

Ю. И. Арутюнян

## К вопросу о принципах скульптурного декора романских храмов Бургундии

Романские храмы Бургундии отличаются богатством и сложностью скульптурного оформления интерьеров. Капители центрального нефа и апсиды нередко украшены повествовательными рельефами, сюжеты которых, перекликаясь и взаимодействуя, создают определенную программу. Подчиненные символике чисел капители Клюни, отличаются весьма сложным символическим языком. Многочисленные и разнообразные капители храмов Сен-Лазар в Отене и Сент-Мадлен в Везле, несмотря на последствия реставрации, составляют продуманные последовательности и сюжетные «узлы», взаимосвязанные единым сюжетом, посвященные теме Жертвы и противостоянию сил добра и зла.

Ключевые слова: искусство средних веков, романская скульптура, искусство Франции, Сен-Лазар в Отене, Сент-Мадлен в Везле, Клюни

Julia I. Arutyunyan

## Up to the question of principles of sculptural decoration of Romanesque churches of Burgundy

Romanesque churches of Burgundy are remarkable by the richness and complexity of the sculptural decoration of their interiors. Capitals of the nave and the apse are often decorated with narrative reliefs which scenes, connecting and interacting, create a certain program. Complex allegorical language can characterize the capitals of Cluny, devoted as a whole to the symbolism of numbers. Numerous and varied capitals of the churches of Saint-Lazare in Autun and Sainte-Madeleine in Vézelay, despite the impact of restorations, are designed in special sequences and scene «nodes», interconnected by narration, devoted to the theme of Sacrifice and the battle between the forces of good and evil.

Keywords: art of the Middle ages, Romanesque sculpture, French art, Saint-Lazare in Autun, St. Madeleine in Vézelay, Cluny

«Если же верующая душа видит наглядное изображение страданий Господа, то она испытывает страх; если видит, какие муки во всех частях своего тела испытывали святые мученики и какую награду, а именно бессмертие, получили, – стремится к более благочестивому образу жизни; если видит она, что радости на небесах столь же велики, как муки в адском огне, то воодушевляется надеждой при своих добрых деяниях и сильно тревожится, думая о грехах своих»<sup>1</sup>, – так Рогерус из Хильмерсхаузена, известный под именем монаха Теофила, напишет в своем труде «*Schedula diversarum artium*» («Краткое изложение разных искусств»), объясняя необходимость изображений в храме.

К XII в. сформировалось представление о роли искусства, отраженное в сочинении Гонория Августунского: «Живопись в храме создается по трем причинам: первая, потому, что она литература мирян; вторая, дабы здание изрядно украсить; третья, чтобы прошедшую жизнь в памяти воскресить»<sup>2</sup>. Вслед за положениями о «*Bibulum Illiterate*», одобренными собором в Аррасе 1025 г., автор указывает на дидактическую (*picture est laicorum litteratura*), декоративную (ut

*domus tali decore ornetur*) и мемориативную функцию изображений.

Вплоть до XII столетия скульптура занимает весьма скромное место в системе визуальных искусств эпохи средневековья: настороженное отношение к изображениям, унаследованное от ветхозаветной традиции, отвержение идолопоклонства, наконец, сформировавшаяся традиция украшения храмов не способствуют развитию пластики. Во времена сложения романского стиля, в эпоху строительства масштабных монастырских церквей и городских соборов появляются рельефы, обрамляющие порталы и оконные проемы, декорирующие фризы и аркады фасадов, украшающие капители снаружи и внутри зданий.

Бургундия издавна находилась на пересечении дорог, в XII в. развитая сеть путей паломников соединяет основные города провинции, где возводятся масштабные храмы, почитаемые реликвии которых влекут странников во Имя Божие со всей Европы, шествующих к единственной цели – могиле святого Иакова Старшего в Сантьяго де Компостела. В Бургундии, во многом под воздействием клюнийской

традиции, складывается особый тип церковной постройки, близкой к паломническим храмам. Постройки Дижона, Макона, Отена, Солье, Везле, Невера, Оксерра, Санса отличает величие и монументальность, даже небольшие церкви обретают развитую восточную часть, четырех- и восьмигранные башни фланкируют фасад и венчают средокрестье, скульптура фасадов и интерьера поражает необычной иконографией, разнообразием сюжетов и пластическим богатством художественного языка.

Аббатство Ключи, ставшее в XII в. центром масштабной конгрегации, объединившей бенедиктинские обители от Дуэро до Дуная, было основано в 910 г. герцогом Вильгельмом I Аквитанским. В 1088 г. на месте старых сооружений был заложен храм святых апостолов Петра и Павла, получивший название Ключи-III. Погибшая во времена Французской революции церковь представляла собой действительно грандиозное здание с двумя трансептами, монументальным фасадом и целым лесом шпилей восточной части. Вследствие особой роли монастыря в культуре средних веков и его влияния на приораты во Франции, Испании, Англии, Италии и Германии, исследователи рассматривают Ключи как образец идеального устройства монастырской жизни, в том числе и построения храма.

На основе анализа археологических материалов можно заключить, что скульптурное убранство Ключи-III предполагало акцент именно на капители апсиды, непосредственное же изучение пластического декора нефов невозможно в силу плохой сохранности уничтоженного памятника и отсутствия четких данных относительно характера трактовки рельефов, принято считать, что там преобладали декоративные капители. Добавим, что современные исследователи отводят скульптуре хора Ключи второстепенную роль на фоне ярких живописных образов ее апсиды<sup>3</sup>.

