроил церковь Гроба Господня, копию иерусалимской — одних верующих она избавляла от необходимости предпринимать путешествие в Иерусалим, а других, напротив, вдохновляла на это нелегкое предприятие. Принцип копии в те времена был иным, нежели сейчас. Средневековая копия не обязательно являлась дубликатом оригинала. Церковь в Констанце обладала особой формой — круглой, как настоящая церковь Гроба Господня. От нее требовалось напоминать об оригинале или даже замещать его. В конечном счете было не важно, посетил ли верующий Гроб Господень в Иерусалиме или в Констанце. Замыслы епископа Конрада были грандиозны: кроме существующей монастырской церкви, посвященной Божьей Матери, и монастыря св. Петра в Петерсхаузене, он основал в Констанце три церкви — Иоанна, св. Лаврентия и св. Павла. Таким образом, он воспроизвел пять главных церквей Рима (Санта Мария Маджоре, старую церковь св. Петра, Сан Джованни ин Латерано, Сан Лоренцо, Сан Паоло Фуори ле Мура), следовательно, весь «вечный город» был представлен в Констанце.

Столь же наглядно и отношение основателя или строителя к своему творению. Донатор является автором (лат. *autor*) и исполнителем (лат. *auctor*) в одном лице, он определяет тип здания и нередко заказывает конкретную модель. Вновь процитируем Бандмана: «В Средние века лишь немногие мелкие подрядчики-строители отказывались от возможности связать будущее творение с выдающимися образцами архитектуры и не придерживались привычных форм и традиционных эскизов. Наоборот, исполнители крупных заказов старались приложить все силы на создание копии, подражания, а не оригинального произведения искусства».

В обязанности донаторов нередко входила забота о строительных материалах. Так, в «Жизнеописании Карла Великого» Эйнгарда рассказывается, что император лично доставил колонны и мраморные плиты из Рима и Равенны для строительства дворцо-



вой капеллы в Ахене. Ноткер Бальбулус, монах из монастыря Санкт-Галлен, в сочинении 885 года «Деяния Карла» («*Gesta Karoli*») пишет, что император собрал «ремесленников и мастеров со всех областей, лежащих по эту сторону океана». К сожалению, имена архитекторов были почти повсеместно забыты и не дошли до нас. Бандман считает это «выражением идеи всеобщности». В то же время пример Бернварда Хильдесхаймского показывает, что в строительстве церкви епископ видел средство своего собственного спасения. И епископ Конрад из Констанца, и аббат Сугерий из Сен-Дени были похоронены у входа в те церкви, которые они заложили. Это говорит не только об их набожности, но и о надеждах на бесчисленные благодарные молитвы посетителей храмов. Основанные ими церкви должны были одновременно умиловать Бога и гарантировать людскую память.

Бесалу, Каталония.
Романский мост, XII в.

Мосты играли важную роль среди светских построек Средневековья. Без них была бы разорвана связь между множеством мест, а люди в ту пору любили передвигаться. Средневековые путешественники

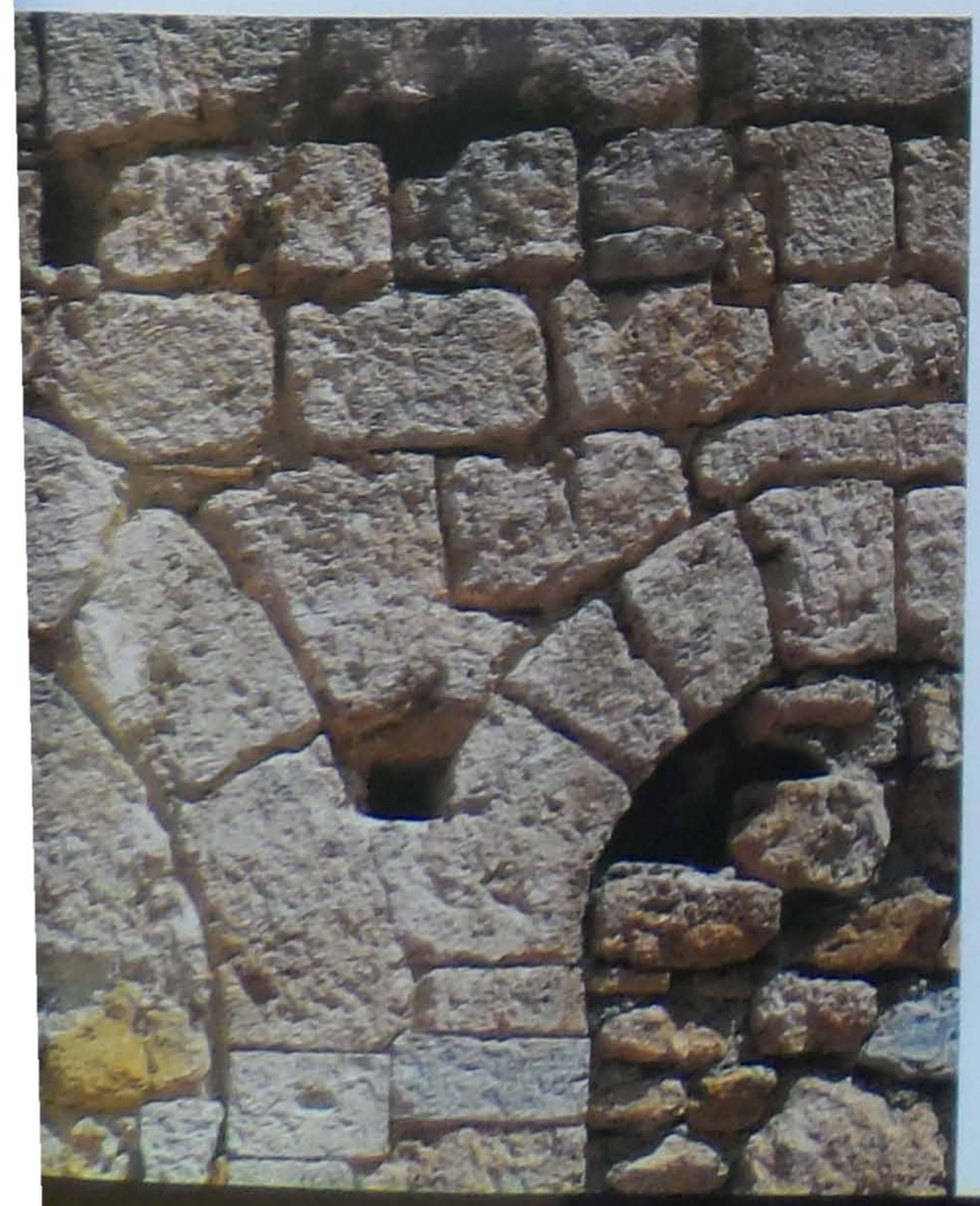
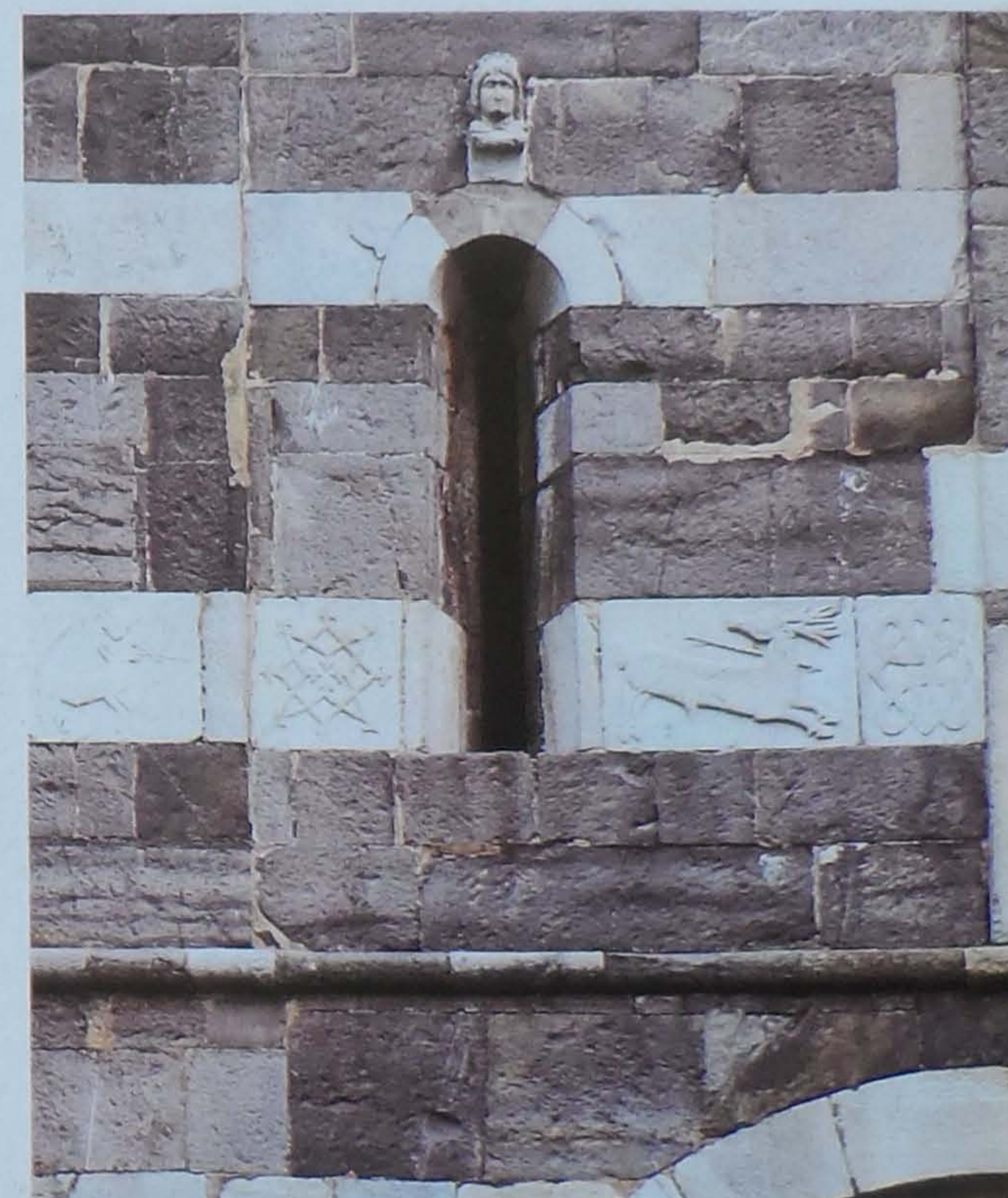
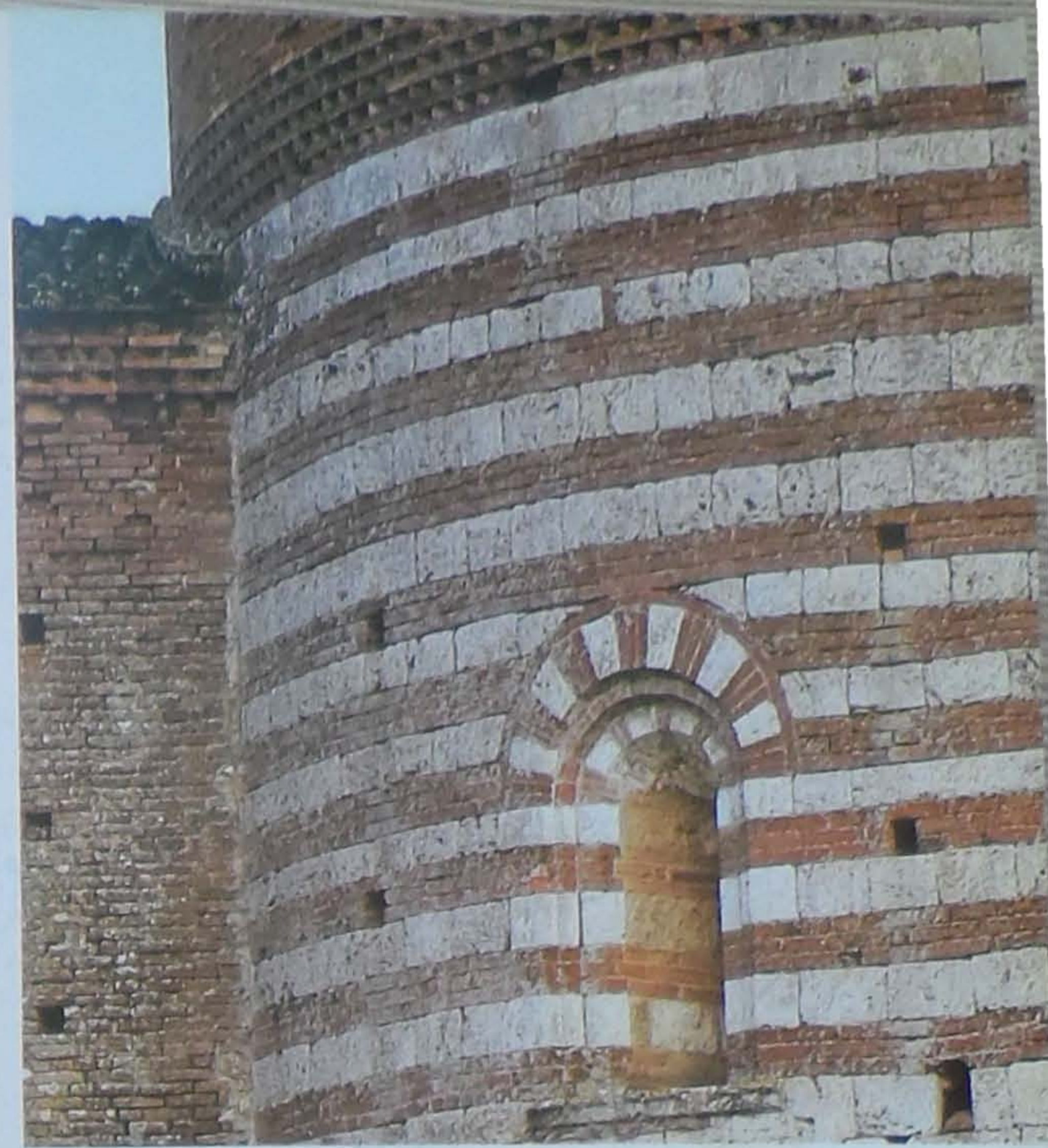
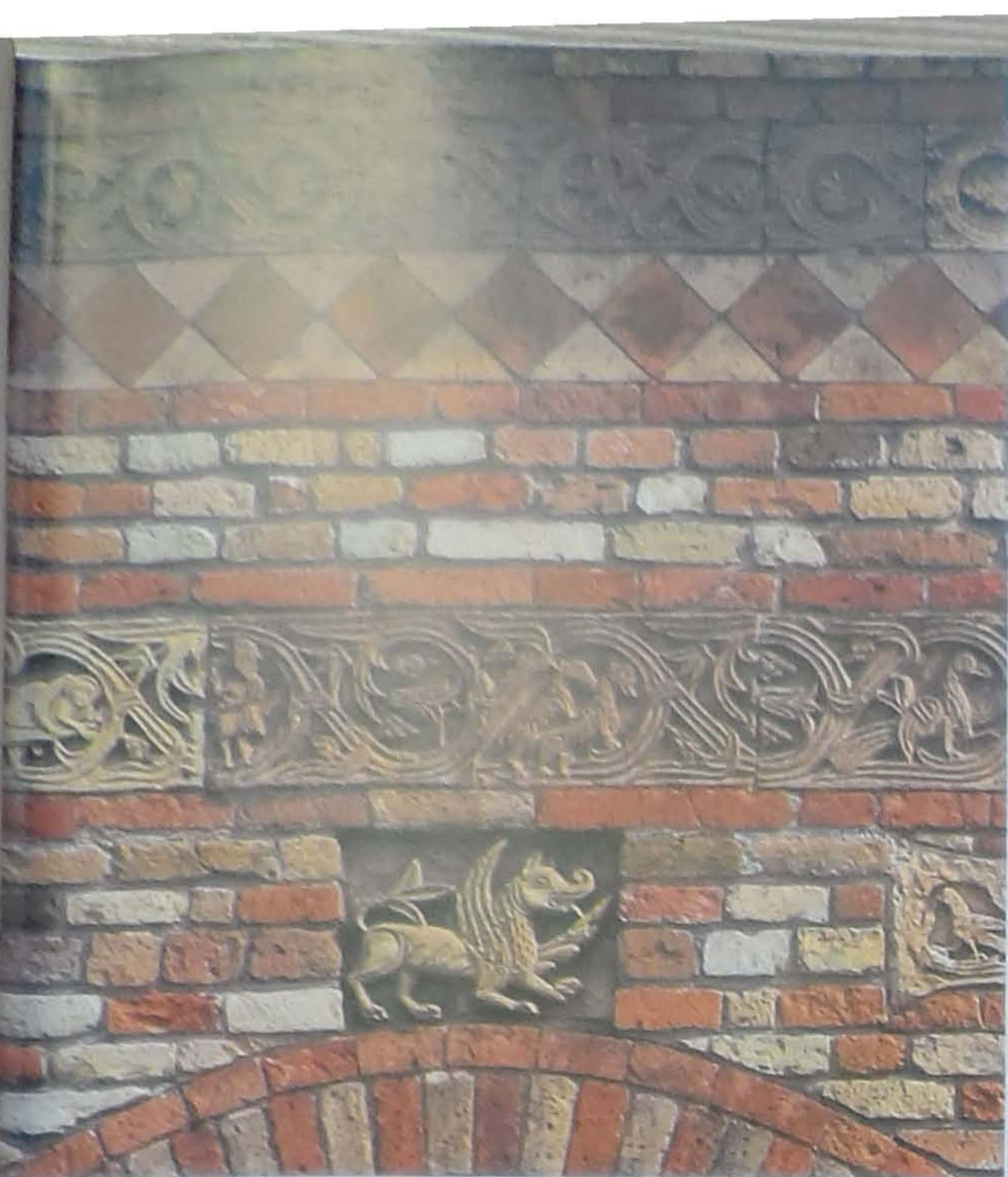
представляли собой весьма разношерстную компанию. На дорогах можно было увидеть пилигримов, покинувших родные края, которые шли бок о бок с бездомными бродягами, бродячими музыкантами и актерами, торговцами, купцами и ремесленниками. Кроме того,

встречались монахи, путешествовавшие по монастырям своего ордена, и гонцы, передававшие вести из одного города в другой.



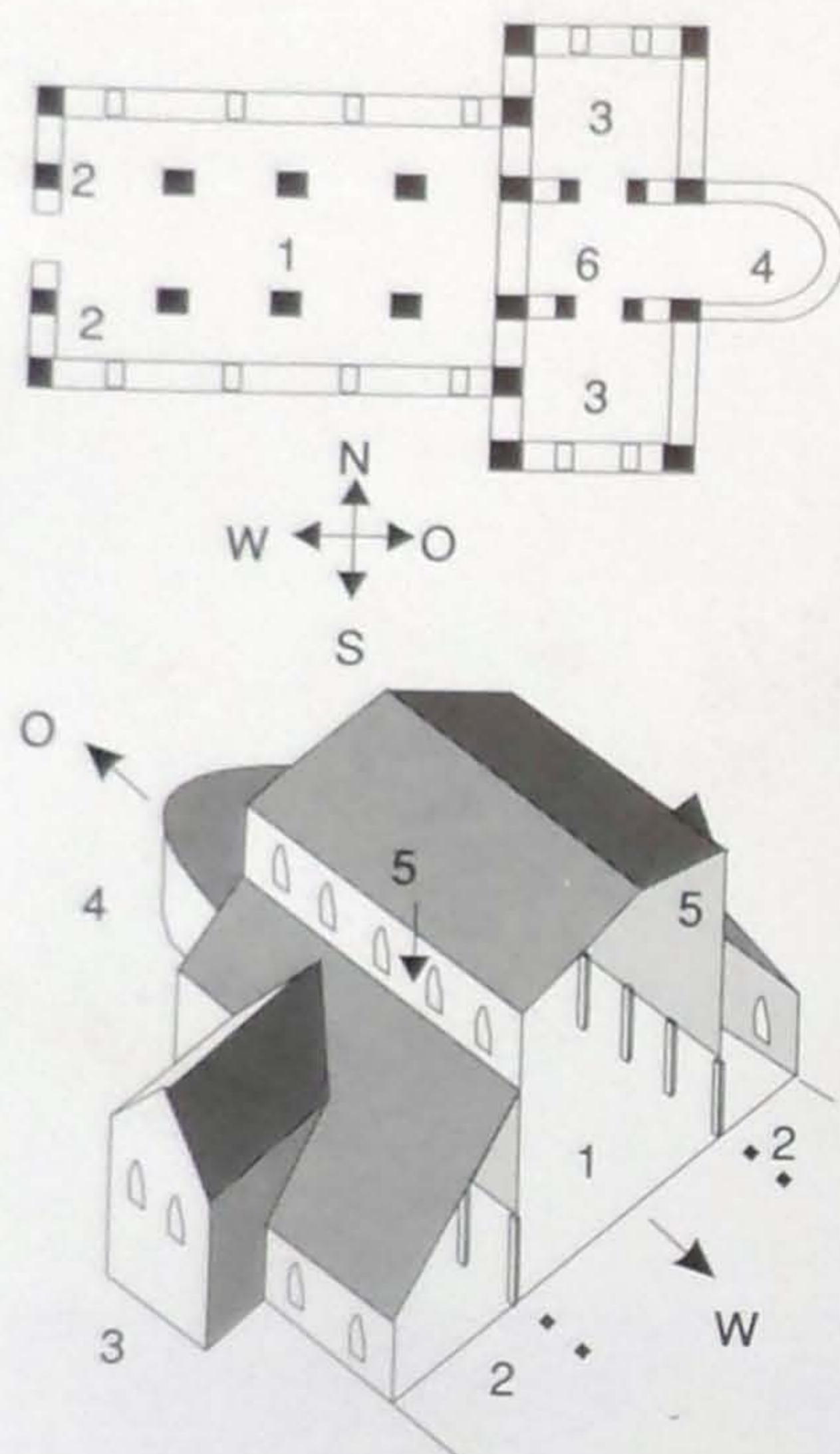
С. 19:

«Научившись строить из бетона, стекла и стали, мы познали особую цену и силу камня — то, что утратили когда-то наши предки: для них строительство из камня казалось единственно возможным и вместе с тем самым привычным методом строительства». «Существует основополагающее различие между грудями эрратических валунов, сложенными пещерными людьми, и настоящей работой по камню. Обработка придала камням символическое значение» (Бандман).



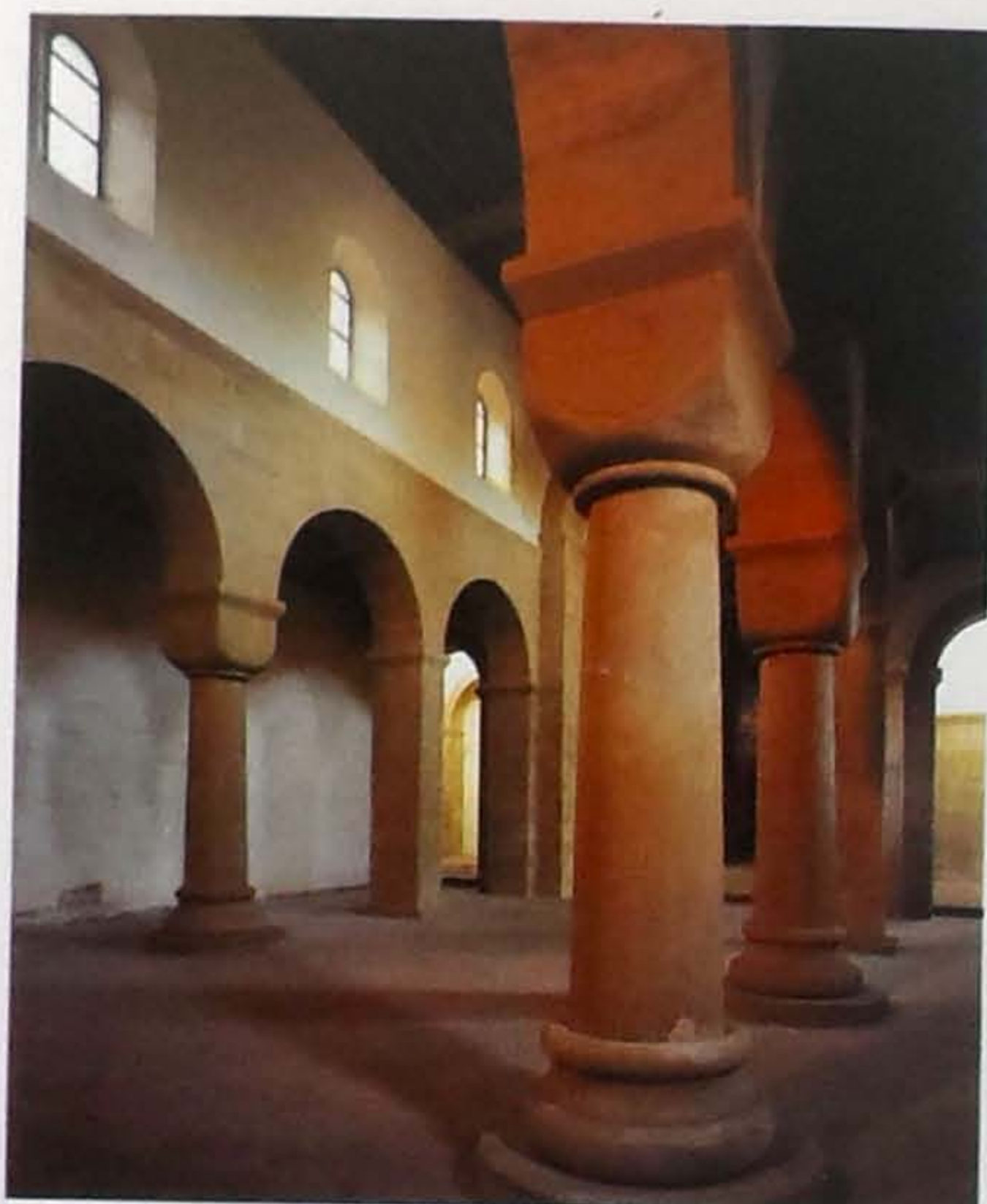
АРХИТЕКТУРА РОМАНСКАЯ Церковные постройки

Типы построек



Линейный план — базилика
однефная церковь
зальная церковь
церковь с повышенным средним и низкими боковыми нефам

Для романских церквей характерна четкость горизонтального и вертикального планов и простое распределение пространства. Оставив в стороне разнообразные архитектурные элементы (см. с. 21), можно выделить два основ-



Византийская базилика с высоким центральным нефом и низкими боковыми была моделью для средневековой церковной архитектуры. 1 — главный неф; 2 — боковые нефы (два или четыре); 3 — трансепт; 4 — хор / апсида; 5 — клиресторий (верхний ярус центрального нефа); 6 — средокрестие (пересечение нефа и трансепта).

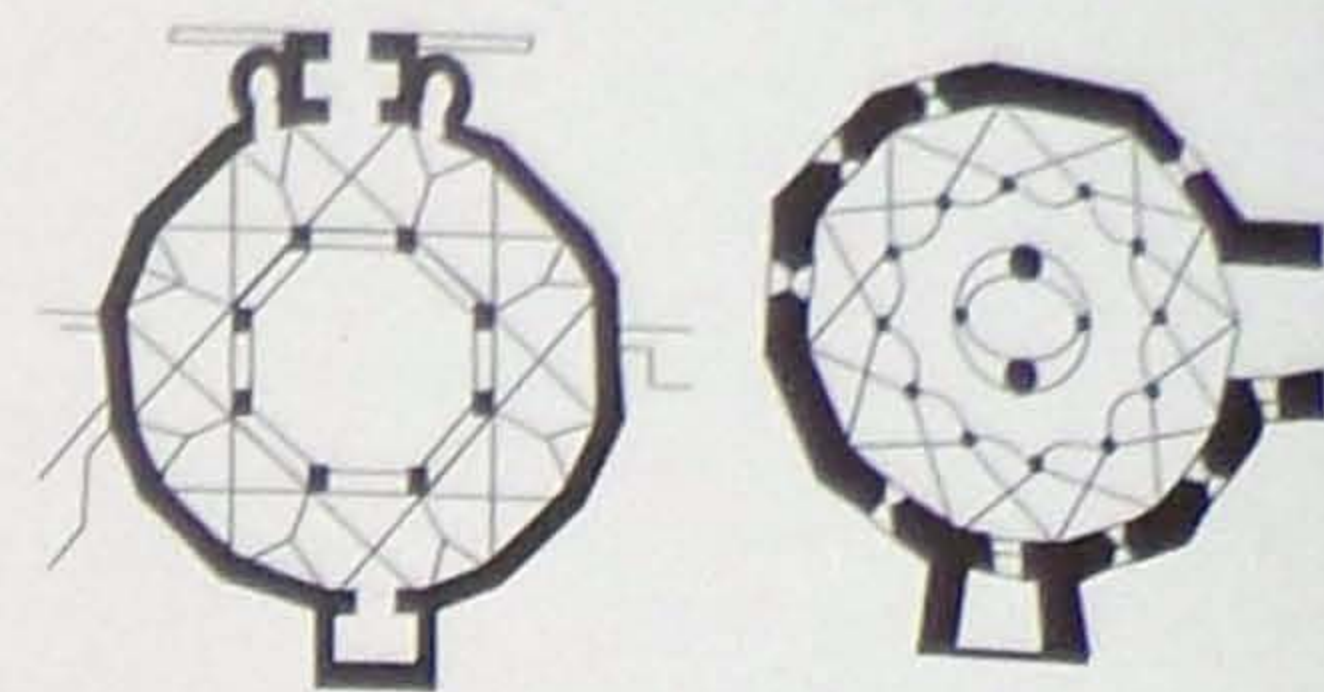
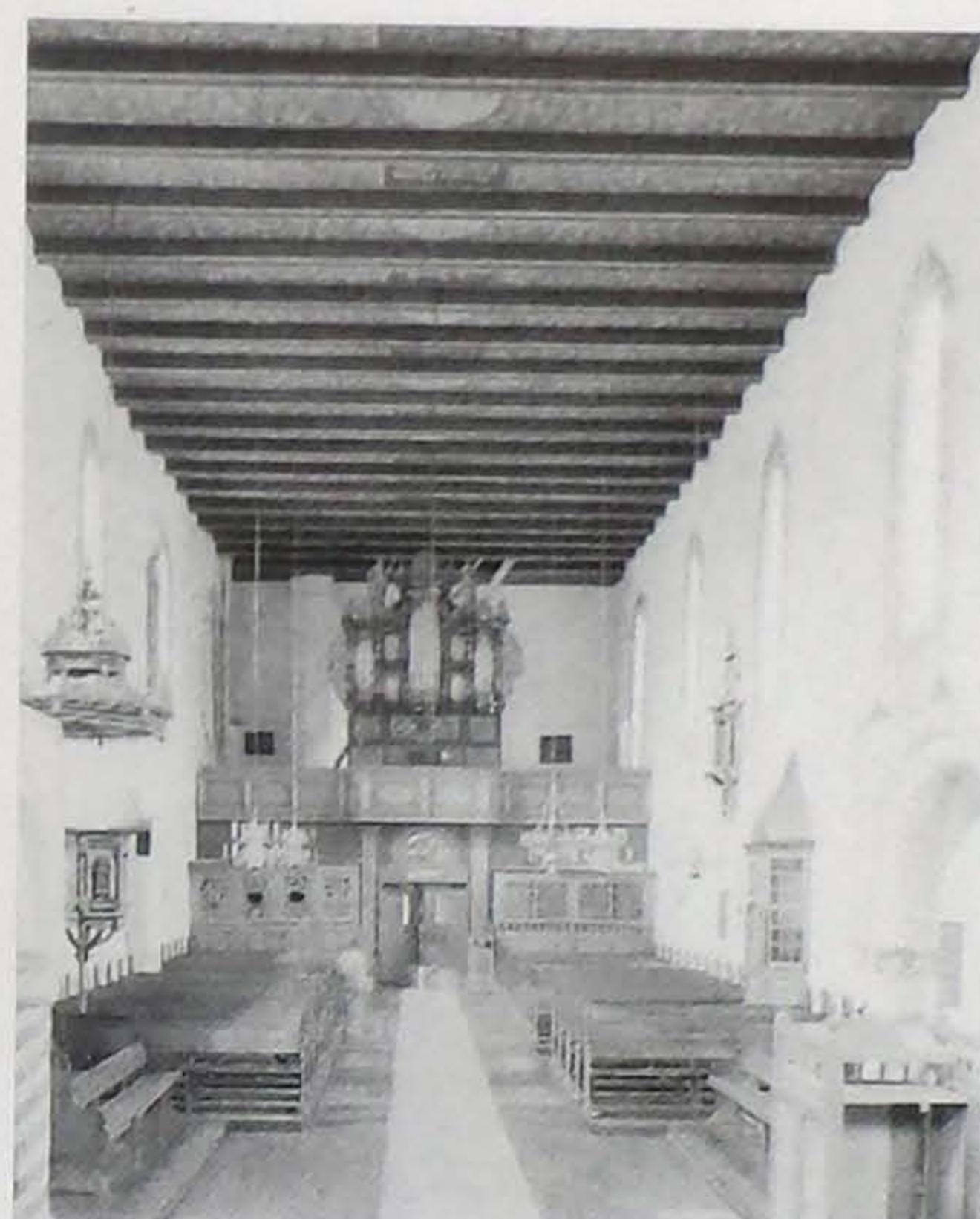
Интерьер церкви Санкт Эгидус (Клайнкомбург, XII в., вверху) и внешний вид церкви Санкт Годехард (Хильдесхайм, XII в., внизу). Примеры линейной планировки базилики. Центральный неф обычно шире боковых и возвышается над ними. Окна в верхней части нефа пропускают свет внутрь церкви. Базилика — самый распространенный тип романских церковных построек.



Центрический план

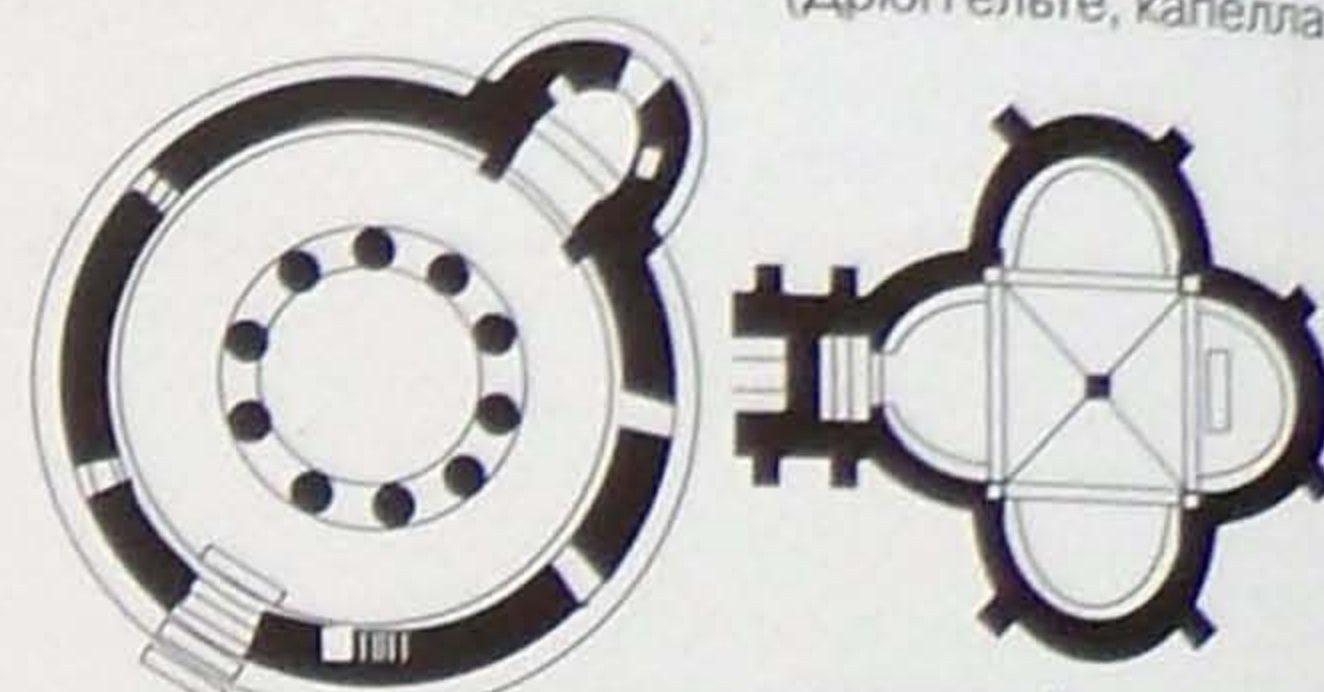
круглая в плане
четырёхугольная в плане
полигональная

ных типа построек. Первый включает в себя постройки, основанные на линейной горизонтальной проекции. Второй — на центрической горизонтальной проекции: этот тип зданий часто встречается в восточной Европе.



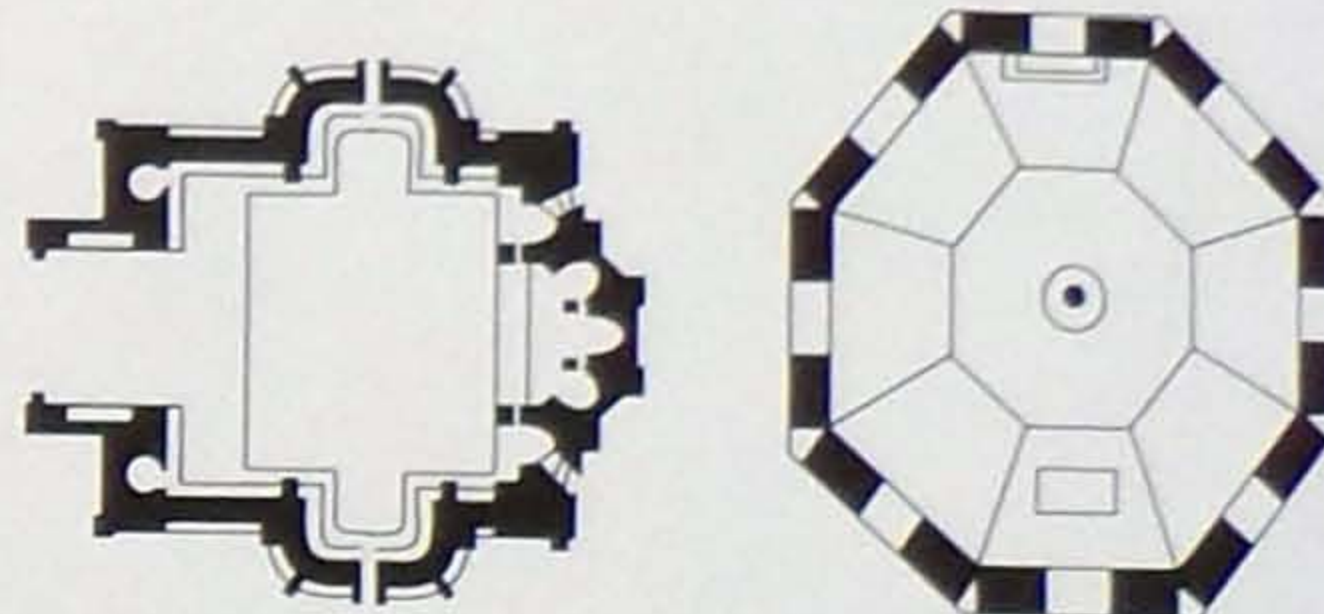
октагон
(Ахен, дворцовая капелла)

полигональная
ротонда,
двенадцатиугольник
(Дрюгелте, капелла)



куполообразная
ротонда (Мантуя,
Сан Лоренцо)

греческий
крест
(Монашур,
Сент Круа)

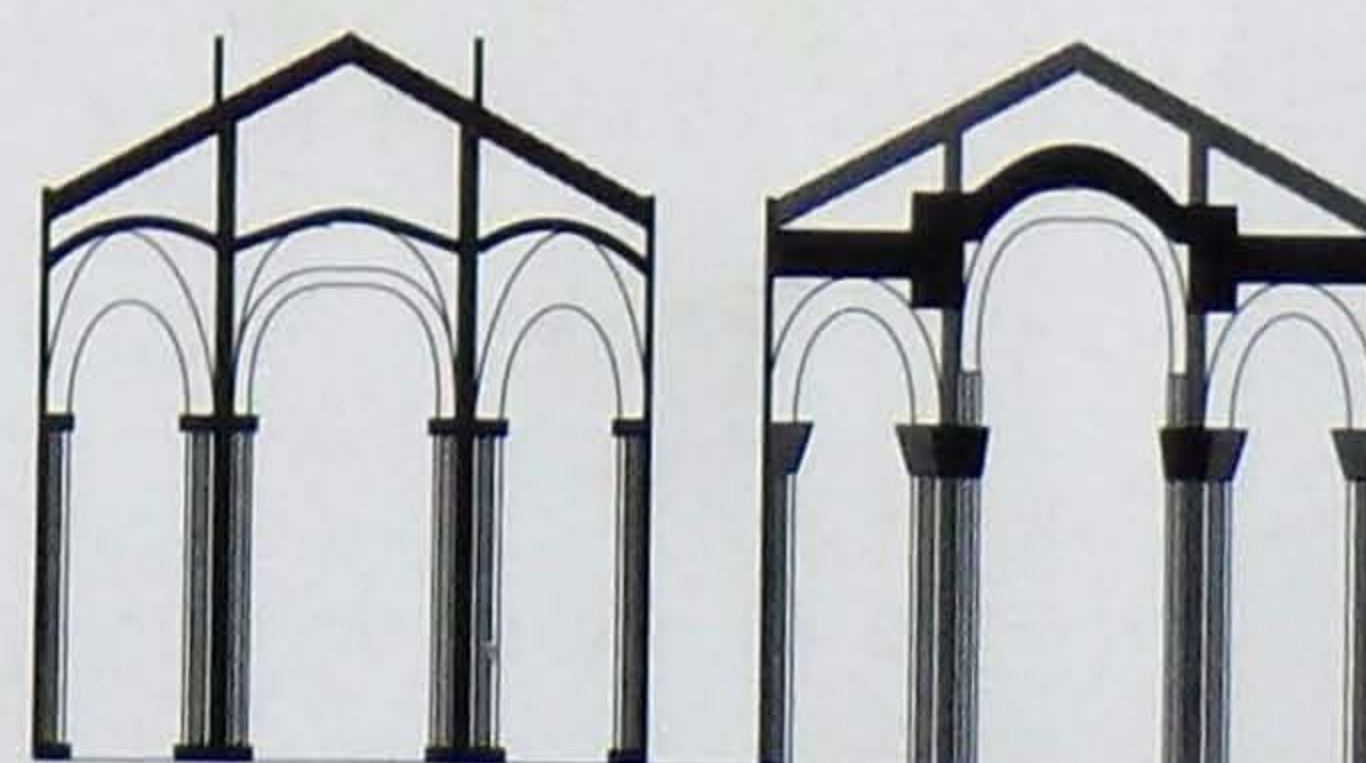


длинные нефы и
центрический план
(Граведона,
Санта Мария ди Тильо)

баптистерий (Ми-
лан, Сан Лоренцо
Маджоре)

В постройках с центрическим планом все элементы ориентированы на одну точку — центр. В плане таких зданий лежит круг, квадрат или их варианты. Идеальная центрическая планировка объединяет все апсиды, капеллы и нефы (хотя последние часто нарушают симметричность общего плана).

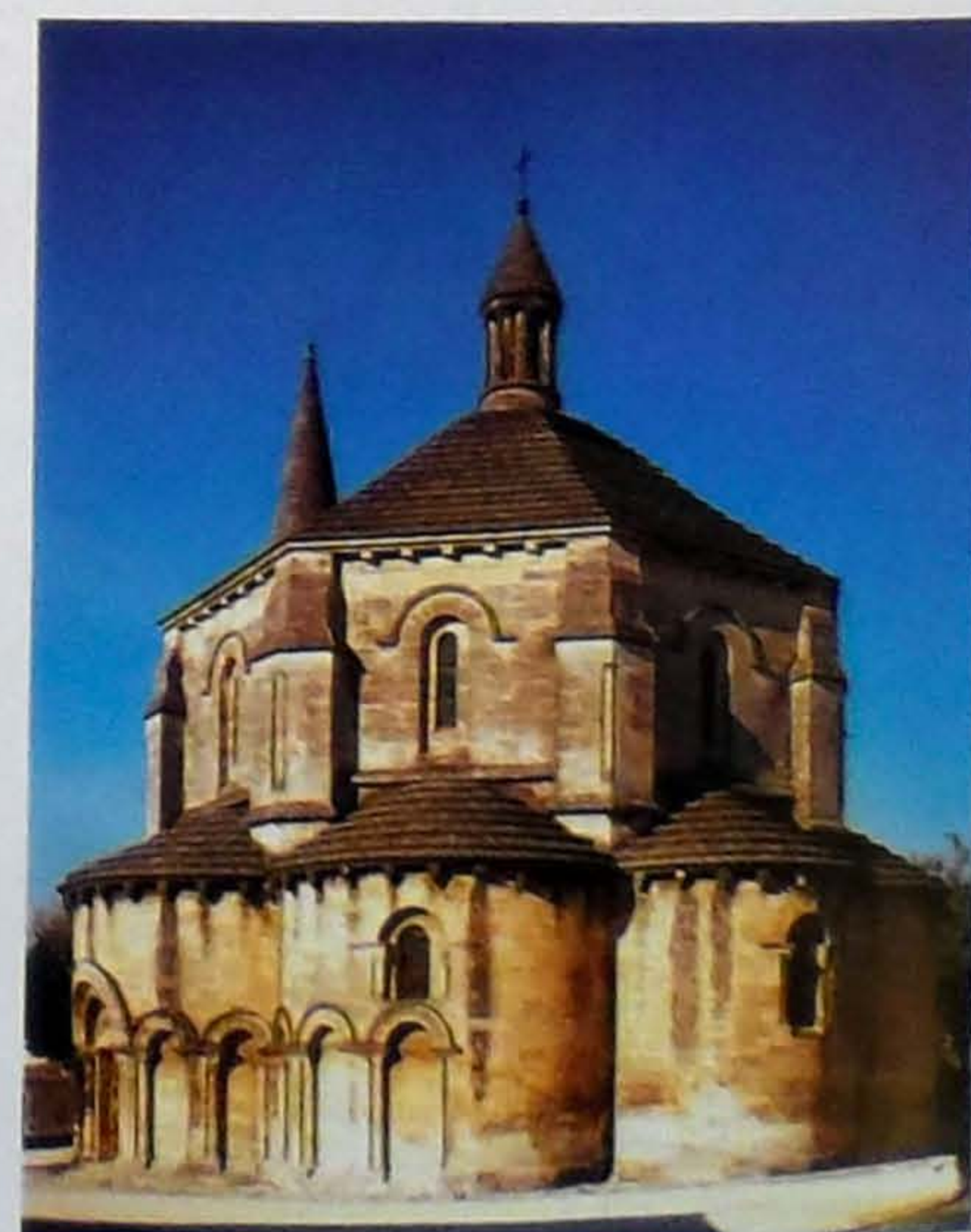
Кладбищенская церковь Сен Мишель в Антреге (внизу), круглая в плане с восемью радиально расходящимися апсидами



Зальная церковь,
Лоне / Зост

Зальная церковь, Пуа-
тье, Нотр-Дам ля Гранд

На юго-западе Европы, особенно в области Пуату (Пуатье, Сен Пьер), часто строились **зальные церкви**. В обычной зальной церкви высота всех нефов одинаковая, но как вариант встречаются церкви с повышенным центральным нефом.



Строительные компоненты в романской церковной архитектуре

1. Нартекс или атрий (передний двор) присутствует уже в раннехристианских церковных постройках.
2. Внутренняя западная часть переднего двора часто развита в галилею.
3. Нартекс
4. и западные башни образуют фасад с парными башнями.
5. Центральный неф базилики
6. фланкирован двумя боковыми нефами (в данном случае базилика с обычными нефами).
7. Среδοкрестие увенчивает центральная башня.
8. Из этой точки расходятся крылья трансепта.
9. Хор или пресбитерий (алтарная часть) служит продолжением центрального нефа на восток.
10. К ним примыкает заканчивающаяся апсидой алтарная часть
11. и иногда деамбулаторий с капеллами.

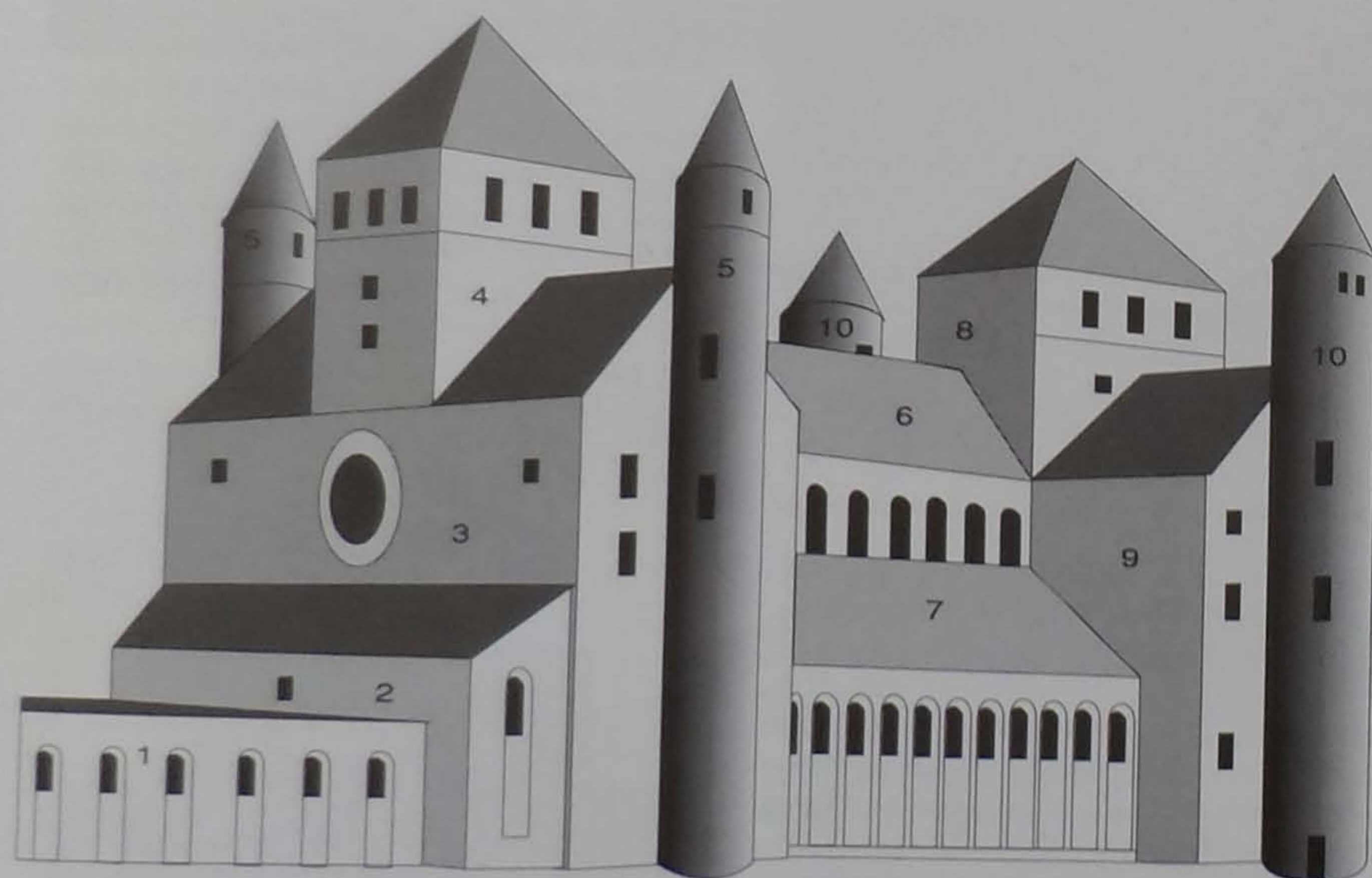
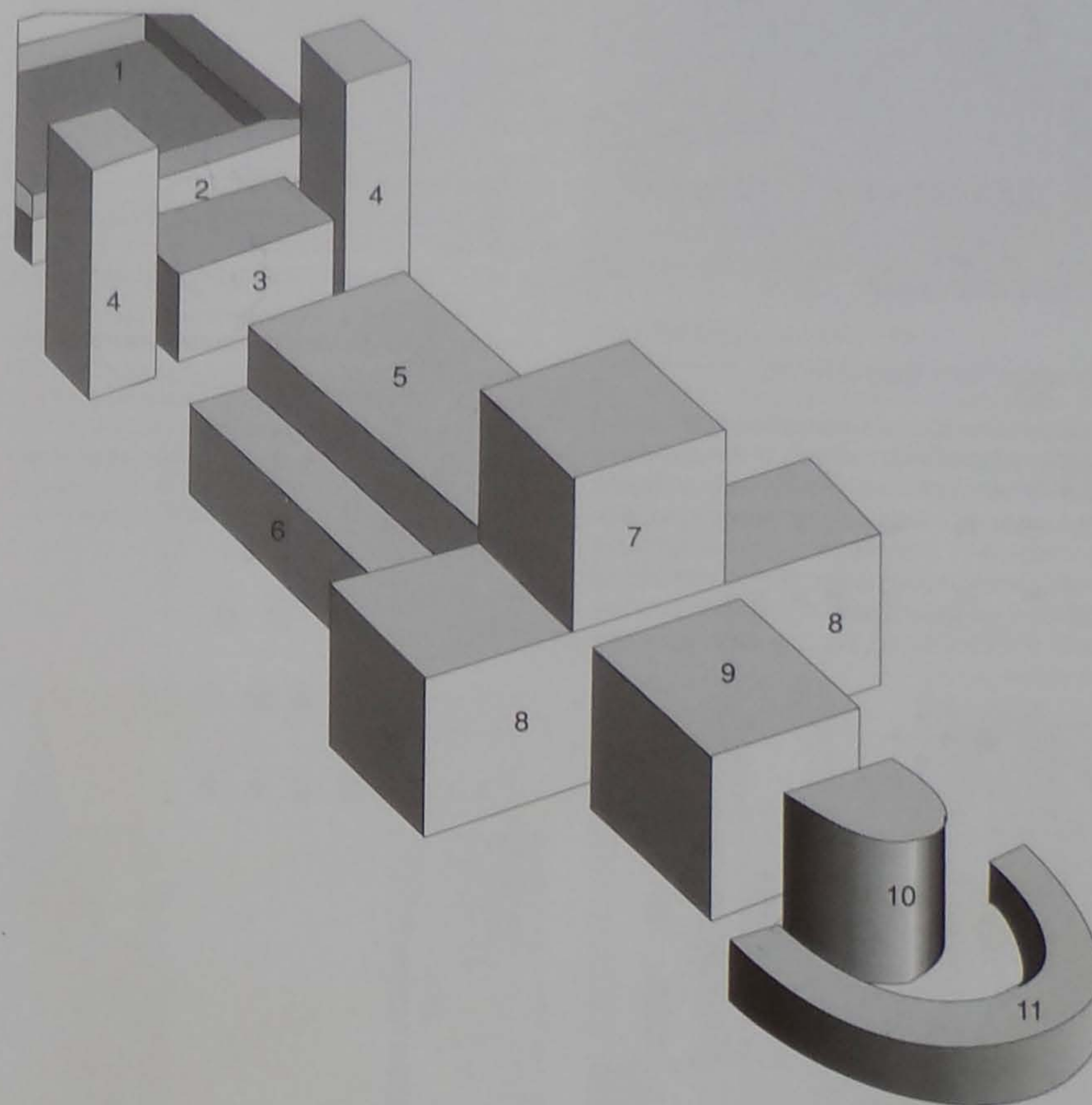
В базилике неф и трансепт пересекаются. Это пересечение образует средокрестие, над которым возвышается центральная башня. Боковые нефы продолжаются в восточном направлении

в виде деамбулатория с капеллами. Вместо деамбулатория продолжением боковых нефов могут выступать апсиды, примыкающие к хору с восточной стороны. Деамбулаторий хора — предшественник готических крытых аркад.

Характерной чертой романской архитектуры являются двубашенные или однобашенные западные фасады. Реже встречаются передние дворы, нартексы и атрии (или крытые портики).

Нартекс впервые появился в раннем христианстве как внешний зал, расположенный поперечно по отношению к основному залу римской латеранской базилики. Это название восходит к первому большому христианскому зданию в Риме — базилике в Латеранском дворце, построенной императором Константином в 313–319 годах.

Другим стандартным типом построек является базилика без трансепта: в IV веке церковь Санта Мария Маджоре в Риме была задумана как зал с боковыми нефами с плоскими перекрытиями без трансепта. Центральный неф в восточной части переходит в полукруглую апсиду.

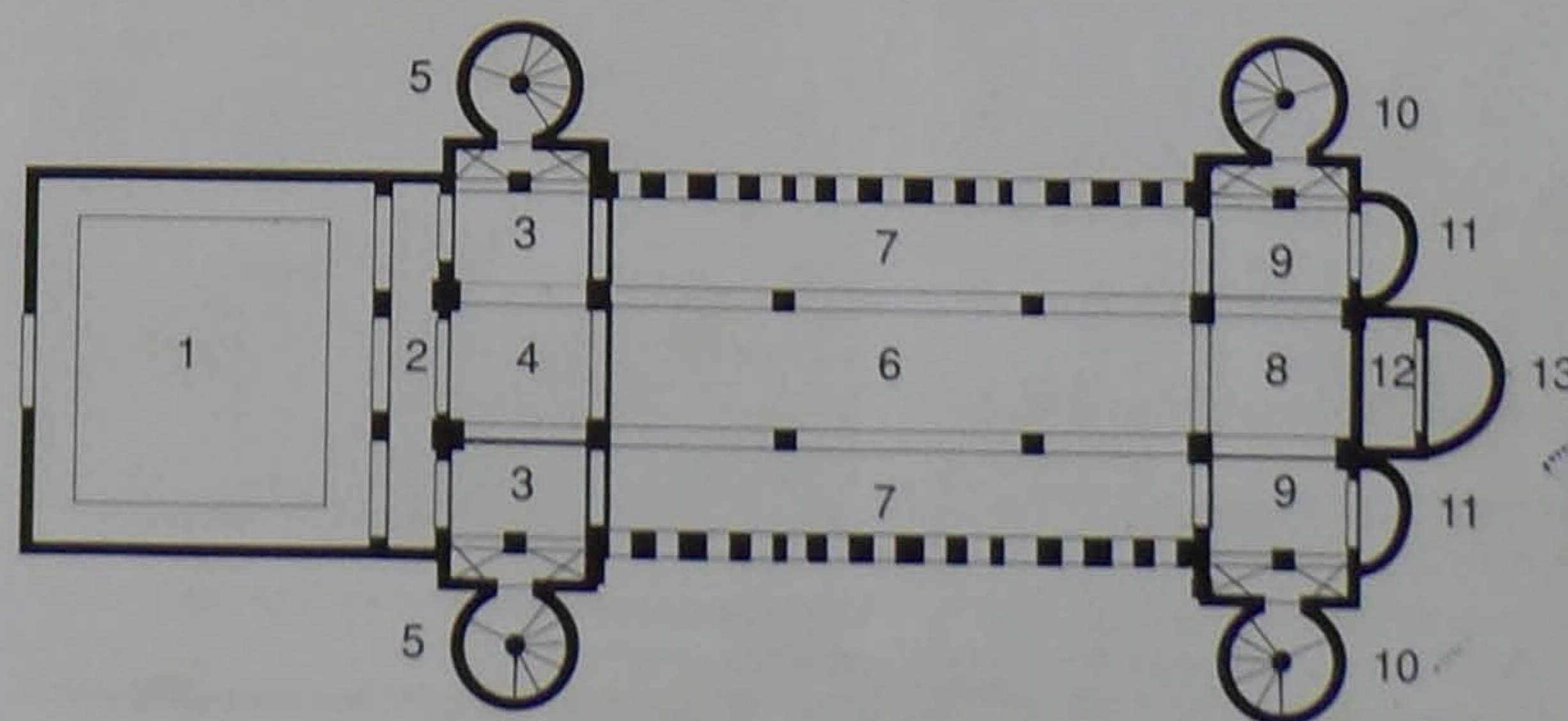


Хильдесхайм, церковь Санкт Михаэль, 1010–1033

Вестверк церкви с атрием и папертью (слева). Вид хора с боковыми нефами и башенками трансепта (справа).

- 1 — атрий / нартекс
- 2 — паперть / галилея
- 3 — западный фасад
- 4 — западная центральная башня
- 5 — западные башенки с винтовой лестницей
- 6 — главный неф

- 7 — боковые нефы
- 8 — центральная башня
- 9 — трансепт
- 10 — башни трансепта
- 11 — апсиды хора
- 12 — хор
- 13 — апсида



Вид западной части (I)



Нередко кажется, что у романских церквей вид оборонительного сооружения, это подчеркивают массивные паперты и башни на западной стороне. В таких храмах хорошо разработан вестверк, состоящий из нескольких компонентов.

Вестверк — самостоятельный элемент здания, разделенный на ярусы и возведенный непосредственно перед церковью. В соответствии с символическим толкованием сторон света считалось, что с запада можно ожидать нападения сил зла. Обращенный на запад фасад храма должен был служить надежной защитой от этой угрозы. Вид западного фасада создает об-

раз здания, поскольку здесь обычно находятся входы или один главный портал. Область портала может подчеркиваться сложными архитектурными деталями. На фасаде также располагаются скульптуры.

Термин **область нартекса** используется в случае, когда западный фасад расположен поперечно базиликальному нефу. Строение фасада обычно выявляет членение внутреннего пространства храма. Так, использование пилястр или лизен указывает на расположение центрального и боковых нефов.

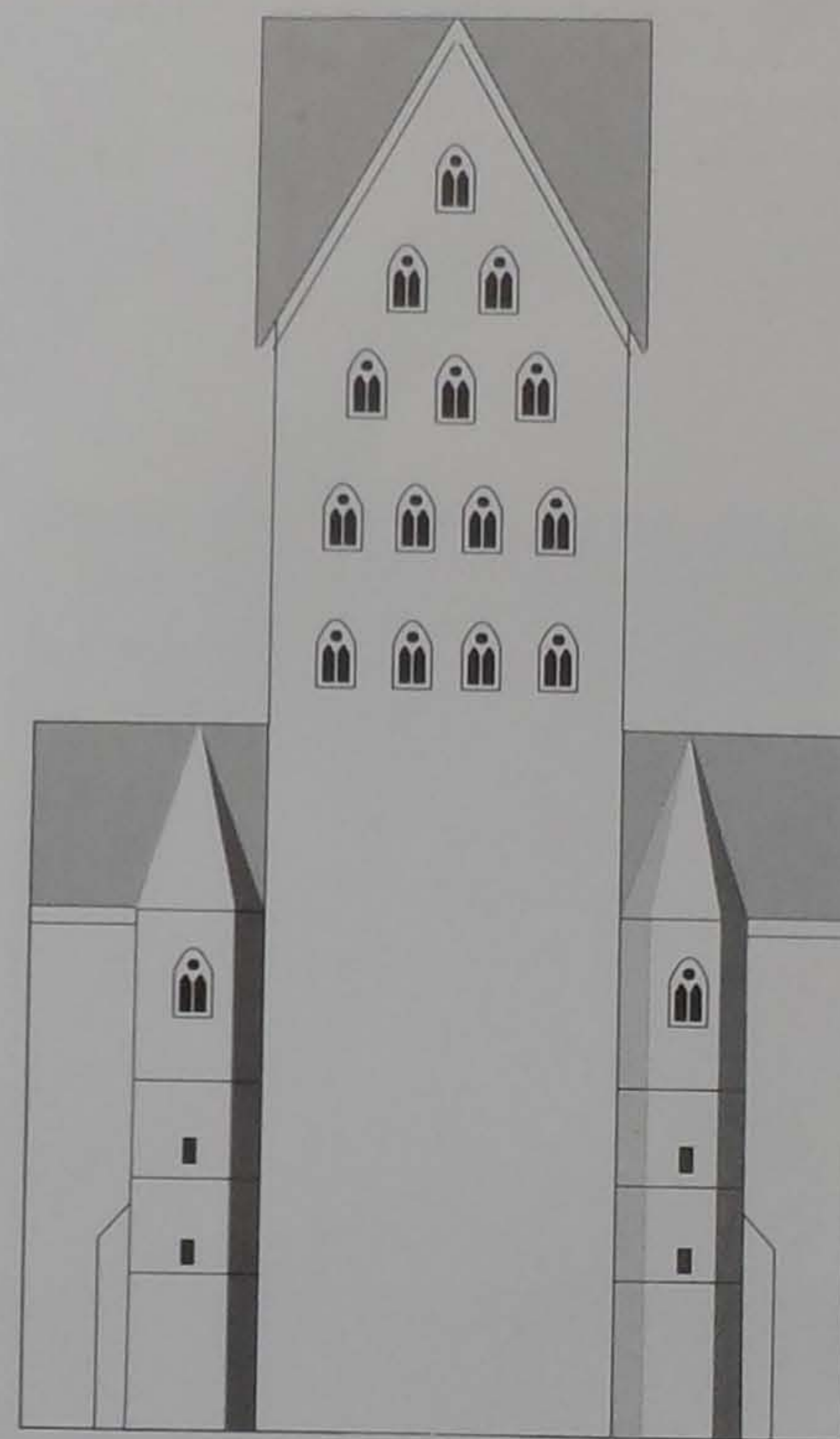
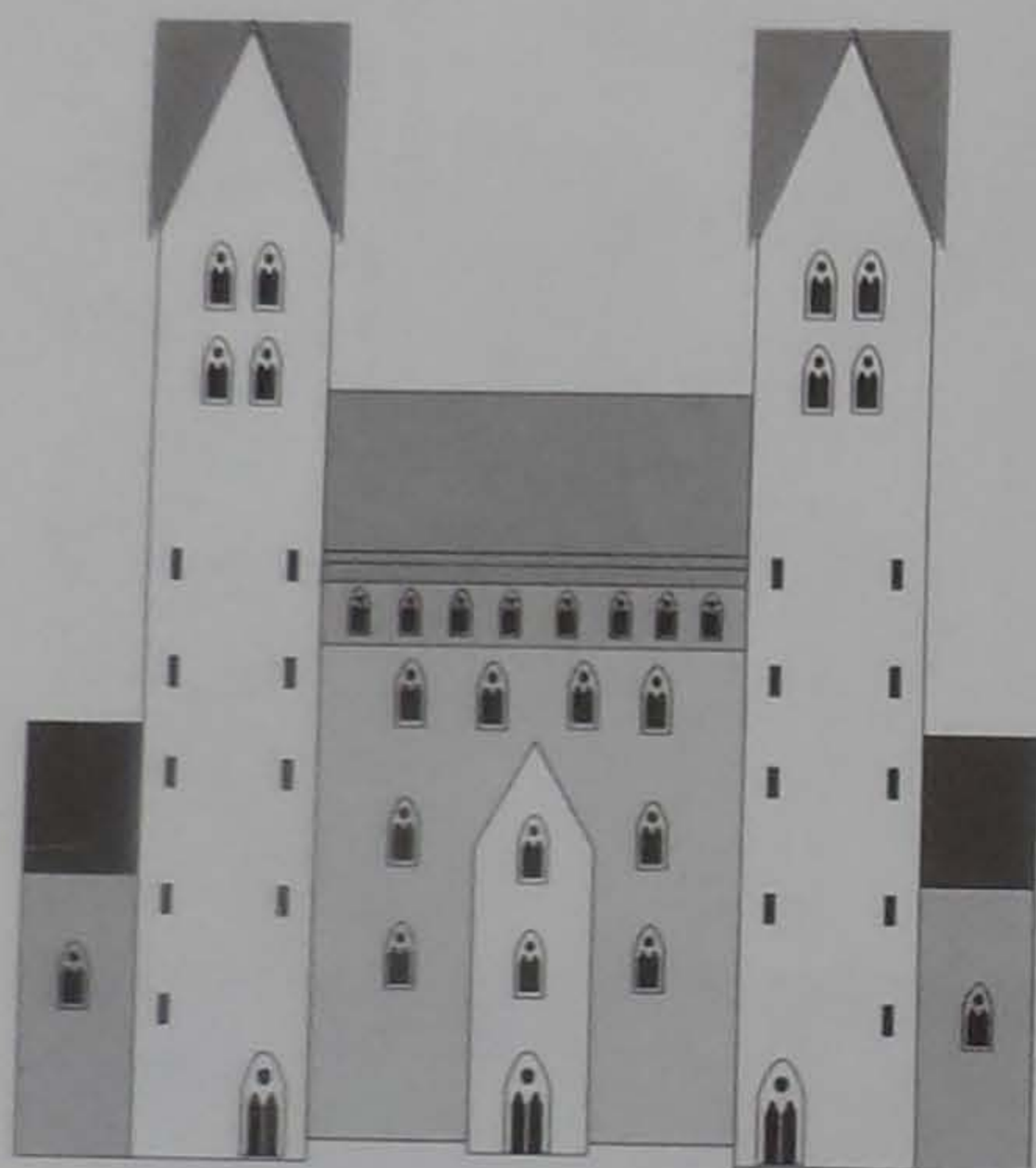
Глухой западный фасад не зависит ни от внутреннего пространства цер-

кви, ни от формы крыши. Прямоугольный и обычно лишенный фронтонов, он часто завершает базиликальный неф. Скрывая очертания нефа, он одновременно обладает собственной структурной эстетикой. Нередко западный фасад сильно структурирован и богато украшен. (Примеры структурных и орнаментальных элементов в романской архитектуре см. на с. 23.)

Выделяют несколько типов западных фасадов в зависимости от наличия или отсутствия различных башен, а также западного хора и/или преддверия храма.

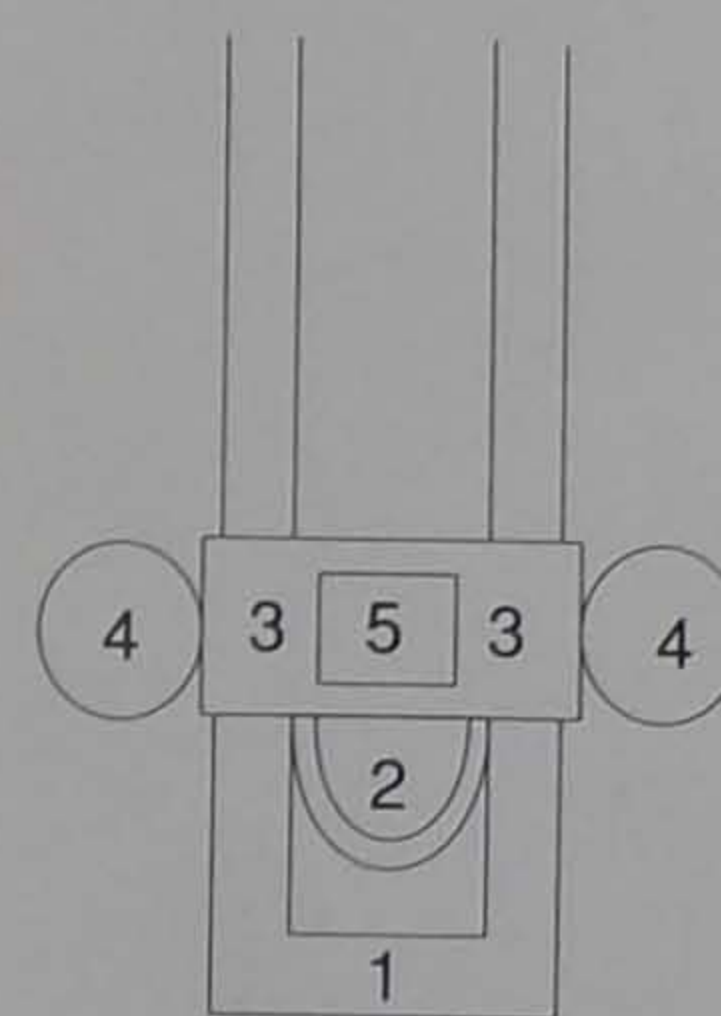
Фасад без башен

Храмы с западным фасадом без башен широко распространены в Италии и на юге Франции. Им свойственны такие структурные детали, как пилястры, полуколонны, лизены, орнаментальные ленты или скульптуры. В Италии возле западного фасада часто стоит кампанила (колокольня), но для Франции это не характерно.



Вестверк с западным хором и атрием / передним двором

- 1 — атрий / передний двор
- 2 — западный хор
- 3 — западный трансепт
- 4 — круглые боковые башни
- 5 — западная центральная башня



Западный фасад с боковыми башнями

Западный фасад с парными башнями — типичная модель романской базилики, широко распространенная в Северной и Западной Европе. Она символизирует врата Небесного Иерусалима.



Западный фасад с трансептом и центральной башней

Существует две разновидности такой церкви:

- 1) башня включена в западный трансепт (вверху);
- 2) башня расположена на оси центрального нефа перед западной стороной трансептного фасада.

Западный фасад с центральной башней

Башня собора в Падерборне, ок. 1075. Массивная башня без окон в нижней части, с двумя круглыми башенками с винтовыми лестницами — такие черты характерны для оборонительной постройки.



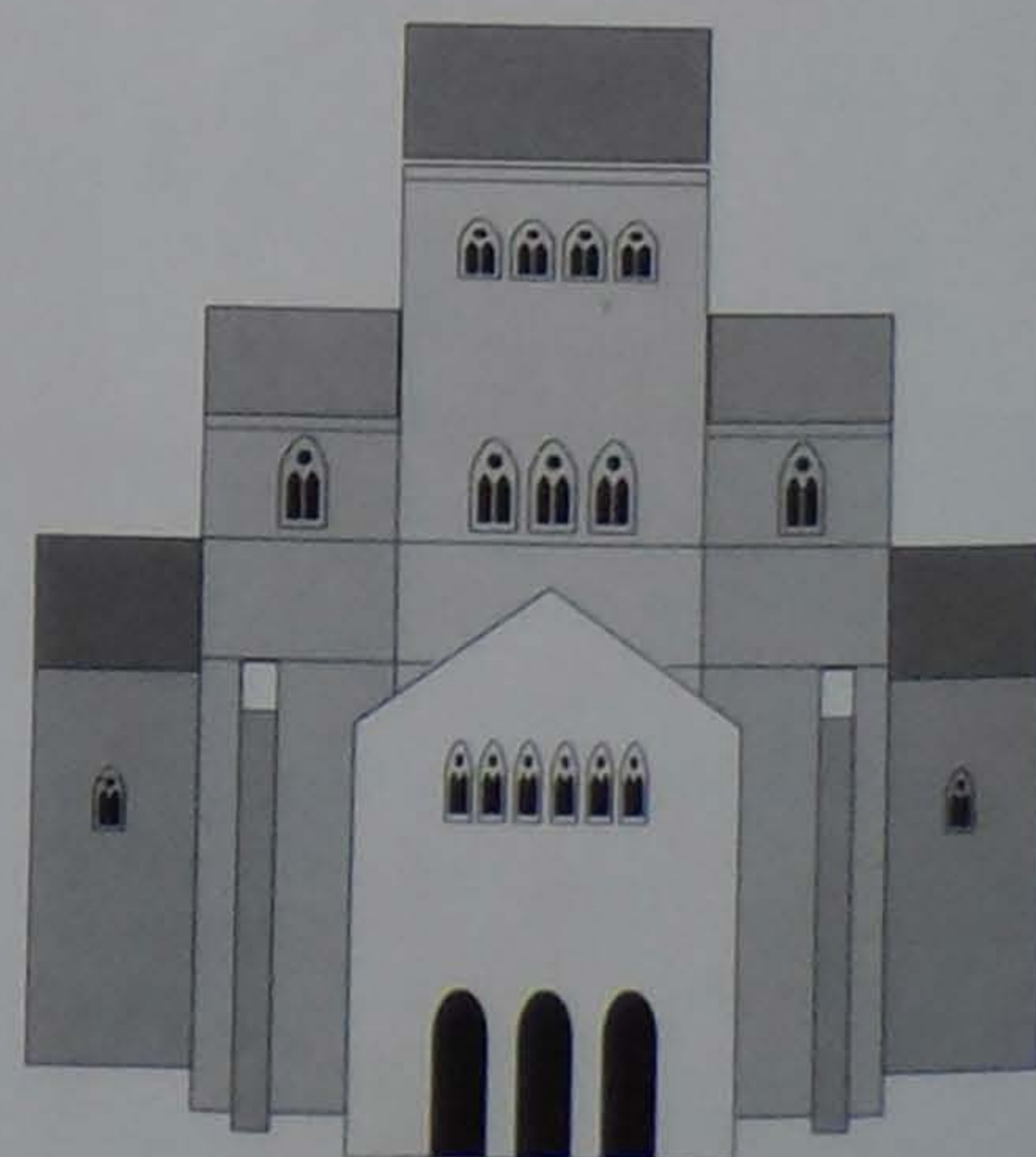
Центральная западная башня над порталом

Сен-Бенуа-сюр-Луар, середина XI века.

Западный фасад с тремя башнями

Церковь бенедиктинского аббатства Марии-Лак (вверху) занимает достойное место среди монументальных романских построек. Она практически не изменилась с XII века. Двумя трансеп-

тами и двумя группами тройных башен эта церковь напоминает императорские соборы Вормса и Шпайера.



Вестверк появляется в каролингской архитектуре в конце VIII века и получает распространение в первой половине IX века. Около 1000 года разновидность каролингского вестверка наряду со множеством прочих архитектурных деталей была заимствована и модифицирована оттоновской архитектурой. Примеры оттоновских построек можно встретить в северной и восточной Франции, на юге современных Нидерландов, в Бельгии и во всей Германии. Существует ряд вариантов вестверка, типичных для разных стран и культурных областей.

Вестверк обычно состоит из центральной части с **атрием** (передним двориком) и многоярусной верхней церковью и может соединяться с боковыми крыльями, напоминающими трансепт, галереями и боковыми башнями. Характерной чертой внешнего оформления каролингского вестверка является **западный фасад с тремя башнями**, который использовался в течение многих веков. Можно предположить, что этот

тип постройки восходит к архитектурному стилю империи Карла Великого. Такой вариант вестверка дает представление о поперечном строении храма. Ширина башен равна ширине центрального и боковых нефов. Окна наверху портала указывают на галереи для знати.

Вид западной части (II)



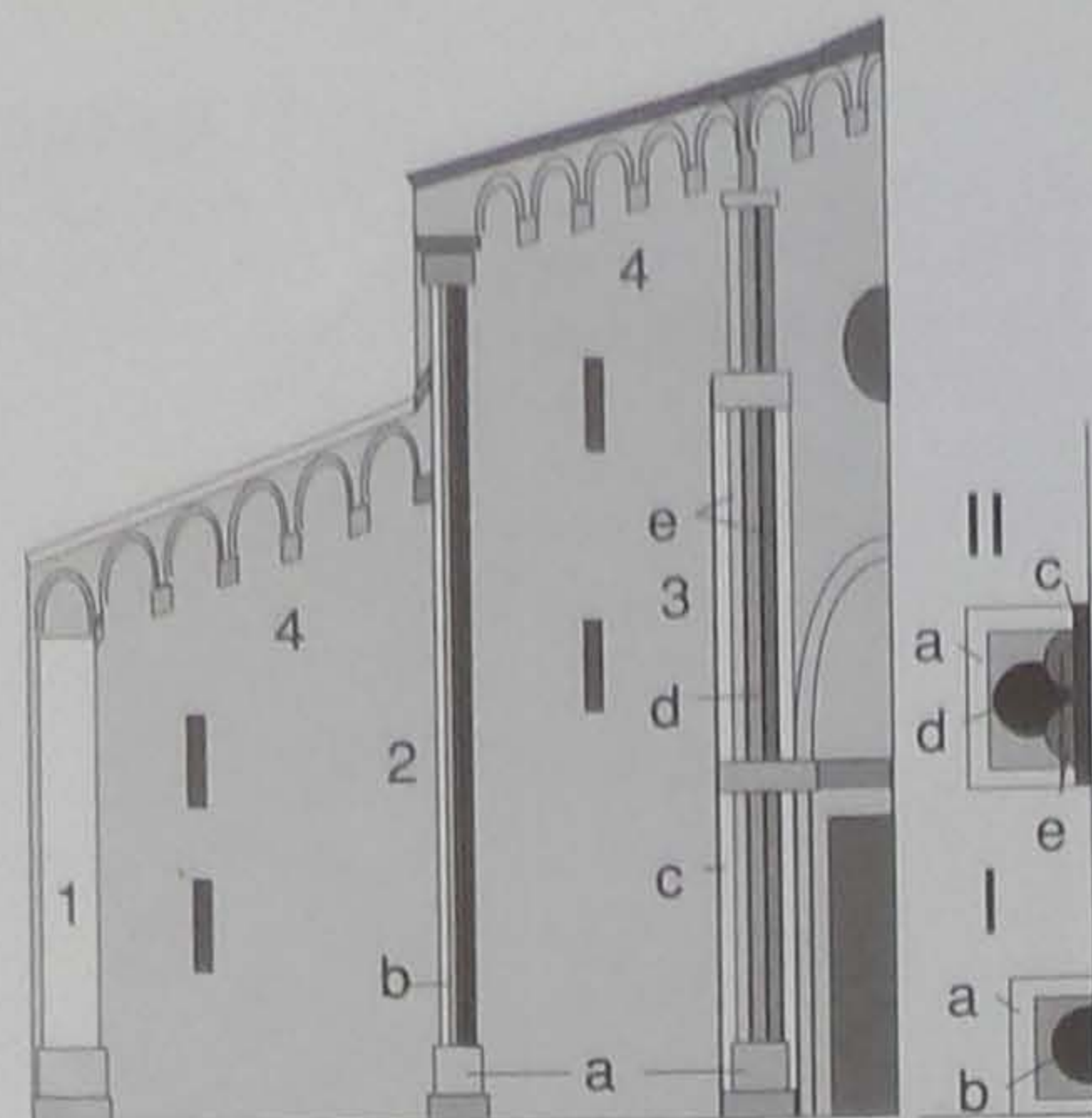
Глухой западный портал

Глухой западный портал церкви Сан Микеле в Павии напоминает театральный задник внушительных размеров. Такие голые, высокие фасады можно часто увидеть в городах Северной Италии. Западный фасад разделен на три участка мощным вертикальным **пучком пилястр**.

Наклон слепых аркад вдоль края фронтона соответствует горизонтальному скату наклонной крыши и вертикальным линиям пилястр. Западный фасад выделяется еще сильнее за счет симметричного расположения входов и окон. Рельефы свободно расположены в пространстве стены.

Западный фасад с центральной башней

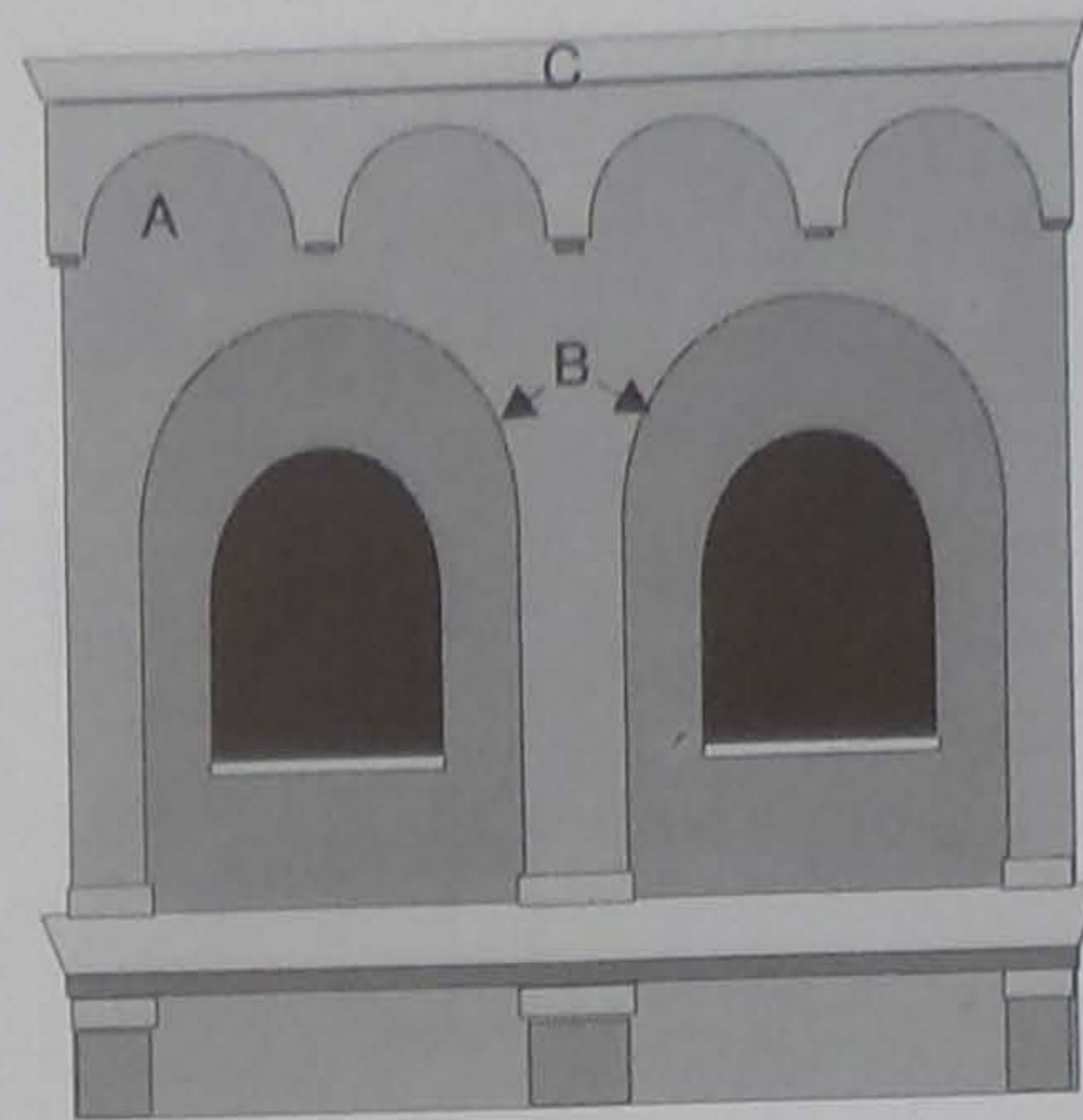
На западном фасаде церкви Санта Мария ди Тильо в Граведоне ряд деталей подчеркивает ее устремленность вверх и высоту здания. Восьмигранная башня, расположенная на низком прямоугольном основании, возвышается над крышей храма. Нижняя часть колокольни пересечена несколькими лизенами.



Пилястры и колонны

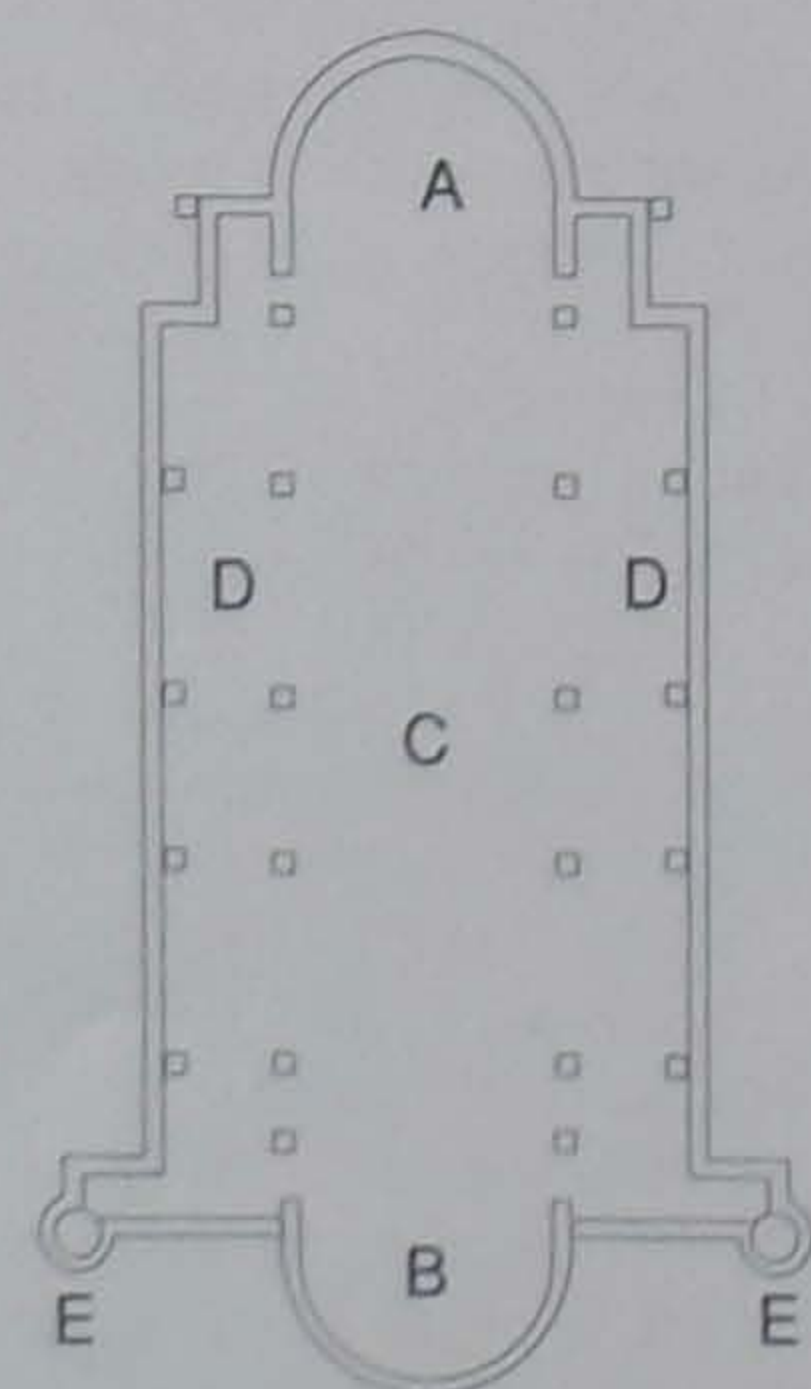
1 — пилястра; 2 — связанная колонна, полуколонна; 3 — многостовбные, сложные или сгруппированные пилястры (II); 4 — слепые аркады, скат.

I и II: планы полуколонн и пилястр: а) база; б) полуколонна; с) полоса пилястры; д) полуколонна / пучок пилястр; е) колонна / трехчастная.



Аркады и арки

Сочетание слепых аркад (А) со слепыми арками (В) встречается на вершинах церковных башен. В слепых аркадах повторяется мотив свода. Вместе с карнизом (С) и куполом они завершают башню.



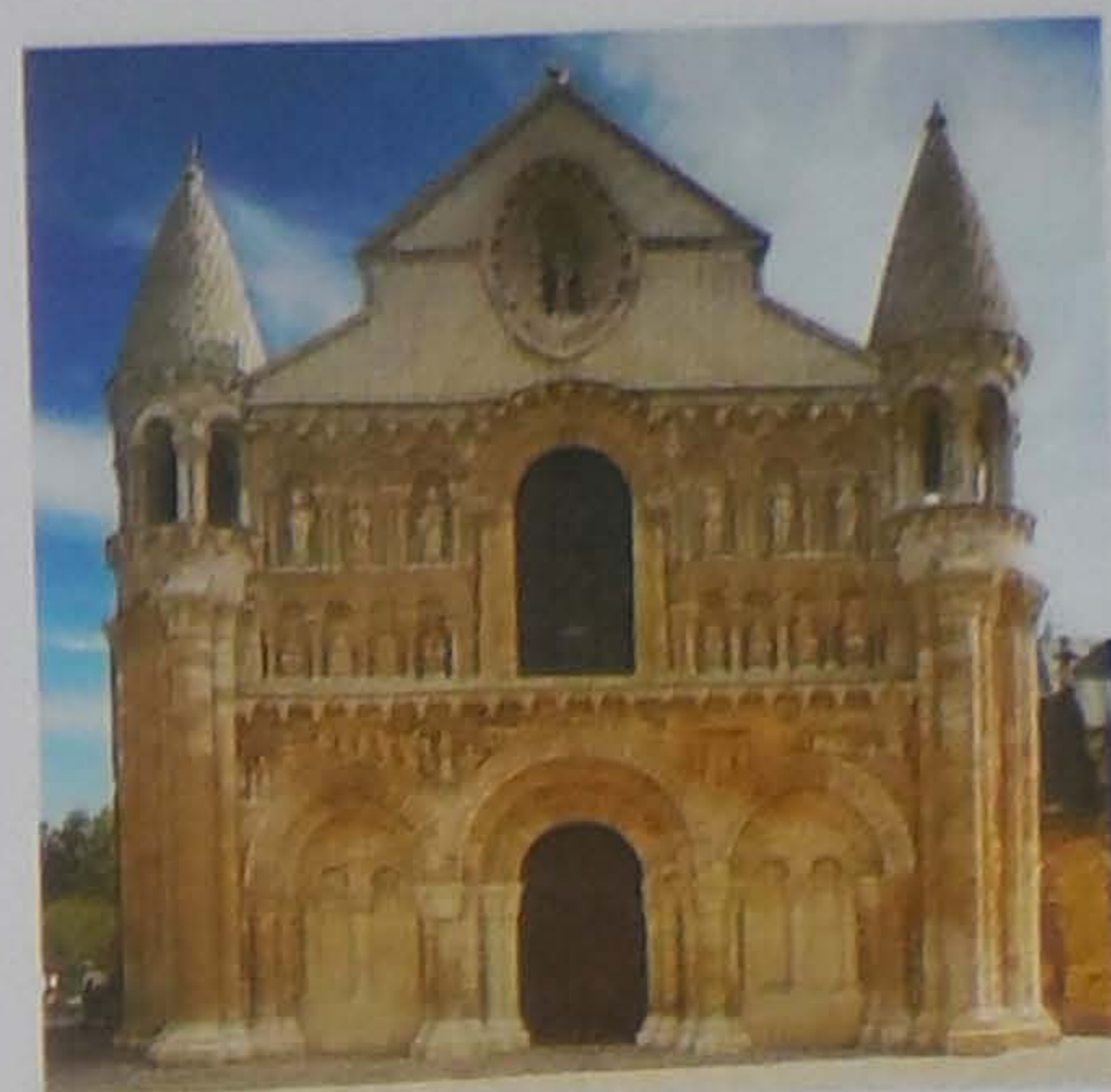
Западный фасад с центральной апсидой и парными башнями

Трир, собор Санкт Петер.

Церковь с двумя хорами впервые появилась в каролингский период. Она породила особый тип фасада — **западный фасад с центральной апсидой и башнями**, который мог включать две и более башен. Салический собор в Трире представляет вариант с центральным фронтоном и четырьмя башнями. Церкви с западным хором распространены в немецкоязычных странах Европы и встречаются также в Бургундии, Лотарингии, Ломбардии и Тоскане.

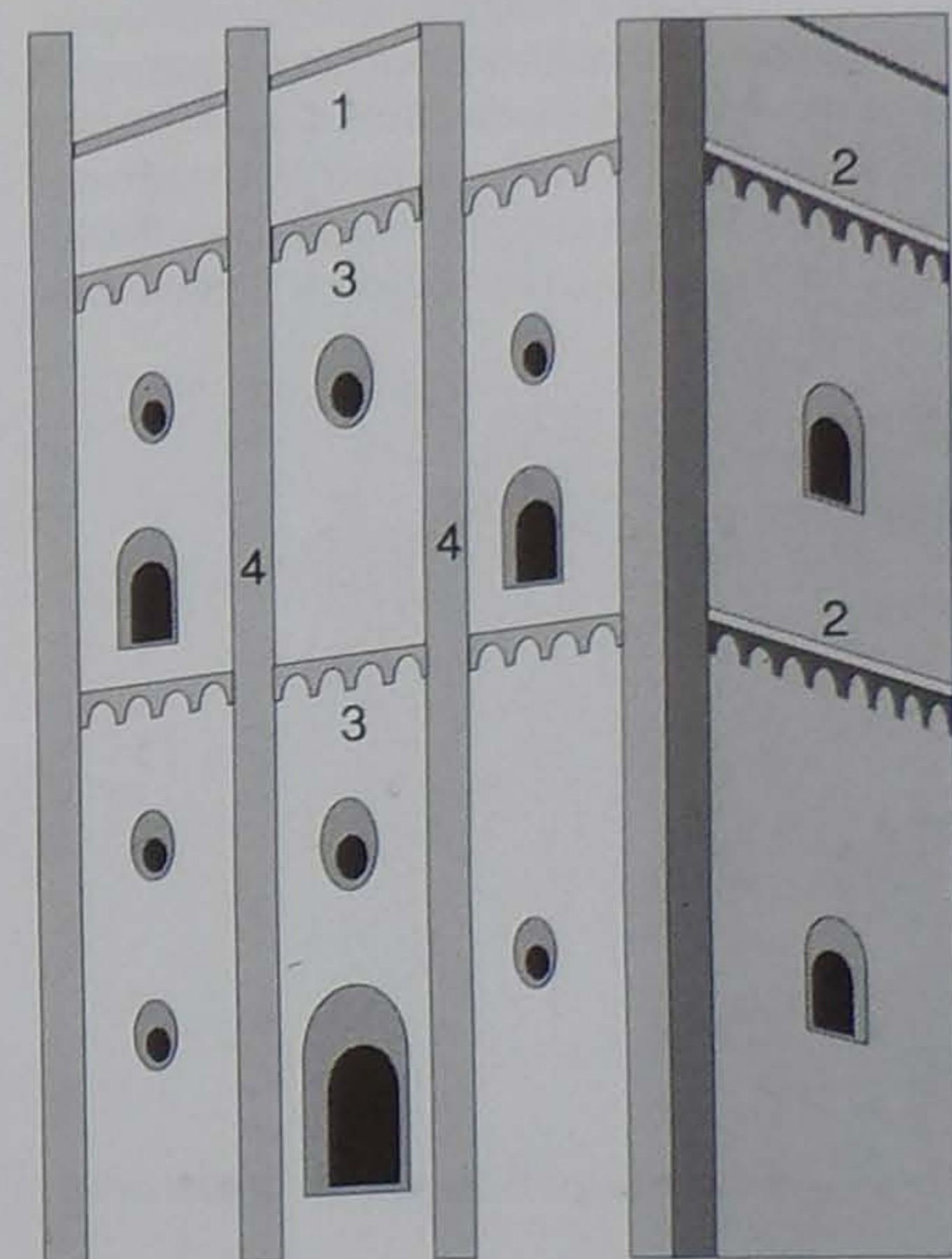
План (слева):

А — восточный хор; В — западный хор; С — неф; D — боковые нефы; Е — башенки с лестницами на западном фасаде.



Архитектурное членение западного фасада

Западный фасад церкви Нотр-Дам ла Гранд в Пуатье (вверху) — отличный пример богатого скульптурного убранства фасада. Его структура подчеркивается вертикальными фризами в виде полукруглых аркад, детально разработаны орнамент и барельефы, иконография фасада воспринимается как единое целое.



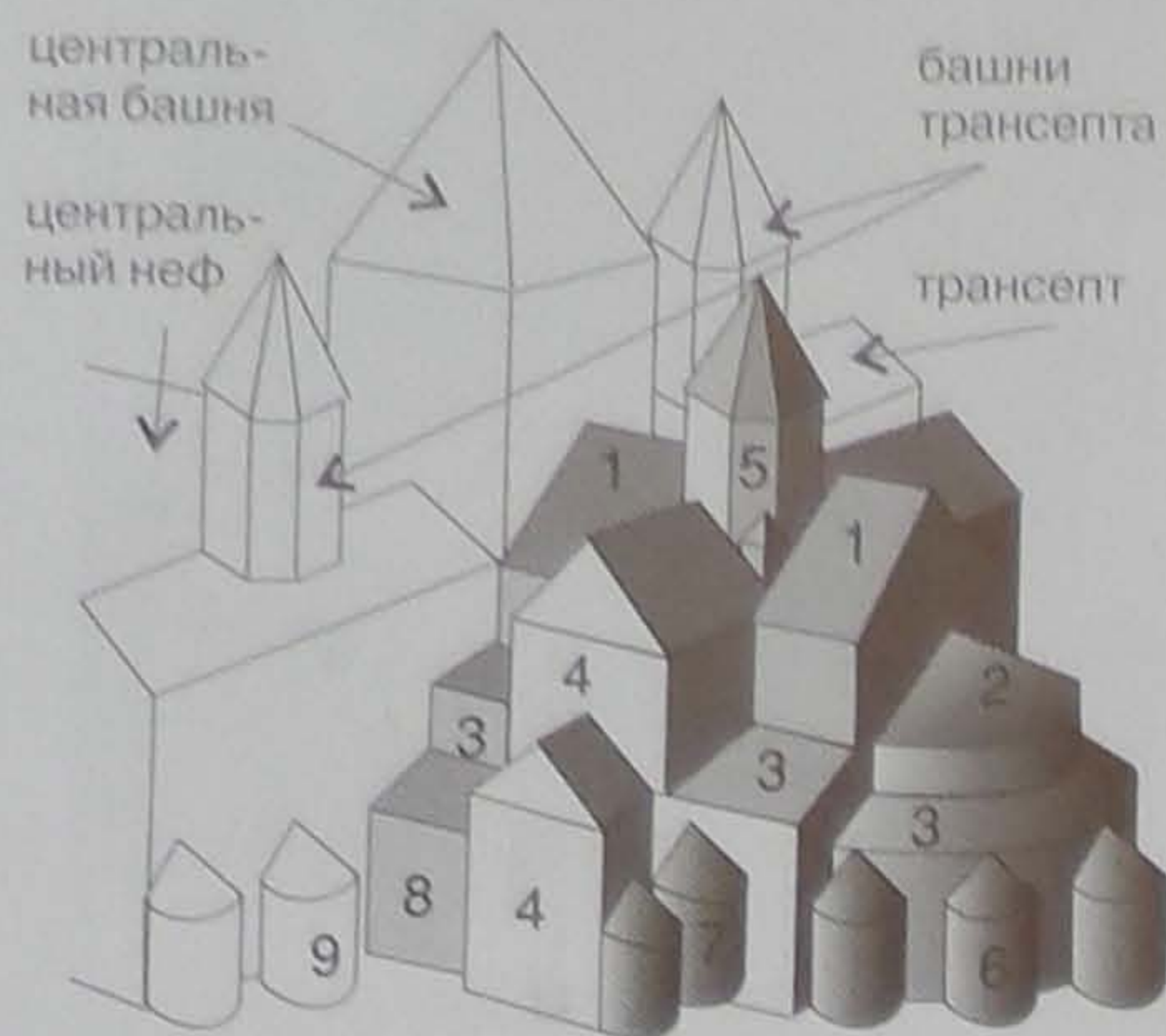
Структурные элементы

Горизонтальный карниз (1) часто сочетается с фризом слепых аркад (2). Горизонтальные слепые аркады (3) и лизены (4) — элементы, которые обычно используются для членения фасадов и башен, к примеру массивных западных башен.

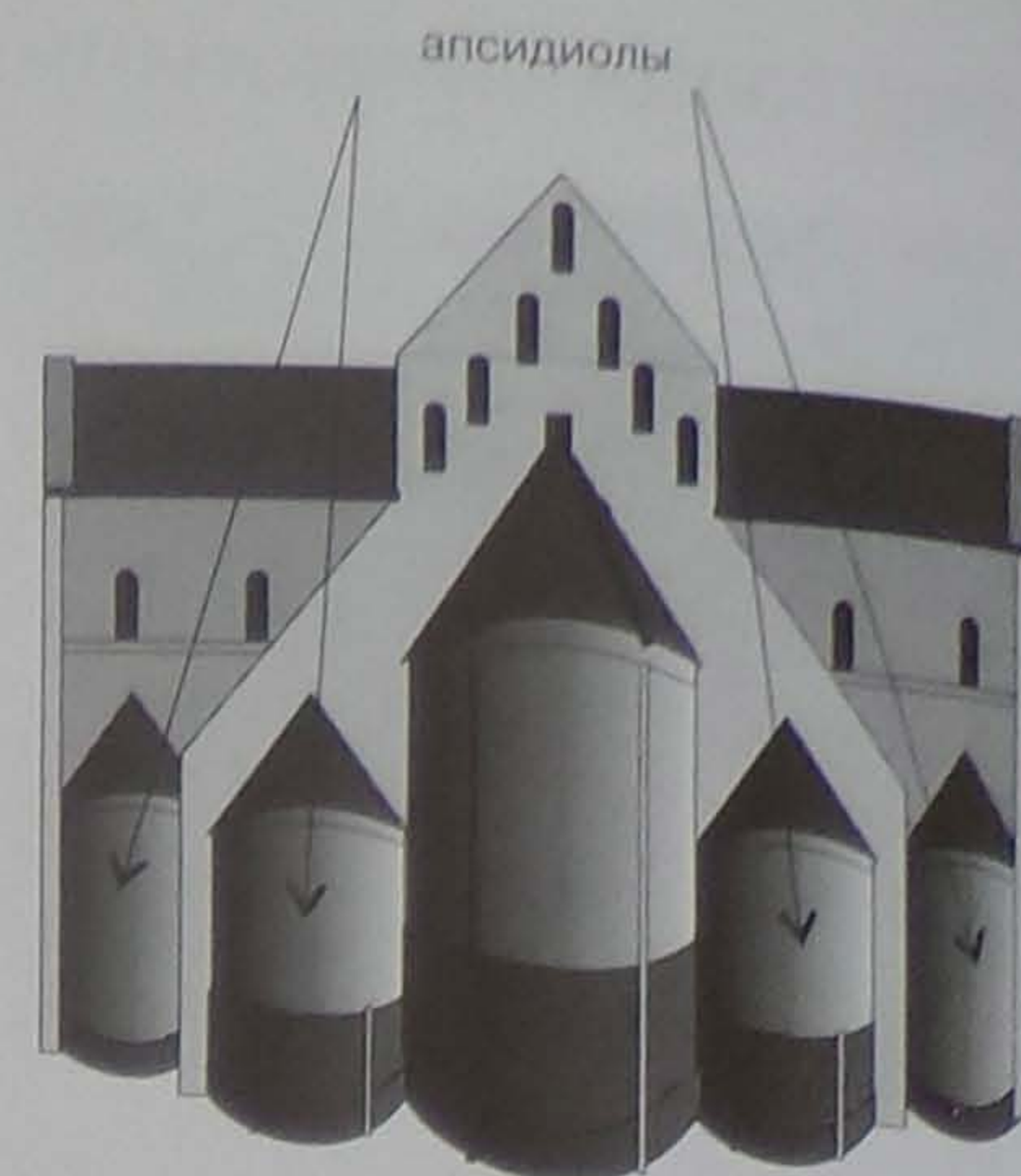
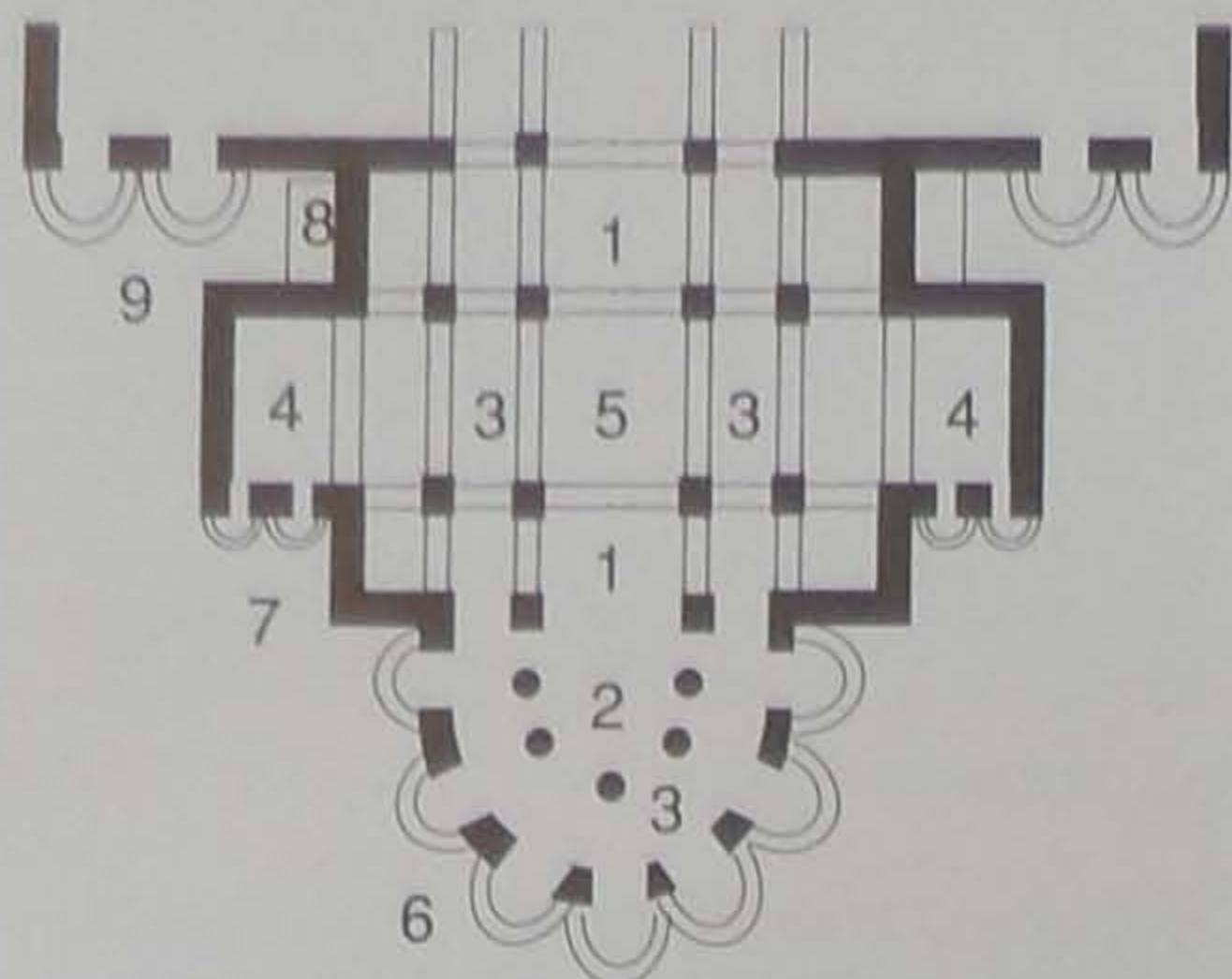
Романские фризы



Вид восточной части (I)



1 — хор; 2 — алтарная часть; 3 — деамбулаторий; 4 — хоровой трансепт; 5 — башня над средокрестием хора; 6 — венец капелл; 7 — капеллы хорового трансепта; 8 — боковые капеллы; 9 — капеллы трансепта.



Структура и элементы хора

Поначалу хор был местом певчих перед алтарем. Со временем оно увеличилось и стало центром богослужения, содержащим высокий алтарь. Позднее в единый комплекс была включена алтарная часть, лежащая восточнее хора и вписанная в апсиду. Сейчас весь комплекс носит название хора. Боковые нефы могут продолжаться за трансепт, переходя в деамбулаторий. С IX века к нему пристраивают полукруглые радиально расходящиеся капеллы, образующие венец капелл (Сен Мартен в Туре). Расшире-

ние хоровой части храма началось с церкви Ключи III (1088): возведение трансепта хора создало средокрестие, которое увенчивала центральная башня хора. Восточные части трансепта украшены боковыми апсидами, которые вместе с венцом капелл образуют плотное кольцо апсид. Развитие галерей храма сделало Ключи III образцом для многих романских церквей, причем не только для «дочерних» ключийских монастырей, как Ла-Шарите, но и для построек за пределами Франции, масштабы которых, однако, уступали Ключи III.

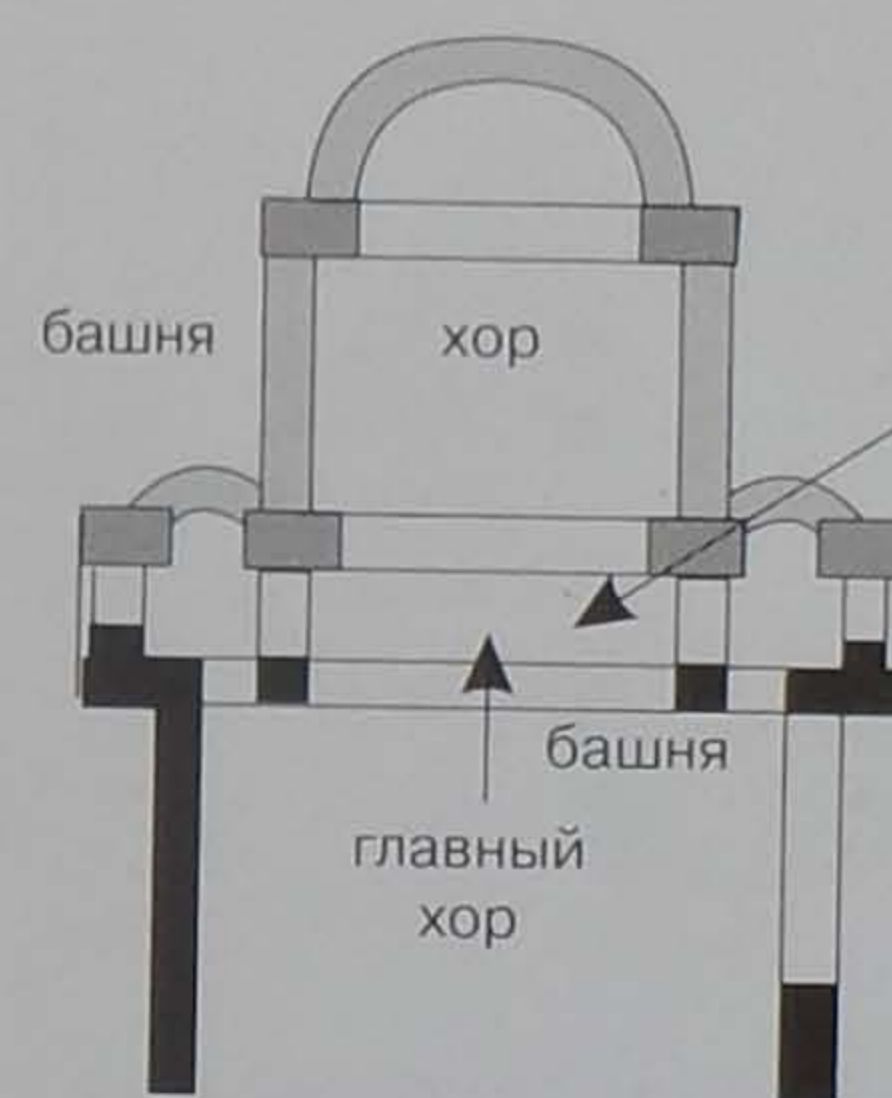
Центральная апсида с боковыми апсидами

Центральная апсида с менее крупными боковыми апсидами (Ривольта-д'Адда, Санта Мария э Сан Сигизмондо, XII в.) указывает на базиликальную форму с высоким центральным нефом. Боковые апсиды с фризам в виде полукруглых аркад под контурами свода образуют конец бокового хора. Центральная апсида украшена высокой лентой слепых аркад.

Клостеррайхенбах

Алтарь с пятью радиальными апсидными капеллами

В церкви Санта Мария в Генгенбахе хор завершается венцом из пяти радиально расходящихся апсидных капелл. Две менее крупные апсиды расположены на оси трансепта, возле центральной апсиды. Еще по одной апсиде присоединено к каждому крылу трансепта. Небольшие апсиды называются также апсидиолы.



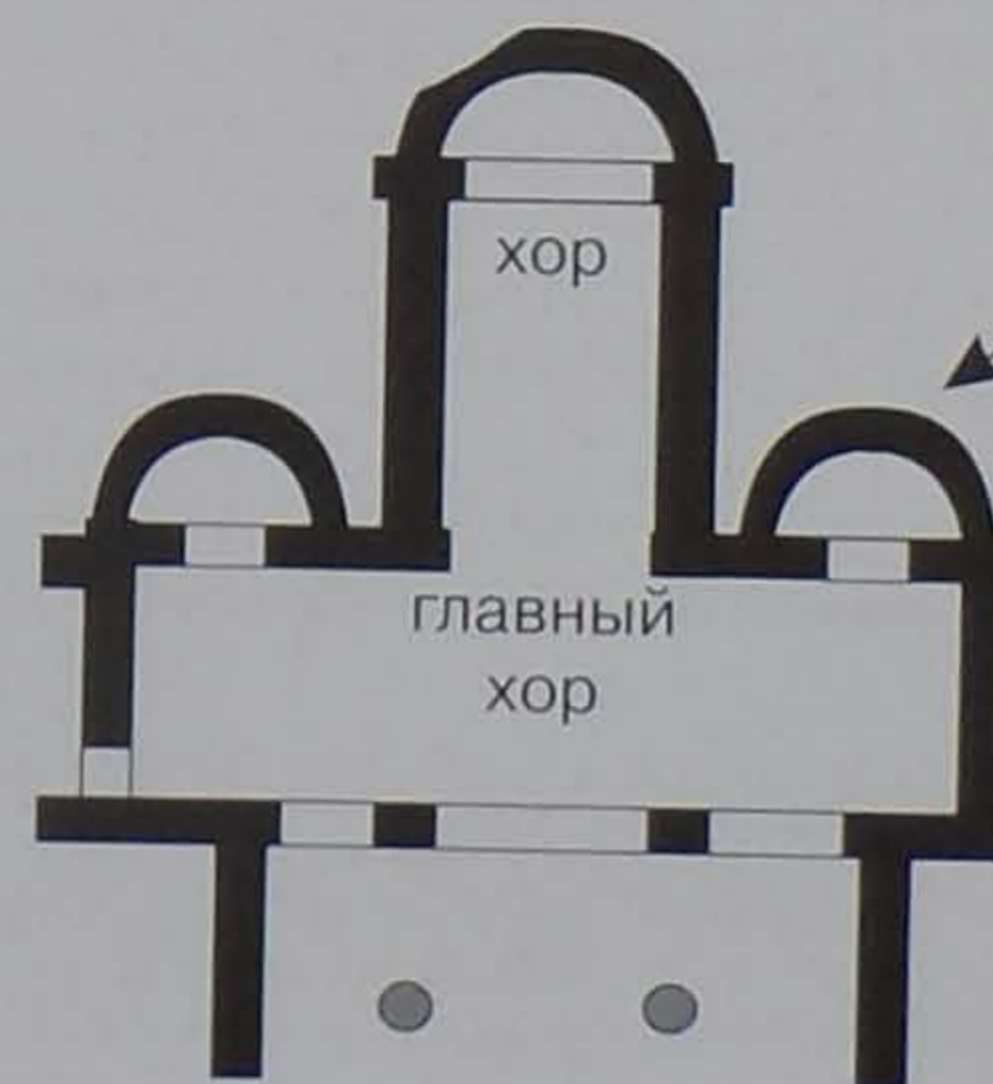
Хор с эшелонированными капеллами

Ступенчатое расположение более низких капелл также называется бенедиктинским хором.

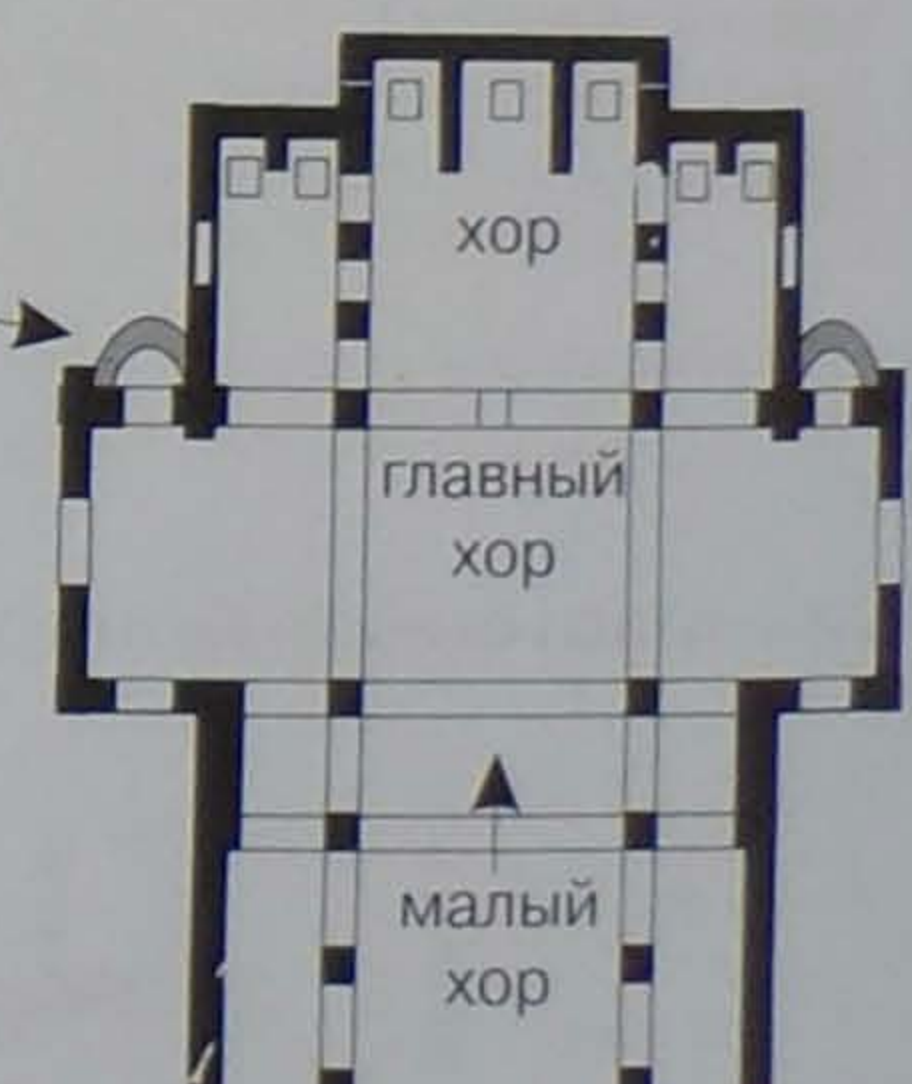


Хирсау / Церковь Санкт Аврелиус

Хирсау / Церковь Санкт Петер унд Пауль

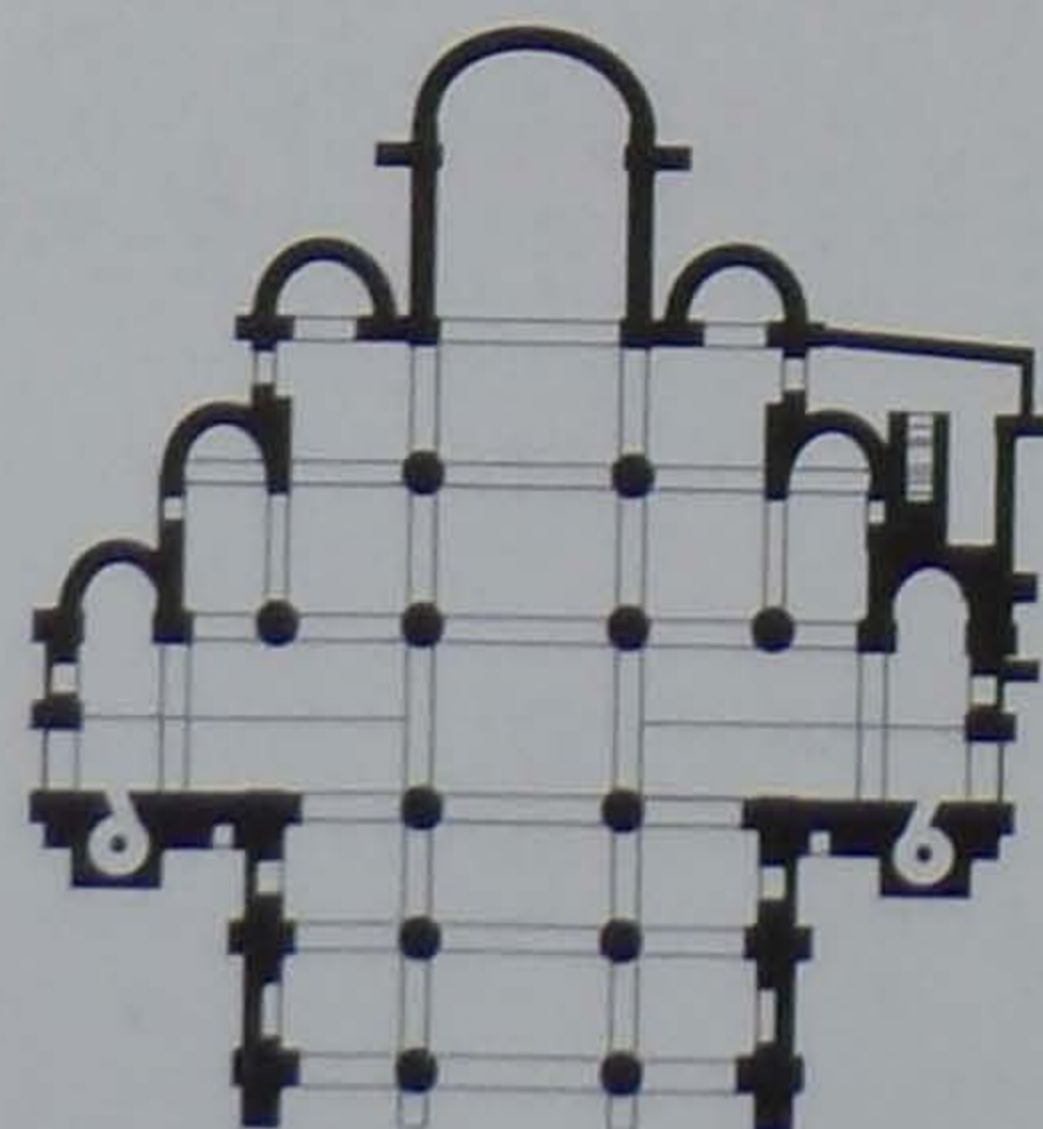


апсиды трансепта



Хор со ступенчатыми капеллами

Восточная часть бывшего аббатства Сен-Север (вверху и справа) дает наглядный пример хора со ступенчатыми капеллами. Кажется, что трансепт отсутствует, поскольку площадь храма увеличивается в сторону хора из-за расположенных косяком апсид. В храме семь капелл, идущих от средокрестия к хору. Центральные капеллы трансепта сообщаются друг с другом через аркады, усиливая таким образом значение хора.



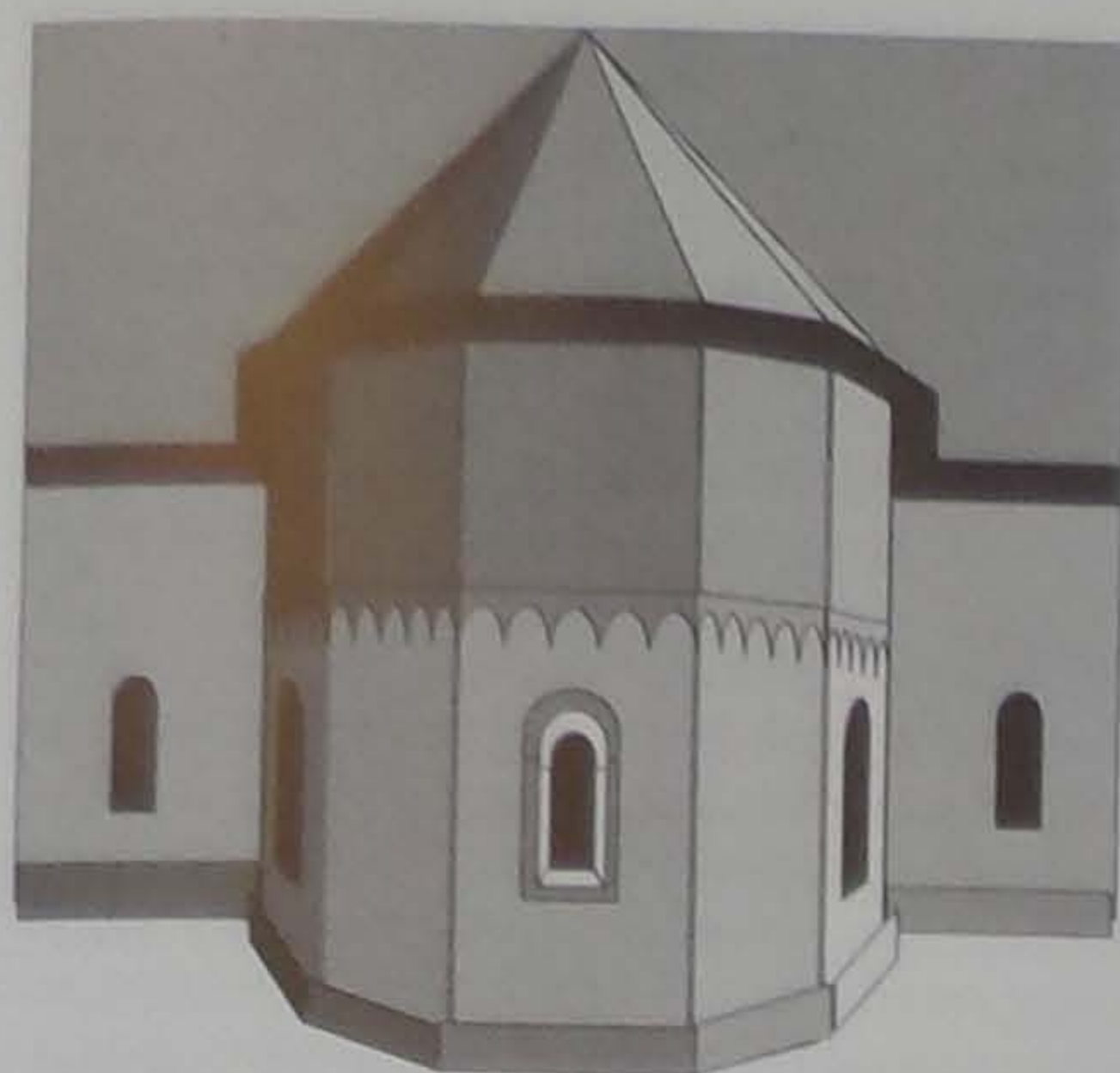
Школа Хирсау

Характерными особенностями так называемой хирсауской школы являются развитый хор со ступенчатыми капеллами и отсутствие крипты. Другая типичная для Хирсау и ранее нигде не встречавшаяся черта — боковые нефы хора, которые сообщаются с главным хором посредством аркад. Этот главный хор подчеркивает доминирующее положение хора в храме. Перед ними находится малый хор (место для послушников, которые не принимали участия в пении).

Хор первой хирсауской церкви Санкт Аврелиус, возможно, служил образцом для церкви в Клостеррайхенбахе. Однако с

двух сторон хора Санкт Аврелиус находились башни. Вполне вероятно, что такие же башни планировались в Санкт Петер унд Пауль, хотя и не были построены. Церковь Санкт Петер унд Пауль повлияла на расположение хора и трансепта в соборе Аллерхайлиген (Всех Святых) в Шаффхаузене. Возможно, она повлияла на строительство церкви в Альпирсбахе, поскольку средокрестие там тоже трансформировано в главный хор. Многие факты говорят о том, что в альпирсбахской церкви была запланирована вторая, примыкающая к хору башня, наподобие башен в церкви Санкт Аврелиус и в клостеррайхенбахской церкви.

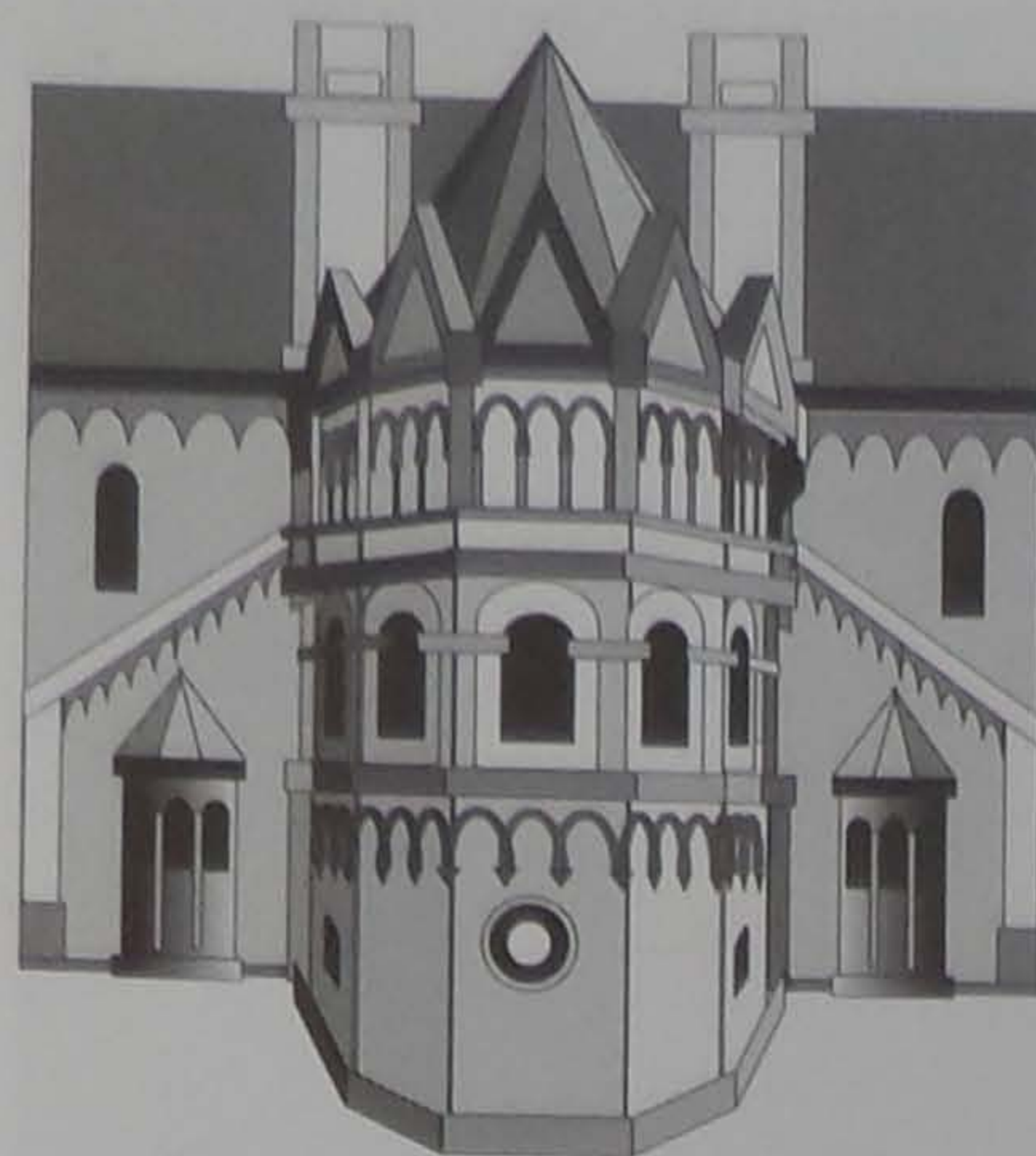
Вид восточной части (II)



Полигональный хор

Полукруг апсиды может разбиваться на грани. Чаще всего используется восьмиугольная или двенадцатиугольная модель. Полигональный тип завершения хора представлен на примере одной из приходских церквей Нойенгеке (XIII в.).

Простое конструктивное исполнение хора членится только фризами полукруглых аркад, полуциркульными окнами и плоским цоколем.

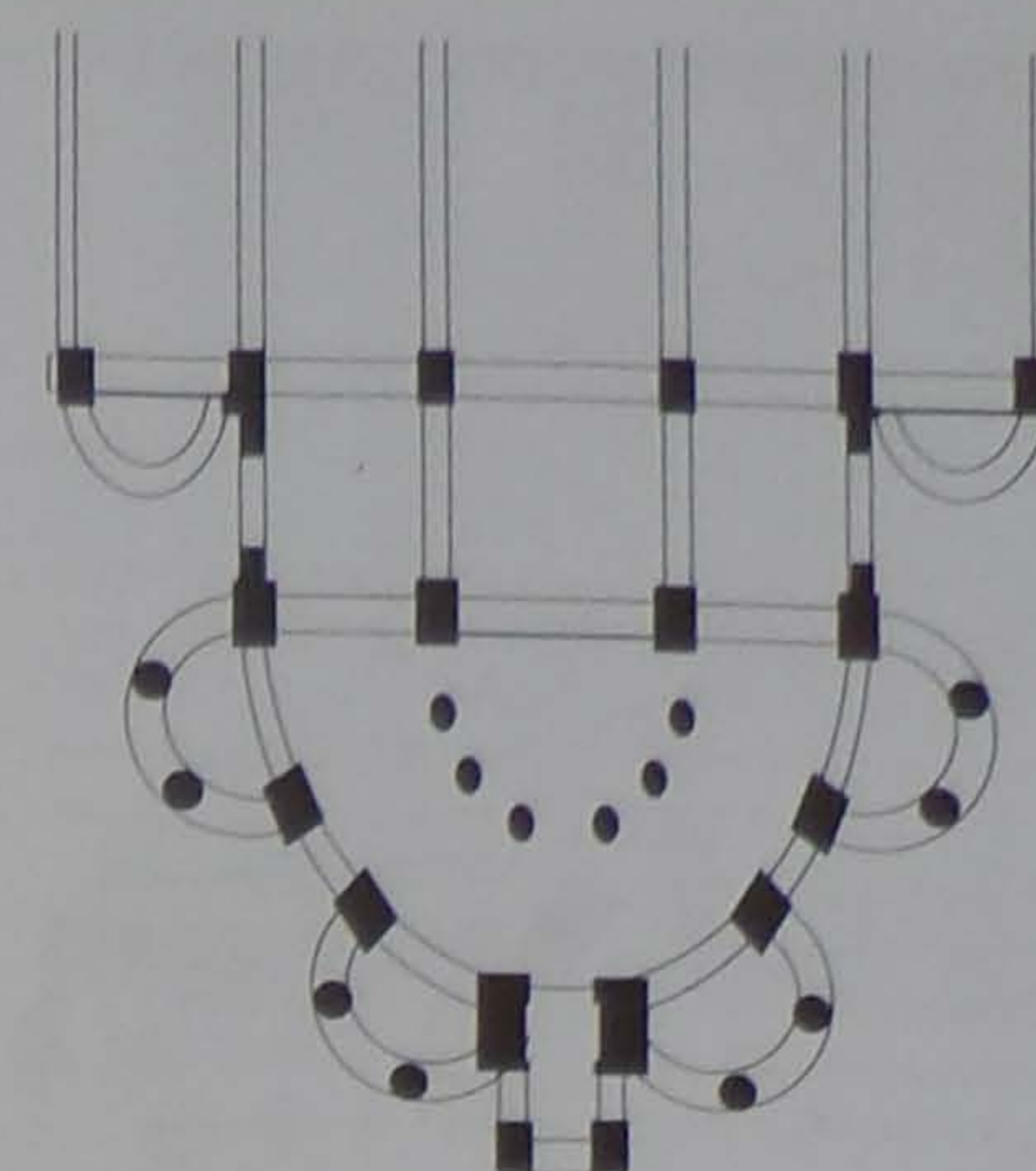


Полигональный хор церкви Санкт Петер в Зинциге (XIII век) отличается богатством деталей: двухъярусный комплекс архитектурно расчленен цоколем, слепыми аркадами и каменными лизенами. Большой интерес представляет чередование окон с полукруглыми завершениями. Второй ярус заканчивается слепой аркадой, увенчанной фронтонами. Между апсидой и хором находятся небольшие боковые башенки, а к боковым нефам хора примыкают апсидиолы.



Деамбулаторий с тремя апсидными капеллами

Восточная часть церкви Санкт Годехард в Хильдесхайме состоит из деамбулатория с тремя апсидными капеллами (апсидиолами), апсиды, хора и боковых нефов хора. Апсиды трансепта подчеркивают их структурное сходство с комплексом хора. Восточную часть церкви формирует центральная башня, возвышающаяся над квадратом хора. Его значимость подчеркивается архитектурными средствами.



Деамбулаторий и венец капелл

Для романской архитектуры исторической области Овернь (Франция) типична базилика с деамбулаторием и венцом радиально расходящихся капелл. В церкви Сент Остремун в Иссеаре интересна прямоугольная капелла Богоматери, расположенная между четырьмя круглыми апсидными капеллами деамбулатория. Венец капелл — новшество, возникшее в результате изменения строительных планов. В будущем он разовьется в деамбулаторий готического хора.



Сен-Мартен-де-Лондр

Турню

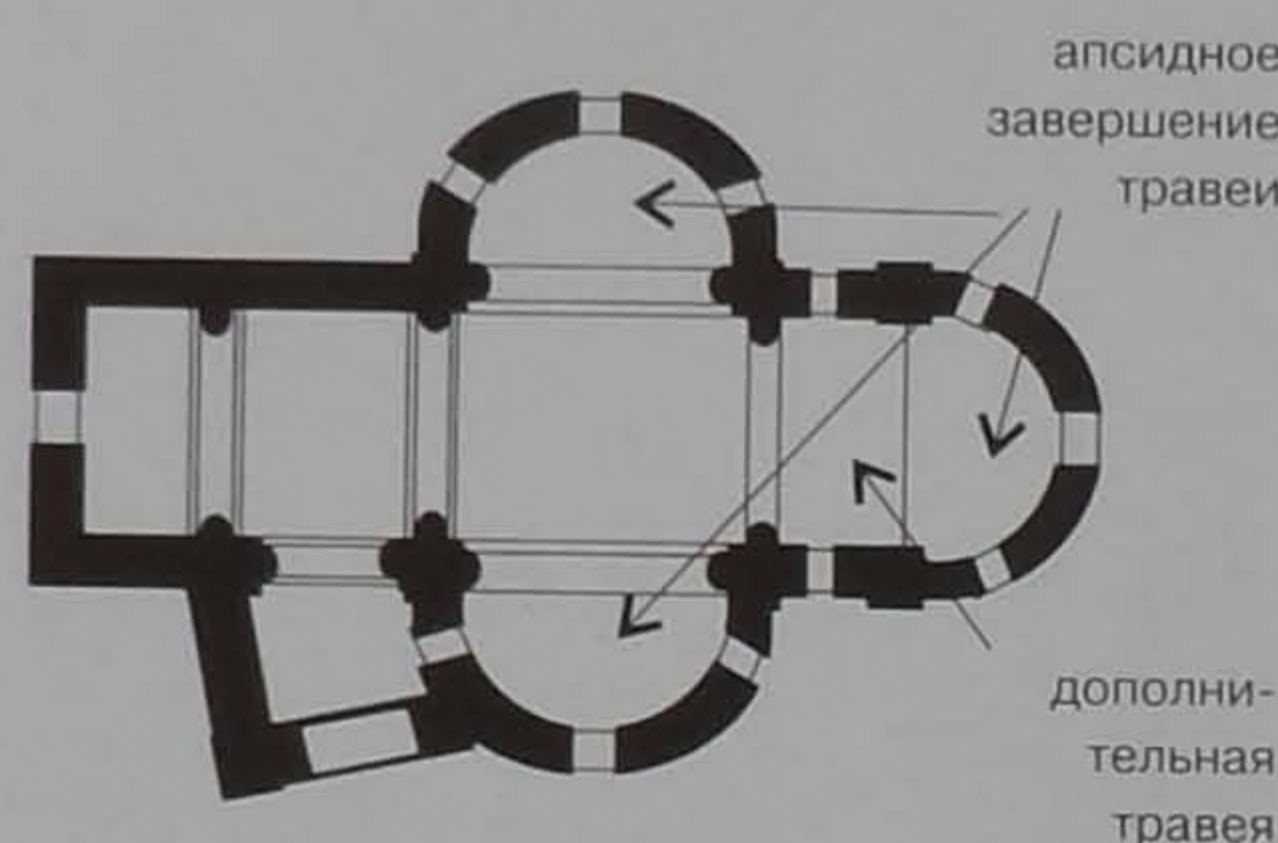
Аббатская церковь Сен Филибер (X–XII вв.)

деамбулаторий хора



Деамбулаторий и радиальные капеллы

Длинный центральный неф базилики проходит через средокрестие до хора, окруженного деамбулаторием. Из него венцом расходятся три прямоугольные капеллы (апсиды), которые расположены по кругу, но не соединены друг с другом. Форма хора, деамбулатория и радиально расходящихся капелл повторяется в крипте, которая находится под ними.



Трехапсидный план (трилистник)

Небольшая монастырская церковь Сен-Мартен-де-Лондр (вверху), основанная в 1088 году, является замечательным примером раннего романского стиля Нижнего Лангедока. Двухпролетный неф переходит в средокрестие, из которого, подобно трансепту, расходятся в разные стороны апсиды. Главная апсида отделена от средокрестия дополнительной трапезой (пролетом). Такая конструкция восточной части храма называется трилистник или трехапсидный план.



Разновидности церквей с башнями над хором

Небольшая церковь Санкт Кандидус в Кентхайме в северной части Шварцвальда (XI в.) типична для юго-западной Германии. В этой области часто встречаются маленькие романские деревенские церкви с похожими башнями над хором. Обычно они посвящены местным святым — Стефану, Ремигию, Марку и Марии, а не Мартину или Михаилу, как во всей Германии. Популярность франкских святых — результат миссионерской работы франков: поклонение Ремигию или Стефану должно было свидетельствовать о том, что данный регион является частью империи франков.

Башня над прямоугольным, как правило, хором символизирует связь между небесами и святыней алтаря.

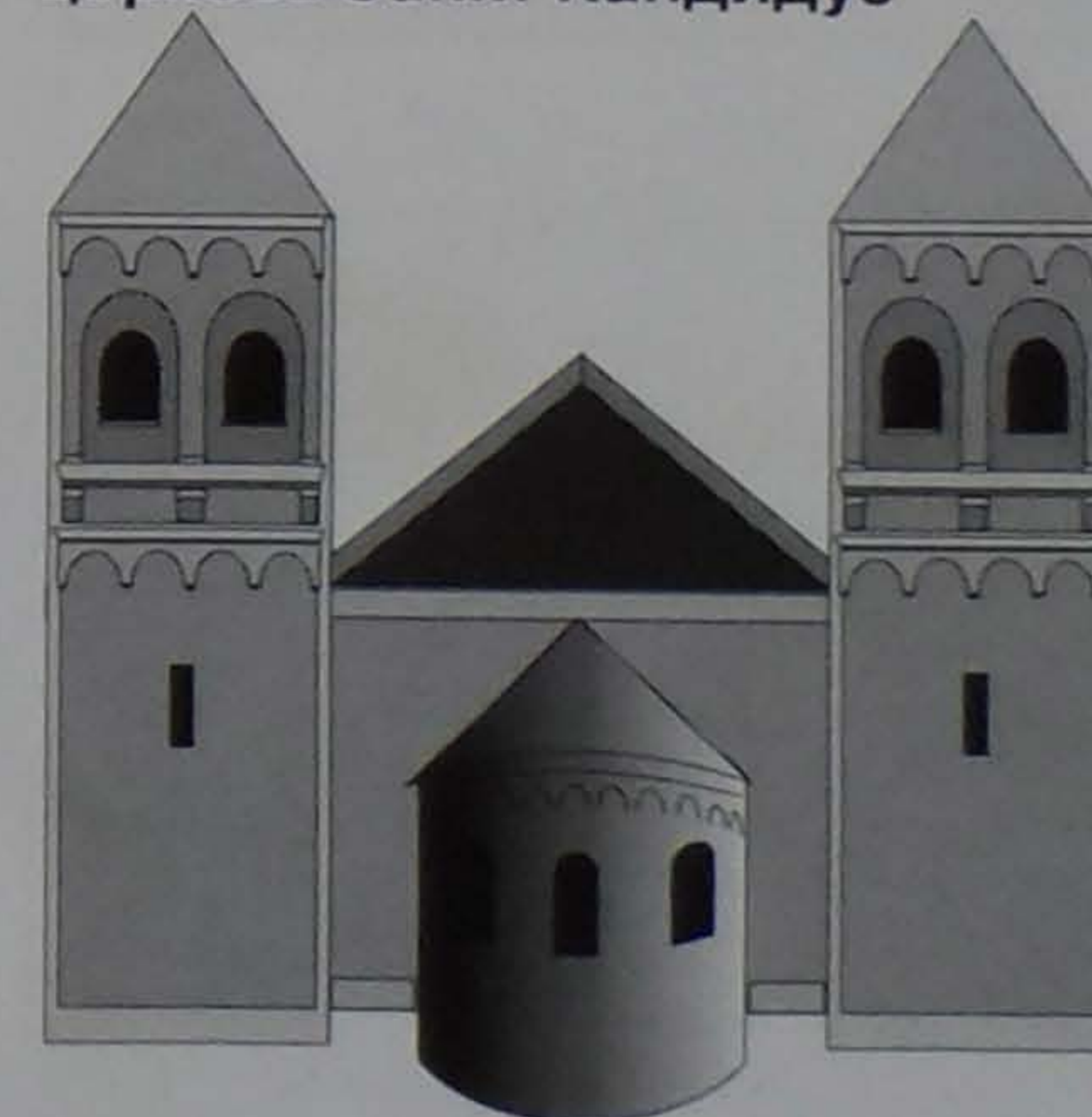


Башня над хором

Такой тип церкви часто имеет апсиду. Башня, которая делает хор более высоким, округлена апсидой.



Кентхайм, церковь Санкт Кандидус

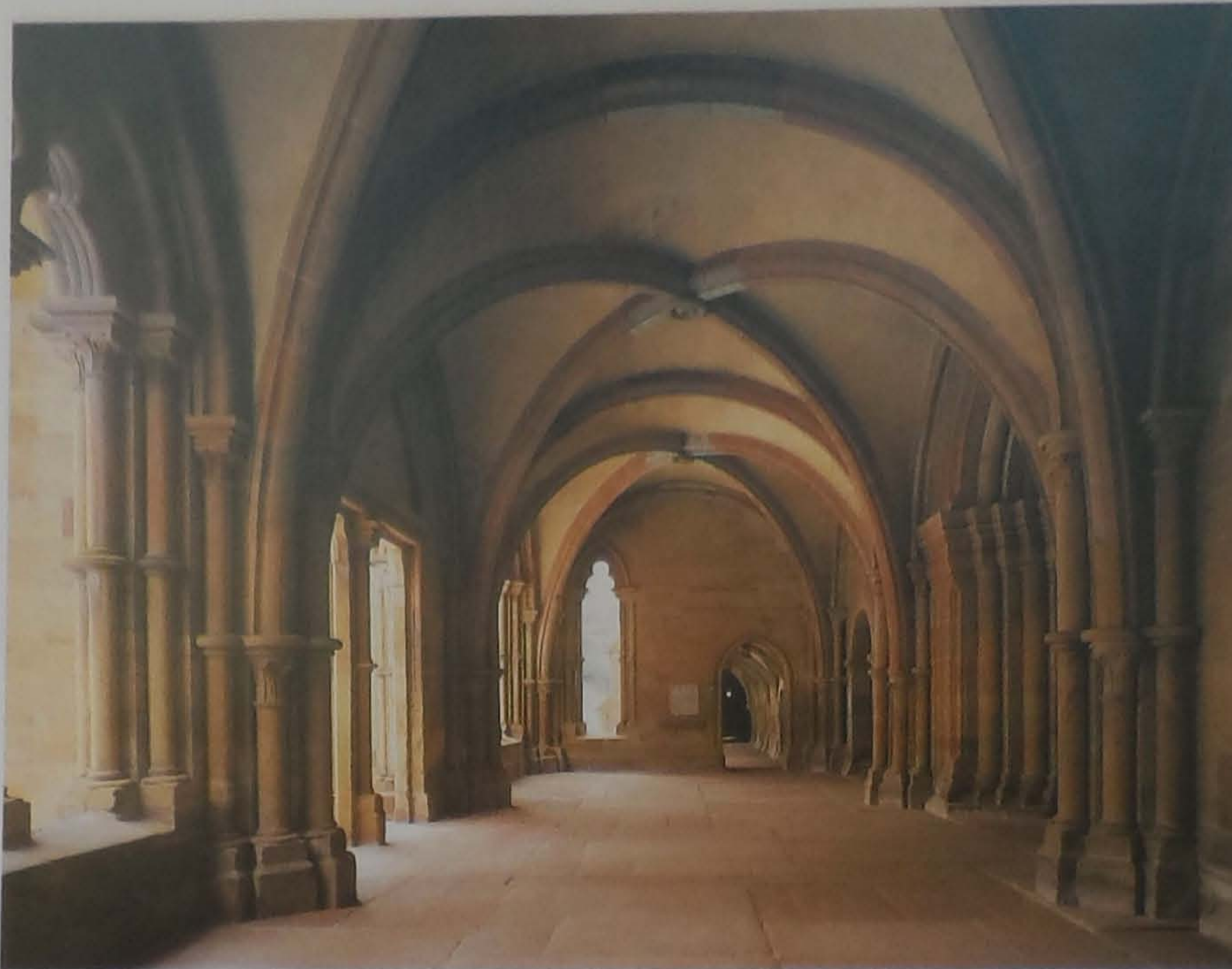


Башни, фланкирующие хор

Трапеза хора фланкирована двумя восточными башнями, которые расположены вровень с боковыми нефами и содержат боковые капеллы хора.

Внутренний вид западной части

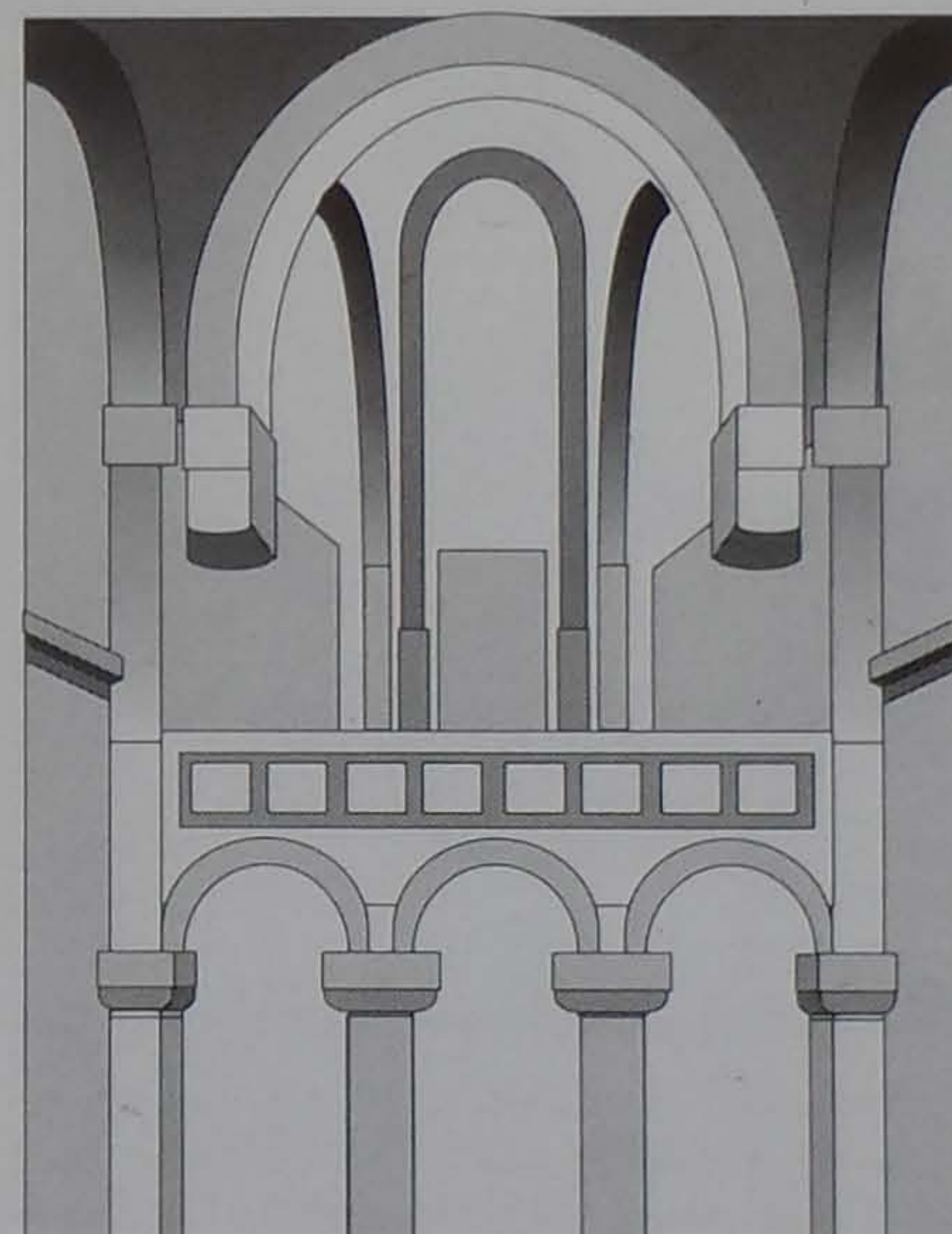
В раннесредневековой базилике западная часть храма представляла собой самостоятельное строение, расположенное перед основным зданием церкви. Обычно оно состояло из двухъярусного центрального зала с трехъярусными боковыми компонентами. Находясь на галерее, правители участвовали в богослужении, одновременно возвышаясь над остальными людьми. Вплоть до клюнийской реформы вестверк использовался для мирских дел, например, в качестве зала суда. И лишь в XII–XIII веках западная часть была включена в основное тело храма. Вестверк с собственным хором напоминает о прежней автономности этой части здания и о месте правителей, для которых на западном хоре нередко строились эмпоры, где правители находились во время богослужения и под которыми их в последствии захоранивали. Западные трансепты с галереями постепенно становились местом для сановных лиц государства, таких как архиепископ или император.



Галилея

Галилея — это разновидность атрия или нартекса в западной части церкви (см. с. 21). В монастырской церкви Маульбронна (1210–1215) она называется также «парадизом» (от англ. «paradise» — «рай»). Галилея считается шедевром искусства эпохи Штауфенов (слева). В этом интерьере очевидно влияние Бургундии, которое проявляется в особом завершении капителей и в высоких базах.

Основанием трех травей служит квадрат. Портал и парные аркады выходят в передний двор. Монументальные крестовые нервюры тянутся наподобие поперечных арок от мощных полупилонов, расположенных на высоких базах. Крестовые нервюры образуют полукольца с нервюрами, которые пересекают по диагонали крестовый свод. Варьирующиеся пролеты арок приносят в интерьер динамику. Несмотря на массивные элементы архитектурного членения и на приземистость здания, храм внутри не производит впечатления массивного или давящего — это считают характерным свойством архитектуры Штауфенов.



Базилика / зальная церковь

Схематический разрез галилеи собора в Касале-Монферрато (XII в.). Пьемонтский собор Сант Эвасио, построенный во времена лангобардов, представляет собой соединение базилики и зальной церкви. Основной комплекс с четырьмя нефами предварен чрезвычайно большой галилеей. Поперечные арки вдаются глубоко вовнутрь храма, что является характерной особенностью армянской архитектуры. Такие постройки могли появиться в Северной Италии после второго крестового похода.

Галерея монахинь

Над низким западным залом с боковыми крыльями возводится высокая галерея, открытая в сторону нефа, — так называемая галерея монахинь. Галереи монахинь встречаются в церквях женских бенедиктинских монастырей, например в монастырской церкви в Липпальдсберге в Гессене (в настоящее время протестантская приходская церковь).

Одноярусная западная галерея

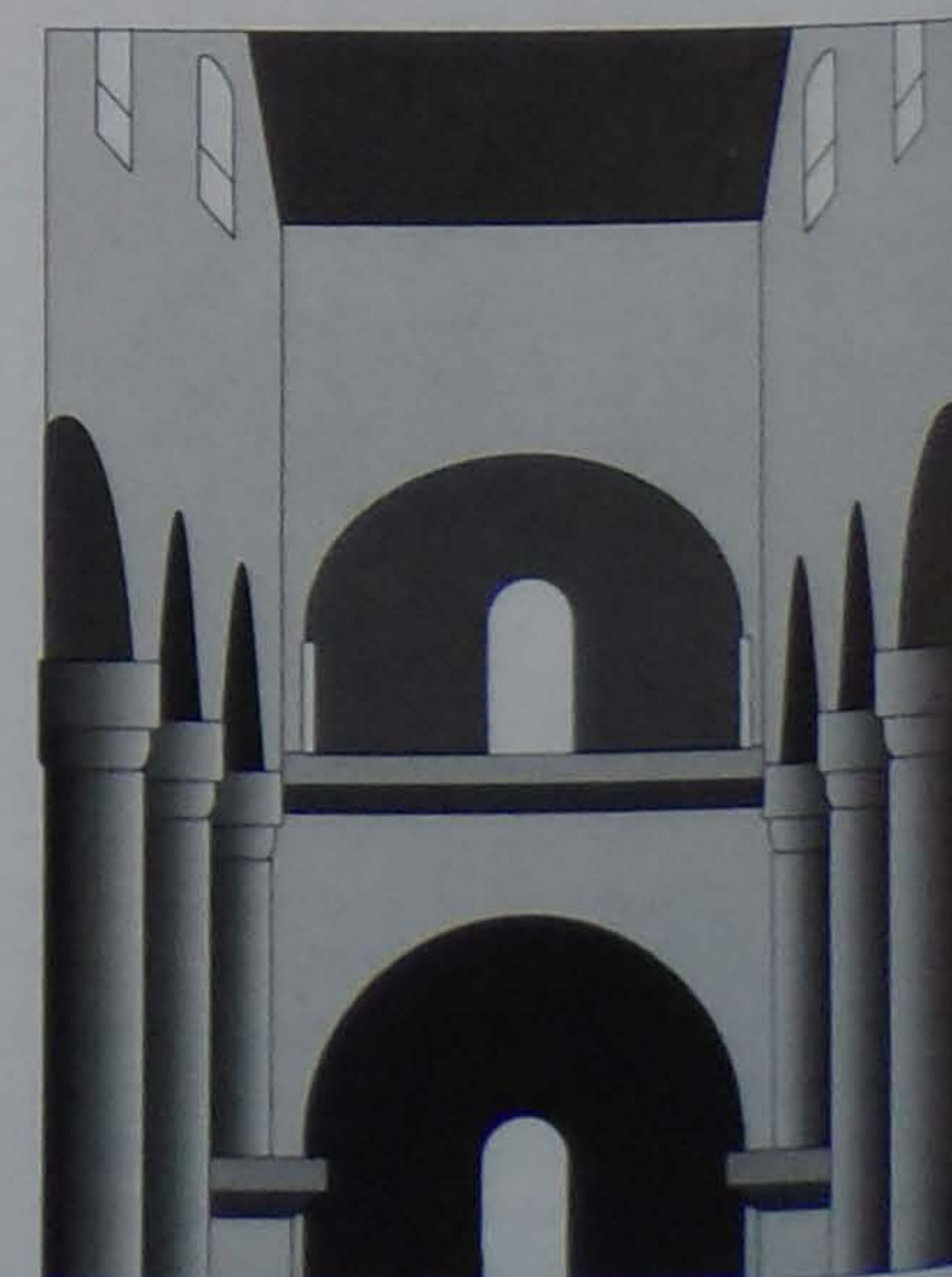
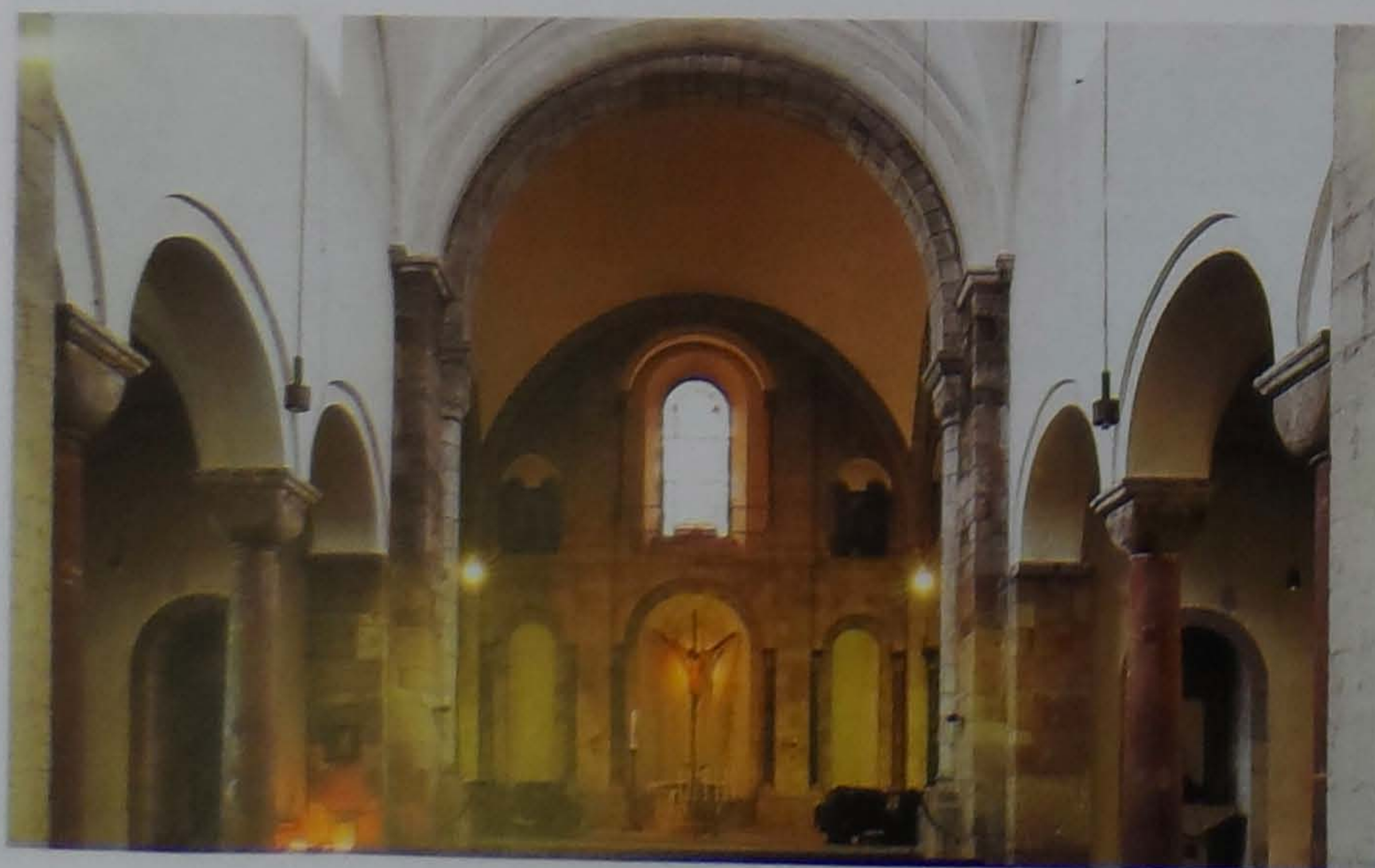
Впечатляюще выглядит интерьер вестверка аббатской церкви в Эссене (XI в.). Высокая галерея составляет разительный контраст массивным аркам первого яруса и, возможно, построена под влиянием каролингской дворцовой капеллы в Ахене.

Двухъярусный западный хор

Двухъярусный западный хор церкви Санкт-Георг в Кёльне (XII в.) отходит от центрального квадратного участка западного зала и завершается купольным сводом. Система стен членится пилястрами и окнами с полукруглыми сводами. На верхнем ярусе за стеной имеется проход. В западной зоне храма верхний ярус обычно использовался в качестве галереи.

Западный трансепт с галереей

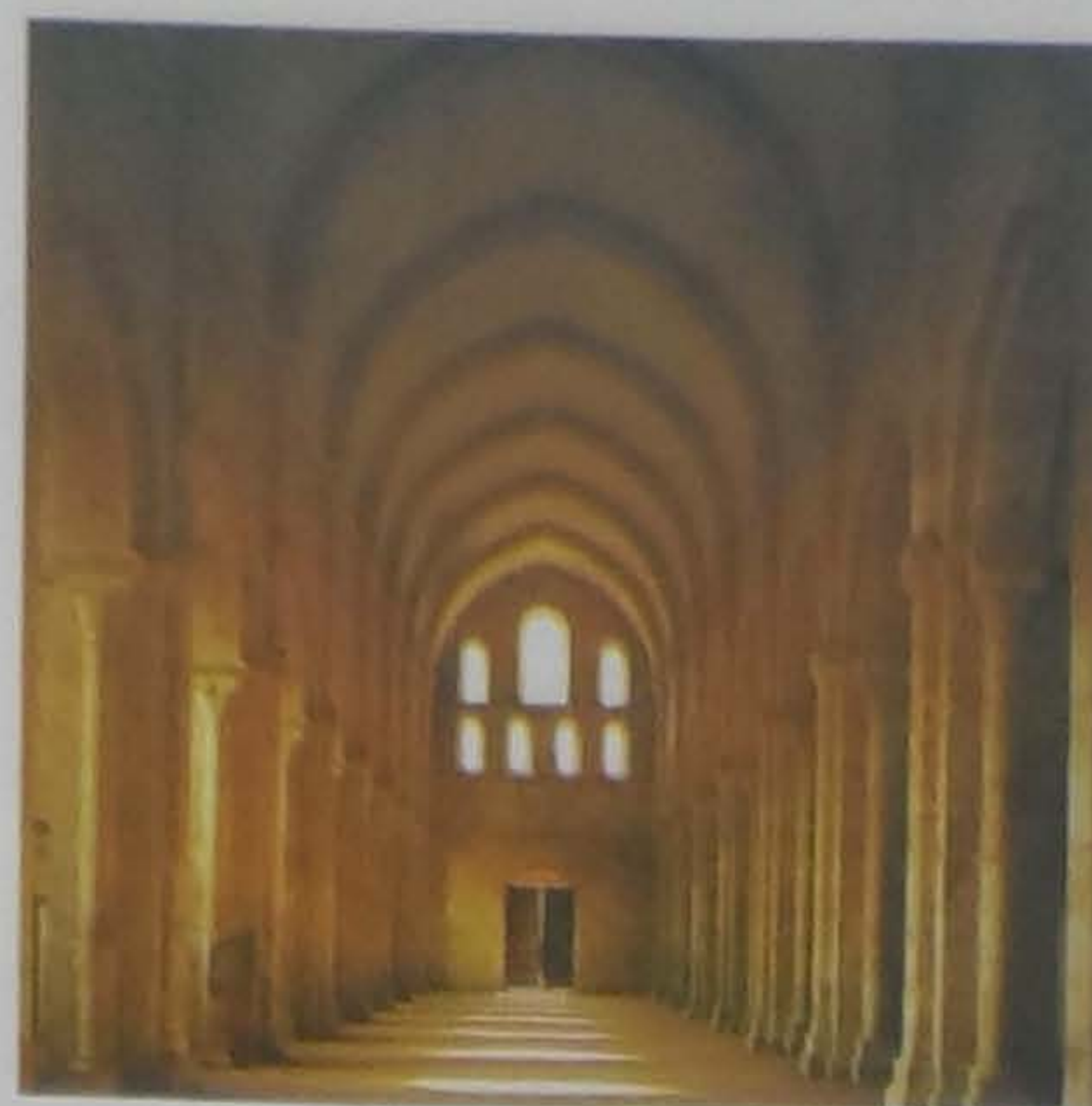
Характерной особенностью Шоттенкирхе (Шотландская церковь, Сент-Джеймс) в Регенсбурге (XI–XII вв., ил. слева), базилики с колоннадами, является западный трансепт. В конце южного и северного крыла трансепта находится галерея, предназначенная для певчих.



Внутренний вид Конструкция нефа

Стены нефа в романских храмах часто представляют собой многоярусную систему. В зависимости от размеров и масштабов здания над аркадами возводились один или два яруса (трифорий или слепой трифорий) и/или верхний ярус (клиресторий). Травеи нефа содержали одну или две арки. Эта же структура повторялась на верхних ярусах.

За единицу построения системы принимается квадрат средокрестия, это соотношение повторяется в травеях нефа. Каждая травея имеет собственный свод, основной распор которого ложится на пилястры. Иногда неф архитектурно членится ритмически чередующимися пилястрами и колоннами, что придает внутренней части храма динамику и выразительность.

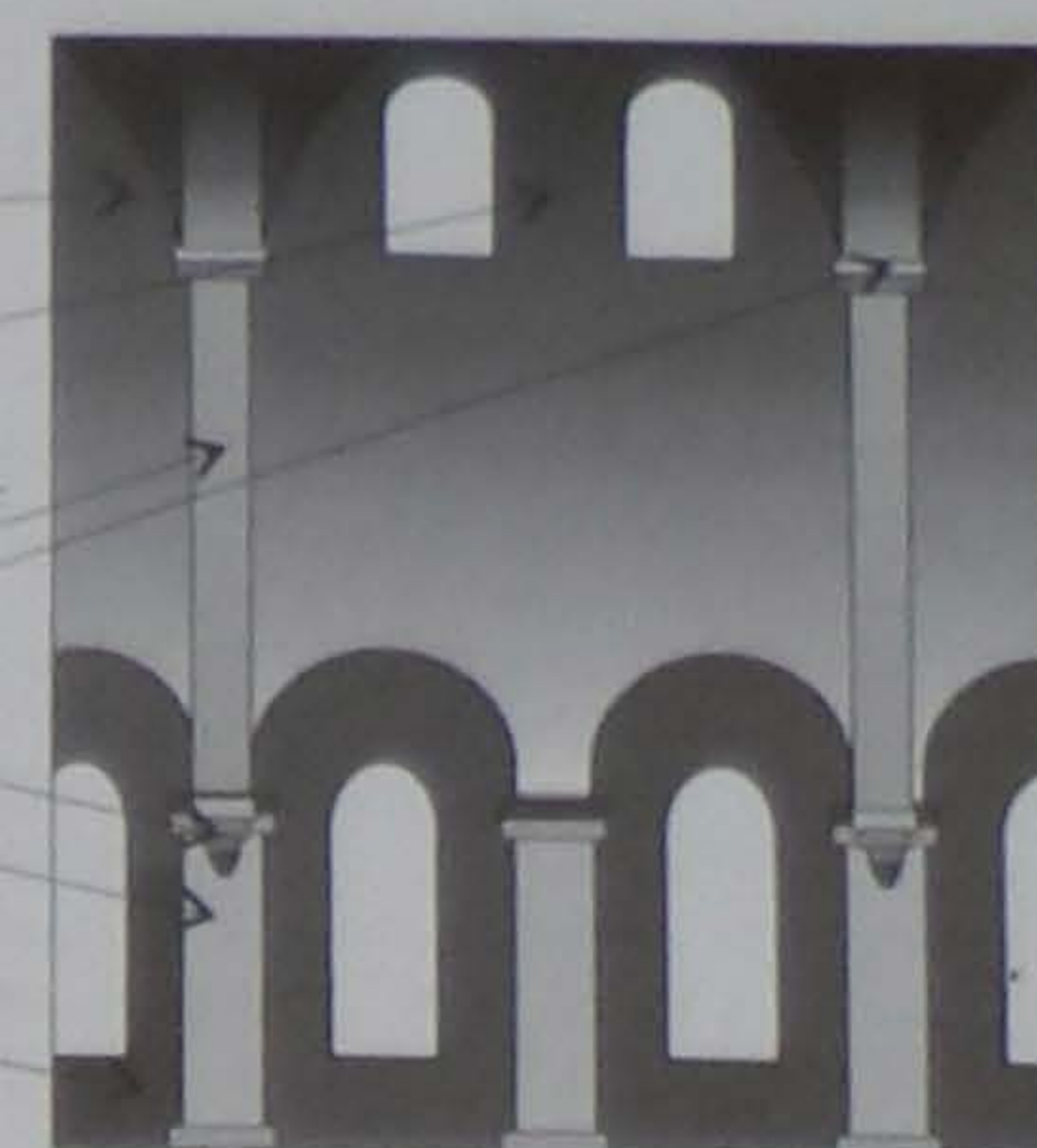


Одноярусная конструкция

Фонтене, бывшая церковь цистерцианского аббатства Нотр-Дам (с 1139). Конструкция не разделенных на ярусы стен не допускает существования клирестория, через который в неф проникал бы свет. Поэтому в западной стене сделано два ряда окон с полукруглыми сводами. Стены над аркадами членятся при помощи лопаток.



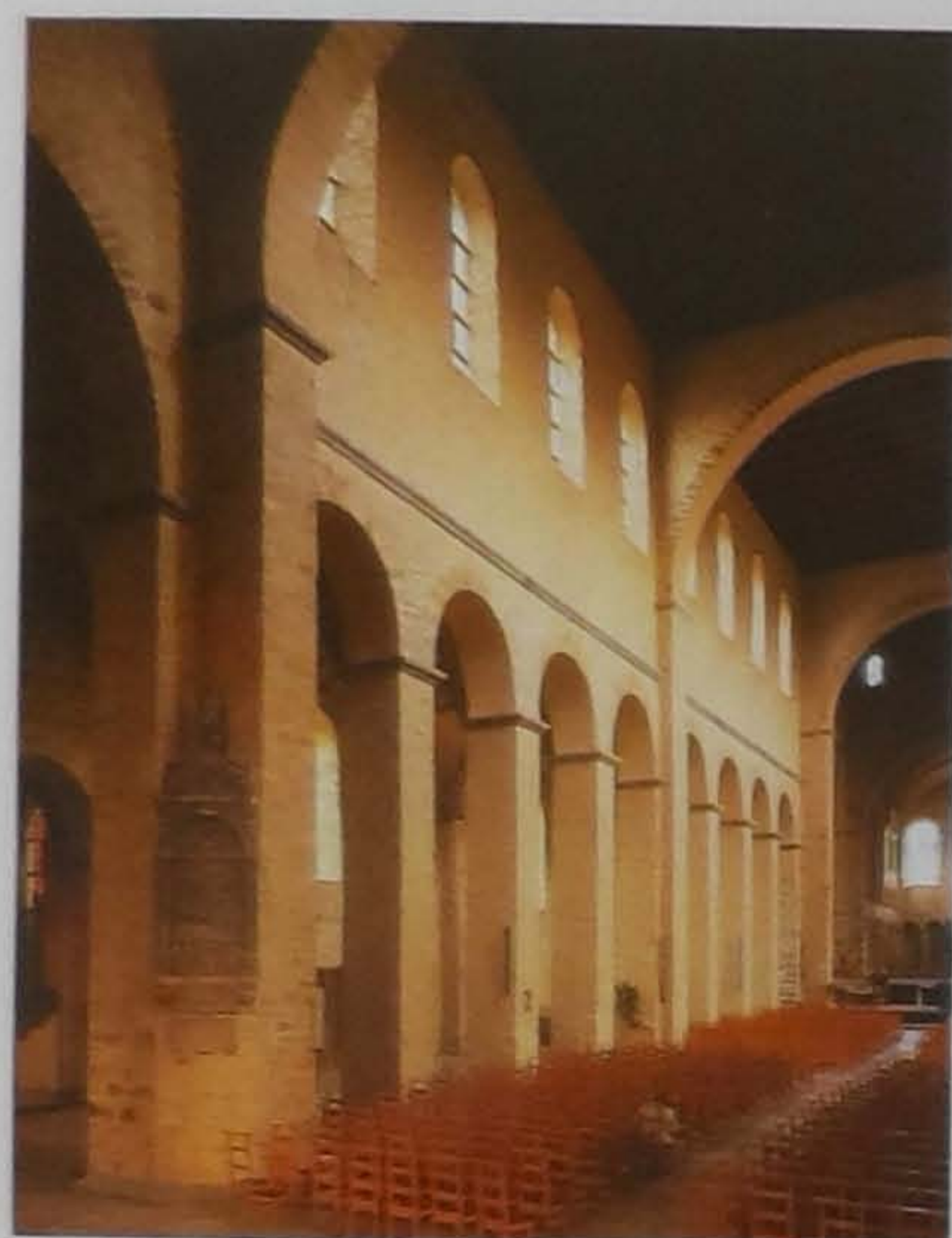
клиресторий
окно клирестория
связанная пилястра
колонна или полуколонна
капитель
столб
капелла



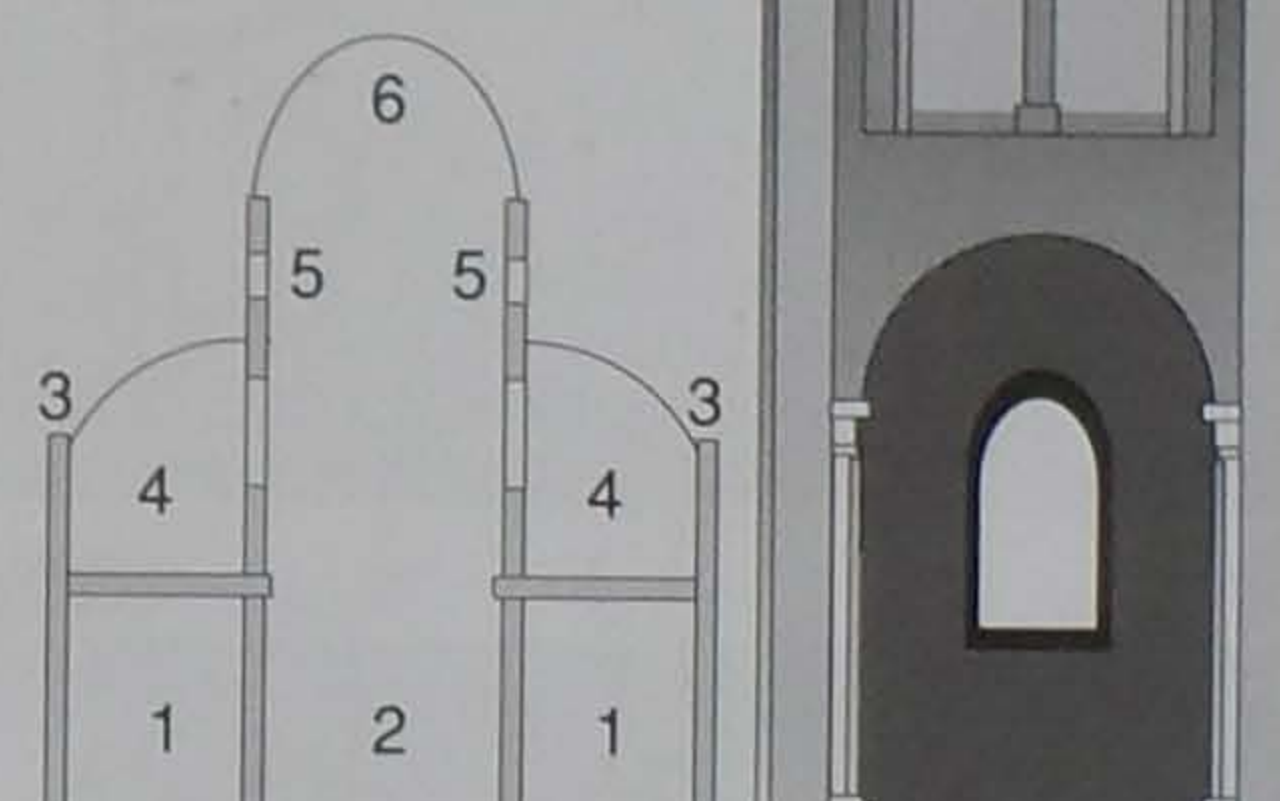
Двухъярусная конструкция

Если стена состоит из двух ярусов, высокий неф разделен клиресторием с рядом окон с полукруглыми сводами и аркадами. Перед аркадами возведены пилястры или полуколонны без функциональной нагрузки, служащие для архитектурного членения яруса стены. Ребра крестового свода отдельных травей обрамлены поперечными арками, которые расходятся

от капителей пилястр и полуколонн клирестория. В обоих случаях церковь является базиликой с аркадами и крестовыми сводами, стены нефа опираются на пилястры — данный тип здания особенно распространен в Германии XII века. Слева — травея с аркадой и окном клирестория, справа — травея с двумя аркадами и двумя окнами.



1 — боковой неф
2 — центральный неф
3 — наружный контрфорс
4 — галерея
5 — клиресторий
6 — свод



Церковь Сент Гертруд в Нивеле (Бельгия, ок. 1000–1046) является типичным образцом храма с двухъярусной конструкцией стены.



Четырехъярусная конструкция

Четырехъярусная конструкция стены состоит из следующих элементов (снизу вверх): аркада, галерея, слепой трифорий, клиресторий. Начиная с яруса галерей, травеи отделены друг от друга лизенами.

Трехъярусная конструкция

Данный тип обычно встречается в больших романских соборах, таких как собор в Вормсе. На центральном ярусе располагается галерея или трифорий. Обычно здесь находится галерея, но в некоторых церквях область за центральным ярусом не используется. Тогда слепой трифорий выполняет лишь

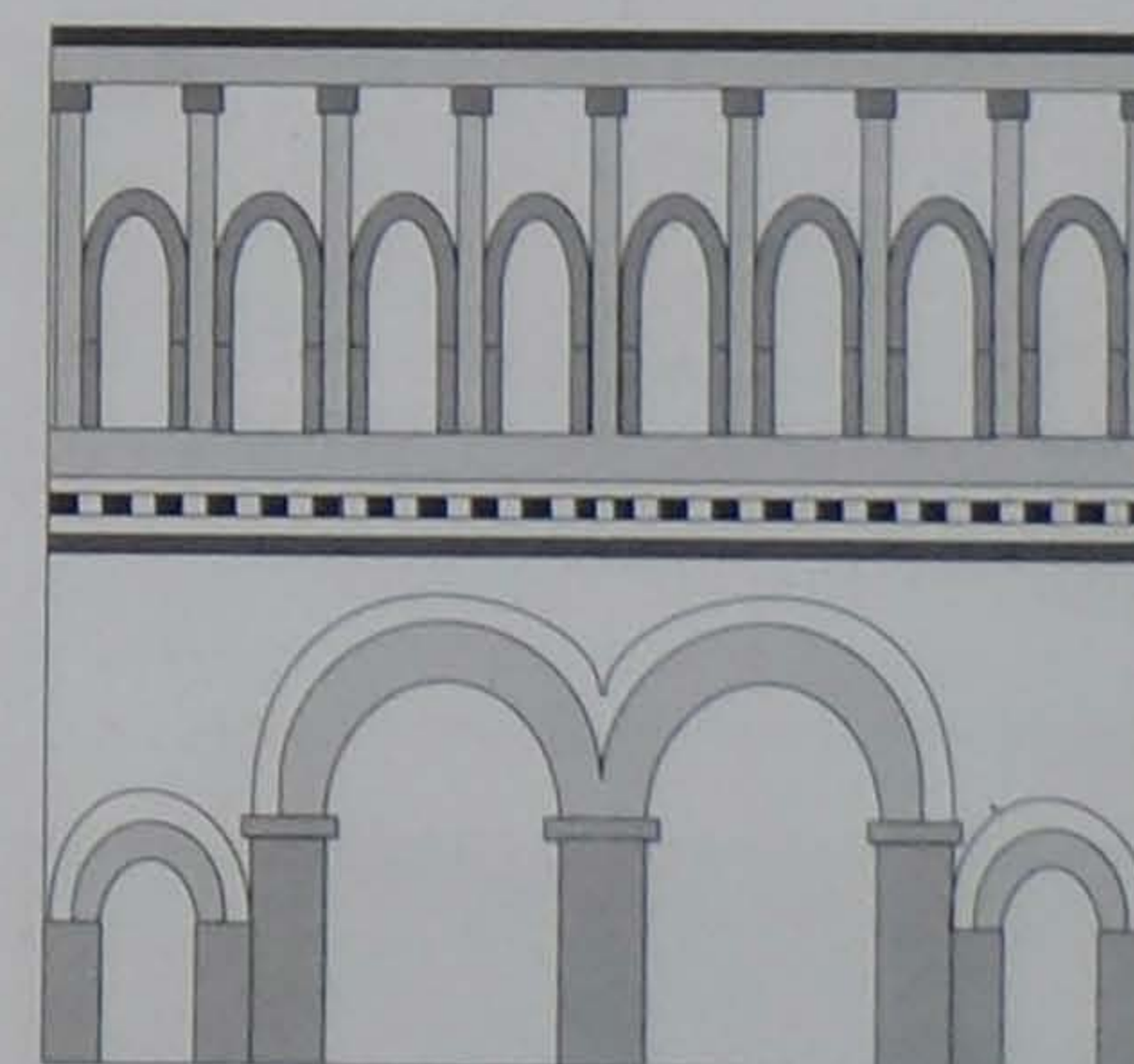
функцию архитектурного членения поверхности, организованной посредством аркад.

На схематическом разрезе собора в Уинчестере (1080) представлены слепые трифории. Строгое горизонтальное расположение ярусов типично для английской архитектуры. Чтобы ослабить этот горизонтальный акцент, были добавлены узкие аркады и плоские, членящие пилястры.

Ритмическое членение. Трехъярусная конструкция

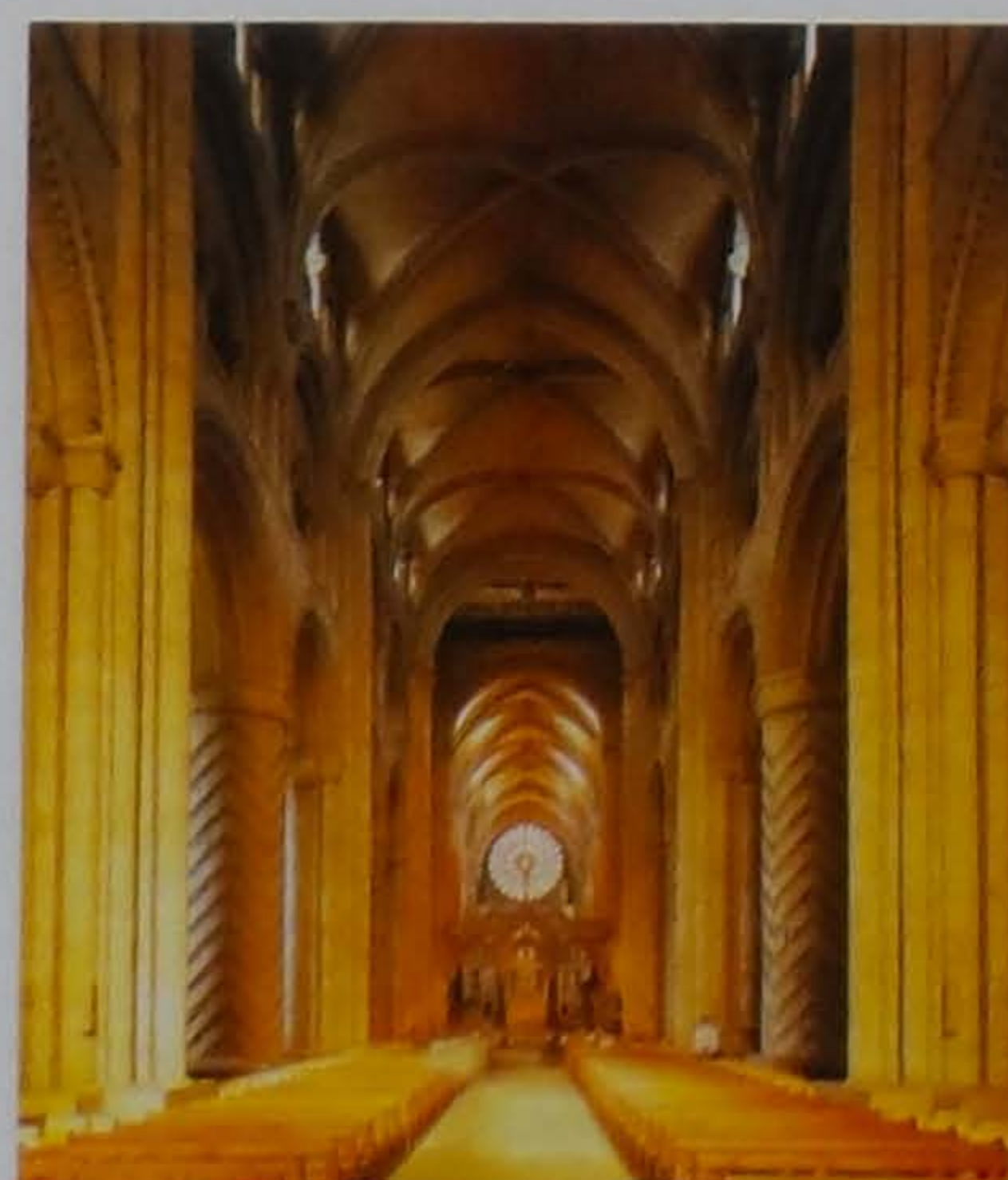
Строительство собора в Дареме (северная Англия) продолжалось в 1093–1128 годах. Его монументальные пилястры стоят на крестовидных базах и окружены связанными колоннами, которые возносятся к своду, где расходятся в разные стороны. Внутри травей полуколонны чередуются с обычными колоннами.

Каждой из двух аркад внутри травей соответствуют двойное окно в галерее и окно с полукруглым сводом в клирестории. Окно галереи повторяет структуру двух арок, входящих в травею. Окна клирестория относятся к ярусу свода, который начинается над галереей.



Трехъярусная конструкция с галереей

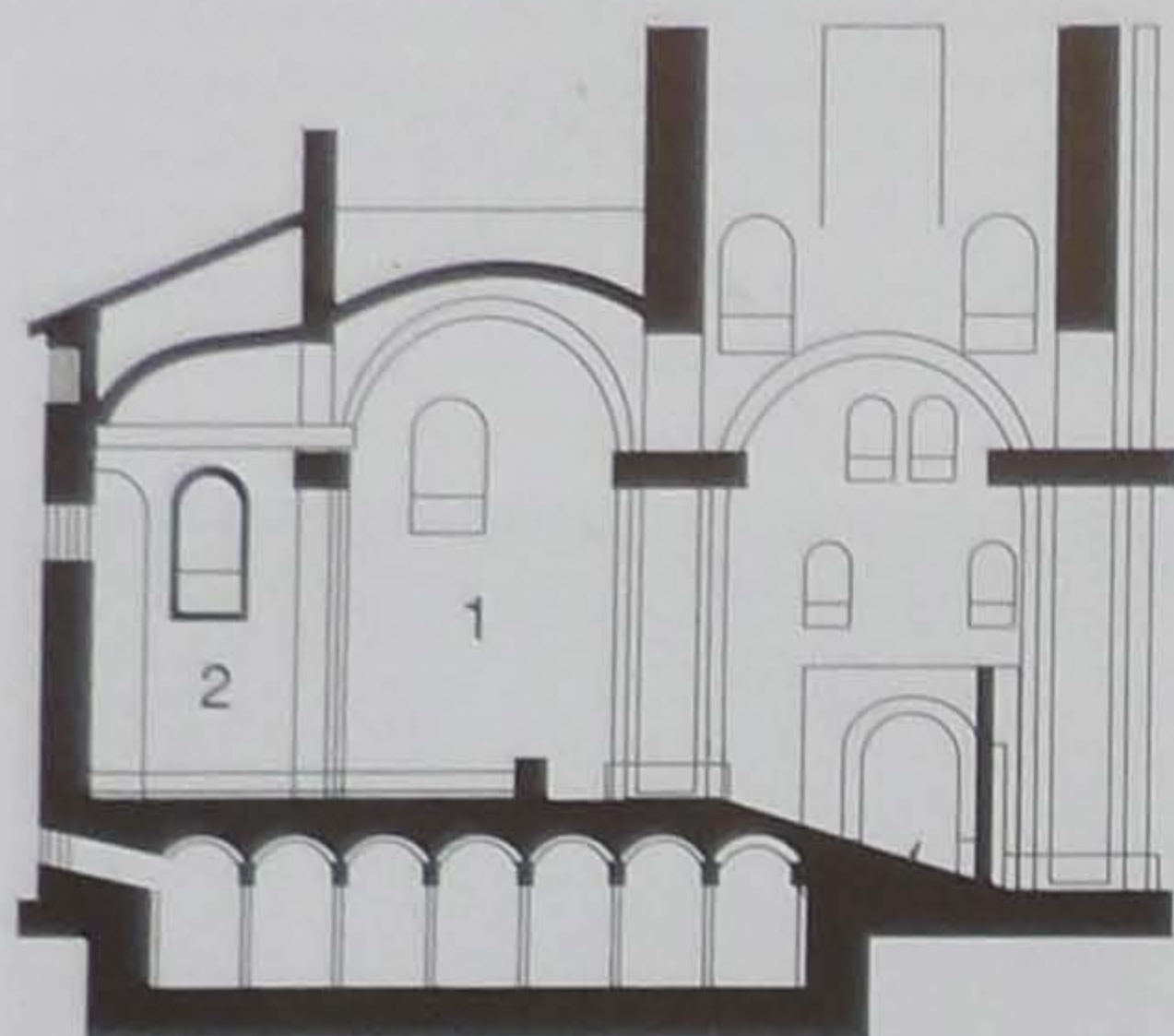
Сен Лазар в Отене был задуман в 1120 году как базилика с аркадами и боковыми нефами по образцу церкви Кюни. На схеме изображена трехъярусная конструкция с галереей над высокими аркадами нефа. Образцом служили римские городские ворота (вверху) с пилястрами, расположенными между окнами галереи. «Капельки», «завитки» и розеточные фриз — еще один отпечаток классической античной архитектуры. На каждую травею нефа приходится лишь одно окно клирестория.



Хор и крипта

Хор

Когда-то хором называлось место, где находились певчие. Но вскоре он стал играть в храме центральную роль, и вокруг него теперь организовывался интерьер церкви или базилики. Престольный хор расширился за счет алтарной части и апсиды или венца капелл. С XIII века монахов и мирян разделял пульт либо алтарная перегородка, одновременно служившая помостом для певчих или аналоем. Размер хора обычно зависит от ширины и высоты нефа, за исключением тех случаев, когда частичное закрытие средокрестия приводит к сужению хора.



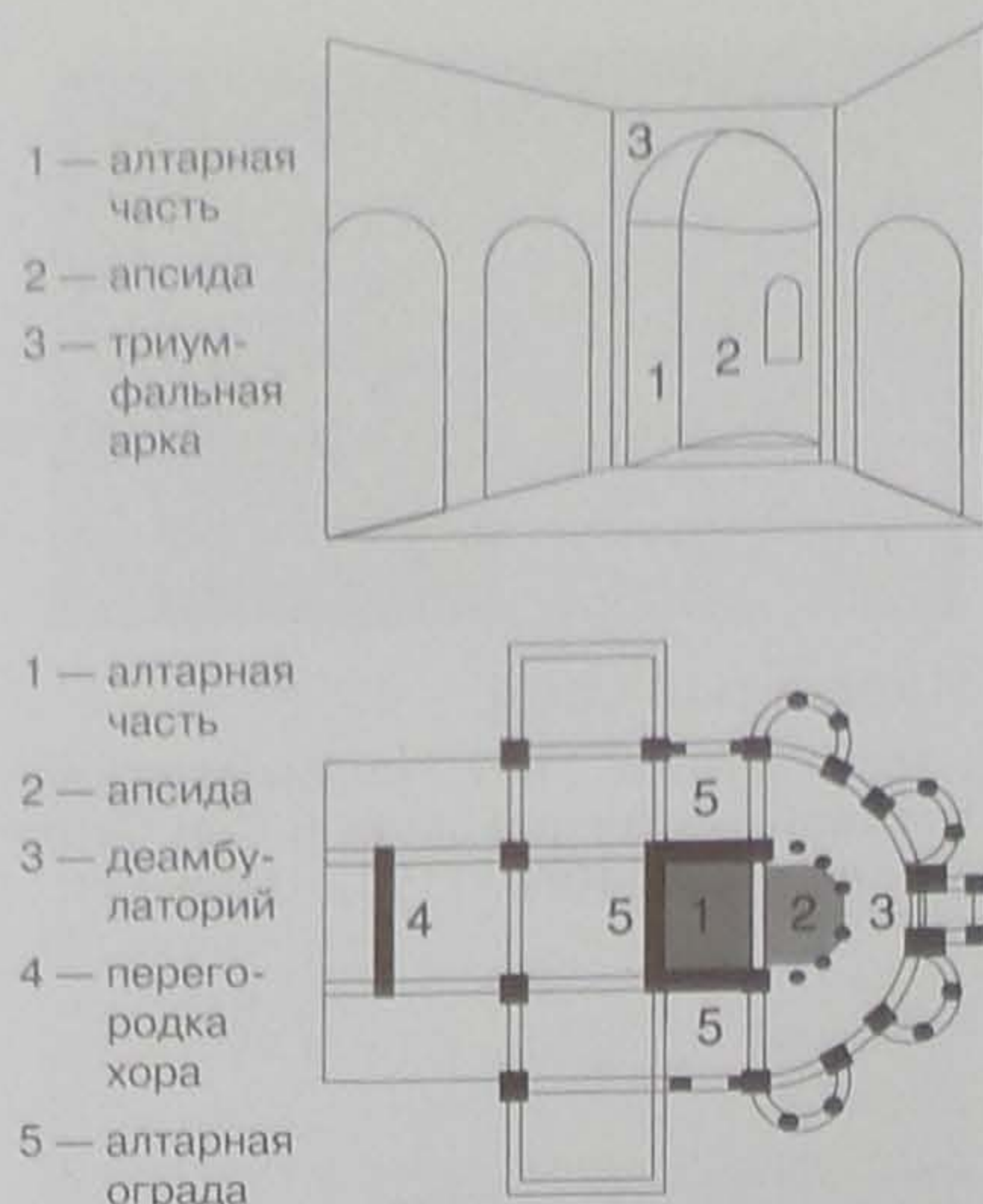
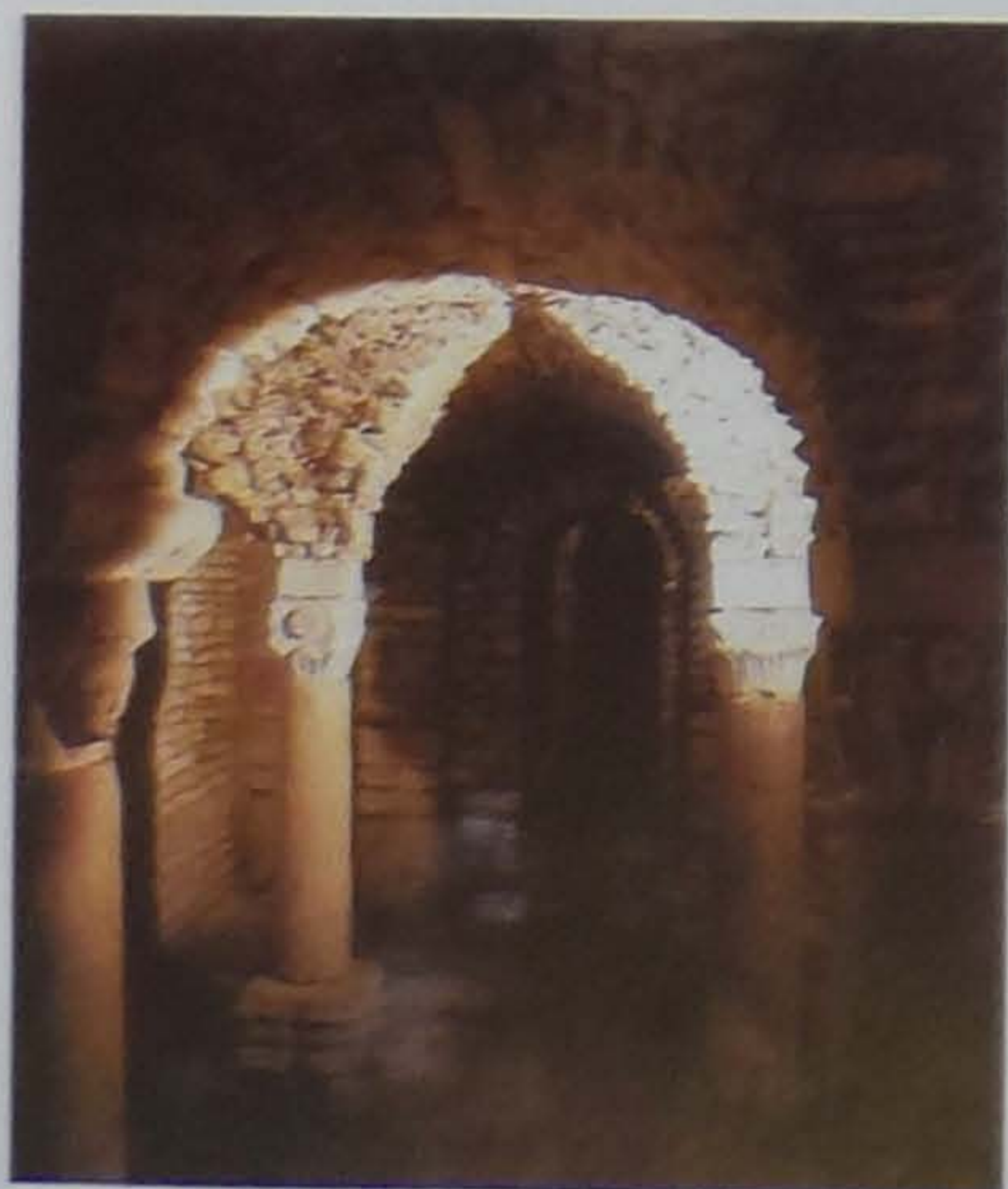
Алтарная часть и апсида (на одном уровне)

В церкви Сан-Микеле в Павии (XII в.) от области средокрестия ступени ведут к приподнятой алтарной части (1) и к апсиде (2). Апсида построена на одном уровне с алтарной частью.

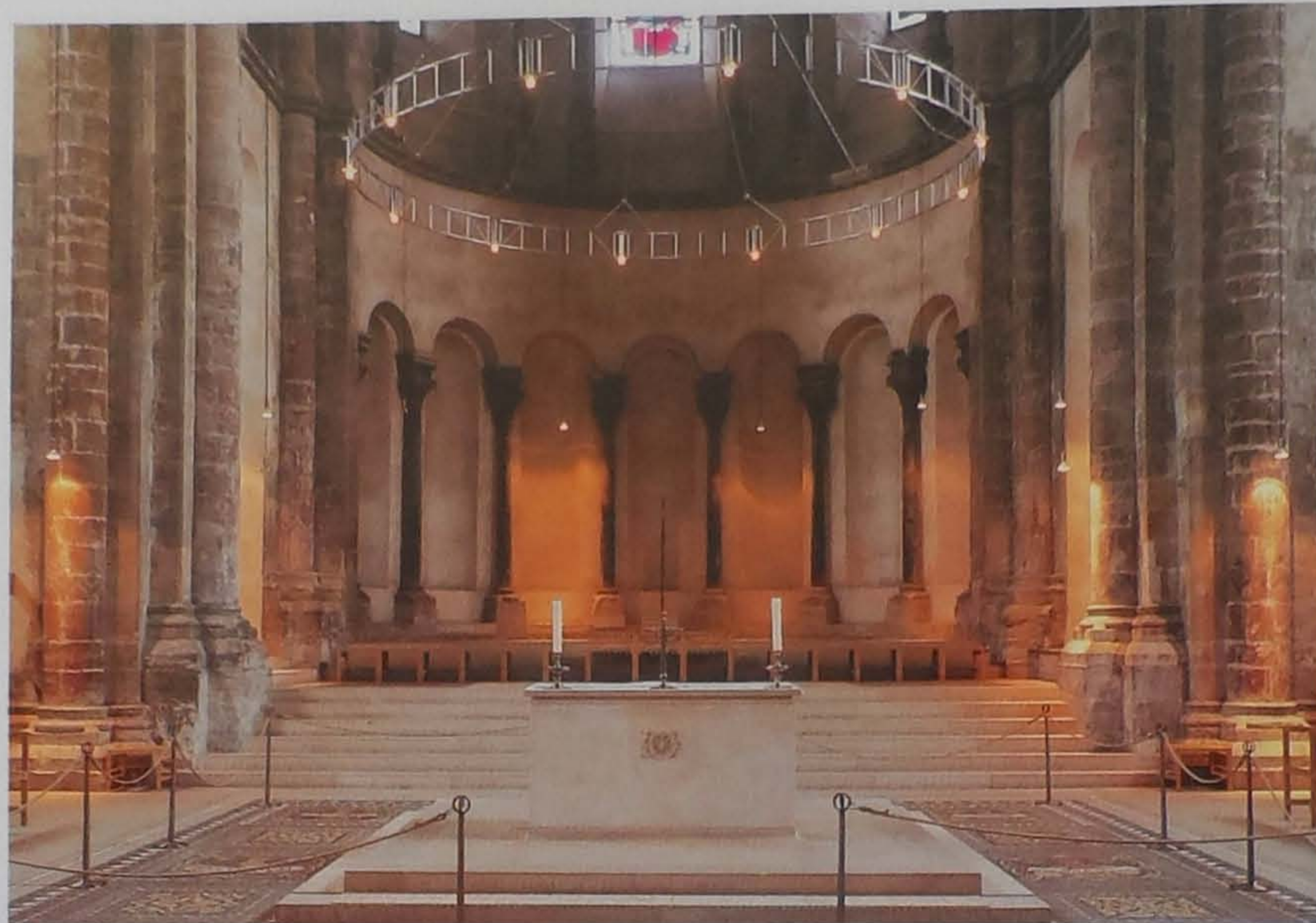
Крипта

Изначально в крипте хоронили святых мучеников (то есть это был склеп). Позднее крипта стала служить почетным местом погребения не только для духовных лиц, но и для светских правителей. Над криптой возводился восточный хор, затем строилась вся церковь. Крипта-туннель, состоящая из отдельных помещений, восходит к раннехристианским катакомбам.

Господствующим типом крипты в Италии в IX веке была зальная крипта с нефами и сводом. Поскольку потолок стал выше, пришлось приподнять и расположенный над криптой хор.



- 1 — алтарная часть
- 2 — апсида
- 3 — триумфальная арка
- 4 — перегородка хора
- 5 — алтарная ограда

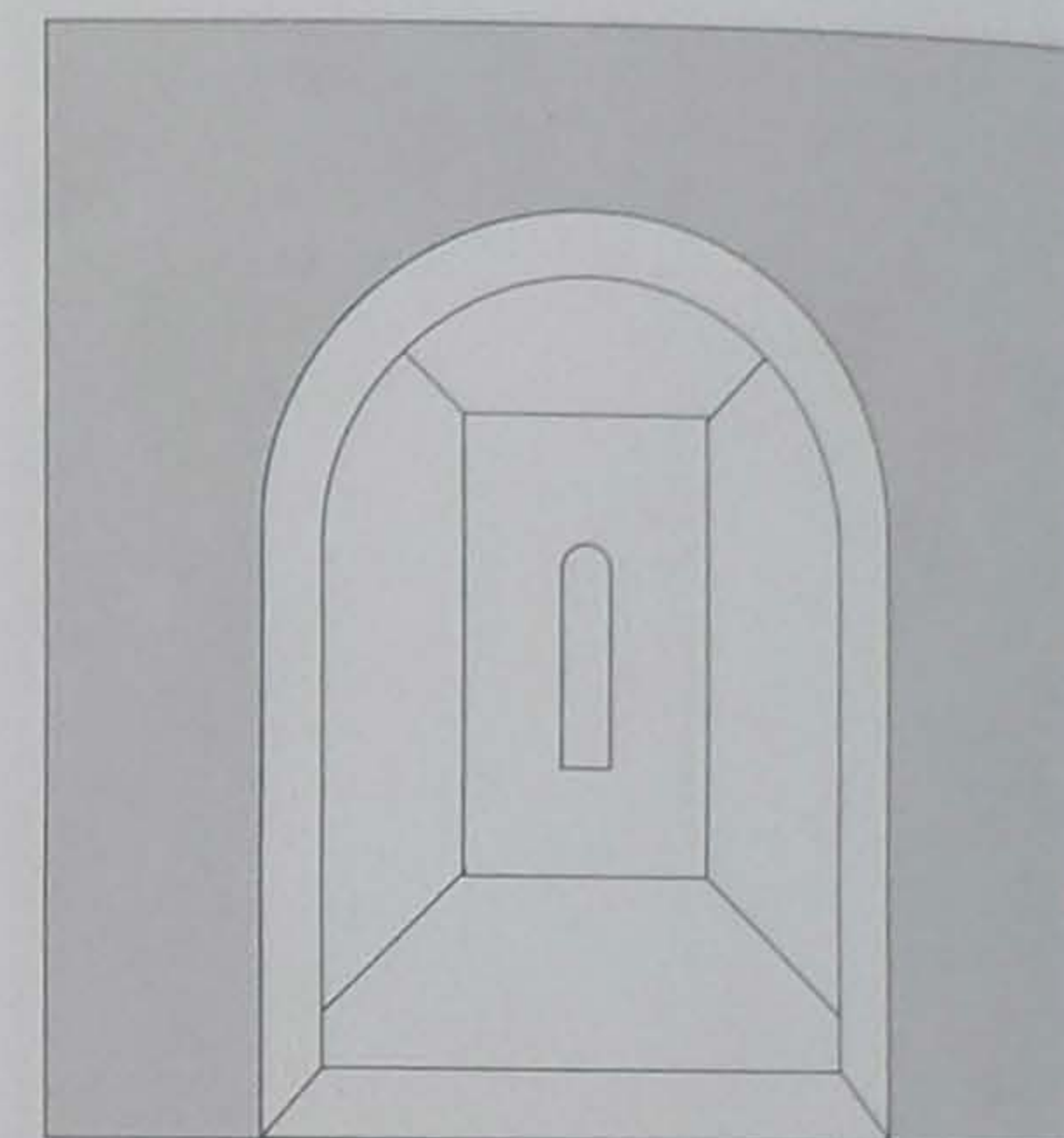


Основные формы хора

Основной тип раннефранкской однонефной церкви состоял из простого зального или базиликального зала с квадратной алтарной частью (2). Однонефные церкви также встречаются в Северной Италии, например в Павии и в Сирмионе. Итальянский тип представляет собой простой, ничем не разделенный зал с апсидами и фланкирующими апсидами или апсидолами, примыкающими к восточному краю храма (1). Такие формы церкви относятся к Т-образному основному типу. Его разновидностью является английская церковь с портиком. На Т-образном плане основаны крытые и открытые галереи (портики), окружающие центральный зал, где прежде хоронили донаторов. Одним из примеров такой галереи служит Рекельвер около Кентербери (VII в.).

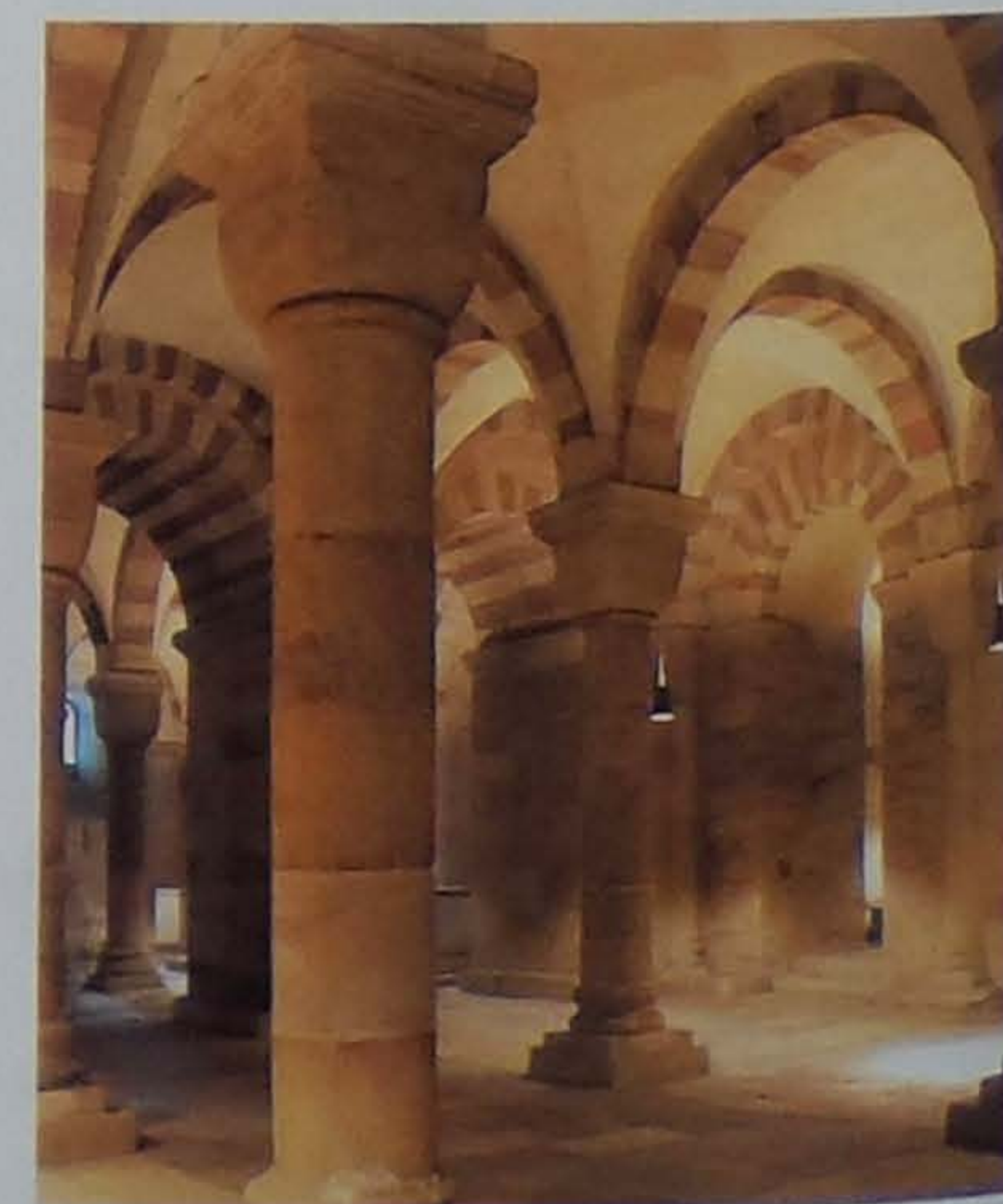
Алтарная часть и апсида (на двух уровнях)

В церкви Гросс-Санкт-Мартин (Кельн, XII в.) примыкающая к алтарной части апсида делится на два уровня. Нижняя состоит из слепых аркад с колоннами и открывающимися за ними нишами. А верхний уровень содержит перестиль с большими сводчатыми окнами.



Прямоугольный хор

Прямоугольный хор встречается в ранних Т-образных церквях, где отсутствует алтарная часть перед апсидой. Существуют два типа таких церквей: с плоскими перекрытиями (например, церковь в Гольдбахе на Боденском озере, ок. 1000) и церкви со сводами (Зост, церковь Св. Мария цур Хоэ, или Хоэнкирхе, XIII в.).

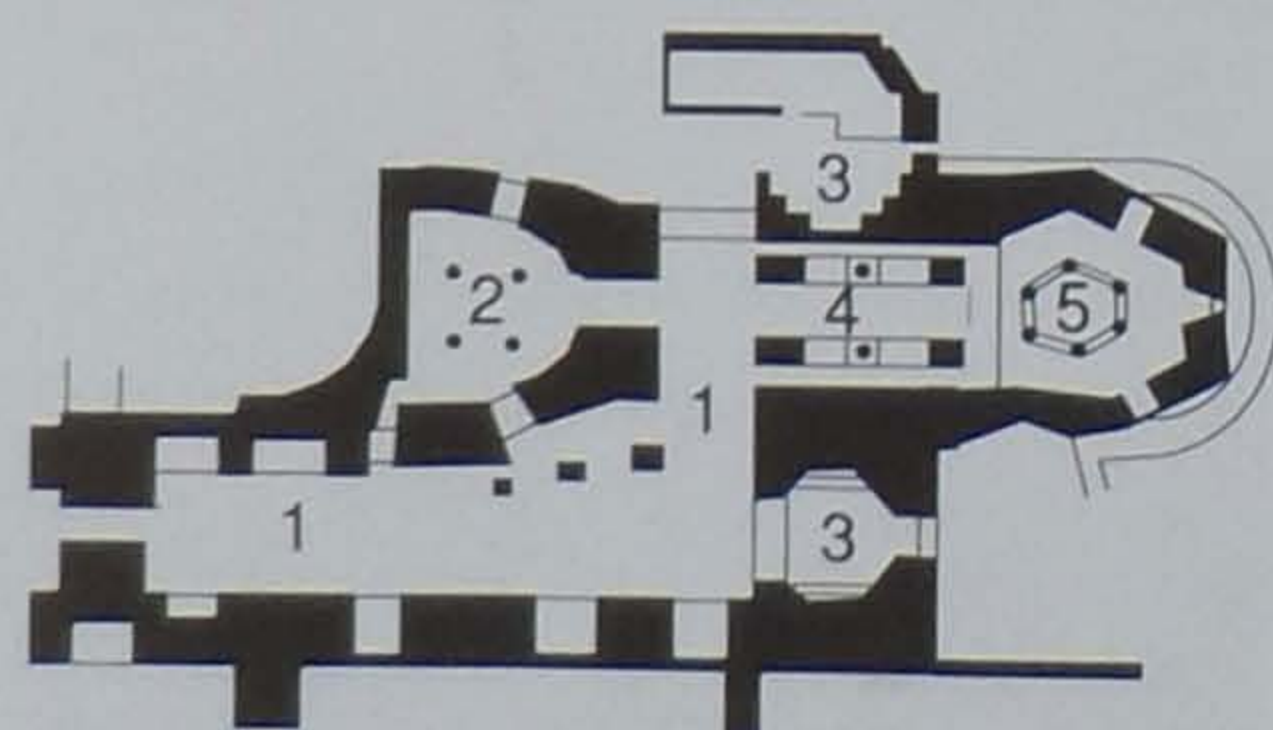


Одно- и мультиопорные крипты

Крипты бывают нескольких видов в зависимости от размеров, плана, наличия или отсутствия нефов, количества опор. Одно- и четырехопорные типы часто имеют крестовый свод. Короткие столбы колонн берут на себя вертикальное давление свода, а горизонтальное давление ложится на наружные стены. Интерьер этих крипт характеризуется массивными подушками капителей или акантами (каптелями коринфского ордера). Дополнительные поперечные арки встречаются в зальных криптах с двумя, тремя или четырьмя нефами.

Зальная крипта

Зальную крипту в Шпайере часто называют «самой красивой криптой в мире». В самом деле, вызывает восхищение эта крипта с массивными стенами, 8 мощными столбами, 14 угловыми столбами, 36 связанными и 20 свободно стоящими колоннами (справа). Крестовый свод подчеркивается поперечными арками. Простираясь от тяжелых капителей с подушками, или импостов, они разделяют крипту на три почти квадратные части, лежащие вдоль косой оси, так что образуются три нефа, каждый из которых имеет три траверсы. Боковые помещения продлеваются на восток в виде алтарных ниш. Базы и пяты капителей свидетельствуют о том, что строительство крипты началось около 1030 года.



Крипта деамбулатория

Крипта церкви Сен-Пьер, в Флавино-Озеран, склеп мученика (2) окружен прямоугольным деамбулаторием (1), который ведет в часовни или молельни (3). Примыкающее боковое крыло (4) открывает шестиугольную капеллу Богоматери (5). Такой сложный план впервые появился в IX веке.

Внутренний вид Свод и купол

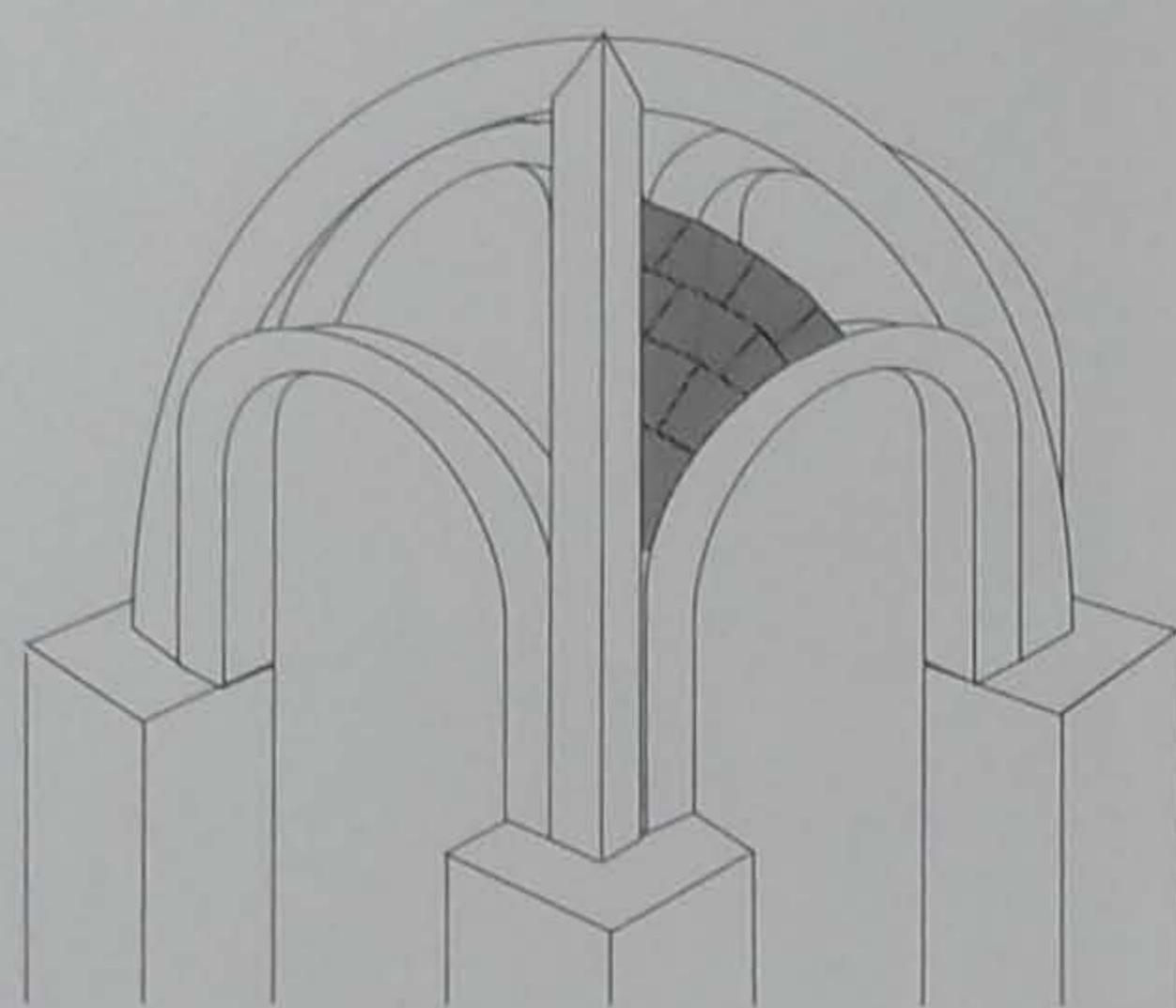
Плоское перекрытие, восходящее к раннехристианской базилике, постепенно было вытеснено простым цилиндрическим сводом. Пиластры, присоединенные к лицевой стороне боковых колонн, продолжались на своде в виде поперечных арок. На пересечении свода транспта и свода нефа образовывался «крест», откуда и пошло название крестовый свод. Эти кресты усиливались ребристыми выступами, которые обычно простирались от капителей колонн. Со временем крестовые своды распространились в различных областях, получив множество разновидностей.

Горизонтальное и вертикальное давление сводов

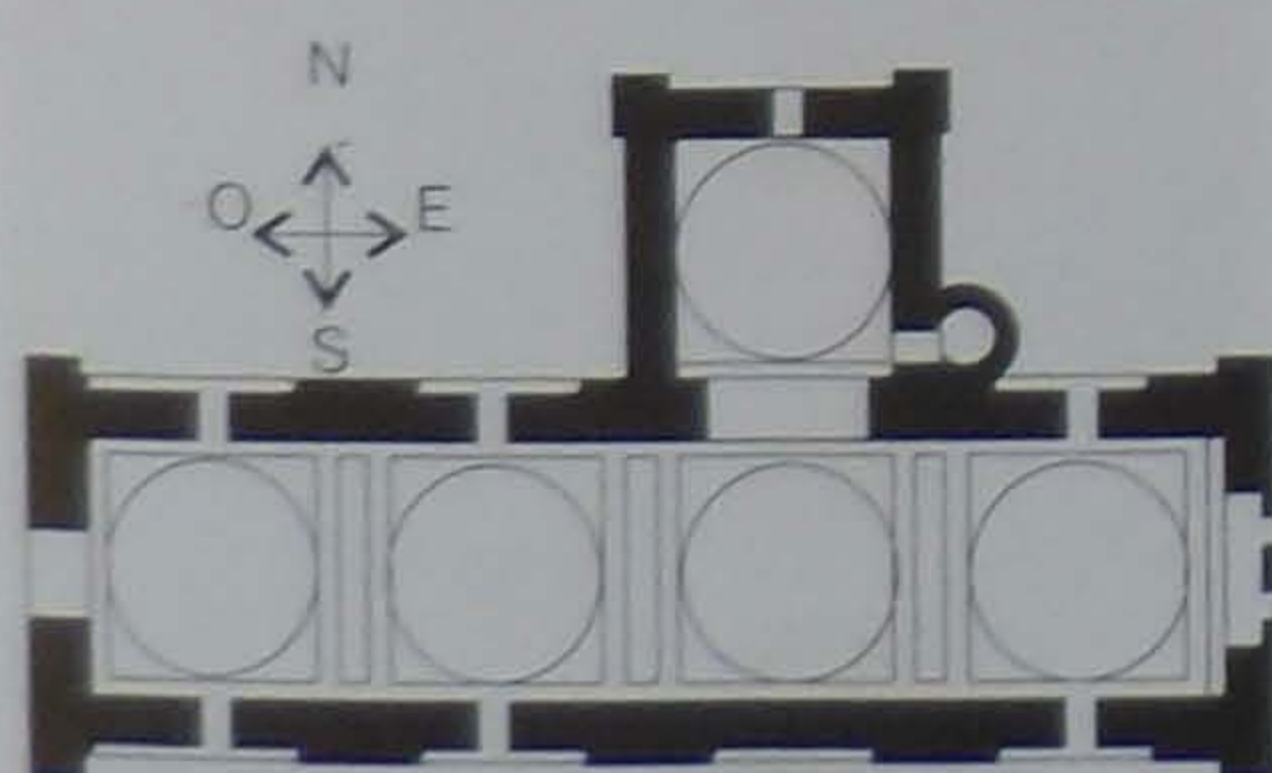
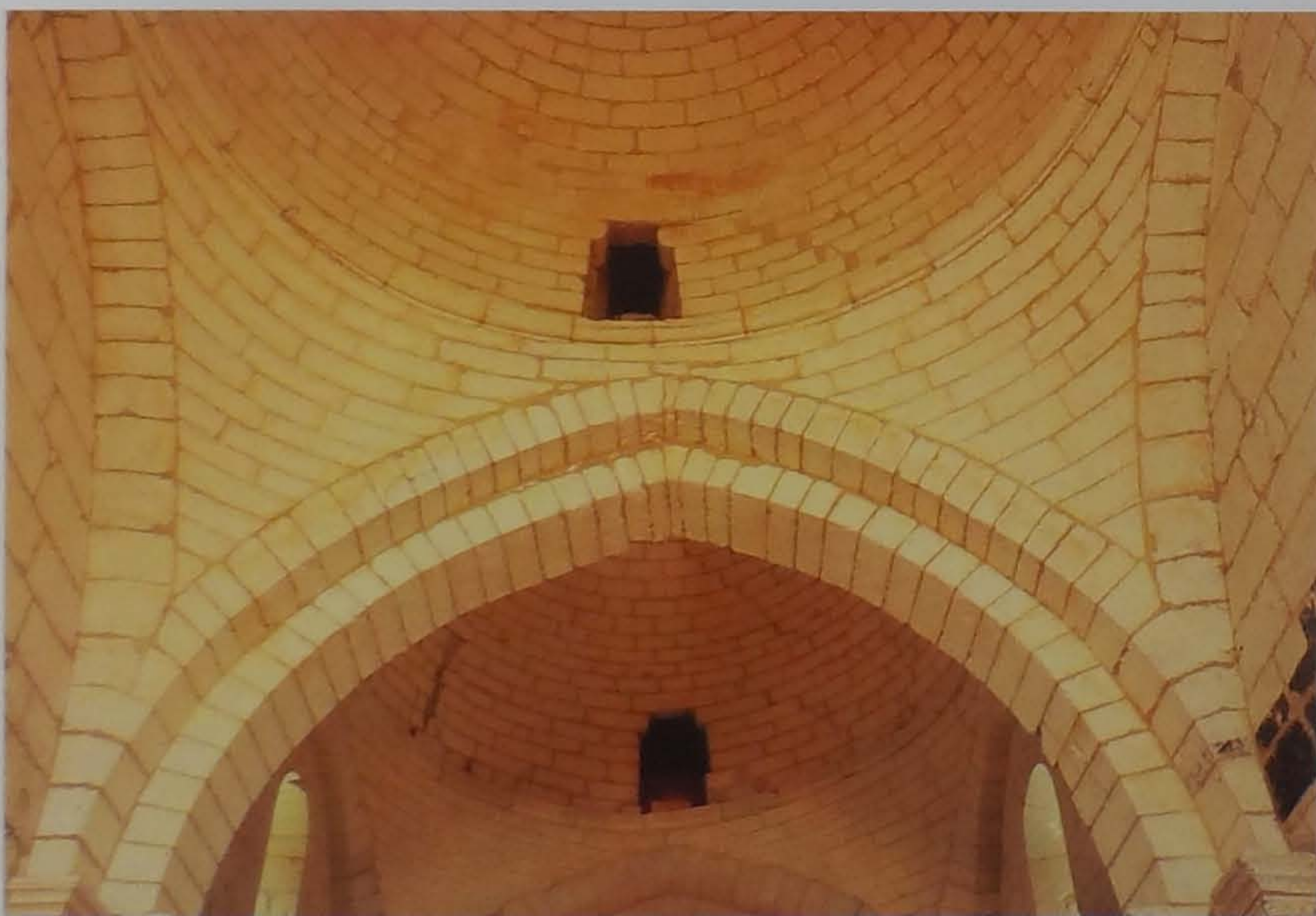


Свод оказывает давление двух видов: вертикальное и горизонтальное, направленное от центра наружу. Основное, горизонтальное давление ложится на наружные стены и контрфорсы.

Строение купола и свода



Четыре парные арки увенчиваются двумя арками, расположенными под прямым углом, образуя таким образом четыре сферических треугольника, или паруса (пазухи) свода.



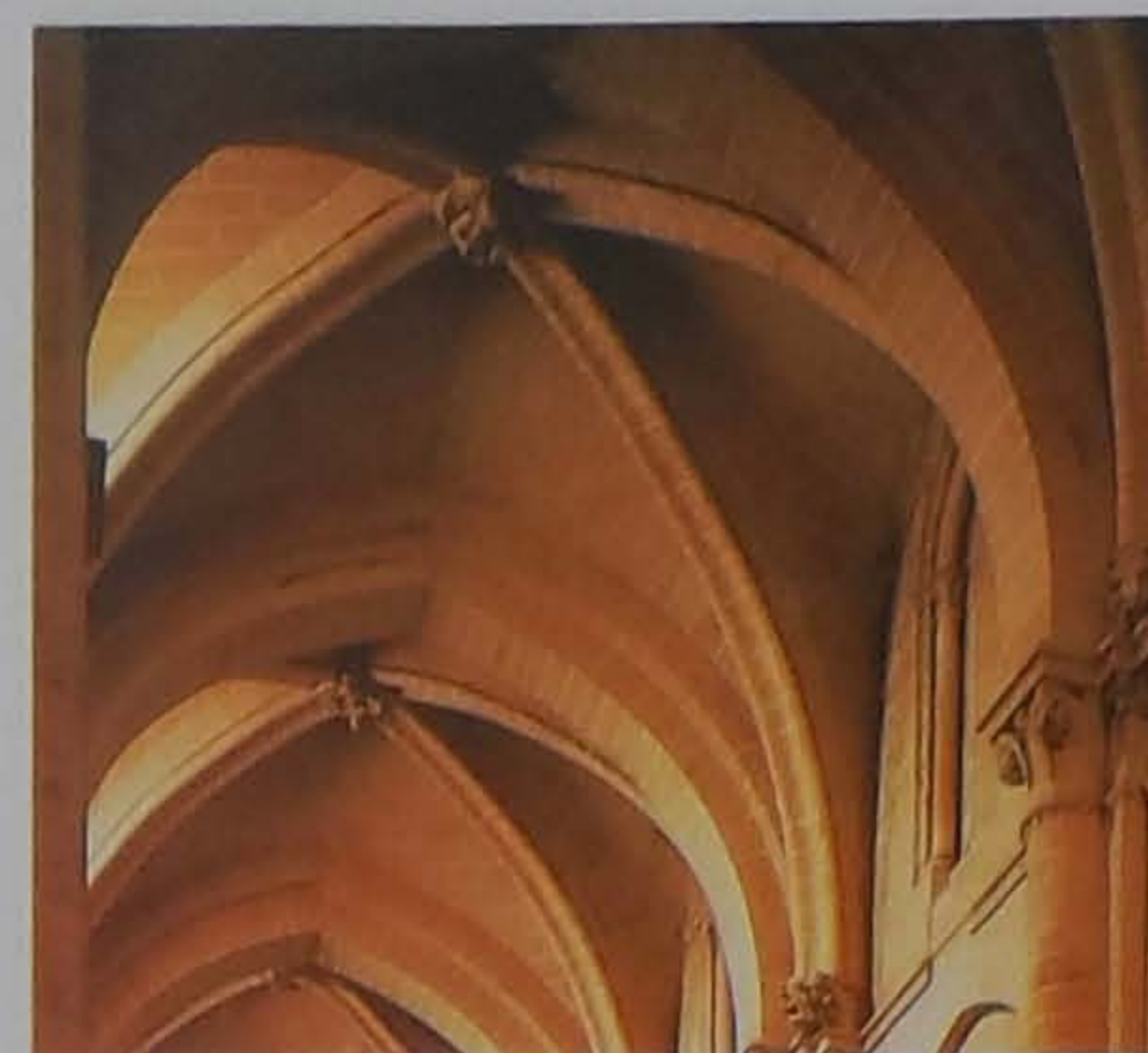
Купольные церкви

Специфической особенностью области Перигор являются купольные церкви, купола которых обычно возвышаются над парусами сводов (Перигё, Сент-Этьенн-де-ля-Сите, Сен-Фрон). Особое впечатление производит купольная церковь Шерваля (XII в.): четыре купола организованы один за другим, представляя три траверсы нефа и хор (вверху и слева).



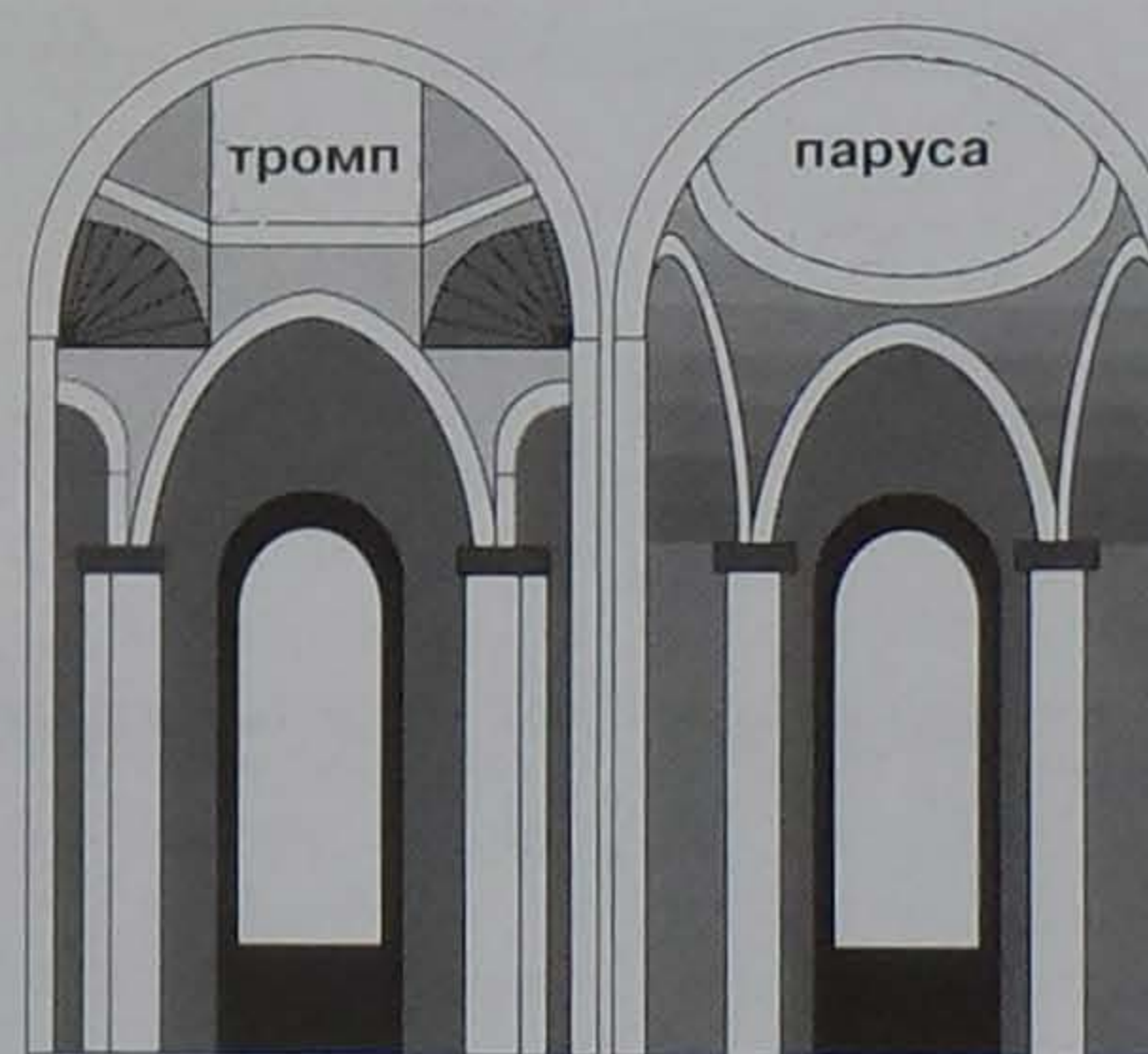
Изогнутый свод

Строительный тип паломнических церквей достиг расцвета в Сен-Сернене в Тулузе (1080–1150). Цилиндрический свод перекрывает неф, из одиннадцати травей, снабженный галереями. Поперечные арки простираются вверх от капителей полуколонн, которые заполняют промежутки между чередой травей.



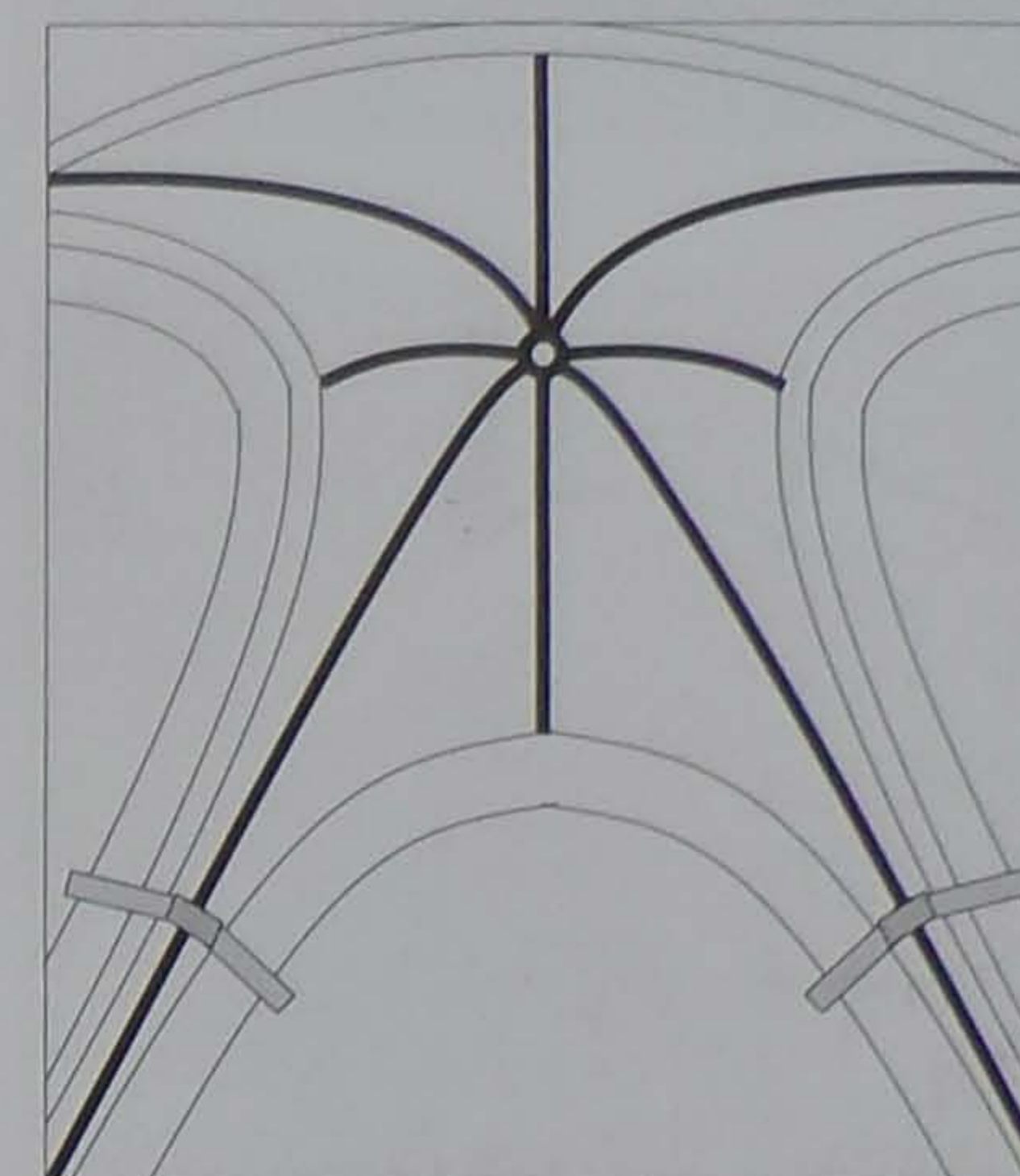
Остроконечный и крестовый своды

Особенностью романского собора в Саламанке (XII в.) является остроконечный свод. Свод сужается конусом до точки, служащей его пиком, и образует ребра (см. Крестовый свод).



Крестовый свод

При пересечении двух цилиндрических сводов под прямым углом на своде образуются сводчатые диагонали или «кресты». Такой свод образовывался над средокрестием в церкви, где и неф, и трансепт имели цилиндрические своды. Опоры средокрестия отмечают внешние углы креста и свода.



Купольный свод

Часто у зодчих возникало желание «приподнять» средокрестие при помощи свода, но без купола. Для этого крестовый свод продолжали до уровня аркад, таким образом, благодаря его ребристым выступам подчеркивалось направление нефа и трансепта.

Купол, лежащий на выступах и парусах

Если купол возведен над средокрестием, нужно решать проблему преобразования квадрата в круг. В качестве перемишек используются выступы: при помощи небольших сводов (похожих на уши или рога) квадрат превращается в восьмиугольник, который теперь может нести на себе круг купола. Паруса — это сферические треугольники, которые выдаются между аркадами (то есть «свисают» в воздухе) и несут круг купола.



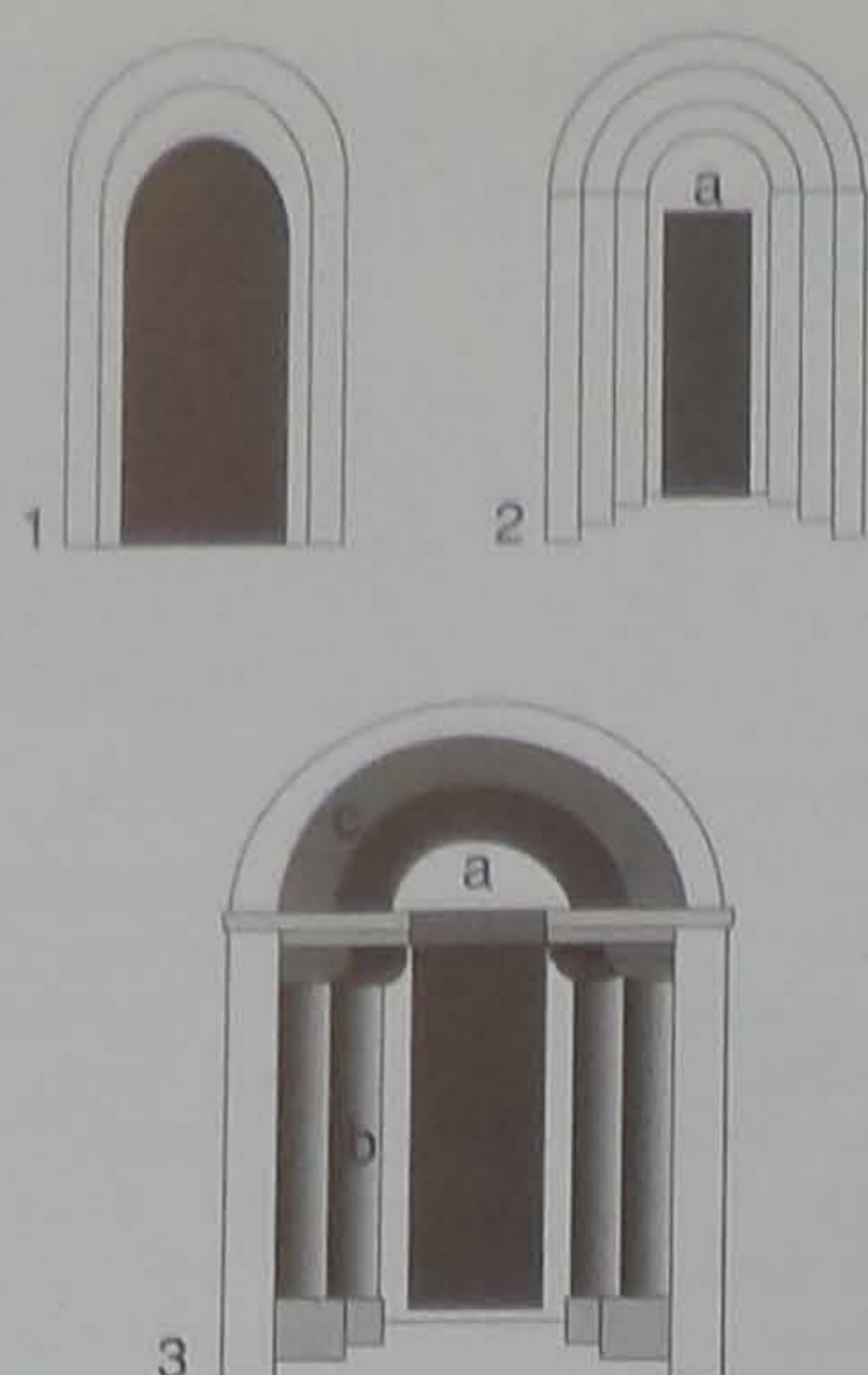
Купол, лежащий на тамбуре

Сан-Томас в Лемине (Альмено-Сан-Бартоломео, XII век) — круглая церковь, использовавшаяся как баптистерий или поминальная часовня (вверху слева). Интерьер этой ротонды характеризуется внутренним кругом колонн, которые образуют аркады и поддерживают кольцо, переходящее в купол. Этот тамбур имеет окна, через которые под купол попадает свет. Сам купол развивается в башню-фонарь. Тамбур нередко членится пилястрами, лизенами или слепыми аркадами.

Двери и окна храма

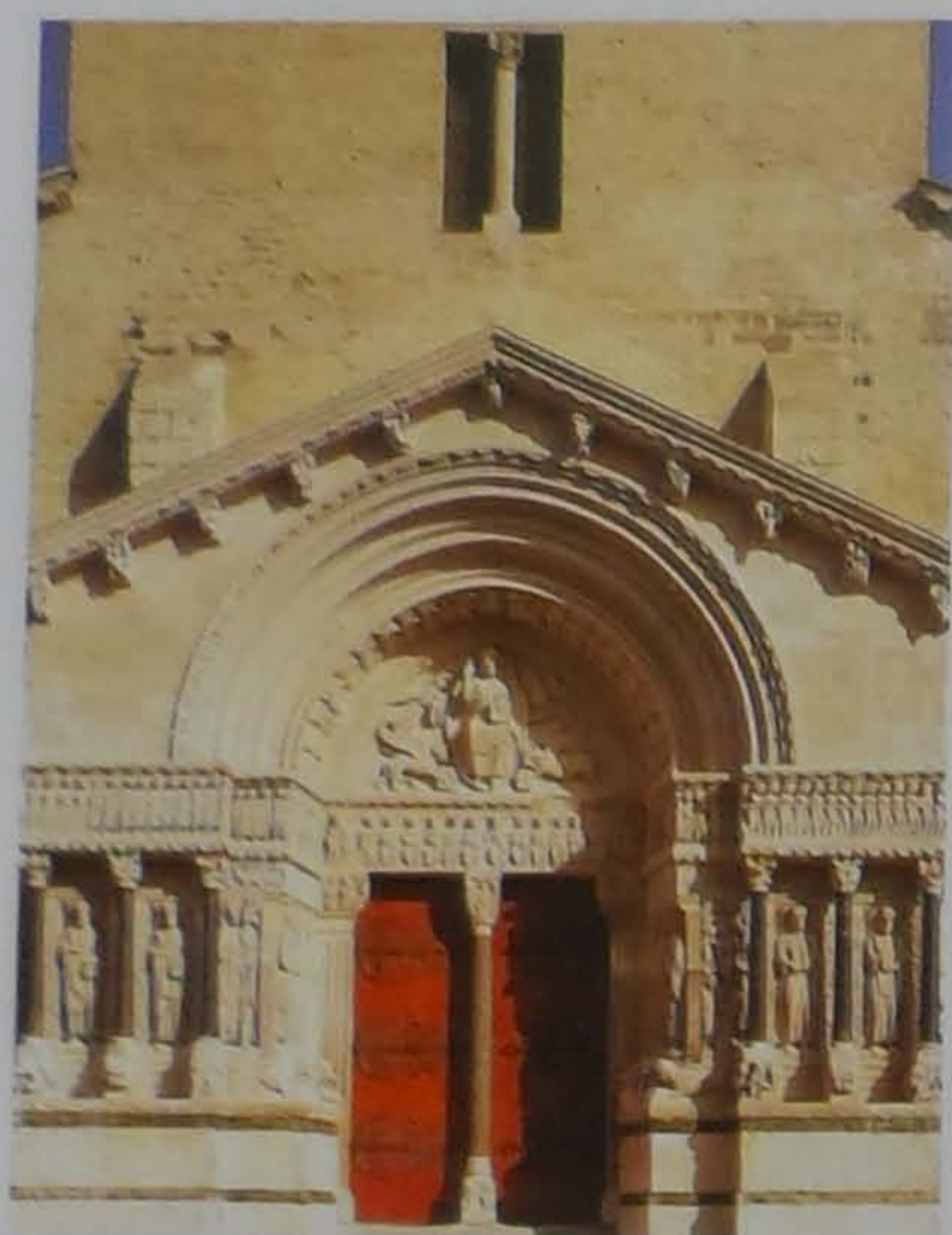
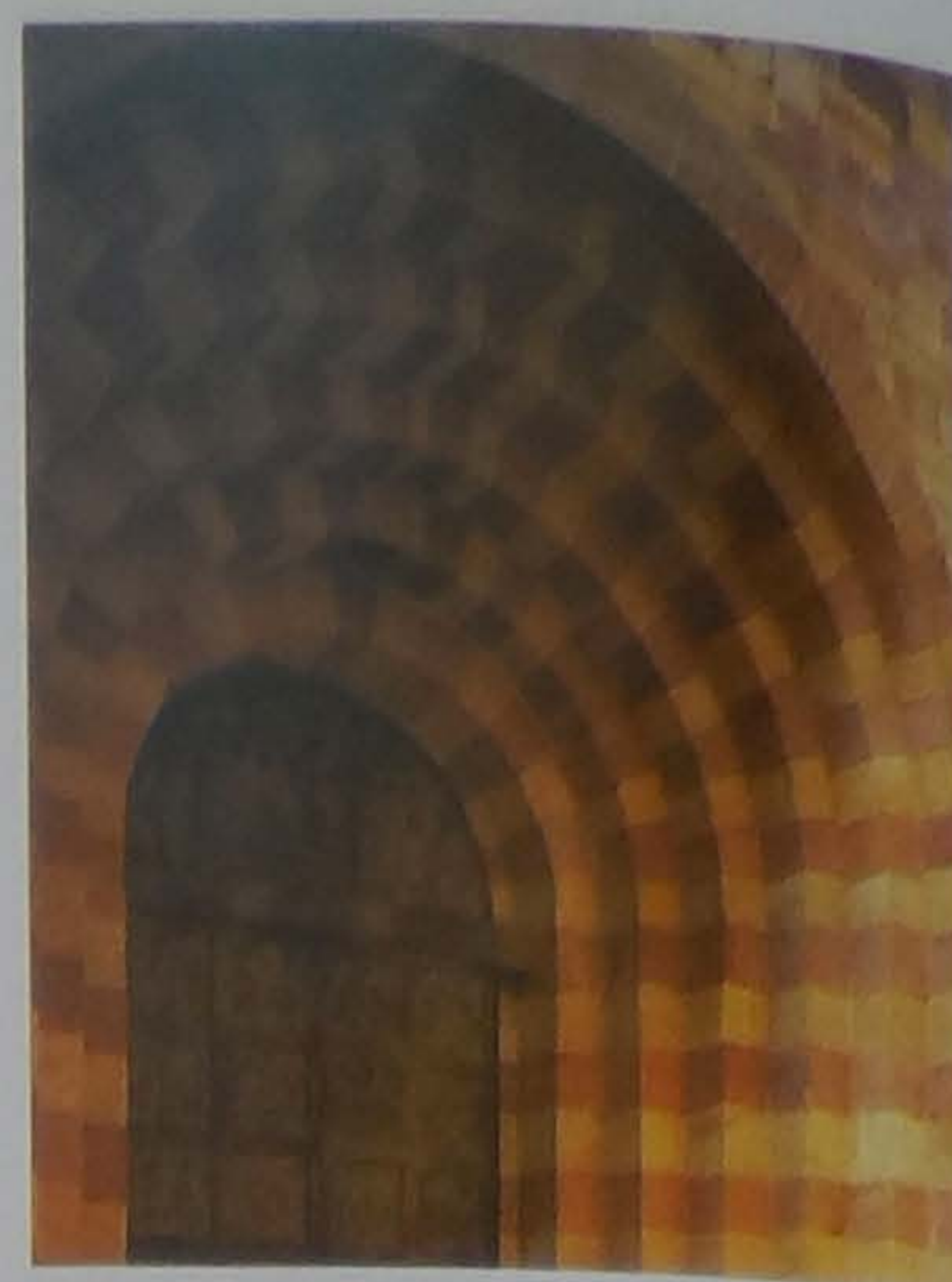
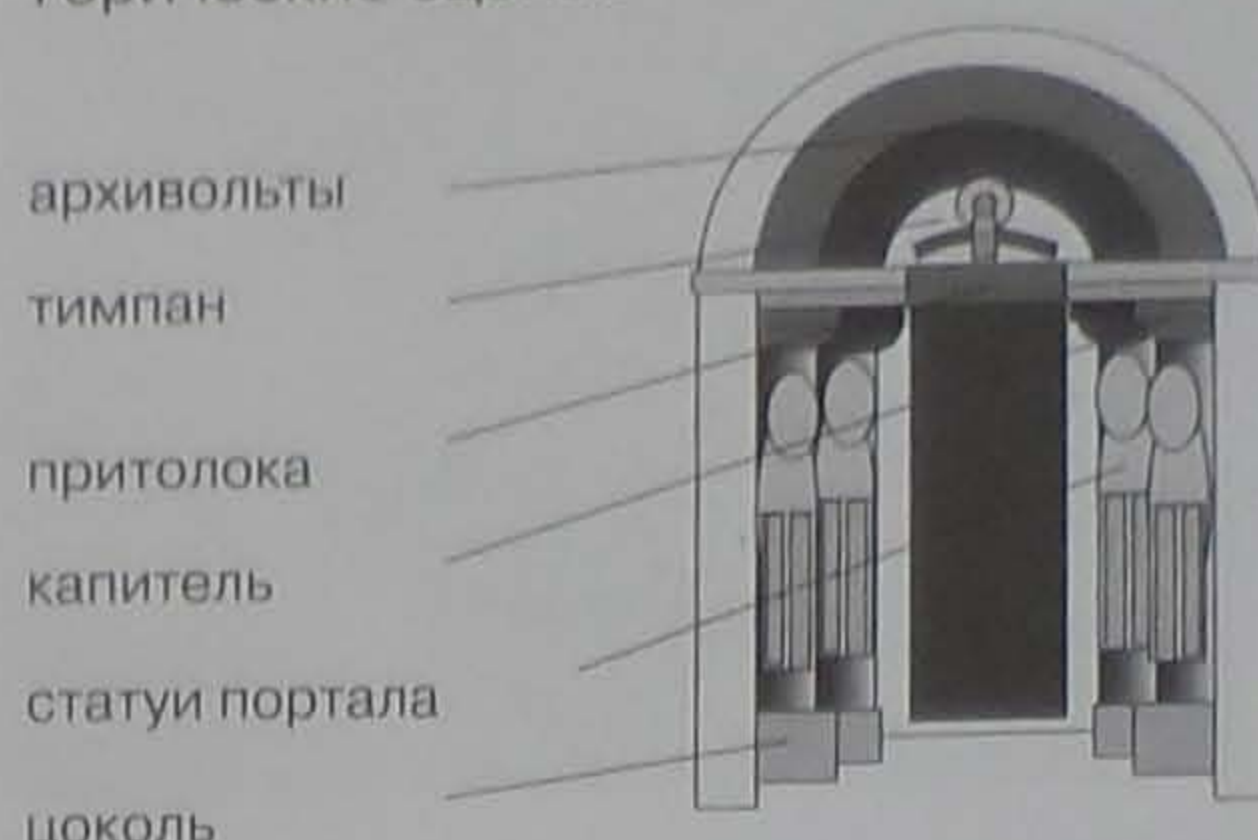
Двери храма

Романские церковные постройки имеют три вида порталов: 1) простой полуциркулярный портал; 2) углубленный или ступенчатый портал; 3) ступенчатый портал с колоннами. В последних двух случаях существует множество стилистических деталей как в строении, так и в украшении портала. Колонны в ступенчатых порталах предвосхищают появление колонного портала. Тимпан (а), капители (b) и архивольты (с) часто используются в качестве декоративных элементов. Ступенчатые и колонные порталы являются предшественниками перспективных готических порталов.



Иконография

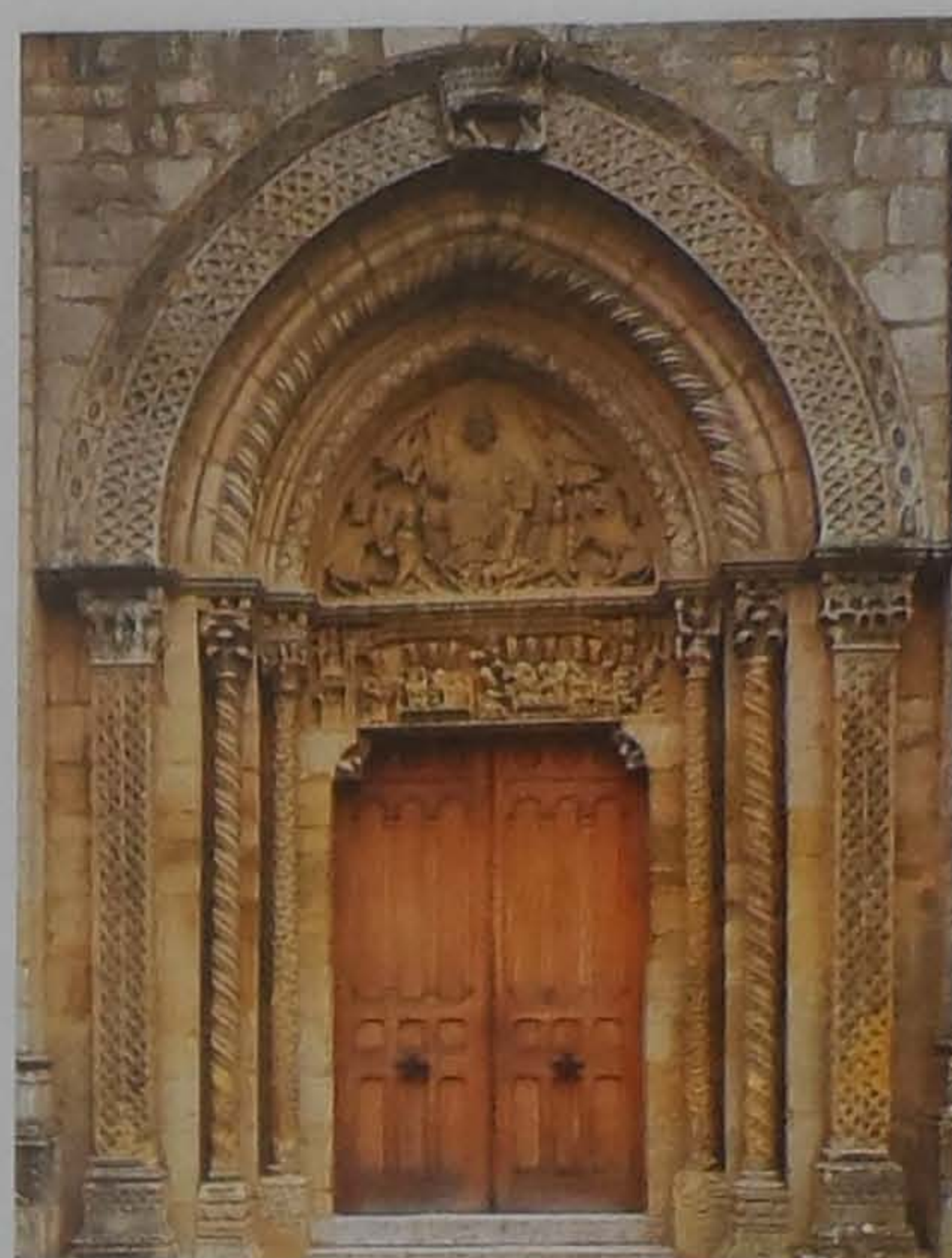
На тимпане всегда изображена центральная тема, тогда как второстепенные, сопутствующие сюжеты представлены на архивольтах (сцены из Ветхого и Нового Завета, аллегорические картины). Изображения на притолоке и капителях обычно связаны с центральной темой тимпана. Цоколь содержит аллегорические сцены.



Арль, Сен Трофим
(западный портал)

Ступенчатый колонный портал со слегка выдающимся притвором

Западный портал церкви Сен Трофим в Арле (1190–1200) — один из наиболее богато декорированных скульптурами порталов романской архитектуры во Франции. Он настолько затмевает величие базилики, что даже зрительно отделяется от нее. Декоративное оформление играло более важную роль, чем архитектура. Портал и паперть были слиты в единое целое и подчинялись тщательно продуманной иконографической программе. Центральной темой выступает идея загробной жизни и связанные с ней надежда на спасение и, конечно же, напоминание о Страшном суде, картины которого заполняют тимпаны, архивольты, притолоки, зону арочной пяты над капителями. Позднее, в эпоху готики, на центральной колонне появляется фигура Христа Пантократора, а в романский период универсальную весть о спасении несут скульптуры апостолов и святых на портале.



Семюр-ан-Брионэ:
на пороге готики

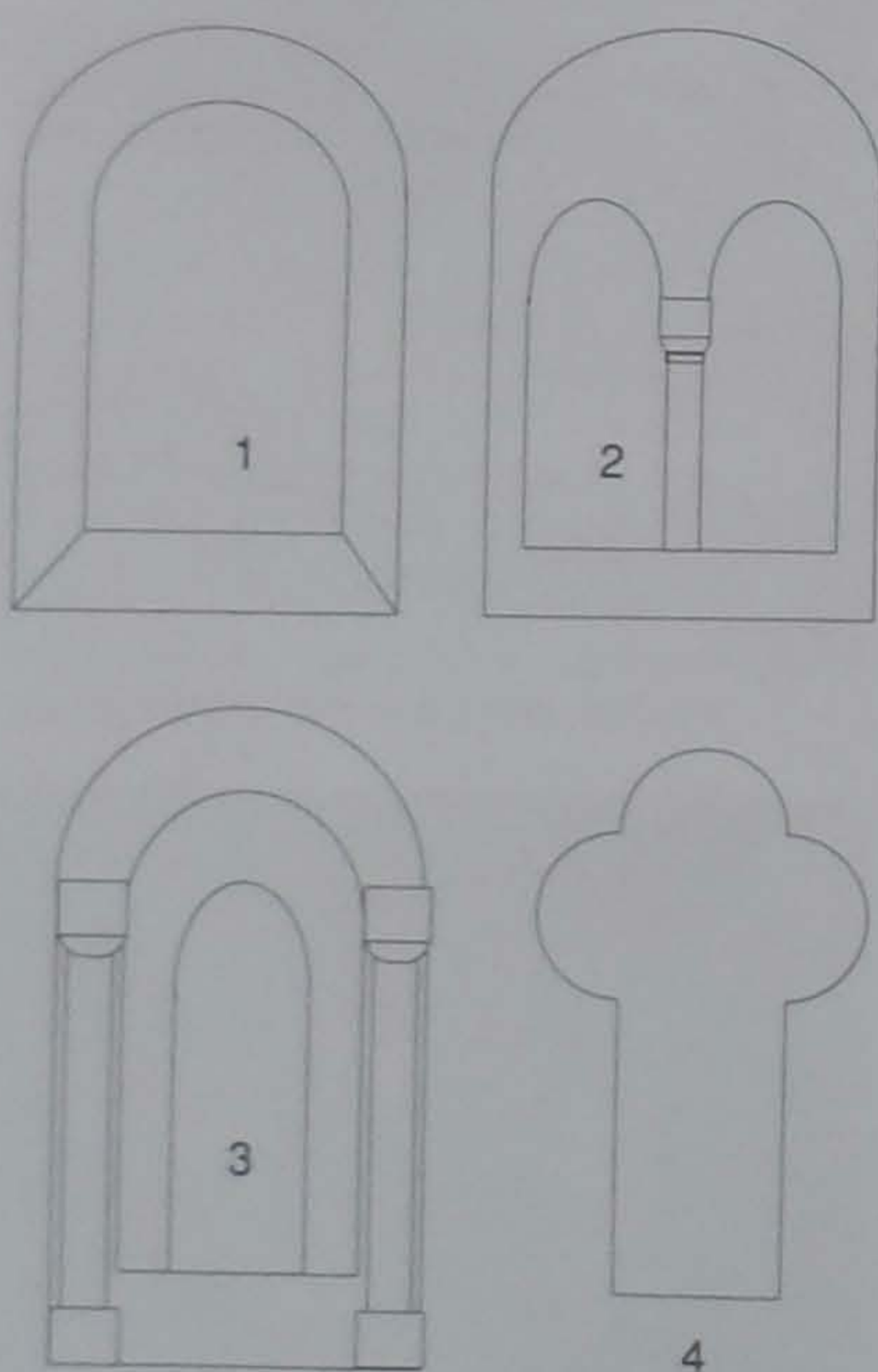
Углубленный или ступенчатый портал

Наглядный пример этого типа — ступенчатый портал собора в Шпайере (XI в.). Сегменты арок, уходящие ступенями по направлению к центральной оси, выполнены в виде полос из контрастного по цвету камня. Этот тип считается прототипом более поздних декоративных порталов, во входной нише которых находились колонны с сюжетными изображениями.

Ступенчатый портал с колоннами (слева)

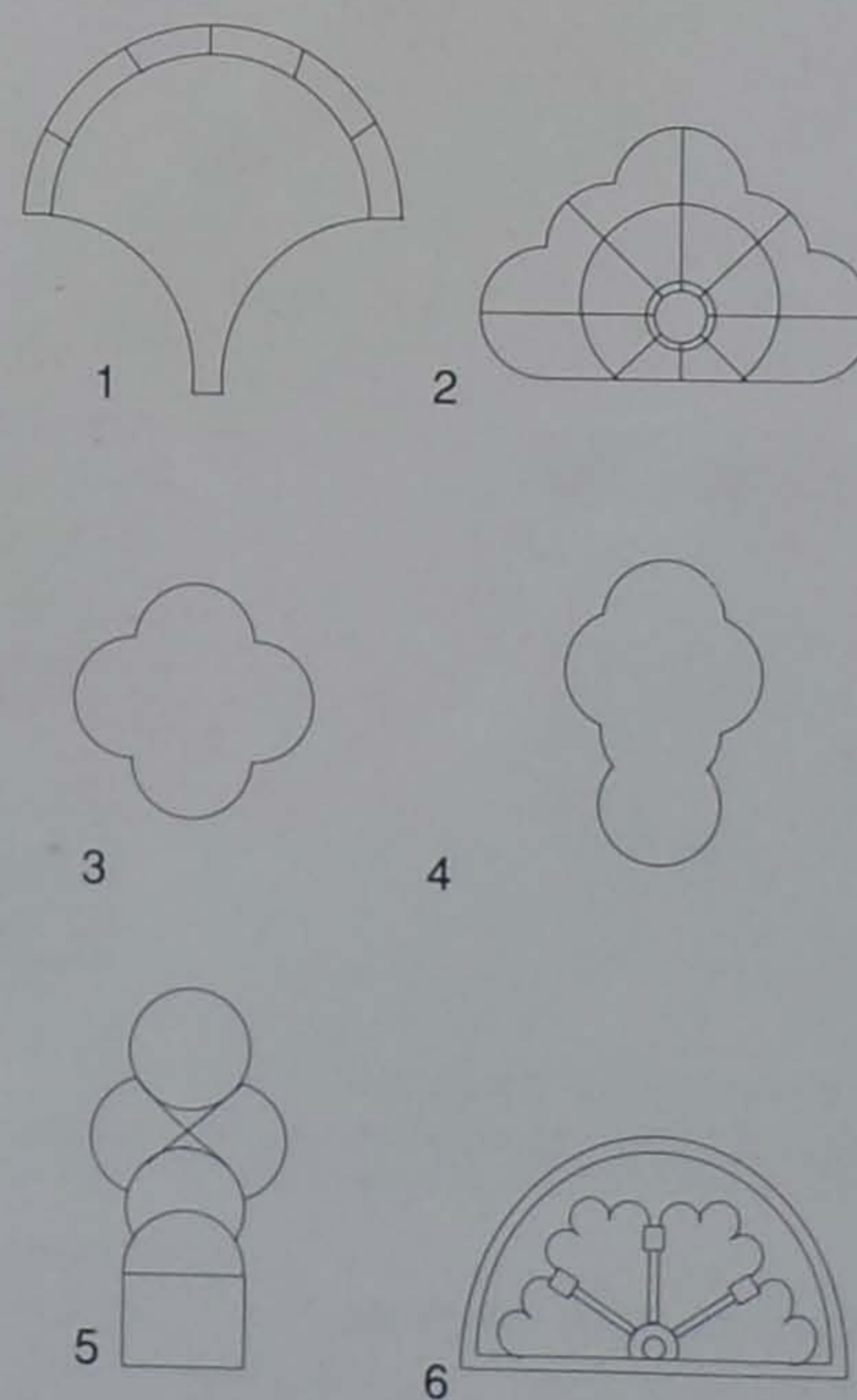
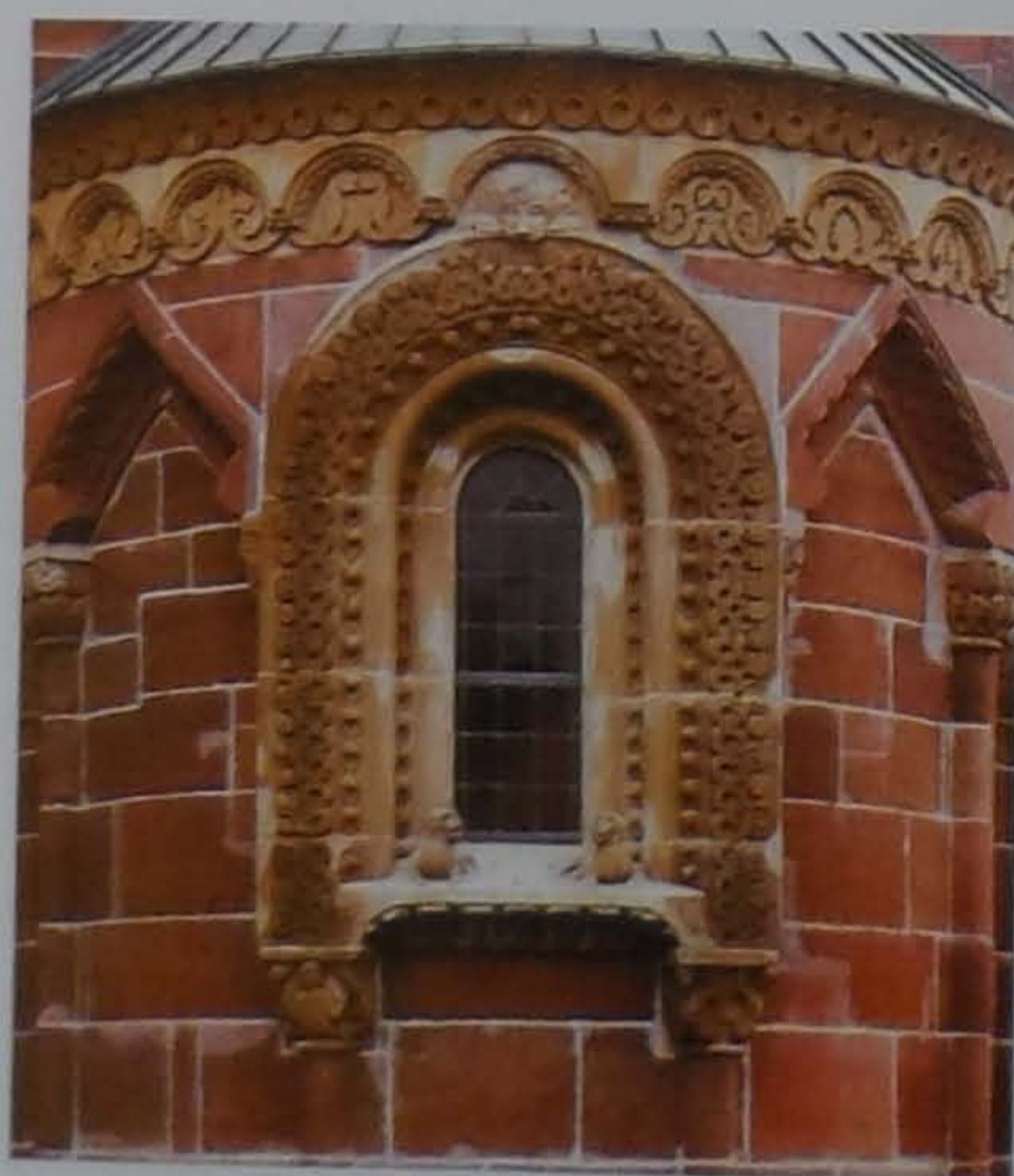
Богато декорированный портал Семюр-ан-Брионэ (Сент Илер, XII в.) представляет собой переходную стадию, где уступы скрываются за декорированными колоннами. Сюжетные изображения на притолоке (сцены из жизни св. Илария) и Христос Во Славе на тимпане уже являются чертами готики, так же как разные ребра архивольта и стрельчатые полуциркулярные арки.

Окна в форме веера, пятилистника и на стойках



Полуциркулярное окно

Благодаря богатому орнаменту, скульптурам, консолям и лепному изображению в верхней части апсидное окно вальтерихской капеллы в Муррхардте (XIII в.) является настоящим шедевром среди романских окон Германии.



- 1 — простой веер
- 2 — пятилистник
- 3 — крестоцвет / четырехлистник
- 4 — вытянутый крестоцвет
- 5 — трилистник на стойке
- 6 — полуколосо

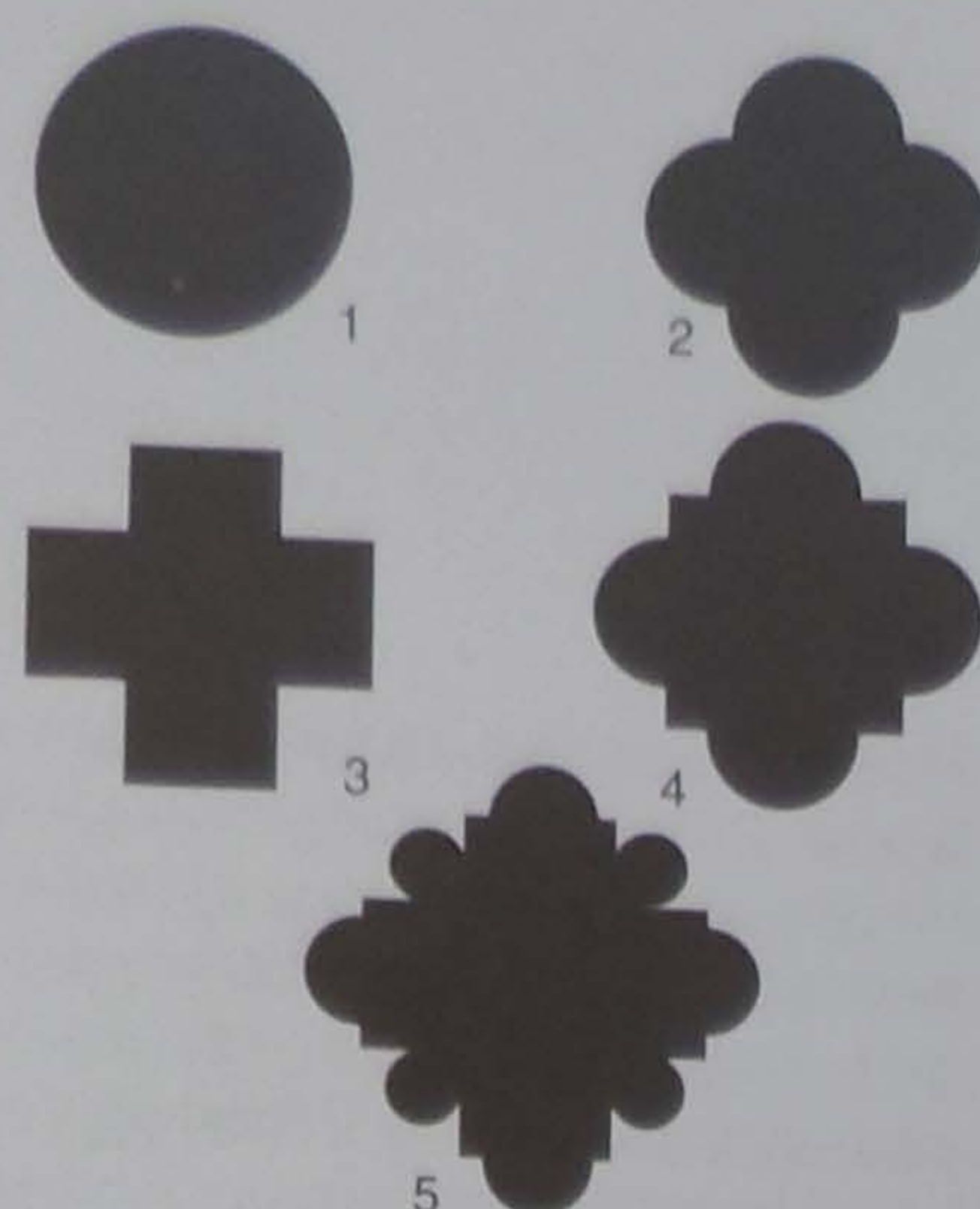


Среди романских окон самыми разнообразными по форме являются окна в виде веера и трилистника, принадлежащие к категории многолопастных окон. Веерное окно церкви Санкт Квирин в Нейссе (ок. XIII в.) имеет прямоугольную стойку (подставку), из которой расходятся в разные стороны отдельные сегменты, так называемые листья или веера.

Столбы и капители

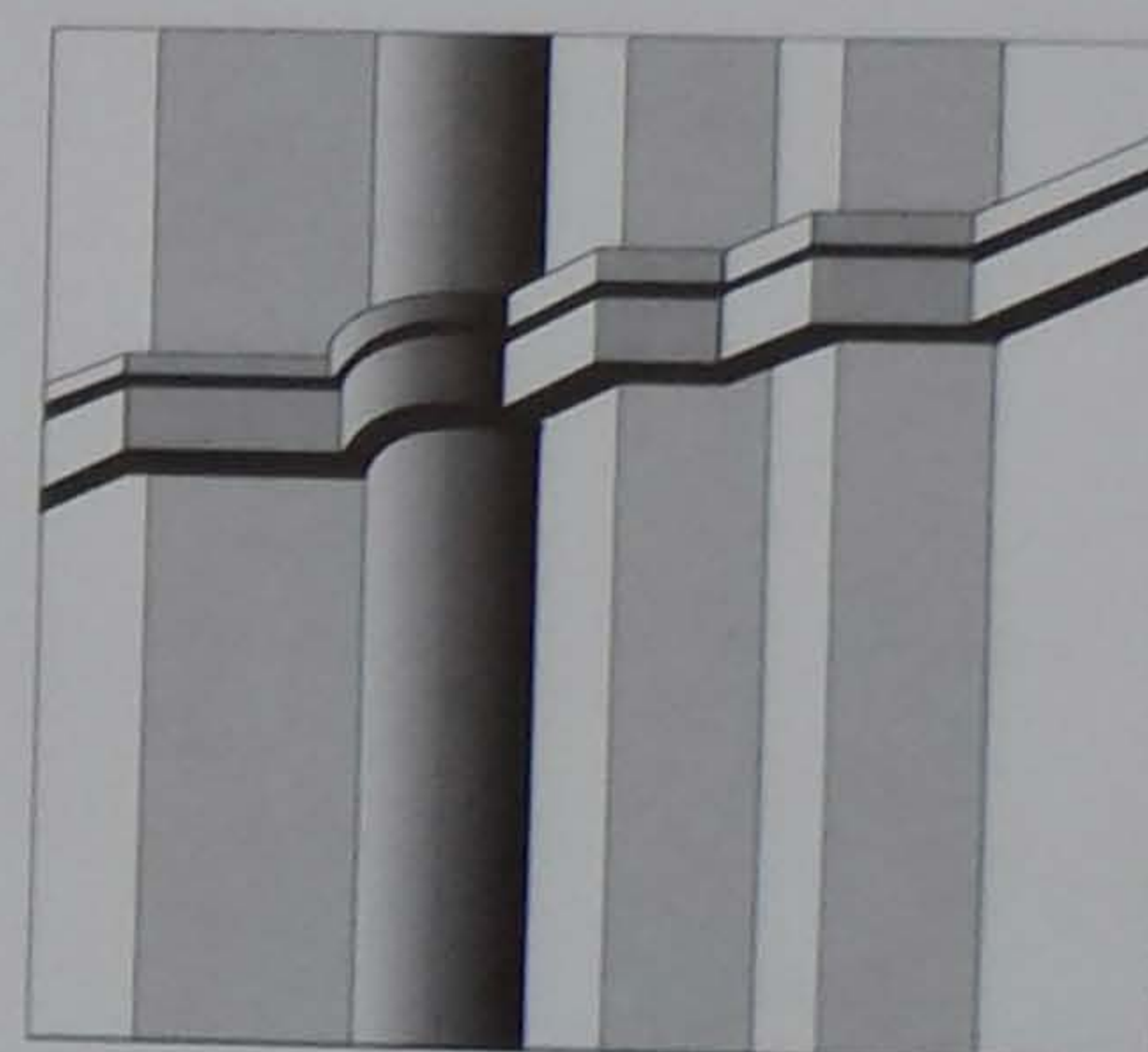
Столбы

Вертикальное давление свода ложится на систему пилястр, горизонтальное — на внешние контрфорсы. Пилястры и стена конструкции в романском церковном зодчестве существуют в этих статичных отношениях растягивающего усилия. Классификация пилястр основывается на пяти видах плана здания: 1) круглая; 2) четырехлопастная; 3) крещатая; 4) полупилон или столб с пилястрой; 5) крещатый столб со связанными стволами или сложный столб. Полупилон и сложный столб имеют в основе крещатую пилястру. К сложному столбу добавляются присоединенные стволы, заканчивающиеся капителями. Более узкие трехчастные полупилоны выступают над капителями и образуют поперечные арки свода.



Прямоугольные столбы

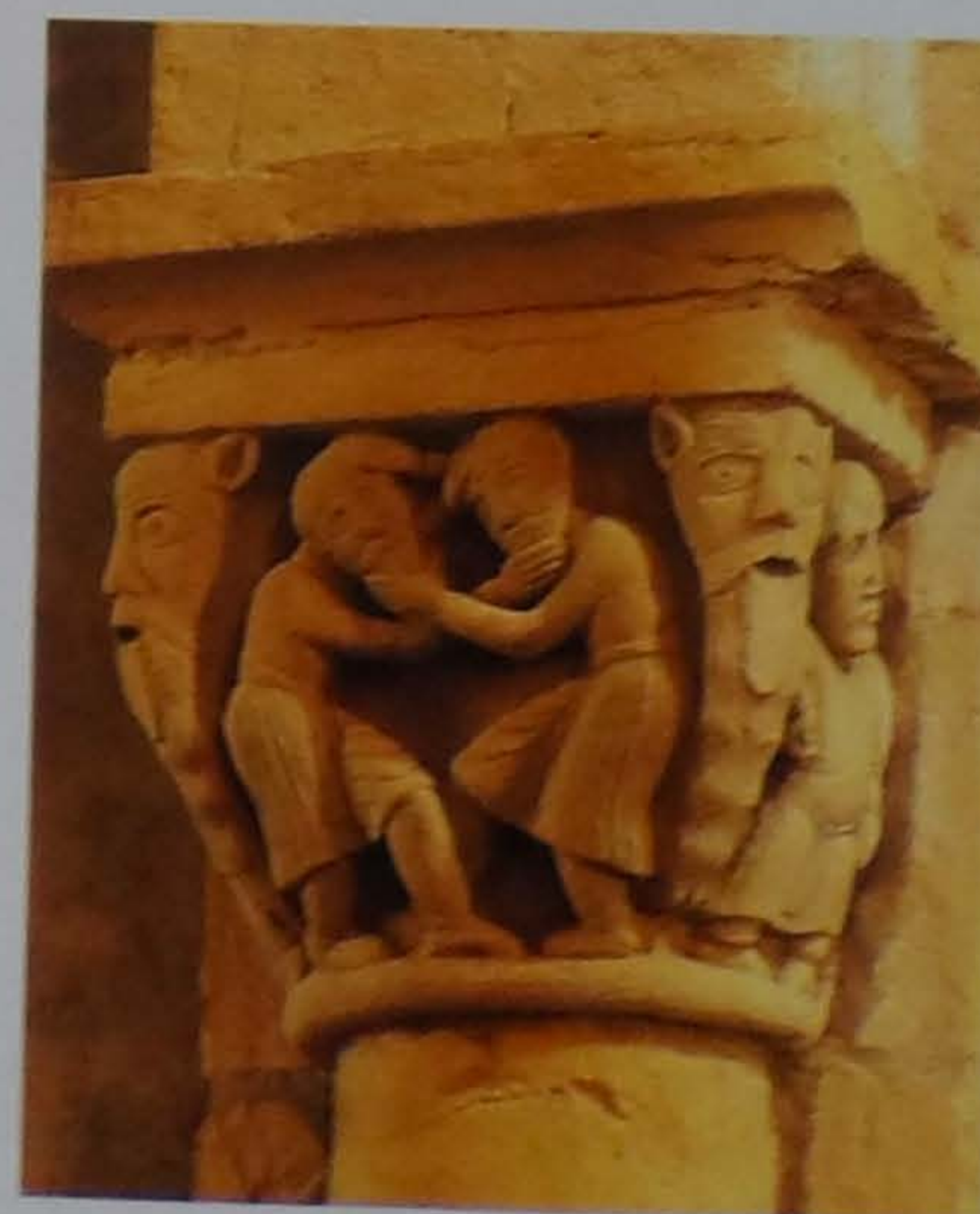
Простые прямоугольные столбы церкви Санкт Цириакус в Зульцбурге (XI в.) нельзя расценивать как самостоятельный архитектурный элемент. Они являются частью несущей конструкции стен и лишь фланкируют полукруглые, сводчатые аркады.



Непрерывные архитектурные пояски

(вверху)

Вокруг архитектурных элементов, таких как полуколонны или пилястры, тянутся карнизы или пояски.



Сюжетная капитель

На сюжетных капителях нефа бывшей приходской церкви Анзи-ле-Дюк в Бургундии (XII в.) декоративные маски сочетаются с сюжетными изображениями.

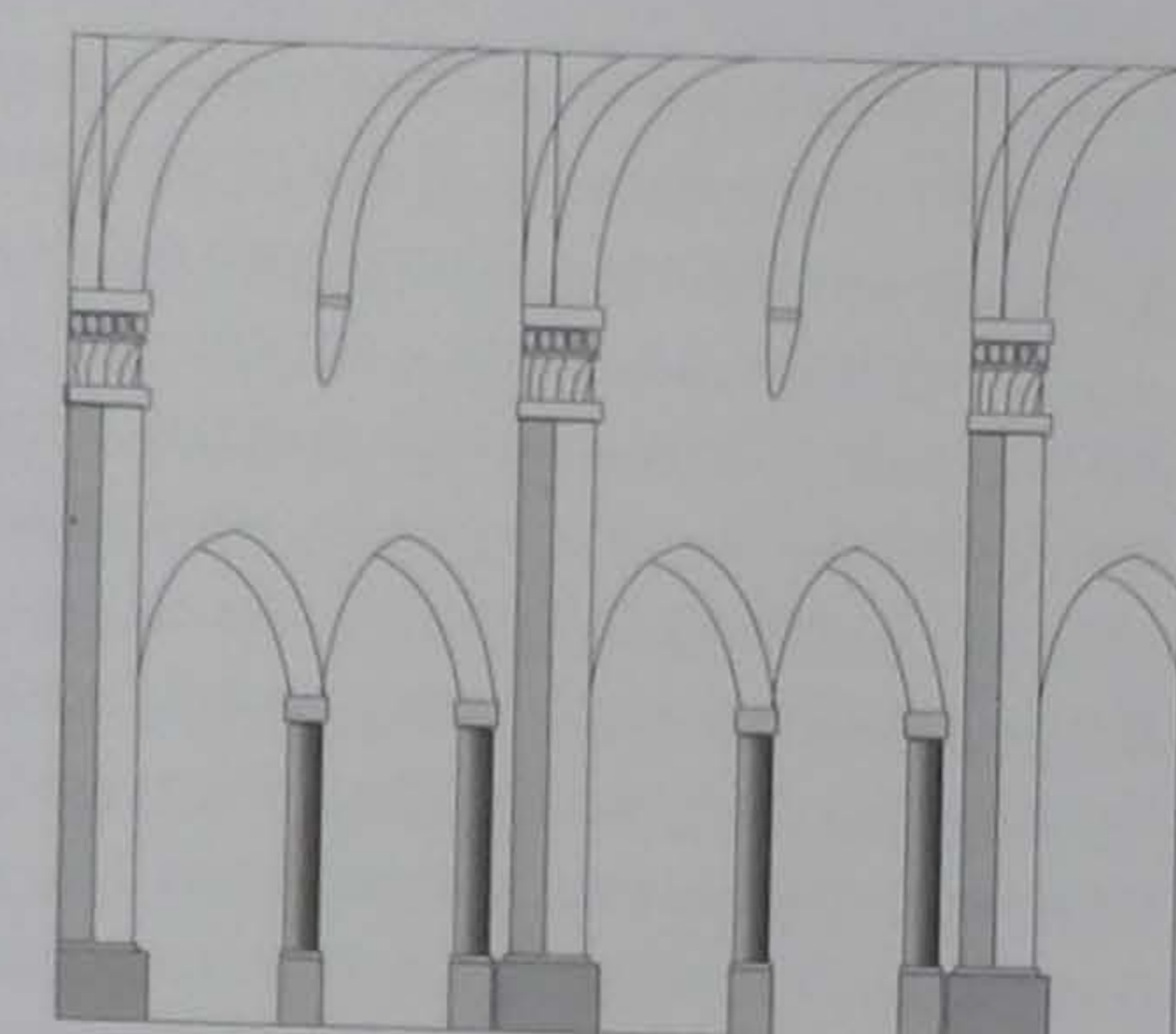


Круглые пилястры

Сант Аббондио в Комо (XI в.) является типичной базиликой с аркадами и стенами нефа, опирающимися на пилястры. Круглые пилястры построены из камня и увенчаны монументальными капителями с подушкой. Главная функция пилястр — поддерживать стены боковых нефов и плоское перекрытие.

Капитель

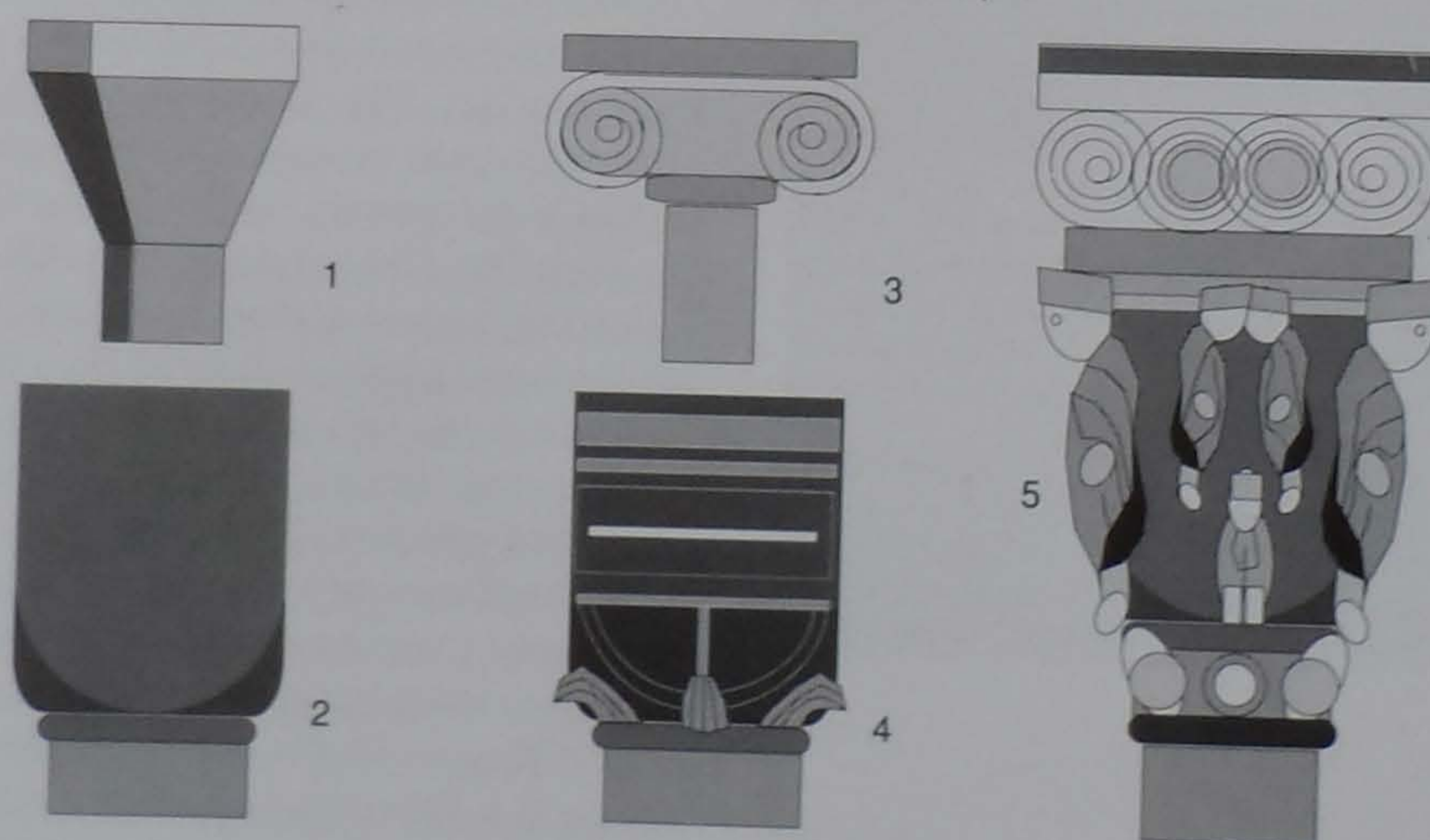
Развитие романской капители можно проследить от простой капители с подушкой (2) до сюжетной капители (5). Одна из разновидностей капители с подушкой — пирамидальная (1) — могла бы служить эталоном романской архитектуры. Ионическая капитель со волютами или завитками (3) была рано адаптирована романским зодчеством. Украшения превращают обычную капитель с подушкой в орнаментальную (4). Декоративные элементы могут включать спиралевидные мотивы и растительные узоры и создают совершенно новые разновидности классического декора. В качестве украшений использовались маски, фигуры животных, сюжетные изображения — все эти элементы нашли воплощение в сюжетной капители.



Связанные колонны или полуколонны

(вверху)

Талан, Нотр-Кам (XIII в.). Восьмиугольные полуколонны нефа принадлежат к четвертому типу. Полупилоны над аркадами поддерживают поперечные арки свода. Несущими опорами служат чередующиеся пилястры и колонны.



Орнаментальная или декорированная капитель

Капители бывшей пребендианской монастырской церкви в Шпискаппеле украшает сочетание орнаментального узора с фантастическими созданиями. На некоторых капителях изображены также сюжетные сцены.

Капитель с подушкой

Массивные капители уравновешивают давление, оказываемое аркадами, которое ложится на стволы пилястр церкви Санкт Мария им Капитоль в Кельне.



Вольфганг Кайзер

Романская архитектура в Германии

Прероманская архитектура каролингского периода

Закат Римской империи был отмечен войнами, беспорядками и Великим переселением народов. Поэтому вклад Меровингов, пришедших в VIII веке, в архитектуру Центральной Европы был невелик. Торговля угасла, города обнищали. Все здания, как правило, строились из дерева. Немногие города сумели сохранить ту важную роль, которую они играли в составе Римской империи. Тур на западе франкского королевства, где когда-то проповедовал святой Мартин, превратился в святыню франков. Напротив, один из важнейших городов Римской империи и старая императорская столица — Трир утратил свое значение в последующие столетия.

Монументальный архитектурный стиль смог возродиться лишь при Каролингах и при Карле Великом, который стремился восстановить Римскую империю, объединив под своим господством Центральную и Западную Европу в империю франков. Культурному единству способствовали императорские монастыри и школы. Архитекторы экспериментировали в поисках эффективной формы выражения. В то время развивались различные направления в зодчестве в зависимости от функции здания и требований заказчика: базилики с трансептом и без, зальные церкви с прямоугольным хором и одной или тремя апсидами и постройки с центрической планировкой. Император и знать, клирики из благородных родов, особенно епископы и аббаты, содействовали строительству, делая большие пожертвования. Однако из всех зданий, построенных в каролингский период, до наших дней сохранилось не больше десятка.

Центры дворцовой архитектуры Карла Великого

В 796 году Карл Великий начал постройку престижной дворцовой капеллы (с. 33). К строительству были привлечены мастера со всей империи — «из всех областей по эту сторону моря», как говорится в летописи, — работавшие под руководством франкского зодчего Одо (Эйда) из Метца. Облицовка здания была закончена в 798 году, перед коронацией императора, а в 805 году капелла была освящена папой Львом III в честь Спасителя и Божьей Матери. Центрическое в плане строение входило в состав четырех взаимосвязанных архитектурных комплексов в южной части императорского дворца. Капелла соединялась с Залом правосудия при помощи длинного крыла, в середине которого находился проход к Королевскому залу. Это было монументальное помещение с двумя боковыми конхами и западной апсидой, служившее тронным залом Карла Великого. Сегодня его внутреннее убранство можно увидеть в Городской галерее Ахена. Дворцовая капелла не дошла до нас в первоначальном виде, поскольку прямоугольный хор эпохи Карла был заменен позднеготическим. Основное пространство капеллы представляет собой правильный восьмиугольник, октагон, вокруг которого расположен шестнадцатигранный деамбулаторий с галереями. Увенчанная куполообразным сводом из восьми секций на барабане капелла кажется удивительно высокой. Восемь массивных конструктивных столбов с углами, образующими вершины октагона, очерчивают периметр центральной области.

