

## МАЛАЯ ИСТОРИЯ ИСКУССТВ



Редакционная коллегия

А. М. КАНТОР, В. М. ПОЛЕВОЙ,  
Н. В. ЯВОРСКАЯ, П. ФЕЙСТ,  
Х. МРУЗЕК, Х. МОДЕ

# МАЛАЯ ИСТОРИЯ ИСКУССТВ

ИСКУССТВО  
СРЕДНИХ ВЕКОВ  
В ЗАПАДНОЙ  
И ЦЕНТРАЛЬНОЙ  
ЕВРОПЕ

В. Н. ТЯЖЕЛОВ



VEB VERLAG DER KUNST  
DRESDEN 1981



МОСКВА  
ИСКУССТВО 1981

ББК 85.1

Т 99

Общая редакция  
А. М. КАНТОРА

© «Искусство», Москва, 1981

«Iskusstwo», Moskau, 1981

VEB Verlag der Kunst, Dresden, 1981

## СОДЕРЖАНИЕ

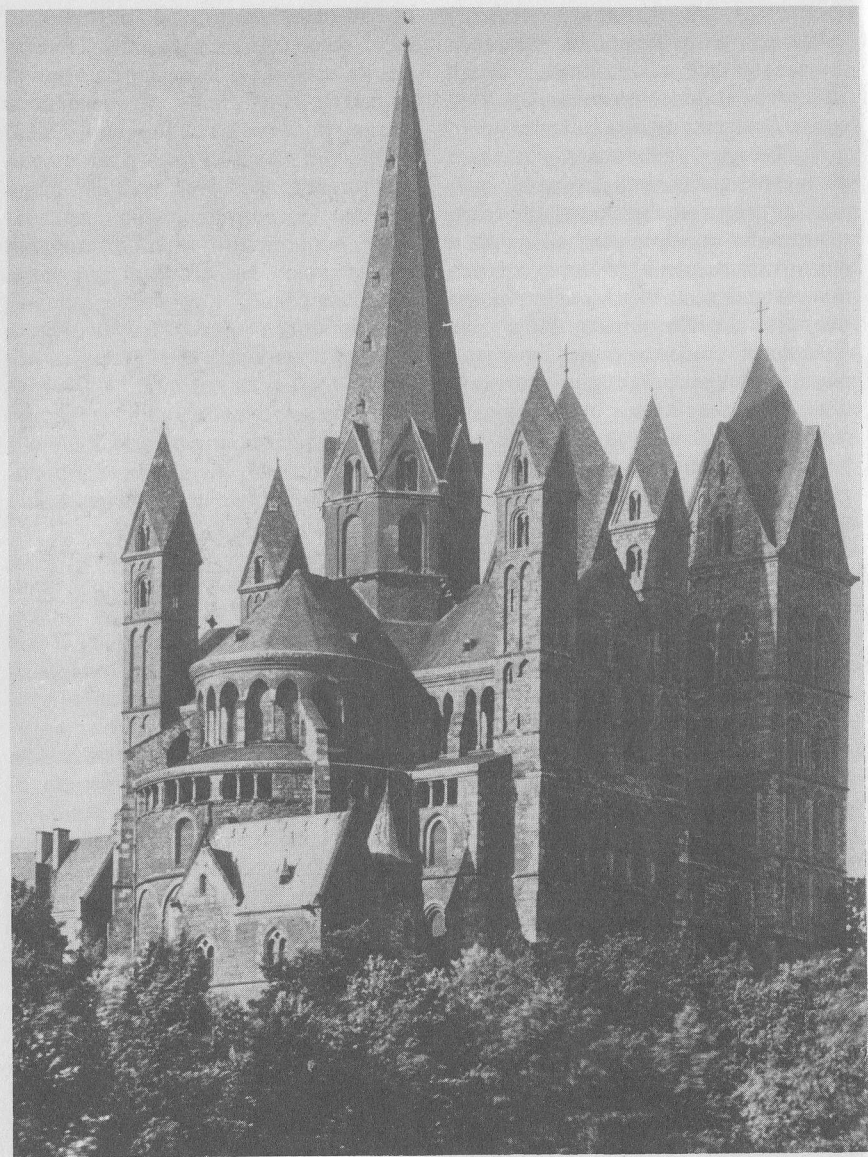
6	Введение	205	ГОТИЧЕСКОЕ ИСКУССТВО
19	ИСКУССТВО РАННЕГО СРЕДНЕВЕКОВЬЯ	206	Культура Западной и Центральной Европы второй половины XII—XIV века
20	Искусство Западной Европы V—VIII веков	225	Искусство Франции
52	Искусство эпохи Каролингов	259	Искусство Англии
69	РОМАНСКОЕ ИСКУССТВО	271	Искусство Германии
70	Культура Западной и Центральной Европы — первой половины XII века	291	Искусство Испании и Португалии. Готика в Италии
87	Искусство Западной Европы X—первой половины XI века	297	Искусство стран Центральной, Северной и Восточной Европы
110	Искусство Франции	215	Заключение
138	Искусство Англии	317	Примечания
147	Искусство Италии	323	ПРИЛОЖЕНИЯ
161	Искусство Испании	324	Словарь терминов
173	Искусство Германии и Австрии	330	Синхронистическая таблица
191	Искусство Нидерландов	376	Библиография
195	Искусство стран Центральной и Северной Европы	383	Список организаций, предоста- вивших фотоматериалы для книги

сформировалась в сознании людей в процессе отражения более многообразных, более сложных по своей структуре и более значительных по своим масштабам жизненных реалий. История западноевропейского средневековья — это в первую очередь история новых народов, вступивших на историческую арену в эпоху заката древнего мира, а до того находившихся на дальней границе цивилизации. Их вовлечение в круг активного общественного и культурного творчества было важнейшим прогрессивным завоеванием средних веков.

Феодализм породил иную, чем античное общество, систему человеческих взаимоотношений. В Западной Европе феодальный строй складывался и существовал как классовое, сословно-корпоративное общество. Оно состояло из отдельных общественных ячеек, которые обладали определенной независимостью существования и одновременно были связаны между собой узами вассально-ленных отношений. Это общество знало представление о мировой общности человечества и жило неоднократно возрождаемой идеей вселенского государства. Но государственное единство западноевропейских стран большей частью в средние века мыслилось, а не существовало. Центральная власть почти непрерывно вела борьбу с силами феодального дробления. Политическую и общественную разобщенность, слабость экономических связей восполняли всеобщий характер религии и вселенский характер церкви.

Отношения господства и подчинения, феодальная иерархия сочетались в средневековом мире с относительным равенством членов одного сословия, одной корпорации. Однако внутри каждого такого объединения поведение его членов было жестко детерминировано вассальной верностью, принудительной строгостью этикета и ритуала. Средневековье, с одной стороны, смогло более четко, чем античный мир, разграничить и вычленить понятие личности, однако, с другой, двойственно относилось к человеку. Он мыслился как венец творения и как раб божий, личность воспринималась не сама по себе, но как арена борьбы внешних сил.

Особое место в феодальном мире Западной Европы заняла христианская церковь. В отличие от Византии она формировалась здесь как подлинно феодальная церковь, экономически и административно независимая от государства. В ее организации резче, чем на христианском Востоке, была подчеркнута противоположность духовенства и мирян. Монастыри в западных странах рано превратились из поселений отшельников в звенья политически активных монашеских орденов. Епископы имели войско и вершили суд. Римский первосвященник, который с V века стал именоваться папой, был не только духовным пастырем западных христиан, но с VIII столетия и независимым правителем собственного государства. Располагая хорошо налаженной централизованной организацией, церковь стала важным цементирующим феодальное



1 Собор Санкт Георг унд Николаус. 1213—1235 гг. Лимбург-на-Лане

2 Св. Вера. Статуя-реликварий. Золото и позолоченное серебро на деревянной основе, эмаль, жемчуг, драгоценные и полудрагоценные камни. Конец X в. Конк-на-Ронерге, сокровищница аббатства



общество звеном, чем стремились воспользоваться римские папы, провозглашая примат своей власти над светскими государями Европы.

В этих условиях, чтобы оправдать свою роль, идеологически обосновать ее, освятить существующий социальный порядок и его общественные институты, уменьшить силу классовых конфликтов, отстаивать собственные притязания, католическая церковь должна была сочетать незыблемость догм с наступательной гибкостью их истолкования. Теоретическую основу католицизма — одного из основных направлений христианства, востор-

жествовавшего в Западной и Центральной Европе, — питали римская юридическая наука и психологический субъективизм латинских философов. Контрасты общественной жизни Европы того времени, бесконечные войны, стихийные бедствия, голод и эпидемии наложили неизгладимый отпечаток на стиль мышления средневековья. Для западного богословия характерна обостренная эмоциональная напряженность, в католицизме на первый план выступила идея подсудности человечества, греха и искупления. В сочинениях западных теологов непременно, прямо или косвенно, присут-

ствуется картина божьего суда, ожиданием которого суеверно жил феодальный мир. Контрастом к этой эсхатологической перспективе явилось появление в Западной Европе социальной утопии, традиции которой протянулись от «небесного града» Аврелия Августина до рыцарской утопии идеального мира Грааля и ранних утопий Возрождения.

Контрастность средневекового западного мира проступала в его истории, мировоззрении, культуре, искусстве. Само становление культуры Западной Европы совершалось в условиях столкновения полярных явлений. По сравнению с Византией рубеж, отделивший древность от средневековья, был проведен здесь более резко. Запад пережил кризис и падение Римской державы, массовые народные передвижения, образование новых варварских королевств. На заре средневековья на европейской арене встретились две фазы общественного развития — конец высокой цивилизации с началом формирования классового общества. Столкнулись две приведшие к единому финалу силы: умирившее рабовладение, в недрах которого вызревали элементы феодальной формации, и принесенный молодыми народами общинный строй, вступивший в полосу своего распада. Это столкновение носило напряженный и драматический характер, оно во многом определило амплитуду колебаний в мировоззрении и культурном развитии западноевропейских народов. Культура этого региона формировалась в процессе противостояния первобытно-

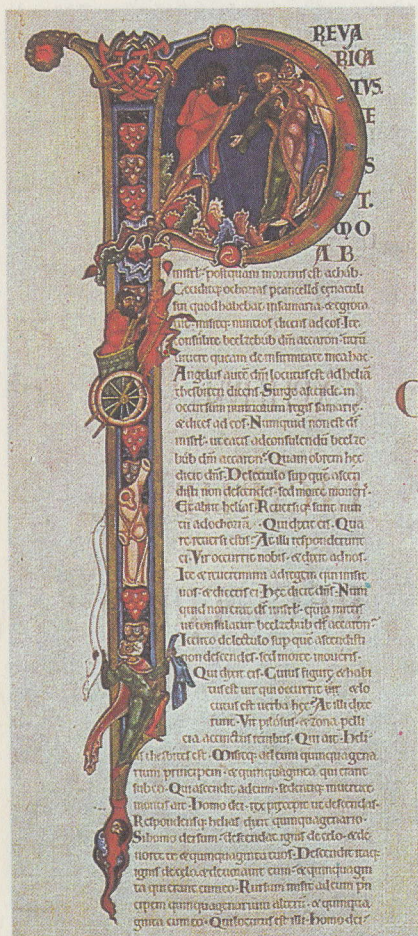
го варварского язычества и рожденного древним миром христианства, магических представлений и античной философии, церковной доктрины и антифеодальной ереси, фольклора и ученой литературы, народных диалектов и официального наднационального языка, стихии орнамента и античного антропоморфизма. Взаимодействие этих полярных сфер, их взаимопроникновение и подчас причудливое переплетение оставалось и в дальнейшем важным компонентом культурного развития средневековой Европы.

Особое положение церкви в средневековом мире предопределило господство религиозного мировоззрения в рассматриваемую эпоху. Философия, мораль, право, образование, литература, искусство были связаны или подчинялись богословию, оценка реальности чаще всего давалась в категориях, рожденных в сфере религии и теологии. Единство мира и раздробленность государства, богатство и бедность, власть и бесправие, верность и коварство, благополучие и тяготы жизни осмысливались людьми средневековья не столько в их прямом значении, сколько как противоположность земного и небесного, возвышенного и низменного, праведного и грешного, как антитеза души и тела, как всемирный конфликт добра и зла. Стремясь понять соотношение индивидуальной человеческой судьбы и законов, управляющих миром, западноевропейская мысль была склонна решать этот вопрос как проблему взаимоотношений свободной воли человека и божественного





3 Роспись интерьера церкви Санкт Иоханн. Конец IX в. Мюстер. Швейцария



4 Инициал «Р» с изображением пророка Или. Миниатюра «Винчестерской Библии». Вторая половина XII в. Винчестер, библиотека собора

провидения. Мера моральной ответственности людей за свои поступки, нравственная ценность явлений окружающего мира стали важной гранью мировосприятия средневекового мира. Но не только религиозные формы мышления пронизывали повседневную жизнь, последняя

в свою очередь заставляла вносить коррективы в привычный ход рассуждений. К тому же не одна религиозность определяла жизнь людей западного средневековья; рядом с церковной культурой существовала культура народная и культура светская.



5 Богоматерь с чашей Грааля. Деталь росписи церкви Сан Клементе в Тауле.  
Ок. 1123 г. Барселона, Музей каталонского искусства.



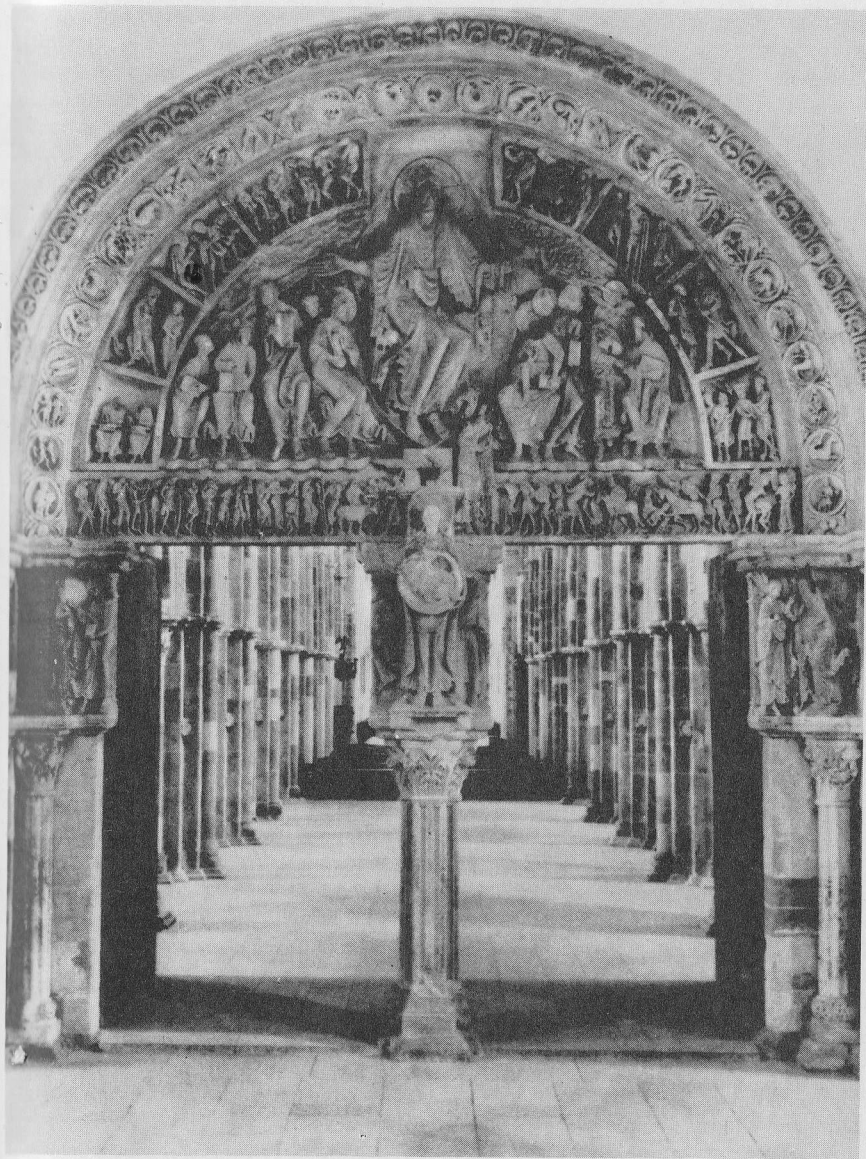
Изобразительное искусство и архитектура заняли исключительное положение в средневековой Европе. В феодальном обществе, где грамотность была уделом немногих, образование — монополией церкви, а языком богослужения, науки и ученой литературы — древняя латынь, искусство наряду с устным словом оставалось наиболее действенным средством общения, обращенным к широкому зрителю, способным придать его суждениям о мире конкретный, постигаемый чувствами и умом характер. Это открывало перед искусством возможность выходить за рамки чисто утилитарного назначения быть «проповедью в камне».

Жизненная сила средневекового искусства заключалась в его общественном назначении. Оно апеллировало ко всем слоям феодального общества и уже потому было более демократичным, чем искусство древнего мира, которое адресовалось лишь к свободным. Обращенность к широкой аудитории, необходимость затронуть ее ум и душу неминуемо приводили к тому, что искусство не могло игнорировать представления, чаяния и устремления масс. Во взаимоотношениях заказчика — а им по преимуществу в средние века выступала церковь — и художника всегда незримо присутствовало третье лицо — зритель. Искусство средних веков отражало определенные стороны народного сознания, несвободного от иллюзий, но демократического по существу. Кроме того, в силу своей специфики искусство стремилось нащупать наиболее короткие связи с

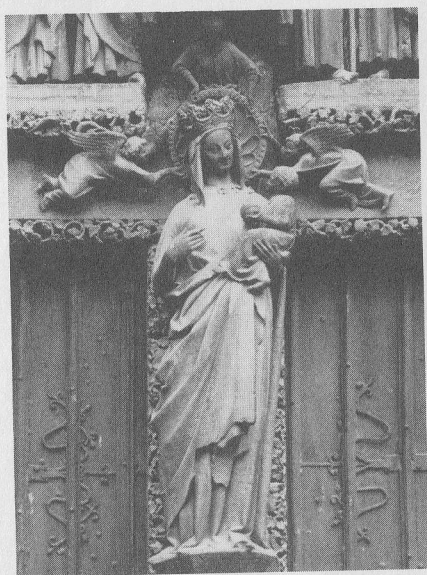
жизнью, которая и питала его живительными соками. В Западной Европе эта связь оказывалась в значительной мере более непосредственной, чем в восточнохристианском мире, поскольку не возвышенный и совершенный мир духовно прекрасных образов, а несовершенство грешного человечества оказалось на Западе в центре внимания. Здесь не было утрачено телесное и предметное отношение к жизни, но при этом дух и тело воспринимались непримиримыми полярностями, а потому путь к достижению идеала мыслился как мучительный и драматический. Гуманность в искусстве западного средневековья приобрела трагический оттенок.

Одно из слагаемых средневековой культуры — фольклор. Он породил народную поэзию, сказки, карнавальный гротеск, он лежал в основе героического эпоса. Влияние фольклора ощутимо в церковных апокрифах, назидательной агиографии и всевозможных средневековых «видениях». Фольклорное начало давало о себе знать в ученой литературе, оплодотворяло искусство.

На характер последнего огромное влияние оказала также такая характерная черта средневекового сознания, как его слабая дифференцированность. При всем осознании сложности и двойственности окружающего человека мира последний переживался людьми той эпохи в основном еще целостно. Частное воспринималось как уменьшенная копия целого, отвлеченное и конкретное примиряли при помощи символа, реальная вещь восприни-



6 Центральный портал церкви Сент Мадлен в Везле. 1125—1130 гг.



7 «Золотая Богоматерь». Скульптура южного портала транспта собора в Амьене. Камень. Середина XIII в.

малась как намек на скрытый, сокровенный смысл, как видимый образ невидимых вещей. Легенда и действительность не противостояли друг другу, правда и вымысел даже во внехудожественной сфере нередко причудливо сплетались в некую «синкретическую правду»<sup>2</sup>. Эта особенность средневекового мировосприятия во многом определила стремления искусства той эпохи к ансамблевости, к наиболее широкому охвату доступных сознанию представлений о мире, к единству воздействия изобразительных и зрелищных искусств.

Народная основа пластических искусств в средние века заключалась в самом факте коллективного художественного творчества. Средневековые знали крупных архитекторов,

живописцев, скульпторов, история сохранила имена некоторых из них. Однако уровень строительной техники, организация труда средневековых мастеров приводили к тому, что произведение искусства могло возникнуть лишь как плод усилий целого коллектива или нескольких поколений мастеров. Анонимность средневековых художников была поэтому не только следствием религиозного благочестия. Характерная особенность средневекового искусства — его тесная связь с ремеслом. Ручной труд был главной формой материальной деятельности средневековья; искусство не противопоставлялось ему, но из него вырастало, становилось высшим его выражением. Как никогда, духовное и материальное было слито в созда-

ниях средневекового искусства. Шедевр — а это понятие родилось в средневековых цехах — возникал как доведенное до артистизма ремесло. Искусство органически входило в повседневную жизнь феодального общества, наполняло быт, практическая и эстетическая стороны не разделялись в сознании заказчика и художника. Малые формы искусства, те, что принято называть прикладными, не противопоставлялись высокому искусству: формы, родившиеся в одном виде искусства, становились достоянием другого. Средневековье выработало своеобразные декоративно-орнаментальные принципы композиции и цветовые решения, которые были едины и в большом, и в малом искусстве.

Связь с народным творчеством и ремеслом составляла один круг проблем художественного развития западноевропейских стран, второй был связан с отношением к наследию античности. Культура древнего мира обладала такими мыслительными и художественными ценностями, что мимо них не могло пройти феодальное общество. Его отношение к античности изменялось на различных этапах. Были времена непонимания и отрицания античной языческой культуры и утилитарного потребления сохранившихся памятников, были периоды интенсивного усвоения и творческой переработки древнего наследия. Запад воспринимал античное прошлое по преимуществу в его римско-латинском варианте и христианском одеянии. Это была в первую очередь поздняя античность, окруженная величием им-

перии и триумфа христианства, античность патристики и раннехристианских базилик, последних языческих авторов. Внешним поводом к усвоению отдельных сторон античной культуры выступали имперские притязания феодальных властителей: древность должна была освятить и доказать законность их власти, окружить ее царственным ореолом. Более глубинные процессы были связаны с познанием средневековым миром собственно человеческого. Античное гуманистическое сознание питало тогда ум и воображение средневековых авторов.

Мощным источником знакомства с античным наследием была Византия. Главное воздействие Восточная Римская империя оказывала на Запад своим изобразительным искусством. В средневековом мире она была главным «европейским учителем»<sup>3</sup>, ибо обладала стройной художественной системой, в которой античность уже была переработана в соответствии с основами средневекового мировоззрения. Византийское искусство сумело создать универсальные иконографические формулы, оно выступало носителем духовного и возвышенного.

Взаимоотношения Западной Европы с Восточно-Римской империей были сложными; сказывались и соперничество государей, и догматические и политические расхождения между западной и восточной церковью, и различие общественного развития. Утонченное искусство Константинополя при всем благоговении перед ним европейцев было неповторимо в условиях Западной

Европы, оказывалось далеким и чрезмерно отрешенным перед лицом сложных общественных и политических процессов в жизни западно-европейских стран. Здесь ближе оказывались провинциальные ответвления византийского стиля. Серьезным видоизменениям подвергалось и творчество греческих мастеров, прибывавших в Европу. Средневековое искусство Западной Европы развивалось на протяжении целого тысячелетия, в некоторых странах этот период растянулся на более длительный срок. Степень участия в общем художественном процессе отдельных стран и целых регионов не была одинаковой на разных этапах развития. В начале средневекового периода наиболее активны были западные области Европы; на заключительном этапе значительным был вклад стран Центральной Европы, достигших поры зрелости и укреплявших свою национальную самостоятельность. Искусство средних веков было ансамблевым искусством. Оно существовало в неразрывном единении архитектуры, живописи, скульптуры и прикладного искусства. Основу средневекового синтеза составляла архитектура, она выступала главным стилеобразующим элементом. Другие виды искусства подчинялись ей, комментировали и уточняли суть намеченного архитектурой образа. Развитие отдельных видов искусств в средние века не был одновременным. Первенствовали то прикладные формы, то миниатюра и монументальная живопись, то инициативу захватывала скульптура.

В истории средневекового искусства Западной и Центральной Европы отчетливо различимы три этапа. Первый, охватывающий период с конца V до середины X века, совпадает с эпохой складывания феодализма, временем формирования его мировоззрения и культуры. Она отмечена интенсивным противостоянием античных и варварских элементов, их взаимоотталкиванием и первыми поисками разумных компромиссов.

Второй этап (вторая половина X века — XII век, а в ряде стран и позже) совпал с переходом феодального строя к своей развитой фазе, сопровождавшейся укреплением феодальных общественных институтов и канонизацией мировоззрения. В области изобразительных искусств этот период отмечен сложением общеевропейского художественного стиля, который вошел в историю под названием «романского»<sup>4</sup>.

Третий этап, условно именуемый «готикой»<sup>5</sup>, начался во второй половине XII века, совпал с подъемом средневековых городов и расцветом рыцарской культуры. Его характеризуют большая динамичность развития, смелые поиски, значительное расширение кругозора, заметное обмирщение литературы и изобразительного искусства. Этот последний этап не завершался параллельно во всех странах, однако начало XV века ознаменовалось важными переменами в культурной жизни европейского общества, поэтому мы можем условно принять эту дату за верхнюю границу истории средневекового искусства.



**ИСКУССТВО  
РАННЕГО  
СРЕДНЕВЕКОВЬЯ**

**ИСКУССТВО ЗАПАДНОЙ ЕВРОПЫ  
V — VIII веков**

**ИСКУССТВО ЭПОХИ КАРОЛИНГОВ**

## ИСКУССТВО ЗАПАДНОЙ ЕВРОПЫ V — VIII веков

Переход к новой исторической эпохе, становление нового общественного строя — длительный и сложный процесс. Формирование феодализма в Западной Европе, образование соответствующих ему форм общественного и государственного устройства, идеологии и культуры заняли несколько столетий. Последние десятилетия существования идущей к гибели Западной Римской империи и первые столетия истории варварских королевств отмечены сложностью и многообразием совершавшихся исторических, общественных, культурных, художественных процессов. Происходила ломка старых традиций и представлений, менялась психология людей, их устремления.

Перелом стал особенно ощутим на рубеже IV и V веков. Фигурой, наиболее ярко осветившей этот критический рубеж, был гиппонский епископ Аврелий Августин (354—430), последний из латинских отцов церкви. Своими сочинениями он заложил основы католицизма, оказал решительное влияние на средневековую философию и эстетику. Свидетель заката империи, современник разгрома Рима остготами, христианский философ не жалел о прошлом и жаждал обновления. Августин был представителем «мистического историзма»<sup>6</sup>, который стал характерен для католического богословия. Погрязшему в пороках мирскому государству христианский идеолог противопоставил идеальное сообщество «небесного града», высшей и вечной божественной истины, путь к которой, как он полагал, лежит

через шесть актов исторической драмы человечества, от зла к добру, к новому «золотому веку». Утопия «небесного Иерусалима» в антитезе «земному Вавилону» стала одной из основополагающих идей средневековья.

С теологическими воззрениями Августина были связаны его эстетические суждения. Творение человеческих рук представлялось ему лишь выражением абсолютной божественной идеи. Поборник аскетизма, Августин лишал красоту чувственного блеска, она связывалась им с понятиями добра и истины, выносилась за пределы искусства; моральный принцип растворял эстетический критерий, прекрасное предстало умозрительным. «Не то искусство, которое опытом наблюдается, — писал Августин, — а то, которое разумом доискивается»<sup>7</sup>. Эпи́скоп из Гиппона отдавал предпочтение архитектуре и музыке, в них он усматривал отзвук божественной мудрости. Христианский философ утверждал, что красота заключена в многообразии. Идеи Августина на долгие годы определили суждения средневековья об искусстве.

Варварские вторжения на протяжении IV—VI веков изменили облик Европы, характер ее духовной и художественной жизни. Столкновение и взаимодействие умирившей античности и культуры пришлых молодых народов составили сущность рассматриваемой эпохи. Варвары принесли с собой соответствовавшее общинному строю первобытное мифологическое мышление и магические культы. Эпоха переселения

народов родила германский героический эпос. Дошедшие до нас памятники древней поэзии, записанные много столетий спустя, сохранили глубинные пласты мифологических представлений народов Европы.

Варвары — скотоводы и земледельцы — еще не ощущали себя полностью отделившимися от природы. Обитателям северных стран с их суровым климатом природа представлялась полной враждебных сил. Мифология кельтских и германских племен лишена светлой мажорности, она пронизана напряженной фантазией, ее образы пребывают в непрерывной борьбе. Все в этом мире неустойчиво: образ оборотня занимает в древних сказаниях видное место, здесь говорится о людях-зверях, людях-растениях, людях-рыбах. Боги не противостоят людям, они странствуют, подобно народам в эпоху переселений, обладают усадьбой и имеют дружину, как конунги. Советы богов сродни тингу — племенному вече. Хаосу враждебных сил варварский мир противопоставлял устоявшийся порядок вещей — обряд, обычай, традицию.

Территории, заселявшиеся варварами, подверглись в эпоху римского господства различной степени романизации либо не испытали ее вовсе. Происходила интеграция и языковая ассимиляция местных и вторгшихся племен, закладывались основы будущих народностей. Степень феодализации в среде варваров была относительной и условной; столь же неравномерно происходил распад рабовладения на территории империи.



8 Мавзолей остготского короля Теодориха. Ок. 526 г. Равенна

Воздействие античного наследия наиболее значительным оказалось в Средиземноморье. Варвары не могли сразу разрушить здесь остатки рабовладения. В Южной Галлии, Восточной Испании и особенно в Италии и после завоеваний сохранились частично римские города, удержались традиции античного земледелия и ремесла. От Рима были унаследованы язык, письменность, право. Отсюда начало шествие по варварской Европе рожденное древним миром христианство. На северо-западе Европы — в Северной Галлии — античные и варварские элементы равномерно участвовали в формировании новых общественных отношений. На Британских островах сложение феодализма протекало первоначально практически без участия античных форм. В стра-

нах Центральной Европы, а также в Скандинавии, не знавших римского владычества, процесс феодализации шел неравномерно, подчас непоследовательно, а в Скандинавских странах крайне медленно.

Утверждение нового общественного порядка сопровождалось сменой вероисповедания. У язычников-варваров не было единого официального культа, способного освятить изменившееся соотношение общественных сил, начавшееся расслоение. Христианство, религия классового общества, торжествовало в Европе. Перед лицом гибели прежних устоев оказалась близкой как в среде образованных римлян, так и среди пришедших народов идея «нового человека», которую принесло с собой христианское вероисповедание. Объединившее в своем учении «са-

мые утонченные философские концепции неоплатоников и стоиков с самыми элементарными народными верованиями и культами, восходящими еще к фетишистским и антропофагическим представлениям»<sup>8</sup>, христианство выступило посредником между культурой древнего мира и верованиями молодых народов. Под его эгидой совершался культурный процесс на западе и востоке империи.

Начало средневековья еще жило отблесками минувшего. Между частями распавшегося Римского государства поддерживались контакты; в V веке на Западе существовали риторические школы, в которых учили языческим наукам и правилам красноречия. Варварские правители, захватив новые земли, селились в римских дворцах и виллах, местные архитекторы возводили для них постройки в подражание древним. Но авторитет античной языческой культуры падал, на первый план выступили религиозные вопросы. Сужался круг образованных людей, менялась направленность познания. Запад с предельной жесткостью отбрасывал произведения античных авторов. Папа Григорий I «Великий» (ок. 540—604 гг.) писал свои религиозные сочинения и проповеди уже без риторических украшений в расчете на малообразованную аудиторию, которая составляла теперь большинство. Произведения Григория I отразили также существенный сдвиг в культуре раннего средневековья — перенесение центра тяжести с написанного слова на устную проповедь и наглядное изображение. Центр

книжной учености перемещался в монастыри. Бенедикт из Нурсии (480—547) основал новый вид монастырского объединения — старейший в Европе монашеский орден бенедиктинцев. Усвоенная впоследствии членами ордена склонность к ученым занятиям и переписыванию книг перешла к ним из Вивария, монашеского общежития, основанного бывшим консулом Кассиодором (ок. 477—ок. 587 гг.). Однако объем знаний в раннем средневековье был предельно сужен.

Развитие изобразительного искусства происходило также под знаком столкновения противоположных тенденций. Художественное творчество варварских народов представлено главным образом предметами прикладного характера. Это детали одежды, вооружение, культовая и обрядовая утварь — фибулы, пряжки, богато украшенные рукояти мечей, изделия из металла, дерева, кости. Цель первобытного искусства — украсить и сберечь человека от врага и напасти. Варварский художник отдавал предпочтение орнаменту, сопряженность его элементов более всего соответствовала характеру сознания той эпохи с его ощущением неразрывной связанности всех явлений.

В своем развитии искусство молодых европейских народов прошло несколько стадий. Среди германских племен в первые века нашей эры получил распространение так называемый филигранный стиль. Металлические изделия этого вида — фибулы, подвески, пряжки — были украшены нанесенными на





9 Фибула в виде орла. Золото, алмадины. Ок. 500 г. Нюрнберг, Германский национальный музей

10 Украшение корабля из погребения в Осеберге. Дерево. Ок. 850 г. Осло, Университетский музей древностей



поверхность тонкими золотыми или серебряными нитями, витыми шнурами, зернью. Памятники филигранного стиля были обнаружены в Тюрингии, Дании, на Скандинавском полуострове. Его происхождение связывают с художественными поисками мастеров римских провинций и искусством народов, живших в Причерноморье. Из района Черного моря пришли в Европу и импульсы следующего, «полихромного» стиля. Время его наибольшего распространения — эпоха переселения народов.

Готы были первым германским племенем, которое переняло искусство оправы камней и античную технику перегородчатых эмалей после переселения во II веке до н.э. с берегов

Балтики в Причерноморье. От них полихромный стиль перешел к другим племенам.

В изделиях полихромного стиля камни помещались на поверхности пряжки или украшения, вставлялись в виде тонких шлифованных пластинок между золотыми перегородками, которые образовывали узор в виде звезд и розеток. Готы использовали для своих изделий вывезенный из Индии пурпурно-красный алмадин, позднее его сменили европейские гранаты и цветное стекло. Мастера полихромного стиля извлекали художественный эффект из первозданных, природных свойств материала — блеска золота и свечения камней. Это сообщало стилизованным изображениям хищ-

ных птиц, зверей, цикад характер магического знака, полного скрытой, устрашающей силы.

В V и VI веках вместе с остготами и лангобардами полихромный стиль проник в Италию, вестготы занесли его в Испанию и Южную Францию. Для вестготских изделий характерно широкое применение цветных эмалей. Значительная часть известных памятников полихромного стиля происходит из кладов и погребений варварских королей. Среди них богатые находки в Пьетроасе, Надь-Сент-Миклоше, Силадь-Шомлио (ныне в музеях Вены, Будапешта и Бухареста). Из клада в Гуаррасаре под Толедо происходят вотивные — принесенные по обету в церковь — короны вестготских королей Свинтили и Рецисвинта (VII в., Мадрид, Национальный археологический музей).

По мере распространения христианства искусство полихромного стиля проникло в сферу церковного обихода. Известно немало крестов, реликвариев, окладов богослужебных книг, среди которых выделяется оклад «Евангелия Теоделинды» (ок. 600 г., сокровищница собора в Монце).

Отход от античных художественных форм в западных областях Европы стал ощутим в V веке н.э. Пластические и изобразительные мотивы уступили место геометризованному орнаменту. Процесс этот происходил во многом независимо от варварских вторжений и тем самым облегчил взаимодействие культуры римских провинций с искусством пришлых народов. С образованием

варварских королевств воздействие античного элемента в землях Европы еще более ослабло. Каждая область, занятая готами, бургундами, алеманами, тюрингами и лангобардами, культивировала собственные формы прикладного и декоративного искусства. Север почти не знал полихромного стиля; вестготы остались равнодушными к звериному орнаменту, ранее всего получившему распространение в Скандинавии и англосаксонских землях. У западных франков и бургундов пользовались популярностью сложные ленточные плетения. Плетеный орнамент распространялся из восточных частей Римской империи, нашел приверженцев в Италии, там был заимствован в VI веке лангобардами и через их посредничество стал достоянием остальной Европы.

Зачатки зооморфного орнамента можно видеть в ряде изделий рубежа IV и V веков, однако подлинное его развитие началось в первой половине VI столетия, когда звериные мотивы приобрели причудливо-фантастическую окраску, фигура животного утратила цельность, распалась на части, каждая из которых обрела возможность самостоятельного существования. Соединяясь в произвольных комбинациях, эти реальные детали порождали магическую нереальность целого. Выделяют несколько этапов эволюции тератологического орнамента у народов Западной Европы. Так называемый первый звериный стиль пронизан внутренним скрытым движением, но сохранил геральдическую строгость композиций. Около 700 го-



11 Всадник из Хорнхаузена. Песчаник.  
Ок. 700 г. Галле, Музей первобытной  
истории



да произошло соединение звериного орнамента и плетенки, породив вторую фазу звериного стиля. Орнамент стал еще более фантастическим, зооморфные элементы, переходя в плетения, порождают бесконечность узора.

Искусство викингов, людей Севера, норманнов, являет собой последнюю фазу языческой художественной культуры германцев. Творчество скандинавских художников многообразно. Щедрость орнаментальной фантазии выделяет серебряные позолоченные фибулы из Скрантвала и Фонуаса (VI в., Норвегия). Сложные плетения, составленные из фигур извивающихся животных, покрывают деревянные предметы, найденные в Осеберге близ Осло (ок. 850 г., Осло, Университетский музей древностей). Знал скандинавский Север и сюжетные изоб-

ражения. Некоторые из них возникли не без воздействия средиземноморского Юга. Как подражание римским медалям и монетам возникли в V веке золотые амулеты, обнаруженные на острове Готланд. Там же встречаются и каменные плиты с изображением мифологических сцен (Стокгольм, Национальный музей). Известны также бронзовые матрицы с фигурами людей. На континенте фигурные изображения представлены знаменитым рельефом всадника из Хорнхаузена (ок. 700 г., Галле, Музей первобытной истории), в котором ранее видели изображение бога Вотана, ныне с большим основанием усматривают христианскую сцену. Совмещением языческой и христианской символики предстает изображение воина с мечом на стеле из Нидердоллендорфа (VII в., Музей земли Рейнланд).



12 Святые жены. Деталь рельефа входной стены церкви Санта Мария ин Валле. Стукко. До 774 г. Чивидале-ин-Фриули

Барварское искусство представляло лишь одно слагаемое культуры раннего средневековья. Другой составляющей было перерабатываемое сознанием античное, в первую очередь раннехристианское, наследие. Источником, который питал античными реминисценциями средневековое искусство, было Средиземноморье, где важную роль посредника играла Италия.

Италия пережила на протяжении V—VIII веков несколько завоеваний. Вслед за опустошительными нашествиями вестготов, гуннов и вандалов и падением Римской империи наступили относительно спокойные годы недолговечного остготского владычества, конец которому положила военная победа Византии. В начале VII столетия в Северной и Средней Италии, а также в горных районах юга установилась власть лангобардов. В 70-е годы VIII века Лангобардское королевство завоевали франки. Испытав сокрушительные удары и разорение, бывший центр рабовладельческого мира оставался тем не менее долгое время приверженцем старых порядков. Древние традиции государственности и культуры были здесь достаточно стойкими, завоеватели не могли их полностью разорвать. Феодальные отношения формировались в Италии медленно. Эпоха остготского владычества отмечена подъемом строительной деятельности. Возводились военные укрепления и городские стены, мосты и водопроводы. Однако города теряли свое значение, центр экономической жизни перемещался в де-

ревню, городское население сокращалось. Наиболее значительные памятники сохранились в Равенне, ставшей столицей Остготского королевства. Римская и византийская культурные традиции столкнулись здесь с первыми ростками собственно западноевропейского архитектурного мышления.

Светское строительство остготского времени представлено остатками некогда гигантского дворцового комплекса, прообразом которого служили римские императорские резиденции, и монументальным мавзолеем Теодориха (ок. 526 г.). Следуя римской традиции погребальных сооружений, мавзолей остготского короля был построен как центрическое здание. Гробница Теодориха выделяется среди остальных построек Равенны господством инертной массы камня. Оно ощутимо в грузном геометризме форм и монолите плоского купола, высеченного из одного огромного блока камня.

Напротив, тенденцию к большому тектоническому единству обнаруживают культовые здания Равенны, тесно связанные в своих истоках как с раннехристианской традицией, так и с византийским Востоком. Наиболее ярко эти черты проявились в базилике Сант Аполлинаре ин Классе (ок. 536—549 гг.). Наружные стены этой трехнефной церкви с плоским перекрытием были, в отличие от римских базилик, расчленены лопатками и пристенными аркадами. Алтарная часть храма завершалась многогранной снаружи центральной апсидой и двумя малыми,



которые своими гранями включались в общий четкий ритм наружных членений.

Рим, хотя и не мог претендовать на былое величие, сохранил в эти годы свою притягательную силу, в первую очередь как религиозный центр.

Среди итальянских центров Вечный город оказался наиболее консервативным в своих строительных начинаниях. Римских архитекторов мало интересовали поиски свежих планировочных и конструктивных решений. В области культового зодчества Рим оставался верен созданным в эпоху поздней империи типам базилики с плоским перекрытием и центрического здания. Однако ряд решений, осуществленных на римской почве в VII—IX веках, заключал идеи, плодотворные для даль-

нейшего развития архитектуры Западной Европы.

Из Рима пришел на Запад тип большого базиликального храма с расположением его основных частей по одной продольной оси. Два здания папской столицы неизменно привлекали к себе внимание: главная церковь римской общины на Латеране, построенная в виде молебельного зала, и старая базилика св. Петра, воздвигнутая над предполагаемой могилой апостола. Оба здания имели западную ориентацию, что в немалой степени содействовало в дальнейшем формированию западного хора каролингских и романских церквей. Облик базилики св. Петра определился на рубеже IV и V веков. Она одной из первых объединила поминальное святилище с обширным молебельным залом. Увидеть

13 *Христос во славе. Рельеф алтаря короля Ратхиса. Камень. Ок. 740 г. Чивидале-ин-Фриули, церковь Сан Мартино*

могилу св. Петра было заветным желанием многочисленных паломников. К тому же папство в своей борьбе за особое место в церковном мире всячески возвеличивало свою преемственность от легендарного основателя римской общины. Поэтому, чтобы сделать реликвию обозримой, во времена Григория I пол апсиды над гробницей апостола был приподнят, а вокруг надгробия сооружен обход. Так был создан прообраз будущей крипты с обходом — важного атрибута монастырского и паломнического храма зрелого средневековья. Трехпролетная композиция входа в атрий базилики св. Петра оказала воздействие на формирование типа портала романской церкви.

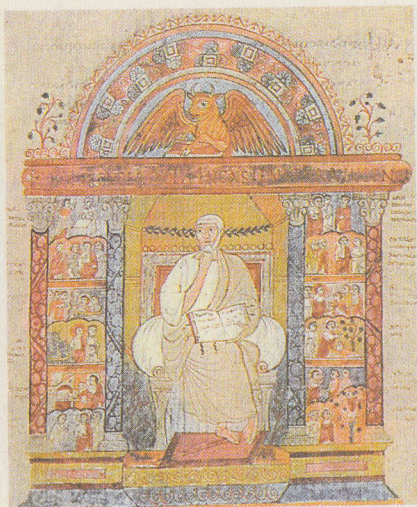
Живописное наследие Рима VI—VIII веков представлено мозаиками и

фресками, а также несколькими иконами. Оно говорит в первую очередь об охранительных тенденциях Рима. Папской столице удалось сохранить приверженность к антикизирующей изобразительной традиции, но она так и не выработала единого художественного стиля.

Римские мозаики второй половины VI—VII веков дошли до нас не в лучшей сохранности. Все они обнаруживают близость к провинциальной струе восточноримского искусства как в технике мозаичной кладки, так и в стиле. Наибольшее внимание среди этой группы памятников заслуживают мозаики оратория Сан Венанцио в баптистерии Сан Джованни ин Латерано (ок. 640—649 гг.). Здесь достаточно ясно дало знать о себе рождающееся новое мироощущение. Оно проступает в самоуглубленной отрешенности образов, в изолированности фигур и сложных переливах холодной сине-голубой гаммы.

В поздней античности завершился переход к средневековому типу книги — кодексу — и принципу украшения ее страничными миниатюрами. О наиболее ранних памятниках книжной живописи, созданных на Западе, мы можем судить как на основании немногих сохранившихся рукописей, так и обращаясь к более поздним (в основном IX в.) копиям позднеантичных манускриптов. Среди ранних подлинников следует назвать рукописи сочинений Вергилия в Ватиканской библиотеке — так называемые Ватиканский и Римский Вергилий (ок. 420/30 гг.). Они донес-





14 Евангелист Лука. Миниатюра «Евангелия Августина Кентерберийского». Конец VI в. Кембридж, колледж Корпус Кристи

15 Ангел. Деталь мозаики свода капеллы Сан Дзено. 817–824 гг. Рим, церковь Санта Прасседе

ли не только текст древнеримского поэта, но и стиль позднеантичной живописи. К ним примыкают миниатюры «Кведлинбургской Италы» (после 400 г., Берлин, Государственная библиотека)<sup>9</sup>.

На протяжении VI столетия сочинения языческих авторов вытесняются текстами религиозного содержания: это списки Евангелия, литургические книги, комментарии и сочинения отцов церкви. Метод их иллюстрирования сложился не сразу. Ранние списки ограничивались графическими украшениями колофонов. Затем декоративное украшение распространилось на таблицы канонов — согласований евангельских текстов. Помещенные в начале книги, они воспринимались как торжественный пролог к священному тексту и оформлялись подобно парадному входу в виде импозантной

арки или аркады. В дальнейшем появляются изображения евангелистов и иллюстрации некоторых сцен евангельского предания.

Одним из ранних примеров иллюстрированного Евангелия, созданного в Италии, является так называемое «Евангелие Августина Кентерберийского» (конец VI в., Кембридж, колледж Корпус Кристи). В кодексе сохранилось лишь две миниатюры. Одна из них представляет евангелиста Луку на троне. Он помещен в неглубокую нишу — мотив, восходящий к традиции изображения авторов в античное время. Но в «Евангелии Августина» господствует уже линейно-графический стиль.

К VIII веку центр художественной деятельности все более настойчиво перемещался на север Апеннинского полуострова. Ранняя эпоха была представлена здесь искусством Ми-





лана. Столица Западной империи с 292 по 404 год, этот город был одним из значительных центров духовной жизни на границе античности и средневековья. Дошедшая до нас церковь Сан Лоренцо Маджоре, несмотря на перестройки, неизменным сохранила план в виде четырехлистника. С трех сторон к зданию примыкали мемориальные капеллы, в южной из которых, Сан Аквилينو, уцелели фрагменты мозаик V века. Их отличают пластичность фигур, легкая, свободная живописная манера, утонченность красочных сочетаний и редкое чувство оптических эффектов. Иную, более графическую и спиритуализованную манеру демонстрируют мозаики капеллы Сан Витторе в базилике Сант Амброджо в Милане (ок. 470 г.).

Вторжение лангобардов на север Италии сопровождалось значительными разрушениями. Пришельцы не смешивались с местным населением, а селились отдельно, на насильственно экспроприированных землях. Владения лангобардов с центром в Павии занимали по преимуществу внутренние области Апеннинского полуострова.

Вряд ли можно говорить о лангобардском искусстве в собственном смысле этого слова; скорее, речь может идти об искусстве времен лангобардского владычества в Италии.

В VII столетии важным центром международного общения на севере Италии стал монастырь Боббио, основанный в 612 году выходцем из Ирландии, поэтом и миссионером Колумбаном. Библиотека аббатства

16 Церковь Сан Хуан. Освящена в 661 г.  
Баньос-де-Серрато. Испания

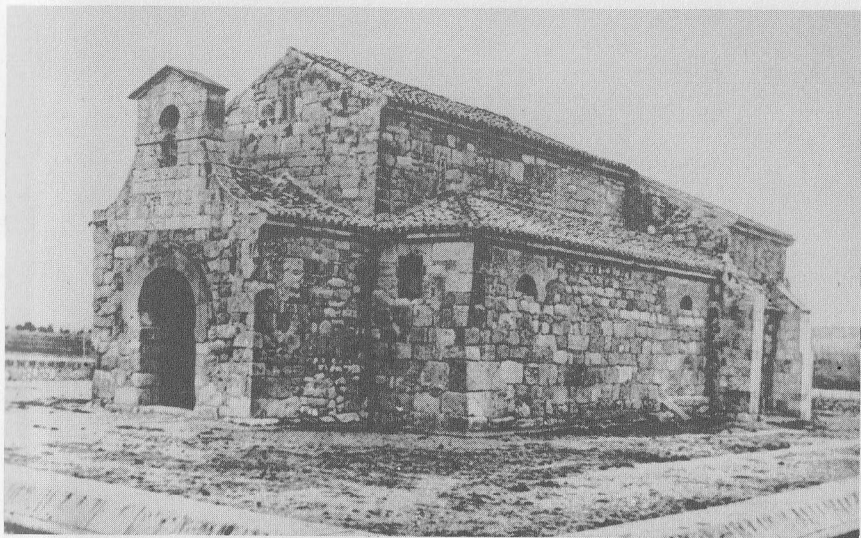
хранила рукописи, различные по содержанию и происхождению. Северная, англо-ирландская традиция книжного искусства столкнулась здесь со средиземноморской.

Строители, подвизавшиеся в Боббио, одними из первых на Апеннинском полуострове ввели в широкую практику сооружение в церквях подземных крипт — специальных поминальных помещений в апсидальном конце храма. Это нововведение было тесно связано с развивавшимся культом реликвий.

В середине VII века впервые упоминаются в документах лангобардских королей «комачинские мастера» — коллективы профессиональных строителей. Они представляли в зародыше тот тип подвижной строительной организации, которая будет столь типичной для средневековья.

В VII и VIII столетиях, судя по со-

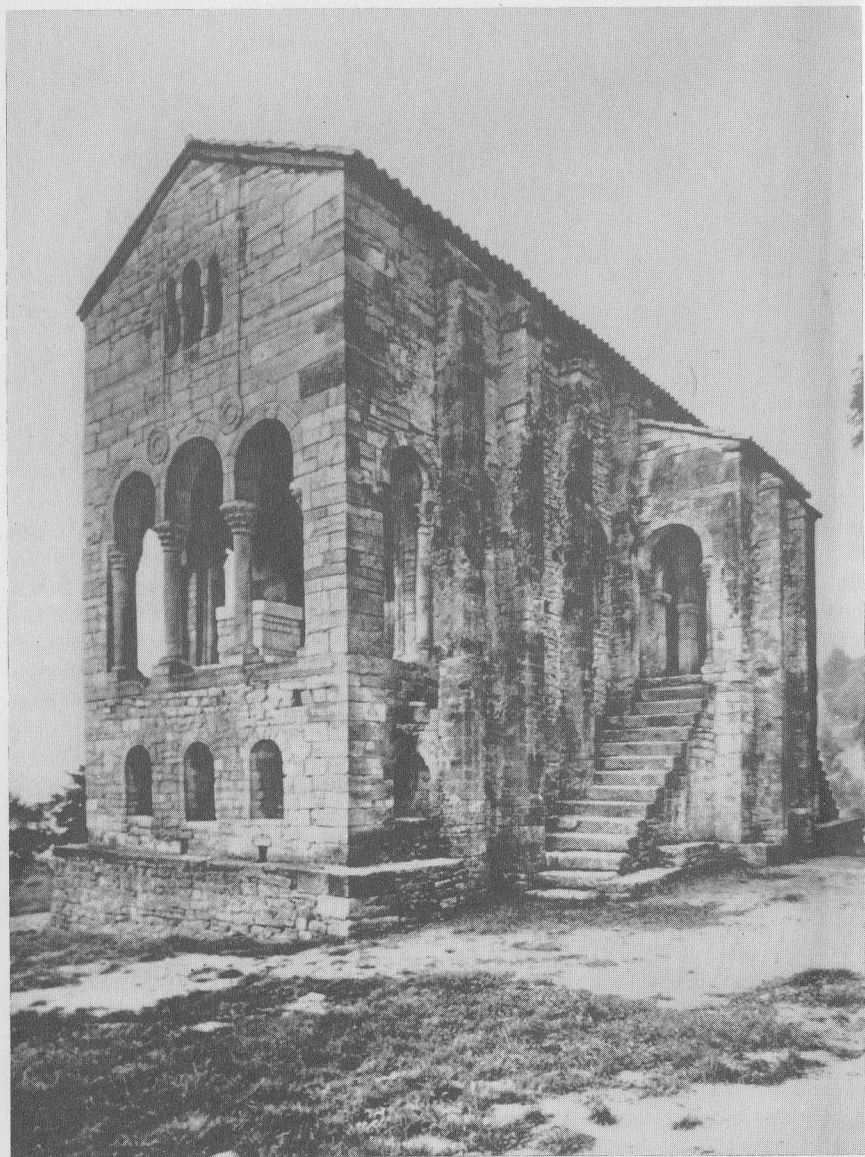




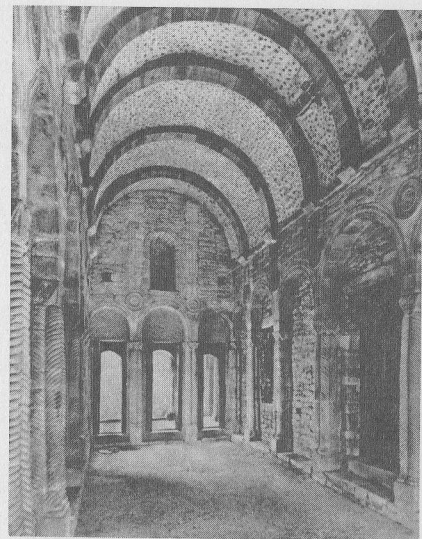
хранившимся свидетельствам и фрагментам, зодчие опирались на опыт римских, равеннских и восточных мастеров. Византийское воздействие усматривают в оформлении оратория Санта Мария ин Валле в Чивидале (VIII в.). Это небольшое сооружение известно также под названием «Лангобардский храмик». Здание имеет неф и значительный хор, часть которого разделена колоннами на три части, каждая из них перекрыта цилиндрическими сводами, неф — крестовым. Простой снаружи храм богато украшен внутри. На входной стене сохранились рельефные фигуры и орнаменты, исполненные до 774 года в технике полихромного стукко, и фрагменты позднейшей живописи. Рельефы святых жен в верхнем регистре издавна привлекали к себе

внимание. Благородство облика, выразительность поз, тип одежды говорят о мастере византийской выучки. Живопись более плоскостна и статична.

Чивидале, судя по сохранившимся памятникам, было важным центром производства каменных рельефов для облицовки алтарей. Стилистически они являют полную противоположность фигурам и орнаментам входной стены храмика. Алтарь церкви Сан Мартино (ок. 740 г.), дар лангобардского короля Ратхиса, украшен тремя евангельскими сценами. В изображении господствует линейный и плоскостный стиль, полностью отсутствует трехмерность пространства. Фигуры «плавают» на поверхности камня, складки одежд превращены в графический орнамент, растения, обозна-



17 Церковь Санта Мария. До 848 г. Наранко



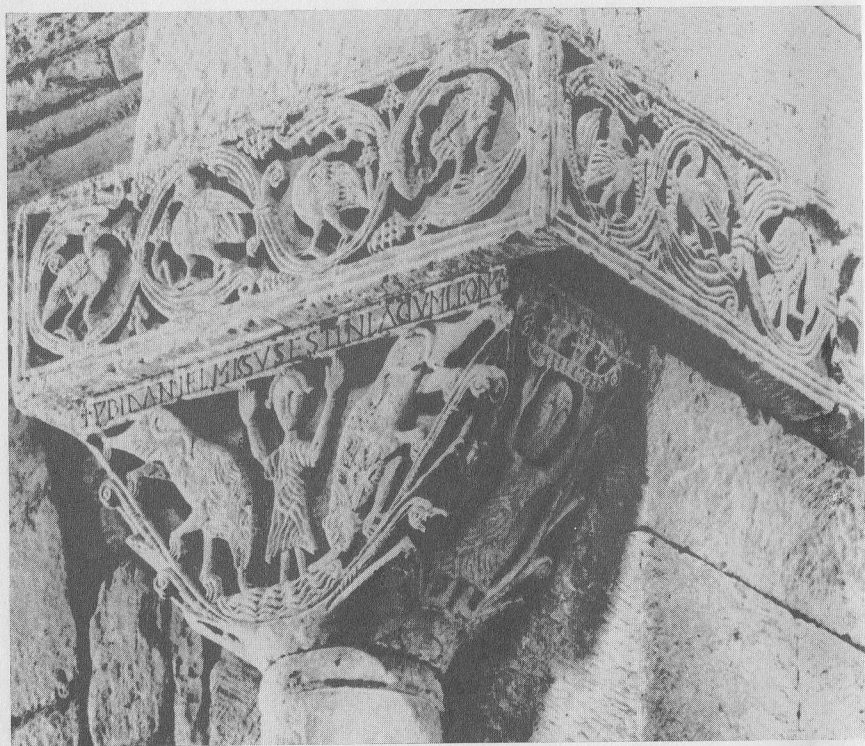
18 Церковь Санта Мария в Наранко.  
Интерьер

чающие почву, стали чисто орнаментальным мотивом. Декоративной стилизации подверглись изображения на «Плите Зигвальда» (между 762—776 гг., Чивидале, собор).

В конце VIII — начале IX века намечилось оживление художественной жизни Апеннинского полуострова<sup>10</sup>. В это время выделились памятники, созданные на юге Италии. Территориально они связаны с владениями Беневентского герцогства, которое на протяжении столетия — с середины VIII до середины IX века — переживало пору расцвета. На это время падает создание фресок церкви Санта София в Беневенто (ок. 762—800 гг.) и оратория в монастыре Сан Винченцо аль Вольтурно (826—843). Росписи в Санта София сохранились фрагментарно. Но и то, что дошло, говорит о значительнос-

ти существовавшего здесь ансамбля. Находясь на путях перехода от героического пафоса античности к спиритуализированным образам средневековья, живопись Санта София еще удерживала равновесие между пластическим движением и духовным порывом. Большая эмоциональная подвижность присуща фрескам Сан Винченцо.

К началу IX века относится новый подъем мозаичного искусства в Риме. Среди римских мозаик этого времени в наилучшей сохранности дошел декор церкви Санта Прасседе, который обнаруживает переключку с памятниками VI столетия. Сравнение столь близких по композиции мозаик на сводах Архиепископской капеллы в Равенне (VI в.) и капеллы Сан Дзено (817—824), прилегающей к Санта Прасседе, на-



глядно демонстрирует путь, пройденный живописью за минувшие столетия. Живую архитектуру объемного построения тела VI века в римской мозаике IX столетия сменили линейные контуры фигур, в духовном порыве устремленных к идейному центру всей композиции — полуфигуре Христа в медальоне. Красочные сочетания в соседстве с золотом в капелле «развеществляют» пространство, превращают его в духовную среду.

Вторая струя римской живописи, более знаменательная для востор-

19 Даниил во рву львином. Капитель церкви Сан Педро де ла Наве. Камень. 680—711 (?) гг.

20 Крест со сценами Страстей Христовых. Камень. Ок. 900 г. Монастырь-бойс. Ирландия







21 Инициал «Келлсского Евангелия».  
Конец VIII в. Дублин, библиотека  
Тринити-колледжа

жестовавшего в Европе стиля, представлена фресками нижней церкви Сан Клементе («Вознесение Христа»), которые выделяются торжественностью, господством линейных контуров статических композиций и плотных землистых красок. Статичность свойственна миниатюрам кодекса «Гомилий св. Григория», написанного в Вероне по заказу епископа Эгино (796—799, Берлин, Государственная библиотека).

Вторым центром скрещения античной и варварской традиций стал Пиренейский полуостров. Образовавшееся во второй половине V века государство вестготов вплоть до арабского завоевания в 711—718 годах сохраняло самостоятельность. Оно поддерживало тесные контакты с Восточным Средиземноморьем,

Южной Италией и Северной Африкой. Главные художественные силы поставляло на первых порах коренное население. Изобилие строительного камня позволило надолго удержаться римским архитектурным традициям. Одно из немногих ранних свидетельств архитектуры вестготского государства — церковь Сан Хуан в Баньос-де-Серрато (освящена в 661 г.). В этом приземистом здании с низкими боковыми нефами, сложенном из больших квадров камня, господствует кубическая замкнутость. У церкви укороченная продольная часть и три квадратные апсиды, выходявшие прямо в трансепт. Перекрытие церкви Сан Хуан в Баньос-де-Серрато остается стропильным. Новым в этой постройке было появление подковообразных арок.





22 Евангелист Матфей. Миниатюра «Золотого кентерберийского кодекса». Середина VIII в. Стокгольм, Королевская библиотека



23 Символ евангелиста Матфея. Миниатюра «Евангелия из Дарроу». Вторая половина VII в. Дублин, библиотека Тринити-колледжа

Связи с христианским Востоком привнесли в архитектуру вестготского времени купола на парусах, мраморные облицовки, контрапсиды, известные в зодчестве Северной Африки. Стойкость вестготской традиции в более позднее время во многом затрудняет датировку двух превосходных памятников Пиренейского полуострова — церковью Сан Педро де ла Наве (ок. 680—711 гг.?) и Санта Мария в Кинтанилья-де-лас-Виньяс. Оба храма примечательны помимо высокого качества строительных работ появлением монументальной изобразительной пластики. Две капители в Сан Педро де ла Наве украшены условно трактованными ветхозаветными сценами,

выполненными в технике плоского рельефа на цветном фоне.

После завоевания арабами южной части полуострова область на северо-западе сохранила свою независимость и стала ядром будущей христианской Испании. Отсюда началась борьба за освобождение от мавров — реконкиста. В начале IX века столицей образовавшегося здесь государства стал Овьедо. В окрестностях города сохранилось несколько примечательных построек, отметивших эпоху расцвета нового политического центра.

Выдающимся архитектурным памятником середины IX века предстает парадный зал в Наранко (до 848 г.). Он был превращен в церковь



Санта Мария и частично изменил свою планировку. Церковь в Наранко, обладая неповторимым своеобразием, знаменует одновременно важную веху на пути становления средневекового облика здания. Взаимодействие массы стены и проема, система упорядочения внутреннего пространства, хотя и не лишены противоречий, сведены, однако, к художественному единству. Изящные удлиненные пропорции аркад с тонкими колоннами придают зданию грацию и одухотворенность. Мастерство каменной кладки из регулярных каменных блоков, совершенство сводчатых конструкций (оба этажа церкви в Наранко перекрыты цилиндрическими сводами с подпружными арками), декоративная обработка колонн и капителей выдвигают это здание в число исключительных по завершенности архитектурных созданий IX века.

Важным центром притяжения искусства раннего средневековья наряду со Средиземноморьем стали Британские острова. Присутствие римлян в южной Британии хотя и наложило определенный отпечаток на жизнь острова, однако не имело глубоких последствий. В начале VI века римская традиция была фактически утрачена. Оплотом местной кельтской культуры были в ту пору Ирландия и Шотландия. Начавшееся в середине V века англосаксонское завоевание принесло германские культурные традиции; позднее к ним присоединилось воздействие искусства викингов. Среди образовавшихся в течение V—VII веков англосаксонских королевств значи-

тельный вклад в развитие искусства Британских островов внесла Нортумбрия, где объединились воедино разнообразные импульсы и художественные устремления далекого Средиземноморья, кельтских и германских племен, сложился своеобразный «островной» стиль.

Ирландия в эпоху раннего средневековья была страной яркой и самобытной культуры. Ирландское общество надолго сохранило пережитки родового строя. Языческое мировоззрение кельтов питало образную систему ирландских саг, полных динамики, сказочной фантастики, риторических украшений, но ясных и четких по стилю. Христианство проникло на остров в IV столетии. В V веке оно распространялось независимо от Рима. Главную силу в Ирландии составляли монахи, которые были одними из наиболее образованных в Европе. Начиная с конца VI века ирландские миссионеры разносили ученость и традиции островного искусства в различные уголки Европы. Наследие ирландских учителей мы встречаем в Фульде, Санкт-Галлене, Зальцбурге, Северной Италии и Галлии.

В Великобритании христианство начало распространяться с VI века, но полностью одержало победу в VII веке. На севере Англии действовала ирландская церковь, на юге — миссионеры, посланные из Рима.

Древнейшее искусство Британских островов известно по данным археологии. Раскопки в Саттон-Ху познакомили с изделиями из бронзы и железа, украшенными специфиче-



ским кельтским орнаментом. В нем доминирующую роль играли спирали и вихреобразные завитки. Сила древнего кельтского орнамента — в непрерывном и напряженном движении, в скрытой витальности.

Островное искусство раскрылось наиболее ярко в книжной миниатюре. В ирландских мастерских возникло особое каллиграфическое письмо. В полуязыческой среде, какой в те времена оставалось ирландское и англосаксонское общество, написанное слово воспринималось как магический знак. К букве относились как к священной реликвии, заключая ее в драгоценную оболочку, сотканную из изощренного орнамента. Островное письмо превратило увеличенную букву капитального письма в начале текста в особую

24 Монашеские кельи на острове Скеллинг-Майкл. После 822 г.

25 Баптистерий. VI—VII вв. Внутренний вид. Венаск



художественную форму украшения книги — инициал. Инициалы в англо-ирландских рукописях достигают огромных размеров, заполняя собой всю страницу. Их декорация включает разнообразные мотивы, основа которых коренилась в кельтском наследии. Связи ирландских и нортумбрийских монастырей с Восточным Средиземноморьем открыли дорогу для проникновения орнаментальных мотивов, созданных в этом регионе. Англосаксонское завоевание принесло с собой формы геометрического орнамента, плетения и украшения звериного стиля. Взаимодействие этих разнообразных элементов и создало неповторимый стиль островной книжной миниатюры.

Древнейший кодекс островной школы — «Евангелие из Дарроу» (вторая половина VII в., Дублин, библиотека Тринити-колледжа). В декоре этого небольшого по размерам манускрипта объединены различные по происхождению орнаментальные формы: точки, завитки, спирали, раструбы, ленты, образующие сложные плетения, среди которых возникают растительные мотивы и головы фантастических животных, ими заполнены целые страницы. Но стихия динамичного орнамента уравновешена разумной волей: в расположении мотивов читается симметрия, страница имеет обрамление и центральное поле. Искусству художников «Евангелия из Дарроу» было чуждо изображение человека в его органических формах. Ангел, предвещающий Евангелие от Матфея, предельно стилизо-

26 *Баттистерий Сен Жан. VII в. Пуатье*

ван. Сознанию островного живописца были ближе звериные мотивы. «Евангелие из Эхтернаха» (конец VII в., Париж, Национальная библиотека) выделяется экспрессивными изображениями животных — символов евангелистов. В фигуре льва переданы его стремительность, гибкость и устрашающая сила. Стиль «Эхтернахского Евангелия» отличает высокая каллиграфичность контурной линии. Во главу достижений островной школы справедливо может быть поставлено «Евангелие из Келлса» (конец VIII в., Дублин, библиотека Тринити-колледжа). Его выделяет неизбывная щедрость орнаментальной фантазии. Отчетливо осязаема связь с ювелирным искусством:



орнаментальная страница воспринимается как драгоценный оклад для священного текста. В ритмах узоров «Келлсского Евангелия», то безудержно буйных, то сдержанно величавых, есть нечто от ритмов дивинной природы, претворенных художественной фантазией, от духа оборотничества и причудливых извивов сознания, к которым столь склонна была ирландская поэзия.

Воздействие средиземноморского искусства итало-византийского толка стало ощутимо в Англии с последней трети VII века. Центром, из которого распространялось влияние Рима, был Кентербери. Отсюда вышел обычай создавать пурпурные кодексы, написанные золотом, первенствующую роль получили анти-

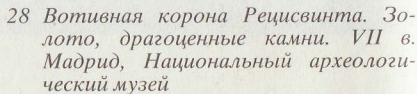
кизирующие фигуративные изображения, как о том свидетельствует «Золотой кентерберийский кодекс» (середина VIII в., Стокгольм, Королевская библиотека).

Зодчество VII—IX веков представлено на Британских островах в первую очередь постройками Ирландии. Деревянная архитектура, которой, несомненно, принадлежала ведущая роль, не дошла, но ее влияние ощутимо и в каменных постройках. Ирландские здания VII—VIII веков говорят о слабом развитии строительной техники. Монастыри в Ирландии — а именно здесь сохранилось наибольшее количество каменных зданий — в своей планировке исходили из примера восточных обитателей: на небольшой территории





27 Крест, инициалы и декоративные буквы. Страница рукописи «Геласианского Сакраментария». После 750 г. Рим, Ватиканская библиотека



28 Вотивная корона Рецисвинта. Золото, драгоценные камни. VII в. Мадрид, Национальный археологический музей

объединялись кельи и небольшие капеллы. Монастырь на острове Скеллинг-Майкл (между 822 и 1225 гг.) включал две капеллы и шесть свободно разбросанных по уступам скал полусферических каменных хижин. Они сложены насухо, без применения связующего раствора, из грубо обработанных камней. Среди ирландских церковных зданий ранней поры наиболее известен ораторий в Галларусе (IX в.). Это небольшое фронтонное здание, перекрытое по принципу ложного свода и почти полностью лишенное проемов.

На юго-востоке Англии каменное зодчество развилось благодаря дея-

тельности римских миссионеров, которые приглашали для возведения церковных зданий континентальных мастеров.

Небольшие размеры молелен ирландских монастырей наводят на мысль о том, что богослужение совершалось по примеру языческих культов на открытом воздухе. Объектом поклонения в таком случае становилась каменная стела, украшенная крестом. Позднее возник, как непреременный атрибут ирландских монастырей и английского пейзажа, каменный крест.

В развитом виде островной крест имел цоколь, крестовину, заключенную в круг, и навершие, нередко



в форме небольшого прямоугольного храма. Поверхность креста украшалась первоначально традиционным островным орнаментом («Северный крест» в Ахенни, VIII в., Ирландия). Сюжетным изображениям отводили докольную зону, откуда началось их постепенное распространение в верхние области креста. Процесс этот ясно различим на рубеже VIII и IX веков. «Крест из Муна» (Ирландия) украшен новозаветными сценами. Они исполнены в подчеркнуто плоскостной манере, фигуры геометризированы, в их квадратных телах и огромных круглых глазах видна первобытная магия изображения. В X столетии

островные кресты имели уже подробно разработанные сцены Ветхого и Нового заветов (крест в Монастербойсе, до 925 г., Ирландия). Эти рельефы были одними из провозвестников возрождения монументальной скульптуры в европейском средневековом искусстве.

Важнейшим центром формирования средневековой культуры стала бывшая римская провинция Галлия. В конце V века на ее территорию вторглись франки и к середине следующего столетия захватили ее почти полностью. Предводитель салических франков Хлодвиг (481—511), из рода легендарного Меровея, стал первым королем возникшего Франкского государства. По имени династии Меровингов период с конца V до начала VIII века условно именуют меровингским. Это время сложения раннефеодальных отношений во владениях франков. Процесс протекал неравномерно. В Северной Галлии пришлое население оказалось в большинстве, здесь дольше держались самобытные черты их общественного уклада и культуры. На юге значительным оказалось воздействие римских традиций. В центральных областях по Сомме и Сене происходил интенсивный синтез позднеантичных и варварских начал. Этому процессу способствовало также принятие Хлодвигом христианства по католическому обряду, в противоположность арианской ереси, которой придерживалось большинство варваров в Европе. Наибольшее распространение христианство получило на юге; в северных областях в меровингский пери-



од его приверженцы жили главным образом в поселениях городского типа.

Христианская культовая архитектура возникла на территории Галлии задолго до прихода франков. Первоначально это были небольшие церкви на окраинах римских поселений, позднее их стали возводить внутри городских укреплений. Мы находим в Галлии уже знакомые нам типы базиликальных и центрических сооружений. Древнейшая из сохранившихся базилик — церковь Сен Пьер во Ёвье (первая половина V века). Особенностью церкви Сен Пьер и ряда других ранних галльских базилик V—VI веков, как можно заключить по описаниям современников, было появление башни или купола над пространством, непосредственно предшествующим апсиде. Развитием этого начинания явилась известная по описанию Григория Турского церковь Сен Мартен в Туре (ок. 470 г.), которая имела башни, расположенные по продольной оси. Эти высотные доминанты сообщали силуэту здания большую динамику.

В относительно лучшей сохранности дошли ранние галльские баптистерии. Здания V века в Эксе и Фрежюсе ближе античной традиции и перекликаются с аналогичными памятниками Италии. К VII веку складывается новое понимание архитектурного пространства. Баптистерий в Венаске (VI—VII вв.) имеет прямоугольный план с крестообразно расположенными полукруглыми апсидами, которые внутри украшены арками; плотно приставленные к

стене, они воспринимаются как декоративный мотив. Декоративное восприятие колонн, пилястр и других конструктивных элементов стало ведущим мотивом баптистерия Сен Жан в Пуатье, традиционно датируемого VII веком. Баптистерий отличается четкостью геометрических объемов, высоким качеством кладки. Снаружи каждая сторона имеет треугольный фронтон, декор из пилястр, треугольных наличников и арок, между которыми были заключены декоративные мотивы, выполненные в красной керамике. Декор из терракоты сыграл определенную роль в сохранении на территории Галлии традиций пластической обработки фасадов.

В основном галльские здания имели деревянные перекрытия, но не была полностью утрачена в VII—VIII веках техника возведения сводов. Среди дошедших до наших дней построек наиболее ранним памятником на земле Франции, имеющим сводчатое покрытие, является крипта Сен Лоран в Гренобле (VIII в.). На юге страны в крипте монастыря в Жуарре (VII в.) своды сменили имевшееся здесь первоначально деревянное перекрытие. Крипта в Жуарре хранит украшенные резбой каменные саркофаги и мраморные капители. В VI и VII веках производством мраморных капителей прославились аквитанские центры, которые опирались на античные образцы. С течением времени изменились техника изготовления скульптурных изображений и их стиль. Распространился плоский контурный гравированный рисунок на кам-



не, который в памятниках VII века в Пуату, Вьенне, Верту приобрел фантастический и декоративный характер.

С VII столетия важнейшим разделом меровингского искусства стала книжная миниатюра. Центр книгописания помещался в Северной Галлии. Здесь находилось большое число крупных мастерских (монастыри Люксёй в Бургундии и Корби на галльском северо-востоке, скриптории Флёри — позднее Сен-Бенуасюр-Луар, — Тура, Лана, Перонна и др.). Манускрипты той поры — это по преимуществу литургические книги или сочинения отцов церкви; Евангелия встречаются реже. Повествовательные сцены в них отсутствуют: миниатюристы и заказчики отдавали предпочтение символическим и сакральным знакам. Фронтисписы украшает крест в арке, индизнавательным смыслом полны представленные в книгах животные, птицы и рыбы. Развившийся в галльских мастерских «меровингский курсив» сообщил начертаниям букв динамичный и декоративный характер. На фоне этого подвижного письма возникают рассыпанные по тексту плотные, красочные зооморфные инициалы и буквицы. Яркая цветовая гамма с преобладанием красных, зеленых, желтых и синих

тонов указывает на связь меровингской миниатюры с цветными эмальми и узорчатыми тканями. С последними, а также по другим каналам проникали в меровингскую Галлию с берегов Средиземного моря пальметты, плетения и т.п. С влиянием коптского искусства связывают появление в ряде рукописей второй половины VIII века сюжетных изображений, созданных в Восточной Галлии. Временем около 780 года датируется «Геллонский Сакраментарий» (Париж, Национальная библиотека), вышедший из мастерской близ Мо. Мы видим здесь Марию в узорчатом восточном платье, капюшоне, с крестом и кадилом в руках.

На пороге новой эпохи были созданы два замечательных памятника книжного искусства — «Евангелие из Флавины» (вторая половина VIII в., Отён, Городская библиотека) и «Корбийская Псалтирь» в Амьене (ок. 800 г.). «Корбийская Псалтирь» принадлежит руке образованного и талантливого мастера, который по-новому переосмыслил известные ему изобразительные схемы и образы, наполнил их поэтическим смыслом. «Корбийская Псалтирь» была одним из манускриптов, созданных в эпоху Карла Великого.

## ИСКУССТВО ЭПОХИ КАРОЛИНГОВ

В конце VII века правители (майордомы) Австразии, сменив последних «ленивых королей» из меровингского рода, стали правителями объединенного Франкского государства. По имени крупнейшего своего представителя Карла Великого (768—814) новая династия получила название Каролингской. Время ее правления было отмечено на континенте важными переменами. Ясно обозначилась полярность классовых отношений, сопровождавшаяся ростом крупного землевладения. Карл объединил под своей эгидой почти все обращенные в христианство народы Европы и способствовал распространению христианского учения среди завоеванных племен. В его руках была столица древней империи — Рим. На вершине своего могущества, перед лицом наиболее сильных монархов того времени — византийского императора и багдадского халифа — Карл выступил с идеей возрождения Римской империи на Западе.

Империя Карла была достаточно рыхлым раннефеодальным государством, в котором лишь церковь обладала хорошо налаженной организацией. Литургия повсюду в империи совершалась по римскому образцу, бенедиктинский устав стал основой монастырской жизни. Расширилась сфера образования: империя нуждалась в грамотных чиновниках. При дворе Карла собирался кружок образованных людей, деятельность которых позволила объединить остатки знаний, еще хранившихся в монастырских библиотеках и кафедральных соборах на

окраинах Европы — в Италии, Испании и на Британских островах.

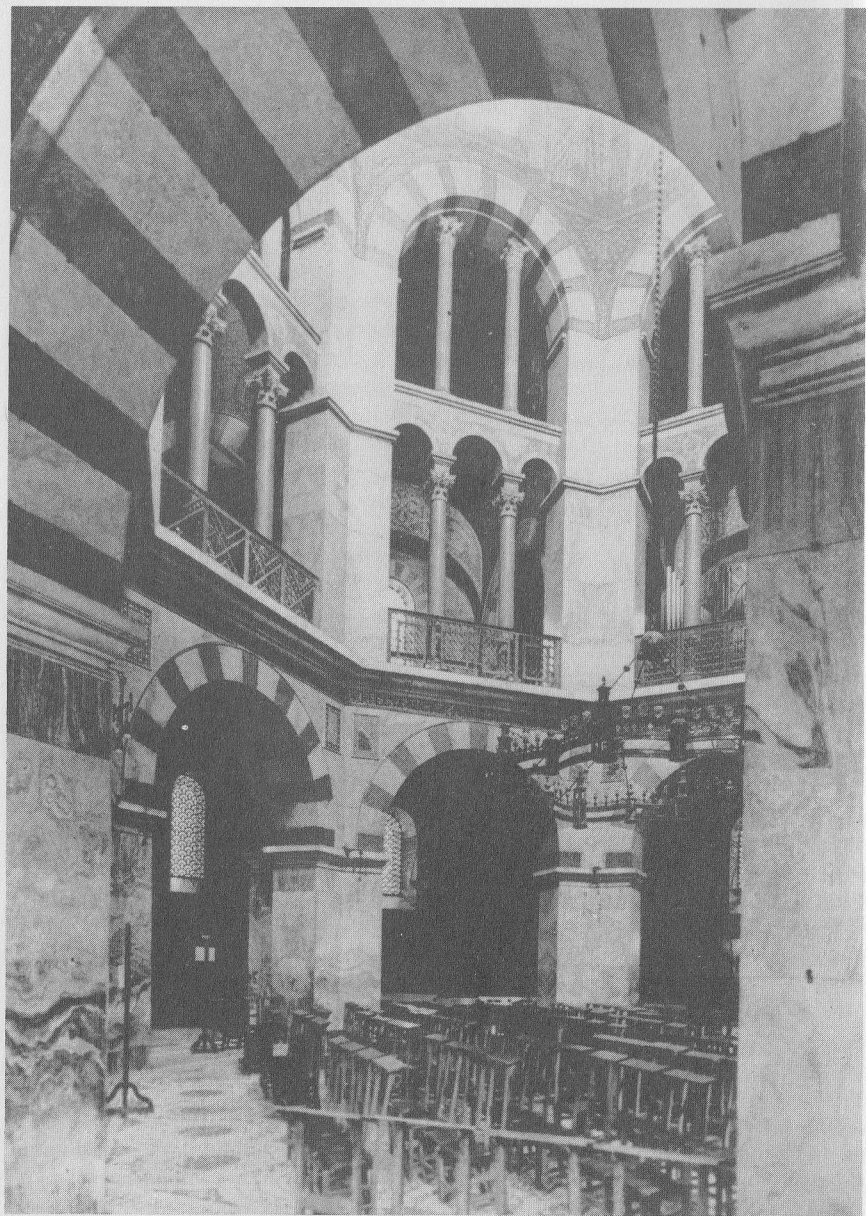
Оживление культурной жизни при дворе Карла и в правление его преемников нередко именуют «каролингским Возрождением». Однако оно не означало поворота к светскому началу и классической античности. Культуру Каролингов, сосредоточенную в среде высших духовных и светских лиц, близких ко двору, питали в первую очередь христианская античность и подспудно существовавшие антикизирующие тенденции в культуре раннего средневековья<sup>11</sup>.

Об архитектуре Франкского государства второй половины VIII—IX века можно судить по немногим сохранившимся зданиям, данным археологии и письменным источникам. Отражая рост феодальных отношений, уже архитектура меровингской эпохи выработала ряд новых типов сооружений. Среди них следует выделить в первую очередь бург — укрепленный военный лагерь. Со временем он превратился в резиденцию феодала. Появление среди зданий бурга высокой башни, окруженной рвами и палисадами, — прообраза будущего донжона — вело к сложению типа средневекового замка.

В раннем средневековье центр хозяйственной жизни неуклонно перемещался в сельскую местность. Города, епископские резиденции и административные центры уступали свою роль поместьям и монастырям. На первых порах у франкских королей не было постоянного местопребывания: монарх со своим

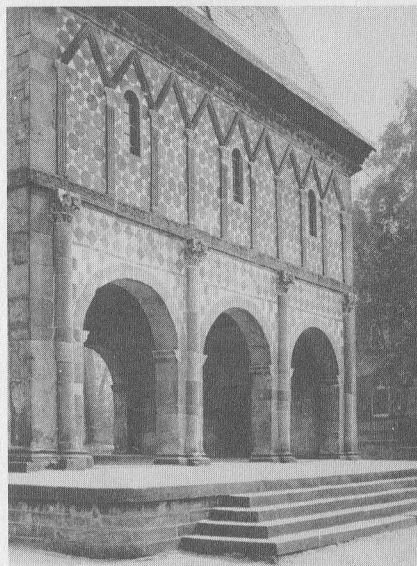
двором кочевал из одного поместья в другое. Лишь при Карле Великом любимое поместье его отца — пфальц в Ахене (ФРГ) — стало подобием столицы. Обширное строительство, развернувшееся здесь во второй половине VIII века, должно было наглядно представить притязания Карла на роль обновителя империи, являть доказательства непрерывности имперской традиции.

Прообразом императорского пфальца в Ахене послужили дворцовые сооружения в Латеране и Константинополе, объединявшие светские и культовые постройки. Подобно им, в Ахене также было два центра — тронный зал и дворцовая капелла. Судить о первоначальном облике исчезнувшего тронного зала мы можем лишь на основе археологических данных. Вытянутый в плане, он был по размерам меньше, чем дворец константинопольского василевса, но более обширным, чем приемные покои папы в Латеране. Капелла в Ахене (освящена в 805 г.), несмотря на позднейшие перестройки, в основном сохранила первоначальный облик. Вдохновляющим примером для нее несомненно послужила церковь Сан Витале в Равенне. Строителем капеллы источники называют франка Одо из Меца. Однако за его спиной ощущается направляющая рука Эйнхарда — знатока античности, советника и биографа Карла Великого. Капелла в Ахене несла в себе идею государственности, дотоле чуждую культовым постройкам Галлии. Здесь находилось тронное помещение, над входным порталом была сооружена лоджия, обращен-



29 Дворцовая капелла в Ахене. Освящена в 805 г. Внутренний вид

30 «Надвратный зал». 774 г. — до IX в. Лорш



ная к предпосланному храму атриум. Капелла служила местом хранения важнейших государственных и церковных реликвий. Понятно поэтому предпочтение, отданное центрическому плану, к которому обратились строители, ибо уже по самой своей сути он заключал концепцию единства и централизации. Здание представляет собой шестнадцатигранник, внутри которого расположено восьмиугольное подкупольное пространство. Сохранялась в капелле и продольная ориентация от фланкированного башнями фасада к алтарю. При всей близости к знаменитой равеннской церкви ахенская капелла несет в себе иное образное содержание. В Ахене на первый план выступила статичность пространства, доминирует масса стены

и опоры в нижнем ярусе. Давящая сила тяжелых арочных конструкций «ставит на колени», тогда как отделенная выступающим карнизом и более ярко освещенная верхняя, императорская зона с вытянутыми пропорциями арок и стройными колоннами пронизана движением вверх и кажется недостижимой. Пространство капеллы в Ахене получило тем самым тенденцию подразделяться на отдельные зоны, а также ячейки, что особенно ощутимо в обходной галерее нижнего яруса. Капелла Карла Великого несла идею драматического конфликта земли и неба, суровую власть силы. Почти одновременно с сооружением ахенского пфальца (ок. 790 г.) было начато строительство в Северной Франции монастыря Сен-Рикье (так



31 Вестверк. 873–885 гг. Внутренний вид. Корвей, церковь аббатства

называемой Центулы<sup>12</sup>). Наибольший интерес представляла главная церковь аббатства, которая с западного конца завершалась вестверком — многоярусной постройкой на квадратном основании. Вестверк и средокрестие были отмечены высокими деревянными круглыми башнями. Наличие башен продолжало начатые в меровингский период поиски специфического для севера Европы динамичного силуэта культового здания.

