УДК 27-526.64(44)

Ю. И. Арутюнян

Романская скульптура Сент-Фуа в Конке и проблемы пространственной структуры храмов на путях паломников

Скульптурное убранство романской церкви Сент-Фуа в Конке, включающее тимпан портала на тему «Страшного Суда» и рельефы капителей интерьера и клуатра, формируют подчиненное определенным закономерностям, логично выстроенное и тщательно продуманное пространство храма. Выявление исторических параллелей, сюжеты, непосредственно связанные с прошлым монастыря, обращение к образу святой Веры, заступницы за узников, внимание к деталям в многочисленных батальных сценах и базирующиеся на идее иерархического восприятия принципы расположения капителей актуализируют вопрос о единой программе оформления церкви, связанной с ее значением как храма на пути паломников.

Ключевые слова: храмы на путях паломников, романская скульптура Франции, скульптурное убранство храмов, романские капители, церковь Сент-Фуа в Конке

Julia I. Arutyunyan

Romanesque sculpture of Sainte-Foy in Conques and the problem of spatial structure of the churches on the pilgrimage roads

The sculptural decoration of Romanesque church of Sainte-Foy in Conques, including the tympanum of the portal, devoted to the theme of Last Judgment, and reliefs of capitals of the interior and cloister, form subordinate to certain laws, logically structured and carefully thought-out space of the temple. The identification of historical parallels, topics, directly connected with the past of the monastery, referring to the Sainte-Foy, a patron of captives, attention to the details in numerous battle scenes and principles of the location of capitals, based on the idea of hierarchical perception of space raise the question of unified program of the sculptural decoration, connected with the reception of the temple as the church on the pilgrimage roads.

Keywords: temples on ways of pilgrims, French Romanesque sculpture, the sculptural decoration of churches, Romanesque capitals, church of Sainte-Foy in Conques

В 813 г. на северо-западе Пиренейского полуострова, в самом сердце шедшей уже сто лет Реконкисты, по видению отшельника Пелайо чудесным образом были обретены мощи святого апостола Иакова Старшего, легендарного защитника христиан, который на белом коне (со времен битвы при Клавихо) появлялся в самой гуще кровавого сражения или вел за собою армию. Вскоре весть о чудесной реликвии разнеслась по Европе, и уже к середине XI столетия территорию Бургундии, Лангедока, Прованса и Пиренеев опоясывают пути паломников. Средневековая дорога принципиально отличается от прямых, как стрела, римских via, ее задача – не скорейшее достижение места назначения, но постепенное приближение к цели путешествия. Петляя от одного святилища к другому, теряясь в череде небольших поселений, храмы которых хранят почитаемые реликвии, стезя пилигрима превращается в духовный подвиг, сложный путь покаяния и преображения.

В конце X – начале XI столетия, на рубеже романской эпохи складывается тип храма на путях паломников. Здания подобной планировки (так называемые U-образные базилики, в отличие от Т-образных) были известны со времен раннего христианства, однако только оттоновский Ренессанс порождает устойчивый тип масштабной базилики со сложно разработанной восточной частью, включающей галерею обхода хора – деамбулуторий, к которому несколько позже начинают пристраивать венец капелл. С середины X в. церкви, хранящие почитаемые реликвии, приобретают характерный вид, вскоре «Liber Santi Jacobi» указывает четыре основных пути, отмеченные храмами на узловых пунктах дороги пилигримов: Сен-Мартен Туре, Сен-Марциал в Лиможе, Сен-Леонард в Лимузене, Сен-Сернен в Тулузе и Сент-Фуа в Конке. Перипетии французской истории XVI–XIX столетий привели к утрате большей части упомянутых сооружений. Церковь святой Веры остается единственным храмом путей паломников, сохранившим в неприкосновенности свою структуру, планировку и, отчасти, романское декоративное убранство, реставрация времен Проспера Мериме и фрагменты современного оформления продуманно и деликатно вкрапляются в романскую постройку,

принципиально не изменяя закономерностей ее скульптурного решения.