Таинственное видение монаха Гунзо, возвестившее о числовых пропорциях будущей церкви, и трагическая гибель величественных построек, отсутствие четких указаний относительно программы хора и сохранившихся зарисовок расположения капителей порождают особую исследовательскую активность и творческий интерес. Существует «числовая теория», построенная на словах Рауля Глабера, монаха Сен-Жермен дез Оксерр, о том, что «Вселенная управляется четверками»<sup>4</sup>, и непосредственно связанная с ней музыкальная, основанная на платоновско-пифагорейском учении о гармонии сфер, вошедшем в средневековые трактаты в интерпретации блаженного Августина и Боэция<sup>5</sup>. В программе видят воплощение идеала мона-

шеского служения и отражение жизни аббатства, находя, как К. Дж. Конан, подтверждение этому в документах (письмо Петра Домиана аббату Гугону)<sup>6</sup> и теологических трактатах («Осцира-ти-о-н-с» аббата Одо)<sup>7</sup>, выстраивая сложные ряды символических ассоциаций и экзегетических построений<sup>8</sup>. Концепция, связывающая ансамбль с тремя основными идеями: космогонией (времена года), интеллектуальной культурой (свободные искусства) и литургической музыкой (тона григорианского хора) – принадлежит Питеру Диему, оспаривающему возможность удвоения символизма (одна и та же аллегорическая фигура не могла означать и сезон, и доброе качество души, и одно из свободных искусств) и сомневающемуся в трактовке иконографии Добродетелей<sup>9</sup>. Следует подчеркнуть – наличие единой программы скульптурного оформления храма Ключи-III поддерживают далеко не все современные исследователи<sup>10</sup>.

Принципиальное значение имеет отмеченная К. Дж. Конаном связь принципов расположения рельефов в апсиде храма с идеей Света<sup>11</sup>. Впервые подобный символизм появляется в оформлении хора: Добродетели – на светлой стороне, Пороки и Психомехания – на затемненной. А ведь это уже новое, «нероманское» понимание пространства храма, вторгающийся снаружи свет преобразует программу, определяет акценты и указывает на силы добра. Романская церковь в большей степени замкнута, отделена от внешнего мира и, возможно, противопоставлена ему. Недаром такое внимание уделялось входу в храм – точке, где земное начало соприкасается с возвышенным, небесным. Небольшие узкие окна и массивные каменные стены романских храмов насыщают внутреннее пространство особым символизмом, внимание концентрируется на изображениях, их взаимосвязи и расположении. Готические же соборы, напротив, не просто открыты свету, проникающий снаружи луч, преломляясь в цветных стеклах витража, преобразует внутреннее пространство храма, что отражено в деятельности и писаниях аббата Сен-Дени Сугерия:

Когда задняя новая часть [храма] соединится с передней  
Здание просветится, осиянное в середине,  
Ибо сияет лишь то, что в сиянии связано со светом,  
И залитое новым светом, сияет благородное творение<sup>12</sup>.

Гимн свету – надпись, сделанная в честь освещения перестроенной восточной части церкви, когда вместо тяжелых стен каролингской базилики появились прорезанные стрельчатые арками окна, открывшие алтарную часть храма. Таким образом, в Ключи впервые появля-

ется новое понимание интерьера, отраженное в том числе и в характере сюжетов капителей, при этом основной акцент падает на рельефы хора, в то время как в нефях господствует декоративное начало.

Романская художественная практика порождает два принципиально различных принципа расположения скульптурного убранства в храме – существуют церкви, где сложная теологическая программа капителей хора противопоставляется орнаментальному характеру рельефов наоса, и сооружения, в которых убранство нефов отличается богатством и разнообразием, в то время как в апсиде представлены только декоративные мотивы. Храм монастыря Ключни-III принадлежит к первому типу. Иное решение можно наблюдать в более поздних сооружениях Бургундии. Лишенный деамбулатория храм Сен-Лазар в Отене предполагает, что сцены, расположенные на капителях нефа, обращены к прихожанам, а центральный проход превращается в содержательно окрашенный Путь-преображение от входа к алтарю, предполагающий определенные символические или сюжетные «узлы»-остановки. Своеобразие планировки порождает редкий для романской традиции принцип – и апсиды, и нефы в изобилии украшают «историзованные» (т. е. имеющие сюжет) скульптурные капители. Сент-Мадлен в Везле имеет деамбулаторий и венец капелл, но в апсиде помещены исключительно декоративные капители с растительным орнаментом, в то время как в нефях преобладают повествовательные. Связанная с почитаемыми мощами святой Марии Магдалины церковь своей планировкой и общим решением интерьера в полной мере соответствует типу «храма на путях паломников», где скульптура капителей взывает ко вниманию и простеца, и мудреца, и монаха, каждому может открыться смысл изображений в соответствии с уровнем понимания и посвященности.