Проемы аркад кажутся вырубленными в стенах. Мощные горизонтальные пояски отвлекают взор от тяжелого нижнего яруса на

изящные галереи верхнего. По пропорциям проемы галерей более покатые и высоки, чем аркады. В каждом проеме находится два яруса арок, лежащих друг над другом на колоннах коринфского ордера. Античные колонны были доставлены в Ахен из Равенны по распоряжению Карла Великого. Но не только эти «трофеи» связывают два города: считается, что прототипом дворцовой капеллы в Ахене послужила церковь Сан Витале в Равенне (с. 77). Построенная в VI веке при императоре Юстиниане, Сан Витале тоже является образцом центрического октагона с тремя ярусами, который, однако, окружал восьмиугольный деамбулаторий. Это не единственное отличие между раннехристианской постройкой и ахенской капеллой. В Сан Витале столбы гораздо тоньше и не кажутся неотъемлемой частью стен. Колонны и проемы аркад изгибаются полукругом, придавая помещению удивительное ощущение простора. В Ахене, напротив, эффект создают высокие стволы столбов. В дворцовой капелле Карл Великий пытался воссоздать центрическое строение по образцу раннехристианских императорских капелл, виденных им в Равенне. Эта архитектура была призвана символизировать роль короля — защитника подданных и посредника между светским и духовным мирами. Квадрат, символ земного, соединяется с кругом, символом божественного. Полученный восьмиугольник с точки зрения символики обозначал вечность. Сан Витале в Равенне была не единственной моделью для капеллы в Ахене: не менее важным образцом являлась церковь святых Сергия и Вакха в Константинополе, построенная в правление Юстиниана в последней трети VI века, она имеет восьмиугольное центрическое помещение, заключенное в квадрат. В Ахене архитектурный акцент был поставлен на западной галерее перед тронным императора при помощи башневидной конструкции, выступающей над фасадом. Эта башня была нововведением, возникшим в эпоху Каролингов, хотя использовалась в то время редко. В главном фасаде с высокой сводчатой лоджией, выходящем на бывший атрий, присутствует римский мотив триумфальной арки, что придает фасаду имперскую монументальность. Лоджия над входом и маленькие пилястры с имитацией классических античных капителей являются немногими каролингскими элементами, оставшимися от первоначального наружного убранства дворцовой капеллы. Небольшие пилястры имели исключительно декоративную функцию и не несли никакой конструктивной нагрузки.

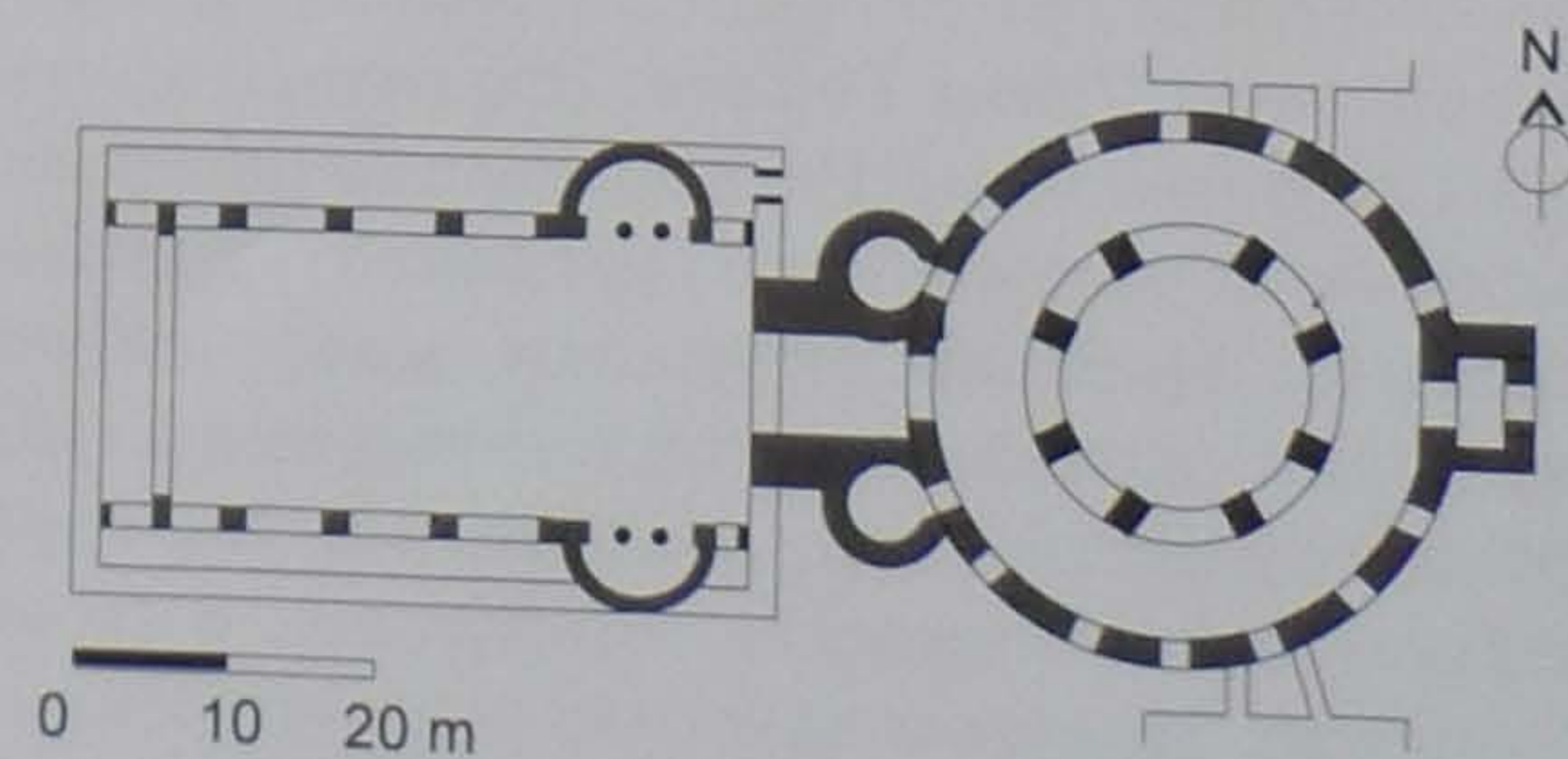
Отлично сохранившимся примером каролингской архитектуры является надвратная постройка бывшего монастыря в Лорше (с. 34). Постройка очерчивает западную границу церковного атрия и была возведена около 774 года, по всей вероятности, она имела вид трехпролетных триумфальных ворот.

Монастырские ворота в Лорше восходят к классической античности, но идея триумфальных ворот была модифицирована за счет строительства трех одинаковых арочных проемов без акцента на центральной арке, как это делалось в античной архитектуре. Классический стиль проявляется в колоннах с антаблементом, пилястрах с круглыми арками, пилястрах с каннелюрами, а также в форме их баз и капителей.

В постройке пересеклись разные традиции. Разноцветная облицовка стен связана с византийской архитектурой. Треугольные щипцы верхнего яруса заимствованы из северной традиции. Соче-

Ахен, дворцовая капелла Карла Великого. Интерьер октагональной залы. Закончена в 798 г. Внутреннее убранство относится к XIX в.

Ахен, дворцовая капелла Карла Великого. План, первоначально с нартексом и прямоугольным хором





танье колонн с полукруглыми арочными сводами — средневековая черта и не встречается в античный период, когда над колоннами могли находиться лишь горизонтальные антаблементы. Надвратная постройка в Лорше очень изящна. Находясь у истоков западной средневековой архитектуры, она одновременно кажется утонченно декадентской по своему духу.

Санкт-Галлен: идеальная планировка монастыря

Надвратная постройка в Лорше стояла когда-то при входе в большой монастырский комплекс, не дошедший до наших дней, о котором мы можем судить лишь по раскопкам и немногим руинам. Другие монастыри эпохи Каролингов постигла та же участь, что и монастырь в Лорше: они были перестроены или полностью разрушены. Единственное сохранившееся свидетельство о планировке каролингского монастыря — план на пергаменте с острова Райхенау на Боденском озере, который в настоящее время хранится в библиотеке монастыря Санкт-Галлен. Это самый древний архитектурный план Средневековья. Распределение построек согласуется с монастырским образом жизни, регламентированной уставом святого Бенедикта. Церковь окружают многочисленные монастырские постройки. Хозяйственные помещения играли жизненно важную роль в существовании монастыря. Они гарантировали его независимость и автономность, превращая в своего рода маленькое государство. Центром служила монастырская церковь, к которой примыкали огороженное здание капитула, рефекторий (трапезная) и dormitorio (спальни). Вокруг центральной зоны

Санкт-Галлен, монастырская библиотека, план монастыря, составлен в аббатстве на острове Райхенау в начале IX в.:

1 — дом для свиты знатных гостей; 2 — помещения отца эконома; 3 — дом для знатных гостей; 4 — внешняя школа (школа для мирян); 5 — дом аббата; 6 — зал капитула; 7 — помещение для кровопусканий; 8 — жилище врача,

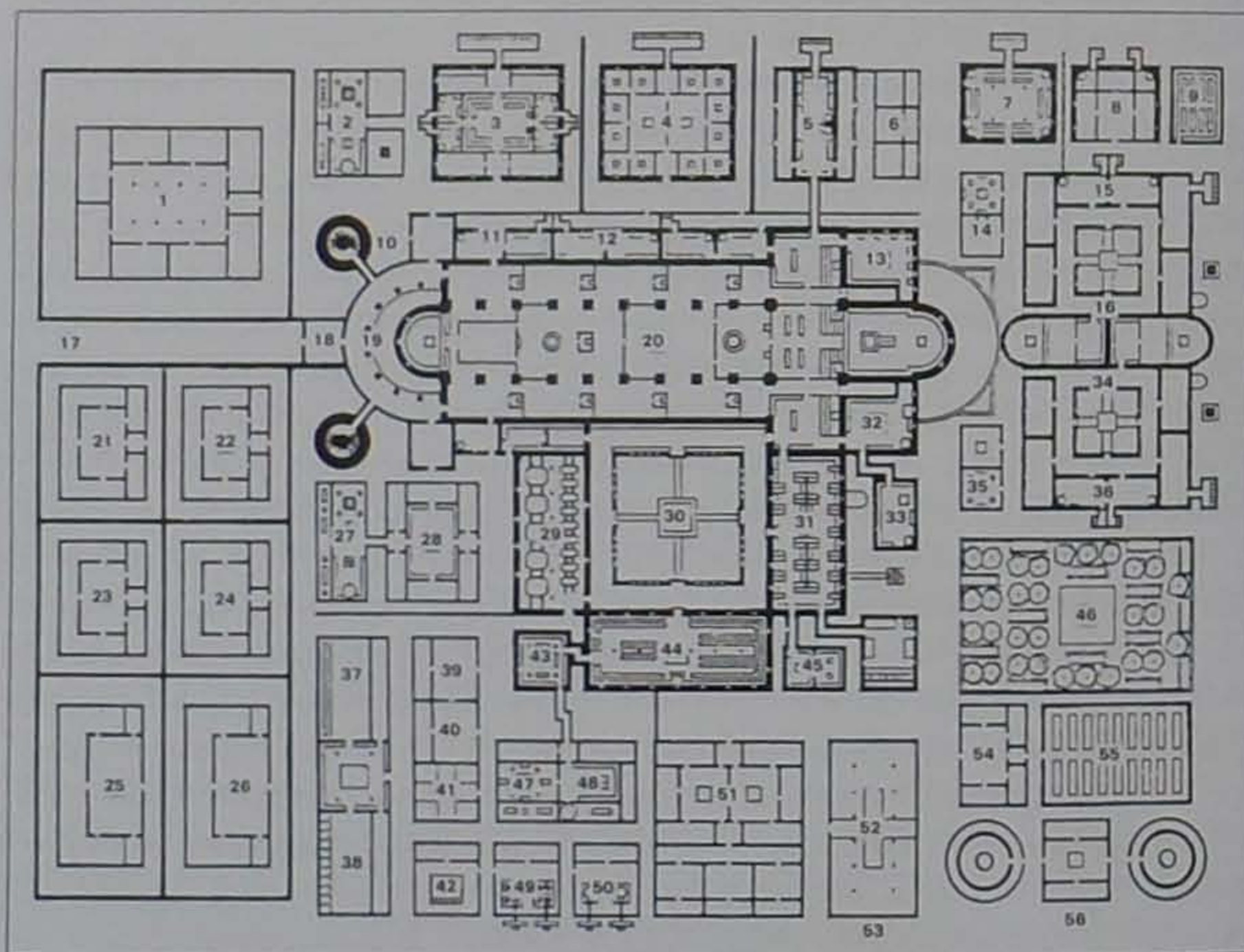
лазарет и аптека; 9 — помещение для хранения трав; 10 — колокольня; 11 — привратник; 12 — школьный глава; 13 — библиотека; 14 — бани и кухня; 15 — больница; 16 — клуатр; 17 — вход; 18 — приемный зал; 19 — хор; 20 — монастырская церковь (базилика); 21 — дом прислуги; 22 — овчарня; 23 — свинарник; 24 — загон для коз; 25 — конюшня; 26 — коровник; 27 — пивоварни и пекарни; 28 — гостиница для паломников; 29 — кладовые и винные погреба; 30 — клуатр;

группировались хозяйственные постройки, жилые помещения послушников, странноприимный дом, конюшни и хлева, кладовые, больница, огород. Планировка ансамбля поражает четкостью. Прежде всего это касается церкви, в основном плане которой за единицу измерения взят квадрат — этот принцип будет широко использоваться в последующие столетия. Церковь монастыря Санкт-Галлен отличается этим от раннехристианских базилик, таких, как Санта Мария Маджоре в Риме, не имевших определенной системы пропорций.

На плане монастыря Санкт-Галлен главный неф церкви образован рядом квадратов, а боковые нефы составляют половину ширины центрального. Это означает, что каждый квадрат пролета (трaveя) главного нефа равен двум квадратам боковых пролетов. За единицу измерения в храме взят квадрат средокрестия — место пересечения нефа и трансепта. Общий план церкви строится от этого квадрата и, таким образом, каждая часть здания непосредственно связана с другими. Квадратная схема почти не использовалась в каролингский период, но она является одним из важнейших принципов церковной архитектуры последующих веков.

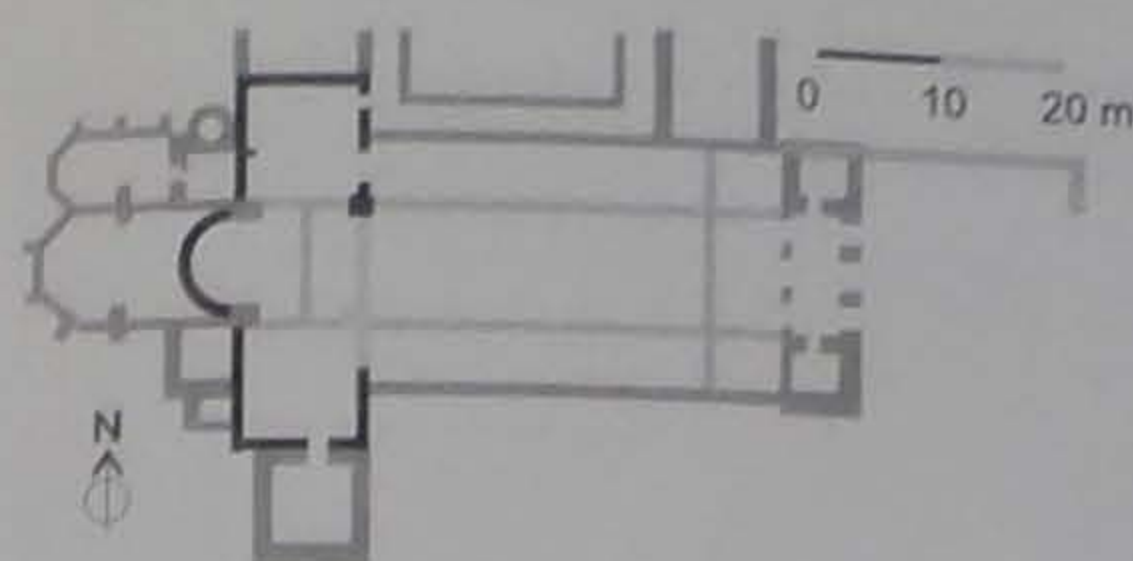
Поиски формы: постройки с центрической планировкой, базилики, однефные церкви

Число зданий с центрической планировкой каролингского периода невелико: помимо дворцовой капеллы в Ахене это круглая капелла Санкт Михаэль в Фульде, возведенная аббатом Эйгилем



31 — dormitorio и калекаторий (зал с камином); 32 — ризница (сакристия); 33 — пекарня для выпечки гостей; 34 — клуатр; 35 — бани и кухня; 36 — внутренняя школа (для послушников, новичат); 37 — дом конюхов; 38 — дом коровников; 39 — дом бочаров; 40 — дом столяров; 41 — амбар;

42 — солодосушильня; 43 — кухня; 44 — рефекторий и гардеробная; 45 — баня; 46 — кладбище; 47 — пивоварня; 48 — пекарня; 49 — помещение для ступ; 50 — жернова; 51 — ремесленники; 52 — рига; 53 — амбар; 54 — дом садовников; 55 — огород; 56 — птичий двор.



Зелигенштадт,
базилика с колоннадами.
План

Мюстаир (Граубюнден),
монастырская церковь.
Вид с юго-востока. Ок. 800 г.

в 820–822 годах, и Жерминьи-де-Пре, построенная возле Луары при Теодульфе, епископе Орлеанском, родственнике Карла Великого, и освященная в 806 году. За исключением этих немногих образцов центрической планировки, господствующим видом строения в те времена была трехнефная базилика с возвышающимся центральным нефом, трансептом, травеей перед хором и полукруглой апсидой. Сохранившиеся до нашего времени церкви времен Каролингов не всегда точно следуют квадратному плану строительства, представленному в плане монастыря Санкт-Галлен. Ширина боковых нефов в большинстве случаев составляла меньше половины ширины центрального. Трансепт еще не являлся той пропорциональной структурой, которая пересекает неф под прямым углом, создавая отдельный квадрат. Средокрестие как особое место пересечения, открытое во все четыре стороны через четыре одинаковых арки, предполагало одинаковую высоту и ширину нефа и трансепта. Но такие модели не были известны каролингской архитектуре. Средокрестие еще не было достаточно развито в каролингскую эпоху: поперечные крылья трансепта были значительно ниже по сравнению с главным нефом и казались пристроенными позднее. В трансепты можно было попасть из средокрестия через маленькие проемы. Такие трансепты, отделенные от квадрата средокрестия полустенами, можно встретить в базилике в Штайнбахе возле Михельштадта в Оденвальде, построенной в 827 году Эйнгардом, биографом Карла Великого. От нее сохранились лишь неф с полукруглыми апсидами и северное крыло трансепта. Другая базилика, построенная Эйнгардом в Зелигенштадте-на-Майне (вверху), имела длинный трансепт, который отделялся от нефа большой полуциркулярной аркой. Но в этой церкви не было настоящего соединения нефа с трансептом. Санкт Юстинус в Хёхсте возле Франкфурта не является базиликой с нефом, опирающимся на столбы, как церкви в Штайнбахе и Зелигенштадте, а представляет собой базилику с колоннами. Здание с выразительными валиками капителей было построено в первой половине IX века. Кроме базилик с опорами и колоннами каролингские зодчие строили и однонефные церкви с одной или тремя апсидами на востоке храма, например церкви Санкт Бенедикт в Маллесе или Санкт Прокулус в Натурно в Южном Тироле. Церкви с тремя апсидами особенно характерны для альпийских районов, к примеру, в Дисентисе, Мистеле и Мюстаире. Церковь бенедиктинского монастыря в Мюстаире (справа) была заложена Карлом Великим и построена около 800 года. Церковь с изначально плоскими перекрытиями, переделанными в свод в поздний готический период, производит сильное впечатление благодаря восточному трехапсидному окончанию. Каждая апсида обрамлена высокими слепыми арками, средняя апсида несколько больше боковых и выделяется на их фоне.

Римское влияние — аббатская церковь в Фульде

До реконструкции в барочном стиле аббатская церковь в Фульде являлась одной из самых монументальных и больших построек каролингского периода. Между 791 и 819 годами при аббате Ратгаре существовавшая церковь была заменена огромным новым зданием. Базилика с повышенным центральным и двумя боковы-

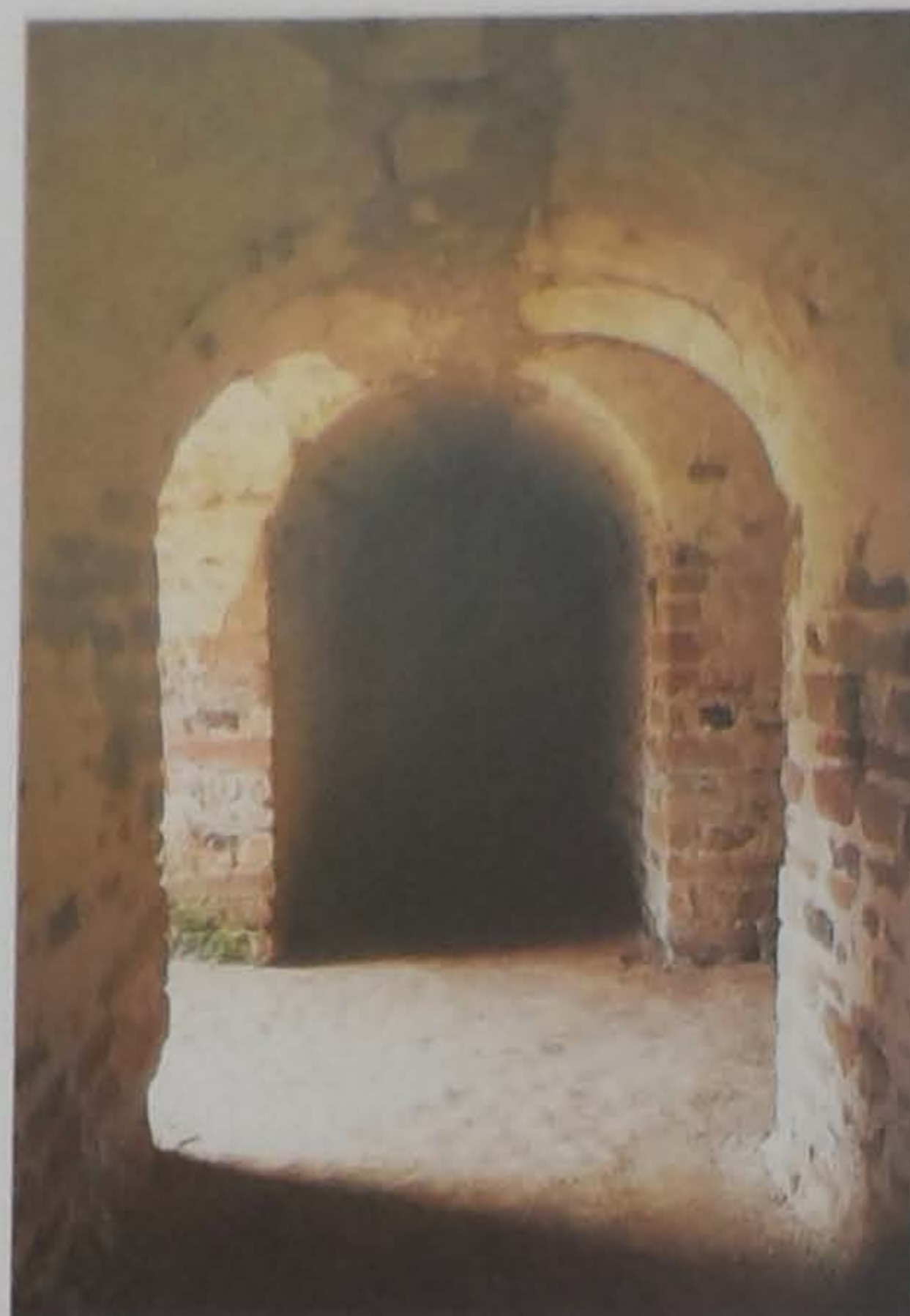


ми нефами и полукруглой апсидой в восточной части имела гигантский западный трансепт с широкой западной апсидой. Нигде в каролингской архитектуре не встречается столь массивный западный трансепт, образцом которого послужила старая церковь святого Петра в Риме. В каролингскую эпоху аббатство в Фульде было одним из важнейших духовных центров на севере Альп. Оно подчинялось Риму еще в 751 году, поэтому при перестройке архитекторы ориентировались на римский образец. Всем базиликам и зальным церквям каролингского периода были свойственны плоские перекрытия или, по крайней мере, открытые стропильные фермы крыш.

Вверху слева:
Фульда, капелла Санкт Михаэль,
круглая крипта. 820—822 гг.

Вверху справа:
Штайнбах, Михельштадт, Оден-
вальд. Закончена в 827 г.
Крипта-туннель.
Внизу:

Констанц, собор Божьей Матери,
крипта. 780 и 890 гг.



Крипты

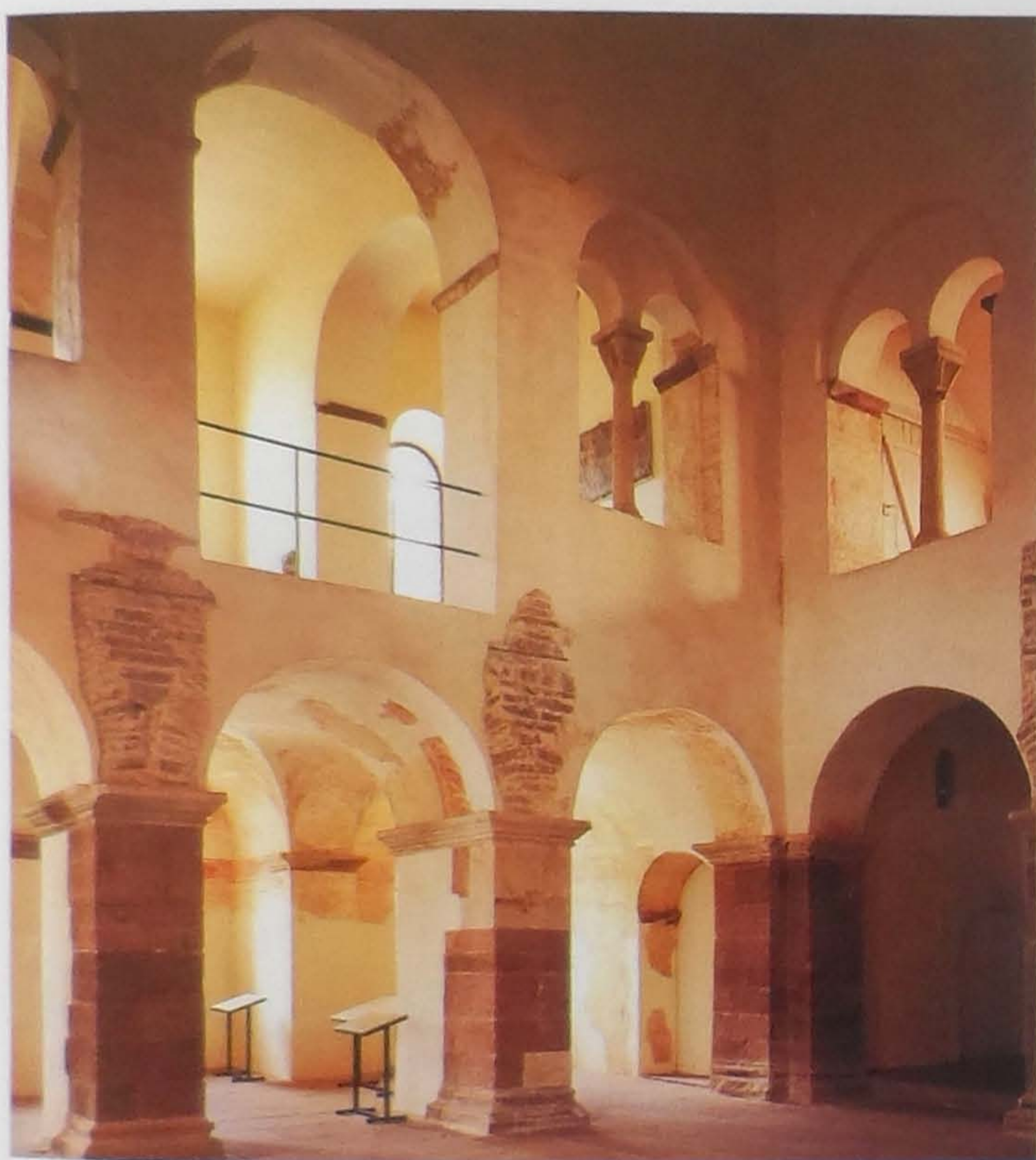
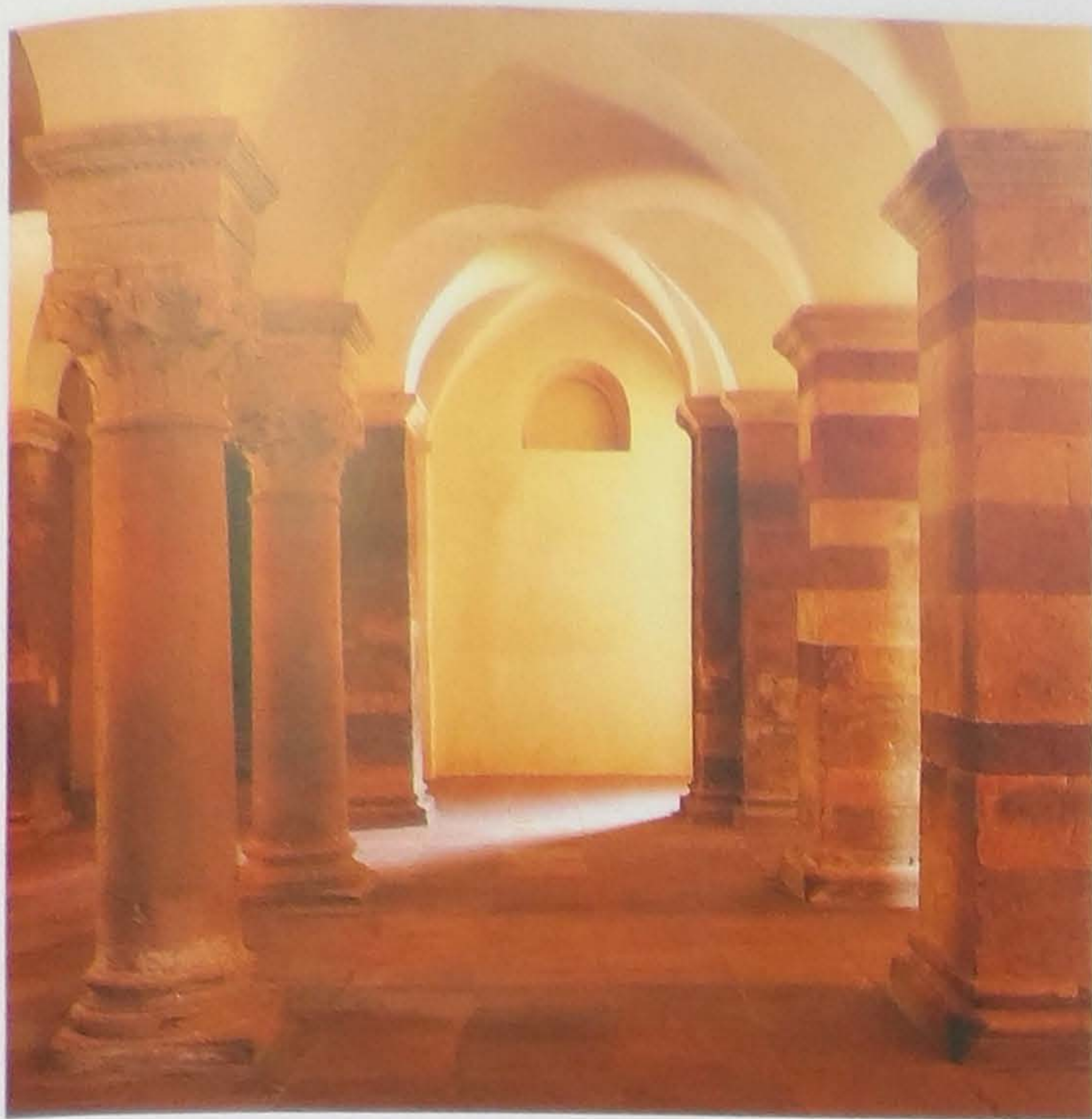
Своды были только в постройках с центрической планировкой или в криптах. Крипты строились с конца VIII века и служили гробницами или склепами. Чаще всего они располагались под приподнятым алтарем, чтобы почитаемые мощи святых были доступны всем прихожанам. Планировка варьировалась в зависимости от архитектурных возможностей конкретного здания: круглая крипта, полукруглый коридор с цилиндрическим сводом, как в Зелигенштадте, или крестообразный коридор, или крипта-туннель, как в Штайнбахе (слева). Когда в посткаролингскую эпоху культ реликвий приобрел еще большую значимость, коридор крипты-туннеля был удлинен. Помещения строились с одной, четырьмя и более несущими опорами. Постепенно сами крипты превратились в центры почитания и культа. Среди них встречаются необычайно красивые образцы, например зальная крипта собора в Шпайере — настоящая церковь под основной церковью (с. 46).

Вестверк — *Ecclesia militans*

Одним из важных достижений каролингского периода был отказ от раннехристианской традиции приземистых, коренастых базилик и широкое использование башен. Аббатская церковь в Сантуле на Сомме, начатая Ангильбертом, зятем Карла Великого, не производит впечатления массивной и тяжеловесной и отличается группой башен в восточной и западной частях. Башенная структура вестверка была задумана либо для акцентирования внимания на области в церкви, посвященной одному из ее покровителей, либо как часть здания, примыкающая к церкви и предназначенная для императора. Наглядным примером, сохранившимся с каролингских времен, служит монастырская церковь в аббатстве Корвей (822—848). Ее вестверк, пристроенный около 855—873 годов, не претерпел позднейших реконструкций и в полной мере отражает каролингскую концепцию архитектуры (с. 37). Над низким тяжелым основанием возвышается квадрат. Крестовые своды лежат на столбах с псевдоантичными капителями, без поперечных арок или пролетов. Высокая открытая центральная область окружена деамбулаторием с тремя пролетами аркад с каждой стороны, над которыми расположена галерея. Полуциркулярная арка в центре западной галереи позволяет увидеть императорский трон.

Основная функция вестверка — привлечь внимание входящих к месту императора или правителя, даже если он там не присутствует. Вестверк олицетворял мощь государства и священную особу короля. Церковь с вестверком состоит из двух частей: первая — основная действующая церковь с алтарем на востоке, церковь торжествующая (*Ecclesia triumphans*), и вторая — напоминающий крепость вестверк, символ церкви воинствующей (*Ecclesia militans*), место государя-защитника церкви. Множество церквей с вестверками в Саксонии, завоеванной Карлом Великим, недвусмысленно говорили о праве императора на эту область.

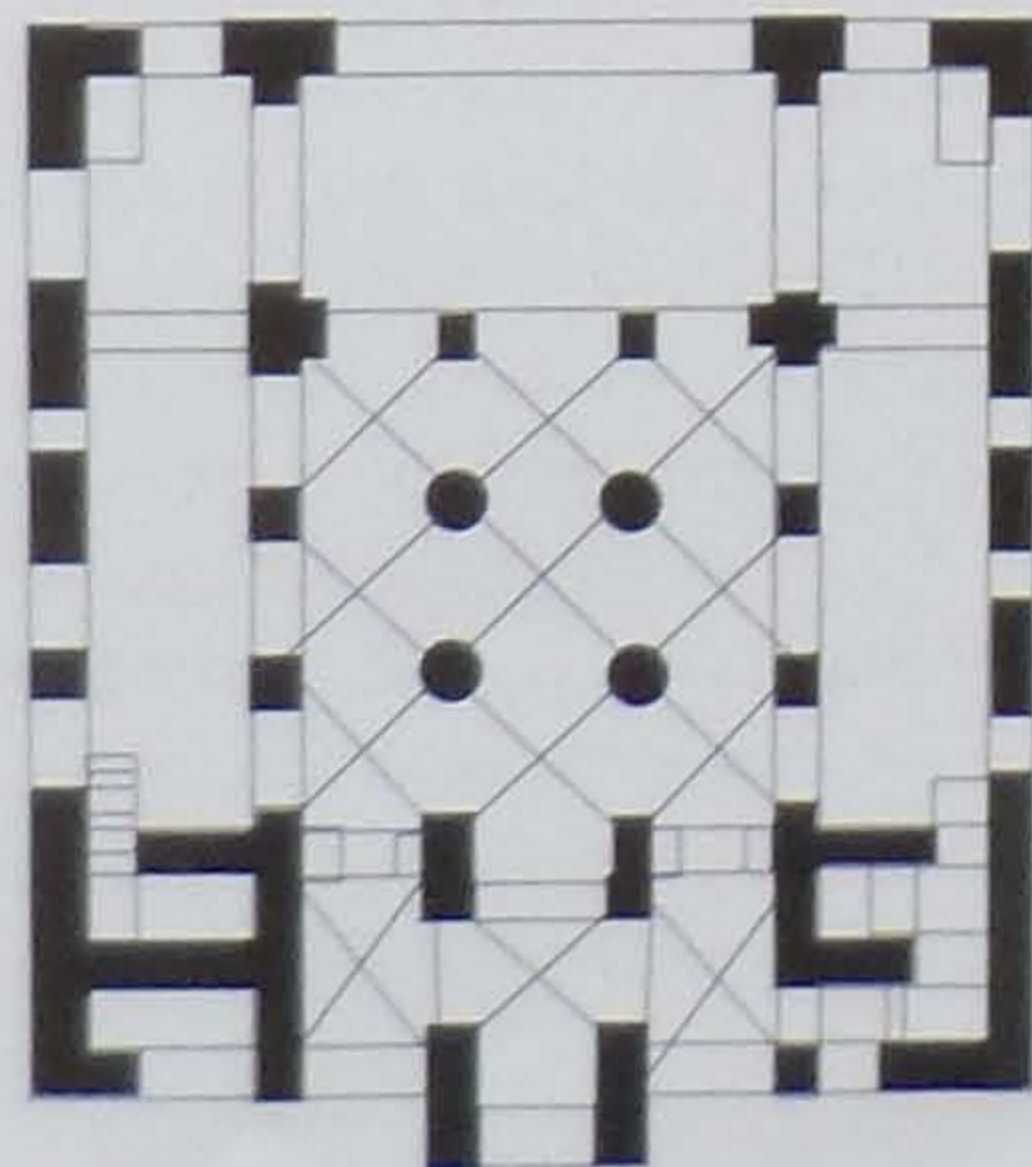
Структура вестверка повлияла на последующую архитектуру и претерпела множество формальных изменений. В конце X века в церкви Санкт Панталеон в Кёльне появился вестверк с группой из трех башен.



Верху слева:
Корвей, церковь аббатства.
Первый ярус зала в вестверке

Внизу слева:
Корвей, церковь аббатства.
Интерьер вестверка
с императорской галереей,
873–885 гг.

Справа:
Корвей, церковь аббатства,
западный фасад. Башни,
построены в 1146 г. План



В 1090 году был завершен типично вестфальский вестверк коллегиальной церкви в Фрекенхорсте, состоящий из трех башен. В середине XII века вестверк собора в Мюндене (первая половина X в.) был перестроен в саксонский трансепт. В Гернроде (Гарц) в первой половине XII века вокруг оттоновских круглых башен был воздвигнут западный блок (с. 38–39).

Раннее романское зодчество оттоновского периода

При правлении наследников Карла Великого империя франков разделилась на три части: западную, центральную и восточную. Императорская власть ослабла, и наступило «смутное время». Из-

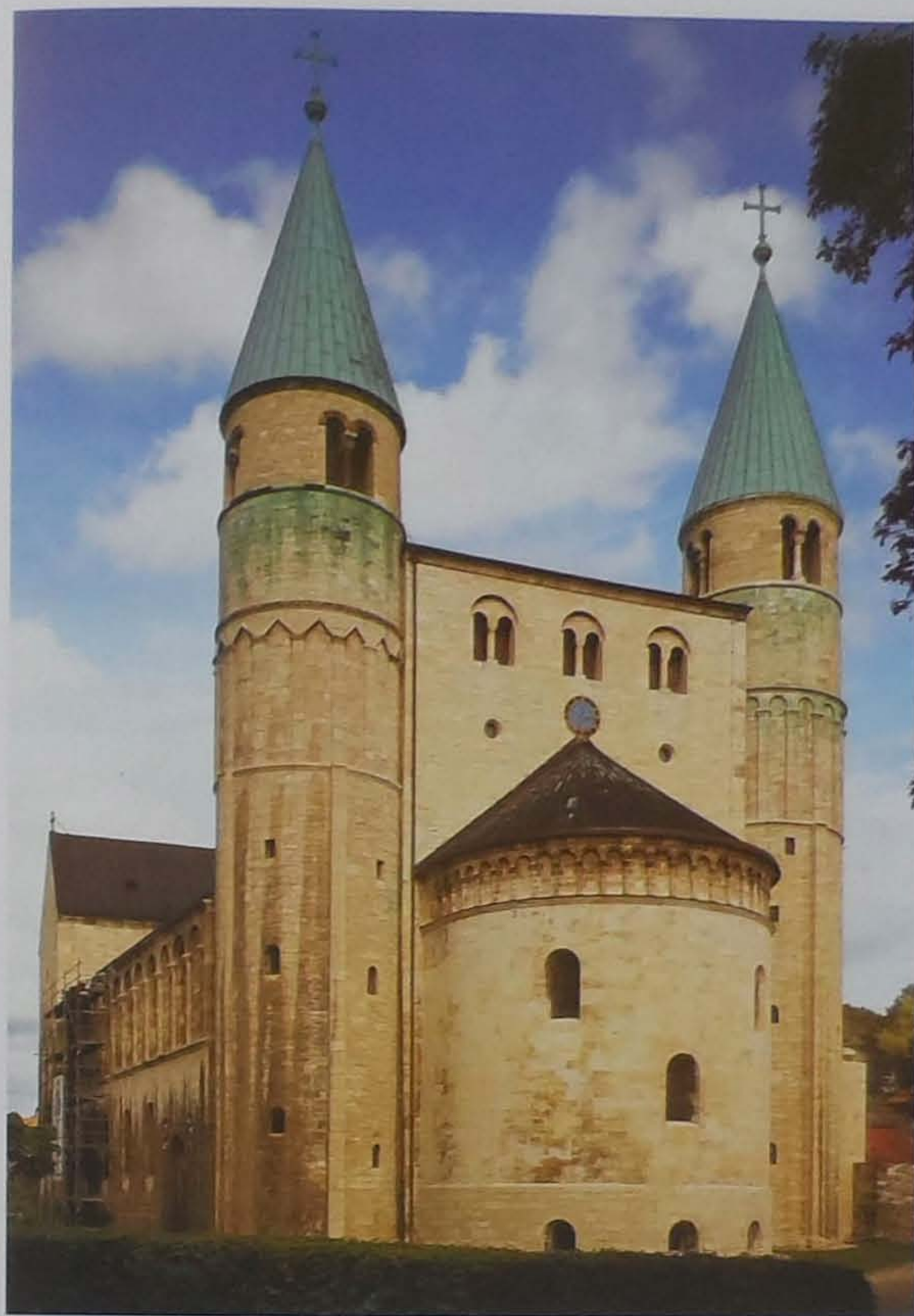
Кельн, Санкт Павталеон,
западный фасад. Конец X в.



Фрекенхорст, приходская церковь
Санкт Вонифациус.
Бывшая коллегиальная церковь,
западный фасад.
Ок. 1090 г.

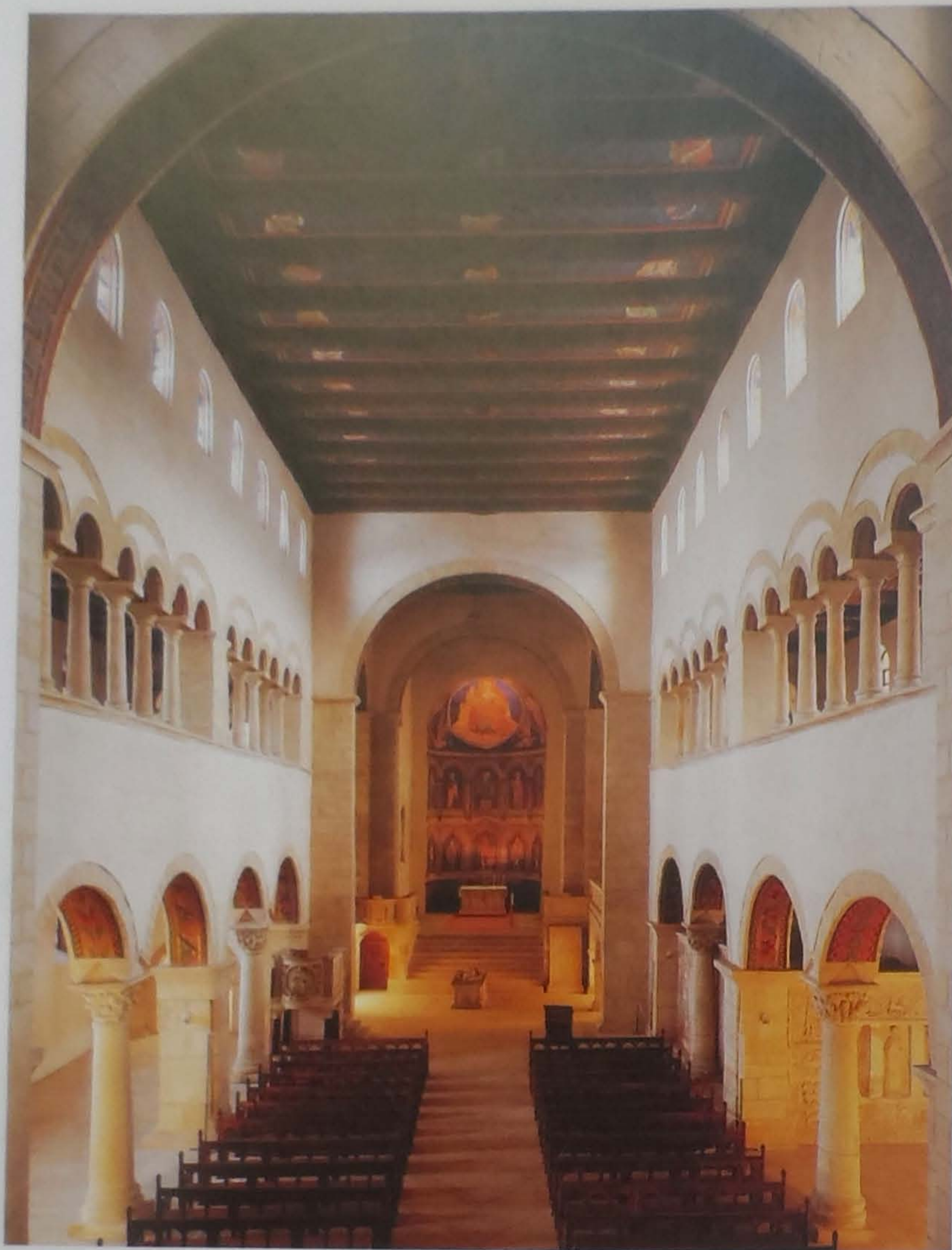


Герироде, бывшая монастырская
церковь Санкт Цириакус.
Западный фасад.
Первая половина XII в.



Минден, соборная приходская
церковь Санкт Петер унд Санкт
Горгониус. Западный фасад,
первая половина X в.
Была перестроена
в перпендикулярный блок
в середине XII в.





Гертруде, бывшая монастырская церковь Санкт Цириакус. Восточное окончание нефа, начат в 961 г.

Хильдесхайм, Санкт Михаэль. Западное окончание нефа. 1010–1033 гг.

нурительные войны опустошили земли, и строительная деятельность почти прекратилась. С востока на империю нападали венгры, а с запада — норманны, разрушая и стирая с лица земли города и деревни. Лишь в X веке раздробленная империя была объединена под властью первого саксонского императора Генриха и его преемников, в особенности Оттона Великого. Из восточной франкской империи образовалась «Священная Римская империя германской нации», а западная превратилась во Францию. Обе части империи стали развиваться самостоятельно, что вскоре отразилось и в зодчестве. Политические и культурные центры восточной франкской империи сместились на восток, в Саксонию — родину императоров оттоновской (саксонской) династии. Наступил повсеместный расцвет архитектуры. В начале нового тысячелетия в большинстве епархий были освящены новые соборы — в Майнце, Трире, Регенсбурге, Бамберге, Базеле, Страсбурге и Констанце. К сожалению, до нас дошли лишь фрагменты оттоновского зодчества. Здания во владениях Оттона стали приобретать собственный стиль. Теперь уже речь шла не о подражании или копировании классических античных образцов, а о поиске самостоятельных решений. В начале XI века был выработан совершенно новый тип церкви: трехнефная базилика с трансептом и квадратным средокрестием, отделенным от нефа и трансепта четырьмя арками.

В 955 году — в год победы над венграми при Лехе — Оттон Великий заказал строительство собора в Магдебурге, который должен был стать главной церковью в новом архиепископстве. Продолжая традицию Каролингов, Оттон доставил из Италии для строительства храма восхитительные колонны с мраморными и гранитными стволами. После пожара 1207 года в соборе эти колонны были встроены в стены алтарных перегородок как дань уважения императору.

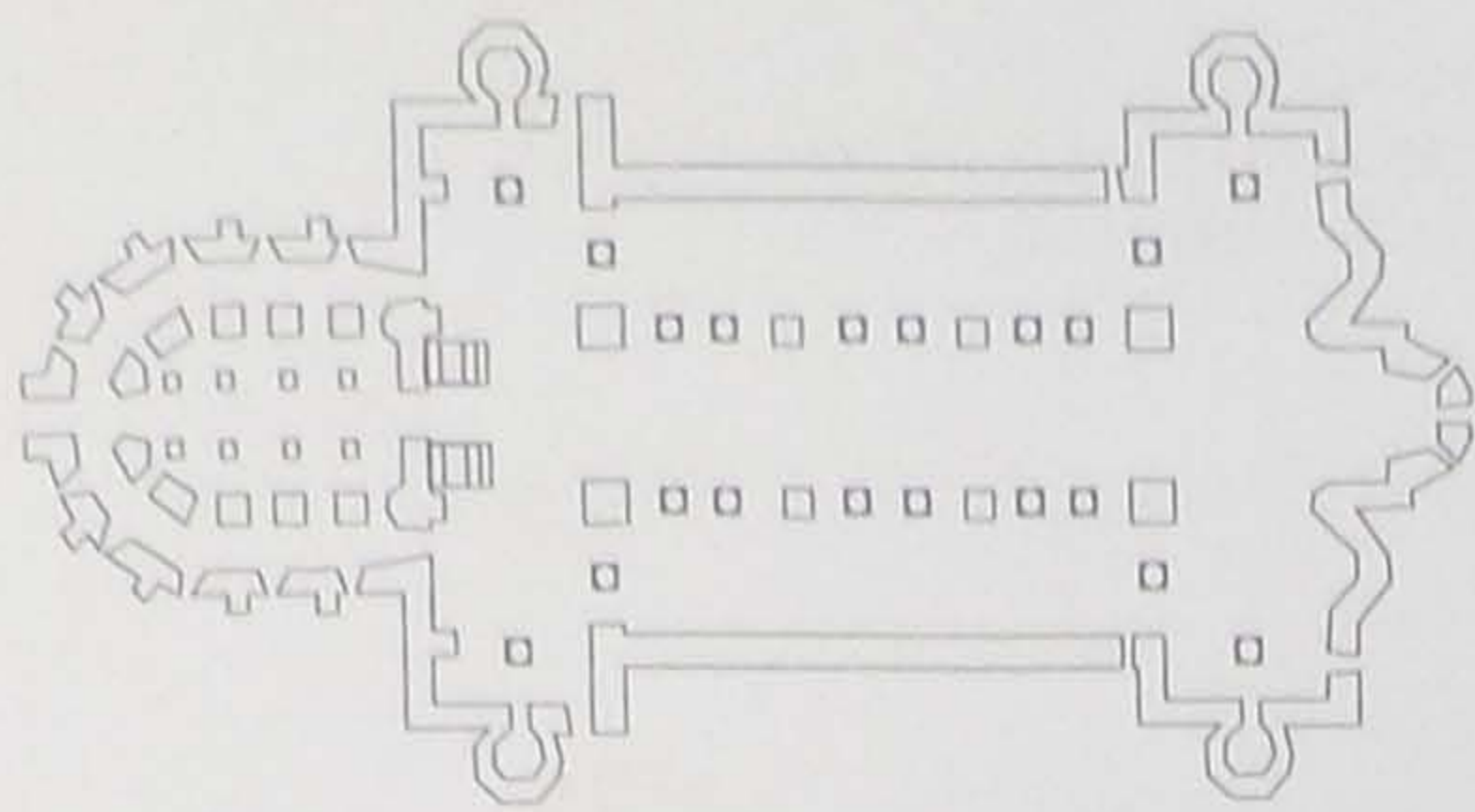


Гертруде и Хильдесхайм — столицы оттоновского зодчества
Церковь Санкт Цириакус в Гертруде (Гарц) — самая старая из сохранившихся построек оттоновского стиля. Эта женская обитель была основана в 961 году маркграфом Геро. За исключением нескольких руин позднероманских клуатров, монастырские постройки не дошли до наших дней. В XII веке церковь перестроили: возвели западный хор и увеличили западные башни. Сохранившиеся детали убранства наружных стен оттоновского периода лишены практически всякого архитектурного членения. Только большие полуциркульные окна облегчают массивность восточной апсиды. Важной особенностью архитектуры этого периода является отсутствие цоколя, хотя из-за реконструкций, сделанных в XIX веке, об этом можно судить лишь по восточной апсиде. Эта типичная для раннего плана черта создает впечатление, будто здание резко поднимается вверх из самой земли.

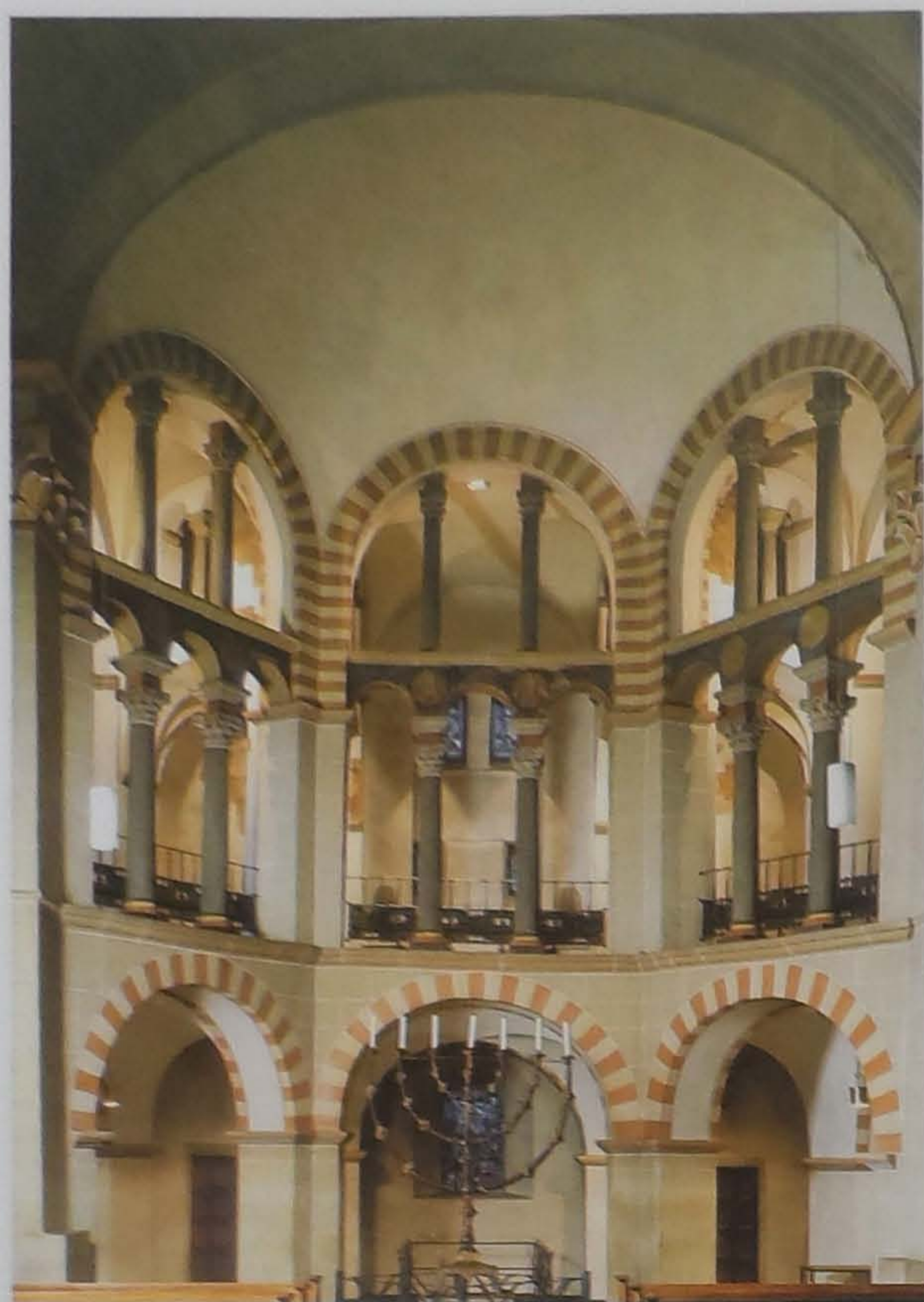
Основной план церкви состоит из центрального и двух боковых нефов со слегка изогнутой осью.

Первоначальный сплошной трансепт в восточной части храма не соединяется с нефом точно под прямым углом, что предполагает определенную неточность, допущенную строителями. Поначалу средокрестие храма не имело четкой формы. Его современная правильная форма — результат перестройки, произведенной в XIX веке. С трансепта можно подняться по ступеням к хору с трапеей перед ним

Хильдесхайм, Санкт Михаэль,
1010–1033 гг.
Вид с юго-востока. План



Кафедральный собор в Эссене, бывшая коллегиальная церковь Санкт Козма унд Санкт Дамиан. Западная апсида, построенная по ахенскому образцу. Середина XI в.



Оберцелле (Райхенау), бывшая коллегиальная церковь Санкт Георг. Центральный неф, стены оттоновской эпохи, вид на восток



и полукруглой апсидой или подойти к зальной крипте, находящейся под хором. Две небольшие апсиды, расположенные на двух восточных стенах крыльев трансепта, дополняют восточный хор храма. По сравнению с памятниками каролингского периода интерьер церкви Санкт Цириакус отличается превосходством и богатством форм и пропорциональностью (с. 40, вверху слева). Оба вида опор — колонны и столбы — находят здесь более широкое применение, поддерживая арки аркад, которые отделяют центральный неф от боковых. Использование колонн и столбов придает четкий ритм конструкции стен нефа. Прямоугольный столб делит аркаду на две части. По обе стороны от столба расположены арочные проходы с колоннами. При помощи центрального прямоугольного столба не только стена, но и весь интерьер центрального и боковых нефов делится на две равные части. Область галереи зеркально отражает это деление пространства, но проемы там меньше.

Каждая из двойных аркад на галереях увенчивается одной большой полуциркулярной аркой, хотя ярус галерей обладает иным ритмом, чем область аркад. Трех двойным аркадам галереи соответствует одна двойная аркада яруса аркад. Их объединяет четкое деление стены при помощи центрального столба. Система деления не соблюдается строго на верхнем ярусе нефа — клирестории. Его окна разрезают стены без всякой связи с архитектурным членением нижних ярусов. Нарушение соответствия в конструкции возвращает нас к каролингской архитектуре с ее экспериментальным разнообразием стилей. Отпечатком прошлой эпохи являются не только окна клирестории, но и проем восточной апсиды, которая слишком резко выступает из восточной стены передней трапезной хора. С другой

стороны, четкое и строгое деление стен нефа не имеет ничего общего с архитектурой каролингского времени. В оттоновский период стены нефа больше не представляют собой сплошные ряды аркад, как это было раньше, — теперь аркады прерываются, и стены имеют ритмически повторяющийся рисунок с особо подчеркнутыми отдельными частями. Тенденцию к выделению конкретных элементов в каролингской архитектуре можно обнаружить лишь в наружном убранстве, где некоторые детали рельефны. Появление галерей в интерьере храма, несомненно, было нововведением, характерным именно для женских монастырей, где сестры ордена имели отдельные личные помещения. Прототипы галерей, вероятно, можно найти в византийском зодчестве. Капители аркад все еще восходят к античному стилю колонн коринфского ордера, хотя в них проявляется некоторая новизна — ранее для капителей не были свойственны изображения человеческих голов.

Лучшим образцом оттоновской архитектуры является бывшая бенедиктинская монастырская церковь Санкт Михаэль в Хильдесхайме (с. 40–41). В 996 году покровитель искусств епископ Бернвард Хильдесхаймский перевел бенедиктинцев из Кёльна в Хильдесхайм, а в 1010 году начал строительство церкви, посвященной святому Михаилу. Оно было закончено в 1033 году. Считается, что епископ Бернвард, который много путешествовал по Франции и Италии, самолично участвовал в проектировании храма. Позднейшие реконструкции гораздо больше нарушили первоначальный план церкви, чем в случае с церковью Санкт Цириакус в Гериродене.

Здание было сильно разрушено во время Второй мировой войны, так что современное строение является результатом послевоен-

Отмарсхайм (Эльзас), бывшая церковь
женского монастыря, 1030-е гг.
Юго-восточная сторона (вверху),
интерьер октагонального помещения
(внизу)

енной реконструкции. Трехнефная базилика с двойным хором и двумя трансептами привлекает пропорциональностью, которая достигает кульминации в парных башнях, возвышающихся с восточной и западной стороны. По сравнению с церковью в Гернроде Санкт Михаэль спроектирована гораздо более симметрично. Симметрия прослеживается в основном плане храма: трансепты добавлены и к восточной, и к западной стороне нефа. Поскольку трансепты и неф обладают одинаковой шириной, место их пересечения, средокрестие, имеет квадратную форму. Квадрат средокрестия трижды повторен в нефе, превращая средокрестие в основу всего проекта здания. Квадратное средокрестие открывается на четыре стороны проемами одинаковой ширины и высоты. Таким образом, неф и трансепты с их арками средокрестий с двухцветной каменной кладкой вступают в совершенно новые пространственные отношения друг с другом. И хотя основные черты подобного строительства существовали еще в каролингский период, о чем свидетельствует план монастыря Санкт-Галлен, впервые они были претворены в жизнь в Санкт Михаэль в Хильдесхайме. Однако ширина боковых нефов значительно превышает половину ширины центрального, следовательно, концепция квадратного строения еще не была воплощена в чистом виде. Углы всех трех квадратов нефа отмечены столбами. Столбы соединены между собой при помощи полуциркульных арок, лежащих на двух колоннах. Данное распределение столбов и колонн (столб — колонна — колонна — столб) называется саксонским чередованием опор. Система столб — колонна — столб получила название рейнского чередования опор (по области, где она чаще всего встречается). В импостах написаны имена трех святых, это призвано выразить идею, что на святых (колоннах) зиждется царство Божие (храм). Такую символику можно найти и в Магдебургском соборе Оттона Великого. При помощи чередования столбов и колонн пространство разбивается на равномерные фрагменты и делится на три части.

Этим церковь в Хильдесхайме отличается от церкви в Гернроде, где неф разделен на две части одним столбом. В Хильдесхайме над аркадами и голым участком стены проходит горизонтальный плоский пояс, реглет. Окна клирестория не связаны с арками внизу храма. Безупречно пропорциональный неф завершается плоскими перекрытиями.

Несколько оставшихся со времени епископа Бернварда капителей представляют собой так называемые капители с подушкой, которые, однако, не отсылают к античной традиции, но являются новым достижением оттоновского зодчества.

Характерная черта оттоновского периода — преобладание гладких стен. Стены по возможности не прерывались окнами или проемами, членение было довольно скудным. Площадь стен четко очерчена. Наиболее важным декоративным элементом была различная кладка в арках, выделявшаяся чередованием красного и светлого камня на внутренней поверхности арки.

Черты каролингской архитектуры в новом стиле

Типичность архитектурного членения для наружного убранства храма в оттоновский период демонстрирует вестверк церкви Санкт Панталеон в Кёльне (с. 38). Церковь, которую начал строить в 964 году архиепископ Бруно, была освящена в 980 году. Она



С. 45:

Слева:

Зост, коллегиальная церковь
Санкт Патроклус.

Западная башня. Ок. 1200 г.

Справа:

Падерборн, собор Санкт Мария,
Санкт Либориус унд Санкт Килиан.
Западная башня. Ок. 1220 г.

выглядит несколько архаично с широким, приземистым центральным нефом и уменьшенными трансептами. К западному краю примыкает вестверк с высокими башнями, здание представляет собой почти центрально организованное пространство с квадратным основным планом. Резко уходящая вверх центральная область окружена с западной, южной и северной сторон галереями. А с востока она открывается в неф высокой и широкой полуциркулярной аркой, выложенной разноцветным камнем. В церкви Санкт Панталеон находит продолжение каролингская идея вестверка.

Кроме основополагающей концепции вестверка, здесь нет других влияний каролингского зодчества. Традиционный вестверк был полностью обновлен оттоновской архитектурой, во внешнем виде появляется новое архитектурное членение. Каждый ярус фасада вестверка отделен при помощи лопаток, соединенных друг с другом фризами полуциркулярных аркад. В плоском рельефе ощущается недостаток объемности. Аркады выступают из стены без помощи консолей, как стало принято позднее. Такое членение и фризы аркад положили начало средневековому архитектурному членению. В качестве внешнего декора в новом стиле появился изысканный рельеф.

Черты каролингского убранства использованы также в бывшей монастырской церкви в Эссене. Ее строительство было начато в конце X века аббатисой Матильдой, храм освящен в середине XI века. Западный блок оттоновского периода сохранился в первоначальном виде (с. 42), а центральный неф превратился в зальную церковь. Снаружи западное крыло эссенского монастыря выглядит как вестверк, хотя на самом деле это западный хор, окончание нефов. Сочетание вестверка с западным хором — совершенно новая черта в архитектуре. В этом случае западный блок включает в себя западный хор, возведенный по образцу октагона дворцовой капеллы в Ахене. В плане присутствуют три стороны шестиугольника, вокруг которых сгруппированы различные небольшие, произвольно расположенные помещения нижнего яруса и яруса галерей. В соответствии с ахенской моделью столбы с углами соединены проемами аркад. Над ними, отделенные карнизом, находятся высокие полукруглые проемы с колоннами, как в Ахене. Подобно Санкт Михаэль в Хильдесхайме или Санкт Панталеон в Кёльне, внутренняя поверхность арок декорирована при помощи различной кладки. Апсиду перекрывает легкий полукупол (конха). Возвращение к архитектурной традиции ахенской капеллы не было случайным. Ее влияние прослеживается не только в общей композиции западного хора, но и в мелких деталях, таких, как классические ионические или коринфские капители.

Еще сильнее ахенская архитектурная концепция проявляется на Верхнем Рейне, в бывшей церкви женского монастыря Оттмархайма в Эльзасе. По основному плану и вертикальной проекции монастырская церковь в Оттмархайме является упрощенной копией дворцовой капеллы Карла Великого. Восьмиугольное здание с центрической планировкой, построенное в 30-е годы XI века, окружено восьмиугольным деамбулаторием. С западной стороны находится однобашенный фасад, а с восточной — небольшой прямоугольный хор с галереей. Хотя интерьер обоих храмов — в Ахене и в Оттмарсхайме — одинаковый, детали внутреннего убранства

церкви в Оттмарсхайме отражают дух времени оттоновской эпохи и лишены всякого следа классического античного стиля. Колонны завершаются капителями с подушкой, а отдельные сводчатые участки строения четко отделены друг от друга поперечными арками. Пространство кажется более спокойным и гармоничным. Центральная область и деамбулаторий тесно связаны друг с другом. В целом здание выглядит проще и обладает более правильной кубической формой.

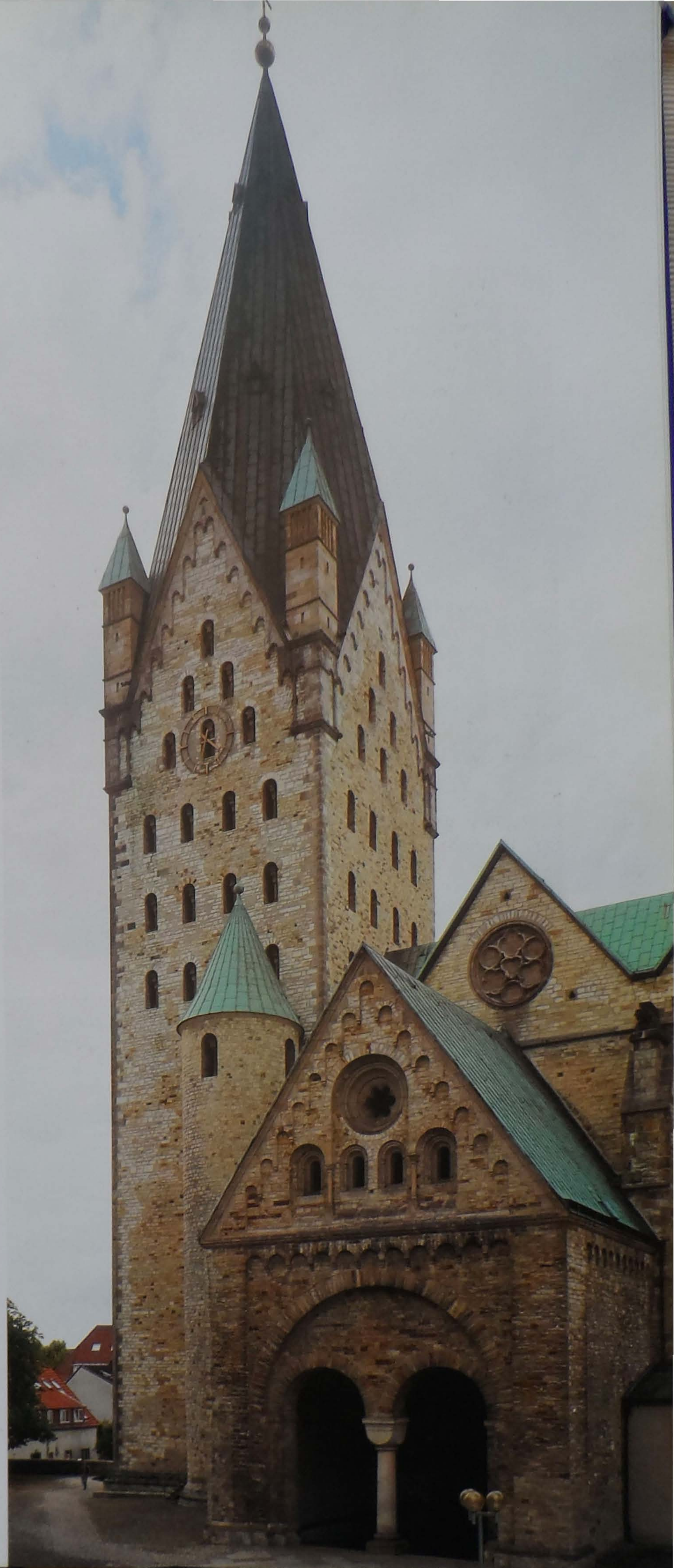
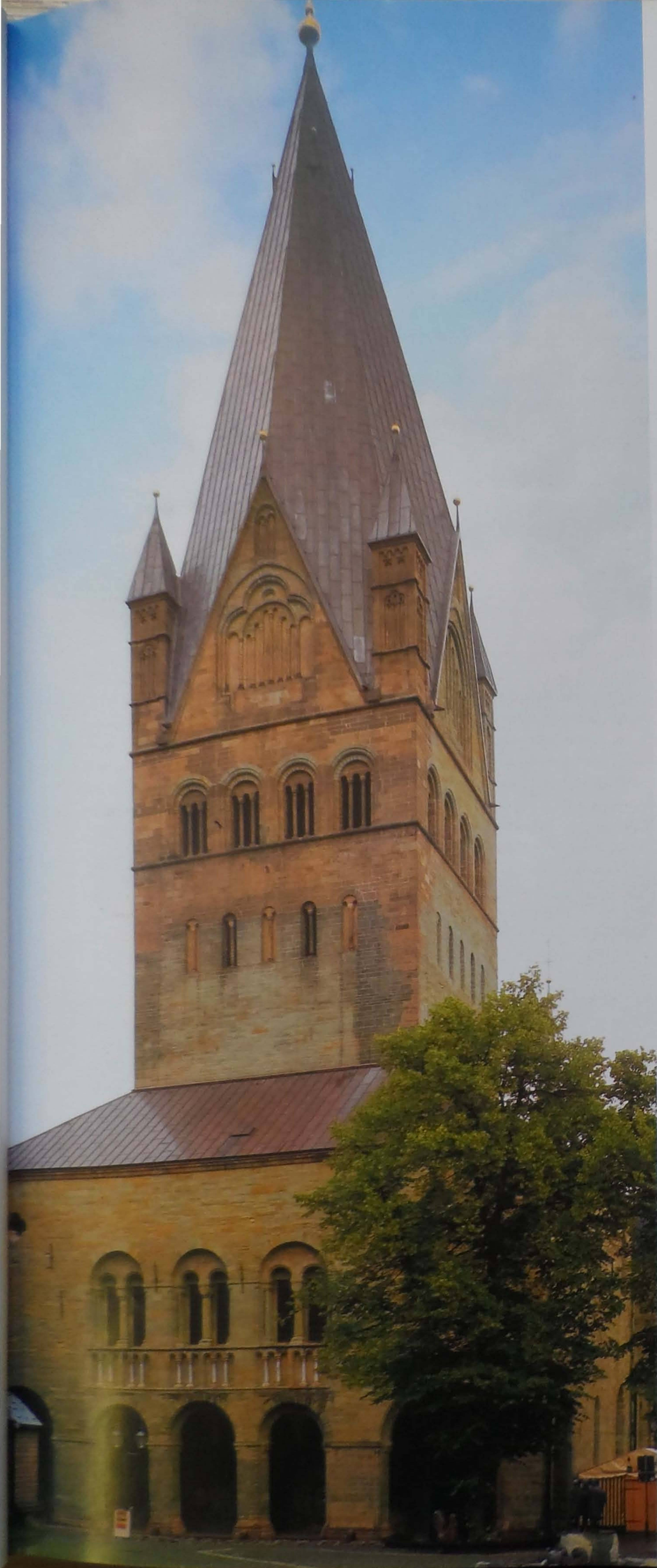
Башни и группы башен

Западная оконечность церкви в Оттмарсхайме заметно выделяется за счет высокой башни, что также говорит о влиянии ахенской капеллы. В оттоновский период башни возводились не только в Оттмарсхайме, но и во многих других храмах, например в бывшей монастырской церкви Санкт Цириакус в Зульцбурге и в церкви Санкт Луциус в Вердене. При аббате Берноне был построен западный блок храма в Миттельцелле на острове Райхенау (после 1006 — квадратное строение с башнями, которое членится длинными лизенами и фризами полуциркулярных аркад. В трирском соборе при архиепископе Поппо (ок. 1040) башни были скомбинированы с апсидой, образовав западный блок (с. 23). В результате получилось сложное, богато расчлененное строение с четырьмя башнями, центральным щипцом и огромной апсидой, обрамленной солидными четырехугольными башнями, к которым примыкают круглые башенки с винтовыми лестницами внутри.

Одной из самых впечатляющих, несомненно, является башня оттоновского собора епископа Майнверка в Падерборне (с. 45). По последним данным, западный фасад храма был выстроен около 1220 года, а не в конце оттоновского периода, как считалось прежде. Тем не менее башня собора по строению и внешнему виду явно повторяет башни предшествующего оттоновского периода. Призванная привлечь внимание к хору и собору, мощная башня без цоколя резко взмывает в небо от самой земли. С обеих сторон ее фланкируют круглые башенки, которые вдвое ниже ее, с винтовыми лестницами внутри. Башня имеет символическую нагрузку и свидетельствует о важности епископской церкви далеко за пределами города. Эта массивная постройка занимает доминирующее положение в городском пейзаже, всем своим видом показывая, кто является правителем города.

К коллегиальной церкви Санкт Патроклус в Зосте была построена такая же одиночная массивная башня незадолго до 1200 года (с. 45). Однако ее построили не каноники, а богатые жители города, заработавшие состояние на торговле и желавшие объявить о независимости города от духовенства. В башне находилась городская оружейная палата, в ее нартексе — судебный зал, а над ним — зал заседаний совета. Однобашенные фасады, возводившиеся в основном с западной стороны храма, были характерны для приходских церквей последующих столетий. Епископские или монастырские церкви почти всегда имели фасады с двумя башнями или с западным хором.

Могучие башни, возвышающиеся над всеми окрестными постройками, несли убедительное и видное всем послание. Господствуя над окрестными областями, они символизировали важный



Шпайер, собор Санкт Мария унд Санкт Штефан. Центральный неф, вид на восток. 1027/30–1061 гг.

Шпайер, собор Санкт Мария унд Санкт Штефан. Зальная крипта. Ок. 1030 г.



С. 47:

Шпайер, собор Санкт Мария унд Санкт Штефан. Вид с северо-востока

статус донаторов и показывали, кто обладал наибольшим влиянием в городе. Богатые горожане возводили башню в знак независимости от церковного господства.

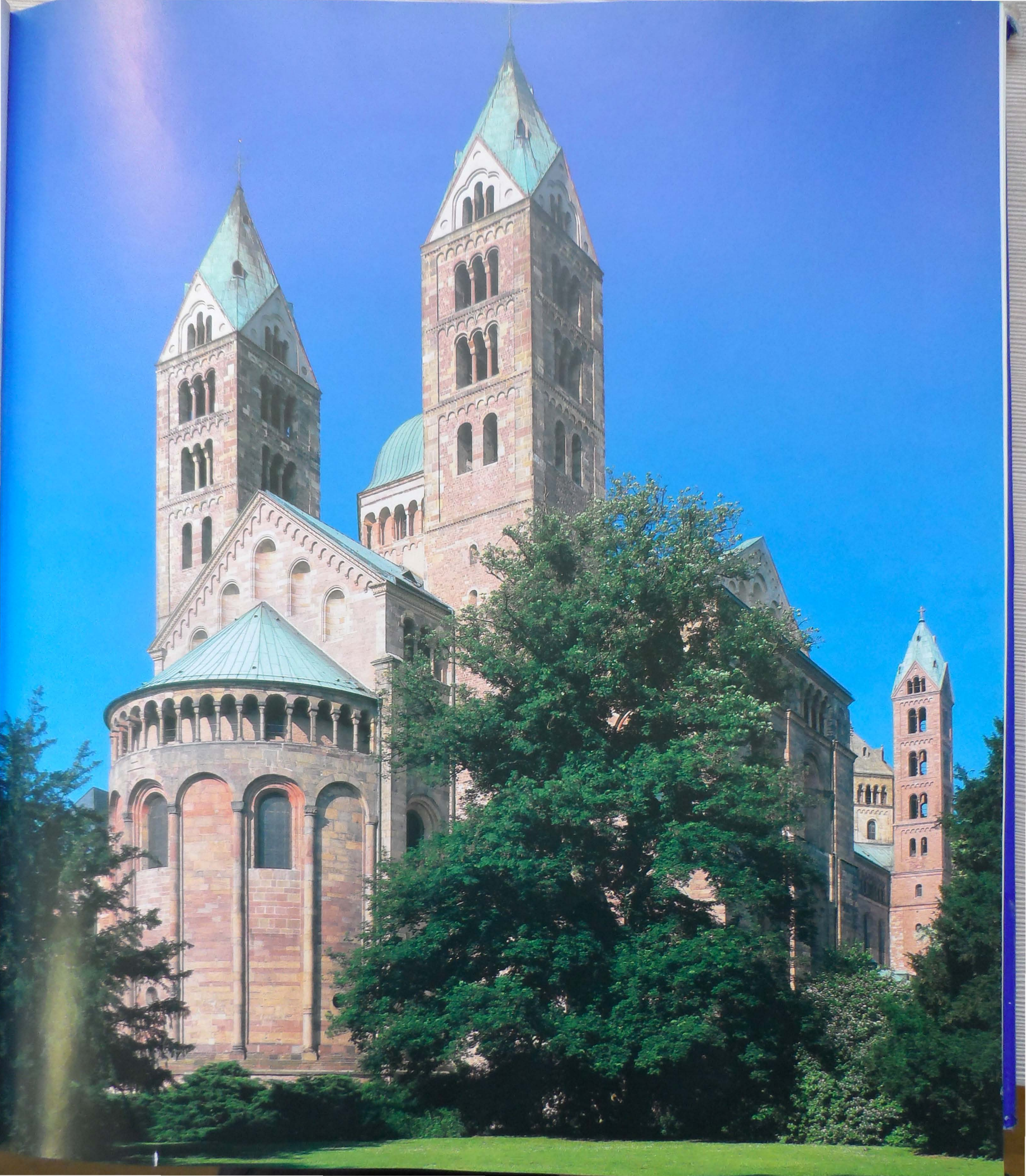
Поздняя романская архитектура салического периода

Архитектура, сформировавшаяся при оттоновских императорах, получила дальнейшее развитие во времена салических франков. Продолжал совершенствоваться своеобразный основной план храма — главное достижение оттоновской архитектуры. Возник новый, независимый стиль, заметно отличавшийся от оттоновского. Одной из самых важных задач, требующих решения, была проблема перекрытия здания сводами. Никогда в истории зодчества не существовало столь монументальных зданий, как в XI веке при салических императорах, а также в монастыре Клюни. В архитектуре двух церковных построек XI века — собора в Шпайере, строительство которого было начато салическими франками, и аббатской церкви в Клюни (Бургундия) — явно прослеживается борьба между папским престолом и империей, развернувшаяся вокруг спора об инвеституре. Собор в Шпайере, поражающий своим величием, стал воплощением неограниченной имперской власти, свидетельством самоутверждения салических императоров. Он выражал идею владычества над христианским миром, стиль правления, который, согласно Стефану Вейнфуртеру, характеризуется «всепроникающей властью империи, созданием имперского единства, сосредоточенного в одной, крепкой руке правителя, строгим контролем со стороны императорской церкви и ее возросшей силой, которая опирается на могущество императора».

Императорский собор в Шпайере — первые попытки возведения сводов в Германии

Как свидетельствует Ордерик Виталис, при салических франках Шпайер превратился в один из важнейших городов средневековой германской империи. Четыре салических императора и две императрицы нашли последнее пристанище внутри грандиозного собора в Шпайере. Строительство этого монументального собора было начато в 1027–1030 годах при императоре Конраде II и завершено при Генрихе IV. После серьезных разрушений в XVII веке здание стояло в руинах вплоть до конца XVIII века, когда Игнац Михаэль Нойман реконструировал западный блок храма в классическом романском стиле. Однако в 1794 году собор снова был разрушен и в начале XIX века его хотели вообще снести. Собор был спасен декретом Наполеона. В XIX веке Генрих Хюбш начал реставрацию, перестроив западный фасад здания, так что он теперь точно соответствует первоначальному замыслу салических императоров.

Новые исследования ученых дали интересные сведения об истории возведения средневековых участков здания. Самой древней частью храма (1027–1030) является восточная крипта, к которой были пристроены башни, фланкирующие хор и фундамент исходного трансепта. Около 1035 года, возможно, уже велись наземные работы — строительство алтарной части и трансепта. Между 1035 и 1040 годами были возведены часто расположенные столбы нефа, которые по первоначальному замыслу были короткими, а также наружные стены боковых нефов и цилиндрический свод над алтарем. После смерти Конрада II, при императоре Генрихе III (после





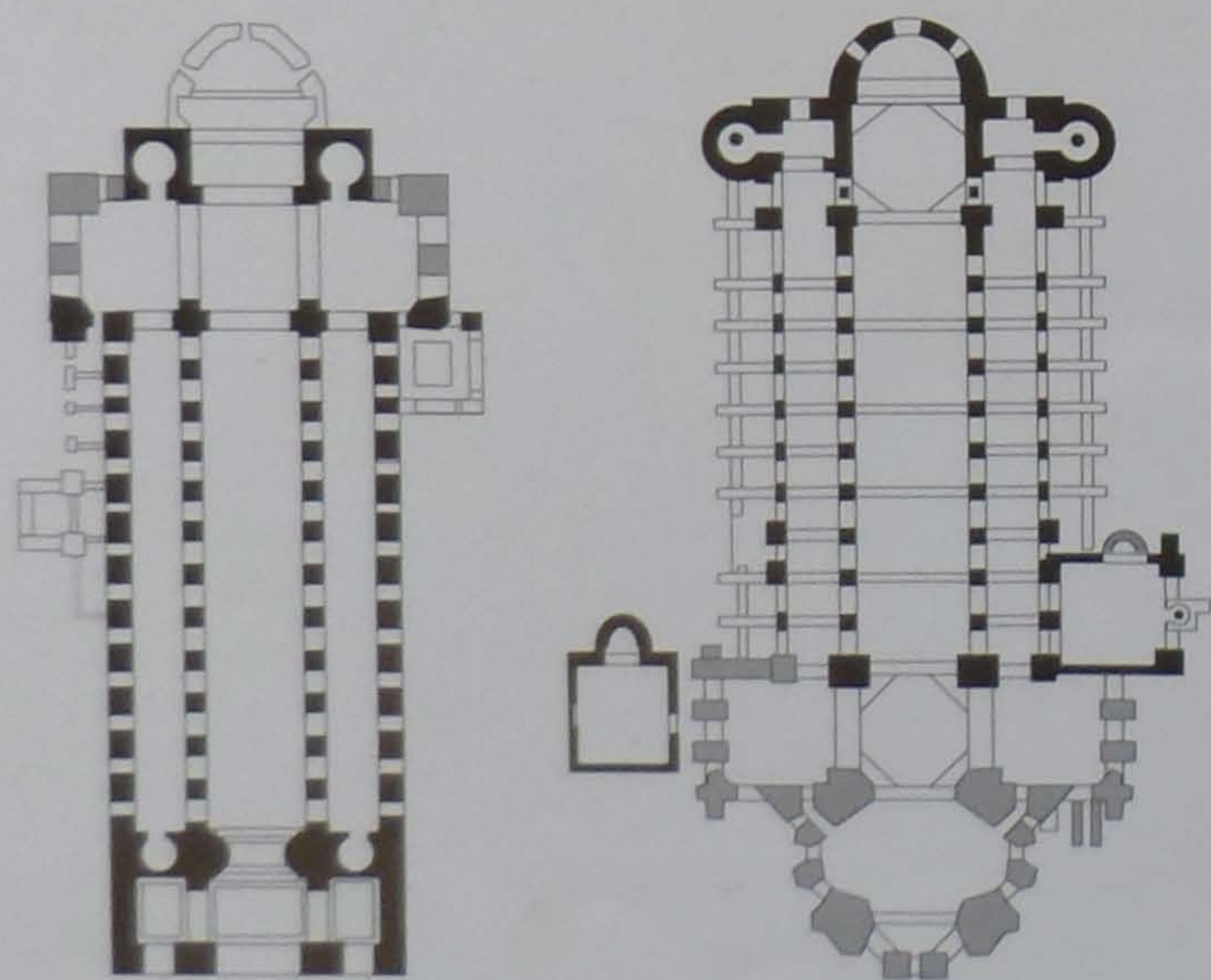
1045–1047 годов) центральный неф был увеличен до современной длины. Ко времени освящения собора в 1061 центральный неф, западный фасад и башни, скорее всего, были полностью закончены.

До недавнего времени считалось, что изначально в Шпайерском соборе своды были лишь над боковыми нефами, но последние исследования доказывают, что здание, строившееся при Конраде II, должно было иметь огромный поперечный цилиндрический свод, перекрывающий около 13,7 метров, однако технические проблемы воспрепятствовали воплощению этого замысла. Планируемый поперечный цилиндрический свод с окнами у пяты восходил к модели монастырской церкви в Турню (Бургундия). Построить такой свод не удалось из-за слишком широкого нефа. Поскольку возведение каменного свода потерпело неудачу, собор, по всей видимости, был перекрыт деревянным, так как лишь крестовый свод и облегчающие его конструкции соответствовали интерьеру и строению стен центрального нефа.

Неустойчивость почвы под фундаментом собора, построенного в опасной близости от Рейна, могли вскоре привести к разрушению здания, поэтому император Генрих IV был вынужден предпринять полную реконструкцию вскоре после освящения собора. Выполнить поручение императора было приказано епископу Бенно из Оснабрюка, а затем епископу Отто из Бамберга. На втором этапе строительства были перестроены хор и трансепт, хотя их изначальные размеры были полностью сохранены. Главным достижением зодчих стало успешное перекрытие сводом главного нефа. Мощные лизены были присоединены к выступам стен на каждом втором столбе, чтобы нести цилиндрические арки сводов. На эти лизены были положены широкие полукруглые колонны с капителями коринфского ордера, от которых расходились поперечные арки, разделяющие отдельные сводчатые секции. Таким образом, неф был разделен на шесть пролетов, причем каждому из пролетов (трех) центрального нефа соответствовало два пролета боковых. Такое соотношение пролетов центрального и боковых нефов называется в Германии связанной системой. К восточному окончанию нефа примыкал трансепт, трапеция перед хором, фланкированная башенками с винтовыми лестницами, и полукруглая апсида, а к западному — западный блок, построенный в духе салической архитектурной концепции.

По сравнению с церковью Санкт Михаэль в Хильдесхайме (с. 40–41), в Шпайерском соборе необычайно массивные и тяжелые стены. Эти стены с резким рельефом мощно развиты во всех направлениях. Столбы, которые заканчиваются простым карнизом, несут аркады нефа, над которыми находятся окна клирестория, впервые выровненные точно в ряд. Даже окна боковых нефов расположены на одной оси. Такое согласованное членение не встречалось в оттоновской архитектуре. Выравнивание окон клирестория и боковых нефов вдоль одной оси обладало огромным значением для последующей архитектуры, поскольку только теперь стало возможным перекрытие сводом всего центрального нефа. Расположение окон вдоль одной оси означало переход от горизонтального членения к вертикальному.

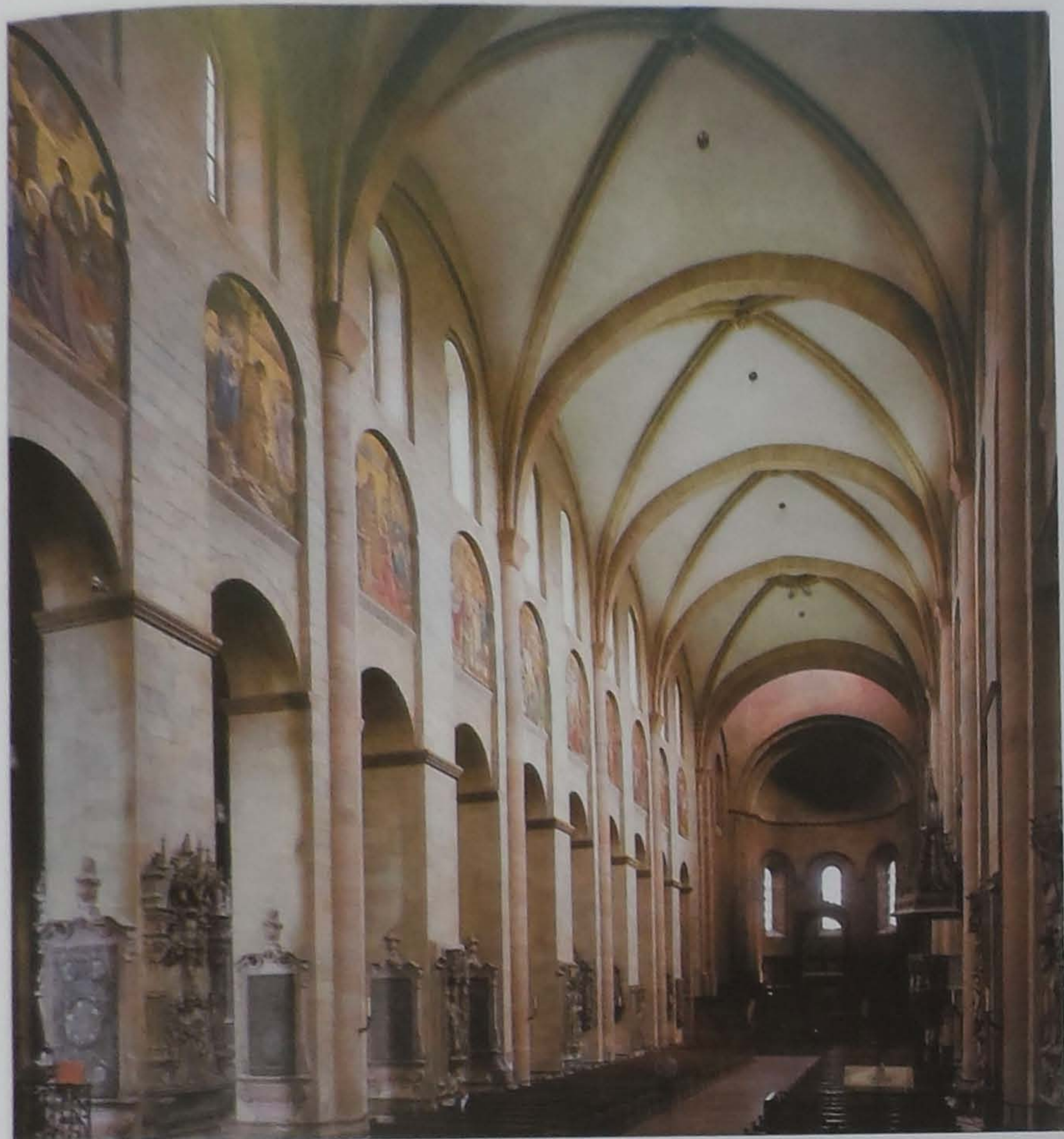
Вертикальное членение усиливают окна и большие, неглубокие полукруглые сводчатые ниши, окружающие аркады. Сводчатые ниши тринадцать раз повторяются в нефе. На столбах между от-



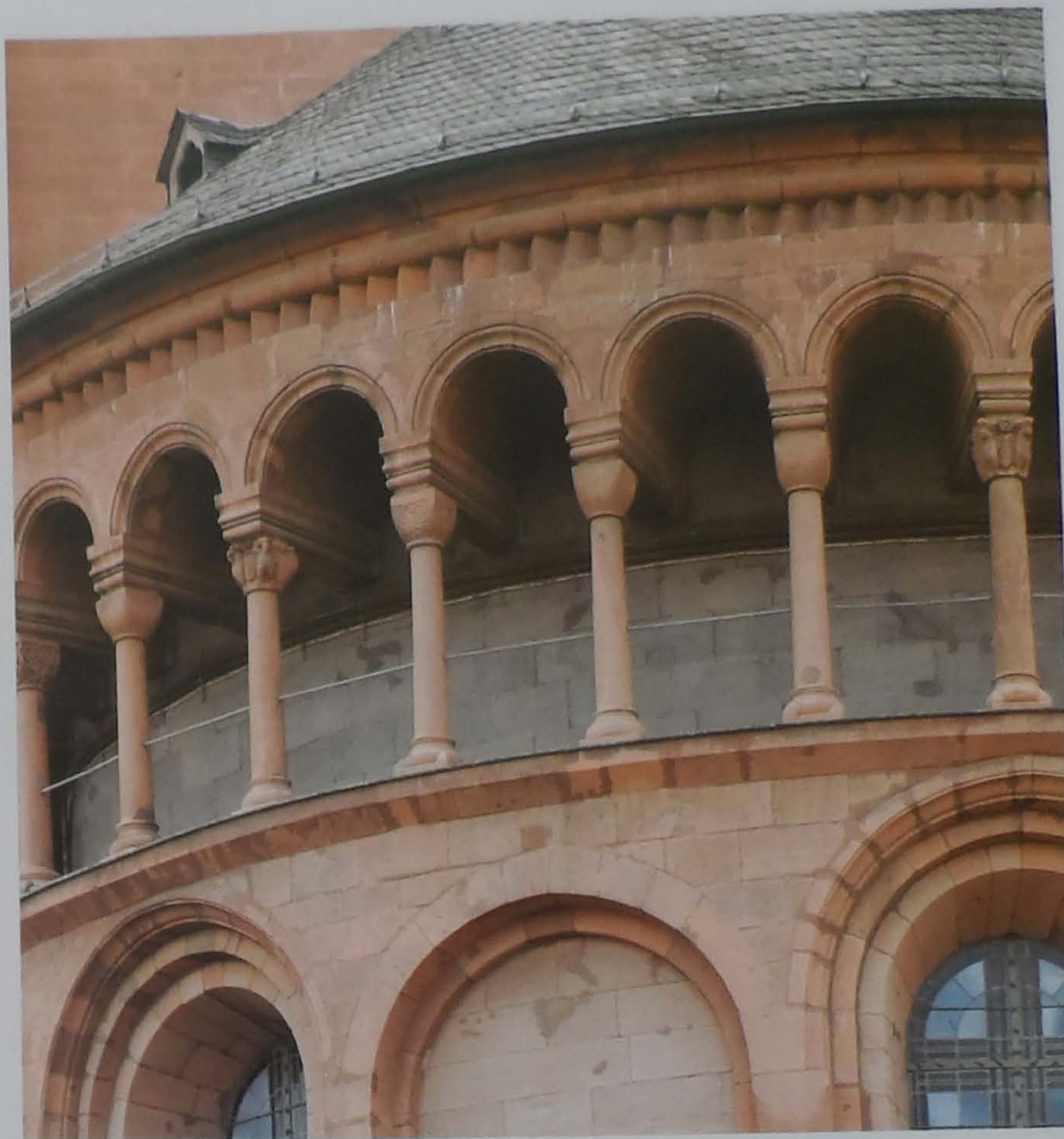
Собор в
Шпайере, план

Собор в
Майнце, план

Майнц, собор Санкт Мартин унд
Санкт Штефан. Восточное
завершение центрального нефа



Майнц, собор Санкт Мартин унд
Санкт Штефан. Карликовая галерея
на восточной апсиде



дельными травеями нефа находятся полукруглые выступы, которые поднимаются на плинтах аттических баз. Полукруглые пилястры заканчиваются капителями на подушке, из антаблементов которых расходятся круглые арки, обрамляющие плоские, слепые ниши в стенах.

Благодаря такой системе членения стены нефа приобретают вид размеренного и рельефного пространства. Слепые ниши подчеркивают высоту взмывающего вверх нефа.

Конструкция стен — слепые ниши и карликовые галереи

Несмотря на небольшие видоизменения, которые претерпела восточная часть Шпайерского собора, она до сих пор остается одним из самых выразительных примеров средневековой архитектуры. Полупилоны поддерживают полуциркульные арки, над которыми находится карликовая галерея — сплошной ряд маленьких, лежащих на колоннах, аркад, который тянется перед проходом почти под самой кровлей. Карликовая галерея обычно проходит по верхнему поясу стен трансепта и нефа. Здесь, однако, она ритмически делится секциями стены, которые обозначают отдельные травеи. Цоколи, полупилоны, слепые арки и карликовые галереи служат для моделирования стен и отвлечения внимания от массивности верхних частей постройки. Прежде центральный портал открывался из нефа в западный блок. Он не был вырезан в стене, но располагался в нише, сужающейся к центру (с. 30). Такой ступенча-

тый портал членил стену на несколько слоев и подчеркивал крепость кладки. Здесь мы видим первое использование в архитектуре ступенчатых порталов, которые впоследствии встречались практически во всех больших храмах.

В 1081 году при императоре Генрихе IV был построен собор в Майнце — трехнефная базилика с крестовыми сводами. Старый собор, возведенный епископами Уиллигисом и Бардо, сгорел дотла в 1081 году. Новое здание было освящено в 1137 году. Внешний вид салической западной части собора в Майнце не имеет аналогов. Известно, существовала ли подобная постройка на месте современного западного хора, относящегося к концу эпохи правления Штауфенов. В восточной части собора главный неф завершается полукруглой апсидой, а боковые имеют плоские окончания с фланкирующими их башенками с винтовыми лестницами внутри, оставшимися от первого собора. Перед апсидой построена квадратная травея, перекрытая парусным сводом. Снаружи она похожа на башню. Такой план, напоминающий средокрестие, предполагает наличие трансепта, но боковые нефы продолжают с обеих сторон. Каждому из пяти пролетов центрального нефа соответствуют два слегка неровных прямоугольных пролета боковых. Крестовые своды перекрывают боковые нефы. Изначально центральный неф тоже был перекрыт такими же, но потом салические крестовые своды были заменены готическими нервюрными. Перекрытие нефа в Майнце сводами являлось частью общего плана. Это видно по окнам клирестория, которые не выров-

Херсфельд, остатки бывшей церкви
Св. Вигберта, Св. Симон и
Юда Таддеус в бенедиктинском
монастыре. После 1038 г.
Трансепт и апсида



нены с аркадами. Вместо этого они разбиты на пары и, таким образом, учитывают наличие сводов. Стены нефа собора в Майнце членятся посредством полых ниш с круглыми сводами, которые возвышаются над столбами нефа и почти достигают окон клирестория. На каждом втором столбе находится полукруглая пилястра, которая поддерживает одну из поперечных арок свода нефа. По сравнению с собором в Шпайере членение стен в Майнце менее рельефное и, следовательно, впечатление от пространства не достигает напряженности и живости Шпайерского собора.

Фасады с парными башнями — символы общественного статуса важных епископских и монастырских церквей

В 1015 году при епископе Веринхере была начата реконструкция кафедрального собора в Страсбурге. Он представлял собой длинную трехнефную базилику с колоннадами, трансептом и полукруглой апсидой. Сегодня от этого здания остались лишь части хора и просторная, монументальная зальная крипта под ним. Длинная базилика с колоннадами восходит к раннехристианским постройкам, но ее длина соразмерна с длиной готических зданий. Остатки салических стен на готическом западном фасаде позволяют предположить, что уже в XI веке существовали фасады с двумя башнями и портиком между ними. Два епископских собора — Богоматери в Констанце и базельский, начатый при императоре Генрихе II, — внешне похожи и имеют двубашенные фасады. Этот тип фасада характерен для кафедральных соборов и важных монастырских церквей.

Около 1025 года — приблизительно в то же время, когда возводился Шпайерский собор, — началось строительство соборной церкви в Лимбурге-на-Хардте с двумя одинаковыми башнями на западном фасаде. Она была закончена в 1045 году, но сегодня от церкви остались лишь величественные руины (с. 51). Сохранились наружные стены нефа, части баз, на которых стояли колонны нефа, крипта и стены хора в восточной части. Трехнефная базилика с вос-

точным трансептом имеет средокрестие, отделенное четырьмя арками. Вместо полукруглой апсиды на востоке алтарь заканчивается стеной. Плоское окончание алтаря возникло на Верхнем Рейне и типично для местной архитектуры. Этот тип алтаря можно также найти в Оберцелле на острове Райхенау и в соборе Констанца. В обоих строениях полукруглая апсида закрыта прямоугольной стеной. Позднее плоское окончание алтаря стало одной из характерных особенностей архитектурной школы Хирсау. Боковые апсиды монастырской церкви в Лимбурге-на-Хардте были перекрыты не сводами, как в Шпайере, а плоскими перекрытиями. Зодчие сознательно решили не следовать современным архитектурным формам свода, оставшись верны традиции монастырской церкви. Восточные части сильно расчленены. Над цоколем поднимаются полые ниши, не столь рельефные, как в Шпайере. И богатое членение наружных стен над цоколем, который тянется вокруг всего здания, и двубашенный фасад делают монастырскую церковь в Лимбург-на-Хардте типичным примером салической архитектуры. Богатое архитектурное членение придает зданию монументальность, сравнимую со Шпайерским собором. Здесь не осталось и следа от традиционной неподвижной, приземистой формы оттоновской архитектуры — ей уступило место стремление ввысь, в небеса.

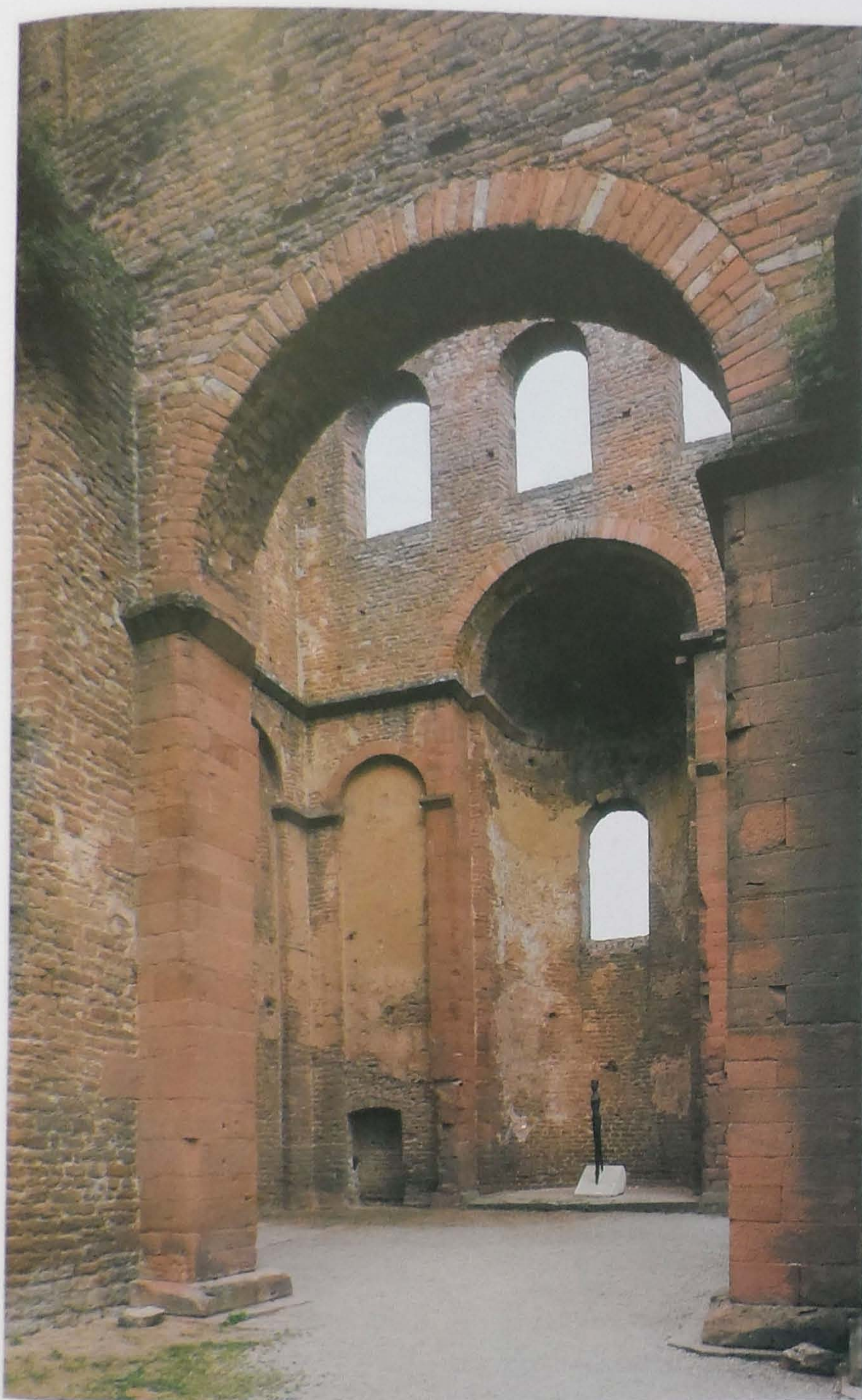
После сильного пожара монастырскую церковь в Херсфельде много реконструировали, начиная с 1038 года. Она была разрушена в XVIII веке и является сегодня одной из известнейших монастырских развалин Германии (слева). Трехнефная базилика имеет в восточной части выступающий римский трансепт с боковыми апсидами, за которыми продолжение нефа образует длинный хор с полукруглой апсидой. Центральный и боковые нефы разделены девятью аркадами с полукруглыми сводами, арки которых лежат на массивных капителях с подушкой. В западной части храма возвышается хор, его приподнятая апсида находится над прямоугольной входной залой. Главный фасад и западный хор, возможно, были соединены в единый блок, который отсылает к традиционной концепции вестверка. Неф храма имел плоские перекрытия.

Это лишь одна из многих черт старого стиля в херсфельдской церкви. Влияние прошлых веков (например римский трансепт) объясняются не только использованием участков старых стен, но и сознательным заимствованием из прошлого. Как и церковь в Херсфельде, Страсбургский собор имел длинный, выступающий трансепт, напоминающий раннехристианские базилики. В раннехристианском зодчестве был также широко распространен тип базилики с колоннадами. Хотя многое в монастырской церкви в Херсфельде заимствовалось из прошлых архитектурных традиций, она была чрезвычайно современным для своего времени зданием и типичным творением салической архитектуры. Отдельные отсылающие к прошлому мотивы не скрывают основной признак данной архитектуры — большие формы, которые четко соотносятся друг с другом.

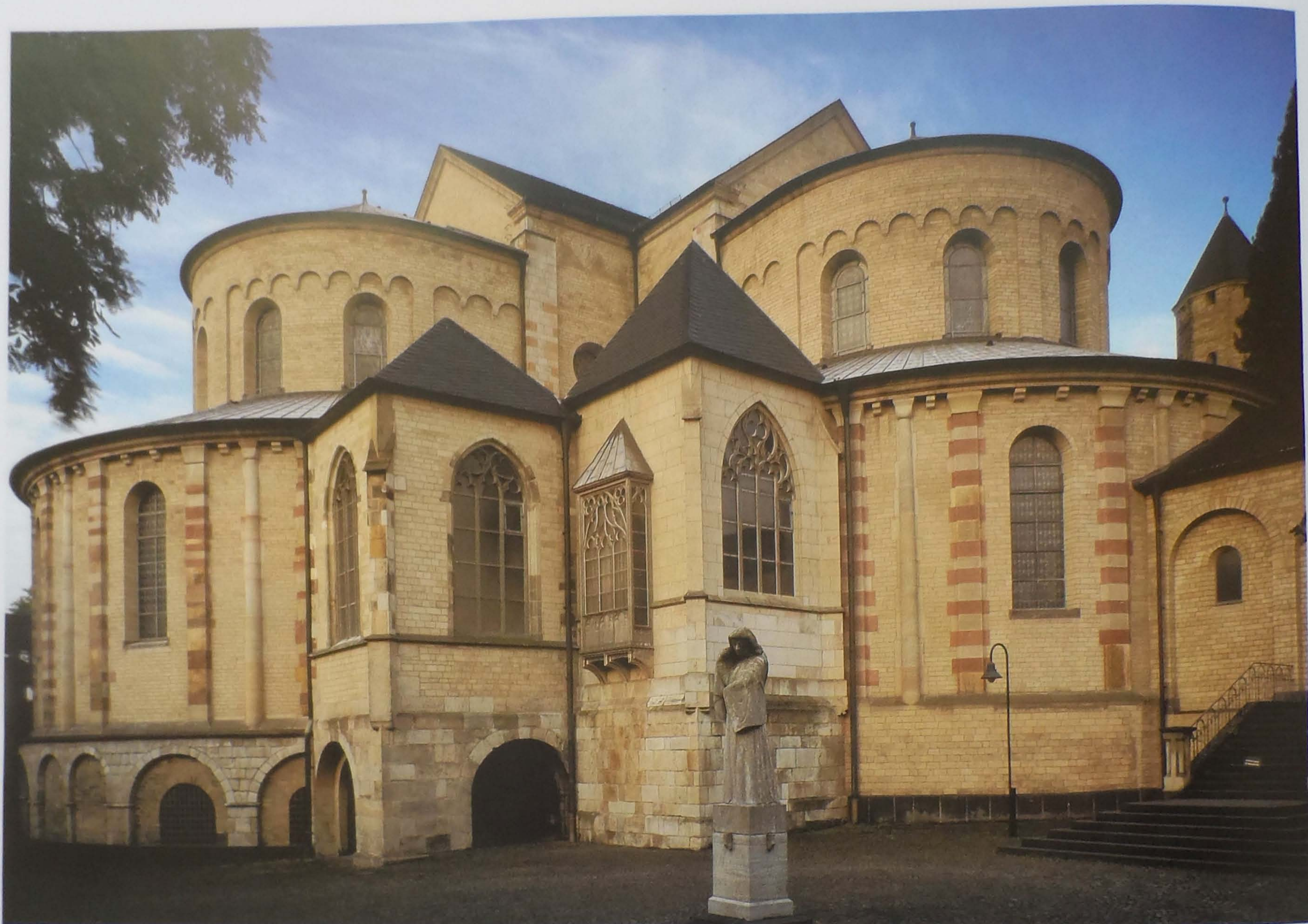
Рейнская архитектурная школа — трехапсидный хор в Кёльне и Рейнланде

В XI веке одним из основных очагов архитектурного новаторства стал Рейнланд. Старый епископский престол в Кёльне превратился в важный художественный центр, его главной постройкой того

Лимбург-на-Хардте, развалины
бывшего бенедиктинского аббатст-
ва, 1025–1045. Интерьер (слева),
аэрофотосъемка (вверху справа),
восточная сторона (внизу справа)



Кёльн, Санкт Мария им Капитоль,
трехапсидный хор. 1040–1049
или 1065 гг.



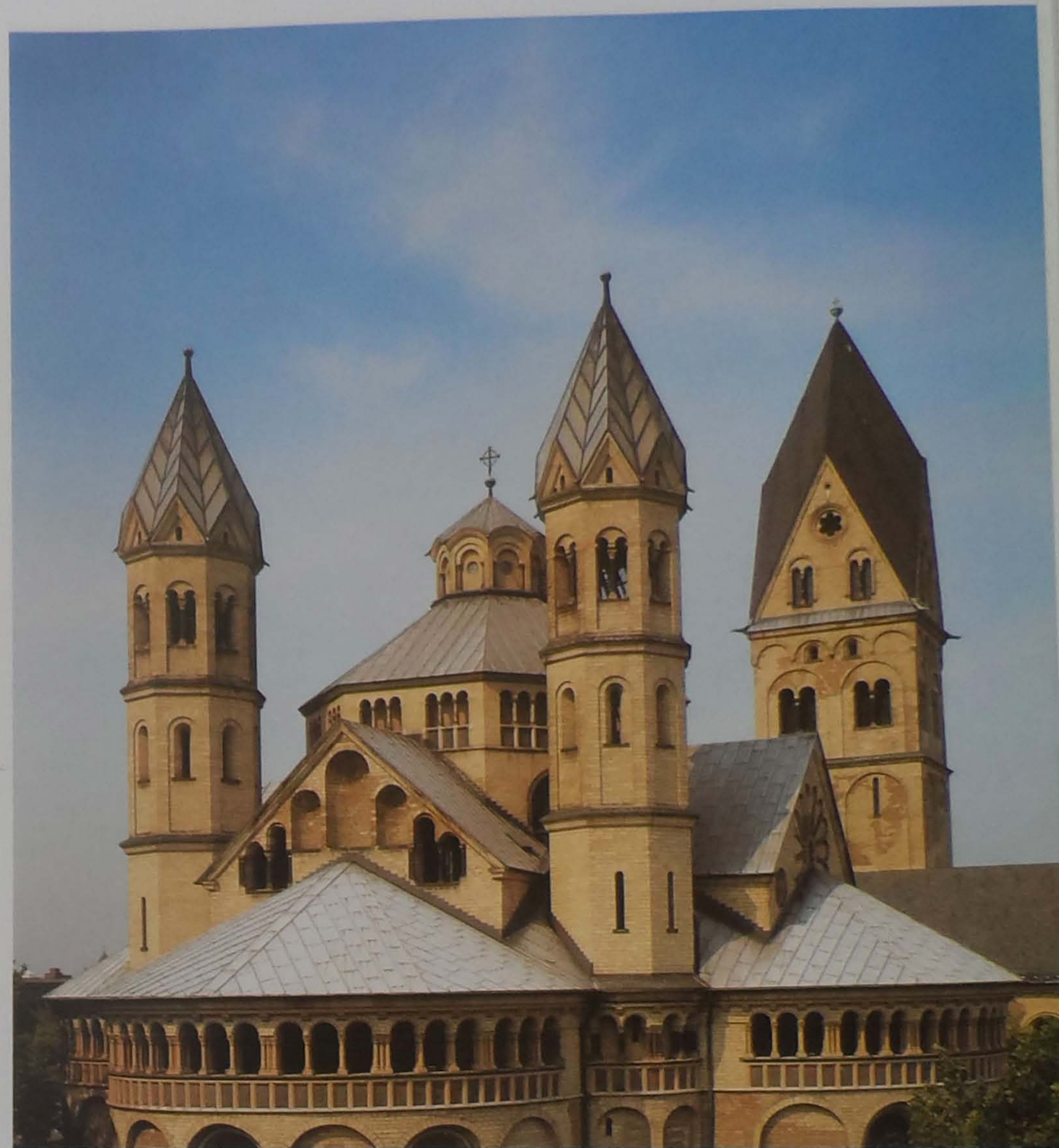
Кёльн, Санкт Апостельн,
первая треть XI в.
Восточные части после 1192 г.
Вид с северо-востока

периода считается церковь Санкт Мария им Капитоль (с. 52). Возведение ее положило начало рейнской архитектурной школе. К сожалению, церковь серьезно пострадала во время Второй мировой войны. Основной план здания, должно быть, отличался беспрецедентной законченностью форм.

Особое место занимает трехапсидный хор, примыкающий к центральному и двум боковым нефам. В восточной части храма главная абсида отсутствует, но вместо трансепта с южной и северной стороны повторяется полукруглая апсида.

В основе здания лежит план в форме трилистника. Три полукруглые апсиды объединены деамбулаторием, так что и апсиды, и средокрестие представляют собой часть единого пространственного целого. Деамбулаторий ведет в боковые нефы. Трехлопастная форма, которую образуют апсиды, возможно, восходит к римским могильникам, тем не менее единство, образованное удлиненным до боковых нефов деамбулаторием, согласуется с концепцией салической архитектуры, которая стремится объединить все в общем контексте. Трансепт в кёльнской церкви развился в часть хора и стал основной частью алтаря. Боковые нефы и деамбулаторий трехапсидного хора перекрыты крестовым сводом, тогда как три крыла креста перед апсидами имеют цилиндрические своды. Средокрестие перекрыто парусным сводом, такой тип перекрытия часто встречается в Рейнских землях. Изначально неф имел плоские перекрытия. Современные своды относятся к поздне-романскому периоду и, как многие части строения, были реконструированы после сильных разрушений во время войны. В хоре имеются колонны с капителями с подушкой, форма которых более кубическая и правильная по сравнению с капителями в Хильдесхайме. Западная часть церкви Санкт Мария им Капитоль, возможно, датируется более ранним периодом; прямоугольными выступами и башенками с винтовыми лестницами, расположенными по краям, она напоминает церковь Санкт Панталеон (с. 38). Несмотря на разрушения во время войны, салическое членение стен и сегодня можно увидеть в нижней части хора, где высокий цоколь заканчивается мощным карнизом. Над цоколем стена членится за счет полых ниш. Части стены над ними относятся к периоду Штауфенов. Этому зданию присуще ощущение свободного пространства и комбинирование отдельных деталей внутреннего убранства, что относится к древнейшим чертам хорового деамбулатория. Концепция деамбулатория, заимствованная из французской архитектуры (Сен Мартен в Туре), позднее воплощена в церкви Санкт Годехард в Хильдесхайме (с. 25).

Золотой век позднего салического зодчества на Верхнем Рейне
Монастырская церковь в Мюрбахе (Эльзас, с. 55) — одно из величайших достижений поздней салической архитектуры. Центральный и боковые нефы с плоскими перекрытиями были сломаны в XVIII столетии. Сохранившиеся до сегодняшнего дня восточные части относятся к XI веку. Трансепт виден только снаружи храма, поскольку внутри его закрывают капеллы. Неф не прерывается трансептом и продолжается до хора с плоским окончанием. Главный хор фланкирован с обеих сторон боковыми капеллами, которые открываются к нему двойными аркадами — черта, заимствованная из Клюни. И главный хор, и боковые капеллы имеют плос-



кое завершение, типичное для Верхнего Рейна, а над крыльями трансепта возвышаются квадратные башни. Как и восточная часть собора в Шпайере, восточный хор в Мюрбахе производит потрясающее впечатление. Нижний ярус главного хора и боковых капелл членится высокими слепыми аркадами. В камне слепых ниш вырезаны глубокие оконные проемы. Каждый ярус выделяется на стене. Ближе к середине архитектурное членение стен подчеркивается центральным окном, которое немного выше и шире боковых окон, что создает впечатление легкого ритма. Область над верхними окнами относится к эпохе Штауфенов и датируется второй половиной XII века. Отдельные части интерьера поражают тонкостью работы и выполнены с большой тщательностью и усердием. Особенно роскошно и удивительно выглядит аккуратно положенная кладка из тесаного камня или квадратных плит. Это один из ранних примеров такой кладки, использовавшейся в Бургундии. В Эльзасе такой тип кладки также встречается в Мармутье (Мауэрсмюнстере), где сохранилась одна из самых поздних романских западных частей храма (с. 54).

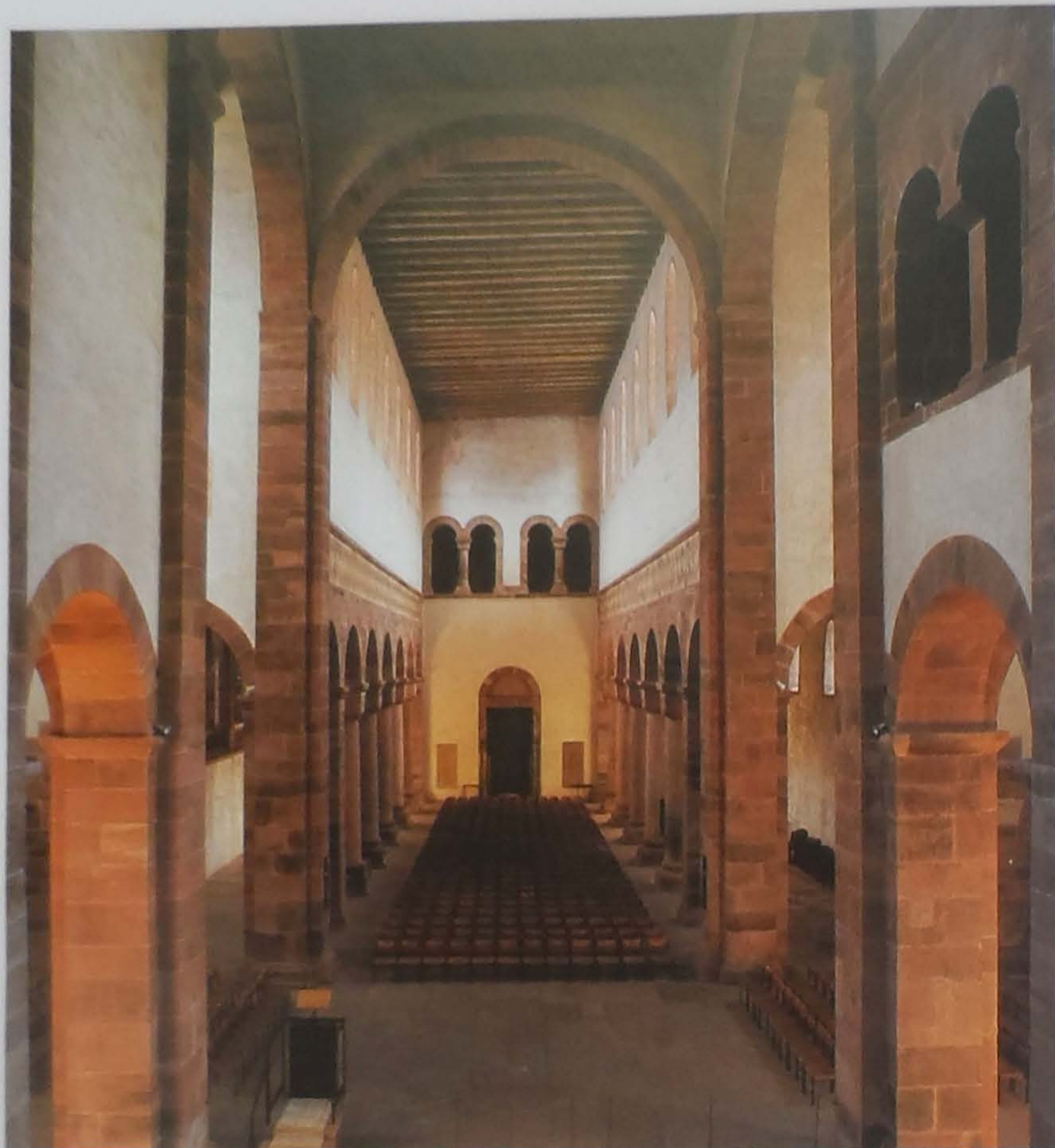
Мармутье
(Мауэрмюнстер),
Эльзас. Западный
фасад, середина XII в.

С. 55:
Мюрбах, Эльзас, бывшая монастырская церковь.
Восточный фасад, ок. 1130 г.





Альпирсбах, бывшая монастырская
церковь Санкт Бенедикт.
1099–1125 гг., неф



Внизу:
Кальв-Хирсау, башня (слева)
с лепным декором (деталь, справа).
Начало XII в.

Архитектурная школа Хирсау

В X веке реформы клюнийского аббатства в Бургундии принесли серьезные перемены в орден бенедиктинцев. Главными центрами реформации ордена в Германии были монастыри Хирсау и Санкт-Блазиен в области Шварцвальд и монастырь Эйнзидельн в Швейцарии. Эффект от проведенных реформ начал проявляться в полную силу во второй половине XI века, а их влияние на архитектуру отразилось в возвращении к раннехристианскому зодчеству. Это прослеживается в конструкции церкви Клуни II, где в конце X века были возведены аркады и колонны в духе раннехристианских базилик. Тот же стиль присутствует в перестроенных монастырях под Хирсау, хотя и с некоторыми местными вариациями. В 1059–1071 годах в Хирсау над гробницей святого Аврелия была возведена трехнефная базилика с двухбашенным фасадом, трансептом и ступенчатыми капеллами. До нашего времени от нее дошел один лишь центральный неф. Окончание хора в виде трех расположенных ступенями апсид было обнаружено во время раскопок. В XII веке церковь была перестроена, добавились колонны с тяжелыми капителями с подушкой.

В 1082 году при аббате Вильгельме началось строительство нового монастырского комплекса, в состав которого входила церковь Санкт Петер унд Санкт Пауль, освященная в 1091 году. В 1692 году монастырь был разрушен. Сохранилась лишь северная западная башня преддверия храма, которая в настоящее время датируется первой половиной XII века. Однако план церкви виден хорошо. Санкт Петер унд Санкт Пауль — еще один пример трехнефной базилики с колоннадами и трансептом с небольшими апсидами на востоке. К средокрестию примыкает квадратная травея хора с двумя боковыми хорами.



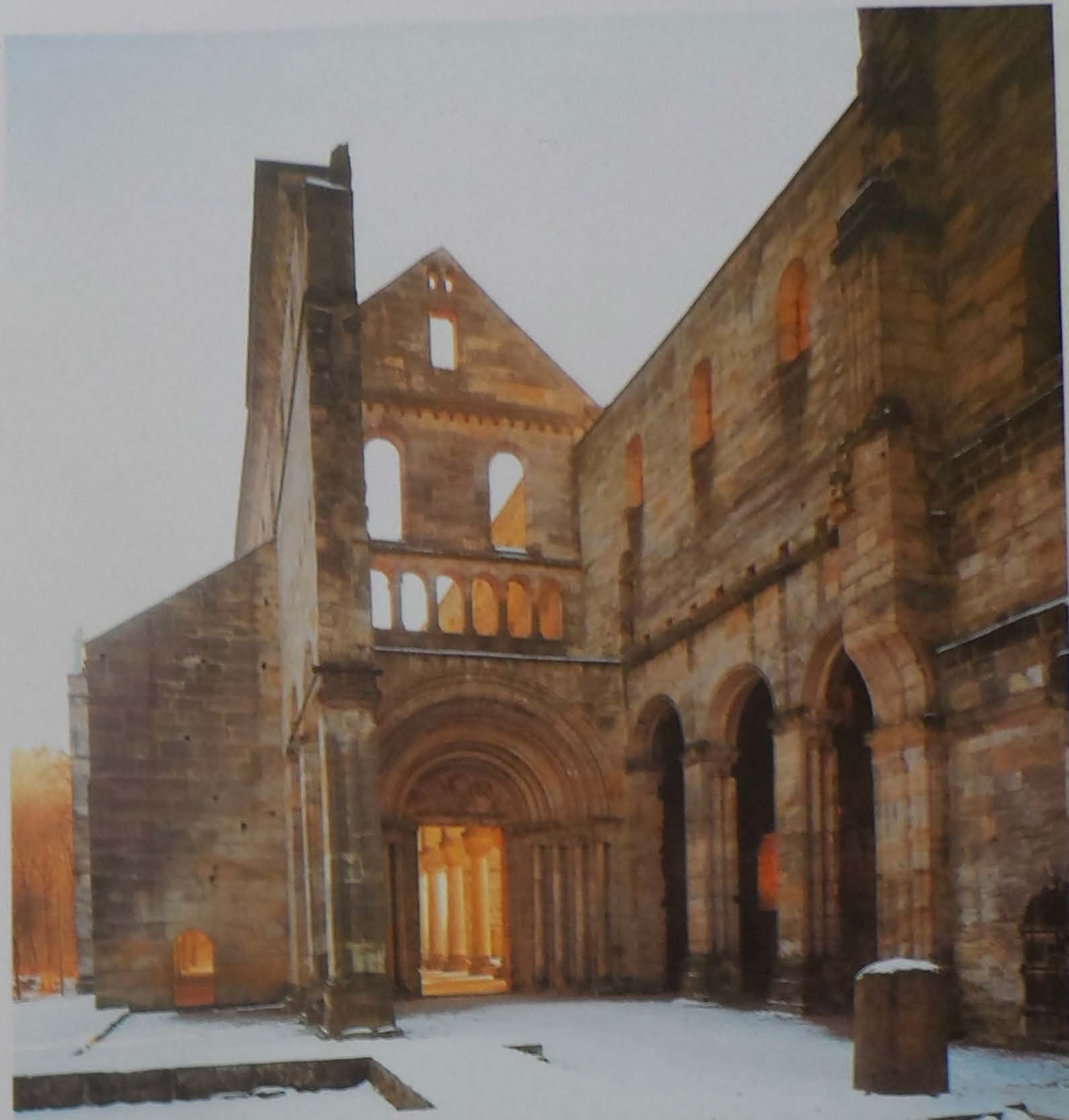
Паулинцелла, монастырская церковь. 1105–1115 гг. Западный портал

Паулинцелла, развалины монастырской церкви. Вид с юга

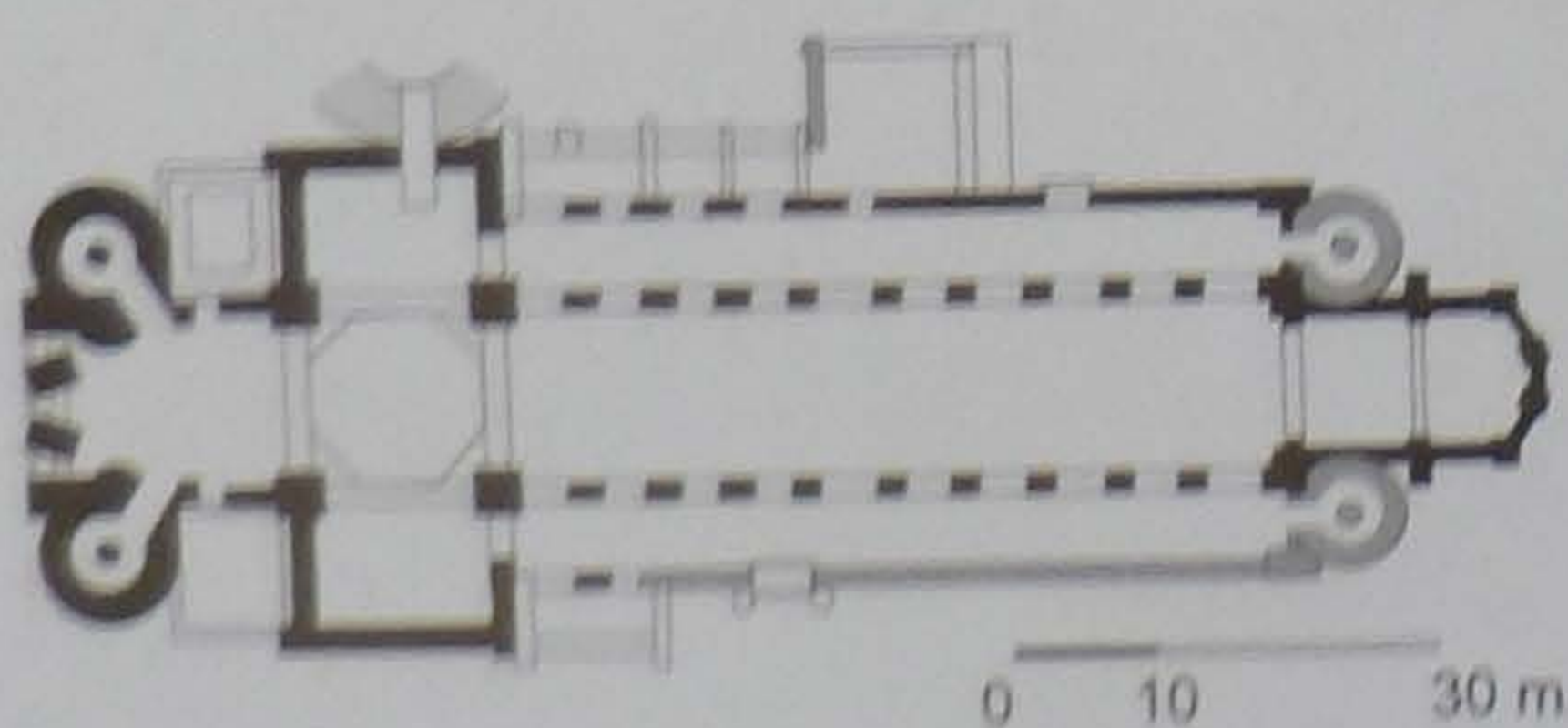
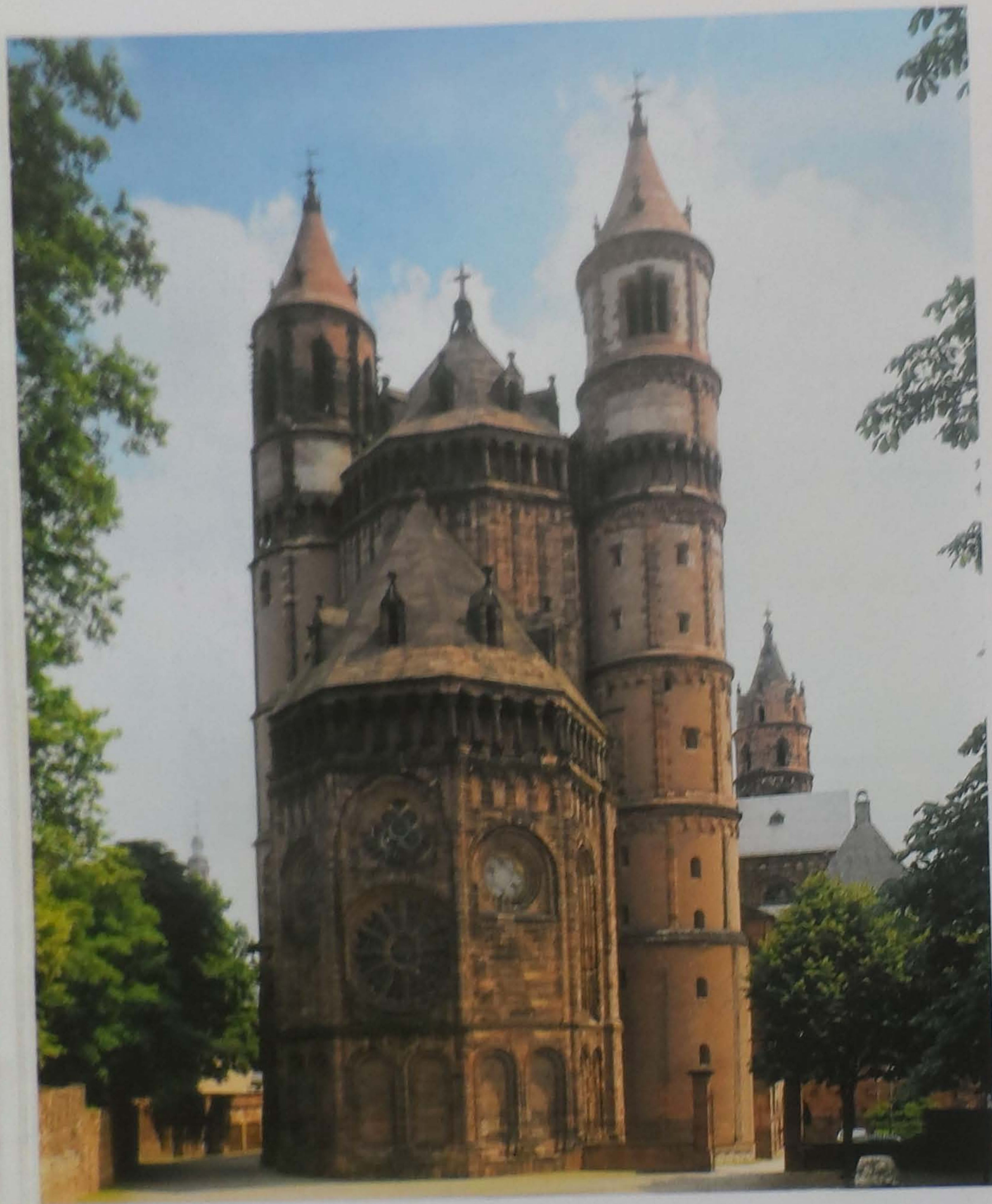
Хор представляет собой продолжение боковых нефов за трансепт. Главный хор имеет плоское окончание. Квадрат средокрестия принят за основу пропорций здания. На крестовидном плане церкви ряд колонн нефа заканчивается на средокрестии, но с западной стороны от крестчатых столбов средокрестия находится еще одна пара колонн. В области этого первого пролета центрального нефа боковые нефы перекрыты цилиндрическими сводами, тогда как другие части церкви имеют плоские перекрытия. Четко выделяющаяся травей непосредственно перед средокрестием — характерная черта церквей в Хирсау и других храмов хирсауской школы, таких, как Альпирсбах в Шварцвальде (с. 56, сверху), собор Всех Святых в Шафхаузене или Паулинцелла в Тюрингии (справа). Пространственная неоднородность первой травей нефа была архитектурным выражением литургических функций. Именно здесь заканчивалась область, принадлежащая монахам, или хору. Восточная область хора, которая включала в себя трансепт и средокрестие, была местом, где монахи вели богослужение, — так называемый главный хор. С запада к нему примыкал малый хор. В церквях хирсауской школы он выделен в нефе столбами. Малый хор, возможно, также отделялся от нефа оградой. Он был частью клюнийского церковного плана, и его появление было обусловлено литургическими целями — здесь во время богослужения находились монахи, пока не принимавшие участия в службе.

Монастырские церкви Альпирсбаха, Шафхаузена и развалины монастыря в Паулинцелле служат ярким выражением духовных идеалов реформы ордена в Хирсау и его архитектурной школы. Эти церкви наглядно показывают монументальность архитектуры ордена. Постройки практически полностью лишены декоративных элементов, и именно это производит большой эффект; отсутствие декора придает не скромный, а скорее величественный вид. Строгие пропорции нефов напоминают о пространственных концепциях великих имперских соборов в Шпайере и Майнце.

Главная черта церквей салической архитектуры Германии — монументальность. Значительный отпечаток на эпоху наложил спор об инвеституре между императором и папой. Отражение конфликта можно увидеть, сравнив кафедральный собор в Шпайере и монастырскую церковь в Альпирсбахе. Обе постройки крайне сложны по архитектурному воплощению, но совершенно различны по характеру. Если обилие деталей и декора придает Шпайерскому собору монументальность и имперское величие то церкви в Альпирсбахе, Шафхаузене или Паулинцелле, напротив, отличается максимальная простота и ясность.



Вормс, собор Санкт Петер.
Западный хор, конец XII в.



Вормс, собор Санкт Петер, План

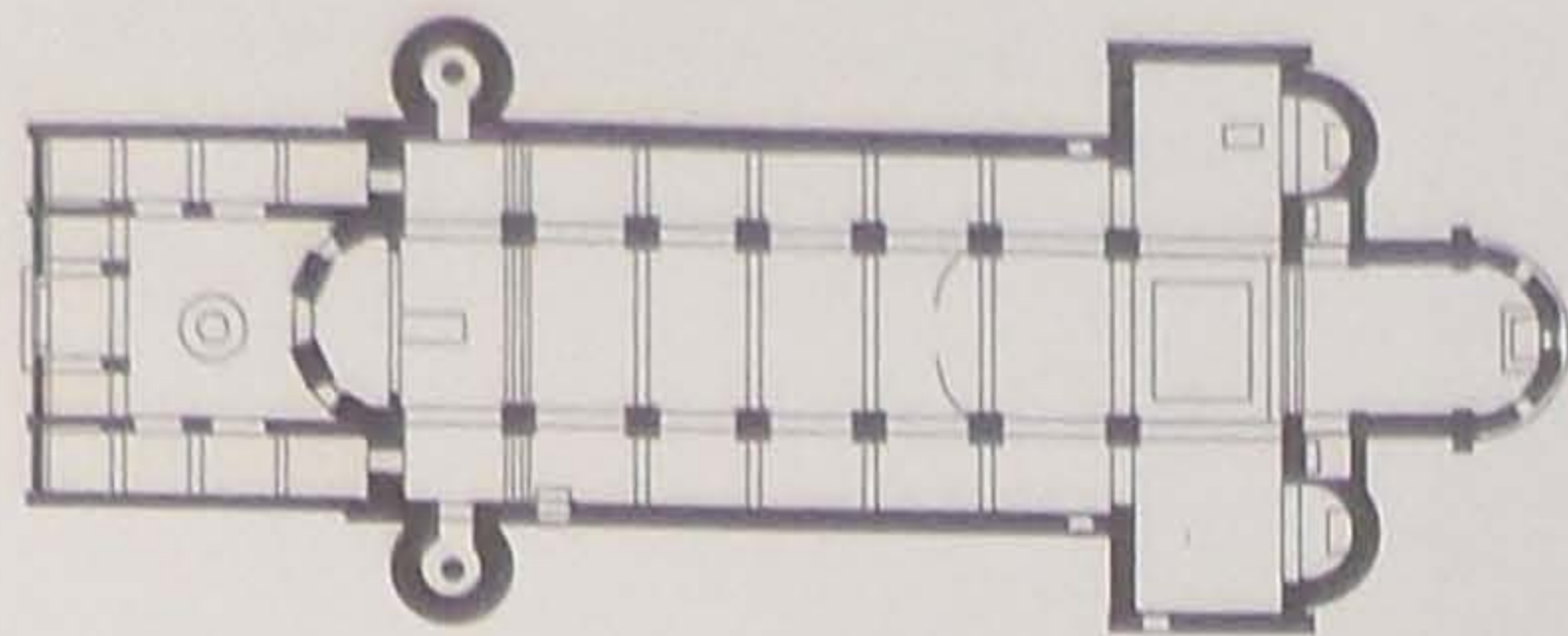
Позднероманская архитектура эпохи Штауфенов

Штауфенский период охватывает XII и начало XIII века, выдающиеся художественные шедевры этого времени встречаются на территории Германии и Италии. Покровителями искусств в эту эпоху становятся знать и рыцарство. Как и в предшествующие эпохи Каролингов и салических франков, основным культурным центром Германии остается рейнская область. Именно в Кельне, на Среднем и Верхнем Рейне, а также в Саксонии при Генрихе III по прозвищу Лев возникают первые здания нового, зарождающегося стиля. Поначалу многое заимствовалось у предшествующей салической архитектуры, и только к концу правления Штауфенов, в начале XIII века, штауфенский стиль достиг расцвета в напряженном диалоге с французской сводчатой архитектурой. Во внешнем виде построек доминируют одинаковые группы башен с восточной и западной стороны здания, а фасады членятся с гораздо большим чувством глубины и трехмерности. Основными элементами архитектурного членения становятся небольшие столбы или ряды арок, которые, в свою очередь, перекрываются большими арками. Линии стен разбиваются за счет слепых аркад и рядов колонн, которые вдаются в стены несколькими отдельными ступенчатыми ярусами.

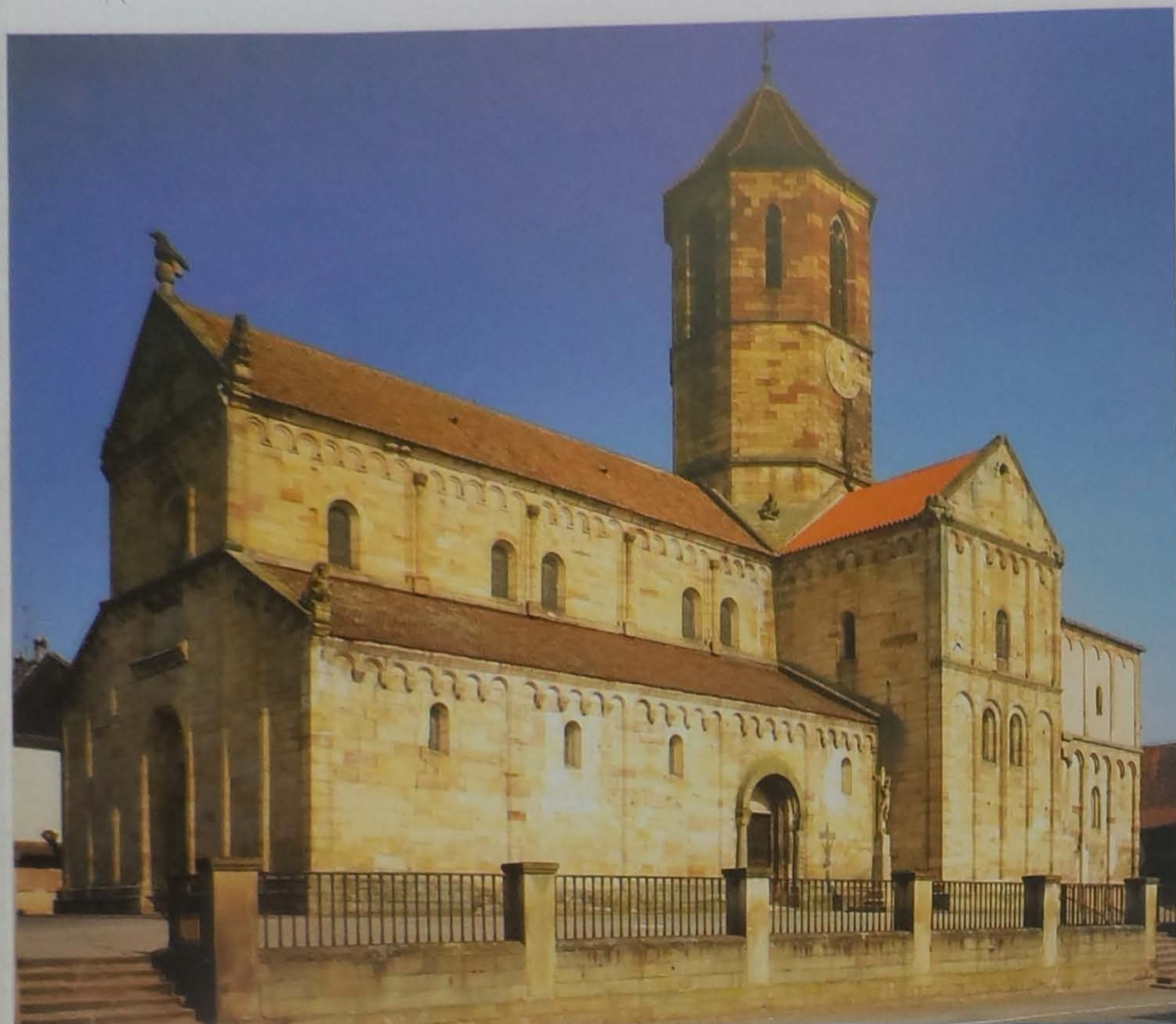
Мария-Лах — воплощение штауфенской монастырской церкви

Квинтэссенцию окончательно сформировавшейся романской церкви можно найти в бенедиктинском аббатстве Марии-Лах (основано в 1093) в Эйфеле (с. 59). Западный хор, неф и крипта были закончены в 1156 году, а восточный хор, вероятно, не ранее 1177 года. Атрий перед западным хором был пристроен только в XIII веке. Базилика церкви имеет центральный неф с пятью поперечными прямоугольными травеями, два боковых нефа, каждый из которых состоит из пяти прямоугольных травей, и двойной трансепт. Этот проект отличается от связанной романской системы, когда пропорции здания основываются на квадрате средокрестия (с. 48). Церковь сразу замыслилась со сводами, хотя перекрытие сводами неквадратных травей должно было вызвать множество конструктивных проблем. Свод представляет собой вытянутый цилиндр, в котором прорезаны изогнутые основания для люнет. По сравнению с собором в Шпайере, изнутри церковь выглядит значительно тяжелее и ниже. Арки аркад и окна клирестория грубо вырезаны в стенах без всякого архитектурного членения между ними. Характерной чертой архитектуры раннего штауфенского периода является сильный подъем и строгое единообразие стен. Снаружи друг друга уравнивают группы башен над восточным и западным хорами. Тонкие и высокие, квадратные в плане башни поднимаются между восточным хором и трансептом. Неровная восьмиугольная башня венчает восточное средокрестие. Круглые башни примыкают к обоим концам западного трансепта, а над западным средокрестием возвышается квадратная башня, покрытая крышей в виде четырех ромбов. Оба хора сознательно выделяются благодаря массивным постройкам с группами башен. В итоге различные стереометрические формы сильно контрастируют друг с другом. Узкие и плоские лизены подразделяют наружную поверхность стен на прямоугольные вертикальные участки.

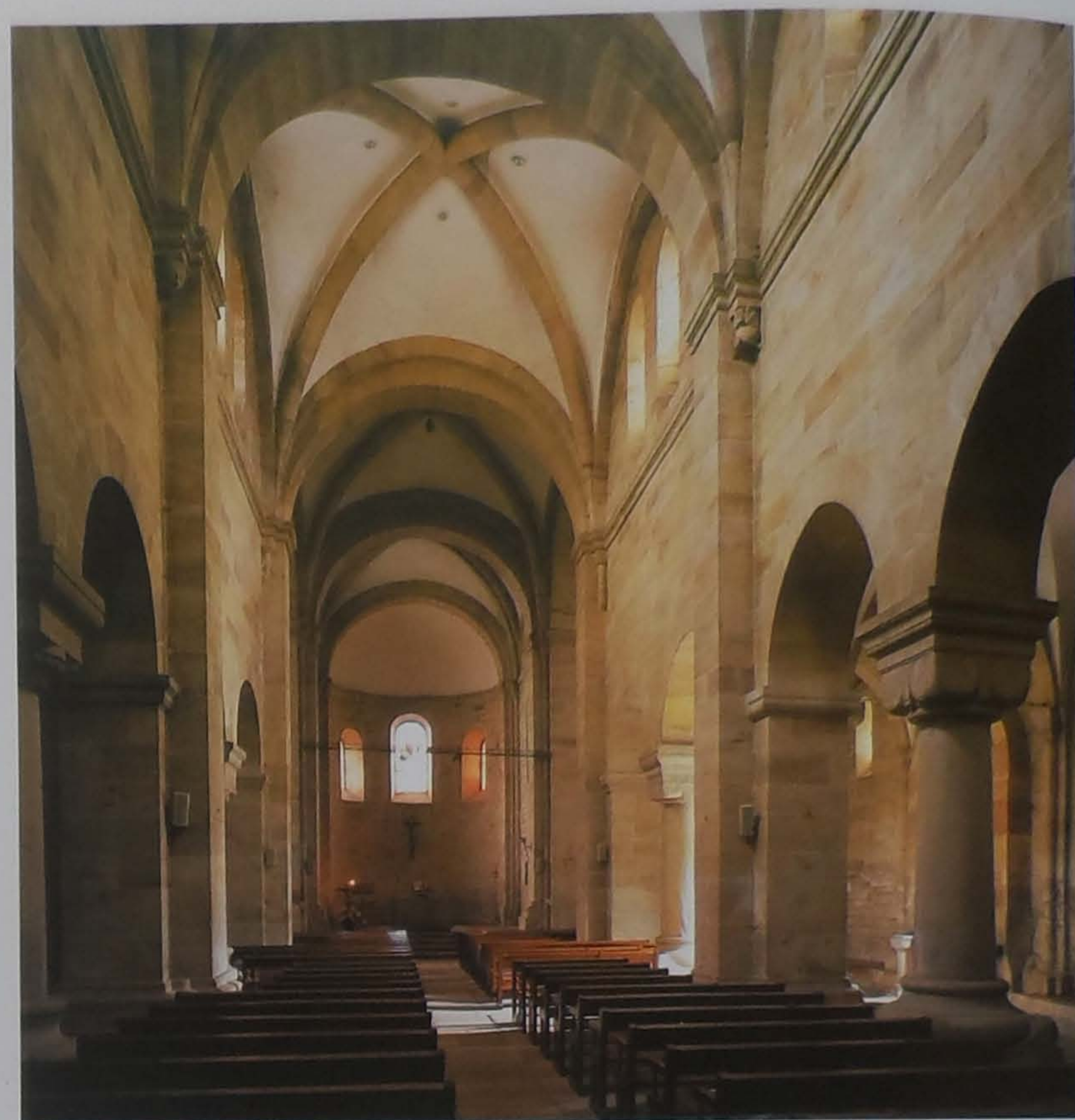
Мария-Лакх. Церковь бенедиктинского
монастыря. Вид с северо-запада
и план. Закончена в 1156 и 1177 гг.
(восточный хор)



Росем, Эльзас, приходская церковь
Санкт Петер унд Санкт Пауль.
Третья четверть XII в.
Вид с юго-запада



Росем, Эльзас, приходская церковь
Санкт Петер унд Санкт Пауль.
Восточное окончание нефа



которые наверху завершаются полукруглыми сводами фриз. Штауфенский характер наглядно виден на примере полукруглых сводчатых фриз, которые не выступают из стены, как в салической архитектуре, но лежат на небольших поясах.

Очевидно желание зодчих оживить поверхность при помощи небольших декоративных деталей. Каждый отдельный элемент или группа элементов — лизены, полукруглые сводчатые фриз или слепые аркады — образуют вместе единый комплекс, отличающийся огромной силой и напряженностью.

Кладка как пластический материал

Пристрастие к башням еще сильнее проявляется в Вормском соборе, который начал строиться не раньше 1120–1130 годов (с. 58). Все здание, за исключением западного хора, было закончено к 1181 году. Будучи последним и самым маленьким из трех имперских соборов, собор в Вормсе является самым стилистически однородным сооружением и представляет собой яркий пример поздней штауфенской архитектуры. В основе трехнефной базилики лежит квадрат средокрестия, принятый за основную единицу пропорций здания, то есть пяти квадратным травеям центрального соответствуют десять травей боковых нефов. Восточный трансепт продолжается до квадратной травеи перед хором с сужающейся полукруглой апсидой. Восточная апсида не видна снаружи здания, потому что восточный хор закрыт прямой стеной и фланкирован по краям круглыми башнями. С западной стороны неф ограничен

многоугольным окончанием хора, который также фланкирован круглыми башнями, лежащими на линии боковых нефов. Многоугольное окончание хора было архитектурным новшеством, поскольку до этого хор заканчивался либо полукруглой апсидой, либо плоской стеной. Полигональный хор впервые возник во Франции и получил широкое распространение в Германии только в начале XIII века. Непосредственным прототипом хора в Вормсе является хор собора в Базеле. Несмотря на относительно быстрое строительство, интерьер Вормского собора не является однородным, но это не уменьшает ощущения простора. Его вертикальный план напоминает имперские соборы в Шпайере и Майнце. Во внутреннем пространстве доминируют массивные, тяжелые столбы и огромные, четырехсторонние нервюрные своды, расходящиеся из торусов капителей, богато украшенных карнизами. Круглые и угольные полупилоны придают стенам четкий рельеф. В восточном хоре с каменными нервюрными сводами и в более поздних нервюрных сводах главного нефа прослеживается влияние Эльзаса и Бургундии. В западном хоре выражена самая поздняя стадия развития штауфенской архитектуры — здесь представлены максимальные возможности кладки. Каменная кладка превращается в материал. Еще более поразительным является стремление зодчих украшать камни стен и покрывать однородные части наружных стен орнаментом.

Богатое скульптурное решение внешних частей здания, особенно карликовых галерей, порождает искусную игру света и тени.

Бамберг. Собор Санкт Петер
унд Санкт Георг. Освящен в 1237 г.

Базель, кафедральный собор, быв-
ший собор Санкт Мария,
сегодня протестантская приходская
церковь. После 1185 г.
Стена центрального нефа

Но стены не кажутся легче, наоборот, подчеркивается их мощ-
ность. Декоративность позднего стиля встречается в западных хо-
рах соборов в Вормсе и Майнце.

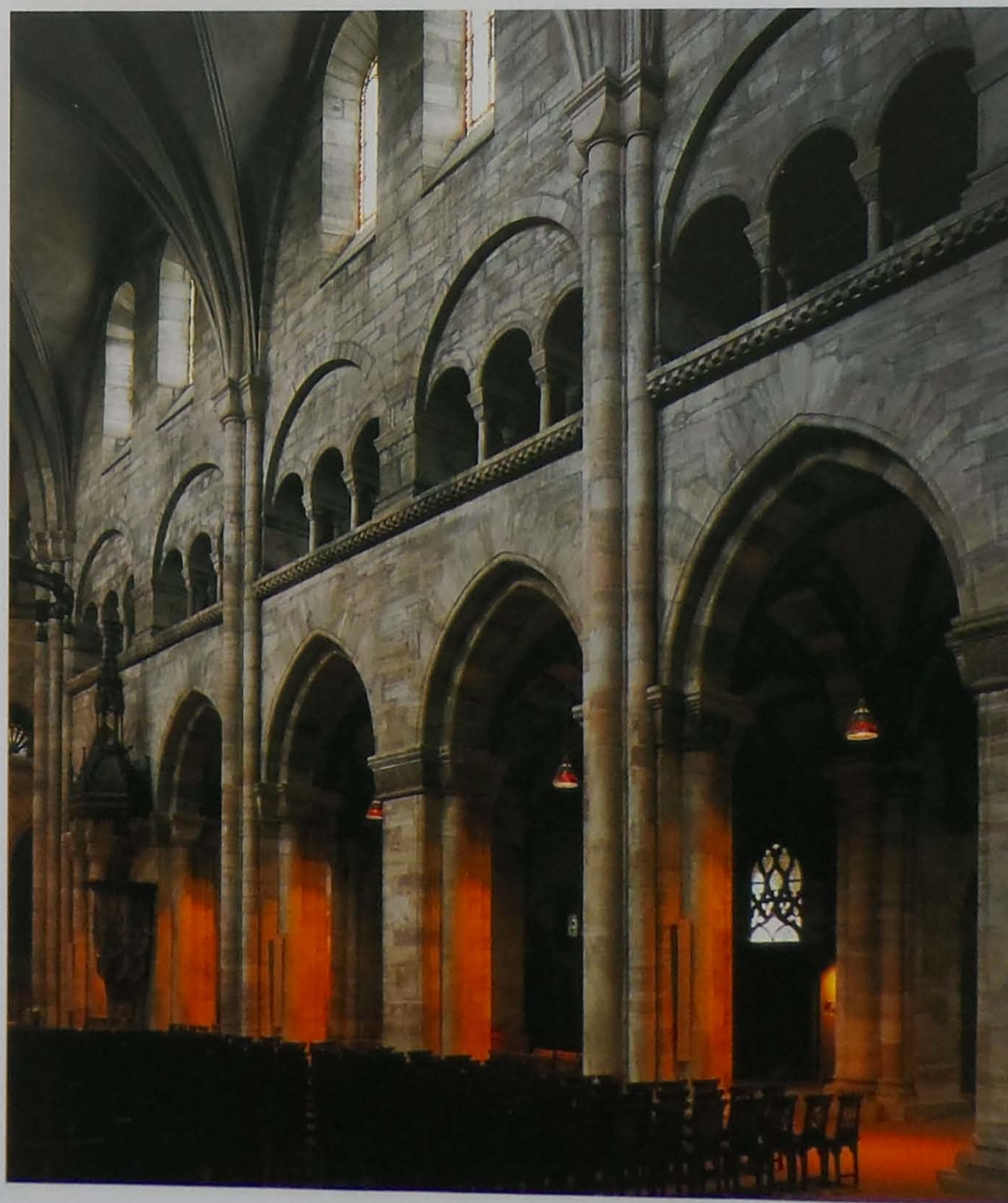
Украшенные лепниной стены разделяются посредством ниш и
галерей, в которые вклиниваются окна, но при этом стены сохра-
няют массивность. В это время во Франции уже возводились вели-
кие готические соборы.

Центры штауфенской архитектуры на юге Верхнего Рейна

В XII веке в самом сердце штауфенских земель, в Эльзасе, строи-
лось много новых церквей, объединенных использованием сводов
на нервюрах. Характерной особенностью архитектурного ланд-
шафта был контраст между внутренним и наружным видом хра-
ма. Если интерьер эльзасских церквей выглядел относительно тя-
желым и массивным, то наружное убранство отличалось богатым
членением и орнаментом. Двубашенные фасады, существовавшие
еще в салический период, получили дальнейшее развитие в XII ве-
ке. Под влиянием соборов Страсбурга и Базеля двубашенные фаса-
ды были построены в Селесте, Лаутенбахе и Гебвиллере. Парал-
лельно росла популярность башен над средокрестиями, которых
немало было возведено в Эльзасе, например многоярусные восьми-
угольные башни над средокрестием в Селесте, Агно, Руффакхе, Геб-
виллере и Росеме. В качестве основного плана всегда использова-
лась трехнефная базилика с трансептом, травеей хора, главной ап-
сидой и боковыми апсидами на крыльях трансепта. Квадрат средо-
крестия нефа брался за основную единицу измерения пропорций
здания, кроме того, использовались ритмически чередующиеся
опоры.

Церковь Санкт Петер унд Санкт Пауль в Росеме, построенная в
третьей четверти XII столетия, признана одной из красивейших
штауфенских церквей в Эльзасе (с. 60, слева). Трехнефная базили-
ка с трансептом, травеей хора и полукруглой апсидой богато рас-
членена и орнаментирована снаружи. Сложный лепной цоколь,
слепые ниши и полукруглые сводчатые ниши над лизенами по-
крывают всю наружную поверхность здания. Особенно богато ук-
рашены поперечный западный фасад и главная апсида храма. Зда-
ние имеет высокую восьмиугольную башню над средокрестием,
которая была перестроена в готический период. Как в Гебвиллере
или Селесте, на наклонных частях башни возле крыши находятся
скульптурные изображения людей. Интерьер церкви характери-
зуется строгой однородностью стен. Центральный неф перекрыт
нервюрными, а боковые — крестовыми сводами. Крестовидные
столбы и приземистые колонны на очень высоких базах с тяжелы-
ми, напоминающими плиты орнаментными капителями череду-
ются вдоль аркад.

Размеры восточных частей Страсбургского собора грандиозны.
Восточные хор и трансепт начали строиться по старому салическо-
му плану в начале XII века. Полукруглая апсида, соединенная не-
посредственно с трансептом, заключена в прямоугольник стен,
как в Вормсе. Высокие базы поддерживают огромные столбы, ко-
торые, в свою очередь, несут высокие своды и купол над средокре-
стием. Несмотря на высоту, восточные участки храма отличаются
тяжелой монументальностью, типичной для позднего периода
штауфенской архитектуры.





Хальберштадт, Либфрауэнкирхе.
Ок. 1140 г. Вид с востока

Кведлинбург, коллегиальная церковь
Санкт Серватиус.
1070–1129 гг. Западное окончание
нефа

Такой же массивный, тяжелый вид у интерьера собора в Базеле, перестроенного после пожара 1185 года (с. 61, внизу).

Между ярусом аркад и клиресторием проходят галереи. Каждая галерея имеет три аркады, лежащие на паре колонок, а внутри каждой аркады находится небольшая полукруглая сводчатая ниша. Базельский собор объединил в себе разные культурные влияния: традиция верхнерейнского зодчества сочетается с французской и итальянской. В итоге в Базеле появляются тяжелые массивные объемы, типичные для штауфенской архитектуры Верхнего Рейна. Галереи собора повторяются в постройках Страсбурга и Фрайбурга, причем Фрайбургский собор позаимствовал у Базеля и восточную часть.

В тисках традиции — Центральная и Восточная Германия

В 1237 году был освящен новый собор в Бамберге — внушительное здание в штауфенском стиле с многочисленными башнями (с. 61, вверху). Крестовая базилика с криптой в восточной части и западным трансептом имеет два хора. В восточном хоре свободно выражены позднероманские формы, каменная кладка членится с типичным скульптурным богатством, а западный хор адаптировал формы ранней французской готики. Восточная апсида, неф и тонкие восточные башни возведены на высоком цоколе. Богато расчлененная апсида, полукруглая в нижнем поясе и многоугольная вверху, имеет широкие окна на каждой грани многоугольника. В лепных проемах стоят колонки с астрагалами, опоясывающими арки. Окна украшены шарами и розетками. Небольшие элементы декора организуют стены, придавая особую выразительность зданию. Пропорции нефа основаны на квадрате средокрестия, он перекрыт сводом с шестью- или четырехчастными нервюрами. Сочетание тяжелых однородных стен со сводами образует внушительное пространство, обладающее значительной силой и мощью. Интерьер собора отличается аскетичным, серьезным характером, что особенно заметно по контрасту с внешним видом здания, радостно устремленного ввысь.

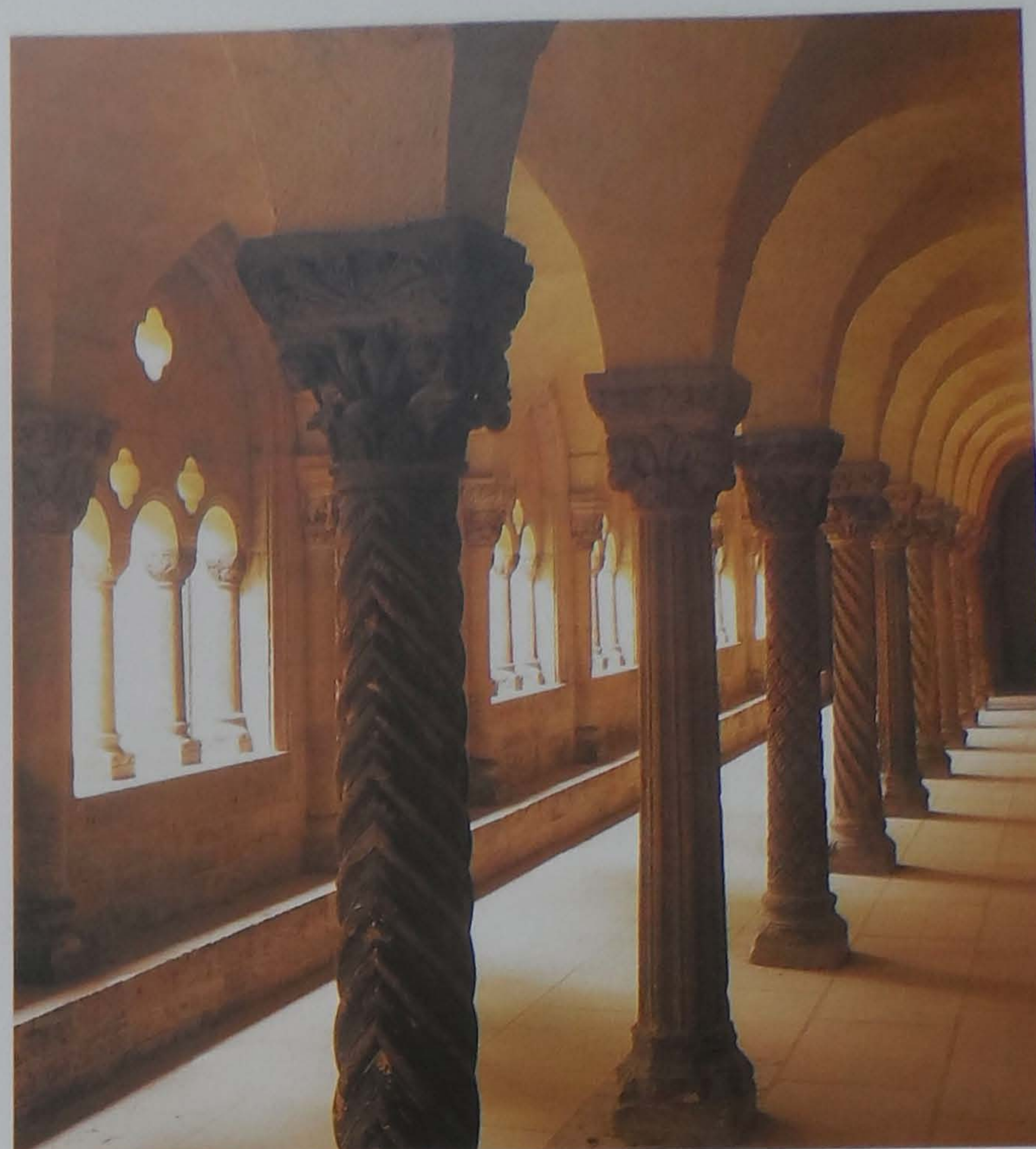
Около 1140 года была перестроена церковь Либфрауэнкирхе (Богородицы) в Хальберштадте, однако перед нефом сохранились более древние части, напоминающие вестверк (вверху). Некоторые архитектурные мотивы заимствованы из хирсауской школы, например восточный хор со ступенчатыми капеллами или столбы с аркадами, которые не примыкают непосредственно к средокрестию, а отделены от арок средокрестия короткой полосой стены. Трехнефная базилика с трансептом имеет квадратную травею перед хором, дополненную боковыми хорами. Хоры и восточные стены трансептов снабжены полукруглыми апсидами. Стены нефа с плоскими перекрытиями лежат на столбах, ритмичность расположения которых едва заметна. Используются как квадратные, так и прямоугольные столбы, что создает очень легкое чередование опор. Стены церкви практически не имеют архитектурного членения. Своды перекрывают только восточные части храма. Сохранившиеся традиции оттоновской архитектуры (чередование опор и плоские перекрытия) сочетаются с южнонемецкими, например с архитектурой школы Хирсау, нашедшей отражение в восточных участках церкви. Весьма существенно, что этот тип южнонемецкой архитектуры был взят за образец для подражания, поскольку



Кёнигслуттер, бывшая церковь
Санкт Петер унд Санкт Пауль
бенедиктинского аббатства.
С 1135 г. до конца XII в.
Вид с востока (внизу), арочный фриз
на главной апсиде (вверху)



Кёнигслуттер, клуатр



именно эта монастырская архитектура сохранила идею плоских перекрытий базилики. Коллегиальная церковь Санкт Серватиус в Кведлинбурге (с. 62, внизу) использует такое же саксонское чередование опор, что роднит ее с церковью Санкт Михаэль в Хильдесхайме.

То же двойное чередование опор используется и в трехнефной базилике Санкт Годехард в Хильдесхайме, строительство которой велось с 1130 по 1172 год. Особое архитектурное значение имеет хор (с. 25), так как впервые в немецком зодчестве он окружен деамбулаторием с апсидальными капеллами (венцом капелл). Во французской архитектуре венец капелл известен с X века, а в Германии Санкт Годехард остается единственным примером. Только в эпоху готики под непосредственным влиянием французской архитектуры стали строиться такие деамбулатории.

Поздняя штауфенская архитектура Рейна — взаимодействие с Францией

Поздний этап штауфенской архитектуры представлен монастырской церковью Санкт Петер унд Санкт Пауль в Кёнигслуттере (вверху слева), построенной между 1135 годом и концом XII века императором Лотаром. Хор и трансепт перекрыты крестовыми сводами. План здания с двумя боковыми хорами, фланкирующими основное строение, соответствует планировке хирсауской школы, иными словами, выражает антиимперскую концепцию. В то же время богатое архитектурное членение явно сделано по воле императора, финансировавшего строительство храма. Детальное членение главной апсиды на восточной стороне типично для позднего стиля штауфенской архитектуры. Членение щедро обеспечено полупилонами и полукруглыми сводчатыми фризам, а стены имеют особый рельеф. Имперская власть выражена в античном орнаменте, который, как в Шпайерском соборе, был создан ломбардскими каменщиками.

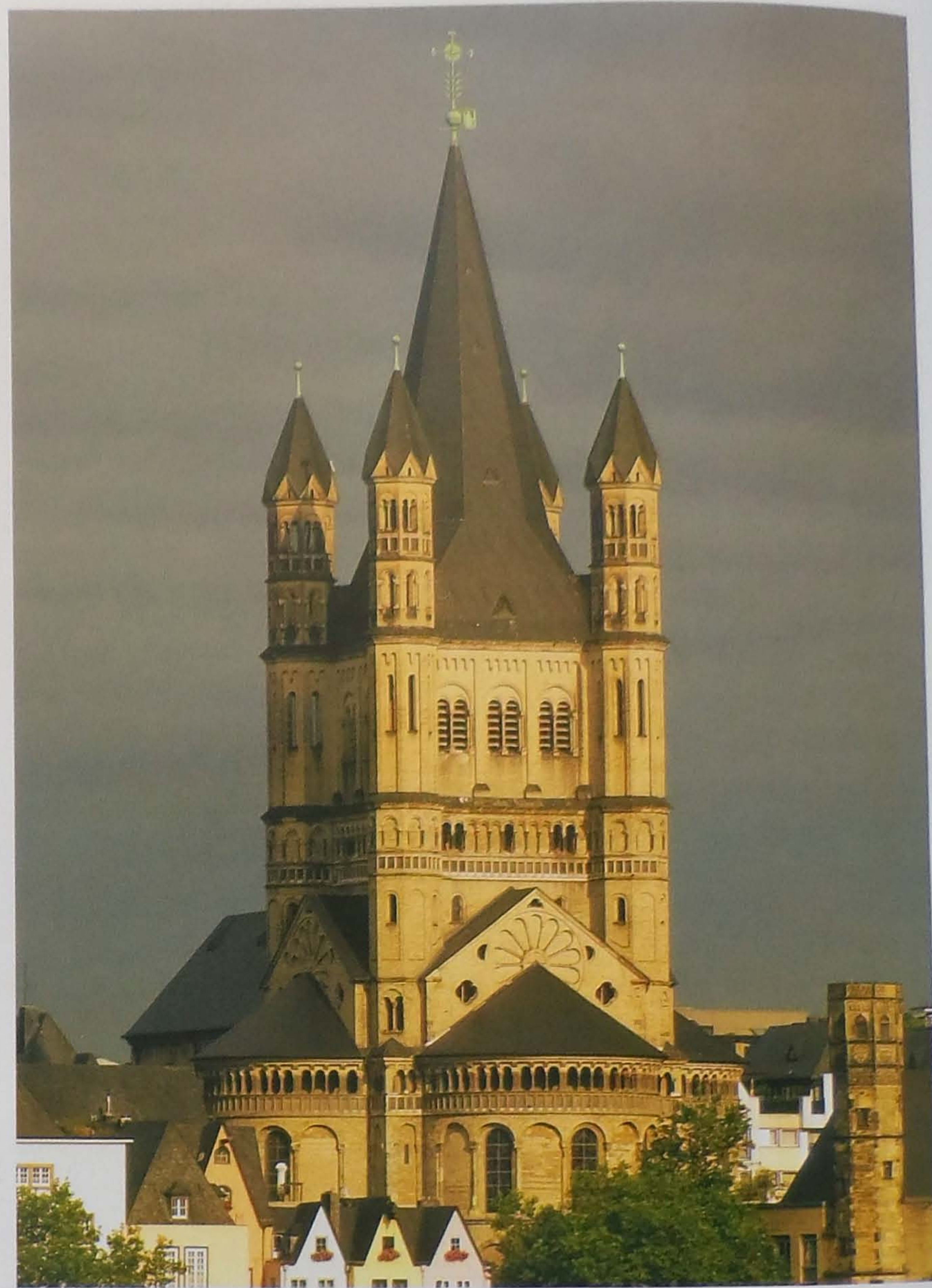
Шварц-Райндорф, дворцовая капелла Санкт Клеменс, 1150 и 1173 гг.
Внешний вид с северо-востока



Церковь Санкт Клеменс в Шварц-Райндорфе возле Бонна была построена около 1150 года кёльнским архиепископом Арнольдом фон Вид как дворцовая капелла, однако в 1173 году стала церковью женского монастыря (с. 64, вверху слева).

Здание частично повторяет капеллу святого Годехарда в соборе Майнца, хотя план Санкт Клеменса крестообразный. Интерьер храма открывается на восток, в сторону апсиды, на обоих ярусах, образуя широкое пространство. Именно здесь незадолго до 1173 года впервые в Рейнланде были возведены нервюрные своды. Наружное убранство здания отличается богатым и аккуратным членением. Нижние пояса стен капеллы практически лишены декора, зато их верхняя часть украшена весьма пышно. Наверху проходит карликовая галерея с узкой крышей, окружающая всю церковь. Над галереей возвышается основная часть церкви с мощной башней в центре.

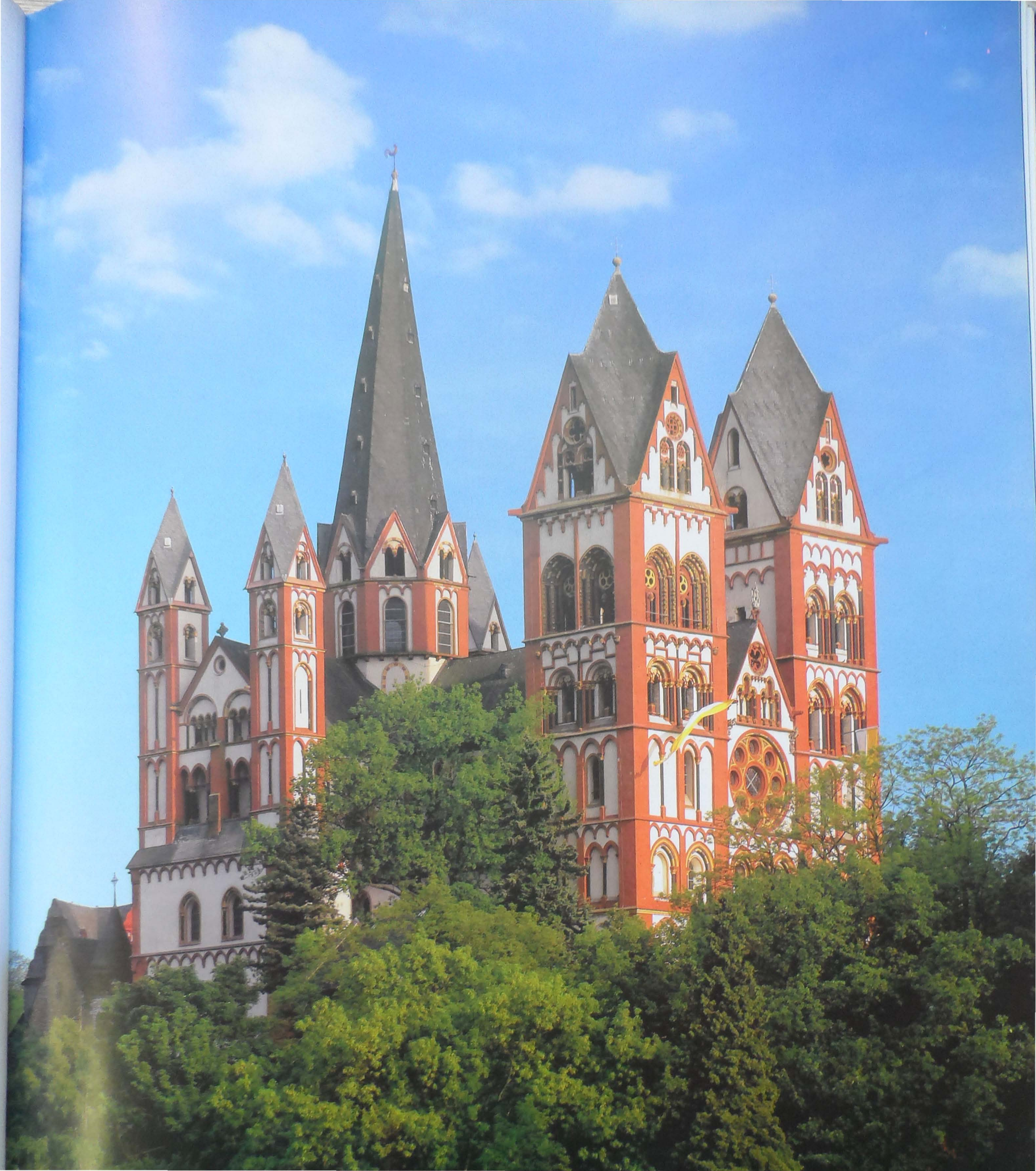
Кёльн, Гросс Санкт Мартин, бывшая церковь бенедиктинского аббатства, 1150–1172 гг. Вид с юго-востока



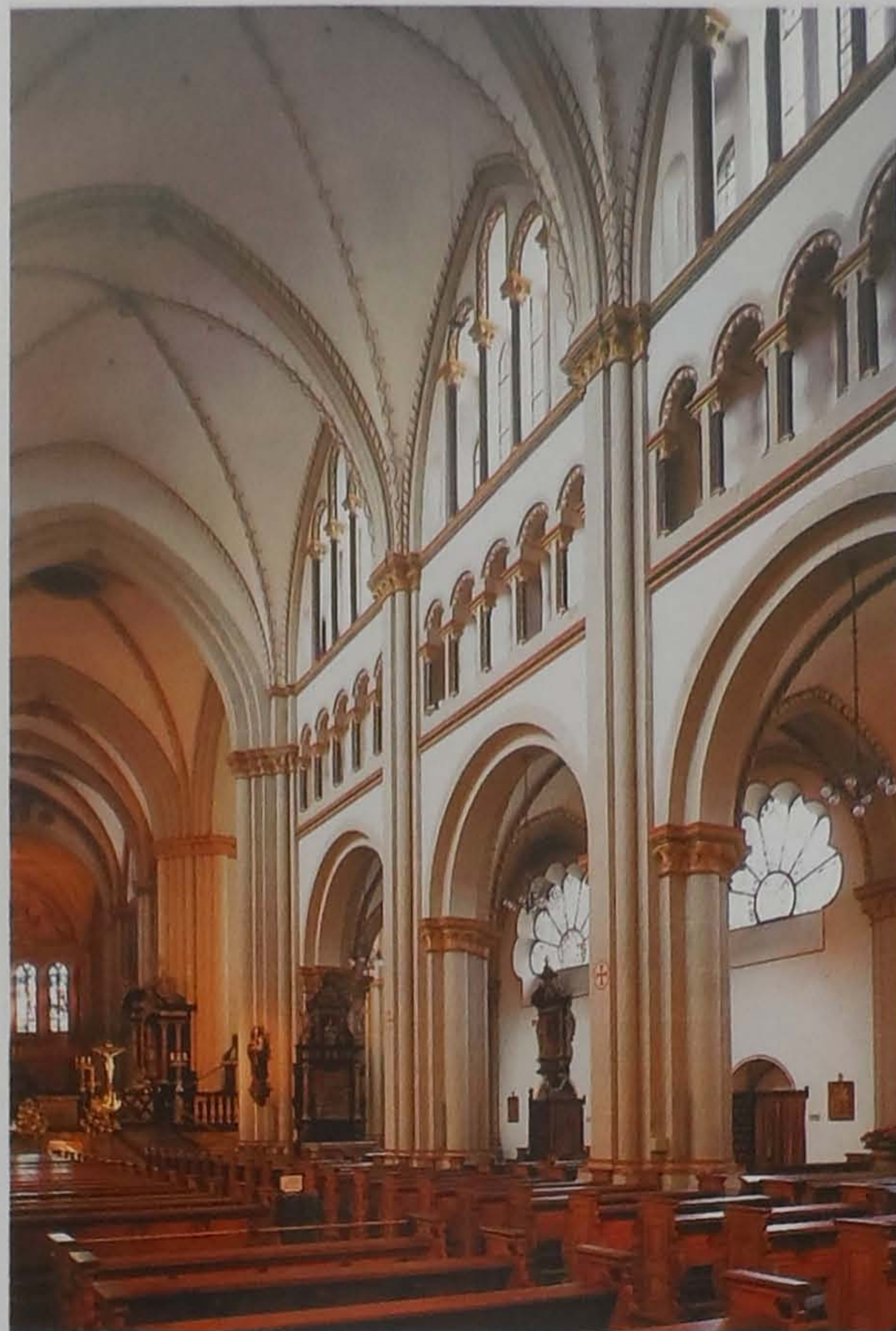
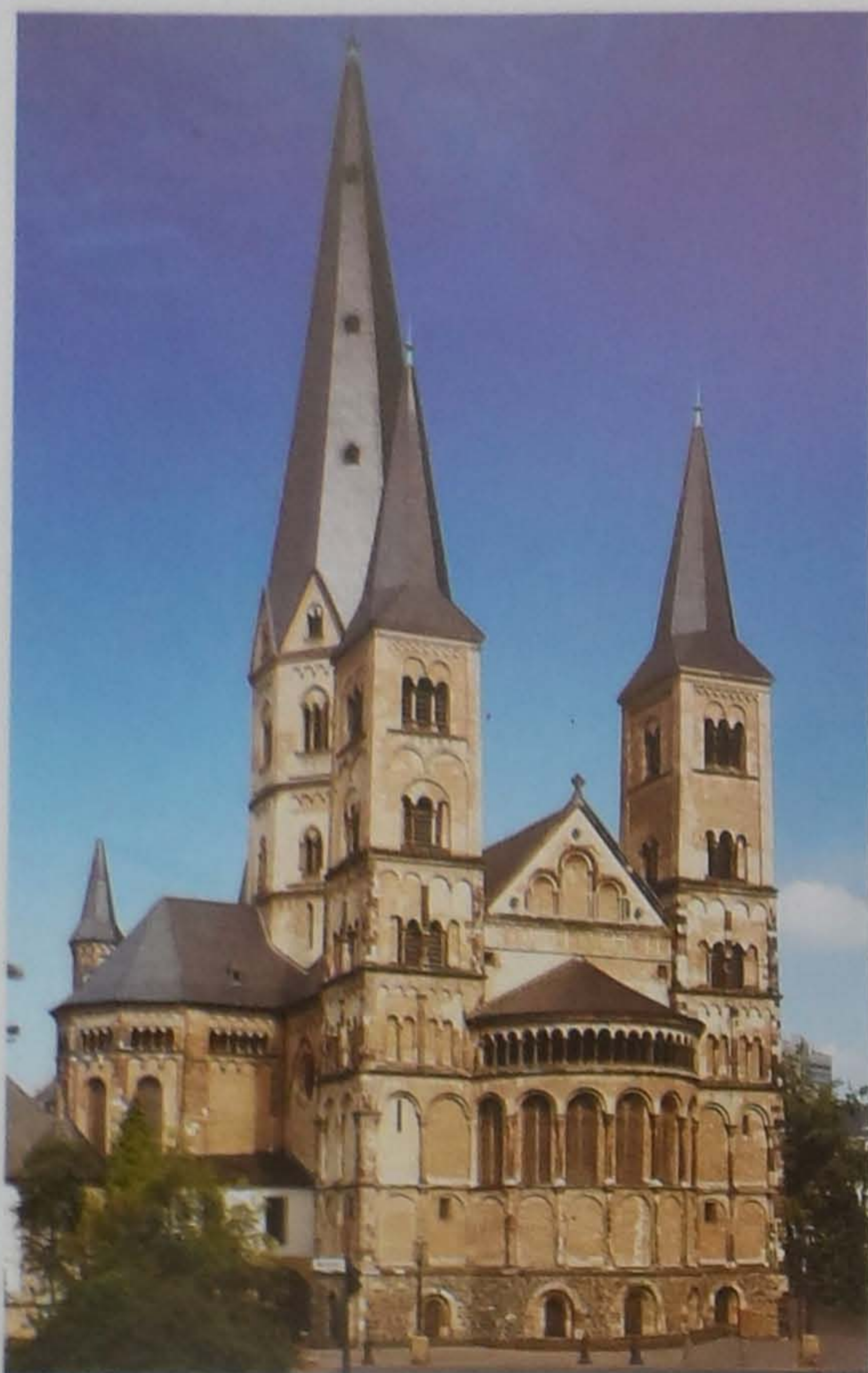
С. 65:
Лимбург-на-Лане, собор, бывшая коллегиальная и приходская церковь Санкт Георг унд Санкт Николас. 1215–1235 гг.
Вид с северо-запада

Богатая поверхность здания разработана гораздо эффектнее, чем в другой церкви того времени — Марии-Лах. Форме окон верхнего яруса здания присущ собственный, неповторимый стиль. Окна не полукруглые, но обладают весьма необычной, почти маньеристской по стилю формой — четырехлистника или веера. Такие формы окон широко распространены в более поздней архитектуре Нижнего Рейна, где имеют множество разновидностей.

Наружное членение кафедрального собора в Бонне (с. 66) выражено сложнее и отличается еще большим совершенством. Восточный хор с полукруглой апсидой был закончен в 1166 году, а строительство трансепта, нефа и полукруглого западного хора, заключенных в прямоугольник стен, продолжалось до 1224 года. Башни и апсида поднимаются с одного высокого цоколя, который вместе со слепыми аркадами двух следующих ярусов придает еди-



Бонн, кафедральный собор Санкт-Мартин, 1166 (восточные части), 1224 гг. (неф и западный хор). Вид с востока (слева), три яруса стены (в центре)



Лимбург-на-Лане, собор, бывшая коллегиальная и приходская церковь Санкт-Георг унд Санкт-Николас. 1225–1235 гг. Вид средокрестия с четырехъярусной стеной



нообразие восточной части храма. Вершина апсиды увенчана карликовой галереей. Изнутри восточный хор кажется низким и тяжелым, в то время как центральный неф, напротив, выглядит изящным и легким. Это достигается благодаря добавлению слепого трифория между ярусом широких аркад и трехчастными окнами клирестория.

Хотя трифорий расположен на расстоянии от стены, его нельзя использовать для прохода. Эффект двух рядов, создающийся на двух нижних ярусах, продолжается и в клирестории, где из стены выступают маленькие колонны, несущие стрельчатые арки. В конструкции стен боннского кафедрального собора элементы, взятые из Сен-Трините в Кане, были модифицированы под поздний романский стиль, так что стены получились слишком хрупкими и тонкими. Трехъярусное строение стены, состоящей из аркад, трифория и клирестория, впоследствии широко распространилось в рейнской архитектуре. Часто трифорий заменялся галереей, впервые построенной в церкви Санкт-Урсула в Кёльне. Ярус галерей также встречается на Рейне в поздний штауфенский период: Санкт-Георг в Кёльне, церкви в Бахерахе, Андернахе и Нойсе.

Дальнейшее развитие стен имеет место в коллегиальной церкви Санкт-Георг унд Санкт-Николас (с. 65, 66, справа), начатой в 1215 году. Она была освящена в 1235 году, но строительство продолжалось до середины столетия. В ней совмещены оба типа возвышения стен: трифорий и галерея, образующие четыре яруса, — такой прием восходит к раннему французскому готическому стилю Лана. Ярус трифория вставлен между галереями и клирестори-

ем. Однако это четырехъярусное деление кажется более тяжелым и массивным, чем французский оригинал. Церковь стоит на каменистой почве, и окружающий пейзаж эффектно подчеркивает ее рельефность.

Эти архитектурные идеи достигают максимального расцвета в церквях Санкт-Апостельн (с. 53) и Гросс-Санкт-Мартин (с. 64) в Кёльне. В них продолжается традиция кёльнского зодчества, например, была возрождена идея тройного хора (в форме трилистника) церкви Санкт-Мария им Капитоль. Бывшая коллегиальная церковь Гросс-Санкт-Мартин построена на месте сгоревшей церкви в 1150 году и освящена в 1172 году.

Три конхи апсид, травеи перед которыми покрыты невысокими цилиндрическими сводами, сгруппированы вокруг квадратного средокрестия, над которым возвышается массивная башня с четырьмя тонкими восьмиугольными башенками, внутри которых находятся винтовые лестницы. Эта башня господствовала в пейзаже Кёльна, пока в XIX столетии не были надстроены башни городского собора. Центральный и боковые нефы храма кажутся невыразительным дополнением по сравнению с огромной восточной частью с высокими башнями. Слепые полукруглые аркады делят конхи апсид на три яруса. Карликовые галереи над ровным фризом, который проходит вокруг восточного окончания церкви, объединяют различные части здания. Богатство членения усиливается наверху здания. Для этих кёльнских церквей с богатым архитектурным членением характерна двухрядная конструкция стен, которая прослеживается как внутри,

Рацебург, протестантская соборная
церковь, бывшая церковь
Санкт Мария унд Санкт Иоанн,
1160/70–1215/20 гг. Вид с юга

Ерихов, бывшая премонастранская
коллегиальная церковь
Санкт Мария унд Санкт Николас.
Неф после 1144 г.

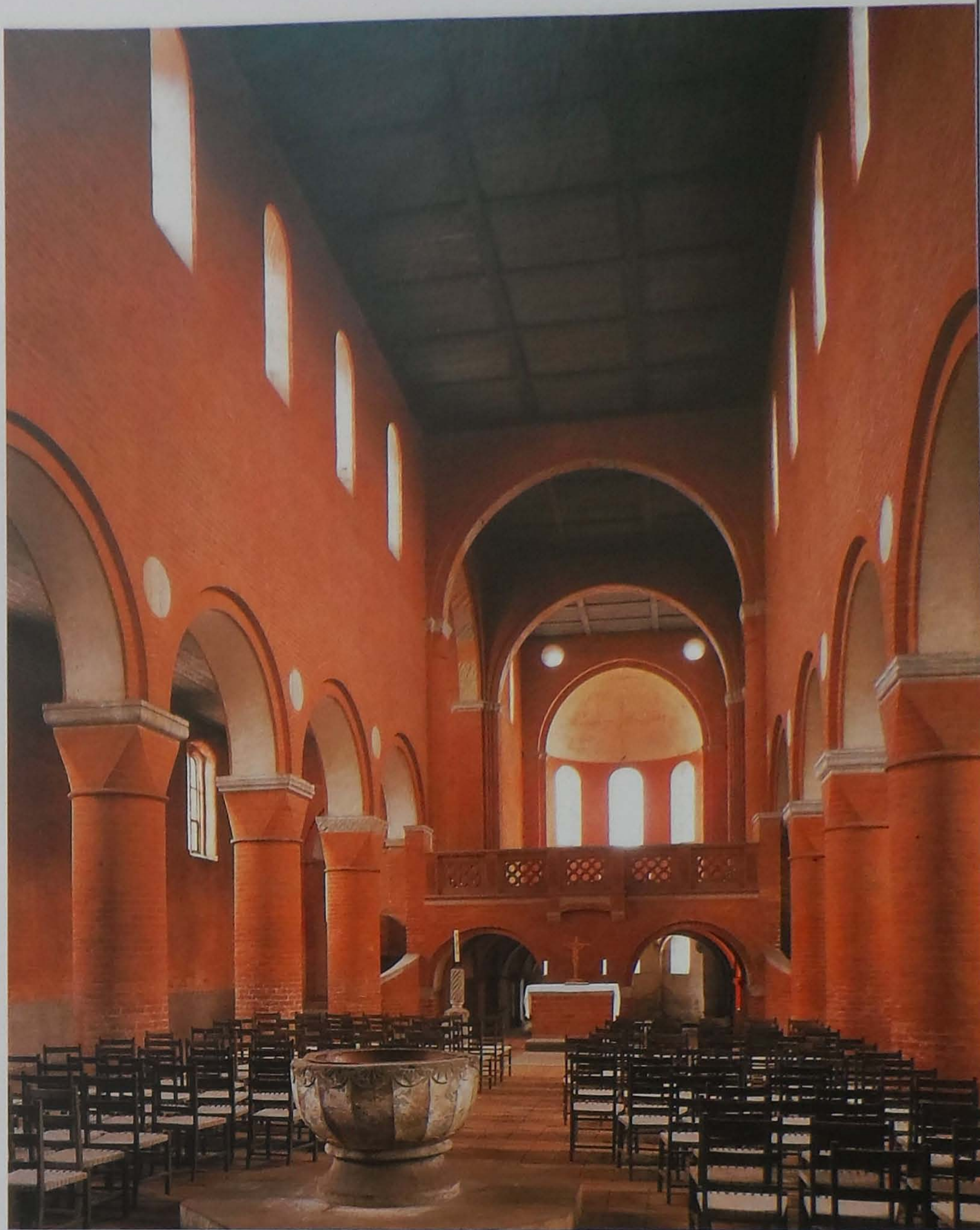
так и снаружи. Стенам придана массивность, но в то же время они выглядят легкими. Эффект легкости увеличивается в средокрестии и ближе к перекрытиям благодаря использованию ниш или проходов за арками. Такой тип членения стен заимствован у нормандской архитектуры, он придает внутреннему пространству храма изящность и элегантность, не свойственные штауфенской архитектуре.

Влияние Генриха Льва.

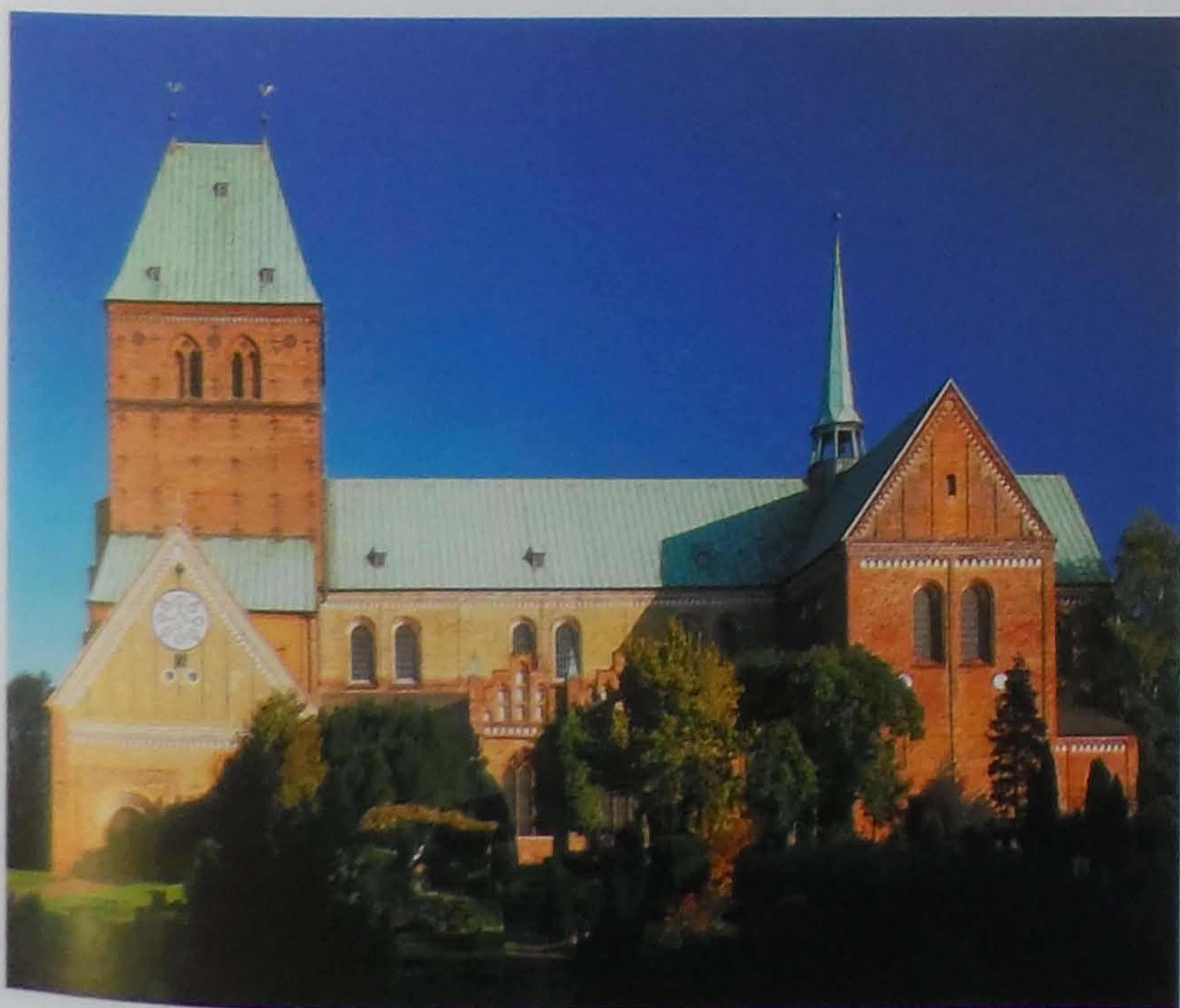
Северно-немецкая кирпичная романская архитектура

Центром нижнесаксонского искусства был Брауншвейг (Брун-свик), цитадель гвельфского герцога Генриха Льва. Собор в Брауншвейге был перестроен между 1173 и 1195 годами в едином стиле. Здание, с его монументальным величием и суровостью и тяжелым, практически лишенным всякого членения внешним обликом, выглядит несколько старомодно для своего времени. Базилика в форме креста, пропорции которой строго базируются на квадрате средокрестия, по замыслу должна вся перекрываться сводами. Для нефа характерна система чередующихся опор, хотя промежуточными опорами служат не колонны, а столбы без полу-пилонов, которые кажутся частью стен. В сочетании с едва освещенным клиресторием и цилиндрическим сводом они образуют тяжелый, почти «катакомбный» интерьер. С ним согласуется и наружный облик здания из необработанного камня, который облегчают лишь несколько лизен и полукруглые фризy. Северная сдержанность Брауншвейга и южная пышность Вормса представляют собой весьма широкий стилистический спектр штауфенской архитектуры.

На севере Германии излюбленным строительным материалом как для церковного, так и для светского зодчества стал кирпич. Он



впервые был использован вместо привычного необработанного камня при строительстве премонастранской церкви в Ерихове, начатом вскоре после 1144 года. Здание с плоскими перекрытиями и аскетичными сдержанными формами выполнено в духе Хирсау (справа). Техника кирпичной кладки не применялась в строительстве с конца античного периода, пока, наконец, премонастранты и цистерцианцы не возвратились к ее использованию из-за нехватки необработанного камня на севере.



Маульбронн, бывшее цистерцианское аббатство. Вторая половина XII в. Вид с воздуха

Маульбронн, бывшая аббатская церковь. Восточное окончание нефа



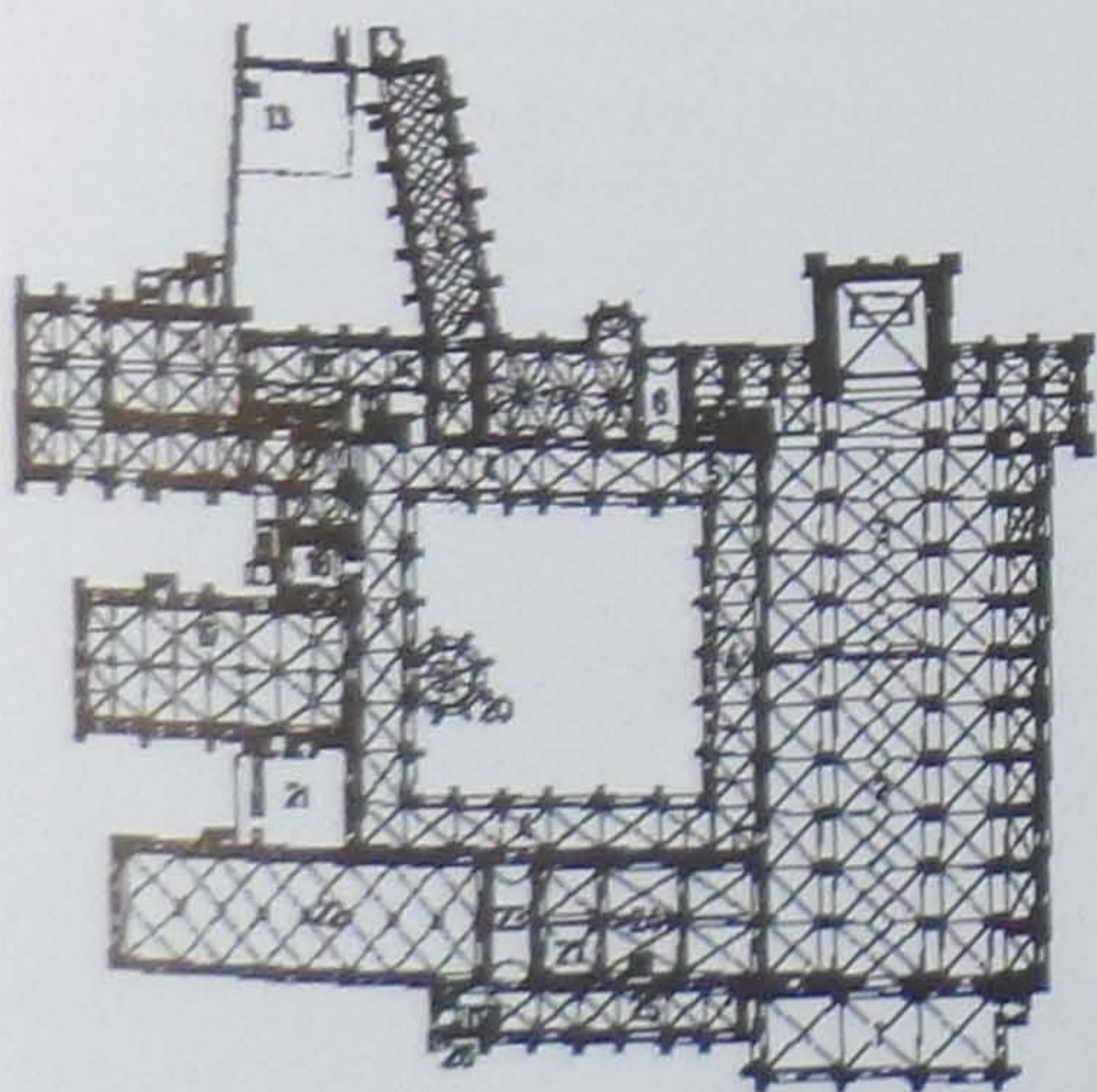
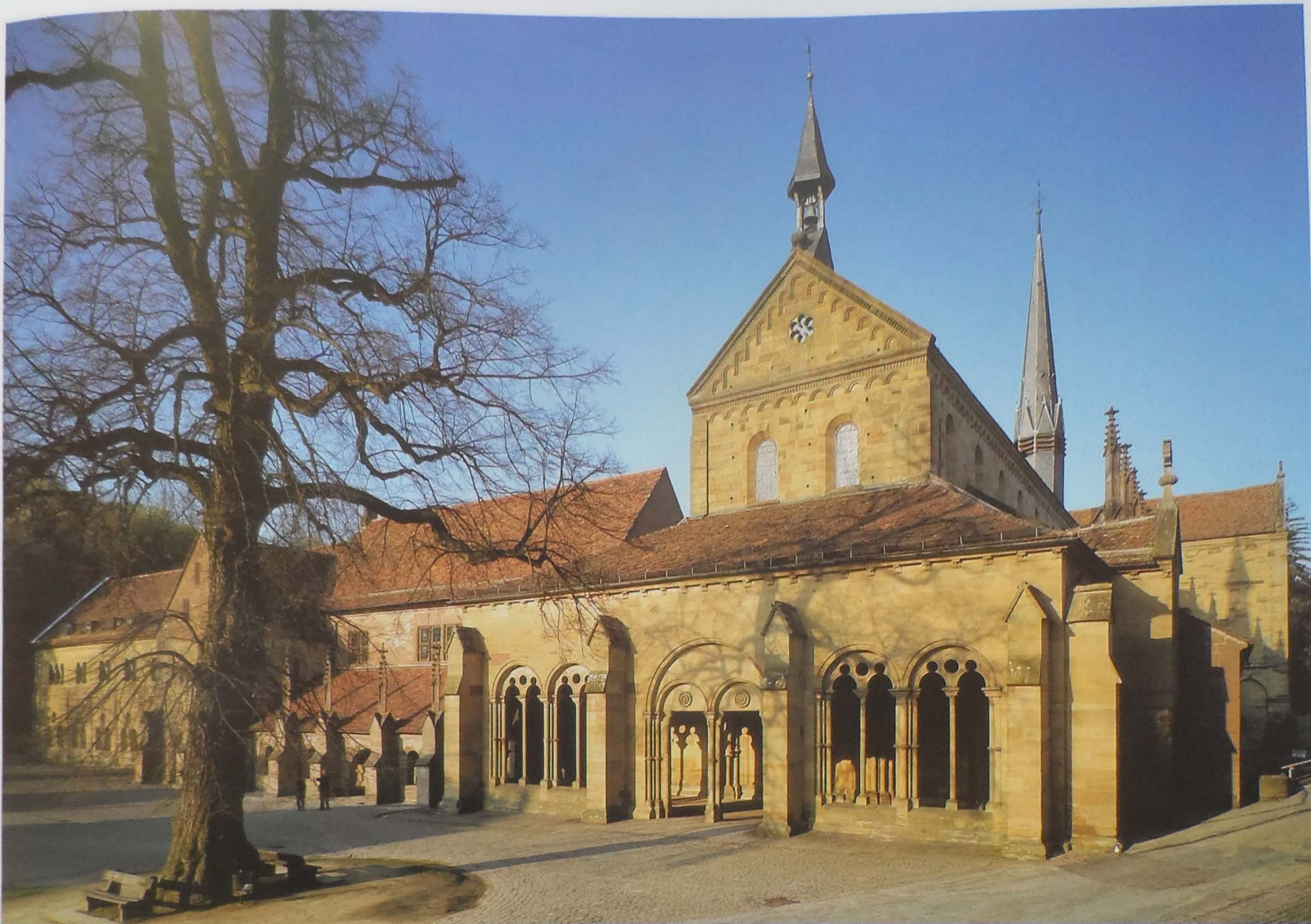
Цистерцианская архитектура

Секуляризация старых идеалов клюнийского ордена, особенно заметная в необычайно роскошном аббатстве Клуни, послужила причиной того, что в XII веке группа монахов основала монастырь в местечке Сито, где жизнь должна была вестись в соответствии со строгими, аскетическими монастырскими правилами. От названия монастыря произошло название ордена — цистерциане. В 1113 году в него вступил Бернар Клервоский и в течение короткого времени принес ордену небывалую известность. При Бернаре было основано более 500 новых цистерцианских монастырей, каждый из которых был проникнут аскетическим духом. Все постройки отличались простотой, незамысловатостью и строгостью согласно идеалам цистерцианского ордена. Было запрещено возводить башни. Разрешались лишь совсем невысокие башенки на коньке крыши, которые использовались как колокольни. Цистерцианская церковь представляла собой невысокое здание без каких-либо башен или выступов. Интерьер храма большей частью лишен всяких декоративных деталей.

Цистерцианский монастырь в Маульбронне дошел до нашего времени практически в первоначальном виде. Комплекс из главного здания и вспомогательных построек неоднороден по стилю и времени строительства. Центр монастыря образует церковь с примыкающим к ней огороженным пространством — территорией, принадлежащей монахам. Недалеко от нее расположены хозяйственные постройки, огород, кладбище и лазарет. Монастырский ансамбль окружен стеной, закрывающей его от внешнего мира. Трехнефная базилика с плоским завершением хора изначально имела плоские перекрытия, подобно цистерцианскому монастырю в Бебенхаузене. Своды были добавлены позднее.

Монастырь в Эбербахе (Рейнгау) представляет тот же тип плана, что и в Маульбронне, хотя пропорции базировались на квадрате средокрестия и здание имело крестовые своды. Церковь монастыря, основанного в 1135 году, была перестроена между 1150 и 1178 годами и сохранилась в этом виде без последующих изменений, за исключением пристройки к боковым капеллам готических капелл. Прямоугольные полупилоны, поднимающиеся с поясков, расположенных на стене на высоте импостов, несут поперечные арки между крестовыми сводами. Каждая траверза содержит два окна клирестория — прямое указание на то, что по первоначальному замыслу здание должно было иметь крестовые своды. В церкви проявились характерные черты цистерцианского убранства: очень простое членение, относительное отсутствие декора, простота и ясность интерьера. Особенностью штауфенского периода являются низкий и тяжелый интерьер и единообразие его поверхностей, которые дышат суровым величием.

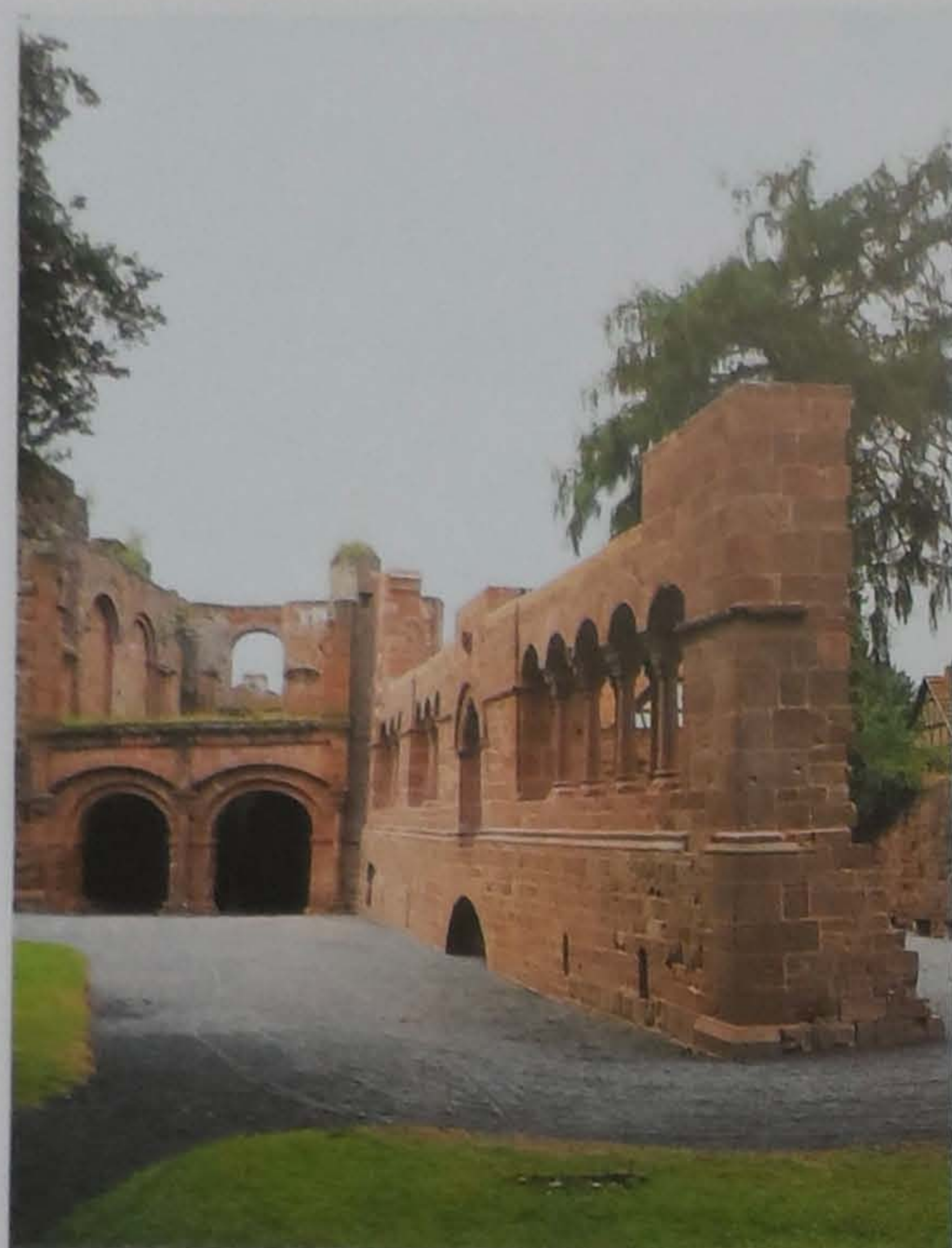
Маульбронн,
бывшее цистерцианское
аббатство, участок
монастыря и галилея



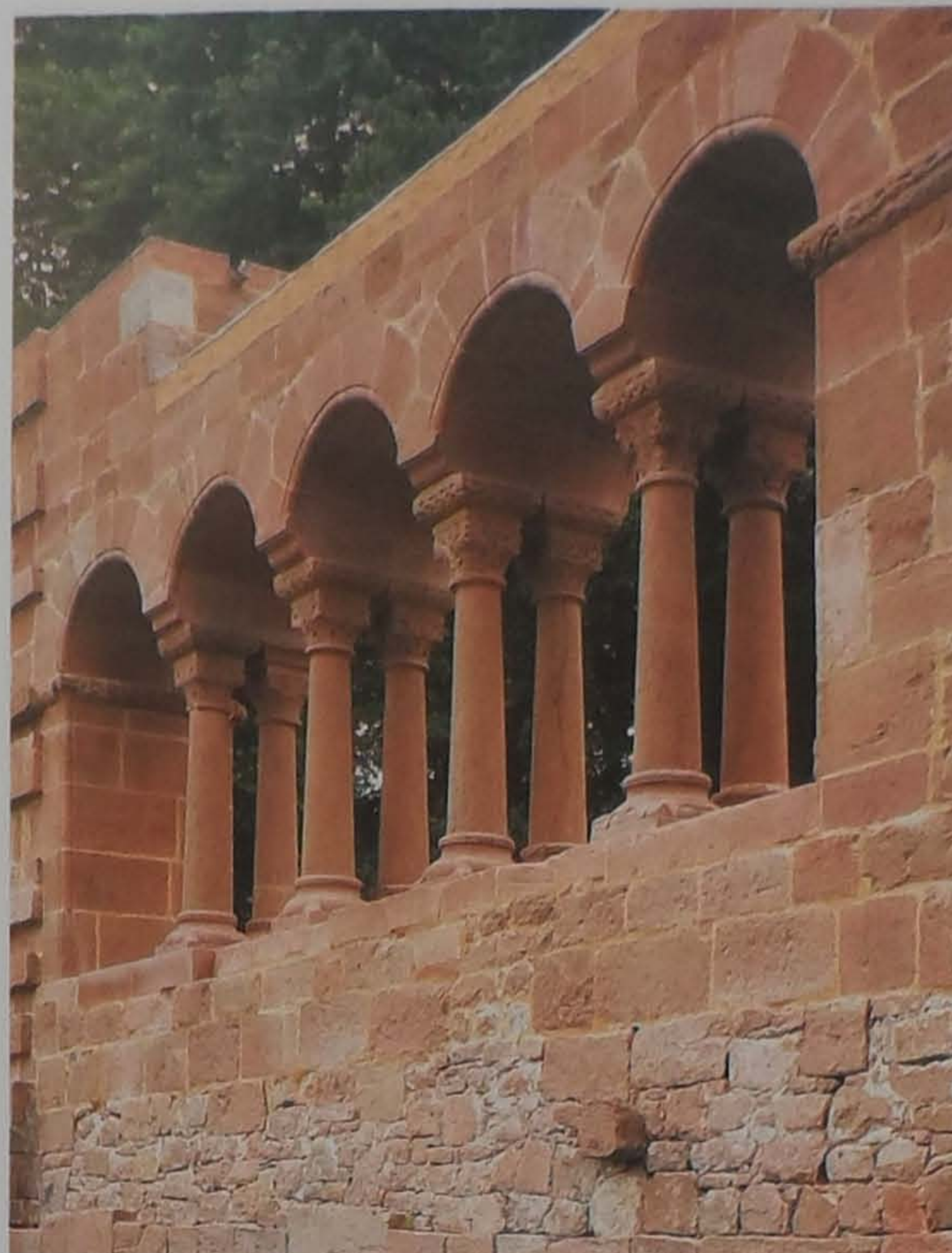
Маульбронн, план аббатской
церкви (вверху), внутренний
вид галилеи (справа)



Развалины императорского дворца в Гельнгаузене. Вторая половина XII в. Дворец, надвратная постройка с капеллой и башней



Развалины императорского дворца в Гельнгаузене. Аркады главных жилых помещений



Развалины императорского дворца в Гельнгаузене. Деталь стены



Светская романская архитектура

Важнейшими постройками светской романской архитектуры были жилые и фортификационные здания. Их аскетичный характер восходит к укрепленным городам и замкам, равно приспособленным и для повседневной жизни, и для обороны. С эпохи раннего Средневековья правители империи предпочитали жить в замках. Немецкое название этих резиденций — пфальц — восходит к латинскому слову «palatium» (дворец). Императорские или королевские дворцы с роскошными залами, крытыми променадами, капеллами и атриумами строились по всей империи, поскольку императоры в те времена вели «бродячий» образ жизни, не имея постоянной резиденции. На протяжении жизни они переезжали из одного дворца в другой. Хозяйственные постройки, примыкающие к дворцам, обеспечивали нужды императорского двора. Расположение зданий берет за образец римские, византийские и германские прототипы.

Размеры императорского дворца Карла Великого в Ахене, тип соседствующих с ним функциональных построек известны достаточно хорошо. Раскопки в Бодмане на Боденском озере и в каролингских дворцах в Ингельсгейме и Неймегене дали полезные данные о постройках и о жизни в них. Императорский дворец в Госларе (с. 71) был построен в первой половине XI века при Оттоне III и Генрихе III, к этому периоду относится зальное строение. Однако современный облик дворца — результат обширных реставрационных работ и реконструкции в романтическом стиле в 1865 году.

Императорский дворец в Гельнгаузене (вверху), первое упоминание о котором относится к 1158 году, сейчас представляет собой руины, однако его считают одним из самых красивых и художественно

важно значимых императорских дворцов Германии. Фридрих I получил его незадолго до 1170 года в качестве лена. Он служил резиденцией нескольким германским императорам, а иногда местом сбора императорских советов. Руины дворца были реставрированы в XIX столетии.

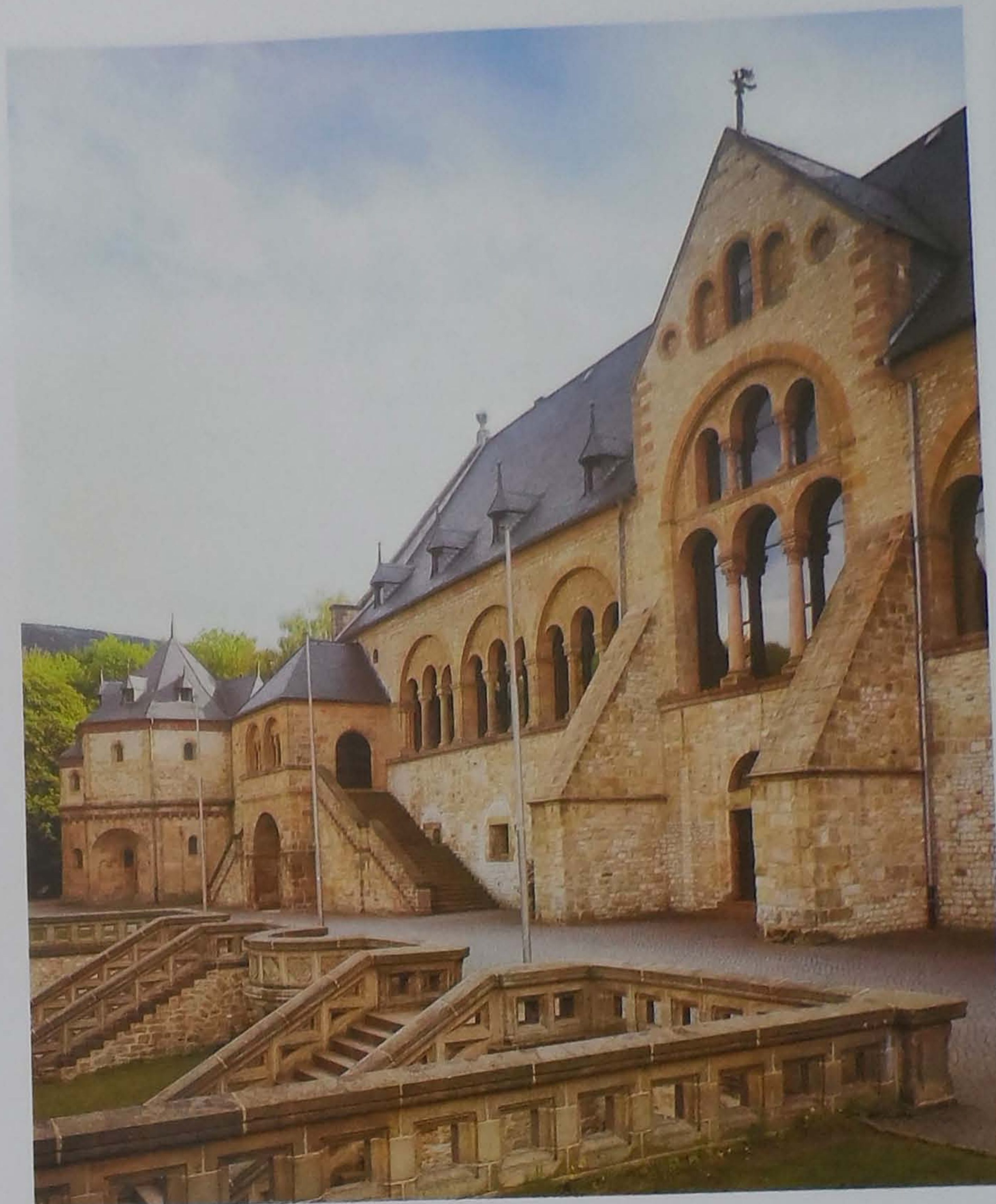
Принципы замкового строительства определялись особенностями ландшафта. В Южной и Западной Европе зодчие пытались достигнуть максимально возможной стандартности. Напротив, в Северной Европе и особенно в Германии замок являлся органической частью ландшафта и его оборонительная способность была привязана к топографии местности. «Кольцевые» замки, в которых стены и постройки располагались кольцами, обычно строились в местах, одинаково защищенных со всех сторон. Замок на равнине мог быть окружен крепостным рвом, а замок на вершине горы защищали крутые склоны. Стоящая отдельно главная башня замка служила обычно не для обороны, а скорее оставалась последним убежищем защитников. Поэтому верхние ярусы главных башен строились как жилые. Палас также содержал жилые помещения, в том числе главный зал и ряд отапливаемых комнат. Замковые постройки были одним из важнейших художественных достижений эпохи правления Штауфенов. В XI веке замки имеют исключительно функциональное назначение. И только в XII веке развиваются большие и независимые типы замковых зданий. Начало этому положила башня-замок, бергфрид, которую можно сравнить с французским донжоном (с. 174 и далее). В замке эпохи Штауфенов к тому же присутствуют отдельные постройки, образующие единый комплекс. Укрепленным центром замка этого времени является круглая, квадратная или полигональная главная башня.

Ландсберг, Эльзас, развалины замка, главные жилые помещения с эркером капеллы

Гослар, бывший императорский дворец, XI–XIII вв. Так называемый императорский дом, реконструирован в 1868–1879 гг.

Гослар, императорский дворец, капеллы, коллегиальная церковь. Рисунок

Церемониальные комнаты и жилые помещения располагались в отдельном строении — паласе. Обычно он находился в глубине замкового двора под защитой главной башни, окруженный крепостными стенами. Поскольку замок служил не только резиденцией правителя, но и представительством двора, его убранство и планировка должны были соответствовать этим целям. В типичном замке обязательно присутствовали капеллы и палаты, которые могли отапливаться и использоваться для жилья. Основная структура стандартна для всех замков, будь то дворец императора, замок министра или принца. За функциональными требованиями стояло стремление к четкой планировке, хотя она зависела от топографических особенностей конкретной местности. По месту строительства можно выделить два типа замков: на высоких, скалистых уступах и в низинах. Чаще всего встречаются замки на вершине холма или скалы. Они могли строиться как на вершине, так и на склоне горы. Перед замком на склоне обычно находится ров, а замок и жилые помещения защищены огромной стеной. Но самым безопасным для замка местом была, конечно, вершина горы или скалы. В таком замке палас, жилые и хозяйственные постройки располагались возле дальнего края внутри прямоугольной или многоугольной крепостной стены, форма которой диктовалась местностью.





Слева:
Регенсбург, «Бамбургская башня»,
жилая башня. Третья четверть XIII в.
Карден, романский дом (вверху)
Бад-Мюнстерейфель, романский дом.
1167/68 (внизу)

Фрайбург, город, основанный
герцогами Зерингерскими.
Первая половина XII в.
Мерианская гравюра 1643 г.

Брейсгау, Виллинген, Мюртен и Фрибург. Штауфены последовали их примеру только в середине XII столетия, построив Швембиш-Гмюнд, Рейтлинген и Агно. Гвельфы основали Ульм, а Генрих Лев — Любек.

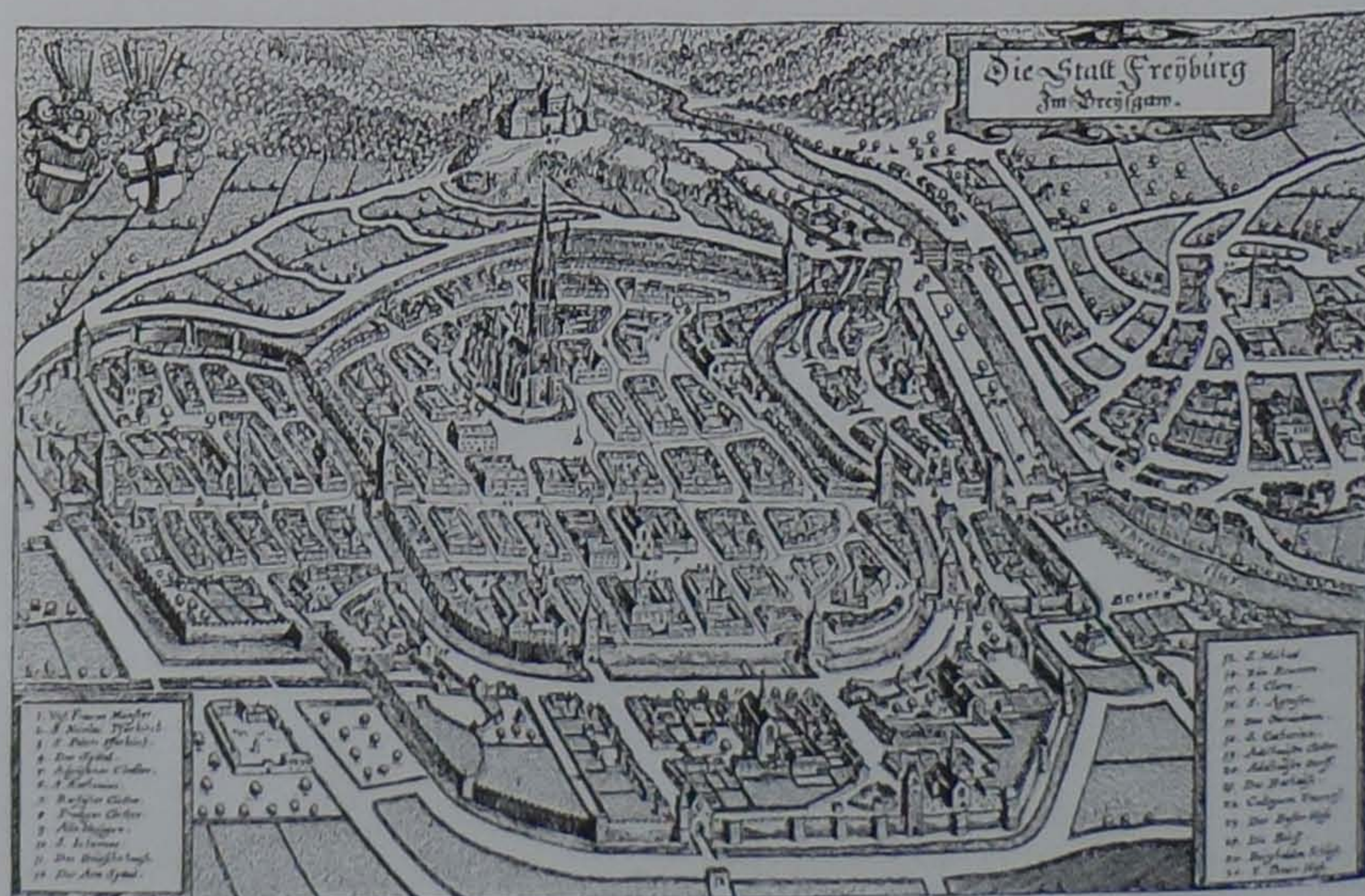
Зерингенские города имели в плане большой овал, окруженный мощными стенами с воротами и башнями. Планировку города определяла широкая рыночная улица или две главные улицы, пересекающиеся под прямым углом. Улицы заканчивались воротами. Параллельно или перпендикулярно главным располагались боковые улицы, за которыми шли торговые ряды. Большие рынки устраивались, разумеется, на главных улицах. В черте города строились церкви и рядом с ними кладбища.

Сохранилось немного романских жилых построек, большей частью деревянных. Но даже эти малочисленные здания из камня или дерева позволяют представить технику строительства того времени. Среди самых древних сооружений отмечают так называемый «романский дом» в Бад-Мюнстерейфеле датированный 1167–1168 годами, и бывший придворный зал в Оберланштайне (1160–1170). Большой интерес представляет огромный каменный дом на паломнической дороге в Обернай (Эльзас) с группами двойных окон с трехлопастными арками, построенный около 1220 года. Другим примером романского дома конца XII века является постройка в Росеме (Эльзас) — башневидное здание с рельефной кладкой по углам. В некоторых немецких городах сохранились впечатляющие жилые башни позднего романского периода — к ним относится так называемая Бамбургская башня в Регенсбурге (слева), датированная третьей четвертью XIII века. Желтый дом в Эслингене — четырехъярусная романская башня с квадратом в плане — был построен около 1260 года. Его рельефные каменные фасады отличаются окнами со стрельчатыми арками. К позднему романскому периоду также относят некоторые частично деревянные дома Эслингена, Бад-Вимпфена, Швембиш-Халля, это удалось доказать при помощи научных методов определения возраста древесины, из которой были построены здания.

Рельефная каменная кладка, придававшая зданиям монументальный и оборонительный вид, была типична для большинства штауфенских замков. Замок в Ландсберге (Эльзас) был построен приблизительно в середине XII века и обнесен стеной из рельефного камня (слева).

Верхний ярус руин паласа имеет ряд из четырех полукруглых сводчатых окон и эркер с полукруглым арочным фризом. План замка в Ульрихсбурге (Рибовилль) был отлично приспособлен к гористой местности. В XII веке к нему была пристроена главная башня и ряд других сооружений, этот замок считается одним из лучших образцов штауфенской замковой архитектуры (с. 73).

Наряду со строительством замков важной чертой позднего романского зодчества является градостроительство. До начала XII века в Германии было мало городов, и своим существованием они, как правило, были обязаны епископскому престолу или важным торговым поселениям. Довольно долго эти города росли без определенного плана, но потом ситуация изменилась. В начале XII века впервые со времен античности были основаны новые города, которые застраивались по тщательно продуманным планам. Важнейшие королевские семейства того времени — Штауфены, Гвельфы и Зерингены — основали новые города, чтобы объединить владения и дать им большие привилегии. Самыми красивыми были города Зерингенов, в том числе Фрайбург-в-





Рибовилль, Ульрихсбург.
Начало XII–XIII в.

Развалины замка в
Трифеле-в-Анвейлере, «самого
изящного фортификационного
сооружения штауфенской эпохи»,
место, где раньше хранились
императорские сокровища.
Башня-колодец (крайняя левая),
эркер капеллы (слева)

Алик Маклин

Романская архитектура в Италии

В 1026 году Теодальдо, епископ Ареццо (1023–1036), отправил архитектора Маджинардо в Равенну изучать базилику Сан Витале, чтобы взять ее за образец для будущего собора в Ареццо. Епископ очень ценил Маджинардо, называя его «лучшим знатоком архитектурного искусства». Документы, оставшиеся от разрушенного в 1561 году собора, указывают на то, что Маджинардо многое заимствовал у Сан Витале. Черты, которые он перенимал у равеннской базилики, важны для понимания развития романской архитектуры в Италии. Архитектор соединил центрический дворцово-капелльный план Сан Витале с базиликальным, наполнив, таким образом, ансамбль собора имперским духом.

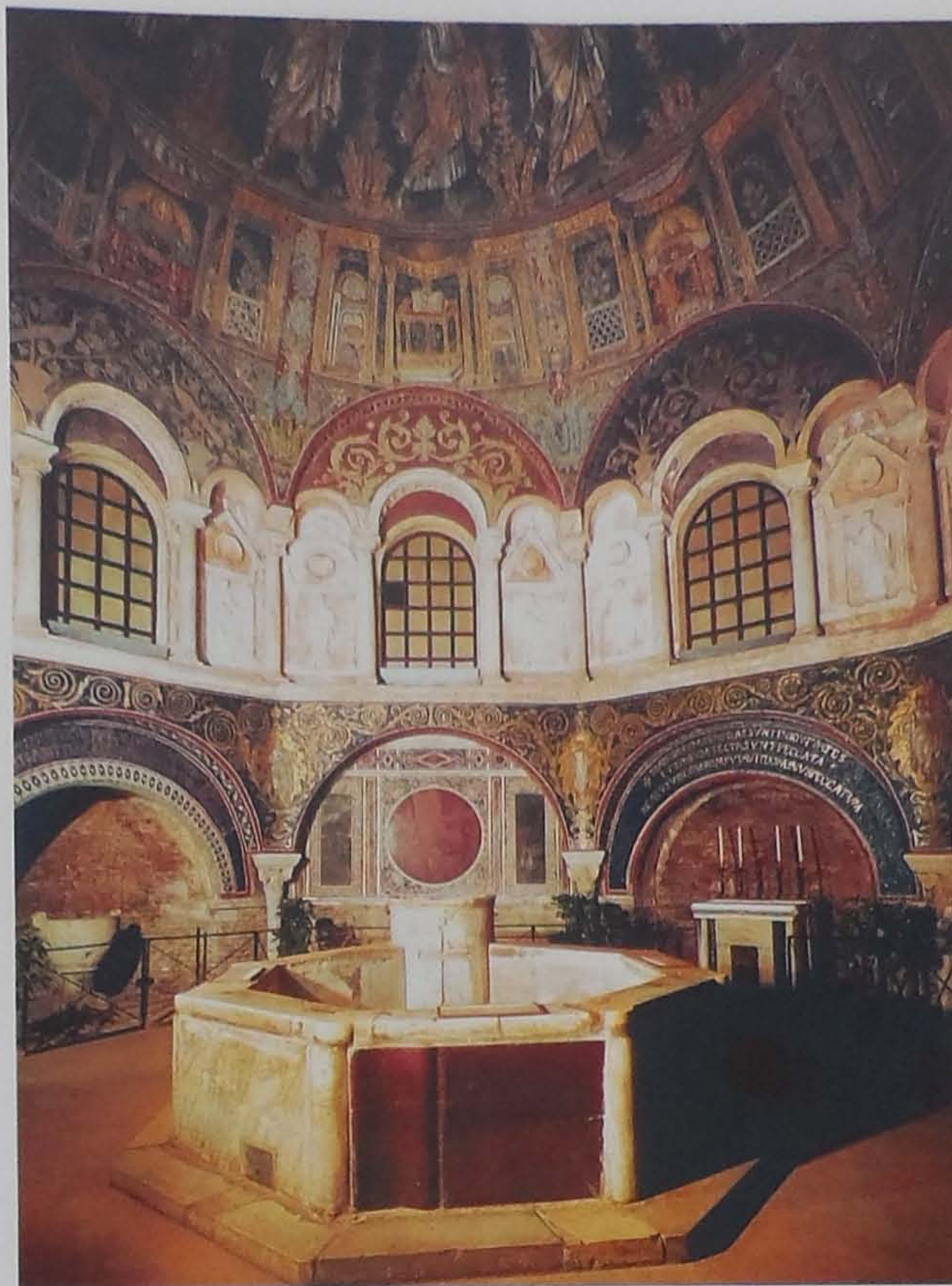
Очевидно желание Маджинардо и Теодальдо создать гибрид собора и дворцовой капеллы, тем более, что двумя столетиями раньше по ту сторону Альп была сделана другая копия Сан Витале — дворцовая капелла Карла Великого в Ахене. Древняя каролингская постройка с центрическим планом, в точности копирующая юстинианскую модель, не стремилась к компромиссу двух начал, в отличие от собора епископа Теодальдо. У нее была иная задача. На Рождество 800 года Карл Великий возложил на себя корону императора Западной Римской империи, заявив тем самым о неразрывной связи с великим христианским императором Юстинианом. Постройкой дворцовой капеллы он хотел еще раз подчеркнуть эту преемственность. Возвращение Теодальдо к той же архитектурной модели свидетельствует о его собственных амбициях и о стремлении связать себя с имперским христианством. Тем не менее продольный базиликальный план говорит о несколько иных намерениях Теодальдо, чем те, которые преследовал его северный предшественник: дворцовая церковь сочетается с базиликой, что позволяет проводить богослужение перед гораздо большей паствой, чем в центрической постройке. Сан Витале строилась не как религиозное дополнение к светскому императорскому дворцу, но скорее как императорское церковное сооружение, совмещающее светскую и религиозную власти в традиционном епископском центре.

Повторение центрических и базиликальных планов в романских церквях Италии XI века — постройки в Анконе, Монтефьясконе или более очевидный пример церкви в Пизе — свидетельствует об амбициозном стремлении итальянских епископов при помощи символизма построек соперничать не только с давно ушедшими с лица земли императорами Римской империи, но и с их нынешними преемниками. Постоянное обращение к равеннским архитектурным образцам, даже более частое, чем к римскому зодчеству, позволяет сделать вывод, что Рим не был единственным источником, питающим романские народы. Черты имперского римского зодчества до сих пор можно найти как на Апеннинском полуострове, так и по ту сторону Альп. В некоторых местах, например в Равенне, они сохранились лучше, чем в самом Риме. Позднероманские равеннские постройки — одни из наиболее сохранившихся древних памятников полуострова. Добротность зданий говорит о большой важности Равенны в романской архитектуре Италии. Постройки очень древние: они относятся к христианской эпохе античного Рима. Равеннские памятники нельзя считать исключительно римскими или христианскими: в них также заложена имперская идея. Следовательно, они служат идеальными моделями для строительства учрежде-

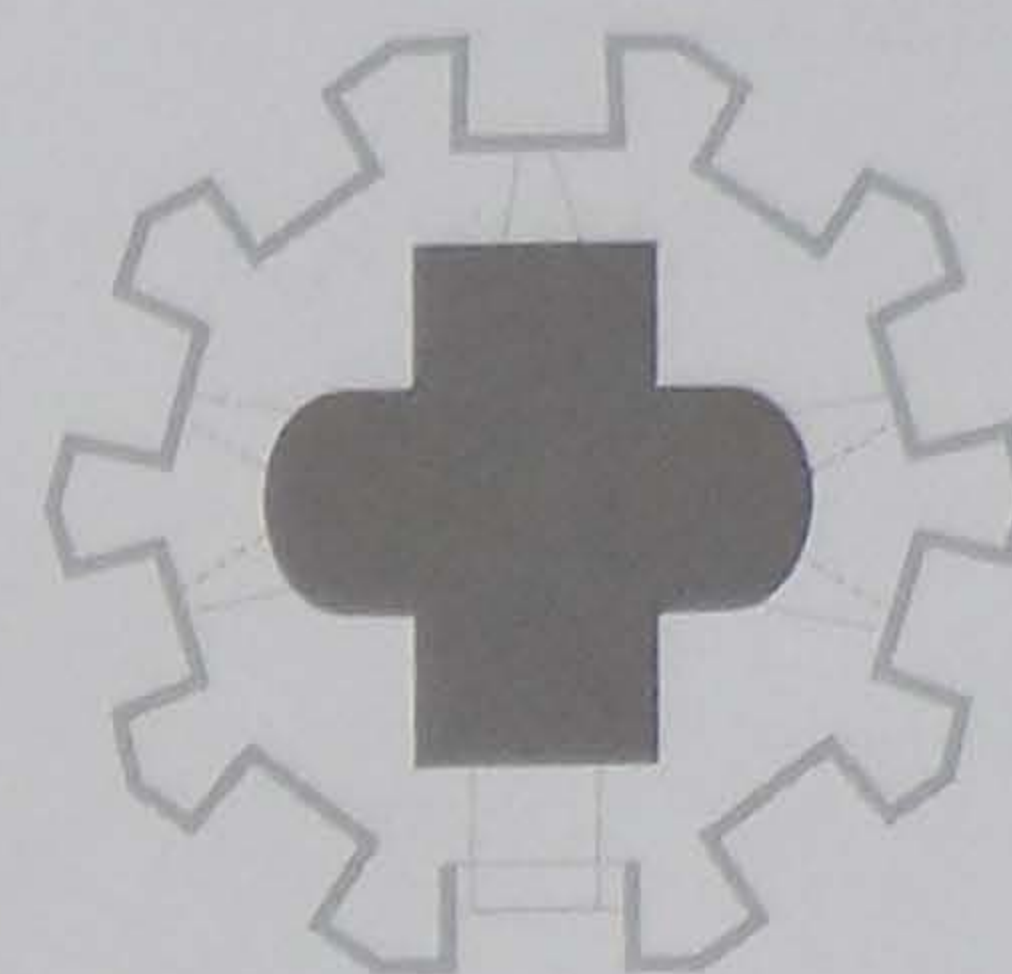
Равенна (Эмилия-Романья),
мавзолей Теодориха. Первая четверть VI в.



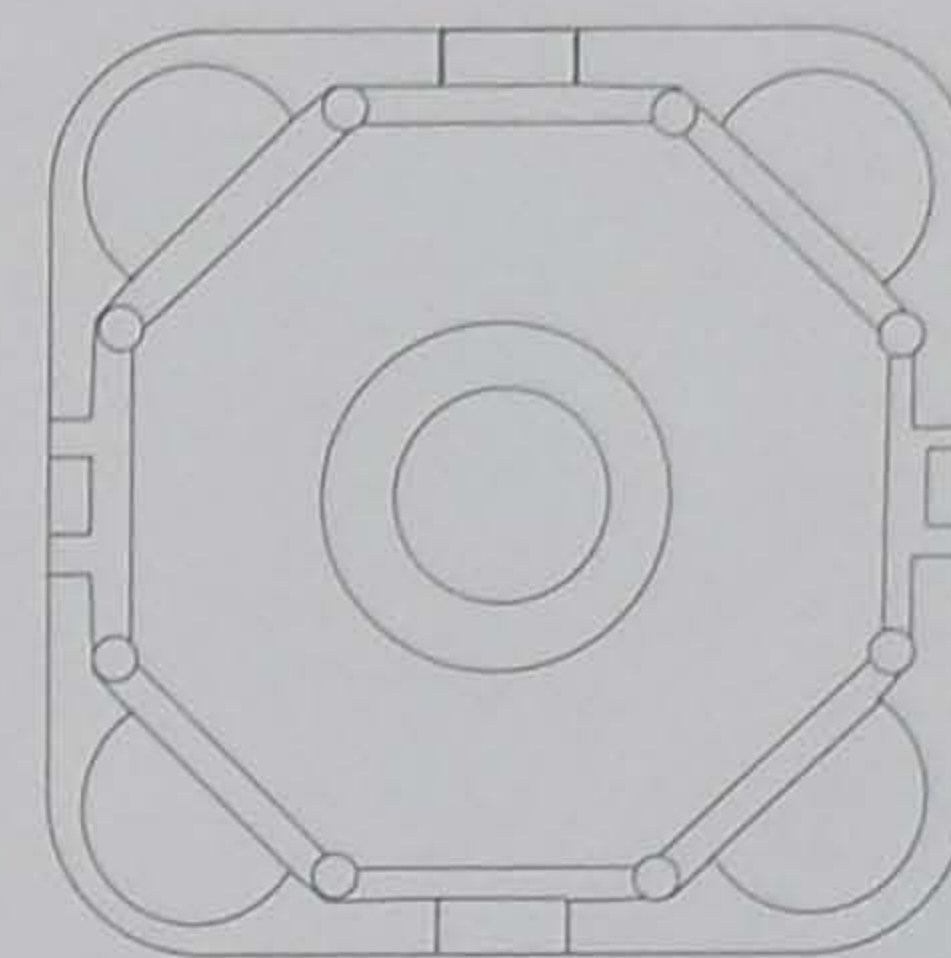
Равенна (Эмилия-Романья), Баптистерий
православных. V в. Мозаичное украшение
интерьера центрического здания



Внизу:
Равенна (Эмилия-Романья),
мавзолей Галлы Плацидии.
Ок. 425–450 гг.



Мавзолей Теодориха, план



Баптистерий православных,
план

ний, стремящихся следовать имперским христианским традициям Юстиниана в Равенне и Константинополе. Характерные внешний вид и убранство равеннских построек, относящихся ко времени правления Юстиниана (плюс-минус несколько лет), легко узнаваемы в копиях.

Здания состоят из гладких элементов и деталей, которые включают в себя простые объемы и открытые или слепые арки, как, например, в мавзолеях Теодориха (вверху слева) и Галлы Плацидии (внизу), а также неорнаментированные наружные контрфорсы в виде столбов, как в Сан Витале (с. 77, справа). Внутри и снаружи постройки украшены мозаиками и аркадами, как, например, Баптистерий (крещальня) православных в Равенне (вверху в центре). Мозаичный декор используется в итальянском романском зодчестве вплоть до XIII века и даже позднее, в готических соборах. В этом ощутимо влияние традиции мозаичных мастеров Константинополя, главной резиденции Юстиниана, и западно-византийской ветви этой традиции — венецианских мастеров Сан Марко.

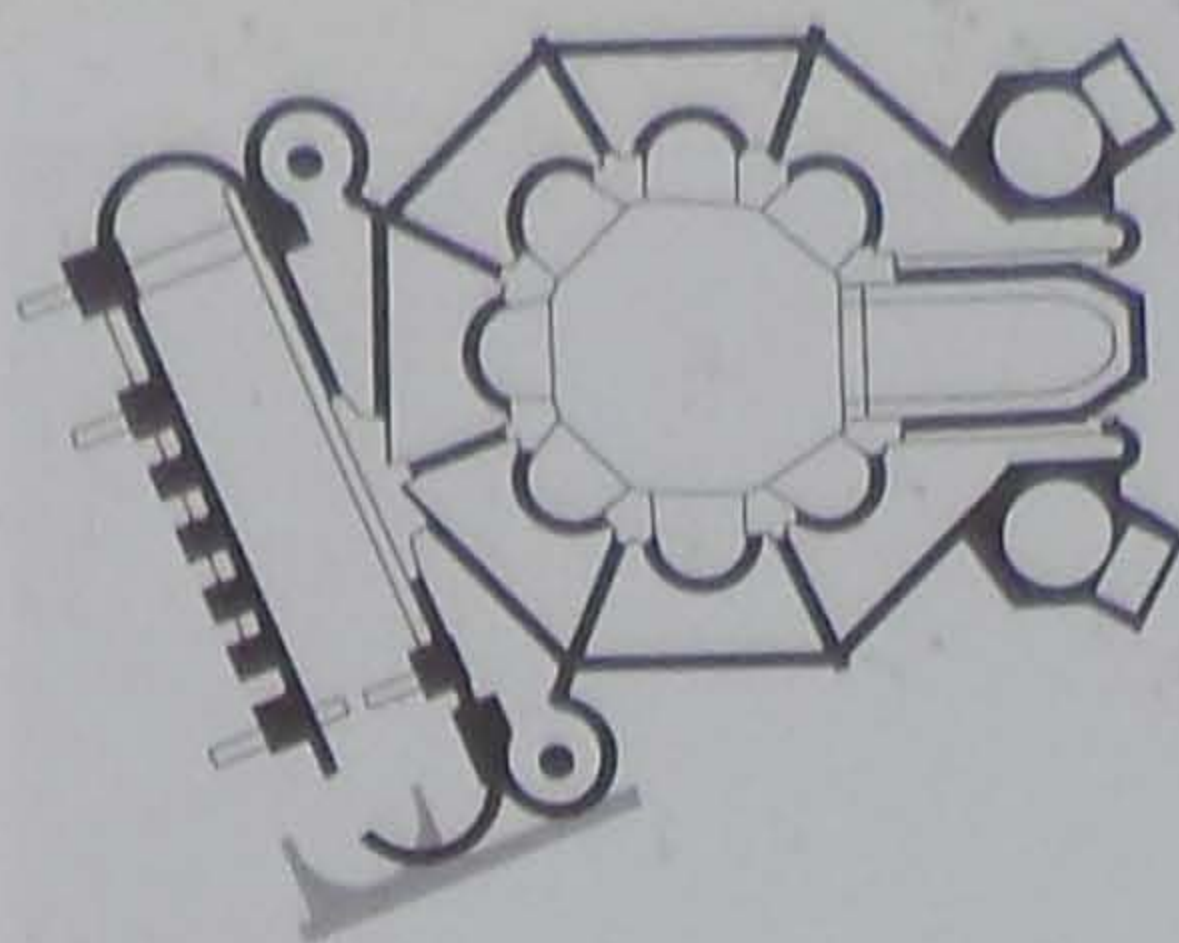
Однако Равенна не была городом исключительно романской архитектуры: здесь соединилось множество хорошо различных течений из разных эпох и разных периодов античности. Элементы, восходящие к «вечному городу» — Риму (базиликальные секции или крестовый план собора св. Петра), накладывались на более древние (языческие фасады храмов или круглый план Пантеона). Подобное смешение видно, к примеру, в соборе Ареццо. Третьим источником, питающим итальянское зодчество, был еще один великий христианский город — Иерусалим.





С. 76:
Венеция, собор Сан Марко.
Начат в 1063 г. Мозаичное
украшение интерьера

Внизу:
Собор Сан Марко, главный портал
с мозаикой. 1204 г.



Равенна (Эмилия-Романья),
Сан Витале. 526–547 гг.
Внешний вид, план



Весьма многообразны способы адаптации, взаимодействия и трансформации этих источников в разные периоды и в разных областях Апеннинского полуострова, Сицилии и Сардинии, причем они во многом зависели от личности донатора. Как видно на примере собора в Ареццо, соединение гетерогенных моделей нередко являлось результатом не столько формальных и технических, сколько символических устремлений. Ганс Зедльмайер и Рихард Краутхаймер в работах по архитектурно-символизму и иконографии подробно объяснили, что церковные постройки романской Италии не только служили для паствы молитвенным домом, но и несли людям послания, которые варьировались в зависимости от масштаба, модели и общей композиции церкви. Лишь немногие сооружения оставались неприкосновенными долгое время, обычно же их перестраивали согласно пожеланиям нового поколения донаторов и архитекторов. Архитектурно-символические послания корректировались с учетом новых потребностей и состава паствы. Церковные «послания» демонстрировали взаимосвязь местных религиозных и светских институтов с тремя фундаментальными источниками политического, религиозного или нравственного порядка: имперскими корнями, христианской императорской властью и папской миссией. Эти три символических мира сочетались или конфликтовали друг с другом в менталитете итальянских епископов и священников, императоров и правителей, аббатов и монахов, купцов и ремесленников XI–XIII веков.

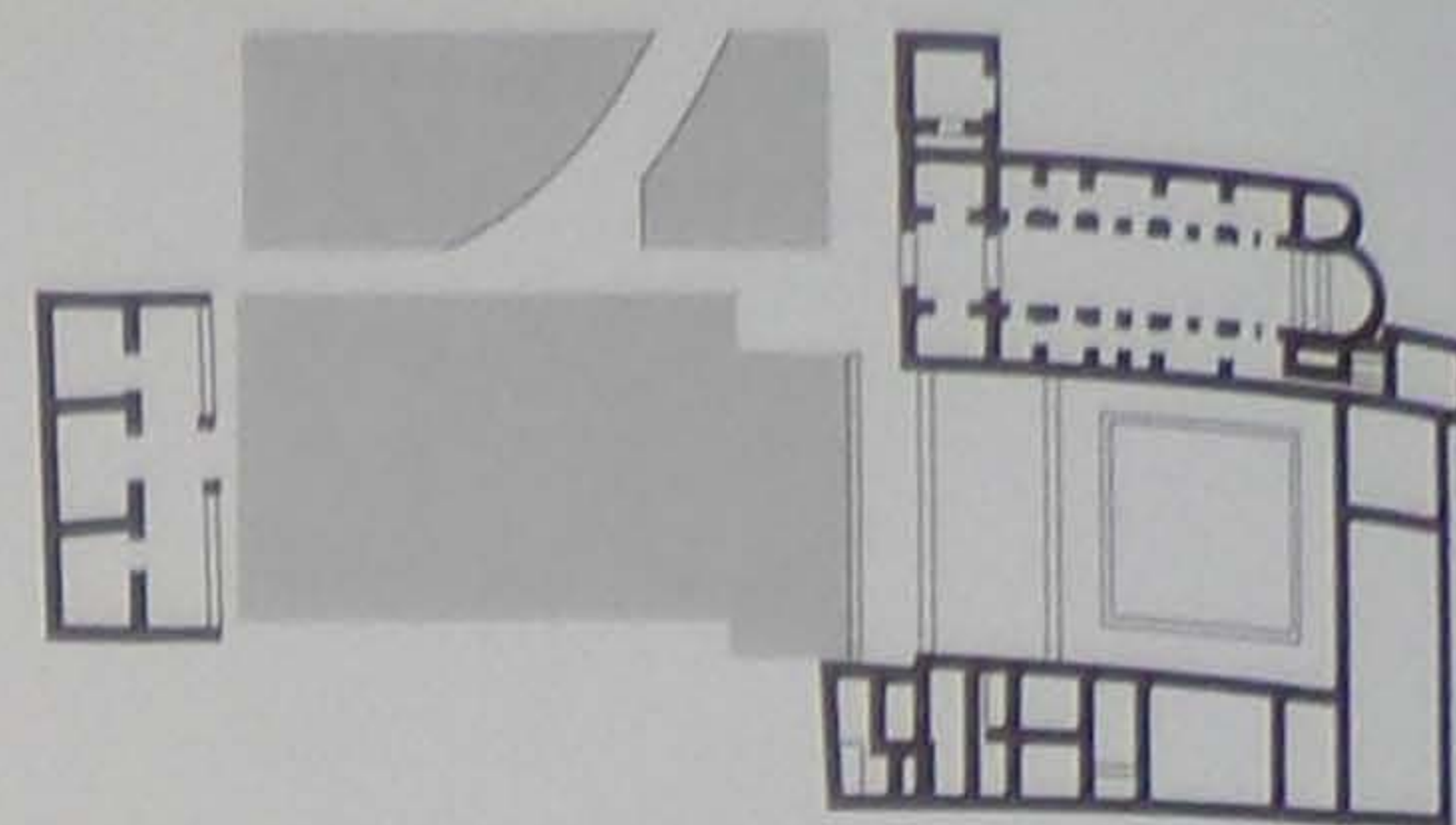


Северная Италия

Область к северу и западу от Равенны стала местом возрождения римской и равеннской архитектуры. С течением времени архитектурные формы трансформировались, вбирая в себя черты иных традиций под влиянием меняющихся запросов меценатов и народа. В архитектуре Венеции, сохранившей самую тесную в Италии связь с византийской культурой, прослеживаются как юстиниановы и античные тенденции, так и тенденции, имеющие местный характер. Это касается не только внешнего и внутреннего вида, но и заложенной в храме «программы». Главным собором в Венеции был и остается по сей день начатый в 1063 году Сан Марко, хотя он строился не как городской собор, а как церковь венецианских дождей. Его основной план и интерьер (с. 76) представляют сплав четкой центрической схемы Сан Витале с многокупольными византийскими храмами: Святой Софии в Константинополе и в особенности с юстинианской пяти- и шестикупольной моделью с греческим крестом в плане — церкви св. Апостолов в Константинополе и св. Иоанна Евангелиста в Эфесе. Важной чертой венецианского собора является его вписанность в окружающее пространство — площадь Сан Марко, что подчеркивается в мозаике входного портала, выполненной в 1204 году (с. 77, внизу слева). Церковь занимает доминирующее положение в городском пейзаже: череда арок раскинулась вдоль длинного западного фасада храма, а пять куполов заметно возвышаются над крышами близлежащих зданий. И снаружи, и изнутри собор выглядит подобно сверкающей раке, как и подобает для мощей святого Марка, ко-



Помпоза (Эмилия-Романья),
монастырская церковь.
IX–XI вв. Нартекс и колокольня,
вид с запада (слева),
неф и хор (справа внизу),
план монастырского ансамбля
(справа сверху)



торые незадолго до того были обретены в Венеции. На самом деле реликвии были украдены из Александрии в IX веке пиратами — знаменитыми искателями морских приключений, на которых держалось могущество Венеции. Для священных мощей и возвели новую церковь, так что они стали достоянием всего города, а не только дожа или епископа.

Единство проектировки и открытый, зовущий характер церкви Сан Марко наводят на мысль о сплаве архитектурных, социальных, политических и религиозных инноваций, что неоднократно повторялось в институциональной архитектуре Италии. Появление новшеств связано с ростом купечества и увеличением в XI–XII веках роли купцов, которые жертвовали крупные суммы на строительство романских культовых зданий. Распространение купечества вдоль побережья Адриатики привело к тому, что в провинциях возникли монастыри не только для отрешенной от мира монашеской братии, но также и для светских лиц, что не встречалось в те времена по другую сторону Альп. На юге от Венеции, в устье реки По, монахи-бенедиктинцы основали между IX и XI веками поселение в Помпозе (вверху). Как и в более древних каролингских монастырях на севере, бенедиктинцы Помпозы построили монастырский комплекс, в котором они кро-

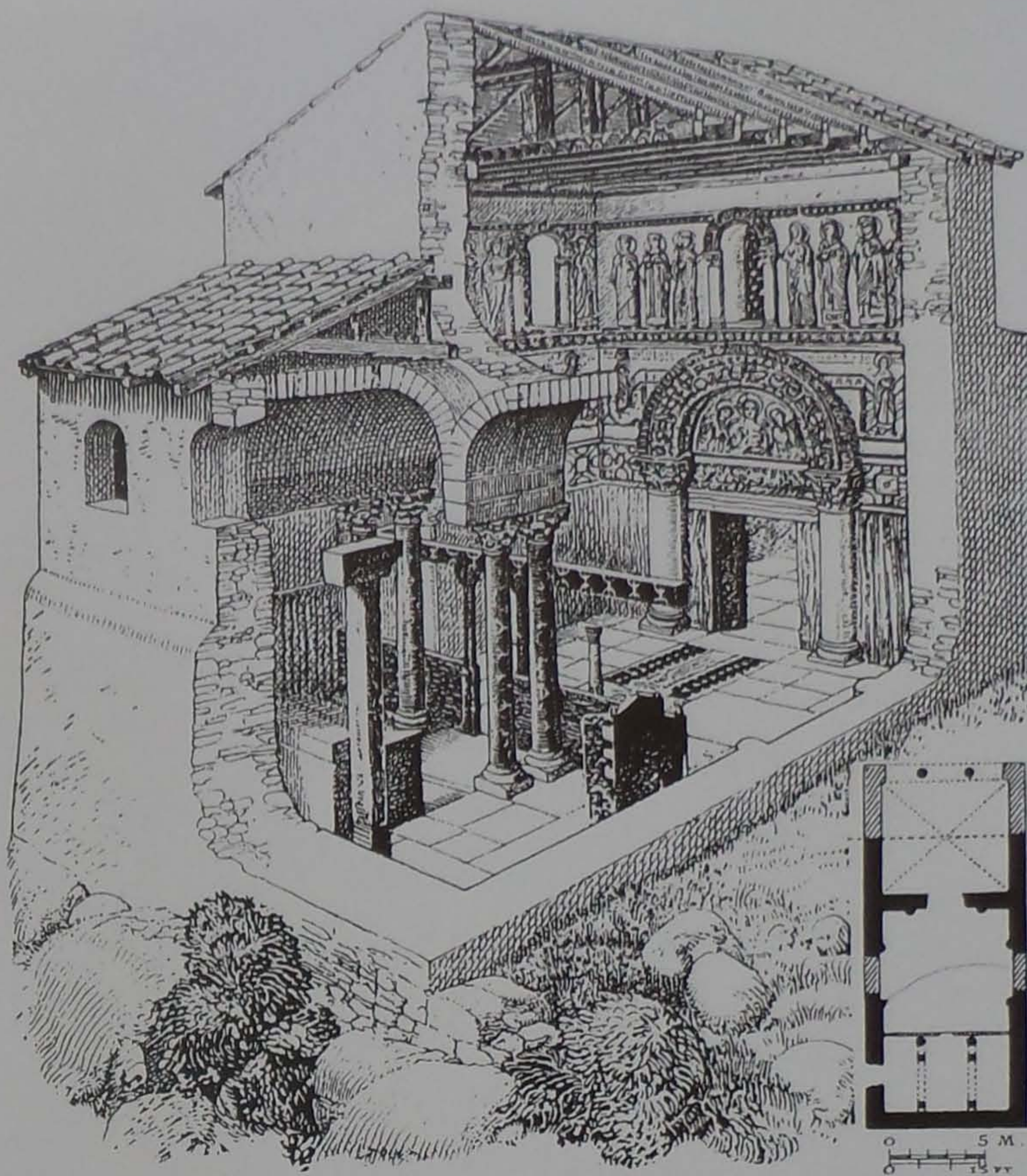
ме богослужения занимались многими делами: управляли обширными сельскохозяйственными угодьями, изучали богатую библиотеку античных и христианских текстов, собранную в аббатстве, а живший в Помпозе Гвидо из Ареццо в начале XI столетия изобрел нотную запись. Ведущая роль монастыря в местной экономике и культуре наглядно прослеживается в архитектурных формах — богато декорированного портала и высокой, многоярусной лангобардской колокольне. Устройство монастыря Помпозы восходит к выполненному в венецианском стиле светскому зданию Палаццо делла Раджоне. В то же время кирпичная кладка церкви, слепые аркады и наружные контрфорсы напоминают о соседней Равенне. Западный вид паперти определяет мотив триумфальной арки, украшенной не античными «трофеями», а пластинами романской майолики и геометрическим орнаментальным узором. Такой декор имеет два источника: местную лангобардскую декоративную традицию и влияние заморских товаров, привозимых купцами. Отголосок триумфального входа в старую церковь св. Петра в помпозском портале выглядит не просто обычным совпадением. Пока шло строительство портала в Помпозе, аббат Гвидо, который сам был родом из Равенны, добился гарантированной автономии аббатства от епископа Равен-

ны, передав монастырь в непосредственное подчинение Святейшему престолу в Риме. Поэтому в аббатстве Гвидо воссоздал образ главного, «материнского» храма.

Кирпичная кладка, арочные выступающие карнизы, примитивные орнаменты, а также колокольня в помпозском аббатстве напоминают другую архитектурную школу, влияние которой на композицию и декор романских церквей Италии сопоставимо с влиянием Рима, Равенны и Иерусалима на символизм этих построек. Это лангобардская школа, или школа лангобардов — германского племени, родина которого лежала к северо-востоку от Альп. Благодаря завоеваниям лангобардского короля Альбоинио в 568–572 годах племя основало центры на севере от Венецианского залива в Чивидале (во Фриули) и Аквиле и окружило Равеннский экзархат собственными владениями, лежащими вдоль большей части нижнего течения По и простирающимися от Комо на севере до самой «подолы» Италии на юге. Знаменитая Лангобардская часовня Санта Мария ин Валле в Чивидале (справа), датируемая приблизительно 762–776 (?) годами, дает наглядное представление о богатстве лангобардской декоративной работы, сочетающей в себе византийские и даже сарацинские влияния, которые могли проникнуть через южные владения лангобардов в Италии. Более типичной является архитектура, возникшая возле Милана и Павии около 800 года, которую называют «первой европейской романикой». Ее лучшим образцом служит миланская базилика Сан Винченцо в Прато, которая была построена около 814–833 годов и перестроена в XI веке, что, однако, не слишком изменило первоначальный вариант. В базилике упрощены архитектурные формы, пришедшие из Византии, причем не только из церковных построек, но и из светского Дворца экзарха, построенного правителями византийской Равенны после 712 года. У дворца, к примеру, заимствован свод с аркатурным пояском из слепых аркад в верхнем ярусе, колонны которого либо переходят в укрепленные пилястры, либо остаются в виде целых колонн в открытых проемах стен. В главной апсиде церкви Сан Виченцо в Прато аркады превращены в окна, образующие сводчатую галерею, которая вместе со сводом с пояском из слепых аркад становится характерной чертой романской апсиды от Южной Италии до Ломбардии и по ту сторону Альп — в Северной Испании, долине Рейна, Восточной Франции, Нормандии и даже в Венгрии и Далмации.

Успешное развитие равеннских галерей, слепых аркад, выступающих карнизов, контрфорсов и кирпичной кладки в Италии в эпоху лангобардов и после их владычества зависело от целого ряда прагматических, политических и символических причин. И хотя сохранилось мало записей и иных свидетельств о широкой строительной деятельности лангобардских королей и герцогов, известно, что рано сформировавшийся государственный аппарат лангобардов с самого начала существования питал глубокое уважение к зодчим и стремился их защищать. В 643 году лангобардский король Ротхарис установил привилегии для строителей. В 714 году король Люитпранд обнародовал дифференцированный список цен за различные постройки и строительные работы. Эти юридические постановления свидетельствуют об официальной поддержке строительства новых зданий и перестройки старых на

Чивидале (Фриули), Темпьетто
Санта Мария ин Валле. 772–776 (?) гг.
Рисунок храма в разрезе,
изображающий богатый декор
интерьера



территории Лангобардского королевства, которое во времена правления короля Люитпранда включало в себя почти всю Италию. Юридическая защита благоприятствовала развитию коллективов, которые король Ротхарис называл «комачинскими мастерами» или «мастерами с озера Комо» — устойчивыми сообществами профессиональных строителей-лангобардов. Название происходит от города и озера Комо, хотя, разумеется, не все мастера были родом из этой местности, скорее это были коллективы каменщиков со всего Апеннинского полуострова, впитавшие в себя еще сохранившуюся до тех времен римскую традицию строительства из камня и кирпича. Лангобардские короли весьма почитали строителей, пытаясь официально организовать их в своеобразную профессиональную гильдию.

Юридическое оформление общепризнанных, но находящихся в упадке римских строительных ремесел возродило в начале VII века строительство не только в главных городах Италии, но — благодаря группам странствующих каменщиков под руководством мастеров — и в маленьких городках и деревнях. Однако приемы новых каменщиков существенно отличались от техники их римских предшественников. Если римские строители использовали длинные кирпичи или квадратные плиты для укрепления и усиления бута и скрепляли стены раствором, то лан-

Виголо-Маркесе (Эмилия-Романья),
монастырская церковь
и баптистерий Сан Джованни.
Основаны в 1008 г.



гангобардские каменщики использовали кирпичи византийского типа, возводя из них цельные стены, не требующие наполнителя в виде мелкого бута. Эта техника значительно упрощала процесс строительства, делая ненужной опалубку. Она была эффективна не только для небольших зданий, но и при крупномасштабных постройках, где вместо кирпича порой использовались тесаные или даже отборные нетесаные камни. Утончение гангобардских стен по сравнению с римскими привело к разработке различных вертикальных контрфорсов, присутствующих уже в Сан Витале (с. 77), которые усиливали поверхность стены, тогда как выступающие аркатурные пояски помогали укрепить верхний край.

Спрос на хорошо организованные коллективы гангобардских каменщиков, которые строили городские и сельские кирпичные

здания, значительно увеличился благодаря новой политике папства в начале XI столетия. Ради достижения своих целей в духовной реформе и светской юрисдикции римские папы субсидировали образование монастырей, не зависящих от местных епископов, например в Помпозе. Многие аббаты, как гангобардец Вильгельм из Вольпиано, получали новые должности в других аббатствах, поэтому команды комачинских мастеров, а с ними и строительные методы гангобардов быстро распространились по всей Италии и за ее пределами. К примеру, гангобарды возводили церковь аббатства Вильгельма во французском городе Дижоне, начатую в 1001 году, и даже добрались до его дочернего аббатства Фекан в Нормандии. В Северной Италии и по другую сторону Альп, т. е. в регионе, некогда бывшем сердцевинной Священной Римской империи, возник ряд архитектурно простых и

доброты построенных аббатств и церквей характерного вида. Неудивительно, что с ростом напряженности в отношениях между папским престолом и императором в конце XI столетия императоры решили ответить духовенству собственными строительными программами, приспособив для личных целей лангобардские методы и стиль романского строительства.

Область Италии, где лангобардский романский стиль развился раньше всего и сохранился в наиболее чистом виде, располагается вдоль реки По от побережья Адриатики чуть восточнее Помпозы на 625 км вверх по течению. В больших и малых городах для возведения стен, арок и сводов использовался красный кирпич из долины По. Эта конструктивная система применялась для архитектурного членения зданий с более масштабными символическими формами, как, например, портал церкви в Помпозе. В Виголо-Маркезе, небольшой деревенской общине в верхнем течении По, местный феодал маркиз Оберто построил аббатство Сан Джованни, используя обе формы: традиционный монастырь включает в себя элементы, намеренно обращенные к местному населению. Возле монастырской церкви Сан Джованни находится круглый баптистерий, также посвященный св. Иоанну. Круглый план заимствован у равеннского Баптистерия православных, у Сан Витале и, возможно, у храма Гроба Господня в Иерусалиме (с. 81). Трудно сказать, какова была функция этого круглого строения: монастырские баптистерии встречаются редко, поэтому некоторые ученые считают их орааториями. Тем не менее древняя купель внутри свидетельствует о том, что, хотя этот монастырь был обращен в противоположную от деревни сторону, здесь всегда с радостью встречали деревенских младенцев, чтобы приобщить их к Богу.

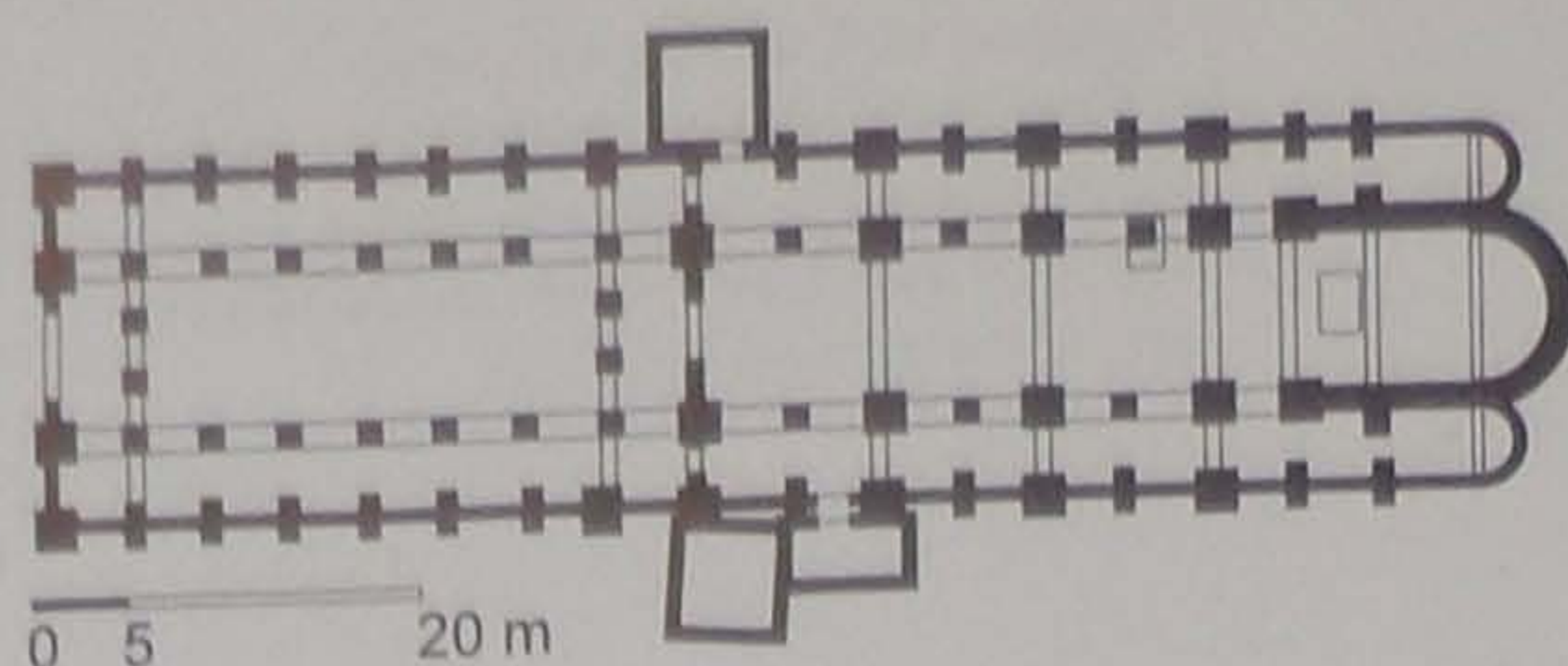
Другим символическим элементом в Виголо-Маркезе является колокольня, напоминающая помпозскую. Многочисленные кампанилы (итальянское название одиноко стоящей колокольни) на всей территории романской Италии сочетают несколько ярусов романских слепых аркад и пилястр с квадратным планом. Они получили распространение в VIII веке после возведения колокольни старой церкви св. Петра. Аббатство Сан Джованни в Виголо-Маркезе, как и монастырь в Помпозе, находилось исключительно в ведении Святейшего престола — о ранних отношениях с Ватиканом свидетельствует папская булла Иннокентия II (1134).

Одной из самых важных и больших церквей, сочетающих романскую лангобардскую строительную технику с элементами, заимствованными у собора св. Петра, являлась монастырская базилика Сант Амброджо в Милане. Первоначально она была посвящена святым мученикам Протасию и Гervasию Медиоланским, поскольку здесь покоились их останки. Церковь была тесно связана с деятельностью Амвросия Медиоланского, позднее причисленного к лику святых: он освятил церковь в 386 году и много в ней проповедовал. Поэтому после смерти (397) святой Амвросий был погребен здесь, и церковь переименовали. В 784 году Петр, архиепископ Миланский, основал в базилике новое бенедиктинское братство, которое было утверждено в 789 году Карлом Великим. Император даже послал во вновь образованный монастырь коллегия каноников, которые должны

Альменно Сан Бартоломео (Ломбардия), центрическая церковь Сан Томасо в Лимине, XII в. Внутренний вид купола (вверху), наружный вид (внизу)



Милан (Ломбардия),
церковь Сант Амброджо. IX–XII вв.
Вид восточного окончания нефа, план



С. 83:

Милан, церковь Сант Амброджо,
Атрий и западный фасад



были проводить богослужения для городской, светской паствы. Возникновение новых институтов, связанных с базиликой, и рост общины Милана привели к тому, что с восточной стороны к храму были пристроены пресбитерий и крипта. Они стали достойным окружением для золотого алтаря, пожертвованного епископом Анджильберто II в период с 822 по 949 год. С южной стороны церкви вскоре была возведена колокольня. Квадратный план, материал, конструкция и декор колокольни позволяют считать ее самой древней из сохранившихся до наших дней лангобардской колокольней, восходящей к несколько более древней колокольне церкви св. Петра. Между 1018–1050 годами античные колонны IV века были заменены сложными пилястрами, позволившими возвести в течение следующего века своды без нервюр над боковыми нефами и своды на нервюрах над центральным. К тому же времени относится строительство современного атриума со второй, более высокой колокольней, пристроенной к храму между 1128 и 1144 годами. Некоторые западные пролеты церкви разрушились, поэтому их перестроили и укрепили в конце XII столетия, а вся церковь была реставрирована в 1863 году. Долгая и сложная история строительства аббатства Сант Амброджо показывает, как периодически изменялись в архитектуре монашеские и канонические установки, обращенные к

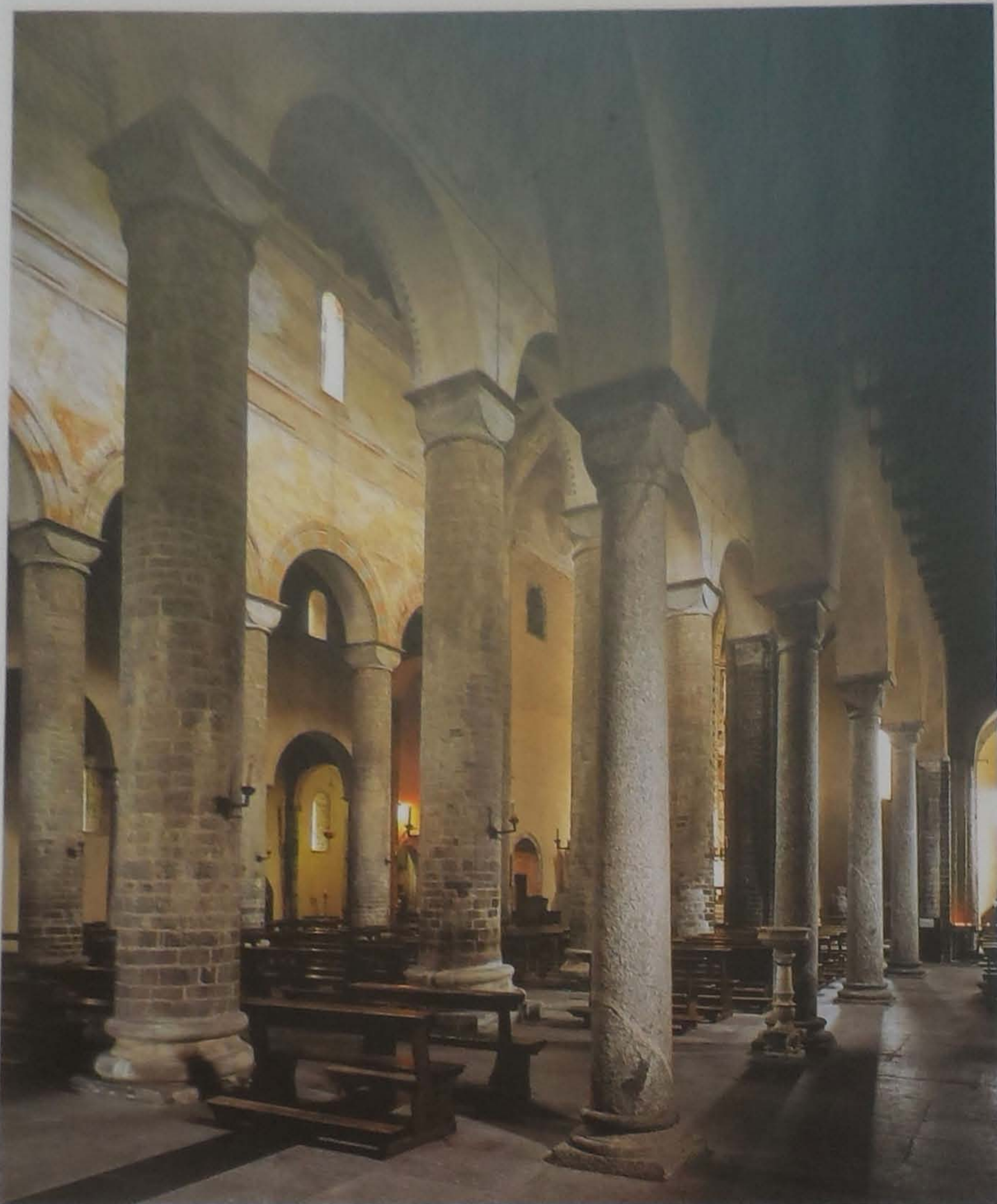
прихожанам Милана — огромного и продолжающего расти административного, торгового и транспортного центра между Италией и Центральной Европой.

К концу XI века лангобардские конструктивные новшества и романский архитектурный язык прочно укоренились на всей долине реки По и одновременно начали распространяться на юг и на север, приспосабливаясь к местным традициям в Ломбардии, Эмилии-Романье и Венеции. Сант Аббондио в Комо была вторично освящена в 1095 году как церковь бенедиктинского аббатства. Так возник каменный вариант лангобардской романской архитектуры (с. 84). Строительство амбициозной пятинефной церкви с глубокой апсидой, перекрытой сводом на нервюрах раннего образца, началось еще в 1027 году. Ее парные башни опережают вторую башню церкви Сант Амброджо на целых три десятилетия, хотя их симметрия свидетельствует о том, что их ориентировали не только на Рим, но и на современное им великое французское аббатство Ключни.

Церковь Сан Микеле в Павии, построенная между 1100 и 1160 годами, — еще один пример местного архитектурного языка (с. 85). Как и в Сант Амброджо, весь фасад охватывает большой щипец, но само здание с рельефным главным фасадом и глубокими аркадами, повторяющими скаты крыши, снова целиком выложено из камня. Та же модель используется и в Пармском соборе XII века с восьмиугольным баптистерием XII–XIII веков. Баптистерий отличается еще большей рельефностью наружных стен и интерьера благодаря многоярусным галереям с балочными перекрытиями, над которыми проходят изящные аркады, очерчивающие верхнюю границу восьми стен. С искусной скульптурной аллегорией в Павии перекликается удивительное изображение двенадцати месяцев года во входной нише портала Пармского собора, этот же мотив повторяется в баптистерии. Подобные порталы и скульптурные образы возникают в Порте делла Пескерия в Модене, в Порте дей Мези (Врата месяца) в Ферраре.

Значительные романские церкви XI–XII веков долины реки По сопоставимы с их северными современницами — церквями Санкт Михаэль в Хильдесхайме или Сен Лазар в Отене. Фасады, порталы, бронзовые двери, капители внутри храма и даже пол и перекрытия расчленялись растительным, животным орнаментом или сюжетными скульптурными элементами. Это делалось для растущего светского населения городов, поскольку монашеские и епископальные административные центры привлекали купеческие сообщества. Совершенствование орудий труда и методов обработки земли, успешное управление сельскохозяйственными угодьями, в чем особенно преуспевали монастыри, привело к появлению излишков урожая, которые могли прокормить не только зависимых крестьян, арендаторов и их феодальных господ, но и городских жителей. Горожане, в свою очередь, снабжали земледельцев и управителей орудиями труда, одеждой и предметами роскоши, а купцы привозили для них товары из разных мест. Торговля шла успешно, улучшались денежные единицы венецианских и в особенности тосканских купцов. Это позволило новому классу, многие представители которого еще недавно были привязанными к земле зависимыми или свободными крестьянами, все дальше и дальше уезжать от родных





Комо (Ломбардия), Сант Аббондио.
1027–1095 гг. Внутренний вид
многоколонной базилики (слева),
внешний вид с юго-запада (справа)



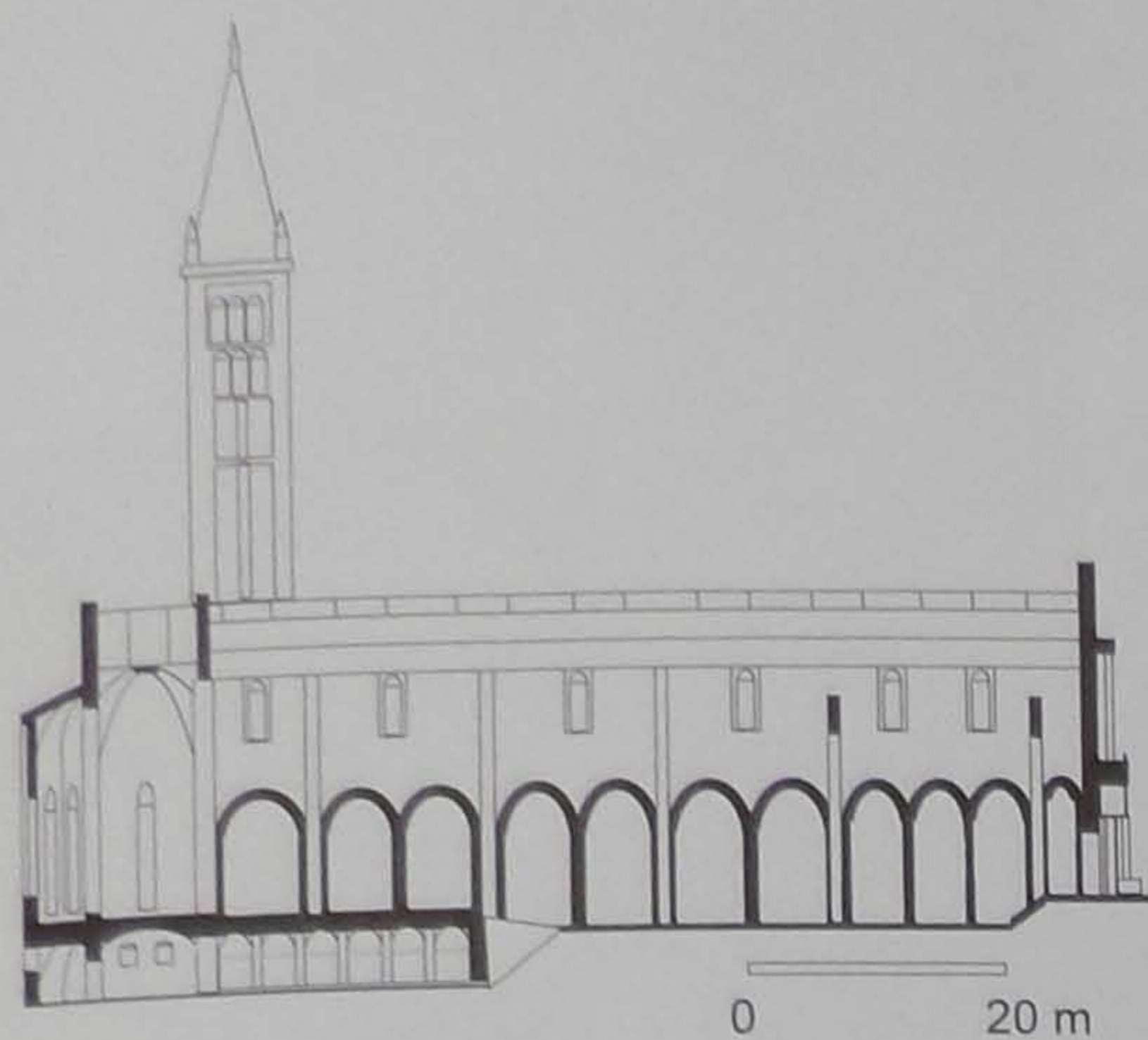
мест. Путешествия способствовали погружению человека в мирские дела, увеличению его запросов, росту доходов, поэтому свободные горожане и горожанки стали стремиться к вещам и образу жизни, которые прежде были доступны лишь церковным или феодальным владыкам. Очевидно, что в архитектуре отразилась первая стадия перемен: церковные постройки обращались к широкому кругу людей не только в архитектурной иконографии, но и в башнях и порталах, воспроизводящих черты старой церкви св. Петра, а также в манящих образных излишествах и изображениях диковинных зверей — порождениях языческой фантазии. Картины двенадцати месяцев на порталах в Парме, Модене и Ферраре отказываются от вымышленных, наводящих ужас образов ради более изощренного повествовательного содержания. Сложная иконография появляется уже на бронзовых дверях в Хильдесхайме, однако на итальянских порталах чрезвычайно выразительными стали жанровые сцены повседневного крестьянского труда.

Сдвиг в скульптурных изображениях от фантастических и даже устрашающих фигур XI века к более эмфатическим образам в XII веке сопровождался изменениями в архитектурном убранстве. Использование пилястр и слепых аркад, характерное для ранней романики в Италии, усложнилось, все больше эволюционируя от чисто конструктивной к экспрессивной системе гармонического порядка. Этот сдвиг совпал с изменениями в музыкальных произведениях того времени и с развитием культуры торговли, которая из простого товарообмена превратилась в торговлю, основанную на абстрактной и пропорциональной денежной системе с монетами большего и меньшего достоинства, такими, как лира, сольдо и динары.

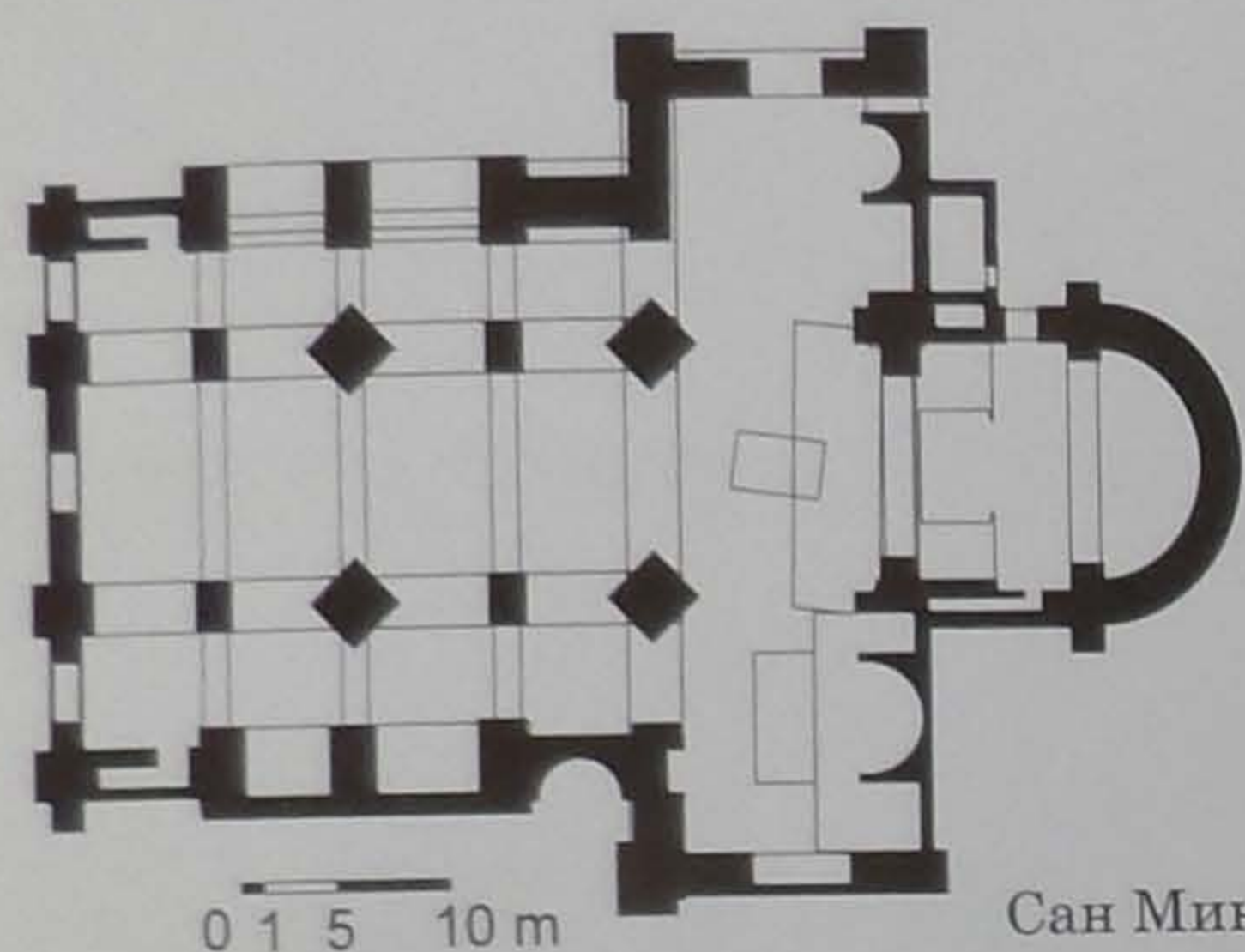
Одним из архитектурных примеров этого развития служит Сан Дзено в Вероне — городской бенедиктинский монастырь и церковь, построенные между 1123 и 1135 годами и без изменений сохранившиеся до наших дней (с. 85). Бронзовые двери, украшенные фигурами людей и животных, и фланкирующие мраморные рельефы содержат сюжетные изображения, разбитые на отдельные сцены. В них последовательно изложены истории Ветхого и Нового Завета, жизнь остготских королей, каролингские саги. Вертикальные пилястры и столбы фасада, боковые подьемы и косвенно кампанилья разделяют наружные стены, обозначая три ритмических уровня от трех пролетов главного фасада до четырех- и восьмипролетного ритма боковых и центральных пролетов и до горизонтальных полос на боковых фасадах и колокольне. Сан Дзено — итог логического развития лангобардских романских инноваций. От простого изложения плоскостей, фронтонов, аркад, повторяющих линию крыши, атриев и башен зодчие перешли к многослойному соединению больших и малых объемов. Подобно нотной грамоте, столетием раньше разработанной Гвидо из Арrezzo в соседнем бенедиктинском аббатстве в Помпозе, горизонтальные и вертикальные линии Сан Дзено упорядочивают, конструктивно и сюжетно организуют архитектурную и скульптурную композицию сооружения.

Плоскостные абстракции фасадов Сан Дзено получают объемность внутри храма в полиритмичном делении нефа и в сводчатых травеях крипты. Размеры крипты и бескрайнее поле колонн внутри нее возвращали монахов, прихожан и паломников к более примитивной форме архитектуры. Отсутствие в крипте ярко выраженного ритма связано с идеей взаимоотношения индиви-

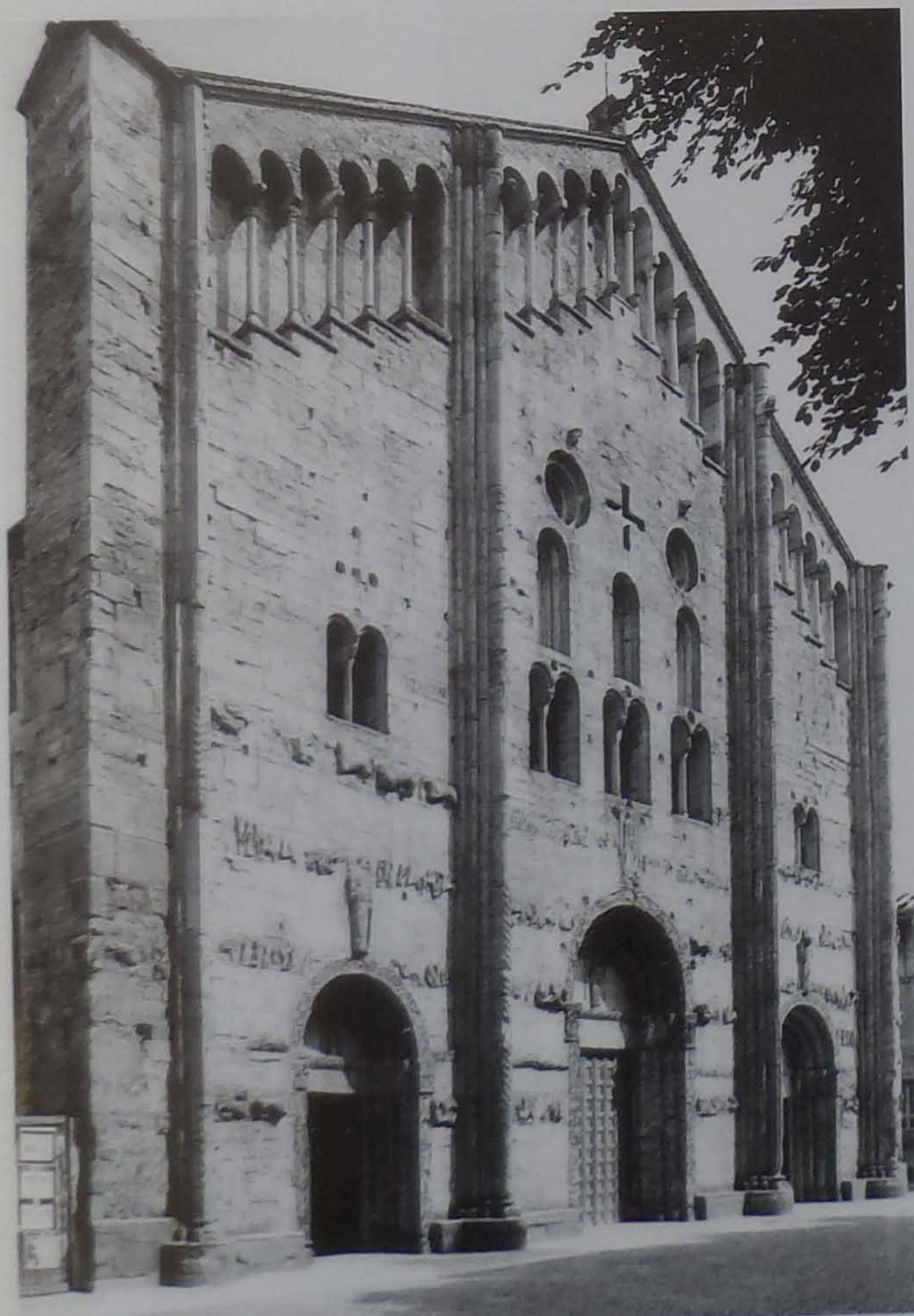
Внизу:
Павия (Ломбардия), Сан Микеле.
Ок. 1100 г., 1160 г. Западный фасад



Сан Дзено, схематический разрез
центрального и боковых нефов



Сан Микеле, план



Верона (Венеция),
Сан Дзено Маджоре. 1023–1035 гг.
Западный фасад

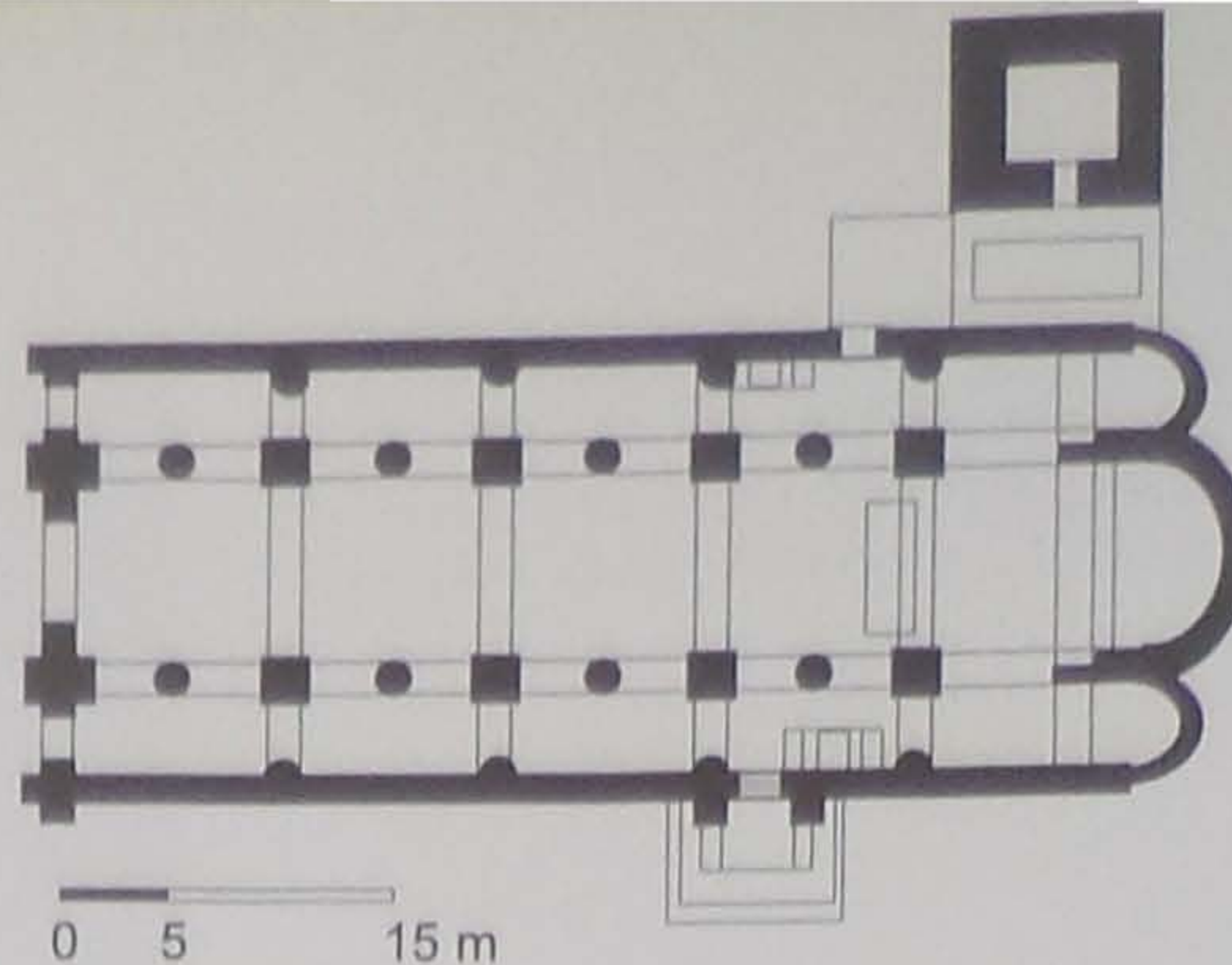


дуального и бесконечного — молящегося человека и золотых реликвий святого-покровителя. Необычность и новаторство многослойной композиции нефа и наружного убранства не затеняли традиционных догородских или докупеческих посланий церкви. Прежние идеи прочитывались в античных капителях крипты, в культе раннехристианского святого. Спасение заключалось не только в труде, добродетели и учености, но в иррациональной, абсолютной вере в присутствие духа в останках тела и в здании, где они хранятся.

