

Ю. И. Арутюнян

Интерпретация «романского» в русской традиции и итальянская скульптура XI–XIII вв.

В статье рассматриваются вопросы использования в отечественной и зарубежной научно-исследовательской практике термина «романское искусство», приводятся и сравниваются концепции трактовки данного понятия, изучаются проблемы хронологических и территориальных границ распространения стиля. Автор исследует связь определения «романский» с итальянской художественной традицией, анализируя итальянскую скульптуру XI–XIII вв. в контексте вопросов стилистической эволюции форм, прослеживает генезис и эволюцию термина на основе привлечения обширного материала ломбардских и тосканских храмов от позднеоттоновской пластики до работ мастеров Проторенессанса. Ставится проблема использования понятий первого и второго романского стиля, рассматривается вопрос отхода от традиционной схемы художественных стилей к использованию принципов более четкой датировки памятников.

Ключевые слова: хронология и периодизация средневекового искусства, художественные стили в западноевропейском искусстве, романское искусство Италии, готика в итальянской скульптуре, пизанская школа скульптуры, искусство Проторенессанса

Julia I. Arutyunyan

Interpretation of «Roman» in the Russian tradition and Italian sculpture of the XI–XIII centuries

The article deals with the questions of use the term «Romanesque art» in domestic and foreign scientific-research practice, describes and compares the concept of interpretations of this concept. The author studies the problems of historical and territorial boundaries of the style, explores the relationship between the definition of «Romanesque» with Italian artistic tradition, analyzing the Italian sculpture of the XI–XIII centuries in the context of the stylistic evolution of forms, traces the genesis and evolution of the term on the basis of vast material Lombard and Tuscan temples from Late Ottonian plastics to the works of Proto-Renaissance masters. The article poses the problem of using the concepts of the first and second Romanesque style, it addresses the question of a departure from the traditional scheme of artistic styles to the use of principles of a more precise dating of monuments.

Keywords: division into periods and chronology of medieval art, artistic styles in the West European art, the Romanesque art of Italy, Italian Gothic sculpture, leaning school of sculpture, art Proto-Renaissance

Нам нравится Муассак больше, чем Донателло, но его Давид – шаг к нашему пониманию человека.

Фриц Закль¹.

В контрастном сопоставлении с Возрождением в романском искусстве особенно отчетливо выступает преобладание темного инстинкта над ясным сознанием. Но преимущество романского искусства – в способности создавать такие величавые диковинные формы, перед которыми человек испытывает чувство благоговения. Постройки Возрождения – это плоды учености, расчета, тонкого вкуса, но это «прекрасная мнимость, похожая на театральные декорации».

М. В. Алпатов².

Современная отечественная история искусства, столкнувшаяся с последствиями характерной для гуманитарных наук прошлого «эссенциалистской методологии», последние десятилетия напряженно ищет основу формирования категориального аппарата. Получивший в XX столетии особенную остроту конфликт сложившейся в теоретизирующем самосознании немецкого искусствознания рубежа веков идеи

«безымянной» истории стилей и англо-американской конкретизирующей модели изучения локальных художественных явлений вне их жесткой привязки к доминирующей в данный момент тенденции приводит к сложностям, с точки зрения систематизации разнородного материала, его классификации, и особенно периодизации.

Как сказано в полемиическом труде Ханса

Белтинга 1983 г. «концепция единой истории искусства не нужна ни художнику, ни историку искусства. Оба они утрачивают веру в рациональный, целенаправленный процесс художественной истории, процесс, который должен создаваться одним и описываться другим. Старая история искусства оказывается в кризисе благодаря авангарду, который оказался враждебным к традиции и создал свою собственную модель истории»³.