Заложенный в середине IX в. Жираром Руссийонским (Girard de Roussillon) женский монастырь к 1058 г. вошел в ключнискую конгрегацию. Обитель переживала упадок с конца XIII в., когда в 1289 г. мощи святой Марии Магдалины были обреты в Сен-Максимин де ла Сент-Бом, и в 1537 г. бенедиктинских монахов сменили светские каноники. Паломничество к мощам святой Марии Магдалины особенно активизировалось после 1103 г., когда Папа Пасхалий II (1099–1118) подтвердил их подлинность. Восточная часть церкви – хор и трансепт, построенные в начале века и освященные в 1104 г. при аббате Арто (Artaud; 1096–1106) не пострадали во время разрушительного пожа-

ра 1120 г., нефы восстанавливались при аббате Рено де Семюр (Renaud de Semur; 1106–1128), племяннике известного Гугона Ключниевского (1049–1109), строительство велось с запада на восток и было закончено, по всей видимости, к 1130–1131 гг. Нартекс и галереи с севера, востока и юга возводились уже в 1140-е гг. – время истинного расцвета Везле. После этого работы велись в капелле святого Михаила (1146–1152) и зале Капитула (1160–1165). Реконструкция восточной части, начатая аббатом Жираром д'Арси (Girard d'Arsy; 1171–1189), не была завершена и в XIII в. Храм пострадал во времена Религиозных войн. В 1840 г. Виолле-ле-Дюк предпринял беспрецедентные реставрационные работы, которые, однако, по мнению современных исследователей, значительно изменили первоначальную структуру здания, в частности – расположение капителей, некоторые были заменены копиями, исполненными Франсуа Мишелем Паскалем (1810–1882), оригиналы сохранены (Vezelay, Depot Lapidaire Abbaye).

Капители колонн хора Сент-Мадлен, перестроенного в раннеготических формах после пожара, украшены растительными орнаментами, а на их стволах еще можно рассмотреть следы росписей. Изучая символику архитектурных форм в храме, Патрик Рейтерсвард замечает, что колонны, символическое значение которых выходит за рамки их функции, как правило, наиболее последовательно воспроизводят классический коринфский прототип<sup>13</sup>, что соответствует типу колонн апсиды в Везле. Франс Карлссон подчеркивает, что алтарь с расположенными вокруг колоннами, символически уподобляется Гробу Господню в окружении апостолов<sup>14</sup>, в хоре Сент-Мадлен одиннадцать колонн (одна сдвоенная)<sup>15</sup>.

В апсиде церкви представлены только орнаментальные декоративные капители, большинство рельефов в нефях и нартексе – повествовательные, программу нефов Везле можно связать с темой Пути-преображения верующего в храме при движении от входа к алтарю, расположение капителей схоже с Отеном, но структура и, главное, планы храмов существенно различаются. В Сен-Лазар движение оказывается замкнутым, круговым, сюжеты у входа смыкаются с изображениями в апсиде, при этом особый смысл приобретают сцены в средокрестье. В общем можно сказать, что в северном нефе основной акцент падает на идею противостояния Добра и Зла, а в южном – на сюжеты, знаменующие чудесное спасение благодаря вере, переключка сцен между нефами практически отсутствует, но некоторые капители образуют сюжетные или символические узлы. В Везле «разбросанность» сцен еще больше, Шарль Урсель именует

Сен-Лазар «Библией в камне»<sup>16</sup>, а в последовательности сюжетов в Сент-Мадлен он не видит «ничего похожего ни на эстетический выбор, ни на логический порядок»<sup>17</sup>.

Тимпан Везле со сценой «Сошествие Святого Духа на апостолов»<sup>18</sup> обрамлен капителями. Наряду с сюжетными рельефами особое место здесь уделено изображению фантастических существ и противоборств, что в какой-то степени соответствует не только теме тимпана, но и смыслу всей программы. Здесь встречаются фавны-охотники и Одиссей, сопротивляющийся магии песни сирен, на капители северного прохода изображены тона григорианской музыки. Повествовательные сцены перекликаются не столько с тимпаном, сколько с капителями нефов и нартекса: Изгнание из Рая (Быт 3. 23–24), связано с сюжетами Грехопадения в северном нефу и на эмпорах; изображения отшельников Павла и Антония появляются как в нартексе, так и внутри храма, а сцены отвержения Саула и помазания Давида (1 Цар 13. 8–14; 1 Цар 16. 11–13) предваряют его подвиги, представленные в нефу и его историю в нартексе. Входы в нефы изнутри оформлены парными композициями: с южной стороны – летящие ангелы с трубами-олифантами, в северном проходе появляются ангелы, сковывающие крылатых демонов (Откр 12. 7). На центральном столбе изображена битва со львами и охота на медведя. Таким образом, в первом поясе капителей, на грани нефов и нартекса, предпочтение отдано декоративным композициям и мотиву противоборства. Изображение ангелов, сковывающих демонов, может указывать на мощь и силу церковного здания, а вместе с летящими ангелами ассоциироваться с эсхатологической тематикой.

Западная часть нефов украшена капителями с аллегорическими и мифологическими сценами. Идея Пути отражает определенную иерархическую последовательность, содержание сюжетов претерпевает изменения от входа к алтарю: декоративные рельефы сменяются изображениями пороков и добродетелей, битвами и временами года, а далее следуют агиографические и библейские сцены. На столбах в южном нефу рядом с аллегорической битвой представлено похищение Ганимеда<sup>19</sup>, сражение двух воинов и персонафикации пороков Отчаяния и Сладострастия<sup>20</sup>. Эта капитель перекликается с помещенными в северном нефу аллегориями Мудрости и Глупости и сценой триумфа добродетелей Щедрости и Правды над Жадностью Клеветой и «Музыкой профанов» – в южном. По мере приближения к алтарю на столбах появляются библейские сюжеты и сцены из жизни святых (это не относится к эмпорам, где пове-

ствовательные капители наоборот сосредоточены у входа), предпочтение вновь отдано теме противостояния сил Добра и Зла, кроме битв с монстрами и Психомехии, здесь появляются эпизоды торжества праведников и сюжеты чудесного спасения благодаря вере<sup>21</sup>. Северный неф посвящен истории Давида и Моисея, есть и особые сюжетные узлы: судьба святых отшельников Павла и Антония (северный неф), события жизни Иакова (южный неф) и Иосифа (эмпоры), Даниил во рву львином и гибель его преследователей. Нефы связывают сюжет притчи о злом богаче и бедном Лазаре, изображение знаков зодиака и времен года, символика чисел. Особую роль в ансамбле приобретает тема префигурации новозаветных событий сценами Ветхого Завета<sup>22</sup>.