По внешнему виду церкви Сан Дзено можно сделать вывод, что зодчие стремились привлечь в нее мирян при помощи сочетания абстрактных и сюжетных элементов. Это привело к значительному усложнению убранства храма. Однако наличие в церкви крипты, ее вид и воздействие на человека немного не согласуются с внешним видом Сан Дзено. Заманив мирян в самое сердце храма, зодчие нарочно отказываются от порядка и системности, подменяя разум чувствами и магией и апеллируя к примитивным инстинктам пантеизма, страха и легковерия, таящимся в глубине души верующего.

Между 1099 и 1184 годами был построен собор в Модене, для которого характерны совершенно иные отношения между внутренним и внешним видом. Вместо сетки горизонтальных полос и вертикальных столбов Сан Дзено в стены Моденского собора встроены столбы, несущие слепые аркады, сочетая тем самым два традиционных элемента лангобардского романского зодчества. Изгиб каждой арки подразделяется на трехколонные галереи, обходящие по периметру все здание, которые затем проникают в интерьер храма. Тем не менее внутри собора внешний слой пилястр переходит на ритм чередования через две арки, то

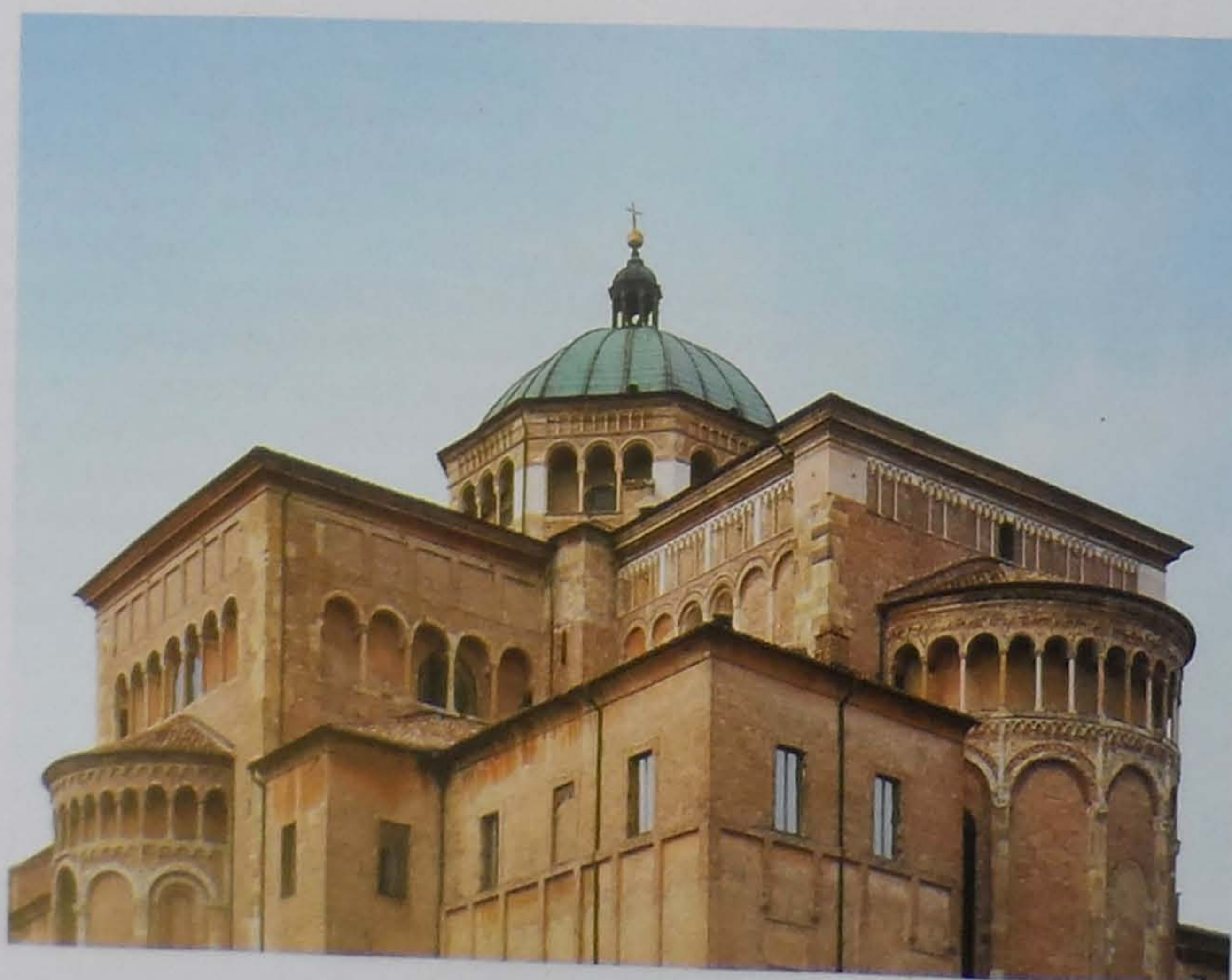
Парма (Эмилия-Романья),
западный фасад собора,
колокольня и баптистерий



с. 87:
Модена (Эмилия-Романья), собор.
Начат в 1099 г. Западный фасад,
план (слева)



Этот внушительный архитектурный ансамбль, состоящий из собора, колокольни и баптистерия, строился в разное время: собор, вероятно, был начат около 1090 года. Остается спорным вопрос о том, насколько сильные разрушения были причинены комплексу землетрясением 1130 года. Предположительно, они были невелики, потому что в 1130 году собор был закончен. В 1170 году он был перекрыт сводами, а через несколько лет Бенедетто Антелами перестроил область между центральным и боковыми нефами, крипту и хор. Он же автор нижнего рельефа «Снятие с Креста», датируемого 1178 годом и предназначавшегося для кафедры собора (с. 305); теперь он находится в южном крыле трансепта. Через 18 лет Антелами снова приехал в Парму, чтобы руководить строительством баптистерия (1196–1216). Колокольня была построена между 1284 и 1296 годами. К этому времени относится расширение южных боковых капелл собора.



Парма, баптистерий, портал.
Деталь архивольтов (вверху), деталь тимпана





есть является менее упорядоченным, чем в готических сводах. Одиночные арки по-прежнему обрамляют трехколонные галереи, но теперь их изгибы вырезаны в предположительно сплошной толще кирпичных стен, лежащих за гигантскими пилястрами, на которых крепятся своды. В окончании нефа последний ряд из трех арок, обрамленный на этот раз шириной самого нефа, выводит посетителя мимо богато украшенной фигурами кафедры и алтарного ограждения (вверху), мимо свирепых львов-часовых, стоящих на страже санктуария и поддерживающих колонны ограждения, прямо в поле колонн и арок, несущих своды триапсидной крипты. Даже здесь сохраняется соотношение одного к трем, упорядочивая и гармонизируя соперничающие друг с другом звериные и классические античные капители колонн крипты.

В крипте Моденского собора присутствуют отголоски подземного атавистического мира Сан Дзено, но здесь они сталкиваются с доминантным тройным ритмом храма, который организует пространство крипты, посвященной первому епископу города святому Геминиану Моденскому.

Архитектурная упорядоченность и некоторые следы античности в Моденском соборе свидетельствуют о постоянной заселенности этой области и сильной связи с римским прошлым, присутствующим и в Вероне, в Сан Дзено, хотя не столь явно.

Связь крипты собора в Модене с его фасадами приводит к совершенно иным взаимоотношениям храма и прихожан по сравнению с Сан Дзено: моденская крипта не шокирует мирян своей атмосферой, а сообщает о хранящемся в ней священном сокровище. Необычайно богатая сохранившаяся документация о строительстве собора свидетельствует о том, что горожане принимали заметное участие в строительстве. Около 1115 года была образована свободная коммуна, на консульских собраниях которой проводились голосования по вопросам строительства собора. Плодом совместных усилий светских лиц, духовенства, архитектора Ланфранко, скульптора Вильгельма, знаменитой графини Матильды Каносской явилось создание нового типа религиозного здания — возможно, ради стилистических новшеств, но скорее из-за практических соображений: собор в Модене был единственным храмом во всей долине реки По, который, хотя и недостроенный, сумел устоять во время сильнейшего землетрясения 1117 года, разрушившего или полностью уничтожившего соборы в Кремоне, Пьяченце, Парме и многие другие здания этой области.

Рим и Тоскана

Использование арок в Моденском соборе связывает его с современными ему и более ранними церквями по ту сторону Апеннин — в Тоскане, построенными до и во время Матильды Каносской, которая правила в Тоскане и в большей части Эмилии-Романьи с 1069 по 1115 год. Подобно Сан Миньято аль Монте во Флоренции, собору в Пизе и другим церквям Тосканы того времени, Моденский собор заимствовал элементы атриев Помпозы, Сант Амброджо и других современных и более ранних романских церквей — Санта Марии ин Космедин, Санта Марии ин Трастевере (с. 90), старой церкви святого Петра. Как и в других тосканских церквях, аркады атрия в Модене сокращены и ведут от отдельно стоящего фасада атрия непосредственно к главному западному фасаду храма, отмечая глубину атрия и его ритм в рельефе слепых аркад. В итоге вся иконография церковного входа была представлена внутри одного фасада. Как во Флорентийском баптистерии, соборе в Пизе, в церквях Сан Мартино и Сан Микеле ин Форо в Лукке, Сан Джованни Фуорчивитас в Пистое и Санто Стефано в Прато, скульптурные изображения триумфальных аркад главного входа находят отголосок на всем обозримом пространстве фасада храма — в слепых арках, в выступающих аркатурных фризах на ярусе галерей или в углубленных аркадах. В результате была создана гораздо более крепкая конструкция стен, утолщенных и укрепленных вдоль тех же линий, что и в прежнем лангобардском стиле, но гораздо жестче и, учитывая счастливую судьбу собора во время землетрясения, с существенно большей сейсмической устойчивостью. Счастливая судьба Моденского собора в 1117 году, по всей вероятности, сыграла свою роль во всеобщем признании стиля тосканских церквей со слепыми аркадами, которые обладали более классическим характером, чем их аналоги из Северной Италии, и отличались тщательно упорядоченным ритмом рельефных арок, покоящихся на коринфских или сложных капителях, которые иногда укра-

Рим, Сан Паоло фуори ле Мура. 1200 г.
Аркады клуатра



Рим, Санта Мария ин Трастевере.
Ок. 1148 г. Вид с запада

Внизу слева:
Рим, Санта Мария ин Космедин.
Ок. 1200 г. Вид с северо-запада

Внизу справа:
Сант-Анджело-ин-Формис
(Кампания). Ок. 1075 г. Вид с запада

Рим. Старая церковь св. Петра.
Атрий. Начата ок. 320 г.

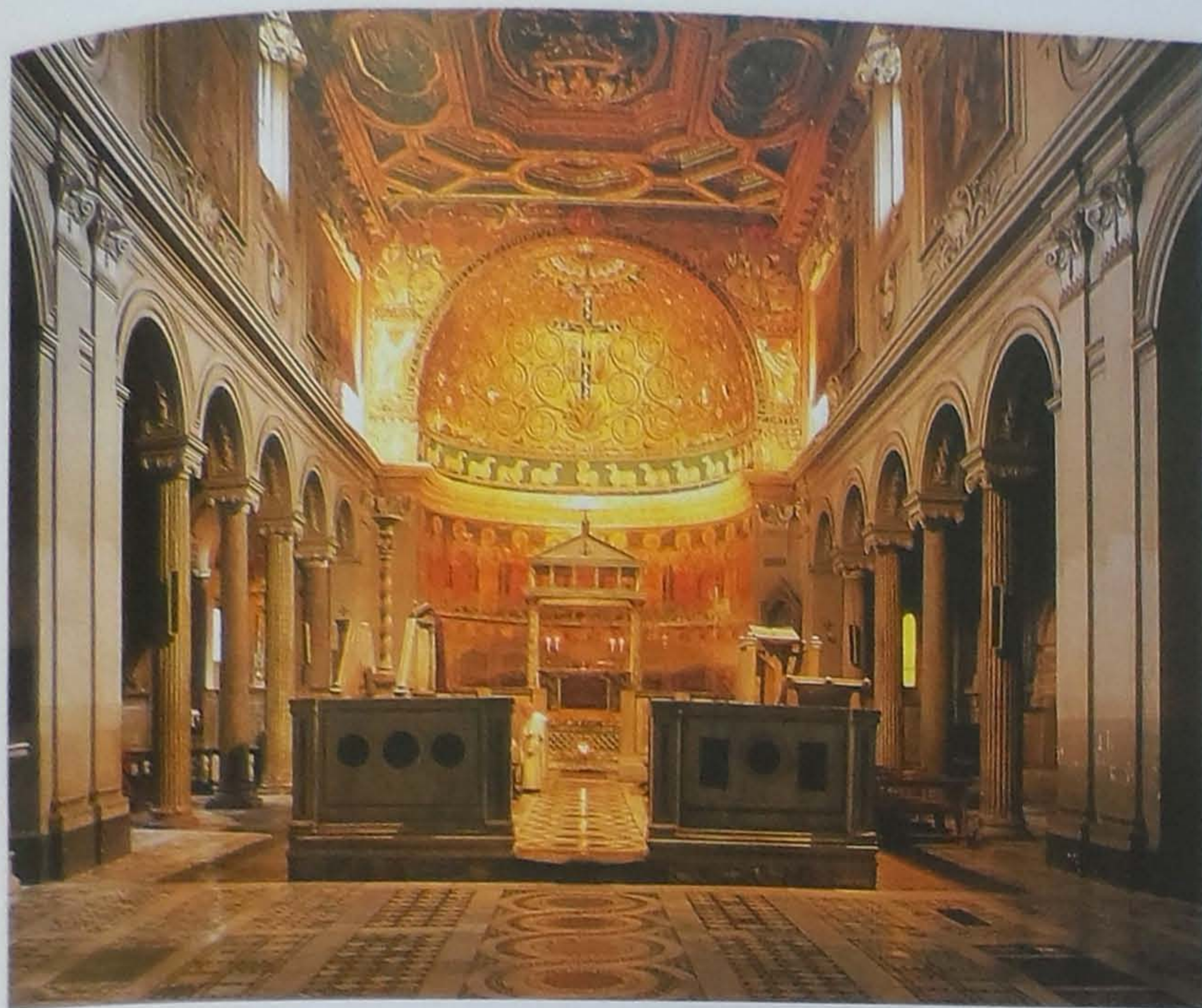


шала искусная резьба. Фасады романских церквей Тосканы, выходящие на улицы или площади, в большинстве случаев обладают искусным и богатым членением из того же дорогого мрамора, который применялся для кафедры, алтарного ограждения и порталов собора в Модене. Так появился целый ряд церквей, которые по богатству убранства фасадов и по своей конструкции могли соперничать с храмами, триумфальными арками и амфитеатрами Рима. Это наглядно видно на примере баптистерия во Флоренции (с. 92, вверху справа), имеющего настолько явный античный характер, что последующие поколения, начиная с Джованни Виллани в начале XIV столетия, считали его древнеримским храмом бога Марса.

Примечательно, что тосканские церкви даже превосходили римских современниц в «античности» материала и наружного облика и настолько напоминают флорентийские церкви XV столетия, что позволили некоторым историкам архитектуры говорить о Проторенессансе. Римские памятники XI–XII веков отличались не менее искусной отделкой, чем тосканские, однако больше изнутри, чем снаружи, например клуатр Сан Паоло фуори ле Мура (с. 89), колонны нефа, хор и апсида Сан Клементе, так называемые полы «космати» (от фамилии семейства известных художников — Космати) во многих романских церквях. В то же время порталы или атриум церкви служили буфером между сакральной территорией храма и окружающим городом в рамках той же традиции, которая присутствует в Милане, Помпозе, на юге Рима, в Сант-Анджело-ин-Формис (внизу справа), в аббатстве Монте-Кассино.



Рим. Сан Клементе. Ок. 1100 г.
Интерьер



Рим. Сан Паоло фуори ле Мура. 1200 г.
Деталь мозаики клуатра



Флоренция (Тоскана),
Сан Миньято аль Монте. XI–XIII вв.
Алтарь



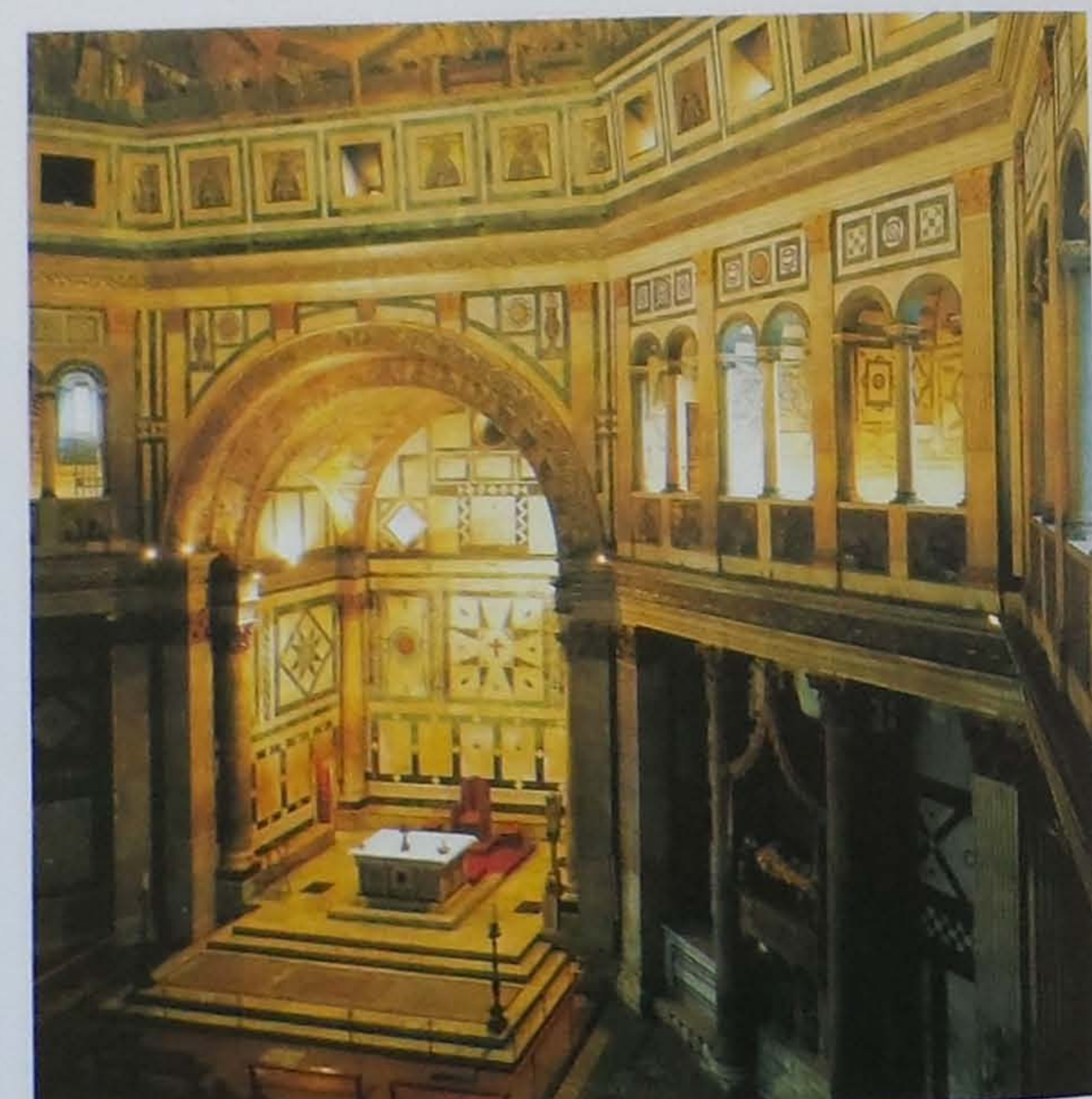
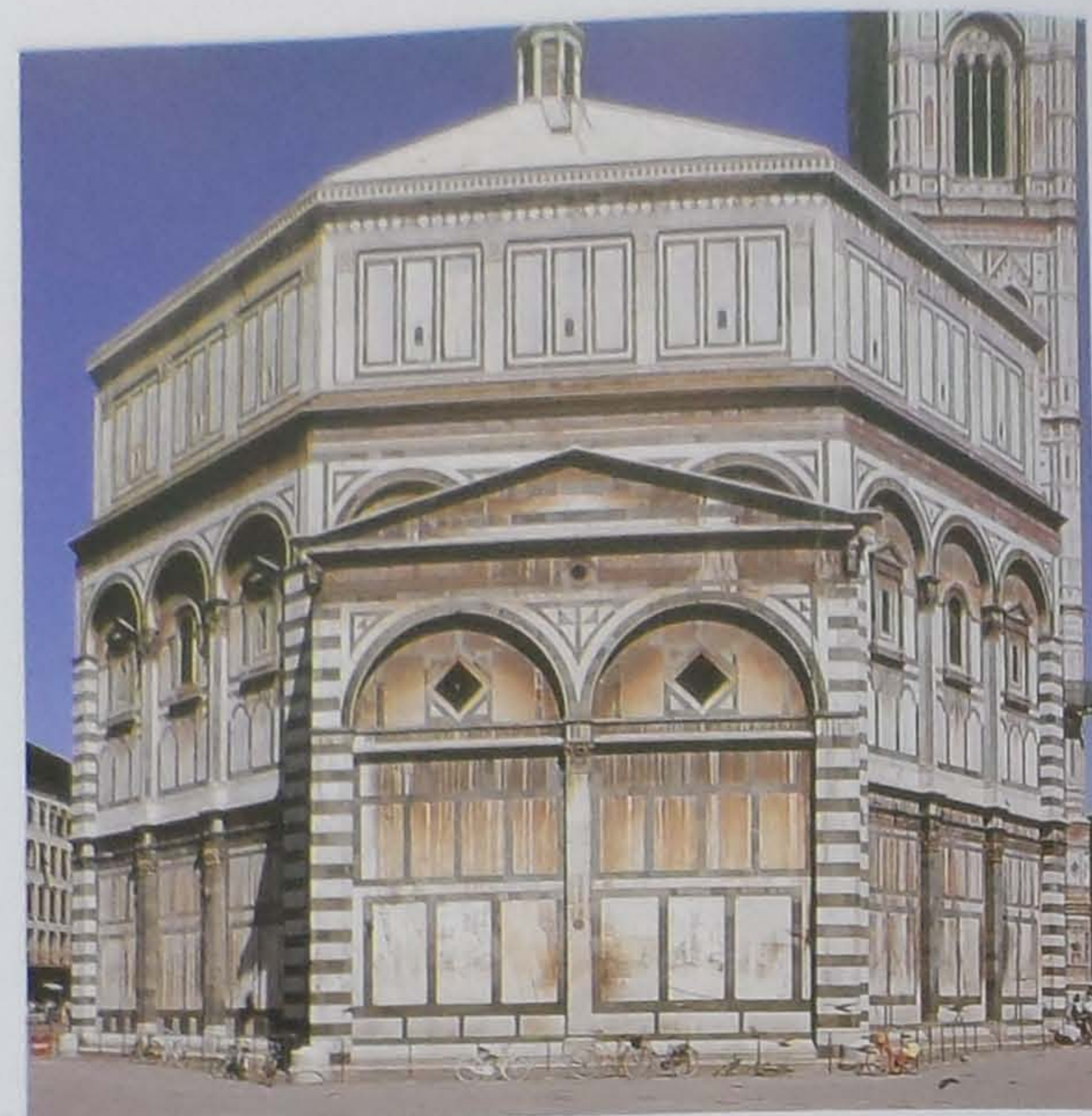
Важное значение сокращения и обогащения портала тосканского фасада прослеживается в истории строительства Сан Миньято аль Монте во Флоренции. Самой древней известной нам частью церкви является крипта, датируемая началом XI века, которая была построена нечистым на руку епископом Флоренции Гильдебрандом и предназначалась в основном для самого епископа и его супруги Альберги. Роскошные колонны и капители обрамляют алтарь с двухцветной интарсией, светящийся в глубине крипты, где покоятся останки покровителя храма, святого Миниатуса. Союз между местными епископами и папой, заключенный к середине XI столетия, к которому к 1069 году присоединилась графиня Матильда, превратил Флоренцию в центр большой реформы. Зодчие Сан Миньято старались привлечь в храм мирян не менее усердно, чем на севере Апеннин. Декоративные элементы повторяются во входе в крипту, в пресбитерии и нижней части фасада, таким образом иконография построенной на горе церкви обращена ко всему городу. Пять травей санктуария ограничены многоцветными арками, лежащими на коринфских капителях из ярко-зеленого монтеферратского мрамора, тот же мотив повторяется на границе пресбитерия и центрального нефа, где расходятся вверх и вниз лестницы — одни идут в продолжение боковых нефов, другие спускаются вдоль оси нефа в крипту. Пять пролетов нижней части фасада являются чередованием слепых аркад с тремя порталами, ведущими внутрь церкви. Иконография пяти многоцветных античных пролетов повторяется в верхней части фасада Сан Миньято. Он состоит из фронтона классического античного храма с мозаичным изображением Христа, св. Миньято и Девы Марии. Окно в основании шипцового фронтона храма кажется дверью в метафорическую целлу. Как и пресбитерий внутри, эта «дверь» в вышине видна верующим, но недостижима для них. Только неф и крипта остаются доступными, обеспечи-

Флоренция (Тоскана).
Сан Миньято аль Монте. XI–XIII вв.
Западный фасад

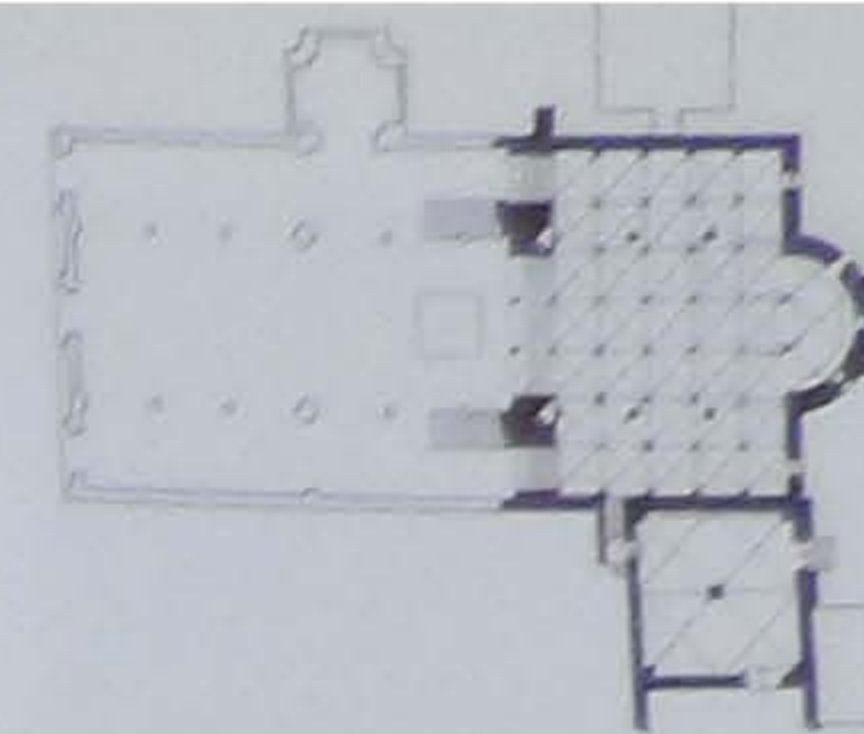
Сан Доменико ди Фьезоле
(Тоскана), Базилика Фьезолана.
1025–1028 гг. и позднее. Фасад



Флоренция, баптистерий
Сан Джованни. XI–XIII вв.
Внешний и внутренний вид



Флоренция, Сан Миньято аль Монте.
Интерьер восточной части храма



Сан Миньято, план крипты





Монте-Сьепи близ Кьюздино (Тоскана),
капелла Сан Гальгано. Ок. 1185 г.
Внутренний и внешний вид

Внизу:
Пистойя (Тоскана), Сан Джованни
Фуорчивитас. Середина XII в.
Деталь фасада



вая прихожанам заступничество святого и священнослужителей, совершающих в пресбитерии таинство евхаристии. Наружное убранство церкви и ее интерьер несут одинаковое послание: спасение дорого и прекрасно, но доступно только через признание церковной иерархии и культа святых.

Изображение великолепного рая, Небесного Иерусалима, выполненное в античных аркадах из ценного цветного мрамора, было характерным для церквей в долине Арно, главной реки Тосканы. Сюжет встречается во Флоренции, в баптистерии, в Весковадо, в Санто Стефано аль Понте, Санти Апостоли и Бадии Фьезолана. Дальше в долине этот мотив сливается с другими — черно-белыми полосами Сан Дзено или глубокой рельефностью пизанской романской архитектуры. Церкви оживляют городской пейзаж, сочетая образы классической античности и христианского спасения, которые перенимались из апсид и крипт более ранних северных церквей. Даже далекая капелла Сан Гальгано в Монте-Сьепи, построенная около 1185 года, проецирует полосы интерьера наружу, на цилиндрический барабан (вверху), и благодаря чередованию полос из черного и белого камня являет то же богатство декора, что и мраморные капеллы по соседству с ней.

Самым грандиозным выражением тосканского романского стиля является соборный ансамбль в Пизе, известный под красноречивым названием Кампо дей Мираколи, «Поле чудес» (с. 96–97). Замечательная, очень рельефная архитектура собора организует все окружающее пространство, весь архитектур-



Эмполи (Тоскана), коллегиальная
церковь Сант Андреа.
Новая романская постройка.
Начата в 1093 г. Западный фасад

Прато (Тоскана), Санто Стефано.
Первая половина XII в. Клуатр

ный комплекс, построенный между 1063–1350 годами. Первыми в ансамбле стали собор и баптистерий, изначально расположенный с северной стороны. Строительство собора было начато в 1063 году, возможно, *ex voto* (по обету), в честь Божьей матери и ее помощи в победе пизанского флота над сарацинами у берегов Сицилии. Надпись того времени на фасаде гласит, что средства на строительство собора были получены из военных трофеев после этого сражения. Она подчеркивает важную роль Пизы, поскольку в те времена Пиза и Генуя были главнейшими морскими силами в Тирренском море. В первые десятилетия следующего столетия пизанцы увеличили западный фасад собора, а в 1153 году построили новый баптистерий центрического плана, лежащий на оси центрального входа в собор. Проект соединения храма с баптистерием, напоминающий флорентийский комплекс, но с более точным расположением по оси, относится, видимо, ко времени, когда архиепископ Пизы исполнял должность патриарха во вновь образованном Латинском Иерусалимском королевстве. Это совпадает с расширением фасада собора в первые десятилетия XII века. Тесные связи Пизы с Иерусалимом в ту эпоху через архиепископа и недавний крестовый поход в Святую Землю объясняют бросающееся в глаза сходство между Кампо дей Мираколи и самым священным местом Иерусалима — Храмовой Горой. Круговая и линейная композиции пизанского баптистерия и собора перекликаются с Харам-аль-Шариф на Храмовой Горе, где центрический «Купол Скалы», известный крестоносцам как Храм Господень, стоит в одном ряду с базиликальной Мечетью Аль-Акса. Ко времени завершения пизанский ансамбль, должно быть, был великолепней прототипов со Святой Земли благодаря многоцветной интарсии, мраморной облицовке и ажурным рельефным фасадам, блистающим подобно Небесному Иерусалиму, который, как описывает Иоанн Богослов в Откровении, выложен драгоценными камнями. Добавленные к ансамблю здания расширили Кампо дей Мираколи, превратив целый район города в уличный реликвариум с бесконечными арками падающей башни 1174 года и с землей Кампо Санто, которую доставили в Пизу с Голгофы.

Могущество тосканских романских церквей обеспечило проникновение этой архитектуры за границы региона. Через пизанских торговцев, камальдольских и вальямброзийских миссионеров роскошные классические фасады и многоцветные интерьеры распространились в портовых городах Тирренского моря вплоть до Сардинии: Сан Пьетро Соррес в Борутте или Ностра Синьора ди Тергу в Кастельсардо (с. 99). Церковь Сан Пьетро Соррес в Борутте была возведена между 1170 и 1190 годами на фундаменте более ранней постройки предыдущего столетия. Она сочетает пизанский мотив квадратов, расположенных по кругу в арках, с двухцветными полосами и геометрической интарсией, характерными для Пистойи, Прато и Флоренции (с. 92–95). Связь с Тосканой, вероятно, осуществлялась через бенедиктинский монастырь в Камальдоли, который к началу столетия имел земельную собственность в соседней Саккардии и в других местах юридического и административного округа Торреса (джудикато Торрес). Аббатство Саккардии слу-



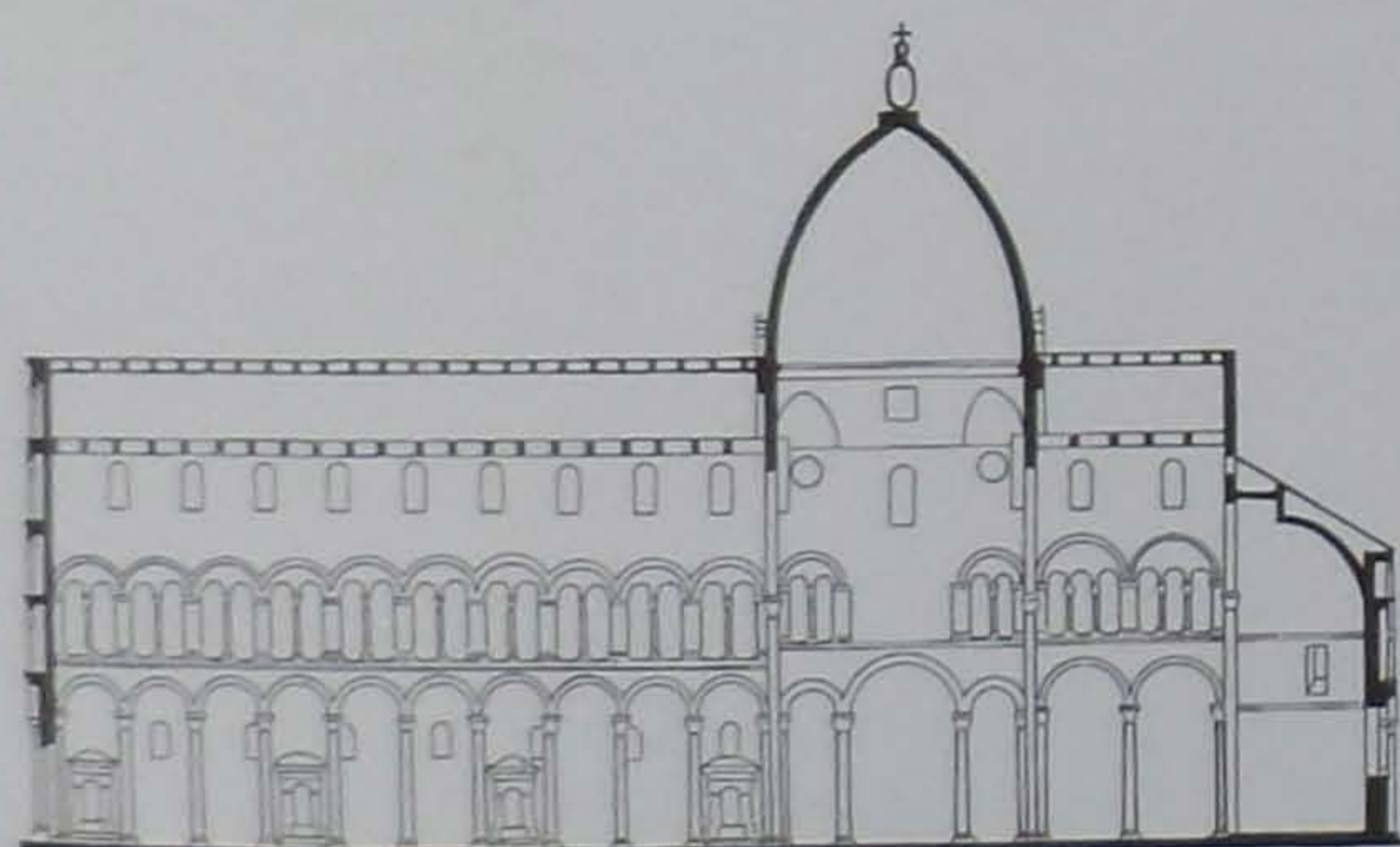
Пиза (Тоскана), баптистерий,
собор и колокольня на Кампо дей
Мираколи. 1063–1350 гг.



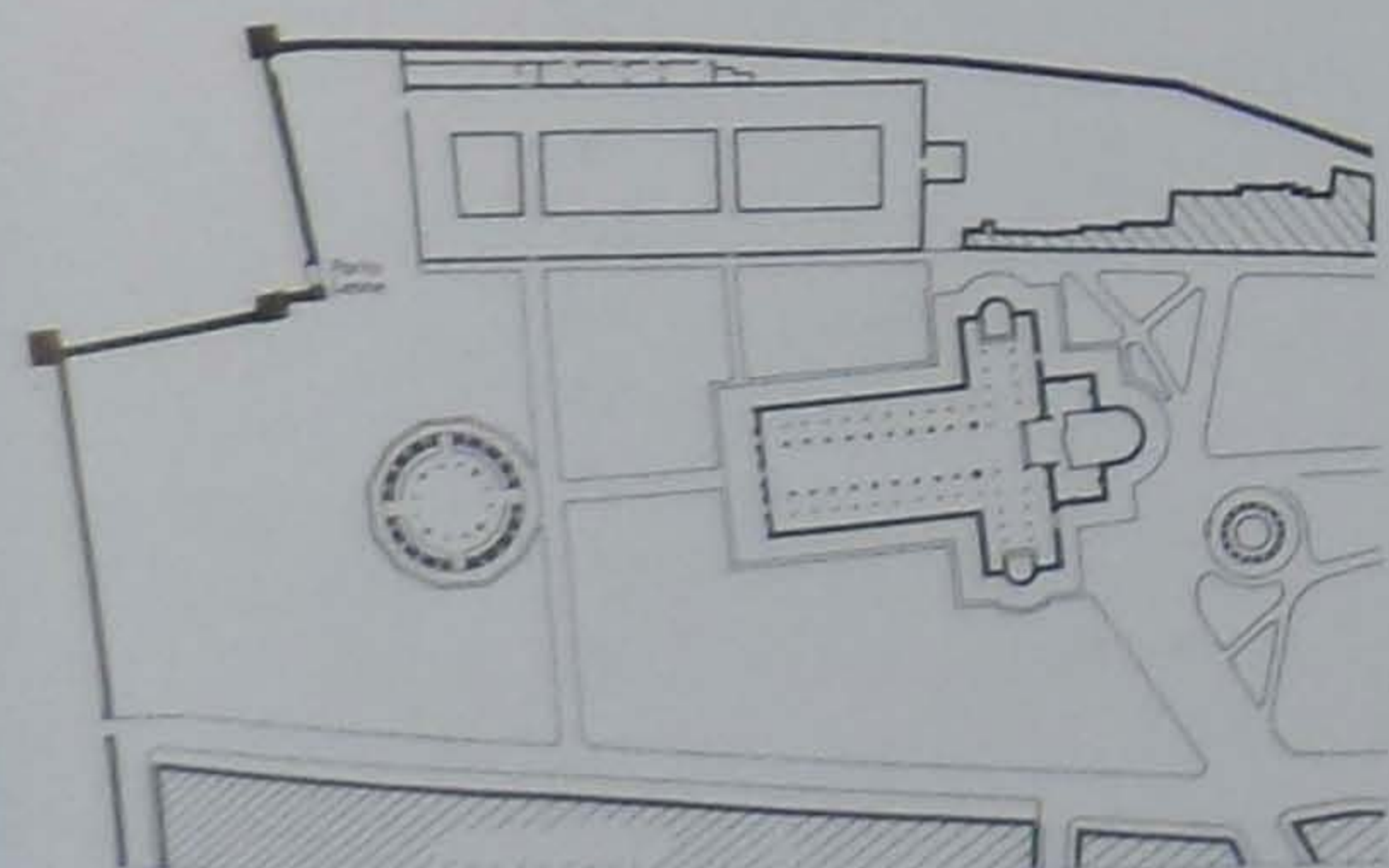
Пиза, собор. 1063, 1089–1272 гг.
Интерьер



Пиза, баптистерий. 1153–1265 гг.



Пиза, собор.
Схематический разрез
центрального
и боковых нефов



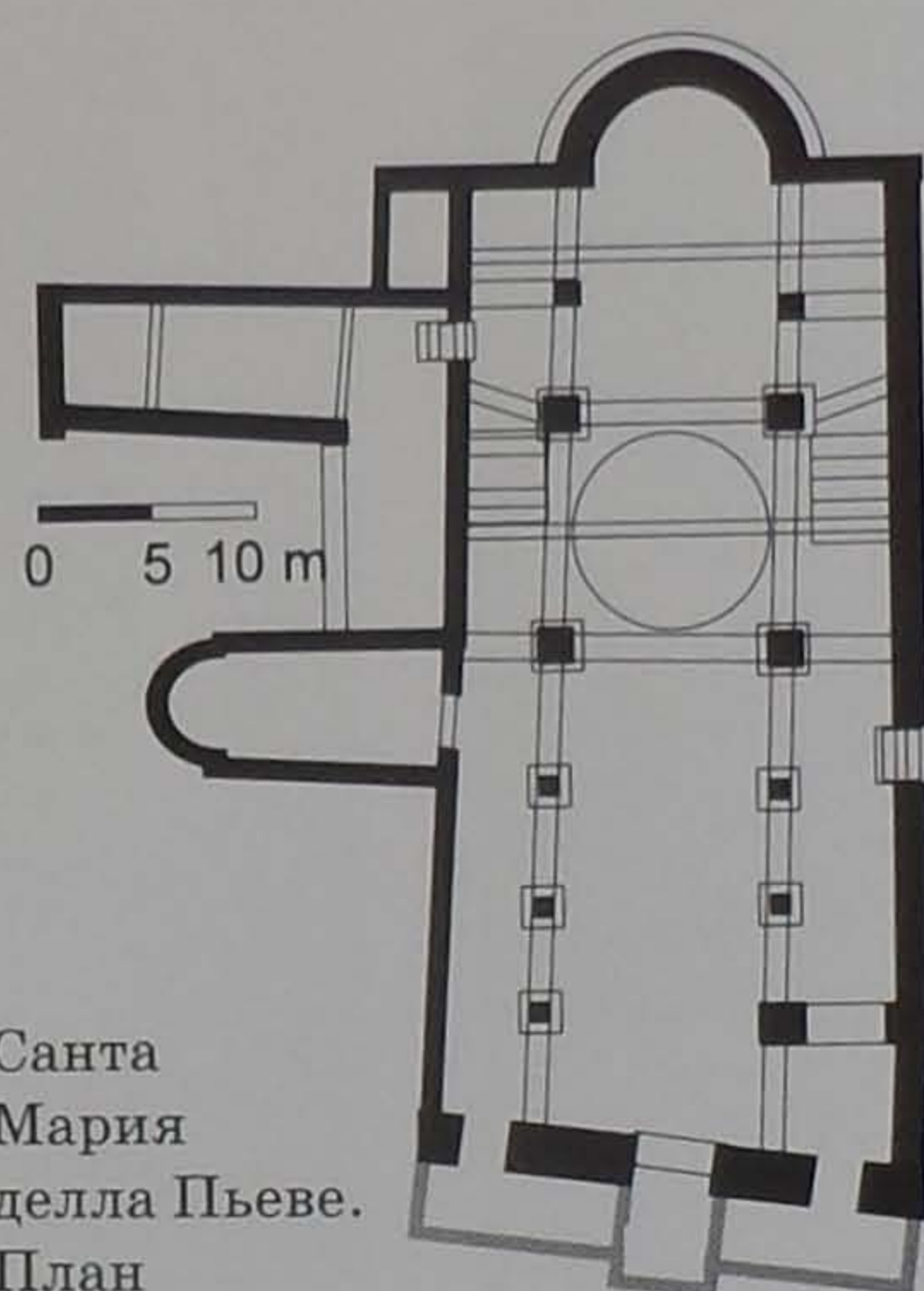
Пиза, Кампо дей
Мираколи.
Общий план ансамбля

жило проводником тосканских мотивов и для аббатской церкви Ностра Синьора ди Тергу, имевшей связи с первым и наиболее могущественным бенедиктинским центром в Италии — Монте-Кассино. Церковь строилась в два этапа: ее возвели в начале XII века, а спустя столетие пристроили знаменитый фасад. Чтобы достичь контрастного двухцветного эффекта, использовался ценный местный камень в сочетании с мрамором.

Распространение чрезвычайно пластичного романского стиля Пизы не ограничивалось побережьем Тирренского моря. Санта Мария делла Пьеве в Ареццо заимствовала у Пизанского собора (с. 96–97) вход в храм с гладким портиком. Хотя географически Ареццо расположен ближе к Флоренции, где подобные глухие портики обрамляли три портала, но высокая рельефность второго и третьего яруса аркад и четвертого яруса галерей свидетельствует о сильном влиянии Пизы. То же относится и к использованию архитектурных деталей: зодчие осуществляют членение поверхностей исключительно за счет скульптурных форм, полностью отказываясь от многоцветной интарсии или плоского гармоничного деления, характерных для Сан Миньято или Флорентийского баптистерия.

Не следует искать источники заимствований только на западе, какими бы влиятельными ни были Пиза и Флоренция в XII — начале XIII века, во времена строительства интерьера и нового фасада Санта Мария делла Пьеве. В этом необычном фасаде с плоской крышей и в более поздней, возведенной в начале

Ареццо (Тоскана), Санта Мария делла Пьеве. До 1008 г., перестраивалась с 1111 г. до конца XII в. Интерьер



Лукка (Тоскана), Сан Микеле ин Форо. Фасад



XIV столетия башне явно прослеживаются черты одного из самых древних источников романской архитектуры Италии — Равенны. Если сходство фасада церкви делла Пьеве с фасадом Дворца Экзархов в Равенне и башни — с башнями Помпозы можно объяснить прямым влиянием Равенны, то источником этих архитектурных форм могли быть собор и епископский дворец в Ареццо, построенные для епископа Теодальдо архитектором Маджинардо после визита в Равенну в 1026 году. Зодчие Санта Мария делла Пьеве вписали крестовый план церкви в прямоугольный городской участок. Однако купол храма так и остался недостроенным. Вдоль апсиды и боковых стен тянется ряд арочных галерей верхнего яруса, которые, хотя и напоминают пизанские, тоже могут восходить к разрушенному ныне собору и к его равенским моделям, например к ныне обрушившимся аркадам второго яруса мавзолея Теодориха. Что действительно удивляет в Санта Мария делла Пьеве — это очевидное слияние крестово-купольного плана собора с плоской крышей и галереями фасада Дворца Экзархов, который можно было увидеть в его копии — епископском дворце в Ареццо. Церковь делла Пьеве похожа на гражданское здание. Светский характер усиливается оборонительным обликом поздней массивной башни. Здание сочетает в себе черты собора и дворца, хотя Санта Мария делла Пьеве была лишь скромной приходской церковью, второй по значимости после знаменитого собора Теодальдо.

Тем не менее к 1200 году приходские церкви Тосканы обладали монументальной выразительностью, как это видно на примере Санто Стефано в Прато, коллегиальной церкви в Эмполи и Сан-Джиминьяно. Каждая из этих канонических церквей процветала благодаря удаленности от соборов, располагавшихся в других городах. И хотя местный епископат выступал против подобного положения Санта Мария делла Пьеве в Ареццо, получилось, что собор Ареццо находился непривычно далеко от города — внутри собственной укрепленной территории на холме Пьонта. Расстояние было велико, так что епископ был вынужден переместиться в центр города и начать в 1277 году строительство нового соборного места. Тем временем исполнение религиозных нужд горожан постепенно взяла на себя церковь Санта Мария делла Пьеве, располагавшаяся на площади, которая с 1008 года была центральной рыночной площадью города. К началу XIV века размеры и архитектурное членение церкви делла Пьеве, что этимологически означает «церковь народа», значительно увеличились. Как и в других церквях, расположенных на севере Апеннин, этапы роста Санта Мария делла Пьеве отмечены переходом в скульптурных изображениях от гротескных фигур к жанровым сценам, например местный вариант годичного цикла, который содержит двенадцать сцен из деревенской и городской жизни. Что касается изменений в архитектуре, то интерьер храма был преобразован в огромное открытое пространство, четко очерченное готическими конструктивными формами,

Порто-Торрес (Сардиния), Сан Гаушо

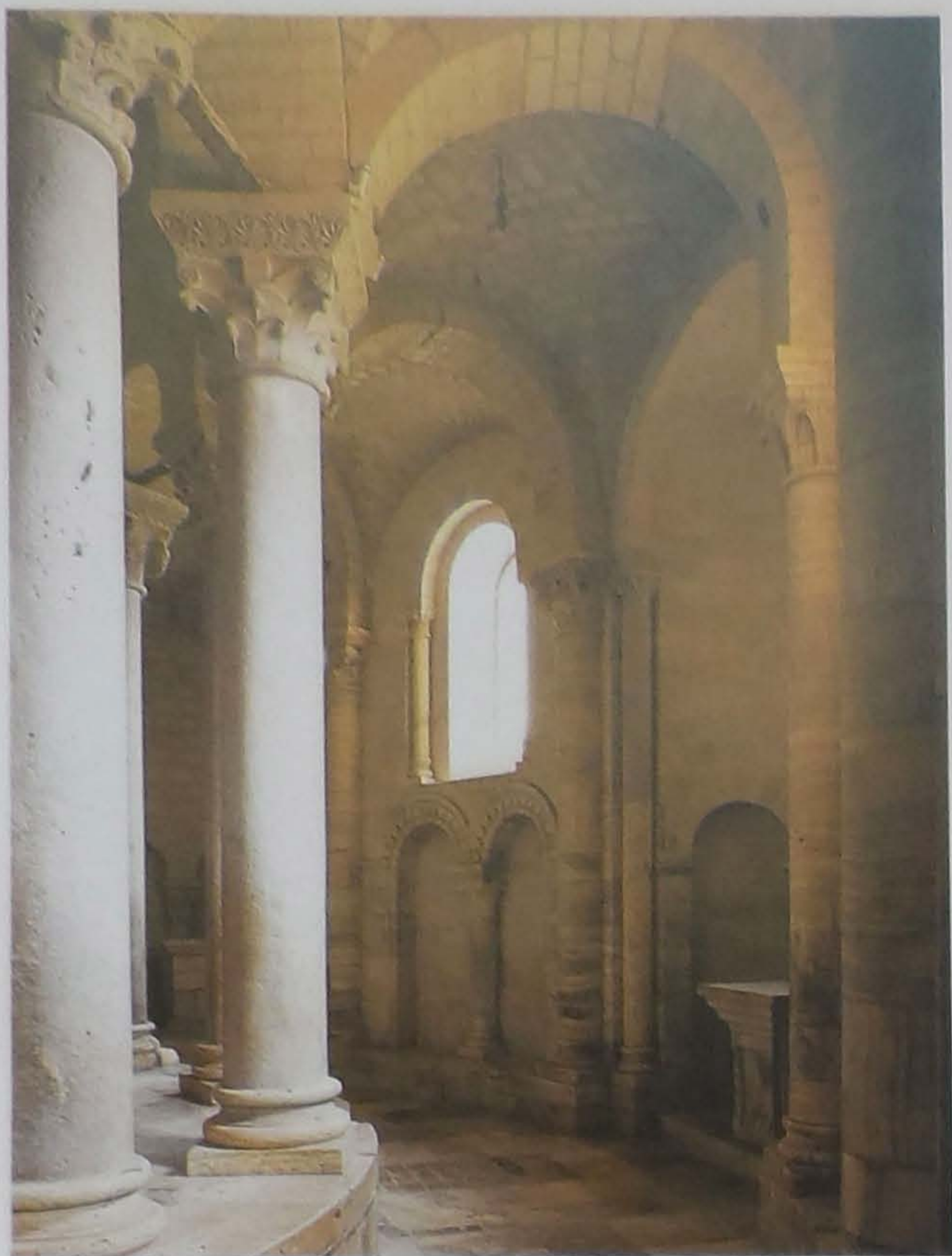
Кастельсардо (Сардиния), Ностра
Синьора ди Тергу. Западный фасад,
центральный неф и боковые нефы



Бульци (Сардиния), Сан Пьетро дель
Крочифиссо. Западный фасад

Борутта (Сардиния), Сан Пьетро Соррес.
1170–1190 гг. Апсида





Бенедиктинский монастырь
Сант Антимо

Сант Антимо (Тоскана),
бенедиктинский монастырь.
Основан в 1118 г.
Деамбулаторий (слева),
остатки клуатра (внизу)

С. 101:
Сант Антимо. Вид с юго-востока



Сант Антимо стал лебединой песней великих средневековых монастырей Италии, живших по бенедиктинскому уставу. И хотя в этой области существовали и более поздние шедевры монастырского зодчества, например цистерцианский монастырь Сан-Гальгано (начало XIII в.), ни один из них не может сравниться с этой постройкой. Признаки грядущего заката эпохи

видны на фасаде Сант Антимо, который так никогда и не был закончен. Несмотря на позднейшие усилия цистерцианцев, социальные и политические перемены привели к увеличению миграции людей из деревень в города. Большие и малые общины порой обладали такими же средствами, как аббатства, и вкладывали деньги в строительство церквей и соборов.





расчлененными круглыми арками и лепными украшениями, которые остаются верными давней романской — или скорее равеннской — традиции.

И словно в контрапункте с достижениями городской церковной архитектуры, на юге от Ареццо, в богатой винодельческой зоне, охраняемой нерушимой крепостью Монтальчино, в то же самое время, около 1118 года, началось строительство Сант Антимо — традиционного европейского бенедиктинского монастыря (с. 100–101). По своему духу и архитектуре эта постройка гораздо ближе памятникам бургундского, чем тосканского или североитальянского зодчества. Тулузский скульптурный стиль, венец из расходящихся апсид и деамбулаторий, а также удаленное местонахождение монастыря — все это свидетельствует о влиянии Ключни. О том же говорят и размеры: Сант Антимо — один из самых больших, самых богатых и самых могущественных романских монастырских комплексов. Однако источники его состояния были иными, чем в Ключни: в отличие от бургундского собрата, Сант Антимо финансировался императором, как каролингские монастыри. Связь с эпохой Каролингов подчеркивалась и в титуле аббата — «Conte Palatino» (ит. «папский граф»).

Несмотря на очевидное богатство монастыря и большие расходы на его строительство, Сант Антимо никогда не смог достичь масштаба и успеха древних каролингских монастырей или Ключни III. Если архитектура действительно может выражать религиозные идеалы, то внутреннее убранство и конструкция Сант Антимо воплотили в камне духовные устремления монастырской реформы XI и XII столетий. Хотя план и скульптурные произведения явно говорят о бургундском влиянии, чистота и даже немота широких пространств нерасчлененных стен предвосхищает другую бургундскую архитектурную традицию — цистерцианскую. Сходство проявляется не столько в конструктивной системе монастыря, сколько в основной концепции: главным изобразительным средством является архитектура, а не скульптура. Сант Антимо достигает выразительности без помощи скульптур, лишь за счет примитивной силы архитектуры.

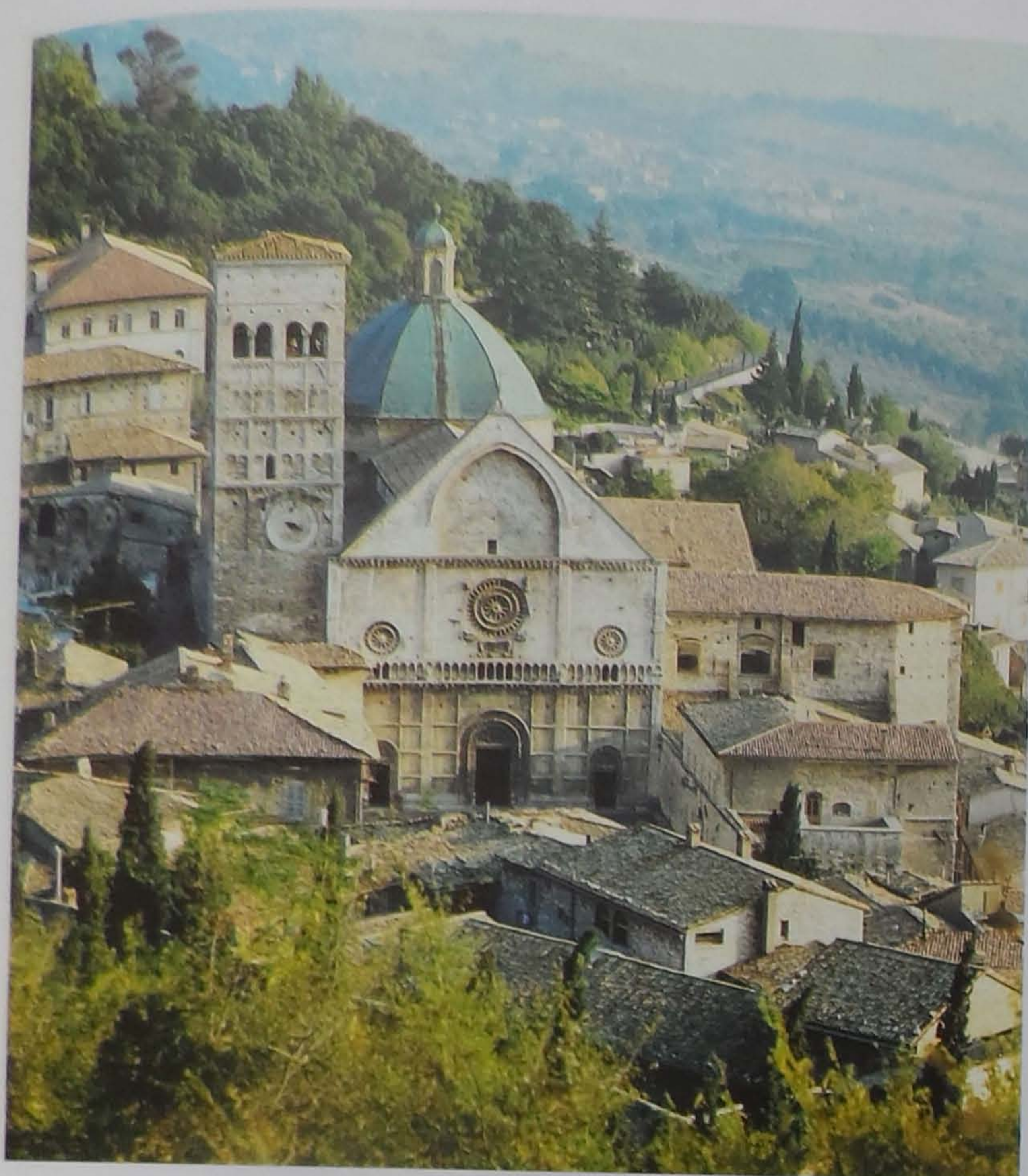
Он обладает тем же расположением одиночных арок над двухарочными окнами апсиды и внутренней галереи, что и постройки цистерцианцев. Но если цистерцианцы и более поздние готические зодчие разрабатывали слои в вертикальных конструктивных элементах, чередующихся с ребристыми выступами и нервюрными сводами, то зодчие Сант Антимо воспроизводили слоистость в виде многочисленных снятых слоев гладкого камня. Боковые стены поддерживаются лангобардскими и даже протоготическими столбами, резко возникающими между окнами по мере приближения к апсиде. Когда же они достигают апсиды, происходит нечто неожиданное: поверхность стены освобождается от структурного ритма, поддерживаемая скорее самим фундаментальным архитектурным крепежом — изгибом. Расходящиеся капеллы нижнего яруса представляют лишь один видимый контрфорс для просторной дуги деамбулатория, над красной черепичной крышей которого возвышается полуцилиндрический выступ санктуария.

Сант Антимо стал лебединой песней великих средневековых монастырей Италии бенедиктинского устава. И хотя в этой области существовали и более поздние шедевры монастырского зодчества, например цистерцианский монастырь Сан Гальгано (начало XIII в.), ни один из них не может сравниться с этой постройкой по композиции, силе и масштабности. Признаки грядущего заката эпохи видны на фасаде Сант Антимо, который так никогда и не был закончен. Согласно Распи-Серра, один из его искусно выполненных порталов расположен в близлежащей церкви Сан Квирико в Орче. Несмотря на позднейшие усилия цистерцианцев, социальные и политические перемены привели к увеличению миграции людей из деревень в города. Большие и малые общины порой обладали такими же средствами, как аббатства, и вкладывали деньги в строительство церквей и соборов.

Умбрия

Церкви Ассизи и Сполето (с. 103, слева) — примеры достижений романского зодчества Умбрии, области, расположенной к юго-востоку от Тосканы. История Сан Руфино в Ассизи отражает развитие романской архитектуры в Умбрии и постепенное замещение итальянской романики готикой. История церкви начинается с «маленькой базилики» (*parva basilica*) VIII века, которая служила скромным последним прибежищем для останков покровителя города, святого мученика III века Руфина. Около 1028 года епископ Угоне построил новую базилику, объявив ее в 1035 году Ассизским собором. Столетие спустя, около 1134 года, епископ Клариссимо нанял зодчего Джованни да Губбьо для строительства вместо базилики большего здания, которое стоит на этом месте и сегодня. Фасад церкви сохранил работу Джованни да Губбьо в нижней части с тройным ритмом больших пролетов, каждый из которых в свою очередь так же подразделен тройным ритмом. Горизонтальное и вертикальное членение плоскости фасада напоминает церковь Сан Дзено, строительство которой было начато за 11 лет до этого, хотя в веронской церкви вертикальные линии сильнее доминируют и обладают более четким ритмом. Равное вертикальное и горизонтальное членение Сан Руфино образует решетку, которая кажется своего рода основой. А сверху на ней лежат конструктивные вертикальные контрфорсы, которые обеспечивают более крупное членение фасада. Такая же решетка используется в Сан Пьетро фуори ле Мура в Сполето, хотя здесь она обладает большей регулярностью секций, четко обрамляя знаменитые скульптуры храма (с. 307). В нижней части фасада Сан Руфино скульптурные изображения сконцентрированы на порталах, а поверхность стен орнаментирована лишь накладной решеткой. Ее панели не столько предназначены для обрамления скульптурных фигур, сколько скрадывают размеры порталов, ставя акцент на входах в храм. Как и в Сант Антимо, главным выразительным средством служит архитектура, а не скульптура. Вместо сочетания различных слоев Сан Руфино развивает ярусы лангобардской системы пролетов, выведя ее за пределы абстрактной согласованности Сан Дзено и переложив на экспрессивный язык, подобно собору в Модене или Сан Миньято во

Ассизи (Умбрия). Собор Сан Руфино.
Начат ок. 1134 г. Западный фасад



Сполето (Умбрия). Собор Санта
Мария Ассунта. Начат ок. 1175 г.
Западный фасад



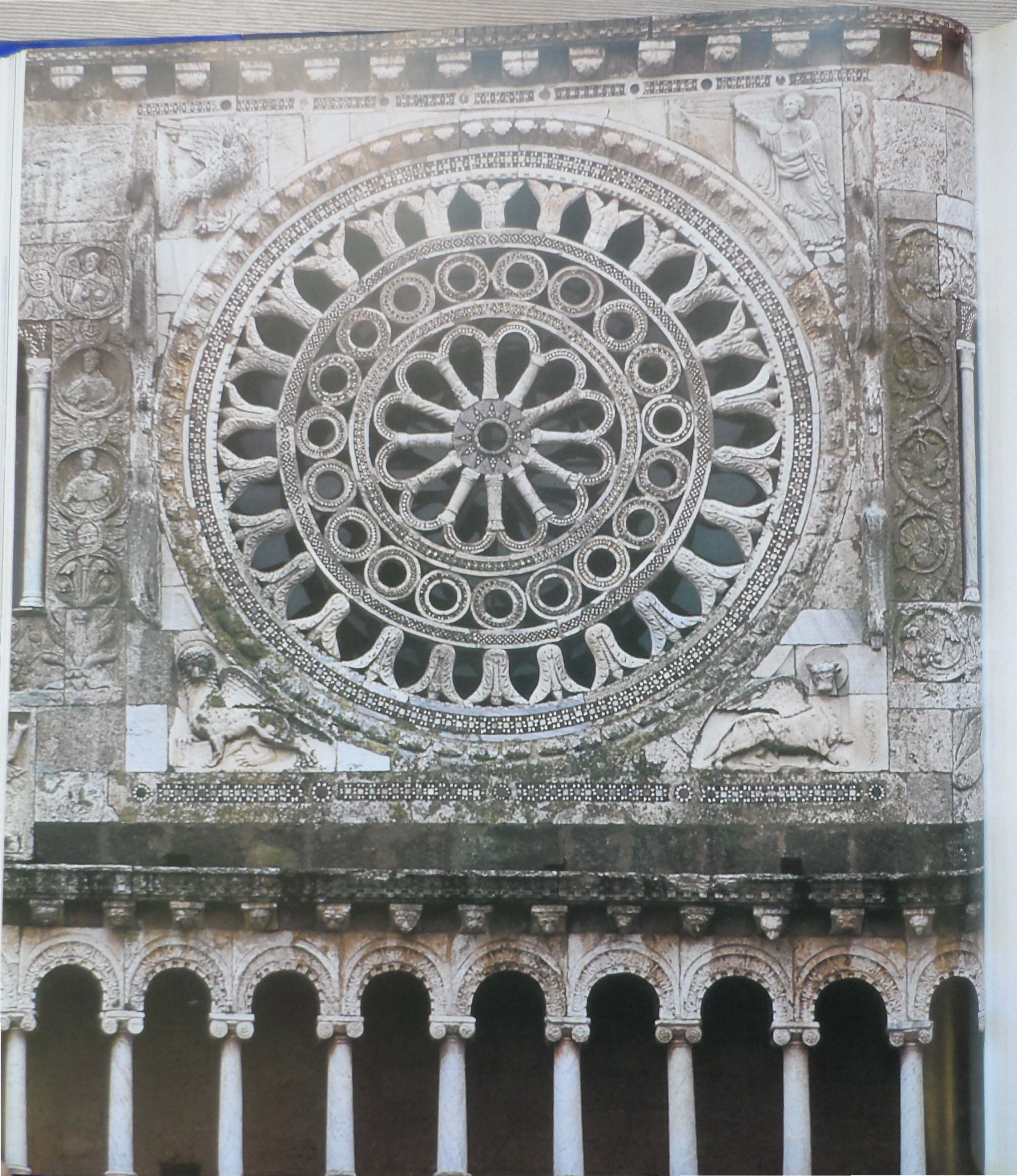
Флоренции. В каждой из этих церквей синкопический ритм трехчленных групп усиливает главную функцию западного фасада — служить выражением перехода.

Античный характер этой ритмической системы повторяется в более поздней верхней части фасада и перекликается со сходной античностью интерьера более древней церковной крипты. Три готических окна-розетки, самое крупное из которых — центральное, располагаются точно над перспективными порталами, словно суммируя образ перехода при помощи круглых дуг света, проникающих в храм. Готической является и стрельчатая арка внутри высокого щипца, увенчивающая фасад, которая, однако, отличается большими размерами, характерными для пространственных пропорций остальной части фасада. Два выступающих карниза и миниатюрные галереи из слепых аркад членят фасад горизонтально и таким образом сдерживают вертикальный потенциал готического верхнего яруса и сохраняют четкость общего образа передней стороны храма, на который накладывается вход в виде триумфальной арки в нижнем ярусе. Образность Сан Руфино связывает церковь с Сан Миньято или коллегиальной церковью в Эмполи, но ее непосредственным источником является гораздо более близкий сосед — древнеримский Храм Минервы с коринфскими колоннами и щипцом, находящийся на городской рыночной площади неподалеку. Имен-

но он послужил моделью для общих форм и портика фасада Сан Руфино.

Древняя крипта Сан Руфино отличается еще более явным античным характером. Большая часть колонн досталась в наследство от античности, а епископский трон, стоящий на месте, где, как считается, погребен святой, представляет собой римский саркофаг. Магия Сан Руфино и других образцов романского зодчества Умбрии заключается в том, что античные черты в композиции или деталях ни в коем случае не исключают ростков пластической фантазии, напротив, свободно взаимодействуют с ними, например в верхней, готической части фасада. Образы Евангелистов, написанные на стенах старой крипты епископа Угоне, повторяются в виде скульптурных изображений вокруг центрального окна-розетки. Они не соответствуют примитивным представлениям о развитии фигур в отвлеченные образы, доказывая, что даже во времена строительства базилики святого Франциска, когда верхняя часть фасада Сан Руфино была закончена, создания прежних эпох могли присутствовать в готическом искусстве. При ближайшем рассмотрении оказывается, что в основании центральной розетки находятся две знаменитые умбрийские романские интерпретации античных кариатид.

Кариатиды поддерживают окно-розетку в другом соборе Умбрии — в городе Сполето, расположенном юго-восточнее Асси-



С. 104:
Тускания (Лацио), Сан Пьетро.
Начата в конце XI в. Деталь фасада

Сполето (Умбрия), Санта Эфемиа.
Вторая половина XII в.
Стена центрального нефа

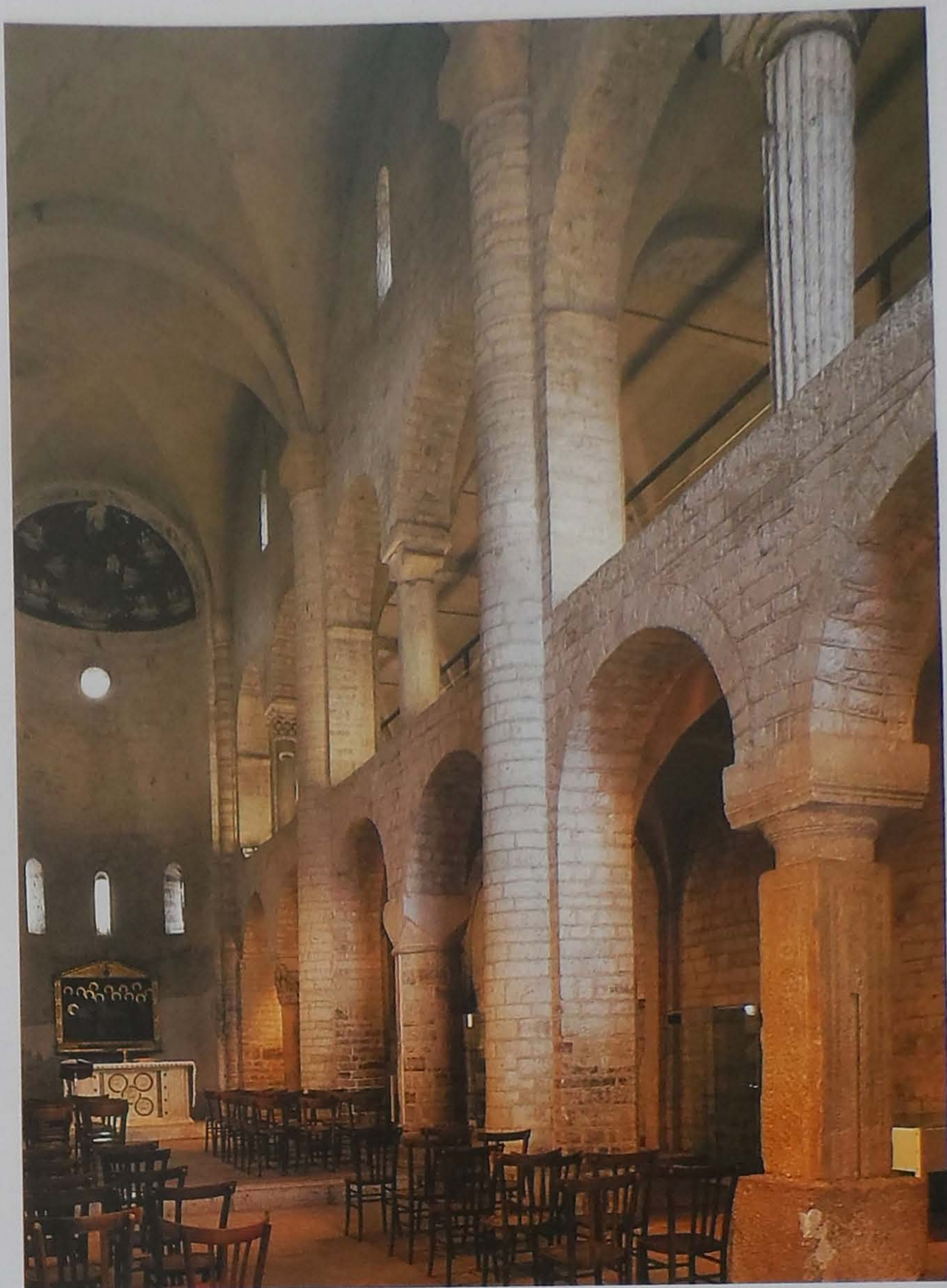
Внизу:
Валентано (Апулия), Онъиссанти
ди Кути. Начата после 1060 г.

зи. Две фигуры кариатид дополнены тщательно выточенными миниатюрными коринфскими колоннами и капителями, которые свидетельствуют о том, что умбрийские зодчие и скульпторы уже в XII и XIII столетиях хорошо знали античные модели. Если строители в Ассизи ориентировались на Храм Минервы, то патроны и зодчие Сполето тоже испытали сильное воздействие знаменитых античных построек: Храма Клитунно и раннехристианской церкви Сан Сальваторе. Мозаичное изображение Христа начала XIII века над окном-розеткой собора свидетельствует о том же интуитивном чувстве, которым руководствовались и архитекторы последнего этапа строительства Сан Миньято аль Монте во Флоренции в стремлении выставить образ Христа на всеобщее обозрение. Многообразие источников убранства собора — от Ассизи до древнехристианского, римского и венецианского мозаичного искусства — предполагает наличие в городе на протяжении всего романского периода богатой и живой культуры, достигшей более высокого уровня лишь во время возрождения города после его разорения Фридрихом Барбароссой в 1155 году. В этой области сохранилась непрерывная античная традиция зодчества, которая, как в Милане и Павии, поддерживалась присутствием в герцогстве Сполето деятельных и могущественных лангобардов. Приход каролингов в X веке привел к тому, что власть от лангобардских герцогов перешла к епископам, назначенным императором или папой. Вплоть до XIII века они занимали те же дворцы, в которых жили их светские предшественники лангобарды.

Лангобардская история Сполето лучше всего запечатлена в архитектуре «жемчужины» сполетского зодчества, церкви Санта Эфемиа (вверху). В самом сердце Умбрии стоит церковь XII века, в которой отражены все основные принципы северного лангобардского стиля, начиная с тройных апсид и заканчивая полосами пилястр и выступами карнизов, усиливающих наружные стены. Умбрийское происхождение прослеживается в простом двойном окне над порталом и в легком намеке на тройной ритм, возникающем благодаря двум боковым окнам по краям. Интерьер храма представляет разнообразные источники романского зодчества Сполето: древнехристианские колонны, столбы и капители вплетены между абстрактными полуколоннами, на которых лежат напряженные, великолепно выполненные арки нижнего яруса, арки галерей и свод — миниатюрный отголосок Сант Амброджо в Милане.

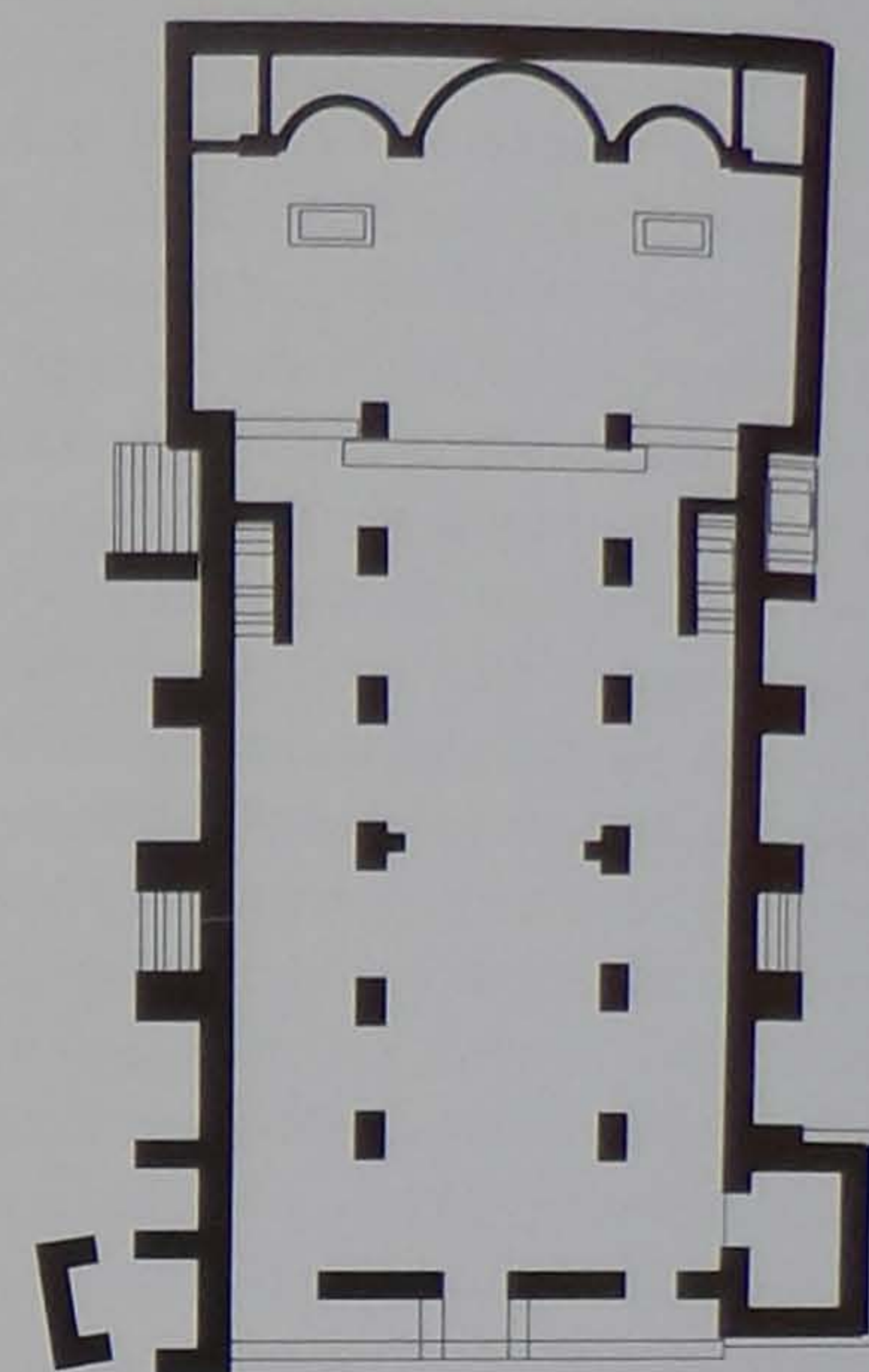
Апулия

По мере продвижения на юго-восток итальянского полуострова к побережью Адриатики в архитектуре наблюдается новый набор влияний, пришедших из византийских источников. Монастырская церковь XI века Онъиссанти ди Кути близ Валентано в Апулии (внизу) имеет уже известное трехапсидное окончание, как Санта Эфемиа и прочие ранние романские церкви, однако три квадратных выступа в линии свода нефа указывают на совершенно иную организацию внутреннего пространства храма. На высоких столбах и парусах лежат три крутых купола, разделяющие интерьер храма наподобие собора Сан Марко в Венеции и его раннехристианских и византийских моделей. Не менее важную роль





Бари (Апулия), Сан Никола.
Начата в 1089 г. Вид с северо-запада,
план



для зодчих играли и местные источники — купола, лежащие на поясах из кладки, по-итальянски «трулли» (trulli), характерные для построек Апулии еще со времен этрусков. Подобные купольные формы прослеживаются в восьмиугольном куполе центрической церкви Санта Катерина близ Конверсано, построенной в XII веке по плану, типичному для сирийских церквей четырехлопастной формы.

Самым древним крупным памятником Апулии является церковь Сан Никола в Бари, построенная около 1089 года, убранство которой выглядит скорее лангобардским, чем византийским, с некоторыми заимствованиями из пизанской или флорентийской архитектуры в плане и деталях интерьера. Причина того, что северные влияния проникли так глубоко на юг, — морские пути, дающие возможность быстрого сообщения с районами, лежащими вдалеке от долин рек По и Арно. Патроны Сан Никола в Бари — норманны из недавно образованного герцогства Нормандия — были, вероятно, самыми опытными моряками в мире. К 1041 году они достигли берегов Апулии и Калабрии, в 1059 году норманн Роберт Гвискар был миропомазан как герцог Апулии и Калабрии, а к 1063 году его соплеменники расширили владения, включив в них Сицилию. Однако их нормандское, французское происхождение отражено в апулийской и сицилийской архитектуре в меньшей степени, чем другие влияния. Первым и самым главным источником вдохновения для барийского храма был святой Николай, чьи мощи норманны перевезли из Малой Азии в 1087 году. Через два года началось строительство посвященной ему церкви. Фасаду придали тройное деление, заимствованное у лангобардских церквей, таких, как Сан Дзено и собор в Модене. Вертикальные пропорции, плоская

крыша и две фланкирующие башни Сан Никола связывают ее со шпильями, вестверками и высокими нартексными входами нормандских церквей в Жюмьеже, Мон-Сен-Мишель и Кане, относящимися к середине XI столетия. Тосканское влияние становится заметным в интерьере храма с горизонтальными арочными перегородками, группами столбов, тройным ритмом, трифорием и клиресторием, являющимся отголоском Сан Миньято и собора в Пизе.

Соборы в Трани (начат в 1089) и Битонто (начат после 1175) имеют много общего с церковью Сан Никола в Бари, следовательно, она породила целую апулийскую архитектурную школу (вверху справа и с. 108–109). Оба собора лишены парных башен церкви в Бари. И хотя роскошная высокая башня собора в Трани расположена практически в одной плоскости с фасадом храма, она выглядит самостоятельным элементом, отделенным от арки нижнего яруса. Западный фасад Трани отступает от модели в Бари и представляет сплошную гладкую поверхность без усиливающих столбов, которые придают церкви в Бари и собору в Битонто тройной ритм. Единственным ритмом в Трани является входной. Здесь сокращенная и вытянутая версия тосканской паперти, не так сильно выступающей от фасада по сравнению с оригиналом, обрамляется тремя порталами вверху, расположенными над эффектной двойной лестницей. Однобашенная композиция собора в Трани прекрасно согласуется с окружающим пейзажем: высокая башня уравнивается просторами Адриатического моря, в лазурной синеве которого отражаются белокаменные изящные контуры храма.

То же гармоничное сочетание сходств и различий, которое мы наблюдаем в архитектуре Трани и Сан Никола в Бари, при-

Троя (Апулия), собор. Начат в 1093 г.
Западный фасад

существует и в их культе. Собор в Трани также посвящен святому Николаю, но не тому, чьи мощи покоятся в Бари. Святой Николай Трани был мальчиком-пилигримом родом из Греции, который с крестом в руках путешествовал по святым местам Греции, Далмации и Адриатического побережья Италии, непрерывно исполняя гимн «Господи, помилуй» («Kyrie eleison»), пока не обрел смерть возле старого собора Санта Мария в Трани. В 1094 году юный пилигрим был канонизирован, и архиепископ Византии основал новую церковь на месте прежнего собора IX века. Внизу огромного комплекса жители Трани построили новую просторную крипту, которая, возможно, явилась прообразом более поздних двойных церквей, таких, как Сан Франческо в Ассизи, чтобы (как и в церкви Сан Никола) принимать огромные толпы паломников без помех для богослужения. Гигантский вертикальный трансепт с высокими внешними апсидами, занимающими два внутренних яруса, символически связывает неф и крипту со старым и новым культами. Через готические окна-розетки трансепта (XIII в.) свет падает в центр высокого церковного средокрестия — конечную точку евхаристической жертвы и паломнического пути святого к смерти и спасению.

Собор в Трое (слева), начатый епископом Джирардо незадолго до строительства собора в Трани в 1093 году, открыто заяв-



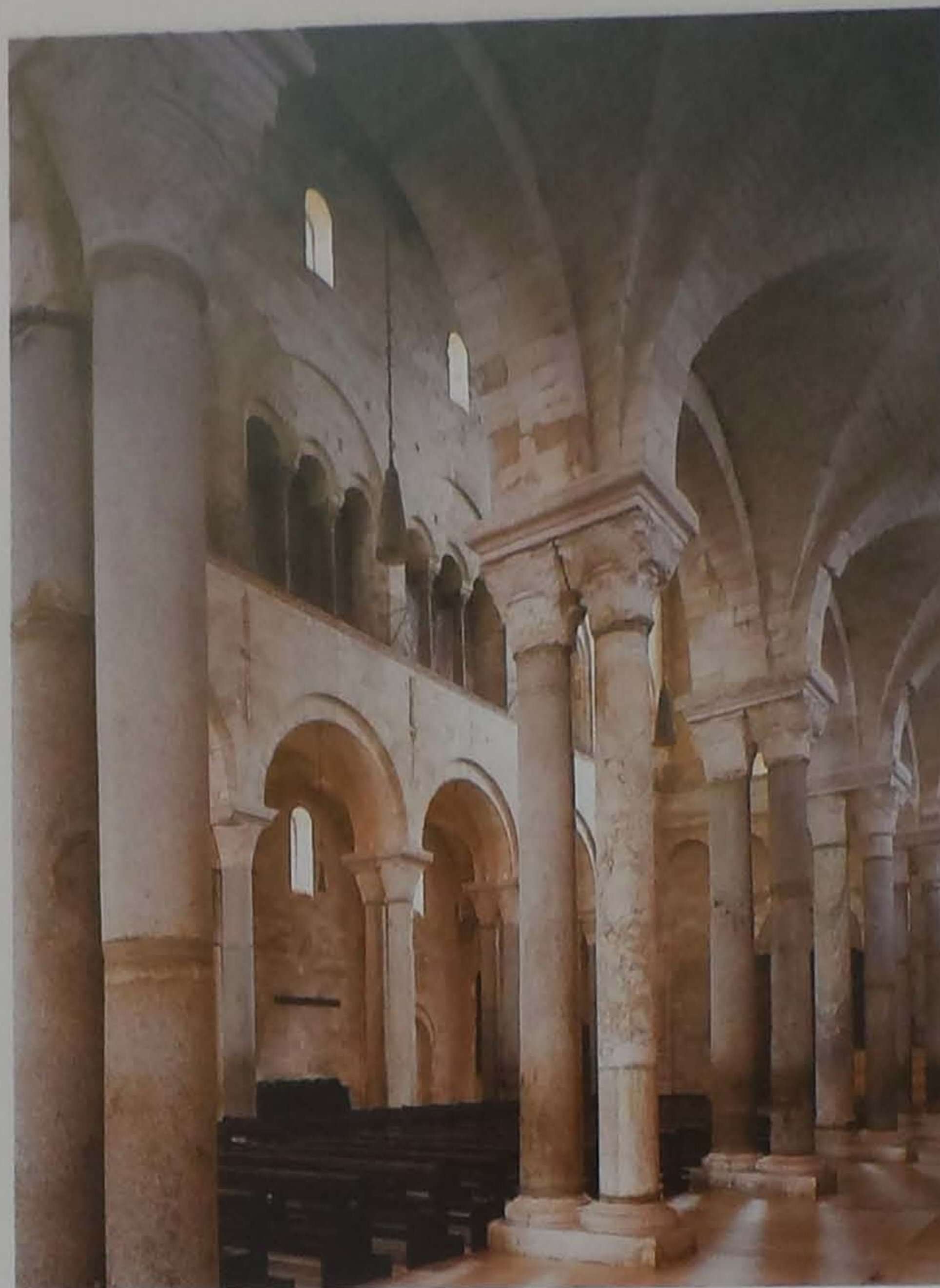
Битонто (Апулия), собор
Сан Валентино. Начат после 1175 г.
Вид с юго-запада



ляет о независимости от школы Бари. В отличие от церкви Сан Никола или собора в Трани, собор в Трое задуман как масштабное здание с аркадой из слепых арок, акцентированных мозаичными декоративными мотивами внутри арок. Они восходят к тосканскому романскому зодчеству, в особенности к фасадам собора в Пизе, и относятся к 1063–1108 годам. Окончание строительства совпадает с проведением второй грандиозной строительной кампании в Трое в 1106–1119 годах, когда епископ Гильельмо II закончил строительство большей части храма. Характерные пизанские вставки из расположенных по кругу квадратов и кругов в слепых аркадах относятся по времени к одной из этих двух древних строительных кампаний. Взаимосвязью с Тосканой в конце XI — начале XII веков Троя обязана политическому статусу, поскольку в те времена она находилась под прямым попечительством папы, сильным союзником которого всегда была тосканская герцогиня Матильда Каносская. Поездки местных зодчих для изучения архитектуры во владениях герцогини в Пизу, Флоренцию, Пистую, Лукку, Модену, а также контакты с тосканскими зодчими во время паломничеств и первого крестового похода, отправившегося из Тосканы в 1096–1097 годах, привели к распространению тосканских архитектурных мотивов. Это подтверждает присутствие дальнейших тосканских идей планировки в интерьере Сан Никола в Бари.

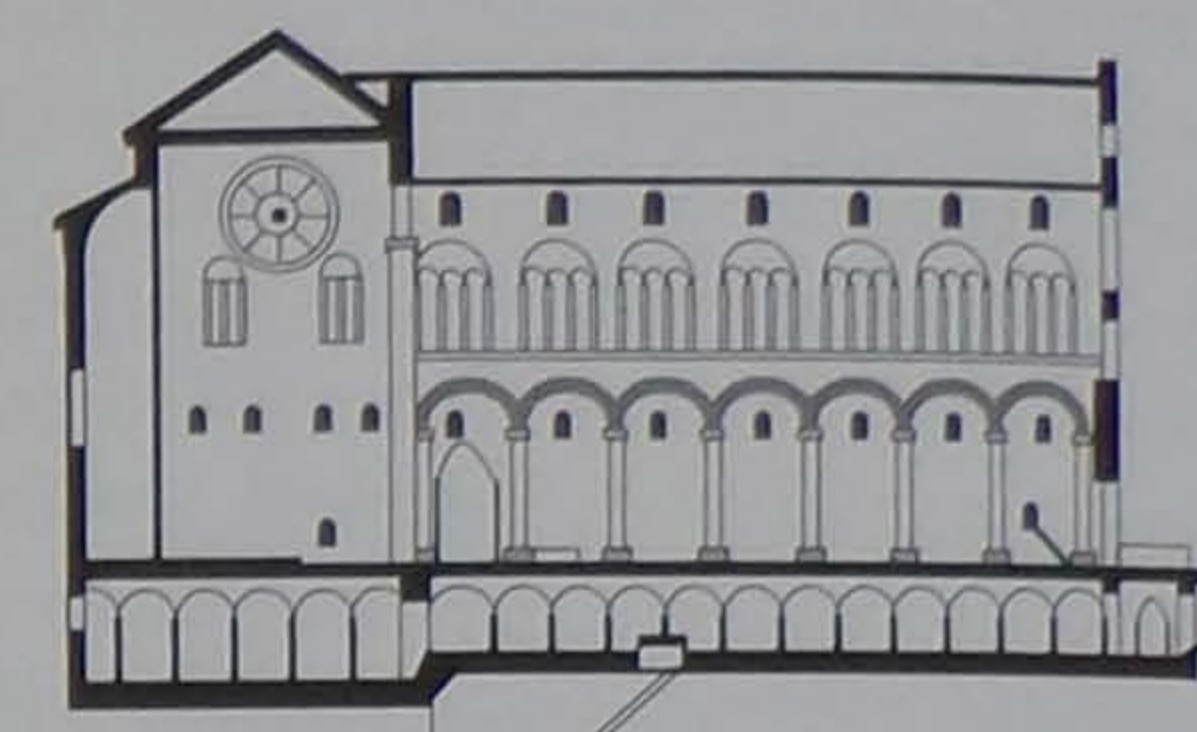
Сицилия

Смесь византийского, исламского, норманнского стилей и влияние папского Рима, присутствующие в нормандской Апулии, становятся еще более яркими в другом основанном норманнами



Трани (Апулия), собор. Начат в 1098 г. Западный фасад (слева) и западная часть нефа схематический разрез (внизу)

С. 109:
Вид с юго-востока



королевстве — на острове Сицилия. Недавнее сильное влияние ислама на острове и толерантное отношение к нему норманнов, как, впрочем, и к византийскому и римскому христианству, привели к необычайной восприимчивости местных зодчих, комбинирующих в римско-католических церквях исламские и византийские архитектурные формы. Присутствие норманнов в Северной Африке обеспечивало постоянное проникновение на Сицилию африканских исламских традиций на протяжении всего романского периода. Норманны пришли в эту область из Франции в 1061 году и в течение следующих тридцати лет добились контроля над всей территорией острова. Как в Нормандии, Англии и Апулии, «северные люди» превратились из необузданных викингов-мародеров в оседлых граждан политически высокоорганизованного королевства. Одним из главных стимулов такой радикальной перемены личности явилась адаптация викингами латинского христианства, которая не только привела к нормализации отношений между норманнами и европейцами, но и дала в руки норманнам идеальное средство усмирения и объединения областей, которые они завоевали и заселили. Подобно Карлу Великому, который два с половиной века назад утверждал имперские амбиции соединением дворца, собора и монастырской постройки, норманны после побед Вильгельма Длинный Меч в Жюмьеже (Нормандия), Вильгельма Завоевателя в Гастингсе (Англия), Роберта Гвискара в Венозе (Апулия) и Роджера II в Палермо (Сицилия) с энтузиазмом начинали строительные кампании, чтобы в камне утвердить власть над завоеванной территорией.

Словно подтверждая параллель между каролингской и нормандской архитектурной политикой, Роджер II построил в Палермо дворец с примыкающей Палатинской (дворцовой) капеллой, посвященной святому Петру. Капелла была закончена между 1130 — годом коронации Роберта — и 1143 годами. Как и другие постройки того времени в Нормандии и на итальянском полуострове, капелла имела три апсиды. Два боковых нефа отделены от центрального мраморными колоннами, на ко-

торых покоятся сложные античные коринфские капители. Высокие стрельчатые арки, лежащие на этих капителях, и великолепный сталактитовый потолок являются типично мусульманскими, тогда как роскошные мозаики, относящиеся к 1143 и 1189 годам, пришли из Византии. Растворение стен и перекрытий под мозаиками и сталактитовым сводом нарушает простую геометрическую четкость прямоугольного пространства нефа, предвывая более сложную организацию пространства трех апсид санктуария и выступов их секций в купол и в арки средокрестия. Ансамбль вызывает чувство смиренного благоговения, сходное с тем, что внушали имперские церкви Святой Софии и Сан Витале византийского императора Юстиниана.

Роскошные церковные ансамбли смешанного стиля создавались в Палермо в течение всего XII столетия, к ним принадлежат так называемая Марторана (Санта Мария дель Аммиральо), Сан Джованни делли Эремити, Сан Джованни дей Леббрози, Сан Катоальдо и Санто Спирито. Самой большой нормандской постройкой в Палермо стал собор, построенный между 1069 и 1190 годами палермским архиепископом Вальтером (Гвальтьеро Оффамилло) (с. 110). Апсида и боковой фасад служат лучшими свидетельствами первоначального облика комплекса. Переплетение больших и малых стрельчатых арок прежнего волнообразного ряда ступенчатых окон и сооружение более позднего восходят к мусульманскому зодчеству. Четыре угловые башни были пристроены на новом этапе сицилийской архитектуры, при Штауфенах (после 1094), а остальные фасады и интерьер храма, служащего сегодня Пантеоном нормандских и штауфенских королей и императоров, были изменены главным образом после 1781 года.

Светская архитектура

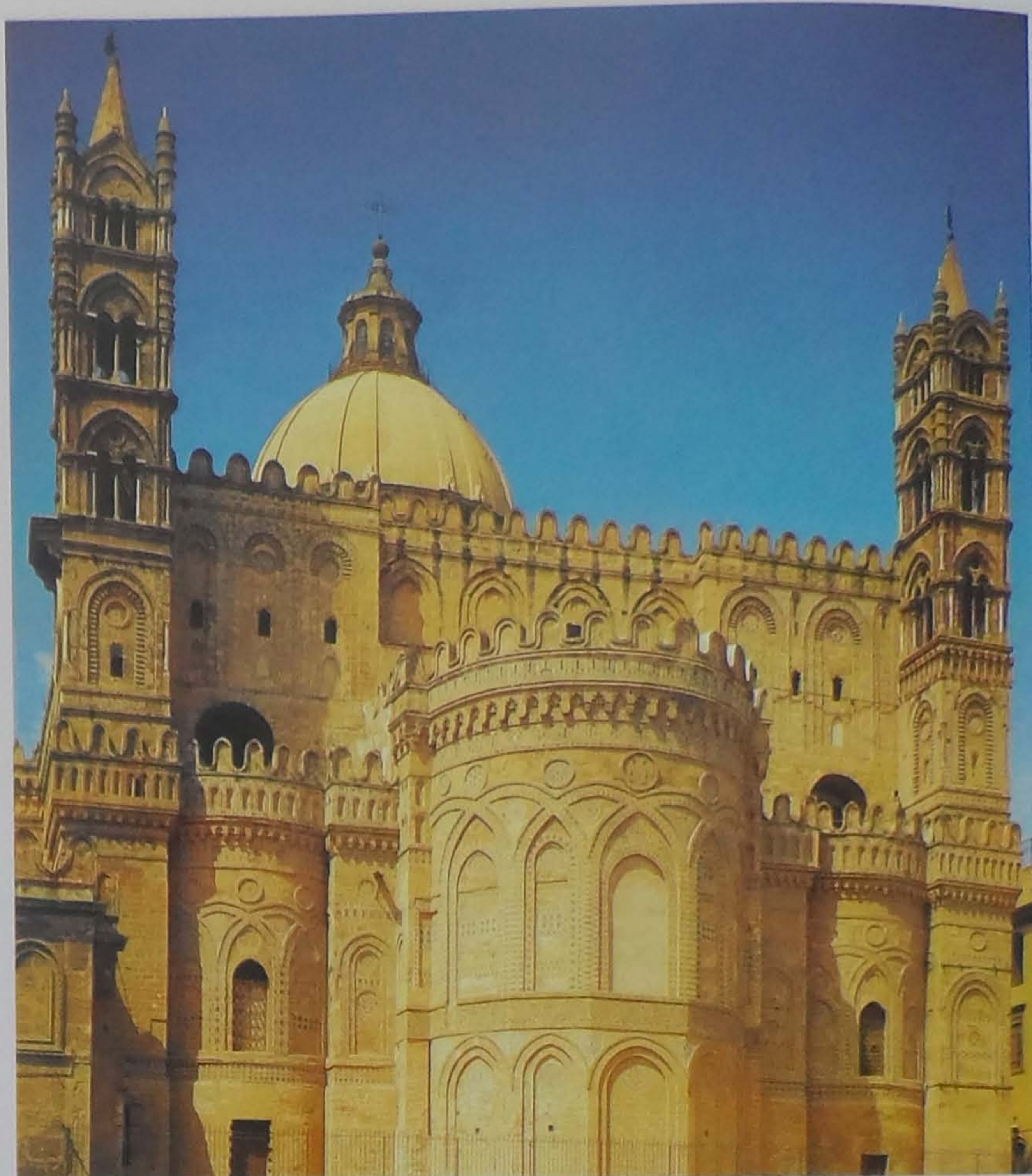
Монументальная светская архитектура романской Италии имеет те же источники, что и церковная. Дворец Теодориха V века и Дворец Экзархов начала VIII века в Равенне служили образцами не





Палермо (Сицилия), Палатинская капелла.
Закончена между 1130 и 1143 гг.
Мозаики в интерьере капеллы

Палермо, собор. 1069–1190 гг.
Вид с востока



только для епископальных, но и для светских построек правителей. Равеннские аркады нижнего и галереи верхнего ярусов были заимствованы в географически разных местах: Палаццо делла Раджоне в Милане, Циза в Палермо (1164–1180), предположительно церковь делла Пьеве в Ареццо и городские постройки в Бергамо, Милане и Орвьето (начало XII — середина XIII столетий). Эти строения легли в основу городского административного здания с аркадами нижнего яруса, поддерживающими застекленный прямоугольный зал для собраний во втором ярусе, который был широко распространен в XII–XIV веках.

Незащищенная аркада делала этот тип городского дворца непригодным для деревенских резиденций императоров, королей и их вассалов. Феодалные крепости Италии, подобно крепостям на севере или в местностях, лежащих вдоль путей крестовых походов, стремились защититься многочисленными кольцами укреплений. Первое окружало все поселение, второе шло вокруг замка, а последним оплотом служила главная башня. Эти крепости строились обычно на вершине холма, например замок Фредерика II в Ассизи. Их план основывался главным образом на особенностях топографии, а не на законах симметрии. Фредерик II был единственным, кто смог предложить альтернативу грубым оборонительным сооружениям. Он выстроил несколько симметричных, центрально спланированных замков, начиная с Кастель-дель-Монте в

Апулии (с. 114) до императорского дворца — Палатиио Императорис — в Прато (Тоскана). Оба примера сочетают тип неприступной крепости с иконографией римского императорского дворца путем установки античных фронтовых порталов между парными башнями, как в дворце императора Диоклетиана в Сплите.

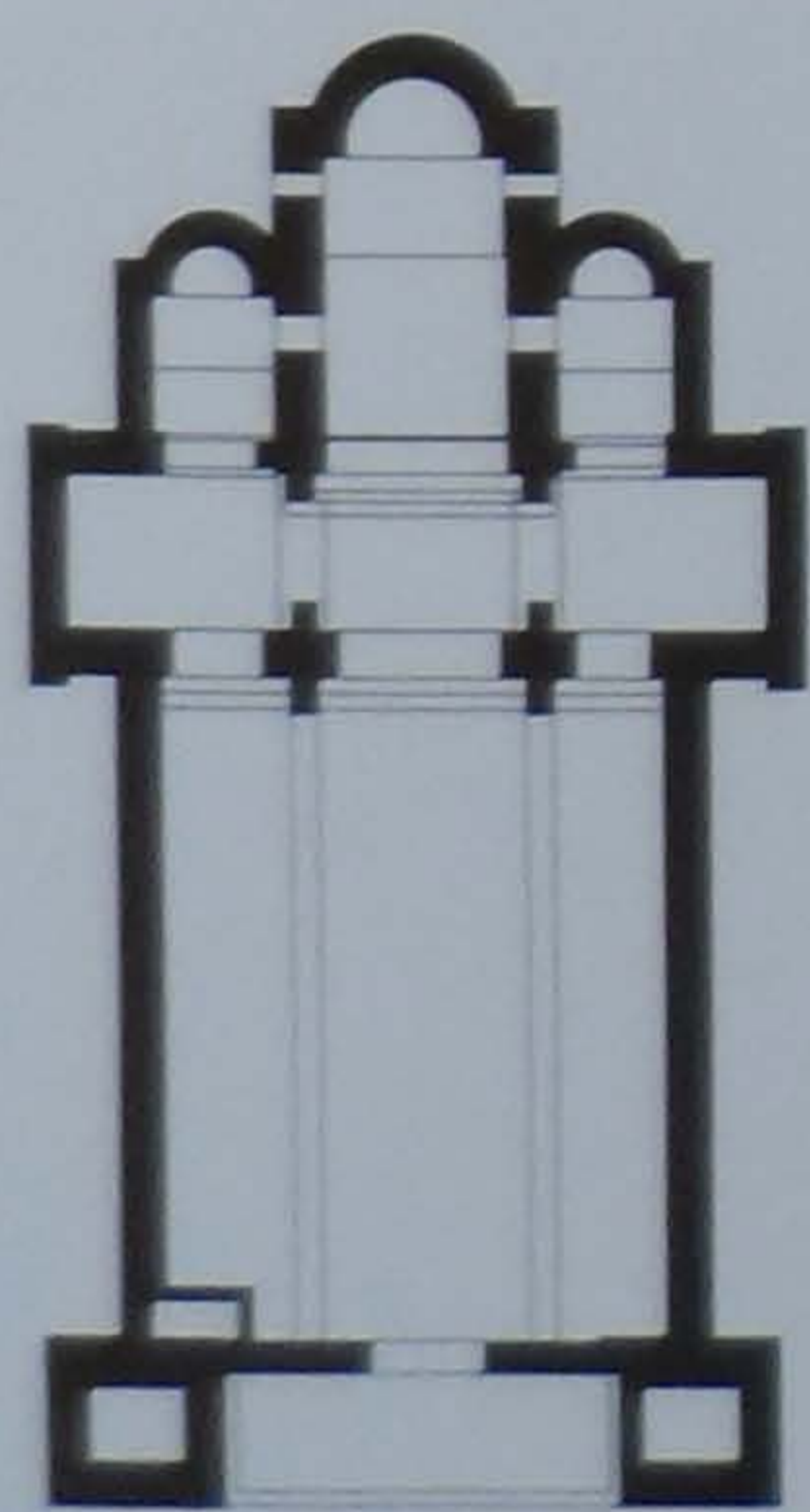


Чефалу (Сицилия), собор.
Начат в 1131 г. Вид с юго-востока

Чефалу
Вначале Роджер II планировал и даже начал строительство другого собора для гробниц нормандских королей Сицилии. Он находился не в Палермо, а на востоке от него, в городе Чефалу. Трансепт и санктуарий собора относятся ко времени правления Роджера II, но его преемники и правители династии Штауфенов завершили неф и фасад здания между 1180 и 1240 годами с меньшим размахом, сосредоточив внимание на

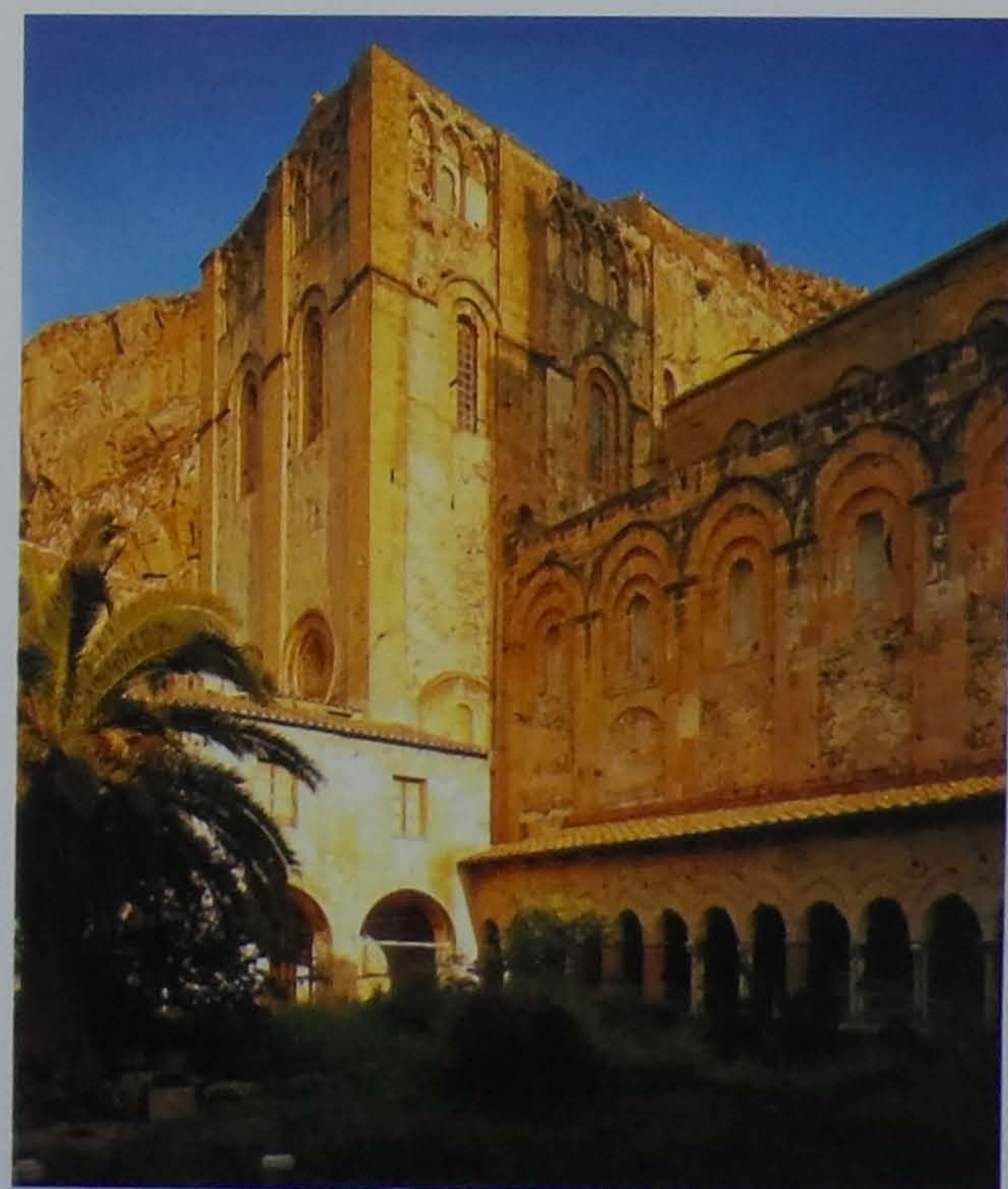
строительстве собора в Палермо — будущего Пантеона. Различие между замыслом и окончательным вариантом комплекса очевидно при взгляде сбоку: масштабы резко уменьшаются за переплетающимися арками апсиды, боковых капелл и трансепта. Следы сложного орнамента из арок до сих пор сохранились на более новых стенах нефа и видны из клуатра, однако этим аркам присущи скорее внутренняя сдержанность и слоистость, чем переплетение. Они вновь

появляются в верхней части западного фасада, но уже смягченные более гладкой кладкой из тесаного камня, которым выложен трехарочный портал и мощные монолитные башни, обрамляющие вход. Подобным образом упрощен и интерьер собора с регулярным ритмом недекорированных арок нефа, ведущих в санктуарий, единственной нормандской чертой которого является удивительная византийская мозаика, украшающая апсиду.



0 5 20 m

Центральный и боковой нефы (справа), галерея клуатра (крайний справа), план (вверху)





Монреале (Сицилия), собор. 1147–1182 гг. Участок хора, вид с юго-востока (вверху слева), интерьер, вид на восток (вверху справа), клуатр (внизу)



Монреале

Влияние Палермо и особенно местного епископа стало к 1172 году столь сильным, что король Вильгельм был вынужден основать конкурирующие церковь, дворец и монастырь возле Монреале. Строительство большей части церкви было завершено в 1182 году, а огромный 25-пролетный клуатр — около 1200 года. Вильгельм стремился нейтрализовать влияние епископа Палермского и достиг в этом успеха: в 1183 году

папа Луций III возвысил Монреале, утвердив в нем епископский престол. Как и в Апулии, не обошлось без тосканских влияний, в данном случае через скульптора Бонанно из Пизы, выполнявшего бронзовые двери главного портала, установленные в 1185 году. Через пять лет с северной стороны портала были добавлены еще одни двери, выполненные скульптором Баризанусом из Трани. Как и в Чефалу, над восточными порталами здания, которые обрамляют две короткие, видимо, недостроенные башни, простирается ряд переплетающихся арок. Сходные мусульманские арки украшают снаружи апсиду и трансепт Монреальского собора — более настойчиво, чем в соборах Палермо или Чефалу, и словно растворяя под собой наружные поверхности здания.

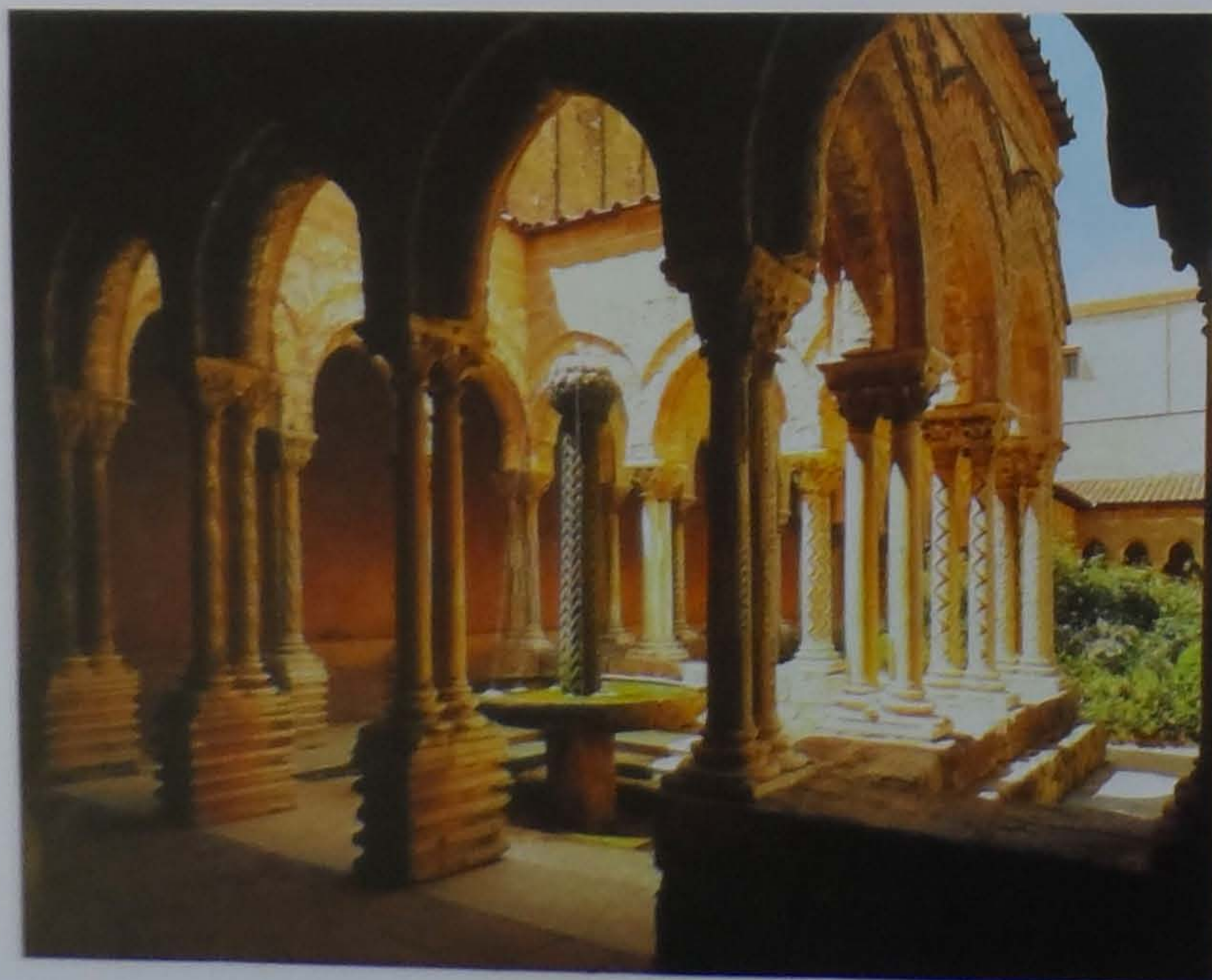
Внутри храма подобный эффект дематериализации достигается за счет мозаик. Как и в Палатинской капелле в Палермо, византийские мозаики поглощают стрельчатые арки и античные коринфские капители, поддерживающие стены здания. Надписи на разных языках, сопровождающие мозаики, помогают дешифровать предполагаемый эффект, который они должны были оказывать на зрителей. Среди сюжетных сцен на стенах центрального нефа встречаются надписи на латыни, которую лучше знали миряне и нормандская придворная знать, тогда как внутри апсиды, выложенной великолепным мозаичным изображением Христа, все надписи, за исключением текста, который держит в

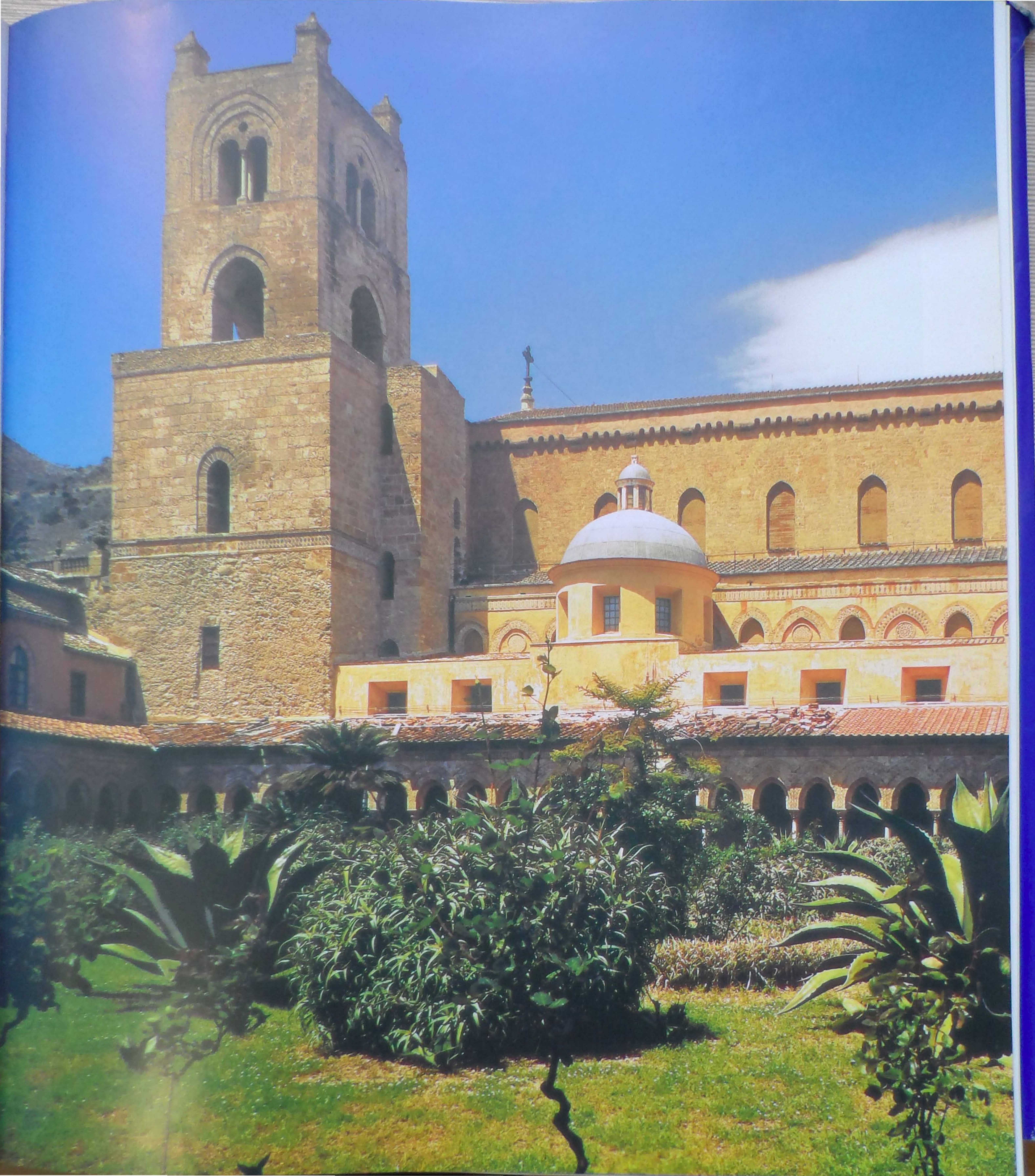
руке Христос, сделаны на греческом. Латинские слова и сопровождающие их мозаичные сцены вдоль стен центрального нефа ведут верующих к средокрестию, где повествование и действие останавливает греческий текст и доминирующий в апсиде гигантский, потусторонний образ Христа.

Несмотря на чрезвычайно разнообразие источников, многозначный характер собора в Монреале подчеркивает множественность функций, которые призвана была выполнять романская архитектура на территории Италии: завлечь мирян в храм путем образных и эмфатических сцен и подавить приводящей в трепет мощью божественного. Посредниками между повседневной жизнью и вечным спасением выступали «постоянные обитатели» храма. Эти священные «жители» — святые, клирики и, как в Монреале, короли — языком архитектуры объявляли о готовности вступить за тех мирян, которые будут почитать их и жить по установленным ими законам.

С. 113:

Вид центрального и боковых нефов из внутреннего двора клуатра







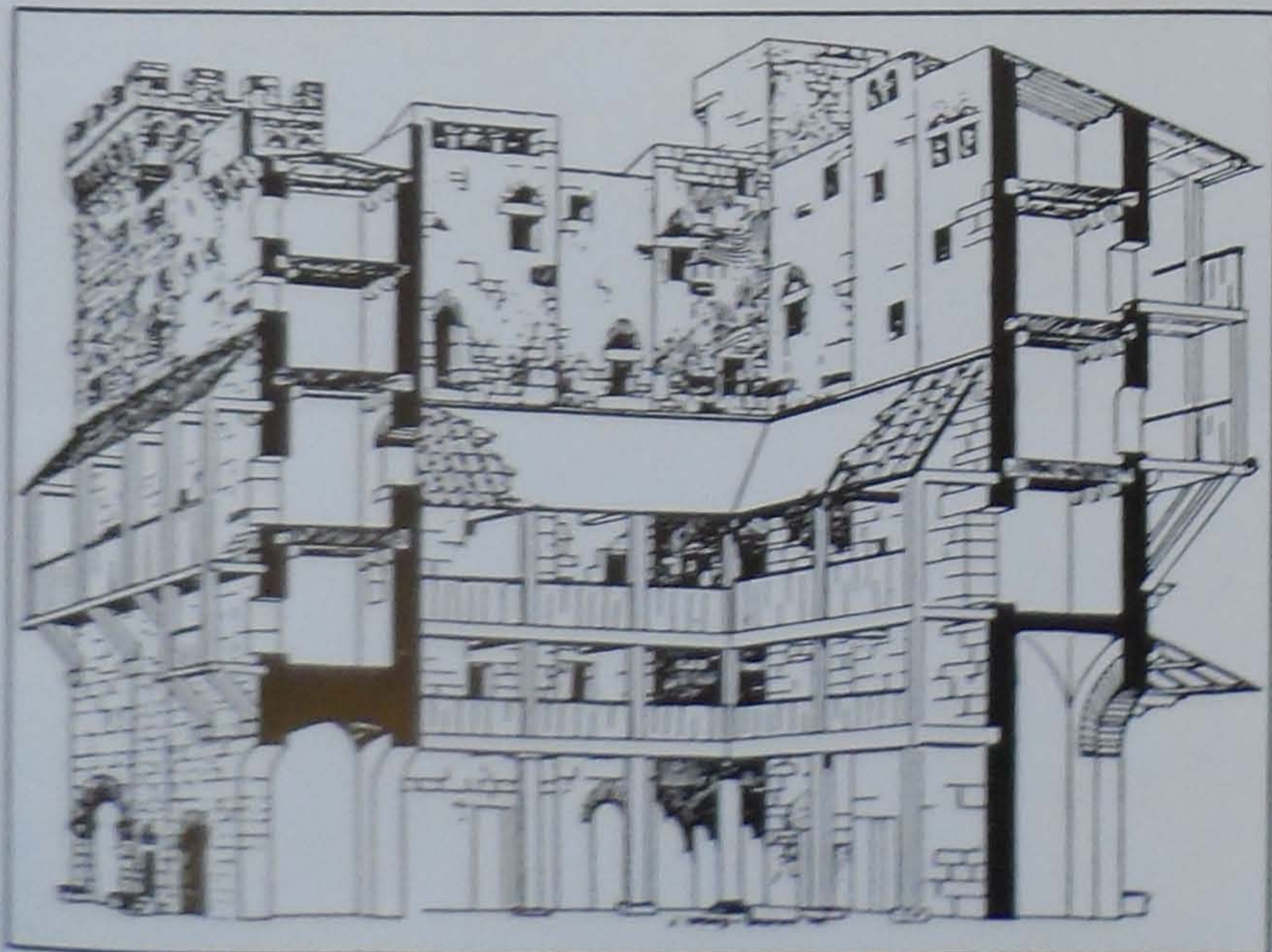
Постепенно возрастающее богатство романских городов Италии привлекало сельских феодалов, которые начали строить дома возле центров торговли, перенесли формы замков и башен в город. Панорама тосканского города Сан-Джиминьяно (с. 115, вверху) с множеством башен, построенных городской знатью и подражающими ей влиятельными купцами, — наглядный пример того, как могла выглядеть большая часть итальянских романских городов. Даже в папском Риме возвышалось немало башен, принадлежавших влиятельным римским семействам, например Торре делле Милицие семьи Каэтани (с. 115, справа).

По мере роста богатства, численности населения и воинственности итальянских городов их гражданские власти стали соревноваться с комплексами домов-башен знати двумя способами. Одни строили собственные башни, часто в виде пристроек к городским общественным постройкам. Другие окружали города стенами, в которые включались равномерно поставленные башни и ворота, прежде защищавшие отдельные городские постройки, например укрепленный комплекс XI века собора и дворца епископа Ареццо. Во Флоренции, Прато и во многих других городах сооружение городских стен (обычно относящееся к середине XII века) совпало со строительством гражданских дворцов и формированием светского гражданского правительства.



С. 114:
Кастель-дель-Монте (Апулия).
Начат ок. 1233 г.

Внизу:
Схематический разрез средневеко-
вого жилого комплекса, вид
из внутреннего двора



Вверху:
Сан-Джиминьяно.
Жилые башни XII-XIII вв.

Справа:
Рим, Торре делле Милицие.
Начало XIII в.



Милан, Палаццо делла Раджоне.
Первая половина XIII в. Фасад



Густонаселенный центр Флоренции, вид сверху. Деталь рисунка XIV в.



Возведение стен вокруг города и ограничение таким образом территории привело вскоре к тесноте внутри города, появлению узких улочек и нагромождению жилых зданий и башен. По контрасту с шумом и теснотой повседневности декор фасадов и обширных внутренних пространств романских храмов становился еще более великолепным. Влияние церковной архитектуры было столь сильно, что все соседние городские административные здания XII столетия строились около общинных церквей и архитектурно членились заимствованным у них декором. Публичная архитектура и интересы церкви и государства явно прослеживаются, например, в фасаде миланского дворца Палаццо делла Раджоне (с. 116). Между аркадами нижнего яруса и трехлопастными окнами верхнего яруса одиночная арка обрамляет конную статую Олдрадо да Трессоно (справа), правителя города в 1233 году. Надпись по-латыни гласит: «Он сжег катаров, исполнив долг» (*Catharos ut debuit uxit*). Лишь после подъема нищенствующих орденов в середине XIII столетия сконцентрированная монументальность романского города стала растворяться в городском ландшафте: возникли монументальные аркады вдоль главных улиц города, как, например, в Болонье, увеличилось число церквей нищенствующих орденов и площадей перед ними.

Милан. Палаццо делла Раджоне. Статуя всадника, ок. 1233 г.





Монастырь как Небесный Иерусалим

Эмоциональная сила раннехристианского и средневекового зодчества и градостроительства проистекает из их способности выражать земными средствами обещание вечной небесной жизни. Первым архитектурным образом потустороннего мира было описание Небесного Иерусалима в Откровении святого Иоанна Богослова. Он рассказывает о месте, которое одновременно является и городом, и не городом, со стенами, фундаментами и воротами, спускающимися вниз с небес, который построен не из камня, а из прозрачных драгоценных камней. Разумеется, это не описание некоего материального места, оно пронизано глубоким символическим смыслом. Число ворот в городе — двенадцать — символизирует апостолов и колена Израилевы. В центре стоит не храм, а сам Агнец Божий Христос. Городу спасения не нужен больше язык архитектуры, но описать его

можно лишь пользуясь архитектурными терминами.

Откровение Иоанна Богослова находит отклик в монастырской архитектуре вплоть до эпохи Реформации. Первым монашеским поселением в Египте была группа жилищ отшельников, связанных между собой лишь близким расположением и стенами, которые призваны были не столько защитить отшельников, сколько оградить их от греховного мира. Но уже в обители святого Пахомия начала IV века наблюдается большая архитектурная организация построек и более развитая монашеская деятельность. Архитектура являлась самым эффективным средством выражения одновременно двух вещей: индивидуального ухода от мира каждого отшельника и все более глубокого осознания общей миссии и общих нужд, которое объединяло отшельников. Они организовали для себя идеальный город, раз-

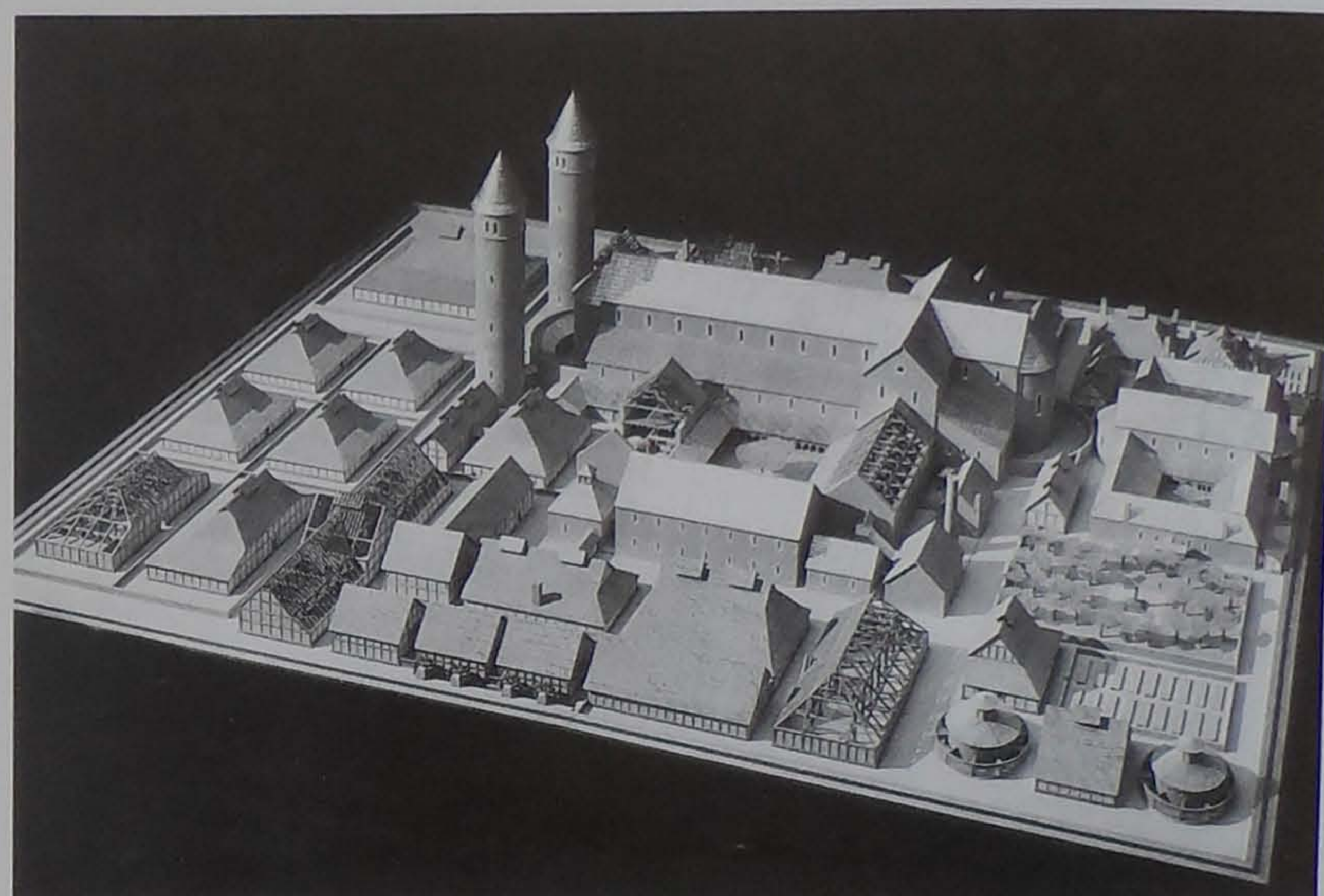
Небесный Иерусалим.

Деталь росписи потолка церкви аббатства Сен-Шеф (Франция)

делившись на мелкие группы в зависимости от рода деятельности. Напряжение между индивидуальным уходом человека и общественной жизнью сохранялось в Сирии, Ирландии, Италии и Северной Европе. К VI веку на Западе существовало два явных направления в монашестве. Одним было ирландское монашество, где общины, основанные монахами, например святым Патриком, оставались минимальными, а их поселения располагались в далекой и пустынной местности. Ирландский аскетический экстремизм развился до того, что монахи соревновались друг с другом в самоограничении,

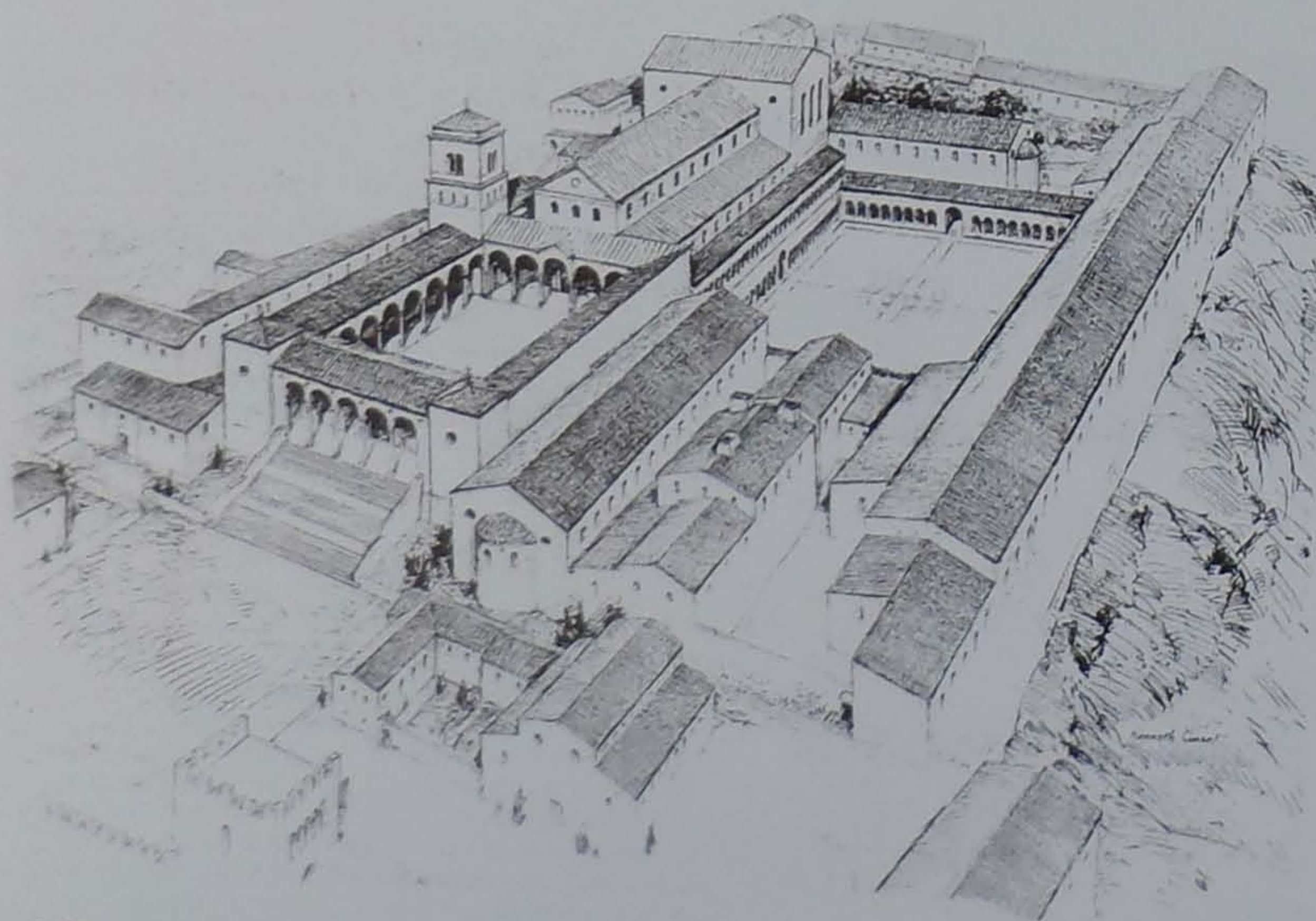
что вызвало критику святого Бенедикта Нурсийского, обвинившего их в индивидуализме. Монастыри, основанные св. Бенедиктом, представляют другое направление в монашестве. Он установил монашеский устав, который контролировал каждый аспект повседневной жизни, образуя организацию военного типа, гарантировавшую благочестие и способность жить гармонично. Бенедиктинские монастыри превратились в оазисы стабильности, порядка и даже сельскохозяйственного и экономического процветания внутри жестокого и хаотичного мира.

При Карле Великом и Людовике Благочестивом бенедиктинские монастыри стали центрами организации сельского хозяйства, влияющими и на королевский двор. Самым



Макет Санкт-Галленского монастыря, выполненный на основе плана (ок. 820 г.)

Клюни III, монастырская церковь и часть монастыря. Деталь макета



Аббатство Монте-Кассино. Реконструкция монастыря ок. 1075 г. (по К. Дж. Конанту)



наглядным архитектурным выражением каролингского монашества является план монастыря Санкт-Галлен (ок. 820 г.), который фактически был проектом строительства монастырей на всей территории Священной Римской империи. План организован вокруг главного архитектурного новшества, клуатра, который с тех пор выполнял роль фокуса во всем последующем монастырском зодчестве.

Три великие монашеские обители романского периода основаны на каролингском плане монастыря Санкт-Галлен. Первая — это Монте-Кассино, бенедиктинское аббатство VI века в Кампанье. Оно было перестроено аббатом Дезидерием в XI столетии. Каменщики из близлежащего портового города привнесли мусульманские стрельчатые арки и крестовые своды в смесь раннехристианских и лангобардских архитектурных традиций местности.

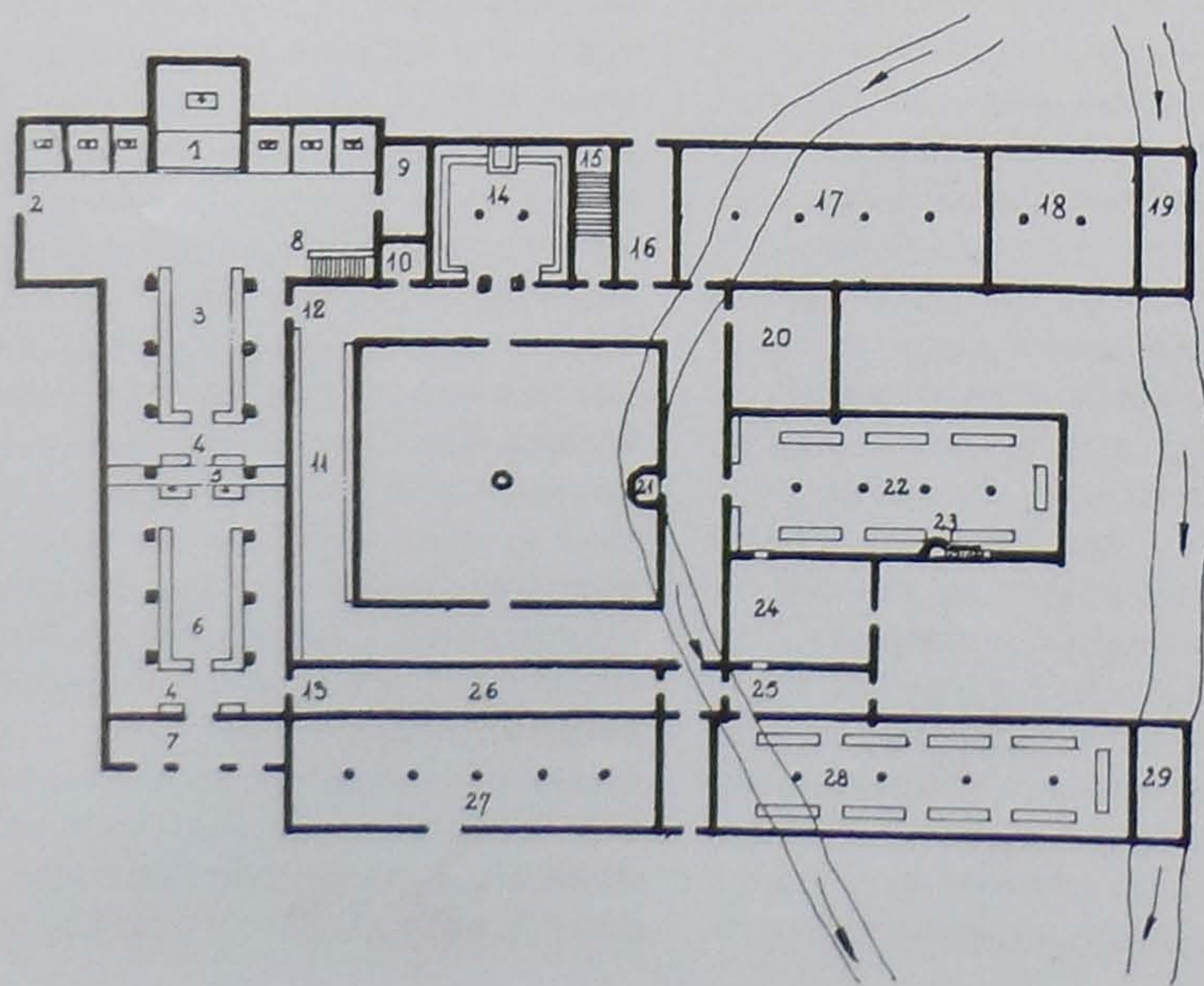
Одним из гостей обители в Монте-Кассино в 1083 году был клунийский аббат Гуго. К этому времени Клуни превратилось в один из важнейших монастырских центров Европы. После возвращения из Италии в 1088 году аббат Гуго начал строительство Клуни III. Как полагает Кевин Конант, именно через Монте-Кассино и Клуни III новшества романской инженерной техники распространились по Бургундии и Франции.

К концу XI века масштабы и красота Монте-Кассино и клунийских монастырей были сравнимы лишь с роскошью монастырской жизни. У монахов были слуги, которые снабжали их самой лучшей пищей и вином. Их единственной работой было чтение молитв, толкование Священного Писания и пение псалмов. Отношение мирского и духовного было нарушено: уже в 1075 году первые группы клунийских монахов покинули родные монастыри и попытались основать более аскети-

ческие обители. К 1119 году папа Каликст II утвердил новый монастырский устав, официально признав орден цистерцианцев — третью великую монашескую обитель Европы, названную в честь отдаленной долины Сито. Из всех цистерцианских аббатств лучше всего сохранилось Фонтене во Франции,

расположенное вдалеке от городских центров на берегу канала, который вырыли монахи для снабжения обители водой и водной энергией. Архитектура ансамбля лишена изобразительных излишеств: на первый план выдвигается наложение конструктивных элементов, добротность поверхностей и соединений и пото-

ки чистого, белого света, напоминающие о рае. Разделение обязанностей и окружающая обстановка обеспечивали изоляцию церкви и клуатра от мира непосвященных, возвращая обитель к принципам Бенедикта и к аскетическому уединению египетских и ирландских отшельников.



Аббатство Фонтене.

Вид с воздуха на развалины монастыря

Слева:

Идеальный план цистерцианского монастыря (по У. Браунфельсу):

- | | |
|---|--------------------------------|
| 1 — санктуарий | 15 — лестница dormitorios |
| 2 — глухие ворота | 16 — лекторий |
| 3 — хор монахов | 17 — зал для монахов |
| 4 — скамьи для больных | 18 — зал для послушников |
| 5 — алтарное ограждение | 19 — отхожее место монахов |
| 6 — хор послушников | 20 — отапливаемая комната |
| 7 — нартекс | 21 — колодец |
| 8 — лестница dormitorios | 22 — трапезная для монахов |
| 9 — сакристия | 23 — кафедра |
| 10 — Армарий — монастырская библиотека | 24 — кухня |
| 11 — мандатум — каменные скамьи для чтения и омовения ног | 25 — приемная келаря |
| 12 — ворота для монахов | 26 — проход для послушников |
| 13 — ворота для послушников | 27 — кладовая |
| 14 — уставная комната | 28 — трапезная для послушников |
| | 29 — отхожее место послушников |

Берихард и Ульрике Лауле

Романская архитектура во Франции

Образование Французского королевства после смерти Карла Великого

После смерти Карла Великого в январе 814 года огромная империя перешла в руки его сына Людовика Благочестивого, а затем, по Верденскому договору 843 года, была разделена между тремя сыновьями последнего. Людовику II (Людовику Немецкому) отошли земли на восток от Рейна. Лотарь вместе с императорской короной получил среднюю часть империи — земли вдоль Рейна и Роны от Фрисландии до Прованса, а также Ломбардию, Фриули и Италию вплоть до герцогства Беневенто. Карлу Лысому досталось Западно-франкское королевство, которое, за исключением восточных областей и Нормандии с Бретанью на северо-западе, соответствует территории современной Франции. Ему же отошла часть современных Бельгии и Нидерландов. К 875 году Карл не только добился короны императора Западно-франкского королевства, но и расширил границы империи до Роны и герцогства Вьенн с городами Вьенн и Арль и частично до Юра и Бургундии, включая Базель, Женеvu и Безансон.

Эти границы сохранялись довольно долго, что укрепило позиции молодого Французского королевства, корни которого, однако, уходят в докаролингскую эпоху V века.

Римское завоевание Галлии принесло во II веке в эту область христианство, и Франкское королевство вскоре установило тесные связи с церковью. Король Хлодвиг (481–511) принял католичество и был крещен на Рождество 497 года. Союз церкви и государства получил подтверждение в последующие столетия.

Источники IX–X веков сообщают об основании многочисленных монастырей и строительстве новых соборов в городах. Храмы оставались в рамках старой римской традиции: большие базилики с плоскими перекрытиями и трансептами с полукруглыми апсидами. Прототипом служила старая церковь св. Петра в Риме.

Развитие романского зодчества — новые пространственные формы в хоре и нефе

Многие ранние христиане Франкской империи были канонизированы, и к ним постоянно добавлялись новые святые. Их часто хоронили внутри монастырских стен, или новые обители возникали рядом со знаменитыми захоронениями. По стране разносилась молва о чудесах, происходящих на могилах святых. Многие верующие стремились посетить эти чудодейственные места, так складывались новые важные паломнические пути. Из-за огромного числа пилигримов возникла необходимость постройки в монастырях жилых помещений и хранилищ для разного рода предметов культа. Паломничества значительно увеличивали доходы монастырей, но требовали хорошей организации. Множество людей шли в храм поклониться священным реликвиям, и требовалось урегулировать их поток, чтобы входящие и выходящие паломники не мешали богослужению. Это была очень насущная проблема, поскольку гробница святого обычно располагалась прямо за главным алтарем, а богослужение проводилось в хоре.

Во второй половине XI столетия были построены прямоугольные деамбулатории в Осере и Флавиинь-сюр-Озеране. Обход гробницы святого располагался в крипте, куда пилигримы спускались по лестнице из одного бокового нефа, а затем поднимаясь

лись в другой боковой неф. В обеих церквях деамбулаторий увеличился, включив в себя полукруглую или восьмиугольную капеллу Богоматери. К середине IX века была расширена крипта церкви Сен-Филибер-де-Гранльё на побережье Атлантического океана, в которой хранились мощи святого Филибера, позднее перевезенные в Турню. Крипта имела прямоугольный деамбулаторий со ступенчатыми капеллами в восточном крыле. По всей видимости, такой же была первая крипта Турню, построенная после 875 года. Постепенно деамбулаторий приспособлялся к изгибу хора. Первыми примерами адаптации служат хоры в Клермон-Ферране и в Сен-Морис-д'Агон. Во второй половине X века в Турню построили деамбулаторий с прямоугольными радиальными капеллами, окружавший склеп святого. Однако первый полноценный деамбулаторий с полукруглыми радиальными капеллами появился в церкви Сен Мартен в Туре. Построенный около 1000 года, он был практически полностью уничтожен после Великой Французской революции.

Основная заслуга в разработке нефа в последующие века принадлежит аббатству Ключни и его приорам. В 948 году, всего через несколько десятилетий после завершения первой церкви, монахи Ключни начали строительство второй, более вместительной (Ключни II). Она была освящена лишь в 981 году, возможно, из-за сложностей в процессе строительства. О ее форме мы можем судить лишь по данным археологических раскопок и по письменным источникам. Она имела три нефа (повышенный центральный и два боковых) и выступающий трансепт. В ней впервые появился хор со ступенчатыми капеллами, служивший позднее популярной моделью для подражания. Назначение отдельных помещений до сих пор остается неизвестным. Ступенчатые капеллы в Ключни II состояли из семи симметрично расположенных апсид. Центральные три имели полукруглое окончание и были слегка эшелонированы относительно друг друга. Их глубокие травеи, предположительно с цилиндрическими сводами, сообщались колоннадами. За этими тремя находились две прямоугольные капеллы, слегка отодвинутые назад. И наконец, в стене нефа располагались две небольшие апсиды. Стены центрального нефа, должно быть, состояли из двух ярусов. Над ярусом аркад лежал цилиндрический свод без поперечных арок. В его пятах находились маленькие окна, следовательно, в Ключни II впервые появился освещенный свод.

Таким образом, приблизительно к 1000 году получили развитие две основные архитектурные особенности романского зодчества: деамбулаторий с венцом капелл и освещенный свод. Последняя черта только зародилась и была доработана и усовершенствована в последующие столетия. Лишь 120 лет спустя цилиндрический свод был заменен другими, в том числе готическими перекрытиями.

Немногие постройки начала первого тысячелетия уцелели или достаточно хорошо известны сейчас по письменным источникам — огромная базилика Сен Бенин в Дижоне с интересным хором-ротондой и маленькая церковь Сен Ворль в Шатильоне (обе на территории герцогства Бургундия), базилики северной Франции — Монтье-ан-Дер, Сент Гертруд в Нивеле, Сен Реми в Реймсе, — а также церковь Сен-Мартен-дю-Канигу на самом юге Франции, в исторической области Нарбонн.

Бургундия — проблема цилиндрических сводов

В 1001 году Вильгельм из Вольпиано, аббат Сен Бенине в Дижоне, решил заменить большую базилику, построенную в 535 году на могиле святого Бенина Дижонского (ум. ок. 274), новым зданием. Ключническая реформа была проведена в 989 году, и можно предположить, что аббат Вильгельм хорошо знал базилику с цилиндрическими сводами, недавно завершённую в Ключни. Тем не менее он остановился на «старомодной» конструкции без сводов. Отчасти это объясняется недостатком места, отчасти традицией: Сен Бенин стояла уже около 500 лет, в ней хранилось множество реликвий, и она была известным местом паломничества. Итак, вместо старой церкви была возведена огромная пятинефная базилика с трансептом и хором, окруженным венцом из пяти радиальных капелл. Центральную апсиду заменили гигантским хором-ротондой, посвященным Богоматери (с. 122). От всего комплекса сохранилась лишь эта ротонда, датируемая началом первого тысячелетия: в 1137 и 1271 годах неф был разрушен и заменен новыми постройками.

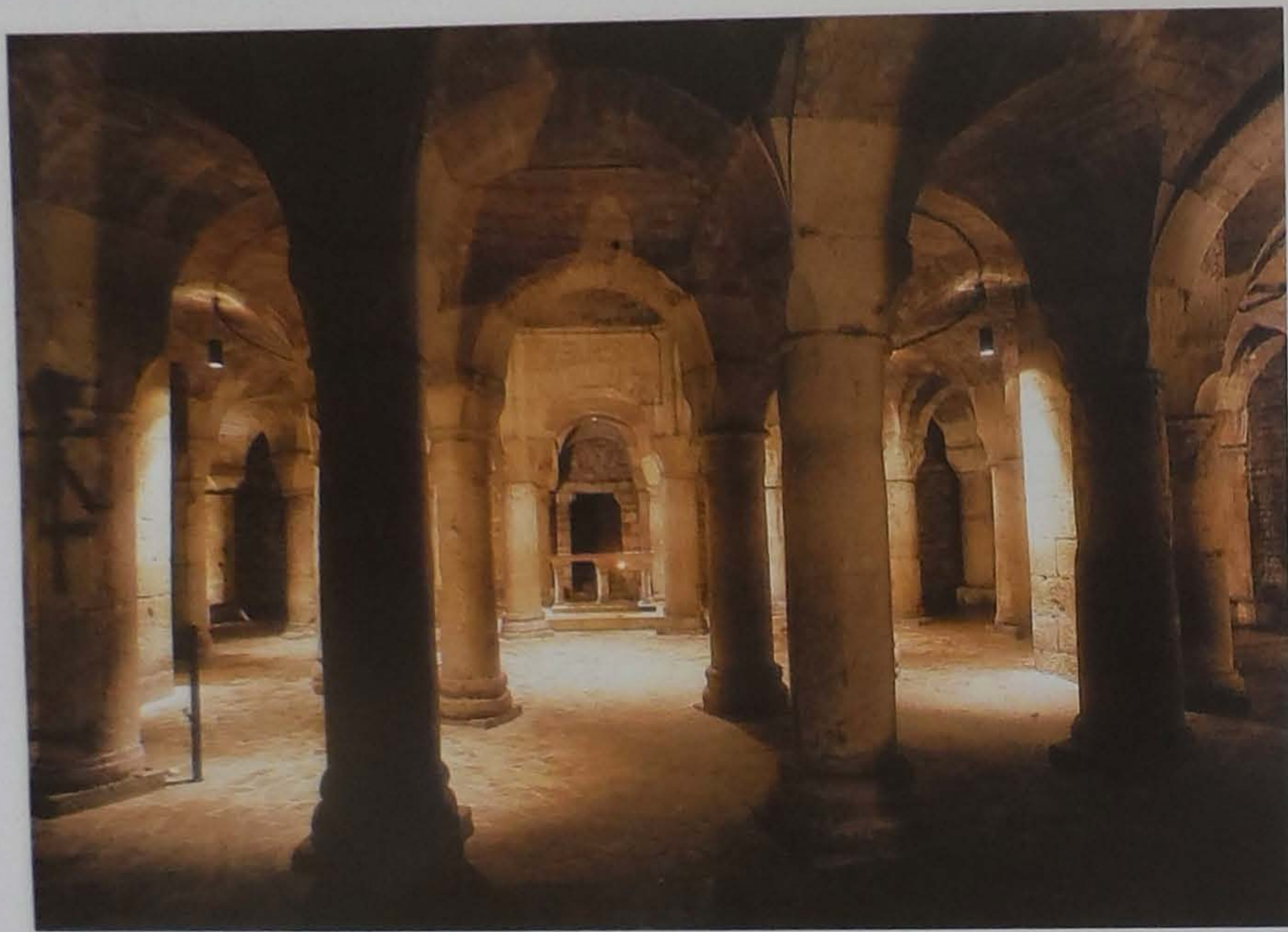
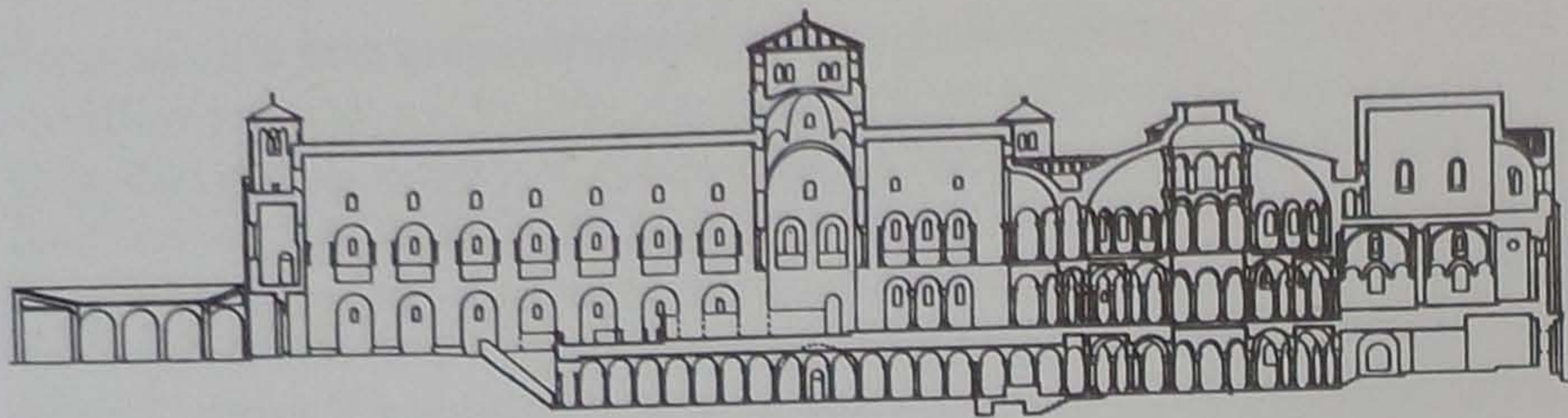
Трехъярусная ротонда имеет три нефа — центральный и два боковых. Центральная колонна уходит вверх и открывается в виде круглого проема в конек ротонды. Ее окружают восемь колонн, между первым и вторым деамбулаторием находятся еще шестнадцать колонн, а на стенах расположены двадцать четыре полуколонны. Оба деамбулатория перекрыты цилиндрическими сводами. Цилиндрический и полукруглый в поперечном разрезе свод дальнего деамбулатория прерывается в каждой третьей травее крестовым сводом. На последнем ярусе находится один широкий деамбулаторий, увенчанный полуцилиндрическим сводом. С северной и южной стороны к наружным стенам ротонды примыкают полукруглые выступающие лестницы. С восточной стороны пристроена небольшая капелла, по примеру капелл галло-римских кладбищ VI века.

В ротонде царит атмосфера, словно в гигантской крипте, а ее пространство подавляет и завораживает благодаря многочисленным ярусам и секциям. Однако нельзя проводить параллель между этой ротондой и Храмом Гроба Господня в Иерусалиме, поскольку строение все же не кажется гармоничным. Специфическое убранство ротонды, скорее всего, было продиктовано наличием многовековых гробниц святых и даров святым-покровителям. Похожие условия складывались и в других церквях, но в каждом случае находилось индивидуальное решение, не служившее образцом для подражания, как показывает пример Сен Бенин.

Нижний этаж ротонды напоминает обширную крипту, расположенную под всем трансептом и половиной нефа. На видном месте — на линии, отделяющей трансепт от хора, — находилась гробница святого Бенина.

Возможно, у нефа было три яруса: аркады на квадратных столбах, галереи, клиресторий и плоские перекрытия. Такой неф не имел аналогов. Ключни II продемонстрировала возможность освещения цилиндрических сводов даже крошечными окнами и при ограниченной ширине нефа. Неф Сен Бенина был построен за несколько веков до Ключни III, зодчие которой осмелились перекрыть огромный центральный и четыре боковых нефа цилиндрическими сводами, возвышающимися над клиресторием.

Дижон (Кот-д'Ор), церковь аббатства Сен Бени. После 1001 г. Реконструкция нефа и средокрестия по ротонде (вверху), внутренний вид ротонды (внизу)



Конструкция сводов после Ключи II

Около 1000 года Брюнон де Руси, епископ Лангра, завершил перестройку церкви в Шатильоне, возведенной, видимо, во времена Каролингов. До сих пор сохранились три нефа с четырьмя травеями, выступающий трансепт, перекрытый цилиндрическим сводом, и остатки венца из пяти капелл, также с оригинальными цилиндрическими сводами. Сейчас нефы имеют крестовые своды, причем своды центрального нефа датируются XVII веком. Изначально перекрытия служили цилиндрические своды, возможно, с небольшими отверстиями в пяте. В наружном убранстве храма, когда-то, должно быть, привлекавшем четкостью форм, доминировала башня над средокрестием, но до наших дней дошел лишь первый ярус со слепыми аркадами между плоскими лизенами.

Между 1020 и 1030 годами монахи Сен Филибер в Турню возвели новые центральный и боковые нефы церкви. Она была разрушена в результате венгерского нашествия в 1007–1008 годах, но снова отстроена к 1019 году и освящена. Вероятно, широкий центральный неф с плоскими перекрытиями казался устаревшим в то время, поэтому было решено построить более современный узкий неф со сводами. Восточные части были уже, чем в старом нефе, так что перестройку храма начали с трех травей центрального нефа в западной части храма, увеличенной до ширины хора. В центральном нефе с гигантскими круглыми стол-

бами по углам были квадратные травеи, а в боковых — прямоугольные. Когда первые травеи достроили до уровня аркад, было решено оставить старые внешние стены и попытаться перекрыть сводами более широкий неф. Только что возведенные узкие травеи стали нартексом. Длинные прямоугольные травеи боковых нефов было сложно перекрыть крестовыми сводами, поэтому там применили полуциркульные, а квадратные — в центральном нефе. Возможно, исходный проект перестройки нефа был оставлен, так как монахи убедились, что смогут перекрыть сводами широкий неф. А может быть, они поняли, что деление центрального нефа на квадратные травеи не подходит для цилиндрического свода.

Опыт монахов Сен Филибер был использован в небольшой церкви Сен Мартен в Шапез (с. 123, внизу), независимой от церкви в Турню. Планом, формой столбов нартекса и размерами она очень похожа на Сен Филибер. Но травеи образуют поперечные прямоугольники в центральном нефе и квадраты в боковых. Следовательно, массивные столбы расположены ближе друг к другу, чем в Турню. Стены состоят из двух ярусов: аркад и небольших окон, которые прорезают цилиндрический свод центрального и крестовые своды боковых нефов. Полукруглые полупилоны над круглыми столбами расчленяют верхнюю область стены и несут на себе поперечные арки. В XII веке цилиндрический, полукруглый в разрезе, свод обвалился и был заменен стрельчатым цилиндрическим (о прежнем своде свидетельствует заметный наклон верхней части стен). Трансепт такой же низкий, как боковые нефы, а три апсиды, центральная из которых несколько больше остальных, образуют хор. Снаружи Сен Мартен членится полукруглыми фризами и высокой башней над средокрестием с видной издали двухъярусной колокольной. Церковь в Шапез была построена около 1030 года, через несколько лет после строительства нижнего яруса нартекса в Турню, и в ней чувствуется влияние клюнийской церкви XI века. Сегодня внутри церкви Сен Мартен нет ни скульптур, ни украшений — лишь несколько рядов скамей и небольшой алтарь.

В верховьях речки Нозон, в районе Бургундии, на территории современной Швейцарии стоит небольшая очаровательная церковь Сен Пьер э Сен Поль, которая также чрезвычайно напоминает размерами знаменитую Ключи II, а нартексом — Сен Филибер в Турню.

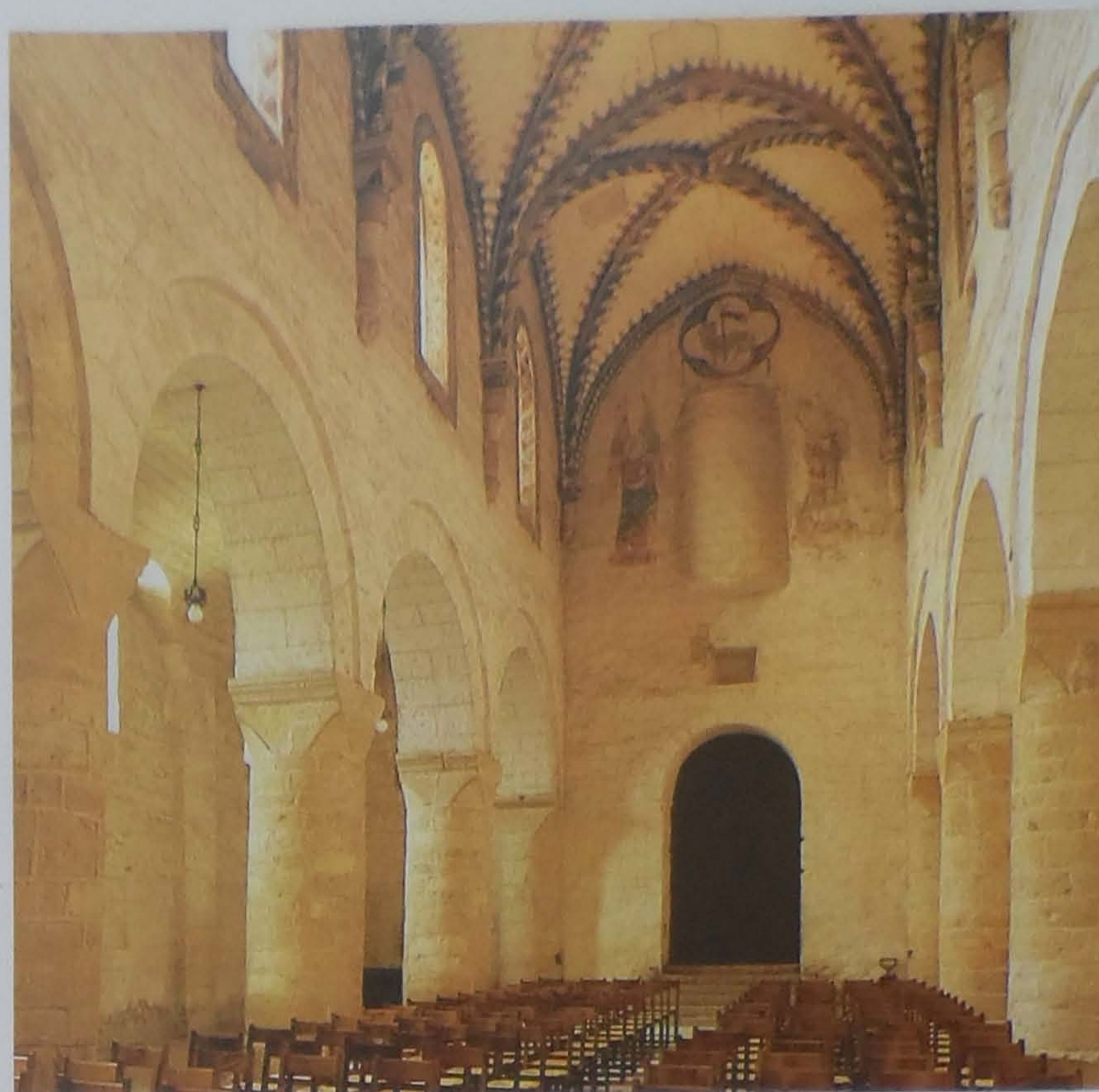
По свидетельству Григория Турского, святой Роман и его брат Лупицин основали небольшой монастырь, который в 928 году после долгой и бурной, насыщенной событиями истории перешел в ведение Ключи. И лишь столетие спустя при клюнийском аббате Одионе в Роменмотье вслед за двумя предвзрительными постройками было возведено новое здание. Трехнефный храм с круглыми столбами под полуциркульными аркадами напоминает церкви Турню и Шапез и, возможно, еще более похож на Ключи II. Одно из достижений романской архитектуры того времени — широкие несущие участки аркад. Боковые нефы перекрыты цилиндрическими сводами, которые с обеих сторон прорезаны люнетами, в то время как центральный неф имеет нервюрные своды с конца XIII века. Более низкий, лишь слегка выступающий наружу трансепт сохранил первоначаль-

Внизу:
Шапез (Сона и Луара), бывшая
церковь приюта Сен Мартен.
Ок. 1030 г. Вид на неф и башню
с юго-запада (слева),
стена центрального нефа (справа)

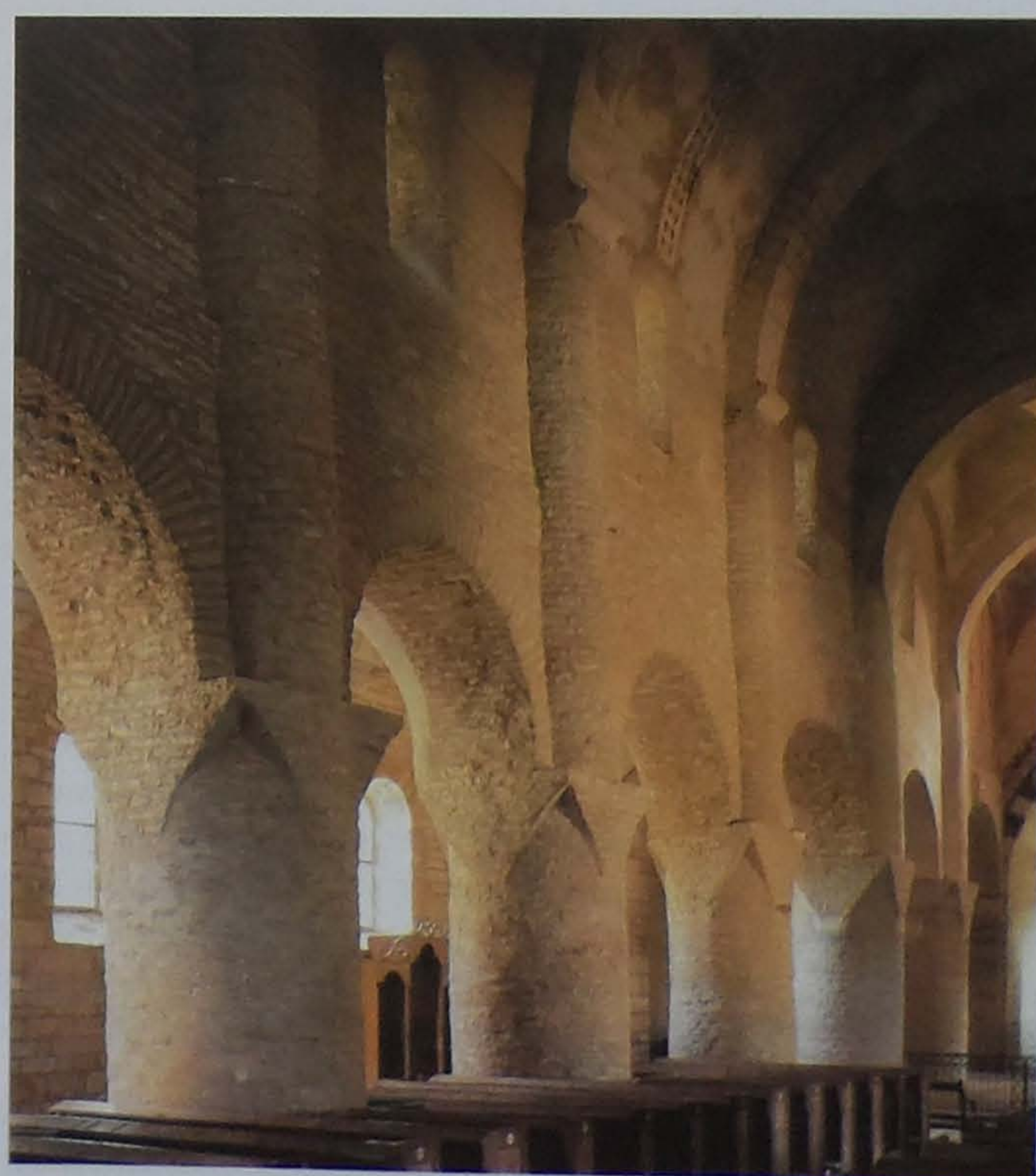
Роменмотье (Швейцария),
бывшая монастырская церковь
Сен Пьер э Сен Поль. Ок. 1030–1040 гг.
Западное окончание нефа

ные своды. Этим объясняются особенности облика верхнего участка стены, где видны следы арок, которые, должно быть, разошлись из оставшихся с того времени поясков. Очевидно, что зодчие стремились избежать строительства окон непосредственно в цилиндрических сводах, поэтому высокие окна трансепта были сделаны между пестрыми основаниями сводов, которые пересекают цилиндрический свод, расходясь из небольших выступов. Эти арки сокращают радиус свода минимум на метр. Перед полукруглыми апсидами находились глубокие овальные пространства с колоннадами. Апсиды были перестроены в эпоху готики, поэтому их изначальные формы лишь едва угадываются. Снаружи церковь членится типичными для первой половины XI века элементами: слепыми арками фризов между плоскими лизенами и красивой двухъярусной башней над средокрестием. Трехнефный двухъярусный нартекс с крещатыми столбами и крестовыми сводами на несущих балках, которыми перекрыты все три нефа, относится к 1100 году. В верхнем ярусе располагаются круглые столбы с лепными импостами. Нижний ярус перекрыт крестовыми сводами, а в его восточной части находится небольшая полукруглая ниша, открывающаяся в неф.

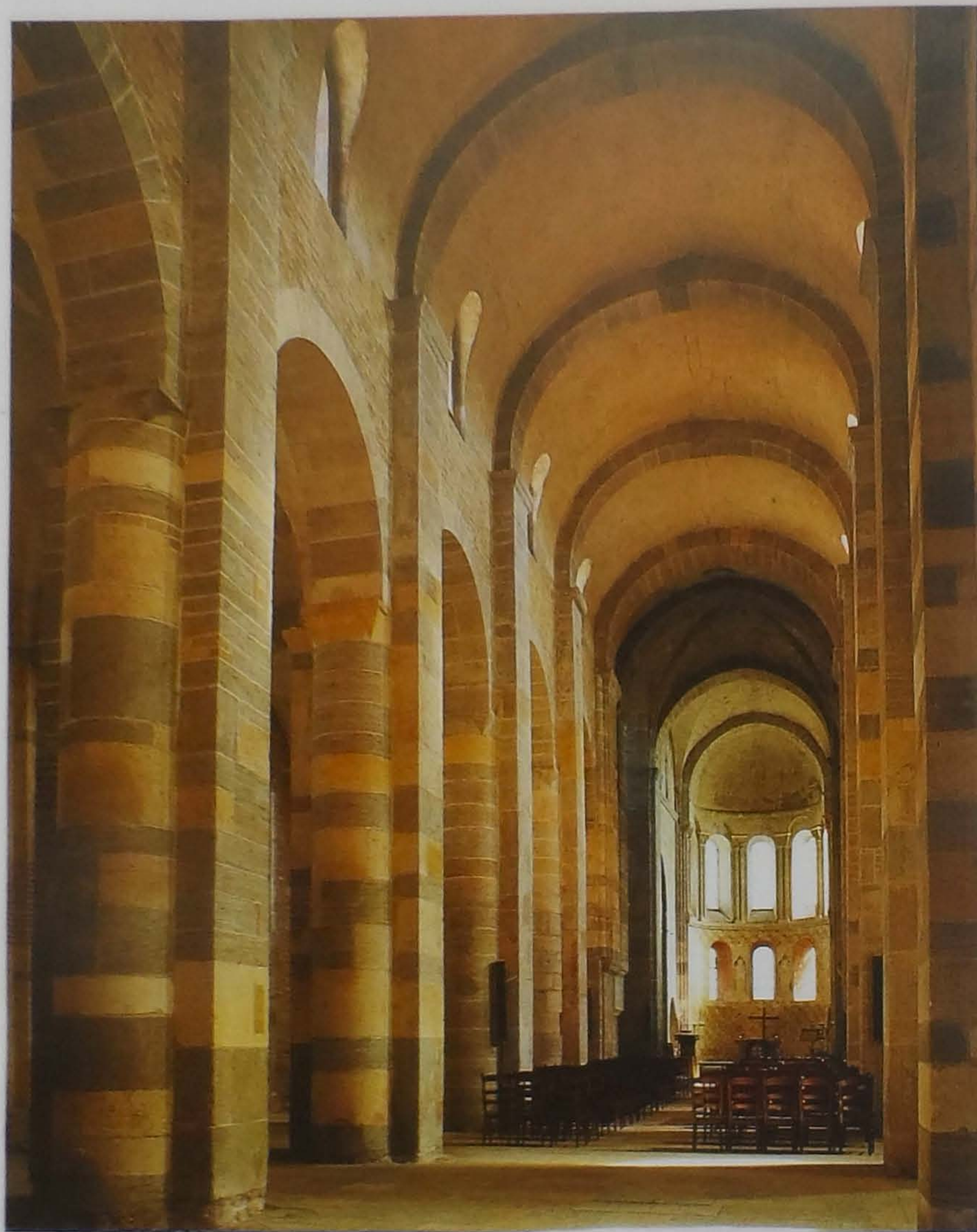
Около 1050 года монахи Сен Филибер в Турню модернизировали и перекрыли сводами старый неф монастырской церкви (с. 125). Центральный неф стал шире, чем планировалось при строительстве в 1020–1030 годах, и имел квадратные травеи. На его массивных, круглых столбах лежат узкие и очень крутые полуциркульные арки. Неф был перекрыт круглым цилиндрическим сводом с маленькими окнами в пяте. Как и в Шапезе, в сте-



ну над импостами столбов, которые несли поперечные цилиндрические арки с разноцветной кирпичной кладкой, встроены полуколонны. Боковые нефы имели крестовые своды, причем секции, ближе расположенные к центральному нефу, были слегка наклонены, чтобы поддерживать его свод. Цилиндрический свод центрального нефа обвалился вскоре после постройки. Около 1070–1080 годов рухнувшие поперечные арки были заменены другими, уже без разноцветного кирпича (тем не менее до сих пор можно различить следы старых арок), и неф был вре-



Пайерн (Швейцария), бывшая
церковь аббатства. Ок. 1040–1050 гг.
Восточное окончание нефа



менно перекрыт поперечными цилиндрическими сводами. В результате пространство храма кажется необычным, что, должно быть, ощущалось и в те далекие времена. Центральный неф стал значительно светлее благодаря широким окнам в поперечных цилиндрических сводах, однако внутреннее пространство храма и даже последовательность одинаковых секций нефа оказались сильно разорваны. Несмотря на попытки связать строительство поперечных цилиндрических сводов с церковью в Турню, оно все же является архитектурным решением конкретной проблемы, поскольку в других местах такие своды не встречаются.

Между 1040 и 1050 годами одновременно с возведением первых сводов над нефами в Турню по тому же образцу была построена вторая церковь аббатства в Пайерне (вверху). Одилон из Ключни называет основательницей этой обители X века Адельгейду, дочь Рудольфа II Бургундского. Вторым браком она вышла замуж за императора Оттона Великого и в 991 году стала регентшей своего несовершеннолетнего внука Оттона III. По другой версии, аббатство основали ее родители, поэтому в Пайерне была похоронена Берта, мать Адельгейды, и проводились обяза-

тельные службы о спасении ее души. Новый императорский монастырь подчинялся Ключни. Королевская семья Бургундии, лежавшей за горами Юра, давно имела тесные связи с Ключни. Во второй четверти XI столетия под влиянием Ключни вместо предполагаемого узкого был построен иной западный фасад. Изменения в первоначальный проект, вероятно, вносились очень быстро. После возведения западного блока с капеллой св. Михаила в верхнем ярусе старый неф XII века оказался закрытым. Из-за этого северная и южная стены нефа смещены относительно оси здания. Затем в нефе были поставлены квадратные столбы и добавлены мощные выступающие колонны. С этими колоннами центрального нефа перекликаются ступенчатые полупилоны боковых нефов. Средокрестие поначалу планировалось в шестой травее нефа, но в конечном счете было сделано в седьмой. На последнем этапе построили квадратное средокрестие и сильно выступающий трансепт с венцом из пяти капелл. Более ранние примеры такого рода конструкций, рассмотренные выше, обвалились или были позднее переделаны. Таким образом, церковь в Пайерне представляет самый древний образец цилиндрического свода над высокими, изящными аркадами с окнами в пяте свода. Как и в Турню, цилиндрический свод в Пайерне имеет поперечные арки, но их поддерживают полупилоны, тогда как в Турню они расходились от импостов круглых столбов. Эти квадратные полупилоны подсказали решение использовать вместо круглых столбов квадратные столбы с выступающими колоннами. Вертикальная устремленность нефа сохраняется и в длинном хоре, что позволяет прорезать в главной апсиде двойной ряд окон, которые делают интерьер храма очень высоким и светлым по сравнению с остальными постройками того времени. Наружное убранство церкви в Пайерне напоминает членением и декором рассмотренные выше церкви, но оно было значительно изменено в последующие века.

Церковь аббатства в Пайерне — одно из последних хорошо сохранившихся зданий, обобщающих опыт почти вековой работы ключнийских зодчих. Впервые в ее нефе был получен четкий, постоянный ритм наряду с плавным переходом от полупилонов к поперечным аркам, что предвосхитило готический стиль.

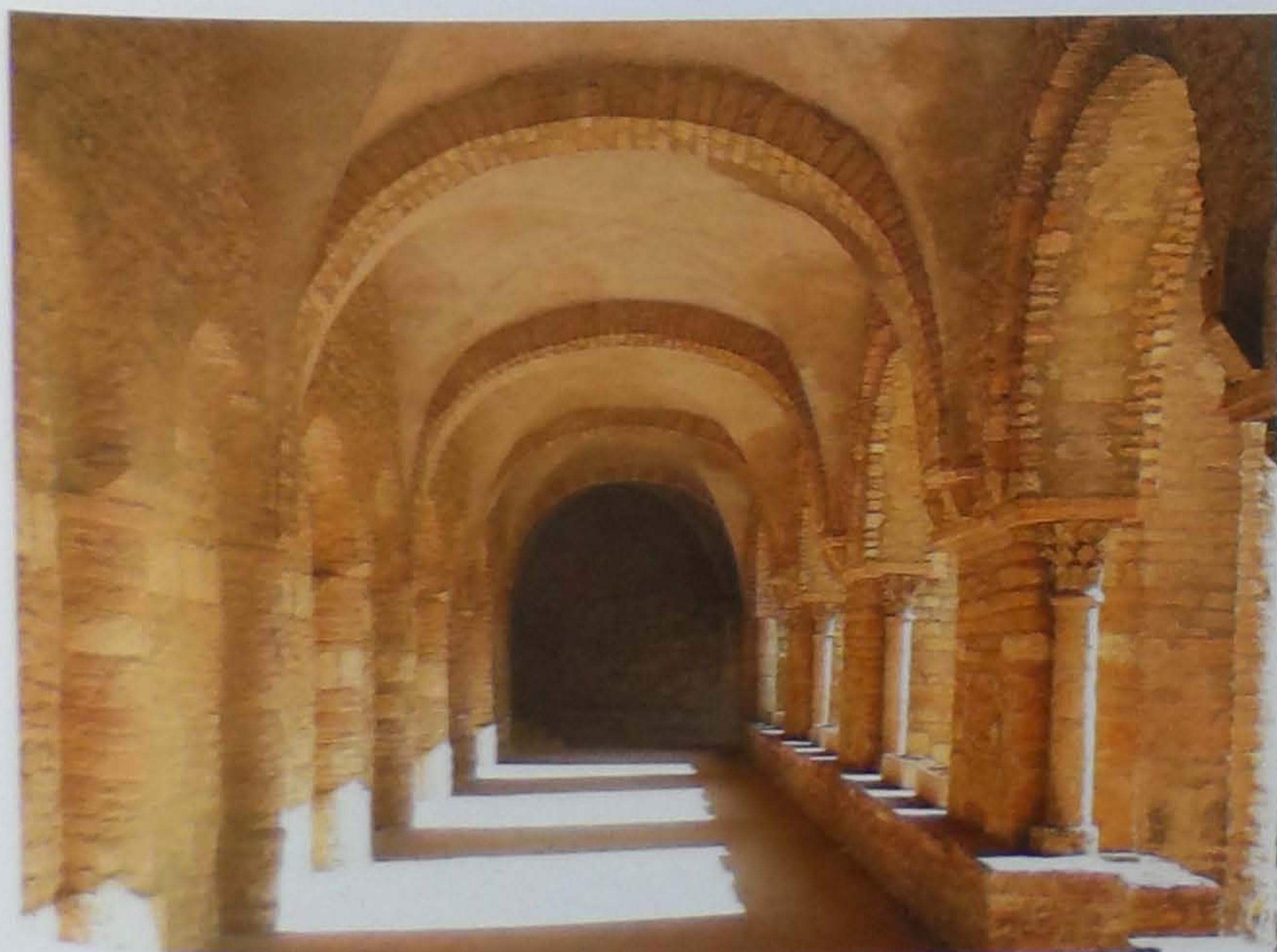
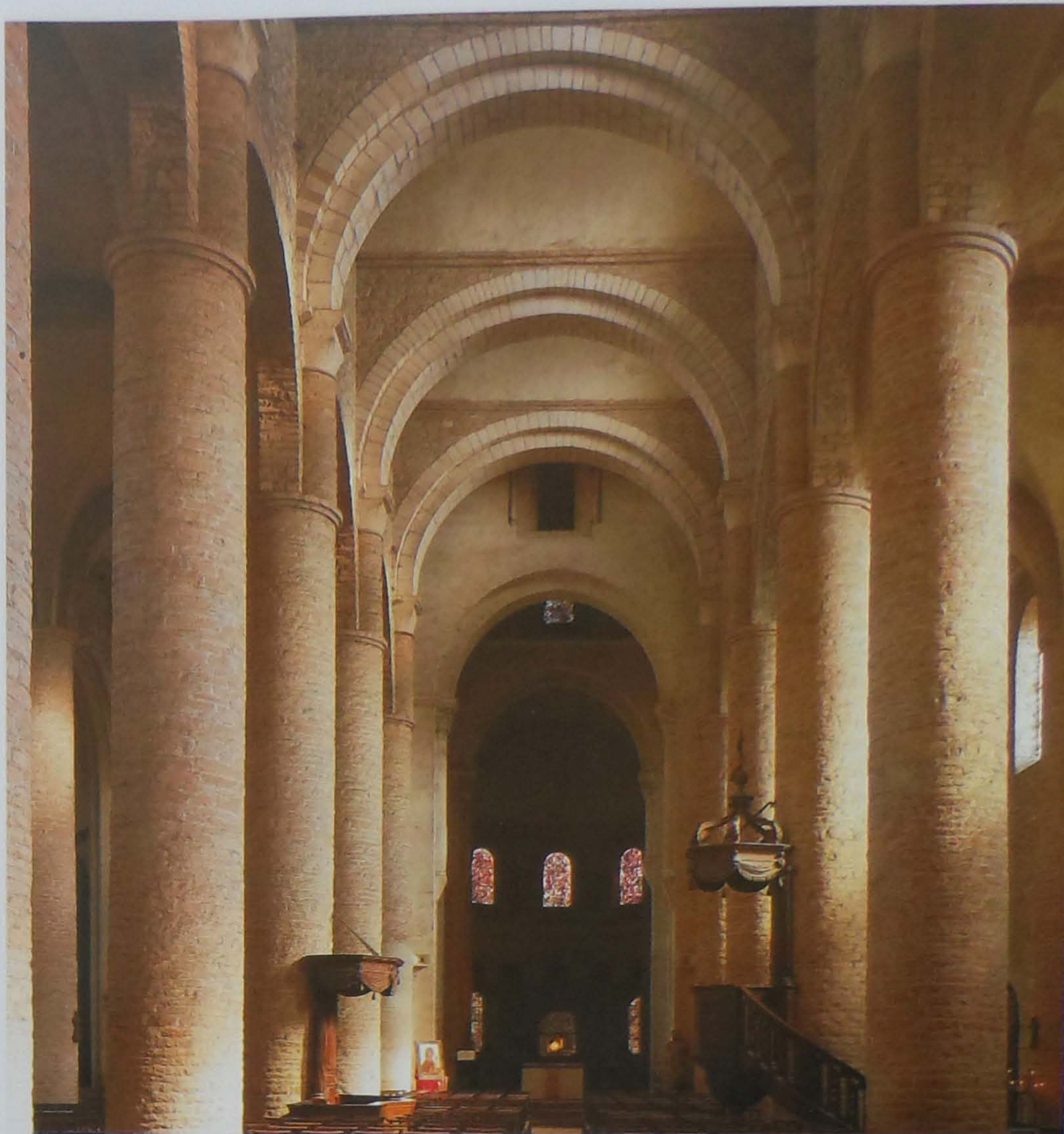
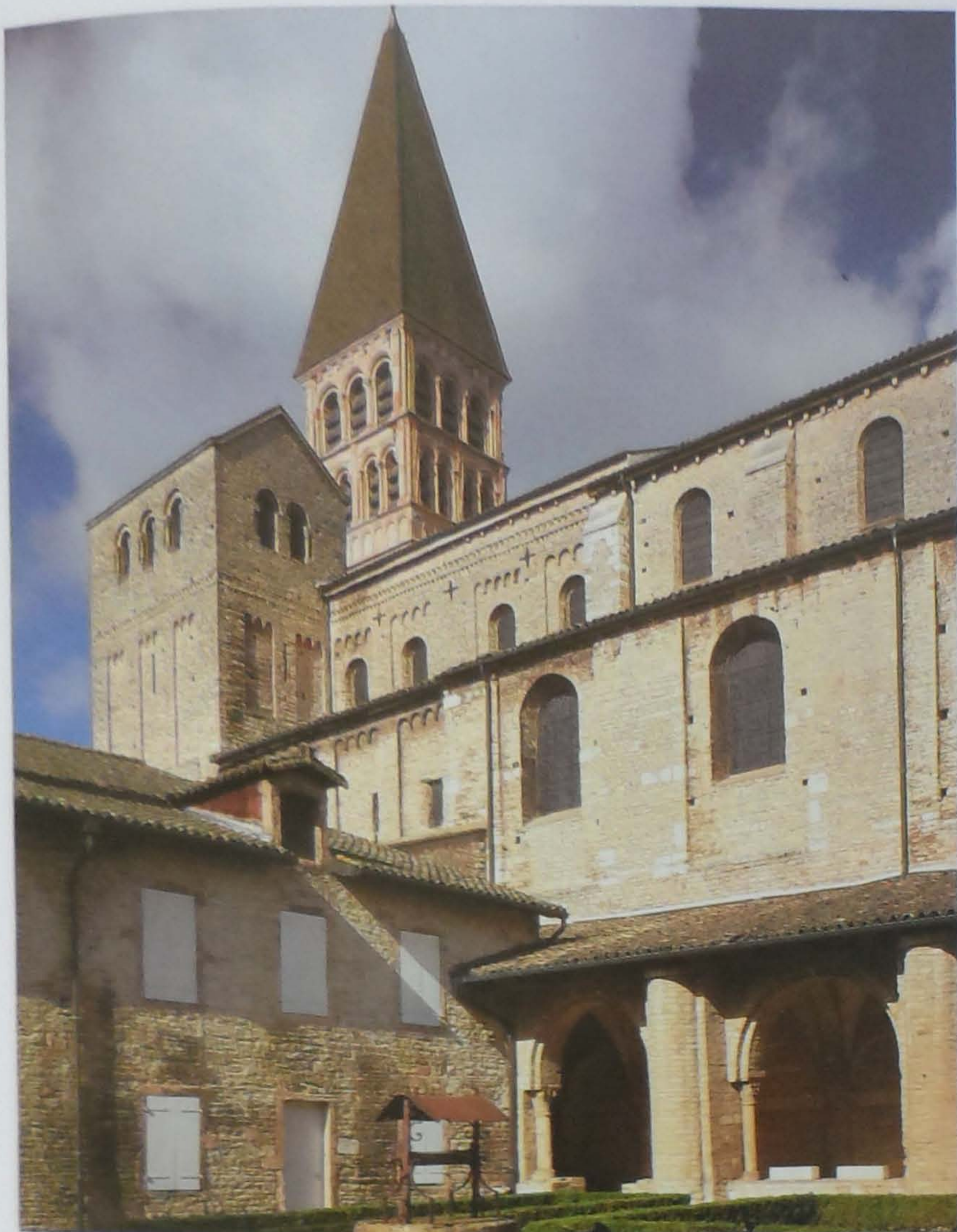
Архитектурные модели третьей церкви в Ключни

В 1049 году, когда уже давно были спроектированы и закончены нефы церквей в Турню и Пайерне, Гуго из Семюра занял должность аббата Ключни. Построенная им церковь Сент Круа Нотр Дам в Ла-Шарите-сюр-Луар находилась под влиянием ключнийского приората, но в то же время несла заметный отпечаток эпохи (с. 126).

В 1056 году герцог Ньеврский основал монастырь в очень выгодном месте — на дороге пилигримов в Сантьяго-де-Компостела. Сохранились документы 1107 и 1135 годов, относящиеся к строительству первой церкви в стиле Ключни II и к ее перестройке в стиле Ключни III. Со времен Средневековья до нас дошел лишь трансепт (сейчас перекрытый над клиресторием стрельчатым цилиндрическим сводом) с куполом, четыре (из первоначальных семи) крайние апсиды венца, деамбулаторий с капеллами и западная башня. Если быть знакомым с постройками,

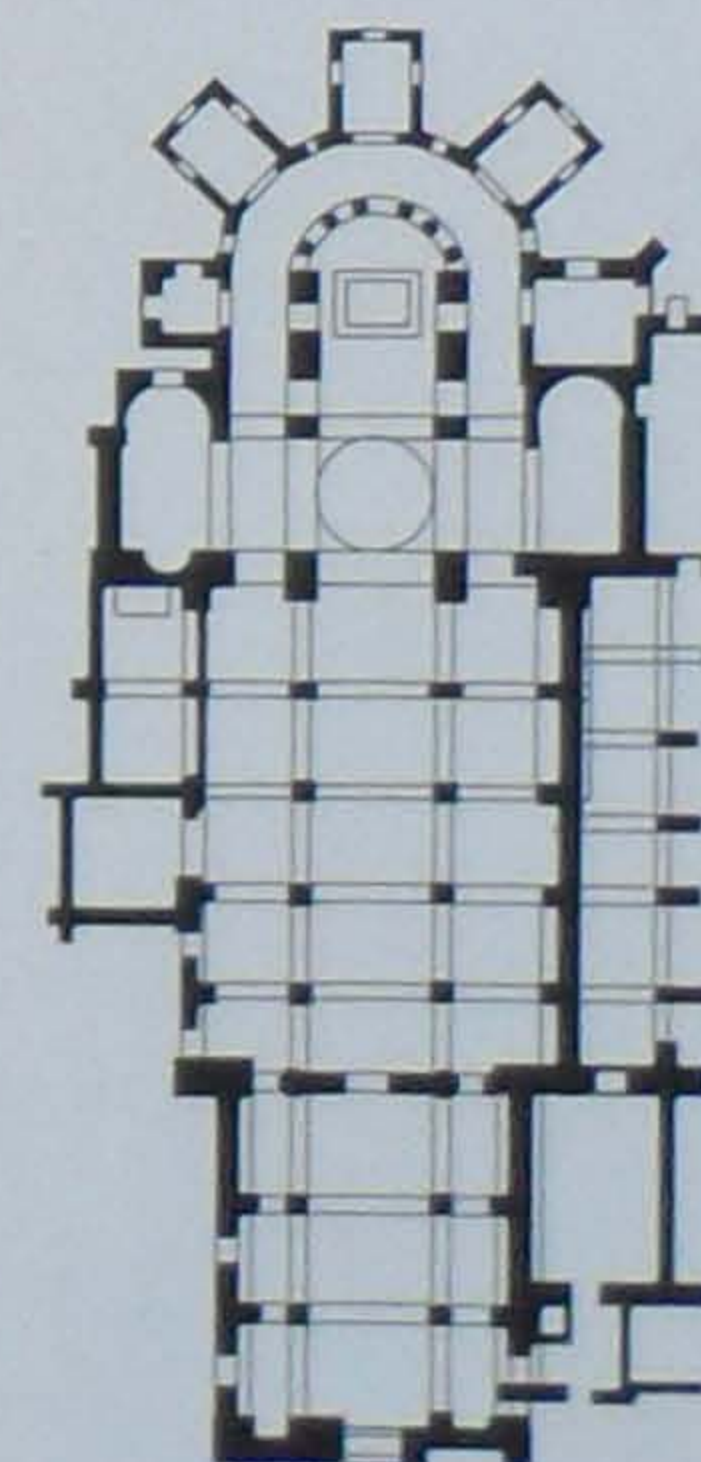
Турню (Сона и Луара), бывшая
церковь аббатства Сен Филибер.
После 1020 г. Вид с юго-востока
на западные башни нефа (слева),
восточное окончание нефа (справа)

В надписи 1120 г. говорится о
восстановлении восточной части
храма, элементы которой строились
на основе старого проекта

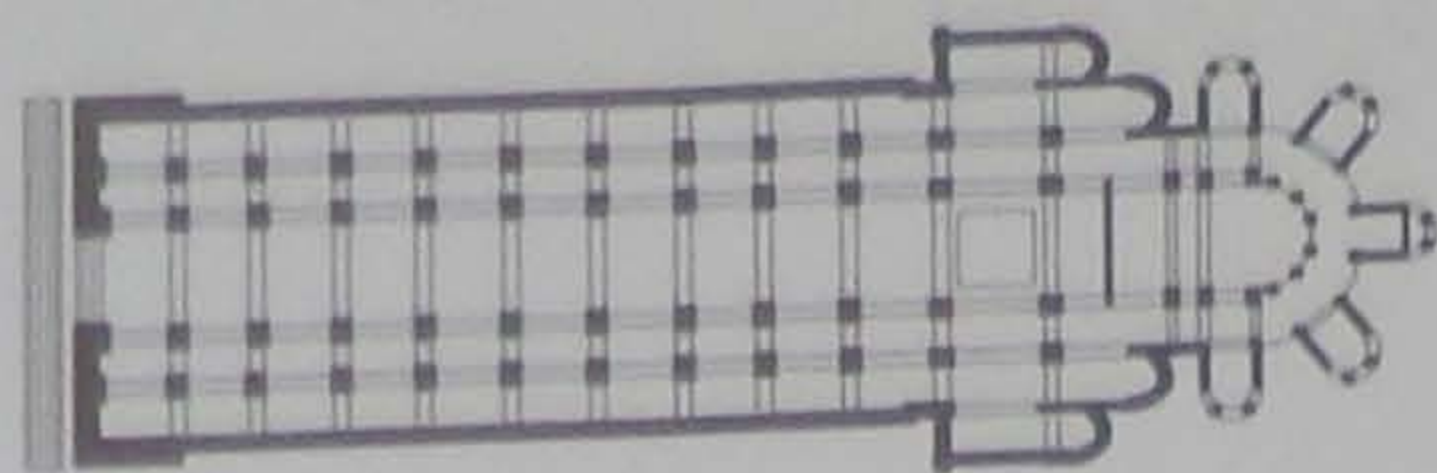


Турню (Сона и Луара), бывшая
церковь аббатства Сен Филибер.
После 1020 г.
Клуатр (слева) и план (справа)

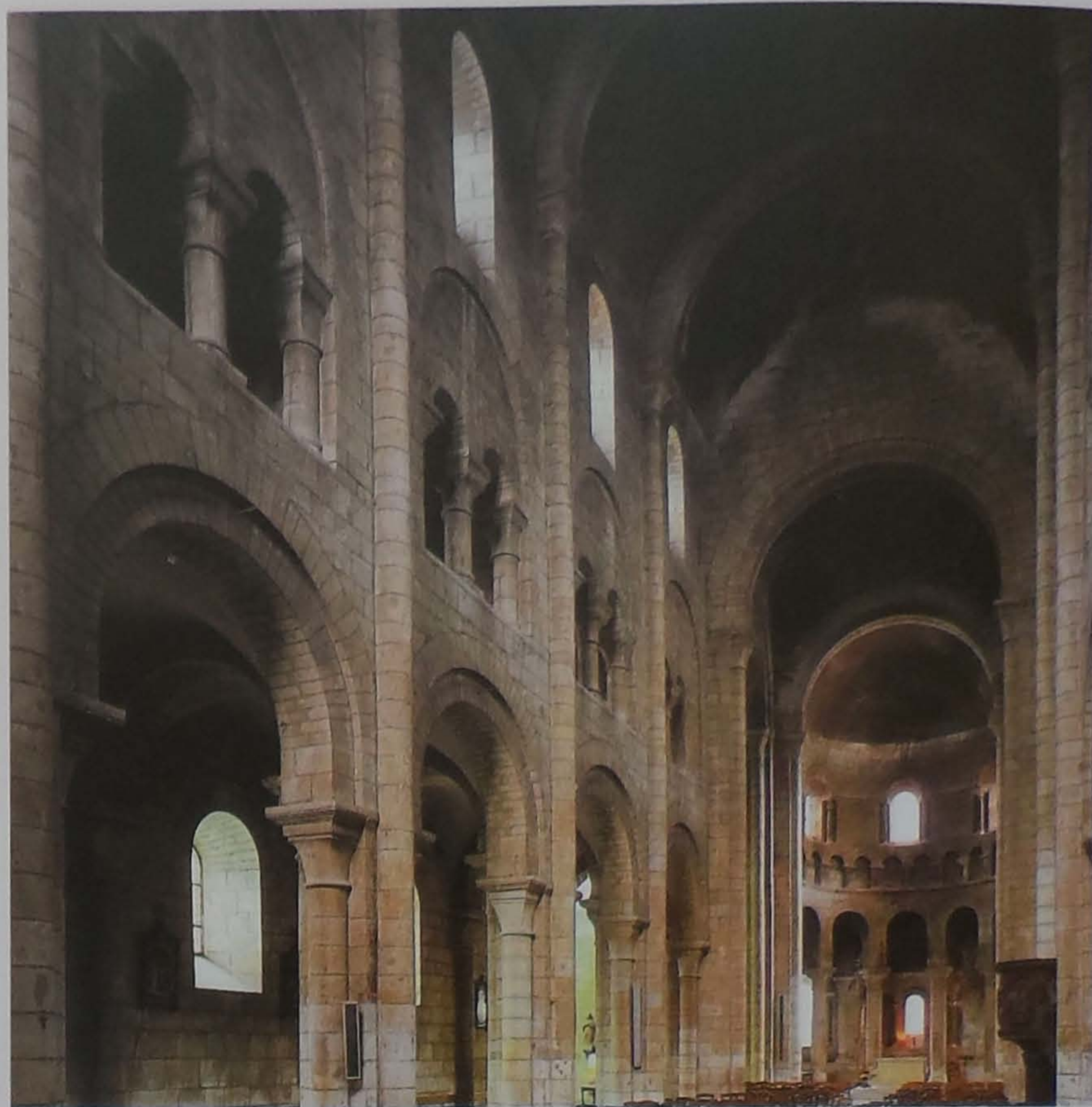
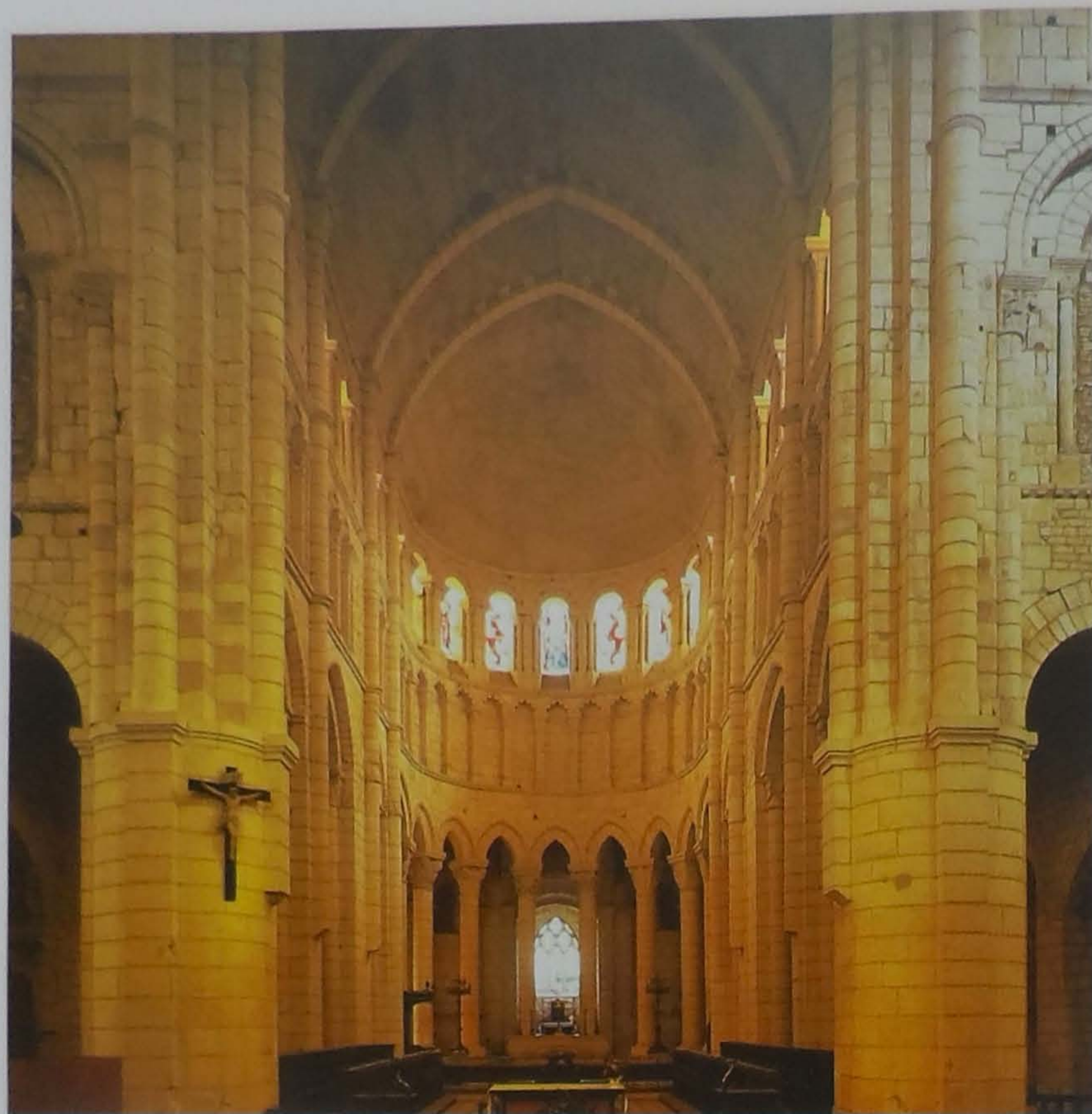
Несколько более древним, чем неф,
является сохранившееся до нашего
времени северное крыло клуатра,
широкие аркады которого членятся
мощными полукруглыми
полупилонами. Здесь покоится прах
аббата Ардена, умершего в
1156 году. Он заказал строительство
нижнего яруса нартекса и нефа.
Впоследствии Арден был
канонизирован.



Ла-Шарите-сюр-Луар (Ньевр),
бывшая церковь приората Сент
Круа Нотр Дам. 1056–1107 гг.
Интерьер хора и основной план



Невер (Ньевр), бывшая церковь
аббатства Сент Этьенн. 1063–1097 гг.
Неф и хор



возведенными в XI столетии под влиянием Ключи, и с идеями Гуго относительно Ключи III, этого достаточно, чтобы представить оригинальный вид всей церкви.

По канонам того времени сначала был возведен венец с семью капеллами. Как и в Пайерне, в травее перед хором располагались колоннады, двухъярусный клиресторий в главной апсиде и узкий, резко уходящий ввысь трансепт с окнами, расположенными высоко, под самым цилиндрическим сводом. Вне всяких сомнений, источником для монастырской церкви в Ла-Шарите служила вторая церковь Ключи. Центральный неф и, предположительно, четыре боковых имели десять пролетов. Размеры храма явно свидетельствуют о том, что он являлся непосредственным предшественником Ключи III. В Сент Круа Нотр Дам наверняка тоже было три яруса: аркады, глухой трифорий и клиресторий. Ссылаясь на документы об освящении в 1135 году, многие ошибочно полагают, что церковь была построена в первой половине XII столетия. Однако маловероятно, что вскоре после возведения церковь полностью перестроили от самого фундамента.

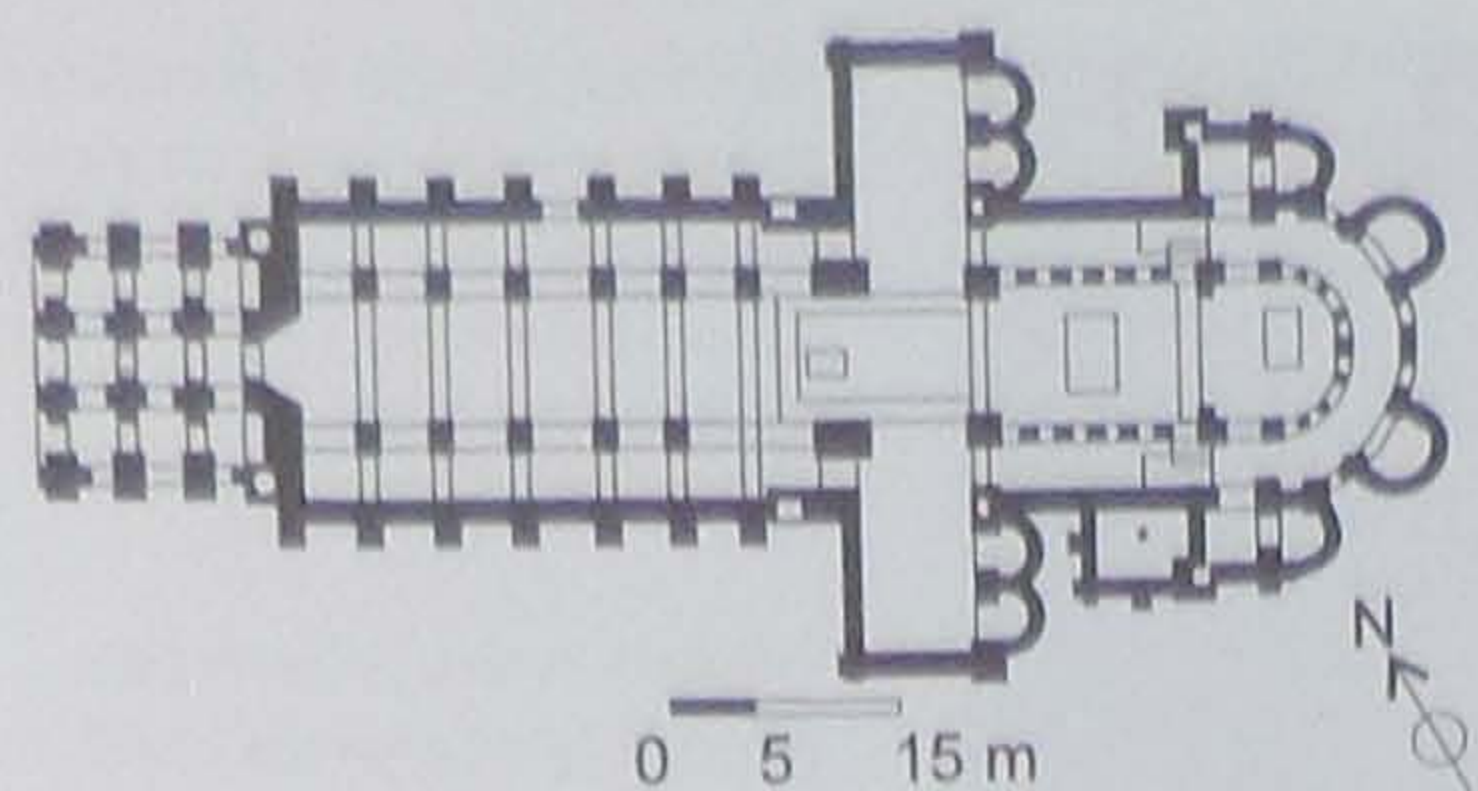
Не совсем понятно, почему аббат Гуго начал строительство новой церкви не сразу после вступления в должность, как многие аббаты и епископы, а лишь 40 лет спустя. Вероятно, он долго выбирал, какой архитектурный проект лучше подходит для воплощения его грандиозной и амбициозной идеи. Как известно, он руководил постройками одновременно в нескольких местах, пока, наконец, не решился представить на суд современни-

ков самое великое и совершенное, по его мнению, здание во всем христианском мире. После 1107 года в Ла-Шарите только три центральных апсиды заменили деамбулаторием и боковыми капеллами, и в 1135 году она была освящена.

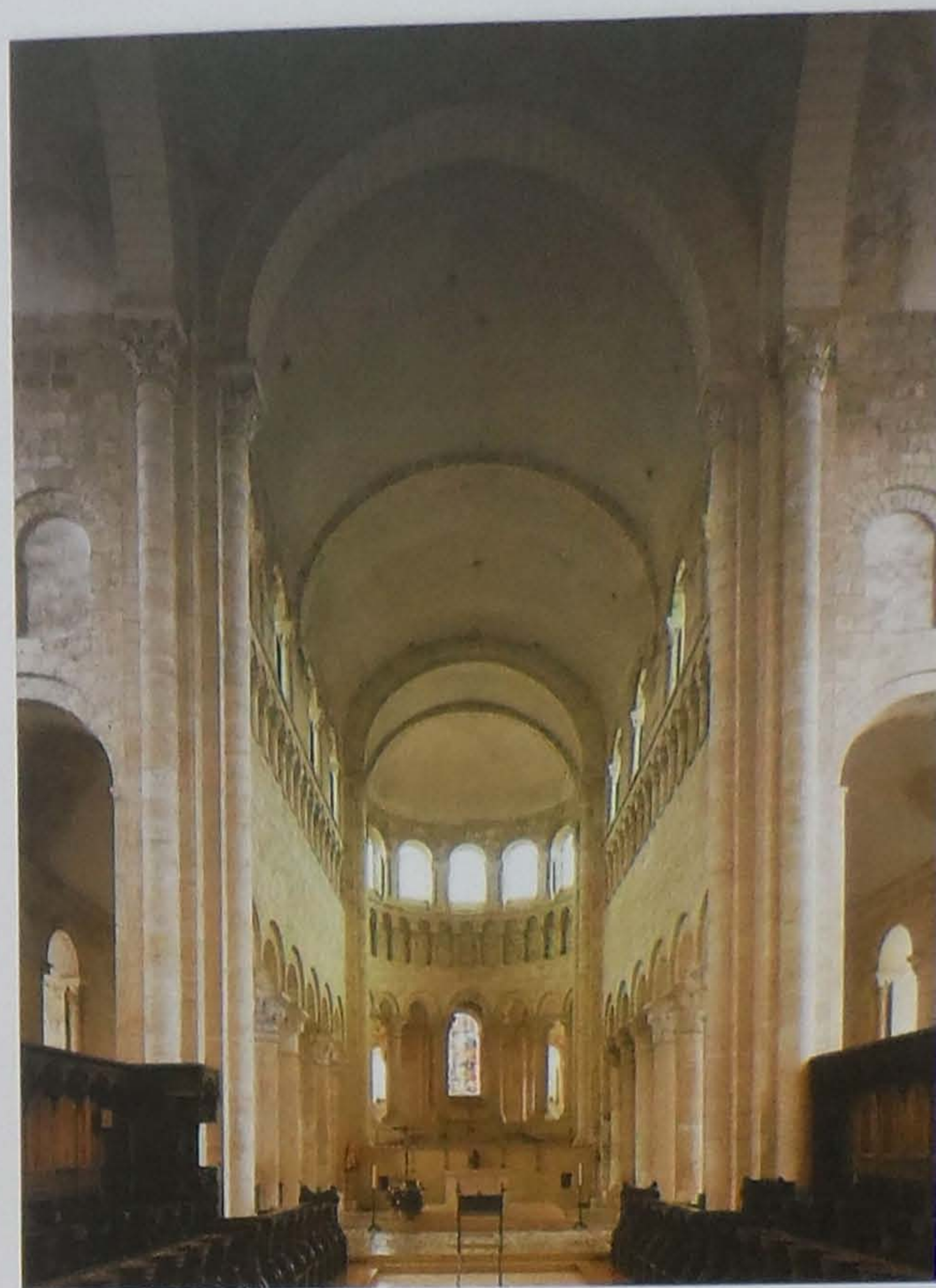
В 1063 году в Невере, недалеко от Ла-Шарите, началось строительство церкви аббатства Сент Этьенн (вверху), освященной в 1097 году Невер тоже являлся важным пунктом на пути пилигримов в Сантьяго и был приоратом Ключи. Неверская церковь отличалась от традиционного типа Ключи II. Три нефа с шестью травеями примыкают к выступающему трансепту с квадратным средокрестием, полукруглыми апсидами с каждой стороны и деамбулаторием с тремя капеллами.

В церкви трехъярусное членение. Над сравнительно невысокими аркадами расположены арки галерей приблизительно такой же высоты, в которые вставлены большие тимпаны, так что остаются лишь узкие проемы. Небольшие окна с сильным наклоном в каждом проеме образуют клиресторий. Очевидно, что, возводя своды, зодчие не были до конца уверены в своих силах: столбы имеют крещатую форму, но с каждой стороны в них по середине встроены полустолбы, смыкающиеся со стороны центрального и боковых нефов с поперечными арками, а в аркадах — с несущими арками. Боковые нефы перекрыты крестовыми, а галереи — полуцилиндрическими сводами, распор которых снимался стенами нефа. Крылья трансепта разделяет связывающая арка, расположенная ниже арок средокрестия. Вверху стену разбивает ряд из пяти арок — мотив, напоминаю-

Сен-Бенуа-сюр-Луар (Луаре),
 бывшая церковь аббатства Сен-Бенуа.
 Ок. 1070/80 г. — середина XII в.
 Вид нартекса с башней в преддверии
 храма



Сен-Бенуа-сюр-Луар (Луаре), бывшая церковь аббатства
 Сен-Бенуа. План (слева), хор (вверху), колонны нартекса
 (внизу)





Клюни (Сона и Луара),
бывшая монастырская
церковь Сен Пьер э Сен
Поль (Клюни III).
1089–1131/32 гг.
Южный трансепт

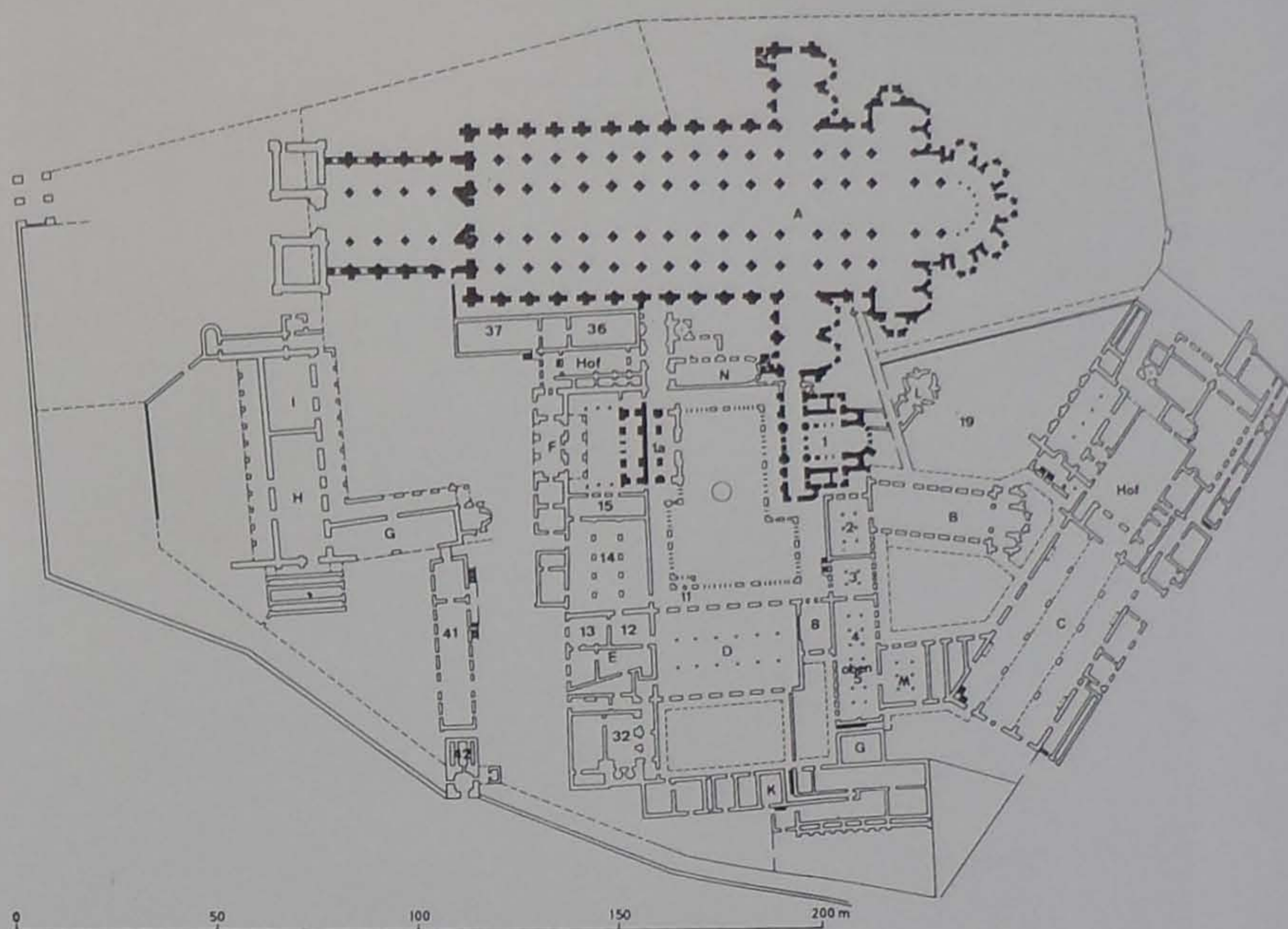
Общий план аббатства,
реконструкция на 1150 г.:

A — монастырская церковь
B — капелла Богоматери
C — больница
D — трапезная (рефекто-
рий)
E — кладовые
F — дом аббата

G, H, I — гостиные и ко-
нюшни
K — помещение для
послушников
(новициат)
L — капелла на
кладбище
M — пристройка
к dormitorio (?)
N — капелла аббата

1 — старая церковь
1a — старая галилея
2 — зал капитула
3 — монастырская
приемная
4 — комната
5 — dormitorio наверху

6 — отхожие места
8 — каледфакторий (отап-
ливаемое помещение)
11 — колодец
12 — монашеская кухня
13 — послушническая
кухня
14 — погреб
15 — комната раздатчика
милостыни
19 — кладбище
32 — пекарня
36 — странноприимный
дом для женщин
37 — странноприимный
дом для мужчин
41 — конюшня и кладовая
42 — отхожие места



ций каролингские постройки, например Жерминьи-де-Пре, которому часто подражали и который до сих пор можно наблюдать на стенах романского трансепта собора в Невере, посвященного святым Киру и Юлии. По сторонам от этой арки в стенах трансепта прорезаны окна. Хор тоже состоит из трех ярусов, но верхние галереи были заменены существенно более низкими слепыми арками. Высокие окна подчеркиваются колонками.

Наружное убранство Сент-Этьенн отличается от других храмов. В нем ярко отражена внутренняя конструкция здания, что характерно для развитого Средневековья, но есть и своеобразные черты. Небольшие блоки фризів горизонтально расчленяют здание и окружают полуциркулярные арки крупных окон. Ряд слепых арок на невысоких колонках (карликовая галерея) украшает высокую стену завершения хора, над которой находится свод. Башня средокрестия низкая и восьмиугольная, а западные башни были разрушены во время Великой Французской революции.

Хотя церковь в Невере представляет собой идеальный образец базилики с клиресторием, аббат Гуго выбрал слепой трифорий, поскольку стремился к церемониальной, изящной архитектуре и, следовательно, к единому, сплошному пространству, которое не разбивается слишком сильными перепадами света и тени. Широкие галереи Сент-Этьенн повлияли на многие церкви, стоящие вдоль паломнического пути в Сантьяго-де-Компостела.

После того как в 1097 году были возведены своды в Невере, а в 1107 году — в Ла-Шарите, монахи Турню рискнули использовать эту технику для верхнего яруса трехпролетного нартекса. Боко-

вые нефы были перекрыты полуцилиндрическими сводами, как в Сент-Этьенн, где в каждой травее находилось по два окна и были круглые цилиндрические своды. Среднего яруса не было, а верхний ярус нартекса мог быть построен только в конце XI века. В то же время завершилось строительство двух великолепных западных башен. Они по сей день возвышаются над высоким фасадом здания, став символом города.

Весьма вероятно, что две новые постройки в Невере и в Ла-Шарите воодушевили аббата Сен-Бенуа-сюр-Луар произвести модернизацию церкви, построенной в первой половине X или начале XI века (с. 127). Аббатство Сен-Бенуа было основано в 651 году, а примерно с 672 года там хранились мощи святого Бенедикта из Монтекассино, считавшиеся в те времена одним из наиболее ценных сокровищ Франции. В первой половине X века клюнийский аббат Одон (927–942) провел реформу монастыря. Монашеские здания достраивались и изменялись, а в 1070–1080 годах аббат Гийом (1067–1080) начал строительство новых участков с восточной стороны и одновременно возвел массивную фортификационную башню с западной стороны церкви. Над криптой был построен деамбулаторий с двумя радиальными капеллами и глубокой травеей перед хором. Деамбулаторий фланкируют две капеллы, каждая из которых увенчана башней и имеет апсиду на востоке. Перед длинным хором находится выступающий трансепт с двумя апсидами на восточной стене. Над квадратом средокрестия возвышается купол на барабане. В Сент-Этьенн хор состоит из трех ярусов: аркад, слепого трифория и обрамленных колонками окон, он увен-

Клюни (Сона и Луара), бывшая
монастырская церковь
Сен Пьер э Сен Поль (Клюни III).
Вид с восточной стороны в XVI в.
Литография Эмиля Саго (после 1789).
Париж, Национальная библиотека,
коллекция медных гравюр

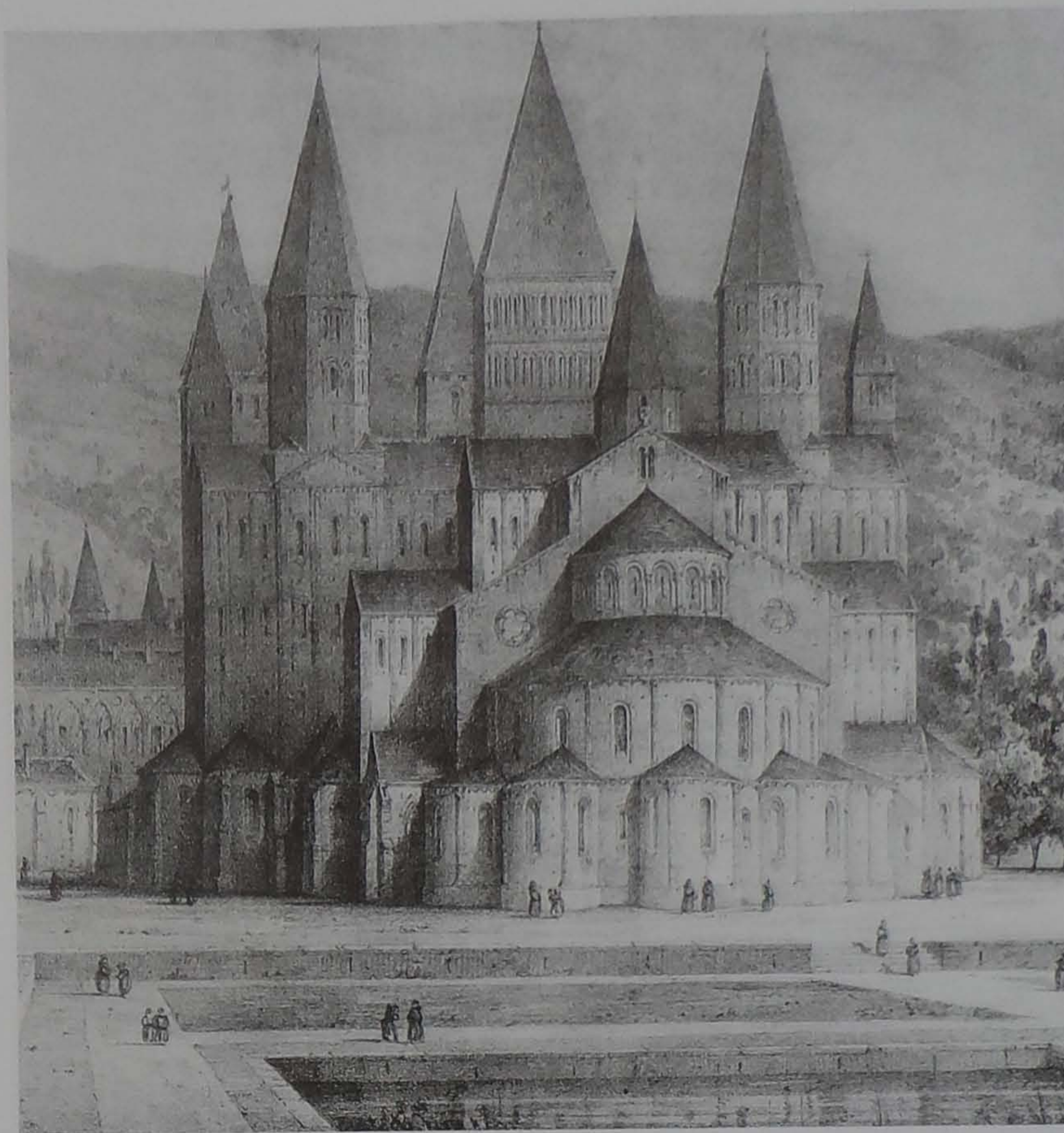
чан круглым цилиндрическим сводом. Деамбулаторий и боковые нефы длинного хора также перекрыты цилиндрическими сводами. По плану и вертикальной проекции он значительно опередил хор Клюни III, строительство которого велось с 1089 года. Сильное членение интерьера и его четкий ритм создаются только за счет поперечных арок под цилиндрическим сводом травеи перед хором, но эта архитектурная идея не достигает идеального воплощения. Скорее всего, зодчие руководствовались не только волей аббата Гийома: Сен-Бенуа является третьей большой постройкой, в которой участвовал клюнийский аббат Гуго. Он вначале «проверил» все планируемые детали и мотивы, внешние формы и убранство интерьера на других церквях, и лишь после этого принялся за главную постройку. В результате никакая другая церковь не может сравниться с Клюни III по своему воздействию, совершенству исполнения или цельности замысла.

Восточные части Сен-Бенуа были освящены в 1108 году, но центральный неф не был закончен вплоть до середины XII столетия. Он не сильно отличается от хора. Наклон земной поверхности был компенсирован областью стены между аркадами и слепым трифорием, которая осталась пустой. Подобно цилиндрическим сводам длинного хора, своды центрального нефа не расчленены и имеют лишь поперечные арки без полупилонов на стенах нефа. Массивная двухъярусная западная часть храма создает грандиозное впечатление. В нижнем ярусе находится зал, открывающийся в три стороны в виде девяти пролетов с мощными столбами, несущими крестовые своды. Сен-Бенуа знаменита капителями и маленькими рельефами наружного убранства. Верхний ярус расчленен так же, но закрыт и имеет три апсиды, уходящие вглубь восточной стены.

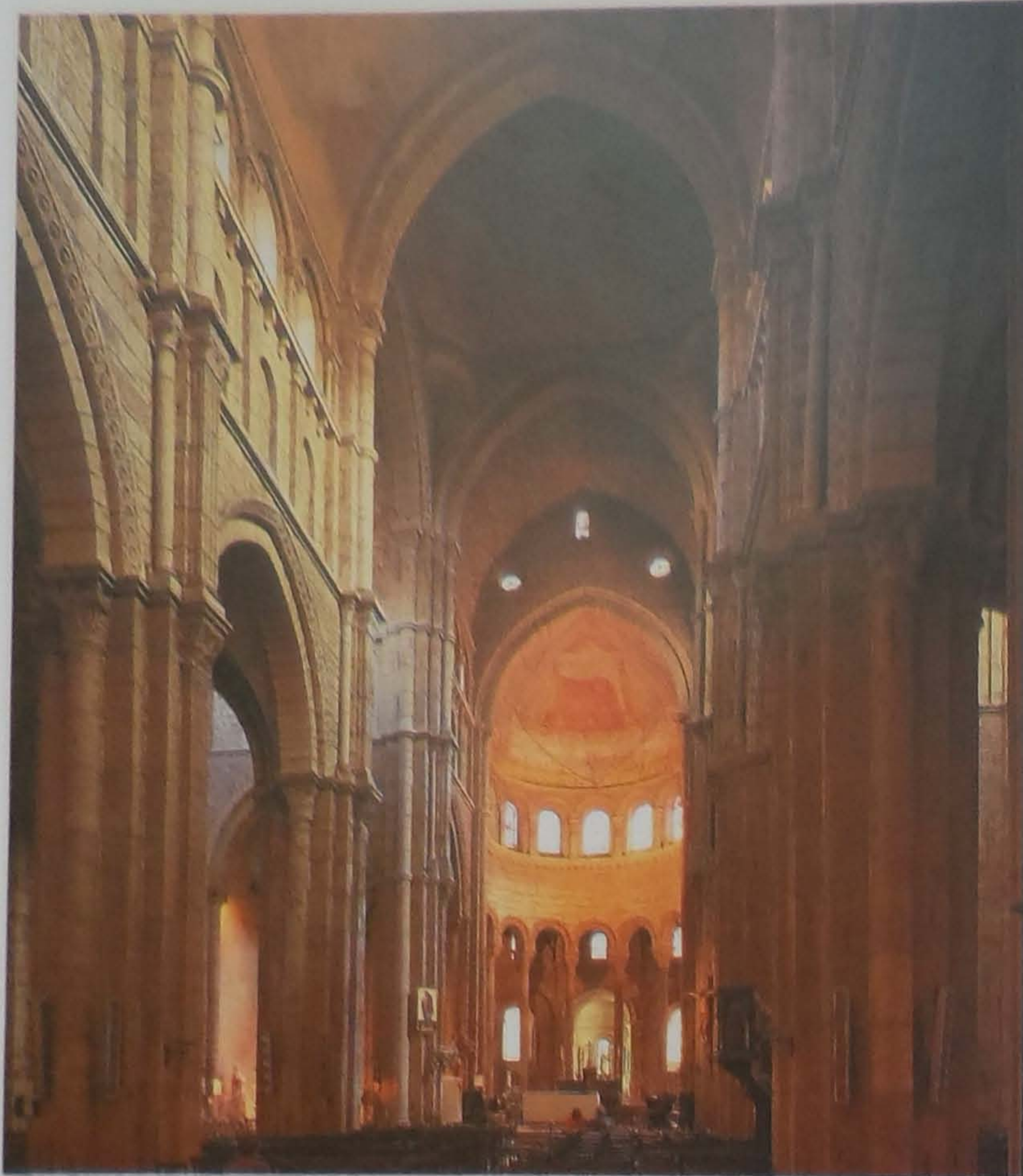
В 1089 году аббат Гуго (1049–1109) наконец приступил к строительству третьей церкви в Клюни. Уже в 1095 году папа Урбан II освятил главный алтарь и три дальние алтарные капеллы. Окончательное освящение храма состоялось в 1131–1132 годах. Трехнефный нартекс был завершен около 1225 года. Но уже к 1258 году прежде могущественный монастырь превратился в синекуру. В 1790 году обитель была распущена, а в 1798 году здание продали под снос. Его начали сносить в 1811 году, и теперь от церкви остались лишь южное крыло трансепта, хор, капители и некоторые отдельные элементы.

Клюни III состояла из пяти нефов в одиннадцать травей, трансепта такой же ширины, что и неф, с двумя восточными апсидами в каждом крыле, длинного хора (также пятинефного) и деамбулатория с пятью радиальными капеллами, которые фланкировал второй, более низкий трансепт, также с двумя восточными апсидами в каждом крыле. Общая длина храма достигала 187 м, длина до трансепта — 73 м, длина трансепта — 71 м, высота центрального нефа — 30 м, его ширина — 15 м. Благодаря раскопкам, большому числу изображений, обеим предшествующим Клюни III церквям и поздним, подражающим ей, известно, как должна была выглядеть эта знаменитая церковь. Однако детали до сих пор остаются предметом ожесточенных споров.

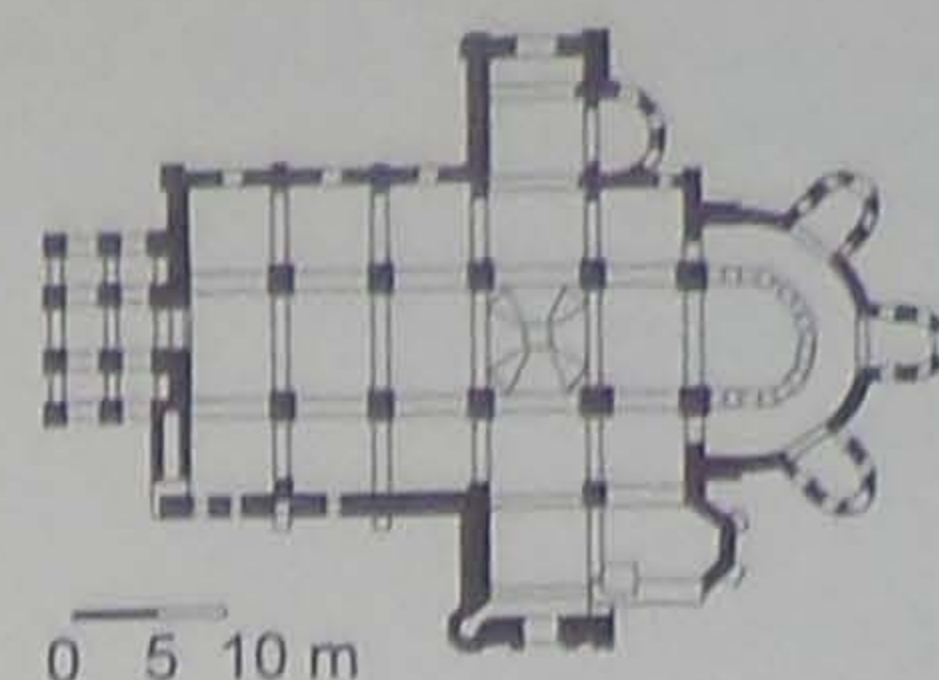
Неф состоял из трех ярусов: изящные аркады со стрельчатыми арками, слепой трифорий с тремя арками в каждой травее и клиресторий со сходным рисунком. Аркады клирестория слу-



жили обрамлением для арок следующих нефов и для окон предыдущих нефов. Утопленные столбы с полукруглыми полупилонами или полупилонами с каннелюрами несли поперечные арки глухого цилиндрического свода стрельчатого очертания, равномерно и гармонично расчленяя внутреннее пространство храма. Квадрат средокрестия увенчивала небольшая карликовая галерея с куполом. Над ним возвышалась квадратная башня. Резко уходящие ввысь поперечные девятипролетные крылья увенчивались во втором и восьмом пролетах башнями над куполами на барабанах. Вертикальное строение двух крайних пролетов было идентичным строению нефа. Лишь одна башня в южном крыле трансепта и примыкающий к югу пролет избежали разрушения (с. 128). В восточной части храма, примыкая к первому трансепту, располагались два пролета хора, повторявшего рисунок стен нефа. К хору, в свою очередь, примыкал второй трансепт с другим квадратным средокрестием и еще одной восьмиугольной башней над куполом на барабане. Второй трансепт состоял лишь из трех центральных травей, равных по высоте нефу или большому трансепту. Две травеи, примыкающие к нему по краям, были низкими, видимо, напоминая капеллы. Восточное окончание храма образовывали еще одна равная по высоте нефу травея и деамбулаторий с полукольцевым в плане цилиндрическим сводом и люнетами. Единственным декором области стены между аркадами и клиресторием служили плоские полупилоны с каннелюрами, слепого трифория не было.



Паре-ле-Моньяль (Сона и Луара), бывшая монастырская церковь Нотр-Дам. Первая половина XI в. Неф и хор (слева сверху), план (справа), внешний вид с северо-востока (слева внизу)



Таким образом, эту церковь можно разделить на две области: на гигантский, но четко структурированный неф и на восточную область храма с невероятно сложным распределением пространства и конструкций, предназначавшуюся для монахов. Обе зоны объединялись общим вертикальным строением по всей длине храма.

Декор должен был поражать великолепием. Помимо необычайно красивых капителей, притягивавших взор каждого входящего, все арки, окна и карнизы были окружены полосами скульптурного орнамента, а каждый полупилон имел каннелюры. В огромных канделябрах горели свечи, и их мистический свет падал на мозаики и статуи святых. Курился фимиам, священнослужители были облачены в золотые ризы, золотая и серебряная утварь сверкала драгоценными камнями. И наконец, в храме звучало пение, составлявшее одну из основных частей литургии во времена Ключи II и, конечно же, во времена Ключи III.

Нужно представлять, как жили люди в раннее и позднее Средневековье, чтобы понять, сколь сильно действовало на них посещение храма, поражавшее одновременно все чувства. Источником света и тепла служило лишь солнце, поскольку дорогие дрова и свечи были доступны немногим. Музыки народ не знал — разве что пастушескую флейту и примитивные песни, живопись существовала только в монастырях. Простому люду запрещалось носить разноцветные одежды, а их жилища были темными и мрачными. Даже у низших слоев знати в деревенских поместьях жизнь была не многим более обустроенная. Неудивительно, что для верующих Ключи казалась настоящим чудом, прообразом Небесного Иерусалима.

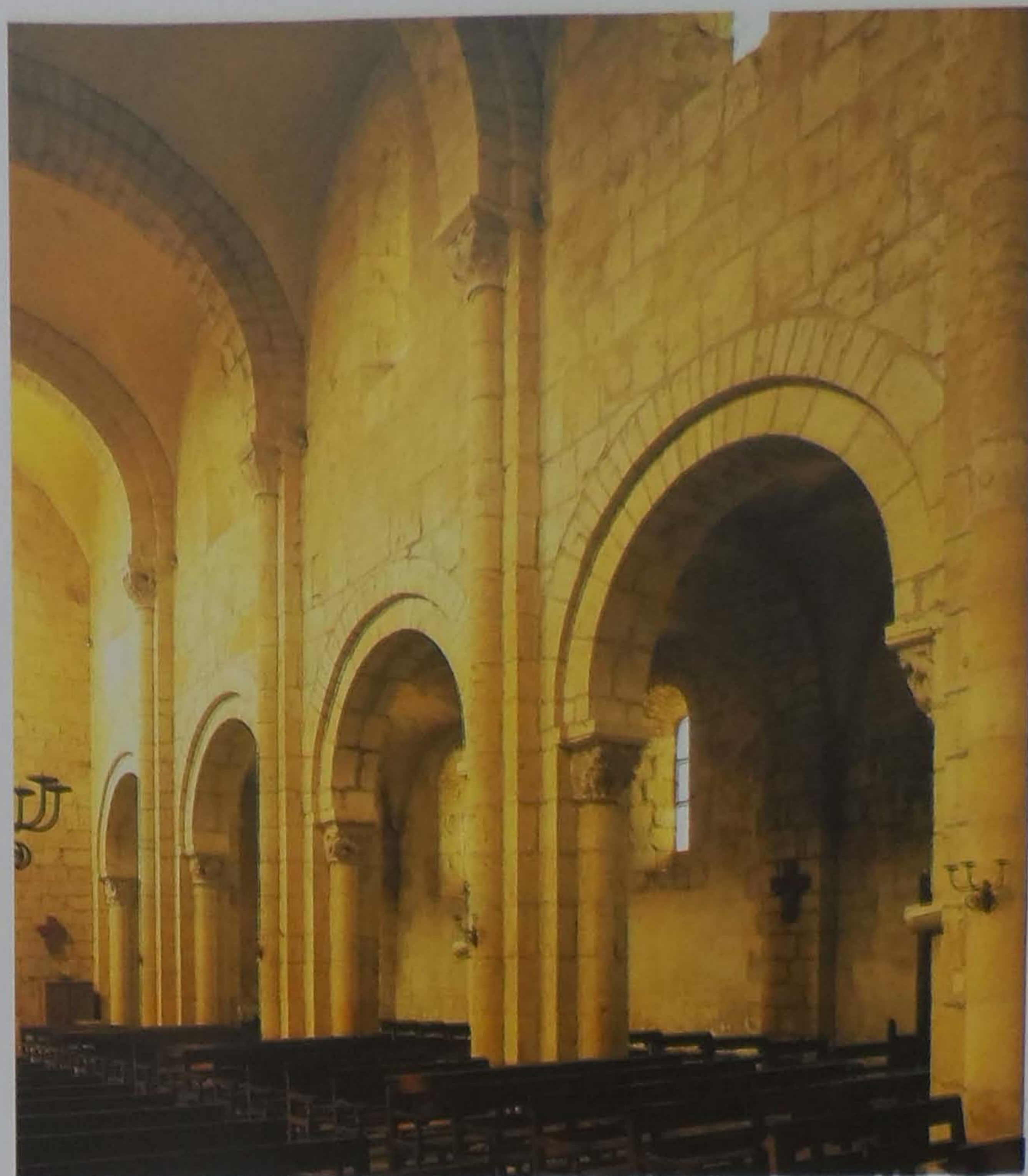
Ни одна светская постройка той эпохи не могла сравниться с Ключи. Во-первых, светские правители были вынуждены постоянно тратить большие средства на солдат и военное снаряжение, во-вторых, христианская мораль вообще запрещала накапливать богатство и стремиться к роскоши. А сама церковь и монастыри получали крупные и щедрые пожертвования.

Несмотря на впечатление, производимое Ключи III, мало кто последовал ее примеру. Не всем нравилась церковная роскошь. В XI веке был основан орден цистерцианцев, презиравших пышность и богатое убранство и возвращавшихся к аскетичным монашеским идеалам. Другая причина заключалась в том, что, несмотря на решение проблемы цилиндрического свода в Ключи III и на его совершенную форму, будущее все же было за нервюрными сводами и готическим стилем. Непосредственно перед освящением Ключи III был возведен великолепный шестичастный свод в Кане, а между 1140 и 1144 годами аббат Сугерий построил первое готическое здание в Сен-Дени. В то же время третья церковь аббатства Ключи с ее строгой конструкцией элементов и точным соблюдением пропорций предчувствовала основные достижения готики.

Наследники Ключи III

Нотр-Дам в Паре-ле-Моньяль (слева) является миниатюрной версией Ключи III, что не удивительно, поскольку ее проект разрабатывал уже упоминавшийся ключийский аббат Гуго. Монастырь, основанный в Паре-ле-Моньяль в 973 году, в 999 году перешел в ведение Ключи, и в 1004 году аббат Одилон освятил небольшую монастырскую церковь, возможно, напоминающую Ключи II.

Анси-ле-Дюк (Сона и Луара),
Сент Круа э Сент Мари.
Вторая половина XI — начало XII вв.
Неф с башней над средокрестием
(внизу), стена нефа (справа)



В первой половине XI столетия к ней были пристроены сохранившийся до нашего времени нартекс и две парные башни. В 1090 году аббат Гуго начал строительство нынешнего здания с тремя нефами в три травеи, выступающим трансептом с апсидой, квадратом средокрестия, перекрытым куполом на барабане, травеей перед хором и деамбулаторием с радиальными капеллами. Вертикальный план церкви подтверждает, что ее источником была Ключи III, хотя последняя была закончена немногим раньше Нотр-Дам. В Нотр-Дам тоже можно встретить аркады со стрельчатыми арками на ступенчатых столбах, трехчастный слепой трифорий и клиресторий, цилиндрические своды со стрельчатым очертанием и поперечными арками, полупилоны с каннелюрами, орнаментальные полосы, очень высокий трансепт и отсутствие трифория в алтарной части. Тем не менее сходство этих двух храмов остается строго формальным. Здание небольшой церкви совершенно не способно передать грандиозное ощущение пространства, тонкое членение и изящество Ключи III.

Более свободной в деталях и более близкой по воздействию к своему прототипу является Сен Лазар в Отёне (с. 132). Строительство церкви, которая должна была заменить постройку IX века было начато около 1120 года одним из самых горячих сторонников ключийской реформы и ключийского богослужения, епископом Этьенном из Баже. В связи с визитом папы было решено посвятить церковь св. Лазарю, хотя его мощи были привезены в Отён лишь в 1146 году, когда велось строительство нартекса храма. Нартекс состоит из трех нефов. Ширина и высота боковых нефов соотносится с семью травеями центрального нефа. Средокрестие и трансепты имеют квадратную форму. Квадраты трансептов разделены на две части несущими арками, которые являются продолжением наружных стен нефа. Две травеи ведут к хору с тремя апсидами. Таким образом, в Сен Лазаре нет ни деамбулатория, ни нескольких трансептов. Несмотря на несколько нарушающие гармонию раз-

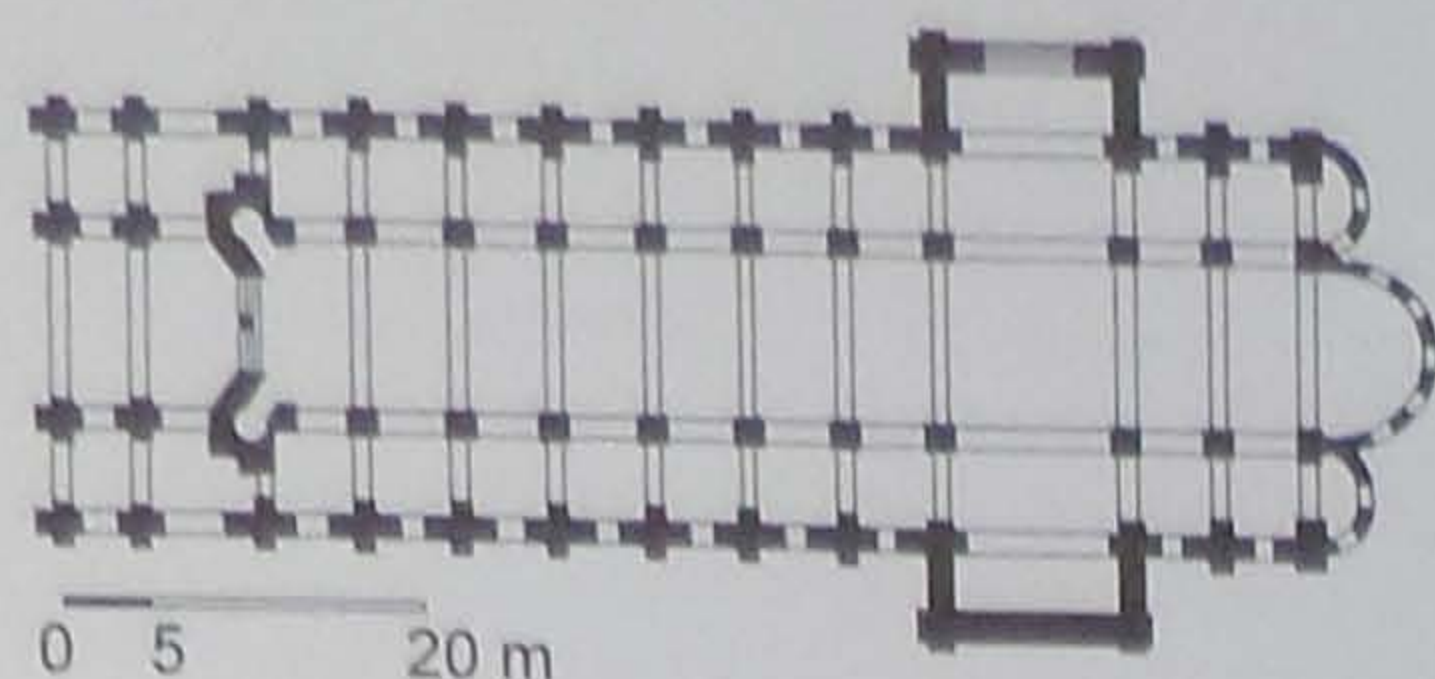
меры капелл, интерьер храма кажется праздничным и полным жизни. Столбы поддерживают аркады со стрельчатыми арками. С четырех сторон каждого столба находятся связанные полупилоны с каннелюрами, которые в центральном нефу простираются вплоть до цилиндрических сводов. Центральные из трех арок слепого трифория открыты, а в клирестории в каждой травее находится только по одному окну, в отличие от трех окон в Ключи. Над каждой травеей лежит цилиндрический свод. Отён до сих пор хранит важные следы римской культуры, поэтому античный декор полупилонов и горизонтальных рядов кладки отличается высоким скульптурным исполнением и призван выгодно использовать воздействие света и тени, а капители чрезвычайно изящны и реалистичны. Эта элегантная торжественность внутреннего облика и намеренный отказ от трансептов в пользу пространственной цельности являются характерной чертой Сен Лазар, которая ближе других построек стоит к Ключи III.

Эксперименты с крестовыми сводами

Одновременно с большими храмами Ла-Шарите, Сент Этьенн и Сен-Бенуа, возведение которых велось под покровительством ключийского монастыря, было построено несколько небольших церквей, таких, как Сент Трините, Сент Круа э Сент Мари в Анси-ле-Дюк. Строительство последней было начато во второй половине XI столетия (с. 131). Она являлась приоратом Сен Мартен в Отёне и в основном плане следовала модели Ключи II: три нефа, выступающий высокий трансепт и ставший характерной особенностью Сент Мари эшелонированный хор с пятью капеллами и полукруглой капеллой Богородицы в главной апсиде. В стенах нефа отразилось развитие французского зодчества. Со всех четырех сторон крещатых столбов встроены полуколонны. В аркадах они несут опоры, на которых лежат арки, а в центральном и боковом нефу — сочетаются с основными полупилонами и поддерживают ступен-



Отён (Сона и Луара), Сен Лазар.
1120–1146 гг. Северная стена цент-
рального нефа (с. 132), план (справа)



чатые поперечные арки. Возможно, поначалу предполагалось возвести цилиндрические своды с окнами в пяте, но впоследствии проект был изменен, и все три нефа были перекрыты крестовыми сводами. Так удалось сохранить исходное средокрестие базилики и сделать большие окна вверху стены. Это явилось невольным предчувствием готических принципов (а может, и сознательным экспериментом).

Трансепт и главная апсида имеют цилиндрические своды, а травей перед второстепенными апсидами, открывающимися в главную, служат продолжением боковых нефов и перекрыты крестовыми сводами.

Опыт зодчих церкви в Турню, построенной столетием раньше, в 1020–1030 годах, подтвердился в Анси-ле-Дюк — крестовые своды позволяют решить проблему клирестория. Однако немногие здания Бургундии воплощают это открытие. Например, Сен Лазар в Аваллоне и Сент Маделен в Везуле (справа).

Центральный неф Сент Маделен в Везуле был перестроен после разрушительного пожара 1120 года. Монастырь был основан в 858 году Жирардом Русильонским и, как и Ключи, подчинялся непосредственно Риму. В 1104 году восточные участки каролингской постройки были заменены новыми, а в 1120 году был перестроен неф, сохранившийся до сегодняшнего дня. Сент Маделен состоит из нартекса, вплотную примыкающего к нефу, и тринадцати пролетов, что на два пролета больше, чем в Ключи III. Однако строение стен храма отличается от ключийского и напоминает церковь в Анси-ле-Дюк. Крещатые столбы с полуколоннами со всех сторон несут на себе опоры аркад и поперечных арок сводов во всех трех нефах. Квадратные полупилоны отделяют стены от полукруглых колонн и делают членение травей более четким. Горизонтальный ряд кладки, идущий через все членение стен, отмечает верхнюю границу первого яруса. На гладкой стене над ним расположены окна, обрамленные ребрами крестовых сводов, спускающимися на стену.

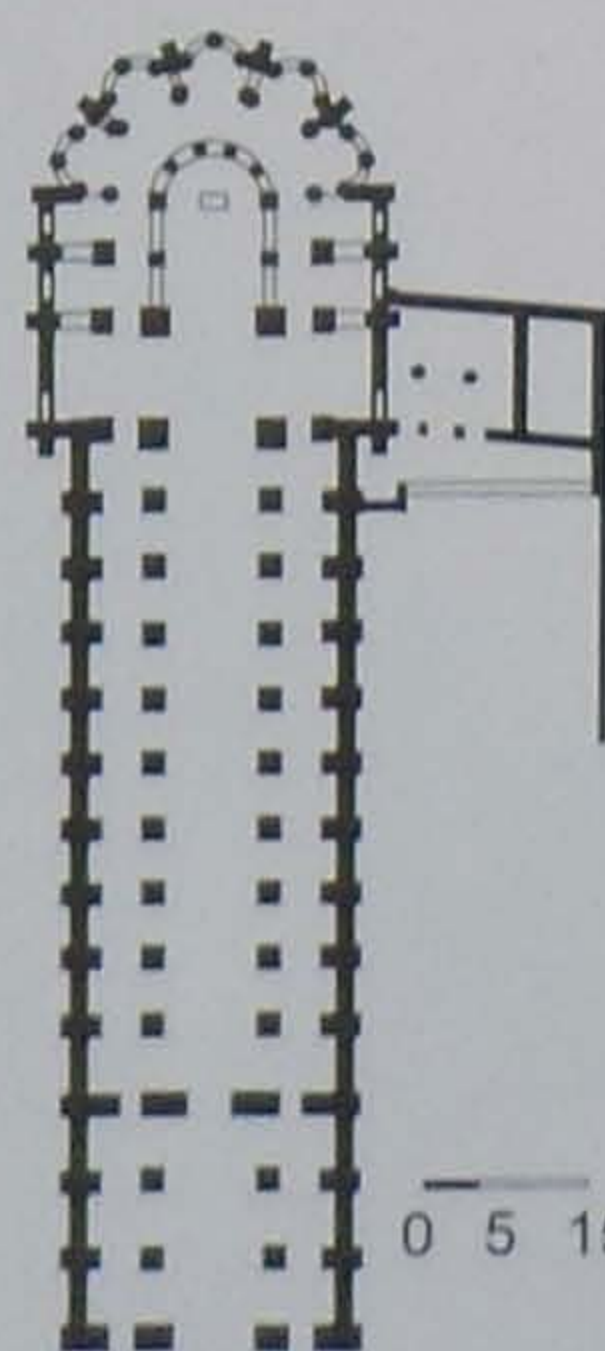
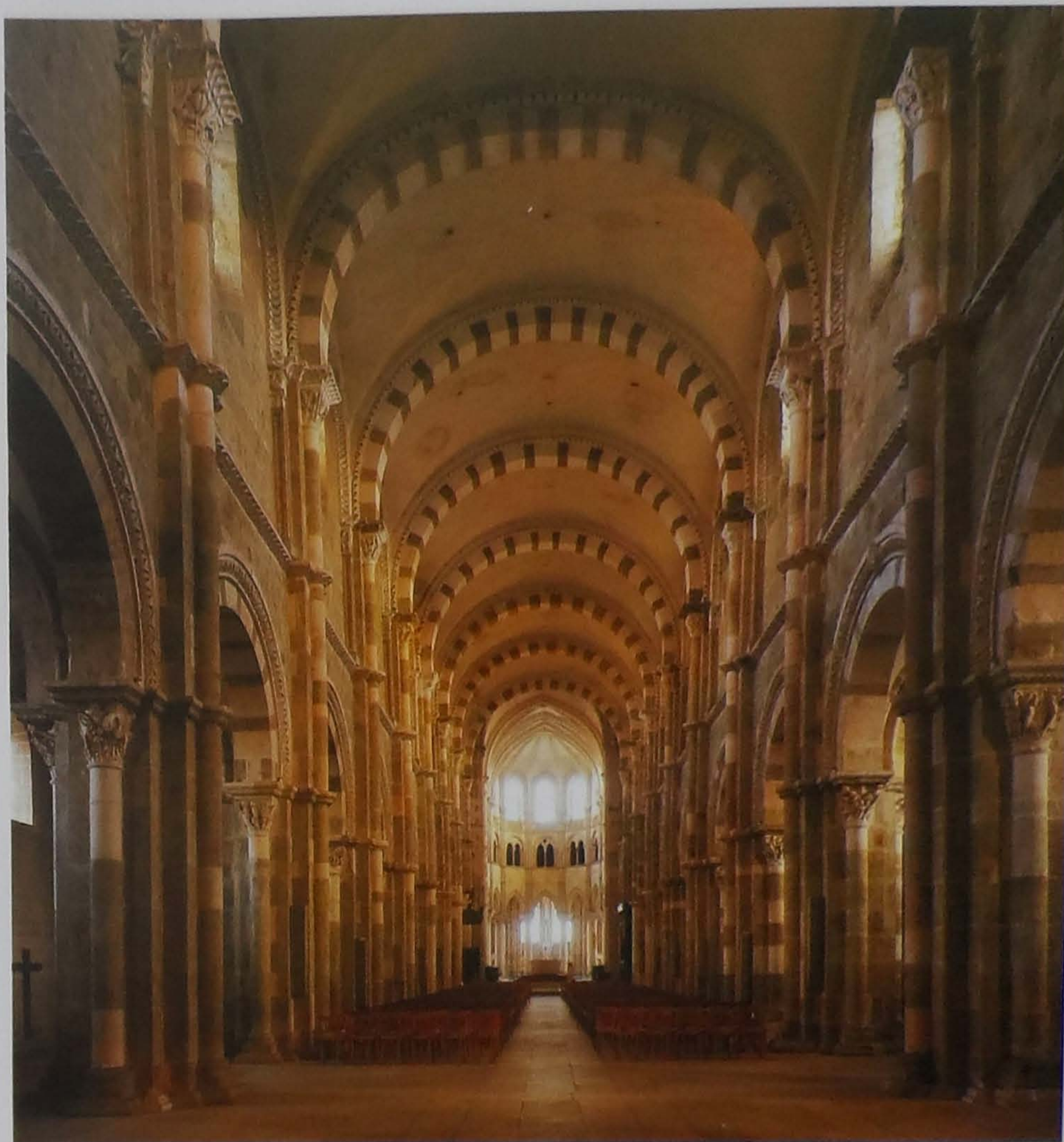
Как и в Анси-ле-Дюк, и центральный, и боковые нефы Сент Маделен перекрыты крестовыми сводами. Благодаря более крупным окнам интерьер церкви значительно светлее, чем в храмах с цилиндрическими сводами. Трансепт не имеет боковых нефов и является романским лишь в нижней части: верхние участки относятся к тому же времени, что и готический деамбулаторий.

Северная Франция — отказ от сводов

В Северной Франции сохранилось несколько зданий первой половины XI века, причем все они имеют плоские перекрытия. Вплоть до конца XI века возведение цилиндрических сводов вело к ограничению ширины нефа. Зодчие, напротив, склонялись к строительству широких и высоких нефов с большим клиресторием и, следовательно, отказывались от сводов. Наглядным примером служит церковь Монтье-ан-Дер, законченная к 1000 году и сохранившаяся до нашего времени.

В том же 1000 году строилась новая церковь в Нивеле на месте старого ансамбля, разрушенного во время пожара. Церковь была освящена в 1046 году в присутствии императора Генриха III. Ее высокий и просторный центральный неф делился на две части соединительными арками, сохранившимися лишь в реконструкции.

Везуль (Йонна), Сент Маделен.
После 1120 г. Восточное окончание
нефа с готическим хором (вверху),
интерьер с юго-запада и план (внизу)



Антиклюнийское движение Бернара Клервоского

За два столетия монастырская обитель в Ключни накопила большие богатства и в церкви Ключни III наглядно продемонстрировала свою власть и могущество. У аббатства неизбежно должны были появиться противники. Самым непримиримым был Бернар Клервоский. Он критиковал ключнийское аб-

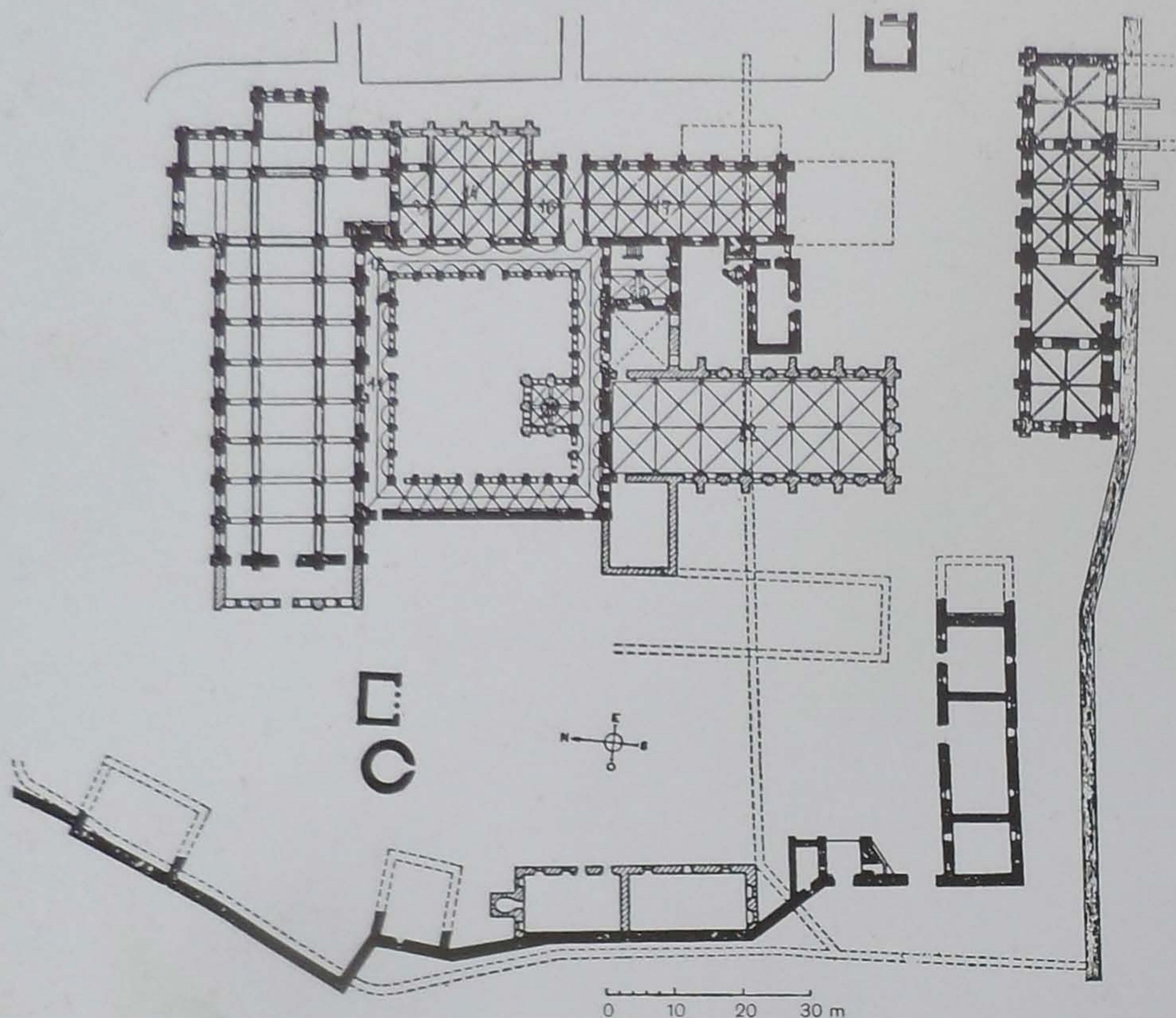
батство за роскошь, отвлекающую внимание верующих, за постоянные мессы, из-за которых монахи перестали заниматься физическим трудом. Когда-то аббат Ключни начал реформу монастырей, теперь же Бернар Клервоский выступал за «анти-ключнийскую» реформу, призывая вернуться к первоначальному уставу святого Бенедикта. «Ora et labora», «молитва и физический труд», а также воздержание от

любой роскоши, в том числе от украшения храмов — таким было кредо Бернара Клервоского. Он основал четыре новых монастыря в Бургундии, первый из которых в Сито дал имя новому ордену, ответвлению бенедиктинского, — цистерцианцам. Лишь одна из четырех обителей сохранила первоначальный облик — цистерцианский монастырь в Фонтене. Строительство монастырской церкви началось в

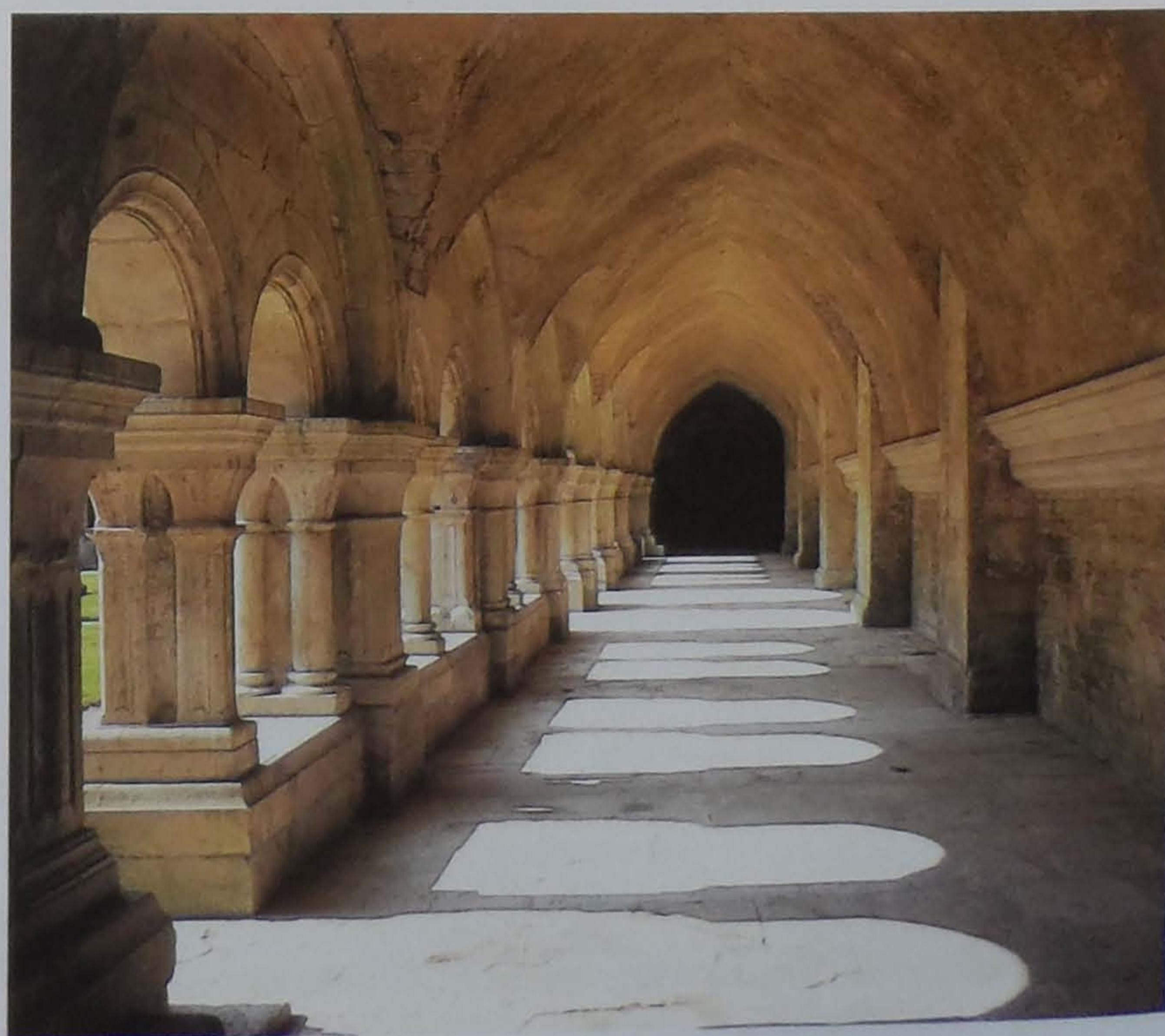
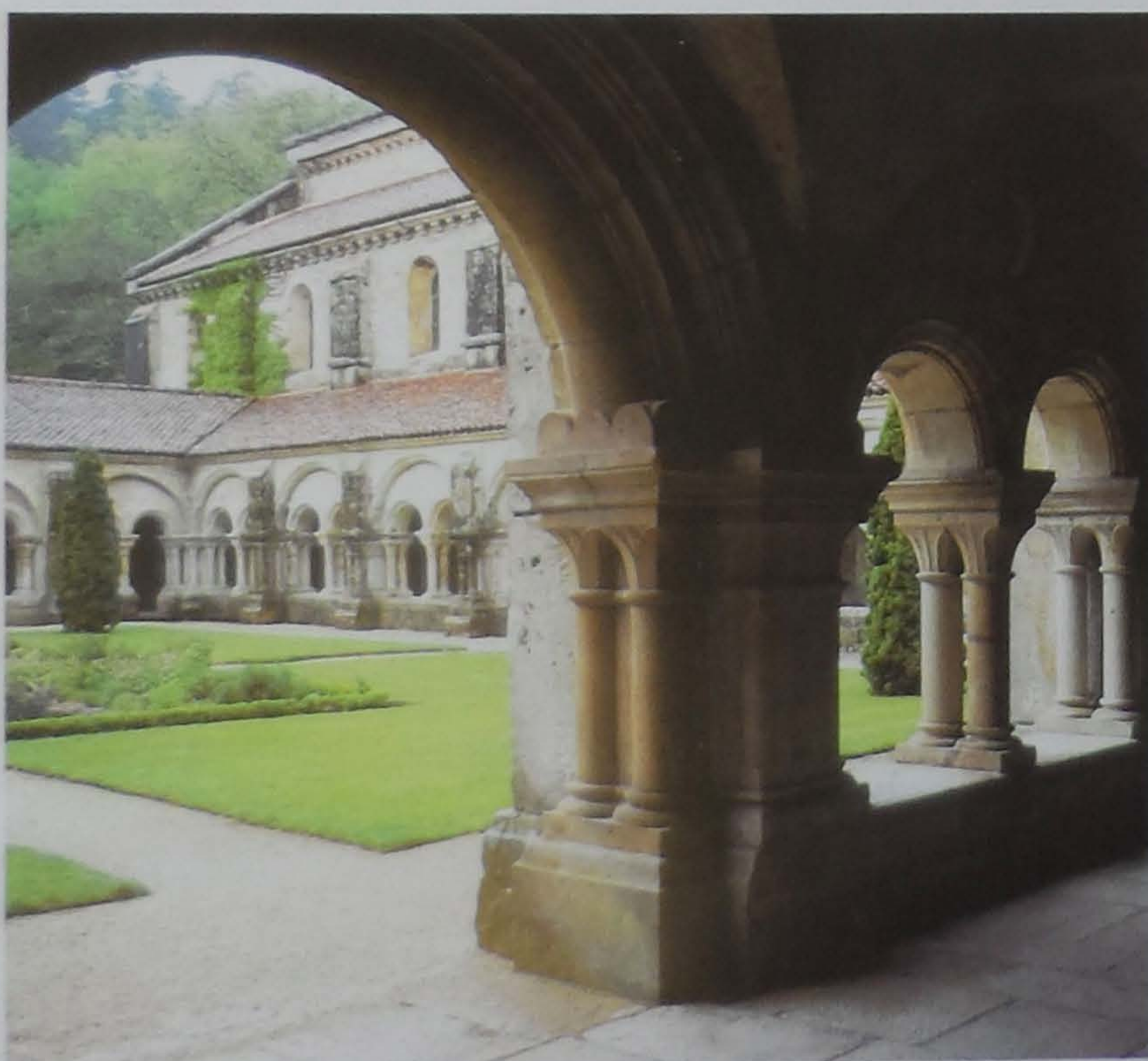
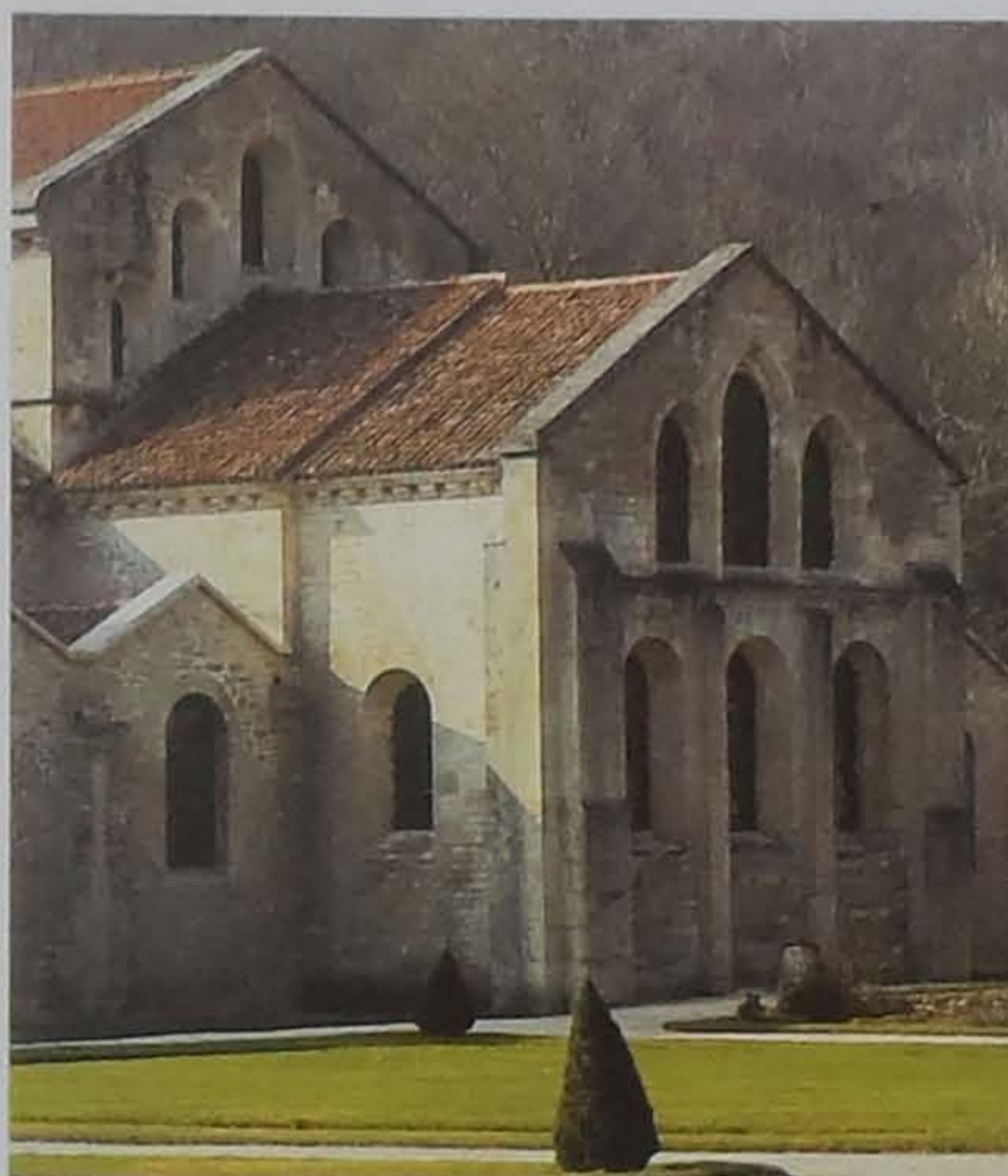
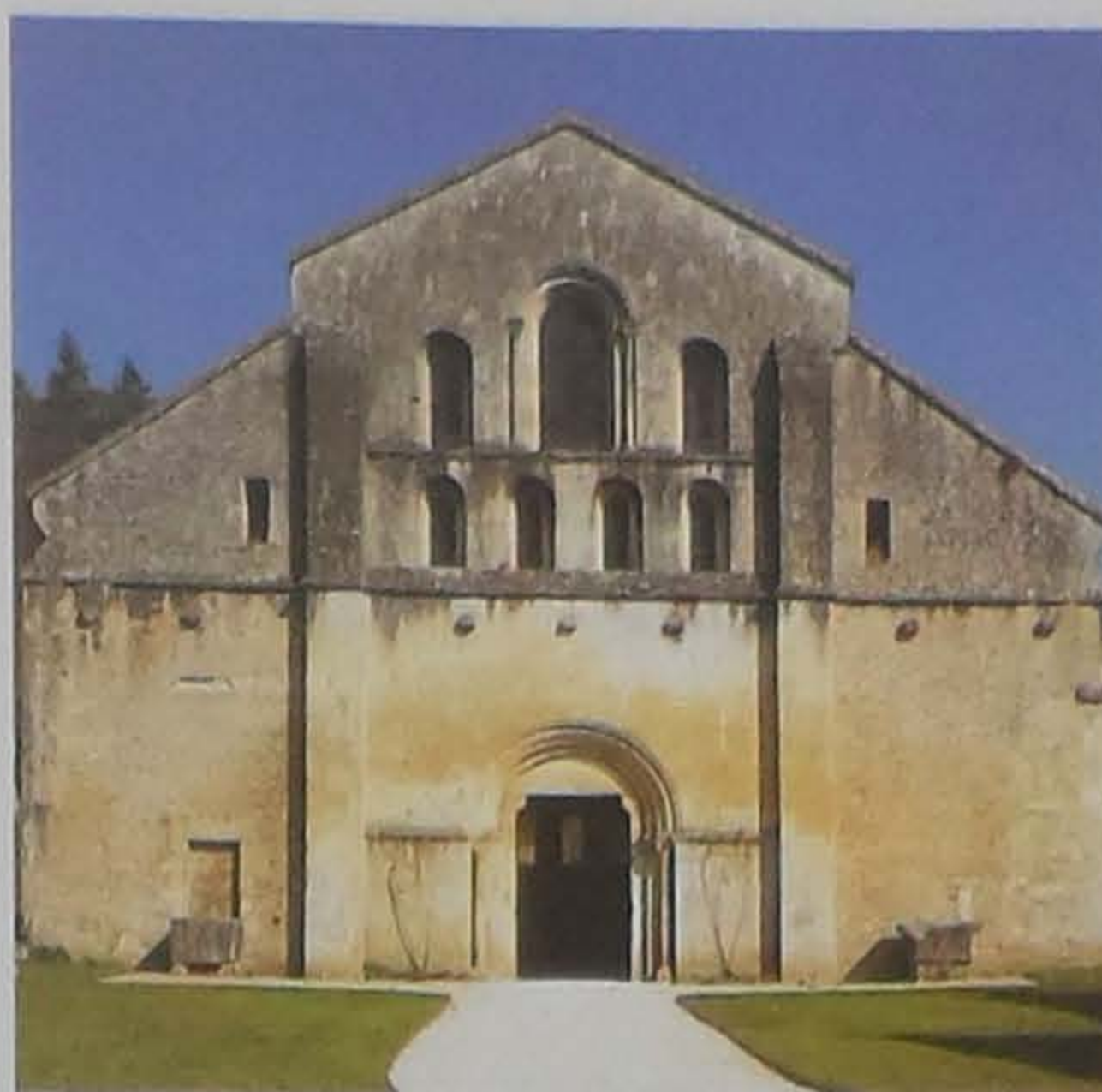
1139 году. Она была полностью лишена декора. В то же время простота не исключала сильного эмоционального воздействия интерьера храма на верующих. Церковь в Фонтене состоит из трехнефной базилики с восемью травеями, трансепта с двумя квадратными капеллами в восточной стене каждого крыла и несколько более глубокого, чем обычно, прямоугольного хора. Квадратные столбы со связанными колоннами несут аркады из стрельчатых арок. Стена над аркадами гладкая, лишена декора и отделена от цилиндрического свода со стрельчатым очертанием простым карнизом. Мощные поперечные арки лежат на полукруглых полупилонах. Каждая арка бокового нефа перекрыта цилиндрическим сводом, перпендикулярным оси нефа. Каждая травея бокового нефа открывается в травею центрального нефа низкой соединительной аркой. Высокие окна на внешних стенах и на западной стене являются единственным источником света в храме. Четкость внутреннего пространства служит реальным воплощением цистерцианского устава: выделение в здании его сущности, отказ от суетного и наносного, стремление к строгости, достоинству и умеренности. Лишь в области хора стоит алтарь с несколькими декоративными предметами культа.

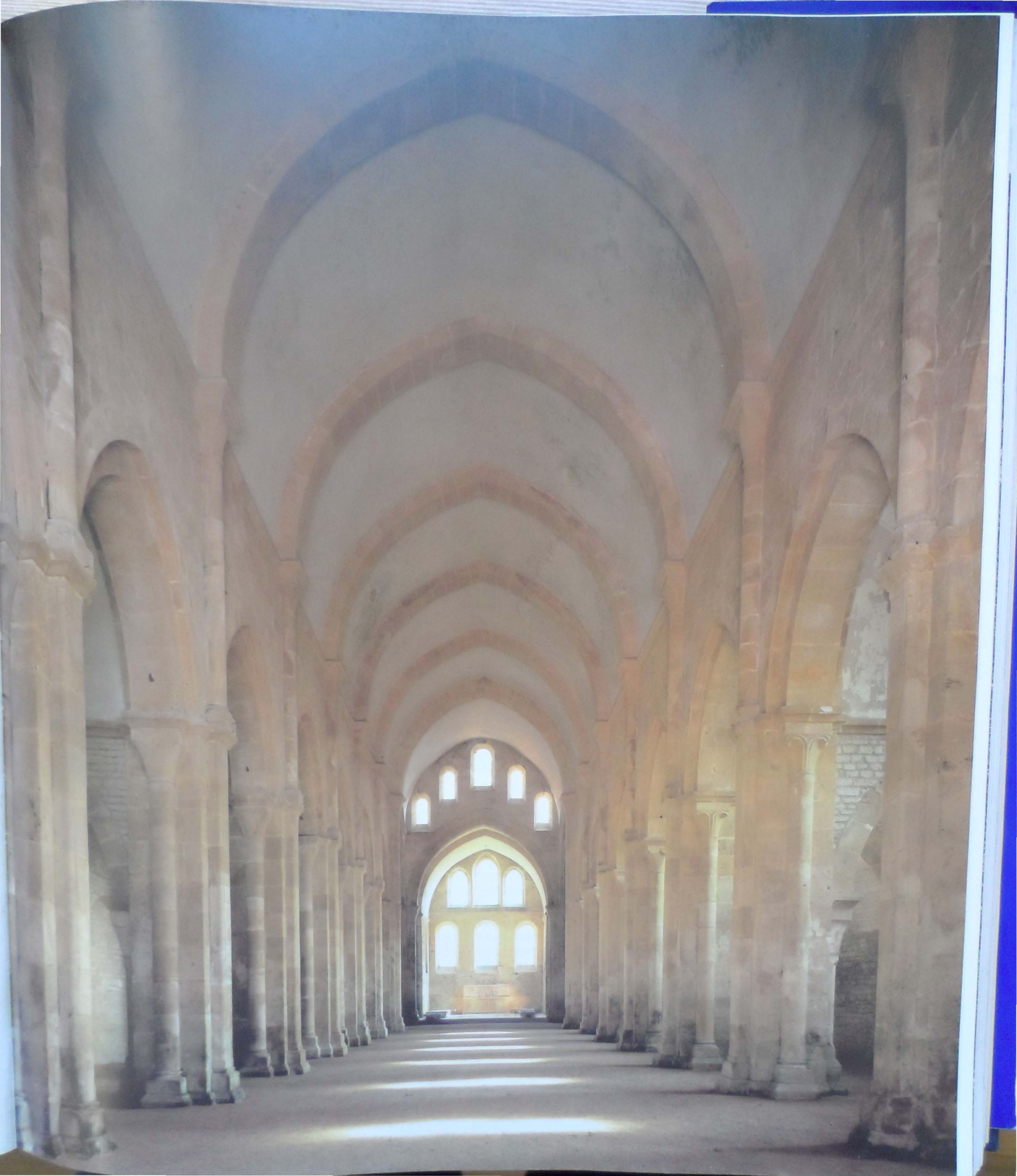
Фонтене (Кот-д'Ор), бывший цистерцианский монастырь. Основан в 1118 г., перенесен в 1130 г. на другое место, где стоит и сегодня. Строительство церкви началось в 1133 г.

Интерьер церкви (с. 135), внешний вид западного фасада и хора (слева), виды клуатра (внизу)



Фонтене, общий план монастыря





Восточная область храма состоит из четырех пролетов нефа, широкого трансепта и хора с плоским окончанием со вспомогательными помещениями и капеллами над широкой криптой. Эта область посвящена св. Петру, а западное окончание нефа с существенно более узким и коротким трансептом — св. Гертруде. В результате обширной перестройки в конце XII века западные хоры были превращены в сложную многоярусную конструкцию с императорским залом на верхнем этаже.

Двухъярусный неф с колоннадами и плоскими перекрытиями и западный трансепт практически лишены декора. А хор и восточный трансепт украшены широким рядом слепых аркад и ниш, типичными для того периода.

С нивельской церковью по конструкции и внутреннему строению схожа церковь Сен-Реми в Реймсе (с. 137), хотя ее горизонтальный и вертикальный планы разработаны выразительнее, чем в Сент-Гертрудэ. Первая церковь, построенная на этом месте архиепископом Гинкмаром в честь святого Ремигия, была освящена в 852 году. После 1005 года аббат Эрар начал строительство нового здания, которое было закончено по слегка упрощенному плану аббатом Тьерри вскоре после 1034 года. В XII столетии были внесены некоторые готические модификации: добавлены полупилоны центрального нефа, стрельчатые слепые арки над галереями, нервюрные своды и деамбулаторий. Более поздними элементами предположительно являются тимпаны на тонких колоннадах, расположенных в проемах галерей.

Святой Ремигий был горячо почитаем в народе, поэтому аббат Эрар построил в его честь новую церковь. Культ св. Ремигия предшествовал необычайной популярности паломничества к мощам святого Иакова, которая захватила всю Европу, сделав Сантьяго важнейшим паломническим центром того времени. Внутреннее убранство Сен-Реми когда-то поражало великолепием: пучки стройных колонн несли на себе арки тринадцати аркад центрального нефа, над которыми находились галереи с почти такими же большими проемами, как у аркад. Проемы галерей облегчали массивные стены центрального нефа. Наверху стены располагались окна клирестория. Плоские перекрытия храма были, вероятно, разноцветными, как и стены (можно вспомнить современников Сен-Реми: Оберцелле на острове Райхенау или кафедральный собор в Констанце). Яркий свет, проникающий через окна клирестория, галерей, аркады и боковые нефы, заливал центральный неф церкви.

Восточная область Сен-Реми была поистине открытием для своего времени. Боковые нефы с галереями уходят в западную часть храма, пересекая выступающие крылья очень узкого трансепта. В восточной части находятся пять сообщающихся капелл, четыре из которых имеют полукруглые окончания. Такая адаптация клюнийского хора с венцом капелл была необходима, поскольку именно через капеллы проходили галереи. Интерьер церкви организован ясно и четко. Окончание алтаря образует большую полукруглую апсиду с травеей перед ней. Подобный план, только не трехнефного, а пятинефного храма, лежит в основе Орлеанского собора, предшественника Сен-Реми, который тоже датируется приблизительно 1000 годом.

К этому же типу принадлежит церковь в Виньори. В дарственной грамоте 1050 года говорится о том, что строительство недавно



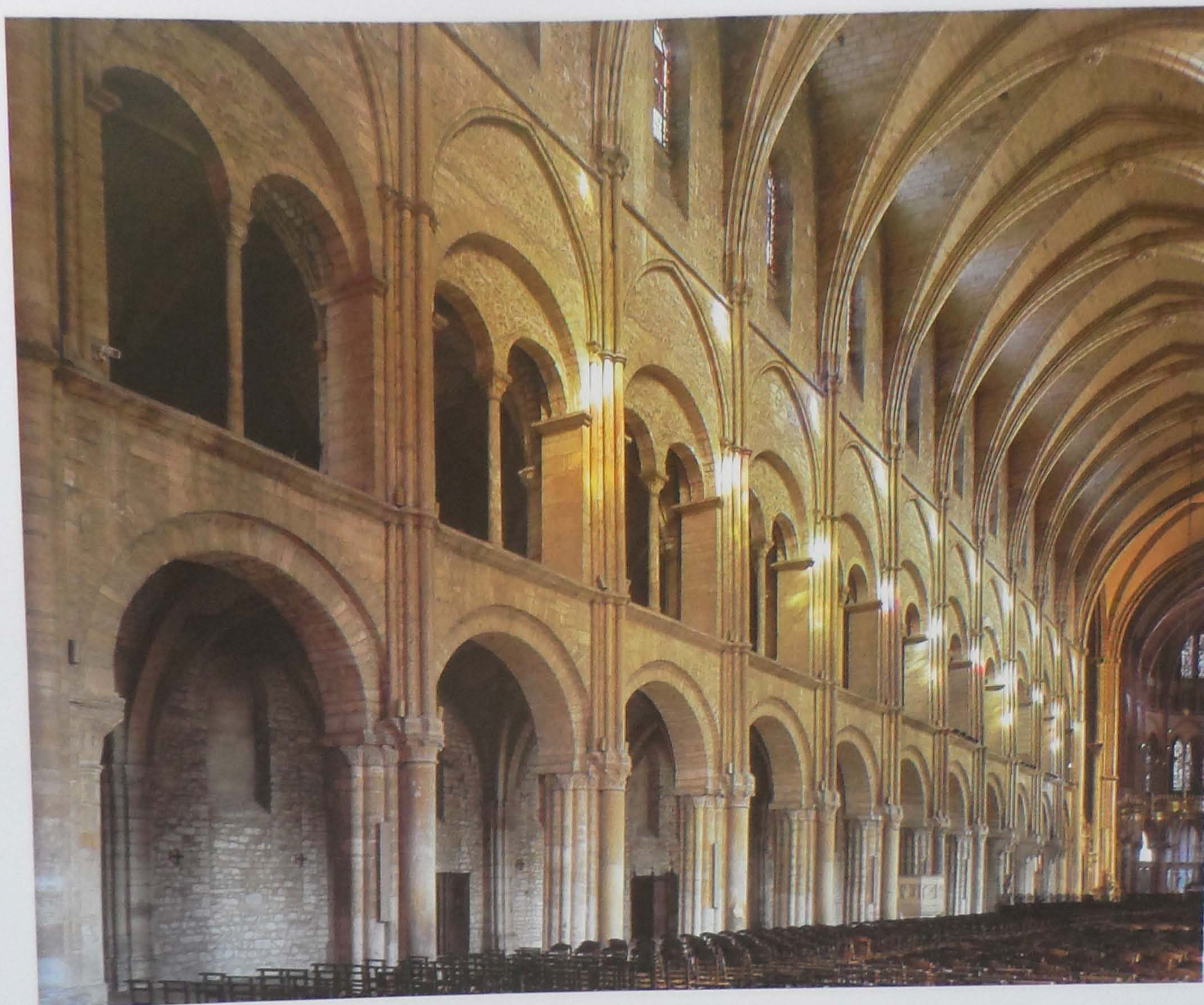
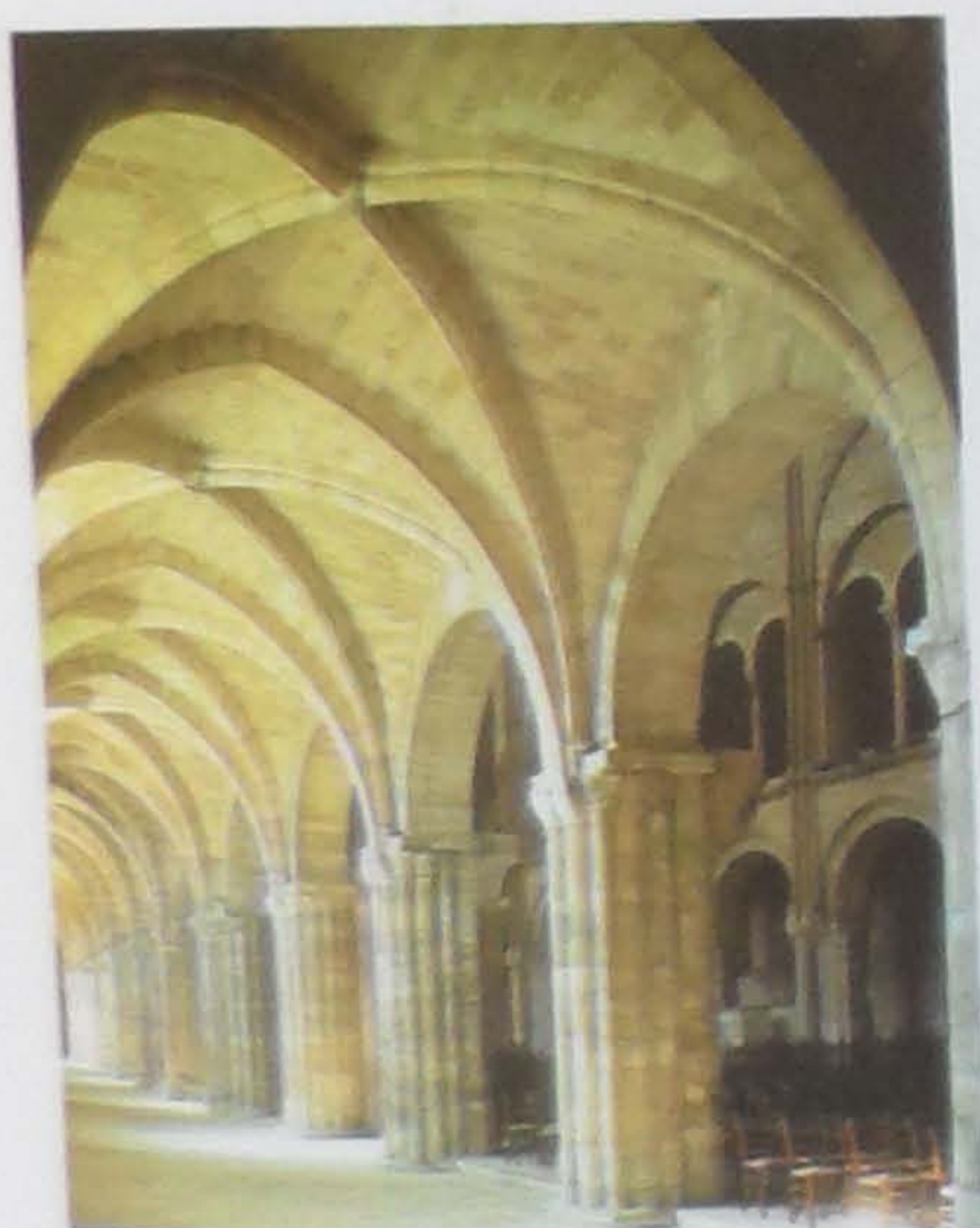
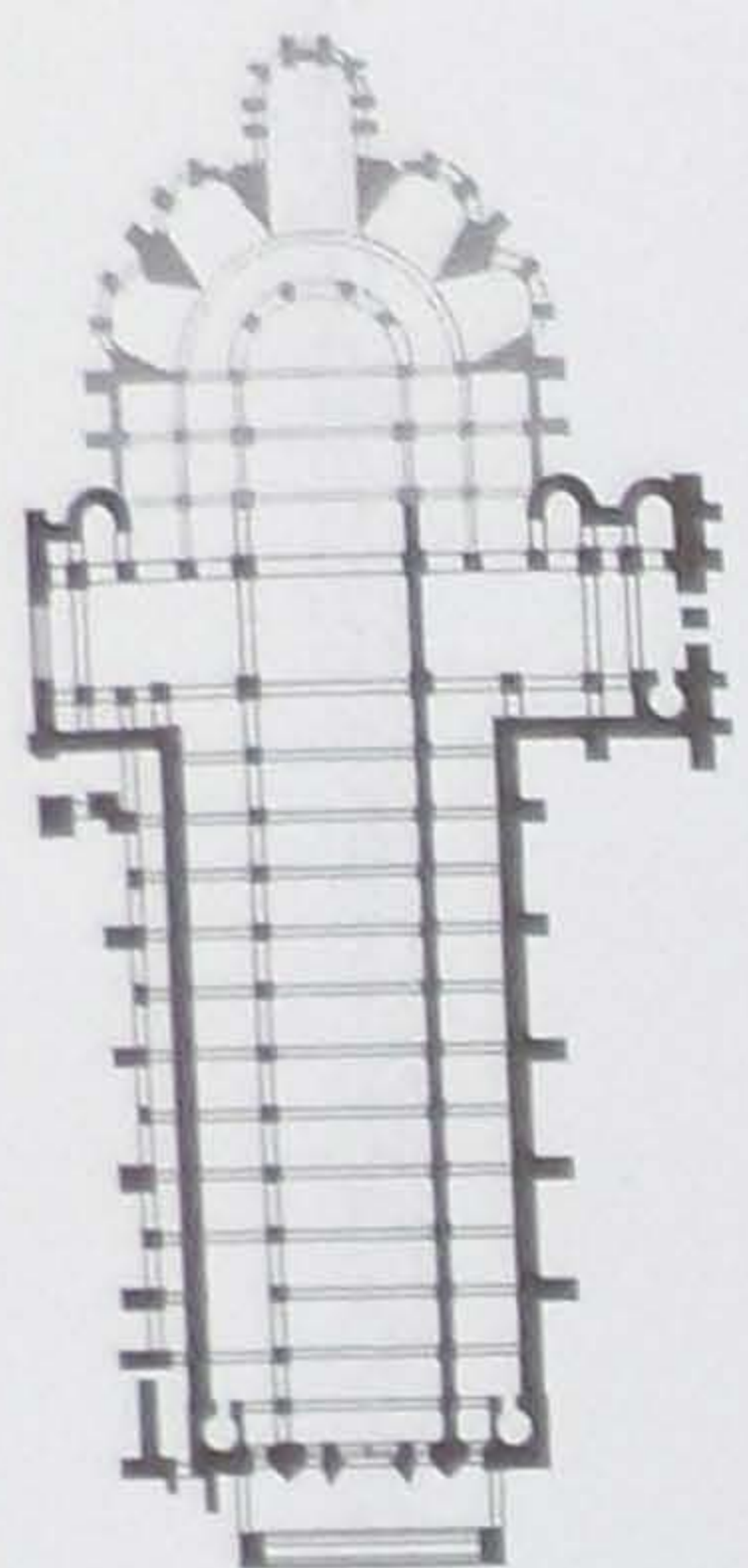
было закончено, однако речь может идти также о восстановлении или частичной перестройке здания, поскольку почти все части церкви без сводов уже были построены к первой половине XI века.

Границей между центральным нефом и хором служит лишь соединительная арка. Необычной чертой являются окна, организованные в две области в щипце над аркой.

В церкви три нефа из девяти пролетов. Аркады разной высоты и без арок под ними лежат в центральном нефу на массивных колоннах, а в боковых — на столбах. Арки не сгруппированы и представляют собой сплошной ряд арок с чередующимися опорами. Клиресторий состоит из простого большого окна в каждой травее под открытыми стропильными фермами перекрытия. Архитектурная выразительность храма сводится к напряжению между стенами и открытыми проемами. Из-за полного отсутствия скульптурного орнамента и архитектурного членения центральный неф кажется несколько архаичным и строгим. В то же время интерьер храма неожиданно хорошо освещен.

Область хора состоит из двух травей без галерей и окон, с полукруглыми колоннами с капителями и сводчатого деамбулатория с тремя радиальными капеллами.