Вестверк был нововведением каролингской архитектуры. Его назначение до сих пор служит предметом дискуссий, поскольку от IX века сохранилось их мало. В почти неизменном виде дошел лишь вестверк церкви аббатства Корвей (873–885, ФРГ) — двухъярусный зал с эмпора-

ми, увенчанный шатром. Со стороны фасада его фланкируют две прямоугольные башни. Композиция вестверков дала возможность ряду исследователей, исходя из средневекового уподобления храма «небесному граду», трактовать эту часть церковного здания как символ крепостных врат, охраняющих вход в священное пространство. Не менее веские основания имеет толкование вестверка и как императорского зала: культовое здание с вестверком объединяло функции святилища и тронного зала, намекало на союз светской и духовной власти. Характерно в связи с этим, что в дальнейшем вестверк удержался в архитектуре Германии, где имперские идеи играли значительную роль на протяжении долгого времени.





32 Ангел. Деталь мозаики «Ковчег Завета» в апсиде оратория Теодульфа. Ок. 806 г. Сен-Жерминьи-де-Пре

Появление второго полюса в храмовой постройке существенно меняло композиционную структуру здания. Односторонне ориентированная базилика предшествующего времени уступила место храму с двумя противоположащими центрами. Иной путь в том же направлении демонстрируют церкви с апсидами на противоположных концах. Одним из наиболее ранних примеров применения контрапсиды в Западной Европе является церковь в Фульде (ФРГ). При перестройке в период 791—819 годов она получила второй трансепт и хор. Введение контрапсиды не только создавало более статичную композицию, но подчеркивало замкнутость церкви, ее отъединенность от мира. Близкие тенденции мы можем обнаружить и в планировке монас-

тырских комплексов. Библиотека Санкт-Галленского монастыря (Швейцария) сохранила документ исключительной важности. Это возникший до 829 года в Рейхенау (ФРГ) типовой план монастырских построек, который предназначался для реконструкции существовавшей обители. Регулярность и функциональная обоснованность — основные свойства Санкт-галленского чертежа. Система расположения построек на Санкт-галленском плане образует как бы несколько защитных слоев по отношению к сакральному пространству святилища. На внешнем обводе монастыря располагались хозяйственные постройки, дома ремесленников, сады и огороды. К ним присоединялись больницы и помещение для послушников (но-



вициат) с небольшими капеллами, кладбище, странноприимный дом, школа и жилище аббата. Эти здания строились с деревянным каркасом (фахверк). Из камня предписывалось сооружать наиболее важные постройки — храм, dormitorio (спальню) и refectory (трапезную). Они располагались по сторонам прямоугольного двора-клуатра с северной, восточной и южной стороны; западную часть двора замыкал погреб. Монастырский дворик образовывал преддверие храма. Главное святилище на плане из Санкт-Галлена — трехнефная базилика с трансептом и хором — превосходило своими размерами остальные сооружения и было предназначено для совершения основных служб. Многочисленные алтари, разбросанные дотоле в нескольких монастырских церквах, теперь сосредоточились в одном здании — в капеллах по сторонам нефа. Главный доступ в церковь находился с южной стороны; восточный и западный концы здания замыкались апсидами с примыкавшими к ним двориками. Замкнутость внутреннего пространства святилища логически завершала основную идею плана.

В каролингскую эпоху все большее внимание в церковном зодчестве стали уделять сооружению крипт. Каролингская крипта — своего рода вторая церковь в храме, некое триумфальное сооружение над могилой святого или его реликвий. Увеличение числа реликвий и погребений, необходимость сделать их доступными для обозрения паломникам



привело к появлению плана крипты с радиально расположенными капеллами вдоль кольцевого обхода, что в свою очередь повлияло на план всей апсидальной части храма.

Среди хорошо сохранившихся построек каролингского времени внимание издавна привлекали «ворота» в Лорше (ФРГ) с расположенным на втором этаже надвратным залом. Раскопки свидетельствуют о том, что здание входило в комплекс монастыря (774 г. — до IX в.). Композиция «ворот» в Лорше — двухъярусное членение, три арочных проема, полуколонны и пилястры с античными капителями — напоминает триумфальные арки императорского Рима. Несмотря на античные ре-

33 Донатор. Деталь росписи церкви Сан Бенедетто. До 881 г. Маллес

34 Евангелист Иоанн. Миниатюра «Коронационного Евангелия». Конец VIII в. Вена, Музей истории искусства



минисценции, надвратный зал — произведение средневекового искусства. Определяющей для зодчих (не исключено, что они были выходцами из Южной Галлии, где были живы античные традиции) оказалась плоскость стены, они обильно украсили ее инкрустационным орнаментом, характер которого — треугольные щипцы — свидетельствует о возведении деревянной архитектуры. В начале нашего столетия в интерьере под более поздними средневековыми фресками был обнаружен первоначальный декор, который имеет прототипы в архитектурных росписях римских домов.

Монументальная живопись каролингского времени сохранилась

плохо. Однако известно, что росписи были распространены как в культовых постройках, так и в светских. В IX веке мозаики и фрески украшали стены императорских дворцов и епископских резиденций. Они прославляли подвиги библейских царей и античных полководцев и императоров, а также победы каролингских суверенов. По отношению к иконоборческим спорам, которые захватили в VIII веке Византию, Карл и его окружение заняли промежуточную позицию. Императорские указы, «Карловы книги» («Libri Carolini»), составленные в ответ на решения Никейского собора 787 года, не отвергали полностью изображений в церквях, однако лишали их



35 Евангелист Матфей. Миниатюра  
«Евангелия Эбо». До 835 г. Эперне,  
Городская библиотека

особого сакрального смысла и выдвигали на передний план дидактическую роль священных изображений, отдавая предпочтение слову. Рабан Мавр, видный автор той эпохи, писал в духе «Карловых книг»: «Изображение радует лишь одно мгновение, обращается лишь к одному чувству и не является достойным веры, ибо искажает истинный смысл вещей, только написанное может служить путеводной нитью»<sup>13</sup>. Наличие сопроводительных надписей считалось поэтому обязательным.

Отдаленное влияние иконоборческих споров можно усмотреть в сохранившейся мозаике в Жерминьде-Пре (ок. 806 г., Франция) — в личном оратории архиепископа Теодульфа, ученого, поэта, знатока античности и советника Карла Ве-

ликого<sup>14</sup>. Помещенная здесь композиция «Ковчег Завета» не имела аналогий ни в византийском искусстве, ни в Риме и является, по всей видимости, собственным иносказательным сочинением орлеанского епископа.

О тенденциях развития монументальной живописи IX века более ярко свидетельствуют фрески крипты церкви Сен Жермен в Осере (ок. 850 г.), росписи святылища Сан Бенедетто в Маллесе в итальянском Тироле (до 881 г.) и церкви Санкт Иоханн в Мюстере (конец IX в., Граубюнден, Швейцария; ныне в Краеведческом музее Цюриха). Роспись в Осере примечательна живой убедительностью рассказа, она монументальна и представительна. Каролингская эпоха еще не утратила традицию портретных изображе-





36 Монахи аббатства св. Мартина в Туре во главе с аббатом Вивианом подносят Библию Карлу Лысому. Миниатюра посвяtitельного листа «Первой Библии Карла Лысого» — «Библии Вивиана». 845/46 г. Париж, Национальная библиотека

ний. На восточной стене святилища в Маллесе сохранились изображения донаторов — война с мечом и аббата с моделью храма.

Произведением, во многом предвосхищавшим системы росписей церковных зданий более позднего времени, предстает декор в Мюстере. Живопись располагалась пятью регистрами, каждый из которых был разбит на прямоугольные поля, заключенные в рамки. Мюстерские фрески — один из первых повествовательных циклов раннего средневековья — объединили эпизоды из жизни святых с библейскими и особенно подробно разработанными евангельскими сценами. Западную стену занимало огромное изображение Страшного суда. Сгущенную эмоциональную атмосферу подчеркивали коричневато-охристые и серо-голубые тона, поверх которых наложены энергичные мазки более светлой краски.

Живопись каролингской эпохи нашла свое наиболее яркое воплощение в книжной миниатюре. Влияние ее было ощутимо в ювелирных изделиях и резьбе по слоновой кости. Памятником, возвестившим начало нового этапа истории книжной живописи, стал список евангельских текстов, законченный в 783 году писцом Годескальком для Карла Великого (Париж, Национальная библиотека). Эта богато украшенная рукопись написана золотым и серебряным шрифтом на пурпурном пергаменте<sup>15</sup>. Изобразительная традиция в противовес декоративной стала доминировать в «Евангелии Годескалька». Тонкая графичность,

почти орнаментальная игра линий, приковывающая изображение к плоскости, сочетается в миниатюрах с пристальным вниманием к человеческой фигуре.

Новый дух восторжествовал в памятниках, которые вышли из придворной мастерской Карла в период до 810 года. Вместе с работой Годескалька их объединяют в «группу Ады», по имени аббатисы Ады, для которой было исполнено «Евангелие» (803 г., Трир, Городская библиотека). Наследники Годескалька пользовались в первую очередь образцами античного толка, которые могли быть привезены из Италии или Византии.

После периода господства декоративно украшенной плоскости в меровингской и островной миниатюре рукописи «группы Ады» вновь выдвинули проблему изображения объемного пространства. Троны, на которых восседают евангелисты, помещены в своего рода ниши, архитектурные задники образуют пространственную среду. Автор миниатюр «Евангелия» из монастыря Сен Медар в Суассоне (начало IX в., Париж, Национальная библиотека) в композиции «Источник жизни» возводит сложные кулисы, здания мощными изгибами уходят в глубину, «источник жизни» осеняет пространственно трактованный киворий. «Кодекс из Сен Медара» — совершенное творение ранней каролингской миниатюры — выделяется также гибкой передачей эмоционального звучания каждого образа: евангелисты то погружены в себя, то взволнованно прислушиваются к





37 Иллюстрация к 42-му псалму Давида. Миниатюра «Утрехтской Псалтири». Ок. 830 г. Утрехт, Библиотека университета

словам, которые нисходят к ним свыше.

Наиболее близкими к античным прототипам оказались произведения придворной школы, которые группируются вокруг «Коронационного Евангелия» (конец VIII в., Вена, Музей истории искусства)<sup>16</sup>. Венский кодекс украшен миниатюрами, исполненными в свободной живописной манере. Благородная представительность и объемность фигур, пейзажные фоны, отсутствие символов евангелистов говорят о том, что миниатюрист опирался на образцы, восходящие к очень раннему времени.

Величавый стиль миниатюр Венского кодекса сменился на страницах «Евангелия» в сокровищнице собора в Ахене (ок. 810 г.) более беспокойной атмосферой. Чувство

прозрения, напряженного ожидания, которым проникнуты евангелисты, ясно указывает, в каком направлении происходила переработка позднеантичного наследия. Своей вершины эта струя достигла в рукописях реймской школы<sup>17</sup>. Реймские мастера наполнили свое искусство особой взволнованной атмосферой, обрели свободу интерпретации в рамках сложившегося канона. Евангелисты на страницах знаменитого «Евангелия епископа Эбо» (до 835 г., Эперне, Муниципальная библиотека) пишут свои книги или прислушиваются к глаголящим им свыше голосам в состоянии почти экстатического вдохновения. Фигуры стремительно разворачиваются в пространстве, складки одежд беспокойно обвивают тело, пейзаж наполнен нервным движением. Главны-



38 Христос и ангелы; внизу — «Волхвы перед Иродом» и «Поклонение волхвов». Пластина оклада «Евангелия из Лорша». Слоновая кость. Ок. 810 г. Рим, Ватиканская библиотека

ми выразительными средствами реймских мастеров выступают линия, быстрый короткий штрих, внезапно возникающее из перелива тонов и цветных линий красочное пятно. Восприятие мира миниатюристами реймской школы обострено, в их интерпретации на первый план выступает непосредственно понятое и убедительно переданное драматическое переживание.

Наряду с Евангелием наиболее любимым объектом иллюстрирования в средние века была Псалтирь. Ее поэтические тексты, наполненные символами и аллегориями, ставили сложные задачи перед миниатюристами. В каролингский период возникло два наиболее полно иллюстрированных манускрипта этого ветхозаветного сочинения: кодекс,

хранящийся в Университетской библиотеке Утрехта (ок. 830 г.) и современный ему список в Штутгарте. «Утрехтская Псалтирь» оставила неизгладимый след в средневековом искусстве, воздействие ее миниатюр было ощутимо вплоть до XII века. Иллюстрации рукописи исполнены пером и относительно свободно разбросаны по странице. Перемежаясь с текстом в виде широких лент, они возникают подобно изобразительным комментариям древних свитков. Но писец и художник исходили из разных источников: изобразительный ряд не всегда совпадает с текстом<sup>18</sup>. Рисунки то пространно иллюстрируют толкование, отсутствующее в рукописи, то отличаются наивным буквализмом. Каждый псалом сопровождается изображе-



39 Оклад «Золотого кодекса» из Санкт Эммерама. Золото, жемчуг, драгоценные камни. Ок. 870 г. Мюнхен, Баварская государственная библиотека

нием динамично сменяющих друг друга эпизодов. Битвы, мучения, схватки, процессии, пиры, охоты, храмы и крепости, скульптурные монументы, холмы и деревья, львы, кобылица с жеребенком — все это непрерывным потоком проходит по страницам. Исполненные в эскизной манере, рисунки рожают ощущение вдохновенной импровизации, хотя мастера с завидной изобретательностью варьировали небольшое количество образцов.

В 40-е годы палма первенства перешла к школе Тура (до 853 г.), затем к так называемому скрипторию Карла Лысого, местоположение которого нельзя считать твердо установленным. В Туре мастера следовали по стопам дворцовой школы, знали древние рукописи, а также сумели усвоить уроки реймских художников. Стиль миниатюр турской школы — степенный и торжественный, композиции отличаются ясным построением, каждая сцена полна значительности. Фигуры движутся с достоинством, страсти и волнения разрешаются в величавом спокойствии главного действующего лица.

Важной чертой турских произведений стало новое восприятие изображаемого пространства. Переход отчетливо ощутим при сравнении миниатюр двух рукописей — «Библии Мутье-Грандвалля» (ок. 840 г., Лондон, Британский музей) и списка библейского текста, исполненного по заказу светского аббата Тура графа Вивиана (845/46, Париж, Национальная библиотека). Художники «Грандвальской Библии» еще до-

статочно точно следовали позднеантичному образцу в композиции миниатюр, одеждах действующих лиц, в перспективной трактовке интерьера, в изображении пейзажа. Художники «Библии Вивиана», создавая величественную сцену поднесения графом рукописи Карлу Лысому, руководствовались уже «иерархическим» пониманием пространства. Фигуры расположены в пределах композиции снизу вверх, одна над другой, в зависимости от положения и сана. Осененный божественной десницей Карл Лысый, восседая вверху на троне, превосходит остальных персонажей ростом.

В середине IX века ряд примечательных кодексов вышел из соборного скриптория в Меце. Для архиепископа Дрогона, внебрачного сына Карла Великого, здесь был создан наиболее значительный манускрипт — «Сакраментарий» парижской Национальной библиотеки (после 842 г.). Рукопись снабжена большим количеством крупных инициалов, содержащих повествовательные сцены.

Монументальная пластика еще не была развита в каролингский период. Скульптурные изображения составляли удел малых форм — резьбы по слоновой кости и ювелирного дела. Значительного совершенства достигло бронзовое литье. Двери и решетки ахенской капеллы, так называемый трон Дагобера (Париж, Кабинет медалей Национальной библиотеки) и небольшая (высотой 24 см) конная статуэтка каролингского властителя из собора в Меце (ок. 860 г., Париж, Лувр), в





40 Вольвинус и св. Амвросий. Рельеф оклада «Алтаря Вольвинуса». Позолоченное серебро, драгоценные камни, эмаль. Ок. 835 г. Милан, церковь Сант Амброджо

которой многие хотели видеть изображение Карла Великого, — яркое тому подтверждение.

Слоновая кость была излюбленным материалом раннего средневековья. Сохранившиеся пластинки слоновой кости каролингского периода — это по преимуществу оклады книг. В ранних работах видна зависимость от произведений V и VI веков: Карл Великий и его окружение уловили в них дух величия и триумфа. Мастера придворной школы Карла создавали репрезентативные композиции окладов. По связи с рукописями «группы Ады» их иногда объединяют в группу того же названия. Однако в стилистическом плане рельефы и миниатюры не представляют единства: резчики и живописцы черпали вдохновение нередко из разных источников. Наиболее представительны в этой группе работ две пластины, служившие окладом «Евангелия из Лорша» (ок. 810 г., ныне в Ватиканской библиотеке и Музее Виктории и Альберта в Лондоне). В основе их лежит восточнохристианский диптих начала VI века. Интерпретация каролингского резчика усилила графическое начало, душевный строй персонажей упростился.

В середине IX столетия значительную роль играла плодovitая школа Меца. Излюбленными изображениями здесь были сцены страстей. Старшая школа Меца опиралась на позднеантичные образцы, новое поколение мецких мастеров стремилось к торжественной сосредоточенности драматических сцен.

Связь с современной миниатюрой прослеживается в изделиях «группы

Лиутарда» (по имени мастера, исполнившего оклад «Псалтири Карла Лысого» в парижской Национальной библиотеке, ок. 860 г.). Несомненно воздействие на произведения этого круга миниатюр реймской школы, и в частности «Утрехтской Псалтири», некоторые сцены из которой мы находим воспроизведенными на костяных окладах.

Воздействие миниатюр реймской школы ощутимо и в ювелирной пластике — окладах «Золотого кодекса» из Линдау (ок. 870 г., Нью-Йорк, Библиотека Моргана) и «Золотого кодекса из Санкт-Эммерама» (ок. 870 г., Мюнхен, Баварская государственная библиотека). На реймские образцы опирались и создатели центрального произведения эпохи — золотого алтаря (ок. 835 г.) в Сант Амброджо в Милане. Он был исполнен мастером Вольвинусом по заказу епископа Ангильберта (824—859). В рельефах миланского алтаря заметно воздействие разных источников: мастер знал позднеантичные и раннехристианские памятники, был знаком с работами византийцев, а также мастеров Тура. Новым в его произведении была общая программа изображений.

Искусство каролингской эпохи не имело ярко выраженного стилистического единства и распалось на множество отдельных направлений, черпавших вдохновение из разных локальных источников. Вместе с тем каролингское время заложило фундамент дальнейшей эволюции европейского художественного творчества, сделав его достоянием античную традицию.

# РОМАНСКОЕ ИСКУССТВО

КУЛЬТУРА ЗАПАДНОЙ  
И ЦЕНТРАЛЬНОЙ ЕВРОПЫ  
X — ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XII ВЕКА

ИСКУССТВО ЗАПАДНОЙ ЕВРОПЫ  
X — ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XI ВЕКА

ИСКУССТВО ФРАНЦИИ

ИСКУССТВО АНГЛИИ

ИСКУССТВО ИТАЛИИ

ИСКУССТВО ИСПАНИИ

ИСКУССТВО  
ГЕРМАНИИ И АВСТРИИ

ИСКУССТВО НИДЕРЛАНДОВ

ИСКУССТВО СТРАН ЦЕНТРАЛЬНОЙ  
И СЕВЕРНОЙ ЕВРОПЫ

## КУЛЬТУРА ЗАПАДНОЙ И ЦЕНТРАЛЬНОЙ ЕВРОПЫ X — ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XII ВЕКА

Начало X столетия застало Европу в состоянии глубокого кризиса. Королевская власть уже при последних Каролингах находилась в полном бессилии. В упадке пребывало папство, все более активным становилось феодальное дробление земель. К политическому кризису присоединились вторжения норманнов на севере и венгров на востоке. Средиземноморье терроризировали арабы. Но внутри европейского общества шли те глубинные процессы, которые позволили общественной жизни стабилизироваться. Завершалось оформление феодальных поземельных отношений, создались предпосылки для отделения ремесла от сельского хозяйства, вступали в действие силы этнического сплочения. В каждом из трех новых государственных образований, возникших на территории империи Карла Великого после ее распада в 843 году, шло формирование новых народностей: французской на западе, немецкой на востоке, итальянской на юге. На юго-западе Европейского континента королевство Астурии и Леона вело освободительную борьбу против арабов. На севере материка укреплялась королевская власть Англии. На X—XI века падает утверждение суверенитета раннефеодальных государств Польши, Чехии и Венгрии.

Десятое столетие было временем сложения и распространения политической доктрины феодального строя, который к середине XI столетия в Западной Европе вступил в полосу своей зрелости. Оформились его важнейшие общественные ин-



ституты — земельная собственность и вотчинная система, сформировались основные классы, выделились сословия, установилась их иерархия. Открылась перспектива наиболее полной реализации возможностей исторического прогресса, заложенных в феодальной формации. Средневековая «картина мира» в период развитого феодализма стала обретать более четкие контуры.

Архитектура и изобразительное искусство откликнулись на происшедшие перемены формированием общевропейского художественного стиля, который с легкой руки французских археологов получил название «романского». Сложение романки знаменовало возникновение относительно цельной художественной системы, которая сумела отразить современный ей миропорядок в его устоявшихся явлениях и формах. Но западный мир X — первой половины XII века при относительно жесткой внутренней структуре, основу которой составляли вассально-ленные отношения и корпоративные связи, был слишком разнообразен, контрастен, внешне изменчив, чтобы его можно было выразить одной незыблемой универсальной формулой, подобной византийской. В Европе зрелого средневековья постоянно противоборствовали центростремительные и центробежные силы, сталкивались своекорыстные феодалов и централистские устремления королевской власти; спор вели грезившие об имперском всемогуществе германские короли и настойчиво проводившие теократические идеи римские папы. Спор об

инвеституре был ярким примером соперничества духовной и светской власти. Идеей укрепления и объединения церкви была пронизана реформа, проведенная в X веке в бургундском монастыре Ключни. Из борьбы с императорами церковь вышла централизованной, во многом уже независимой от государственной опеки и подчиненной лишь римскому первосвященнику. С XI века она стала главным носителем универсалистских идей и в своем учении, и в политике. В раздробленной Европе католическая церковь была, по словам Энгельса, «крупным интернациональным центром феодальной системы»<sup>19</sup>.

Рост могущества церкви укреплял ее диктатуру в духовной жизни европейского общества. Сохраняя монополию на образование, она держала в своих руках главные нити культурного развития. Хранителями и основными очагами культуры романского периода были монастыри, отчасти епископские города. «Срединное» положение церкви в феодальном обществе отразилось на характере духовенства. Оно не было однородным: прелаты принадлежали классу феодалов, простые священники и причт примыкали к народным массам. Церковная догма при сохранении незыблемости ее ядра по-разному воспринималась и интерпретировалась в кругах высшей аристократии и необразованного крестьянства. «Народная» вера не во всем совпадала с устремлениями правящих классов.

Средневековое сознание лишь постепенно улавливало структуру и





динамику складывающегося мира. В годы рождения и становления романики мышление еще не отличалось строгой логикой: ссылки на авторитет и приведенные примеры заменяли рассуждение. Представления носили вещественный, предметный характер. В трактате «Об образе мира» Гонория Августодунского, жившего в первой половине XII века, размышления о мироздании сводились к живописному описанию всех вещей, которые были известны автору и в которые он верил. Географический горизонт человека той поры — это горизонт, «открывающийся с родной колокольни»<sup>20</sup>. Лишь в споре об инвеституре общественная мысль западного мира ста-

41 Кведлинбург. Вид старой части города. X—XVIII вв.

42 Замок Вартбург в Тюрингии. Основан в 1067 г.



ла обретать европейскую всеобщность, а начавшиеся в конце XI века крестовые походы способствовали утверждению представлений о христианском мире в целом.

Голод и нищета, усиление феодального гнета, надежда на свершение чуда и религиозная экзальтация составляли людей той эпохи поклоняться «святым местам» и отправляться в дальний путь искать спасения у прославленного святилища. С XI столетия паломничества приобрели особое значение в жизни феодальной Европы и достигли небывалого размаха в следующем столетии. Однако не одно благочестие было стимулом все усиливавшихся передвижений в Европе XI—XII веков. Разорение мелкого и среднего рыцарства, вызванное ростом круп-

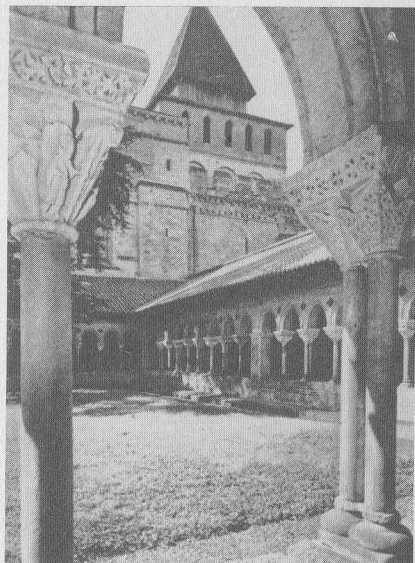
ного землевладения, отделение ремесла от сельского хозяйства вывели на дороги Европы и разбойных рыцарей, искавших военных авантюр, и беглых крестьян, и ремесленников, жаждавших найти работу у стен монастыря или феодального замка. В Европе шло образование городов.

В развитии романики можно различить два этапа, соответствующих периодам становления европейской культуры в целом. Первый (вторая половина X — середина XI в.) — был полосой накопления знаний, первых попыток их систематизации, смелых исканий. Пробуждался интерес к собственно человеческому. В поэзии древних стали волновать лирические мотивы, правоучительные сентенции, яркие характеры. Кли-



43 Паломническая церковь Сент Фуа.  
1041/52—ок. 1130 г. Конк-на-Ронерге

44 Клуатр церкви Сен Пьер в Муассаке.  
1100 г.



рики становились поэтами-профессионалами. Бродячее племя голиардов (вагантов) славilo чувственную жизнь и противостояло правоверным служителям церкви. Изобразительное искусство обратило свой взор к смыслу и характеру человеческих поступков, архитектура постигала свойства строительного материала, искала наиболее совершенные конструкции и удобные методы планировки.

Период зрелости наступил во второй половине XI столетия и захватил большую часть XII века. Это время глубоких перемен в духовной культуре Европы. Признание получила письменная литература на народных языках. На рубеже XI и XII веков были сделаны первые записи средневекового эпоса, героических

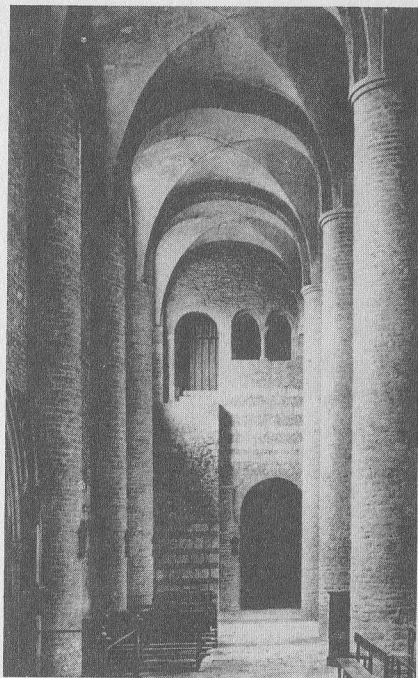
песен, саг и сказаний. «Песнь о Роланде» (ок. 1100 г.) и «Песнь о моем Сиде» (1145) осветили горизонт европейской культуры. XII столетие было временем рождения рыцарской любовной поэзии. Вспыхнув ярким светом на провансальском юге, она нашла затем приверженцев и на туманном севере и на германском востоке.

Во второй половине XI века в Европе оформилась схоластика, «авторитарное богословие сменилось диалектическим»<sup>21</sup>. На рубеже XI и XII столетий Ансельм Кентерберийский уловил новую грань человеческого бытия. Для Ансельма разум и вера не были антиподами. Его знаменитое «верую, чтобы понимать» было противоположно Тертуллианову «верую, ибо абсурдно». В духовных



45 Цилиндрический свод. Интерьер церкви Сен Сернен в Тулузе. 1075—1250 гг.

46 Крестовые своды. Боковой неф церкви Сен Филибер в Турню. 980—1000 гг.



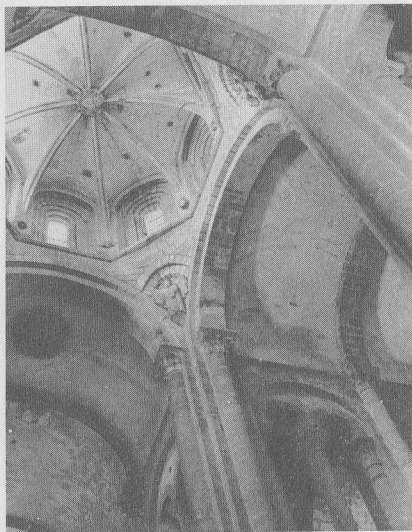
медитациях Ансельма Кентерберийского мироздание предстает исполненным гармонии, постичь которую ему позволял личный душевный опыт. Внутренний мир человека привлекал к себе все более пристальное внимание. Бернард Клервосский (1091—1153), снискавший славу ревностного блюстителя благочестия, писал свои проповеди взволнованным и страстным языком, стремясь не столько устрашать своих слушателей, сколько затронуть их душу.

Искусство романской поры стремились уловить как общие закономерности окружающего мира, так и

отразить поступательный ход истории.

Наличие в раздробленной Европе большого числа региональных школ, границы которых не всегда совпадали с рубежами феодальных владений, делает картину романского искусства достаточно пестрой. Однако можно выделить ряд основополагающих моментов, составляющих сущность романского художественного синтеза.

Общие контуры романской «модели мира» очертила архитектура. В феодальной аграрной Европе того времени рыцарский замок, монастырский ансамбль и храм были глав-



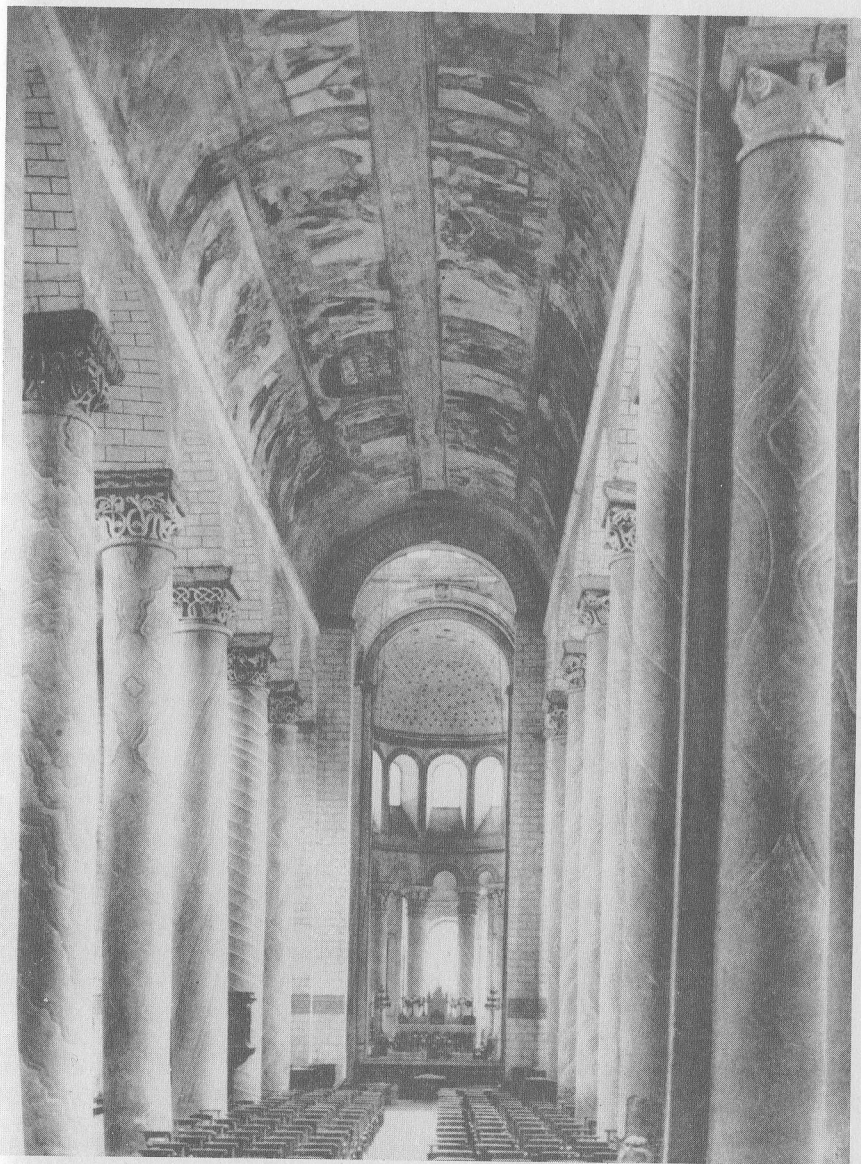
47 Средокрестие. До 1130 г. Церковь Сент Фуа в Конке-на-Ронерге

ными типами архитектурных сооружений. Возникновение укрепленного жилища властителя было порождением феодальной эпохи. Деревянные цитадели в XI веке стали сменяться каменными донжонами. Это были высокие прямоугольные башни, служившие сеньору и домом и крепостью. Возводили донжоны, а затем и комплексы замков на высоком холме или откосе у реки, иногда на искусственном возвышении, окружали палисадом и рвом с водой, через который перекидывали подъемный мост. Из оборонительного сооружения замок в зрелом средневековье превратился в средство феодальной экспансии. Этому во многом способствовали крестовые походы. Крепости, сооруженные крестоносцами в Сирии и Палестине, выгодно использовали рельеф

местности и подчиняли ему планировку замка. Ведущую роль стали играть башни, соединенные стенами и сгруппированные на наиболее уязвимых участках, что позволяло вести борьбу даже немногочисленному гарнизону. Квадратные башни сменились круглыми, которые обеспечивали лучший радиус обстрела, получили распространение машикули, двойной ряд стен. В состав замка были включены хозяйственные сооружения, водопровод и цистерны для сбора воды.

Светское жилище феодала не стало художественным выражением эпохи, доминирующей оказалась утилитарность его назначения. Но сам образ крепости, столь неотъемлемый от того беспокойного времени, наложил неизгладимый отпечаток на все мироощущение эпохи. Осно-





48 Роспись свода романского храма. Аббатская церковь в Сен-Савен-сюр-Гартамп.  
Третья четверть XI в. — ок. 1115 г.

вой романского синтеза явилась культовая архитектура, объединившая художественно-идеологические, функциональные и конструктивные принципы в единое целое. Господствующим типом культового здания была монастырская церковь, в ней с наибольшей полнотой выразился дух эпохи. В этом сказалась вся совокупность духовной и материальной жизни Европы романского времени, где церковь была главной идеологической силой, а культовым центром с умело налаженным хозяйством, располагавшим необходимыми для строительства силами и средствами, был монастырь. Каменщики, живописцы, скульпторы, плотники были по преимуществу светскими людьми. Они группировались вокруг монастыря, крупной епископской резиденции или замка властительного феодала. Возведение значительного здания, в первую очередь церковного, начиналось по инициативе высокопоставленного духовного или светского лица. Его именовали основателем, строителем, реставратором, завершителем<sup>22</sup>. Зримый облик зданию придавал мастер или архитектор. Он создавал эскиз будущей постройки или, чаще, ее модель, вел топографическую съемку, производил разбивку плана. В его руках находилось руководство всеми практическими строительными работами. В подчинении главного мастера находились простые ремесленники — каменщики, каменотесы, плотники, кирпичники, кузнецы. Средневековые документы различают их по характеру и типу производимых ра-

бот. В строительную артель входили также скульпторы, которые наносили на подготовленные вчерне архитектурные детали декоративные фризy, высекали профили и сюжетные изображения.

Три важнейшие проблемы, без решения которых невозможно было добиться выразительности и цельности архитектурного образа, стояли перед романскими зодчими: привести планировку церкви в соответствие с требованиями уже оформившегося католического культа (в 1054 году произошло разделение восточнохристианской и западной церкви), усовершенствовать архитектурные конструкции — в первую очередь решить проблему каменного перекрытия — и на этой основе добиться ясности соотношения пространств и объемов здания.

Господствующим на Западе стал вытянутый в плане, базиликального типа храм. В основе его лежала идея пути как намек на «крестный путь», путь страданий и искупления, как выражение основной идеи католичества.

Облик романской церкви возникает как итог сложения и сопоставления простых, геометрически четких и легко обозримых объемов. В основе церкви лежит простейшая ячейка пространства, целое возникает как подобие, как повторение, удвоение или модификация первоэлементов. Эта система в художественно преобразованном виде доносит представления о мире парцеллированном, но в основе едином, построенном на принципе иерархии и подобия малого большому и наоборот. В структу-



49 Христос во славе. Роспись апсиды церкви Сант Анжело ин Формис. Между 1072 и 1087 гг.





ре храма изолированность каждого пространственного объема подчеркивали массивные стены, в интерьере прямоугольные опоры и особенно введенные в практику крещатые столбы, выступы которых воспринимались как участки стены, оставшиеся после образования проема. Стена, ее масса и поверхность оставались ведущим началом в облике романского храма.

Наружный вид романской церкви выявлял ее внутреннюю структуру, интерьер подчинял свой образный строй нуждам богослужения и священной топографии. Продольное тело романской церкви обладало однообразным, часто скандированным ритмом. В предалтарной части тяжелая поступь опорных столбов прерывалась стремительным движением в стороны рукавов транспта и одновременно высотным акцентом купола над средокрестием. Этот

пространственный взрыв был призван обозначить границу между земной и небесной сферой, между мирянами и клиром. Но, ошеломив внезапным расширением, пространство алтарной части храма концентрировалось и завершалось в полуцилиндре и конхе апсиды и обретаало плотность в подземелье крипты. Чтобы открыть доступ в крипту, хор в алтарной части был нередко поднят над общим уровнем пола. Культ реликвий повлек за собой появление все большего количества дополнительных капелл и алтарей, богослужение в них совершалось практически одновременно. Это потребовало увеличения восточной части церкви в целом. Хор удлинился, трансепт отодвинулся к западу, его рукава стали шире; план принял форму латинского креста. Чтобы сделать свободным доступ к дополнительным



50 *Битва монстров. Роспись цокольной зоны церкви Сан Якопо. Начало XIII в. Термено. Швейцария*

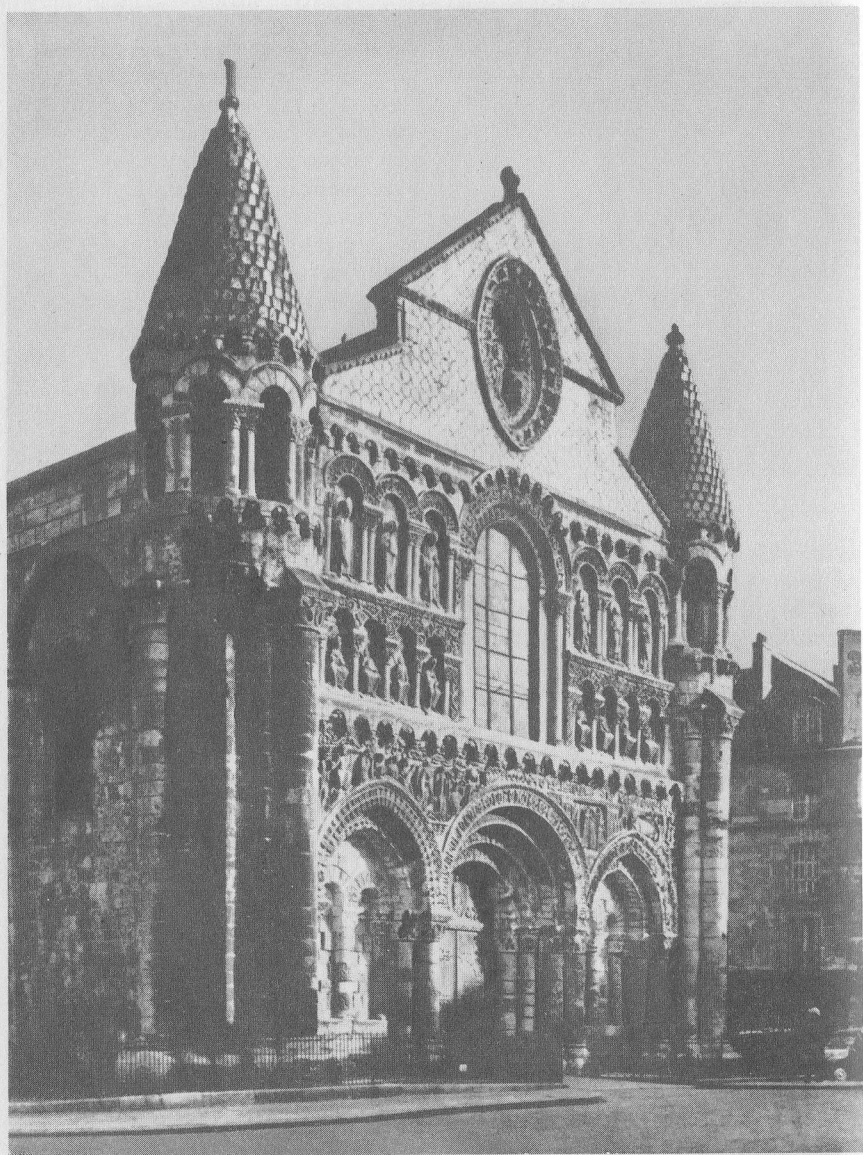
алтарям и капеллам, их размещали с восточной стороны по периметру главной апсиды и на руках трансепта, а вокруг хора сооружали обход — «деамбулаторий», который служил нередко продолжением боковых нефов.

Усложнение плана влекло за собой необходимость строгого соотношения отдельных частей и объемов, взаимодействия массы стены с опорой. С наибольшей полнотой сущность пространственных соотношений романского храма раскрылась в XII веке, когда строители в совершенстве овладели сводчатыми конструкциями. От сжатости, упрощенности, загроможденности внутреннего пространства, с трудом добытого в начале романской эпохи у инертной массы стены, совершился переход в лучших творениях к архитектурной ясности, к упругой наполненности здания простран-

ством, пребывающим в динамическом равновесии с охватывающей его каменной оболочкой.

Добиться структурной ясности здания было бы невозможно без решения конструктивных задач, в первую очередь проблемы перекрытия. Деревянные конструкции в каменном здании не могли эффективно выполнить своего назначения: первоочередным было освобождение от опасности частых пожаров. Вторым, и не менее важным, требованием было расширение монастырских храмов для приема паломников и увеличивавшегося населения. Третьим — поиски архитектурной каменной конструкции, которая придавала бы зданию, составленному из отдельных объемов, некое ритмическое единство и целостность. Имели значение и акустические особенности постройки.

Купола мало соответствовали продольному плану храма. В наибольшей степени духу романской архитектуры соответствовали цилиндрические и крестовые своды. Простым по очертаниям, но весьма сложным для решения конструктивных и строительных задач является цилиндрический свод. Его распор равномерно распределяется по всей длине несущих стен и затрудняет создание в них значительных проемов. Интерьер храмов с цилиндрическим сводом над центральным нефом отличался сумрачностью, давил грузностью своих конструкций. Ощутить конструктивную логику, выделить силовые линии постройки в большей степени позволял крестовый свод. При его применении распор концентри-



51 Церковь Нотр-Дам ла Гранд. Завершена ок. 1130—1145 гг. Пуатье

ровался в строго определенных точках: в концах ребер свода, в его пятах. Именно эти участки стены и опоры надлежало усиливать в первую очередь, то есть подчеркивать лопаткой или выступом. Промежуток между опорами можно было уже смелее отдавать проему. Применение крестовых сводов вызвало необходимость во взаимной уравниваемости нагрузок и постепенном снятии распора. Для этого применяли различные типы сводов в разнообразных сочетаниях. Поиски эти завершились созданием «романской связанной системы» — одного из наиболее значительных достижений средневековой архитектуры<sup>23</sup>.

Использование сводов свело воедино ритмическую структуру романского храма, пронизало его общим лейтмотивом. Его основу составило очертание полуциркульной арки. Она завершала входной портал, повторялась в аркадах нефов, в очертании сводов, оконных проемов, в дугах гуртов и подпружных арок, конхе апсиды. Романские мастера умели придать этому ритму величавость и сдержанную силу.

Не была безразличной для романских зодчих и проблема света. Распределение окон в интерьере, хотя и не следовало всегда строго выверенной системе, несло, однако, в себе общую идею драматического единства косной материи и сумеречных сил с духовной энергией всепроникающего света, понятого как божественное начало.

Росписи романских храмов сохранились лишь в редких памятниках, чаще провинциальных и сельских.

Причина во многом заключалась в технике наложения краски. Романские мастера писали по мокрой и сухой штукатурке, применяли клеевые краски, использовали восковую темперу. Чаще всего страдали поверхностные, лессировочные слои, краски современем осыпались, как и сама штукатурка. Палитра романского фрескиста была, как правило, ограничена. Живописцы пользовались чистыми тонами, но прибегали к двойному наложению краски: поверх приглушенного тона писали более ярким цветом. Варьировали при этом и технику: для матового слоя употребляли клеевую краску, для светлых, блестящих тонов в состав добавляли воск.

Тип базиликального храма, распространенный на Западе, не позволял охватить всю роспись единым взглядом. Составители программ и живописцы предпочитали поэтому библейские сюжеты исторического плана, располагая их в последовательности, обусловленной средневековой типологией священного текста и сложным движением по интерьеру к алтарю и обратно, включая обход столбов. В выборе и расположении сюжетов не было строго установленного канона — по отношению к росписи романского храма, скорее, можно говорить лишь об общих тенденциях. Главный акцент был поставлен на росписи центральной апсиды. Здесь помещали изображение Христа во славе, реже — фигуру Богородицы. Под ними располагались ангелы, апостолы, святые, аллегории и персонификации. Иногда писали отдельные агногра-

фические сцены, они же были почти неизменным мотивом росписей крипт. На западной стене храма, если она была свободна от эмпор, возникала картина Страшного суда, но ее же можно было видеть и на триумфальной арке перед алтарем. В нижней, цокольной зоне живописали платы, она служила иногда прибежищем гротескных и фантастических фигур.

Важной особенностью романского периода было появление во второй половине XI века монументального скульптурного декора и развитие культовой пластики в интерьере<sup>24</sup>. Преобладающим видом романского ваения был рельеф. Положение этого вида скульптуры в системе изобразительных искусств — на полпути между живописью, целиком принадлежащей плоскости, и круглой, пространственной статуей, наилучшим образом позволяло ему выполнить задачи романского искусства: он был достаточно осязаем и материален, чтобы удовлетворить конкретность сознания людей той эпохи; с другой стороны, как изображение на плоскости, он допускал уплощенность, позволял соединить стремление к дематериализации священного образа, свойственное христианским представлениям, с линейной декоративностью древней варварской традиции. В сущности, и изваяния, находившиеся в интерьере церкви, — распятия, изображения Мадонны на троне и святых — тоже были, скорее, горельефами, а не свободно стоящими статуями.

Облик романского храма возникал, таким образом, как итог взаимодействия разных видов искусств и как совокупность усилий и творческих устремлений различных мастеров. В пределах одного памятника было вполне допустимо сотрудничество зодчих, скульпторов и живописцев, опирающихся на различные традиции, выходцев из разных художественных регионов и мастерских. Хотя длительность строительства и небезопасное состояние дорог затрудняли передвижения, однако контакты между различными областями Европы к XII веку стали более частыми. Путешествующий строитель или живописец в это время не столь редкая фигура. Закончив работу в одном месте, зодчий и его артель переходили в другой монастырь той же конгрегации, передавая своим новым помощникам навыки и опыт. Мы встречаем ломбардских архитекторов в Германии и Швеции, английские живописцы работали в Испании, в Южную Европу приезжают мастера из Византии, «мастеры из немец» трудились над храмами Владимиро-Суздальской Руси. Средневековый мастер работал по образцам. Поэтому наряду со странствующими мастерами важным источником художественных идей были в ту эпоху путешествующие вещи — книги, ювелирные изделия, резная кость, драгоценные ткани. К началу XIII столетия перед лицом готики романский стиль выступал консервативным явлением в европейском искусстве.



## ИСКУССТВО ЗАПАДНОЙ ЕВРОПЫ X — ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XI ВЕКА

Становление романского искусства происходило неравномерно в различных частях Европы — давала о себе знать асинхронность исторического процесса. Можно выделить несколько регионов, каждый из которых шел своим путем к достижению цели, сосредоточив усилия на разных сторонах художественного творчества, опираясь на различный опыт предшествующего времени. Каролингское наследие во многом определило развитие искусства Англии и Германии. Обновленная во второй половине X века Оттонами империя стала важным очагом рождающейся романики. Ее достижения коснулись в первую очередь изобразительного искусства. В архитектуре более существенными были достижения южных областей Европы — Северной Италии, Испании, Южной Франции. Свой вклад в развитие европейского искусства внесли в этот период долина Мааса, Шампань и Северная Франция, выдвинулась как важный центр романского синтеза Бургундия.

С конца IX века началось оживление культурной жизни на юге Англии. Наиболее значительны в этот период успехи английской книжной миниатюры, расцвет которой длился вплоть до нормандского завоевания. Важную роль в подъеме искусства миниатюры сыграли контакты, государственные и церковные, с континентом. В распоряжении англосаксонских писцов и художников оказались вывезенные с материка каролингские рукописи. Наибольший успех выпал на долю манускриптов реймской школы, в первую очередь



52 Церковь Сан Педро де Рода. Интерьер. Освящена в 1022 г.

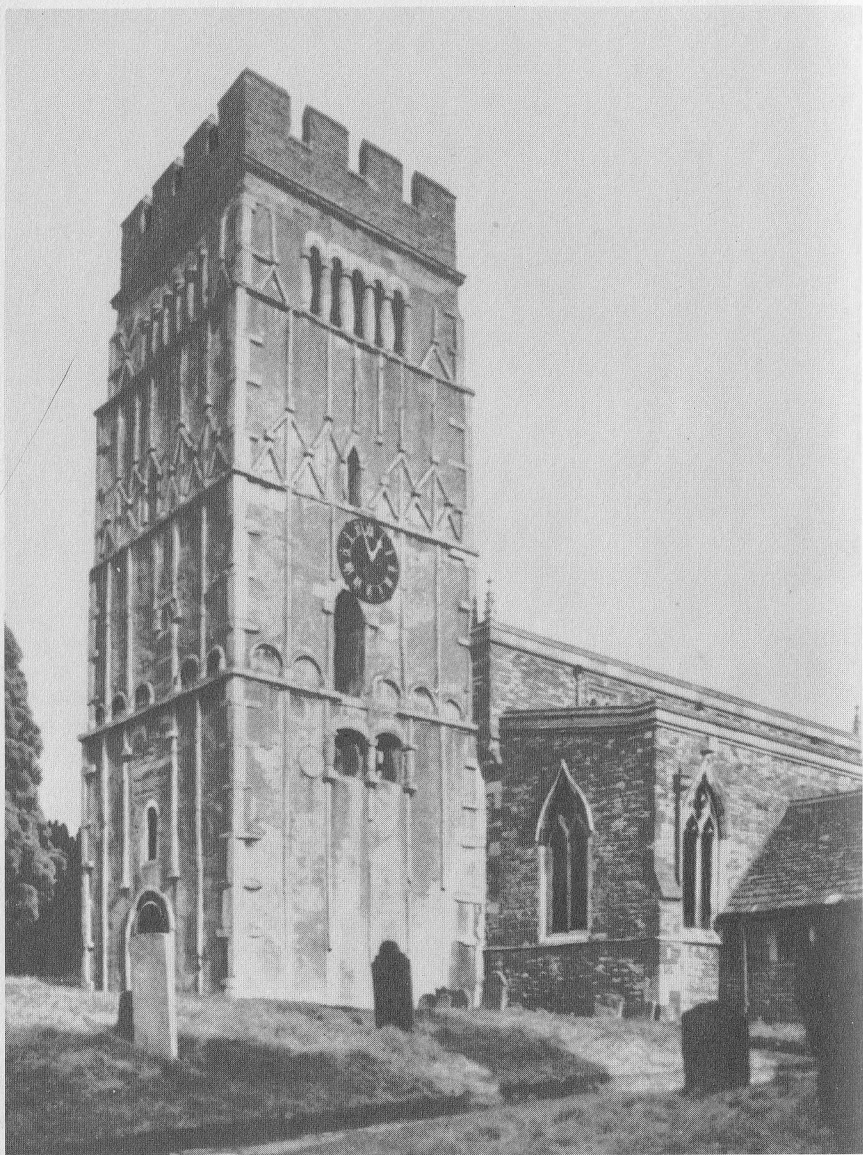
53 Евангелист Лука. Миниатюра «Леонской Библии». 920 г. Леон, библиотека собора



«Утрехтской Псалтири», которая с конца X века хранилась в Кентерберии и чей беспокойный дух и графическая манера импонировали британским мастерам. Главным центром производства богато украшенных рукописей в Англии стали столы королевства Винчестер и его Ньюминстерское аббатство. Английские миниатюры можно разделить на три группы: манускрипты, содержащие изображения, исполненные красками и золотом; кодексы, иллюстрированные легким перовым, иногда слегка подкрашенным рисунком, и, наконец, миниатюры, объединившие обе манеры. Ранний памятник винчестерской школы — «Дарственная хартия» ко-

роля Эдгара Ньюминстерскому аббатству (966, Лондон, Британский музей). Посвятительная миниатюра изображает предстояние короля перед Христом с хартией в воздетых руках. В этом произведении уже определились основные особенности винчестерского искусства: пышное обрамление из акантовых листьев, обвивающих двойную раму, тонкий рисунок, нервный ритм ломких складок, особая острота эмоционального звучания. Дистанция между земным и божественным миром подчеркнута противопоставлением плотных красок в фигуре короля подцвеченному рисунку, которым исполнены образы Христа и святых.

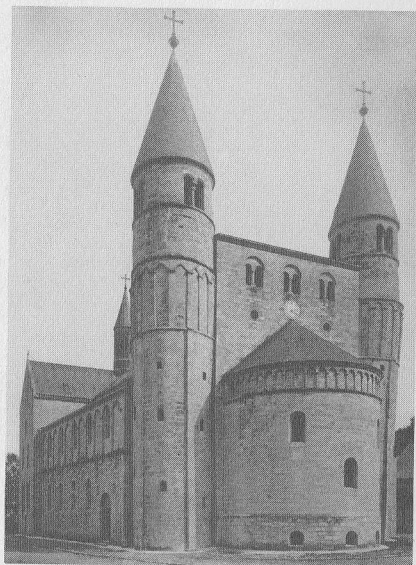




54 Западная башня церкви Олл Сейнтс. Ок. 980—1000 гг. Эрлс-Бартон. Англия



55 Церковь Санкт Цириакус. Последняя треть X в. — XII в. Западный фасад. Гернроде



Наиболее значительное произведение винчестерского искусства — «Бенедикционал», исполненный между 971 и 984 годами для епископа Этельвольда (Лондон, Британский музей). Он содержит сцены из жизни святых, их «портреты», иллюстрации евангельского текста. Большая часть композиций не имела устоявшегося канона и была сочинена, по-видимому, авторами миниатюр. Сюжетные изображения трактованы в динамичной манере, персонажи оживленны и взволнованно реагируют на происходящие события, орнаменты из аканта включены в общий строй композиции.

Последний этап развития англосаксонской красочной миниатюры представлен «Миссалом Роберта Жюмьезкого» (между 1006 и

1023 гг., Руан, Городская библиотека). Руанский кодекс — одно из наиболее утонченных созданий английской школы, где оформление и композиции объединены единым ритмом и эмоциональным звучанием.

Важные сдвиги в художественном мировоззрении произошли в начале XI столетия. Англосаксонские мастера стали вносить в беспокойную атмосферу упорядочивающее начало: фигуры более статичны, в развитии действия возникают паузы, благодаря которым становятся более ощутимыми выразительная поза, жест, мимика лица. Показателем в связи с этим лист «Псалтири аббатаства в Ромзи» (последняя четверть X в., Лондон, Британский музей) с изображением распятия. Здесь уже







проявляется та концентрация чувства, которая будет отличать лучшие создания европейской романики.

В XI веке графический стиль в полную меру раскрылся в рукописи стихотворных комментариев к «Книге бытия» нортумбрийского монаха Кэдмона, жившего в VII веке (вторая четверть XI в., Оксфорд, Библиотека Бодли), и «Коттонской Псалтири» (ок. 1050 г., Лондон, Британский музей). Коттонская рукопись в стилистическом отношении представляет уже поздний этап английской графической миниатюры. Здесь господствует коричневый контур, слегка подцвечен-

56 Посвяtitельный лист «Дарственной хартии короля Эдгара Ньюминстерскому аббатству». 966 г. Лондон, Британский музей

57 Поклонение волхвов. Миниатюра «Миссала Роберта Жюмьежского». Между 1006 и 1023 гг. Руан, Городская библиотека

ный красной линией. В рисунке, при всей внешней динамике, есть манерная ломкость и сухость, придающая складкам одежд почти орнаментальный характер.

Объединение традиций винчестерской школы и принципов графической иллюстрации — подчеркнутая обводка контуров, цветное заполнение грунта, компактность силуэтов — можно наблюдать в ряде рукописей XI столетия, представленных в Британском музее, — «Глосседская Псалтирь», «Тропарь» и др.

Окончательное оформление раннефеодального Германского государства относится к началу X века, когда создались предпосылки для упрочения королевской власти. Необходимость ее укрепления диктовалась, с одной стороны, незавершенностью и медленными темпами процесса феодализации в Германии, с другой — внешней опасностью со стороны норманнов и кочевников венгров.

Усиление Германии в условиях раздробленной Европы открывало перед ее правителями возможность внешней экспансии. Эта политика прикрывалась идеей возрождения Римской империи. Коронация Оттона I в 962 году в Риме подняла международный авторитет короля. Однако стремление к установлению мирового господства противостояло ходу исторического прогресса и было роковым для судеб средневековой Германии. Централизация государства Оттонов оказалась кратковременной и внешней, имперские интересы вступали в противоречие с внутренними нуждами страны, по-

58 Церковь Санкт Михаэль. Ок. 1010  
1033 гг. Хильдесхайм

рождая разрыв реальности и устремлений, универсализма замыслов и своекорыстных целей. Развитие феодализма лишь усугубляло эти антагонизмы.

Подъем империи при Оттонах сопровождался ярким расцветом искусства, которое стало ранней стадией немецкой романики.

Имперские притязания заставляли обращать взоры к прошлому и оглядываться на Византию. Опорой для своего творчества немецкие мастера искали в первую очередь в искусстве Каролингов. Постройки в Ахене, Фульде и Сен-Рикье вдохновляли архитекторов в Эссене, Оттмарсхейме, на острове Рейхенау, в Майнце и Хильдесхайме. Каролингские рукописи и пластинки слоновой





кости породили подражания на исходе X века. Ведущее место в отгонскую эпоху заняла строительная школа Саксонии. Наиболее ранние постройки сохранились в Кведлинбурге (ГДР) — крипта монастырской церкви Санкт Сервадиус (X в.) и так называемая «Крипта Виперта» (ок. 961 г.). Последнее сооружение примечательно тем, что содержит в зародыше важные черты романских сооружений: кольцевой обход и чередование опор.

От зданий X века в наилучшей сохранности дошла церковь Санкт Цириакус в Гермроде (ГДР, последняя треть X в.). Она подверглась частичным изменениям в XII веке, когда появилась западная апсида. Базилика в Гермроде с Т-образным

планом, плоским балочным перекрытием и тремя восточными апсидами имеет эмпоры. В интерьере церкви в Гермроде основным ритмическим мотивом стало чередование опор. Оно подчеркивало начала симметрии в плане: возможно, что двусторонняя ориентация была предусмотрена изначально.

Постройкой, которая подводила итоги исканиям раннего этапа германской архитектуры, стала церковь Санкт Михаэль в Хильдесхайме (ок. 1010—1033 гг.). Церковь имеет двустороннюю ориентацию, симметрично расположенные трансепты и башни, порталы и окна. На востоке храм завершали три апсиды, в западной части — крипта и хор с обходом. В постройке поражает ис-



59 Оттон II и присягающие ему на верность части империи. Миниатюра рукописи «Регистра св. Григория». Ок. 983 г. Шантийи, Музей Конде



60 Евангелист Лука. Миниатюра «Евангелия Оттона III». Ок. 990 г. Мюнхен, Баварская государственная библиотека



ключительная точность пропорций, ясная композиция, мудрая простота сочетания объемов. Отчетливо прослеживается попытка найти единый модуль архитектурных масштабов. Им стал квадрат средокрестия, который повторяется и модифицируется в основных компонентах плана.

Архитектура западных областей Германии стала приобретать значение на пороге XI столетия. В Кёльне около 1000 года завершилось строительство церкви Санкт Панталеон — однонефного здания с низким восточным трансептом и величественным вестверком, комбинация масс которого пролагала путь зрелой романике. Вторая постройка Кёльна, служившая примером для архитекторов последующего времени, —

церковь Санкт Мария им Капитоль. Ее восточная часть получила в 1065 году планировку в форме трилистника. Квадрат средокрестия с трех сторон охватывали полукружия триконха, с четвертой примыкал продольный неф.

В Вестфалии греческими мастерами в начале XI века была построена хорошо сохранившаяся капелла Санкт Бартоломеус в Падерборне. Она перекрыта куполом на тонких опорах и имеет нефы одинаковой высоты — один из первых примеров «зального» пространства в этом районе.

Новый масштаб немецкой архитектуры придали церковь в Лимбурге-на-Хардте (после 1025 г.) и собор в Шпейере, первое здание которого было начато около 1030 года. Его

внушительные размеры должны были утвердить престиж императорской власти.

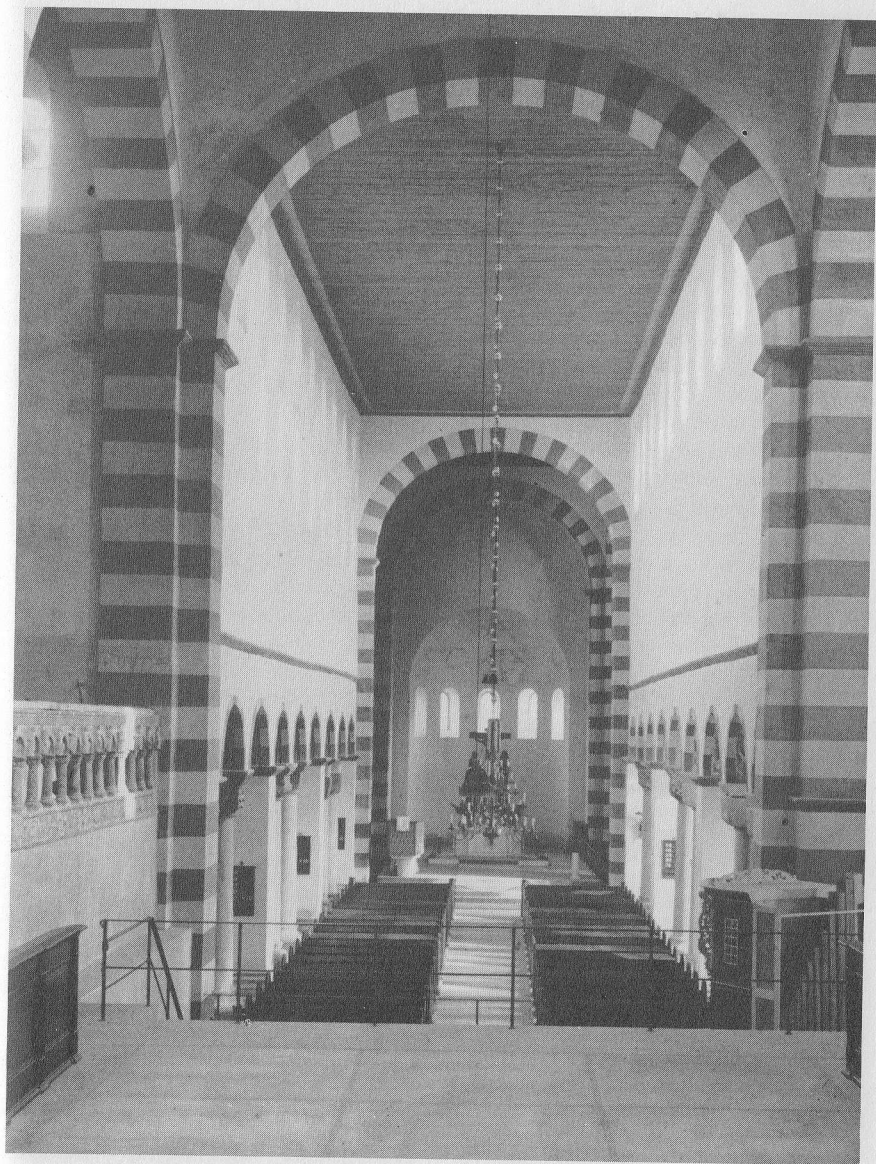
Изобразительное искусство оттоновского времени наиболее ярко проявилось в книжной миниатюре. Богато украшенная книга, как в том убеждают посвяtitельные листы, считалась в ту пору первостепенным и благочестивым даром. Заказчиками иллюминированных рукописей были императоры, но в большей мере прелаты. Составлялись и переписывались главным образом литургические книги — Евангелиарии, Сакраментарии, Лекционарии, где важнейшие религиозные тексты распределялись по типам служб, месяцам и датам, а также Псалтири. Миниатюристы питали склонность к обширным повествовательным циклам и помпезным композициям.

В центре внимания оттоновского искусства стояла человеческая фигура, пейзаж сводился к нескольким символическим изображениям или исчезал вовсе, его заменили нейтральные, иногда золотые фоны. Иллюстрациям в книге отводили отдельные страницы, орнаментальные формы стали сосредоточиваться в инициалах. Композиции миниатюр обрели строгость; первенствующая роль принадлежала контуру, внутренний рисунок не столько изображал, сколько обозначал отдельные формы, для каждой из них начала разрабатываться система условных знаков. В репрезентативных миниатюрах усилилась экспрессия мимики и жеста; пространство листа, разделяющее действующих лиц, обрело напряженность.

Кристаллизация стиля оттоновской миниатюры связана с деятельностью скриптория монастыря Рейхенау на Боденском озере. Новейшие изыскания позволяют предположить не меньшую роль епископского города Трира, важного центра монастырской реформы, где энергичный архиепископ Эгберт (977—983), канцлер короля, был главным заказчиком роскошных рукописей. Наряду с этими крупнейшими школами миниатюры активно действовали скриптории в Фульде, Корвее, Хильдесхайме, Кёльне, Регенсбурге, Эхтернахе (Люксембург).

Рукопись, которая связывает две крупнейшие школы немецкой миниатюры X века, Рейхенау и Трир, — «Кодекс Эгберта» (ок. 980 г., Трир, Городская библиотека). В книге помещена сцена вручения манускрипта Эгберту монахами Керальдом и Герибертом, выходцами из Рейхенау. Над украшением рукописи работало не менее трех живописцев, среди них мастер, обладавший яркой индивидуальностью. Именно ему было суждено определить лицо трирской школы. В науке он известен под именем Мастера «Регистра св. Григория» (сборника писем папы Григория «Великого», ок. 983 г.). Ныне фрагменты этого манускрипта поделены между Триром и Музеем Конде в Шантийи (Франция). Две большие миниатюры этого кодекса изображают папу Григория, диктующего писцу цитату из Библии, и императора Оттона II (Оттона III?) на троне. Творчество Мастера «Регистра св. Григория»





61 Церковь Санкт Михаэль в Хильдесхайме. Интерьер

было решающей вехой на пути развития оттоновского искусства. Его творения захватывают благородством, представительностью и классической сдержанностью. Ритмы композиций размеренны, величавы и торжественны. Четкий рисунок сочетается с мягкой рельефной моделировкой. Мастер не избегает архитектурных фонов, но пространство миниатюр уплощено, подразделено на отдельные «слои», в которых миниатюрист виртуозно размещает фигуры и предметы. Влияние искусства Мастера «Регистра св. Григория» обнаруживается в манускриптах Эхтернаха и Кёльна, а также в работах по слоновой кости. После 993 года первенство окончательно перешло к Рейхенау. В это время возникает центральное создание оттоновской миниатюры — группа рукописей, которую условно именуют «группой Лиутара» по имени донатора, поднесшего Евангелие Оттону III (ок. 990 г., Ахен, сокровищница собора). В этих рукописях уже можно заметить стремление выразить сложное символическое содержание путем последовательного повествования, наглядного рассказа и одновременно привнести в это повествование экспрессию, черты экзатичности и визионерства. Своей вершины рукописи этого круга достигли в памятниках, связанных с именами Оттона III и Генриха II. Евангелисты в «Евангелии Оттона III» (ок. 990 г., Мюнхен, Баварская государственная библиотека) — страстные пророки, носители откровения, столпы, поддерживающие религию и церковь. Еванге-

лист Лука вперил в мир взгляд разверзшихся глаз и держит на воздетых руках клубящиеся и источающие свет небесные сферы с ангелами и пророками. Среди них витает крылатый бык, символ Луки, и возвышается со свитком в руках само божество. Евангелиста окружает сияние мандорлы, радуга служит ему седалищем. Два агнца пьют у его ног воду из источника вечной жизни. Программы миниатюр оттоновской эпохи имели не только догматический смысл, они включали и проблемы политической жизни того времени. Эту задачу выполняли в первую очередь портреты императоров. Помимо уже упомянутого изображения Оттона II в рукописи Шантийи известно несколько изображений Оттона III. Этот поклонник византийского этикета, мечтавший об обновлении Римской империи, то восседает на троне под пышным балдахином, принимая поклонение подвластных ему земель («Евангелие Оттона III», Мюнхен), то, окруженный мандорлой, вознесен на вершину иерархии и уподоблен властителю мира (ахенское «Евангелие Оттона III»).

Несколько иные тенденции мы находим в рукописях, созданных по заказу Генриха II. Здесь выступает другая грань оттоновского искусства — его несколько наивная, но выразительная по силе экспрессии дидактика. В «Книге евангельских чтений» Генриха II (между 1007 и 1012 гг., Мюнхен, Баварская государственная библиотека) главные сцены Нового завета показаны миниатюристом со строгим назидани-



62 Христос. Деталь Базельского алтаря. Позолоченное и черное серебро.  
До. 1019 г. Париж, Музей Клуни



63 Распятие архиепископа Геро. Дерево. Ок. 975 г. Деталь. Кёльн, собор



ем. Сила божественного внушения подчеркивается энергичной, но простодушной и прямолинейной по своей сути жестикულიей. Особое значение при этом приобретают композиционные паузы. Свободное поле листа оказывается пронизанным незримыми духовными нитями, между персонажами царит эмоциональное напряжение. В миниатюрах «Бамбергского Апокалипсиса» (до 1020 г., Бамберг, Государственная библиотека), созданного также по заказу Генриха II, ощутима тема грозного, фантастического, неизбежного.

Новая страница истории немецкой миниатюры была написана на протяжении первой трети XI века. В конце предшествующего столетия значительную роль стали играть новые центры — Эхтернах, Кёльн, Регенсбург. В них усилилось воздействие византийских элементов, которые мастера перетолковывали на свой лад. В Эхтернахе по заказам императоров создавались большие фолианты, расточительно украшенные миниатюрами. В Регенсбурге любили орнаментальные фоны и представительные сцены коронаций. Напротив, кёльнские рукописи невелики по размерам. Кёльнских живописцев влекло к себе в византийских образцах не столько духовное напряжение, сколько тип фигур, живописность, колористическая насыщенность. Кёльн был известен не только своими миниатюрами, но и ювелирными изделиями. Это выносные кресты, украшенные драгоценными камнями и эмалью.

Оттоновская скульптура еще коле-

балась между драгоценным обрамлением священного предмета и собственно изображением. Изваяния распятия, Мадонны на троне и святых были новыми темами искусства, развивавшимися в оттоновскую эпоху. «Золотая Богоматерь» Эссенского собора (ок. 980 г.) по технике исполнения — листовое золото поверх деревянного ядра — близка каролингской статуе св. Веры в Конке. Но понимание образа в обоих случаях различно. Если в статуе св. Веры сильнее выступало фетишистски-отрешенное начало, то в эссенской Мадонне отчетливо выступает экспрессия образа, обращенная к зрителю.

Оттоновская эпоха по-своему перерабатывала в скульптуре полученные извне художественные импульсы. Рельефы золотого оклада алтаря (антепендия) из Базельского собора (до 1019 г., Париж, Музей Клюни) были вдохновлены византийскими образцами, но одухотворенность образов базельского антепендия иного плана, чем в Византии. Переходы форм и поверхностей рождают отрешенно-зыбкое мерцание золота; самоуглубленно-скорбные лица с остановившимся взглядом доносят драматически-конфликтное восприятие мира.

В немецкой скульптуре X — первой половины XI века на передний план выступила драма человеческих чувств и поступков. Мастера отдают предпочтение сценам грехопадения, изображению крестного пути и распятия, скорби об умершем. Скульптура в большей степени, чем миниатюра, обращалась к широкому зри-



телю. Она несла в себе проповеднический пафос и, взывая к многочленной аудитории, не могла игнорировать ее взгляды<sup>25</sup>. Пластика вбирала в себя черты народной веры и проникалась тем острым реализмом, который подкупает в произведениях ваятелей того времени.

Два памятника немецкой скульптуры стоят на пороге новой эпохи: «Распятие Геро» в Кёльне и бронзовые двери церкви Санкт Михаэль (ныне в соборе) в Хильдесхайме. Раскрашенное деревянное «Распятие» было создано по заказу кёльнского архиепископа Геро (ок. 975 г., Кёльн, собор). Благочестивый архиепископ хранил в нем освященную облатку — скульптурное изображение еще играло роль реликвария. В

работе кёльнского мастера много неустоявшегося, а потому, может быть, и волнующе живого. Драма умирающего человека мыслится как финал предсмертной агонии. В правдивости передачи смерти кёльнское «Распятие» имеет мало себе равных.

Создание бронзовых дверей в Хильдесхайме (1015 г., Хильдесхайм, собор) связано с епископом Бернвардом, яркой личностью оттоновской эпохи. Он собрал вокруг себя талантливых мастеров, но и сам не чурался занятий искусством. Мастерская в Хильдесхайме прославилась своими изделиями из бронзы. Помимо упомянутых дверей здесь была отлита монументальная колонна (ок. 1022 г.), в подражание колон-

64 *Бог обличает Адама и Еву. Рельеф бронзовых дверей церкви Санкт Михаэль в Хильдесхайме. 1015 г. Хильдесхайм, собор*

не Траяна в Риме, которая, видимо, поразила Бернварда во время его пребывания в Италии. Она украшена спиралевидной лентой рельефов с изображением новозаветных сцен и чудес Христа.

Над дверями церкви Санкт Михаэль (в Хильдесхаймский собор они были перенесены позднее), как полагают, трудились два скульптора. В соответствии со средневековой типологией, отыскивавшей параллели в священных текстах Ветхого и Нового заветов, на хильдесхаймских дверях представлены их основные эпизоды. И с этой точки зрения двери — наглядный образец средневековой «библии для не умеющих читать». Грехопадение, братоубийство и искупительная миссия Христа изобра-

жены с наглядной назидательностью. В сценах Ветхого завета господствует динамика; события евангельского цикла трактованы величаво и торжественно. Взаимоотношения персонажей определяются их поступками, противоборством человеческой и божественной воли. Большеголовые, с непропорционально тонкими руками и ногами, наполовину утопленные в нейтральном фоне с элементами весьма условно переданного пейзажа, человеческие фигурки хильдесхаймских дверей необычайно подвижны и деятельны. Бог грозно уличает прародителей, они в страхе и стыде дрожат перед ним и стремятся отвести от себя обвинение; Ева ропщет, покидая Эдем; Каин с ужасом внемлет божьему гласу<sup>26</sup>.

В середине второго десятилетия XI века в немецком искусстве все более отчетливо обозначилась тенденция к единству и монументальности стиля. Вторая половина XI столетия в Германии уже проходила под знаком сложившейся романики.

Становление романской архитектуры в южной части Западной Европы происходило во многом независимо от опыта каролингских строителей, большую роль здесь играли местные традиции. В X веке на первый план выдвинулись Италия во главе с Ломбардией и Испания, несколько позже к ним присоединилась Южная Франция. Ломбардская архитектура уже с IX века была наиболее передовой в техническом отношении в Европе, само слово «ломбардец» было синонимом искусного мастера-каменщика. В Ломбардии были

заложены основы «первого романского стиля» — разработана новая конструкция стены на основе регулярной каменной кладки без забутовки с перевязками из кирпича, усовершенствована техника возведения сводов, которыми перекрывали алтарные части храма, крипту и боковые нефы. Постепенно в практику вошли купола на трюмпах в средокрестии. Строители Ломбардии ввели в употребление скупой, но выразительный тектонический декор из плоских выступов-контрфорсов, лопаток, пилястр и аркатурных фриз. Все эти элементы существовали в X — начале XI века разрозненно и не сложились еще в единую объемно-пространственную композицию.

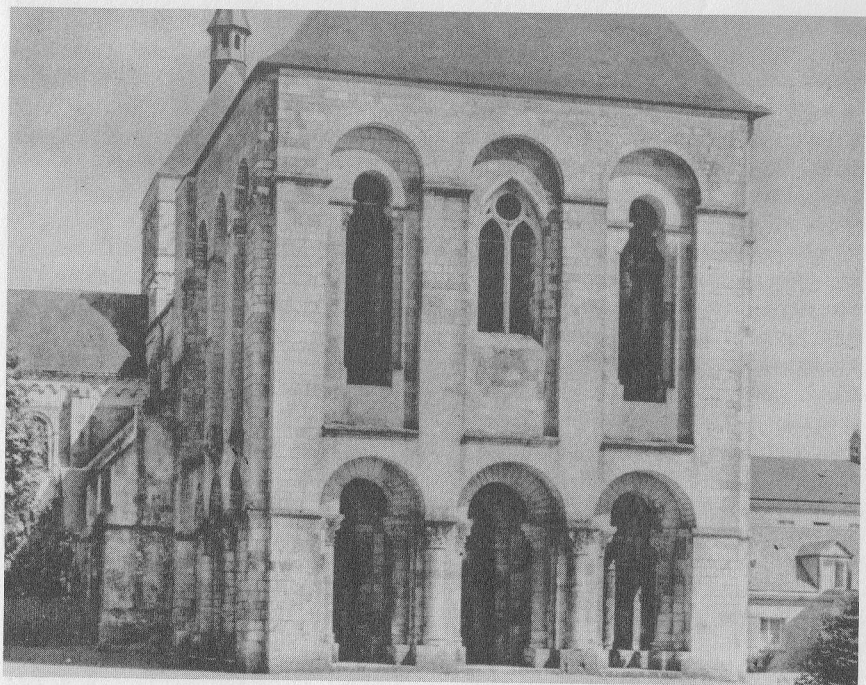
Памятники «первого романского стиля» на севере Италии группируются вокруг Милана и Вероны, сохранились в Лигурии, Пьемонте, Романье. Планы церквей просты, чаще это базилики с тремя апсидами, трансепт не развит, он низок и мал либо отсутствует вовсе. В боковых нефх применены крестовые своды. Их внедрение сопровождалось усложнением опор, они получили пластическую обработку в виде выступов и полуколонн. Пространство здания стало подразделяться на отдельные ячейки. Типична церковь Сан Парагорио в Ноли в Лигурии. У нее короткий центральный неф с плоским перекрытием, боковые нефы разделены крестовыми сводами на травеи. Завершила ранний этап романской архитектуры на севере Италии пятинефная базилика Сант Аббондио в Комо (освя-

65 *Западный портик монастырской церкви в Сен-Бенуа-сюр-Луар. 1067 г.*

щена в 1095 г.) с протяженным планом, мощными опорами в центральном нефе и спорадически использованными сводами.

Динамичным было развитие зодчества Каталонии, западной части бывшей Испанской марки. Рано наладив контакты со всем Средиземноморьем, она уже в X веке стала процветающим графством с высокой культурой. С искусством Каталонии тесно связаны памятники X — XI веков во французском Руссильоне. Каталонские зодчие усвоили уроки своих итальянских собратьев, присутствие которых в Испании засвидетельствовано с VIII века, знали





постройки христиан-мосарабов, которые принесли с завоеванных арабами земель передовые строительные конструкции.

С X века в Каталонии стали полностью перекрывать здания цилиндрическими сводами, для усиления конструкции ввели подпружные арки, интерьер получил пластическую обработку полуколоннами и пилястрами. Наиболее ярко эти свойства раскрылись в церкви Сан Педро де Рода (освящена в 1022 г.), где два яруса колонн, поддерживающих подпружные арки, создают величавую перспективу нефов. Итог строительной практики каталонских зодчих под-

водила церковь монастыря в Риполе (1020—1032). Строители соединили в этом здании принцип раннехристианской Т-образной базилики с приемами ломбардского и мосарабского зодчества. Малые апсиды по сторонам от центральной, восьмигранная башня над средокрестием, кампанила и малая башня на фасаде намечали важные черты ритмической организации романской постройки.

Культура северных христианских районов Испании в IX—X веках в большей степени определялась контактами с развитым арабским Югом. Большого расцвета в этом регионе достигла миниатюра. Декор христи-

анских рукописей VIII и IX веков органичивался чисто орнаментальными мотивами, исполненными пером и подцвеченными. В X столетии появились сюжетные изображения. В «Леонской Библии» (920, Леон, библиотека собора) орнаменты и человеческие фигуры образованы яркими цветными полосами, обведенными тонким контуром. Они силуэтно выделяются на свободном поле листа. Особый раздел испанской миниатюры X века составили иллюстрации к сочинению монаха Беата из Льебаны, написавшего в 786 году «Комментарий к Апокалипсису». В них при ковровой яркости живописи усилилось повествовательное начало: стиль комментария требовал обстоятельного рассказа.

Процесс формирования романского искусства, в первую очередь архитектуры, наиболее последовательно осуществлялся во Франции. Выделившееся по Верденскому договору 843 года Западнофранкское королевство в политическом и экономическом отношении не представляло единого целого; разобщена страна была и этнически; различными путями шло развитие севера и юга. В этих условиях важную роль в культурной и духовной жизни стали играть объединенные клюнийской реформой монастыри, в руках которых стала сосредоточиваться строительная инициатива. Это предопределило ведущее положение монастырской архитектуры в романском зодчестве Франции. Монастыри — и в этом была немалая заслуга клюнийского движения — заботились

также о возведении мостов, о восстановлении старых и прокладке новых дорог, отмеченных вехами церковных колоколен и монастырских приютов.

Тип романского монастырского храма сложился не сразу. Новшества первоначально коснулись организации алтарной части. Ранее существовавший «бенедиктинский план»<sup>27</sup> мало удовлетворял потребностям усложнившейся церковной службы и с конца X века начал настойчиво вытесняться хором с обходом и венцом капелл. В Северной Франции и Шампани тип каролингского храма обогащался в X — первой половине XI века за счет разработки вертикальных членений интерьера, общего силуэта здания, а также скульптурного декора. Перекрытия оставались плоскими.

Ранние памятники Средней Франции имели хорошо развитый план, включавший хор с обходом, трансепт, который сообщал особую пространственность средокрестию; над боковыми нефами располагались эмпоры. В наилучшей сохранности дошла западная башня монастырской церкви в Сен-Бенуа-сюр-Луар, которую начали строить в 1004 году. Опоры башни с приставными полуколоннами выделяются мощной пластичностью, стилизованные коринфские капители включают сюжетные изображения.

По всей видимости, в Северной Оверни создались предпосылки для соединения конструктивной основы здания с функциональностью его планировки, осуществленного затем в типе так называемой «паломниче-

ской» церкви, который означал уже переход к зрелой романике.

Областью Франции, где скрещивались и обретали синтез разнообразных художественных искания, стала Бургундия, важный перекресток европейских дорог, стык епископских владений и центр клюнийского движения. Среди ранних построек этого региона хорошо сохранилась церковь Сен Филибер в Турню. Форма западного фасада (ок. 970 г.), удержавшая воспоминание о каролингском вестверке, сочеталась с кольцевым обходом на востоке и тремя прямоугольными, радиально расположенными капеллами. При восстановлении церкви после пожара 1007 года строители, работавшие в разное время (вторая четверть XI — начало XII в.), применили разнообразное сочетание сводов — цилиндрических, выложенных в продольном и поперечном направлениях, с крестовыми и полуциркульными.

К началу XI столетия относится сложение нормандской школы архитектуры, которая с первых шагов

обрела своеобразие. Знакомые с архитектурными идеями клюнийцев и строителей Средней Франции, нормандские зодчие, однако, с недоверием относились к сводчатым конструкциям и длительное время предпочитали деревянные перекрытия: северное солнце не было особенно ярким, верхний ряд окон в центральном нефе был поэтому необходим. Главные усилия при строительстве были направлены на организацию масс здания и разработку внутреннего пространства. В Нормандии отдавали предпочтение двухбашенному фасаду (наиболее ранний пример — церковь Сен Пьер в Жюмьеже, 954 г. — до первой четверти XI в.). Здесь рано начали подчеркивать силовые линии архитектуры профилировкой опор, аркад и вертикальных членений стены. Ранний этап романского зодчества завершила церковь Нотр-Дам в Жюмьеже (1040—1067). Ее руины поражают величием и завершенностью каждой детали. Общая композиция не имела себе равных в XI веке.

## ИСКУССТВО ФРАНЦИИ

Франция, по словам Энгельса, была «средоточием феодализма в средние века»<sup>28</sup>. Общественные процессы обрели здесь в период развитого феодализма классические, завершенные формы.