В южном нефу представлен св. Евстафий, охотящийся на оленя, знаки зодиака, кентавр, стреляющий из лука (Стрелец) и «Мистическая мельница». Сюжеты связаны в единое повествование символикой Жертвы и темой времен года. Воспроизведение притчи о злом богаче и бедном Лазаре (Лук 16. 19–31) сопоставляется с историей гибели Каина. Капитель «Четыре ветра» включена в цикл числовой символики. В сцене «Борьба Давида со львом» (1 Цар 17. 34–35), история библейского героя становится прообразом битвы Христа с силами Ада и Сатану, мотив спасения от хищника подразумевает избавление праведной души, что перекликается с расположенным на соседнем столбе изображением Даниила (Дан 4. 1–28; 14. 23–42). Пророк, живым вышедший из львиного рва, уподобляется Христу, живым вышедшему из гроба (Воскресению); битва Давида со львом подразумевает Сошествие во Ад и сражение с силами Зла, а на уровне этих столбов, на капители эмпор представлено Распятие. Таким образом, здесь, в центре нефа, перед вдумчивым и умудренным зрителем могут раскрыться события от Распятия до Воскресения и Сошествия во Ад, однако каждый сюжет при этом имеет свою символику, здесь главенствует, во-первых, тема сопротивления праведника силам Зла, во-вторых, символика избавления благодаря вере, в-третьих, префигурация событий Нового Завета и связь с Воскресением.

Агиографические сюжеты в Везле преимущественно связаны с монашеством или отшельничеством: жизнь св. Мартина<sup>23</sup>, покровителя галльских монастырей, «Искушение св. Бенедикта», история св. Евгении (южный неф) и житие святых отшельников Павла и Антония, описанное на нескольких капителях северного нефа<sup>24</sup>. В южном нефу собраны ветхозаветные сюжеты, объединенные идеей префигурации евангельских событий, а также капители, алле-



## К вопросу о принципах скульптурного декора романских храмов Бургундии

горически воплощающие взаимосвязь Ветхого и Нового Заветов. Здесь присутствуют «сюжетные узлы»: знаки Зодиака, история Иакова, история Давида, гибель Каина сопоставляется со смертью бедного Лазаря, связаны с символикой чисел изображения Четырех Ветров и Рек Рая; а Добродетели и праведность св. Бенедикта противопоставлены Порокам и «Музыке профанов». В северном нефе акцент сделан на сцены противостояния и сотериологический цикл: Мудрость и Глупость, триумф Добродетелей, Юдифь с головой Олоферна, Моисей и египтянин (Исх 2. 11–12), гибель Авессалома (2 Цар 18. 9–17), битва Давида с Голиафом (1 Цар 17. 40–51). Сюжет из Книги Царств интерпретировался как битва Христа с Сатаной<sup>25</sup>, а по «Pictor in Carmine» ему соответствует Сошествие во Ад<sup>26</sup>, что переключается с помещенными напротив, в южном нефе, изображениями борьбы Давида со львом и пророка Даниила. Пир злого богача из притчи о бедном Лазаре, Моисей и золотой телец (Исх 32), гибель первенцев египетских (Исх 12. 29) и освобождение апостола Петра из темницы (Деян 12. 3–10) включены в повествовательные циклы и связаны с темой противостояния сил Добра и Зла и чудесного избавления благодаря вере. В центральном нефе, на эмпорах, повествовательные капители сконцентрированы в западной части, акцент сделан на Распятие и жертвоприношение Авеля и Каина. Образы Самсона и Далилы (Суд 16. 4–21), Иосифа, св. Бенедикта и аллегория музыки простолюдинов включены в цикл сопротивления женским чарам, объединяющий сюжеты центрального и боковых нефов. В центральном проходе, где основные изображения сосредоточены у входа и в середине, расположение капителей согласовано с движением процессов.

Капители южного нефа объединены идеей префигурации новозаветных сцен ветхозаветными, в северном представлено противостояние сил Добра и Зла, истории святых, сотериологическая тематика, знаки зодиака и времена года, есть сюжетные узлы (история Иакова и Иосифа, Давида и Моисея, св. Антония и св. Павла), выделены символические числа, противопоставлены смерть праведников и грешников. В Сент-Мадлен в Везле при отсутствии единой четкой программы оформления храма, неизбежно прослеживается символическая или сюжетная переключка изображений, определенная система есть и в их расположении, и в группировке сцен в каждом нефе. В апсиде собраны только декоративные капители, в нефах и нартексе – повествовательные. В системе расположения скульптуры можно обнаружить идею Пути от входа к алтарю.

Можно выделить два типа решений внутреннего пространства храма: с акцентом на сюжеты восточной части и с богатым декором капителей в наосе, но, в силу специфики плана или предназначения особых помещений, символически может быть выделена не только апсида. Особый интерес представляют программы оформления, где повествовательные капители символически вычлениют какую-либо часть внутреннего пространства церкви, обозначая ее особое значение, в Отене акцент падает на средокрестье.