Реймс (Марна), Сен Реми.
1005 — середина XI в. Стена нефа
(справа), план (слева вверху), бо-
вой неф (слева внизу)



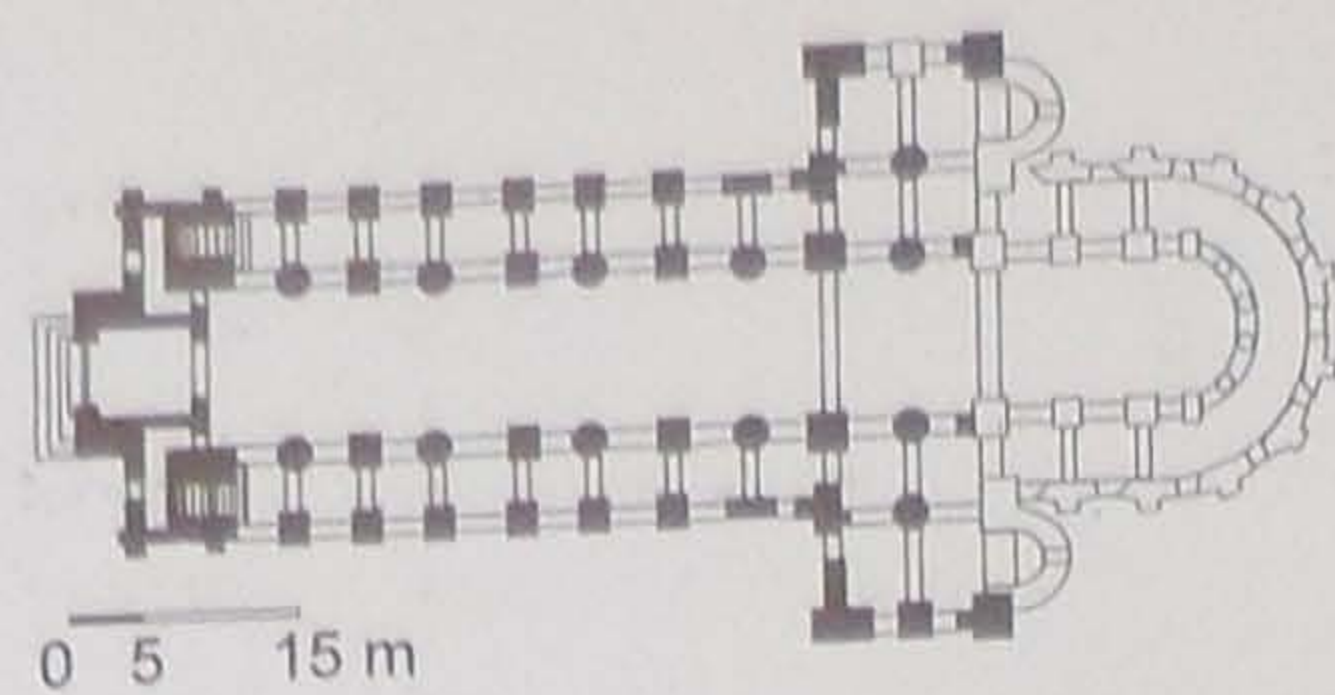
Членение верхних участков стены

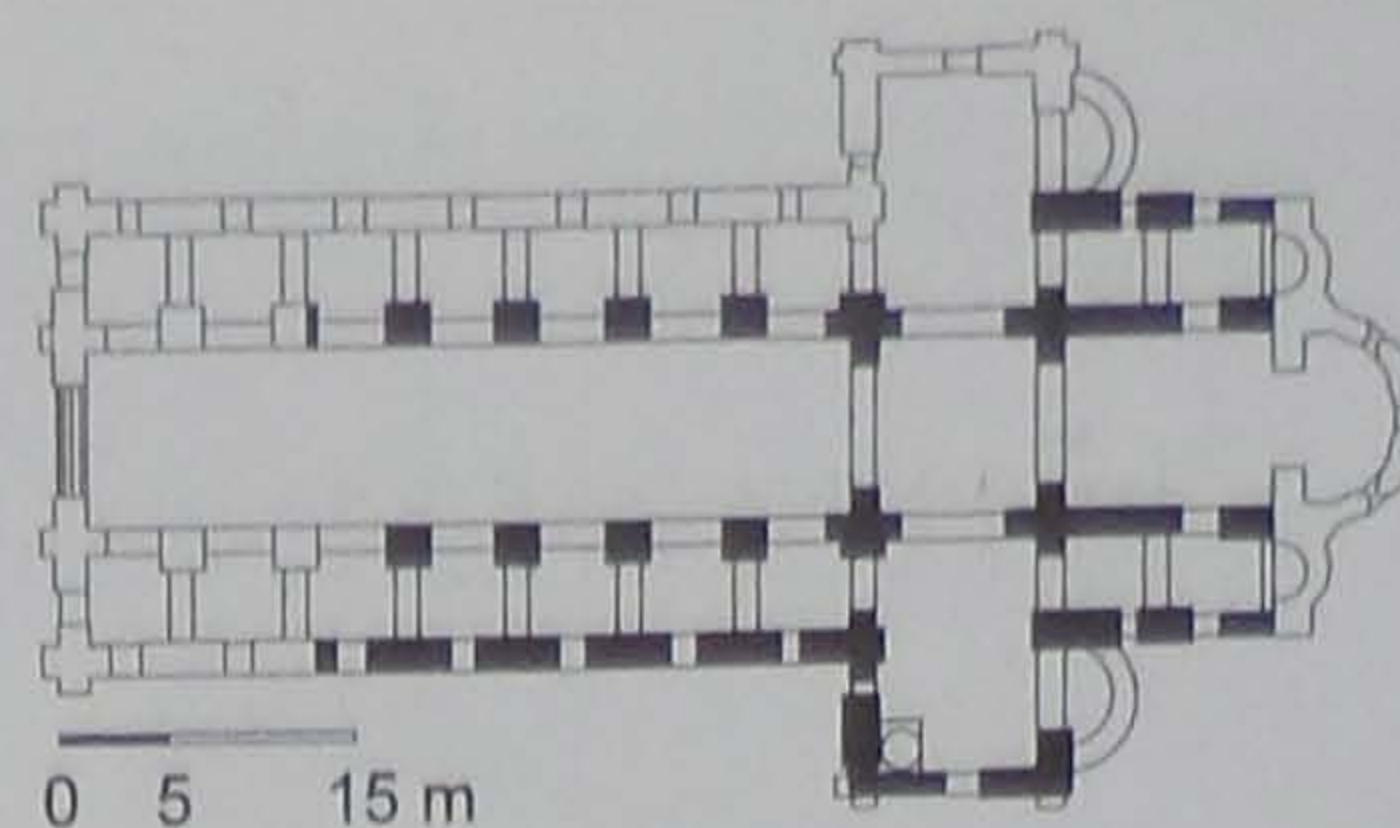
Альтернативный способ архитектурного членения стен под плоскими перекрытиями сохранился в Нотр-Дам в Берне (с. 139). Здесь после 1015 года была возведена не очень большая монастырская церковь. Это самая древняя из целой группы нормандских церквей, обладающих одинаковым принципом организации и убранства внутреннего пространства. К перекрытой сводами восточной части примыкали три широких нефа с трехъярусным вертикальным планом и плоскими перекрытиями. Создается впечатление, что плоские перекрытия были выбраны не только ради освещения храма через окна клирестория, но и с учетом широких возможностей архитектурного развития верхней области стен нефа. Благодаря открытости пространства и усилению членения верха стены можно было не только добиться искусной игры света и тени, но и создать полезную площадь в верхнем ярусе. Это достигалось за счет западных башен, популярность которых резко возросла. Как и в Клуни, эта модификация, несомненно, имела литургическое обоснование, поскольку именно практическое использование пространства или объекта определяло его форму.

Оконные проемы монастырской церкви в Берне довольно малы. Внизу они дополнены столбами и арками, с которыми чередуются глухие ниши. Над этой областью находятся клиресторий и плоские перекрытия, вскоре после возведения замененные деревянным цилиндрическим сводом. В ту эпоху он, несомненно, считался самым совершенным типом свода. В Берне им перекрыты выступающий трансепт и почти точная копия клюнийского венца с пятью радиальными капеллами. По стенам выступающего трансепта и хора проходят небольшие галереи, но окна, по обычаям того времени, отсутствуют. Средокрестие когда-то венчала башня: она обрушилась между 1080 и 1090 годами, что привело к перестройке хора и трансепта. В области хора зодчие отказались от цилиндрического свода в пользу клирестория. В трансепте также были сделаны окна, а его цилиндрический свод перестроен.

Важный шаг вперед в декоре стен нефа сделан в монастырской церкви Нотр-Дам в Жюмьеже (с. 138), строительство которой было начато немного позднее 1040 года, а освящение состоялось в 1067 году. Сегодня от нее остались живописные руины среди лугов. Богато расчлененные парные башни, воспаряющие

Жюмьеж (Приморская Сена),
бывшая церковь аббатства Нотр-Дам.
1040–1067 гг. Неф, план (вверху),
западный фасад (внизу слева),
интерьер нефа (внизу справа)





Берне (Эр), бывшая монастырская церковь Нотр-Дам. Ок. 1051 г. и далее. Стена нефа, план

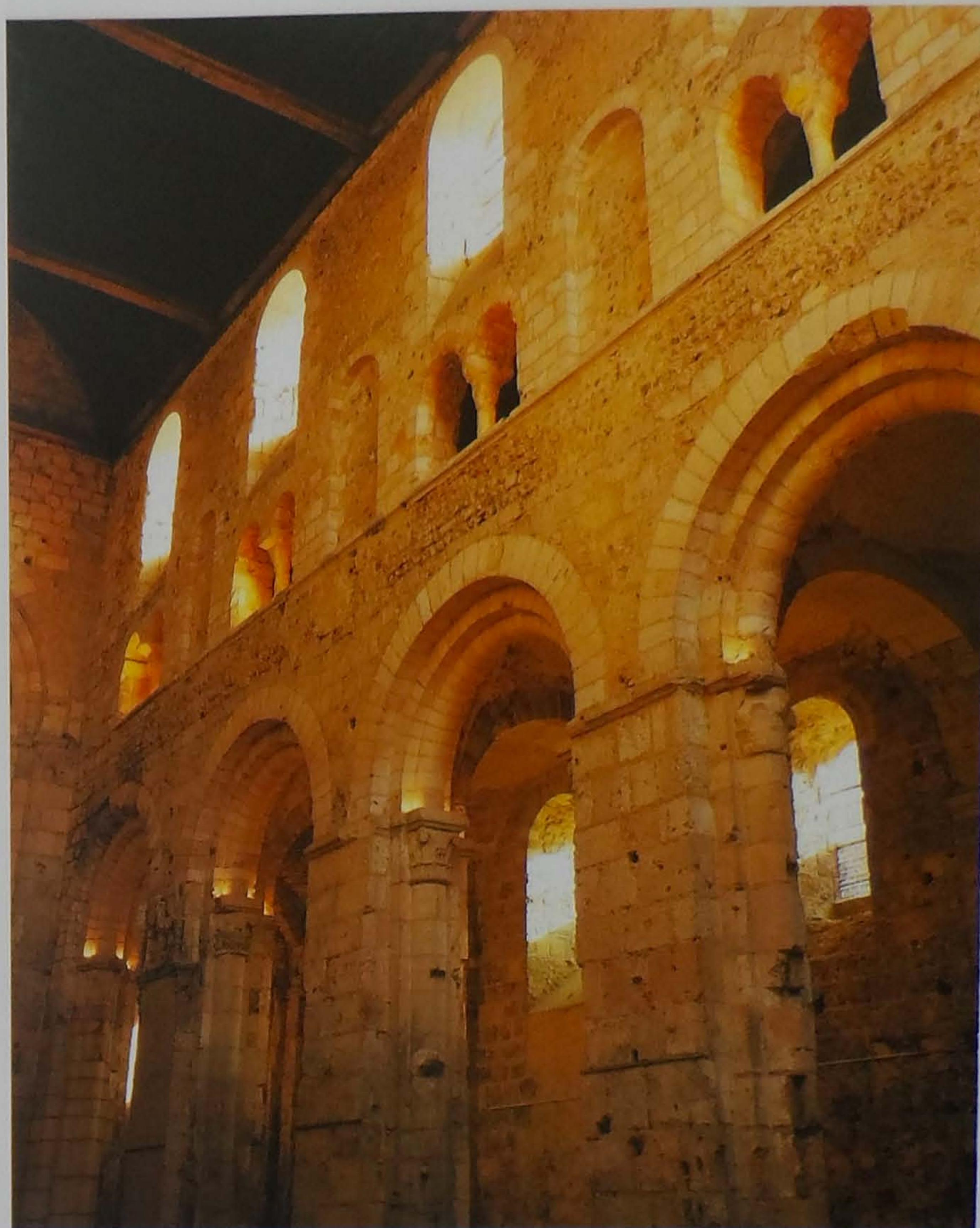
ввысь, представляют собой один из самых древних сохранившихся образцов двухбашенного фасада с щипцом посередине. При строительстве этой церкви впервые была применена особая система пропорций, согласно которой одной квадратной травее центрального нефа соответствуют две боковых, а боковые нефы составляют половину ширины нефа. Эта схема уже была использована в Сен Реми в Реймсе, но там поначалу отсутствовали полупилоны, группирующие пары арок так, чтобы те образовывали квадрат. В Жюмьеже полупилоны поднимались от пола почти до оконных проемов клирестория и одновременно несли на себе соединительные арки. Также здесь впервые встречается чередование опор. «Сильными» опорами являются квадратные столбы с полуколонной на каждой стороне, а «слабыми» служат обычные колонны. Каждая аркада соответствует трем аркам, сгруппированным внутри арочной ниши во втором ярусе, и одному окну клирестория. Над клиресторием когда-то находились плоские перекрытия.

В целом внутреннее пространство церкви сильно изменилось с применением полупилонов. Центральный неф больше не напоминал «коробку», а проемы были «закреплены» надежнее, чем прежде. Кроме того, полупилоны создавали вертикальный противовес доминировавшему ранее горизонтальному членению. Они объединяли пространство и разделяли его на одинаковые секции, которых могло быть любое количество. Полупилоны подчеркивали вертикаль храма — эффект, умышленно созданный в Жюмьеже, где был возведен неф небывалой высоты — около 23 м.

В Нотр-Дам когда-то был выступающий трансепт и деамбулаторий с радиальными капеллами. В XIV веке деамбулаторий, к сожалению, снесли и на его месте построили новое здание, вплотную примыкавшее к западным стенам трансепта. В результате археологических раскопок был установлен план первоначального хора, который имел два передних пролета с капителями, деамбулаторий и три радиальные капеллы. По всем признакам, вертикальное строение центрального нефа продолжалось и в хоре, хотя он был ниже, а его неф и галереи имели цилиндрические своды. В трансепте был своего рода мост над двумя арками, связывающий галереи центрального нефа с галереями хора. Мост подтверждает, что эти области храма использовались.

Интересной особенностью обладают западные стены трансепта: перед ними впоследствии была построена еще одна толстая стена, следовательно, в трансепте планировали возвести своды. Возможно, таким образом пытались сократить ширину пространства, которое должен был перекрывать свод. Однако более важным для развития нормандского стиля является открытие прохода на уровне окон, который появился в результате строительства второй стены. Так возник проход с окнами. Это привело не только к отказу от хора со сводами, но также к разбивке сплошного пространства стены вокруг высоких окон.

Восточная часть церкви в Жюмьеже была построена несколько позднее алтаря и трансепта в Мон-Сен-Мишель. В то же время центральный неф в Жюмьеже построен раньше нефа в Мон-Сен-Мишель (с. 140). Зодчие обеих церквей знали о строительстве, которое велось в другом городе.



В Мон-Сен-Мишель над гигантской подземной криптой находится полигональный деамбулаторий, оставшийся без капелл из-за наклона грунта. В церкви есть трансепт, который наряду с деамбулаторием имеет такое же вертикальное строение, как и в Жюмьеже. Восточные области храма были впоследствии перестроены в позднеготическом стиле. Центральный неф декорирован богаче и обладает менее строгими пропорциями, чем в Жюмьеже. Все столбы нефа одинаковы, а травеи имеют удлиненную форму. Одной арке аркад соответствуют две арки галереи с двойным проемом каждая и узкое окно клирестория в верхнем ярусе. Сильно выдающиеся полупилоны не несут на себе соединительных арок и простираются до самой границы деревянного цилиндрического свода. Быть может, от соединительных арок отказались из-за того, что они сокращали потоки света, попадающие в храм через окна клирестория. Очевидно, что вертикальное членение стен, возникающее благодаря полупилонам, уже считается обязательным. Однако они не очень хорошо сочетаются с деревянным цилиндрическим сводом над центральным нефом. Несущие арки, лежащие на полупилонах, отсутствуют. Таким образом, в этой церкви случайно встретились два

Мон-Сен-Мишель (Манш), бывшая монастырская церковь Сен Мишель. Ок. 1035 г. и далее. Стена нефа и деревянные цилиндрические своды

разных принципа организации внутреннего пространства: более древний, встречавшийся в Нивеле и Реймсе, и новый, основанный на мощном вертикальном делении пространства.

Развитие нормандских архитектурных идей

Спустя всего несколько лет после Жюмьежа и Мон-Сен-Мишель было начато строительство двух монастырских церквей — Сент-Этьенн и Сент-Трините в Кане. Архитектурное соперничество между ними, продолжавшееся несколько десятилетий, привело к развитию нормандского стиля (с. 141 и далее). Средства на строительство были пожертвованы Вильгельмом Завоевателем и его супругой Матильдой. В 1087 году Вильгельм был погребен в Сент-Этьенн. Возможно, поначалу монастырь хотели строить лишь как усыпальницу монарха, однако непосредственной причиной такого щедрого дара явился брак Вильгельма с Матильдой, к которому Рим отнесся не слишком благосклонно.



Строительство обеих церквей началось около 1060–1065 годов. Обе имеют массивный двухбашенный западный фасад, три нефа с трехъярусным строением и трансепт без боковых нефов. Позднее алтарь был заменен готическим деамбулаторием. Церковь в Серизи-ла-Форе, построенная по модели канской церкви, и Сент-Трините позволяют твердо утверждать, что в Сент-Этьенн находился алтарь с эшелонированными капеллами по типу Берне. Однако раскопки не предоставили убедительных доказательств этих предположений.

Сен Вигор в Серизи (с. 143) тоже позволяет сделать выводы о конструкции алтаря в Сент-Этьенн. Клиресторий, видимо, был двухъярусным и включал проход, как в Жюмьеже, следовательно, восточная часть храма не имела сводов. Над аркадами пролетов перед хором в каждом пролете должны были находиться двухарочные проемы. В главной апсиде, лишенной архитектурного членения в нижнем ярусе, между этими двойными арками и стеной образовывался узкий проход. Обе области апсиды освещались через окна. Хор имел такое же трехъярусное вертикальное строение, как и центральный неф, а в травеях перед ним могли находиться группы из двух-трех арок перед проходом и окнами. Еще вероятнее, что там была простая арка, обрамлявшая окно и прорезавшая стену перед проходом.

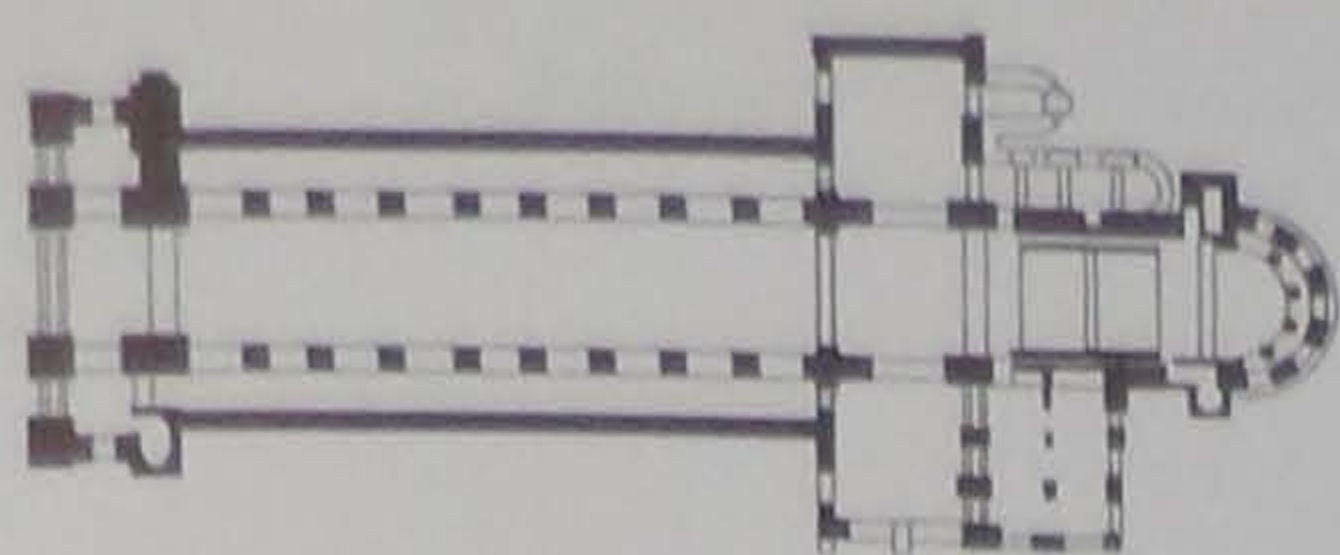
Трансепт, который также имел проход перед окнами, сохранился в первоначальном виде. Строительство нефа началось после 1070 года. Впоследствии были возведены шестичастные нервюрные своды и перестроен клиресторий. Однако аркады были сохранены, как и почти такие же большие проемы галереи над ними. Сложные столбы центрального нефа состоят из полупилонов и полуколонн и образуют чередование «сильных» и «слабых» опор. Полупилоны, которые прежде поднимались почти до плоских перекрытий нефа, также чередуются, но в настоящее время они доходят только до границы свода. Колонки в широких проемах галереи, наверное, венчали тимпаны.

Скорее всего, в этой церкви не было узорных балюстрад. Перед проходом были возведены трехарочные группы.

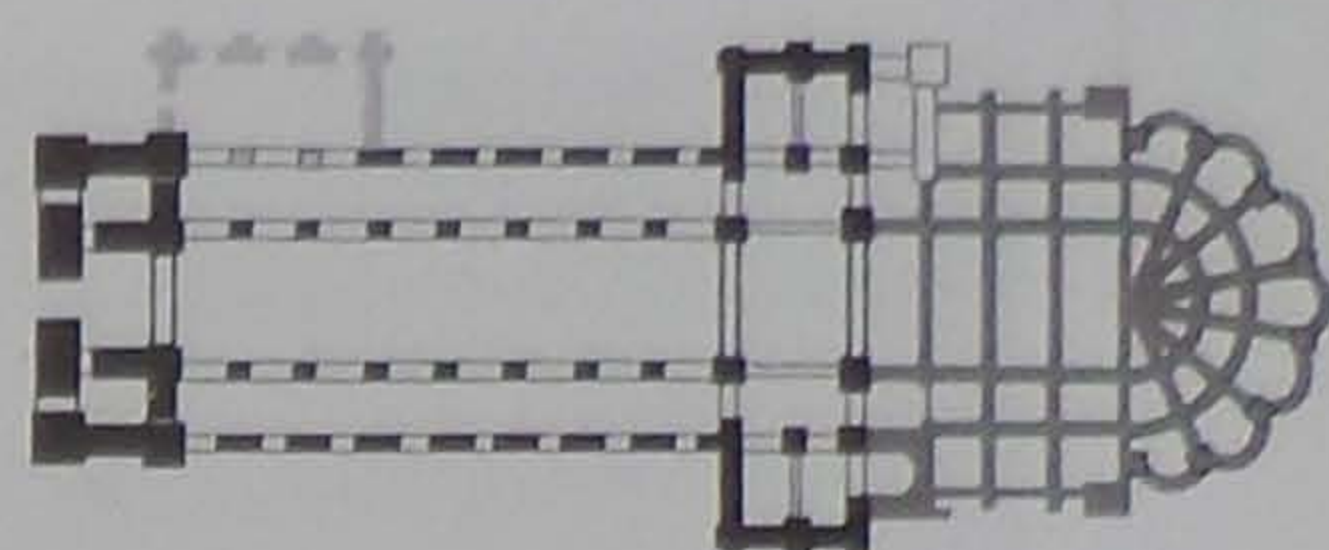
Архитектурное членение стены в области галереи и клирестория сделало невозможным возведение цилиндрического свода, но, с другой стороны, привнесло своеобразные черты в интерьер храма. Конечно, стена еще не обладала легкостью последующей готической архитектуры, но членение клирестория явилось большим шагом в этом направлении. Центральный неф и окончание алтаря теперь были хорошо освещены, просторны, а арки, число которых в верхней части собора возросло, лежали на изящных колонках, подсвечиваясь сзади потоками света.

История строительства церкви женского монастыря Сент-Трините очень напоминает строительство Сент-Этьенн. В Сент-Трините тоже вначале была алтарная часть с эшелонированными капеллами, слегка приподнятая из-за крипты под ней. Обычные прихожане не должны были видеть монахинь, главная апсида с двумя травеями перед хором не сообщалась с двумя боковыми капеллами. От первоначального здания сохранился лишь нижний ярус длинного алтаря со слепыми аркадами. Подобный же ряд арок мог проходить и по стене главной апсиды, над ним находились обычные окна и цилиндрический свод, центральная

Кан (Кальвадос), бывшая монастырская церковь Сент Трините. Ок. 1060/65 — ок. 1120 гг. Западный фасад с двумя башнями, план



Кан (Кальвадос), бывшая монастырская церковь Сент-Этьенн. Ок. 1060/65 — ок. 1120 гг. Западный фасад с двумя башнями (слева), план, вид нефа (внизу)



поперечная арка которого видна и сегодня. Трансепт, видимо, был ниже нефа, о чем свидетельствуют арки средокрестия с северной и южной стороны.

В отличие от Сент-Этьенн, в центральном нефе Сент Трините (с. 142) нет чередования опор, а галереи заменены слепым трифорием. Это существенно меняет пространственные отношения внутри храма. Клиресторий поначалу (в 1075–1085) был значительно ниже, чем сегодня, — возможно, такой же высоты, как боковые арки современных тройных аркатур (сводчатых балюстрад), которые, вероятно, принадлежат первоначальной постройке. Центральная арка, обрамляющая глубоко посаженное окно, могла иметь такую же высоту, что и проход перед клиресторием, похожий на проход в Сент-Этьенн. Над клиресторием находились плоские перекрытия или даже деревянный цилиндрический свод. Западный фасад церкви образуют две башни.

Вполне возможно, что цилиндрический свод в длинном алтаре, который перекрывал более 7 м, вскоре начал обваливаться. Так или иначе, но он был разобран между 1100 и 1110 годами. Сегодня к длинному алтарю добавлен двустенный клиресторий с довольно узкими боковыми проемами и очень высокими окнами. Церковь перекрыта крестовыми сводами. Из опыта Бургундии, Анси-ле-Дюк и Везуля было известно, что крестовые своды, часто использовавшиеся в боковых нефах, позволяют значительно увеличить размеры верхних окон. Это успешно было применено в Сент Трините, причем над двойной стеной. В апси-

де выстроена «внутренняя стена» из аркатур с сильно связанными колоннами, так что вертикальная структура получается двухслойной.

Как только над длинным хором удалось успешно возвести нервюрные своды, этот способ перекрытий быстро завоевал популярность во всех уголках Европы. В Англии, которой в 1066 году после победы в битве при Гастингсе стал править Вильгельм Завоеватель, эксперименты с нервюрными сводами начались около 1100 года. Будущее, несомненно, принадлежало нервюрным сводам. В 1120–1125 годах эта архитектурная идея была принесена в Нормандию, где использовалась в Сент-Этьенн и Сент Трините (с. 142). Остается загадкой, почему сначала нервюрные своды были шестичастными. Нервюрный свод объединяет две траверсы и перекрывает их по диагонали в виде своеобразной полуциркульной арки. Третья арка напоминает обычную поперечную арку. Перекрывая неф, она пересекается с двумя другими арками в одной центральной точке. Чередование опор в Сент-Этьенн подходило этому типу сводов настолько хорошо, будто оно было специально для них предназначено.

Высота клирестория в Сент-Этьенн, которая зависела от высоты галерей, затрудняла возведение сводов. В каждой второй траверсе поперечные ребра пересекали внешние арки. Поэтому весь внутренний слой стены был разрушен до самого основания области клирестория и была спроектирована новая тройная аркатура, на этот раз с более узкими боковыми арками. Видимо, они тоже

Кан, Сент-Этьенн. Шестичастный нервюрный свод над перестроенным клиресторием. Ок. 1120 г.



Кан, Сент-Трините. Шестичастный нервюрный свод. Ок. 1120 г.



оказались слишком высокими в области поперечных ребер, поскольку затем обе внешние арки в каждой второй травее были замурованы. В результате появился знаменитый асимметричный клиресторий.

В Сент-Трините ситуация более подходила для возведения сводов. Из-за слепого трифория клиресторий был значительно ниже и мог сохранять одно и то же расстояние между чередующимися окнами. Кларесторий увеличили до высоты современных окон, а неф перекрыли шестичастными сводами, как в Сент-Этьенн.

Изобретение нервюрных сводов ознаменовало прорыв в истории архитектуры, позволив нормандским зодчим строить широкие и хорошо освещенные нефы, максимально разнообразить членение стен и сделать окна под самыми перекрытиями. Десятилетиями они осмеливались лишь возводить деревянные цилиндрические своды, к тому же только над восточной частью храма, или даже вообще отказывались от них, чтобы разбить однообразие голой стены и лучше осветить неф. Намерения зодчих подтверждаются размерами нефов. До 1100 года такие широкие нефы (8–11 м) было небезопасно перекрывать обычным цилиндрическим сводом. Ключни III стала первой церковью, переступившей этот барьер: ее цилиндрический свод стрельчатого очертания перекрывает почти 11 м.

Расцвет нормандского зодчества приходится на строительство монастырских церквей в Кане. Ключни III и обе канские церкви

практически одновременно воплотили архитектурную идею, над решением которой зодчие бились целое столетие.

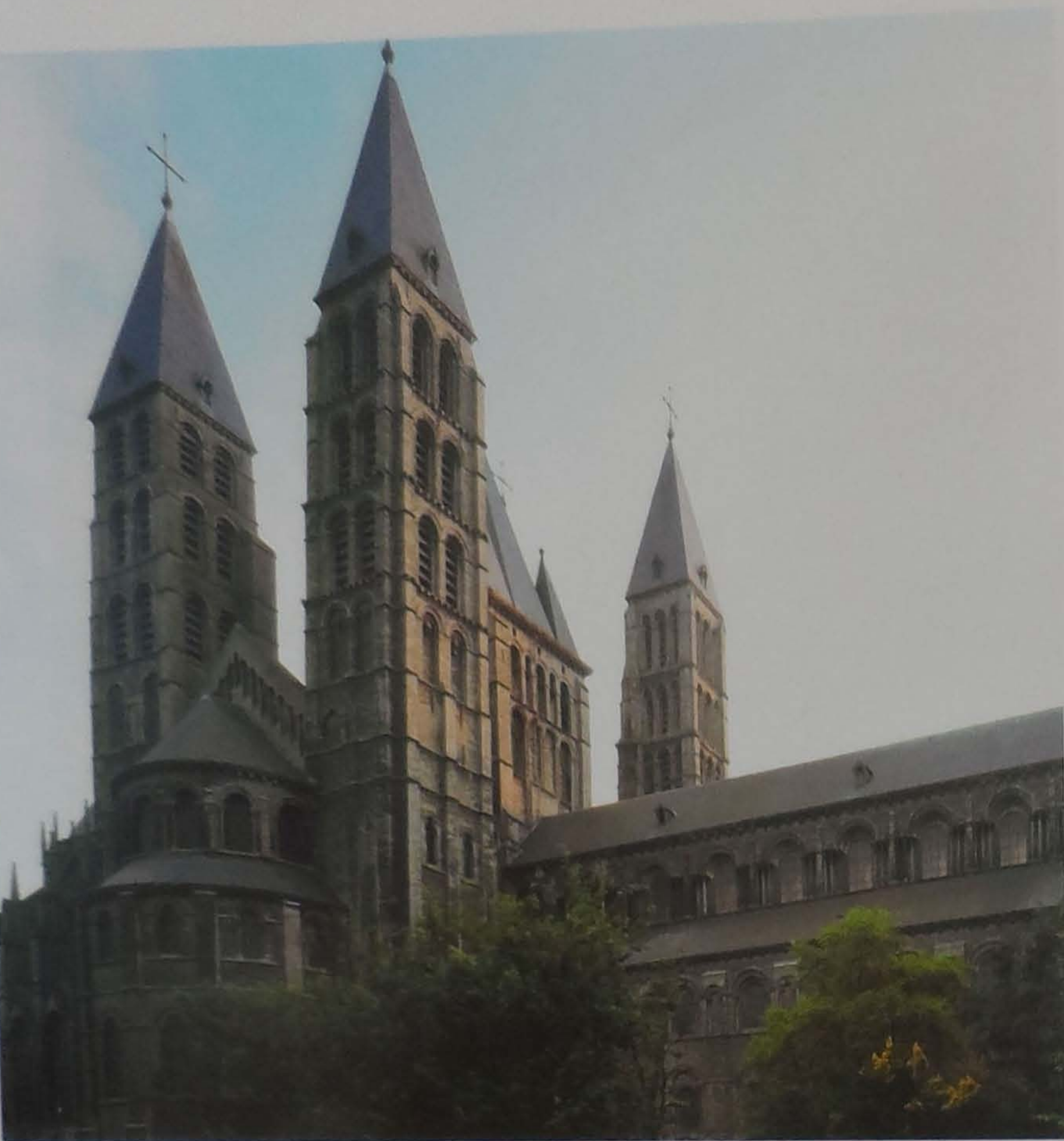
В последующие десятилетия Нормандия утратила роль источника архитектурных новшеств. Ее достижения были подхвачены другими областями, а мир стоял на пороге эпохи готики. Колыбелью готического искусства суждено было стать Иль-де-Франсу.

Несколько зданий, построенных в Нормандии в 1065–1070 годах, можно считать прямыми наследниками Сент-Этьенн и Сент-Трините: это церкви в Лесе, Сен-Мартен-де-Бошервилль и Серизила-Форе. Возвышающаяся среди зеленых лугов и яблоневых садов Сен-Вигор в Серизе-ла-Форе во многом сохранила первоначальный вид (с. 143). Церковь строилась около 1080–1085 годов как часть приората Сент-Этьенн, но в отличие от самой Сент-Этьенн, в ней никогда не было сводов. Апсида и алтарная часть — венец с радиальными капеллами, как в Берне, — состоит из трех ярусов. Пять окон, расположенных в нижнем ярусе апсиды, не повторяются в двух травеях хора, где есть лишь гладкая стена с дверями, ведущими в травею хора. Возможно, здесь когда-то находились аркады, позднее замурованные. Во втором ярусе расположены галереи с двумя арками в каждой травее, которые продолжают в апсиде в виде низкой колоннады перед узким проходом. Кларесторий тоже имеет два слоя с тремя тонкими арками в каждой травее, причем центральная несколько выше боковых. Окна прохода были

Серизи-ла-Форе (Манш),
бывшая церковь приората Сен Вигор.
Ок. 1080–1085 гг. Хор с апсидой,
трансепт, центральная башня
и две траверсы нефа



Турне (Бельгия), собор.
Строительство начато в 1130 г.
Неф и группа восточных башен



уменьшены при позднейшей перестройке перекрытий боковых нефов. Проход ведет мимо окон апсиды. Отличительная черта Сен Вигор — почти одинаковая высота трех ярусов.

Трансепт очень высок и увенчан башней. В крайних травеях с крестовым сводом находится кафедра. От нефа осталось всего полторы травеи. Их вертикальное строение напоминает строение хора: аркады, двойные арки в галереях, сгруппированные в больших арках, и три тонкие арки на колоннах перед лестницами клирестория. «Сильные» столбы поддерживают соединительные арки, а «слабые» служат только для архитектурного членения внутреннего пространства.

На пороге готики

Кафедральный собор в Турне представляет собой смешение архитектурных стилей. Он восходит к нормандским моделям, одновременно являясь одним из первых образцов раннеготического вертикального четырехъярусного плана. Строительство собора началось в 1130 году, когда на месте раннесредневековой церкви был возведен неф. Однако самостоятельной епархией Турне стал лишь в 1146 году, после отделения от епископата в Нуайоне.

В огромных боковых нефках стоят характерные нормандские столбы крещатой формы со связанными полуколоннами. Когда капители колонн были закончены, основной план церкви изменился. Плоские полупилоны и полуколонны центрального не-

фа, которые должны были подпирать своды или нести соединительные арки, теперь поддерживают внешние арки аркад, уходящие вглубь за счет двух дополнительных арок. В следующем ярусе расположены галереи такой же высоты и ширины, как аркады. Они также имеют тройные перспективные арки, причем самая крайняя стоит на тонких колонках. Еще выше, над галереями, заимствованными у Сент-Этьенн, находится слепой трифорий, как в Сент-Трините. Небольшие проемы в фермах перекрытий расчленяют поверхность стены с ритмом в два раза чаще, чем в галереях предыдущего яруса. Окна клирестория поразительно большие. Сейчас центральный неф собора перекрыт барочным нервюрным сводом, но изначально, скорее всего, имел плоские перекрытия. Должно быть, именно желание включить в вертикальный план галереи и трифорий побудило строителей отказаться от первоначально задуманного вертикального членения сводов и возвести необычайно высокий неф. Это было еще одним шагом в сторону раннеготических конструкций, которые, начиная с хора аббата Сугерия в Сен-Дени, имели исключительно четырехъярусное строение, хотя сочетались с вертикальным членением и сводами. Таким образом, центральный неф собора в Турне мог являться одним из важнейших архитектурных источников для Сугерия при постройке Сен-Дени.

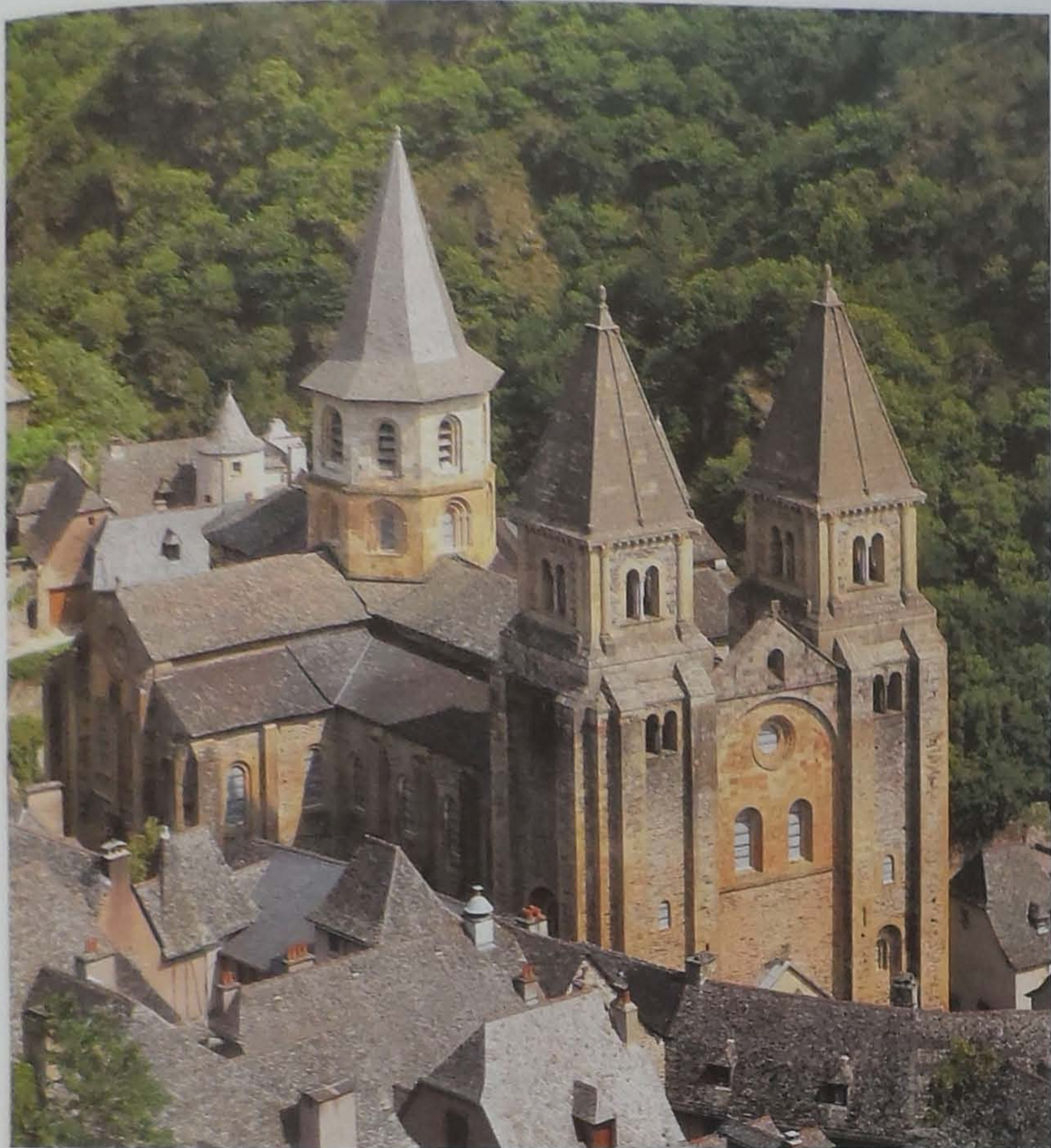
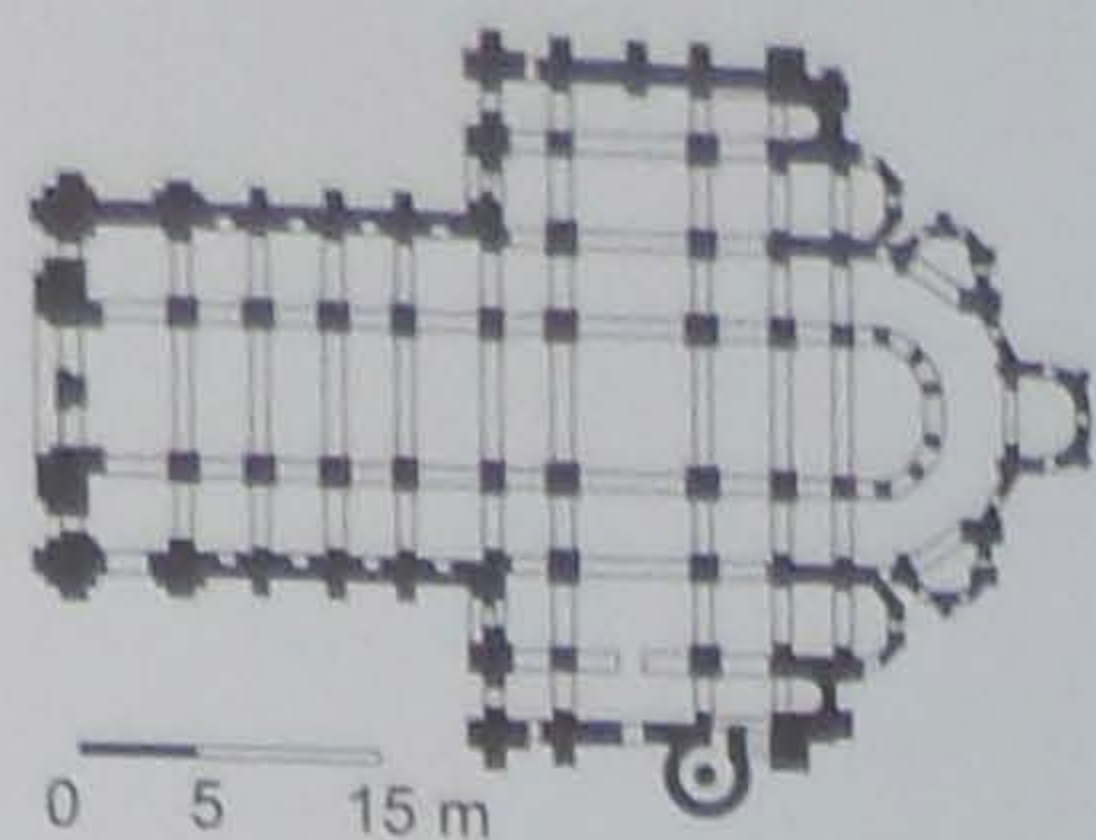
Трансепт, каждое крыло которого заканчивается апсидой, относится к ранней готике и тесно связан с соборами в городах Суассон, Нуайон и Санлис. Завершенный в 1242–1245 годах хор является великолепным примером позднеготического стиля.

Паломнические церкви и Овернь

Примерно на полпути до испанской границы на четырех основных паломнических путях в Сантьяго-де-Компостела стояли так называемые паломнические церкви: Сен Мартен в Туре, Сен Марсиал в Лиможе, Сент-Фуа (св. Веры) в Конке и Сен Сатурнин (Сен Сернен) в Тулузе. Самой главной паломнической церковью была, разумеется, церковь святого Иакова в Сантьяго. От Сен Марсиал в Лиможе ничего не сохранилось до нашего времени, от Сен Мартен в Туре остались лишь стены фундамента. Сен Мартен, заложенная около 1000 года, была самой древней из пяти великих паломнических церквей с полностью разработанным деамбулаторием и венцом радиальных капелл. Именно здесь была создана модель пятинефной церкви с трехнефным трансептом, которую позднее использовали в Тулузе и Сантьяго. Нефы трансепта с четырьмя капеллами с восточной стороны являются логическим продолжением деамбулатория. Они не только позволили сделать добавочные капеллы для икон и предметов поклонения, но и дали возможность непрерывного движения паломников, которому не мешали закрытые области санктуария и центральных секций трансепта и нефа. Такой план широко использовался в монастырях, расположенных вдоль паломнических дорог.

Зачатки деамбулатория вокруг окончания алтаря впервые встречаются в монастырской церкви Сен-Филибер-де-Гранле и датируются первой половиной IX века. Через полвека монахи Сен-Филибер применили такой план алтарной части в монастырской

Конк (Аверон), бывшая церковь
аббатства Сент Фуа. Ок. 1050–1130 гг.
Внешний вид с северо-запада (слева),
план, стена нефа (справа)



церкви в Турню. Около 1000 года здесь был возведен развитый деамбулаторий с расходящимися, хотя и прямоугольными, капеллами, который стоит и сегодня.

Идея трехнефного трансепта, видимо, развивалась параллельно и независимо друг от друга в соборе Турню и Сен Реми в Реймсе. Строительство этих двух храмов началось практически одновременно, поэтому невозможно установить, какой из них послужил моделью для другого. Особый интерес представляет их вертикальное строение. Время строительства исключает возможность сводчатых перекрытий нефов и трансепта. В Турню, скорее всего, была выстроена базилика с галереями и плоскими перекрытиями, похожая на Сен Реми.

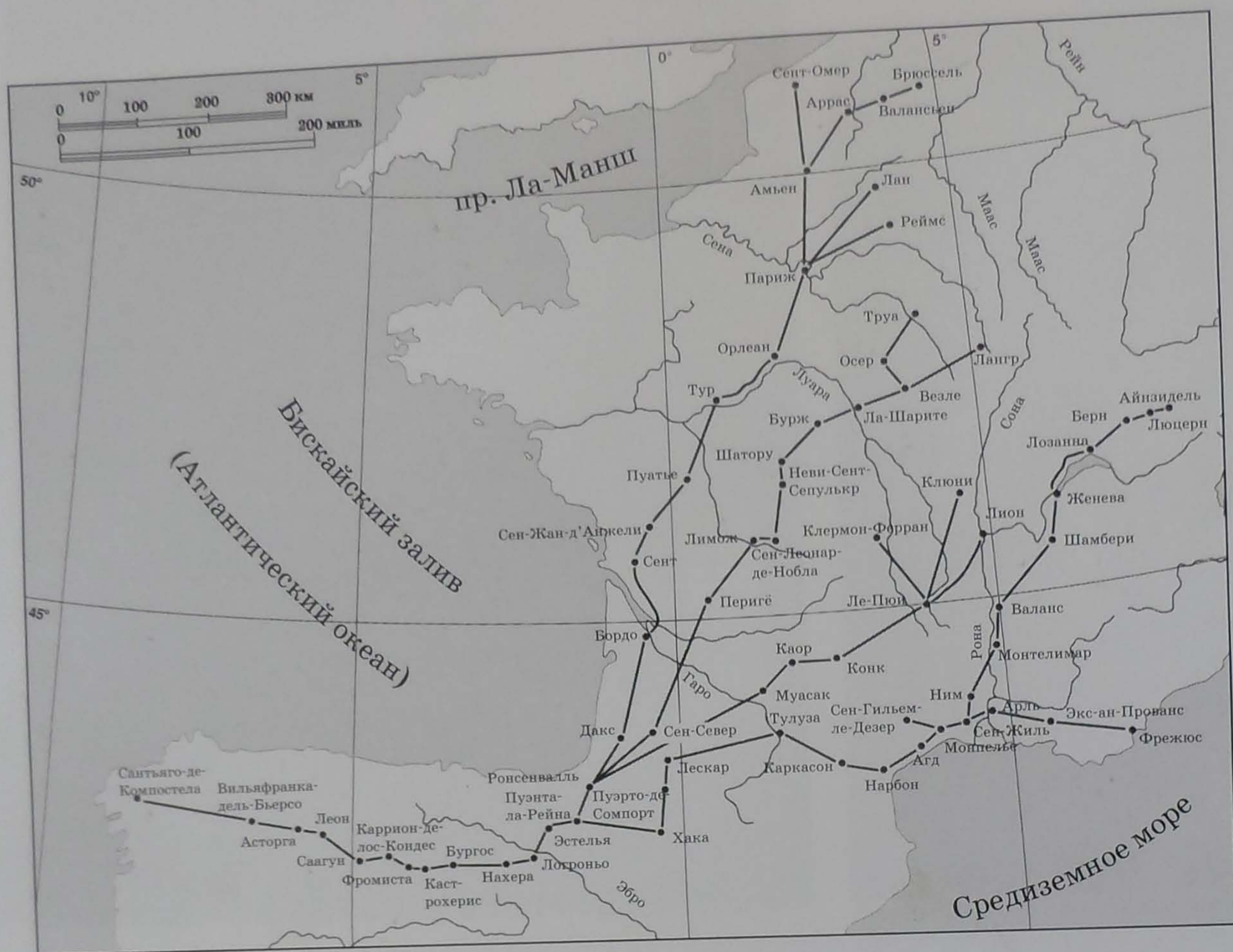
Около 1050 года, спустя полстолетия после начала работ в Туре, началось строительство новой паломнической церкви в Конке (вверху). Через 80 лет церковь была закончена и посвящена св. Вере: ее выразительная статуя из чистого золота с драгоценными камнями до сих пор весьма почитаема в народе (с. 361). Статуя св. Веры, относящаяся к концу X века, — один из самых ранних образцов больших скульптур в Западной Европе. Самым древним участком церкви является алтарная часть, ее интерьер и внешнее убранство отличаются сложнейшим и выразительным художественным исполнением. Деамбулаторий с крестовыми сводами и тремя полукруглыми капеллами окружает трехъярусное окончание алтаря. Между капеллами остается место

для одного окна. Галереи не освещены дневным светом и снаружи кажутся низкими, закрытыми полукруглыми постройками с односкатной крышей.

Над капеллами и под купольным сводом находится клиресторий, который выступает над широким предыдущим ярусом и расчленен снаружи слепыми аркадами.

Судя по плану собора, вначале собирались возвести алтарь с семью эшелонированными полукруглыми апсидами, как в Ла-Шарите-сюр-Луар после 1056 года. Но в процессе строительства план был изменен: церкви необходимо было принимать огромные массы пилигримов, и деамбулаторий был лучшим решением проблемы, чем хор с эшелонированными капеллами, которые служили монахам местом уединенной молитвы. Полукруглые полупилоны на столбах с крестовыми базами поддерживают перспективные арки аркад и своды. Неф состоит всего из четырех пролетов и имеет такой же горизонтальный и вертикальный план, что и трансепт. Только форма опор варьируется через травею. Просторная крипта, в общих чертах повторяющая план алтарной части храма, предназначалась для хранения святых мощей и демонстрации паломникам немалых богатств монастыря в Конке.

Опыт церквей в Туре и Конке был использован в паломнической церкви Сен Сернен в Тулузе (с. 148). Строительство началось в 1080 году и продолжалось до середины XII столетия. Основной план строго пропорционален, и во всем соблюдаются



Паломничество

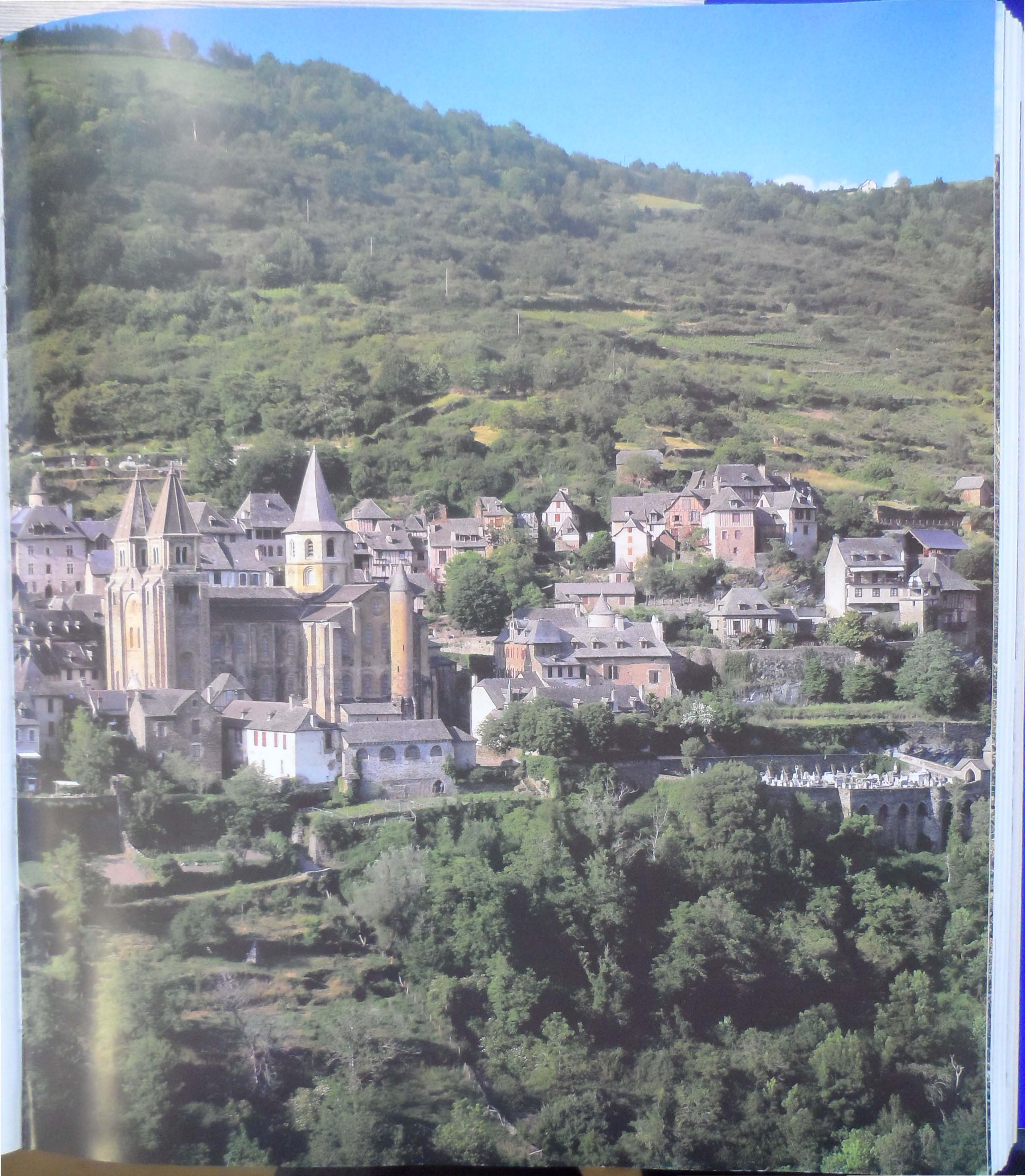
в Сантьяго-де-Компостела

В своде житий «Золотая легенда» (Legenda aurea) содержится легенда об апостоле Иакове, который проповедовал в Испании, затем вернулся в Иудею, где был обезглавлен. Его ученики тайно перенесли тело учителя на корабль. Чудесным образом, без руля и весел, они пересекли океан, высадились на побережье Галисии и похоронили святого в мраморной гробнице. Вскоре место последнего пристанища Иакова было забыто, вероятно, из-за захвата почти всего Пиренейского полуострова маврами. Обнаружение гробницы совпало с началом Реконксты в Испании. Согласно легенде, в 813 году отшельнику Пелагию явился ангел и указал место, где находилась гробница святого. Епископ Падрона (Ирии-Флави), услышав о видении, приказал раскопать это место, где действительно обнаружили саркофаг. Новость об обретенных мощах святого Иакова придала христианским войнам силу и разожгла в них жажду

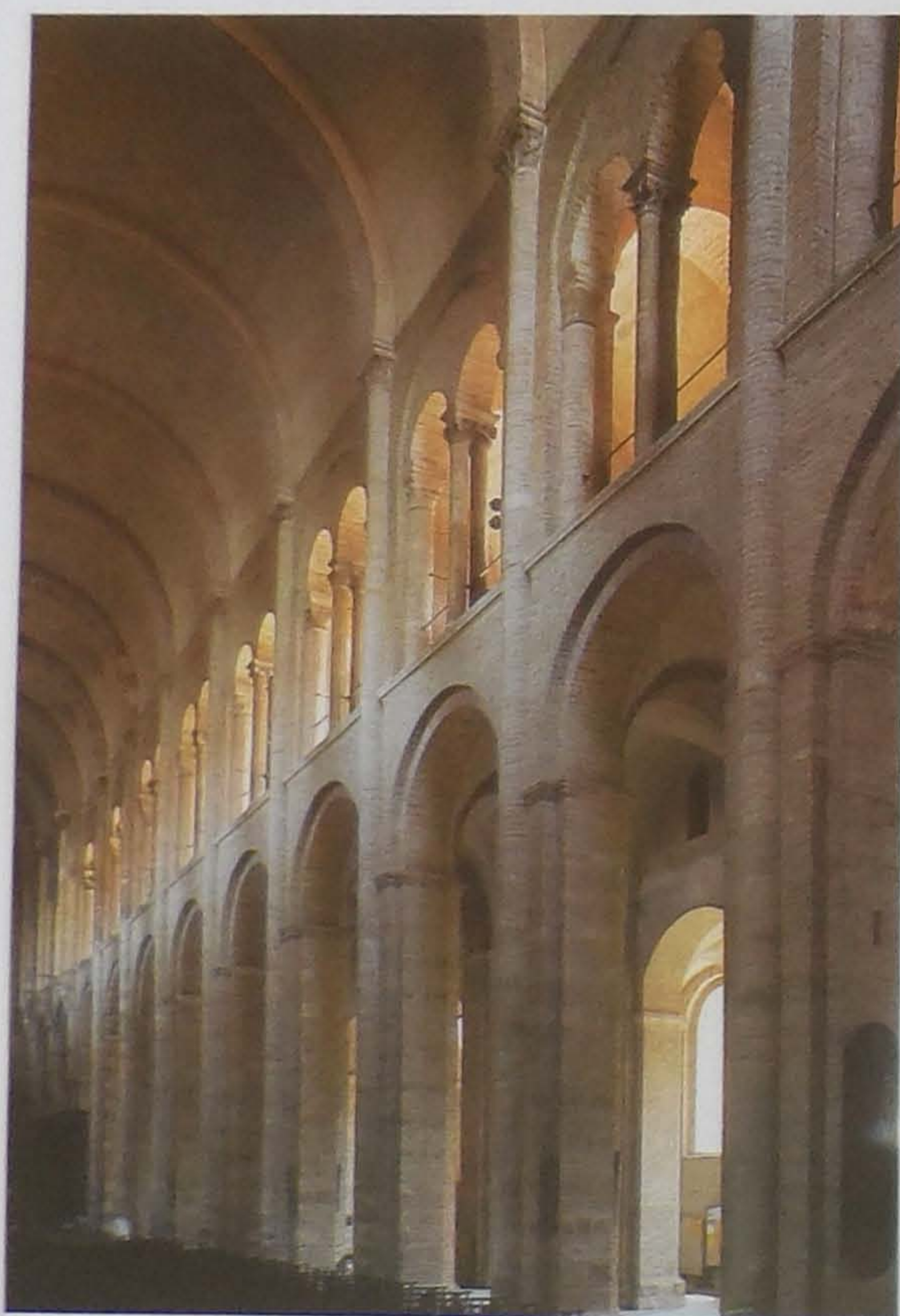
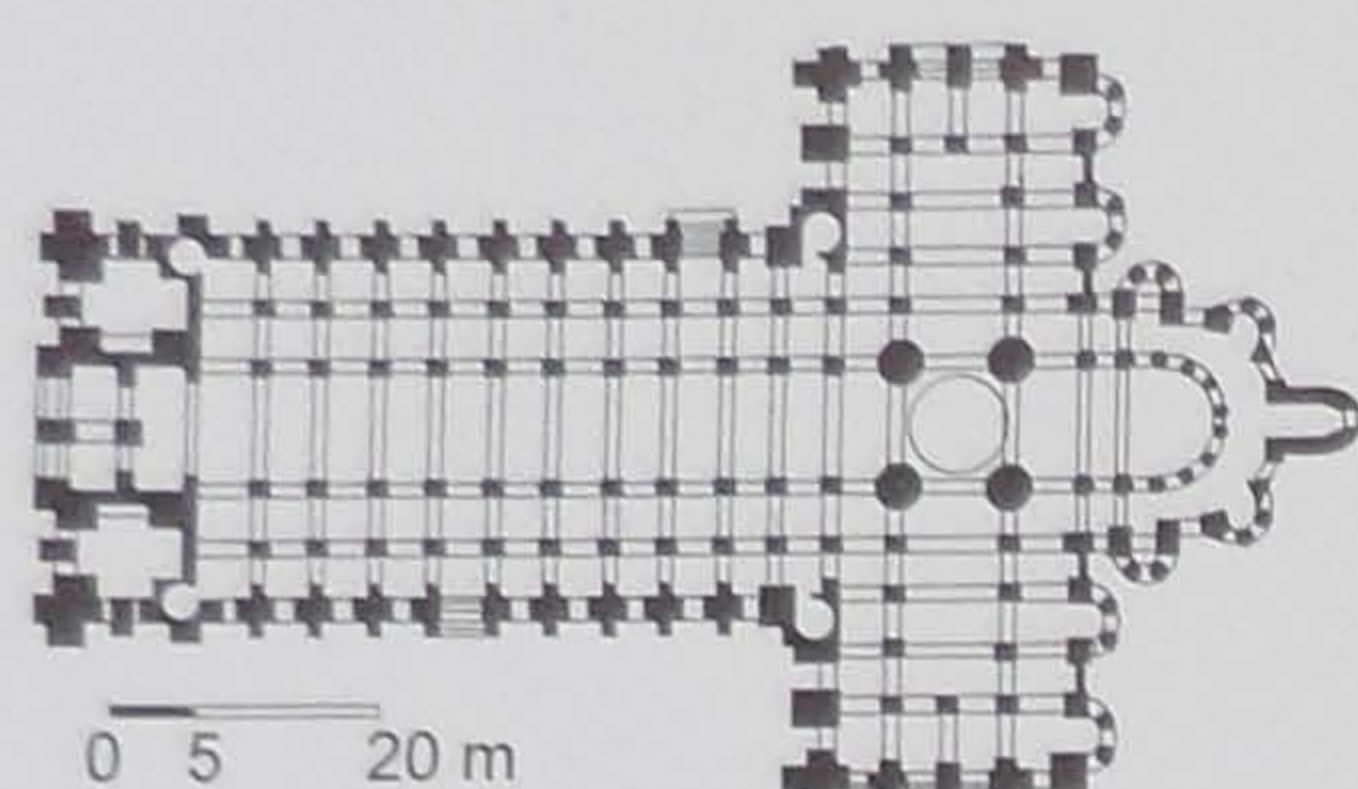


победы над неверными. После многих веков мавританского господства в Испании пришло время ее освободить. Однако та кампания потерпела полное поражение, и Испания осталась в руках мавров еще на несколько веков. Во второй половине X в. мощи святого перевезли в Сантьяго-де-Компостела. Паломнические пути в Сантьяго сформировались примерно через 100 лет. По четырем основным дорогам из всех уголков Франции собирались пилигримы и вместе шли в Сантьяго, часто останавливаясь в расположенных неподалеку церквях и монастырях. Первой была Тулузская дорога (Via Tolosana), которая начиналась на востоке и шла через Сен-Жиль, Сен-Гильем-ле-Дезер и Тулузу. Вторая — Поденская (Via Podensis) — шла почти параллельно Тулузской дороге: она начиналась в Ле-Пюи и проходила через Конк и Муасак. Третья дорога, Лиможская (Via Lemovicensis), начиналась в Везуле, проходила через Лимож и Перигё и соединялась с Поденской в Ронсенвалле (Остабате). Последняя из четырех, Турская (Via Turonensis), брала начало на побережье Ла-Манша и проходила через Тур, Пуатье, Сент и Бордо, а в Ронсенвалле (Остабате) соединялась с двумя другими дорогами. Пилигримы, идущие по Тулузской дороге, присоединялись к основному пути в Пуэнта-ла-Рейна, откуда все шли в Сантьяго вместе. В течение весьма короткого времени Сантьяго-де-Компостела стал одним из трех важнейших паломнических центров в христианском мире наряду с Римом и Иерусалимом. Эти два города манили христиан-пилигримов с первого века нашей эры и были связаны с Иисусом Христом и апостолом Петром — первым Римским папой. Хотя св. Иаков не был таким же важным апостолом, как св. Петр, но он считался покровителем Испании и заступником нищих. Многие сирые и убогие предпринимали опасные странствия к святому. Путешествие длилось несколько месяцев. Пилигримы обрекали себя на сотни километров, полные тягот и лишений. Никто из них не знал, дойдет ли он целым и невредимым до Сантьяго и сможет ли вернуться в родные места. Неудивительно, что по дороге паломники заходили во многие церкви, чтобы попросить помощи у других святых и передохнуть несколько дней, а потом снова пуститься в путь к св. Иакову. Поэтому монастыри, лежащие возле паломнических дорог, процветали.

Сан-Хуан-де-Ортега, из описания паломничества



Тулуза (Верхняя Гаронна),
Сен Сернен. 1080 г. — середина XII в.
Хор, трансепт и центральная башня
(справа), план, стена нефа (внизу)



единицы измерения. Боковые нефы идут вдоль центрального нефа, пересекая трансепт, и продолжаются за хором в виде деамбулатория. Столбы средокрестия поражаются мощностью и несут высокую башню из пяти ярусов аркад, которая сужается кверху и заканчивается высокой балюстрадой. Пять нефов состоят из одиннадцати пролетов (в Сен Мартен было десять пролетов). При взгляде из разделенного пополам входного пролета кажется, будто церковь уходит в бесконечность.

Трехъярусная область хора очень напоминает хоры в Конке. Она состоит из аркад, галереи и клирестория. Это строение подхватывается в удлиненной травее боковыми нефами, уходя вверх до самой границы перекрытий. Дополнительными элементами являются круглые окна («окули»), пробитые между

перекрытиями капелл деамбулатория и освещающие галерею над хором. Декор храма кажется гораздо более оживленным: форма элементов, членищих стены, варьируется в разных секциях, окна имеют разнообразные колонки и перспективные арки, а контуры арок и импостов подчеркиваются орнаментальными фризами. В Сен Сернен тоже есть крипта — мистическое взаимодействие пространства на разных ярусах, в котором хранятся бесценные реликвии. Тем сильнее разочаровывает то, что крипта больше напоминает музей, чем место поклонения.

Между Сен-Нектер и Исуар: монастыри Оверни

Между двумя паломническими дорогами (Поденской и Лиможской) лежат горные районы Оверни. Здесь с конца XI столетия по-

явилось несколько монастырских церквей, выстроенных под влиянием паломнических церквей и Сент-Этьенн в Невере. Самыми известными являются Сен Нектер, строительство которой началось около 1080 года, Нотр-Дам-дю-Пор в Клермон-Ферране, относящаяся к 1100 году, Сент-Остремуан в Орсивале (также начало XII столетия) и Сен-Поль в Исуаре, построенная около 1130 года (с. 150 и далее).

Эти четыре церкви поразительно похожи. У каждой низкий деамбулаторий с четырьмя радиальными капеллами и сильно удлиненная трапезная перед хором. Над высокими аркадами трапезной алтарной части находится клиресторий. Удлиненная трапезная образуется широкой аркой и, вероятно, не имеет окон из-за опор, несущих цилиндрический свод. Трансепт без боковых приделов состоит из пяти секций и имеет две апсиды в восточной стене. Его высота увеличивается от крыльев, равных по высоте хору, к диагонально расположенным средним трапезным и, наконец, к высокому центральному куполу. Однако эффект постепенного роста высоты заметно уменьшается из-за двух соединительных арок, обрамляющих средокрестие на одном уровне с аркой алтаря. Верхняя область стены хора разбита тройной аркатурой. Очевидно, этот мотив заимствован у Сент-Этьенн, где крылья трансепта, также состоящего из пяти секций, отделяются точно такими же арками. Еще одна соединительная арка отделяет более высокий центральный неф от средокрестия.

Неф церкви состоит из двух ярусов: над аркадами расположены галереи, а сверху — цилиндрический свод, как в паломнических церквях. Разумеется, масштабы здесь другие, и тройные проемы галерей низкие, как в Сент-Этьенн. Ни в одной из четырех монастырских церквей нет клирестория.

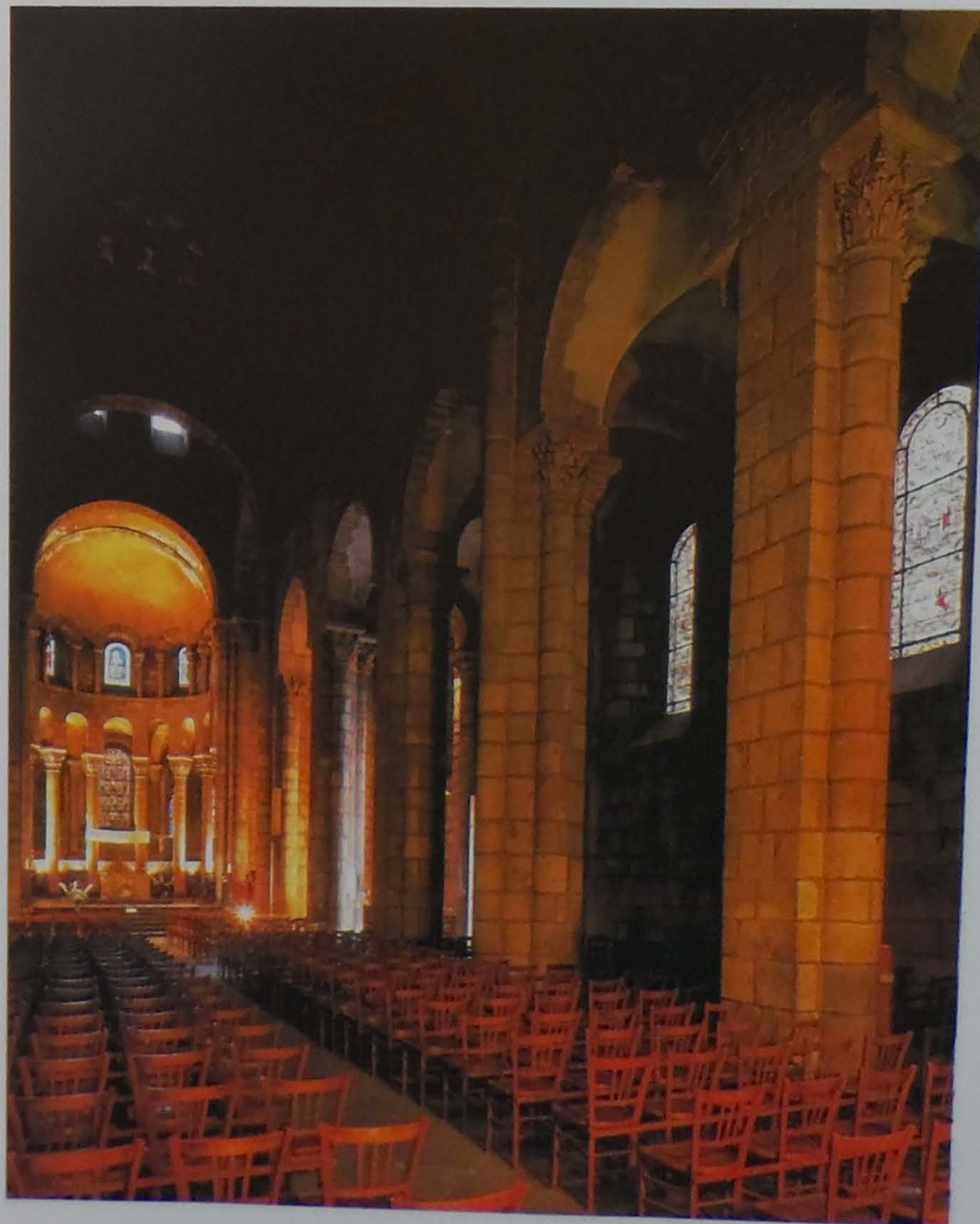
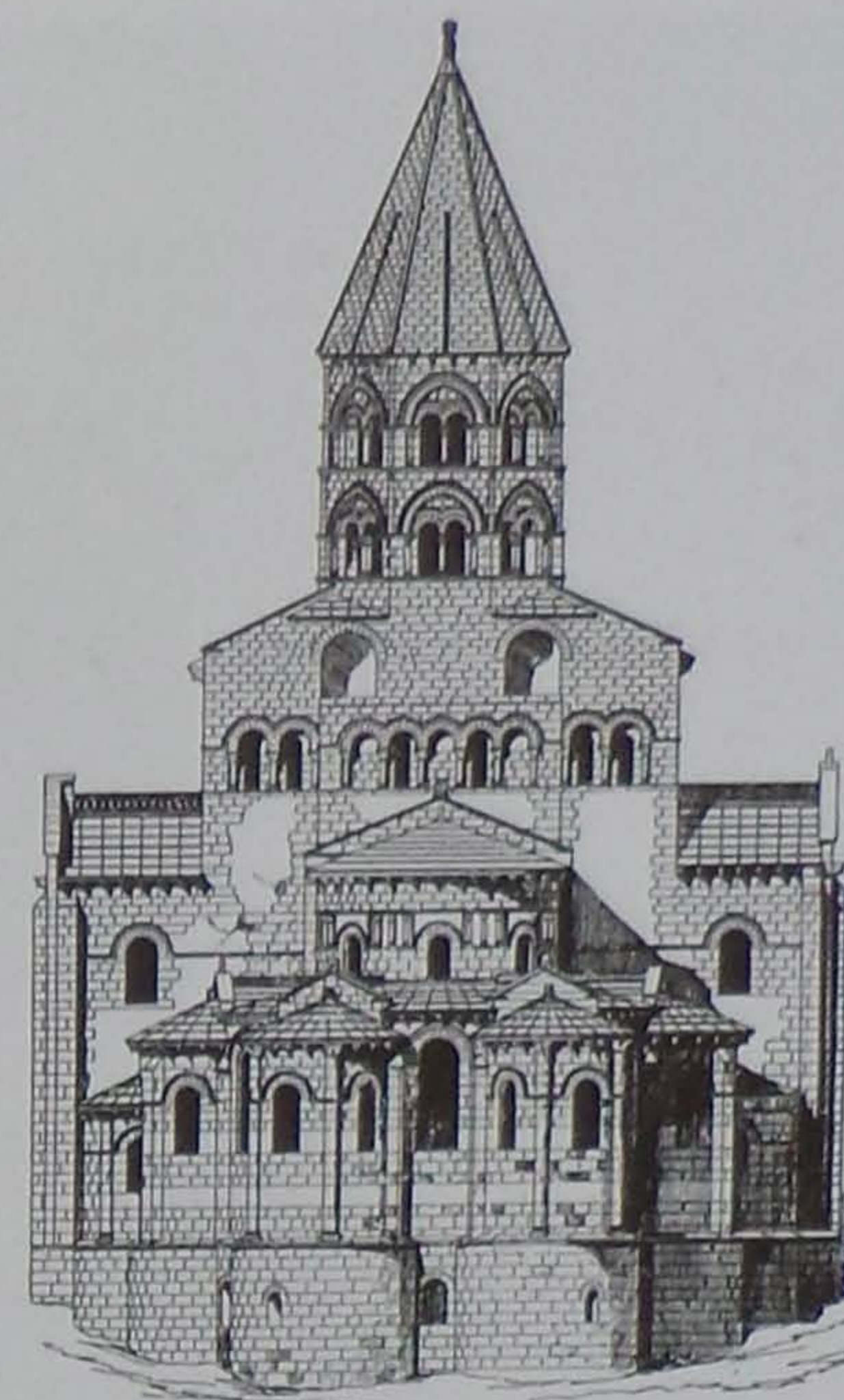
Самое удивительное, что в этих церквях отсутствует вертикальное членение стен. Оно было хорошо известно в Нормандии с 1040 года, в Невере — с 1065 года, а в Конке — с 1080-х годов. В Сен Нектер, самой древней из этой группы церквей, полное отсутствие вертикального членения стен можно было бы объяснить использованием круглых столбов. Однако в Нотр-Дам в Клермон-Ферране — квадратные столбы с тремя полукруглыми полупилонами, но ни один из них не обращен в центральный неф. Полупилоны встроены только во вторую пару столбов с западной стороны и заканчиваются на уровне галереи. То же повторяется в Сент-Остремуан и в Сен-Поль: в обеих церквях в центре нефа стоит пара столбов с полупилонами, но ни в одной нет поперечной арки под цилиндрическим сводом. Создается впечатление, что в центральном нефе вертикальное членение умышленно не использовалось, хотя оно присутствует в боковых. Возможно, зодчие пытались создать особый пространственный эффект и поэтому обратились к двум различным традициям, вольно адаптировав их для собственных архитектурных целей.

Принципы строительства монастырских церквей в Оверни очень своеобразны и лучше видны во внешнем убранстве, чем в организации интерьера. Алтарная апсида лишь слегка возвышается над крышами деамбулатория с капеллами и кажется поэтому приземистой. Крыша крыльев трансепта находится на той же высоте, что и крыша апсиды, но эффект скрещивающихся

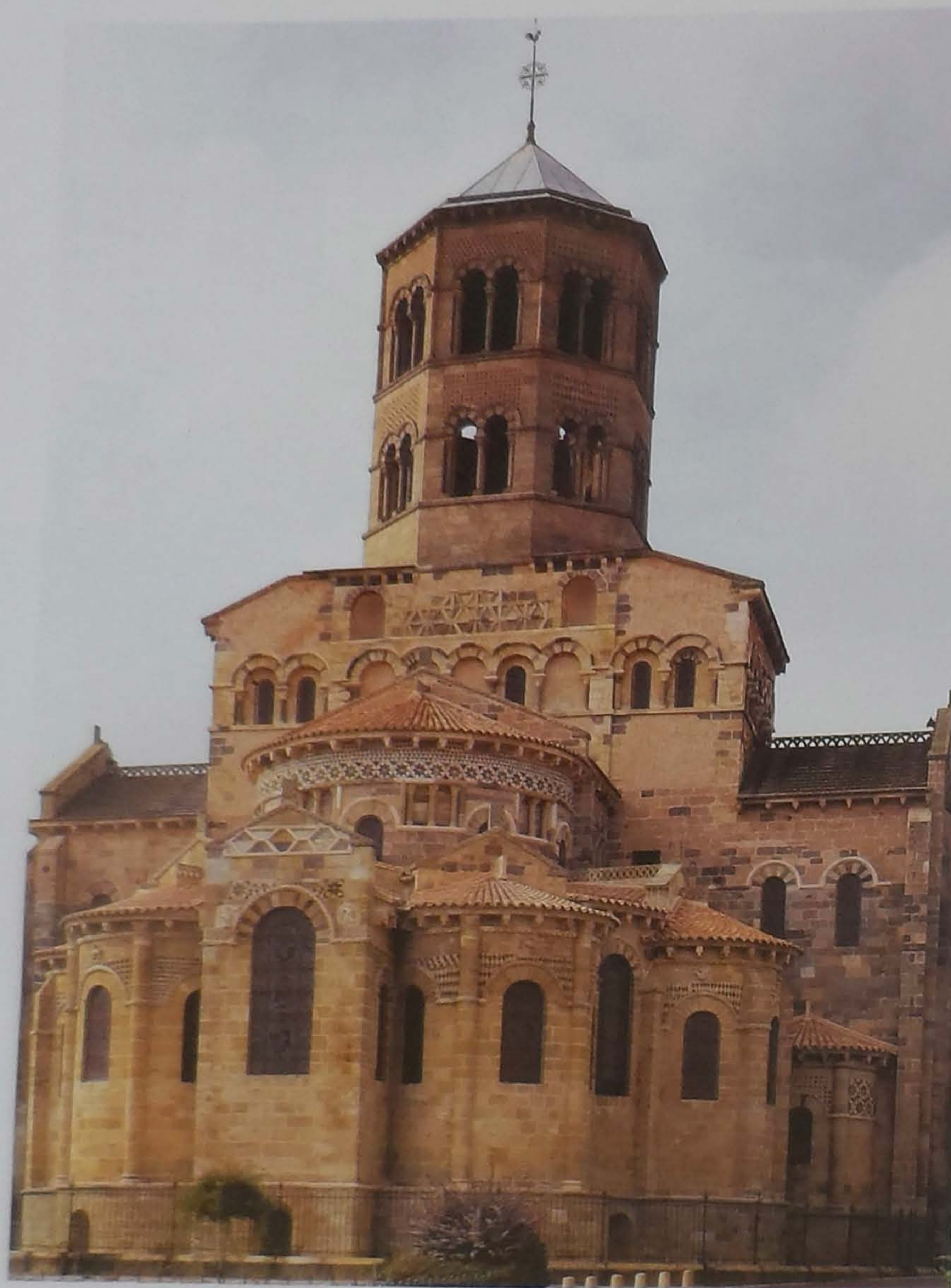
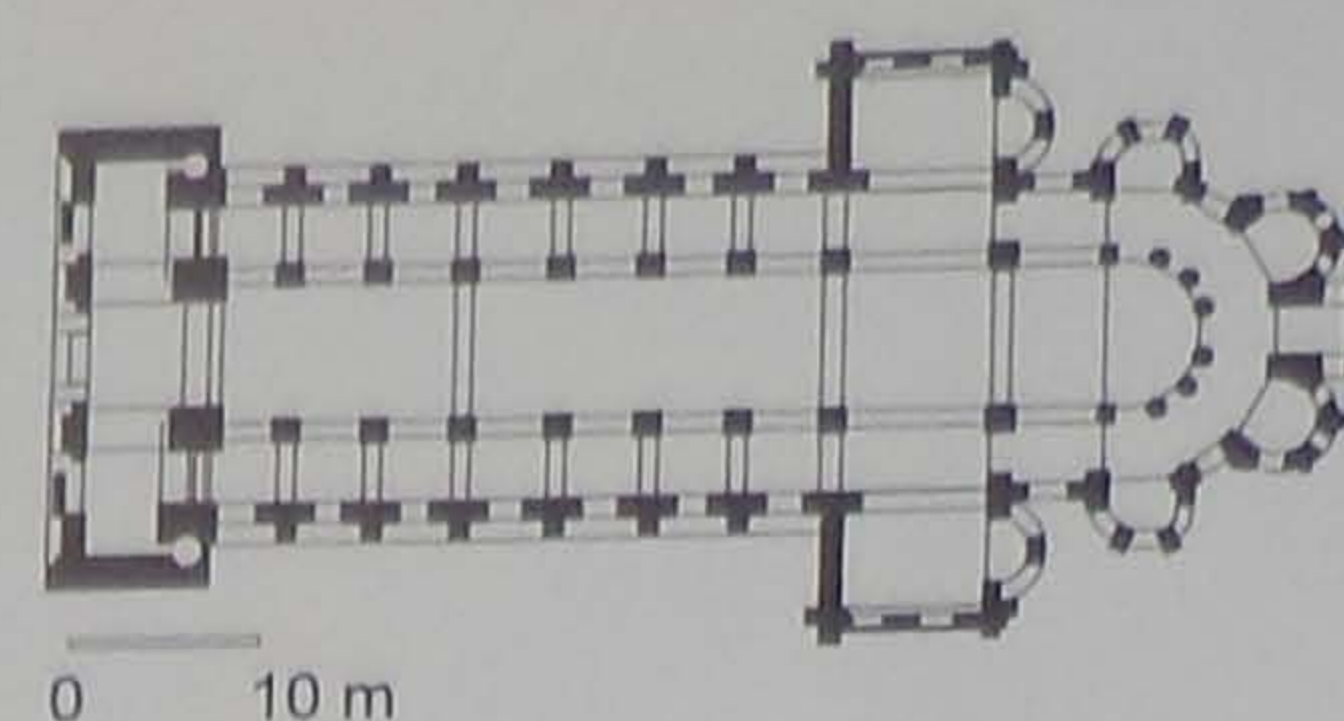
Клермон-Ферран (Пуи-де-Дом), бывшая монастырская церковь Нотр-Дам-дю-Пор. Начата ок. 1100 г. Восточная часть и центральная башня, центральный неф и алтарная часть (внизу)



Орсиваль (Пуи-де-Дом), бывшая монастырская церковь Сент-Остремуан. Вид с востока



Исуар (Пюи-де-Дом), Сен Поль.
Начата ок. 1130 г. Богато орнамен-
тированные стены восточной части
(внизу), деталь стены (крайний
внизу), план (справа)



крыш в восточной области нарушается выступающими центральными травеями трансепта, образующими массивную каменную массу, из которой вырастает башня. Этот цельный блок стоит между хором и нефом и доминирует в восточной области храма. Его ступенчатость, кульминацией которой становится центральная башня, подчеркивается односкатными крышами. Этот мотив встречается во всех четырех церквях, как и смещение четырех радиальных капелл относительно центральной оси. За целое столетие изменился лишь декор: орнамент стал несколько богаче, но первоначальная конструкция храма и его архитектурное членение остались прежними.

Западная Франция

На западе Франкской империи, в области между реками Луара и Дордонь, встречаются самые разнообразные романские постройки. Можно выделить две основные группы: зальные и купольные церкви.

Зальные церкви

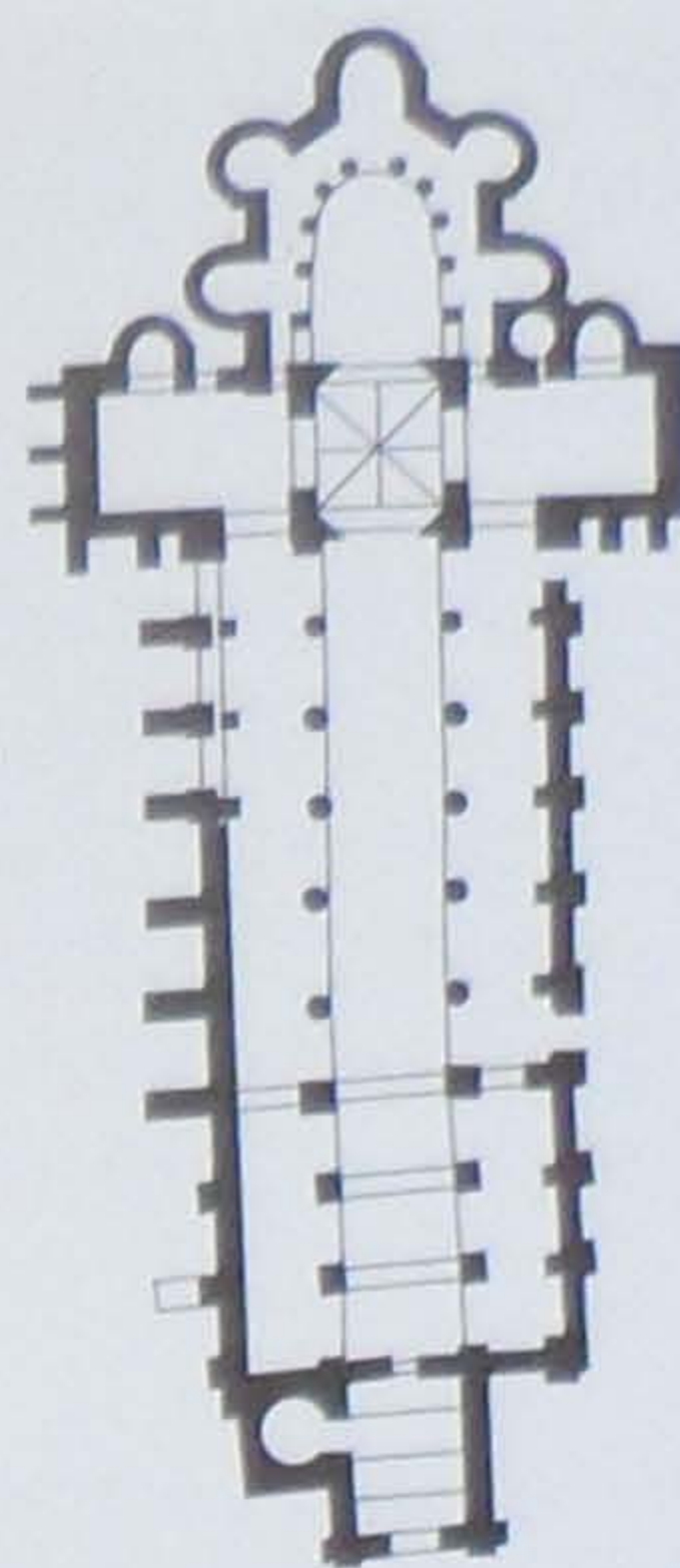
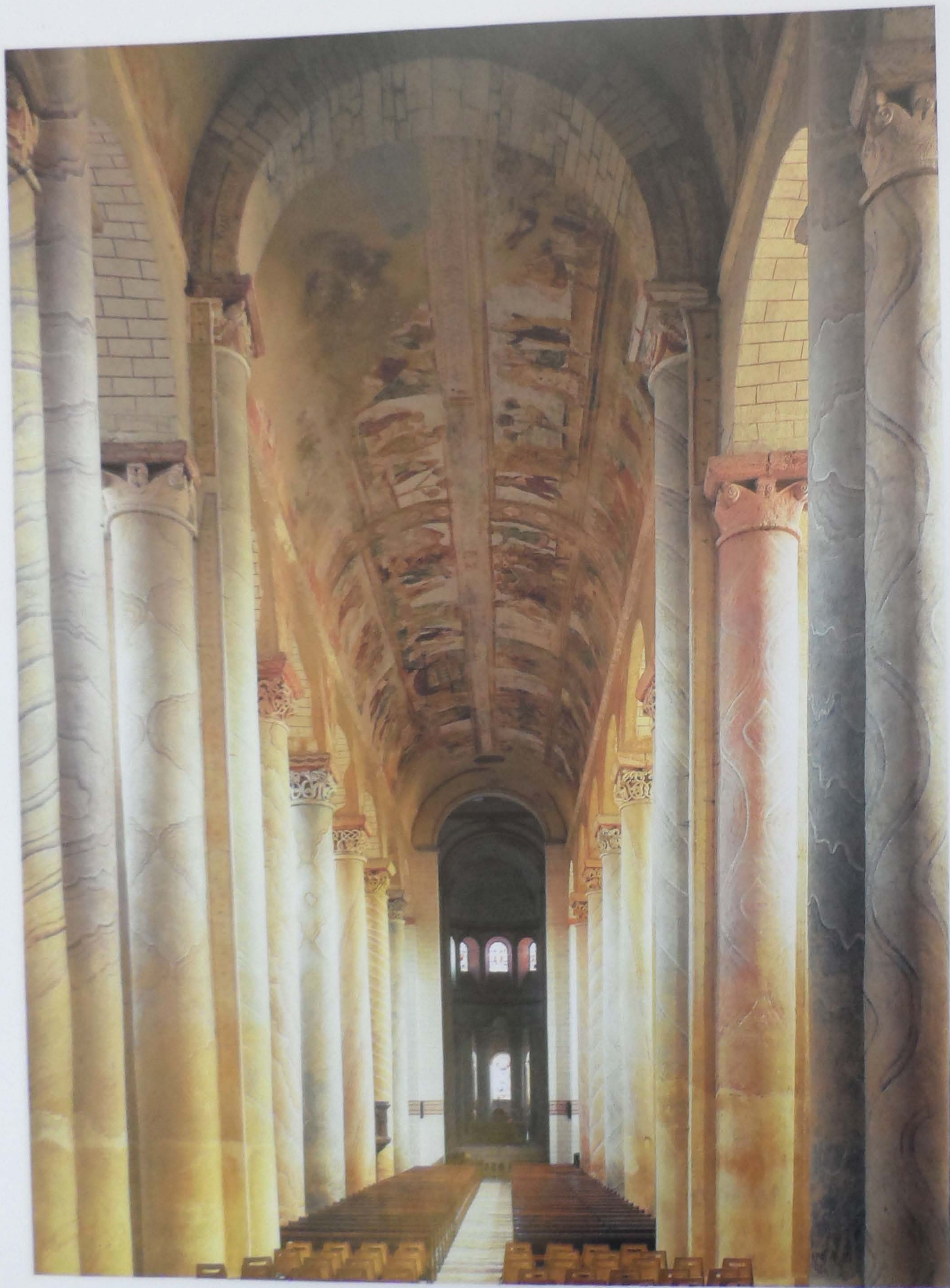
Сен-Савен-сюр-Гартамп (с. 152) — древнейшая зальная церковь в Пуату, трансепт и хор которой относятся к 1060–1085, а неф — к 1095–1115 годам. В церкви есть узкий деамбулаторий с крестовыми сводами и колоннами, к нему примыкают пять практически круглых капелл разного размера, самая большая из которых расположена возле капеллы Богоматери. Двухъярусная конструкция стен включает аркады в нижнем ярусе и клиресторий, над которым возвышается круглый свод. Перед областью хора находится трехчастный трансепт с квадратным средокрестием и восточной апсидой в каждом крыле. Данный тип здания немногим отличается от монастырских церквей Оверни. Однако при входе в область нефов посетителя ожидает нечто непривычное: боковые нефы с крестовыми сводами оказываются чуть ли не шире центрального с высокими колоннадами и цилиндрическим сводом и почти равны ему по высоте. Гладкий свод перекрывает первые шесть травей нефа с восточной стороны. В последних трех, западных, травеях свод расчленяется несущими арками, которые требуют чередования столбов в горизонтальном плане церкви. У шестой пары столбов с восточной стороны квадратный стержень с полукруглыми полуколоннами, а две последние пары столбов имеют трехлопастную форму. Полупилоны шестой пары опор нефа простираются до самой границы цилиндрического свода, тогда как капители полупилонов у следующих двух пар расположены ниже, на обычной высоте. Капители центрального нефа соединены с началом свода при помощи своеобразного короткого вертикального элемента, встроенного в стену. Таким образом, создается широкое, хорошо освещенное пространство, которое не кажется разделенным на отдельные нефы благодаря ширине боковых нефов и изящности опор. Остатки первоначальной росписи столбов и свода отражают яркий и живой характер романских церквей.

Достижения Сен-Савен получили развитие в церкви Нотр-Дам-ла-Гранд в Пуатье, построенной во второй четверти XII века. Вдоль полигональной наружной стены деамбулатория расположены три радиальные капеллы. Деамбулаторий, имеющий в

Сей Нектер (Пюи-де-Дом), бывшая
монастырская церковь.
Начата ок. 1080 г.
Общий вид с юго-востока



Сен-Савен-сюр-Гартамп (Вьенна).
1065–1080 и 1095–1115 гг. Вид
центрального нефа с колоннадами
(1095–1115) на старый деамбулато-
рий (1065–1080), план (справа)

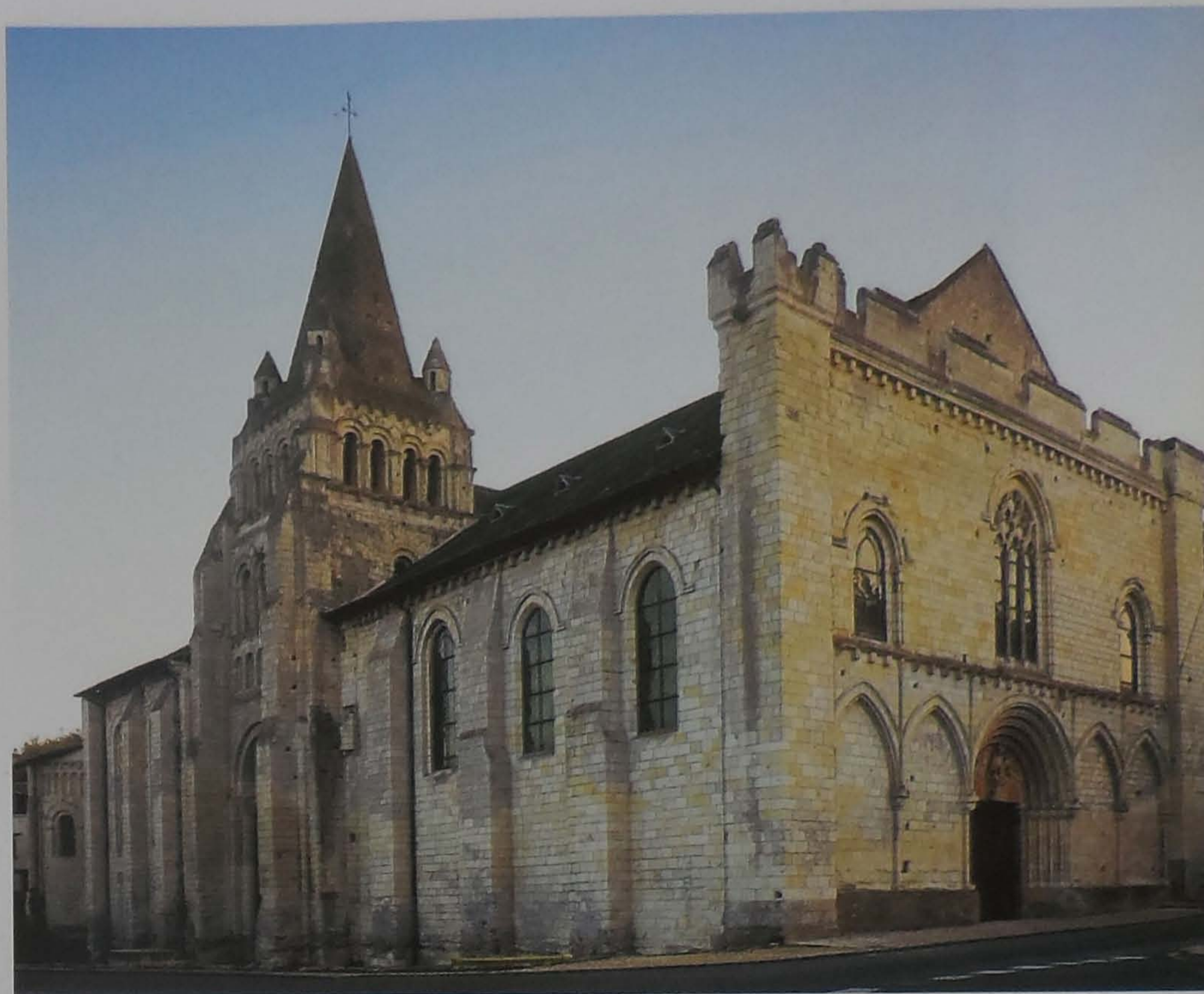


Кюноль (Мен и Луара), Нотр-Дам.
Ок. 1100/1110 — ок. 1180 гг.
Фасад, зальный центральный неф,
башня над северным боковым нефом

вертикальном плане всего один ярус, выглядит изнутри мрачным. Узкий, выступающий трансепт с центральной башней над средокрестием тоже плохо освещен. Центральный и боковые нефы не соотносятся друг с другом по ширине и высоте: центральный неф сейчас заметно шире и выше боковых за счет дополнительной области стены над аркадами. Цилиндрический свод не освещается большими боковыми окнами, как в Сен-Савене. Наоборот, в храме царит полумрак. Опоры сделаны по образцу шестой пары столбов Сен-Савена: квадратный стержень украшен полукруглыми полупилонами, которые в центральном нефу простираются до основания цилиндрического свода и несут опорные арки. Центральный неф Нотр-Дам-ла-Гранд имеет другие пропорции и поэтому освещен иначе, чем Сен-Савен. Более четкий ритм Нотр-Дам делает ее зальный характер менее очевидным и усиливает противопоставление центрального нефа боковым. Эта черта уже прослеживается в западных травеях Сен-Савен — в смене столбов и введении опор под арки. В дальнейшем она проявляется в церквях Шовиньи и Ольне.

Еще один образец необычайно насыщенного орнамента, характерного для романского стиля западной Франции, — фасад церкви Нотр-Дам-ла-Гранд в Пуатье (с. 269). Поверхность стены полностью покрыта скульптурными изображениями. На всем фасаде церкви едва ли найдется хотя бы один гладкий камень без орнаментальной обработки. В нижнем ярусе располагается главный вход, обрамленный тремя архивольтами, с каждой стороны которого расположена слепая ниша с двойной аркадой внутри. Арки ниш украшены скульптурными сценами. Высокое центральное окно во втором ярусе фланкируется с обеих сторон двумя рядами небольших ниш со статуями. Над верхним рядом проходит фриз со слепыми аркадами, который продолжается и над выступающим вверх центральным окном. Тимпан украшен резьбой, а внутри орнаментального обрамления большого овала в верхнем ярусе изображен ряд сюжетных сцен. Фасад здания фланкирован двумя круглыми башенками, окруженными сложными полупилонами. Последние заканчиваются рядом окон под самой крышей, имеющей форму острого высокого конуса. Фасады с подобным архитектурным членением можно встретить и в других городах Пуату, например в Сивре (с. 267) или в Эшиле, но ни один из них не сравнится богатством орнамента и скульптурных сюжетных изображений с фасадом Нотр-Дам-ла-Гранд.

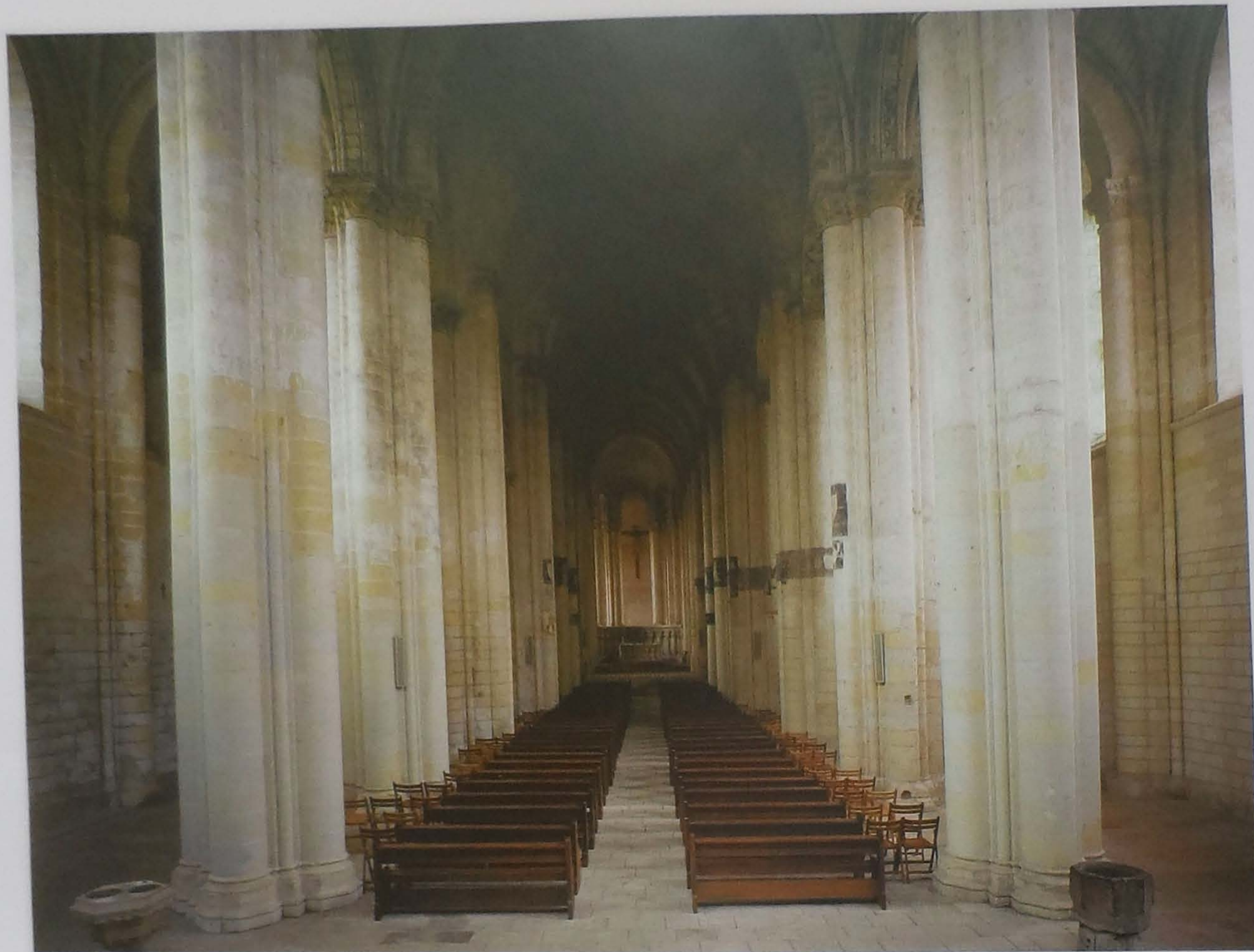
Одной из самых светлых и самых красивых зальных церквей является Нотр-Дам в Кюноле, возле самой Луары (вверху и с. 154). Нотр-Дам была основана в эпоху Каролингов, а новое здание церкви, дошедшее до наших дней, было построено в первой половине XII столетия, чтобы привлечь в эти места как можно больше паломников. В Кюноле хранятся ценные святыни: мощи святого Максентия, обручальное кольцо Марии и песок с места рождения Христа в Вифлееме. Чрезвычайно сложный план здания говорит о его многочисленных переделках. Строительство началось около 1100—1110 годов, когда был возведен деамбулаторий с тремя необычайно большими радиальными капеллами. Горизонтальный план и декор Нотр-Дам напоминают область хора в церкви близлежащего монастыря в Фонтевроле, но в хоре Кюноля нет клирестория, а цилиндрический свод над



венцом капелл поддерживается крестовыми сводами боковых нефов и деамбулатория. Первые изменения в общий план, видимо, были внесены после строительства третьей трапезной перед хором, в результате хор был закончен в четвертой, более глубокой трапезной. К области хора примыкает центральный неф с четырьмя боковыми нефами одинаковой высоты. Два крайних нефа заканчиваются полукруглыми апсидами. Если бы проект был доведен до конца, была бы создана самая необычная романская церковь с центральным зальным нефом и четырьмя боковыми нефами, которые по высоте и освещенности могли бы сравниться лишь с позднеготическими храмами.

Однако этот проект был оставлен после возведения следующих двух трапезных, и сегодня к центральному нефу примыкают лишь два боковых нефа. В те времена (1160—1170) идея цилиндрического свода над центральным нефом занимала большинство зодчих, поэтому боковые нефы строились ниже центрального. Сегодня последние три трапезные центрального нефа перекрыты нервюрными сводами и поэтому равны по высоте боковым. Эти так называемые анжуйские своды, имеющие купольную форму и расчлененные восемью очень тонкими колоннами, заметно «облегчают» интерьер храма, лишая его тяжеловесности и прямолинейности.

На стенах храма кое-где остались следы росписи готического периода. К оригинальному убранству относятся и удивительно изящные капители, которые пережили последние несколько столетий без каких-либо существенных повреждений и не требуют реставрации.



Купольные церкви

В начале XII столетия Западная Франция пережила внезапный расцвет купольного строительства, который некоторые ученые объясняют среднеазиатским влиянием. Однако более вероятно, что купольные своды пришли во Францию из Венеции, где в 1063 году началось строительство купольной церкви святого Марка, освященной не позднее 1094 года. К самым известным купольным церквям Западной Франции относятся монастырская церковь в Фонтевроле, Сен Пьер в Ангулеме, Сен Фрон в Перигё и перестроенная Сент Илар в Пуатье.

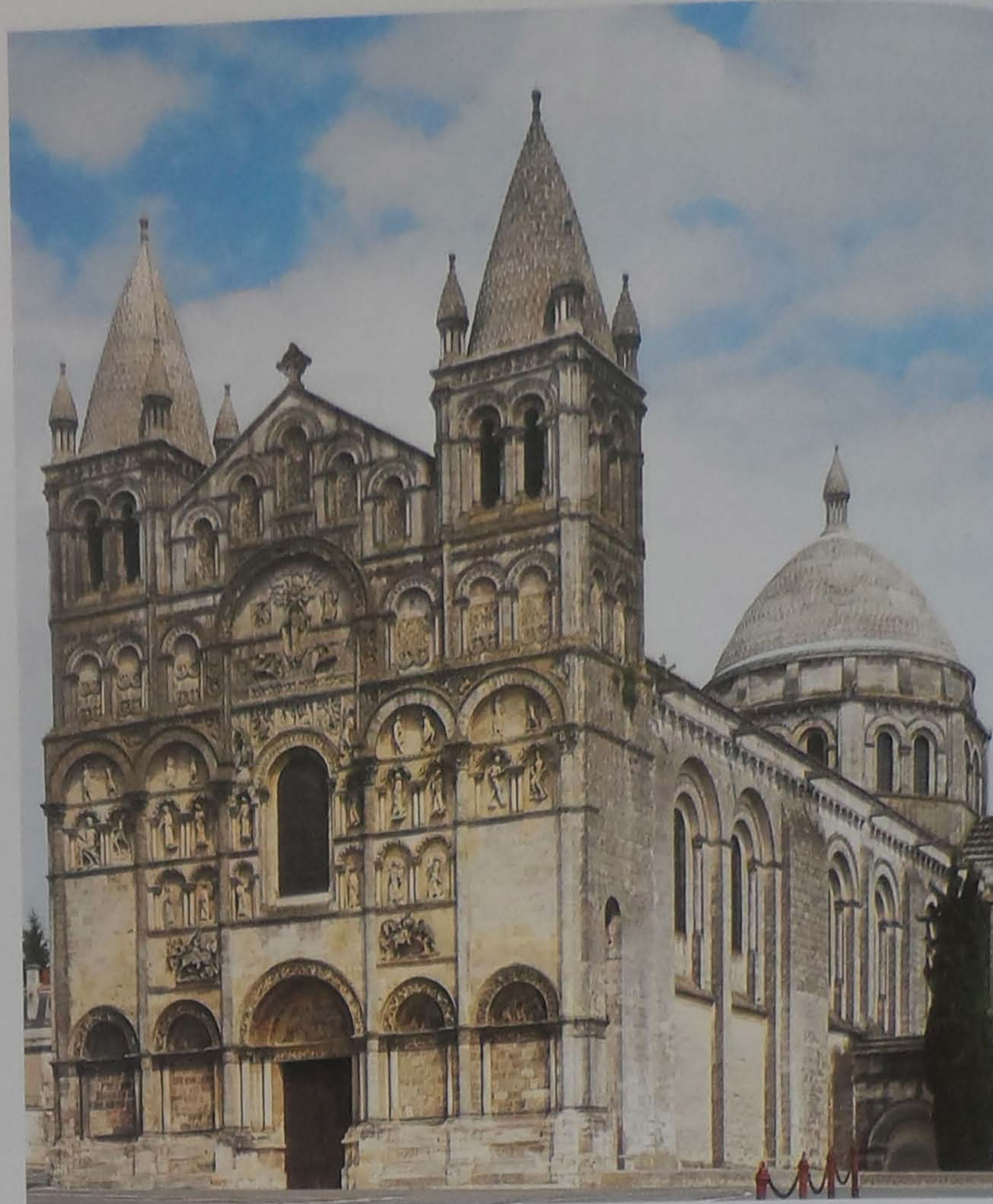
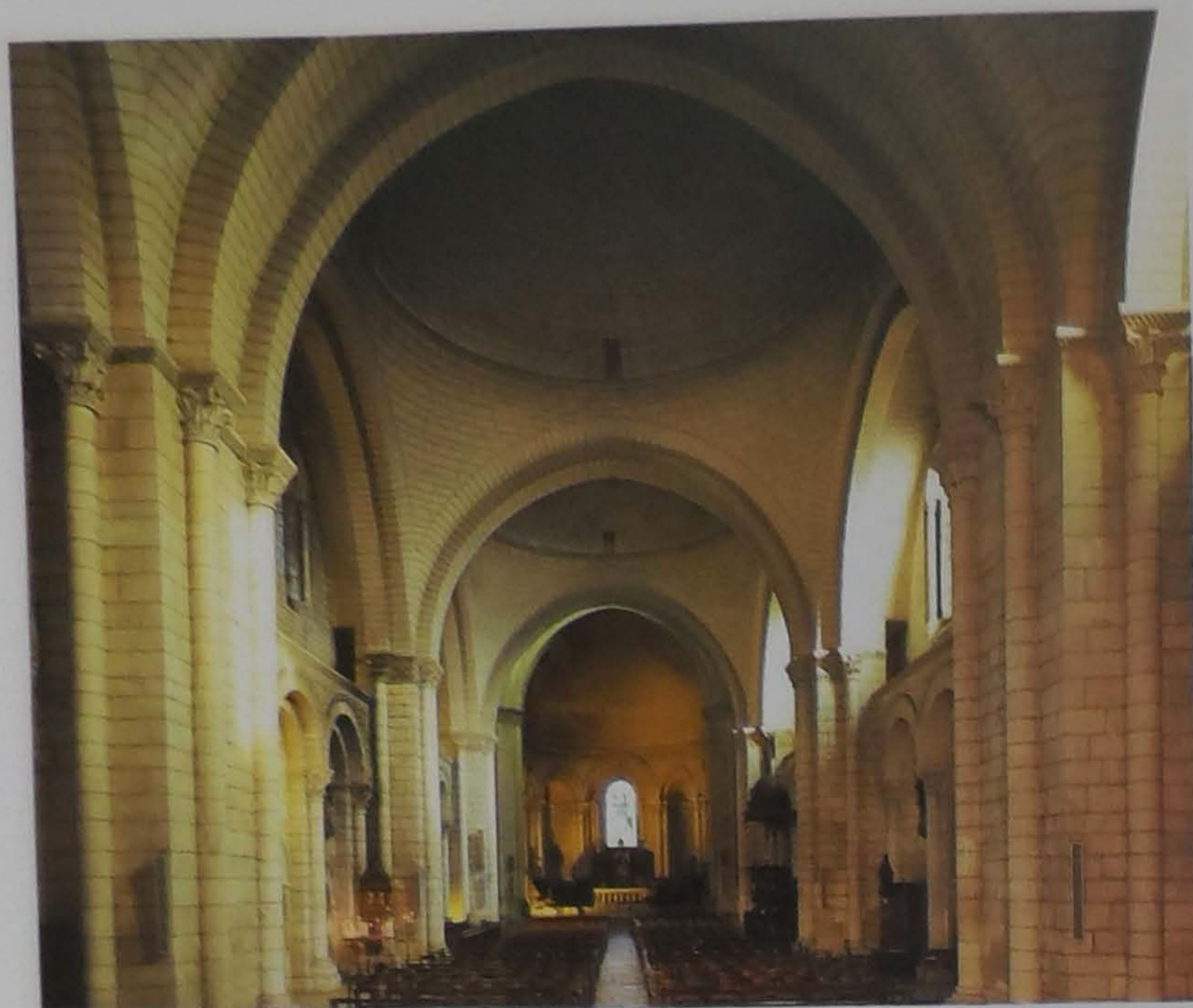
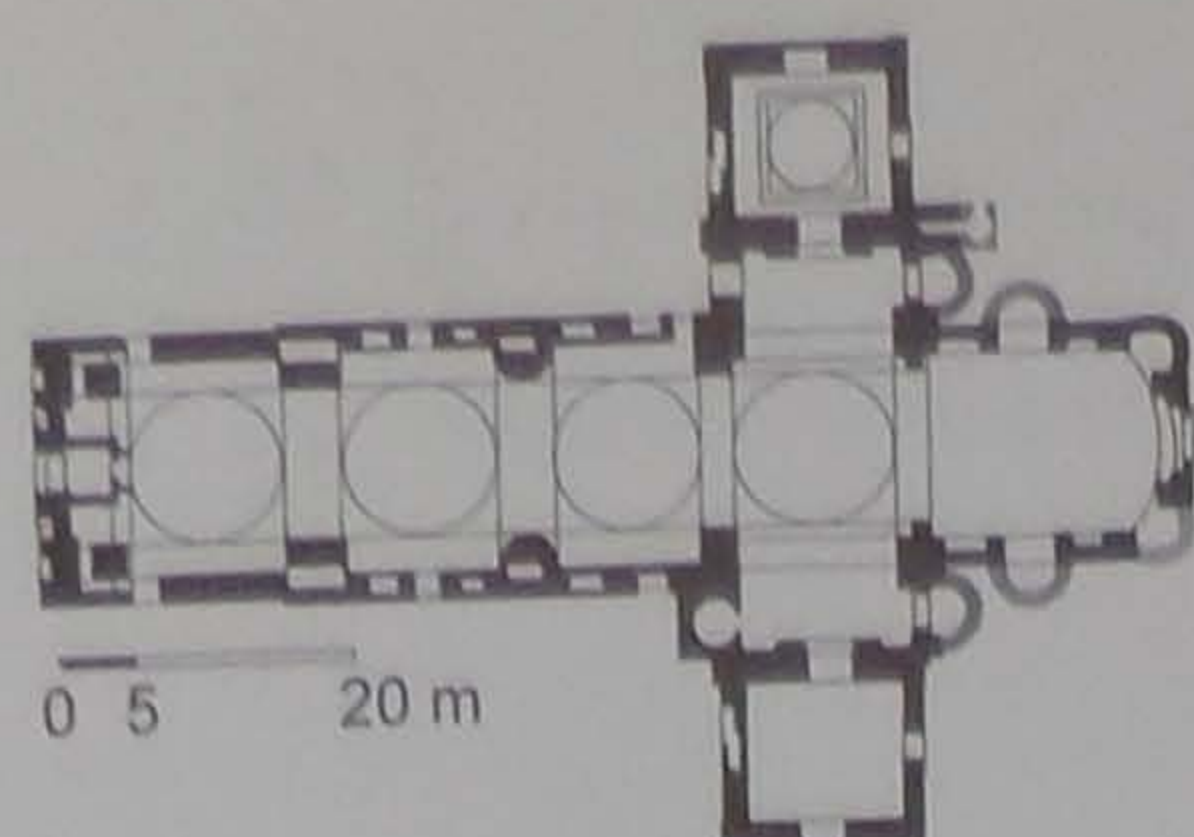
Около 1110 года Робер д'Арбриссель выделил участок земли в Фонтевроле под строительство женского монастыря (с. 157). К 1117 году была возведена область хора будущей монастырской церкви, а 15 сентября 1119 года папа Каликст II освятил все законченные участки храма. Робер д'Арбриссель построил хор с деамбулаторием, который включал три капеллы и заканчивался с западной стороны широким пятичастным трансептом с двумя восточными апсидами и средокрестием, увенчанным центральной башней. Особенностью являются аркады, которые занимают более половины высоты хора. Над ними расположены низкие

слепые аркады, а еще выше — маленькие окна и глухой цилиндрический свод. Деамбулаторий перекрыт цилиндрическим сводом, имеющим в плане очертание полукольца. По первоначальному плану эта восточная область храма должна была заканчиваться центральным и боковыми нефами, имеющими такое же вертикальное членение, что и область хора. Возможно, центральный неф предполагалось сделать зальным. Эта гипотеза подтверждается не только размерами окон, но и контрфорсами столбов на наружной стене центрального нефа, предполагающими деление внутреннего пространства на восемь травей. Остается неясным, почему этот проект был оставлен на этапе возведения наружных стен. В итоге была построена церковь без боковых нефов с четырьмя квадратными травеями, которые перекрыты куполами на парусах. Купола поддерживаются относительно низкими поперечными и боковыми поперечными арками, вплотную примыкающими к наружным стенам нефа, высота которых ниже высшей точки глухого цилиндрического свода хора. Внутреннее пространство нефа выглядит слишком широким и несколько подавляет. Темные швы очень ровной кладки кажутся грубыми, а капители, напротив, выполнены ак-

Тальмон (Приморская Шаранта),
Сент Радегонд на берегу Атлантиче-
ского океана. Первая четверть XII в.
Вид с востока



Ангулем (Шаранта), собор
Сен Пьер. Начат ок. 1120–1130 гг.
Интерьер с купольными сводами
(внизу), план и богато декорирован-
ный фасад здания (справа)



куратно. Боковые стены нижнего яруса расчленены слепыми аркадами, над которыми на каждой стене располагаются два окна, фланкированные колонками.

Неф собора в Ангулеме (вверху), строительство которого началось около 1120–1130 годов, напрямую заимствован у монастырской церкви в Фонтевроле, но в Сен Пьер нет деамбулатория и хор состоит из апсиды с тремя полукруглыми капеллами. Транsept разделен на пять секций. Квадрат средокрестия перекрыт восьмигранным куполом на барабане. С обеих сторон от средокрестия находятся две узкие промежуточные траверсы с апсидами на востоке — единственная черта, характерная для традиционного трансепта. За промежуточными траверсами лежит еще одна квадратная, перекрытая небольшим куполом. Оба крыла трансепта должны были увенчиваться башнями, но была построена лишь северная: ее четыре яруса возвышаются даже над высоким куполом храма.

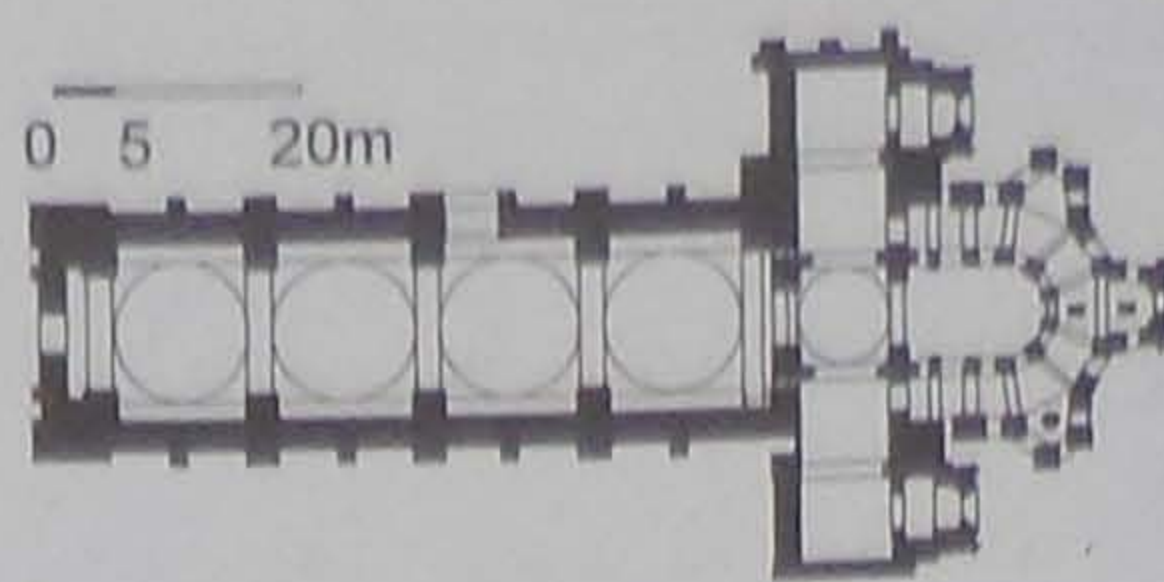
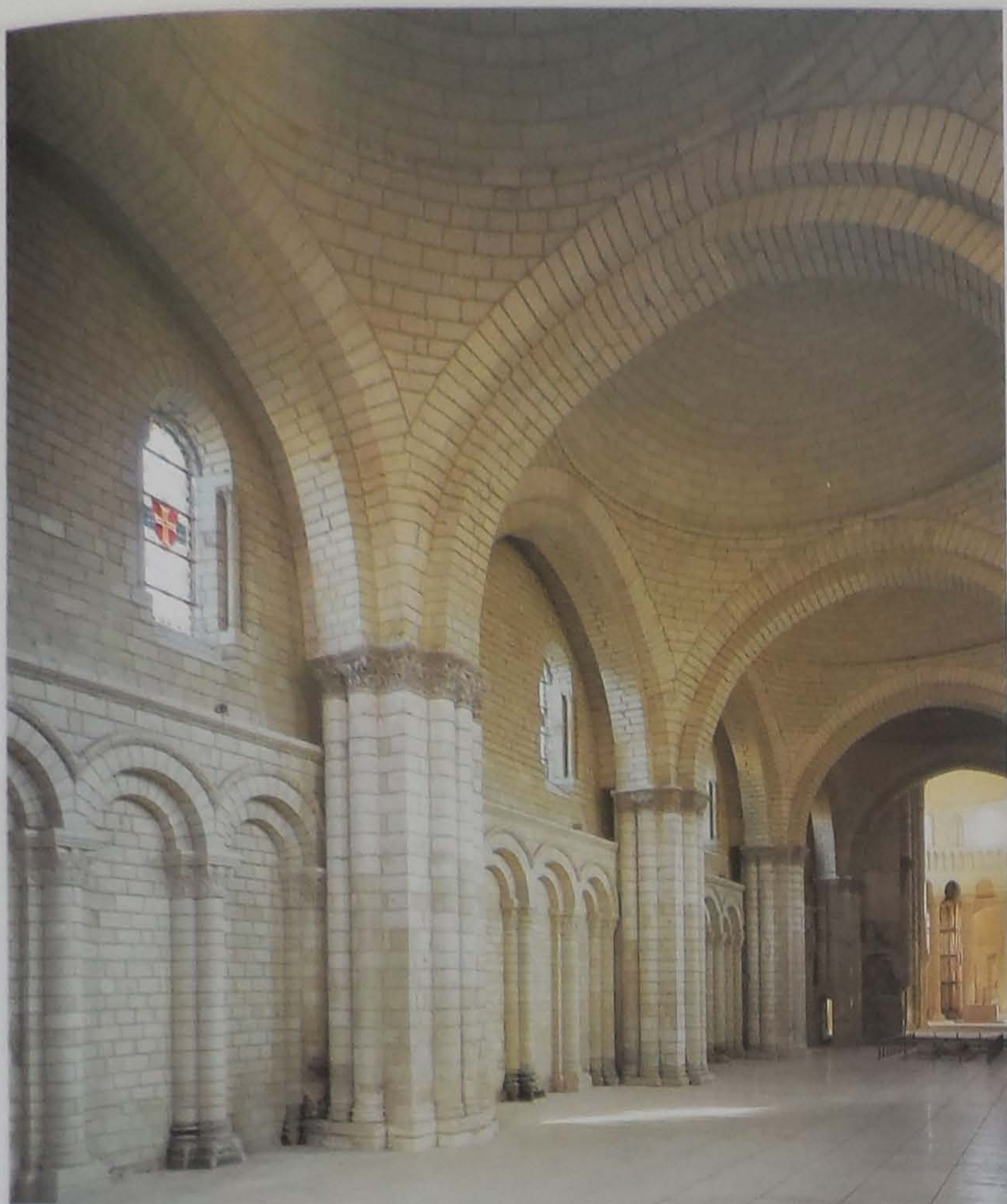
Собор в Ангулеме знаменит фасадом. Подобно западному фасаду Нотр-Дам-ла-Гранд в Пуатье, он практически полностью покрыт декоративными элементами. Фасад состоит из трех ярусов разной высоты и разделяется на пять секций полуколоннами, соединенными полуциркульными арками, внутри которых расположены небольшие ниши с рельефами человеческих фигур. Ни в одном из ярусов высота боковых арок не соответствует высоте центральной арки: этот фасад не имеет единого горизонтального членения. Самой яркой структурной чертой фасада является вертикальное членение нижнего яруса на пять секций, что предполагает наличие в храме пяти нефов. Тем сильнее удивляет перекрытое куполами единое внутреннее пространство.

Если обе церкви в Фонтевроле и Ангулеме с цепочкой куполов еще не достаточно явно свидетельствуют о венецианском влиянии, то архитектурный источник собора в Перигё (с. 158) не вызывает никаких сомнений. Храм представляет собой просторное здание в

форме греческого креста с пятью куполами. Он был построен на месте небольшой прямоугольной церкви X–XI веков, которая частично сгорела во время пожара в 1120 году и теперь служит преддверием главного храма. Подобно св. Марку в Венеции, купола собора лежат на парусах, крепящихся на коротких барабанах. Проходы между мощными столбами, стоящими по углам каждого квадрата, перекрыты либо крестовыми сводами, либо небольшими куполами в венецианском стиле. Наружные стены членятся вдоль слепыми орнаментальными элементами. Над ними расположена группа из трех окон. Каждый из пяти куполов имеет четыре окна. На крестообразном плане Сен Фрон видно, что на восточной стене северного и южного крыла расположены апсиды, а еще одна большая апсида заканчивает восточное крыло. Эта апсида соединяется через низкую траверсу с восточной секцией цилиндрического свода. Два яруса апсиды также расчленены слепыми аркадами с окнами в верхнем ряду.

От св. Марка в Венеции Сен Фрон отличается скудостью внутреннего убранства. За исключением слепых аркад, идущих вдоль внешних стен храма, собор в Перигё, каким мы его можем видеть сегодня, практически не имеет декора. Нет ни полупилонов, ни изящных капителей, ни орнаментированных карнизов и колонок, украшающих траверсы. Отсутствуют и перегородки с колоннами, которые в Сан Марко делят крылья средокрестия нижнего яруса на три траверсы. Не сохранилось следов настенной росписи, без которой немислим ни один средневековый храм. Пять секций храма кажутся на удивление безжизненными, а арки и окна — словно вырубленными в стенах. Сочетание объемных форм с полным отсутствием орнамента — новое слово в архитектурном стиле того времени.

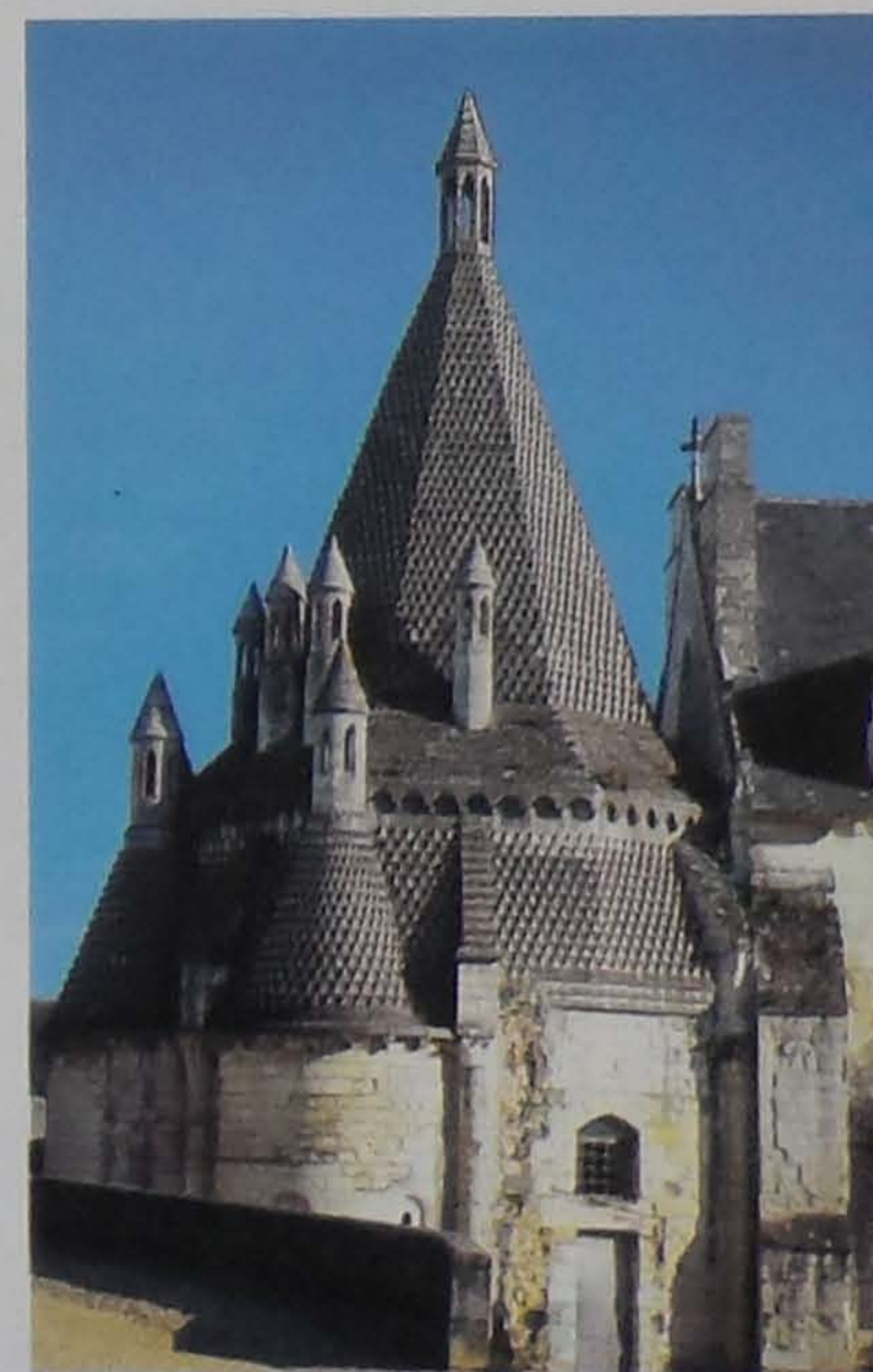
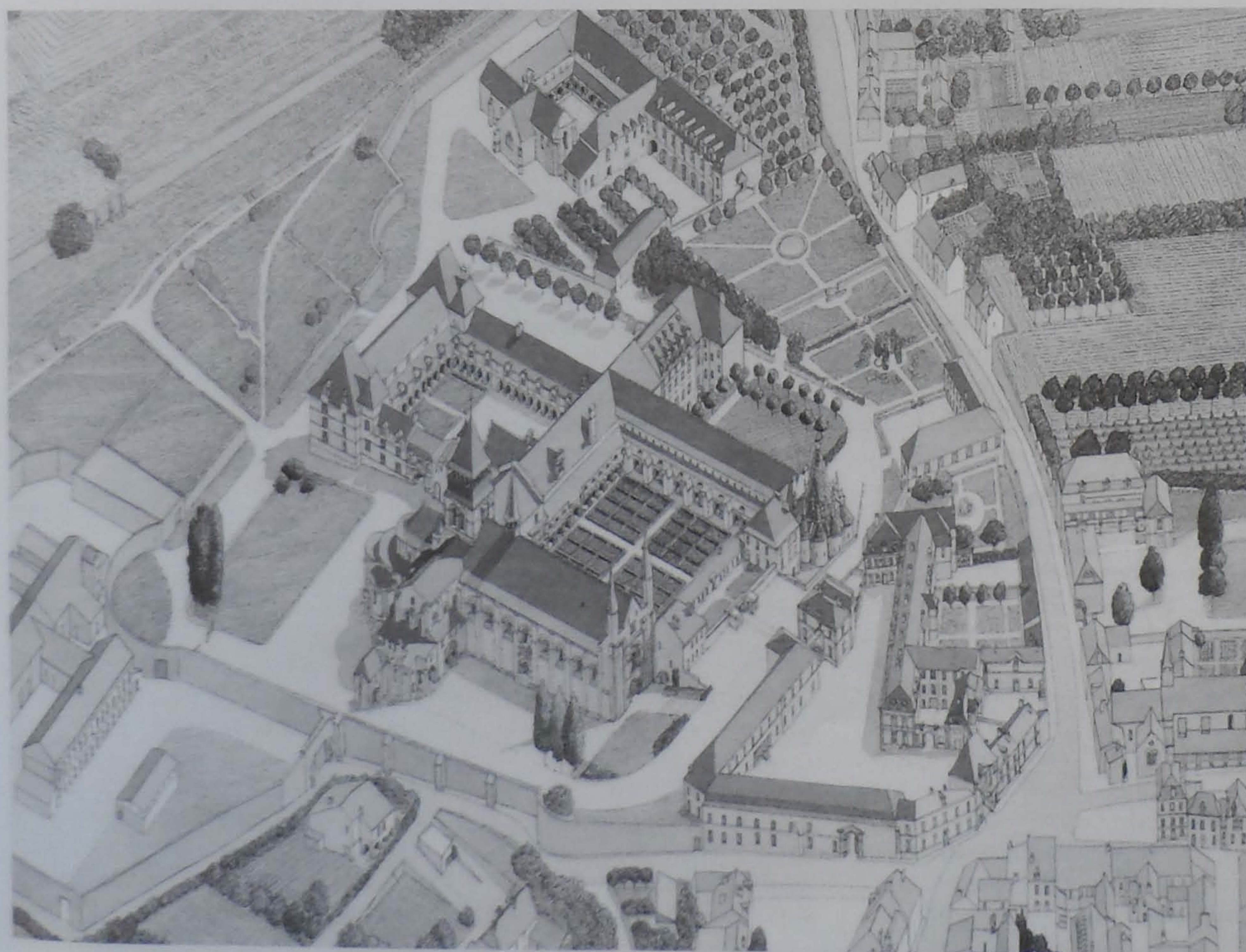
Другой пример купольной постройки в Западной Франции — реконструированная церковь Сент Илер в Пуатье (справа). Она бы-



Монастырская церковь в Фонтевроле (Мен и Луара), основана в 1110 г. План и купольный неф (слева), скульптурное надгробие Ричарда Львиное Сердце и Алиеноры Аквитанской (внизу)

С 1189 по 1204 г. монастырская церковь в Фонтевроле служила усыпальницей для королей династии Плантагенетов. Здесь покоятся шесть членов королевской фамилии: Генрих II и его жена Алиенора Аквитанская, их сын Ричард I Львиное Сердце и его сестра Джоанна Английская, их сын Реймонд и вдова Иоанна Безземельно-

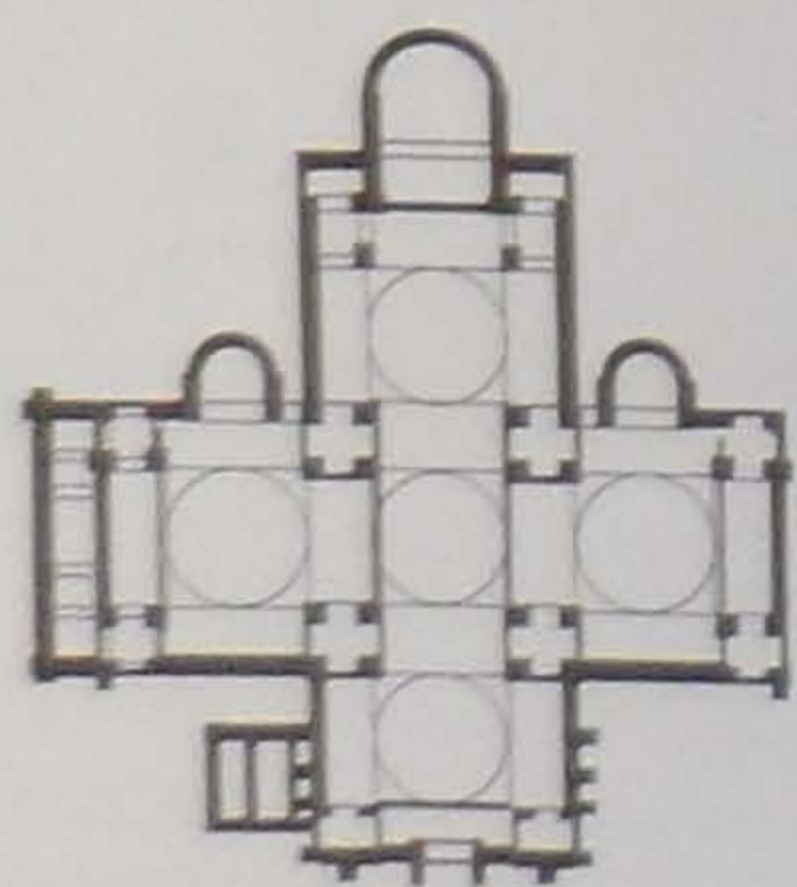
го — Изабелла Ангулемская. Первоначально гробницы располагались так, что дети покоились в ногах у родителей. Однако точное расположение гробниц остается неизвестным. До нашего времени дошли лишь четыре удивительно красивых надгробия Генриха II, Ричарда Львиное Сердце, Алиенора и Изабеллы.



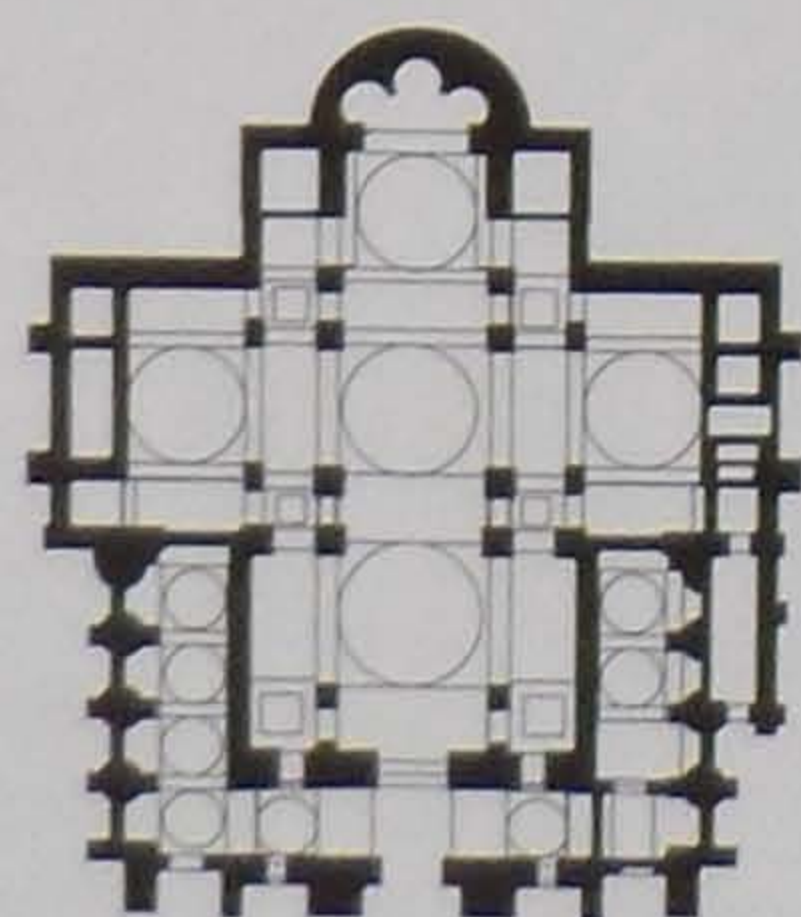
Фонтевроль, вид на монастырь с воздуха (слева), помещения кухни (вверху)

Перигё (Дордонь), Сен Фрон.
Ок. 1120 г. Вид на купола церкви

Внизу справа:
Сен Фрон перед реставрацией
куполов (фото, XIX в.)



Сен Фрон, план. Ок. 1120 г.



Церковь св. Марка (Венеция),
план. С 1063 г.



Пуатье (Вьенна), Сент Илер.
Первая половина XI в., ок. 1130 г.
и далее. Центральный неф
с двухъярусным вертикальным
строением ближайших боковых нефов

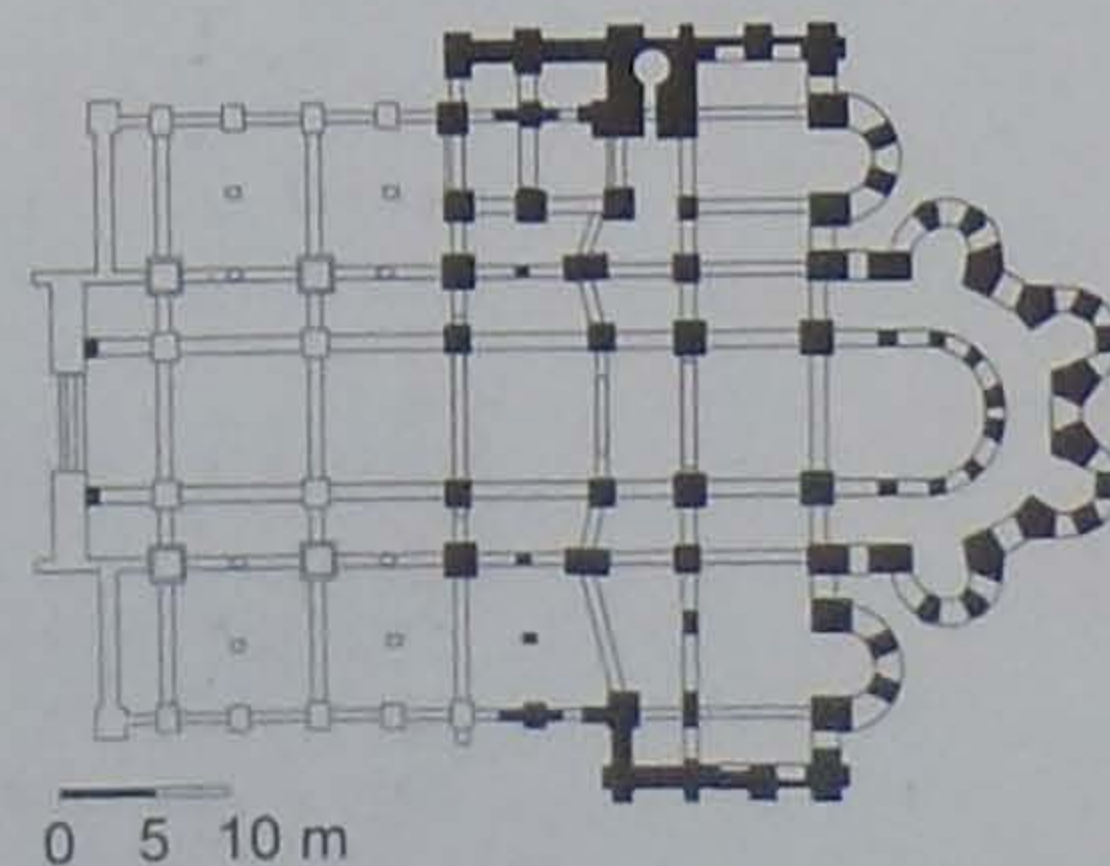
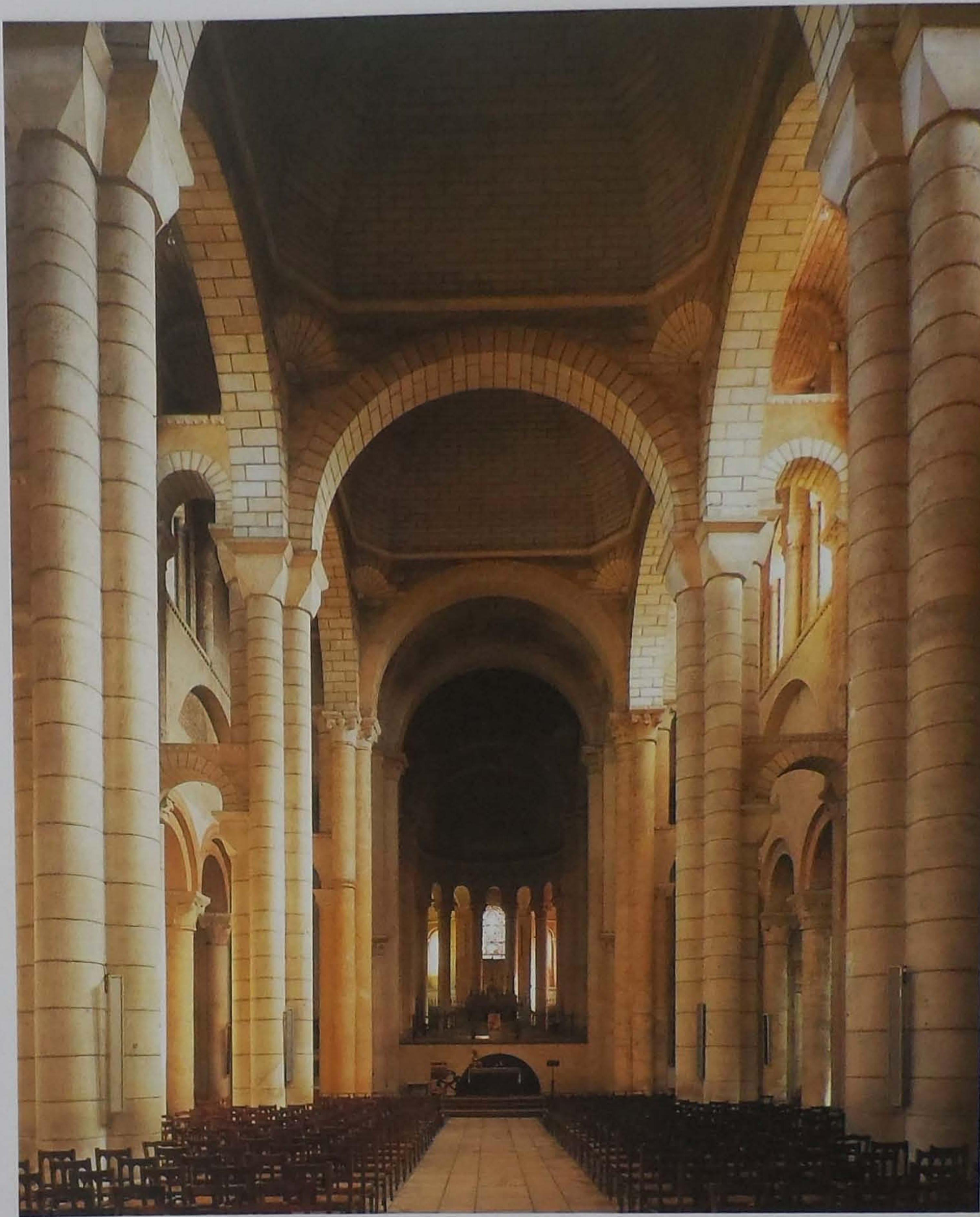
ла построена в первой половине XI века, а ее интерьер был полностью изменен около 1130 года и позднее, во время пристройки деамбулатория с радиальными капеллами и двух боковых нефов. От первоначальной постройки сохранились узкий, выступающий трансепт с двумя апсидами на востоке, верхняя область стен центрального нефа и широкая апсида.

В центральном нефе были поставлены столбы в форме трилистника, на которые легли поперечные арки, тем самым в бывшем (предположительно) зальном пространстве нефа образовались боковые проходы. В кладке сводов арок сделаны выступы, соединенные с восьмигранными куполами. Сами купола выполнены в традиции более ранних центральных куполов. Столбы и поперечные арки каждой траверсы укреплены двумя арками-«мостами», расположенными одна над другой. Из-за большой ширины куполов несущие столбы каждого купола поддерживаются сразу в восьми местах. Учитывая четыре крайних нефа, Сент Илер можно назвать церковью базиликального типа с шестью боковыми нефами, в которой самым необычным образом сплелись разные архитектурные элементы. Независимо от того, было ли это сделано намеренно или явилось внезапным решением какой-то возникшей проблемы, Сент Илер не имеет себе равных в романской архитектуре Франции.

Руссильон и Прованс

В Бургундии еще не была закончена Ключи II, когда в 975 году семь епископов освятили церковь Сен-Мишель-де-Кюкса, основанную Суинфредом, графом Сердани. Церковь была трехнефной с сильно выступающим трансептом, к которому примыкало пять или семь ступенчатых апсид с прямоугольной центральной. В начале XI века ее знаменитый строитель аббат Олиба приказал окружить главную апсиду сводчатым деамбулаторием, добавив на восточной стороне еще три апсиды, и расширил неф храма. Спустя некоторое время Олиба выстроил круглую церковь Нотр-Дам-де-ля-Креш в восточной части будущего монастыря, ради чего пришлось сломать недавно законченную центральную апсиду деамбулатория. Оригинальные плоские перекрытия базилик в Арле-сюр-Теш (с 1064) и Эльне (первая четверть XI в.) позволяют предположить, что центральный неф Сен-Мишель изначально также не имел сводов.

В отличие от Сен-Мишель, церковь Сен-Мартен-дю-Канигу была полностью перекрыта сводами. Она принадлежала монастырю, основанному Гифредом, сыном Суинфреда, и служила усыпальницей графского семейства. Церковь стоит в Восточных Пиренеях, пустынной местности у подножия вершины Канигу высотой 2784 м (с. 163). Это двухъярусное здание. Три нефа нижней церкви Нотр-Дам-ла-Сутеррен перекрыты цилиндрическими сводами. Центральный неф состоит из шести траверс одинакового размера, за которыми прежде шла еще одна траверса между боковыми нефами, впоследствии замурованная. Хор с крестовыми сводами разделен на три траверсы одинаковой ширины и заканчивается тремя одинаковыми апсидами. Вначале опорами служили три пары гранитных колонн, застроенные позднее в процессе возведения верхней церкви. Сейчас можно увидеть лишь восточную пару колонн. Нижняя церковь не сообщается



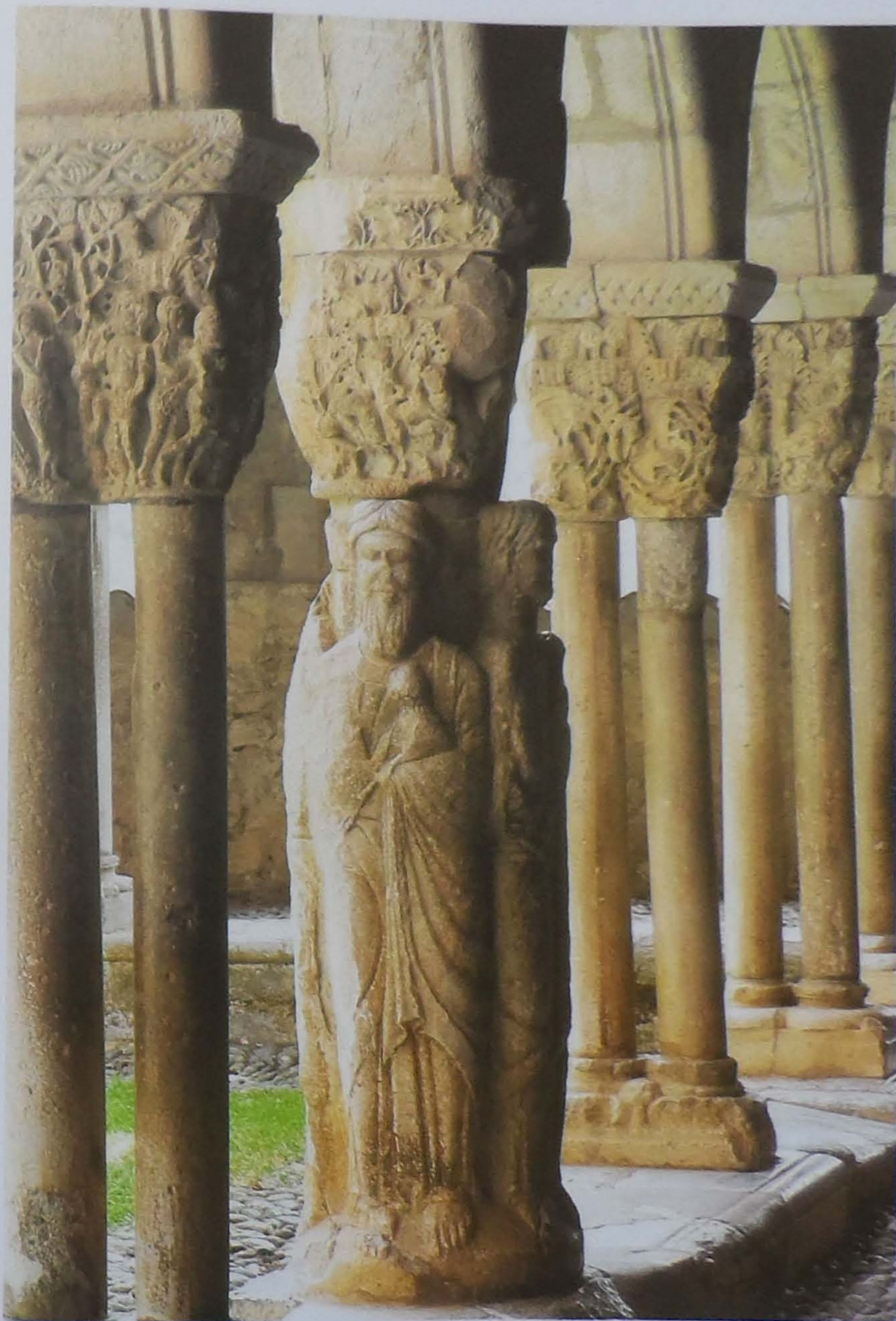
0 5 10 m

Сент Илер, план



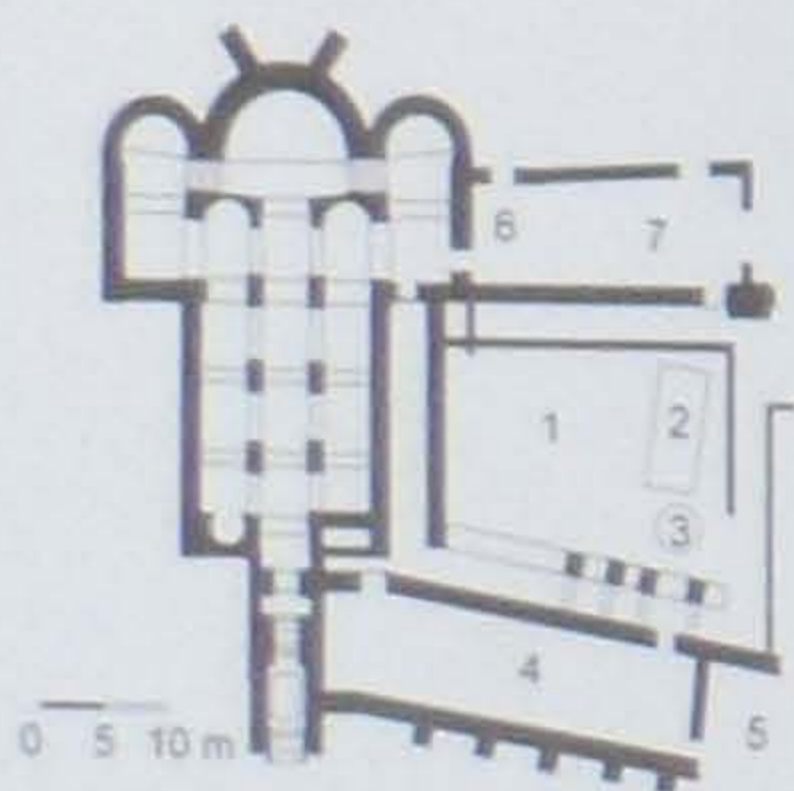
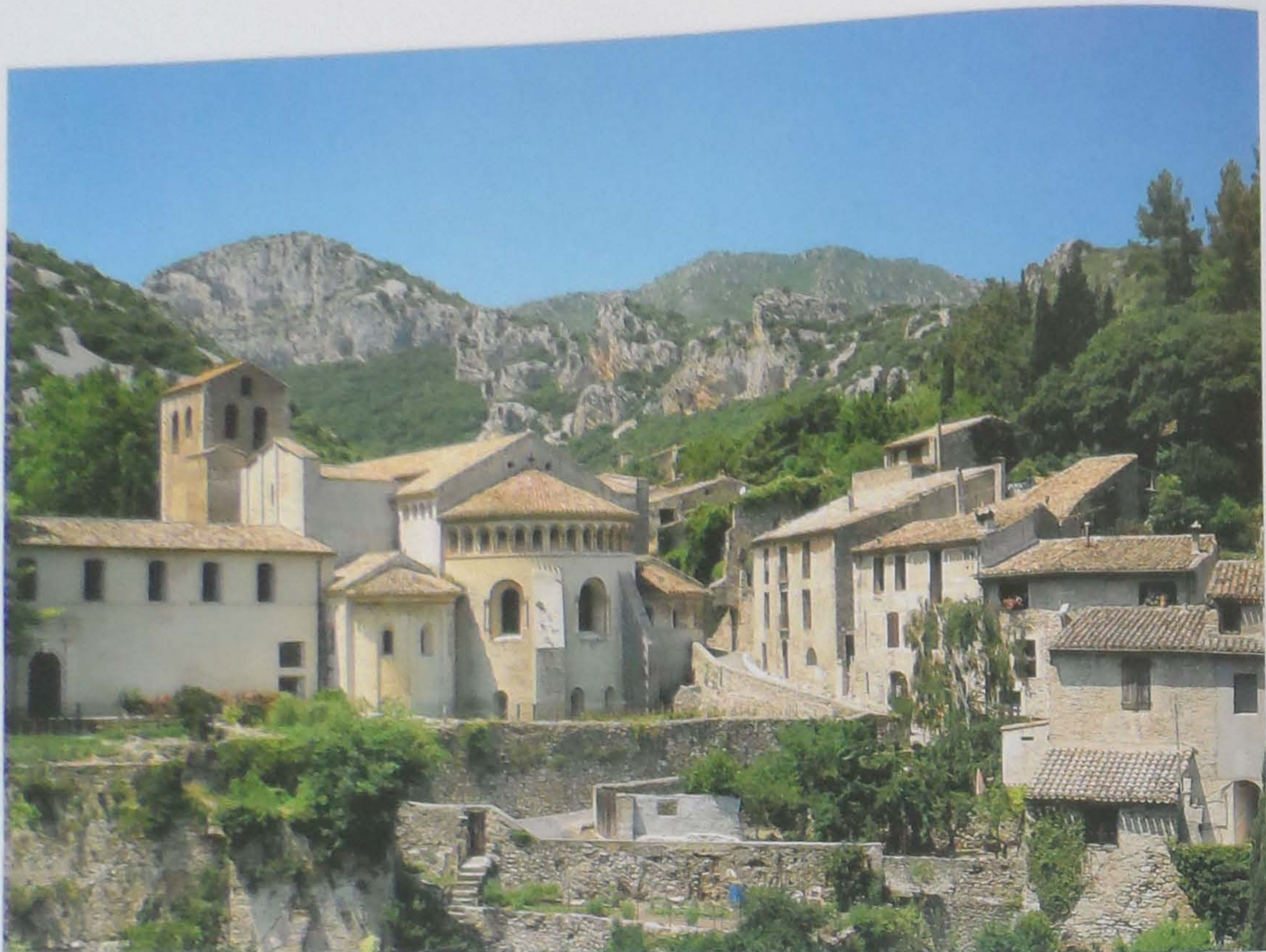
С. 160:
 Сен-Жюст-де-Валькабрер
 (Верхняя Гаронна). Конец XII в.
 Вид с северо-востока.

Сен-Бертан-де-Комманж (Верхняя
 Гаронна), аркады клуатра

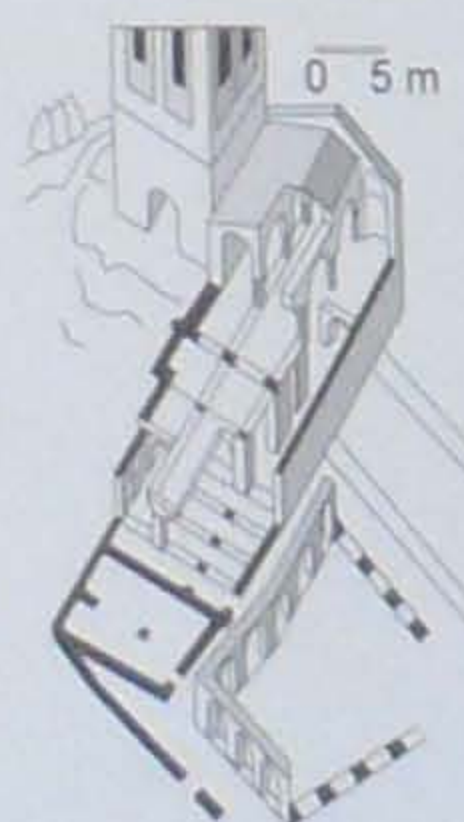


Сен-Гильем-ле-Дезер (Франция). Бывшая монастырская церковь Сен-Гильем. X в., третья четверть XI в., ок. 1100 г. Вид на апсиду (построены в разное время), неф (основан в X в.) и западную башню

С. 163:
Сен-Мартен-дю-Канигу (Восточные Пиренеи). Этот высокогорный монастырь, поддерживаемый мощными подпорными стенами, расположен в живописном местечке у подножия вершины Канигу в Восточных Пиренеях



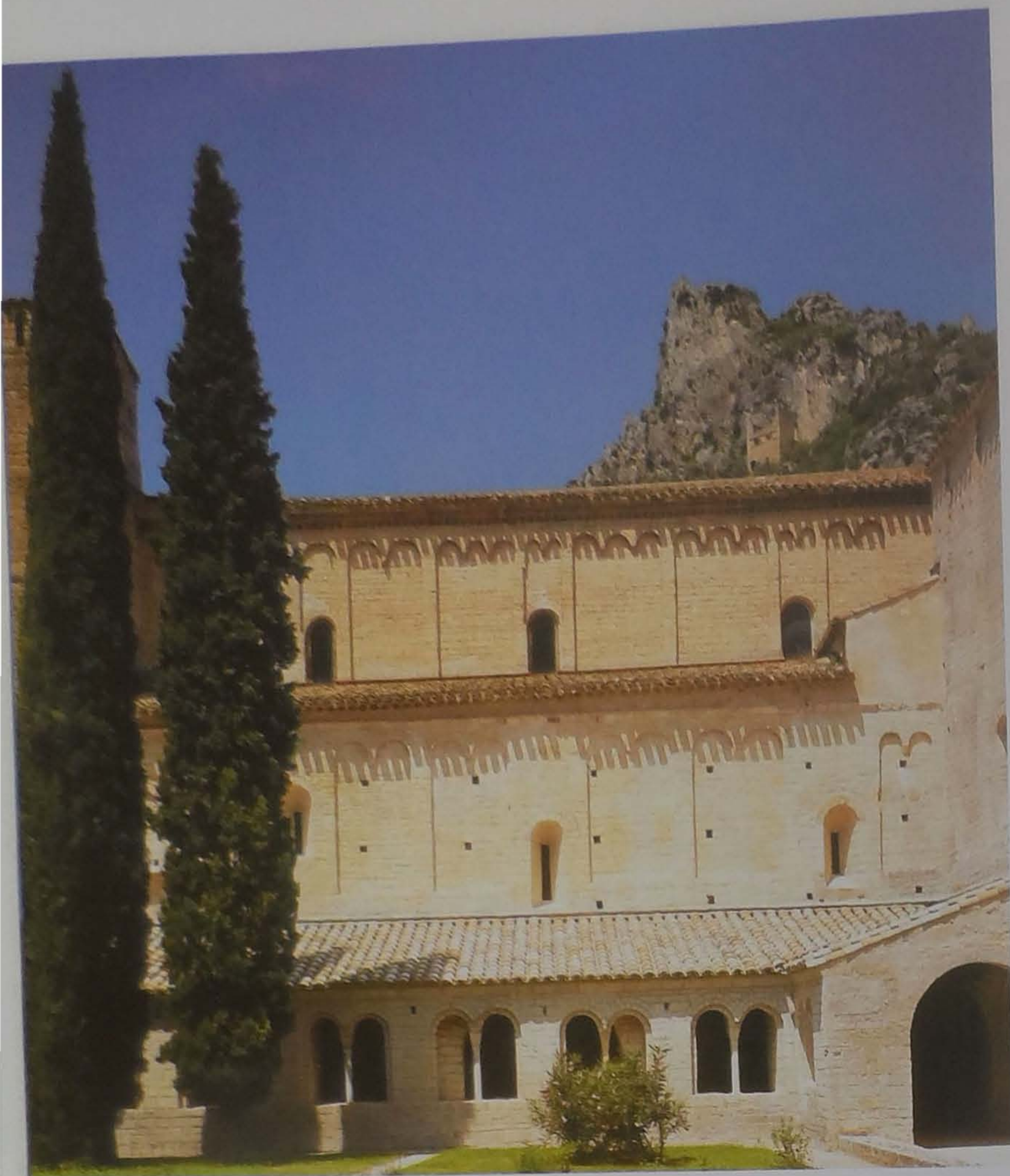
Сен-Гильем, план



Сен-Мартен-дю-Канигу, изометрическая проекция двух ярусов церкви



Сен-Гильем-ле-Дезер (Эро), бывшая монастырская церковь Сен-Гильем. X в., третья четверть XI в., ок. 1100 г. Вид на клуатр и неф с южной стороны



ни с трапециевидным нартексом в западной части монастыря, ни с верхней церковью Сен-Мартен.

Сен-Мартен тоже трехнефная и перекрыта цилиндрическими сводами. Одна травея верхней церкви соответствует двум травеям нижней. Верхняя смещена на восток относительно нижней церкви: Сен-Мартен начинается над второй травеей центрального нефа Нотр-Дам и выступает на полторы травеи над ее окончанием. Необычайно высокие и широкие арки под цилиндрическими сводами лежат на толстых стержнях колонн с грубо орнаментированными капителями «на подушке». Внутреннее пространство храма делится на две части парой крещатых столбов, несущих поперечные арки. На востоке храм заканчивается тремя полукруглыми апсидами, соотношение между которыми повторяет соотношение центрального и боковых нефов. В церкви нет клирестория в пяте цилиндрического свода, как в Ключи II. Предположительно, окна не были построены специально, после удачного опыта с нижней церковью.

На северо-востоке стоит массивная колокольня, расчлененная удивительно изящными слепыми арками, подобными тем, что украшают апсиду верхней церкви. На юго-западе расположен трапециевидный клуатр, сильно измененный в процессе реставрации.

На развитие архитектуры на юге Франции оказало влияние строительство монастырской церкви Ключи, которое не могло не подвигнуть зодчих на эксперименты с цилиндрическими сводами. Зальная церковь с цилиндрическим сводом такого же типа, как

Сен-Савен-сюр-Гартамп или в Кюноле была построена в Канигу за целое столетие до того, как этот стиль укоренился в Западной Франции. В области, лежащей на западе от Роны, в первой половине XII столетия было возведено еще три зальных церкви с цилиндрическим сводом: в Корнейя-де-Конфлан, в Каркасоне и в Марсеволе. На западе от Роны этот стиль появляется уже в середине XI столетия, сначала в Сен-Дона, а затем в Сен-Реми-де-Прованс, в Амбрене и в Йере.

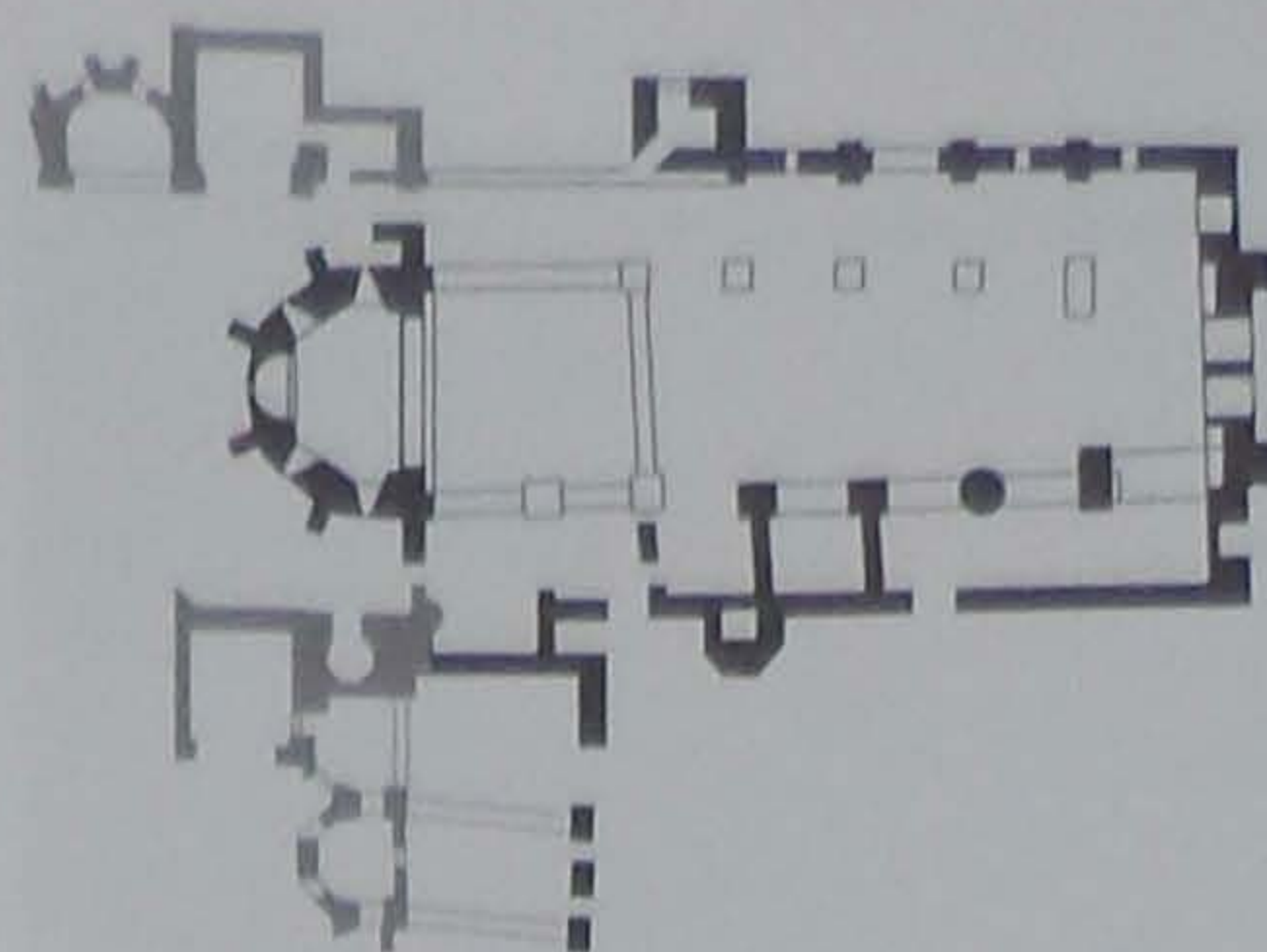
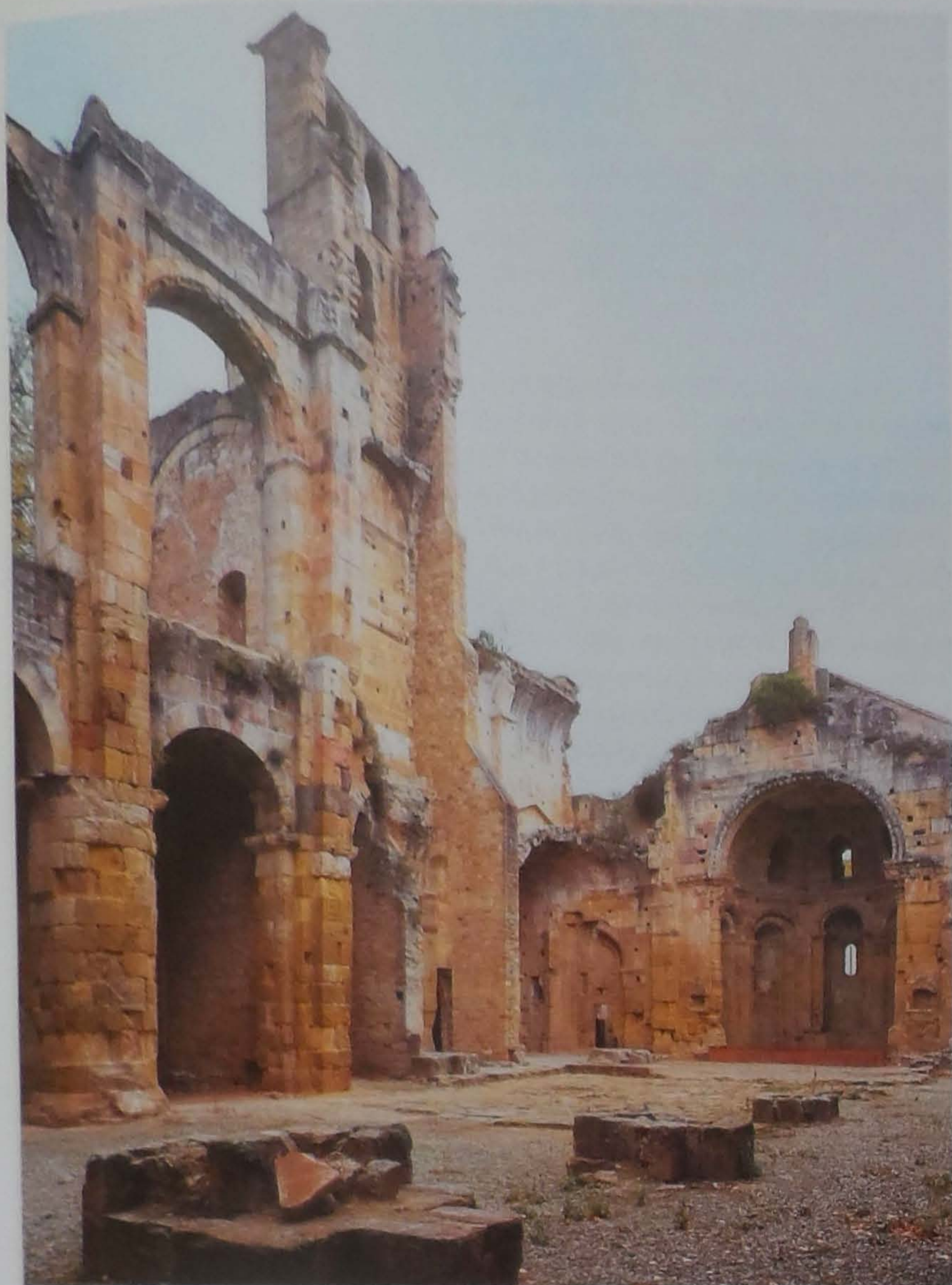
Развитие церковной архитектуры Бургундии было полностью подчинено принципам Ключи. Храмы этой области дали сильнейший толчок к развитию романской архитектуры на юге Франции на всем протяжении XI века, что видно на примерах церкви Куарант и бывшей церкви бенедиктинского аббатства Сен-Гильем-ле-Дезер (с. 162–164). Церковь Куарант была освящена в 1153 году. Подобно Ключи II, ее центральный неф был перекрыт цилиндрическим сводом с окнами в пяте. Обитель Сен-Гильем была основана графом Гийомом Тулузским, соратником Карла Великого.

Во время раскопок монастыря в 1962–1970 годах обнаружили квадратную крипту, которая, видимо, относится к концу X века. Она могла принадлежать более ранней однонефной церкви, остатками которой являются первая травея существующей церкви, две крошечные апсиды транспта и частично фундамент, на котором возведены опоры нефа и транспт.

Церковь Сен-Гильем, освященная в 1076 году и сохранившаяся до наших дней, состоит из трех четырехпролетных нефов и сильно выступающего транспта с тремя апсидами, возведенными около 1100 года. Неф имеет два яруса. Широкие прямоугольные столбы со встроенными полупилонами со стороны центрального и боковых нефов держат аркады с подпружными арками. Над аркадами под цилиндрическим сводом сделаны большие окна. Полупилоны начинают подпружные арки цилиндрического свода и вертикально расчленяют пространство храма. Снаружи неф расчленяется ритмически организованными слепыми элементами.

Окна одноярусного хора расположены под рядом широких слепых аркад. Строительство храма велось долго, что отразилось в его наружном убранстве: если южная апсида украшена типичными слепыми арками, лежащими между лизенами, то архитектурное членение северной апсиды состоит из низких слепых аркад под самым свесом крыши, в которые вставлены небольшие окна. Окна широкой центральной апсиды, поддерживаемой необычайно мощными контрфорсами в виде столбов, больше и фланкированы колонками. Под свесом крыши проходит непрерывный ряд аркад, через которые виден купольный свод. Подобные слепые аркады есть и в Сент-Этьенн в Невере. Базиликальное вертикальное строение нефа с клиресторием под цилиндрическим сводом тоже напоминает Сент-Этьенн. Галерей в Сен-Гильем нет.

Однако не только Бургундия оказала влияние на развитие зодчества на юге Франции: паломнические церкви тоже оставили неизгладимый след в архитектуре Руссильона. Когда бенедиктинское аббатство Сент-Мари в Але-ле-Бен получило новую церковь в первой половине XII века, аббат Раймунд решил построить в ней семипролетный неф по примеру паломнических церк-



Але-ле-Бен (Од), бывшая монастырская церковь Сент Мари. Первая половина XII в. Боковой неф, центральный неф, апсида (слева), внешний вид апсиды



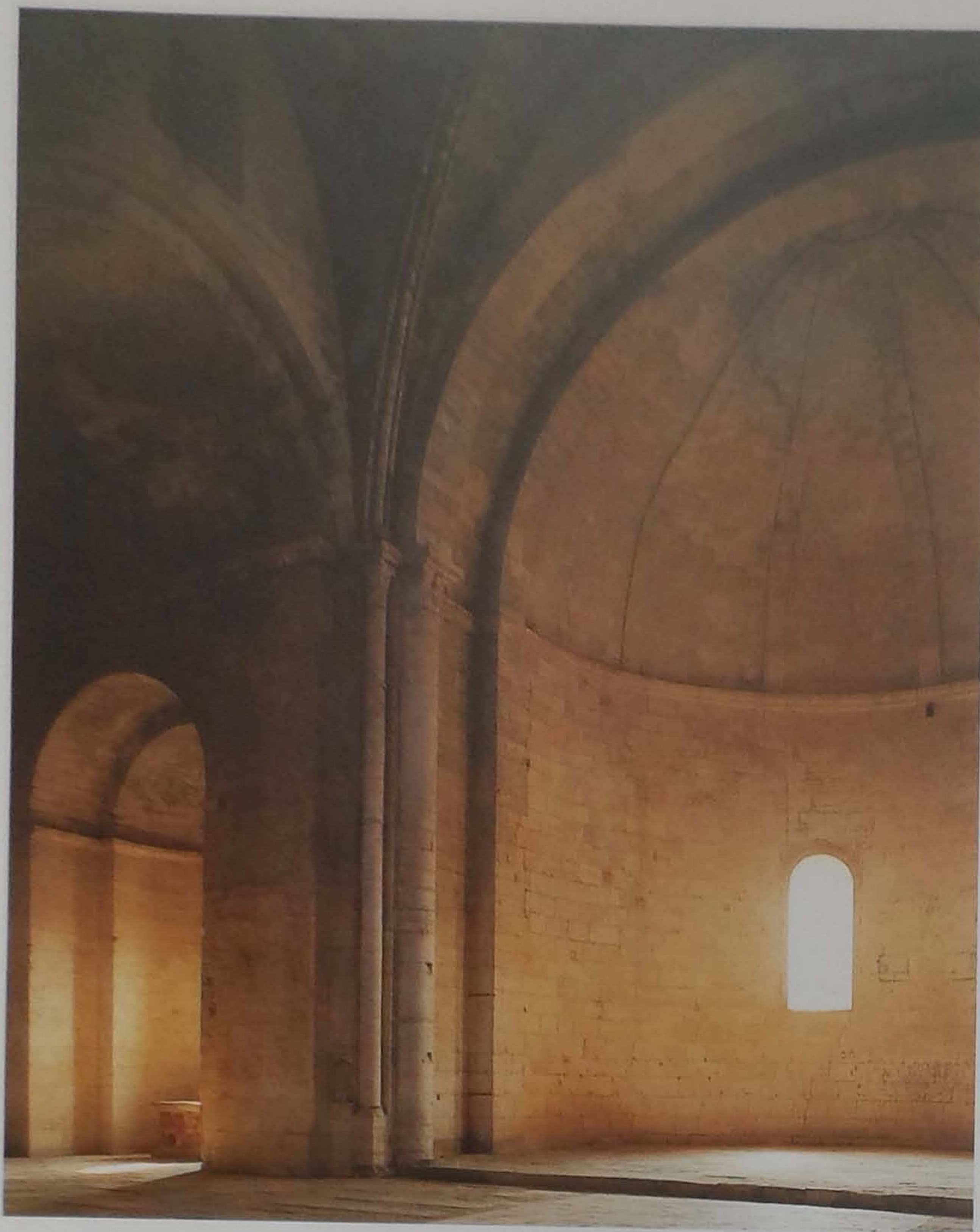
вей. Ее восточная часть состояла всего из одной апсиды, равной по ширине центральному нефу. Сегодня от этого здания остались лишь руины (вверху). Столбы, в которых и сейчас заметно сильное чередование, вероятно, имели крещатые базы, между ними проходили аркады и галереи приблизительно одинакового размера, а сверху лежал цилиндрический свод. Галереи, должно быть, были перекрыты полуцилиндрическими сводами и имели большие окна, обрамленные снаружи колонками и орнаментальными фризами; кроме того, там могли быть небольшие круглые окна, «окули». Кроме существовавшего прежде двойного входа на западе, сохранился еще один перспективный портал с южной стороны храма. На уровне пятой травеи с западной стороны к нефу примыкали две высокие тонкие башенки с винтовыми лестницами. В церкви могли быть колокольни, поскольку верхний ярус северной башенки хранит следы аркад, предназначенных не только для декора, но и для того, чтобы был слышен колокольный звон.

В центральной апсиде имеется пять ниш, фланкированных колоннами, и три окна в купольном своде. Снаружи полигональная (трехгранная) апсида укреплена в каждом углу нижнего яруса контрфорсами в виде столбов. Между ними над гладким цоколем выступают широкие прямоугольные элементы с тремя тонкими слепыми аркадами внутри. Верхний ярус, над которым расположен купольный свод, заканчивается угловыми колоннами и трехчастными архитравами, украшенными сверху богатым орнаментом.

Помимо принесенных извне архитектурных стилей, в Руссильоне развивался свой оригинальный стиль, характерной особенностью которого является продольный неф. Он возник в XI столетии и позднее широко распространился на юге Франции. Сначала храмы строились без сводов, образцами такого рода построек служат церкви Монастир-дель-Кам (1064–1087), Серрабон (конец XI в.), Конне-Минервуа (после середины XII в.) и Сен-Жени-де-Фонтен (освящена в 1153).

Поздний романский стиль Прованса

К востоку от реки Роны сохранилось немного храмов, построенных ранее XII столетия. В ту пору романское зодчество переживало расцвет в Бургундии и на севере Франции: были построены Ключи III и две монастырские церкви в Кане. Первое упоминание об освящении церкви в области восточнее Роны относится лишь к 1103 году. Восстановленный собор в Экс-ан-Провансе имеет ныне первоначальный вид: без боковых нефов и сводов, но с круглыми нишами в боковых стенах. В начале XII века в этой области впервые был перекрыт цилиндрическим сводом неф церкви Сен-Мартен-де-Лондр (предположительно поначалу он был более узкий). Возник новый тип: со сводами, без боковых нефов и с нишами с обеих сторон. Только после 1200 года цилиндрические своды уступили место нервюрным, которые в тот период в Провансе отличались массивностью и тяжеловесностью. Однонефные церкви с нервюрными сводами до сих пор можно встретить в Каstellане, Фрежюсе и Грасе.



Монмажур (Буш-дю-Рон), бывшая монастырская церковь Нотр-Дам. Ок. 1140–1153 гг.: крипта, хор и трансепт; с 1160 г.: центральный и боковые нефы. Диагональный вид хора (вверху), общий вид монастыря (внизу)



Самым распространенным типом церкви на юге Франции были базилики с цилиндрическими сводами. Такие своды появились с последней четверти XI века, однако их возведение оставалось для зодчих весьма сложной задачей. Поэтому во всем Провансе было построено лишь четыре сводчатые базилики: Сен Трофим и Сент-Онорат-де-Алискамп в Арле, Сен Виктор в Марселе и собор в Везон-ла-Ромене (все они датируются второй половиной XII столетия).

Один неф обычно дополнен либо трансептом с тремя апсидами на восточной стене, либо, при отсутствии трансепта, одной апсидой. Этот тип храма не предполагал возведение деамбулатория с венцом капелл. Сохранилось только два деамбулатория: в церкви монастыря Сен-Жиль, который находился в ведении Ключни, и в крипте в Монмажуре. Они имеют очень мрачный и аскетичный вид. Мрачность объясняется тем, что окна могли располагаться лишь на западной стене нефа и в апсиде, но аскетизм внутреннего убранства объяснить гораздо сложнее. Конечно, из-за отсутствия боковых нефов и деамбулатория в храме не было колонн с капителями, украшавших другие церкви. Однако орнамента нет ни на слепых элементах, расчленяющих стены алтарной части, ни на полупилонах между нишами. Интерьер провансальских церквей остался аскетичным в те времена, когда романская архитектура переживала свой первый и главный расцвет. Удивительные скульптурные изображения появляются лишь на папертях и в клуатрах.

Одна из многочисленных однефных церквей Прованса принадлежит бывшему монастырю Нотр-Дам в Монмажуре (слева). Прежде, до осушения болот, до крипты на склоне горы Мон-Мажор можно было добраться только на лодке. Крипта была освящена одновременно с восточными секциями верхней церкви в 1153 году. В центре здания расположена купольная часовня с одной травеей с западной стороны, которая окружена деамбулаторием, перекрытым цилиндрическим сводом, с пятью радиальными капеллами. Перед ним находится напоминающий трансепт туннель с двумя апсидами по восточной стене и наклонным проходом по центральной оси. Стены выполнены из больших, тщательно обработанных плит из тесаного камня, но на них нет ни полупилонов, ни несущих арок, ни карнизов или капителей.

За исключением деамбулатория и капелл, восточная область церкви повторяет план крипты. А на месте деамбулатория стоит широкая апсида, полукруглая изнутри и полигональная снаружи, которая открывается в продолговатое средокрестие. Восстановленный купольный свод церкви членится плоскими ребрами из цельного камня. Крылья трансепта ниже нефа и апсиды. Они перекрыты цилиндрическими сводами и в нижнем ярусе имеют по одной апсиде на восточной стене. Строительство нефа началось около 1160 года, но были возведены лишь две из запланированных пяти травей. Травеи расчленяются поперечными арками, которые поддерживают цилиндрический свод со стрельчатым очертанием, начинающийся над узким карнизом. Над арками открываются ниши. Не только крипта, но и верхняя церковь отличается почти цистерцианским аскетизмом, только апсиду украшает пара колонн с простыми капителями, декорированными растительным орнаментом. Около 1190–1200 годов, отдель-

Сен-Габриэль (Буш-дю-Рон),
капелла. Ок. 1200 г.
Западный фасад с входным порталом

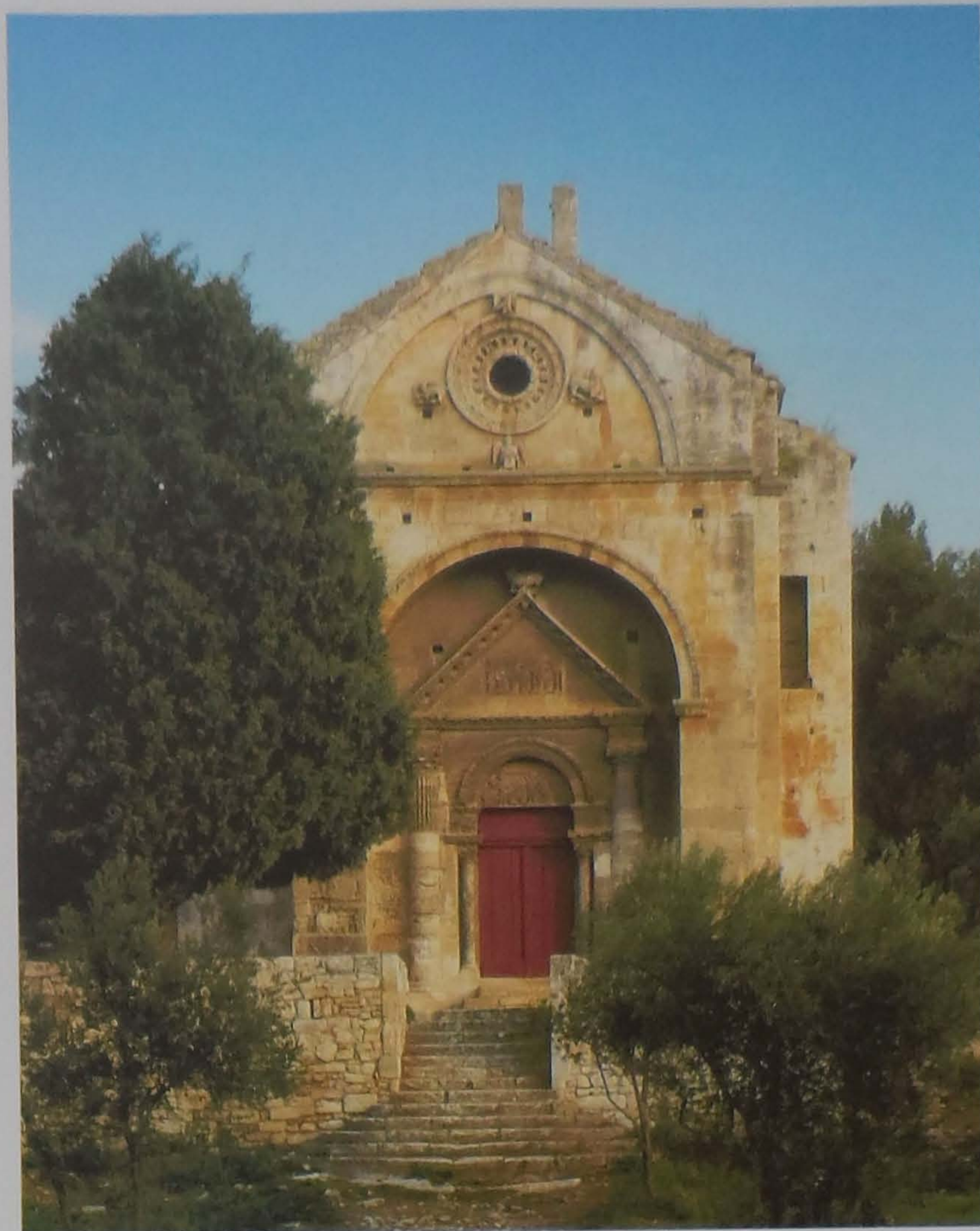
Внизу:

Сент-Мари-де-ля-Мер (Буш-дю-Рон),
паломническая церковь Жен-миро-
носиц. Ок. 1170/80 гг., ок. 1200 г.
Вид с юго-западной стороны

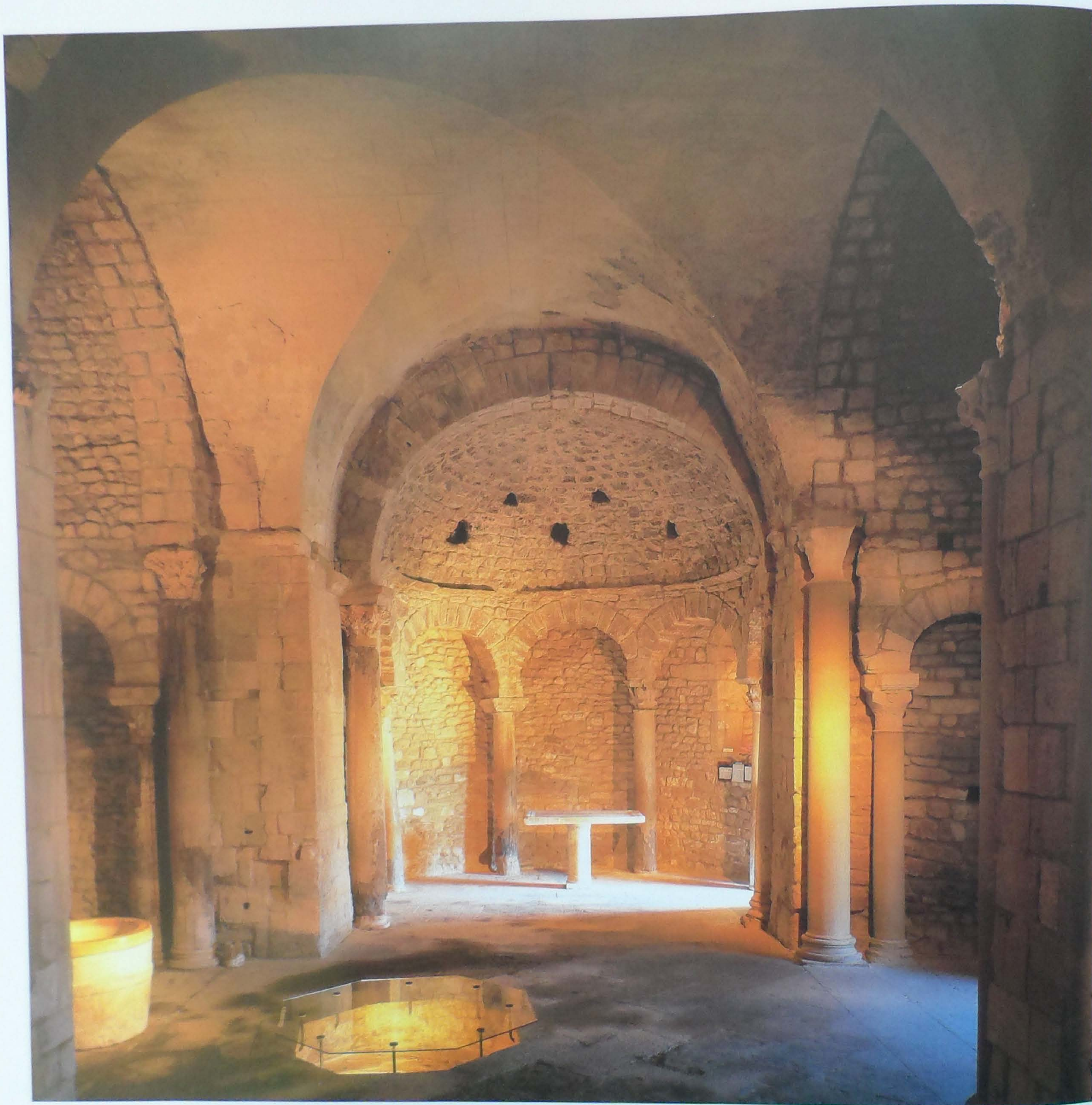
ные участки церкви обрушились, поэтому восточная область была перестроена, а свод средокрестия модернизирован. В клуатре, относящемся к последней четверти XII века, находились замечательные образцы романской скульптуры, большая часть которых перевезена сейчас в музей. Но в церковных галереях остались удивительные надгробия.

Построенная около 1170–1180 годов паломническая церковь Святых Жен (Жен-мироносиц) в Сент-Мари-де-ля-Мер является одним из самых знаменитых провансальских памятников. Это однефная пятипролетная церковь, наружные стены которой расчленены углубленными слепыми аркадами (справа). Шестой, трапециевидный пролет ведет в полукруглую апсиду. Около 1200 года здание храма было увеличено и приняло вид фортификационной церкви. Над навесными бойницами была пристроена зубчатая стена, а алтарная часть была увенчана полигональной башней. Окна апсиды замуровали, в результате и без того плохо освещенный интерьер храма стал еще мрачнее. За исключением плоских слепых арок на стенах апсиды, внешнее убранство паломнической церкви полностью лишено декора. Зубчатые стены, поднимающиеся над рядом полуциркульных арок, и глухая башня над главной апсидой выглядят угрожающе и неприступно. Апсиду и две примыкающие к ней трапезы приподняли, разместив внизу крипту, построенную на пожертвования Рене Анжуйского.

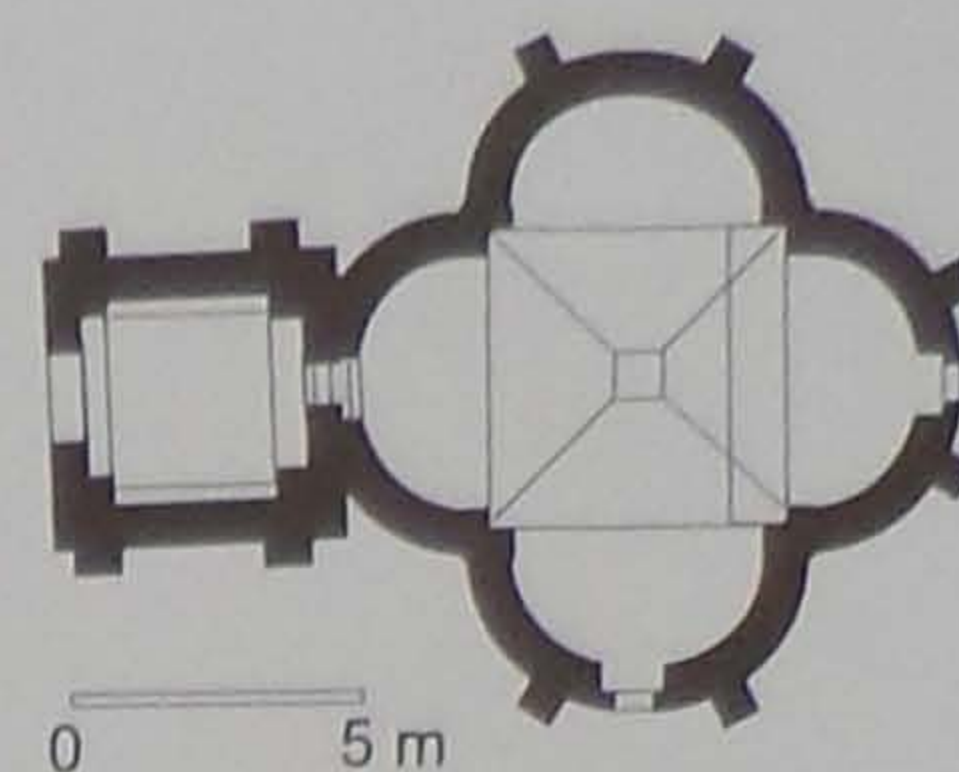
Недалеко от Тараскона стоит прелестная церквушка Сен-Габриэль (справа), датируемая примерно 1200 годом. Это один из важнейших образцов провансальской романики. Как и другие провансальские храмы, Сен-Габриэль — однефная церковь, перекрытая цилиндрическим сводом со стрельчатым очертанием. Ее внутреннее убранство знаменито уходящими в стены слепыми аркадами и отсутствием орнамента. Неф состоит из трех трапез, короткого, напоминающего капеллу расширения в восточной части и низкой, полукруглой апсиды. Западный фасад похож на римскую триумфальную арку. Он разделен на два яруса, которые соответствуют области стены и области свода внутри храма. В стрельчатой арке на щипце церкви находится круглое окно, обрамленное орнаментальными лентами, которые имитируют античные формы. Снаружи с четырех сторон света расположены символические скульптурные изображения четырех евангелистов. Под ними в нижнем ярусе открывается широкая полуциркульная арка, по краю которой идет узор со стрелами и овалами. В глубине арки — портал, фланкированный двумя колоннами и увенчанный треугольным щипцом с небольшим рельефом. На коньке щипца возвышается агнец. Вход в храм тоже фланкирован колоннами, имеет тимпан с резными фигурами и архивольты; дверная притолока не сохранилась. Лестница с каменными ступенями, расположенная в центре, ведет к платформе, которую поддерживают стены. Она придает еще больше очарования и без того необычайно красивому западному portalу.



Венаск (Воклюз), «баптистерий». XI в.
Внутренний вид на восьмиугольную
купель и алтарь в восточной апсиде



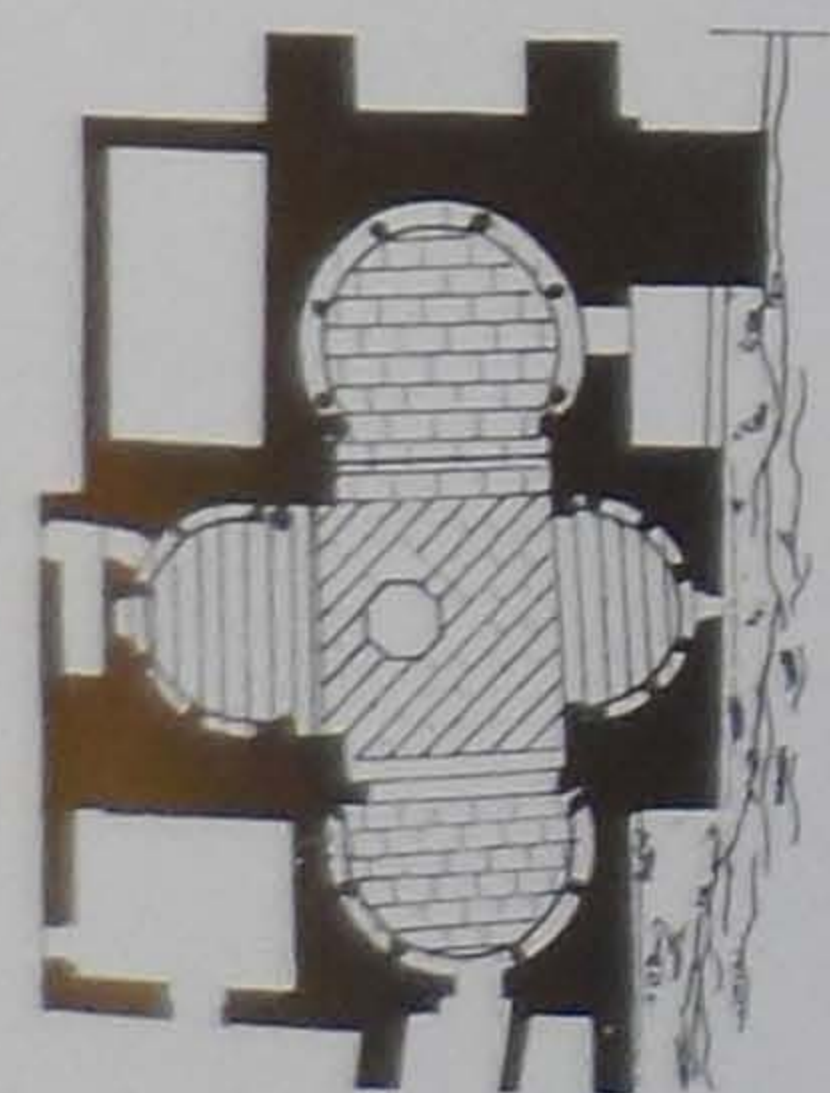
Здания с центрической планировкой в Южной Франции В Экс-ан-Провансе, Фрежюсе и Рье-зе встречаются красивые крестильни V-VI веков. Снаружи они имеют в плане квадрат, изнутри — восьмиугольник с нишами и деамбулаториями. Интерес к зданиям с центрической планировкой возвратился в XII столетии одновременно с увлечением античными римскими формами. Часовни в Венаске, Рье-Минервуа и Монмажуре имеют центрическую планировку, но, в отличие от древних баптистериев, не следуют единому горизонтальному плану. Самой древней постройкой является часовня в Венаске (с. 168), построенная в XI веке. Предполагают, что она действительно служила баптистерием. В центре находится прямоугольное пространство примерно 6×10 м, к которому примыкают четыре апсиды: у северной и южной подковообразная форма, а у восточной и западной — полукруглая. Снаружи все апсиды прямоугольные. Внутри они украшены рядом слепых арок, лежащих на колоннах. Базы, стержни и капители колонн были привезены из других зданий и заново собраны. В пол центрального прямоугольника встроена восьмиугольная купель. Часовня в Рье-Минервуа (внизу) была возведена около 1150–1175 годов. Постройка довольно своеобразна: семиугольник в центре здания обозначен чередующимися четырьмя крестатыми столбами и тремя колонна-



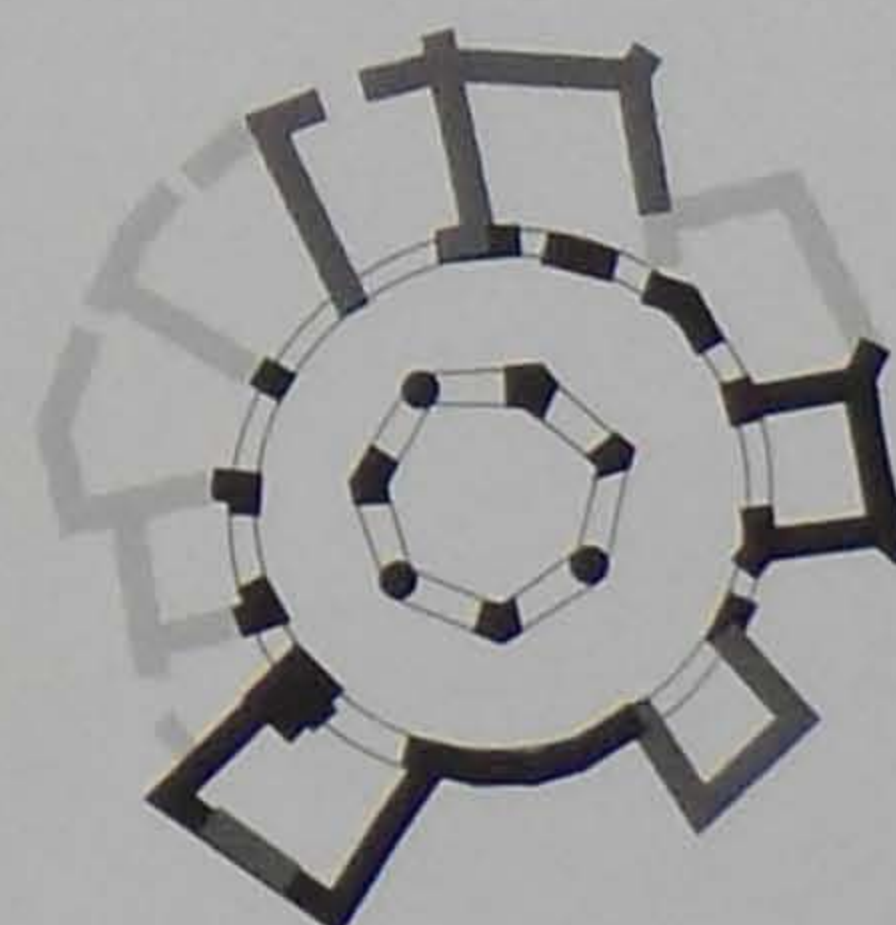
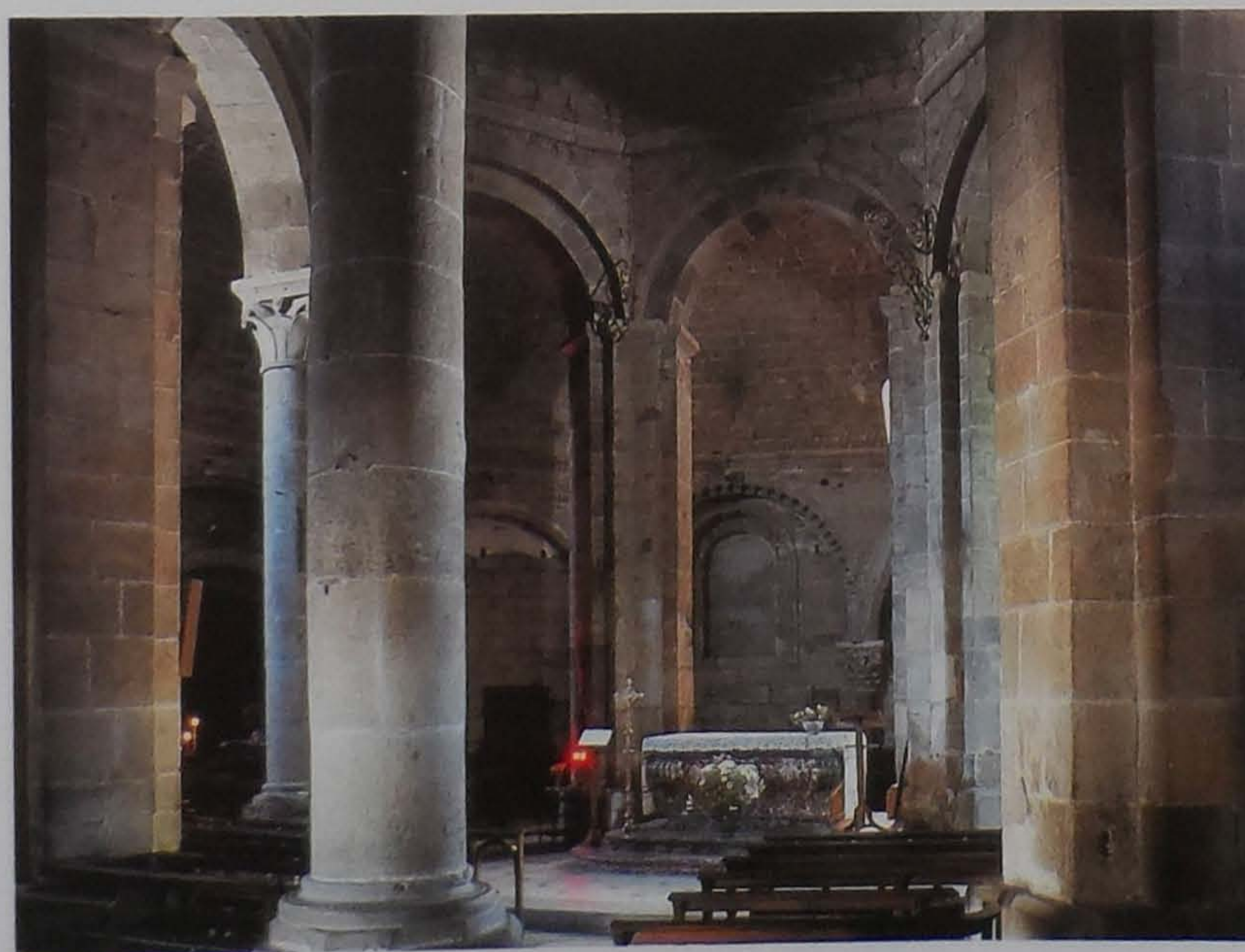
тырьмя апсидами. От постройки в Венаске она отличается искусностью архитектурного исполнения, которое достигло расцвета к концу XII столетия. Подобно крипте и верхней церкви аббатства, часовня Сент Круа выложена великолепной кладкой из тесаного камня, на которой практически не видно швов. В центре находится высокий квадратный зал, в который открываются четыре более низкие апсиды. К западной апсиде примыкает квадратный вестибюль. Красоту часовне, лишенной орнаментального декора, придает исключительная гармоничность и пропорциональность архитектурных элементов, тонкая работа по камню и искусное выполнение деталей. Неброско и в то же время выразительно выглядят внешние углы между апсидами и основным зданием. Апсиды не заканчиваются на уровне граней центрального куба здания, но выступают на пару сантиметров, образуя греческий крест. Столь же необычны четыре щипца с пересекающимися кровлями над каждой из сторон куба и башенка-фонарь.

ми и окружен четырнадцатигранным деамбулаторием, который декорирован слепыми арками на колонках и перекрыт полуцилиндрическим сводом. Центральный семиугольник увенчан куполом. Часовню окружают дополнительные беспорядочно разбросанные капеллы и ризницы. По проекту 1839 года к куполу при-

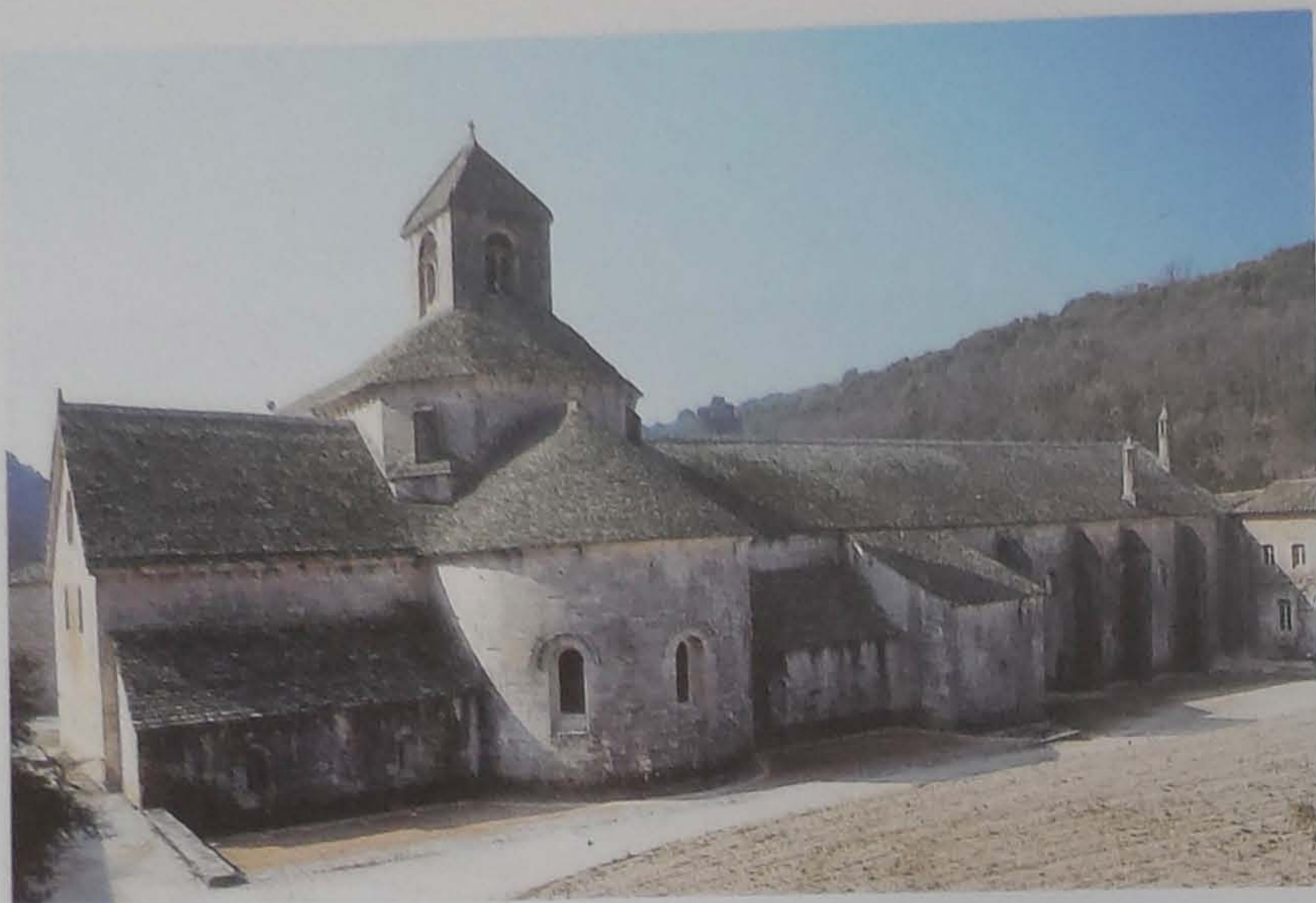
строили башню, а к деамбулаторию — четырнадцать самостоятельных, но соединенных с ним капелл. Капители часовни отличаются чрезвычайно тонкой работой, среди них находится знаменитое Успение Богородицы Мастера из Кабестани. Сент Круа в Монмажуре (вверху) — это кладбищенская часовня с че-



Венаск, «баптистерий», общий план



Рье-Минервуа (Од), круглая церковь Л'Ассомптъён-де-Нотр-Дам. Ок. 1150–1175 гг. Интерьер и план



Самыми живописными французскими постройками романского периода, пожалуй, являются цистерцианские монастыри на склонах Альп и Пиренеев. Они относятся ко второй половине XII столетия. Подобно более ранней церкви в Фонтене (с. 134–135), монастыри Прованса отличаются простотой, четкой структурой и тонкой работой по камню. Незабываемое впечатление, которое они производят, заключается, помимо прочего, в царящей вокруг идиллической атмосфере, в умиротворенности и спокойствии окружающей природы.

Сенанк

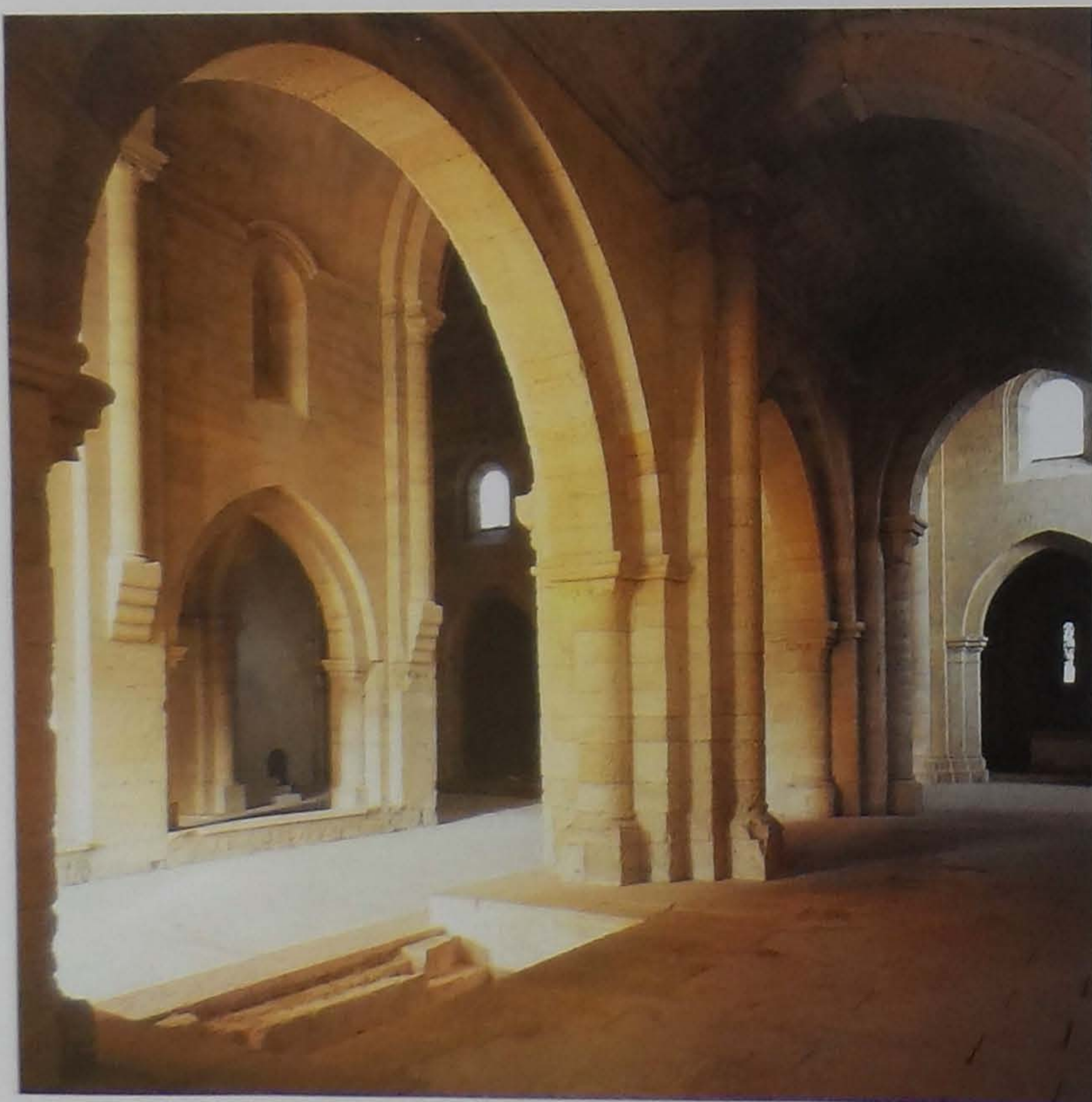
Монастырь в Сенанке был основан в долине Сенанколь епископом Кавайонским в 1148 году. Строительство началось около 1150 года. Восточная часть церкви выполнена в традиционной цистерцианской манере, но с характерными для юга Франции особенностями. Прямоугольная алтарная часть заменена апсидой, равной по ширине центральному нефу, которая отделена поперечной аркой. Арка выполняет роль удлиненной травеи. Боковые капеллы развиты в апсиды, прямоугольные снаружи, с

удлиненными травеями. Перед ними находится трехчастный выступающий трансепт, перекрытый цилиндрическим сводом, и купольное средокрестие. Центральный и боковые нефы выше трансепта. Его цилиндрический свод над клиресторием имеет стрельчатое очертание и лишен подпружных арок, но они поддерживают полуцилиндрический свод в боковых нефках. Их полупилюны имеют полукруглую форму и увенчаны гладкими капителями с

растительным орнаментом. За широким фасадом западной стороны трансепт почти не виден, а с востока он кажется самостоятельным зданием с боковыми приделами. Горизонтально вытянутый трансепт разбивает широкая апсида.

К западной области храма с севера примыкает живописный клуатр. Он граничит с другими монастырскими постройками, которые в своей простоте и отсутствии декора следуют цистерцианской традиции. Исклю-

Сенанк (Воклюз), бывший цистерцианский монастырь. Основан в 1148 г., монастырская церковь относится к 1150 г. Вид с восточной стороны (слева), крыло клуатра и внутренний двор (справа)



чение составляет здание капитула, впоследствии перекрытое сводом.

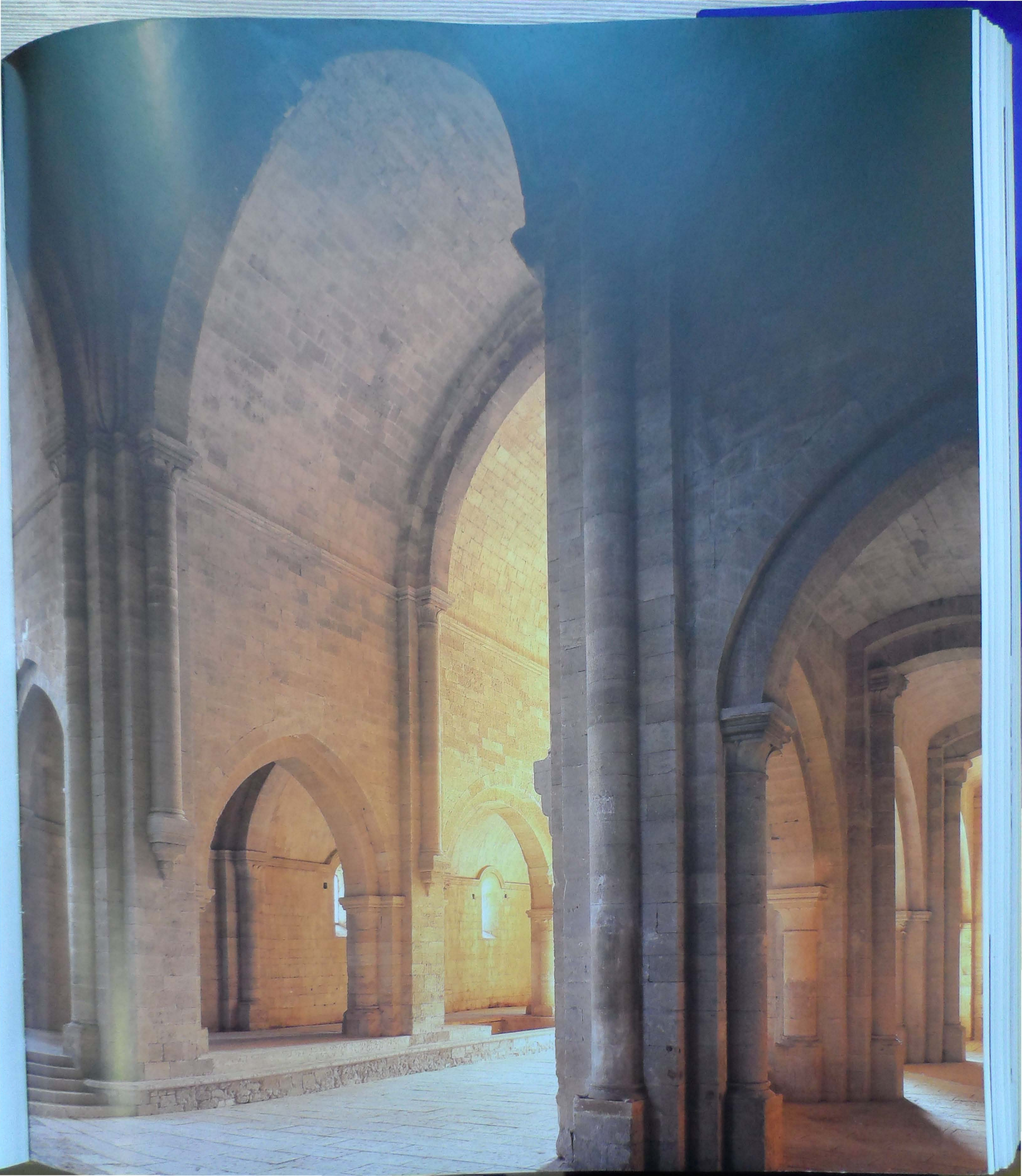
Сильвакан

Сильвакан, *silva canorum* (лат. «камышовый лес»), впервые был упомянут в 1030 году в связи с поселением отшельников. Однако прошло более столетия, прежде чем в долине реки Дюранс была основана цистерцианская обитель. Монастырь имел могущественных покровителей, а его первым аббатом был Оттон, единокровный брат императора Конрада III. Монахи пришли из Моримонда. Около 1160 года была построена монастырская церковь, которая сохранилась до нашего времени практически в первоначальном виде. Строительство велось несколько десятилетий, и квадратный алтарь с прилегающими прямоугольными капеллами были закончены лишь в 1191–1192 годах. Затем были возведены крылья трансепта, перекрытые цилиндрическим сводом со стрельчатым очертанием, и средокрестие с нервюрным сводом. Боковые нефы были перекрыты стрельчатыми цилиндрическими сводами разных размеров, апекс которых сильно смещен относительно нефа. Строительство

церкви продолжалось до 1230 года. Она отличается бедным декором, хотя подпружные арки цилиндрических сводов и аркад лежат на полуколоннах, у которых есть цоколь и капители с растительным орнаментом, напоминающие убранство церкви в Сенанке. Монастырь стоит на северном склоне, поэтому три нефа расположены ступенями, что создает впечатление замкнутости помещений, соединенных лишь окнами. Вход в неф зодчие решили слегка украсить перспективными арками, колонны которых, к сожалению, не сохранились.

Прочие монастырские постройки, в том числе клуатры, относятся ко второй половине XIII века.

Сильвакан (Буш-дю-Рон), бывший цистерцианский монастырь. Основан около середины XII в., монастырская церковь 1160 г. — ок. 1230 г. Южная стена центрального нефа (с. 171), центральный и боковые нефы (слева)





Фонтфруад

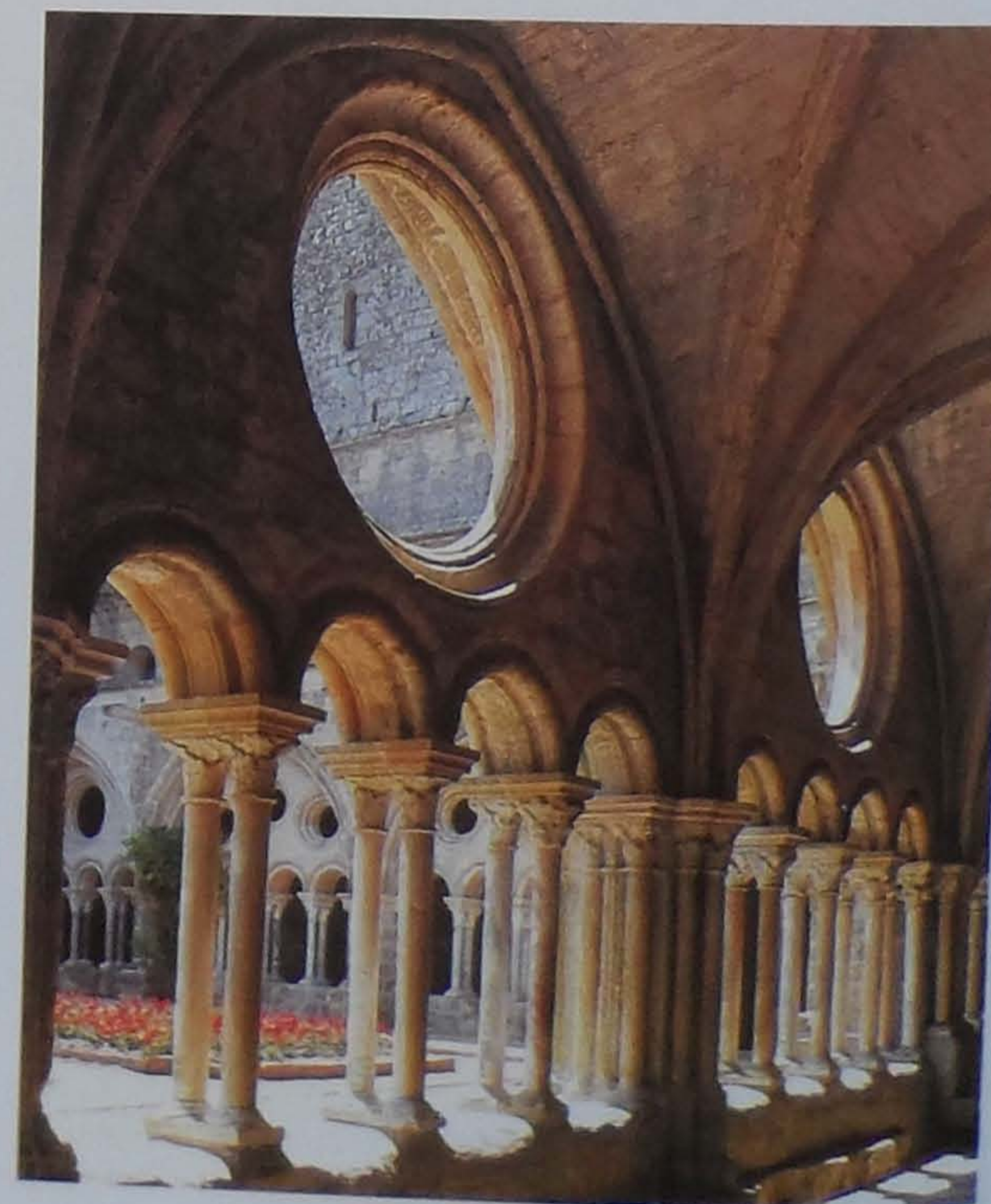
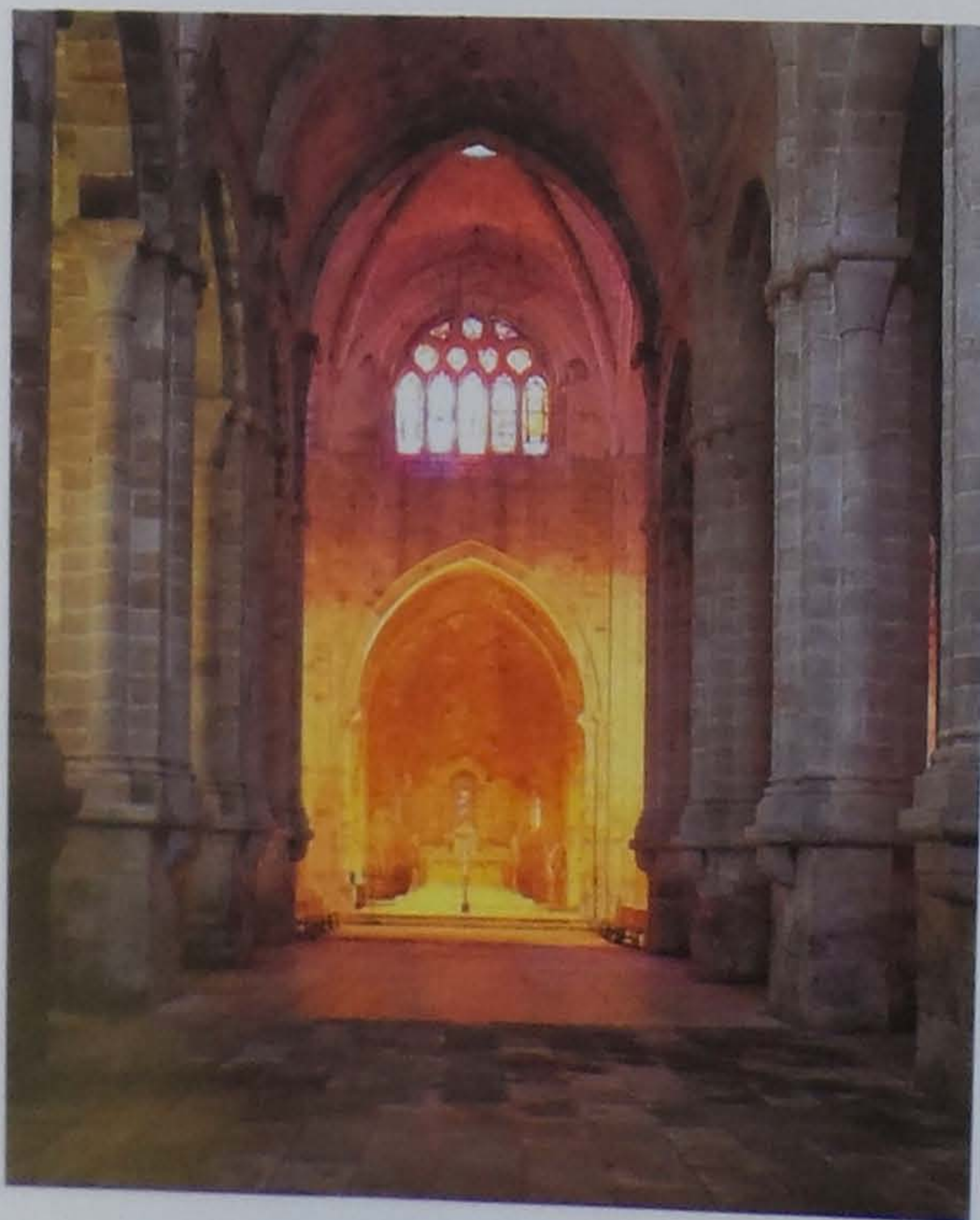
Монастырь Фонтфруад стоит в предгорье Пиренеев на юго-западе от Нарбонна. Он был основан в конце XI столетия Эмери I, виконтом Нарбонским, в 1146 году вступившим в недавно образовавшийся орден цистерцианцев. Средства на строительство великолепной монастырской церкви пожертвовала в 1157 году внучка основателя — Эрменгарда. В итоге была возведена трехнефная псевдобазилика из пяти травей с трансептом из трех квадратных травей. В трансепте выходят центральная полигональная апсида с удлиненной травей, две небольшие капеллы и две боковые апсиды также полигональной формы. В центральном нефе цилиндрический свод со стрельчатым очертанием, а в боковых — полуцилиндрические. Но три травеи трансепта и удлиненная травея главной апсиды перекрыты уже четырехчастными нервюрными сводами, поскольку их строительство было закончено лишь в начале XIII века. Ко второй половине XIII столетия относятся галереи клуатра, здание собрания капитула и dormitorio, а также помещения для послушников в западной части и изящная капелла аббата в юго-восточной части церкви.

Как во всех цистерцианских церквях, в Фонтфруаде главная апсида и удлиненная травея перед ней значительно ниже центрального нефа. Это улучшило освещенность восточной части храма. На восточной стене церкви в

Фонтфруаде находятся пять полуциркульных окон, повторяющих линию фронтона хора. Эта группа окон соединена в одно пятичастное ажурное окно, которое занимает всю верхнюю область стены над предхоровой травей (внизу). Сам хор развит в конструкцию более сложную, чем обычные цистерцианские постройки. В Сильвака-

не, где хор выполнен в традиционном цистерцианском стиле, он состоит из одного квадратного помещения, в Сенанке и в Ле-Тороне хор также состоит из одного помещения, но имеет полукруглую форму. Здесь ощущается постепенное смягчение строгости и аскетизма, присущих цистерцианскому стилю.

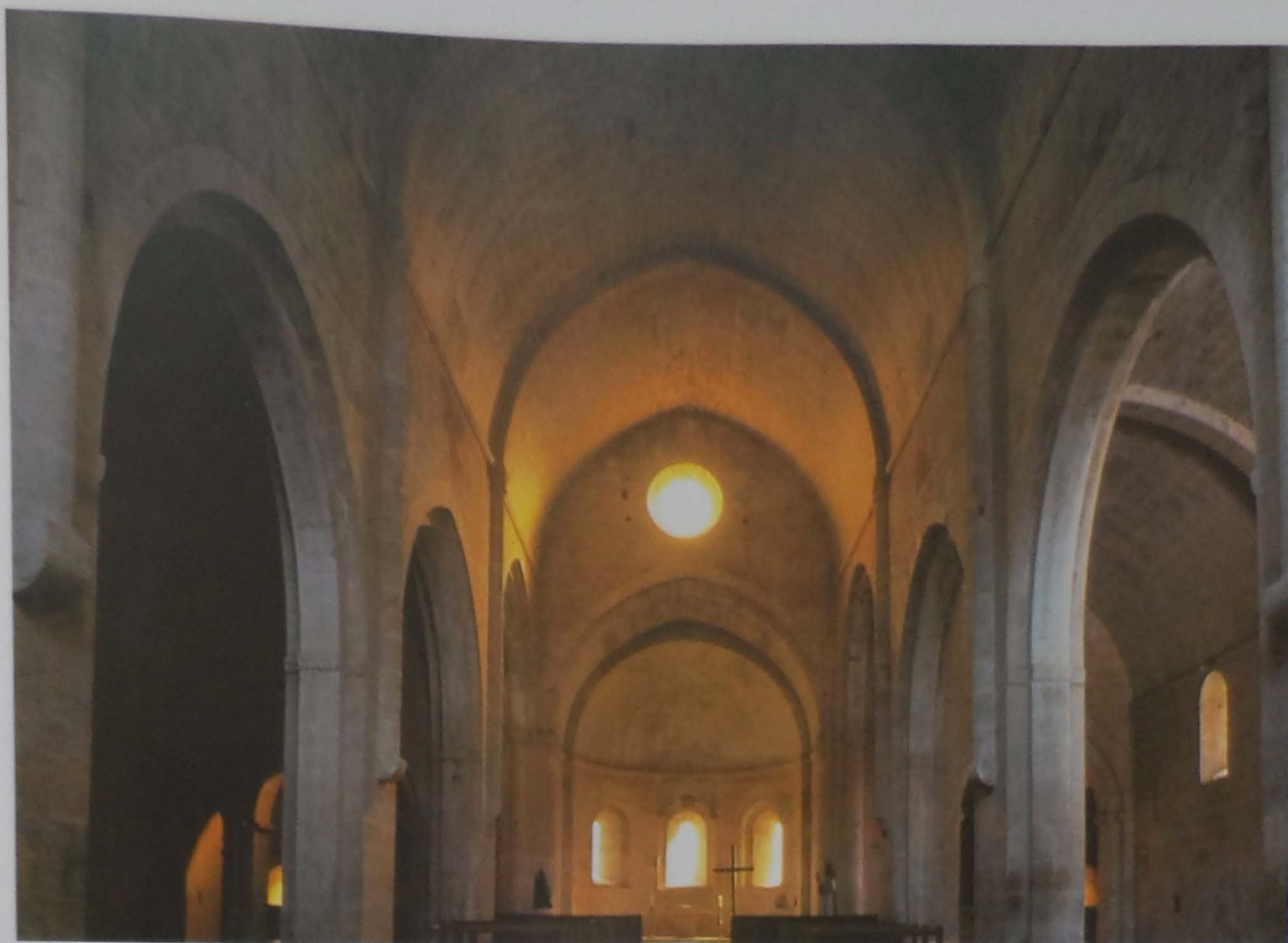
Фонтфруад (Од), бывший цистерцианский монастырь. Основан в конце XI в. Монастырская церковь после 1157 г. Общий вид монастыря (вверху). Центральный неф церкви (внизу слева), клуатр раннеготического периода (внизу справа)



Ле-Тороне (Вар), бывший цистерцианский монастырь. Основан в 1136 г., монастырская церковь — 1150/60 — ок. 1200 г.
Вид восточного окончания нефа

Ле-Тороне

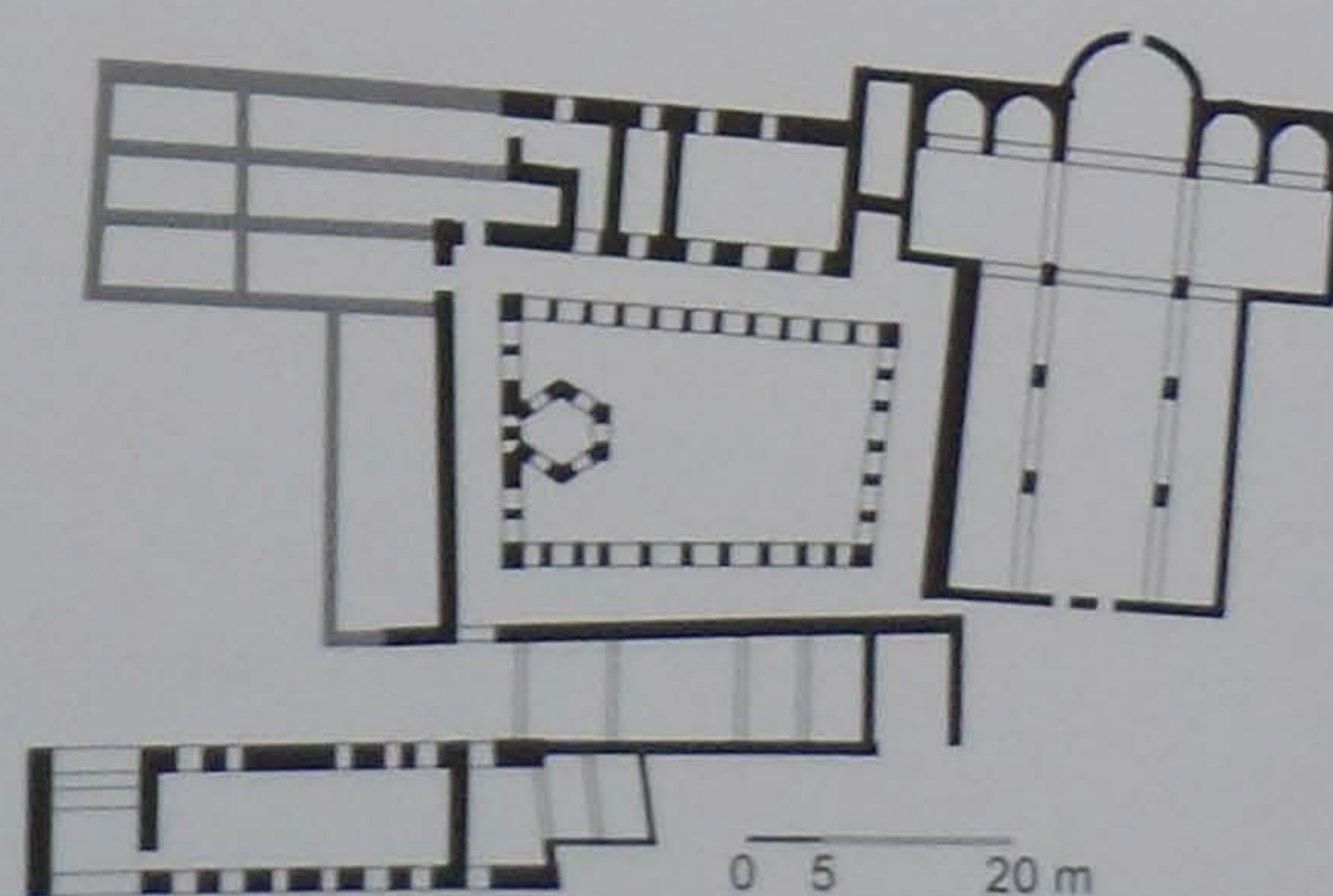
Строительство Ле-Тороне, четвертого цистерцианского монастыря во Франции, началось позднее, тем не менее он был закончен раньше обители в Фонтевроле. Церковь и монастырские постройки до сих пор хранят цистерцианский дух простоты и достоинства. Монастырь был основан в 1136 году Раймундом Сенжильским, графом Тулузы, и изначально располагался возле Туртура, но в 1150–1160 годах был перемещен на новое место, где стоит и по сей день. Строительство церкви и монастырских построек началось сразу же после переезда и было закончено около 1200 года. К 1514 году в Ле-Тороне осталось лишь семь монахов. Тем не менее в начале XVIII столетия был перестроен в барочном стиле хор церкви. Современный облик монастырь приобрел после реставрационных работ.



Широкий центральный неф окружен узкими боковыми. Стрельчатый цилиндрический свод продолжается через средокрестие в область хора, так что низкие крылья трансепта напоминают примыкающие к нему капеллы. Из нефа видны лишь слегка возвышающиеся аркады. Между средокрестием и апсидой располагается удлиненная трапезная, также перекрытая цилиндрическим сводом со стрельча-

тым контуром. В крылья трансепта выходят четыре капеллы, прямоугольные снаружи. Несмотря на отсутствие в центральном нефу клирстория, церковь хорошо освещена: свет проникает через окна в главной апсиде, в южной области бокового нефа, в западной стене и над апсидой. Клуатры с гладкими цилиндрическими сводами, расположенные в северной части церкви, необычайно большие, около 43 м в длину. Согласно обычному монастырскому плану, клуатры окружены монастырскими постройками, которые отличаются аскетическим обликом, за исключением здания собрания капитула в восточной части обители, позднее перекрытого нервюрными сводами.

Вид церкви со стороны клуатра (слева), клуатр и насосное отделение (внизу справа), план монастыря



Светские постройки

Крепость как жилое здание и символ могущества в Средневековье. В конце первого тысячелетия, во времена, когда в церковной архитектуре Франции уже сформировался новый стиль, началось развитие и новой светской архитектуры. Прежде замки и дворцы правителей состояли главным образом из больших конических земляных валов с беспорядочными вкраплениями деревянных стен. Жилые и хозяйственные помещения строились, по всей видимости, исключительно из непрочных материалов. Археологи раскопали фундаменты многоэтажных прямоугольных зданий из дерева или бруса, стоящих на земляных и деревянных платформах.

Около 1000 года дерево как строительный материал для такого рода жилых башен было повсеместно вытеснено камнем. С одной стороны, это объясняется стремлением правителей увеличить обороноспособность жилища: с ростом угрозы неожиданного нападения врагов и с усовершенствованием техники ведения осады стали необходимы более крепкие стены, способные выстоять во время войны. С другой стороны, изменилась общественная ситуация: теперь каждый правитель мог позволить себе строительство башни из камня. Таким образом, башня-крепость стала не только укрепленным жилищем, но и символом силы и власти.

Самые древние крепости во Франции — постройки в Дуэ-ла-Фонтен (Мен и Луара, после 950) и в Ланже — замок Фул-



С. 175:

Провен, замок с восьмиугольной главной башней начала XII в.

Слева:

Жизор (Эр), замок.

Крепостные стены начала XII в., главная башня ок. 1170 г.

ка Ш Нерра, графа Анжера, которая недавно была датирована 1017 года. Обе крепости имеют прямоугольную форму, их изначально тонкие стены укреплены полупилонами, встроенными в стены на одинаковом расстоянии друг от друга. Недавние исследования показали, что обе крепости первоначально строились как жилища феодалов, а не оборонительные укрепления. Оборонительную функцию они получили лишь

около 1100 года, когда были замурованы окна и укреплены стены.

Около 1070 года Эмбод д'Юрьель построил в Юрьеле (Алье) крепость с приблизительно таким же планом, но имеющую гораздо более выраженный оборонительный характер. Площадь 6×8 м была окружена стенами толщиной около 2 м, каждая из которых снабжена четырьмя плоскими столбами-контрфорсами, встроенными снаружи. Из пяти первоначальных ярусов башни только первый был перекрыт сводами, тогда как остальные имели плоские перекрытия, лежащие на наружных стенах, которые с каждым ярусом становились тоньше. Жители крепости, вероятно, поднимались с одного этажа на другой по приставным лестницам. На втором и третьем этажах есть два выхода. Под ними в балках имеются проемы, позволяющие предположить, что прежде там находились деревянные проходы и аркады, которые могли быть уничтожены пожаром или обвалиться.

Предположительно, Гийом ле Ру начал строить крепость в Жизоре (Эр) также в последние годы XI столетия. Сегодня от нее остался только высокий вал, который Генрих Плантагенет (Генрих I) в начале XII века окружил несколькими рядами крепостных стен (вверху). Англосаксонское изобретение — крепостные стены в виде нескольких колец на высоком земляном валу — не имело широкой популярности во Франции. Обычно в крепостных стенах располагались жилые и хозяйственные помещения, конюшни и часовня. Однако в Жизоре Генрих II возвел около 1170 года восьмиугольную башню-крепость, которая архитектурно завершает концентрическую структуру стен-колец,

возвышаясь посередине. И крепостные стены, и главная башня расчленены столбами-контрфорсами.

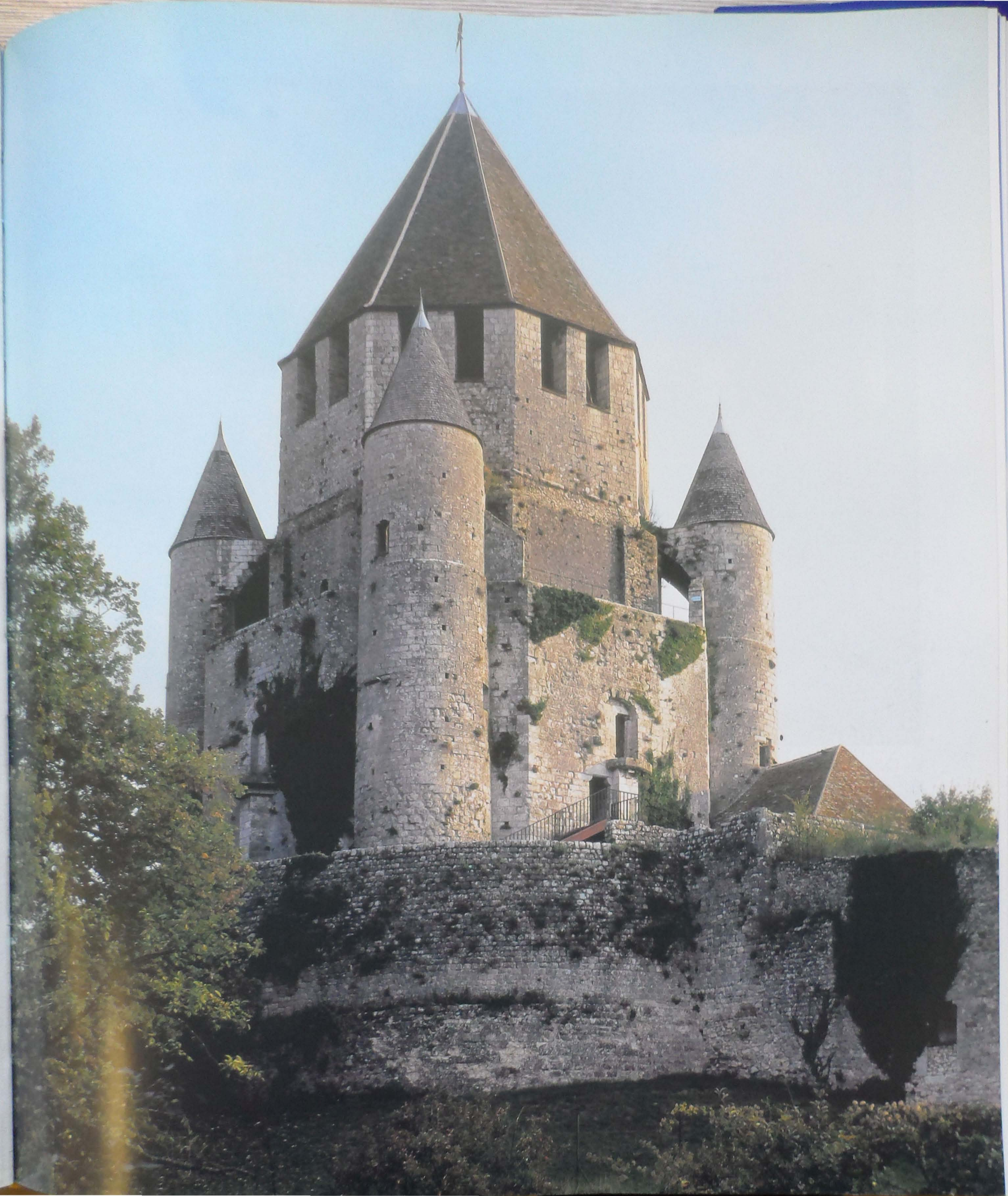
Концентрические или восьмиугольные формы сыграли важную роль для оборонительных возможностей постройки. Теперь не было слабых, незащищенных мест, какими являлись углы прямоугольных укреплений, и меньше места оставалось для пулевых атак. Но несмотря на явные преимущества, круглая форма крепости не получила развития во Франции, и прямоугольные крепости продолжали строиться на всем протяжении XIII века и даже вплоть до XV века. Необычной фортификационной постройкой того времени является крепость в Удане (Ивелин, внизу слева). Она была возведена Амором III, правителем Монфора и графом д'Эврэ, в первой четверти XII века. Изнутри она квадратная со скошенными углами, снаружи имеет форму неровного круга, в который с четырех сторон встроены массивные полукруглые полупилоны. Внутри одного башнеподобного полупилона находится винтовая лестница. Лестницы внутри стен явились большим прогрессом: во-первых, они были удобны, во-вторых, позволяли феодалам обособиться от свиты. Отдельные этажи стали независимы друг от друга, так что в каждую комнату замка можно было проникнуть, не проходя через другие. На первом этаже сохранились небольшие проемы, так что, вероятно, крепость в Удане когда-то была защищена мощными стенами.

Архитектурные новшества Удана нашли продолжение в крепости в Этампе (Эссонн), построенной между 1130 и 1150 годами. В ее плане лежит четырехлистник, таким образом, каждая из четырех башен в каждой из четырех полукруглых секций занимает всю ширину квадратного внутреннего пространства. В результате на всех этажах крепости располагалось пять отдельных комнат и несколько винтовых лестниц — настоящий дворец внутри башни.

Круглые и полигональные башни, которые с середины XII столетия стали играть не менее важную роль, чем прямоугольные, имели существенные преимущества. Еще одна крепость с октагональным планом и четырьмя полукруглыми башнями была построена почти одновременно с крепостью в Жизоре: это Тур Сезар (Царская Башня) в Провене (с. 175).



Удан (Ивелин), крепость.
Первая четверть XII в.





С. 177: Слева
Сент-Антонен, жилой дом семейства
Граноле. Вторая четверть XII в.
Вид на фасад, выходящий на улицу

С. 177: Справа
Осер, бывший епископский дворец.
Ок. 1120–1125 гг. Крыло галереи

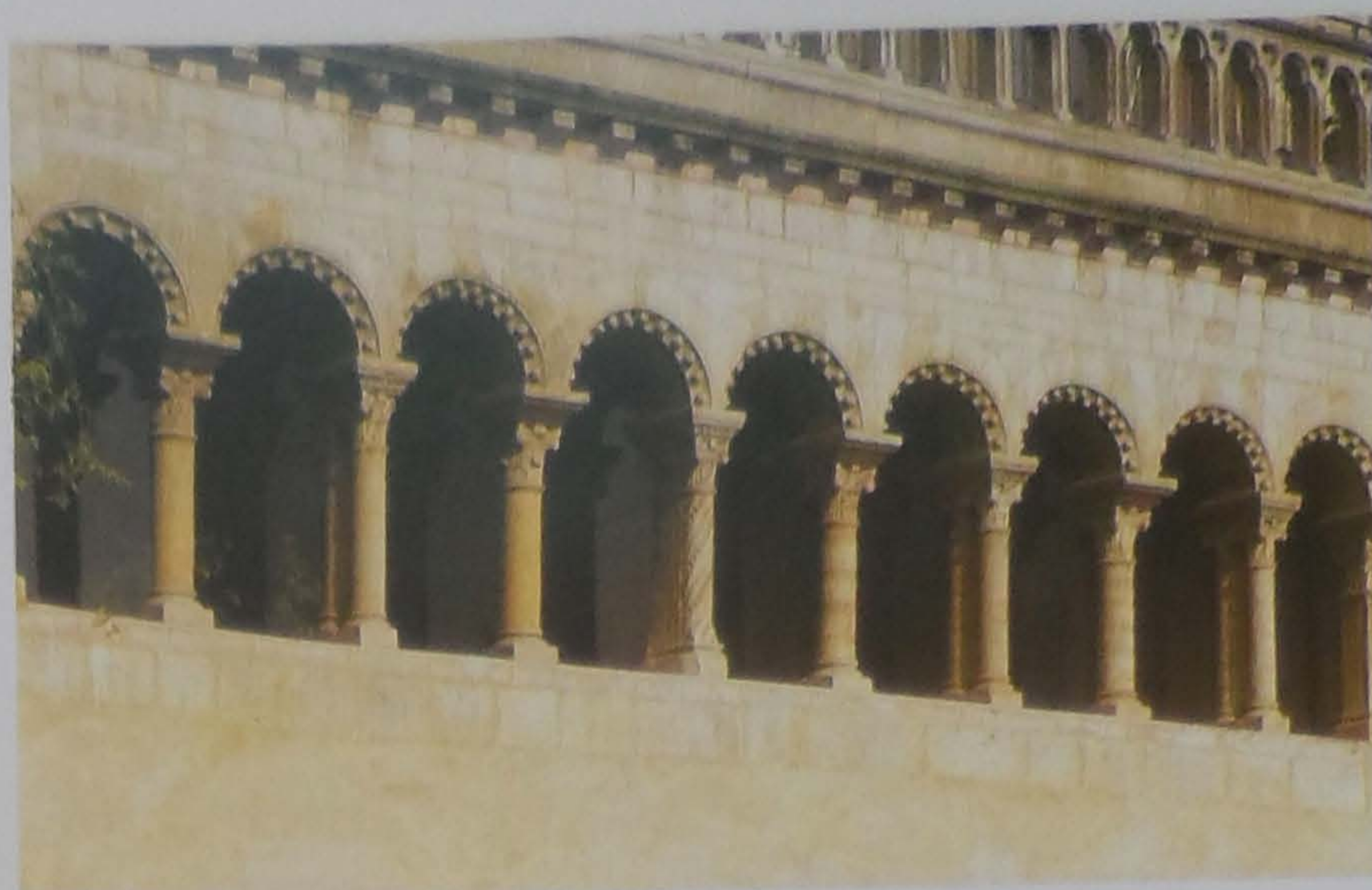
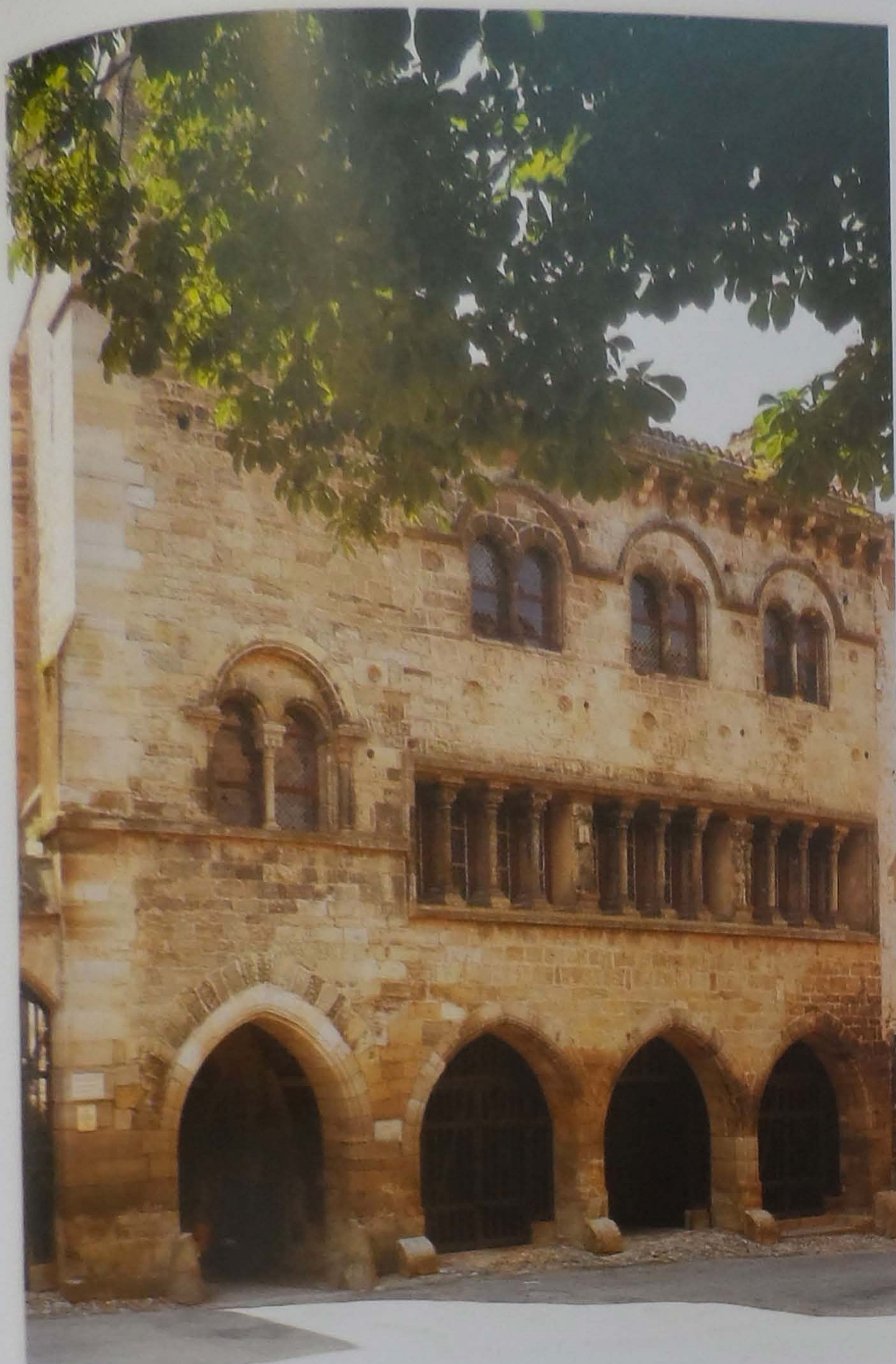
Дрюйе-ле-Бель-Фонтен (Йонна),
замок. Начат ок. 1200 г.

На высоком, крутом земляном валу расположен квадратный фундамент площадью 20×20 м, на котором стоят главная крепость-башня и боковые башни, массивные в основании. Приблизительно посередине наружной стены оставлено место для оборонительного прохода, идущего через башни. Другой такой проход расположен вокруг башни за зубчатой стеной с бойницами в верхнем ярусе башни. Внутри крепости находятся два зала с куполами. Весьма сложный план крепости, состоящей из многочисленных помещений, заставил строителей задуматься об обороноспособности. Тур Сезар великолепно защищена стенами и крепостными рвами, а высокий вал в основании поднимает ее над атакующими. Тем не менее конструкция вала говорит скорее о соображениях престижа, чем обороны.

Четырехлистый план был еще раз использован в конце XII века, в Амбле-ни. Однако здесь обширное пространство стен между полукруглыми баш-

нями остается пустым. Весь ансамбль выложен крупной, ровной кладкой из тесаного камня. Как и большинство крепостей того времени, здание было модернизировано в эпоху позднего Средневековья, когда крепость вновь стала жилой. Сегодня от нее в Амбле-ни остались одни руины. В XII веке произошли коренные изменения в замковом строительстве Франции: крепостные стены, которые на протяжении веков имели неровную, произвольную форму, стали уже и приобрели четкую форму. Этот стиль был принесен во Францию около 1200 года, о чем свидетельствуют две постройки того времени: старое здание Лувра в Париже и замок Дрюйе-ле-Бель-Фонтане (Йонна), построенные по заказу короля Филиппа II Августа и его кузена Пьера II де Куртене соответственно. И если о здании Лувра начала XIII столетия нам известно лишь из раскопок и по старым изображениям, живописные руины Дрюйе-ле-Бель-Фонтане, стоящие на уступе горы, сохранились

до сегодняшнего дня (вверху). Углы квадратного здания защищены круглыми башнями. Из жилых помещений, расположенных над высоким склоном горы, открывался вид на долину. Необычной для этой эпохи чертой является то, что жилые комнаты расположены вдоль всего фасада и имеют двойные оконные проемы на одинаковом расстоянии друг от друга. Массивная башня с воротами, на обратной стороне которых была стрельчатая арка и столбы-контрфорсы, сохранилась практически в первоначальном виде. В отличие от крепостных стен, башня с воротами выложена высококачественной кладкой из тесаного камня. Вверху она заканчивается навесными бойницами, расположенными над многочисленными углубленными и рельефными поясками. Этот тип фортификационных построек сохранялся во Франции на протяжении двух столетий, претерпев некоторые изменения лишь в декоре жилых помещений.



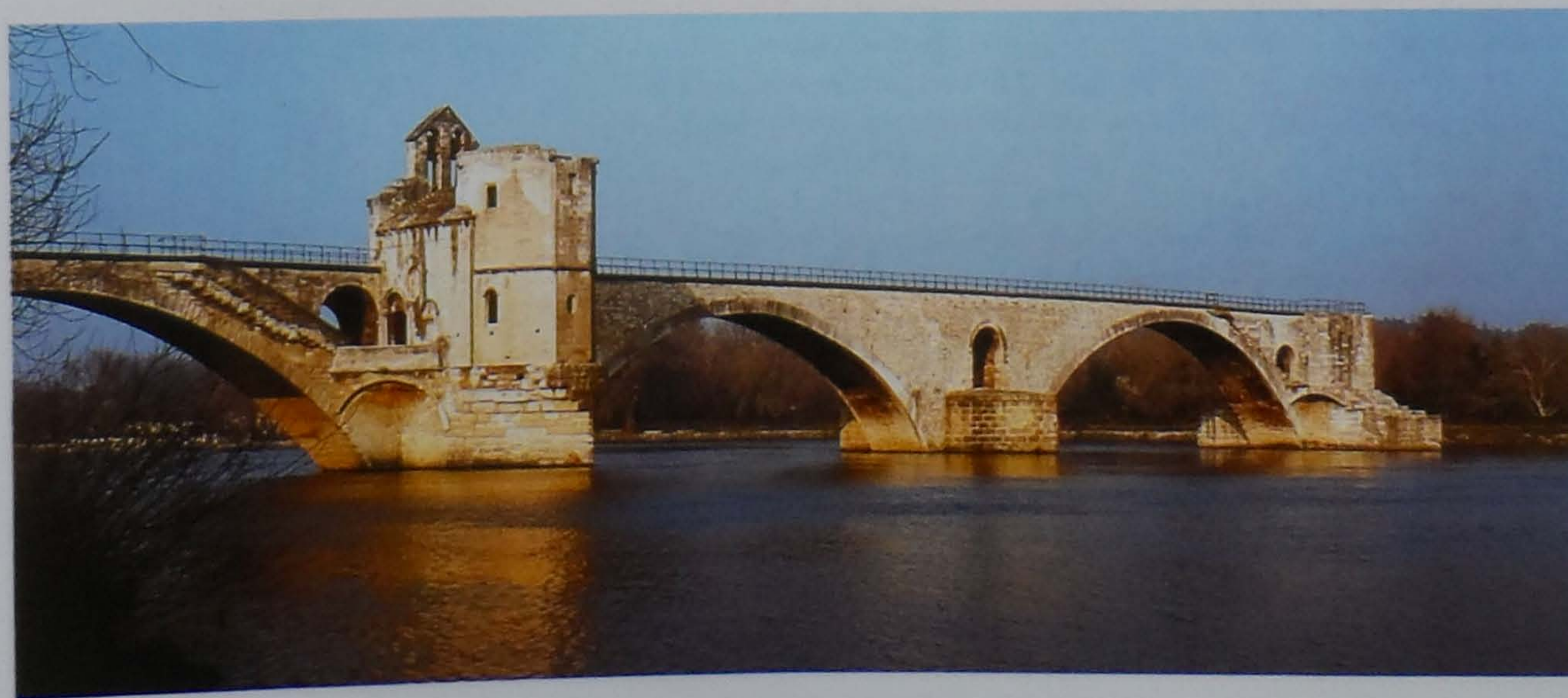
енной епископом Гуго де Монтаю (1115–1136) на восточной стене здания, которое прежде стояло на этом месте. Одним из хорошо сохранившихся образцов романской городской архитектуры является жилой дом семейства Граноле в Сент-Антонене, относящийся ко второй четверти XII века (слева). В трехъярусном фасаде хорошо различимы три этажа. Нижний ярус образуют стрельчатые арки, ведущие в сводчатый зал. По всей ширине второго яруса проходит ряд окон в рамках с тонкой лепниной. Он делится на три секции двумя столбами с накладными фигурами — техника, часто используемая в клуатрах. Каждая секция содержит три тонких колонки с богато декорированными капителями. И наконец, верхний ярус имеет три двойных оконных проема, контуры которых очерчены поясками. И хотя архитектура романского периода была сосредоточена главным образом на церковных и светских постройках, ей приходилось решать и многие технические задачи, например, при строительстве знаменитой кухни в мо-

настыре Фонтевроль (с. 157), а также мельниц, каналов, шахт, дорог и мостов. Нередко они оставались недостроенными, однако деревянные и каменные мосты возводились добросовестно и частично сохранились в разных уголках Франции. Самым известным романским мостом является Сен Бенезе, или Авиньонский мост. Легенда гласит, что строительство этого моста было начато святым Бенедиктом, который умер в 1185 году и мощи которого покоятся в часовне Сен Никола, расположенной во второй опоре моста. Мост сильно пострадал во время длительной осады города в 1226 году, после чего был перестроен и стал несколько выше. Еще один ремонт моста состоялся в XV веке, но с XVII столетия мост не реставрировался. До нашего времени от него сохранились три широких, пологих пролета-арки и три опоры. На одной из опор находится погребальная часовня святого Бенедикта с полигональной апсидой и нефом, перекрытым цилиндрическим сводом. В последующие века часовня была разделена на два яруса.

Городские постройки:

дома епископов и городской знати. В городах обороноспособность здания не имела значения. Поэтому архитектурная мысль была направлена скорее на оформление фасадов, чем на разработку разных типов зданий, что привело к появлению великолепных главных фасадов с аркадами, галереями и двойными проемами.

Многие городские дома сильно пострадали не только от времени, но и от неудачных реставраций и перестроек XIX столетия, в результате которых сохранились лишь участки первоначальных построек. Бывший дворец епископа Осера и сейчас удивляет изящной аркадой (вверху справа), несмотря на безвкусную балюстраду XIX века сверху. Изящные, тонкие колонки с богатым и разнообразным декором несут полуциркулярные арки, украшенные каменными шариками. Эти аркады являются частью крыла галереи, постро-



Авиньон, мост Сен Бенезе. Ок. 1170/75 г.

Бруно Кляйн

Романская архитектура в Испании и Португалии

Историческая ситуация

Возникновение и развитие романской архитектуры в Испании и Португалии происходило по другим законам, чем в остальных странах Западной и Центральной Европы. Историческая ситуация, в которой складывалась романика в этих странах, была совершенно иной, поскольку с 711 года практически весь Иберийский полуостров находился во власти мавров. Первые крупные успехи Реконкисты — движения за освобождение и христианизацию земель — относятся именно к романскому периоду. Реконкиста зародилась в горах Астурии, свободной от мавританского владычества. В 924 году Астурия объединилась с Леоном, а вскоре возникло объединенное королевство Кастилии и Леона. Одновременно Реконкиста шла на франко-испанской границе, в Каталонии (с 795), и в королевствах Наварра и Арагон. Местным правителям удалось обратить конфликт с мусульманами в дело, важное для всего христианского мира. Это проявилось главным образом в организации паломничества в Сантьяго-де-Компостела (Галисия), которое в X—XI веке расценивалось как настоящий крестовый поход. Первый крестовый поход на восток, в Иерусалим, состоялся в 1096 году. В конце XI столетия, когда Северной Испании больше не грозило мусульманское господство, путешествие в Сантьяго стало носить характер обычного паломничества. Пилигримы шли к гробнице святого Иакова в соборе Сантьяго-де-Компостела, чтобы испросить у апостола заступничества перед Господом и обрести спасение души, поскольку его уже нельзя было заслужить в сражениях с неверными.

Первоначально объединение христианской Испании зависело лишь от военных успехов в борьбе против мавров. Однако начиная с XI века военные подвиги стали подкрепляться крупными достижениями в области культуры. На паломническом пути, на довольно большом расстоянии друг от друга, было основано несколько странноприимных домов, которые обеспечивали пилигримов кровом, пищей и отдыхом на их опасном и нелегком пути. Вскоре на их месте появились большие поселения. Этому во многом способствовала политика местных правителей, заинтересованных в освоении земель и притоке переселенцев. В то же время прошли серьезные религиозные реформы, самым значительным достижением которых стало введение римской литургии вместо местного мосарабского богослужения. Монашеские общины, заботившиеся о пище для души и тела пилигримов, активно строили новые храмы.

Развитие романской архитектуры на Иберийском полуострове нельзя рассматривать вне исторических и культурных особенностей того времени, которые лишь перечислены выше. Близость Аль-Андалуз (мавританского государства на юге Иберийского полуострова), Реконкиста и ее последствия — все это не могло не повлиять на становление архитектурного стиля, носившего самостоятельный характер лишь в самом начале развития. С течением времени он все сильнее и сильнее попадал под влияние архитектуры Европы, в особенности Франции. Но к концу XII столетия архитектура Испании и Португалии стала носить ярко выраженные региональные черты.

Разумеется, речь не идет о вторичности испанской архитектуры XII века в результате иностранных влияний, напротив, Испа-

Овьедо, Монте Наранко,
Сан Мигель де Линьо. Середина IX в.

Овьедо, Монте Наранко, зал для
аудиенций королевского дворца
времен короля Рамиро I (842–850)



ния постепенно входила в европейский контекст, не теряя при этом самобытности.

Конфликт между мусульманскими правителями на юге Испании, столицей которых была Кордова, и христианскими на севере привел к культурному делению Иберийского полуострова на две части. Поэтому не удивительно, что романские постройки появились лишь на севере полуострова, в то время как на юге развивалась мусульманская архитектура, в отдельных местах — вплоть до середины XV века. По мере завоеваний Реконкисты граница постепенно смещалась на юг, но истоки романской архитектуры Испании нужно искать в самых северных областях страны.

Дороманская архитектура

От раннехристианской архитектуры Северной Испании времен королевства Астурии остались лишь фрагменты. Важнейшие памятники той эпохи находятся возле древней столицы Астурии города Овьедо. У подножия Монте Наранко король Рамиро I (842–850) построил дворцовый ансамбль с залом для аудиенций (вверху справа), который был расширен его наследником королем Ордоньо I за счет строительства церкви Сан Мигель де Линьо (вверху слева). Оба здания отличаются удивительно богатым и разнообразным архитектурным членением — полосами пилястр, слепыми аркадами и карнизами, многочисленными орнаментальными формами. Но если дворцовый зал для аудиенций — уникальное для своей эпохи здание, то церковь, от которой сохранились лишь

фрагменты, тесно связана с другими храмовыми постройками того времени. Основное пространство церкви разделяется на несколько коротких нефов. К сильно выступающим крыльям трансепта примыкают прямоугольные помещения, в которых находились боковые капеллы и алтари.

Вскоре этот архитектурный стиль претерпел коренные изменения под влиянием мосарабов — христиан, проживавших на занятых маврами территориях и воспринявших их культуру. Подвергаясь гонениям со стороны мусульман, христиане-мосарабы переселялись в северные области Испании, где благодаря им развился совершенно новый стиль. Он отличался смешением местных традиций с элементами мавританского зодчества, которое, в свою очередь, сохранило черты римской и византийской архитектуры. Мосарабская архитектура существовала еще на заре Аль-Андалуз. Вероятно, подобные постройки находились в Толедо, однако ни одна из них не дошла до нашего времени. Но на христианском севере Испании сохранился целый ряд зданий, в которых древний астурийский стиль сочетается с мосарабскими «новшествами». Основанные на простом плане церкви украшают аркады, апсиды с подковообразными арками и центральный купол. Старый тип квадратной апсиды часто остается, но сохраняется лишь снаружи, изнутри же помещение приобретает форму подковы и богато орнаментируется.

Однако через некоторое время мосарабский стиль, распространившийся в христианских областях Иберийского полуострова, был вытеснен романской архитектурой.

Переход от старого стиля к новому едва ли был постепенным; скорее всего, он произошел резко и бесповоротно. Одной из причин было обострение политической ситуации в стране в конце X столетия. Мавританский правитель Альмансор («Победитель») отвоевал часть королевств северной Испании и разрушил Барселону (985), Леон (988) и будущий Сантьяго-де-Компостела (997), где над гробницей апостола уже была воздвигнута церковь. Однако в скором времени Альмансор потерпел поражение под Каталаньясом, а вскоре после его смерти в 1002 году некогда могущественный Кордовский халифат распался на несколько мелких удельных владений, которые постепенно пали в ходе Реконкисты. Таким образом, в конце X — начале XI века Испания представляла собой *tabula rasa* (лат. «чистый лист»); надо было многое строить, в том числе храмы, которые возводились теперь в традиционном христианском духе. Практически в то же время во Франции началась монастырская реформа, которая привела к образованию конгрегации бенедиктинских монастырей с центром в Ключи. Попытки провести церковную реформу были предприняты и в Италии. Эти процессы отразились в архитектуре, приведя к повсеместному возврату к раннехристианским архитектурным формам.

Развитие романского стиля в Каталонии, Арагоне и Наварре

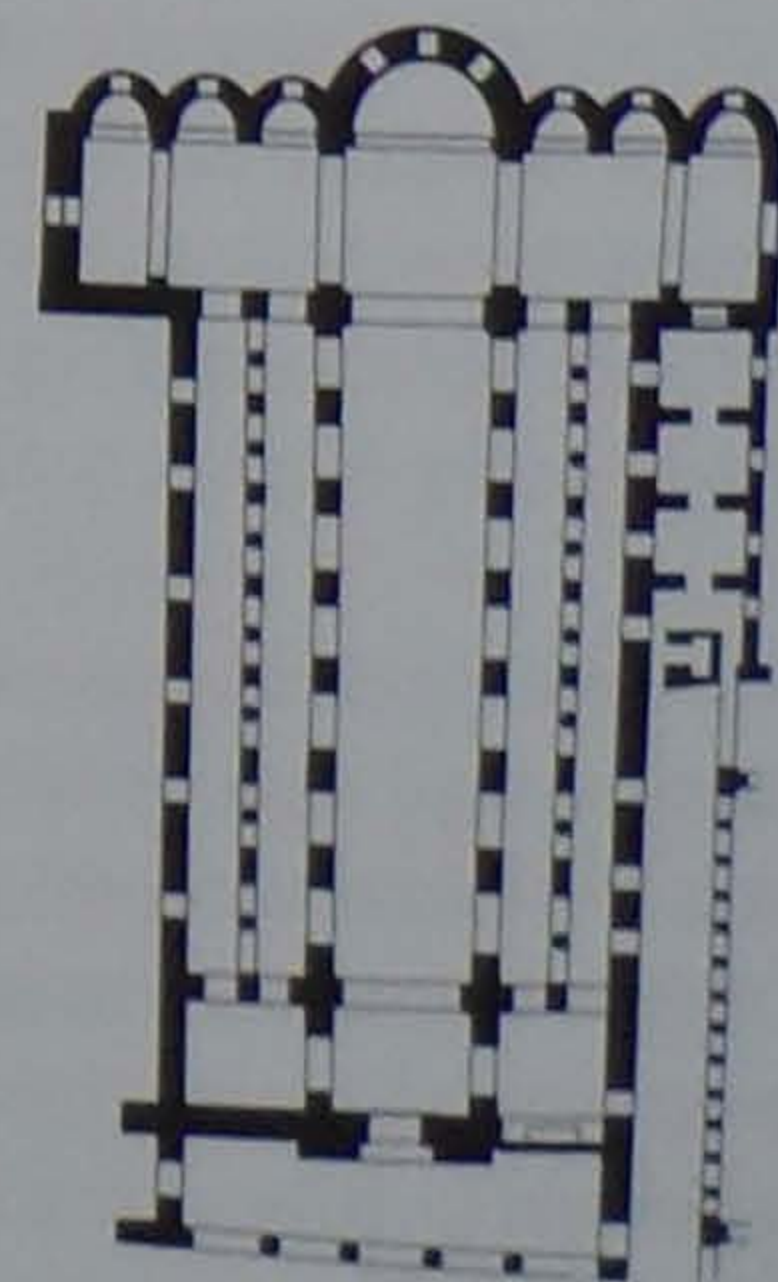
Первые здания нового стиля появились в Каталонии, недалеко от французской границы, по обе стороны Пиренеев. С 865 года эта область была независимой и управлялась барселонскими графами. Соседство с христианскими Францией и Италией создало благоприятные условия для слияния мавританской и христианской культур. Барселонским графам удалось установить мирные связи с ха-

лифатом, и в X веке они платили дань Кордове. Однако в конце столетия, когда начался резкий закат мавританской империи, ситуация в корне изменилась, и теперь барселонские графы собирали дань со своих вассалов — мелких мавританских правителей.

Важную политическую роль сыграла деятельность аббата Олиба Кабрета, графа Бесалу и Серданья, оказавшая также огромное влияние на каталонскую архитектуру того времени. Как и некоторые его коллеги, этот прелат и аристократ совершил путешествие в Италию, где познакомился с церковными реформами. Олиба Кабрета был аббатом двух обителей Каталонии: монастыря Сен-Мишель-де-Кукса, расположенного ныне во французской области Руссильон, и Санта Мария в Риполе. Обе монастырские церкви были перестроены в соответствии с новым стилем. В 1018 году Олиба Кабрета назначили епископом Вика.

Сен-Мишель-де-Кукса, от которого сегодня остались лишь руины, был одним из важнейших ансамблей X века в мосарабском стиле. По приказанию Олибы Кабрета были существенно расширены восточная и западная части церкви, к которым пристроили новую алтарную часть и новый двухбашенный фасад. Возведенная раньше, в более традиционном стиле, церковь в Риполе была освящена в конце IX века. В следующем столетии она дважды расширялась и наконец приобрела вид пятинефной зальной постройки, соответственно с пятью апсидами. Олиба Кабрета, уже будучи епископом Вика, предпринял еще одну перестройку храма: в окончании пяти нефов был возведен широкий трансепт. Апсиды, число которых увеличилось до семи, теперь примыкали к восточной стене трансепта (внизу). Последняя перестройка церкви произошла в 1032 году, вскоре после распада Кордовского халифата.

Может сложиться впечатление, что рипольская церковь — результат многочисленных перестроек и расширений и ее облик складывался постепенно на протяжении двух веков. Однако стро-

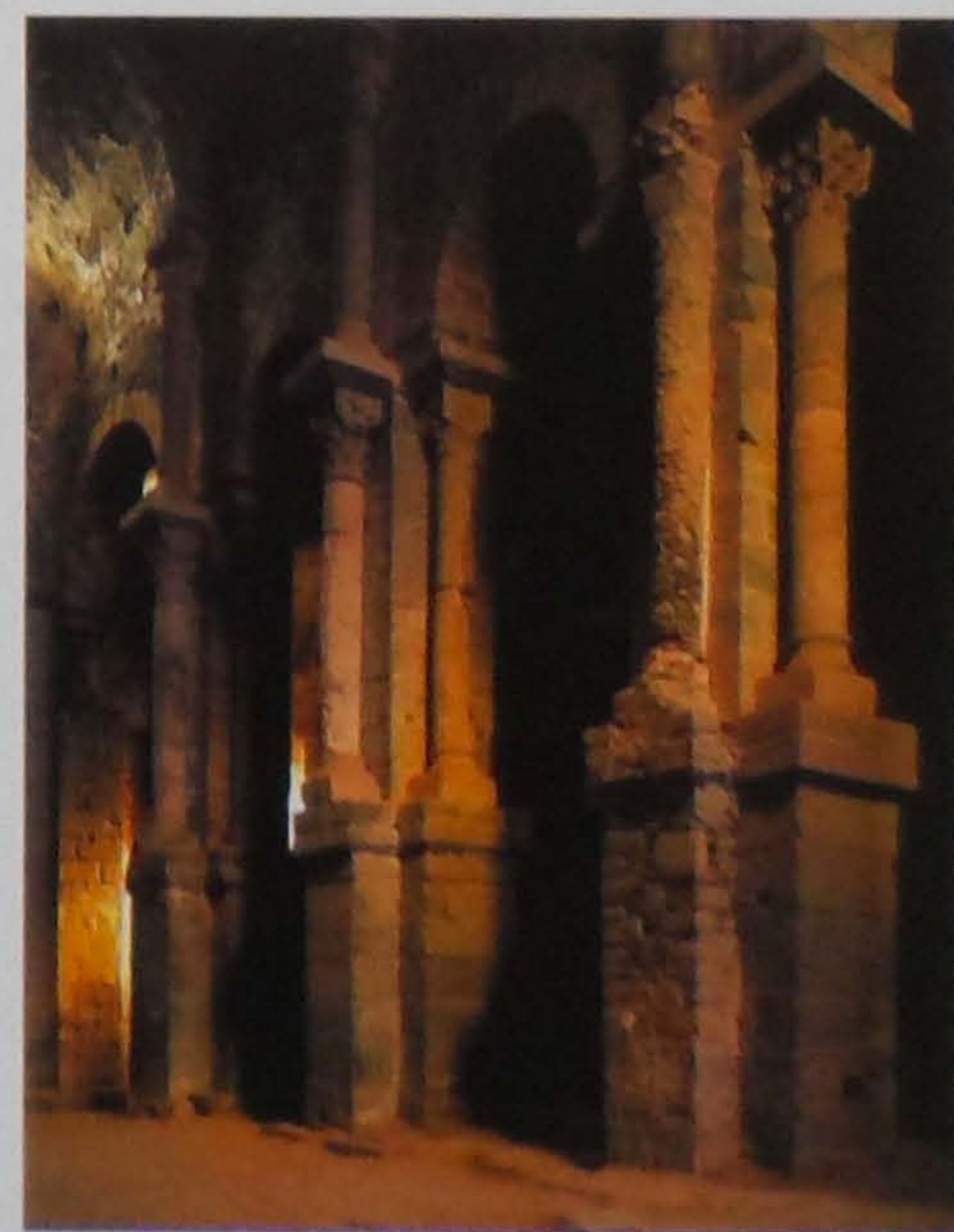
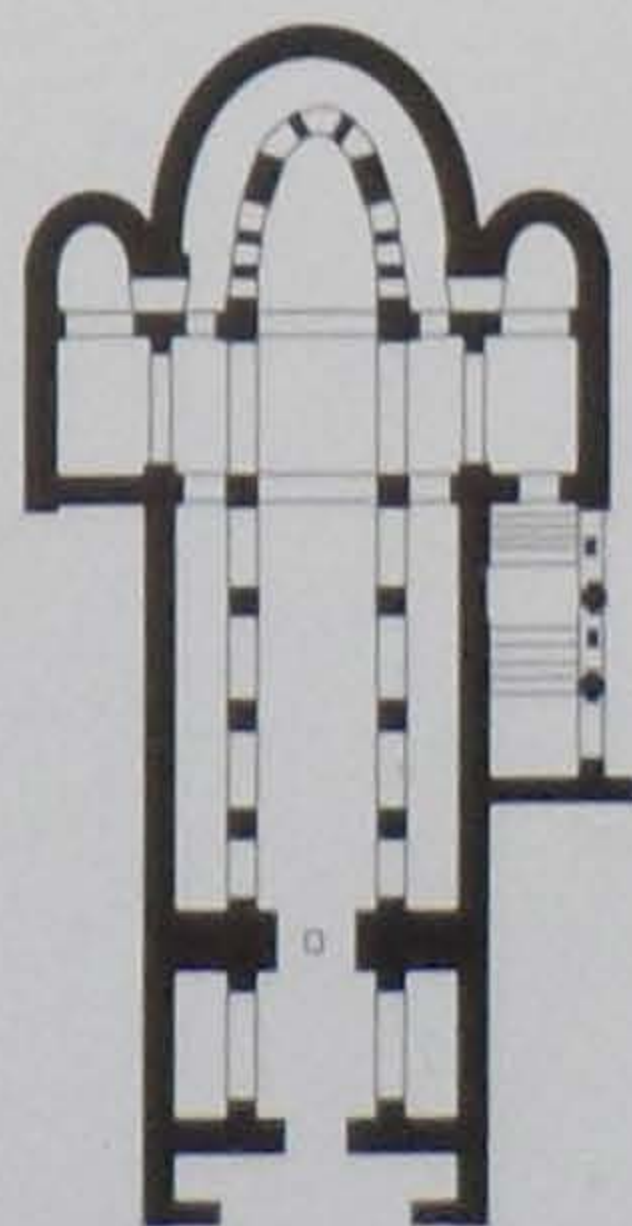


Риполь (Жерона), монастырская церковь Санта Мария. Повторно освящена в 1032 г. Восточная область с семью апсидами, план



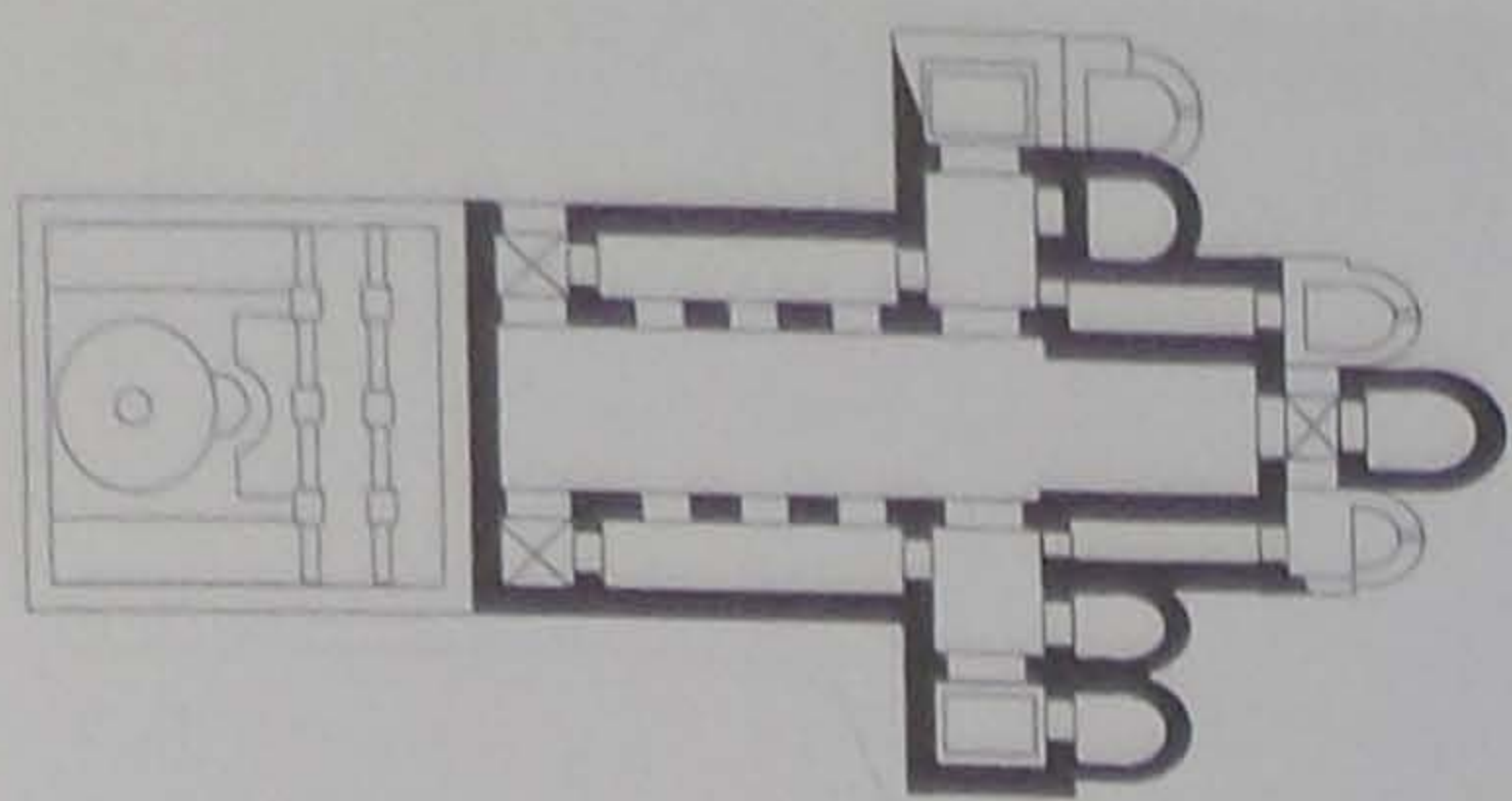
ительные работы XI века можно расценивать как новое строительство, поскольку были использованы лишь некоторые элементы старой постройки — участки фундамента, стен и некоторые капители. План новой церкви напоминает раннехристианские римские постройки; необычный пятинефный зальный план в сочетании с выступающим трансептом отсылает к старой базилике св. Петра в Риме, построенной Константином, которая обладает сходными особенностями. Характерные черты этой базилики периодически заимствовались средневековыми зодчими для других церквей, причем каждый раз можно проследить прямые связи со старой церковью св. Петра. В случае с Санта Мария в Риполе инициатором повторения черт римской церкви был вернувшийся из Италии аббат Олиба Кабрета. Однако более важную роль для истории архитектуры сыграло то, что в Санта Мария впервые отчетливо наблюдается отступление от традиционных местных моделей иберийского зодчества.

Лишь немногие мосарабские элементы остались в новом архитектурном стиле, где теперь господствовали если не римские фор-





Сей-Мишель-де-Кукса (Франция, Восточные Пиренеи), церковь аббатства. Закончена ок. 1040 г. План (справа)



мы, то по крайней мере такие, которые в те времена ассоциировались с Римом. Можно сделать вывод, что после возведения рипольской церкви Испания влилась в основной поток общеевропейской архитектуры, от которого поначалу была изолирована из-за исторического и политического развития Иберийского полуострова. И чрезвычайно жалко, что столь важная для истории искусства церковь сегодня, после ряда перестроек и реконструкций, главным образом XIX века, представляет собой архитектурный «винегрет» из разных стилей и эпох.

Такая судьба миновала монастырь Сан-Пере-де-Родес (с. 181), расположенный в живописном месте высоко над уровнем моря. Церковь, освященная в 1022 году, сегодня лежит в руинах. Тем не менее она в большей мере сохранила первоначальный облик по сравнению с постройкой в Риполе и не пала жертвой чересчур усердных реставраторов. Это трехнефная церковь, за выступающими крыльями трансепта находится деамбулаторий, фланкированный капеллами. Очень высокие боковые нефы с цилиндрическими сводами поддерживают свод центрального нефа, укрепленный мощными поперечными арками. Арки лежат на выступающих двухъярусных колоннах, нижний ряд которых стоит на высоком цоколе. Другие выступающие колонны на квадратных столбах несут арки аркад, все вместе это создает впечатление подчеркнутой объемности форм. А плоские поверхности доминируют в верхней области стены и в алтарной части, аркады которой лежат не на колоннах, а на пилястрах, которые словно вырезаны из цельной массы стены.

Разнообразие архитектурных элементов объясняется их различным происхождением. Колонны, поставленные одна на другую, свидетельствуют о знакомстве строителей Сан-Пере-де-Родес с мавританским зодчеством, характерным для юга страны, где этот мотив встречается прежде всего в Кордовской мечети. Великолепные лепные капители также указывают на мавританское влияние. С другой стороны, деамбулаторий, который был практически неизвестен в Испании и крайне редко встречался в испанской романской архитектуре, несомненно, был заимствован из Франции. Оттуда же пришла и форма столбов с их расположенными по диагонали выступающими стержнями. В то же время базиликальное пространственное строение храма и выравнивание помещений разной высоты вдоль центральной оси — черты, типичные для мосарабской архитектуры. И наконец, цилиндрический свод с поперечными арками был известен зодчим Астурии еще в IX веке.

Сан-Пере-де-Родес не следует римскому плану столь же точно, как церковь в Риполе, построенная несколько раньше. Каталонская знать, заказывающая строительство храмов, больше не обращается лишь к местным архитектурным источникам, сознательно пытаясь смешать элементы, заимствованные из самых разных областей. Эта аббатская церковь значительно превосходит все прежние постройки этой местности и смело может соперничать с другими зданиями Южной Европы XI века.

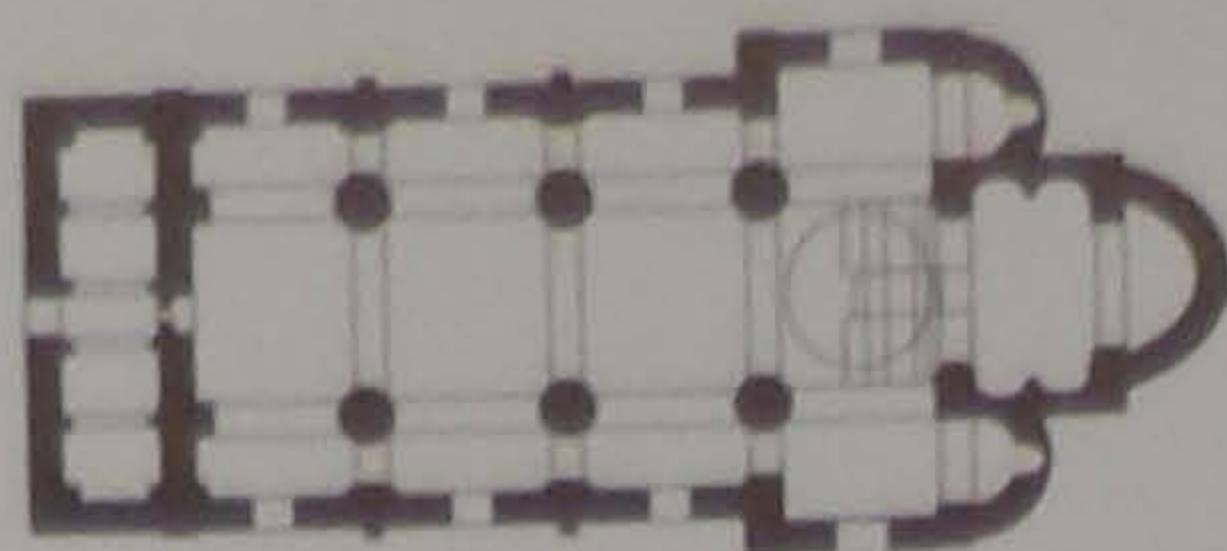
Каталония в то время переживала необычайный всплеск архитектурной деятельности, о чем свидетельствует целый ряд сохранившихся построек. Из многочисленных памятников упомянем лишь о соборах Жероны и в особенности Вика. Последний

Вверху:
Тауль (Лерида). Сан Клементе.
Освящена в 1123 г.

Внизу:
Серрабон (Франция, Восточные Пиренеи), Нотр-Дам. Освящена в 1080 г.,
перестройка завершилась в 1151 г.



Кардона (Барселона). Сан Висенц.
1029 — ок. 1040 гг.
Вид с северо-востока и план



был освящен в 1038 году, при епископе Олибе, который, как известно, был большим знатоком архитектуры. К сожалению, от обоих соборов сохранились лишь небольшие участки, относящиеся к XI веку.