Анализируя риторический аспект искусствоведческой медиэвистики в статье, посвященной эволюции каменного рельефа, К. Шепард⁴ заметил, что словесное описание романского искусства в литературе всей первой половины XX в. находится в прямой зависимости от господствующих предпочтений в области стиля. Поль Дешан в 1925 г. определил памятник как «очень грубое изображение человека вне эстетической традиции»⁵. Ханс Зварженски видит в раннесредневековой пластике приемы, сходные с кубизмом, с его геометризмом форм, ритмической организацией композиции, стремлением к упрощению и чувством монументальной весомости⁶. Вильям Р. Валентинер описывает рельеф из Аверсы в терминах немецкого экспрессионизма и абстрактного искусства⁷. А. Фосийон оперирует понятиями стиля⁸, а Ю. Балтрушайтис выявляет закономерности орнаментального начала в пластике⁹. Таким образом, словесное описание романики, что несколько отличает ее от других стилей, предполагает определенную эстетическую позицию автора в контексте современной художественной практики, позволяющую смириться с принципами трансформации и специфичными приемами средневекового искусства. Возможно, этот поиск адекватной терминологии и привел к той неоднозначности и сложности, которая отличает сам разговор о романской скульптуре, заставляющий на каждом витке развития искусствознания всякий раз искать определенные термины.

У Истории есть начало, и человек эпохи Возрождения в Италии пытался дать ответ на вопрос – с чего начинается Современность. Эпоха Ренессанса мыслит исторически, стремясь открыть истоки и начала современности. Когда Джорджо Вазари пытается определить основу формирования современной скульптуры, он называет мастеров Пизанской школы Николо и Джованни Пизано, Арнольфо ди Камбио¹⁰, заложив, таким образом, ставшую устоявшимся приемом традицию начинать разговор о ренессансной пластике с этих имен.

Ренессансная традиция, видевшая в ху-

дожественном наследии средневековья знак упадка и разрушения безупречной античности, порождает ставший расхожим штампом образ варварской эпохи, безразличной к прошлому, не знавшей, по словам Антонио Аверлино Филарете, ни законов природы, ни красоты, ни совершенства, ни гармонии. Долгие годы под словом «готический», по острому замечанию И. В. Гете, подразумевалось, прежде всего, безвкусное, устаревшее, отталкивающее, неудачное¹¹. При этом считалось, что стрельчатая арка, нервюрный свод и «линии стен, извивающиеся наподобие дождевого червя»¹², являются типичными чертами всего средневекового зодчества, а не только его позднего периода XII–XV вв. Господство изложенной в письме Псевдо-Рафаэля идеи сходства готического свода с тропинкой в дремучей германской чаще приводит к появлению «лесной теории», отраженной в сочинениях Ж. Ф. Фелисьена, Ж. Боффрана, М.-А. Ложье и Р. Шатобриана. Пожалуй, впервые типология средневеково зодчества появляется в «Энциклопедии» Д. Дидро, где в статье Ф. Блонделя говорится о «первом» стиле, принесенном в Европу вандалами и готами, «сведшими архитектуру к такому варварству, что те, кто ею занимались, совершенно пренебрегали правильностью пропорций», о «втором», когда под влиянием арабов и мавров, появлялись сооружения характеризующиеся «чрезвычайной смелостью, с которой ее памятники подымаются в высоту, а также изобилием, тонкостью и странностью ее орнаментов»¹³.

В первой четверти XIX столетия идея единства средневековой художественной традиции сохраняется в популярной и учебной литературе. «...Народы северные, известные под названием готов, передали вкус зодчества, употребляемого при сооружении церквей и замков средних столетий, т. е. столетий, протекавших от Карла Великого до Людовика XII. Образцы сего зодчества находятся в Англии, во Франции, в Италии, в Германии, также и в Гишпании, где водворены были арабами. Начальное происхождение готического зодчества неизвестно. Хотя зодчество готическое и нельзя назвать торжеством искусства, но оно удивляет приятностью частей и огромностью. Длинные и тонкие столпы соединением своим производят приятное действие в обширных стенах церквей»¹⁴.