В 801 г. отшельник Дадо (Dadon) основывает в излучине Дордони обитель, посвященную прославлению Святого Духа, и вскоре завершается начатое в первые десятилетия IX в. строительство небольшого оратория в Конке[1]. Монастырская церковь появилась не ранее 883 г., она была возведена на месте, где в XI столетии появится прославленный паломнический центр. Ныне здесь высится здание, сооруженное по всем правилам традиционной церкви на путях паломников, с деамбулаторием и венцом капелл в восточной части, хотя по масштабам сооружение и уступает большинству подобных храмов (56 метров в длину), что обусловлено особенностями окружающего ландшафта. Местность называется Conques-en-Rouergue, так как обитель помещалась в углублении рельефа, в лощине, в своеобразной «раковине» (conquer), открывающейся в ущелье при слиянии Дурду (Dourdou) и Уши (Ouche). В 866 г. мощи святой Веры, по молитвам к которой чудесным образом исцелялись страждущие, а узники обретали свободу, были вывезены из Ажана (Agen), где мученически погибла юная святая, в Конк. Увеличение потока паломников к чудотворным мощам, а возможно, и соперничество с соседней обителью Фижи (Figeac), побудило аббата Одолрика (Odolric, 1031–1065) начать возведение новой церкви. Однако архитектура храма и его скульптурный декор принадлежат более поздней эпохе, значительная часть работ проводилась во времена аббата Бего (Begon, 1087–1107), посвятительная плита, представляющая настоятеля рядом с Христом и святой Верой, по сей день находится снаружи южной стены церкви. В целом строительство и украшение Сент-Фуа в Конке было завершено к 1120 г.

Западный фасад храма решен в соответствии с выработавшейся к началу XII в. традицией организации скульптурного убранства. Портал венчает тимпан со сценой «Страшного Суда». Детально разработанный сюжет, включающий изображение Христа в мандорле, с повелительным жестом обращающегося к праведным и грешным, видение Креста, трубящих ангелов, восстание из мертвых, спор за душу, Лоно Авраамово и сцены адских мук, святую Веру, молитвенно склоняющуюся пред Господом, и знаки ее чудес – оковы, которые посвящали в храм освободившиеся узники, поражает зрителя своим масштабом, сложностью иконографии и многословностью. Следует подчеркнуть, эта особенность истории церкви Сент-Фуа в Конке, зафиксированная, например в книге «Чудеса святой Веры» (мирабиль, описывающий храм, его святыни, исцеления и спасения, совершенные по молитвам к почитаемой мученице)[2], наглядно отражена на фасаде в скульптуре тимпана.

Интерьер храма, строгий и лаконичный в соответствии с традициями Оверни, украшают капители пилонов, колонн и полуколонн нефов, трансепта деамбулатория и эмпор. Скульптурное убранство Сент-Фуа создавалось несколькими мастерскими, региональные особенности каждой из школ, работавших в Конке, очевидны при изучении характера пластической трактовки, композиционного строя и принципов исполнения памятников. Наиболее архаичные рельефы первого яруса восточной части церкви, апсидиол трансептов и экстерьера здания относятся к мастерской Орийака[3], стилистически им близок ряд капителей с крупным растительным орнаментом в стиле Сен-Жери де Кагор (Saint-Gery de Cahors)[4]. В нефах господствует стиль Лангедока[5] и Оверни, кроме того, следует выделить группу памятников времен аббата Бего (1087–1107 гг.), к которой принадлежит скульптура эмпор и южного трансепта[6]. Большинство повествовательных капителей первого яруса связано с лангедокской традицией, представленной «фигуративным» или «историзованным» стилем «Мастера Авраама»[7]. «Мученичество святой Веры» считается первой работой «Мастера тимпана» и восходит к приемам овернской школы.