Но впечатляющее здание церкви Сан Висенц в Кардоне (вверху и на с. 185) сохранилось до нашего времени в первоначальном виде. Она была построена между 1029 и 1040 годами, и ее план отличается неожиданной правильностью и четкостью. За нартексом с галереей расположены три нефа, причем центральный состоит из трех почти квадратных травей. От средокрестия расходятся короткие крылья трансепта с высокими апсидами. Алтарная часть, ширина которой равна ширине крыльев трансепта, лежит над криптой и заканчивается большой апсидой. Здание целиком перекрыто сводами, чего прежде не было в испанской архитектуре; средокрестие увенчано куполом, лежащим на барабане; алтарь, трансепт и центральный неф перекрыты цилиндрическими сводами, которые перекликаются с тремя небольшими крестовыми сводами в травеях боковых нефов. Стены и столбы декорированы рельефами в новом, нетрадиционном стиле. Изнутри в стенах алтаря выдолблены глубокие ниши, которые открываются уступами. Соседние ниши разделяет тонкий полупилон, несущий слепую арку над обеими нишами. Подобная искусность в оформлении рельефа стен наблюдается и в западной области храма, где нет встроенных в стену ниш. Кажется, будто столбы нефов вырезаны из самой стены. В узкой части столбов находятся импосты, из которых расходятся ступенчатые арки аркад. Возле аркад импосты расположены в два слоя: одни заканчиваются непосредственно над уровнем аркад, другие поднимаются вверх и несут поперечные арки цилиндрического свода. Подобная конструкция встречается и в боковых нефках со

С. 185:

Кардона, Сан Висенц. Центральный неф с алтарем (вверху слева), стена центрального нефа (вверху справа), средокрестие (внизу слева), боковой неф (внизу справа)

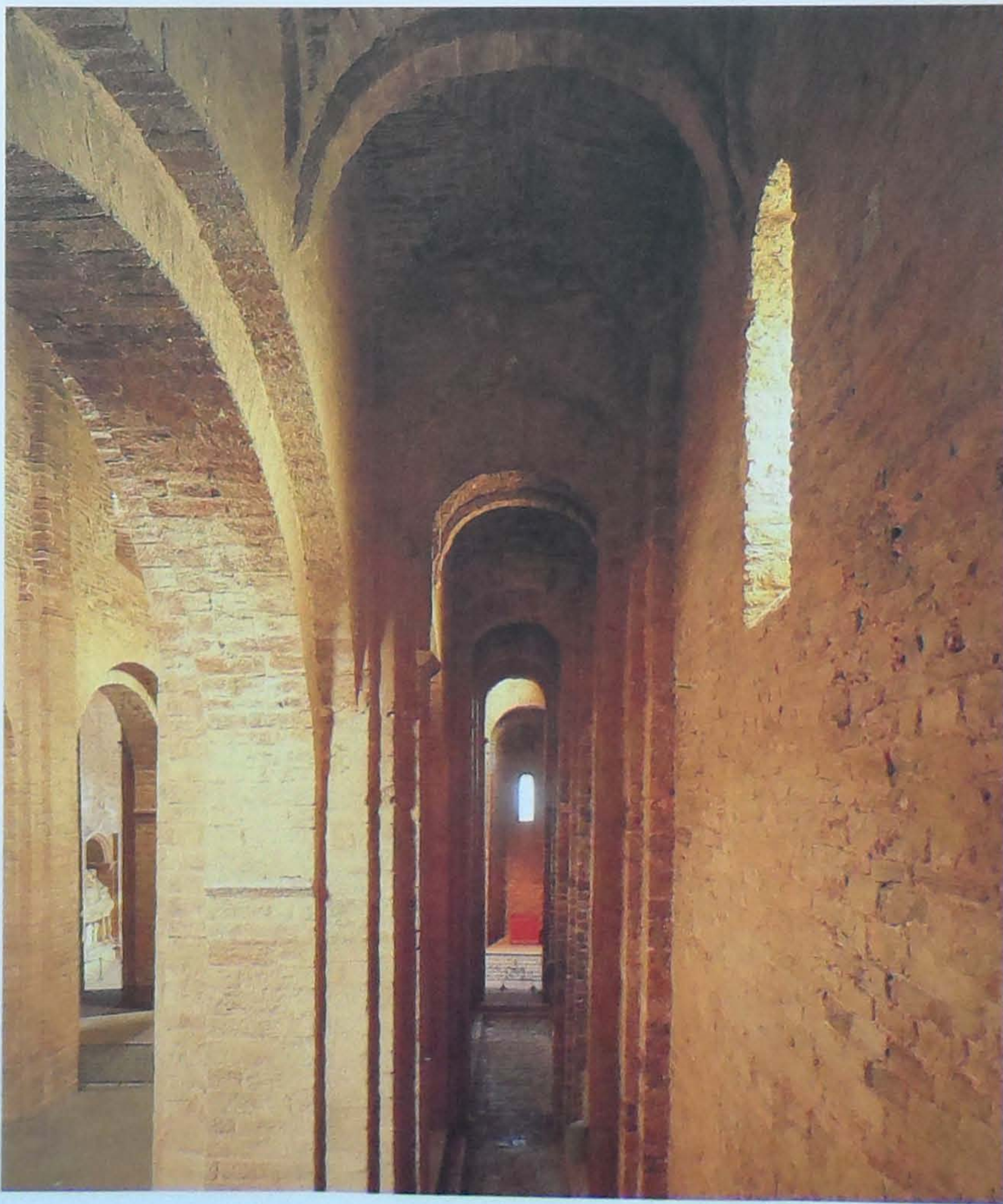
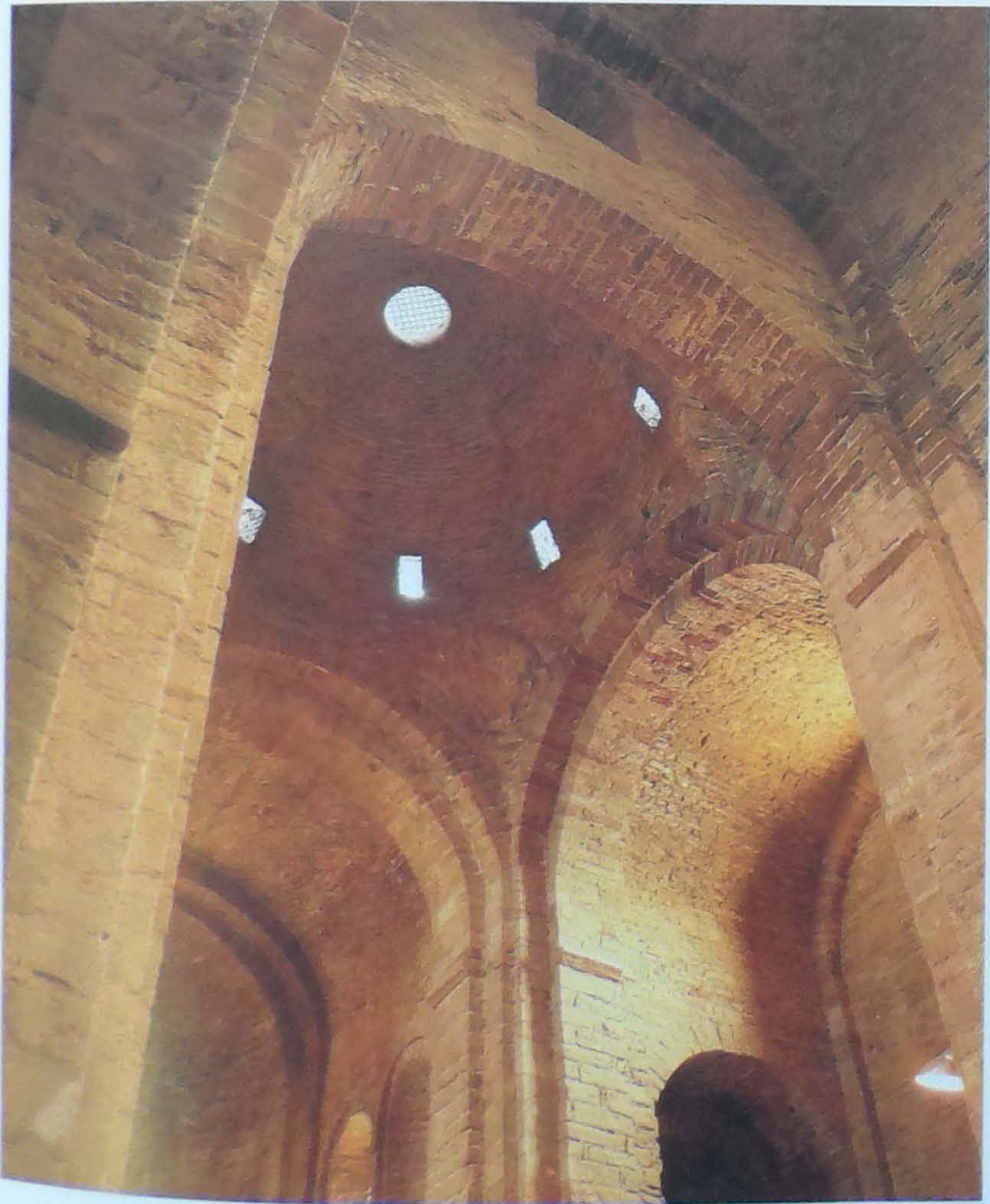
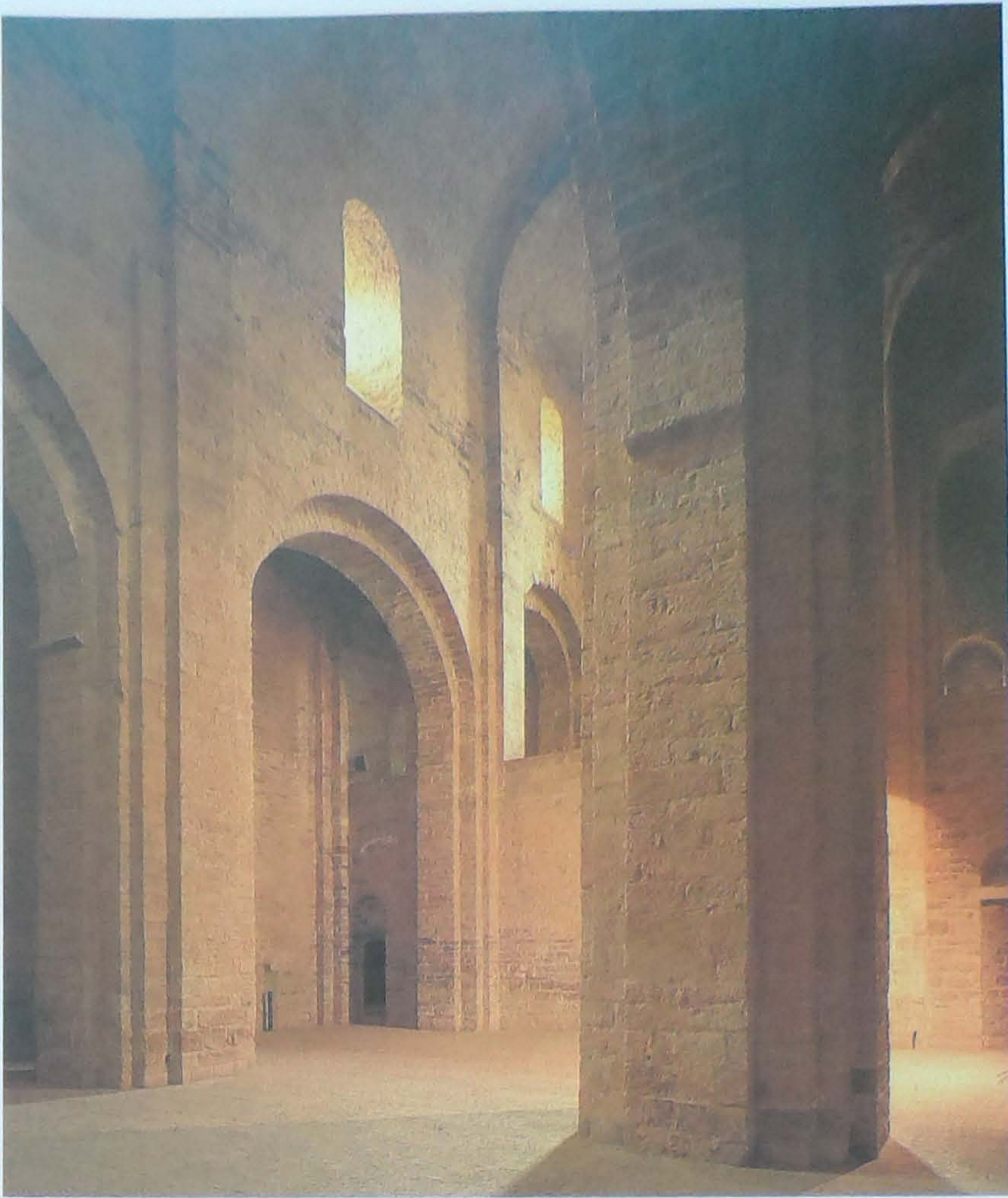
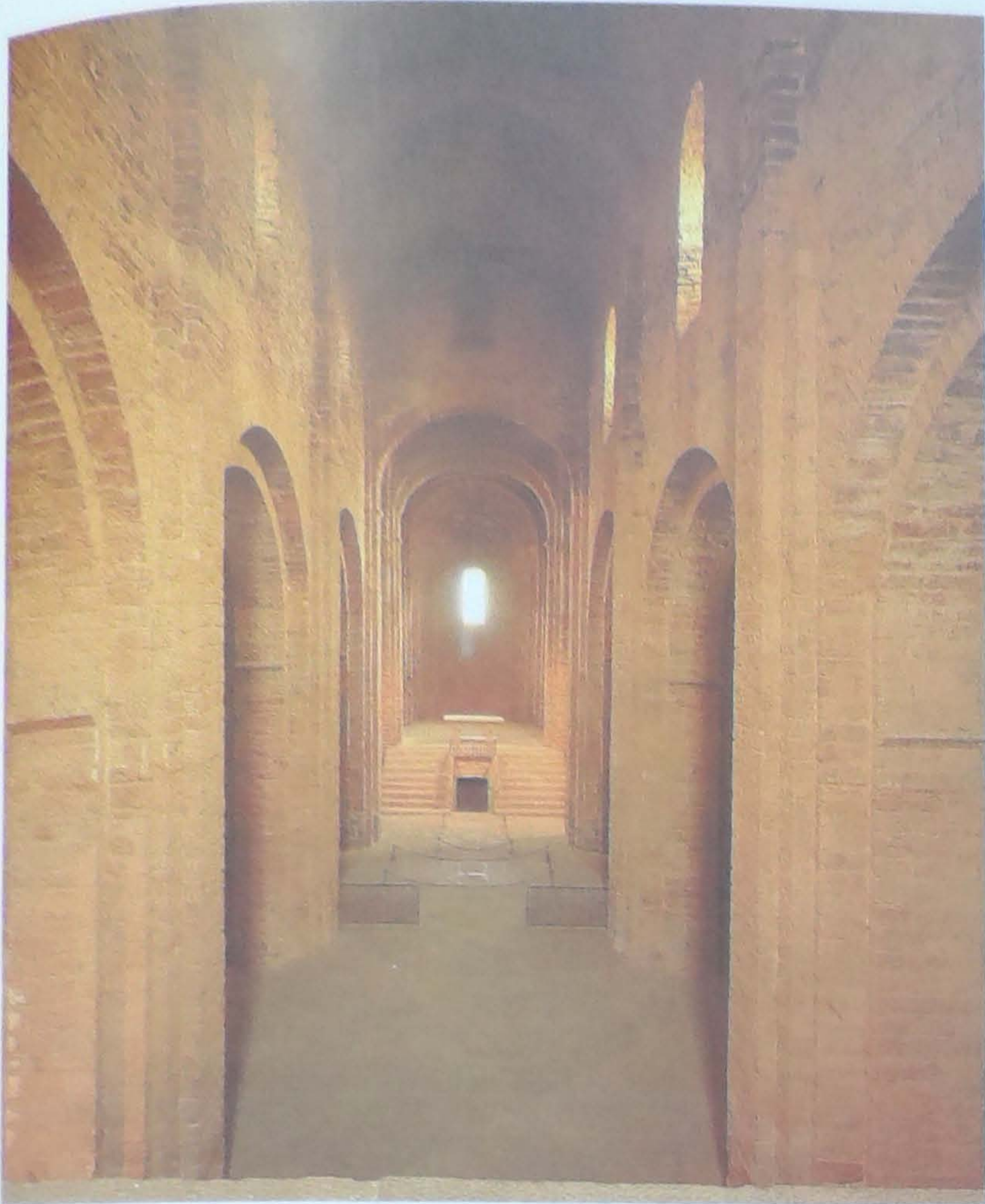
стороны аркад. Снаружи здание богато украшено архитектурным декором — пилястрами и слепыми аркадами.

Ступенчатый рельеф стен — одна из главных стилистических особенностей европейской романской архитектуры. В те времена основная задача состояла уже не в сочетании отдельных, лишенных членения пространственных компонентов, но в добавлении архитектурного декора. Оформлению стен уделялось не меньше внимания, чем расположению помещений.

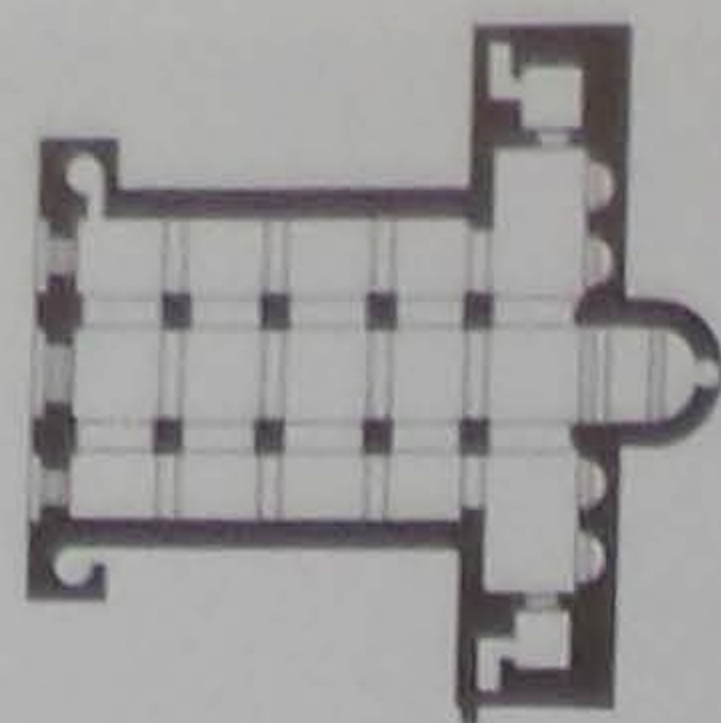
Традиционно изобретение нового типа стен приписывается ломбардским зодчим, работавшим в Каталонии, о чем свидетельствуют письменные источники. И в самом деле, подобные элементы были распространены в Северной Италии, являясь развитием ранневизантийской и раннехристианской архитектуры этого региона. Однако не стоит переоценивать ломбардские влияния, поскольку богатство форм и элементов возникает практически одновременно в Каталонии и в Италии и развивается в обоих местах параллельно и самостоятельно. Таким образом, «слоистую» структуру рельефа стен логично рассматривать в контексте общего обновления форм, которое наблюдается в тот период в Южной Европе. И все же даже новаторское оформление стен, которое ставит церковь в Кардоне в один ряд с другими европейскими постройками того времени, не может скрыть того факта, что в типологическом отношении здание построено согласно местным архитектурным традициям. Они проявляются в высоких боковых нефках и цилиндрических сводах с поперечными арками, которые были известны уже строителям Сан-Перед-Родес, но редко использовались в Италии.

На протяжении XI–XII веков каталонская архитектура по обе стороны Пиренеев в целом придерживалась найденных форм за исключением нескольких случаев. Это видно на примерах французской церкви в Серрабоне (с. 183) и собора в Сео-де-Уржел, начатого в 1175 году (с. 186). В испанской постройке массивный центральный неф и два очень широких боковых выходят в выступающий трансепт. К каждому крылу трансепта примыкают две небольшие апсиды, встроенные в восточную стену. Впоследствии трансепт был увеличен, его ширина осталась прежней, но в конце каждого крыла были возведены мощные башни. Таким образом, сплошная восточная стена собора разрывается лишь центральной апсидой, что создает эффект монументальности.

Подобное строение нефов уже встречалось в Сан Висенц в Кардоне. В Сео-де-Уржел крестовые столбы тоже несут крестовые своды боковых и цилиндрический свод центрального нефа с поперечными арками. Пяты цилиндрического свода расположены несколько выше, чем в Кардоне, оставляя место для небольших круглых окон над аркадами, через которые освещается неф. Купол над средокрестием и цилиндрический свод в трансепте также не являются новшеством для испанской архитектуры. Однако апсиды включены в восточную стену трансепта весьма оригинальным способом: из-за того что высота апсид ниже половины высоты стен трансепта, между апсидами и пятами цилиндрического свода остается достаточно места для окон. Небольшие окна апсиды кажутся узкими щелками по сравнению с этими окнами, расположенными высоко на стене. Оформление большой центральной апсиды тоже весьма необычно. Главный

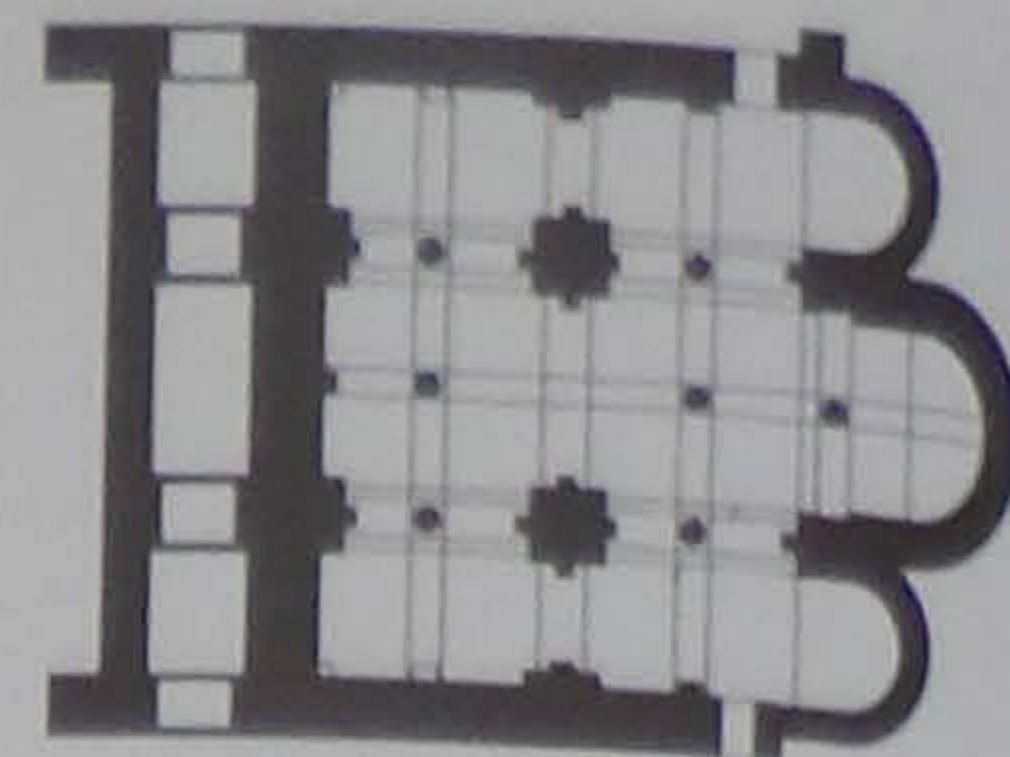


Сео-де-Уржелъ (Лерида), собор.
С 1175 г. Вид с востока и план



вход, как обычно, имеет членение в виде перспективной арки, но в конце, за сплошной стеной, имеется проход в полукруглую капеллу с нишами и купольным сводом. Эту конструкцию трудно заметить снаружи, где центральная капелла обозначена только одним узким окном. Над ним расположено значительно более широкое окно с глубокой перспективной притолокой, через которое свет проникает в главную апсиду. Строение наружных стен апсиды явно говорит о том, что мастер Раймундус Ламбардус был хорошо знаком с ломбардской архитектурой: мало расчлененный цилиндр стены, по которому до карниза проходит всего несколько пилястров, завершается карликовой галереей. Это напоминает Сан Микеле в Павии (с. 85), построенную, вероятно, во второй четверти XII века. Западный фасад Сео-де-Уржелъ с тремя глубокими перспективными входами (центральный выше боковых), над которыми расположены богато ornamentированные группы окон, тоже напоминают Сан Микеле и отчасти Сан Абондио в Комо конца XI века (с. 84). Маловероятно, что необычный план церкви с двумя массивными башнями

Сан-Сальвадор-де-Лейре (Наварра),
монастырская церковь, освященная
в 1057 г. План крипты (справа),
интерьер крипты (внизу)



по краям расширенного трансепта был заимствован у собора в Аосте (Италия), как полагают некоторые ученые. Еще в конце XII века считалось, что моделью для Сео-де-Уржелъ послужила каталонская церковь Сен-Мишель-де-Кукса со схожим планом (с. 182), стоящая по другую сторону Пиренеев. Поэтому неверно рассматривать каталонское зодчество XI–XII веков как «побочную ветвь» так называемой ломбардской архитектуры. Несмотря на существование бесспорных связей с итальянской традицией, каталонская архитектура сохранила оригинальный характер формы зданий, а заимствованные элементы использовала исключительно в декоре внутреннего и наружного убранства. Типично каталонской постройкой того времени является церковь в Тауле (с. 183), освященная в 1123 году. Таким образом, каталонская архитектура не только питалась из местных источников, но и была способна аккумулировать элементы, заимствованные из других традиций.

В соседней Наварре, лежащей на западе от Каталонии, разумеется, тоже велось строительство, однако не было бурного архитектурного развития. Наиболее важная постройка — монастырская церковь Сан-Сальвадор-де-Лейре (внизу), служившая усыпальницей наваррских королей. А усыпальница арагонских королей располагалась в монастыре Сан-Хуан-де-ла-Пенья (с. 186), стоящем под огромным уступом горы, который служил надежной защитой от мавров. Сегодня Сан-Хуан-де-ла-Пенья находится в развалинах, но известно, что по сравнению с церковью в Лейре этот храм не отличался большими размерами и роскошью. Сан-Сальвадор-де-Лейре состоит из трех нефов, датированных XII веком, к которым примыкает трехчастная алтарная часть, освященная в 1057 году. Подземная крипта Сан-Сальвадор-де-Лейре считается одним из необычных памятников того времени: она расположена в восточной части храма под двумя последними травеями. Двум узким боковым нефам церкви соответствуют два нефа крипты, но область, расположенная под бо-



лее широким центральным нефом, разделена в крипте на два нефа, которые перекрыты мосарабскими глухими цилиндрическими сводами с поперечными арками. Их распор распределяется среди тонких и чрезвычайно коротких колонн с очень широкими выступающими капителями. Кажется, будто пол крипты был когда-то сильно поднят вверх, так что от колонн осталась лишь верхняя часть. Однако это обманчивое впечатление возникает из-за соединения двух несовместимых архитектурных систем. Зодчие не хотели отказываться от колонн и капителей, которые всегда считались облагораживающими элементами. С другой стороны, были необходимы своды, чтобы нести на себе пол церкви. Кроме того, помещение, полностью перекрытое сводами, выглядело более величественным. Возвести менее выраженные своды зодчие не могли, потому как цилиндрические своды обычно лежат на арках, разделяющих центральный и боковые нефы и идущих от одной капители к другой. Вероятно, орнамент капителей грубо подражает античным формам, хотя в целом нет ни намека на античные каноны, которые требуют совершенно иных пропорций.

Во время мавританских набегов в XI веке монастырь Сан-Сальвадор-де-Лейре временно служил резиденцией королям и епископам Памплоны. Он сохранял важную политическую и религиозную роль вплоть до середины XI века. При Санчо Гарсе III (1000–1035), короле Наварры и Арагона, монастыри Сан-Сальвадор-де-Лейре и Сан-Хуан-де-ла-Пенья были реформированы по образцу могущественного французского аббатства Клоуни. Это наглядно свидетельствует о том, что испанские провинции западнее Каталонии и их правители все сильнее и сильнее ориентировались на культуру Франции. Большую роль в этом сыграло знаменитое паломничество в Сантьяго-де-Компостела. Оно было организовано по строгим дисциплинарным нормам, нехарактерным для Средневековья. Все, с чем встречались пилигримы во время странствия, в том числе и любые архитектурные элементы, было насыщено французской культурой. Вот почему постройки, о которых пойдет речь на следующих страницах, не носили, в отличие от Каталонии, ярко выраженных итальянских или «ломбардских» черт, и их следует рассматривать скорее в контексте современной им французской архитектуры. Хотя, конечно, они не являлись подражательными по отношению к северным соседям.

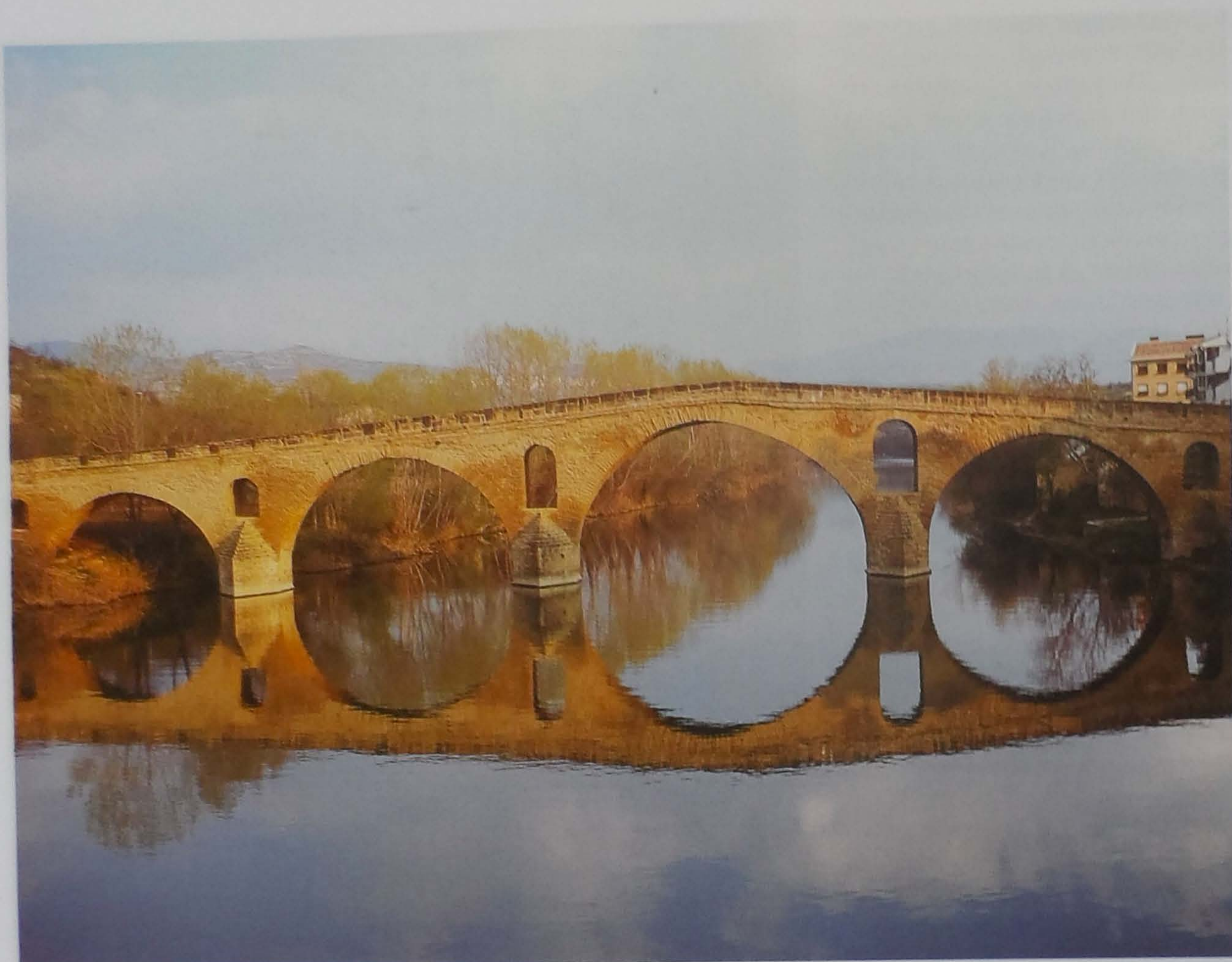
Особенности архитектуры вдоль Дороги святого Иакова

В последние годы X века набожность населения заметно возросла, что отразилось в необычайной популярности паломничества к раке святого Иакова в Сантьяго-де-Компостела. Первоначально апостол считался покровителем борьбы за освобождение от мавров, но постепенно путь в Сантьяго-де-Компостела все больше превращался в обычное паломничество, которое совершали, чтобы заслужить отпущение грехов. Иногда это долгое и тяжелое странствие играло роль епитимьи. За исключением римских святынь, рака Иакова была единственным хранилищем апостольских мощей в Европе. По возвращении паломники пересказывали истории о чудесах, происходивших около святыни, благодаря чему значение ее возрастало. Дороге святого Иакова посвящено немало источников то-



го времени. Самым важным является так называемый «Путеводитель пилигрима», относящийся ко второй четверти XII столетия. В нем перечислены романские церкви и гробницы святых и дано весьма детальное описание пути. Об отдельных этапах пути рассказывается несколько схематично, очевидно для того, чтобы не отпугнуть потенциальных пилигримов описанием тягот пути. Четыре основные дороги в Сантьяго-де-Компостела брали начало во Франции: в Сен-Жиле (Прованс), в Ле-Пюи, в Везуле и в Туре, здесь встречались группы пилигримов из отдаленных восточных областей. Три западные дороги соединялись, не доходя до Пиренеев, и пересекали перевал в Ронсевалле. Восточный путь пересекал Пиренеи по перевалу Сомпорт, а затем присоединялся к остальным дорогам в Пуэнте-де-ла-Рейна (с. 188). Отсюда уже шла одна дорога до самого Сантьяго-де-Компостела в Галисии.

Пуэнте-де-ла-Рейна (Наварра),
мост на паломническом пути,
конец XI в



Сан-Хуан-де-ла-Пенья (Уэска),
Две капители клуатра



Вместе с паломниками по Дороге святого Иакова в Испанию проникли французские влияния, что отразилось в архитектурных особенностях вдоль испанской части пути. Заимствования намеренно внедрялись в испанское зодчество, и происходило это по двум причинам: во-первых, для удобства паломников, являвшихся в большинстве своем французами. Во-вторых, испанские власти периодически проводили политику привлечения иноземцев для освоения земель вдоль «Camino» (исп. «дорога»), которым предоставляли большие привилегии. В основном переселенцы были опять же французами, и отдельные поселения существовали вплоть до конца Средневековья. Поэтому не стоит удивляться, что один и тот же художественный стиль встречается в самом западном уголке Галисии и в некоторых областях Южной Франции. Это характерно и для архитектуры, и для скульптуры.

В Испании, как и во Франции, был широко распространен тип так называемой «паломнической церкви» с деамбулаторием и капеллами, выступающим трансептом и высокими галереями, которые доходят почти до цилиндрического свода центрального нефа. В качестве примеров севернее Пиренеев можно упомянуть Сен Марсиал в Лиможе и Сен Мартен в Туре (обе разрушены во время Великой Французской революции), а также Сент Фуа в

Конке (с. 145) и Сен Сернен в Тулузе (с. 148), которые сохранились до нашего времени. В Испании подобный стиль представлен главной целью паломничества — собором Сантьяго-де-Компостела. Сходство архитектурных стилей не означает, что одни и те же зодчие и мастера трудились в разных местах; церкви были возведены в разное время и все-таки отличаются некоторыми существенными деталями. Хотя зодчие, безусловно, знали соседние постройки и учитывали чужой строительный опыт. Паломнические церкви свидетельствуют скорее не о равномерном распространении архитектурного типа, а о высокой мобильности общества в районах Северной Испании и Южной Франции, культура которых в значительной степени определялась Дорогой святого Иакова.

Принято считать, что первый камень собора Сантьяго-де-Компостела (справа и с. 190) был заложен епископом Диего Пелаэсом и королем Альфонсом VI. Они вместе изображены на двух капителях в приделе Богоматери в алтарной части. Общий план храма типичен для тех времен, не считая западного входа. На первых этапах строительство собора шло медленно и иногда даже прерывалось из-за целого ряда проблем. Прежде всего, возникли сложности с финансированием строительства, а в 1088 году был арестован епископ Диего Пелаэс. Пока Сантьяго-

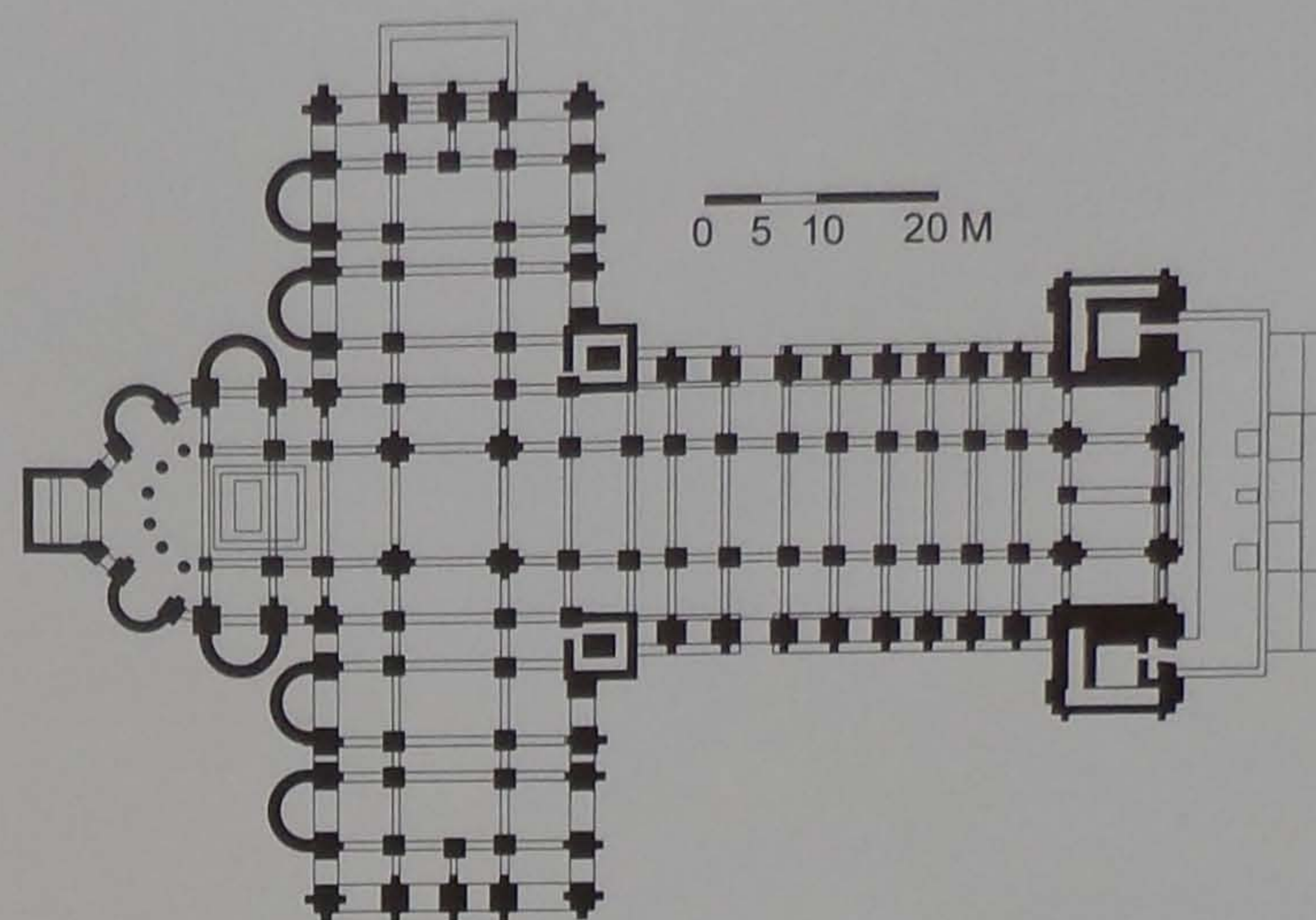
де-Компостела был лишен духовного владыки, епархией управлял Диего Хельмирес, официально посвященный в сан епископа лишь в 1101 году. Часть недостроенного собора сгорела в 1117 году во время восстания жителей Сантьяго против нового епископа. Тем не менее в 1105 году в течение небольшой мирной передышки удалось освятить капеллы алтаря.

Первоначально во главе проекта стоял мастер по имени Бернард. По-видимому, он лишь руководил строительством, а настоящим зодчим был «удивительный мастер Бернард старший» (лат. *mirabilis magister Bernardus senex*), разработавший четкий план, которому следовало несколько поколений зодчих. Согласно этому плану собор состоит из трех нефов, трехчастного трансепта, алтарной части, окруженной деамбулаторием, который является продолжением боковых нефов. К наружной стене алтаря примыкают пять капелл, центральная из которых квадратная, а остальные четыре — полукруглые. Еще две капеллы располагаются на восточной стене каждого крыла трансепта. В самом центре санктуария находится высокий алтарь, а под ним крипта с мощами апостола, поклониться которым шли многочисленные паломники. По всему зданию — даже по стенам выступающего трансепта — проходят высокие галереи. Таким образом, собор состоит из двух ярусов. Как говорится в упомянутом «Путеводителе пилигримов», благодаря галереям собор в Сантьяго-де-Компостела изнутри напоминает дворец. Центральные нефы главной церкви и трансепта перекрыты цилиндрическими сводами, укрепленными поперечными арками, которые лежат на столбах.

Собор в Сантьяго-де-Компостела является не только самой большой романской церковью в Испании, но и одной из крупнейших романских построек в Европе. Однако, несмотря на общую монументальность и масштаб, архитектура собора отличается изящным членением отдельных элементов. Это становится особенно заметно при сравнении ее с французскими постройками. Столбы в Сантьяго тоньше и выше, чем во Франции, имеют крещатую форму и квадратные базы. Они чередуются с крещатыми столбами с круглыми базами, что придает аркадам ритмичность и позволяет избежать однообразия внутри весьма просторного здания. С каждой стороны столба встроен полукруглый полупилон, причем три полупилон несёт поперечные арки боковых нефов и главных аркад, а четвертый поднимается вверх до самой пяты свода и прерывается лишь узким карнизом. Высокие главные аркады перекликаются с аркадами галерей в следующем ярусе: пара колонн, стоящих одна за другой, разделяет каждую слепую арку на два проема.

Свет проникает через окна в боковых нефов и галереях, а также через центральную башню. Таким образом, огромный неф не освещается напрямую. Интерьер собора погружен в полумрак, что создает еще более выгодный фон для архитектурного членения. Ряд окон есть только в венце капелл, и этот прямой свет вносит немалую лепту в мистическое освещение санктуария и святых мощей мученика. К сожалению, в результате последующих перестроек невозможно полностью воспроизвести первоначальное естественное освещение собора.

Наружное убранство также претерпело ряд изменений. В XVII веке к нему были пристроены башни, и уже в наше время пе-



рестроен внутренний двор. За исключением щипцов трансепта, все остальные элементы собора почти полностью утратили первоначальный облик в результате многочисленных переделок. Тем сильнее потрясает внутреннее убранство храма. Прежде об искусном внутреннем строении собора можно было судить уже снаружи. Стены северного и южного фасадов с их высокими галереями расчленены несколько грубыми слепыми аркадами, сильно напоминающими ровную конструкцию акведука, тогда как восточная стена с алтарем отличается более богатым и детальным членением. В нижнем ярусе капеллы украшают частые полупилоны, перемежающиеся с глубокими лепными оконными проемами. В двух верхних ярусах алтарной части проходят слепые аркады. В то же время восточная стена трансепта, за исключением капелл, выглядит плоской. Большие окна в верхнем ярусе позволяют предположить, что они послужили образцом для собора в Сео-де-Уржель, достроенном лишь в конце XII века.

Благодаря разнообразию наружного убранства собор уже издавна производил грандиозное впечатление на пилигримов. Особую роль играют щипцы крыльев трансепта, повторяющие очертание триумфальных арок, особенно северный щипец (южный был закончен гораздо позднее), поскольку с этой стороны идущие с севера паломники попадали в помещение над мощами святого. В одном описании паломничества рассказывается, что перед собором располагался передний двор с навесом и большим фонтаном со львами, где пилигримы омывали себя перед входом в святое место.

Собор Сантьяго-де-Компостела является одной из самых выдающихся романских построек Испании. Учитывая огромную роль этого собора для Испании, нельзя не отметить его важное международное значение.

На пути паломников, между горными перевалами Пиренеев и мощами святого Иакова в Галисии, стояло немало других храмов, многие из которых начали строиться даже раньше собора в Сантьяго-де-Компостела. Но в отличие от Сантьяго, эти церкви не выходят за рамки местных архитектурных традиций. В самых интересных церквях прослеживается ряд стилистических сходств, причем не только в архитектуре, но и в скульптурном убранстве.



С. 190:
Сантьяго-де-Компостела (Галисия),
собор. Первый этап строительства
1075 — ок. 1125 гг. Вид вдоль южного
крыла трансепта на средокрестие

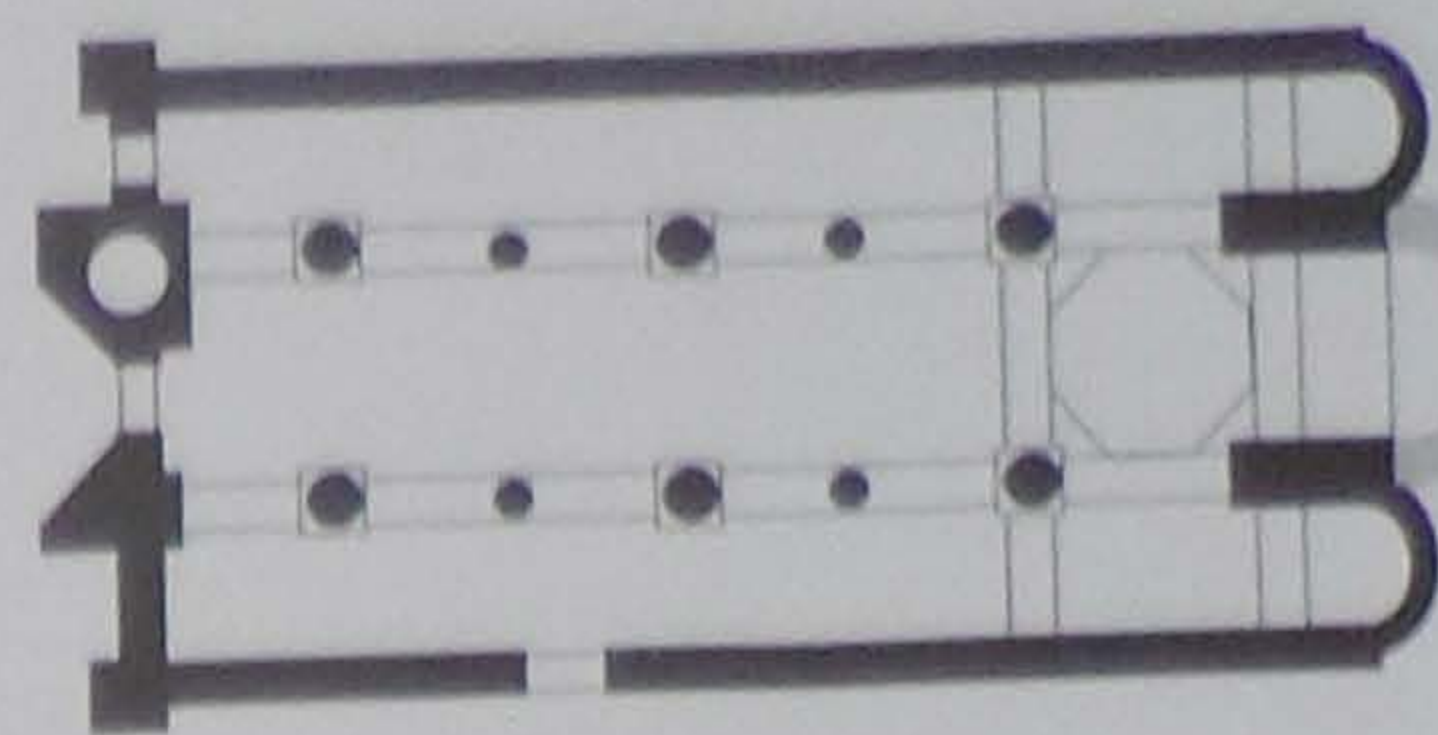
Первой важной церковной постройкой на пути пилигримов от перевала Сомпорт до Сантьяго был собор Хаки (справа). Хака — бывшая столица Арагонского королевства. Позднее, в ходе Реконкисты, столица была перенесена южнее, в город Уэска. Арагонские короли пытались привлекать в Хаку новых поселенцев, например из близлежащей Франции, предоставляя им большие привилегии. «Закон о правах» Хаки впоследствии был принят и в других городах Испании.

Дата постройки остается спорной. Согласно одним источникам, строительство велось уже при арагонском короле Рамиро I, который умер в 1063 году; именно в тот год произошло торжественное освящение собора, в котором приняли участие несколько епископов. С другой стороны, известно, что средства на основные строительные работы были пожертвованы дочерью Рамиро I доньей Санча, умершей в 1094 году. Чтобы объяснить временные несоответствия, выдвигалась гипотеза, что более ранние даты относятся к строительству восточных участков хора и трансепта, а более поздние — к строительству нефа, окончательный вариант которого несколько расходился с первоначальным планом. Однако стилистическая однородность архитектурного убранства храма опровергает это предположение. Скорее всего, сравнительно небольшой собор в Хаке в меньшей степени подвергся иностранным влияниям, чем масштабный собор в Сантьяго-де-Компостела. Поэтому, видимо, в Хаке сохранился более ранний архитектурный стиль, который сформировался лишь к концу строительства.

План хора и трансепта, который не выступает за стены боковых нефов, в основном следует древнему мосарабскому стилю, встречавшемуся в ранней романской архитектуре Каталонии. Одной из характерных особенностей этого стиля является плоский центральный купол, подобный упомянутому ранее куполу в Кардоне. В то же время наружное членение архитектурных элементов во многом напоминает собор в Сантьяго-де-Компостела. А аркады нефа чередуются с массивными столбами, имеющими в плане ступенчатую форму, как столбы в Кардоне, и тонкими колоннами с искусно высеченными капителями. Такое расположение опор необычно для Испании. Точное время строительства собора остается неизвестным, поэтому не ясно, можно ли считать эту конструкцию аркады заимствованной у собора Сантьяго-де-Компостела, где чередование выражено не столь ярко (в обоих зданиях опоры стоят на круглых цоколях), или же, наоборот, аркада в Сантьяго-де-Компостела ориентировалась на модель в Хаке. Вероятней, что большее здание послужило архитектурным источником для меньшего.

Если сравнить собор в Хаке с собором в Кардоне, построенным приблизительно на полстолетия раньше (с. 184–185), становятся заметны глубоко укоренившаяся архитектурная традиция арагонской церкви и все архитектурные новшества. Столбы в обоих храмах чрезвычайно похожи, со стороны центрального нефа у них даже одинаковые выступающие пилястры, доходящие до середины стены. Неизвестно, были ли когда-нибудь в Хаке цилиндрические своды наподобие сводов в Кардоне или в Сан-Пере-де-Родес. Важно учесть, что в отличие от других построек столбы в Хаке обладают дополнительными, очень тонкими выступающими

Хака (Арагон). 1036(?) — после
1094 гг. Нef с готическими сводами



колоннами. Играя важную роль для единства внутреннего пространства храма, они не кажутся нефункциональным архитектурным «дополнением», как в Сан-Пере-де-Родес.

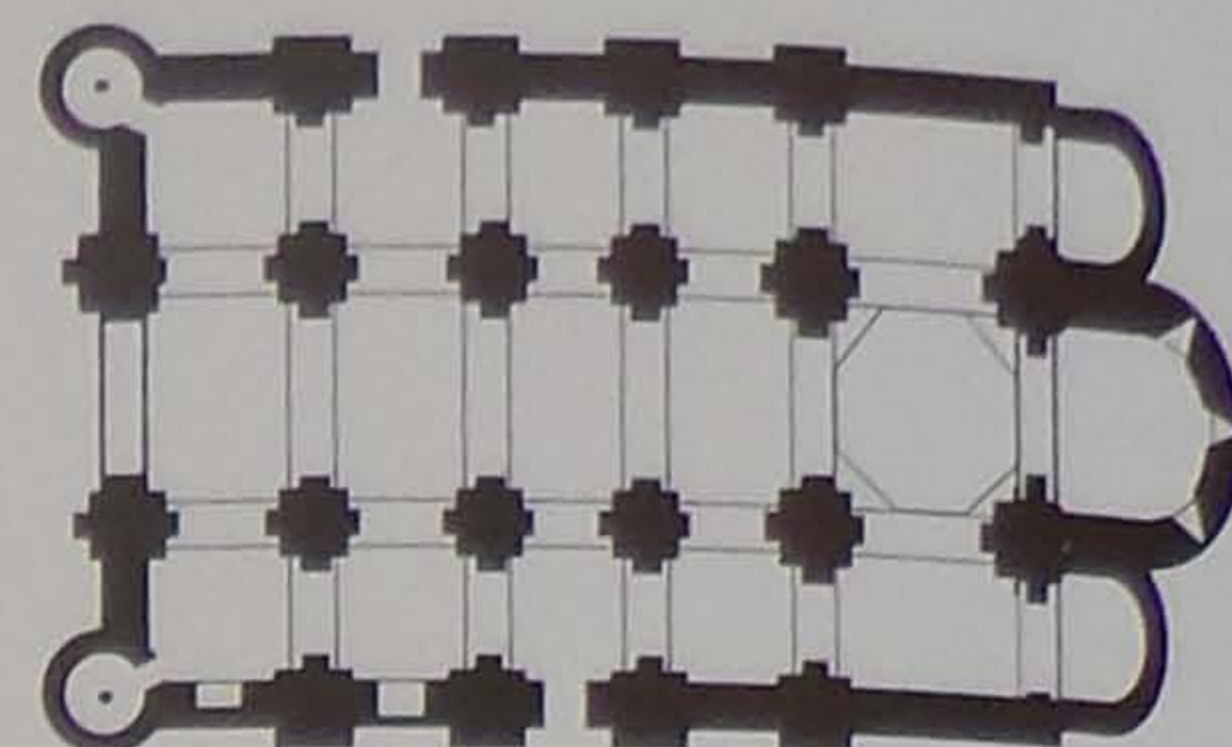
Трудно реконструировать вид главной апсиды собора в Хаке, перестроенной в XVIII веке. Известно лишь, что эта часть собора была богато декорирована, вероятно, напоминая капеллу в Лоарре. Эта капелла входит в ансамбль лоаррского замка, построенного на командном пункте в горах между Хакой и Уэской, откуда открывается хороший обзор на равнину на юге (с. 192). Самая древняя часть ансамбля стоит на крутом горном склоне, спускаясь на запад. В XIII веке замок был окружен внешним кольцом стен с десятью башнями, которое защищало его с юго-востока.

Особенности ландшафта сделали излишними серьезные укрепления с западной стороны, в то время как с востока, где подъем склона не такой крутой, высокие стены замка придают



Слева:
Лоарре (Уэска), замок. XI–XIII в.

С. 193:
Фромиста (Паленсия), Сан Мартин.
До 1066 (?) — после 1100 гг. Вид
с юго-запада (вверху), неф и хор
(внизу слева), вид с юго-востока
(внизу справа)

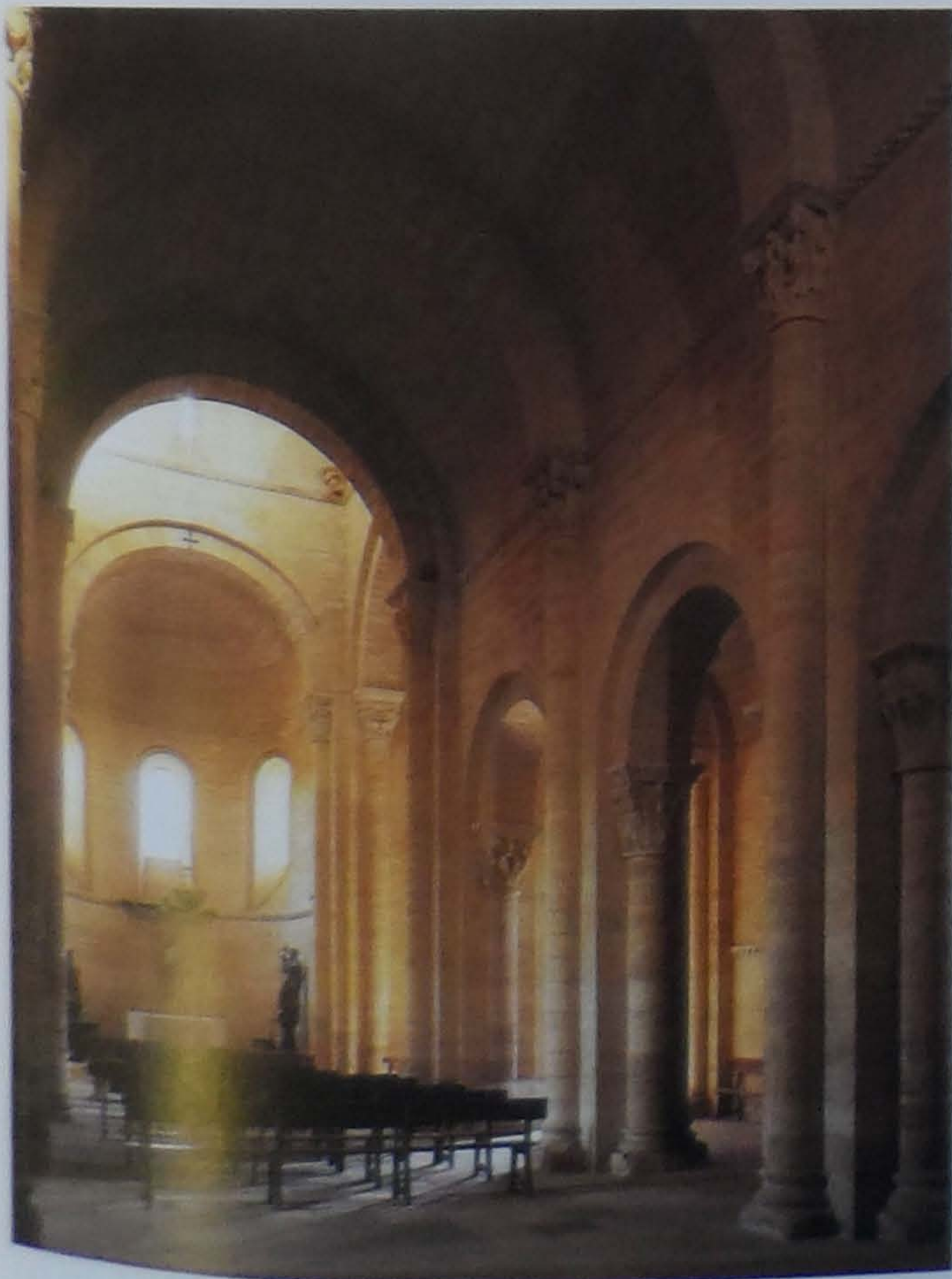


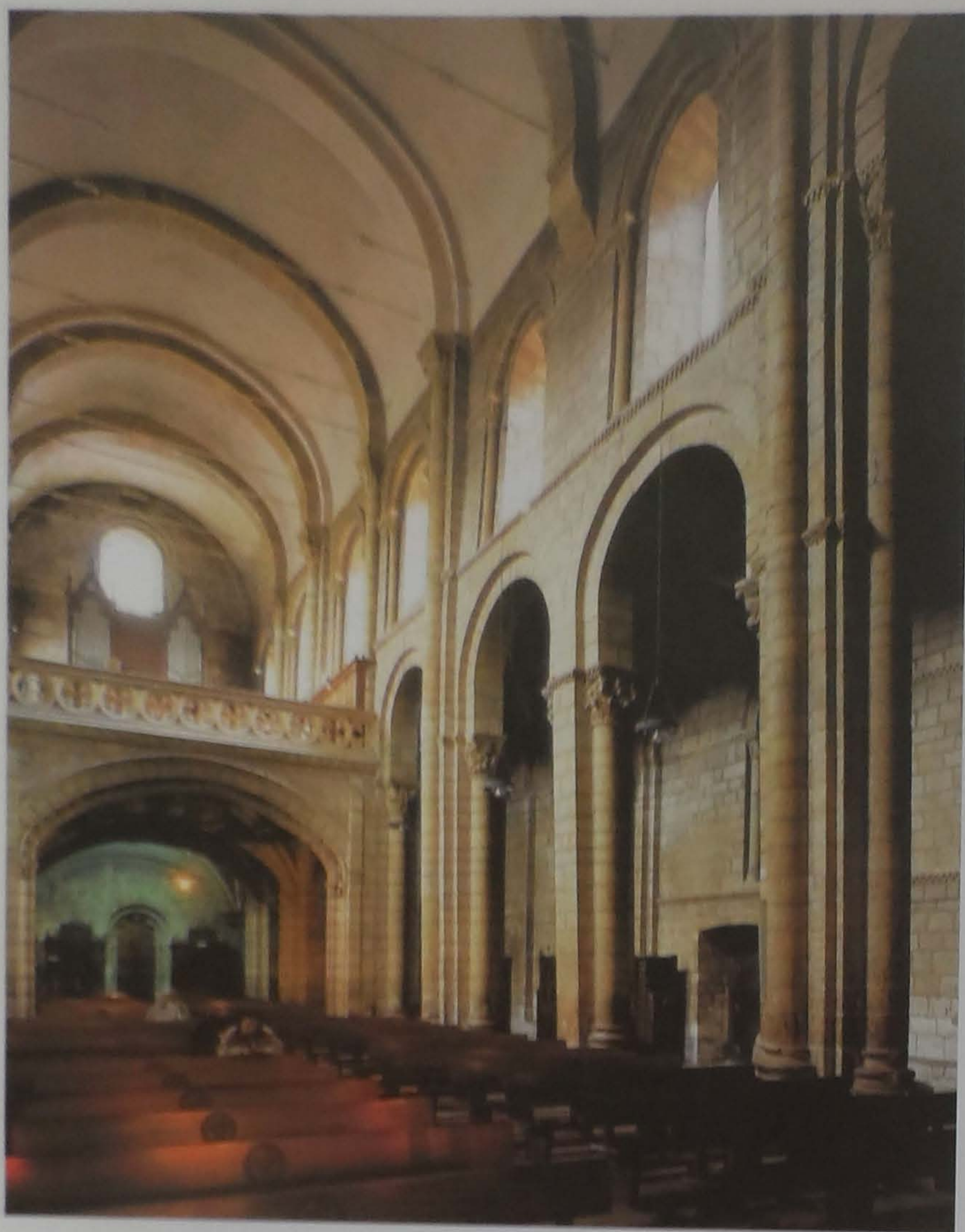
ему еще более неприступный и массивный вид. Капелла, входящая в этот архитектурный ансамбль, расположена в юго-восточном углу замка. Ступени, спускающиеся вниз от капеллы, приводят к перспективному portalу и через него выводят в главный внутренний двор замка. Над порталом сохранились остатки сюжетного фризa со сценами Страшного суда. Чтобы вписать капеллу в скалу, зодчим пришлось возвести небольшую крипту.

Церковная постройка занимает необычно большую часть замкового комплекса. Главными элементами капеллы является полукруглая апсида, квадратная травея с куполом и короткий неф, заканчивающийся диагонально расположенной западной стеной. Установлено, что капелла замышлялась как многонефная постройка с трансептами в миниатюре. Боковые стены центральной травеи, купол которой лежит на двухступенчатых выступах, слегка заходят за стены апсиды. Глубокая боковая поперечная арка предполагает глубину внутреннего пространства. Короткий неф перекрыт традиционным цилиндрическим сводом, лежащим на слепых арках, которые тоже призваны создавать впечатление существования боковых нефов. Таким образом, капеллу в Лоарре можно считать уменьшенным вариантом собора в Хаке, отнюдь не утратившим художественной выразительности из-за небольших размеров. Скульптуры в обоих зданиях созданы, вероятнее всего, одним мастером. Странно обнаружить столь богатый и изящный декор в капелле, которая во всех других отношениях выглядит весьма аскетичной. Возникает вопрос о назначении замкового комплекса в целом. Очевидно, что во времена его строительства проблема защиты от мавров уже не была так актуальна, как прежде. Поэтому более логич-

ным кажется то, что замок строился как престижная резиденция арагонских королей, которая символически говорила об их достижениях в Реконкисте и о религиозном рвении.

Если отправиться из Хаки на юг по Дороге святого Иакова, то через несколько дней можно добраться до церкви Сан Мартин во Фромисте (с. 193). Считается, что строительство храма было начато до 1066 года доньей Майор, вдовой короля Наварры Санчо Гарсеса III Старшего («Эль Майор»). Однако как в архитектурном, так и отчасти в скульптурном убранстве церкви Сан Мартин можно найти много стилистических черт, общих с более поздними постройками (например, с соборами в Хаке, Леоне и Сантьяго-де-Компостела), поэтому кажется невероятным, что строительство церкви Сан Мартин могло завершиться до конца столетия. В основе здания лежит симметричный план — шесть травей перекрыты тремя цилиндрическими сводами. Далее идет трансепт, крылья которого украшены щипцами, и трехапсидная восточная часть. Стены с аркадами также можно рассценивать как уменьшенную версию стен собора в Сантьяго-де-Компостела: форма колонн и свод идентичны форме колонн и сводам знаменитого собора, только небольшая церковь в Фромисте не имеет верхнего яруса галерей. Тем не менее неверно рассматривать церковь лишь в контексте собора Сантьяго-де-Компостела, в чем еще раз можно убедиться, сравнив Сан Мартин с Сан-Пере-де-Родес. В сущности, в Сан-Пере-де-Родес уже присутствует сходное оформление аркад, и единственное отличие состоит в том, что там две выступающие колонны стоят одна на другой, в то время как в Фромисте один цельный полупилон поднимается до самой поперечной арки. Наружное убранство храма организовано очень гармонично: западный фасад завершают неболь-

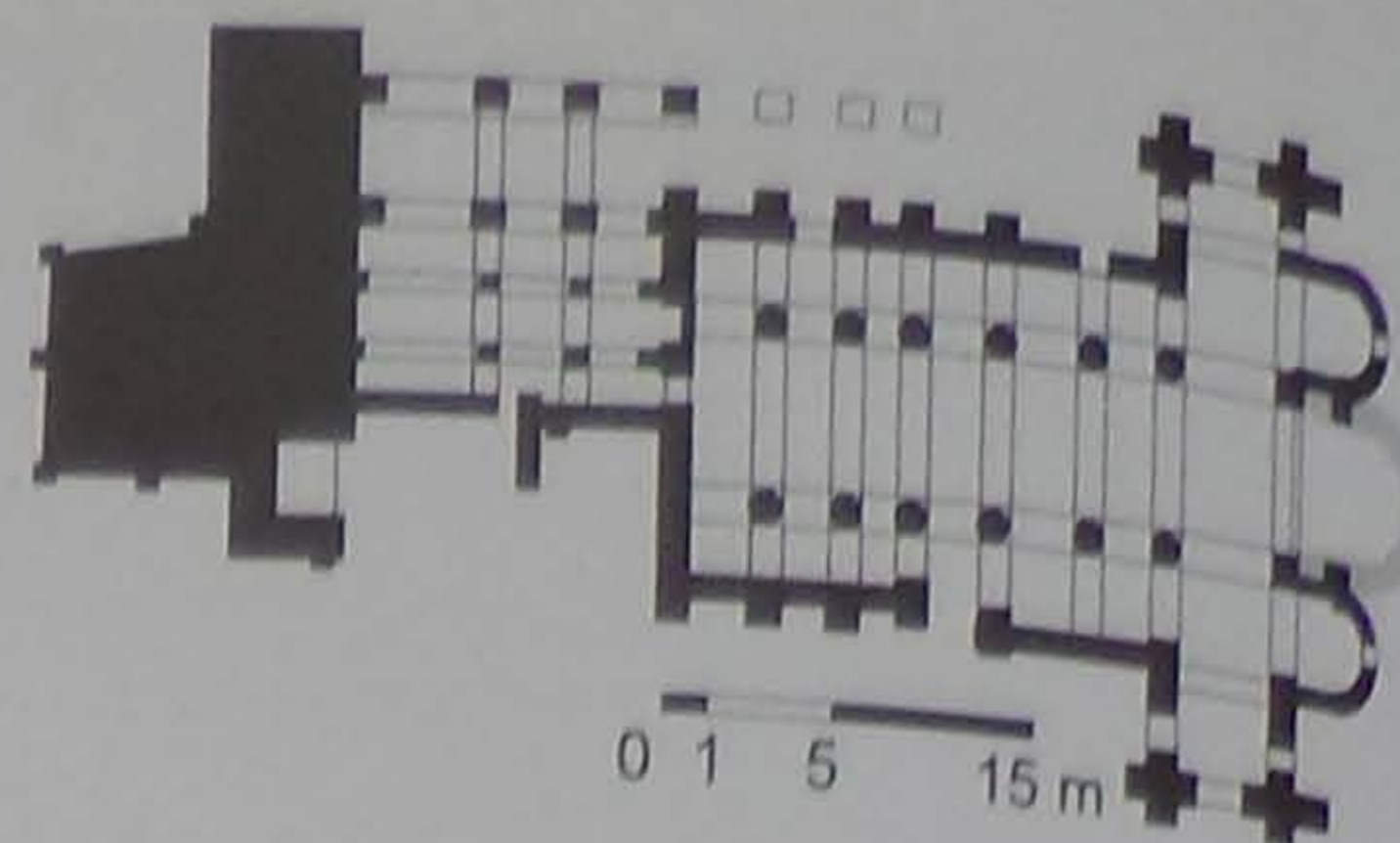




Леон, Сан Исидоро. Церковь освящена в 1149 г. Внутренний вид западного окончания храма и план

С. 195:

Леон, Сан Исидоро. Пантеон королей. Ок. 1063–1100 гг.



шие круглые башенки, а над средокрестием возвышается восьмиугольная башня, к которой примыкает группа апсид с рельефной поверхностью стен.

Короли принимали непосредственное участие в создании всех рассмотренных выше храмов вдоль Дороги святого Иакова: они жертвовали деньги на основание или, по крайней мере, присутствовали на церемонии закладки первого камня. Это свидетельствует о живом интересе правителей разных королевств Северной Испании к паломническому пути. Очевидно, что их привлекала не только большая экономическая прибыль, которую можно было извлечь из огромного потока пилигримов, но также и возможные династические и духовные дивиденды от знаменитых церквей. Особенно наглядно это видно на примере Сан Исидоро в Леоне — последней из главных церквей на пути в Сантьяго-де-Компостела.

Романская церковь в Леоне (вверху) была возведена на месте, где сменили друг друга уже несколько церквей. Последняя была построена во время царствования Фердинанда I, первого короля Кастилии и Леона, и его супруги доньи Санча, дочери короля Леона Альфонса V. Церковь строилась для хранения мощей святого Исидора Севильского, которые Фердинанд привез в Леон из Севильи. На основании частично раскопанного фундамента можно сделать вывод, что это было простое трехнефное здание без трансепта. Сразу же после освящения церкви в 1063 году Фердинанд скончался. В последующие годы его вдова донья Санча пристроила с западной стороны церкви так называемый «Пантеон королей» (с. 195). Сегодня Пантеон — королевский склеп — составляет самую древнюю часть архитектурного ансамбля. В его основе лежит план из 9 (3×3) травей. Несущие опо-

ры здания с восточной стороны представляют собой свободно стоящие колонны, а с западной стороны — пучки колонн. Внутреннее убранство завораживает не только искусным членением стен и свода, но и изящными лепными капителями тонкой работы. Своды и люнеты украшены фресками.

Пантеон, в котором покоится прах членов королевской династии, свидетельствует о стремлении кастильских правителей обеспечить спасение души, если они будут преданы земле рядом с великим покровителем Испании. О спасении души правителя могли помолиться и пилигримы, направляющиеся в Сантьяго-де-Компостела. Вот почему вскоре после окончания строительства Пантеона была полностью перестроена и действующая церковь, которая превратилась в просторную, целиком перекрытую сводами трехнефную базилику с трансептом, заканчивающуюся тройной апсидой. В 1149 году церковь была освящена в присутствии короля Альфонса VII, нескольких епископов и архиепископа Сантьяго-де-Компостела. Известно имя зодчего, который вел последний этап строительства, благодаря эпитафии на его надгробии в юго-западном углу церкви, сделанной Альфонсом и его сестрой Санчей.

Новое здание церкви Сан Исидоро шире прежнего Пантеона. Нельзя точно определить, были ли изначально в центральном нефу плоские перекрытия, однако такая возможность не исключена. На это указывают аркады центрального нефа, в которых несущие полуцилиндры расположены только под поперечными арками цилиндрического свода, а поверхность промежуточных столбов, обращенная к нефу, остается плоской. Такое оформление аркад говорит о том, что в целом Сан Исидоро следовал модели собора в Хаке, несмотря на иную последовательность колонн.

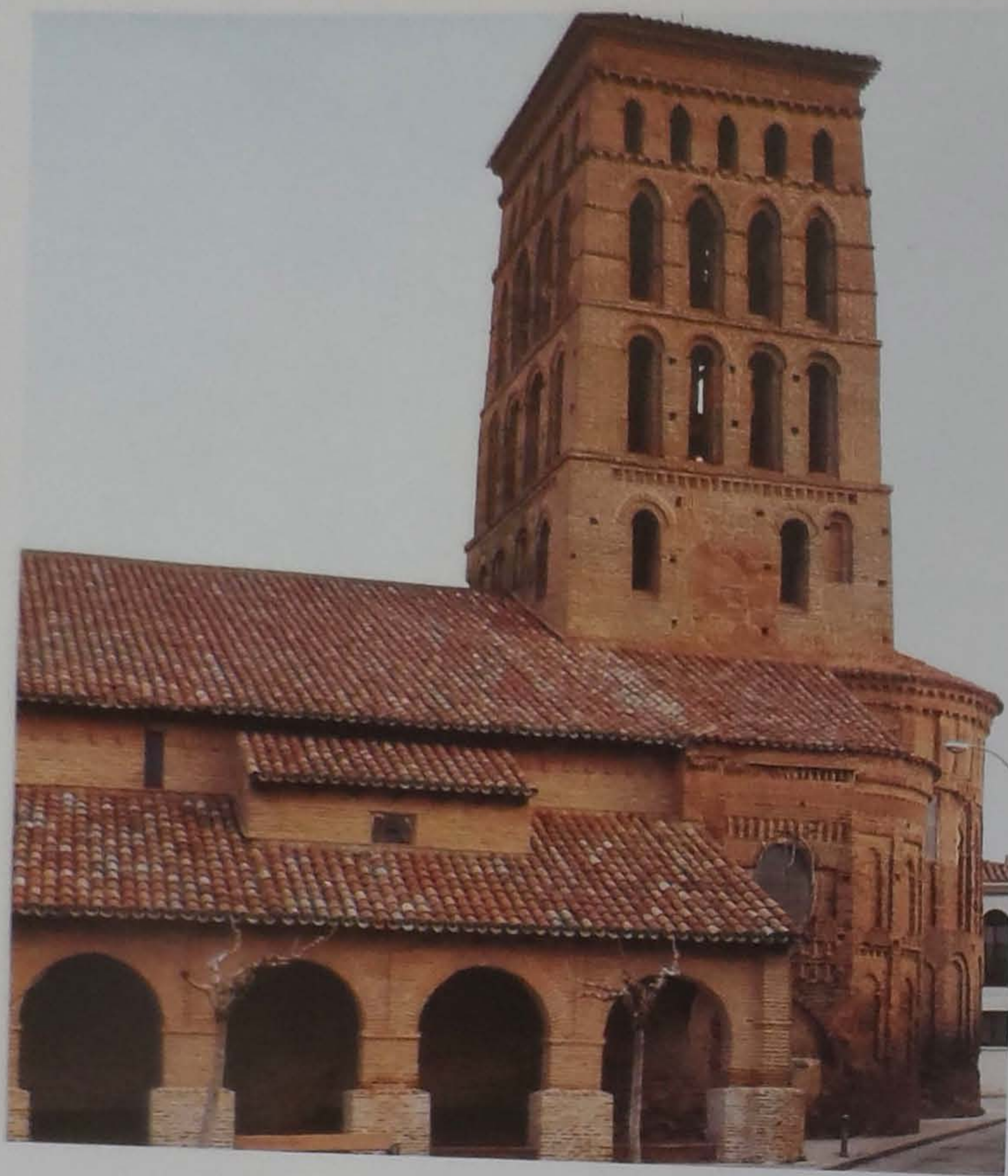
В то же время выступающий трансепт и отличное от Хаки апсидальное окончание храма роднят эту церковь с близлежащими постройками: с уже не существующей монастырской церковью Санто Доминго де Силос (освящена в 1088), о которой известно благодаря археологическим раскопкам, или со старым собором в Бургосе (начат в 1075), в основе которого, скорее всего, лежал такой же план.

Можно предположить, что все однотипные церковные здания с выступающими крыльями трансепта, но без деамбулатория, являются сокращенными вариантами собора в Сантьяго-де-Компостела. Тесные связи между Сантьяго-де-Компостела и Леоном подтверждаются и скульптурным оформлением портала Сан Исидоро, которое сильно напоминает скульптуры портала в Сантьяго-де-Компостела.

Региональные стили Испании середины XII столетия

Церкви и часовни, стоящие вдоль Дороги святого Иакова, связаны друг с другом самым различным образом. Они составляют идеально целостную группу и выделяются среди остальных романских построек Испании. Однако нельзя забывать, что романский стиль вдоль паломнического пути является второй стадией развития романики в Испании — ему предшествовали каталонские постройки. Этот ранний романский стиль был подхвачен главным образом церквями, стоящими южнее знаменитой Дороги.





Они имеют значительно больше региональных архитектурных особенностей, все дальше уходя от «международного стиля» Дороги святого Иакова. Особенно впечатляют кирпичные церкви, типичные для Саагуна, известные в Испании как «саагунские церкви». Образцом для них, вероятно, послужила церковь монастыря Сан Тирсо в Саагуне (с. 197). Этот монастырь, расположенный в 40 км от Леона, был одним из важнейших этапов на пути пилигримов. В XI веке в нем была проведена реформа по образцу Ключни, в результате которой были назначены не только архиепископ Толедо, но и епископы других епархий Кастилии и Леона.

Географическое название связано с римскими легионерами Факундом и Примитивом, которые обрели здесь мученическую смерть. Первоначальное название церкви святого Факунда, «Сан Факундо», было впоследствии изменено на «Сантфагунд», а затем превратилось в «Саагун». Название церкви дало имя поселению, образовавшемуся вокруг монастыря. Перестроенный в XII веке монастырь почти не дошел до нашего времени. Однако церковь Сан Тирсо сохранилась на редкость хорошо, хотя и требует большой реставрации. В документах 1123 года упомянута некая церковь Сан Тирсо, но нельзя сказать с полной уверенностью, что это именно Сан Тирсо из Саагуна. В любом случае, ее строительство началось не позднее этой даты.

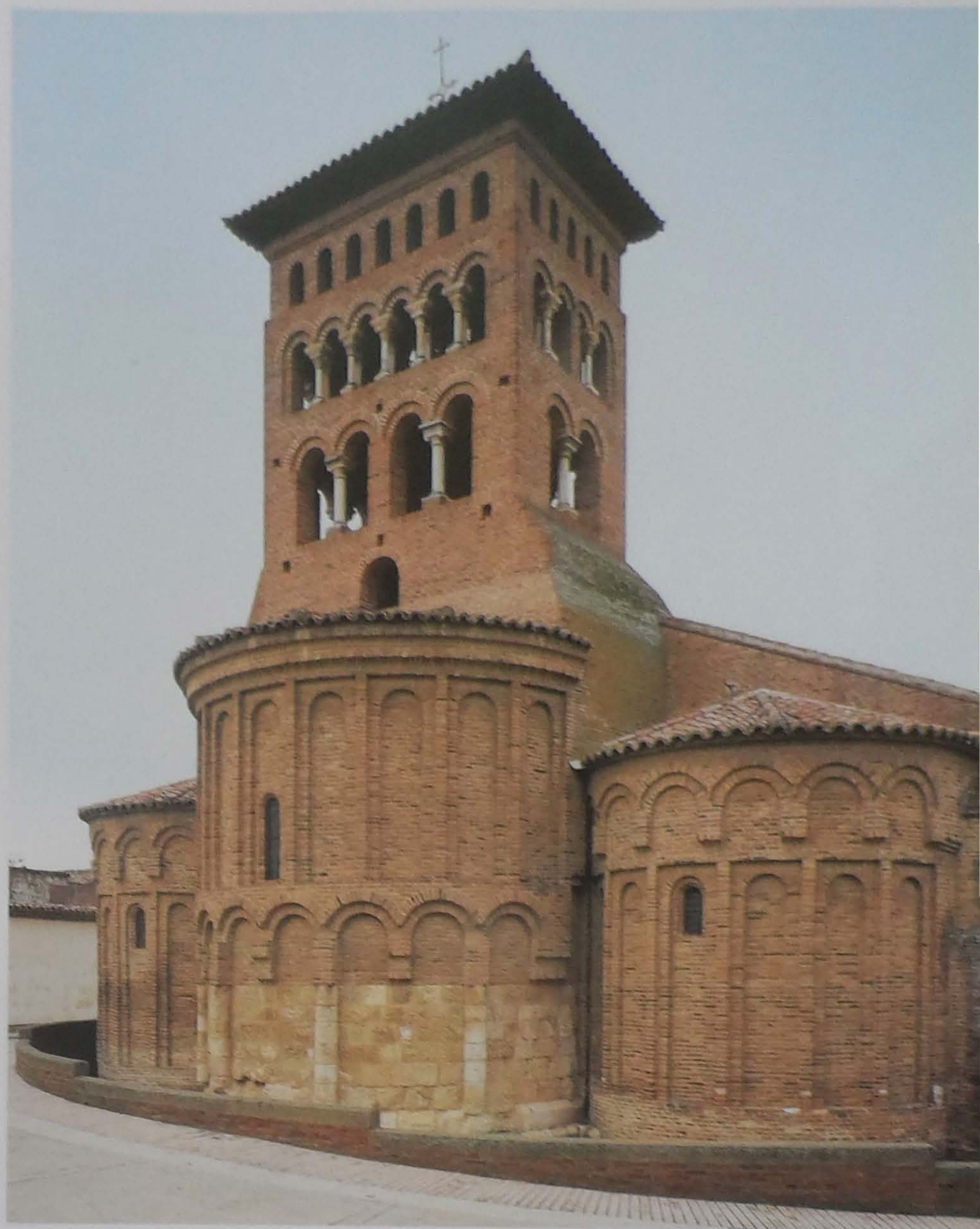
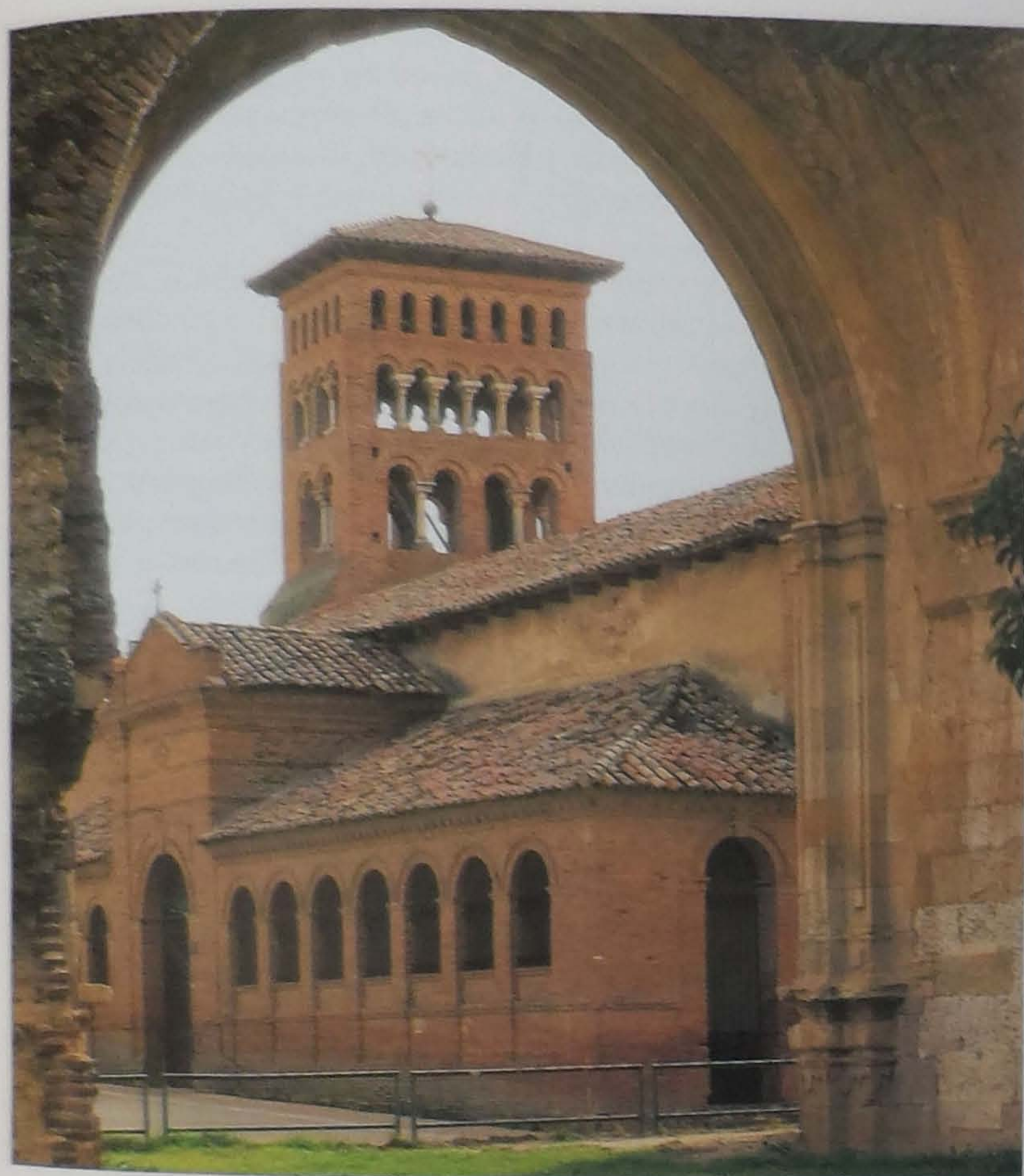
Первой была возведена главная апсида, нижние участки которой состояли из тесаного камня. Кирпичная кладка начинается на высоте 3 м — с этого уровня практически вся церковь выстроена из кирпича. Эта техника, вероятно, была заимствована у «мосарифов» — строителей, знатоков мавританской архитектуры, в которой кирпичная кладка была известна с давних пор.

Снаружи очевидно, что апсида планировалась такой же, как в церквях вдоль паломнического пути в Сантьяго-де-Компостела. Другими словами, апсиду должны были расчленять выступающие столбы. Однако первоначальный проект был изменен во время возведения верхних кирпичных участков, и в результате появился богато расчлененный узор из нескольких рядов полуциркульных арок, расположенных один над другим. Подобный рисунок повторяется в башне, которая обрушилась в 1949 году и была заново отстроена в соответствии с оригиналом. Необычно расположение башни: она не увенчивает средокрестие, поскольку в церкви нет трансепта. Четырехъярусная башня с пирамидальным основанием возвышается над узкой, удлиненной травеей апсиды с цилиндрическим сводом. Поэтому в ее основе лежит прямоугольник, а не квадрат, так что она даже напоминает башню фасада.

Сан Лоренцо в Саагуне (слева), внешне очень похожая на Сан Тирсо, целиком выстроена из кирпича. Как и Сан Тирсо, она состоит из центрального нефа с широкими боковыми нефами и тремя апсидами, отделенными от нефов узкой удлиненной травеей. Арки апсид имеют форму подковы, а арки венца — стрельчатое очертание. Оба элемента типичны для мавританского зодчества, влияние которого на испанскую романику возросло в последующие годы.

Романскую архитектуру Португалии тоже можно расценивать как «региональный вариант». Север страны (примерно до

Санта-Леония (Леон), Сан-Тирсо, XII в.
Башня реконструирована после
1949 г. Вид с северо-запада (слева)
и с северо-востока (справа)



реки Дору, исп. Дуэро) был вновь обращен в христианство вскоре после мавританского нашествия, хотя реально Реконкиста дошла до этих мест лишь в правление короля Кастилии и Леона Фердинанда I. Альфонс VI отдал провинцию Португалия своему зятю Генриху Бургундскому в качестве лена, а сын Генриха Альфонс Генрих (португ. Альфонс Энрикиш I) завершил Реконкисту этих земель. Одержав решительную победу над маврами в битве при Орике в 1139 году, он объявил себя королем Португалии, и этот титул был признан спустя несколько лет королем Кастилии и Леона Альфонсом VII. После целого ряда успешных побед над маврами границы Португалии расширились, и в 1297 году согласно договору с Кастилией были установлены современные границы государства.

В XII веке Португалия была одним из многих королевств Иберийского полуострова, которое благодаря связям с правящим домом Бургундии в культурном развитии во многом ориентировалось на Францию, поддерживая при этом контакты с Кастилией и Леоном и особенно со своим северным соседом, Галисией.

Эти связи наиболее очевидны в церковной архитектуре Португалии. Великие романские соборы Коимбры, Эворы и Лиссабона в целом следуют одному и тому же плану, который можно считать слегка модифицированной версией собора в Сантьяго-де-Компостела. К западному блоку, обычно состоящему из фа-

сада с двумя башнями, примыкает несколько нефов с галереями в боковых нефках и цилиндрическим сводом над центральным нефом. На востоке находятся трансепт с центральной башней над средокрестием и группа из трех эшелонированных апсид. Соборы в Браге и Порто тоже сохранились до нашего времени, но они были настолько сильно изменены в результате реставраций и перестроек, что теперь трудно судить об их первоначальном плане.

В 1180 году после долгого строительства был, наконец, закончен Старый собор в бывшей столице Португалии городе Коимбре — так называемый «Се Велья» (с. 198, план на с. 199). Дата начала строительства точно не известна: можно предположить, что это произошло около 1140 года сразу же после коронации первого короля Португалии, но прямых доказательств нет. Лаконичный внешний облик собора и ряд зубчатых стен придают ему характер храма-крепости. Область хора богато украшена связанными полукруглыми полупилонами, идущими вдоль стен, и рядом резных сюжетных карнизов, которые широко распространены в архитектуре Дороги святого Иакова. Старый собор в Коимбре связан также с архитектурой Оверни во Франции, например с церковью в Исуаре: высокая восточная стена трансепта проходит под центральной башней, где ее пересекает галерея — черта, типичная для стиля Оверни. В центре фасада ко-

Коимбра (Португалия), собор.
Строительство начато ок. 1140 г.,
освящен в 1180 г. Алтарная часть
(вверху), западный фасад (внизу
слева), интерьер нефа (внизу справа)



имбурского собора доминирует массивный, двухъярусный портик с глубоким, перспективным главным входом в нижнем ярусе и таким же окном во втором ярусе. Интерьер храма явно свидетельствует о связи собора в Коимбре с паломническими церквями: он представляет собой уменьшенную копию собора в Сантьяго-де-Компостела.

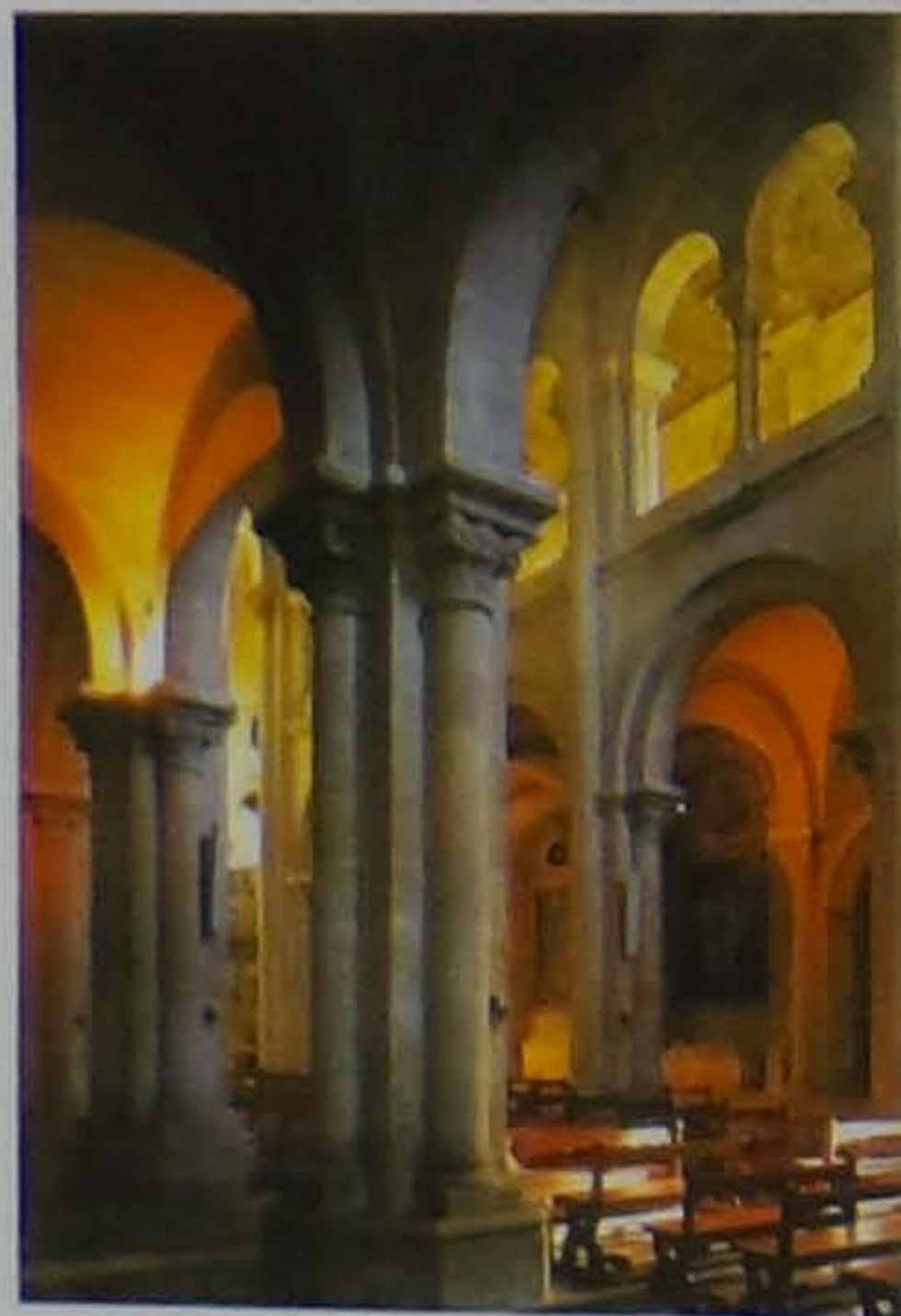
Сходные конструкция и оформление у собора в Лиссабоне (с. 199). Строительство началось в 1147 году — в год освобождения города от мавров — на месте мечети, и продолжалось вплоть до XIII столетия. Постройкой руководили французские мастера Робер и Бернард. Первый мог быть тем самым мастером Робером, который работал над собором в Коимбре. От оригинального здания, которое по своему характеру храма-крепости полностью соответствует португальской архитектурной традиции раннероманского периода, остались лишь неф и трансепт. Массивный двухбашенный фасад не был закончен до XIV века. Возможно, что когда-то у этого собора тоже был выступающий двухъярусный портик в центре фасада, но после возведения двух фланкирующих башен он слился с основной линией фасада. Большая галерея Лиссабонского собора делится двойными аркадами. По сравнению с боковыми нефами галерея представляет собой более низкий ярус, который кажется закрытым решеткой из тонких колонн. В этом проявляется связь с церковью в Исуаре, где используется тот же самый мотив.

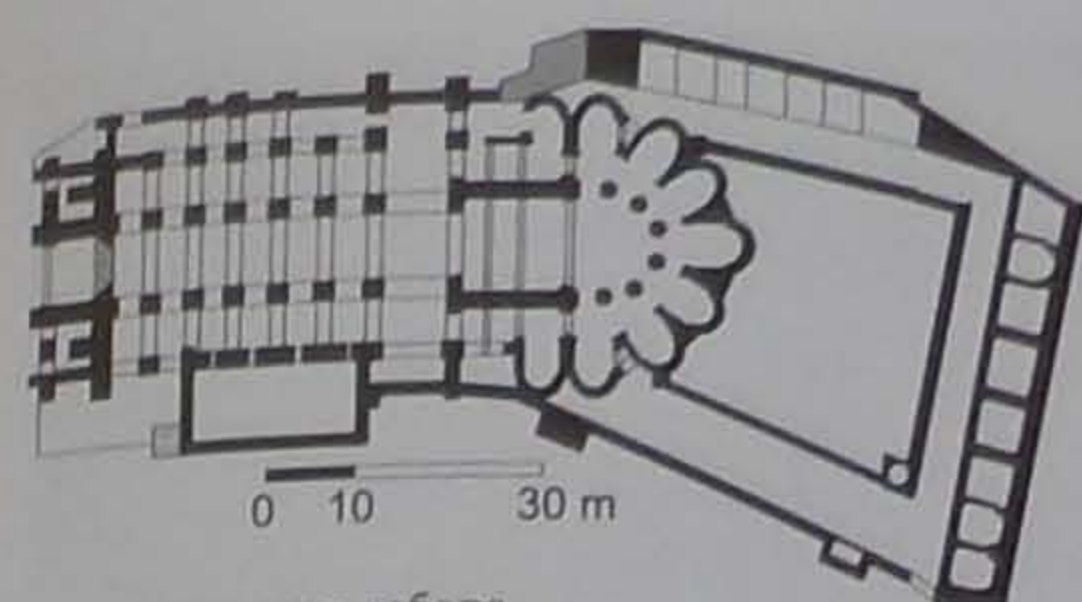
Столбы Лиссабонского собора, напротив, не похожи ни на какие известные архитектурные модели: они имеют ступенчатую форму с тремя полукруглыми опорами на каждой узкой стороне, а в самом вершуге растворяются в многочисленных перспективных и богато украшенных лепниной арках. Скульптурное убранство этих столбов можно сравнить с некоторыми немецкими церквями позднероманского периода, однако установить между ними прямую связь вряд ли возможно. Лиссабонская постройка, скорее, имеет отношение к собору в Саморе, хотя столбы и внутренняя часть арок там значительно менее рельефны.

В результате землетрясения 1340 года обвалился романский хор собора. Он был заменен новым, построенным в стиле высокой готики. Но и этот хор пострадал во время землетрясения в 1755 году, поэтому сегодня от него сохранились лишь руины. Разрушенный фасад частично восстановлен.

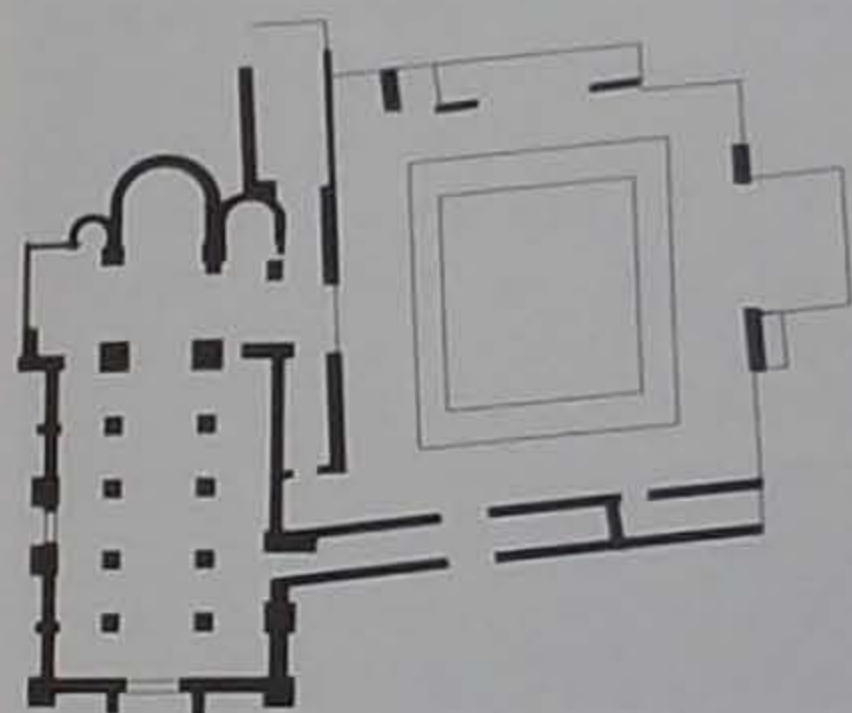
Самой поздней постройкой «португальской группы» является собор Эворы; его строительство началось в 1186 году, а освящение состоялось в 1204 году, хотя даже тогда церковь еще не была полностью закончена. Он сильно напоминает собор в Коимбре, разве что неф в Эворе длиннее и состоит из семи травей против шести в Лиссабоне и пяти в Коимбре. Размеры собора и некоторые архитектурные детали, такие как окно-розетка, были навеяны современной в ту пору готической архитектурой. Тем более удивительно, что молодое португальское королевство придерживалось романского архитектурного стиля вплоть до середины XIII столетия.

Тем временем в соседней Испании, точнее, на юге королевства Леон, наблюдается тенденция к развитию местной архитектуры. Она особенно сильна в недавно отвоеванных у мавров областях. В середине XII столетия были построены соборы в Саморе и Сала-





Лиссабон, план собора



Коимбра, план собора



манке, а также возведена коллегиальная церковь в Торо. Все три постройки имеют ряд общих черт, бросается в глаза сходство планов храмов Саморы и Торо (с. 201). В обоих зданиях относительно короткий центральный и два широких боковых нефа. В восточной части храма находится трансепт, крылья которого слегка выступают за ровный ряд боковых нефов, и группа из трех эшелонированных апсид. Только в Торо все эти черты сохранились в первоначальном виде.

Самой древней постройкой является собор в Саморе (с. 200 и план на с. 201). Его строительство началось при епископе Эстебана в 1151 году, а освящение состоялось в 1174 году. Именно тогда, в середине XII столетия, начался процесс постепенного отхода от местных архитектурных форм, традиционно применяющихся в леонском зодчестве. Конструкция столбов нефа становится более сложной, достигая большего скульптурного эффекта, чем в ранних постройках Леона.

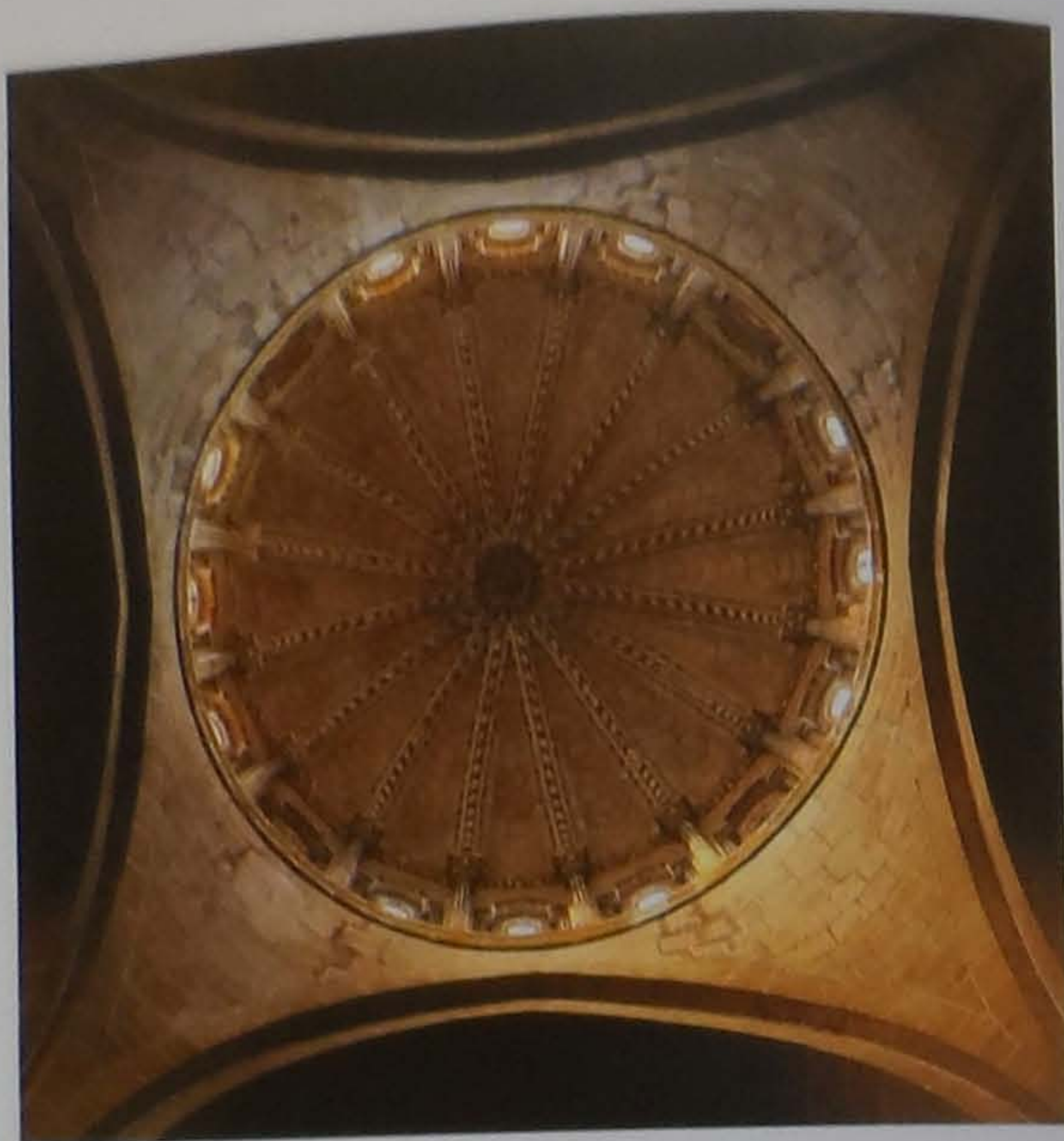
Вид из бокового нефа наглядно показывает природу архитектурных новшеств и подчеркивает различия с более ранними церквями: сохранился прямоугольный или квадратный стержень столба, как в Сан Исидоро в Леоне, в Фромисте или Сантьяго-де-Компостела. Этот стержень также поднимается вверх по стене центрального нефа или же достигает ребер крестового свода в боковых нефах, образуя вместе с ними единое, однородное внутреннее пространство.

Скульптурные элементы — колонны подковообразных секций — стоят на высоких базах со всех сторон каждого столба. Центральная колонна мощнее боковых. Вместе они несут поперечные арки и аркады, почти полностью скрывая за собой стержни столбов. В центральном нефе в роли опор выступают полупилоны, на которых лежат широкие поперечные арки, отделяющие одну травею от другой, а боковые полупилоны достигают ребер крестового свода. Таким образом, внутреннее пространство членится как извне, так и изнутри. Вместо цилиндрического свода, обычно встречающегося в ранних постройках, собор в Саморе перекрыт крестовыми, что позволяет включить перекрытия в общее членение пространства.

Разумеется, не все новшества были приняты сразу, что видно на примере коллегиальной церкви в Торо (с. 202–203, план на с. 201), строительство которой началось в 1160 году. Она сильно напоминает собор в Саморе, но вместо более современных крестовых сводов центральный неф перекрыт традиционным цилиндрическим. Любопытно, что в отличие от Саморы, боковые нефы церкви в Торо имеют крестовые, а две травени с западной стороны храма даже восьмичастные нервюрные своды.

Третье здание этой группы — собор Саламанки (с. 204–205; план на с. 201). В начале XVI века рядом со старым зданием собора было возведено новое, монументальное здание, и хотя северная стена старой постройки была разрушена, чтобы освободи-

Самора, собор, 1151–1171 гг. Вид с юго-запада (слева); внутренний вид центральной башни (справа)



дять место для строительства, ее оставшаяся часть сохранилась нетронутой. С тех пор принято различать Новый собор, «Катедраль Нуэва» (исп. *Catedral Nueva*), и Старый собор, «Катедраль Вьеха» (исп. *Catedral Vieja*). Начало строительства Старого собора Саламанки остается неизвестным. Впервые он упоминается в 1152 году в документе короля Альфонса VII, касающемся оплаты труда строителей. Однако, скорее всего, строительство Старого собора было начато раньше, хотя стилистические особенности здания свидетельствуют, что работы продолжались до начала XIII века.

Беглого взгляда на планы трех церквей достаточно, чтобы заметить сходство между храмами Саморы и Торо и отличие их от храма Саламанки: в последнем неф значительно длиннее и имеет больше пролетов. Трансепт сильнее выступает за линию боковых нефов — черта, напоминающая более ранние постройки, такие как церкви в Сантьяго-де-Компостела, Бургосе или Сидосе. Поскольку собор в Саламанке начал строиться раньше Саморы и Торо, он ориентировался на традиционный план.

Однако внутри собора его сходство с остальными постройками гораздо более очевидно. Он не только полностью перекрыт крестовыми сводами, но и имеет в центральном нефе мощные стрельчатые поперечные арки, как в Саморе. В Саламанке они становятся значимой скульптурной особенностью интерьера за счет одной лишней опоры. Диаметр столбов больше по сравнению с другими двумя церквями: мощные крестчатые столбы, сто-

ящие на круглых базах (как в Сантьяго-де-Компостела), настолько сильно выступают внутрь нефа, что кажется, будто они перегораживают его.

Переход к новому архитектурному стилю будет легче понять, если обратиться к Сан Висенте в Авиле (с. 206). Средства на строительство церкви выделили граф Раймунд Бургундский и его супруга Уррака. Строительство базилики Сан Висенте началось до 1109 года над гробницей мученика, которому храм был посвящен, и его сестер. План почти идентичен плану Старого собора Саламанки: в нем тоже три вытянутых нефа, выступающий трансепт и три эшелонированные апсиды. Это свидетельствует о том, что с ранних времен Авила стремилась подражать традиции великих храмов Дороги святого Иакова. После 1109 года строительство временно прекратилось. Когда же работы возобновились (вероятно, не раньше середины XII столетия), стиль был изменен, что хорошо заметно в центральном нефе. Его столбы значительно массивнее, чем в более ранних постройках, и стоят на мощных круглых базах. В крестчатые столбы встроены полуколонны. Неизвестно, какие перекрытия были в церкви во времена возведения этих столбов, поскольку впоследствии ее перекрывал нервюрный свод, богато украшенный лепниной, который сочетался с вертикальными элементами конструкции собора, расположенными на стенах нефа. Центральные полуколонны несут на себе поперечные арки, а плоские полупилоны по бокам поддерживают диагональные ребра свода. Капители

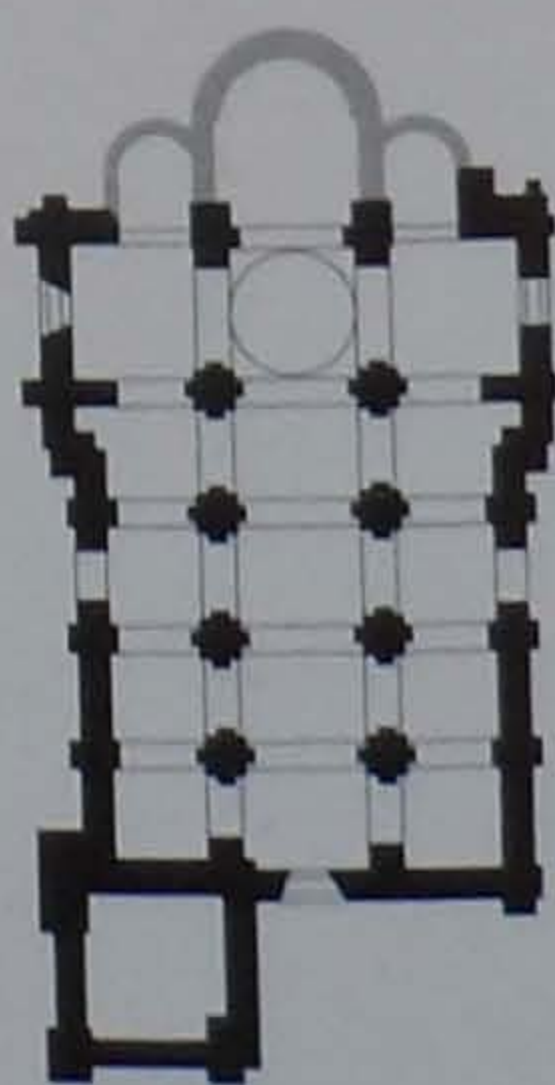
облегчают искусный переход от прямоугольного края столбов к диагонально расположенным нервюрам.

Такой же способ используется во французских храмах позднероманского или раннеготического периода, например в цистерцианской церкви Понтины в Бургундии.

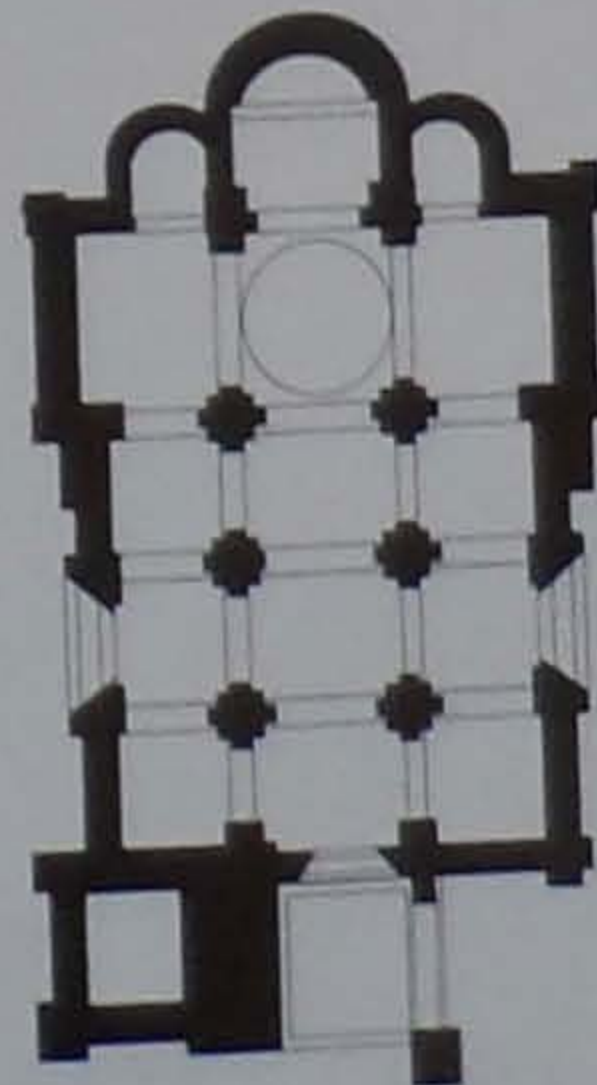
Рассказав о внутреннем строении церквей в Саморе, Торо и Саламанке, нельзя не упомянуть о том, что объединяет их в первую очередь: над средокрестием возвышается особая полукруглая или купольная башня, известная под названием «симборио», происхождение которой сложно установить. Самой древней, вероятно, является башня в Саморе; она лежит на парусах, которые идут от квадрата средокрестия до круглого основания купола. На этом круглом основании стоят колонны на высоких базах, на которых лежат шестнадцать ребер, пересекающихся в центре купола. Между ребрами находятся секции свода, выгибающиеся вверх, как натянутые ветром паруса. В промежутках между колоннами нижнего кольца находятся глубокие окна, расположенные внутри богато украшенных лепниной рам. Снаружи центральная башня имеет еще более сильное членение, поскольку, в отличие от внутренней стороны купола, окна не образуют ровное кольцо. К центральной башне пристроены по диагональным осям круглые башенки, а по продольным и поперечным осям — другие архитектурные элементы, каждый из которых увенчан рядом миниатюрных аркад с куполами или фронтонами. Благодаря этому центральная башня похожа на произведение ювелирного искусства, только многократно увеличенное.

Богатое архитектурное членение наружного убранства выполняет не только декоративные цели. Оно также несет на себе целый ряд конструктивных функций, поскольку небольшие башенки поднимаются как раз над парусами внутри храма. Таким образом, они частично принимают на себя боковой распор центральной башни, одновременно нейтрализуя диагональный распор купола.

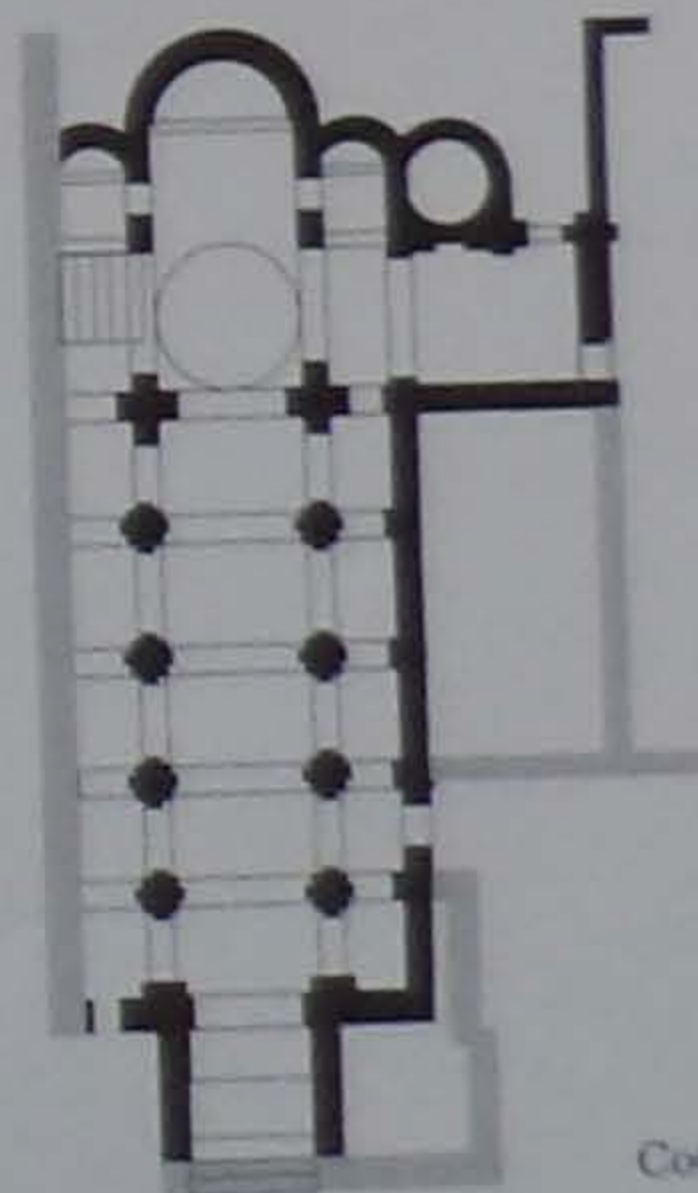
В Торо и Саламанке этот тип центральной башни был модифицирован путем добавления еще одного яруса, поэтому под куполом



Собор Саморы, план



Коллегиальная церковь в Торо, план



Собор Саламанки, план

Торо (Самора), коллегиальная церковь
Санта Мариа ла Майор. Начата в 1160 г.
Внутренний вид центральной башни
(вверху), северный вход (внизу)



С. 203:

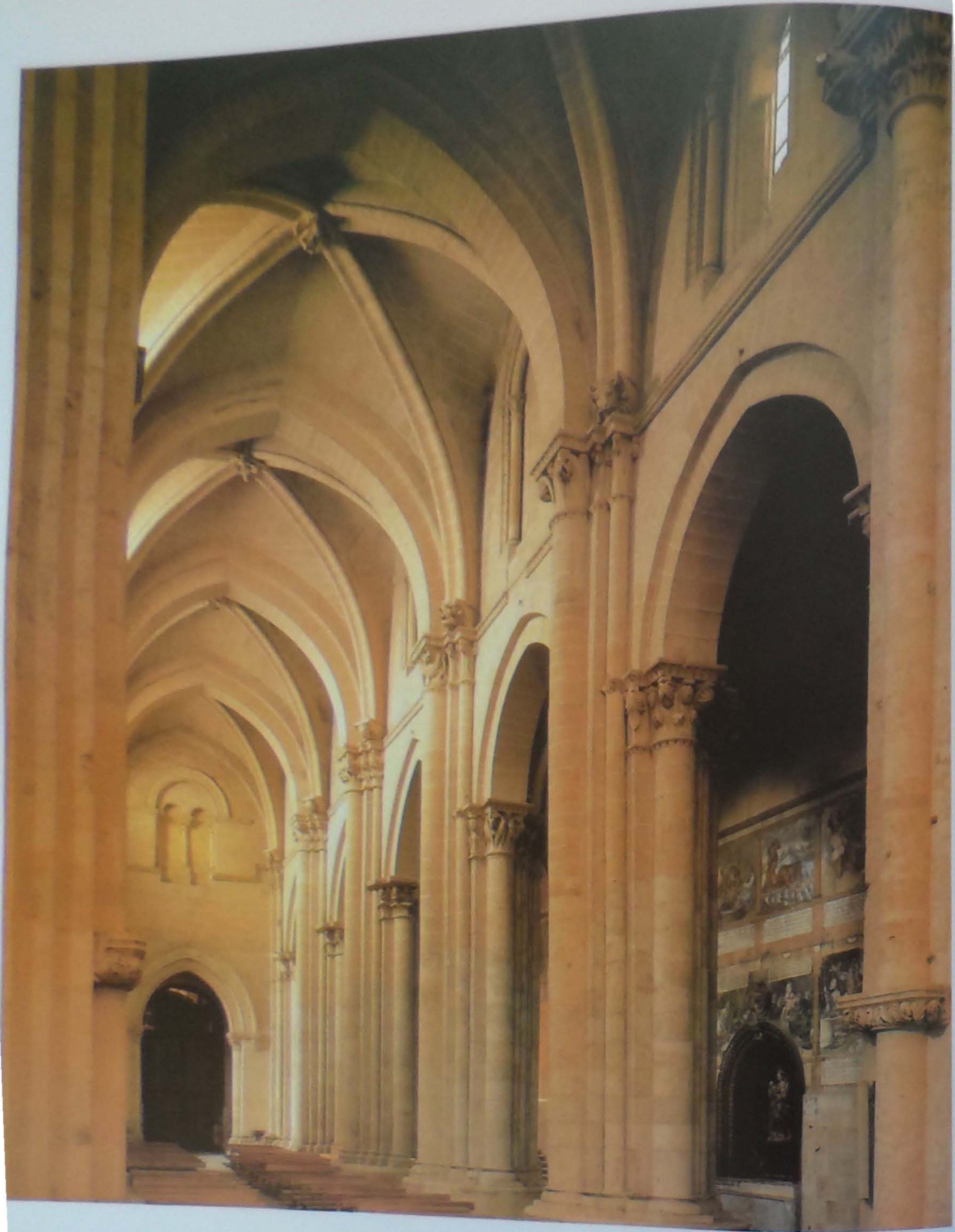
Торо (Самора), коллегиальная
церковь Санта Мариа ла Майор.
Начата в 1160 г. Вид с юго-востока

центральной башни в этих церквях проходят два ряда окон. Однако архитектор коллегиальной церкви в Торо упростил богатое членение Саморы. Его симборио не имеет фронтонов по продольной и поперечной осям, лишена разнообразных архитектурных элементов, увенчивающих диагональные башенки. Более того, сами башенки отделены от центральной круглой башни за счет использования разных декоративных стилей, которые также варьируются от яруса к ярусу. В результате стены центральной башни в Торо гораздо сильнее доминируют над остальным храмом, чем в Саморе. В Саламанке зодчие следовали оригинальной модели симборио, уделив особое внимание перспективным окнам вдоль главной оси башни (которых не было в Торо) и богатству их декора. Именно благодаря этим окнам каждая из сторон центральной башни выглядит как настоящий фасад. Высота и скульптурный декор круглых боковых башенок полностью подчинены этим фасадам. После установления на башне флюгера она стала называться Торре дель Гальо (исп. «петушиная башня»). Внутри собора декор постепенно нарастает от нижних секций башни к верхним. Как и в Саморе, здесь применяется многоярусное членение стен. Однако сравнительно простое внутреннее кольцо колонн Саморы в Саламанке превращается в ряд мощных полупилонов в три четверти круга, которые тесно соединяют оба яруса.

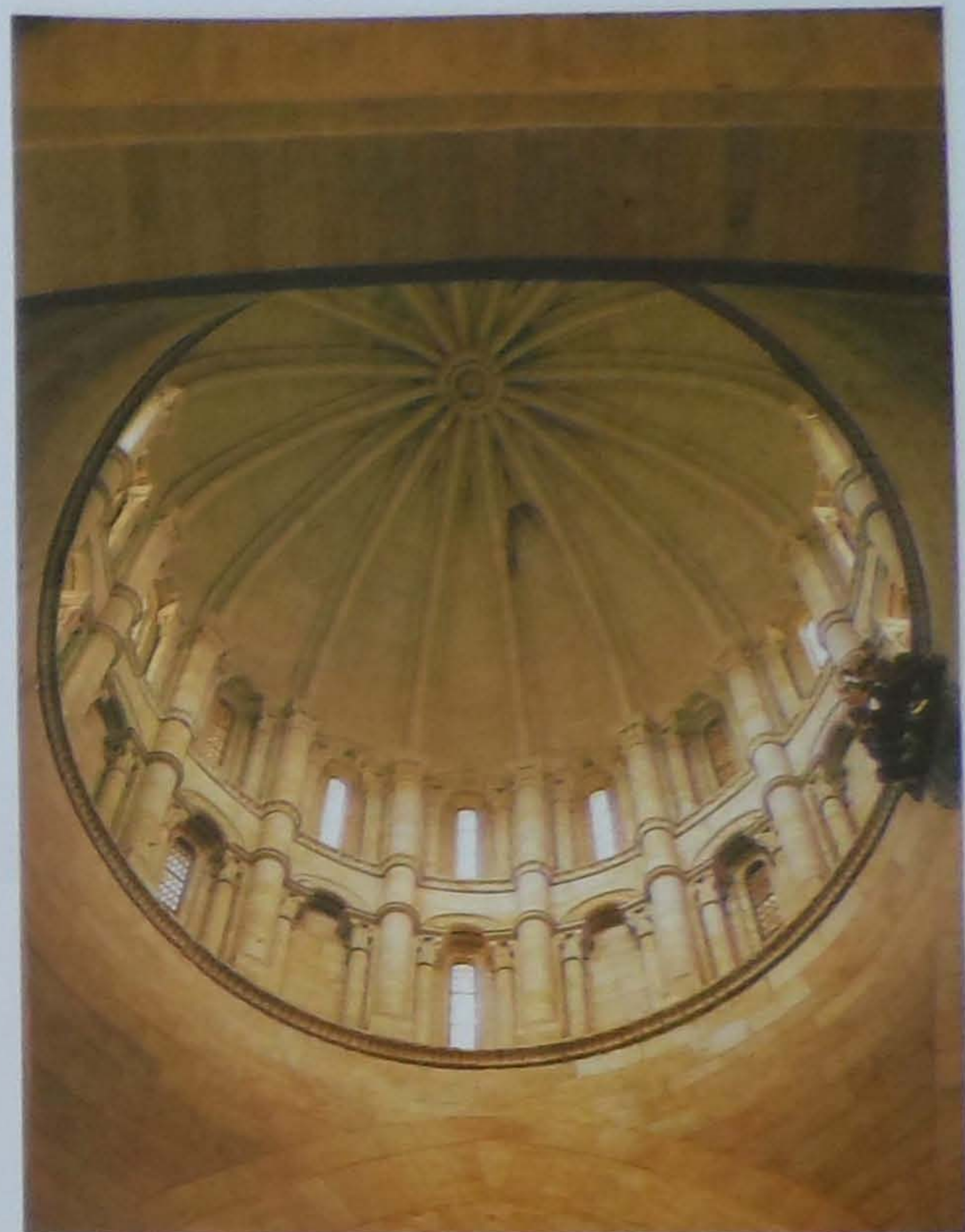
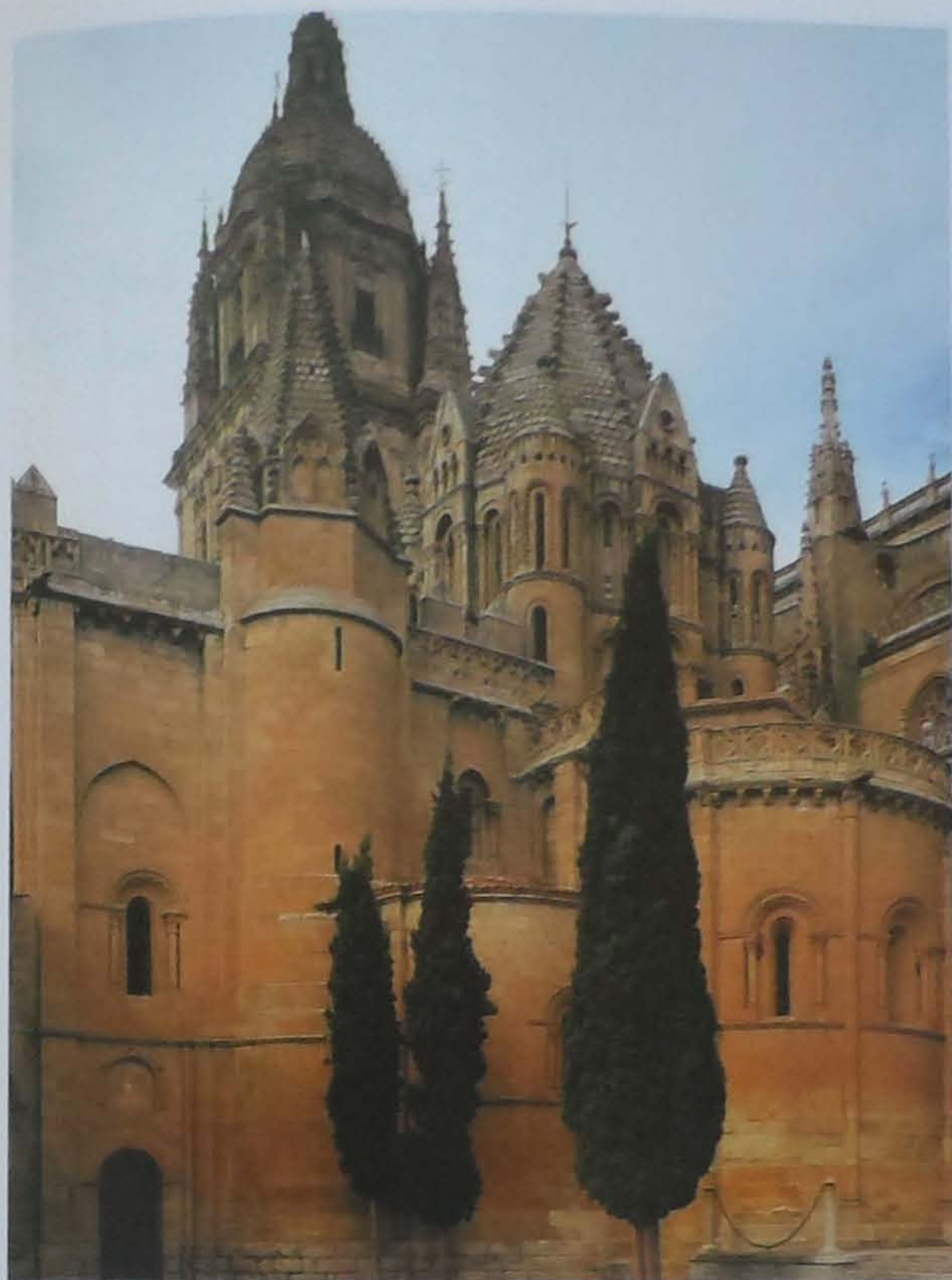
В Торо, напротив, нет никаких дополнительных архитектурных элементов, связующих два круга аркад. Нет здесь и купола, подобного куполу в Саморе или в Саламанке с их сильно выступающими ребрами и выпуклыми секциями свода. Купол в Торо представляет собой простую полусферу с тонкими ребрами, не играющими никакой конструктивной роли.

Эти три башни являются уникальными в испанской романике, поэтому их нужно расценивать как достижения местной, региональной архитектуры. Была построена еще одна подобная центральная башня в португальском городе Эвора, правда, с большими модификациями. Хотя появление симборио связывают с местными традициями, искусствоведы одновременно пытаются найти его прототипы на территории всего Средиземноморья, указывая в качестве возможных источников Византию, Амман или Палермо. С другой стороны, имеется бесспорное сходство с архитектурой Пуату во Франции, где встречаются образцы подобного архитектурного членения, например в церкви Нотр-Дам-ла-Гранд в Пуатье (с. 269). Возможность тесных связей с Францией подтверждается и историческими фактами: король Кастилии и Леона Альфонс VI (1072–1109) был женат на Констанце, дочери герцога бургундского. Их дочери Тереза и Уррака тоже вышли замуж за бургундских герцогов, а Уррака некоторое время управляла королевством после смерти отца. В 1170 году — приблизительно в то время, когда были возведены симборио в Саморе, Торо и Саламанке, — Альфонс VIII (1158–1214) взял в жены Алиенору Аквитанскую. Считается, что в то время наплыв французских мастеров в Испанию увеличился, однако это предположение не имеет веских оснований. Скорее всего, необычайным богатством форм романская архитектура Испании обязана крепким традициям местного зодчества. Отдельные элементы симборио встречались в более ранних постройках, что видно на примере верхнего яруса фасада в южном трансепте собора в Сантьяго-де-Компостела.





Саламанка, Старый собор.
До середины XII в. — начало XIII в.
Интерьер центрального нефа (с. 204).
Алтарь и Торре дель Гальо, вид
с юго-востока (слева), внутренний вид
Торре дель Гальо (справа)



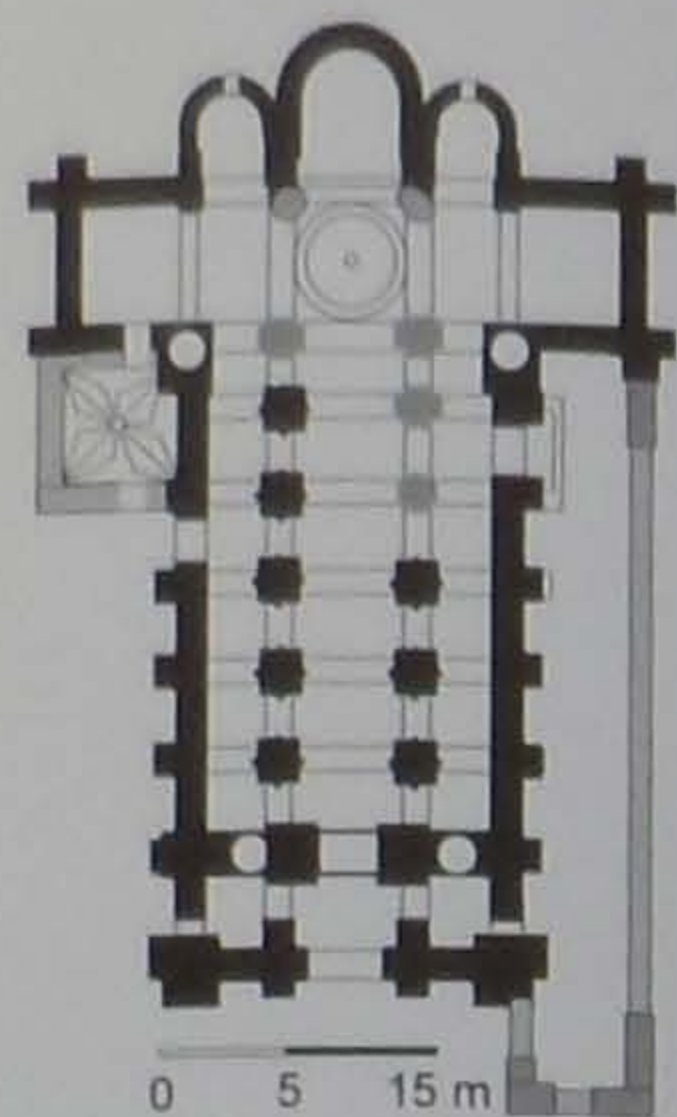
Особый интерес представляют «многогранные» арки, опоры которых не являются сплошными, но образуют в свою очередь небольшие арочки. Такие арки можно встретить во всех трех симбории, причем как во внутреннем, так и в наружном убранстве. В Сантьяго-де-Компостела тоже наблюдается тенденция к весьма детальному и орнаментальному членению стен. Центральную башню собора в Саморе нельзя рассматривать как самостоятельный элемент, но лишь в связи с другими участками здания. Очевидно, что симбории не являются изолированной в архитектурном отношении от здания. Тенденция к щедрому использованию орнамента проявляется в фасаде южного трансепта собора (с. 201), в том числе в знаменитой Пуэрта де Обиспо и в многочисленных настенных рельефах. Архивольты портала выложены из ажурного сводчатого камня, как в мавританской архитектуре. В то же время колонны с каннелюрами, фланкирующие портал, и некоторые архитектурные элементы, такие как, встроенные в стены розетки, восходят к античной архитектуре и

как элементы последней также характерны для мавританского стиля.

В фасаде церкви Санто Доминго в Сории (с. 207) орнамент контролируется более жестко, поэтому все традиционные мавританские элементы устранены. Здесь нет декоративных деталей, и хотя в западной стене церкви доминирует двойной ряд аркад, почти декоративных по своему характеру, он все же разбивается в центре большим перспективным входом, отличающимся большим числом колонн. Остальные порталы Саморы и Торо построены по такому же принципу. Тип портала, слегка выступающего вперед и имеющего две статуи святых в пазухе свода около арки, является модернизированной версией более древнего типа порталов, какие встречаются вдоль Дороги святого Иакова, например в Сан Исидоро (Леон).

Не следует искать во французской архитектуре конкретные модели, которые могли бы служить источниками оформления, поскольку такой подход исключает важность местного, исконно

Авила, Сан Висенте. Строительство началось до 1190 г., главный этап строительства приходится на вторую половину XII в. Вид с юга

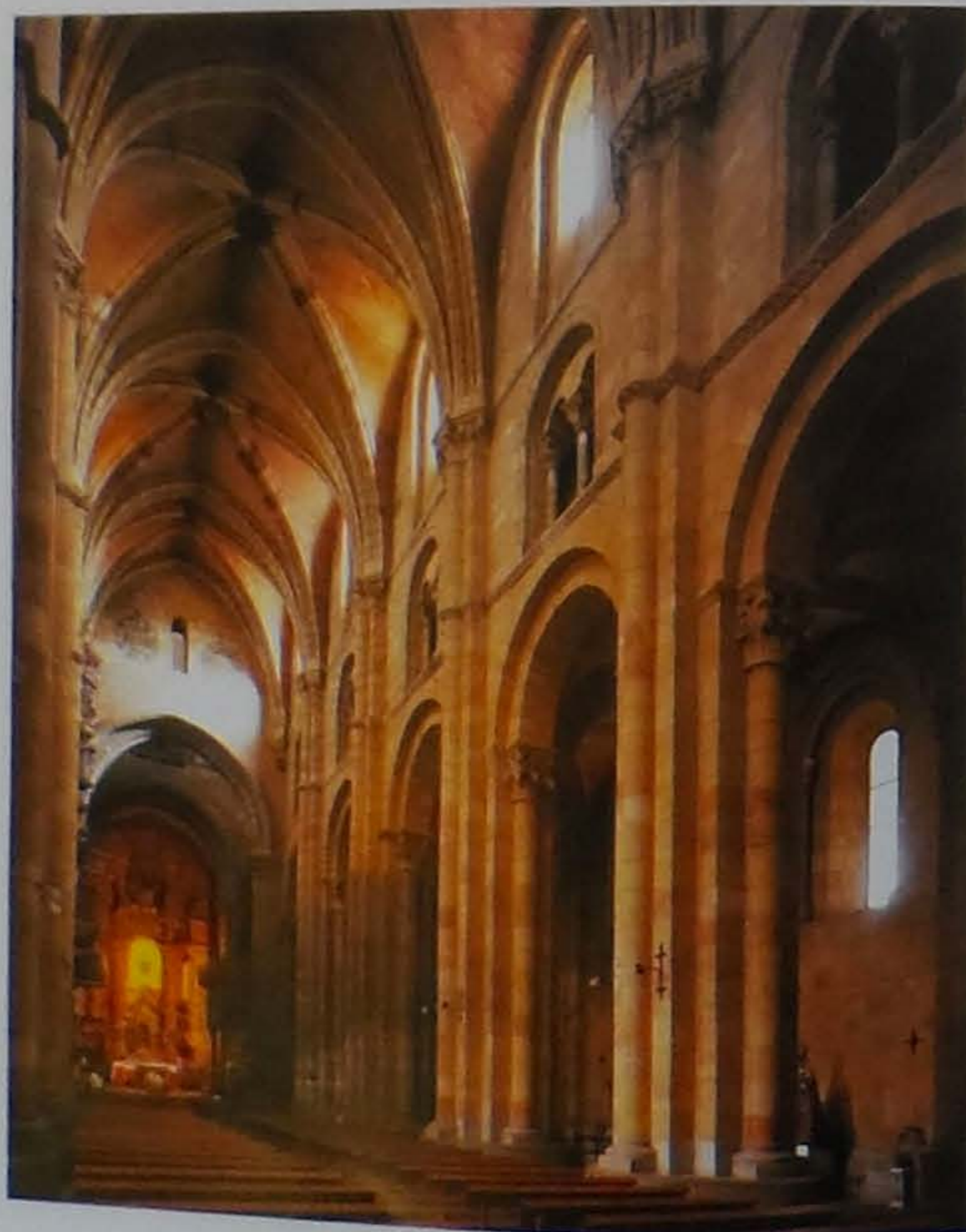


Авила, Сан Висенте. План. Интерьер центрального нефа

испанского зодчества. Однако нельзя и полностью отбрасывать те влияния, которые могла оказать французская архитектура на эти постройки. Но искать следы этих влияний нужно не столько в наружном декоре, сколько в убранстве церковного интерьера, четкое и скудное членение которого многое позаимствовало у французской архитектуры того времени. В первую очередь стоит отметить нервюрные своды, разделенные столбами строго и расчетливо, и, конечно же, стрельчатые арки. Большая часть этих элементов, используемых для структурирования пространства, встречается в цистерцианских церковных постройках. Первый цистерцианский монастырь королевства Леон был основан в Мореруэле в 1131 году по приказу короля Альфонса VI и его супруги Санчи. Орден цистерцианцев широко распространился на территории большей части Европы в XII — начале XIII века и проповедовал очень строгий устав. Конечно, цистерцианцы были не единственным связующим звеном между испанской и французской архитектурой, первый контакт между которыми относится ко времени после 1100 года благодаря Дороге святого Иакова. Более верно считать цистерцианцев с их характерным архитектурным стилем одним из важных факторов, объясняющих заимствование французской культуры «на расстоянии». Испания того времени дает нам множество примеров стилистической близости.

Интернационализм или регионализм

Взаимодействие испанской и французской культур можно представить в виде следующей, разумеется, очень упрощенной и обоб-



щенной схемы. Выделяются три основных этапа адаптации французского стиля в Испании. Вначале постепенному проникновению элементов французской архитектуры способствовала интернациональная культурная атмосфера, царящая вдоль Дороги святого Иакова. Этот процесс, несомненно, поддерживался, если не разрабатывался, клянийским аббатством. Оно не только посылало верующих в паломничество, но и было связано с Испанией и Португалией целой сетью монастырей, разбросанных по всему Иберийскому полуострову.

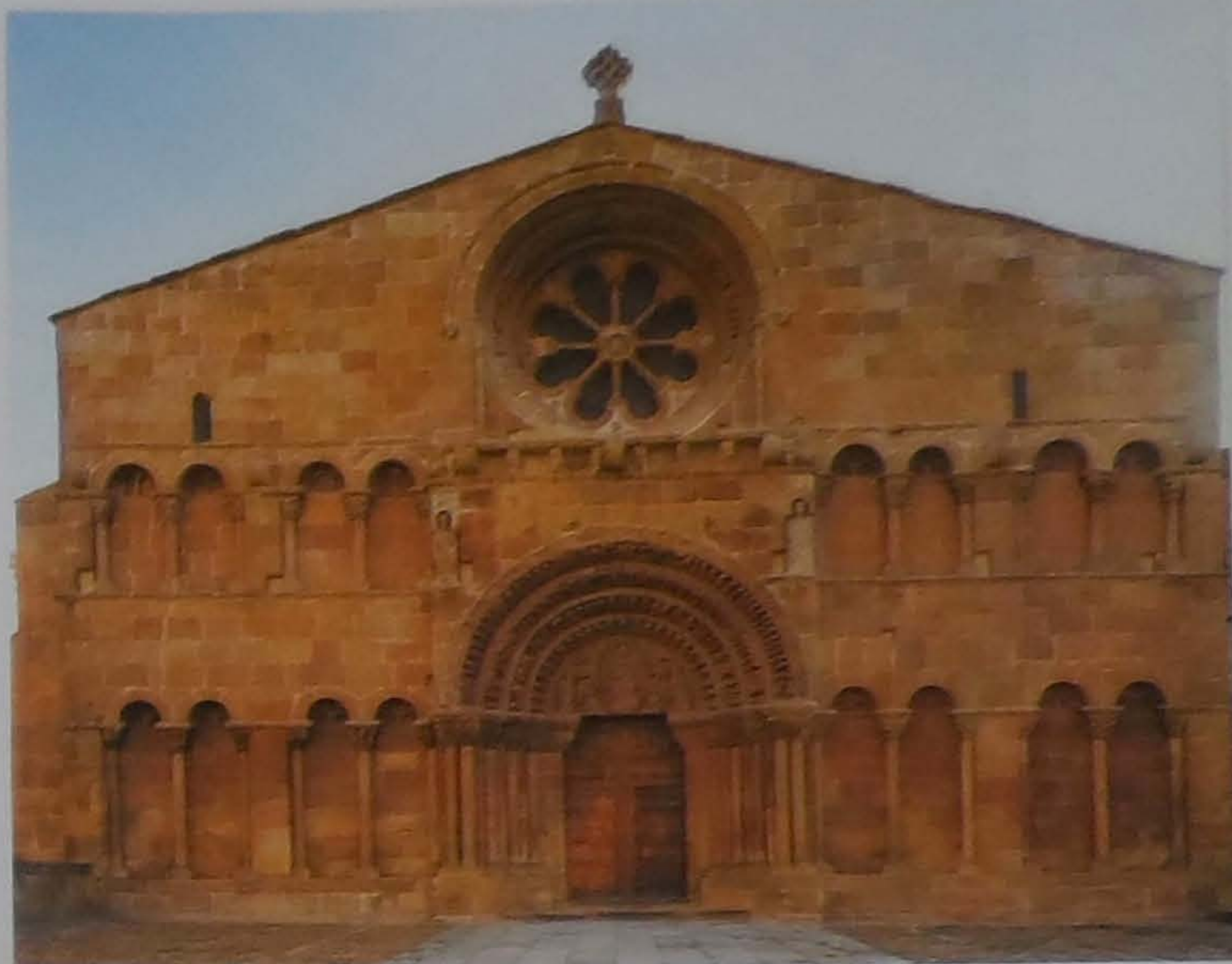
Цистерцианцы были вторым важным связующим звеном между Испанией и Францией, что наглядно отразилось в истории архитектуры. На протяжении XII столетия этот орден все больше завоевывал симпатии населения своим усиленным вниманием к спасению души каждого человека. Поэтому правители разных королевств поощряли образование цистерцианских обителей, где впоследствии должен был обрести вечный покой их прах. Устав цистерцианцев был чрезвычайно строгим: аббаты всех монастырей должны были ежегодно собираться в Сито на Всеобщий Священный Синод и повторно принимать Устав. Распространение цистерцианских монастырей в Европе означало, что между центром ордена во Франции и его дочерними обителями в других странах происходил постоянный и живой культурный обмен.

Кроме монашеских орденов, существовали и другие группы, распространявшие интернациональную культуру по Иберийскому полуострову. В первую очередь, рыцарские ордена, принципы которых основывались на французской культуре и которые были типичным явлением для эпохи крестовых походов. Первостепенным долгом каждого испанского рыцаря считалось не освобождение святых мест на Ближнем Востоке, но изгнание неверных с Иберийского полуострова и вторичное обращение населения в христианство. Все члены влиятельных рыцарских орденов принадлежали к большому, вненациональному классу знати, даже если отдельные представители этого класса преследовали национальные интересы.

И наконец, нельзя забывать, что с конца XII века ранняя готика, распространенная во Франции, стала считаться образцовым стилем. Поэтому каждый, кто жертвовал средства на строительство крупного храма, обязательно ориентировался на новые французские модели. Предположительно в Испании не существовало ни одной готической постройки до начала XIII века. Зато так называемый позднероманский стиль уже с конца XII века наполнился готическими элементами, особенно на востоке страны.

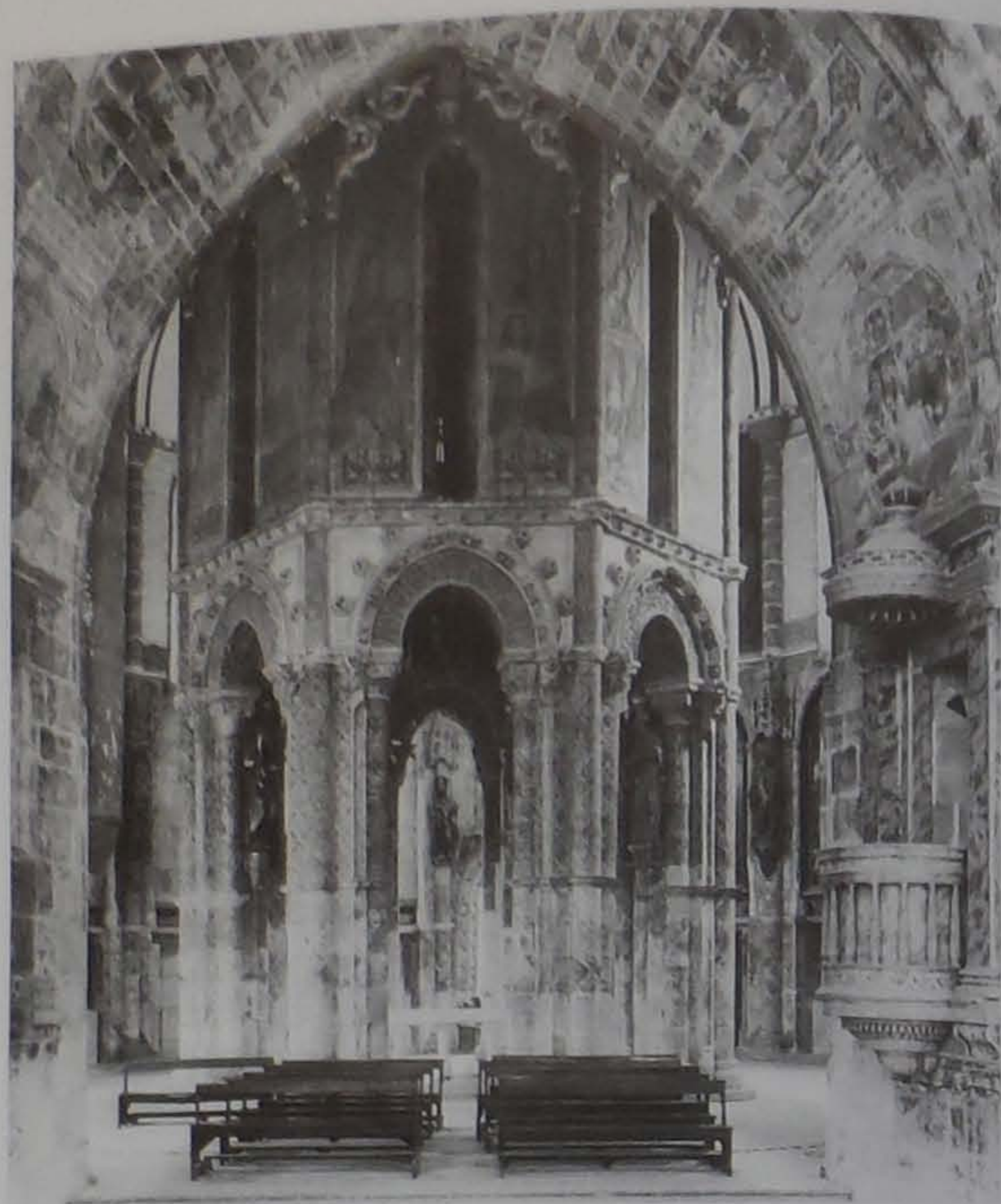
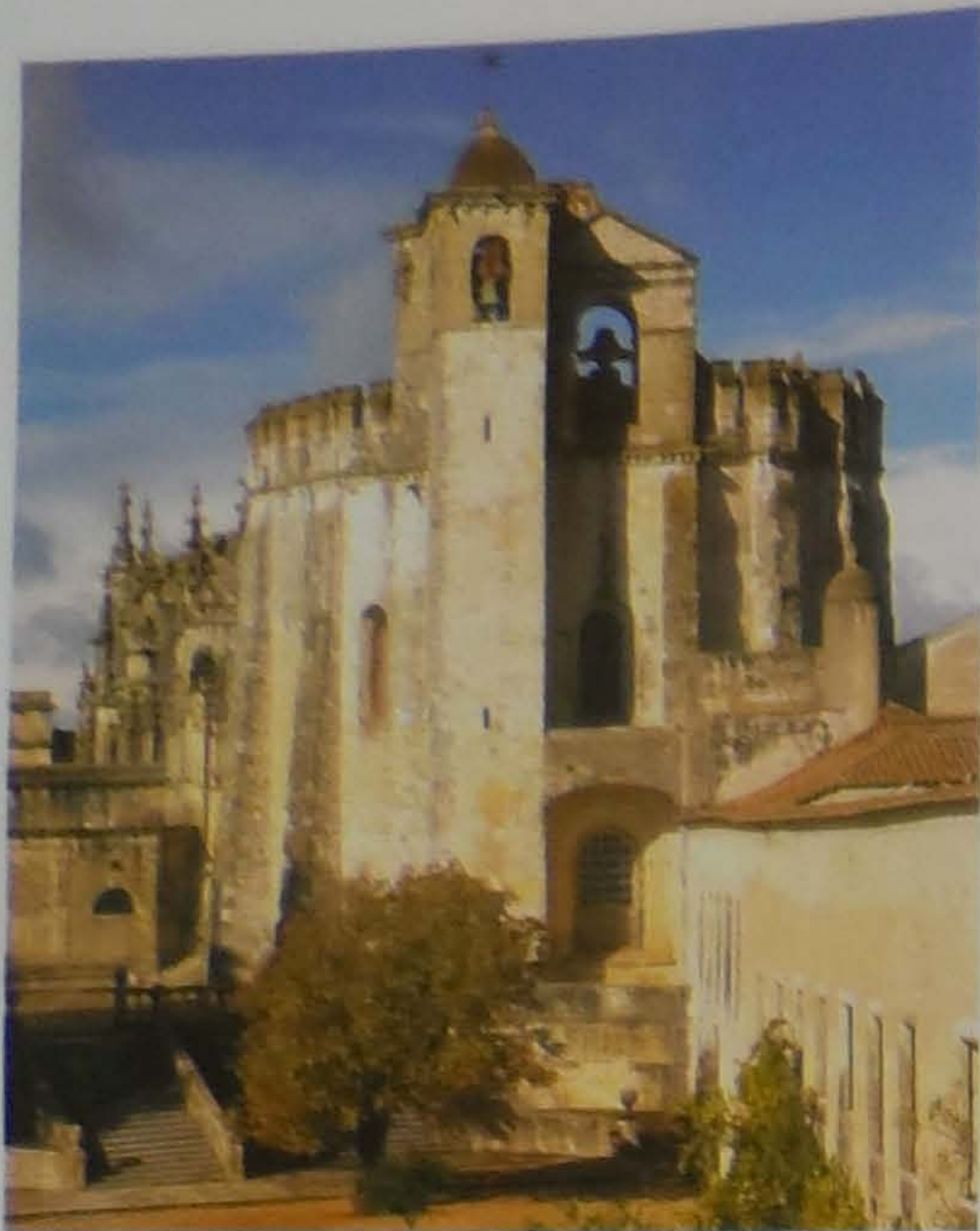
Таким образом, одновременно несколько причин способствовали росту влияния Франции на Иберийском полуострове.

В других европейских странах эти факторы не играли столь существенной роли, поэтому их романский стиль конца XII века выглядит иначе. Но хочется еще раз подчеркнуть, что испанская архитектура того времени не была результатом исключительно французских влияний. Это видно на примере собора в Саморе, где необычный стиль здания возник из сочетания целого ряда разных и зачастую специфических местных архитектурных особенностей.



Собор в Сантьяго-де-Компостела является основным примером постройки для изучения неиспанской архитектуры, распространенной вдоль Дороги святого Иакова. Строительство собора было приостановлено около 1125 года после серьезных беспорядков в городе, связанных с конфликтами между архиепископами и королями. Работы над еще не законченными травеями нефа в западной части храма и фасадом были возобновлены при епископе Педро Гудестейсс (1167–1173). И хотя контракт со строителями был заключен в 1168 году, строительство, скорее всего, началось раньше. В то время был возведен нартекс-крипта, который шел от самой западной травеи нефа до фасада. Это строение было необходимо для того, чтобы сравнять пол основного помещения и наклонный грунт с западной стороны храма. В нижней церкви Сантьяго-де-Компостела впервые была использована новая для того времени техника нервюрного свода. Некоторые архитектурные детали, например карнизы вокруг капителей, напоминают раннеготическую архитектуру Бургундии, а хор восходит к хору монастырской церкви в Везуле, откуда брала начало одна из четырех главных паломнических дорог. Стиль церкви в Везуле еще больше проявляется в главном портике собора Сантьяго-де-Компостела, так называемом *Портико де ла Глория* (исп. «Портик Славы», с. 298). В некоторых документах указано имя создателя портика — Матео. С 1161 года он работал в Галисии понтеадором (исп. «строитель мостов») и, видимо, был еще жив в 1217 году. Над нижней церковью Матео возвел двухэтажный портик с нартексом между

Томар (Португалия), Храмовая церковь. Конец XII в. (после 1187)
Круглое здание (внешний вид и внутреннее устройство)



башнями. Сегодня от оригинальной конструкции остался только нартекс, поскольку снаружи фасад храма претерпел значительные изменения в XVII–XVIII веках. Надпись над дверями гласит, что они были установлены в 1188 году. Портал знаменит скульптурами, которые смело можно причислить к одним из самых значительных скульптурных работ XII века. С точки зрения архитектуры, портал представляет собой прекрасный образец опорно-реберной системы, распространенной во Франции в середине XII века.

Столбы портика окружены столь пышными пучками колонн, что за ними почти невозможно различить их стержни. Тем не менее Портико де ла Глория не относится к раннеготическому периоду. Мастер Матео старался вписать портик в более древние участки собора, которые были несколько видоизменены, но не перестроены целиком.

С паломничеством в Сантьяго-де-Компостела были тесно связаны и рыцарские ордена Испании. Война христиан против мавров велась под знаменем святого Иакова. После нескольких побед его стали почитать защитником от неверных. В 1113 году была сформирована испанская ветвь ордена госпитальеров, а в 1118 году — ордена тамплиеров. Несмотря на интернациональный характер, оба рыцарских ордена находились под весьма сильным влиянием

Франции и французской культуры. Другими рыцарскими орденами того времени были орден Калатрава и орден Алькантара в Испании и позднее орден святого Иакова и орден Христа в Португалии, которые стали наследниками тамплиеров. Архитектура старых орденов сочетала в себе элементы зодчества Франции и ее областей с попыткой воспроизвести постройки Святой Земли. В итоге был создан поистине интернациональный стиль. И не удивительно, что именно в XII — начале XIII века, когда на Иберийском полуострове господствовала интернациональная атмосфера, здесь появился целый ряд характерных зданий, построенных рыцарскими орденами.

Самой большой церковью этого типа является церковь в португальском городе Томар (с. 208, план на с. 211). Король Альфонсо I Энрикиш отдал замок ордену тамплиеров в награду за большой вклад в Реконквисту. Однако местоположение замка было стратегически невыгодным, и вскоре он был перенесен на новое место, где стоит и сегодня. Все, что сохранилось от новой постройки, — это развалины крепости и церковь. Она расположена в центре замка ордена Рыцарей Христа, большая часть которого была построена между XV и XVII веками. После того как в 1312 году орден тамплиеров был распущен, его собственность в Португалии перешла к ордену Рыцарей Христа.

Романская церковь, известная под названием «Чарола», датируется второй половиной XII века. Она состоит из шестнадцатиугольного центрического здания с октагональной ротондой в центре. Удивляет контраст между крепостным стилем наружного убранства и изящным интерьером храма: стены церкви очень массивны, а центральная капелла состоит из тонких аркад с богато украшенными лепниной столбами в нижнем ярусе и крутым ярусом окон вверху. Оба яруса оптически связаны при помощи полупилонов как изнутри, так и снаружи капеллы, которые переходят в ребра свода. Эти ребра соединяются в центре, образуя небольшой купол, тогда как наружные ребра капеллы доходят до стен основного здания. В основе церкви лежит шестиугольник, а у капеллы — восьмиугольник, поэтому из каждого угла внешних стен к внутренним стенам идут ребра в виде сплошных каменных полос. Каждое второе ребро соединено с полупилоном, а промежуточные ребра заканчиваются на уровне пояса над узкими окнами верхнего яруса центральной капеллы. Чарола — почти безупречное творение, несмотря на обилие слоев штукатурки, дополнивших интерьер в XVI столетии.

Центрическая планировка здания и деамбулаторий, окружающий внутреннюю капеллу, вероятнее всего, восходят к церкви Гроба Господня в Иерусалиме. В Средние века копирование понимали иначе, чем в наше время: копия не должна была в точности повторять оригинал, но скорее напоминать его основные формы. Такова была планировка церкви-ротонды в Томаре, построенной тамплиерами. Их орден был основан в Иерусалиме для защиты святых мест и паломников, поэтому в своем важнейшем центре в Португалии они постарались воссоздать копию Иерусалимского храма. Кроме того, церковь в Томаре строилась в конце XII века, а в 1187 году Иерусалим был захвачен арабами, после чего участники третьего и четвертого крестовых походов безуспешно пытались отвоевать Святой город. Возможно, Чарола должна была напоминать верующим утраченные святыни Святой земли. Это предположение подкрепляется тем, что в то время было создано много копий Гроба Господня.

Церковь Вера-Крус, или церковь Святого Креста, возле Сеговии (с. 210, план на с. 211), тесно связана с томарской Чаролой по времени строительства, она напоминает ее и своей формой. Вера-Крус была освящена в 1208 году и, вероятно, была построена орденом Каноников Гроба Господня. В центре ее тоже находится внутренняя капелла, которую окружает круглый деамбулаторий, перекрытый цилиндрическим сводом. Только здесь обе части здания имеют форму девятиугольника, поэтому нет несоответствия между внутренним и внешним кругом стен. Кроме того, в Вера-Крус есть алтарь с тремя апсидами в восточной части и перспективный, глубоко уходящий в толщу стен вход в западной части здания. Поэтому ее можно одновременно отнести к зданиям как с центрической, так и с линейной планировкой. Центральная капелла не столь богато украшена, как в Томаре, но имеет более сложное оформление. Капелла возведена над нижним, напоминающим крипту ярусом, и в нее можно попасть по двухпролетной лестнице с западной стороны. Поскольку стены капеллы сплошные, единственным источником света в ней

служат окна на самом верху, там где капелла проходит сквозь перекрытия основной церкви. Она увенчана небольшим куполом, лежащим на двух парах параллельных ребер, не пересекающихся в центре.

Подобную систему сводов имеет еще одна центрическая постройка, стоящая на Дороге святого Иакова, а именно в местечке под названием Торрес-дель-Рио (Наварра, с. 211). Точно неизвестно, принадлежала ли и эта церковь тамплиерам, хотя, несомненно, она тоже была посвящена Гробу Господню. В отличие от построек в Томаре и Сеговии, восьмиугольная ротонда церкви не имеет внутренней капеллы. От вышеупомянутых двух храмов эта церковь отличается сравнительно богатым декором наружного и частично внутреннего убранства и поистине величественной системой сводов.

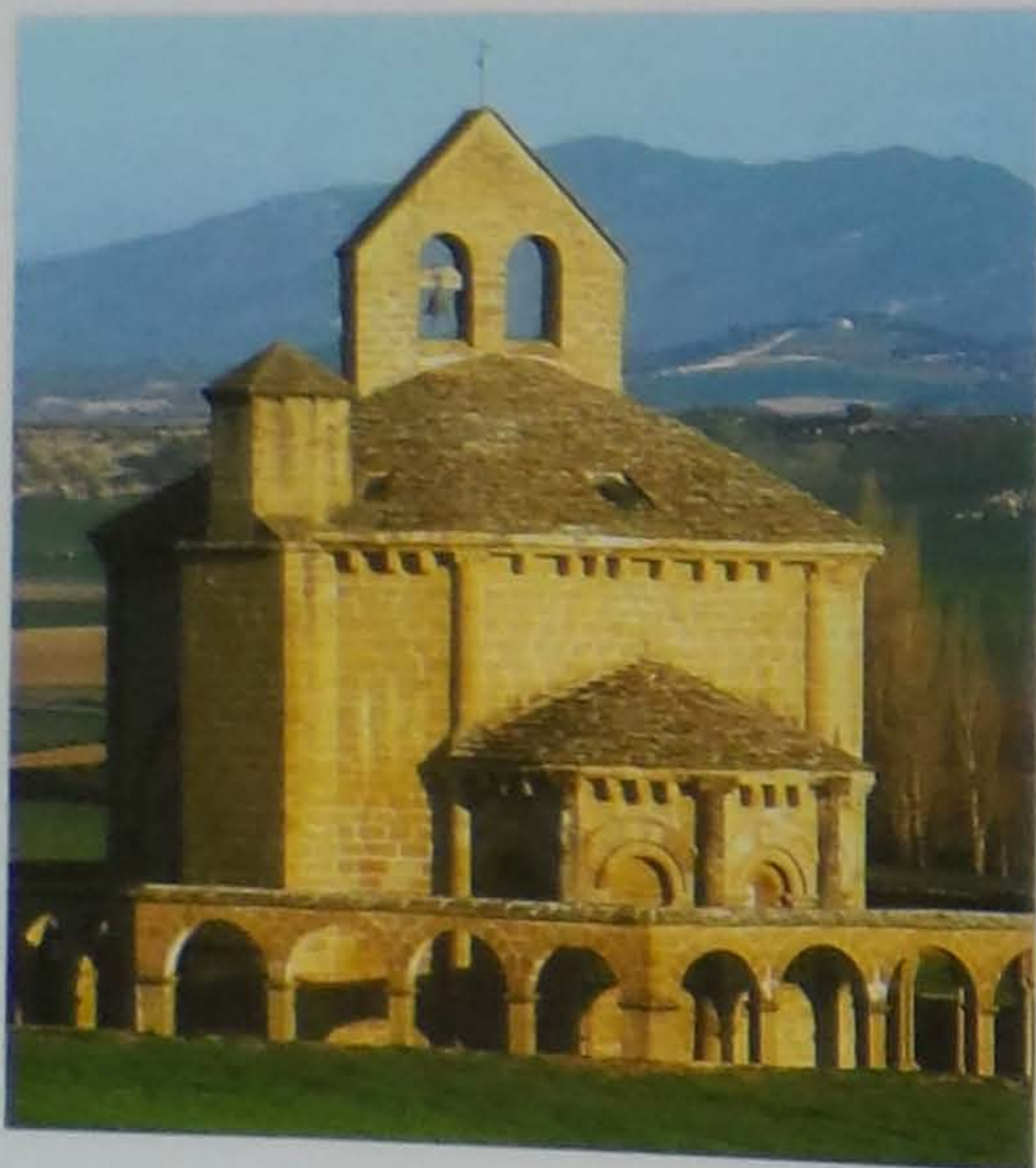
Вместо двух пар параллельных ребер, как в Сеговии, церковь в Торрес-дель-Рио имеет четыре пары ребер, несущих купол, в центре которого находится башня-фонарь. Архитектурное членение купола ограничивается рядом дополнительных ребер, которые расходятся от полупилонов, расположенных в углах здания. Окна, которые снаружи, в верхнем ярусе здания, являются довольно большими, внутри церкви сужаются настолько, что пропускают совсем немного света. Они расположены у основания пересекающихся ребер.

На примере церкви в Торрес-дель-Рио наглядно видно, какой эклектичной и интернациональной была испанская архитектура XII столетия. Центрический план и связь с храмом Гроба Господня подчеркивают «антимусульманскую» направленность. В то же время зодчие свободно сочетают декоративный стиль, традиционно использовавшийся в наружном убранстве храмов вдоль Дороги святого Иакова, с куполом, образцом для которого послужил второй михраб Кордовской мечети. Еще одним образцом могла быть церковь Сан Мигель возле Соррии, имеющая такой же купол, который предположительно был возведен немного раньше, чем купол в Торрес-дель-Рио. Здания, напоминающие церковь в Торрес-дель-Рио, можно встретить возле Эунате (с. 210) и в госпитале Сен-Блез на французской стороне Пиренейских гор, расположенном на паломническом пути.

Здания с центрической планировкой характерны для одного из направлений испанской архитектуры второй половины XII века, однако не имеют столь важного значения, как цистерцианские постройки. Начиная с последней трети XII века образцы цистерцианского зодчества появляются на всей территории Иберийского полуострова. В это время была построена церковь старейшего женского монастыря в Мореруэле (с. 213). Точно не известно, является ли эта постройка той самой, что была упомянута в источниках 1168 года. Обычно цистерцианцы в первую очередь возводили восточные участки храма, чтобы расположить певчих. Поэтому эту область храма должны были освятить раньше западных участков, возможно, о ней и идет речь в документе. Западная часть храма в Мореруэле вряд ли была построена намного позднее 1168 года. Вероятно, церковь — современница Портико де ла Глория в соборе Сантьяго-де-Компостела, также испытавшего сильное влияние Бургундии.

Верху:
Скромная, Вера-Крус, освящена в 1208 г.

Внизу:
Зубата, здание с цистерцианской
планировкой



Все, что осталось сегодня от монастырской церкви в Мореруэле, — это живописные руины. Тем не менее по ним можно точно восстановить вид здания: в его основе лежал центрический план с тремя нефами, состоящими из девяти пролетов, трансептом и деамбулаторием с радиальными капеллами. Такая планировка редко встречалась в Испании до XII века, она восходит непосредственно к французскому монастырю в Клервоксе. Строительство в Мореруэле деамбулатория с венцом капелл могло вызвать некоторые технические проблемы, поскольку самые крайние из семи капелл расположены настолько близко к трансепту, что почти не оставляют места для других капелл трансепта, обязательных для цистерцианской церковной архитектуры. Несмотря на недостаток свободного пространства, к трансепту все же пристроены две капеллы, правда, они сделаны необычно маленькими, чтобы не мешать строительству капелл алтарной части.

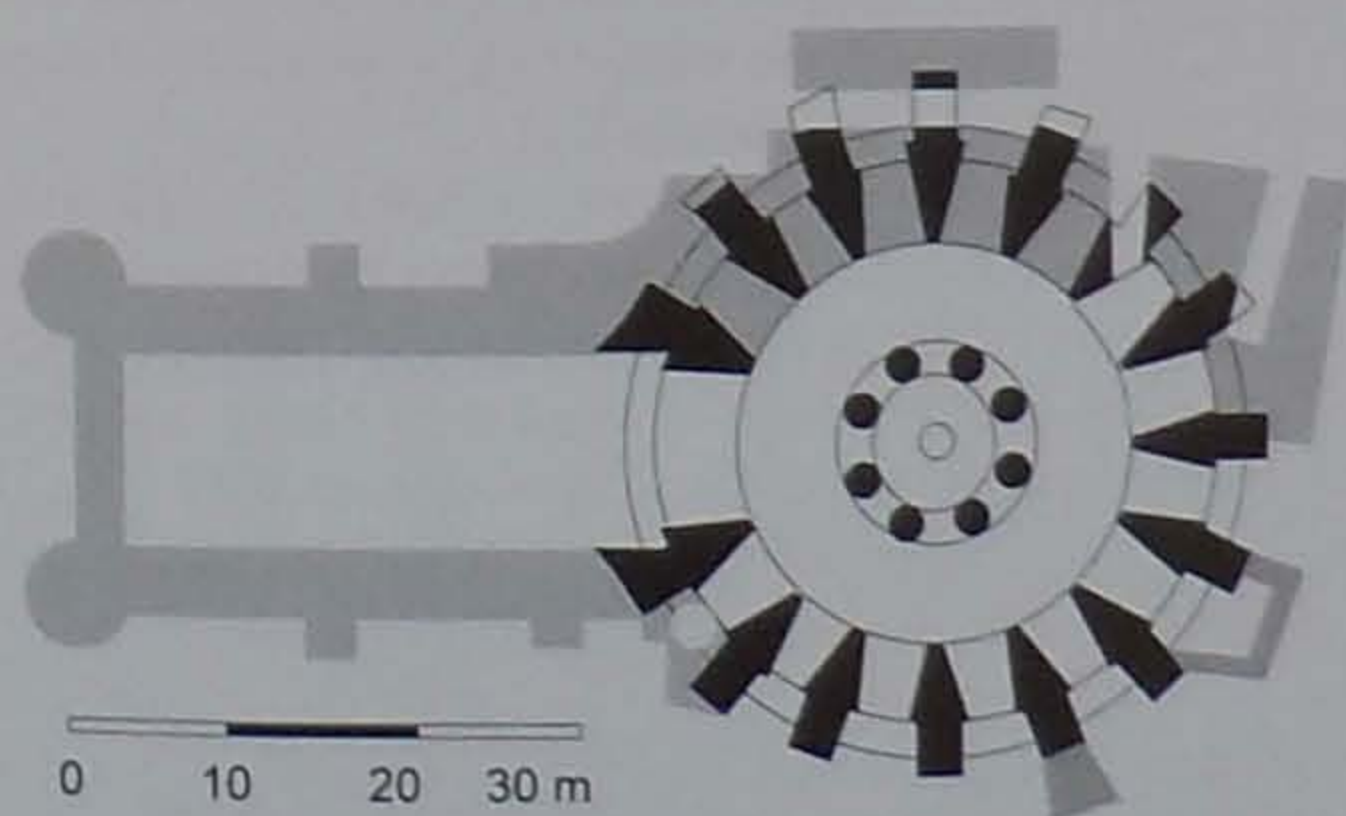
Общее убранство хора следует традиции, сложившейся в бургундской архитектуре еще до возникновения ордена цистерцианцев. Например, в Ключи низкие капеллы перекрыты полукуполом и примыкают к более высокому деамбулаторию с нервюрными сводами, единственным источником света в котором служат крошечные окна над проемами капелл. Из деамбулатория внутрь хора ведет аркада со стрельчатыми арками. В хоре есть верхний ярус с окнами, который начинается над карнизом и связан с поясками под пучками опор свода. Эти сложные опоры свода поднимаются вверх между полуциркульными окнами и несут ребра полукупольного свода апсиды хора.

В Мореруэле испанская романика достигает необычайного совершенства как в общем плане, так и в деталях чрезвычайно тонкого убранства хора. Эти достижения не могли появиться без влияний Франции, о которых было упомянуто выше. Парадоксально, что все потенциальные французские модели, которые могли питать архитектуру Мореруэлы, были уничтожены. Таким образом, испанская монастырская церковь является единственным представителем раннефранцузской цистерцианской архитектуры, образцы которой не сохранились в самой Франции.

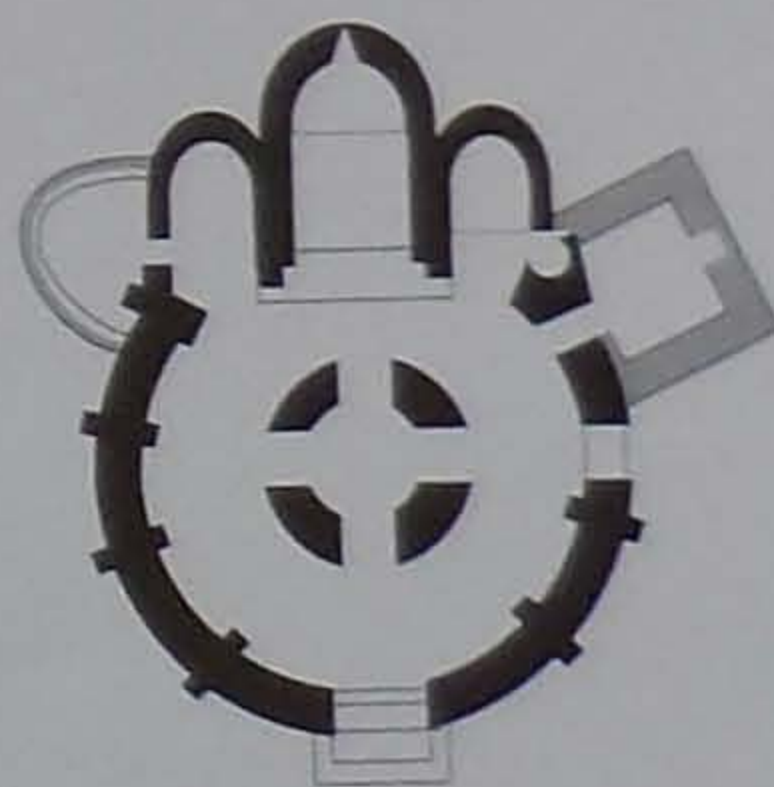
Неф и трансепт церкви в Мореруэле сохранились хуже, чем область хора, но тоже поддаются реконструкции: обе секции имели цилиндрические своды, которые поддерживали поперечные арки. Несмотря на то, что этот тип конструкции мог быть непосредственно заимствован из цистерцианского зодчества Франции, он использовался в Испании на протяжении многих веков. Единственными новшествами для того времени явились стрельчатые арки цилиндрического свода и нервюрные своды в боковых нефам.

Архитектурная система в Мореруэле была использована спустя всего несколько лет при строительстве цистерцианского монастыря в Побле (Каталония), основанного графом Рамоном Беренгером IV Барселонским в 1153 году. Между постройками имеются два важных отличия: травей нефа в Мореруэле более сжаты, поэтому девяти травеям Мореруэлы соответствует семь травей в Побле. Кроме того, в деамбулатории в Побле всего пять расходящихся капелл, так что остается достаточно места, чтобы украсить трансепт капеллами такого же размера, как в алтарной части.

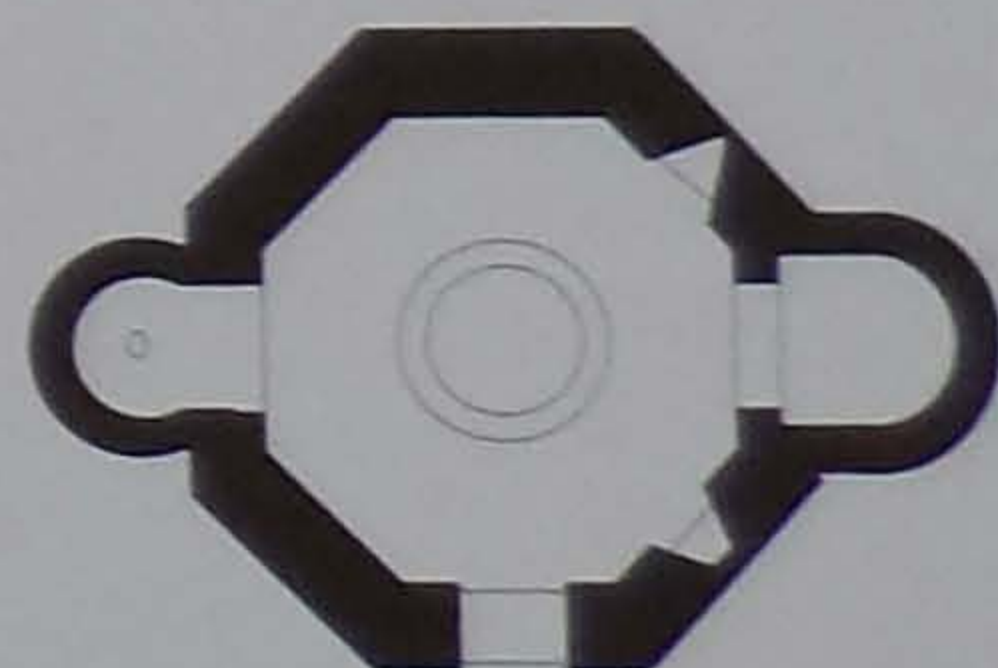
Торрес-дель-Рио (Наварра).
Церковь Гроба Господня. Конец
XII — начало XIII вв. Внешний вид
здания центрической планировки
и внутренний вид бапти



Церковь-ротонда ордена тамплиеров в Томаре. План



Сеговия, Вера-Крус. План



Торрес-дель-Рио,
церковь Гроба Господня. План

Сантес-Креус (Таррагона), цистерцианская церковь. 1174–1211 гг.



Несколько иначе выглядит цистерцианская церковь монастыря Сантес-Креус (вверху), основанного в 1150 году, который тоже находится в Каталонии. Подобно монастырю в Побле, Сантес-Креус зависел от графов Барселоны и — после заключения союза Каталонии с Арагоном — от арагонских королей. В обеих находились гробницы графов и королей, а в конце XIII — начале XIV века обители были расширены за счет новых жилых помещений.

Место было выбрано неудачно, так что обитель дважды переносили. Наконец, в 1174 году началось строительство современной монастырской церкви, которая была освящена в 1211 году. Удлиненный центральный неф и два боковых состоят из шести травей. К ним примыкает очень узкий трансепт без боковых приделов, на восточной стене которого находятся четыре прямоугольные капеллы и большой, также удлиненный хор без деамбулатория. В целом план церкви напоминает план германской цистерцианской церкви женского монастыря в Маульбронне (с. 68–69). Однако в интерьере храма не все следует традиционной цистерцианской архитектуре. Отдельные траверсы нефов и боковые нефы разделяются при помощи массивных крещатых столбов. На передних вертикальных опорах центрального нефа лежат мощные поперечные арки со стрельчатым очертанием. Между арками находятся крестовые своды с широкими ребрами из цельных каменных полос, которые начинаются прямо над поясками, а не продолжают от полупилонов, как обычно. Это единственные элементы, расчленяющие

С. 213:

Мореруэла (Самора), развалины цистерцианской церкви. После 1168 г. Внутренний вид алтарной части (вверху), апсида и неф с юго-востока (внизу)

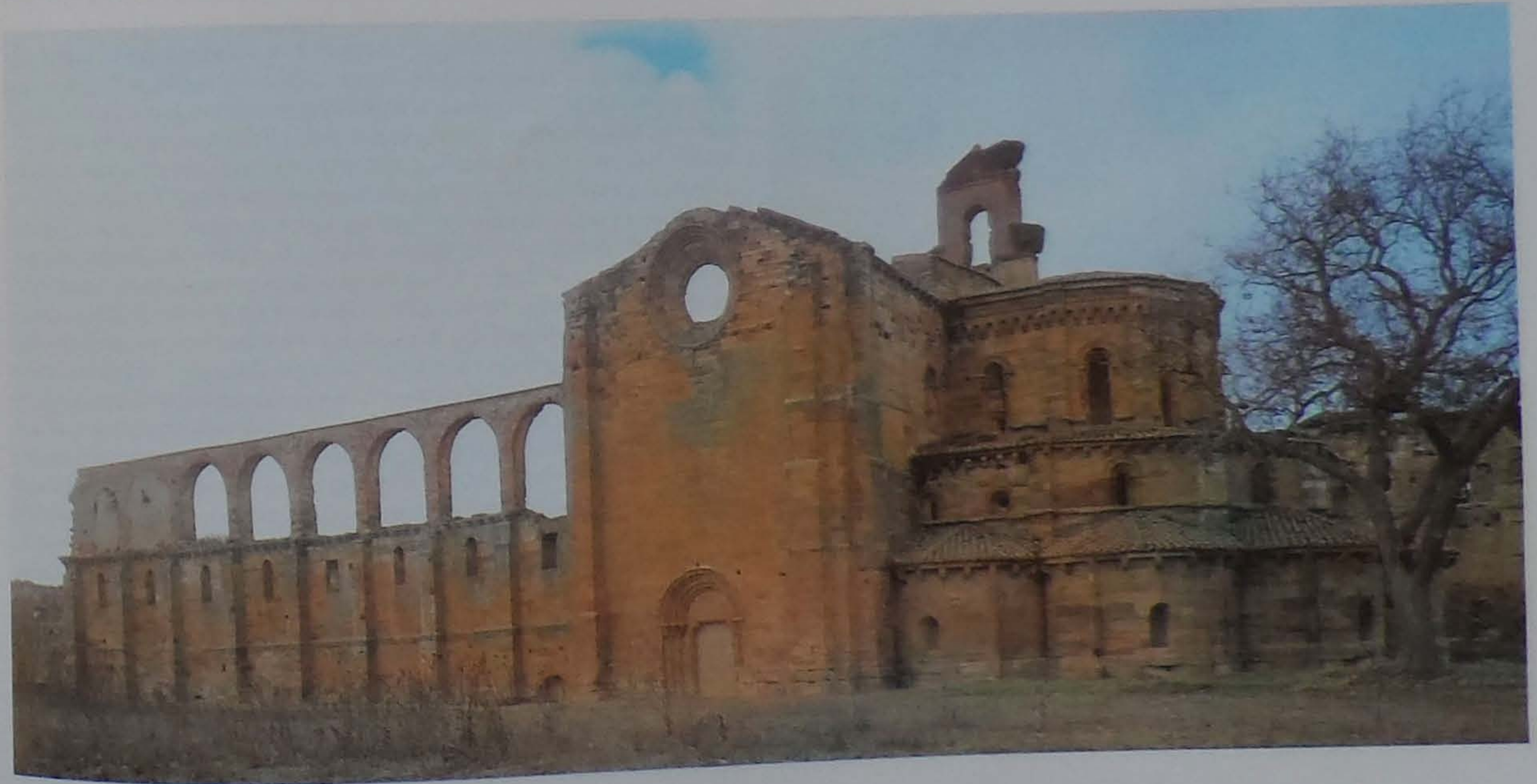
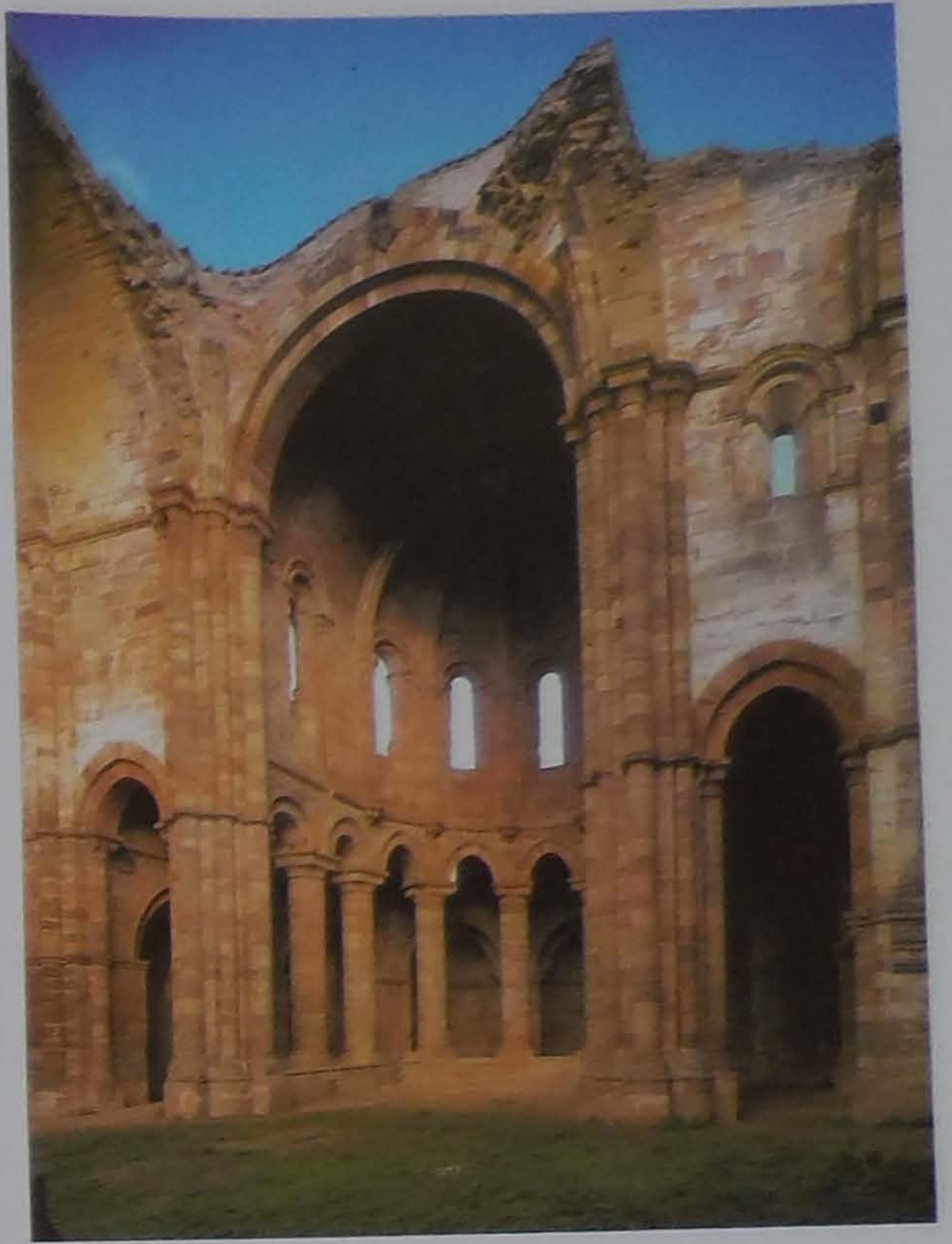
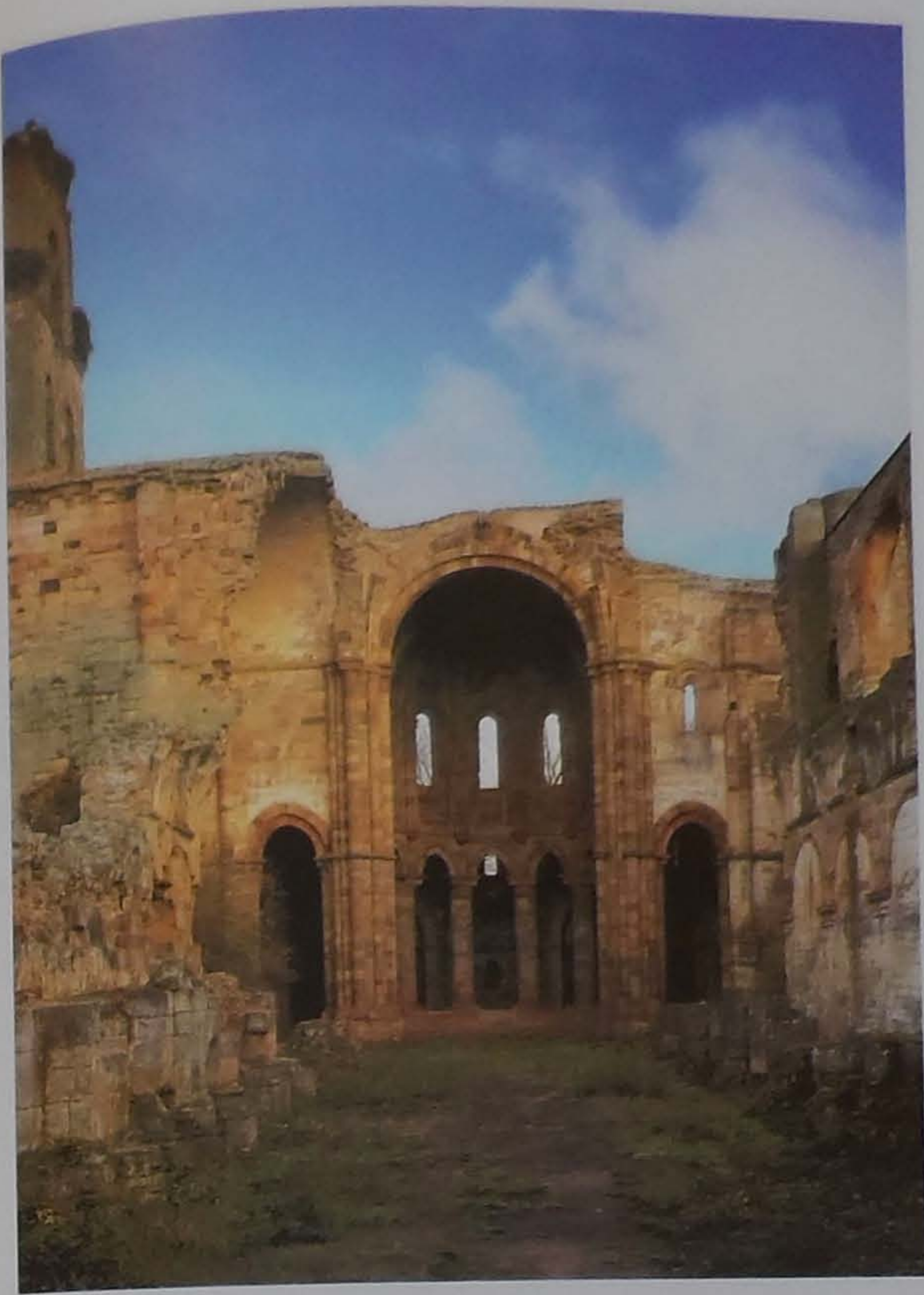
двухъярусную стену нефа, состоящую из аркад и клирестория, поэтому интерьер храма кажется аскетичным и одновременно чрезвычайно монументальным. Такое же впечатление складывается и от наружного убранства церкви с ее массивными стенами. До нашего времени сохранился целый ряд монастырских построек, относящихся к XII веку. Среди них шестиугольная водокачка, перекрытая сводом с ребрами в виде полос камня, здание капитула и dormitorio. Строительство dormitorio, запланированного как продолжение южного крыла трансепта, началось в 1191 году. Он перекрыт деревянными балочными перекрытиями, лежащими над рядом стрельчатых перетяжных арок. Здание dormitorio, видимо, было первым среди подобного рода построек, характерных впоследствии для готической архитектуры Каталонии.

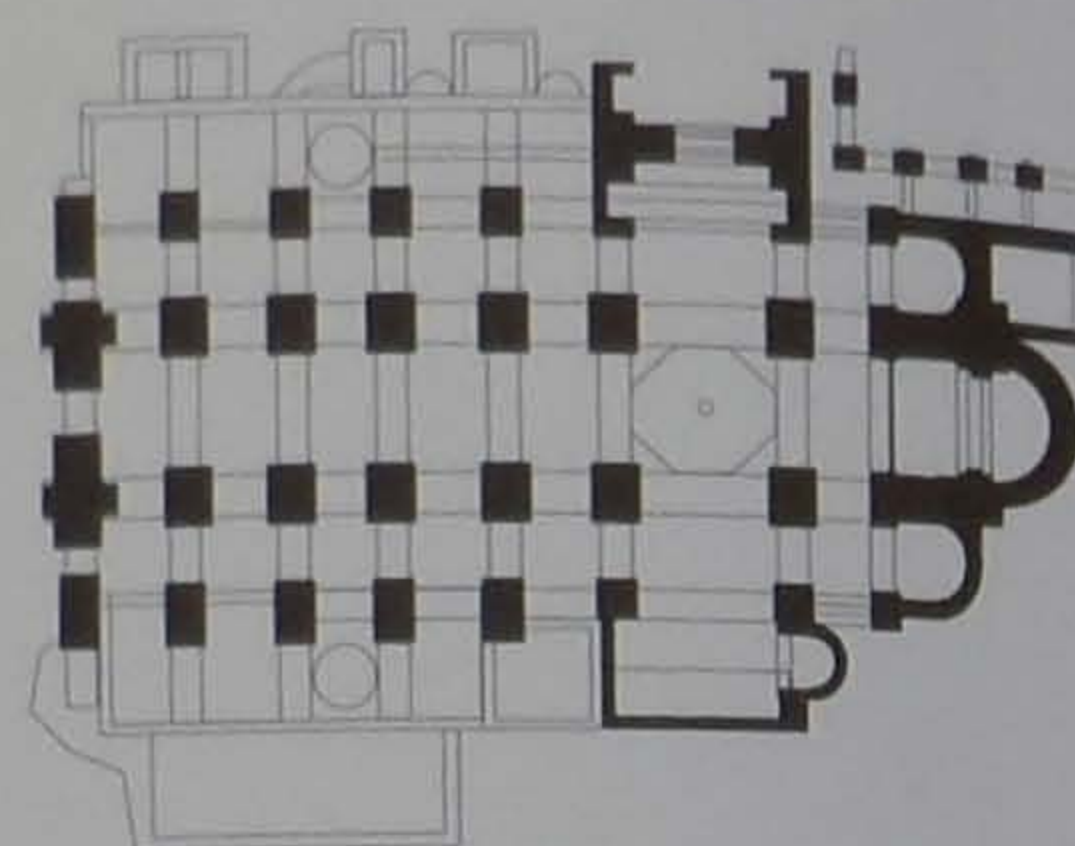
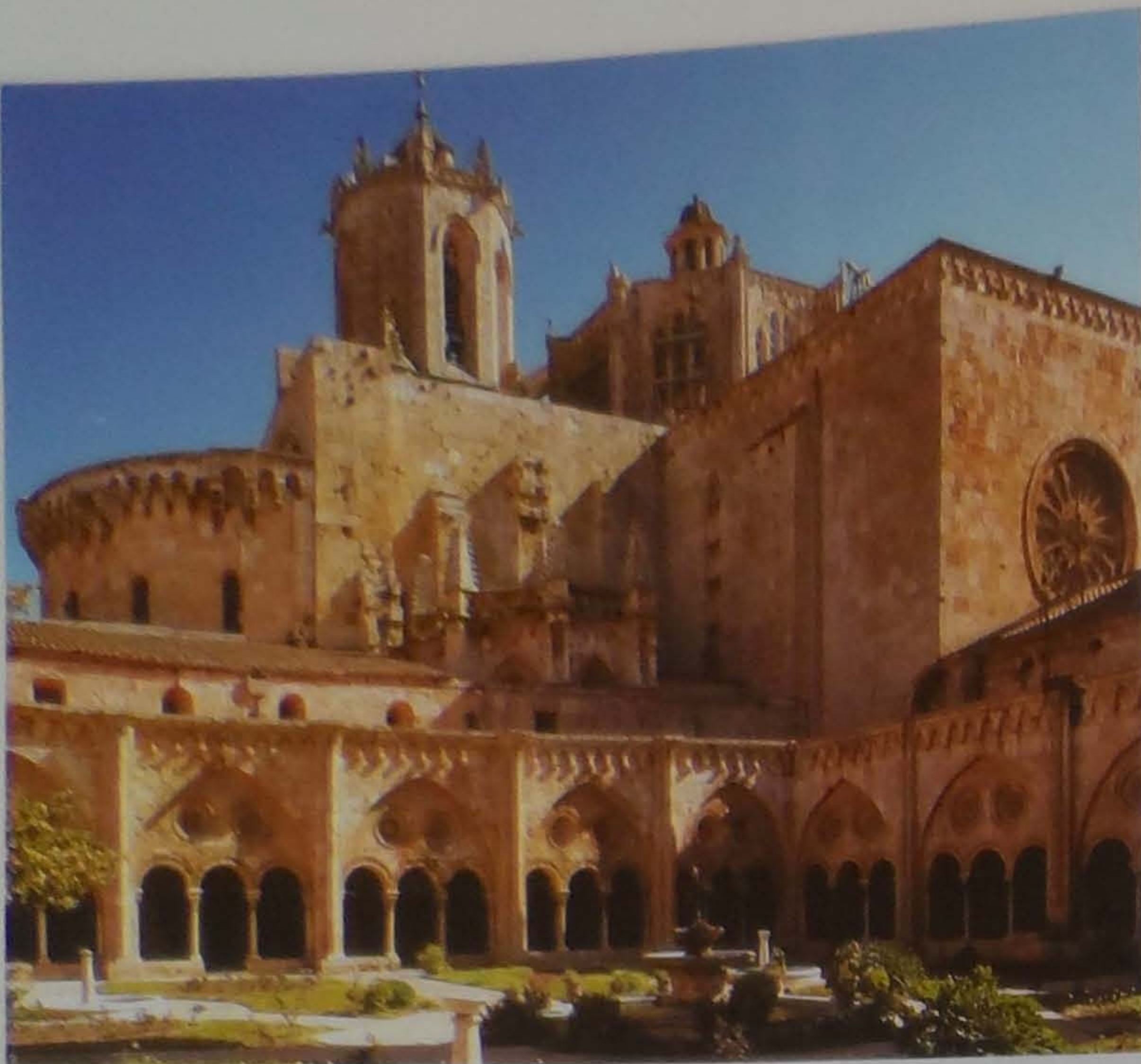
Самым ранним и, пожалуй, самым выразительным образцом поздне-романского стиля в Каталонии является церковь Сантес-Креус — квинтэссенция монументальности. Другими примерами служат соборы Лериды и Таррагоны. Обе постройки отличаются традиционностью стиля, значит, их строительство продолжалось вплоть до середины XIII века — эпохи, когда во Франции уже были возведены знаменитые готические соборы. Сильное архитектурное членение интерьера ставит соборы Лериды и Таррагоны в один ряд с соборами Саморы, Торо и Саламанки.

Судя по памятной эпитафии на наружной стене хора собора Таррагоны (с. 214) можно предположить, что строительные работы были начаты до 1174 года. Однако церковь не была закончена до XIV столетия. Об оригинальном оформлении здания можно судить по клуатру, расположенному в северо-восточной части, поскольку вся западная область, в том числе фасад, была перестроена позднее. Гладкие стены, практически лишенные членения, и окна, напоминающие амбразуры, придают собору вид храма-крепости, например соборы Португалии или монастырскую церковь Сантес-Креус. Клуатр, напротив, отличается гармоничным сочетанием разных архитектурных элементов и тонкими, почти филигранными формами. И хотя в целом клуатр собора типичен для поздне-романской архитектуры, его отдельные колонны и капители заимствованы непосредственно из античного зодчества. С другой стороны, детально выполненные розетки над тройными аркадами и фриз многочисленных арок восходят к мавританской традиции.

Боковые нефы собора продолжают с другой стороны трансепта, заканчиваясь апсидами разного размера. Здание, полностью перекрытое крестовыми сводами, расчленено мощными столбами, каждый из которых снабжен парой колонн в три четверти, пристроенных к лицевой стороне столба. Эти встроенные колонны несут на себе поперечные арки и арки аркады, а более тонкие опоры, встроенные в углы, простираются вплоть до диагональных ребер сводов.

Старый собор Лериды (с. 215) стоит высоко над городом. Начатый позднее собора Таррагоны, он был закончен гораздо раньше, в 1278 году. Во время войны за испанское наследство (1701–1714) в нем располагались казармы. Церковь использовалась для этой цели по 1926 год, что имело и положительные





Таррагона, собор. План

стороны. В результате интерьер храма не подвергся перестройке, как большинство испанских церквей, поэтому по нему можно составить представление об оригинальной романской архитектуре. Реставрация собора Лериды была произведена в 1946 году.

История строительства подробно отражена в письменных источниках. Как гласит надпись на памятном камне, закладка первого камня была произведена в 1203 году королем Арагона Педро II и графом Урселя Эрмендадом. Известно, что строительством управлял Беренгарий Обисион, а главным зодчим был Петрус Декумба. Лерида была обращена в христианство лишь в 1149 году, а собор был построен на месте, где прежде стояла мечеть. Это может объяснить некоторые особенности его планировки. Клуатр находится в западной части, перед церковью, как традиционный внешний двор перед мечетью. Необычная ширина храма и относительно короткий неф, состоящий всего из трех травей, также не случайны: строители использовали старый фундамент, оставшийся от мечети с обычной для нее широкой планировкой. С другой стороны, в Каталонии давно существовала традиция церквей с выступающими трансептами (например, церкви в Риполе и в Сео-де-Уржел), эта черта встречается и в архитектуре Дороги святого Иакова. Поэтому не случайно, что боковые двери в соборе Лериды с их украшенными поясками порталами, напоминают более древние портики, встречающиеся в храмах вдоль паломнического пути. Только в отличие от них в Лериде нет мавританских ниш, фланкирующих вход.

Когда-то в соборе было пять апсид, глубина которых возрастала от крайних к центральной. Сегодня от оригинального уб-

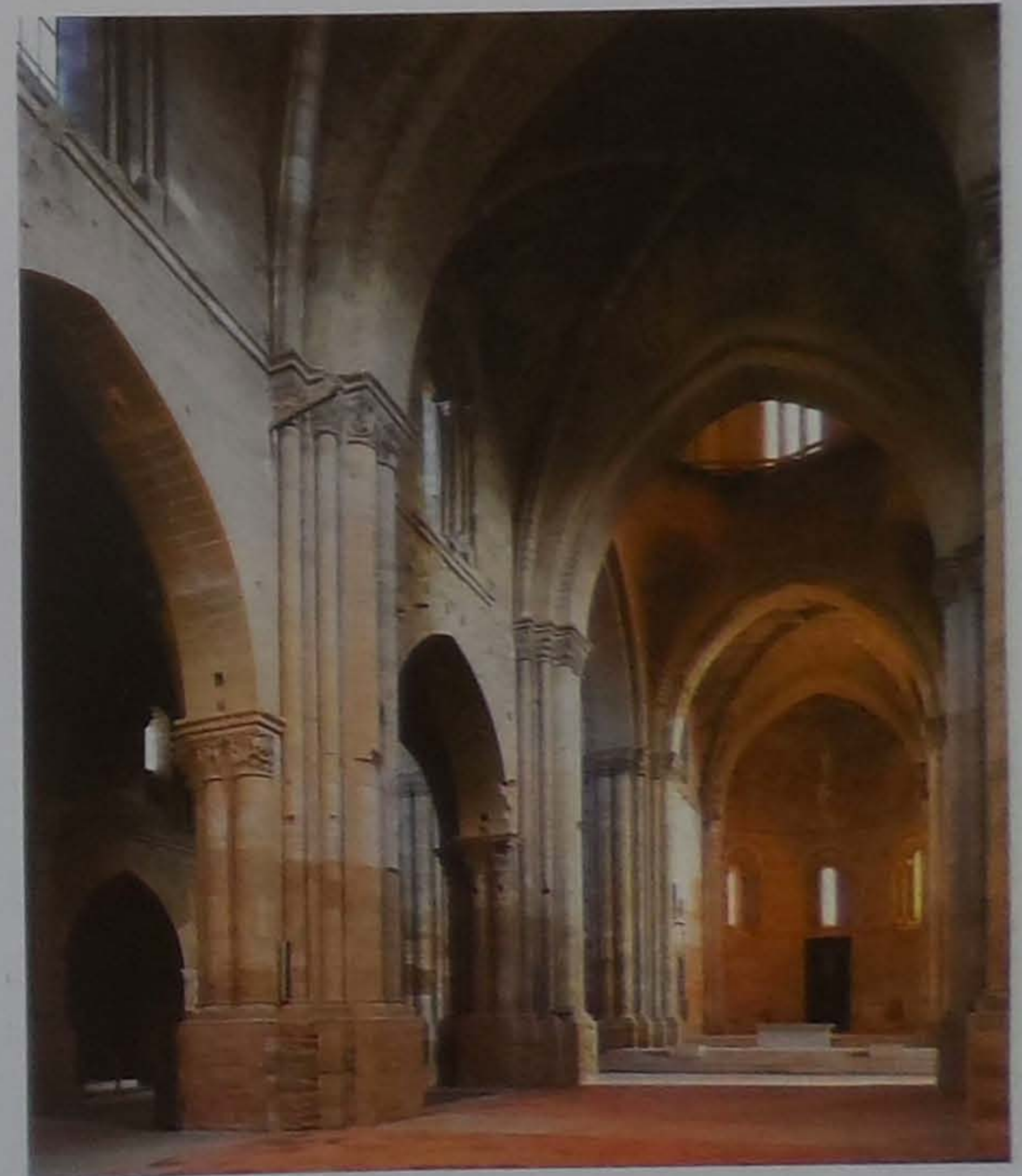
ранства сохранились лишь две апсиды, по которым можно судить о толщине стен. Столбы храма тоже отличаются необычайной массивностью, с каждой стороны они имеют парные колонны, на которых лежат поперечные арки свода и арки аркад, расположенные так же, как в Таррагоне. Но в Лериде поперечные арки пристроены к дополнительным несущим элементам, края которых тоже укреплены полупилонами. Эти полупилоны проходят рядом с полупилонами, несущими диагональные ребра свода. Такое расположение опор означает, что столбы собора в Лериде имеют на один выступ больше, чем в Таррагоне. В результате они сильнее выдаются в центральный неф, а стены, несмотря на толщину, кажутся словно растянутыми между ними. Подобный эффект уже достигался в соборах Саморы, Торо и Саламанки. Их внутреннее пространство имеет еще одну общую черту с собором Лериды: во всех трех зданиях окна клирестория расположены над карнизом, соединяющим капители столбов. Как и в Саламанке, капители в Лериде отличаются необычайно богатым скульптурным декором.

Все перечисленные выше каталонские соборы поздне-романского периода, несомненно, испытали влияние французской готики, что отразилось в их архитектурном членении и конструкции сводов. Об известности готического стиля в Каталонии свидетельствуют и другие элементы, например окна-розетки. Тем не менее эти постройки нельзя считать готическими. Во-первых, конструкция стен и сводов не основана на системе опор и нагрузки: мощные столбы скорее выполняют не статическую, а эстетическую функцию. Во-вторых, стены стали значительно тоньше в поздне-романский период, как видно на примере собора в Сантьяго-де-Компостела. Поэтому каталон-

Лерида, старый собор. 1203–1278 гг.
Вид с юго-запада (вверху), интерьер
нефа (внизу)

ские постройки следует рассматривать в рамках местной традиции, обогащенной некоторыми стилистическими новшествами, а не как «переходный стиль». Переход от романики к готике в Испании не был постепенным. Новый архитектурный стиль появился на Иберийском полуострове лишь во втором десятилетии XII века, но утвердился сразу и повсеместно.

Первыми примерами нового стиля стали соборы Толедо и Бургоса, которые были почти точными копиями готических соборов Франции. Появление испанской готики совпало с последним юридическим решением конфликтов вокруг престолонаследования, которые не прекращались на протяжении XI–XII столетий, вызывая постоянные расколы внутри страны. Сохранилось три королевства — Португалия, Объединенное королевство Каталонии и Арагона и Объединенное королевство Кастилии и Леона. Короли Кастилии и Леона пытались ввести автократическую и централизованную королевскую власть по примеру Франции. Новый стиль готического собора служил идеальным художественным воплощением этих стремлений. Архитектурные достижения предвещали начало новой эры, когда испанская архитектура вновь обратилась и к традиционным, местным, и интернациональным ценностям, которые были характерной чертой романского стиля в Испании.



Хайнрих Вишерманн

Романская архитектура в Великобритании

Архитектура до нормандского завоевания

При изучении развития романского искусства в Англии возникает множество серьезных проблем. Данных об этом периоде недостаточно, даже несмотря на усилия основанной в 1975 году Британской археологической ассоциации.

Понятие «романская архитектура» было введено Уильямом Ганном еще в 1819 году, но в английском искусствоведении до сих пор недостаточно развита терминология применительно к этому периоду. Термин Ганна был принят не везде, и поэтому английские авторы до сих пор колеблются между названиями «нормандский» и «англо-нормандский».

Сложно датировать и начало романского периода в Великобритании. Первые десятилетия II тысячелетия, когда правил Этельред II (978–1016), были смутным временем, и храмы той эпохи сближаются с поздней англосаксонской архитектурой. Политическая нестабильность, например нашествие датчан в 1013 году и связанные с ним экономические проблемы, помешала Англии быстро заимствовать стили раннероманского искусства, которые развивались на континенте с начала нового столетия. Предводитель датчан Кнуд I, ставший королем Англии (1016–1035), сделал Англию центром северной державы, но уделял мало внимания строительству. Самой важной постройкой того времени является церковь Сент Эдмундс в Суффолке, освященная в 1032 году, раскопки которой еще не закончены. Вероятно, она повторяет стиль Ахенской дворцовой капеллы.

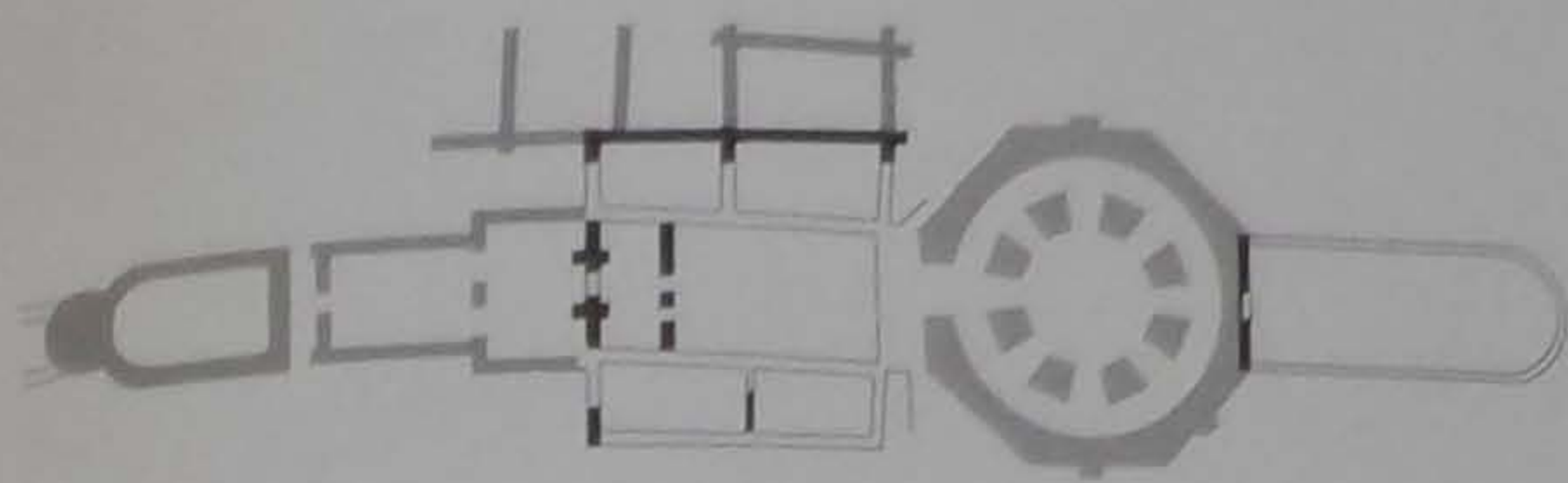
Строительство оживилось при короле Эдуарде Исповеднике (1042–1066). В 1050 году епископ Герман Рамсберийский написал папе, что в Англии появляются все новые и новые церкви и даже в тех местах, где раньше их не было. Приблизительно с 1045 года — еще до нормандского завоевания 1066 года — небольшие англосаксонские однефные церкви стали постепенно вытесняться постройками с боковыми нефами и циркульными арками, с первыми робкими попытками возведения сводов, несколькими секциями в восточной области, башнями над средокрестием и западной частью и орнаментированным наружным убранством, декор которого состоял из слепых аркад и ряда полуциркульных арок.

В 1042 году, корона перешла к Эдуарду, сыну Этельреда и Эммы, дочери графа Ричарда I Руанского, поскольку Кнуд скончался, не оставив наследника. Эдуард рос в изгнании в Нормандии и поэтому был знаком с культурой Западной Франции. Он привез в Британию епископов с континента и распространил новые архитектурные стили.

Несмотря на недостоверность информации и трудности с датировкой многих зданий, влияние континента на Великобританию в период ранней романики сводится к четырем основным постройкам.

После визита в Реймс в 1049 году аббат Вульфрик возвел в Кентербери, старейшем монастырском центре Англии, восьмиугольный деамбулаторий. Он стоял между старой церковью Петра и Павла и церковью св. Марии. После смерти аббата в 1059 году строительство остановилось. Здание было раскопано в начале XX столетия. (с. 217, слева). Традиция пристраивать к древним церковным постройкам новые помещения издавна существовала в Англии, хотя моделями могли служить континентальные здания — Сен Бенин в Дижоне и Оттмарсхайм. В Шерборне (Дорсет) епископ Эльфвольд II (1045–1058) построил новую церковь напротив ста-

Кентерберн, периков аббатства.
После 1049 г. Октагон Вульфрика,
план.



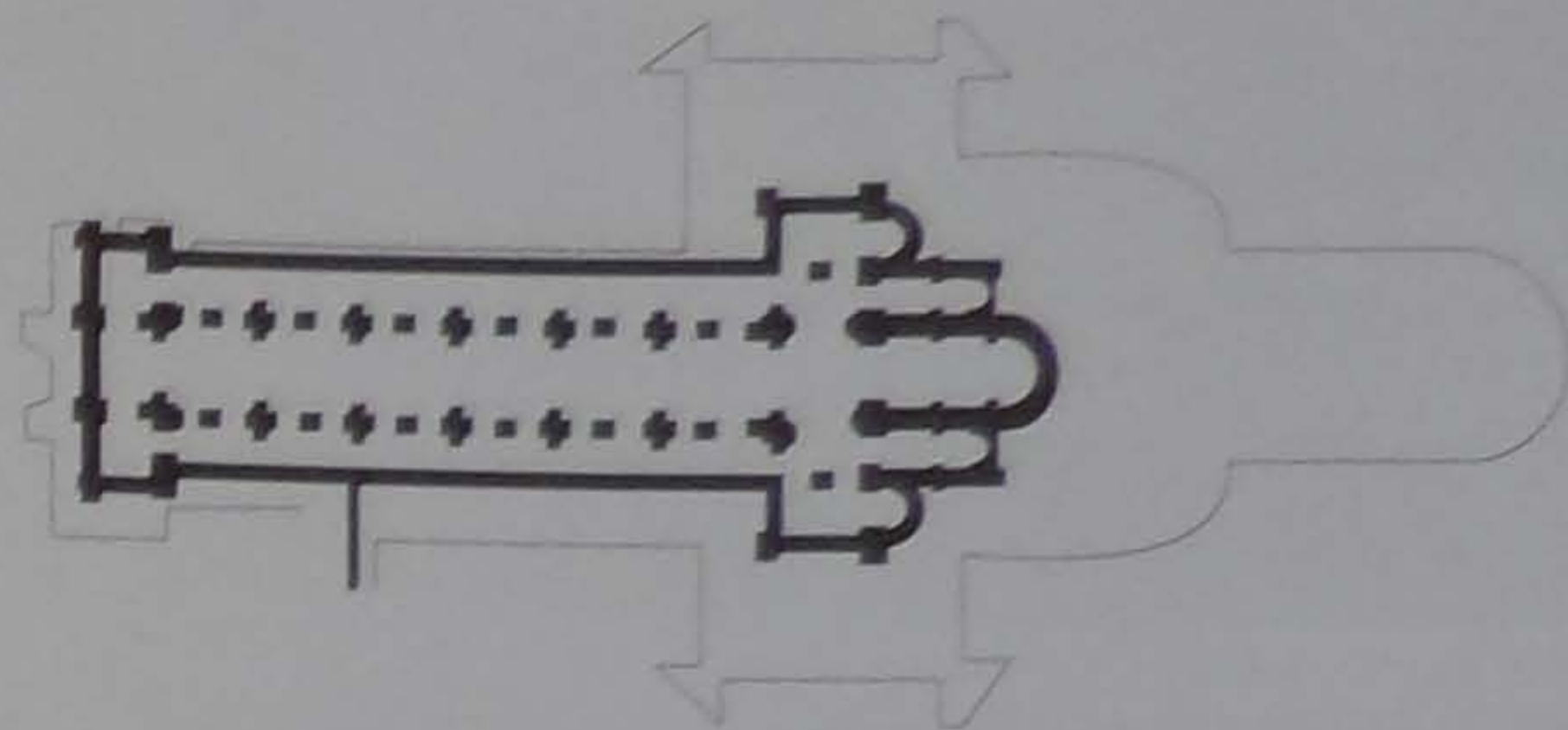
рого, продолжавшего действовать храма. Об этом здании известно лишь то, что у него была массивная западная башня и необычный портал, который вел в обращенный на юг портик. От коллегиальной церкви, построенной герцогом Леофриком Мерсийским в Стоу (Линкольншир), сохранилось до нашего времени средокрестие, отделенное от нефа и трансепта четырьмя арками, и крылья трансепта (ок. 1053–1055). Рельефность арок средокрестия и способ постройки из кубических каменных блоков свидетельствуют о влиянии континентального романского стиля.

Первая «настоящая» романская церковь в Англии была возведена Эдуардом Исповедником. В 1045–1050 годах он снес несколько старых построек возле своей лондонской резиденции, которые принадлежали основанному в 730–740 годах аббатству св. Петра, и заменил их одним большим зданием (справа). По описаниям современников, рисункам на гобелене Байё и некоторым археологическим данным можно сделать реконструкцию здания: оно состояло из западной части с двумя башнями, трех двенадцатипролетных нефов с системой чередующихся опор, выступающего трансепта с башней над средокрестием и кафедрами в каждом крыле и хора с эшелонированными капеллами. Длина нефов составляла 42 м, что говорит о требованиях короля к зданию. Оно в точности повторяет церкви Нормандии, откуда приехал в Англию Эдуард. Норманны, давшие название области, оккупировали эти земли в 911 году. С XI столетия они начали строительство целого ряда больших церквей, чтобы продемонстрировать свою силу и власть.

Важнейшей нормандской постройкой раннего периода является церковь аббатства в Жюмьеже. Ее строительство было начато в 1040 году аббатом Робером Шампаром, которого король Эдуард в 1044 году назначил епископом Лондона. В 1051 году он стал архиепископом Кентерберийским, а в 1052 году вернулся в Жюмьеж. Возможно, именно благодаря Шампару вертикальный план церкви Вестминстерского аббатства, от которой сохранился только основной план, идентичен плану монастырской церкви в Жюмьеже, которая сегодня лежит в руинах. Обе постройки стремились возвести монументальную базилику со сводами. Церковь в Жюмьеже и более поздние французские церкви имели решающее значение для усыпальницы английских монархов — церкви Вестминстерского аббатства и большинства «англо-нормандских» построек периода развитой романики в Великобритании, поэтому ее изучение (с. 140) чрезвычайно важно для английской архитектуры.

Скорее всего, Вестминстерское аббатство короля Эдуарда, освященное в 1065 году, было не единственным зданием, построенным до нормандского завоевания, архитектура которого явно испытала

Лондон, Вестминстерское аббатство.
Освящено в 1065 г.
Церковь Эдуарда Исповедника, план.



на себе романское влияние. Романский стиль отражается в постройках в Уиттеринге (Ноттингемшир), Варехеме (Дорсет) и Грейт-Пакстоне (Кембриджшир), хотя в них романское влияние проявляется скорее в трехмерном делении опор и стен, чем в четком членении разных участков здания. Следовательно, английская архитектура того времени вдохновлялась не единственно романским зодчеством.

Началом развитого романского стиля в Англии следует считать эпоху нормандского завоевания. С того времени строители и донаторы строго придерживались рекомендаций Госелина де Сен-Бертена, приехавшего в Англию в 1058 году, который писал: «Если вы хотите построить что-то лучшее, то должны сначала сровнять с землей все, что уже стоит на этом месте». Новые здания были «внушительными, чрезвычайно длинными и просторными, полными света и в то же время прекрасными».

Эпизоды нормандского завоевания изображены на гобелене Байё — произведении, вышитом на полосе ткани свыше 72 м в длину и 0,5 м в ширину. Цветная вышивка повествует о подготовке нашествия и заканчивается (последние участки отсутствуют) битвой при Гастингсе, события, происходившие синхронно, изображены как последовательные. Сцены необычайно живые и насыщены фигурами, каждая создана при помощи ниток нескольких цветов на отбеленном холсте. Стиль вышивки одинаков на всем полотне: фигуры изображены схематично, композиция сцен очень искусна, но они полностью лишены перспективы. Подробный латинский текст был, возможно, написан для епископа Одона из Байё, единокровного брата Вильгельма Завоевателя, в Кентерберийской школе — важном центре иллюминирования. Гобелен является ценным источником информации о многих аспектах культурной жизни — в том числе об архитектуре, — об истории оружия, военного дела и амуниции.

Битва при Гастингсе и ее политические последствия

Исторические предпосылки битвы при Гастингсе, которая стала поворотным моментом в истории Великобритании, были следующими. Король Эдуард не имел детей, поэтому его очень волновал вопрос престолонаследия. Он выслал из страны своего тестя Годвина и в 1051 году объявил преемником Вильгельма Нормандского. В 1053 году Годвин умер, и его сын Гарольд унаследовал титул графа Уэссекского. Одновременно Вильгельм, еще не вступивший на престол, женился на Матильде, дочери графа Фландрии и потомка Альфреда Великого. Это родство укрепило притязания Вильгельма на британский престол. В 1064 году Вильгельм взял в плен Гарольда, заставив его поклясться, что он будет поддерживать Вильгельма — это одна из самых значительных сцен на гобелене.



Имела ли место в истории такая клятва или нет, но Гарольд вовсе не считал себя связанным какими-либо обещаниями. На смертном одре Эдуард назвал наследником Гарольда, и в январе 1066 года тот был помазан на царствование. Казалось, что у Вильгельма не было никаких шансов получить престол, и только огромная удача в сочетании с невероятной энергией помогли ему победить. Будучи твердо уверенным в своей правоте и заручившись поддержкой римского папы, он объявил войну Англии. Еще два фактора содействовали ему: погода и нашествие норвежского короля, войска которого Гарольд успешно разгромил в битве при Стамфорд-Бридж. 14 октября 1066 года Вильгельм и Гарольд скрестили оружие возле Гастингса.

Гарольд проиграл битву, и английское сопротивление иноземцам было сломлено. На Рождество 1066 года Вильгельм Нормандский был коронован в Вестминстерском аббатстве — новом храме, построенном Эдуардом.

Победа при Гастингсе не принесла захватчикам мира и спокойствия. Норманны оставались оккупантами более пяти лет и столкнулись с серьезными проблемами на севере Англии и в Уэльсе.

Сначала Вильгельм стремился сохранить тип государства и систему правления, установленные Эдуардом Исповедником, пытаясь править совместно с англосаксами. Но его попытки потерпели крах из-за локальных конфликтов и бунтов, а также желания его сторонников получить достойные награды. Постепенно из авторитарного правления выросли централизованная королевская власть, феодальная аристократия, Большой совет и реформированная церковь. В своей политике

Вильгельм ставил акцент на непрерывность традиции — примером может служить его первый декрет, написанный относительно Лондона, в котором говорится следующее: «И я желаю, чтобы вы сохранили законы и обычаи в том виде, в каком они были у вас при короле Эдуарде». Одновременно он решил провести учет доставшихся ему оружия и собственности. Это было сделано в знаменитой «Книге Страшного суда», представляющей собой систематическое описание земельного имущества, которое было выполнено в 1066–1087 годах специальными комиссиями, объехавшими всю Англию. В «Книге» содержится описание земель каждого феодального поместья и каждой области.

Король Вильгельм I Завоеватель (бывший герцог Вильгельм II) до 1070 года не заботился о строительстве новых храмов. Главной задачей для него стали постройка и заселение как можно большего количества замков — они были необходимы для защиты как от внешних врагов, так и от внутренних раздоров. Конечно, строительство финансировал не только король. Вильгельм возвысил многих знатных феодалов, которые хотели влиять на будущее страны и в светской, и в религиозной жизни. Местную английскую знать донормандской эпохи сменили иноземцы. К концу правления Вильгельма Завоевателя лишь 8% всей земли принадлежали англосаксонским феодалам, 1/5 часть принадлежала королю, 1/4 — церкви и около половины всей земли — относительно небольшой группе соратников Вильгельма, выходцам из Нормандии, Фландрии и Бретани.

Церковная иерархия претерпела те же изменения, что и аристократия. Позиции, которые прежде занимали англосаксы, перешли к нор-

С. 218:
Гобелен Байё. Битва возле стен замка (вверху). Гарольд приносит Вильгельму ильду, что поможет получить английскую корону (внизу). Шерстяные нити по льняной основе. Высота 0,5 м, длина более 72 м. 1077–1082 гг. Мастерская Байё. Со специального разрешения г. Байё

маннам. С согласия папы Вильгельм Завоеватель снял Стиганда с должности архиепископа Кентерберийского, заменив его в 1070 году Ланфранком. Итальянец по происхождению, он был верным советником Вильгельма еще будучи аббатом церкви Сент-Этьенн в Кане, построенной Вильгельмом, где он хотел быть похоронен. Ланфранк объединил английскую церковь и провел реформу монастырей, после которой норманны получили контроль над тремя церковными областями — Руаном, Кентербери и Йорком. Архиепископом Йорка стал в 1070 году Томас из Байё, что привело к продолжительной борьбе за архиепископский сан в Англии. Важнейшей частью церковной реформы было перемещение нескольких епископских епархий и создание новой версии английского канонического права.

Переформирование епархий началось еще при царствовании Эдуарда Исповедника. В 1050 году из Кредитона в Эксетер была перенесена епархия Леофрика. В 1070 году Лондонский церковный совет перенес епархию Эльмхем в Тетфорд, а затем в Норидж. В тот же год епархия Личфилда переместилась в Честер, Селси — в Чичестер, Шерборна — в Солсбери. И наконец, в 1072 году, Ремигий тоже перенес епархию из Дорчестера в Линкольн.

Изучая каноническое право Англии, Ланфранк обнаружил одну любопытную вещь: четыре английских собора управлялись монахами. Это соборы Кентербери, Шерборна, Уинчестера и Вустера. Каноники и некоторых других соборов тоже приспособлялись к ведению общинной жизни наподобие монастырской, с обетами безбрачия, dormitorio и рефекториями. Будучи монахом, Ланфранк поддерживал идею назначения монахов епископами. Вскоре еще три собора приняли монастырский устав — это соборы Нориджа во главе с Херфастом, Рочестера во главе с Гандальфом и Дарема во главе с Уильямом. Однако собор Шерборна в Солсбери отверг это нововведение. Было решено, что соборами Чичестера, Эксетера, Херефорда, Лайкфилда, Линкольна, Лондона, Солсбери, Уэллса и Йорка будут управлять церковные капитулы или каноники, как в Нормандии. Эти девять соборов называются соборами «старого образца».

Во главе каждого стояло четыре прелата (настоятель, регент хора, алтарник и казначей). Высокопоставленные духовные лица подчинялись непосредственно архиепископу и, будучи влиятельными феодалами, составляли важную часть военной структуры страны.

К 1080 году Вульфстан Вустерский остался единственным епископом-англосаксом. Все остальные, за исключением Гизо Уэльского, который был родом из Лотарингии, родились или учились в Нормандии. Все аббаты 35 независимых бенедиктинских монастырей, существовавших в 1066 году, сменились в течение первых шести лет правления норманнов, поскольку они были настроены враждебно по отношению к захватчикам. Почти все аббаты, назначенные Вильгельмом, заслужили высокие похвалы со стороны современников. Среди них аббат Поль Канский из Сент-Олбана, аббат Саймон из Сент-Оуэн в Или, аббат Серло из Сент Майкл в Глостере и Виталис Бернайский из Вестминстера.

Развитая романика в Англии

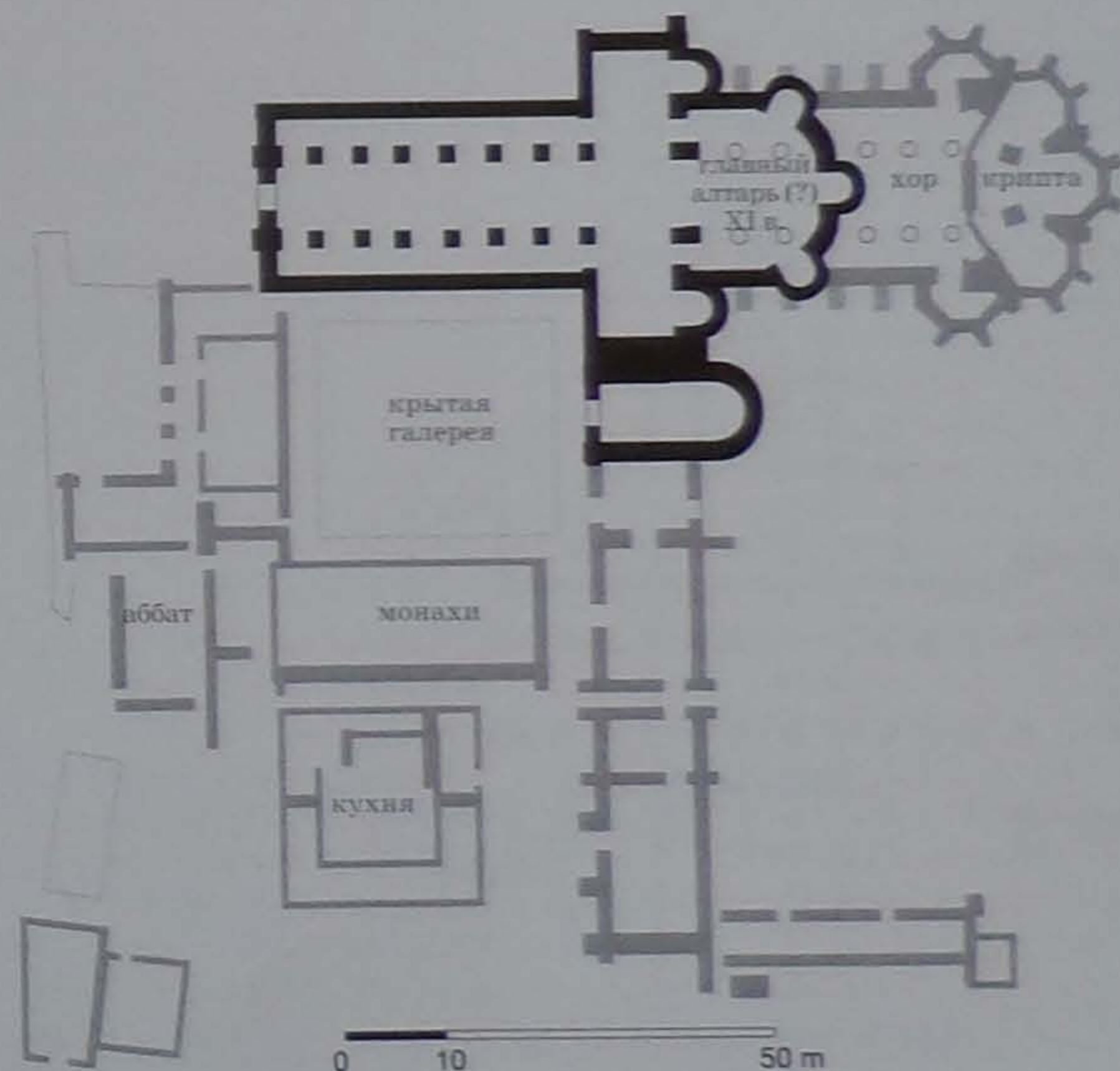
Несмотря на реформы церкви и перемены в церковной архитектуре, традиция не прерывалась. Нормандские монастыри и епископские церкви, которые служили моделью для Вестминстерского аббатства короля Эдуарда Исповедника, продолжали влиять на

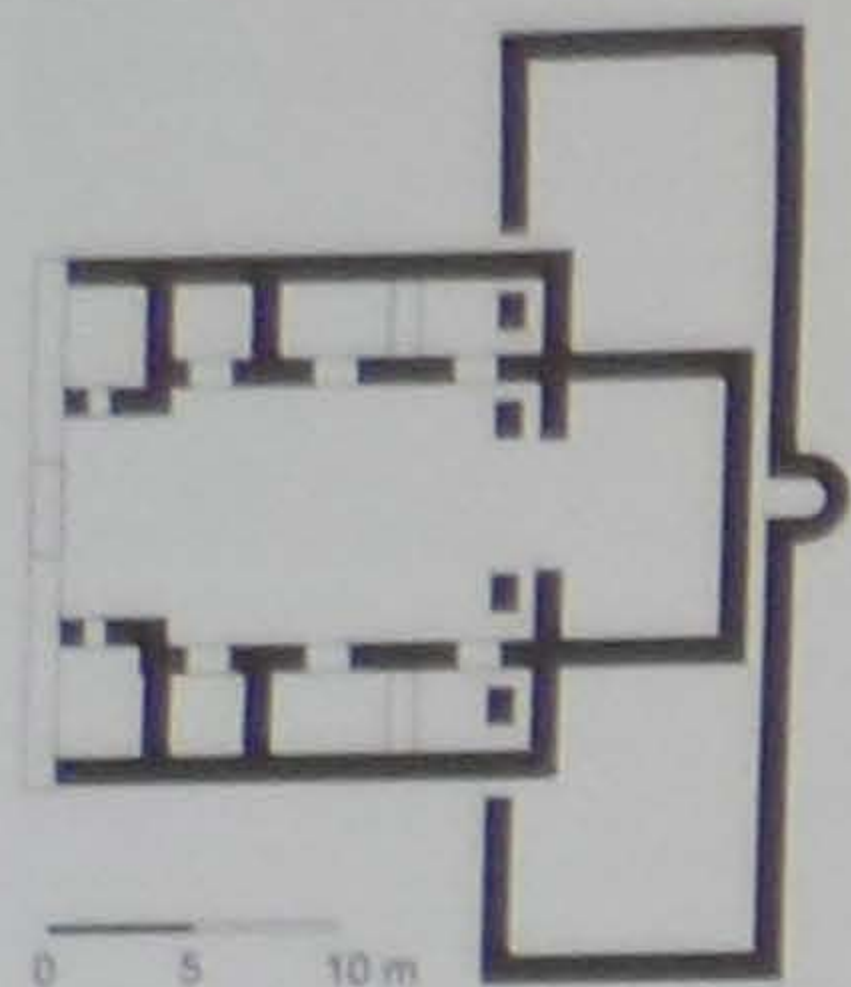
крупные постройки Британии вплоть до середины XII века. Это подтверждает хронологический обзор английского зодчества от первого монументального каменного строения, Бетлского аббатства, до раннеготических элементов в Кентерберийском соборе.

Первой церковью, которую построил Вильгельм Завоеватель, было Бетлское аббатство в Суссексе (внизу). Бенедиктинский монастырь был основан несколько позднее 1066 года на месте победы Вильгельма над Гарольдом, откуда обитель и получила название (англ. Battle Abbey, от battle — «битва, сражение»). Монастырская церковь, которая начала строиться в 1070 году и была освящена в 1094 году, не пережила Реформации. По одной легенде, накануне сражения Вильгельм поклялся построить монастырь, если Господь пошлет ему победу, по другой, он желал таким образом искупить грех за начатую им кровопролитную войну. Так или иначе, аббатство имело и стратегическое назначение: оно должно было оборонять недавно завоеванный прибрежный район.

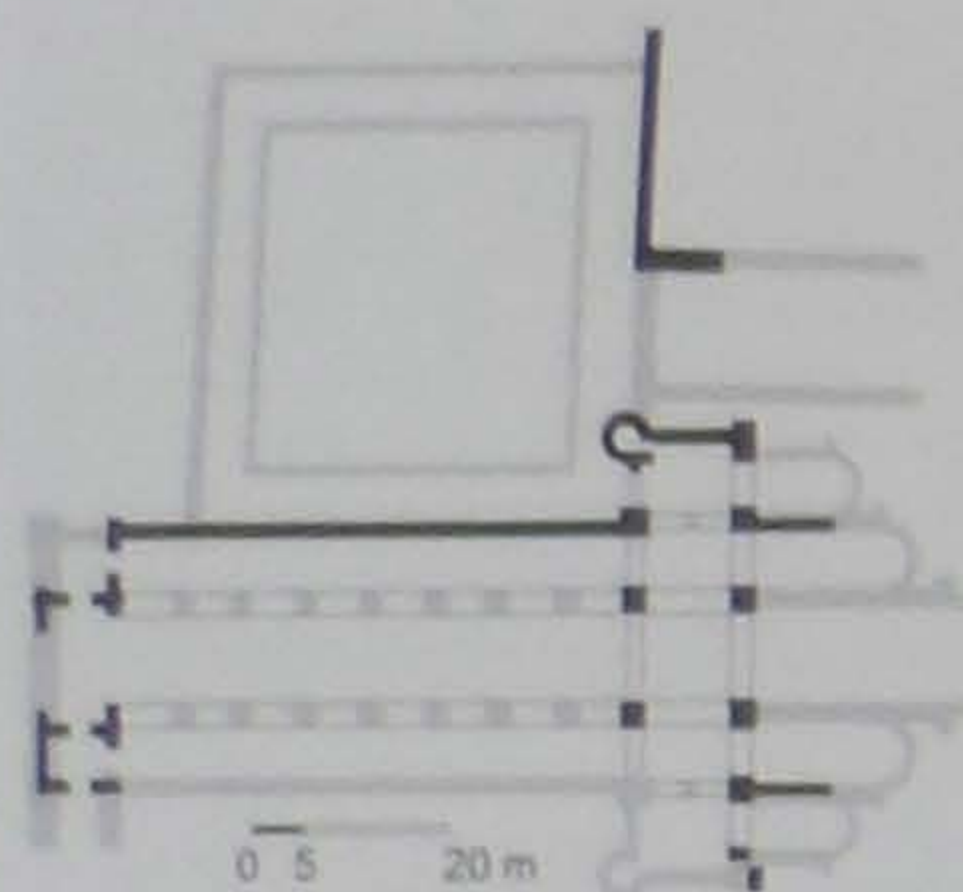
До нас дошел план церкви: алтарь находился над тем местом, где был убит король Гарольд. Длина трехнефной церкви превышала 72 м, значит, она была больше любого храма в Нормандии и, вероятнее всего, представляла собой базилику с галереями, как многие ее нормандские современницы. В ней имелся трансепт с апсидами и (возможно, впервые в Британии) деамбулаторий с радиальными капеллами. Король щедро финансировал основанную им обитель, а перед смертью завещал ей мантию, прах и переносной алтарь, который брал с собой в военные кампании. Но ему не довелось быть похороненным в ней. Вильгельм Завоеватель, основатель англо-нормандского

Бетлское аббатство (Суссекс). Освящено в 1094 г. План

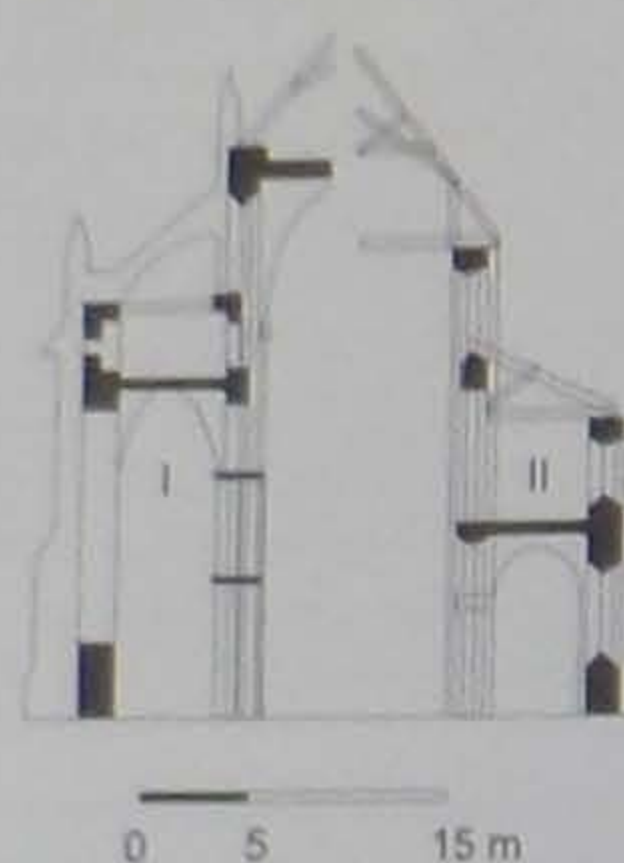




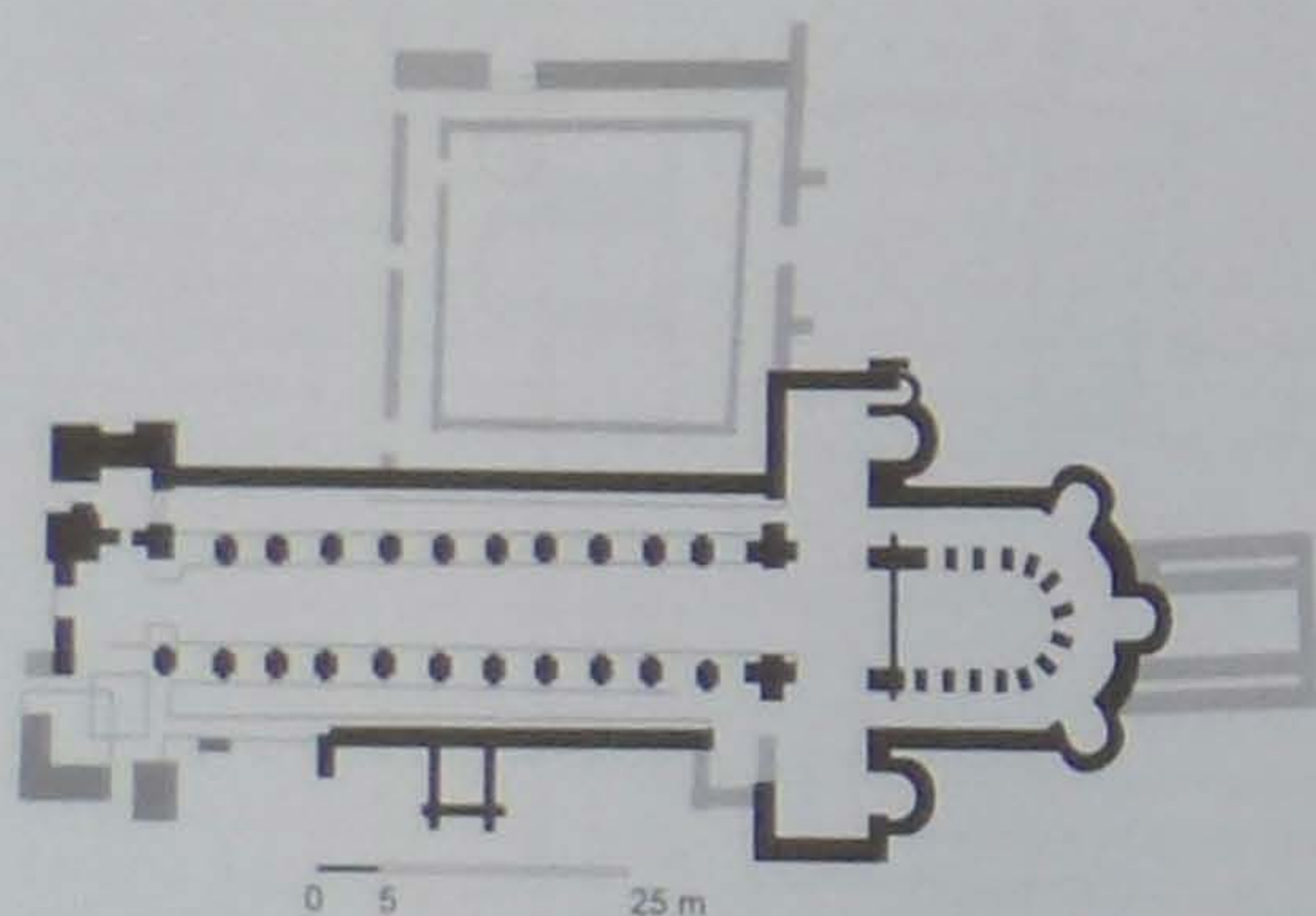
Уолтемское аббатство (Эссекс).
Освящено в 1060 г. План



Кентерберийский собор. Закончен
до 1089 г. Построен Ланфранком.
План



Схематический разрез цент-
рального и боковых нефов:
I — в настоящее время;
II — по замыслу Ланфранка



Кентерберия, аббатство святого Августина. Новое аббатство Петра и Павла.
Начато между 1070–1073 гг. Построено аббатом Скотландом. План

королевства, обрел свой последний покой в Сент-Этьенн в Кане.

Его поверженный праг, Гарольд, покоится под высоким алтарем основанной им самим церкви Уолтемского аббатства (Эссекс) к северу от Лондона, которую начали строить в 1053 году и освятили в 1060 году. Несколько лет назад в результате археологических раскопок удалось восстановить основной план (вверху) этой архаичной церкви со сплошным трансептом и одной крошечной апсидой. Скорее всего, церковь, которой Гарольд пожертвовал денег на богатый золотой декор и ценные реликвии, была умышленно построена «старомодной», подчеркнуто подражая старой церкви Петра в Риме или Сен-Дени в его первоначальном виде, что явилось реакцией на нормандский стиль Вестминстерского аббатства.

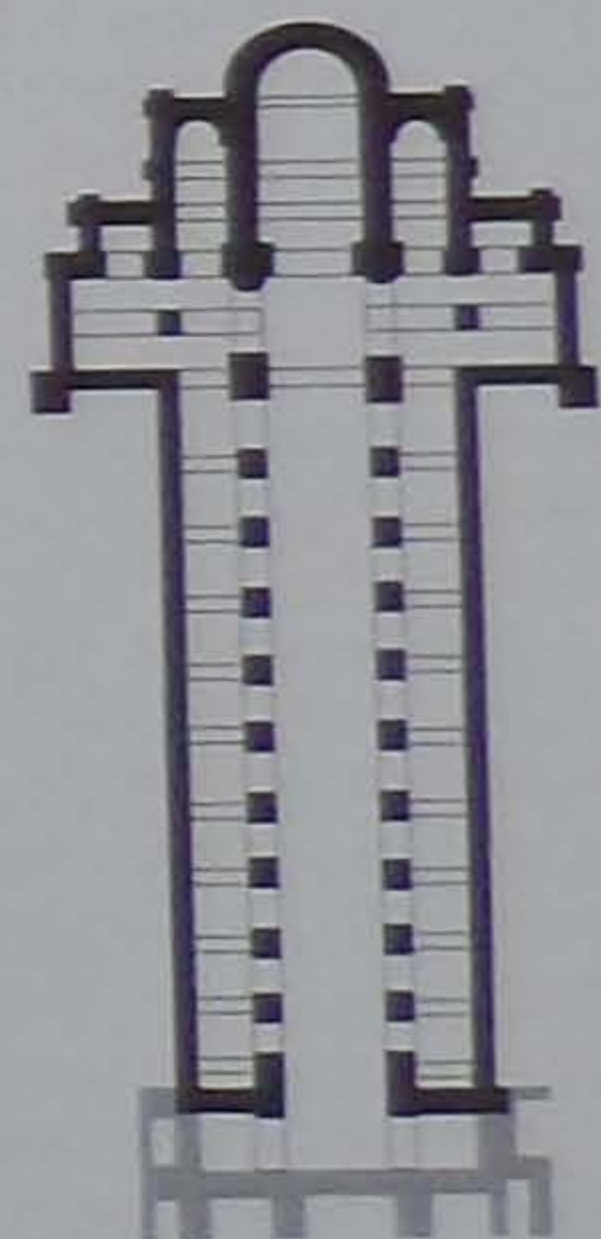
Строительство первого монументального храма английской романники началось в 1070 году в Кентерберии — городе, где в 601 году святой Августин стал первым английским епископом. Летом 1070 года архиепископом Кентерберийским стал Ланфранк. В 1045 году Ланфранк покинул родную Павию, став настоятелем монастыря Лебек. Там он познакомился с Вильгельмом, который сделал Ланфранка настоятелем нового монастыря в Кане, а позднее перевел его в Кентерберию. Около 1060–1063 годов Ланфранк начал строительство церкви, которую, возможно, сам спроектировал и в которой ныне покоится прах Вильгельма. Большей частью церковь сохранилась до нашего времени. Ее план он использовал при строительстве Крайстчерч (церкви Христа) в Кенте, которая возводилась на месте сгоревшей в 1067 году англосаксонской предшественницы. Нам известен план кентерберийской церкви (в центре), которая была закончена до смерти Ланфранка в 1089 году. Оригинальная северо-западная башня была перестроена в процессе реконструкции собора в начале XIX века. Двухбашенный фасад примыкал к нефу, который состоял из восьми травей, разделенных столбами, далее шел трехчастный трансепт с галереями в выступающих крыльях и пятичастный хор с эшелонированными капеллами и криптой под главной апсидой.

Можно представить, каким когда-то был вертикальный план собора: два боковых нефа, перекрытых крестовыми сводами, фланкировали трехъярусный неф, состоявший из аркад, галерей, клирестория с проходом и тремя окнами в каждой травее. Галереи трансепта тоже поддерживали крестовые своды. Крестовые своды боковых приделов по обеим сторонам хора и цилиндрический свод в верхних ярусах боковых апсид свидетельствуют о том, что изначально предполагалось перекрыть сводом и главный хор. К сожалению, не сохранились своды над центральным нефом и галереями боковых нефов. Поэтому маловероятно, что центральный неф был перекрыт каменным цилиндрическим сводом. Учитывая предыдущие безуспешные попытки сводчатого перекрытия центрального нефа (например, в Кане), Ланфранк, скорее всего, решил перекрыть трансепт и неф деревянными сводами, которые выглядели весьма похоже на каменные.

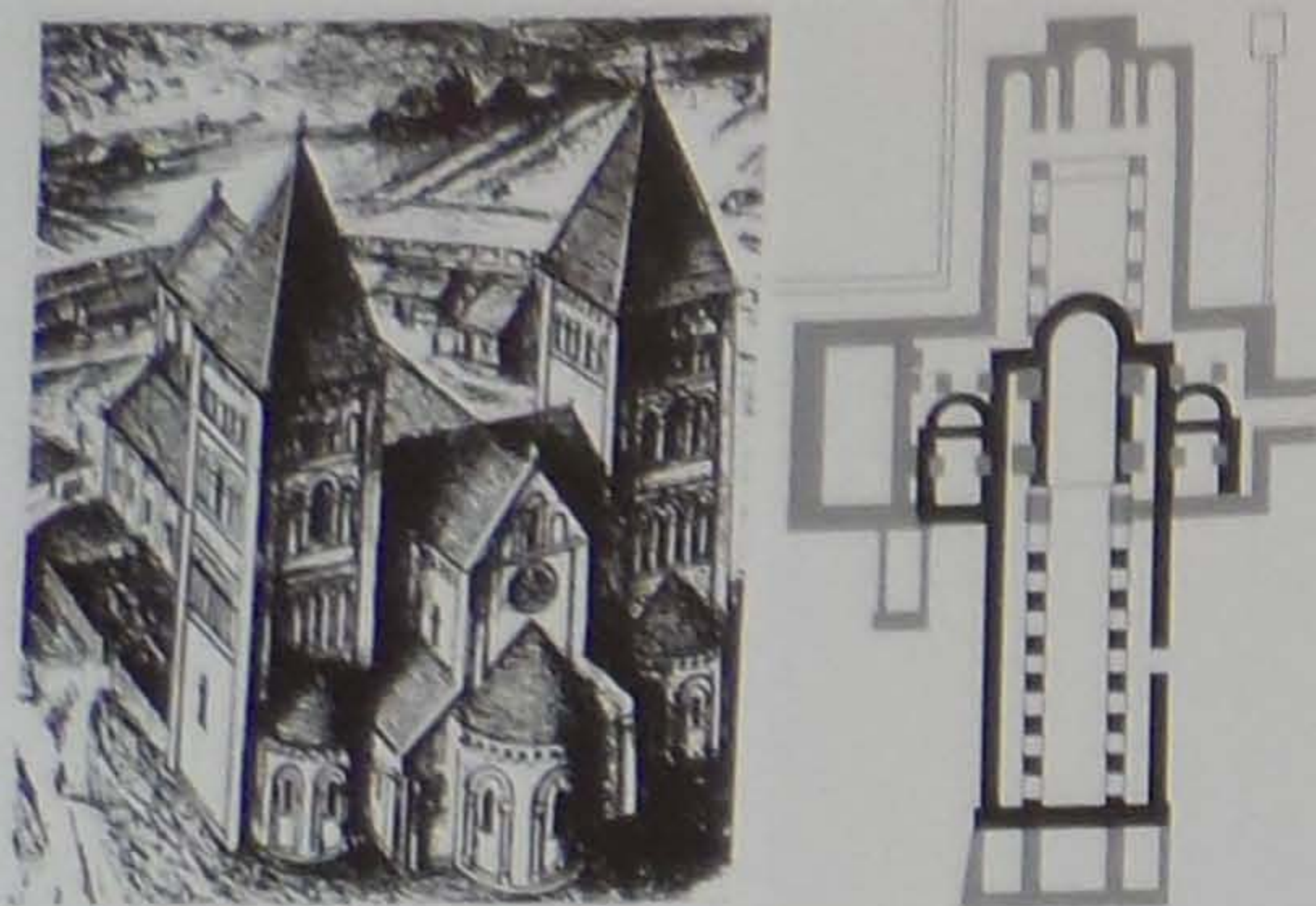
Важным конкурентом этого собора стала церковь аббатства Петра и Павла (внизу), перестроенная аббатом Скотландом (1070–1087). Она находилась за восточной стеной города. На этом месте в 589 году блаженный Августин основал монастырь, который впоследствии получил его имя. В аббатстве Святого Августина хоронили первых архиепископов и королей Кента. Первым нормандским аббатом обители стал Скотланд, живший до этого в Мон-Сен-Мишель. В 1070–1073 годах он принялся за строительство новой грандиозной церкви. Она была не



Линкольнский собор.
1072/74–1092 гг. Центральная
часть западного фасада, построенного
Ремигием (деталь) и план (внизу)



Олд-Сарумский собор (Солсбери).
Закончен в 1092 г. Реконструкция
внешнего вида, план



только на несколько метров выше собора, но и точно воспроизводила его основные формы: фасад с двумя башнями, неф с колоннами и боковыми нефами без архитектурного членения, выступающий трансепт с апсидами, но без кафедр. Только вместо эшелонированных капелл трансепта было предложено более необычное решение — хор с деамбулаторием и радиальными капеллами над просторной криптой. Очевидно, что мощи святого Августина предполагали строительство хора с деамбулаторием, а такой план был знаком Скотланду по Мон-Сен-Мишель. Горизонтальный план церкви, которая была разрушена в 1538 году, можно установить по руинам, раскопанным около Кентерберии, а ее вертикальный план, вероятно, напоминал нормандские постройки и несколько более ранний Кентерберийский собор.

Другим английским наследником Сент-Этьенн в Кане можно считать англо-нормандский собор в Линкольне, который, подобно многим постройкам того времени, подвергся в готическую эпоху значительной перестройке в раннеанглийском стиле. Ремигий, который прежде ведал раздачей милостыни при монастыре в Фекане, в 1067 году стал епископом. В 1072 году, в рамках реформы епархий после нормандского завоевания, епископская епархия Дорчестера на Темзе была перенесена в Линкольн. На укрепленном Линкольнском холме над рекой Уитом был возведен собор. Кафедральный собор св. Марии, строительство которого началось в 1073–1074 году, был закончен до 1092 года, когда состоялось его освящение. Ремигий умер незадолго до этого события, поэтому освящение собора производил его преемник, Роберт Блоет. От здания, построенного Ремигием, сохранилась лишь центральная секция фасада (с. 221), выложенная из тесаного камня, с узкими проемами, напоминающими крепостные бойницы. Благодаря археологическим раскопкам можно весьма точно реконструировать внешний облик здания: оно имело двухъярусный фасад с парными башнями, который соединялся с тремя нефами, разделенными на девять травей колоннадой. К нефу примыкал выступающий трансепт с кафедрами, который изначально разделялся на две секции, за ним располагался хор с пятью эшелонированными капеллами. Прямоугольные боковые апсиды — черта, типичная для церквей Нормандии. Собор, видимо, был базиликой с галереями. Есть все основания считать,

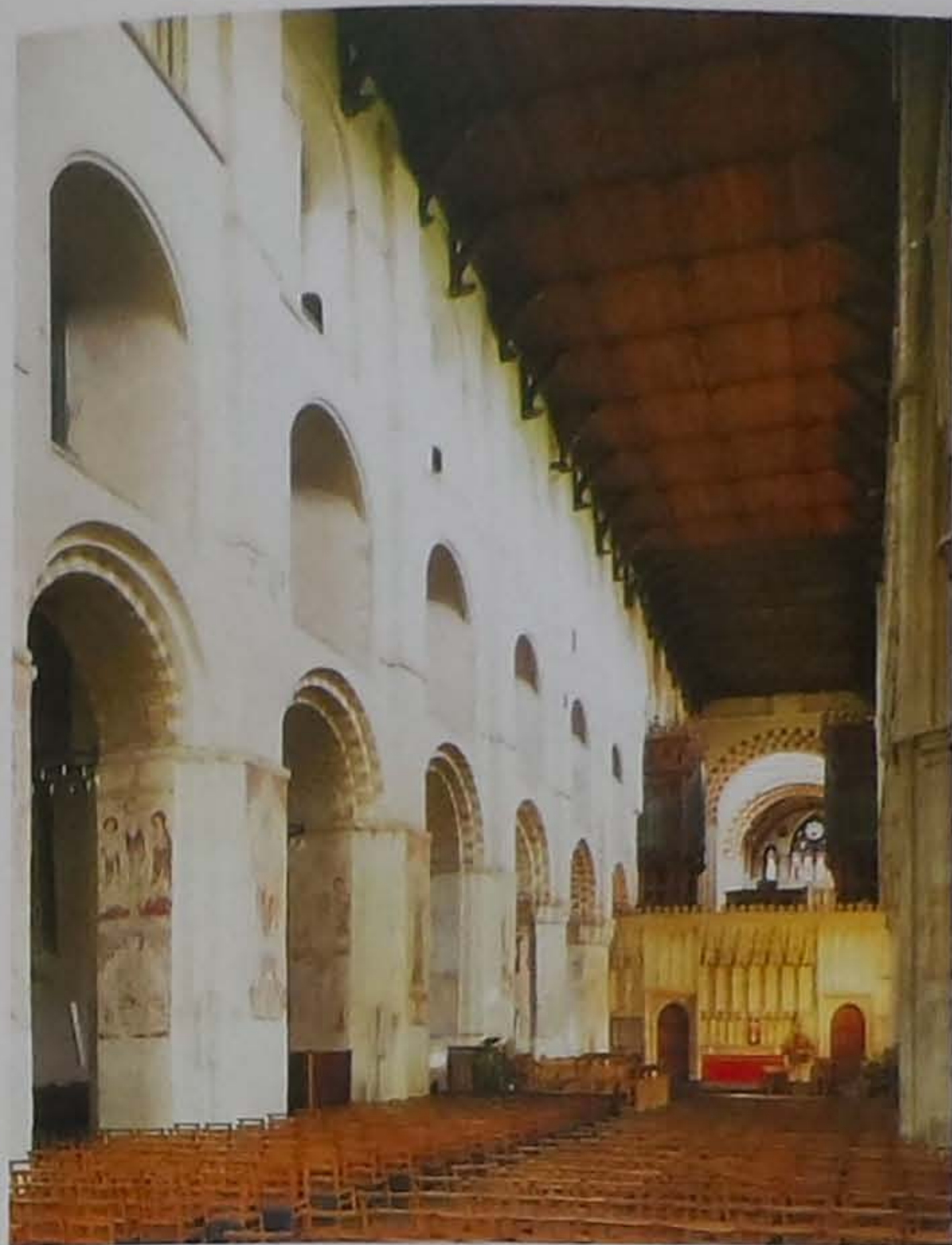
Роместерский собор, Кент.
Западный фасад

что боковые нефы храма, пространство над кафедрами и четыре крайние эшелонированные капеллы были перекрыты крестовыми сводами. Центральная часть хора, вероятно, имела цилиндрический свод, а трансепт и центральный неф — деревянные перекрытия. Неизвестно, какой была башня над средокрестием. В 1911 году Джон Билсон весьма точно подметил «логическую точность, четко выверенную структурную организацию и монументальность форм» этого здания. Самым примечательным участком является область фасада, имеющая форму триумфальной арки. И если, как предположил в 1982 году Р. Джем, этот участок храма замыслился как храм-крепость без башен, это может прояснить слова Генри Гантингдона, утверждавшего, что Ремигий построил церковь «в самом укрепленном среди укрепленных, самом красивом среди красивых, самом девственном среди девственных месте (лат. *in loco forti fortem, pulchro pulchram, virgini virginum*).

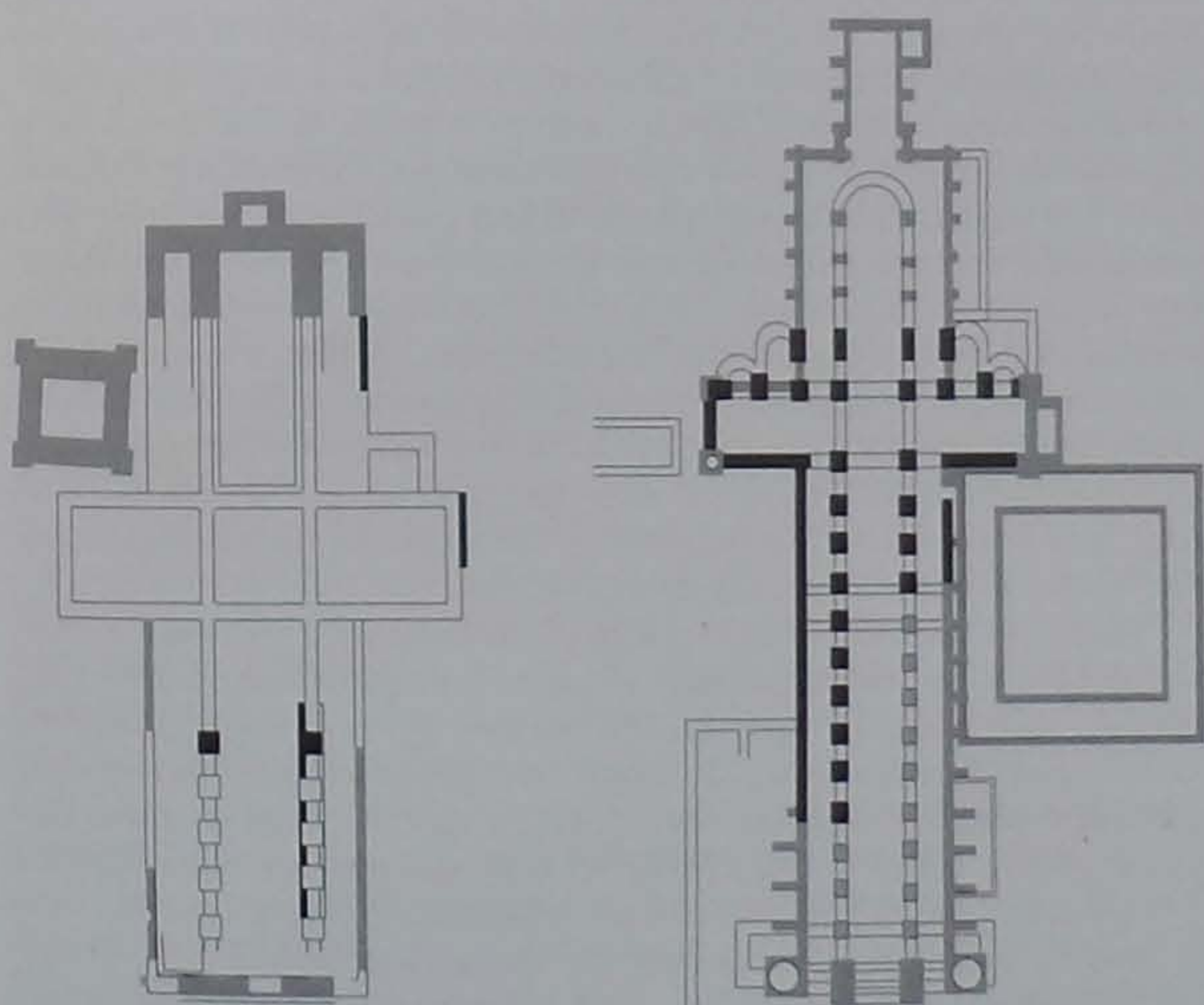
Люди, строившие храмы в те времена, должно быть, хотели чувствовать себя в безопасности. Это подтверждается перемещением в 1075 году епископатов Шерборна и Рамсбери в Олд-Сарум к северу



Собор Сент-Олбан (Хартфордшир)
Центральный неф



Собор Сент-Олбан (Хартфордшир)
Внешний вид, романская башня
над средокрестием



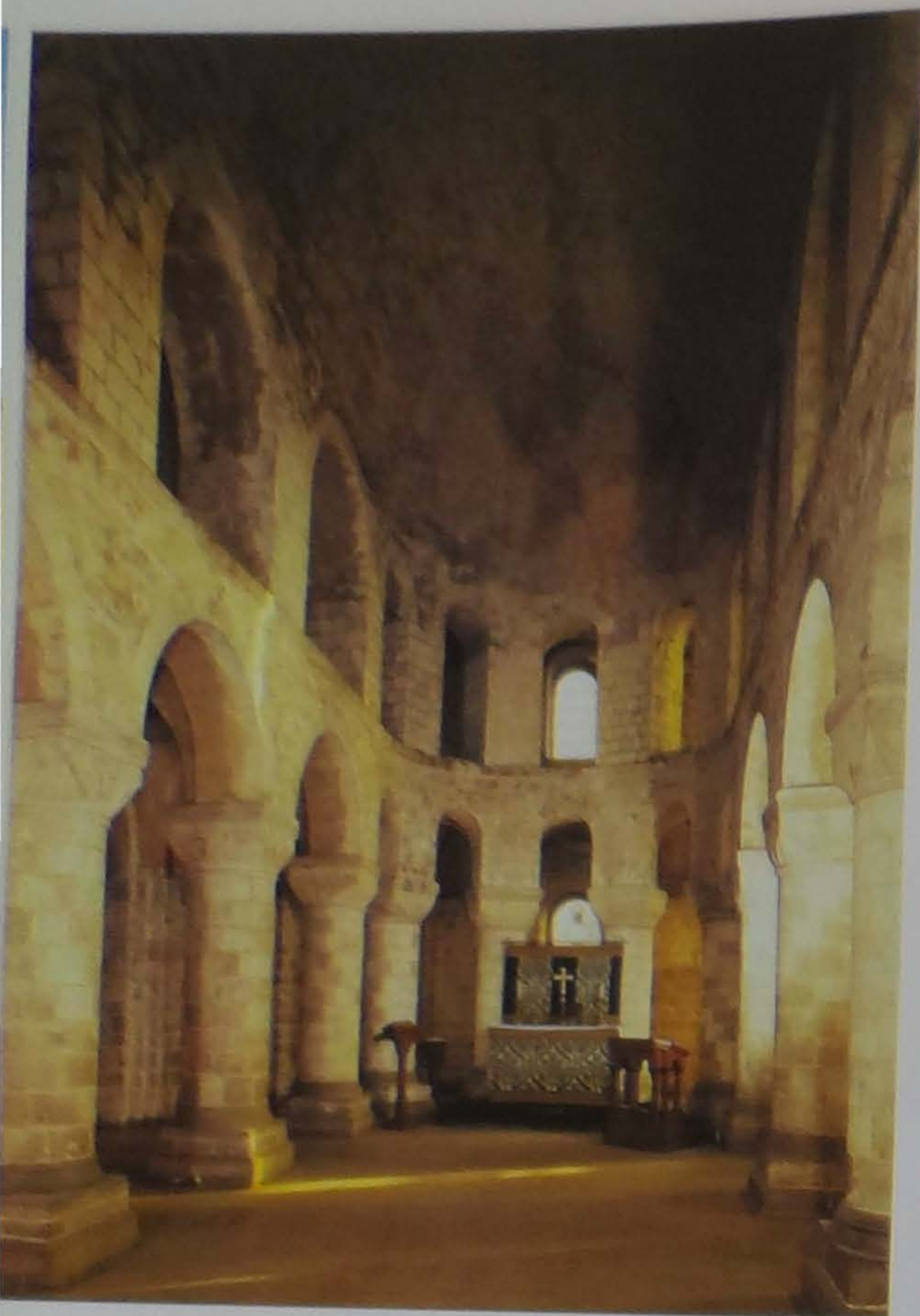
Рочестерский собор. Построен Гандальфом Сент-Олбан, церковь. Построена Павлом

от Солсбери. Этим руководил епископ Герман Фламандец, бывший королевский капеллан при дворе Эдуарда Исповедника. Новый собор (слева) был возведен не в городе, а на широком холме рядом с большим Нормандским замком, значит, люди были готовы смириться даже с нехваткой воды ради безопасности.

Строительство было закончено в 1092 году св. Эдмондом, но за пять дней до освящения собор был разрушен бурей. Фундамент, обнаруженный во время археологических раскопок 1912–1913 годов, показывает, что здание мало напоминало нормандские церкви, возможно, по воле донатора. Фасад соединялся с центральным и боковыми нефами при помощи столбов. Транsept и башни во многом напоминали мюрбахскую постройку в Эльзасе, а хор состоял из пяти эшелонированных апсид.

Строительство Рочестерского собора в Кенте (с. 222 и внизу слева) было начато епископом Гандальфом (1077–1108) вскоре после того, как он получил сан и возглавил бенедиктинский женский монастырь. Постройка ясно говорит, что оборонительная функция была весьма актуальна. Возможно, что Гандальф, как и Ланфранк, приехавший в Британию из Лебека, включил в собор более древнюю оборонительную башню, которая стояла между северным крылом трансепта и хором нового собора.

Известна основная форма церкви, которая, как и ее англосаксонская предшественница, была посвящена святому Андрею и являлась второй по древности епархией Англии (основана в 604). От постройки сохранились две западные траверсы крипты с цилиндрическими свода-

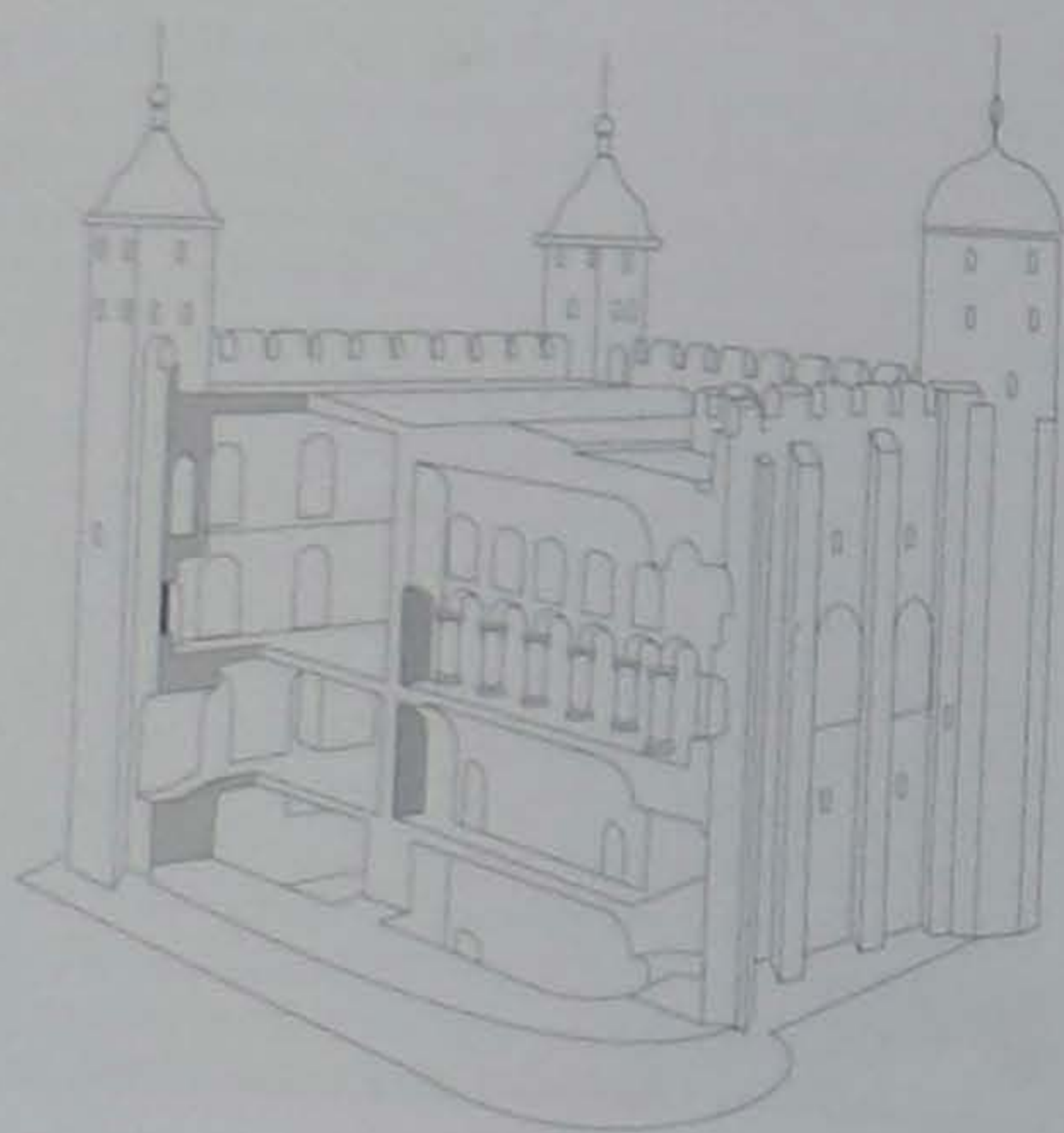


ми, а также стены, отделяющие три придела прямоугольного хора (25 м) друг от друга. В небольшой прямоугольной капелле в восточной части, возможно, хранились мощи святого Паулиния, одного из Рочестерских архиепископов VII века. Трансепт выступал за пределы нефа, и возможно, что башня, стоящая над квадратной травеей в южном крыле, являлась противовесом оборонительной северной башне. Интерьер двух боковых нефов с галереями и центрального нефа был изменен в середине XII столетия. Подобно Олд-Сарумскому, в Рочестерском соборе разработанный фасад. В нем мало сходства с Сент-Этьенн в Кане или Церковью Христа в Кентерберии, хотя Гандальф работал вместе с Ланфранком над строительством обоих зданий.

В то же время очевидна взаимосвязь между монастырской церковью Сент-Олбан в Хартфордшире (которая с 1877 г. стала собором), построенной одновременно с собором в Рочестере, и церковью в Кане. В 1077 году Ланфранк направил монаха Павла из Каны в город на реке Вер, стоящий близ развалин римского города Веруламиума. Именно здесь около 304 года был обезглавлен святой Альбан, первый английский мученик, а в 793 году по велению короля Оффа Мерсийского было основано бенедиктинское аббатство.

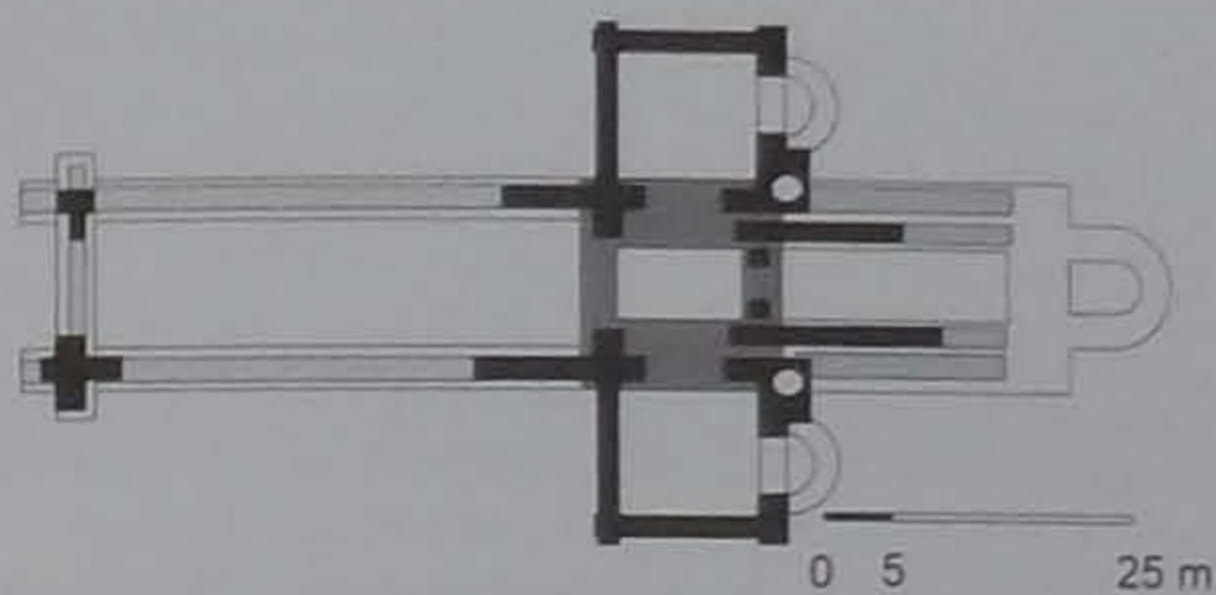
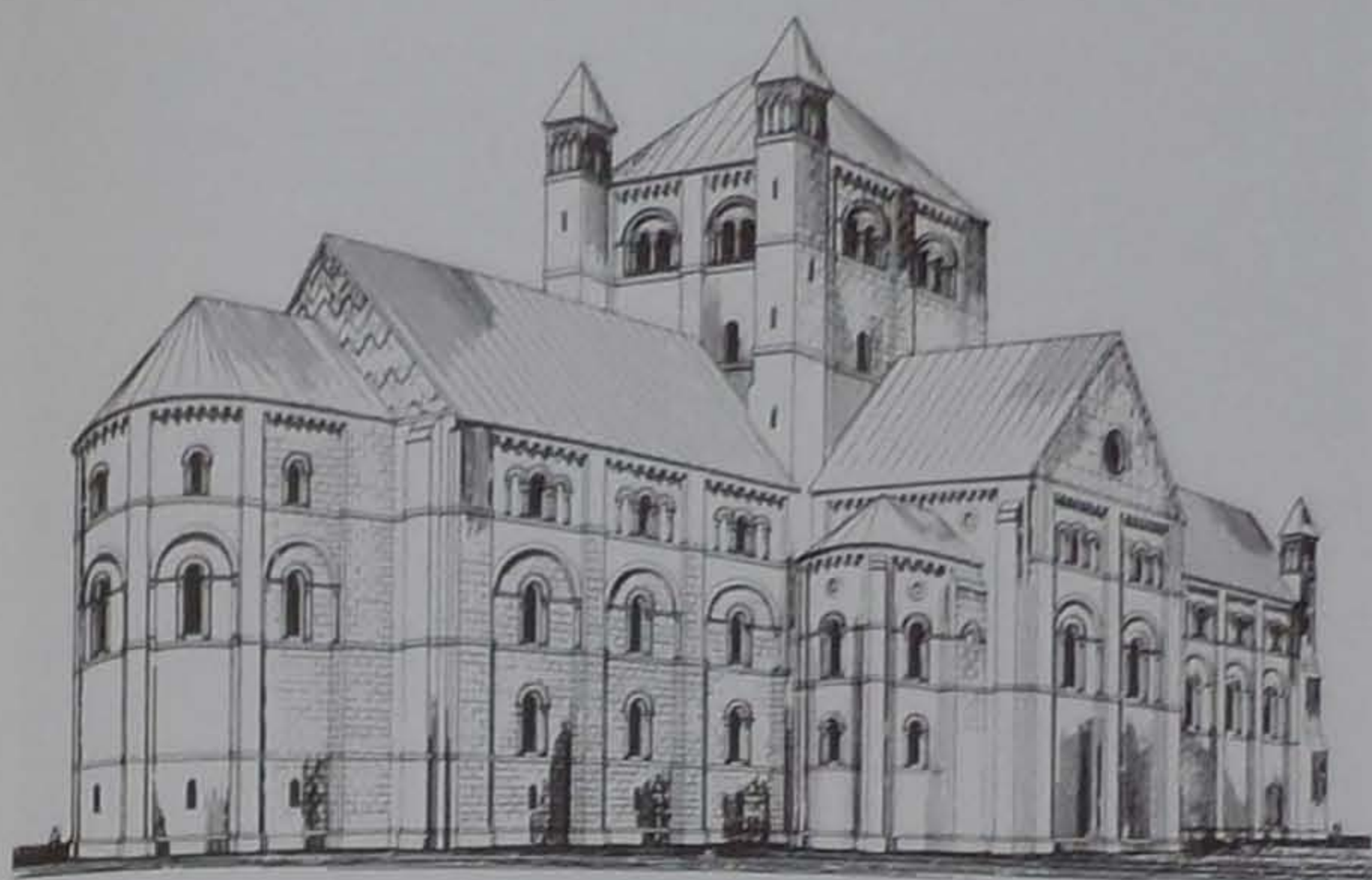
Из кирпичей, привезенных с римских развалин его предшественниками, Павел возвел самое крепкое англо-нормандское здание длиной свыше 123 м. Многие участки базилики Павла стоят и сегодня. Церковь состояла из десяти травей, разделенных столбами, очень широкого трансепта и семи эшелонированных капелл. Как и в Рочестере, боковые приделы по краям капелл хора не соединялись друг с другом. Центральный и боковые нефы храма с их крутыми аркадами, низкими галереями и клиресторием с одним окном в каждой травее кажутся архаичными, тяжеловесными и массивными, что, вероятно, отчасти объясняется использованием кирпичной кладки. Неброский интерьер оживляют росписи. В капеллах и боковых нефах крестовые своды, а в центральной капелле хора — цилиндрический. Выступающие в пространство нефа столбы, возможно, когда-то несли на себе пояса ферм деревянного свода. Из-за невероятной толщины стен сложно представить, что первоначально центральный неф планировалось перекрыть каменным или кирпичным сводом. Это не удалось сделать из-за чересчур большой ширины нефа. Сводов нет даже в галереях. В трансепте открытые галереи нефа сменяются низкими двойными арками перед узким проходом под высокими арками клирестория. В башне над средокрестием пробиты бойницы, как в крепостной стене. Это единственная оборонительная башня XI века, сохранившаяся в церквях Англии. Вероятно, что первоначальный план включал также фасад с двумя башнями. Храм был освящен в 1115 году.

Тауэр с мощной Уайт Тауэр, или «Белой Башней» (слева и с. 250), выполняет несколько функций: это не только оборонительное сооружение, жилой дом и престижное здание, но и символ правления Вильгельма Завоевателя в Лондоне. Он играет важную роль в истории церковного зодчества в Англии. Около 1078 года епископ Гандальф, построивший ранее собор в Рочестере, начал строительство Тауэра для короля. Он самолично занимался убранством капеллы св. Иоанна, которая должна была служить личной часовней. Снаружи капелла образует полукруглый выступ с южного края восточной части здания и занимает третий и четвертый этажи. Это капелла с галереями в боковых нефах, без клирестория, с круглыми столбами и деамбулаторием. Ее размеры — 16,5 на 9,3 м — соответствуют хору в



Тауэр, схематический разрез здания со стороны капеллы

Кафедральный собор в Йорке.
Начат ок. 1079 (?) г. Томасом
из Байё. Реконструкция внешнего
вида собора с северо-востока, план



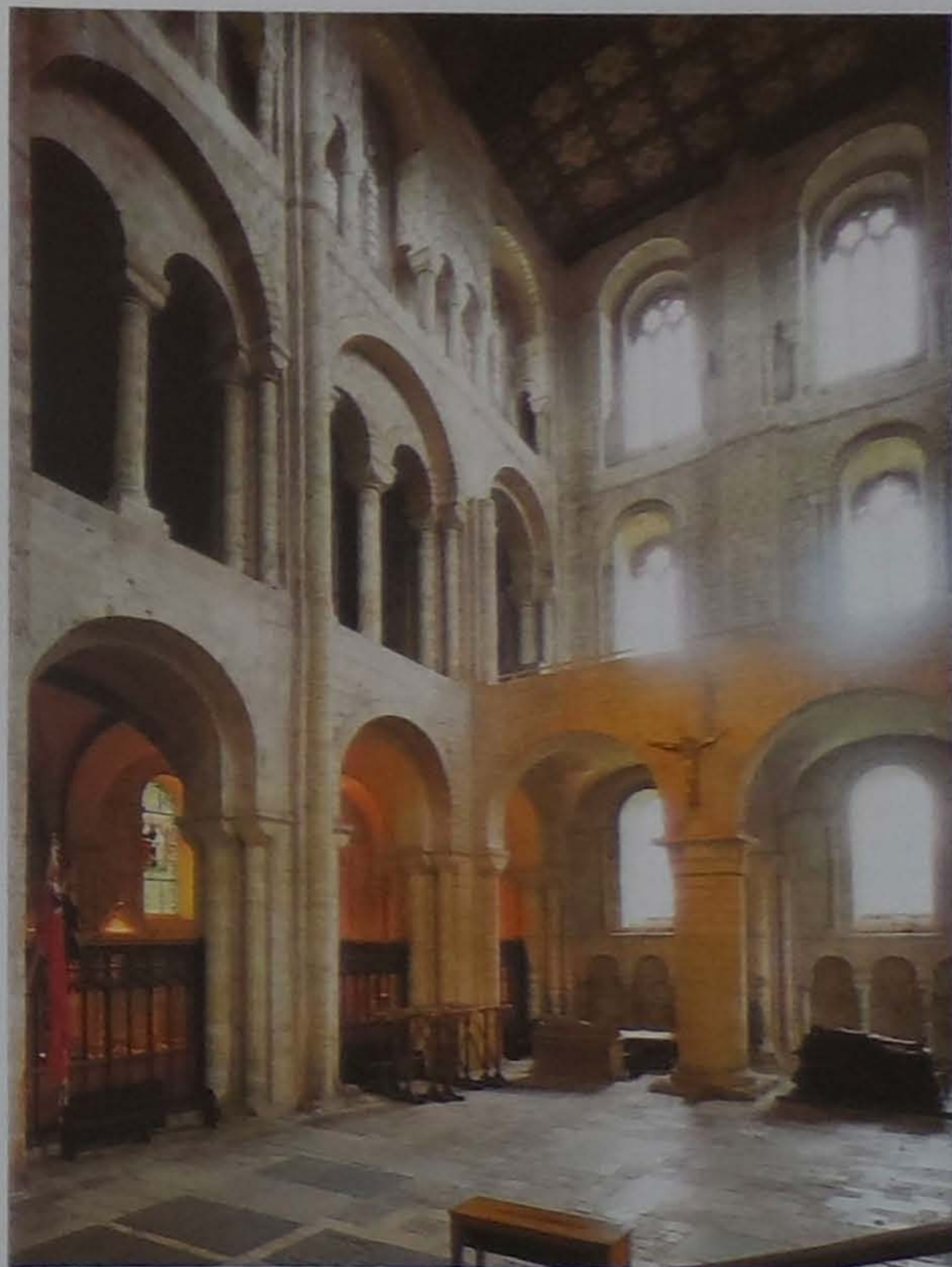
большой церкви, например в соборе Св. Августина в Кентерберии. Особого внимания заслуживают каменные своды над всем помещением капеллы: в центральном нефе — цилиндрический, в боковых — крестовые, а в галереях — полуциркульные. Эта капелла в миниатюре показывает, чего пытались достичь нормандские зодчие: здание целиком сложено из камня, но не имеет источников света в области нефа. Ширина центрального нефа всего 4,5 м, но зодчие отказались от клирестория — такая нерешительность свидетельствует о том, что строители XI века имели немалый горький опыт безуспешного возведения каменных сводов в более крупных базиликах.

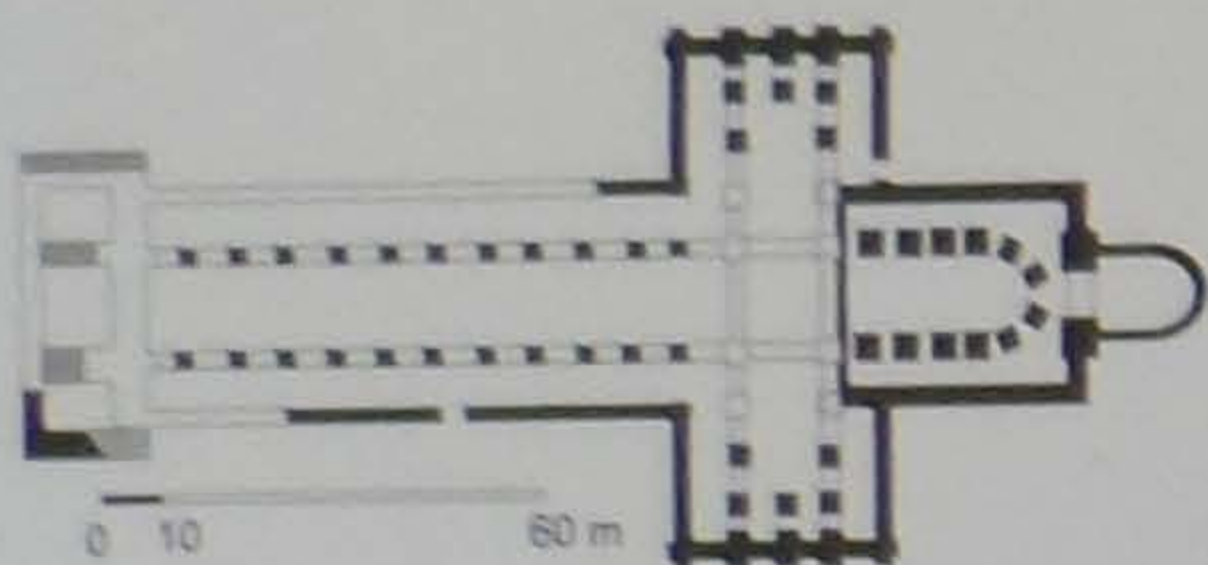
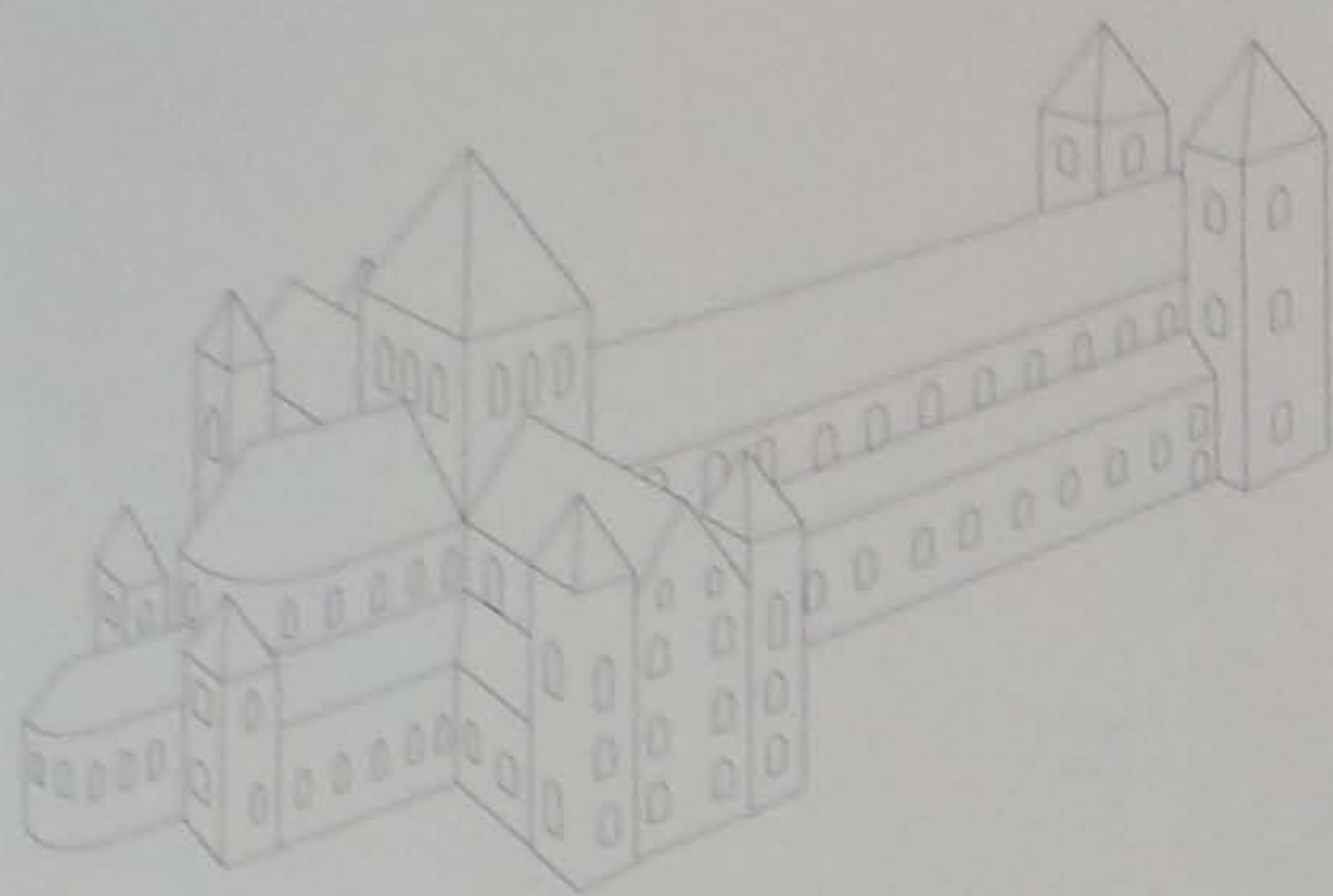
Кафедральный собор в Йорке (вверху) является вторым крупнейшим собором в Англии и уступает лишь Кентерберийскому. Архиепископ Йоркский является главой 14 епархий и «Примасом Англии», тогда как архиепископ кентерберийский — «Примасом всей Англии». Кафедральный собор, расположенный в центре города, который римляне называли Эборакум, всегда был именно городским собором, а не перестраивался, подобно Кентерберийскому, из монастырской церкви. Первый епископ в Йорке появился в IV веке. Епископ Паулиний, крестивший на Пасху 625 года короля Нортумбрии Эдвина в деревянной церкви, в 634 году стал первым архиепископом Йоркским.

На месте будущего кафедрального собора стояло несколько англосаксонских соборов. Последним был собор св. Петра, разрушенный во время нашествия датчан в 1075 году. Строительство нового собора началось около 1079 года архиепископом Томасом из Байё (1070–1100); ко времени его смерти завершился первый этап работ. Йоркский кафедральный собор был главным конкурентом собора в Кентерберии, и этим

Уинчестерский собор.
Северное крыло трансепта, интерьер

можно отчасти объяснить своеобразную форму 110-метровой церкви, которую нашел археолог Дерек Филлипс в 1967–1972 годах. Подобно собору в Анжере, ее отличал массивный центральный неф: 46 м в длину и свыше 17 м в ширину. Над выступающим трансептом возвышалась центральная башня, на его восточной стене располагались башенки с внутренними винтовыми лестницами и апсиды. Длинный хор с боковыми приделами заканчивался полукруглой главной апсидой, под которой располагалась небольшая крипта. Участки этой дополнительной постройки, шириной более 1,5 м, можно увидеть под средокрестием. Нижние горизонтальные ряды камня, из которого когда-то были сложены римские постройки, крепятся на дубовом каркасе. Современные столбы центрального нефа стоят на фундаменте романского нефа, так что построенный Томасом собор оказал сильное влияние на более позднюю готическую церковь, возведенную на месте прежней около 1215 года. Остатки романских стен вместе с лепниной и цветная кладка из тесаного камня, которой выложена центральная башня над





северным боковым нефом, позволяют реконструировать внешний облик романского храма. По всей видимости, он расчленялся высокими глубокими нишами и несколькими рядами окон.

В Уинчестере (Гэмпшир), место последнего англосаксонского епископа Стиганда занял епископ Уолкеллин Руавский (1070–1098). Уолкеллин, который прежде был королевским капелланом, начал в 1079 году строительство нового собора (вверху и с. 225). Его архитектура явно говорит о том, что нормандские зодчие использовали в качестве модели Кентерберийский собор, дополнив его некоторыми нововведениями.

Епископ Уолкеллин построил на холме над рекой Итчен самую большую церковь в северной Европе до Клуни III. Ее длина составляла 160 м. Масштабность постройки свидетельствовала о важности города, который видел коронации и похороны королей и являлся колыбельным пунктом паломничества к гробнице святого Суитина. В 1093 году монахи-бенедиктинцы из старого кафедрального собора смогли переехать в законченную восточную часть храма. В 1107 году башня над средокрестием рухнула, и вскоре ее заменили новой, укрепленной мощными столбами. Травей транспта тоже были переделаны, что особенно заметно, если обратить внимание на капители. Строительство собора было закончено в 1120 году.

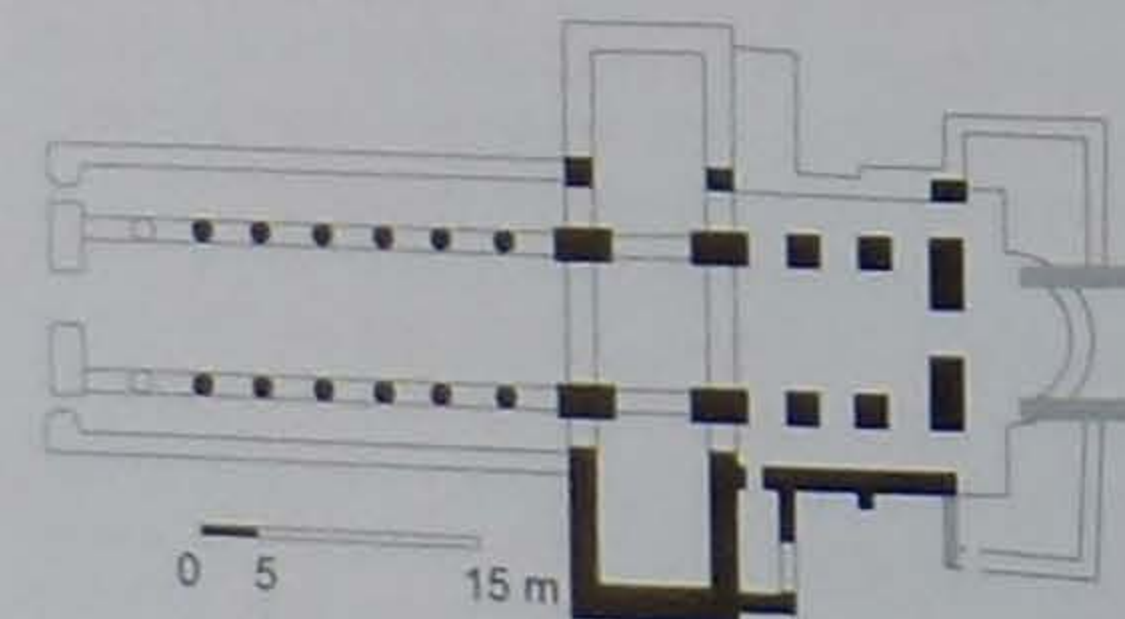
Двухбашенный фасад примыкает к центральному и боковым нефам, состоящим из одиннадцати травей с позднеготической облицовкой стен до уровня галерей. Самой выдающейся частью здания является трансепт, в архитектуре которого отразились новые тенденции, привнесен-

ные в Англию с континента. В 1085 году собор был перепланирован, в результате чего добавились боковые нефы, которые переходили в крылья транспта. Башни — по две с каждой стороны транспта — замыслились как временная альтернатива центральной башне. Трансепт явно восходит к модели транспта с галереями, встречающейся в паломнических церквях, например в Тулузе и Сантьяго. Хор возвышался над большой многочастной криптой и тоже имел несколько приделов. Окончание хора окружал полукруглый деамбулаторий, и к его прямоугольному завершению примыкала апсидальная капелла Богоматери. Ритмическое чередование колонн и столбов наряду с вертикальными опорами перед мощными стенами говорят о том, что центральный придел перед хором предполагалось перекрыть каменным сводом. Однако от этого проекта отказались в 1085 году, во время строительства галерей.

Трансепт собора (с. 225, внизу) практически не подвергся никаким готическим изменениям в конце XII столетия, благодаря чему можно ощутить необычайно сильное воздействие огромных и высоких романских церквей. Массивные, резко уходящие ввысь пилястры фланкируют проемы во всех трех ярусах, высота которых уменьшается снизу вверх: в ярусе аркад, ярусе галерей с невысокими колоннами и тимпанами и в клирестории, немного неритмичном из-за того, что с каждой стороны транспта планировались небольшие башенки. Весь трансепт укреплен, следовательно, в нем предполагалось возвести своды. Аркады боковых нефов продолжают вдоль передней стены транспта, а на противоположной стене находятся открытые кафедры, которые поддерживают своды деамбулатория.

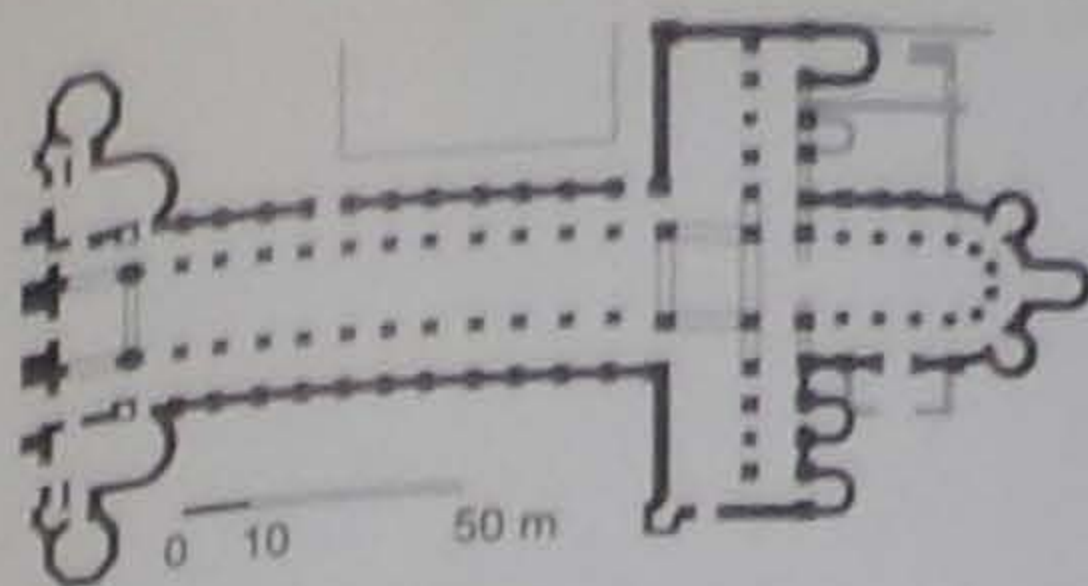
Вскоре после 1079 года Роберт де Лозинга (из Лотарингии), епископ Херефордский (1079–1095) и брат зодчего собора в Норидже, решил перестроить собор св. Марии и Этельберта (внизу и на с. 227). Прежняя церковь, построенная епископом Этельстаном (1012–1056), сгорела в 1054 году. Она была восстановлена, однако не отвечала нормандским требованиям.