Существует традиционное мнение, согласно которому термин «романское» искусство вводится в научный оборот графом Аркисом де Комоном в 1823 г. (нормандский ученый Шарль де Жервиль в письме Огюсту ле Прево использует его в 1818 г.). Неумолимый собиратель искусства

прошлого, основатель ассоциации антикваров Нормандии, он пытается сформулировать понятия, отражающие особенности архитектуры основных периодов, в частности – характер арочного проема, типичного для этого зодчества, противопоставив «романскому» «оживальный» стиль¹⁵. Устойчивость первого определения была обусловлена традициями использования подобного понятия по отношению к языкам и литературе. И у периодизации, и у терминологии есть свои сторонники и противники. В 1840 г. Аркис де Комон предложил типологию романского искусства по региональным школам¹⁶.

В написанной на основе курса лекций, прочитанных в 1952 г. в университете Упсалы, книге «Ренессанс и „ренессансы“ в искусстве Запада» Э. Панофский иронично сталкивает «монистов» (сторонников единства истории без периодизации, ибо неизменна природа человеческая) и «атомистов» (связывающих периодизацию с конкретным явлением или именем). Автор ярко показывает условность и необходимость подобного метода, позволяющего на основе выявления «различимых отрезков времени» структурировать материал¹⁷. Отмечает он и деятельность «депериодизаторов», сомневающих в научной адекватности используемых терминов¹⁸. При этом Э. Панофский осторожно и ограниченно использует понятие «романский», чаще указывая не на стиль, а на мастеров.

Бернард Бернсон в предисловии к «Живописцам итальянского Возрождения» (1953) четко выявляет стилистические тенденции: «Византийский стиль связан с именем Дуччо ди Буонинсеня – величайшего и совершеннейшего его представителя. Смелая, суровая, пластически-ощутимая, романская манера письма присуща Джотто, самому замечательному художнику своего времени и его лучшим последователям – Андреа Орканья и Нардо ди Чione. В начале XV в. Мазолино и Мазаччо выступают за освобождение живописи от отсталой, линейно-изысканной, готической экспрессивности»¹⁹. Рассуждая о роли художественного наследия в формировании языка скульптуры, автор замечает: «В XIII в. в Реймсе, Капуе, Равелло и Пизе было много мастеров, сознательно подражавших греко-римской скульптуре. Но это были бесплодные попытки, и Джованни Пизано, сын самого способного и значительного из них Николо Пизано, обратился к французскому искусству, под влиянием которого стал едва ли не величайшим из готических скульпторов»²⁰. Проблемы переосмысления античного искусства и появления новых приемов под непосредственным воздействием французской готики рассматриваются в контексте вопроса взаимодействия

стилей. При этом следует подчеркнуть, история живописи Б. Бернсона – это имена и школы, а не жесткая схема развития ренессансной традиции, автор сохраняет приверженность скорее указаниям на даты, чем четким рамкам эпох и общей периодизации.

Следует подчеркнуть, что с середины прошлого столетия (с его безусловной научностью и стремлением рассматривать гуманитарное знание как науку весьма точную, базирующуюся на определенной методологии, оперирующей четкими понятиями и строго доказательной в своей основе) отношение к попытке использования некоей единой шкалы, общеупотребимой для наук гуманитарного цикла, неоднократно оспаривалось. Сомнение двояко – следует ли стремиться к ситуативным определениям «ad hoc» (когда предполагается, что в начале исследования следует пояснить, что автор подразумевает под основополагающими терминами) или, напротив, стремиться к некоему универсальному знанию, совмещающему подходы точных, естественных и гуманитарных наук (математические методы).

Происхождение туманного и неопределенного термина «романский», применительно к стилю в архитектуре и изобразительном искусстве, вызывает сомнения и споры, обострившиеся на рубеже XX и XXI в. Например, попытку осмыслить историю термина в контексте французской традиции, предпринимает Жан Найроль (профессор Тулузского университета) в работе «Изобретение романского искусства в современную эпоху (XVIII–XIX вв.)»²¹. Анализируя основные дискуссии, связанные с зарождением медиевистики во Франции, автор обращается к спорной проблеме хронологических границ данного явления.