Расположение повествовательных сцен в полной мере отражает характер пространственной структуры храма, расставляя акценты и выявляя наиболее важные участки; в нефах, например, сюжетные рельефы сконцентрированы в восточной части, преимущественно перед хором. Из 250 капителей церкви Сент-Фуа в Конке – повествовательных всего семь, они размещены в нижнем ярусе, на колоннах эмпор чаще встречаются изображения поединков, более поздние повторения сцен из нефов, преобладают орнаментальные рельефы с отдельными фигурами. Большинство капителей нефов – декоративные, однако особое место здесь занимают не традиционные для Бургундии растительные узоры, а фигуративные капители с изображением существ, которые принято связывать с галло-римским наследием или узорами восточных тканей. Подобные произведения типичны для овернской скульптуры и встречаются в Клермоне, Сен-Нектер, Вольвике, Бриуде и Иссуаре. Некоторые исследователи пытаются обнаружить в них символическое начало, но, думается, декоративная их роль выступает на первый план, а значение могло быть осознанно искушенным зрителем или тем, кто принимал участие в составлении программы оформления

церкви. Полисемантизм средневековой традиции интерпретации предполагает разнообразные трактовки, а отношение к убранству храма допускает сосуществование декоративной, повествовательной, дидактической функций и анагогического смысла. Ф. Карлссон, автор концепции «иконологии тектоник», видит в подобных изображениях знак крепости и силы церковного здания[8].

Особое место в программе скульптурного убранства Сент-Фуа в Конке занимает цикл капителей, посвященный истории святого апостола Петра (в южном трансепте), что в полной мере отражает характер церковной реформы, затронувшей и вопрос организации монастыря. В эпоху расцвета обители святой Веры южный неф церкви был посвящен святому Петру, и это имело особое литургическое и политическое значение. Почитание апостола получило новый импульс в XI в., возросла роль престола святого Петра в григорианской реформе, что нашло отражение в утверждении высокого авторитета папской власти во времена понтификата Григория VII (1073–1085) не только в духовных, но и в светских делах. Почитание святого Петра, а в особенности поклонение его веригам, привезенным из Иерусалима в Рим и омытым Папой Александром II (1061–1073), предшественником Григория VII, в воде и елее, могло повлиять на появление упомянутой серии скульптур Конка[9]. Реликвии апостола появляются в Сент-Фуа вскоре после основания обители (около 801 г.), его имя неизменно упоминается донаторами. Возможно, единой идеей цикла, посвященного святому апостолу Петру, был именно акцент на роли Святого Престола и значении власти Римского Папы. Важно, что капители, объединенные одной темой, расположены на соседних пилонах южного трансепта, и, таким образом, программный характер этих рельефов не вызывает сомнений. Находясь в восточной части храма, они приобретают особое значение в контексте единой структуры литургического пространства церкви.

На втором столбе с северной стороны помещено «Освобождение из темницы» (Деян. XII, 3–11); тема связана с почитанием оков святого Петра, с символической точки зрения, эпизод знаменует избавление благодаря вере, и в таком истолковании он включался в сотериологические циклы. В центре капители ангел с распростертыми крыльями за руку выводит из тюрьмы апостола Петра, за его спиной, на левой грани блока – воины-часовые, а на правой – раскрытая дверь с массивными запорами. В проеме виднеется крылатый демон со змеиным хвостом; Ж. Буске замечает под аркой кандалы узников[10]. Особое значение для этой эпохи поклонения оковам святого Петра подтверждается тем, что именно в церкви Сен-Пьер-о-Льен (Saint-Pierre-aux-Lien, Святого Петра в оковах) 29 июля 1013 г. (в день святого Петра) Папа Александр II назвал имя своего преемника – Григория VII, с именем которого и связана григорианская реформа. Таким образом, капители Конка, включенные в единую программу скульптурного оформления храма, свидетельствуют о значении григорианской реформы в контексте европейской церковной истории XI–XII вв. Рельефы Сент-Фуа – редкий пример достоверной фиксации событий прошлого в романской пластике, представляющий через события из «Деяний Апостольских» вехи современности, возвещают паломнику о чудесах почитаемых реликвий.