Основные принципы организация скульптуры в храме Сен-Лазар сходны с построением программы Везле, но план Отена более лаконичен, без деамбулатория, венца капелл и развитой восточной части. Скульптурное убранство храма – одно из высочайших достижений романской пластики. Работы велись от восточной части к западной. Декоративные капители апсиды и хора относятся к раннему этапу бургундской школы: разнообразные орнаментальные рельефы с причудливыми побегам и плодами, листьями и цветами всевозможных форм, расположенными в один или несколько регистров, – украшают стены боковых апсид, встречаются в нефах до средокрестья и вдоль стен. Повествовательные капители принято связывать с работой мастера Гислебертуса (Gislebertus)<sup>27</sup>, увековечившего свое имя на известном тимпане, и его мастерской.

Официально строительство церкви Сен-Лазар было начато в 1120 г. при содействии епископа Этьена де Баже (Etienne de Bage; 1112–1136), хотя есть сведения о работе с 1112 г. При этом в здание могли быть включены более ранние постройки, относящиеся к капелле храма Сен-Назер (Saint-Nazaire). Одной из основных причин возведения церкви считают возращение потока паломников к мощам святого Лазаря. Храм был освящен 28 декабря 1130 г. в присутствии Папы Иннокентия II (1130–1143); в 1146 г. мощи святого Лазаря были торжественно перенесены из Сен-Назер, а в 1195 г. Сен-Лазар присвоен статус собора. К сожалению, еще в XVII в. капители верхних ярусов пострадали во время облицовки храма мрамором. Реставраторы XIX в. заменили наиболее разрушенные рельефы приблизительными копиями (насколько можно было реконструировать утраченное изображение), при этом не исключено, что капители могли изменить свое местоположение, особенно это касается средокрестья и хора. Оригиналы хранятся в Зале Капитула.

Программа храма подчинена принципу Пути-постижения, движению литургических процессов, перемещению масс паломников,

устремляющихся к чудотворным мощам св. Лазаря; планировка храма наводит на мысль о круговом движении со смысловым акцентом на средокрестье как основе организации его внутреннего убранства. Сцены на рельефах можно объединить в определенные последовательности или узлы, связанные и символически, и сюжетно. Необходимо добавить, что суждения о расположении капителей можно считать весьма условными, реконструкция Виолле-ле-Дюка, проводившаяся в 1860-е гг., преобразила изначальную систему оформления церкви. Большинство исследователей сходится во мнении – в Сен-Лазар нет четко выраженной программы, восходящей к некоторой определенной единой идее<sup>28</sup>, Виктору Терре удалось свести все сюжеты капителей к единой теологической доктрине<sup>29</sup>, В. Н. Тяжелов назвал систему расположения скульптурного декора в Отене принципом «называния дидактических примеров»<sup>30</sup>.

Тимпан на тему «Страшный суд» опирается на столб (*trumeau*), на внутренней стороне которого представлена история Иакова (Быт 27. 41–46; Быт 28. 5, 16–19; Быт 32. 24–30), символически связанная с эсхатологической тематикой и открывающая цикл капителей, посвященных противостоянию. По Исидору Севильскому, Иаков, покинувший родной дом, префигурирует Христа, отвергнутого в своем отечестве, но открывшего Церковь всем народам<sup>31</sup>. По «*Pictor in Carmine*», этот сюжет соответствует Рождеству, которое представлено в северном нефе, а борьба Иакова и ангела, по Григорию Назианзину, символически представляет жизнь подлинного христианина, стремящегося обрести спасение<sup>32</sup>. Сюжеты у входа как в южном, так и в северном нефях соотносятся с эсхатологической тематикой портала: человек, мучимый демонами, звероподобное существо – символ Вавилона (Отк 17. 5; 18. 2), битва воина с грифоном. Сцены противостояния монстрам есть и в Везле, в Отене они сконцентрированы в южном нефе – у входа и в апсиде.

По словам В. Н. Тяжелова, капители западной части Сен-Лазар соотносятся с темой Страшного суда, воплощенной на тимпане над входом. За редким исключением рельефы южного нефа действительно представляют противостояние: борьба с демоническими существами, Самсон, покоряющий льва и разрушающий храм Дагона, история Моисея, апостолы, ниспровергающие Симона-волхва, св. Константин, попирающий язычника. В других сценах противостояние подразумевается, и посвященный зритель сможет восстановить в памяти сюжет и обдумать его мораль: гибель св. Винсента становится примером духовного триумфа праведника.

Ряд капителей Сен-Лазар украшен декоративными рельефами, в центре которых неизменно находится фантастическое дерево с пышными завитками побегов и плодами в виде «шишек-ананасов», повествовательная основа отступает на второй план, и сюжет четко не прочитывается. В Терре называет их отзвуками библейских текстов – псалмов и притч, автор считает эти изображения отражением битвы Вавилона и Небесного Иерусалима<sup>33</sup>. Представленный на одной из капителей южного нефа петушиный бой имеет аллегорический смысл, олицетворяя порок Ярости (см. капители в Анзи-ле-Дюк и Клермоне). Рядом представлены символы Жадности и Сладострастия, а в изображении Константина некоторые исследователи видят воплощение Гордыни<sup>34</sup>. Рельеф с геральдической композицией нападающих друг на друга хищников, поднявшихся на задние лапы и злобно раскрывших зубастые пасти, может быть истолкован и как декоративный элемент галло-римского происхождения, и как знак Ярости, по мнению Ф. Карлссона, подобные сцены подразумевают Силу, а значит мощь и величие церковного здания<sup>35</sup>.