Один из участников развернувшейся в 2000-е гг. дискуссии Ксавье Барраль-и-Алтэ (профессор Реннского университета) утверждает, что возникший в XIX столетии термин «романское» «связан с «Романией», в которой этот стиль распространен географически, наряду с древнеримским искусством, из которого он, как считается, произошел»²². Возможно, подобная интерпретация понятий «романский», отражающая вопрос о сложении стиля, могла бы иметь право на существование, ведь именно в этой провинции, задолго до сложения классической романики формируется принцип декоративного оформления фасада, отражающий специфику именно романского понимания формы (Помпоза).

В 2006 г. Барраль-и-Алтэ издает яркий своей риторикой, отличающийся нестандартной позицией, спорный труд «Против романского

искусства?»²³. Автор подвергает сомнению устоявшиеся принципы изучения романики, приводя развернутый анализ сформировавшихся концепций. Французский исследователь критически рассматривает традиционные воззрения на основополагающие аспекты изучения искусства XII в., в частности, на вопрос о существовании специфического типа «храма на путях паломников» или на идею региональной специфики школ романской скульптуры. Poleмичная работа Жана Вирта (профессора Женевского университета) «Датировка средневековой скульптуры»²⁴ посвящена методам атрибуции средневековых памятников. Автор сформулирована проблема адекватности существующих ныне приемов анализа романских памятников и научной достоверности используемых в современной исследовательской практике дат и последовательностей.

Итальянская традиция усложняет вопрос о терминах, так как кроме филологического «романские литературы», «романские языки», весьма вольно обходится с дилеммой – «roman», «romaniche», «romanico», «romanesque» и даже «transromanica». Даже в наследии одного исследователя понятия могут варьироваться. Адольфо Вентури в издании «L'Arte» публикует небольшие обзоры, в 1898 г. он описывает романскую скульптуру Сан-Меркуриал де Форли как «romanico», атрибутируя ее Пуччо Фиорентино и сравнивая с группой на ту же тему из музея Seminario Patriarcale²⁵. В статье 1904 г. термином «romanisch» именуется рельеф церкви Санта-Мария на Капри, исполненный в 751 г. и восстановленный в 1184 г.²⁶

Очевидно, что в отечественной практике устоявшийся ныне термин, в силу как художественных, так и, не в меньшей степени, политических интенций, приобрел неоднозначный характер: Б. Р. Виппер²⁷, варьируя, употребляет понятие «искусство эпохи, соответствующей в Северной Европе романскому стилю», предпочитая использовать обороты «арочный стиль» (в тех случаях, когда основу решения фасада романских сооружений Тосканы и Ломбардии составляет аркада), «инкрустационный стиль» (особенности облицовки стен тосканских храмов цветным камнем, чаще – мрамором различных оттенков), что, в силу господства формально-стилистического анализа при разговоре о религиозном искусстве, приводит к весьма сложным дефинициям. М. В. Алпатов считает романское искусство «не вполне развившимся Возрождением»²⁸, отмечая логику и гармонию средневековья в противовес ренессансным «отрыву от природы», «автономности», «плодам учености», «прекрасной нмимости». Автор вклю-

чает в круг изучаемых памятников широкий спектр произведений, начиная с конца XI столетия. И. А. Смирнова указывает на особенности формирования романской школы скульптуры Италии под влиянием северо-европейских влияний и национальных традиций (имея в виду античное наследие)²⁹. М. Я. Либман в общем труде, посвященном искусству Ренессанса, отмечает, что в XII–XIII вв. «романское искусство сдает свои позиции под натиском готики»³⁰.