Кроме единого цикла из истории апостола Петра, этот сюжет связан с другими капителями восточной части храма (например, с «Жертвоприношением Авраама») как идея спасения праведной души. Поклонение оковам святого Петра приобретало особый смысл в церкви Сент-Фуа, ведь узники, возвратившиеся из вражеского плена из Испании, по традиции с благодарностью оставляли свои цепи в храме, что отражено в скульптуре тимпана. Таким образом, тема чудесного спасения приобретает в Конке уникальную по своему историческому значению трактовку.

На восточной стороне соседнего столба южного рукава трансепта представлена сцена «Quo vadis, Domine?», где Христос укрепляет святого Петра перед мученической смертью. По легенде, на Аппиевой дороге скрывающийся от преследователей апостол Петр встретил Христа, несущего Крест. На вопрос «Камо грядеши?», он получил ответ: «Иду в Рим, где вновь буду распят». Удрученный своей слабостью святой Петр вернулся в Рим, где мученически погиб[11]. Фигуры расположены подобно фризу вдоль всей плоскости рельефа: в центре – Христос с крестчатым нимбом протягивает руку к апостолу Петру, обращаясь к нему с увещеванием. Слева на троне восседает император Нерон в короне и мантии, справа – ангел, знаменующий праведность непорочной души. Композиция сходна со сценой «Осуждение святой Веры» в нефе Сент-Фуа, аналогичное решение можно встретить в соборе Ажана (Agen) на капители с изображением святого Капре – первого епископа города, где ангел также символизирует спасение мученика.

Напротив, на столбе апсидиолы как завершение истории – «Казнь апостола Петра». В центре – Распятие, по бокам с обеих сторон – фигуры преследователей и палачей; однако плохое состояние капители не позволяет более

подробно судить о ее иконографии (это могут быть и воины, и последователи святого Петра, в горе воздевающие руки к небесам[12]). Эта сцена перекликается с расположенным на капители первого столба южного нефа изображением «Жертвоприношения Авраама», которое может в контексте единой программы оформления храма префигурировать «Распятие».

Сюжет капители «Жертвоприношение Авраама» (Быт. XXII, 1–14) символически перекликается с жертвой, возносимой в алтаре во время службы. Иконография традиционна: в центре воздвигнут жертвенник в виде прямоугольного стола, на нем восседает обнаженная фигура с поднятыми, как у оранты, руками, своей позой напоминающая обычное изображение праведной души. Справа – ангел с раскинутыми крыльями в длинных одеждах, он держит юношу за запястье, но в отличие от обычного решения не указывает на жертвенное животное, которое забилось в дальний угол за спиною патриарха. Авраам замахивается ножом, схватив Исаака за другую руку. Архаический стиль пластического решения этой капители связан с первыми шагами скульптуры Оверни, ее приписывают «Мастеру Авраама», которого предположительно называют создателем большинства повествовательных рельефов первого яруса[13]. По сторонам от этой сцены на том же столбе помещены две орнаментальные капители: среди пальметт, листьев аканта и изогнутых побегов на месте традиционных розеток или вдоль всей поверхности капители между двумя регистрами орнамента появляются бородатые маски. Подобные декоративные рельефы характерны для овернской школы, символическая интерпретация подобных мотивов вызывает сомнение.