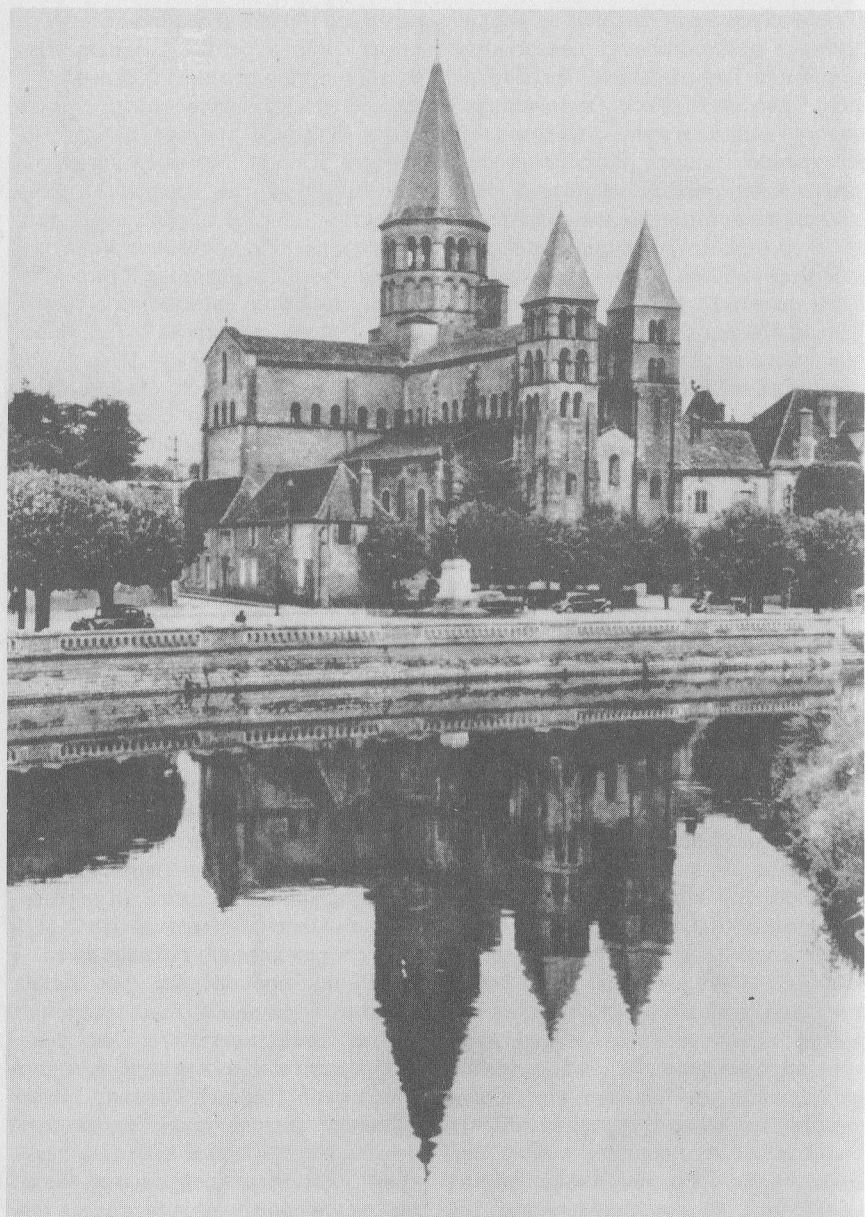
Эпоха зрелой романики (последняя треть XI — первая половина XII столетия) — период, когда началась консолидация политической власти. «Коммунальные революции» принесли первые победы и свободу развившимся городам. Прогресс общества, рост и развитие ремесла положительно влияли на художественный процесс. Конструктивные формы и планировочные решения в архитектуре достигли в этот период зрелости, в убранстве соборов наряду с живописью достойное место занял скульптурный декор. Во французской высокой романике был разработан наиболее емкий среди европейских школ вариант романского синтеза искусств. Особое явление в романском зодчестве Франции — паломнические церкви. Юг и юго-запад страны пересекали четыре дороги пилигримов. Все они сходились за Пиренеями в монастыре Сантьяго-де-Компостела. Четыре больших собора отмечали каждую из этих дорог: Сен Мартен в Туре (ок. 1056 г.), Сен Марсиаль в Лиможе (1053/63—1096, оба разобраны), Сент Фуа в Конке (1041/52 — ок. 1130 гг.) и Сен Сернен в Тулузе (1075—1250). Планировка зданий этого типа была функционально обусловлена непрерывным движением пилигримов, желавших видеть реликвии и принять участие в службах перед многочисленными алтарями.



За исключением Сент Фуа в Конке, храмы обладают протяженными нефами и просторными трансептами. Сквозной обход, намеченный планом нижнего этажа, повторялся на уровне галерей второго яруса, охватывавших все здание. Более четкой и конструктивной стала система сводчатых перекрытий. Средний неф перекрывался цилиндрическим сводом, в боковых были крестовые. Необходимость снимать распор тяжелого центрального свода заставила отказаться от окон верхнего яруса, деление стены оказалось двухчастным. Освещение в центральном нефе было скудным, свет проникал через галереи, которые перекрывались полуциркульными сводами. Несмотря на значительную высоту помещений, крупнейшие церкви на путях пилигримов выделяются суровой мощью и уплотненностью пространства.

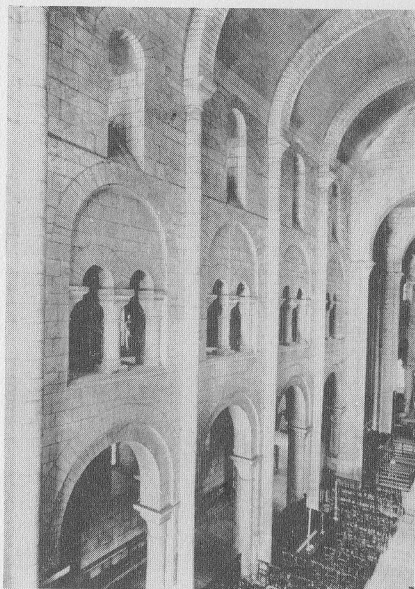
Наиболее ярко черты зрелой романники проявились в архитектуре и искусстве Бургундии, Нормандии, Аквитании и Прованса. Бургундские храмы отличаются ясностью планировки, четкой обособленностью каждого компонента здания. Классическая для этого района композиция романской церкви была создана строителями Сент Этьенн в Невере (1063—1097). План имеет форму вытянутого латинского креста, средний неф выше боковых и включает три яруса членений: над аркадой расположен трифорий — узкая, закрытая снаружи галерея над боковыми нефами, выше него — окна. Все помещения перекрыты сводами, цилиндрическим в центре, кресто-

выми по бокам и в кольце обхода хора, средокрестие перекрывалось восьмичастный сомкнутый свод. Апофеозом французской романики было создание третьей церкви аббатства Ключни. Замысел новой пятинефной церкви (начало строительства 1088 г.) преследовал цель создать здание, достойное монастыря, прозванного «вторым Римом»<sup>29</sup>. Храм поражал своими размерами. Общая длина достигала 187 м, ширина центрального нефа — 11 м, а свод был поднят на высоту свыше 30 м. Облик внутреннего пространства Ключни-3 определяли опорные столбы сложного профиля с тягами полуколонн на всю высоту нефа. Величавый ритм подпружных арок оттенялся аркатурой трифория и двумя световыми акцентами средокрестий. Аркада главного нефа имела стрельчатое очертание. Заметную роль стали играть вертикальные акценты, внося в архитектуру оттенок большей одухотворенности. Наружный силуэт ключнийского храма определяли различные по высоте башни, сгруппированные вокруг мощного башенного объема над средокрестием. Уменьшенным воспроизведением Ключни-3 стала церковь в Паре-ле-Мониаль (ок. 1100 г.), которая хорошо сохранилась. Один из прекрасных романских храмов Бургундии был создан в Везле. Храм монастыря Сент Мадлен возник как паломническая церковь около 1120—1150 годов. Здание обладало рядом технических новшеств. Центральный неф был перекрыт плоскими крестовыми сводами, усиленными подпружными ар-



66 Церковь аббатства в Паре-ле-Монналь. Ок. 1100 г.

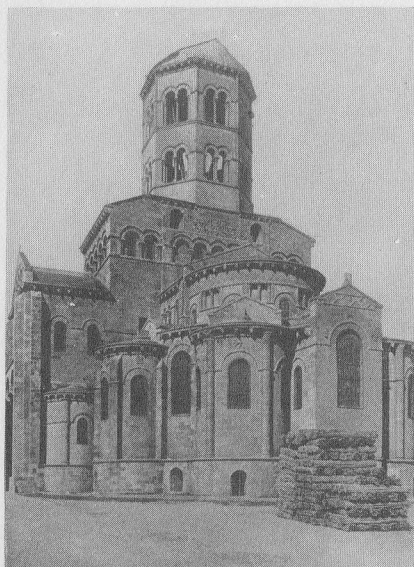
67 Церковь Сент-Этьенн. Интерьер. 1063–1097 гг. Невер



ками. В Везле не было трифориев, но тяги, на которые опирались подпружные арки, имели трехъярусное членение. Сложенные из розовых и серых квадров опоры и аркады открывали в интерьере одну из наиболее мужественно-величавых перспектив романского здания.

С Бургундией была связана деятельность цистерцианского ордена. Строительство цистерцианцев приходится на XII век. Устав нового ордена отличался жесткой дисциплиной, а воззрения — строгим аскетизмом. Постройки в цистерцианских монастырях выделялись ясно выраженной функциональностью, продуманностью конструкций и полным отсутствием декора; их красота в прекрасной кладке, строгости силуэтов и линий.

Рано сложился тип овернской церкви. Главные памятники Оверни (Нотр-Дам дю Пор в Клермон-Ферране, храмы в Орсивале, Сен-Нектере, Бриуде) были созданы в XII веке; в начале следующего столетия к ним присоединилась обширная церковь Сен Поль в Исуаре. Все храмы расположены в близком соседстве друг к другу, в гористой местности, богатой вулканическими породами. Свойства твердого темного камня нескольких оттенков обусловили четкость объемов и сдержанное, сосредоточенное величие облика овернских церквей. У них одна или две башни на западном, как правило, маловыразительном фасаде и хорошо разработанная восточная часть. Именно здесь находится средоточие всей композиции, господствует сте-



68 Церковь Сен Поль. Вид с востока.  
Начало XIII в. Иссуар

пенный ритм пирамидально убывающих по вертикали объемов и масс, округлых и прямоугольных. Их объединяет, подчиняя своему взлету, восьмигранная башня над средокрестием. При всем типологическом сходстве каждое здание овернских мастеров обладает индивидуальным своеобразием. Зодчие Оверни с поразительным искусством умели вписать свои здания в гористый пейзаж местности.

Подъем провансальской культуры начался в XI веке. Здесь зародилась поэзия трубадуров, распространялись ереси. Светский дух слагавшейся культуры, подкрепленный расцветом в XII веке городов, связями с Востоком, особенно интенсивными в эпоху крестовых походов, невольно обратил взгляды зодчих к антич-

ному наследию, которым богат Прованс. Центрами архитектуры этого района стали Авиньон и Арль. Церкви Прованса просты. Это в основном высокие однонефные здания с одной апсидой и небольшим количеством высоко поднятых окон (соборы Нотр-Дам де Дом в Авиньоне, 1096 г. — XII в.; собор в Оранже, 1083—1126). Внешний облик провансальских церквей поражает кристаллической четкостью своих объемов. Интерьеры сумрачны и лишены украшений. Перекрытия — цилиндрические и полуциркульные своды, над средокрестием — купола. Последние возведены на тромпах; арки и своды — со стрельчатыми очертаниями. Конструктивные новшества не были сильной стороной провансальских зодчих,



зато в наружном декоре они демонстрировали тонкое понимание тектонических закономерностей античной архитектуры. Церковь Сен Трофим в Арле (1152—1180) и церковь аббатства Сен-Жиль-дю-Гар (XII в.) — наиболее прославленные здания Прованса благодаря своим богато украшенным скульптурным порталам. Напротив, собор в Авиньоне (1140—1160) и церковь в Монмажуре (1117—1155) отличаются суровостью внешнего облика. Особо следует отметить провансальские клуатры. Окруженные легкими аркадами, пронизанные игрой солнечных бликов, они располагают к отдыху и размышлению. Юг Франции создал тип церкви-крепости с мощными стенами, системой машикулей, лопатками и ломбардским декором. В церкви в Сент-Мари-де-ла-Мер алтарную часть венчает донжон.

Западные области Франции между Луарой и Гаронной — Аквитания и Пуату — оставили в наследство большую серию впечатляющих романских храмов с высокими трансептами, обширным хором; иногда встречается и обход с капеллами. Церкви Пуату были лишены верхнего света: распор цилиндрического свода главного нефа погашался крестовыми в боковых, помещенными на равной с ним высоте. Западные фасады зданий XI века по каролингской традиции сохранили высокую башню над нартексом.

В 20—30-е годы XII века архитектура Пуату приобретает в своем наружном облике пластическую выразительность, возрастает роль

скульптурного декора. Центральный памятник Пуату — трехнефная церковь Нотр-Дам ла Гранд в Пуатье (конец XI — середина XII в.). Здание поздно было перекрыто сводами. Фасад возник не раньше второй четверти XII века.

Запад Франции прославился своими купольными храмами. Появление купольной конструкции внесло отенок величавого покоя и неподвижности. Главное место среди архитектурных памятников Перигора занимает собор Сен Фрон в Перигё (после 1120 г.). Храм венчают пять куполов на парусах без барабанов, расположенные крестообразно. В интерьере Сен Фрон захватывает мощь величаво-торжественных ритмов широких арок и квадратных пилонов, несущих купола.

Нормандия после похода Вильгельма Завоевателя в Англию входила в состав владений английской короны на континенте. Нормандцы усиленно распространяли свои строительные приемы по другую сторону Ла-Манша, что определило черты сходства зданий Нормандии и Англии. Наиболее значительные нормандские церкви зрелого стиля сохранились в Кане. Среди канских построек выделяются две монастырские церкви — Сент-Этьенн и Сент-Трините. Церковь Сент-Трините (1059—1066 и 1100—1130) характерна своими мужественными пропорциями и строгим благородством интерьера, который определяют свободная поступь аркады и узкий трифорий. Западные башни, получившие завершение при перестройке здания в XII веке (тогда же были

возведены и нервюрные своды), полны напряженной силы, в них заметно нарастание вертикальных членений от яруса к ярусу. Композиция западного фасада была позднее использована строителями готических соборов.

Фортификационное и замковое строительство романского времени представлено во Франции немногими памятниками. Наиболее ранний из дошедших замков — донжон в Ланже (994). Это прямоугольное в плане здание рассчитано на пассивную оборону. Новшества, введенные крестоносцами, не сразу проникли на территорию Франции. Принцип активного сопротивления лег в основу романской цитадели Каркассона (XII в.). Главенствующее положение заняли круглые башни, которые господствовали над стеной и фланкировали ворота. Донжон в Каркассоне отсутствовал. Внешние укрепления Каркассона, а также замки Кузи и Шато-Гаяр, воспринявшие сирийский и палестинский опыт в большем объеме, принадлежат уже следующей эпохе.

От романской эпохи во Франции сохранилось несколько городских домов — «Дом музыкантов» в Лионе, дома в Клюни, ставший ратушей дом в Сент-Антонене. Они черпали арсенал своих декоративных украшений и некоторые конструкции из более развитой культовой архитектуры. О мостостроении того времени дают представление мост Сен Бенезе в Авиньоне (1177—1185) и мост в Эвро.

Расцвет французской романской живописи падает на конец XI — пер-

вую половину XII века. Хотя общее количество дошедших до нас памятников монументальной живописи приближается к ста, целостных ансамблей сохранилось чрезвычайно мало, в основном же это лишь куски и фрагменты некогда обширных циклов<sup>30</sup>.

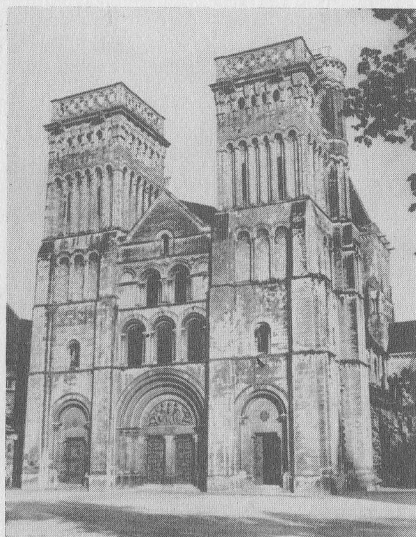
Центральное произведение — росписи монастырской церкви в Сен-Савен-сюр-Гартамп (третья четверть XI в.—1115 г.). Здесь сохранился самый большой и характерный ансамбль романских росписей Франции. Живопись покрывает свод главного нефа, западные эмпоры, нартекс и крипту. В ее исполнении приняли участие несколько мастеров. Ансамбль в Сен-Савене дает представление о развитии в первую очередь местной, автохтонной струи искусства, несколько архаизирующей, но выразительной.

На своде центрального нефа сцены Ветхого завета фризообразно располагаются в два регистра по обоим склонам. Чтение росписей предполагает сложное движение зрителя по интерьеру. Живопись свободна и вдохновенна. Действие течет то эпически величаво, то становится динамическим. Каждому эпизоду соответствует определенная цветовая тональность в пределах общего охристого тона. Бог — неперемный участник большинства ветхозаветных сцен.

Фигура творца значительна и не лишена благородства. Его жесты наставительны, величаво свободны и повелительны. По отношению к божееству остальные персонажи изысканно почтительную покорность,



69 Собор Сен Фрон. Вид сверху. После 1120 г. Перигё



70 Церковь Сент Трините. 1059–1066  
и 1100–1130 гг. Кан

смятенность, радостное изумление или дерзновенное непослушание.

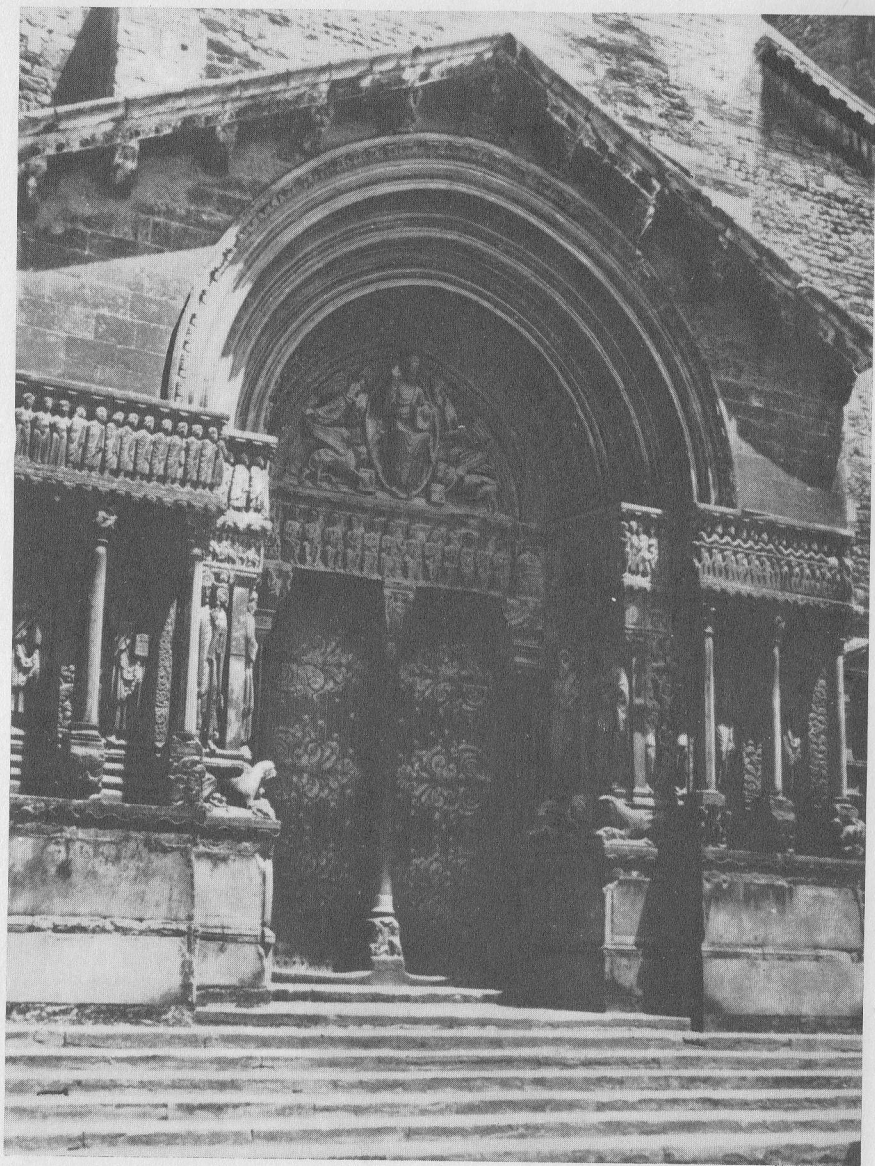
Роспись крипты — более тщательная и плотная. Работавшего здесь мастера влекла к себе обстоятельность рассказа. В нартексе манера письма сурова и экспрессивна. Клубятся в беспокойном ритме линии нимбов, голов, ангельских крыльев, среди плотных красок ослепительно вспыхивает белое.

В начале XII века возникло одно из значительных созданий французской монументальной живописи средних веков — роспись капеллы приората в Берзе-ла-Виль. С утратой живописной декорации Ключи-3 сохранившиеся здесь фрески — важнейший свидетель клюнийского искусства<sup>31</sup>. Программа росписи была составлена с желанием подчеркнуть особое значение и место

клюнийского ордена и монастыря. Среди современной ей живописи роспись в Берзе-ла-Виль стоит несколько особняком как по строю образов, так и по технике исполнения. Художники сумели слить воедино разнообразные традиции от итальянского юга до английского севера, но в целом эта уникальная роспись не обнаруживает прямых аналогий, что говорит о самостоятельности клюнийских живописцев.

Противоположностью сдержанному, стармонизованному и ученому искусству Ключи предстают фрески церкви Сен Мартен в Ноан-Вике (вторая четверть XII в.). В них ясно ощутим простонародный дух. Вся роспись исполнена в единой манере, возможно, одним художником. Стиль фресок в Ноан-Вике динами-





71 Церковь Сен Трофим. 1152—1180 гг. Арль



72 Бог и Абель. Деталь росписи свода церкви в Сен-Савен-сюр-Гартамп

чен; можно было бы сказать, что живопись здесь необычайно шумная: действие разворачивается стремительно, участники событий энергично движутся, они живо жестикулируют, поучают, подняв вверх указательный палец, ступают широкими шагами, бросаются друг другу в объятия, падают на колени. Повествование простодушно. У всех персонажей однотипные лица с маленьким ртом, пятнами румянца на щеках, с большими, тесно посаженными глазами, которые смотрят то удивленно, то пугающе строго.

Экспрессивные и далекие от античных основ черты стиля выделяют росписи крипты церкви Сен Никола в Таване (середина XII в.). Живопись принадлежит, без сомнения, одной мастерской. Возможно, что в основе росписи лежит идея борьбы и терзаний души. Фигуры возникают беспокойными силуэтами на фоне

широких горизонтальных полос или светлого грунта. В апсиде является Христос в мандорле, сопровождаемый ангелами и символами евангелистов. Его огромная фигура царит в конхе как конечный итог всей программы. В крипте драматичность образов предельно обнажена. Характерна аллегорическая фигура Сладострастия, пронзающая себя копьем.

Искусство украшения книги в романский период отличалось во Франции большим разнообразием по сравнению с другими странами. Старые скриптории сохранялись и продолжали свою деятельность в области между Луарой и Маасом. Постепенно к ним присоединились новые мастерские письма и миниатюры в Лиможе, Муассаке, Альби, Анже, Ключи. Наряду с бенедиктинскими монастырями приобрели значение в развитии миниатюры





73 Алтарная роспись «Передача Христом Завета апостолу Петру». Начало XII в.  
Берзе-ла-Виль

скриптории цистерцианцев в Клерво и особенно в Сито. Раздробленность страны способствовала различной ориентации художественных центров.

Юг Франции был связан со Средиземноморьем — Италией, мосарабской Испанией и через них отдаленно с арабским Востоком и Византией. Север оказался в орбите англосаксонской миниатюры и сам в свою очередь оказывал воздействие на юг Англии. Восток Франции тяготел к долине Мааса и был знаком с опытом оттоновских художников. Область Иль-де-Франс опиралась в своих исканиях на каролингскую традицию, которая была важной составной частью всего искусства Севера. Иллюстрировали во Франции особенно охотно житийную литературу: каждый монастырь желал иметь подробное жизнеописание своего патрона. Расширившийся репертуар тем требовал от художника различного толкования традиционных иконографических формул, побуждал к поискам свежих впечатлений и выработке новых типов изображения.

Ранние манускрипты невелики по размерам и отличаются определенным падением живописного искусства. Перелом наступил в середине XI века. В Гаскони был создан знаменитый «Сен-Северский Апокалипсис» (середина XI в., Париж, Национальная библиотека). Автор миниатюр Стефан Гарсия опирался на ранние испанские иллюстрации к «Комментарию» Беата. Рукопись из Сен-Севера сохранила яркую красочность, своеобразную «аплика-

74 Битва. Деталь вышитого ковра. Шерстяные нити по льняной основе. Между 1066 и 1077 гг. Байё, музей

ционность», фольклорный дух повествования, но утратила на французской земле восточную пряность испанского оригинала.

Северный регион не сразу создал памятники столь впечатляющей силы. Здесь новому переосмыслению подверглось наследие Каролингов. Мастер Ингелард, с именем которого помимо подписного «Лекционария» в парижской Национальной библиотеке связывают также миниатюры «Псалтири из Сен-Жермен-де-Пре» (середина XI в.), любил ясные и гармоничные композиции, подвижные, но уравновешенные ритмы. Он отдавал предпочтение тонкому каллиграфическому рисунку. Из-за Ла-Манша проникли на материк подвижной цветной рисунок, динамичная растительная орна-

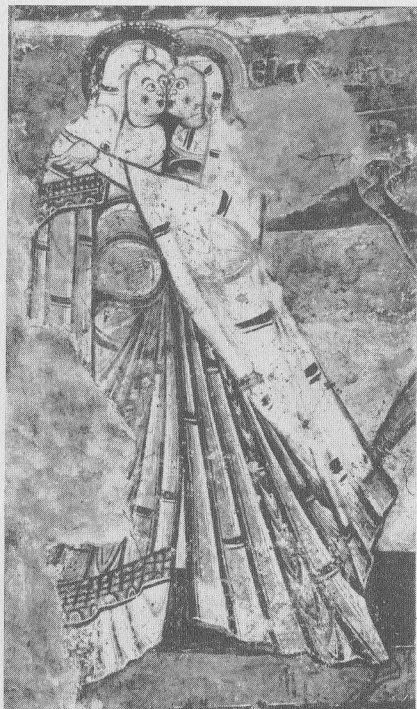




ментика. Взаимодействие островного искусства с каролингским наследием и местными традициями породило своеобразный стиль. В «Евангелии Амьенской библиотеки» (вторая половина XI в.), созданном в мастерской Корби, до предела обнажена экспрессия образа. Телам евангелистов придан резкий зигзагообразный изгиб, окружающие их предметы пребывают в непрерывном движении: взлетают и колышутся занавеси, спиральные ленты обертываются вокруг колонн, символы евангелистов проделывают поистине акробатические трюки. Складки одежд превратились в цветные полосы, которые стремительно обвивают тело.

На западе Франции утвердилось иное направление, более суровое по

духу и лапидарное по стилю. Мастера Пуату были склонны подчеркивать драматизм ситуации («Житие св. Радегонды», середина XI в., Пуатье, Городская библиотека). Напротив, в миниатюрах Анжу действие внешне ослаблено, но предельно усилено внутреннее напряжение. Композиция и фигуры обрели структурность, предметный мир — весомость и плотность. На пороге XII столетия, как и повсюду в Европе, во Франции стало ощущаться воздействие искусства византийского круга. Главным источником византизирующих устремлений была Италия, посредниками выступили произведения прикладного искусства, эмали, резная кость. Важную роль в развитии французской миниатюры сыграли



75 Встреча Марии с Елизаветой. Деталь росписи церкви Сен Мартен. Вторая четверть XII в. Ноан-Вик. Франция

76 Евангелист Марк. Миниатюра «Амьенского Евангелия». Конец XI в. Амьен, городская библиотека

иллюстрации византийских Лекционариев. Проводником нового направления стало Ключи.

Византийские образцы сообщили французским миниатюрам композиционную дисциплину, вооружили иконографическими формулами, способствовали новому пониманию взаимоотношений одежды и человеческого тела. Но византийская традиция не существовала во Франции в чистом виде. Вступив во взаимодействие с местными школами, она оказалась в значительной степени преобразованной. С Северной Францией связывают ныне и наиболее

византинизирующий по стилю манускрипт романской Франции — «Библию из Сувињи» (последняя четверть XII в., Мулен, музей). Ее декор включает большие сюжетные миниатюры и роскошные инициалы, в которых обильно применялось золото.

Инициалы составляли особую сферу романских рукописей. Начиная текст, они образовывали пограничную область между земной обыденностью и царством божественного слова, высших для средневекового человека истин. Поэтому в романских инициалах разыгрываются

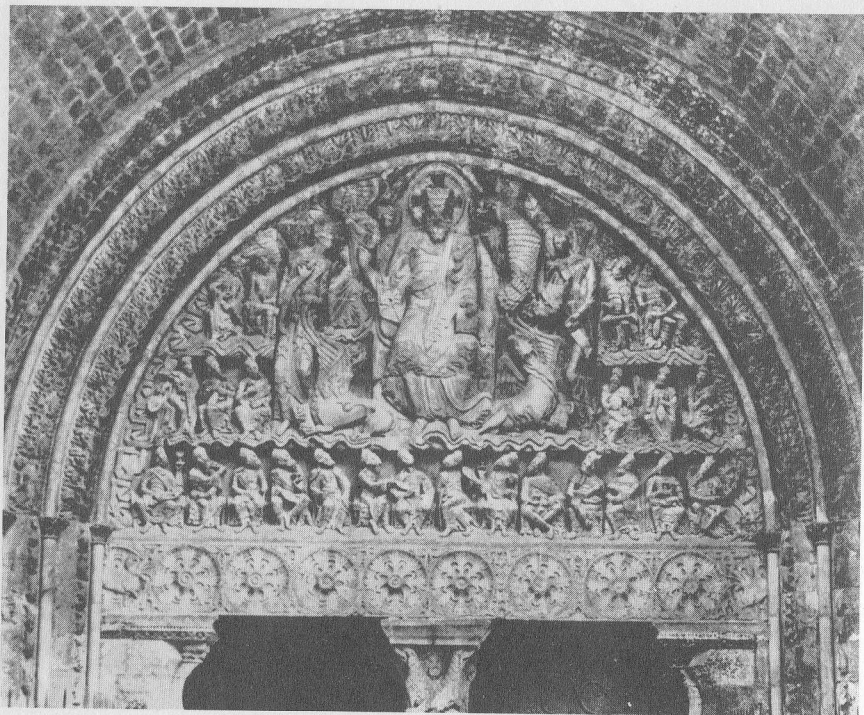


драматические сцены, пребывают в непримиримом единоборстве два мира. Один — рожденный народной фантазией, причудливый и гротескный, беспредельный в своей витальной энергии, вечно преобразующийся и обновляющийся — мир плетений, фантастических чудовищ, животных, русалок и акробатов. Другой мир — упорядоченный и замкнутый, незабываемый в своей строгости, мир священных изображений, комментариев к тексту, облаченных в форму устоявшегося иконографического канона.

Среди живописных школ романской

Франции своеобразием отличалось миниатюрное искусство Лиможа. Здесь отдавали предпочтение орнаменту и красочным контрастам; подчеркнутые контуры и плоскостность фигур невольно заставляют вспомнить работы эмальеров. Подобное сходство не случайно. В XII и XIII веках Лимож стал важнейшим центром производства изделий из позолоченной меди, покрытых выемчатой эмалью. Искусство лиможских мастеров пользовалось громкой славой. В средневековой Европе почти не было такого собора, в котором нельзя было бы найти лиможские изделия. Прославленные мастерские производили самые разнообразные предметы — пиксиды и реликварии, выносные кресты, антепендии, шкатулки и даже надгробия. От отдельных эмалевых вставок лиможские мастера перешли к сплошному заполнению эмалью поверхности изделия, выразительно используя контраст полированного цветного изображения с блестящей поверхностью меди. В работах XIII века это сопоставление приобрело характер противопоставления цветного фона и рельефных изображений.

Среди немногочисленных памятников светского искусства, дошедших до нас от романской эпохи, почетное место принадлежит знаменитому ковру из Байё (XI в., Байё, музей), создание которого связывают с именем нормандской королевы Матильды. Вышитые на полотнище сцены повествуют о завоевании Англии норманнами. Почти семидесятиметровая лента обстоятельно вос-



крешает основные эпизоды: сборы в поход, движение военных кораблей, жаркую схватку, павших воинов и коней.

В XI столетии во Франции обозначались первые признаки возрождения монументальной скульптуры. На юге страны, где было много античных памятников и традиции ваяния не были утрачены полностью, она возникла раньше. Но годы, когда скульптура находилась в забвении, не прошли бесследно. Техническая вооруженность мастеров в начале эпохи была невелика, пластическое чувство развито слабо. Первые

скульптурные изображения появились на капителях колонн и притолоках порталов. Сюжетных капителей XI века дошло немного. Впечатляющая одинокая фигура оранта в крипте собора в Крюа (начало XI в.). Она по-детски наивна и условна, но в жесте непомерно больших, отчаянно взывающих рук, в споре плоского рельефа с готовой поглотить его массой природного камня заключена большая эмоциональная сила.

Работы XI века в церквах монастырей Сен-Бенуа-сюр-Луар, Сент-Илэр в Пуатье, Сент-Юрсен в Бурже по-



77 *Апокалипсическое видение. Тимпан южного портала церкви Сен Пьер. Ок. 1120 г. Муассак*

78 *Св. Петр. Рельеф южного портала церкви Сен Пьер. Камень. Муассак*



казывают, как по крупичам собиралось скульптурное мастерство. Новую главу начинают рельефы церкви Сен Сернен в Тулузе. Лангедок предоставлял мастерам богатый выбор чисто скульптурных впечатлений. Здесь сохранились античные постройки и произведения галло-римского времени. Изучение античной пластики видно в мраморных плитах, ныне вмонтированных в обход церкви Сен Сернен (ок. 1096 г.). Рельефы лишены стилистического единства, в каждом произведении отчетливо проступает использованный источник. Изображение апос-

тола создано как подражание античной надгробной стеле; рельефы, украшавшие алтарь, подражают раннехристианскому саркофагу; монументальный рельеф «Христос во славе» исходил из приемов, разработанных в живописи и ювелирном искусстве. Более целостную картину являют рельефы знаменитого портала «Мьежвиль» (ок. 1118 г.). Их авторы, несомненно, знали резную кость раннего средневековья, античные рельефы и камеи.

Портал стал центром сосредоточения пластического декора в романских церквях Франции. Сюжетная



79 Распятие. Миниатюра «Псалтири-гимнографа из Сен-Жермен-де-Пре». Середина XI в. Париж, Национальная библиотека

программа не отличалась логической стройностью и особой сложностью теологических построений. Романский мастер, как и церковный проповедник той эпохи, в большей степени обращался к непосредственному чувству и воображению своих современников, чем к изощренным доводам разума.

Портал средневекового собора помещался на границе двух миров — грешного мирского и священного — и был призван связать их между собой. Поэтому столь характерным было предпочтение, которое отдавали при украшении порталов апокалипсическим темам, будь то картина Страшного суда или Христос во славе. С теологической точки зрения именно Страшный суд восстанавливал связь времен и единство мира, объединял прошлое, настоящее и будущее и утверждал вечность.

Одновременно проповедь в камне была призвана выразить не только общехристианские идеи и столь существенный для католичества тезис о греховности человечества, но и внушить мысль о том, что путь к истинному спасению лежит исключительно через посредничество церкви<sup>32</sup>.

Важный шаг на пути объединения скульптуры и архитектуры в единое целое был сделан мастерами южного портала церкви Сен Пьер в Муассаке (ок. 1120 г.). Здесь столкнулись и начали взаимодействовать два магистральных принципа средневекового искусства: восходящий к античности изобразительный, пластический, и варварский, фольклорный — плоскостный и орнаментальный. Катализатором на этом пути стали миниатюры народного толка (в частности, знаменитый «Сен-Северский Апокалипсис»).





80 Саранча. Миниатюра «Апокалипсиса из Сен-Севера». Середина XI в. Париж, Национальная библиотека



81 Капитель с изображением оранта.  
Начало XI в. Крюа, собор

Изображенная над входом апокалипсическая сцена как бы рождается на глазах у зрителя из беспокойного хаоса форм и линий. Взгляд лишь постепенно охватывает сфокусированную полукруглым обрамлением центральную группу — огромного неподвижного Христа в окружении апокалипсических символов и серафимов. Двадцать четыре старца (они расположены в три яруса подле Христа), вскинув головы, взирают на второе пришествие. Их жесты и позы выражают различную степень экстатического потрясения. Старцы и Христос в Мюассакке не действуют, но пребывают. Рельеф предстает как огромное окаменевшее видение, в котором остановилось время.

Концентрированная цельность пластического восприятия ваятелей Мю-

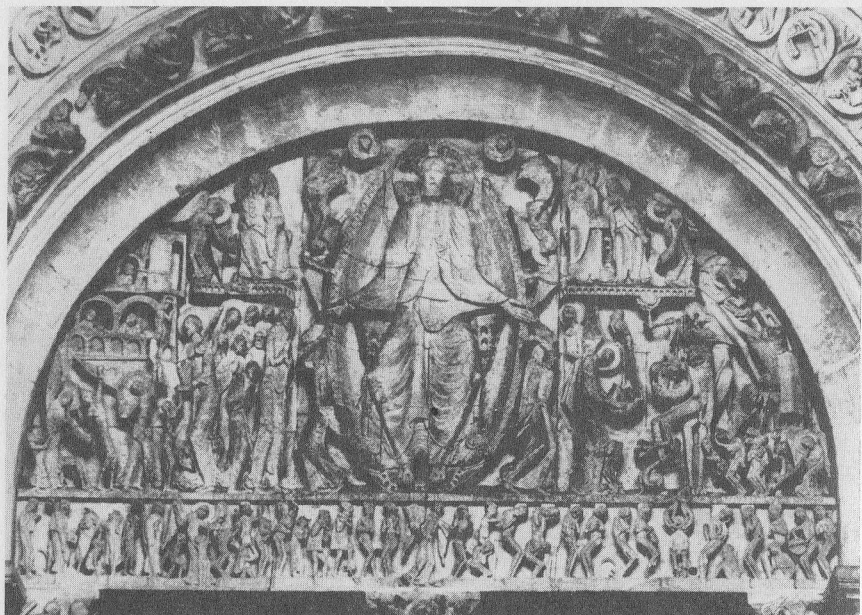
ассака предельно обнажила основные свойства романской скульптуры, антитезу духа и плоти, внешней изменчивости и незыблемой сущности. Острота этих противоположностей в их пластическом преломлении наиболее ярко, пожалуй, выступила в фигуре св. Петра на левом выступе портала. Динамика чувств и движений спорит с инертной материей камня. Мастер геометризует объемы; складки одежд возникают как плоские орнаментальные линии на гладкой поверхности.

Особенности скульптурного декора в различных районах Франции стали различимы уже в конце XI века. Территориально они совпадали с кругом воздействия архитектурных школ: скульпторы и каменотесы были в большей степени связаны со строительной артелью, чем жи-





82 Бегство в Египет. Деталь сюжетной капители в хоре собора Сен Лазар в Отёне. Камень. 1125—1130 гг. Отён, музей «Зал капитула»



вописцы. Бургундия и здесь сыграла роль объединительного центра. Старый портал в Шарльё (ок. 1090 г.) представляет классицизирующую струю в бургундской пластике романского времени. Главным приверженцем этого направления стало Ключни. От грандиозного скульптурного убранства третьей церкви орденна мало что сохранилось: части главного алтаря, несколько капителей с аллегорическими фигурами и осколки величественного пятиметрового тимпана. Датировка этих произведений колеблется между 1095 и 1125 годами. Важное свойство скульптуры Ключни, как отголосок классической традиции, — пристальное внимание к человеку. В иной,

более повествовательной манере исполнены в Ключни капитель с аллегориями райских рек и выразительная сцена грехопадения: Адам и Ева, как два несмышленных младенца, простодушно лакомятся запретным плодом. Однако бургундские ваятели черпали вдохновение не в скульптуре, а в живописи ключницев. Подобный интерес к живописным работам не случаен. Живопись обладала непрерывной традицией и оставалась монументальным искусством, которое умело организовывать большие плоскости и соотноситься с архитектурным пространством. На стыке византизированной живописи Ключни и пластических устремлений юга рождались многие значи-

83 *Страшный суд. Тимпан собора Сен Лазар в Отёне. 1130—ок. 1145 гг.*

84 *Ева. Деталь рельефа притолоки северного портала транспта собора Сен Лазар в Отёне. Камень. После 1125 г. Отён, Музей Ролен*



тельные достижения монументальной пластики романской Франции.

Главный тимпан церкви Сент Мадлен в Везле приобрел современный вид, скорее всего, в 20—40-е годы XII века, когда после пожара была предпринята перестройка здания. В преддверии нового крестового похода первоначальная программа портала была изменена и получила ярко выраженную церковно-политическую окраску. Тимпан подчеркивал миссионерскую деятельность учеников Христа, распространение христианства среди разных, даже фантастических, народов<sup>33</sup>.

Центральным созданием бургундской пластики следует, без сомнения, признать скульптурное убран-

ство собора Сен Лазар в Отёне (ок. 1125 — ок. 1145 гг.). Лучшие по качеству изображения были созданы мастерской, во главе которой стоял мастер Жильбер (Гислебертус). В творчестве отёнского скульптора и его помощников наиболее ярко раскрылось мировоззрение эпохи. Жильбер был крупным мастером и незаурядной личностью. Он знал декор Везле и, как предполагают, работал над его созданием. Известна ему была живопись клянийского круга. Когда скульптор поставил под ногами Христа, восседающего в центре западного тимпана, полную гордости латинскую подпись: «Гислебертус это сделал», то это свидетельствовало о пробуждении са-



85 Апостол Андрей (?). Деталь статуи западного фасада церкви Сен Жиль. Мрамор. Ок. 1160 г. Сен-Жиль-дю-Гар

мосознания средневекового художника<sup>34</sup>.

Скульптурный цикл в Отёне включает картину Страшного суда на западном портале, серию сюжетных капителей со сценами Ветхого и Нового заветов, а также изображения мученичества святых, аллегорические фигуры и назидательные басни Эзопа. Страшный суд и композиционно и теологически возникает как увертюра и финал всего ансамбля. Центр тимпана занимает огромная, фронтально развернутая фигура Христа. Четыре ангела поддерживают окружающую его гигантскую мандорлу, овал которой находит отзвук в полукружиях архивольтов. Эта тема расходящихся концентрических кругов подчеркнута жестом Христа. Всем своим видом — строгой симметрией позы,

спокойным движением рук, особенно выражением лица, где господствуют самоуглубление и отрешенность<sup>35</sup>, Христос воплощает в себе силу, способную разрешить мировые антагонизмы. Место ада и рая в композиции было обусловлено священной топографией благостной правой и проклятой левой стороны, однако изображение в Отёне оставляло возможность и для того, чтобы зритель мог сделать самостоятельный выбор. Изображение наглядными антитезами последовательно убеждало, а не насильственно внушало. Мастер с завидной изобретательностью противопоставил рай и ад, сатану и апостолов, праведников и грешников. Изобразительный язык Жильбера конкретен и сочен, в рельефах много живых наблюдений и выразительных деталей, ритуаль-





86. Взвешивание душ. Деталь тимпана западного портала собора Сен Лазар в Отёне

ное сочетается подчас с бытовым. В подходе к интерпретации священного предания на рельефах капителей ощутим дух народного восприятия религиозных сюжетов. Сознание средневековья не считало евангельский миф исключительно событием прошлого. Литургия, как верили, чудесным образом превращала молящихся в соучастников священных событий. Изображение на стенах храма совмещало поэтому прошлое и настоящее. Тем самым открывалась возможность «осовременить» легенду, сблизить библейский персонаж со своими современниками, увидеть современность сквозь призму священного мифа и наоборот. В рельефе «Бегство в Египет» отёнский мастер не изменил традиционной иконографии, но придал всей сцене жизненное и трогательное звучание, которое невольно заставляет думать о дорогах Европы XII века, по которым двигались паломники или спасались от бед и несчастий лишенные крова люди. Жильберу и его мастерской удалось придать своему ансамблю единое эмоциональное звучание. Его можно было бы назвать лирическим в противоположность патетике Везле и мистичности Муассака. Жильбер рассказывает о событии и являет его. Фронтальные позы соседствуют с трехчетвертными и профильными изображениями, динамизм действия почти повсюду уравновешен встречным движением. Мастер весьма свободно обращается с пропорциями фигур, порой они удлинены чрезмерно. Но в этих колеблемых, как тонкие стебли на ветру,

существах остро ощутима духовная жизнь. Значительную роль в искусстве Жильбера играет трактовка радужной оболочки глаза как заполненного инкрустацией углубления. Падающая при этом тень придает взгляду глубину и одухотворенность. Душевное движение рождается в скульптурах отёнского мастера как бы изнутри, приводит в движение все тело, отражается в тонкой и музыкальной ритмике «плиссированных», графических переданных складок, во взмахах ангельских крыльев и трепещущих концах одежд. Героям Жильбера доступны душевная просветленность, умиление, благочестивая покорность, отчаяние и страх перед наказанием. Эти чувства цельны и значительны, хотя и простодушны. Жильбер донес до нас духовный облик человека того времени в его наиболее живых человеческих проявлениях.

Для ныне утраченного северного портала отёнского храма была изваяна фигура Евы (после 1125 г., Музей Ролен в Отёне). Это один из наиболее примечательных образов, созданных романским искусством. Изображение обнаженного тела не входило в круг излюбленных тем средневековья. Аскетический идеал также мало способствовал желанию передавать телесное совершенство. Обнаженность была атрибутом прародителей и грешников в судный день. Предназначение рельефа для притолоки храма обусловило горизонтальное положение фигуры. Ева в Отёне угловата, ее поза несколько условна (автор повторяет здесь полюбившийся ему и уже использо-

ванный мотив фигуры с полусогнутыми коленями). Среди орнаментально трактованных деревьев райского сада фигура Евы воспринимается гигантским арабеском. Но художник средних веков знал цену моральной ответственности человека. Образ Евы у Жильбера сложнее, чем на хильдесхаймских дверях или капители в Ключни: Ева в Отёне знает борьбу желаний и сомнений — лицо выражает страх, а рука тайком тянется к запретному плоду.

Иным, чем в Бургундии, было развитие монументального рельефа в Пуату и Сентонже. Здесь долгое время ограничивались украшением капителей, пока собор в Ангулеме (1120—1130) не дал толчка к украшению скульптурой фасадов.

На западе Франции скульптурный декор сосредоточивался на архивольтах порталов, обрамлениях окон и капителях. Декоративные качества резьбы по камню ценились мастерами Ангулема, Сентонжа, Пуату несравненно больше, чем назидательная программа. Они любили повторять один и тот же мотив, сплетать фигуры в сложные арабески, наполнять орнаменты фантастическими существами. Здесь впервые был применен в обработке архивольтов прием расположения фигур вдоль очертания арки — мотив, воспринятый скульпторами готики.

Темные лавы Оверни, как и твердый гранит Бретани, сковывали возможности развития скульптуры в этих районах. Пластический декор овернских церквей ограничен сюжетными капителями. В них господствует типичная для француз-

ской романики тема — борьба порока и добродетели. Суровой силой духа отличаются в Оверни алтарные статуи мадонн в Орсивале, Моза, Сен-Нектере. Конк с его наиболее подробно разработанной картиной Страшного суда в тимпане церкви Сент Фуа (1135—1140), наполненной шествиями и предстояниями, с фигурой Христа, одной рукой возвышающего праведников, а другой низвергающего грешников, и устрашающей сумятицей адского пекла, стоит здесь особняком.

Скульптурная школа Прованса позже других выступила на историческую арену и создала свои главные произведения в последней трети XII века. Античные памятники в долине Роны воспитали глаз провансальских мастеров, а карьеры Прованса снабдили их хорошим мрамором. Порталы, похожие на римские триумфальные арки, меандр, листья аканта, розетты, коринфские капители и каннелированные колонны составили арсенал скульптурной и архитектурной декорации порталов церквей в Сен-Жиль-дю-Гар и Сен-Трофим в Арле. Знание древнего искусства позволило скульпторам создать полные достоинства фигуры святых. Рельеф провансальской скульптуры высок, пропорции близки реальным, под тяжелыми складками одежд проступает тело. Античные мотивы подвергнуты романской стилизации, ощутима тяжелая масса камня. В церкви аббатства Сен-Жиль-дю-Гар впервые в монументальном искусстве Европы появляется подробное изображение страстей Христовых.

## ИСКУССТВО АНГЛИИ

С завоеванием Англии норманнами в 1066 году началась новая глава в истории этого государства. Нормандское владычество способствовало быстрейшему завершению процесса феодализации в Англии: зрелые общественные отношения были принесены сюда с континента в готовом виде. Необходимость удерживать в повиновении покоренный народ способствовала укреплению центральной власти. Английский король, как фактический верховный собственник земли, обладал властью, какой не имел ни один правитель Европы той эпохи. Централизация Английского государства, островное положение страны, тесные связи с континентом благодаря французским владениям королевского дома, особенно расширившиеся при Плантагенетах, наложили отпечаток на характер английской культуры романской эпохи.

К моменту завоевания Англия создала превосходную школу книжной миниатюры, влияние которой ощущалось на материке. Напротив, островная архитектура — хотя при строительстве Вестминстерского аббатства (1049—1065) был учтен опыт континентальных мастеров — пребывала по сравнению с Нормандией на более архаической стадии развития. С материка пришел ряд передовых строительных приемов. В условиях интенсивного строительства, которое первоначально велось местными силами под началом вывезенных из Нормандии мастеров, они были усовершенствованы, обогатились островной традицией, приобрели своеобразие.

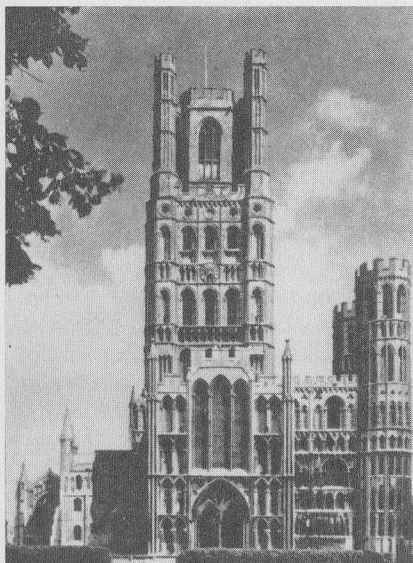


Из Нормандии пришел тип укрепления, в котором рвы и палисады вокруг лагеря лучников сочетались с донжоном. Деревянные башни вскоре сменились каменными. Первоначально это были здания кубической формы, в основном двухэтажные. Внизу они имели складские помещения, наверху жилые комнаты и холл. При Вильгельме Завоевателе был воздвигнут лондонский Тауэр (1077 и позже). Знаменитая Белая башня играла в нем роль донжона. В состав крепости была включена также замковая капелла, перекрытая цилиндрическим сводом (ок. 1018—1097 гг.). В XII веке господствовать стал башнеобразный донжон, прямоугольный или многоугольный в плане; в конце столетия появились округлые очертания башен.

Храмовые постройки Англии, усвоив опыт нормандской архитектуры, достаточно рано обнаружили своеобразие. Специфической особенностью английского сакрального зодчества было соединение в культовом здании типов монастырского и приходского храмов. Это повлекло за собой изменения в структуре английских церквей, ясно обозначившиеся в XII веке. В смешанном по типу здании должно было быть достаточно места для прихожан и многочисленного клира. С этой целью увеличивали протяженность нефов и хора, и они становились почти равными друг другу. Вытянутость плана стала чрезвычайно характерна для соборов Англии, узкие трехнефные здания достигали длины более 170 м (старый собор св.

Павла в Лондоне). Увеличивалась и протяженность транспта. Башня над средокрестием приобретала в связи с этим особую роль: она была призвана собрать воедино сильно разметнувшееся в стороны здание. Поэтому величина и внушительность этих башен увеличивалась.

Башни составляли излюбленный элемент английской архитектуры еще в дороманский период. Соборы второй половины XI—XII века дают разнообразные комбинации высотных объемов. Из Нормандии пришла композиция двухбашенного западного фасада (соборы в Дареме и Саутуэлле). Исходя из местной традиции, предваряли собор с запада одной высотной доминантой (соборы в Винчестере и Или). Планы английских соборов тяготели к прямоугольным очертаниям. Хор с обходом появился в XI веке, но распространение получил не всюду. Своды в Англии были в основном в боковых нефках. Тяжелые цилиндрические своды оставляли мало места для световых проемов и поэтому при большой протяженности нефов и в условиях туманной английской атмосферы оказались неприемлемыми: верхний ярус окон в центральном нефке был крайне необходим. В связи с этим английские зодчие долгое время предпочитали деревянные перекрытия, они и поныне венчают средние нефы соборов в Или (1083—1190), Питерборо (последняя четверть XII в.), Сент-Олбансе (после 1077 — ок. 1090 гг.). Но те же потребности вызвали к жизни и необычайно смелое решение. В соборе Дарема боковые нефы в 1096



87 Собор в Или. Ок. 1083—1190 гг.

году были перекрыты ребристыми сводами, а около 1130—1133 годов ребристые своды впервые в Европе перекрыли центральный неф этого громадного собора. Новый тип сводов позволил сохранить освещение верхнего яруса.

Интерьеры романских храмов Англии поражают разнообразием архитектурной фантазии. Внушительность сочетается здесь со стремлением к сложным обработкам и подразделениям. Общепринятым было членение среднего нефа на три яруса. Но в рамках этого канона английские зодчие добивались необычайного разнообразия. В соборе Сент-Олбанса еще господствует масса камня, в Питерборо обработка стен поражает сложностью ритмов. В Саутуэлле (первая полови-

на XII в.) арки второго яруса воспринимаются мощным эхо нижней аркады, в интерьерах собора царит тяжеловесный и скандированный ритм. В Ромзи (XII в.) мы встречаем нечто вроде большого ордера: круглые опоры подняты до второго яруса и несут арки эмпор. При значительной протяженности нефов расстановка опор (их формы и комбинации были разнообразными и сложными), особенно их чередование, как, например, в Дареме и Или, вносили своими повторами оттенок строгого, непреклонного порядка.

В наружном облике английских храмов зодчие отдавали предпочтение архитектурному декору. Они членили поверхность стены арочными проемами и различными типами аркад, проявляя при этом завидную



88 Собор в Дареме. Интерьер. 1093—1133 гг.

изобретательность. Фасады обладают поэтому своеобразной «двухслойностью». Подвижные и разнообразные ритмы аркатур, способ сопоставления их с гладью стены сродни динамичному рисунку английской миниатюры. Собор в Или предстает в этом смысле перед нами как одно из величественных и наиболее «английских» романских зданий.

Принято выделять три местные школы романской архитектуры в Англии. Храмы в Норидже, Сент-Олбансе, Или и Питерборо, грандиозные по размерам, определили облик архитектуры юго-востока. Собор в Глостере (1089—1150) с его укороченным нефом, массивными круглыми опорами, карликовыми трифориями, криптой, напоминающей самостоятельную церковь, — главный памятник западной школы. Архитектуру Северной Англии отличает смелый экспериментаторский дух, столь ярко проявившийся в соборе Дарема.

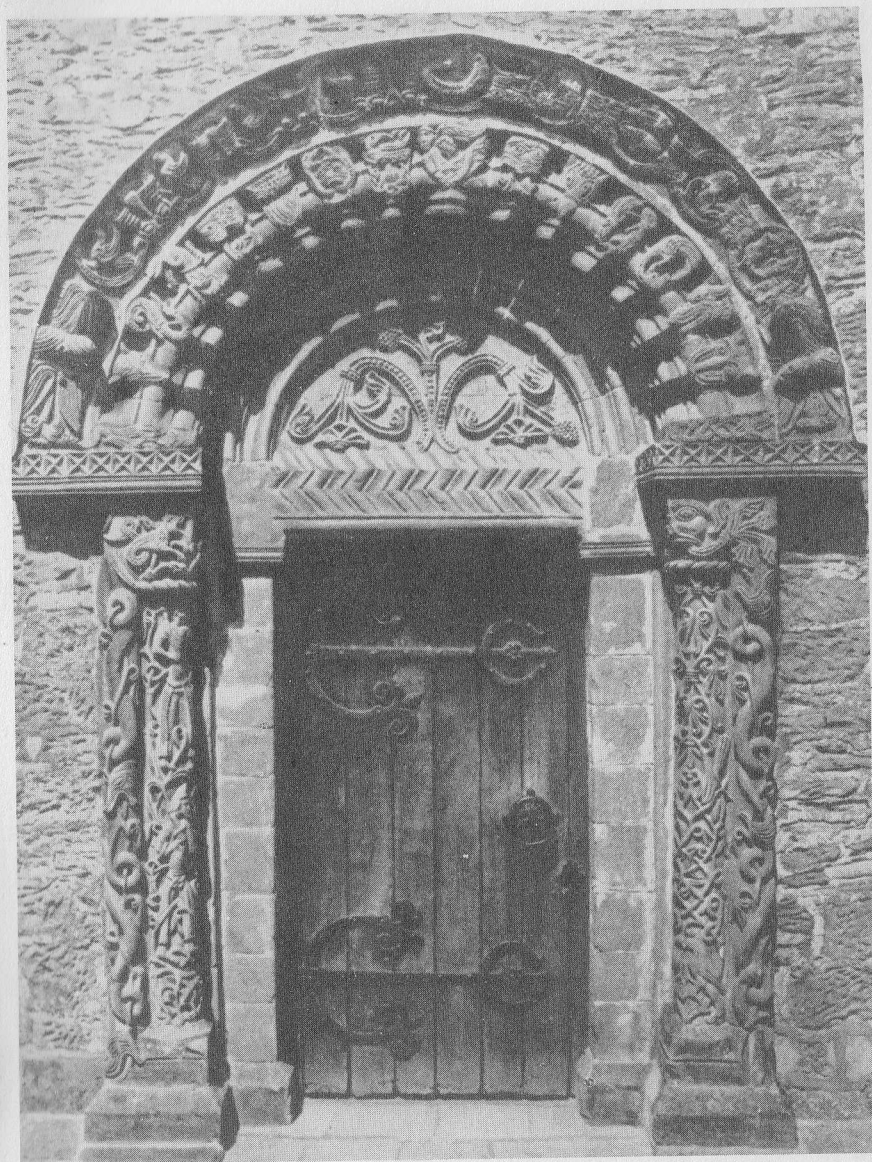
Скульптура играла в облике английских соборов подчиненную роль. Украшались входные порталы, тимпаны, алтарные преграды. Стиль этих изображений отличается значительным разнообразием и указывает на одновременное использование различных источников. Это были мотивы и приемы, занесенные с путей паломничества из Западной Франции и Италии (рельефы собора в Чичестере, 1120—1125; скульптурный фриз на западном фасаде собора в Линкольне, ок. 1145 г.; порталы в Или, ок. 1135 г.). Наибольшим своеобразием отличается скульп-

турный декор порталов в Килпекке (1135—1140) и Ифли (ок. 1175 г.), где возродились древние англосаксонские мотивы и вновь ожили образы искусства викингов. Мотивы плетений, столь любимые в средневековом искусстве, составили основу декора капителей собора в Кентербери и достигли апогея в изощреннейшем орнаменте светильника собора в Глостере (ок. 1110 г.), подлинном шедевре английского бронзового литья. Связь с живописными произведениями обнаруживают рельефы алтарной преграды собора в Дареме (третья четверть XII в.) и резные изделия из кости, среди которых высоким совершенством выделяется пластинка с «Поклонением волхвов» в лондонском Музее Виктории и Альберта (конец XI — начало XII в.).

Живописное искусство Англии романской эпохи сохранилось главным образом на страницах рукописных книг. Они были созданы по преимуществу в скрипториях на юге страны. Здесь удержали свое значение мастерские Кентербери и Винчестера, разрыв с англосаксонской миниатюрой не был резким; интенсивным был обмен художественными силами и идеями по обе стороны Ла-Манша.

Сложившийся во второй половине XI века англо-нормандский стиль отличается в первую очередь формой тщательно сделанного инициала. Ствол и петли букв заполняют и очерчивают плетения растительных стеблей, в завитках которых возникают фигуры фантастических существ, животных и птиц, вкраплены





89 Южный портал церкви Сент Мэри и Сент Дэвид. 1135—1140 гг. Килпек



90 Благовещение. Миниатюра «Псалтири из Сент-Олбанса». До 1123 г. Хильдесхайм, ризница церкви Санкт Годехард



91 Апостол Павел со змеей. Фрагмент росписи капеллы Сент Ансельм. Третья четверть XII в. Кентерберн



сюжетные сцены. Кажется, вновь ожил фантастический мир англо-ирландской миниатюры и скандинавского Севера. Но при всей расточительности фантазии орнаментальные украшения стали более упорядоченными, декор инициала уже не растворяет букву, а выявляет ее живую архитектуру, делая зримым сам процесс становления книжного знака. Этим определилась главная особенность английского романского инициала — его динамический характер. Для миниатюр рубежа XI и XII веков характерно преобладание графических решений. Краска наносится большими ровными пятнами, доминируют светлые красные и зеленые тона, контрастные, но сгармонизованные в своем звучании.

Перелом наступил в книжном искусстве Англии в 20-е годы XII века

и был связан с мастерскими Сент-Олбанса и Бери-Сент-Эдмундса. Миниатюры «Сент-Олбанской Псалтири» (до 1123 г., Хильдесхайм, церковь Санкт Годехард) знаменовали решительный отход от форм искусства XI столетия. Главный художник рукописи был выдающейся личностью<sup>36</sup>. Он только в важнейших сценах употребил уже устоявшуюся иконографию, большая же часть иллюстраций вдохновлялась желанием зрительно интерпретировать текст и явилась плодом художественной фантазии мастера. В миниатюрах Псалтири утвердился новый тип человеческой фигуры, несколько удлиненной, с крупными чертами лица, напряженным взором и экспрессивными жестами. В рукописи употреблены кроющие гуашевые краски, яркие цветные фоны, золото. Главное произведение

скриптория в Бери-Сент-Эдмундсе — Большая Библия (между 1121 и 1148 гг., Кембридж, Пемброк-колледж) — знаменовало поворот к пристальному изучению итало-византийских образцов.

Во второй половине XII века главными центрами миниатюры были Кентерберри и Винчестер. Значительным явлением стали «Ламбетская Библия» (середина XII в., Лондон, Библиотека Ламбетского дворца), с внушительными, во всю страницу инициалами, грациозными женскими и энергичными мужскими фигурами, и «Псалтирь Генри из Блуа» (середина XII в., Лондон, Британский музей), созданная винчестерскими мастерами. Итог поисков романских миниатюристов Англии подвела «Большая Винчестерская Библия» (вторая половина XII в., Винчестер, собор): несколько художников, разных по своим традициям и привязанностям, создали тем не менее цельное произведение, исключительное по богатству декоративного оформления. Важной особенностью миниатюр «Винчестерской Библии» была переработка образцов итало-византийского круга. Своей вершины она достигла в миниатюрах художника, названного по отдельному листу с изображением истории Давида в нью-йоркской

Библиотеке Моргана Мастером моргановского листа.

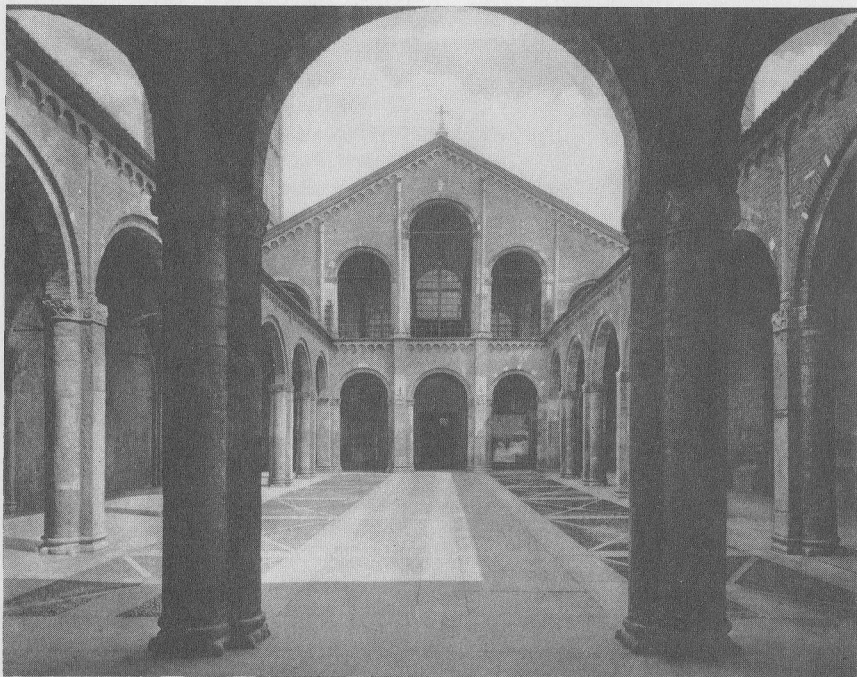
Монументальная живопись Англии сохранилась в немногих фрагментах, главным образом в сельских церквях Суссекса. Здесь ощутимы отголоски англосаксонского искусства, подвергнувшегося значительной переработке. Бурная динамика произведений X века уступила место уравновешенным композициям, размеренным ритмам, изящным движениям. Персонажи на фресках в Корнфорде (вторая четверть XII в.) пребывают в отрешенном состоянии, их вытянутые, графически очерченные фигуры проплывают как призраки по голубому фону. Росписи капеллы Сент Гейбриел в Кентерберийском соборе (ок. 1130 г.) привнесли в английское искусство новую, более энергичную струю. Не утратив специфической английской утонченности, изображения обрели внушительность и крепость; четкие контуры сделали фигуры осязаемыми<sup>37</sup>. Одним из наиболее известных и совершенных созданий английской монументальной живописи является фрагмент росписи капеллы Сент Анселм в Кентерберри. Здесь представлен апостол Павел со змеей. В живописи отчетливо проступила византинизирующая струя английского искусства.



## ИСКУССТВО ИТАЛИИ

Художественная жизнь Италии в период высокого средневековья отличалась рядом специфических особенностей, обусловленных как историческим прошлым страны (античное наследие никогда полностью не исчезало из поля зрения итальянцев), так и своеобразием ее развития. Здесь рано возродились города, которые стали важнейшей общественной силой. Городская среда в немалой степени способствовала росту светских тенденций в культуре Италии. На полуострове существовало несколько центров, разных по своим идейным и художественным устремлениям. Был папский Рим, догматический и консервативный, жаждавший вселенской власти. Были южные области вместе с Сицилией, где долго держалось византийское господство, затем водарились арабы, а с XI века обосновались норманны. В XII столетии юг Италии вошел в состав владений Штауфенов. На севере выделялись Ломбардия с Миланом и Венеция. «Царица Адриатики» благоволила к византийской культуре. Ломбардские города противостояли притязаниям Священной Римской империи. Здесь зарождались смелые новшества в архитектуре. Тоскана в своем развитии наиболее решительно шла к новой исторической эпохе — Возрождению.

Раннее развитие городов наложило отпечаток на характер итальянского зодчества XI—XII веков. Наряду с обычными для всей Европы замками, крепостями, монастырскими комплексами здесь развилась и собственно городская архитектура.



Возник тип многоэтажного богатого жилого дома, строились здания цехов и торговых гильдий. Ранние постройки не выходили за пределы представлений, выработанных в сфере крепостного и замкового строительства. Город Сан-Джиминьяно в Тоскане, сохранивший в значительной степени облик XII века, открывается зрителю силуэтами высоких домов-башен, городских резиденций феодалов. Итальянский город имел два общественных центра — рыночную площадь с собором, звонницей-кампанилой и баптистерием и площадь перед дворцом городского самоуправления. Эти об-

щественные дворцы-палаццо уже не стремились отгородиться от окружающего пространства: их нижние этажи открывались арочными проемами и лоджиями, которые служили местом собраний горожан. На втором этаже располагался зал заседаний, здесь же находился балкон, обращенный в сторону площади.

Облик соборной площади определяли фасады церкви и баптистерия и вертикаль колокольни. Три этих здания редко объединялись в Италии, и каждое вело самостоятельное существование, что давало возможность для возникновения целостно-

целый ряд зданий. Важной вехой в истории итальянского зодчества была предпринятая после этого события перестройка базилики Сант Амброджо в Милане. Ее главный неф был перекрыт крестовыми сводами на диагональных гуртах, при этом большой ячейке в центре соответствовали две малые в боковых нефх, тем самым был сделан важный шаг на пути создания «связанной романской системы».

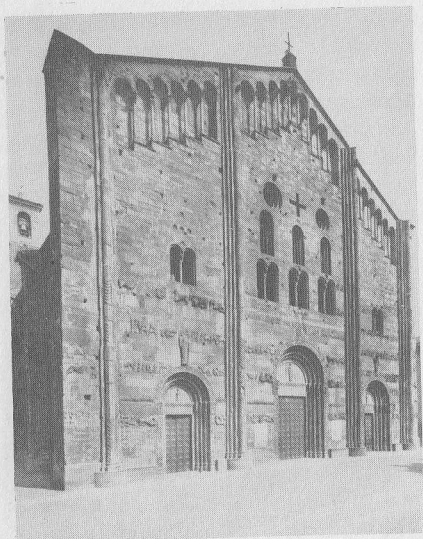
В ломбардских церквях XII века особая роль принадлежала фасадам. В их убранстве применялись лизены, карликовые галереи, выносные портики-крыльца, скульптурный декор. Церковь Сан Микеле в Павии (1117—1155) с ее коротким планом скрыта за внушительным фасадом. Выложенный из камня, он поражает своей монолитностью. Собор в Модене (1099—1184 и первая четверть XIII в.) — одно из прекрасных созданий ломбардской архитектуры — возник в результате усилий ряда выдающихся мастеров. Строительство было начато архитектором Ланфранко, в конце XII века его продолжили зодчие из семьи Кампоне. Над скульптурным декором работал мастер Вилиджельмо. При сооружении здания широко применяли кирпич: его красный цвет определяет характер интерьера. Наружные стены собора в Модене богато расчленены полуколоннами и лизенами и горизонталью арочной галереи, которая по периметру обходит все здание. Фасад с круглым окном и выносным арочным портиком типичен также для Сан Дзено в Вероне (ок. 1120—1138 гг.), собора в Пья-

92 *Церковь Сант Амброджо. Западный фасад и атрий. Вторая четверть XII в. Милан*

го архитектурного ансамбля. В культовом зодчестве итальянские строители стойко придерживались базиликального типа для храмов и центрического для крещален: кампанилы в плане были круглыми или квадратными.

Главными центрами романской архитектуры в Италии были Ломбардия с близлежащей Эмилией и Тоскана. Ломбардские зодчие и в этот период сохранили свою славу искусных строителей.

В XII столетии строительная деятельность стала особенно интенсивной в Северной Италии после землетрясения 1117 года, повредившего



93 Церковь Сан Микеле. Западный фасад. 1117–1155 гг. Павия

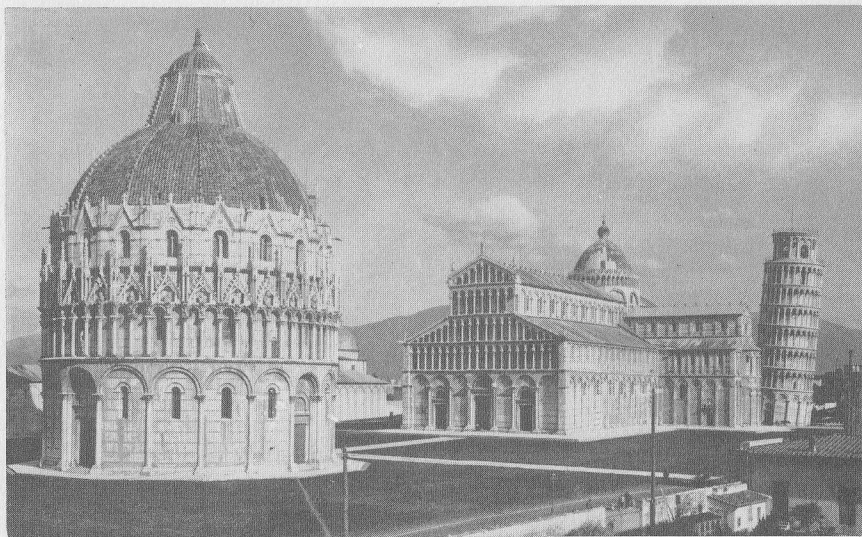
94 Собор, кампанила и баптистерий. 1063–1350 гг. Пиза

ченце (1122–1158; завершен в 1233 г.), ансамбля в Кремоне. Собор, баптистерий и кампанила в Парме (после 1117–1307 гг.) образуют один из интереснейших ансамблей средневековой Италии. Фасад Пармского собора украшен легкими аркадами и портиками, карликовые галереи придают ему ажурность. Восьмигранное здание Пармского баптистерия опоясано шестью воздушными галереями и прекрасно сочетается с фасадом собора. Сооружение баптистерия в Парме и его скульптурная декорация связаны с именем Бенедетто Антелами.

Шедевр средневековой итальянской архитектуры — соборный ансамбль в Пизе, в Тоскане. Строительство его было начато закладкой собора в 1063 году на окраине города на зеленом лугу. Возглавил предприятие

мастер с греческим именем Бускетто. Рукава трансепта пятинефного собора представляют собой, в сущности, две маленькие трехнефные базилики с апсидами — композиция, восходящая еще к идеям восточнохристианской архитектуры V века. После 1118 года строительство Пизанского собора продолжил мастер Райнальдо. Он удлинил главный неф и возвел фасады. Ему обязано главное святилище Пизы своими легкими аркадами и цветной облицовкой из белого и черного (с серо-голубым оттенком) камня с мраморными инкрустациями. На ярком южном солнце собор контрастирует с зеленью луга и, кажется, вбирает в себя все краски неба. В 1153 году был заложен Пизанский баптистерий. Архитектор Диотисальви начал его аналогичным соседнему собору.



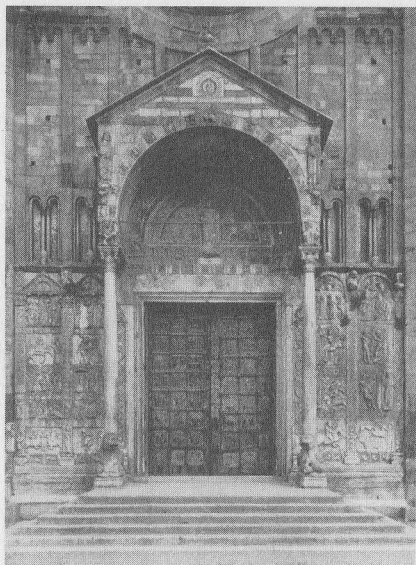


Строительство звонницы в Пизе было начато в 1174 году, как предполагалось, Вильгельмом (Гульельмо) из Инсбрука и мастером Бонанно. Подобно собору и баптистерию, она имеет монолитное основание, окруженное слепыми аркадами. Над ними поднимается шесть ярусов арочных галерей. Так возник единый лейтмотив ансамбля, объединивший все три здания. Вследствие неравномерной осадки грунта пизанская кампанила наклонилась еще в период строительства. Чтобы воспрепятствовать падению звонницы, последний ярус, построенный в 1301 году, с целью восстановить равновесие был смещен в сторону противоположную наклону башни. «Падающая башня», собор и баптистерий в Пизе в сочетании с готическим кампосанто (кладбищем) составля-

ют исключительный по цельности и монументальному величию средневековый ансамбль<sup>38</sup>.

Центр Тосканы — Флоренция создала собственный стиль архитектуры, продолжавший позднеантичные традиции. Полихромная мраморная облицовка в сочетании с элементами античного ордера придавала флорентийским культовым зданиям светлое, праздничное звучание и позволила говорить о «Проторенессансе».

В восьмигранном баптистерии Сан Джованни (ок. 1060—1150 гг.), который так любил Данте, — ядро его составляет, по-видимому, позднеантичная постройка — характерна «двухслойная» обработка фасадов: ряд легких пилястр, колонок и арок образуют объемный слой, фоном служит плоская инкрустация из ар-



95 Главный портал церкви Сан Дзено  
Маджоре. После 1138 г. Верона

хитектурных мотивов. Интерьер монастырской церкви Сан Миньято аль Монте (начата в 1062 г.) с ее открытыми стропильными конструкциями невольно воскрешает в памяти облик раннехристианской базилики. Западный фасад церкви облицован белым, темно-зеленым и черным мрамором. Легкие аркады нижнего яруса, мотив которых повторяет облицовка фронтона, четкие прямоугольники панелей рожают ясную гармонию целого.

В столице папского государства Риме строительство оживилось на пороге XII века. Здесь не создавали новых архитектурных типов и строили по старинке. Новым элементом в традиционной римской базиликальной архитектуре явилось сооружение высоких колоколен

(Санта Мария ин Козмедин, ок. 1123 г.; Санта Мария ин Трастевере, 1130—1148). Новые здания строили из кирпича, но не жалели средств на их отделку — в широком употреблении были мраморные облицовки, наборные полы, резьба по камню, мозаичное убранство.

Венеция переплавляла в своем зодчестве разнообразные тенденции. Здесь знали опыт ломбардцев и тосканцев, вдохновлялись примером Византии. Наиболее значительное создание средневековой архитектуры Венеции — собор св. Марка. Строительство здания продолжалось с XI по XV век. Основу своей композиции оно восприняло от константинопольской церкви Двенадцати апостолов, крестообразной в плане и увенчанной пятью куполами.





96 Палатинская капелла. Интерьер. Между 1131 и 1143 гг. Палермо



97 Бенедетто Антелами. Принесение во храм. Рельеф баптистерия в Парме. Мрамор. Ок. 1206—1211 гг.

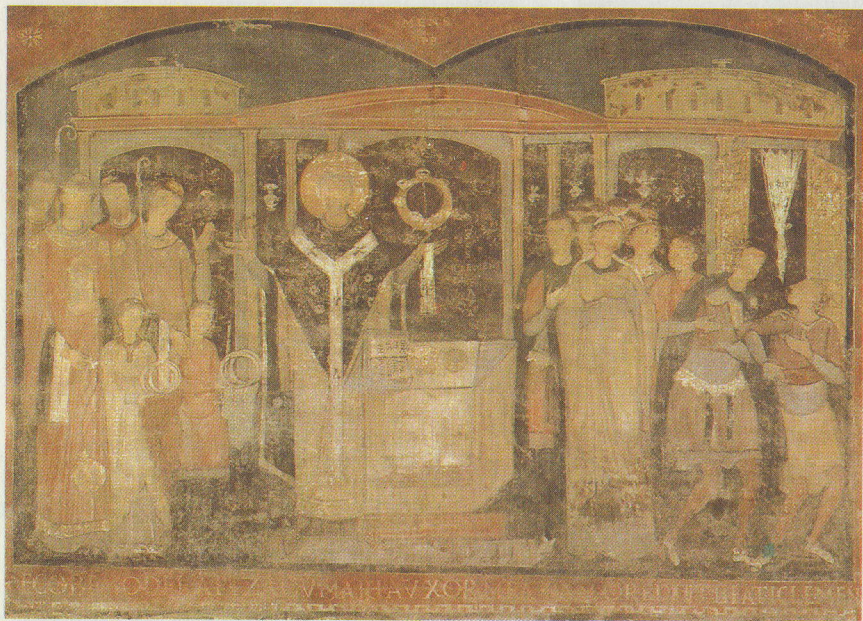




С запада собору св. Марка предшествует арочная галерея, перекрытая малыми куполами. В отделке фасадов и оформлении интерьеров отразились многовековой опыт венецианского искусства, рост богатства и могущества морской республики: собор св. Марка был ее важнейшим религиозным и государственным центром. К эпохе высоко-го средневековья относится зарождение типа богатого многоэтажного венецианского палаццо. Оно открывалось аркадами и лоджиями в сторону многочисленных венецианских каналов.

Чрезвычайным своеобразием отличалась в XI—XIII веках художественная жизнь Южной Италии и Сицилии.

В Сицилии в эпоху норманнского господства возник особый архитектурный стиль, сочетавший восточную роскошь с элементами западной



и византийской архитектуры. В зданиях, связанных своим происхождением с королевским двором, доминируют северные французские двухбашенные фасады и бенедиктинский хор. Мы встречаем здесь и стропильные конструкции, и купола, и мусульманские сталактитовые своды (Палатинская капелла в Палермо, между 1131 и 1143 гг.). Богатством наружного декора восточной части поражает собор Санта Мария ла Нуова в Монреале (1174—1189), где доминирует мотив стрельчатой арки, но перекрытия здания стропильные.

Скульптурный декор итальянских храмов романской эпохи отличается ярким своеобразием. В X — первой

99 Месса св. Клементя. Роспись нижней церкви Сан Клементе в Риме. Ок. 1100 г.

100 Земля. Миниатюра литургического свитка «Экзультет». XI в. Бари, архив собора





половине XI века господствовали орнаментальные формы, около 1040 года наступило оживление изобразительной традиции. На юге, в Апулии, возник в это время ряд украшенных сюжетными рельефами епископских тронов и проповеднических кафедр. Однако подлинный расцвет итальянской средневековой скульптуры наступил на севере. Монументальные рельефы церквей Павии, Милана, Комо внесли значительный вклад в развитие европейской пластики. Выработанная здесь система оформления церковного фасада, сочетавшая скульптурные фризы с архитектурным декором, повлияла на соседние страны — Австрию и Германию, нашла отклик в Англии, достигла Польши и Венгрии.

Декор Сан Микеле в Павии как в фантастической звериной тематике, так и в системе расположения длинными фризами еще опирается на приемы предшествующего времени. Сюжетная пластика раньше всего дает о себе знать в рельефах входных дверей церкви Сан Дзено в Вероне (ок. 1100 г.; ряд рельефов дополнен во второй трети XII в.): предпочтение полностью отдано человеческой фигуре. Мастеров бронзовых врат волнуют в первую очередь действенные взаимоотношения участников событий. «Танец Саломеи» — одна из наиболее выразительных и убедительных по интерпретации сцен: дочь Иродиады в неистовом танце изогнулась кольцом перед Иродом.

Главный памятник Эмилии — рельефы собора в Модене — был создан в

самом начале XII века мастером Вилиджембо. Он расположил ветхозаветные сцены длинным фризом на фоне легкой аркады. Пластика фигур удивительно мощна и поражает своим выразительным лаконизмом. Характерные жесты, внося оттенки простодушия, лишь усиливают атмосферу патриархальной значительности происходящего. Учеником Вилиджембо был, видимо, мастер Никколо. Его имя сохранилось в надписи на соборе в Ферраре, где он работал в 1135 году над украшением портала. Стиль скульптора — более утонченный и элегантный, чем у его учителя. Он еще более эрудирован, чем Вилиджембо, — в рельефах много византийских, южнофранцузских, бургундских и античных реминисценций. Никколо считается автором выносного арочного портика, столь любимого в Италии. В полной мере искусство мастера раскрылось в оформлении церкви Сан Дзено в Вероне (после 1138 г.). Портал западного фасада богато украшен скульптурой. Рельефные двери как бы находят продолжение в каменном декоре на стенах, включающем разнообразные по характеру сюжеты, религиозные, исторические и литературные.

Самая крупная личность среди итальянских ваятелей XII — начала XIII века — Бенедетто Антелами (работал между 1175 и 1235 гг.). Скульптор был, видимо, знаком со скульптурой Прованса и, возможно, с поисками мастеров Иль-де-Франса, изучал античное наследие. Первое подписанное и датированное



1178 годом произведение скульптора — рельеф «Снятие со креста» в трансепте собора в Парме. Стиль Антелами ощутим уже в этой работе: его образы полны внутренней силы и благородного достоинства. Фигуры высечены с глубоким пониманием пластической выразительности объема. «Поклонение волхвов» на северном портале пармского баптистерия и группа царя Соломона и царицы Савской в его нише принадлежат к лучшим созданиям Антелами. Зрелый стиль мастера раскрылся в скульптуре портала собора в Фиденце (бывш. Борго-Сан-Донино, начало XIII в.). Расположенные по сторонам от входа внушительные образы пророков Давида и Иезекииля представляют собой скорее статуи, помещенные в нишах, чем высокие рельефы.

Живопись Италии XI—XII веков заняла особое место в искусстве средневековой Европы. Здесь ощущалось влияние древнехристианского искусства, существовали тесные связи с Византией. С XI века греческие мозаичисты подвизались в Венеции, позднее мы встречаем их в Монтекассино и на острове Сицилия. Волны европейского увлечения искусством Восточной империи в романский период имели исходным пунктом Италию.

Ломбардский север в XI веке был теснее связан с местными традициями, хотя не исключались его контакты с Венецией и заальпийской Европой. Созданная в 1007 году роспись церкви Сан Винченцо в Галлиано близ Милана является памятником переходного характера.

Стиль фресок церкви Сан Пьетро аль Монте близ Чивате (ок. 1095 г.) родился в результате органического сплава старых традиций, импульсов, пришедших из Византии, и приемов заальпийской живописи. Самая впечатляющая сцена в Чивате — битва архангела Михаила с сатаной. Здесь видна рука талантливого и прошедшего хорошую выучку мастера.

Центральный памятник романской живописи на юге Италии — фрески церкви Сант Анжело ин Формис близ Капуи (между 1072 и 1087 гг.), возникновение которых связано с деятельностью аббата монастыря Монтекассино Дезидерия (1058—1087), поклонника византийской культуры<sup>39</sup>. В церкви сохранилась большая часть живописного ансамбля. Его программа включает ветхозаветные и евангельские сцены на стенах нефа, Христа во славе с символами евангелистов в апсиде и Страшный суд на западной стене. Живописцы переработали византийские образцы в романском духе: росписи стали экспрессивнее и тяжелее по формам, иконография дополнилась западными элементами эсхатологического плана. Фигуры в композициях Сант Анжело ин Формис грузные, с укороченными пропорциями, объемы переданы тяжелыми тенями, при этом художники не всегда понимали суть византийского живописного приема.

Рим в фресковых росписях сохранил свое особое лицо и свои традиционные привязанности. Центральный памятник Рима эпохи высокого средневековья — житийные сцены нижней церкви Сан Клементе

(ок. 1100 г.). По сравнению с экспрессивной и монументальной живописью церкви Сант Анжело ин Формис работа римского художника поражает своей изысканностью и тонким колоритом. Полны деликатности и благородства орнаментальные мотивы, особенно бордюры под сценами из жизни св. Алексия с изображениями цветов, птиц, навешанный, несомненно, искусством античной поры.