Четкое выявление стилистических особенностей и хронологических границ романского периода в европейском и, в частности в итальянском, искусстве, представленное в основополагающем для отечественной медиевистики труде Ц. Г. Нессельштрауса 1964 г., базируется на выявлении общих закономерностей эволюции и анализе региональных школ³¹. Рассматривая скульптуру Ломбардии, Эмилии Романьи и Венеции, автор прослеживает основные пути развития форм, отмечает работы мастеров Вильгельма, Никколо и Бенедетто Антеами, указывая на стилистическую эволюцию от упрощенных «варварских» приемов к пластике Проторенессанса³². Конфликт дороманского, романского, готического и проторенессансного в итальянском искусстве конца XI–XIII вв. в полной мере выявлен и проанализирован исследователем. Сложившаяся традиция периодизации и типологии романики отражена в работе В. Н. Тяжелова, подробно описавшего архитектуру, скульптуру и живопись регионов Италии³³. Изучая систему видов пластических искусств, Е. И. Ротенберг стремится сформулировать основные закономерности развития стиля, в том числе и в скульптуре, автор считает романскую эпоху (в своем труде автор использует это понятие в качестве основополагающего) замкнутым хронологически, так и в плане применения определенных средств художественной выразительности периодом, охватившим XI–XII вв.³⁴

В отечественной исследовательской практике неоднозначность сформировавшейся терминологии повлекла за собой не только удвоение смысла и дублирование понятий, но и инициировала появление целого ряда созвучных, но имеющих принципиально иное значение понятий, например, художники-романисты (выходцы из Северной Европы, связанные с Римом, обучавшиеся там, сохранившие приверженность итальянской традиции).

В конце концов существует универсальный код, отражающий хронологию и специфику датировки материала: опираться на века – искусство (или, реже, стиль) XI, XII, XIII вв. Следует подчеркнуть, подобный подход не уникален, встречается в исследовательской практике

и неплохо определяет явления художественной жизни. Ханс Бухвальд³⁵ применяет его при анализе коринфских капителей, Андре Шастель для обозначения периода, отделившего готический период от Ренессанса³⁶. По отношению к искусству рубежа веков используется термин «стиль 1200 г.»³⁷.

Медиевистика начала XXI в. скептически относится к традиционной датировке и периодизации, многочисленные труды ставят вопросы атрибуции памятников XI–XIII вв., а то и подвергают сомнению само существование романского искусства. В работах Ж. Нейроя, Ж. Витри, Кс. Барраль-и-Алтэ обсуждаются проблемы современной интерпретации памятников, традиционно связываемых с романской художественной практикой.

Термин «романский» вызывает определенные сомнения при анализе итальянского искусства, так как неизбежно умножает смыслы, включая в традиционные рамки понимание «романского» как римского. Таким образом, предложенный в 1823 г. Аркисом де Коном принцип наименования по типу используемой в архитектурной практике арки не отражает в полной мере специфику стиля.

Отдельные исследователи придерживаются концепции разделения романики на первый (включая искусство эпохи Оттонов) и второй этапы (включая поздероманские памятники немецких земель первой трети XIII в.). Хронологические рамки и периодизация романского искусства обусловлены регионом, но в не меньшей степени они продиктованы традицией, точкой зрения исследователя, и, наконец, выработанной терминологией.

Искусство эпохи Возрождения в Италии в отечественной традиции описывается как в системе понятий «ранний – зрелый – поздний», так и в итальянизированном ключе с использованием обозначения века. Сосуществуя, обе системы порождают весьма неоднозначный принцип типологии явлений. За искусством второй половины XIII в. (после 1265 г.) в Италии прочно закрепился термин Проторенессанс, именно в контексте художественных особенностей Предвозрождения описывается скульптура Пизы и Сиены конца эпохи Дученто.