Горизонтальный и вертикальный планы восточной области, освященной в 1110 году, полностью соответствуют уже сложившейся в Англии традиции: центральный неф фланкирован боковыми, которые соединены с выступающими крыльями транспта. Восточная стена южного крыла сохранилась до нашего времени. Ее конструкция (слепые аркады, трифорий и клиресторий с проходами) показывает, что строительный план несколько раз менялся. Первоначально галереи центральной части хора могли быть перекрыты цилиндрическим сводом, подобно паломническим церквям. Самая древняя часть восточной стены транспта находится за отчетливо видной вертикальной границей между разными секциями. Травей галереи возле средокрестия — древняя по форме, очевидно, была восстановлена в XII веке. Около 1110 года рухнула башня над средокрестием, что

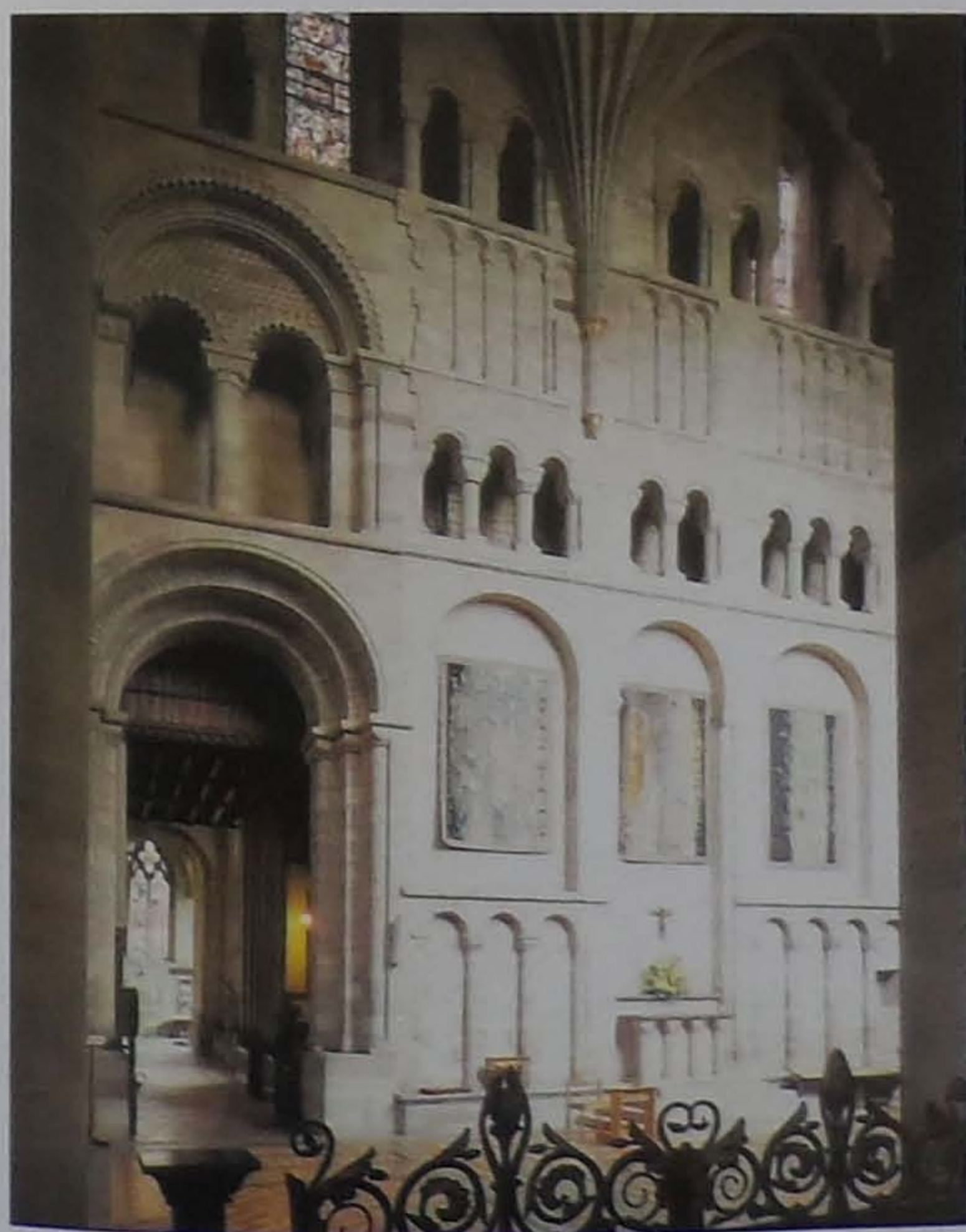
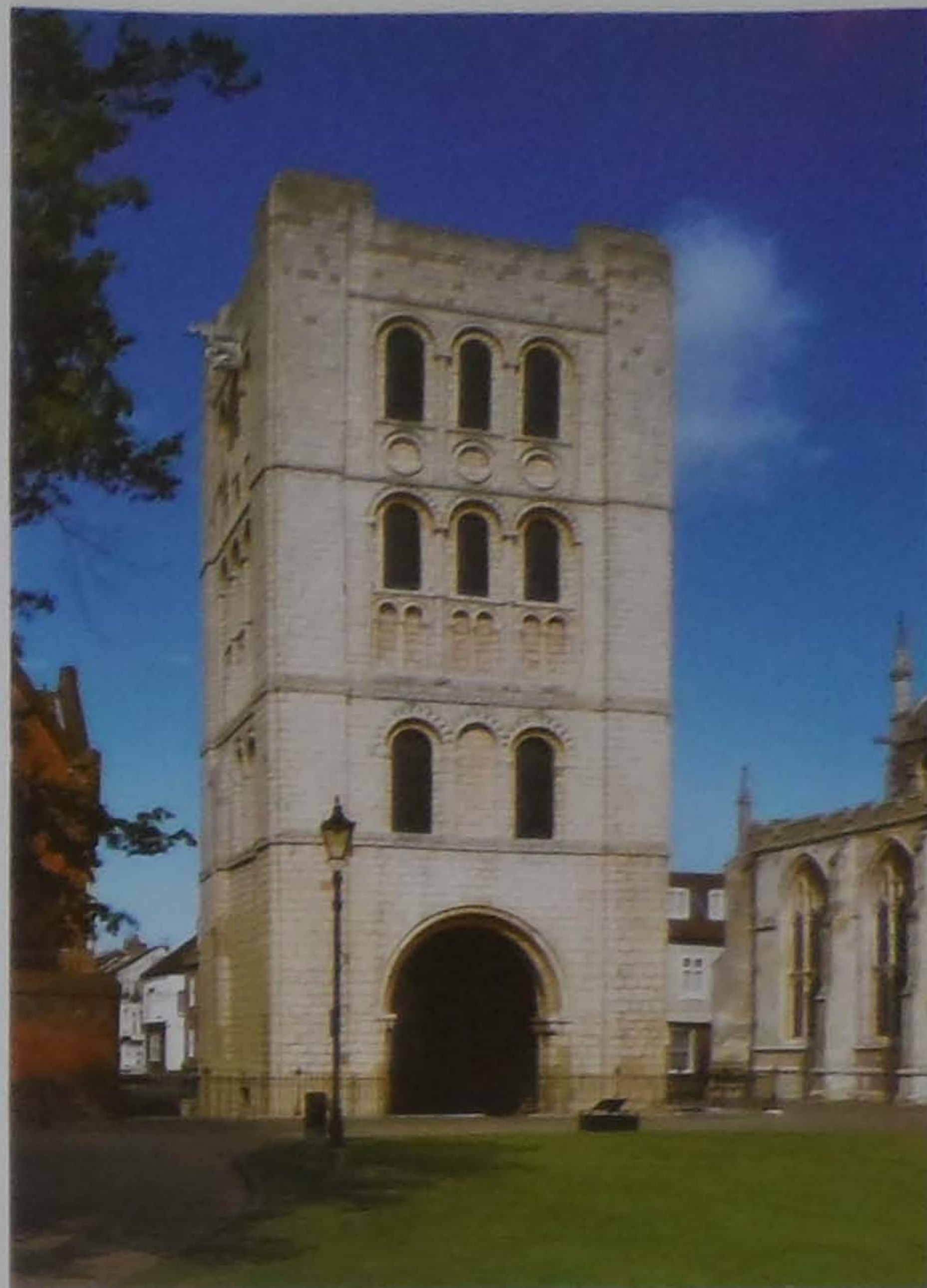


Херефордский собор.
Начат в 1080 г.
Построен Робертом де Лозинга, план

С. 227:
Херефордский собор.
Восточная стена южного
крыла транспта



Бери-Сент-Эдмунде, аббатство. Строительство начато после 1081 г. Надвратная башня (справа), план монастырской церкви (слева), общий вид аббатства сверху (внизу)



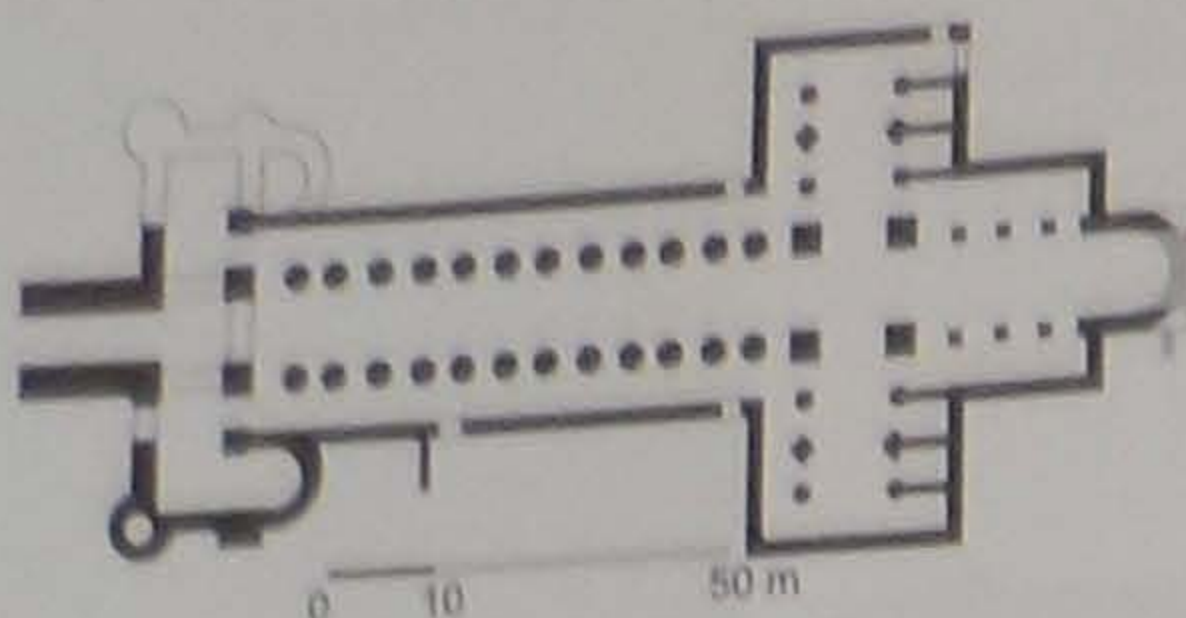
привело к перестройке хора. Оставшиеся три трапеи и два яруса романского хора, состоящего из слишком крутых аркад со столбами, низких галерей и широких вертикальных опор в центральной части, должно быть, имели либо цилиндрический, либо — что кажется более вероятным — крестовые своды над клиресторием.

Крестовые своды центрального нефа являются одним из ранних образцов конструкции для того времени четырехчастного свода, которые раньше встречались во второй церкви Шпайера и в хоре церкви Сент Трините в Кане. Восточные башни над первыми трапеями боковых алтарей также напоминают церковь в Шпайере. Планировкой этих секций храма занимался епископ Рейнвальд (1107–1115), и надпись на его усыпальнице гласит, что он является «fundator ecclesiae» (лат. «основатель церкви»). Центральный и боковые нефы, в нижнем ярусе которых сохранились романские круглые столбы, не были закончены до начала правления Роберта де Бетуна (1131–1148), а освящение церкви состоялось в 1142 и 1148 годах.

В 1080-е годы кроме соборов в Вустере, Лондоне и Глостере было начато строительство нескольких важных монастырских церквей. К сожалению, самые выдающиеся из них стали жертвами Реформации.

Многое можно узнать из развалин 150-метровой монастырской церкви (вверху слева), которую Баддуин, аббат Сен Дени (1065–1097), выстроил для некогда преуспевающего бенедиктинского монастыря. Он был основан в 633 году у могилы святого Эдмунда (ум. 870), последнего правителя Восточной Англии. Идея построить монастырь в Бери-Сент-Эдмунде (Суффолк) была осуществлена вскоре после 1081 года, когда

Илийский собор. Начертание после 1081 г. Стрелками отмечены неф (вверху), план постройки Симеоны (справа), башни и неф, вид с юго-востока (внизу)



с. 229:
Илийский собор. Западный фасад



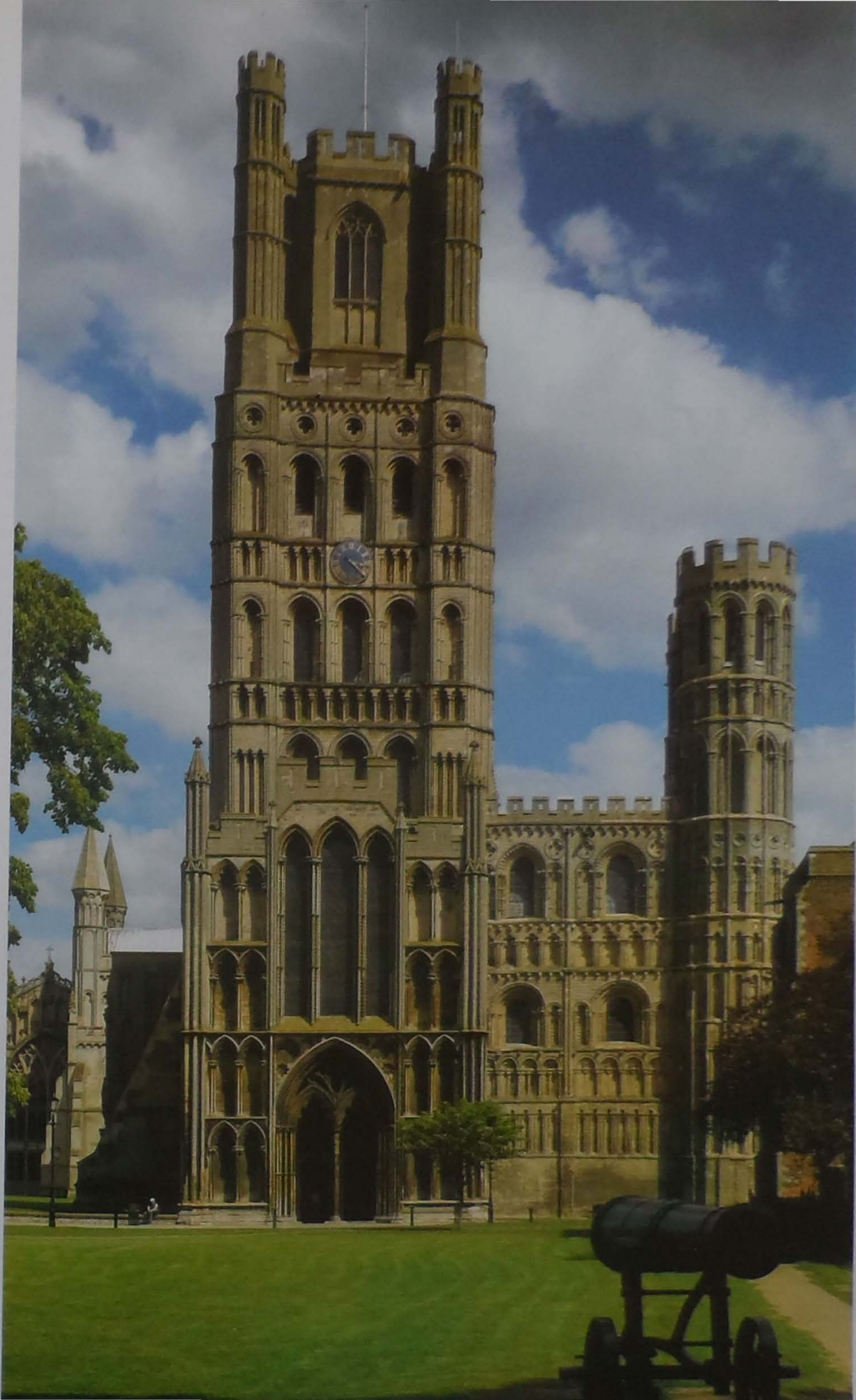
Вильгельм Завоеватель освободил обитель из-под контроля епископской епархии. Ныне храм представляет собой руины, живописно расположенные на широком зеленом лугу. Несложно определить горизонтальный план монастырской церкви, а по области возле столбов средокрестия можно даже воссоздать каждый ярус храма.

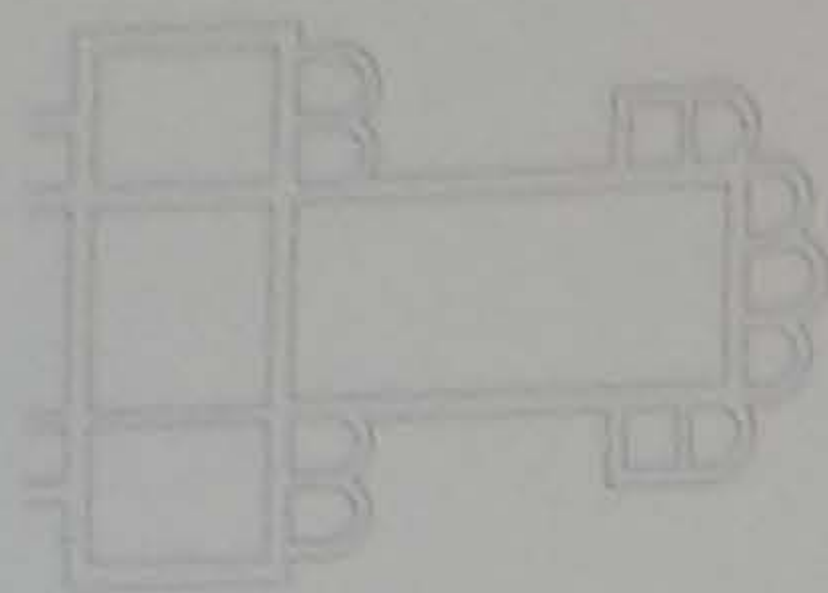
Церковь состояла из трансепта с боковым приделом и капеллами с восточной стороны, трехъярусного центрального нефа с галереями, боковых нефов и западного фасада шириной 74 м с тремя башнями. Деамбулаторий с радиальными капеллами превосходил деамбулаторий Кентерберийского собора, который послужил моделью для Сент-Эдмунда. В 1095 году мощи святого Эдмунда перевезли в новый храм, а в конце столетия был закончен весь монастырский ансамбль. В описании переноса мощей в «Чудесах Эдмунда» (*Miracula Eadmundi*) монах Герман уделит немало внимания удивительным сводам над новым хором, которые он сравнил с храмом Соломона. Несомненно, важнейшим поводом для строительства новой монастырской церкви явилось желание увеличить поток паломников к гробнице святого Эдмунда.

Облик западного фасада можно представить себе по собору Или в графстве Кембриджшир (слева и с. 229), посвященному святой Троице. Его широкий западный фасад, вне всяких сомнений, строился как основной конкурент Бери-Сент-Эдмунда. Монастырь был основан на заре Средневековья святой Этельдредой, королевой Нортумбрии, умершей в 679 году. Как Сент-Эдмунд положил начало городу Бери, так вокруг этого собора вырос впоследствии Или. С помощью монахов король Вильгельм разгромил один из последних очагов англосаксонского сопротивления в болотах возле Или. В 1081 году король пожаловал должность аббата обители норманну Симеону, который прежде был настоятелем монастыря в Уинчестере и являлся родным братом епископа Уолкеллина.

Симеон начал строительство собора в Или вскоре после того, как стал аббатом. За исключением средокрестия и хора, романская постройка сохранилась до нашего времени. Подобно Сент-Олбан, хор имел несколько приделов, состоял из трех ярусов и, возможно, заканчивался полукруглой апсидой. Трансепт тоже был трехъярусным, как в Уинчестере. Массивный октагон средокрестия, построенный между 1322 и 1344 годами, грубо нарушает четкий ритм стройных нормандских травей. Восточная область была закончена в 1106 году, когда в монастырь перевезли мощи его основательницы. В 1109 году церковь стала собором, первым епископом которого был назначен бретонский аббат Эвре.

Чтобы совершить небольшую экскурсию из зрелой романики в позднюю, достаточно пройти по собору от самых древних его участков, куда входит южное крыло трансепта с гладкими трехъярусными стенами без полупилонов (в нижнем ярусе — система чередующихся опор, далее — галереи и тройные окна, «триплеты», с проходом, построенные после падения в 1111 году башни над средокрестием), через северное крыло трансепта, имеющее четкое вертикальное строение благодаря архитектурным элементам перед столбами, через тринадцать травей центрального и боковых нефов (система чередующихся опор в ярусах аркад и галерей, тройные окна с проходом; слева) к западному фасаду. Открытая западная стена трансепта, относящаяся к концу XII столетия, богато декорирована рядами слепых арок. Нef оставляет грандиозное впечатление. Несмотря на то, что строительство велось довольно долго, он точно соответствует пер-





воначальному плану. Горизонтальные ряды ярусов, отношение которых составляет 6:5:4, прерываются узкими полупилонами, которые вместо простых деревянных перекрытий, скорее всего, несли на себе деревянный цилиндрический свод. Как в Питерборо и Норидже, это архитектурное членение периода классической романики отличается красотой и совершенством исполнения. Наружное убранство центрального и боковых нефов имеет еще более щедрый декор, чем интерьер храма, и содержит ряды слепых аркад.

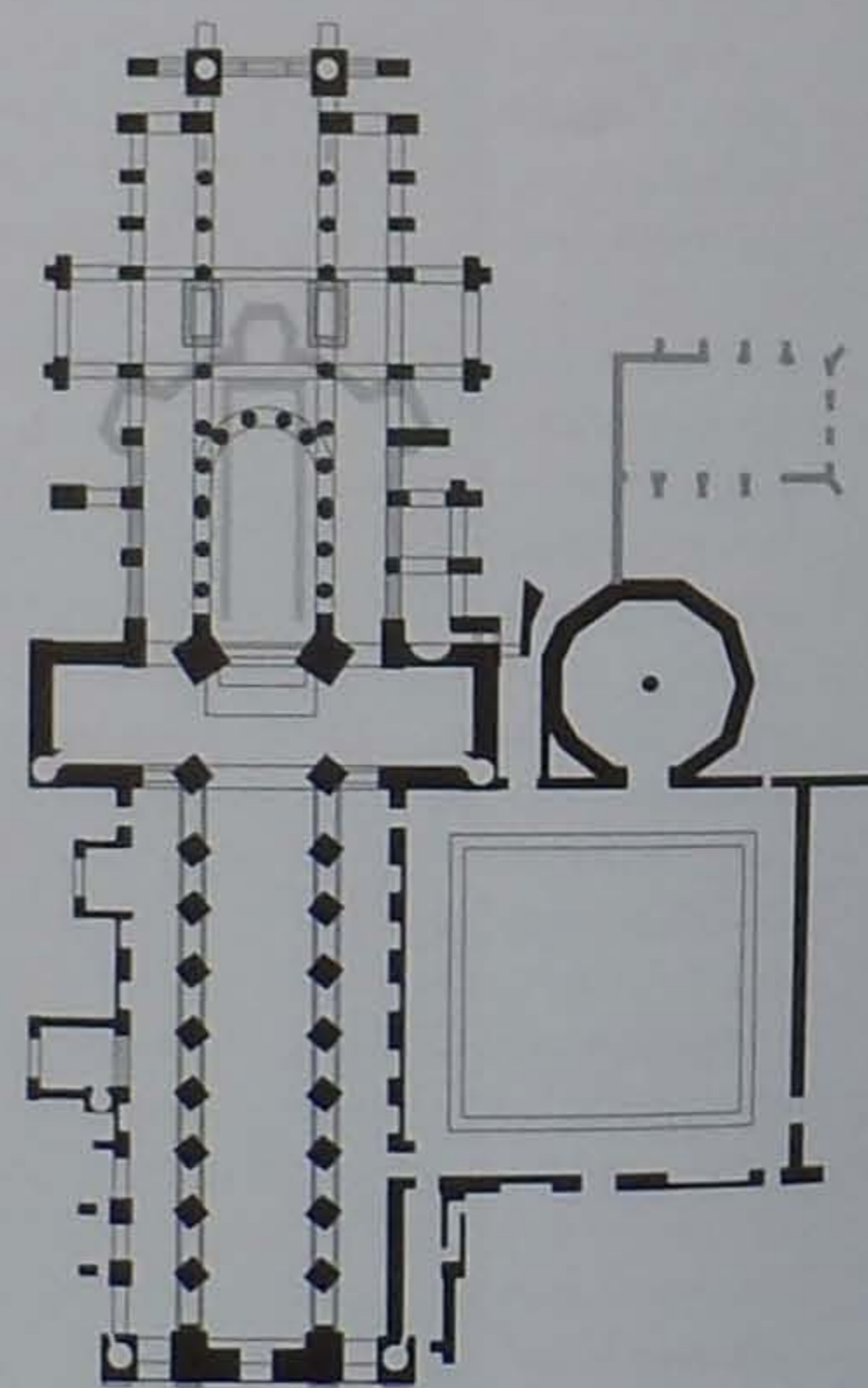
Бермондсейское аббатство в графстве Суррей (вверху) являлось приоратом Кляни, подобно аббатствам Льюиса (Суссекс) и Уэйлока (Шропшир). Строение восточной области, которая была открыта лишь недавно в результате археологических раскопок, весьма необычно и до сих пор не поддается однозначному объяснению, как, например, архитектурное решение хора в Рочестере или Йорке.

Здание церкви имело трансепт с четырьмя апсидами и примыкало к массивному 20-метровому санктуарию, окруженному пятью апсидами с восточной стороны. Строительство церкви, по всей видимости, было начато в 1082 году.

От монастырской церкви, основанной в 1083 году Роджером де Монморанси для бенедиктинцев из Сиза, осталось лишь несколько участков: три травен центрального и боковых нефов, датируемые приблизительно 1100 годом, разделялись когда-то круглыми

столбами и имели традиционные тимпаны в галереях и клиресторий без прохода перед окнами.

Собор Сент Мари в Вустере (внизу) служит неоценимым источником информации о непрерывных контактах между зодчими Нормандии и нормандскими зодчими Англии, хотя и нечасто упоминается в публикациях о романском стиле Европы. Правда, внушительное здание из рыжевато-песчаника относится большей частью к эпохе готики, но от его нормандского предшественника дошли до нашего времени крипта, основание фасада, арки и полупилоны. Город стал епархией в 680 году, когда церковь Сент Петер находилась в ведении светских каноников. Св. Вульфстан (1062–1095), единственный англосаксонский епископ, сохранивший за собой это место после нормандского нашествия, решил выстроить новую церковь. Прежняя была возведена св. Освальдом в конце X века, впоследствии разрушена датчанами и восстановлена. В 1084 году он начал строительство более просторной церкви, поскольку количество монахов с каждым днем возрастало. К 1089 году монахи уже смогли перебраться из старой церкви Сент-Освальд в новый собор. После переноса мощей святого Освальда Вульфстан приказал снести старое здание церкви. Вероятно, оно стояло возле современного нефа. В 1092 году в крипте собора, построенной в честь Марии, состоялся синод. В 1095 году Вульфстан умер, и, вопреки предположению Уиль-



Вустерский собор. Начат ок. 1084 г.
Построен Вульфстаном. План

Вустерский собор. Крипта

ями Мальмсберийского, ему вряд ли довелось увидеть свое детище законченным. После пожаров первой половины XII века обвала башни в 1175 году и завершения двух западных травей нефа в конце XII века, в 1218 году состоялось освящение собора.

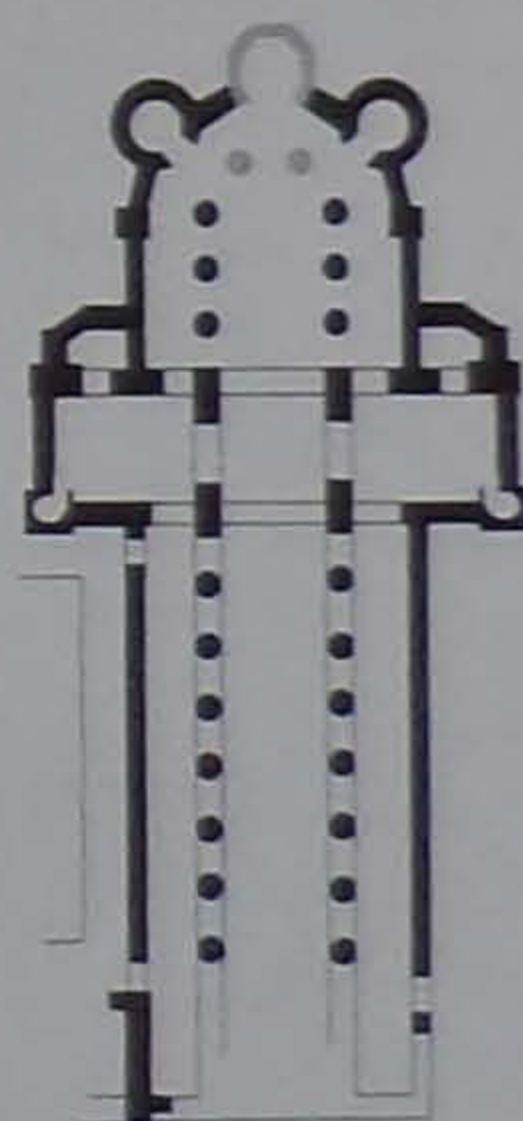
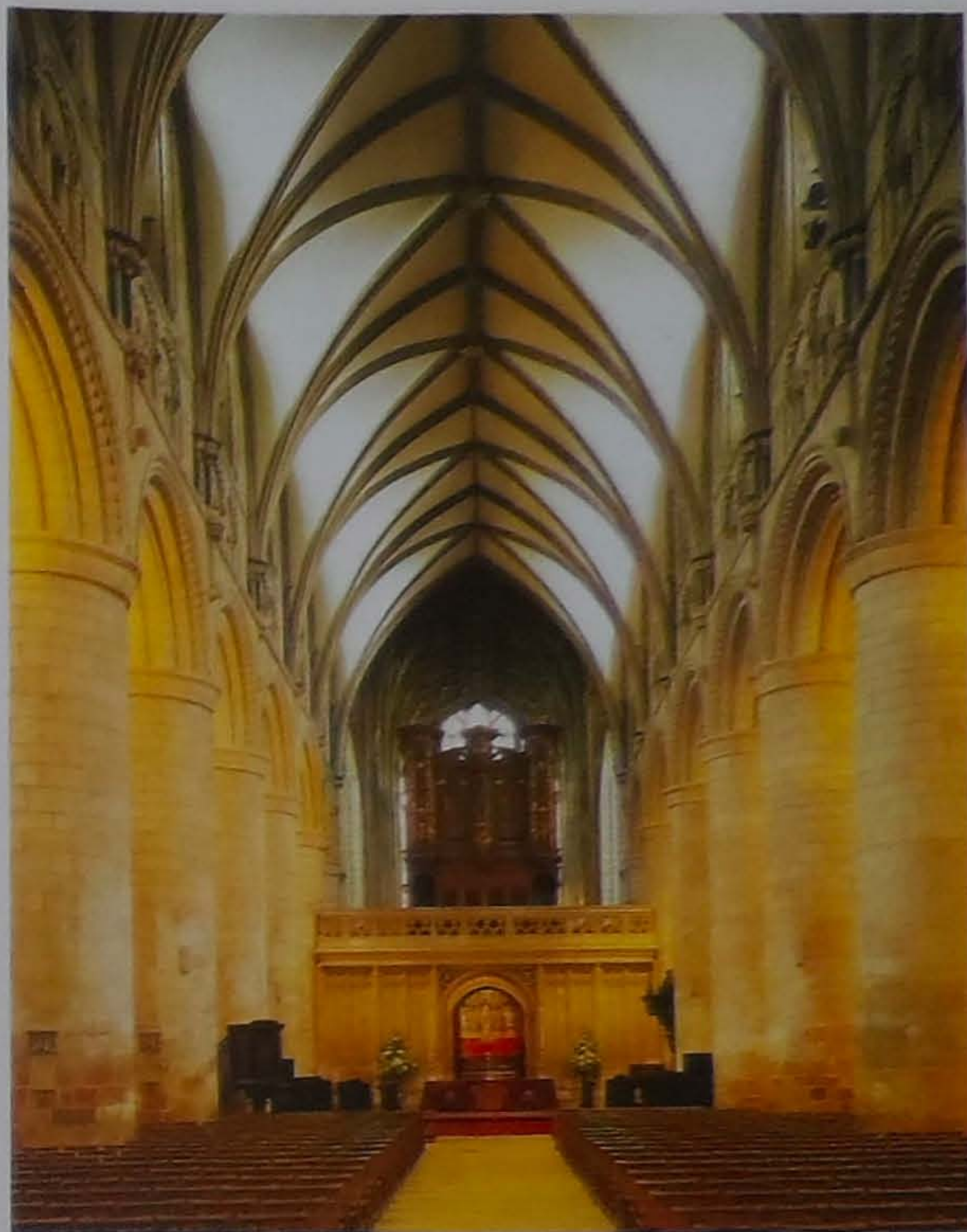
Здание, построенное при Вульфстане, имело боковые нефы, трансепт и деамбулаторий с полигональными радиальными капеллами. Являясь важнейшим храмом епархии, Вустерский собор был не только клерикальным, но и художественным центром так называемой «группы Северн» в Западной Англии. Кроме возглавлявшей ее обители в Вустере, к группе принадлежали бенедиктинские монастыри Грейт-Молверна (после 1085), Тьюксбери (1087–1092), Глостера (после 1089), Першора (после 1092) и Ившема (XII в.). Вероятно, что влияние Вустерского собора прослеживается в отдельных участках более поздних построек группы, и по ним можно предположить, каким было вертикальное строение его стен.

Строение хора в Вустере можно восстановить по двум ярусам романского хора, сохранившимся в Глостере (внизу справа). Аббатство было основано в Глостере в VII веке, но в 1088 году церковь, посвященная св. Павлу, сгорела. В июле 1089 года аббат Серло (1072–1104) заложил первый камень нового храма. Такая оперативность позволяет предположить наличие определенной архитектурной модели, на которую аббат ориентировался.

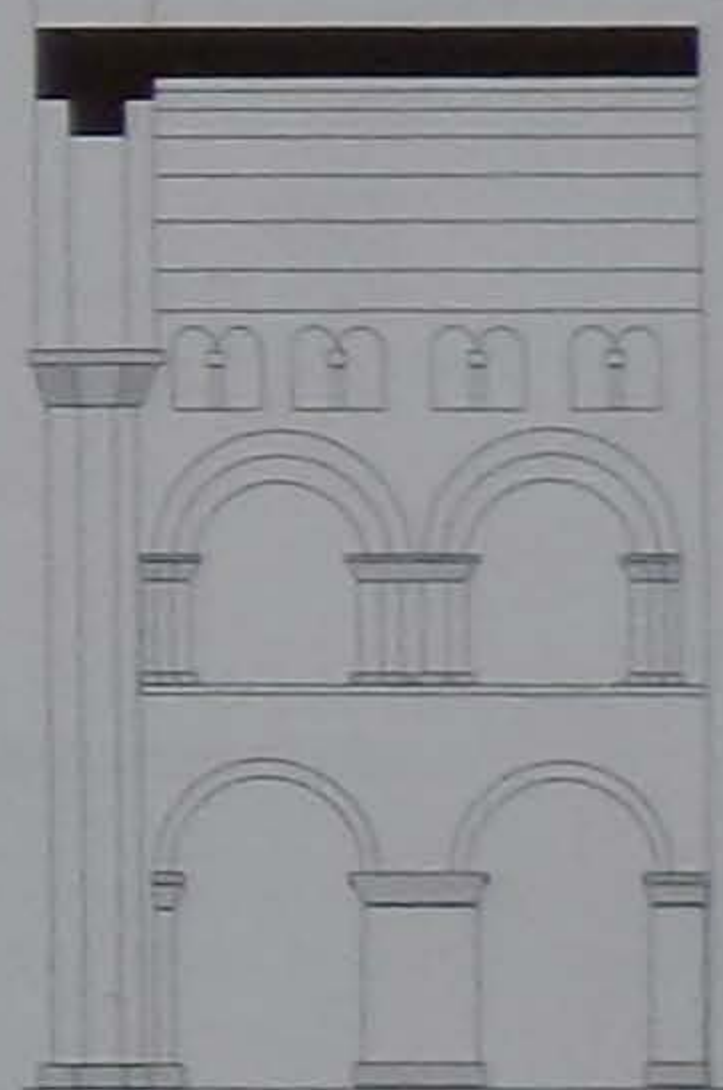
Глостерская церковь Сент Петер (с 1540 собор) представляет собой трехнефную базилику с трансептом, деамбулаторием и радиальными капеллами. В ней есть крипта, разделенная на несколько приделов, которая простирается вдоль всей длины хора, как в Вустере. Над круглыми столбами полигонального главного хора проходят аркады. Деамбулаторий перекрыт крестовыми сводами, а галереи над ним — цилиндрическими. На круглых столбах изначально было по четыре полуциркульных полупилона, от которых осталось лишь три. Полупилоны, обращенные внутрь, исчезли во время перестройки хора в готическую эпоху. Высота первых двух ярусов одинакова, над ними располагается готический клиресторий. План и некоторые участки стен пятипролетного трансепта без боковых приделов и с капеллами на восточной стене остались романскими. В отличие от хора, центральный и боковые нефы имеют сегодня совершенно иное вертикальное строение, чем когда-то. Над круглыми столбами без полупилонов расположены псевдогалереи, открывающиеся в проход. Кларесторий был перекрыт в XIII столетии нервюрными сводами, но под ними можно различить следы его первоначального строения: крутые тройные аркады, проход, центральное окно. Боковые нефы тоже перекрыты нервюрными сводами, а по наружным стенам проходят полупилоны, число которых чередуется от трех до пяти.

По галереям двух оставшихся романских ярусов хора можно восстановить его оригинальную конструкцию: два полукупола поддерживали своды над центральным хором. Существует шесть возможных решений хора, но если предположить, что зодчие собирались перекрыть боковой придел каменным сводом, то, вероятнее всего, третий ярус трифория имел проход с крошечными окнами или без них.

Такое решение хора может показаться странным тем, кто привык к французской романской архитектуре. Но оно использовалось в двух других зданиях с цилиндрическими сводами, входящих в «группу Северн» — церкви в Тьюксбери (Глостершир) и церкви в Першоре (Хере-



Глостер, монастырская церковь.
Построена аббатом Серло. План

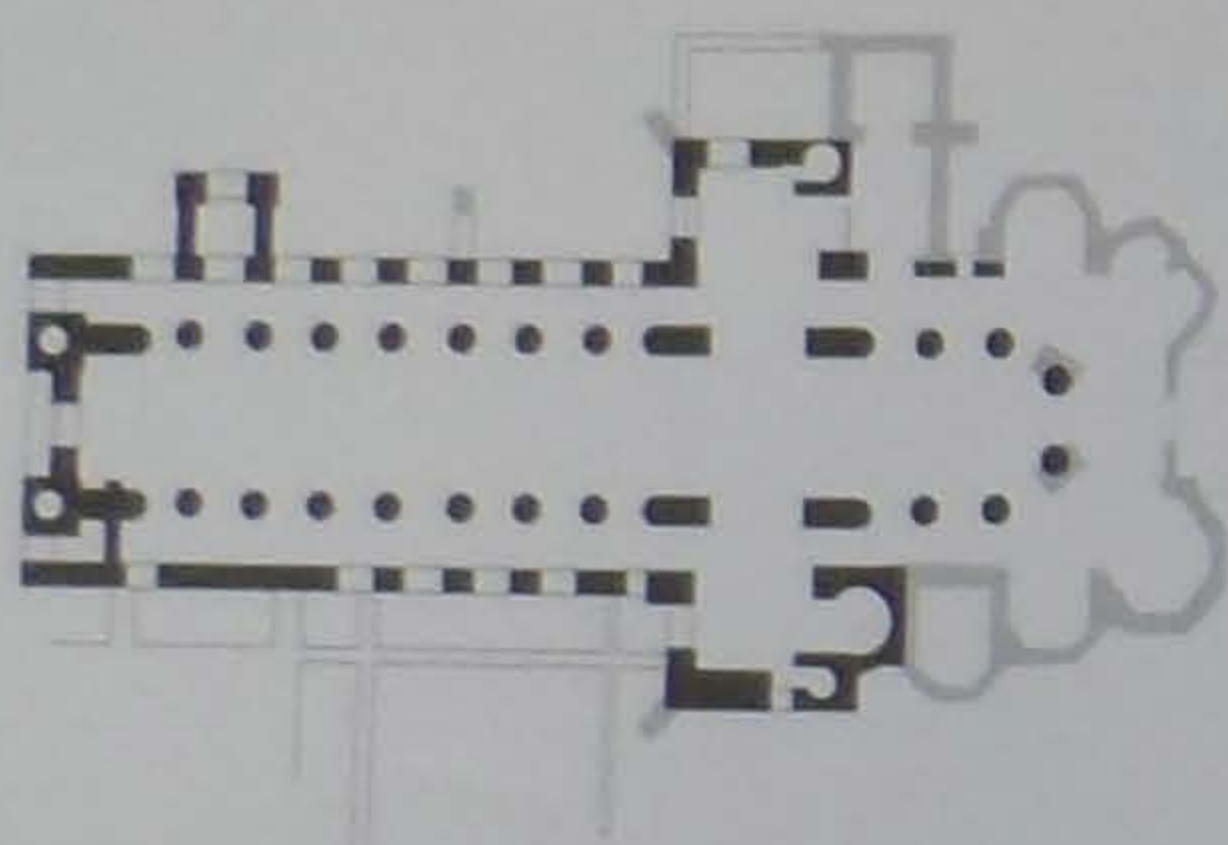
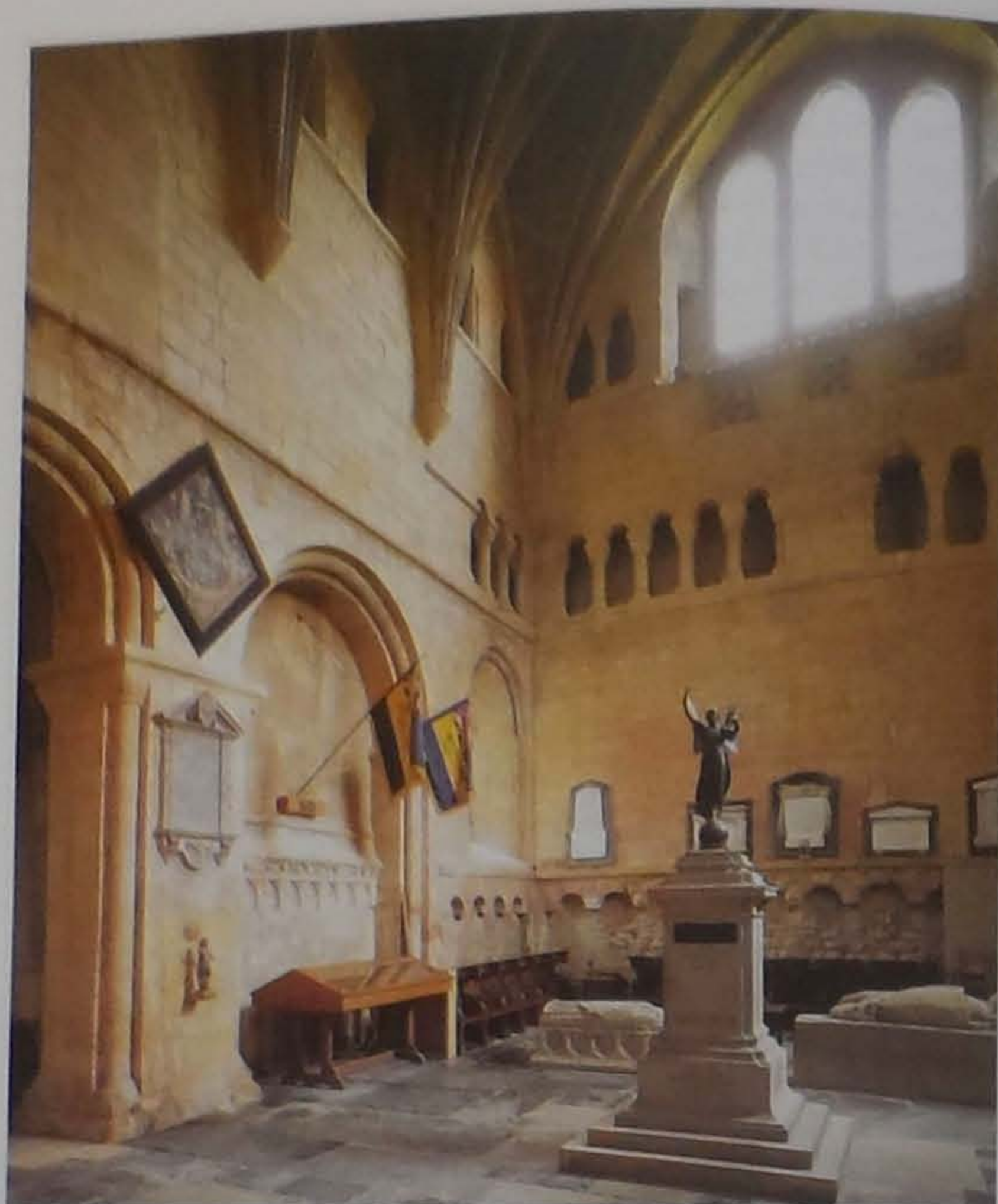


Глостер, монастырская церковь.
Построена аббатом Серло

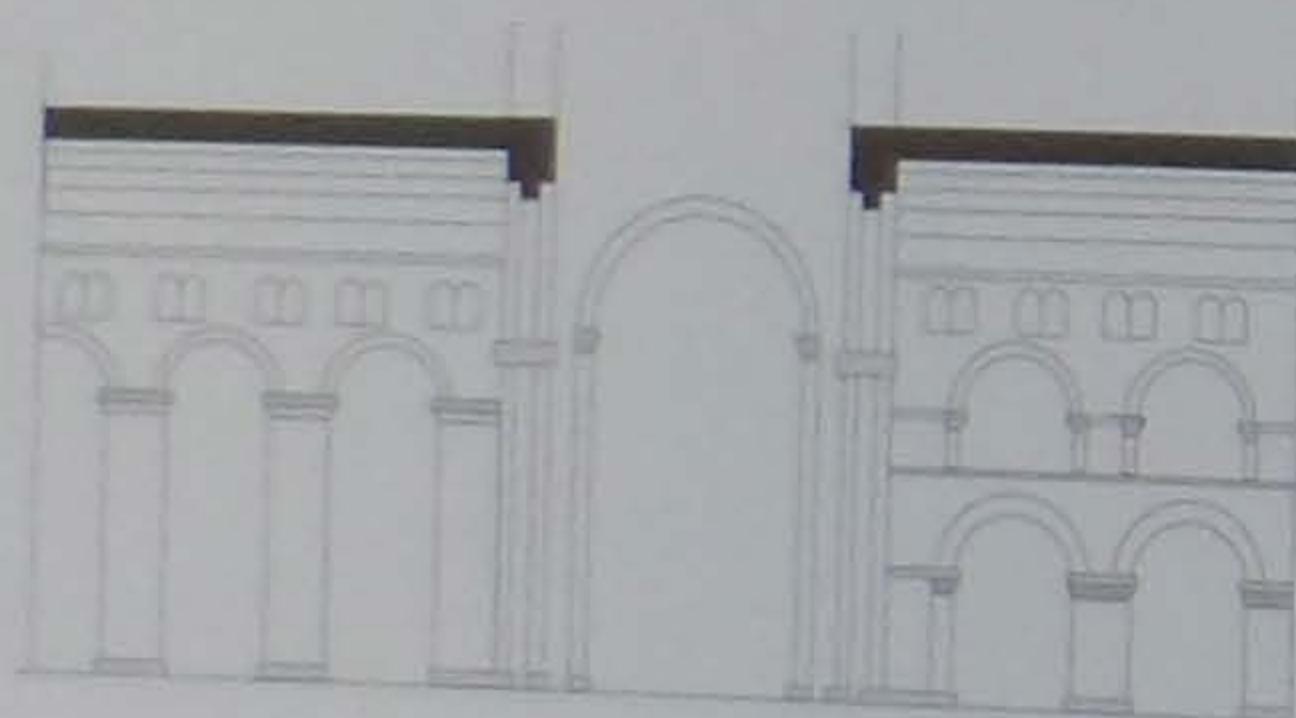
Тьюксбери (Глостершир), бывшая монастырская церковь. Западный фасад



Першор, монастырская церковь. Восточная стена южного крыла трансепта



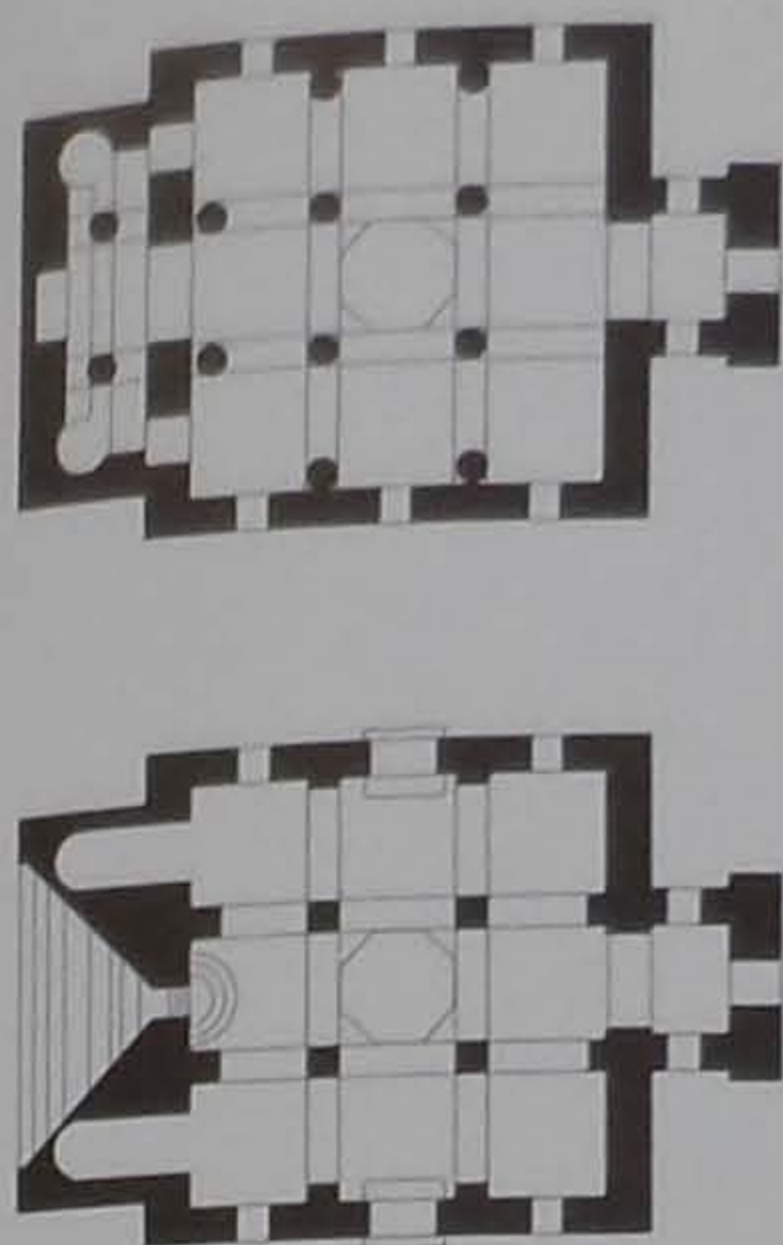
Тьюксбери, план (вверху), схематический разрез нефа и хора (справа)



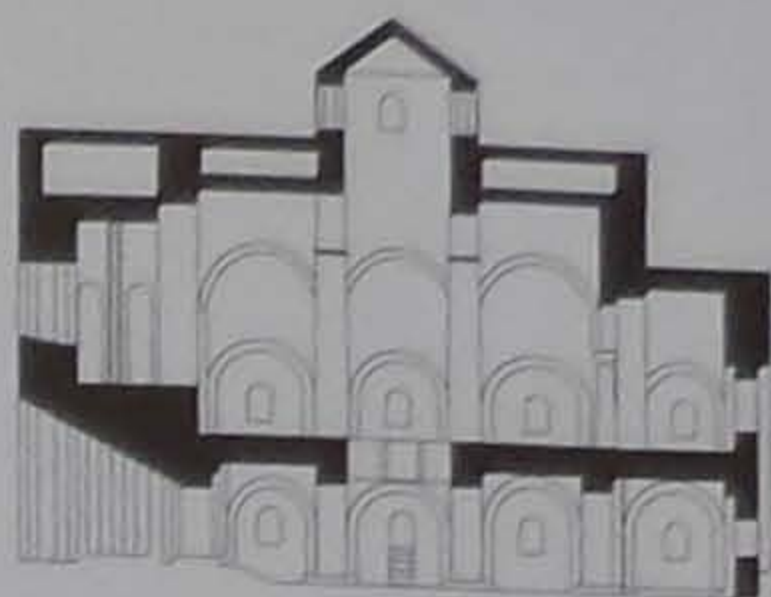
форд-энд-Вустер, вверху). Над центральной частью восточной области в обоих зданиях возвышались своды, перекрывающие галереи, трифорий и проход (стены делились на три яруса, а не на четыре, как реконструировал в 1937 г. Жан Бони). Трансепты в Тьюксбери и в Першоре, скорее всего, были перекрыты каменными цилиндрическими сводами, и по ним можно реконструировать хоры обеих церквей, не сохранившиеся до нашего времени. Поскольку оба храма являлись приорами Вустера и Глостера, их вертикальный план мог напоминать планы Вустерского и Глостерского соборов, но попытка использовать каменные своды, видимо, не увенчалась успехом из-за большой ширины нефа. При позднейшей перепланировке построек в Вустере и Глостере каменные своды были заменены деревянными с балочными фермами — только при помощи этого типа свода можно было достигнуть желаемого пространственного эффекта.

Нетрудно реконструировать трансепты соборов Вустера и Глостера. Обе постройки, как и лучше сохранившиеся трансепты церквей в Тьюксбери и Першоре, состояли из пяти травей и имели всего один придел. На восточной стене располагались двухъярусные капеллы, а по углам стояли башенки с винтовыми лестницами внутри. Стены делились на три яруса, а основное пространство, возможно, перекрывалось каменным сводом.

Осталось слишком мало участков, по которым можно было бы восстановить центральный и боковые нефы романской эпохи в Ву-



Херефордский собор. Епископская капелла. Реконструкция Дринкуотера



Продольное сечение, план верхнего яруса (слева вверху), план нижнего яруса (слева внизу)

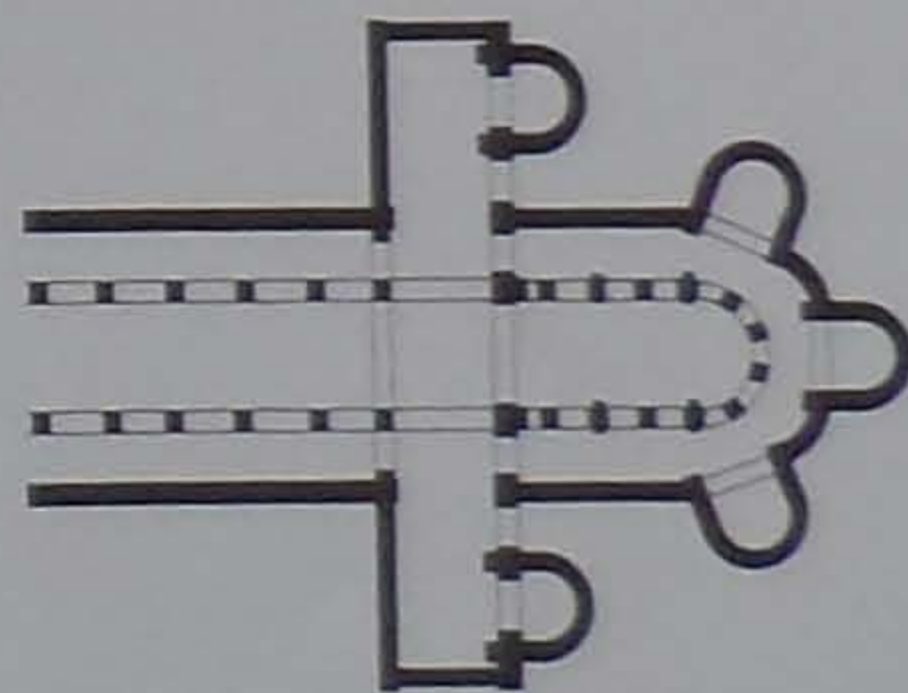
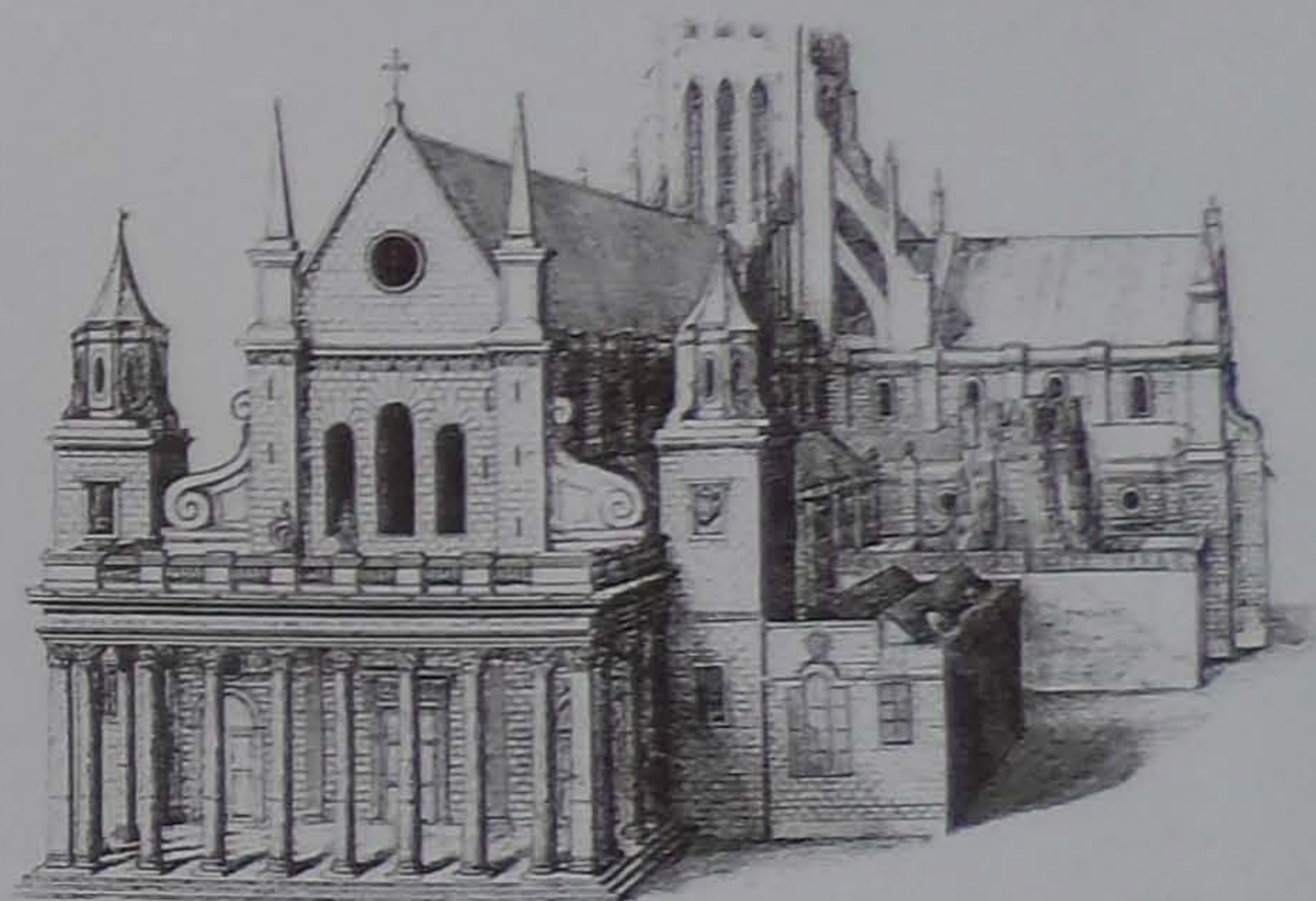
стерском соборе. Однако они доказывают, что столбы в Вустере отличались от простых круглых столбов Глостера или Тьюксбери. Вертикальное строение нефов отличается от вертикального строения восточной области этих зданий наличием слишком высоких аркад, низкого трифория и прохода. Начиная примерно с 1110 года трифорий стал постепенно заменять галереи, поскольку они больше не выполняли ни конструктивных, ни литургических функций. В Глостере строительство трифория началось позднее, и около 1120–1130 годов проемы этого среднего яруса были сгруппированы в центре аркад нижнего яруса. Это явно свидетельствует о намерении зодчих возвести самый современный на ту пору шестичастный нервюрный свод, изобретенный в Нормандии (с. 142). Весьма вероятно, что это повлияло на изменение основного плана собора в Вустере, где была принята система чередующихся опор в центральном и боковых нефках, которая позволяла избежать того резкого разрыва между сводами и помещением, который замечен в Глостере.

Сочетание сводчатых галерей и трифориев с проходами под сводом позволяет постройкам «группы Северн» занять особое место в английской архитектуре романского периода. Главный архитектор группы, должно быть, знал, что в базилике, ширина которой превышает десять метров, невозможно возвести каменные своды. Эта задача выполнима лишь в более узких зданиях.

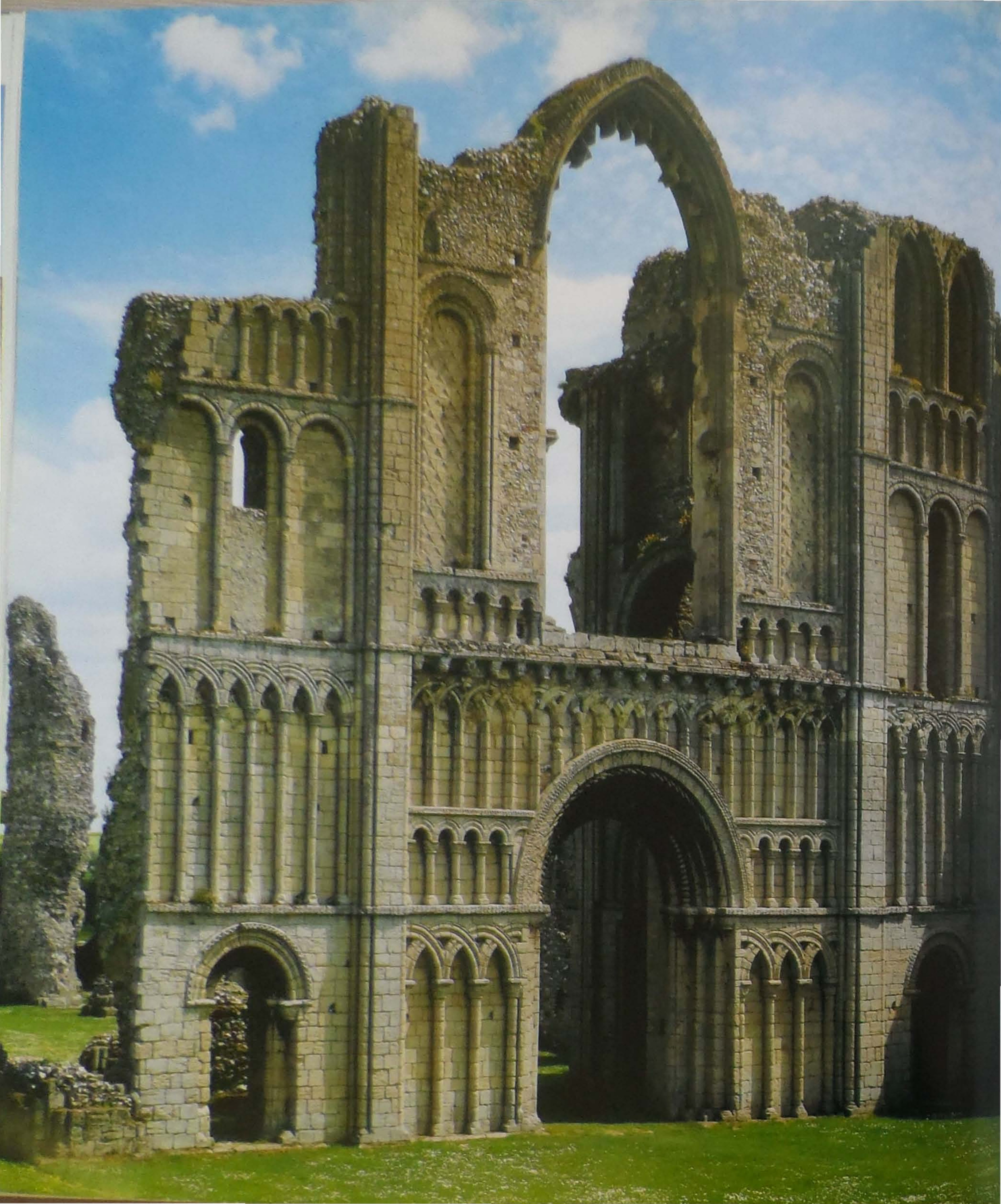
Система сводов, подобная сводам в Тьюксбери, была когда-то и в знаменитой епископской капелле, разрушенной в 1737 году. Источники того времени называют ее наследницей дворцовой капеллы в Ахене и говорят, что она представляла собой двухъярусное здание центрической планировки (вверху слева). Капелла была построена епископом Робертом де Лозинга (1079–1095). Несложно реконструировать ее план: нижний ярус капеллы напоминал крипту и был перекрыт крестовым сводом, лежащим на столбах. Над ним располагалось светлое помещение со сводом и центральной башней над центральным нефом и полукуполом в боковых нефках. Взаимосвязь этой капеллы с капеллой св. Эммерама в соборе Шпайера, а также с церковью Богоматери в императорском дворце в Гос-

ларе говорит о том, что в конце XI столетия в Британии была известна салическая и, может быть, даже бургундская архитектура.

Достоинно удивления, что за перестройку собора св. Павла в Лондоне (внизу справа) не взялись ни епископы-норманны Роберт и Вильгельм, последнему из которых пожаловал этот сан Эдуард Исповедник, ни первый епископ Вильгельма Завоевателя Гуго де Оливаль (1075–1085). И только после сильного пожара 1087 года епископ Морис (1086–1107) решился на этот шаг. Собор был закончен к 1127 году, однако еще один пожар в 1133 году привел к новой реконструкции здания, которая длилась вплоть до второй половины XII века. Сохранились чертежи плана романской постройки, на месте которой сейчас возвышается барочное здание. В соборе была залная крипта, над которой, возможно, проходил деамбулаторий с радиальными капеллами, как в Бери. К нему примыкали далеко выступающий трансепт и центральный и боковые нефы со столбами, состоящие из двенадцати травей. Так описывал здание, в которое входили еще галереи, клиресторий и готические нервюрные своды, Вензель Холлар в XVII веке.



Лондон, собор св. Павла. Построен епископом Морисом. План (слева)

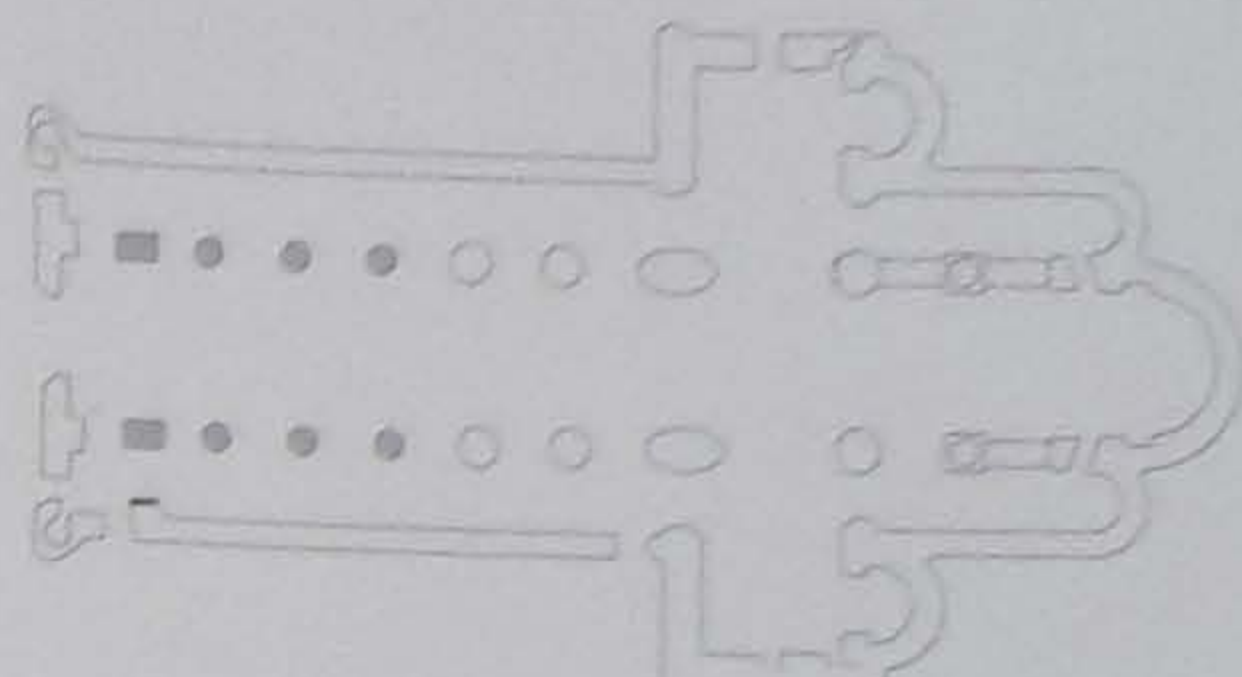


Поперечный фасад собора фланкировали небольшие квадратные башни, пристроенные не раньше конца XII века.

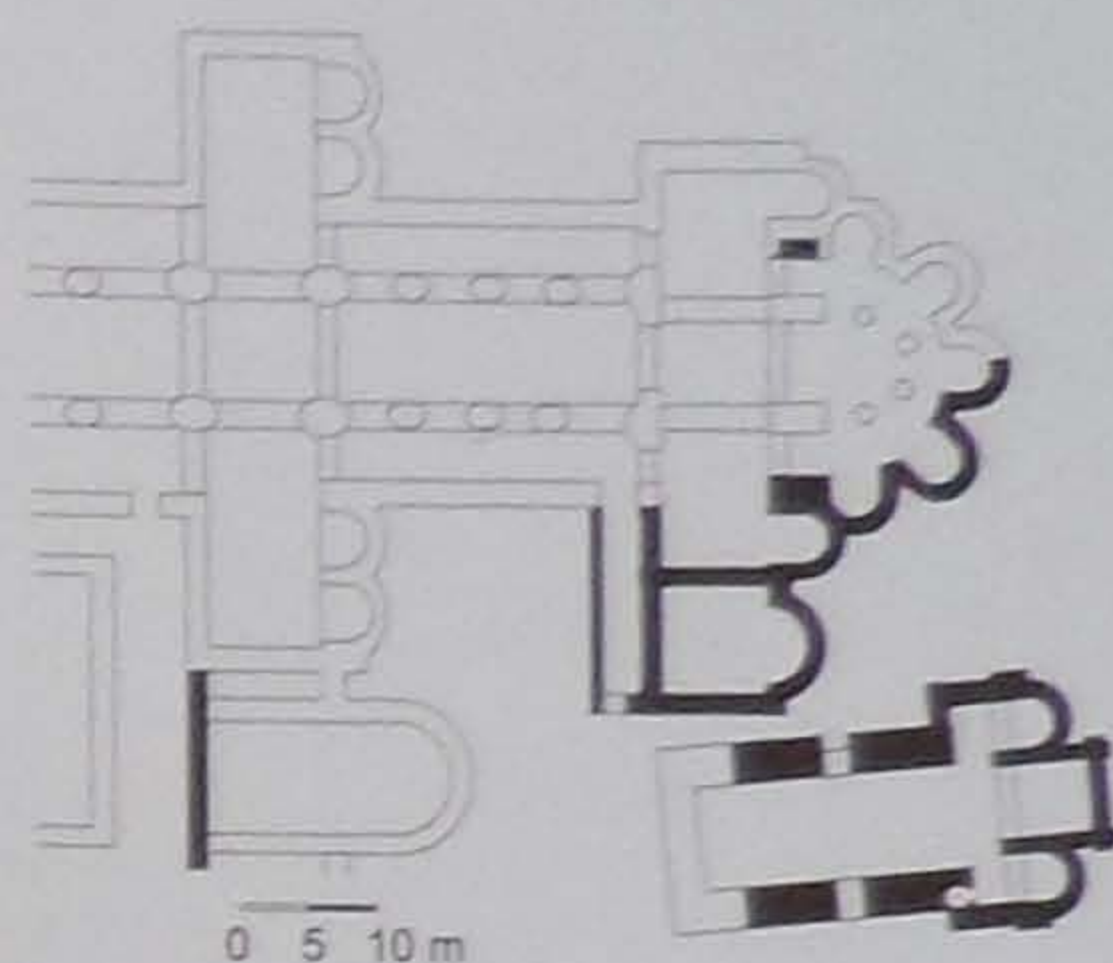
В последнее десятилетие XI века началось строительство нескольких кляунийских церквей и соборов. Примером может служить церковь приората в Касл-Эйк в Норфолке (с. 234, 235), строительство которой началось вскоре после основания приората в 1089 году Уильямом I Уаренским. Шесть травей трех нефов и фасад здания (середина XII столетия) с типичными для английской архитектуры рядами слепых арок можно увидеть и сейчас. Церковь Льюисского приората в Суссексе (справа) была начата тоже после 1090 года, но от нее сохранились лишь руины. Льюис был еще одним приоратом, основанным Уильямом I Уаренским в 1078–1081 годах. Церковь являлась наследницей Клуни III, ее строительство началось в 1088 году. Подобно Клуни, в английской постройке были два трансепта и деамбулаторий с радиальными капеллами.

Собор Чичестера в Суссексе (справа внизу) был посвящен Святой Троице и являлся частью епархии, основанной около 681 года в Сислее св. Вилфридом, бывшим аббатом и епископом Йоркским. В 1075 году решением Лондонского Совета «деревенские епархии» были перенесены в города, в результате чего епископская епархия переместилась в Чичестер (Новиомагус). Первым епископом на новом месте стал Стиганд (1070–1087). Возможно, именно он начал в 1080 году строительство нового здания на месте церкви св. Петра, которую использовали в качестве временной основы. Это объясняет, почему большое здание, многие участки которого претерпели влияние готически (несмотря на пожар 1187), кажется несколько «старомодным». Средства на строительство собора предоставил епископ Ральф Лаффа (1090/91–1123), и, по словам Уильяма Мальмсберийского, «Лаффа построил нечто совершенно новое». Восточные секции храма (деамбулаторий с тремя капеллами, трансепт с двухъярусными капеллами вдоль восточной стены), строительство которых было начато вскоре после 1091 года, и четыре восточные травей трех нефов, вероятно, были закончены до освящения собора в 1108 году. Вертикальный план хора, который легко можно реконструировать, важен для истории развития строительства. Хор имел всего 8 м в ширину, следовательно, мог быть перекрыт каменным сводом, как хор в капелле лондонского Тауэра или в соборе Уинчестера. Можно предположить, что здание было спланировано при епископе Стиганде. Свод, видимо, несли столбы аркад нижнего яруса и галереи, укрепленные каменными арками. В 1114 году город и собор сильно пострадали во время пожара, но в области средокрестия и смежных с ним травеях трансепта остались участки XI столетия. Епископ Лаффа возобновил строительство храма. Он возвел придел Богоматери, трехнефную базилику со столбами — восемь сильно расчлененных травей с трехъярусным вертикальным планом (ярус аркад, галереи без сводов и внешние стены трехарочного клирестория сохранились романскими) — и фасад с парными башнями (освящен в 1184).

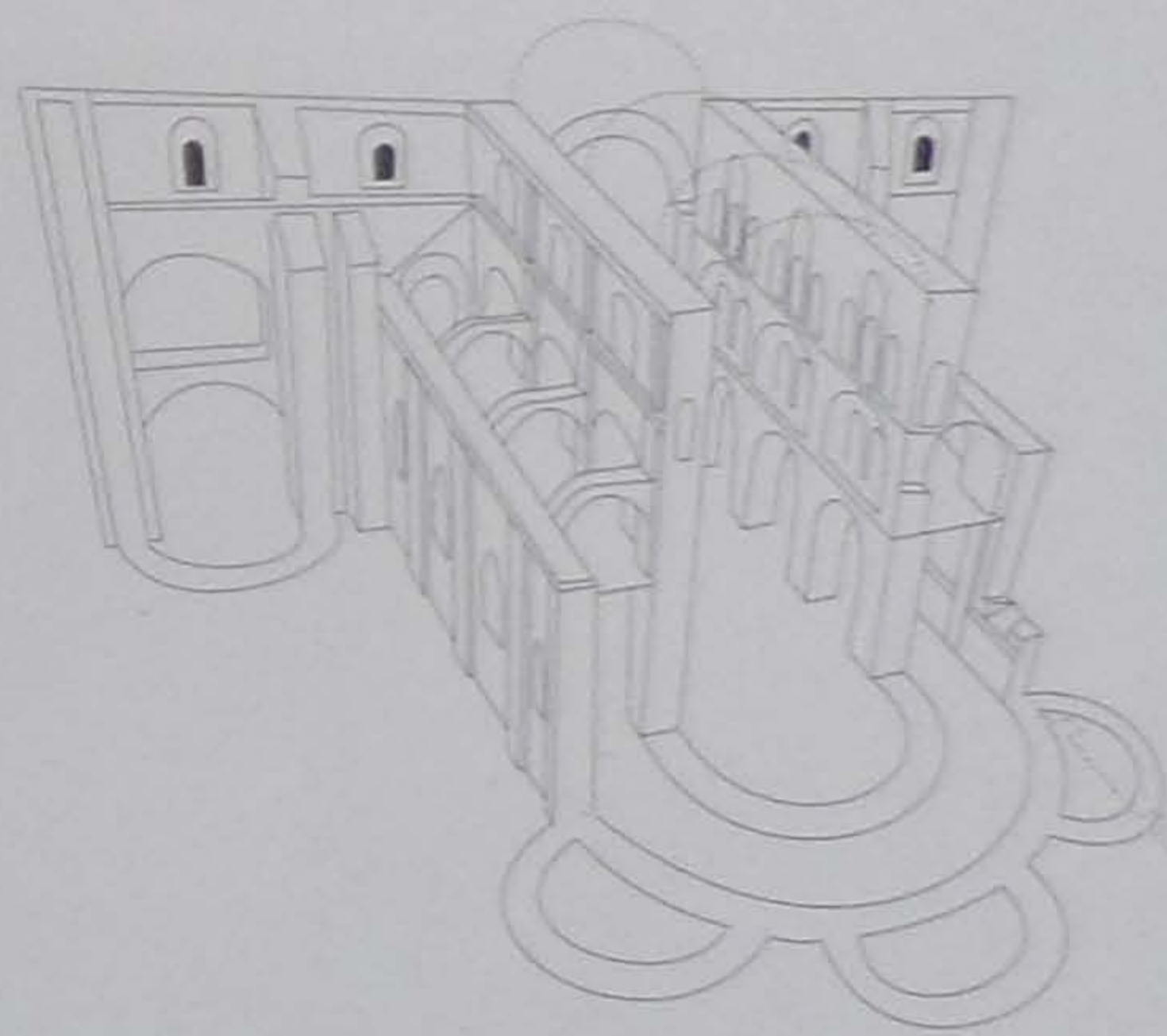
Здание из красноватого песчаника, построенное в честь святого Вербурга возле городских стен Честера в Чешире (с 1541 г. собор), было значительно перестроено в готический период после середины XIII века. Прежде на этом месте стояла коллегиальная церковь, построенная около 907 года. В 1092 году Гуго Лупус, граф Честера и племянник Вильгельма Завоевателя, сделал ее бенедиктинским аббатством. Епископ Ричард из Лебека (1093–1117) начал строительство нового здания. Его участки можно найти с северной стороны



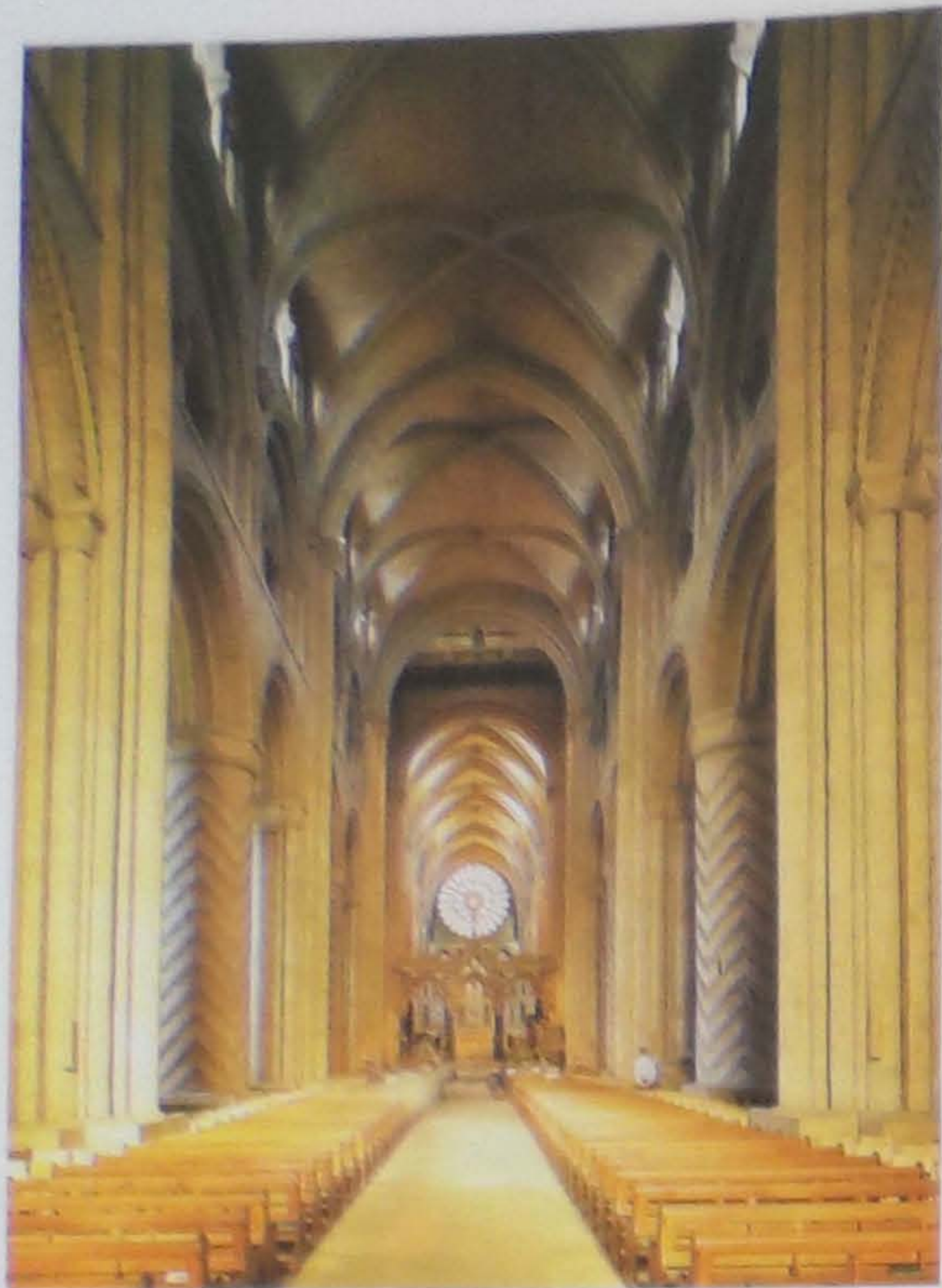
Касл-Эйк
(Норфолк), бывшая
церковь кляунийского
приората. План



Льюисский приорат
(Суссекс), монастырская
церковь. Начата
после 1090 г. План



Чичестерский собор
(Суссекс).
Начат ок. 1080 г.
Построен епископом
Лаффа, схематиче-
ский разрез хора



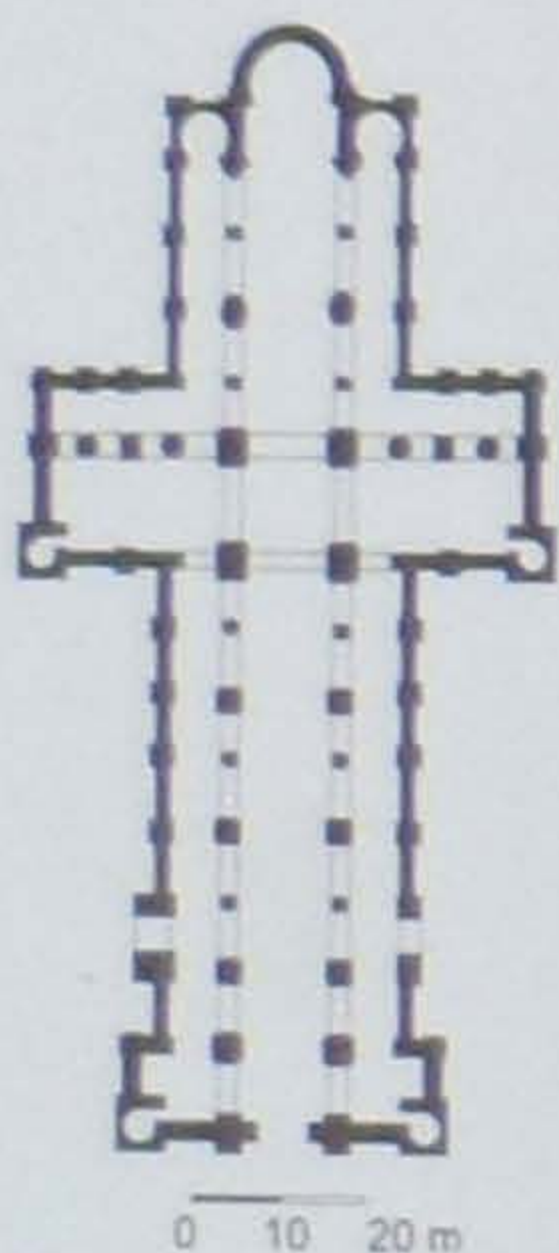
Даремский собор. Начат в 1093 г.
Вид восточного окончания нефа
(слева), вид с запада (с. 237)

современного собора (стена бокового нефа, северное крыло трансепта), но реконструировать его полностью невозможно.

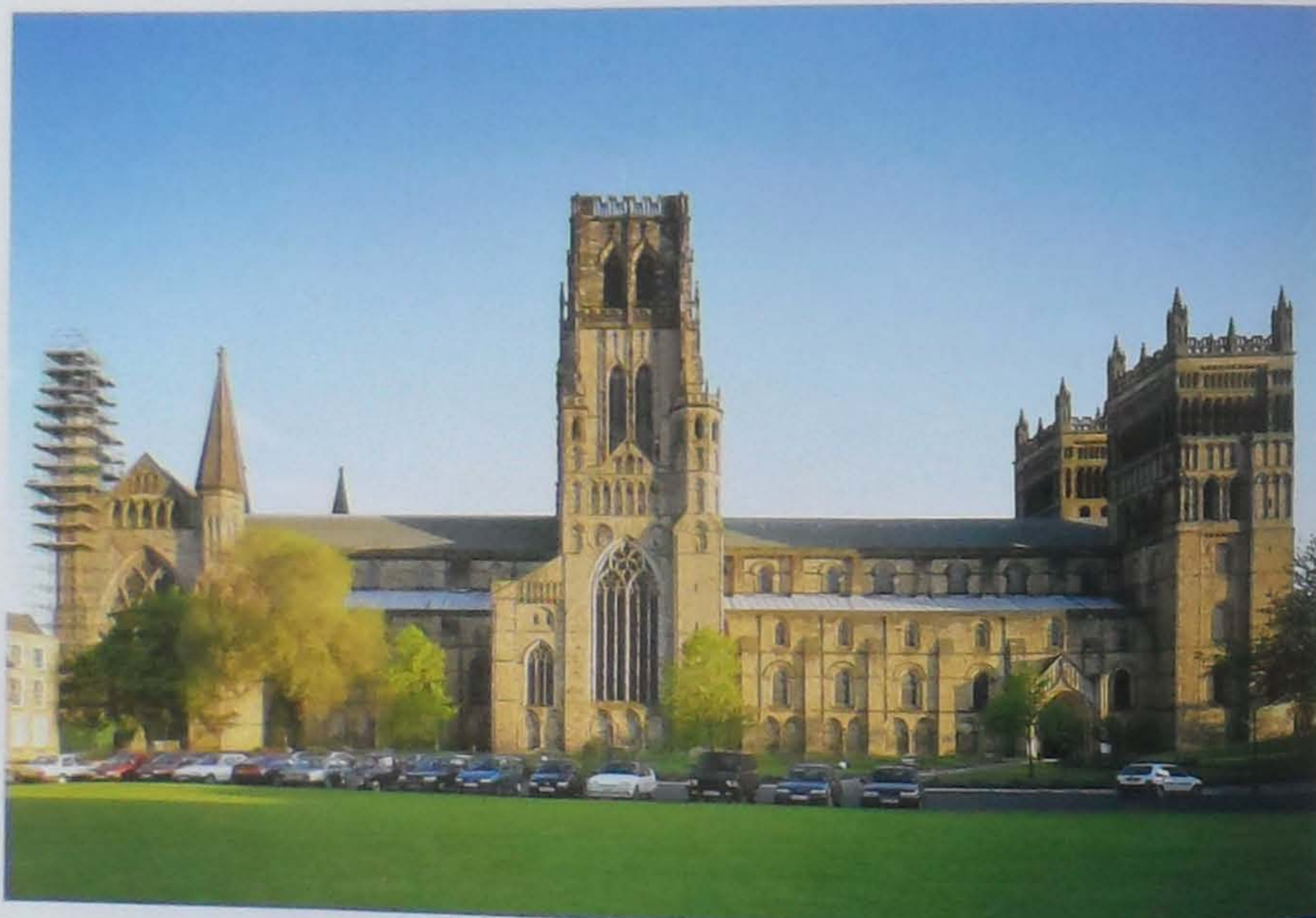
Сложно установить, где впервые в Англии была реализована идея нервюрных сводов — в 1120-х годах в Вустере или же после первого пожара 1122 года в Глостере. В любом случае оба эти образца, как и возможный свод в Линкольне, предшествуют своду в Дареме, который все еще продолжают неверно датировать 1093 годом.

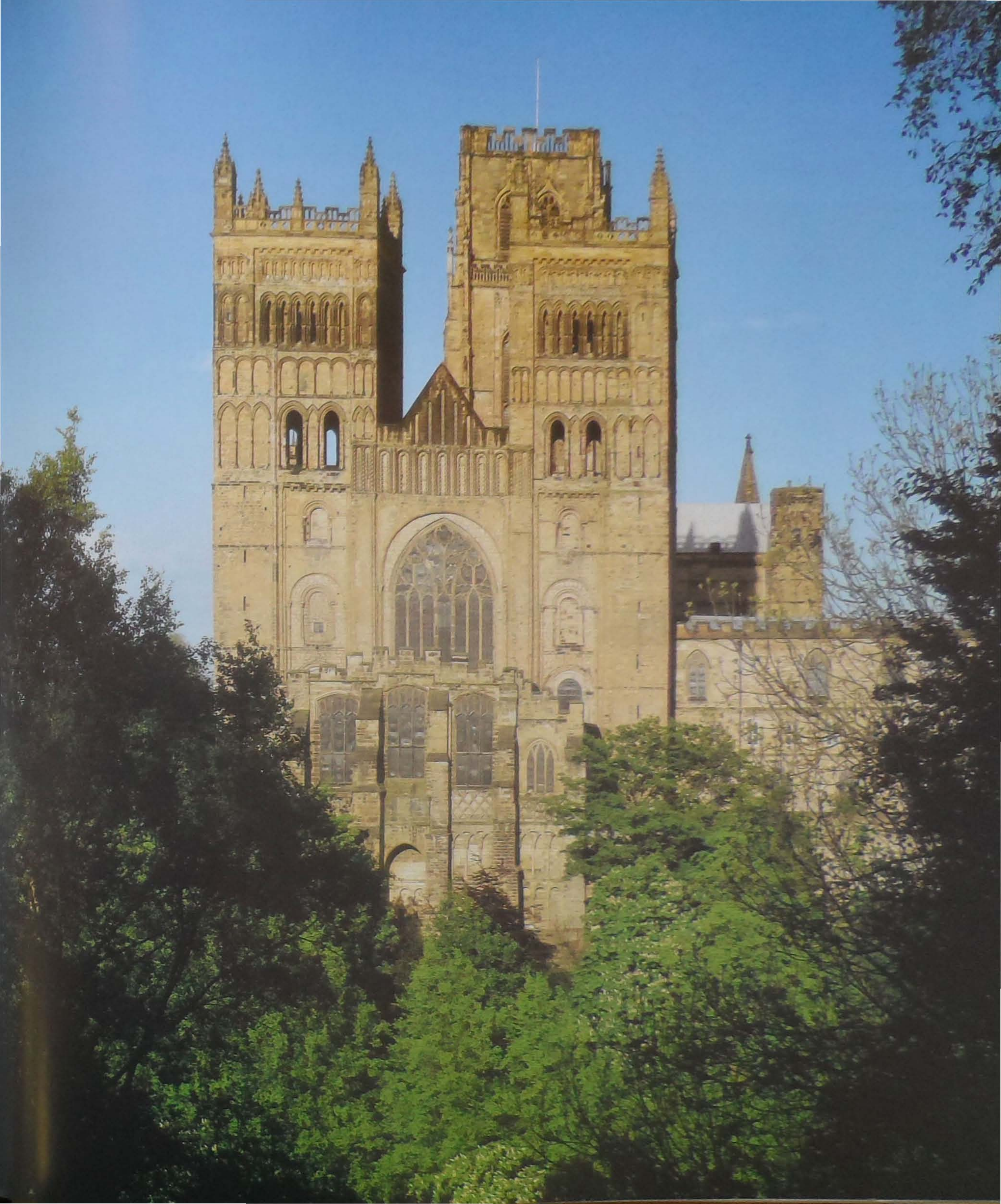
Даремский собор был построен возле епископского замка в самой высокой части города, вокруг которой делает петлю река Уир. Это один из самых ярких примеров нормандской архитектуры (слева и с. 237), который символизирует строгую нормандскую защиту церковной и светской власти, свидетельствует об их авторитете для подчиненных им структур и служит бастионом против Шотландии. На месте собора когда-то стояла монастырская церковь, начатая епископом Альдгуном в 993 году и освященная в 998 году. В ней хранились мощи святого Кутберта, бывшего епископом Линдисфарна и умершего в 687 году.

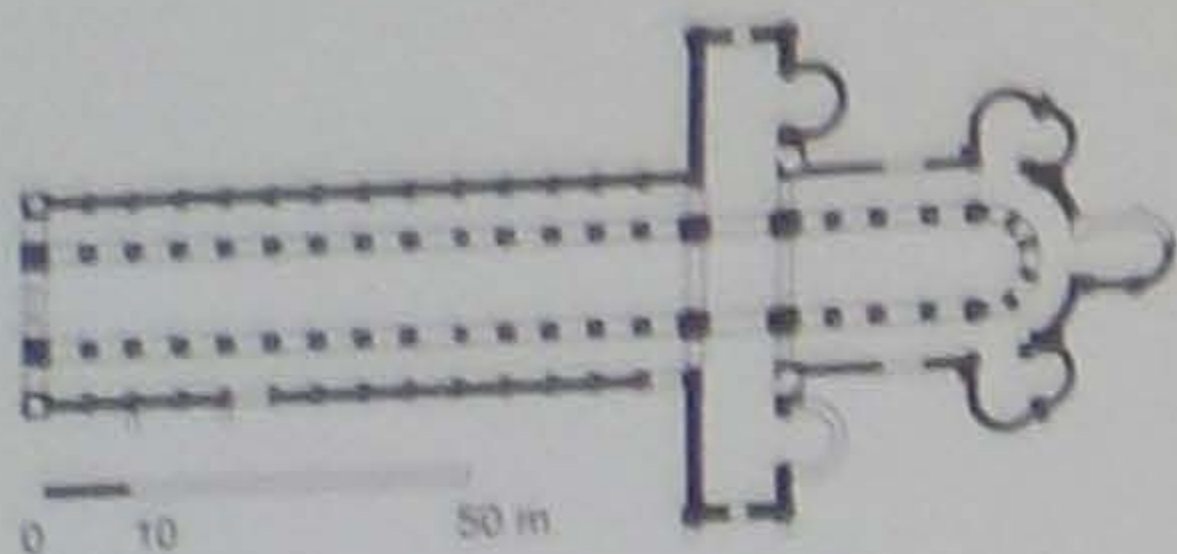
Современное огромное здание собора — трехнефная базилика с системой чередующихся опор, портик с западной стороны, фасад с двумя башнями, трансепт, состоящий из двух приделов, хор и прямоугольная капелла в восточной части храма, заменившая три романские апсиды, — было начато при епископе Вильгельме из Сент-Карилефа (Гийоме де Сен-Кале, 1081–1096) в 1093 году, строительство было продолжено Ранульфом де Фламбардом (1099–1128). Восточная область была завершена, вероятно, к 1104 году, когда в храм перенесли мощи святого Кутберта. Около 1128 года церковь с



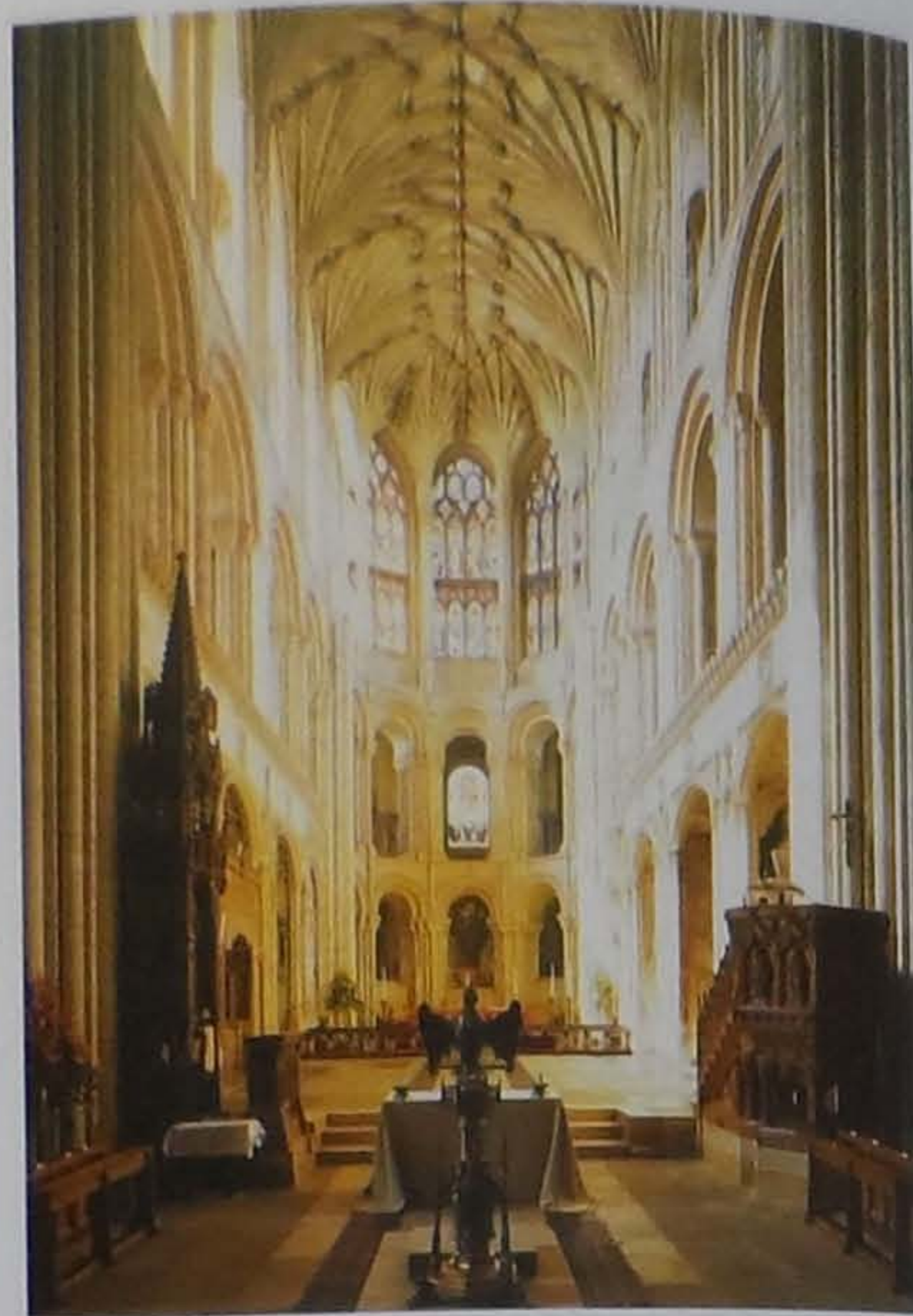
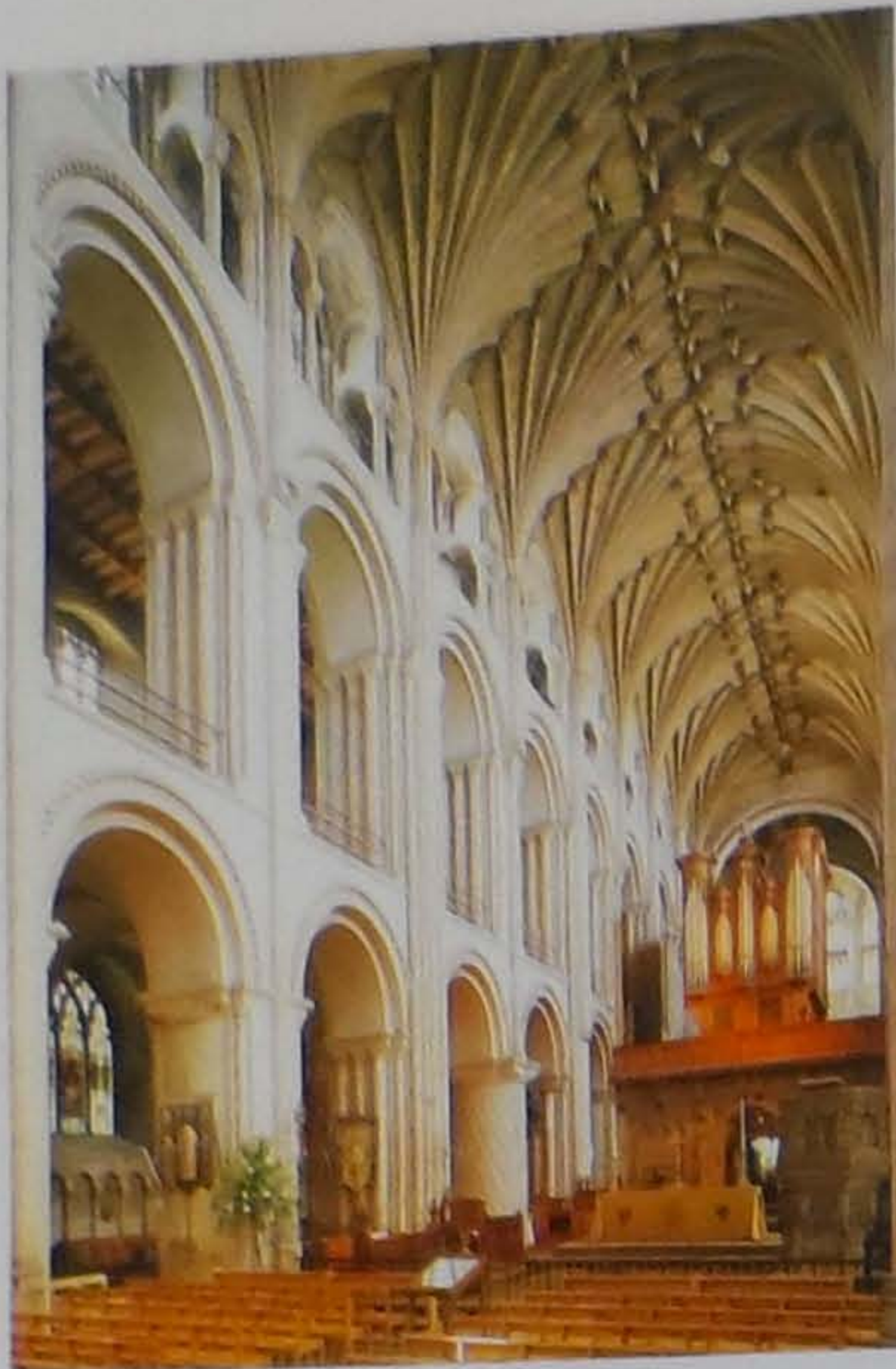
Даремский собор. Вид с севера
(справа), план (постройка епископа
Вильгельма из Сент-Карилеф)







Собор в Норидже. Начат в 1096 г.
План постройки Герберта де Лозинга,
вид с юго-запада (слева), конструкция
трехъярусных стен нефа (в центре),
вид восточного окончания хора
(справа)



галереями, клиресторием, крестовым сводом в восточной части и, вероятно, деревянным сводом в нефе, была закончена. Высказываются предположения, что в нефе были запланированы и возведены нервюрные своды, однако доказательств этому нет.

Нервюрные своды над нефом были «изобретены» только в 1120 году, а именно в Сент-Этьенн в Кане (Нормандия). Согласно первым планам эта монументальная базилика должна была иметь каменные перекрытия, но пространство нефа было слишком широким для каменного свода. Решить эту задачу позволили нервюрные своды. Погребальная церковь Вильгельма Завоевателя имела систему чередующихся опор, поэтому первый образец монументального нервюрного свода, который соответствовал ее системе вертикальных элементов, состоял из шести частей. Четырехчастный нервюрный свод в Дареме полностью лишен взаимосвязи с вертикальной конструкцией стен и, очевидно, был добавлен позднее (между 1128–1133 и 1160). Свод лежит на консолях над галереями со скрытыми контрфорсами. В процессе возведения свода был перестроен клиресторий, и интерьер храма приобрел более щедрый декор в позднероманском стиле. В Великобритании распространены нервюрные своды в боковых нефах.

Другим веским аргументом против ранней датировки нервюрных сводов в Дареме является то, что этот тип свода не встречается в постройках того времени (например, в Норидже, в хоре Кентерберийского собора, построенном святым Ансельмом, и Питерборо), начатых на рубеже нового столетия. Напротив, в Норидже и в Питерборо зодчие в конечном счете отказались от возведения сводов над нефом, усовершенствовав «систему акведука» в стенах нефа.

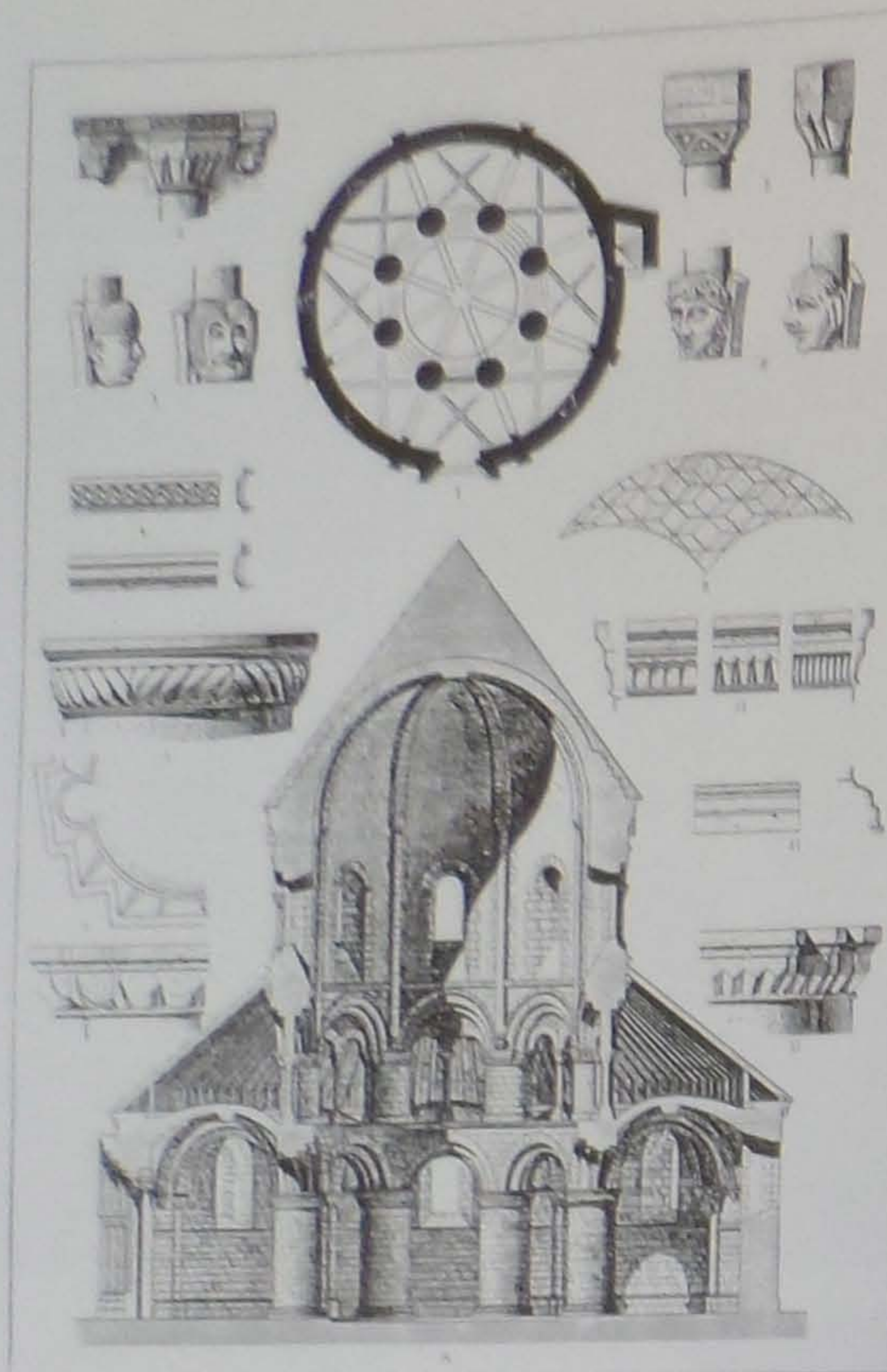
Предготическая конструкция, полностью устраняющая тяжеловесность стен, находит в этих зданиях наилучшее воплощение.

Епископская епархия Восточной Англии, вероятно, восходит к епархии, основанной в Даниче (Суффолк) святым Феликсом Бургундским около 630 года. В 955 году она была соединена с Норт-Эйшем (Норфолк) и в 1075 году перенесена в Тетфорд. В 1094 году епископ Герберт де Лозинга (1091–1119) предпочел ему более спокойный Норидж. Прежде Герберт был приором в Фекане и аббатом в Рамси, а на должность епископа его скорее всего назначил Вильгельм Руфус, скупой сын Вильгельма Завоевателя. В 1096 году епископ снес часть старого саксонского города и начал строительство значительно более массивного здания (вверху). Он прожил долгую жизнь, так что смог увидеть восточную часть храма (три яруса хора с деамбулаторием и тремя капеллами, трансепт без боковых приделов и первую двойную травею нефа). Санктуарий сделан необычайно длинным, как в Илийском соборе, а вертикальный план во многом восходит к Сент-Этьенн в Кане: аркады поддерживают относительно высокие сплошные галереи, перед клиресторием есть проход и «триплеты». Двойные полупилоны перед галереями показывают, что конструкция укреплялась каменными арками, как в Дареме. Позднелотический нервюрный свод над некоторыми секциями, возможно, заменил оригинальный деревянный. Опоры в нижнем ярусе заметны: они расходятся на восток и на запад, подобно сегментным аркам, словно соединяя круглые столбы с остросеберными. Типично английской чертой является разное строение восточных и западных стен трансепта, в котором поначалу были двухъярусные капеллы.

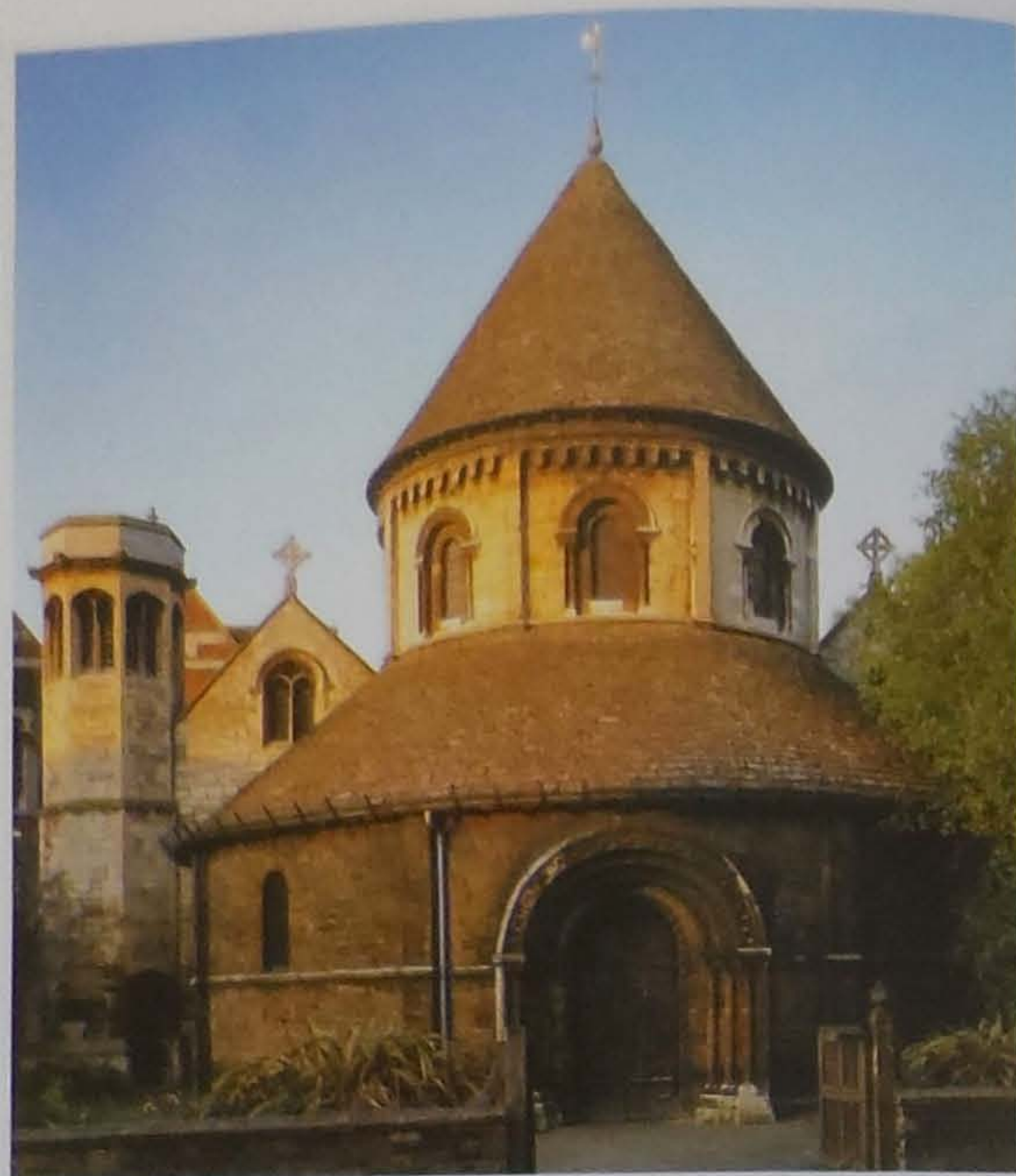
Линдисфарн (Холи-Айленд),
развалины монастырской церкви



Кантерберийский собор.
Хор, построенный Ансельмом. Начат в 1093–1096 гг.



Кембридж, церковь Гроба Господня. Начата ок. 1120 г. Вид с запада (внизу), схематический разрез, план и виды скульптурного убранства (сверху)



Ко времени смерти епископа Эборардуса (Эверара де Монтгомери, 1121–1145) был закончен неф из четырнадцати пролетов, завершающийся простым поперечным фасадом.

Говоря об английской романике, нельзя оставить в стороне небольшие монастыри, построенные около 1100 года. Самыми выдающимися среди них являются: монастырь в Линдисфарне в Нортумберленде (после 1093; с. 239), который сегодня лежит в руинах, но в его монастырской церкви когда-то были возведены нервюрные своды по примеру бенедиктинцев Дарема; церковь Крайстчерч в Гемпшире (1094) с поздне-романскими антрвольтами аркад, основанная Ранульфом Фламбардом, впоследствии епископом Дарема; церковь Бингемского приората в Норфолке (после 1091), от которой остался один зал, (стрельчатые арки их перекрытий говорят о том, что двойные полуцилиндры когда-то несли на себе цилиндрический свод); стены с массивными арками церкви Колчестерского приората в Эссексе (после 1095), которая была первой августинской обителью в Англии и ныне лежит в руинах; и два романских яруса нефа в Уимондском аббатстве в Норфолке (после 1107), которое было основано Вильгельмом де Олбини как дочерняя обитель Сент-Олбана.

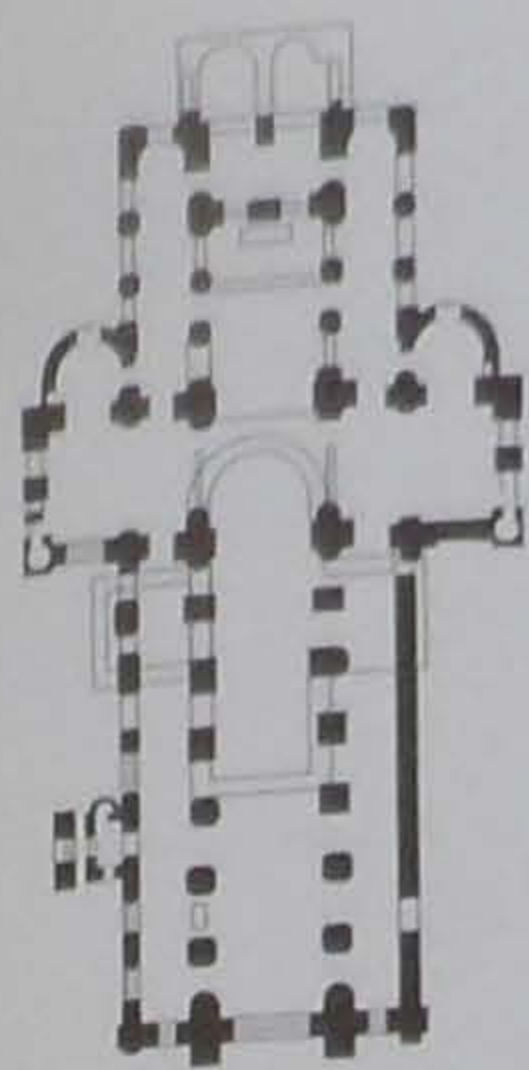
Высшей точкой архитектурного развития того времени стал хор Кентерберийского собора, от которого сохранились лишь наружные стены (с. 239). Строительство было начато в 1093–1096 годах Ансельмом (1093–1109) и настоятелем Эриульфом (1096–1107), которого

вскоре сменил настоятель Конрад (1108–1126). Они заменили три апсиды, возведенные Ланфранком, таким длинным хором, что в результате длина собора увеличилась почти вдвое. Восточная область состояла из трансепта с двумя капеллами в каждом крыле и деамбулатория с двумя соединяющимися капеллами, а также прямоугольного придела Богоматери. Они были возведены над просторной криптой и могли вместить много новых алтарей. Вертикальный план пристройки, которая была освящена в 1130 году, должно быть, включал круглые столбы, несущие слабо освещенную галерею и клиресторий с проходом.

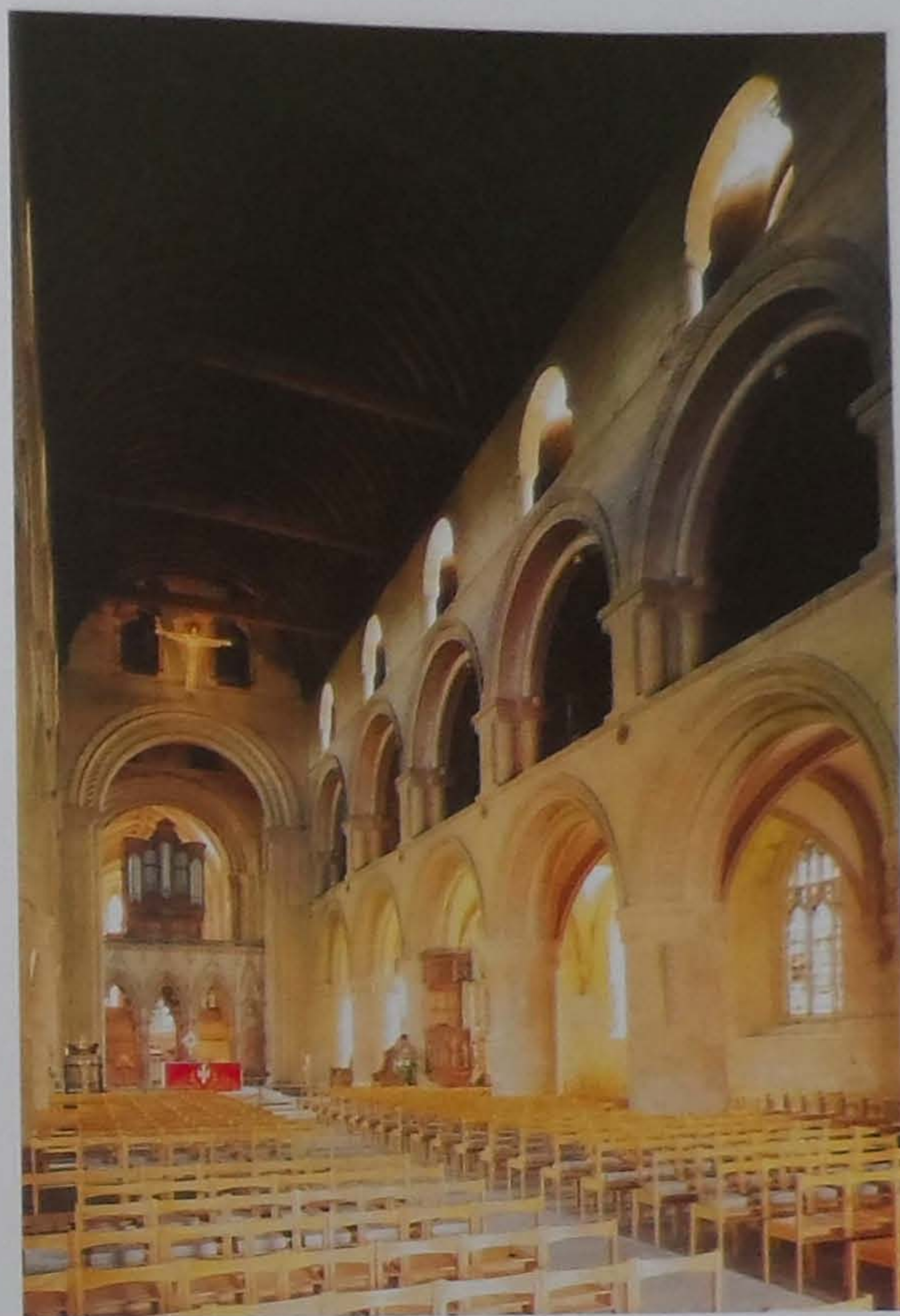
Самым выдающимся из немногих зданий центрической планировки в Англии является круглая церковь Гроба Господня в Кембридже (вверху), строительство которой началось около 1120 года, однако история и причины ее возведения неизвестны. Она является копией церкви Гроба Господня в Иерусалиме, оригинальное строение сохранилось даже после реконструкции, произведенной Кембриджским Камденским обществом в 1841 году. Центральное пространство окружено восемью круглыми столбами и перекрыто восьмичастным куполом, под которым находятся галереи без сводов и круглые окна арок. Современные мощные нервюры мало соответствуют оригинальному плану, как и нервюры деамбулатория.

Кроме обновления хоров, как, например, в Олд-Саруме в Уилтшире (ок. 1110–1130) и Рочестере (1111–1125) в первой трети XII века началось расширение нескольких важных монастырей и епи-

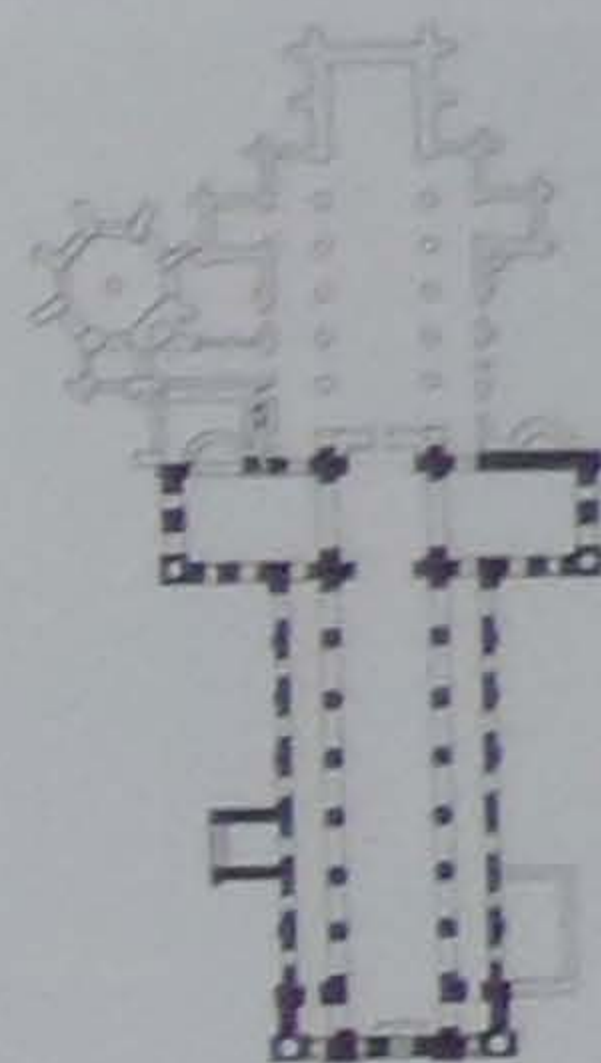
Ромсийское аббатство (Гэмпшир).
Ок. 1120–1150 гг. План, западный
фасад



Саутгэльский собор (Ноттингемшир).
Начат в 1108–1114 г. Вид восточной
оконечности нефа



Саутгэльский собор (Ноттингемшир).
План, западный фасад



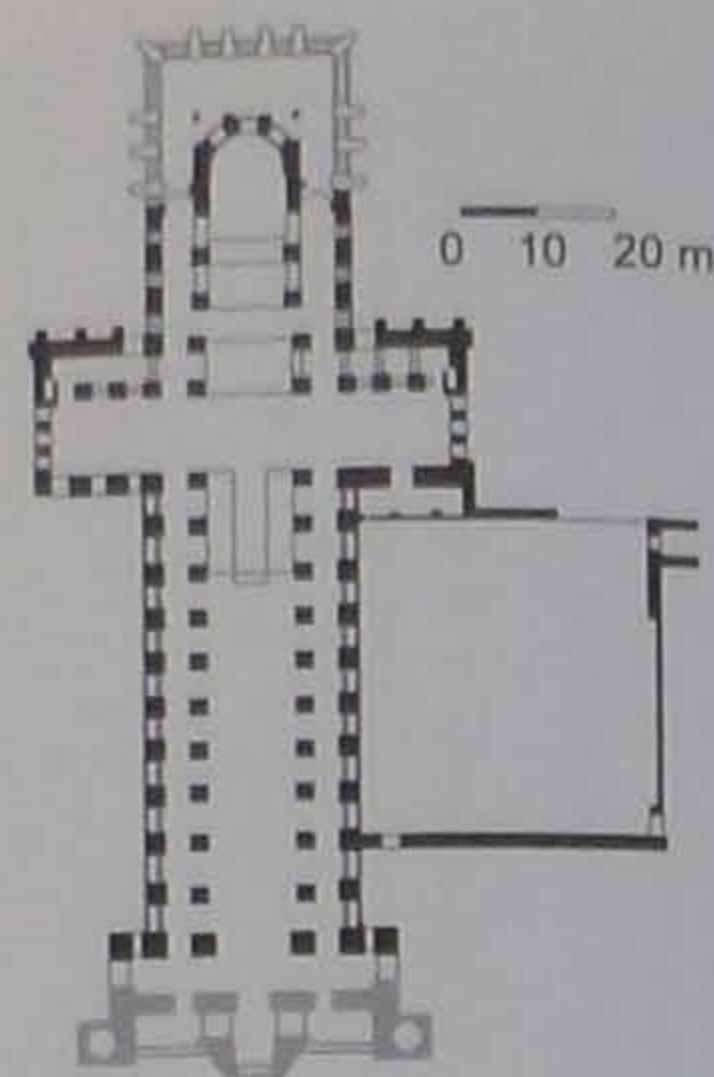
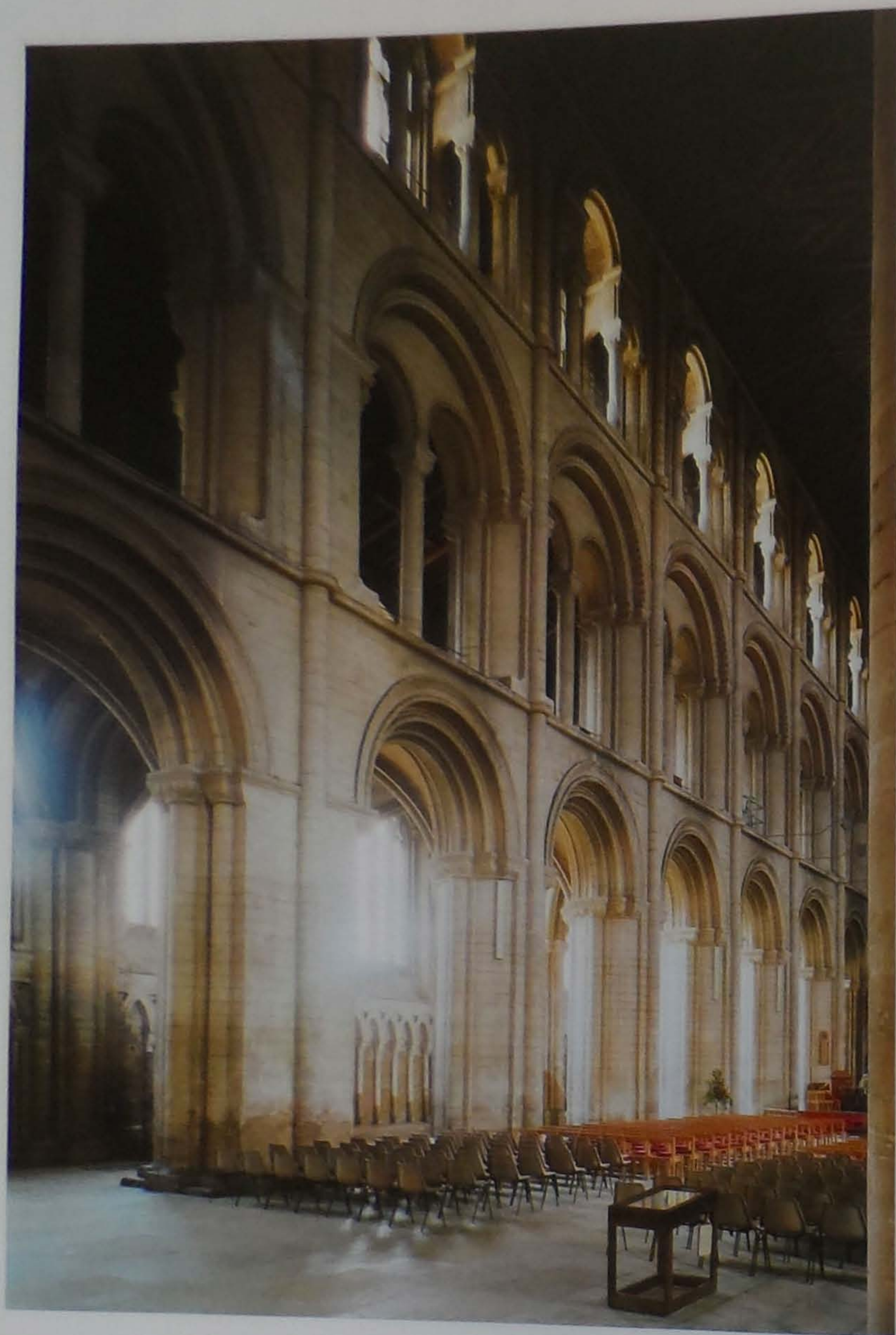
скопских церквей. В Уолтемском аббатстве (Эссекс) в 1110–1160 годах было возведено новое здание монастырской церкви (IV) с деамбулаторием и трансептом; центральный неф с галереями и боковые нефы стоят до сих пор, а круглые столбы и арки аркад говорят о непосредственном влиянии Даремского собора. В аббатстве Селби (Йоркшир) прослеживается постепенный переход к готическому стилю. Хор с эшелонированными капеллами, строительство которого было начато около 1100 года, впоследствии был заменен позднеготической постройкой, но романский трансепт, невысокое средокрестие и две восточные траверсы нефов сохранились. Начиная со второй двойной траверсы, в здании явно прослеживаются готические формы.

До нас дошли лишь наброски основного плана монастырской церкви в Чертси (Суррей), строительство которой было начато в 1110 году. А о кафедральном соборе в Эксетере (Девоншир), началом епи-

скопом Уильямом Уарелвейстом (ум. 1137) и освященном в 1133 году, известно лишь то, что над крыльями его трансепта возвышались две массивные башни.

Церкви в Чертси и Олд-Саруме наряду с Саутгэльским кафедральным собором в Ноттингемшире (с. 241), строившимся архиепископом Томасом II Йоркским (1108–1114) как коллегиальная церковь, и Ромсийским аббатством в Гэмпшире (с. 241), построенном около 1120–1150 годов для монахов-бенедиктинцев, считаются самыми древними постройками с прямоугольным хором или деамбулаторием. Этот тип деамбулатория, который считается изобретением английской романской архитектуры, можно возвести к континентальным криптам позднего каролингского периода с деамбулаториями. Лучшее всего сохранился хор Ромсийского аббатства, который к настоящему времени утратил только двухъярусную восточную капел-

Собор в Питерборо (Кембриджшир).
Начат ок. 1118 г.
Вид восточной оконечности нефа



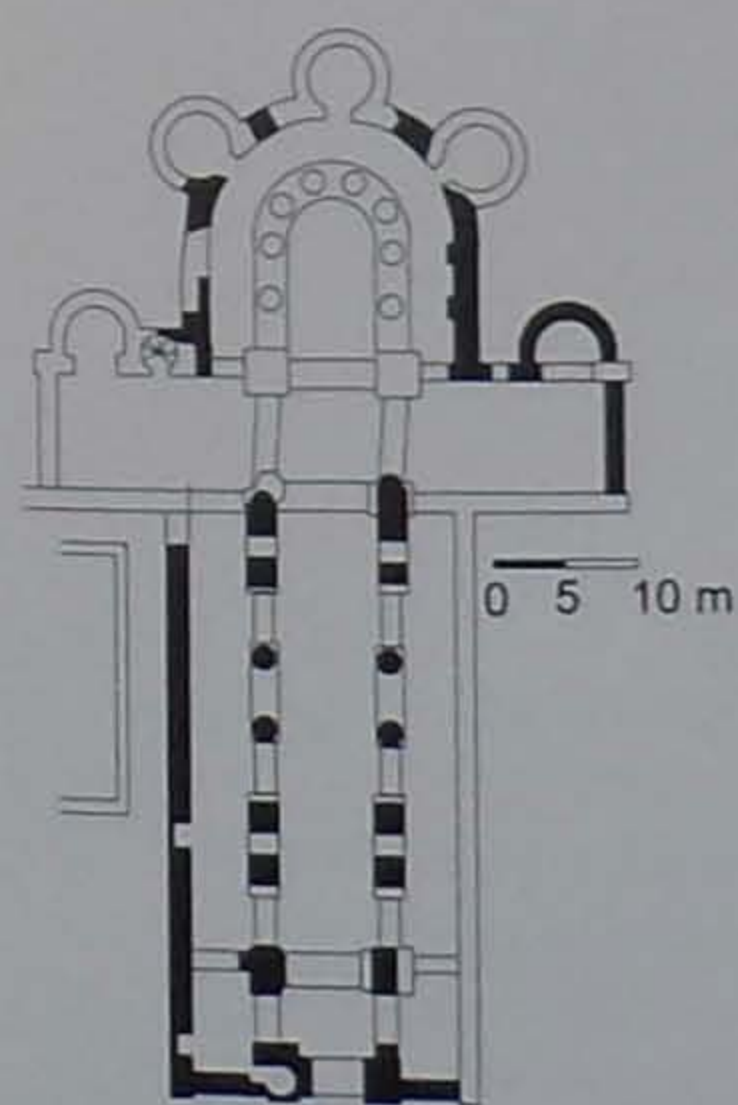
План здания, построенного аббатом
Жаном де Сизом



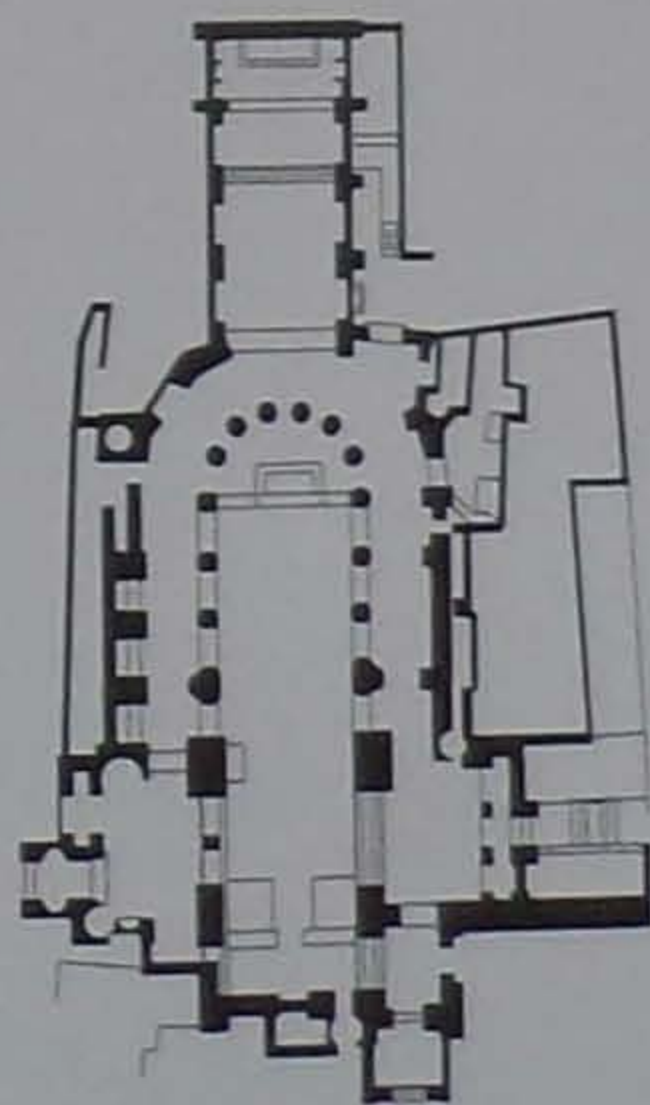
лу. Типичными образцами английской высокой романики являются нефы двух коллегиальных церквей. В Саутуэлле три яруса центрального нефа — аркады с круглыми столбами, галереи без тимпана, круглые окна за проходом — несут на себе деревянный свод (!), а боковые нефы перекрыты ранними нервюрными сводами на консолях. Собор в Ромси тоже обладает типично британской «системой акведука» в конструкции стен и снова перекрыт деревянным сводом! И хотя в Саутуэлле зодчие старались избежать любого вертикального акцента, создается впечатление, что в первой трети храма массивные круглые столбы проходят через галерею, как в Оксфорде или Джебборо.

Обе постройки входят в группу зданий, в которых каменные своды, запланированные в XI столетии, были заменены около 1120 года деревянными. Эти здания отличаются системой чередующихся опор и сравнительно обильным использованием декоративных элементов, а также позднейшим возведением в боковых нефах нервюрных сводов, популярность которых возрастала с каждым днем. Изменился и тип фасада: в Ромси использовался поперечный фасад, тогда как в Саутуэлле — изящный фасад с двумя парными башнями.

Важнейшей крупной постройкой конца классической романики в Великобритании является аббатство в Питерборо в Кембриджшире (с. 242), длина которого достигает 143 м. Строительство было начато около 1118 года, а в 1541 году монастырская церковь, посвященная святым Петру, Павлу и Андрею, стала собором. Монастырь был основан после 653 года королем Мерсии Падой. Прежде на месте собора стояла другая церковь, освящение которой состоялось в 972 году. Она сгорела при пожаре в 1116 году, и аббат Жан де Сиз (Джон де Суа, 1114–1125) заменил ее новым зданием. Он усовершенствовал принципы, проявившиеся в соборах Или и Нориджа, и в эпоху, когда во Франции зарождалась ранняя готика, постарался максимально «растворить» стены и осветить интерьер храма. К 1143 году был возведен хор, три придела которого заканчивались апсидами и в котором восьмиугольные столбы чередовались с круглыми. Впоследствии боковые приделы хора были перекрыты нервюрными сводами. Главная апсида играет очень важ-



Леминстерский приорат
(Херефорд-энд-Вустер), план



Лондон, бывшая монастырская
церковь св. Бартоломеу.
План хора и трансепта

ную роль, поскольку именно она задает последовательность ярусов хора. Во всех трех ярусах апсиды есть окна. Разделенный на два придела трансепт тоже состоит из трех вертикальных ярусов, как хор и центральный неф храма (ярус аркад, ярус галерей с тимпанами и ярус триолей). Трансепт имеет особую перегородку из опор и пересекающих их карнизов. Аббат Вильгельм де Ватервилль (1155–1175) начал строительство центрального и боковых нефов, которое было закончено до 1193 года при аббате Бенедикте (1177–1199) без изменения оригинального плана здания. Вместо многогранного деревянного свода XIII века центральный неф был перекрыт деревянным цилиндрическим. Готическая западная часть церкви с небольшими угловыми башенками и гигантскими нишами, напоминающими здание в Линкольне, была закончена ко времени освящения храма в 1238 году.

Период классической романики в Англии завершился около 1135 года вместе с концом правления Генриха I. Основной постройкой Генриха стало Редингское аббатство в Беркшире, от которого остались лишь небольшие участки трансепта и самый конец Садов Форбери. Монастырь был основан в 1121 году, а в его церкви, освященной Бекетом в 1164 году, похоронен прах короля. Его усыпальницу, расположенную перед высоким алтарем, охраняли клянийские монахи из Льюиса.



Церковь была похожа на церковь Леминстерского приората в Херефорд-энд-Вустер (с. 243, внизу слева). Приорат подчинялся Редингскому аббатству, а храм представлял собой трехнефную базилику с трансептом, башней над средокрестием и радиальными капеллами. После распада обители в 1539 году церковь начала разрушаться, и сейчас от нее сохранились лишь ступенчатый портал и северный боковой неф.

Церковь приората Сент Бартоломеу в Лондоне (с. 243, внизу справа) была построена в 1123 году Рахере, фаворитом Генриха, и также имела деамбулаторий с радиальными капеллами. Рахере совершил паломничество в Рим, во время которого заболел и поклялся основать больницу. Он стал первым настоятелем основанной им обители и умер в 1143 году. Вряд ли он застал окончание строительства монастырской церкви, которая действовала по уставу черных августинцев. Хор с боковыми приделами, мощными круглыми столбами, галереями и клиресторием производит глубокое впечатление.

Снаружи Уимборнский кафедральный собор в Дорсете выглядит абсолютно готическим, но внутри сохранились значительные участки, построенные спустя несколько десятилетий после 1120 года. Неф сокращен до двух ярусов, и круглые столбы покрыты позднероманскими балками. В церкви Сент Кайнебурга (святой Кинебурга) в Касторе в Кембриджшире (с. 243, вверху) доминирует величественная башня над средокрестием — единственный сохранившийся от романской эпохи участок здания. Столбы средокрестия украшают капители с небольшой лепниной.

Английская архитектура позднероманского периода

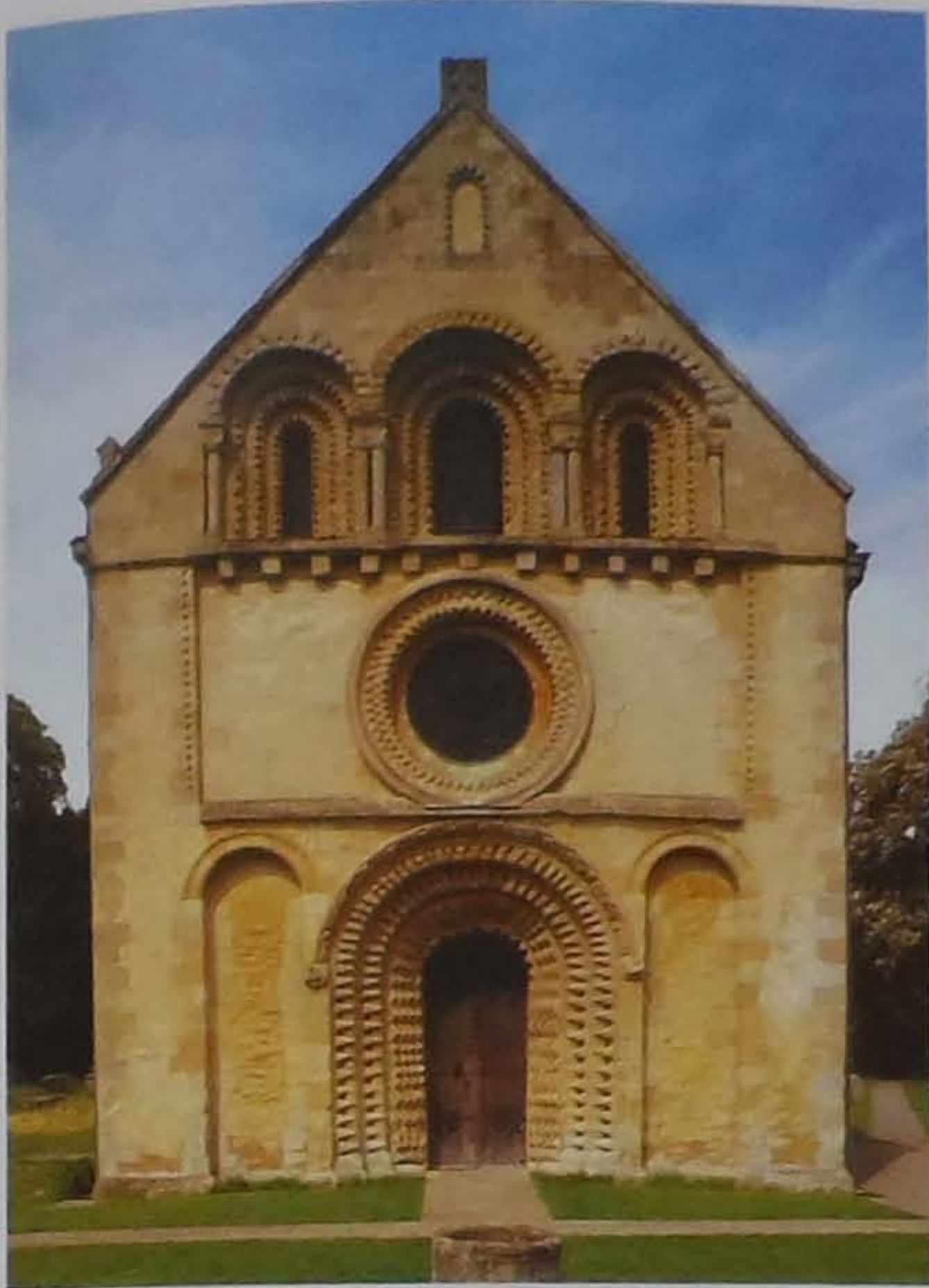
Позднероманский период в английском зодчестве соответствует правлению трех королей — Стефана Блуаского (1135–1154), Генриха II (1154–1189) и Ричарда I Львиное Сердце (1189–1199), хотя готический стиль проник в Великобританию еще при Генрихе II со строительством около 1160 года церкви Темпл в Лондоне. В эпоху поздней романики не было возведено ни одного крупномасштабного здания. Этот период характеризуется добавлением новых декоративных элементов к уже строящимся зданиям, примером чему может служить западная часть Илийского собора, и строительством нескольких мелких памятников.

К самым выдающимся постройкам того времени относятся приходская церковь Килпека (Херефорд-энд-Вустер, 1150), которая представляет собой зал с квадратным хором, заканчивающийся апсидой, и богато декорированным южным порталом (с. 323); бывшая церковь августинского приората (Крайстчерч) в Оксфорде с богато декорированными аркадами; центральный и боковые нефы Уэрксопского приората в Ноттингемшире, где встречается система чередующихся опор (круглых и многогранных столбов); украшенный скульптурами южный портал нефа Малмсберийского аббатства в Уилтшире; конструкция стен прямоугольного здания капитула в Мач-Уэнлок в Шропшире (стены относятся к 1160–1180); здание капитула Бристольского собора; капелла Богоматери в Гластонберийском аббатстве (Сомерсет) с переплетающимися слепыми аркадами, которые также появляются около 1200 года в церкви Сент Кросс Хоспитал в предместье Уинчестера. Прекрасными образцами позднероманского орнамента являются порталы небольших церквей в Иффли в Оксфордшире (с. 245, вверху слева), Барфрестоне (с. 245, справа) и Пейтриксбурне в Кенте (с. 244 и 245, внизу слева), датируемые последней третью XII столетия.

Иффли (Оксфордшир), западный
фасад романской церкви.
Последняя треть XII в. (вверху)

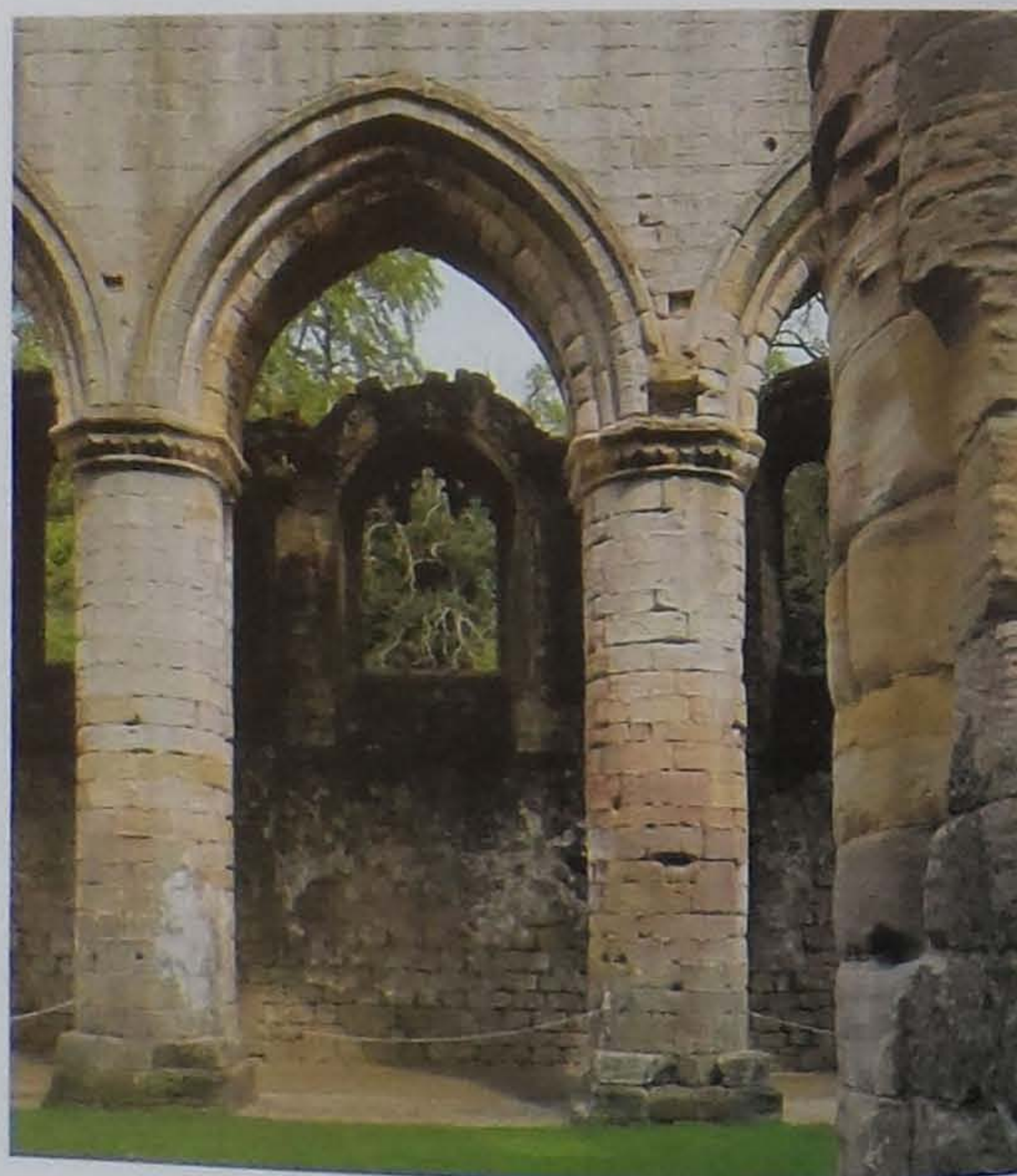
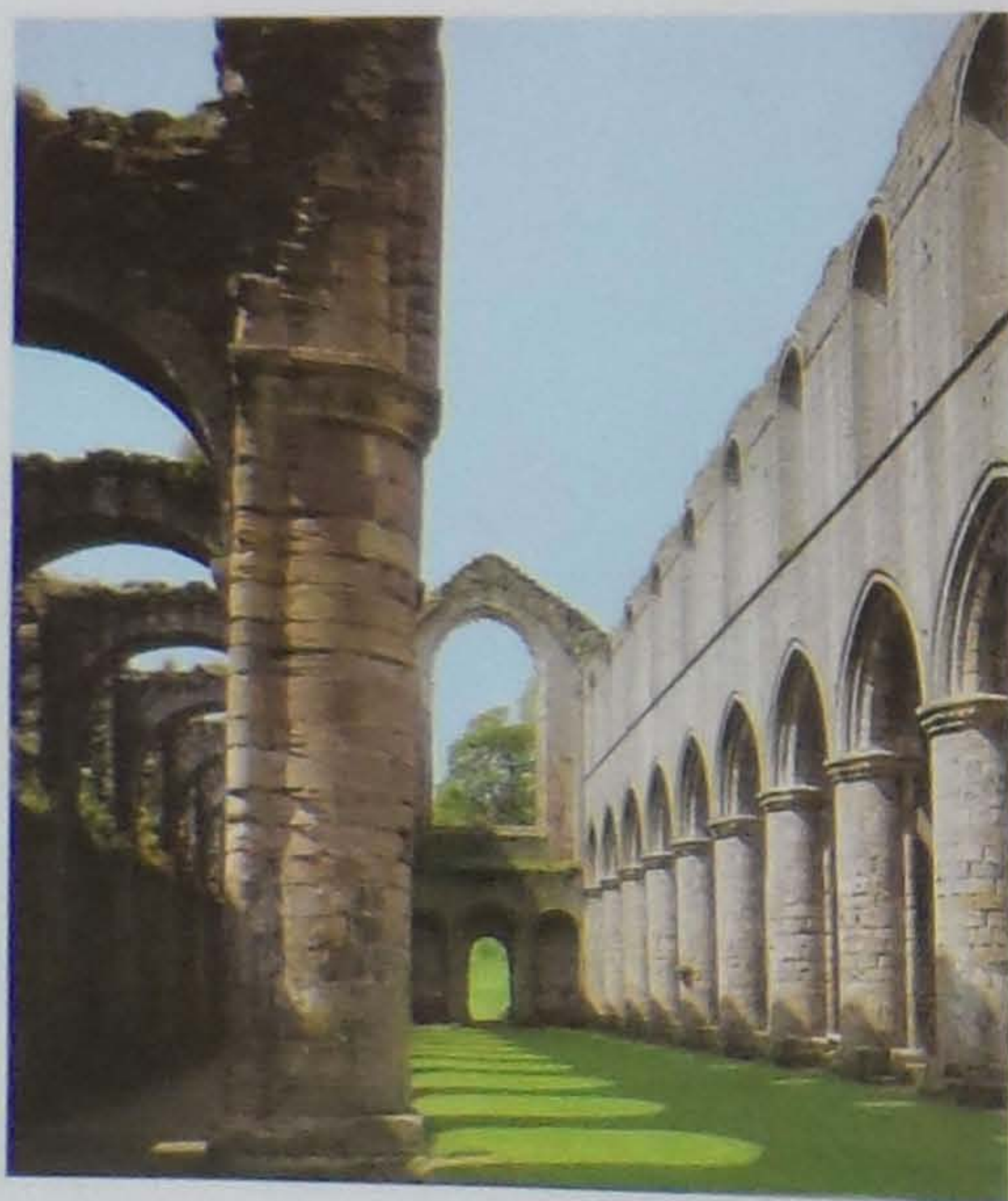
Пейтриксбурн (Кент). Романская
церковь. Деталь архивольта (внизу)

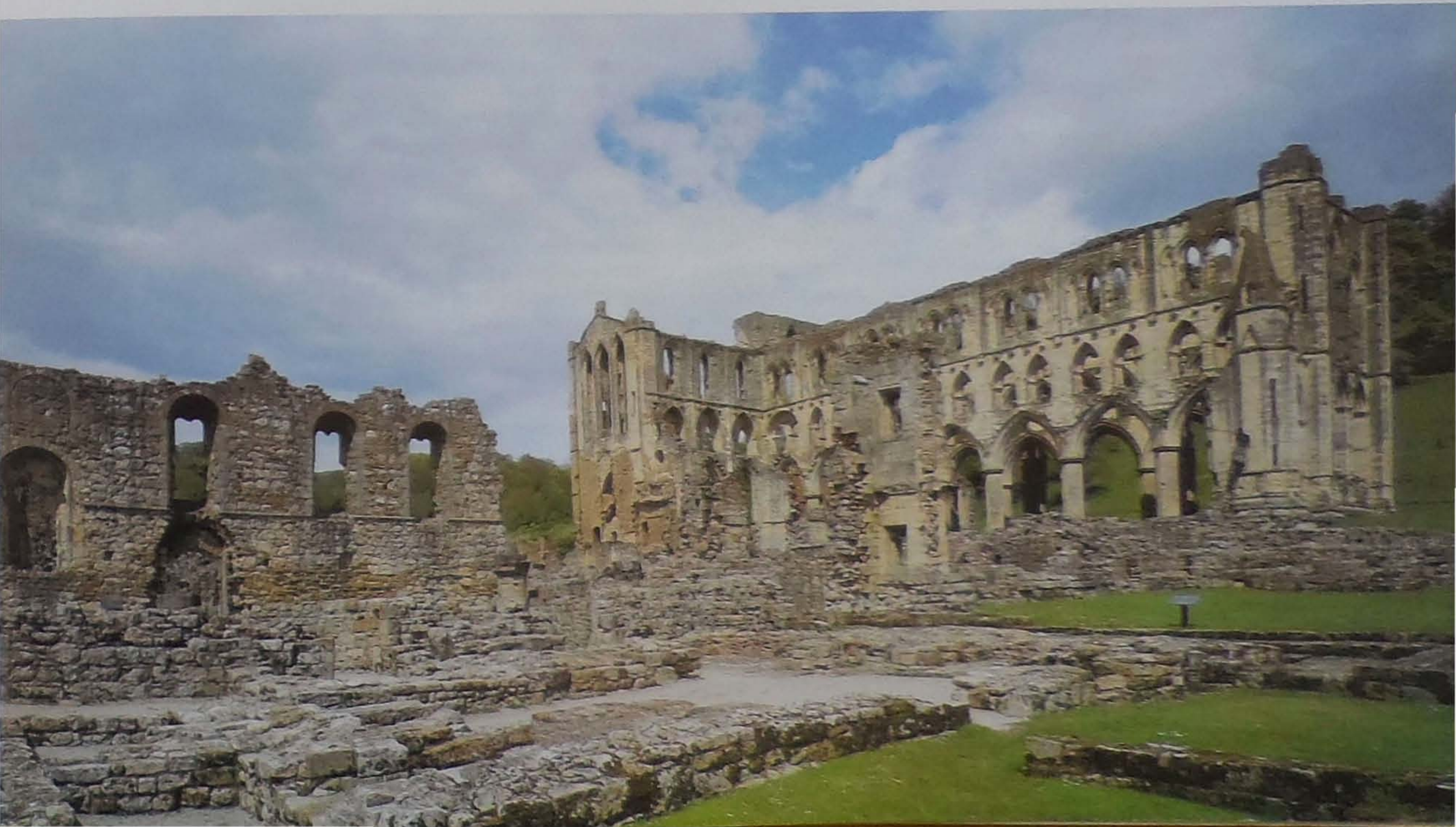
Барфрестон (Кент). Романская
церковь. Последняя треть XII в.
Внешний вид (вверху) и деталь
портала (внизу)

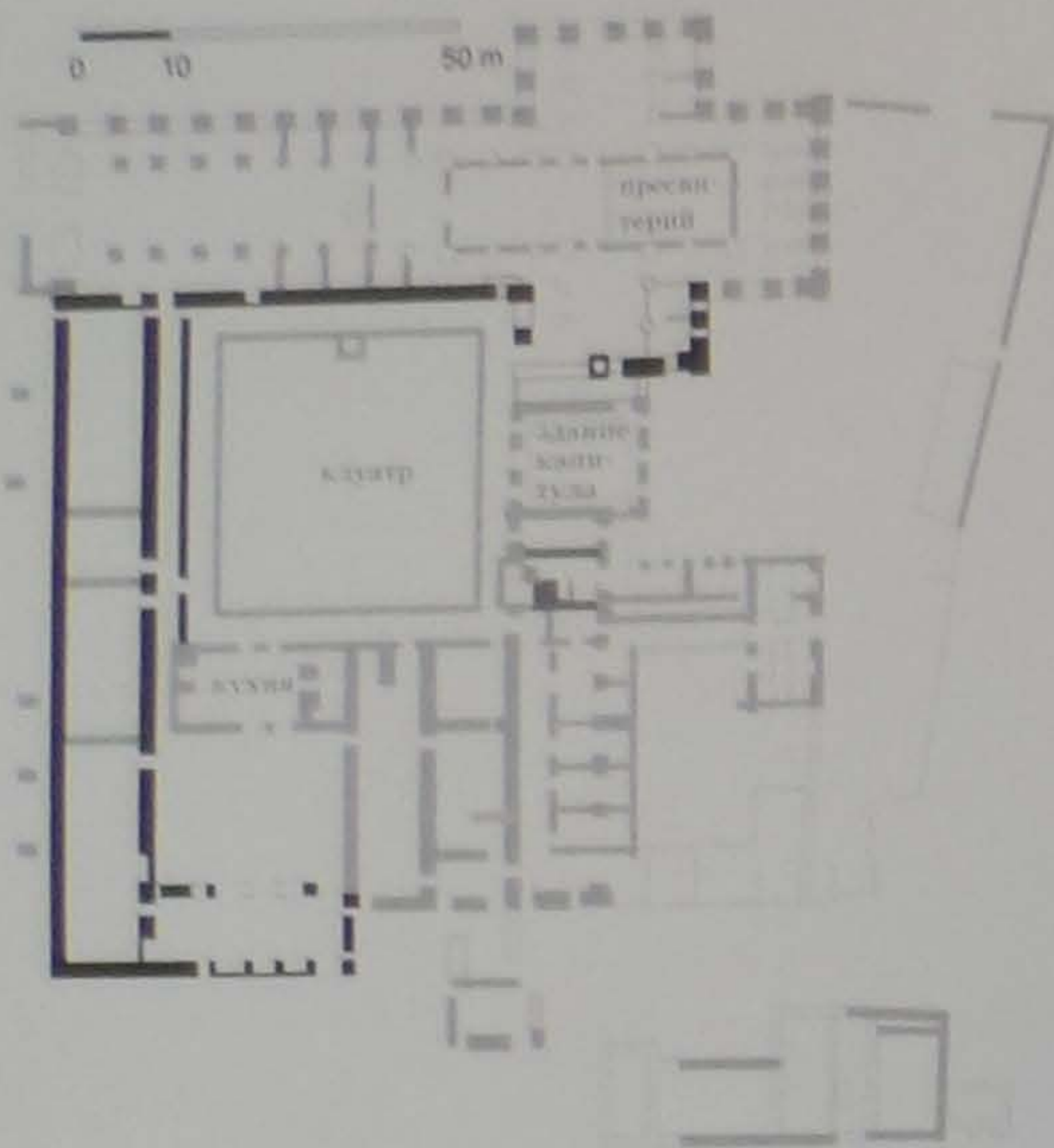


Аббатство Фаунтейн (Йоркшир),
бывший цистерцианский мона-
стырь. Основан в 1133 г.
Внешний и внутренний вид руин
монастырской церкви

С. 247:
Аббатство Ривоулькс (Йоркшир),
бывший цистерцианский мона-
стырь. Основан в 1132 г.
Внешний вид оставшихся участков
монастырских стен и церкви







Цистерцианские аббатства

Архитектура английских соборов и бенедиктинских монастырей следовала традициям Нормандии. Но с 1120 года цистерцианцы постепенно приносили в Британию другой французский культурный ландшафт. К 1160 году ордену цистерцианцев принадлежало 51 аббатство на территории Британии. И хотя большинство цистерцианских построек не дошло до нашего времени, по сохранившимся остаткам можно установить, что церкви и монастыри (с. 246–247) следовали романскому стилю Бургундии. Во времена Бернарда Клервоского (1090–1153) было построено пять образцовых монастырей, в том числе аббатство Фонтене (с. 134–135), сформировавших тот идеал, к которому стремились строители цистерцианских обителей в Британии. В каждой монастырской церкви есть трансепты, боковые нефы и прямоугольные апсиды, число которых колеблется: от трех (Уэйверли в графстве Суррей, 1128) до пяти (Тинтернское аббатство в Гузенте, 1131, аббатство Роше в Йоркшире, 1147) или семи (аббатство Ривоулькс, 1132, и аббатство Фаунтейн в Йоркшире, 1135). В них отсутствуют башни, богатый декор и ярко выраженное членение и, в отличие от французских моделей, редко можно встретить каменный свод. Некогда внутри этих аскетических зданий царил строгий покой. Но от всех цистерцианских аббатств сохранились лишь живописные развалины. Следы бургундского цистерцианского стиля в Тинтерне и Фаунтейне, в Кёрксталле (Йоркшир) и Билдво (Шорпшир) проявляются в основном плане зданий, в форме столбов, в аркадах со стрельчатыми арками и в гладко отесанном камне. Из Франции пришла и идея сводов со стрельчатым очертанием в боко-

вых нефы и в области хора, в то время как стрельчатые своды в центральных нефы без окон, характерные для континентальной цистерцианской архитектуры, не завоевали популярности в Англии. Центральные нефы в английских цистерцианских церквях, вероятно, имели деревянные перекрытия, хотя в постройках в Кёрксталле и Билдво были нервюрные своды над хором.

Цистерцианские церкви в Байленде (Йоркшир), Роше (Йоркшир), Фёнесе (Ланкашир) и Джервоулксе (Йоркшир), строительство которых началось в конце XII века, показывают, что строгие нормы цистерцианского зодчества первой половины XII столетия в Британии смягчаются. Церковь Байлендского аббатства (с. 248 вверху слева) имела трансепт с боковыми приделами и деамбулаторий, а в аббатстве Роше еще в 1170-х годах появились следы готического стиля.

Приходские церкви вплоть до 1200 года возводили, ориентируясь на романские модели. В то же время восстановление Кентерберийского собора после пожара в 1174 году привело к появлению первого крупного здания, которое во всех элементах и деталях следовало континентальным раннеготическим моделям, таким как собор в Сансе.

Церковная архитектура Уэльса, Ирландии и Шотландии

По сравнению со значительными религиозными постройками Англии, церкви в Уэльсе, Ирландии и Шотландии играют гораздо более скромную роль в истории романской архитектуры. Мало зданий той эпохи сохранилось до нашего времени, чтобы можно было легко восстановить развитие романского стиля в этих областях. Тем не менее везде очевидно нормандское влияние: примером могут

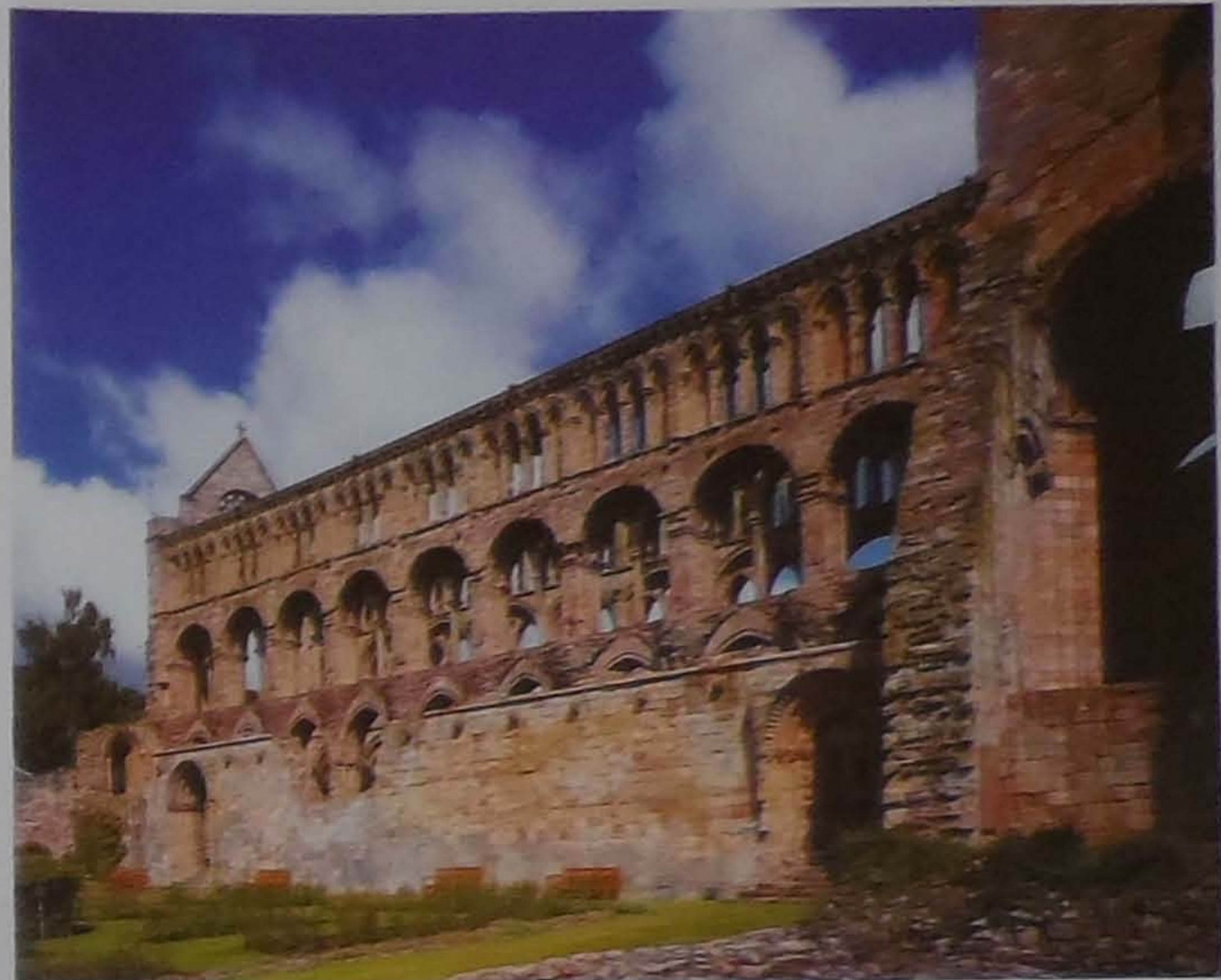
служить мрачные центральный и боковые нефы собора в Сент-Дэвид в Уэльсе (1190–1198), построенного в низине.

Среди романских построек Ирландии, которая входила в состав Нормандского королевства с 1170 года, стоит упомянуть капеллу Кормака с цилиндрическим сводом (1127–1134), стоящую на горе Кашел (с. 248, вверху справа); руины цистерцианских аббатств в Меллифонте (от монастырской церкви, освященной в 1157, осталось лишь основание стен) и в Джерпойнте (вторая половина XII в.); тонкую 28-метровую башню в Адморе; собор в Клонферте, портал которого усеян многочисленными лепными головами. Церковь Сент Кевин в Глендалуте — крохотное каменное здание с крутой крышей и круглой башней — доказывает существование давней традиции небольших каменных церквей, принадлежащих ирландским монахам.

Важнейшая романская церковь Шотландии была построена во времена правления короля Давида I (1124–1153) в бенедиктинском аббатстве в Данфермлине (Файф), основанном около 1070 года. Там покоился прах одиннадцати королей и королев Шотландии. Аркады трехъярусного центрального нефа и боковые нефы монастырской церкви (внизу), которая была освящена в 1150 году, являются точной копией Даремского собора, а ее наружное убранство напоминает Йоркский собор. Образцом поздней шотландской романики (1180–1200) является массивная полуразрушенная башня в западной части аббатства Келсо (основано в 1126) на границе между Англией и Шотландией. В близлежащих деревнях монахи реформированных орденов возвели «пограничные аббатства». Эти величественные руины XII века служили источником вдохновения для художников эпохи романтизма. Цистерцианцы построили в 1136 году аббатство в Мелроз, августинцы основали в 1138 году монастырь в Джебборо (вверху), а премонстранты в 1140 году — обитель в Драйбурге. Цистерцианская обитель послужила моделью для других построек этого ордена в Шотландии. План церквей и их своеобразие показывают, что едва ли существовал «шотландско-нормандский» стиль. Это подтверждают и сохранившиеся романские участки собора Сент Эндрюса, строительство которого было начато в 1160–1170 годах; хор собора был перекрыт каменным сводом.

Светская архитектура

Норманны, воины и завоеватели, должны были уделять большее внимание не возведению домов Господних, а строительству фортификационных сооружений (замков, городских стен) для защиты городов и деревень. Они покрыли всю территорию Британии, особенно южное побережье, зданиями, принадлежавшими прежде военной знати. Эти строения символизировали суверенную власть, их грозный облик наглядно выражал систему правления, навязанную покоренной стране. Церковные постройки того времени можно расценивать как выражение единства «королевской власти» (regnum) и «религиозной власти» (sacerdotium), которое диктовалось завоевателями. Оборонительные сооружения являются демонстрацией силы и власти. Романские церкви также можно считать выражением социального и религиозного мироустройства, прообразом реального феодального мира, где завоевание светской и духовной власти играет весьма важную роль. Оборонительные укрепления часто строились и управлялись епископами, защищая в чужой стране новых правителей и помогая контролировать экономику, политику и культуру местных народов. Ордрик Виталис (1075 — ок. 1142), нормандский историк из Сент-Эвроль, признавал,



Бенедиктинское аббатство в Данфермлине (Шотландия), бывшая монастырская церковь. Монастырь основан в 1070 году

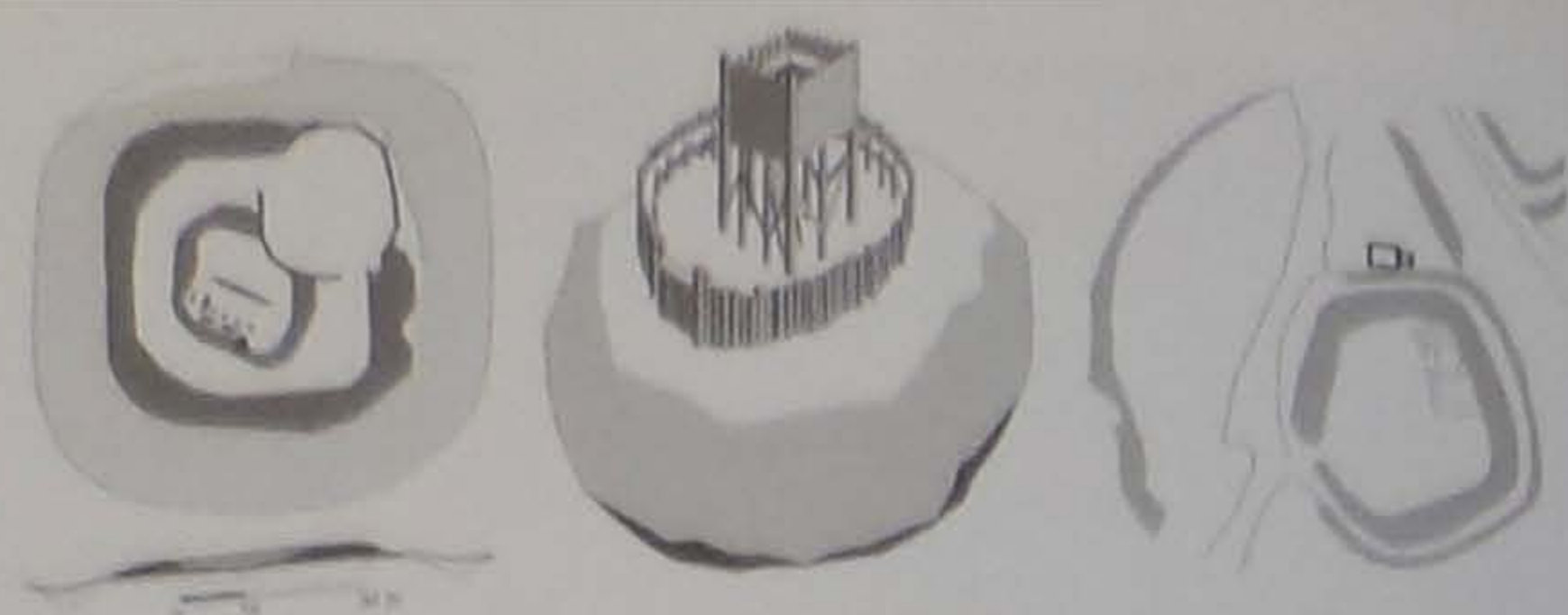
Лондон, Тауэр. Начат ок. 1078 г.
Внешний вид

Слева направо:
Гото (Линкольншир), план замка
Эбинджер (Суррей), насыпь и башня
Ашли (Гэмпшир),
циркумвалляционная линия



что именно замки, построенные его соплеменниками, позволили им навсегда обосноваться в Англии. «Укрепления норманнов, называемые замками, — пишет он, — не были известны в областях Англии, и потому англичане, несмотря на всю их храбрость и воинское искусство, не смогли оказать должного сопротивления врагам». Англосаксонская хроника 1137 года добавляет следующее: «Они принудили бедный деревенский люд работать над строительством замков. А когда замки были закончены, там поселились демоны и головорезы».

Самыми ранними фортификационными сооружениями, построенными завоевателями в Англии, явились так называемые замки «из земли и дерева». Раскопки показали, что существовало два основных типа построек, относящихся главным образом к концу XI и XII веков: «кольцевые» замки и замки, состоящие из «земляного вала и двора», которые были гораздо больше распространены в Англии и Уэльсе, чем «кольцевые», — их соотношение составляло приблизительно 750 к 190, — но неизвестно, от чего зависела такая популярность «земляных» замков. «Кольцевые» замки строились быстрее и требовали меньших средств, но для обороны «земляного» замка требовалось гораздо меньшее число людей. Такие замки состояли из четырех элементов: как правило, искусственной земляной насыпи (вала) высо-



той 5–10 м, деревянной башни на вершине вала, рва или стен и одного или нескольких внутренних дворов, которые были защищены земляными стенами и частоколами и содержали жилые помещения и конюшни. Рисунки «земляных» замков можно встретить на гобелене Байё (с. 218); помимо сооружения вала в Гастингсе, там также изображены валы в Доле, Динане и Рене (Бретань) и в Байё (Нормандия). Хорошо изучены «земляные» крепости в Гото в Линкольншире (вверху справа) и Ген-Домене (Монтгомеришир), который, предположительно, был построен Роджером Монтгомеришским около 1071 года. Деревянные постройки на валу могли быть самыми разнообразными. Некоторые представляли собой простые смотровые башни, как в Эбинджере в Суррее (вверху справа), другие были многоэтажными фортификационными жилыми башнями, как в Раддлане (Клуид).

«Кольцевые» замки тоже различались по размерам и форме. Большинство из них были круглыми. Они состояли из рва или стен, укрепленных деревянным частоколом, а внутри располагались различные постройки, например замок Ашли в Гэмпшире (вверху справа). «Кольцевые» замки не были изобретением норманнов: в Ирландии встречается целый ряд таких замков, относящихся к VI веку.

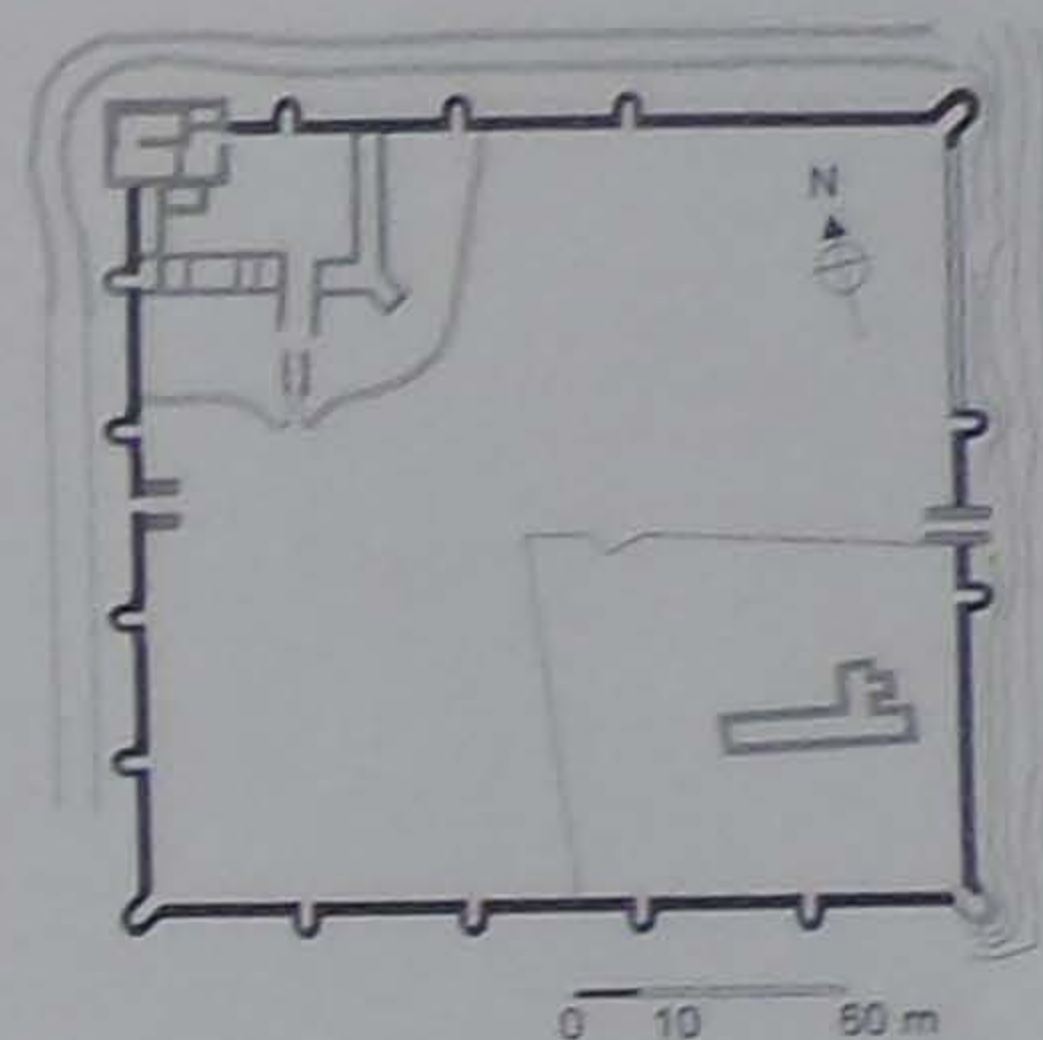
Часто норманны возводили крепости внутри более древних укреплений: иногда это были римские форты, например Портчестер в Гэмпшире (с. 251, вверху справа) или англосаксонские поселения, как в Плешей в Эссексе. В больших и малых городах, таких как Йорк, Норидж, Линкольн, были снесены целые жилые кварталы, ради возведения на их месте крепостей.

Как и во Франции (с. 174 и далее), в Британии строились и каменные постройки, и деревянные башни. Каменные донжоны (жилые фортификационные башни) впервые появились во Франции около 950 года, в Дуэ-ла-Фонтен (Мен и Луара) и Ланже (Эндр и Луара), а в Великобритании они не встречались до 1067–1070 года, когда Уильям Фиц-Осберн построил огромную прямоугольную башню-крепость в Чепстоу (Гуэнт).

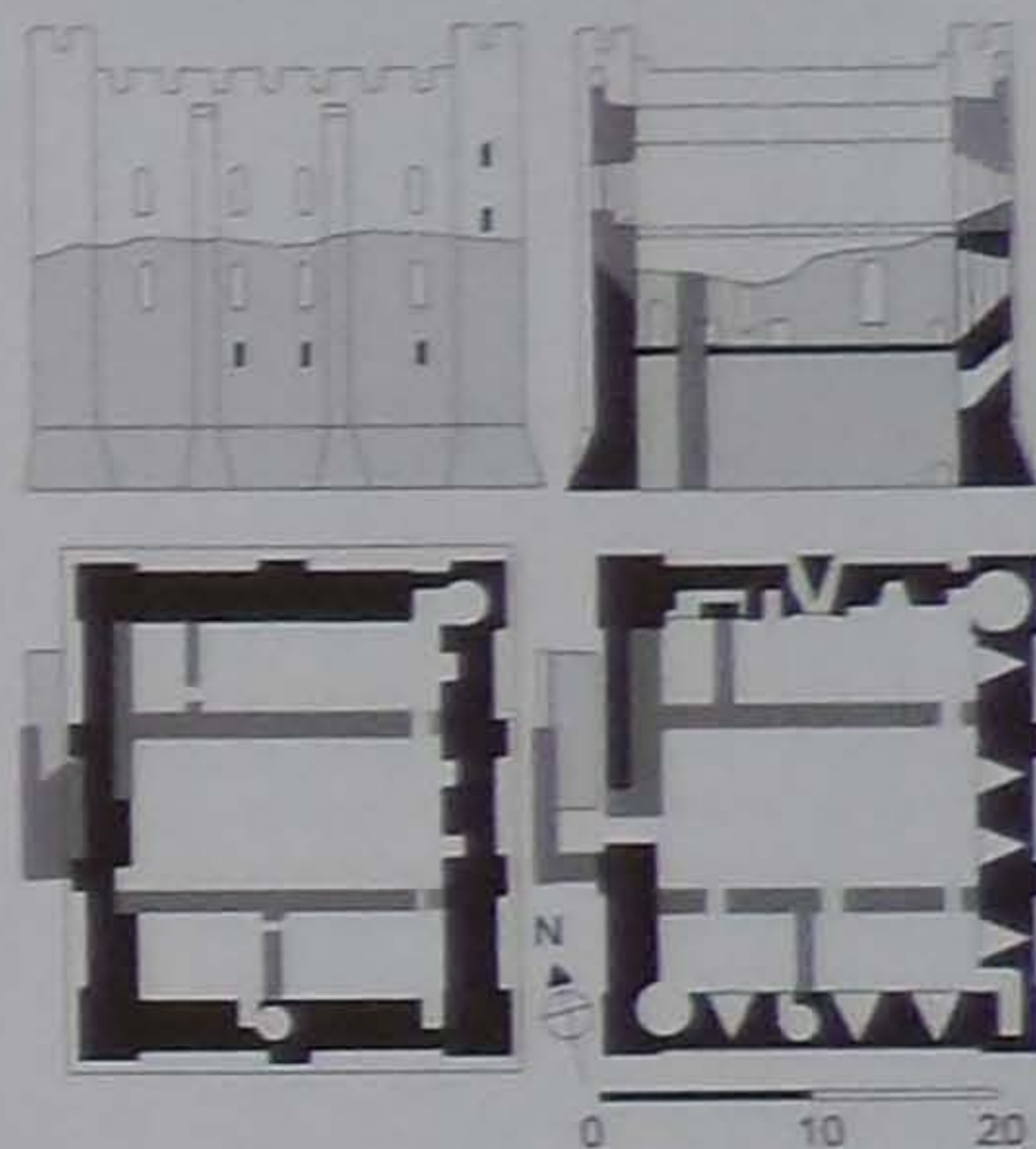
Сохранившиеся до нашего времени фортификационные постройки позволяют проследить развитие укреплений от прямоугольных или квадратных башен-крепостей в Кентерберии (с. 251, внизу справа), Карлейле и Хедингеме (Эссекс) через круглые башни-крепости в Конисбро в Йоркшире (с. 251) и полигональные постройки в Атлоне (Уэстмит) к высоким башням со множеством помещений, возведенным в позднее Средневековье, как Таттершелльский замок в Линкольншире.

Из письменных источников известно о многочисленных жилых постройках эпохи романики (Инверфорест в Стаффордшире), но немногие из них дошли до нашего времени. В Урайттле (Эссекс) был раскопан королевский охотничий домик. Необычная судьба постигла Касл-Эйкр в Норфолке: слегка укрепленный жилой дом на две семьи, датируемый концом XI века, был превращен около 1140–1150 годов в многоэтажную крепость.

Светское романское зодчество заканчивается около 1200 года. Как и на континенте, иностранные влияния (например, восточная архитектура), новые архитектурные техники (нервюрные своды), новые методы нападения и обороны зданий (выступающие башни и бойницы, позволяющие лучникам стрелять вдоль стен крепости) и возрастающие запросы человека, стремящегося к престижу и комфорту, изменили облик и интерьер зданий.



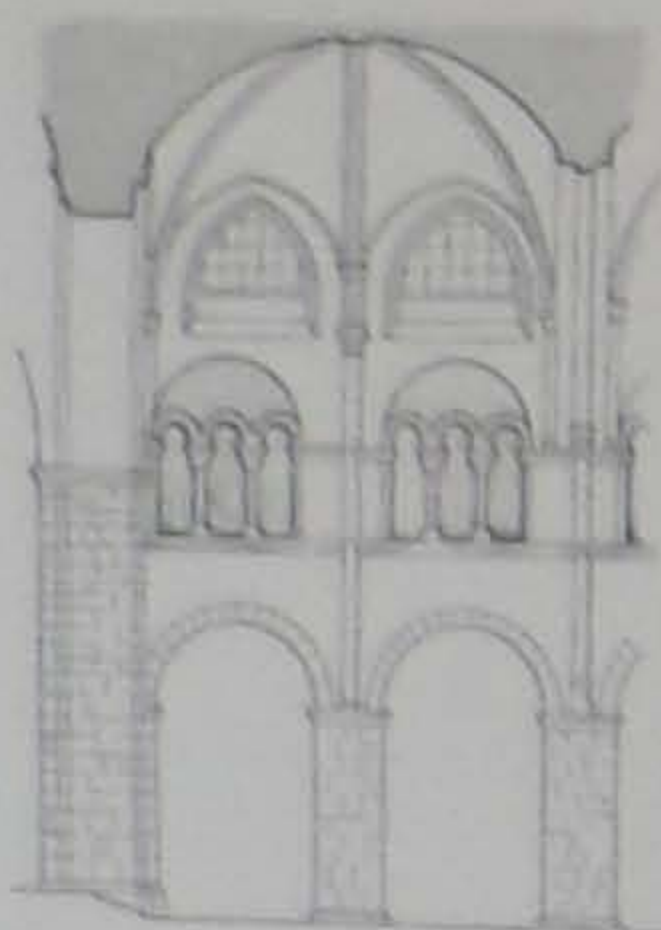
Замок в Портчестере, план



Замок в Кентерберии.
Вертикальный план (вверху),
план первого этажа (внизу слева),
план второго этажа (внизу справа)

Тронхейм, собор.
Трехъярусное строение стен
в северном крыле трансепта

Романская архитектура в Скандинавских странах
История европейской архитектуры, разумеется, не ограничивается архитектурным наследием Западной Европы. Поэтому мы остановимся на основных памятниках романского зодчества Центральной и Восточной Европы, оставив за рамками данной книги памятники православного зодчества Восточной Европы.

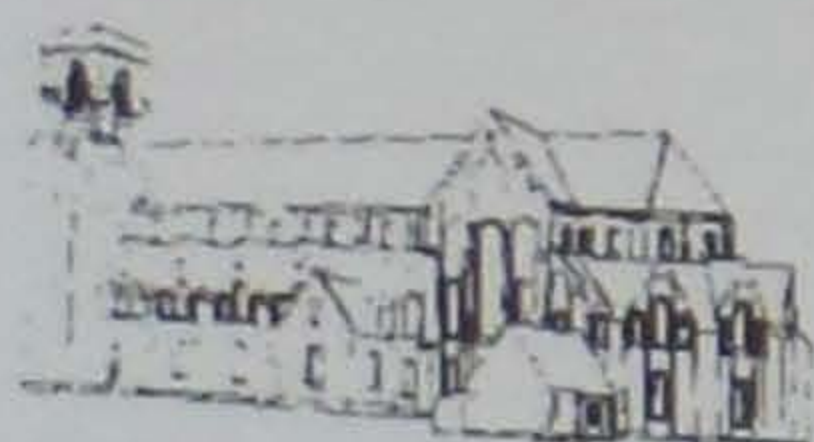


Собор в Риббе. Схематический разрез
стен нефа

Дания
В Дании романский период наступил после окончания эры викингов (800–1066), в конце XI столетия. Если до этого времени зодчие знали единственный строительный материал — древесину, то теперь они стали использовать камень и кирпич. В прав-



Калунборг,
Вор Фруе Кирхе.
План



Собор в Роскилле, Дания. Верти-
кальный план, 1175 — ок. 1240 гг.

ление Вальдемара Великого были возведены соборы Риббе (1150/70–1225; слева) и Виборга в Ютландии, в которых прослеживается сильное влияние архитектуры Нижнего Рейна. Первый представляет собой трехнефную базилику с башнями в западной части и с раннеготическим нервюрным сводом, возведенным около 1250 года. Собор в Виборге строился как дочерний от Лундского (Швеция) и был закончен около 1150 года. В 1846–1874 годах храм перестроили в неоготическом стиле, так что от оригинальной постройки до нас дошла лишь крыша с боковыми приделами. Особый интерес представляют романские участки собора в Орхусе в Ютландии (ок. 1200–1250), который был перестроен после 1400 года в готическом стиле; бенедиктинская кирпичная базилика в Рингстеде в Зеландии, построенная около 1160 года по образцу церквей Ломбардии; цистерцианская церковь в Сорё в Зеландии (базилика с трансептом, после 1161) и возведенная в 1170–1190 гг. пятибашенная центрическая замковая крепостная церковь в Калунборге в Зеландии (внизу слева).

Знаменитые круглые церкви в несколько ярусов тоже датируются второй половиной XII века. Они совмещали в себе функции религиозного и оборонительного сооружения. Четыре из семи таких храмов-крепостей сохранились на острове Борнхольм (Нюкер, Олскер, Нюларскер и Эстерларскер). Эпоха готики наступила в северных странах позднее, чем в остальной Европе, — не ранее 1200 года, когда



Эстерларс, Эстерларс Кирхе.
Разрез и план



кирпичный собор с галереями в Роскилле в Зеландии (внизу слева), начатый епископом Абсаломом около 1170 года и служивший местом погребения нескольких королей, был перепланирован по образцу раннеготических зданий Северной Франции. Во время археологических раскопок на месте этого храма были обнаружены остатки другой церкви, построенной между 1040 и 1084 годами. Она считается самой древней датской каменной церковью.

Норвегия

В отличие от Дании и Швеции, куда христианство проникло из Северной Германии в IX–X столетиях, христианизация Норвегии началась лишь в конце X века и продолжалась вплоть до 1000 года — до эпохи правления Олафа II, объединившего страну после короткого периода раздробленности. Два главных собора Норвегии многое заимствовали из английской архитектуры. Строительство собора в Ставангере было начато около 1130 года английским епископом, что заметно в типично английских круглых столбах нефа, повторившихся и в ныне разрушенном кафедральном соборе Хамара. 74-метровый собор Нидарос в Тронхейме (вверху справа), начатый в XI веке, является самой длинной церковью Скандинавии. Хор в нем соединен с октагоном, где расположена гробница св. Олафа (ум. 1030), и напоминает ротонду хора Кентерберийского собора. От бывшей францисканской церкви в Бергене сегодня остался лишь фасад конца

XII века с двумя башнями. Среди многочисленных каменных церквей, построенных в самом начале XII века, выделяются церкви Гамле Акерс в Осло, Тингштад и Виксёйри.

Главным вкладом Норвегии в развитие романского искусства Скандинавии являются 25 сохранившихся деревянных церквей, возведенных в XI–XII столетиях. Они встречаются только в Северной Европе. Эти церкви построены из вертикальных планок пропущенных между угловыми закругленными столбами, поднимающимися до самых стропильных ферм главной области здания. Снаружи здание часто окружено проходом с аркадами, а крыша состоит из нескольких ярусов двускатных



Урнес, деревянная церковь

крыш. Самыми удивительными образцами деревянного зодчества Норвегии являются церкви в Урнесе (ок. 1060; внизу справа), в Ломе, с остроконечной башней XI века (перестроена в 1630) и, конечно, в Боргунне (ок. 1150; слева), с искусно вырезанными порталами, щипцами в виде драконов, руническими надписями и шестиярусной двускатной крышей.

Самая красивая светская постройка средневековой скандинавской архитектуры — дворец короля Хокона для приемов в Бергене.

Швеция

Единственная сохранившаяся деревянная церковь Швеции находится в Хедареде (Вестергётланд, ок. 1500). Крестообразная в плане придворная церковь в Сигтуне (Упланд) выложена на бутовой кладке.



Боргунн, деревянная церковь

Придворная церковь, в Хусбю (Вестергётланд) была значительно больше. Ее называют «колыбелью скандинавской архитектуры», т. к. в начале XII века старая деревянная церковь 1020 года, была заменена новым каменным зданием. Массивный собор в Скара (Вестергётланд) пережил несколько перестроек, его крипта датируется XI столетием. Церковь Гамла в Уппсале, от которой сохранились область хора и средокрестие, возможно, была построена в 1130 году, значит, она может считаться самой древней шведской епископской церковью.

В 1145 году, когда Швеция входила в состав Дании, была освящена восточная часть собора в Лунде (Мальмёхус). Здание представляло собой базилику с системой чередующихся опор, выступающим трансептом, хором и фасадом с двумя парными



башнями. Строительство было начато около 1110 года при короле Нильсе (1104–1134) и первом архиепископе Ассере (ум. 1134).

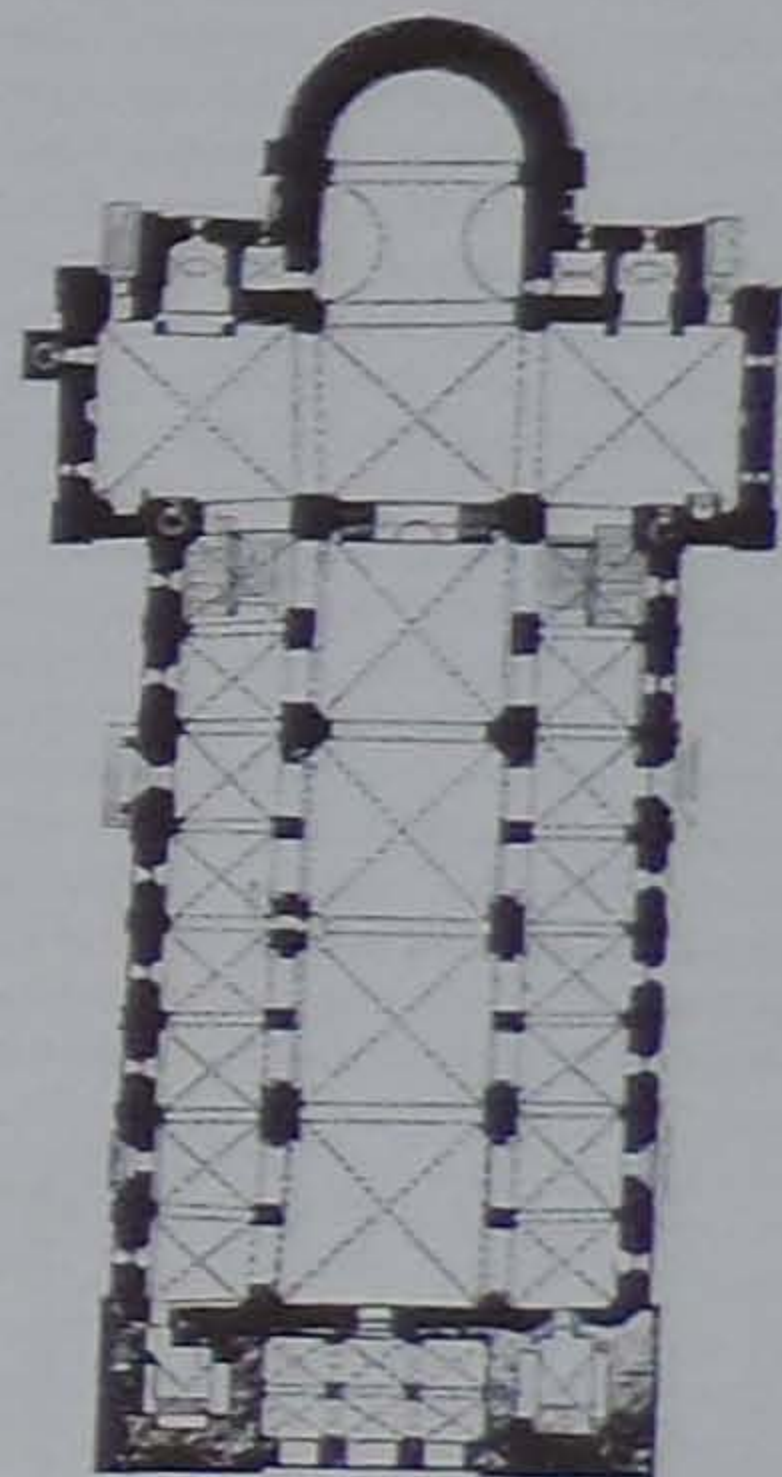
В конце XII века архитектура Швеции испытала целый ряд иностранных влияний.

Финляндия

Христианизация юго-западной Финляндии началась лишь около 1150 года. В 1156 году Хенрик, епископ Уппсалы, был убит во время миссионерской деятельности и погребен в предшественнице современной церкви в Ноуснайнен. Миссионерская епископская епархия возникла в Финляндии не ранее начала XIII века, а первая собственная епархия, с епископским престолом в Турку, появилась только в 1276 году.

Ни одна светская или церковная романская постройка из дерева не сохранилась. Зато известно около 125 средневековых каменных церквей, большей частью выложенных из бута и обладающих скудным декором, а потому не поддающихся точной датировке. На месте современного собора в Турку прежде стояла романская деревянная церковь, построенная в первой половине XIII века. Романским обликом обладают церкви острова Оланд, в их числе: зальная церковь в Хаммарланде (конец XIV в.), выложенная грубой кладкой, и каменная ризница в Финстрёме (вторая половина XIII в.), которая прежде была частью деревянной церкви.

Лунд, собор. Вид с северо-востока (вверху), план (внизу)



Романская школа в Центральной Европе не отличалась выдающимися постройками. Однако в каждой отдельной стране (Венгрия, Богемия, Польша) их так много и они являются результатом активной спален традиций, что едва ли можно реконструировать целостную картину развития романского искусства в этих странах. К тому же они лишены характерных черт, которые могли бы позволить нам классифицировать эти постройки как образцы венгерской, богемской или польской романской.

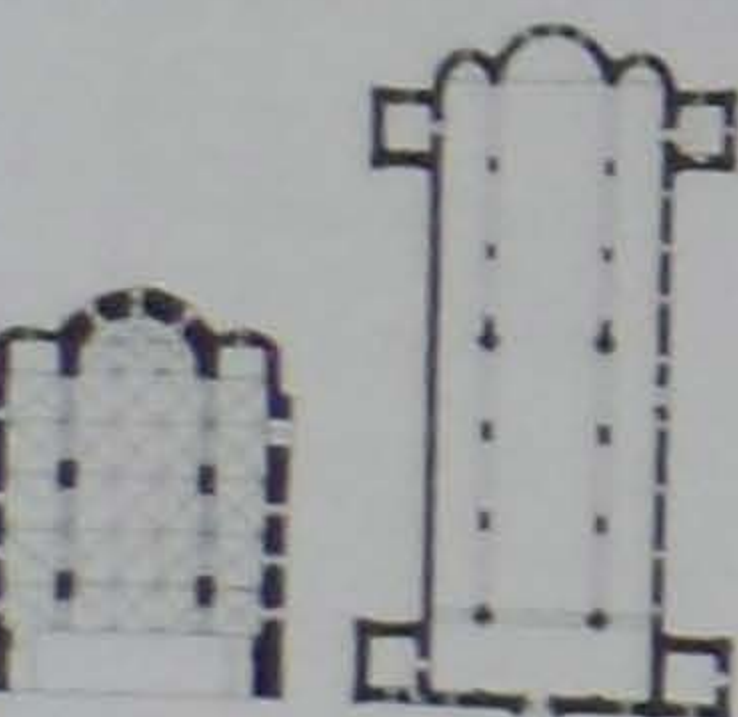


Жамбек, бывшая монастырская церковь.

Венгрия

Первым предпринял попытку объединить разрозненные мажарские племена в единое государство герцог Геза Арпад (872–897). Его попытки не увенчались успехом, но его сын Стефан I (Иштван, 898–1038) был более удачливым и смог завершить то, что не удалось сделать его отцу. Новый монарх, коронованный в 1001 году, разделил страну на административные округа и создал два архиепископских престола (Эстергом, Грана и Калоча). На Богемии и Польше был переведен орден бенедиктинцев. Римско-католическим церковь сменила греческую православную, господствовавшую прежде в этой области. Стефан завезл тесные связи с близлежащими странами, особенно с западными соседями, что отчасти объясняет сильное влияние баварской и германской архитектуры на раннероманский стиль Венгрии. Итальянские и французские влияния появляются лишь во второй половине XII века.

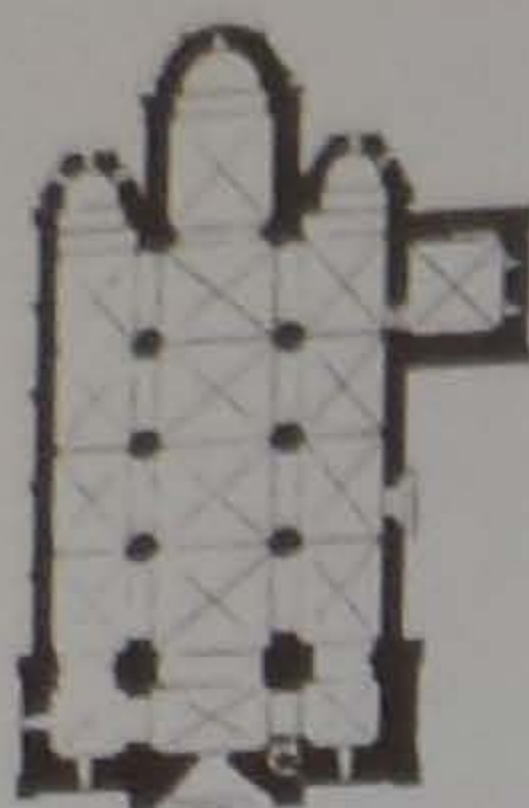
Раннероманский стиль Венгрии выразился в целом ряде форм. Распространены круглые церкви Эстергома и Весперема (частично св. Георгия), вероятно, относятся к концу X — началу XI столетия. Древние коллегиальные и епископские церкви, также обнаруженные во время раскопок, являются западными примерами



Печ. Собор и соседняя церковь (слева), план.

ми без трансепта, а еще чаще — базиликами с тремя апсидами. К числу последних относится собор в Секешфехерваре, фундаментом которого до сих пор стоит перед епископским дворцом. Он был основан между 1018 и 1038 годами королем Стефаном специально для коронаций и потребностей монархов. К другим романским постройкам принадлежат соборы в Калоча (перестроен между 1135 и 1154, когда вместо апсиды была возведена церковь с большой апсидой и западной башней), в Гюлафехерваре (Альба-Юлиус; город недолгое время был частью Румынии, но в конце XII века снова перешел к Венгрии), церковь бенедиктинского монастыря в городе Тиха (обитель основана в 1055, церковь освящена в 1060, в 1740–1754 гг. полностью перестроена, за исключением апсиды и крыльца) и в Сексарде, где находится усыпальница короля Беды I (1060–1064). Приходская церковь в Фельдере первой половины XI века, от которой сохранилась только крыша, напоминает византийскую архитектуру. В плане здания лежит греческий крест, центральная секция которого увенчана куполом. В Пече вместо сгоревшей в 1064 году старой церкви было возведено невысокое трехнефное здание, а над ним еще одно, которое является самым древним в Венгрии образцом трехнефной базилики без свода или трансепта, но с тремя апсидами и башнями (ниже слева). Этот тип церкви был широко распространен в XII веке. К другим романским постройкам Венгрии относятся: собор в Эгере, обновленный в 1831 году, и церковь в городе Болдова с двумя башнями с восточной стороны.

Начиная со второй половины XII столетия две башни и галереи для правителей в западной части храма становятся характерной чертой монастыр-



Як, бывшая монастырская церковь, план

ских церквей, которые затем строили для себя. Примерами таких построек служат церкви в городах Акомш (румынский Акомш) и Калорнак.

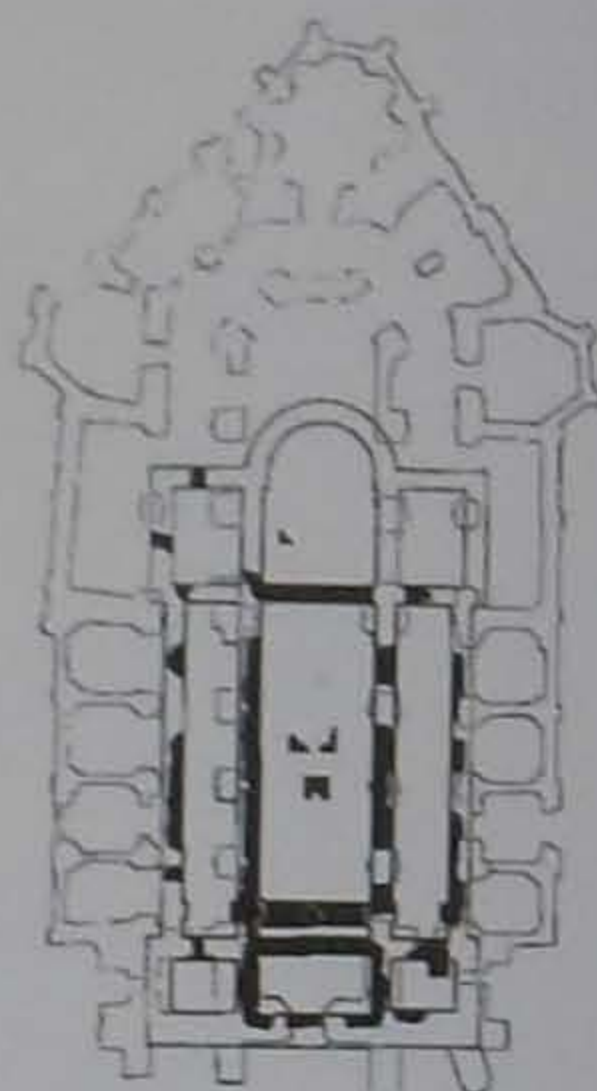
Вершиной поздневенгерской романской архитектуры в Венгрии стал королевский дворец в Эстергоме (ок. 1200) с особенно выразительными восточным крылом и капеллой.

От цистерцианских построек в Зирце (обитель основана в 1182), Пилише (основана в 1184) и Сентготхарде (основана в 1183, перестроена в 1748–1764) не осталось почти никаких следов. Однако они повлияли на монастырскую церковь аббатства в Паннохальме, освященную в 1224 году. Обитель была основана в 996 году.

Церковь бенедиктинского аббатства в городе Лебень принадлежала семейству Дьер и была возведена в начале XII века. С тех пор она много раз перестраивалась. Бенедиктинская церковь в городе Як (вверху справа) основана около 1210 года Мартоном Надь из Яка, а церковь премонстрантов в Жамбеке (вверху слева) построена семейством Аннард около 1220 года; все три здания были трехнефными базиликами из тесаного камня со сводами, с двухбашенными фасадами и отличались богато орнаментированным наружным убранством. До опустошительного монгольского нашествия 1241–1242 годов было построено еще несколько выдающихся храмов в позднероманском стиле: церковь премонстрантов в Оче (впервые упоминается в письменных источниках в 1234 г., испытала влияние раннеготического зодчества Бургундии), второй собор в Гюлафехерваре Альба-Юлиус — (строительство начато в конце XII в., наиболее сохранившийся романский собор) и бенедиктинская церковь Вертеш-сенткерест (ок. 1200–1231 разрушена).

Польша

Христианство пришло в Польшу, когда в 966 году принял крещение князь Мешко I. Раннехристианские постройки (соборы Кракова, Гнезно, Познани) появились в оттоновскую эпоху. Романский стиль в архитектуре, испытавший сильное влияние Германии, начался после образования архиепископства в Гнезно в 1000 году и продолжался примерно до 1250 года, когда благодаря цистерцианцам в Польше получила распространение готика. В этот период было возведено много соборов, монастырских и коллегиальных церквей, а также замковых церквей, например в Инове (зальная постройка с круглой западной башней, относящаяся к концу XI в.). Сохранились отдельные участки



Познаньский собор, план

светских зданий, например замка Пястов в Болкове.

Ни один польский романский костел не сохранил оригинального облика. Готический собор св. Вензеля и Станислава в Кракове заменил романский собор св. Гереона (1018–1142). От старой базилики, стены центрального нефа которой лежали на столбах, а в западной оконечности нефа возвышались две башни, сохранилась лишь крыша в западной части. Около 1342 года был перестроен в готическом стиле собор в Гнезно, но от старой романской постройки остались только бронзовые двери второй половины XII столетия.

Между 970 и 977 годами Мешко I возвел храм в Познани на месте языческого капища. В 999 году, в год канонизации святого Войцеха (Адальберта Пражского), его мощи были перевезе-

ны в новый собор в Познани. Мешко I сделал Познань первой епископской епархией и центром правления династии Пястов. Отдельные участки дорожной постройки и романской епископальной церкви (с. 254, справа) до сих пор видны под более поздним готическим собором св. Петра и Павла.

От монастырских церквей во Вроцлаве (бенедиктинского, премонстрантского и августинского монастыря Богоматери) до нашего времени дошли лишь типичные XII столетия. В других городах встречаются хорошо сохранившиеся монастыри. Самым красивым храмом Кракова считается церковь св. Анджеля (с. 155, внизу слева). Будучи в XI столетии фамильной королевской и приходской церковью, она позднее превратилось в монастырскую. В 1200 году старая зальная постройка была перестроена в короткую базилику с хором в восточном конце. Во время раскопок были обнаружены боковые апсиды этого здания. Гладкий фасад храма фланкируют две полигональные башни. Костел премонстрантов в Стшельно со знаменитыми скульптурными столбами колонн был начат около 1175 года и закончен в 1220–1233 годах. Это трехнефная базилика с трансептом, центральным нефом с колоннами и без сводов, двумя боковыми нефами и хором, разделенным на несколько приделов, что является большой редкостью в Польше. В третьей четверти XII столетия в августинском аббатстве в Червиньске, основанном между 1148 и 1155 годами, была возведена простая базилика с двухбашенным фасадом.



Краков, костел св. Анджеля, горизонтальный и вертикальный план



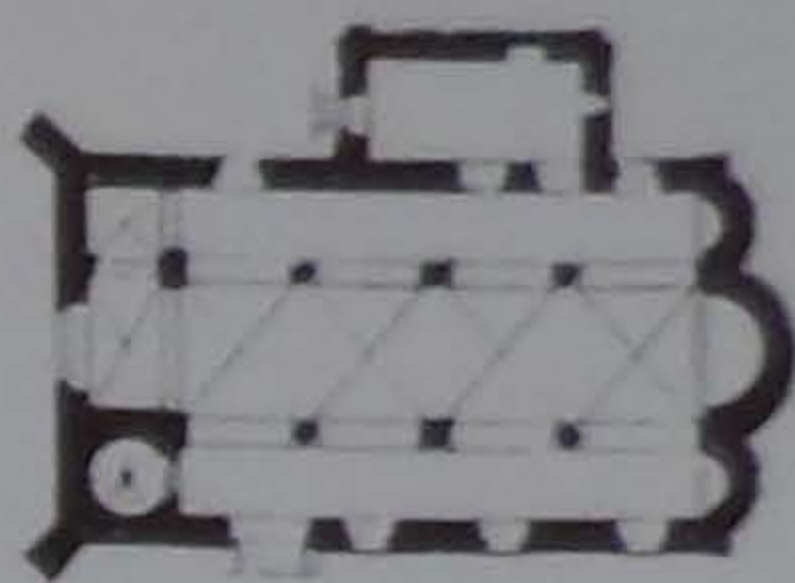
Тум, коллегиальная церковь

Самой выдающейся частью этого здания является перспективный портал, украшенный рельефами. В начале XII века старое бенедиктинское аббатство в Тшемешно перешло к августинцам. Между 1130 и 1146 была возведена базилика с трансептом и двухбашенным фасадом; в XVIII веке на ее месте построили новую церковь в барочном стиле.

Романские коллегиальные церкви Польши тоже строились без сводов. Костел в Крушнице, посвященный святым Петру и Павлу, представляет собой базилику со столбами в центральном нефу. У него плоские перекрытия, трансепт и три апсиды (1120–1140). После Второй мировой войны его восстановили в первоначальном виде. Наиболее сложной постройкой в этой группе является приходская церковь св. Марии и Алексия в Туме (внизу) она представляет собой церковь с галереями над боковыми нефами. Нервюрные своды принесли в Польшу цистерцианцы в первой половине XIII столетия. Их можно встретить в монастырских церквях городов Сулежов, Вахок и Капшивица.

Богемия

Немало деревянных построек было обнаружено во время археологических раскопок на территории бывшей Чехословакии. Но ни одна из них не относится к древней истории страны, например к эпохе становления княжеского рода Прикмысловичей в конце IX века. В 921 году Вацлав I стал герцогом Богемии. Он ускорил христианизацию страны, но в 929 году был убит соб-



Тиснозе, церковь св. Марии, план.

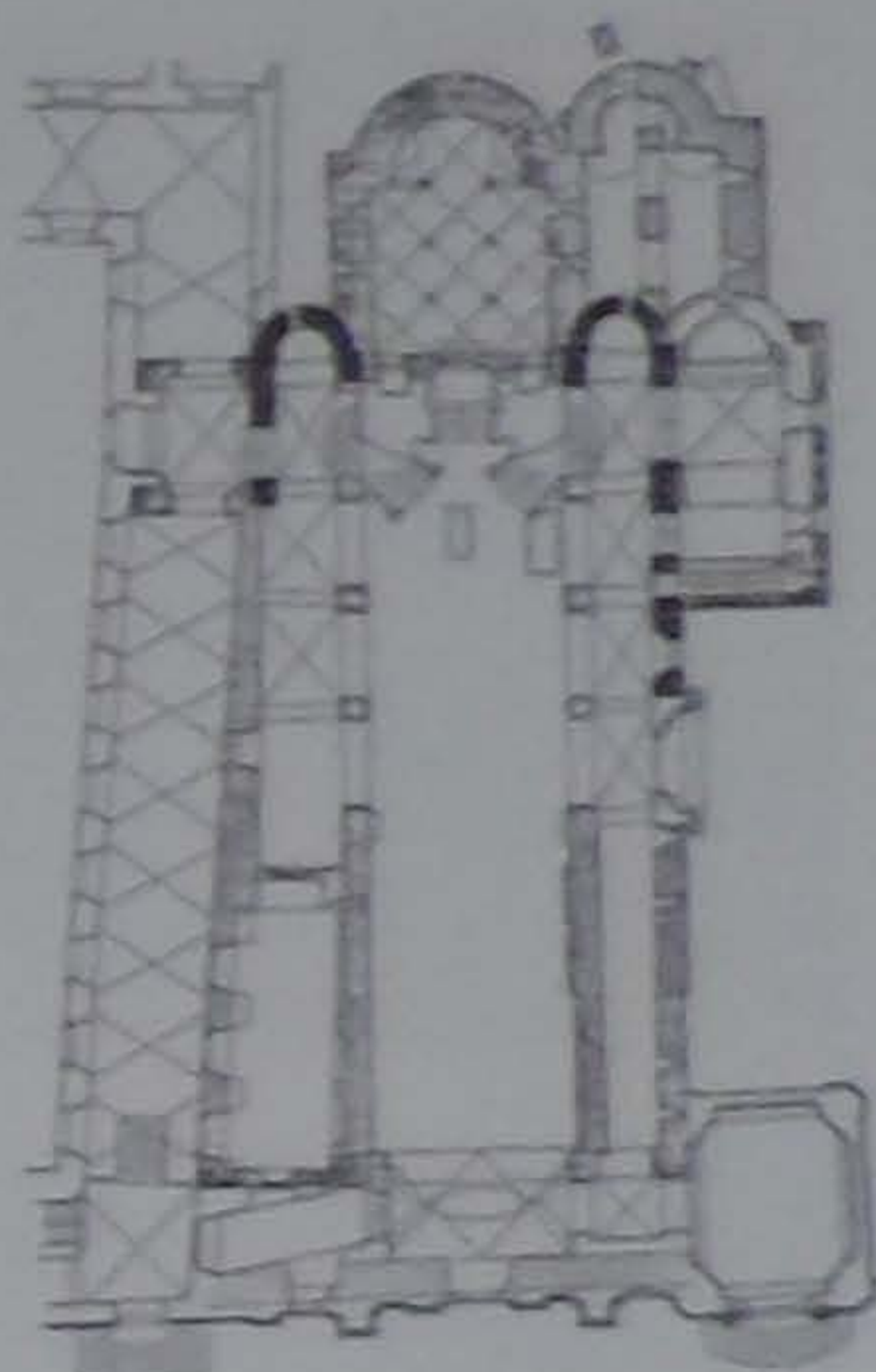
ственным братом Болеславом. В 973 году саксонский бенедиктинец Тейтмар стал первым пражским епископом.

Самые древние церкви Богемии (середина и вторая половина IX в.) были обнаружены возле Праги и в Южной Моравии (Микульчице). От них остались одни лишь фундамент. Под готическим собором св. Вита на холме возле замка находится Ротонда св. Вита (926–930; двухъярусная постройка с четырьмя апсидами) и Базилика св. Вита (ок. 1060, алтарная часть здания состоит из трех апсид и двух крыл). Политическая независимость герцогов Богемии от Священной Римской империи закрепилась после 1068 года, когда император Генрих IV сделал герцога Братислава королем.

Крупномасштабные постройки Богемии можно разделить на две группы. К одной относятся базилики с тремя апсидами, но без трансепта — тип, который встречается в Ломбардии или в Южной Германии. Такие церкви были построены в Стара-Болеславе, Тиснозе, Праге-Страхове и в Дымковице. Во вторую группу входят базилики с трансептами, апсидой и двухбашенным фасадом. В основе их архитектурных пропорций обычно лежит квадрат средокрестия.

Более мелкие постройки Богемии можно разделить на три типа: квадратные церкви с алтарем, которые встречаются во всей северо-западной Европе (Микульчице, Кне под Прагой), зальные церкви с апсидой и галереями для знати и более редкие в этих местах церкви-башни с алтарем, например, в Топшанове. Еще один тип церкви — это так называемый тип дворцовой капеллы, встречающийся в Хебе и Забори на Эльбе. «Богемские ротонды» были особенно широко распространены в Богемии: их можно встретить в Рипе, Зноймо, Праге-Висхерад, церковь Мартина и Холубице.

Дошедшие до наших дней масштабные постройки позволяют представить бо-



Прага, собор св. Георгия, план.

гатство архитектурных форм Богемии. Церковь св. Георгия в Праге (974–978; с. 155, сверху справа) — саксонская базилика с галереями и системой чередующихся сводов. Монастырская церковь премонстрантов в Малевско (основана в 1184–1187) представляет собой базилику с колоннами, выступающими стенами нефа. В городе Тепла в 1232 году была основана одна из самых больших зальных церквей, построенных за пределами Баварии. В городе Требич была построена бенедиктинская церковь (1225–1250) с купольными сводами в области хора, напоминающими византийские своды.

Цистерцианцы, которых пригласил в Богемию король Владислав II (1140–1172), привезли с собой готический стиль. Свою первую обитель они основали в Седлице в 1142–1143 году — цистерцианские постройки были впоследствии обновлены в готическом стиле. В Плази до сих пор стоит церковь, заложенная в 1144–1145 годах. Когда-то она представляла собой базилику без сводов с нефом, стены которого лежали на столбах, и трансептом. Монастырские церкви в Велеграде (обитель основана в 1206 году, церковь построена в 1218–1138 годах) и в Осетте (основана в 1191), напротив, сохранили свой оригинальный поднорманский облик, а постройки в Ославани (после 1228) и Тиснозе (основана в 1232–1233) говорят о том, что готические нервюрные своды все же были усвоены в Богемии.

Уве Гна

Романская скульптура

Вступление

Первые образцы крупной скульптуры появляются еще в X веке, но повсеместное распространение этот вид искусства получает лишь около 1000 года, когда строительная деятельность внезапно активизируется сразу в нескольких странах. За некоторыми исключениями романская скульптура тесно связана с архитектурой. Эта первая волна романского стиля в Европе была единой по форме и содержанию, что позволяет впервые со времен античности говорить о единой эпохе.

Романская скульптура, сильно зависевшая от архитектуры, существует, главным образом, в виде рельефа, и в этом ее принципиальное отличие от самостоятельных, анатомически правдивых скульптур античности. И хотя рельефы традиционно относят к скульптуре, они занимают промежуточное положение между живописью и пространственной скульптурой. Хотя рельеф ориентируется на плоскость, но воспринимается зрителем как объемный. В зависимости от расстояния между плоскостью фона и выступающей фигурой рельефы делятся на два основных типа: барельеф (фигуры выступают менее чем на половину реального объема) и горельеф (фигуры выступают более чем на половину объема), между которыми существует множество градаций. Если первый тип характерен для до- и раннероманского периода, то второй проявляется в поздний период (тимпаны и порталы).

Поначалу романской скульптурой украшались простейшие архитектурные детали, такие, как пояски в Фромисте в Испании (с. 257, вверху), и гладкие поверхности между ними, например мотопы или дверные притолоки, как в Руссильоне (с. 258). На поясках обычно изображались светские мотивы, а притолоки больше подходили для изображения ряда фигур, например сцены Тайной Вечери. Вскоре над дверными притолоками стали появляться сводчатые тимпаны — сначала они представляли собой обыкновенную арку, заполненную песчаником, как тимпан в Арль-сюр-Теш (с. 257, в центре), где находился крест с изображением Христа во Славе. Впоследствии именно на тимпане стала особенно часто встречаться романская скульптура.

Капитель — верхняя часть колонны, принимающая на себя тяжесть свода. Символическая нагрузка колонны вытекает из ее формы. Подобно деревьям с корнями и кроной, устремленной ввысь, колонны имеют базы и капители — эта параллель прослеживается всегда. Кроме того, колонна и свод символически очерчивают небеса, где обитает Господь. А между ними находится капитель, которая выступает в роли архитектурного посредника между опорой и грузом: она принадлежит земному, но обращена к небесам. В этом контексте и развивалась романская скульптура на капителях.

Форма и содержание романской скульптуры подчинялись строгой системе и следовали официальным, зачастую жестким нормам, продиктованных религиозными традициями. В итоге складки на одеждах и положение тел, равно как и изображение рук, ног и лиц, имели определенные общие черты, которые характеризовали и национальную, и интернациональную романскую скульптуру. Романская скульптура опиралась на широко разработанную символику (с. 328), не всегда доступную современ-

менному пониманию. По-разному истолковывались не только изображения реальных и вымышленных животных, но и символика значения чисел и драгоценных камней.

Кто же создал эти удивительные каменные картины? Весьма распространено мнение, что романские зодчие намеренно оставались неизвестными, поскольку создавали творения во славу Господа. И хотя имена большинства мастеров не дошли до нас, все же остались подписи сотен мастеров, главным образом во Франции, Испании и Италии, которые опровергают тезис о преднамеренном желании скульпторов сохранить имена в тайне. Подписи обычно относятся к главным мастерам, руководившим работой над тимпаном, капителями храма или клуатра.

В чем состояло значение этих подписей? Предположение, что выбитые в камне имена предназначались для верующих, которые должны были упоминать их в молитвах, так же безосновательно, как и мнение о сознательном желании мастеров сохранить анонимность. Скорее, причиной «анонимности» было то, что изначально мастеров не слишком высоко ценили, считая их обычными ремесленниками. Однако в районах, где наблюдался политический, экономический и социальный прогресс, значительно возрастало число подписей. Человек, дающий средства на строительство светского или церковного здания, хотел, чтобы оно стало предметом всеобщей гордости, и приглашал известного мастера или знаменитый цех. Это подтверждает высеченная на камне подробная благодарность мастеру Вильгельму из Модены. В то время, когда появляются первые признаки буржуазии и урбанизации, мастера начинают осознавать важность и ценить качество своей работы, потому подписывают ее. Однако не стоит забывать, что имя, которое сопровождается надписью «fecit» (лат. «он сделал»; внизу справа), зачастую принадлежит не скульптору, а донатору.

Многие скульптурные работы, объединенные общими стилистическими особенностями, явно созданы одними и теми же мастерами, однако их имена остались неизвестными. По сложившейся традиции таких мастеров называют по местонахождению главного произведения группы. Например, «мастер из Кабестани» назван по местечку Кабестань, расположенному в предместьях Перпиньяна в Южной Франции, поскольку тимпан в одной из местных церквей имеет общие стилистические черты с другими церквями, распространенными на сравнительно большой территории.

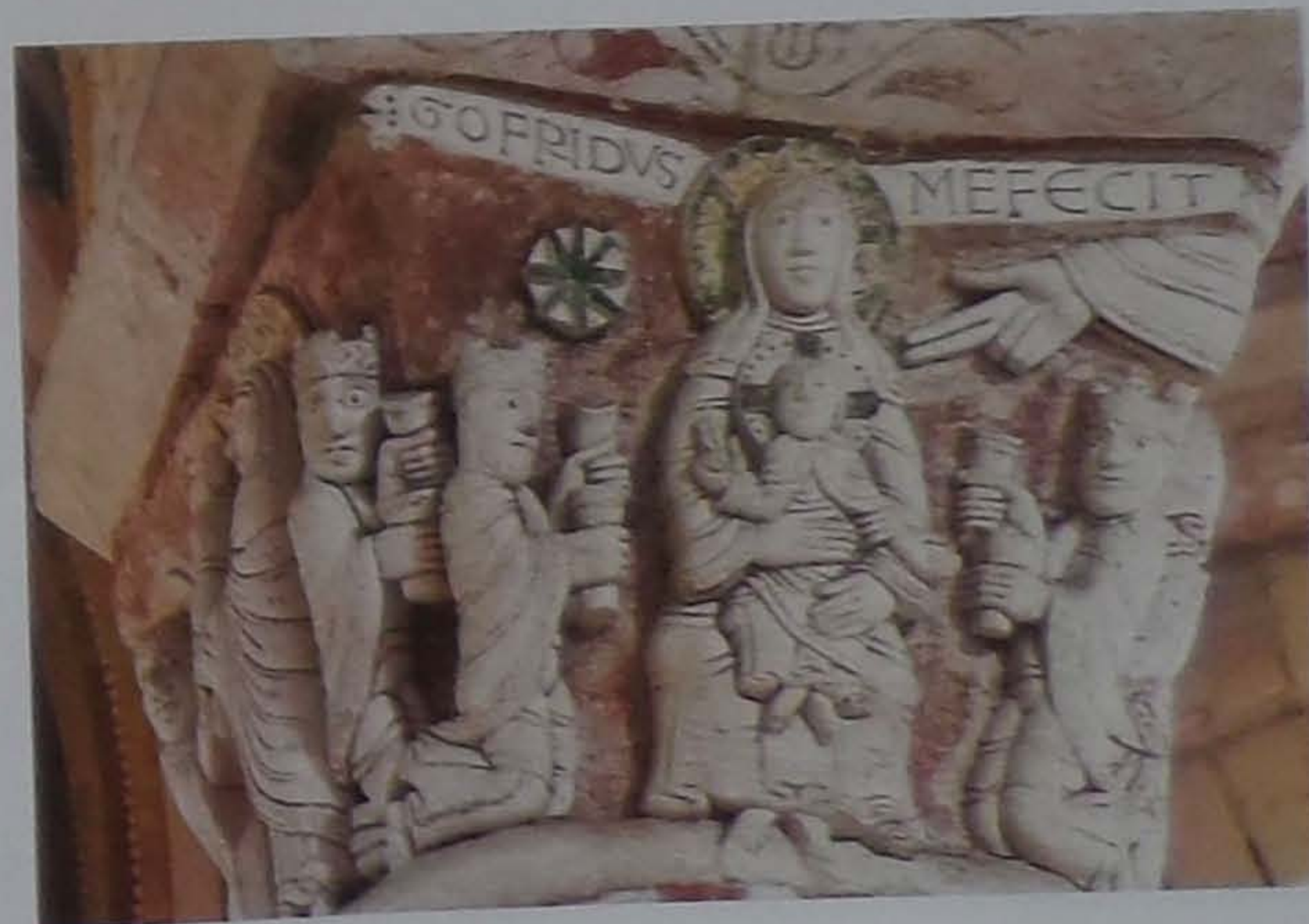
Романская скульптура во Франции

Монументальная скульптура появилась во Франции не сразу. Первая романская скульптура представляла собой скорее ряд отдельных элементов, которые, возможно, даже не были созданы в рамках архитектурного контекста. В частности, Бернард Рупрехт считает, что знаменитая дверная притолока в Сен-Жени-де-Фонтен (с. 258, слева) является работой цеха пиренейских мастеров, которым принадлежит целый ряд декоративных элементов в разных церквях. Притолока Сен-Жени входит в группу произведений, к которым принадлежат, например, притолока в соседнем Сент-Андре-де-Соред, а также крест тимпана и оконная рама в Арль-сюр-Теш, имеющие общие стилистические черты. На двер-

Вверху:
Фронтоны (Паленсия), Сан-Мартин.
Фронтон со скульптурной
консолью. Последняя треть XI в.

В центре:
Арль-сюр-Теш (Восточные Пиренеи), церковь аббатства Сент-Мари-де-Валлеспир. Тимпан. После 1046 г.

Внизу:
Шовиньи (Вьенна), бывшая
коллегиальная церковь Сен-Пьер.
Капитель деамбулатория.
Поклонение волхвов, с подписью.
Вторая половина XII в.



Сен-Женн-де-Фонтен (Восточные Пиренеи), монастырская церковь Сен-Женн. Дверная притолока: Христос среди ангелов и святых. Мрамор, 1019/20 г.



ной притолоке в Сен-Женн подписана дата создания: 24-й год правления короля Роберта Благочестивого. Он взошел на престол в 996 году, значит, работа была исполнена в 1019–1020 годах. Таким образом, это один из древнейших образцов романской каменной скульптуры.

В центре притолоки восседает на троне Христос в мандорле, которого поддерживают два ангела. По бокам располагаются по три апостола в аркадах с подковообразными арками. Связь скульптуры с архитектурой остается очень тесной, о чем свидетельствуют силуэты апостолов, расположенные в арках. Несмотря на общее сходство, в расположении и жестах апостолов имеется ряд существенных отличий от группы Сент-Андре.

Все рельефы и обрамляющие орнаменты выполнены очень плоской и тонкой резьбой, образцы которой не встречаются в античной скульптуре. Моделями могли послужить плоские фрески или произведения ювелирного искусства: резные пластины из слоновой кости, оклады рукописей и украшения. Рупрехт весьма точно высказался: «Благодаря небольшим размерам, позволявшим транспортировку этих произведений искусства, они не столько являлись предтечами монументальной архитектурной скульптуры, сколько оказали влияние на цеховое ремесло».

В те же годы в Турню (Бургундия) была возведена монастырская церковь Сен-Филибер, с знаменитыми резными элементами, которые получили название Герлановой арки (вверху справа). Над двумя капителями, украшенными крупно высеченным орнаментом и растительным узором, расположены толстые плиты с каменными блоками. На одной изображено лицо бородатого мужчины, на другой — мужчина с молотком. Считают, что это фигура самого зодчего Герлана. И хотя такая точка зрения не доказана, но, возможно, эта фигура уникальна, поскольку является первым автопортретом художника в западноевропейском искусстве. В отличие от Руссильона, первые образцы бургундской романики показывают, что твердость камня остава-

Турню (Сона и Луара), бывшая монастырская церковь Сен-Филибер. Герланова арка в верхнем ярусе западной части храма: левая голова. Вторая четверть XI в.



Турню (Сона и Луара), бывшая монастырская церковь Сен-Филибер. Герланова арка в верхнем ярусе западной части храма: мужчина с молотом. Вторая четверть XI в.



лась непреодолимой проблемой для зодчих Бургундии, поэтому необходимо учитывать «не только искусство мастеров и их воображение, но и большие усилия, которые они были вынуждены прилагать в борьбе с неподатливой каменной массой».

Тулуза

Центром романского искусства на юго-западе Франции, несомненно, была Тулуза, давшая миру три великих клуатра, которые, к сожалению, пали жертвой «иконоборцев» Французской революции. С 1792 года остатки клуатров хранятся в бывшем августинском монастыре (ныне Музей Августинцев). Коллегиальная церковь Сен-Сернен — самая большая церковная романская постройка во Франции после Клуни III — сохранилась по сей день. Скульптуры ее внутреннего убранства стали новым словом в архитектуре рубежа XI—XII веков. Над ними работало не менее трех ремесленных мастерских, заметно отличающихся по стилю. Знаменитый алтарный стол, который был предположительно освящен 24 мая 1096 года папой Урбаном II, не только впервые свидетельствует о непосредственном влиянии античного искусства Лангедока, но и использует такие возможности рельефа, как игра света и тени, подчеркивающая объемность скульптуры. Длинная надпись на плите заканчивается именем мастера: BERNARDUS GELDVINVS ME FEC (лат. «Бернард Гельдвин меня сделал»). Среди других работ этого скульптора или его мастерской — семь рельефов в деамбулатории, датируемых приблизительно 1096 годом, некоторые из них были перенесены из других мест. И хотя способ изображения фигур (Христа, ангелов и апостолов) не исключает, что они могли быть выполнены по образцам миниатюр или произведений ювелирного искусства, однако увеличение их размеров до половины человеческого роста говорит о важном этапе перехода к монументальной скульптуре.

Два портала Сен-Сернен стали вехой в развитии раннероманской скульптуры. И хотя качество исполнения капителей

портала Де Конт (внизу), расположенных в южном трансепте и относящихся к 1110 году, уступает другим скульптурным работам храма, они остаются первым в истории архитектуры примером иконографической программы портала, которая впоследствии стала центральной темой всей романской скульптуры. Еще более важную роль играет портал Мьежвиль, вход в южный боковой неф. Название произошло от латинского «*media villae*», «середина деревни». По всей видимости, портал был закончен перед освящением храма в 1118 году и наряду с испанскими порталами в Леоне и Сантьяго-де-Компостела является одним из первых, где в единый архитектурный ансамбль собраны все основные элементы: тимпан с притолокой и архивольтами, колонны с сюжетными капителями, встроенными в каменную кладку, скульптурные консоли и рельефы на фасаде здания.

Тимпан портала Мьежвиль (вверху) — древнейший в Лангедоке. Его центральной темой является Вознесение. Два ангела поддерживают воспаряющего на небеса Христа. Его воздетые вверх руки и слегка приподнятая левая нога, а также запрокинутая голова и устремленный ввысь взор впервые создают иллюзию движения каменной скульптуры. По обе стороны от Христа мастер помещает двух ангелов, взирающих на Вознесение. Горизонтальный ряд кладки с узором из виноградных листьев отделяет область внутри арки от архитрава и одновременно разделяет небеса и землю. Внизу находятся апостолы — их головы запрокинуты вверх, чтобы видеть происходящее. С каждой стороны тимпана — два больших вертикальных рельефа. Слева изображен святой Иаков, что не случайно, ведь Сен Сернен — отправная точка Тулузской дороги, одной из четырех основных паломнических дорог, ведущих к могиле апостола в Сантьяго-де-Компостела. На правом рельефе изображен святой Петр, а у его ног — посрамление Симона волхва.

Муасак

Когда юный Адсон, герой романа Умберто Эко «Имя розы», ступает на порог храма, «немой разговор резного камня» поражает его взор и вызывает видения. Рассказ об этих видениях содержит два временных плана: с одной стороны, это воспоминания старца, но, с другой стороны, юношеское впечатление все еще живо в сердце героя, который словно бы секунду назад переступил порог храма. Описание портала в Муасаке (с. 261), которое мы читаем у Эко, чрезвычайно выразительно и позволяет почувствовать, что должны были переживать в те времена монахи, входящие в храм. Тимпан в Муасаке — это и вправду видение. Видение Иоанна Богослова, которое он описал в Откровении.

В центре восседает Христос — величественный, недостижимый, вознесшийся над человечеством, само воплощение Небесного порядка. Его окружают символы четырех евангелистов, а за ними стоят два ангела со свитками. Это единственное напоминание о Страшном суде. Остальное пространство занимают двадцать четыре старца: четыре в верхнем ряду, шесть под ними, и остальные — внизу, под «стеклянным морем», которое плещется перед престолом. Причудлив меандр, словно, вырастающий из морд бестий и идущий по верхнему краю тимпана, толковал-

Верху:
Тулуза (Верхняя Гаронна),
коллегиальная церковь Сен Сернен.
Портал Мьежвиль. Тимпан:
Вознесение Христа; дверная
притолока: апостолы. До 1118 г.

Внизу:
Тулуза (Верхняя Гаронна),
коллегиальная церковь Сен Сернен.
Портал Де Конт. Капитель,
Ок. 1100 г.



Муассак (Тари и Гаронна), бывшая
церковь аббатства Сен Пьер.
Южный портал, восточная сторона
центрального опорного столба;
царок Нермана, деталь.
1120–1135 гг.



Муассак (Тари и Гаронна), бывшая
церковь аббатства Сен Пьер.
Западная сторона нартекса южного
портала, деталь: душа богача,
мучимая бесами. 1120–1135 гг.

С. 261:
Муассак (Тари и Гаронна), бывшая
церковь аббатства Сен Пьер.
Южный портал, 1120–1135 гг.





Вверху и в центре:
Муасак (Тари и Гаронна), бывшая
церковь аббатства Сен Пьер.
Галерея клуатра. 1100 г.

Внизу:
Муасак (Тари и Гаронна), бывшая
церковь аббатства Сен Пьер.
Клуатр, рельефы столбов. 1100 г.



ся как цепи, которыми Геркулес связал Цербера, стража Аида. Под тимпаном расположена дверная притолока, огненные колеса которой символизируют адский огонь Апокалипсиса. Вся конструкция лежит на двух массивных дверных impostax, по волнистым и зигзагообразным краям которых находятся рельефные статуи — слева святого Петра, покровителя аббатства, справа — пророка Исайи.

«Что собою являли, что символизировали три пары львов, каждая из которых переплетена как бы крестом? Каждый зверь был вздыблен дугою и, стоя на задних лапах, передними упирался в спину другого...» — задается вопросом Адсон, описывая центральный столб портала. И каждый зритель склонен повторить за юношей вопрос: что же означают эти львы? Сборник «Физиолог» (с. 339) описывает добрые деяния Христа, связанные со львами. В данном положении они могут также означать силу и мощь, поскольку несут на себе притолоку. Но львы, кроме того, изображены на фоне огненных розеток архитрава на центральном столбе, что придает им иное значение — символа зла. Здесь наглядно проявляется амбивалентность романского визуального языка, опасное соседство, близость Добра и Зла, которая столь часто присутствует в романском искусстве.

Высочайшим совершенством исполнения отличаются фигуры на боковых стенах центрального столба — статуи апостола Павла слева и пророка Иеремии справа (с. 260). Последнюю можно смело причислить к шедеврам муасакских скульптур. Она мало напоминает античные статуи. Верхняя часть торса святого полностью совпадает с поверхностью столба, только бедра слегка выступают за его пределы. Кажется, что святой твердо стоит на обеих ногах, но на самом деле левая нога перекрещена с правой, словно бы он танцует. Голова пророка склонена влево, а прижатая к левому плечу рука держит свиток, текст которого прочесть уже невозможно. Тонко выполненная голова, длинные волосы и борода послужили прямой моделью для скульптуры Исайи в Суйаке (с. 265). На боковых стенах вестибюля портала в два яруса расположены двойные аркады с сюжетными картинами, а над ними проходят фриз. Слева изображены притча о бедном Лазаре и проклятии Алчности и Роскоши (с. 344), а справа — сцены из жизни Христа.

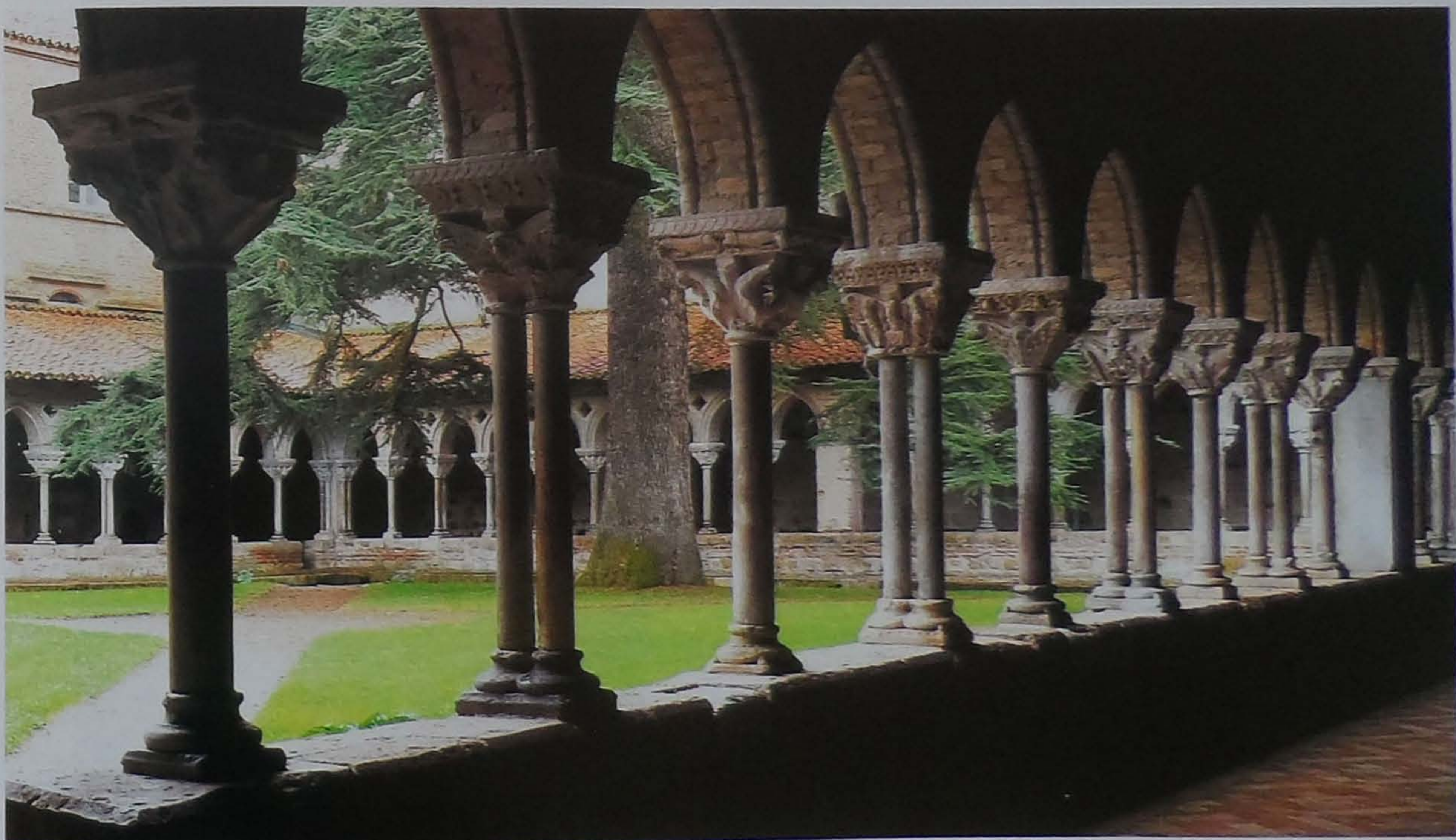
Согласно надписи, клуатр Муасака был закончен в 1100 году. Это первый клуатр, на капителях которого изображены библейские и другие сюжетные сцены. На боковых столбах клуатра — десять мраморных рельефов, которые наряду с 88 капителями делают клуатр Муасака самым богато декорированным романским клуатром, сохранившимся до нашего времени. Двойные колонны чередуются с одинарными, поэтому размеры капителей и их изображения различны: сюжетные сцены чередуются с растительным или иным орнаментом. Угловые столбы украшены рельефами, а прямоугольные столбы находятся в центре каждого флигеля.

Суйак

Бывшая монастырская церковь Сент Мари в Суйаке, возведенная между 1075 и 1150 годами, была сильно разрушена во время гугенотских войн. Больше всего пострадал обильно украшенный

Вверху:
Муасак (Тари и Гаронна), бывшая
церковь аббатства Сен Пьер.
Две капители клуатра. 1100 г.

Внизу:
Муасак (Тари и Гаронна), бывшая
церковь аббатства Сен Пьер.
Галерея клуатра. 1100 г.





Слева сверху:
Сулак (Ло), бывшая церковь аббатства
Сент Мари. Рельеф на внутренней
поверхности западной стены.
1120–1135 гг.

Слева снизу:
Сулак (Ло), бывшая церковь аббат-
ства Сент Мари. Центральный
столб, деталь: Авраам приносит
в жертву своего сына. 1120–1135 гг.

Суви (Ло), бывшая церковь аббат-
ства Сент Мари. Центральный
столб, сегодня находится перед за-
падной стеной. 1120–1135 гг.



скульптурами портал. Предполагается, что его сохранившиеся фрагменты были возвращены на прежнее место в XVII веке. Сегодня их можно увидеть на внутренней части западной стены храма.

На наружной стороне бывшего центрального столба разрушенного портала (с. 264, справа) изображена борьба фантастических зверей и птиц с другими животными. На самом верху чудовище пожирает человека. Центральный столб в Суйаке стилистически отличается от столба в Муасаке — неистовство зверей как бы уравновешивается симметричностью их расположения; хаосу противопоставляется гармония, что является одним из главных стилистических принципов романского искусства. Столб из Суйака можно считать прототипом звериных колонн (с. 337). Слева изображено жертвоприношение Авраама (с. 264, внизу слева).

Рельеф Теофила (с. 264, вверху слева), возможно, является более поздней компоновкой разных фрагментов в триптихе. Считается, что фигуры по краям изображают святых Петра и Бенедикта, которые прежде фланкировали тимпан портала подобно фигурам Петра и Иакова, обрамляющим портал Мьежвиля в Тулузе. Центральный рельеф представляет легенду о Теофиле, который в VI столетии был управляющим в епископате Сицилии. Когда его сняли с этой должности, Теофил в сердцах заключил договор с дьяволом, который обещал вернуть ему потерянное место управляющего. Раскаявшись, Теофил обратился в молитве к Марии, которая, явившись, вернула ему договор. Три сцены легенды изображены в центральной части рельефа. Внизу слева показан сговор Теофила с дьяволом. Внизу справа дьявол пытается схватить Теофила. В третьей сцене (вверху) появляется Мария, покровительница суйакской церкви. Это и есть главная фигура рельефа; именно этим объясняется, почему здесь изображена история грешника, а не святого. Стилистически центральная часть рельефа Теофила имеет больше общих черт с пророком Исайей (справа), чем со святыми по обе стороны рельефа.

Скульптура Исайи — это не только центральное произведение в Суйаке, но и самое важное изображение святого в романском искусстве. По технике работы Исайя в Суйаке — прямой наследник Иеремии в Муасаке. Однако между ними есть одно существенное отличие: Иеремия статичен, а фигура Исайи находится в движении. Поворот тела и развевающиеся одежды придают скульптуре новый вид динамики. Несмотря на это она не обладает анатомической достоверностью, поскольку, если бы пророк действительно шел, его ноги и правая рука находились бы в ином положении относительно тела. Важной деталью является широкая мантия с богатой отделкой, которая заполняет задний фон рельефа, открывая новое композиционное средство скульптуры. Подчеркнуто выраженное в фигуре Исайи движение позволяет некоторым искусствоведам говорить об «форме иллюзорной динамики». Возможно, рельеф изображает момент, когда Господь призвал Исайю.

Запад

Западные регионы Франции между Пуатье на севере и Пуишперу на юге богаты романскими церковными постройками и скульптурами. Композиция местных фасадов и порталов отличается рядом



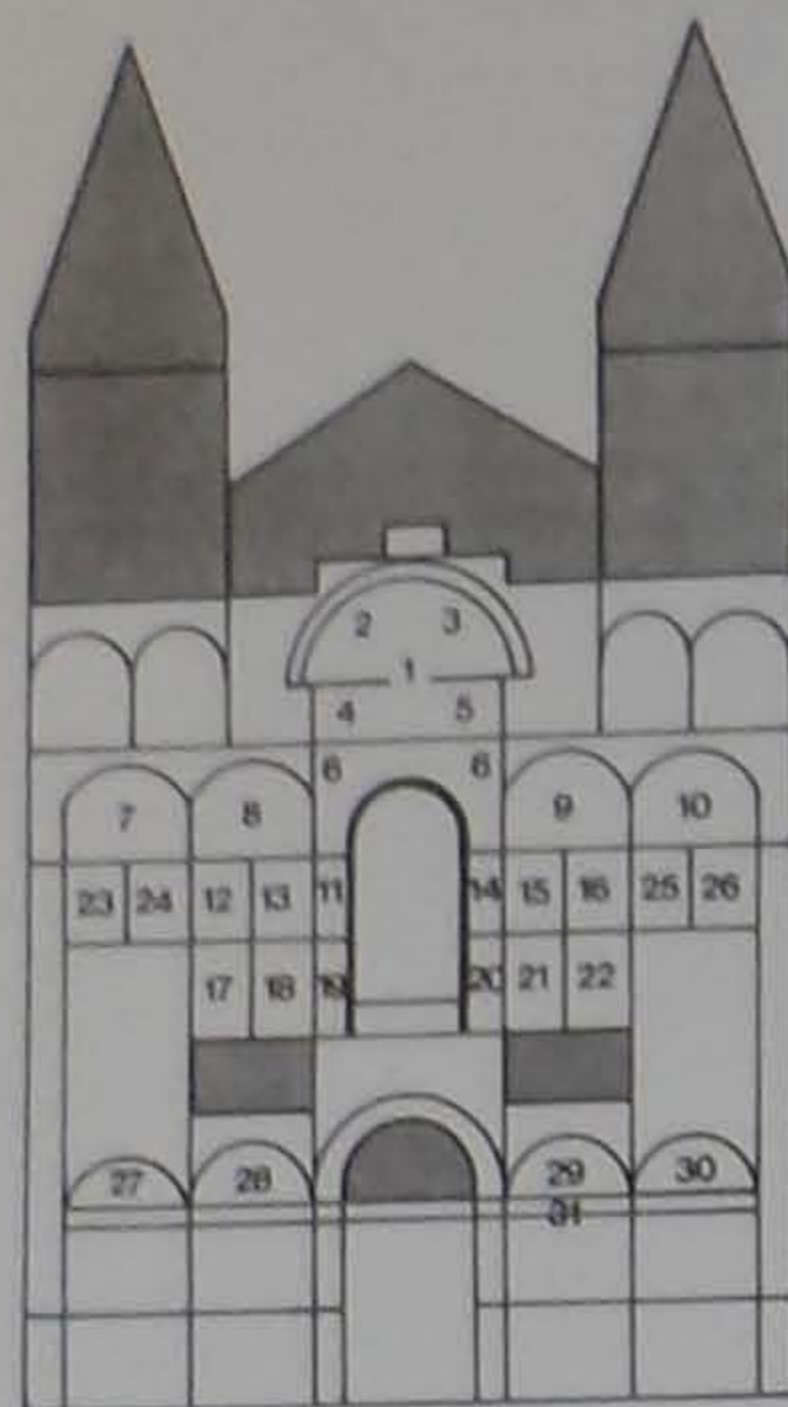


Ангулем (Шаранга), собор Сен-Пьер.
Центральная аркада в верхнем ярусе
западного фасада: Вознесение Христа.
Ок. 1136 г.

характерных особенностей, главной из которых является отсутствие тимпана. За исключением Ангулема и Пуатье, фасады которых представляют собой признанные шедевры, скульптурный декор остальных храмов этого региона чаще всего ограничивается архивольтами. Иногда скульптура как бы отождествляется с архитектурными элементами, как, например, в архивольте портала в Ольве.

Ангулем

Самая сложная композиция романского искусства представлена на фасаде собора Сен-Пьер в Ангулеме (вверху). Он был создан около 1115–1136 годов при епископе Жирарде II и представлял сложную иконографическую программу, вероятно, созданную в два разных периода. Фасад состоит из двух ярусов — нижнего, в который входят тимпан портала и высокие аркады, и верхнего с центральной областью и ангелами. Центральная область напоминает очень высокий тимпан, она возвышается над порталом и большим окном. В центре изображена фигура стоящего Христа в мандорле, выдающейся относительно плоскости фасада, в то время как окружающие его символические фигуры четырех евангелистов расположены в плоских стеновых нишах. Особенность скульптур Ангулема в том, что все они в разной степени выступают из стены. Это повторяется в фигурах ангелов над окном. Четыре ангела между фризами и аркой, как и символы евангелистов, расположены в нишах и обращены лицом к Христу. По контрасту с ними ангелы на антривольте выступают из стены и смотрят в другую сторону. Таким образом, между деталями устанавливается сложная взаимосвязь, смысл которой понятен. Два ангела на антривольте формально связаны с центральной фигурой Христа. Над ним по стене струится облако, которое закрывает верх мандорлы и как будто растворяется в вышине.



Ангулем (Шаранга), собор Сен-Пьер.
Схема фасада (по Дросте):

- 1 — Христос в мандорле;
- 2 — орел — евангелист Иоанн;
- 3 — ангел — евангелист Матфей;
- 4 — крылатый лев — евангелист Марк;
- 5 — крылатый бык — евангелист Лука;
- 6 — ангелы;
- 7–10 — избранные;
- 11 — Богородица;
- 12–22 — апостолы;
- 23–26 — осужденные грешники;
- 27–30 — апостолы;
- 31 — сражающиеся всадники (иллюстрация к «Песни о Роланде»?)

Картина иллюстрирует следующие слова из Деяний святых Апостолов: «Сказав сие, Он поднялся в глазах их, и облако взяло Его из вида их» (1:9). Два ангела — это «два мужа в белой одежде» (1:10), которые обратились к апостолам и сказали: «Сей Иисус, вознесшийся от вас на небо, придет таким же образом, как вы видели Его восходящим на небо» (1:11). На первый взгляд, кажется странным, что мандорла с Вознесением обрамлена символами евангелистов, но они напоминают о Втором пришествии и Страшном суде, в котором примут участие четыре ангела в нишах.

Таким образом, важнейший отрывок из Нового Завета почти дословно переведен на язык камня. Все библейские персонажи, имеющие отношение к этим событиям, собраны в боковых аркадах: внутри арок находятся избранные в Судный день, в двойных аркадах под ними — апостолы, присутствующие при Вознесении. Их объединяет образ Мадонны в средней части скульптурной группы слева от окна. Едва ли в романском искусстве найдется другой пример столь яркого и самостоятельного выражения одной-единственной идеи. А поскольку апостолы присутствуют и во время Страшного суда, с каждой стороны их сопровождают образы бесов и людей, которые ими одержимы.

Конные изображения св. Георгия и св. Мартина под внутренними двойными аркадами и возле тимпана центрального портала были добавлены в XIX веке, но тимпан и слепые аркады по бокам относятся ко времени создания фасада. И хотя эти элементы стилистически предшествуют остальным скульптурам фасада, они также связаны с темой Вознесения, поскольку изображают прощание апостолов с Христом. На фризе слепых аркад справа от портала изображена битва между всадниками, которую некоторые толкуют как сцену из «Песни о Роланде».

Сивре (Вьенна), бывшая церковь приюта Сен Никола. Западный фасад. Вторая половина XII в.

Пуатье

Трехъярусный фасад бывшей коллегиальной церкви Нотр-Дам-ла-Гранд в Пуатье (с. 269) подобно фасаду в Ангулеме отличается ярко выраженной вертикалью, которую образуют центральный портал, окно над ним и гигантская мандорла с фигурой Христа в ярусе щипца и обрамляют угловые башни. Несмотря на родство, фасад в Пуатье композиционно отличается от фасада в Ангулеме. И если нижний ярус с центральным порталом и слепыми аркадами соотносится с многонефным строением здания, то верхний, горизонтально разделенный на два регистра, скорее напоминает по форме увеличенную стену саркофага или раки.

Иконографический замысел, напротив, отличается простотой. Мандорла, выступающая относительно стены щипца, изображает стоящего Христа и символы четырех евангелистов. Их дополняют образы двенадцати апостолов в верхнем ярусе. Восемь апостолов изображены сидящими внутри аркад нижней группы, а четыре — стоя в аркадах над ними. Предполагается, что двумя епископами в крайних арках наверху могут быть св. Иларий, св. Мартин или св. Марциал. В нижнем ярусе орнаментирована лишь область между горизонтальным рядом кладки в аркадах верхнего яруса и арками портала. Над вершиной левой слепой арки портала изображены четыре ветхозаветных пророка: Моисей, Иеремия, Исайя и Даниил, слева от них царь Навуходоносор, а на левом антралье сцена грехопадения.

Справа от пророков находятся сцены Благовещения и древо Иессея (родословная Христа), а в правой части портала — встреча Марии и Елизаветы. На правом антралье правой слепой арки портала (вверху справа) изображены Рождество Христа, купание младенца и сидящий Иосиф. Капители, арки и архивольты покрыты орнаментом даже больше, чем в Ангулеме, и этот богатый декор выгодно оттеняет фигуры на фасаде. Одновременно внутри ансамбля есть целый ряд стилистически неоднородных элементов.



Пуатье (Вьенна), бывшая коллегиальная церковь Нотр-Дам-ла-Гранд. Западный фасад. Деталь: Рождество Христа, купание младенца, Иосиф. Около середины XII в.



До нас не дошло письменных данных о времени основания храма, но считается, что его строительство началось в конце XI столетия и было закончено около середины XII века. Фасад церкви также датируется этим периодом, то есть относится к периоду поздней романки во Франции.

Фасад церкви Сен Никола в Сивре (внизу слева) во многом напоминает по композиции фасад в Пуатье. Он разделен на два яруса, состоящих из трех равновысоких аркад. В центральной арке нижнего яруса находится портал, в верхнем — большое окно. Арки по сторонам портала содержат двойные слепые аркады, а в верхних боковых арках сохранились остатки скульптур. Область внутри правой арки верхнего яруса разделена на две части: вверху находятся фигуры четырех евангелистов, под ними св. Николай, защищающий трех юниц от произвола их отца.

В левой арке когда-то стояла конная статуя, от которой остались лишь фрагменты. Архивольты и арки полностью покрыты скульптурным декором.

Постепенно многообразие форм романского искусства начинает ассимилироваться и теряться во все более плотном декоре, что наглядно проявляется в наружном убранстве полигонального хора церкви Нотр-Дам в Руа.

Ольн

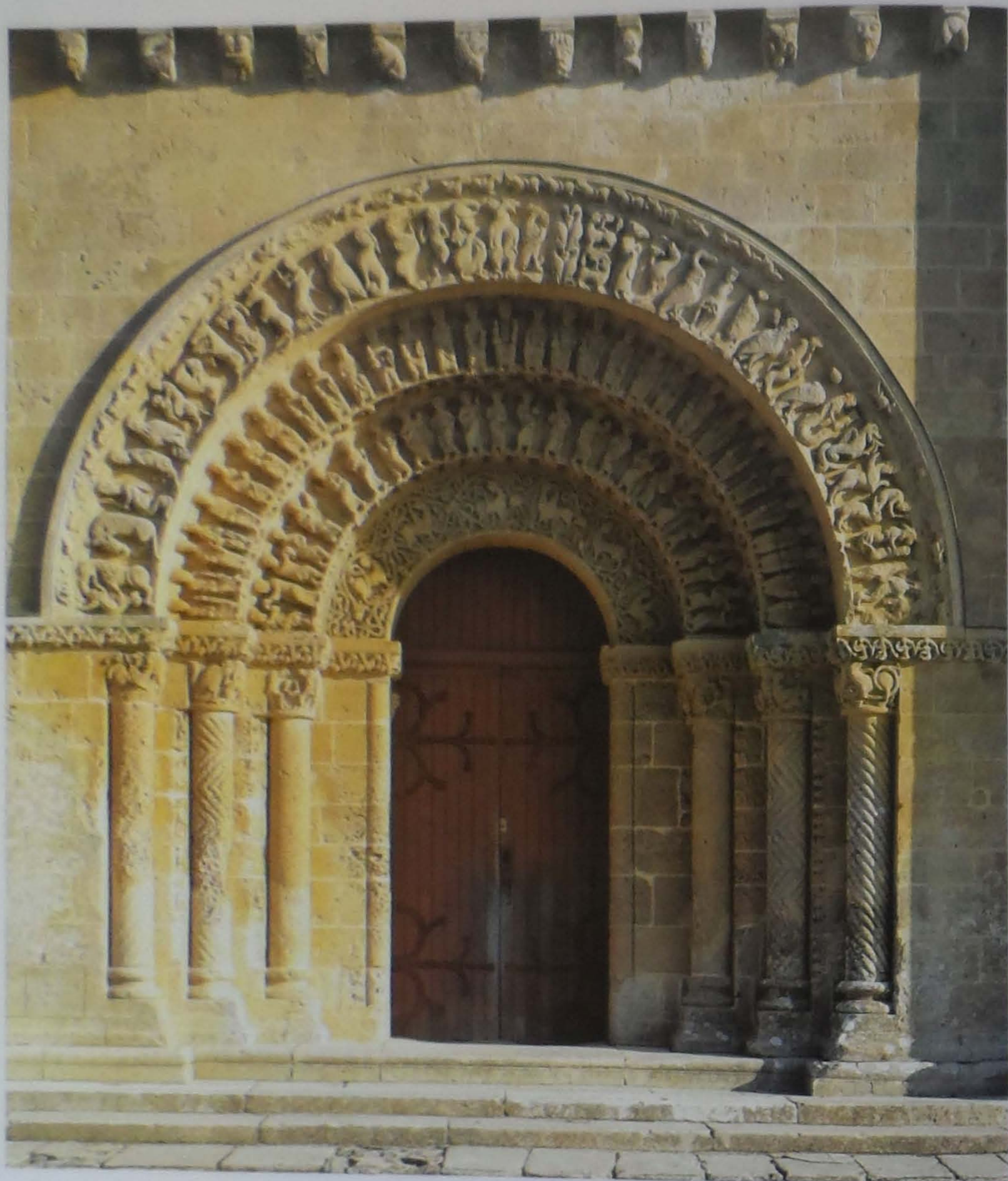
Характерной чертой романского искусства Западной Франции явилось взаимопроникновение скульптуры и архитектуры, что особенно хорошо видно на примере архивольтов порталов в Ольн-де-Сентонь (с. 270) и в Сенте (вверху). Портал паломнической церкви Сен Пьер в Ольне содержит четыре крупных архивольта. На трех из них (кроме внутреннего) помещено множество небольших, радиально расположенных

Руа (Привоксельная Шаранта),
Нотр-Дам. Наружная стена
полукруглого хора.
Последняя треть XII в.

С. 269:
Пуатье (Вендья), бывшая коллегияль-
ная церковь Нотр-Дам-ла-Гранд.
Западный фасад. Ок. середины XII в.







Справа:
Сент (Приморская Швранта), бывшая
первоначально аббатством Сент Мари де Дам,
Западный фасад (справа).
Вторая треть XII в.

Внизу:
Архивольты портала
Внизу слева:
притолока Западного портала.
Последнее десятилетие XII в.



фигур. Каждая фигура высечена так, что каждый камень архивольта выполняет две функции: декоративную и конструктивную (несет арку).

Столь гармоничное сочетание конструкции и декора имеет во внутреннем архивольте еще одну функцию. Здесь вьется только звериный и растительный орнамент. Над ним — двадцать четыре фигуры с нимбами, которые держат в руках книги и сосуды и, вероятно, изображают пророков и апостолов. Однако на третьем архивольте присутствует серьезный конфликт между библейской традицией, эстетическими задачами композиции и конструктивными требованиями. Фигуры, увенчанные коронами, держат в руках музыкальные инструменты и сосуды и, по всей видимости, представляют старцев из Апокалипсиса. Но в Откровении говорится о двадцати четырех старцах, а на архивольте — тридцать одна фигура. Эстетика требовала, чтобы фигуры были лишь чуть больше тех, что изображены на арке внизу. Для соответствия архитектурной конструкции арки число камней и соответственно число фигур было увеличено до 31. Фигуры на этих двух архивольтах поддерживаются внизу маленькими атлантами, которых можно увидеть, только если встать под арку. На четвертом архивольте расположились многочисленные животные и фантастические существа. Некоторые — сирены и сфинксы — пришли из античности. Другие являются персонажами местных легенд и мифов или олицетворением всех пороков, как осел с музыкальным инструментом. Арка обрамлена торусом (полукруглым фризом), на котором протянулась вереница зверей, их заливки касаются границы арки, а морды обращены к ее центру.



Сент

Фасад Сент Мари де Дам состоит из двух ярусов и разделен на три секции и соответствует плану оформления фасадов, распространенному в Западной Франции. Сохранившиеся скульптуры сосредоточены вокруг главного портала, архивольты которого украшены фигурами животных и фризами с узором из виноградных листьев. Скульптуры снова расположены радиально и тангенциально (касательно). На внутреннем архивольте изображены шесть ангелов, летящих к центральной, самой высокой точке, где два ангела держат в руках медальон с Божьей десницей. На втором архивольте — символы евангелистов, увитые виноградными листьями, и Агнец Божий посередине. Третий архивольт заполнен многочисленными фигурами, каждая из которых расположена на отдельном камне клиновидной формы. Они изображают Избиение младенцев в Вифлееме. На четвертом стоят апокалипсические старцы, число которых в соответствии с числом клиновидных камней архивольта на этот раз возросло до 54.

Бургундия

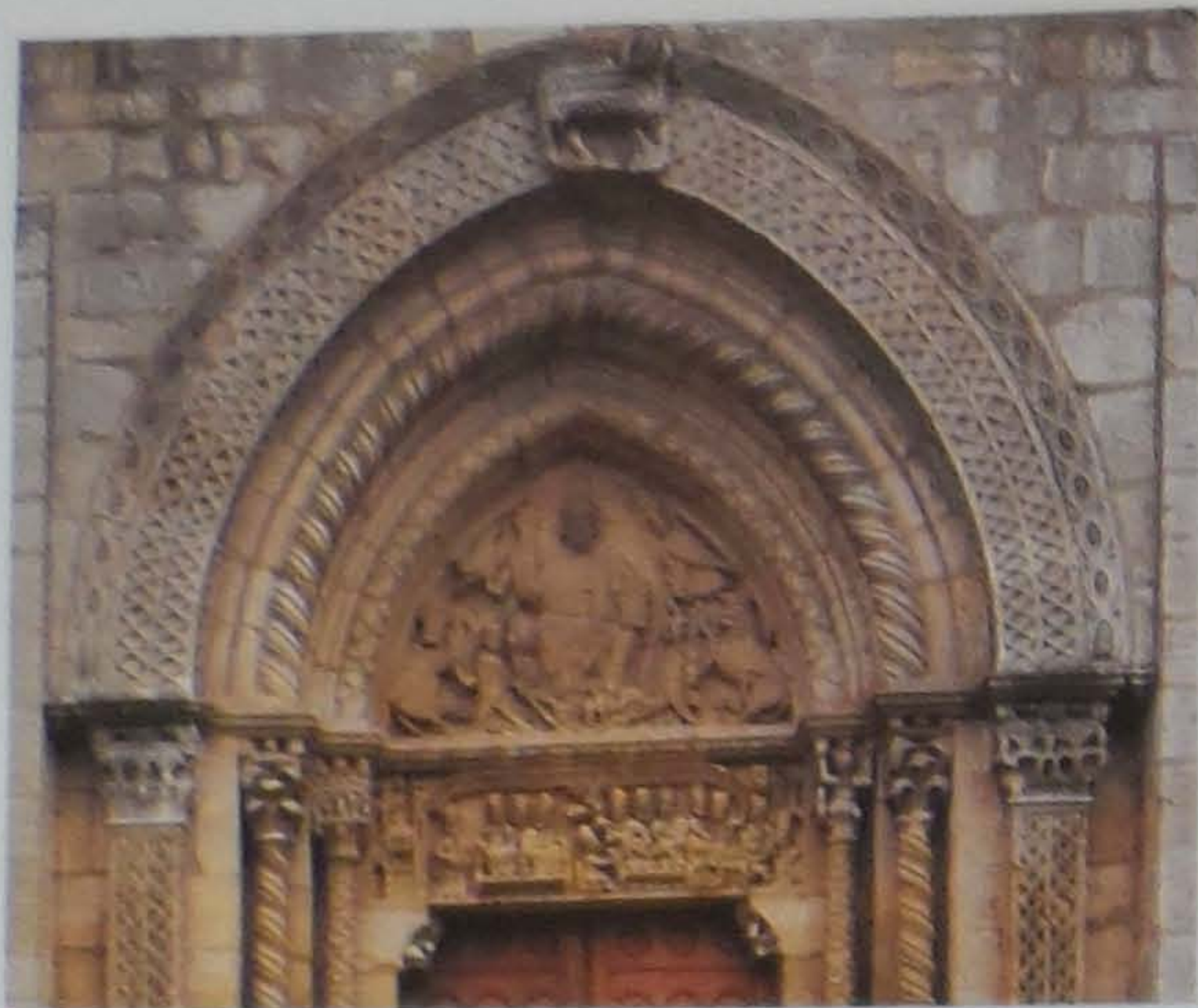
Бургундия всегда занимала особое положение во французском романском искусстве, поскольку эта область между реками Сона и Луара была надежно защищена и от внешних захватов, и от внутренней нестабильности. Не случайно именно в Бургундии было возрождено монашество и возведено Клуни — самое большое и могущественное аббатство в западноевропейском мире. Оно имело огромное влияние на романское искусство, в частности на скульптуру.

Вверху справа:
Шарльё (Луара), бывшая церковь
приората Сен-Фортунат. Тимпан
и дверная притолока, конец XI в.

Внизу слева:
Сен-Жюльен-де-Жоме (Луара),
бывшая церковь, приората Сен-Илер.
Тимпан и дверная притолока западно-
го портала. После середины XII в.

Внизу:
Сен-Жюльен-де-Жоме (Луара),
церковь Сен-Жюльен. Тимпан
и дверная притолока западного портала.
Середина XII в.

С. 273:
Шарльё (Луара), бывшая церковь
приората Сен-Фортунат. Тимпан
и дверная притолока на северной
стороне нартекса; справа — притолока,
тимпан и архивольты над окном
на северной стороне нартекса.
Середина XII в.



Тимпаны Бургундии

Западный портал аббатства Сен-Фортунат в Шарльё (вверху справа) занимает важное место в истории искусства по двум причинам. Во-первых, это древнейший сохранившийся портал с колоннами, в котором все участки украшены скульптурами. Во-вторых, здесь впервые появляется образ Христа во славе в мандорле, образ, который впоследствии использовался при изображении Страшного суда. Бернард Рупрехт объясняет появление этого образа тем, что он явился своего рода адаптацией античной культуры, где главное внимание уделялось «взаимодействию архитектуры со скульптурой». Клонийская реформа XI века привела к конфронтации между духовной и светской властью, между папой и императором, стремившимися к единоличному господству в Западной Европе. Зримым воплощением этих притязаний стала величественная фигура Христа во славе.

Церковь Сен-Фортунат, построенная во второй половине XI столетия, была уничтожена во время Великой Французской революции. Остались лишь западная часть с тимпаном и нартекс с двумя проемами с северной стороны, возведенный в первой по-

ловине XII века. На основании этих фрагментов можно сделать вывод о скульптуре и начала, и конца романской эпохи в Бургундии.

Всю высоту тимпана западного портала Сен-Фортунат, который относится к 1090 году, занимает мандорла с фигурой Христа, восседающего на троне, с нимбом в виде креста. Мандорлу поддерживают два ангела. Это самый древний пример крупномасштабной скульптуры. Она отличается неподвижным спокойствием и равновесием. Это монументальное произведение воспринимается торжественно, как того и требует его содержание. На дверной притолоке — изображения апостолов, восседающих на тронах под аркадами.

Данный сюжет тимпана был широко распространен в Бургундии вплоть до конца романского периода, но претерпел немало изменений. Если сравнить раннероманский тимпан западного фасада Шарльё с позднероманским тимпаном на северном портале (вверху), бросается в глаза необычная плоскость первого рельефа, контрастирующая с объемностью второго. Фигуры западного фасада лишь слегка выступают из камня и имеют



гладкие очертания, а их контуры выделяются главным образом за счет линейных элементов. Задний план рельефа и архивольты, обрамляющие тимпан, абсолютно гладкие. Это придает композиции внутри тимпана своеобразную тяжесть, которая выражается в фигурах ангелов. Их тела наклонены, руки держат края мандорлы, а ноги слегка согнуты. Кажется, будто ангелы поддерживают хрупкое равновесие мандорлы, не давая ей упасть. Крылья ангелов касаются края тимпана и обрамляют картину, которая говорит зрителю: здесь восседает истинный царь, Царь Небесный.

Композиция тимпана на более позднем северном портале нартекса (середина XII в.) мало отличается от западного. Колонны и столбы, встроенные в каменную кладку, несут на себе резные архивольты, а над мощной притолокой возвышается тимпан. Тем не менее северный портал нартекса создает совершенно иное впечатление, чем западный. Все архитектурные детали покрыты орнаментом столь плотно, что кажется, будто они полностью растворились в декоре. Орнамент появляется даже между отдельными фигурами, связывая их воедино. Христос во славе на

тимпане, к которому добавлены символы четырех евангелистов, высечен значительно объемнее. Вместо прямых линий в изображении фигур присутствует пластика, создающаяся за счет складок на одеждах Христа и ангелов, которые не только покрывают их тела, но и одновременно выполняют роль декора. Еще заметнее различие между статичностью и движением. На северном фасаде Христос не восседает прямо и неподвижно на троне, но находится в движении. Его сидящая фигура не менее динамична, чем уже известные образы стоящего в мандорле Христа, и ее можно считать их непосредственной разновидностью. Стремительное движение ангелов, отчасти сдерживаемое образами евангелистов, направлено в разные стороны. Хотя ангелы держат мандорлу, но положения их рук и тел не соответствуют друг другу. Кажется, будто они отталкиваются от мандорлы или же пытаются ее отворить.

В Сен-Жюльен-де-Жонзи (с. 272, внизу справа) и в Семюр-ан-Брионэ (с. 272, слева) можно встретить другие образцы позднероманского стиля, который иногда называют «романским барокко».

Вверху:
Отён (Сона и Луара), собор Сен-Лазар.
Капители хора: видение волхвов.
1120–1110 гг. Отён, музей Саль-
Капитуляр.

Внизу:
Клюни (Сона и Луара), бывшая
монастырская церковь Сен-Пьер и
сен Поль. Капители амбулатория:
четыре райских реки и терзаемые
воны грегорианского хора.
1115–1120 гг. Клюни,
Музей де Фариньер.

с. 275, вверху:
Отён (Сона и Луара), собор
Сен-Лазар. Две капители: бегство
в Египет (слева) и самоубийство
Иуды (справа). 1120–1130 гг.
Отён, музей Саль-Капитуляр.

с. 276, внизу:
Сольй (Кот д'Ор), бывшая церковь
аббатства Сент-Андоин. Две капители
нефа: первое искушение Христа
(слева) и ангел, преграждающий
путь Валааму и его ослице (справа).
Середина XII в.



Несмотря на то что раннероманский тимпан Шарльё предшествовал по времени созданию скульптурам Клюни, именно аббатство Клюни — самый могущественный центр христианства после Рима — способствовало распространению художественных образов и течений по всем направлениям. Известно, что в разрушенном позднее тимпане клюнийской церкви тоже содержал мандорлу с фигурой Христа на троне, поддерживаемая с обеих сторон ангелами.

Капители Бургундии

Романская скульптура Бургундии нашла выражение не только в оформлении порталов, но и в сюжетных капителях. Благодаря счастливой случайности сохранились капители бывшей монастырской церкви Сен-Пьер и сен Поль в Клюни, созданные около 1100 года. Для них характерна явная переключка с античными капителями коринфского ордера, что особенно проявляется в двух капителях с персонифицированными образами нот грегорианского хора. Форма капители восходит к античным моделям, но с каждой стороны открываются овальные ниши — мандорлы, которые в данном случае используются в качестве обычной рамки для фигур. Коринфские волюты по углам «музыкальных» капителей были утрачены во время демонтажа столбов, но остались в других местах, например на капители с картиной грехопадения, и дают наглядное представление о стилистических особенностях бургундских капителей. Напряжение между архитектурными взаимосвязями и художественными элементами порождает необычайно пластичный рисунок, связывающий воедино все стороны капителей.

Одним из величайших скульпторов Средневековья был мастер Жильбер (Гислебертус, или Жизлеберт), который оставил свое имя на тимпане в Отёне. Большинство капителей внутри Сен-Лазар принадлежит его руке; обычно они увенчивают пилястры и потому тесно связаны с поверхностью. Его произведения — одни из самых человеческих и волнующих в романской скульптуре. «Видение волхвов» (вверху), которое изначально располагалось на восточной стороне северо-восточного столба средокрестия, изображает три увенчанные коронами фигуры, лежащие под большим полукруглым покрывалом. Двое еще спят, но третий уже проснулся, разбуженный легким прикосновением ангела, который указывает на звезду вверху. «Бегство в Египет» (с. 275, вверху слева) на противоположном столбе иногда приписывают другому скульптору. Рельеф изображает Марию, которая как бы выразительно смотрит на каждого зрителя и показывает своего ребенка. Кажется, будто она не едет на ослике, а парит в иконографической позе Мадонны с Младенцем. Скульптор привносит собственные акценты: голова матери слегка склонена, а ее рука обнимает и защищает ребенка, наполняя сцену нежностью. Напротив, «Самоубийство Иуды» (с. 275, вверху справа) источает ярость и ужас перед злодеянием предателя. Мастер Жильбер одинаково выразительно и доходчиво изображает совершенно разные человеческие чувства. Предательство Иуды было совершено по наущению дьявола, и теперь два его посланца помогают Иуде повеситься. Однако образованный головами фигур треугольник придает композиции гармоничность.





К.С. 276;
Везуль (Ионна), бывшая церковь
аббатства Сент-Мадлен. Главный
портал. На тимпане: чудо
Пятидесятницы (сошествие Святого
Духа на апостолов). 1125–1130 гг.

Везуль (Ионна), бывшая церковь
аббатства Сент-Мадлен. Главный
портал. Деталь дверной притолоки:
паноциане с большими ушами.
1125–1130 гг.

Дальнейшее развитие стиль капителей получает в Отёне. А «конец эпохи бургундских сюжетных капителей», по мнению Рупрехта, представлен несколькими образцами, сохранившимися в центральном и боковых неффах бывшей монастырской церкви Сент-Андош в Солье. Тесная взаимосвязь с Отёном прослеживается в стилистическом переносе образов дерева и сатаны на капитель, изображающую первое искушение Христа (с. 275, внизу слева). Благодаря тому, что капители в Солье расположены на полуколоннах, они объемней, чем капители на пилястрах в Отёне. Это создает более драматичное ощущение происходящего. Например, изображение Валаамовой ослицы, трижды оставившейся перед ангелом с мечом (с. 275, внизу справа), неоднородно по рельефности: голова ослицы, в страхе отвернувшейся от ангела, почти объемна. И если на рельефе бегства в Египет фигуры полностью привязаны к плоскости, то Валаам, его ослица и ангел сильнее выступают относительно поверхности коринфской капители, уже не столь обильно украшенной растительным орнаментом.

Везуль

У начала одной из четырех знаменитых паломнических дорог в Сантьяго-де-Компостела — Лиможской (Via Lemovicensis) — лежал город Везуль. Здесь собирались группы пилигримов, чтобы вместе пуститься в долгое и нелегкое странствие. Впервые город получил известность в VIII веке благодаря легенде о хранившихся там мощах Марии Магдалины. В Везуль потянулись паломники, число которых возросло, когда в 1103 году мощи были признаны папой.

В 1104 году на месте монастырской церкви Сент-Магдален была построена новая, тоже посвященная святой Марии Мадлене, которая сгорела в 1120 году. Позднее отстроили новую церковь, к которой около 1140–1150 годов добавили нартекс (с. 276). Именно здесь на Пасху 1146 года произошло историческое событие, которое взбудоражило весь христианский мир: перед огромной толпой, среди которой были многие светские владыки, Бернар Клервоский призвал народ присоединиться ко второму крестовому походу. С тех пор Везуль стал центром не только паломников, но и крестоносцев.

В центре тимпана изображен Христос на троне, его ноги повернуты влево. По обеим сторонам мандорлы, под его распростертыми руками, сидят апостолы с книгами в руках. На них нисходит Святой Дух, изображенный в виде лучей, исходящих из пальцев Христа. Апостолы и Христос не обращены лицом к зрителю и не расположены традиционно в ряд. Это создает яркое ощущение индивидуальности фигур. Наряду с этим они подчеркнута «телесны», что проявляется в рельефности одеяний и выпуклости фигур. В соответствии с Деяниями Апостолов (2:5 и далее) на радиальных кессонах изображены необращенные народы, иные из которых имеют не совсем человеческий облик — эта традиция восходит еще к древним грекам. С правой стороны притолоки Петр и Павел возглавляют процессию паноциан с огромными ушами из Скифии (вверху), пигмеев и великанов. Слева язычники ведут на заклание жертвенного быка, а за ними римляне и скифы представляют



людей дохристианской эпохи. На объединение Ветхого и Нового Завета указывает фигура Иоанна Крестителя на центральном столбе, расположенная на той же оси, что и фигура Христа.

Тимпан Везуля, воспевающий мессианскую деятельность апостолов на земле, а также архивольты, посвященные космологии в виде знаков Зодиака и двенадцати месяцев, служат выражением единой строгой теологической концепции. Это одно из вероятных доказательств того, что скульптуры, которые датировались 1125–1130 годами, на самом деле были созданы в соответствии с иконографической программой тимпана во время подготовки крестового похода, то есть около 1146 года.

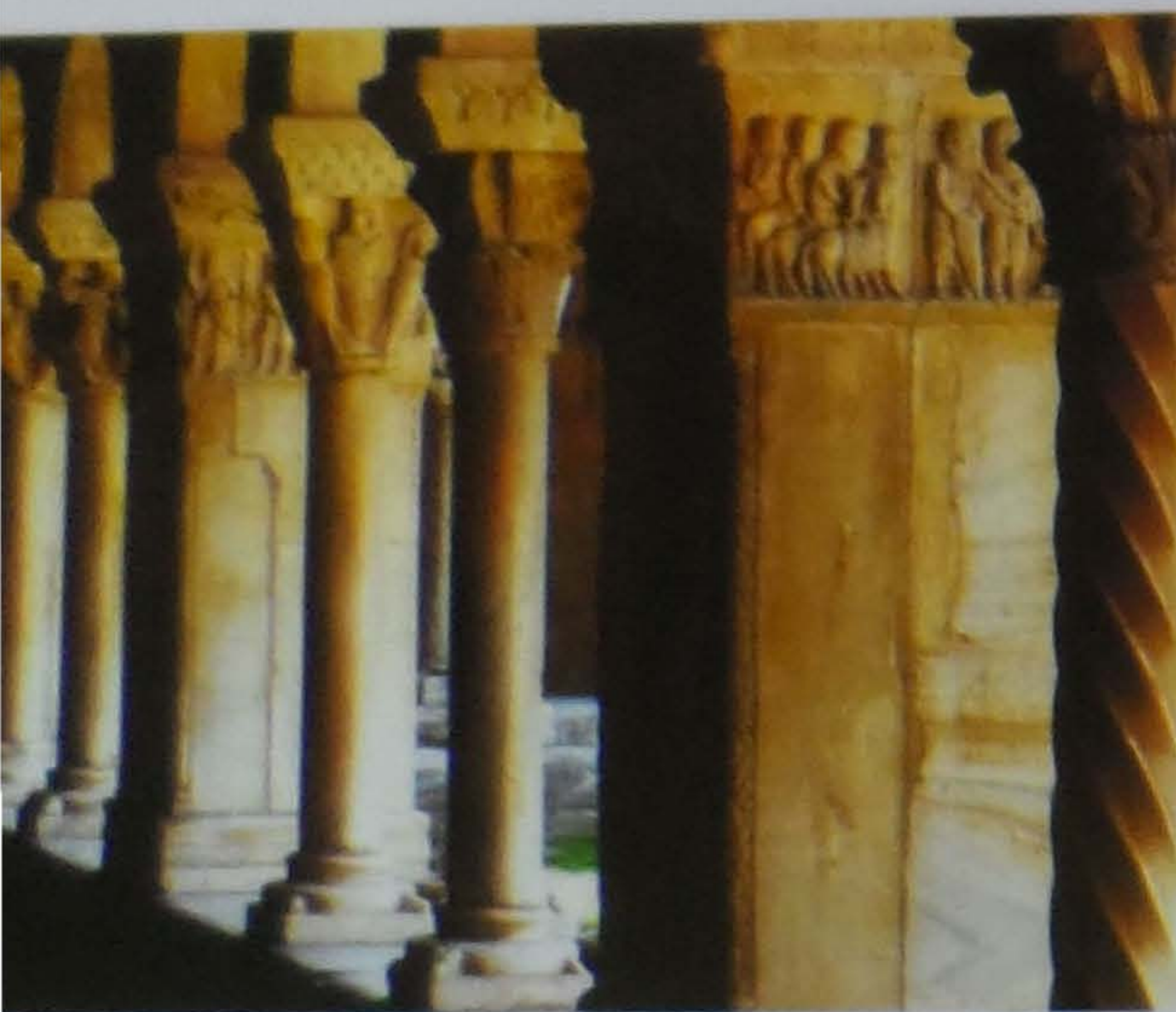
Сюжетные капители внутри храма содержат образы Добра и Зла, нередко отличающиеся иконографической сложностью. Ветхозаветные сцены в центральном и боковых неффах предвещают события Нового Завета, а новозаветные сцены в области нартекса и на фасаде здания дополняют предыдущие сюжеты. Позади этой внушительной энциклопедии знаний, расположенной на капителях, предположительно изображен брат аббата Понсе, приор Пьер де Монтбусье, будущий аббат Клуни, ставший под именем Петра Венерабилуса одним из самых знаменитых людей XII столетия.

Руссильон

Самые древние образцы романской скульптуры Франции встречаются в южных областях на побережье Лионского залива. Возникшие в этом районе художественные течения во многом были связаны с процветанием монастыря Сен-Мишель-де-Кукса. В течение долгого времени он оказывал сильнейшее влияние на развитие искусства во всем регионе.

Вверху:
Серрабон (Восточные Пиренеи),
высшая церковь приората Нотр-Дам.
Кафедра хора. После середины XII в.

Внизу:
Дала (Восточные Пиренеи), высший
собор Сент-Даклен. Романская галле-
рея скульптур. После 1178 г.



с. 278, вверху:
Серрабон (Восточные Пиренеи),
высшая церковь приората Нотр-Дам.
Парные капители кафедр хора.
После середины XII в.

с. 279, внизу:
Серрабон (Восточные Пиренеи),
высшая церковь приората Нотр-Дам.
Детали двух капителей кафедр хора.
После середины XII в.

Серрабон

Далеко от главных дорог Руссильона, возле северных отрогов Пиренейских гор на восток от массива Канигу, расположена церковь Нотр-Дам. Когда-то она входила в приорат Серрабона, но с тех пор как был разрушен монастырский ансамбль, одинокая Нотр-Дам господствует над окружающим ландшафтом. Это здание играет важную роль в развитии романской скульптуры Франции благодаря убранству южной галереи и кафедр (слева и на с. 279).

Кафедры, возведенные около 1150 года в западной части церкви, были перенесены в центр здания по одним данным в XVII, по другим — в XIX столетии. Они состоят из двух пролетов и трех аркад, идущих поперек нефа, и лежат на столбах, колоннах или парных колоннах с сюжетными капителями. Над ними возвышаются мощные нервюрные своды. Вся западная поверхность кафедр покрыта рельефом — арки аркад украшают цветы и виноградные листья, а пазухи свода — христианская символика. Между северной и центральной аркадами изображены крылатый лев св. Марка и орел св. Иоанна, на пазухе свода справа от центральной аркады — Агнец Божий и ангел, символ св. Матфея, а бык св. Луки — на пазухе свода на южной стене центрального нефа.

Капитали, отделенные от стержней торусом, отличаются глубоким рельефом, а блоки импостов окружены розетками, пальметтами и орнаментом из виноградных листьев. Изображения состоят из ряда гротескных фигур, стоящих на торусе. Головы этих существ обычно повернуты в разные стороны и расположены под боковыми волютами; часто они фланкируют изображение человеческой головы или лица. Их символика, как правило, не выходит за рамки традиционной иконографии и сводится к борьбе Добра и Зла.

Вероятно, кафедра была предназначена для певчих хора. Построенная из красно-белого мрамора, она выделяется на однородном фоне общего интерьера здания. Подобно скульптурам капителей в южной галерее, капители кафедр отличаются тонкой высокохудожественной работой, что говорит о том, что здесь работали по меньшей мере два мастера. Вероятно, они же создали клуатр близлежащего монастыря Сен-Мишель-де-Кукса. Возможен и такой вариант: кафедра была сделана в мастерских Сен-Мишель, затем по частям доставлена в Серрабон и там собрана. Такой порядок работы мог повторяться и в других церквях области, скульптуры которых являются почти точными копиями скульптур Сен-Мишель.

Кафедра хора в Серрабоне заслуженно считается вершиной скульптуры высокой романики Руссильона.

Мастер из Кабестани

В отличие от скульптур Сен-Мишель-де-Кукса, для которых характерно стилистическое единообразие, работы неизвестного скульптора, именуемого Мастером из Кабестани, обладают столь индивидуальным характером, что их легко узнать повсюду. А они разбросаны по всей Европе от Италии до Франции и Испании, от Тулузы и Руссильона до Страны басков. Имя он получил по тимпану (вверху слева), который до сих пор можно увидеть в маленьком городке





Кабестани воле Перпиньяна. Рольф Леглер точно отметил, что «Мастер из Кабестани — один из самых выдающихся и удивительных художников романской эпохи, который стоит в одном ряду с Жильбером Отёнским, Жилабером Тулузским и Бенедетто Антедами Пармским».

На тимпане изображено несколько сцен, относящихся к Вознесению Марии. Развитие сюжета здесь начинается справа (что не типично) сценой пробуждения Марии от вечного сна. В центре Мария отдает свой пояс Фоме Неверующему, который прежде сомневался в Воскресении Христа, а теперь не хочет поверить в Вознесение Богоматери, — в качестве доказательства Мария отдает ему свой пояс. Слева изображено Вознесение Марии, сопровождаемое пением ангелов. Своеобразие стиля мастера проявляется здесь в полной мере: у всех действующих лиц большие головы с плоскими лбами, массивными носами и раскосыми миндалевидными глазами. Другой отличительной чертой Мастера из Кабестани являются крупные ладони рук с длинными пальцами и складчатые одеяния в античном стиле, который, однако, ничуть не напоминает стилизацию «под античность», встречающуюся, в частности, в Провансе.

В Музее религиозного искусства в Сан-Кашано-Валь-ди-Пеза к югу от Флоренции, который несколько лет назад был реконструирован, хранится небольшая колонна, окруженная рельефом (вверху справа). В ее основании изображено Благовещение, над ним — Благая весть пастухам, одного из которых ангел держит за бороду. Как и рельеф, изображающий Вознесение Марии, эта сцена обладает той интимностью, какая в романской скульптуре встречается, пожалуй, лишь в работах мастера Жильбера. Выше расположено несколько сцен, изображающих Рождество Христово: младенец в пеленах выгнулся вокруг колонны, словно покоряясь грядущей судьбе, затем младенец в яслях рядом с быком и ослом, и, наконец, финальная сцена изображает купель. Скульптура обладает особой магией: в ней и наивность, и совершенство, которое трудно отнести к какой-либо искусствоведческой категории. Иконография скульптуры позволяет предположить, что она являлась стелой купели.

Саркофаг святого Сатурнина (с. 281) в небольшой церквушке Нотр-Дам-де-Л'Ассомптьен (Сент-Илер-де-Л'Од), который также мог быть пределлой (нижней частью алтарного образа), — одна из

Вверху:
Мастер из Кабестани.
Тимпан: Вознесение Марии
и Мария, снимающая пояс.
Кабестани (Восточные
Пиренеи), приходская
церковь Нотр-Дам,
западная стена северного
крыла транспта.
Вторая половина XII в.

Справа:
Мастер из Кабестани.
Скульптурная колонна
купели: Рождество Христа.
Сан-Кашано-Валь-ди-Пеза
(Тоскана), Музей
религиозного искусства.
Вторая половина XII в.



Мастер из Кабестани или мастерская. Группа капителей. Рье-Минервуа (Од), церковь Лассомптьен-де-Нотр-Дам. Вторая половина XII в.

Мастер из Кабестани. Рельеф: мученическая смерть святого Сатурнина, деталь. Сент-Илер-де-Л'Од (Од), бывшая монастырская церковь. Вторая половина XII в.

Внизу:
Мастер из Кабестани. Мужская голова с инкрустированными глазами из Сан-Пьер-де-Родес. Мрамор, высота 30 см. Перелата Кастл, собрание Матте. Вторая половина XII в.



главных скульптурных работ Руссильона. С необычайной живостью, свойственной образному языку Мастера, она изображает мученичество св. Сатурнина — первого епископа Тулузы.

Кем был загадочный Мастер из Кабестани, остается неизвестным. Возможно, он был странствующим скульптором родом из Тосканы, долго проработавшим в Руссильоне. Не стремясь подражать общепринятым моделям, он смог выразить языком скульптуры собственные художественные идеи. В последнее время бытует мнение, что Мастер из Кабестани был еретиком и работал в областях, охваченных ересью катаров, широко распространившейся в последней четверти XII века.

Прованс

Название этого средиземноморского края, лежащего по берегам реки Рона, восходит к римскому названию области, которая в эпоху античности распространялась далеко на запад: «provincia gallia narbonensis» (лат. «провинция Нарбонская Галлия»). Несмотря на то что с римских времен здесь сохранилось множество произведений искусства, служивших моделями для романских скульпторов и архитекторов, расцвет романского искусства в Провансе наступил довольно поздно, хотя и отличался необычайной зрело-



Сен-Жиль (Гиронда), церковь аббатства
Сен-Жиль-де-Гар. Западный фасад.
Вторая четверть XII в.



Сен-Жиль (Гар), церковь аббатства
Сен-Жиль-дю-Гар. Западный фасад,
главный портал, северный откос:
Иаков Старший и Павел.
Вторая четверть XII в.

стью. Неудивительно, что двумя главными образцами прованского романского искусства являются порталы в виде римской триумфальной арки.

Сен-Жиль-дю-Гар

В Сен-Жиль паломников влекли не только мощи легендарного отшельника и основателя монашеской общины VIII века св. Эгидия, в прошлом — богатого афинского купца. Французские пилигримы отплывали отсюда в паломничество в Рим, а итальянские, идущие в Сантьяго-де-Компостела через Арль, шли по знаменитой Тулузской дороге. Перекрестье путей обеспечило городу важную роль и привело к росту населения: в начале XIII века в Сен-Жиле проживало около 40 000 человек, а сегодня — лишь 9000.

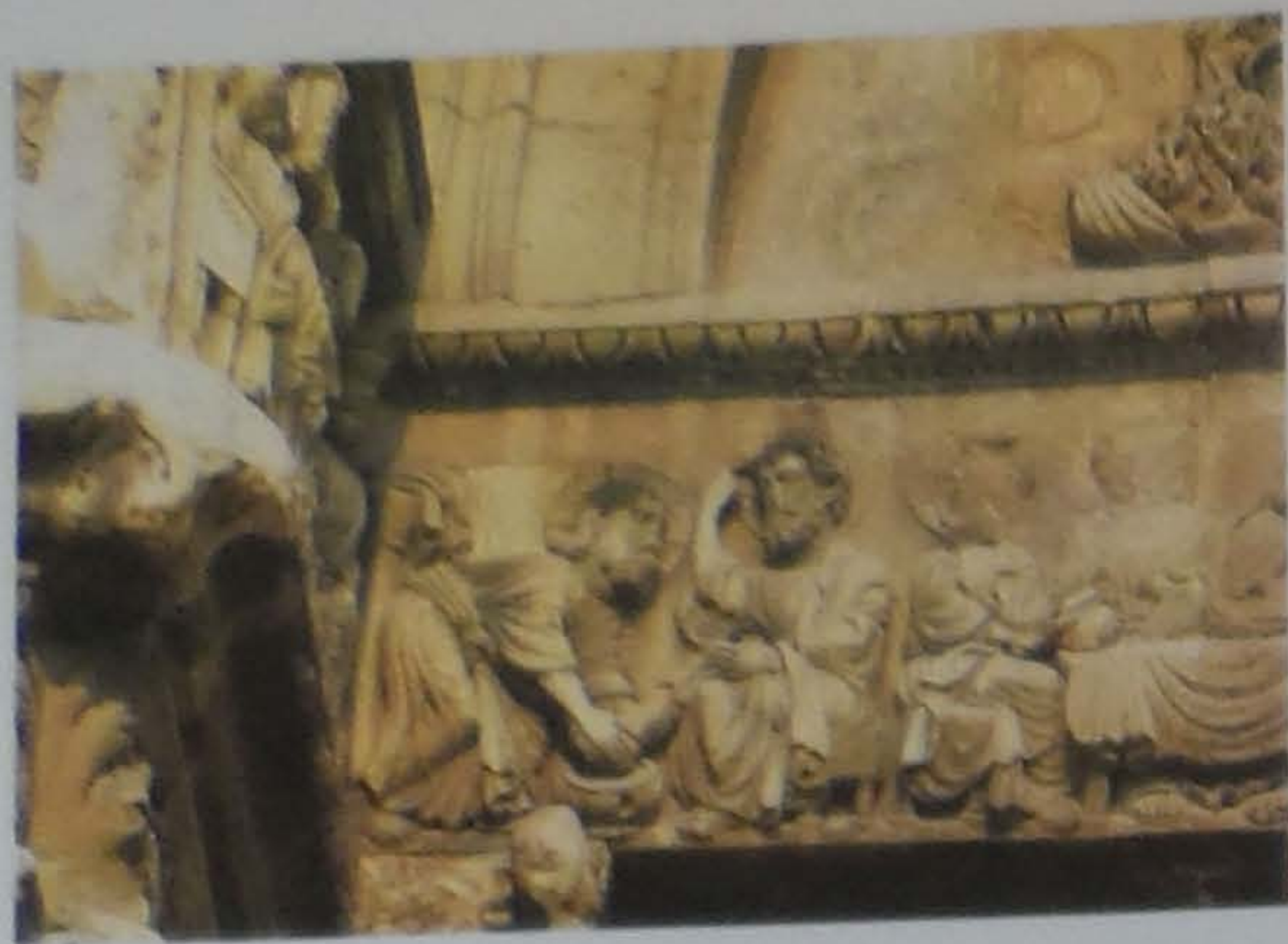
Фасад бывшей монастырской церкви (с. 282) — единственный образец романской архитектуры в городе. Он разделен на три части и фланкирован массивными угловыми башнями. Центральный портал выделяется приподнятой притолокой, более высоким тимпаном и центральным столбом. Чувствуется влияние не только

Сен-Жиль (Гар), церковь аббатства
Сен-Жиль-дю-Гар. Западный фасад,
главный портал, южный откос:
Иоанн и Петр. Вторая четверть XII в.

римской триумфальной арки, но и античной театральной архитектуры, как, например, в ступенчатом фасаде, сохранившемся в Оранже.

Сложная ступенчатая структура здания дополнена фризом, который проходит по всему фасаду, приподнимаясь над боковыми порталами. На фасаде представлен первый законченный и одновременно самый обширный в средневековой скульптуре цикл Страстей Господних, который содержит множество фигур. Он начинается на левом откосе северного портала и на архитраве над дверью сценой входа в Иерусалим, продолжается на северном участке разделяющей порталы стены получения 30 серебряников Иудой и изгнания торговцев из храма и заканчивается на северном откосе центрального портала предсказанием троекратного отречения Петра. На архитраве центрального портала изображены сцена омовения ног (вверху) и Тайная Вечеря, а на южном откосе — «Поцелуй Иуды» и «Взятие Христа под стражу». «Христос перед Пилатом» и «Бичевание» (с. 285) изображены на южном участке разделяющей порталы стены, а правее располагается сильно поврежденная сцена несения креста. «Распятие





Христа» находится на южном тимпане. На фризе южного портала изображены события, происшедшие после смерти Христа. Некоторые сцены не относятся к Страстям Господним и поэтому представляют особый интерес — это «Воскрешение Лазаря» между северной стеной, разделяющей порталы, и откосом центрального портала, и «Мария Магдалина, омывающая ноги Христа» на откосе южного портала. Ганс Фегерс объясняет эти дополнения желанием включить в скульптурный цикл почитаемых в Провансе жемчужин из Сент-Мари-де-ля-Мер, Лазаря и св. Максимиана.

Прямоугольные ниши на разделяющих порталы стенах и откосы центрального портала украшены 12 фигурами в человеческий рост, которые, судя по надписям, все еще различимым на нимбах, символизируют апостолов. В первой нише перегородки, вероятно, находится Матфей, рядом Варфоломей, за ними Фома и Иаков Младший. На южном откосе находятся статуи Иоанна и Петра (с. 283, справа), а напротив них — Иаков Старший и Павел (с. 283, слева). Остальных четырех апостолов на южной разделительной стене сегодня установить невозможно. В крайней северной нише изображен св. Михаил, убивающий дракона, а на южном пандане — архангел, сражающийся с демонами.