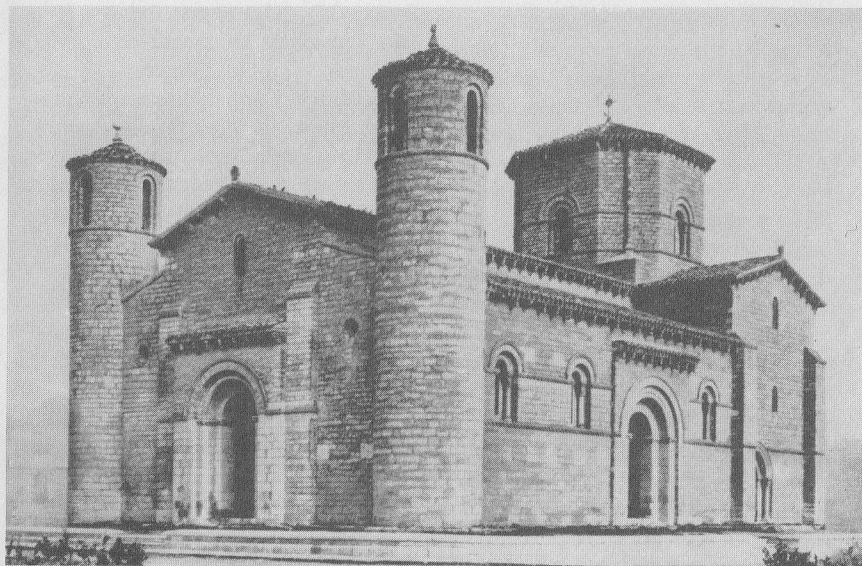
Большое воздействие на развитие романской живописи Европы оказали сицилийские мозаики, особенно мозаичное убранство Палатинской капеллы, созданное византийскими и местными мастерами. Базиликальный тип сицилийских храмов заставлял видоизменять классическую византийскую декоративную схему, расширять ее за счет повествовательных сюжетов — этого требовала протяженность нефов. Усилилось поэтому действенное начало, появилось желание связать сюжеты между собой, пронизать их непрерывностью повествования. Композиции стали уподобляться фризам, активную роль стал играть пейзаж. Декорация лишилась изысканных оптических эффектов и приобрела характер коврового заполнения стен.

Важную сторону развития итальянской живописи XII—XIII веков составили станковые произведения — живописные триптихи и распятия. Мы встречаем их в Лацио, Пизе, Лукке. Среди мастеров XIII века наиболее примечателен Джунта Пизано, автор драматичных живописных распятий. Вкусы крупнейших живописных центров — Монтекассино, Палермо, городов Тосканы и других — отразились в искусстве иллюстрирования книги. Византийские привязанности Монтекассино отличают рукописи, вышедшие из скриптория монастыря («Лекционарий переписчика Льва», 1072). Центральная Италия прославилась многотомными Библиями огромных размеров. Широкое распространение на юге Италии получили литургические свитки, так называемые «Экзультет» (по первому слову пасхального гимна «возрадуйтесь»). По мере чтения молитвы пергаментный свиток разворачивался и спускался с амвона, и прихожане, не знавшие латыни, могли видеть иллюстрации к тому, что провозглашал дьякон в пасхальную субботу. С этой целью изображения помещали в перевернутом виде по отношению к тексту. Миниатюры украшали и светские книги.

## ИСКУССТВО ИСПАНИИ

Эпоха XI—XIII веков была в Испании временем наивысшего подъема реконкисты. Она знала успехи и временные поражения, военные годы сменялись мирными периодами. Но с конца XI столетия инициатива перешла полностью в руки испанцев. К концу XIII века в руках арабов оставалась небольшая территория королевства Гранада. С середины XI века реконкиста приобрела характер религиозной войны, способствуя росту престижа католической церкви. Таким авторитетом, как в Испании, она не пользовалась нигде на континенте. Патриотический порыв захватил широкие круги испанского общества, в ходе реконкисты утверждалась независимость формирующейся испанской нации. Движущей силой реконкисты был народ. Его чаяния не могли оставаться бесплодными в общественной жизни и культуре Испании. По словам Маркса, «в этих войнах возникали народные законы и обычаи»<sup>40</sup>.

Во второй половине XI столетия начался новый этап в развитии испанской архитектуры. Гражданское и культовое строительство, включая то, что велось на отвоеванных землях, осуществлялось теперь в иных масштабах и требовало более высокого мастерства. Взоры невольно обращались к Франции, обладавшей немалым архитектурным опытом; к тому же выходцы из Франции активно участвовали в реконкисте, а клонийский орден пользовался покровительством испанских королей. В гражданском зодчестве сильнее было влияние мавританского юга.



Война с маврами вызвала к жизни необходимость создавать укрепленные районы. Испанских замков XI—XII веков сохранилось мало. Крепкие стены окружали испанские монастыри. В городах центр тяжести был перенесен на общегородские укрепления, главную роль играла дозорная башня. В конце XII века подобное же значение приобрела церковная башня подле городских ворот. Испанцы использовали в крепостной архитектуре опыт французов и арабов. От последних были восприняты двойные ряды стен, ступенчатые зубцы, но, в отличие от мавров, строивших стены из кирпича, испанцы возводили их исключительно из камня. Среди памятников гражданского зодчества почти неизменным дошел до наших дней

город-крепость Авила (начало строительства 1090 г.). На безлесных равнинах Кастильского плоскогорья стены и башни Авилы возникают как порождение сурового пустынного пейзажа.

Культовая архитектура Испании XI—XII веков достаточно многообразна в своих решениях. Восточная область страны — Каталония — оставалась верной строительным принципам, сложившимся в первой половине XI века. Особенностью каталонских церквей XII века стало изменение их плана: продольная часть оказывалась укороченной, в то время как рукава трансепта были значительно вынесены в стороны (церкви Сан Хуан де лас Абадесас в провинции Жерона (1150) и Санта Мария в Сео-де-Уржель; 1175—1182).



французского храма: план в форме креста и хор. Для ряда испанских церквей стало также характерным перемещение клира в средокрестие и в первые ячейки нефа, которые стали играть роль хора. В Фромисте типичной для Испании является также почти равная высота нефов. Храм перекрыт цилиндрическими сводами, которые опираются на устои с приставленными к ним полуколоннами. Ясная логика конструкции, строгая геометричность объемной композиции, приглушенное освещение наделяют интерьер этого здания характером разумного, мужественного самоограничения.

В Кастилии и Леоне романика утвердилась во второй половине XI столетия и достигла вершины на рубеже веков. Леон был не только столицей, но и крупным художественным центром. Он прославился своими изделиями ювелирного искусства, резьбой по слоновой кости, мелкой пластикой. Значительным был вклад Леона в развитие монументальных форм искусства.

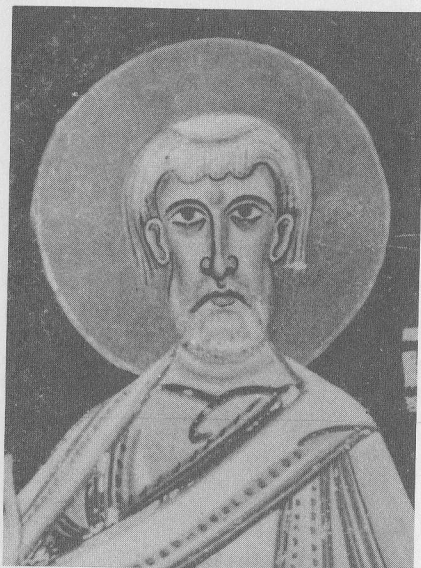
Наиболее важная постройка средневековой Испании — собор в Сантьяго-де-Компостела (1077/78—1088; 1100—1128) в Галисии. Перестройки XVII—XVIII веков значительно изменили внешний вид храма, но интерьер сохранил свой романский характер. Желанная цель многочисленных пилигримов, церковь в Сантьяго полностью повторила тип паломнической церкви, сложившийся во Франции.

По мере продвижения реконкисты к югу возрастала строительная активность в отвоеванных районах. Здесь

*101 Церковь Сан Мартин. 1066—1085/90 гг. Фромиста близ Паленсии*

Вторым регионом романской архитектуры Испании стала северная часть Пиренейского полуострова, где церковные связи и династические браки отвели важную роль французскому опыту.

В наиболее чистом виде своеобразие испанской архитектуры XI века на севере страны донесла церковь Сан Мартин в Фромисте близ Паленсии (1066—1085/90). Это компактное здание с невысокими круглыми башнями на западном фасаде и восьмигранником над средокрестием. Три параллельные апсиды примыкают непосредственно к трансепту, который не выступает за очертания боковых стен и выявлен только в наружных объемах. Поэтому в церкви в Фромисте отсутствуют важные элементы монастырского



102 Св. Петр. Деталь росписи апсиды церкви Сан Педро дель Бургаль. Фреска. Начало XII в. Барселона, Музей каталонского искусства

сильнее ощущалось воздействие мосарабской архитектуры и арабского зодчества, воспринимались идеи, шедшие из Северной Африки. Среди памятников испанского юга выделяется группа зданий, связанная единством архитектурной мысли и объединяющаяся вокруг Старого собора в Саламанке (середина XII в. — начало XIII в.). Зрелая романика вступила здесь во взаимодействие с восточной архитектурой. Особенностью собора в Саламанке был ребристый купол над средокрестием, прорезанный двумя рядами окон (ок. 1200 г.), — один из ранних примеров последовательного применения стрельчатых арок.

В Сеговии планировка церкви была усложнена сооружением открытых арочных галерей с деревянным по-

крытием. Они служили, видимо, светским целям, использовались как крытые рынки или были местом собраний горожан.

Особое место в романском искусстве Европы занимает испанская живопись. Это хорошо сохранившиеся монументальные ансамбли и произведения станковых форм — алтарные изображения «фронталес», расписные балдахины и миниатюра. Специфической для Испании является большая плотность сохранившихся монументальных памятников на относительно небольшой территории Каталонии в южной части восточных Пиренеев. В остальной части страны росписей мало. Основу формирования стиля романской живописи Испании составил мосарабский элемент с его



103 Христос во славе. Роспись главной апсиды церкви Сан Клементе в Тауле. Деталь. Фреска. Ок. 1123 г. Барселона, Музей каталонского искусства





104 *Путь в Эммаус. Рельеф пилона клуатра монастыря Санто Доминго де Силос. Камень. Между 1085 и 1100 гг. Бургос*

105 *Богоматерь на троне. Деталь композиции «Поклонение волхвов» в конхе апсиды церкви Санта Мария в Тауле. Фреска. Ок. 1123 г. Барселона, Музей каталонского искусства*

склонностью к линейным контурам и напряженным, подчас диссонирующим красочным сочетаниям. Испанские живописцы перерабатывали впечатления, воспринятые из Франции и Италии, в сторону большей линейной стилизации, заполняли изображения дробной сеткой внутреннего рисунка. Материальной убедительностью в испанской живописи обладает цвет, живописцы отдавали предпочтение плотным, кроющим краскам, характерны для испанских росписей коричневые тона.

Большая часть сохранившихся монументальных росписей — ныне почти все они перенесены в музеи —

украшала некогда небольшие сельские церкви, это открывало путь проникновению в живопись фольклорных элементов. Фольклорное начало ощутимо и в произведениях, связанных с королевскими заказами.

У истоков романской живописи Испании стоит декорация церкви Сан Кирсе в Педрете в Каталонии. Фреска X века, открытая в средней апсиде, содержит бесхитростные мосарабские изображения орантов в медальонах и птиц. Вторая, возникшая на рубеже XI и XII веков, обнаруживает знакомство с итальянским искусством. Фигуры объемны, группа ангелов (фреска в музее







Сольсоны) перекликается с некоторыми фресками Ломбардии.

С искусством мастерской Педрета стилистически связаны росписи церкви Сан Педро дель Бургаль (начало XII в.). Испанский характер памятника здесь еще более очевиден. Объем уступил место линейному рисунку и напряженной плотности красок, которая и придает внушительность образам. В декоре Сан Педро дель Бургаль царит атмосфера патриархальной строгости, сдержанных во внешнем проявлении чувств. Лицо св. Петра полно суровой сосредоточенности, сидящая рядом с ним Мария держит в руке чашу Грааля. Это одно из ранних изображений излюбленного в средневековой поэзии символа.

106 *Пантократор и двенадцать апостолов. Алтарный образ из церкви в Ла-Сео-дель-Уржел. Конец XI — начало XII в. Барселона, Музей каталонского искусства*

107 *Благовестие пастухам. Роспись свода Пантеона королей. Между 1167 и 1188 гг. Леон*





Близость народному пониманию священных образов демонстрирует роспись сельской церкви Сан Педро в Сорпе (вторая четверть XII в., Барселона, Музей каталонского искусства). Она поражает своей непосредственностью в интерпретации иконографических образцов. В сцене Благовещения Мария наделена художником угловатым обаянием юности и горделивой строгостью девического целомудрия. В центральной апсиде восседающая на троне Мадонна обладает внушительностью представительной матроны.

Центральный памятник каталонской живописи XII века — росписи в Тауле. Они были выполнены около 1123 года в двух близлежащих церк-

вах — Santa Maria и Сан Клементе — тремя художниками. Главная фигура среди них — Таульский мастер, автор фрески в главной апсиде Сан Клементе. Христос во славе возникает в конхе как экстатическое видение. Роспись пронизана цепью световых вспышек белых нимбов, достигающих наивысшей звучности в сиянии вокруг головы Христа.

Автор росписи алтарной части церкви Santa Maria в Тауле уступает Таульскому мастеру в силе темперамента, но захватывает эпическую значительностью своих образов. Он нашел равновесие между изобразительным и декоративным началами в своей живописи, пронизал фрески единым эмоциональным звучанием, придал единство всем компонентам



108 Пророки. Деталь скульптурного убранства «Портика славы» собора в Сантьяго-де-Компостела. 1168—1188 гг.



декора. Это величавое искусство степенно повествует о своих героях полнокровным языком, не порвавшим своих глубинных связей с народной основой.

Среди живописных работ на северо-западе Испании выделяется ансамбль фресок в Пантеоне королей в Леоне (1167/75 или 1181/88). Живопись заполняет своды и частично стены усыпальницы. Ее автор монументален в «Тайной вечере», доверительно прост в «Благовещении» и «Встрече Марии с Елизаветой». Свободной импровизацией и живостью непосредственного повествования выделяется сцена «Благовестие пастухам».

Стилистически связаны с монументальным искусством испанские фронталес, писавшиеся на деревянных досках. Композиции фронталес исходят из основных канонов средневековых антепендиев: в центре помещалось изображение Христа во славе или Мадонны, по сторонам от которых располагались апостолы и пророки.

Наиболее выразительный пример — алтарный образ из Сео-де-Уржел с Пантократором в центре и пирамидально сгруппированными апостолами (конец XI в. — начало XII в., Барселона, Музей каталонского искусства). Второй вид — изображения житийного типа. Здесь центральное место занимала фигура почитаемого святого, а по сторонам были представлены сцены из его жизни — чудеса или мучения (алтарь Квирика и Иулиты, XII в., Барселона, Музей каталонского искусства).

Скульптурные изображения сосредоточивались в Испании на важнейших наружных компартиментах здания — на обрамлениях дверных проемов, на капителях колонн, на угловых опорах клуатров. Твердые породы камня, в которых по преимуществу были вынуждены работать испанские скульпторы, предопределили склонность ваятелей к обобщенным формам и сглаженным переходам; мелкие членения, складки передавались на поверхности камня тонкими графическими линиями.

Крупнейшим памятником рубежа XI и XII веков стало скульптурное убранство клуатра монастыря Санто Доминго де Силос в провинции Бургос (1085 — ок. 1100 г.). Оно включает динамичный декор капителей и крупные рельефы со сценами евангельского цикла страстей. В «Снятии со креста» движения персонажей замедленны, лица отрешенны, Мария оцепенела от горя. Чеканной строгостью отличается рельеф с изображением явления Христа ученикам на пути в Эммаус. Рассказ об этом доверителен, прост и лаконичен, чудо мыслится скульптору как нечто вполне осязаемое: у Христа на суме раковина — знак паломника к гробнице св. Иакова. Выразителен и экспрессивен декор капителей собора в Хаке (ок. 1100 г.). Отправной точкой для работавших здесь мастеров послужили рельефы римских саркофагов.

В XII веке существенно расширилась тематика изображений на порталах. Весь западный фасад каталонской церкви Санта Мария в Ри-

поле (вторая четверть XII в.) занимают шесть фризів рельефных изображений, которые призваны были утвердить триумф церкви, представить важнейшие библейские сцены и прославить настоятеля монастыря Олибу. Другая тенденция испанской скульптуры XII века проявила себя в стремлении изображать драматически насыщенные сюжеты, сильные душевные порывы и страдания, сообщать динамику композициям и орнаментам (капители из старого клуатра собора в Памплоне, ок. 1145 г., музей в Памплоне; скульптура Старого собора в Саламанке, после 1152 г. и ряд других).

Вершиной романской пластики Испании стал «Портик славы» в соборе Сантьяго-де-Компостела. Он был создан в 1168—1188 годах мастером Матео. Матео усвоил уроки бургундской пластики, известны ему были и особенности скульптурных порталов Иль-де-Франса. «Портик славы», внушительное трехпролетное сооружение, богато украшено скульптурой. Здесь царит патетика драматических контрастов: низкие колонны удерживают огромный тимпан, плотные фигуры соседствуют с буйными растительными

орнаментами, иератическая репрезентативность поз — с угловатой скованностью реально воспринятого жеста, патриархальная мудрость — с юношеским лиризмом. Статуи, обрамлявшие портал, еще не превратились под резцом Матео в статуи-колонны. Это случилось в капелле Сан Мигель собора в Овьедо, декор которой открывал путь испанской готике.

Искусство книги эпохи зрелой романики представлено в Испании великолепным экземпляром «Книги завета», исполненным по заказу епископа Пелайо между 1126 и 1129 годами (собор в Овьедо). Рукопись включает изображения испанских королей и их ближайшего окружения в момент передачи жалованных грамот собору в Овьедо. Миниатюры составляют единое целое с подвижным мосарабским письмом и отличаются высокими декоративными качествами.

Среди немногочисленных сохранившихся памятников романского шитья и декоративных тканей внимание привлекает вышитый ковер в соборе в Жероне (первое десятилетие XII в.) с изображением дней творения, расположенных concentric circles.

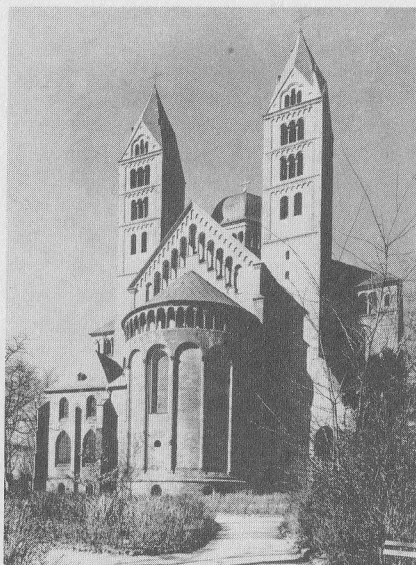
## ИСКУССТВО ГЕРМАНИИ И АВСТРИИ

К середине XI столетия положение «Римской» империи стало меняться. Борьба с римским престолом, растянувшаяся на долгие годы, сыграла в ее судьбах роковую роль. В итальянских походах бесплодно растрчивались силы, во имя гегемонистских притязаний постоянно нарушались общегерманские интересы. Центробежные силы оказались в Германии могущественнее объединительных тенденций, общегосударственная централизация стала невозможной. В конце XII века начался процесс интенсивного дробления империи на отдельные государства, «королевства в миниатюре»<sup>41</sup>, со своей системой управления и подданства.

Последний взлет, который империя пережила в правление Штауфенов (1138—1254), происходил при зыбком и постоянно нарушаемом равновесии внутривполитических и внешних сил. По мере того как ослабежала власть германских монархов, она окружалась все более пышным ореолом.

В борьбе с теократией папства происходила сакрализация самого государства — во второй половине XII века империя стала именоваться «Священной».

Параллельно с этим более осязаемыми становились процессы секуляризации средневековой немецкой культуры. Все это создало особую ситуацию в духовной жизни империи, породило определенную двойственность и замедленность развития, попытки выйти из противоречий на путях создания утопического идеального мира.



109 Собор Санкт Мария унд Санкт Штефан. 1030 — начало XIII в. Шпейер

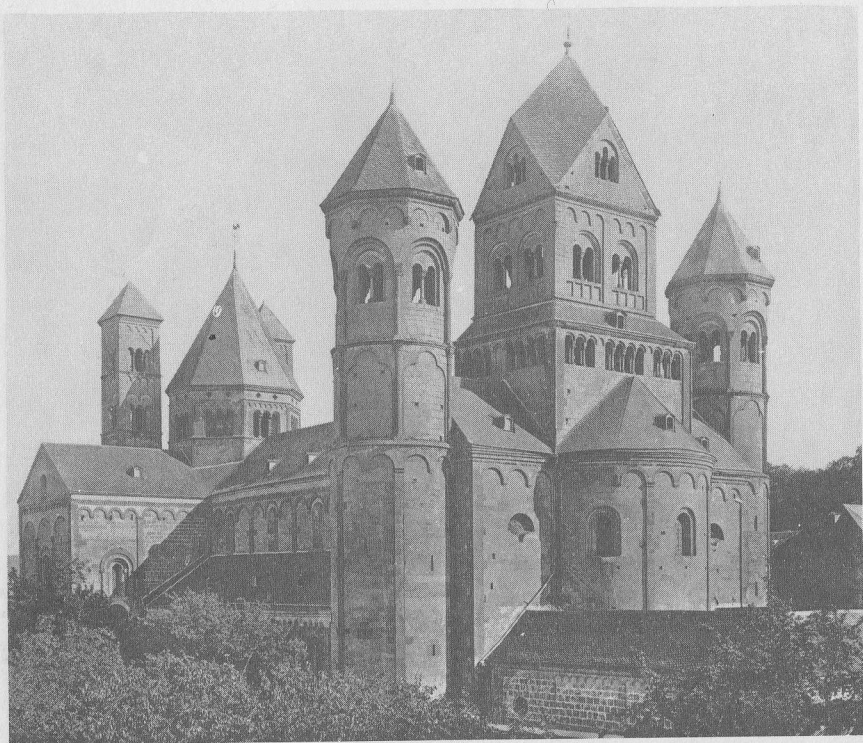
В исполненной противоречий общественной и духовной жизни Германии благодатную почву нашел возвышенный универсализм византийских формул. Он в одинаковой степени мог воплощать имперские и теократические идеи. Не случайно византизизирующие образы питали искусство сторонников императора в Кёльне и сторонников папы в Зальцбурге. Византийские формулы позволяли возвыситься над земными контрастами, вобрать в себя мир идеальной утопии, своей сосредоточенностью на человеческом образе передать немецкому искусству определенные гуманистические качества, позволить ему выразить новые представления о предназначении человека, которые рождались в культуре XII столетия.

Политическая борьба, пронизавшая историю империи в XI и XII столетиях, отразилась во многих сферах искусства, но, пожалуй, наиболее ярко дала о себе знать в культовом строительстве. В германских землях разителен контраст между церквями, возведенными в реформированных монастырях, центром которых стало в XI веке швабское аббатство Хирсау, и знаменитыми «имперскими» соборами в Шпейере, Майнце и Вормсе. Немецкие клунийцы распространяли унифицированный архаический архитектурный тип. Руины Паулинцеллы в Тюрингии (ГДР, 1112 г. — третья четверть XII в.) донесли этот хирсауский тип здания в наиболее чистом виде. Бавария, Австрия, Нижняя Саксония стойко придерживались строгих мо-





110 Собор Санкт Петер. Интерьер. Ок. 1181—1234 гг. Вормс



настырских правил. Но в Саксонии хирсауская архитектура столкнулась с местными традициями.

Аскетизму немецких клунийцев противостояла пышность имперской архитектуры. Собор в Шпейере имеет длительную и запутанную историю. Неизменным остался лишь в основном план обширной (длина 133 м) крестообразной базилики с большой криптой, западным притвором с башнями и восточным хором, также фланкированным башнями. Для истории архитектуры наиболее значительной была пере-

стройка собора по инициативе Генриха IV (ок. 1080 — ок. 1106 гг.). В это время собор, дотоле сохранявший деревянные конструкции в центральном нефе, был полностью перекрыт крестовыми каменными сводами по связанной системе. С этой целью была поднята высота центрального нефа и четные опоры усилены трехчетвертными колоннами с коринфскими капителями. Одновременно первоначальное прямоугольное завершение хора было заменено полукруглой апсидой. Возведение передовых по тем временам

111 Церковь монастыря Мария-Лах.  
1093—ок. 1220 г.

112 Церковь Гросс Санкт Мартин. После 1150 г. — середина XIII в. Кёльн

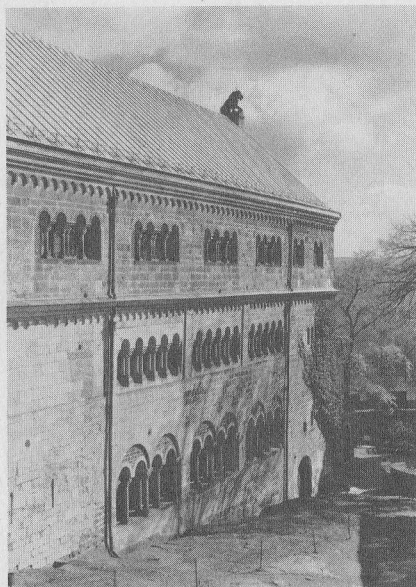


сводчатых конструкций над значительной площадью выдвинуло императорский собор на первое место в Европе, возвысило его над архаичкой хирсауских храмов. Соперничать с ним по масштабам могла только третья церковь Ключи, но ее центральный неф перекрывал цилиндрический свод.

В строительстве Шпейерского собора в начале XII века принимали участие ломбардские мастера. Имя одного из них, Донатуса, сохранила история. Возможно, что ломбардцы принесли в Шпейер технику возведе-

ния сводов (вопрос о датировке и происхождении шпейерских крестовых сводов вызывает споры). Более вероятно итальянское происхождение архитектурного декора имперского храма: карликовых галерей и богатой орнаментальной резьбы на обрамлениях окон трансепта. Но в немецком соборе аркады сильнее подчеркивают мощь стены, а стройные полуколонки — полуцилиндр апсиды.

Пожары неоднократно заставляли восстанавливать и перестраивать собор в Майнце. Основное строи-



113 Замок Вартбург в Тюрингии. Дворец, 1180–1200 гг., верхний этаж — до 1250 г.

тельство ныне существующего здания развернулось в XII и XIII веках (освящен собор в 1239 г.) и велось в два этапа. Зодчие сохранили в Майнце двустороннюю ориентацию храма, в XII веке она воспринималась как оппозиционная к монастырской и римской традиции. В обработке фасадов вновь восторжествовал излюбленный на Рейне архитектурный декор из ниш и карликовых галерей. Более строгая обработка восточной части здания сменилась в начале XIII века пышной и сложной декорацией западного трансепта и башни над средокрестием.

Последним из крупнейших рейнских соборов был Вормский. Завершенный почти полностью на рубеже XII

и XIII веков (1181—1234), он отличается наибольшим единством архитектурного облика. Здание имеет двустороннюю ориентацию. Восточная часть с трансептом завершалась плоской стеной, напротив, западный хор далеко выступает вперед. Круглые окна-розы, нервюрные своды говорят о знании строителями собора в Вормсе французской готики. Однако эти мотивы не нарушили основных принципов романской архитектуры, выступили лишь как новая усложненная деталь декора.

Особое место в немецкой архитектуре занимает церковь аббатства Мария-Лах (1093—1200). Она справедливо снискала славу наиболее классического здания германской



романики. Монастырская церковь — факт, показательный для Германии, — была основана светским феодалом. Наличие атрия — «парадиза» (ок. 1220 г.) подчеркнуло восточную ориентацию храма, но с западной стороны перед атрием церковь завершается вторым хором. Тем самым Мария-Лах как бы собрала воедино основные принципы немецкого храмового зодчества романской эпохи. Наружный облик здания определяет мужественная красота ясных и пластически выразительных геометризованных объемов, покрытых скупым декором. Внутреннее пространство полностью перекрыто крестовыми сводами.

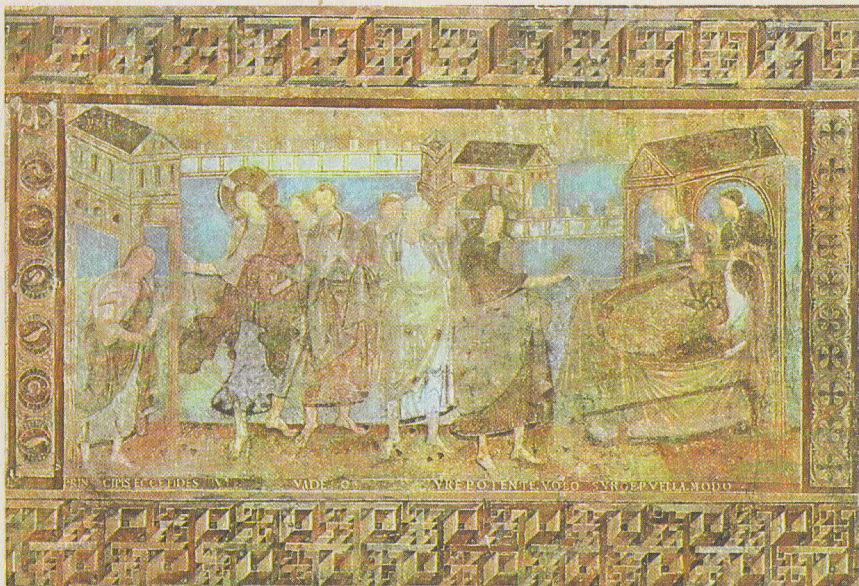
Значительный вклад внесли в романское зодчество церкви XII—XIII веков в Кёльне. Волна активного строительства в городе началась во второй половине XII века. Значительное распространение получил тип церкви с трехлепестковым завершением хора. Подобный план был положен в основу церкви Гросс Санкт Мартин (после 1150 г. — середина XIII в.), стройным силуэтом возвышающейся над Рейном, и внутреннего храма Санкт Апостельн (1020—1030 и последняя четверть XII в. — ок. 1230 г.)<sup>42</sup>. Отличительная черта романских церквей Кёльна, построенных по заказу городских цехов, — их строгий, но жизнерадостный характер. Этому в немалой степени способствуют светлый розовато-желтый камень, из которого возведены стены, а также обильный архитектурный декор и подвижные ритмы силуэтов. Архи-

тектура Кёльна интересна также и тем, что по мере развития церковного строительства здесь изменилась роль крипты. Трансформация культовых святых привела в XII столетии к тому, что реликвии выставлялись для всеобщего обозрения в хоре. Их заключали в роскошные раки, и соружению крипт уделяли теперь меньше внимания — церковь Гросс Санкт Мартин не имеет ее вовсе.

Формы романской архитектуры достаточно долго держались в Германии. Собор в Лимбурге-на-Лане (1213—1235) с его семью башнями и обильным архитектурным декором позволяет скорее говорить о своеобразном «романском маньеризме», чем о предвестии готики, хотя мы встречаем в этом здании двухбашенный фасад, круглую розу над входом и кольцевой обход.

Эпоха романтики в Германии отмечена строительством ряда значительных светских зданий и фортификационных укреплений. Непременной принадлежностью императорских пфальцев был «палас» — ряд помещений дворцового типа. Парадные залы начали возводить и в замках крупных феодалов. Ко второй четверти XI века восходит история пфальца в Госларе. Этот город был центром королевских владений и претендовал на роль столицы государства. Здание оказалось достаточно вольно реставрированным в XIX столетии, и от романской постройки сохранилась ныне лишь незначительная часть.

В лучшей сохранности дошел дворец в Вартбурге, замке ландграфов Тюрингских. Легенда относит осно-



вание замка к 1067 году. В XII—XIII веках первоначальные деревянные постройки были заменены каменными<sup>43</sup>. Дворец строился в два этапа. В течение первого строительного периода (1190—1230) возникли первые два этажа, около 1240 года надстроили третий, в котором разместился большой парадный зал. Вартбургский дворец сочетает пышность парадной резиденции с внушительностью крепости. Его внешний облик определяет обширная гладь стен, прорезанная небольшими арочными проемами. Внутренние помещения перестраивались и видоизменялись неоднократно. Ныне лишь расположение залов и богатый скульптурный декор капителей дают известное представление

114 Воскрешение дочери Иаира; Исцеление кровоточивой. Роспись среднего нефа церкви Санкт Георг. Конец X в. Оберцелле на острове Рейхенау

115 Христос среди учителей; Чудо в Капернауме. Роспись западного хора церкви бенедиктинского монастыря в Ламбахе. Ок. 1089 г.





116 Распятие. Бронза. Третья четверть XI в. Деталь. Эссен, церковь Санкт-Людгер в Вердене.



о блистательном центре рыцарской культуры Германии.

Монументальная живопись германоязычной части «Священной Римской империи», включавшей земли современных Германии, Австрии и Швейцарии, пережила в романский период значительный расцвет.

У порога романской настенной росписи в Германии стоят фрески церкви Санкт Георг в Оберцелле на острове Рейхенау. Хотя споры вокруг памятника не утихли, он несомненно является созданием местной школы и датируется, по всей видимости, последней четвертью X века. Основу росписи в Оберцелле составили изображения чудес Христа. Художник ведет повествование с определенным размахом, стремясь доказать действительность изобра-

женного чуда, в сценах непременно присутствуют свидетели. Фрески не утратили еще пространственной глубины: здания сохраняют объемность; три полосы — коричневая, зеленая и голубая, как отголосок античной традиции, — призваны подчеркнуть степень удаленности в пространстве.

Важнейший памятник монументальной живописи второй половины XI века на территории империи сохранился в бенедиктинском монастыре Ламбах (ок. 1089 г., Верхняя Австрия). Полностью он стал известен науке лишь в 60-е годы нашего века и являет собой редкий пример хорошо сохранившейся росписи. Примечательны для живописи в Ламбахе фигуры с правильными, несколько удлинненными пропорциями и визан-



117 *Мадонна епископа Имада. Между 1051 и 1076 гг. Деревянная основа статуи из листового золота. Падерборн, Епархиальный музей*



тинизирующий тип лиц, сгущенная эмоциональная атмосфера. Оригинальна программа росписи с ее редкими сюжетами истории трех волхвов и развернутым повествованием о царе Ироде. Превосходно вписанные в архитектурное обрамление живописные композиции выделяются строгой упорядоченностью. Колорит отличает сдержанность, господствуют голубые, зеленые, красные и охристые тона, на фоне которых интенсивно и напряженно звучит белое. XII столетие ознаменовано созданием целого ряда значительных монументальных росписей. К первой трети столетия относятся фрески церкви Санкт Петер унд Пауль в Нидерцелле на острове Рейхенау (1120/30) с репрезентативной и строго упорядоченной росписью ап-

сиды и живопись погребальной церкви епископа Зигварта фон Миндена в Идензене близ Ганновера (1120—1130).

Реставрационные работы, длившиеся почти четыре десятилетия, позволили вернуть к жизни настенную живопись в аббатстве Фрауэнвёрт на Кимзее. Датировка памятника вызывает споры (от IX до XII в.), но многое говорит в пользу более позднего создания фресок. Это суровое, монументальное, несколько экстаическое искусство, где доминируют исполненные духовной силы представительные фигуры и горят красные и охристые тона, оттененные голубыми одеждами и фонами. Возможно, что в Фрауэнвёрте работали мастера, знакомые с произведениями зальцбургской школы.



118 Роспись плафона церкви Санкт Михаэль в Хильдесхайме. Дерево, темпера. Первая четверть XIII в.





119 Надгробие Рудольфа Швабского.  
Бронза. После 1080 г. Деталь. Мерзе-  
бург, собор

В Австрии, которая стала самостоятельным герцогством с 1156 года, XII столетие представлено рядом важных памятников монументальной живописи. Зальцбург был крупнейшим центром искусства в этом районе. Росписи церкви монастыря Ноннберг (середина XII в.) выделяются изысканно-строгой графичностью крепких контуров, обостренным духовным напряжением.

Немецкая миниатюра в период высокой романики не играла той выдающейся роли, которая принадлежала ей в оттоновскую эпоху. Книжная живопись, как и повсюду в Европе, выступала на равных правах с другими видами искусств —

монументальной росписью, скульптурой, ювелирным искусством и художественным ремеслом. Наибольшую близость миниатюры обнаруживают с настенными росписями, но обладают и собственным лицом.

Характерным становится пристрастие к обширным изобразительным циклам, которыми наполнялись многотомные Библии, морализирующие сочинения, вроде «Зеркала невинных» или энциклопедического по своему охвату «Сада наслаждений» аббатисы Геррады фон Ландсберг, созданного в последней четверти XII века для монахинь эльзасского монастыря. К концу XII века начали иллюстрировать светские

произведения — роман о Тристане и Изольде, «Парцифаль» Вольфрама фон Эшенбаха, сборник вагантских песен «Кармина бурана».

Тринадцатое столетие отмечено в немецкой живописи сложными поисками на путях перехода к искусству готики. Французские новшества были восприняты не сразу. В конце XII века усилилось воздействие византийских образцов, которое достигло своего апогея в 20-е и 30-е годы следующего столетия. Этому в немалой степени способствовал приток в Европу произведений греческих художников после четвертого крестового похода.

Наибольшего своеобразия немецкая живопись XIII века — фрески и миниатюра — достигла в памятниках «зубчатого», или «зигзагообразного», стиля.

Мастера «зубчатого» стиля порвали с романской недифференцированностью пластической массы, расчленили одежду и тело, заставили каждое жить своей жизнью. Теперь спорили не контур и заполняющий его рисунок, но тело и одеяние. В монументальной живописи первые признаки нового стиля стали заметны около 1210 года, на рубеже 30-х и 40-х годов он вступает в пору расцвета и полностью исчерпывает себя на пороге XIV столетия. К ранним созданиям «зубчатого» стиля относится декор потолка церкви Санкт Михаэль в Хильдесхайме (первая четверть XIII в.). В этом произведении огромная роль принадлежит обостренно гибкой и нервной линии, преобразующей византийскую подоснову. Главным

центром «зубчатого» стиля в Германии стал Кёльн, где фрески в церквах Санкт Гереон (ок. 1240/50 гг.) и Санкт Куниберт (ок. 1270 г.) наглядно демонстрируют переход от монументальности форм к изысканной утонченности несомненно готического толка.

Монументальный каменный рельеф не стал доминирующей темой немецкой скульптуры романского времени. Хотя декор тимпана церкви Санкт Панталеон в Кёльне восходит еще к X веку, тип развитого скульптурного портала, столь популярный во Франции, поздно получил распространение в Германии и не нашел широкого отклика. Своеобразным было в Германии и развитие сюжетной капители, где возникал языческий мир образов, воспринятый как олицетворение демонических сил. Орнаментальные рельефы украшали обрамления окон, в первую очередь в алтарной части, и порталы. Своим развитием монументальная пластика Германии в немалой степени была обязана плодотворным контактам с творчеством североитальянских мастеров, столь ощутимым в памятниках Кёнигслуттера, Вормском и Шпейерском соборах.

Наиболее значительные завоевания немецкой пластики XI — начала XIII века были сделаны в области изображения отдельной фигуры. Это известные с оттоновской эпохи статуи Мадонны на троне, распятия, которые помещали над алтарем в пролете триумфальной арки, каменные и бронзовые надгробия, пулты для чтения книг, светильни-



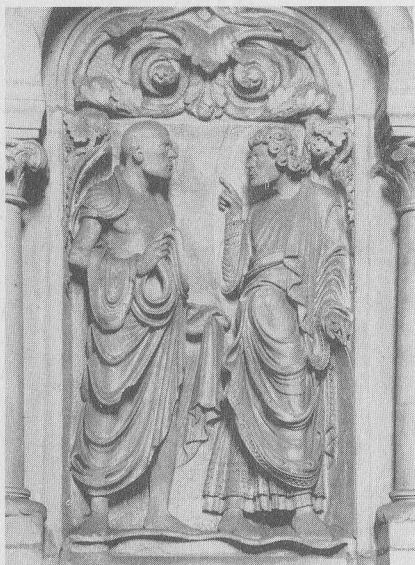


120 Надгробие архиепископа Фридриха фон Веттина. Бронза. После 1152 г. Деталь. Магдебург, собор

ки. Создавались скульптурные украшения алтарей — антепендии, в употреблении были акваманилы в виде фигуры льва или другого животного, украшенные рельефами кадилъницы, резные или чеканные оклады книг, бронзовые и каменные купели, реликварии. Особый раздел составили рельефы, украшавшие специальное сооружение в храме — «Гроб господень».

Перелом в развитии немецкой пластики стал осущит в второй половине XI века. Экспрессию и жизненную наблюдательность предшествующего времени сменили сдержанная строгость и представительность: моделировка формы стала более обобщенной, общая композиция склонялась к симметрии. Три памятника обозначили этот пере-

ход: «Мадонна епископа Имада» (между 1051 и 1076 гг., Падерборн, Епархиальный музей), деревянные рельефы дверей церкви Санкт Мариа им Капитоль в Кёльне (до 1065 г.) и бронзовое «Распятие» в церкви Санкт Людгер в районе Эссена — Вердене (третья четверть XI в.). Образ падерборнской Мадонны поражает возвышенной значительностью, строгой представительностью неподвижной фигуры. Другое свойство немецкой романики — склонность к драматическим темам — по-новому зазвучало в верденском «Распятии», одном из наиболее мужественных и трагически-проникновенных созданий средневековой скульптуры. Скорбное величие смерти и моральная сила человека стали главной темой изображе-



121 Пророки Иона и Осия. Рельеф ограды хора св. Георгия. Ок. 1230 г. Бамберг, собор

ния. Напротив, для произведений XII столетия, когда художественные поиски приобрели большую сложность, характерным было желание подчеркнуть дистанцию между людьми и богом, акцентировать сверхчеловеческую природу Христа (деревянное «Распятие» мастера Имерварда в соборе в Брауншвейге, ок. 1160 г.).

Одиннадцатым веком датируется старейшее из сохранившихся немецких надгробий. Плиты — каменные или бронзовые — помещались в церкви над местом погребения высших служителей культа, королей, донаторов, знатных сановников. В мировоззрении средних веков человек воспринимался лишь в его отношении к абсолютной идее. Ценили не личность, а ее сословную принад-

лежность, не индивидуальность, а ее функцию в обществе. Герой должен был остаться в памяти потомков не таким, каким он был, но таким, каким ему надлежало быть в соответствии с общепринятым этикетом.

Надгробная плита Рудольфа Швабского в Мерзебургском соборе (после 1080 г., ГДР) должна была в первую очередь утвердить королевское достоинство неудачливого соперника Генриха IV. Скипетр и держава в руках избранного князьями антикороля, украшенное золотом одеяние и драгоценные камни в головном уборе (они утрачены ныне, как и инкрустация глаз) играют в характеристике образа большую роль, чем лишенное индивидуальности маскообразное лицо с широко раскрытыми глазами.

В XII веке в мемориальную пластику проникли новые веяния. В бронзовом надгробии архиепископа Фридриха фон Веттина (после 1152 г., ГДР, Магдебург, собор) подчеркнуто не только сановное достоинство властительного служителя культа, но и непреклонная воля и сила характера. Трудно, однако, говорить о портретном сходстве, хотя надгробие и было сделано вскоре после смерти архиепископа.

Портрет так и не родился в романском искусстве — к тому не было достаточных жизненных и мировоззренческих предпосылок. Бронзовое изображение Фридриха Барбароссы (между 1155—1171 гг., Каппенберг, дворцовая церковь) было сделано при жизни императора и, как утверждают источники, «с натуры». Не исключено также, что оно имело программный характер: перевязь на голове Барбароссы должна была утвердить его как преемника власти римских цезарей. Характерно при этом, что современники не восприняли этот «портрет» императора в его портретном качестве, голова была превращена сначала в кадьлицу, а затем в реликвию.

Иного свойства «портрет» был создан грозным противником Барбароссы «полукокором» Генрихом Львом. Перед своим дворцом в Брауншвейге он повелел воздвигнуть грозную фигуру льва на пьедестале (1166) — в данном случае живого человека заменил его символ.

Во второй половине XII века пути развития немецкой скульптуры становятся более сложными. С одной стороны, выявилось стремление к

острой характеристике образа, к экспрессии, конфликтности ситуаций. Наиболее ярко обозначилось это направление в последние десятилетия XII века и на пороге готики создало такой исключительный по силе и выразительности памятник, как фигуры спорящих апостолов и пророков на ограде Георгиевского хора собора в Бамберге (ок. 1230 г.). Романская декоративность композиции столкнулась здесь с острым реализмом. Древний мотив диспута мастера Бамберга превратили в духовное единоборство, доведенное до предельного накала страстей. Действие определяет движение тел, мимику лиц, энергичные жесты фигур, коренастых и крепких, с характерными до портретности головами. Спорящие исполнены духовного горения, фанатизма и жажды истины, они яростно спорят или убеждают. Часть фигур показана со спины.

Вторая струя в немецкой скульптуре отмечена классицизирующими чертами. Ее питали получившее европейский резонанс творчество художников маасской школы и византийские памятники, различными путями занесенные в Германию на рубеже XII и XIII столетий. С искусством Мааса наиболее тесно был связан Кёльн. Здесь процветало ювелирное дело, в том числе изготовление изделий из позолоченного серебра и бронзы. Художники Кёльна и сопряженных с ним немецких центров предпочитали строгую графическую манеру, большую компактность объемов. Неизгладимый след оставило в Кёльне искусство прославленного лотарингского

художника Николая Верденского. Оно принесло новое понимание человеческой фигуры, построенное на пластическом взаимоотношении тела и одеяния. Мы ощущаем его в группе «Мадонн», отмеченных внешней строгостью и душевной чистотой. Завершает этот ряд «Ахенская Мадонна» (1200—1230, Кёльн, Шнютген-музеум). Ее облик полон человечности, лицо излучает душевную теплоту. Мягкая пластика мелких, текучих складок продолжает стиль Николая Верденского.

В ту же эпоху искусство Саксонии и Франконии еще испытывало сильное воздействие византийских образцов. Тип и иконография рельефов на ограде хора Либфрауэнкирхе в Хальберштадте (ГДР, ок. 1200 г.) были подсказаны греческими работами малых форм. Но в мир духовно возвышенных образов все более ощутимо врывается напряженная, драматическая струя. Томление, горечь и страсть ощутимы в лицах

хальберштадтских апостолов. Эмоциональная обнаженность проступает сквозь византинизирующие устремления авторов монументальных групп «Распятий» в Хальберштадте и Вексельбурге (ГДР). Глубоким человеческим страданием проникнута фигура увенчанного тернием Христа из монастыря Санкт Мориц в Наумбурге (ГДР, ок. 1220 г., Берлин, Государственные музеи), уже предвещающая скульптуру знаменитого наумбургского леттнера. В преддверии готики были созданы редкие для Германии скульптурные порталы во Фрейберге (ГДР, ок. 1230 г.) и «Княжеский портал» в Бамберге (ок. 1230 г.). Скульпторы Бамберга еще архаичны в понимании смысла фигур портала. Фрейбергские мастера, напротив, создали выразительное произведение с четко выявленной программой, в облике фрейбергского портала романские и византийские черты слились с приемами ранней готики.



## ИСКУССТВО НИДЕРЛАНДОВ

В XII веке особое место в развитии европейского искусства заняла область долины Мааса. Ныне это территория Бельгии, Нидерландов и частично Северной Франции (Лотарингия). Географическое положение страны на скрещении важных речных и сухопутных дорог северо-запада Европы определило ее интенсивные контакты с Францией, Германией, Англией, церковные связи простирались до Италии. Страна активно участвовала в европейском художественном процессе со времен Каролингов. Культовая архитектура в долине Мааса была консервативна в конструкциях, своды получили распространение во второй половине XII века. Более передовые позиции маасское искусство заняло в ювелирной пластике и литье, а также в миниатюре. Предвестник новых устремлений художников — «Библия из Ставло» (1097, Лондон, Британский музей). Создатели этого двухтомного манускрипта обратились к насыщенным античными реминисценциями произведениям оттоновских и византийских художников.

Поворот к новым изобразительным принципам яснее всего обнаружился в начале XII века в работах литейщиков, златокузнецов и эмальеров. Реформатором маасской пластики стал Ренье де Юи. Центральное произведение Ренье — бронзовая купель в церкви Сен Бартеlemi в Льеже (1107—1118). Рельефы льежской купели изображали различные сцены крещения. В них по-новому были сформулированы проблемы европейской пластики: Ренье де Юи су-



мел органически слить в своем произведении романское стремление к цельности и обобщенности объема с античной традицией естественного движения тела и свободно облегающей его драпировки. Искусство Ренне де Юи характеризуют пластическая наполненность объема, восприятие движения скульптурной массы изнутри в противоположность графическому членению поверхности у его предшественников. Рельефы Ренне не нарушают сложившуюся иконографию, но в трактовку фигур скульптор вносит свои коррективы. Он широко использует не только профильные положения, трехчетвертные повороты, но и показывает персонажи со спины.

Высшего взлета искусство между Маасом и Рейном достигло в творчестве лотарингского мастера Николая Верденского (ок. 1130 г. — после 1205 г.). Имя художника упоминается дважды: на исполненном в технике эмали окладе амвона (позднее превращенном в алтарный триптих) в Клостернёйбурге (Австрия, 1181) и на «Реликварии Девы Марии» в соборе Турне (Бельгия, 1205). Стилистический анализ позволил с достаточным основанием связать с именем Николая Верденского «Реликварий Трех волхвов» в Кёльнском соборе (между 1181 и 1230 гг.). Алтарные раки и реликварии XII века имели форму церковного здания; на их поверхности размещали

122 Ренье де Юи. Купель со сценами крещения. Бронза. 1107–1118 гг. Льеж, церковь Сен Бертелеми

123 Николай Верденский. Пророк Иона. Рельеф «Реликвария Трех волхвов». Позолоченное серебро. Между 1181 и 1230 гг. Деталь. Кёльн, собор



рельефы и медальоны с изображением сцен из жизни святых, располагали по периметру фигуры Мадонны, евангелистов, пророков. Окружение Николая Верденского стало на рубеже XII и XIII столетий тем полюсом, к которому стягивались важнейшие устремления европейского художественного творчества высокого средневековья. Путь лотарингского мастера — это движение от византизмов и графичности пластин кlostернэйбургского алтаря к мощной пластике фигур пророков на кёльнском реликварии (исполнены в 1181–1191 гг.), которые нельзя представить без прямого контакта с античной скульптурой. Однако мысль об итальянском путе-

шествии Николая пока остается предположением.

Сын поколения, которое вступило на европейскую арену около 1200 года, Николай Верденский наиболее концентрированно выразил те классифицирующие — и просматривающиеся за ними протогуманистические — устремления культуры XII века, которые волновали его современников по обе стороны Рейна, включая опыт скульпторов ранней французской готики. Ученики и последователи великого лотарингца работали в Кёльне; стиль его искусства развивали художники Трира; на Маасе ему наследовал Хуго д'Уаньи. Близость устремлениям Николая Верденского обнаруживает

пластика соборов в Лане, Санлисе, Шартре, Париже, перекликается с его работами ранняя скульптура в Реймсе (знаменитая группа «Встреча Марии и Елизаветы»).

Искусство Николая Верденского стоит на стыке двух эпох. Он унаследовал от романики мужественную силу и монументальную значительность образа, обогатил его византийской одухотворенностью и воспринятым от античности пластическим совершенством и передал готике более сложную духовную организацию своих персонажей. Фаза в развитии европейского искусства, представленная творчеством Николая Верденского, не смотря на всю ее значительность, не

могла быть длительной. Динамика исторического развития, расширившийся в эпоху крестовых походов кругозор, драматическая конфликтность происходивших в Европе общественных и политических перемен, дифференциация европейского общества неминуемо должны были вступить в конфликт с уравновешенностью образов, противопоставить им иное сознание, которое исходило бы из понимания меняющегося порядка вещей, который вовлекает в свой круговорот человека. Теперь не бытие, а движение, не данность, а процесс стали главным в мироощущении эпохи. Эти качества смогли раскрыть искусство готики.

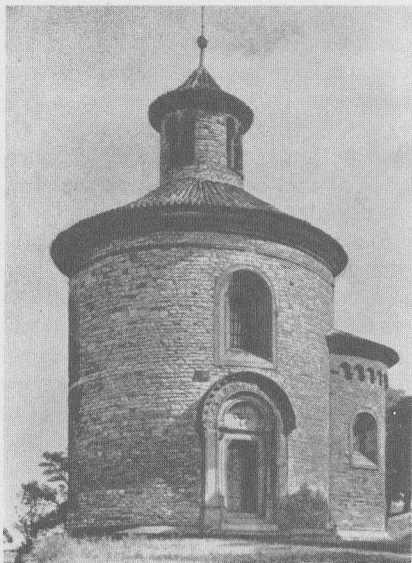


## ИСКУССТВО СТРАН ЦЕНТРАЛЬНОЙ И СЕВЕРНОЙ ЕВРОПЫ

Процесс феодального развития и становления ранней государственности на землях современных Чехословакии, Польши и Венгрии начался в IX—X веках. В IX веке сложилась Великоморавская держава, объединившая чешские, моравские, словацкие племена, земли Малой Польши (племена вислян), территории между Дунаем и Дравой. Во второй половине IX века были заложены основы формирования Польского государства с центром в Гнезно. Князь Мешко I (960—992) уже возглавлял консолидировавшееся государственное объединение.

Становление государственности в этой части Европы проходило под постоянной угрозой внешних вторжений, особенно интенсивных во второй половине IX века. Пришедшие с Востока в Европу кочевники венгры заняли область старых гуннских и аварских поселений, в 906 году разгромили Великоморавскую державу и расселились по Паннонии и равнине между Тиссой и Дунаем. После битвы на реке Лех набеги венгров в западные части Европы стали ослабевать, а с начала XI века прекратились. С этого времени начался период последовательного развития Венгерского государства и его культуры.

Чешское княжество, которое после падения Великоморавской державы оформилось в самостоятельное государство, в 1029 году присоединило к себе Моравию. Словакия с XI века находилась под властью венгров. В ранней архитектуре Чехии преобладающим был тип ротонды. Она выполняла роль частного княжеского



124 Ротонда св. Мартина. Ок. 1100 г.  
Прага

храма. Из дошедших памятников примечательны ротонда св. Петра в Старом Пльзенце (X в.), церковь св. Креста в Праге (ок. 1100 г.), капелла св. Катержины в Зноймо (до 1037 г.). Характерным памятником была ротонда св. Вита в Пражском Граде (933—935). Она имела эмпоры и галерею, четыре апсиды по сторонам и плоское перекрытие. Великоморавскую традицию продолжили и храмы с продольным планом, которые обогатились опытом саксонской архитектуры (принцип чередования опор). Древнейшая трехнефная романская базилика Чехии — церковь св. Йиржи в Пражском Граде. После 1142 года она была расширена, подверглась реконструкции и приобрела современный вид. Центральный неф имеет стро-

пильное перекрытие, боковые перекрыты крестовыми сводами.

В XII веке архитектура Чехии и Моравии достигла значительного подъема. На пороге столетия появилась вторая церковь св. Вита, на этот раз базилика с двумя хорами, криптами и капеллами, с декором ломбардского типа. Представление об обработке фасадов романских церквей Чехии и Моравии могут дать сохранившиеся до наших дней постройки в Доксани (конец XII в.) и Кладруби (конец XIII в.). От эпохи поздней романики дошли памятники светской архитектуры — каменные дома в Праге (начало XIII в.) с планировкой славянского типа: постройка имеет сени, жилые помещения и кладовые. Перекрытия в этих домах сводчатые. В Праге в период с



125 Сон Иосифа. Миниатюра «Вышеградского кодекса». 1085 г. Прага. Государственная библиотека ЧССР





126 Князь Болеслав II. Деталь росписи капеллы св. Катержины в Зноймо. 1134 г.

127 Заступничество св. Войцеха. Рельеф дверей собора в Гнезно. Бронза. 1170—1180 гг.

1150 по 1250 год определились основные черты комплекса Пражского Града.

Представление о чешской и моравской живописи романской эпохи могут дать два наиболее значительных памятника — миниатюры «Вышеградского кодекса» (1085) и роспись капеллы св. Катержины в Зноймо (1134). «Вышеградский кодекс» (Государственная библиотека в Праге) служил коронационным Евангелием. Над кодексом трудились два или три художника. Их творение отличается строгой монументальностью, сдержанностью колорита. Действие сведено к минимуму, повествование внушительно и степенно.

Роспись в Зноймо характеризует искусство XII века. Она была исполнена четырьмя мастерами. Расположенные в несколько регистров фрески в Зноймо наряду с христологическим циклом включают генеалогию рода Пржемысловичей. Авторы генеалогии исходили в своей программе из сочинения выдающегося средневекового историка Козьмы Пражского и самостоятельно создавали иконографию каждого образа.

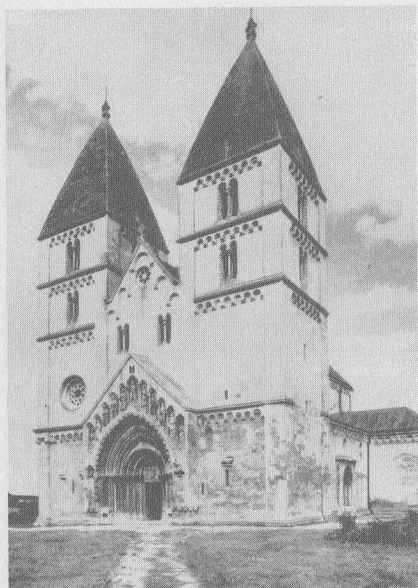
Первые памятники монументальной каменной архитектуры в Польше возникли на рубеже IX и X веков. Ротонда Девы Марии на Вавельском холме в Кракове (вторая половина X в.) близка по формам круглому





храму св. Вита в Праге. Тип ротонды удержался в польской архитектуре и в более позднюю эпоху, вплоть до XIII и XIV веков. На начальном этапе польского зодчества ротонда включалась в комплекс дворцовых построек (Острув-Ледницки, Геч, Пшемьсль). Завоевывают признание и базиликальные здания. В Познани был построен трехнефный собор с развитой западной частью; базиликой был и первый собор в Гнезно, от которого дошли остатки мозаичного керамического пола (ок. 1000 г.). Наиболее интенсивно церковное строительство развернулось во второй половине XI века. К этому времени относятся ранние костелы в Плоцке и Вроцлаве. В 1040—1058

годах был завершен двухбашенный фасад собора в Познани, в 1064 году освящен перестроенный храм в Гнезно, 1086—1096 годами датируется строительство церкви св. Анджея в Кракове. Краков стал столицей державы Пястов в 1034 году. Это событие ознаменовалось строительством первого собора св. Гереона на Вавеле, который оказался нестойким и около 1118 года был заменен новым зданием. Оно имело два хора и четыре башни. От второго храма сохранилась западная крипта св. Леонарда — трехнефное сооружение, перекрытое внушительными крестовыми сводами. Планировка и структура романских построек в Польше говорят о широте культур-



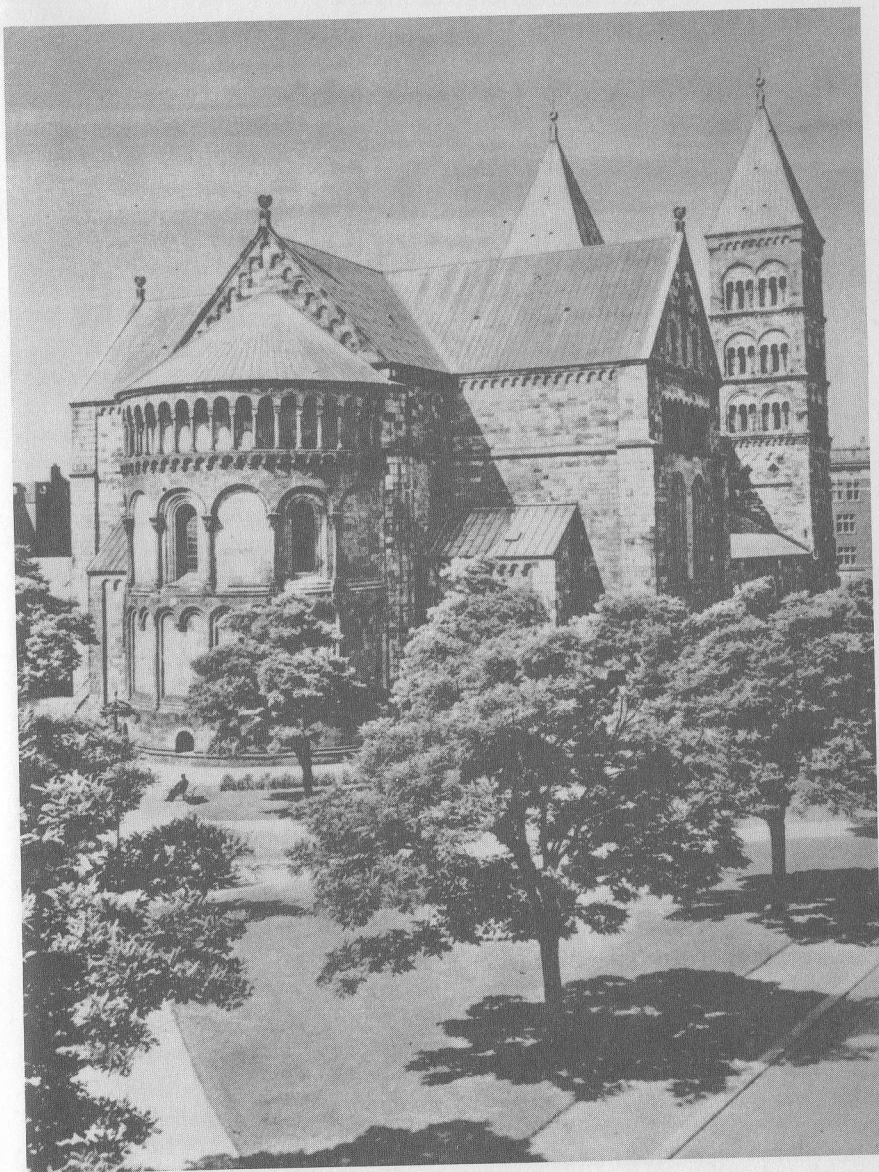
128 Церковь бенедиктинского монастыря в Яке. 1220–1256 гг.

ных связей, которые определялись контактами с Великой Моравией, затем с саксонским зодчеством, рейнской архитектурой. Наряду со значительными по размерам храмами существовали небольшие однонефные и двустолпные костелы, монастырские и приходские, с башней — круглой, квадратной или восьмигранной — на западной стороне и одной апсидой на восточной (Иновлудзь, Жарнув). Во многих польских храмах отсутствует трансепт. Декор скуп и сосредоточен главным образом на порталах, столбах и капителях.

В XIII веке новые черты в архитектуру храмов принесли цистерцианцы, в основном выходцы из Франции. Распространение получили

трехнефные базилики с планом в виде латинского креста и венцом капелл, перекрытия стали полностью сводчатыми. Утвердились крестовые своды с нервюрами (церкви в Вонхокке, Сулеюве, Енджеюве), подготавливалась почва для развития готики.

Декоративная каменная резьба известна в польских памятниках с XI века. Ленточные плетения покрывали стволы колонн и капители, оклады алтарей. В XII веке распространились растительные орнаменты; тимпаны порталов и стволы колонн украшались сюжетными композициями (храмы в Туме, Вроцлаве, костел Троицы в Стшельно). Выдающимся памятником бронзового литья предстают двери собора в



129 Собор Санкт Лауренциус. Начат в 1080 г. Лунд

Гнезно (1170—1180), на которых изображены сцены из жизни св. Войцеха. Композиции отличаются почти классической уравновешенностью, преобладают вертикальные ритмы и церемониальные сцены предстояний, лишь изредка прерываемые драматическим эпизодом. Стенная живопись сохранилась в немногих церквях.

Зодчество Венгрии начало развиваться с XI столетия. Богатая культурная среда, которую застали венгры на завоеванных землях, контакты с соседними странами, принятие около 1000 года христианства способствовали сложению венгерского искусства, которое, обладая своеобразием, включилось в общее русло развития западноевропейской культуры. Ранний этап культового строительства представлен однонефными и трехнефными епископскими храмами, монастырская архитектура известна слабо. Среди дошедших зданий XI века встречаются редкие для Западной Европы решения — четырехконховая квадратная церковь в Фельдебре (середина XI в.) и церкви с шестиконховым планом (Кисомбор, Карца). На рубеже XI и XII веков определяющим стали контакты со Средиземноморьем, которые повлияли на распространение типа трехнефной базилики без трансепта. Этого вида постройки благодаря усилиям строительной школы в Пече стали наиболее популярными в Венгрии. От собора в Пече (после 1064 г.) сохранилась в неизменном виде лишь нижняя пятинефная церковь, которая выделяется редким для XI века цельным

пространством, перекрытым крестовыми сводами. Внешний облик дошедшего до нас храма с четырьмя башнями возник в XII веке. Достаточно широко распространилось в Венгрии влияние скульптурного убранства собора в Пече.

В последней четверти XII века на первый план выступила художественная и архитектурная школа Эстергома, который уже с X века был княжеской резиденцией. Важнейший сохранившийся здесь памятник — королевский дворец с капеллой. Дошедшие части этих сооружений — в частности, портал («Порта специоза») собора — говорят о взаимодействии при венгерском дворе французских и византийских образцов. Из Франции были занесены некоторые черты ранней готики (окно-роза, гурты сводов, стрельчатое очертание арок дворцовой капеллы), мозаики опирались на византийские источники. Скульптура сохранила полностью романские черты. Одно из изображений на капители дворцовой капеллы считается портретом венгра-каменотеса.

В первой половине XIII века с ослаблением королевской власти основателями и донаторами родовых монастырей и церковных зданий в Венгрии стали крупные феодалы. В это время утвердился тип североитальянской трехнефной базилики без трансепта, который был модифицирован венгерскими строителями: боковые нефы переходили непосредственно в подбашенные части. Между башнями в интерьере церкви возводились эмпоры. Впервые такое решение было осуществ-





130 Церковь в Калунборге. Ок. 1170 г.

влено в Лебене (1202—1208). Церковь в Яке (1220—1256) — лучший пример романского ансамбля на венгерской земле. Портал двухбашенного фасада богато украшен скульптурой<sup>44</sup>. В западной части под башнями сохранились фрагменты росписи, в которых ощутимо воздействие византийских образцов. Монголо-татарское нашествие в 1241—1242 годах на время нарушило яркое развитие венгерской архитектуры.

С XII века с развитием архитектуры Венгрии было связано зодчество Трансильвании (Румыния). Крупнейшая постройка, осуществленная здесь в формах позднероманской архитектуры после татарского нашествия, — собор в городе Альба-Юлия (1241—1291).

К ареалу культуры Западной Европы в романский период примыкало художественное развитие северной части современной Югославии — Словении, Хорватии, Черногорского Приморья, Воеводины. Распространение принципов романского зодчества, которое оказалось здесь весьма стойким, приходится на XI—XII века.

На севере Европы, в Скандинавских странах — Дании, Норвегии, Швеции, — средневековая культура обладает чертами схождения, которое определялось этнической близостью населявших их народов и сплетением исторических судеб, но одновременно отмечена и своеобразием в каждой из стран. Феодалные отношения складывались здесь долго и окончательно сформировались

лишь в XII—XIII веках. Христианство распространялось с большим трудом, язычество удерживало свои позиции до XII века. Города были слабы, развитие ремесла началось во второй половине XII—XIII веке. Древнейшая архитектура Скандинавии была по преимуществу деревянной. Крупные культовые постройки романского времени явились результатом импорта развитых строительных форм.

Таким был собор в шведском городе Лунде (начат в 1080 г.), который служил образцом для многих скандинавских строителей. В создании храма принимал участие итальянский мастер Донатус, до того трудившийся на строительстве собора в Шпейере. В декоративной обработке фасадов тектонический декор сочетался с южным орнаментом и скандинавским плетением. Одновременно возникали постройки, формы которых определялись специфическими требованиями скандинавской действительности. В Дании, наиболее развитой стране

региона, большую роль играли укрепленные монастыри и центральные церкви — башнеобразные постройки крепостного характера. Такова пятибашенная крестообразная церковь в Калунборге (ок. 1170) с гладкими стенами, скупо прорезанными небольшими оконными проемами и бойницами. Норвегия внесла наиболее значительный вклад в архитектуру Скандинавских стран своими деревянными постройками. Принципы христианского храмостроения подверглись в деревянном строительстве видоизменениям в соответствии со свойствами материала, навыками возведения жилой архитектуры, языческими храмов и кораблестроения. Выдающимся памятником деревянной архитектуры Норвегии является церковь в Боргунне (ок. 1150 г.) с причудливым и динамическим силуэтом. О декоре деревянных храмов дают представление сложнейшие орнаментальные плетения звериного стиля на порталах церкви в Урне (1060—1130).

# ГОТИЧЕСКОЕ ИСКУССТВО

КУЛЬТУРА ЗАПАДНОЙ  
И ЦЕНТРАЛЬНОЙ ЕВРОПЫ  
ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ  
XII—XIV ВЕКА

ИСКУССТВО ФРАНЦИИ

ИСКУССТВО АНГЛИИ

ИСКУССТВО ГЕРМАНИИ

ИСКУССТВО ИСПАНИИ  
И ПОРТУГАЛИИ.  
ГОТИКА В ИТАЛИИ

ИСКУССТВО СТРАН  
ЦЕНТРАЛЬНОЙ, СЕВЕРНОЙ  
И ВОСТОЧНОЙ ЕВРОПЫ

## КУЛЬТУРА ЗАПАДНОЙ И ЦЕНТРАЛЬНОЙ ЕВРОПЫ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XII—XIV ВЕКА

Новое слово в искусстве западного средневековья было сказано во Франции в середине XII века. Современники назвали новшество «французской манерой», потомки стали именовать готикой. Время восхождения и расцвета готики — вторая половина XII и XIII век — совпало с периодом, когда феодальное общество достигло апогея в своем развитии. Качественно новым общественным явлением были рост и расцвет городов. По своей хозяйственной, сословной и политической жизни они были порождением феодальной среды, но выступали по отношению к ней как революционизирующий фактор. Центр ремесла и обмена, город нуждался в профессиональной выучке и знаниях членов цехов и гильдий; развитие ремесла обращало взоры к изучению явлений и свойств реального мира. Для процветания городу нужны были регулярные торговые сношения, внутренний рынок, безопасные дороги. В ходе борьбы городов против их феодальных сеньоров, которая достигла вершины в XII веке, возникли высшие формы городского самоуправления — город-коммуна и город-республика.

Зрелость феодализма проявилась в XII и XIII веках и в окончательном сложении самосознания класса феодалов. Оно воплотилось в освященном церковью понятии и институте рыцарства — общности и равенства благородных воинов — с его кодексом морали и поведения. Небывалого могущества достигла в XIII веке римская церковь. Понтификат Иннокентия III (1198—1216),



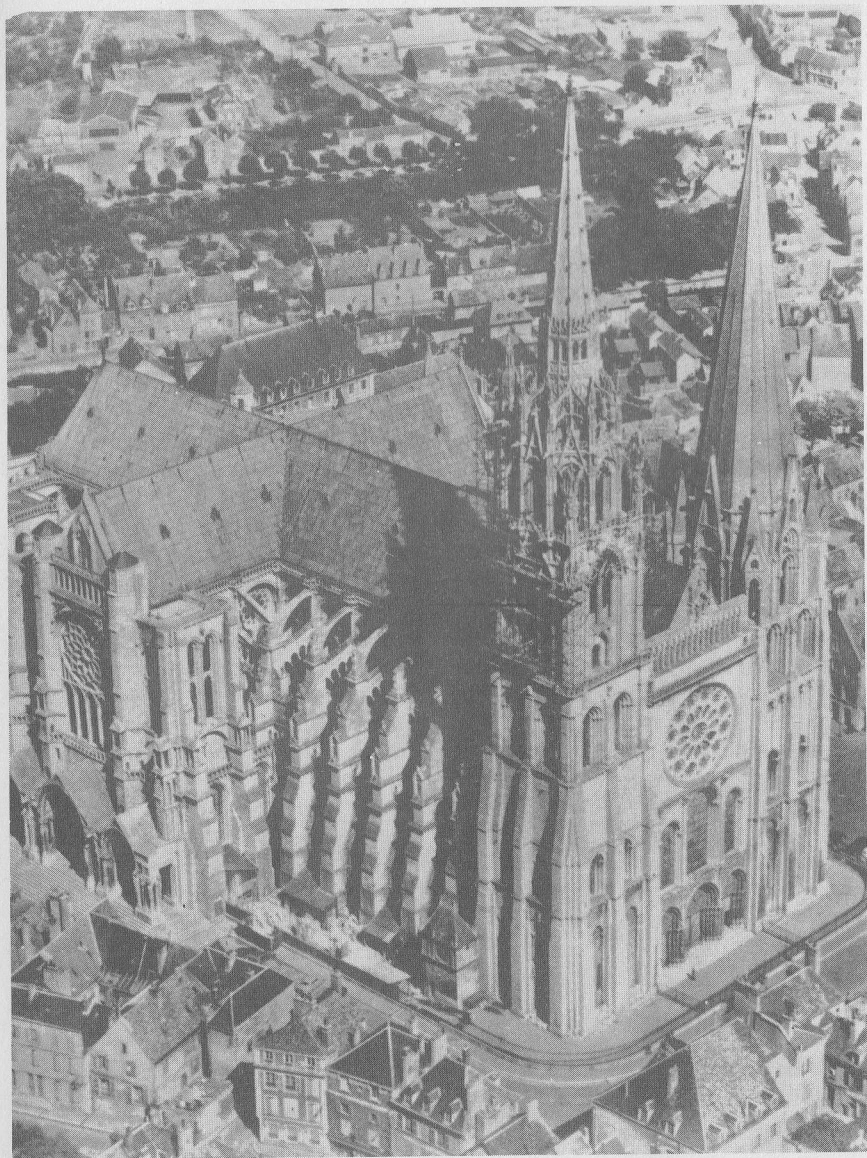
властного и энергичного политика, озаменовал высшую точку в теократических притязаниях Рима. Кажется, в Европе нет силы, способной противостоять всемогуществу папы. Но развитие европейских стран пошло по иному пути. Идея теократической всеевропейской державы теряла свою силу перед лицом новой реальности — зарождающихся крупных национальных государств. В феодальном обществе появились более стойкие цементирующие силы, чем вассальная верность и хорошо налаженный аппарат церкви, — экономические силы. Они обусловили процесс консолидации и упрочения центральной власти.

Крестовые походы на Восток всколыхнули западный мир. Дальние земли явились теперь не только взору благочестивых паломников и отважных купцов, но и многочисленным толпам крестоносцев. Столкновение с живой реальностью отрезвило умы; фанатизм и восторженно-благочестивую экзальтацию первых участников походов сменил во второй половине XII и XIII веке более разумный подход к оценке событий, появился подлинный интерес к новым странам.

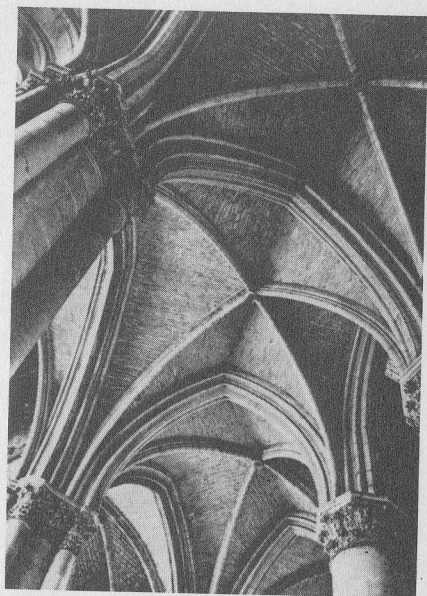
Менялось положение человека в мире, расширялся его кругозор, усложнялась умственная и духовная жизнь. Безусловно, положение различных классов и сословий было в ту пору неодинаковым, различным было и их отношение к окружающему миру. Но феодальное общество, как цельный организм, достигнув своей зрелости, открывало перед

своими членами большие по сравнению с ранним средневековьем возможности для развития и проявления творческих способностей, делало человека в большей степени вооруженным перед лицом природных и общественных сил. В различных сферах жизни росло притязание человеческой личности на признание. Жажда перемен отражали и ереси, которые с начала XII века становились все более грозными.

Духовная жизнь Европы в XII и XIII веках пришла в движение, явилось желание осознать, охватить и свести воедино всю многоликость и сложность представшего мира. Теперь невозможно было полностью отвергнуть природу, которая начала приоткрывать перед пытливым умом свои тайны, и земную жизнь, в которой явилось место чувственным радостям и человеческому держанию. Их надо было объяснить или найти им оправдание. Культуру стал пронизывать мирской дух. В городах создавались светские школы, один за другим возникали университеты. Последние, хотя и находились под церковной опекой, стали рассадником средневекового свободомыслия. В Европе росла роль позитивного знания. В первой половине XII столетия Пьер Абеляр считал веру, не подкрепленную доводами разума, недостойной человека. В «Истории моих бедствий» он предстает как личность новой эпохи, наделенная богатой и сложной духовной жизнью, способная на самопознание. Философское учение номиналистов признавало примат реально существующих вещей перед



131 Собор в Шартре. Вид сверху. 1134—1260 гг.



132 Нервюрный свод. 1241 г. Обход хора собора Нотр-Дам. Реймс

общими понятиями и было, по словам Маркса, «первым выражением материализма в средние века»<sup>45</sup>. Естественнонаучные и гуманистические штудии заняли видное место в Шартре и Оксфорде. Парижский университет стал в XIII веке ареной борьбы между сторонниками августиновского платонизма с его абсолютизацией веры и латинскими последователями Аверроэса, арабского комментатора Аристотеля. Труды великого грека приучали мысль к логической дисциплине, способствовали изучению природы. Мышление стало более всеобъемлющим и сложным. XII и особенно XIII столетия — эпоха универсальных сочинений, теологических «сумм», энциклопедических «зерцал», об-

ширных компендиев. Авторы этих трудов рассматривали все — от бога до зверей и растений, от священной истории до кулинарного искусства. Мир являлся в этих трактатах единым, обозримым и законченным. Повествование было логически строго продумано, построено по принципу антитезы, субординации и движения от одной категории к другой. Анализируя мир, средневековые мыслители неизменно стремились обнаружить общее в частном, задавались целью воссоздать целое.

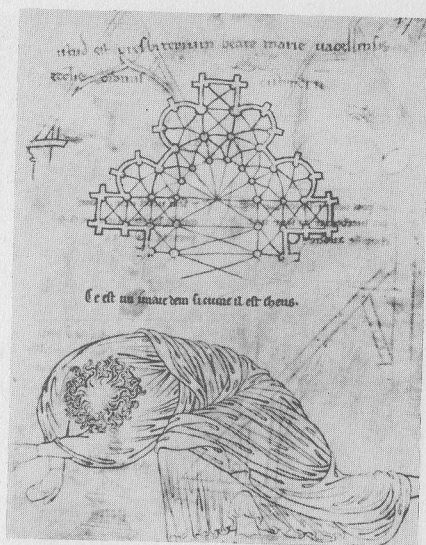
Сложную форму повествования представлял собой развившийся в XII и XIII веках средневековый рыцарский роман, включавший исторические и географические сведе-





133 Собор в Шартре. Центральный неф

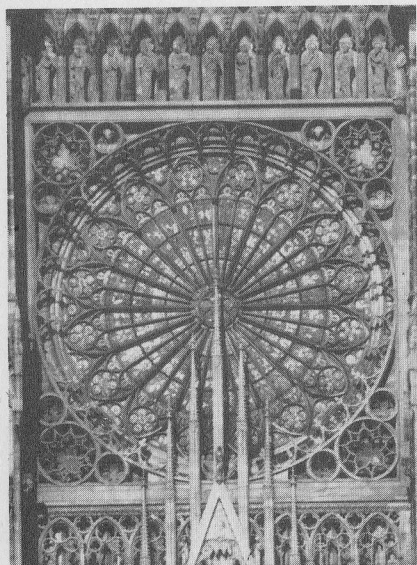
134 Виллар де Оннекур. Спящий юноша; план хора готического собора. Рисунки из «Книги набросков». Ок. 1235 г. Париж, Национальная библиотека



ния, древние легенды, моральные сентенции. Страницы сочинений наполнились множеством бытовых и конкретных деталей, характерных поступков и жестов. Вещественной осязаемостью легендарного и чудесного, сказочной новеллистикой оказалась пропитана «Золотая легенда» — энциклопедический житийный свод, составленный в середине XIII века Якопо да Вараджине. Материализм, трезвая рассудочность, привязанность к колоритным сценам обыденной жизни отличали рождавшуюся литературу городского сословия, говорившую на народных языках. На родном языке создавалась поэзия провансальских трубадуров, французских труверов, немецких миннезингеров, итальянских поэтов «нового сладостного стиля». И хотя это была рыцарская

поэзия, обращение к живому языку говорило о демократизации культуры. Усложнившийся мир эмоциональных движений нашел отражение в музыке. Парижская школа Нотр-Дам заменила унисонное пение началами полифонии.

В центре внимания мыслителей и художников все чаще оказывались проблемы человеческой личности. В ней начали замечать индивидуальные качества. Герои литературных произведений и исторических хроник действовали теперь не только в соответствии со своим саном и предписанными нормами поведения, но повинувшись обстоятельствам и свойствам собственной натуры с ее достоинствами и недостатками; обнажилось личностное начало. Философы XIII века воспринимали личность как нерасторжимое единство

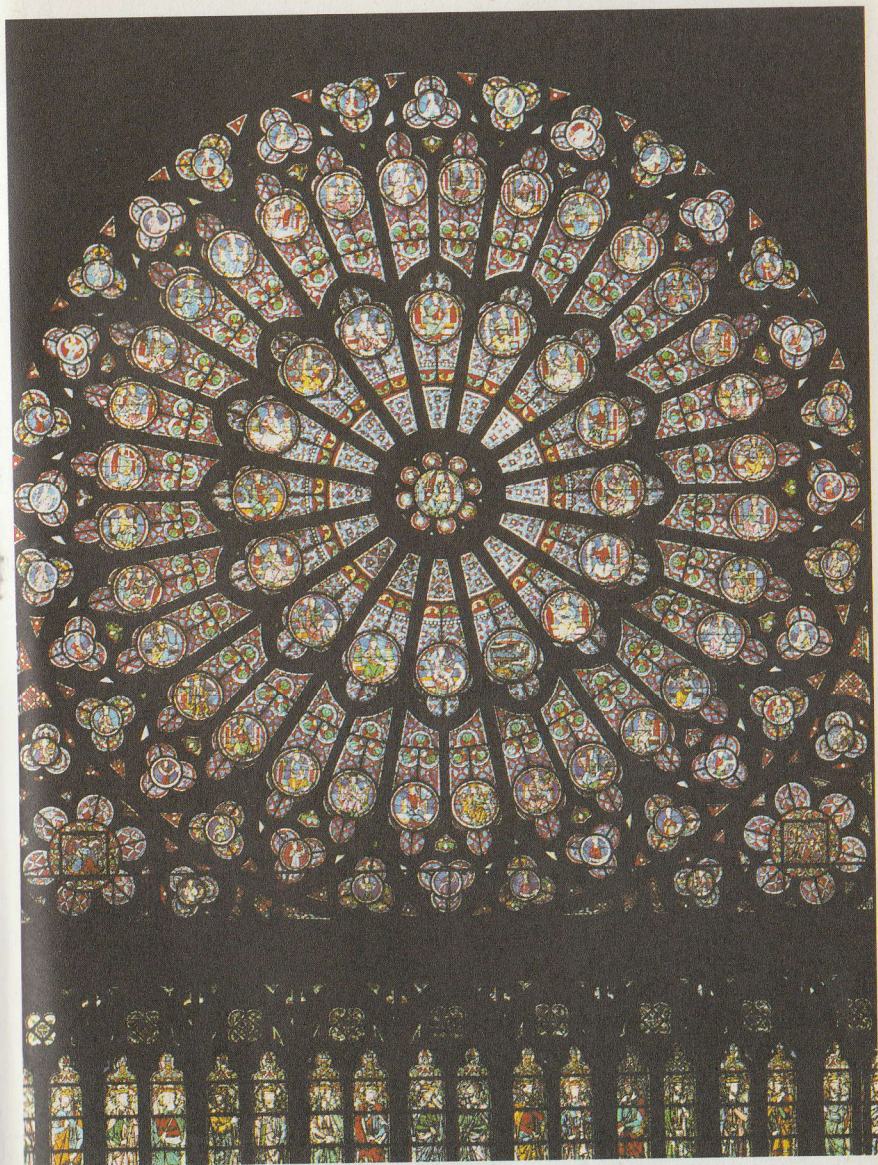


135 Эрвин фон Штейнбах. Окно-роза на западном фасаде собора в Страсбурге. Ок. 1280 г.