В этом контексте интересно указать на попытки трансформации данной периодизации исследователями разных лет с целью привнести определенное соответствие как в стилистическом и формальном, так и в региональном аспекте. Например, Андре Шастель в двухтомном труде «Искусство Италии» 1956 г. вводит следующую типологию: романское и византийское искусство (включающее творчество

Мастера Вильгельмо и Бенедетто Антелами), XIII в.: Фридрих II и святой Франциск, и готика XIV–XV вв. (в целом до 1430-х гг.). Последний период автор подразделяет по хронологическому и территориальному признаку, включая художественные события вплоть до конкурса 1401 г. Сравнивая творчество мастеров Пизанской школы со скульпторами Франции и Германии, А. Шастель констатирует: «Их стиль сохранил жизнеспособность во всех провинциях Италии. Но это – конфронтация с произведениями французской и немецкой готической скульптуры XIII в., создающий единственно возможный образец»³⁸. Георг Вайзе рассматривает итальянское искусство в контексте европейской готики³⁹.

Традиция начинать историю искусства Ренессанса с упоминания творчества Николо Пизано зиждется на наследии Дж. Вазари; оспорить этот, ставший шаблонным ход решила Элоиза М. Ангиола (Университет Алабамы). Автор проводит параллель между структурой и рельефами кафедры Пизанского баптистерия и проповедями архиепископа Федерико Висконти (1254–1277). Исследователь считает сам «классицизм» (автор употребляет именно этот термин без кавычек) пизанского памятника порождением сложившейся традиции, не видя в нем новаторского подхода и называя кафедру искомым выражением духа Коммуны и Церкви Пизы⁴⁰. Образы Добродетелей исследователь истолковывает как изображение героев Ветхого Завета, пророков и царей. Споря с С. Сеймуром, обнаружившим в классических образах кафедры ироничную насмешку над программой возрождения Римской империи Фридриха II⁴¹, Э. М. Ангиола утверждает, что Пиза издавна считала свое античное наследие частью политической и культурной программы. В ее соборе можно обнаружить древние надписи и детали архитектуры, античные саркофаги Кампосанто занимают особое место в культурном наследии города, с XI в. здесь развивается латинская эпическая поэзия, на стенах собора – 11 латинских эпитафий конца XI – первой половины XII в. Стиль Николо Пизано связан как с наследием романского прошлого, так и с воздействием римской и раннехристианской традиции, влиянием школы Прованса и мемориальной пластикой. «Саркофаг Федры и Ипполита» рассматривается не просто как памятник, повлиявший на появление композиций кафедры (особенно «Принесение во храм», «Поклонение волхвов» и «Снятие со Креста»), но как объект существенно поновленный в то время⁴² (и как раз в тех участках, которые более ярко отражены в работе Николо Пизано, например, слева от центра вокруг фигуры Федры).

Особой темой является скульптура Капуи

времен Фридриха II, так как увлечение античным прошлым в этих, романских, с точки зрения датировки, памятниках, приводит к весьма необычному в стилистическом плане решению композиции и своеобразной трактовке пластической формы.

На перекрестке времен и традиций романская скульптура Италии, впитывая наследие далекого прошлого и искусства соседних стран, прежде всего немецких земель и Франции, помня о византийских источниках и норманнских влияниях (Сицилия), находясь на острие развития стиля, обретает сложную внутреннюю структуру, что, в конечном итоге повлияло на изучаемую проблему терминологической определенности, применительно к эпохе конца XI–XIII вв. Таким образом, произведения мастеров круга Вильгельмо (Модена) и Никколо (Верона), Боннано Пизано (1170–1180-е гг.), Бидуино (1173–1194), Барисано ди Трани (1175–1186 гг.), Бенедетто Антелами (1150–1230) и, возможно, находившегося под его влиянием Гвидо Бигарелли, Гвидетто из Лукки, Николемо (выходец из Бергамо) и художников эпохи Фридриха II Гогенштауфена могут в определенной мере быть связаны именно с романской художественной традицией. Испытывая ее влияние, скульпторы следующих поколений, прежде всего работавшие в Провансе, Сантьяго де Компостела, и особенно, принимавшие участие в строительстве французских готических соборов, вырабатывают иной художественный язык, отразившийся в работах мастеров пизанской школы, прежде всего Николо Пизано, Джованни Пизано и Арнольфо ди Камбио. Именно поэтому, применительно к итальянскому искусству, начиная с XIII столетия, в исследовательской практике XX столетия сложился принцип указания на эпоху с обозначением конкретного века.