На первом столбе северного рукава трансепта изображен «Полет Александра Великого на грифонах». В центре капители – худая обнаженная фигура властителя в странной набедренной повязке, он крепко держит уздечки, обхватывающие шеи массивных птиц. Ж. Буске считает эту капитель знаком упадка мастерской «Мастера Авраама» и упрощением повествовательного мотива до единого знака. Отсутствие у Александра царских регалий, характерных для этой сцены, и замена традиционных грифонов птицами вызывает сомнение в атрибуции[14]. Традиционно подобный сюжет считался параллелью к Вознесению Христа[15]. В восточной части церкви Сент-Фуа эту сцену можно символически сопоставить с «Жертвоприношением Авраама» как прообразом истории Христа от Распятия до Вознесения. Необходимо отметить сходство фигуры Александра с изображениями праведной души (обнаженность, поза оранты) и с фигурой Исаака на соседней капители с другой стороны нефа. Возможно, эти сцены указывают на спасение души и ее вознесение, а не на порок Гордыни, как традиционно интерпретируют «Полет Александра Великого». История Александра Македонского, изложенная псевдо-Каллисфеном с восточной пышностью и средневековым вкусом к чудесному, была известна в переложении Юлиуса Валериуса (IV в.) и по тексту X столетия. Легендарный властитель представлен магом и первооткрывателем, обнаружившим источник Вечной Молодости, посетившим сказочный лес, понимавшим пророческие слова деревьев, измерившим глубины морей. Излюбленный романскими мастерами мотив «Полет Александра Македонского на грифонах» по склонной к дидактике средневековой традиции воплощал идею суетного любопытства и греховного стремления к раскрытию недоступных тайн мироздания. Совмещение истории Александра с библейскими сюжетами – не редкость, чаще всего общей темой подобных параллелей сюжетов была идея префигурации евангельских событий в соответствии с традицией «Interpretatio Christi», как это, очевидно, было и в Конке. В Муассаке этот мотив сопоставляется с Битвой Давида и Голиафа; а В. П. Даркевич приводит примеры символической взаимосвязи данной сцены с Даниилом во рву львином, сражением Самсона со львом и даже Грехопадением (как тщеславие и преступное стремление к познанию сокровенного)[16].

Интересно, что с восточной и южной стороны этого пилона помещены капители с изображениями орлов с распростертыми мощными крыльями; подобные рельефы нередко встречаются в церквях Оверни, возможно, они знаменуют триумф веры и победу праведника[17] (Клермон – Нотр-Дам-дю-Пор, Сен-Нектер, Эннеза, Глен-Монтегю, Моца, Руа, Сен-Жиль).

На четвертом столбе северного нефа появляются повествовательные и аллегорические сцены, с западной стороны – символически представлена аллегория Евхаристии[18]. Это – поздняя работа «мастера Авраама». В центре основной грани капители изображен Христос с крестчатым нимбом, восседающий на троне и поднимающий две чаши. На боковых гранях – одинаковые персонажи в длинных одеяниях, раскрытую ладонь они прижимают к груди («жест принятия», характерный для скульптуры Конка, его можно увидеть в рельефе «Благовещение»). Нечеткость иконографии и повреждение капители приводят к многочисленным интерпретациям, ведь в этом рельефе видели как сцену трапезы в Эм-

маусе, так и чудо в Кане. На северной грани этого пилона изображено «Осуждение святой Веры», эту капитель считают первой работой «Мастера тимпана», ее композиция совпадает с решением рельефа «Quo vadis, Domine?»[19]. Святая Вера из Ажана погибла в возрасте двенадцати лет, отказавшись перед проконсулом Дацианом отречься от веры, тогда же пострадал святой Капре, покровитель Ажана, крестивший ее, а также Прим и Фелициан, братья святой. Со временем ее образ ошибочно совпал со святой Верой, дочерью святой Софии, погибшей в Риме с сестрами Надеждой и Любовью. На капители фигуры следуют одна за другой вдоль всей плоскости рельефа. Слева на основной грани восседает на троне правитель Дациан в богатых одеждах и мантии, его голова увенчана короной, но за его спиной – оскалившийся злобный демон, который и управляет действиями властителя. Перед ним выступает стража – воин с мечом и солдат, ведущий святую Веру, которая прижимает ладонь к груди («жест принятия» и смирения). За святой следует ангел с крестом как знак мученичества.