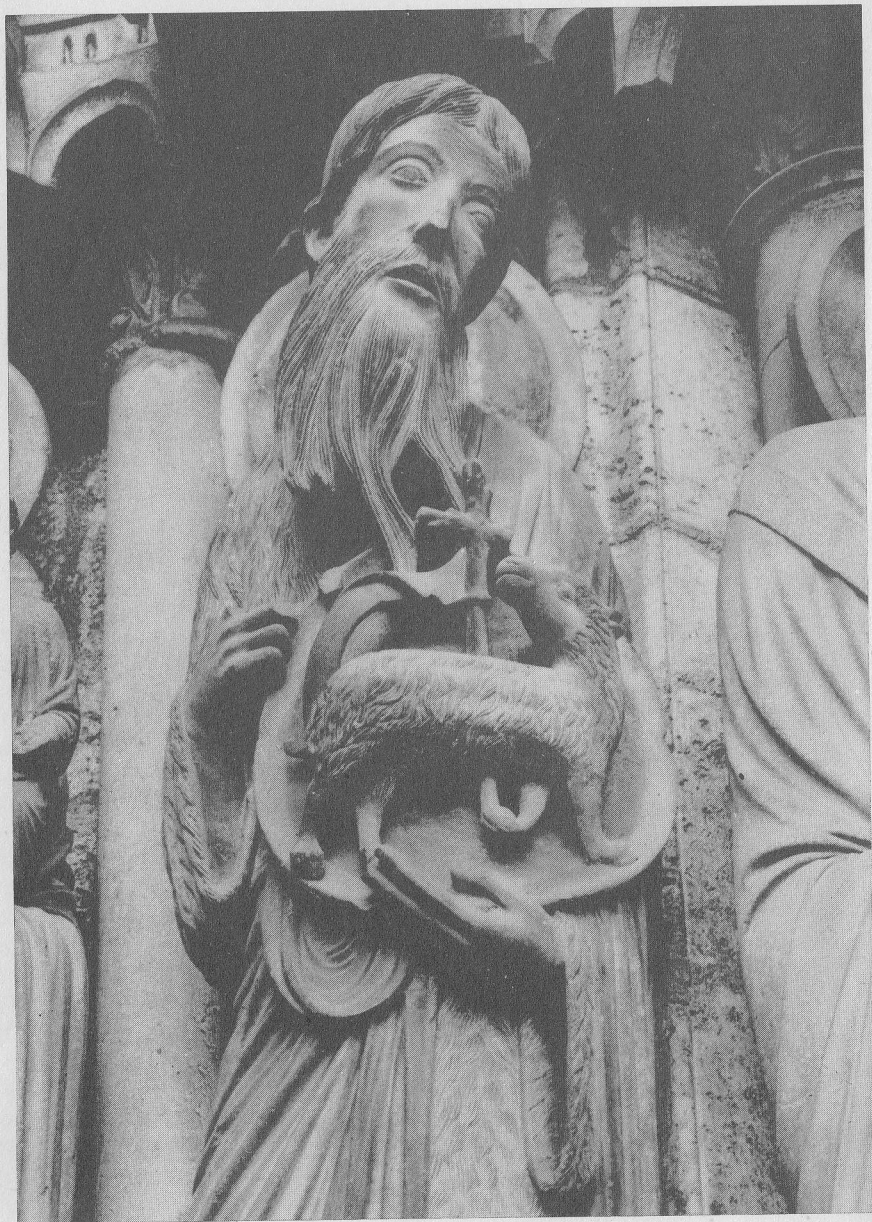
души и тела. Дунс Скот утверждал неповторимость каждого индивида. Моральная оценка поведения человека оставалась главным критерием; вместе с тем важнейшей чертой героя высокого средневековья, и в романе и в житии, стала его красота. Секуляризация культуры, рост свободомыслия, еретические движения вызвали сопротивление церкви. Она была беспощадна к еретикам, с XI века их публично сжигали на кострах. На борьбу против ересей и университетского свободомыслия выступили нищенствующие ордены. Церковь стремилась нейтрализовать успехи позитивного знания, приспособить их к своим нуждам, сохранить престиж христианства. В интеллектуальной области эту задачу выполнил Фома Аквинский

(1225—1274), который мирил в своих сочинениях рациональное познание с верой, философию с богословием. Разум, по его мысли, был призван подтверждать и истолковывать истины откровения, наука являлась служанкой богословия. Компромисс философии Фомы Аквинского свидетельствовал об относительном равновесии общественных и духовных сил в европейском обществе XIII века: новое еще не было в силах преступить границы привычного и освященного. В этих условиях совершалось сложение грандиозного художественного синтеза готики, осуществленного в главном ее феномене — городском кафедральном соборе. Сохранение ведущей роли архитектуры в готическую эпоху весьма





136 Христос и апостолы. Витраж «розы алхимиков». Ок. 1268 г. Париж, собор Нотр-Дам





137 Иоанн Креститель. Статуя северного портала собора в Шартре. Камень. После 1204 г.

138 Прекрасная Мадонна. Дерево. 1400 г. Вроцлав, костел св. Эльжбеты



знаменательно. Зодчество, выступающее вещественным воплощением общих, отвлеченных идей, пребывающее на грани конструкции и изображения, оперирующее математическими символами и пространственными ритмами, оказалось ближе всего синтезирующему мышлению времени. Не случайно теоретическая мысль XII и XIII веков первой среди низших «механических» искусств стала возвышать архитектуру до ранга «свободных».

Готика как стиль была порождением совокупности общественных изменений эпохи, ее политических и идейных устремлений, выступавших в динамическом взаимодействии, возникла как результат их равнодействующей. Ни одно явление того времени, как бы значительно оно ни было, будь то «коммунальные революции» или борьба за упрочение центральной власти, папская теократия, схоластика или рыцарская культура, массовые движения, из-



139 Изображения месяцев. Рельеф цокольной зоны портала собора в Амьене. Ок. 1236 г.

менение пространственных представлений или рост строительного мастерства, не может по отдельности объяснить происхождение и развитие готики. Готика зародилась во владениях французских королей, и государи других стран — Англии, Испании, Чехии — внедряли готику как символ христианской монархии, но готическую архитектуру распространяли и монашеские ордены. Со-

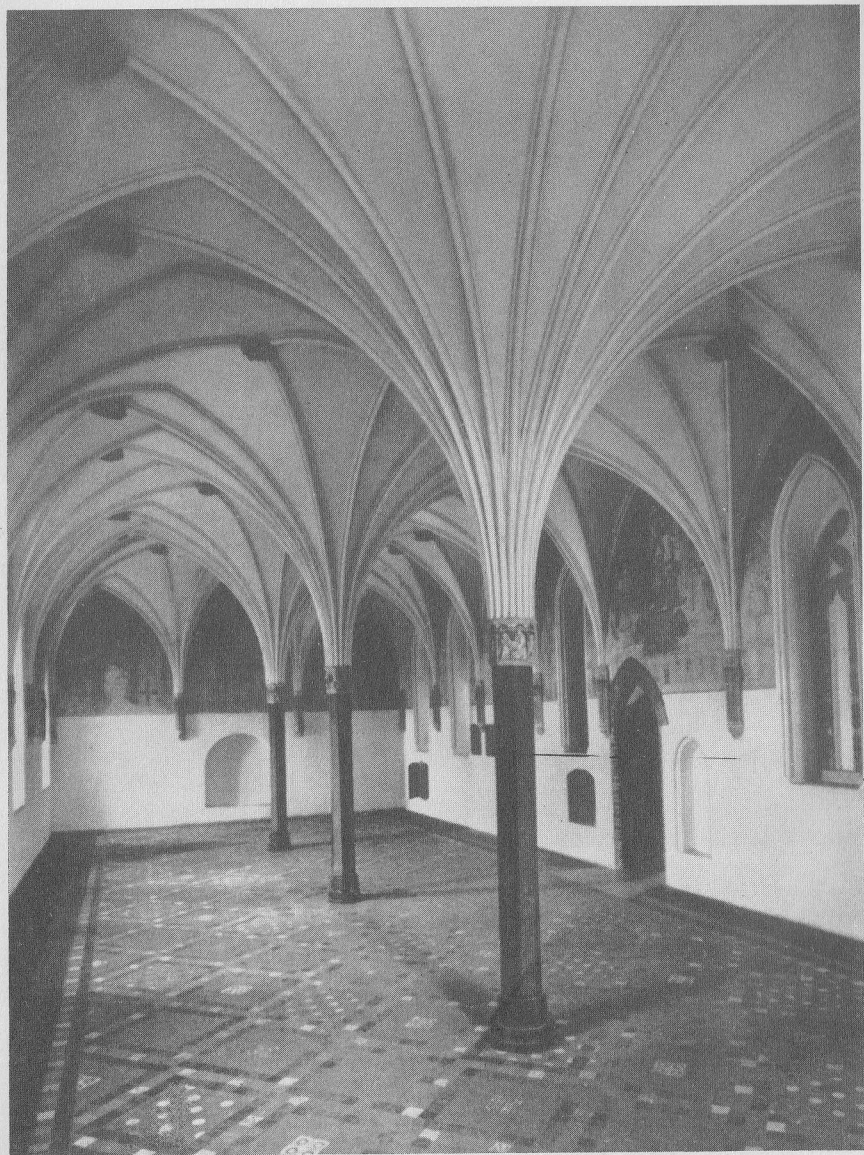


бор был важнейшим общественным местом города и оставался олицетворением «божественной вселенной». Во взаимоотношении его частей находят сходство с построением схоластических «сумм», а в изображениях — связь с рыцарской культурой. Сущность готики — в сопоставлении противоположностей, в способности объединить в духовном горении абстрактную идею и живой

трепет жизни, космическую бесконечность универсума и выразительную конкретность детали, в умении пронизать земную плоть движением духовной энергии. Это балансирование на грани двух контрастных сфер придало готическому искусству особую остроту, захватывающую пронзительность. В единстве противоположностей, в многозначности готического феномена и следует искать причину противоречивости оценок, которых удостоивалась готика на протяжении веков.

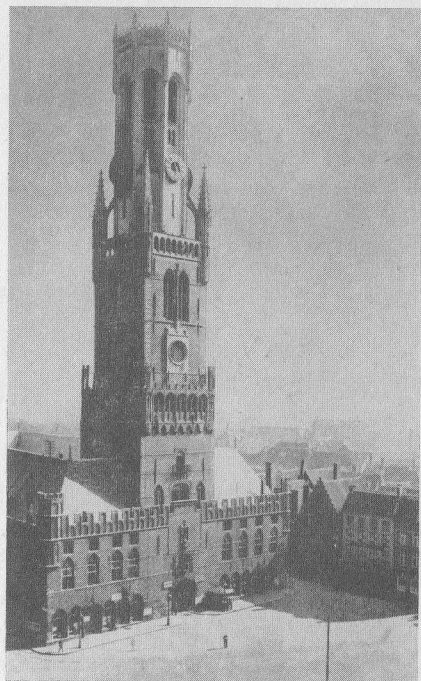
Важнейшим достижением готической архитектуры стало выделение в здании строительного каркаса. Основу готической конструкции составлял крестовый нервюрный свод. Обычай подчеркивать ребра свода выступающими рядами камней, а также применение арок для поддержания сводов были известны задолго до готической поры. Не были новшествами и другие части готической конструкции, но, сведенные воедино, они получили качественно новое звучание, оказались пронизанными внутренней строительной логикой.

В готике изменилась система кладки ребристого свода. Ребра теперь не завершали возведение свода, а предшествовали ему. Четыре опоры первоначально соединяли щекowymi арками, затем перебрасывали две диагональные арки — оживы. Эта конструкция составляла скелет будущего свода. Образующие свод арки получили название нервюр. Они были призваны нести и скреплять распалубки, которые выкладывали из облегченных плит камня.



140 Зал капитула. Ок. 1300 г. Мальборк, замок, верхний дворец

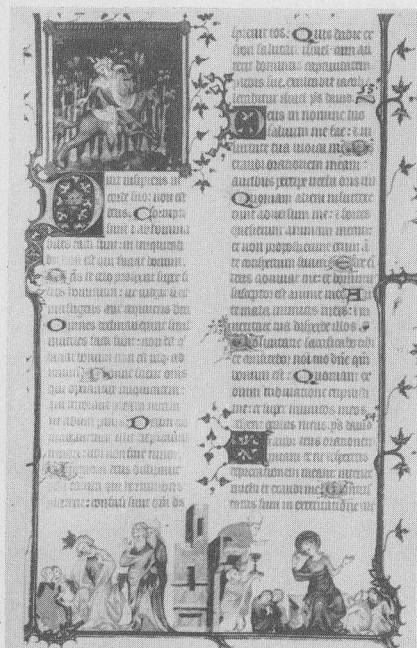




141 Суконные ряды. 1284—1364 гг. и 1482—1486 гг. Брюгге

Нервюрный свод выгодно отличался от массивного романского еще и тем, что точки приложения сил тяжести и распора становились предельно ясными для строителей. Важным нововведением готической архитектуры стало последовательное использование стрельчатых арок в качестве сначала торцовых, а затем и диагональных нервюр. Они обладали меньшим распором, главное давление было направлено вниз, на опору. Устои, а не стена, стали рабочей частью готической архитектуры. Для того чтобы снять возникавшие нагрузки, боковой распор сводов гасили за счет самостоятель-

ного элемента конструкции, вынесенного за пределы наружных стен, — подпорного уступчатого столба, контрфорса. В зданиях с базиликальным разрезом, где средний неф был выше боковых и между наружной стеной бокового нефа и поднятой частью центрального существовал пространственный разрыв, становилось необходимым применение специальной соединительной арки — аркбутана, которая перебрасывалась от пяты свода главного нефа на контрфорс бокового. Помимо бокового распора сводов готические соборы испытывали давление арочных конструкций,



142 Иллюминированная страница готической рукописи. «Бревиарий Карла V». Вторая половина XIV в. Париж, Национальная библиотека

расположенных по продольной оси. В погашении их распора определенную роль играли башни при входе и опоры средокрестия, кладка которых была массивнее остальных. Выделение строительного каркаса и изменение роли стены (она превращалась в заполняющий и ограничивающий элемент здания) открывали возможность для создания значительных проемов, что облегчало архитектуру, давало ей возможность стремительно расти вверх.

Не следует, однако, переоценивать рационализм средневековых зодчих. Художественное сознание той эпохи не отделяло еще инженерный расчет от духовного содержания архитектуры. Строители готических собо-

ров отчетливо понимали конструктивные особенности возводимых ими зданий — об этом свидетельствуют заключения экспертов проверок того времени, — но они воспринимали образную и конструктивную сущность архитектурной детали и постройки в целом в неразрывном единстве<sup>46</sup>. Готическая архитектура конструктивна и изобразительна одновременно. Многозначность заключена в основном элементе готической конструкции — нервюрном своде. Нервюры несут свод, являются его конструктивной основой и в то же время изображают конструкцию, делают зримыми ее силовые линии. Но в дальнейшем это единство нарушает-

ся. В опорах конструктивная и изобразительная функции оказываются расщепленными. Давление арок направлено вниз, скрыто внутри, концентрировано по оси опор. Пучки же колонн, окружающие устои, лишь номинально поддерживают нервюры, изображают конструкцию, но не являются ею. Истинная и зрительно воспринимаемая конструкция, подлинная работа динамических сил и их изображение средствами архитектуры имеют противоположное направление: давление сводов, воспринимаемое опорами, аркбутанами, контрфорсами, направлено вниз, в то время как служебные колонны, стрельчатые арки, пинакли, башенные шатры устремляют динамическую энергию здания вверх.

Динамика пронизала пространство готического храма, оно обрело ликующую одухотворенность, стало стремиться к единству. Особая роль в этом принадлежала свету. Огромные окна уничтожали в готике стену, ее заменила светящаяся преграда — витраж. Пронизанный солнечными лучами, он в наибольшей степени воплощал представления средневековья об одухотворенности материи. Но готика — искусство сосуществующих противоположностей. Бесплотному витражу противостояла начавшая возрождаться монументальная круглая пластика. Низкие боковые нефы подчеркивали взлет центрального, массивные у основания башни завершались тающим на недостижимой высоте кружевом шатров и шпилей. Готическое здание не существует, не покоится,

как романское, оно рождается, развивается, становится на глазах у зрителя. У него появилась еще одна грань измерения — время. Но это время неотторжимо от движения пространства и витальных энергий готических масс. Готика знает развитие и усложнение архитектурной темы, повторы и антитезы. Не случайно Виктор Гюго назвал готический собор «каменной симфонией»<sup>47</sup>.

Производство крупных строительных работ, связанных с возведением готических соборов, вызвало к жизни появление строительной логики — значительного и подвижного объединения ремесленников разных специальностей. Ложа была образовательным центром и рабочим местом средневекового зодчего. Готический архитектор должен был, прежде чем стать во главе стройки, овладеть ремеслом каменщика, мастерством скульптора, познать тайны планировки, знать работу конструкций и уметь вычислять параметры будущего здания<sup>48</sup>. Он должен был совершать образовательные путешествия и позднее доказать свое умение на большом строительстве. Роль главного мастера стала теперь значительной. Мы знаем имена многих готических архитекторов, труд их ценили современники. Обладавшего обширными знаниями зодчего стали именовать на манер ученых схоластов «доктором».

Выразительный памятник эпохи — альбом французского зодчего XIII века Виллара де Оннекура. Это книга образцов, призванная помочь

строителю освоить секреты своей профессии. В альбоме нет теоретических рассуждений. Оннекур и два его продолжателя излагают практические приемы каменной кладки, основы конструкций, методы изображения фигур, правила черчения, «как тому наставляет геометрия»<sup>49</sup>. Книга раскрывает и личность самого зодчего: он мобилен и любознателен, зарисовки говорят о разнообразии его интересов. Виллар не только дает советы, но и оценивает виденное.

Интерес к эстетической природе искусства стал характерен для эпохи готики. Фома Аквинский, в противоположность Августину, отличал прекрасное от доброго и более основательно выделил главные признаки прекрасного — цельность, созвучие, ясность. Происходило сближение умозрительных спекуляций и живой художественной практики. Богослов-мистик Бонавентура (1221—1274) пытался понять природу наслаждения искусством, он одним из первых заинтересовался творческим процессом и стал различать его этапы. Мыслитель и ученый Витело (вторая половина XIII в.) рассматривал различные аспекты зрительного восприятия и постижения зримой красоты.

В XIII веке готика получила всеевропейский резонанс. «Французская манера» переступила Ла-Манш и Рейн, достигла Скандинавских стран, появилась в Польше. В лучших традициях французской готики строили свои храмы крестоносцы на острове Кипр. В XIV веке готическое искусство уже полностью господство-

вало в католической Европе. Даже в далеком Новгороде в XV веке строили здания в готическом стиле. Но XIV столетие стало для большинства стран Западной и Центральной Европы завершающим этапом развития средневековой культуры.

Четырнадцатое столетие вошло в европейскую историю как эпоха контрастов, политических и военных потрясений, еретических движений, крупнейших восстаний, стихийных бедствий. Росло имущественное расслоение, поляризовались бедность и богатство. Крестьянские восстания сливались с наиболее радикальными ересями. Враждовали Кастилия и Арагон, более чем на столетие растянулась война между Францией и Англией, в которую оказались втянутыми многие европейские государства. К социальным и политическим потрясениям присоединились постоянные спутники средневековья — голод и эпидемии: «черная смерть» (бубонная чума) унесла в 1348—1349 годах почти треть населения Европы. Это придавало эпохе оттенок экзальтированности; в накаленной конфликтами и бедствиями атмосфере преобладание получили мистические учения. Еретическая мистика была враждебно настроена к церкви, она несла в себе черты пантеизма и индивидуализма. Мысль о церкви без папства, которую развивали в XIV веке Марсилиус Падуанский, Уильям Оккам, Жан Жанден, содержала зерно будущей Реформации. В XIV веке был положен конец папской теократии. Укрепившаяся королевская власть одержала над Римом ре-



нительную победу, началось «авиньонское пленение» пап.

Контрасты и полярности характерны и для художественного творчества эпохи, как в пределах отдельных школ, так и Европы в целом. В изобразительной сфере ликующий спиритуализм, подчинявший в XIII веке все стороны готического искусства, метод работы по образцам стали уступать место более пристальному наблюдению природы, «эмпирическому реализму», «готическому натурализму», обнаженной заостренности чувств, то взлетающих в безудержном восторге, то погружающихся в бездонное отчаяние. Начало XIV столетия еще сохраняло приверженность к синтезирующей идее собора, но золотая пора соборной готики уже миновала. Во второй половине века наступило время приходских церквей, частных капелл, возросло значение светских зданий. Строительные логи сменились цеховой организацией строителей, скульпторов, живописцев. Искусство утрачивало вселенский пафос, оно обращалось теперь не столько к массе, к толпе, коллективу, сколько к отдельному человеку. Монументальные формы стали вытесняться станковыми; распространились вотивные алтарные статуи, многочастные живописные и резные алтари; расширялась и менялась иконография, вбирая в себя множество новых мотивов. В скульптуре и живописи стал решительно выделяться жанр портрета. Особое место в искусстве XIV века заняла книжная миниатюра. Она была «опытным полем жи-

вописи»<sup>50</sup>. По широте охвата тем и многообразию сюжетов украшенные миниатюрами рукописи стали уподобляться «картинным галереям между драгоценными крышками переплетов»<sup>51</sup>. Здесь прокладывались пути к жанрам европейской живописи нового времени — пейзажу, интерьеру, бытовому жанру.

Менялись взаимоотношения художника и заказчика, они становились более индивидуальными. Центрами искусства в XIV веке стали королевские дворы и резиденции крупных феодалов. Здесь собирали искусство не только для благочестивого приношения в храм, но и для собственного наслаждения и украшения быта. Наряду с аристократией заказчиком выступала и богатая ремесленно-бюргерская среда. В городах не только церкви, но и ратуши, этот символ городского самоуправления, насыщались произведениями искусства. В Италии, Фландрии и Брабанте, где города переживали расцвет, развернулось интенсивное строительство светских зданий. В Брюгге, Ипре, Генте, Аррасе они размахом и внушительностью не уступали городским соборам.

Важным фактором развития европейского искусства этого периода стало формирование на рубеже XIII и XIV веков проторенессансной культуры в Италии. В итальянском Проторенессансе произошел первый решительный разрыв со средневековыми принципами изображения окружающего мира, совершился более последовательный поворот к утверждению ценностей земной жизни. Итальянское Предвозрож-

дение опиралось на глубинные антикизирующие пласты в средневековом искусстве и на национальное античное наследие, пролагая на этой основе пути к новому синтезу, к возвышенной идеальности образов Ренессанса. Важным открытием итальянского Предвозрождения стали утверждение материальной убедительности окружающего мира, новые принципы построения пространства и моделировки объемов светотенью. С появлением искусства Пьетро Каваллини, Джотто, Никколо Пизано Европа перешагнула в новую фазу своего культурного развития. Но переход совершился не сразу. Во второй половине XIV века началась диффузия форм; итальянские приемы проникли в соседние страны, северная готика достигла Апеннинского полуострова, породив особый вариант готизированного Проторенессанса. В этом сложном сплаве связующим звеном стали реалистические тенденции в поздней готике и рождающемся Возрождении — монументальная обобщенность классицизирующих образов на юге, аналитическая наблюдательность на севере. На рубеже XIV и XV веков в искусстве Западной Европы возникло течение, которому авторы XIX века дали название «интернациональная готика». Во Франции, Англии, Испании, Вестфалии, Умбрии и Ломбардии, Чехии, Польше и других районах возникли произведения,

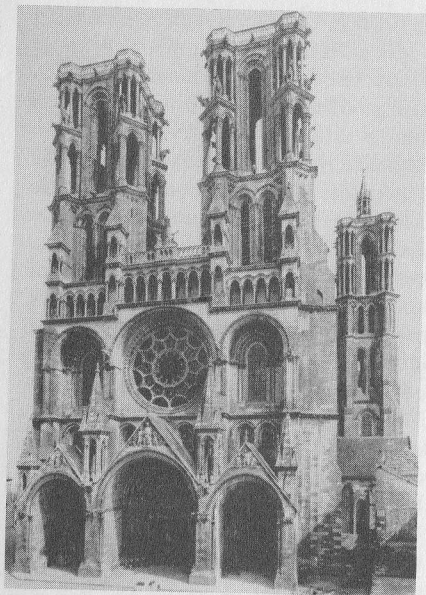
которые обладали сходными стилистическими признаками — аристократической утонченностью, мягкими и гибкими переходами форм, склонностью к сложной символике и иносказанию. «Интернациональная готика» наиболее ярко проявилась в миниатюре и станковых формах искусства. Исходя из особенностей трактовки образов в скульптуре, ее именуют также «мягким стилем». Он завершал собой средневековый период европейского искусства, был последней данью его унифицирующим тенденциям. Однако наряду с космополитизмом «интернациональной готики» стали ощутимы и национальные черты искусства, проступавшие и в рамках «интернационального» стиля. Новые силы достаточно ясно заявили о себе в XIV веке. Коронование Петrarки в апреле 1341 года лавровым венком в Риме было символом победы нового человека, знаком рождающегося ренессансного гуманизма. В конце столетия «Кентерберийские рассказы» Чосера открыли путь Возрождению на берега Альбиона. Переломными стали 20-е годы XV столетия, когда в Италии выступили художники следующего поколения — Брунеллески, Мазаччо, Донателло, а в Нидерландах — Мастер из Флемалля и особенно Ян ван Эйк. Теперь готика стала искусством уходящего прошлого, которое объективно выражало взгляды консервативных кругов.

## ИСКУССТВО ФРАНЦИИ

Родина готики Франция переживала в XII и XIII веках период блестящего расцвета. Она занимала передовые позиции в экономической, общественной и культурной жизни Европы. Интенсивно росли города, в деревне происходило освобождение крестьян от личной крепостной зависимости, развивались экономические связи. Французские короли, преодолев временные трудности, возникшие во второй половине XII века, в XIII столетии включили в свой домен большую часть страны. Менялось положение классов и сословий французского общества, возникли первые формы сословного представительства. Быт рыцарства и горожан становился более дорогим и сложным. Увеличивалось число образованных людей. Французские университеты были знамениты и собирали большое количество слушателей.

Диалект Парижа и Иль-де-Франса с XIII века стал языком официальных хроник, литературных произведений, развивавшегося театра. Во второй половине XII — начале XIII века были созданы наиболее яркие произведения рыцарской литературы, которые имели европейский резонанс, развилась поэзия городского сословия.

Первые шаги на пути сложения готики были сделаны в королевском домене Иль-де-Франс. Около 1137 года настоятель монастыря Сен-Дени Сугерий, регент и королевский советник, начал перестройку церкви аббатства. Сторонник короля, он хорошо понимал важность замышленного предприятия. Уже со вре-



143 Собор в Лане. Западный фасад.  
Ок. 1190–1200 гг.

144 Собор Парижской богородицы.  
1163 г. — начало XIV в.

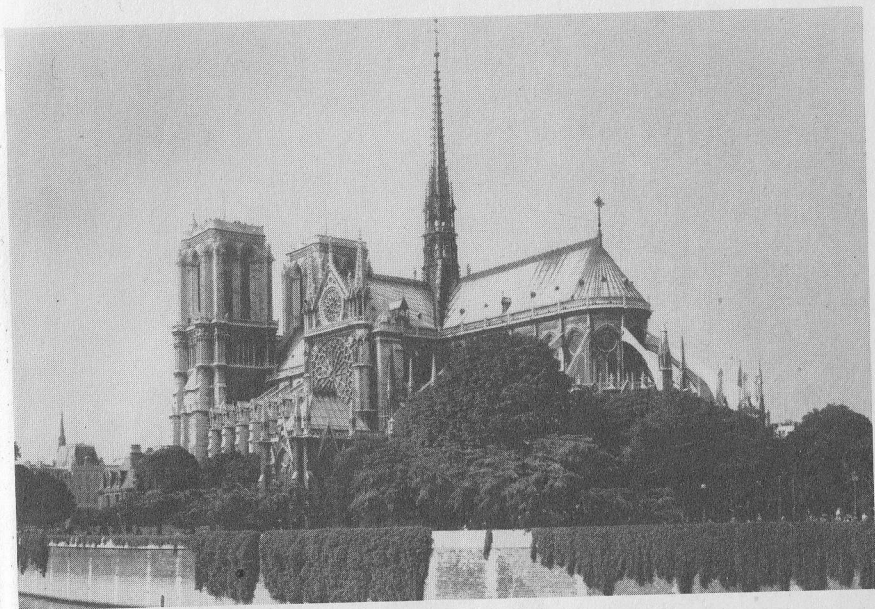
мен Мерovingов Сен-Дени служило усыпальницей французских королей и поэтому в период нового этапа собирания французских земель аббатство «патрона и апостола Франции» св. Дионисия приобрело особое значение. Строившийся храм должен был превзойти все дотоле известное, противостоять Риму и клюнийскому монастырю.

Церковь Сен-Дени сохранила лишь часть своего первоначального облика. Дошло, однако, подробное описание этапов строительства, составленное Сугерием, свидетелем которого уточнили раскопки. Главные новшества были привнесены в планировку и конструкцию восточной части храма, где в 1140–1144 годах каролингскую апсиду заменил хор с трансептом, не выходившим за ли-

нию стен, и венцом капелл. В этой части постройки Сугерия было впервые применено перекрытие пространственных ячеек сложной конфигурации нервюрными сводами, поднятыми на одинаковую высоту. Второе нововведение коснулось планировки обхода. Глубина капелл была уменьшена, стерлась граница, отделявшая их от деамбулатория, пространство стало единым и более подвижным. Каркасная конструкция показала свои преимущества: капеллы в Сен-Дени имели высокие витражные окна, хор был наполнен «удивительным и непрерывным светом, насыщавшим красотой весь интерьер»<sup>52</sup>.

Толчок, данный постройкой Сугерия, породил разнообразные поиски во французской архитектуре второй





половины XII столетия. Они шли по трем направлениям. Одно коснулось особенностей плана, второе было направлено на усовершенствование внутренней структуры интерьера в его вертикальном разрезе, третье вело поиски наиболее выразительного решения западного фасада. К началу XIII века все три струи слились воедино в захватывающем образе кафедрального собора зрелой готики.

Разработка вертикальной ритмической структуры интерьера включала в себя пространственное соотношение центрального и боковых нефов, порядок членения стены, чередование отдельных элементов, проблему освещения. Усилия были направлены к достижению зрительного единства, динамической цель-

ности и подвижности пространства.

В постройках ранней готики происходил, хотя и робко, процесс разгрузки и «развеществления» стены, она становилась все более проницаемой для пространства и света. Увеличивались проемы; служебные колонны, архивольты аркад начали разделять стену на несколько пространственных зон; из преграды она превращалась в соединительный элемент между отсеками интерьера. Окно в такой системе стало восприниматься как кульминационная точка развеществленной материи.

Внешний облик французского готического собора определялся в первую очередь западным фасадом, роль его была несравнимо большей, чем в романике. Романский храм



145 Мадонна с младенцем. Деталь витража «прекрасного окна». Середина XII в.  
Шартр, собор, южный обход хора

воздействовал своей массой, возникал как объемное тело. В готике фасад должен был скрыть работу вынесенных наружу конструкций. Вместе с тем рождающаяся готика мыслила превратить его в своеобразную увертюру к храму, в грандиозный экран, на котором возникал образ «божественной вселенной». Немало внимания мастера уделяли также разработке фасадов на рукавах трансепта, но по отношению к главному входу в храм они играли во Франции подчиненную роль.

Основные элементы готического западного фасада обозначились уже в Сен-Дени. Здесь наличествовали порталы, соответствовавшие трем продольным нефам, круглое окно-роза, две высокие башни, которые уже не мыслились приставленными к стене, а органически вырастали из общей массы притвора.

Среди ранних построек в лучшей сохранности дошел западный фасад собора в Шартре. Он был закончен в 1170 году и счастливо избежал полного разрушения во время пожара 1194 года. Здесь отчетливо ощутим переходный характер архитектуры. Ранняя северная башня (1134—1150) имеет основание, полностью романское по духу (венчающий башню ажурный шатер завершили в начале XVI века). Центральная часть фасада сохранила тяжелую романскую стену, в которую врезаны три портала, окно-роза возникло позже. Южная башня, «старая колокольная» (1145—1165) ближе к основным идеям готики: вертикали контрфорсов подхвачены мощным взлетом восьмигранного шатра.

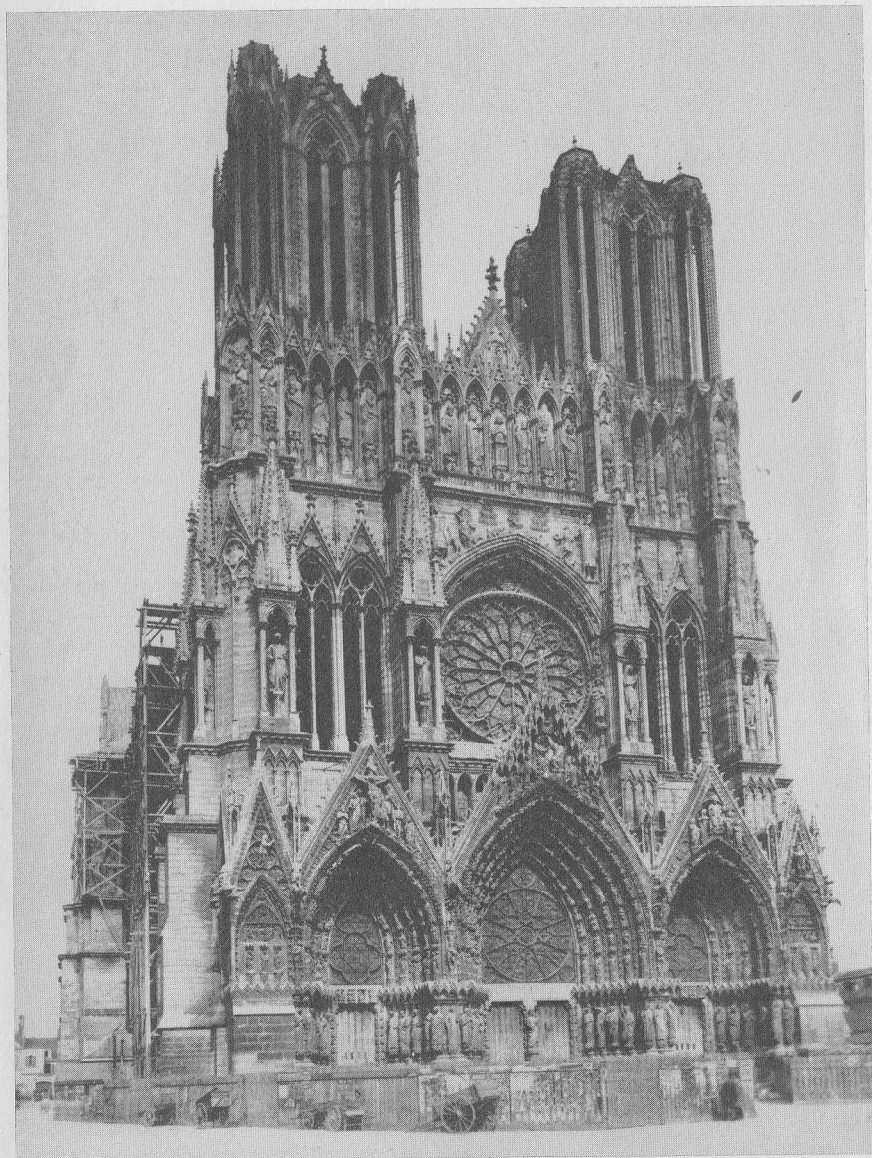
Собор в Лане — городе, славном своей знаменитой коммуной, — обладает одним из наиболее впечатляющих фасадов ранней готики (ок. 1190—1200 гг.). Ланские строители решительно вступили в единоборство с косой и инертной материей. Объемы фасада сдвинулись с мест и пришли в движение, стены оказались прорезанными глубокими проемами, козырьки порталов и окон выступили вперед. Огромная роза потеснила боковые окна и приподняла центральную часть верхней аркады. Башни выплеснулись наружу портиками и пинаклями. Башни трансепта не случайно приковали к себе внимание современников. В них ясно был выражен динамичный порыв, поражали ритмическая логика, соразмерность и стройность. «Я был, как можно заключить из этой книги, во многих землях, но нигде не мог найти другой такой башни, как в Лане»<sup>53</sup>, — писал в своем альбоме Виллар де Оннекур. Башни в Лане произвели впечатление на немецких зодчих и вызвали подражание в Бамберге и Наумбурге.

Произведением, подводившим итог первому этапу развития французской готики, стал собор Парижской богородицы (Нотр-Дам де Пари, начат в 1163 г.). В процессе строительства, которое завершилось к середине XIV века, он претерпел ряд изменений, восприняв черты зрелого готического искусства.

Среди готических храмов Франции собор Парижской богородицы выделяется строгим величием своего облика. В нефах господствуют размеренные ритмы, стена не утратила

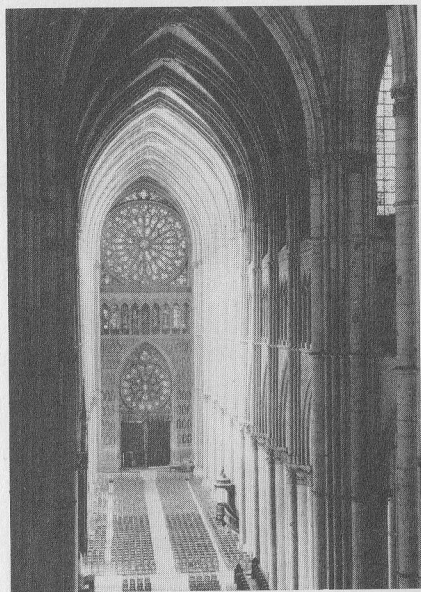


V



146 Собор в Реймсе. Западный фасад. 1260—1427 гг.

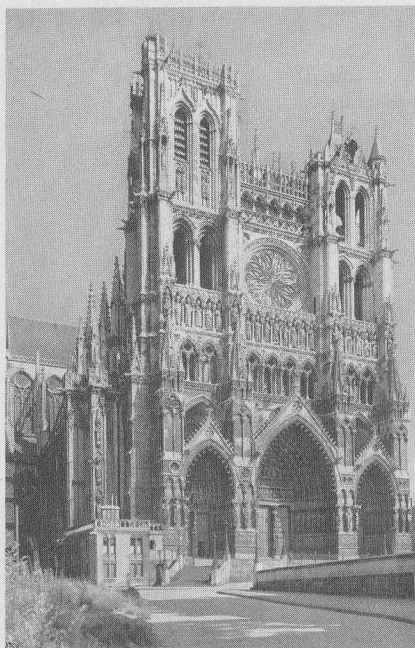




147 Собор в Реймсе. Интерьер. 1211–1260-е гг.

своей вещественности, круглые опоры массивны. Сдержанная сила выделяет и знаменитый западный фасад собора, завершенный в середине XIII века, где вертикали аркад и окон уравновешены горизонталями карнизов. Но ярусы фасада тесно связаны между собой, архитектурная тема обретает внутреннюю сложность и логику развития. Внизу три портала, углубленных в массу стены, подчеркивают мощь основания, в среднем ярусе окна и арки почти уничтожают стену. Ажурная аркада — она была дополнена несколько позже — оттеняет величественную и горделивую строгость башен. Стрельчатые арки, возникнув в очертаниях порталов, вновь повторяются в окнах второго яруса; небольшие круглые проемы в их

тимпанах воспринимаются как отголоски центральной розы. Архитектурный мотив развивается варьируясь. Его оттеняет и легкая асимметричность фасада: боковые порталы несколько отличны в своем решении и размерах. Перестройка здания, начавшаяся в 1210 году, коснулась плана и системы освещения. Трехнефный хор был дополнен венцом капелл, встроенных между контрфорсами. Увеличились световые проемы центрального нефа, были расширены окна эмпор. Аркбутаны из массивных двухпролетных стали однопролетными, легкими и дерзкими. Во второй половине XIII века был завершен трансепт: он слабо выступал за внешние границы стен, что придало плану собора слитность. История сохранила име-



148 Собор в Амьене. Западный фасад.  
1220 г. — XVI в.

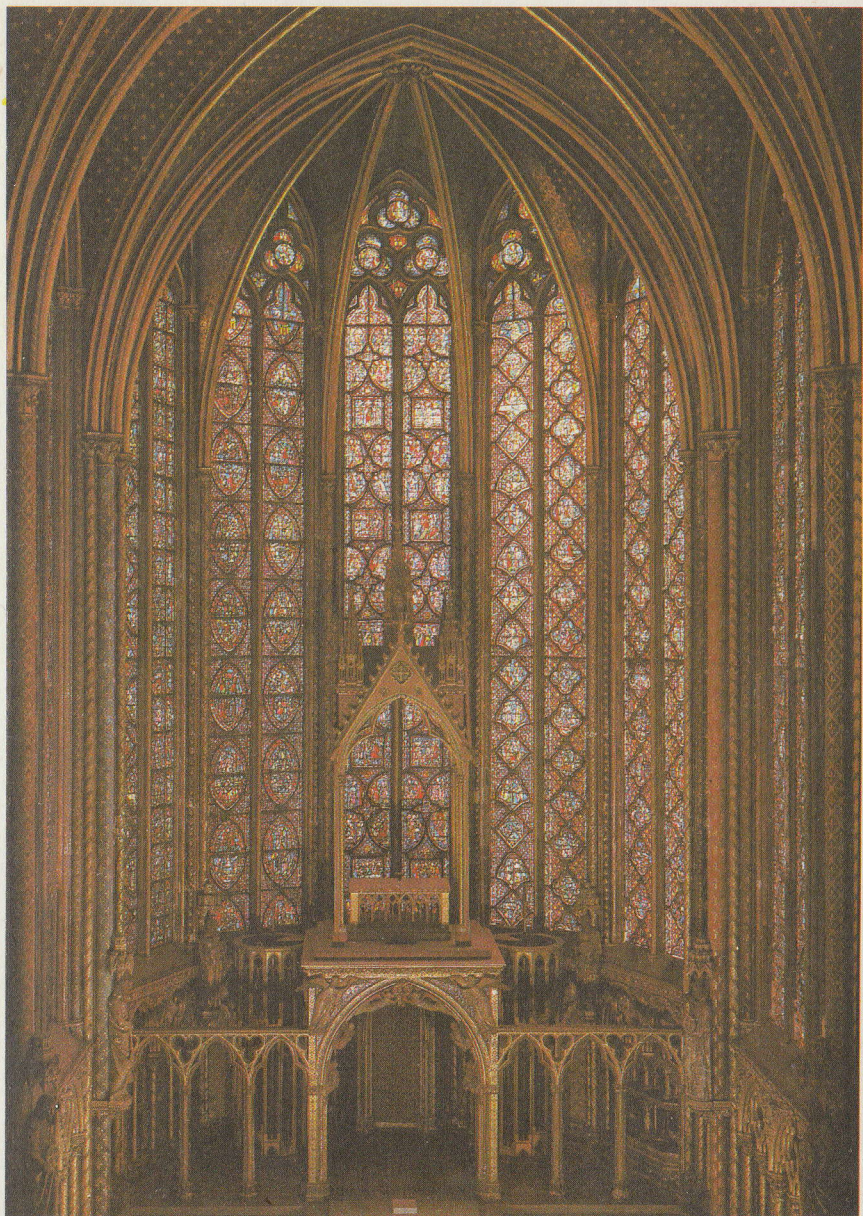
149 Сент Шапель. Интерьер. 1240–  
1248 гг. Париж

на нескольких зодчих, завершавших строительство храма. В 1257–1270 годах здесь трудились Жан де Шель и Пьер де Монтрёйль; Пьер де Шель и Жан Рави руководили строительством в 1280–1330 годах.

Переход к зрелой фазе развития готики обозначили на рубеже XII и XIII веков два здания, сооруженные за пределами Иль-де-Франса, — соборы в Бурже и Шартре. Облик собора в Бурже (начат ок. 1195 г., завершен в основном к 1250 г.) не лишен противоречий: внутри слишком высоко поднят трифорий, своды внезапно останавливают вертикальную динамику интерьера. Снаружи собор тяжеловесен, пятипортальный фасад растянут.

Более органичное решение было найдено в Шартре. Строительство началось вслед за пожаром 1194 года и велось интенсивно; к 1225 году работы в основном были завершены. Архитекторы Шартра мыслили здание уже как единое целое, подразделяющееся на соподчиненные части, между которыми существует тесная связь. Соразмерность и постепенное нарастание пространственных объемов были намечены в плане: трехнефный храм имеет обширный пятинефный хор с венцом капелл, широкий трехнефный трансепт пересекает здание почти посередине. Интерьер раскрывается навстречу зрителю как последовательная цепь контрастов и услож-





няющихся архитектурных ритмов, которым придан ясный и четкий порядок. Травеи главного нефа имеют поперечное расположение в плане и потому направляют пространственный поток в сторону, придавая динамическому порыву к алтарю торжественную сдержанность. Стена получила в Шартре трехчастное деление на аркаду опор, трифорий и окна. Служебные колонны, поднимаясь от основания устоя, собираются во втором ярусе в пучки и почти непрерывным движением возносятся к сводам. Зодчие сумели придать вертикальным тягам ощущение свободного и одухотворенного подъема.

Шартр — один из немногих соборов готической Франции, который сохранил почти неизменным свое остекление. Это самый большой из дошедших до нас ансамблей витражей XII и XIII веков.

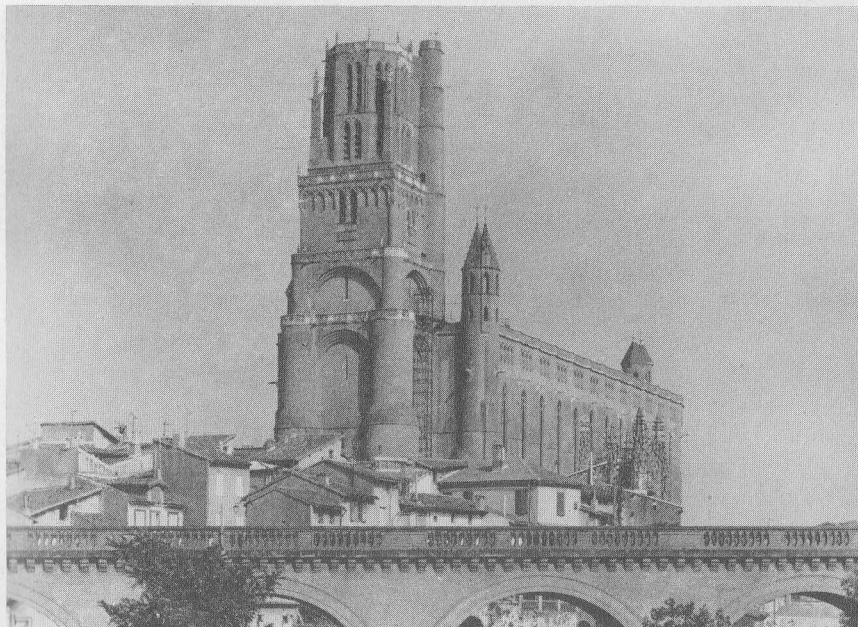
Существовало две техники витражной росписи. Роспись «гризайль» производилась черной и серой краской по бесцветному стеклу дымчатого или зеленоватого тона. Второй способ — сюжетная роспись по наборному цветному стеклу. Процесс создания витражного окна был трудоемким. Варили цветное стекло в особых печах. Готовые стекла нарезали в соответствии с подготовительным рисунком и набирали на специальном шаблоне, затем покрывали по цветному фону росписью. В XII веке изображение наносилось на стекло в два приема: первоначально подмалевок, затем прорабатывались тени. После каждой операции витраж обжигался. В

*150 Собор в Альби. 1282–1365 гг.*

XIII веке ограничивались однократным обжигом расписанного стекла. Изготовленные таким образом элементы будущего витража скреплялись между собой в соответствии с подготовительным рисунком свинцовыми перемычками, заключались в железную раму с внутренней арматурой. Рама имела форму и размеры оконного проема.

Витражи, слепые и почти бесцветные снаружи, раскрывали всю свою магию в интерьере, когда солнечные лучи, проникая сквозь цветные стекла, придавали каждой краске наибольшую звучность. Нематериальный свет, падавший из окон храма, в сочетании с цветной окраской тяг, сводов и капителей рождал осо-





бое чувство среды, преображенного бытия в ней каждого предмета, приносил особый оттенок ликующей лучезарности и сосредоточенности в торжественное и стремительно-напряженное внутреннее пространство собора. Монументальный и сурово-напряженный стиль витражных стекол XII века в следующем столетии сменила более легкая и подвижная манера изображений. Композиции стали дробными, вошли в употребление небольшие медальоны с мелкими фигурами. Промежутки между медальонами заполняли стилизованным растительным орнаментом.

В высоких окнах Шартра витражи XII века, с яркими насыщенны-

ми тонами, соседствуют с более темной гаммой красок окон XIII века. Общую сиреневато-розовую тональность освещения храма пронизывают в солнечный день сполохи красных стекол, в пасмурную погоду доминирует нематериальное голубое мерцание. Тематика изображений в окнах Шартрского храма была необычайно разнообразна. Наряду со сценами Ветхого и Нового заветов, пророками и святыми — им отводили по преимуществу верхнюю зону — мы встречаем внизу около ста сюжетов из жизни ремесленников, пожертвовавших витражи в собор; одна из роз посвящена крестьянам. Мастерством исполнения, запоминающейся силой



151 Христос во славе. Рельеф тимпана центрального входа «Королевского портала». Ок. 1145/55 гг. Шартр, собор

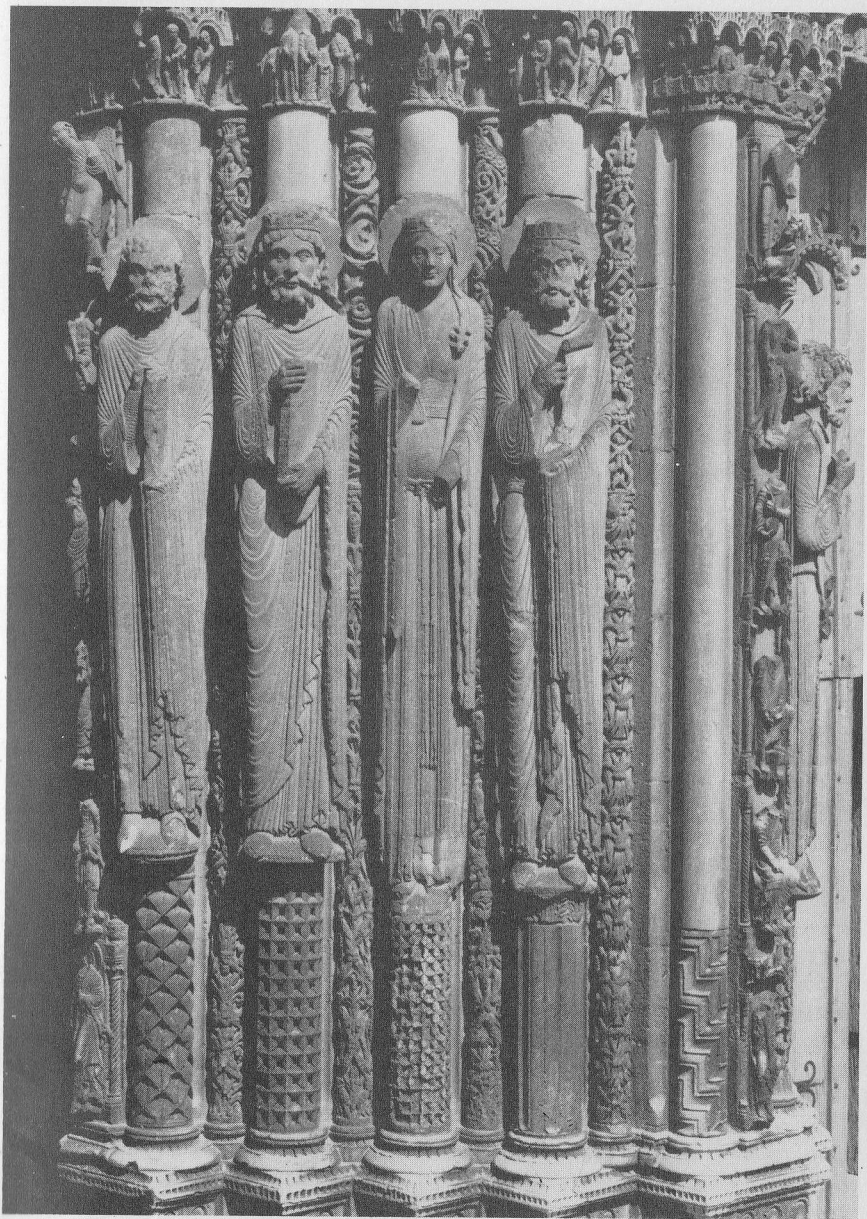
152 Предки Христа. Статуи-колонны «Королевского портала» собора в Шартре

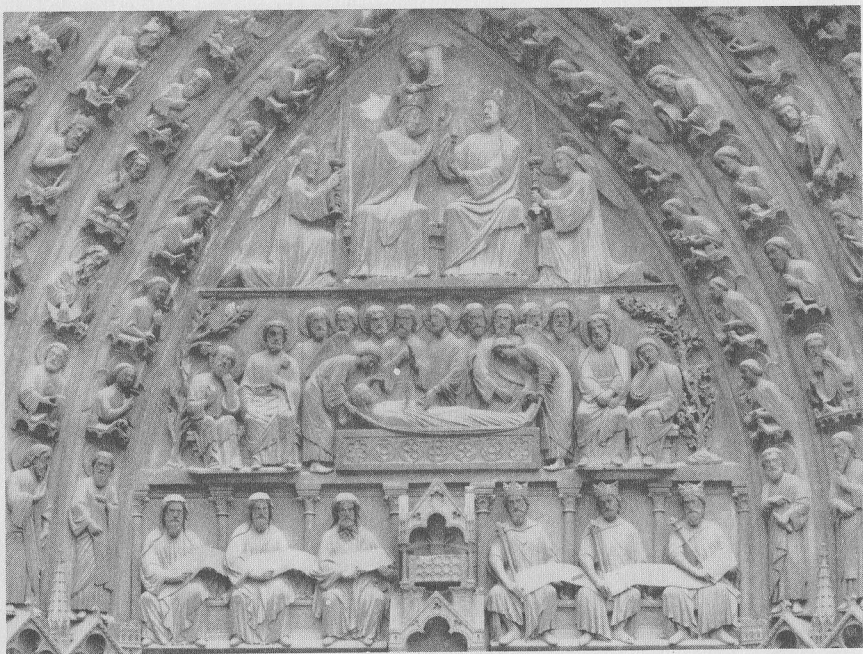
образа выделяются в Шартре окна с изображением Богоматери («Богоматерь «прекрасного окна», XII в.), витраж с житием св. Евстафия и «портрет» Карла Великого начало XIII в.).

Шедевром зрелой готики и «академией искусств» для средневековых мастеров стал собор в Реймсе. Город в сердце Шампани издавна был местом коронования французских королей, а с 1179 года этот обряд совершался там постоянно. Существовавшая в XII веке базилика погибла в пожаре 1210 года. Строительство нового собора началось незамедлительно, уже в 1211 году, и продолжалось до 1481 года.

История собора в Реймсе — это история нескольких поколений зодчих. На основании надписей «лаби-

ринта», сложного мозаичного орнамента пола (разобран в 1779 г.), известны имена архитекторов и этапы возведения грандиозного здания. План храма был создан Жаном д'Орбе, который, видимо, знал собор в Шартре, но творение мастера из Орбе отличается еще большая гармоничность. Собор в Реймсе — трехнефная базилика, пересеченная трехнефным трансептом, который почти переходит в пятинефный хор с обходом и венцом капелл. Хор и трансепт после Жана д'Орбе в 1241 году завершил Жан ле Лу. После 1260 года план здания был несколько изменен: в западной части прибавили к семи травеям еще две. В связи с этим был разобран уже начатый западный фасад и предпринято строительство нового. Работы в





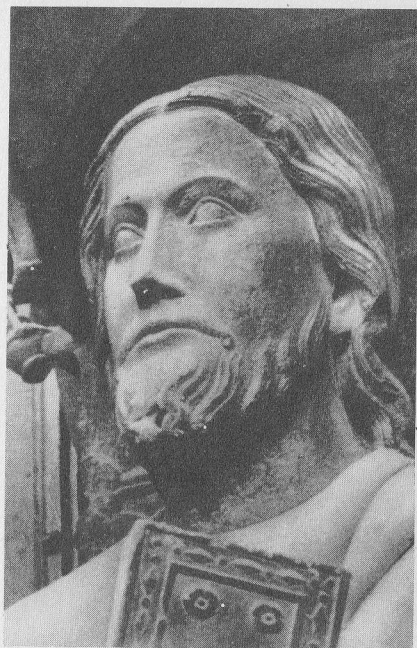
этот период возглавляли 18 лет Готье (Гоше) де Реймс и 35 лет Бернар де Суассон. Последнему принадлежит великолепное окно-роза на западном фасаде. «Галерею королей»<sup>54</sup> и башни до 1311 года строил Робер де Куси. Верхний ярус башен появился после 1427 года, но высокие шатры построены не были. Собор в Реймсе, несмотря на длительные сроки строительства, сохранил единство замысла: многообразие талантов архитекторов и скульпторов, работавших здесь, слилось в общую, полную вдохновения «каменную симфонию». Сложность развития архитектурной темы присуща западному фасаду храма;

отдельные мотивы переплетаются, контрастируют, дополняют друг друга. Масса здания, тяжелая и инертная у земли, становится все более легкой и подвижной по мере подъема вверх. Движение начинают глубокие порталы со стрельчатым очертанием арок и охватывающие их треугольники вимпергов. Во втором ярусе поток разделяется, затухает в центре и обретает стремительную динамику по бокам: круглой «розе» с пологой аркой над ней противостоят боковые окна, которые предваряют победный взлет башен, подчеркнутый коротким всплеском вимперга между ними. Но фасад Реймского собора прони-



153 *Коронование Марии. Рельеф тимпана портала Богородицы. Ок. 1210 г. Париж, собор Нотр-Дам, западный фасад*

154 *Благословляющий Христос. «Благой амьенский бог». Статуя центральных врат западного портала собора в Амьене. Между 1224 и 1230 гг.*

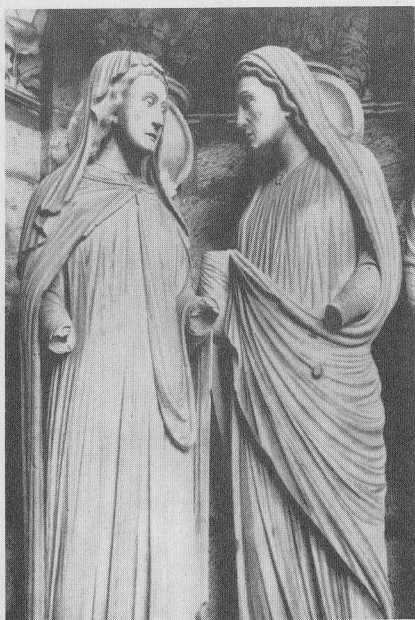


зан не только вертикальным движением. Он пребывает в сложном и динамическом взаимодействии с окружающей средой. Порталы отделяются от стены и наступают на расположенное перед ними пространство площади, их воронкообразные ниши вовлекают его в себя. Во втором ярусе пинакли с легкими колоннами пронизаны воздухом, стены отступают, проемы окон делают их бесплотными, башни подразделяются на множество членений и проемов.

Взволнованную увертюру фасада сменяет строгое величие размеренных, но напряженных ритмов интерьера. Внутреннее пространство

храма в Реймсе отличают ясная структура, благородство и стройность пропорций как целого, так и отдельных частей, естественность и пластичность их переходов, высокое совершенство обработки камня, тщательность отделки каждой детали, свобода и продуманность архитектурного рисунка.

Почти одновременно с Реймсом началось строительство собора в Амьене. Первый камень был заложен в 1220 году, сразу же после пожара, уничтожившего романское здание. Возведение храма начали с продольной части, хор строили позже. Западный фасад был завершен в основном в XIII веке, его верхняя



155 Встреча Марии и Елизаветы.  
Скульптурная группа северного пор-  
тала транспта собора в Шартре.  
После 1204 г.

часть достраивалась в XIV и обновлялась в XV столетии. Расположение частей фасада живописно — не случайно в процессе строительства возникли разные по высоте и рисунку башни. «Лабиринт», разобранный в начале XIX века, донес имена строителей. С 1220 года здесь работал Робер де Люзарш, затем Тома де Кормон и его сын. Работы в основном были закончены в 1288 году. Зодчим вновь служил примером план собора в Шартре, но они модифицировали его. В Амьене взаимодействуют два осевых направления: траверси нефов вторят трансепту; средняя из семи капелл хора, значительно выдвинутая вперед, подчеркивает продольную ось плана. Полные стрельчатые арки величаво

завершают интерьер, рождая чувство свободного движения пространства, которое было достигнуто также путем увеличения абсолютных размеров здания. Собор в Амьене — самый обширный среди готических храмов Франции, ширина его нефов достигает 33 м, трансепт растянут на 59 м, своды среднего нефа подняты на высоту 42,3 м.

Высотой центрального нефа храм в Бове (1247—1272) превзошел Амьенский собор. Архитекторам удалось поднять своды на 47,5 м, предельно развешествовать стену, превратить ее в гигантскую светящуюся решетку. Но это был уже предел, дерзость разошлась с трезвым расчетом, своды рухнули через двенадцать лет после окончания строительства.



156 Встреча Марии и Елизаветы.  
Скульптурная группа центральных  
врат западного фасада собора  
в Реймсе. Ок. 1220 г.

Позднейшие восстановления и переделки оказались неудачными.

Амьен и Бове обозначили переход к архитектуре следующего этапа. Эпоха Людовика IX Святого (1226—1270), когда было консолидировано Французское государство, ознаменовалась значительным подъемом культуры. Париж и королевский двор стали главным европейским источником дерзаний и модных увлечений. Престиж Франции в интеллектуальной и художественной области был необычайно высок. Светская власть становилась ведущим покровителем искусств. Но время смелых конструктивных поисков в архитектуре миновало, теперь в основном разрабатывали и варьировали уже найденные реше-

ния, главный акцент был перенесен на усовершенствование декоративного убранства. Стиль зрелой готики во Франции иногда именуют «лучистым» по специфическому и широко распространенному в этот период рисунку окна-розы с радиально расходящимися лепестками. Искусство приобрело в «лучистом» стиле черты царственной величавости, подвижной одухотворенности и изысканного изящества. Объемно-пластические композиции отступают на задний план, стены превращаются в бесплотный ажурный орнамент. Переход особенно заметен в архитектуре транспта церкви в Сен-Дени (после 1231 г.) и южного рукава транспта собора Парижской богородицы (после 1257 г.).



157 Мария. Деталь статуи группы  
«Встреча Марии и Елизаветы».  
Реймс, собор

158 Растительные капители. XIII в.  
Реймс, собор

Вершиной развития стиля «лучистой» готики стала Сент Шапель — Святая капелла в Париже (1240—1248). Она строилась как королевская церковь, и весь ее строй был призван утвердить священный характер власти монарха. Здесь находился вывезенный из Константинополя «терновый венец Христа», который, по представлениям того времени, был атрибутом, указующим на избранность королевской власти. Двухэтажная капелла служила для него драгоценным реликварием. Цокольный этаж, низкий, трехнефный, с нависающими сводами, узкими боковыми проходами и множеством колонн, предназначенный для королевской челяди, выступал полным контрастом к высокому просторному верхнему залу,

словно сотканному из мерцания мозаик, пурпурного цвета витражей и бликов позолоты. Здесь почти не было стен: пространство между опорами свода на две трети всей высоты капеллы заполняют двухчастные окна, соединенные попарно шестилепестковыми розами. Строитель капеллы Пьер де Монтрёйль был связан с архитектурной школой Амьена, отсюда пришли во внешний облик постройки упругость каркаса, декоративная обработка фасадов щипцами и пинаклями. В XV веке Сент Шапель украсила великолепная по изысканному рисунку роза.

В XIII веке готика завоевывает почти все области Франции, приобретая при этом на севере и юге страны специфические особенности. В





Нормандии крупнейшим готическим памятником стал Руанский собор, не уступавший по величине Амьену и Реймсу, но удержавший много черт местной архитектуры — мощную башню над средокрестием, высокие, тяжелые башни на растянутом западном фасаде, многосложность ритмов в подвижных аркадах. Здание, в основном законченное к 1250 году, достраивалось до XVI века, когда и приобрело черты поздней, «пламенеющей» готики, характерные особенности которой наиболее ясно выступили в руанской церкви Сен Маклу (1434—1470) и хоре церкви аббатства Мон-Сен-Мишель (XV в.) с примыкающим к ней грациозным клуатром.

На юге Франции — в Лангедоке, Провансе, Аквитании — новые фор-

мы стали внедряться после завершения крестового похода северофранцузских феодалов против альбигойцев — еретического движения, охватившего в XII веке весь юг страны. В честь победы в Альби близ Тулузы был воздвигнут однефный собор (1282—1390). Кирпично-красное здание возвышается на холме мощным форпостом. Стена в Альби полностью сохранила свое значение, узкие, высоко поднятые окна напоминают бойницы; выступы контрфорсов, которым приданы округлые очертания, сродни башням крепостных стен: западная башня напоминает донжон.

Крепостной характер придан и наружному облику второго крупного сооружения Лангедока — церкви монастыря Якобинцев в Тулузе (ок.



159 Св. Иосиф. Деталь скульптурной группы «Внесение во храм» на северном крыле центральных врат западного фасада собора в Реймсе. 1240-е гг.

1260—1385 гг.), двухнефному зданию зального типа с круглыми опорами внутри, которые придают интерьеру слитность и легко несут нервюрные своды. XIV век был эпохой малоблагоприятной для развития строительства. Возведение монументальных зданий в королевских владениях было приостановлено задолго до начала Столетней войны, которая окончательно подорвала материальные ресурсы страны.

Рост и расцвет городов выдвинули на передний план проблемы градостроительства. Инициатива в основании городских поселений принадлежала первоначально церковным и светским феодалам, но с середины XIV века полностью сосредоточилась в руках короля. На юго-западе

Франции новые города называли бастидами — они выполняли роль укреплений. Лучший образец бастиды во Франции — Корд, основанный в 1229 году. Основу поселения составили две почти параллельные улицы, гибко откликавшиеся на особенности рельефа. В городе сохранились важные постройки XIV века, в том числе жилые дома. Принципы регулярной планировки с геометрически правильным расположением кварталов были осуществлены в городах Монпазье (основан в 1284 г.) и Миранд (основан в 1285 г.), где этому в немалой степени способствовал равнинный характер местности. Гибкую планировку демонстрирует город Эг-Морт, включенный в прямоугольник стен. Пря-



160 Надгробие короля Филиппа IV. Камень. 1327 г. Деталь. Париж, церковь аббатства Сен-Дени

мые улицы тянутся к городским воротам, но их направление выбрано с таким расчетом, чтобы противостоять прибрежным ветрам.

Начала французской готической скульптуры, как и архитектуры, были заложены в Сен-Дени. Три портала западного фасада знаменитой церкви заполняли скульптурные изображения, в которых впервые проявилось стремление к строго продуманной иконографической программе, возникло желание тематически объединить все три портала, наметился переход от скульптурного рельефа к свободно расположенным в пространстве пластическим элементам декора в виде так называемой статуи-колонны. Но скульптура Сен-Дени до нас не дошла<sup>55</sup>.

Сравнительно хорошо сохранилось скульптурное убранство «Королевского портала» на западном фасаде собора в Шартре (1145—1150). Связи шартрского капитула с Сен-Дени не оставляют сомнений, но работавшие в Шартре мастера пролагали новые пути более стихийно. В их произведении на первый план выступили общечеловеческие идеи — картина мироздания в целом, сущность божественного космоса, место в нем человека. С шартрского портала началась последовательная гуманизация священного образа, которая коснулась в первую очередь душевного мира персонажей. Лик Христа на центральном тимпане отмечен земной красотой, во взоре угадывается раздумье, в жесте — учитель-

ское назидание. Внутренняя просветленность характеризует «предков Христа» на откосах «Королевских врат». Тонко проработанные одухотворенные лица, то трепетные и душевно открытые, то замкнутые и надменные, то сурово сосредоточенные, открывают собой длительный путь постижения готическими мастерами духовной красоты человека. Статуи-колонны в углублениях шартрских порталов включены одновременно в общую структуру архитектурного образа. С одной стороны, они служат опорой, «столпами» — в прямом и переносном смысле, в аллегорическом и сюжетном плане — для тимпанов и расположенных в них новозаветных сцен. С другой стороны, вытянутые, внутренне напряженные фигуры «предков Христа» включены в ритм вертикальных членений фасада. Благодаря этому силовые линии архитектуры оказываются наполненными витальной энергией, а духовная сила человека сопоставлена со вселенским масштабом, намеченным архитектурой. Из узорочья и назидательного комментария статуя превращается в звено неразрывной целостной образной системы. Характерен для эпохи повышенный интерес к образу Богоматери, обозначившийся в Шартре. Земная женщина, ставшая матерью бога, она воспринималась средневековым как существо, близкое смертным, как людская заступница. С начала XII века культ Богоматери приобрел все возрастающее значение. В мистическом плане он объединил гуманистические устремления времени и

выраженное провансальской лирикой поклонение прекрасной даме. Образ Марии, прославляющие ее сцены становятся непременным звеном сюжетной программы готических порталов. Начиная с собора в Санлисе в тимпане начали изображать «Коронование Марии» (ок. 1175 г.). В соборе Парижской богоматери эта композиция (ок. 1210 г.) величава, образы характеризуют строгость и ясная просветленность, за которыми ощутима оглядка на классицизирующие образцы, какими могли быть искусство Мааса и византийская резная кость. Для облика готического тимпана обычны фризобразные решения, сочетание повествовательных и репрезентативных сцен. В парижском соборе «Коронование Марии» предваряется фигурами пророков и царей и сдержанно-строгим «Успением».

Классицизирующая струя ощутима во многих памятниках начала XIII века. Она видна в статуях транспта в Шартре (после 1204 г.). Структура порталов здесь отлична от «Королевских врат»: входы не углублены в стену, а в виде портика предшествуют зданию. В XIII веке в Шартре работало несколько скульптурных мастерских, разных по традициям и устремлениям. Наиболее строгие и классицизирующие статуи находятся на откосах центральных врат по обе стороны транспта. Апостолы и пророки в длинных ниспадающих одеждах, напоминающих античные, являют значительный контраст к статуям «Королевского портала». Фигуры объемны, в них начинает преодолеваться фронталь-



ность: статуи, пока еще робко, поворачиваются в пространстве, между персонажами возникает нечто подобное общению. Возросшая объемность скульптуры отвела особую роль балдахину над головами апостолов и пророков: навершие было призвано создать для скульптур собственную пространственную среду. Изменился душевный мир персонажей. На южном портале Петр с полуоткрытым ртом, в оцепенело-томящейся позе готов излить вовне переполняющие его чувства. Фигура Иоанна Крестителя на северном портале изогнулась в беспокойном движении, напоминающем латинскую букву «S». Этот S-образный изгиб стал впоследствии характерной особенностью готической пластики. В нем ощущаются отзвуки античного хиазма и контрапоста: но не физическое движение тела, а выражение духовной энергии более всего волновало готического скульптора.

Интерес к индивидуализации образа, наметившийся на «Королевском портале», был свойствен и мастерам, работавшим над скульптурой трансепта. Отцы церкви на южном фасаде отличаются друг от друга и обликом и темпераментом. Рядом с вдохновенно проповедующим Мартином Турским стоит низенького роста Иероним, похожий на ученого схоласта XIII века; папа Григорий «Великий» погружен в глубокие раздумья. На северном портале можно наблюдать рождение готической скульптурной группы. Встреча Марии и Елизаветы трактована как диалог двух женщин — про-

рицающей Елизаветы и внемлющей ей Марии; при этом примечательно, что характер диалога раскрыт в первую очередь одухотворенной игрой складок одежды: с покрывала Елизаветы стремительное движение как бы переплескивается на фигуру Марии и завершается в умиротворенно ниспадающих складках одеяния Богоматери. Шаг вперед на пути гуманизации образа божества находим мы в фигуре благословляющего милосердного Христа на южном портале. Около южного крыла трансепта в средневековых храмах нередко происходило рассмотрение судебных дел. Изображение Христа позади седалища судьи должно было напоминать присутствующим о высшем судии, ему должен был уподобляться земной служитель правосудия.

Устремления шартрской школы были по-разному восприняты и развиты в скульптурном убранстве соборов Амьена и Реймса. В Амьене работы были начаты вскоре после 1220 года. Программа западного фасада собора была продумана с большой тщательностью. На порталах ясно обозначились три основные темы французского скульптурного декора: тема Страшного суда, цикл, посвященный Марии, и цикл, связанный с патроном храма или наиболее почитаемым местным святым (в Амьене им был св. Фирмен). В расположении сюжетов мастера учитывали движение зрителя от входных ступеней до нефа. Единство трех порталов было подчеркнуто фризом больших фигур, непрерывной лентой протянувшихся



161 *Мадонна Жанны д'Эврё. Позолоченное серебро, эмаль. 1339 г. Париж, Лувр*

162 *Положение во гроб. Жены-мироносицы. Миниатюры «Псалтири королевы Ингеборг». До 1210 г. Шантийи, Музей Конде*

вдоль всех входов. Расположением композиций в квадрифолиях была решена проблема оформления цокольной зоны, оставшейся дотолее свободной. Наибольший интерес среди статуй западного фасада представляют произведения, созданные между 1224 и 1230 годами. Стиль их проще, лапидарнее и демократичнее, чем в Шартре. Лица более жизненны, им присуща внутренняя сила, что наглядно раскрывается в образе Христа на центральных воротах. Главная черта «благого амьенско-

го **бога**», как прозвали статую еще в средние века, — убежденность проповедника, утверждающего неизблемость учения и призывающего достойно пройти жизненный путь. Она в плотно сжатых губах, в решительности, с какой Христос попирает символы греха и смерти — льва и химеру, — наставительном и благословляющем жесте правой руки.

Вершиной французской готической пластики стал собор в Реймсе. Связь ранних скульптур с Шартром здесь

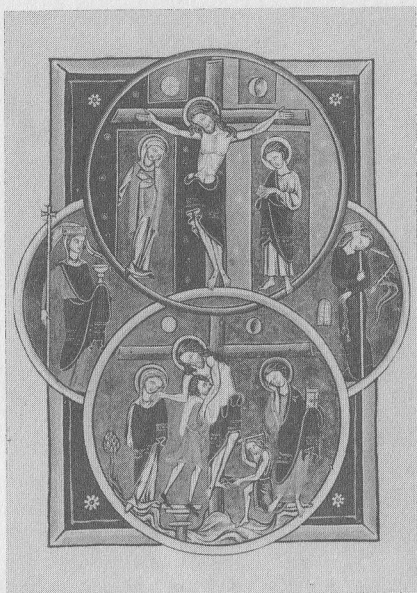




несомненна. Но Шампань и сам Реймс обладали собственной художественной традицией. К тому же близость маасских центров с их антикизирующими устремлениями, работы Николая Верденского не могли пройти бесследно для мастеров, подвизавшихся в Реймсе. Не исключено, что реймские мастера знали какие-то памятники античного искусства — об этом свидетельствует, в частности, применение буравчика для обработки статуи. Ближе всего к античным образцам подошел автор знаменитого «Посещения Марией Елизаветы» с западного портала. Он мыслит сцену в ином ключе, чем мастера в Шартре. Взаимоотношения между персонажами обрели большую сложность. Образы резче противопоставлены друг другу: Мария юна и женственна, Елизавета старчески мудра. При этом между статуями существует духовное и пластическое единство. Фигуры слегка повернуты друг к другу, правая рука Марии, поднятая к груди, и левая рука Елизаветы, поддерживающая одежды, замыкают пространство около группы. Несмотря на утраченные кисти рук ясно читается характер жеста — благовестующего у Елизаветы и внешне молчаливого у Марии. Пространство между статуями оказывается пронизанным духовными связями. Единство эмоциональной атмосферы подчеркивает ритм мелких складок. Пластический язык мастера богат, смена точки зрения привносит новые акценты в характеристику образа. В облике Елизаветы читается не только самопогружен-

ность, но и значительность старости, завершающей жизненный путь. В Марии, напротив, за девическим смущением проступает вдохновенная обращенность в будущее. Лицо поражает ясной, почти классической красотой. Тонкая певучая линия очерчивает профиль Марии. Волнообразный ритм откинутых с чистого лба волос контрастирует со спокойным и уверенным движением складок покрывала. Еще никогда средневековый скульптор не был столь чуток к подобному одухотворенному движению линий и контуров. «Греческое мгновение готической скульптуры»<sup>56</sup>, которое знаменуют собой, по меткому выражению одного из исследователей, статуи Марии и Елизаветы, длилось в Реймсе недолго. Во второй половине 20-х годов XIII века стало ощутимо воздействие амьенской школы. Расположенная рядом с Марией и Елизаветой группа «Благовещение» в современном виде принадлежит двум различным стадиям развития реймской скульптуры. В угловатом облике смущенной благой вестью Марии угадывается традиция демократической струи в пластике Амьенского храма. Узкоплечая, с острым лицом, в простом одеянии, она кажется пришлицей из сельской округи. Облик ее подкупает чистотой и доверчивостью. Улыбающийся ангел, с любовью пажа возвещающий волю своего господина его избраннице, — произведение середины XIII века: он перешел на портал из другой группы после того, как статуя, первоначально стоявшая на портале,





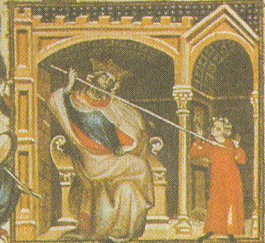
163 Распятие. Снятие со креста. Миниатюры «Псалтири Бланки Кастильской». Ок. 1235 г. Париж, Библиотека Арсенала

была утрачена. Улыбающийся ангел из «Благовещения» достаточно четко обозначил стиль второй половины столетия. Родоначальником его считают мастера, создавшего скульптуру Иосифа в композиции «Принесение во храм» на левой стороне центрального портала в Реймсе (1240-е гг.). Порывистый и стремительный, учтиво галантный Иосиф больше похож на придворного рыцаря, обученного всем правилам светского обхождения, чем на плотника, каким рисует Иосифа евангельская легенда. Тонкий и подвижной ум угадывается в живом лице с легким прищуром глаз, кокетливо закрученными усами и небольшой व्यущейся бородкой. Характерность и своеобразная красота этого лица, весь облик св. Иосифа невольно за-

ставляют вспомнить образ идеального рыцаря, каким он сложился в середине XIII века в придворно-рыцарской среде, — гордого, дерзкого, веселого и элегантного, любезного в общении с себе подобными, способного не только сидеть в седле, но и слагать стихи и играть на музыкальных инструментах.

Этот подвижный и галантный стиль захватил во второй половине XIII столетия все виды искусства и из Реймса распространился в другие районы Франции. В Амьене на портале южного крыла трансепта фигура Марии с младенцем («Золотая Мадонна» середины XIII в.) выдержана в том же ключе<sup>57</sup>. Для облика амьенской Богоматери характерно сочетание кокетливой грации и ликующей горделивости. Важным но-

habilemus deo saluati nostro  
 ante. **N**on delinquam: sed diu



**P**er custodiam tuas au-  
 as: ut non delinquam  
 in lingua mea.

**P**otui ou meo custodiam:  
 cum confiteer peccator ad  
 uersum me.

**C**onmuta et humiliatus  
 sum et hum: ab omni et color  
 meus renouatus est.

**C**oncaluit cor meum in ma-  
 me: et in meditatione mea  
 exardescit ignis.

**P**roximus sum in lingua  
 mea: uocum fac nudi domi-  
 ne spem meam.

**E**t nuncium dicam me  
 oum: quis est: ut sciam quid  
 desit nudi.

**E**t ex mentibus posuisti

dies meos: et substantia mea  
 tanquam nudum ante te.

**C**umptamen uniuersa  
 manitas: omnis homo uerus.

**C**umptamen in ymagi-  
 ne prestante homo: sed et su-  
 bus contrahat.

**P**recauar: et ignorat qui  
 congregabit et.

**E**t nunc que est expectatio  
 mea nomen domini: et sub-  
 stantia mea apud te est.

**A**b omnibus iniquitatibus  
 is auer me: obprobrium mihi  
 uenit redisti me.

**C**onmuta et non apertum  
 meum: quoniam tu fecisti a-  
 moue a me plagas tuas.

**A**bscond me in manus tue:  
 ego defeci in magnitudine  
 propter iniquitatem corpori-  
 sti ponunt.

**E**t taliter frastu facit a-  
 nam animam eius: ut ip-  
 sam uale contrahat om-  
 nis homo.

**C**raudi orationem meam  
 conuile et deprecationem me-  
 am: auius: propter lacrimas  
 meas.





164 Жан Пюсель. Иллюминированная страница «Бельвильского Бrevиария». Вверху — Давид и Саул; внизу — Каин и Авель, Евхаристия. Между 1323 и 1326 гг. Париж, Национальная библиотека

165 Валаамова ослица. Миниатюра «Псалтири Людовика Святого». Между 1253 и 1270 гг. Париж, Национальная библиотека

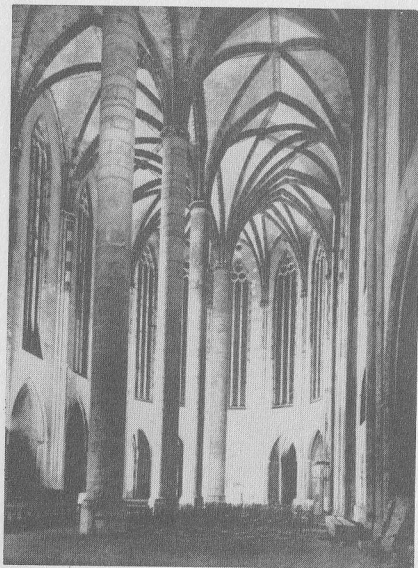


вовведением реймской скульптуры, имевшим европейский резонанс, была растительная капитель. На смену стилизованным листьям аканта и орнаментальным плетениям пришли мотивы местной флоры, переданные с необычайной точностью.

Во второй трети XIII века монументальная пластика, дотоле стремившаяся к пространственной свободе, вновь оказалась связанной со стеной — статуи начали помещать в ниши с трехлепестковым обрамлением, которое вторило абрису верхней части фигуры. Напротив, вотивная пластика к началу XIV века приобрела форму свободно стоящей статуи. К этому времени искусство украшения порталов пошло на убыль, главное внимание сосредоточилось на скульптуре внутри соборов. Среди памятников этого кру-

га наиболее примечательны «Мадонна Жанны д'Эврё» (1339, Париж, Лувр), драгоценная статуэтка из литого позолоченного серебра, и «Мадонна с младенцем» из Сент-Эньяна (ок. 1330 г., Париж, собор Нотр-Дам), в которой наиболее ярко выразились черты распространенного стереотипа. Наряду с этими вотивными статуями значительную роль приобрели мемориальная пластика и ювелирная церковная утварь.

Надгробия составили важный раздел в готической скульптуре Франции со времен Людовика IX, но подлинный расцвет мемориальной пластики пережила в XIV веке. Заботясь об укреплении королевского престола, Людовик IX повелел обновить и поставить заново в Сен-Дени не менее шестнадцати надгробий французских монархов. Это были слож-



166 Якобинская церковь. Ок. 1260–1385 гг. Тулуза

ные сооружения либо в виде балдахина, напоминавшие готические соборы, либо саркофаги с фигурами святых по периметру. Нередко здесь использовали мотив погребального шествия. Фигуры умерших в XIII веке стереотипны в своей идеализированной элегантной молодости; в XIV столетии они становятся более индивидуализированными, в облике проступают портретные черты. В надгробии короля Филиппа IV Красивого (1327, Сен-Дени) своеобразно лицо с тонкими губами и широким приплюснутым носом. Острую наблюдательность в скульптуру XIV века внесли мастера, пришедшие во Францию из соседней Фландрии. Среди них выделяется Андре Боневё, скульптор и миниатюрист (упоминается между 1360 и 1413 гг.), автор ряда статуй в

Сен-Дени. Боневё — прирожденный монументалист, ощущавший выразительность объема в скульптуре и архитектуру листа в миниатюре. В эпоху готики книга перестала быть достоянием узкого круга образованных клириков, теперь она проникла в аристократические и ремесленные слои, в ней нуждалась развивавшаяся университетская наука. Формат стал более портативным, в четверть или восьмую листа. С XIII века широкое распространение получили Часословы — собрания молитв и священных текстов, распределенных по часам церковных служб. В обиход вошли учебная литература, рыцарские романы, записи стихотворных и прозаических сочинений.

Со времен Филиппа II Августа (1180—1223) писцы и миниатюристы



пользовались покровительством короля. Создание книги стало в этот период окончательно делом светского лица.

Переход к готическим принципам изображения совершился в миниатюре позже, чем в архитектуре и витраже, — в начале XIII века. Два манускрипта отмечают этот рубеж. В «Псалтири королевы Ингеборг» (до 1210 г., Шантийи, Музей Конде) сохранилась связь с византийскими и маасскими источниками. Новым было господство тонкой и острой линии, которая придала образам повышенную одухотворенность. В «Псалтири Бланки Кастильской» (ок. 1220 г., Париж, Библиотека Арсенала) использованы приемы, свойственные витражу; композиции заключены в круглые медальоны, расположенные один над другим, краски насыщены. Общий эмоциональный строй миниатюр стал беспокойным; фигуры утратили тяжесть, жесты экспрессивны, силуэты обострились; ритмы тонких линейных складок оттеняют своей игрой эмоциональный настрой персонажей, но живут независимой от тела жизнью.

К лучшим французским манускриптам, в которых завершалось формирование стиля готики в миниатюре, относится «Псалтирь Людовика Святого» (между 1253 и 1270 гг., Париж, Национальная библиотека). Каждая из миниатюр со сценами Ветхого завета заключена в сложное архитектурное обрамление в стиле «лучистой» готики. Подвижные, куртуазно-элегантные фигуры с маленькими изящными голов-

ками движутся и жестикулируют то этикетно-условно, то необычайно живо. По стилю они являют в миниатюре параллель к реймской скульптуре круга Мастера св. Иосифа. Среди орнаментальных мотивов привлекают внимание побеги остролистого плюща, которые станут затем очень популярными в книжном декоре.

В XIII веке претерпел изменение внешний вид рукописного листа. Употребление остроугольного готического письма, которое зародилось на севере Франции в XI веке и полностью оформилось к концу XII столетия, сообщило тексту характер ажурного узора. Инициалы располагались теперь строго по иерархическому принципу. Большие сюжетные инициалы с XIII века исполняли на цветном фоне, составленном из разноцветных ромбов и квадратов; в XIV веке пришел растительный орнамент.

В XIII веке инициал стал выступать на свободное поле страницы. Особенностью готических букв были ответвления — «усики», которые выносились художниками на поля манускрипта. Они дали начало бордюру, который стал непременной принадлежностью французских рукописей. На завитках орнамента, вынесенного на поля, а также на горизонтальных линиях обрамления художники помещали гротескные фигуры назидательного, комического или жанрового характера. Они получили название «дролери» (забавы) и составляли свой собственный мир. Мастера охотно изображали жонглеров и акро-

батов, музыкантов, охотников, сцены кулачных боев. Свободные от иконографического этикета, эти фигуры начали стремительно двигаться и оживленно жестикулировать.

Имена французских миниатюристов становятся нам известными на рубеже XIII и XIV веков. Одним из них был мастер Оноре (ум. до 1318 г.), автор «Бревиария Филиппа Красивого» (конец XIII в., Париж, Национальная библиотека), по которому установлены его другие работы. Оноре одним из первых ощутил притягательность светотеневой моделировки, приемы которой пришли из Италии, но сохранил верность декоративным традициям миниатюры XIII века. Наиболее значительный живописец второй четверти XIV века — Жан Пюсель. Он сумел соединить любовь к дролери с желанием приобщиться к приемам изображения пространства, которые сложились в Италии. Произведения художника выделяют разумная ясность и тонкий вкус столичной школы. Пюсель довел до высокого совершенства искусство украшений на полях и способствовал его расцвету во Франции. Страницы «Бельвильского Бревиария» (между 1323 и 1326 гг., Париж, Национальная библиотека) населены бабочками и стрекозами, птицами и подвижными человеческими фигурками. В сюжетных сценах библейского цикла мастер моделирует объемы светотенью и окружает действие архитектурными кулисами, в миниатюрах появляется узкая полоска пространства.