Тимпан центрального портала был разрушен в 1562 году протестантами и восстановлен в XVII веке. Изображения Христа во славе и символов евангелистов, возможно, повторяют прежний тимпан. Рельефы в боковых тимпанах относятся к романской эпохе. Апостолы в нишах играют роль свидетелей Страстей Христовых на фризе, как бы подтверждая своим присутствием реальность событий, о которых рассказывает скульптурный цикл. Тимпаны же выделяются на фоне этой сферы сцен. Сцена Распятия, не включенная во фриз на южном тимпане, приобретает характер триумфа Креста, символа римско-католической церкви. Разрушение синагоги, символа иудаизма придает сцене характер прославления христианской доктрины спасения. Считается, что эта скульптурная композиция связана с ересью Петра де Брюи, сожженного на костре в Сен-Жиле в 1143 году. Возмож-

но, она создавалась с целью своего рода средневековой идеологической пропаганды. Богоматерь, восседающая на троне, на северном тимпане перекликается с иератической символикой сцены Распятия. Колонны по бокам отделяют ее от волхвов слева и видения Иосифа справа.

Много споров ведется вокруг датировки; до недавнего времени была распространена точка зрения, высказанная Ричардом Хамманом, согласно которой цикл был закончен не позднее 1129 года. Однако современные ученые отвергают ее. Сбивает с толку надпись, оставленная скульптором на заднем плане рельефа апостола Варфоломея, которая гласит: BRUNUS ME FECIT («Бруно меня сделал»). Имя мастера Бруно упоминается в письменных источниках 1171–1186 годов. Изучение стиля позволило ученым предположить, что среди всех мастеров, работавших над циклом, наибольшее влияние на оформление фриза и тимпана оказал скульптор, выполнивший архангела Михаила. Однако ни один из аргументов не пролил свет на проблему датировки цикла. В настоящее время принято считать, что работа над скульптурами была начата во второй четверти XII столетия. Но значение Сен-Жиля, многократно перепланировавшегося, несомненно, хотя споры не прекращаются и сегодня.

Арль

Самый богатый скульптурами портал после Сен-Жиль-дю-Гар находится в бывшем соборе Сен Трофим в Арле (с. 287). Портал, выполненный в виде одноарочных триумфальных арок, как и в близлежащем Сен-Реми-де-Прованс, не встроен, как обычно, в стену, а выступает вперед из плоского и неукрашенного фасада. Ансамбль необычайно хорошо сохранился, а реставрационные работы, законченные летом 1995 года, вернули ему оригинальный облик.

Иконографическая программа портала несет идею Страшного суда без того педалирования, которое присутствует в Муаске или Отёне. На тимпане — мандорла с фигурой Христа и символы евангелистов. Его окружают сонмы ангелов на внутреннем архивольте. По притолоке проходит широкий фриз с сидящими фигурами апостолов. С северного края фриза начинается картина грехопадения, которая продолжается на фасаде изображением избранных, обращенных лицом к центру портала. На среднем откосе они встречаются с фигурой Авраама. На противоположном откосе начинается изображение мук грешников, которые уходят от Христа прочь и попадают через врата в ад. На небольшом фризе внизу представлены сцены Рождества Христова. Слева апостолы Петр и Иоанн, справа — Павел и Андрей, в нишах на стене с северной стороны апостолы Иаков Старший и Варфоломей, с южной — Иаков Младший и Филипп. Возле двери с левой стороны изображен покровитель храма святой Трофим, а напротив него — избивание камнями святого Стефана, чьи реликвии хранились в Арле.

Ансамбль портала (вторая треть XII в.) обладает необычайно цельным обликом. Во многом этому способствуют фриз, проходящий вдоль всего портала, и монотонная однообразность фигур на нем. Очевидно, что романская скульптура здесь не обладает прежней выразительностью и живостью, кроме того, не

Сен-Жиль (Гар), монастырская цер-
ковь Сен-Жиль-дю-Гар.
Западный фасад, деталь фризав:
бичевание Христа.
Вторая четверть XII в.



Вверху:
Арль (Буйе-дю-Рон), Сен Трофим.
Галерея клуатра.
Вторая половина XII в.

Внизу:
Арль (Буйе-дю-Рон), Сен Трофим.
Капитель клуатра.
Вторая половина XII в.



раз отмечалась определенная стилистическая зависимость от раннеготического стиля Шартра.

Портал — не единственная достопримечательность монастыря Сен Трофим. Он обладает самым экстравагантным клуатром с самым богатым скульптурным декором в Провансе. С романских времен сохранились лишь два крыла — северное и восточное. Они относятся к 1150–1170 годам или, возможно, к концу XII столетия. Иконографические темы сюжетных капителей северного крыла сосредоточены вокруг Страстей Христовых, межверного крыла — ветхозаветные сцены. Они же чередуются с сценами детства Христа в восточном крыле клуатра. Вместе с фризом на фасаде это придает особую значимость христианской идее искупления.

Особенность клуатра в Арле и его главное отличие от Муассака состоят в том, что каждая из парных колонн увенчана собственной капителью, которые затем соединены вверху импостом, чтобы нести вес аркады. В результате фигуры занимают всю высоту капители, а орнамент, напоминающий декор портала, больше не покрывает пространство, заполненное фигурами, а выполняет индивидуальную, как правило, обрамляющую функцию. Это основные черты, свидетельствующие об особой адаптации античных форм на протяжении поздне-романского периода в Провансе.

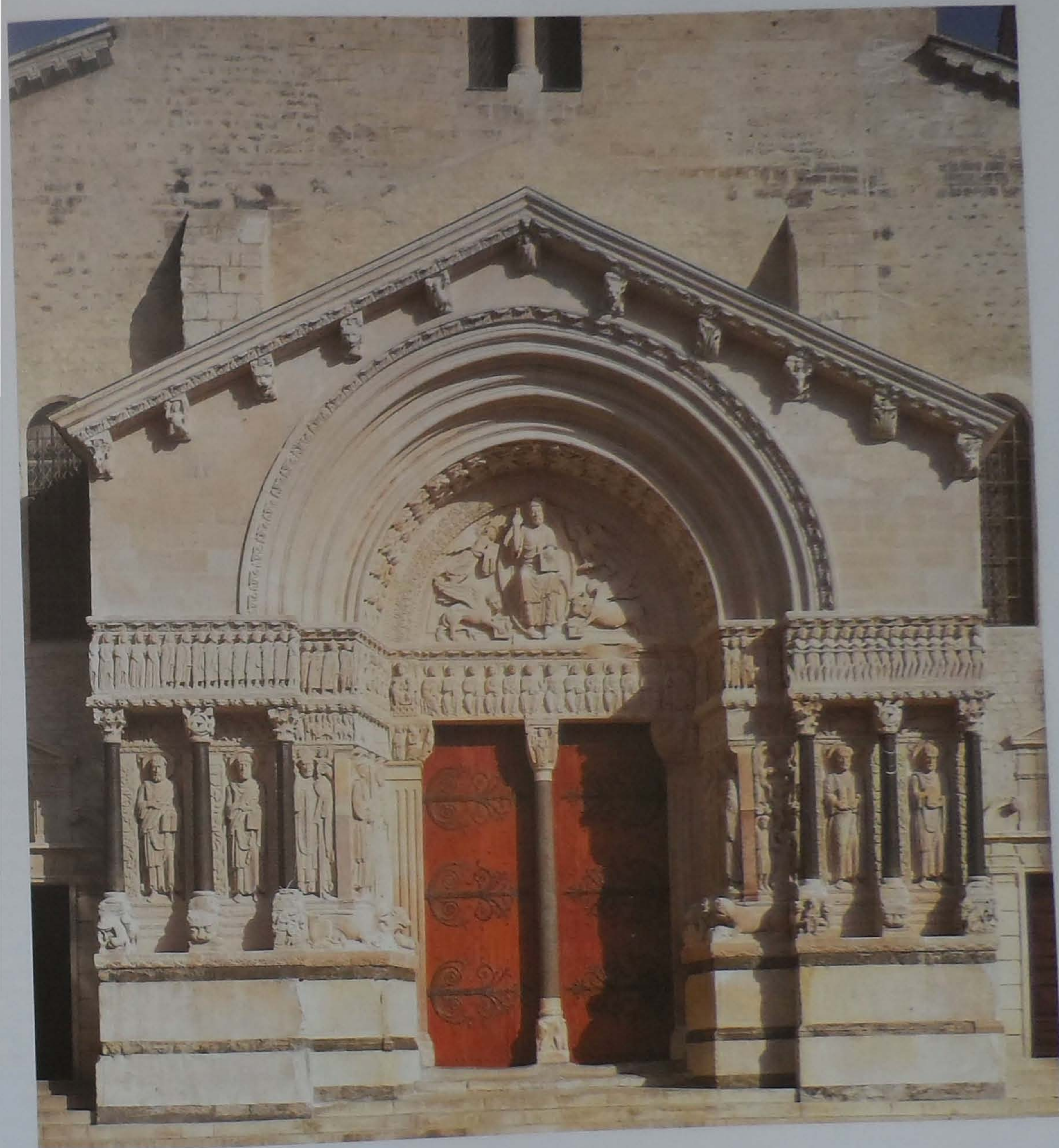
Ансамбль в Арле также свидетельствует об интенсивном обмене художественными идеями с романскими скульпторами Италии. Львы, поддерживающие колонны и пилястры, подобно львам в Сен-Жиль-дю-Гар, — всего лишь иконографический мотив. Об этом свидетельствуют капители с изображением видения волхвов и «Бегства в Египет» в восточном крыле клуатра. Считается, что это ранние работы Бенедетто Антелами — одного из важнейших мастеров итальянской романики.

Романская скульптура в Испании

Изучение искусства Испании, особенно средневекового, долгое время стояло на месте в связи с политической изоляцией страны во времена режима Франко. К тому же следует учитывать претензии Франции на гегемонию в истории искусств, что, в частности, нашло отражение в исследованиях французских искусствоведов, рассматривавших испанское искусство раннероманского периода как вторичное по отношению к романскому стилю Франции. Новое поколение искусствоведов успешно вывело испанское искусство из той изоляции, в которой оно находилось. Это привело к тому, что ученые разных стран, занимающиеся средневековым искусством, обратили внимание на испанскую романику, придя в итоге к неожиданным выводам.

Хорст Бредекамп, например, доказал в нескольких работах, что во Фромисте еще в 1070 году сформировался независимый центр изготовления скульптур, который можно расценивать «для истории развития искусства как самостоятельный отказ от прошлого и несомненный скачок вперед». Научная важность такого утверждения заключена главным образом в том, что оно освобождает раннероманский стиль Испании от навязанного ему зависимого положения от Франции и признает его независимое развитие.

Арль (Буш-дю-Рон), Сен Трофим,
Портал. Вторая треть XII в.





Сантьяго-де-Компостела (Галисия), собор. Пуэрта де лас Платерияс в южном крыле трансепта. Западный откос левой двери: царь Давид, сотворение Адама, благословляющий Христос. Последнее десятилетие XI в.

Сантьяго-де-Компостела (Галисия), собор. Пуэрта де лас Платерияс в южном крыле трансепта. Закончен в 1103 г.



Возникновение и развитие испанского раннероманского стиля нужно рассматривать с учетом двух основных факторов. Во-первых, благодаря королевским фамилиям Леона, Кастилии и Арагона и тесным династическим связям между ними уже во второй половине XI века был построен целый ряд важнейших церквей с неповторимыми скульптурными работами. Кроме церкви Сан Мартин во Фромисте, строительство которой началось в 1066 году, были возведены церкви Санта Мария в Игуаселе (1072), Сан Исидоро в Дуэньяс (после 1073), Сан Исидоро в Леоне (после 1072), собор Сан Педро в Хаке (ок. 1085) и Сан Педро в Лоарре (после 1080). В них представлен широкий спектр самобытной испанской скульптуры, исследование которой пребывает пока в зачаточном состоянии, если не считать нескольких националистических работ. Во-вторых, архитектурная скульптура главным образом была распространена вдоль паломнических дорог в Сантьяго-де-Компостела.

Романская скульптура около 1100 года

Пройдя не одну сотню, а то и тысячу километров, пилигримы с терпением ожидали увидеть конечную цель странствия. Многочисленные паломнические дороги Европы стремились к собору Сантья-

го-де-Компостела, строительство которого началось в 1077–1178 годах. Работой каменщиков, возводивших и собор, и скульптуры, руководил «замечательный мастер» Бернард, которого обычно называют Бернардом Старшим, чтобы отличать его от более позднего мастера Бернарда. В его мастерской работало пятьдесят каменщиков, а одним из помощников был мастер Робер.

Кроме капителей интерьера, представляющих адаптацию античных коринфских капителей с листовным орнаментом, к раннероманскому периоду в Испании принадлежат большие порталы с важными скульптурными работами. Западный портал не удалось закончить в соответствии с оригинальным планом, поэтому его современный облик отражает позднероманский стиль Испании. Северный портал трансепта, Пуэрта де Франсихена, был разрушен в XVIII веке. Боковой портал на фасаде северного крыла трансепта, Пуэрта де Асабачерия, был уничтожен пожаром во время бунта еще в 1117 году. От него остался лишь удивительно образный участок колонны. Единственный сохранившийся портал — Пуэрта де лас Платерияс (Ворота серебряных дел мастеров), расположенный в южном крыле трансепта (с. 288, справа), во время строительства которого были использованы некоторые

Верху:
Леон. Коллегиальная церковь
Сан Исидоро. Пуэрта дель Кордеро,
тимпан. Начало XII в.

Внизу:
Леон. Коллегиальная церковь
Сан Исидоро. Пуэрта дель Пердон.
Начало XII в.

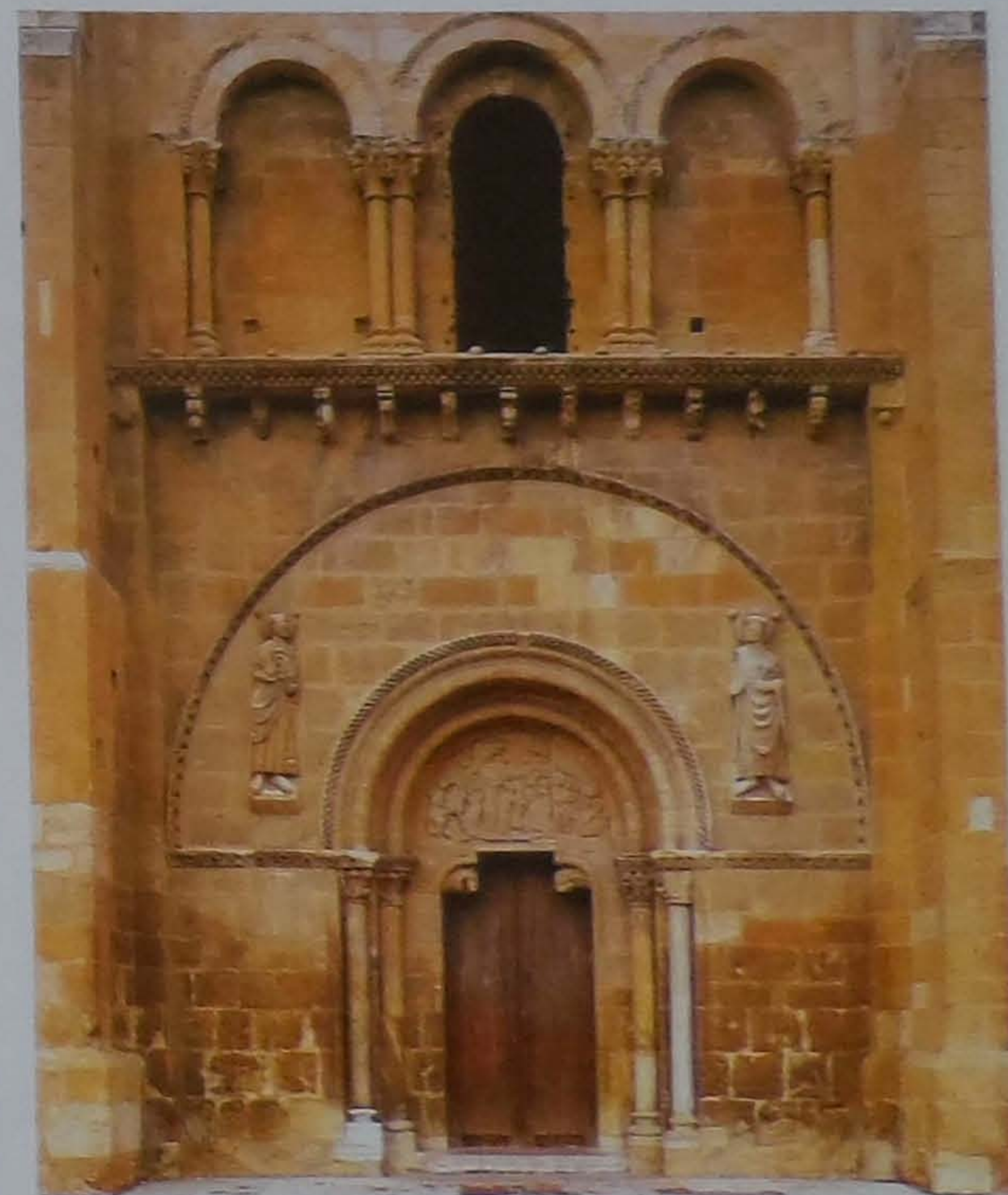
фрагменты других порталов. Два тимпана двойного портала, законченного в 1103 году, собраны из разного числа мелких плит разного размера. На правом портале в центре нижней скульптурной группы находится картина бичевания Христа, слева от нее — венчание терновым венцом и исцеление слепого, а в верхней скульптурной группе — сильно поврежденное поклонение волхвов. На левом тимпане, состоящем из еще более разнородных плит, изображено искушение Христа в пустыне. Большинство рельефов, согласно французским исследованиям, выполнены под большим влиянием собора в Конке, хотя исцеление слепого во многом напоминает скульптуры Леона.

Рельефы на откосах Пуэрта де лас Платерияс, вытянутые в ширину до контрфорсов столбов и датируемые последним десятилетием XI века (с. 288, слева), прежде могли быть частью разрушенного портала Пуэрта Франсихена. Изображения царя Давида, играющего на музыкальном инструменте, и сотворения Адама отличаются высоким мастерством исполнения, а последняя сцена, в которой Творец возложил правую руку на голову Адама, чтобы создать его по своему образу и подобию, излучает простоту и достоинство.

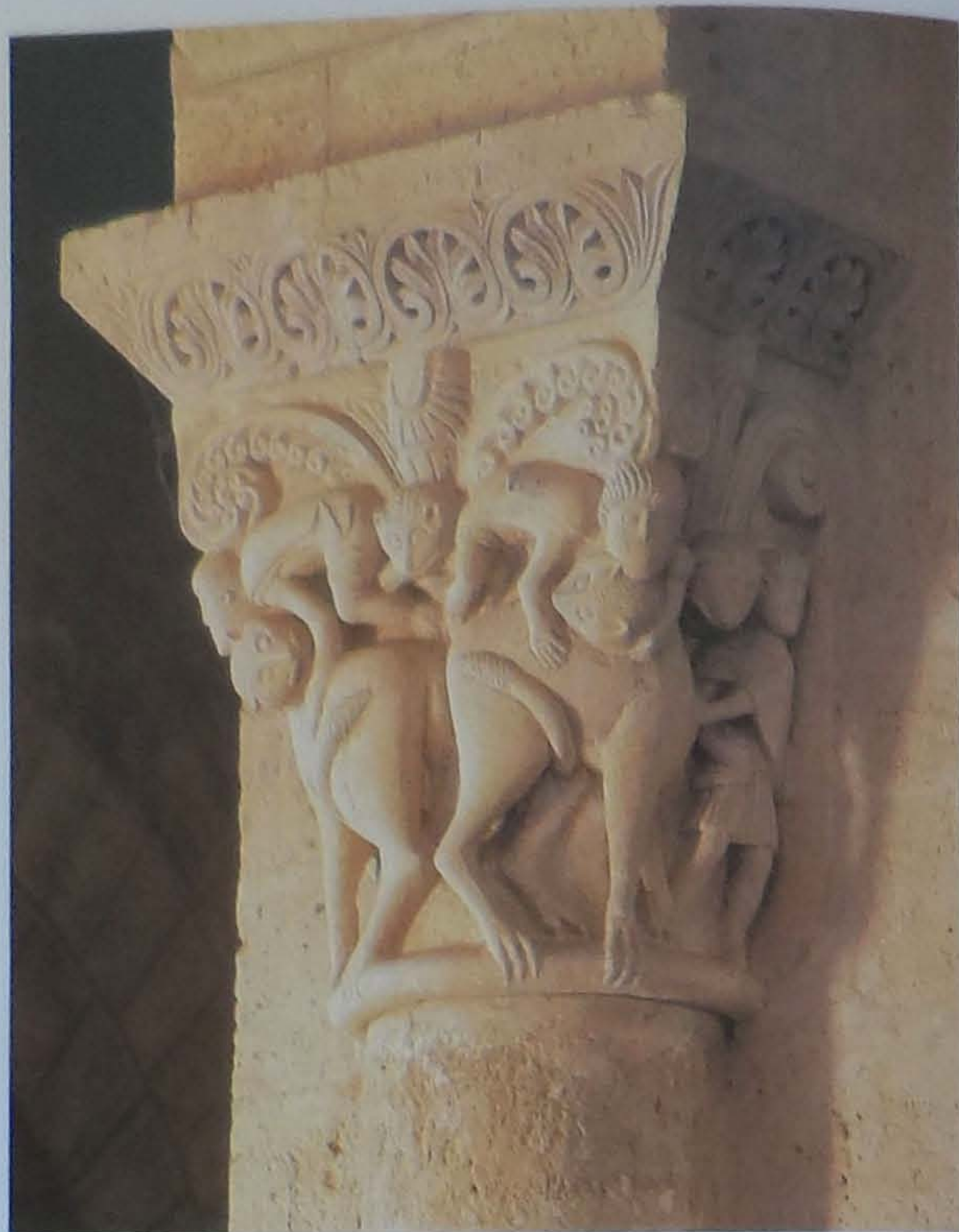
Два портала были возведены с южной стороны коллегиальной церкви Сан Исидоро в Леоне около 1100 года: Пуэрта дель Пердон (Ворота прощения; внизу) в южном крыле трансепта и Пуэрта дель Кордеро (Ворота Агнца;верху), через которые можно войти в храм со стороны южного бокового нефа. Тимпан Пуэрта дель Кордеро очень детально изображает Авраама, приносящего в жертву Исаака, причем многое не упоминается в Библии — например мул, на котором ехал Исаак, или то, что он разулся, когда достиг цели. В библейской истории подчеркивается, что сын Авраама добровольно вручил себя в руки божественного провидения, смирившись с судьбой.

Одна из деталей непосредственно соотносится с актуальной для того времени историей христианской Реконкисты. Две фигуры слева — это Агарь, служанка-египтянка жены Авраама Сары, и ее сын от Авраама Измаил, который называется в книге Бытия «диким ослом» (16:12). Они были изгнаны в пустыню, потому что потомков Магомета называли «измаилитами» или «изгнанниками». Измаил верхом на лошади и с чалмой на голове (черта арабской культуры) направляет острие стрелы на Агнца Божьего, находящегося над сценой принесения Исаака в жертву. В этом читается суровый приговор арабскому миру, что не удивительно, поскольку во времена создания тимпана Испания была охвачена войной с маврами.

К произведениям рубежа XI и XII веков относятся также две капители архивольта (с. 292), расположенные одна напротив другой на портале южного бокового нефа в соборе Хаки. На левой капители изображен пророк Валаам и его ослица, на правой — вторично сцена принесения Исаака в жертву. Эта тема завоевала чрезвычайную популярность в романском искусстве, поскольку учила покорности, смирению и принятию судьбы, предопределенной Господом. Эта капитель исключительна в двух отношениях. Во-первых, она изображает жертвоприношение в самый драматический его момент: Исаак стоит бесстрашно и покорно, готовый принести себя в жертву, его руки связаны за

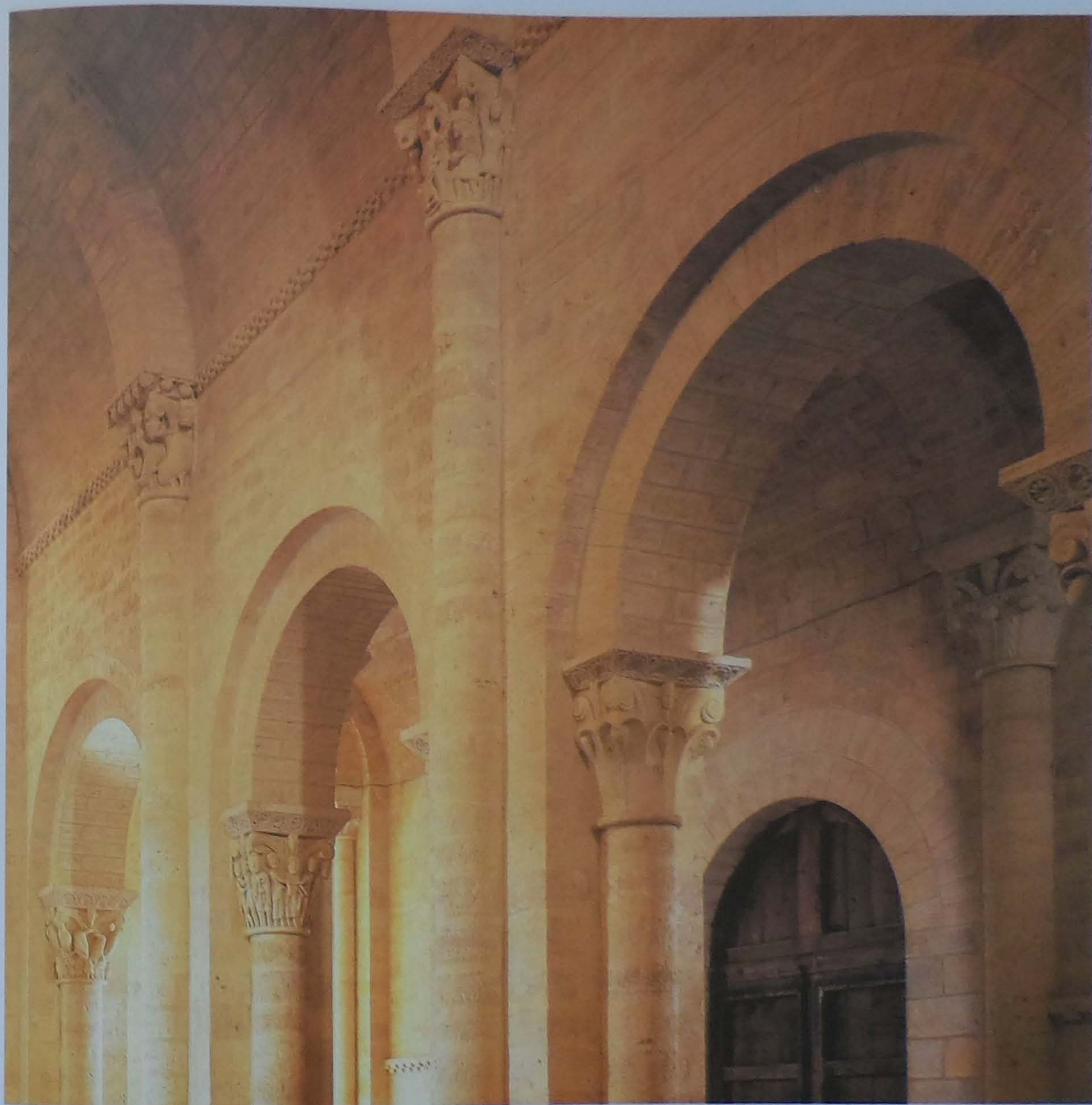


Фромиста (Паленсия), Сан Мартин.
Капители полуколонн между
центральной и боковыми нефами.
1066–1085/1090 гг.



Фромиста (Паленсия), Сан Мартин.
Капитель: грехопадение.
1066–1085/1090 гг.





Внизу:
Хака (Арагон), Сан Сальвадор и Сан
Хинес. Гробница инфанты доньи
Санчи. Ол. 1100 г.

Хака (Арагон), собор. Капитель
нижнего портала: Валаамова ослица.
Ол. 1100 г.

Хака (Арагон), собор. Капитель
верхнего портала: принесение
Исаака в жертву



спинной, а Авраам собирается совершить убийство, к тому же
родного сына. В это мгновение ангел Господень останавливает
меч Авраама и освобождает его от принесения этой жертвы. Во-
вторых, скульптор обращается к традиции античных обнажен-
ных фигур. Оба героя — и Исаак, и Авраам — обнажены, прав-
да, тело отца драпировано длинным одеянием. Очевидно влия-
ние античности в изображении обнаженного тела, хотя стиль ос-
тается романским. Образцом послужили работы в соборе
Фромисты. Изображение раи является прямой копией древней
гробницы Ореста в аббатстве Санта Мария в Усильос (в настоя-
щее время она находится в мадридском музее Прадо), только ан-
тичный Орест превратился в романского Адама.

Одной из самых значительных работ испанского романского
периода, не связанной с архитектурной скульптурой, является

саркофаг доньи Санчи, дочери короля Рамиро I и вдовы графа
Тулузского (внизу). Он стоял в женском монастыре Санта-
Тулузского (внизу). Он стоял в женском монастыре Санта-
Крус-де-ла-Серос недалеко от Хаки. Сцены в арках посвящены
графине, скончавшейся в 1097 году: справа — донья Санча в
окружении двух монахинь или служанок, слева — ее похоро-
ны. Образ в центре символизирует спасение — два ангела несут
душу покойной в мандорле. За искренность, даже наивную
простоту образа Дурлиа назвал скульптора Мастером Доньи
Санчи. С обратной стороны саркофага изображен турнир, раз-
деленный на три аркады. Этот рельеф также отличается про-
стотой и выразительностью, но, безусловно, принадлежит руке
другого скульптора.

Романское искусство середины XII столетия

Около середины XII века скульптура как неотъемлемая часть
произведений архитектуры утвердилась во всей Европе и стала
в Испании излюбленным видом художественного изображе-
ния. Об этом можно судить по высокому мастерству работ того
времени. В двух истинно испанских памятниках, относящихся
к середине XII столетия, страдания Иова (с. 293) сравниваются
со Страстями Христовыми. История Иова раскрывается на од-
ной из парных капителей в клуатре собора Памплоны. Повест-
ование охватывает все четыре стороны, хронологически изла-
гая эпизод за эпизодом. Мало что может сравниться с этой ка-
пителью по своей живости и прямоте. Первая узкая сторона ка-
пители на двух уровнях изображает спор между Богом и
Сатаной о богобоязненности Иова и пиршество его сыновей. Да-
лее на Иова (вверху широкой стороны) обрушиваются печаль-
ные вести, одна страшнее другой: кража его скота (внизу широ-
кой стороны) и падение дома Иова и гибель близких (вторая уз-
кая сторона капители). Вторая двойная сторона капители раз-
делена вертикально на две части и повествует о беседе
пораженного проказой Иова с женой и друзьями, которые не





Памплона (Наварра), собор.
Четыре стороны капители
клуэтра: Страсти Иова.
Ок. 1145 г. Памплона,
Музей Наварры



могут понять, почему он, несмотря на страшные бедствия, продолжает хранить веру в Господа. Изображение Иова дублируется рядом — он, наконец, получает благословение Господа. Натурализм деталей, сила и драматическая выразительность отдельных сцен делают этот рельеф одним из величайших достижений европейской скульптуры.

Другой скульптор, которого Марсель Дурлиа назвал Мастером из Ункастильо, работал над южным порталом церкви Санта Мария в Ункастильо (Сарагоса), строительство которой было начато в 1135 году. Вместо тимпана портал увенчан архивольтом, состоящим из нескольких арок, на которых Мастер поместил многочисленные сцены мирской жизни, посвященные насилию и человеческой неводержанности (с. 294). Рельеф имеет тенденцию к бурлеску. Его шутовство и гротеск резко контрастируют с религиозными сценами на капителях, несущих архивольт, тем самым затрудняя иконографическое толкование рельефа.

Пожалуй, самая полная иконографическая программа того времени представлена на западном фасаде монастырской церкви в каталонском городе Риполь (с. 295). К сожалению, скульптуры были сильно повреждены пожаром 1835 года. Портал лишен тимпана, его увенчивают семь перспективных архивольтов, лежащих на пилястрах и колоннах; некоторые украшены растительным орнаментом, цветами и романскими изображениями животных. Колонны со статуями апостолов Петра и Павла несут

на себе третий архивольт, рассказывающий о житии и мученичестве святых. Далее следует узор из изогнутых линий и архивольт, покрытый орнаментом. Следующий повествует истории Ионы и Давида. На боковом откосе последней арки, которая с архитектурной точки зрения является аркадой, изображены 12 месяцев, а в ее верхней точке находится Христос во славе в окружении ангелов.

Фасад, на котором находится портал, богато украшен скульптурами, разделенными на шесть групп, которые расположены на цоколях с изображениями чудовищ и медальонах с изображениями смертных грехов. В центре группы, которая проходит через вершину архивольтов портала, расположена самая большая скульптура фасада — Христос во славе, окруженный ангелами и символами евангелистов Иоанна и Матфея, по обе стороны от него стоят 24 старца из Апокалипсиса. На антробольтах архивольтов следующей (нижней) группы изображены символы двух других евангелистов — Луки и Марка, в сопровождении святых.

Педро де Палоль рассматривает две верхние группы как символическое изображение «Церкви торжествующей», под которым изображена «Церковь в раздорах». Обе группы содержат сцены из библейских сказаний, на художественный стиль которых сильно повлияли каталонские иллюстрации Библии XI столетия. Вторая снизу группа состоит из пяти слепых аркад с каж-



дой стороны. Слева изображен царь Давид с музыкантами, справа — Христос, благословляющий людей, вероятно, графа Бесалу и Серданью, аббата Олибу Кабрета, его сына — тоже аббата Олибу — и еще какого-то человека. В самой нижней группе собраны страшные адские сцены. Своей конструкцией портал напоминает античные триумфальные арки, вероятно, знакомые зодчим благодаря каролингской миннатуре.

Романское искусство конца XII века

Капители и рельефы угловых столбов в клуатре церкви Санто Доминго де Силос (с. 296–297, 338), стоящей юго-восточнее Бургоса, содержат одни из самых примечательных романских скульптур в мире. Строительство началось в середине столетия. Было возведено два яруса, и почти четверть века потребовалось для завершения нижней галереи. Наибольший интерес представляют парные капители в восточном и северном крыльях клуатра.

Большая часть капителей покрыта растительным орнаментом в виде листьев и плодов и обладает своеобразной массивной законченностью. На них представлена бесконечная череда фантастических птиц и гарпий — омерзительных существ из греческой мифологии с головами старух и телами птиц. На других капителях вырезаны головы птиц и похожих на оленей зверей среди листвы. Все капители, должно быть, принадлежат руке одного мастера. В то же время некоторые капители южного крыла резко отличаются по стилистике и экспрессивному способу изображения. Кажется, будто животные запутались в ли-

стве, а женщины с телами птиц превращаются в дьявольских младенцев.

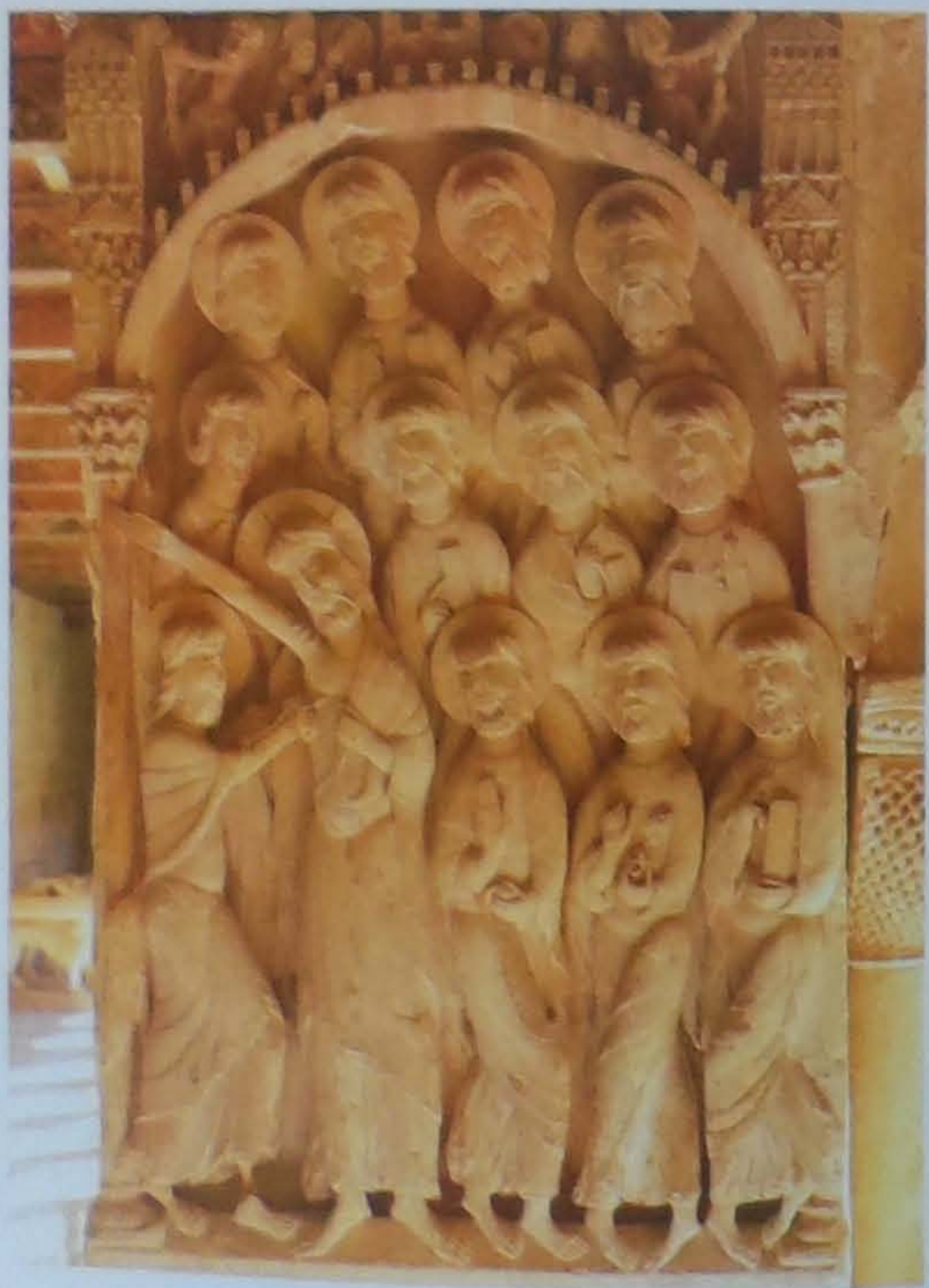
С точки зрения истории искусства наибольшей ценностью обладают рельефы клуатра. Здесь можно встретить черту, впервые появившуюся более чем за полстолетия до этого в Муасаке и постепенно распространившуюся по всему югу Франции, — украшение угловых столбов клуатра сценами из Библии. На северной стороне северо-восточного столба цикл о смерти и воскресении Христа начинается со сцены снятия с креста (с. 296, вверху слева). Эта тема, встречается в романском искусстве чаще, чем распятие, поскольку свидетельствует о победе Христа над смертью. Перекладина креста проходит между колоннами по бокам рельефа. Она отделяет земную печальную сцену снятия мертвого Христа с Креста, от небесной и космической сферы.

Под стопами изображенных на рельефе — стилизованное изображение Голгофы — места, где был распят Христос (название произошло из латинской транслитерации «Golgotha», что означает «лобное место»). В центре, под стопами распятого Христа, изображен Адам, прародитель рода людского, открывающий крышку гроба в преддверии Воскресения. Тимпан, где находится голова Христа, является зеркальным отражением нижней сцены. Ангелы держат в руках кадила, а антропоморфные образы Солнца и Луны несут одежды. Изображение мертвого Христа, вписанное в эту обобщенную картину Воскресения и Небес, выступает как переход от Христа-Триумфатора и Пантократора к Христу-Спасителю.

Рельеф на восточной стороне того же столба еще более сложен: он посвящен погребению и Воскресению Христа (с. 296, вверху справа). Сцена начинается в центре положением Христа во гроб Никодимом и Иосифом Аримафейским. Открытая крышка склепа делит верхнюю часть рельефа надвое по диагонали, не только разделяя область на две двухмерные части, но и придавая сцене пространственную глубину. Левая рука покойного вытянута вдоль тела, а правая лежит на крышке гроба, указывая в левый верхний угол. Там находится фигура ангела, возвестившего о Воскресении. Спящие стражники внизу занимают почти треть рельефа.

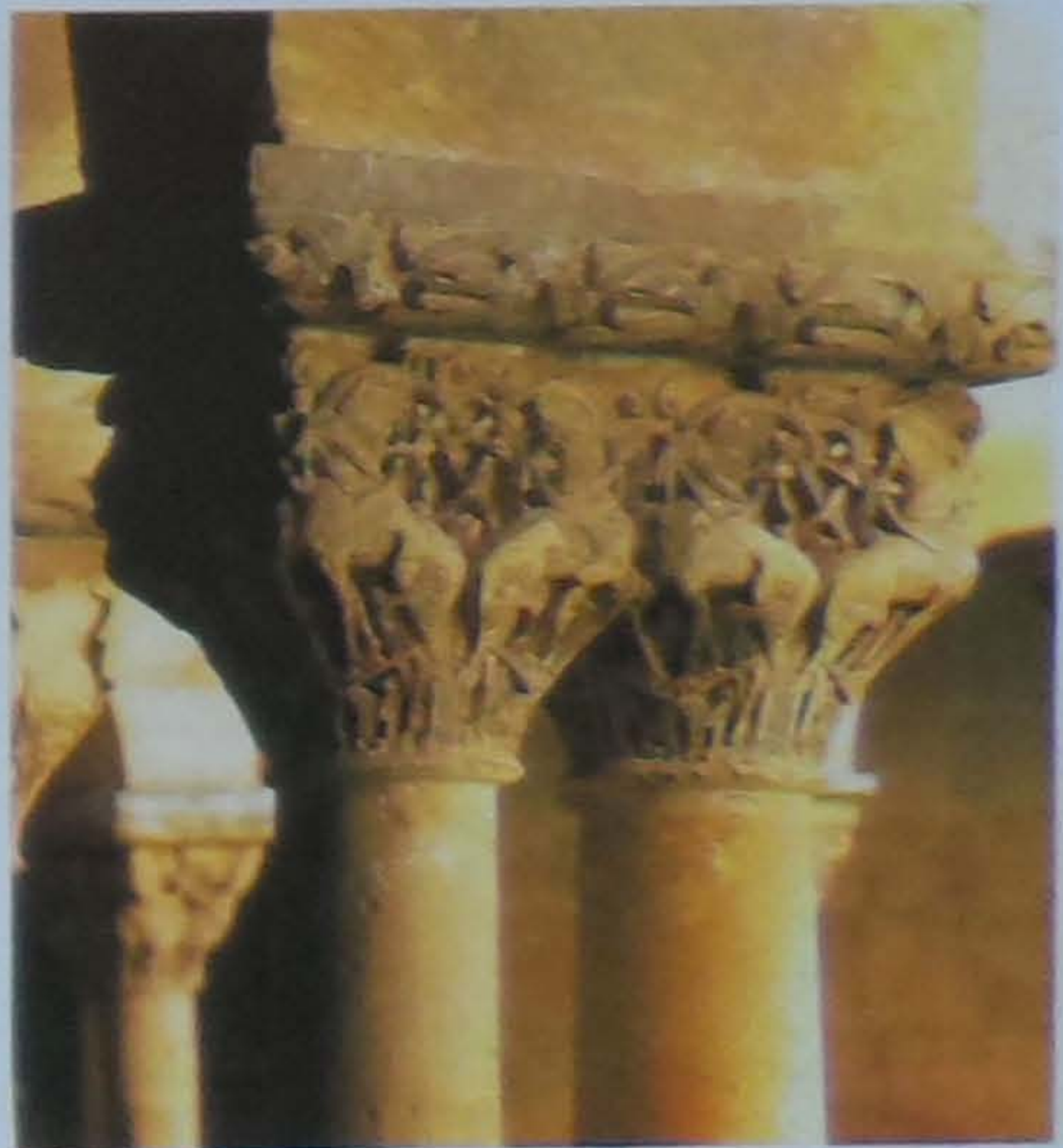
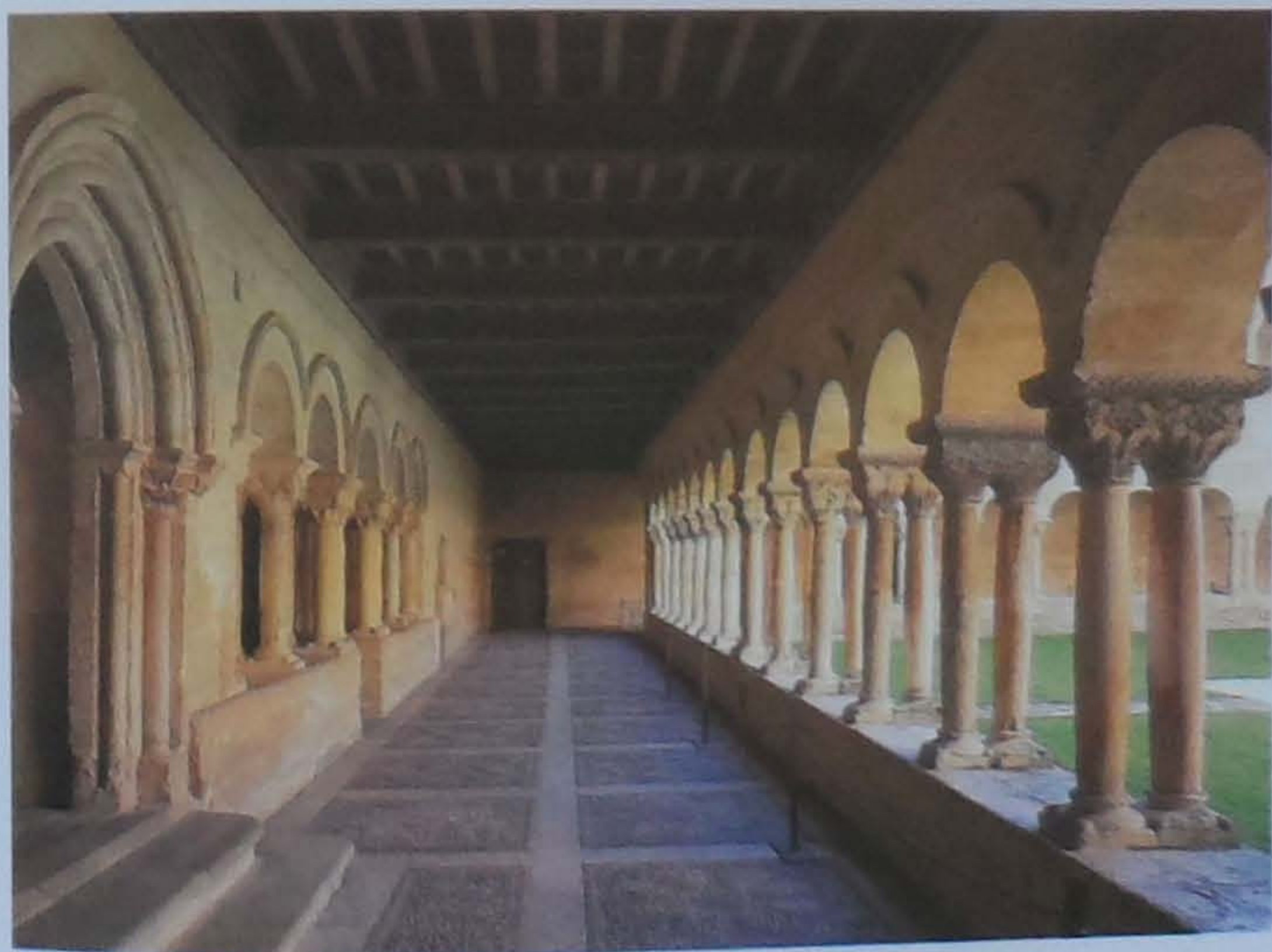
Тема Воскресения продолжается на западной стороне северо-западного столба в истории о Фоме Неверующем (с. 296, внизу справа). Согласно более древним канонам романского искусства скульптор расставил апостолов в три горизонтальных ряда. Их головы создают легкий ритм, привлекая внимание к происходящему слева. Здесь изображен известный библейский сюжет, когда Христос сказал Фоме, не верующему в Его Воскресение, вложить персты в Его ребра, чтобы Фома поверил, что это действительно Христос, восставший из мертвых. Кульминацией сцены являются слова Христа: «Ты поверил, потому что увидел Меня: блаженны не видевшие и уверовавшие» (Иоанн, 20:29). Фигуры в задних рядах, как это и было принято, изображены до пояса, но в небольших промежутках между фигурами первого ряда можно различить полы одежды и ступни некоторых апостолов второго ряда. Этот натурализм, который также проявляется в детальном изображении ног и в положении тел первого ряда, вновь возникает в жанровом оформлении области, расположен-

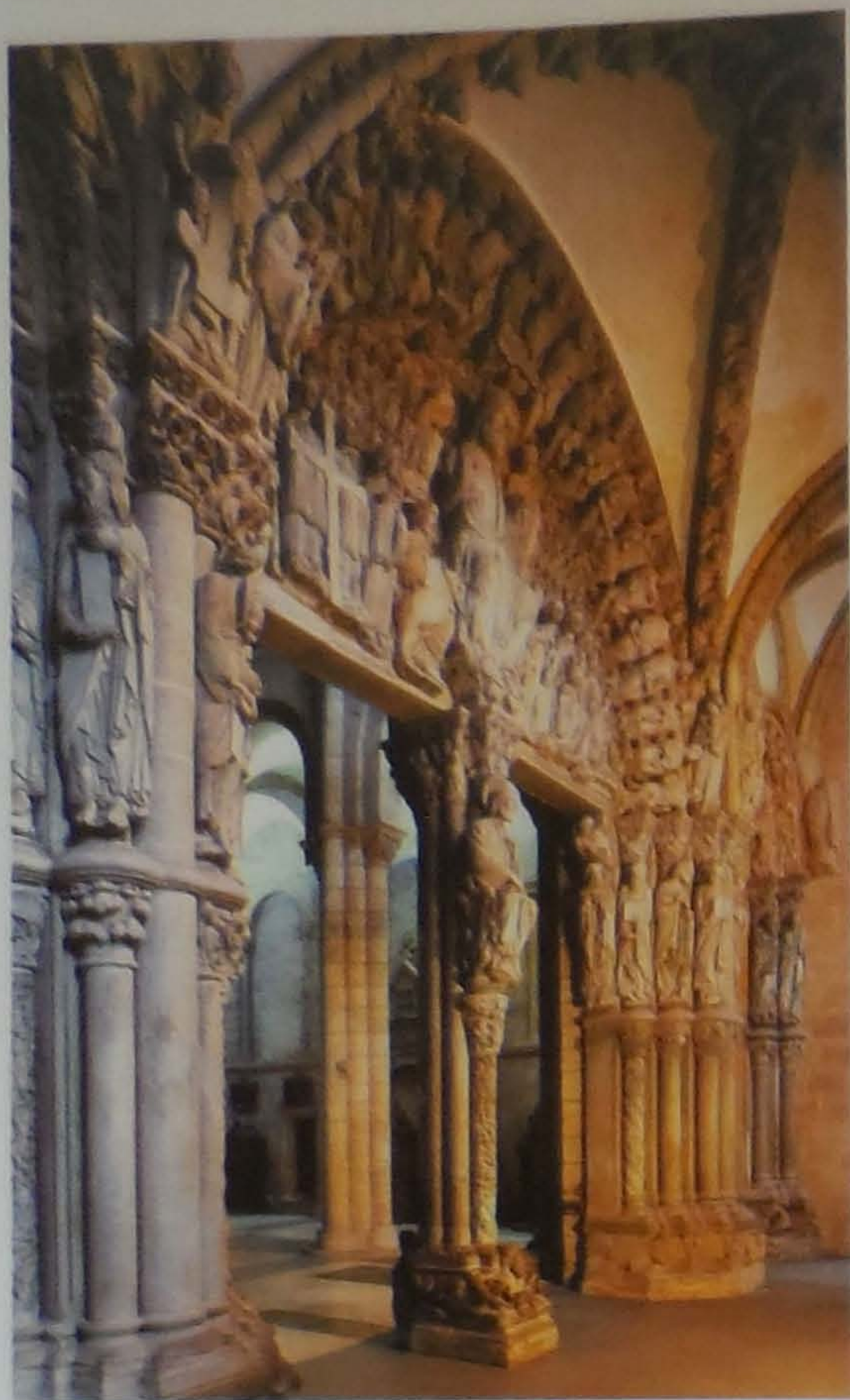




С. 206:
 Сидос (Бургос), монастырь Санто
 Доминго де Сидос. Клаустр, рельефы
 на угловых столбах. Вверху слева:
 снятие с Креста, вверху справа:
 погребение и воскресение Христа,
 внизу слева: путь в Эммаус,
 вверху справа: Фома Неверующий.
 Середина XII в.

Сидос (Бургос), монастырь Санто
 Доминго де Сидос. Два вида клаустро
 и два капители. Середина XII в.





Сантьяго-де-Компостела (Галисия), собор. Портик Славы. Центральный портал и вход в неф. Работа мастера Матео. 1168–1188 гг.

Правый откос центрального портала с фигурами апостолов Петра, Павла, Иакова Старшего (Сант Яго) и Иоанна (слева направо)



ной над аркадой арки. За зубчатой стеной, которую окаймляют две башни, находятся фигуры четырех музыкантов — двух мужчин, трубящих в рог, и двух женщин с бубнами. Мирское изображение одного из важнейших христианских сюжетов кажется несколько необычным. В одной из наиболее интересных работ о романском искусстве Мейер Шапиро отмечает, что эта картина представляет светскую власть, развивающуюся в новой городской среде вокруг монастыря. Она противопоставляет неограниченную власть церкви новому историческому типу знания — эмпирическому, с которым церковь должна была считаться.

Следуя просьбе Христа, Фома указательным пальцем дотрагивается до раны на Его теле — этот момент не столь подробно описав в Евангелии от Иоанна. Фома уверовал благодаря тому, что осязал воскресшего Христа. Скульптор вводит в центр изображения антитезу: по левую руку от Христа изображен Павел, который не присутствовал при этом событии и даже никогда не видел Христа при жизни. Он стоит слева от Христа, фигура которого превышает человеческий рост, так что его голова находится почти в самом центре композиции. Он являет собой образец веры и противопоставлен Фоме с его неверием. В то же время он символизирует реакцию Церкви на новое, урбанизированное

стремление к познанию. Три других рельефа изображают Христа в виде паломника к гробнице св. Иакова, Вознесение и чудо Пятидесятницы.

На исходе эпохи романской скульптуры в Испании появляется выдающаяся работа мастера Матео в Сантьяго-де-Компостела — Портико де ла Глория, или Портик Славы (справа). Его строительство, требовавшее решения ряда архитектурных задач, продолжалось почти полвека. С 22 февраля 1168 года король Фердинанд II назначил мастеру Матео высокую пожизненную ренту, позволявшую зодчему не только жить в достатке, но и содержать мануфактуру. Работа была закончена в 1211 году, когда храм был освящен.

Сначала был заложен фундамент, напоминающий крипту, над которым возвели монументальный нартекс, окружающий современный Портик Славы и три входных портала. Только в центральном портале есть тимпан, опирающийся на сложную составную колонну. Перед центральным столбом находится еще одна колонна, стержень которой украшает древо Иессея, а на капители изображен сидящий апостол Иаков — покровитель храма. Надпись на ленте в его левой руке гласит: «Misit me Dominus» (лат. «Господь послал меня»).

Авила (Кастилия), базилика Сан Винсенте. Гробница Сан Винсенте. Рельефы: пытки. Вверху — четвертование трех святых. Внизу — палачи дробят святым черепа (внизу), а ангелы уносят их души на небеса (вверху). Ок. 1190 г.

Центр тимпана занимает огромная фигура Христа, восседающего на троне, в окружении евангелистов и их символов. Его руки с крестными ранами подняты, а одеяние приспущено, так что видна рана на груди. Ангелы по обе стороны от Христа держат символы Страстей Господних. Над ними — небесные сонмы спасенных. На архивольте, обрамляющей сцену, стоят 24 старца из Апокалипсиса. Они попарно обращены лицом друг к другу и играют на музыкальных инструментах.

В боковых порталах, где нет тимпанов, сюжеты разворачиваются на трех архивольтах, увенчивающих каждый портал. Согласно разным толкованиям, на левом портале изображен Христос среди избранных, или иудеев, а на правом — среди проклятых, или язычников. Причиной разногласий явилось то, что всю иконографическую программу Портника Славы можно толковать по-разному: либо как картину Страшного суда, либо как изображение торжества Спасителя над смертью и грехом. Однако поскольку большую часть тимпана занимает напоминание о Страстях, толкование сцены как Страшного суда выглядит менее убедительным. Скорее всего, здесь представлены те фундаментальные изменения, которые произошли в восприятии человеком Сына Божьего: от Христа — грозного Судии до Христа — Спасителя человечества. Этот портал ознаменовал наступление новой эры в средневековом испанском искусстве. Это подтверждают шестнадцать статуй, служащих стержнями колонн на боковых откосах портала.





РОМАНСКАЯ СКУЛЬПТУРА В ИТАЛИИ

Северная Италия

Как и в других европейских странах, развитие романской скульптуры в Италии было связано с расцветом архитектуры. Но итальянская скульптура не диктовалась конструктивными требованиями архитектуры, как это происходило во Франции, а скорее отвечала требованиям литургии. Ранние работы отличаются сильной декоративностью — в них широко используются животный орнамент и абстрактные плетенки, восходящие к ломбардскому искусству.

Церковь Санта Мариа в Помпозе была возведена во второй четверти XI века. Фасад перед втроем сохранил свой оригинальный облик. Относительно невысокий и широкий, он выложен разноцветными кирпичами, отличаясь необычайным богатством декора. В центре стена фасада разбивается тремя аркадами входа (вверху). Их внутренние архивольты украшены фризами с узором из виноградных листьев, а снаружи арки обрамляются архивольтами из радиально расходящихся кирпичей. Две длинные полосы терракотового кирпича разделяют фасад на три горизонтальные области: нижняя прерывается аркадами, а верхняя проходит по всей длине стены над арками. Однообразный узор из виноградных листьев, бóльших, чем листья на архивольтах, оплетает многочисленные фигуры и образует два креста над пазухами свода. Над боковыми арками аркады расположены два сказочных существа, а над центральной аркой — небольшой мраморный крест. В боковых стенах пробиты окули, небольшие круглые окна, возле них в стену встроены каменные таблички с надписями. На табличке справа — имя мастера Мазуло, к сожалению, не указавшего дату выполнения работы. Считается, что мастер и его подмастерья приехали из Равенны, поскольку общий стиль конструкции фасада восточный, точнее византийский.

С 1100 года в итальянской скульптуре прослеживается сильное влияние Лангедока, и в частности мастера Вильгельма (Вилдгельмо), с 1099 года работавшего с Ланфранко, архитектором собора в Модене. Его имя дошло до нас благодаря подписи над одним из четырех рельефов фасада, тема которого взята из книги Бытия (с. 301, вверху справа). Вместе они составляют единую историю. Сцена на первом фризе начинается изображением Бога Отца с открытой книгой в мандорле, поддерживаемой двумя ангелами. Далее следует сцена сотворения Адама (Господь дотрагивается до головы первого человека), сотворения Евы из ребра Адама и, наконец, грехопадения. Вторая часть изображает изгнание грешников из Рая и наказание: тяжкий труд по возделыванию земли. Третий рельеф посвящен истории Каина и Авеля: жертвоприношение, братоубийство и ответ Господу, спрашивающему у Каина, где брат его. Четвертая часть повествует о смерти Каина, сведения о которой можно почерпнуть лишь в апокрифах. Последние две из двенадцати сцен изображают Ноев ковчег. Эти четыре рельефа с их необычайной экспрессивностью ознаменовали начало романской скульптуры в Италии. В то же время для статуй, принадлежащих руке мастера Вильгельма, характерен возврат к античному стилю.

Композиция двухъярусного портала с античными львами (с. 301, внизу слева) привела американского искусствоведа Артура Кивгели Портера к неожиданным выводам: он полагает, что львы были найдены на римских развалинах и использованы Ланфранко и Вильгельмом в качестве элементов, несущих колонны. Это позволило возвести более широкий портал наподобие тех, которые встречаются на равнинах реки По, в провансальском городе Сен-Жиль (Франция) и в Кёнигслуттере (Германия).

В окончании нефа собора возле хора стоит алтарная преграда, довольно точно реконструированная в 1920 году. Она состоит из

С. 300:
Помпоза (Эмилия-Романья),
Санта Мариа. Деталь фасада.
Кирпич, мрамор, терракота.
Вторая четверть XI в.

Внизу:
Модена (Эмилия-Романья), собор
Сан Джиминьяно. Львиный портал
на западном фасаде. Начало XII в.

Модена (Эмилия-Романья), собор
Сан Джиминьяно. Рельеф на
западном фасаде: сотворение
Адама и Евы, грехопадение.
Мастер Вильгельм. Начало XII в.

пяти раскрашенных мраморных рельефов разного размера, лежащих на шести колоннах, большей частью с фигурными капителями, четыре колонны опираются на базы в виде львов. Рельефы посвящены Страстям Христовым. Они открываются слева картиной омовения ног. Далее следуют Тайная вечеря, занимающая весьма широкую область, и Поцелуй Иуды. Последние две плиты изображают Христа перед Понтием Пилатом и Бичевание, рельеф заканчивается сценой несения креста.

Искусствоведы выделяют как минимум четырех мастеров, работавших над этим важным произведением итальянской романки, которое датируется 1160–1180 годами. Считается, что руководителем работ был Ансельмо да Кампионе. Он первый из небольшой группы романских скульпторов, принадлежащих к так называемой кампионезской группе (названа по местечку Кампионе на озере Лугано), имя которого дошло до нас. Архитекторы, скульпторы и каменщики этой группы хранили и развивали античные строительные методы. Именно они во многом обусловили развитие романской архитектуры Северной Италии, Франции и даже Германии. Кампионезские скульптуры сильно напоминают провансальские и, возможно, восходят к произведениям Сен-Жиля и Арля. Круглый амвон слева, возведенный



позже, между 1208 и 1225 годами, также считается работой кампионезских мастеров и согласно надписи на камне принадлежит руке мастера Бозарина. На рельефах изображены Христос, окруженный символами четырех евангелистов, отцы церкви и призвание св. Петра.

Не менее интересен текст, восхваляющий работу скульптора, который вырезан под датой основания на фасаде собора: INTER SCULPTORES QUANTO SIS DIGNUS ONORE, CLARET SCULTURANU[N]C WILIGELME TUA («Насколько велик ты, Вилигельм, среди других скульпторов, теперь показывает твоя работа»). Это образец, как выразился Альберт Дьетль, «похвалы в камне», которая выделяла конкретного мастера из числа его коллег-соперников. Надпись говорит и о том, что благодаря возросшему престижу скульптурных работ ваятели стали цениться выше каменщиков, к которым их прежде причисляли.

Портрет скульптора на Порта деи Принципи в Моденском соборе, который Дьетль назвал «автопортретом анонимного скульптора из близкого окружения мастера Вильгельма», показывает, каким образом проявлялось самосознание автора около 1100 года. Создание автопортрета перекликалось с актом творения первого человека. Подобно ваятелю, Бог создал Адама из глины по своему образу и подобию. Табличку с восхвалением работы мастера Вильгельма держат пророки Енох и Илия, которые не знали смерти и были взяты на небо живыми — благодаря своему творению скульптор тоже вступил в сферу вечного, и его ожидала жизнь в ином мире. Примечательно, что большинство имен романских мастеров сохранилось именно в Италии, причем исследования в этой области еще не закончены. Петер Корнелиус Клауссен видит причину в том, что «тяга к славе и погоня за престижем в городах Северной Италии... даже в эпоху Средневековья делали из отдельных мастеров героев».

Феррара (Эмилия-Романья), собор.
Начало главного портала. Аутант на
льях. Мастер Никколо. Конец XII в.

с. 303, сверху:
Фиденца (Эмилия-Романья), собор.
Статуи в нишах: царь Давид (слева),
пророк Иезекииль (справа).
Приписываются Бенедетто Антелами.
Конец XII в.

с. 303, внизу:
Фиденца (Эмилия-Романья), собор.
Фасад, область портала: колонны
на львах, статуи в нишах и боковые
порталы. Конец XII в.



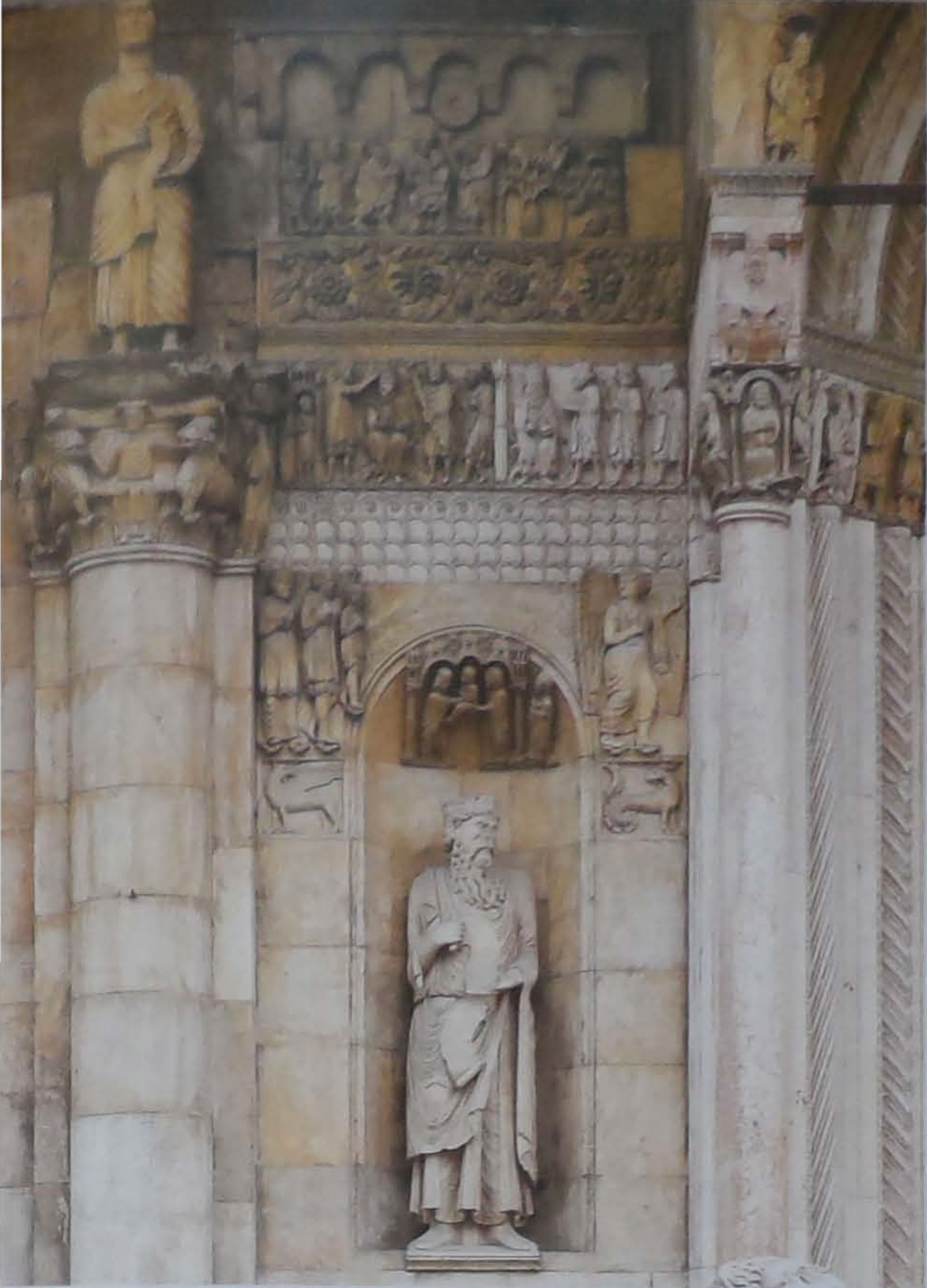
В городе Феррара на северо-востоке Эмилии-Романьи в конце 30-х годов XII века на фасаде городского собора (1137) оставил подпись мастер Никколо. Считается, что прежде он работал учеником у мастера Вильгельма в Модене. Работы Никколо в меньшей степени навеяны античным искусством, чем работы его предшественника, но менее экспрессивны. И все же создания Никколо по-своему полны жизни, что в числе прочего подчеркивают и одеяния. Мастер Никколо работал также в Вероне. Ему и его подручным приписываются участки церкви Сан Дзено, в особенности фигуры на боковом откосе портала (с. 304, внизу). Подобно статуям в Ферраре, они обладают необычным, трудно объяснимым сходством с раннеготическими фигурами на боковых откосах французских порталов.

Портал церкви в Фиденце украшен группой скульптур и рельефами (с. 303), стилистическая близость которых к рельефам баптистерия в Парме позволяет предположить, что они принадлежат известному мастеру Бенедетто Антелами и его мастерской. Конструкция области портала со строгой системой горизонтальных и вертикальных линий и три перспективных портала придают фасаду сложную объемную структуру. Боковые порталы отделены от главного массивными полуколоннами, выступающими из стены. Главным элементом горизонтальной конструкции является рельефный фриз, который проходит от капителей над северной полуколонной до капителей южной полуколонны и изображает историю жизни, муки и чудеса святого Доннина.

Фигуры и сцены отличаются необычайной живостью и обладают большим сходством со стилем Бенедетто Антелами, так что Мастера святого Доннина можно рассматривать как выдающегося ученика Антелами. В то же время Антелами и сам мог работать над этим порталом. С большой степенью уверенности приписывают Антелами две статуи пророков, фланкирующие центральный портал — слева Давид, справа Иезекииль. Статуи стоят в нишах и являют собой редкие образцы трехмерной романской скульптуры.

Имя самого выдающегося итальянского скульптора эпохи классической романики известно нам только благодаря двум надписям. Более подробная находится на рельефе «Снятие с креста» (с. 305) в Пармском соборе: ANNO MILLENO CENTENO SEPTUAGENO OCTAVO SCULTOR PATUIT MENSE SECUNDO ANTELAMI DICTUS SCULPTOR FUT HIC BENEDICTUS («В феврале 1178 года появился скульптор, имя ему Бенедетто по прозвищу Антелами»). Весьма сомнительно, что прозвище «Антелами» было его фамилией, но оно весьма традиционно и связывается с группой мастеров-зодчих из долины Валле д'Интелви между озерами Комо и Лугано, которых называли «интелвино», а также «Magistri Antelami» (мастера Антелами); это обозначение зодчих восходит к римской эпохе.

Бенедетто Антелами, т. е. архитектором, называли и зодчего, построившего баптистерий в Парме. Скульптурное убранство, призванное подчеркнуть важность Рождества Христова для спасения человечества, тоже является работой Антелами и его мастерской. Рельеф «Снятие с креста», который первоначально служил частью преграды хора или кафедры в Пармском соборе, яв-





Вверху слева:
Лоди (Ломбардия), собор. Фигура
на портале: Ева, деталь. Последняя
четверть XII в.

Вверху справа:
Флоренция (Тоскана), Сан Миньято
аль Монте. Кафедра с опорой в виде
льва, человека и орла. Вторая
половина XII в.

Справа:
Верона (Венеция), собор Сан Дзено.
Деталь левого откоса портала:
фигуры пророков. Ок. 1135 г.



Парма (Эмилиа-Романья), собор.
Бенедетто Антелами. Горельеф: сня-
тие с креста. Мрамор. Высота 100 см,
ширина 210 см. 1178 г.



ляется самой ранней из известных работ Антелами. Сцена обрамлена широкой полосой с узором в виде виноградных лоз, выполненной чернью. Картина разделена на три скульптурные группы. Центральная изображает снятие тела с креста. Слева — Мария и вереница скорбящих, образующих траурную процессию. Перед ними — символическое изображение Церкви. Справа на заднем плане изображена процессия мужчин-иудеев, на переднем — солдаты бросают жребий: кому достанется одежда Христа, и Синагога.

Строгие ряды фигур напоминают фриз портала в Арле, где и следует искать стилистический источник скульптурных работ Антелами. Работы Антелами легли в основу всей романской скульптуры Италии. Его стилистическому новаторству подражали другие мастера, а его творческими наследниками стали Никколо Пизано и его ученик Арнольфо ди Камбио.

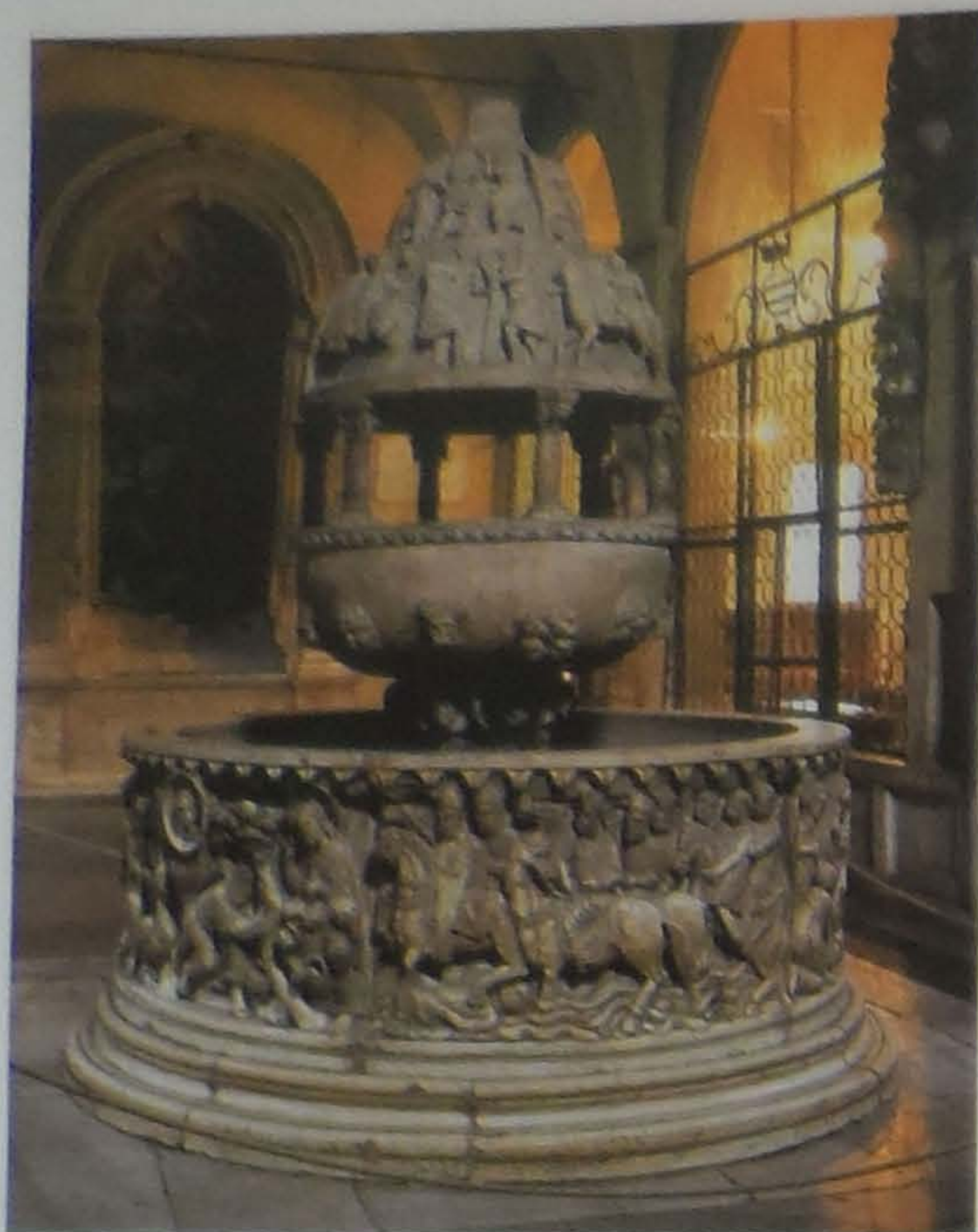
Фасад собора в Лукке (с. 306, справа) испытал сильное влияние пизанской школы. Согласно надписи, он был закончен мастером Гьудетто да Комо в 1204 году и является самым древним участком здания. Три большие арки первого яруса ведут в нартекс, где находятся современные порталы. Над ними располагаются три галереи; колонны и аркады, в отличие от пизанских, богато украшены скульптурами и инкрустацией из камня. На старых рисунках на антробольте правой арки нартекса стоит конная статуя покровителя храма святого Мартина, который мечом рассекает свой плащ, чтобы отдать половину нищему. Легенда пользовалась такой популярностью, что во

время праздников на статую надевали накидку и шляпу из дорогой ткани. Сегодня на ее месте находится гипсовый слепок, изготовленный в 1950 году, а романский оригинал перенесен внутрь собора. Эта статуя входит в число знаменитых итальянских конных статуй.

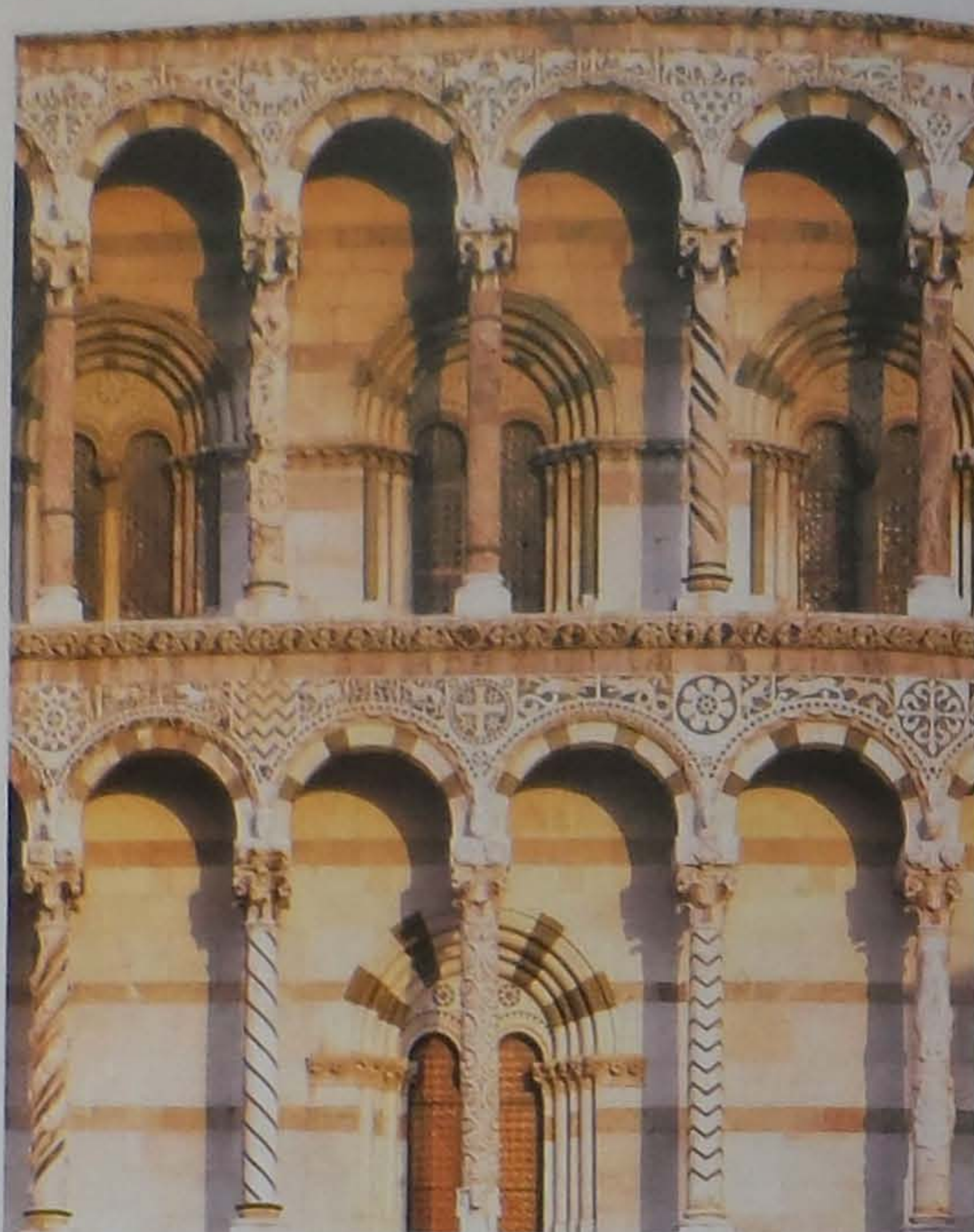
Одной из выдающихся скульптур Лукки является купель Сан Фреддиано, созданная около 1150 года (с. 306, слева). В центре богато украшенной скульптурами круглой купели возвышается колонна из языков пламени и маленьких бесов. На ней лежит круглая чаша с куполом. Над созданием этого произведения трудилось несколько мастеров, одним из которых был мастер Роберто, оставивший подпись на краю чаши. Ему принадлежат фигуры Доброго пастыря и шести пророков, выполненные под византийским влиянием. Другой скульптор, возможно, обучавшийся в Ломбардии, создал ряд сцен с Моисеем. Эпизоды из Пятикнижия раскрываются при помощи простых, но очень динамичных фигур без архитектурного обрамления.

Рельефы фасада (с. 307, слева сверху и внизу) церкви Сан Пьетро фуори ле Мура в Сполето (Умбрия), возможно, относятся к 1200 году. На фасаде шестнадцать прямоугольных рельефов. Самой древней из дошедших до нашего времени считается центральная секция вокруг главного портала храма. Над порталом расположен люнет в форме подковы с мозаикой «космати», фланкированный изображениями орлов над декоративными полосами. Вход в храм обрамлен орнаментом

Лукка (Тоскана), Сан Фреддиано.
Кушаль. Скульпторы, работавшие
вместе с мастером Роберто



Лукка (Тоскана), собор Сан Мартино.
Фасад, деталь. Закончен Гвидотто
да Комо, 1204 г.



из завитков и окружен аркадами высотой в несколько ярусов, которые украшены узором из цветов и стилизованных животных. С каждой стороны находится пять рельефов, изображающих сцены из Библии и из басен о животных. На правой верхней плите показана смерть раскаявшегося грешника. Рядом находится разъяренный черт; причина его злобы поясняется надписью: «Я зол, потому что до этого момента он был моим». Параллельные складки одеяния ангела свидетельствуют о влиянии ломбардской скульптуры, прежде всего, Бенедетто Антелами.

На втором рельефе изображена смерть нераскаявшегося грешника: он обречен на адские муки. Черти опускают его вниз головой в кипящую воду. С другой стороны изображен архангел Михаил, удаляющийся с весами. Три нижних рельефа содержат эпизоды со львами. На первом дровосек зажег лапы льва в стволе дерева. Этот рельеф символизирует власть человека над животным миром. На втором — человек преклоняет колена перед львом. На самом нижнем лев нападает на солдата. Согласно Тосканскому bestiary, в котором лев уподобляется Господу, эти рельефы обозначают покаяние. Лев

сохраняет жизнь смиренному, но не щадит тех, кто продолжает держаться мирских ценностей. С другой стороны портала, на верхнем рельефе, — «Омовение ног» и «Призвание святых Петра и Андрея», под ними — две басни о волках. На самом нижнем изображен еще один лев — символ Христа, побеждающий дракона.

Огромный портал с колоннами коллегиальной церкви Сан Квирико в Орче (с. 307, справа вверху) кажется слишком громоздким по сравнению с остальным фасадом здания. Он был возведен в конце XII столетия и представляет собой хорошо сохранившийся образец ломбардских порталов в провинции Сиена. Их характерной особенностью является выступающая конструкция, которая крепится на колоннах, связанных друг с другом узлом. Колонны стоят на двух львах, вытянувшихся параллельно фасаду. Боковые откосы дверного проема представляют собой группу колонн, над ними проходят архивольты. Большинство капителей украшено растительным орнаментом, а на двух видны головы животных. На тимпане портала — византийская статуэтка. Считается, что это папа Дамас II (1048). На самом верху архитрава дерутся два демона. Именно архи-

Слева сверху и внизу:
Сполето (Умбрия), Сан-Пьетро
фуори де Мура. Фасад, деталь
рельефа. Ок. 1200 г.



Справа:
Орча (Тоскана), коллегиальная
церковь Сан-Квирико. Портал,
лежащий на священных в узел
колоннах. Конец XII в.





трая придает тосканскому portalу величественные размеры, хорошо знакомые по знаменитым французским порталам романской эпохи.

Рим, Центральная и Южная Италия

Самыми выдающимися среди мастеров, занимавшихся художественным убранством храмов в Риме и его окрестностях в начале XII — начале XIV веков, были мастера Космати. Их деятельность не ограничивалась архитектурой, но включала скульптурные работы и мозаику. Космати называют несколько семейств римских скульпторов, часто носивших имя Косма. Нам известно о них благодаря подписям и датам, которые они иногда оставляли под своими работами. Кроме Косма, были знамениты мастера семейств Меллини и Вассалето.

Среди самых удивительных произведений этих мастерских — монументальные пасхальные подсвечники (ок. 1190), которые до сих пор можно увидеть в соборе города Гаэты или в романской

церкви Сан Паоло фуори ле Мура (с. 309, в центре). Основание одного из них украшено сфинксами и людьми, а колонна разделена на несколько элементов, подобно античным триумфальным колоннам. Иконографическая программа подсвечника, созданного Пьетро Вассалето и Никколо ди Анджеоло, посвящена теме Пасхи, на нем изображены Страсти Христовы, Воскресение и Вознесение. Похожий пасхальный подсвечник есть в Гаэте. На нем также представлены сцены Страстей Христовых, хотя добавлены и другие эпизоды, относящиеся к детству Христа и жизни святого Эразма — покровителя Гаэты.

Римские мастерские работали не только в церквях и монастырях Рима, но и выполняли заказы других городов Италии. Отдельные элементы произведений доставляли к месту назначения и затем собирали. Первые участки клуатра Санта Сколастика в Субирко около Тиволи в Лацио (область, в которой расположен Рим) подписаны «Джакобо Романус». Другая надпись подтверждает: «Косма и его сыновья Лукас и Джакобо, три римских гра-

С. 308:

Рим, Латеранский дворец. Галерея клуатра со львами, несущими колонны входа

Внизу:

Деталь витой колонны, покрытой мозаикой. Работа Вассалето и его сына. 1215–1232 гг.

Внизу:

Рим, Сан Паоло фуори ле Муре. Пасхальный подсвечник, деталь. Работа Пьетро Вассалето и Никколо ди Анджело. Ок. 1190 г.

Рим, Сан Паоло фуори ле Муре. Аркада входа и одну из галерей клуатра. Работа мозаичистов семейства Вассалето. 1205–1241 гг.



жданнина и мастера по мрамору, создали эту работу при аббате Ланди». Лучшее всего сохранились клуатры Сан Джованни в Латерано и Сан Паоло фуори ле Муре (с. 308 и справа сверху), построенные в первой половине XIII века мастерами семейства Вассалето. Очевидно, что они же работали над клуатром Латеранского дворца, появившегося в 1215–1232 годах. Некоторые аркады лежат на витых парных колоннах, часто покрытых изысканными мозаиками. Вход во внутренний двор стерегут два льва. Водосточный желоб, антробольты арок и капители украшают многочисленные скульптуры. Над аркадами, выходящими во внутренний дворик, проходит декоративный мозаичный фриз, характерный для римского романского стиля. Клуатр Сан Паоло фуори ле Муре, построенный в 1205–1241 годах, уступает по размерам клуатру Латеранского дворца, но превосходит его по богатству декора.

Лежащая на границе Востока и Запада Апулия подарила миру целый ряд произведений искусства, относящихся к началу

Битонто (Апулия), собор Сан Валентинно.
Орел, деталь кафедры. Фрагменты
кафедры мастера Николаса.
Ок. 1220 г. и XVIII в.



Бари (Апулия), Сан Никола.
Трон Элия. Мрамор. Конец XI
или начало XII в.



С. 311:
Москуфо (Абруцци), Санта Марин
дель Лаго. Кафедра работы мастер-
ской скульпторов Робертуса
и Никодемуса. 1159 г.

XI века и более позднему времени. Помимо архитектурных построек, это предметы церковной утвари. Престол епископа Элиаса в барийском соборе Сан Никола (с. 310 справа) отличается исключительно тонкой работой. Сидение поддерживают три объемных атланта. Основной вес лежит на двух боковых фигурах, а центральный атлант играет вспомогательную роль. В руке у него посох, говорящий о том, что это паломник. Считается, что эта фигура символизирует паломничество к Сан Никола, служившее важной поддержкой для Бари и епископа Элиаса. Недавно установлено, что работа относится к третьей четверти XII века, хотя раньше традиционно датировалась 1105 годом.

Среди других предметов внутреннего церковного убранства романского периода Италии — великолепные амвоны, предшественники кафедр. В Битонто (Апулия) сохранились фрагменты романской кафедры мастера Николаса (слева), которые в XVIII веке

были соединены с фрагментами дарохранительницы 1222 года; в таком виде кафедра и дошла до нашего времени.

В церкви Санта Мария дель Лаго в Москуфо можно увидеть важный образец итальянского амвона романского времени (с. 311). Он был создан в 1159 году мастерской скульпторов Робертуса и Никодемуса и является единственной целой кафедрой в Абруцци, оставшейся на первоначальном месте. С трех сторон квадратной кафедры расположены аналои, под ними выступают символы евангелистов. Они выполняли литургическую функцию, поддерживая подставки для Библии. Рядом с евангелистами расположены ветхозаветные образы. По словам Роджера Виллемсена, «наиболее энергично развивается повествование об истории Иоанна по сторонам лестницы». Особенно поражает изображение мальчика, вытаскивающего занозу, на одной из угловых колонн. Это одно из самых ранних и непосредственных воспроизведений античной



Герироде (Верхняя Саксония),
бывшая монастырская церковь
Санкт Цириакус. Гроб Господень.
Западная внешняя стена склепа
(сверху), интерьер склепа,
скульптура мученика, епископа
Метрона, в нише на западной стене
(снизу), 1100–1130 гг.
Голова Метрона — конец XI в.



скульптуры, которые практически не встречались до эпохи Возрождения.

Романская скульптура Германии

В отличие от Средиземноморских стран, романская скульптура в Германии не имеет четкой и последовательной истории развития. Ее началом можно считать предметы церковного убранства, например бронзовые работы оттоновского времени, созданные в мастерских Хильдесхайма при епископе Бериварде в начале XI века, или работы по металлу из других оттоновских центров. Появившиеся в XII веке каменные скульптуры главным образом являются элементами внутреннего убранства. Постепенно на гладких поверхностях капителей возникают растения, животные и прочий фигурный декор. В них явно проследивается итальянское влияние, поскольку многие скульпторы из Северной Италии приезжают работать в Германию. Вот как описывает сложившуюся ситуацию Райнер Будде: «Около 1100 года почти все элементы архитектурного убранства в немецкоговорящих областях были ориентированы на североитальянские формы».

Несколько иная ситуация складывается в Рейнских землях с центром в Кёльне, где сохранились остатки античной скульптуры. Мастерам были доступны испытанные и многократно отработанные техники. В этой области довольно рано развивается самобытная и искусная скульптура. В XI веке появляется техника резьбы по камню.

Гроб Господень в бывшей монастырской церкви Санкт Цириакус в Герироде прежде украшали скульптуры тонкой работы, о чем можно судить по сохранившимся остаткам (слева). Западная стена склепа, расположенного между двумя восточными пролетами южного трансепта, столь богато покрыта скульптурой, что ее часто называют молитвой в камне. Центральная область с тремя нишами обрамлена двойным фризом. В центральной нише помещается гипсовая плита с фигурой Марии Магдалины, которую фланкируют две колонны в полуциркульных нишах. Внешний узкий фриз представляет собой плетенку из виноградных листьев, перемежающихся с человеческими лицами и звериными мордами, в то время как внутренний и более широкий фриз содержит жанровые сцены, также обрамленные виноградными лозами. В левом верхнем углу — Иоанн Креститель, напротив справа — Моисей. Оба предшественника Христа указывают на Агнца Божьего в центре верхней части фриза. Слева на Агнца смотрит феникс, справа — орел. Обе птицы являются символами воскресения. Следом за ними идут изображения львов. У правого в пастбище гроздь винограда, что говорит о доброте животных. Верхняя часть фриза посвящена Воскресению и Спасению, а нижняя — силе и слабости человеческой натуры. На ней изображены звери, упоминающиеся в бестиарии «Физиолог».

Художественная программа западной стены Гроба Господня обладала также литургической важностью. Гроб Господень, Sepulcrum Domini, копия гроба Христа в Иерусалиме, встречался во многих романских храмах. Во время богослужения в страстную пятницу Христа снимали с креста и клали во гроб, который стоял в склепе. На Пасху, в воскресенье, его торжественно

Внизу слева:
Ризенбекк около Теккленбурга
(Северный Рейн — Вестфалия), Санкт
Каликстус. Надгробие Рейнхильды.
Песчаник. Ок. 1130/1135 гг.
Внизу справа:
Мерзебург (Верхняя Саксония), быв-
ший собор св. Иоанна Крестителя
и св. Лаврентия. Надгробие Рудольфа
Швабского (ум. 1080). Бронза. До 1100 г.

Экстернштайне около Хорна
(Северный Рейн — Вестфалия),
скульптурная группа Гроба Господня.
«Снятие с креста». Рельеф на камне.
Первая четверть XII в.

вынимали и ставили перед паствой. Гроб Господень в Гернроде (1100–1130) можно считать самой древней копией в Германии.

Важнейшей формой средневековой погребальной скульптуры является каменное или бронзовое надгробие, которое укладывалось на пол церкви над могилой или закрывало саркофаг сверху. Если раннероманские храмы и крипты хранили останки только мучеников и святых, то с течением времени в них стали погребать духовных, а затем и светских знатных особ или основателей храмов.

На средокрестии Мерзебургского собора находится надгробие Рудольфа Швабского (внизу справа), который оспаривал титул императора у Генриха IV и был убит в 1080 году в битве при Элстере. На надгробии он изображен с символами королевской власти — державой и скипетром, а его голова увенчана короной, хотя при жизни он не удостоился чести обладать этими инсигниями. Бронзовая плита надгробия была позолочена, что придало ей благородный вид и вызывало критику современников, в частности сторонников Генриха IV. Важная особенность плиты в том,



что она является, вероятно, самым древним фигурным надгробием. Причина того, что плита положена в храме, где прежде хоронили только духовных лиц, пояснена в окружающих надписях: покойный погиб в битве за святую веру и потому заслужил право быть погребенным в церкви.

Трапециевидное надгробие Рейнхильды в деревенской церкви Хёрстель-Ризенбекк около Теккленбурга (внизу слева), по всей видимости, прежде служило крышкой саркофага. Рельеф, обрамленный полосой с растительным узором, изображает, как гласит надпись, «деву Рейнхильду, которой осталось наследство от отца и которую мать убила по наущению второго мужа. Вскоре девушка вознеслась на небеса и заняла место возле Христа. Герхард». Голова девушки окружена нимбом, на ней византийское платье с широкими рукавами и платок. Руки Рейнхильды воздеты к небу, куда ангел уносит ее душу в виде младенца. Плита прежде датировалась 1189 годом. В это время епископ Герхард Ольденбургский принял Оснабрюкскую епархию, а Герхардом звали человека, финансировавшего изготовление надгробия. Однако его стиль более соответствует периоду около 1135 года, что исключает роль епископа как предполагаемого донатора.

К наиболее удивительным явлениям германской романики относятся рельеф «Снятие с креста» 5,4 м в высоту и более 3 м в ширину в местечке Экстернштайне около Хорна в Восточной Вестфалии (вверху). Это монументальное отдельно стоящее произведение из камня уникально для романской церковной скульптуры. На этом месте прежде находилось древнее языческое капище. В 1093 году Абдингхофский бенедиктинский монастырь в Падерборне получил права на владение этой землей, поскольку аббат Гумперт хотел основать здесь пустынь. Позднее епископ Падерборна Генрих Верльский решил возвести каменную копию священных мест Иерусалима. Перед рельефом прежде находилась часовня, напоминающая пещеру. Она считалась



часовней Адама и была освящена в 1115 году, согласно сохранившейся надписи. Это же время считается датой создания «Снятия с креста», поскольку многие ученые полагают, что рельеф был сделан одновременно с освящением часовни. Однако Бадд считает, что по стилю он напоминает купель во Фрекенхорсте 1129 года, и, таким образом, датирует рельеф приблизительно 1130 годом.

Рельеф, видимо, играл роль фона для пасхальных праздничных представлений. В центре него находится массивный крест, перед которым разворачивается действие. Иосиф Аримафский и Никодим снимают тело Христа с креста. Слева стоит Богородица, а справа от креста — Иоанн с книгой в руке. Над ним, возле перекладины креста, находится луна, над Марией — солнце. Внизу под всей картиной изображены коленопреклоненные Адам и Ева, обвитые змеем. Над левым краем перекладины фигура бородатого человека с нимбом в виде креста, который держит в левой руке стяг, а правой благословляет Марию. Эту фигуру толковали либо как воскресшего Христа, либо как Бога-Отца.

За некоторыми исключениями, на капителях немецких храмов не встречаются большие сюжетные картины, как в Испании, Южной Франции и Бургундии. Капители обычно украшены геометрическим, животным или растительным орнаментом, лицами или чудовищами. Однако немецкие скульпторы обладали не меньшим самомнением, чем испанцы или французы, что подтверждается подписью на капители знаменитой Гартмановой колонны в Госларе: HARTMANNUS STATUAM FECIT BASISQUE FIGURAM (лат. «Гартман сделал колонну и фигуру на базе»; с. 315, внизу справа).

Романские порталы

Ворота Галлуса (с. 316) на северном трансепте кафедрального собора Богородицы в Базеле кажутся встроенными в римскую триумфальную арку. Возведенные в конце XII столетия, они многократно перестраивались и восстанавливались. От первоначальной романской постройки остался фрагмент в верхней части тимпана и фигуры на боковых откосах портала. На тимпане изображен восседающий на троне Христос-Судия, который держит в левой руке открытую Книгу Жизни. Крест в правой руке был добавлен позднее. Справа от Христа стоит апостол Петр, слева — Павел. В правом углу тимпана коленопреклоненный бородатый мужчина держит в руках макет здания, а слева Павел подводит за руку к Христу женщину и мужчину. На левом боковом откосе двери расположены статуи евангелистов Иоанна и Матфея, на правом — Марка и Луки. Над головами евангелистов — их символы в виде низких капителей под настоящими капителями.

В результате землетрясения 1356 года сильно пострадала восточная часть здания, где потребовались серьезные реставрационные работы. Фигуры мудрых и неразумных дев на архитраве и колонны, закрывающие скульптуры на боковых откосах портала, возможно, относятся именно к этому времени. Область портала фланкирована шестью табернаклями, которые расположены один над другим и содержат изображения благих поступков. Над

Кведлинбург, бывш. монастырская
церковь Санкт Серватиус. Неф,
капитель с фигурным орнаментом.
До 1129 г.

Шпискапфель, бывш. монастырская
церковь св. Иоанна Крестителя.
Неф, капитель с мужскими
и женскими лицами. Ок. 1200 г.

Хильдесхайм, бывш. церковь
бенедиктинского монастыря Санкт
Михаэль. Неф и капитель. До 1186 г.

Гослар, бывш. коллегияльная
церковь св. Симона и Иуды.
Капитель Гартмановой колонны.
Третья четверть XII в.





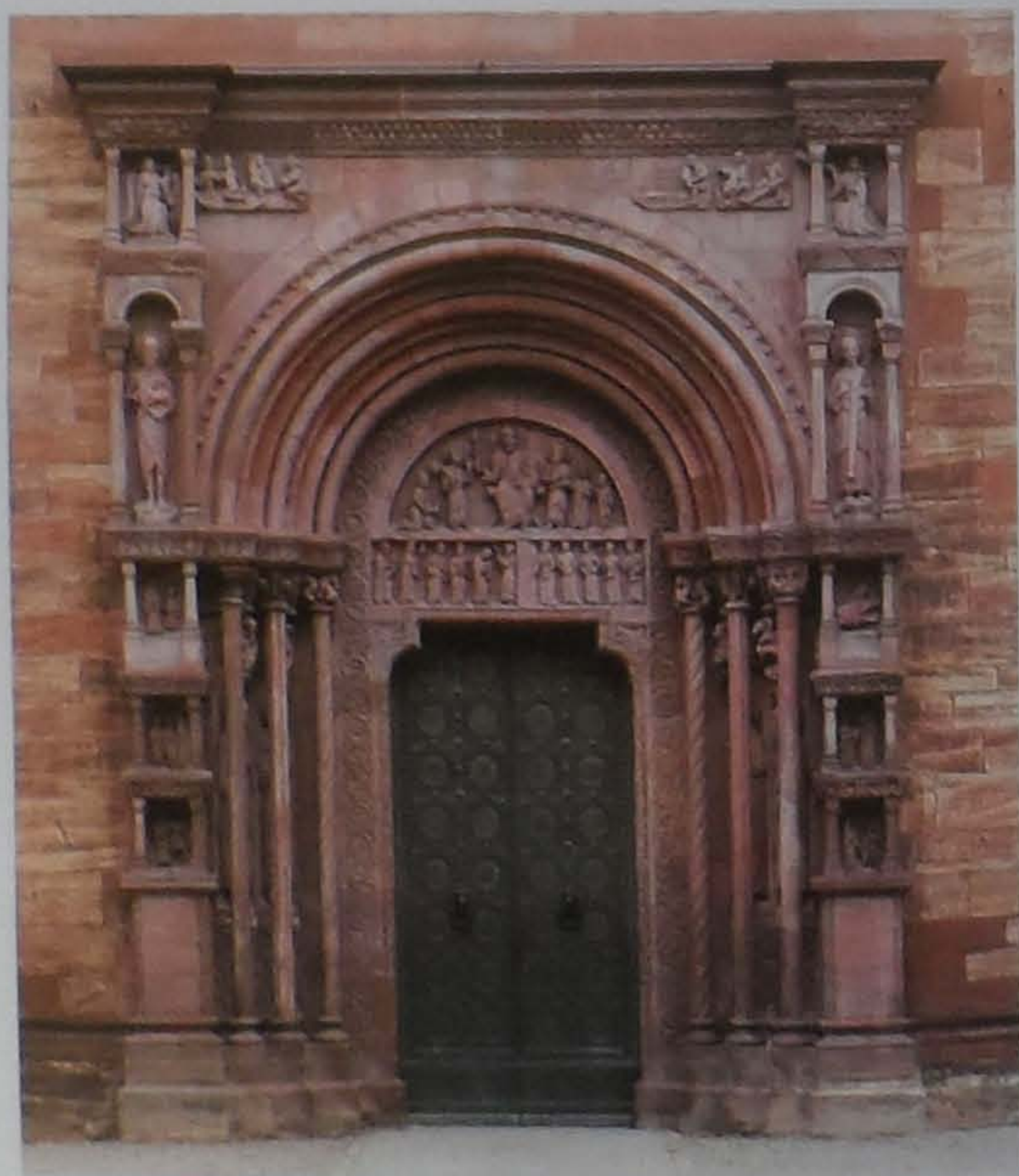
Базель, собор Богоматери. Вороты Галлуса — перспективный портал со скульптурами на боковых откосах (внизу). Евангелисты Матфей и Иоанн и их символы (слева). Конец XII в.

также восседающая на троне, фигура некоего властителя, возможно, антипода Богоматери, которым по средневековым представлениям являлся Антихрист. Обе статуи сопровождают символические изображения добра и зла, частично связанные с аллегорическими образами животных из «Физиолога». Верхняя зона вокруг архивольтов разбивается слепыми аркадами на две области: нижняя лежит на карнизидах. Одна из фигур справа, вероятно, символизирует Богатство, судя по змеям на ее груди. Поэтому остальные скульптуры толкуются как персонификации грехов, а фигуры на стороне Мадонны изображают добродетели. Над верхним архивольтом по стене проходит рельефный ряд из тринадцати фигур, в центральной из которых легко можно узнать Христа по поднятой правой руке и Книге Жизни. Справа и слева от него находятся апостолы. По краям ряд фигур завершается более крупными рельефами Марии и Иоанна Крестителя.

Основной темой фасада является борьба добра и зла, связанная с мотивом Страшного суда. На тимпане вновь изображен Христос, а по сторонам портала — статуи апостола Иакова Старшего и евангелиста Иоанна. Правая рука Христа воздета вверх, в другой он держит книгу, что позволило Райнеру Будде предположить, что здесь изображен Христос-учитель, несущий миру идею спасения. На боковых откосах портала возвышаются по три орнаментальные колонны, расположенные перед вы-

ступами — более высокие табернакли с фигурами Иоанна Крестителя с левой стороны и дьякона Стефана с правой. В самых верхних табернаклях — ангелы Апокалипсиса с трубами, правая скульптура датируется началом XVI века. Небольшие рельефы возле них изображают воскресших, облачающихся в одежды. Портал завершают антаблемент и фриз с пальметтами. В Воротех Галлуса прослеживается сильное влияние Италии и особенно Франции. Например, одежды евангелистов частично выполнены в стиле бургундской скульптуры.

По конструкции северный портал церкви бывшего бенедиктинского аббатства св. Иакова в Регенсбурге (с. 317, вверху) напоминает античную триумфальную арку. Портал уходит в покрытую рельефами стену, разделенную горизонтальными и вертикальными элементами. Высота нижней области стены соответствует высоте боковых откосов портала, под слепыми трехарочными аркадами слева от портала расположена статуя сидящей на троне Мадонны с Младенцем, а справа — другая,



Вверху:
Регенсбург (Бавария), бывшая
церковь бенедиктинского аббатства
св. Иакова. Северный портал.
Ок. 1190 г.

Внизу:
Фрайберг (Саксония), собор Богома-
тери. «Золотые ворота». Ок. 1230 г.

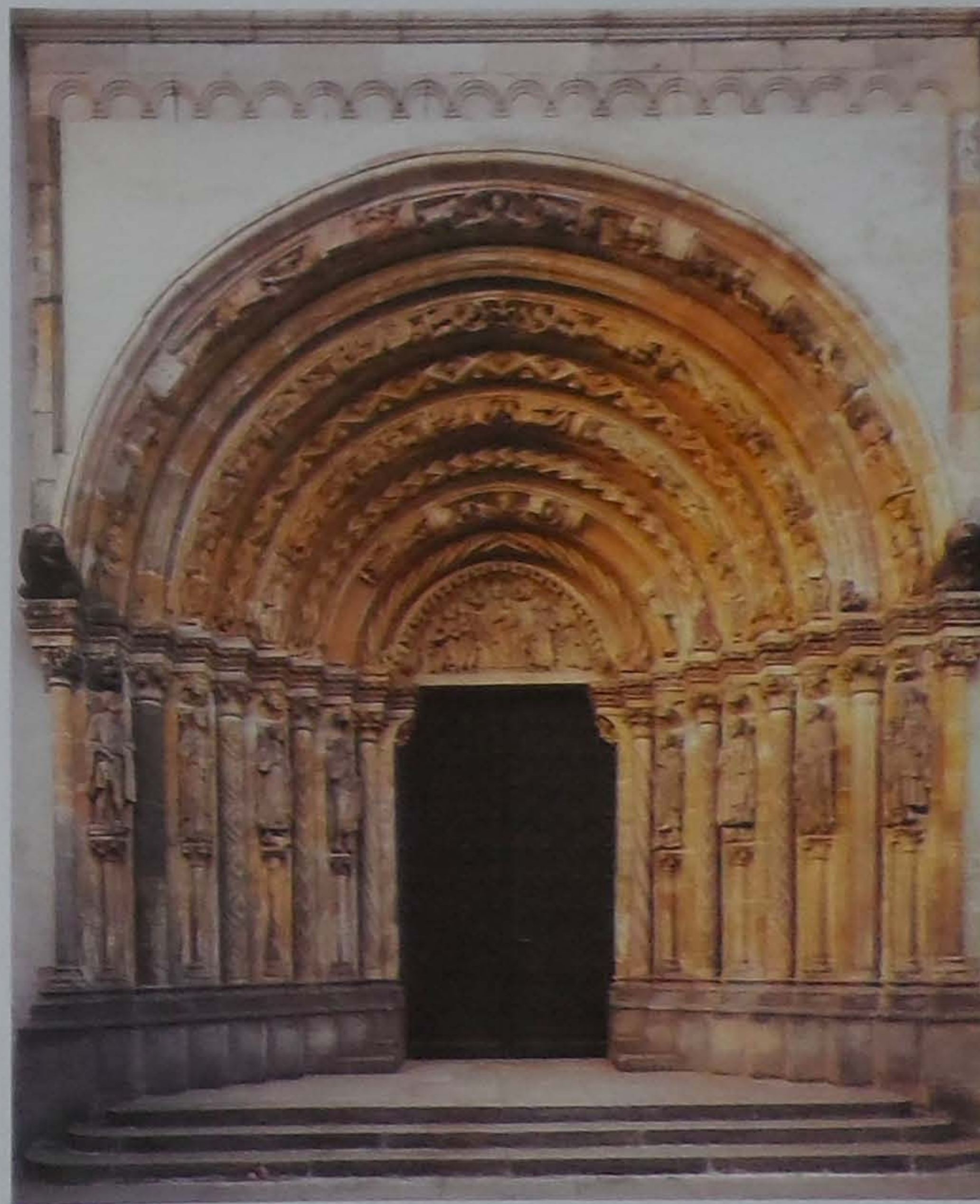
ступами перспективных арок портала. Вверху и внизу между колоннами — маленькие фигуры присевших людей, один из которых — каменщик.

Несмотря на цельность, в этом уникальном германском портале романской эпохи прослеживается существенное влияние архитектуры других стран, в частности Северной Италии и Южной Франции, а также англосаксонской архитектуры. Считается, что он был построен в конце XII века, хотя это не доказано.

Одним из последних романских порталов Германии является западный портал приходской церкви во Фрайберге возле Дрездена (справа внизу), получивший название «Золотые ворота». Боковые откосы этого перспективного портала состоят из восьми уступов и свидетельствуют о целом ряде заимствований как в конструкции, так и в скульптурном убранстве, которое, несомненно, испытало влияние стиля готических соборов, развивавшегося во Франции в середине XII века.

Главной темой ансамбля является прославление Богоматери и Младенца Христа: Мария изображена в центре тимпана в виде восседающей на троне Царицы Небесной с младенцем Иисусом на руках. Справа от трона Мадонны стоят ангел со скипетром и Иосиф, слева — волхвы. Прославление Марии продолжается и на боковых откосах портала. Восемь фигур представляют предшественников Марии и Христа. На левом откосе — пророк Даниил, который считался провозвестником Христа и воплощением доказательства святости Марии, поскольку, брошенный в ров с львами, выжил благодаря вере в Бога. Напротив него — первосвященник Аарон, которого следует рассматривать в этом же контексте. Значение и толкование двух женских фигур, стоящих друг напротив друга, идентично. Это Вирсавия и царица Савская, которые являются ветхозаветными предшественницами Марии. Царь Соломон и царь Давид из Ветхого Завета расцениваются как предвестники Христа. Ближайшие к дверям фигуры символизируют земную жизнь Христа и изображают Иоанна Крестителя (слева) и Иоанна Евангелиста (справа).

Основная тема продолжается на четырех архивольтах над фигурами на боковых откосах. На внутреннем изображен Христос в сопровождении архангелов, возлагающих корону на голову Марии. В высшей точке дуги второго архивольта — Авраам, символ небес, к которому устремлены души избранных. По краям расположились два ангела и четыре апостола. В верхней точке третьего архивольта — голубь, символ Святого Духа, которого также сопровождают ангелы и остальные восемь апостолов. Ангел Страшного суда (Михаил) и избранные, покидающие могилы, на внешнем архивольте позволяют некоторым исследователям утверждать, что основной темой портала является Страшный суд. Будде весьма точно отмечает, что здесь отсутствуют такие важные элементы, как образ судии, проклятые и врата ада, к тому же тема Страшного суда исключает тему прославления Марии. Он считает, что «избранных на архивольтах портала можно рассматривать как праведников, которых препровождает в рай ангел Страшного суда».





С. 318:
Вамберг (Бавария), собор. Конная
статуя короля, называемая Вамберг-
ский всадник, на первом столбе
северной стороны Георгиевского хора.
Песчаник, высота 233 см. До 1237 г.

Фройденштадт (Баден-Вюртемберг),
протестантская церковь. Купель.
Базз в виде человека и льва, на чаше —
василиски и бородатые маски.
Ок. 1100 г.



Айфли (Оксфордшир), деталь облицовки портала. Посл. треть XII в.

С. 323 *вверху*:
Малмсбери (Уилтшир), церковь
Сент Мери и Сент Аальхельм.
Люнета на боковой стене Южного
нартекса. Ок. 1155–1170 гг.



С. 323 *внизу слева*:
Или (Кембриджшир), собор. Дверь
приора. До 1139 г.

С. 323 *внизу справа*:
Килпек (Херефордшир), церковь
Сент Мери и Сент Дэвид.
Южный портал с колоннами,
венчающимися фигурами зверей,
Ок. 1140 г.

ведениями в Отёне.

Порталы в Или и Килпек также свидетельствуют об особом пристрастии англичан к роскошному декору. Дверь приора в соборе Или (Кембриджшир), который в 1108 году был возведен в ранг епископской резиденции, отличается самым богатым декором из трех дверей романского клуатра храма (с. 323, внизу слева). Колонны стоят на фигурах, опознать которые сегодня уже невозможно, хотя на старых гравюрах одна из них похожа на льва — мотив, характерный для Италии. Архитрав лежит на собственной опоре, а фланкирующие его колонны и столбы плавно переходят в архивольты, отделяясь от них лишь полосой лепнины с узором в виде капелек. Внешний архивольт покрыт акантом, соответствующим плоскому рельефу столбов, а внутренний архивольт спускается к тимпану, повторяя форму колонн.

На тимпане изображен Христос во славе в мандорле, которую держат ангелы. Иконография восходит к французским образцам, но ее развитие нехарактерно для Франции. Низ мандорлы и ноги ангелов занимают всю высоту притолоки, поэтому на ней не осталось места для самостоятельной сцены.

Это одна из особенностей скульптуры английского романского портала — на нем уместается множество мелких фигур и орнаментальных медальонов, например в виде виноградной лозы, как в данном случае, а для больших рельефов места не остается. В Двери приора хорошо заметен этот конфликт между местными традициями и континентальными влияниями.

Южный портал (с. 323, внизу справа) церкви Сент Мэри и Сент Дэвид в Килпек (Херефорд-энд-Вустер) представляет иной набор форм. Георг Зарнеки считает его лучшим творением известной скульптурной школы из Западной Англии. Ее мастера работали во второй четверти XII века на границе с Южным Уэльсом, создавая архитектурную скульптуру и купели.

Церковь в Килпек занимает особое место, поскольку ее основатель, Оливер де Мерлемонт, решивший заложить храм по возвращении из паломничества в Сантьяго-де-Компостела, привез с собой мастеров, знакомых с континентальным стилем. Однако этот стиль был оттеснен на второй план декоративными формами английской романики, и его практически невозможно сейчас заметить.

Узкие столбы, разновидность звериных колонн, покрыты змееподобными существами, которые образуют внешнее обрамление портала. Наверху они переходят в капители богато орнаментированных колонн, которые стоят рядом со столбами. Массивные плиты импостов, выступающие наружу с каждой стороны, несут на себе два столь же массивных архивольта, которые на один ряд шире несущих колонн. На плитах расположены ряды медальонов с животными: на внутреннем архивольте внизу проходит закругленная полоса, на которой, как птицы на ветке, сидят животные и демоны, а за ними проходит консоль. Архивольт венчает летящий ангел с лентой в руке. Полоса архитрава с зигзагообразным узором поддерживает тимпан, на котором находится стилизованное изображение дерева, вероятно, древа жизни. Портал 1135–1140 годов является одним из последних образцов романской скульптуры Англии.



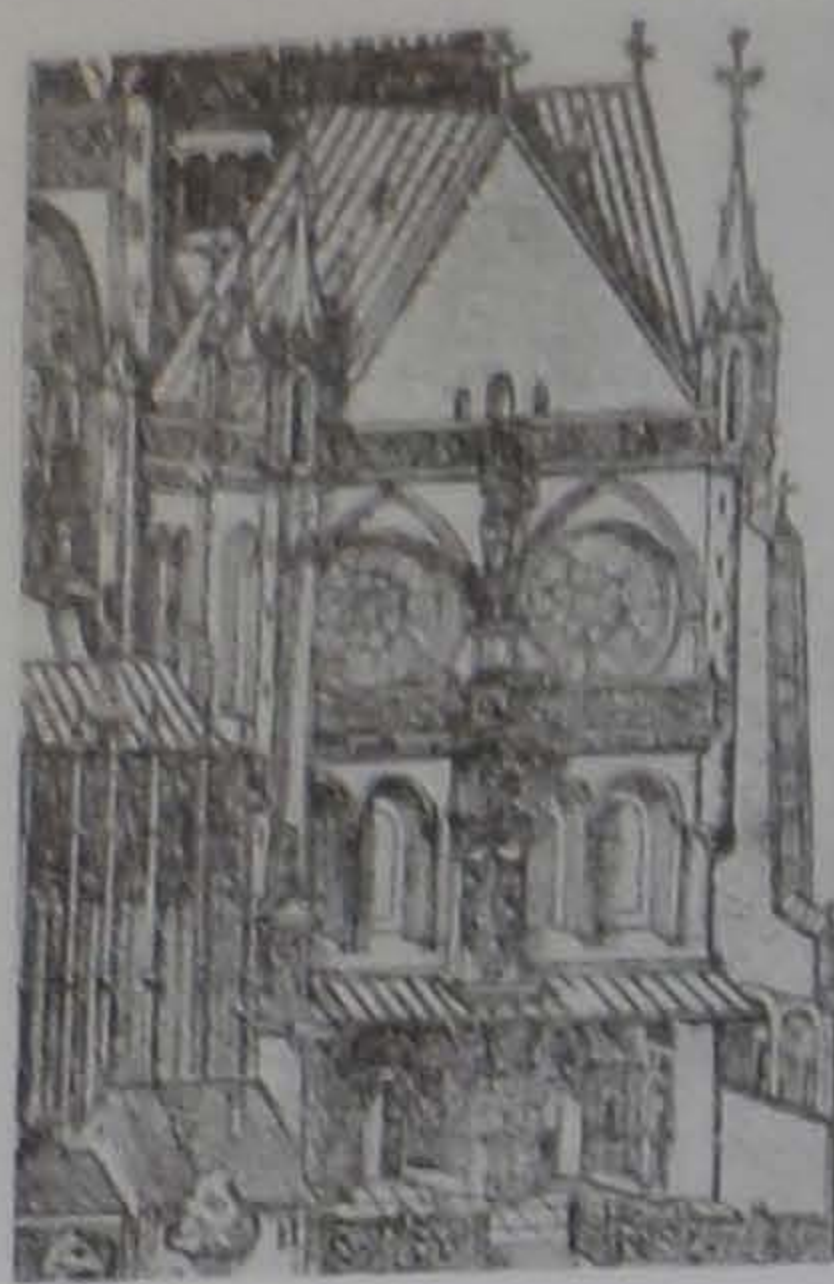
Картина Лаймлин

Средневековые церковные порталы и их роль в истории права

18 июня 1209 года. Мало кто из жителей городка Сен-Жиль-дю-Гар в Южной Франции остался дома в этот день: ведь по улицам направлялся к portalу церкви аббатства не кто иной, как сам герцог Раймунд VI Тулузский. И на сей раз внимание любопытных зрителей привлекли отнюдь не его пышные одежды, а, напротив, то примечательное обстоятельство, что на Раймунде вовсе не было никакой одежды: он приблизился к portalу церкви в чем мать родила: «*adductus est comes nudus ante fores ecclesiae*» (лат. «приведен был герцог нагим к вратам церкви»), как сказано в хронике того времени. Эта удивительная «прогулка» была



2. Страсбургский кафедральный собор, южный портал



3. Берихард Йобин, гравюра с изображением южного портала Страсбургского собора, 1566 г.



1. Верден (Вестфалия), церковь св. Сальватора с вестверком. Вид с северо-запада

епитимией, которую налагали на герцога церковные власти за убийство папского легата, Петра из Кастельяну. Покаявшись, герцог мог примириться с церковью, чтобы она снова приняла его в свое лоно. Прежде чем герцог прошел через портал церкви аббатства, ему пришлось увидеть рельеф на тимпане над главным входом, изображавший Второе пришествие Господа и иллюстрировавший ценность покаяния и примирения. Это было апокалиптическое

видение Иоанна Богослова: Христос во славе, окруженный четырьмя живыми Апокалипсиса. Распространенность этой сцены означала, что эсхатологическая весть для средневековых зрителей — таких, как Раймунд, — была неизбежной. Действительно, апокалиптические видения Бога, а также подробное изображение Страшного суда были излюбленными сюжетами средневековых церковных порталов в Западной Европе.

Частота появления обоих этих сюжетов объясняется характером тех важнейших событий, которые регулярно происходили перед церковным порталом, — а именно светских и церковных судебных процессов. Существуют юридические записи, рассказывающие об обычных и третейских судах, происходивших у церковных дверей — будь то «*in galilea*» (в галилее) (Перреси-ле-Форж, 1108), «*sub portico*» (под портиком) (Феррара, 1140), «*in atrio*» (во дворе) (Регенсбург, 1183), «*ante gradus ecclesiae*» (перед ступенями церкви) (Франкфурт, 1232), «*ante portam*» (перед вратами) (Франкфурт, 1248) или «*in rufo ostio*»

(у красной двери) (Гослар, 1256). Эта юридическая традиция восходит к оттоновской и каролингской эпохам. В 813 году был издан королевский указ, запрещающий отправлять правосудие в атрии и перед главным церковным порталом, что говорит о большой распространенности подобной практики. Декрет даже понадобилось неоднократно повторять. Поэтому документ, датированный 943 годом, гласил, что новый вестверк перед главным порталом церкви св. Сальватора в Вердене (Вестфалия)

был построен специально для проведения синодов (ил. 1).

Обычай разбирать светские и церковные судебные дела у церковного портала сохранялся на протяжении всего Средневековья. В XIII веке в Страсбурге суд городского совета располагался возле южного портала собора, под статуей Соломона, ветхозаветного царя и судии (ил. 2). Декрет 1200 года повелевал: «Если среди горожан вспыхнет спор... пусть никто сразу не хватается за оружие, но пусть предстанут перед советниками возле собора Нотр-Дам». Точное местонахождение суда — возле южного портала собора — засвидетельствовано другим документом. Некогда портал защищала крыша и окружали ограждения, как это показано на гравюре Берихарда Йобина, созданной в 1566 году (ил. 3). Эти меры предосторожности означали, что правосудие старались защитить от природных стихий и людских толп. Еще одним примером церковного портала, который использовался в качестве светского судилища, является Леонский собор в Испании. Между центральным и правым входами в переднем помещении церкви стоит статуя Соломона, а под ней надпись: «*Locus appellacionis*» (место для ходатайств), а также герб Кастилии и Леона. Геральдические элементы относятся к XIII веку, а надпись — к XI веку. Эти слова говорят о том, что зал служил местом отправления королевского правосудия.

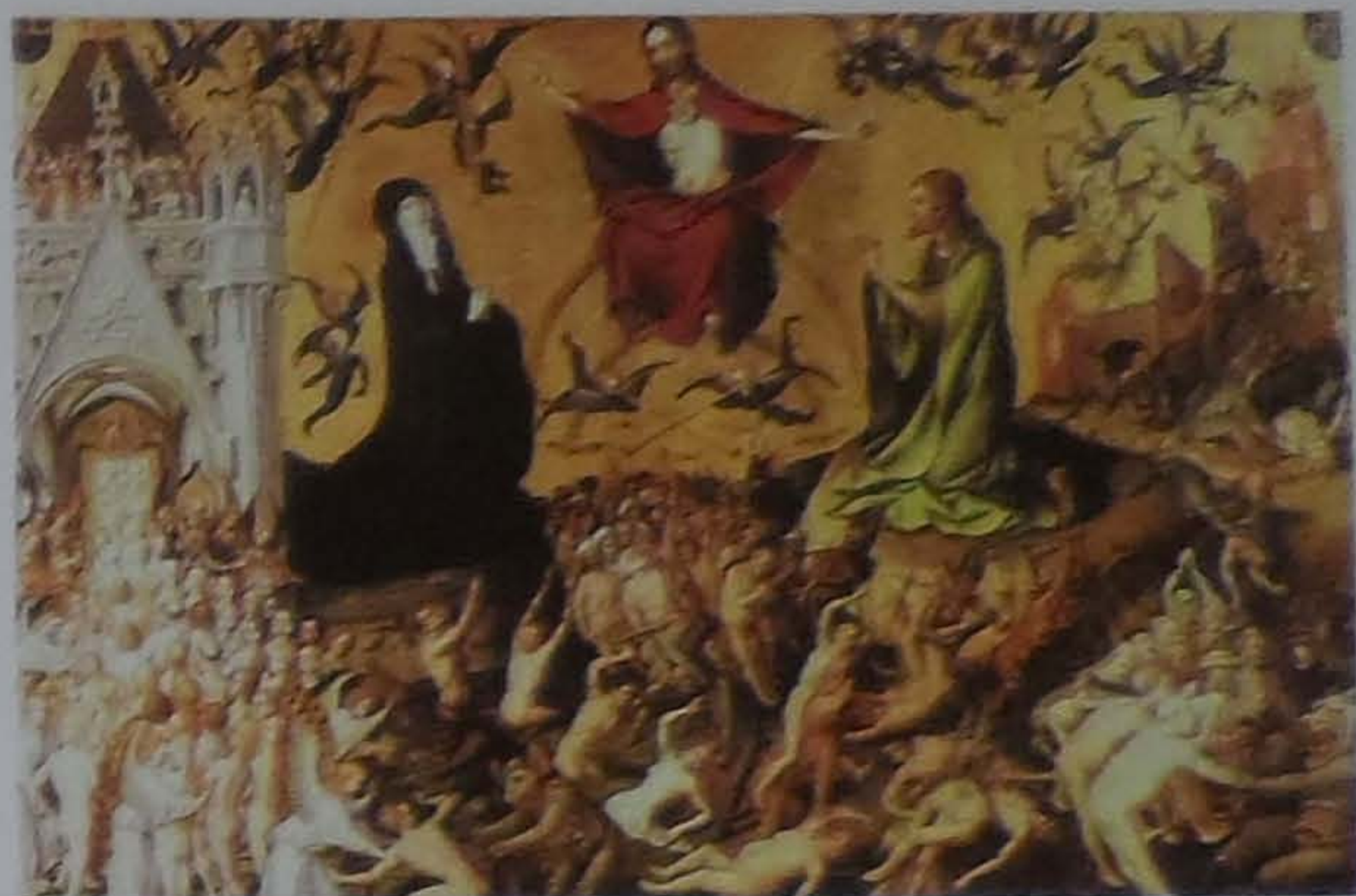
4. Франкфуртский собор, красная дверь, замурованная в боковой часовне

5. Падерборнский собор, красная дверь





6. Отён, Сен Лазар. Деталь тимпана в западном портале



7. Стефан Лохнер, «Страшный суд». Кельн, Вальтерф-Рихард-музей, ок. 1435 г.

В Валенсии судебные заседания проходят у церковного портала по сей день. Крестьяне каждую неделю собираются возле большого главного портала барочного собора; избранные ими судьи поднимаются в Водный суд и слушают диспуты об оросительных работах.

Нередко на то, что перед дверями церкви вершился суд, указывал цвет двери. Очень часто порталы, перед которыми отправлялось правосудие, имели красные обрамления; такая традиция существовала главным образом в странах Север-

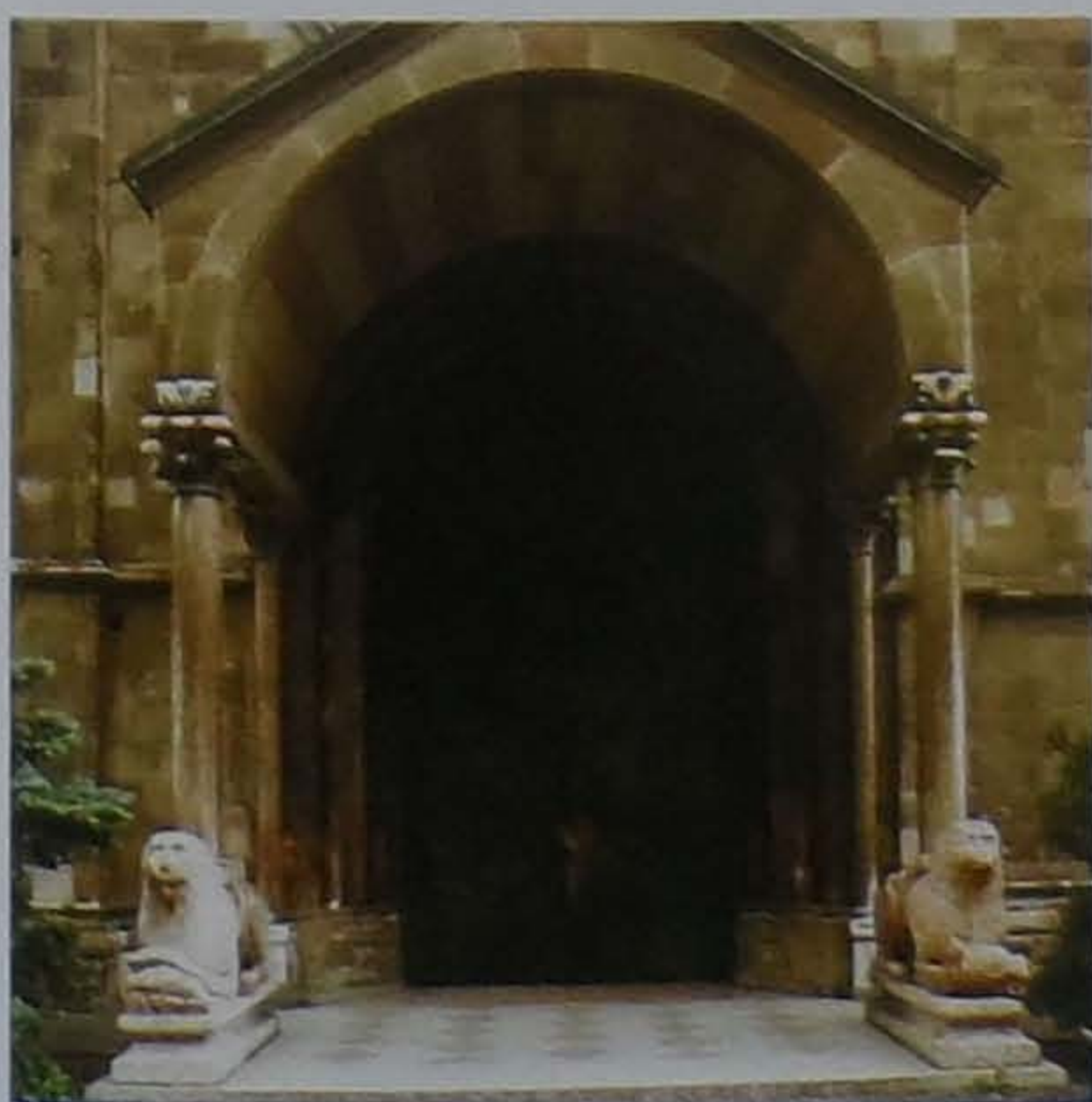
ной Европы. Монах Рогир Хельмарсхаузенский, который был еще и художником, посвятил целую главу своего трактата о технике различных искусств — озаглавленного по-латыни «*Schedula diversarum artium*» и написанного около 1110–1140 годов, — вопросу о том, «как снабдить врата красною рамой». Доказано, что красные двери для отправления правосудия имелись в кафедральных соборах таких немецких городов, как Франкфурт, Падерборн, Мюнстер, Вюрцбург, Магдебург, Бамберг и Эрфурт. Во

Франкфурте (ил. 4), как гласят документы первой половины XIII века, договоры регистрировали перед *rode dure* (красной дверью) — кож-ным порталом, который позднее за-ложили кирпичами. В Падерборне еще в 1452 году законодательные акты заверяли печатью возле *dei roden Doer* с северной стороны собо-ра (ил. 5).

С древних времен красный цвет считался символом власти и атрибутом знати, а в Средние века этот цвет часто сопровождал отправление зако-на. Так, император, одаряя кого-ни-будь, вручал ему красное знамя; за-пись о такой церемонии была сдела-на в 1195 году, когда Генрих VI вручил городу Кремона свои рета-лии. С другой стороны, красный цвет в равной мере служил и напо-минанием о возможном кровавом ис-полнении судебных приговоров. По-этому в Средние века высший суд, разбиравший вопросы о жизни и смерти, называли Кровавым судом, а книги его законов — Кровавыми книгами. Были и «кровавые кам-ни» — *lapides sanguinei*, иногда еще называвшиеся красными камнями; их существование засвидетельство-вано во Франкфурте, Пассау и Ворм-



10. Олорон (Атлантические Пиренеи), церковь Сент Мари. Деталь портала: чудовище-людоед



8. Больцано (Трентино-Альто-Адидже). Портал кафедрального собора

9. Феррарский собор, реконструкция разрушенных ворот Porta dei Mezzani

се. На них провозглашались реше-ния судей и выносились приговоры в раннее Средневековье, и такой эпи-тет камней явно говорит о том, что на них проливалась кровь. Благода-ря таким традициям и обычаям красный цвет стал символом право-судия. Это был излюбленный цвет юристов и судей, и даже Христа в Судный день изображали в красных одеждах, например на картине Сте-фана Лохнера (ил. 7). По этой же причине в Средние века были не только красные церковные двери, но



11. Вормский собор

Веркмир в своем «*Repertorium morale*» — издательском изложении мира, написанном в 1362 году: «Судью олицетворяют два льва, которые помещаются на многих лестничных пролетах и стоят по сторонам от входов и адания. Они как будто мешают проходу, и потому их изваяния ставят везд, где сидят судьи, дабы наказывать алчных людей». В самом деле, многие судебные дела решались *inter duo leones* (между двумя львами). Недумосмысленным примером может служить позднее разрушенная церковь св. Николая в Вердене (Вестфалия): перед ней стояли две колонны, а на вершине каждой сидел лев. Вплоть до XVIII века судья аббатства вел разбирательства между этими колоннами, и вынесенные им решения заканчивались словами: *actum inter duo leones*. Сходный вывод можно сделать и о тех парах львов, которые стерегут порталы североготических соборов. В 1140-е годы много судебных дел было выслушано у порога Порта деи Меэи (позднее разрушенных) Феррарского собора; эти ворота, фланкированные двумя львами, выходили на рыночную площадь (ил. 9).

Юридические акты, совершавшиеся у порталов, не ограничивались судебными заседаниями. У портала также приносили торжественные клятвы. Начиная с VIII века, особенно в северных странах, чрезвычайно распространился обычай приносить клятву «над порогом» или «у цер-



12. Вормский собор, северный портал

ковных врат». Например, в документах клюнийского приората в Рюггисберге (Швейцария) сообщалось, что адвокат бериской церкви Петермани Крайхтальский дал клятву защищать церковь и весь народ своей области: «взявшись левой рукой за кольцо, свисавшее с церковной двери и подняв правую руку, он произнес предписанную клятву». Упоминание о клятве, принесенной у церковной двери, содержится и в литературном источнике — «Песне о Нибелунгах», написанной около 1200 года. Когда две королевы, Кримхильда и Брунгильда, не сумели уладить ссору, разразившуюся в женских покоях дворца, они явились к portalу кафедрального собора в Вормсе — как принято считать, к северному portalу (ил. 11, 12). Там они призвали в свидетели своих мужей, Зигфрида и Гюнтера, и под конец Зигфрид предложил принести клятву на пороге церкви. Это литературное свидетельство гораздо важнее любых исторических документов, так как трагические персонажи эпоса суть идеальные обобщения королей, королев, героев и героинь, точно так же, как и церковные врата суть архетип, который возносит судебное предназначение вормского портала в область мифа. Юридическую значимость этого портала подчеркивает и тот факт, что именно в этом месте Фридрих Барбаросса прибил перечень привилегий, дарованных им городу в 1184 году.



13. Робер Кампен. Бракосочетание Марии и Иосифа (деталь).
Ок. 1420 г. Мадрид, Прадо

В Средние века церковный портал также служил местом убежища. Сохранилось много свидетельств той поры, рассказывавших о беглецах, искавших защиты у церковных врат. Согласно закону, чтобы спастись, достаточно было ухватиться за дверное кольцо. Это право на убежище у церковных дворов было кодифицировано в законодательных книгах. В «*Sachsenspiegel*» — южно-германском сборнике законов, самая ранняя версия которого появилась около 1215 года, — можно найти следующее постановление: «Если кто-либо не может войти в церковь и вместо того дотрагивается до кольца на двери церкви, то пусть он испытывает то же чувство спокойствия, какое было бы ему обеспечено внутри церкви».

У церковных порталов происходило и подписание договоров — в том числе брачных. В Средние века свадьбы справлялись перед церковными вратами, и лишь после того как жених и невеста сочетались браком, их пускали внутрь церкви, на богослужение. Эта традиция и объясняет иногда встречающиеся упоминания о порталах как о «невестиных вратах», которые можно встретить в церквях Бамберга, Брауншвейга, Майнца и Нюрнберга. Поэтому художники той поры часто изображали бракосочетание Марии с Иосифом перед входом в храм или церковь. Так, Робер Кампен на картине, написанной около 1420 года, изобра-



14. Гейдельберг, церковь Святого Духа и рыночная площадь



15. Фрайбургский кафедральный собор, предписанные меры для хлебов и булок за 1270, 1313 и 1320 г.

над церемонией свадьбы перед церковным порталом, пышно украшенным скульптурами (ил. 13).

Торговые соглашения тоже заключались у церковных порталов. Об этой традиции свидетельствует множество рынков, по сей день существующих вблизи церквей (ил. 14). Часто возле церковных входов до сих пор видны официальные меры. Одним из наиболее убедительных примеров служит кафедральный собор во Фрайбурге: различные меры, а также год, в который они были установлены, выгравированы на стенах переднего зала городской башни. Среди них — предписанные законом размеры хлебов и булок за 1270, 1313 и 1320 годы (ил. 15), а также меры для зерна, древесины, угля и кирпичей. Кроме того, отмечено право, дарованное королем Рупрехтом, дважды в год устраивать ярмарку.

Юридической значимостью церковного портала в Средние века объяснялся и покаянный ход Раймонда VI, о котором упоминалось выше. Публичный обряд покаяния происходил у портала церкви, так как это был и судебный акт, объединявший наказание и прощение грешника. Согласно правилам обряда покаяния те грешники, на кого была возложена епитимья, изгонялись из церкви в среду на первой неделе Великого поста — «подобно тому, как Адам был

изгнан из Рая». Параллели, которые проводились между грешниками и Адамом, объясняют, почему от Раймонда требовалось явиться к portalу совершенно нагим: важно было не столько публично унижить его, сколько показать его близость к Адаму. Публичный акт покаяния завершался обрядом прощения в Великий четверг. Грешники являлись к церковному portalу, где священник брал их за правую руку и вводил в церковь. Этот обряд символизировал примирение грешников с церковью и их возврат в лоно общины верующих. Эта церемония часто изображалась в произведениях искусства, как правило, в сценах Страшного суда. Примером может служить деталь тимпана в Конке (ил. 16), изображающая ангела, который взял за руку праведника, чтобы отвести его к вратам рая. В средневековой системе символов церковный портал приравнивался к райским вратам, через которые верующие входили в церковь, или Небесный Иерусалим. На уже упоминавшейся картине Стефана Лохнера (ил. 7) со Страшным судом вход в рай изображен в виде церковного портала.

Но почему в Средние века церковный портал обрел столь важное юридическое значение? Ответ на этот вопрос довольно сложен, но можно выделить одну из его сторон, которая затрагивает историческое и бого-



17. Джотто. Олицетворение Справедливости, фреска в Капелле дель'Арена. Падуя. Ок. 1305 г.



18. Джотто. Олицетворение Несправедливости, фреска в Капелле дель'Арена. Падуя. Ок. 1305 г.

словское толкование. Обычай вершить правосудие у общественных ворот восходит к далекой древности. Еще в Ветхом Завете не раз говорилось о том, что старейшины совершали суд у городских ворот. Бог повелел израильтянам: «Возненавидьте зло и возлюбите добро, и восстановите у ворот правосудие» (Амос, 5:15); Вооз выходит к воротам, чтобы обсудить со старейшинами юридические стороны своей женитьбы на Руфи (Руфь, 4); и Авессалом «становился при дороге у ворот... когда кто-нибудь, имея тяжбу, шел к царю на суд» (2 Царств, 15:2-6).

В Средние века церковный портал отождествлялся с городскими воротами. Например, когда освящалась церковь, о ее дверях говорилось как о городских вратах. Сравнение городских ворот с церковным порталом можно увидеть и в изображениях Джотто Iustitia (Справедливость) и Iniustitia (Несправедливость) в числе его фресок в Капелле дель'Арена в Падуе (ил. 17, 18). Олицетворение справедливости восседает на престоле, позади которого — открытое пространство, позволяющее зрителю видеть синее небо. Изображенные архитектурные формы напоминают церковный портал,

створки которого широко распахнуты. Олицетворение Несправедливости, напротив, сидит перед закрытыми и треснувшими городскими воротами. Городские ворота — это аллюзия на Ветхий Завет. «Ветхий Завет», который Бог заключил с израильтянами, сменился «Новым Заветом» с Христом, которого здесь символизирует фигура Справедливости. Во многих произведениях искусства той эпохи олицетворение Синагоги изображалось со сломанным копьем и венцом, упавшим на землю (символ Ветхого Завета), а ему противостояла победоносная фигура Церкви (Ecclesia). Здесь же вместо них антитезами Ветхого и Нового Завета служат Справедливость и Несправедливость. Закрытые и треснувшие городские ворота противопоставлены распахнутому portalу. Раскрытая дверь — это символ Христа, который сказал: «Я есмь дверь: кто войдет Мною, тот спасется» (Иоанн, 10:9). Итак, Христос — это врата в рай, открытые для всех, кто верует в него и ведет праведную жизнь. В этом смысле следует толковать и средневековый церковный портал: это место суда и врата в рай, открытые для справедливости.



16. Конк, Сент Фуа, деталь тимпана с блаженными



Образ и смысл

Страшный суд

Прежде чем войти в церковь — дом Божий, средневековый прихожанин встречался с самым ужасным и грозным событием, какое только могло представить его воображение, — с концом света. Угроза, которая в Средние века ощущалась с особой силой, — это ветхозаветная угроза мстительного Бога. Этот Бог восседал теперь на престоле в образе новозаветного Судии мира над церковными порталами, в пространстве тимпана, являя собой центральное и наиболее важное изобретение романской скульптуры. Страшный суд стал главной темой скульптуры романских порталов.

Жизнь в Средние века проходила в непосредственной борьбе со смертью. Ее средняя продолжительность составляла 30–35 лет, чрезвычайно высокой была младенческая и детская смертность, часто свирепствовали болезни и разражались эпидемии; поэтому смерть являлась постоянной властной спутницей человека, вечной теневой стороной жизни. Отто Борст пишет: «Человеку, жившему в Средние века, не оставалось ничего иного, как шагать рука об руку со смертью, словно со спутницей, шагать робко, с дрожью, однако сознавая, что это вездесущая и неотъемлемая часть земной жизни... Смерть была основой жизни». Человеческий страх смерти — физической и осязаемой — был прежде всего глубоко укорененным религиозным страхом. Ибо смерть не была концом жизни, которая должна продолжаться и за гробом. Каждый умиравший

неизбежно мучился вопросом: удостоится ли он милости небес или будет осужден на адские пытки. Суд, на котором окончательно решится участь каждого, состоится в Судный день, по окончании всех времен.

В тимпане над западным порталом церкви аббатства Сент Фуа (Святой Веры) в Конке, выполненном во второй четверти XII века, Христос восседает в центре на троне, с нимбом вокруг головы (с. 329–331). Нимб окружен венком из звезд и облаков, что указывает на небеса как местопребывание фигуры на престоле. В этой сфере изображены и четыре ангела, двое из которых держат ленты с надписями с обеих сторон от головы Христа, а еще двое держат факелы у его ног.

В соответствии с видением Страшного суда, описанным в Евангелии от Матфея, Христос «поставит овец по правую Свою сторону, а козлов — по левую» (Матфей, 25:33). Распростерши руки, он разделит мир на рай по правую руку и ад — по левую. Такое разделение мира на добро и зло, господствовавшее во всем христианском искусстве Средневековья, остается определяющим фактором культуры вплоть до нынешнего времени.

В тимпане церкви в Больё-сюр-Дордонь (с. 328), созданном приблизительно в ту же пору, Христос на престоле тоже изображен в центре. Однако здесь он лишен мандорлы, и сопровождают его только два трубящих ангела. Руки Христа вытянуты горизонтально, что явно служит аллюзией на его смерть на кресте, который держат два ангела за его правой рукой. Им помогает третий, протягивающий гвозди для креста за левой рукой Христа. Вместе они показывают arma Christi — орудия, которые повествуют о Страстях Христовых и его победе над смертью. Эти предметы, достаточно редко встречающиеся в изображениях Страшного суда, следует понимать как символы победы и величия Христа, что подтверждает ангел над правым рядом апостолов, несущий корону судьи. Вся композиция служит аллюзией на Парусию — Второе пришествие Христа, за которым последует Страшный суд. Взвешивание душ и процесс суда пока еще в будущем. Но в конце времен и живые, и восставшие из могил соберутся у подножия судного престола.

Архитрав, разделенный на два уровня, изображает внизу демонических существ, среди которых и семиголовое чудовище из Апокалипсиса. Если это, безусловно, изображение Ада, то относительно толкования верхней полосы существуют разногласия. Согласно одному мнению, эта часть тоже относится к Аду, потому что там чудовища глотают проклятых грешников; но с другой стороны, эти события относятся к Hortus deliciarum — «Саду наслаждений» аббатисы Геррады Ландсбергской (1125/30–1195), где написано: «По Божьему повелению людские тела и члены, некогда проглоченные дикими зверями, птицами и рыбами, вновь появятся, так что нетронутые части тела праведников вновь воскреснут из священной человеческой субстанции». Более ранние источники также указывают на тогдашнюю актуальность этого представления, согласно которому быть проглоченным означало также быть извергнутым, что больше отвечает теме Страшного суда.

В отличие от Больё, Христос из Конка — это строгий судья, делящий весь мир на рай и ад. Вертикальная разделительная

Конк-ан-Руэрг (Аверон),
монастырская церковь Сент Фуа.
Западный портал, деталь тимпана:
Христос — Судья мира. Вторая
четверть XII в.



линия проходит по стволу Креста, перед которым разместились нимб и трон, и по сцене взвешивания душ вниз. Его левая рука опущена вниз, правое предплечье вытянуто горизонтально, а согнутая в локте рука вертикально устремлена вверх. Своей позой Христос как бы представляет систему координат. Справа к нему приближаются прямые фигуры Марии, Петра и, возможно, основателя монастыря, а за ними следуют святые, которых трудно опознать, хотя считается, что среди них есть и Карл Великий. Непосредственно слева от Христа — четыре ангела, один из которых держит перед ним Книгу жизни, а другой размахивает кадилом. Двое ангелов, стоящих спиной к Христу, вооружены щитом и копьем с флажком, дабы защищать его от сил ада, занимающих правый край сцены.

В правой нижней части изображено строение с арками, увенчанное фронтоном и символизирующее райский дом в Новом Иерусалиме, как он описан в Апокалипсисе. В центре одной аркады сидит Авраам с двумя спасшимися праведниками, а в боковых аркадах видны святые мужи и жены по двое. В левой пазухе Рука Бога простирается к молящейся Святой Вере (лат. Санкта Фидес, фр. Сент Фуа). За фигурой святой видны цепи, свисающие с аркад. Они сковывали узников, помилованных по ее просьбе. В правой пазухе ангелы разверзают могилы, откуда



Детали тимпана: осужденных заталкивают в чрево Ада (вверху). Дьявол восседает на престоле в Аду и назначает наказание (внизу)

с. 331

Конк-ан-Рюэрг (Аверон), монастырская церковь Сент-Фуа. Западный портал, тимпан. Вторая четверть XII в.



встают мертвые, чтобы после взвешивания душ попасть или в рай, или в ад. Двери в оба загробных мира широко распахнуты; они особенно хорошо заметны благодаря натуралистичному изображению рам и замков, причем одну от другой отделяет прочная стена.

Левая рука судьи указывает по диагонали вниз, на осужденных, корчащихся в аду: «Идите от Меня, проклятые, в огонь вечный, уготованный дьяволу и ангелам его» (Матфей, 25:41). Упорядоченность рая контрастирует с хаосом преисподней. Из адских врат высовываются раскрытые челюсти Левиафана, который глотает проклятых и извергает их в ад (слева вверху). Это чудовище из финикийской мифологии служило в Библии олицетворением хаоса. Именно его Бог победил в начале творения, однако это же чудовище легко пробудить и вновь вызвать из плена, если изрыгнуть проклятье существующему порядку. На конкском портале Левиафан изображен в виде адских челюстей, за которыми властвует дьявол. Сидя внутри фронтона как антипод Авраама, дьявол с короной на голове вершит свой адский суд, распределяя наказания в зависимости от тяжести совершенных грехов.

Висельник с мешком на шее по левую руку от дьявола указывает на Иуду, тогда как изображенные по другую сторону нагая женщина и монах (то есть человек церкви) ожидают своих адских мук. За ними рыцарь вместе с лошадью летит в ад вниз головой. Здесь не просто выставляются напоказ адские пытки: каждая из этих мук для человеческой плоти служит наказанием людских пороков и грехов. Низвергнутый рыцарь олицетворяет высокомерие, а монах и обнаженная женщина — прелюбодеяние. В верхней полосе показан даже епископ, которого обвиняют в злоупотреблении церковной должностью, а обжору подвесили за ноги.

В бургундском городе Отёне, куда в VIII веке были перевезены останки св. Лазаря, между 1120 и 1146 годами был построен собор Сен Лазар. На его тимпане тоже изображен Страшный суд, и в центре восседает на троне Христос в мандорле, которую поддерживают ангелы (с. 332). Каждая из сторон делится на два уровня, а внизу тянется архитрав. На верхних уровнях показаны Дева Мария на троне и два апостола, наблюдающие за судом. В нижней части справа от Христа стоят восемь апостолов с жестами прощения, лицом к центральной фигуре. Святой Петр с ключами охраняет вход в Небесный Иерусалим, представленный постройкой с аркадами, куда с помощью ангела усердно стараются протиснуться воскресшие.

С противоположной стороны изображена, пожалуй, одна из самых живописных сцен во всей романской скульптуре: архангел Михаил и дьявол заняты взвешиванием душ, а за ними стоит Luxuria (Луксурия, олицетворение Роскоши) со змеей на груди (с. 333). За спиной Михаила, лицом к Христу, двенадцатый апостол держит пред Судией открытую книгу одной из только что взвешенных жизней. Архитрав изображает, как стоящий в центре ангел разделяет воскресших на спасенных и проклятых. Шествие праведников (слева), среди которых видны два паломника, контрастирует с армией грешников (справа). Эта испуганная тол-



па со страхом и смятением движется к тому месту, где несчастных грешников хватают руки дьявола и утаскивают в ужасающий ад. Медальоны на внешних архивольтах с изображениями различных видов человеческой деятельности по месяцам и со знаками Зодиака помещают сцену Страшного суда в космический контекст.

Отёнский тимпан особенно выразителен благодаря удлинённым пропорциям, которые почти лишают фигуры всякой телесности. Чрезвычайно силен и драматический момент — противопоставление добра и зла, например в сцене взвешивания душ, которая не могла бы получить более выразительного исполнения. Ангел в шелковых одеяниях (показанных в камне благодаря особой филигранной технике) стоит напротив страшных гротескных черт с длинными тощими телами. Едва ли возможно лучше представить себе последние дни мира, когда не будет пути назад, не поможет раскаяние, когда оглядываться будет уже бесполезно. Страшный суд, обещанный в

конце времен, вечно совершается на тимпане у ног Судии на престоле. И всякий, кто проходил через этот портал, должен был вспоминать о своих грехах, хорошо осознавая, что за участь ему уготована.

На чрезвычайно заметном месте, прямо посредине картины Страшного суда, у ног Христа, где низ мандорлы соприкасается с архитравом, но выше ангела, отделяющего праведников от грешников, скульптор поместил латинскую надпись: GISLEBERTUS HOC FECIT — «Это сделал Гислеберт». Помещённая непосредственно в визуальный центр тимпана, эта подпись как бы возносит мастера — и его исключительное произведение — в божественную сферу.

Скульптурное богатство капителей

Волнующее изображение Бога на порталах соседствует с таинственным богатством символов в романских скульптурных капителях внутри церквей. Помимо чудовищных зверей там



С. 332 и внизу:
 Огень (Соня и Луэра), собор Сен Лазар.
 Главный портал, тимпан: Страшный
 суд. Деталь внизу: Вавещивание душ.
 1130–1145 гг.



есть и совсем загадочные формы, едва ли понятные сегодняшнему зрителю: их истоки восходят не только к глубинам истории христианства и классической античности, но порой даже к далеким странам Ближнего Востока и Африки. Христианизация Европы и раннее возникновение монашества привели к тому, что эти образы были приняты в христианство, заново истолкованы и передавались далее, пока не получили нового скульптурного выражения в романских церквях Франции, Испании и Италии. Сходным образом происходила передача и усвоение языческих образов христианским воображением в странах к северу от Альп, только там скульптура многое позаимствовала из кладовой магических образов кельтов и тевтонов.

К античному искусству обращались и напрямую. Если традиционная школа придерживается мнения, что «связующая с античностью нить» между так называемым «каролингским возрождением» и восприятием античности в XII веке была оборвана, то недавно Хорст Бредекамп указал на то, что в Северной Испании «уже в 80-х годах XI века начали перенимать античные формы, причем их смелость и своеобразие намного превосходят все, что было создано затем в XII веке». Это открытие чрезвычайно важно для историков искусства, так как оно противоречит традиционному тезису о том, что романский период во Франции исторически начался раньше, чем в Испании. Дополнительными факторами являются чрезвычайная мобильность и «иконографическая игривость» скульпторов, которые привели к развитию загадочного и открытого в иконографическом отношении изобразительного языка, который невозможно намертво привязать к каким-либо конкретным недвусмысленным значениям, просто сверившись с современными текстами. Однако эти недавние исследования столь завораживающей стороны истории искусства пока находятся на начальной стадии, и там, где появляется ответ на один вопрос, на его месте вырастает множество новых вопросов.

В романскую эпоху великие паломнические пути пролегали через всю Европу, и множество людей шло по ним к знаменитым святыням, к могилам апостолов Петра и Павла в Риме, к могиле апостола Иакова Старшего в Сантьяго-де-Компостела на крайнем северо-западе Испании. А первый крестовый поход, состоявшийся в 1095–1099 годах, означал, что отныне и Иерусалим стал более доступен христианам. Такое движение в Средние века играло большую роль в культурном обмене между странами. Например, образы, поразившие паломников на церковных порталах, капителях или консолях в Испании, отпечатывались в их памяти и впоследствии воплощались дома. А путешествующие художники и скульпторы делали увиденное частью собственного изобразительного языка, давая образам новую жизнь в тех местах, где они потом работали.

В любой проповеди, произносимой с каждой церковной кафедры, прежде всего звучала тема присутствия сатаны и его воинства, которое подстерегало человеческий род повсюду, где находили себе место черти. А таких мест и случаев было предостаточно: лесные чащи и овраги, бури и грозные темные облака, эпидемии и голод, а также греховные соблазны плоти и отступ-

ление от христианских добродетелей. Когда паломник входил в одну из новых церквей, то всякий раз видел беса, готового завладеть им и пожрать его сердце и душу. В Евангелии от Матфея приводится много примеров того, как Иисус изгонял бесов (Матфей, 9:32–34, 12:24–27). Романские скульпторы стремились испугать чертей изваяниями. «Каменные изображения бесов в церквях были рассчитаны на то, чтобы бесы, приближаясь, узнавали себя как в зеркале и пугались бы собственного вида», — объясняет Бредекамп.

Многие люди внезапно осознавали одиночество перед лицом Творения, и в результате у них появилось ощущение собственной индивидуальности, существование чего неоднократно оспаривалось, особенно с начала XIX века. Доказательством служат многочисленные подписи, оставленные романскими художниками. Люди искали прибежища в религиозных движениях и сектах, которые возникали в различных местах.

Хотя скульптурные капители из Сен-Пьер в Шовиньи недотягивают до высокого качества тулузских мастерских и близких к ним кругов, они тем не менее остаются выразительнейшими произведениями романского периода во Франции (с. 335). Они увенчивают колонны между хором и деамбулаторием и являют собой поразительный мир библейских и демонических фигур и сцен, представленный в тридцати с лишним скульптурах. Сам дьявол, облаченный в чешуйчатую одежду, стоит, расставив ноги, на северной колонне средокрестия и держит перед собой магический символ смерти. У него между ног видно адское пламя, горящее на жертвеннике. С левого бока к нему тянется другой чешуйчатый бес, а с другой стороны гладкокожий черт тащит одного из проклятых грешников (с. 335,верху слева).

На южной колонне средокрестия два орла — символы обновления и воскрешения — быют крылами, держа в когтях и клювах нагие человеческие фигурки. Это души умерших, которые сподобились искупления и теперь возносятся на небо (с. 335, вверху справа). Каждого согрешившего христианина преследовал страх перед неизъяснимыми силами этого мира и ужасали предсказания о неизбежной расплате на том свете, и поэтому зрелище крылатого дракона, пожирающего нагие души умерших, должно было казаться пророчеством о жалкой участи грешника (с. 335, внизу слева). Но остаются загадкой грифоны, представляющие собой полуволвов-полуорлов с человеческими руками на кончиках хвостов (с. 335, внизу справа). Скульптор поместил свою подпись за этим ансамблем. Как и конский мастер, он вырезал ее в наиболее религиозно значимой части — на пьестале у капители с изображением Поклонения волхвов: *GODEFRIDUS ME FECIT* — «Меня сделал Годфрид» (с. 257).

Дьявол был вездесущ. Он появляется, записывая человеческие грехи на каменном свитке, у боковой стены хоров (с. 336, вверху слева) в соборе Санкт-Мартин в Бонне, бывшей коллегиальной церкви св. Кассия и св. Флорентина. Если бесовская голова, приделанная к человеческому или похожему на человеческое телу, и предназначалась для отпугивания дьявола, то его подписи должны были также напоминать ду-

Шовинья (Вьен), бывшая
коллегиальная церковь Сен Пьер.
Четыре капители в деамбулатории.
Вторая половина XII в.

Дьявол показывает свой жертвенник
с символом смерти

Дракон (символ смерти) пожирает
христианина

Орлы несут души на небо

Чудовище с хвостом в виде руки



Бонн (Северный Рейн — Вестфалия),
 собор Санта-Мартина, бывшая колле-
 гиальная церковь св. Кассия и
 св. Флорентина. Скульптурные группы:
 Божья тварь с дьяволом (слева),
 Божья тварь с ангелом (справа).
 Известные.
 Ок. 1210 г.



ховным лицам, сидевшим на хорах, об их грехах. Однако ря-
 дом находилось и более утешительное изображение: в тех же
 хорах ангел записывал людские добрые поступки (с. 336,
 сверху справа).

Звериные колонны

Звери всевозможных форм населяли отдельно стоящие колон-
 ны и другие опоры, зачастую дополняя другие скульптуры ка-
 пителей и баз на всем стволе. Там собиралось целое царство де-
 монических животных, которые или боролись друг с другом,
 или декоративно переплетались между собой, причем неред-
 ко в их гуще виднелись и человеческие фигуры. Звериные
 колонны — это особая форма романской скульптуры, распро-
 страненная главным образом на французских церковных пор-
 талах, где они образуют простенок или центральную опору,
 как, например, колонна в Суйаке (с. 264, справа), которая бы-
 ла перенесена в церковь Сент Мари после разрушения портала
 иконоворцами во время религиозных войн. В остальной же
 Европе подобные формы встречаются довольно редко. Неболь-

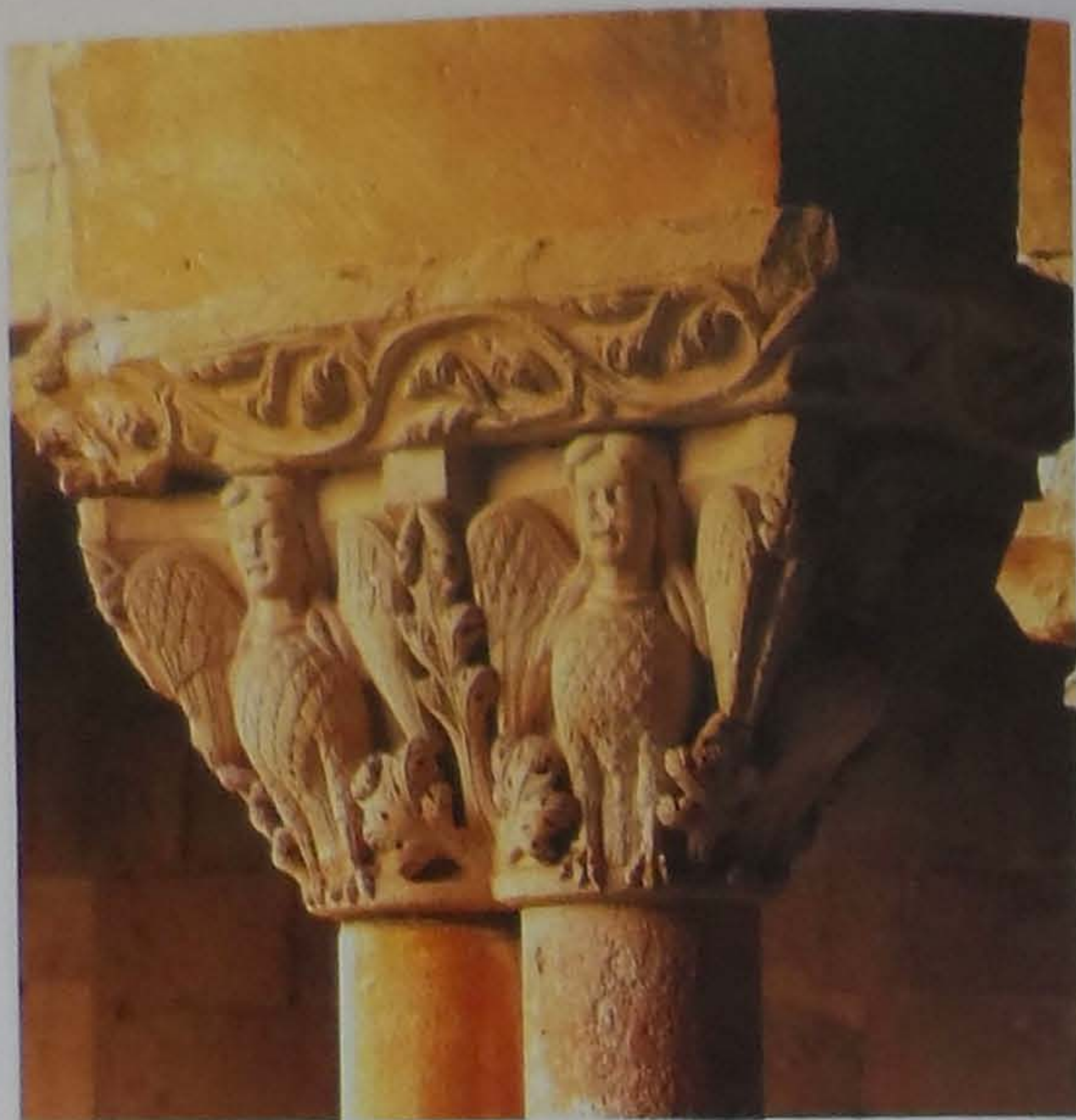
шая колонна такого типа находится в галерее перед фасадом
 церкви Сан Мартино э Сан Микеле ин Форо в итальянском го-
 роде Лукка. Похожая колонна есть в Англии, на южном пор-
 тала церкви в Килпеке (Херефорд-энд-Вустер; с. 337, справа),
 а в Германии единственный известный образец находится в
 крипте Фрайзингского собора (с. 337, слева). Последняя ко-
 лонна, относящаяся примерно к 1200 году, изображает драма-
 тичную битву двух крылатых драконов с рыцарями: двое из
 них уже съедены, а оставшимся угрожают новые змеевидные
 драконы, выглядывающие снизу. Иконографическое истолко-
 вание данной колонны, выполненной в довольно грубом стиле,
 не имеющем близких параллелей, вытекает из общей симво-
 лической системы, в которой битва с драконами олицетворяет
 борьбу добра со злом. Орлы на капители, отделенные от зем-
 ной сферы с помощью магической веревки, по-видимому,
 олицетворяют Христа. С восточной стороны видна верхняя по-
 ловина женской фигуры с заплетенными косами, которая, по
 мвлению Райнера Будде, изображает жену из Апокалипсиса —
 Марию/Церковь.

Фрайлинг (Бавария), собор св. Марии
и св. Корбиняна. Кресты, звериная
колонна. Высота 2,5 м. Ок. 1200 г.



Килпек (Херефорд-энд-Вустер),
церковь Сент Мэри и Сент Дэвид.
Южный портал, звериная колонна.
Середина XII в.





Образ и символ

В Средние века люди, глядя на окружающие их предметы, на животных, на леса и горы и на явления природы, наделяли их множеством разнообразных значений. Ни один предмет, ни одно явление не воспринималось тогда в рамках своего собственного физического естества. Великий голландский историк Йохан Хейзинга высказался об этом с присущей ему неподражаемой меткостью: «Люди постоянно имели в виду, что всякий предмет был бы лишен смысла, если его значение ограничивалось бы его прямым назначением и видом, и что все предметы имели глубокие корни в потустороннем мире». Поэтому святость могла проявляться почти во всем зримом и осязаемом, будь то дерево, камень или гроза. Это происходит оттого, что Бог волен принимать любое обличье, если хочет показаться людям. Такое представление отражает средневековую надежду на превращение, и подобные иерофании, несмотря на их языческое происхождение, можно «понимать как отчаянные попытки запечатлеть таинство превращения до того, как это событие совершится», — как говорит Мирча Элиаде, в сущности осторожно намекая на ожидание Христа.

Если не считать простых элементов, это был пестрый мир скульптур, полный символов и зачастую содержащий двусмысленные и многослойные иллюзии. Относились ли они к добру или к злу, они всегда согласовывались с особым типом средневекового мировоззрения, которому и были обязаны своим существованием. Все вплеталось в единую ткань родства и подобия, и

Ривольта-д'Адда (Ломбардия),
церковь Сан Сиджизмондо. Капитель:
русалка с двумя хвостами. Ок. 1100 г.

Внизу:
Сангуэса (Арагон), церковь Санта
Мария ла Реаль. Деталь фасада:
сфинксы и сказочные существа.
Последняя четверть XII в.

под поверхностным обликом любой вещи дремала иная форма ее проявления, а сама вещь была лишь символом своей скрытой сути. Средневековый человек постоянно мысленно восстанавливал связь, существовавшую между внешним видом предмета и сверхъестественным миром, высшей реальностью. С другой стороны, подобные символические толкования далеко не всегда были четкими или однозначными: они могли меняться в любое время и в любом месте, расширяться или вовсе заменяться на другие. Изучая символические значения, нужно отталкиваться от определенных характерных черт, перекликающихся между собой. Например, голубой цвет сапфира — это черта, которая напрямую связывается с голубизной ясного неба, и потому этот драгоценный камень служит символом небес. Это та исходная точка, отталкиваясь от которой можно далее расширять или изменять в зависимости от контекста смысл символической власти сапфира.

При этом обнаруживается весьма специфическая особенность средневекового образа мышления, которое — в отличие от более привычных средств познания, опирающихся на связь причины и следствия, — сводится к простым ассоциациям между сходными внешними формами. Умберто Эко так описывает этот феномен, говоря о некоторой узости взгляда на вещи: «В этой связи речь шла о своего рода умственном коротком замыкании» — таком способе мышления, при котором человек не ищет взаимосвязи двух вещей в прихотливых причинных корреляциях между ними, а стремится мгновенно установить взаимосвязь между смыслом и целью».

«Физиолог»

Такой образ мышления отразился и в так называемом «Физиологе» (что значит «искусственный в естествознании») — одном из самых ранних толковых справочников, в котором можно найти все сведения о мире животных, изображенном в романских скульптурах. Основная его часть была написана, вероятно, около 200 года н.э., когда в целом уже сложился канон новозаветных текстов. Книга представляла собой свод античного естествознания. Но на протяжении следующего тысячелетия справочник постоянно переделывали, дополняли и всячески приводили в соответствие с корпусом христианской мысли.

В пятидесяти пяти поучительных и содержательных историях простым языком описываются разные животные, сгруппированные в соответствии с их отличительными признаками и поведением. Эти рассказы служат почвой для сравнения качеств и поведения животных с основными правилами христианского образа жизни и даже с самим Христом; все повествование ведется в трогательно наивном аллегорическом стиле. Например, когда описываются свойства «солнечной ящерицы», говорится, что она слепнет в старости и на заре выползает из трещины в стене, чтобы ее глаза исцелил свет восходящего солнца. За этим следует наставление, напрямую адресованное старикам: «Когда ты обрядишься в одежды старости и очи твоего разума притупятся и сделаются глупыми, отправляйся на поиски восходящего солнца праведности, каковое есть Христос», который отверзнет «очи твоего сердца» и устранил всякую тьму.



Мариясталь (Бавария), монастырская церковь. Лев, как последователь Бога, охраняющий агнца. Ок. 1140 г.



Зари (Апулия), церковь Сан Николо. Главный портал. До 1098 г.



«Физиолог» содержит истоки всех знаменитых аллегорий христианства, связанных с животными, вроде такой: лев прячет свои следы и поэтому служит символом Спасителя, который незримо шествует среди людей. Другой пример — это феникс, облаченный в драгоценные камни, который каждые 500 лет летит к кедровым деревьям ливанским, чтобы окутать свои крылья благовонными ароматами, а затем сгорает на огне жертвенника; потом же, когда жрец вытаскивает его из пепла в виде червя, у него заново отрастают крылья. Подобно Христу, феникс умирает и затем возрождается.

В романской скульптуре содержится множество изображений животных и сказочных существ. Понять их можно только при помощи этой загадочной — и далеко не определенной — символической системы восприятия, которая практически утрачена для современного мира, за исключением тех случаев, когда мы можем опереться на какой-либо источник вроде вышеописан-

ного.

Музыканты, шуты и акробаты

«Joculatores» («игрецы, шуткари») — так на средневековой церковной латыни называли странствующих жонглеров, чьи изображения иногда появлялись на капителях. Это были люди без социального положения, не имевшие ни дома, ни чести, что делало их «бесчестными людьми». Их независимость от общества тоже превращала их в изгоев, хотя люди и восхищались их артистическими талантами на ярмарках. Как считает Ингеборг Тецлафф, изображения артистов олицетворяли умственные грехи. «Символизируя интеллектуальные размышления или «вывихи ума», — пишет она, имея в виду те чрезвычайно искривленные позы, в которых обычно изображали акробатов, — они утверждали церковную ортодоксию: ведь Церковь осуждала недогматичные или еретические мысли, требуя беспрекословного почтения к ее непререкаемой духовной власти». Изображенный на одной из капителей в бенедиктинском аббатстве

Сен Фортунат в Шарльё (справа сверху) акробат, который, перекинув ноги через плечи, поглаживает бороду, действительно может навести на подобные мысли. Но с тем же успехом он мог служить и иной цели. Хорст Бредекамп в исследовании, посвященном консольным фигурам на крыше церкви Сан Мартин во Фромисте под Бургосом, доказал, что подобные изображения выполняли функцию апотропеев. Эта церковь, построенная между 1066 и примерно 1090 годами и отмечавшая седьмую остановку на паломническом пути в Сантьяго-де-Компостела, сохранила свою важность главным образом благодаря этим скульптурам, общее число которых превышает 400. Нагие акробаты обоего пола показаны в самых разнообразных сладострастно изогнутых позах, и это служит предостережением: разнузданное поведение может навлечь проклятие. А лица людей на одной скульптурной группе в Ла-Шез-ле-Виконт (справа внизу), состоящей из музыканта, акробата и двух борцов, искажены настолько, что превратились в звериные маски; это означает, что в них вселились бесы.

Демонизация пола

Если проклятие разнузданным инстинктам тела и ума ясно выражалось в сценах, изображавших музыку и танцы, акробатические трюки и прочие забавы, то проклятие греховному половому влечению превращалось в своего рода «апофеоз телесности» в камне. Такие скульптуры имеют резко очерченный характер «средства избавления от страхов», которые испытывали люди, особенно паломники. Капители многих романских церквей изображают животных или людей в оковах, чаще всего сделанных из вьющихся виноградных лоз, которые, как считали средневековые богословы, являются частью ловчего снаряжения сатаны; такие сцены порой содержали сексуальные или даже фекальные коннотации. Например, в Ольне виноградная лоза извергается из ануса демона, который задрал ноги кверху, чтобы его испражнения — сатанинские ковы — могли опутать мир, превратившись в дьявольскую западню для грешников.

Представление о дьявольских кознях возникло не на пустом месте. Псевдо-Рабан Мавр считал, что мир — это мрачный густой лес, полный демонов, единственное желание которых — истязать род человеческий. А Исидор Севильский писал в своих «Этимологиях», что преступники, чьи злодеяния так или иначе предоставляли их дьяволу, должны поедать волшебные травы, превращавшие их в разнообразных животных и диковинные существа-гибриды.

И точно так же, как вьющиеся растения, изображенные на множестве романских капителей, вырастали из заднего прохода чертей, они легко обращались в каких-нибудь чудовищ, проникнув в наш мир. Это означает, что подобные завитушки отнюдь не были просто декоративными элементами, а скорее служили «косяком и катализатором» для бесовских наваждений и дьявольских превращений.

Демонизация сексуальности в изображениях самих половых органов зрительно настолько резка, что граничит с гротескным искажением. Так, на северной стороне башни Сан Мартина во Фромисте нагой монах играет на лютне, демонстративно

Вверху:

Шарльё (Луара), бывшая приоратская церковь Сен Фортунат. Капитель с изображением акробата. XII в.

Внизу:

Ла-Шез-ле-Виконт (Вандея), капитель, изображающая сцену с акробатами. XII в.





Вверху:
Сантьяго-де-Компостела (Галисия).
Собор св. Иакова. Пуэрта де лас Плате-
риас, левый тимпан: предлюдейка,
или первородный грех. 20-е гг. XII в.

Внизу:
Ольга-де-Сентонь (Приморская
Шаранта), бывшая коллегиальная
церковь Сен Пьер де ла Тур.
Капитель в апсиде: демон между
виноградных лоз. Начало XII в.

выставляя на показ свой детородный орган. О том, что этой теме в архитектуре отводились не только укромные уголки, прямо говорит ее присутствие в наиболее знаменитых памятниках архитектуры. На фронтонах той же церкви мужчина с обнаженным фаллосом представлен в двух консолях от женщины с обнаженной вульвой. В другой части Сан Мартина изображен еще один человек с фаллосом, толщина которого равна толщине руки этого мужчины (с. 343, слева).

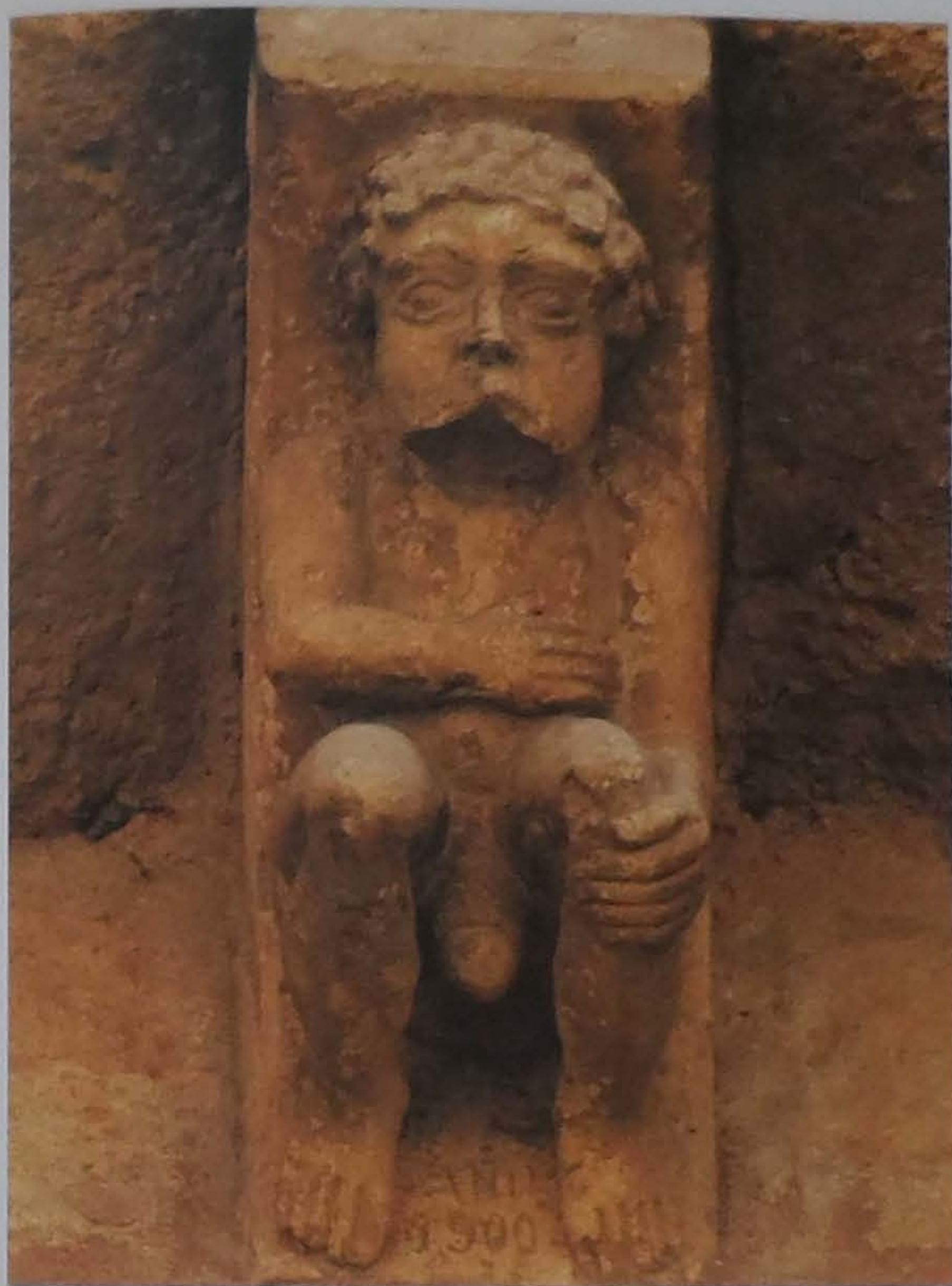
Одно из наиболее загадочных и необычных изображений женщины с вульвой находится в Килпекке в Англии (с. 343, справа). По мнению Бредекампа, изображение во Фромисте послужило исходным образцом для этого и других изваяний, вроде консольной фигуры в Сен-Кантен-де-Ранкан, так как основатель церкви Сент Мэри и Сент Дэвид в Килпекке Оливер де Мерлемон построил эту церковь после паломничества в Сантьяго-де-Компостела, находясь под впечатлением от увиденного там. Эта фигура с сильно укороченным торсом относится к середине XII века, и голова ее не столько женская, сколько демоническая: ее руки согнуты под ногами, как у акробата в Шарльё, а кистями рук она раскрывает и выставляет на показ свою вульву. Это изображение, традиционно называемое «Sheela-na-gig» (что в переводе с ирландского означает «уродлива как грех»), имело некоторые аналоги в романской скульптуре. Капитель с двухвостой нимфой в церкви Сан Сиджизмондо в Ривольта-д'Адда в Ломбардии (с. 339, вверху) тоже принадлежит к этой серии. На самом деле подобные утрированные выразительные изображения женских гениталий восходят еще к искусству каменного века, их находили во многих азиатских странах. Там, а затем и в Древней Греции этот образ обрел мифическое осмысление. Должно быть, в романской Европе это сделало его еще более мощным свидетельством тех наваждений, которые преследовали духовенство и особенно монахов.

С вульвой связан мотив поглощения. Пожирание зверями или бесами, врагом или противником было распространенным образом, символизировавшим вход в ветхозаветную преисподнюю, а в романскую эпоху он означал и прохождение между челюстями дьявола, как на тимпане в Конке или на капители в Шовиньи. Существует множество вариаций этой темы и в романских капителях, и в звериных колоннах. Много подобных примеров встречается как в библейских, так и в средневековых текстах, где именно это отверстие, ведущее в ад, должно мысленно отождествляться с «устах вульвы».

Человек испытывал ужас от того, что жил в страшном мире и знал, через какое отверстие он явился в этот мир, и уже одно это, не считая прочих страхов аскета, порождало некую фантастическую картину, где все, связанное с полом, наделялось демонической природой. А то, что это отверстие являлось целью мужского желания, но при этом относилось к анатомии женщины, неизбежно приводило к глубоко въевшемуся страху перед вульвой, который выливался в бесчисленные образы поглощения и пожирания. Помимо реальных опасностей путешествия, которым подвергался всякий паломник, проезжавший через Францию и Северную Испанию, его вдобавок постоянно обурева-



Фромиста (Паленсия), церкви
Сант Мартин. Консольная фигура:
человек с фаллосом.
Ок. 1085–1090 гг.



Килпек (Херефорд-энд-Вустер),
церкви Сент Мэри и Сент Дэвид.
Консольная фигура: «Sheela-na-gig».
Середина XII в.



ли страх и ужас перед сверхъестественным. И это несмотря на то, что смыслом паломничества было освобождение совершавших его людей от традиционной вечной пытки, причиняемой теологическим состоянием греховности. Ибо невозможно судить о том, срабатывала ли в самом деле та апотропеическая функция, которой наделялись эти каменные фигуры, и отгоняла ли бесовскую нечисть. Стремление использовать их исключительно с целью выразить репрессивную этику привело, по сути, к творческому освобождению в скульптуре. По мнению Бредекампа, «когда от скульпторов требовалось осудить свободу чувств, они изображали зло столь убедительно, что их мастерство под конец выискивало и запечатлеvalo нечто такое, что предпочтительнее было бы, пожалуй, обходить стороной».

Эта почти архетипичная угроза сопровождается моралистическими назиданиями, как, например, в тимпане над порталом Порты де лас Платерияс в Сантьяго-де-Компостела, где чувст-

венная женщина с длинными распущенными волосами и в прозрачных одеяниях держит на коленях череп (с. 342,верху). Этот образ традиционно толковали как прелюбодейку с черепом любовника, но недавно было высказано другое мнение, что это — Ева в обличье Матери смерти. Как бы то ни было, чувственность облика бросается в глаза, показывая, что зло притягательно благодаря той форме, какую оно принимает. Зрительное укрощение или высмеивание демона пола помогало его изгнать.

Нагота и грех

Памятуя о постоянных проклятиях и хуле всему, что связано с телом, можно только поражаться, как много места в романской скульптуре отводилось нагоде. Именно этот остракизм, которому подвергалась плоть, постоянно побуждал скульпторов выдумывать всё новые способы изображения наготы, где неоднозначно со-

четались нравственное осуждение и скульптурные поиски. При чем располагались такие образы, как правило, на самых заметных элементах архитектуры, так что, приближаясь к зданию церкви, было невозможно их не увидеть.

Одно из самых знаменитых изображений Луксурии находится на западной стене входного портала в Муасаке (внизу). Оно включено в историю о богаче, бедном Лазаре и грехе алчности и составляет последнюю часть этой скульптурной композиции. Ее фигура выполнена в чрезвычайно натуралистичной манере, весьма выразителен и поворот головы в противоположную сторону относительно направления ее движения. Тело женщины обнажено, а длинные волнистые волосы подчеркивают ее чувственность: это



подлинный образ сладострастия. За ней идет Дьявол с выпяченным животом и гротескной рожей, схвативший женщину за правую руку, которую она держит поднятой вверх, как и левую. Кто она — его любовница или жертва его козней? Предосудительность ее поступков олицетворяют змеи — эти вездесущие символы ада, которые впились в ее груди. А в ее гениталии вцепилась жаба. Здесь иконографическое содержание становится более полным, так как с древних времен в виде жабы часто изображали матку и к тому же жабе иногда приписывали силу помогать природою. В Средние века жаба чаще всего служила воплощением демона в образе животного, так что в этой точке сливается сразу несколько символических толкований. Несмотря на значительные разрушения, даже сегодня совершенно очевидно, какое драматическое впечатление производили эти фигуры на умы средневекового зрителя.

Прямая связь между жадностью и сластолюбием, прослеживаемая во многих романских скульптурных ансамблях, например в Южной Франции, — это самостоятельный мотив романского искусства, или, точнее, отражение социальных перемен той эпохи. Когда в богословских сочинениях главным источником всех зол стали называть не гордыню, а алчность, то тем самым подвергся нападкам новый растущий общественный слой, которому вскоре предстояло превратиться в сословие городской буржуазии и который накапливал материальные богатства, занимаясь ростовщичеством, производством товаров и торговлей. Товарно-денежный обмен все больше высвобождал отдельного человека от феодальных обязанностей, так как все чаще он получал возможность купить то, что раньше мог оплатить только личным трудом. Распутство, считавшееся ранним вольнолюбивым аналогом экономической погони за выгодой, дополняло новую свободу личности, которая исподволь вводила людей из сферы влияния церкви и вдобавок побуждала их ставить под вопрос религиозно-нравственную основу феодальной системы раннего Средневековья. В этом контексте рельефный ансамбль в Муасаке не столько выражает обычное религиозное осуждение изображенных там пороков, сколько воплощает процесс сопротивления, которым руководило духовенство против постепенных исторических перемен в средневековом обществе.

Нагота была прежде всего изначальным состоянием человека в раю, когда он был свободен от стыда и греховности. Поддавшись хитрости змия и соблазну стать богоравной и мудрой, первородная женщина поплатилась за это собственным бессмертием и обрекла на смерть всех своих потомков. И в миг совершения первородного греха она осознала самое себя и свою вину. Одна из капителей во Фромисте (с. 290) производит впечатление «моментальной фотографии» этого события. Адам и Ева стоят нагими, как сотворил их Бог, по обе стороны от запретного древа, а вокруг его ствола вьется змий. В тот миг, когда Ева прикасается левой рукой к яблоку, она ввергает и себя, и весь человеческий род в состояние греха, в ней пробуждается стыд, и поэтому им приходится прикрывать наготу. Адам схватился правой рукой за горло, выражая этим жестом свой ужас. И вот уже с обеих сторон их окружают демоны, которые отныне будут повсюду сопровождать людей.

Отён (Сона и Луара), собор Сен Лазар.
Ева с дверной притолоки портала
в бывшем северном трансепте.
Ок. 1130 г. Отён, музей Ролен



Ева из Отёна (вверху), несомненно, самое чувственное и соблазнительное изображение женщины во всем романском искусстве. Предполагается, что его тоже создал Гислеберт, поместивший подпись в тимпане. Это творение украшает сохранившийся фрагмент притолоки северного портала Сен Лазара. Фигура Адама не сохранилась. Опираясь на правый локоть и колени, Ева пробирается по Эдемскому саду так, словно она сама — змея. Ее взор устремлен на Адама, она шепчет ему, чтобы тот совершил то же, что уже совершила она, и, помогая словам жестом, прикладывает правую руку ко рту. Левая же рука тянется назад, чтобы сорвать яблоко с ветки, которую наклоняет к ней когтистая лапа искушителя. Женская нагота подчеркивается здесь анатомическим преувеличением — неестественным изгибом, благодаря которому верхняя часть тела повернута к зрителю.

Не известно других изображений Евы в таком положении, оно так и осталось бы загадкой, если бы мы не знали средневекового значения этой позы. Церковный ритуал покаяния требовал, чтобы кающийся лежал распростертый на полу, опираясь на локти и колени. Поэтому можно предположить, что скульптор запечатлел предстоящее раскаяние, которое должно было последовать за искушением, однако такую связь можно и оспо-

рить, так как эта поза покаяния скорее напоминает движение змеи, тем более кульминация сцены заключается в том, что Ева шепчется с Адамом и соблазнительно глядит на него. Таким образом, смысл этого своеобразного изображения смертного греха оборачивается загадочной игрой на чувствах, в которой Гислеберт заходит чересчур далеко. По сути, он пользуется данным сюжетом, чтобы пробудить в зрителе те желания, от которых он должен был предостерегать.

Эту фигуру Евы можно рассматривать как воплощение вершины эпохи чрезвычайно богатой фантазии в развитии европейской скульптуры, когда далеко не безымянные ваятели в основном исчерпали свободу еще не до конца усвоенного образительного мастерства. Очень скоро в фигурах западного портала в Шартре эта свобода будет поглощена «духовностью почти безжизненного тела», превратившись в ослабленное и позитивное зрительное содержание.

Алтарный образ из церкви Святой Марии в Тауде, Раскрашенное дерево. XII в. Барселона, Музей каталонского искусства

Вид из: Альпирсбах, церковная скамья из обточенных кружков дерева. XII в.

Деревянная скульптура

В Средние века дерево настолько широко использовалось в быту, а доля деревянных скульптур была, напротив, столь ничтожна, что ими вовсе можно было бы пренебречь, если бы среди них не существовало нескольких выдающихся произведений романского искусства. Хотя резчики по дереву довольно быстро обособились от прочих ремесленников, их по-прежнему ставили ниже других художников, так как обычно они лишь готовили исходную модель, которую затем раскрашивали в яркие цвета, а иногда золотили или серебрили. Однако те скульптуры, с которых со временем сошел верхний слой краски или постепенно стерлась позолота, обнаруживают высочайшее художественное мастерство средневековых резчиков.

Помимо украшения зданий в задачи резчика входило также изготовление церковного интерьера. Например, скульптурная резьба на наружных створках дверей была привязана к поверхности, так что барельеф являлся, по сути, единственным возможным средством изображения. Изготовление церковного убранства включало и создание почти свободно стоящих фигур, например, как на алтарном образе из Святой Марии в Тауде, относящемся к XII веку (вверху). Знаменитый аналой в монастырской церкви Альпирсбаха

(с. 350) является самостоятельным произведением скульптуры.

В раннее Средневековье возникла одна из самых распространенных впоследствии скульптурных форм романской эпохи: Мадонна с Младенцем на троне, символизирующие *sedes sapientiae* — «престол мудрости» (с. 351–353). Такие изображения часто сравнивают с византийскими иконами, поскольку их объединяет строгое правило нератичной фронтальности. Даже дитя,

обычно сидящее или стоящее впереди Марии, подчеркивает суровость, которая начала исчезать не ранее 1200 года, когда стало появляться больше изображений Марии, повернувшейся к сыну. Судя по великолепному мастерству покрывающей росписи, можно предположить, что этим фигурам отводилось чрезвычайно большое значение в романской скульптуре. В ту самую пору процесс христианизации привел к тому, что поклонение языческим боги-

ням-матерям, общее для многих местных культов, оказалось перенесено на фигуру Марии — Матери-Девы. Там, где фигуры были почти полностью вызолочены, художник старался имитировать дорогие статуи из цельного золота. Поскольку большинство статуй были легкими, их могли снимать с привычного места на алтаре и использовать при богослужении, в праздничных процессиях или религиозных представлениях.

Из того времени сохранилось немало ярко раскрашенных распятий (с. 348), на которых обычно изображался Христос, заживо прибитый гвоздями к кресту. Это согласовывалось со средневековым акцентом страданий, которые претерпел Сын Божий, и символизировало победу над смертью. Изображения мертвого Христа на кресте встречаются реже. За некоторыми исключениями, одежда на фигуре — это или длинная облегающая туника на живом Христе, или набедренная повязка на мертвом. Появилось множество типов распятий, характерных для различных областей, причем некоторые сделались прототипами для целых серий — например, так называемый Вольто Санто в Лукке.

С. 347:

Кёльн (Северный Рейн — Вестфалия), церковь Санкт Мария им Капитоль. Левая дверь, деталь: Благовещение пастухам, Рождение Христа, волхвы перед Иродом, поклонение волхвов. Раскрашенное дерево. Полная высота дверей 4,8 м, ширина данной створки 2,3 м. Ок. 1065 г.





Провинция Жерона. Христос во славе
на Кресте, из Олотской области.
Дерево. Высота фигуры Христа
0,9 м. Середина XII в. Барселона.
Музей каталонского искусства

С. 349:
Кёльн (Северный Рейн — Вестфалия),
церковь Сент-Георг. Распятие. Орех.
Высота 2 м. Ок. 1070 г.
Голова распятого Христа. Кёльн,
Шюотген-музеум







С. 350:

Аналой из монастырской церкви
Альпирсбаха. Верхняя половина.
Раскрашенное дерево. Высота 1,4 м.
Середина XII в. Фройденштадт (Ба-
ден-Вюртемберг), протестантская
приходская церковь.

Мадонна с Младенцем на троне
из Рарони. Раскрашенная древесина
липы. Высота 0,9 м. Ок. 1150 г.
Цюрих, Швейцарский
кантональный музей

Мадонна с Младенцем на троне
из Акуто. Раскрашенное дерево,
инкрустация полудрагоценными
камнями. Высота 1,1 м. Ок. 1210 г.
Рим. Музео ди Палаццо Венетия



Овернь. Мадонна с Младенцем на троне. Дерево, медь, серебрение. Высота 0,7 м. XII в. Оригинал (Шюа-де-Дом), Нотр-Дам



Мадонна с Младенцем на троне. «Нотр-Дам-ла-Брюн», Раскрашенное и частично позолоченное дерево, раскраска и позолота реставрированы в 1860 г. Высота 0,7 м. Вторая половина XII в. Турин (Сона и Луара), монастырская церковь Сен Филибер



Мадонна с Младенцем на троне
из церкви в Жере. Раскрашенное
дерево. Высота 0,5 м. XII в. Барсе-
лона, Музей каталонского искусства



Келья (Северный Рейн — Вестфалия).
Ангел из скульптурной группы
«Гроб Господень». Раскрашенная
древесина тополя. Высота 0,6 м.
Ок. 1180 г. Берлин, государственные
музеи фонда культуры Пруссии
Скульптурная галерея



Хильдесхайм (Нижняя Саксония), собор. Западный портал, дверь Бериварда. Двустворчатая дверь с рельефами, изображающими сцены из Ветхого и Нового Завета. Завершена в 1015 г.



Бронзовая скульптура

Бронза считается наиболее ценным из благородных металлов. Правда, это не самостоятельный металл, а сплав меди с оловом или цинком; их пропорции различаются в зависимости от эпохи, местности или даже традиций отдельных мастерских, где производились бронзовые изделия. Бронза — любимый материал ремесленников, потому что с ней сравнительно легко работать, несмотря на ее твердость, и потому что она чрезвычайно устойчива к различным воздействиям природы. Сплавы с высоким содержанием олова или цинка имеют то преимущество, что в расплавленном состоянии они отличаются особой текучестью, так что при отливке в форму воспроизводят даже мельчайшие детали.

Обычный процесс отливки скульптуры в Средние века заключался в том, что сначала делалась восковая модель, которую затем покрывали слоем глины или гипса (с. 379). При обжиге глины воск таял и вытекал через специально оставленные отверстия, оставляя внутри полость, куда теперь можно было заливать расплавленную бронзу. Этот процесс известен как восковой способ, или метод выплавленного воска (*cire perdue*). Чтобы гипсовый слепок не сломался, его помещали для надежности в песок, а многочисленные отдушины выпускали воздух, чтобы полость целиком заполнилась металлом.



Надписи, сделанные на двух средневековых образцах бронзового литья, подводят итог этому сложному процессу. Одна — на дверной ручке в виде львиной головы в Трирском соборе — гласит: «Что создал воск, то взял огонь и повторила бронза». Художник мог гордиться своей работой, если в процессе трансформации материалов



Две детали двери Бериварда: дверное кольцо и сцены из жизни Иисуса (слева), Изгнание из Эдема (справа)

Лев герцога Генриха Льва.
Бронзовая копия. Брауншвейг
(Нижняя Саксония), Замковая
площадь. Оригинал также из бронзы.
1163/69 гг. Брауншвейг, Музей
герцога Антона Ульриха

у него получалась качественная бронзовая скульптура. С другой стороны, процесс всегда был связан с определенным риском, потому что если литье не удавалось, то для повторной отливки нужно было лепить новую восковую модель. Вторая надпись, сделанная на надгробии епископа Вольхардта Ротского в Аугсбургском соборе, напоминает о разделении труда, существовавшем при изготовлении бронзовых статуй: «Отто сделал меня в воске, а Конрад — в бронзе». Для крупных предметов обычно приглашали литейщиков колоколов, так как они специализировались на изготовлении больших форм и имели опыт в обращении с большими объемами расплавленного металла. Надписи подобного рода иногда сообщают нам конкретные имена, и если об этих «Отто» и мастере по бронзе «Конраде» мы больше ничего не знаем, то кое-что известно о многих других мастерах. Например, о Ренье из Юи, сделавшем знаменитую льежскую купель (внизу), или об Одеризусе из Беневенто, отлившем бронзовые двери для собора в Трое (с. 359), а также для Сан Джованни в Капуе и Сан Бартоломео в Беневенто. Достойны упоминания Баризанус из Трани и Бонанно из Пизы. Однако здесь — как и в случае надписей на капителях, тимпанах и прочих архитектурных элементах — встает вопрос: имеем ли мы дело с самими художниками, или

же это заказчики старались увековечить свои имена?

До наших дней сохранилось также множество искусно украшенных бронзовых дверей. В их числе — дверь Бернварда в Хильдесхайме, выполненная в 1015 г. (с. 354): восемь рельефов на каждой створке двери представляют сцены из Ветхого и Нового Завета. Канделябр высотой около 5 м в Брауншвейге (с. 356), раскинувший семь своих подсвечников на 4,5 м в ширину, заставляет задуматься о том, как монтировались предметы такой величины. Его ножки в виде львиных лап обнаруживают стилистическое сходство со статуей льва (справа), весьма напоминающей форму ушей и гривы. Знаменитый Брауншвейгский лев, вероятно, отлитый с оглядкой на итальянские образцы (такие, как еще более знаменитая Римская волчица или ряд средневековых львиных изваяний, чье существование сегодня подтверждают только письменные источники), — это старейшая из сохранившихся свободно стоящих объемных статуй Средневековья.

В течение XII века придворный и рыцарский образ жизни и манеры становились все более утонченными и изысканными, особенно в том, что касалось поведения за столом. Это отразилось в производстве большого количества бронзовых рукомошников различной формы, в том числе и в виде фигур. Они использовались для мытья рук во время трапезы.



Купель. Работа Ренье де Юи. Бронза.
Начало XII в. Льеж (Бельгия),
Сен Бартельми

Звонница-Масленый Часовник,
 иконы. Масленый часовник.
 Звонница, масленый часовник. Звонница
 на 1-й. Звонница и масленый
 часовник в 1880-е гг. 1770-1880-е.



Хитросплетение (Николай Садочников),
собор. Купель. Бронза. Высота 1,7 м,
диаметр 1 м. Ол. 1225 г.



Венеция (Венеция), церковь Сан Джованне.
Дверь западного портала. Правая створка,
детали: Древо Иессей, пророк на троне,
св. Зенон на рыбной лодке, исцеление
князя, спасение одерманного воина,
Галлеи и св. Зенон. Дерево, бронза.
Полная высота 4,9 м, ширина 3,7 м;
высота бронзовых пластин ок. 43–51 см,
ширина ок. 40–43 см. Ок. 1138 г.

С. 359;
Троя (Апулия), собор. Дверь
западного портала. Одерманус
из Беневенто. Бронза. Высота 3,7 м,
ширина 2,1 м. 1119 г.





Посох св. Анны. Слоновая кость.
Высота 20 см. Ок. 1063 г. Винбург,
сокровищница Санта-Серватуса



Посох со сценами детства Христа
и жизни св. Николая. Из области,
подвластной Плантагенетам
(Анжон?). Слоновая кость. Высота
12 см. Середина XII в. Лондон, Му-
зей Виктории и Альберта



Церковные сокровища

Золото и серебро всегда высоко ценились. Однако в Средние века этим благородным металлам придавалась меньшая цена, чем святым мощам. В результате сочетания драгоценностей с реликвиями появились почти бесценные произведения искусства. Золото и серебро стали излюбленными материалами для изготовления раков, или ковчегов для мощей. Разумеется, чрезвычайно важную роль играл блеск этих металлов, ослеплявший и завораживавший верующих. Чем больше святых имелось у монастыря или церкви, тем большим почетом и влиянием они пользовались. Монастырь стремился обладать достойными местами для хранения останков святых, а не особенно богатым церквям приходилось довольствоваться более скромными металлами вроде бронзы и меди. Поскольку реликвии считались столь

драгоценными, завладеть ими было особенно трудно. Тем не менее ни один алтарь и ни одна церковь не могли быть освящены, если у них не имелось хотя бы одной святыни. Появление новых романских церквей и монастырей вызвало спрос на святые мощи, превысивший все разумные пределы. Часто чудесному увеличению числа мощей способствовали воровство или подделки, даже расчленение трупов. Зубы, ногти, волосы, кисти рук и стопы ног — все это годилось на реликвии. За подобным варварством стояло убеждение в том, что святой присутствует в каждой частице своего тела.

Сегодня, глядя на рисунок в средневековом манускрипте, где епископ отрезает руку от тела святого, мы испытываем недоумение и шок. Однако в Средние века, напротив, считалось предосудительным упустить возможность и не отрезать часть святого тела, чтобы по-

дарить ее своей церкви или монастырю. Епископ Готтефред, несомненно, действовал в интересах своего монастыря или своей церкви, когда отрезал целую руку от тела св. Аполлония (вверху). Затем он, наверное, поместил ее в особый реликварий для руки. Ранним образцом «говорящего» реликвария, внешняя форма которого ясно показывает, какая часть тела святого помещается внутри, служит реликварий для руки св. Лаврентия, хранящийся в Берлинском музее прикладного искусства.

Средневековый рисунок показывает, что обладание останками важных святых приносило особую славу их владельцам. В 1162 году архиепископ Кёльнский Райнвальд Дассельский попросил Фридриха Барбароссу, императора из династии Штауфенов, позволить ему забрать мощи волхвов из завоеванного Милана, так как они являются «драгоценнейшей добычей, сокровищем, не сравнимым ни с чем другим на земле». Уникальность этих реликвий заключалась в том, что они считались останками тех волхвов (Трех царей), которые первыми поклонились Христу — Царю Царей. Эрих Гюнтер Гримме, назвавший эти реликвии «политическими», пишет: «Поэтому они сделались воплощением христианского королевства. Всякий, кто обладал этим христианским талисманом и молил восточных царей-волхвов о защите, успешно правил своим христианским миром». Но архиепископа Кёльнского заботило не столько христианское королевство, сколько сохранение за собой права короновать императора. С этой целью он пытался завладеть и останками Карла Великого, на чьей канонизации в 1165 году он присутствовал. Так как Кёльн считается городом «Трех царей», то на его гербе по сей день красуются три короны.

Рака для руки св. Лаврентия. Древетина кедр, серебро, позолота. Ок. 1175 г. Берлин, государственный культурный фонд Пруссии, Музей прикладного искусства



Донццо, Жизнь графини Матильды Каносской. Епископ Готтефред отрезает руку от тела св. Аполлония (деталь). 1115 г. Ватикан, Ватиканская библиотека



Золотая статуя Святой Веры (Sancta Fides). Деревянный каркас, золотые пластины, драгоценные камни. Ок. 1000 г. Кляв-ан-Руэ (Аверс), бывшая монастырская церковь Сент-Фуа, церковная сокровищница



Леон или Астурин. Рельефное панно
 резной работы: Путь в Вифлигу (сверху).
 Nolite tangere («Не прикасайся
 ко мне») (снизу). Словенская кость.
 Высота 27 см. Первая половина XII в.
 Нью-Йорк, музей Метрополитен,
 фонд Дж. Пирсонга Моркина, 1917.



Италия (Салерно или Амальфи).
 Рельефное панно салернского
 «Pallotto». Слоновая кость.
 Высота 24 см. Ок. 1084 г.
 Салерно, музей собора



Распятие короля Фердинанда
и королевы Санчи из церкви Сан
Исидоро в Леоне. Слоновая кость.
Высота 53 см. Ок. 1063 г. Мадрид,
Национальный археологический музей



Слоновая кость

Этот природный материал чрезвычайно широко применялся для изготовления миниатюр начиная с поздней античности. Чаще всего использовали африканскую слоновую кость, которую привозили через итальянские порты. Впрочем, не меньше ценились и клыки гиппопотамов, нарвалов, китов и моржей. Даже рог буйвола считали не менее ценным сырьем.

Главным источником работы для резчиков по слоновой кости были переплеты раннесредневековых книг, украшавшиеся миниатюрными рельефами с изображением биб-

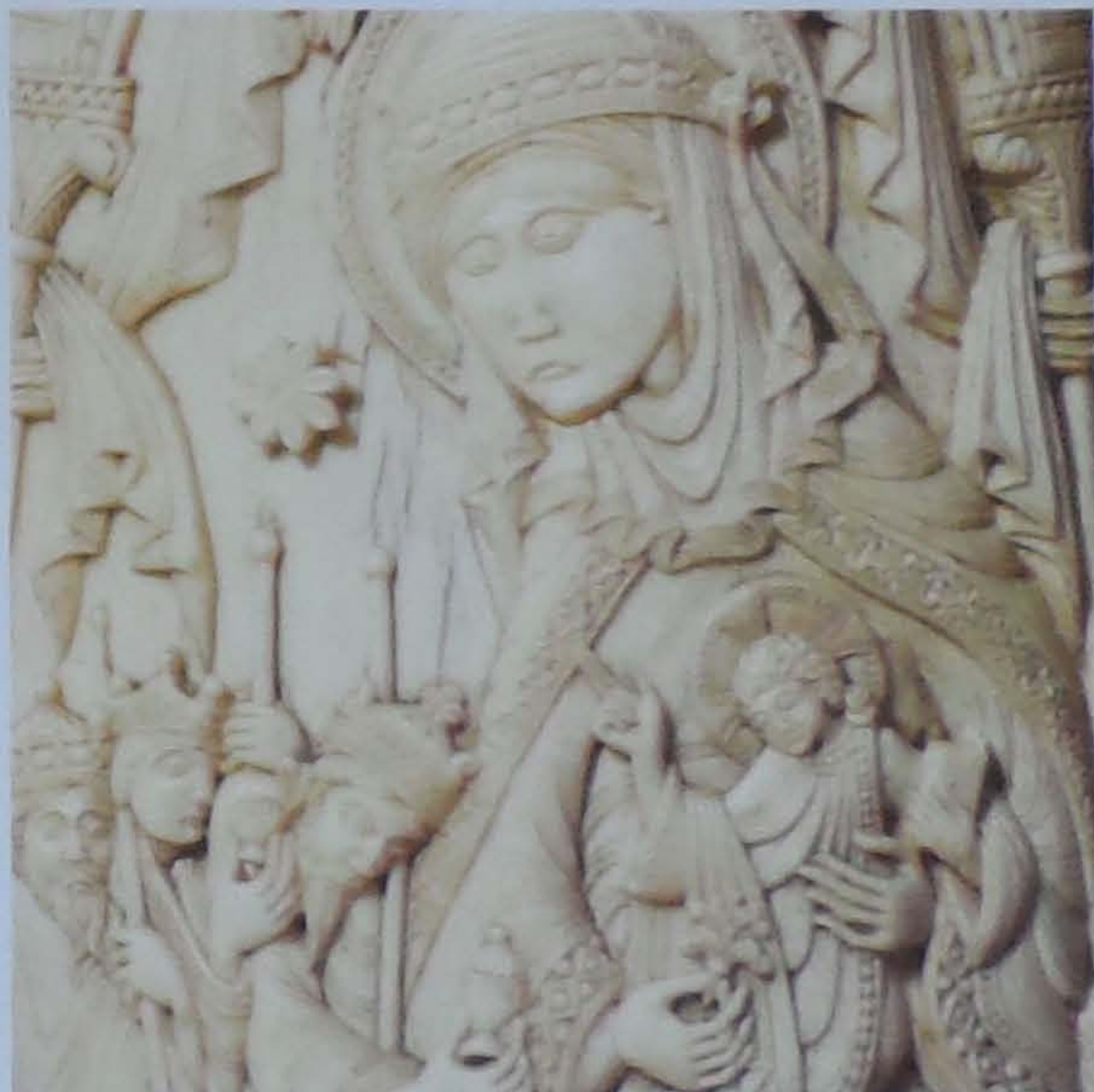
лейских сюжетов, а также вставками из благородных металлов и драгоценных камней. Благодаря этой резьбе литургические книги обрели важное религиозное значение. Наряду с драгоценными металлами слоновая кость служила излюбленным материалом для миниатюрных фигурок.

Расцвет средневековой резьбы по слоновой кости пришелся на XII в. Кроме того, слоновая кость находила и иное применение: из нее делали гребни, шкатулки и прочие мелкие предметы.

Вверху:
Концевик для реликвий
с изображением «Beatitudes»
из коллегиальной церкви Сан
Исидоро в Леоне. Слоновая кость.
1063 г. Мадрид. Национальный
археологический музей



Внизу:
Северо-западная Испания. Покло-
нение волхвов (деталь). Резьба по мор-
жевому клыку. Высота 34 см. Пер-
вая половина или середина XII в.
Лондон, музей Виктории и Альберта





С 365:

Кельн. Реликварий с куполом из вельфских сокровищ. Деревянный каркас, выемчатая эмаль на меди, позолота, рельефы и фигуры из резного морского членика, ножки отлиты в бронзе и позолочены. Высота 43 см, ширина 41 см. Ок. 1175—1180 гг. Берлин, Государственный культурный фонд Пруссии, Музей прикладного искусства

Палермо (Сицилия). Шкатулка с раскрашенной слоновой костью. Дубовый каркас, пластинки слоновой кости, бронзовая оправа. Высота 17 см, ширина 24 см, глубина 18 см. XII в. Берлин, Государственный культурный фонд Пруссии, Музей прикладного искусства



Северная Германия или Дания. Реликварий в виде шкатулки, использовался как подставка для креста. Дуб, пластинки с выемчатой эмалью. Высота 14 см, ширина 20 см, глубина 13 см. Первая половина XII в. Берлин, Государственный культурный фонд Пруссии, Музей прикладного искусства





с. 366

Алтарь из Лисберга. Листы раскатанной меди с барельефами, позолота, чернь, фигура Марии с Младенцем, позолоченное бронзовое литье. Ширина 1,6 м. Ок. 1140 г. Копенгаген, Национальный музей

Справа:

Триптих из Элтон-Тауэр. Медь, позолота, драгоценные камни и выемчатая эмаль. Высота 37 см. 1150-1160 гг. Лондон, музей Виктории и Альберта

Внизу слева:

Лимож (Верхняя Вьенна). Дарохранительница работы мастера Альпе. Медь, позолота, резные самоцветы, выемчатая эмаль. Высота 34 см. Ок. 1160-1180 гг. Париж, Лувр

Внизу справа:

Англия. Балфорская дарохранительница. Ок. 1160-1170 гг. Лондон, музей Виктории и Альберта



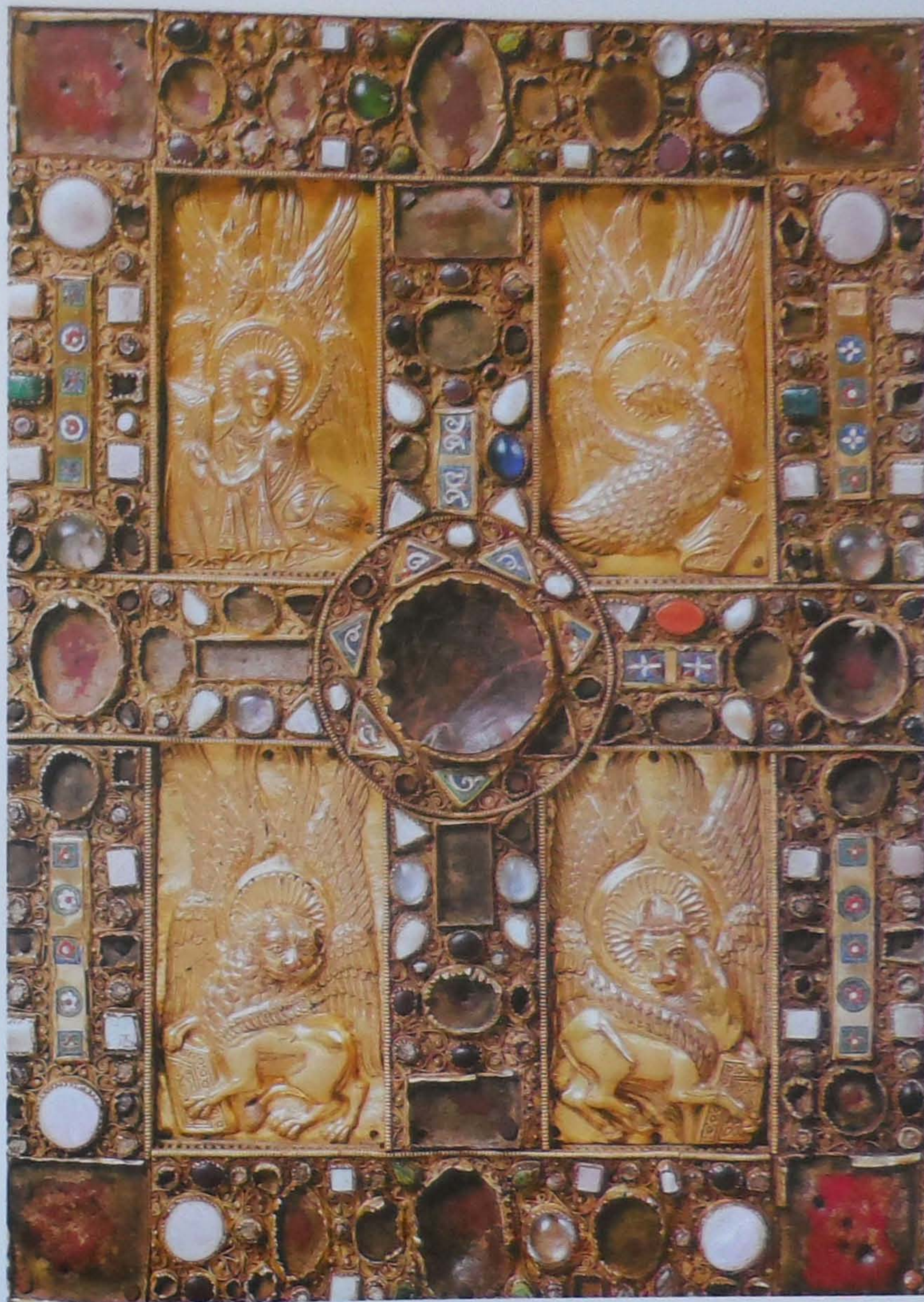


С. 368:

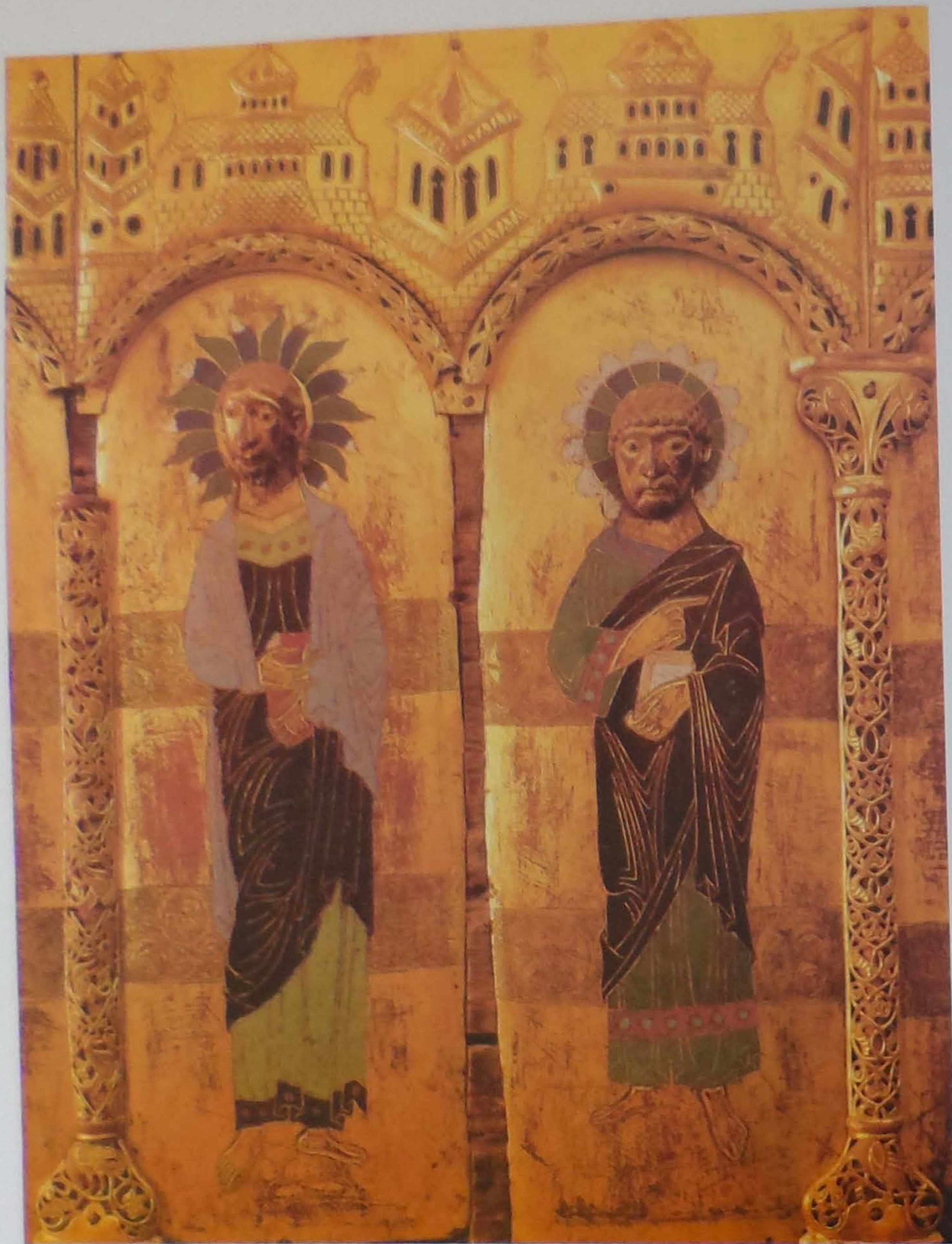
Нижняя Саксония. Книжный переплет Евангелия на церкви св. Эгидия. Деревянный каркас, серебряные пластины, позолота, жемчуг и полудрагоценные камни, морской бивень. Высота 31 см, ширина 23 см.

Конец XII в. Брауншвейг, Музей герцога Антона Ульриха

Хельмшхаузен (Гессен). Переплет евангелия. Рогир Хельмшхаузенский (?). Серебро, позолота, полудрагоценные камни, жемчуг, кость. Высота 38 см. Ок. 1100 г. Трир, сокровищница собора



Монастырь Санто Доминго де Силос
(Бургос). Урна св. Доминика, детали
ангелов. Медь, позолота, выемчатая
эмаль. 1160–1170 гг. Бургос,
Областной музей



Памплона (Наварра). Алтарный образ, детали: крылатый лев евангелиста Марка (слева), Богоматерь на престоле (справа). Медь, позолота, выемчатая и перегородчатая эмаль. 1175–1180 гг. Сан-Мигель-ин-Эксельсис



Западная Франция, Лимузен.
Статуэтка ангела — символ
евангелиста Матфея (зотель).
Медь, позолота, выемчатая
и перламутровая эмаль. Высота
24 см. Ол., 1140–1150 гг. Церковь
Сен Сальве ле Фей



Долина Мааса. Панно с контарром.
Медь, позолота, внемчатая эмаль.
Высота 10 см. Ок. 1160–1170 гг.
Париж, Лувр



Лимож (Верхняя Вьенна). Надгробие
герцога Жоффруа Плантагенета
(ум. 1151), отца Алиеноры Аквитан-
ской. Медь, внемчатая эмаль,
гладурь. Высота 64 см. 1151–1160 гг.
Ле-Ман, музей Тессе



Шкатулка с эмалью. Лимож. Ок. 1180 г. Лондон, Британский музей

Ахен. Епископский Монах. Дуб,
серебряное и медное покрытие,
золото, вмонтированная эмаль, жемчуг,
орнаментальные детали, отделка гравировкой.
Высота 97 см, ширина 33 см,
длина 1,9 м. Ог. 1215-1238 гг.
Ахен, кафедральный собор

С. 373:
Кельн. Реликварий Трёх волхвов.
Дуб, золото, серебро и медь, позолота,
вмонтированная эмаль, драгоценные
камни, старинные резные гравировки
и камни. Высота 1,6 м, ширина 1,1 м,
длина 2,2 м. Приблизительно с 1181 г.
по 1230 г. Кельн, собор





Хельмарсхаузен (Тессин). Перенесен
Евангелия (деталь). Рогир
Хельмарсхаузенский. Серебро,
позолота. Полудрагоценные камни,
железуг, кость. Высота 37 см.
Ок. 1100 г. Трир, сокровищница
собора



Круглый медальон. Лакон.
Первая половина XIII в. Кален.
Школьный музей

применял ее для смешивания всех красок, кроме зеленых, сапфировых, белых, мшистых и черных. Зеленая краска, содержащая олово, не годится для книг. Чтобы получить более темный цвет, добавь немного олова краске, капнуть или лука-порея». Предмет второй книги — производство стекла. Теофил подробно объясняет, как следует делать инструменты и как складывать различного типа печи для обжига. Третья книга — наиболее обстоятельная. В ней автор рассказывает о производстве и обработке металлов. Для начала он уделяет внимание самим мастерским, ее оборудованию и правилам ее содержания. Это подчеркивает то значение, которое имела ремесленная техника в Средневековье. Желая подобрать своих читателей — ремесленников, Теофил начинает свой трактат

много словесными божественными текстами и священнодействием». Английский историк-медиевист Александр Никсон (1157–1217) тоже написал трактат с техническими советами для изготовления различных изделий. Его сочинение «De ciuitatibus» («О предметах утвари») предназначалось как учебник, автор уделяет особое внимание передаче технических и практических навыков ученикам. В трактате о подмастерьях сказано, что искрящее желание научиться всему необходимо будущим мастерам ремесленников. Обращаясь к своему мастерскому, он пишет: «Если неопытному ученику требуется вырезать досочка или, еще лучше, досочка, покрытая слоем воска или глины, чтобы он на ней пробовал резать или сверлить различные сытки. А чтобы ему не об-

модели для бронзового литья или штампы для декоративных узоров. Существовали специальные учебники для разных видов деятельности. Сегодня эти технические трактаты сообщают нам бесценные сведения о «кухне» средневековых искусств и ремесел. Эти сочинения можно рассматривать как особый литературный жанр, который пережил наивысший расцвет между VIII и XII веками. Монахи обращались и к более древним энциклопедиям, например Рабана Мавра или Исидора Севильского. Пользовались спросом и сборники старинных рецептов по приготовлению красок или клеев, а также по обработке стекла и металла. Примером может служить так называемая «Марра Клаувикула», сохранившаяся в одном из кодексов XII века (Корнинг, штат Нью-Йорк, США, Корнингский музей стекла). Написанный в Северной Франции, этот текст опирался на еще более древний сборник рецептов каролингской эпохи. Специальная литература содержит много указаний и на то, как шла работа в средневековых мастерских. Помимо перечней наставлений о производстве различных предметов, там можно встретить и перечни инструментов, и даже подборки фигурных или декоративных мотивов. В начале XI века историк Адемар Шабанский сделал следующее замечание, относившееся к некоторым процессам изготовления распятий: «Измерь крест шириною ногтя на большом пальце. Сделай ширину от пальцев правой руки до пальцев левой

руки в одну меру (Doutna). И от пальцев ног до носа тоже одна мера, и сделай простой крест. От горла до лба, где заканчиваются волосы, оставь длину одного ногтя, таким мерил и крест» (Cod. Voss. lat. Oct. 15, fol. 212r, Лейден, библиотека Государственного университета). Важнейший трактат о средневековом ремесле принадлежал Теофилу Пресвитеру и был озаглавлен «De diuersis artibus» («О различных искусствах»). Этот комpendium был составлен в Северо-западной Германии около 1100 года; он также известен под названием «Schedula diuersarum artium». До нас дошли две его ранние копии: одна из Вены (Австрийская национальная библиотека, Cod. 2527), а вторая из Вольфенбюттеля (Библиотека герцога Августа, Cod. Guelf. Gudi. 6.1.20.69). Можно предположить, что монах и священник Теофил и Рогир Хельмарсхаузенский — одно лицо. Его трактат, состоящий из трех книг, касается живописи, стеклянных изделий и работы с металлами. Первая книга посвящена главным образом живописи и содержит множество рецептов приготовления красок. Особо важная роль отводится золоту и серебру, поскольку Теофил проводит разграничения между подлинным и поддельным покрытиями. В его рецептах содержатся и рекомендации относительно того, какие цвета больше всего отвечают определенным предметам изображения: «Приготовь смесь из очень прозрачной камеди и золы... и



тат такими словами: «Итак, мой уважаемый друг... Пусть просветится в тебе еще больший творческий дар, и пусть величайшей задачей твоего духа станет стремление к совершенствованию тех орудий, коих еще недостает в доме Божьем, — тех орудий, без коих невоз-

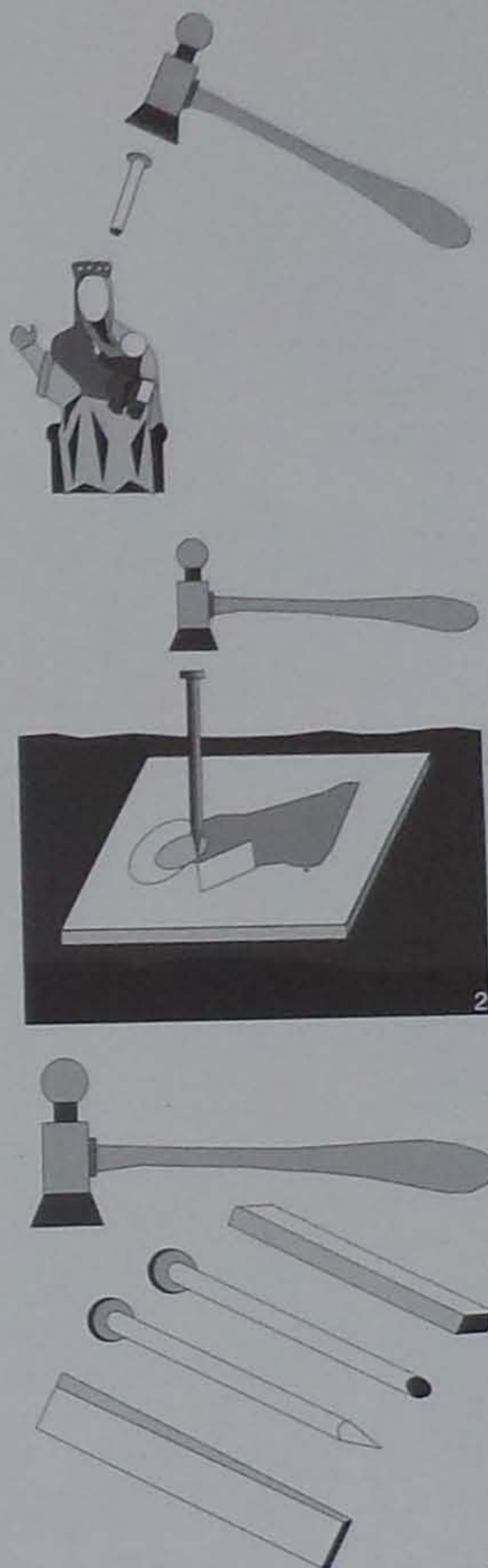
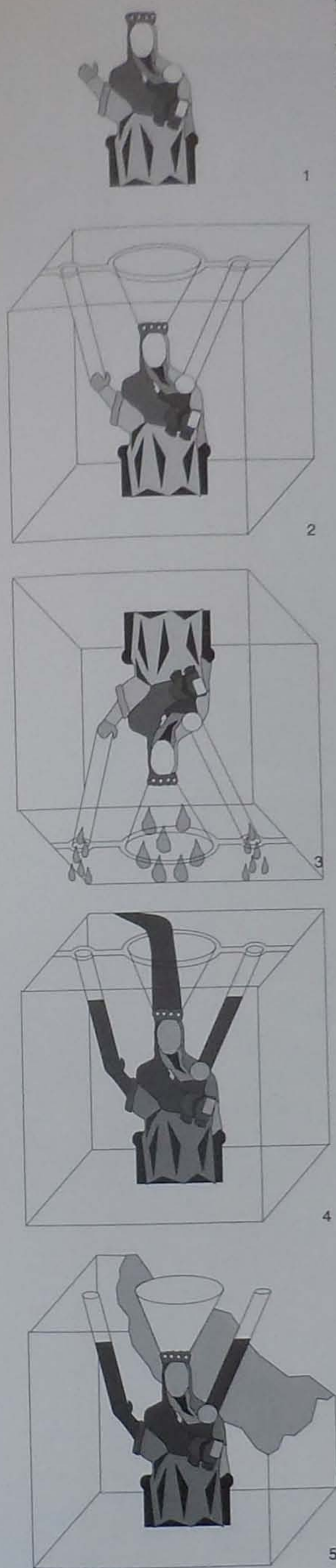
можется, его следует познать с серебром и золотом, и он научится различать очищенное золото, латунь и медь, чтобы не купить латунь вместо очищенного золота». У него можно найти и полные сведения о различных инструментах и способах их применения.

Портретный бюст императора
Фридриха Барбароссы. Дар импера-
тора своему крестному отцу Отто
Канненбергскому. Бронза, позолота,
вставки серебряных пластин. Высота
32 см. Ок. 1155–1160 гг. Канненберг,
дворцовая церковь св. Иоанна



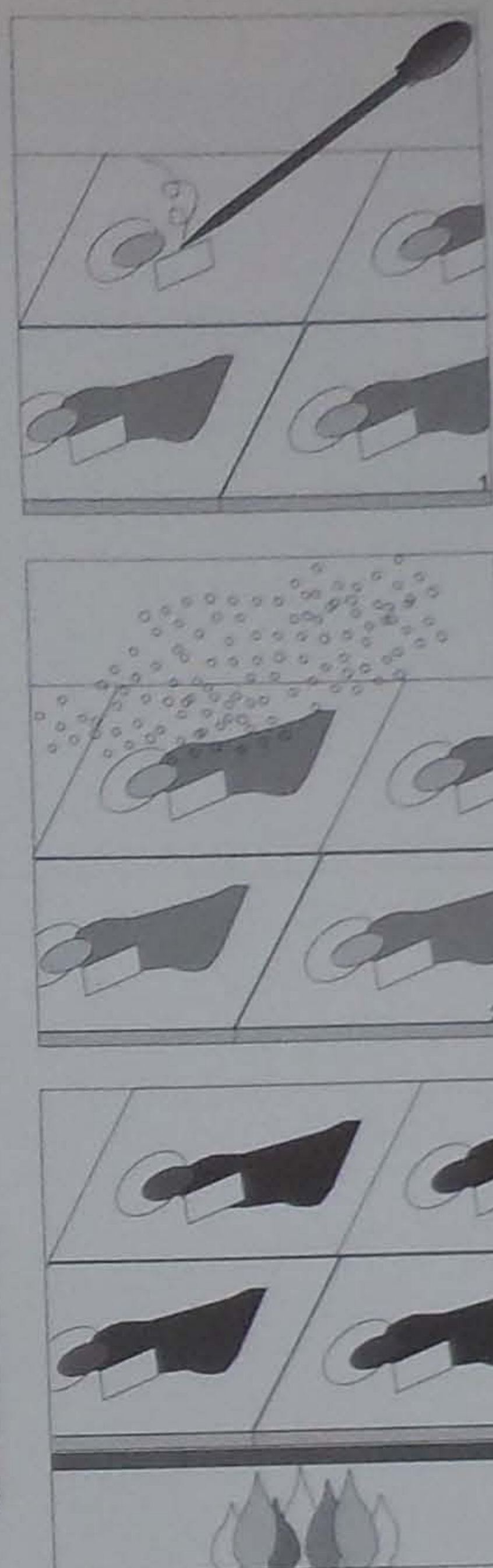
Метод вытравленного воска

Вначале изготавливается восковая модель с прикрепленными к ней тонкими стержнями и втулкой — для того, чтобы потом горячий воск мог вытечь через них. Затем модель помещают в глину (2), из которой должны выступать кончики стержней и заглушки для воска. После этого глиняную форму вместе с находящейся в ней моделью разогревают (3). Когда весь воск вытечет, в образовавшуюся полость заливают расплавленный металл (4). После того как металл охладится, болванку разбивают, а стержни и втулку удаляют.



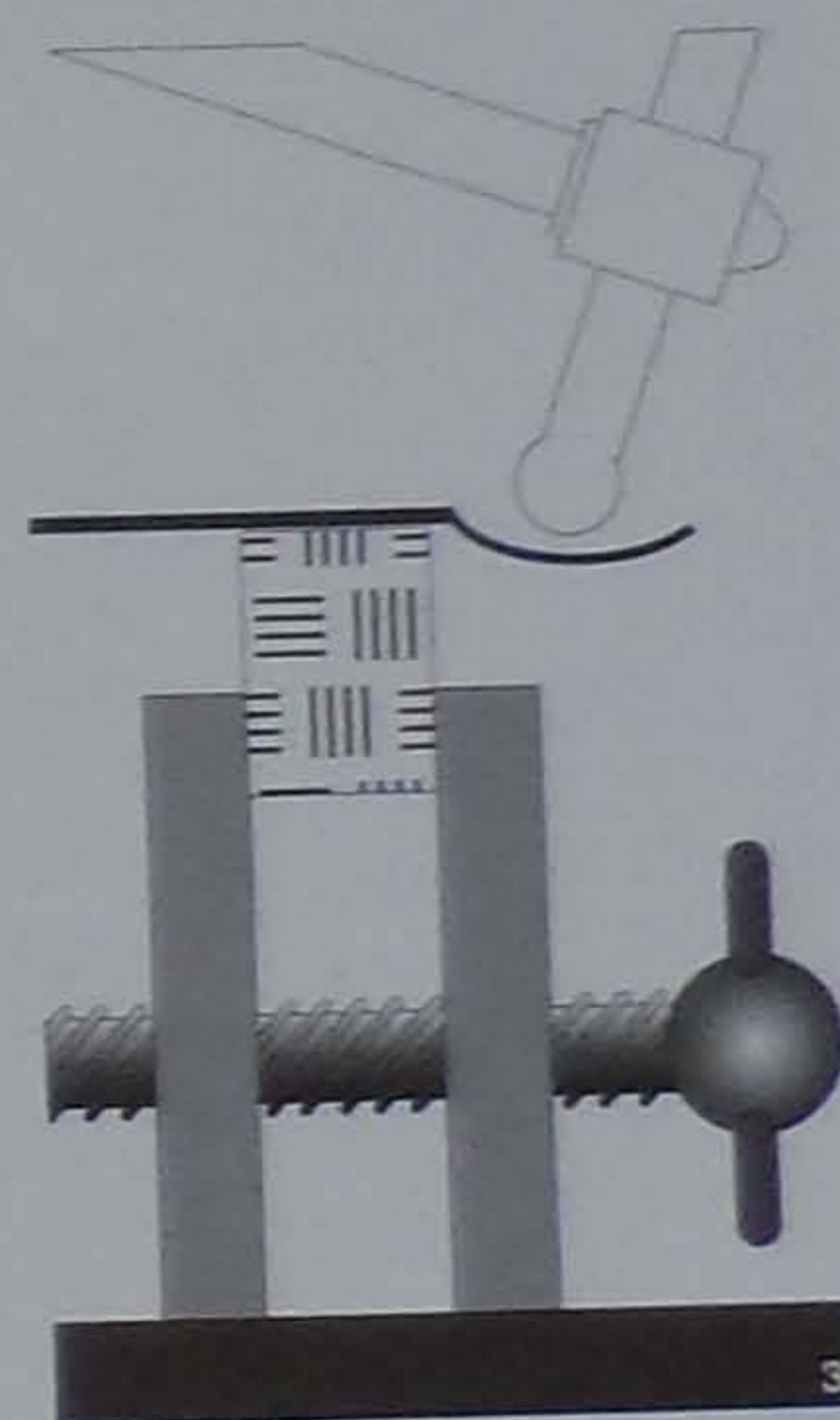
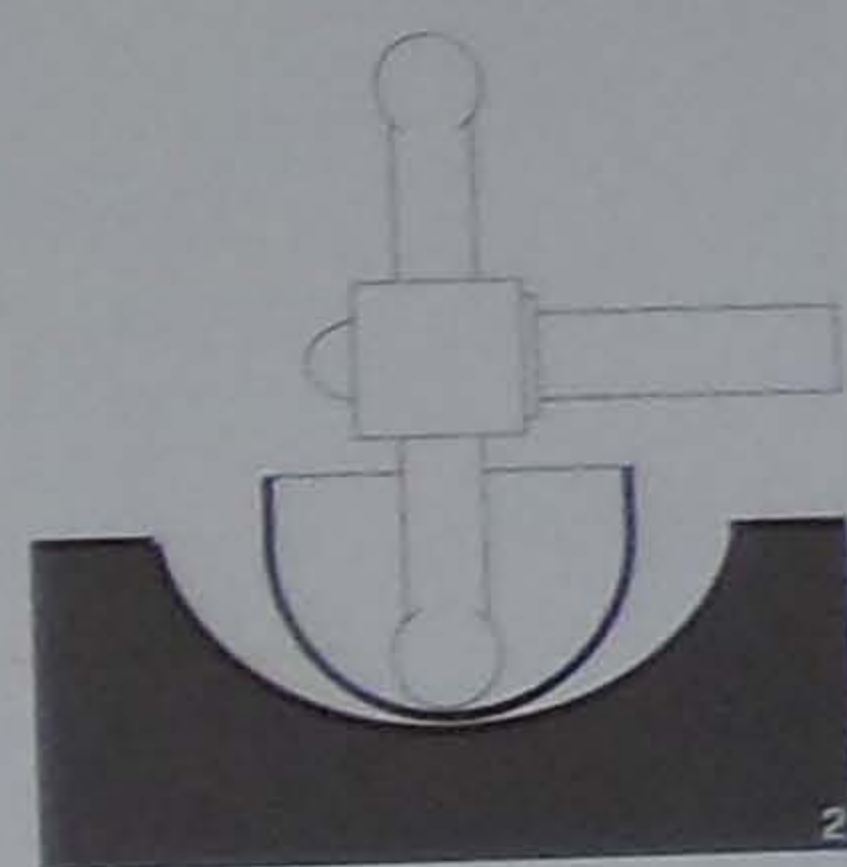
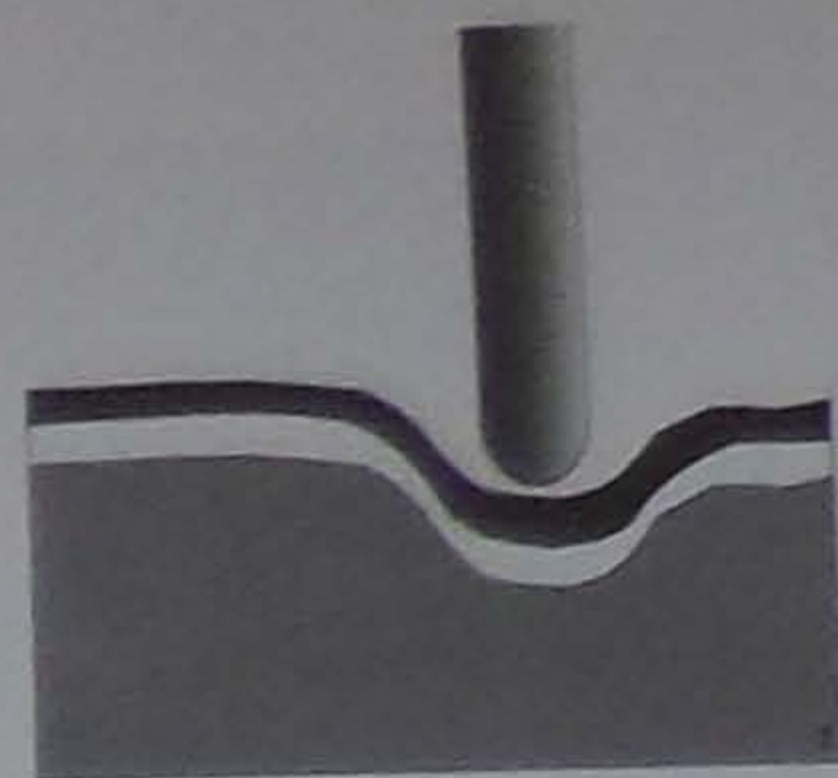
Отделка

Процесс отделки поверхности литой или чеканной скульптуры состоит в полировке и устранинии дефектов, получившихся при отливке или чеканке (1). Тиснение исправляется и перерабатывается с изнанки. Для этого предмет нагревают и кладут на мягкое податливое основание (2), где дорабатывают с помощью молотка и стального пробойника (3).



Чернь

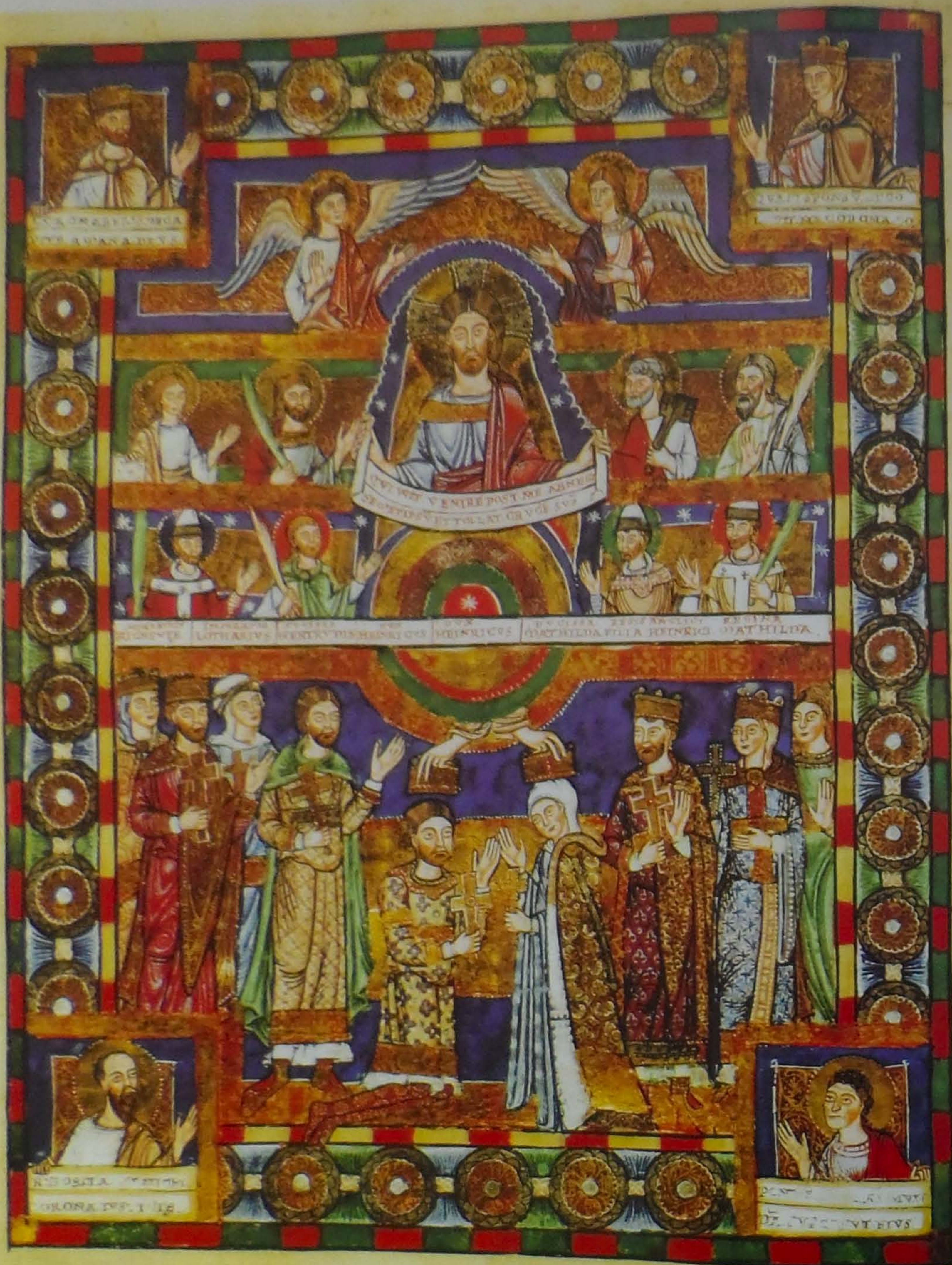
Свинцов, медь или серу втирают в металлические пластинки, на которых уже выгравирован нужный рисунок. Металлические сплавы образуют узор на отполированном грунте. На выгравированный рисунок (1) наносится металл или сульфид (2), и перед полировкой металлическую пластинку обжигают (3).

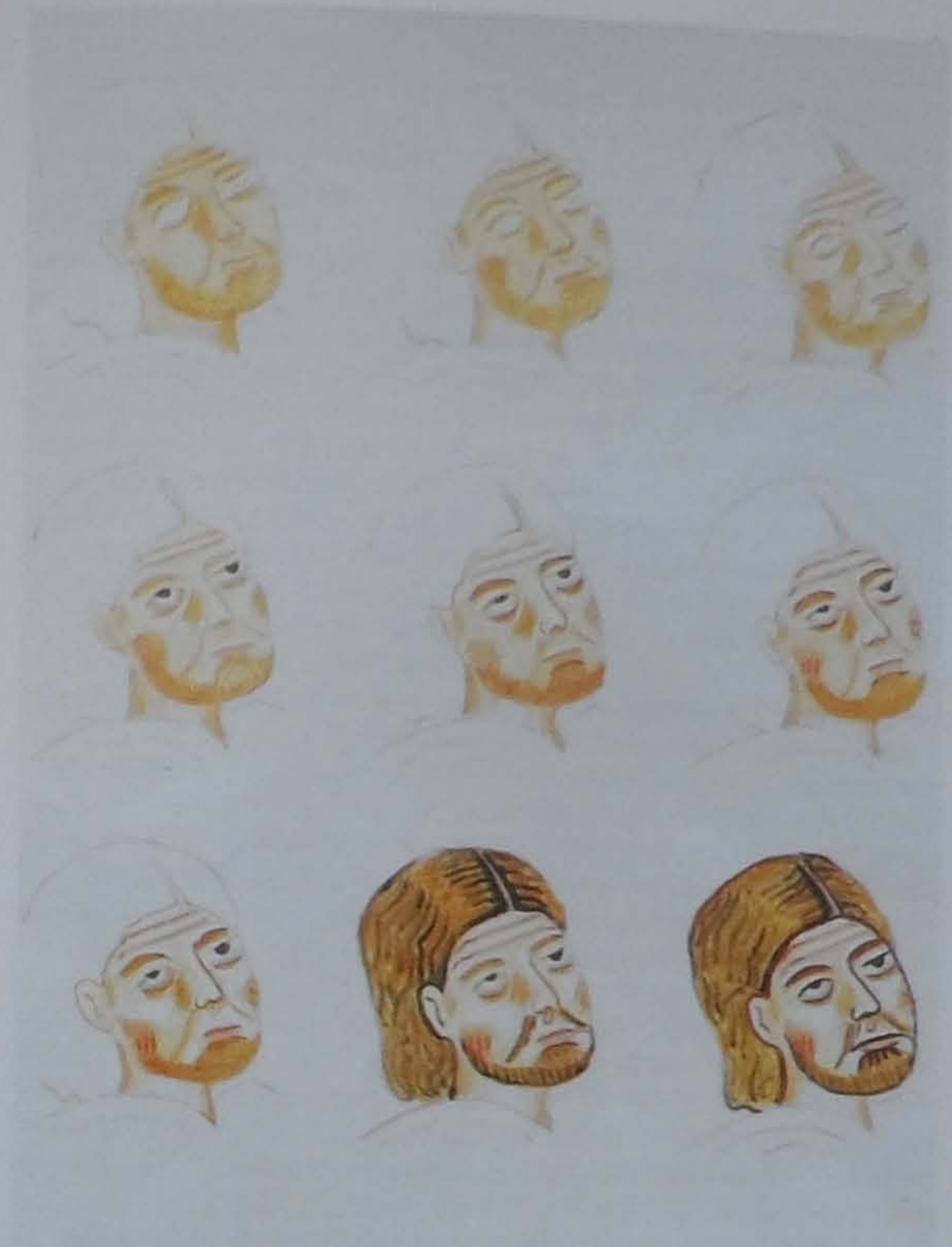


Чеканка

Металлическая пластинка помещается на мягкую поверхность и обрабатывается стальным пробойником (1). За грубой моделировкой следует тщательная отделка. Углубления в пластине делаются так: пластину кладут на доску с ямкой на поверхности и затем ударяют по металлу молотком для чеканки (2). Если требуются плоские формы, то пластину помещают на брусок обтесанной древесины и затем обрабатывают молотком (3).

Церемониальный крест (деталь), ок. 1117 г., Кельн, Шюттен-музей. Работа Рогера Хельмарсхаузенского (?)





Евангелие Генриха Льва, между 1185 и 1188 гг. (Вольфбюттель, библиотека герцога Августа, Cod. Guelf. 105 Noviss. 2)

Этот манускрипт — одно из выдающихся достижений романского книжного производства. Он подчеркивает могущество и самоуверенность правителя.

«Он — потомок Карла Великого. Ему одному Англия могла доверить Матильду, которой суждено было родить ему детей, через которых покой и спасение Христовы были дарованы сей стране. Их щедрость превзошла все славные деяния их предшественников. Они возвысили сей город до его великолепия; об этом твердит молва по всему миру».

Такие слова содержались в посвятельном стихотворении, предпо-

сланном этому Евангелию и восхвалявшем герцога и герцогиню. Заключительная картина коронования (с. 380) являет великолепие и важность знатной четы, одновременно показывая, что могущество досталось им благодаря милости Божией. В верхней части изображен Христос в окружении апостолов и святых.

Стилизованная модель сферы проходит сквозь небесную зону и спускается в земную сферу власти герцога и герцогини. Из нее показываются «Божьи руки» с коронами, которые супруги со смирением принимают (в руках у них кресты). Надо понимать, что эта сцена коронации выражала заветные чаяния Генриха, герцога Саксонии. В этом превосходном изображении отразились и надежды

на будущее спасение, и тщеславное стремление к политической власти. Безусловно, «коронацию» следует понимать и как «небесное коронование», как мысленное видение потустороннего мира.

Иллюстрация с изображением св. Марка (вверху справа) отмечена обильной орнаментацией, множеством архитектурных элементов и декоративными письменами. Здесь поражает необычное сочетание разных типов орнамента — меандра, фриза с розетками и простого обрамления. Евангелие для Генриха Льва было выполнено в скриптории Хельмарсхаузена. Драгоценное и изысканное украшение манускрипта иллюстрациями послужило поводом для установления связи между ним и трактатом Теофила Пресвите-

ра, иначе Погира Хельмарсхаузенского «*Schedula diversarum artium*», поскольку в советах Теофила говорится и о технике орнаментации, и об изображении человеческой фигуры. Так, прорисовка головы (вверху слева), содержащаяся в этом трактате (том I, главы 1–13), весьма напоминает голову Генриха с «коронационной картины». В главах 10–12 Теофил рассказывает о том, как нужно изображать волосы и бороду в зависимости от возраста мужчины — от юноши до старика. Различия в человеческом возрасте являются важной чертой этого Евангелия: хотя Марк показан с бородой, которая указывает на его статус мудрого и почтенного старца, волосы его окрашены в светлый цвет, как у мальчика.

Эренфрид Клуверт

Романская живопись

Введение. Все началось с «Libri carolini»

«...Со всем смирением король Карл покорился Богу и мольбам епископов и всей общины христианской, и принял титул императора, и был посвящен папой Львом в день, в который праздновалось Рождество Господа нашего Иисуса Христа. Так восстановил он мир и согласие в Святой Римской Церкви, положивши конец раздорам, существовавшим внутри нее».

Эти слова принадлежат хронисту, в 801 году составившему Лоршские анналы (возможно, архиепископу Рихбоду Трирскому), где описывалось торжественное коронование Карла Великого в императоры, которое совершил в Риме в канун Рождества 800 года папа Лев III. Для папы эта церемония означала прежде всего первый шаг к налаживанию отношений между Византией и Римом. Политическое равновесие в Средиземноморье было расшатано смутой, поднявшейся вокруг иконоборческих споров и распрей из-за престолонаследия. Теперь наконец у всего христианского мира — включая Византийскую империю — появился единый правитель: император Карл Великий. Вдобавок Карлу Великому удалось справиться с новой ситуацией и на политическом уровне, заключив в 812 году Эккла-Шапельский договор. По условиям этого договора византийский император Михаил I признавал его императором, найдя весьма лестное решение «вопроса о двух императорах». Карлу же пришлось взамен уступить ему Венецию, Истрию и Далмацию.

Упомянув о «раздорах», летописец, разумеется, имел в виду иконоборческие споры, которые бушевали в Византии с середины VIII века. Византийские императоры Лев III и его сын и преемник Константин V хотели наложить запрет на всякие религиозные изображения и живопись. Они провозгласили почитание Бога посредством картин ересью, опасной для религии. Вдобавок они хотели «поставить на место» монахов, поскольку те извлекали выгоду из торговли иконами. В 787 году Никейский собор поддержал тех христиан, кто поклонялся Богу, почитая иконы и другие изображения. Позднее Карл Великий высказывался против такого решения, утверждая, что картины, написанные «греками», создавались «из любви к украшениям, а не из желания избавиться от них». «Libri carolini» («Карловы книги», с. 422) — культурный манифест придворной школы Карла Великого. Он был составлен Теодульфом Орлеанским и содержит суждение и о чрезмерно усердствующих иконопочитателях, и об излишне непримиримых иконоборцах. Франкский император заботился прежде всего о соблюдении «надлежащей меры»: не следует торговать религиозными изображениями, поскольку они являются святынями, но в то же время их следует рассматривать как посредников, которые указывают путь к истинной вере, отображая священные библейские события и наставления. Картины, изображавшие Христа, Богоматерь и святых, были отвергнуты по той причине, что они слишком походят на кумиров, однако гонения на тех, кто продолжал им поклоняться, прекратились. Постановление это было смягчено лишь в 825 году, когда Парижский синод пересмотрел решения «Libri carolini». Отныне круг предметов, разрешенных к изображению, расширился: например, позволялось изображать Христа как владыку мира. Так получило право на существование изображение, которому предстояло сделаться главной темой романской живописи — Христос во славе.

Такое достижение «*coincidentia oppositorum*» — примирения противоположных культурных взглядов восточной и западной церквей — подводит к мысли, что зарождение романской живописи совпало с появлением «*Libri carolini*».

Каролингская культурная политика, изложенная в «*Libri*», затрагивала не только основополагающие принципы, касавшиеся предназначения изображений. Ее целью было также повышение общего уровня придворного и церковного образования. Теперь живопись наделялась особым назначением: наставлять зрителя в истинах христианской доктрины о спасении. Именно благодаря этому живопись достигла столь высокого уровня мастерства и обрела столь широкое распространение.

Можно возразить, что романская живопись берет начало уже со дня коронации Карла Великого. Это настолько же спорный вопрос, как и точное определение временных рамок Средневековья. Как заметил Эрнст Роберт Курциус, говоря о такого рода попытках, это оказывалось «самым бессмысленным занятием» во всей исторической науке. Такие понятия, как «раннее Средневековье» или «раннехристианское искусство», вполне приложимы и к VI веку, и к истокам западного монашества; весьма произвольно применяются они и к живописи. Так, понятие раннесредневековой живописи охватывает и византийские миниатюры, и ирландские манускрипты, и каролингские книжные иллюстрации и фрески. Что касается оттоновской эпохи, то существует тенденция относить ее к классическому Средневековью. Часто этот период рассматривают отдельно от романской живописи, которая (как и романская скульптура и архитектура) зародилась на рубеже тысячелетий. Однако всякий раз при попытке определить типологию и композицию романской монументальной живописи в качестве примеров приводят и каролингские, и оттоновские образцы. Часто высказывается и такое мнение, что предметное содержание романских фресок можно понять, лишь зная каролингскую живопись.

Каролингские и оттоновские произведения искусства можно рассматривать как самостоятельные или же неотъемлемые части романской живописи, но они все равно принадлежат романскому стилю и имеют для него важное значение. Поэтому в круг рассмотрения включены оба периода, внесшие столь важный вклад в историю культуры. К тому же относящиеся к этим эпохам кодексы и иллюстрации являются наиболее характерными, наиболее совершенными и лучше всего сохранившимися, чего, к сожалению, нельзя сказать о романской монументальной живописи. Дошедшие до нашего времени работы сохранились весьма фрагментарно и чаще всего находятся в плачевном состоянии.

Иногда концом романской живописи называют момент ее наивысшего развития — XIV век, когда в Италии появилась станковая живопись Дуччо, Чимабуэ и Джотто. Безусловно, в творчестве этих художников имеются отголоски романской живописи, однако не столько стилистические, сколько иконографические. Не вызывает сомнения, что с появлением этих живописцев в искусстве начинается новая эпоха — эпоха позднего Средневековья. Это относится только к Италии, где интерес к фигуре в пространстве обозначился уже в произведениях Джотто и где такое исследование художественного пространства со временем переросло в ренессансную систему центральной перспективы.

Что касается остальной Европы — и особенно Франции, то возведение первых готических соборов означало исчезновение больших площадей стен, необходимых для создания романских фресок. В Германии романский стиль просуществовал еще долгое время — почти до 1250 года. За несколько десятилетий до его окончательного исчезновения появились особые художественные формы вроде «зубчатого стиля» и объемной трактовки фигур «штауфенского классицизма».

Представляется разумным отнести эпоху романской живописи к периоду с 800 по 1250 год. В «*Libri carolini*» упомянуты «классические образцы», под которыми подразумевались старинные формы и разновидности византийского искусства. Помимо византийских миниатюр мы рассмотрим также мозаики и кодексы ранней ирландско-саксонской школы, так как они позволяют сделать любопытные сопоставления.

Распространение настенной живописи Живопись в империи Каролингов

Чтобы дать беглый очерк искусства каролингского периода, нужно пренебречь национальными границами, так что привычное европейское деление здесь малопригодно. Карл Великий правил почти всей Западной Европой, в том числе провинциями в Италии и Северной Испании. Его империя была неоднородной и не унаследовала каких-либо государственных или административных структур, выдержавших испытание временем. Поэтому-то Карл Великий и хотел создать общество с высокой культурой: задача почти невозможная, учитывая более чем скромный уровень образованности в ту пору. Большую часть подвластного ему населения составляли варвары, многие из которых успешно служили в войске. Первой задачей Карла стало покровительство наукам и повышение культурного уровня людей на обширных территориях своей империи. В качестве образцов для подражания Карл рассматривал Византию и арабские страны. Благодаря постоянному обращению к научному наследию античности, там уже давно достигли высокого уровня образованности и культуры и продолжали его сохранять.

Поэтому Карл Великий собрал при дворе выдающихся европейских ученых, а также художников из подвластных Византии областей Италии. Первым ученым-гуманистом, прибывшим к его двору, стал нортумбриец Алкуин Йоркский. Приехал и вестгот Теодульф, епископ Орлеанский, автор упоминавшихся выше «*Libri carolini*». Их деятельность способствовала подъему в области наук, образовательной системы и искусств. Они были заинтересованы не только в прославлении христианской веры, но и, в частности, в развитии образовательной программы, которая должна была охватить как можно более широкий круг знаний. Алкуин, преподававший в монастыре в Фульде, где среди его учеников числился знаменитый Рабан Мавр, придумал схему преподавания, основанную на «семи свободных искусствах» — грамматике, арифметике, геометрии, а также музыке, астрономии, логике и риторике. Впоследствии аллегорические изображения этих искусств будут появляться и в книжных иллюстрациях, и особенно в скульптурах, украшавших порталы.

Мощная поддержка искусств и наук, которая стала возможной благодаря появлению столь выдающихся ученых при дворе Карла Великого, привела к возникновению скрипториев, о которых бу-



дет подробно рассказано ниже. Порождала она и великолепные образцы монументальной живописи, большинство из которых, к сожалению, погибло. По этой причине исчерпывающий обзор и подробный анализ каролингской монастырской живописи невозможен.

Можно лишь предположить, что интерьер каждой церкви был обильно расписан — в противном случае он считался просто незавершенным. Например, известно, что свод купола Палатинской капеллы в Ахене некогда украшала великолепная мозаика. Сохранившиеся сведения слишком отрывочны, поэтому сегодня нам остается только гадать, была ли сюжетом этой мозаики Магста — изображение Христа во славе, в образе владыки мира на фоне звездного неба, — или Поклонение Агнцу. Согласно документам, имперская столица Карла Великого слывла родиной целого цикла произведений исторической живописи. Однако ни предметное содержание, ни композиция этих произведений не известны. И все-таки даже эти туманные намеки заставляют предположить, что Ахен и другие центры каролингской империи являлись настоящими сокровищницами искусства. Не следует забывать, что скриптории и мастерские были оживленными центрами художественных промыслов, где создавались образцы религиозного искусства.

Что касается крупномасштабной живописи на исторические сюжеты, то более подробные сведения имеются об Императорском дворце в Никельхайме, городе на Рейне. Людовик Благочестивый, сын и один из преемников Карла Великого, заказал художникам расписать стены его частных покоев сценами из мировой истории. Те изображали различные исторические события с ранней античности до века Константина, а также сцены из жизни великих людей — например, Феодосия Великого, Карла Мартелла и, разумеется, отца заказчика, Карла Великого.

До наших дней дошло лишь одно крупное произведение искусства эпохи Карла Великого, слегка отреставрированное. Это мозаика в оратории Теодульфа Орлеанского в Жерминья-де-Пре, распо-

ложенном всего в нескольких милях от Орлеана, где находился епископат (слева). На этой единственной уцелевшей каролингской мозаике изображены два ангела с распростертыми крыльями, указывающие на Ковчег Завета. Должно быть, Теодульф намеревался щедро украсить интерьер оратории.

Недалеко от Жерминья-де-Пре находится каролингская церковь Сен Жермен в Осере, и сегодня она доступна для посещения. Она была заложена в 841 году Конрадом, герцогом Осерским, который придал заложена в 841 году Конрадом, герцогом Осерским, который приходился дядей по матери Карлу Лысому. Вероятно, строительство церкви было завершено уже восемнадцать лет спустя, и как раз в это время в нее доставили реликвии св. Германа. Тогда же или, возможно, позднее, в 60-е годы IX века, верхний уровень крипты расписали фресками. Уцелели только сцены из жизни св. Стефана — суд, пытки и побиение камнями. В 1927 году, когда росписи были обнаружены, они находились в хорошем состоянии, так что можно было составить представление о ярких красках, об очертаниях фигур и композиции. Для фресок использовались главным образом красные, желто-охристые, серовато-белые и серовато-зеленые оттенки. В них чувствуется влияние ранней живописи римских катакомб и композиционных решений византийских мозаик в церкви Санта Мариа Маджоре в Риме.

Наиболее хорошо сохранившийся цикл каролингских фресок находится в укромной Граубюнденской долине, в монастырской церкви в Мюстайре, посвященной Иоанну Крестителю. Принято считать, что она воздвигнута в конце VIII века, около 790 года, быть может, Карлом Великим. Его именины, 28 января, отмечаются по сей день. Король будто бы дал обет основать в долине монастырь в знак благодарности за то, что благополучно преодолел в грозу горный перевал Умбрайль. Можно предположить, что фрески были выполнены вскоре после завершения строительства монастырской церкви. Росписи, находившиеся в апсидах, были заново обнаружены лишь в 1896 году, а полностью извлечены из-под позднейших наслоений в 1950 году. Частично фрески были записаны в XII веке живописцами зальцбургской школы.

Возможно, Карл Великий никогда больше не возвращался в Мюстайр и вовсе забыл о его существовании, так как художники, выполнявшие фрески, не принадлежали к его придворной школе. За подобные — вроде мюстайрского — крупные заказы обычно брались странствующие живописцы из Италии, прошедшие обучение в традициях византийского стиля. Византийское влияние прослеживается не только в очертаниях, но и в трактовке живописного повествования, — иными словами, в том, как отдельные сценки подчеркиваются выделением окружающих их архитектурных элементов.

Неподалеку от Мюстайра, в южнотирольской области Веносте располагается городок Маллес с его простой бенедиктинской церковью. В каролингскую эпоху она составляла единый ансамбль с церковью в соседнем Граубюндене и считалась «придатком» мюстайрской церкви. Значительно позже, вероятно, около 880 года, здесь были выполнены росписи, но сейчас все, что осталось в апсидах, — это фигуры стоящего Христа, св. Стефана и Григория Великого. На узких полосках каменной кладки между апсидами среди прочего, изображена фигура священника в сопровождении знатного донатора, протягивающего Богу макет церкви (с. 385). В этих фресках было установлено римское влияние, однако манера исполнения и трактовка деталей значительно отличаются от стиля фигур, изображенных в мюстайрской церкви.

Дальше, вдоль той же долины, ближе к Мерано, лежит Натурно. Там в церкви Санкт Прокулаус, построенной в конце VIII века, находится роспись с изображением «бегства Павла», выполненная в весьма упрощенной манере. Апостол, изображенный над меандровым фризом, словно идет размашистой походкой, а фигура его выполнена в наивном и очень обобщенном стиле. Его тело состоит из складок одежды, а лицо выглядит плоским, лишенным контуров и форм — за исключением глаз, носа и рта. Меандровый фриз — единственное, что выдает некую изобретательность в передаче трехмерного пространства, и, несомненно, этот мотив навеян классической античностью. Возможно, роспись пострадала в процессе реставрации. Однако не менее вероятно и то, что работа была выполнена плохо обученными художниками. Той же причиной может объясняться и неоднородное качество произведений искусства, появившихся в пределах каролингской империи. Безусловно, лучшие художники проходили обучение исключительно в мастерских при императорском дворе. В районах, удаленных от художественных центров, местным заказчикам предоставлялось право самостоятельно подыскивать строителей-подрядчиков, ремесленников и художников, что приводило к разным результатам. В альпийских областях часто работали итальянские художники, которые путешествовали по разным краям и, как правило, обладали хорошей выучкой. Их было нетрудно нанять при условии, что за работу обещалась приличная плата. Если же с деньгами было туго, то приходилось останавливать выбор на менее одаренных местных художниках. Принимаемые критерии оценки художественного мастерства, разумеется, остаются спорными, поскольку примеров для сравнений немного. Ориентироваться можно на каролингскую книжную иллюстрацию, так как ее образцы, в отличие от монументальной живописи, сохранились в необычайном множестве и разнообразии. Следовательно, суждения относительно качества стенных росписей этого периода должны выноситься лишь после «сверки» с образцами книжных иллюстраций, выполненных в каролингских скрипториях.

Наш последний образец каролингской настенной живописи находится в крипте церкви св. Максимиана Трирского аббатства и изображает св. Иоанна Евангелиста, стоящего возле креста. Фре-



ска, созданная, вероятно, в конце IX века, стилистически настолько близка книжной иллюстрации того периода, что даже высказывались предположения о прямой связи ее автора с живописной школой при ахенском дворце. Связь между искусством миниатюры и монументальной живописи будет в дальнейшем показана на основе анализа композиции и предметного содержания фресок.

Распространение посткаролингской живописи в оттоновский период и позднее, вплоть до середины XIII века, легче проследить в разных странах по отдельности. С художественной точки зрения, наследие каролингской эпохи наиболее быстро укоренилось и получило более яркое дальнейшее развитие во Франции, Германии и Италии. После смерти Карла Великого в 814 году империя неоднократно делилась на части в течение IX века, что привело к значительным переменам в политическом пейзаже Европы. Начали появляться структуры, заложившие фундамент той Европы, какой мы ее знаем сегодня. Тем не менее политические и культурные связи между отдельными европейскими странами поддерживались и на протяжении всего классического Средневековья. До конца правления династии Гогенштауфенов в 1268 году Италия оставалась частью Германской империи. В 1033 году эти связи с Италией, например, были расширены благодаря присоединению Бургундского королевства, в результате которого образовалось могущественное европейское трио — Германия — Италия — Бургундия. Монашеские ордена тоже существовали скорее на европейском, нежели на национальном уровне, в особенности клунийский и цистерцианский. Таким образом, можно заключить, что в период классического Средневековья



Сен-Планкар, церковь Сен-Жан де Валь. Две детали фрески: спехопадение; ангел. Ок. 1140 г.

Монтуар-сюр-Шер, церковь Сен-Жиль. Деталь фрески в восточной апсиде: ангелы. Вторая четверть XII в.



составить лишь весьма смутное представление о том, какое влияние оказывал когда-то на всю Европу этот центр искусств и наук.

Условно говоря, Францию можно поделить на четыре части. Границы каждой из них определяются не только топографическими соображениями, но и исходя из наблюдавшихся там стилистических особенностей. Центром первой области является Тур с его окрестностями — такими, как Таван, Сен-Савен-сюр-Гартамп, Сент-Эньян-сюр-Шер, Монтуар-сюр-Шер. К искусству этой области применим термин «натуралистической школы», делались даже попытки характеризовать эти произведения искусства как «первую фазу натурализма» во французской живописи.

Коронавание Гуго Капета в Реймсе, состоявшееся в 978 году, ознаменовало взлет династии Капетингов, а заодно и возникновение новой разновидности архитектуры и позднее — нового живописного стиля в этой части Франции. В том же году Тибальд, герцог Турский, основал приорат в Таване. Настенные росписи в крипте приходской церкви св. Николая были созданы позднее, вероятно, в первой половине XII века. Изображен на них не совсем привычный сюжет: битва между добром и злом, иллюстрирующая притчи Ветхого и Нового Завета. Одна хорошо сохранившаяся сцена изображает Христа, нисходящего во Ад и вызволяющего Адама и Еву из тисков дьявола. Для этой первой группы живописных произведений характерны росписи песочных оттенков на бледном фоне.

Близки к ним по манере и настенные росписи, выполненные около 1180 года в коллегиальной церкви Сент-Эньян-сюр-Шер. Стилистическое сходство прослеживается и во фресках монастырской церкви Сен-Жиль в Монтуаре, расположенном немного севернее Тура (внизу). Однако лучше всего стиль первой живописной группы проявился в Сен-Савен-сюр-Гартамп. Там находится то, что Проспер Мериме описал в 1845 году как «наиболее значительное произведение романской живописи во Франции» (с. 454–455).

представление о культурной жизни в строго национальных рамках существовало лишь в ограниченной степени.

Франция

Романская настенная живопись достигла своей вершины во Франции между 1080 и 1150 годами — в период, который оказался чрезвычайно важным для европейской политики. В те годы решалась судьба Германской империи, которой под давлением церкви пришлось идти на уступки Риму. В значительной степени именно французская церковь, находившаяся под влиянием клонийских реформ и их быстрого распространения на север, поддерживала папство в его борьбе против светских притязаний германских императоров. В конце концов исход этой борьбы за главенство над западным христианством определили упорные попытки св. Бернара Клервского укрепить папскую власть — попытки, которые шли вразрез с позицией клонийского ордена.

Клонийское аббатство было звездой, чей блеск затмевал все прочие художественные центры Европы в период классического Средневековья. Смуты Французской революции привела к почти полному разрушению монастырской церкви — некогда самой большой церкви христианского мира — со всеми ее сокровищами. Сегодня мы можем



Лаводье, бывшее бенедиктинское аббатство. Христос во славе с эмблемами евангелистов; внизу — Мария на престоле в окружении ангелов и апостолов. Ок. 1220 г.

Этот цикл фресок, написанный около 1100 года, отличается необычайным совершенством и прекрасной сохранностью; о нем подробнее говорится в главе, посвященной повествовательному стилю. Вторая группа, находящаяся в центральной области юго-восточной Франции и сосредоточенная вокруг южной Бургундии и гор Оверни, известна под названием «монтекассинской группы». Аббат Гуго, или Юг (1049–1109), велел выстроить небольшую церковь для приората Берзе-ла-Виль, в нескольких километрах к востоку от Ключи. Рассказывали, что аббат удалился в эту церквушку, чтобы готовиться к смертному часу. Наряду с Сен-Савеном, монументальные росписи Берзе-ла-Виль числятся среди наиболее выдающихся произведений искусства романского периода во Франции (с. 411). Вероятно, они были выполнены одновременно с росписями в Сен-Савене, около 1100 года, хотя, согласно другому мнению, это произошло не ранее 1120 года. Впрочем, стиль здесь уже иной, более «византийский». Возможно, ключицы наняли художников из монастыря в Монте-Кассино в Южной Италии, чтобы те выполнили фрески в Берзе. Однако это относится не ко всем фрескам. «Вход Господень в Иерусалим» на западной стене церкви (написан ок. 1180) сохранился лишь фрагментарно, но в стилистическом отношении эта фреска примыкает к первой — турской — группе. Подобное стилистическое разнообразие в пределах одного интерьера не позволяет составить точную топографическую классификацию, особенно учитывая то обстоятельство, что до наших дней дошло очень мало образцов живописи. Тем не менее можно предположительно говорить о присутствии двух групп: темные фрески с синим фоном типичны для южной Бургундии и Оверни, а песочного цвета росписи на бледном фоне характерны для долины Луары.

Ко второй группе относятся и удивительные фрески в церкви Сен-Шеф в области Дофине, к востоку от Лиона. Судя по надписи, они были созданы в 1080 году. К этой же группе принадлежат и настенные росписи Сен-Жюльен в Бриуде, в Оверни, восходящие к началу XIII века. Бриудские фрески иногда ставят в один ряд с фресками, обнаруженными в соседнем Лаводье, и потому относят уже к третьей группе. Как и росписи из Берзе-ла-Виль, фрески третьей группы имеют темный фон. Однако они не связаны ни с Ключи, ни с Монте-Кассино, хотя и несут в себе некоторые византийские черты. Последние заметны, например, в головах апостолов с их характерным обликом, а также в тщательно проработанных мышцах лица и кистях рук. Эти фрески (справа) находятся в трапезной бывшего бенедиктинского аббатства; время их создания — приблизительно 1220 год. Лаводье вполне позволяет нам говорить о существовании «византийской группы».

Четвертая группа известна под названием «каталонской», так как эти стенные росписи сильно отличаются от французского типа. У них больше общего с фресками, найденными в области Руссильон. Здесь же следует упомянуть росписи из Сен-Мартен-де-Фенуйяр, к югу от Перпиньяна, выполненные около 1150 года, а также росписи из церкви св. Романа в Кальдега, относящиеся к тому же периоду. Другим прекрасным примером четвертой группы могут послужить фрески из церкви Сен-Жан ле Винь в Сен-Планкаре, что в 30 км к югу от Тарба (с. 386). Эти росписи, относящиеся примерно к 1140 году, находятся в единственной во Франции церкви с двумя алтарями, и выполнены они в двух разных манерах. Стиль с обилием острых углов, примененный при создании фигур в алтарной ча-



совне, наводит на мысль об авторстве каталонского художника, тогда как акцентирование очертаний и плоских лицах фигур в апсидах скорее выдают руку мастера, учившегося на Востоке. Подобная трактовка форм прослеживается во многих зачастую небольших фресках в речных долинах французских Пиренеев. Они также служат напоминанием интенсивном культурном обмене, происходившем между областями Северной Испании и Южной Франции.

Испания

В эпоху существования каролингской империи большая часть Испании находилась под мавританским владычеством. Она называлась Кордовским халифатом и управлялась Омейядами. Узкая полоска «испанских марок» в Пиренеях частично находилась под властью франкских влостей, а частично пребывала под франкским влиянием. Во время Реконксты христианским государствам у окраин мавританской державы — королевствам Астурия и Наварра и Барселонскому графству — пришлось сражаться с исламом. К середине XIII века «мориски» — мавры — были изгнаны со всего Иберийского полуострова, за исключением Гранады, которая оставалась последним мавританским государством на европейской земле вплоть до 1492 года.

Сегодня большинство романских фресок и других произведений живописи увезены из тех церквей, где они изначально создавались.

В начале XX века специалисты принялись перемещать монументальную живопись из церквей для реставрационных работ, а потом распределили произведения между тремя крупнейшими музеями Каталонии — в Барселоне, Вике и Сольсоне. Испанскую ро-



манскую живопись можно условно поделить на две категории: это стили, навеянные мавританским или византийским искусством. Арабо-мавританское влияние привело к возникновению так называемого мосарабского христианского искусства. Для него характерна плоскостная трактовка фигур с удлинёнными головами. Художники, принадлежавшие к «мавританской группе», работали в Дурро, Хироне и Тауле. Следует упомянуть работавшего в начале XII века Мастера из Осорморта, так как помимо прочего он выполнил фрески в церкви св. Иоанна в Белькайре. Самые знаменитые фрески (во всяком случае, наиболее часто приводимые в качестве примера) вывезены из Тауля; они были написаны около 1123 года. Сейчас они хранятся в Каталонском музее в Барселоне (слева).

Мастер из Педрета работал в византийском стиле. Прически и расположение складок, а также украшение одежды — все это выдает художественное родство с Византией. А во фресках XII века из монастыря в Бургале были замечены даже стилистические элементы, заимствованные из Северной Италии. Византийское влияние особенно сказалось в западной части Каталонии — причем не только на формальных элементах, но и на предметном содержании: так, фрески в апсиде церкви Сан Педро в Сео-де-Уржелъ изображают Христа во славе, эмблемы евангелистов, Марию с апостолами (ок. 1200). Сцены Страстей Христовых в Сан Эстебан в Андорре тоже отмечены типично византийскими мотивами и композицией. В русле византийской традиции выполнены, скорее всего, и настенные росписи из монастыря в Сижене, сильно пострадавшие во время пожара в 1936 году. Однако здесь встречаются охряные и розово-красные оттенки, а также голубой цвет, крайне нетипичные для испанской живописи. Эти краски говорят о возможности совсем иной культурной связи — с английской живописью XII века. Высказывались предположения, будто образцами для подражания в данном случае послужили Уинчестерская Библия и цветные витражи Кентерберийского собора. Связи между Северной Испанией и Англией объясняются, вероятно, крестовыми походами. Имеются свидетельства о том, что в начале XII века английские рыцари останавливались при нормандском дворе в Палермо, где они вполне могли повстречаться с испанскими крестоносцами или священниками. Более того, известно о существовании прямых церковных и политических контактов между Кентербери и Константинополем. Можно почти не сомневаться, что английские суда заходили в атлантические порты в северо-западной части Испании и в средиземноморские испанские порты к югу от Пиренеев.

Пантеон королей (Пантеон де лос Рейес) в церкви Сан Исидоро в Леоне иногда называют «Сикстинской капеллой романского периода». Эта усыпальница королей Кастильи и Леона (1054–1067) была расписана художником из Южной Франции или из Каталонии, который около 1180 года покрыл великолепными фресками стены и потолок интерьера (с. 389). Пользуясь в основном синевато-серыми, красными и темно-коричневыми цветами и работая в типично византийской манере, живописец изобразил сцены из жизни Христа, оживив их декоративным растительным и животным орнаментом.

Англия

Сильное византийское влияние, заметное в романской живописи Англии, объясняется тесными политическими связями между Англией и восточным Средиземноморьем. К сожалению, до наших дней





дошло очень мало образцов фресковой живописи. Поэтому любые попытки воссоздать топографию романской живописи в этой стране обречены на неудачу. Единственные сохранившиеся следы искусства той эпохи можно увидеть в деревнях Хардэм и Клейтон в Суссексе, в Копфорде в Эссексе, в Кемпли в Глостершире и в Уинчестерском соборе, а также в крипте Кентерберийского собора (с. 390 и справа).

Высказывались также мнения о том, что росписи в церкви Сент Ботольф в Хардэме и в Сент Джон в Клейтоне указывают на континентальное, в частности, клюнийское влияние. Возможно, в Англию привозили манускрипты каролингских придворных школ: недаром определенные черты росписей в Хардэме перекликаются с произведениями реймской школы.

Германия

В стилистическом отношении романскую настенную живопись Германии XI–XII веков отличает от живописи других стран строгий формализм. Здесь искусство довольно легко поддается топографическому членению, так как в отдельных областях сохранилось достаточно много образцов монументальной живописи, что позволяет делать сопоставления. Одним из главных центров стали города, расположенные вдоль Нижнего Рейна вплоть до Вестфалии. Там в XII веке создавались замечательные росписи — например, настенные росписи в Шварц-Райндорфе, росписи в алтаре Санкт Гереон в Кёльне, в капитулярии Браувайлера или в коллегиальной церкви Кнехтштедена (справа). Кроме того, хорошо сохранились фрески на своде Санкт Мария Лискирхен в Кёльне, выполненные в середине XIII века. В часовнях и монастырских церквях Эссена, Вердена и Ахена остались фрагменты фресок, восходящих к еще более ранним эпохам — концу X и началу XI веков. Росписи в Хоэнкирхе (Санкт Мария цур Хоэ) в Зосте, выполненные около 1250 года, служат образцами типично рейнского поздне-романского стиля, который часто удачно называют «мягко-текучим». В Шварц-Райндорфе этот мягко-текучий стиль обретает монументальные пропорции, так что к нему больше подходит определение «штауфенского классицизма». Впрочем, это уже второй стиль поздне-романской живописи в Германии — несколько аффектированный, «нервный», зигзагообразный стиль, который возвещает переход к готическим формам. О нем будет рассказано подробнее в соответствующей главе (с. 414).

Другой центр находился в Нижней Саксонии. Лучшим художественным образцом этой области является потолок церкви Санкт Михаэль в Хильдесхайме (с. 392). Второй сохранившийся пример расписного деревянного потолка находится в Циллисе, в Швейцарии, однако он ни по своей форме, ни по предметному содержанию не имеет ничего общего с росписью из Санкт Михаэль.

Другие произведения, заслуживающие упоминания, — это росписи в Брауншвейгском соборе и в церкви Нойверккирхе в Госларе. Они относятся к первой половине XIII века и обнаруживают сильное влияние оттоновского стиля. И рейнская, и вестфальская живопись была тесно связана с франко-фламандской культурой. С другой стороны, Нижняя Саксония распространяла свое влияние на Скандинавию и даже на Британские острова. Иная ситуация наблюдалась на юго-западе Германии, где возникла так называемая «райхенауская школа», хотя некоторые ученые сомневаются в ее существовании.





(Более подробно об этой живописной школе и вызванных ею спорах будет рассказано в разделе, посвященном книжной иллюстрации.) В Германии появился ряд росписей, имевших чрезвычайно важное значение для стилистического развития романской живописи в Европе. Росписи, о которых идет речь, — это оттоновские фрески в церкви Санкт-Георг в Оберцелле на острове Райхенау среди озера Констанц. Несмотря на тщательные попытки реставрации, фрески находятся в плохом состоянии. Однако в целостности сохранился цикл росписей, изображающих чудеса Христа и опоясывающих внутренние стены церковного нефа. С райхенаускими росписями тесно связана часовня Сильвестра в соседней деревне Гольдбах, а также масштабная настенная фреска в Бургфельдене в Вюртемберге.

Другим важным центром Южной Германии был Регенсбург. Алдерхайлигенкапелле (часовня Всех Святых) в Домском соборе (ок. 1160) и Магдаленинкапелле (часовня Марии Магдалины) в Санкт-Эммеране (ок. 1170) должны рассматриваться вместе с росписями в монастырской церкви Прюфенинга (ок. 1130). Поражают воображение линейный стиль и четко обозначенные контуры, возможно, навеянные искусством Райхенау или книжными иллюстрациями из Хирсау. Отсюда можно перекинуть другой «мостик» — к архиепископу Эберхарду I Зальцбургскому, который всячески покровительствовал искусству и даже сам занялся живописью около 1150 года. Об этом до сих пор свидетельствуют фрески в монастырской церкви Ноннберг в Зальцбурге.

Трудно сформулировать единые стилистические характеристики для различных регионов Европы, где развивалось искусство. Если в случае с Францией это возможно, то с Германией обстоит иначе. Этому есть две возможные причины: начиная со второй половины XII века обильная «кладовая» изобразительных форм оттоновского искусства понемногу истощалась, и в результате образовался художественный вакуум. Поэтому византийская культура, уже успевшая сделаться знакомой благодаря политике Гогенштауфенов в отношении Италии, отныне могла вновь оказывать более сильное влияние на Германию. Вторая причина коренится в самом времени: начиная с конца XII века все большее значение обретали готические постройки и стиль — в первую очередь, во Франции, а со временем и в других, прежде всего юго-западных европейских странах. Германия же продолжала придерживаться строгого эстетического формализма, привязанного к традиционным композиционным критериям. Примером такого «уклончивого действия», характерного для консервативной позиции, может служить возникновение так называемого «зигзагообразного стиля», нашедшего выражение в изображении Бога-Отца на зостеком ретабло (заалтарном образе; с. 414, внизу).

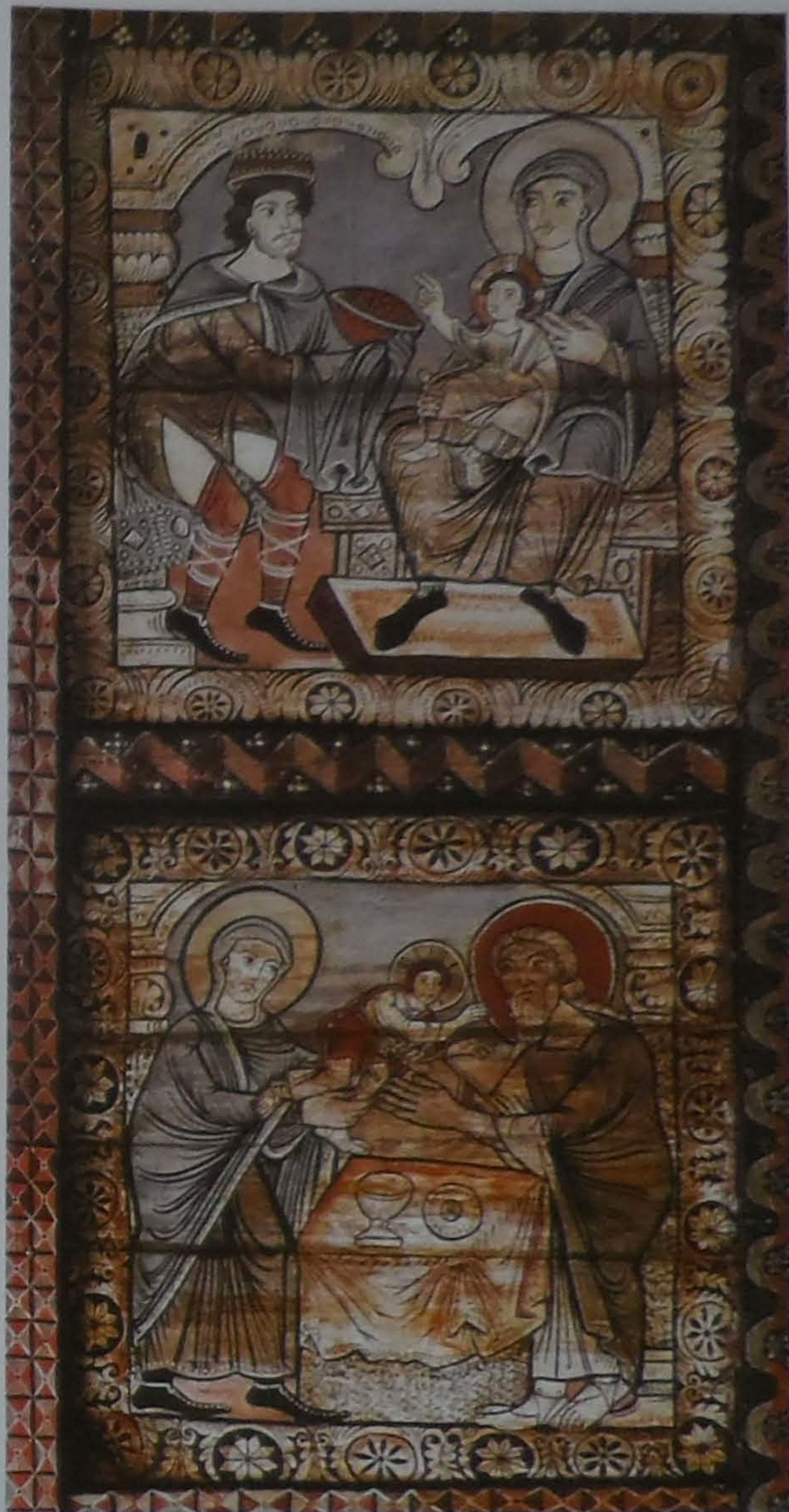
Австрия и Швейцария

Обе страны тесно связаны с художественным развитием соседних стран: так, в Северной и Западной Швейцарии следовали стилистическим образцам Райхенау и Бургундии, тогда как Южная и Восточная Швейцария оглядывалась на Ломбардию и Тироль. И в культурном, и в географическом отношении романская живопись Тироля представляет собой однородную картину. Особый иконографический интерес вызывают фрески из Термено, Ланы близ Мерано и Брессанона. Все эти фрески были написаны в первой половине XIII века. Выше уже упоминалось о каролингских росписях из Маллеса и Натурно в Веносте (Южный Тироль), которые обнаруживают тесную связь с росписями в Мюстаире (Граубюнден). Выше Маллеса, близ Бургузио, находится бенедиктинское аббатство Мариенберг (Монте Мария). В крипте аббатства имеются фрески, восходящие к 1160 году и, по-видимому, созданные под влиянием Райхенау. Другой художественный центр — Штирия. На фресках в Гуркском соборе (ок. 1260) изображена тема «церковь как град Божий». Они выполнены в типичном зигзагообразном стиле, и лишь один шаг отделяет их от готического стиля.

Влияние Райхенау на роспись деревянного потолка в церкви Санкт Мартин в Циллисе (Граубюнден) вызывает сомнения у некоторых исследователей. То же самое относится к датировке (ок. 1130–1140) произведения, неоднократно подвергавшегося реставрации. Это довольно впечатляющий цикл росписей, изображающих сцены из жизни Христа и его Страстей, а также несколько эпизодов из жития св. Мартина — покровителя церкви. Цикл состоит из 153 главных картин с 43 сопроводительными второстепенными (с. 394). На последних, расположенных по краям, изображены животные и стилизованные растительные мотивы.

Италия

В Италии можно выделить три ясно обозначенных географических центра романской живописи: это Монте-Кассино на юге, Рим в Центральной Италии и Милан на севере. Каждый из них наметил в каче-









стве стилистического идеала византийское искусство. В ту пору влияние византийских мозаичных школ в Триесте, Венеции, Равенне, Риме, а также в Чефалу и Палермо на Сицилии было огромным. Сила этого влияния ощущалась еще долгое время спустя не только в художественных центрах, но и по всей Италии (с. 397, слева). Во второй половине VIII века, когда Дезидерий, аббат из Монте-Кассино, пожелал украсить росписями настоятельские покои в монастыре Сант-Анджело-ин-Формис, он послал за художниками и ремесленниками в столицу Византийской империи, Константинополь. А говоря о Риме, следует особо упомянуть Сан Клементе. В верхней церкви до сих пор можно увидеть фрески, относящиеся примерно к 1000 году (в прошлом же они находились в нартексе нижней церкви). Крпшта, существование которой восходит еще к IV веку, сегодня считается сокровищницей романской живописи. В ее нефе сохранились фрески IX века, изображающие Вознесение Христа, а в нартексе — цикл росписей начала XII века, представляющий легенду о св. Клименте (с. 398). Это впечатляющее собрание довершает изображение Мадонны, написанное около 500 года в византийском стиле.

Произведение, созданное Мастером легенды о св. Клименте и его учениками, впоследствии оказало сильнейшее влияние на Рим и отдаленные области. Возможно, римская школа даже повлияла на живопись в аббатстве Кастель-Сант-Элиа близ Неви (ок. 1100, с. 399) и в соборе города Аньяни (ок. 1200).

В Милане от художественного центра не сохранилось ничего. Чтобы отыскать образцы живописи характерного миланского стиля, следует обратиться к соседним городам и деревням — таким, как Гальвано близ Канту (начало XI в.) или Чивате (ок. 1190) к северо-востоку от озера Комо. Менее известные фрески находятся в церкви Сант Иларио в Ревелло (начало XI в.; расположен между Кунео и Турин), а также в церкви Сан Пьетро э Сант Орсо в Аосте (ок. 1150); все эти росписи, разумеется, были выполнены без оглядки на Милан, но тем не менее по своему замечательны. Аосту можно даже выделить как пьемонтский центр живописи. Иконографический интерес представляют росписи в орактории Сан Сиро в Новаре, относящиеся к первой половине XIII века. В красочной и живой манере они повествуют о чудесах и событиях из жизни св. Сирия. Эти сцены содержат элементы реалистичной и драматичной композиции, и их оживляет присутствие ярких синих и розовых цветовых пятен.

Скандинавия, Богемия и Моравия

Говоря об искусстве, не следует употреблять выражение «периферийные произведения»: их следует рассматривать разве что как произведения, не оказавшие особого влияния на последующее развитие искусства. Сделав такую оговорку, мы упомянем образцы живописи из Скандинавии, Богемии и Моравии, чтобы дополнить географический обзор романской живописи и обозначить восточные границы ее распространения.

Развитие романской живописи в Скандинавии было тесно связано с художественными ремеслами в Англии и Нижней Саксонии.

Византийское влияние доходит сюда не ранее конца XII века и начала XIII века. Можно предположить, что большинство деревянных церквей XI и XII веков украшались живописными панно. К сожалению, от подобных произведений мало что сохранилось. Один из уцелевших образцов — Вознесение Христа, написанное около

Флоренция, баптистерий собора.
Деталь мозаики на своде.
Не ранее 1225 г.



Панно с изображением Вознесения
Христа (деталь) из церкви в Эке.
Ок. 1200 г. Стокгольм.
Государственный исторический музей



1200 года, из церкви в шведском городе Эке (справа). Сейчас панно хранится в музее Стокгольма.

Самые ранние настенные росписи, обнаруженные в Богемии и Моравии, восходят к XII веку; в их числе — фрески из замковой часовни св. Катарины в Зноймо, созданные в 1134 году. Произведения, найденные в церкви св. Климента в городе Стара-Болеславе, наводят на мысль об их связи с зальцбургской книжной иллюстрацией. Сцены из жития св. Климента, как принято считать, были написаны около 1180 года. Среди наиболее зрелых в стилистическом отношении произведений данной области — росписи на простенках Мариагебурткирхе (церкви Рождества Благословенной Богородицы Марии) в Писеке. Изображения Страстей Христовых содержат смешение византийских и раннеготических стилистических элементов. Это породило предположение, будто данное произведение было выполнено в конце XIII века художником со Среднего Рейна.

Книжная иллюстрация

Ирландско-саксонские и англосаксонские манускрипты

В развитии каролингской и отчасти даже оттоновской живописи важную роль сыграла ирландская книжная иллюстрация (истoki которой следует искать в Шотландии, на родине ирландцев). Объ-

Рим, церковь Сан Клементе,
византийская церковь. Месса
св. Клементя. Ок. 1100 г.

С. 399:
Кастель-Сант-Эдмунд-ди-Непи,
базилика Сант Анастасио. Апсидные
фрески. Конец XI — начало XII в.





являлось это прежде всего миссионерской работой, которую выполняли ирландские монахи. Около 590 года св. Колумбан и его товарищи отправились во Францию, затем в Германию и, перейдя через Альпы, добрались до Северной Италии. В Вогезских горах святой основал монастырь Люксей, а в Ломбардии — монастырь Воббио. При многих древних монастырях со временем возникли превосходные скриптории. Это монастыри в Фульде (основатель — Бонифаций), Вюрцбурге (Килиан), Регенсбурге (Эммеран), Санкт-Галлене (Галл) и Эктернахе (Виллиброрд). Еще до миссионерской деятельности св. Колумбана св. Колумб Старший основывал монастыри у себя на родине — среди них Дарроу и Келлс в Ирландии. Они стали важнейшими центрами раннесредневековой учености. Там создавались рукописи, которым вскоре предстояло сделаться знаменитыми в любом королевском или княжеском дворце Европы, а также во всех аббатствах и в Ватикане. В числе наиболее прославленных манускриптов — те, что сегодня нам известны как Евангелие из Дарроу (VII в.; с. 401) и Келлское Евангелие (ок. 800). Спустя долгое время после того, как ирландско-саксонские и англосаксонские миссионеры начали просветительскую деятельность в юго-восточных краях Европы, художественные традиции Британских островов продолжали процветать и давать плоды на континенте. Так были заложены эстетические основы каролингской живописи.

Ближе к концу VII века художественная деятельность ирландских монахов переместилась из Шотландии в Англию. В Нортумбрии был основан монастырь Линдисфарн. Созданный там около 700 года уникальный манускрипт Линдисфарнского Евангелия вдохновил художников из германских скрипториев, так что они, подражая его стилю, тоже стали выполнять хитроумные живописные узоры.

В 597 году из Рима в Кентербери прибыл монах-бенедиктинец Августин. Это ознаменовало начало столкновения с художественной традицией Рима, то есть с византийским стилем, влияние которого, правда, ощущалось в весьма умеренной степени и давало о себе знать лишь постепенно. Известно, что Августин выполнял миссионерское задание по поручению папы Григория Великого и привез с собой различные кодексы из Рима. Прошло два столетия, прежде чем византийский стиль был воспринят и видоизменен в течение VIII века. Главным образом этот процесс происходил в школах Кентербери и Уинчестера. В ту пору обе рукописные школы завоевывали признание, вдохновляя художников на континенте на придумывание новых сочетаний абстрактных фигур и орнаментации букв.

Каролингские и оттоновские скриптории

Центром каролингской культуры была дворцовая школа в Ахене. В рукописных школах и скрипториях там создавались важнейшие манускрипты, которые внесли неопенимый вклад в становление зрелого романского стиля. Расцвет придворных школ начался примерно в 800 году и продолжался вплоть до кончины Карла Великого в 814 году. Сам Карл заказал Евангелие Годескалька (ок. 780–783) — самый ранний из известных манускриптов этой школы. Обычно манускрипты называют либо по названиям мест, для которых они предназначались, либо по названию места, где они хранились, а иногда по именам дарителей. Примерами руко-

писей, выполненных в Ахене, могут служить Евангелие из монастыря Сен Медард в Суассоне (с. 402), содержащее около 600 различных орнаментальных узоров, и Кодекс Ады из Трира.

После смерти Карла Великого важная обязанность поддержания и распространения стиля дворцовой школы легла на скриптории в Фульде. Связь между Ахеном и Фульдой осуществлялась благодаря одному из учеников Алкуина, Рабану Мавру по прозвищу «Praeceptor Germaniae» («учитель Германии»), который был аббатом Фульды до 842 года. Там было создано Вюрцбургское Евангелие — манускрипт, унаследовавший обилие форм, которым отличалось Сен-Медардское Евангелие, и по-своему разнообразивший и видоизменивший их.

Другая мастерская, работавшая в каролингскую эпоху, находилась в Реймсе. Ей принадлежат Евангелие Эбо и Утрехтская Псалтирь. Оба манускрипта датируются примерно 855 годом. По примеру Реймса были основаны новые мастерские и школы в Туре и Сев-Дени, где появились Евангелие Лотаря (ок. 850) и Псалтирь Карла Лысого (ок. 860). Следует упомянуть и художественные центры в Метце и Корби.

Иллюминированные рукописи создавались не в одном только Ахене, но и в ряде других центров, что говорит о целой сети художественных ремесел. Вслед за дворцовой школой, основанной императором Карлом Великим, появился ряд других школ и мастерских. И всем им пошла на пользу ирландско-саксонские и англосаксонские традиции, которые местные мастера сплавляли с византийскими элементами, создавая таким образом новые сочетания и творя новый язык художественных форм.

Каролингская книжная иллюстрация удерживала за собой господствующее положение вплоть до X века, так что появившиеся позднее оттоновские скриптории поначалу следовали каролингской традиции орнаментальных и живописных узоров. Существуют свидетельства того, что первые оттоновские манускрипты являлись просто копиями каролингских кодексов, что могло объясняться, среди прочего, и спадом ремесленной производительности около 900 года. Художественная деятельность стала угасать не только по причине набегов викингов и угрозы со стороны венгров, но и ввиду упадка внутренней политики в отдельных частях каролингской империи. Имперская традиция вновь окрепла лишь с появлением правителей из династии Оттонов в X и XI веках. За их воцарением последовал культурный подъем, связанный с одновременным обновлением монастырей. Основание Ключийского монастыря в 910 году послужило распространению эстетических идей Иоанна Скота Эриугены, который видел в живописных изображениях высшую форму восприятия. Согласно взглядам этого каролингского философа красота есть совершенное воплощение бытия. Это означало, что художественная форма не только обладает символическим смыслом, но и сама по себе важна для спасения человеческой души. В таком контексте красота приравнивается к свету, а «свет образа» понимается как метафора небесных, божественных сущностей.

Таким ходом мысли, возможно, и объясняется присутствие ярких, сочных красок в оттоновских миниатюрах. На протяжении X и XI веков эти представления обрели широкое распространение и привели к возникновению первой сформулированной теории искусства.

Евангелие из Дарроу, страница
с орнаментом. Иона, VII в.
Дублин, Тринити-колледж.
Lib. Ms. 57, fol. 3v.



Линдисфарнское Евангелие,
инициалы «X-P». Ол. 698 г.
Лондон, Британский музей.
Cotton Ms. Nero D. IV, fol. 29r.



C. 402:

Суассон. Евангелие из Сен Мехарда.
Поклонение Агнцу. Дворцовая школа
Алена. Ол. 800 г. Париж.
Национальная библиотека.
Ms. Lat. 8850 fol. 1

C. 403:

Трир (?), Кодекс Эгберта.
Посвятельное изображение
св. Эгберта. Ол. 980 г. Трир.
Городская библиотека. Cod. 24, fol. 2







В течение многих лет считалось, что остров Райхенау на Констанцском озере был местом плодотворной художественной деятельности в классическое Средневековье. Однако замечания о «зыбкой природе стилистических сопоставлений и их ненадежности», прозвучавшие около тридцати лет назад, породили сомнения касательно самого существования райхенауской школы иллюминирования манускриптов. Многие кодексы, первоначально атрибутировавшиеся как произведения райхенауской школы, теперь стали приписывать Триру — например, Кодекс Эгберта. Однако на конгрессе искусствоведов в 1972 году эту теорию отвергли, и благодаря исследованиям, затрагивавшим ее литургическую историю, анализу присутствующих ей форм, а также ее иконографии райхенаускую школу вновь «реабilitировали» как действительно существовавший художественный центр оттоновской эпохи.

Кратким примером, проясняющим характер споров, может послужить вызвавший много разногласий Кодекс Эгберта (с. 403), который постоянно заново атрибутируют то Триру, то Райхенау. Есть множество указаний на то, что этот манускрипт был в действительности изготовлен в Трире, например тот факт, что заказал его Эгберт, архиепископ Трирский. Сторонники «Райхенау» оспаривают этот довод, указывая, что в посвященных стихах кодекса содержится сведения о том, что рукопись архиепископу преподнесла «*augia fausta*», в переводе с латыни «счастливая луговина», — то есть Райхенау.

Сегодня существует тенденция вновь защищать остров Райхенау, признавая его старинным центром искусств. Одной из главных причин является райхенауский священник Лиутар, имя которого было связано со многими кодексами, приписывавшимися школе Райхенау. А они, в свою очередь, обнаруживают связь с другими знаменитыми манускриптами — такими, как Евангелие Оттона III или Бамбергский Апокалипсис. Все соглашались с тем, что пока не было обнаружено никаких убедительных свидетельств, которые достоверно подтверждали бы существование рукописной и живописной школы на Райхенау. Однако во время дискуссий никто не придал значения тому обстоятельству, что между XI и XII веками реги-

ональные монастырские художественные школы играли куда менее важную роль, чем в предыдущие столетия, например в эпоху каролингской империи. В оттоновский период в изготовлении рукописей принимало участие все больше мирян. А производство драгоценных манускриптов кроме короля финансировало все больше знатных людей. В течение этого периода художественное производство значительно возросло, уже не ограничиваясь отдельными центрами. Благодаря королевскому двору и его окружению — в частности епископам, аббатам и аристократии, — стал возможным свободный обмен художественными идеями. Оттоновское искусство — это искусство всей империи, уже не скованное привязанностью к местным художественным центрам.