Примечания

¹ Saxs I. F. Lectures: with plates and a bibliography. London: Warburg Institute, 1957. Vol. 1/2. P. 116.

² Алпатов М. В. Художественные проблемы итальянского Возрождения. М.: Искусство, 1976. С. 250.

³ Belting H. L'Histoire de l'art est-elle finie?: [texte imprimé] / trad. de l'alle. et de l'angl. par J. F. Poirier et Y. Michaud. Nîmes: J. Chambon, 1989. 146 p.: ill. Bibliogr.: p. 119–142. Index (Rayon art).

⁴ Scheppard C. D., jr. Pre-romanesque and Romanesque sculpture in stone // The art quart. 1960. Vol. 23, № 4. P. 341–358.

⁵ Descamps P. Etude sur la renaissance de la sculpture en France, a l'époque romane // Bul. monumental. 1925. Vol. 84. P. 5–98.

⁶ Swarzenski H. Monuments of Romanesque art: the art

of church treasures in North-Western Europe. London: Faber, 1954. P. 27.

⁷ Valentiner M. R. The relief from Aversa // The art quart. 1953. Vol. 16. P. 181.

⁸ Focillon H. L'Art l'art des sculpteurs romans; recherches sur l'histoire des formes. Paris: Leroux, 1931; Focillon H. Art d'Occident, le moyen âge, roman et gothique. Paris: A. Colin, 1938. Vol. 1–2.

⁹ Baltrušaitis J. La stylistique ornementale dans la sculpture romane. Paris: E. Leroux, 1931.

¹⁰ Вазари Дж. Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих. М.: Альфа-книга, 2008. С. 124–136.

¹¹ «Когда я впервые шел к Страсбургскому собору, голова моя была полна общепринятых теорий хорошего вкуса. Я понаслышке читал гармонию масс, чистоту форм и был заклятым врагом произвольных путаных причуд готических строений. Под рубрикой „готическое“, как гласит словарь, я соединял все синонимы ошибочных представлений о неопределенном, беспорядочном, неестественном, бессвязном, некстати заплattanном, нагроможденном, которые когда-либо приходили мне в голову. Так же неразумно, как в народе варварским называют весь мир за пределами своей страны, так и я звал готическим все, что не вмещалось в разработанную мной систему, начиная с пестрых резных фигур и изображений, украшающих дома наших мещан во дворянстве, и кончая великими памятниками старого немецкого зодчества, которые я осуждал по причине нескольких мудреных завитков, и, присоединяясь к общему хору, твердил: „Вконец задавлено украшениями“. Поэтому-то, на пути к собору, меня разбирал страх, словно перед встречей с ошетиившимся чудищем» (Гете И. В. О немецком зодчестве // Собр. соч.: в 10 т. М.: Худож. лит., 1980. Т. 10: Об искусстве и литературе. Об изобразительном искусстве. С. 8).

¹² Альберти Л. Б. Десять книг о зодчестве: в 2 т. / под ред. А. Г. Габричевского. М.: Изд-во всесоюз. акад. архитектуры, 1935. Т. 1. С. 97.

¹³ Blondel F. le Jeune. Architecture // Encyclopédie, ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers / Denis Diderot, D'Alembert. 1751. T. 1. P. 617.

¹⁴ Новая игра для детей и картины природы и искусства с присовокуплением нравственных стихотворений / изд. С. Глинкою. М.: Тип. Августа Семена, 1826. С. 53.

¹⁵ Нессельштраус Ц. Г. Искусство раннего средневековья. СПб.: Азбука, 2000. С. 15.

¹⁶ См.: Deshoulières M. La théorie d'Eugène Lefevre-Pontalis sur les écoles romanes // Bul. monumental. 1925. Vol. 84. P. 197–252.