В нефах и деамбулатории представлены почти исключительно декоративные капители с растительным орнаментом, переплетениями, изредка – масками. Только на колонне, предваряющей центральную апсидиолу венца капелл, изображена сирена и кентавры. Совмещение упомянутых персонажей на одном рельефе не редкость, ведь и в «Физиологе» злокозненные свойства этих существ описаны в единой главе, они подобны «враждебным силам и хулителям-еретикам»[20]. Такие изображения по своей композиции ближе к декоративным, они часто встречаются в церквях Оверни, и их связывают с повторением узоров на тканях.

В первом ярусе повествовательные сцены, связанные символически (тема спасения души и префигурация истории Христа) и сюжетно (история апостола Петра), помещены в восточной части здания церкви перед хором и апсидиолами. Кроме того, пара сюжетных капителей расположена на четвертом столбе северного нефа, но преобладают все же декоративные рельефы. На эмпорах несколько больше «фигуративных» капителей, но среди них немного повествовательных, помещены они либо на уровне западной части средокрестья, либо в нефах. При этом значительную часть изображений можно отнести как к декоративным, так и к сюжетным с особым символическим смыслом. На капителях нефов господствуют образы птиц, грифонов, львов (или шире – хищников), сирен, скованных рабов. Все эти мотивы, по Ф. Карлссону, указывают на величие и нерушимость здания храма, они знаменуют различные качества человеческой души, пороки и добродетели (в частности, силу), обозначают покоренное зло на службе церкви, сцены поединков и противоборств также включаются исследователем в круг мотивов, подразумевающих мощь. Согласно теории Ф. Карлссона, все многообразие капителей эмпор Сент-Фуа соотносится с символикой устойчивости, незыблемости и крепости Ecclesia Universalis[21]. Э. Маль связывает подобные изображения с узорами восточных тканей, украшавших церкви, это растения, птицы, львы и фантастические животные[22]. Исследователь подчеркивает отсутствие символического значения в этих образах.

Повествовательные капители эмпор отличаются необычной иконографией и нестандартной композицией. В северном нефе представлен «Даниил во рву львином», традиционный сюжет сотериологической направленности может указывать на тему спасения души, однако интерпретация данной сцены вызывает определенные сомнения. Фигуры фризообразно опоясывают блок, пластический акцент сделан на длинных боковых гранях. Торжествующий пророк Даниил в позе оранты воздевает руки к небесам, Аввакум восседает, сложив ладони на коленях. Ангелы по сторонам библейских персонажей выразительными жестами указывают наверх и вниз, над их головами – благословляющая Рука Божья. Львиные морды появляются лишь на абаке, углы отмечены изображениями агнцев, несущих крест (Agnus Dei). Трактовка сюжета кажется весьма условной, хотя изображения пророка Даниила в позе оранты часто встречаются в раннехристианском искусстве. Предполагают, что здесь воспроизведена древняя тема противопоставления «homo terrestis» – сидит на земле и «homo celestis» – указывает на небеса[23]. Тот же смысл можно вложить и в жесты ангелов, напоминающие позу Христа-Судии на тимпане.

Особое место среди рельефов эмпор Конка занимают сцены поединков рыцарей. Сражение воинов и выступление герольдов, возможно, имеет отношение к эпическим сказаниям, которые обрели особую известность на путях паломников, а близость Испании делала эти легенды реальнее и достовернее. Всадники с копьями устремляются друг на друга, пешие воины в округлых шлемах и длинных одеждах встретились на поединке, один замахивается широким мечом, другой пронзает щит противника копьем, герольды трубят в рога-олифанты. Эпический пафос повествования о битве, уверенная трактовка

деталей амуниции и наглядность увлекательного повествования усиливают эффект достоверной фиксации происходящего, характерный для рельефов Конка.