Какая бы теория ни оказалась верной, мы не можем братья здесь за решение проблемы. Поэтому на следующих страницах везде, где упоминается Трир как место происхождения, но современные исследователи склоняются в сторону Райхенау, — поставлен вопросительный знак.

Между 980 и 1020 годами множество разнообразных манускриптов было создано в трирских мастерских, в том числе Евангелие Оттона III, Регистр св. Григория и Бамбергский Апокалипсис. В Эхтернахе, явившемся ответвлением Трирской рукописной школы, были выполнены изображения евангелистов и Сент-Шапельское Евангелие, отличающиеся совершенством и пышностью замысла и исполнения.

В регенсбургском скриптории источник вдохновения видели в каролингских образцах — особенно в тех, что создавались в придворной школе Тура. Среди важнейших произведений, выполненных в Регенсбурге, — Кодекс Уты (конец XI в.) и Сакраментарий Генриха II. Крупнейшее произведение, вышедшее из мастерских Кёльна, — это, несомненно, кодекс аббатисы Хитды из Мешедде, известный как Кодекс Хитды и созданный в первой четверти XI века. Евангелие св. Гереона, выполненное в конце X века, можно рассматривать как своего рода предварительную стадию, по стилю и мотивам близкую к Кодексу Хитды.

Упоминания заслуживает ряд отдельных австрийских школ, хотя не все они принадлежали оттоновской эпохе. Выдающаяся школа находилась при монастыре Хайлигенкройц (Святого Креста), расположенном в южной части Венского леса и основанном маркграфом Леопольдом III в 1135 году. Около 1200 года там работало много прекрасных иллюстраторов. Манускрипты, изготовленные в Цветльском монастыре, что в лесах Нижней Австрии, тоже отмечены любопытными живописными мотивами, какие мы находим, например, в рукописи «Speculum Virginum» («Девичье зеркало»). Вполне вероятно, что художники из Хайлигенкройцталя и Цветля работали также и в Ройне в Штирии. Это им мы обязаны Ройнской книгой, появившейся около 1200 года.

Наконец, следует вспомнить и о богемской рукописной школе. Это прежде всего Вышеградская школа, где было создано Коронационное Евангелие (ныне хранящееся в библиотеке Пражского университета). Хотя эти произведения обнаруживают тесную связь с австрийскими образцами, они все же бледнеют перед славой оттоновской книжной иллюстрации.

Итальянская и испанская школы

На протяжении раннего и классического Средневековья Италия слыла «поставщицей замыслов и форм» для рукописных и придворных школ к северу от Альп. После завоевания Англии норманнами в 1066 году итальянские манускрипты стали проникать и на этот остров, который до той поры использовал в качестве кладдеза идей и форм главным образом собственные монастыри в Нортумбрии или Шотландии.

В XI веке аббат Дезидерий из Монте-Кассино послал в Константинополь за художниками и книжными иллюстраторами, которые расширили латинский монастырский скрипторий. В ломбардском монастыре Боббио начала меркнуть слава книжных иллюстраторов, обучавшихся в Ирландии. Особенно знаменитыми стали «Гомиллярый» и «Житие Святого Бенедикта». «Гомиллярый» представлял собой собрание проповедей, размещенных согласно порядку библейского чтения, применявшихся для чтения евангелий и посланий в течение всего церковного года. Сопоставляя его с Кодексом святого Бенедикта, можно даже установить авторство одного художника — монаха Льва.

Между началом X века и XIII веком возник новый живописный жанр — свиток «exultet», получивший название от первого из слов, с которых он начинался: «Exultet iam angelica turba coelorum...» («Да возрадуется ангельский сонм небесный...»). В Пасхальное воскресенье эти живописные свитки, также называвшиеся «ротулами», спускали во время проповеди с кафедры. Дьякон зачитывал текст с одной стороны свитка, а между тем паства рассматривала картинки, иллюстрировавшие текст и украшавшие обратную сторону. Традицию ротулов можно возвести еще к античным триумфальным колоннам с рельефными фризами, вроде колонны Траяна в Риме. Вариант такого типа рукописей — свиток Иисуса Навина (с. 404). Он был изготовлен в Константинополе, вероятно в середине X века, и, должно быть, вскоре попал в страны к северу от Альп, где и оказал осязаемое влияние на становление повествовательного стиля.

Во многих мастерских Умбрии и Северной Италии имело место смешение византийских художественных форм с оттоновскими



традициями, точно так же, как это произошло со стеновыми росписями в Чивате и Гальяно близ Канту; примером такого слияния может служить скрипторий в Полироне, расположенном на берегу По юго-восточнее Мантуи.

Испания являет собой особый случай — прежде всего из-за господствовавшего там арабского влияния. Излюбленными произведениями в Северной Испании были манускрипты с апокалиптическими сценами. Для того чтобы понять их, нужно обратиться к «Ашбернамскому Пятикнижию» (вверху) — кодексу, вероятно, выполненному в Северной Африке в VII веке. Его живописный язык, декоративный стиль, фигурная композиция и цветовые решения подготовили почву для возникновения популярного мусульманского стиля. Эти апокалиптические манускрипты чрезвычайно интересны как с точки зрения иконографии, так и художественных форм. Одним из центров их изготовления был монастырь Сан-Сальвадор-де-Тавара, достигший вершины славы во второй половине X века.

Итак, мы завершили беглый обзор сложных связей, существовавших между различными странами и оказывавших топографическое, а также стилистическое влияние на развитие романской живописи. В следующих разделах будет рассмотрено развитие различных стилистических и иконографических вариантов.

Настенная живопись: стилистическое развитие и композиция Византийские образцы и гогенштауфенские формы

В романской живописи в Европе прослеживается множество стилистических переключек, классифицировать которые достаточно сложно. Отчасти причиной таких взаимосвязей послужило распространение средневековых рукописей, происходившее с необычайной по тем временам быстротой. Самое позднее к IX веку все сколько-нибудь значительные художественные центры Европы уже были хорошо знакомы с каролингскими, оттоновскими и византийскими кодексами. За неимением собственных стилистических идей мастера стеной росписи часто просто копировали композицию и мотивы манускриптов, приспосабливая их для своих нужд. Классическое Средневековье можно рассматривать как период подлинно интернационального европейского стиля, поскольку обычно художники работали при дворах и епархиях разных стран. Такой «обмен» художниками приводил к тому, что местные художественные стили весьма редко совпадали с региональными границами.

Можно выделить четыре главных художественных движения:

1. Византийский стиль, который распространился из Италии в Центральную Европу и затем достиг Англии. Он затрагивал и искусство миниатюры, и монументальную живопись.
2. Ирландско-саксонский и англосаксонский стиль, продвигавшийся по континенту на юг, вплоть до Северной Италии. Его роль была особенно велика на ранней стадии развития романской живописи, сказавшись главным образом на книжной иллюстрации.
3. Искусство каролингской и оттоновской империй, которое из своих центров в Германии и Франции распространялось во всех направлениях. Прежде всего оно сказалось на произведениях, создававшихся в скрипториях, пик деятельности которых пришелся на IX–XI века. Сохранившиеся свидетельства говорят о том, что каролингские кодексы оказали прямое и заметное влияние на художественную структуру и предметное содержание оттоновской живописи.
4. Наконец, мосарабское искусство, которое обрело огромную важность, несмотря на ограниченность строгими региональными рамками. Между VIII и XI веками оно вызвало к жизни необычайное и восхитительное разнообразие форм в христианском искусстве Северной Испании.

Влияние итало-византийского стиля (о котором вскоре будет рассказано подробнее) означало, что интеллектуальное наследие античности вступало в непосредственный контакт с христианским учением о спасении. Больше всего ценили византийский дух в каролингских придворных школах. С тех пор как в 529 году император Юстиниан закрыл платоновскую Академию в Афинах, у христианской Европы оставался лишь весьма случайный доступ к античным наукам. Знания и представления древних просачивались в Европу (если вообще просачивались) только в очень малых коли-

чествах, и то окольным путем — через исламскую Испанию с ее высоким культурным уровнем. В библиотеках Константинополя, Рима и Венеции, а позднее в Монте-Кассино и Палермо, хранилось множество томов, заключавших в себе мысли и учения классической античности, однако они были доступны лишь просвещенным ученым-классикам. По-настоящему лишь при династиях Каролингов и Гогенштауфенов классическую античность начали высоко ценить за ее культуру и даже идеализировать за государственное устройство. Сегодня это явление нередко называют «возрождением», «проторенессансом» или «renovatio» («обновлением»); эти термины в настоящей книге будут рассмотрены позднее. Сейчас наша главная задача — описать итало-византийский стиль, чтобы дать определение византийским художественным формам и коснуться того влияния, которое они оказали на стилистическое развитие романской настенной живописи.

Сокровищницей форм и композиций для каролингской монументальной живописи стали раннехристианские мозаики в Равенне и Риме. Насколько мощным было это влияние, становится совершенно очевидным в маленькой монастырской церкви Мюстаира в Граубюндене. Стены приделов и апсид расписаны фресками с изображением сюжетов из Ветхого и Нового Завета, а фон украшают архитектурные элементы (с. 407, слева). Раскрашенные архитектурные детали — арки, колонны и пилястры — помогают выделить отдельные группы фигур. Так, фигура Христа часто помещается под полукруглой аркой, что позволяет гармонично вписать в такое пространство нимб. Колонны и пилястры удобны для отделения фигур или целых групп фигур от фона. Определенный пространственный эффект возникает от наложения фигур и архитектурных элементов, несмотря на то что настоящая перспектива еще отсутствует. Такая «пространственная плоскость» служит своего рода сценой, на которой размещаются или действуют фигуры. Сходную композиционную систему и трактовку фигур можно увидеть в Кастельсеприо, к югу от Варезе (начало VIII в.). Впрочем, описанные черты характерны и для византийских мозаик в Равенне и Риме. Можно даже предположить, что такое искусство шло еще от раннехристианских фресок или живописи римских катакомб. В качестве возможного примера можно указать церковь Санта Мария Антикава (начало VII в.) и катакомбы на Виа Номентана (IV в.).

Подобные сопоставления могут в общих чертах проиллюстрировать то, как перенимался византийский стиль. Однако это еще не объясняет изобилия деталей повествования, столь очевидного в апсидах мюстаирской церкви. Фигуры, словно скачущие мимо колонн, поднырывающие под арки и прячущиеся за пилястрами, несут в себе одухотворенный, но вместе с тем традиционный элемент, который, пожалуй, лучше всего отвечает чувствам верующих в сельской местности. Возможно, источником вдохновения послужило и докаролингское искусство книжной иллюстрации, как можно предположить, глядя на страницы Ашбернамского Пятикнижия. Здесь стоит напомнить, что этот кодекс, вероятно, созданный в Испании или Северной Африке в VII веке, представляет собой характерный образец ранневизантийских манускриптов, в которых использованы схожие фигуративные и композиционные приемы. Пример подобной изобразительной манеры, типичной для византийского искусства, можно увидеть на листе со сценами из ветхоза-

Мюстайр, монастырская церковь
св. Иоанна, северная стена: Христос,
исцеляющий немого. Ок. 800 г.



Вверху слева:
Ахен, Евангелие Ады. Св. Лука
Евангелист. Ок. 800 г. Трир,
Городская библиотека. Cod. 22, fol. 85

Внизу справа:
Мюстайр, монастырская церковь
св. Иоанна. Декоративная полоска
возле окна апсиды. Ок. 800 г.



ветной истории про Иакова и Исава (с. 405). Фигуры и архитектурные элементы выстроены примерно по тому же принципу, что и в мюстайрских росписях. Пространственная глубина достигается совмещением фигуры с колонной. Выстроенные в ряд фигуры выделяются круглыми арками, которые словно ускоряют повествование. Условно-дворцовая архитектура наделена сценической функцией обозначать пространство, внутри которого действуют изображенные фигуры, и членить его на отдельные сцены.

Заслуживают внимания и обрамления окон, состоящие из расписанных колонн с округлыми очертаниями, имитирующими классические формы (справа внизу). Они явно связаны с декоративными приемами, которые использовались в ту же пору в книжной иллюстрации (справа вверху). Нарисованные колонны украшены стилизованными цветами и оплетены спиральными лентами. Такие византийские декоративные мотивы характерны для иллюстраций, выполнявшихся дворцовой школой Карла Великого в Ахене. Ии-фолио с евангелистом Лукой из Евангелия Ады (ок. 800) изображает евангелиста под порталом с колоннами. Арка

украшена зубчатым фризом, а изящные тонкие колонны обвиты спиральными лентами и покрыты маленькими картушами. Возможно, художник в данном случае хотел указать на присутствие двух разных уровней — мирского, представленного архитектурным обрамлением, и потустороннего, представленного видением евангелиста, восседающего на небесном троне в сопровождении своего символа — быка.

Можно предположить, что обрамления окон в мюстайрской церкви основывались на сходной смысловой концепции. Декоративные мотивы, «вписанные» в контекст вещественной архитектуры окна, позволяют заглянуть внутрь и вглубь священного пространства, а тем самым и символически заглянуть в Небесный Иерусалим, земным выражением которого служит аданье церкви. Возникает множество «переключек» на разных уровнях. Формальный язык византийского искусства оказывал одинаково сильное влияние и на книжную иллюстрацию, и на монументальную живопись, так что вновь и вновь мы видим схожесть обоих жанров и по стилю, и по мотивам.

Осер, церковь Сен Жермен, крипта,
часовня св. Стефана. Побиение
св. Стефана камнями



Художественное взаимодействие между изображением и архитектурой, которое появилось в Мюстанге и в Евангелии Ады, являлось характерной чертой византийского искусства орнамента. Впрочем, роль архитектуры не всегда ограничивается фоновым членением. На многих каролингских фресках изображены здания и городские кварталы, не заполненные фигурами. Если наиболее важные фигуры включаются в общее архитектурное пространство, ничто не заслоняет обзор. На передний план попадают целые здания или даже группы зданий, становясь самостоятельным предметом изображения. В часовне св. Стефана в крипте церкви Сен Жермен в Осере посетитель в изумлении останавливается перед необычной композицией: на тимпане изображено побиение камнями св. Стефана. Почти всю левую половину картины занимает изображение города, масштаб которого пропорционален размерам человеческих фигур. Башни, части зданий и просторный проем ворот, украшенный треугольным фронтоном, напоминают уменьшенную vedutu. Кажется, св. Стефана его судьи только что выволокли за городские ворота к месту казни. Мучители св. Стефана, возвышаясь над его смиренной фигурой, изображены с поднятыми руками, словно приготовившись забросать его камнями. Фигура самого св. Стефана устремлена в правую половину картины, в пустоту, весьма впечатляюще прорванную Божьей десницей.

Эта необычная композиция несет два важных сообщения: во-первых, о заимствовании византийского живописного мотива города и, во-вторых, о постепенном отходе от византийского единства изображения с архитектурой. В каролингской настенной живописи мы не найдем других композиций, сопоставимых с Осером; зато примеры для сравнения можно почерпнуть в книжной иллюстрации IX века.

В часовне св. Стефана имеется и другая фреска, порывающая с византийскими традициями, господствовавшими в ту эпоху. Подойдя к другому тимпану, мы увидим вторую необычную композицию: вдоль центральной оси изображено побиение святого Стефана камнями. Эта композиция гармонично вписана в пространство тимпана. Однако здесь нет даже небольших группок фигур, расположенных в шахматном порядке, головы которых находились бы на одном уровне, как это часто бывает на византийских образцах, а также на поднеан-

Монморийон, церковь Нотр-Дам,
часовня св. Екатерины. Дева Мария
с Младенцем. Ок. 1200 г.

тичных саркофагах. Постепенное нагромождение фигур воле св. Стефана создает пространственную иллюзию, которая почти уникальна для этой ранней эпохи. Подобные композиции наводят на мысль о существовании какого-то оживленного художественного центра, где долгое время проводились эксперименты с византийскими композиционными стереотипами. В конце концов они могли бы открыть совершенно новые эстетические решения для оформления стенных пространств. Кроме того, подобные примеры подчеркивают художественную смелость и уверенность каролингских живописцев, стремившихся к совершенству в своем ремесле. Поэтому разумно предположить, что, если бы до нас дошло больше живописи каролингского периода, обнаружили бы и другие образцы независимого художественного мышления.

Художественный диалог с Византией носил более широкий характер. Форма представляла интерес не только как возможность изображать политическое достоинство правителя, но и позволяла непосредственно перенимать мотивы, как бы пересаживаемые с их исконной византийской почвы. Подобный случай мы видим в церкви Нотр-Дам в Монморийоне, близ Пуатье (внизу). Свод апси-



ды в часовне св. Екатерины украшен изображением Девы Марии на троне с Младенцем Христом. Его ручки тянутся за пределы мандорлы, чтобы возложить корону на Церковь. Хотя предмет изображения типично византийский, этого не скажешь о стиле. Более мягкий и оживленный, он придает облику божественной пары нежность. Это произведение, созданное около 1200 года, позволяет ясно понять, сколь долгое время византийское искусство продолжало служить источником вдохновения для многих художников, работавших в разных манерах, и в отношении форм и стиля, и в отношении предметного содержания. Обычно такого рода перенос сюжета с индивидуальным стилистическим замыслом обнаруживается в местных школах. Уже выработав собственный стиль, они тем не менее охотно продолжали использовать выдержавшую почетное испытание временем систему символов и образов, подкрепленную священной традицией. В первую очередь это касается, конечно же, главного предмета изображения романской живописи — Христа во славе (Маэста). Примерами могут служить три образа: в Сант-Анджело-ин-Формис (ок. 1080), Сан Клементе в Тауле (ок. 1123) и в Берзе-ла-Виль (ок. 1120). Отправной точкой этой типологии является Сант-Анджело-ин-Формис (справа), основанная монтекассинским аббатом Дезидерием. Считается, что Дезидерий пригласил Мастера Маэсты из придворной школы в Константинополе. Следовательно, тот должен был быть знаком с традиционной восточно-римской живописной системой. Тем не менее он применил новый подход. В Константинополе неизвестны примеры этого жанра с изображением эмблем евангелистов. С другой стороны, с наступлением каролингского периода они довольно часто встречались на Западе. Любопытно также, что Христос не изображен в мандорле — ореоле божественного света. Возможно, художник видел изображения Христа без мандорлы, сохранившиеся от раннехристианской эпохи, на мозаике в апсиде старого собора св. Петра или св. Павла в Риме. Однако все остальное находится в рамках византийской традиции — изображение деталей, строгий линейный параллелизм одеяний, скульптурная проработка тел, усиленная темными тенями. Темный пурпур одежд, подчеркивающий их драгоценность, тоже, по-видимому, восходит к восточным образцам, как и великолепный золотой трон.

Примечательно, что художник явно впитал северные каролингские, римские и раннехристианские живописные идеи, чтобы создать свой тип Маэсты. Возможно, этот мастер занял особое место в истории изображений Христа во славе, так как Маэста из Сант-Анджело-ин-Формис впоследствии вызвала интерес художников из других стран.

Исключительная политическая обстановка, сложившаяся на севере Испании, привела к господству художественных форм, навеянных арабским искусством, так что разглядеть там следы византийского влияния трудно. Между XI и XIII веками набирала силу Реконкиста — отвоевание полуострова у мавров. А это означало, среди прочего, и то, что христианские и византийские формы понемногу обретали все большее значение. Как и аналогичная фреска в Сант-Анджело-ин-Формис, Маэста в Тауле (с. 410) состоит из двух частей: в круглом своде апсиды изображен Бог-Отец, а в цокольной части — Мария с апостолами. Однако на этом все сходство заканчивается. Иконографические расхождения можно заметить в присут-



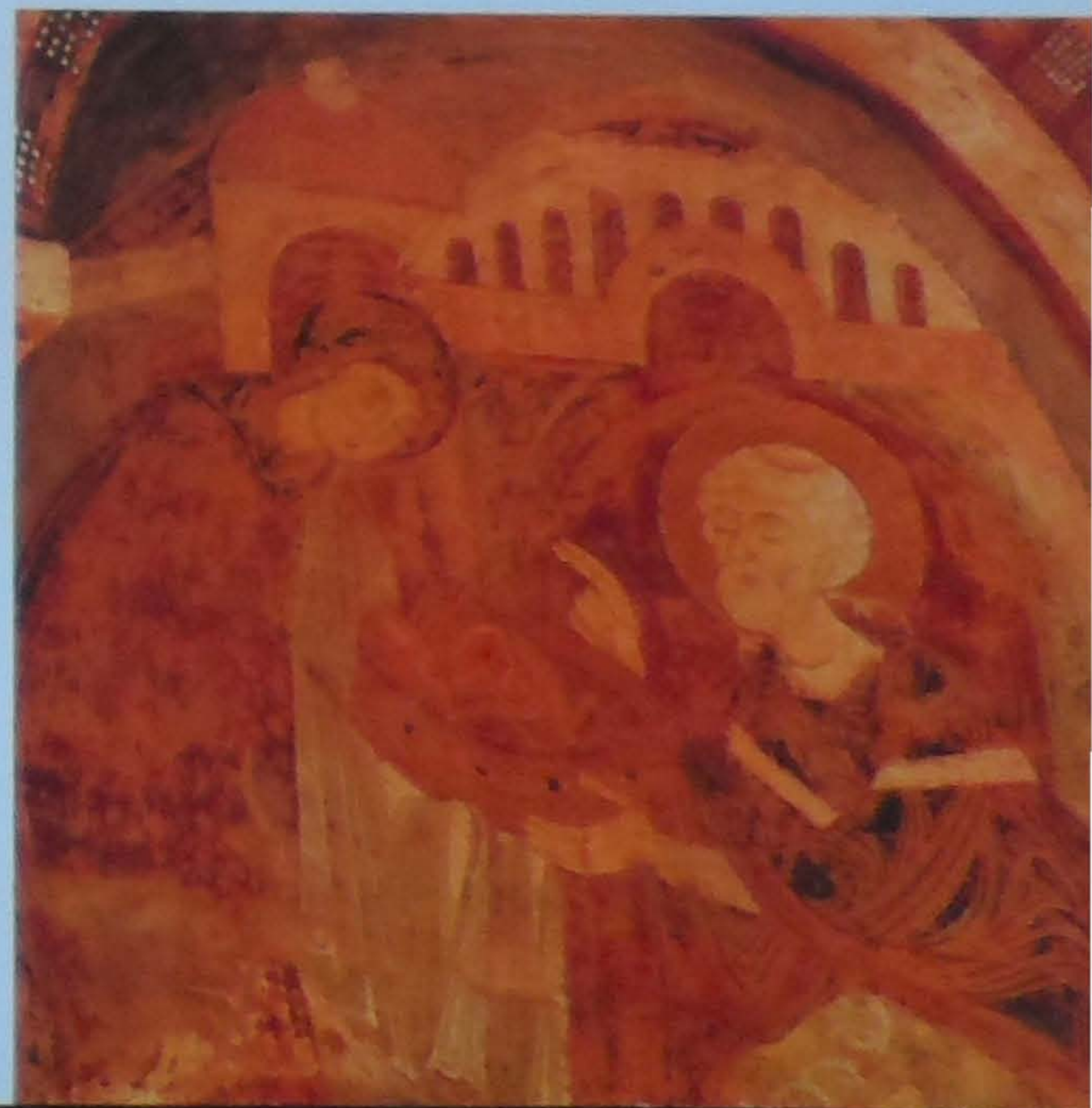
ствии мандорлы, в разделенных на сегменты арках вместо трона и в изображениях евангелистов (причем два из них помещены внутри медальонов). Общими у произведений являются только детали и композиция — строгая фронтальность и осевая симметрия фигуры Бога-Отца, а также тени, которые подчеркивают мускулы рук и детали лица. На этих-то деталях и задерживается внимание зрителя: кажется, будто Таульский Мастер сделал византийскую модель еще более византийской, будто он еще больше стилизовал уже стилизованное. Контуры лица, обозначенные в итальянских образцах довольно мягко, здесь обретают резкую отчетливость. Лицо Бога из Сант-Анджело-ин-Формис в Тауле превращается в маску. Сходные замечания можно сделать и по поводу трактовки складок одежды и жестов: то, что в Италии передано в более мягкой и живой манере, в Тауле делается более суровым и жестким. Возможно, такая тенденция объясняется появлением мосарабского стиля — сплава арабских стилистических элементов с христианскими западными представлениями об очертаниях и формах. Однако этого недостаточно, чтобы характеризовать романскую живопись Северной Испании просто как «мосарабскую». Невзирая на все описанные выше различия, в ней все-таки отчетливо присутствовал византийский фактор, повлиявший на становление местного стиля.

Маэста из Берзе-ла-Виль (с. 411) значительно отличается от

Фреска на Тиха Ефремова
 Санта Мариа. Христос во славе.
 Ок. 1120 г. Барселона. Музей
 Каталонского искусства

С 411:
 Барсе-ла-Виль, приоратская церковь.
 Христос во славе (вверху), фигура
 с папуки свода (внизу слева),
 мученичество св. Власия (деталь,
 внизу справа). Ок. 1120 г.





двух уже рассмотренных образцов. В отличие от суровых и жестких форм, которые мы находим в Тауле, для фрески в Берзе-ла-Виль характерны мягкие, текучие линии и великолепное владение цветом.

Помимо другой иконографической разбивки, весьма вероятно, что художник, работавший в бургундской, «дочерней» по отношению к Клонн церкви, оглядывался на византийские образцы, хотя истолковал их на собственный лад. По-видимому, он изучал византийский стиль, особенно обращая внимание на присущие ему тонкости — на деликатную передачу объема и разнообразие композиционных решений. Это особенно чувствуется в том, как художник изобразил одежду, тяжелые складки которой струятся вдоль различных частей тел, складываясь в узор из удлиненных и изысканных линий, образуя мягкие уплощения вокруг бедер, коленей и локтей. Такая трактовка одежды заметна не только в фигуре Христа, но и в фигурах апостолов по сторонам. Можно заключить, что фрески на боковых стенах алтарной части были выполнены тем же художником, хотя фигуры эти выглядят более скованными и неуклюжими



(например, в сцене мученичества св. Лаврентия). Однако они обнаруживают ту же характерную трактовку складок одежды.

Подчеркивание очертаний тела с помощью драпировок не было новшеством: этот прием уже использовался в Маэсте в Сант-Анджело-ин-Формис. Как упоминалось, византийский живописец, работавший в монастыре Монте-Кассино, отчасти обращался за вдохновением к стилю и содержанию римских росписей, а может быть, и каролингских манускриптов. Поэтому можно предположить, что и художник из Берзе-ла-Виль пользовался теми же или сходными источниками. В пользу такого наблюдения говорит еще одно сравнение: здесь явно прослеживается связь с нижней церковью Сан Клементе в Риме. В том, что касается трактовки одежды (слева), римские фрески, созданные около 1100 года, обнаруживают поразительное сходство с живописью в бургундской церкви. Особенно это относится к тем фигурам из Сан Клементе, которые изображены в слегка согнутом положении, — из группы с реликварием. Эту трактовку одежды приписывали, среди прочего, влиянию каролингских миниатюр, которые, в свой черед, были навеяны византийскими художественными формами. Дальнейшее подтверждение можно найти, например, в листах Евангелия из Сен Медарда, выполненных около 800 года придворной школой Ахена (с. 402).

Около 1200 года в Германии началась новая стадия заимствования византийских или, точнее сказать, собственно классических элементов формы. И воплощалось это заимствование совершенно по-новому. В целом для романской живописи этого периода характерен строгий формализм, почерпнутый из византийского монументального стиля. Принято считать, что образцами для подражания послужили прежде всего мозаики в Палермо или в Чефалу на Сицилии. Действительно, в качестве примеров для сравнения можно обратиться ко многим изображениям Христа во славе, например из верхней церкви в Шварц-Райндорфе под Бонном (ок. 1180, с. 413, слева): если сравнить ее росписи с Маэстой из Палатинской капеллы в Палермо (ок. 1150, с. 413, справа), то выявляются важные черты сходства в позах и жестах фигур, в драпировках, форме трона. Даже такая второстепенная деталь, как слегка приподнятая по бокам трона подушка, присутствует на обоих изображениях. Но какое отношение романская церковь в городке на Рейне имела к далекой капелле в Палермо на острове Сицилия? Объяснение может быть следующее: Палатинская капелла была построена в середине XII века нормандскими правителями, вероятно, в период правления Роджера II. К этому времени и относятся декоративные мозаики. Примерно в ту же эпоху канцлер Конрада III Гогенштауфена, Арнольд Видский, заказал строительство дворцовой церкви в Шварц-Райндорфе. Церковь была расписана лишь несколько лет спустя, вероятно, не ранее 1180 года. А во второй половине XII века уже существовали тесные связи между династией Гогенштауфенов и норманнами, которые все еще удерживались при дворе Палермо. В 1186 году Генрих VI женился на Констанции, дочери норманнского короля Роджера II, и унаследовал Норманское королевство. Благодаря дому Гогенштауфенов Германия внезапно оказалась открытой для наплыва византийского стиля, образцы которого украшали всю Южную Италию и Сицилию. Вскоре культурное наследие Византии уже завоевало гер-

Шварцрайндорф, церковь св. Марии и св. Климента, апсида северной церкви. Христос во славе. Ок. 1180 г.



Падерборн, Палатинская капелла, апсида. Христос во славе. Ок. 1150 г.



манские страны к северу от Альп. Шварц-Райндорф являет собой лишь один из образцов нового художественного стиля, обретшего большую популярность.

Имперские притязания династии Гогенштауфенов окрепли еще больше с воцарением Фридриха II, в чьих политических амбициях немалая роль отводилась и искусству. Фридрих II мечтал править всей Европой, словно римский император, из Капитолия в Риме и положить начало второму «августовскому миру» («*rax augustana*»). Поэтому он постарался заполнить области и города своей родины к северу от Альп произведениями искусства в классическом римском стиле. Начиная приблизительно с 1200 года так называемый «штауфенский классицизм» оставил отпечаток и на живописи. К сожалению, шварцрайндорфские фрески дошли до нас в весьма неполном и поврежденном виде. Тем не менее они служат впечатляющей иллюстрацией перемен в эстетическом восприятии эпохи.

Как уже отмечалось в связи с фигурой Христа во славе, произошли заметные перемены в трактовке драпировок и внешних очертаний фигур и различных частей тела. Везде появились мягкие волнистые линии; эта тенденция заявила о себе еще громче в фигурах нижней церкви, написанных, как предполагается, несколько раньше (ок. 1160). Так называемая «картина ревности» (прозванная так в

память об Иезекиэле, упоминавшем некое изображение, пробудившее ревность Бога) в западной часовне несет явные следы сходства с фигурой св. Матфея на колонне с ангелом в Страсбургском соборе. Кстати, скульптуры, украшающие колонну с ангелом, часто упоминают как совершенные образцы монументального стиля «штауфенского классицизма». Но еще поразительнее сходство между фигурой в льняных одеяниях из западной часовни и римской статуей императора Августа. Безусловно, это следует толковать как политический аспект эстетической окраски шварцрайндорфского искусства.

Этими сопоставлениями мы завершаем обзор фигуративного стиля «штауфенского классицизма». Теперь византийские элементы большей частью уступили место классическому римскому стилю или, по крайней мере, претерпели из-за него изменения. Акцент на драпировках, особенно на их объеме и текучих длинных линиях, восходит скорее к позднеримской монументальной скульптуре, чем к аскетичным фигурам византийских мозаик. Фигуративный стиль «штауфенского классицизма» ясно сказывается на фресках в Шварцрайндорфе.

Во Франции ко второй половине XII века уже появился готический стиль с новым и изысканным языком художественных форм. В сравнении с ним «штауфенский» стиль Германии выглядел довольно тяжеловесно и консервативно. Едва ли имелись какие-либо



Алтарь из монастыря Санкт-Вальпургис в Зосте. Ок. 1170 г. Дуб, 99×195 см. Мюнстер, Вестфальский земельный музей



Заалтарный образ для Визенкирхе в Зосте. Святая Троица, св. Мария, св. Иоанн. Ок. 1250 г. Берлин, Берлинские художественные музеи

стилистические возможности и отправные точки, с помощью которых можно было бы перейти от столь компактного и монументального стиля в изящный и манерный мир готических форм.

Зигзагообразный стиль

И все же в Германии тоже происходили стилистические изменения, пусть и позднее и совсем иначе, чем в других европейских странах. Санкт-Вальпургис в Зосте была изначальным местом расположения алтаря (фронтального алтаря), расписанного около 1170 года и, кстати, являющегося единственным сохранившимся образцом романского алтаря в Германии (вверху). В объемной трактовке одежды обращают на себя внимание конусообразные складки красных плащей на Вальпургис, Марии, Иоанне, Августине и Христе. Все они завершаются необычайно остроугольными изломанными линиями. Это любопытно контрастирует с другими — волнообраз-

ными и мягко скругленными — формами в трактовке одежды и тел фигур. Даже на такой ранней стадии это свидетельствует о начале распада ранних штауфенских форм.

Конечно, от этого примера можно было бы отмахнуться, увидев в нем единичный случай, пришедшийся на конец XII века. Однако спустя восемьдесят лет другой вестфальский мастер написал заалтарный образ (ок. 1250), вероятно, предназначавшийся для Визенкирхе в Зосте. На этом ретабло, или заалтарном образе (внизу), изломанные формы, по сути, служат главным композиционным обрамлением для фигур Святой Троицы, Иоанна и Марии. Одежды выглядят так, как будто они внезапно заиндевели после сильного порыва ветра. Тела со всех сторон неуютно окружают угловатые, будто колючие складки. Эти формы предстают тем более причудливыми, что вписаны они в рамки гладко закругленных арок. Результатом такого сочетания является чрезвычайная на-

пряженность художественного изображения и драматической выразительности.

Два вестфальских примера иллюстрируют ту исключительную разновидность романской живописи, которая известна под названием германского «зигзагообразного» или — «зубчатого», стиля. Учитывая столь нетипичное воплощение замысла, вопрос о том, можно ли вообще считать зигзагообразный стиль частью романского, представляется спорным. Так или иначе, он знаменует переход к готической эпохе в том смысле, что с ним начались перемены в фигуративном стиле штауфенского периода, весьма близкие к маньеризму.

Сохранились и другие произведения, позволяющие ознакомиться с этим странным и недолговечным стилем. В их числе — двустороннее панно, вероятно, предназначавшееся в Вормсе для Иоганнескирхе или для собора. Сейчас они хранятся в Гессенском земельном музее в Дармштадте. Возможно, эти панно, расписанные около 1220 года, служили частью створчатого алтарного образа. Сразу бросаются в глаза изломанные зигзагообразные линии, особенно у краев складок в одеждах св. Петра. Тем не менее композиция фигур в целом выглядит более сдержанной, чем на заалтарном образе из Зоста. Быть может, это указывает и на то, что панно были созданы раньше.

Другим примечательным образцом этого стиля являются фрески свода в Санкт-Мария-Лискирхен в Кельне (справа). Между 1972 и 1977 годами проводились реставрационные работы, и с фресок были удалены позднейшие наслоения. Росписи, созданные около 1250 года, некоторые исследователи относят к готическому стилю, хотя они содержат явные черты зигзагообразного стиля в трактовке одежд, где ниспадающие складки неожиданно прерываются острыми углами и заканчиваются нервно изломанными зазубринами.

Где мог зародиться зигзагообразный стиль? Было ли это эксцентричное изобретение одного мастера, которому потом принялись подражать художники в других областях, или же существовала школа? Однозначных ответов на эти вопросы дать нельзя, поскольку мы располагаем очень скудными свидетельствами. Вариант такого стиля появляется в западной галерее Гуркского собора в Каринтии. Вдобавок он соединяется здесь с любопытным иконографическим воплощением. На росписи изображен трон царя Соломона рядом с сюжетами Преображения и Рождества Христова. На своде можно увидеть Земной Рай. Фрески были созданы, вероятно, около 1260 года, и сейчас находятся не в самой лучшей сохранности. Не ясно, участвовал ли в работе один или несколько художников. Но между фигурами в сцене Рая и изображения на стенах имеются явные различия. В связи с нашим вопросом о географическом распространении зигзагообразного стиля особенный интерес вызывает фигура Марии на тимпане над порталом апсиды. Для ее одежд и одежд второстепенных фигур по обеим сторонам от трона характерны те же легко узнаваемые черты — зазубрины и изломы, — которые мы наблюдали в Зосте и Вормсе. Прерываясь резкими ломаными краями, большинство складок или завершается горизонтальной чертой, или топорщится звездообразными формами (формальный вариант вестфальского зигзагообразного стиля). Подобная художественная переключка между Зостом и Каринтией может дать некоторое представление о географическом распространении стиля. Это наводит на мысль, что параллельно с готическим могло начаться развитие самостоятельного стилистического движения.



Совершенно очевидно, что зигзагообразный стиль был навеян византийскими образами, влияние которых проявилось во время подъема культуры при династии Гогенштауфенов. Следовательно, не одни только античные формы, заимствованные с появлением уже упоминавшегося «штауфенского классицизма», оказались приведены в столкновение с Византией.

Трансформация монументальной фигуры штауфенского стиля в «фигурную драпировку», движения которой рассматриваются отдельно от изображенного человека и зажили собственной эстетической жизнью, позволяет сделать вывод, что данная ступень представляет собой заключительную стадию романской и начало готической живописи в Германии.

Однако стимулом для развития зигзагообразного стиля послужило не только знакомство с византийским искусством, состоявшееся благодаря европейской политике династии Гогенштауфенов. Вдохновение приходило и с запада, но уже не имело отношения к политике Гогенштауфенов. Мы уже упоминали о том, что оттоновская живопись Нижней Саксонии обнаруживала связи с развитием английского искусства. В течение X–XII веков главенствующими в Англии являлись только школы Кентерберия, Уинчестера и Бери-Сент-Эдмунда. Капелла Священного Писания в Уинчестерском соборе была расписана ближе к концу XII века. Заметной чертой как композиции Снятия с креста, так и Положения во гроб является часто используемый прием прерывания текучих драпировок скоплениями горизонтальных складок. Получившиеся в результате остроконечные углы чем-то напоминают те формы, о которых уже говорилось выше в связи с зостским антепедием. В ту пору существовали тесные связи между монументальными росписями Уинчестера и находившимися там же скрипториями. Образцом же мог послужить Миссал Роберта Жюмьезского (начало XI в.) со сходной трактовкой одежды. В таком случае вариации зигзагообразного стиля можно возвести еще к художественному кругу каролингской эпохи — например, к придворной школе в Реймсе. В фигурах Евангелия Эбо и Утрехтской Псалтири мы безошибочно находим характерные черты этих школ в нервной трактовке драпировок (с. 422, слева).

Связи между каролингскими скрипториями, английской книжной миниатюрой и настенной живописью и германскими панно и монументальной живописью в ретроспективе представляются довольно сложными. Они весьма типичны и для стилистического взаимодействия внутри романской живописи Европы. В течение IX века влияние ирландско-саксонской и англосаксонской книжной продукции на художников континента постепенно сходило на нет, и все больший вес обретали каролингские придворные школы. И лишь в конце X века Англия вновь открыла двери для культурных достижений континента. И в эту же эпоху оттоновские книжные иллюстраторы черпали вдохновение в художественных традициях каролингских мастеров, как уже говорилось ранее.

Любопытно, что можно установить связь между английской живописью XI века и заключительными стадиями романской живописи в Германии. В контексте английского и «скрытого каролингского», а также византийского и штауфенского влияния, германский зигзагообразный стиль можно рассматривать как стилистический вариант романского стиля, но никак не «стилистическую интерлюдию».

Групповые композиции

Главными объектами изображения романской живописи являются Христос во славе и Богородица на престоле (Маэста). Стилистический замысел и композиция просты и оставляют мало места каким-либо вариациям ввиду раз навсегда определенных богословских значений. Оба эти типа обсуждаются подробнее в главе, посвященной иконографии (с. 428). Что же касается изображений групп людей, то здесь картина иная. Возможности для художественного замысла и композиционных решений значительно шире, да и вариантов появляется больше, чем в случае с одной-единственной фигурой.

Можно выделить два основных типа: это «добавочный» и «объединительный» принцип. Если действует добавочный принцип, то фигуры размещаются одна возле другой, так что наложения практически не происходит. Зато при объединительном принципе фигуры располагаются и друг возле друга, и одна за другой. В результате получившиеся наложения бросаются в глаза, что, по идее, должно создавать определенное ощущение пространственной глубины. Но нередко подобные групповые композиции выглядят плоским нагромождением тел, не вызывая ни малейших оптических иллюзий пространства. Романская живопись еще не научилась создавать пространство вокруг фигур, как позднее это умел делать Джотто, превращавший плоское место, где размещалась человеческая фигура, в активное пространство.

Главной приметой как античного, так и византийского искусства являются групповые композиции, выстроенные по принципу изокефалии — то есть расположения всех голов на одном уровне. Фрески в Сант-Анджело-ин-Формис, созданные около 1080 года, представляют собой некую стилистическую и иконографическую точку пересечения византийской традиции с христианским учением о форме, которое было сформулировано лишь незадолго до того. Различные принципы формального замысла и скопления мотивов, нашедшие выражение в Сант-Анджело-ин-Формис, могут, по меньшей мере, внести важный вклад в определение романской монументальной живописи. Групповые композиции Страшного суда на западной стене церкви (с. 417, вверху) выполнены вполне в русле византийской традиции и отсылают нас прежде всего к художественным идеалам классической античности. Духовенство и праведники изображены друг подле друга, одинакового роста, с руками, поднятыми в молитве. За ними, на втором плане, видны уже только головы. У праведников и святых, стоящих в дальних рядах, различимы лишь волосы. Добавочный принцип означал, что большое количество людей нужно было уместить в единую живописную плоскость, призванную обозначать объемное пространство. Учитывая апокалиптический сюжет, можно утверждать, что это было сделано намеренно. Упорядоченность и статичное равновесие картины тоже находятся в соответствии с тем смыслом, которого требует предмет изображения. Антиподы праведников — проклятые грешники — оказались включены в динамичную, выстроенную вдоль восходящей диагонали композицию. Грешники, которых кроваво-красные черты безжалостно заталкивают в пасть Ада, изображены в чрезвычайно разнообразных подвижных позах. Согнутые и падающие тела насканивают друг на друга, сбиваются в кучи или разлетаются врозь. Суeta в Аду передана чрезвычайно мастерски. Это служит доказательством того, что объединительный принцип тоже находится в зависимости от предметного содержания. Поэтому в добавочном принципе не следует видеть консервативную, а в объедини-





тельном принципе — прогрессивную разновидность романской групповой композиции, хотя последний принцип, естественно, позволяет добиться гораздо большего трехмерного эффекта.

Статичное равновесие и динамизм, плоскостная композиция и стремление достичь пространственной иллюзии: эти пары противоположностей определяют разные стадии в развитии романской живописи и в то же время метко описывают особенности, присущие и добавочному, и объединительному принципам групповой композиции.

Разнообразие форм этих двух групп столь велико и столь широко распространилось в веках, что проследить за ходом их развития сейчас практически невозможно. Однако следует помнить, что объединительный принцип с заложенной в нем тягой к исследованию пространственной глубины в живописи сделался расхожим стандартным типом построманской эпохи. Впечатляющее свидетельство в пользу этого

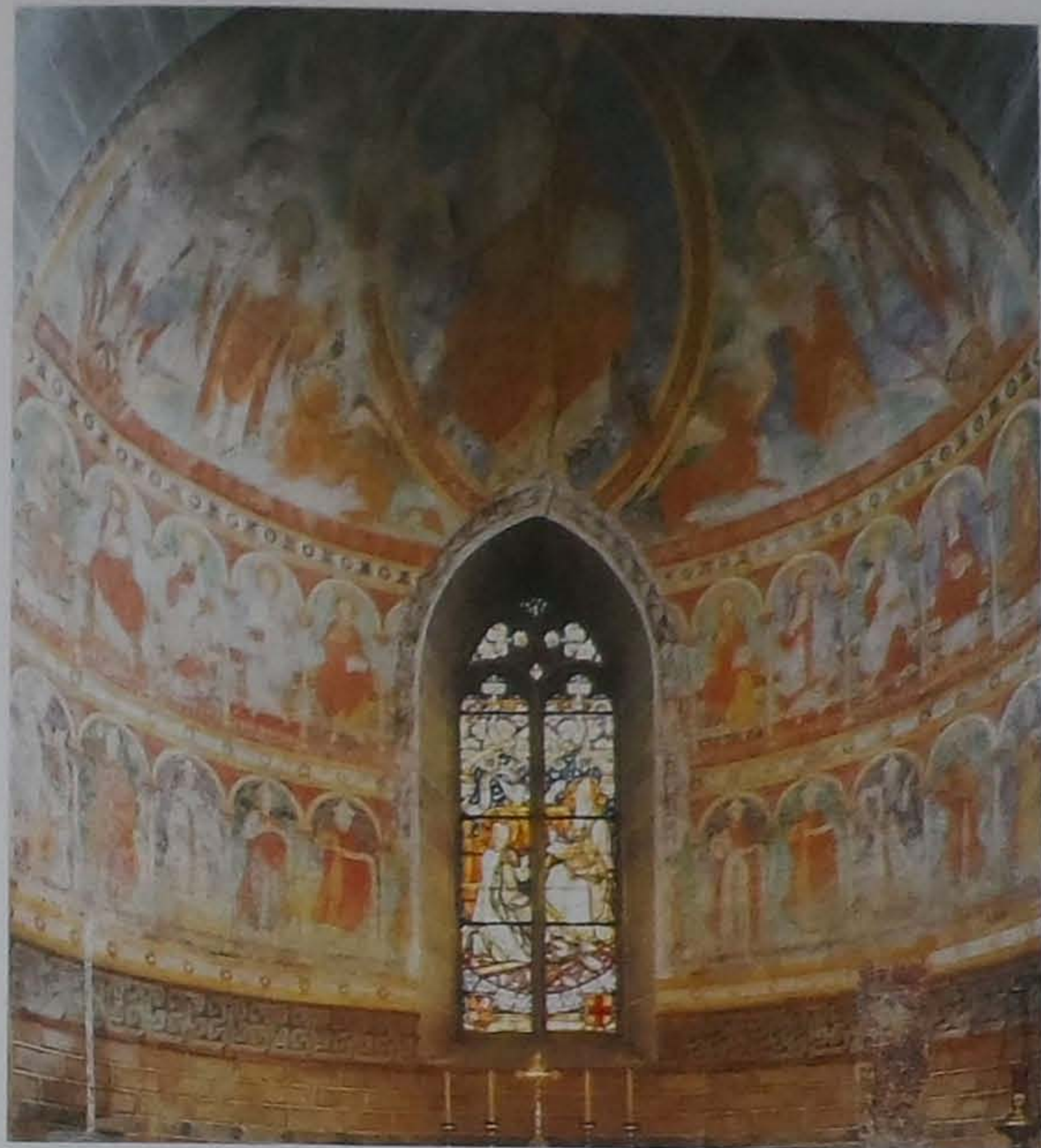
можно увидеть в групповых композициях Шварцрайндорфа: Божью кару, изображенную на пазухе свода северной капеллы в нижней церкви, можно было бы даже принять за групповую композицию периода раннего Возрождения (слева). Фигуры изображены в драматическом движении и не просто «перекрывают» друг друга: их неустойчивое расположение создает иллюзию глубины, так что кажется, будто вся пазуха свода каким-то непостижимым образом превращается в иллюзорный сферический треугольник. Искусность композиции усиливается тем, что сцена разделяется на несколько малых подгрупп, каждая из которых занята своим действием. Так, истязатели изображены в неустойчивых позах, один за другим, словно веерообразно; их правые руки, держащие мечи и копья, поражают ударами тела осужденных. Напротив них показана аналогичная, но несколько меньшая группа, тогда как под истязателями расположилось хаотичное скопление лежащих или падающих тел беззащитных умирающих людей, которых продолжают настигать смертельные удары.

В контексте развития романской живописи в каждом из двух принципов композиции следует выделить два уровня. С одной стороны, и добавочный, и объединительный принципы ограничены в своем применении выбранным сюжетом изображения. С другой стороны, представляется вполне очевидным, что последний тип все-таки является элементом прогресса по сравнению со строгой и схематичной византийской художественной системой. Без сомнения, даже в каролингскую эпоху художники всегда стремились найти способ создать иллюзию пространственной глубины на плоской живописной поверхности. Прекрасный пример такого желания можно увидеть в капелле св. Стефана в церкви Сен Жермен в Осере (с. 408). Объединительный принцип также иллюстрируют групповые композиции легенды о Клименте, изображенные в нижней церкви Сан Клементе в Риме, прославившейся благодаря использованию в ней византийских выразительных форм (с. 398). Прежде всего это относится к группе, непосредственно примыкающей справа к святому перед алтарем. Единство группы разрывают согбенные фигуры. Она создает большее ощущение пространственной глубины, чем архитектурные элементы, изображенные за группой и напоминающие скорее настенную декорацию.

Теперь обратимся к уникальной композиции с Марией на престоле, изображенной на сводчатом потолке апсиды Хоэнкирхе в Зосте (середина XIII в.). Эта роспись своим формальным замыслом больше обязана штауфенскому стилю и явно построена по добавочному принципу. Трон Марии окружают св. Иоанн Креститель и св. Иоанн Евангелист среди «второстепенных ангелов», а фигуры еще шестнадцати ангелов образуют арку (с. 432). Разделение ангельского собрания на группы по двое или по трое предопределено расположением сегментов свода. Похожую композицию мы находим в западном алтаре бывшей коллегиальной церкви Ламбаха (незадолго до 1089). Вместо ангелов здесь волхвы, которые, стоя на коленях, поклоняются Матери Божьей на троне, изображенной на своде средней ниши.

Возможно, группу из Зоста не следует рассматривать как однородную, так как сферическая форма свода делает фигуры выстроенных в ряд ангелов похожими на декоративный узор. Как бы мы ни смотрели на эту потолочную роспись — как на групповую композицию или же как на «фигуративный орнамент», — ясно одно: в романской живописи групповая композиция определяется прежде всего предмет-

Нидерцелле (Райхенау), церковь
Санкт Петер унд Санкт Пауль, апсида.
Христос во славе. Ок. 1120 г.



Кельн, церковь Санкт Гереон,
крещальня. Св. Гереон (слева)
и св. Мартин (справа). Ок. 1240/50 гг.

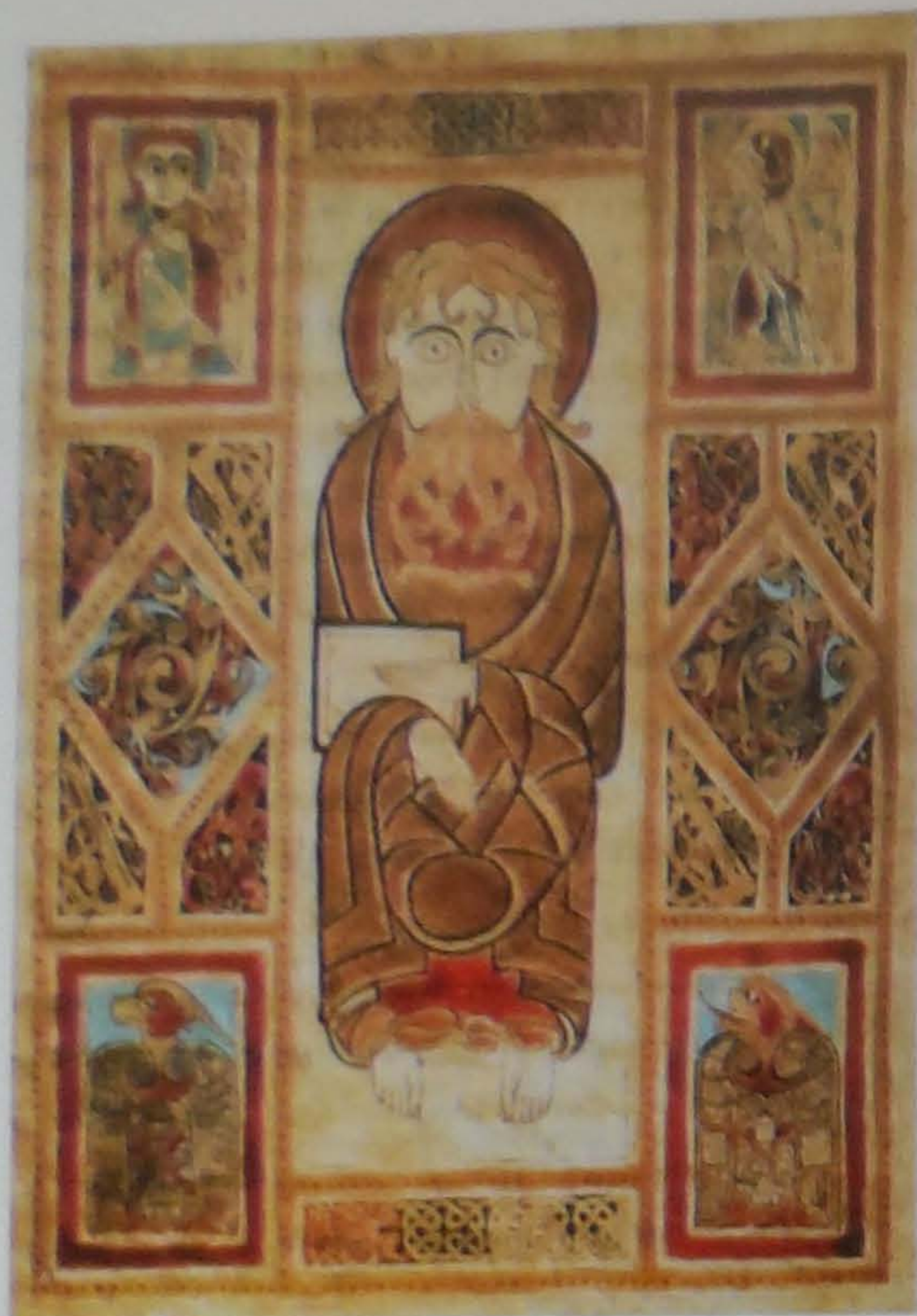


ным содержанием. Иными словами, формальная структура всегда служит передаче иконографической структуры. Поэтому ангелы, окружающие трон Марии в столь новой живописной манере, представляют необычный вариант сюжета с Богородицей на престоле.

Другая композиция, отличающаяся еще большей иконографической изобретательностью, была создана Мастером из Берзе-ла-Виль (с. 411, вверху). Рука Господа простирается вправо из мандорлы, чтобы вручить св. Петру свиток с законами. Св. Петр показан в сопровождении пятерых других апостолов и, подобно им, стоит со смиренно склоненной головой. Апостолы толпятся, выстроившись в согласии с типично византийским добавочным принципом, в сферической пазухе свода, которая тянется между изгибом мандорлы и внешним краем апсиды. В художественном отношении это весьма продуманная композиция, так как пространство, заключенное внутри мандорлы, доминирует над апсидой и отгораживает сферы апостолов — по крайней мере, для глаза зрителя: двигаясь к алтарю вдоль центральной оси нефа, человек видит только Христа во славе — воплощение божественного космоса. Фигуры апостолов, почти устраненные — по крайней мере, с точки зрения перспективы, — сферической архитектурой апсиды, благодаря оптическому искажению превращаются в неправильную линию цветных пятен. Однако, войдя под круглый свод апсиды и встав сбоку, апостолов можно разглядеть в их истинных пропорциях, тогда как мандорла при таком

угле обзора как будто сжимается: космос Господа вездесущ, даже если он невидим из нашего человеческого мира.

Сочетания изображений Христа во славе с групповыми композициями принимают разные формы. Образцы в Берзе-ла-Виль и в Зосте, безусловно, стоят особняком. Типична и широко распространена византийская система, с которой мы знакомы по церкви Санкт-Анжело-ин-Формис (с. 409). В видоизмененном облике она появляется в росписях апсиды в Чефалу (1148), в верхней церкви Шварц-Райндорфа (ок. 1180; с. 413), в церкви Санкт Гереон в Кельне, в райхенауской церкви Санкт Петер унд Санкт Пауль в Нидерцелле (ок. 1120; вверху слева). Однако маловероятно, чтобы все вышеперечисленные образцы представляли собой подлинные групповые композиции. Хотя фигуры и выстроены в согласии с добавочным принципом, они в то же время изображены в строгой изоляции. Это ощущение обособленности только усиливается благодаря архитектуре окон, а иногда — как в случае Райхенау — и нарисованным аркадам. Возможно, эту проблему можно решить, если учитывать точку обзора, доступную зрителям, то есть верующим. Стоя внутри круга алтарной апсиды, в силу архитектурного замысла прихожанин оказывался в окружении апостолов, ангелов или других библейских фигур. Тогда, прибегая к помощи нарисованных арок, как в Нидерцелле, или разделительных окон, как в церкви Санкт Гереон в Кельне, эти фигуры можно воспринимать как группу.



Итак, в применении к романской живописи термин «групповая композиция» становится довольно гибким, поскольку до сих пор для средневековой монументальной живописи не выработано никакой четкой типологии. Термин этот полезен просто как поясняющая модель, позволяющая провести разграничения между различными стилистическими течениями.

Книжная иллюстрация Спиральный орнамент и плетенка. Ирландско-саксонское влияние

Влияние ирландско-саксонской и англосаксонской книжной иллюстрации на континенте было необычайно сильным еще до каролингского периода. Путешествуя по странам и к северу, и к югу от Альп, ирландские монахи возили с собой ученые сочинения, которые распространялись по вновь основанным монастырям. Там эту

премудрость изучали, по-своему переосмысливая традиционные понятия. Так были заложены культурные основания развития новых придворных школ, расцвет которых наступил в конце VIII века и продолжался весь IX век.

С художественной точки зрения особую важность имели три аспекта стиля: во-первых, спиралевидный и единообразный орнаментальный узор, стелившийся по поверхности листа и покрывавший ее наподобие ковра (отсюда термин «ковровая страница»); во-вторых, украшенная замысловатым орнаментом начальная буква, или инициал; и в-третьих, обрамление фигуры с помощью чрезвычайно искусно нарисованных и расположенных архитектурных деталей.

Ранние признаки важнейших черт, характеризующих ирландскую книжную миниатюру, можно увидеть на орнаментальной странице Евангелия из Дарроу (VII в.; с. 401, слева) и на ил-фолио

со св. Марком из более поздней ирландской рукописи (с. 420, слева). Во втором образце плотные спиральные узоры из «Ионы» (Евангелие из Дарроу) как будто «развязались», чтобы заново воплотиться в фигуре евангелиста. По углам страницы размещены эмблемы четырех евангелистов, едва различимые среди плотной вязи орнамента вроде сплетающихся виноградных лоз, который покрывает боковые поля. Другой лист из манускрипта тоже наглядно демонстрирует превращение орнаментального обрамления в архитектурный живописный элемент. Сцена Взятия Христа под стражу в Келлском Евангелии (800; справа) расположена под орнаментальной аркой, «выстроенной» из абстрактных декоративных мотивов, принявших архитектурную форму.

В живописных композициях каролингских миниатюр подобные декоративно-архитектурные элементы использовались как иконе. Создавая обрамление для фигуры благословляющего Христа в Евангелистории Годескалька, выполненном ахенской дворцовой школой Карла Великого (781–783; с. 420, справа), художник обращается к ирландским мотивам плетения, как в Келлском Евангелии. Предпринимается попытка использовать архитектурные элементы в качестве средства орнаментации, напоминающей стиль ии-фолио со св. Марком и ии-фолио со «Взятием Христа под стражу». Стена за спиной Христа во славе символизирует частицу Небесного Иерусалима, а ее художественное значение балансирует между изображением архитектуры и условно-декоративным поясом.

В течение IX века в миниатюрах каролингских скрипториев наметились четкие границы между архитектурным узором и декоративной плетенью. Художники начали избегать превосходной четкой манеры рисунка, свойственной ирландской архитектурной декоративности. Вместо этого особое внимание стали уделять начальным буквам, превращая их в изысканные самостоятельные орнаменты. Спустя долгое время после окончания каролингского периода подобные произведения из Ирландии оставались непревзойденными образцами художественной изобретательности. Они высоко ценились в любом из монастырей на континенте, и такое отношение к ним сохранилось по сей день. В одном ирландском кодексе, относящемся к VIII веку, имеется инициальная буква «С» («хи»), отсылающая к начальным словам фразы из Евангелия от Матфея (1:18): «Christi autem generatio sic erat» («Рождество Иисуса Христа было так»). В орнаменте инициалов плетенья сочетается со спиралевидным узором и стилизованными звериными мотивами. Благодаря взаимодействию этих живописных элементов инициал превращается в узорную рамку для слов евангелиста. Кстати, начальная буква «С» принимает каждый раз новую форму, встречаясь вновь и вновь в ряде других ирландско-саксонских рукописей, а также в миниатюрах, вышедших из каролингских и даже оттоновских скрипториев. Данный инициал толкуется как своего рода «личная подпись» Христа. Гармоничное сочетание звериных мотивов, плетенья, спиралевидных узоров, искусственных петель и узлов вскоре сделалось частью расхожего репертуара книжных иллюстраторов по всей Европе. Вырастая из осевого симметричного основания, плетенья часто разветвляется на отростки, как будто цепко захватывая и оплетая буквы. Даже в оттоновских манускриптах еще заметны следы распространенных экспериментов, сочетавших буквенные



и орнаментальные формы с общим иллюстративным обрамлением страницы. По сути, свидетельства смелых эстетических экспериментов видны практически в каждом кодексе. Это относится не только к художественному замыслу иллюстраций к тексту, но и к самим текстам. Ирландский поэтический жанр, известный под названием «*Hisperica Famina*», пренебрегает смыслом слова ради эффекта, производимого словами. Это связано с воздействием звуков, которое порождает замысловатая словесная игра и пытается захватить читателя или слушателя своим поистине лабиринтоподобным синтаксисом. Такую поэзию даже можно назвать «плетенью из слов» или «спиралью из слов». Точно так же, как поиск смысла в поэзии «*Hisperica Famina*» бессмыслен и бесполезен, спиральные мотивы и плетенья в книжных иллюстрациях тоже следует рассматривать в первую очередь как самостоятельный декоративный узор. Чтобы выяснить, в какой мере здесь подразумевались апотропеические (т.е. отгоняющие злые силы) функции, необходимо обращаться к конкретным примерам изображения демонических животных мотивов.

Ирландскому искусству было суждено развиваться независимо от позднеклассических и византийских влияний. Во всяком случае, это касается богатого разнообразия орнаментальных форм, которые все еще напоминают традиционные кельтские узоры. Однако вывод об их полной свободе от всякой примеси классического культурного наследия привел бы к неверному пониманию программы обучения, которую приняли ирландские и вортумбрийские монастырские школы. Известно, что аббат Джарроу и Вермута был страстным коллекционером. Вероятно, он даже имел доступ к византийским кодексам и мог изучать их содержание и иллюстрации.

Стена:
Евангелие 980. Реймс. Св. Лука.
Евангелист. До 835 г. Овернь.
Городская библиотека. Ms. I, fol. 90v

Страна:
Венское коронационное Евангелие.
Ахен, дворцовая школа. Св. Марк.
Евангелист. Ок. 800 г. Вена.
Шаткаммер, fol. 76b



Как мы знаем, на острове существовали «византийские связи» начиная с VI века, если не раньше, когда папа Григорий Великий послал в Англию бенедиктинского монаха Августина. В 597 году король Этельберт сделал последнего епископом Кентерберийским. (Этого Августина не следует путать с его тезкой — великим богословом и философом, жившим в Африке полтора столетиями ранее.) Сообщали, что итальянский бенедиктинец Августин захватил с собой большое собрание важных рукописей. Этим и могут объясняться явные переключки с художественными формами классической античности, заметные в трактовке одежд и фигур, а также в изображении жестов и движений. Поскольку художественное влияние ирландцев на континенте шло параллельно с их миссионерской деятельностью, можно предположить, что англо-саксонская книжная иллюстрация послужила первым толчком к пробуждению серьезного интереса к классической античности, которым позднее было отмечено «каролингское возрождение».

Каролингское возрождение

О заимствовании и видоизменении каролингскими художниками классических художественных форм уже говорилось. Первая стадия усвоения искусства классической античности в Средние века служила целям пропаганды со стороны правящих сословий и делу науки и образованности. Политика Карла Великого требовала наглядных средств эстетической выразительности, а также хорошо отлаженной системы научных учреждений, так как целью императора было укрепить и стабилизировать государственный строй — систему управления и армию, — подняв уровень образованности населения в целом. В письме, написанном в 790 году Алкуином Йоркским — «первым ученым» при дворе Карла Великого, — имеются следующие примечательные слова: «Если многие пожелают последовать рвению и прилежанию Короля, то в Ахене, посреди франкской империи, возникнут новые Афины, кои в служении Господу нашему Иисусу Христу превзойдут всякую академическую премудрость. Прежние Афины блистали лишь учениями Платона и Семи свободных искусств; но эти новые Афины, обогащенные присутствием Духа Святого, превзойдут все достоинства мирской премудрости».

Любопытно, что говорится здесь о «новых Афинах», а не о «новом Риме». Вероятно, это связано с политикой Карла Великого в Италии, так как в ту пору он уже стремился получить со стороны Рима, или, точнее говоря, Ватикана, благословение для империи, которая уже начала превращаться во вселенскую христианскую империю. Разумеется, для Карла Великого было чрезвычайно важно избегать любых столкновений с Вечным Городом и с папой римским. И, безусловно, имелась аллюзия на бывшую платоновскую Академию в Афинах с ее широким кругом наук. Однако не один Карл Великий выиграл от благоволения папы, сделавшего его императором. У самого папы появился хороший козырь в церковной политике: церемония коронации позволила ему дать миру императора, «освященного» у Престола св. Петра, и он стал императором всех христиан и всех верующих еще и в землях Восточного Рима. В договоре Экс-ла-Шапелли (то есть Ахена), подписанном в 812 году, вскоре после коронации Карла Великого в Риме и за два года до его смерти, византийский император Михаил I признал Карла императором. За это признание Карлу пришлось заплатить высокую цену — уступить Венецию, Истрию и Далмацию. Поэтому византийские элементы играли важную роль во вселенских замыслах Карла Великого.

В таком контексте «каролингское возрождение» поначалу представляется результатом политического расчета в отношениях между Ахеном, Римом и Константинополем. Имперские притязания Карла Великого на власть должны были вылиться в новую «*rex augustana*». Это была утопическая мечта. С прагматической же точки зрения античные науки и искусства должны были стать средством укрепления социальных структур и приметой верховной власти.

Как же эти политические связи нашли выражение в художественных произведениях? Основными отличительными чертами композиции стали классические приемы создания иллюзий и византийская форма. В так называемом Венском коронационном Евангелии Карла Великого, созданном ахенской дворцовой школой около 800 года, почерпнутые из искусства классической древности фигуры вписаны в пейзажи в духе византийской традиции. Объемная фигура св. Марка в струящихся одеждах (вверху справа) изображена на фоне гористой местности. Наложение форм создает впечатление пространственной глубины, так что предметы, изображенные над дру-

гими предметами, кажутся расположенными за ними. Такой прием, характерный для классической античности, использовался как композиционное средство и в ранневизантийских рукописях. О каком-либо ирландском влиянии не может быть и речи. Напротив, такой способ сочетания человеческой фигуры с пейзажем характерен и для Венской Книги Бытия, выполненной в середине VI века, вероятно, в Константинополе или Антиохии. В самом деле, сходство с другими византийскими кодексами — например, с Codex Rossanensis, восходящим ко второй половине VI века, — настолько ошеломительно, что напрашивается мысль о «византийской руке», то есть о том, что специально для создания рукописей ко двору Карла Великого приглашались художники из Византии.

Евангелие архиепископа Эбо Реймского было выполнено в первой четверти IX века. Миниатюры, украшающие его страницы, продолжают традицию венского манускрипта, хотя они несколько отступают от византийского образца и обретают собственный стиль. Он лучше всего заметен в нервных мерцающих драпировках и живописной, почти тапистской трактовке пейзажа на дальнем плане (с. 422, слева).

Утрехтская Псалтирь тоже вышла из мастерских реймской школы, где художники выработали безошибочно узнаваемый стиль благодаря фигуративной композиции и легким живописным мазкам на пейзажном пространстве.

Первая стадия развития каролингских скрипториев была отмечена важной ролью художественных форм классической древности — точнее, тех художественных форм классической древности, которые сохранились в византийских кодексах. Сложилась эстетическая программа, которая учитывала политическую значимость науки, искусства и образования. Она стала достижением художников школ Ахена, Реймса и Фульды, которые впитали западные и восточные формы искусства из ирландско-саксонской и византийской книжной иллюстрации, одновременно создав собственный стиль.

Живопись в архитектуре и архитектурные объекты в живописи

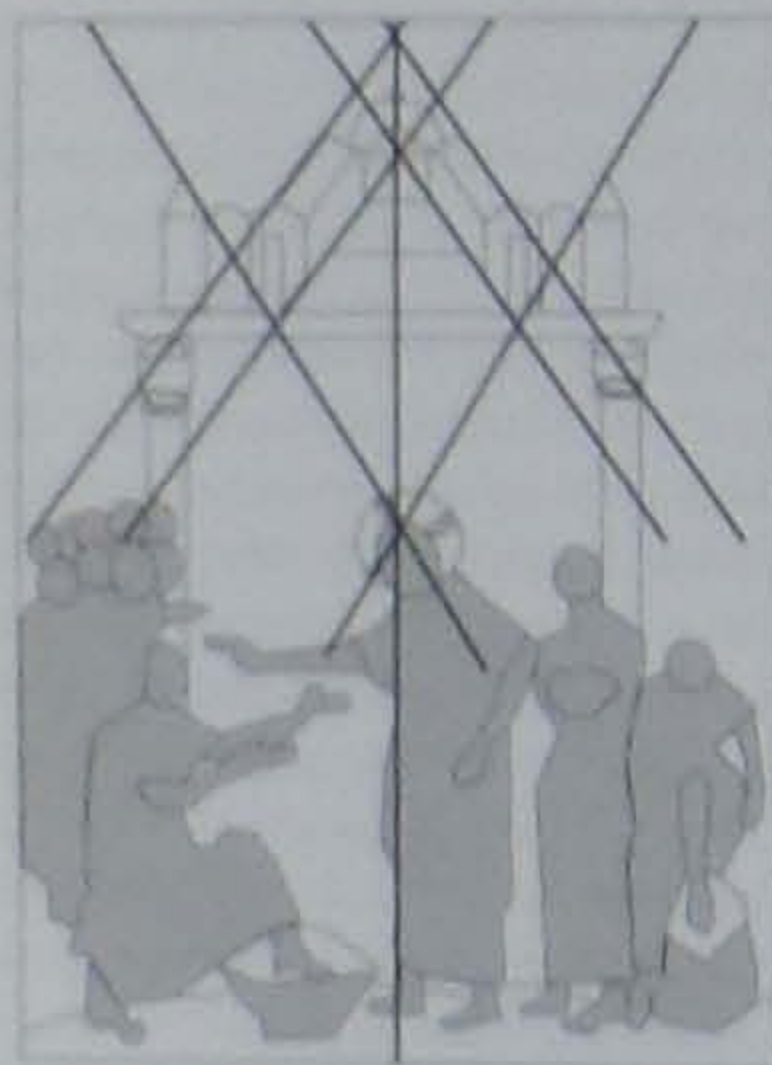
Провести грань между картинной архитектурой и архитектурными изображениями довольно просто, обратившись за примером к листу со св. Иоанном из Сен-Медардского Евангелия. Оно было выполнено ахенской дворцовой школой Карла Великого около 800 года (справа). Зритель замечает два уровня, два рода архитектуры: первый выполняет обрамляющую функцию, а второй — иллюстративную. Первый тип включает архитектурные объекты вроде колонн и арок, составляющие живописное обрамление вокруг фигуры евангелиста. В данном случае определение картинной архитектуры вполне правомерно, так как нарисованные архитектурные элементы выполняют функцию композиционной рамки. С другой стороны, городские стены, изображенные под углом и «врезающиеся» в изображение с почти трехмерным эффектом, а также служащие фоном для трона евангелиста на переднем плане, обозначают вполне реальную архитектуру и одновременно символизируют Небесный Иерусалим. Таким образом, это живописное изображение архитектуры, а взятое в отдельности, оно представляло бы архитектурную картину. Архитектурный фон, на котором показана фигура, — прием, часто использовавшийся в изображениях евангелистов, которые создавались в каролингских скрипториях.



Насколько важную роль играли подобные архитектурные картины, становится ясно из сюжета «Источник жизни», или «Райский источник». На другой странице Сен-Медардского Евангелия изображены высокие колонны и купола над фонтаном на фоне внушительной экседры (с. 425, слева). Архитектурная композиция фонтана явно заимствована из таблицы канонов (с. 427), которые обычно предшествовали любой рукописи. Часто прямая перекличка между источником жизни и таблицей канонов намеренно подчеркивается иконографическим замыслом — например, в тимпане таблицы канонов упоминавшегося Евангелия, где рядом с евангелистами Марком и Матфеем изображен маленький источник жизни. На принадлежность источника к «небесным объектам» указывают райские атрибуты вокруг него — экзотические растения и животные. Иконографическое окружение на вышеупомянутом листе с изображением райского фонтана весьма сходное. Архитектура экседры, которая возвышается над дворцом на заднем плане, вероятно, выступает атрибутом Небесного Иеруса-



Изображение городских построек
часто использовалось как прием
обрамления и композиционного
построения живописного действия:
центральная ось делит пополам
город и расщепляет голову Христа.



дима. Четыре колонны, выделенные цветом, в данном контексте символизируют четырех евангелистов, имена которых, кстати, тоже включаются в таблицу канонов. Кроме того, четыре колонны представляют и четыре райские реки, и четыре конца света. С помощью изображения и слов Евангелие показывает путь к Божественному космосу.

Сочетание архитектуры и фигуры, а также разграничение между картинной архитектурой и архитектурными картинками имели огромное значение для художников оттоновского периода. Разумеется, это проливает некоторый свет и на их особенную любовь к каролингским миниатюрам. В конце X века в Фульдском монастыре был выполнен «Codex Wittekundeus». Иллюстрация с изображением евангелиста Матфея (с. 425, справа) можно рассценивать как вариацию изображения евангелиста из ахейского Евангелия Ады (с. 407), сделанного почти на двести лет раньше. Колонны и арки, обрамляющие картину, а также наделенное скрытым смыслом сооружение (Небесный Иерусалим), высиющееся за тронем, настолько близки к каролингскому образцу, что можно с долей уверенности предположить, что фульдский миниатюрист опирался в композиции и замысле своей работы на более ранние кодексы.

Эта догадка тем более оправдана, что раньше в Фульде существовала каролингская рукописная школа. Поэтому у оттоновских иллюстраторов и писцов, по всей видимости, не было недостатка в образцах для подражания.

Разумеется, не следует оценивать развитие оттоновской книжной иллюстрации как подражательное. Художники не только копировали и вариировали каролингские модели, но и открывали новые и индивидуальные пути. Знаменитыми образцами такого развития могут послужить манускрипты, изготовлявшиеся в Трире и в дочернем монастыре в Эхтернахе. В числе наиболее роскошных и совершенных с художественной точки зрения кодексов оттоновского периода — Евангелие Оттона III, созданное около 1000 года. Как уже говорилось ранее, между искусствоведами ведутся споры: считать ли местом его создания Трир или Райхенау. На листе с изображением «Омовения ног Петра» сочетание фигур с архитектурой настолько поразительно, что он заслуживает пристального рассмотрения (слева). В первую очередь привлекает внимание то, что гранью между картинной архитектурой и архитектурной картинкой здесь практически пренебрегли. Нет архитектурных элементов, которые обрамляли бы сцену. Зеленые колонны с архитравом (который разворачивается в целый «город-дворец») образуют границы золотого поля, на фоне которого и изображены Христос, руки Петра и второстепенная фигура водоноса. Возможно, художник намеревался нарисовать «картину в картине», чтобы ясно показать принадлежность Христа божественной сфере. В таком контексте колонны можно толковать как элементы живописной архитектуры. Подчиняясь законам обратной перспективы, часть с фрагментами зданий, возвышающаяся над золотым полем, превращается в «город-дворец» — еще один намек на Небесный Иерусалим. На схеме показано, что, если продолжить линии внешних секций, то они, образуя параллели, пересекутся в центре картины, пройдя через голову Христа. Примененная здесь система перспективы как бы устанавливает связь между земными деяниями Христа и обетованием Небесного Иерусалима.

На других страницах кодекса колонны, арки и архитравы служат архитектурными компонентами и в то же время выполняют обрам-



ляющую и символическую функцию. Границы между архитектурной картиной и картинной архитектурой становятся размытыми, и первые переходят в последние, чтобы обозначить божественную сферу. Различная трактовка картинной архитектуры и архитектурной картины помогает создать напряжение внутри живописной структуры, в остальном тяготеющей к спокойствию и монотонности. Эта черта оставалась главенствующей на протяжении всего развития искусства книжной иллюстрации вплоть до конца романского периода. Изображение города часто используется как средство обрамления и выстраивания картины, одновременно служа и воспроизведением реальной архитектуры. Впрочем, это стало очевидным еще в очень раннем кодексе — Ашбернамском Пятикнижии (с. 405).

Затронутый в настоящей главе спектр проблем искусства, развивавшегося в течение 500 лет, — демонстрирует все разнообразие

способов использования архитектуры в живописном пространстве: иногда главный предмет изображения обрамлен архитектурными элементами — антаблементами, пилястрами или колоннами; иногда полосы стен, зубцы или аркады помогают выделить изображенные объекты. Во многих случаях живописная архитектура служит также важным средством сообщения, выражения или осмысления. Почти всегда это принимает форму Божественных обещаний будущего спасения, — например, в мотиве райского источника или Небесного Иерусалима. Иногда одной колонной, архитравом или части здания достаточно, чтобы символизировать всю Божественную сферу. Безусловно, архитектурные компоненты заимствованы из церковного зодчества, а церковь, будучи Домом Господним на земле, также почиталась как символ Божьего небесного града.



Табель канонов и инициалы текстов Структура кодекса

Понятие «кодекс» (книга) применимо к самым разнообразным иллюстрированным рукописям, которые классифицировались согласно принадлежности к разным типам; кроме Библии, это следующие типы: евангелиарий, то есть книга с полными текстами всех евангелий; евангелистарий, или книга перикоп с фрагментами («перикопами») из Евангелия; миссал, или сакраментарий, литургическая книга с молитвами для мессы; лекционарий, тоже литургическая книга, содержащая отрывки из Библии; и псалтирь — Книга Псалмов.

Взяв в качестве примера евангелиарий, можно выделить следующую структуру кодекса: обычно он начинается с табели канонов, которой предшествует или за которой следует изображение Христа во славе. Назначение табели канонов — в том, чтобы облегчить нахождение тождественных или сходных



Табель канонов
Суассон, Сен-Медардское Евангелие.
Ахен, дворцовая школа. Ок. 800 г.

фрагментов текста в Евангелии (это своего рода конкорданс). За табелью канонов часто следует введение или предварение к Евангелиям. Оно написано, как правило, в стихотворной форме и воздает хвалу соответствующему евангелисту.

Затем следует изображение евангелиста, после чего стоит слово *initium* («начало») или *incipit* («начинается»), относящееся к первым словам рукописи, открывающейся крупной изукрашенной буквой — инициалом. На этой инициальной странице помещается самое начало евангельского текста с сопроводительными иллюстрациями.

Разделение на *titulus* — изображение

евангелиста — и *incipit*, как евангельский инициал, принимает разную форму в каждом манускрипте и даже варьируется внутри евангельских текстов. Структурным выражением этих начальных частей книги не находится объяснений. Например, в Евангелие Хитды из Кельна для евангелистов Марка и Луки был избран описанный выше тип оформления, а для Матфея и Иоанна — другая система. В Евангелии от Матфея *titulus* заменен на *incipit*.

Табель канонов (см. схему)

От Средних веков дошло два типа табелей канонов: с арками и с антифлементом. Последний тип мы находим главным образом в рукописях рейнской каролингской школы (схема 1-го типа: Евангелие Эбо, ок. 800). Арочный тип восходит к VI веку и часто встречается в книжных иллюстрациях оттоновского периода (схема 2-го типа: Евангелие из Санкт-Гереон, Кельн, ок. 1050). Существует и гибридная форма, состоящая из антифлемента с фронтоном, — еще одна характерная черта кельнской школы (схема 3-го типа: Евангелие из Трира, ок. 1000).

Инициал

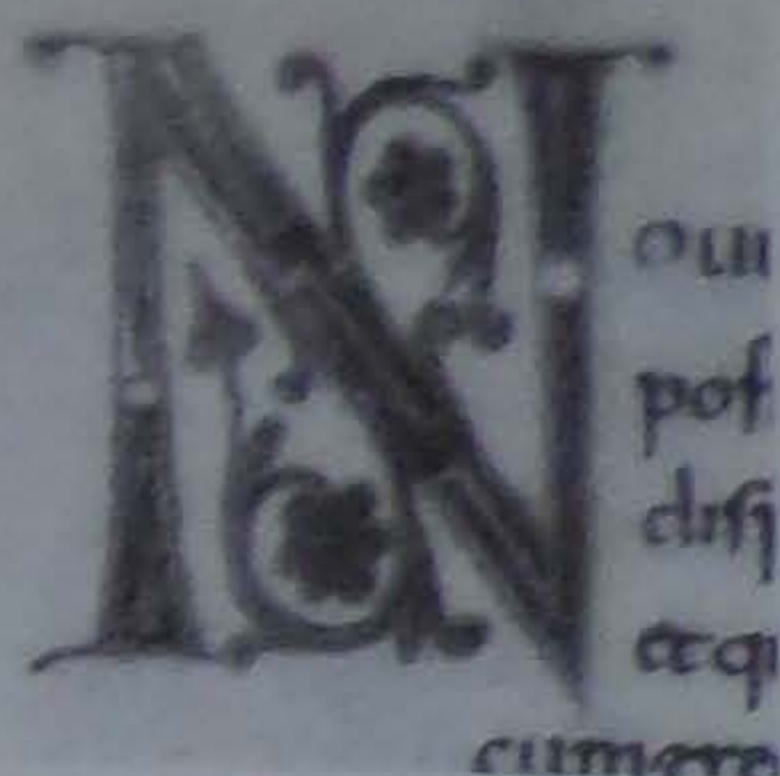
Разграничивают главную часть, или контур, и «заполнение», или содержание, инициала. Контур буквы часто состоит из двух параллельных золотых линий, которые пересекаются и, как правило, принимают форму разнообразных декоративных образований. Они «заполняются» внутренними деталями, обычно в форме орнаментально переплетающихся виноградных лоз. Три примера выбраны для того, чтобы дать некоторое представление о богатом языке образов, использовавшемся при украшении инициалов текста:

1. Евангелие из Трира: инициальная буква «N» (справа сверху).

Инициал «N» украшен переплетенными узлами и внутри основных частей, и на окончаниях. Из центральной перекладины буквы симметрично относительно оси вырастают изогнутые декоративные веточки с листвой.

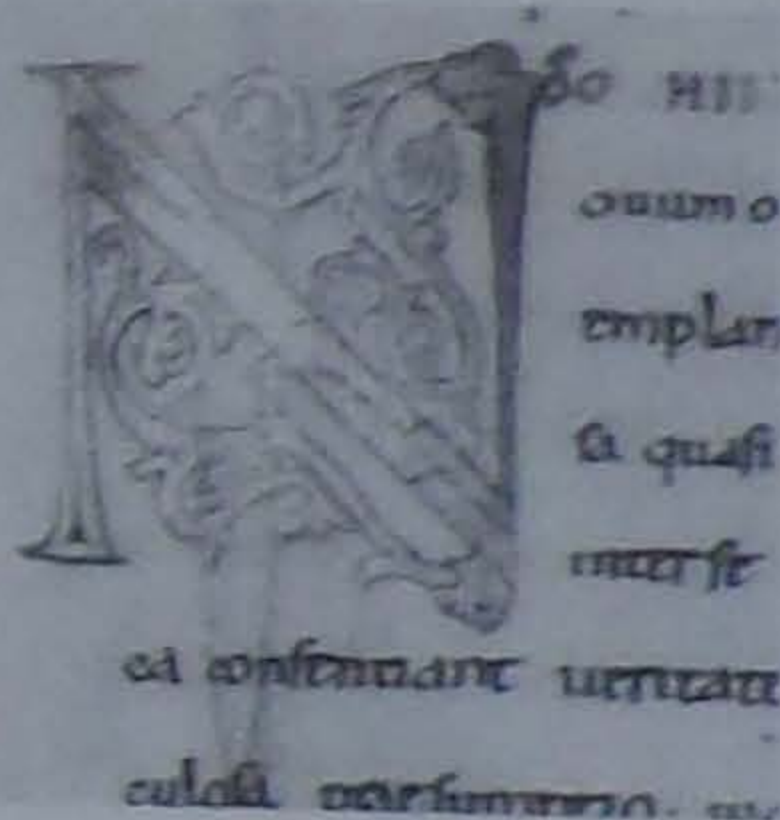
2. Евангелие из Кельна: инициальная буква «N» (справа в центре). Этот инициал выглядит более замкнутым, почти квадратным. Диагональная перекладина буквы «N» образует два треугольника, которые заполнены цепочками переплетенными спиральными чашелистиками.

3. Евангелие работы придворной шко-



лы Карла Ламонта: инициальная буква «N» (справа сверху).

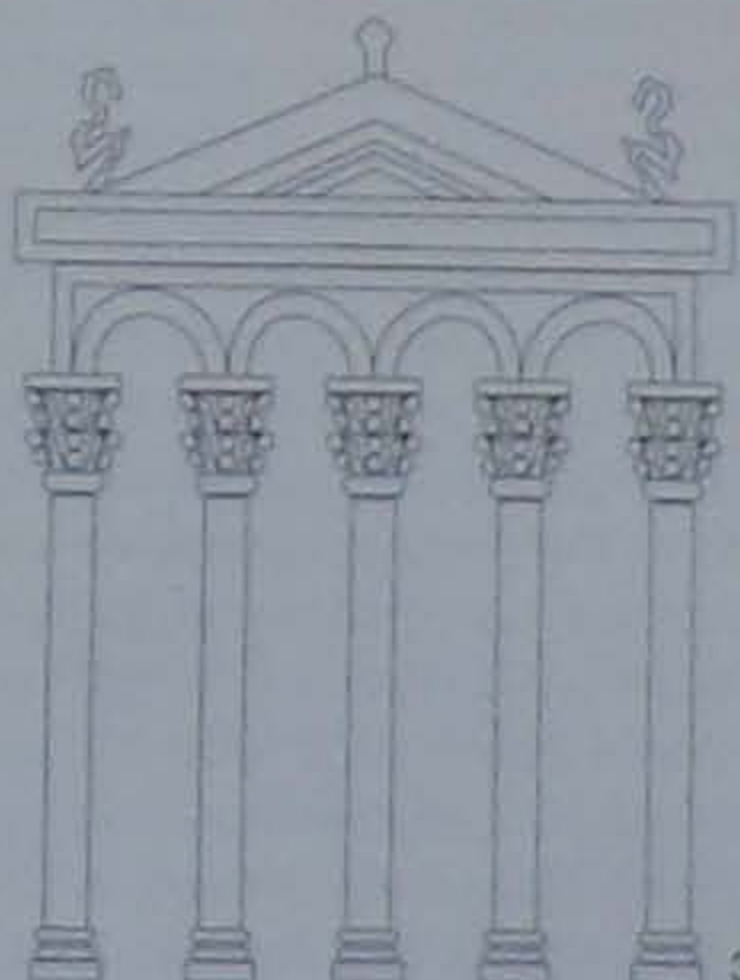
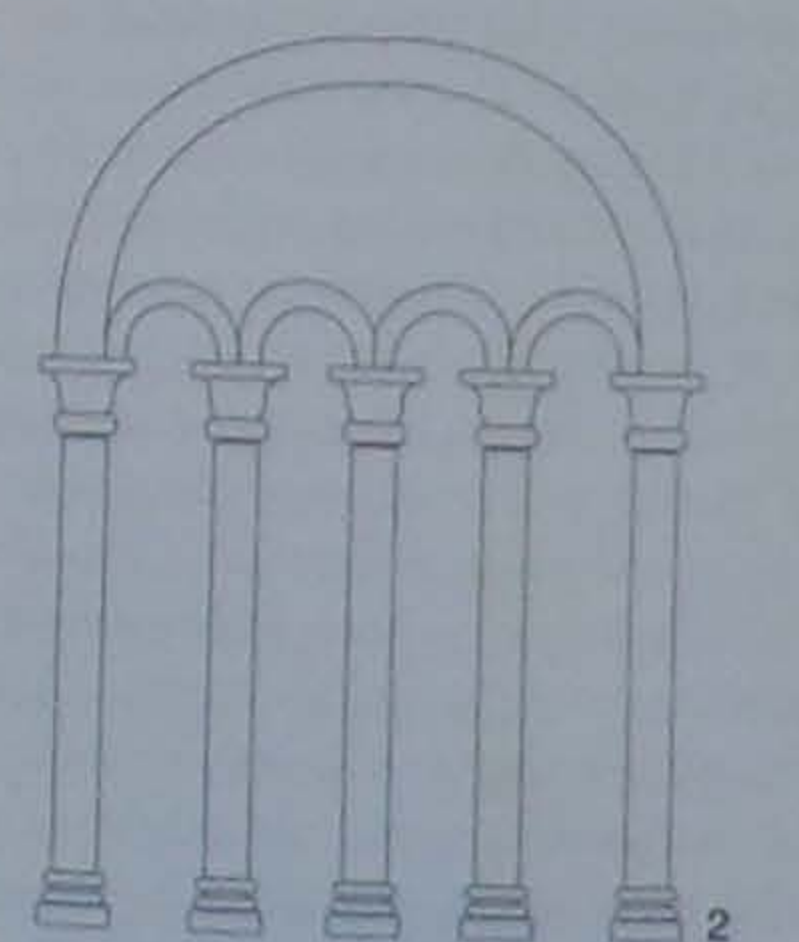
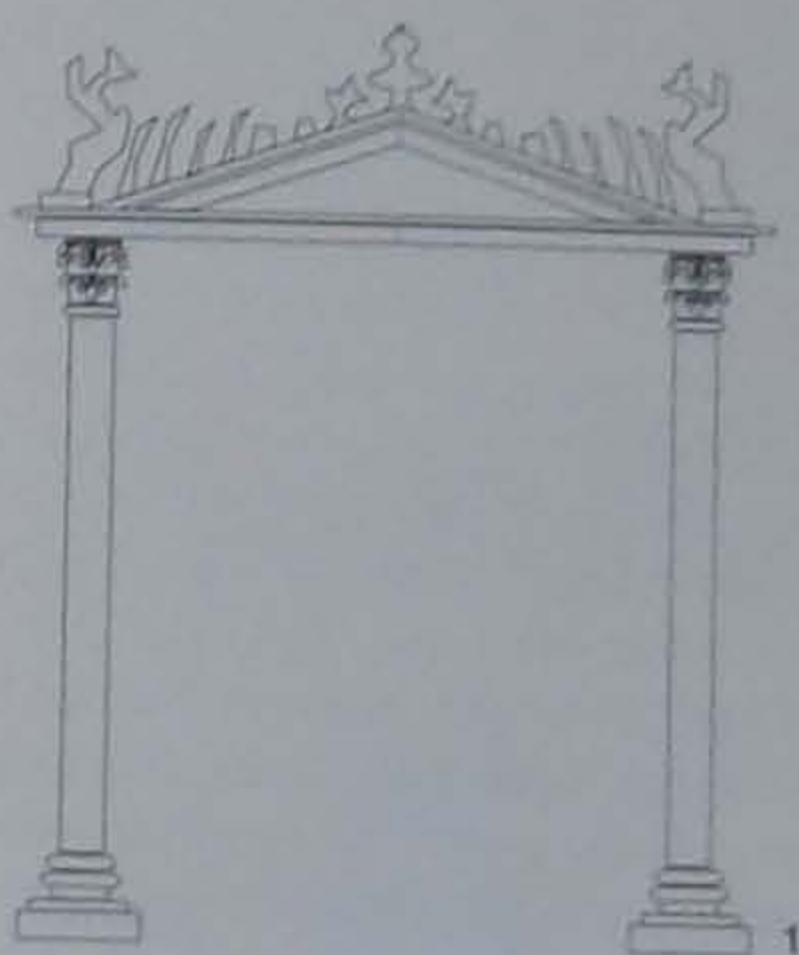
Для этого инициала «N» (начало латинской фразы *Nic est Johannes* — «Се Иоанн») работы каролингской придворной школы все еще характерны пышно отделанные узоры из коринф-



ских утолщений и чашелистиков, имитирующих классическую античность. Инициал начинается евангельский текст и открывает сцену Жития Христа. Передние сцены «перескакивают»



с одного евангелиста на другого, в зависимости от выбранной последовательности повествования.



Иконография

Настенная живопись

Предметное содержание сакральной романской настенной живописи определялось ее местоположением в церковном здании. Стены нефа между аркадами и рядом верхних окон, а также плафон церкви (или внутренняя поверхность коробового свода, или плоский деревянный потолок) часто отводились для изображения повествовательных циклов из Ветхого и Нового Завета. На внутренней стороне западной стены иногда изображался Страшный суд с адекой пастью. Восток же ассоциировался с Воскресением и Искуплением, и потому алтарь размещался в восточной части церкви. На стене апсиды в этой стороне почти всегда изображался Христос во славе, тогда как поверхность цокольной части заполнялась фигурами ангелов или апостолов, а иногда посвящалась определенным святым.

Боковые стены алтарной части, как правило, расписывались сценами легенд о святых, обычно связанных с данной местностью.

Таким образом, предметное содержание романской фресковой живописи довольно точно соответствует религиозной значимости той или иной секции интерьера священного здания, которую она призвана украшать. Следовательно, столь же предопределена и ее иконография. В то же время именно этот факт зачастую приводил к попыткам нарушить общий принцип привнесением большего разнообразия живописных мотивов. Целью этих попыток было ослабить влияние христологии и уравновесить тему учения о спасении исключением каких-то более светских предметов изображения. Кроме того, это было способом примирения жизни, посвященной Богу, с интересом к самой жизни. И наконец, возможно даже, что здесь присутствовало осознанное намерение как бы переступить черту, используя второстепенные части церковных стен для того, чтобы немного позабавиться или пошутить: это нашло выражение в гротескных украшениях и нагромождениях или в облике различных чудовищ и сказочных существ.

Мирские сюжеты, вкрапленные в христологический контекст, являются, пожалуй, самыми замечательными образцами романской живописи. Разумеется, их неоднократно поносили как нечестивые и богохульные картины, поскольку их было невозможно хоть как-то соотнести с общим священным контекстом. В 1124 году суровый Бернар Клервоский был вынужден посетить монастырь Клоуи, чтобы проклинать ставшую знаменитой пылкую речь о пагубе чрезмерно роскошного убранства этой постройки:

«Более того, в монастырских стенах, перед читающею братией — и чему сия богопротивная чудовищность, сия уродливая красота и красивое уродство? К чему здесь эти поганые обезьяны? А дикие львы? А чудовищные кентавры? А охотники, трубящие в роги? Там видите вы множество тел, приделанных к единой голове, и множество голов, приделанных к единому телу. Тут видите четвероногое со змеиным хвостом, а там — рыбу с головой четвероногого. Вот зверь, у которого передняя часть как у лошади, а задняя как у козы; а вот животное с рогами впереди, но с лошадиным крупом. Словом, все здесь заполнено столь пестрым изобилием удивительных существ, что любой скорее захочет разглядывать эти мраморные плиты, чем глядеть в книгу, и целыми днями дивиться в недоумении таким картинам, вместо того, чтобы созерцать закон Божий. Да не допустит сего Господь! Если никто и не

стыдится здесь подобной глупости, то пусть хотя бы подумает о расплате за нее!»

В результате речь Бернара вылилась в своего рода учебник, наставлявший художников в изображении чертей, и привела к созданию bestiaria — пусть даже в его намерения это вовсе не входило.

Суровый по натуре и не очень восприимчивый к искусству, Бернар желал бы изгнать все нехристианские сюжеты из Обители Бога. Более того: он даже призывал лишить церкви всякого убранства, чтобы они сделались безыскусными помещениями без каких-либо «внешних» уловок красоты, в согласии с недавно сформулированным бенедиктинским идеалом простоты. Столь непримиримо враждебное отношение к искусству резко противоречило взглядам св. Августина. Именно он несколькими столетиями ранее сформулировал классическую платоновскую теорию искусства, чтобы приспособить ее к нуждам церкви. Интерьер раннехристианского священного здания позволял отображать в искусстве жизнь и доставлять человечеству радость. Св. Августин считал, что это помогает лучше постичь все великолепие и все величие Божьего творения.

Романской живописи было свойственно врожденное внутреннее напряжение, поскольку она развивалась в окружении, где находилось место и эйфоричному восхищению искусством, и аскетичному отрицанию всякого искусства. На таком фоне процветала романская живопись, порождая самые великолепные и абсурдные плоды, пусть даже они представляли собой всего лишь второстепенные образы, сопровождавшие основные библейские сюжеты.

Несомненно, главным объектом изображения романской живописи являлась Маэста: Христос во славе и Богородица на престоле. Обычно им отводилось место в апсиде — в самой важной и значимой для изображений части христианской церкви. Поэтому удивительно, что в апсиде оратория Теодульфа Орлеанского в Жерминьи-де-Пре — в церкви, имевшей огромное значение для каролингской культуры, — не было Христа во славе. Там был изображен сюжет, который позднее был предан почти полному забвению, — два ангела, парящие над Ковчегом Завета (с. 384). Возникает вопрос: почему для наделенного столь важным символическим смыслом места был выбран столь странный сюжет? Ответ находится очень быстро: как упоминалось в первой главе этого раздела, Теодульф являлся самым влиятельным (после Алкуина Йоркского) из ученых при дворе Карла Великого. Будучи автором *Libri carolini* — этого «культурного манифеста Каролингской империи», Теодульф к концу VIII века всерьез задумался о византийском иконоборчестве. Он предпочел избрать золотую середину между решительным отказом от картин с божественным содержанием и идолопоклонством, то есть чрезмерным почитанием изображений. По мнению епископа, изображение является важным подспорьем в передаче библейских событий и наставлений и потому служит воспитательной цели. Однако в круг позволенных им изображений не вошли ни Христос, ни святые, так как на поклонение им уже падало «подозрение в кумиропоклонстве». Таким образом, до 825 года — когда расписывалась церковь в Жерминьи-де-Пре — было еще запрещено изображать Христа во славе. А в 825 году Парижский синод пересмотрел вопрос о допустимости тех или иных изображений. С тех пор уже не считалось святотатством изображать Христа, Бога или Богородицу. Остатки фигуры



Христа во славе и Богородица на престоле обрели достойное место в самой важной части церкви — в апсиде восточного святилища.

Христос во славе и Богородица на престоле

Для того чтобы классифицировать иконографические созвездия этих двух типов монументальной живописи, легче всего обратиться за примерами к книжной иллюстрации. Если мы сравним фреску в апсиде Сант-Анджело-ин-Формис (с. 409) с миниатюрой из Евангелия, заказанного Генрихом II около 1020 года, то есть на полвека раньше (вверху справа), то между ними немедленно обнаружится очевидное сходство как в предмете изображения, так и в композиции. Однако имеется и одно различие, которое по тем временам являлось совершенно революционным: если в типологическом и формальном иконографическом отношении перед нами изображение Христа во славе, то вместо Христа или Бога-Отца внутри мандорлы на престоле восседает Генрих II. Над его головой изображен голубь Святого Духа, а в трехчетвертных медальонах по бокам и в прямоугольниках на полях показаны Добродетели, значение которых изображено с помощью человеческих жестов.



Под изображением императора помещена сцена смирения правосудия. Смысл этой миниатюры: император «Dei gratia» (милостью Божией), на которого нисходит Святой Дух, вершит суд; он представлен как олицетворение Добродетелей.

Круг — аллюзия на землю, на шар земной, и, следовательно, на мирскую империю, дарованную владыке милостью Бога. Фигура Христа как Властителя мира известна нам по другим композициям. Христос во славе часто изображается внутри круглой мандорлы, которая отождествляется со звездной сферой. Этот мотив восходит к классической древности, когда было принято изображать Зевса или Юпитера как владыку космоса в окружении знаков Зодиака. Перенос смысла здесь очевиден и убедителен: взаимосвязь притязания на власть, заимствованного из античности, с божественным правом позволяет завязать диалог между античными и христианскими мотивами и демонстрирует изрядную самоуверенность средневекового правителя. Этот образ «Владыки мира» появляется во многих вариантах: например, в книге Liber Floridus (Фландрия, ок. 1180) Христос изображен в окружении четырех стихий (вверху слева).



Такой «дерзостный предмет изображения», разумеется, содержал в себе семена ожесточенного конфликта между императором и папой, который разгорелся несколькими десятилетиями позже и достиг кульминации в споре об инвеституре. В этой «светскости» величества не было ничего нового. Будучи преемником римских императоров, император Византии уже претендовал на этот титул, который правители Западного Рима соглашались уступить одному только Богу. Однако уже при Карле Великом обращение «Величество» (лат. *majestas*) вновь стали применять к правителю, оправдываясь возвращением к культуре классической античности. А Генрих II не только усматривал в этом титуле отражение своего высокого положения, но и видел в себе самом земного двойника Христа. Поэтому ему казалось естественным, чтобы ему поклонялись как изображению «Христа во славе» (буквально, «в величестве»).

Конфронтация между светским и сакральным изображениями «величества» была необычайно яростной. Единственным правдоподобным объяснением этому могло быть быстро возрастающее могущество правителей династии Оттонов. Они хотели во что бы то ни стало утвердить веру в то, что имперская корона досталась им непосредственно из рук Бога. Поэтому на миниатюрах они хотели видеть те символы, которые возвеличивали бы их, — например голубя, олицетворявшего Святого Духа, или длань Господа. Все это как бы подводило к мысли об абсолютном могуществе «богоданной империи», причем для Рима такие изображения были почти оскорбительны, так как по ним ясно читалась мысль, что над миром главенствует не папа, а богоизбранный император.

Затаенная вражда между императором и папой продолжалась вплоть до XII века. Иногда она прорывалась наружу, принимая форму яростных столкновений, которые достигли своего пика в «штауфенском столкновении», когда Фридрих II двинул войско против папы. На Лионском совете 1245 года Фридрих был проклят папой, объявлен еретиком и низложен.

На своде крипты кафедрального собора в Осере изображен чрезвычайно редкий, но в высшей степени примечательный вариант сюжета Маэсты. На пересечении перекладин креста изображен Христос верхом на коне, в правой руке держащий скипетр, а левую воздевший в жесте благословения (слева). В четырех секциях, вынесенных на поля, за крестом, видны медальоны с ангелами. Вероятно, эта роспись была выполнена около 1150 года. Если вспомнить слова пророка Малахии: «*Ecce advenit dominator dominus...*» («Се грядет Владыка и Господь...»), — то можно предположить, что перед нами вариация изображения Маэсты, только восходящая к типологии классического правителя. Смысл так называемой композиции «*Adventus Imperatori*» можно было бы объяснить и фразами из Откровения, где тоже говорится о белом коне: «И увидел я отверстое небо, и вот конь белый, и сидящий на нем называется Верный и Достойный, Который праведно судит и воинствует...» А это позволяет провести связь с фрагментом Евангелия из Лорша, где символизм образа правителя объясняется заимствованием мотива величества из его классического контекста.

Если не считать приведенного выше примера, типология сюжета Маэсты не отличается особым разнообразием. Это относится прежде всего к набору мотивов и в меньшей степени — к формальному замыслу. Христос окружен четырьмя евангелистами, ангелами и святыми. Утверждение всеобщей веры, победа над злом и искупление, связанные со вступлением в рай, — всё это различные аспекты благой вести о спасении человечества.

Стандартными атрибутами Маэсты служат четыре евангелиста, нередко изображаемые в виде четырех животных из Апокалипсиса: ангел вместо Матфея, лев вместо Марка, телец вместо Луки и орел вместо Иоанна. В изображении Маэсты крылатые животные и крылатый человек или ангел играют двойную роль: они вдохновляют своих «двойников» на написание Евангелия и одновременно олицетворяют главные черты своего Господа. Человек служит напоминанием о воплощении Христа, а лев — о царствии Господнем. Бык символизирует крепость веры, а орел парит в небесах как символ Вознесения Христова. Евангелистов часто изображают вокруг Престола Господня в только что названном порядке. Обычно



данный сюжет изображается в алтарной апсиде — практически, над самим алтарем, что несет весть о спасении и искуплении прямо из литургического центра Обители Бога.

В западной части тоже можно найти изображения Христа и эмблем евангелистов, обычно в сопровождении ангелов с трубами и св. Марии со св. Иоанном. Среди них и архангел Михаил: ангелы только что протрубили наступление Страшного суда, Мария и Иоанн занимают свои места возле Престола Господня, чтобы молить за души, терпящие муки, но еще не окончательно погибшие для искупления. И в том, и в другом случае Маэста является в контексте божественного обещания спасения. Однако в сцене Страшного суда это может означать осуждение.

Маэста, необычная по исполнению как в иконографическом, так и в формальном отношениях, изображена в церкви Сан Пьетро на горе Монте-Педале близ Чивате. На восточной стене входного портика изо-

бражена динамичная композиция с фигурой Христа. Эта фреска, созданная около 1090 года, считается одним из ценнейших итальянских образцов романской живописи (вверху). Она иллюстрирует главу двенадцатую Апокалипсиса: под мандорлой с фигурой Христа во славе мы видим извивающееся тело дракона огромной величины. С чудовищем бьется небесное воинство, возглавляемое архангелом Михаилом. Жена из Апокалипсиса, которой надлежит раздавить змия, изображена припавшей к земле в нижнем левом углу картины. Кормилица, стоящая возле нее, протягивает дракону новорожденного младенца, который, защищаясь от чудовища, воздел руки. Таким образом дитя дотрагивается до божественной сферы, что над ним, а там ангел передает его через мандорлу Господу. В Откровении Иоанна Богослова сказано следующее: «И родила она младенца мужского пола, которому надлежит пасти все народы жезлом железным; и восхищено было дитя ее к Богу и престолу Его». Это дитя — Христос, а женщина — мать его Мария,



с. 433:

Сен-Шеф, церковь аббатства, монастырская капелла (Шапелль Конвантюэль), плафон. Христос во славе и Небесный Иерусалим, ок. 1080 г.

Зосте, Хоэнкирхе, купол. Богородица на престоле, ок. 1120 г.

которая изображена здесь в испостаси «жены, облеченной в солнце» из Апокалипсиса.

Страшное и вместе с тем очевидное толкование Апокалипсиса: принесение в жертву жизни Христа становится метафорой борьбы со злом, отраженной в зрительных образах сочетанием «жены» из Апокалипсиса с битвой со змеем. Это как будто обобщает весть о спасении и твердое знание о том, что вечная жизнь достигается жертвой Христа. В этой Мазесте представления об искуплении и рае выражаются с помощью сцены сражения и жертвоприношения.

Образ Христа во славе, окруженного небесным воинством, появляется и в другом иконографическом контексте в церкви аббатства Сен Шеф в Дофине, к востоку от Лиона (ок. 1080). В монастырской капелле (Шапелль Конвантюэль) в мандорле изображен Христос, в благословении поднявший руки и восседающий на скамье, покрытой подушками (с. 433). Над венцом на голове Христа вверх ногами размещен Божественный Агнец, который принадлежит уже другой секции свода, а именно — его узкой, сферически скошенной части. Развернувшись, зритель увидит, что теперь Агнец Божий находится на вершине небесного замка, который основанием упирается в нижнюю кромку свода. Дева Мария и ангельское воинство изображены сбоку от Небесного Иерусалима и вокруг мандорлы таким образом, что небесный замок с Агнцем Божиим, Христос во славе и Мария размещены вдоль центральной оси. Если мысленно продолжить эту ось до алтарной апсиды, то она приведет ко второму Агнцу Божьему и к еще одной Мазесте в круглом своде апсиды. Совершенно естественно и ни в коей мере не необычно, что два образа Мазесты связаны друг с другом и вписаны в один иконографический контекст, но в то же время расположены в разных частях церкви.

Несомненно, свод церкви Сен Шеф должен восприниматься как божественный космос. В арке мандорлы видны полосы облаков в форме изогнутого пилозубого фриза, что можно понимать как космическую аллюзию. Продолжая эти иконографические параллели в диалоге с церковным зданием, мы сознаем, что небесный свод по-

коится на земном основании, — иными словами, средствами живописи на стенах создается ощущение иллюзорного присутствия Бога. Здесь мы видим собравшихся евангелистов, пророков и апостолов, беседу двадцати четырех старцев Откровения и четырех Отцов Церкви. Слово Божие подхватывается и переносится божественным воинством, его послание сообщают евангелисты, а толкуют и проповедуют Отцы Церкви. Заметим, что центральная ось проходит через открытую Книгу Жизни, лежащую на коленях у Христа. Иконографический замысел легко читается и адресуется непосредственно прихожанам, которые должны по кругу обойти капеллу и, запрокинув головы, приобщиться к христанскому учению. Понятия «верх» и «низ» на некоторое время перестают существовать. Земные мерки и перспективы теряют смысл. То, что, на первый взгляд, стоит вверх тормашками, на самом деле входит в божественный порядок и обнажает связи, благодаря которым сообщается доктрина о спасении. Архитектура часовни несет единственную функцию — вести живописный рассказ, и потому ее можно определить как «небесную архитектуру». Монастырская капелла Сен Шеф — один из немногих образцов фресковых циклов романского периода, сохранившихся в таком полном виде.

Композиция росписей свода Сен Шеф обнаруживает странное сходство с фресками в куполе Хоэнкирхе в Зосте, которые описывались ранее (вверху). В обоих случаях определенная связь между архитектурой и изображением наделяет зрительным выражением связь между небом и землей. Общую направленность этой иконографической программы иллюстрирует положение Марии и на фреске, и, с другой стороны, в церковном интерьере. В Зосте Марии отведено не центральное положение в куполе, а обычное место в нижнем сегменте круга, так что она изображена прямо над алтарем. Таким образом, она превращается в своего рода посвященный алтарный образ, одновременно принадлежа небесной сфере, и именно благодаря фигуре Марии община узнает о прямой связи между алтарем в этом земном мире и божественным космосом потусторонней жизни.



вольно близко следовал за текстом Апокалипсиса: в правой руке Господь держит «золотую трость» для измерения города. Из двенадцати ворот выглядывают двенадцать лиц и «созерцают его облик». Использование образа сада, причем с отклонениями от текста, довольно непривычно для иконографии Небесного Иерусалима; оно выполнено в манере поздней античности и напоминает импрессионизм. Пейзажные композиции такого рода известны лишь из раннехристианских миниатюр вроде тех, что украшали Венскую Книгу Бытия. Сочетание небесного замка с райским садом означает, что правосудие уже свершилось и что праведники и благословенные спасены. Снова возникает иконографическая ассоциация с фреской, изображающей битву со змием. Для средневековых христиан эта тонкая связь была совершенно очевидна: вход в рай открывался лишь после того, как были принесены земные жертвы и побеждено зло, но открывался он лишь по окончании времен, когда можно было узреть лик Бога.

Впечатляющей иллюстрацией того, насколько важным было связать по смыслу несколько помещений священного здания, служит Шварцрайндорф. Ключевой образ для верхней и нижней церквей помещен в центре нижней церкви, в восточной секции свода средокрестия (с. 437, вверху). Там показаны городские постройки с непропорционально увеличенным порталом. В проеме видна фигура человека, как бы входящего в ворота. Эта сцена имеет отношение к словам пророка Иезекииля, который изображен со свитком в руке в нижней части картины: «И привел меня [Бог] к воротам, к тем воротам, которые обращены лицом к востоку. И вот, слава Бога Израилева шла от востока» (43:1–2). Иезекииля ведут по городу к храму и приводят к алтарю. Средневековые Отцы Церкви толковали этот образ как обещание того, что от Девы Марии родится Христос. С этим отрывком из Книги пророка Иезекииля перекликаются слова Откровения: «И сказал мне [Ангел]: пойдя, я покажу тебе жену, невесту Агнца. И вознес меня в духе на великую и высокую гору, и показал мне великий город, святой Иерусалим, который нисходил с неба от Бога...» (21:9–10). Мария — Невеста Божья и Мать Христа, и Предсказание Марии тесно связано с образом Небесного Иерусалима.

В остальных сегментах свода мы тоже видим городские пейзажи — за единственным исключением: в северном сегменте изображен алтарь Господа. Западный сегмент изображает смысловую пару только что описанных городских ворот, а именно — небесный город, избранный Богом. Эти четыре сцены обрамлены сверху пустым восьмиугольным пространством — отверстием в потолке, которое позволяет зрителю заглянуть в апсиду верхней церкви. Так верующий может сам провести собственную «ось небес или искупления». Стоя перед «вратами Господа», то есть в западной части под небесным городом, он может глядеть на восток — как бы «сквозь врата Иезекииля». Теперь он смотрит на изображение Христа во славе в апсиде верхней церкви. Этот образ обрамлен восьмиугольником вокруг которого изображены дома Небесного Иерусалима (с. 437).

Изображение Небесного Иерусалима и воспроизведение элементов архитектуры, сопутствовавших рождению Христа или его чудесам Христа, были излюбленными темами романской живописи. С одной стороны, они служили средством композиционного выстраивания цикла росписей и повествования, одновременно намекая на небесный град. С другой стороны, Новый Иерусалим в библейском

аспекте связан с возможностью искупления. Возможно, тема города была популярна и оттого, что отражала процесс урбанизации, набиравший темпы в XII веке. Основание новых городов всегда шло рука об руку с ростом населения и подъемом экономики. Естественно, это влияло на соотношение власти между городским населением и местным епископом. В бывших каролингских областях дворянство часто вступало в союз с горожанами, чтобы отобрать власть у епископа. Подобным столкновениям на высшем уровне способствовали и споры, бушевавшие между церковью и империей. Королю такая ситуация была на руку, так как позволяла заполучить союзников в борьбе против духовенства, а также взимать налоги с процветавшего хозяйства империи. Поэтому в изображениях города присутствует некая амбивалентность: согласно Августину, небесный град лучше земного, в особенности если последний занимает антиклерикальную позицию. В то же время королю или императору было по душе, чтобы его изображали в городском окружении внутри священного церковного помещения, — тем более что правитель часто щедро одаривал церковь.

Выполненный около 1220 года в богемском скриптории Codex Gigas содержит две миниатюры в размер полной страницы, которые, среди множества прочих аллюзий, изображают Небесный Иерусалим и дьявола, корчащегося в аду (с. 437, внизу). Хорошо известно, что в Средние века оппозиция неба и ада переносилась на всю космическую систему. Человек был накрепко привязан к этой системе, и ему приходилось испытывать себя, постоянно глядя вверх и вниз. Противоречивое положение человека во вселенной и есть главная тема Codex Gigas с его энциклопедическими дополнениями к Библии. Изображение города с громадными, чудовищными постройками создает впечатление какого-то средневекового Манхэттена. Такой образ — предположительно намекавший на политическое, социальное и религиозное развитие города в XII и XIII веках, — нужно рассматривать как антитезу аду.

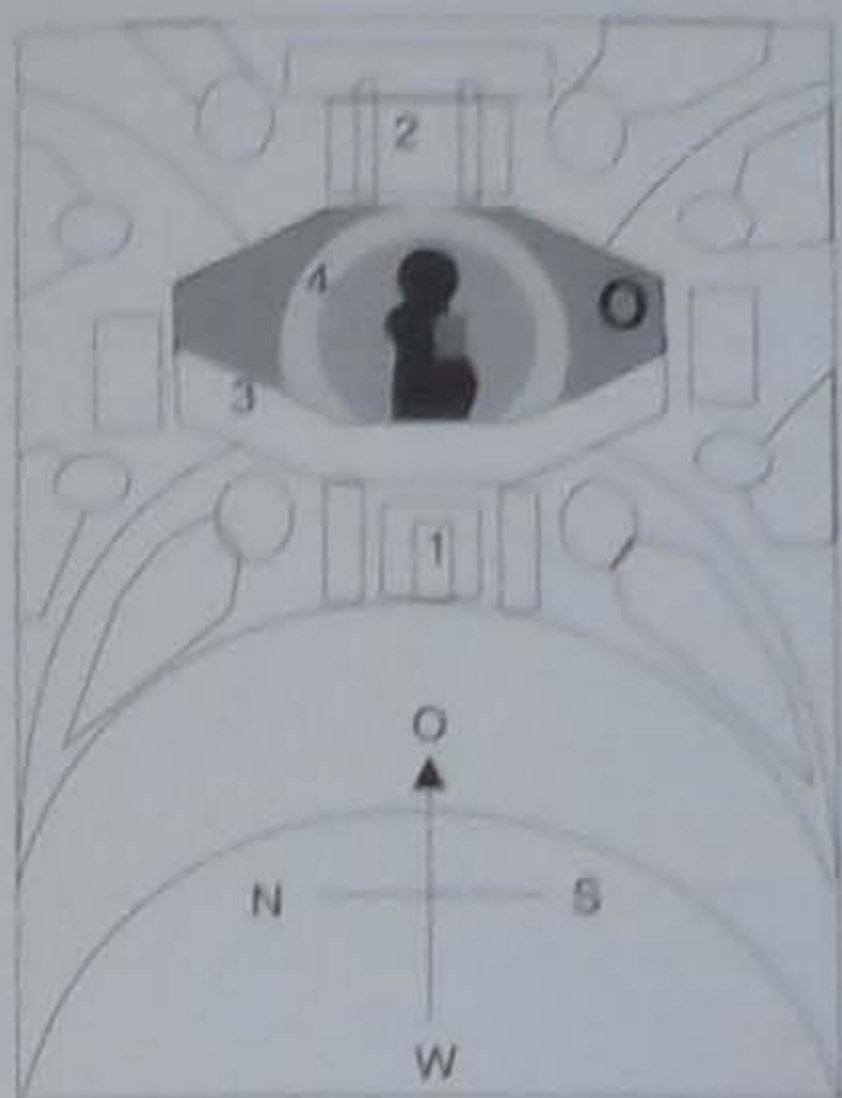
«Мирабилии»: фантастические и звериные мотивы

Замок, в котором идет битва мышей с кошками (с. 438), разумеется, намекает не на Небесный Иерусалим, а на ад. Об этом можно догадаться по расположению сцены на стене южного нефа поблизости от западной стены, где изображен Страшный суд. Фреска в капелле Иоанна в Пюргте, созданная около 1180 года, является частью обширного «романского bestiaria», образы которого рассыпаны по многочисленным церквям и кодексам. И хотя Бернар Клервоский не жалел гневных слов, осуждая появление фантастических изображений в священных местах, — все равно цоколи, расписные настенные ковры, декоративные элементы и обрамления порой просто кишели невероятными существами. Иногда изображались животные реально существующих зоологических видов, однако часто художник опирался на недостоверные источники и рисовал неких чудовищных, причудливых и фантастических тварей.

На фреске в Пюргте коты и мыши нападают друг на друга с луками, стрелами и мечами. У одного из котов на плечах щит, а за пояс заткнут меч. В таком комичном облачении кот крадучись подбирается к мышам. Сюжет получился весьма далекий от христианского учения о спасении души. Должно быть, художник дал полную волю воображению, придумывая сценку.



Шварцрайндорф, церковь св. Марии и св. Климента. Вид из нижней церкви на интерьер верхней. Небесный Иерусалим и Христос во славе. Ок. 1180 г.



- 1 — видение Иезекииля;
- 2 — небесный Иерусалим;
- 3 — восьмиугольное отверстие в потолке нижней церкви;
- 4 — Христос во славе в верхней церкви



Codex Gigas. Богемия. Небесный град и ад. Ок. 1200 г.
Стокгольм, Королевская библиотека. Мв. А 148





Однако изображения морд животных, странных гибридных созданий или крылатых чудищ никогда полностью не исключались из христологической тематики. Играя антитетичную роль олицетворений зла, они составляют часть мира, которому богом уготовано спасение. Это становится особенно очевидным в росписях вокруг апсиды церкви Сан Якопо в Кастеллаце, близ Термено в южном Тироле, созданных около 1220 года. Среди греховных существ — кентавры, гарпии, рыбоподобные существа и чудища с песьими головами, пожирающие змей. Вооруженные луками со стрелами, пращами из змей и примитивными костяными орудиями, они сражаются друг с другом (с. 439, сверху).

Вряд ли такие существа были исключительно порождениями фантазии художника или основывались на небылицах каких-нибудь сомнительных путешественников. Согласно средневековой эстетике, впервые сформулированной Иоанном Скотом Эриугеной, в демонах и чудищах тоже можно видеть выражение красоты. Даже если их уродство говорит о несовершенстве, демонов все-таки можно считать «сравнительно совершенными» существами. Они тоже причастны бытию и, следовательно, они такие же Божьи твари, как все остальные: «Всё, что ни есть, причастно и добру, и злу». Идея красоты относительна, так как, помимо совершенной, существует и несовершенная красота. Это-то и делает монстров столь привлекательными: их эстетическое уродство побуждает верующих искать абсолютной красоты у Бога и святых. Такие мысли изложил упомянутый выше ирландский философ Иоанн Скот в

трактате *De divinis nominibus* (лат. «О божественных именах»). Они обрели популярность в церковной культуре, вскоре воплотившись в живописи.

Вдобавок за так называемыми «мирабилиями» (от латинского *mirabilis* — «чудесный») стояла богатая литературная традиция, восходящая к середине V века, к рассказам Геродота об Индии. Рассказы о чудесных существах, живущих на востоке, исходили не только от языческих авторов. Христианские ученые тоже продолжали эту традицию: среди них был и энциклопедист епископ Исидор Севильский, в чьем сочинении «Этимологии, или Начала» (написанном ок. 600 г.) рассказывалось о сказочных существах. Он вполне мог обращаться к «Естественной истории» Плиния Старшего — книге, написанной в I веке н.э. и хорошо известной в Средневековье. Плиний перечислил в энциклопедическом труде около пятидесяти сказочных зверей и дал их подробные описания. Его трактат был безусловно знаком французскому Гуго из Фуйуа, жившему в середине XII века. В составленном им бестиарии Гуго создал серию картинок с изображениями чудовищных созданий — полулюдей-полузверей. Там попадаются безголовые существа с глазами на плечах и лицами на груди, а также существа с гигантскими клыками, растущими из тел (с. 440). Плиний создал классификацию восточных народов, опираясь на фантастические рассказы путешественников, побывавших в Индии. Он называл существ с глазами на плечах «эпифагами», а тех, у кого лица были на груди, — «блеммиями». Безголовые были названы по-гречески «кинокефалами», а людоеды — соответственно «антропофагами».

Религиозные круги признавали «мирабилии» совершенно реалистичными, несмотря на увещевания Бернара Клервоского. В монастырях по-прежнему высоко ценились «знания древних», то есть обширный запас различных познаний, дошедший от античности. Поэтому в Деяниях Святых всерьез говорится, например, что святые Христофор и Меркурий произошли от народа кинокефалов в горах Индии.

«Мирабилии» имели «метафорические отголоски» сюжетов о жизни и Страстях Христовых. Лучшим подтверждением этой догадки служит «Физиолог» — самый знаменитый и излюбленный бестиарий Средневековья, восходящий к позднеантичным авторам.

Средневековые энциклопедии осваивали «белые пятна» между ученостью и воображением. Это было необходимо для того, чтобы отличить мир правды и научно достоверных сведений от царства чистого вымысла. Одним из первых эмпирических сочинений, которое уже приближается к серьезной зоологии, стала книга о соколах «*De arte venandi cum avibus*» (лат. «Об искусстве соколиной охоты») императора Фридриха II (с. 439). Во вступлении автор — «Фридрих II, римский император, король Иерусалима и Сицилии» — утверждает, что в течение тридцати лет собирал материал для книги, так что теперь может показать «вещи такими, как они есть в действительности». В 1248 году, вскоре после завершения шеститомного труда, книга была уничтожена в одном из сражений. Но вскоре Манфред, сын Фридриха, изготовил точную копию кодекса, которая сейчас хранится в Ватиканской библиотеке в Риме. В манускрипте собраны самые важные факты о соколе, пустельге, ястребе-перепелятнике и прочих птицах, а также рассказывается о разведении и воспитании охотничьих собак. Текст со-

Слева и справа:
Кастеллай, церковь Сан Якопо.
Апсида, цокольная часть.
Сказочные существа. Ок. 1220 г.



Внизу:
De arte venandi cum avibus. Южная
Италия. Книга о соколиной охоте
Фридриха II (издание
Манфреда). Звери и птицы. Рим,
Ватиканская апостольская
библиотека. Vat. Lat. 1071, fol. 42v

проводятся подробными цветными рисунками. После заката штауфенской династии кодекс был предложен Карлу Анжуйскому. Продавец, торговец из Милана, расхваливал манускрипт как «благородную книгу о соколах и гончих, восхитительную красоту и ценность коей невозможно выразить словами».

Книжная иллюстрация Жизнь Христа

Жизнь Христа, сотворенные им чудеса и Страсти, которые он претерпел, составляют главный предмет изображения в иллюстрированных средневековых кодексах. Во-первых, это книги евангелий, или евангелистари, которые содержат полные и частичные перечни всех сочинений евангелистов. Но по каким же именно принципам распределялись сцены из жизни Христа: ведь важно было избегать повторов как живописного, так и повествовательного содержания. Наглядным образцом безупречной компоновки текстов и иллюстраций может послужить кодекс аббатиссы Хитды из Мешед, известный как Кодекс Хитды. Он был изготовлен около 1200 года в оттоновском скриптории в Кёльне (с. 443).

В Кодексе Хитды сюжет Жизни Христа не образует единого цикла, а распределяется между рассказами четырех евангелистов и, самое главное — не зависит от евангельских текстов. Так, Евангелие от Матфея начинается с Древа Иессеева, но немного места отводит Рождеству, опускает Благовещение и Сретение. Тем не менее художник изобразил эти сцены, следуя соответствующим местам из рассказа св. Луки. Из св. Матфея взята только сцена поклонения волхвов. Подобное расположение картинок и текстов из разных Евангелий возможно благодаря четко установленной последовательности Евангелий и сходству повествования о Христе у разных евангелистов. О жизни Христа рассказано во сценах, поровну заимствованных из четырех евангельских историй. Отсюда



Страна и время:
Книга о птицах Гуго на Фулуа.
Северо-западная Франция. Бестиарий,
основанный на Плинии. Два листа
с фантастическими существами.
Ок. 1280 г. Малибу. Музей Дж. Пола
Гетти, Ludwig Ms. XV4, fol. 117r и v

С. 441:
Бестиарий. О китах. Конец XII в.
Оксфорд. Водленинская библиотека,
Ms. Ashmole 1511, fol. 86v



officium habeant. Amphibi enim grece. utrumque dr. i.
 qd in aquis & in terris uiuunt. ut focce. coodrilli ypota
 mu. h. est equi fluctuales. DE DALENA.



Est belua in mari q grece aspido delone dr. latine u
 aspido testudo. Lete i dicta. ob immanitatem cor
 poris. e. enim sic ille qui excepit ionam. cuius altius
 tante magnitudinis fuit ut putaret infernus dicen

следует, что неизбежны пропуски, и что сочетания иллюстраций с текстом не зависят от истории, рассказанной конкретным евангелистом.

Кодекс Хитды отмечен и другой характерной иконографической особенностью: Страсти Христовы появляются здесь лишь как примечание к сцене Распятия, а события, случившиеся после смерти Христа, вовсе не иллюстрированы. Возможно, художник следовал типично оттоновской традиции, которая особенно высоко ценила изображения чудес, сотворенных Христом. По политическим причинам чудеса, разумеется, позволяли развернуть более эффектное зрелище, нежели Страсти Господни. Выбор сцен также наводит на мысль, что художник намеревался целиком проиллюстрировать всю жизнь Христа. Заказчики были заинтересованы прежде всего в том, чтобы в кодексе были как можно полнее изображены положительные сцены из жизни Христа. Такое предположение подтверждает и принцип устройства кодекса, формальный замысел и типология которого следуют главным образом иконографическим и тематическим «штампам», характерным для византийского и каролингского искусства. Ученые обнаружили, что лист, изображающий воскрешение отрока из Найна, вероятно, восходит к сцене с такой же композицией на каролингской дарохранительнице Арнульфа, выполненной придворной школой Карла Лысого (ок. 870). Кстати, та же сцена изображена в весьма сходной манере и в церкви Санкт-Георг в Оберцелле, на острове Райхенау (ок. 1000).



Очевидно, что эта сцена представлена в согласии с единым иконографическим стандартом, что доказывает тесные художественные взаимосвязи между каролингской и византийской книжной миниатюрой. Наличие стандарта служит также напоминанием о заинтересованности церкви в успешном манипулировании общественным мнением.

В ту пору каролингские и оттоновские кодексы считались надежными источниками популярных художественных приемов, узоров и мотивов. Некоторые части иллюстраций, изображавшие, например, элементы пейзажа, явно почерпнуты из восточно-римских миниатюр позднеклассической и раннехристианской эпох. Земля с маленькими бороздами, изображенная в виде гладкой стены, и холмы, поднимающиеся ввысь, словно тесто, типичны для византийского пейзажа. Их можно увидеть в сцене Благовещения из Кодекса Хитды (с. 443, справа). К Марии, стоящей в позе терпеливого смирения, приближается ангел, чья правая нога и крыло выступают за левый край картины. На земляном валу, изображенном над головой ангела, мы видим город, вероятно, служащий аллюзией на земную обитель Избранной. Такая стилизация заимствована из живописного языка византийской эпохи. Сходные пейзажные элементы послужили фоном для сцены «Молитвы Анны» (слева) из греческой псалтири, относящейся приблизительно к 900 году.

Художественные произведения, выходившие из оттоновских скрипториев, адресовались узкому кругу читателей. Приведенные выше примеры показывают, как использовались популярные мотивы и композиционные приемы для того, чтобы в недвусмысленной манере выразить священную суть евангельских образов. Поскольку византийский стиль и художественные формы являлись общепринятым эстетическим стандартом, связи с византийским искусством оказали важнейшее влияние на рост популярности скрипториев той поры и изготовлявшихся ими рукописных кодексов.

Испанские рукописи Апокалипсиса

Рукописи Апокалипсиса, изготовленные в Испании, — это особая страница в истории романской книжной иллюстрации. Существует целый ряд различных и даже противоположных предположений касательно того, почему эта неординарная тематика пережила тогда столь бесподобный расцвет именно на «узкой полоске христианской земли», расположенной между мавританской Испанией и Пиренеями, а также на северо-западе Испании. Возможно, именно удаленность христианской Испании, отрезанной от остальной Европы, и создала нужную культурную почву для развития. Другой же причиной, по которой для живописного воспроизведения оказались избраны именно эти библейские сцены, могла быть постоянно ощущавшаяся угроза христианской вере и необходимость защищать ее.

Впрочем, это всего лишь догадки. Ведь не сохранилось никаких свидетельств о том, притеснялись ли испанские христиане в исповедании своей веры при мусульманском владычестве. А если говорить о религиозной нетерпимости, то скорее заслуживает внимания отношение христиан к арабам. Более того, мавры намного превосходили христиан в области культуры и научных познаний. Также маловероятным представляется, чтобы серьезным источником вдохновения мог послужить вызвавший множество споров феномен «апокалиптического страха» на рубеже тысячелетий.



Изолированность Северной Испании отразилась также в крайней скудости контактов с дворами каролингских правителей, покровительствовавших гуманистической учености, или с оттоновскими скрипториями. Поэтому испанцы сосредоточились на том наборе научных знаний, которые были накоплены в их собственной стране. Это прежде всего «Этимологии» Исидора Севильского, написанные около 600 года. Их дополняли толкования Апокалипсиса, написанные во второй половине VIII века астурийским монахом Беатом Лиебанским.

Этот краткий справочник более известен как Комментарий Беата. В испанских скрипториях он считался важнейшим после Библии источником. В этом толковании Апокалипсиса экзегетические писания Отцов Церкви переплетаются с выдержками из рассуждений Исидора Севильского о мироздании.

Знаменитый манускрипт Апокалипсиса, «Кодекс Бурго-де-Осма» (с. 445, сверху справа), полон ярких цветных иллюстраций. Около 1086 года в Чивате была выполнена роспись (с. 431), предметом которой стала «жена» из Апокалипсиса. Но если сцена в Чивате изображает битву со змием, то в испанской рукописи показано, как ангелы швыряют осужденных в пасть ада. Дракон грозит женщине, а внутри ее чрева явственно виден младенец. Это необычайно точная иллюстрация к еще одному месту из Откровения (12:1–5):

«И явилось на небе великое знамение: жена, облеченная в солнце; под ногами ее луна, а на главе ее венец из двенадцати звезд.

Она имела во чреве и кричала от болей и мук рождения.

И другое знамение явилось на небе: вот, большой красный дракон с семью головами и десятью рогами, и на голове его семь диадим.

Христ его уклад с неба третья часть звезд и поверг их на землю. Дракон сей стал перед женщиной, которой надлежало родить, дабы, когда она родит, поглотить ее младенца.

И родила она младенца мужского пола, которому надлежит пасти все народы железом железным; и восхитено было дитя ее к Богу и престолу Его».

Эта «женщина Апокалипсиса» отождествляется с Марией, а младенец — с Христом. Об этом уже говорилось в связи с Чивате. В Комментарий Беата женщина Апокалипсиса понималась как Церковь (Ecclesia), а мальчик — как «ecclesiae filius» — сын христианской Церкви. Даже такой вариант толкования, Беат хотел подчеркнуть, что передача младенца Богу является метафорическим актом посвящения: «Всякий, кто обращается к Богу со всем пылом своего сердца и посвящением своим, словно воскреснет из мертвых, начнет жизнь совершенно новую, очнувшись от жизни действительной».

Чрезвычайно полезно сопоставить эти строки с одной оттоновской миниатюрой, иллюстрирующей ту же тему. В так называемом Бамбергском Апокалипсисе, выполненном около 1020 года в Трире или на острове Рейхенау, есть лист, тоже изображающий женщину на Апокалипсисе с драконом (с. 443, справа внизу). Художник удержался от воспроизведения каждой подробности, описанной в тексте, как если бы он рассчитывал на грамотного зрителя, который предпочтет сосредоточиться на религиозной идее, а не на ее популяризаторском развитии. И женщина, и дракон представлены стилизованными символами. Непременный архитектурный элемент в правом верхнем углу лишен всякой тематической связи с сюжетом картины. Дракон выглядит скорее неким орнаментом, позволяющим избежать нежелательной пустоты и создать уравновешенную композицию. Комментарий Беата был произведением широко читаемым, и должно быть, и переписчик, и художник были хорошо знакомы с ним. Тем не менее здесь очевидно отсутствие интереса к сколько-нибудь тщательному переносу сложной сцены, описанной в тексте, в иконографическую форму. Испанские художники и ученые, трудившиеся над манускриптом Апокалипсиса, вдохновлялись отнюдь не названным удовольствием от рассказа, но стремились посредством изображения выразить определенную богословскую идею.

Манускрипты, связанные с комментарием к Апокалипсису, часто называют «мисарабскими», указывая на мавританское влияние, достаточно очевидное в данной иллюстрации. Хотя ревностные испанские христиане почти не интересовались культурой мавров, стилистические влияния все же просачивались. Влияние мавританских образцов можно заметить на страницах, полных ярких красок и контрастов, а также в основных цветах — золотисто-желтом, темном и светящемся красном и землисто-темном коричневом. Некоторые детали (например, конские седла), элементы архитектуры или фасоны одежды тоже заимствованы из культурной среды соседей-мавров.

Арабские седла и одеяния — совершенно очевидные детали в иллюстрации из раннего манускрипта, изображающей четырех всадников Апокалипсиса (ок. 980; с. 443, слева). Художник с большим мастерством накладывал сочные полосы цвета, чтобы создать ощущение пространственной глубины между фигурами всадников, расположенными друг за другом и друг над другом. Как это делал позд-

нее его коллег из Бурго-де-Осма, живописец близко придерживался текста Апокалипсиса (6:2—8) и даже следовал указаниям касательно цвета. У четвертого всадника (внизу справа), «которому имя смерть; и ад следовал за ним», «конь бледный», как и сказано в Откровении. Первый же всадник, по словам Иоанна, сидит на белом коне, имеет лук, «и дан ему был венец...». Из левого верхнего угла картины является ангел с кроваво-красным оперением и коронует всадника. Добавление реалистичных деталей придает яркость и драматизм рассказу о четырех всадниках, которые вырвались из-за первых четырех снятых печатей на книге с семью печатями, чтобы разрушить мир. Вполне возможно, что такой цветистый и сочный стиль повествования был действительно вызван к жизни «ученым невежеством» художников и их изолированностью от культурных центров Европы.

Наконец, мавританское влияние можно усмотреть в архитектурных элементах и мотивах фауны и флоры. В некоторых манускриптах Апокалипсиса встречаются мавританские орнаменты, а также стилизованные декоративные птицы и растения. Существует и множество церквей, построенных в типично мавританском стиле, который выдают узкие подковообразные арки.

И художники, и переписчики, работавшие в испанских скрипториях, вероятно, куда больше интересовались арабской культурой, нежели дозволялось их христианской религией. Богатое разнообразие форм и иконографическое качество миниатюр позволяют ставить испанские рукописи выше аналогичных произведений, вышедших из оттоновских скрипториев.

Модели мира

Во французском манускрипте XIII века «Bible moralisée» («Назидательная Библия») на первой странице изображен Бог-Отец, склонившийся над миром, чтобы измерить его циркулем (вверху). Поддерживая космическую сферу левой рукой, правой он опускает ножку инструмента в середину мира, чтобы прочертить круг. Мы узнаем солнце и луну, волнистую полосу облаков. Любопытно, что художник очень правдиво изобразил тип циркуля, который использовался в ту пору в строительном деле. Позднее, во второй половине XIII века, он сменился новой разновидностью.

Точное воспроизведение ремесленного инструмента — это дань Богу-Отцу, творцу, блестящему мастеру, который не просто «создал» мир, но всё тщательно продумал и рассчитал. Циркуль — атрибут геометрии, одного из «семи свободных искусств» (*septem artes liberales*). Следовательно, это может указывать на область науки, которая тоже является частью работы Творца. Однако важнее всего в этом представлении о творении реконструкция процесса: если у Бога был некий план мира еще до того, как Он создал его, то и человек должен разгадать, как возникал и воплощался этот план. Благодаря все более интенсивному развитию и прогрессу научной деятельности и ученые, и ремесленники сумели обрести необходимые навыки и обзавестись снаряжением, которое позволило им хотя бы построить модель мира. Все это произошло в первой половине XIII века, в ту пору, когда университеты уже достигали монопольного положения в государстве, даровавшем им абсолютную свободу и — в ряде случаев — даже собственную юрисдикцию.

Четыре всадника Апокалипсиса.
Ок. 980 г. Ватиканская Библиотека
собора. Манускрипт Апокалипсиса,
fol. 93

С. 446-447
Сен-Саверский Апокалипсис.
Середина XII в. Париж.
Ватиканская Библиотека.
Ms. 8878, fol. 108v-109

Византизм
Византизм-Осман, музей собора,
Исх. № 1, fol. 120v

Византизм
Бизантский Апокалипсис. Третья
Жена из Апокалипсиса. Ок. 1020 г.
Византизм, Государственный музей.
Cod. 140, fol. 19v





EQUUS NIGER
ET QUI SIOI
SUPERIUM HABE
BAT SILLERAM

LIB: DI
IN NI
CIT IOHANNI
ET UIOI.



MORS



TERTIUM
ANIMAL



EQVUS PAL
DUS ET QUI SEDE
BAT SUPER EUM
NOMEN ILLI MORS
ET INFERNUS
SEQUIBAT EUM.

UNUM DE ANIMIS

IOHANNIS.

LIBI DICIT IOHANNES

VINI

ET VITAE



Иллюстрация Библии (Bible
manuscript). Бог-Отец измеряет мир.
Ок. 1250 г. Вена, Австрийская
национальная библиотека.
Cod. 2554, fol. 1v



Идея создать модель процесса Божьего творения в виде живописной аллегории восходит еще к каролингской эпохе. Подобная «диаграмма мира» дошла до нас в рукописи астрономического трактата из Зальцбурга (вверху). Лист манускрипта, расписанный около 818 года, изображает схему мироздания в форме буквы «Т», которой обычно пользовались в ту пору: там показаны Европа, Азия и Африка вместе с четырьмя сторонами света, или циркулярными точками в угловых кружках диаграммы. Медальоны, помещенные в пазухах, символизируют четыре природные стихии. Смысл изображения можно истолковать так: «Земля» (Terra) представляет собой середину мира и окружена «космической материей», стихиями. Число четыре — ключ к «Земле». Подспудный смысл очевиден: это намек на четырех евангелистов, которые в своих писаниях, евангельских книгах, объясняют природу Божьего творения и весть о спасении, явленную через Сына Божьего, Иисуса Христа. Распространенным обычаем было переносить

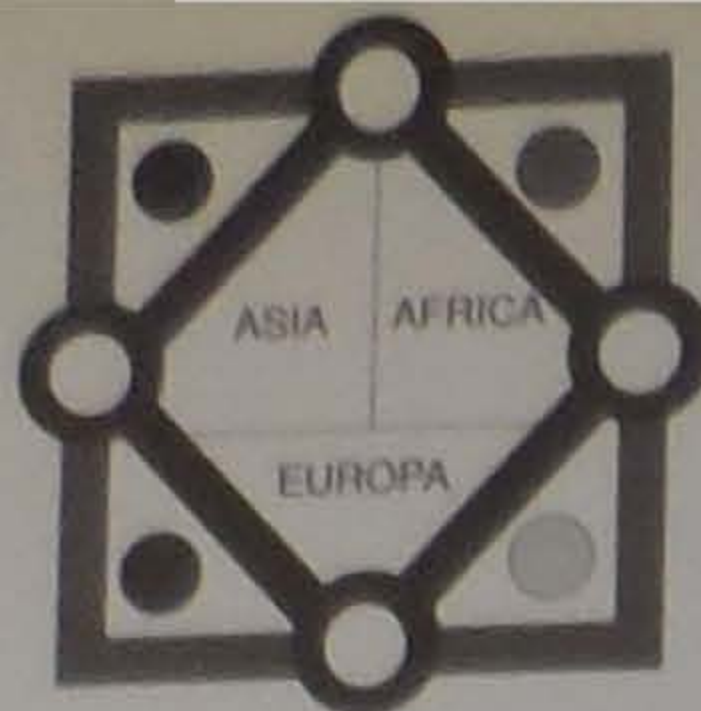


Диаграмма мира, Зальцбург.
По астрономическому манускрипту,
Ок. 818 г.

Внизу:
Фазы Луны и четыре стихии. Астроно-
мическо-вычислительный сборник.
Кельн. Ок. 805 г. Кельн, Библиотека
собора. Нк. 8311, fol. 83v и. 84r

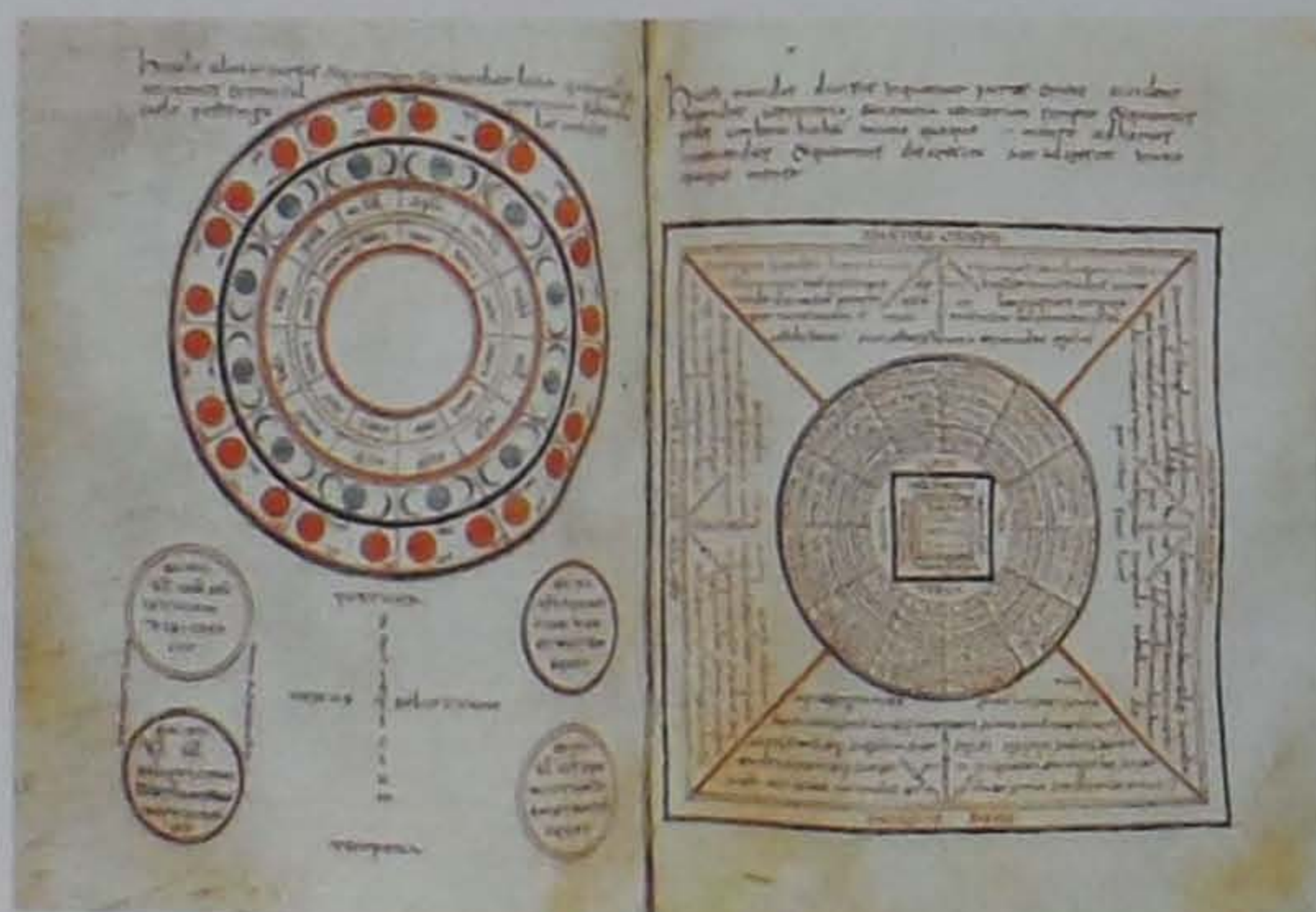
схему мироздания на изображения Христа во славе. Тогда диаграмму мира заменяют звездной сферой и мандорлой, посреди которой восседает Христос на престоле. Его окружают четыре апокалиптических зверя, символизирующие «стихии», четырех евангелистов, преисполненных слова Божьего.

Тщеславные намерения эпохи каролингов изобразить космос носили не только аллегорический, но и научный, математический характер.

Астрономическо-вычислительный сборник, созданный в Кельне в 815 году, содержит восемь схем с текстами, связанными с сочинениями Исидора Севильского и Беды Достопочтенного (с. 448, внизу). Там вычисляются фазы Луны, говорится о четырех временах года, а также содержатся рассуждения об устройстве мира, который удерживается в целости четырьмя элементами, или стихиями.

Спекулятивное толкование мира как события, связанного с учением о спасении, и попытка представить его в виде аллегорий или схем, претерпели серьезные изменения в сочинении Исидора Севильского «Этимологии». Составленный около 600 года или несколько позже по просьбе одного из друзей Исидора, епископа Браулио Сарагосского, этот важнейший справочник Средневековья содержал сокровищницу знаний эпохи, собранных воедино и упорядоченных. Испанскому ученому Исидору работа над книгой в оживленном культурном окружении мавров вдобавок дала возможность получить доступ к знаниям классической древности. Браулио отредактировал труд и выпустил его в двадцати томах.

Этот обширнейший труд был переписан и иллюстрирован монахами в скриптории Приюфенинга между 1160 и 1165 годами. От первоначальных двадцати томов до нас дошли только первые девять. В другом «Манускрипте Исидора» (ок. 1180) имеется набросок, изображающий испанского ученого-энциклопедиста, держащего в поднятой руке сферическую модель (с. 449, вверху). Внутри кружка наверху модели изображен маленький крест, символизирующий Землю, остальной же мир вращается вокруг нее. Согласно средневековым представлениям, планеты, в том числе Луна и Солнце, вращались вокруг Земли. Божественная космология с неподвиж-





Исидор Севильский, «Этимологии» (Etymologiae). Геттвайт. Вторая половина XII в. Вена, Австрийская государственная библиотека. Cod. 67

Glossarium Salomonis. Монастырь Профенинг. Человек как отображение мира. 1158/65 гг. Мюнхен, Баварская государственная библиотека. Clm 13002

ным небосводом и движением планет нашла выражение в простых формах круга и сферы. Человек ощущал себя частью системы, поскольку мог наблюдать небесные движения. Он рассматривал себя неотъемлемой частью этой системы, замысла сотворения мира, а значит, и Божьим созданием.

Мысль о соответствиях, существующих между человеком и вселенной, восходит еще к учению Пифагора. Именно благодаря Исидору Севильскому эта идея обрела известность в классическое Средневековье. Взаимодействие мироздания и человека — макрокосма и микрокосма — иллюстрирует система в виде так называемого «человека-макркосма» (справа). Модель основана на следующей идее: человек, несущий творение Божье внутри себя, может рассматриваться как отражение целого мира. Вырастая из древа жизни, он получает физическое обличье от Бога, или можно сказать, что он получает стихийное существование посредством рук, плеч и ног от четырех стихий — огня, воздуха, воды и земли. А они соответствуют четырем человеческим темпераментам — холерическому, сангвиническому, флегматическому и меланхолическому. Его голову окружает небесная сфера, в которой вращаются планеты, соответствующие его органам чувств: Луна и Солнце рождаются от глаз, Юпитер и Меркурий — от ушей, Марс и Венера — от носа, а Сатурн — от рта. Возводить человеческие чувства к свойствам этих планет вряд ли правильно, хотя и возможно, поскольку семь планет символизируют семь возрастов человека. Они связаны с четырьмя стихиями, а также с двенадцатью знаками Зодиака.

Сложность средневековых представлений о миропорядке поистине ошеломляет. Одна из главных тем гуманистической философии Возрождения — гармония между микрокосмом и макрокосмом — изучалась с величайшей дотошностью еще в романскую эпоху. Направление мысли были примерно таково: наверное, мы так никогда и не сумеем заглянуть в мастерскую Бога, чтобы понять всю математику, скрытую за его творением. Но Бог оставил для нас множество знаков, по которым можно воссоздать символическую или аллегорическую модель его вселенной.

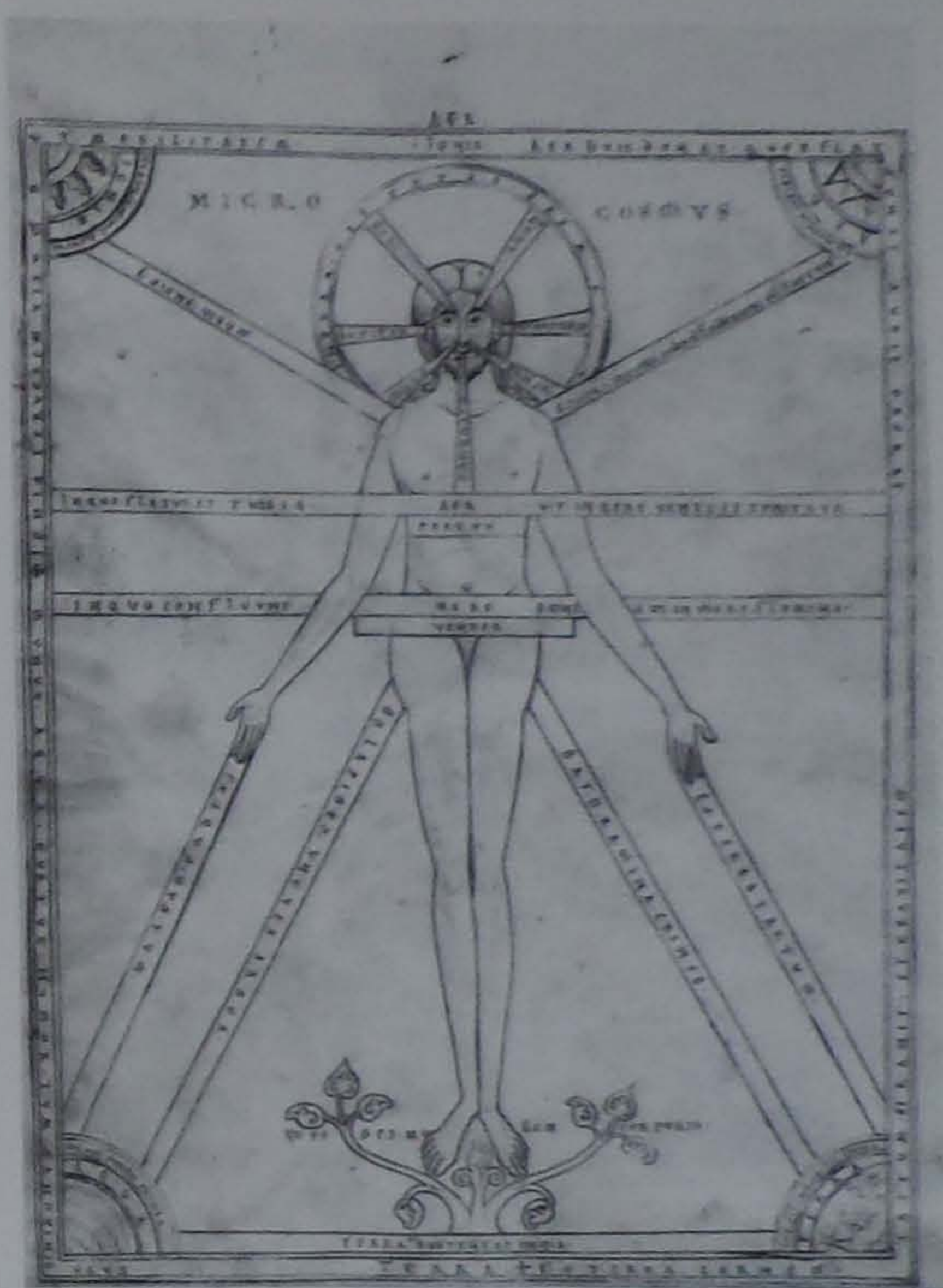
Настенная живопись: повествовательный стиль

Цикл повествовательных фресок в церкви

Санкт Георг в Оберцелле (Райхенау)

В Санкт Георг в Оберцелле на острове Райхенау был выполнен один из повествовательных живописных циклов на тему чудес Христа, дошедших до нас в полном виде (слева и с. 451). Росписи относятся к оттоновской эпохе и, как предполагается, были созданы незадолго до рубежа тысячелетий. Несомненно, их выполнили художники византийской выучки, которые, завершив работу в Оберцелле, продолжили странствия. Пока что в ближайших или дальних окрестностях Райхенау не обнаружено других настенных росписей той же эпохи, которые хотя бы приближались по уровню мастерства к фрескам Санкт Георг. Этот факт заставляет усомниться в предположениях касательно уже упоминавшейся ранее школы живописи в Райхенау, которая, невзирая на многочисленные уверения искусствоведов, быть может, вовсе никогда не существовала.

Скорее всего, сплошной фриз росписей, опоясывающий стены нефа, с самого начала замыслился как повествовательный цикл. За одним-единственным исключением («Волнение на море Гали-



лейском»), на каждой сцене Иисус появляется слева, тем самым указывая нужное направление «чтения» — слева направо. Зритель, войдя во внутреннее пространство церкви, тоже начинает перемещаться вдоль левой — северной — стены. Там вначале изображен «Гергесинский бесноватый», затем — «Исцеление больного», «Волнение на море Галилейском» и «Исцеление слепорожденного».

На южной стене изображены следующие сцены: «Исцеление прокаженного», «Воскрешение сына вдовы из Наина», «Исцеление кровоточивой женщины», «Воскрешение дочери Иaira» и «Воскрешение Лазаря из мертвых».

Сама последовательность чтения дает нам первое представление о драматургическом построении рассказа. Первые несколько сцен



Оберцелле (Райхенау), пергам.
Св. Георгий, Фризий, Ок. 980 г.

Вверху:
Гергесинский бесноватый

В центре:
Исцеление больного бешенством

Внизу:
Волнение на море



рассказывают только об изгнании бесов, об укрощении природных сил и об исцелении больных. Постепенно болезни становятся все более тяжелыми и, наконец, неизлечимыми. Христос побеждает саму смерть. Чудеса, сотворенные Христом, становятся аллегорией человеческого жизненного пути, исполненного борьбы со злом, преодоления греха и приобщения к жизни вечной благодаря жертве Христа.

Ревностным последователем подобного плана спасения былзмееборец и святой-покровитель церкви — святой Георгий, который идеальным образом побеждает зло. Повествование можно воссоздать на двух уровнях. Первый и наиболее важный уровень представлен участниками действия. Второй — или, скорее, «мета-уровень», — воплощен архитектурой, которая тянется сплошной полосой, как будто выходя за границу архитектуры церкви. Таким образом, самостоятельные сцены связываются друг с другом, возникают и исчезают любопытные ассоциации. На второй от начала фреске на северной стене, изображающей Исцеление бешенством (слева в центре), справа показано здание с белой стеной из тесаного камня. Та же самая стена виднеется и в левой части следующей картины (слева внизу), а затем внезапно прерывается. Здесь начинается Галилейское море. Тут же видна и лодка, которой вскоре предстоит попасть в бурю, став игрушкой бушующих волн. Следовательно, стены из белого тесаного камня представляют собой часть городских укреплений, доходящих до гавани.

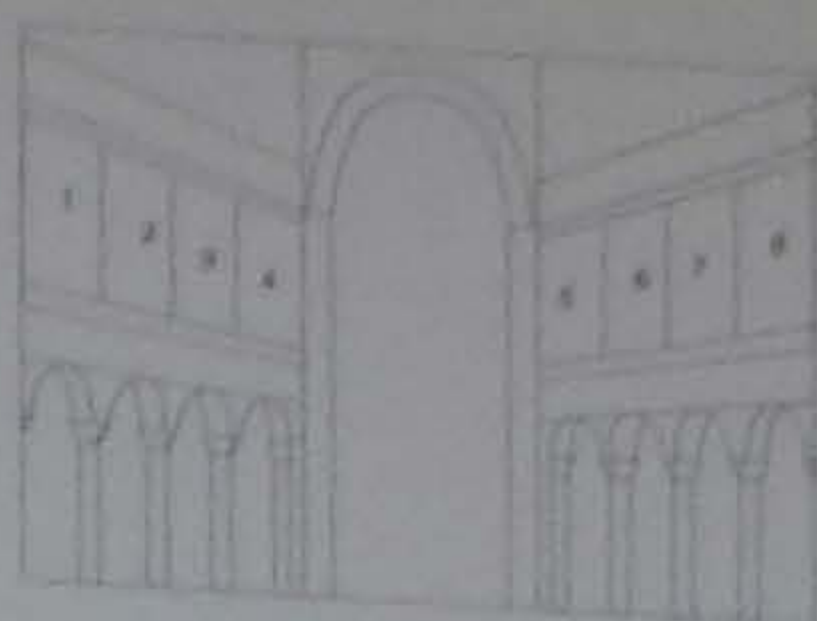
Деяния Христа и его учеников разворачиваются в разных местах, хотя все их объединяет общее пространство. Христос, сопровождаемый зрителем, продолжает совершать чудесные исцеления.

Первая сцена на южной стене изображает Исцеление прокаженного (в центре). У правого края картины мы замечаем стройную башню — наверное, звонницу или городскую башню. Эта же башня, немного укороченная, появляется и в левой части сцены на море Галилейском. Можно предположить, что таков способ отмечать главы в прочтении сюжетов: «буря», «слепой от рождения» и «прокаженный» суть аллюзии на веру, первородный грех и прощение грехов соответственно. В лодке Христос укоряет учеников («Маловерный! Зачем ты усомнился?»). Исцелив «слепого от рождения», Христос утверждает свой взгляд на первородный грех, избавляя всех слепых от греха, так как зрение их вернется к ним в Судный день. С другой стороны, он напоминает недоверчивым фарисеям об их собственных грехах. В сцене с прокаженным человек, которого законы того времени провозглашали неизлечимым и потому обрекали на существование за городскими стенами, исцеляется немедленно после того, как Христос говорит ему: «Очистись!»

Две башни делят весь цикл на три части. Первая часть состоит из двух картин, изображающих «изгнание бесов» и «водянку». Они, разумеется, представляют страдания тела и души. Вторая часть посвящена вопросу о первородном грехе, о чем уже упоминалось. В третьей части расположились сцены, где Христос воскрешает нескольких людей из мертвых.

Теперь становится очевидным, что нарисованные архитектурные элементы выполняют важную функцию внутри повествования. Они выстраивают всю цепочку сцен в соответствии с различными сторонами рассказа о спасении. В то же время они как будто преодолевают границы подлинной церковной архитектуры, объединяя все эти сцены в единую однородную главу о жизни Христа.

- 1 — гергесинский бесноватый;
- 2 — исцеление большого бесноватом;
- 3 — волнение на море Галилейском;
- 4 — исцеление слепорожденного;
- 5 — исцеление прокаженного;
- 6 — воскрешение сына вдовы из Наина;
- 7 — исцеление кровоточивой;
- 8 — воскрешение дочери Иаира и воскрешение Лаазаря



Оберцелле (Райхенау), церковь
Св. Георгия. Стенные росписи,
ок. 980 г. Исцеление кровоточивой

Вдобавок архитектура служит важным средством выделения деталей повествовательного целого. Христос и следующие за ним ученики почти всегда появляются из-под некоего балдахина. Балдахин с его приподнятыми завесами служит вполне подходящим обрамлением для Христа и его спутников. Затем он встречается с одним человеком или группой людей, изображенных на фоне городских строений. Таким образом два разных места, показанных в хронологической последовательности, приводятся в хронологическую взаимосвязь. Картина, иллюстрирующая историю со слепорожденным, служит прекрасным примером «последовательной архитектуры». Юноша выходит из дома, дает Христу положить брение на его глаза и затем, по его словам, отправляется в Силоам, чтобы омыть там глаза и прозреть. Правее этой лаконичной сценки тот же юноша изображен вторично. Кажется, что не только он сам, но и дом развернулся в обратную сторону: теперь он показан перпендикулярно соседнему зданию, разделяя, таким образом, два хронологических отрезка. Та же повествовательная схема отражена и в предпоследней фреске (вверху). Здесь художнику нужно было поместить две сцены, связанные между собой в Евангелии от Матфея, в единую сферу действия: когда Иисуса позвали ко мнимо умершей дочери Иаира, до его одежды дотронулась женщина, страдавшая кровотечением. «И Иисус обернулся» и исцелил ее, а затем немедленно обратился к юной дочери объятая горем Иаира. Этот «поворотный маневр», переданный переменой фигур, совершен весьма драматично; при этом две сферы действия подчеркнуты архитектурными рамками.

Выверенное взаимодействие фигуры и архитектуры достигло совершенства исполнения в Райхенау, и с тех пор в оттоновской живописи не было ничего подобного. Даже книжные иллюстрации со сходным сюжетом не обнаруживают ни повествовательного драматизма, ни замысловатого художественного взаимодействия между фигурами и архитектурой, присутствующих во фресках. Это служит еще одной причиной, по которой трудно поверить, будто такие произведения, как, например, Евангелие Оттона III или Кодекс Эгберта, были изготовлены на острове Райхенау: в их повествовательной конструкции использованы синхронные изображения, повествовательные цепочки вписаны в одинаково организованные пространства, и качество исполнения далеко от мастерства оберцелльских фресок. Собственно, существуют лишь два источника, которые могли бы послужить образцами для такого повествовательного стиля: это каролингские настенные росписи в церкви св. Иоанна в Мюстаире (с. 407) и византийские мозаики в Равенне. Поскольку и в Мюстаире весьма очевидно византийское влияние, следует заключить, что подлинным художественным источником этого живописного повествования стали византийские кодексы. Об этом будет сказано на последующих страницах.

Ветхозаветные живописные циклы в Сен-Савене

Цикл фресок на своде монастырской церкви Сен-Савен-сюр-Гартамп был создан на сто лет позже росписей в Оберцелле. Едва ли между двумя циклами есть что-то общее. В Сен-Савене архитектура как структурный элемент живописно-повествовательной цепочки практически не использована. Зато предметное содержание организовано в более живой фигуративной манере. Фигуры более динамичны, они гармонично объединяются в групповые композиции. Возможно,



это объясняется отсутствием живописной архитектуры, а также тем, что художники предпочли изображать действие на фоне пейзажа.

Первая реакция посетителя этой церкви — замешательство, потому что ему приходится переводить взгляд по потолку в тщетном поиске единой логической последовательности сцен. Свод разделен на две северные и две южные секции, или полосы. Направление «чтения» — с запада на восток, однако его прерывают хаотичные скачки и резкие переходы с одной полосы сцен на другую. Схема (с. 453) объясняет запутанный повествовательный порядок. Зрителя удивляет, что, за исключением первых трех ниш в северной секции, где рассказывается о Сотворении мира, сцены, показанные в верхней северной полосе, тянутся с запада на восток, а затем внезапно «перебрасываются» на соседнюю верхнюю южную полосу, где идут уже с востока на запад. Там, в полосе южной аркады, они продолжают историю Авраама, которая «читается» с запада на восток. После этого приходится возвращаться к четвертой северной нише, чтобы следить за рассказом о Моисее вплоть до «горы Синай», которая изображена в полосе северной аркады и должна читаться в восточном направлении. За единственным исключением — а именно полосы южной аркады, все сцены расположены в порядке слева направо.

Причина же такого «улиткообразного» расположения повествования весьма прагматичная. Из документов известно, что роспись потолка должна была завершиться к намеченному сроку освящения церкви. Уже на последней стадии строительства художники приступали к работе и взбирались на леса, где каменщики еще штукатурили свод. Пока те трудились над арочными секциями

ми потолка, художники начинали расписывать уже оштукатуренную вершину свода. А по окончании работы каменщиков живописцы продолжали цикл в арочных секциях.

Лишь одну сцену можно рассматривать как синхронную картину, то есть такую, где несколько событий разворачиваются в хронологической последовательности, но изображаются в одном живописном пространстве. Это сцена сотворения первых людей (с. 454, сверху): Бог-Отец склоняется над лежащим Адамом и вынимает у него ребро. Затем Адам изображен рядом со своим творцом, слушая его наставления, он смотрит на Еву. Ева стоит спиной к дереву познания, поворачивается и покидает Эдемский сад после грехопадения. Здесь дважды происходит перемена или поворот фигур, так что единое пространство распадается на отдельные сценки: Адам показан дважды — лежащим и стоящим над собственным телом, а Ева словно обходит вокруг древа познания. Это типично византийская система повествования. Впервые в такой своеобразной форме она появляется в так называемой Венской Книге Бытия (с. 456, внизу) — византийской рукописи, относящейся к последней трети VI века.

По выстраиванию повествовательных циклов византийский и оттоновский стили весьма схожи. Тем не менее появился и индивидуальный «западный» стиль повествования, иллюстрацией которого могут послужить, например, оттоновские фрески на острове Райхенау. В Сен-Савене сходство с оттоновскими фресками и миниатюрами заметно в приеме сочетания архитектуры с фигурами. Например, в цикле с Иосифом, который тянется вдоль основной части полосы южной аркады, действия фигур связаны с соседствующими архитектурными элементами так же, как в церкви Саякт-Георг в Оберцелле. Повествование начинается с того, что Иаков посылает Иосифа к братьям, а заканчивается триумфом Иосифа. Часть фресок столь сильно повреждена, что сопровождающая их архитектурная полоска не всегда видна. История об Иосифе и жене Потифара обрамлена такими архитектурными элементами, как крупный свод с арками и маленькие башенки. Жена Потифара пытается соблазнить Иосифа и берется за край его одежды, а тот пускается в бегство. Немного левее, снова под нарисованной аркой, она протягивает одежды Иосифа мужу и обвиняет юношу. Повествовательная ситуация не лишена пикантности: женщина показывает на Иосифа, который бежит от нее в предыдущей сцене, тогда как другая ее рука указывает на его одежду, уже лежащую на коленях у Потифара. Так ее ложь недвусмысленно видна зрителю — но не Потифару, который правой рукой указывает в сторону темницы.

Как и в оттоновской настенной живописи, архитектуре здесь тоже отводится особая роль. Она оформляет последовательные сцены, разделяя связующие элементы, например Иосифа и жену Потифара, или соединяя разделительные элементы — например, женщину, появляющуюся дважды, и Иосифа в первой сцене. Поскольку повествовательная цепочка не совпадает с направлением чтения цикла, сплошная последовательность действия прерывается. Поэтому архитектурные элементы можно рассматривать просто как характерные атрибуты отдельных событий.

В сцене «Иосиф толкует сны фараона» виден великолепный образец городской архитектуры, превратившийся в экседру — напо-

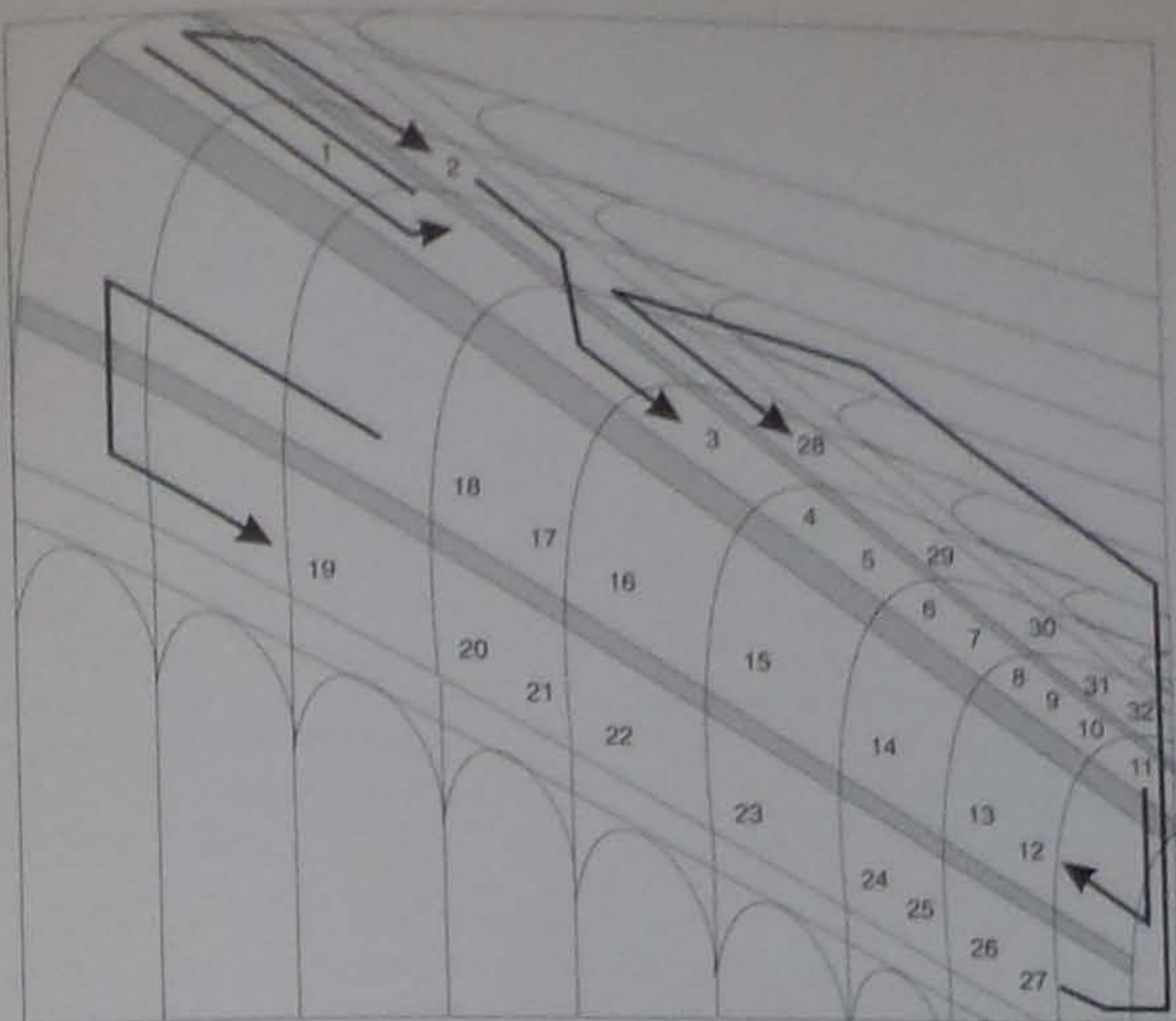
добие тех, которые ранее появлялись в каролингских книжных миниатюрах (с. 423–425). Перед экседрой мы видим фараона на троне, который, опершись на скипетр и слегка наклонив голову, слушает речи Иосифа. Последний, почтительно склонившись вперед, стоит за архитектурной рамой. Один из стражников держит связанные руки Иосифа и величественным жестом указывает на фараона. Следующая сцена — «Возвышение Иосифа» — разворачивается на схожем городском фоне. Иосиф появляется с левой стороны, стоя спиной к предыдущему изображению, когда он кланялся и толковал сны фараона.

Как уже говорилось выше, повествовательное изображение весьма сложно. Общая последовательность рассказа, переход от одного элемента пространства к другому движется слева направо, то есть противоположно направлению чтения.

Однако отдельные сцены, изображенные каждая внутри своего живописного пространства, располагаются в соответствии с обычным направлением чтения. В большинстве случаев это относится и к направлению движения фигур. Чтобы придать хотя бы некоторую композиционную прочность рекурсивному повествованию, художник создавал сплошную архитектурную полосу, которая указывала бы на непрерывность действия и уравнивала бы прерывистый ход рассказа.

О фресках, украшающих свод Сен-Савена, разумеется, не следует судить только с точки зрения их формальных или повествовательных особенностей. Художника заботило другое: от него требовалось рассказать историю от сотворения мира до смерти Моисея с помощью избранных и важных для экзегетики сцен, которые следовало распределить по всему сводчатому потолку. Поэтому при выстраивании повествовательной композиции приоритет отдавался скорее расположению событий повествования, чем сплошному повествовательному потоку. Так, пространственные сюжеты — вроде строительства Вавилонской башни или Ноева ковчега — размещались в особенно удобных для обозрения местах (с. 454, в центре и внизу). Сцена, изображающая строительство Вавилонской башни, даже превращается в своеобразное пособие по средневековому строительному искусству: люди на собственных спинах переносят грубо обтесанные каменные глыбы. На башне мы видим архитектора: он стоит с отвесом в правой руке и собирается подхватить камень, который ему кто-то протягивает. На переднем плане каменщик зачерпывает из ведра строительный раствор. Рядом с ведром — лебедка, с помощью которой на веревке поднимают груз наверх. А затем внезапно появляется Бог-Отец, чтобы покарать строителей за дерзость замысла, смешав их языки.

Эта фреска, занимающая центральное место на своде, являет резкий контраст с остальными фресками благодаря легкой и просторной композиции, которая помогает внести разнообразие в зачастую чересчур плотный ряд сцен. Любопытно в иконографическом отношении, что картина с противоположной стороны, служащая как бы ее тематическим «аналогом», изображает проклятие Каина, только что убившего брата. Перед нами предстают два изображения Божьего проклятия: первое падает на одного человека, а второе — на целый народ. Весьма вероятно, что художник сознательно стремился выявить и отобразить такую связь.



- | | |
|---|--|
| 1 – сотворение неба; | 18 – Содом и Гоморры; |
| 2 – сотворение Адама и Евы/Грехопадение человека; | 19 – погребение Авраама; |
| 3 – Каин и Авель; | 20 – Иаков посылает Иосифа и братьев; |
| 4 – убийство Авеля; | 21 – братья продают Иосифа в рабство; |
| 5 – проклятие Каина; | 22 – Иосиф и жена Потифара; |
| 6 – Бог забирает Еноха; | 23 – жена Потифара обвиняет Иосифа; |
| 7 – весть о Потопе; | 24 – Иосиф в темнице; |
| 8 – Ноев ковчег; | 25 – Иосиф толкует сны фараона; |
| 9 – Ной покидает ковчег; | 26 – фараон надевает на палец Иосифу кольцо; |
| 10 – жертвоприношение Ноем; | 27 – триумф Иосифа; |
| 11 – урожай винограда; | 28–29 – переход через Красное море; |
| 12 – пьянство Ноем; | 30 – столп огненный; |
| 13 – животные и дерево; | 31 – столп облачный; |
| 14 – проклятие Ханаана; | 32 – Бог дает Моисею скрижали с Десятью заповедями |
| 15 – Вавилонская башня; | |
| 16 – Бог являлся Аврааму; | |
| 17 – Авраам и Лот; | |

Другим распространенным живописным сюжетом был Ноев ковчег. Как это было принято в Средние века, художник изобразил ковчег в разрезе. Судя по корпусу, ковчег представляет собой корабль викингов с форштевнем, укрепленным чудовищами, и трехэтажной надстройкой с маленькой рулевой рубкой, как и описано в Библии. Ковчег занимает все пространство картины. Из окошек под круглыми арками выглядывают животные, а семейство Ноя разместилось на верхнем этаже. В воде плавают трупы, а в небе парит голубка, возвещающая скорое окончание потопа. Все это говорит о том, что ковчег уже давно плавает по морю. Возможно, пассажиры подумывают о том, где бросить якорь, потому что сыновья Ноя забрались на корму и нос корабля.

Если «Вавилонская башня» с формальной точки зрения облегчает общую композицию росписей свода, то «Ноев ковчег» служит своего рода поворотной точкой повествования. Фреской хочется долго любоваться, разглядывая детали. Можно опознать животных и оценить корабельные стати ковчега. Средневековый житель Северной Европы мало что знал о мире. Основное знание составляли библейские события и рассказы о странных вещах, происходящих на чужбине. Вероятно, разглядывая эту картину с Ноевым ковчегом, он впервые в жизни видел таких экзотических зверей, как тигры и львы, а также тропических птиц.

Художники, создававшие росписи свода, придавали большое значение сопутствующим деталям. Это относится не только к городскому пейзажу из цикла с Иосифом, но в равной степени и к изображению средневековой строительной техники или к сбору урожая в сценах, посвященных Ною. Очень часто встречаются изображения растений и животных, вкрапленные и в отдельные сцены, и в промежутки между сценами в качестве художественных атрибутов. В церкви Сен-Савен библейская история превращается в сжатый пересказ истории цивилизации средневекового мира.

Книжная иллюстрация Синхронные изображения в каролингских и оттоновских миниатюрах

Уже говорилось о важной роли византийских кодексов в развитии повествовательного стиля, обнаруживаемого в каролингских и оттоновских книжных иллюстрациях. Без иллюстраций в Венской

Книге Бытия не появились бы сцены из Книги Бытия в Библии Граиваля из Тура (ок. 840; с.456 сверху). В цикле «Иаков и Рахиль» повествовательная последовательность выстраивается с помощью полосок земли, групп деревьев и построек, изображенных на возвышенности. Однако очевидны и различия: драматический и импрессионистический стиль, характерный для византийского образца, в турецком манускрипте превратился в нарастающую повествовательную последовательность благодаря четкому выстраиванию живописной структуры. Полосы располагаются как строчки текста, облегчая «прочтение» рисунков. С другой стороны, изображение деревьев и поворотов фигур как средство выстраивания отдельных сцен является типично византийским приемом. В третьей сверху полосе, слева, Ева стоит возле дерева и танцует к яблоку. Затем она оборачивается и протягивает плод Адаму. Такой поворот фигур, такая смена сцен является одним из расхожих мотивов византийского живописного рассказа. Особенно наглядный пример такого приема можно найти в цикле Иакова из Венской Книги Бытия. На листе с изображением сцены «Иаков с ангелом» одна и та же фигура ангела изображается дважды — спиной к спине, — чтобы живее передать напряжение борьбы при быстрой последовательности сцен.

Та же повествовательная тема встречается и в оттоновской книжной иллюстрации, причем в разных вариациях. Здесь мы рассмотрим только один пример — Евангелие Оттона III. На одном из листов (с. 457, справа) Христос стоит лицом к ученикам, а потом поворачивается к ним спиной и молится на Елеонской горе. Резкая смена сцен и промежутков времени отмечена тонким деревцем. В этой миниатюре синхронизм и соблюдение хронологической последовательности сочетаются друг с другом весьма изобретательным образом: Христос отправляется к Елеонской горе. За ним следуют ученики, которые останавливаются отдохнуть у подножия, пока Христос молился «в борении», «и был пот Его, как капли крови». Художник хотел запечатлеть тот миг, когда Христос, прежде чем подниматься на гору, просит Петра молиться, «чтобы не впасть в искушение». Петр глядит на своего Господа, а остальные ученики изображены уже уснувшими, — хотя это должно произойти чуть позже.

Ускорение хронологических событий и драматических эпизодов помогает выделить самое важное — а именно последнее наставление



С. 455:
Сен-Савен-сюр-Гартамп. Цикл
фресок на своде монастырской
церкви

Слева:
Сотворение Адама и Евы

В центре:
Вавилонская башня

Внизу:
Ноев ковчег







Христа и его страх смерти, не замеченный его учениками. Совмещение разных временных промежутков внутри драматической структуры повествования — типичная черта средневекового живописного рассказа.

Как мы уже видели, хронологические наложения и смена фигур принадлежат к важнейшим приемам повествовательной техники, использовавшейся в оттоновской книжной иллюстрации. Обычно к ним прибегали, когда этого требовала библейская история, — например, в сцене, изображающей волнение на море Галилейском. Кроме миниатюры в Кодексе Хитды, вероятно, не существует ни одного другого изображения Галилейского моря, где бы не использовался этот принцип.

Мы уже рассматривали роспись в церкви Санкт Георг в Оберцелле с мастерской трактовкой этого сюжета (с. 450, в центре). В миниатюре из Евангелия Оттона (с. 457, вверху) та же последовательность событий показана похожим образом: Христос спит на корме лодки. Над ним виден напуганный парус, предвещающий близкую бурю. Петр склоняется над Христом, чтобы разбудить

его. А по правую руку от Петра стоит уже проснувшийся Христос, успокаивающий бледных рогатых богов ветра.

Лодка помогает достичь недвусмысленной синхронности: изображенным «одновременно» действиям можно придать видимость последовательности, лишь повторно показав тех же людей или те же группы людей. Поэтому «Волнение на море Галилейском» представляет собой особый случай. Синхронное пространство всегда требует изображения однородного пейзажа, что в большинстве случаев достигается с помощью холмов, деревьев или архитектурных элементов.

В придачу к функции сценического обрамления сочетание пейзажа с архитектурой играет и повествовательную роль. Оно не только разделяет две последовательные сцены и указывает на различные временные отрезки, но и сопровождает весь ход повествования, сообщая единство изображенной цепочки действий. Это значит, что одна сцена может быть поделена таким образом, что последовательность действий безошибочно иллюстрируется как событие, разворачивающееся во времени. Золотое Евангелие Генриха III, выполненное около 1045 года, содержит сцену «Воскрешение из мертвых дочери Иаира». Христос с учениками подходят к дому Иаира, который стоит у дверей. Он указывает внутрь дома, прося Христа войти. А в доме Христос уже поднял отроковицу со смертного одра, и глаза ее уже открыты. Поворот фигуры, совершенный Иаиром на 180 градусов, отмечен дверным косяком. Направление движения Христа совпадает с направлением его взгляда, как будто он уже созерцает свое следующее чудо. Понятия «внутри» и «снаружи», или «сначала» и «потом», благодаря повороту фигуры — вращению Иаира вокруг центра композиции — становятся осязаемы. И архитектура, и пейзаж — просто вспомогательные средства, служащие для изображения разных временных промежутков.

Любое событие определяется положением во времени и связанным с ним положением в пространстве. В этом смысле библейскую «альфу и омегу» следует понимать как сочетание пространства со временем: а по окончании дней, когда время в бук-





Евангелие Оттома III.
Трип (7). Ок. 1000 г.
Мюнхен, Баварская
государственная
библиотека. Сир 4453

Сцена:
Море Галилейское.
Fol. 103v

Сцена:
Гетсимания. Fol. 244v

вальном смысле истечет, пространство распадется. Именно так открываются последние дни мира Иоанну в его знаменитом видении на Патмосе.

В действительности многочисленные вариации и возможные способы изображения библейских событий в виде последовательных действий можно понимать как аллюзии такого пространственно-временного континуума спасения. Каждое событие внутри этого пространственно-временного континуума приближает человека к престолу Бога. Пожалуй, не следует видеть случайность в том, что хронологический фактор в живописных изображениях приобрел такое значение именно с приближением рубежа тысячелетий.

«...Довольно беспокойный нормандский народ...» — так, допустив забавное преуменьшение, в середине XII века отозвался епископ Оттон Фрайзингский о потомках викингов. В XI веке они покинули большинство своих поселений в Скандинавии и решительно направились в Южную Италию и Сицилию, а также в Нормандию — нынешнюю область на северо-западе Франции. В 1066 году умер англосаксонский король Эдуард Исповедник. Вильгельму, герцогу Нормандии, которого как своего родственника Эдуард назвал законным наследником, было отказано в короне. Ее возложили на голову Гарольда, представителя англосаксонской знати. На острове не боялись нападения извне: ведь добраться туда можно было, лишь переплыв широкий пролив Ла-Манш, служивший преградой для далекой Нормандии. Англосаксы явно недооценили давние традиции норманнов, которые в том же 1066-м году сварились и устремились в Англию, применив хорошо испробованный «метод викингов».

Сегодня нам известны почти все подробности нормандского похода на англосаксов, нарушивших слово. А в 1077 году или королева Матильда, или епископ Одо из Байё заказали выткать гобелен, длина которого сегодня составляет около 70 м, а высота — полметра. Это необычное произведение искусства из 58 вышитых сцен, рассказывающих об этом военном походе, хранится сейчас в музее королевы Матильды — строения XVIII века в южной части кафедрального собора Байё.

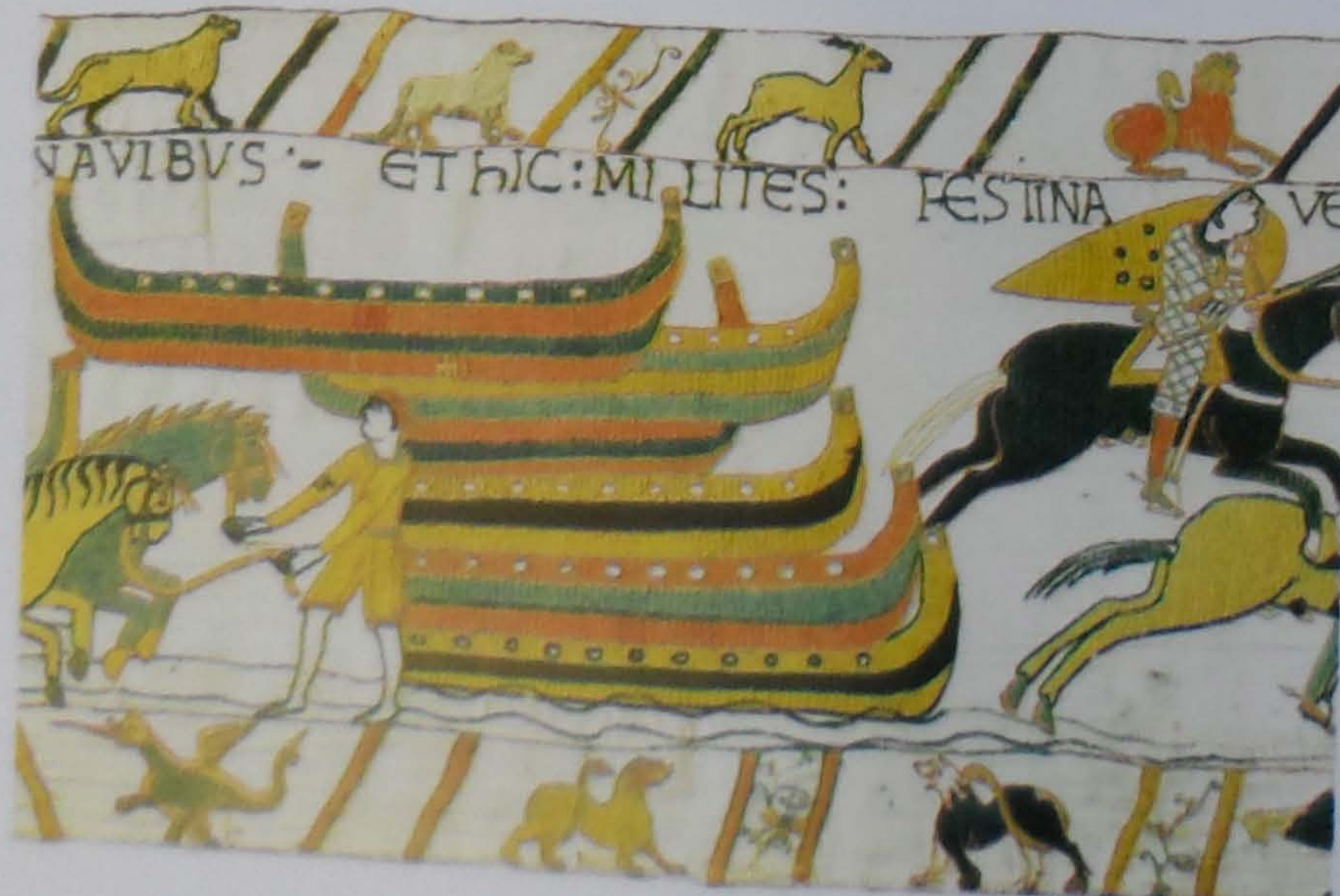
Ключевая сцена (с. 218, внизу) изображена под конец первой трети гобелена: Гарольд, любимец англосаксонской клики, клянется Вильгельму, что признает его законным королем после смерти Эдуарда. Его правая рука лежит на реликварии, а левая на алтаре. Вильгельм, сидя на троне с мечом в руке, с видом правителя выслушивает клятву. Латинская надпись над этой сценой гласит: «Harold sacramentum fecit Willelmo duci» («Гарольд дал клятву герцогу Вильгельму»). Над этой церемониальной сценой изображен царственный зверь — лев, указывающий на будущее королевство Вильгельма. Через несколько сцен мы видим умирающего Эдуарда с пустыми и усталыми глазами (1). Вскоре сам Гарольд был коронован архиепископом Стиганом в присутствии англосаксонской знати. Астрологи предсказывают появление кометы, которая изображена пролетающей



1



2



3

над дворцом Гарольда, как огненная стрела. Комета, служившая дурным предзнаменованием, предвещает ответные действия Вильгельма, который немедленно начинает готовиться к вторжению. Он велит рубить деревья и строить корабли на берегу Нормандии (2). На верхнем и нижнем полях ковra изображены неприглядные животные, сопровождающие эту сцену. Зритель может наблюдать, как со срубленных деревьев сдирают кору, как их расщепляют и превращают в корабельные доски. Затем, подняв паруса, флот Вильгельма пересекает Ла-Манш и высаживается на берегу Англии (3). Животные на сопроводительных полях тоже как будто сбились в отряды и шагают в ту же сторону, что и завоеватели. Едва Вильгельм пришвартовался и выслал первые отряды вглубь суши, как мы видим, что он уже разыскивает самого Гарольда и его войско. Тем временем солдаты подожгли дом, откуда выбегает женщина, подняв в защитном жесте руку и держа за руку мальчика (4). К Вильгельму является вестник с опущенным копьём и сообщает ему о приближении врага. Завоеватель уже переоделся из своего «дорожного костюма» в великолепные доспехи, состоящие из металлической кольчуги, шлема и сапог со шпорами. В сопровождении нервно подпрыгивающих львов (на полях ковra) Вильгельм скачет на коне к месту битвы (5), где разворачивается действие следующих сцен. Теперь и звери принимаются действовать: лиса хватается птицу, а волк рычит на козу. Когда сражение достигает кульминации, животные исчезают с нижнего поля, уступая место надвигающимся лучникам. Начинается рукопашный бой, вздымаются мечи, копья вонзаются в тела (6). Мы видим первых убитых среди врагов, их изувеченные и обезглавленные тела падают на нижнее поле ковra. Сражение выиграно, и «Harold rex interfectus est» («Король Гарольд убит»). В глаз английского короля впивается стрела. Он спотыкается. Приближается нормандский всадник и закалывает Гарольда мечом. На нижнем поле ковra показано, как побежденные сдают оружие, бросая его на землю. С некоторых стаскивают и железные кольчуги.

Повествовательный стиль этого уникального произведения следует модели византийских кодексов. Отдельные эпизоды последовательно происходящих событий разделяются с помощью стилизованных элементов пейзажа и архитектуры. Отнюдь не прерывая хода повествования, такой



4



5

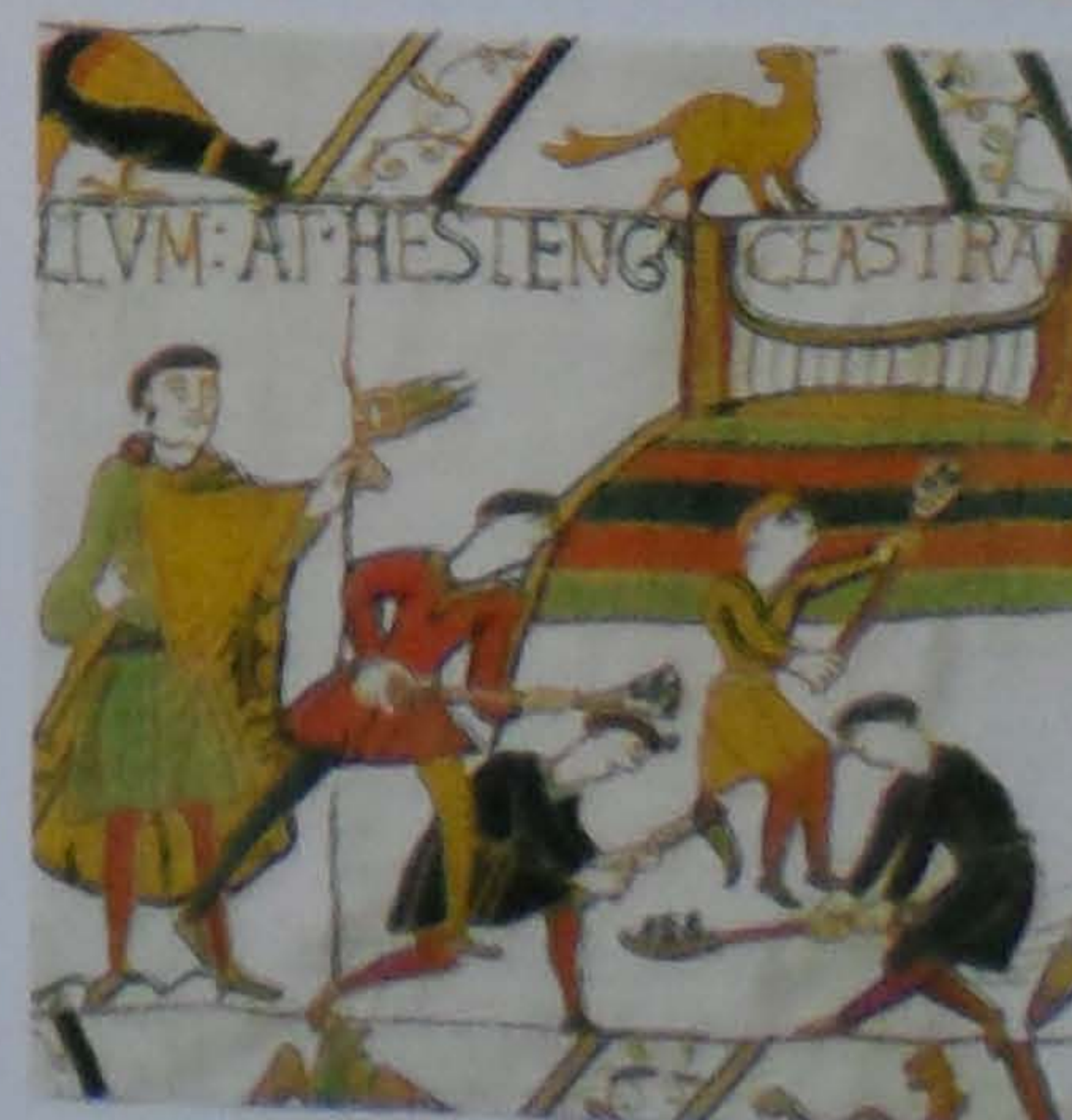


6

прием, напротив, помогает продолжать рассказ, так как очертания построек, деревьев или холмов служат отличными цезурами и отправными точками для следующих сцен. Примером может служить сцена возвращения Гарольдова корабля в Англию. Он подплывает к похожему на дворец зданию с балюстрадой, на которой в типичной позе дозорного стоит англосакс и возвещает прибытие Гарольда. Формальный замысел ковровой картины в целом искусно используется в качестве и композиционного принципа, и повествовательной структуры. Использование второстепенных повествований в верхнем и нижнем полях ковра тоже заслуживает внимания. Изображения животных, заимствованные из англосаксонского сборника басен, можно толковать как символическое изображение главного действия. Когда сражение достигает высшей драматической точки, животные исчезают, чтобы уступить место суматохе битвы: такой прием, несомненно, подчеркивает важность происходящего. На нынешний взгляд, фигуры чересчур вытянуты, а зрители-современники, наверное, воспринимали это как стилистический прием, подчеркивавший изящество и благородство. Удлинение фигур позволяло лучше передавать движения и разнообразные жесты. Кроме того, заметна тенденция изображать индивидуальные черты; особенно это сказалось в передаче внешнего облика главных персонажей — Эдуарда, Гарольда и Вильгельма. Многие отдельные сцены — например, пир или изображение правителя — следуют обычным в ту пору мотивам, знакомым нам по книжным иллюстрациям. Глядящий вперед властитель в сопровождении второстепенных светских и религиозных лиц под архитектурным балдахином может рассматриваться как известный формально-иконографический топостр. Пир же почти всегда является вариацией неперемного «Брака в Кане Галилейской».

Эту ковровую летопись можно толковать как политический манифест. Совершенно ясно, что авторы ее замысла были на нормандской стороне. Здесь прославляется победа в битве при Гастингсе, одержанная 14 октября 1066 года, и ее главное действующее лицо — Вильгельм Завоеватель, герцог Нормандии и король Англии. История, рассказанная на ковре, отображает не только ход исторических

событий или подробности культурной истории, вроде церемонии коронации. Она содержит и события повседневной жизни, которые нашли место во вспомогательных сценках и искусно переплелись с основным сюжетом. Так, зритель замечает приготовление и сервировку цыплят, зажаренных на вертеле, — а это прекрасный повод заглянуть в помещение средневековой кухни и осмотреть тогдашнюю утварь. Другая «интерлюдия» изображает сооружение военного лагеря в Гастингсе. Двое работают спорят, а остальные стоят рядом и ничего не делают. Только когда на сцене появляется сам Вильгельм, они приступают к работе.



Витражи из Альпирсбахского монастыря. Самсон с городскими воротами Газы. 1180–1200 гг. Штутгарт, Вюртембергский областной музей

Витраж

Одно из достижений, которыми ознаменовался закат романского искусства, — это появление витражей. Прозрачность строений готической архитектуры привела к практически полному исчезновению сплошного пространства стен, а тем самым — и главного носителя живописных изображений, использовавшихся в романском искусстве. Компактное стенное пространство романской эпохи преобразилось в просвечивающую систему колонн и окон.

Эти новые принципы композиции можно наблюдать на примере витражей из Альпирсбахского аббатства (справа вверху). Технология витражных стекол требовала строгой структуры картины в целом и ее деталей. Это приводило к четкому членению и пространства, и фигур, а также точного линейного ограничения деталей. Живописное пространство романского искусства распадается на цветные кусочки, напоминающие мозаику. Теряя пространственную глубину, оно превращается в декоративный узор, прилегающий к изображаемому действию. Принцип орнаментального оформления пространства вокруг фигуры и упор на фигуру внутри декоративного окружения становятся главными темами готических витражей и готической миниатюры.

Первые готические витражи (справа внизу) были созданы в Париже, в Сен-Дени, почти за сто лет до окончания романского периода в Германии и примерно на сорок лет раньше альпирсбахских витражей. Различия между двумя этими образцами весьма значительные: если Самсон действует в пространстве, определяемом с помощью архитектурных элементов и полос земли, то фигуры в Сен-Дени включены в орнаментальный узор, который одновременно служит декорацией и средством передачи смысла.



Сен-Дени, монастырская церковь, деамбулаторий. Signum Tau из утраченного окна со Страстями. 1140–1144 гг.

Приложения



Политическая карта Европы романской эпохи

■ КОРОЛЕВСТВО ФРАНЦИЯ

1. Иль-де-Франс
2. Графство Блуа
3. Герцогство Нормандия
4. Герцогство Бретань
5. Графство Анжу
6. Графство Пуату
7. Герцогство Гасконь
8. Графство Тулуза
9. Графство Овернь
10. Герцогство Бургундия
11. Графство Шампань
12. Графство Вермандуа
12. Графство Артуа
- Графство Фландрия

□ СВЯЩЕННАЯ РИМСКАЯ ИМПЕРИЯ

13. Графство Голландия
14. Герцогство Саксония
15. Герцогство Померания
16. Герцогство Силезия
17. Королство Богемия
18. Ландграфство Тюрингия
19. Герцогство Нижняя Лотарингия
20. Герцогство Верхняя Лотарингия
21. Герцогство Франкония
22. Графство Франш-Конте
23. Герцогство Швабия
24. Герцогство Бавария
25. Герцогство Австрия
26. Герцогство Штирия
27. Герцогство Каринтия
28. Верона и Аквилея
29. Ломбардия
30. Королство Арль
31. Герцогство Савойя
32. Герцогство Прованс
33. Герцогство Тосканья
34. Романья и Пятиградье
35. Папская область
36. Герцогство Сполето

37. Герцогство Капуа
38. Герцогство Беневенто
39. Герцогство Апулия
40. Герцогство Салерно
41. Королство Сицилия
42. Армянское царство
43. Эдесса
44. Антиохия
45. Триполитания
46. Иерусалимское королевство
47. Королство Кипр

Карты на с. 463-465:
 Центры романского искусства — архитектура, скульптура, мозаика



Словарь терминов

Абака (от греч. *abaх* — доска) — верхняя часть капителя колонны, обычно четырехгранная.

Акант — распространенный пластический орнамент, навеян по средиземноморскому растению «медвежья лапа» с гибкими листьями. Листья аканта, украшавшие капители колонн коринфского ордера, использовались и в романских рельефах и миниатюрах.

Алтарь (от лат. *alta ara* — высокий жертвенник) — восточная часть храма, где находится престол (жертвенный стол); отделен от помещения для молящихся алтарной преградой.

Аптепидий, или фронтальный алтарь — орнаментальное украшение перед алтарем, поначалу тканое, позднее из камня, дерева, драгоценных металлов или эмали; часто содержит фигурные или символические изображения.

Апотропей — амулет, оберег; предмет, изображение или символ, которые первобытные народы использовали для отпугивания злых духов; встречаются в романском искусстве в виде изображений животных и демонов.

Апсида (от греч. *hapsis* — свод) — полукруглый, прямоугольный или граневый в плане выступ здания; храм обычно имеет нечетное число апсид, связанное с числом нефов.

Апсидиола — небольшая апсида, апсидообразная капелла.

Аркада (от лат. *arcus* — лук, дуга, арка) — ряд арок, опирающихся на колонны.

Архивольт (от ит. *arcus volutus* — обрамляющая арка) — фасадная сторона арки, выступающая из стены; обрамление арочного проема, выделяющее дугу арки.

Атрий (от лат. *ater* — закопченный) — окруженный порти-

ками двор с источником перед входом в храм. В Древнем Риме — главное помещение жилого дома с очагом.

Базилика (от греч. *basilike* — царский дом) — прямоугольное в плане здание, разделенное внутри рядами колонн или столбов на продольные нефы; центральный (главный) неф всегда выше боковых.

Барельеф (от фр. *bas-relief* — низкий рельеф) — рельеф, в котором изображения выступают из плоскости менее чем на половину реального объема.

Венец капелл (венчик капелл) — капеллы, расположенные по периметру хора с обходом (деамбулатория).

Вестверк — поперечная постройка, завершающая храм на западной стороне; снаружи обычно увенчан двумя боковыми башнями; нижний ярус содержит портал или проход от портала до нефов, а верхний — галерею на хорах, открывающуюся в неф.

Галерея — конструкция верхнего яруса, открытая внутри помещения; в базиликальном храме проходит по периметру над боковыми нефами, над деамбулаторием и западным окончанием. Предназначалась для отделения части молящихся: знати, женщин.

Галилея — разновидность атриума или нартекса в западной части церкви.

Горельеф (от фр. *haut-relief* — высокий рельеф) — рельеф, в котором изображения выступают из плоскости более чем на половину реального объема.

Деамбулаторий (от фр. *deambuler* — прогуливаться) — обход алтарной части храма, часто соединяющий два боковых нефа. См. *Венец капелл*.

Дендрохронология — в археологии метод определения возраста деревянных сооружений

по годичным кольцам древесины. Основан на том, что деревья по-разному растут в дождливые и засушливые годы, что отражается на годичных кольцах.

Донжон — главная, самая высокая башня во французском средневековом замке, служившая жилищем для феодала; в отличие от нее замковые башни в других странах не были предназначены для жилья, выполняя оборонительную и обзорную функцию.

Дормиторий — помещение в монастырях, где монахи спали; позднее, с появлением отдельных келий, дормиторием стали называть всю постройку или этаж, где располагались кельи.

Евангелиарий — литургическая книга (рукописная в Средние века, позднее — печатная) с полными текстами всех Евангелий.

Евангелистариум — книга перикоп, литургическая книга, из которой в дни церковных праздников зачитывают избранные фрагменты. Как и Евангелии, многие евангелистариумы принадлежат к ценным рукописным памятникам искусства оформления книг Средневековья.

Евангелисты — авторы Евангелий. Святой Иероним и Григорий Великий первыми стали считать ангела (или человека) атрибутом Матфея, льва — Марка, быка (или вола) — Луки и орла — Иоанна. Описание четырех символических существ встречается у пророка Иезекииля и в Апокалипсисе.

Зальная церковь — церковь, имеющая общее перекрытие, поэтому высота центрального и боковых нефов у нее одинаковая.

Иконография (от греч. *eikon* — изображение и *grapho* — пишу) — система вариантов изображения определенного персонажа или сюжета; в антично-

сти и в Средние века сложились каноны различных изображений, возникшие под влиянием философских и теологических воззрений.

Иллюминирование (от лат. *illuminare* — украшаю) — украшение средневековой рукописи миниатюрами.

Импост — квадратный столбик над капителью колонны, служащий опорой для пяты арки или свода; переносит их распор на колонну.

Инвеститура — утверждение епископа, аббата в духовном звании. Спор об инвеституре — борьба за право инвеституры между императорами Священной Римской империи и римскими папами в XI–XII вв., окончился Вормским конкордатом 1122 г.

Каноны — сводные таблицы параллельных мест из четырех Евангелий.

Капелла — домашняя церковь в замке или дворце; церковный придел; отдельная молельня.

Капитель (лат. *capitellum* — головка) — венчающая часть колонны, столба или пилястры.

Карликовая галерея — низкий внешний проход, состоящий из сплошного ряда маленьких, лежащих на колоннах аркад; проходит почти под самой кровлей, обычно по апсиде храма.

Каролингское возрождение — культурный подъем в империи Карла Великого в VII–IX вв.

Кафедра (от греч. *kathedra* — стул, сидение) — возвышение в церкви, с которого произносятся проповеди.

Клиресторий — верхний ярус центрального нефа, верхний ряд окон главного нефа, освещающих храм.

Клуатр (от лат. *claustrum* — закрытое место) — внутренний монастырский двор, окружен-

ный галереей; центр общения в монастыре.

Клюнийская реформа — преобразования в католической церкви в X–XI вв., направленные на ее укрепление и установление независимости от светской власти, возглавлялись аббатством Клюни.

Консоль — архитектурный элемент, закрепленный в стене и поддерживающий балку или карниз.

Конха (от греч. *konche* — раковина) — полукупол, перекрывающий апсиду.

Крестовый свод — тип свода, созданный пересечением под прямым углом двух цилиндрических сводов.

Крипта (от греч. *krypte* — подземный ход, тайник) — подземное или полуподземное помещение под хором, служившее почетным местом захоронения. Помещение, иногда доходящее до средокрестия, не обязательно находится под землей, так что хор и алтарь бывают сильно подняты относительно общего уровня церкви и соединяются с нефом лестницей.

Купольный свод — похожий на купол свод, который обычно имеет в плане квадратное основание и опирается на паруса. В поздний романский период получил распространение в юго-западной Франции и Вестфалии.

Лизена (от нем. *Lisene* — лопатка) — плоский вертикальный выступ в стене, вертикальная тяга, идущая от пола до основания нервюр; выполняет конструктивную или декоративную функцию; не имеет базы и капители. В романике обычно соединяются друг с другом в слепых аркадах или круглых арочных фризах.

Люнет (от фр. *lunette* — отверстие) — полукруглый проем в стене или своде над окном или дверью, нередко обрамлялся и декорировался.

Мандорла (от ит. *mandorla* — миндалины) — изображение миндалевидного сияния вокруг фигур Христа и Богоматери — символ божественного света.

Меандр — древнегреческий ленточный орнамент, образованный изломанной под прямым углом линией.

Метона (от греч. *metop* — лцевая сторона) — элемент фриза, квадратные плиты, обычно со скульптурами.

Нартекс — входное помещение храма в виде крытой галереи или открытого портика.

Нервюра (от лат. *neuvus* — жила) — выступающее ребро свода, обычно крестового.

Неф (от лат. *navis* — корабль) — вытянутое помещение (обычно базилика), ограниченное с одной или обеих продольных сторон рядом колонн.

Нимб (от лат. *nimbus* — облако) — изображение сияния вокруг головы, символ святости; обычно золотой, иногда содержит крест.

Однонефная церковь — церковь без боковых нефов.

Октагональное здание (от лат. *octo* — восемь) — восьмиугольное в плане здание центрической планировки; октагон был одной из любимых средневековых форм (например, восьмиугольные короны), поскольку восемь считалось совершенным числом.

Окули — небольшие круглые окна на вершине собора, пропускающие свет.

Парус — архитектурный элемент, передающий тяжесть купола подпружным аркам и столбам под ним.

Перестиль — портик, опоясывающий замкнутое пространство и открытый в него.

Пилястра — плоский вертикальный выступ стены в форме колонны; имеет базу и капитель; выступает примерно на 1/4 своей ширины.

Полуциркулярная арка — арка, имеющая форму полукруглости.

Полуциркулярное окно — окно с прямоугольным проемом, который сверху переходит в полукруг.

Портал (от лат. *porta* — вход, ворота) — архитектурно оформленный вход в здание. В романскую эпоху был распространен перспективный портал в виде уходящих в стену уменьшающихся уступов.

Пресбитерий — возвышение для алтаря и мест духовенства в восточной части храма.

Притолока — горизонтальный камень или доска над окном или дверью.

Псалтирь — книга Ветхого Завета, содержащая 150 псалмов. Важная богослужебная книга в монастырях; иногда в нее также включались некоторые службы и молитвословия, комментарии на Ветхий и Новый Завет. Романские иллюминированные псалтири — источник изучения средневековой символики.

Пята — верхний камень (ряд камней) опоры арки или свода.

Реликварий — сосуд для хранения святых мощей или предметов.

Ретабло — заалтарный образ, архитектурное украшение алтаря.

Рефекторий — трапезная, обеденный зал в монастыре; обычно располагался в секции помещений вокруг клуатра напротив церкви.

Сакраментарий — литургическая (богослужебная) книга, содержащая некоторые служ-

бы. Реформу богослужения провел Григорий Великий, а при императоре Карле Великом многие литургические тексты были собраны и стандартизованы. В сакраментарии изображалось Распятие, Христос во славе, сцены жизни Христа, евангелисты и святые.

Санктуарий — часть храма, где хранилась главная святыня; хор и алтарь.

Связанная колонна — колонна, которая тыльной стороной входит в массив стены.

Связанная романская система — система перекрытия храма крестовыми сводами, при которой квадратной травее центрального нефа соответствуют две вчетверо меньшие травеи боковых нефов.

Скрипторий — помещение в средневековом монастыре, где копировали манускрипты; название также применяется для обозначения школ, где изготовляли и иллюминировали манускрипты.

Средокрестие — пересечение нефа и транспта.

Табернакль — архитектурно оформленная ниша со статуями святых внутри.

Тимпан — обрамленное карнизом поле фронтона, заполненное скульптурами, орнаментом или гладкое; в средневековых церквях на тимпане обычно располагалась основная скульптурная композиция внешнего убранства.

Травея (от фр. *travée* — пролет) — пространственная ячейка нефа под одним сводом, ограниченная четырьмя опорами.

Трансепт (от лат. *trans* — за, поперек и *septum* — огражденное место) — часть крестообразного в плане здания, перпендикулярная центральному нефу; образует два боковых ответвления основного интерьера.

Триптих (от греч. *triptychos* — второе сложенный) — трехчастное створчатое изображение, складень; вешался в храме та-

ким образом, что боковые панели можно было закрывать и открывать.

Триумфальная арка — торжественное архитектурное сооружение, обрамляющее проезд. В Древнем Риме она встречала вернувшегося с победой полководца и его войско. В христианской базилике она порой отделяла хор со средокрестием от нефа.

Трифорий (от лат. *tri* — три и *foris* — дверь) — продольная боковая декоративная галерея во втором ярусе храма, открытая в центральный неф тройными или двойными арками, под клиресторием; получил распространение в романский период.

Фреска (от ит. *fresco* — сырой) — настенная живопись водными красками по сырой или сухой штукатурке; основное связующее вещество — известь.

Фриз — полоса декора, проходящая по краю широкой поверхности.

Хор — восточная (алтарная) часть церкви, предназначенная для духовенства и певчих и нередко отделенная преградой; в некоторых храмах есть западный хор.

Хоры — верхняя открытая галерея, балкон внутри церкви или парадного зала.

Центрические постройки — постройки, где все элементы ориентированы на одну точку — центр. В плане таких зданий лежит круг, квадрат или многоугольник; они симметричны относительно вертикальной оси в центре.

Цилиндрический свод — свод, имеющий в поперечном разрезе форму полуокружности, а в продольном — прямой линии, и опирающийся на параллельные опоры.

Эмаль — техника ювелирного искусства, при которой стекловидная масса наносится в углубления на поверхности изделия (выемчатая эмаль) или заполняет ячейки, напаянные на изделие сверху (перегородчатая эмаль).

Библиография

Библиографический список работ дан в соответствии с порядком разделов в книге. Это неполный список литературы, использованной авторами, с указаниями на другую литературу по данной теме. Названия книг могут повторяться у разных авторов. Библиография каждого раздела не должна рассматриваться как исчерпывающая.

ROLF TOMAN

Einleitung

- Ariès, Philippe, Bilder zur Geschichte des Todes. München/Wien 1984
- Bandmann, Günter, Mittelalterliche Architektur als Bedeutungsträger. Berlin 1994 (10. Aufl.)
- Barral I. Altet, Xavier; Avril, François; Gaborit-Chopin, D., Romanische Kunst. Erster Band: Mittel- und Südeuropa. München 1983; Zweiter Band: Nord- und Westeuropa. München 1984
- Beck, Rainer (Hrsg.), Der Tod. Ein Lesebuch von den letzten Dingen. München 1995
- Beumann, Helmut (Hrsg.), Kaisergestalten des Mittelalters. München 1985
- Boockmann, Horst, Einführung in die Geschichte des Mittelalters. München 1985
- Borst, Arno, Lebensformen im Mittelalter. Frankfurt a.M./Berlin/Wien 1979
- Dinzelbacher, Peter (Hrsg.), Europäische Mentalitätsgeschichte. Stuttgart 1993
- Droste, Thorsten, Romanische Kunst in Frankreich. Köln 1992
- Duby, Georges, Die Zeit der Kathedralen. Frankfurt a. M. 1980
- Duby, Georges, Die drei Ordnungen. Frankfurt a. M. 1981
- Duby, Georges, Die Kunst der Zisterzienser. Stuttgart 1993
- Durliat, Marcel, Romanische Kunst. Freiburg 1983
- Durliat, Marcel, Die Kunst des frühen Mittelalters. Freiburg 1987
- Durliat, Marcel, Romanisches Spanien. Würzburg 1995
- Fischer, Hugo, Die Geburt der westlichen Zivilisation aus dem Geist des romanischen Mönchtums. München 1969
- Franz, H. Gerhard, Spätromanik und Frühgotik (Kunst der Welt). Baden-Baden 1969
- Fuhrmann, Horst, Deutsche Geschichte im hohen Mittelalter. Göttingen 1978
- Fuhrmann, Horst, Einladung ins Mittelalter. München 1987
- Geese, Uwe, Reliquienverehrung und Herrschaftsvermittlung. Die mediale Beschaffenheit der Reliquien im frühen Elisabethkult. Darmstadt und Marburg 1984
- Goetz, Hans-Werner, Leben im Mittelalter. München 1986
- Gurjewitsch, Aaron J., Das Weltbild des mittelalterlichen Menschen. München 1986
- Hell, Vera und Hellmut, Die große Wallfahrt des Mittelalters. Tübingen 1964
- Hennemann, Jürgen, Formenschatz der Romanik. Würzburg 1993
- Herrmann, Bernd (Hrsg.), Mensch und Umwelt im Mittelalter. Stuttgart 1986
- Kubach, Erich; Bloch, Peter, Früh- und Hochromanik (Kunst der Welt). Baden-Baden 1964
- Lambert, Malcolm, Ketzerei im Mittelalter. München 1981
- Legner, Anton (Hrsg.), Ornamenta Ecclesiae. Kunst und Künstler der Romanik. Bd. 1-3 (Katalog), Köln 1985
- Legner, Anton, Hirmer, Albert und Irmgard, Deutsche Kunst der Romanik. München 1982
- Le Goff, Jacques, Die Geburt des Fegefeuers. Stuttgart 1984
- Le Goff, Jacques, Die Intellektuellen im Mittelalter. Stuttgart 1986
- Leriche-Andrieu, Françoise, Einführung in die romanische Kunst. Würzburg 1985
- Luckhardt, Jochen; Nichoff, Franz (Hrsg.), Heinrich der Löwe und seine Zeit. Bd. 1-3 (Katalog, Essays, Nachleben), München 1995
- Mirgeler, Albert, Revision der europäischen Geschichte. Freiburg/München 1971
- Mrusek, Hans-Joachim, Romanik. Leipzig 1972
- Oursel, Raymond; Stierlin, Henri, Architektur der Welt: Romanik. Berlin o.J.
- Oursel, Raymond, Romanisches Frankreich. 11. Jahrhundert. Würzburg 1991
- Oursel, Raymond, Romanisches Frankreich. 12. Jahrhundert. Würzburg 1991
- Pernoud, Régine, Die Heiligen im Mittelalter. München 1994
- Petzold, Andreas, Romanische Kunst. Köln 1995
- Schwaiger, Georg (Hrsg.), Mönchtum, Orden, Klöster. Ein Lexikon. München 1993
- Simson, O. v., Das Mittelalter II. Das hohe Mittelalter (Propyläen Kunstgeschichte, Bd. 6). Berlin 1972
- Toman, Rolf (Hrsg.), Das hohe Mittelalter. Besichtigung einer fernen Zeit. Köln 1988
- Warnke, Martin, Bau und Überbau. Soziologie der mittelalterlichen Architektur nach den Schriftquellen. Frankfurt a. M. 1984
- Wolf, A., Deutsche Kultur im Hochmittelalter. 1150-1250. Essen 1986
- Wollasch, J., Mönchtum des Mittelalters zwischen Kirche und Welt. München 1973
- Wollschläger, Hans, Die bewaffneten Wallfahrten gen Jerusalem. Geschichte der Kreuzzüge. Zürich 1973

WOLFGANG KAISER

Romanische Architektur in Deutschland

- Ernst Adam, Baukunst des Mittelalters I und II, Frankfurt 1968
- Ernst Adam, Baukunst der Stauferzeit in Baden-Württemberg und im Elsaß, Stuttgart 1977
- Ernst Badstübner, Klosterkirchen im Mittelalter, München 1985
- Günter Bandmann, Mittelalterliche Architektur als Bedeutungsträger, Berlin 1951

- Günter Binding, Matthias Untermann, Kleine Kunstgeschichte der mittelalterlichen Ordensbaukunst in Deutschland, Darmstadt 1985
- Wolfgang Braunsfels, Die Welt der Karolinger und ihre Kunst, München 1968
- Wolfgang Braunsfels, Karl der Große, Hamburg 1972
- Georg Dehio, Handbuch der deutschen Kunstdenkmäler, Baden-Württemberg I, München 1993
- Hans Eckstein, Die Romanische Architektur, Köln 1975
- Einhard, Vita Karoli Magni, Stuttgart 1971
- Hermann Fillitz, Das Mittelalter I, Propyläen Kunstgeschichte Band 5, Berlin 1969
- H. Gerhard Franz, Spätromanik und Frühgotik, Baden-Baden 1969
- Walter Haas, Romanik in Bayern, Stuttgart 1985
- Hanno Hahn, Die frühe Kirchenbaukunst der Zisterzienser, Berlin 1957
- Heinrich der Löwe und seine Zeit, Band 1-4, Ausstellung Braunschweig 1995, München 1995
- Walter Hotz, Handbuch der Kunstdenkmäler im Elsaß und in Lothringen, Darmstadt 1970
- Hans Jantzen, Ottonische Kunst, Hamburg 1959
- Kaiserin Theophanu, Band 1 und 2, Ausstellung Schnütgen Museum, Köln 1991
- Gottfried Kiesow, Romanik in Hessen, Stuttgart 1984
- Hans-Erich Kubach, Peter Bloch, Früh- und Hochromanik, Baden-Baden 1964
- Hans-Erich Kubach, Victor H. Elbern, Das frühmittelalterliche Imperium, Baden-Baden 1968
- Hans-Erich Kubach, Albert Verbeek, Romanische Baukunst an Rhein und Maas, 3 Bde., Berlin 1976
- Wilhelm Messerer, Karolingische Kunst, Köln 1973
- Ornamenta Ecclesiae, Kunst und Künstler der Romanik, Band 1-3, Ausstellung Schnütgen Museum, Köln 1985
- Das Reich der Salier, Ausstellung des Römisch-Germanischen Zentralmuseums Mainz, Sigmaringen 1992
- Rhein und Maas, Kunst und Kultur 800-1400, Band 1 und 2, Ausstellung Schnütgen Museum, Köln 1972
- Bernhard Schütz, Wolfgang Müller, Deutsche Romanik, Die Kirchenbauten der Kaiser, Bischöfe und Klöster, Freiburg 1989
- Stadtluft, Hirsebrei und Bettelmönch, Die Stadt um 1300, Ausstellung Landesdenkmalamt Baden-Württemberg und Stadt Zürich, Stuttgart 1992
- Hans Thümmel, Romanik in Westfalen, Recklinghausen 1964
- Heinfried Wischermann, Romanik in Baden-Württemberg, Stuttgart 1987
- Heinfried Wischermann, Speyer I - Überlegungen zum Dombau Konrads II. und Heinrichs III., Berichte und Forschungen zur Kunstgeschichte Band 11, Freiburg 1993
- Die Zeit der Staufer, Band 1-5, Ausstellung Württembergisches Landesmuseum, Stuttgart 1977

Allgemein:

- Anthony, E. W., *Early Florentine Architecture and Decoration*. Cambridge, Mass. 1927
- Bandmann, G., *Mittelalterliche Architektur als Bedeutungsträger*. Berlin 1994
- Bandmann, G., *Zur Bedeutung der romanischen Apsis*, in: *Wallraf-Richartz-Jahrbuch XV* (1953), 28–46
- Belli D'Elia, P., *La Puglia*, Mailand 1987
- Braunfels, W., *Mittelalterliche Stadtbaugunst in der Toskana*. Berlin 1988 (6. Aufl.)
- Busignani, A.; Bencini, R., *Le chiese di Firenze: il Battistero di San Giovanni*. Florenz 1988
- Cadei, F., *L'Umbria*, Mailand 1994
- Chierici, S., *La Lombardia*. Mailand 1991
- Ciccarelli, D., *La Sicilia*. Mailand 1986
- Conant, K. J., *Carolingian and Romanesque Architecture 800–1200*. Harmondsworth, New York 1987
- Coroneo, R., *Architettura Romanica dalla metà del mille al primo '300*. Nuoro 1993
- Cowdrey, H. E. J., *The Age of Abbot Desiderius: Montecassino, the Papacy, and the Normans in the Eleventh and Early Twelfth Centuries*. Oxford 1986 (2. Aufl.)
- D'Onofrio, M.; Pace, V., *La Campania*. Mailand 1981
- Delgou, R., *L'architettura de medioevo in Sardegna*. Rom 1953
- Demus, O., *The Church of San Marco in Venice*. Washington, D.C. 1960
- Fanucci, Q., *La Basilica di San Miniato al Monte sopra Firenze*, in: *Italia Sacra II* (1933) 1137–1207
- Friedman, D., *Florentine New Towns*. Cambridge, Mass. 1988
- Guyer, S., *Der Dom in Pisa und das Rätsel seiner Entstehung*, in: *Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst* 1932, 351–376
- Il Romanico Pistoiese nei suoi rapporti con l'arte romanica dell'occidente*. Atti del I convegno internazionale di studi medioevali di storia e d'arte. Pistoia 1965
- Jones, P., *Economia e società nell'Italia medievale: la legenda della borghesia*, in: *Storia d'Italia: Dal feudalismo al capitalismo*. Annali I, ed. R. Romano und C. Vivanti, Turin 1978, 187–372
- Kling, M., *Romanische Zentralbauten in Oberitalien: Vorläufer und Anverwandte*. Hildesheim, Zürich, New York 1995
- Krautheimer, R., *Introduction to an »Iconography of Mediaeval Architecture«*, in: *Studies in Early Christian, Medieval and Renaissance Art*, New York 1969, 115–150
- Leccisotti, T., *Le vicende della Basilica di Montecassino attraverso la documentazione archeologica*, *Miscellanea Cassinese*, 36, 1973
- Little, L. K., *Religious Poverty and the Profit Economy in Medieval Europe*. Ithaca 1978
- McLean, A., *Sacred Space & Public Policy: The Origins, Decline and Revival of Prato's Piazza della Pieve*. Princeton University, Diss. 1993
- Moretti, I., Stopani, R., *La Toscana*. Mailand 1991
- Parlato, E., Romano, S., *Roma e il Lazio*. Mailand 1992
- Porter, A. K., *Lombard Architecture*. New Haven 1917
- Prandi, A., Chierici, S., Tamanti, G., Reggiori, F., *La basilica di Sant'Ambrogio a Milano*. Florenz 1945
- Rill, B., *Sizilien im Mittelalter: Das Reich der Araber, Normannen und Staufer*. Stuttgart, Zürich 1995
- Rivoira, G. T., Rushforth, G. M. (Übersetzer), *Lombard Architecture: its Origin, Development and Derivations*, 2 Bände, Oxford 1933
- Romanini, A. M. u.a., *L'arte medievale in Italia*, Florenz 1988
- Romano, C. G., *La Basilicata, La Calabria*, Mailand 1988
- Salmi, M., *Decorazione Romanica in Toscana*, in: *Spazio 2:4* (1951) 1–4
- Salmi, M., *L'architettura romanica in Toscana*. Mailand, Rom 1927
- Salmi, M., *Chiese romaniche della Toscana*. Mailand 1961
- Sanpaulesi, P., *Il Duomo di Pisa e l'architettura romanica toscana delle origine*. Pisa 1975
- Santoro, R.; Cassata, G.; Costantino, G.; Schaffran, E., *Die Kunst der Langobarden in Italien*. Jena 1941
- Schulz, H. W., *Denkmäler der Kunst des Mittelalters in Unteritalien*. 4 Bände, Dresden 1860
- Seidel, M., *Dombau, Kreuzzugs-idee und Expansionspolitik. Zur Ikonographie der Pisaner Kathedralbauten*, in: *Frühmittelalterliche Studien* 11 (1977) 348–350
- Serra, R., *La Sardegna*. Mailand 1989
- Shearer, C., *The Renaissance of Architecture in Southern Italy*. Cambridge 1935
- Silva, R., *Architettura del secolo XI nel tempo della riforma pregregoriana in Toscana*, in: *Critica d'Arte XLIV*, 163–5, 1979, 66–96
- Stocchi, S., *L'Emilia-Romagna*, Mailand 1988
- Suitner, G., *Le Venezie*. Mailand 1991
- Tabacco, G., *Power and Struggle for Hegemony in Medieval Italy*. Cambridge 1992
- Thummler, H., *Die Baukunst des 11. Jahrhunderts in Italien*, in: *Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte* 3, 1939, 141–226
- Toesca, P., *Storia dell'arte italiana dalle origini alla fine del secolo XIII*. Turin 1927
- Trachtenberg, M., *Gothic/Italian Gothic: Towards a Redefinition*, in: *JSAH L*, I (März 1991) 22–37
- Venturi, A., *Storia dell'arte italiana III*. Mailand 1904
- Verzár Bornstein, C., *Portals and Politics in the Early Italian City State: the Sculpture of Nicholas in Context*. Parma 1988
- Verzone, P., *L'architettura religiosa dell'alto medioevo nell'Italia settentrionale*. Mailand 1942

Waley, D. P., *The Italian City Republics*. London, New York 1988

Klöster und die Idealstadt:

- Braunfels, W., *Monasteries of Western Europe, The Architecture of the Orders*. Princeton 1972
- Dynes, W., *The Medieval Cloister as Pritico of Salomon*, in: *Gesta: The Cloister Symposium XII* (1973) 62–69
- Horn, W., *On the Origins of the Medieval Cloister*, in: *Gesta: The Cloister Symposium XII* (1973) 13–52
- Horn, W., *The Plan of St. Gall. A Study of the Architecture and Economy of, and Life in a Paradigmatic Carolingian Monastery*. Berkeley 1979
- Rosenau, H., *The Ideal City: Its Architectural Evolution in Europe*. Cambridge 1983

BERNHARD UND ULRIKE LAULE
Romanische Architektur
in Frankreich

Allgemein:

- Kenneth John Conant, *Carolingian and Romanesque Architecture, 800 to 1200*, *Pelican History of Art*, 1959
- Congrès Archéologique de France, Hrsg. Société française d'archéologie, Paris 1834 ff.
- G. Dehio und G. v. Bezold, *Die kirchliche Baukunst des Abendlandes*, Stuttgart 1884–1901
- Le dictionnaire des églises de France*, 5 Bde., Paris 1966–69
- Camille Enlart, *Manuel d'archéologie française*, 3 Bde., 3. Aufl. Paris 1927
- Paul Frankl, *Die frühmittelalterliche und romanische Baukunst (Handbuch der Kunstwissenschaft)*, Wildpark-Potsdam 1926, 151 ff.
- Pierre Lavedan, *Histoire de l'art. Moyen Age et Temps modernes*, Paris 1944
- Robert de Lasteyrie, *L'architecture religieuse en France à l'époque romane*, 2. Aufl. Paris 1929

Burgund und zugehörige Gebiete (Nivernais und Westschweiz):

- Marcel Anfray, *L'architecture religieuse du Nivernais au moyen-âge*, Paris 1951
- Clement Edson Armi, *Saint-Philibert at Tournus and the wall systems of first romanesque architecture*. Diss. Columbia University, USA 1973
- Kenneth John Conant, *Cluny. Les églises et la maison du chef d'ordre*, Mâcon 1968
- Alain Erlande-Brandenburg, *Iconographie de Cluny III*, in: *Bulletin Monumental* 126 (1968) 293–332
- Ernst Gall, *Die Abteikirche Saint-Philibert in Tournus*, in: *Der Cicerone* 4 (1912) 624–636
- Ders., *Studien zur Geschichte des Chor-*

umgangs

, in: *Monatshefte für Kunstwissenschaft* 5 (1912) 134–149, 358–376, 508–519

Ders., *Saint-Philibert in Tournus*, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 17 (1954) 179–182

H. Hahn, *Die frühe Kirchenbaukunst der Zisterzienser*, Berlin 1957

Jean Hubert, *L'architecture religieuse du haut moyen-âge en France*, Paris 1952

Carolyn Marino Malone, *Les fouilles de Saint-Bénigne de Dijon (1976–1978) et le problème de l'église de l'an mil*, in: *Bulletin Monumental* 138 (1980) 253 ff.

Raymond und Anne-Marie Oursel, *Les églises romanes de L'Autunois et du Brionnais, Mâcon* 1956

Francis Salet, *Cluny III*, in: *Bulletin Monumental* 126 (1968) 235–292

P. Salet, *La Madeleine de Vézelay*, Melun 1948

Wilhelm Schlink, *Saint-Bénigne in Dijon. Untersuchungen zur Abteikirche Wilhelms von Volpiano (962–1031)*, Berlin 1978

Hans Rudolf Sennhauser, *Romainmôtier und Payerne. Studien zur Cluniazenserarchitektur des 11. Jahrhunderts in der Westschweiz*, Basel 1970

N. Stratford, *Les bâtiments de l'abbaye de Cluny à l'époque médiévale. Etat des questions*, in: *Bulletin Monumental* 150 (1992) 383–411

Jean Vallery-Radot, *Saint-Philibert de Tournus*, Paris 1955

Jean Virey, *Paray-le-Monial et les églises du Brionnais*, Paris 1926

Heinfried Wischermann u. Mitarb., *Saint-Philibert in Tournus. Baugeschichte und architekturgeschichtliche Stellung. Berichte und Forschungen zur Kunstgeschichte* 10, Freiburg 1988

Joachim Wollasch, *Cluny – Licht der Welt. Aufstieg und Niedergang der klösterlichen Gemeinschaft*, Zürich-Düsseldorf 1996

Nordfrankreich (Champagne, Normandie, Belgien):

- Marcel Anfray, *L'architecture normande*, Paris 193
- Julius Baum, *Romanische Baukunst in Frankreich*, Stuttgart 2. Aufl. 1928, V
- Maylis Baylé, *La Trinité de Caen. Sa place dans l'histoire de l'architecture et du décor romans*, Paris 1979
- F. Bellmann, *Zur Bau- und Kunstgeschichte der Stiftskirche von Nivelles*, München 1941
- Jean Bony, *La technique normande du mur épais à l'époque romane*, in: *Bulletin Monumental* 98 (1939) 153 ff.
- Eric G. Carlson, *The abbey-church of Saint-Etienne at Caen in the 11th and early 12th centuries*, Diss. Yale 1968
- Ders., *Excavations at Saint-Etienne, Caen (1969)*, in: *Gesta* 10 (1971) 23 ff.
- Henri Chanteux, *L'abbé Thierry et les églises de Jumièges, du Mont-Saint-Michel et de Bernay*, in: *Bulletin Monumental* 98 (1939) 67 ff.
- Yves-Marie Froidevaux, *L'église abbatiale de Cerisy-la-Forêt*, in: *Les Monuments*

Historiques 103 (1979) 33 ff.

Jean Guérin, Les abbayes de Caen, in: Les Monuments Historiques 103 (1979) 43 ff.

Reinhard Liess, Der frühromanische Kirchenbau des 11. Jahrhunderts in der Normandie. Analysen und Monographien der Hauptbauten, München 1967

Jean Merlet, L'église Saint-Etienne de Caen, in: Les Monuments Historiques 14 (1968) 62 ff.

A. Mottart, La Collégiale Sainte-Gertrude de Nivelles, Nivelles 1962

Paul Ortwin Rave, Der Emporenbau in romanischer und frühgotischer Zeit, Bonn-Leipzig 1924

Jean Valléry-Radot, Le Mont-Saint-Michel. Travaux et découvertes, in: Congrès Archéologique, (1966) 413 ff.

Heinfried Wischermann u. Mitarb., Die romanische Kirchenbaukunst der Normandie – ein entwicklungsgeschichtlicher Versuch. Berichte und Forschungen zur Kunstgeschichte 6, Freiburg 1982

Pilgerkirchen/Auvergne:

Marcel Deyres, Sainte-Foy de Conques, in: Bulletin Monumental 123 (1965) 7 ff.

Marcel Durliat, La basilique St. Sernin de Toulouse, in: Bulletin Monumental 121 (1963) 149 ff.

Klaus Herbers, Der Jakobsweg, Wiesbaden 1986

Hans Erich Kubach und P. Bloch, Früh- und Hochromanik (Kunst der Welt), Baden-Baden 1964, 84 f.

Frédérique Lesueur, Sainte-Foy de Conques, in: Bulletin Monumental 124 (1966) 259 ff.

H. und E. du Ranquet, L'église Saint-Paul d'Issoire, in: Bulletin Monumental 94 (1935) 277 ff.

Westfrankreich (Aquitainen, Poitou, Maine):

René Crozet, L'art roman en Poitou, Paris 1948

Ders., Fontevrault, in: Congrès Archéologique (1964), 426–481

Ch. Darans, La Cathédrale Saint-Pierre d'Angoulême, in: Bulletin Monumental 120 (1962) 231 ff.

Alain Erlande-Brandenburg, Le «Cimetière des Rois» à Fontevrault, in: Congrès Archéologique (1964) 482–492

J. Roux, La basilique Saint-Front de Périgueux, Périgueux 1920

Francis Salet, Notre-Dame de Cunault. Les campagnes de construction, in: Congrès Archéologique (1964) 636–676

P. M. A. Tonnelier, La Cathédrale d'Angoulême, in: Mélanges offerts à René Crozet, Bd. I, Poitiers 1966, 507 ff.

Südfrankreich (Provence und Languedoc):

Marcel Aubert, L'architecture cistercienne en France, 2. Aufl. Paris 1947

B. und U. Laule, H. Wischermann, Kunstdenkmäler in Südfrankreich, Darmstadt 1989

J. Puig y Cadafalch, La géographie et les origines du premier art roman, Paris 1935

Profanbauten:

Jean Pierre Babelon (Hrsg.), Le Château en France, Paris 1986

Marcel Deyres, Le Donjon de Langeais, in: Bulletin Monumental 128 (1970) 179–193

Ders., Les Châteaux de Foulques Nerra, in: Bulletin Monumental 132 (1974) 7–28

François Enaud, Châteaux forts en France, Paris 1958

Louis Harmand, Houdan et l'évolution des donjons au XIII^e siècle, in: Bulletin Monumental 127 (1969) 188–207

Ders., Le Donjon de Houdan, études complémentaires, in: Bulletin Monumental, 130 (1972) 191–212

Pierre Hélot, L'Age des donjons d'Etampes et de Provins, in: Mémoires de la Société nationale des antiquaires de France (1967) 289–308

Ders., La Genèse des châteaux de plan rectangulaire en France et en Angleterre, in: Bulletin de la Société nationale des antiquaires de France (1965) 238–257

Raymond Ritter, Châteaux, donjons et places fortes. L'architecture militaire française, Paris 1953

Charles-Laurent Salch, Dictionnaire des châteaux et des fortifications du Moyen Age en France, Strasbourg 1979

BRUNO KLEIN

Romanische Architektur in Spanien und Portugal

Allgemein:

M. Durliat, Hispania romana. Die hohe Kunst der romanischen Epoche in Spanien. Wien, München 1962

M. Gómez Moreno, El arte románico español. Madrid 1934

J. Gudiol Ricart, J. A. Gaya Nuño, Arquitectura y escultura románicas (Ars Hispaniae V). Madrid 1948

W. Muir Whitehill, Spanish Romanesque Architecture of the Eleventh Century. Oxford 1941, Reprint 1968

P. de Palol, M. Hirmer, Spanien: Kunst des frühen Mittelalters vom Westgotenreich bis zum Ende der Romanik. Neuaufgabe München 1991

Spanische Kunstgeschichte, Eine Einführung. Bd. 1: Von der Spätantike bis zur frühen Neuzeit. Hrsg. von Sylvaine Hänsel und Henrik Karge. Berlin 1992

A. Vinayo Gonzalez, L'ancien royaume des Leon roman. La-Pierre-qui-vire 1972

J. Yarza, Arte y arquitectura en España 500–1250. 5. Ang. Madrid 1987

Die vorromanische Architektur:

J. F. Arenas, La arquitectura mozárabe. Barcelona 1972

J. Fontaine, L'art préroman hispanique, I. La Pierre-qui-vire 1973

S. Noack-Haley, A. Arbeiter, Asturische Königsbauten des 9. Jahrhunderts. (Madrider Beiträge 22) Mainz 1994

H. Schlunk, Arte visigodo, arte asturiano (Ars Hispaniae II). Madrid 1947

Früh- und Hochromanik in Katalonien, Aragon und Navarra:

R. Crozet, L'art roman en Navarre et Aragon. Conditions historiques. In: Cahiers de la civilisation médiévale 5/1962, 35–61

M. Durliat, L'art roman en Navarre et en Aragon. In: Centre international d'études romanes 1973, I, 5–18

M. Durliat, La Catalogne et le «premier art roman». In: Bulletin Monumental 147/1989, 209–238

E. Junyent, Catalogne romane. La Pierre-qui-vire 1960–61

K. Krüger, Die katalanische Kapitellskulptur des elften Jahrhunderts. In: Mitteilungen der Carl Justi-Vereinigung 5/1993, 26–42

L.-M. de Lojendio, Navarre romane. La Pierre-qui-vire 1967

E. Lorente, J. Francisco, F. Galtier Martí, M. García Guatas, El nacimiento del arte románico en Aragón. Arquitectura. Zaragoza 1982

J. Puig y Cadafalch, Le premier art roman. Paris 1938

J. Puig y Cadafalch, A. de Falguera, J. Goday y Casals, L'arquitectura romànica a Catalunya. Barcelona 1908–18

Architektur entlang des Pilgerweges:

Y. Bottineau, Les chemins de Saint-Jacques. Paris 1964

K. J. Conant, The Early Architectural History of Santiago de Compostela. Cambridge 1926

J. D'Emilio, The Building and the Pilgrims' Guide. In: J. Williams, A. Stone (eds.) The Codex Calixtinus and the Shrine of St. James. (Jacobus-Studien 3), Tübingen 1992, 185–206

K. Herbers, Mit einem mittelalterlichen Pilgerführer unterwegs nach Santiago. 2. Ausg., Tübingen 1986

F. Iñiguez Almech, Las empresas constructivas de Sancho el Mayor. El castillo de Loarre. In: Archivo Español de Arte 43/1970, 363–373

E. Lambert, Le pèlerinage de Compostelle. Etudes d'histoire médiévale. Paris / Toulouse 1959

S. Moralejo-Alvarez, The Codex Calixtinus as an Art-Historical Source. In: J. Williams, A. Stone (Hrsg.) The Codex Calixtinus and the Shrine of St. James. (Jacobus-Studien 3), Tübingen 1992, 207–227

J. Viellard, Le guide du pèlerin de Saint-Jacques de Compostelle. 5. Ausg., Paris 1984

J. Williams, La arquitectura del Camino de Santiago. In: Co mostelanum 29/1984, 267–290

J. Williams, San Isidoro in León: Evidence for a New History. In: Art Bulletin 55/1973, 170–184

Regionalismen in der Mitte des 12. Jahrhunderts

W. Rincón García, Arte medieval. In: Summa Artis. Historia general del Arte Bd. XXX, «Arte portugués», Madrid 1986, 11–238

C. K. Hesey, The Salmantine Laterns: Their Origin and Development. Cambridge 1937

J. A. Gaya Nuño, El románico en la provincia de Soria. Madrid 1946

Neue Tendenzen zur Internationalisierung und regionale Traditionen:

S. Moralejo-Alvarez, Le porche de Gloire de la Cathédrale de Compostelle – Problèmes de sources et d'interprétation. In: Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa 16/1985, 92–116

E. Lambert, Les chapelles octogonales d'Eunate et de Torres del Río. Paris 1928

E. Lambert, L'art gothique en Espagne, Paris 1931

S. Dathe, Die Kirche La Vera Cruz in Segovia. Untersuchungen zur Bedeutung des romanischen Zentralbaus. In: Mitteilungen der Carl Justi-Vereinigung 5/1993, 92–121

C. Martinell, Les monastères cisterciens de Poblet et de Santes Creus. In: Congrès archéologique 117/1959, 98–128

E. Lambert, La cathédrale de Lérida. In: Congrès archéologique 117/1959, 136–143

F. Lara Peinado, Lerida. La Seo antigua. Lerida 1977

HEINFRIED WISCHERMANN

Romanische Architektur in Großbritannien

Andrew, Martin, Chichester Cathedral, the problem of the Romanesque choir vault, in: J. Brit. Archaeol. Assoc. 135 (1982) 11 ff

Aylmer, G. E. und Reginald Cant, A history of York Minster, Oxford 1977

BAACT (British Archaeological Association Conference Transactions) I, 1975 Worcester (1978), II, 1976 Ely (1979), III, 1977 Durham, IV, 1978 Wells and Glastonbury (1981), V, 1979 Canterbury (1982), VI, 1980 Winchester (1983), VII, 1981 Cloucesster/Tewkesbury (1985), VIII, 1982 Lincoln (1986), X, 1984 London (1990)

Bandmann, Günter, Die Bischofskapelle in Hereford, in: Festschrift H. von Einem, Bonn 1964, 2 ff.

Barlow, Frank, The English church 1000–1066, London 1979

- Barlow, Frank, William Rufus, London 1983
- Barlow, Frank, The Norman conquest and beyond, London 1983
- Barlow, Frank, Thomas Becket, London 1986
- Bennett, Paul u.a., Excavations at Canterbury Castle, Canterbury 1982
- Biddle, Martin, Excavations near Winchester Cathedral 1961-69, 1970
- Bony, Jean, Tewkesbury et Pershore - deux élévations à quatre étages de la fin du 11e s., in: Bull. Mon. 96 (1937) 281 ff., 503 f.
- Bony, Jean, Le technique normande du mur épais, in: Bull. Mon. 98 (1939) 153 ff.
- Bony Jean, Durham et la tradition saxonne, in: Festschrift Louis Grodecki, Paris 1981, 72 ff.
- Brett, Martin, The English church under Henry I, Oxford 1975
- Brown, Reginald Allen, The Norman conquest and the genesis of English castles, in: Château-Gaillard 1966 (1969) 1 ff.
- Bussby, Frederick, Winchester Cathedral 1079-1979, Ringwood 1979
- Chambers, James, The Norman kings, London 1981
- Cherry, Bridget, Romanesque architecture in Eastern England, in: J. Brit. Archaeol. Assoc. 131 (1978) 1 ff.
- Clapham, Alfred, English Romanesque architecture before the conquest, Oxford 1930
- Clapham, Alfred, English Romanesque architecture after the conquest, Oxford 1934
- Colvin, Howard, The history of the king's works, I London 1963
- Cronne, Henry Alfred, The Reign of Stephen, London 1970
- Crook, John u.a., Winchester Cathedral, Chichester 1993
- Douglas, David c., William the Conqueror, London 1977 (dt. 1980, 1995)
- Draper, Peter, Recherches récentes sur l'architecture dans les îles britanniques à la fin de l'époque romane et au début du gothique, in: Bull. Mon. 144 (1986) 305 ff.
- English Romanesque Art, 1066-1200, London 1984
- Fawcett, Richard, Scottish abbeys and priories, London 1994
- Fergusson, Peter, Architecture of Solitude: Cistercian abbeys in 12th c. England, Princeton 1984
- Fernie, Eric, Enclosed apses and Edward's church at Westminster, in: Archaeologia 104 (1973) 235 ff.
- Fernie, Eric, The architecture of the Anglo Saxons, London 1983
- Gem, Richard, The romaneseque rebuilding of Westminster Abbey, in: Proc. Battle Conf. 3 (1980) 33 ff.
- Gem, Richard, Chichester cathedral: when was the Romanesque church begun? in: Proc. Battle Conf. 3 (1980) 61 ff.
- Gibson, Margaret T., Lanfranc of Bec, Oxford 1978
- Goege, Thomas, Theorie und Praxis der Restaurierung im Gothic Revival: Die Restaurierungsbewegung der 'Ecclesiologists', Diss. Freiburg 1981
- Guillaume le Conquérant et son temps, Rouen 1987/88
- Hearn, Millard F., The rectangular ambulatory in English medieval architecture, in: J. Soc. Arch. Hist. 30 (1971) 187 ff.
- Hearn, Millard F., Romsey abbey, in: Gesta 14 (1975) 27 ff.
- Hobbs, Mary u.a., Chichester Cathedral, Chichester 1994
- Kahn, Deborah, Canterbury Cathedral and its romaneseque sculpture, London 1991
- Kenyon, John R., Medieval fortifications (The archaeology of medieval Britain), Leicester-London 1990
- Kidson, Peter u.a., A history of English architecture, Harmondsworth 1965
- Knowles, David, The monastic order in England, 940-1216, Cambridge 1940
- Knowles, David, The monastic constitutions of Lanfranc, Cambridge 1949
- Knowles, David u.a., The heads of religious Houses: England and Wales 940-1216, Cambridge 1972
- Lehmann-Brockhaus, Otto, Lateinische Schriftquellen zur Kunst in England, 4 Bde., München 1955-1960
- Little Bryan, Architecture in Norman Britain, London 1985
- McAleer, Philip, The Romaneseque church facade in Britain, Diss. London 1963
- Musset, Lucien, Angleterre Romane, 2 Bde., La Pierre-qui-Vire 1984-88
- Norton, Christopher und David Park, Cistercian art and architecture in the British Isles, Cambridge 1986
- Phillips, Derek, Excavations at York Minster II: The cathedral of Archbishop Thomas of Bayeux, London 1985
- Platt, Colin, Medieval England: A social history and archaeology from the conquest to 1600 AD, London, New York 1978
- Renn, Derek, Norman castles in Britain, London 1968, 1973
- Rowley, Trevor, The Norman Heritage, London 1983
- Schünke, Susanne, Entwicklungen in den Chorformen englischer Kirchen vom 11. bis ins 13. Jh., Diss. Köln 1987
- Service, Alastair, The buildings of Britain: Anglo-saxon and Norman, London 1982
- Stoll, Robert Th., Roubier, Jean, Britannia Romanica - Die hohe Kunst der romanischen Epoche in England, Schottland und Irland, Wien-München 1966
- Warren, Wilfred L., Henry II, London 1977
- Watkin, David, English Architecture, a concise history, London 1979
- Webb, Geoffrey, Architecture in England: The Middle Ages, Harmondsworth 1954
- Wilson, David M., The Bayeux Tapestry, London 1985
- Wilson, David M., Die Schlacht von Hastings und das Ende der angelsächsischen Herrschaft, in: Sachsen und Angelsachsen, Hamburg 1978, 117 ff.
- Wischermann, Heinfried u.a., Der romanische Kirchenbau der Normandie - ein entwicklungsgeschichtlicher Versuch (BuF 6), Freiburg 1982
- Wischermann, Heinfried u.a., Die romanische Kathedrale von Worcester - Baugeschichte und architekturgeschichtliche Stellung (BuF 9), Freiburg 1985
- Wischermann, Heinfried, Die Rippengewölbe der Kathedrale von Durham - Überlegungen zur Frühzeit der Gotik in England (BuF 12), Freiburg 1996
- Wood, Margaret, Norman domestic architecture, London 1974
- Woodman, Francis, The architectural history of Canterbury cathedral, London 1981
- Zarnecki, George, English Romaneseque sculpture, 1066-1140, London 1951
- Zarnecki, George, Later English romaneseque sculpture, 1140-1210, London 1953
- Zarnecki, George, Romaneseque Lincoln, the sculpture of the cathedral, Lincoln 1988
- Architektur in Skandinavien:**
- Anker, Peter - Andersson, Aron, L'art scandinave, La Pierre qui Vire 1968/69
- Bugge, Gunnar, Stabkirchen - Mittelalterliche Baukunst in Norwegen, Regensburg 1994
- Donnelly, Marian C., Architecture in the Scandinavian countries, Cambridge/Mass. 1992
- Phleps, Hermann, Die norwegischen Stabkirchen. Sprache und Deutung der Gefüge, Karlsruhe 1958
- Ringbom, Sixten u.a., Konsten i Finland, Helsingfors 1978
- Tuulse, Armin, Scandinavia Romanica. Die hohe Kunst der romanischen Epoche in Dänemark, Norwegen und Schweden, Wien-München 1968
- Romanische Kunst in Mitteleuropa:**
- Antal Kampis, Kunst in Ungarn, Budapest 1966
- Anezka Merhantová, Romanische Kunst in Polen, der Tschechoslowakei, Ungarn, Rumänien, Jugoslawien, Prag 1974
- Dezső Dercsényi, Der königliche Palast von Esztergom, Budapest 1974
- István Genthon, Kunstdenkmäler in Ungarn, München-Berlin 1974
- Dezső Dercsényi, Romanische Baukunst in Ungarn, Budapest 1975
- Jan Zachwatowicz, Polnische Architektur bis zur Mitte des 19. Jh.s, Warschau 1956
- Brian Knox, The architecture of Poland, London 1971
- Zygmunt Swiechowski, Romaneseque art in Poland, Warschau 1983
- Jerzy Z. Loziński, Kunstdenkmäler in Polen: Südpolen, Warschau-Leipzig 1984
- Erich Bachmann, u.a., Romanik in Böhmen, München 1977
- Jiri Kuthan, Die mittelalterliche Baukunst der Zisterzienser in Böhmen und Mähren, München-Berlin 1982
- Emanuel Poche, Kunstdenkmäler in der Tschechoslowakei: Böhmen und Mähren, Darmstadt 1986
- UWE GEESE**
Romanische Skulptur
- Ariès, P., Geschichte des Todes. München 1982
- Bandmann, G., Mittelalterliche Architektur als Bedeutungsträger. Berlin 1951, 71981
- Barral I. Altet, X., Avril, F., Gaborit-Chopin, D. (Hrsg.), Romanische Kunst. Erster Band: Mittel- und Südeuropa 1060-1220. München 1983; Zweiter Band: Nord- und Westeuropa 1060-1220. München 1984
- Borella, M., Modena e provincia. Guida artistica e monumentale, Bologna o.J.
- Borst, O., Alltagsleben im Mittelalter. Frankfurt am Main, 1983
- Bredenkamp, H., Die nordspanische Hofskulptur und die Freiheit der Bildhauer, in: H. Beck, K. Hengevoss-Dürkop (Hrsg.), Studien zur Geschichte der europäischen Skulptur im 12./13. Jahrhundert. Band I Text, Frankfurt am Main 1994
- Bredenkamp, H., Romanische Skulptur als Experimentierfeld. In: Hänsel/Karge (Hrsg.), Spanische Kunstgeschichte: Eine Einführung. Bd. 1: Von der Spätantike bis zur frühen Neuzeit, Berlin 1991
- Bredenkamp, H., Wallfahrt als Versuchung. San Martín in Frómista. In: Kunstgeschichte - Aber wie? Berlin 1989
- Budde, R., Deutsche Romanische Skulptur 1050-1250. Aufnahmen Albert Hirmer und Irmgard Ernstmeier-Hirmer. München 1979
- Bußmann, K., Burgund. Kunst, Geschichte, Landschaft. Köln 1977, 1987
- Chierici, S., Romanische Lombardei. Würzburg 1978
- Chierichetti, S., Verona. Illustrated artistic guide. Mailand o.J.
- Claussen, P. C., Künstlerinschriften, in: Ornamenta Ecclesiae. Ausst.-Kat. Köln 1985, Bd. 1, S. 263 ff.
- Dietel, A., Künstlerinschriften als Quelle für Status und Selbstverständnis von Bildhauern, in: H. Beck, K. Hengevoss-Dürkop (Hrsg.), Studien zur Geschichte der europäischen Skulptur im 12./13. Jahrhundert. Band I Text, Frankfurt am Main 1994
- Dinzelbacher, P., Europäische Mentalitätsgeschichte. Stuttgart 1993
- Droste, T., Romanische Kunst in Frankreich. Köln 1989, 1992
- Duby, G., Sculpture. The Great Art of the Middle Ages from the Fifth to the Fifteenth Century. New York 1990
- Durliat, M., La sculpture romane en Roussillon. Tome I-IV, Perpignan 1952-1954
- Durliat, M., Romanisches Spanien. Würzburg 1995
- Eco, U., Kunst und Schönheit im Mittelalter. München 1991, 1993.
- Eliade, M., Die Religionen und das Heilige. Darmstadt 1976

Fegers, H., Provence, Côte d'Azur, Dauphiné, Rhône-Tal. Reclams Kunstführer Frankreich. Band IV, Stuttgart 1967, 1975.

Fillitz, H., Das Mittelalter I. Propyläen Kunstgeschichte. Sonderausgabe, Frankfurt am Main, Berlin 1990

Fischer Pace, U. V., Kunstdenkmäler in Rom. Band 2, Darmstadt 1988

Fischer, H. J., Rom. Zweieinhalb Jahrtausende Kunst und Kultur in der Ewigen Stadt. Ein Reisebegleiter, Köln 1986

Forster, K. W., Benedetto Antelami. Der große romanische Bildhauer Italiens, München 1961

Grimme, E. G., Goldschmiedekunst im Mittelalter. Form und Bedeutung des Reliquiers von 800 bis 1500, Köln 1972

Gurjewitsch, A. J., Das Individuum im Mittelalter. München 1994

Heinrich der Löwe und seine Zeit. Herrschaft und Repräsentation der Welfen 1125–1235. Bd. 1–3. Hg. v. J. Luckhardt u. F. Niehoff. Ausst.-Kat. Braunschweig 1995, München 1995

Huizinga, J., Herbst des Mittelalters. Stuttgart 1969

Kauffmann, G., Andreae, B., Toskana (ohne Florenz). Kunstdenkmäler und Museen. Reclams Kunstführer Italien. Band III, 2, Stuttgart 1984

Kauffmann, G., Emilia-Romagna, Marken, Umbrien. Baudenkmäler und Museen. Reclams Kunstführer Italien. Band 4, Stuttgart 1971, 1987

Kerscher, G., Benedictus Antelami oder das Baptisterium von Parma. Kunst und kommunales Selbstverständnis. Diss., München 1986.

Krüger, R., Kleine Welt in Elfenbein. Dresden 1967

Legler, R., Apulien (DuMont Kunst-Reiseführer). Köln 1987

Legler, R., Languedoc – Roussillon. Von der Rhône bis zu den Pyrenäen. Köln 1981, 1985

Legner, A., Hirmer, A. und I., Deutsche Kunst der Romanik. München 1982

Lyman, Th., Heresy and the History of Monumental Sculpture in Romanesque Europe, in: H. Beck, K. Hengevoss-Dürkop (Hrsg.), Studien zur Geschichte der europäischen Skulptur im 12./13. Jahrhundert. Band I Text, Frankfurt am Main 1994

Mende, U., Hirmer, A. u. I., Die Bronzetüren des Mittelalters 800–1200. München 1994

Meyer Schapiro, Romanische Kunst. Köln 1987.

Michel, P., Tiere als Symbol und Ornament. Möglichkeiten und Grenzen der ikonographischen Deutung, gezeigt am Beispiel des Zürcher Großmünsterkreuzgangs. Wiesbaden 1979

Minne-Sève, V., Romanische Kathedralen und Kunstschatze in Frankreich. Eltville am Rhein 1991

Moretti, I. u. Stopani, R., Romanische Toskana. Würzburg 1983

Pace, V., Kunstdenkmäler in Süditalien. Darmstadt 1994

Palol, P. de, Spanien. Kunst des frühen Mittelalters vom Westgotenreich bis zum Ende der Romanik. Aufnahmen von

Max, Albert und Irmgard Hirmer. München 1991

Peroni, A., Wiligelmo von Modena: Erörterung zum Kontext, in: H. Beck, K. Hengevoss-Dürkop (Hrsg.), Studien zur Geschichte der europäischen Skulptur im 12./13. Jahrhundert. Band I Text, Frankfurt am Main 1994

Petzold, A., Romanische Kunst. Art in Context. London, Köln 1995

Pevsner, N., Berkshire. The Buildings of England. Harmondsworth 1966

Pevsner, N., Wiltshire. The Buildings of England. Harmondsworth 1963

Philippovich, E. von, Elfenbein. München 1982, 1961

Romanik in Mitteldeutschland. Wernigerode 1994

Rupprecht, B., Romanische Skulptur in Frankreich. München 1975, 1984

Schomann, H., Kunstdenkmäler in der Toskana. Darmstadt 1990

Schomann, H., Lombardei. Kunstdenkmäler und Museen. Reclams Kunstführer Italien. Band I, 1, Stuttgart 1981

Stocchi, S., Romanische Emilia-Romagna. Würzburg 1986.

Tetzlaff, I., Romanische Kapitelle in Frankreich. Löwe und Schlange, Sirene und Engel. Köln 1976, 1992

Willemsen, R., Abruzzen, (DuMont Kunst-Reiseführer). Köln 1990

Zimmermann, K., Umbrien (DuMont Kunst-Reiseführer). Köln 1987

BARBARA DEIMLING

Das mittelalterliche Kirchenportal in seiner rechtsgeschichtlichen Bedeutung

W. Effmann, Die karolingisch-ottonischen Bauten zu Werden, Bd. I, Straßburg, 1899; Bd. II, Berlin 1922

H. G. Evers, Tod, Macht und Raum als Bereich der Architektur, München 1939; 2. überarb. Aufl. 1970

A. Erler, Das Straßburger Münster im Rechtsleben des Mittelalters, Frankfurt 1954

H. R. Hahnloser, »Urkunden zur Bedeutung des Türnings«, in: Festschrift für Erich Meyer zum sechzigsten Geburtstag 29. Oktober 1957: Studien zu Werken in den Sammlungen des Museums für Kunst und Gewerbe Hamburg, Hamburg, 1959, 125–146

O. K. Werckmeister, »The Lintel Fragment Representing Eve from Saint-Lazare, Autun,« Journal of the Warburg and Courtauld Institutes, XXXV, 1972, 1–30

P. C. Claussen, Chartres-Studien: Zur Vorgeschichte, Funktion und Skulptur der Vorhallen, Wiesbaden 1975

C. Verzár Bornstein, Portals and Politics in the Early Italian City State: The Sculpture of Nicholas in Context, Parma, 1988

G. Bandmann, Mittelalterliche Architektur als Bedeutungsträger, Berlin 1994¹⁰

EHRENFRIED KLUCKERT

Romanische Malerei

Assunto, R., Die Theorie des Schönen im Mittelalter. Köln 1963

Bauer, G., Corvey oder Hildesheim. Zur ottonischen Buchmalerei in Norddeutschland. Hamburg 1977

Bauer, G., Abendländische Grundlagen und byzant. Einflüsse in den Zentren der westlichen Buchmalerei, in: Kunst im Zeitalter der Kaiserin Theophanu, Köln 1993, 155–176

Beckwith, J., Die Kunst des frühen Mittelalters. Darmstadt 1967

Beer, E. J., Zur Buchmalerei der Zisterzienser im oberdeutschen Gebiet des 12. und 13. Jahrhunderts: Baukunst und Bildkunst im Spiegel internationaler Forschung. Festschrift für E. Lehmann. Berlin 1989, 72–87

Bertemes P., Bild- und Textstruktur. Eine Analyse der Beziehungen von Illustrationszyklus und Text im Rolandslied des Pfaffen Konrad. Frankfurt a. M. 1984

Bloch, P., Schnitzler, H., Die ottonische Kölner Buchmalerei. 2 Bände, Düsseldorf 1970

Blume, D., Wandmalerei als Ordnungspropaganda. Bildprogramme im Chorbereich franziskanischer Konvente Italiens bis zur Mitte des 14. Jahrhunderts. Worms 1983

Borinski, K., Die Antike in Poetik und Kunsttheorie. 2 Bände, Darmstadt 1965

Bornheim, gen. Schilling, W., Bemalte und gemalte karolingische Architektur, in: Deutsche Kunst und Denkmalpflege Bd. 36, 1978, 7–20

Burger, L., Die Himmelskönigin der Apokalypse in der Kunst des Mittelalters. 1937

Demus, O., Romanische Wandmalerei. München 1968

Dodwell, C. R., Turner, D. H., Reichenau reconsidered. 1965

Frodl, W., Austria. Medieval Wall Paintings. New York 1964

Glatz, J., Mittelalterliche Wandmalerei in der Pfalz und in Rheinhessen, in: Ges. f. mittelrheinische Kirchengeschichte, 1981

Harnischfeger, E., Die Bamberger Apokalypse. Stuttgart 1981

The Golden Age of the Anglo-Saxon Art 966–1066, Ausstellungskatalog Britisches Museum, London 1984

Hauck, K., Karolingische Taufpalzen im Spiegel hofnaher Dichtung. Göttingen 1985

Hecht, J. K., Die frühmittelalterliche Wandmalerei des Bodenseegebiets. Sigmaringen 1979

Heinrich der Löwe und seine Zeit, Katalog zur Ausstellung Braunschweig (Hrsg. I. Luckhardt und Fr. Niehoff), München 1995

Hinkle, W. M., The Iconographie of the apsidal Fresco of Montmorillon, in: Münsteraner Jahrbuch der Bildenden Kunst 3. F. 23, 1972, 37–62

Hoffmann, K., Buchkunst und Königtum im ottonischen und salischen Reich. 2 Bände, Stuttgart 1986

Hoffmann, K., Die Evangelistenbilder

des Münchener Otto-Evangeliars (Cm 4453), in: Zeitschrift des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft, H. 1/2, XX, 1966

Holländer, H., Die Kunst des Frühen Mittelalters. Stuttgart 1978

Hucklenbroich, J., Text und Illustration in der Berliner Handschrift der »Eneide« des Heinrich von Veldeke. Würzburg 1985

Hunger, Stegmüller, u.a., Die Textüberlieferung der antiken Literatur und der Bibel. München 1975

Imdahl, M., Sprache und Bild. Bild und Sprache. Zur Miniatur der Gefangennahme im Codex Egberti, in: Festschrift für G. Bott zum 60. Geburtstag. Darmstadt 1987, 15–22

Klein, M., Schöpfungsdarstellungen mittelalterlicher Wandmalereien in Baden-Württemberg und in der Nordschweiz. Freiburg 1982

Klemm, E., Das sogenannte Gebetbuch der Hildegard von Bingen, in: Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien 74, 1978, 29–78

Köhler, W., Mütherich, F., Die karolingischen Miniaturen V. Berlin 1982

Kühnel, E., Drachenportale, in: Zeitschrift für Kunstwissenschaft Bd. 4, 1950, 1–18

Kuder, U., Der Teppich von Bayeux. Frankfurt a. M. 1994

Kupfer, M., Romanesque Wall Painting in Central France. The Politics of Narrative. New Haven 1993

Langosch, K., Profile des lateinischen Mittelalters. Darmstadt 1965

Martin, K., Die ottonischen Wandfresken der St. Georgskirche, Reichenau-Oberzell. Sigmaringen 1975

Mayr-Harting, H., Ottonische Buchmalerei. Darmstadt 1991

Masal, O., Buchkunst der Romanik. Granz 1978

Mütherich, F., Studien zur mittelalterlichen Kunst. 800–1250. Festschrift für F. Mütherich. München 1985

Murbach, E., Zillis, Zürich. Freiburg i. Br. 1967

Nitschke, A., Die Wege der Toten. Beobachtungen zur irischen Ornamentik, in: Festschrift M. Gosebruch. München 1984, 49–60

Legner, A. (Hrsg.), Ornamenta Ecclesiae. Kunst und Künstler der Romanik. Ausstellungskatalog Schnütgen Museum, Köln 1985

Nordenhagen, P. J., Studies in Byzantine and Early Medieval Painting. London 1990

Pächt, O., The pre-carolingian Roots of early Romanesque Art, in: Studies in Western Art Bd. 1, 1963, 67–75

Plotzek, J. M., Anfänge der ottonischen Trier-Echternacher Buchmalerei, in: Wallraf-Richartz-Jahrbuch 32, 1970, 7–36

Plotzek, J. M., Darstellungsprinzipien in der ottonischen Echternacher Buchmalerei, in: Aachener Kunstblätter 41, 1971, 181–189

Prins, F. (Hrsg.), Mönchtum und Gesellschaft im Frühmittelalter. Darmstadt 1976

Rudloff, D., Kosmische Bildwelt der

Romanik. Stuttgart 1989
 Schrade, H., Die romanische Malerei.
 Köln 1963
 Stein, H., Die romanischen Wandmalereien
 in der Klosterkirche Prüfening.
 Regensburg 1987
 Weilandt, G., Geistliche und Kunst. Ein
 Beitrag zur Kultur der ottonisch-sali-
 schen Reichskirche und zur Veränderung
 künstlerischer Tradition im späten 11.
 Jahrhundert. Köln, Weimar 1992
 Werkmeister, O. K., Irisch-northumbri-
 sche Buchmalerei des 8. Jahrhunderts
 und monastische Spiritualität. 1967
 Weitzmann, K., Studies in Classical and
 Byzantine Manuscript Illumination
 (Hrsg. v. H. Kessler). Chicago 1971
 Wischermann, H., Romanik in Baden-
 Württemberg. Stuttgart 1987

Указатель имен

- Адемар Шабанский 377
Ансельмо да Кампионе 301
Ариольфо ди Камбьо 305
- Баризанус из Трани 112, 355
Бенедетто Антеами 280, 286, 302, 306; ил. 302, 305
Бернард Гельдвин 258
Бонанно из Пизы 112, 355
- Вассалето, семья 308, 309; ил. 309
Вассалето, Пьетро 308; ил. 309
Вильгельм из Модены 91, 257, 300–302; ил. 301
- Гартман из Гослара 314; ил. 315
Гвидо из Ареццо 85
Герлан из Турню 258; ил. 258
Годефрид из Шовиньи 336; ил. 257, 335
Гуго из Фуйуа 438; ил. 440
Гьюдетто да Кома 305; ил. 306
- Джакобо Романус 308
Джованни да Губбьо 103
Джотто 327, 383, 416, 434; ил. 327
Дуччо 383, 434
- Жилабер Тулузский 280
Жильбер Отёнский 274, 280, 331, 345; ил. 274, 275, 332, 333, 345
- Йобин, Бернхард 324; ил. 324
- Кампен, Робер 326; ил. 326
Кампионезская группа 301
Комачинские мастера 79
Конрад Аугсбургский 355
Косма, семья 308
Косма, Джакобо 308
Косма, Лукас 308
Космати 305, 308
- Ланфранко Моденский 91, 300; ил. 301
Лев из Монте-Кассино 405
Лиутар из Райхенау 404
Лохнер, Стефан 325, 327; ил. 325
- Маджинардо 74
Мастер Альпе ил. 367
Мастер архангела Михаила из Сен-Жиль-дю-Гар 284
Мастер Бернард Старший из Сантьяго-де-Компостела 289
Мастер доньи Санчи 292; ил. 292
Мастер из Кабестани 257, 280, 281; ил. 280, 281
Мастер из Осорморта 388
Мастер из Педрета 388
Мастер легенды о св. Клименте 396
Мастер из Ункастильо 293; ил. 294
Мастер Мазуло из Помпозы 300; ил. 300
Мастер Матео из Сантьяго-де-Компостела 208, 209, 299; ил. 289
Мастер Никколо 302; ил. 302
Мастер Николас из Битонто 310; ил. 310
- Мастер Роберто из Лукки 305; ил. 306
Мастер святого Доннина из Фиденцы 302
Меллини, семья 308
- Никколо ди Анджелио 308; ил. 309
Никколо Пизано 305
Никодемус из Москуфо 310; ил. 311
Нойман, Игнац Михаэль 46
- Одеризиус из Беневенто 355; ил. 359
Одо (Эйд) из Метца 32
Отто Аугсбургский 355
- Петр де Брюи 284
Петрус Декумба 214
- Ренье из Юи 355
Рогир Хельмарсхаузенский (Теофил Пресбитер?) 325, 377, 379, 381; ил. 369
Робер из Сантьяго-де-Компостела 289
Роберт Жюмьежский 416
Робертус из Москуфо 310; ил. 311
- Торрити, Якопо 434
- Холлар, Вензель 233
Хюбш, Генрих 46
- Чимабуэ 383, 434
- Эйнгард 35

Указатель географических названий

- Аваллон 133
Авила 201; ил. 206, 299
Авиньон ил. 177
Агно 61, 72
Адмор 248
Аквилея 79
Акош (Акыш) 254
Акуто 351
Александрия 78
Але-ле-Бен 165; ил. 165
Альба-Юлия (Гюлафехервар) 254
Альвастра 253
Альменно-Сан-Бартоломео ил. 29, 81
Альпирсбах 24, 57, 346, 460; ил. 56, 346, 350, 460
Амальфи 119; ил. 362
Амблени 176
Амбрен 164
Амман 205
Ангулем 156, 159, 266, 267; ил. 156, 266
Андернах 66
Анжер 225
Анкона 74
Анси-ле-Дюк 133, 141; ил. 31, 131
Антиохия 422
Антрэг 20
Аньяни 396
Аоста 186, 396
Ареццо 74, 75, 102, 114; ил. 98
Арль 120, 166, 283, 284-286, 301, 305; ил. 30, 287, 287
Арль-сюр-Теш 164, 256, 258; ил. 257
Ассизи 103, 105-107, 114; ил. 103
Атлон 250
Аугсбург 355
Афины 406, 422
Ахен 17, 20, 26, 32, 33, 35, 44, 70, 74, 216, 233, 382-385, 391, 400, 407, 412, 421-423; ил. 33, 374, 402, 407, 420, 422, 423, 425, 427
Ашбернам ил. 405
Ашби-де-ла-Зуш 250
Ашли 250; ил. 250

Бад-Вимпфен 72
Бад-Мюнстеррайфель 72
Базель 40, 50, 60-62, 120, 314; ил. 61, 316
Байё 217, 248-250, 458, 459; ил. 218, 458, 459
Байленд 248; ил. 248
Бамберг 40, 62, 325, 326, 404, 444; ил. 61, 318, 445
Бари 106-108, 310; ил. 106, 310, 340
Барселона 180, 387, 388; ил. 346, 348, 353, 388, 410
Барфрестон 244; ил. 245
Бахарах 66
Бебенхаузен 68
Безансон 120
Белькайр 388
Беневенто 355
Бергамо 114
Берген 252
Берзе-ла-Виль 387, 409, 412, 418, 419; ил. 411
Бери-Сент-Эдмундс 216, 227, 228, 233, 250, 416; ил. 227
Беркшир 243
Берлин ил. 353, 361, 365
Бермондси (Лондон) 228; ил. 230
Берне 137-139, 219; ил. 139
Бесалу ил. 18
Бетль 16, 219; ил. 219

Билдво 244, 248
Бингем 238
Битонто 107, 310; ил. 107, 310
Боббио 400, 405
Бодман 70
Болков 254
Болонья 117
Больё-сюр-Дордонь 329; ил. 328
Больцано ил. 325
Бонни 64, 338, 412; ил. 66, 336
Боргуни 252; ил. 253
Бордо 146
Борутта 98; ил. 99
Брага 198
Браувайлер 391
Брауншвайг 67, 326, 355, 392; ил. 355, 356, 377
Брессаноне 393
Бристоль 244, 321
Бриуд 387
Бульци ил. 99
Бургал 388
Бурго-де-Осма 444; ил. 445
Бургос 196, 200, 215, 294; ил. 9, 370
Бургузио 393
Бургфельден 392

Ваверли 244
Вавилон 453
Валенсия 324
Валентано 106; ил. 105
Вальядолид ил. 445
Варехем 217
Варихем 253
Ватикан 422
Вахок 255
Везон-ла-Ромень 166
Везуль 9, 133, 141, 146, 188, 208, 277, 283; ил. 133, 276, 277
Велеград 255
Вена 377, 422, 435, 452, 456; ил. 422, 448, 456
Венаск 169; ил. 168, 169
Венеция 76, 78, 84, 106, 156, 159, 363, 396, 406; ил. 76, 77, 158, 396
Веноза 108
Верден 44, 120, 324, 326, 391; ил. 324
Вермут 421
Верона 85, 91, 302; ил. 85, 304, 358
Вертешсенткерест 254
Веспрем 254
Вестминстер (Лондон) 217-220
Виборг 252
Виголо-Маркезе 81, 82; ил. 80
Византия 108, 205, 382, 383, 388, 408, 415, 416, 422
Вик 180, 183, 387
Виксёйри 252
Виллинген 72
Виньори 136
Вифания 320
Вольфенбюттель 377; ил. 380, 429
Вормс 60, 61, 67, 325, 326, 415; ил. 58, 326
Вроцлав 254
Вустер 219, 227, 230, 231, 232, 235, 230; ил. 230
Вышеград 405
Вьенн 120
Вюрцбург 325, 400

Гальяно 396, 405
Гастингс 108, 217, 218, 250, 459
Гаэта 308
Гебвиллер 61

Гельнхаузен 70; ил. 70, 314
Генгенбах 24
Ген-Домен 250
Гергесы 450, 451; ил. 450
Герироде 37, 40, 43, 312, 313; ил. 39, 40, 312
Гёттвайг 449
Гластонбери 244
Глендалуг 248
Глостер 219, 227, 230-232, 235; ил. 231
Гнезно 254
Гольдбах 392
Гоморра ил. 453
Гослар 70, 233, 314, 324, 391; ил. 71, 315
Гото 250; ил. 250
Граведона ил. 23
Грас 166
Графшафт 16
Грейт-Молверн 230
Грейт-Пакстон 217
Гумлеса 253
Гурк 393, 415
Гюлафехервар (Альба-Юлия) 254

Дазовице 255
Данич 238
Данфермлин 248; ил. 249
Дарем 219, 235, 236, 238, 240, 248; ил. 27, 236, 237
Дармштадт 415
Дарроу 400, 420; ил. 401
Джарроу 421
Джедборо 241, 248, 249; ил. 249
Джервоулкс 248
Джерпойнт 248
Дижон 81, 121, 216; ил. 122
Динан 250
Дисентис 35
Доксани 255
Дол 250
Донцио ил. 361
Дорчестер 219, 222
Драйбург 249
Дрезден 317
Дрюйе-ле-Бель-Фонтен 176; ил. 176
Дурро 388, 400
Дуэ-ла-Фонтен 174, 250
Дуэньяс 288
Дьяковиц 255

Ерихов 67; ил. 67

Жамбек 254; ил. 254
Женева 120
Жер ил. 353
Жерминьи-де-Пре 35, 128, 384, 428; ил. 384
Жерона 183
Жизор 174
Жюмьеж 107, 110, 139, 140, 217; ил. 138

Забори 255
Зальфельд 16
Зальцбург 384, 393, 397, 448
Зелигенштедт 35, 36; ил. 35
Зигбург 16; ил. 360
Зинциг 25
Зирц 254
Зноймо 255, 397
Зост 44, 391, 393, 414-416, 418, 419, 432; ил. 45, 414, 432
Зульцберг 44; ил. 31

Нанкин 230
Нансел 388
Неруолия 14, 75, 79, 82, 97, 98,
121, 146, 178, 209, 240, 312, 314,
320, 334, 387, 435
Нил 219, 228, 238, 241, 244, 321; ил.
228, 229, 328
Нинерформст 250
Нигельхайм 70, 384
Нюар 149, 198; ил. 150
Нифли 244; ил. 243, 322

Нор 164
Норк 219, 224, 225, 228, 233, 248,
250; ил. 225

Кабестия 257, 280; ил. 280
Кам 66, 107, 131, 140, 142, 166, 219,
220, 222, 226, 236, 238; ил. 141,
142
Калоча 264
Калунибург 252; ил. 252
Кальдега 387
Канту 396, 405
Канорван 264
Канненберг ил. 378
Кануа 333
Карден ил. 72
Кардена 184, 191, 192; ил. 184, 185
Кариссон 164
Карлайл 250
Касале-Монферрато 26
Касл-Райдинг 230
Касл-Ойер 233, 250; ил. 234, 235
Кастеллане 166
Кастелланд 438; ил. 439
Касталь-дель-Монте 114; ил. 114
Касталь-Сант-Зина-ди-Непи 396; ил.
399
Кастельсардо ил. 99
Кастельсерио 406
Кастор 243; ил. 243
Каталаньяор 180
Кашел 248; ил. 248
Кведлинбург 62; ил. 62, 315
Келли 400, 421; ил. 421
Келко 248
Кембридж 240; ил. 240
Кембли 391
Кентерберн 14, 216, 217, 219, 220,
222-225, 227, 236-238, 248, 250,
252, 320, 388, 391, 400, 416, 421;
ил. 217, 220, 239, 251, 320, 390,
391
Кентзайм ил. 25
Кентсталь 244, 248
Кельн 37, 42, 44, 52, 58, 63, 66, 312,
321, 361, 391, 404, 415, 419, 427,
442, 449; ил. 26, 28, 31, 38, 52,
53, 64, 346, 347, 349, 353, 365,
375, 377, 379, 415, 419, 443, 448
Кеннелсгуттер 63, 300; ил. 63
Кие 255
Киллен 244, 321, 322, 339, 342;
ил. 323, 337, 343
Кладруби 255
Клайксбург ил. 20
Клейтон 391
Клерво 210, 253
Клермон-Ферран 121, 149, 150;
ил. 149
Кловферт 248
Клостеррайхенбах 24
Кловия 7, 8, 9, 12, 46, 53, 68, 84,
102, 118, 121, 122, 124, 126, 130,

131, 133, 134, 164, 166, 180, 187,
196, 207, 212, 272, 274, 277, 386,
387, 391, 400, 428; ил. 274
Кловия II 56, 212, 122, 126, 130, 131,
133, 139, 164, 228
Кловия III 102, 119, 126, 129, 130,
131, 133, 139, 142, 166, 225, 233,
258; ил. 118, 128, 129
Клохтштедт 391; ил. 391
Ковмбра 197-199; ил. 198, 199
Колчестер 238, 250
Кови 79, 82, 186; ил. 31, 84
Ковинбро 250; ил. 251
Ковик-ан-Рюар 144-146, 149, 150,
188, 289, 327, 329, 336, 343;
ил. 145, 147, 327, 329-331, 361
Ком-Минервуа 165
Константинополь 33, 74, 75, 78, 388,
396, 405, 406, 409, 422; ил. 404
Констанц 17, 35, 40, 50, 404; ил. 36
Конфорд 391
Копшвиц 255
Корби 400
Корвей 36, 3736; ил. 37
Кордова 179, 180, 183, 210, 387
Корнейя-де-Конфлент 164
Корнинг (Нью-Йорк, США) 377
Космеди 94; ил. 90
Крайстчерч 238
Кранов 254; ил. 255
Кредитон 219
Кремона 91, 325
Крушвица 255
Курант 164
Кувео 396
Кюшоль 154, 164; ил. 153, 154

Лаволье 387; ил. 387
Ламбах 418
Лан 66, 146
Лана 393
Лангр 122
Ландсберг 71; ил. 71
Ланже 174, 250
Лаутенбах 61
Ла-Шарите-сюр-Луар 126, 128, 133,
145; ил. 126
Ла-Шез-ле-Виконт 341; ил. 341
Лебен 220, 228, 235
Лебень 254
Лейден 377
Ле-Ман ил. 373
Леминстер 243; ил. 243
Леон 180, 194, 196, 199, 206, 259,
288, 289, 324, 388; ил. 289, 362,
363, 389
Ле-Пюи 146, 188
Лерида 212, 214, 215; ил. 215
Лесе 144
Ле-Тороне 172, 173; ил. 173
Лимбург-ан-дер-Лан 66; ил. 65, 66
Лимбург-ан-дер-Хардт 50; ил. 51
Линж 144, 146, 188; ил. 367, 373,
377
Линдисфарн 325, 328, 400; ил. 239,
401
Линкольн 219, 222, 235, 243, 250;
ил. 221
Ливон 16, 430, 432
Липольдсберг 26
Лисберг ил. 366
Лиссабон 197-199; ил. 199
Личфилд 219
Ловаре 192, 194, 288; ил. 192
Лоди ил. 304

Лом 252
Лондон 217-220, 224, 227, 233, 244,
250, 320, 321; ил. 217, 224, 233,
243, 244, 250
Лорш 33, 34, 430; ил. 34
Лукна 94, 108, 305, 339, 346; ил. 98,
306
Луна 252, 253; ил. 253
Льеж 8, 355; ил. 355
Льонс 228, 233; ил. 235
Лябек 72
Льонсей 400

Магдебург 40, 43, 325
Мадрид 292
Майнц 40, 49, 57, 60, 61, 64, 70, 326;
ил. 48, 49
Маллес 35, 384, 393; ил. 385
Мала ил. 6
Мантуя 141
Марбург 11
Марненберг (Монте Мария) 393
Марикталь ил. 340
Мария-Лак 58, 64; ил. 22, 59
Мармутье 53; ил. 54
Марсезоль 164
Марсаль 166
Маульбронн 68, 212; ил. 26, 68, 69
Мач-Уайлок 244
Меллифонт 248
Мелроэ 248
Мерано 384, 393
Мерзебург 313; ил. 313
Метц 400
Мешде 404, 442
Миккульчице 255
Милан 79, 82, 95, 106, 114, 117, 361,
369; ил. 82, 116, 117
Милевско 255
Мистел 35
Миттельцелле (о. Райхенау) 44
Модена 84, 88, 91, 94, 107, 108, 257,
300, 301, 302; ил. 86, 88, 301
Монастир-дель-Кам 165
Монмажур 166, 169; ил. 166
Монморийон 408; ил. 408
Монреале 112; ил. 112
Мон-Сен-Мишель 107, 139, 140, 219,
220; ил. 140
Монтальчино 102
Монте-Кассино 95, 102, 118, 119,
128, 387, 396, 405, 406, 412;
ил. 118
Монте-Педале 431
Монте-Сьепи 97; ил. 94
Монтефьясконе 74
Монтуар-сюр-Шер 386; ил. 386
Монтье-ан-Дер 121, 136
Мореруа 207, 210, 212; ил. 213
Москуфо 310; ил. 311
Муасак 146, 259-262, 265, 284, 286,
294, 344; ил. 260-263, 344
Муррхардт ил. 30
Мюнден 37; ил. 39
Мюнстер 325
Мюрбах 53, 223; ил. 55
Мюртен 72
Мюстаир 35, 384, 393, 406, 407, 451;
ил. 12, 35, 395, 407

Наин 450; ил. 443, 451
Нарбон 172
Натурно 35, 384, 393; ил. 385
Невер 16, 126, 128, 149, 150, 165;
ил. 126

Неймеген 70
Нивель 121, 136; ил. 27, 136
Нидерцелле (о. Райхенау) 419;
ил. 419
Никея 382
Ниларс 252
Новара 396
Нойенгезеке 25
Нойс 66; ил. 30
Норидж 219, 226, 228, 236, 238, 241,
250; ил. 238
Норт-Эйлшем 238
Ноуснайнен 253
Нуайон 144
Нюдала 253
Нюкер 252
Нюриберг 326

Оберландштайн 72
Обернау 72
Оберцелле (о. Райхенау) 50, 392, 442,
450-452, 457; ил. 42, 450, 451
Овьедо 179; ил. 179
Оксфорд 241, 244
Олд-Сарум 222, 223, 240; ил. 222
Олорон ил. 325
Олот ил. 348
Олскер 252
Ольн-де-Сентонь 153, 271, 342;
ил. 270, 342
Опатув 255
Оранж 283
Орвието 114
Орлеан 35, 136, 384
Орсиваль 149; ил. 149, 352
Орхус 252
Орча 103, 306; ил. 307
Осер 120, 177, 384, 408, 418, 430;
ил. 270, 342
Ославани 255
Осло 252
Оссегт 255
Остабат 146
Отён 131, 133, 274, 284, 321, 330,
331, 345; ил. 27, 132, 274, 275,
325, 332, 333, 345
Оттмарсхайм 44, 216; ил. 43
Оча 254

Павия 79, 84, 106, 186, 220; ил. 23, 85
Падерборн 44, 313, 325; ил. 45, 324
Падрон (Ирия-Флавия) 146
Пайерн 124, 126; ил. 124
Палермо 108, 110, 111, 112, 114,
205, 388, 396, 406, 412; ил. 110,
364, 413
Памплона 187, 293; ил. 293, 371
Паннонхальма 254
Паре-де-Моньяль 131; ил. 130
Париж 176, 382, 428, 460
Парма 84, 91, 302, 305, 367, 373; ил.
86, 305
Пассау 325
Паулинцелла 57; ил. 57
Пейтриксбург 244; ил. 244, 245
Перигё 146, 156, 159; ил. 158
Перпиньян 257, 280
Перреси-де-Форж 324
Першор 230, 231; ил. 232
Петерсхаузен 17
Печ 254; ил. 254
Пиза 74, 91, 94, 97, 98, 102, 107,
108, 112, 305; ил. 96, 97
Писек 397
Пилиш 254

- Пистоя 94, 102, 108; ил. 94
 Питерборо 228, 238, 241; ил. 242
 Плави 255
 Плешей 250
 Побле 212
 Позань 254; ил. 254
 Полароне 405
 Помпоза 78, 79, 81, 82, 85, 95, 114, 300; ил. 78, 300
 Понтинья 201
 Порто 198
 Порто-Торрес ил. 99
 Портчестер 250; ил. 251
 Прага 255, 405; ил. 255
 Прато 79, 94, 102, 114; ил. 95
 Провен 174; ил. 175
 Прюфеннинг 393, 449
 Пуатье 146, 153, 156, 159, 205, 266, 267, 408; ил. 23, 159, 267, 269
 Пунперу 266
 Пуанта-де-ла-Рейна 146, 188; ил. 188
 Пьяченца 91
 Пюргг 438; ил. 438
 Равенна 17, 33, 74, 75, 79, 82, 102, 114, 300, 396, 406, 451; ил. 75, 77
 Раддлан 250
 Рамсбери 222
 Раронь ил. 351
 Ратцебург ил. 67
 Райхенау 34, 392, 393, 404, 424, 444
 Ревелло 396
 Регенсбург 8, 16, 40, 72, 316, 324, 392, 400, 404; ил. 72, 317, 429
 Реддинг 243, 320
 Реймс 121, 136, 139, 140, 145, 216, 386, 391, 400, 416, 422, 423, 427; ил. 137, 422
 Рене 250
 Рибей 252; ил. 252
 Рибовилле 73; ил. 73
 Ривольта-д'Адда 342; ил. 24, 339
 Ривоулькс 244; ил. 247
 Ризенбекк 313; ил. 313
 Рим 17, 34, 35, 74, 75, 79, 82, 108, 114, 120, 140, 146, 181, 220, 308, 334, 382, 384, 396, 400, 405, 406, 409, 412, 413, 418, 422, 434, 451; ил. 89, 90, 91, 114, 308, 309, 351, 398, 412, 439
 Рингстед 252
 Рип 255
 Риполь 180, 181, 183, 214, 293; ил. 180, 295
 Ройн 405
 Ройтлинген 72
 Рома 253
 Роменмотье 122; ил. 123
 Ромси 240, 241, 320; ил. 241
 Росем 61, 72; ил. 60
 Роскилле 252; ил. 252
 Рочестер 219, 223, 224, 228, 240, 250; ил. 222, 223
 Роч 244, 248
 Руа 267; ил. 268
 Руан 219, 225
 Руффах 61
 Ръез 169
 Ръё-Минервуа 169; ил. 169, 280
 Рюггеберг 326
 Салерно ил. 362
 Самора 199–202, 205, 206, 208, 214, 215; ил. 200, 201
 Сан-Гальгано 100
 Сангуэв ил. 339
 Сан-Джизиньяно 114; ил. 115
 Сан-Кашано-ин-Валь-ди-Пеза 280; ил. 280
 Санкт-Влазиев 56
 Санкт-Галлен 17, 34, 35, 43, 118, 400; ил. 34, 118
 Санлис 144
 Сан-Мигель-ин-Эксельсис ил. 371
 Сан-Пере-де-Родес 183, 184, 192, 194; ил. 181, 281
 Сан-Пьетро-ин-Валле ил. 100
 Санс 248
 Сан-Сальвадор-де-Лейре 186, 187; ил. 186
 Сан-Сальвадор-де-Тавара 405
 Санта-Крус-де-ла-Серос 292
 Сант-Анджело-ин-Формис 396, 409, 412, 416, 419, 429; ил. 90, 409, 417
 Сант-Антимо 102; ил. 100
 Сантес-Креус 212, 214; ил. 212
 Санто-Доминго-де-Силос ил. 9
 Сантула 36
 Сантьяго-де-Компостела 9, 126, 128, 144–146, 178, 187–189, 191, 194, 196, 198–201, 205–210, 226, 259, 277, 288, 289, 299, 322, 334, 342, 343; ил. 146, 189–191, 194, 196, 288, 298, 342
 Сан-Хуан-де-ла-Пенья ил. 187
 Сан-Хуан-де-Ортега ил. 146
 Сан-Эстебан (Андорра) 388
 Саутуэлл 240, 241; ил. 241
 Сеговия 209, 210; ил. 210, 211
 Седлиц 255
 Сексард 254
 Секешфехервар 254
 Селби 240
 Селеста 61
 Селси 219, 233
 Семюр-ан-Брионэ 10, 274; ил. 10, 30, 272
 Сенанк 170, 172; ил. 170
 Сен-Бенуа-сюр-Луар (Флери) 16, 128, 133; ил. 22, 127, 129
 Сен-Бертан-де-Комманж ил. 161
 Сен-Бертен 14, 217
 Сен-Блез 210
 Сен-Габриэль ил. 167
 Сен-Гильем-ле-Дезер 146, 164; ил. 162, 164
 Сен-Дени 14, 17, 131, 144, 220, 227, 400, 460; ил. 460
 Сен-Дона 164
 Сен-Жени-де-Фонтань 165, 257, 258; ил. 258
 Сен-Жиль-дю-Гар 146, 166, 188, 283, 284, 286, 300, 301, 324; ил. 282–285
 Сен-Жюльен-де-Жонзи 274; ил. 272
 Сен-Жюст-де-Валькабьер ил. 160
 Сен-Кантен-де-Ранкав 342
 Сен-Мартен-де-Бошпервилль 144
 Сен-Мартен-де-Лондр 166; ил. 25
 Сен-Мартен-де-Фенуйяр 387
 Сен-Мартен-дю-Канигу 121, 164; ил. 162, 163
 Сен-Мишель-де-Кукса 164, 180, 186, 278; ил. 182
 Сен-Морис-д'Агон 121
 Сен-Нектер 149, 150; ил. 151
 Сен-Планикар 387; ил. 386
 Сен-Реми-де-Прованс 284
 Сен-Савен-сюр-Гартамп 153, 164, 284, 387, 452, 453; ил. 152, 453–455
 Сен-Север 24; ил. 24, 446, 447
 Сент 146, 271; ил. 17, 271
 Сент-Андре-де-Соред 258
 Сент-Антонин ил. 177
 Сентоттикард 254
 Сент-Давид 248
 Сент-Илер-де-Л'Од 281; ил. 281
 Сент-Мари-де-ля-Мер 167, 284; ил. 167
 Сент-Олбанс 219, 224, 288, 238; ил. 223
 Сент-Оуэн 219
 Сент-Эвруль 249
 Сент-Эндрюс 249
 Сент-Эн्यान-сюр-Шер 386
 Сен-Филибер-де-Гранлье 121, 145
 Сен-Шеф 387, 432, 434; ил. 118, 433
 Сео-де-Уржель 184, 186, 189, 214, 388 ил. 186
 Серизи-ла-Форе 140, 144; ил. 143
 Серрабон 165, 184, 278; ил. 183, 278, 279
 Сивре 153, 267; ил. 267
 Сигтуна 253
 Сижена 388
 Силоам 451
 Силос 196, 200, 294–299; ил. 296, 297, 338, 370
 Сильвакан 170, 172; ил. 170, 171
 Сито 68, 119, 134, 207
 Скара 253
 Содом ил. 453
 Солсбери 219, 222
 Солье 277; ил. 275
 Сольсона 387
 Сорё 252
 Сория 206; ил. 207
 Сплит 114
 Сполето 103, 105, 106, 305; ил. 103, 105, 307
 Стивангер 252
 Стамфорд-Бридж 218
 Стара-Болеслав 255, 397
 Стокгольм 397
 Стоу 217
 Страсбург 40, 50, 61, 62, 324, 413; ил. 324
 Стшельно 255
 Суассон 144, 400, 412, 423; 402, 423, 425
 Субиако 308
 Суйак 262, 265, 3384 ил. 264, 265
 Сулеков 255
 Таван 386
 Тальмон ил. 155
 Тараскон 167
 Тарб 387
 Таррагона 212, 214, 215; ил. 214
 Таттершел 250
 Тауль 186, 346, 388, 409; 183, 346, 388, 410
 Тепла 255
 Термено 393, 438
 Тетфорд 219, 238
 Тиволи 308
 Тингштад 252
 Тинтери 244
 Тисмице 255, ил. 255
 Тиснов 255
 Тихань 254
 Толедо 179, 196, 215
 Томар 209; ил. 208, 211
 Топанов 255
 Торо 199, 206, 202, 205, 206, 214, 215; ил. 201–203
 Торрес-дель-Рио 209, 210; ил. 211
 Траки 107, 108; ил. 108
 Трастевере 94; ил. 90
 Требиц 255
 Триест 396
 Трир 32, 40, 44, 345, 385, 400, 404, 424, 427; ил. 23, 403, 407, 424
 Трифель-в-Анвейлере ил. 73
 Тронхейм 252; ил. 252
 Троя 108, 355; ил. 107, 359
 Тулуза 192, 145, 146, 149, 188, 226, 258, 265, 281, 336; ил. 29, 148, 259
 Тум 255; ил. 255
 Тур 32, 53, 121, 145, 146, 149, 188, 386, 400, 404, 456; ил. 456
 Турин 396
 Турку 253
 Турне 144; ил. 144
 Турню 48, 121–124, 126, 128, 133, 145, 258; ил. 125, 258, 352
 Туртур 173
 Тускания ил. 105
 Тшемешно 255
 Тьюсбери 230–233; ил. 232
 Удан 174; ил. 174
 Уимборн 243
 Уимондем 238
 Уинчестер 219, 225, 228, 235, 244, 388, 391, 400, 416; ил. 225, 238
 Уиттеринг 217
 Ульм 72
 Уинастильо 293; ил. 294
 Уолтем (Уолтем-Абби) 219, 240; ил. 220
 Уппсала 253
 Урайтл 250
 Урнес 252; ил. 252
 Уаллис 219
 Уэнлок 228
 Уэрисоп 244
 Фаунтейн 244; ил. 246
 Фекав 81, 222, 238
 Фельдбрё 254
 Фенью ил. 10
 Феррара 84, 302, 324, 326; ил. 302, 325
 Фенесс 248
 Фиденца 302; ил. 303
 Финстрём 253
 Фламиний-сюр-Озеран 120; ил. 28
 Флери (Сен-Бенуа-сюр-Луар) 16, 128, 133; ил. 22, 127, 129
 Флоренция 91, 94, 95, 97, 102, 105, 108, 114, 280; ил. 91–93, 117, 304, 397
 Фонтевроль 154, 156, 157, 159, 177; ил. 157
 Фонтене 119, 134, 170, 172, 244; ил. 27, 119, 134
 Фостфурд 172; ил. 172
 Франкфурт-на-Майне 16, 35, 324, 325; ил. 324
 Фрайберг 317; ил. 317
 Фрайбург 62, 72, 317, 326; ил. 72, 317, 326
 Фрайзинг 339; ил. 337
 Фрежюс 166, 169
 Фрекенхорст 34, 314; ил. 38

Фрайбург 72
 Фрайхенштадт ил. 318, 330
 Фришета 194, 199, 236, 268, 292, 342, 344; ил. 193, 237, 290, 291, 343
 Фришхал 35, 409, 423, 424; ил. 36, 423
 Фүүммер 16
 Фьелле 97; ил. 92

 Хайденберг ил. 326
 Хайденбергсфелд 405
 Хама 191, 192, 194, 288, 292; ил. 191, 292
 Халденштадт 82, 83; ил. 82
 Хамар 252
 Хаммарсхал 253
 Ханнан 453, 459
 Харден 291
 Хед 255
 Хеллен 253
 Хелленген 250
 Хольмарсклузен 331; ил. 360
 Херфорд 219, 226, 232, 226, 227, 233
 Херфелд 50; ил. 50
 Херфелд 219
 Хёст 83
 Хильдесхайм 16, 17, 40, 42-44, 48, 53, 63, 64, 212, 321, 391; ил. 20, 21, 25, 40, 41, 213, 354, 357, 392
 Хирсен 388
 Хирсен 50, 56, 57, 62, 63, 67, 392; ил. 56
 Холубин 255
 Хуффе 253

 Цетель 405
 Целле 391, 393; ил. 393, 394

 Честон 250
 Чермиле 253
 Черси 240
 Честер 219, 233
 Чорал 111, 112, 396, 412, 419; ил. 111
 Чикате 396, 405, 431, 434, 444; ил. 431, 436
 Чиндале 79; ил. 79
 Чичестер 219, 223, 320, 321; ил. 235, 321
 Шаме 122-124; ил. 123
 Шарль 272-274, 342; ил. 272, 273, 341
 Шартр 286
 Шатильон-сюр-Сен 121, 122
 Шаффхаузен 57
 Шварц-Райндорф 63, 391, 412, 413, 418, 419, 435; ил. 64, 413, 418, 437
 Швейби-Гемелд 72
 Швейби-Халль 72
 Шерборо 216, 219, 222
 Шерваль ил. 29
 Шовинк 153, 336, 344; ил. 237, 335
 Шортенс-Салленштеде ил. 20
 Шлайер 13, 36, 46, 48-50, 53, 57-60, 63, 226, 233, 253; ил. 28, 36, 46, 48
 Шонскаппеле ил. 31, 315
 Штайнбах 33, 36; ил. 36

 Эбербах 68
 Эбинджер 250; ил. 250
 Эборакун 225
 Эвори 197, 199, 205
 Эгер 254
 Эйхберг 320; ил. 320
 Эйнделье 56
 Эне 397; ил. 397
 Эне-ан-Промане 166, 169
 Энчестер 219, 240
 Энстербургхайм 313; ил. 313
 Эгтон-Тауэр ил. 367
 Элла 10, 164; ил. 10, 278
 Эммерс ил. 362
 Эмполи 102, 104; ил. 95
 Эрфурт 325
 Эхматген 72
 Эссон 44, 391; ил. 26, 42
 Эстерген 254
 Эстерларе 252; ил. 252
 Эхем 174
 Эуште 210; ил. 210
 Эфес 78
 Эхтермах 400, 404, 424
 Эшмале 154

 Юрмале 174

 Ян 254; ил. 254
 Яуэ 255

Bildnachweis

Die überwiegende Zahl der Fotografien, die hier nicht einzeln aufgelistet werden, sind Neuaufnahmen von Achim Bednorz. Im Auftrag des Verlages bereiste er die Länder Deutschland, Frankreich, Italien und Spanien. Klaus Frahm besorgte die Neuaufnahmen in England (Auflistung unten).

Für die Bereitstellung und Reproduktionsgenehmigung der übrigen Abbildungsvorlagen dankt der Verlag den in den Bildlegenden und unten genannten Museen, Archiven und Fotografen.

Adam, Helmut: 438
Anders, Jörg P.: 353 rechts, 414 unten
Böhm, Osvaldo: 77 unten, 396
Boreham Wood, Herts, Aerofilm Ltd. 119
Calveras, Jordi, Sagristà, Joan: 346, 348, 353 links, 388, 410
Charpy, Jean-Jacques: 422 links
Domkapitel Aachen (Foto Münchow):
© Abbn. S. 374 unten links und rechts

Frahm, Klaus: 221, 222, 223 links, rechts, 225, 227 oben rechts, unten, 228 oben, unten, 229, 230, 231, 232 links, rechts, 234, 236 oben, unten, 237, 238 links, Mitte, rechts, 239 unten, 240, 241 links, Mitte, rechts, 242, 243, 244, 245 oben links, oben rechts, unten links, unten rechts, 246 oben, unten links, unten rechts, 247 oben, unten, 251, 320 oben, Mitte, unten, 321 links, rechts, 322, 323 oben, unten links, unten rechts, 390, 391 oben

©Gallimard - Dessin Jacques Person (Karten): 146, 462, 463, 464, 465

Gallimard - Photo Pierre Belzeaux/Rapho: 372

Gallimard - Photo Jean Bernard: 460 unten

Gallimard - Photo Robert Emmet Brigh/Rapho: 362 rechts

Grammes: 364 unten

John Gibbons Studios: 8 links, Mitte

Kersting, A. F.: 224, 239, 249, 250

Kirtz, Bernd: 378

Landesbildstelle Baden: 68 oben

Landesbildstelle Rheinland-Pfalz: 51 oben rechts

Liepe, Jürgen: 365

Monheim, Florian: 69 oben

Mues-Funke: 361 links

National Monuments Record: 227 oben links

©Photo R. M. N.: 373 oben

©Photo R. M. N. - Arnaudet: 367 unten links

Psille: 364 oben

Rheinisches Bildarchiv: 369, 375, 376, 377 oben

Scala: 75 oben rechts, 76, 90 oben, 103 links, 110 links, rechts, 111 oben

rechts, unten rechts 112 oben links, oben rechts, unten, 113, 280 oben

rechts, 305, 351 rechts, 398, 431, 436

Zodiaque: 78, 82, 85 unten, 88, 98 links, 140, 141 Mitte, rechts, 142

links, rechts, 199, 208 rechts, 339 oben, 370, 413 rechts