Деяния апостолов послужили источником для нескольких капителей южного нефа, история Симона-волхва (Деян 8. 9–24) и мученическая гибель св. Стефана (Деян 7. 55–60) воспринимаются как знаки духовной победы христиан. В первом сюжете В. Терре обнаруживает также и наказание грехов – Гордыни и Симонии<sup>36</sup>. Битва сил Добра и Зла и противостояние Пороков и Добродетелей соседствуют в ансамбле скульптуры Отена. В описании мученичества св. Стефана упоминается имя Савла (Деян 7. 58), возможно, сюжеты капителей с падением Симона-волхва и побиением камнями праведника сопоставлялись как история апостола Павла, взаимосвязь могла предполагать противопоставление гибели праведника смерти грешника, воспроизводить судьбу апостола Павла и быть знаком противостояния сил Добра и Зла. Цикл Страстей Христовых включает сцены омовения ног (Ин 13. 2–17), *Noli me tangere*, изображения Христа до смерти на Кресте перед апостолами и после Воскресения замыкает цикл, вызывая в памяти все события последних дней Его земной жизни. Среди ветхозаветных сцен особое место уделено истории Самсона (Суд 14. 5–6; 16. 25–30). Борьба со львом рассматривается как префигурация евангельских событий, заменяя триумф над силами Зла и Сошествие во Ад, символически соотносясь с циклом Страстей. Противостояние филистимлянам воплощает противостояние сил Добра и Зла, порицая идолопоклонство, этот сюжет по смыслу связан

с историей о золотом тельце (Исх 32. 15–20), помещенной на пилястре южной стены. Сцена Разгрузки Ноева Ковчега (Быт 7. 14–20) истолковывается как чудесное спасение и как символ истинной Церкви, что изложено в комментарии блаженного Августина к Первому Посланию апостола Петра (1 Петр 3. 20)<sup>37</sup>.

В средокрестье представлена торжественная сцена передачи храма Сен-Лазар от донатора Гуго II Бургундского епископу Этьену де Баже. Для Отена характерен тематический и сюжетный акцент на центр здания, где программа приобретает особую упорядоченность, что может быть обусловлено особенностями планировки храма без деамбулатория. Хор рассматривается как продолжение нефов, в таком случае именно средокрестье становится для прихожанина центром пространства внутри церкви, средоточием его внимания и действий. Современный вид и скульптурное оформление средокрестья Сен-Лазар обрело после реставрации Виолле-ле-Дюка, капители восточной части были заменены копиями после реставрации 1865 г. Сцена торжества Добродетелей над Пороками представлена в виде персонажей, попирающих Жадность с кошельком и Сладострастие, в образе блудницы Вавилонской. Сцена самоубийства Иуды (Матф 27. 3–5; Деян 1. 18) продолжает серию противопоставлений гибели праведников (св. Винсент, св. Стефан, Самсон) смерти грешников (Симон-волхв – в южном нефе и Каин – в северном). Несколько рельефов посвящено противоборству с фантастическими существами, подразумевая противостояние сил Добра и Зла: сражение с кентавром, аспидам и василиском, гераномахия или война пигмеев с журавлями, трехголовая птица, срывающая плоды с дерева, битва воина с сиреной. Образ св. Константина, попирающего язычество, и сюжет «Искушение хлебами» (Матф 4. 1–4) знаменуют духовное противостояние.

Взаимосвязь капителей церкви Сен-Лазар в Отене предполагает сюжетную перекличку изображений восточной и западной частей храма. В южном нефе сосредоточены сцены противоборства, сражение воинов с фантастическими существами представлено у входа и в апсиде. В северном проходе история младенца Иисуса Христа последовательно разворачивается на первых капителях нефа и продолжается в средокрестье, в то время как сцены в середине повествуют о спасении благодаря вере и заступничеству Божьему. В центральном нефе помещено Благовещение (Лук 1. 26–38), Рождество (Лук 2. 6–7). Жертвоприношение Авраама (Быт 22. 1–18) включено в сотериологический цикл и является прообразом Распятия, вместе с Рождеством эти капители символически охватывают

земную жизнь Христа. Тема чудесного избавления праведной души благодаря вере в Отене представлена сюжетами «Три отрока в печи огненной» (Дан 3), Ноев ковчег, история Авраама, освобождение апостола Петра из темницы (Деян 12. 1–10), пророк Даниил (Дан 14. 23–42) и исцеление у купальни Силоам (Ин 10. 1–7). Сюжет Даниил во рву львином связывается с эсхатологической тематикой, св. Иероним утверждает, что аллегорически пророк подобен Христу страдающему, преданному в руки людей, «свирепых как львы», праведник, живым вышедший из рва львиного, – прообраз Христа Воскресшего и живым вышедшего из гроба<sup>38</sup>, символически тема связана с таинствами Крещения<sup>39</sup> и Евхаристии<sup>40</sup>. Связь этой сцены с Воскресением может иметь особый смысл при сопоставлении ее с соседним изображением явления Христа Марии Магдалине и жен-мироносиц и с помещенной напротив в южном нефе сценой Омовения Ног. Троекратное испытание веры Даниила (кумир Вила, дракон и львы во рву) – прообраз трех искушений Христа, значение подобной префигурации наглядно раскрывается в Отене, эти сцены помещены на одном пилоне.