Огромное значение для дальнейшего развития французской живописи имел «Часослов Жанны д'Эврё» (между 1325 и 1328 гг., Нью-Йорк, Музей Метрополитен). Его миниатюры исполнены гризайлью, фигуры трактованы объемно, пространство стало трехмерным. В сцене «Благовещение» намечен интерьер комнаты, ангел проникает в нее через изящный portик.

В последние десятилетия XIV века значительную роль при французском дворе начали играть выходцы из Фландрии, сложилась так называемая франко-фламандская школа. Миниатюристы этой школы в совершенстве владели изощренным каллиграфическим рисунком. Их композиции ясно построены, колорит изысканный и праздничный, краски в сочетании с золотом приобретают характер драгоценности. Парижская элегантность сочеталась с тонкой наблюдательностью, свойственной нидерландцам. В искусстве Андре Боневё, Жакмара де Эдена, Мастера 1400 года расширился репертуар тем, миниатюристов влечет к себе пейзаж, волнует проблема бытия человека в природе, изменчивость суточного освещения. Новым видом искусства второй половины XIV века во Франции явилась станковая живопись, в развитии которой немалая заслуга принадлежала фламандцам. Парижские живописцы обращаются к станковому портрету. Профильное изображение Иоанна Доброго (1362—1363, Париж, Лувр) отмечено острой наблюдательностью, образ строг и значителен. Портретные изоб-



167 Портрет Иоанна Доброго. Дерево, темпера. 1362–1363 гг. Париж, Лувр

ражения встречаются и в миниатюре.

Монументальная живопись светского характера украшала замки Франции. Это были изображения гербов и кавалькад.

В XIV веке популярны были батальные сцены. Большие фрагменты росписей можно видеть в папском дворце в Авиньоне (1344—1345). В их создании принимали участие итальянские мастера сиенской и римской школ — Симоне Мартини, Джованни ди Лука, Маттео ди Джованетти. С именем последнего связывают росписи гардеробной, где представлены райский

сад и земные забавы сеньоров — охота, игры детей, изображения зверей и птиц. Подобные сюжеты были характерны для настенных ковров, украшавших рыцарские замки.

Среди литургических шпалер наиболее высоким качеством выделяется «Анжерский Апокалипсис». Особое место в искусстве этого времени занимает выполненная гризайлью «Нарбоннская пелена» (1375, Париж, Лувр) — произведение высокой трагической силы.

В эпоху высокого средневековья Франция почти монополизировала производство изделий из слоновой

кости. Резные шкатулки, футляры для зеркал, коробочки, шахматы украшались изображениями светского характера, среди которых весьма популярными были сцены из рыцарских романов «Персеваль Кретьена де Труа и особенно «Тристан и Изольда».

У порога новой эпохи во Франции и Северной Европе стоят два произведения — «Часослов маршала Бусико» (ок. 1410—1415 гг.), на страни-

цах которого в пространственно трактованных интерьерах впервые засияло солнце, и «Роскошный Часослов герцога Беррийского» братьев Лимбургов (1411—1416, Шантийен Музей Конде), своеобразная энциклопедия эпохи, где утонченная грация поздней французской готики столкнулась с новым мироощущением, жадным вниманием к окружающему миру, к современной художникам жизни.



## ИСКУССТВО АНГЛИИ

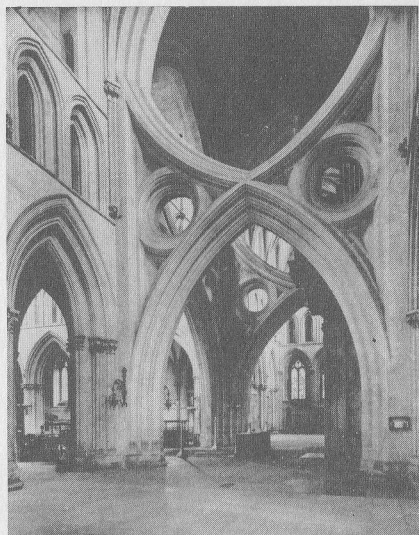
Готика проникла в Англию в последней четверти XII века, и за Ла-Маншем приобрела ярко выраженное национальное своеобразие. Развитие готического искусства совпало в Англии с эпохой становления национальной культуры. XIII век — время «Великой хартии вольностей» и возникновения английского парламента, напряженного политического развития и общественной борьбы в Английском государстве. Особенностью исторического развития Англии в XIII—XIV веках было важное значение сельских районов в экономике страны и меньшая роль городов.

Своеобразие исторического пути Англии сказалось на характере английской архитектуры. Главным средоточием соборного строительства оставались крупные аббатства. В городах и сельской местности были распространены приходские церкви с доминирующей осевой башней на западном фасаде.

Характерные особенности английской готики обозначились рано. Уже Кентерберийский собор, перестроенный после пожара 1174 года под руководством Гийома из Санса, являл ряд существенных отличий от французских прототипов. Они обнаружались в плане: здание имеет два трансепта, один из которых короче другого. Сдвоенный трансепт стал впоследствии отличительной чертой соборов в Линкольне, Уэлсе, Солсбери. Романские традиции оказались в Англии стойкими. Старые соборы были вместительны и не требовали коренной перестройки, на старое ядро надевали лишь новые



168 Собор в Линкольне. Западный фасад. 1075—1250 гг.



169 Арки средокрестия. 1338 г. Уэлс, собор

готические одежды. Так была перестроена восточная часть собора в Глостере, готическую оболочку получил собор в Винчестере. Усилия английских зодчих сосредоточивались не столько на конструктивной, сколько на декоративной стороне нового искусства. Пространство английских соборов долгое время оставалось расчлененным: хор, нефы, трансепт были обособлены, горизонтальные членения преобладали над вертикальными. Английские соборы сохранили значительную протяженность. Они строились на открытом месте и имели возможность устремляться не только ввысь (как на континенте, где храм окружала городская застройка), но и в стороны. Для английской готики характерны растянутые фасады, далеко вынесенные трансепты, раз-

личного рода притворы. Апсиды имели по преимуществу прямоугольное завершение, хор с обходом и капеллами встречается редко. Западные башни невелики, зато сильнее выявлена башня над средокрестием. В интерьере средний неф не поднимался, как правило, над боковыми на значительную высоту, роль аркбутанов была ограничена, их скрывали под кровлей боковых нефов. Своеобразным было распределение света в интерьере. Главный световой поток был сосредоточен в хоре, окна занимали здесь все пространство между контрфорсами: в боковых нефках их размеры были меньшими. С соборами в английском зодчестве были связаны постройки монастырского типа — залы капитула, капеллы, клуатры. Типичным для английской готики

стало широкое применение пёрбекского мрамора, а также использование цветowych контрастов между различными породами камня.

Готика сохраняла в Англии свое значение вплоть до середины XVI столетия. Ведущая роль декоративных форм в архитектуре позволила провести периодизацию английской готики в соответствии с доминирующим декоративным или ритмическим рисунком. Принято выделять раннюю, или «ланцетовидную» (по форме окна), готику (XIII в.), зрелую, или «украшенную», развитие которой падает на конец XIII и XIV столетие, и позднюю, «перпендикулярную» готику (XV столетие).

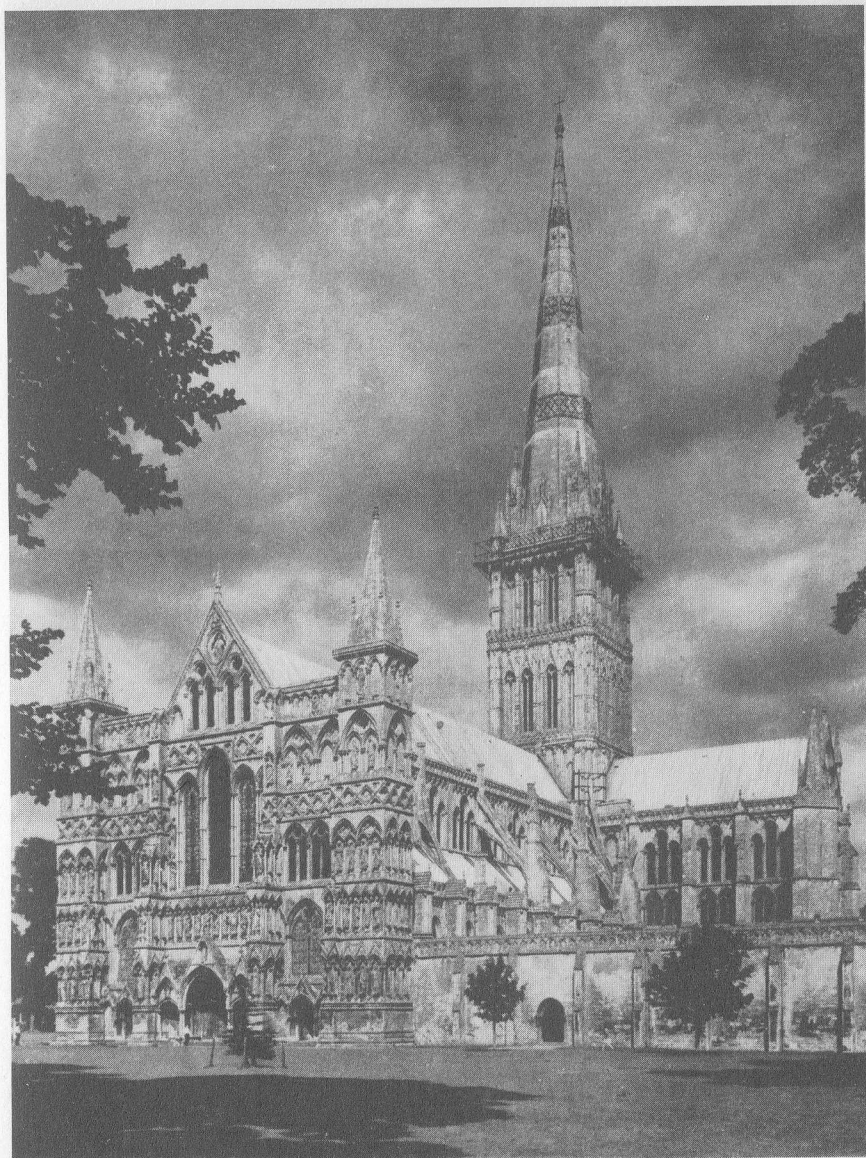
Самобытность готической архитектуры Англии наиболее отчетливо выступила в соборах Солсбери, Линкольна, Уэлса. Этапы строительства собора в Уэлсе, перестроенного из романского здания, с его богато украшенным скульптурой западным фасадом (1220—1239), залом капитула (1290—1319), капеллой Богоматери и восточным хором (оба XIV в.) последовательно обозначили смену стилей английской готики, складываясь в цельный и значительный по силе впечатления архитектурный ансамбль. Единство замысла наметилось уже в первоначальном наброске плана этой трехнефной базилики с трансептом и хором; достройки XIV века лишь развивали и усложняли его. Растянутый фасад воспринимается как подвижная, волнообразно колышущаяся масса. Невысокие боковые башни обрываются внезапно и замедляют вертикальные ритмы, порталы включены

в декоративные членения. Примечательна в соборе Уэлса смелая конструкция арок средокрестия, которые соединены друг с другом вершинами («опрокинутые арки»). Построенные в XIV веке, они связывают старую часть нефа с хором, выполненным в «украшенном» стиле. Здесь четко обозначены вертикали, обнажена каркасная система, трехчастные большие окна завершаются сложным пересечением арок.

Перестройка романского здания в Линкольне, одного из наиболее протяженных в Англии (157 м), принесла в английскую готику ряд новых архитектурных приемов. В интерьере более отчетливо, чем в Уэлсе, выявлена тектоника здания. Своды среднего нефа с тьерсеронами заложили основу для развития сложной системы нервюр в английских храмах. Западный фасад отличается своеобразной оптической двухслойностью, благодаря которой было достигнуто постепенное нарастание ритмов к мощной башне над средокрестием. Прославленный «Ангельский хор» в Линкольне (1256—1280) служит прекрасным образцом зрелой английской готики с ее сложным архитектурным декором.

Цельностью замысла и исполнения выделяется собор в Солсбери. Он был построен на протяжении XIII века (1220—1266, клуатр и зал капитула — 1263—1284). Большое свободное пространство вокруг собора делает его хорошо обозримым со всех сторон. Силуэт определяет башня над средокрестием, самая высокая в Англии (124 м, завершена в 1320—1330 гг.). Западный фасад со



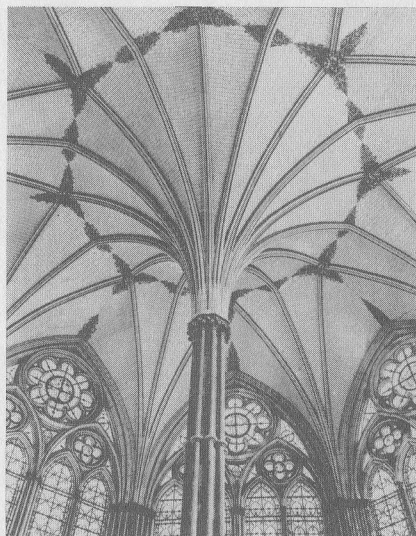


170 Собор в Солсбери. 1220–1270 гг.



171 Св. Петр. Фрагмент росписи алтарного образа. Дерево, темпера. Последняя четверть XIII в. Лондон, Вестминстер



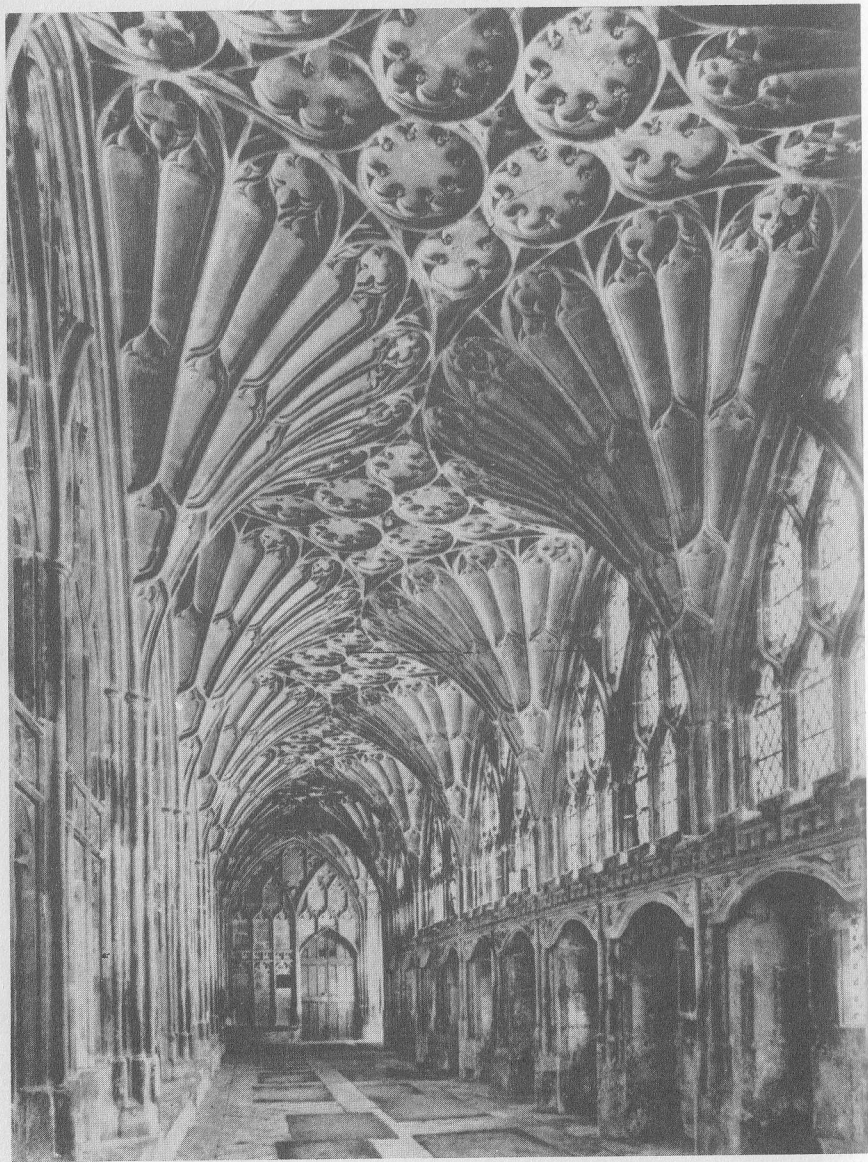


172 Зонтный свод. Ок. 1280 г. Солс-  
бери, зал капитула

слабо выраженными башенками украшен нишами, геометрическим орнаментом и скульптурой. В интерьере наметилось стремление слить воедино трифорий и верхние окна. Место коронации и погребения английских королей — главная церковь Вестминстерского аббатства в Лондоне — была перестроена в XIII веке. Работы начались в 1245 году при участии архитекторов Генри из Эссекса и Джона из Глостера. Своими пропорциями и особенностями планировки (подчеркнутая разница в высоте центрального и боковых нефов, хор с венцом капелл) здание следует французским образцам, в то время как архитектурный декор ближе английской традиции. Созданием английского зодчего является восьмиугольный зал капитула (окончен в 1253 г.). Оригинальной и

смелой была конструкция сводов, опиравшихся на тонкий средний столб<sup>58</sup>. В Вестминстере сохранились великолепные кафельные полы, которые своим декоративным рисунком включались в общий строй собора.

Наличие при соборе зала капитула было характерной чертой английской готики. Эти многогранные в плане сооружения пристраивались к трансепту или клуатру, они имели каменные сводчатые или деревянные перекрытия. Наиболее совершенным предстает зал капитула в Уэлсе, построенный в XIV веке. Превосходная ажурная каменная кладка переплетов больших окон, веерные своды с резными замковыми камнями, двухъярусный портал, лестница составляют цельный архитектурный ансамбль.



173 Клуатр собора в Глостере. Между 1351—1377 гг.



Черты, присущие «украшенному» стилю, определили облик соборов в Йорке, Личфилде и Эксетере. Объединение трифория с окнами, единые тяги, связывающие все ярусы интерьера, которые появились в Йорке и Эксетере, намечали систему стены, характерную для XIV века.

Начало новому этапу в истории английской готики было положено перестройкой восточной части собора в Глостере (1329—1337, своды — 1337—1377). Определяющими в конструкции и декоре здания стали прямоугольные пересечения при общей вертикальной устремленности архитектуры. Стена практически исчезла, ее заменили решетка окон и арочные проемы; своды приобрели сложный декоративный рисунок нервюр. Напряженность и безудержная расточительность архитектурного декора отличают клуатр собора в Глостере (между 1351 и 1377 гг.) с веерным сводом и воронкообразными распалубками.

Во второй половине XIV века важный вклад в развитие английской архитектуры внес Генри Йевел, имя которого становится известным с 1356 года. В своих постройках он последовательно утверждал принципы «перпендикулярного» стиля». В период господства этого направления материальные возможности страны были ограничены, усилия сосредоточивались поэтому на достройке уже начатых зданий. Популярным стало сооружение небольших капелл во дворцах, аббатствах, при университетах. Заключительное звено английской «перпендику-

лярной» готики составляют три капеллы — в Виндзорском замке (1474—1483, своды — 1503—1528), Кембридже (1446—1515) и Вестминстерском аббатстве (1503—1519). Здесь торжествовало единое пространство, опоры растворились в общем орнаментальном ритме. Кружево, сплетенное нервюрами сводов, дополняет впечатление простора и нематериальности.

В XIII—XIV веках в Англии стало развиваться светское строительство. Городская застройка не определяла его сущности; лишь в XIII столетии в английских городах стала выделяться рыночная площадь; ратуша как тип здания долгое время отсутствовала. Фортификационное строительство с XIII века стало исключительно привилегией королевской власти. Донжон утратил свое первенствующее оборонное значение, акцент был перенесен на стены, укрепленные башнями. Планировка замков, оставаясь регулярной, приобрела более выгодные с оборонной точки зрения очертания. Возросло значение в замках дворцовых сооружений, в которых не пренебрегали удобствами. Новый дворцовый комплекс начали строить в конце XII века в замке Виндзор; большой зал с высокими аркадами и стройными опорами был выстроен в Винчестере; в XIV веке переоборудовали дворцовый холл в Вестминстере. Развитие общественной жизни в стране вызвало появление университетских колледжей (Оксфорд — 1249, Кембридж — 1284), при создании которых использовали опыт монастырского строительства. Ныне

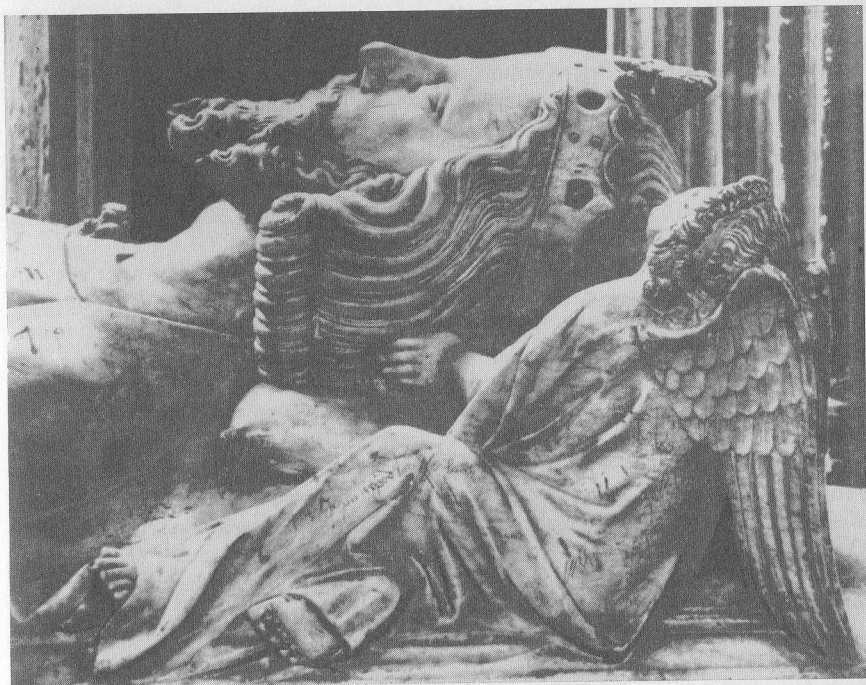
существующие здания в этих университетах относятся в основном к XV—XVI векам. К сооружениям, возводившимся с благотворительной целью, принадлежали госпитали (госпиталь Сент-Мэри в Чичестере, конец XIII в.), строились также каменные гостиницы.

Монументальная пластика не играла в Англии такой роли, как во Франции и Германии. Значительное количество памятников погибло или было повреждено во время протестантского иконоборчества. Ранняя английская пластика перекликается с современной ей французской. В Линкольне и Рочестере были найдены изваяния середины XII века, по типу близкие статуям-колоннам. Украшенный скульптурой портал существовал в аббатстве Сент-Мэри в Йорке, ныне разрушенном. Во время раскопок здесь обнаружены двенадцать статуй, сходных с ранней скульптурой Санса. Наиболее значительный скульптурный ансамбль сохранился на западном фасаде в Уэлсе (ок. 1225 г.), где есть статуи, проникнутые новаторским духом, близким поискам мастеров Амьена и Реймса. Скульптурный декор существовал в Солсбери, Вестминстере и Линкольне.

Лучше представлена погребальная пластика. Надгробия высекали в Англии из различных пород камня, чеканили или отливали из латуни и меди, последние нередко золотили. С середины XIII века надгробия увенчивались балдахинами. Ранние фигуры умерших полны движения. Каменное надгробие в Дорчестере (ок. 1280 г.) изображает лежащего

174 *Надгробие короля Эдуарда II. Ок. 1330—1335 гг. Алебастр. Глостер, собор*

рыцаря, готового вынуть меч из ножен. Выразительным монументом предстает надгробие графа Ланкастерского Эдмунда Кроучбека (1296—1300, Лондон, Вестминстерское аббатство) с высоким готическим балдахином, на фронтонах которого размещены рельефы. Периметр основания окружают скорбные фигуры плакальщиц. В начале XIV века скульпторов во все большей степени начала волновать тема собственно смерти. Надгробие Эдуарда II (ок. 1330—1335 гг.) в соборе Глостера изображает короля на смертном одре неподвижно вытянутым. Поднимающийся над изваяни-



ем балдахин из белого алебастра поражает своими тающими формами и печально-текучими линиями. Выразителен в надгробии контраст светлых и темных пород камня. Портретность изображений резко выступила в произведениях XIV столетия. Для надгробия Эдуарда III из позолоченной меди в Вестминстере (ок. 1377—1380 гг.) использована, видимо, посмертная маска.

Английская живопись и миниатюра на пороге XIII века были тесно связаны с Францией. В первой трети XIII века наметился отход от степенности и внушительной роскоши «Винчестерской Библии» к стилю, в

котором угадывается воздействие витражного искусства. Наиболее часто иллюстрируется в это время Псалтирь. Рукопись в кембриджском Тринити-колледже содержит миниатюры, исполненные легкой кистью; контуры фигур стали текучими и беспокойными.

Восторжествовавший готический дух демонстрируют рукописи, созданные около 1250 года в Западной Англии. Фигуры представлены в изящных позах, движения полны грации. Общую взволнованно-одухотворенную атмосферу создают обрамления, ритмика складок и силуэтов, выполненных тонкими по-

движными линиями. Приблизительно в то же время развернулась деятельность школы Сент-Олбанса. Здесь наиболее крупной фигурой был историк и живописец Матвей Парижский (Мэтью Парис). Рукопись своего сочинения «История англов» (1250—1259, Лондон, Британский музей) он снабдил контурными рисунками с легкой подцветкой. На фронтисписе Матвей Парижский представил себя коленопреклоненным перед Мадонной с младенцем. Талант художника раскрылся также в гротескных рисунках на полях, они предстают отдаленными предшественниками английской карикатуры.

С университетским городом Оксфордом связана деятельность Уильяма де Брая, который работал в середине XIII века. Это мастер живого, занимательного рассказа. Фигуры в иллюстрированных им Библиях несколько тяжелы, но лица моделированы свободной и деликатной кистью. В миниатюрах де Брая предугадывается стиль следующего этапа развития английской миниатюры; он блистательно представлен «Апокалипсисом Дус» (между 1254 и 1272 гг., Оксфорд, Библиотека Бодли), который отмечен подчеркнутой ролью линии.

Утвердившийся в последней четверти XIII века изысканный придворный стиль дает о себе знать и в некоторых росписях Вестминстерского аббатства, которые сохранились в южном трансепте. В аббатстве на-

ходятся части расписного алтаря, который является уникальным памятником станковой живописи XIII века. Высокие фигуры в стройных готических обрамлениях исполнены душевного порыва, лица моделированы тончайшими переходами светотени, складки образуют свободно льющийся поток.

В первой половине XIV века в художественных центрах близ Йорка, в частности в Ноттингеме, создавались иллюстрации к Псалтирям, богато снабженные дролери и рисунками религиозного содержания на полях. Значительное число иллюстрированных манускриптов вышло из скрипториев Питерборо. Высоким качеством миниатюр выделяется «Псалтирь королевы Марии» (ок. 1310 г., Лондон, Британский музей)<sup>59</sup>. Выразительные рисунки в нижней части листа населены гротескными фигурами и поэтическими символами, образы псалмов переосмыслены в духе куртуазной рыцарской поэзии.

Во второй половине XIV века на смену большим Псалтирям пришли небольшие Часословы с очаровательными мелкими иллюстрациями, напоминающими изделия ювелира. В станковой живописи к концу XIV столетия зародился жанр портрета. Изображение Ричарда II в Вестминстерском аббатстве (1390-е гг.), представленного во фронтальной позе с регалиями королевской власти, поражает представительностью образа.



## ИСКУССТВО ГЕРМАНИИ

Готика появилась в Германии во второй четверти XIII века. Ее становление пришлось на сложный период в жизни страны. Борьба за единство немецкого государства была проиграна. Империя распалась на ряд самостоятельных княжеств. К концу XIII века ясно обозначилась автономия городов Северной Италии, Чехии, Швейцарского союза, хотя они формально считались имперскими владениями. Своей политикой уступок князьям императоры утратили опору в слоях мелких и средних феодалов, вызвали отчужденность городов. С 30-х годов XIII века начался закат немецкого рыцарства, а с ним и феодальной рыцарской культуры. Подъем городов, которые достигли расцвета в XIV и XV веках, не создал единого экономического центра. В этих условиях немецкое искусство оказалось менее единым в своих устремлениях. Принесенная из-за Рейна «французская манера» столкнулась в Германии с сильными романскими традициями, византизирующим направлением, воздействием маасского искусства. Каждая часть Германии стремилась опереться на местные традиции. Немецкие мастера ощутили в готике ее беспокойный, мятущийся дух, усилили и заострили экспрессивную выразительность, резче подчеркнули контрасты, придали художественным образам драматическую, подчас экзальтированную одухотворенность. В немецкой готике более отчетливо обозначились запросы и идеалы различных общественных кругов — княжеской верхушки, городской

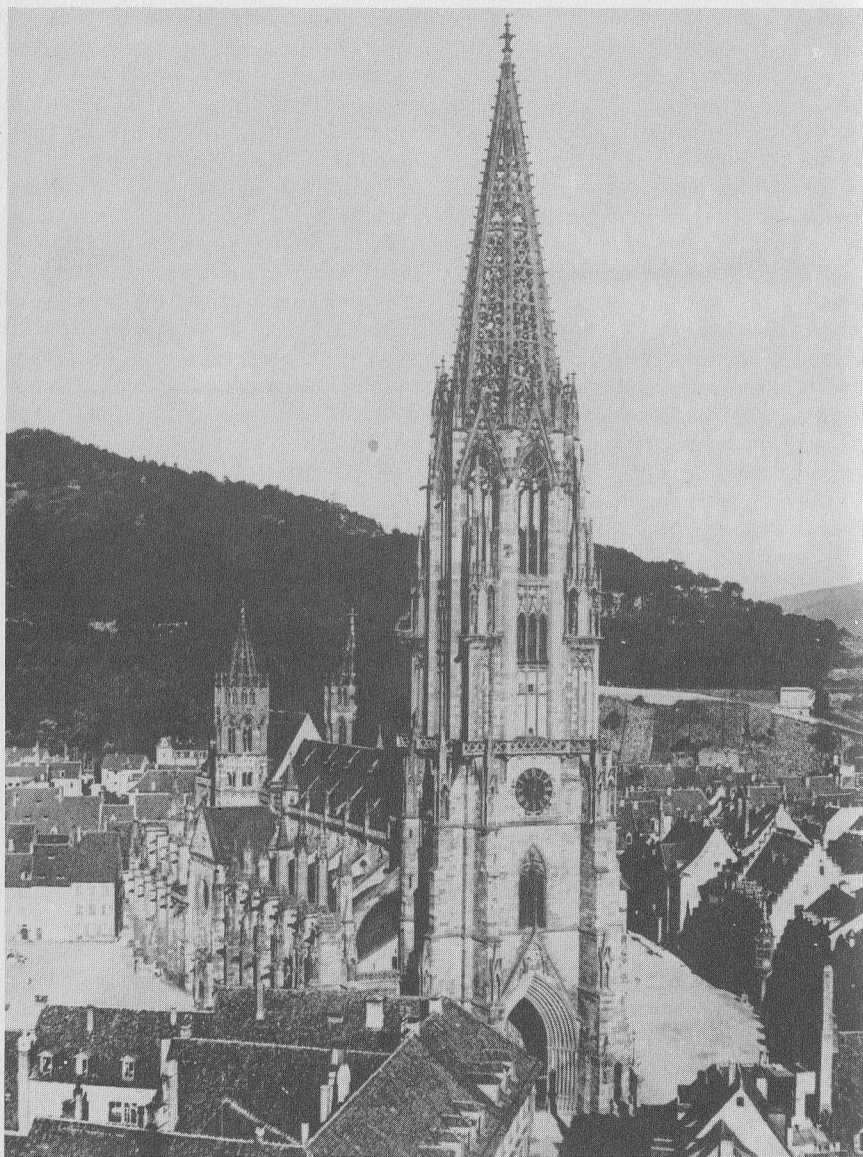


175 Церковь Санкт Элизабет. Ок. 1235—1283 гг. Марбург

среды, нищенствующих и рыцарских орденов. Специфичным было для Германии неравномерное приобщение к новому стилю разных видов искусства. Более решительно на новый путь вступила скульптура. Архитектура полностью обрела готические черты во второй половине XIII века. Живопись долго придерживалась позднероманских форм. Как и в других странах, основу готического искусства в Германии составляла архитектура. Ее переход к новой художественной системе не был легким. Вторжение готических элементов носило спорадический и неравномерный характер. Немецкие строители воспринимали в первую очередь декоративную, а не конструктивную сторону французской готики. Таковы круглые окна-розы, гурты, стрельчатые арки в соборах Майнца и Лимбурга-на-Лане. К зданиям переходного типа могут быть причислены соборы Магдебурга (ГДР), Хейстербаха, Бонна и ряд перестроенных кёльнских зданий. В Магдебурге в основу собора, вновь возводимого после пожара 1209 года, был положен французский план. «Декагон» церкви Санкт Гереон в Кёльне, построенный в 1219—1227 годах, имел высокие стрельчатые окна, но контрфорсы и аркбутаны мирно уживались с тяжелыми гуртами сводов, романским архитектурным декором и конструктивным главенством стены. Добавлениями к зданиям, романским по своим формам, явились и башни Бамбергского собора, вдохновленные Ланским храмом, и западный хор в Наумбурге.

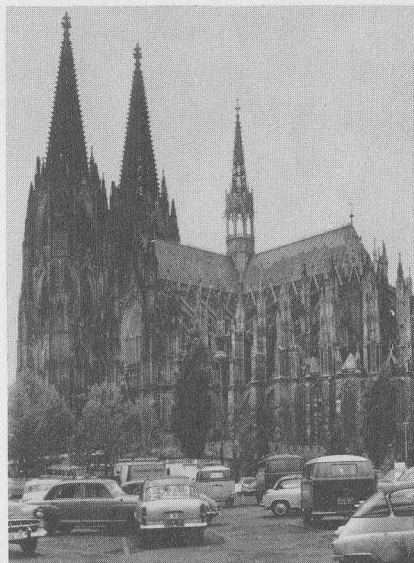
Иной характер приобрели готические формы в двух церквях второй четверти XIII века — Либфрауэнкирхе в Трире (ок. 1235—1253 гг.) и церкви Санкт Элизабет в Марбурге (ок. 1235—1283 гг., башни середины XIV в.). Оба здания начинают историю готики в Германии. Церковь в Трире строилась мастером, знакомым с зодчеством Шампани. Однако его попытка объединить французскую структуру «развеществленной» стены с центрическим планом здания в виде равноконечного креста с капеллами по углам привела к результатам, противоположным французским. Лишенное протяженности пространство, перекрытое нервюрными сводами, оказалось статичным, главенствующим стало движение вверх, на первый план выступила пластическая, а не пространственная сущность архитектурного декора.

Иное сочетание немецкого опыта с французской готической системой было найдено в церкви Санкт Элизабет в Марбурге. Здание имеет протяженный план: центральный неф вместе с узкими боковыми энергично ориентирован к алтарю. Цилиндрические столбы с приставленными к ним трехчетвертными колоннами стремительно возносятся к нервюрам сводов, поднятых во всех трех нефках на одинаковую высоту. Зальный тип храма разрушал принятое во Франции соподчинение частей, объединял пространство интерьера. Восточная часть — хор и трансепт — образовывали трилистник и придавали пространству центричность. Наружный облик храма был более



176 Собор во Фрейбурге-им-Брейсгау. Ок. 1200—1513 гг.





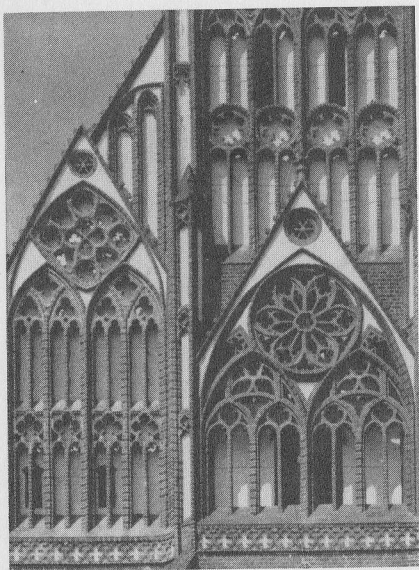
177 Собор Санкт Петер. Заложен в 1248 г. Кёльн

суровым, чем во французских соборах. Телесную сторону архитектуры подчеркивали мощные ступенчатые контрфорсы и большие участки стены.

Наиболее близкими к французским прототипам оказались восточный хор Кёльнского собора, строительство которого началось в 1248 году, и собор в Страсбурге.

Вдохновляющим примером для Кёльна служил храм в Амьене, откуда был заимствован план. Строители знали также соборы в Бове, Париже и Сен-Дени. Большая пятинефная базилика в Кёльне имеет трансепт, хор с обходом и венец капелл, в интерьере воспринята французская система стены. Однако Кёльнский собор — произведение немецкого зодчества. В нем резче

подчеркнуты контрасты. Грандиозность пространства ощущается не только благодаря внушительным абсолютным размерам, но и вследствие нарочитого перепада высот: средний неф в два с половиной раза выше боковых, на разных уровнях расположены неф и хор. В наружном облике здания контрастны сопоставления гладких поверхностей и декоративной резьбы. Однолинейность движения по вертикали усиливается мотивом повторяющихся от яруса к ярусу стрельчатых арок. Страсбург в средние века входил в состав «Священной Римской империи». Пограничный Эльзас был районом, где сплетались традиции двух культур — французской и немецкой. Собор в Страсбурге строился с конца XII века. С середины



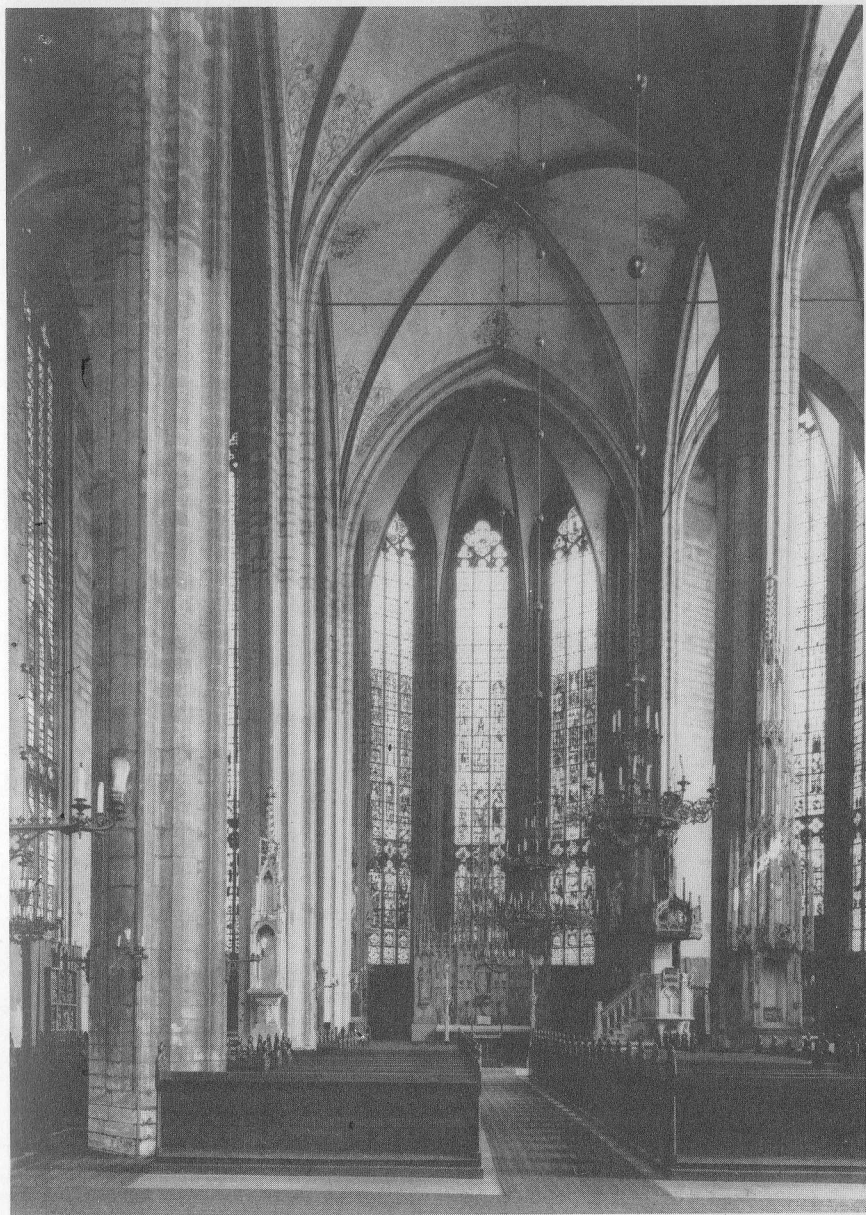
178 Декор фронтонов. Кирпич. 1325—1340 гг. Пренцлау, церковь Санкт Мариен

179 Церковь Санкт Мария цур Визе. Интерьер. Начата в 1331 г. Зост

30-х годов XIII века во главе строительства стояли немецкие мастера. Динамика вертикальных членений определила характер западного фасада собора, который был начат в 1277 году по проекту Эрвина фон Штейнбаха. В Юго-Западной Германии был разработан тип однобашенного собора. Готическую часть храма во Фрейбурге-им-Брейсгау (ок. 1250/60—1330/40 гг.) венчает высокая башня с восьмигранным ажурным шатром, который противостоит монолиту основания.

На северо-востоке Германии, где было мало пригодного для строительства природного камня, с XII века в употребление вошел кирпич. В эпоху готики Северная Германия стала ведущей областью кирпичного строительства, распространенного

на побережье Северного и Балтийского морей. Мастера кирпичной архитектуры создали особое ответвление стиля внутри европейской готики. Кирпич более хрупок, чем камень, практически исключает обработку в процессе строительства; сложные профилированные детали должны быть заранее предусмотрены при формовке кирпича. Поэтому кирпичная кладка предопределила упрощение архитектурных форм. Готика на севере Германии сохранила кубическую четкость объемов, любовь к гладким плоскостям, стена не потеряла здесь своего значения. Одновременно строители извлекали художественный эффект из различной фактуры и окраски кирпича (глазурованный кирпич, светлые и темные тона), рисунка кладки, фор-





180 Церковь. Аллегорическая статуя северного портала собора в Страсбурге. Песчаник. 1230-е гг.

мованных профилей. С применением кирпича видоизменилось взаимоотношение здания с окружающим пейзажем. Искусственность материала, к которой средневековые было достаточно чутким, противопоставляла здание природной среде. Мастера умели использовать этот контраст, с большим тактом вписывая красный цвет здания в зелено-голубые тона равнинного северного пейзажа.

Переход к готической фазе в кирпичной архитектуре обозначился около середины XIII столетия и совпал с подъемом и дальнейшим расцветом северогерманских городов, объединившихся в Ганзейский союз. Расстановка и борьба общественных сил в городах Северной Германии наложили отпечаток на типы культовых сооружений. Во второй половине XIII века наметилось соперничество базиликального и зального храмов. Если базилика чаще торжествовала в городских соборах, то приходские и монастырские церкви строили главным образом зальными, тип которых благодаря слитности внутреннего пространства был ближе демократическому сознанию поднимавшихся городов и практике нищенствующих орденов.

Зданием, обозначившим переход к зрелой готике в кирпичной архитектуре, была церковь Санкт Мариен в Любеке (ФРГ), которой в 1270-е годы был придан вид трехнефной базилики. Строители были знакомы с архитектурой Суассона: как и во Франции, капеллы и хор имели единое сводчатое перекрытие. Но в кирпич-



ном здании обозначилось желание строителей оперировать в первую очередь плоскостью стены, а архитектурные членения рассматривать как рисунок на ее поверхности.

Храм в Любеке послужил примером для архитектуры городских соборов на севере Германии и в области между Эльбой и Одером.

Более смелым экспериментаторским духом отличалась архитектура приходских и монастырских церквей. Здесь главное внимание было сосредоточено на взаимоотношении нефов и хора. Монастырская церковь в Корине (после 1273—1334 гг., ГДР) стала родоначальницей типа трехнефного храма с одностолбным хором, который имел полигональное завершение. В Якобикирхе в Ростке (ГДР) тип одностолбного хора обогатился полигональным завершением боковых нефов. На подступах к поздней готике в кирпичном зодчестве Северной Германии был разработан зальный храм с трехапсидным завершением, хор при этом отсутствовал (Мариенкирхе в Пренцлау, ГДР; хор ок. 1325—1340 гг.). В Корине и Пренцлау значительна роль декоративных элементов в обработке фасадов. Тип позднего готического зального построения с обходом хора обозначился в Пазевальке (ГДР, середина XIV в.) и окончательно утвердился в кирпичной архитектуре около 1400 года. Среди церквей этого рода наиболее впечатляюща Катариненкирхе в Бранденбурге (ГДР). С 1395 года ее строил крупный архитектор Хинрих Брунсберг. В каменной архитектуре строители также сво-



181 Синагога. Аллегорическая статуя северного портала собора в Страсбурге. Песчаник. 1230-е гг.

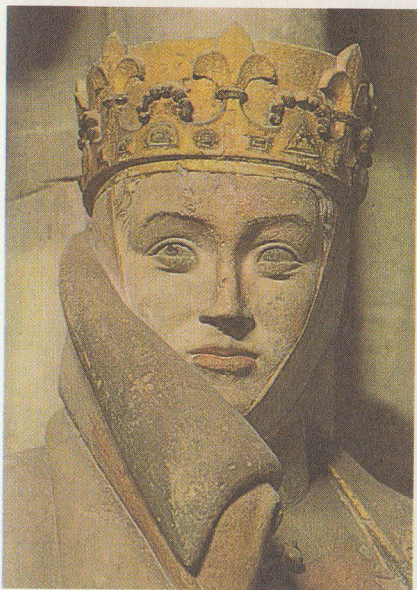


182 Неразумная дева. Деталь статуи северного портала транспта собора в Магдебурге. Камень. Ок. 1245 г.

дили пространственную структуру здания к контрасту немногих, хорошо обозримых объемов, упрощали планировку хора. В Баварии и Франконии отдавали предпочтение зальным церквям, тип которых был распространен и в других частях Германии. В Эрфурте (ГДР) как зальный храм была построена пяти-нефная Северикирхе (1278—1400). Интерьер доминиканской церкви Санкт Блазиус в Регенсбурге (начата в 1229—1230 гг.) возникает как сумма простых пространственных ячеек, охваченных почти бестелесной, благодаря контурному характеру архитектурных деталей, оболочкой стен. Графичность архитектурного рисунка во многом определила легкость и однородность внутреннего пространства зальной церкви

Санкт Мария цур Визе в Зосте (начата в 1331 г.). Иную тенденцию в трактовке зального пространства демонстрирует созданная во второй половине XIV века Зебальдускирхе в Нюрнберге. Интерьер храма обладает плотностью, своеобразной кубичностью. В наружном облике здания наметилась тенденция, утвердившаяся в позднеготической архитектуре, противопоставлять архитектурный декор массе здания.

Один из последних больших готических соборов Германии был построен в Ульме (1377—1529). В его создании приняли участие члены знаменитых семейств архитекторов, которые определили своим творчеством характер немецкого зодчества XIV—XV веков. В начале строи-



183 Маркграфиня Ута. Статуя западного хора собора в Наумбурге. Деталь. Камень. Ок. 1250 г.

тельства здесь работали Парлеры, с 1392 года их сменили Ульрих из Энсингена и его сын, затем здание расширял Буркхарт Энгельберг, а в конце XV века завершил в основном Матеус Бёблингер. Начатый как заальная церковь, собор в ходе строительства приобрел форму базилики. Западный фасад его определяет высокая башня с ажурным шатром.

В XIV и XV столетиях увеличился удельный вес светской архитектуры. Росло городское строительство, продолжалось возведение замков, строительство мостов. Среди городских построек возросла роль общественных зданий — ратуш, торговых домов, больниц, цейхгаузов, гостиниц. Рядовая застройка оставалась фахверковой, но строились и каменные дома («Нассауэр-хауз» в Нюрн-

берге, XIII—XIV вв.). В архитектуре общественных зданий использовались как опыт жилого строительства, так и достижения монастырской практики. Замки строились с учетом новых требований к фортификационным сооружениям — более внушительными стали стены и башни; внутри увеличилась доля дворцовых, жилых и служебных помещений. В XIV—XV веках закладывались основы формирования городских архитектурных ансамблей. Ими становятся первоначально соборная и рыночная площади. Таковы ансамбли собора и Северикирхе в Эрфурте, рыночная площадь в Нюрнберге со знаменитым «Прекрасным фонтаном» (1385—1396).

Монументальная готическая скульптура пережила расцвет в

Германии во второй трети XIII века. Своеобразие ее образного строя было обусловлено не только традициями немецкой пластики, но и ситуацией в политической и духовной жизни страны, где в этот период затухала рыцарская культура, а имперские идеи были поставлены под сомнение. В стране, лишенной единства, общенациональные интересы были преданы забвению. Средневековый немецкий эпос не поднимал их вовсе и был сосредоточен на семейно-родовых и феодальных связях. Схоластика не определяла умственной жизни Германии в такой степени, как во Франции. Для немецкой мысли более характерной стала еретическая мистика, которая достигла вершины в начале XIV века в творчестве Мейстера Экхарта. В этих условиях не всеобщее, а индивидуальное привлекало к себе внимание немецких скульпторов.

Программы немецких скульптурных циклов менее обширны, чем во Франции. Они назидательны, теснее связаны с политическими проблемами времени. В образном строе немецкой скульптуры на первый план выступили черты экспрессии и характерности.

Обращение к новым изобразительным формам раньше всего обозначилось в западных областях, находившихся в непосредственной близости к Франции. В то время как скульптура Саксонии и Тюрингии еще находилась во власти византизирующего направления, в Страсбурге около 1230 года начала работать мастерская, воспринявшая стиль шартрских статуй. Мастера

*184 Тайная вечеря. Рельеф алтарной преграды западного хора собора в Наумбурге. Ок. 1250 г.*

были призваны оформлять двухчастный портал трансепта собора, который их предшественники построили в тяжелых романских формах. Скульпторы мастерски вписали готические статуи и рельефы в грузное обрамление. Левый тимпан украшает полное драматической экспрессии «Успение Богоматери». Здесь проявилась любовь страсбургских мастеров к тонкой одухотворенной игре складок и классици-





зирующим образом. По сторонам двухчастного портала установлены фигуры торжествующей Церкви и поверженной Синагоги. Эта антитеза, имевшая широкое теологическое толкование, неоднократно привлекала в дальнейшем немецких ваятелей. Но страсбургская группа выделяется силой эмоционального накала. Символический смысл статуй раскрыт контрастом душевных состояний, выявлен в пластике. Ха-

рактерный для готики S-образный изгиб тела получил свое звучание в каждой из статуй: у Церкви — это движение гордо откинутой головы и корпуса, в позе Синагоги звучат горечь поражения и бессилие. Силуэт Церкви обобщен, ниспадающий прямыми складками плащ придает фигуре устойчивость. Абрис Синагоги зыбок, мотив сломанного копья резонирует в изгибе тела, в ломких линиях левой руки, из которой вы-



185 Всадник. Статуя собора в Бамберге. Деталь. Камень. Между 1230 и 1237 гг.

186 Маркграф Эккехард и его жена Ута. Статуи западного хора собора в Наумбурге. Камень. Ок. 1250 г.

падают с криками Завета. Страсбургские статуи драматизируют разделяющее их пространство, одухотворяют приземистое обрамление. Иную интерпретацию французских образцов дали мастера Бамберга. «Младшая» скульптурная школа, прошедшая выучку во Франции, начала работать в соборе Санкт Петер унд Георг также около 1230 года. Мастера завершили скульптурную декорацию «Княжеского портала», поместив в тимпане композицию «Страшный суд», создали скульптуру «Адамовых врат», а внутри храма исполнили изображения «Всадника», Марии и Елизаветы. В Бамберге сочетание готических статуй с романским зданием оказалось менее органичным, статуи приобрели самостоятельное значение. Достаточ-

но сильной оказалась у бамбергских мастеров тяга к жанровому и характерному. Но у каждого из трех скульпторов она получила различный оттенок. Автор «Страшного суда» — рассказчик, который заостряет образы до гротеска. Скульптор «Адамовых врат» более сдержан, его влекут к себе значительные образы. Программа портала была связана с политическими и моральными проблемами эпохи. Появление изображений Генриха II и его жены Кунигунды в соседстве с апостолом Петром, Адамом и Евой не только прославляло основателей храма, но косвенно намекало на имперскую политику короля и роль епископа. Создатель «Адамовых врат» был крупной творческой личностью. Изображение обнаженных Адама и





Евы явилось смелым новаторством в средневековой скульптуре.

Третий скульптор, работавший в Бамберге, создал статуи Марии и Елизаветы и большую фигуру «Всадника». Задуманные для сложного теологического цикла статуи оказались впоследствии разрозненными и современное положение получили в XVII веке<sup>60</sup>. Их автор хорошо знал скульптуру Реймса. Но в немецкой работе по-иному расставлены акценты. В группе «Встречи» на первый план выдвинулся образ Елизаветы. Ее аскетическое лицо пронизано внутренней энергией, сумрачным пафосом пророчества. Не случайно впоследствии статую называли «сивиллой».

«Всадник» — наиболее загадочная фигура среди бамбергских статуй. До сих пор не умолкли споры о том, кого она изображает. Всадник был символом власти. Корона на голове позволяет видеть в скульптуре воплощение царского достоинства. Но по своему образному смыслу «Бамбергский всадник» глубже и шире, чем изображение волхва или императора. Он ближе созданиям поэтического гения рыцарской литературы. Взгляд, испытующе устремленный вдаль, роднит бамбергскую статую с правдоискателями рыцарских романов, влекомых «стремлением к идеальному преобразованию как человеческой личности, так и всего общества»<sup>61</sup>.

Другой известный конный монумент средневековья был создан в Магдебурге (ГДР). «Магдебургский всадник» (ок. 1245—1250 гг.) был установлен вне стен храма на рыночной пло-

щади под специально сооруженным балдахином. В фигуре царственного ездока (в нем видят изображение Оттона I или его сына Оттона II) подчеркнуты спокойное величие и твердая воля.

Второй крупный скульптурный памятник Магдебурга — статуи разумных и неразумных дев на портале собора (ок. 1245 г.). Их стиль занимает промежуточное положение между бамбергскими произведениями и творчеством Наумбургского мастера.

Ансамбль западного хора собора в Наумбурге (ГДР) возник в самом конце 1240-х — начале 1250-х годов. Единство замысла и исполнения позволяет говорить о влиянии на весь ход строительства выдающейся творческой личности, объединившей в себе талант архитектора и скульптора. Как и большинство его современников, Наумбургский мастер прошел обучение во Франции, следы его деятельности ученые стремятся отыскать в Амьене и Нуайоне. В Майнце сохранились фрагменты композиции, выполненной его мастерской. Мастер работал не один — обнаружено несколько почерков в пределах единой образной системы. В 50—60-е годы XIII века наумбургская мастерская продолжила свою деятельность в Мейсене.

Цикл статуй в Наумбурге, несмотря на все возможные прототипы и аналогии, в целом предстает уникальным явлением. Хор занимают двенадцать фигур донаторов, светских лиц, основателей храма. Алтарную преграду — леттнер — укра-



шают рельефы с изображением страстей Христа и — при входе в хор — монументальное «Распятие» с Марией и Иоанном по сторонам. Можно говорить о соединении двух теологических программ. Одна — повествование о крестном пути Христа — была тесно связана с литургией и проповедью и потому обращена к прихожанам, в сторону нефа (леттнер служил своеобразной трибуной для духовенства). Вторая — фигуры донаторов — восходила к немецкой традиции трактовки западного хора как княжеской половины и диктовалась политическими потребностями момента. Уже в этом соединении двух программ проявилась особенность немецкого готического ансамбля: сопоставление, а не развитие лежало в его основе. Западный хор раскрывается перед зрителем как сумма отдельных компартиментов. Леттнер возникает как фасад небольшой церкви с фронтоном, рельефным фризом, скульптурным порталом. Донаторы в хоре пребывают наедине со своей судьбой, — даже объединенные в группы, они являют резкую противоположность друг другу. Сопоставление приобрело в Наумбурге характер смыслового и образного контраста. В евангельских сценах непременно присутствуют антиподы: всеведущей отрешенности Христа противостоит буря человеческих страстей; алчная жадность Иуды сопоставлена с мучительным сомнением первосвященника; в «Суде Пилата» скульптор сумел передать сложную шкалу противоречивых душевных движений. Обли-

чие персонажей близко современникам автора. У Христа и апостолов простонародные лица, в «Тайной вечере» собравшиеся за столом жадно едят и пьют, круглый хлеб нарезан большими ломтями; в чашках — простая еда<sup>62</sup>.

Вершина наумбургской пластики — фигуры донаторов. Они стали в средневековье первой портретной галереей, которая не имела в XIII веке аналогий ни во Франции, ни в самой Германии. Правда, вряд ли можно говорить о портретности в подлинном смысле слова: первооснователи храма умерли более чем за полтора столетия до того, как появились их изображения. Но художнику и его мастерской удалось создать яркий и впечатляющий ряд человеческих типов, передать разнообразие темпераментов и душевных состояний. Тема, намеченная в одном образе, варьируется и приобретает иную окраску в другом. Историцизм был чужд сознанию XIII века. Донаторов давно прошедших времен скульпторы мыслили как своих современников, одевая их в одежды своей эпохи и создавая человеческие характеры такими, какими воспринимало и трактовало их высокое средневековье. Страдание и испуг написаны на лице графа Дитмара, который тщетно пытается защитить себя и обнажить меч. Неистовость определяет образ ревностного правдолюбца Зиццо; меланхолический мечтательный граф Вильгельм. Надутое лицо недалекого Тимо фон Кинстрица выдает темперамент сангвиника. Женственная благочестивая Гербург, погруже-

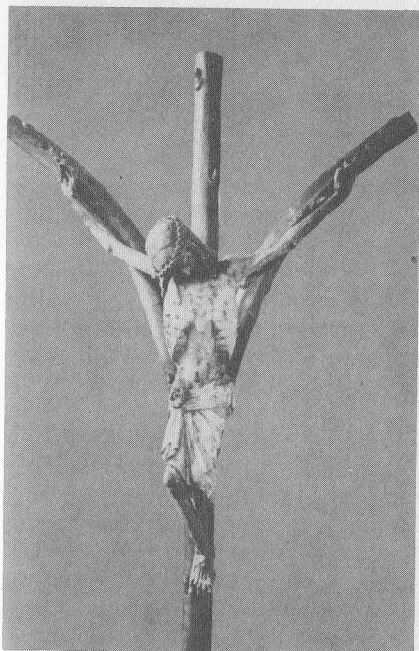


187 Христос с Иоанном. Дерево. Ок. 1330 г. Берлин-Далем, Гос. музеи

на в раздумье и молитву стареющая Гепа, возраст и темперамент спорят в облике переступившего порог поздней зрелости графа Дитриха. Узловые точки ансамбля хора — парные группы на переходе от апсиды к хору. Справа от входа представлены мейсенский граф Эккехард и его жена Ута, слева — брат Эккехарда Герман и его супруга Риглинда. Здесь вновь контрастно сопоставлены характеры и темпераменты. Безвольному Герману противостоят суровый, мужественный и хладнокровный Эккехард и лукавая, жизнерадостная Риглинда; противоположностью к ней и одновременно к Эккехарду предстает Ута, глубоко чувствующая и трепетная и

вместе с тем величественная и гордая. Группа Эккехарда и Уты — несомненно работа главного мастера, в ней с наибольшей полнотой отразились идеал и реальность эпохи, а образ Уты — одно из самых глубоких и многогранных его созданий. Группа «Распятие» при входе в хор своим подчеркнутым драматическим пафосом предвещала переход к новой фазе развития немецкой готической скульптуры.

Вторая половина XIII века прошла под знаком утраты значительности образов. Статуи на западном фасаде собора в Страсбурге (начат в 1277 г.) восприняли из Северной Франции склонность к облагороженному изяществу фигур. Но на немецкой



188 Распятие. Дерево. 1304 г. Кёльн, церковь Санкт Мария им Капитоль

почве этот куртуазный стиль утратил свою органичность, распался на две самостоятельные темы — духовной напряженности и манерной галантности. Последнее качество определило стиль скульптуры хора Кёльнского собора (до 1322 г.). Небольшие фигуры тонут в обильных складках одеяния. Поднятые на значительную высоту, они теряются в пространстве хора.

Более своеобразным оказался путь мемориальной пластики, хотя она также не избежала противоречий. Автор надгробия блаженного Эрминольда (1283, церковь Санкт Георг, Прюфенинг) пытался переработать опыт монументальной пластики столетия, наполнить свои произве-

дения взволнованной одухотворенностью. В надгробиях XIV века возросла характерность изображений, которая доходит подчас до натурализма. Таково надгробие епископа Фридриха фон Хоэнлоэ (до 1352, Бамберг, собор).

В XIV веке наметились две тенденции в трактовке библейских сюжетов. Одна характеризовалась стремлением — во имя предельной эмоциональной выразительности — к спрессованности и лаконичности иконографической формулы. Нередко сложные композиции свелись к отдельной фигуре или группе. Скульптура вновь сосредоточилась в алтаре. Изваяния отделились от стены, их взаимоотношения

с архитектурной средой усложнились.

Для XIV века в Германии стали характерны полные трагического пафоса распятия на кресте в виде «древа жизни» — трехчастной композиции, состоящей из центрального ствола и резко вздымающихся по бокам двух ветвей. К ним было пригвождено тело Христа со следами терзаний и предсмертной агонии на изможденном теле («Распятие из Торра», ок. 1300 г., Бергхейм близ Кёльна, церковь Санкт Симон унд Юдас; «Распятие» в церкви Санкт Мария им Капитоль в Кёльне, 1304). Не меньшим трагизмом отмечены группы Оплакивания («Веспербильд»). Они изображают Марию с мертвым Христом на коленях. Драматическую напряженность группы подчеркивает диссонанс горизонтально и вертикально расположенных тел. На юге Германии, в Швабии, популярными были группы Христа с апостолом Иоанном, иконографически восходящие к сцене Тайной вечери.

Скульптура XIV века наглядно демонстрировала контрастную противоположность переживания мира людьми той эпохи — от экзотически воспринятой темы духовной любви (Христос с Иоанном) до отчаянного, безутешного страдания («Веспербильд»). В первой половине XIV столетия появились

резные алтари — в Обервезеле, Доберане (ГДР), Мариенштадте, — искусство которых достигло подлинного расцвета в XV и XVI веках.

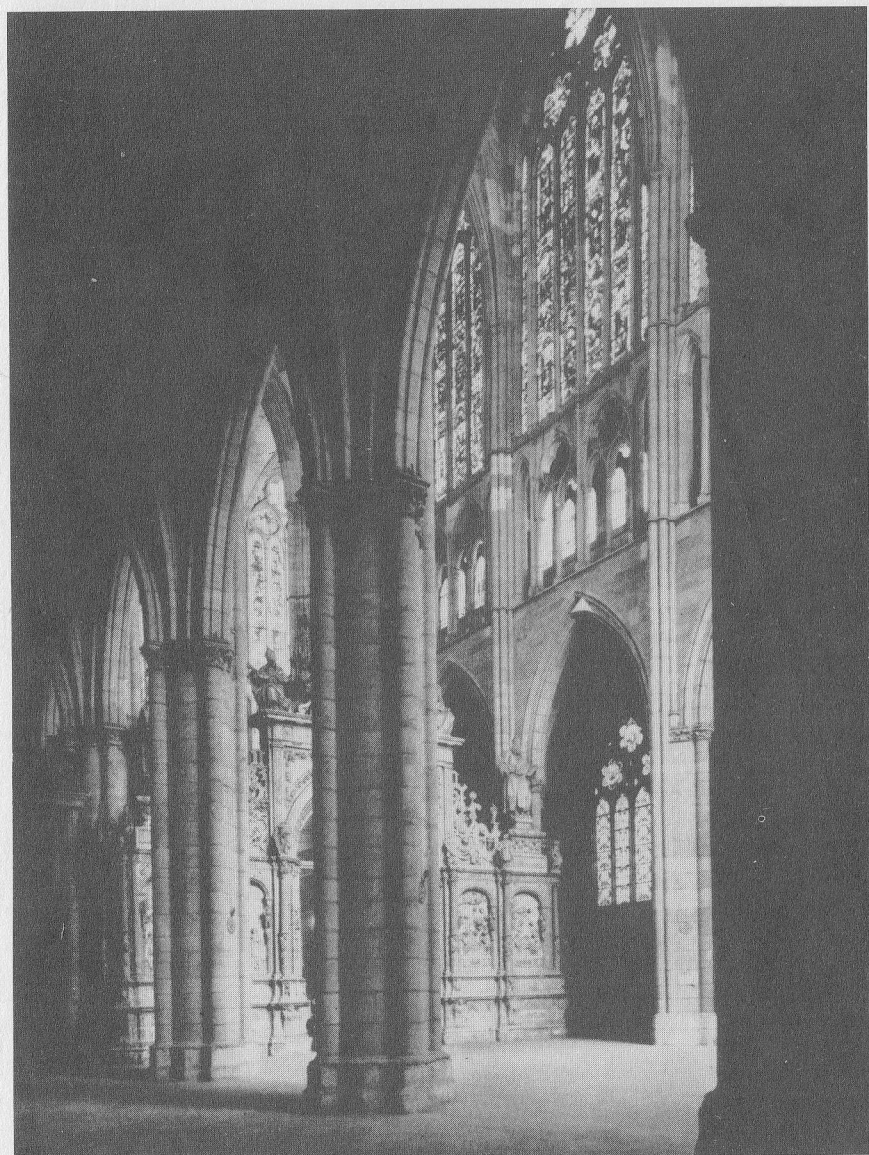
Немецкая живопись XIII—XIV веков долгое время оставалась традиционной. Ведущим был «зубчатый» стиль, роскошные рукописи сохранили тяжелую орнаментiku, плотные краски и золото. Удержали свое значение прежние монастырские центры. Светские мастерские письма стали распространяться по мере учреждения университетов со второй половины XIV века. Изменения в стиле живописи к концу XIII века наметились в западных областях. Изобразительный язык миниатюр упростился, стал более подвижным и легким. Значение немецких иллюстрированных рукописей заключалось не столько в выработке живописного стиля, сколько в насыщении рукописей новыми сюжетами. На первый план здесь должны быть поставлены «Библии бедных», предназначенные для мирян и содержавшие многочисленные иллюстрации, а также «Зерцало людского спасения» — назидательные сборники библейских текстов. Около 1300 года в Кёльне появились первые станковые живописные произведения, исполненные на дереве. Они означали начало перехода к новому этапу развития немецкой живописи.



## ИСКУССТВО ИСПАНИИ И ПОРТУГАЛИИ. ГОТИКА В ИТАЛИИ

В средиземноморском районе искусство XIII и XIV веков развивалось в специфических условиях, исторических и культурных. В Италии продолжался подъем городов, росла заморская торговля, зарождались первые признаки капиталистического производства. В Испании происходили последние сражения с маврами, в борьбе с постоянно враждующими феодалами консолидировалась центральная власть. В этих условиях французское новшество было воспринято по-разному. В Испании готические формы захватили в основном культовое зодчество, гражданская архитектура оказалась теснее связанной с мавританской строительной практикой. Наиболее близкими к французским прототипам оказались соборы Кастилии. Однако климатические условия и обилие солнечного света, местные строительные навыки, социальная среда и особенности литургии внесли коррективы в разработанную во Франции конструктивную схему и декоративное убранство. Большие многочисленные окна были в Испании излишними, стена сохранила свое значение. Особое положение церкви в стране отразилось на планировке церковных зданий. Хор все дальше выдвигался на середину нефа и отгораживался высокой, богато декорированной стеной; вторая, внутренняя стена окружала алтарь с расписным образом-ретабло.

Крупнейшими испанскими соборами XIII века стали храмы в Бургосе (начат в 1221 г.), Толедо (начат в 1226 г.) и Леоне (начат ок. 1255 г.). Леон-



(СТО)

189 Собор в Леоне. Ок. 1255 гг. — XV в.

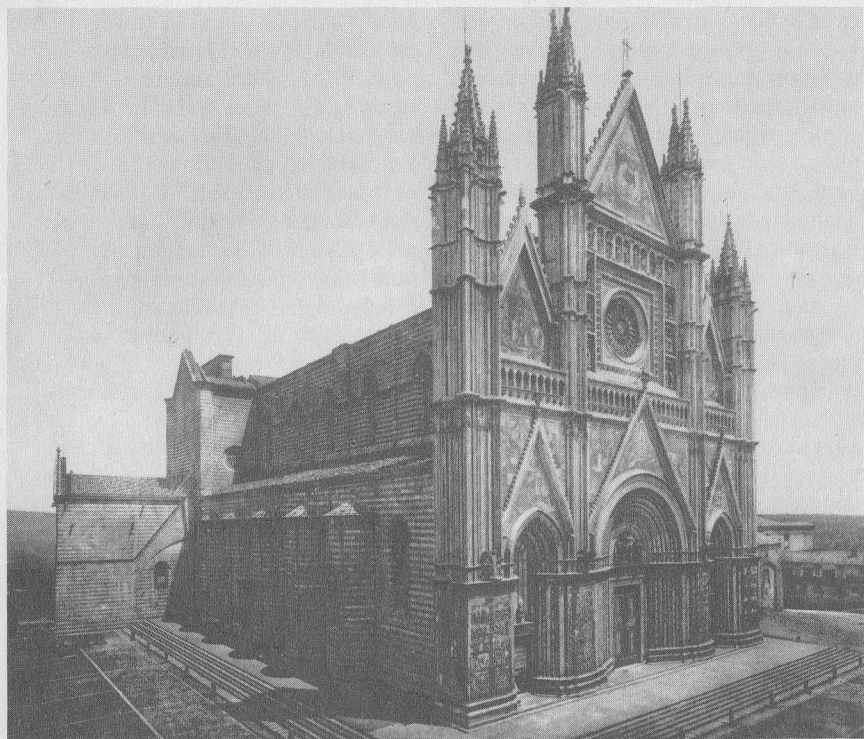
ский собор — одно из наиболее стройных и гармоничных зданий испанской готики. Но по сравнению с произведениями северофранцузской архитектуры в нем ощущается общая грузность масс, значительна роль горизонтальных членений. Западный портал Нуэстра Сеньора Ла Бланка (1270—1280) воспроизводит основную схему французских готических порталов, но отличается жанровым своеобразием трактовки фигур и испанским типом лиц. Относительно сжатые сроки строительства собора в Леоне позволили сохранить единство замысла. Напротив, в Бургосе и Толедо позднейшие достройки, продолжавшиеся до рубежа XV и XVI веков, внесли значительные изменения в первоначальный план, придав зданиям живописность.

В Каталонии развитие готического искусства началось в конце XIII века. Более демократическая по сравнению с Кастилией среда каталонских городов обусловила тягу архитекторов к цельному и ясно обозримому пространству интерьера, которое подчеркивало бы единство общины. Характерны для Каталонии однефные церкви. В трехнефных соборах царит главный неф, боковые строились, как правило, узкими. Во внешнем облике самых крупных каталонских соборов в Барселоне (начат в 1298 г.) и городе Пальма на острове Мальорка (начат в 1230 г.) преобладают кубические объемы и внушительная поверхность стен. Яркую страницу в историю испанской архитектуры вписали гражданские постройки Кatalo-

нии. Жилые дома в XIV веке порвали связь с крепостной архитектурой. В XV веке дворцы обращали в сторону улиц резные карнизы, ажурные окна, аркады и балконы.

Как и повсюду в Европе, в XIV веке в Испании переживала подъем мемориальная пластика. Внушительных размеров достигали ретабло, в которых объединялись скульптура и живопись. В Валенсии, Арагоне и Каталонии в это время работала группа художников, воспринявших опыт итальянской сиенской школы. Но живопись Испании продолжала говорить на собственном языке. Энергичная, простая по рисунку, склонная к подробному повествованию, она стала заметным явлением в европейском искусстве. Те же качества отличают испанскую миниатюру XIII—XV веков. Ее характерные черты раскрылись в севильской рукописи «Песнопения короля Альфонса Мудрого в честь Девы Марии» (1275—1284, Эскориал, библиотека), где показаны разнообразные эпизоды из жизни Испании.

В Португалии, которая после раннего завершения реконкисты пережила в XIII веке мирный период своего развития, готика получила распространение в монастырской архитектуре. В монастыре Алкобасы, принадлежавшем цистерцианцам, строители церкви Санта Мария (1148—1222) отдали предпочтение строгим формам из хорошо обработанного белого камня. На пороге XIV века в зодчество проникли новые веяния. Постройки стали более легкими и пространственными, наружные стены украшались каменной



резьбой. Церковь монастыря Санта Мария да Витория в Баталье (1388—1402) выделяется тонким резным декором и теплым тоном светлого камня.

В Италии готика оказалась чужеродным телом. Ее космические масштабы, возвышенный спиритуализм, безудержная динамика, конструктивная логика не были восприняты итальянскими мастерами. То, что Север создавал в камне, Италия воплотила в слове, в могучих терцинах Данте, в архитектонике и величавой силе образов его «Божествен-

190 Собор в Орвьето. Фасад. 1310—1330 гг.

191 Собор в Милане. Начат в 1386 г.





ной комедии». Мир итальянских городов-государств, отдельных герцогств и княжеств был обращен к самим себе, единство Италии оставалось мечтой и желанием, так и не воплотившимся в жизни. Дальние страны, куда дерзновенно отправлялись итальянцы, внушали им больше уверенности в их личной силе, чем питали мысль о бесконечности божественной вселенной.

Переломным для итальянской культуры был XIII век. Со второй половины столетия она стала намного опережать остальную Европу.

Здесь был сделан решительный шаг в сторону гуманизма, который в XIV веке стал реальной силой. Правда, это мировоззрение еще находилось в стадии становления, но представление о человеке как центре вселенной, для которого мир — это арена деятельности, обозначилось ясно. В этих условиях не могло быть и речи о простом заимствовании французского опыта. Готические формы тем не менее в XIV столетии проникли в итальянскую архитектуру. Их распространение и применение свидетельствуют о пе-

реломном характере отношения к окружающему миру в итальянской культуре. Религиозная и антропоцентрическая системы пребывали в этот момент в сложном переплетении, гуманизм соседствовал с мистикой, желание вернуться к заветам первоначального христианства — со стремлением к личной славе. Собор в Орвьето (начат в 1290 г.) — лучшее создание итальянской культовой архитектуры XIV столетия. Обширное здание продолжало традиции раннехристианских базилик в планировке и открытых стропильных конструкциях. В интерьере господствуют полуциркульные аркады, карнизами и декором подчеркнуты горизонталь. Готические элементы в наибольшей степени наполнили фасад, над которым в 1310—1330 годах работал сиенец Лоренцо Майтани, но они были восприняты в чисто декоративном аспекте: остроконечные щипцы, башни, окно-роза — всего лишь графический рисунок на плоскости. Появившиеся позднее мозаики еще больше подчеркнули плоскостно-живописный характер фасада Майтани. В Тоскане, и в первую очередь во Флоренции, мастера так же тщательно, выявляли взаимодействие несомых и несущих частей здания. В церкви Санта Кроче (начата в 1295 г.), создание которой связывают с именем Арнольфо ди Камбио, лишь стрельчатое очертание арок говорит о воздействии готики. Спокойное величие интерьера свидетельствует о проторенессансном характере здания. Знаменитая кампанила собора Санта Мария дель Фьоре была начата в готических

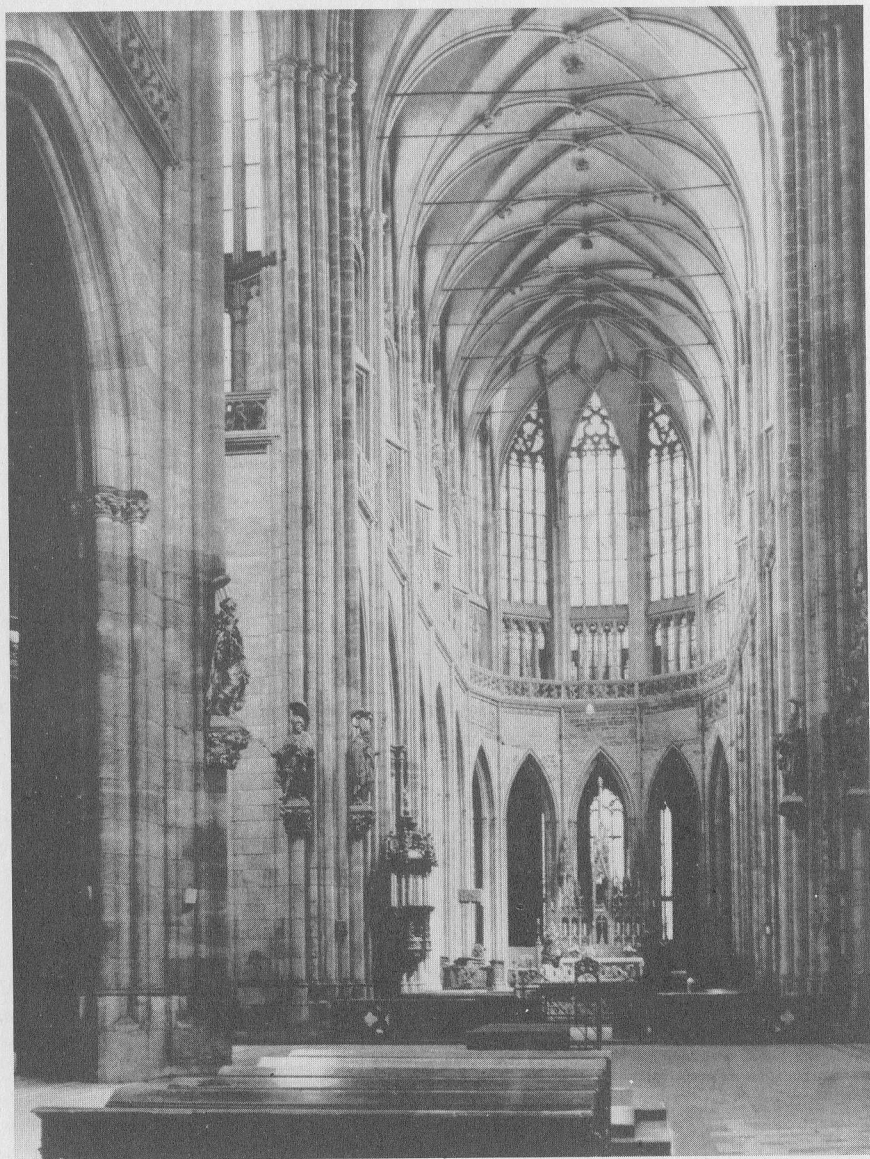
формах по проекту Джотто в 1334 году, но затем первоначальный замысел был изменен Андреа Пизано и архитектором Франческо Таленти, который завершил колокольную нешатром, а массивным карнизом, лишив ее готической безудержности. Венеция восприняла праздничную живописность и графичность готики; ажурность готических конструкций позволяла венецианцам разомкнуть стену, что в сочетании с яркой полихромией придало венецианским зданиям поэтически-пейзажный характер. Заслуженной славой пользуется Дворец дождей (южное крыло построено в 1309—1340 гг.), фасад которого с двухъярусной ажурной аркадой неразрывно связан с панорамой города. Коммунальные здания ряда других городов Италии восприняли некоторые готические формы. В Сиене Палаццо Пубблико (1298—1309, внутренний двор — 1325—1328, башня — 1338—1349) своим изогнутым фасадом с характерным рисунком окон организует площадь. Взлет башни придает зданию торжественность и одухотворенность. На север Италии готика проникла позже. Собор в Милане (начат в 1386 г.), в котором немецкий план сочетается с ломбардским фасадом, лишен функциональной ясности конструкций, поражает обилием мраморных украшений и своей приземленностью, несмотря на множество вертикальных членений и башен. Живопись и скульптура Италии XIII—XIV веков более решительно, несмотря на все готицизмы, пролагали пути искусству Возрождения.

## ИСКУССТВО СТРАН ЦЕНТРАЛЬНОЙ, СЕВЕРНОЙ И ВОСТОЧНОЙ ЕВРОПЫ

С XIII столетия Чехия начала играть важную роль в европейских делах. Выгодное положение на торговых путях Европы, разработка серебряных рудников способствовали экономическому подъему страны. Формально входившая в состав Германской империи, она была фактически самостоятельным королевством. Высший расцвет средневековой Чехии пришелся на XIV столетие. Избрание чешского короля Карла I в 1347 году германским императором — он принял имя Карла IV — способствовало политическому возвышению страны и выдвижению Праги в число крупнейших культурных центров Европы. В 1348 году был основан Пражский университет, первый в Центральной Европе. Целенаправленная деятельность Карла IV позволила собрать в Праге лучшие художественные силы.

Готика достигла чешских земель в первой трети XIII века. Переходный период продолжался до начала XIV столетия, когда была побеждена романская инертность стены. В монастырской церкви в Седлеце (ок. 1300 г.) ясно проступили черты развитой французской соборной готики.

Крупное строительство в XIV веке развернулось в Праге, где возникли значительные архитектурные сооружения, которые и поныне определяют ее облик. В художественной политике Карла IV большую роль сыграли годы, проведенные им во Франции и Италии, контакты с папским двором в Авиньоне. В 1344 году в Праге появился французский ар-



192 Собор св. Вита. 1344—1385 гг. Интерьер. Прага





193 Портрет Анны Свидницкой. Камень. 1375–1378 гг. Прага, собор св. Вита

хитектор Матьё из Арраса. Его сменил в качестве главного строителя Праги Петр Парлерж, наиболее талантливый представитель знаменитого семейства Парлеров. С именем Парлержа связано создание Карлова моста через Влтаву (1357–1378). Несомненно воздействие его искусства на архитектуру Тынской церкви (XIV в.) в Старом городе; за пределами Праги Парлерж строил церковь св. Барбары в Кутна-Горе (1388–1547). Силуэт въездной башни на Карловом мосту стал господствующим архитектурным мотивом Праги, варьировавшимся не одним поколением зодчих. Крупнейшим созданием Петра Парлержа было возведение восточной части собора св. Вита в Пражском Граде. План собора св. Вита, соот-

ветствовавший традиционной французской схеме базилики с трансептом, обходом хора и венцом капелл, был предложен Матьё из Арраса. Под его руководством были возведены основания стен хора с капеллами и пилоны обхода. После смерти Матьё Петр Парлерж в 1353–1399 годах, а затем его сыновья Вацлав и Ян в 1399–1419 годах завершили строительство хора, южного портала трансепта и большую часть южной башни. Зодчим удалось создать в базиликальном здании ощущение величественного, цельного и подвижного пространства, подчинив компартименты собора зоне центрального нефа. Необычная форма трифория, расположение больших окон позади передней плоскости аркады обхода создавали впечатление,



194 Мастер Теодорик. Св. Иероним. Дерево, темпера. До 1365 г. Прага, Национальная галерея

195 Воскресение. Композиция «Триебоньского алтаря». Дерево, темпера. Ок. 1380 г. Прага, Национальная галерея

что окна верхнего яруса продолжают стены боковых нефов: базиликальное здание уподоблялось заальной церкви. Единству пространства хора способствовало применение сетчатого свода. Из мастерской Парлержей вышли скульптурные бюсты членов королевской фамилии во главе с Карлом IV, донаторов храма и его строителя (расположены в галерее трифория), а также надгробия чешских князей и королей в капеллах хора (1365—1385). Они проникнуты пафосом величия Чешского государства, поражают наполненностью скульптурной формы и индивидуальностью лиц.

Замечательным творением Петра Парлержа в соборе св. Вита была капелла св. Вацлава (1362—1364). Ее стены украшены наборными самоцветами и росписью, так же как капеллы Карлштейнского замка — загородной резиденции Карла IV под Прагой (заложен в 1348 г., архитек-

торы Матьё из Арраса и Петр Парлерж). Карлштейн — крупнейшее светское сооружение эпохи — примечателен не только своей архитектурой, но и в не меньшей степени живописным убранством<sup>63</sup>. Этот крупнейший декоративный ансамбль включает светские и религиозные сюжеты, которые были призваны подчеркнуть извечность королевской власти. Вершина живописного убранства Карлштейна — капелла св. Креста в донжоне (1357—1365). Стены над плинтусом из самоцветов украшали заключенные в рамы станковые произведения на дереве работы мастера Теодорика и его учеников. Теодорик — мастер могучей и мужественной живописи. Его святые живут напряженной внутренней жизнью, у них коренастые, крепко моделированные фигуры, сильные руки, крупные черты лица. Исключительная звучность красочной гаммы сообщает образам повы-







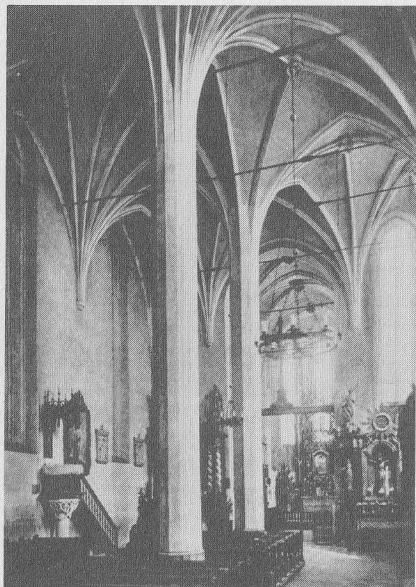
196 Марицкий костел. Ок. 1360 г. — середина XVI в. Краков



шенную духовную энергию. Теодорик занимал видное место при дворе, был «первым мастером» пражского братства художников, сопровождал императора во время его коронационной поездки в Рим. Все это говорило о новом положении художника в духовной и общественной жизни Европы XIV века.