Романская скульптура Сент-Фуа совмещает традиционный подход к декоративному убранству церкви и новые для XII в. принципы выбора сюжетов и расположения сцен, обусловленные посвящением храма, его историей и реликвиями. Понимание базилики как пути от входа к алтарю соотнесено с иерархической концепцией ценностно окрашенного пространства, литургической практикой и паломническим назначением церкви. В скульптурном убранстве Конка отражена традиция «ex voto», упомянутая в «Книге чудес святой Веры», затронуты некоторые аспекты современной церковной и военной истории. На тимпане храма святая Вера предстоит пред Господом на фоне посвященных в храм оков как знак той роли, которую святая мученица играла в чудесных освобождениях узников. На капителях восточной части храма история Святого Петра находит прямые параллели в церковной реформе конца XI столетия, а изображения воинов и поединков напоминают о прошлом этих мест, ибо храм могли посещать и избавленные от вериг узники, и воины, отправляющиеся на битву.

Скульптура Сент-Фуа в Конке в полной мере отражает специфику декоративного убранства церквей на путях паломников. Планировка базилики, структура интерьера и принцип расположения рельефов позволяют акцентировать семантически значимые узлы, подчеркнуть смысл elevation, выявить пространственные зоны, погружая паломника в атмосферу чудесного, связанную с образом мученицы, исцеляющей страждущих и спасающей узников из вражеского плена. Обилие скульптуры в интерьере и на фасаде, масштабный тимпан и четко выстроенная программа декора капителей позволяют говорить о сложной системе решения внутреннего убранства паломнических храмов.

Примечания

[1] Reau L. Iconographie de l'art chretien. Paris: Presses Univ. de France, 1955–1959. Vol. 3, № 1. P. 514.

[2] The Book of Sainte Foy / P. Sheingorn. Philadelphia: Univ. of Pensylvania, 1995. 311 p.

[3] Bousquet J. La Sculpture a Conques aux XIe et XIIe siecles: essai du chronologie comparee: 2 vol. Lille: Université de Lille, 1973. Vol. 1. P. 1–75.

[4] Terpak F. Conques. Ste-Foy // Dictionary of Art / ed. J. Turner. New York: Grove; London: Macmillan, 1996. Vol. 7. P. 719.

[5] Bousquet J. Op. cit. P. 77–82.

[6] Swiechowski Z. La sculpture romane d'Auvergne. Clermont-Ferrand: De Bussac, 1973. P. 173. (Le Bibliophile en Auvergne; 16).

[7] Bousquet J. Op. cit. P. 79–80.

[8] Carlsson F. The Iconology of Tectonics in Romanesque Art. Hassleholm: Am-Tryck, 1976. P. 69–77, 86–95, 103–104, 108–129, 137–140, 143–148.

[9] Bousquet J. Op. cit. P. 79, 99–100.

[10] Ibid. P. 79–80.

[11] Reau L. Op. cit. 1958. Vol. 3, № 3. P. 253–254.

[12] Bousquet J. Op. cit. P. 79.

[13] Ibid. P. 77.

[14] Ibid. P. 88.

[15] Male E. The religious art in France, the 12th century: a study of the origins of medieval iconography / ed. by H. Bober. Cambridge; Princeton, 1978. P. 271–274.

[16] Даркевич В. П. Путями средневековых мастеров / отв. ред. А. Л. Монгайт. 2-е изд. М.: Либроком, 2010. С. 93.

[17] Brehier L. Les chapiteaux histories de Notre-Dame du Port a Clermont: etude iconographique // Rev. de l'art chretien. 1912. T. 62. P. 253–254; Rochais, l'abbe. Les chapiteaux de l'eglise de Saint-Nectaire // Bul. monumental. 1909. Vol. 73. P. 231.

[18] Bousquet J. Op. cit. P. 90–91.

[19] Ibid. P. 124.

[20] Физиолог / под ред. Е. И. Ванеева. СПб.: Наука, 1996. С. 134. (Литературные памятники).

[21] Carlsson F. The iconology of tectonics in Romanesque art. Hassleholm: Am-Tryck, 1976.

[22] Male E. Op. cit. P. 341–360.

[23] Bousquet J. Op. cit. P. 280.