Сюжеты чудесного избавления благодаря вере в северном нефе соседствуют с христологической тематикой. У входа помещены капители Рождество и жертвоприношение Авраама как прообраз Распятия, эти события символически охватывают земную жизнь Христа, события которой разворачиваются на капителях северного нефа. Вслед за исцелением слепорожденного у купальни Силоам и изображением Даниила во рву львином представлено второе искушение Христа (Матф 4. 5–7; Лук 4. 9–12) и Воскресение Христово (жены-мироносицы у Гроба Господня и явление Христа Марии Магдалине). Сцену смерти Каина можно связать с изображениями гибели праведников и грешников в южном нефе. Капители средокрестья посвящены детству Христа, этот цикл продолжает события, представленные у входа. Сцены связаны с историей волхвов (Матф 2. 1–12): встреча с Иродом, преподнесение даров (Матф 2. 11), сон волхвов. В средокрестье помещено Бегство в Египет (Матф 2. 13–15), символизирующее спасение, избавление праведных душ. Согласно проповеди св. Льва, это событие явилось предупреждением для погрязшего во грехе о возможности и близости спасения<sup>41</sup>. Мотив Пути в Отене прослеживается не столько в структуре программы, сколько в сюжетах средокрестья: странствует Святое Семейство, путешествуют волхвы, и это имеет особый смысл в церкви на пути паломников<sup>42</sup>.

Структура программы храма в Отене ориентирована на замкнутое движение, изображе-

ния у входа и в апсиде и средокрестье близки по смыслу: с южной стороны – битва с силами Зла, а с северной – история Христа. План церкви без деамбулатория предопределяет построение ансамбля с мотивом постоянного возвращения. Идея пути в программе Сен-Лазар обусловлена перемещением масс паломников, пришедших к священным реликвиям. Тема странствия появляется и в сюжетах капителей средокрестья. В храме выделена восточная часть храма, в южном нефе сцены преимущественно помещены в апсиде (Противостояние Порокам), а в северном – в средокрестье (история Христа). В Отене, в отличие от Везле, немного агиографических сюжетов, можно согласиться с мнением В. Н. Тяжелова о том, что «программа сохранила характер нанизывания дидактических примеров»<sup>43</sup>. Капители южного прохода тематически связаны с темой битвы сил Добра и Зла, в северном появляются сюжеты об избавлении праведного благодаря заступничеству Божьему. В южном нефе сцены гибели праведников противопоставлены эпизодам смерти грешников, а основной теме северного нефа сопутствуют евангельские события (история Богоматери и младенца Христа, эпизоды Страстей). Некоторые сцены связаны по принципу сюжетных или символических узлов: полет и падение Симона-волхва, подвиги Самсона, сражения с монстрами (в южном проходе), детство Христа (в северном нефе) являются либо единым сукцессивным повествованием, либо взаимодополняющими сюжетами. Используются и смысловые параллели: Рождество и Жертвоприношение Авраама, вмещающие в себе все события земной жизни Христа, троекратное испытание веры пророка Даниила предвещает искушение Христа, а его спасение из львиного рва вызывает в памяти Воскресение Христа, изображение которого в романскую эпоху замещалось сценой жены-мироносицы у Гроба Господня.

Расположение капителей Отена подчинено круговому движению, в нем есть определенная система, в южном нефе господствует противоборство сил Добра со Злом, а в северном – сцены чудесного избавления. В храме выделена восточная часть – средокрестье и хор, отличающиеся особой упорядоченностью сюжетов, что обусловлено как планом церкви без венца капелл, так и ее назначением для посещения массами паломников. В Сент-Мадлен особое значение приобретает тема противостояния сил Добра и Зла, ветхозаветные и агиографические сцены, изображения фантастических существ, героев античных мифов, аллегии и персонализации. Евангельская тема представлена сюжетами притчи о бедном Лазаре, самоубийства

Иуды, историей Иоанна Крестителя, из «Деяний апостолов» представлено Освобождение Петра. Как и в Отене здесь присутствует тема гибели грешников и праведников, а также чудесного избавления. Таким образом, паломнические храмы Бургундии с их полисемантической программой, ориентированной на несколько уровней интерпретации, становятся сакральным символом, доносящим до каждого верующего особую грань смысла.

Капители романских храмов Бургундии, прежде всего прославленных паломнических церквей и монастырей-приоратов Ключи, выстраиваясь в ряды вдоль нефов и хора, несут сложную символическую нагрузку, обусловленную идеей единства и значимости пространства, ценностная окрашенность которого бесспорна для средневекового миропонимания, где стороны света и направления движения приобретают определенный смысл. Среди бургундским храмов особое место занимает церковь монастыря Ключи-III, капители хора которой четко вписываются в числовую символику («Четыре ветра», «Времена года», «Основные добродетели», «Квадривиум», «Тона григорианского хора»). Расположение капителей в зависимости от освещенности – образы Добродетелей – на капителях хора, Пороки – на стене деамбулатория, указывает на изменение в понимании храма. Дороманская традиция мыслит церковь крепостью, противостоящую силам зла, готика воспринимает льющийся из окон свет как отражение божественного начала; романский памятник демонстрирует путь поиска нового образного языка. Судя по данным археологии, хор был украшен преимущественно повествовательными рельефами, в то время как в нефах преобладают орнаментальные мотивы, что соответствует идее монаха Теофила, призывавшего ученика: «Ты украшаешь потолок и стены разнообразными творениями и являешь очам некое подобие Рая Божия с дивными цветами, зелеными травами и листвою, где души святых получают короны разного достоинства»<sup>44</sup>. Еще в V в. преподобный Нил Синаит в письме к префекту Олимпиодору считает подобающим украшать нефы базилик сценами охоты, в то время как эпизоды Священного Писания и образы покровительниц церкви помещать в святилище, у алтаря<sup>45</sup>.