Важным разделом чешской живописи с 1340-х годов становятся станковые произведения. Во главе блистательного ряда работ стоят «Вышебродский алтарь» (ок. 1350 г., Прага, Национальная галерея) и «Кладская Мадонна» (ок. 1350—1355 гг., Берлин-Далем, Государственные музеи). Оба произведения показывают, что их авторам была знакома живопись итальянского треченто. «Кладская Мадонна», начинающая большую серию чешских живописных изображений Богоматери XIV—XV веков, выделяется строгой композицией, эмоциональной насыщенностью образа. Величественный трон со сложными архитектурными мотивами, на котором восседает Мадонна, трактован пространственно. В искусстве Мастера «Вышебродского алтаря» итальянский опыт сочетается с приемами готической живописи, развивавшейся севернее Альп. В сцене «Рождество Христово», одной из лучших створок алтарной композиции, светлая живопись соединяет объемность фигур с еще по-средневековому условно написанным пейзажем. Значительную роль играют при этом тонкий рисунок и гибкие контуры, нейтрализующие приемы светотеневой моделировки.

В чешской живописи второй половины XIV века все большее внимание уделялось изучению реальной жизни, углублялась психологическая выразительность образов. Значительным памятником чешского живописного искусства стала роспись галерей клуатра бенедиктинского Эммаусского монастыря «На Слованэх» в Праге. Росписи наметили переход от эпичности живописи середины столетия к более индивидуализированному мировосприятию конца века. Замечательным достижением чешского искусства этого времени стало творчество Мастера «Тршебоньского алтаря» (ок. 1380 г., Прага, Национальная галерея). Тршебоньский живописец — художник глубоких и сильных переживаний. В евангельских сценах царит сгущенная эмоциональная атмосфера, взаимодействие героев раскрывается как острый моральный конфликт, в котором само событие вызывает к человеческой совести. Лица отличаются подчас почти портретной достоверностью, гамма чувств — множеством градаций. Живописец любит диагональные построения, которые вносят напряженную динамику в композицию, колорит его предельно насыщен. Доминирует то, как сгусток эмоций, пламенеющий красный цвет, то, как высшая степень горя, ослепительно белый. Пространство в работах мастера зыбко, оно перестало быть двухмерным, но не стало еще и реальной жизненной средой. В «Тршебоньском алтаре», несмотря на элементы земного пейзажа, сохранилось отношение к месту дей-



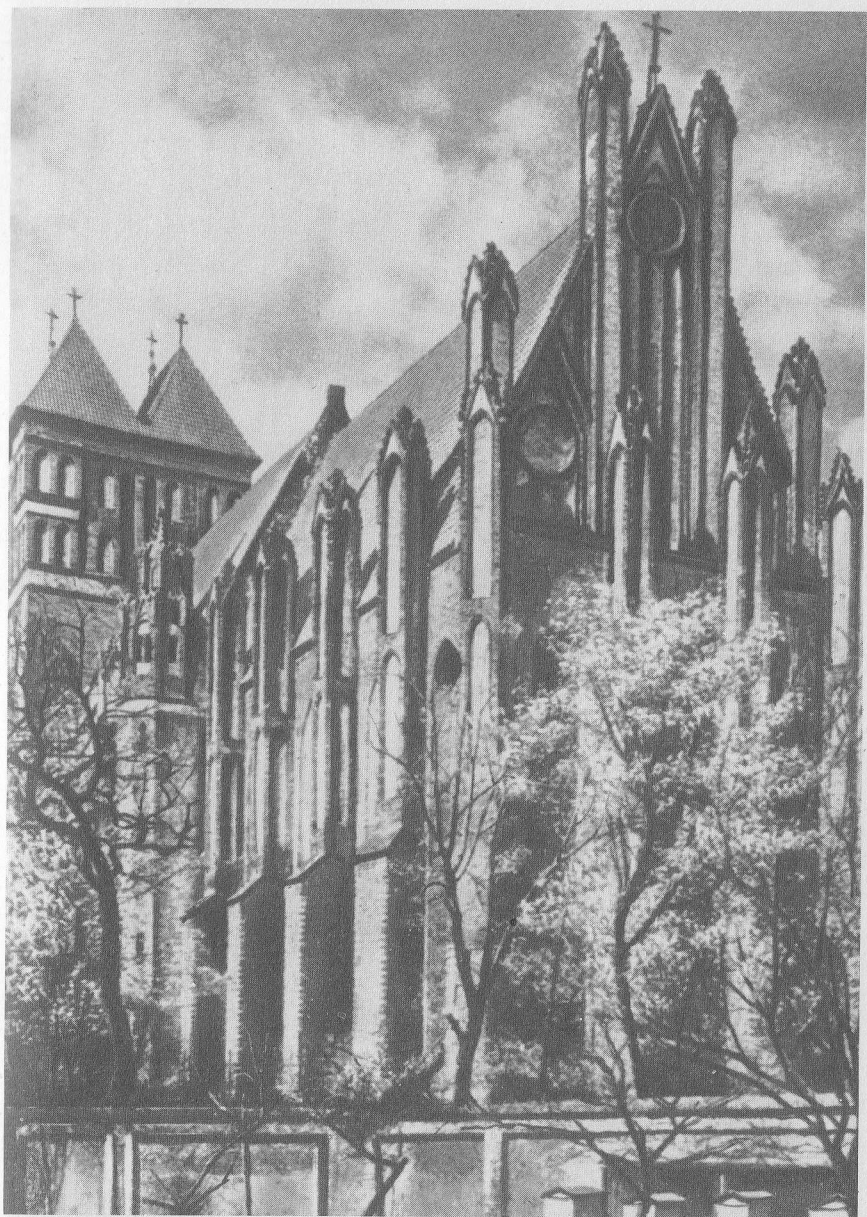
197 Костел Рождества Богородицы. Интерьер. Ок. 1350 г. Вислица

198 Костел св. Якуба. 1309–1350 гг. Торунь

ствия как к особенному, священному пространству. Двойственно, но глубоко эмоционально отношение тршебоньского мастера к свету: сохранив символику и магичность, он проникает в сгущающийся сумрак как носитель духовного начала, но одновременно моделирует объемы.

Подъем искусства оформления чешской книги начался в первой четверти XIV века и продолжался до 20-х годов XV столетия, когда гуситское движение родило новый тип книги и ее оформления. Чешская миниатюра внушительна и монументальна, но одновременно гибка и подвижна. Остролистым бордюрам французских книг в Чехии предпочитали орнамент из сочных листьев аканта, дролеры обстоятельно моде-

лированы, фигуры весомы. Эти особенности чешской миниатюры наиболее полно раскрылись в «Путевой книге» — молитвеннике Яна из Стршеды (окончен в 1364 г., Прага, Национальный музей). Щедрый и изящный декор шеститомной «Библии Вацлава IV» (ок. 1390 г., Вена, Национальная библиотека) выявляет основные признаки «прекрасного» стиля, который утвердился в чешском искусстве на рубеже XIV и XV веков. «Прекрасный» стиль получил распространение и в чешской скульптуре. Лиризм памятников середины столетия сменился в это время особой эмоциональной насыщенностью образов. Наиболее характерны для этого периода «прекрасные» мадонны, утонченно грациозные, утопающие в обиль-









ных, мягко струящихся складках одежды.

В Словакии готическое искусство получило признание в XIV веке. Здесь оно цельнее и проще, сдержанно в проявлении чувств, более рационально. Крупнейшая готическая постройка Словакии — собор св. Альжбеты в Кошице (1382—1499). Крест, образованный в плане центральным нефом и равным ему по ширине трансептом, вносит в архитектуру собора характер центральной постройки, подчиняет себе остальные компоненты здания. Компактность храма выявляют и гладкие стены, монолитность которых подчеркнута нарядным декором.

Наиболее значительным созданием австрийской готической архитекту-

199 Собор в Упсале. Интерьер. Ок. 1260 г.

200 Вышгород в Таллине. XIV—XVI вв.

ры стал собор св. Стефана в Вене, которая в середине XIII века была уже столицей герцогства и крупным культурным центром. Строительство готических частей здания продолжалось с 1304 по 1511 год<sup>64</sup>. Собор и поныне — одна из величественнейших построек Вены. Он сочетает в себе принципы базиликального и зального храмов. Средний неф поднят над боковыми, но лишен верхних окон, трансепт слабо выражен в интерьере, снаружи его боковые крылья служат основанием башен. Южная башня с высоким резным шатром энергично поднята ввысь на огромную высоту (136,7 м).

На рубеже XIV и XV веков в Австрии складывается самобытная школа живописи, отмеченная эмоционально насыщенным колористическим строем, гибкой нюансировкой цвета. Станковая скульптура разрабатывала наиболее популярные в регионе темы Оплакивания и Мадонны, создавались резные алтари.

Готическое искусство Венгрии плохо сохранилось. Здания, построенные во второй половине XIII — начале XIV века, оказались либо разрушенными в годы турецкого владычества, либо перестроенными в XVIII веке. То, что дошло, расположено по преимуществу в западных областях Венгрии в сельской местности. Как показывают исследования, крупные центры романской поры Секешфехервар, Эстергом, Печ сохранили свое значение и в этот период. В XIV веке активное строительство развернулось в Буде,

201 «Мюнстерская изба» в доме Большой гильдии. Начало XIV в. Рига

резиденции венгерских королей. Здесь были построены дворец и собор. С королевской строительной мастерской связаны постройки в Шопроне — бенедиктинская церковь с примыкающим к ней двухнефным залом капитула (ок. 1280 г. — середина XIV в.) и приходская церковь св. Михаила. Архбутаны в Венгрии практически не применялись, интерьеры культовых зданий обычно имеют двухчастное деление, зальный тип преобладал над базиликальным. В сельской местности сохранились небольшие церкви, похожие на крепостные постройки.

В архитектуру Трансильвании первые элементы готики проникли в конце XIII века. В XIV столетии предпочтение отдавали зальным постройкам, самой крупной среди ко-



торых была «Черная церковь» в Брашове (между 1385 и 1477 гг.). В западные области Югославии готика пришла поздно. В Словении в XIV веке она еще складывалась, в черногорском Приморье воздействие готики оказалось поверхностным и частичным. Более последовательно принципы готической архитектуры утверждались в Хорватии, в первую очередь в Загребе (капелла св. Степана, церковь св. Марка, собор), в Крижевци, в Дубровнике.

Утверждение готических форм в искусстве Польши происходило в период укрепления и расцвета Польского государства в XIV—XV веках. Развивавшиеся внутренние связи и борьба против немецких феодалов способствовали сплочению страны. Подъем государства сопровождался

расцветом городов, развитием культуры, обширным строительством. Борьба с внешним врагом делала необходимым возведение оборонительных сооружений. Деревянные укрепления с конца XIII века начали заменять каменными, улучшалась планировка замков. На юге страны крепости возводили, сообразуясь с характером местности, на равнинном севере предпочитали прямоугольные очертания и регулярную планировку. Стены строились из камня или кирпича с зубцами, башни были квадратными или круглыми. Внешний декор стен редок, лишь замок в Цехануве (начало XV в., строитель Никлос) имеет полосу геометрического орнамента на наружных стенах. Среди замков, построенных на севере страны кресто-

носцами, выделяется замок в Мальборке (1280—1398), включающий сложный комплекс построек. Рыцарский зал, перекрытый веерными сводами на легких опорах, — одно из значительных созданий готической светской архитектуры.

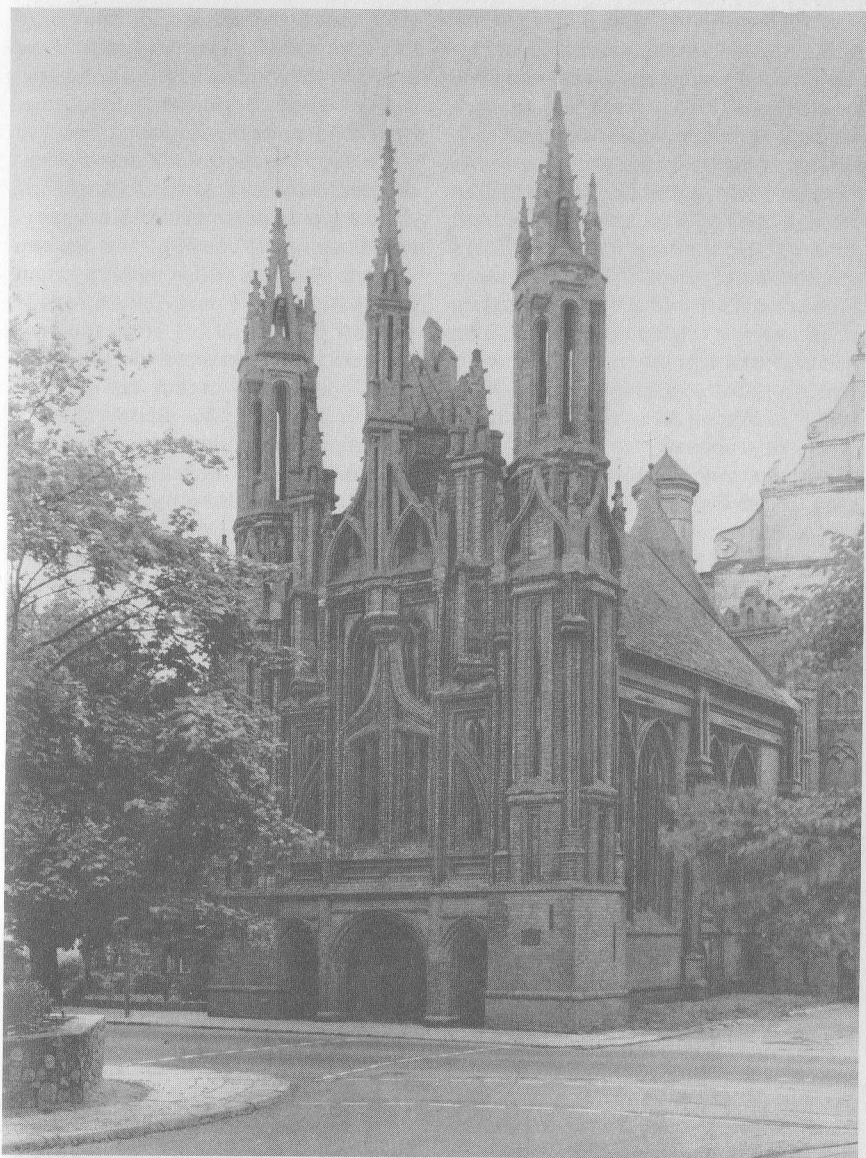
В городах в этот период также увеличился удельный вес каменной архитектуры. Со второй половины XIII века городская застройка производилась по регулярному плану. Центр города, рыночную площадь (в северных районах ее располагали на набережной) окружали здания купеческих гильдий, торговые залы; на главной площади строились ратуши и городские костелы. Важным разделом гражданской архитектуры Польши XIV—XV веков были постройки хозяйственного назначения — каменные и кирпичные житницы, амбары, мельницы, портовые сооружения.

В культовом зодчестве переход к новой художественной системе завершился в XIV веке. Польские храмы отличались своеобразием конструктивных решений и планировки. Для ряда зданий был характерен вытянутый однонефный хор, который в двухнефных костелах, распространенных в Польше, концентрировал расчлененное пространство, в трехнефных подчеркивал дистанцию до алтаря. Зальный тип храма встречается в Польше чаще, чем базилика. Чрезвычайно разнообразны в Польше конструкции сводов. Отражая общее тяготение европейской архитектуры XIV века к декоративной трактовке нервюрных пересечений, польское зод-

чество достигло высокого совершенства в возведении многоступенчатых сводов — крестовых, шестидольных, звездчатых, сетчатых и специфически польских «пьястовских» — трехдольных и девятидольных. Последние были применены уже в Краковском соборе на Вавеле, который был начат в 1320 году. В торговой и ремесленной части Кракова на средства горожан был построен Марицкий костел (ок. 1360 г. — сер. XVI в.) — выдающийся памятник польского зодчества эпохи готики. Архитектура костелов этого времени тяготелась к сдержанной строгости, скульптурной цельности объемов, ясно читалась поверхность стен. Удлиненный хор Марицкого костела (ок. 1365 г.) лишённый обхода, примыкает к трехнефной базилике. Своды хора имеют сложный рисунок. В хоре вписан большой резной алтарь Вита Стоша (1477—1489) — прославленное произведение скульптуры, созданное на рубеже средневековья и Возрождения. Западный фасад Марицкой церкви определяют две башни, в которых кирпичная кладка сочетается с белокаменными деталями. Северная башня увенчана деревянным шатром (1478) с остроконечными башенками, исключительными по красоте и графической четкости рисунка.

По используемому материалу польскую готическую архитектуру можно разделить на две группы. В южных областях, богатых камнем, утвердился свод из естественного камня (например, из гранита и базальта построен костел в Стшегоме) либо из кирпича с возведением





202 Костел св. Анны. 1501 г. Вильнюс

ответственных частей конструкции из прочного камня, использовавшегося также для резных украшений и скульптуры. На севере Польши, в Поморье, преобладал кирпич. Выдающимися созданиями кирпичной готики стали костел св. Якуба в Торуньи (1309—1350), цистерцианский храм в Пельплине (1380—1472) и грандиозный костел Девы Марии в Гданьске (1343—1502). Для построек польского севера характерен усложненный рисунок сводов, который достиг в сотовых сводах костела Девы Марии в Гданьске изощренной виртуозности.

Архитектурная пластика была развита в Польше слабо. Более значительными оказались мемориальная скульптура и станковые произведения из камня и дерева, позднее к ним присоединились резные алтари. В начале XIV века скульптура начала утрачивать строгость, свойственную произведениям XIII века, очертания и складки одежд стали обретать мягкие текущие формы. Надгробная пластика пережила в XIV веке расцвет в Шлёнске (Силезии) и Кракове. Характерные черты силезской скульптуры обозначились в надгробии Генриха IV (ок. 1300 г., Вроцлав, Силезский музей). Оно представляет собой саркофаг с лежащей фигурой властителя и плакальщиками на боковых сторонах. В Кракове утвердился более пышный тип надгробия с балдахином (надгробия Владислава Локетка, ок. 1345 г. и вторая четверть XIV в.; Казимира Великого, между 1370 и 1382 гг.; оба — Краков, собор на Вавеле). Алтарная скульптура из дере-

ва и камня культивировала типы новые для ваяния Центральной Европы XIV—XV веков изображения Богоматери, распятия и группы оплывания Христа.

Переход к готике в Скандинавских странах обозначился в XIII веке. Дании до середины XIV столетия преобладало строительство из кирпича, в Швеции уже в ранних зданиях (собор в Упсале, 1260—1430) кирпич сочетали с естественным камнем. Первым готическим собором Дании стал собор св. Кнуда в Оденсе (ок. 1301 г.) — прямоугольное здание, лишенное транспта, с почти одинаковыми западным и восточным фасадами. Во второй половине XIV века датские церкви приобрели живописный характер. У них большие окна, тонкие опоры, сложные звездчатые своды. В Норвегии крупнейшая готическая постройка — собор в Тронхейме (1180—1320). Осточно-западная традиция тесно связан с английской строительной традицией как в планировке, так и в конструкции сводов. В Швеции ясно обозначилось различие между городскими и монастырскими храмами, опиравшимися на передовой европейский опыт, и более традиционными церквями в сельских районах. Интернациональные связи готической Швеции были значительными. В Упсале работали французские мастера, в Линчёпинге — английские строители; в Мальмё ощутимо воздействие немецкой кирпичной готики, связь с архитектурой Германии обнаруживает и церковь Сторчюрка в Стокгольме (XIII в., перестроена в XVIII в.). Особую главу в шведском искусстве

составили памятники острова Готланд, важного центра на торговых путях Северной и Восточной Европы. Столица острова, город Висбю, был застроен в X—XIII веках значительными зданиями и внушительными крепостными сооружениями. Центральный памятник готики в Висбю — зальная церковь Санкт Карин (1233—1412). Готланд славился в средние века своей скульптурой.

Искусство Финляндии, после того как страна была завоевана в XII веке Швецией, оказалось в орбите художественных исканий этой страны. Собор в Турку (XIII—XV вв.) сохранил следы многих напластований. Начатый как романская постройка зального типа, он впоследствии приобрел базиликальный разрез, сохранив снаружи массивность и слабую расчлененность стен.

В Советском Союзе памятники готического искусства представлены главным образом в Прибалтийских республиках — Эстонии, Латвии, Литве. Особенности исторического развития этих стран в средневековый период, значительная роль внешней экспансии, которая привела к длительному господству в этом регионе немецких рыцарских орденов — Тевтонского и Ливонского, а также датские завоевания наложили отпечаток на архитектурное творчество этого региона. Оно испытало значительное воздействие более развитого строительного опыта соседних народов. Однако на творчество работавших здесь иностранных мастеров влияли локальные традиции и местные условия. Готика при-

шла в эти районы сравнительно поздно. В Латвии готические памятники начали возводить в конце XIII века, в Эстонии готика утвердилась в XIV столетии, в Литве, где христианство стало распространяться с 1387 года, она появилась в еще более позднее время.

Рига, крупнейший центр торговли, связанный с Ганзой, епископская резиденция, рядом с которой находился замок ордена меченосцев, обрела основные контуры, присущие ее древнейшим кварталам и поныне, к концу XIV века. Крупнейшими созданиями готической архитектуры Латвии стали Домская церковь (заложена в 1211 г., перестроена ок. 1300 г.) и церковь св. Петера (1209 г. — XV в.) в Риге. Последняя была одним из наиболее величественных сооружений кирпичной архитектуры. В строительстве храма принимал участие мастер из Ростка И. Румешоттель, который принес на берега Даугавы опыт возведения обширных готических зданий. Сохранились в Риге дома XIV века, со складскими помещениями, приемными покоями и жилыми комнатами. Среди общественных зданий в хорошей сохранности дошла «Мюнстерская изба» — построенный в начале XIV века двухнефный зал Большой гильдии. Широко представлено в Латвии замковое строительство.

В Эстонии в период средневековья сложились различные строительные школы. На севере страны главенствовала архитектура Таллина, который и поныне сохранил в основном свой средневековый облик, зна-

чительную часть оборонных укреплений, построенных главным образом в XV—XVI веках, ряд крупных памятников светской и культовой архитектуры. Среди таллинских башен в цепи внешних укреплений своей высотой выделяется «Кик-ин-де-кёк» (XV—XVII вв.), а своим объемом — «Толстая Маргарита» (1518—1529). Ратуша в Таллине (1402—1404), здание Большой гильдии (1417), жилые дома принадлежат к лучшим созданиям архитектуры прибалтийского региона. Малая крепость на Вышгороде была начата в XIII веке как рыцарский замок. Крепостная архитектура была развита в Эстонии; в период господства готики здесь было сооружено свыше пятидесяти каменных замков. Культовые здания Эстонии отличаются мужественной простотой форм, любовью к гладким поверхностям стен. Определяющим типом таллинских церквей стала трехнефная Домская церковь на Вышгороде (упоминается в 1233 г.), церкви Олевисте и Нигулисте, строительство которых приходится в основном на XV столетие. В Центральной Эстонии распространился тип трехнефной зальной церкви с купольными сводами. На юге страны, в Тарту, строили из кирпича. Собор Петра и Павла (XIII—XV вв.) с хором зального типа и двухбашенным фаса-

дом, а также церковь Яаня (XIII—XIV вв.), украшенная терракотовыми скульптурными фигурами, принадлежат к лучшим созданиям этого района. Запад Эстонии и острова были застроены однефными церквями без башен, с высокими нервюрными сводами и узкими окнами.

В Литве переход к каменной архитектуре западноевропейского типа обозначился в XIV веке, когда появились первые каменные замки. Среди них в лучшей сохранности дошел замок на острове в Тракае (XIV—XV вв.), построенный в традициях готики. Росписи в замке исполнены мастерами, которые ориентировались на памятники византийского круга, в том числе на древнерусскую живопись. Культовые постройки начали возводить по мере распространения христианства в двух вариантах. Один восходит к древнерусским постройкам, другой — к западному типу, который в XV—XVI веках восторжествовал в Литве. К этому времени относится костел св. Анны (Онос) в Вильнюсе (1501 г.) — небольшое однефное кирпичное сооружение с богатым архитектурным декором западного фасада. В Каунасе тогда же в стиле поздней готики сооружен дом Перкуно (XV—XVI вв.) с узорным фронтоном.



## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В XVIII веке Вольтер писал о средневековье: «Историю этих времен стоит знать лишь для того, чтобы ее презирать»<sup>65</sup>. Историк Эдуард Гиббон называл средние века «тысячелетием мрака», ему вторил Гегель, говоря об «ужасной ночи средневековья». С тех пор отношение к средним векам решительно изменилось. Перед лицом современных знаний они потеряли свою исключительную мрачность, перестали быть всего лишь «средними веками» между классическими эпохами — античностью и Возрождением. В результате тщательных изысканий этот период приобрел самостоятельную ценность, наполнился живыми голосами людей той эпохи, открылись их подлинные устремления и достижения, яснее стали осознаваться особенности развития феодального общества, структура его общественной и духовной жизни. Средневековье предстало как закономерный и необходимый этап истории человечества. Созданные в средние века новые формы экономической и общественно-политической жизни, открытия в области культуры и искусства способствовали дальнейшему прогрессу человеческого общества. Рожденные творческим гением средневековых художников и поэтов произведения обладают не только исторической, но и непреходящей эстетической ценностью. В них раскрылась новая грань «гуманного», грань «очеловеченности» мира с убедительностью и силой, которая стала невозможной позднее, в других исторических условиях.

Особенностью искусства средних веков была его большая, по сравнению с античным, сложность — эмоциональная, тематическая, изобразительно-художественная. Расширился диапазон чувств, доступных для художественного воплощения, более всеобъемлющим стал охват окружающего мира, пластический язык стал разнообразнее, открылась эмоциональная звучность цвета, произошел в новом качестве сплав орнаментальных и изобразительных форм, по-новому открылись образные возможности света в искусстве и архитектуре, в иных аспектах раскрылись природные свойства материалов.

Средневековые стремились обнаружить закономерности в строении мироздания, охватить его во всей целостности. Оно оставило в наследство грандиозные художественные ансамбли, тяготело к цикличности, представительности и единству. Искусство средних веков было более демократическим, чем античное, ибо сумело косвенно отразить трагедию угнетенных слоев общества. Жизненность средневекового искусства заключалась в осознании им реальных противоречий действительности, контраста между богатством и нищетой, властью и бесправием. Нравственное начало выступило важной составной частью средневековой гуманности. В представлениях того времени не было этически нейтральных сил, красота должна была быть морально оправдана. Духовная сила человека, немощного телом, но крепкого

своей убежденностью, верностью и верой, стала основополагающим моментом в оценке человеческой личности. Изображению стали доступны милосердие и сострадание, горение духа, борьба добра и зла. Герои средневековых произведений знают сомнения и колебания, раскаяние и самоуничтожение, стойкую твердость и гордость собственным делом. Средневековые колебались между надеждой и отчаянием, между идеальной мечтой и суровой, подчас антигуманной действительностью, наполненной войнами, пожарами, голодом и стихийными бедствиями. Его оптимизм всегда нес горькую ноту.

На период средних веков пришлось формирование понятия личности; ее ценят как представителя сословия или коллектива. Но человеческое «я» не стало центром средневекового миропонимания, в нем господствовало божество. Люди той эпохи обладали цельностью во взглядах и общении с миром, им были свойственны полнота бытия, непосредственное отношение к жизни, что сообщало полнокровную силу создаваемому ими искусству.

Безусловно, художественное творчество в средние века знало и ограниченные стороны, обусловленные возможностями эпохи, преодоление их составило задачу последующих поколений; пролагая пути новому, они опирались на опыт средневековых мастеров, на их стремление утвердить лучшие стороны человеческой натуры, на открытые ими возможности искусства.

## ПРИМЕЧАНИЯ

- 1 См.: Проблемы социально-экономических формаций. М., 1975, с. 57–58.
- 2 Стеблин-Каменский М. И. Мир саги. Л., 1971, с. 17.
- 3 Demus O. Die Rolle der byzantinischen Kunst in Europa. — В кн.: Jahrbuch der Österreichischen Byzantinischen Gesellschaft, XIV, 1965, S. 140.
- 4 Термин возник в XIX в. по аналогии с понятием «романские языки», в основе которых лежала древняя латынь; происходит от латинского Roma — Рим. Первоначально примененный по отношению к памятникам архитектуры, он затем был перенесен на эпоху в целом. Условность понятия очевидна: в сложении культуры романского времени участвовали не только романские народы и не только упрощенная римская античность, питала все многообразие творческих поисков средневековых мастеров.
- 5 Термин «готика», «готический», был введен теоретиками итальянского Возрождения. Им обозначали в то время все, что не было классическим в предшествующую Ренессансу эпоху или создавалось в XVI в. за пределами Италии. С появлением дефиниции «романское искусство» готическим стали именовать искусство с конца романского периода до начала эпохи Возрождения. Слово происходит от названия варварского племени готов, в 410 г. разграбившего Рим.
- 6 Аверинцев С. С. Порядок космоса и порядок истории в мировоззрении раннего средневековья. — В кн.: Античность и Византия. М., 1975, с. 269.
- 7 Augustini. De vera religione, XXX, 54.
- 8 Гачев Г. Жизнь художественного сознания. Ч. I. М., 1972, с. 102.
- 9 От рукописи «Кведлинбургской Италии» дошли фрагменты. Они ценны также тем, что из-под осыпавшихся слоев краски проступили надписи, проливающие свет на метод работы миниатюристов раннего средневековья. Тексты представляют собой словесное изложение заданий живописцу, которым он должен был найти зрительное выражение. При этом,

- по-видимому, художник не пользовался еще каким-либо устоявшимся каноническим образом, а свободно компоновал мотивы, почерпнутые из арсенала языческого искусства. Привлекают внимание фоны миниатюр «Кведлинбургской Италии». Цветными полосами они разделены на три горизонтальные зоны: желто-коричневая обозначает почву, расположенные выше розовая и голубая — небо. Этот прием, характерный для передачи воздушной среды в античном искусстве, будет в дальнейшем своеобразно интерпретирован в живописи зрелого средневековья, станет чисто декоративным.
- 10 Завоевание в 774 г. Италии Карлом Великим давало повод связывать этот подъем с художественной политикой франкского монарха и рассматривать его как одно из проявлений «каролингского Возрождения». Исследования последнего времени позволяют с большим основанием говорить о самостоятельном развитии итальянских областей — характера, в частности, оглядка на собственные памятники V–VI вв., — искусство которых питало антикизирующими образами усилия мастеров при дворе Карла. С другой стороны, не приходится в ряде случаев отрицать обратное воздействие.
  - 11 Столь же ошибочно было бы рассматривать «каролингский Ренессанс» как культуру сугубо ретроспективную, лишенную живительных струй, как завершение античной традиции, как последний ее отголосок. Двойственность Каролингского государства, порожденная незрелостью, переходным характером общественных отношений, отразилась в двойственности духовной жизни империи.
  - 12 Основание Центулы было государственным начинанием, ему покровительствовал сам император. Монастырь до наших дней в первоначальном виде не сохранился, постройки каролингского времени известны лишь по гравюре XVII в. с рисунка утраченной рукописи XI столетия и по данным археологических раскопок.
  - 13 Цит. по: *Bologna F.* Die Anfänge der italienischen Malerei. Dresden, 1964, S. 16.
  - 14 Ораторий Теодульфа в Жерминьи-де-Пре являет собой редкий в каролингской архитектуре тип здания с центрическим планом в форме тетраконаха, интерьер перекрыт сводами.
  - 15 Наряду с капитальным письмом в заключительной части кодекса мы встречаем образец каролингского минускула — упорядоченного шрифта, заменившего разнообразные начертания букв в мерovingских скрипториях.
  - 16 «Коронационное Евангелие» и рукопись в сокровищнице собора в Ахене относили к созданиям реймской школы; ныне местом их создания с большим основанием считается Ахен.
  - 17 Главный скрипторий реймской школы находился в аббатстве Отвиле между Реймсом и Эперне.
  - 18 Считается, что создатели «Утрехтской Псалтири» руководствовались комментариями Оригена и древнеиудейской традицией.
  - 19 Маркс К., Энгельс Ф. Соч., т. 22, с. 306.
  - 20 Гуревич А. Я. Категории средневековой культуры. М., 1972, с. 62.
  - 21 Памятники средневековой латинской литературы X–XII вв. М., 1972, с. 23–24.
  - 22 Роль заказчика сводилась постепенно к утверждению плана здания и его типа, а также к выбору мастеров; несомненно также, что от него зависела разработка сюжетной программы скульптуры и росписей.
  - 23 Сущность «связанной романской системы» заключалась в том, что боковой распор крестовых сводов среднего нефа воспринимали крестовые своды боковых, при этом одной большой квадратной ячейке центрального нефа соответствовали по две малых в боковых. Распределение нагрузок вызвало необходимость чередовать более мощные и менее массивные опоры.
  - 24 Истоки романской пластики различны. Для алтарных изображений су-



- щественным было появление статуи-реликвария на юге Европы, где были живы старые античные традиции и сохранилось больше памятников римской эпохи и раннего христианства. Для монументального рельефа истоки следует искать в окладах алтарей, эволюции античной капители в средние века, в украшении орнаментами притолоки входных дверей церкви. Пластическая форма капители с листьями аканта постепенно была заменена в средние века упрощенной транспонированной формой с ажурным орнаментом, затем появились капители кубической формы, гладкие поверхности которых давали возможность покрывать их живописными и скульптурными изображениями. С фризобразного изображения на притолоке декор распространился на весь портал.
- 25 Характерно, что руководства для священников в средние века предусматривали различное толкование священных текстов при обращении к народу и просвещенной аудитории. Произведение изобразительного искусства должно было совмещать эти два толкования. (См. также: *Gurjewitsch A. J. Das Weltbild des mittelalterlichen Menschen*. Dresden, 1978. S. 364–365.
  - 26 К XI столетию относятся также бронзовые двери собора в Аугсбурге (ок. 1020 г.), набранные из отдельных пластин, на которых представлены аллегорические и ветхозаветные фигуры и сюжеты.
  - 27 «Бенедиктинский план» предусматривал завершение апсидой каждого нефа, при этом центральная апсида была больших размеров и выступала вперед, а боковые располагались уступами (план с эшелонированными апсидами).
  - 28 Маркс К. Энгельс Ф. Соч., т. 21, с. 259.
  - 29 От грандиозной постройки (1088–1131), разобранной в начале XIX в., сохранились лишь фрагмент трансепта, башня над средокрестием, колокольня и ряд сюжетных капителей (1095–1118). Представление о Ключе-3 (церковь Сен Пьер э Поль) можно ныне составить по старым описаниям и редким изображениям.
  - 30 Классификация французских монументальных росписей представляет определенные трудности. Традиционное деление на живопись светлых и темных (по преимуществу синих) фонов мало отражает всю сложность развития. Франция была тесно связана со Священной Римской империей, путями паломников – с Италией и Испанией, историческими судьбами – с Англией. Подвижность романских живописцев теперь уже не вызывает сомнений. К этому следует присоединить сохранение местной, уходящей корнями в каролингское наследие традиции и удержавшиеся кельтские элементы. Ближе к реальному положению явилась попытка выделить четыре группы памятников, опираясь на географический принцип, стилистические особенности и своеобразие живописной техники. Первая группа с центром в Туре представлена памятниками, опирающимися на позднеримские традиции. Для них характерны светлые фоны и матовая поверхность. Бургундия и Юго-Восточная Франция были объединены учеными во вторую группу. Контакты с итальянским монастырем Монтекасино и зарейскими землями, в той или иной степени связанными с Восточной Римской империей, определили значительную роль здесь византийского элемента. Третью группу составили памятники Везле и Нижней Оверни. Четвертая, наиболее однородная, охватывает росписи церквей восточных Пиренеев. Здесь ощутима близость соседней Испании, что затрудняет атрибуцию памятников. Намеченная схема и в данном случае дает только общие контуры, поскольку внутри каждой области имеются произведения, по своему характеру выпадающие из общей картины.
  - 31 Берзе-ла-Виль было приоратом Ключа и местом отдыха его аббатов; с именем одного из них, св. Гуго, связано и строительство капеллы.

- 32 Политическая доктрина выступала в средние века часто в оболочке христианских сюжетов и религиозных образов. «Вознесение Христа», «Тайная вечеря», «Омовение ног», «Сошествие св. духа на апостолов» воспринимались как намеки на миссионерскую деятельность церкви и исключительность этой миссии. Эту же мысль были призваны утверждать фигуры апостолов, аллегории пророков и добродетелей, христологические сцены и изображения дьявольских соблазнов.
- 33 Намек на экспансионистские устремления западной церкви был достаточно прозрачным. Не случайно Бернард Клервосский выбрал в 1146 г. церковь Сент Мадлен в Везле местом для внушения Людовика VII мысли о крестовом походе.
- 34 Легенда о полной анонимности романских мастеров поколеблена современной наукой. В XII в. искусный мастер перестал быть неприметной личностью. Документы в разных странах упоминают о художниках, ювелирах и скульпторах как об уважаемых гражданах.
- 35 Длительное время фигура Христа на тимпане в Отёне была лишена головы, что наложило отпечаток на восприятие и интерпретацию памятника. Найденная незадолго до второй мировой войны голова была атрибуирована Жильберу и установлена в Отёне в 1948 г.
- 36 Анализ творчества главного художника «Сент-Олбанской Псалтири» показал, что мастеру были известны англосаксонские, оттоновские и итало-византийские памятники. Созвучные его творчеству мотивы находят в романских рукописях Франции.
- 37 Новое восприятие человеческого образа вряд ли можно объяснить только проникновением в Англию импульсов из нормандской Сицилии. Но обращение к памятникам византизированной круга было весьма знаменательным: за ним скрывалось желание выразить новое понимание роли человека в средневековом обществе.
- Отношение европейцев XII в. к своим современникам было иным, чем в предшествующие столетия. Вильгельм Завоеватель предстает из документов скорее героем древней саги, чем живым человеком, в то время как Ансельм Кентерберийский, Генрих II, Томас Бекет возникают перед нами из современных им документов как личности, наделенные индивидуальными привязанностями и страстями.
- 38 Воздействие пизанской архитектуры обнаруживается в Лукке, где собор Сан Микеле (XII–XIII вв.) повторяет основной мотив собора в Пизе. Под обаянием архитектуры Пизы находились мастера Масса-Маритимы и Пистойи, строители церкви Санта Мария делла Пьеве в Арццо (начало XIII в.).
- 39 Монтекассино и после церковного раскола в 1054 г. поддерживал тесные связи с византийским двором; в базилике монастыря работали византийские мозаичисты, их уроками пользовались местные мастера. Монтекассинское аббатство было разрушено в 1944 г. Церковь Сант Анжело ин Формис перешла во владение Монтекассино в 1072 г. и вскоре после этого подверглась перестройке и обновлению. Работали над фресками Сант Анжело в основном итальянские мастера, руку греческого художника, притом достаточно акклиматизировавшегося в местной среде, выдает роспись над входом нартекса (XII в.).
- 40 *Маркс К., Энгельс Ф.* Соч., т. 10, с. 429.
- 41 *Колесницкий Н. Ф.* «Священная Римская империя»: притязания и действительность. М., 1977, с. 190.
- 42 Не исключено, что архитектурные композиции кёльнских церквей, помимо плана церкви Санкт Мария им Капитоль, питали памятники средневизантийской архитектуры. Одним из ранних примеров возвращения к трехлестковому плану явилась капелла в Шварцрейндорфе (1151–1173). Вдохновитель строительства капеллы архиепископ Арнольд был

- известен своими византийскими связями.
- 43 Большая часть фортификационных сооружений цитадели была утрачена в XVII и XVIII вв., остатки оказались вкрапленными в постройки более позднего времени — плод фантазии реставраторов XIX в.
  - 44 Фигуры пострадали в эпоху турецкого владычества и реставрированы в более позднее время.
  - 45 Маркс К., Энгельс Ф. Соч., т. 2, с. 142.
  - 46 Конструктивные основы готической архитектуры были подробно изучены во второй половине XIX в. французским ученым и архитектором Вюле де Дюком, его мысли развил в дальнейшем О. Шуази. Теория этих исследователей была подвергнута сомнению в начале XX в. П. Абрахам и в разной степени солидаризовавшиеся с ним ученые утверждали, что первенствовало в готическом искусстве декоративное, а не конструктивное начало, говорили об «иллюзионизме» готики, о «грандиозной абстракции» и т.д. Очевидна односторонность и неисторичность оценок обеих сторон: за ней скрыто противоречие архитектурной практики более позднего времени, разделившей трезвый расчет инженера и творческую фантазию зодчего. В условиях ремесленного производства средних веков такое разделение было невозможно.
  - 47 Гюго В. Собор Парижской богоматери. — Собр. соч., т. 2. М., 1953, с. 108.
  - 48 Готические архитекторы пользовались для этого методом триангуляции. Пропорции здания они определяли при помощи системы треугольников, вершины которых находились в главных точках постройки и совпадали с ее границами. На основе системы треугольников развивался план, исчезала высота нефов.
  - 49 Hahnloser H. R. Villard de Honnecourt. Wien, 1935, S. 11.
  - 50 Стерлигов А. Б. Периодизация французской живописи XV века. — В кн.: Типология и периодизация культуры Возрождения. М., 1978, с. 261. См. также: Ring G. A. A Century of French Painting 1400–1500. London, 1949, p. 10.
  - 51 Стерлигов А. Б. Цит. соч., с. 265.
  - 52 Panofsky, E. Abbot Suger on the Abbey Church of St Denis. Princeton, 1946, p. 101.
  - 53 Hahnloser H. R. Villard de Honnecourt, S. 49.
  - 54 «Галерея королей» — горизонтально расположенный ярус фасада готического собора, на котором помещались изображения библейских царей.
  - 55 Судить о статуях церкви в Сен-Дени времен Сугерия мы можем лишь по рисункам первой трети XVIII в. и отчасти по описаниям. Неумелая реставрация сохранившихся фрагментов (статуи были разрушены в конце XVIII в.) в значительной степени искажила сохранившееся, поэтому истоки стиля пластики Сен-Дени остаются неясными. Большинство авторов датирует статуи на откосах порталов церкви в Сен-Дени началом 40-х гг. XII в., существует также мнение, что они были поставлены на место в 1151–1165 гг.
  - 56 Simson O. von. Das hohe Mittelalter. Propyläen-Kunstgeschichte, Bd. 6. Berlin, 1972, S. 105.
  - 57 Готические статуи раскрашивались. Богоматерь в Амьене первоначально была позолочена, что и отразилось в названии.
  - 58 Эксперимент зодчих был, однако, малоудачным, опоры пришлось укреплять в XIV в., а в XIX в. сменить все перекрытие.
  - 59 Рукопись позднее принадлежала Марии Стюарт, откуда и происходит название.
  - 60 Статуи Марии и Елизаветы, ныне расположенные на разных сторонах одного столба, по первоначальному замыслу должны были фланкировать вход в крину и включались в сложную теологическую композицию. «Всадник» расположен на столбе изначально.
  - 61 Михайлов А. Д. Роман и повесть высокого средневековья. — В кн.: Средневековый роман и повесть. М., 1974, с. 22.

- 62 Сомнительны, однако, попытки ряда исследователей — они проникли даже в художественную литературу — устанавливать прямую связь демократизма наумбургских рельефов с еретическими движениями, в частности с вальденсами. Средневековое художественное сознание отражало реальность всегда опосредованно; кроме того, собор в Наумбурге был епископским собором, в составлении программы леттнера участвовал, видимо, сам епископ, что делает маловероятным прямое воздействие вальденской ереси.
- 63 Росписи в замке Карлштейн были созданы в разное время несколькими мастерами. Работы начались в 1355 г. Первыми возникли фрески на втором этаже дворца, изображавшие родословную династию Люксембургов. Они погибли в XVI в. и известны по акварельным копиям. Затем последовала роспись зала капитула, где главенствовала тема Апокалипсиса, и капеллы св. Катержины (ок. 1360 г.). Эти фрески также частично повреждены. Ряд памятников из капеллы св. Креста передан в пражскую Национальную галерею. Среди живописцев, работавших в Карлштейне, известны имена Николауса Вурмссера из Страсбурга, Томмазо да Модена и Теодорика из Праги.
- 64 В истории строительства собора св. Стефана в Вене известны имена мастеров Зейфрида, Михаэля Кнаба, строителя Венцеля, происходившего, вероятно, из семейства Парлеров, а также зодчих XV в. — Петера и Ганса из Прахатице и Ганса Пукспаума.
- 65 *Voltaire F. Essai sur les mœurs. . .* Т. 3. Paris, 1876—1877, p. 71.



# ПРИЛОЖЕНИЯ

СЛОВАРЬ ТЕРМИНОВ

СИНХРОНИСТИЧЕСКАЯ ТАБЛИЦА

БИБЛИОГРАФИЯ

СПИСОК ОРГАНИЗАЦИЙ,  
ПРЕДОСТАВИВШИХ  
ФОТОМАТЕРИАЛЫ ДЛЯ КНИГИ

**Августинцы** (латин. *augustiniani*) — один из «нищенствующих» католических монашеских орденов, принявший в XIII в. устав, ложно приписываемый св. Августину. Был создан папством в противовес францисканцам и доминиканцам.

**Агиография** (от греч. *hágios* — святой и *gráphō* — пишу) — фантастические биографии («Жития») святых.

**Акваманиле** (от латин. *aqua* — вода и *manus* — рука) — сосуд для омовения рук.

**Антифонар** (латин. *antiphonarius*) — богослужебная книга, содержащая литургические песнопения.

✓ **Арка перспективная** — арочный проем, уходящий внутрь стены уступами уменьшающихся радиусов.

✓ **Арка подпружная** — укрепляющая или поддерживающая свод арка в различных типах сводчатых конструкций.

✓ **Арка стрельчатая** — состоящая из двух дуг, пересекающихся под углом.

✓ **Аркутан** (франц. *arc-boutant*) — связующая открытая полуарка, передающая распор свода на контрфорс.

**Бенедиктинцы** (латин. *Ordo sancti Benedicti*) — старейший из католических монашеских орденов, основанный в Монте-кассино (Италия) Бенедиктом из Нурсии в 530 г. Бенедиктинский устав требовал постоянного пребывания монахов в монастыре, воздержания и послушания, предписывал физический и умственный труд. Орден сыграл большую роль в развитии католического богословия, укреплении католической церкви и папства.

**Бревиарий** (латин. *breviarium*, от *brevis* — короткий) — сборник ежедневных молитв для духовенства и членов духовных орденов.

**Библия бедных** (латин. *Biblia pauperum*) — иллюстрированная Библия, с назидательной целью сопоставляющая сцены Ветхого и Нового заветов.

**Булла** (лат. *bullā*) — первоначально металлический шарик, затем печать и документ, скрепленный подвесной печатью; грамота, постановление или распоряжение римского папы, скрепленные печатью, которая также называется буллой; папский, императорский или королевский указ.

**Вальденсы** (позднелатин. *Valdenses*) — приверженцы средневековой ереси, зародившейся в последней четверти XII в., зачинателем которой был Пьер Вальдо, богатый лионский купец. Вальденсы отстаивали идеалы бедности, отвергали собственность. Неоднократно осуждались церковью, в 1184 г. были отлучены. Ересь вальденсов распространилась в Южной Франции, Испании, Северной Италии, Германии, Чехии, Швейцарии.

**Венец капелл** — расположение рядом лежащих капелл по периметру хора с обходом.

**Вимперг** (нем. *Wimberg*) — высокий остроконечный щипец (см.), завершающий порталы и оконные проемы готических зданий.

**Витраж** (франц. *vitrage*, от латин. *vitrum* — стекло) — набор вставленных в оконный проем цветных стекол, составляющих орнаментальный узор или изображение.

**Вышгород** — внутренняя крепость, кремль, детинец.

**Гурт** (нем. *Gurt*) — пояс, тяга, профилированное ребро стены, свода.

**Деамбулаторий** (франц. *déambatoire*) — сквозной проход вокруг хора в церкви, соединяющий боковые нефы.

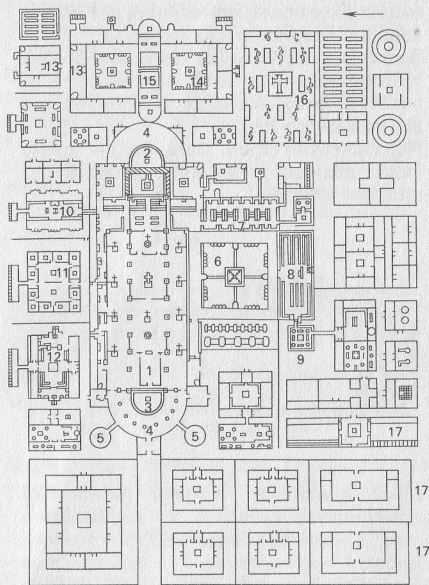
**Декретиалии** (позднелатин. *decretalia*, от латин. *decretum* — указ) — послания римских пап, содержащие разрешение спорных вопросов и ставшие прецедентом.

**Диоцез** (латин. *diocesis*, от греч. *diokēsis*) — административный округ в Римской империи, позднее административный округ церковной организации, епархия во главе с епископом.

**Доминиканцы** (позднелатин. *dominici*, или *fratres praedicatores* — братья-проповедники) — монашеский орден в католической церкви. Основан монахом Домиником и утвержден папой Гогорием III в 1216 г. В 1232 г. доминиканцам была передана инквизиция. Они вели борьбу с ересями и вольнодумством в университетах, вмешивались в борьбу городов, императоров и пап.

**Домская церковь** (нем. *Domkirche*) — собор, церковь с епископской кафедрой.

**Донатор** (латин. *donator* — даритель) —



Генеральный план монастыря в Санкт-Галлене (Швейцария): 1 — монастырская церковь; 2 — восточная апсида; 3 — западная апсида; 4 — дворик; 5 — башни; 6 — клуатр; 7 — dormitorio; 8 — трапезная; 9 — кухня; 10 — жилище аббата; 11 — школа; 12 — странноприимный дом; 13 — больница; 14 — новициат; 15 — капеллы; 16 — кладбище; 17 — хозяйственные постройки.

покровитель строительства храма, заказчик, даритель.

**Донжон** (франц. *donjon*) — главная башня в средневековом укрепленном замке, служившая жилищем феодалу и последним убежищем во время осады.

**Зальная церковь** — церковное здание с нефами, равными по ширине и высоте.

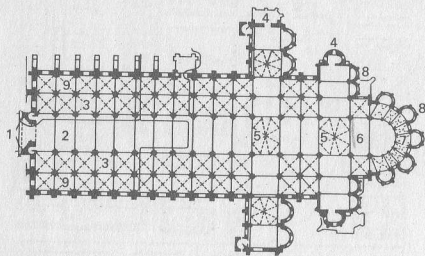
**Замковый камень** — камень в вершине арки, в точке пересечения нервюр свода.

**Замок** — укрепленное жилище феодала, состоящее из одного или нескольких сооружений, в развитой форме — из двора, обнесенного стеной с башнями, главной

башни (донжона), помещений для жилья, капеллы, подсобных помещений.

**Заставка** — небольшая композиция орнаментального или изобразительного характера, открывающая какой-либо раздел книжного текста.

**Иератический** (греч. hieratikos) — жреческий, долженствующий выражать священный смысл.



План романского собора (монастырская церковь Клуни-3): 1 — входной портал; 2 — центральный неф; 3 — боковые нефы; 4 — трансепты; 5 — средокрестия; 6 — хор; 7 — обход; 8 — капеллы; 9 — трапез.

**Инвеститура** (от латин. investire — облачать, в том числе полномочиями) — в терминологии римского права процедура передачи власти или права на владение имуществом.

**Инициал** (латин. initialis — начальный) — начальная буква части рукописи, выполненная в увеличенном по сравнению с остальными размере.

**Итала** — название латинского перевода Библии, возникшего во II в. в Северной Африке.

**Каноник** (позднелатин. canonicus, от греч. κανὼν — правило) — член капитула собора.

**Каноны** — в рукописях с евангельскими текстами сводные таблицы параллельных мест из четырех Евангелий, составленные византийским историком и богословом епископом Кесарии Евсевием.

**Капелла** (позднелатин. capella — часовня) — католическая или англиканская часовня, домашняя церковь в замках и дворцах, церковный придел, отдельная молельня.

**Капитул** (позднелатин. capitulum — глава, статья закона) — коллегия духовных лиц, состоящих при епископской кафедре в католической и англиканской церкви; общее собрание членов монашеского или духовно-рыцарского ордена.

**Кармелиты** — католический монашеский орден, основанный во второй половине XII в. в Палестине. Первоначальная резиденция на горе Кармель, отсюда название.

**Католицизм** (от греч. katholikos — единый, всеобщий, вселенский) — одно из главных исповеданий христианского религиозного вероучения, возникшее в результате распада христианской церкви в IX—XI вв. на восточную, православную, и западную, римско-католическую; глава католической церкви — римский папа.

**Квадрифолий** (латин. quadrifolium — четырехлистный) — в орнаменте крест, вписанный в квадрат.

**Клуатр** (франц. cloître) — монастырский двор, окруженный галереями.

**Контрапсид** (от латин. contra — против и arsis — апсида) — апсида, расположенная на противоположном к главной апсиде конце храма.

**Контрфорс** (франц. contre-force — противодействующая сила) — вертикальный, часто суживающийся кверху, выступ стены, который противодействует передающимся стене наклонно направленным силам распора и увеличивает ее устойчивость.

**Крестоцвет** — в готической архитектуре завершение фронтонов и башен в виде цветка, с одной или двумя парами горизонтальных крестообразных ответвлений от центра стебля.

**Крипта** (греч. κρυπτή — крытый подземный ход, тайник) — подземное помещение церкви, расположенное большей частью под хором, первоначально служило как погребальная церковь.

**Куртина** (франц. courtine) — стена, соединяющая в замке или крепости две соседние башни.

**Лекционарий** (латин. lectionarium) — сборник религиозных текстов, включающий тексты из евангелий и апостольских посланий.



**Леттнер** (нем. Lettner, от латин. lecto-rium — пюпитр, пульт для чтения) — в церкви стена, отделяющая хор от среднего нефа; внизу имеет проходы, вверху — площадку для проповедника.

**Лизена** (нем. Lisenе — лопатка) — плоский вертикальный выступ в стене, который имеет конструктивный характер или является декоративным элементом. В отличие от пилоастры лишен базы и капители. В готических церквях — вертикальный гурт.

**Мандорла** (итал. mandorla — миндаль) — изображение мидалевидного сияния вокруг фигуры священного персонажа.

**Машикули** (франц. machicoulis) — навес на консолях сверху крепостной стены или башни с отверстиями и бойницами для защиты стены, метания вниз камней, стрельбы и т. д.

**Миссал** (латин. missalis liber — книга месс) — сборник, содержащий богослужебные тексты для совершения мессы.

**Миннезингеры** (старонем. Minnesinger — певцы любви) — придворные рыцарские поэты и певцы в германских странах средневековой Европы.

**Нервиюр** (франц. nervure, от латин. nervus — жила, сухожилие) — выступающее и профилированное ребро главным образом готического крестового свода.

**Нищенствующие ордены** — францисканцы, доминиканцы, кармелиты, августинцы — католические монашеские ордены. Были учреждены в XIII в. при активном содействии папства в расчете на то, что, завоевав доверие народа проповедью бедности и примером благочестивой жизни своих членов, они смогут преодолеть быстро распространявшиеся ереси.

**Ораторий** (латин. oratorium) — вид сакральной постройки, частная капелла, предназначенная для небольших церковных служб.

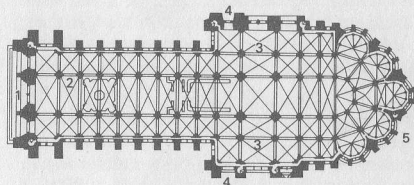
**Орден** (латин. ordo — ряд, порядок) — монашеская католическая организация с определенным уставом; католическая средневековая рыцарская организация, носящая полумонашеский характер.

**Островная миниатюра** — термин, применяемый для обозначения живописной школы миниатюры Англии и Ирландии.

**Патристика** (от латин. patres — отцы) — учение первых христианских теологов, так называемых отцов церкви.

**Пиксида** (греч. piksis) — коробочка цилиндрической формы для хранения драгоценностей, использовалась как реликварий.

**Пилигрим** (древневерхненем. piligrim, от латин. peregrinus — чужеземный) — странствующий богомолец, паломник, странник.



План готического собора (Реймс): 1 — порталы западного фасада; 2 — нефы; 3 — трансепт; 4 — порталы трансепта; 5 — хор с обходом и венцом капелл.

**Пинакли** (франц. pinnacle) — завершенные остроконечными пирамидками декоративные башенки, увенчивающие контрфорсы и некоторые другие части готических зданий; встречаются и в романской архитектуре.

**Портал** (нем. Portal, от латин. porta — вход, ворота) — архитектурно обработанный вход в общественное здание — церковь, дворец и т. д.

**Портал перспективный** — разновидность портала в виде нескольких уходящих в глубину стены уступов, уменьшающихся в размерах.

**Пята свода** — плита между основанием свода и вершиной опорного столба или стены.

**Распалубка** — часть свода, образующаяся при пересечении полуцилиндрических поверхностей, фрагмент крестового свода или малый дополнительный свод, встроенный в основной цилиндрический свод.

**Реликварий** (от латин. reliquiae — останки, остатки) — ларец или сосуд для хранения реликвий.

**Ретабло** (исп. retablo) — архитектурное украшение алтаря, заалтарный образ.

**Роза** — окно круглой формы в постройках XII—XV вв. Употреблялось в культовой архитектуре романского стиля, но наибольшее распространение получило в готических постройках, прежде всего храмах.

**Сакраментарий** (от латин. sacramentum — священный, освященный) — литургическая книга, содержащая молитвы, которые священник должен произносить во время мессы.

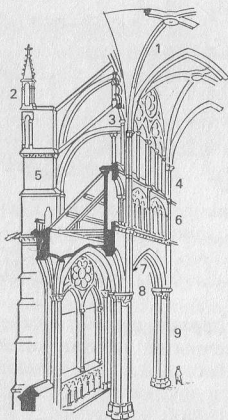


Схема конструкции готического собора (Амьен): 1 — нервюра; 2 — пинакль; 3 — аркбутаны; 4 — окно верхнего яруса; 5 — контрфорс; 6 — трифорий; 7 — аркада; 8 — пучки колонн; 9 — опорный столб.

**Сакристия** (позднелатин. sacristia) — ризница в католической церкви; отдельное помещение или здание, в котором хранятся церковные облачения и священные сосуды и духовенство облачается для церковной службы.

**Свод** — перекрытие или покрытие сооружений, имеющие геометрическую форму, образованную криволинейной поверхностью.

**Свод веерный** — тип нервюрного свода, нервюры которого, исходящие из одного угла, имеют одинаковую кривизну, составляют равные между собой углы и расходятся наподобие веера, образуя воронкообразную поверхность.

**Свод крестовый** — перекрытие, образованное пересечением под прямым углом поверхностей двух цилиндрических сводов с одинаковыми стрелами подъема.

**Свод нервюрный** — свод на каркасе из нервюр, воспринимающих и передающих нагрузку свода на его опоры.

**Свод полуциркульный** — свод, представляющий собой в поперечном сечении четверть окружности; употребляется для перекрытия помещений, стены или опоры которых расположены на разных уровнях.

**Свод сетчатый** — свод близкий к звездчатому, но без диагональных ребер крестового свода; рисунок нервюр образует сетчатый узор.

**Свод цилиндрический** — простейший вид свода, образованный криволинейной поверхностью (имеющей в поперечном сечении вид дуги окружности, параболы, эллипса и др.) и опирающийся на параллельные опоры.

**«Связанная романская система»** — система членений и перекрытий интерьера романских церквей крестовыми сводами, при которой квадратным травеям центрального нефа соответствуют по сторонам две вчетверо меньшие травеи бокового нефа.

**Скрижали** — каменные плиты, на которых, по библейскому преданию, были начертаны заповеди закона, данного богом людям.

**Служебные колонны** — тяги, выступающие из каменного столба или колонны, соединенные с нервюрой готического свода.

**Средокрестие** — пространство, образуемое пересечением продольного и поперечного нефов храма.

**«Сумма теологическая»** (латин. summa — итог, общее количество) — вид богословского сочинения, рассматривающего в наиболее полной форме все вопросы религиозного учения или отдельной доктрины.

**Табернакль** (франц. tabernacle, от латин. tabernaculum — шатер) — архитектурно оформленная ниша со статуей святого, а также дарохранительница в алтарной стене храма или открытая пристройка для размещения статуй.

**Тимпан** (греч. tympanon) — углубленное пространство над дверьми или окном, имеющее треугольное, полуциркулярное или стрельчатое очертание. Внизу тимпан ограничен горизонтальною притолокой.

**Травя** (франц. travée — пролет) — пространственная ячейка нефа под одним крестовым, сомкнутым и т.п. сводом в романских и готических церквях, ограниченная четырьмя опорами.

**Трифорий** (позднелатин. triforium, от латин. tri — три и foris — дверь) — в романской и готической церковной архитектуре узкая невысокая, чаще декоративная галерея, расположенная в толще стены над арками, отделяющими боковые нефы от среднего, куда трифорий открывается тройными или двойными арочными проемами.

**Трубадур** (франц. troubadour, от прованс. trobador) — средневековый провансальский поэт-певец; искусство трубадуров зародилось в Провансе, достигло расцвета в XI—XIII вв.; трубадуры воспевали рыцарскую доблесть и любовь.

**Тьерсерон** (франц. tierceron) — дополнительная нервюра на готическом крестовом своде.

**Фахверк** (нем. Fachwerk) — конструкция постройки, стены которой представляют собой деревянный брусчатый остов, состоящий из системы стоек, ригелей, раскосов и обвязок, с заполнением промежутков кирпичом, камнем, глиной.

**Фиал** (нем. Fiale) — декоративное увенчание пинаклей, шпилей, контрфорсов в виде фигурного шпиля или стержня с крестоцветом.

**Фибула** (латин. fibula — шпилька, заколка, застежка) — орнаментально украшенная металлическая застежка для одежды, служившая украшением.

**Филигрань** (итал. filigrana, от латин. filum — нитка и granum — зерно) — скань, вид ювелирной техники, ажурный или напаянный узор на металлических изделиях из гладких или скрученных, слегка расплюснутых металлических нитей, изогнутых в виде завитков.

**Форт** (франц. fort — сильный) — небольшая крепость, отдельное укрепление, входящее в состав крепости.

**Францисканцы** (латин. franciscani) — монахи нищенствующего католического ордена, основанного в Италии в 1207—1209 гг. Франциском Ассизским. С основания ордена берут начало нищенствующие ордены.

**Хор** (греч. choros) — в раннехристианской архитектуре пространство перед главным алтарем, в средние века восточная часть католического храма, где находятся во время богослужения духовенство и певчие; обычно расположен к востоку от транспта, в некоторых храмах есть также западный хор; отделен от основного пространства храма нередко преградой.

**Цистерцианцы** (латин. cisterciiani) — члены католического монашеского ордена, основанного монахами-бенедиктинцами в 1098 г. в результате разделения клунийского ордена. Название получили по первому монастырю — Цистерциум (теперь деревня Сито близ Дижона во Франции). Устав, принятый в 1119 г., предписывал монахам физический труд, строгую аскетическую монастырскую жизнь.

**Часослов** — молитвенник для мирян, содержащий молитвы на разное время дня.

**Штук** (нем. Stuck, от итал. stucco) — материал для отделки стен, изготовления архитектурных деталей и рельефов; в средние века употреблялся состав из гипса, песка и небольшого количества извести.

**Шпиль** — верхняя часть фасадной стены в форме угла, ограниченная двумя скатами кровли; в отличие от фронтона не имеет внизу горизонтального карниза; декоративный треугольник, венчающий окно, портал и другие части готической постройки; то же, что вимперг.

**Эмпоры** (нем. Empore — возвышение) — галерея романского храма, расположенная над сводами боковых нефов или над входом, открывающаяся арочными проемами в главный неф и нередко окнами наружу.

**Эсхатология** (греч. eschatos — последний и logos — понятие, учение) — мистическое религиозное учение о конечной судьбе мира и человека.

<i>Исторические события</i>	<i>Культура, религия, просвещение, право</i>	<i>Литература, философия</i>	<i>Изобразительное искусство и архитектура</i>
<p>Конец IV—VII в. — «Великое переселе- ние народов» — массовые передви- жения варварских племен.</p>		<p>339/40—397 — Амвро- сий Медиоланский, епископ, писатель, гимнограф. 340/50—419/20 — Иероним, церков- ный писатель, автор латинского перево- да Библии (Вульга- ты).</p>	
<p>IV в. — Распростра- нение христианства у готов. Готский союз племен.</p>		<p>354—430 — Аврелий Августин, писатель и теолог.</p>	
<p>375 — Вторжение гуннов в Европу, разгром ими гот- ского племенного союза.</p>		<p>IV в. — Перевод на латинский язык романа Псевдо- Каллисфена «Исто- рия Александра Великого».</p>	
<p>378 — Битва при Адрианополе.</p>		<p>Конец IV — начало</p>	
<p>Разгром вестготами Римской империи.</p>		<p>V в. — Амвро- сий Феодосий Мак- робий, философ- неоплатоник.</p>	
<p>395 — Разделение Римской империи на Западную и Восточ- ную.</p>		<p>Вторая половина IV в. — первая поло-</p>	
<p>408—447 — Восста- ние багаудов в Галлии.</p>		<p>вина V в. — Седу- лий, римский поэт, гимнограф.</p>	<p>После 400 — «Квед- линбургская Итала» (Берлин, Гос. б-ка).</p>
<p>410 — Взятие Рима вестготами во главе с Аларихом.</p>			
<p>418—718 — Государ- ство вестготов, первое варварское королевство на территории Запад- ной Римской импе- рии.</p>			



*Исторические  
события*

*Культура, религия,  
просвещение, право*

*Литература,  
философия*

*Изобразительное  
искусство  
и архитектура*

431 — Осуждение  
на III Вселенском  
соборе этико-бо-  
гословского  
учения Пелагия  
как еретического.

439—534 — Государ-  
ство вандалов в  
Северной Африке.

449 — Начало  
завоевания Брита-  
нии англосаксами.

451 — Разгром гун-  
нов на Каталунских  
полях (близ совре-  
менного города  
Труа, Франция).

453 — Смерть  
Аттилы. Распад  
державы гуннов.

455 — Захват и  
разграбление Рима  
вандалами.

457—751 — Динас-  
тия Меровингов во  
Франкском государ-  
стве.

476 — Падение  
Западной Римской  
империи.

476—493 — Государ-  
ство Одоакра в  
Италии.

480—547 — Бене-  
дикт из Нурсии,  
основатель  
ордена бенедик-  
тинцев.

Ок. 480—524 —  
Аниций Манлий,  
Боэций, философ,  
переводчик Аристо-  
теля.

Ок. 420/30 гг. —  
«Вергилий» (Вати-  
канская б-ка).  
Первая половина V  
в. — Ц. Сен Пьер во  
Вьенне (Франция).

Ок. 470 — Мозаики  
капеллы Сан Витто-  
ре в базилике Сант  
Амброджо в Мила-  
не.

Ок. 470 — Ц. Сен  
Мартен в Туре.

<i>Исторические события</i>	<i>Культура, религия, просвещение, право</i>	<i>Литература, философия</i>	<i>Изобразительное искусство и архитектура</i>
481—511 — Хлодвиг I, вожьд и король франков.			До 481 — Меч и ножны короля салических франков Хильдерика I, найденные в Турне (Бельгия).
486 — Завоевание франками Северной Галлии.		Ок. 487 — ок. 578 Флавий Магнус Аврелий Кассиодор, писатель и политический деятель Остготского королевства. Конец V в. — Блоссий Эмилий Драконций, римский поэт в Северной Африке.	487 — Диптих из слоновой кости («Диптих Боэция», Брешиа, Христианский м.).
493—526 — Теодорих I, король остготов. 493—555 — Остготское королевство в Италии.	496 — Принятие Хлодвигом I и его дружиной христианства. Начало VI в. — Запись Салической правды — обычного права салических франков.		
507 — Завоевание франками Аквитании. Битва при Пуатье и разгром франками вестготов.	525 — Предложение римского монаха Дионисия Малого отсчитывать время от рождества Христова.		

<i>Исторические события</i>	<i>Культура, религия, просвещение, право</i>	<i>Литература, философия</i>	<i>Изобразительное искусство и архитектура</i>
			Ок. 526 — Мавзолей Теодориха в Равен- не. 527—530 — Мозаики ц. Санти Козма э Дамиано в Риме.
		Ок. 530 — ок. 600 — Венанций Фортунат, епископ, латинский поэт, агиограф.	Ок. 536—549 — Базилика Сант Аполлинаре ин Классе в Равенне.
	Ок. 537 — Устав бенедиктинского ордена.	Ок. 540—ок. 594 — Григорий Турский, историк, агиограф, церковный деятель. Ок. 540—604 — Григорий I «Вели- кий», папа (с 590), латинский писатель, проповедник.	
541—552 — Тотила, король остготов. 542—552 — Война остготов с Визан- тией.	Ок. 552 — Основа- ние монастыря Виварий Кассио- дором.	Середина VI в. — Иордан, готский историк. Ок. 560—636 — Исидор Севильский, испанский церков- ный деятель, энцик- лопедист и историк.	
568—600 — Завоева- ние Италии ланго- бардами. До 584—751 — Равеннский экзар- хат.			

<i>Исторические события</i>	<i>Культура, религия, просвещение, право</i>	<i>Литература, философия</i>	<i>Изобразительное искусство и архитектура</i>
	597 — Начало распространения христианства среди англосаксов.		Конец VI в. — «Евангелие Августина Кентерберийского» (Кембридж, колледж Корпус Кристи). Рубеж VI и VII вв. — Крипта базилики св. Петра в Риме. Ок. 600 — Оклад «Евангелия Теоделинды» (Монца, с.).
613—629 — Король Франкского государства Хлотарь II.	609 — Пантеон в Риме превращен в христианскую церковь.		VII в. Баптистерий Сен Жан в Пуатье. VII в. — Вотивные короны Свинтилы и Рецисвинта (Мадрид, Нац. археологический м.).
	614 — Эдикт Хлотаря II, подтвердивший привилегии крупных землевладельцев.		
623—658 — Государство Само западных славян. Вторая четверть VII в. — Распад Аварского каганата.		621—631 — Исидор Севильский. «История королей готов, вандалов и свевов».	
	Ок. 643 — Эдикт Ротари — запись лангобардского права. 649 — Первый Латеранский церковный собор.		Ок. 640—649 — Мозаики оратория Сан Венанцио в баптистерии Сан Джованни ин Латерано в Риме.



<i>Исторические события</i>	<i>Культура, религия, просвещение, право</i>	<i>Литература, философия</i>	<i>Изобразительное искусство и архитектура</i>
<p>687 — Объединение частей Франкского государства — Австрии и Нейстрии под властью майордома Пипина Геристальского.</p> <p>VIII—IX вв. — Морские походы норманнов на европейские страны.</p> <p>711—718 — Завоевание Испании арабами.</p> <p>718 — Образование королевства Астурия в Испании.</p>	<p>731 — Церковный собор в Риме, осудивший иконоборчество в Византии.</p>	<p>672/73 — ок. 735 — Беда Достопочтенный, англосаксонский летописец.</p> <p>680—901 — «Фульдские анналы».</p> <p>Ок. 720—799 — Павел Диакон, лангобардский историк и латинский поэт.</p>	<p>Вторая половина VII в. — «Евангелие из Дарроу» (Дублин, 6-ка Тринити-колледжа).</p> <p>661 — Освящение ц. Сан Хуан в Баньос-де-Серрато (Испания).</p> <p>Ок. 680—711(?) — Ц. Сан Педро де ла Наве (Испания).</p> <p>690 — Крест в Розуэлле (Шотландия).</p> <p>Конец VII в. — «Эхтернахское Евангелие» (Париж, Нац. б-ка).</p> <p>Конец VII в. — «Линдисфарнское Евангелие» (Лондон, Британский м.).</p> <p>Ок. 740 — Алтарь короля Ратхиса в ц. Сан Мартино в Чивидале (Италия).</p>
<p>732 — Победа франков над арабами в битве при Пуатье.</p>		<p>Ок. 735—804 — Алкуин, англосаксонский ученый и педагог.</p>	

Исторические события	Культура, религия, просвещение, право	Литература, философия	Изобразительное искусство и архитектура
<p>751—987 — Королевская и императорская династия Каролингов во Франкском государстве.</p> <p>751—768 — Пипин Короткий, король франков.</p> <p>756 — Образование светского государства пап.</p> <p>756—929 — Кордовский эмират (929—1031 — халифат).</p>	<p>До 750 — «Мальбергские глоссы» — древнефранкский комментарий к «Салической правде».</p> <p>Между 752 и 757 — «Константинов дар» — подложная грамота императора Константина папе Сильвестру I, якобы передающая папам власть над западной частью Римской империи.</p>	<p>До 750 — «Мерзбургские заклинания» — древнейший памятник немецкого языка языческого содержания.</p> <p>750—821 — Теодульф, епископ, латинский поэт-теолог, переводчик.</p> <p>Середина VIII—IX в. — «Беовульф» — письменная обработка древнего англосакского героического эпоса.</p>	<p>Середина VIII в. — «Золотой кентерберийский кодекс» (Стокгольм, Королевская б-ка).</p> <p>Вторая половина VIII в. — «Евангелие из Флавины» (Отён, Городская б-ка).</p> <p>Ок. 762—800 — Фрески ц. Санта София в Беневенто (Италия).</p>
<p>768—814 — Карл Великий, король (с 800 император) Франкского государства.</p>		<p>Ок. 770—840 — Эйнхард, франкский латинский поэт, писатель, историк.</p>	<p>770/80 — Кубок Тассило (монастырь Кремсмюнстер, Австрия).</p> <p>До 774 — Скульптура оратория Санта Мария ин Валле в Чивидале.</p> <p>774— до IX в. — Надвратный зал в Лорше (ФРГ).</p>
		<p>Ок. 780—856 — Рабан Мавр, архиепископ, ученый, латинский писатель.</p>	<p>781—783 — «Евангелие Годескалька» (Париж, Нац. б-ка).</p>

<i>Исторические события</i>	<i>Культура, религия, просвещение, право</i>	<i>Литература, философия</i>	<i>Изобразительное искусство и архитектура</i>
		786 — Беат из Льебаны. «Коммен- тарий к Апокалип- сису». Ок. 790—844/58 (?) — Нитхард, коро- лингский историо- граф.	Ок. 790 — Строительство Центулы (аббатство Сен-Рикье, Фран- ция). Конец VIII в. — «Коронационное Евангелие» (Вена, М. истории искус- ства). Конец VIII в. — «Келлское Еванге- лие» (Дублин, б-ка Тринити-колледжа). Ок. 800 — «Корбий- ская Псалтирь» (Амьен). 803 — «Еванге- лие Ады» (Трир, Гор. б-ка). 805 — Освящение капеллы в Ахене. Ок. 806 — Мозаика оратория в Жерми- ньиде-Пре.
Конец VIII в. — Начало датских нашествий в Евро- пе.	799 — Франкфурт- ский синод высту- пил против как иконоборчества, так и иконопочи- тания.		
Конец VIII — начало IX в. — Начало реконкисты в Испании. IX в. — Начало завоевания арабами Сицилии и Южной Италии.		808—849 — Валаф- рид Страбон, уче- ный, богослов, латинский поэт. Ок. 810 — Запись «Песни о Хильде- бранте». Ок. 810—ок. 877 — Иоанн Скот Эриуге- на, ирландский философ, перевод- чик, латинский поэт.	Ок. 810 — Оклад «Евангелия из Лорша» (Ватикан; Лондон, М. Викто- рии и Альберта). Ок. 810 — «Еванге- лие» (Ахен, с.). 812—842 — Ц. Сан Хулиан де лос Прадос близ Овье- до. 817—824 — Мозаики капеллы Сан Дзено в ц. Санта Прасседе в Риме.

<i>Исторические события</i>	<i>Культура, религия, просвещение, право</i>	<i>Литература, философия</i>	<i>Изобразительное искусство и архитектура</i>
<p>821 — Восстание крепостного крестьянства во Фландрии.</p> <p>823—829 — Объединение семи англосаксонских королевств в одно государство — Англию.</p>	<p>Ок. 840—912 — Ноткер Заика, немецкий композитор, латинский поэт, теолог, историк.</p>	<p>Между 822 и 1225 — Монастырь на о. Скеллинг-Майкл (Ирландия).</p> <p>Ок. 826—843 — Роспись оратория в монастыре Сан Винченцо аль Вольтурно (Италия).</p> <p>До 829 — План монастыря (Санкт-Галлен, Швейцария).</p> <p>Ок. 830 — «Утрехтская Псалтирь» (Утрехт, Университетская б-ка).</p> <p>До 835 — «Евангелие Эбо» (Эперне, Гор. б-ка).</p> <p>Ок. 835 — Золотой алтарь в ц. Сант Амброджо в Милане («Алтарь Вольвинуса»).</p> <p>Ок. 840 — «Библия Мутье-Грандваля» (Лондон, Британский м.).</p>	<p>После 842 — «Сакраментарий архиепископа Дрогона» (Париж, Нац. б-ка).</p> <p>843—851 — «Золотой кодекс» Карла Лысого (Мюнхен, Нац. б-ка).</p> <p>845—846 — «Библия Вивиана» (Париж, Нац. б-ка).</p>
<p>841—843 — Крестьянское восстание Стеллинга в Саксонии.</p>			
<p>843 — Верденский договор. Раздел империи Карла Великого.</p>			
<p>846—870 — Ростислав, великоморавский князь.</p>			



<i>Исторические события</i>	<i>Культура, религия, просвещение, право</i>	<i>Литература, философия</i>	<i>Изобразительное искусство и архитектура</i>
855 — Распад государства Лотаря I. Образование королевств: Италия, Прованс и Лотарингия.	851 — Первые упоминания об объединении ремесленников.	Ок. 849—901 — Альфред Великий, король, Уэссекса (с 871), англосаксонский писатель, переводчик. IX в. — Поэма «Спаситель» на нижненемецком языке. Конец IX в. — Гаральд Эккехарт I. Латинская поэма «Вальтарий мощный дланью». 862 — Стихотворное переложение Отфридом Вейсенбургским Евангелия на франкском языке.	До 848 — Ц. Санта Мария в Наранко (Испания). Ок. 850 — Росписи крипты в ц. Сен Жермен в Осере (Франция). Ок. 860 — Конная статуэтка каролингского властителя (Карла Великого?) (Париж, Лувр). Ок. 860 — Оклад «Псалтири Карла Лысого» (Париж, Нац. б-ка).
870 — Мерсенский договор. Раздел Лотарингии между Францией и Германией.	863 — Миссия Константина (Кирилла) и Мефодия в Великоморавию и создание славянской церкви.		Ок. 870 — «Золотой кодекс» из Линдау (Нью-Йорк. Б-ка Моргана). Ок. 870 — «Золотой кодекс» из Санкт-Эммерама (Мюнхен, Баварская гос. б-ка). Третья четверть IX в. — Резная кость «Группы Лиутарда». 873—885 — Вестверк ц. в Корвее (ФРГ).
877 — Завоевание княжества висян Великоморавией.		Ок. 890—974 — Ратхер Веронский, епископ, проповедник, латинский писатель.	До 881 — Росписи в святилище Сан Бенедетто в Маллесе (Италия). 890—896 — Ц. Санкт-Георг в Оберцелле на о. Рейхенау.

<i>Исторические события</i>	<i>Культура, религия, просвещение, право</i>	<i>Литература, философия</i>	<i>Изобразительное искусство и архитектура</i>
<p>Ок. 896 — Приход венгерских племен в Подунавье. «Обретение венграми родины».</p> <p>Начало X в. — Образование Чешского княжества Пржемысловичей.</p> <p>906 — Разгром венгерскими кочевыми племенами Великоморавского государства.</p> <p>911 — Прекращение династии Каролингов в Германии.</p>	<p>910 — Основание бенедиктинского аббатства Клюни.</p>	<p>Ок. 920 — ок. 970 — Лиутпранд Кременский, епископ, латинский писатель, дипломат, биограф Оттона I.</p> <p>Ок. 925 — после 973 — Видукинд Корвейский, немецкий историк, автор «Деяний саксов».</p>	<p>Конец IX в. — Росписи ц. Санкт Иоханн в Мюстере (Швейцария).</p>
<p>919—936 — Генрих I, германский король.</p> <p>919—1024 — Саксонская династия в Германии.</p>	<p>933 — Начало клюнийской реформы.</p>	<p>Ок. 935—970 — Хросвита Гандерсхеймская, немецкая поэтесса, автор драматических сочинений на латинском языке.</p> <p>936 — Животный эпос на латинском языке «Бегство пленника».</p>	<p>913 — Ц. Сан Мигель де ла Эскалада (Испания).</p>
<p>925 — Присоединение герцогства Лотарингия к Германии.</p> <p>929—1031 — Кордовский халифат.</p> <p>933 — Объединение Нижней и Верхней Бургундии в единое королевство Бургундия (Арелат).</p>			<p>920 — «Леонская Библия» (Леон, 6-ка с.).</p> <p>924 — Ц. Санта Мария де Льебанья (Испания).</p>
<p>936—973 — Оттон I, германский король (с 962 император).</p>			<p>933—935 — Ротонда св. Вита в Праге.</p>

<i>Исторические события</i>	<i>Культура, религия, просвещение, право</i>	<i>Литература, философия</i>	<i>Изобразительное искусство и архитектура</i>
941—942 — Голод в Европе. 941 — ок. 986 — Харальд Синезубый, король Дании.	Середина X в. — Использование плуга севернее Луары.	Ок. 950—1022 — Ноткер из Санкт-Галлена (Ноткер Губастый), переводчик и комментатор латинских классических поэтов на немецком языке.	955 — Ц. Санкт Маурициус в Магдебурге.
951 — Первый поход Оттона I в Италию. Завоевание Ломбардии. 955 — Битва на р. Лех. Разгром венгров немецкими и чешскими войсками. Ок. 960—992 — Мешко I, первый польский князь.	963 — Принятие папской курий христианского летоисчисления как обязательного. 967 — Поездка монаха Герберта Аврилакского (с 999 папа Сильвестр II) в Испанию для изучения арабской математики.	Ок. 960—1028 — Фульбер Шартрский, основатель шартрской схоластической школы, математик.	Ок. 961 — «Крипта Виперта» в Кведлинбурге. Вторая половина X в. — Ротонда Девы Марии на Вавеле в Кракове.
962 — Коронование в Риме германского короля Оттона I императорской короной. Образование «Римской империи».			966 — «Дарственная хартия» короля Эдгара (Лондон, Британский м.). До 969 — «Кодекс архиепископа Геро» (Дармштадт, Б-ка земли Гессен). Последняя треть X в.—XII в — Ц. Санкт Цириакус в Гернроде.

<i>Исторические события</i>	<i>Культура, религия, просвещение, право</i>	<i>Литература, философия</i>	<i>Изобразительное искусство и архитектура</i>
983—1002 — Восста- ния полабских славян против германских феода- лов.	970 — Первое упоминание о литургической драме в аббатстве Флёри (Сен-Бе- нуа-сюр-Луар). 973 — Основание пражского епи- скопства.	980—1060 — Экке- хард IV Санкт-Гал- ленский, гимно- граф, автор «Исто- рии Санкт-Галлен- ского монастыря».	<p>Между 971 и 984 — «Бенедикционал епископа Этель- вольда» (Лондон, Британский м.).</p> <p>Ок. 975 — «Распятие архиепископа Геро» (Кёльн, с.).</p> <p>Ок. 975 — «Коммен- тарии к Апокалип- сису» Беата из Льебаны (Жерона, архив капитула). 975—1036 — Первый с. в Майнце. Последняя четверть X в. — «Псалтирь аббатства Ромзи» (Лондон, Британ- ский м.).</p> <p>Ок. 980 — «Псал- тирь Эгберта» (Чивидале, с.).</p> <p>Ок. 980 — «Кодекс Эгберта» (Трир, Гор. б-ка).</p> <p>Ок. 980 — «Золотая Богоматерь» (Эс- сен, с.).</p> <p>Ок. 980—1000 — Западная башня ц. Олл Сейнтс в Эр- лс—Бартоне (Ан- глия).</p> <p>Ок. 983 — Мини- атюры «Регистра св. Григория» (Трир, Гор. б-ка, и Шан- тийи, М. Конде).</p> <p>Ок. 984 — «Сент- Шапельское Еванге- лие» (Париж, Нац. б-ка).</p>



<i>Исторические события</i>	<i>Культура, религия, просвещение, право</i>	<i>Литература, философия</i>	<i>Изобразительное искусство и архитектура</i>
<p>987—1328 — Династия Капетингов во Франции. 992—1025 — Болеслав I Храбрый, польский князь (король с 1025).</p>	<p>Конец X в. — Основание в Солерно первой в Европе светской медицинской школы.</p>	<p>994—999 — Эльфрик. Латинская грамматика и англо-саксонский глоссарий к ней.</p>	<p>984— ок. 1000 — Вестверк ц. Санкт Пантелеон в Кёльне. Ок. 990 — «Евангелие Оттона III» (Мюнхен, Баварская гос. б-ка). 994 — Донжон в Ланже (Франция).  Конец X в. — Росписи ц. Санкт Георг в Оберцелле на о. Рейхенау.</p>
<p>997—1038 — Иштван (Стефан) I, венгерский князь, с 1000 г. — король. 1000—1301 — Королевская династия Арпадов в Венгрии. Ок. 1000 — Посещение Северной Америки скандинавами. 1001 — Коронование Иштвана I и распространение христианства в Венгрии. 1003—1018 — Война между Польшей и «Священной Римской империей». 1005—1006 — Голод в Европе.</p>		<p>Ок. 1000—1088 — Беренгар Турский, французский философ, богослов, представитель рационалистического направления в ранней схоластике.</p>	<p>Начало XI в. — «Евангелие Хитды» (Дармштадт, б-ка земли Гессен).  Между 1002 и 1014 — «Сакраментарий Генриха II» (Мюнхен, Баварская гос. б-ка). 1005—1034 — Неф и трансепт ц. Сен Реми в Реймсе. 1005—1149 — ц. Сен Исидоро в Леоне. Между 1006—1023 — «Миссал Роберта Жюмьежского» (Руан, Гор. б-ка). 1007 — Фрески ц. Сан Винченцо в Галлиано (Италия).</p>

<i>Исторические события</i>	<i>Культура, религия, просвещение, право</i>	<i>Литература, философия</i>	<i>Изобразительное искусство и архитектура</i>
1016—1035 — Кнуд, король Англии с 1016 г., Дании — с 1018 г., Норвегии — 1028 г.	1012 — Бурхард Вормский. Сбор- ник каноническо- го права «Брокар- дум». 1013—1054 — Герман из Рейхе- нау (Герман Хромой), матема- тик, историк, латинский поэт, автор «Астроля- бии», «Хронико- на».	Ок. 1007—1072 — Петр Дамиани, итальянский цер- ковный деятель, теолог, латинский писатель.  1012—1018 — Хрони- ка Титмара Мерзе- бургского.	Между 1007—1012 — «Книга евангель- ских чтений» Ген- риха II (Мюнхен, Баварская гос. б-ка). 1009—1026 — Ц. монастыря Сен Мартен в Каннигу (Франция). Ок. 1010—1033 — Ц. Санкт Михаэль в Хильдесхайме.  Начало XI в. — «Евангелие Берн- варда Хильдесхайм- ского» (Хильдес- хайм, с.). 1015 — Бронзовые двери ц. Санкт Михаэль в Хильдес- хайме (Хильдес- хайм, с.). Ок. 1017 — Капелла ц. Санкт Бартоло- меус в Падерборне (ФРГ). До 1020 — «Бам- бергский Апокалип- сис» (Бамберг, Гос. б-ка). 1020—1030 и послед- няя четверть XII в. — ок. 1230 — Ц. Санкт Апостельн в Кёльне. 1022 — Освящена ц. Сан Педро де Рода (Испания).
Ок. 1020 — Гвидо из Арещо вводит новую музыкаль- ную нотацию.			