¹⁷ Панофский Э. Ренессанс и ренессансы в искусстве Запада / пер. А. Г. Габричевского. М.: Искусство, 1998. С. 6–7.

¹⁸ Там же. С. 9.

¹⁹ Бернсон Б. Живописцы итальянского Возрождения / пер. с англ. Н. А. Белоусовой, И. П. Тепляковой. М.: Б. С. Г.–Пресс, 2006. С. 54.

²⁰ Там же. С. 431.

²¹ Nayrolles J. L'invention de l'art roman à l'époque

Ю. И. Арутюнян

- moderne, XVIII–XIX^e siècle. Rennes: Presses univ. de Rennes, 2005. 408 p. (Art et société).
- ²² Барраль-и-Алтэ Кс. История искусства. М.: Астрель, 2008. С. 68.
- ²³ Barral-i-Altet X. Contre l'art roman?: essai sur un passe reinvente. Paris: Fayard, 2006. 415 p.
- ²⁴ Wirth J. La datation de la sculpture médiévale. Genève: Librairie Droz, 2004. 334 p. 105 ill. (Titre courant; 30).
- ²⁵ Venturi A. La scultura romanico del San Mercuriale de Forli // L'Arte. Roma, 1899. № 4/7. P. 247–248.
- ²⁶ Venturi A. Scultura romaniche nella «Sagra» di Capri // L'Arte. Roma, 1904. An. 7, № 6/8. P. 286–287.
- ²⁷ Виппер Б. Р. Итальянский Ренессанс XIII–XVI вв.: курс лекций по ист. изобраз. искусства и архитектуры: [в 2 т.]. М.: Искусство, 1977. Т. 1. 223 с., 80 л. ил.; Т. 2. 1977. 243 с., 80 л. ил.
- ²⁸ Алпатов М. В. Художественные проблемы Итальянского Возрождения. М.: Искусство, 1976. С. 249.
- ²⁹ Смирнова И. А. Искусство Италии конца XIII–XV вв. М.: Искусство, 1987. С. 11.
- ³⁰ Искусство раннего Возрождения: Италия, Нидерланды, Германия / под ред. Е. И. Ротенберга. М.: Искусство, 1980. С. 52.
- ³¹ Нессельштраус Ц. Г. Искусство Западной Европы в средние века. Л.; М.: Искусство, 1964. С. 213–230. (Очерки истории и теории изобразительных искусств).
- ³² Там же. С. 222.
- ³³ Тяжелов В. Н. Искусство средних веков в Западной и Центральной Европе. М.: Искусство, 1981. С. 147–160. (Малая история искусств).
- ³⁴ Ротенберг Е. И. Искусство романской эпохи: система худож. видов. М.: Индик, 2007. 256 с.
- ³⁵ Buchwald H. XI-century Corinthian palmette capitale in the region of Aquileia // The art bul. 1966. Vol. 48, № 2. P. 147–158.
- ³⁶ Chastel A. L'Art italien: 2 vol. Paris: Larousse, 1956. Vol. 1. P. 107, 167–168. (Arts, styles et techniques).
- ³⁷ Little Ch. T. Kingship and Justice: reflections on an Italian Gothic sculpture // Arte Medievale. 2005. № 1. P. 91.
- ³⁸ Chastel A. Op. cit. P. 70.
- ³⁹ Weise G. L'Italia e il mondo gotico. Firenze: Sansoni, 1956. 102 p.: 56 il.
- ⁴⁰ Angiola E. M. Nicola Pisano, Federico Visconti and the classical style in Pisa // The art bul. 1977. Vol. 59, № 1/2. P. 1–27.
- ⁴¹ Seymour C., jr. Invention and revival in Nicola Pisano's heroic style // Acts of the XX Congress of the history of art: studies in Western art. Princeton: Princeton univ. press, 1963. Vol. 1. P. 213.
- ⁴² Angiola E. M. Op. cit. P. 22.