<i>Исторические события</i>	<i>Культура, религия, просвещение, право</i>	<i>Литература, философия</i>	<i>Изобразительное искусство и архитектура</i>
1024—1125 — Фран- конская династия в Германии.	1025 — Собор в Аррасе рекомендо- вывает украшать церкви для про- свещения негра- мотных.		После 1025 — Монастырская ц. в Лимбурге-на-Хардте (ФРГ).
Ок. 1030—1091 — Завоевание норман- нами Южной Ита- лии и Сицилии.			
1032—1034 — Присое- динение королев- ства Бургундии (Арелата) к «Свя- щенной Римской империи».			
1035 «Голодный бунт» во Фландрии. 1035 — Освобожде- ние Норвегии от датского владыче- ства. 1035 — Образование королевства Касти- лия в Испании.		1033—1109 — Ан- сельм Кентерберий- ский, архиепископ, философ, «отец схоластики». 1035—1123 — Мар- бод Реннский, канцлер Анжуйско- го графства, епи- скоп, латинский поэт.	Вторая четверть XI в. — Рукопись стихотворных комментариев к Библии монаха Кэдмона (Оксфорд, Б-ка Бодли). Вторая четверть XI в. — начало XII в. — Восстановление церкви Сен Филибер в Турню (Франция). 1040—1058 — Фасад романского собора в Познани. 1040—1067 — Мо- настырская ц. Нотр-Дам в Жюмье- же (Франция). 1041/52—ок. 1130 — Ц. Сент Фуа в Конке.

<i>Исторические события</i>	<i>Культура, религия, просвещение, право</i>	<i>Литература, философия</i>	<i>Изобразительное искусство и архитектура</i>
1042—1066 — Эдуард Исповедник, англо- саксонский король.		1045—1125 — Козь- ма Пражский, чешский летописец. 1046—1130 — Баль- дерик Бургейль- ский, архиепископ, историк, латинский поэт.	1049—1065 — Вос- точная часть ц. Санкт Мария им Капитоль в Кёльне. 1049—1065 — Пер- вая ц. Вестминстер- ского аббатства в Лондоне. Ок. 1050 — «Кот- тонская Псалтирь» (Лондон, Британ- ский м.).
	Ок. 1050 — Латин- ская поэма — ры- царский роман «Руодлиб». Ок. 1050—ок. 1120 — Иоанн Росцелин, философ, предста- витель номинализ- ма.		Середина XI в. — «Апокалипсис из Сен-Севера» (Па- риж, Нац. б-ка). Середина XI в. — «Псалтирь из Сен-Жермен-де- Пре» (Париж, Нац. б-ка). Между 1051 и 1076 — «Мадонна еписко- па Имада» (Падер- борн, Епархиаль- ный м.). 1052 — Западная часть ц. Санкт Эммерам в Регенс- бурге. Середина XI в. — Ц. св. Мартина в Фельдебрё (Венг- рия).



<i>Исторические события</i>	<i>Культура, религия, просвещение, право</i>	<i>Литература, философия</i>	<i>Изобразительное искусство и архитектура</i>
<p>1056—1106 — Генрих IV, германский король (император с 1084). Вторая половина XI в. — Народное движение Патария в Милане.</p>	<p>1054 — Разделение христианской церкви на запад- ную, римско-като- лическую, и восточную, право- славную.</p> <p>Ок. 1058—1087 — Перевод в монас- тыре Монтекасси- но арабских медицинских книг.</p>	<p>1053—ок. 1124 — Гвиберт Ножан- ский, историограф первого крестового похода.</p>	<p>1053/63—1096 — Ц. Сен Марсаль в Лиможе. 1054—1067 — Панте- он королей в Леоне (Испания).</p>
<p>1060-е гг. — Упо- минание о шахма- тах в Италии.</p>		<p>1062—1140 — Педро Альфонсо, испан- ский писатель, автор сборника назидательных рассказов.</p>	<p>1059—1066 и 1100—1130 — Ц. Сент Трините в Кане (Франция). 1059—1067 — Ц. Санкт Георг в Кёльне. Ок. 1060—1150 — Баптистерий Сан Джованни во Фло- ренции. Ок. 1060—1085 и ок. 1095—1115 — Ц. монастыря Сен-Са- вен-сюр-Гартамп (Франция).</p>
			<p>1062 — Начало строительства ц. Сан Миньято аль Монте во Флорен- ции. 1063—1118 — С. в Пизе. 1063—1097 — Ц. Сент Этьенн в Невере (Франция). 1064 — Освящение романского с. Девы Марии в Гнезно</p>

<i>Исторические события</i>	<i>Культура, религия, просвещение, право</i>	<i>Литература, философия</i>	<i>Изобразительное искусство и архитектура</i>
1066, 14 октября — Битва при Гастинг- се. Нормандское завоевание Англии. 1066—1087 — Виль- гельм Завоеватель, английский король.	Ок. 1068—1121 — Гийом де Шампо, философ, предста- витель средневеко- вого «реализма».	Ок. 1070 — Латин- ская поэма «Мемен- то мори». 1071—1127 — Ги- льом IX, герцог Аквитанский, провансальский поэт-трубадур.	После 1064 — С. св. Петра в Пече (Венгрия). 1064—1077 — Ц. Сент-Этьенн в Кане. До. 1065 — Деревян- ные двери ц. Санкт- Мария им Капитоль в Кёльне. 1066—1085/90 — Ц. Сан-Мартин в Фромисте близ Паленсии (Испа- ния). Между 1066 и 1077 — Ковер из Байё (Байё, м.). Последняя треть XI в. — Ц. в Тынецком монастыре. 1067 — Основание замка Вартбург (ГДР). 1067—1108 — Ц. монастыря Флёри (Сен-Бенуа-сюр-Лу- ар). 1070—1130 — Роман- ский с. в Кентербе- ри. Третья четверть XI в. — «Верденское распятие» (Эссен, ц. Санкт-Людгер в Вердене). Между 1072 и 1087 — Росписи в ц. Сант- Анджело ин-Формис близ Капуи.

1069—1071 — Кре-  
стьянские восста-  
ния в Англии про-  
тив нормандских  
завоевателей.  
1071 — Взятие  
норманнами Бари.  
Изгнание византий-  
цев из Южной  
Италии.

<i>Исторические события</i>	<i>Культура, религия, просвещение, право</i>	<i>Литература, философия</i>	<i>Изобразительное искусство и архитектура</i>
1073—1075 — Саксонское восстание против германского короля.			1075—1380 — С. в Линкольне (Англия). 1075—1250 — Ц. Сен Сернен в Тулузе. Третья четверть XI в. — ок. 1115 — Роспись ц. в Сен-Савен-сюр-Гартамп (Франция). После 1077 — ок. 1090 — Ц. монастыря в Сент-Олбансе (Англия). 1079—1107 — Трансепт и хор в Винчестере. 1080 — Начало строительства с. в Лунде (Швеция). Ок. 1080 — ок. 1106 — Перестройка Шпейерского с. при Генрихе IV. После 1080 — Надгробие Рудольфа Швабского (Мерзебург, ГДР). 1081—1239 — С. в Майнце. 1082—1091 — Ц. в Хирсау (ФРГ). 1083—1126 — С. в Оранже (Франция). Ок. 1083—1190 — Романский с. в Или (Англия). 1085 — «Вышеградский кодекс» (Прага, Гос. б-ка). Между 1085— и 1100 — Рельефы клуатра монастыря Санто Доминго де Силос (Испания).
1076 — Принятие польским князем Болеславом II Смелым королевского титула. 1077 — Свидание германского императора Генриха IV с папой Григорием VII в Каноссе.		Ок. 1077—1079 — Ламберт Херсфельдский. «Анналы».	
		1079—1142 — Пьер Абеляр, философ, теолог, писатель. 1080—1154 — Гильом де Конш, французский философ, представитель материалистической тенденции в ранней схоластике.	
	1081—1151 — Сугерий, с 1122 — настоятель аббатства Сен-Дени.	После 1081 — Умер Адам Бременский, немецкий историк.	
1085 — Отвоение Толедо у арабов.			

<i>Исторические события</i>	<i>Культура, религия, просвещение, право</i>	<i>Литература, философия</i>	<i>Изобразительное искусство и архитектура</i>
<p>1086—1099 — Пер- вый крестовый поход.</p>	<p>1086 — «Книга Страшного суда» — материалы поземельной переписи в Ан- глии.</p> <p>1098 — Основание цистерцианского монашеского орде- на. Конец XI в. — Возникновение юридической школы в Болонье (Италия).</p>	<p>1090—1142 — Уиль- ям Мамсберийский, английский исто- рик. 1091—1153 — Бер- нард Клервосский, цистерцианский монах, настоятель монастыря в Клер- во, проповедник, мистик, писатель.</p> <p>1098—1178 — Хиль- дегарда Бингенская, немецкая монахиня, писательница-мис- тик.</p>	<p>1086—1096 — Кос- тел св. Андрея в Кракове. Ок. 1088—1131 — Ц. Клюни-3. Ок. 1089— Росписи монастырской ц. в Ламбахе (Австрия). 1089—1150 — Неф и крипта с. в Глосте- ре. Ок. 1090 — Старый портал ц. в Шарльё (Франция). 1090—1101 — Стены г. Авила (Испания).</p> <p>1093—1133 — С. в Дареме (Англия). 1093— ок. 1130 — С. в Трое (Италия). 1093—ок. 1220 — Ц. монастыря Мария Лах. Ок. 1095 — Фрески ц. Сан Пьетро аль Монте близ Чивате (Италия). Ок. 1096 — Рельефы обхода хора ц. Сен Сернен в Тулузе. 1097 — «Библия из Ставро» (Лондон, Британский м.).</p> <p>1099—1184 и первая четверть XIII в. — С. в Модене (Ита- лия).</p>



Исторические события	Культура, религия, просвещение, право	Литература, философия	Изобразительное искусство и архитектура
<p>1102 — Установле- ние власти венгер- ских королей в Хорватии. 1102—1138 — Болес- лав III Кривоустый, польский князь.</p>	<p>Между 1110 и 1140 — Пресвитер Тео- фил. Трактат «О различных иску- ствах».</p>	<p>Ок. 1100 — «Песнь о Роланде», француз- ский героический эпос. Ок. 1100—1110 — Гонорий Августо- дунский. «Об обра- зе мира». Ок. 1100 — Ансельм из Лана (ум. 1117). «Книга сентенций».</p> <p>Начало XII в. — 1162 — Одон Дейль- ский, французский историограф второ- го крестового похода.</p> <p>Ок. 1110—ок. 1150 — Маркабрю, прован- сальский поэт-тру- бадур.</p>	<p>Ок. 1100 — Росписи нижней церкви Сан Клементе в Риме (житийные сцены). Ок. 1100 — Бронзо- вые двери ц. Сан Дзено в Вероне. Ок. 1100 — Ц. в Паре-ле-Мониаль (Франция). Ок. 1100 — Ротонда св. Креста в Праге. Начало XII в. — Роспись капеллы приората в Берзе- ла-Виль (Франция). Начало XII в. — Роспись ц. Сан Педро дель Бургаль (Испания). 1107—1118 — Ренье де Юи. Бронзовая купель ц. Сен Бартелеми (Льеж).</p> <p>Ок. 1110 — Светиль- ник (Глостер, с.).</p> <p>1112 — третья четверть XII в. — Ц. Паулинцелла (ГДР).</p>
<p>1108—1137 — Людо- вик VI Толстый, французский ко- роль.</p>	<p>1113 — Утвержде- ние устава ордена иоаннитов (госпи- талеров).</p>	<p>Ок. 1113 — Хроника Галла Анонима в Польше. После 1114—1158 — Оттон Фрейзинген- ский, немецкий историк. 1115/20—1180 — Иоанн Солсберий- ский, английский богослов и писа- тель.</p>	<p>1117—1155 — Ц. Сан Микеле в Павии. После 1117—1307 — С. кампанила и баптистерий в Парме.</p>

<i>Исторические события</i>	<i>Культура, религия, просвещение, право</i>	<i>Литература, философия</i>	<i>Изобразительное искусство и архитектура</i>
	1118—1170 — Томас Бекет, английский поли- тический деятель, архиепископ (с 1162), канцлер (с 1155).		Ок. 1118—1142 — С. Владислава Германа на Вавеле в Крако- ве. Ок. 1118—1143 — Хор с. в Питерборо (Англия). Ок. 1118 — Портал «Мьежвилль» в ц. Сен Сернен в Тулу- зе.
	1119 — Первый устав цистерциан- ского ордена. 1120—1150 — Первые уставы ремесленников в Западной Европе.	1120— после 1191 — Готфрид из Витер- бо, итальянский поэт, историк. 1120—1183 — Роберт Вас, англо-норманд- ский поэт.	Ок. 1120—1138 — Ц. Сан Дзено в Веро- не. Ок. 1120 — Тимпан южного портала ц. Сен Пьер в Муассак- е (Франция). Ок. 1120—1150 — Ц. Сент Мадлен в Везле (Франция). После 1120 — С. Сен Фрон в Перигё (Франция). Между 1121 и 1148 — «Библия из Бери-Сент-Эдмунд- са (Кембридж, Пемброк-колледж).
1122 — Вормский конкордат, согла- шение между папой Калистом II и императором Ген- рихом V.		1121 — Латинский перевод «Логики» Аристотеля.	1122—1158 — С. в Пьяченце (Италия, завершен в 1233 г.). До 1123 — «Псал- тирь из Сент- Олбанса» (Хильдес- гейм, ц. Санкт Годехард). Ок. 1123 — Росписи в ц. Санта Мария и Сан Клементе в Тауле (Испания). Ок. 1125—ок. 1145 — Скульптурное убранство с. Сен Лазар в Отёне.
	1125 — Перевод в Толедо арабских научных трактатов на латынь.		

<i>Исторические события</i>	<i>Культура, религия, просвещение, право</i>	<i>Литература, философия</i>	<i>Изобразительное искусство и архитектура</i>
1130 — Объединение норманнских госу- дарств Южной Италии и Сицилии в единое Сицилийское королевство.	Ок. 1130 — ок. 1191 — Кретьен де Труа, французский поэт- романист, перевод- чик. Ок. 1130 — Ламп- рехт из Трира. «Песнь об Алек- сандре» на немец- ком языке. Ок. 1130— ок. 1200 — Нигел Вирекер, автор ла- тинской сатири- ческой поэмы «Зерцало глупцов». Ок. 1132—1202 — Иоахим Флорский (Джоакино да Фьоре), итальян- ский религиозный мыслитель, созда- тель мистического учения, осужденно- го церковью.	1128—1203 — Ален из Лилля, писатель, философ, поэт.	Между 1126 и 1129 — «Книга завета» епископа Пелайо (Овьедо, с.). Вторая четверть XII в. — Роспись ц. Сен Мартен в Ноан- Вике (Франция). Ок. 1130—1145 — Завершена ц. Нотр- Дам ла-Гранд в Пуатье. Ок. 1130 — Роспись капеллы Сент Гейбриел в с. Кентерберии. 1130—1133 — Реб- ристые своды нефа в Дареме. Между 1131 и 1143 — Палатинская капелла в Палермо (Сицилия).  1133—1172 — Ц. Санкт Годехард в Хильдесхайме (ФРГ). 1134 — Роспись капеллы св. Катер- жины в Зноймо (Чехия). 1134—1260 — С. в Шартре. Ок. 1135 — Порталы с. в Или (Англия). 1135—1140 — Юж- ный портал ц. в Килпекке (Англия). 1135—1140 — Тим- пан западного фасада с. Сент Фуа в Конке (Франция).
	Ок. 1135 — начало XIII в. — Вальтер Шатильонский, французский поэт, автор латинской поэмы «Александ- рия».		

<i>Исторические события</i>	<i>Культура, религия, просвещение, право</i>	<i>Литература, философия</i>	<i>Изобразительное искусство и архитектура</i>
1137 — Объединение Барселонского графства и Арагона.		1135—1142 — Уильям Мамсберийский. «Новая история». XII в. — «Пословицы Альфреда» — собрание английских народных изречений. Середина XII в. — Джауфре Рюдель, провансальский поэт-трубадур. 1140—1209 — Уолтер Мап, английский поэт, автор латинских стихов и рассказов, обработок легенды о короле Артуре. Ок. 1140 — до 1215 — Бертран де Борн, провансальский поэт-трубадур. 1140—ок. 1208 — Саксон Грамматик, датский летописец. Между 1140 и 1150 — ок. 1200/10 — Хендрик фон Фельдеке нидерландско-немецкий поэт, предшественник миннезанга. Ок. 1140—1150 — «Путеведение».	Ок. 1137 — Начало перестройки Сугерием ц. аббатства Сен-Дени. 1137—1140 — Западный фасад с. св. Стефана в Вене. После 1138 — Мастер Никколо. Портал ц. Сан-Дзено в Вероне. 1140—1144 — Хор ц. аббатства в Сен-Дени. Первая половина XII в. — С. в Саутуэлле (Англия). Ок. 1140—1517 — С. в Сансе. Между 1140 и 1200 — Перестройка с. в Гурке (Австрия).
1138—1254 — Династия Штауфенов в Германии.			
1143 — Признание независимости Португальского королевства. 1143—1155 — Антипапское восстание в Риме под руководством Арнольда Брешианского. Провозглашение Римской республики.	1143 — Перевод «Планисферы» Птолемея.	Хильдегарды Бингенской. Между 1144 и 1156 — «Король Ротер», немецкая шпильманская поэма.	После 1142 — Перестройка ц. св. Йиржи в Праге. 1144 — Заложена монастырская церковь в Ерихове (ГДР).



<i>Исторические события</i>	<i>Культура, религия, просвещение, право</i>	<i>Литература, философия</i>	<i>Изобразительное искусство и архитектура</i>
<p>1147—1149 — Второй крестовый поход. 1147 — Крестовый поход германских феодалов против славян.</p>	<p>1145 — Перевод математического трактата Хорезми Робертом де Чосером.</p> <p>1148 — «Космография» Бернарда Сильвестра.</p>	<p>Ок. 1145 — «Песнь о моем Сиде», испанский героический эпос. Ок. 1146 — Нивард Гентский. Поэма «Изенгрим», животный эпос.</p>	<p>1145—1150 — «Королевский портал» с. в Шартре. 1145—1165 — Южная башня с. в Шартре.</p> <p>1148—1222 — Ц. Санта Мария в Алкобасе (Португалия). 1149—1173 — Капелла в Шварцрейндорфе (Бонн). Середина XII в. — начало XIII в. — Старый с. в Саламанке (Испания). 1150 — Ц. Сан Хуан де лас Абадесас (Испания). Ок. 1150 — Ковры с изображением истории Авраама и св. Михаила (Хальберштадт, с.). Ок. 1150—1215 — С. в Лане. Ок. 1150 — ок. 1236 — Витражи с. в Шартре. Ок. 1150 — «Псалтирь писца Эдвайна» (Кембридж, б-ка Тринити-колледжа). 1150/60 — «Библия из Флореффа» (Лондон. Британский м.). После 1150 — середина XIII в. — Ц. Гросс Санкт Мартин в Кёльне.</p>
		<p>Между 1150 и 1160 — Генрих из Мелька. Сатирическая поэма «Напоминание о смерти».</p>	

<i>Исторические события</i>	<i>Культура, религия, просвещение, право</i>	<i>Литература, философия</i>	<i>Изобразительное искусство и архитектура</i>
1152—1190 — Фридрих I Барбаросса, германский король (с 1155 император).			Середина XII в. — «Псалтирь Генри из Блуа» (Лондон, Британский м.). Середина XII в. — «Ламбетская Библия» (Лондон, Б-ка Ламбетского дворца). 1152—1180 — Ц. Сен Трофим в Арле. После 1152 — Надгробие Фридриха фон Веттина (Магдебург, с.). 1153 — Начало строительства баптистерия в Пизе. 1154—1370 и 1455—1465 — С. в Эрфурте (ГДР).
1154—1189 — Генрих II Плантагенет, английский король. 1154—1399 — Династия Плантагенетов в Англии.		Ок. 1155 — ок. 1213 — Виллардуэн, французский руководитель четвертого крестового похода, автор хроники «Завоевание Константинополя».	Между 1155 и 1171 — Бронзовое изображение Фридриха Барбароссы (Каппенберг, дворцовая ц.). Ок. 1160 — Скульптура порталов ц. аббатства Сен-Жиль-дю-Гар (Франция).
	1160—1220 — Пьетро из Эболи, итальянский медик и поэт.	1160 — Умер Пьер Ломбард, парижский епископ, философ и теолог, ученик Абеляра. 1160—1207 — Рембаут де Вакейрас, провансальский поэт-трубадур. Ок. 1160 — Первые французские мирали. После 1160 — Бенуа де Сент-Мор. «Роман о Трое».	Ок. 1160 — «Распятие Имерварда» (Брауншвейг, с.).

<i>Исторические события</i>	<i>Культура, религия, просвещение, право</i>	<i>Литература, философия</i>	<i>Изобразительное искусство и архитектура</i>
<p>1167 — Образование Ломбардской лиги городов Северной Италии.</p> <p>1169—1171 — Начало завоевания Англией Ирландии.</p>	<p>1161 — Запись морского права в Пизе.</p> <p>1162 — Запрет папы Александра III монахам изучать медицину и право.</p>	<p>Ок. 1161—1167 — Архипиита Кёльнский, поэт-голиард.</p> <p>Вторая половина XII в. — Мария Французская, поэтесса, писавшая на нормандском диалекте.</p>	<p>1161 — Освящен костел в Туме под Ленчицей. (Польша).</p> <p>1163 — нач. XIV в. — С. Парижской богоматери.</p> <p>Вторая половина XII в. — «Винчестерская Библия» (Винчестер, с.). Между 1167 и 1188 — Роспись Пантеона королей в Леоне.</p>
		<p>Ок. 1170—1220 — Вольфрам фон Эшенбах, немецкий куртуазный поэт.</p> <p>Ок. 1170 — ок. 1230 — Вальтер фон дер Фогельвейде, немецкий поэт-миннезингер.</p> <p>Ок. 1170 — «Флуар и Бланшефлор», стихотворный роман.</p> <p>Ок. 1170—1210 — Гартман фон Ауэ, немецкий поэт-миннезингер.</p> <p>Ок. 1170 — Тома. Французская обработка легенды о Тристане и Изольде.</p> <p>Ок. 1175—1253 — Роберт Гроссетест, философ и математик.</p>	<p>Ок. 1170 — Скульптура портала ц. Сен Трофим в Арле.</p> <p>1170—1180 — Бронзовые двери с. в Гнезно.</p> <p>Ок. 1170 — Ц. в Калунборге (Дания).</p> <p>Ок. 1170—1234 — с. в. Вормсе.</p> <p>1174—1301 — Кампанила («Падающая башня») в Пизе.</p> <p>Ок. 1175 — Западный портал с. в Санлисе.</p> <p>1175—1184 — Хор с. в Кентерберии.</p>

<i>Исторические события</i>	<i>Культура, религия, просвещение, право</i>	<i>Литература, философия</i>	<i>Изобразительное искусство и архитектура</i>
1176 — Победа ломбардских горо- дов над Фридрихом Барбароссой в битве при Леньяно.	1179 — Осуждение ереси вальденсов церковью. Ок. 1180 — Появ- ление ветряных мельниц в Англии.	1175—1182 — Ц. Санта Мария в Сео-де-Уржелъ (Испания). Между 1175 и 1235 — Работал Бенедет- то Антелами. 1176—1250 — Роман- ская часть с. в Страсбурге. 1177—1185 — Мост Сен Бенезе в Ави- ньоне.	
1180—1223 — Фи- липп II Август, французский ко- роль.		Ок. 1180—1237 — Нейдхарт фон Рейенталь, немец- кий поэт, родона- чальник «сельского минне занга».	Между 1180 и 1190 — Ограда хора в ц. Санкт Михаэль в Хильдесхайме. 1180—1320 — С. в Тронхейме (Норве- гия). 1181 — Николай Верденский. Алтарь в Клостернёйбурге (Австрия). Между 1181 и 1230 — «Реликварий Трех волхвов» (Кёльн, с.).
1181 — Присоедине- ние Западного Поморья к «Свя- щенной Римской империи».	1181/82—1226 — Франциск Ассиз- ский, итальянский религиозный дея- тель и писатель.		
1183 — Констанц- ский мир. Восста- новление прав самоуправления североитальянских городов. 1189—1192 — Третий крестовый поход. 1189—1199 — Ричард I Львиное Сердце, английский король.		Ок. 1185—1187 — Андрей Капеллан. Латинский трактат «Об искусстве пристойной любви».  1190—1264 — Вин- цент из Бовсе, монах-доминиканец, французский писа- тель-энциклопедист.	Последняя четверть XII в. — «Библия из Сувиньи» (Мулен, м.).  1186—1237 — С. в Бамберге (ФРГ). Ок. 1190—1200 — Фасад с. в Лане.



*Исторические  
события*

*Культура, религия,  
просвещение, право*

*Литература,  
философия*

*Изобразительное  
искусство  
и архитектура*

1196 — Волнения  
горожан в Лондоне.

1198 — Основание  
Тевтонского  
ордена в Герма-  
нии.  
1198—1216 — Ин-  
нокентий III,  
римский папа.  
Конец XII в. —  
Появление компа-  
са в Западной  
Европе.

Ок. 1193—1280 —  
Альберт Великий  
(Большедетский),  
немецкий философ  
и богослов.

1194—1260 — Готи-  
ческие части с. в  
Шартре.  
Ок. 1195—ок. 1250 —  
С. в Бурже.

Ок. 1198—1210 —  
Вольфрам фон  
Эшенбах. Роман  
«Парцифаль».  
1199 — Цезарий из  
Хейстербаха.  
«Диалог о чудесах».  
Конец XII в. —  
после 1246 — Гонса-  
ло де Берсео,  
родоначальник  
испанской религи-  
озной поэзии на  
народном языке.  
Конец XII в. — ок.  
1220 — Готфрид  
Страсбургский,  
немецкий эпический  
поэт.

Ок. 1200 — Записа-  
на «Песнь о Нибел-  
лунгах» — немецкий  
героический эпос.

1200—1276 —  
Ульрих фон Лих-  
тенштейн, немецкий  
поэт-миннезингер.  
1200 — Жан Бодель.  
Мираклъ «Игра о  
св. Николае».  
Ок. 1200 — Аноним.  
«Деяния венгров».

1200—1304 — Суко-  
ные ряды в Ипре  
(Бельгия).  
Ок. 1200 — Рельефы  
ограды хора Либф-  
рауэнкирхе в Халь-  
берштадте.  
Ок. 1200 — Хор и  
трансепт с. в Страс-  
бурге.  
После 1200 —  
Капелла замка в  
Эстергоме.

Начало XIII в. —  
Французская песня-  
сказка «Окассен и  
Николет».

<i>Исторические события</i>	<i>Культура, религия, просвещение, право</i>	<i>Литература, философия</i>	<i>Изобразительное искусство и архитектура</i>
1202—1204 — Чет- вертый крестовый поход.	1202 — Введение арабских цифр в Европе. 1202 — Основание ордена меченосцев в Германии.	1202—1272 — Гийом де Сент Амур, французский фило- соф и теолог.	1202—1227 — Мо- настырская ч. в Хейстербахе (ФРГ). 1202—1208 — Ц. св. Якова в Лебене (Венгрия). 1203 — Начат Ста- рый с. в Лериде (Испания). После 1204 — Статуи порталов трансепта с. в Шартре. 1205 — Николай Верденский. Релик- варий Девы Марии (Турне, с.). Первая четверть XIII в. — Роспись плафона ц. Санкт Михаэль в Хильдес- хейме. 1209—1363 — С. в Магдебурге. До 1210 — «Псал- тирь королевы Ингеборг» (Шан- тий, М. Конде). Ок. 1210 — Тимпан «Коронование Марии» в с. Париж- ской богоматери. 1210 — XIV в. — С. в Руане.
1204—1261 — Латин- ская империя крестоносцев на Востоке. 1205—1235 — Ан- драш II, венгерский король.		Ок. 1205—1270 — Тангейзер, немец- кий поэт-миннезин- гер.	
1209—1229 — Альби- гойские войны — крестовый поход северофранцузских феодалов против альбигойцев.	1209 — Основание Кембриджского университета.	Между 1208 и 1220 — Саксон Грамма- тик. «Деяния да- нов». Ок. 1210 — Готфрид Страсбургский. «Тристан и Изо- льда», немецкая рыцарская поэма. 1210 — Упоминание о Давиде Динан- ском, французском мыслителе-материа- листе. Ок. 1210 — конец XIII в. — Пейре Карденаль, прован- сальский поэт-тру- бадур, сатирик.	
Первая четверть XIII в. — Завоева- ние Ливонии немец- кими рыцарями. 1212 — Признание Германией незави- симости Чехии.			1211—1481 — С. в Реймсе. 1211 — Заложена Домская ц. в Риге.

*Исторические  
события*

*Культура, религия,  
просвещение, право*

*Литература,  
философия*

*Изобразительное  
искусство  
и архитектура*

1212 — Победа  
испанцев над араба-  
ми при Лас-Навас-  
де-Толоса.

1212—1250 Фрид-  
рих II Штауфен,  
король Сицилии (с  
1197), Германии (с  
1212), германский  
император (с 1220).

1214 — Битвы при  
Ларошо-Муане и  
Бувине. Победа  
французов над  
англичанами и  
армией германского  
императора  
Оттона IV.

1215 — Великая  
хартия вольностей  
в Англии.  
1215 — Основание  
Парижского  
университета.

1222 — «Золотая  
булла» Андраша  
II, короля Венг-  
рии, закрепляв-  
шая дворянские  
привилегии.  
1224 — Основание  
университета в  
Неаполе.

1213 — Гийом де  
Тудель. Песнь о  
крестовом походе  
против альбигойцев.

Ок. 1214 — ок. 1292  
— Роджер Бэкон,  
английский фило-  
соф и естествоис-  
пытатель.

Ок. 1220 — Эйке  
фон Репков. «Сак-  
сонское зеркало».  
Ок. 1220—1294 —  
Брунетто Латини,  
флорентийский  
писатель, ученый,  
политический  
деятель.

1221—1274 — Бона-  
вентура, итальян-  
ский философ-схо-  
ласт и богослов.

Ок. 1224—1317 —  
Жан де Жуанвиль,  
французский исто-  
рик-мемуарист.  
Между 1225 и 1240 —  
Фрейданк. Сбор-  
ник двустийший  
«Разумение».

1213—1242 — Роман-  
ская часть с. в  
Наумбурге (ГДР).  
1213—1235 — С. в  
Лимбурге-на-Лане  
(ФРГ).  
1215/20 — Роза  
западного фасада с.  
Парижской богома-  
тери.

1220—1239 — Запад-  
ный фасад, с. в  
Уэлсе (Англия).  
1220—1284 — С. в  
Солсбери (Англия).  
1220—1256 — Ц. в  
Яке (Венгрия).  
Ок. 1220 — Группа  
Марии и Елизаветы  
в Реймском с.  
Ок. 1220 — «Распя-  
тие» в с. в Халь-  
берштадте.  
1220—XVI в — С. в  
Амьене.  
1221 — Начат с. в  
Бургосе.

Между 1224 и 1230  
— Благословляю-  
щий Христос на  
центральной порта-  
ле с. в Амьене.

<i>Исторические события</i>	<i>Культура, религия, просвещение, право</i>	<i>Литература, философия</i>	<i>Изобразительное искусство и архитектура</i>
1226—1270 — Людовик IX (Святой), французский король.		1225—1274 — Фома Аквинский, итальянский богослов и философ. Ок. 1225 — Немецкая поэма «Ортнит».	1226 — Начат с. в Толедо.
1230 — Объединение Леона и Кастилии.		Ок. 1230—1285 — Рютбёф, французский поэт-сатирик и драматург.	Ок. 1230 — «Золотые врата» собора во Фрейберге (ГДР).
		1230—1298 — Якопо да Вараджине, хронист, агиограф, проповедник, автор «Золотой легенды».	1230-е гг. — Статуи Церкви и Синагоги на портале с. в Страсбурге.
		1230/40—1276 — Гвидо Гвиницелли, итальянский поэт, родоначальник «нового сладостного стиля».	1230—1601 — С. в Пальме на о. Мальорка.
		Ок. 1230—1306 — Якопоне да Тоди, итальянский религиозный поэт-лирик.	Между 1230 и 1237 — Произведения «младшей» скульптурной школы с. в Бамберге.
		До 1230 — Гийом де Лоррис. Французский роман-аллегория «Роман о Розе» (1-я часть).	1230/50 — Надгробие Генриха Льва и Матильды (Брауншвейг, с.).

<i>Исторические события</i>	<i>Культура, религия, просвещение, право</i>	<i>Литература, философия</i>	<i>Изобразительное искусство и архитектура</i>
---------------------------------	--------------------------------------------------	----------------------------------	--------------------------------------------------------

1238 — Отвоение  
Валенсии у арабов.

1237 — Объединение  
Тевтонского ордена  
и ордена меченос-  
цев в Германии.

XIII в. — «Деяния  
римлян», латинский  
сборник повестей  
псевдоисторическо-  
го характера.  
XIII в. — Обработка  
цикла немецких  
эпических поэм о  
Дитрихе Бернском.  
Ок. 1240 — ок. 1286  
— Адам де ла Аль,  
французский драма-  
тург.

1241—1242 — Монго-  
ло-татарское  
нашествие в Запад-  
ную Европу.

1240-е гг. — Статуя  
св. Иосифа на  
центральном порта-  
ле с. в Реймсе.  
1240—1248 — Сент-  
Шапель в Париже.  
1241—1291 — С. в  
Альба-Юлии (Румы-  
ния).  
1244—1272 — Хор  
костела с. Иоанна  
Крестителя во  
Вроцлаве.  
Ок. 1245 — Статуи  
разумных и нера-  
зумных дев на  
портале с. в Магде-  
бурге.  
1245—1269 — Хор с.  
Вестминстерского  
аббатства в Лондо-  
не.  
Ок. 1245—1250 —  
«Магдебургский  
всадник» (Магде-  
бург, м.).  
Ок. 1245—1250 —  
Северный портал с.  
Парижской богома-  
тери.

Первая половина  
XIII в. Сицилийская  
поэтическая школа.  
1247—1337 — Ан-  
джело Кларено,  
историограф фран-  
цисканского ордена.



Исторические события	Культура, религия, просвещение, право	Литература, философия	Изобразительное искусство и архитектура
	1248 — Устав цеха столяров в Боломье. 1249 — Устав цеха шахтеров серебряных рудников в Йиглаве (Чехия). 1250 — Вальтер из Нейля. Трактат по сельскому хозяйству.	До 1250 — Винцент из Бовсе. «Великое зеркало», латинская энциклопедия средневековых знаний. Ок. 1250 — Умер Штрикер, немецкий странствующий поэт, автор шванков.	1248 — Заложен с. в Кёльне.  Середина XIII в. — «Золотая Богоматерь» на южном портале трансепта с. в Амьене. Ок. 1250—1260 — Северный портал с. в Бурже. Ок. 1250 — Западный хор с. в Наумбурге. Ок. 1250/60—1330/40 — Готическая часть с. во Фрейбург-им-Брейстау. Ок. 1250/60 — «Ашаффенбургское Евангелие» (Ашаффенбург, 6-ка замка).
1251 и 1320 — Крупнейшие крестьянские восстания «пастушков» во Франции. 1252—1284 — Альфонс X, король Кастилии и Леона. 1253—1278 — Пржемысл Отакар II, чешский король. 1254—1273 — Период междоусобицы в Германии.	Ок. 1254—1324 — Марко Поло, итальянский купец, путешественник, писатель.	Вторая половина XIII в. — Распространение в немецкой литературе «шпруха», жанра дидактической рыцарской поэзии.	Между 1253 и 1270 — «Псалтирь Людовика Святого» (Париж, Нац. б-ка). 1254—1316 — Палаццо дель Подеста во Флоренции. Между 1254—1272 — «Апокалипсис Дус» (Оксфорд, Б-ка Бодли).

<i>Исторические события</i>	<i>Культура, религия, просвещение, право</i>	<i>Литература, философия</i>	<i>Изобразительное искусство и архитектура</i>
1259, 1287 — Нашествия монголо-татар на Польшу.	Вторая треть XIII в. — Употребление арабских цифр и нуля в Италии.	1255/59—1300 — Гвидо Кавальканти, итальянский поэт, глава школы «нового сладостного стиля». 1256—1302 — Гертруда Великая, немецкая монахиня, писательница-мистик. 1257—1315/16 — Пьетро Д'Абано, итальянский медик и философ, основатель аверроистской школы в Падуе. 1259 — Умер Матвей Парижский, хронист и миниатюрист в Сент-Олбансе. Ок. 1260 — Жан де Мён. «Роман о Розе» (2-я часть). Ок. 1260—1327/28 — Мейстер Экхарт, немецкий философ-мистик. 1261—1329 — Альбертино Муссато, итальянский историк, поэт, драматург. 1262 — Адам де ла Аль. «Игра в беседе».	Ок. 1255—XV в. — С. в Леоне. Ок. 1255—1319 — Дуччо ди Буонинсенья, сиенский живописец. 1256—1280 — «Ангельский хор» с. в Линкольне (Англия). После 1257 — Южный портал с. Парижской богоматери. 1259—1260 — Никколо Пизано. Кафедра баптистерия в Пизе. Ок. 1260—1270 — Роспись западных эмпор с. в Гурке (Австрия). 1260—1435 — С. в Упсале (Швеция). Ок. 1260—1385 — Якобинская ц. в Тулузе.
1262—1264 — Подчинение Исландии власти норвежских королей. 1263—1267 — Гражданская война в Англии. 1265 — Начало парламента в Англии.		1265—1321 — Данте Алигьери, итальянский поэт.	1265—1268 — Никколо Пизано. Кафедра с. в Сиене.

Исторические события	Культура, религия, просвещение, право	Литература, философия	Изобразительное искусство и архитектура
<p>1267 — Договор в Витербо. 1268 — Захват Карлом Анжуйским Сицилии. 1270 — Восьмой (последний) кресто- вый поход (в Тунис).</p>	<p>1271—1295 — Путешествие Марко Поло в Китай и другие страны Азии.</p>	<p>Ок. 1266—1308 —Иоанн Дунс Скот, философ-схоластик и теолог. 1266—1274 — Фома Аквинский. «Сумма теологии».</p> <p>1270—1336 —Чино да Пистойя, итальян- ский поэт и правовед.</p>	<p>1266—1337 — Джот- то ди Бондоне, итальянский жи- вописец.</p> <p>Ок. 1270 — Укреп- ления города Эг-Морт (Франция). 1270—1280 — Запад- ный портал с. в Леоне. Ок. 1270—1350 — Кирпичная ц. Санкт Мариен в Любеке.</p> <p>Между 1272 и 1298 — Рака св. Гертру- ды (Нивель, Бель- гия). После 1273—1334 — Цистерцианская ц. в Корине (ГДР).</p>
<p>1273—1291 — Рудольф I Габсбург, герман- ский король.</p>	<p>1274 — Первый общенорвежский свод права. 1275 — Первое упоминание об анатомических исследованиях в средние века.</p>	<p>Ок. 1275 — Вернхер Садовник. Немец- кая стихотворная новелла «Крестья- нин Хельмбрехт».</p>	<p>1275—1524 — С. в Регенсбурге. 1275—1284 — «Пес- нопения короля Альфонса Мудрого в честь Девы Марии» (Эскориал, б-ка). Между 1275 и 1375 — С. в Эксетере. 1277—1439 — Запад- ный фасад с. в Страсбурге. Ок. 1278— ок. 1360 — Ц. Санта Мария Новелла во Флорен- ции.</p>

<i>Исторические события</i>	<i>Культура, религия, просвещение, право</i>	<i>Литература, философия</i>	<i>Изобразительное искусство и архитектура</i>
			1278—1400 — Ц. Северикирхе в Эрфурте.
	1279 — «Сотенные свитки» — поэ- мельная перепись в Англии.	1279 — Брат Лоран. «Сумма короля», средневековая энциклопедия морали.	
1282 — «Сицилий- ская вечерня», вос- стание против французского гос- подства в Сици- лийском коро- левстве.	1282 — Ристоро из Ареццо. Есте- ственнонаучное сочинение «Кни- га об устройстве мира».	Ок. 1280 — «Карми- на бурана», сборник вагантских песен.	1280—1398 — Орден- ский замок в Маль- борке (Польша).
1282—1442 — Неа- политанское коро- левство в Южной Италии.		1282—1348 — Хуан Мануэль, испанский государственный деятель, писатель- дидактик.	1282—1390 — С. в Альби.
		1283— ок. 1350 — Хуан Руис, испан- ский поэт.	1283 — Надгробие блаженного Эрми- нольда (Прюфениг, ц. Санкт Георг). Ок. 1284—1344 — Симоне Мартини, сиенский живопи- сец.
1285—1314 — Фи- липп IV Красивый, французский ко- роль.		Ок. 1285—1349 — Уильям Оккам, английский фило- соф-схоластик, представитель позднего номина- лизма.	1284—1486 — Сукон- ные ряды в Брюгге. Ок. 1285 — Чима- буэ. «Мадонна» (Флоренция, Уффи- ци).
		1290—1361 — Фи- липп де Витри, французский ком- позитор и теоретик, автор трактата «Ар- чнова».	1288—1350 — Кос- тел св. Креста во Вроцлаве. 1290 — Окно-роза собора в Реймсе. 1290 — Начало строительства с. в Орвьето (Италия). 1290—1319 — Зал капитула при с. в Уэлсе (Англия).
1291 — Начало Швейцарского союза — объедине- ние трех лесных кантонов.			

Исторические события	Культура, религия, просвещение, право	Литература, философия	Изобразительное искусство и архитектура
1291 — Падение Аккры. Потеря крестоносцами последних владений на Востоке.	1293 — «Установления справедливости» — антидворянская конституция во Флоренции.	Ок. 1295—1366 — Генрих Сузо, немецкий философ и теолог, писатель-мистик. 1298 — Марко Поло. «Книга чудес».	Конец XIII в. — Мастер Оноре. «Бревиарий Филиппа Красивого» (Париж, Нац. б-ка).
1296—1314 — Война за независимость Шотландии против Англии.	1300 — Казнь Герардо Сегарелли, основателя итальянской секты апостольских братьев. 1300 — Первое достоверное упоминание об очках.	Ок. 1300—1361 — Иоганн Таулер, немецкий теолог и философ-мистик, проповедник. Ок. 1300 — Гуго Тримбергский. «Скакун», дидактическая поэма. Ок. 1300 — Якопоне да Тоди. Духовные песни («лауды»). Ок. 1300 — ок. 1358 — Жан Буридан, французский философ-номиналист. Ок. 1300—1377 — Гийом де Машо, французский поэт и композитор-полифонист.	1295 — Начало строительства ц. Санта Кроче во Флоренции. 1298 — Начат с. в Барселоне. 1298—1309 — Палаццо Пубблико в Сиене. 1298—1320/30 — Палаццо Веккьо во Флоренции. Ок. 1300 — Зал капитула верхнего замка в Мальборке. Ок. 1300 — Монастырская ц. в Седлеце (Чехия). Ок. 1300 — Перестройка Домской ц. в Риге. Ок. 1300 — «Распятие из Торра» (Бергхейм, ц.). Ок. 1300 — Надгробие Генриха IV (Вроцлав, Силезский м.). 1300—1385 — Ратуша и торговые ряды Старого города в Торуне. Ок. 1301 — С. св. Кнудта в Оденсе (Дания).



<i>Исторические события</i>	<i>Культура, религия, просвещение, право</i>	<i>Литература, философия</i>	<i>Изобразительное искусство и архитектура</i>
<p>1302 — Созыв Генеральных шта- тов во Франции. 1304—1307 — Вос- стание Дольчино в Северной Италии.</p>		<p>1304—1309 — Жан де Жуанвиль. «Исто- рия Людовика Святого». 1304—1374 — Фран- ческо Петрарка, итальянский поэт. 1308—1314 — Дали- мил Мезиржидкий. «Болеславская хроника».</p>	<p>Начало XIV в. — «Мюнстерская изба» в Риге. 1304—1306 — Джот- то. Росписи в капел- ле дель Арена в Падуе. 1304—1511 — С. св Стефана в Вене. 1308—1311 — Дуччо. Полиптих «Маэста» (Сиена, с.). 1309—1340 — Юж- ное крыло Дворца дожей в Венеции. 1309—1350 — Кос- тел св. Якуба в Торуни. Ок. 1310 — Алтарь монастырской ц. в Доберане (ГДР). Ок. 1310 — «Псал- тирь королевы Марии» (Лондон, Британский м.). 1310—1320 — Так называемая «Ма- нессева книга песен» (Гейдель- берг, б-ка универси- тета). 1310—1330 — Фасад с. в Орвьето. До 1318 — Умер мастер Оноре, французский ми- ниатюрист. Ок. 1320 — «Пас- сионал аббатисы Кунгунты» (Прага, Нац. б-ка). 1320—1364 — С. на Вавеле в Кракове. До 1322 — Статуи апостолов в хоре с. в Кёльне.</p>
<p>1308—1387 — Ан- жуйская династия в Венгрии. 1309—1377 — «Ави- ньонское пленение» пап.</p>		<p>Ок. 1310—1388 — Антонио Пуччи, итальянский народ- ный поэт.</p>	
<p>1319—1363 — Магнус Эрикссон, король Швеции и Норвегии (1319—1355).</p>		<p>1313—1375 — Джо- ванни Боккаччо — итальянский писа- тель.</p>	

<i>Исторические события</i>	<i>Культура, религия, просвещение, право</i>	<i>Литература, философия</i>	<i>Изобразительное искусство и архитектура</i>
1327—1377 — Эдуард III, английский король.	1328—1589 — Династия Валуа во Франции.	Ок. 1323—1382 — Николай Орем, французский математик, физик, философ-номиналист. 1324—1349 — Упоминания об Ульбрихте Бонере, немецком баснописце.	Между 1323 и 1326 — Жан Пюсель. «Бельвильский Бrevиарий» (Париж, Нац. б-ка). 1323 — Упоминание о ц. Яня в Тарту. Между 1325 и 1328 — «Часослов Жанны д'Эврё» (Нью-Йорк, М. Метрополитен). 1327 — Надгробие короля Филиппа IV Красивого (Сен-Дени, ц.). 1328 — Симоне Мартини. Фреска в Палаццо Пубблико в Сиене. 1329—1377 — Перестройка с. в Глостере. 1330 — Х. Оливери. Ретабло из трапезной с. в Памплоне (Памплон, м.). Ок. 1330—1335 — Надгробие Эдуарда II (Глостер, с.). 1330/33—1399 — Петр Парлерж, чешский архитектор и скульптор. 1331 — Начало строительства ц. Санкт Мария цур Визе в Зосте (ФРГ). До 1334 — Витражи с. в Уэльсе. 1334—1359 — Кампанила Флорентийского с. 1337/39 — Амброджо Лоренцетти. Фрески в Палаццо Пубблико в Сиене.
		1328—1335 — Хуан Мануэль. Сборник новелл «Граф Луканор».	
		Ок. 1330—1408 — Джон Гауэр, английский поэт, писал на латыни, французском и английском языках.	
		1332—1407 — Педро Лопес де Аяла, испанский поэт.	

<i>Исторические события</i>	<i>Культура, религия, просвещение, право</i>	<i>Литература, философия</i>	<i>Изобразительное искусство и архитектура</i>
1337—1453 — Столетняя война между Францией и Англией.			1338 — Арки средокрестия с. в Уэлсе. 1339 — «Мадонна Жанны д'Эврё» (Париж, Лувр). Ок. 1340 — Группа «Христос с Иоанном» (Берлин-Далем, Гос. музей).
1342—1382 — Лайон I Великий, венгерский король.		Ок. 1340—1400 — Джефри Чосер, английский писатель-гуманист. 1343 — Хуан Руис. «Книга о Благой любви».	1343—1502 — Костел Девы Марии в Гданьске. 1344—1385 — С. св. Вита в Праге. 1344—1345 — Росписи в папском дворце в Авиньоне. 1346—1357 и 1403—1410 — С. в Познани.
1346 — Битва при Креси. Победа англичан над французами. 1346—1378 — Карл I, чешский король (германский император Карл IV с 1347). 1347 и 1354 — Рим-своя республика во главе с Кола ди Риенцо. 1348—1350 — Чума («черная смерть») в Европе.	1347 — Ландсдаг, свод законов Швеции. 1348 — Основание Пражского (Карлова) университета.	Ок. 1346—ок. 1407 — Эшташ Дешан, французский поэт.  1347—1380 — Катерина Сиенская, итальянская поэтесса-мистик.	
		Ок. 1350 — Ульрих Бонер. «Самоцвет», первый сборник классических басен на немецком языке.	Ок. 1350 — «Вышебродский алтарь» (Прага, Нац. галерея). Середина XIV в. — Мариенкирхе в Пазевальке (ГДР).

Исторические события	Культура, религия, просвещение, право	Литература, философия	Изобразительное искусство и архитектура
1356—1358 — Париж- ское восстание Этьена Марселя 1358 — Жакерия, крестьянское вос- стание во Франции			<p>1350—1370 — Кос- тел Девы Марии в Торуни. Ок. 1350 — Костел Рождества Богоро- дицы в Вислице (Польша). 1351—1410 — Хор Хейлигкрёйцкирхе в Швебиш-Гмюнде. Между 1351 и 1377 — Клуатр в Глосте- ре. 1357—1378 — Кар- лов мост в Праге. 1357—1365 — Рабо- ты мастера Теодо- рика в замке Карл- штейн (Чехия). Ок. 1360 — сер. XVI в. — Марицкий костел в Кракове. 1361—1372 — Хор ц. Санкт Зебальдус в Нюрнберге. 1362—1364 — Капел- ла св. Вацлава в соборе св. Вита в Праге. 1362—1363 — Порт- рет Иоанна Доброго (Париж, Лувр). 1364 — «Путеводная книга» Яна из Стршеды (Прага, Нац. м.). Ок. 1365 — Портрет эрцгерцога Рудольфа IV Австрийского (Вена, Епархиаль- ный м.).</p>
1364—1380 — Карл V, французский король.	1364 — Основание университета в Кракове.	<p>Ок. 1362 — Генрих Сузо. «Автобиогра- фия». 1362 — У. Ленгленд. Поэма «Видение о Петре-пахаре». 1363— ок. 1431 — Кристина Пизан- ская, французская писательница.</p>	
	1365 — Основание университета в Вене.		
1367—1370 — Война Ганзы с Данией. Штральзундский мир.		<p>1370/74—1444 — Леонардо Бруни, итальянский писа- тель, гуманист и историк.</p>	<p>Между 1370 и 1382 — Надгробие Каз- мира Великого (Краков, с. на Вавеле).</p>
	1371—1415 — Ян Гус, идеолог чеш- ской Реформации.		

<i>Исторические события</i>	<i>Культура, религия, просвещение, право</i>	<i>Литература, философия</i>	<i>Изобразительное искусство и архитектура</i>
1378 — Восстание рабочих «чомпи» во Флоренции.	1378—1417 — «Великий раскол» в католической церкви, борьба между собой пап, одновременно находившихся на престоле. 1379 — Основание Нового Колледжа в Оксфорде.	1377—1445 — Освальд фон Воль- кенштейн, один из последних предста- вителей рыцарского миньзанга.  1378 — Смил Флаш- ка. Чешская алле- горическая сатира «Новый совет».	1375—1390 — Скульптура боко- вых порталов с. св. Стефана в Вене. 1374—1385 — Порт- ретные бюсты в с. св. Вита в Праге. 1375 — «Нарбонн- ская пелена» (Па- риж, Лувр). 1375—1379 — «Боль- шие французские хроники» Карла V (Париж, Нац. б-ка). 1376—1421 — Рату- ша в Брюгге. Ок. 1377 — Шпалера «Анжерский Апока- липсис» (Анже, м. епископства). Ок. 1377—1380 — Надгробие Эдуарда III (с. Вестминстер- ского аббатства, Лондон). 1377—1529 — С. в Ульме. 1377—1392 — Неф с. в Кентерберии.  1379—1383 — Мас- тер Бертрам из Миндена. «Грабов- ский алтарь» (Гам- бург, Кунстхалле). Ок. 1380 — ок. 1400 — «Прекрасные мадонны» в Чехии и Силезии. 1380—1424 — Пор- тал Пуэрта дель Мар в с. Пальма.
1380 — Битва при Кьодже. Победа венецианского флота над генуэз- ским.			



<i>Исторические события</i>	<i>Культура, религия, просвещение, право</i>	<i>Литература, философия</i>	<i>Изобразительное искусство и архитектура</i>
1381 — Восстание Уота Тайлера в Англии.	1384 — Умер Джон Уиклиф, англий- ский реформатор церкви, идеолог бюргерской ереси.	1381 — «Иенская книга песен», сборник средневе- ковой лирики.	Ок. 1380 — «Трше- боньский алтарь» (Прага, Нац. гале- рея). Ок. 1380—1385 — А. Боневё. «Псалтирь герцога Беррийско- го» (Париж, Нац. б-ка). 1382—1499 — С. св. Альжбеты в Коши- це (Словакия).
1382 — Восстание майотенов («моло- тил») в Париже. 1382—1387 — Вос- стание тукинов в Северной Италии. 1383—1384 — Вос- стание тюшенов во Франции.	1386 — Основание Гейдельбергского университета.	1385 — ок. 1434 — Ален Шартье, французский поэт.	С 1384 — Жакмар де Эден (ум. 1410) на службе у герцога Жана Беррийского.  1385—1396 — «Пре- красный фонтан» в Нюрнберге. Ок. 1386—1466 — Донателло, флорен- тийский скульптор. 1386 — Начало строительства с. в Милане.
1385 — Заключение Кревской унии между Литвой и Польшей.	1388 — Основание университета в Кёльне.	1387—1400 — Чосер. «Кентерберийские рассказы».	1388—1402 — Ц. Санта Мария да Витория в Баталье (Португалия). 1388—1547 — Ц. св. Барбары в Кутна- Горе (Чехия). Ок. 1390 — «Библия Вацлава IV» (Вена, Нац. б-ка). 1390-е гг. — Порт- рет Ричарда II (Лондон, с. Вест- минстерского аббатства).
		1390 — Джон Гауэр. Поэма «Исповедь влюбленного».	

<i>Исторические события</i>	<i>Культура, религия, просвещение, право</i>	<i>Литература, философия</i>	<i>Изобразительное искусство и архитектура</i>
1396 — Поражение, нанесенное турками при Никополе (Болгария) армии крестоносцев под командованием Сигизмунда I.			Ок. 1390—1441 — Ян ван Эйк, нидерланд- ский живописец. 1395—1406 — Клаус Слютер, Клаус де Верве. «Голгофа» (монастырь Шан- моль близ Дижона). 1398—1416 — Жан Малуэль и Анри Бельшоз. Алтарь из монастыря Шан- моль близ Дижона (Париж, Лувр).
	1400 — Ян из Тепла. «Богемский пахарь».		Ок. 1400—1464 — Рогир ван дер Вейден, нидерланд- ский живописец. 1402—1404 — Рату- ша в Таллине.
1410 — Битва при Грюнвальде. Раз- гром войск Тевтон- ского ордена объ- единенными силами поляков, литовцев и русских.			1410 — «Прекрасная Мадонна» из Круж- лёвой (Краков, Нац. м.).
1410—1437 — Сигиз- мунд — император «Священной Рим- ской империи», король Венгрии Жигмонд (с 1387) и король Чехии Зикмунд (с 1436).			1410—1413 — «Пре- красный Часослов Жана де Берри» (Нью-Йорк, М. Метрополитен). Ок. 1410—1415 — «Часослов маршала Бусико» (Париж, М. Жакмар-Андре).
			1411—1416 — Братья Лимбург. «Роскош- ный Часослов герцога Беррийско- го» (Шантийи, М. Конде). 1501 — Костел св. Анны в Вильнюсе.

- Брунов Н.* Пропорции античной и средневековой архитектуры. М., 1936.
- Всеобщая история архитектуры, т. 4. М., 1966.
- Всеобщая история искусств, т. 2, кн. 1. М., 1960.
- Гачев Г.* Жизнь художественного сознания. Ч. 1. М., 1972.
- Гуревич А. Я.* Категории средневековой культуры. М., 1972.
- Данилова И. Е.* От средних веков к Возрождению. М., 1975.
- Дворжак М.* Очерки по искусству средневековья. Л., 1934.
- Искусство стран и народов-мира, т. 1—5. М., 1962, 1965, 1971, 1978, 1981.
- История искусства зарубежных стран, т. 2. М., 1963.
- Крыжановская М. Я.* Искусство западного средневековья. Л., 1963.
- Нессельштраус Ц. Г.* Искусство Западной Европы в средние века. Л.—М., 1964.
- Соплянский О. И.* Искусство западноевропейского средневековья. М., 1964.
- Тяжелов В. Н.* Искусство средних веков. М., 1968.
- Adama van Scheltema F.* Die Kunst des Abendlandes. Bd. 2. Stuttgart, 1953.
- Bandmann G.* Die Bauformen des Mittelalters. Bonn, 1949.
- Demus O.* Byzantine Art and the West. London, 1970.
- Enciclopedia universale dell'arte. Vol. 1—15. Venezia—Roma, 1958—1967.
- Focillon, H.* Moyen âge. Survivances et réveils. New York, 1943.
- Goff J. le.* La civilisation de l'Occident médiéval. Paris, 1965.
- Goldschmidt A.* Die Elfenbeinskulpturen. Berlin, 1914—1923.
- Lexikon der Kunst. Architektur, bildende Kunst, angewandte Kunst, Industrieformgestaltung, Kunsttheorie. Bd. 1—5. Leipzig, 1968—1978.
- Panofsky E.* Renaissance and Renascences in Western Art. Stockholm, 1960.
- Pevsner N.* An Outline of European Architecture. Harmonthworth, 1957.
- Réau L.* L'art religieux du moyen âge. La sculpture. Paris, 1946.

- Sauerländer W.* La sculpture médiévale. Paris, 1965.
- Tatarkiewicz W.* Estetyka sredniowieczna. Wrocław — Kraków, 1960.
- Taylor H. O.* The Mediaeval Mind. A History of the Development of Thought and Emotion in the Middle Ages. Vol. I. Cambridge Mass., 1954<sup>1</sup>.

## Иконография

- Lexikon der christlichen Ikonographie. Begründer E. Kirschbaum. Bd 1—8, Freiburg im Breisgau, 1968—1976.
- Réau L.* Iconographie de l'art chrétien. Vol. 1—3. Paris, 1955—1959.

## Раннее средневековье

- Аверинцев С. С.* Порядок космоса и порядок истории в мировоззрении раннего средневековья. — В кн.: Античность и Византия. М., 1975.
- Аверинцев С. С.* Судьбы европейской культурной традиции в эпоху перехода от античности к средневековью. — В кн.: Из истории культуры средних веков и Возрождения. М., 1976.
- Beckwith J.* Early Medieval Art. Carolingian, Ottonian, Romanesque. (The World of Art Library). London, 1964.
- Belting H.* Studien zur beneventanischen Malerei. Wiesbaden, 1969.
- Boeckler A.* Abendländische Miniaturen bis zum Ausgang der romanischen Zeit. Berlin — Leipzig, 1930.
- Braunfels W.* Die Welt der Karolingen und ihre Kunst. München, 1968.
- Celtic Art in Ancient Europe.* Five Proto-historic Centuries. London — New York — San Francisco, 1976.
- Conant K. J.* Carolingian and Romanesque Architecture. 800 to 1200. (Pelican History of Art). Harmondsworth, 1959.
- Grabar A., Nordenfalk C.* Das frühe Mittelalter (IV—XI Jh.). Genf, 1957.
- Henry F.* Irish Art in the Early Christian Period to 800 A.D. London, 1965.
- Henry F.* Irish Art during the Viking Invasions. (800—1020 A.D.). London, 1968.
- Hubert J., Porcher J., Volbach W. F.* L'Europe des invasions (L'univers des formes) Paris, 1967.

- Hubert J., Porcher J., Volbach W. F.* L'empire carolingien. (L'univers des formes). Paris, 1968.
- Fillitz H. u. a.* Das Mittelalter I. (Propyläen — Kunstgeschichte). Berlin, 1969.
- Kendrick T. D.* Early Saxon and Viking Art. London, 1949.
- Kendrick T. D.* Late Saxon and Viking Art. London, 1949.
- Kubach H. E., Elbern V. H.* Das frühmittelalterliche Imperium. (Kunst der Welt). Baden-Baden, 1968.
- Volbach W. F.* Die Elfenbeinarbeit der Spätantike und des frühen Mittelalters. Mainz, 1952.
- Weitzmann K.* Illustration in Roll and Codex. A Study of the Origin and Method of Text Illustrations. Princeton, New York, 1947.
- Wormald F.* The Utrecht Psalter. Utrecht, 1953.

## Романское искусство

- Davy M. M.* Essai sur la symbolique romane (XIII<sup>e</sup> siècle). Paris, 1955.
- Demus O., Hirmer M.* Romanische Wandmalerei. München, 1968.
- Dodwell C. R.* Painting in Europe 800—1200. Baltimore, 1971.
- Focillon H.* L'art des sculpteurs romans. Paris, 1931.
- Focillon H.* Peintures romanes des églises de France. Paris, 1938.
- Francastel P.* L'humanisme roman. Critique des théories sur l'art du XI<sup>e</sup> siècle en France. Paris, 1970.
- Grabar A., Nordenfalk C.* Die romanische Malerei vom elften bis zum dreizehnten Jahrhundert. Genf, 1958.
- Grodecki L., Mütherich F., Taralon J., Wormald F.* Le siècle de l'an mil. (L'univers des formes). Paris, 1973.
- Kingsley Porter A.* Romanesque Sculpture of the Pilgrimage Roads. Vol. 1—10. Boston, 1923.
- Kubach H. E., Bloch P.* Früh- und Hochromanik. (Kunst der Welt). Baden-Baden, 1964.
- Michel P. H.* La fresque romane. Paris, 1961.
- Möbius F.* Romanische Kunst. Berlin—Wien—München, 1969.
- Puig y Cadafalch J.* La géographie et les origines du premier art roman. Paris, 1935.

- Schrade H.* Die romanische Malerei. Köln, 1963.  
*Swarzenski H.* Monuments of Romanesque Art. Chicago, 1954.  
*Swiechowski Z., Nowak L., Gumińska B.* Sztuka romańska. Warszawa, 1976.

## Готическое искусство

- Ювалова Е. П.* О некоторых интерпретациях ранней и высокой готики в современном западном искусствоведении. — В кн.: Современное искусствоведение Запада о классическом искусстве. М., 1977.  
*Aubert M.* Hochgotik. (Kunst der Welt). Baden-Baden, 1963.  
*Baltrušaitis J.* Reveils et prodiges. Le gothique fantastique. Paris, 1960.  
*Behling L.* Die Pflanzenwelt der mittelalterlichen Kathedralen. Köln, 1964.  
*Booz P.* Der Baumeister der Gotik. München — Berlin, 1956.  
*Duby G.* L'Europa delle cattedrali. 1140—1280. Milano — Geneva, 1967.  
*Dupont G., Gnudi C.* Gotische Malerei. Genf, 1954.  
*Fischer F. W., Timmers J. J. M.* Spätgotik. Zwischen Mystik und Reformation. (Kunst der Welt). Baden-Baden, 1971.  
*Frankstel P.* Frontière du gothique. Paris, 1970.  
*Frankl P.* Gothic Architecture. London, 1962.  
*Frodl-Kraft E.* Die Glasmalerei. Entwicklung, Technik, Eigenart. Wien — München, 1970.  
*Jantzen H.* Über den gotischen Kirchenraum und andere Aufsätze. Berlin, 1951.  
*Jantzen H.* Die Gotik des Abendlandes. Idee und Wandel. Köln, 1962.  
*Patz W.* Von den Gattungen und vom Sinn der gotischen Rundfigur. Heidelberg, 1951.  
*Panofsky E.* Gothic Architecture and Scholasticism. New York — Paris, 1957.  
*Sedlmayr H.* Die Entstehung der Kathedrale. Zürich, 1950.  
*Simson O. von.* The Gothic Cathedral. Origins of Gothic Architecture and the Medieval Concept of Order. New York, 1962<sup>2</sup>.

- Simson O. von u. a.* Das Mittelalter II. (Propyläen-Kunstgeschichte). Berlin, 1972.  
*Vöge W.* Bildhauer des Mittelalters. Vorwort von E. Panofsky. Berlin, 1958.

## Франция

- Лясковская О. А.* Французская готика XII—XIV веков. М., 1973.  
*Романова В. Л.* Рукописная книга и готическое письмо во Франции XIII—XIV вв. М., 1975.  
*Ювалова Е. П.* Королевский портал Шартрского собора. — В кн.: Античность. Средние века. Новое время. М., 1977.  
*Aubert M.* Le vitrail en France. Paris, 1946.  
*Aubert M., Pobé M., Gartner J.* L'art monumental roman en France. Paris, 1955.  
*Branner R.* St. Louis and the Court Style. London, 1965.  
*Deschamps P.* La sculpture française. Époque romane. Paris, 1947.  
*Deschamps P., Thibout M.* La peinture murale en France. Le haut moyen âge et l'époque romane. (Ars et Historia). Paris, 1951.  
*Le dictionnaire des églises de France.* Vol. 1—5. Paris, 1966—1969.  
*Ebersolt J.* Orient et Occident. Recherches sur les influences byzantines et orientales en France avant et pendant les croisades. Paris, 1954<sup>2</sup>.  
*Evans J.* Art in Medieval France. 987—1498. Oxford, 1948.  
*Gaillard G.* Les fresques de Saint-Savin I. Paris, 1944.  
*Gauthier M.-S.* Emaux limousins. Paris, 1950.  
*Grivot D., Zarnecki G.* Gislebertus sculpteur d'Autun. Préf. de P. Deschamps. Paris, 1960.  
*Grodecki L.* Ivoires français. Paris, 1947.  
*Jantzen H.* Kunst der Gotik (Reims, Chartres, Paris, Amiens). Hamburg, 1963.  
*Katzenellenbogen A.* The Sculptural Programs of Chartres Cathedral. Baltimor, Maryland, 1959.  
*Mâle E.* L'art religieux du XII<sup>e</sup> siècle en France. Paris, 1953<sup>3</sup>.  
*Mâle E.* L'art religieux du XIII<sup>e</sup> siècle en France. Paris, 1931.



- Mâle E.* L'art religieux de la fin du moyen âge en France. Paris, 1922<sup>2</sup>.  
*Porcher J.* L'enluminure française. Paris, 1959.  
*Réau L.* L'art gothique en France. Architecture, sculpture, peinture, arts appliqués. Paris, 1947.  
*Sauerländer W.* Gotische Skulptur in Frankreich. 1140–1270. München, 1970.  
*Viollet-le-Duc E. E.* Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XI<sup>e</sup> au XIV<sup>e</sup> siècle. Vol. 1–11. Paris, 1867–1889.

## АНГЛИЯ

- Boase T. S. R.* English Romanesque Illumination. Oxford, 1951.  
*Boase T. S. R.* English Art 1100–1216. (Oxford History of English Art). Oxford, 1953.  
*Braun H.* An Introduction to English Medieval Architecture. London, 1951.  
*Brieger P.* English Art 1216–1307. (Oxford History of English Art). Oxford, 1957.  
*Dodwell C. R.* The Canterbury School Illumination 1066–1200. Cambridge, 1954.  
 English Illumination of the Thirteenth and Fourteenth Centuries. Oxford, 1954.  
*Evans J.* English Art 1307–1461. (Oxford History of English Art). Oxford, 1949.  
*Gardner A.* Alabaster Tombs of the Pre-Reformation Period in England. Cambridge, 1940.  
*Kinson P., Murray P., Thompson P.* A History of English Architecture. (Pelican History of Art). Harmondsworth, 1965.  
*Rice D. T.* English Art 871–1100. (Oxford History of English Art). Oxford, 1952.  
*Stoll R. Th., Roubier J.* Britannia romanica. Die hohe Kunst der romanischen Epoche in England, Schottland und Irland. Wien—München, 1966.  
*Toy S.* The Castles of Great Britain. London, 1953.  
*Tristram E. W.* English Medieval Wall Painting. Vol. 1–2. Oxford, 1944–1950.  
*Woodford Ch.* English Painted and Stained Glass. Oxford, 1954.  
*Zarnecki G.* English Romanesque Sculpture 1066–1140. London, 1951.  
*Zarnecki G.* Late English Romanesque Sculpture 1140–1210. London, 1953.

## Германия

- Ювалова Е. П.* Синтез архитектуры и скульптуры в западном хоре собора в Наумбурге. — В кн.: Искусство Запада. М., 1971.  
*Ювалова Е. П.* Статуи наумбургского круга в Мейсенском соборе. — В кн.: Классическое искусство Запада. М., 1973.  
*Asche S.* Die Wartburg. Dresden, 1960.  
*Boeckler A.* Deutsche Buchmalerei vorgotischer Zeit. (Die Blauen Bücher). Königstein im Taunus, 1959.  
*Boeckler A.* Deutsche Buchmalerei der Gotik. (Die Blauen Bücher). Königstein im Taunus, 1959.  
*Busch H.* Germanica romanica. Die hohe Kunst der romanischen Epoche im Mittelren Europa. Wien—München, 1963.  
*Cames G.* Byzance et la peinture romane de Germanie. Paris, 1966.  
*Clasen K. H.* Die Baukunst an der Ostseeküste zwischen Elbe und Oder. Dresden, 1955.  
*Dehio G.* Geschichte der deutschen Kunst. Bd. 1–2. Berlin—Leipzig, 1930<sup>4</sup>.  
*Dehio G.* Handbuch der deutschen Kunstdenkmäler. Neue Auflage. Berlin, 1974 u. f.  
 Deutsche Buchmalerei des Mittelalters. Baden-Baden, 1956.  
 Deutsche Kunstdenkmäler. Bezirke Halle—Magdeburg. Leipzig, 1968.  
*Feist P. H.* Meisterwerke deutscher Buchmalerei um das Jahr 1000. Dresden, 1955.  
*Feist P. H.* Plastiken der deutschen Romanik. Dresden, 1960.  
*Gall E.* Dome und Klosterkirchen am Rhein. München, 1965.  
*Goldschmidt A.* Die deutschen Bronzetüren des frühen Mittelalters. Marburg/Lahn, 1926.  
*Hentschel W.* Die Goldene Pforte. Leipzig, 1964.  
*Hoffmann W.* Hirsau und die „Hirsauer Bauerschule“. München, 1950.  
*Jantzen H.* Ottonische Kunst. München, 1947.  
*Jantzen H.* Deutsche Bildhauer des 13. Jahrhunderts. Leipzig, 1925.  
*Küas H.* Naumburger Werkstatt. Berlin, 1937.  
*Kubach H. E., Haas W.* Der Dom zu Speyer. Mainz, 1972.

- Lehmann E.* Der frühe deutsche Kirchenbau. Berlin, 1949<sup>2</sup>.
- Möbius F., Möbius H.* Sakrale Baukunst. Berlin, 1963.
- Musek H. J.* Drei deutsche Dome. Dresden, 1963.
- Panofsky E.* Die deutsche Plastik des elften bis dreizehnten Jahrhunderts. München, 1924.
- Piltz G.* Deutsche Bildhauerkunst. Berlin, 1962.
- Pinder W.* Deutsche Plastik des 14. Jahrhunderts. München, 1925.
- Steingraber, E.* Deutsche Plastik der Frühzeit. (Die Blauen Bücher). Königstein im Taunus, 1961.
- Stiehl O.* Das deutsche Rathaus im Mittelalter. Leipzig, 1905.
- Swarzenski H.* Deutsche Buchmalerei des 13. Jahrhunderts. Berlin, 1936.
- Zaske N.* Gotische Backsteinkirchen Norddeutschlands. Leipzig, 1970<sup>2</sup>.
- Италия**
- Лазарев В. Н.* Происхождение итальянского Возрождения, т. 1–2. М., 1956, 1959.
- L'arte in Italia.* Red. C. L. Ragghianti. Vol. 2–3. Roma, 1968–1969.
- Bargellini P.* Belvedere. Panorama storica dell'arte. Vol. 5. L'arte romanica. Firenze, 1960.
- Bologna F.* Die Anfänge der italienischen Malerei. Dresden, 1964.
- Crichton G. H.* Romanesque Sculpture in Italy. London, 1954.
- Decker H.* Italia romanica. Die hohe Kunst der romanischen Epoche in Italien. Wien, 1958.
- Francovich G. de.* Benedetto Antelami, architetto e scultore, e l'arte del suo tempo. Vol. 1–2. Milano, 1952.
- Giunta Fr.* Bizantini e bizantinismo nella Sicilia normanna. Palermo, 1950.
- Hermann F.* L'arte in Roma dal secolo VIII al XIV. (Storia di Roma, vol. 23). Bologna, 1945.
- Magni M.* Architettura romanica comasca. Milano, 1960.
- Osten Fr.* Die Bauwerke in der Lombardei vom 7. bis zum 14. Jahrhundert. Frankfurt am Main, o. D.
- Salini M.* L'arte italiana. T. 1–2. Firenze, 1953<sup>2</sup>.
- Salini M.* Italian Miniatures. London, 1957.
- Salvini R.* Wiligelmo e le originali della scultura romanica. Milano, 1956.
- Toesca P.* Storia dell'arte italiana dalle origini alla fine del secolo XIII. Torino, 1925–1927.
- Venturi A.* Storia dell'arte italiana. T. 2 (Dall'arte barbarica alla romanica). T. 3 (L'arte romanica). Milano, 1902–1904.
- Испания и Португалия**
- Ainaud de Lastre J.* España. Pinturas románicas. (Collection UNESCO). Paris, 1957.
- Ars Hispaniae.* Vol. 7, 8, 9. Madrid, 1952, 1956, ff.
- Camps Cazola E.* El arte romanico. Barcelona, 1945.
- Chicò M. T.* Arquitetura gòtica em Portugal. Sul, 1954.
- Cook W. W. S.* La pintura mural romanica en Cataluña. Madrid, 1956.
- Durlat M.* L'art roman en Espagne. Paris, 1962.
- Guinard P., Batide J.* Histoire de la peinture espagnole du XII<sup>e</sup> au XIX<sup>e</sup> siècle. Paris, 1950.
- Lambert E.* L'art gothique en Espagne aux XII<sup>e</sup> et XIII<sup>e</sup> siècles. Paris, 1931.
- Lambert E.* L'art en Espagne et au Portugal. Paris, 1945.
- Palol P. de, Hirner M.* Spanien. Kunst des frühen Mittelalters vom Westgotenreich bis zum Ende der Romanik. München, 1965.
- Posci M.* La scultura gotica in Spagna. (I maestri della scultura, 99). Milano, 1966.
- Santos R. Dos.* L'art portugais. Paris, 1953.
- Бельгия и Нидерланды**
- Хаман-Мак Лен Р.* Византийский стиль в мастерской Николая Верденского. — В кн.: Византия. Южные славяне и Древняя Русь. Западная Европа. М., 1973.
- Bouvy D. P. R. A.* Middeleeuwsche beeldhouwkunst in de Noordelijke Nederlanden. Amsterdam, 1947.
- Clemen P., Baum J., Creuz M.* Belgische Kunstdenkmäler. Bd I. (Vom 9. bis Ende des 15. Jhs.). München, 1923.

- Collon-Gevaert S., Lejeune J., Stiennon J.* L'art mosan. Bruxelles, 1961.
- Kuile E. H.* Ter De bowkunst van de middeleeuwen (Duizend jaar bouwen in Nederland, Bd 1). Amsterdam, 1948.
- Timmers J. J. M.* De kunst van het Maasland. Assen, 1971.
- Usener K. H.* Reiner von Huy und seine künstlerische Nachfolge. (Marburger Jahrbuch, 7). Marburg, 1933.
- Vermeulen F. A. J.* Handboek tot de geschiedenis der nederlandske bouwkunst. Bd 1-2. Den Haag, 1923-1928.

## Австрия

- Baldass P. von, Buchowiecki W., Feuchtmüller R., Mrazek W.* Gotik in Österreich. Wien, 1961.
- Buchowiecki W.* Die gotische Kirchen Österreichs. Wien, 1952.
- Gotik in Österreich. Ausstellungskatalog. Krems-Stein an der Donau, Minoritenkirche. Krems an der Donau, 1964.
- Romanische Kunst in Österreich. Ausstellungskatalog. Krems-Stein an der Donau, Minoritenkirche. Krems an der Donau, 1964.

## Страны Центральной, Восточной и Северной Европы

- Máca И.* Архитектура Чехословакии. М., 1959.
- Поп И. И.* Искусство Чехии и Моравии IX-начала XVI века. М., 1978.
- Architektura v českém národním dědictví. (Red. Z. Wirth). Praha, 1961.
- L'art ancien en Tchécoslovaquie. Catalogue. Paris, 1957.
- Bohatec N.* Schöne Bücher des Mittelalters aus Böhmen. Prag, 1970.
- České umění gotické. 1350-1420. (Red. J. Pešina). Praha, 1970.
- Dvoráková V., Krása J., Merchautová A., Stejskal K.* Gothic Mural Painting in Bohemia and Moravia 1300-1378. London, 1964.
- Frída A.* Magister Theodoricus. Praha, 1956.
- Kutal A.* České gotické umění. Praha, 1972.
- Květ J.* Chechoslovakian Romanesque and Gothic Illuminated Manuscripts. New York, 1959.

- Merchautová A.* Romanische Kunst in Polen, der Tschechoslowakei, Ungarn, Rumänien und Jugoslawien. Prag, 1974.
- Pešina J.* Tafelmalerei der Spätgotik und der Renaissance in Böhmen 1450-1550. Prag, 1958.
- Vaculík K.* Gotické umenie na Slovenska. Slovenská Národná galéria. Bratislava, 1975.
- Dobrowolski T.* Sztuka polska. Kraków, 1974.
- Drzwi gnieźnińskie. Praca zbiorowa. T. 1-2. Wrocław, 1956, 1959.
- Fedorowicz A.* Śląska sztuka średniowieczna. Wrocław, 1964.
- Loza S.* Architekci i budowniczowie w Polsce. Warszawa, 1955.
- Swiechowski Z.* Budiwnictwo romańskie w Polsce. Katalog zabytków. Wrocław, 1963.
- Sztuka polska przedromańska i romańska do schyłku XII w. Praca zbiorowa pod red. M. Walickiego. T. 1-2. Warszawa, 1971, 1972.
- Zachwatowicz J.* Architektura polska. Warszawa, 1966.
- A magyarországi művészet története. T. 1. A magyarországi művészet a honfoglalástól a 19 sz. Budapest, 1962<sup>2</sup>.
- Dercsényi D.* Romanische Baukunst in Ungarn. Budapest, 1975.
- Dercsényi D.* The Royal Palace of Esztergom. Budapest, 1965.
- Gerevich L.* The Art of Buda and Pest in the Middle Ages. Budapest, 1971.
- Gerő L.* Magyarországi várépítészet. Budapest, 1955.
- Kunstdenkmäler in Ungarn. Hrsg. von J. Genthon. Leipzig, 1974.
- Rász E. Ják.* Budapest, s. d.
- Vátásianu V.* Arhitectura si sculptura romanică în Panonia mediavală. București, 1966.
- Ars slovenica. T. 1-4. Ljubljana, 1969.
- Bosković Dj.* Srednjevekovni gradovi u Vojvodini. (Vojvodina I). Novi Sad, 1939.
- Cevc E.* Srednjeveška plastika na Slovenskem. Ljubljana, 1963.
- Horvat A.* Spomenici u Hrvatskoj. Zagreb, 1956.
- Iveković C. M.* Dalmatiens Architektur und Plastik. Wien, 1927.

- Karaman L.* Pregled razvoja umjetnosti u Dalmaciji. Zagreb, 1952.
- Stelè F.* Monumenta artis slovenicae. T. 1–2. Ljubljana, 1935–1938.
- Stelè F.* Umetnost v Primorju. Ljubljana, 1946.
- Danmarks kirker. Dl. 1–6. København, 1933 ff.
- Ciuthio E.* Lunds Domkyrka under romanik tid. Lund, 1957.
- Kulturhistorik lexikon för nordisk medeltid fran vikingatid till reformationstid. Bd 1–16. Malmö, 1956–1971.
- Kusch E.* Alte Kunst in Skandinavien. Nürnberg, 1964.
- Lexow E.* Norges kunst. Oslo, 1926.
- Nordisk medeltid. Konsthistoriska studier tillägnade Armin Tuulse. (Acta Universitatis Stockholmiensis. Stockholm Studies in the History of Art, 13). Uppsala, 1967.
- Thorlacius-Ussing V.* Danmarks billedhuggerkunst. København, 1950.
- Tuulse A.* Romansk konst i Norden. Stockholm, 1968.
- Vreim H.* Norsk trearkitektur. Oslo, 1947.
- Абрамаускас С. О.* О некоторых вопросах развития каменных конструкций в Литве в XV–XVI вв. – В кн.: Lietuvos TSR. Aukustųjų mokyklų mokslo darbai. Statyba ir architektūra, t. I. Vilnius, 1962.
- Бирзениекс А. К.* Порталы старой Риги. Рига. 1955.
- Брунс Д., Кангропоэль Р.* Таллин. Л.–М., 1971.
- Вага В.* Проблема пространственной формы в средневековой архитектуре Латвии и Эстонии. Тарту, 1960.
- Гришевичюте-Янкавичене Д.* Основные черты пространства и формы однонефных и зальных готических зданий Литвы. – В кн.: Lietuvos TSR. Aukustųjų mokyklų mokslo darbai. Statyba ir architektūra, t. I. Vilnius, 1962.
- Бирзениекс А. К., Кишэ Э., Плауцинь Л.* Памятники архитектуры Риги. Рига, 1956.
- Крумминь А. К.* Рига. М., 1947.
- Раам В.* Архитектурные памятники Эстонии. Л., 1974.
- Циелава С.* Искусство Латвии. М., 1979.
- Арман Н.* Eesti arhitektuuri ajalugu. Tallinn, 1965.
- Karling S.* Die Marienkapelle an der Olai-kirche in Tallinn und ihr Bildwerk. (ÖES Aastaraamat 1935). Tartu, 1937.
- Karling S.* Zur Baugeschichte der Domkirche zu Tallinn. Tartu, 1938.
- Raam V.* Gooti puuskulptuur Eestis. Tallinn, 1976.
- Tuulse A.* Zur Baugeschichte der Tallinner Burg. (ÖES Aastaraamat 1935). Tartu, 1937.
- Waga W.* Tallinna keskaegne elamu. Tartu, 1960.

СПИСОК ОРГАНИЗАЦИЙ,  
ПРЕДОСТАВИВШИХ  
ФОТОМАТЕРИАЛЫ ДЛЯ КНИГИ

Фото Марбург — 1, 7, 74, 135, 157, 179—181, 187; Германский национальный музей, Нюрнберг — 9; Университетское собрание древностей, Осло — 10; Издательство Антон Шроль и К<sup>о</sup>, Вена — 25, 47; Клаус Г. Байер, Веймар — 42, 113, 119—121, 182, 183, 186; Антелла Скала, Флоренция — 49, 99, 100, 190, 191; Веймайер, Хильдесхайм — 61; Жиродон, Париж — 72, 136, 139, 144—152, 156, 158—162, 167; Алиари, Флоренция — 92—95, 153; Немецкая фототека, Дрезден — 109—112, 175—178, 185; А. Ф. Керстинг, Лондон — 148; Г. Клаусницер — 200. Все остальные снимки заимствованы из архивов издательства «Искусство», Москва и Ферлаг дер Кунст, Дрезден. Пересъемка: Ю. Клаусницер, Дрезден (1), Немецкая фототека, Дрезден (1), Герхард Дёринг, Дрезден (30); Е. Нимани, Ломен (5), Вальтер Цорн, Дрезден (23).



*Венедикт Николаевич Тяжелов*

ИСКУССТВО СРЕДНИХ ВЕКОВ  
В ЗАПАДНОЙ И ЦЕНТРАЛЬНОЙ  
ЕВРОПЕ

Редактор

*И. Цагарелли*

Художник

*И. Жихарев*

Художественный редактор

*И. Румянцева*

Технические редакторы

*Р. Бачек и В. Борисова*

Корректоры

*Е. Р. Лаврова и Е. А. Мецкерская*

И. Б. N 1437

Сдано в набор 07.08.80. Подписано к печати 27.11.79. А06332. Формат издания 84 х 108/32. Бумага офсетная 100г. Гарнитура «таймс». Печать офсетная. Усл. печ.л. 20,16. Уч.-изд. л. 21,22. Тираж 100 000. Издательский № 1207. Цена. 2р. 10к. Издательство «Искусство», 103 009 Москва, Собиновский пер., 3. Типография Фелькерфрейндшафт, Дрезден.