В Сент-Мадлен в Везле и Сен-Лазар в Отене повествовательные капители в нефах выстраиваются в сюжетные или символические «узлы» и последовательности, соответствующие как литургическому пространству храма, так и весьма сложным семантическим рядам соответствий. План Сент-Мадлен соответствует типу паломнической церкви с деамбулаторием и венцом



капелл. В отличие от Ключи, декоративные капители украшают колонны хора, нарративные изображения преобладают в нефе: здесь можно выделить принцип *Interpretatio Christi*, позволяющий обращаться к сюжетам античной мифологии, сотериологический цикл и сцены противостояния сил Добра и Зла, мотив Жертвы и ряд агиографических историй. В Отене единство нефов обусловило принцип сукцессивного повествования, связывающего сцены наоса и апсиды, движение теряет интенсивность направленного Пути от входа к алтарю, замыкаясь в литургически значимых точках. Средокрестье выделяется Христологическим циклом (детство Христа), в восточной части доминируют сцены противостояния греху и пороку; образы чудесного спасения благодаря вере, ветхозаветные сюжеты, префигурирующие события Нового Завета и эсхатологические мотивы появляются в нефах.

Фасады Сен-Лазар в Отене и Сент-Мадлен в Везле венчают тимпаны, сюжеты которых перекликаются как с тематикой капителей портала, так и со сценами рельефов внутри храма, возможно, попытка сопоставления изображений экстерьера и интерьера сооружений дает почву для еще одного подхода к интерпретации программ скульптурного оформления церквей Бургундии.

Таким образом, можно выделить два характерных принципа расположения декоративных и повествовательных капителей в храме – либо сюжетные рельефы сконцентрированы в восточной части – хоре и деамбулатории, в то время как нефы украшены преимущественно орнаментальными мотивами, либо основной смысловой акцент падает на наос, где непосредственно пред взором прихожан, разворачиваются сюжеты Священной истории, а в апсиде преобладают декоративные рельефы, – прекрасным примером чему являются романские церкви Бургундии.

### Примечания

<sup>1</sup> Цит. по: Мастера искусства об искусстве: избр. отрывки из писем, дневников, речей и трактатов: в 7 т. / под ред. А. А. Губера, В. В. Павлова. М.: Искусство, 1965. Т. 1: Средние века. С. 243.

<sup>2</sup> Цит. по: Муратова К. М. Мастера французской готики XII–XIII вв.: проблемы теории и практики худож. творчества. М.: Искусство, 1988. С. 88.

<sup>3</sup> Diemer P. What does Prudentia advise?: on the subject of the Cluny choir capitals // *Gesta*. 1988. Vol. 27, № 1/2. P. 149–173.

<sup>4</sup> Evans J. *Cluniac art in the Romanesque period*. Cambridge: Cambridge Univ. Press, 1950. 134 p., 426 il.

<sup>5</sup> L'abbé Pouquet. *Théorie et symbolisme des tones de la musique grégorienne* // *Annales archéologique*. 1869. T. 24. P. 380–387; 1870–1872. T. 27. P. 32–50, 151–175, 287–338; Dr. Pouzet. *Notes sur les chapiteaux de l'abbaye de Cluny* // *Rev. de l'art chrétien*. 1912. T. 62. P. 9–17; 104–110; Mâle É. *The religious art in France: the XIIIth century: a study of the origins of Medieval iconography* / ed. Harry Bober. Cambridge; Princeton (N. J.), 1978; Vergnolle E. *Les chapiteaux du déambulatoire de Cluny* // *Rev. de l'art*. 1972. Vol. 15. P. 95–101.

<sup>6</sup> Oursel Ch. *Univers roman* / texte par R. Oursel; préf. de Hermann Baur; photos par Jacques Rouiller, etc. Fribourg: Office du Louvre, 1966. 194 p.; Conant K. J. *L'apse et le chœur de Cluny III* // *Gazette des beaux-arts*. 1972. T. 79, jan. P. 5–12.

<sup>7</sup> Heitz C. *Reflexions sur l'architecture clunisien* // *Rev. de l'art*. 1972. № 115. P. 89–94.

<sup>8</sup> Hearn M. F. *Romanesque sculpture: the revival of monumental sculpture in the XI<sup>th</sup> and XII<sup>th</sup> centuries*. Ithaca; New York: Cornell Univ. Press, 1985. 240 p.

<sup>9</sup> Diemer P. *Op. cit.* P. 166.

<sup>10</sup> Vergnolle E. *Les chapiteaux du déambulatoire de Cluny* // *Rev. de l'art*. 1972. Vol. 15. P. 95–101; Diemer P. *Op. cit.* P. 149–173.

<sup>11</sup> Conant K. J. *Op. cit.* P. 5–12.

<sup>12</sup> Панофский Э. *Аббат Сюжер из Сен-Дени* // Панофский Э. *Смысл и толкование изобразительного искусства: ст. по истории искусства*. СПб.: Акад. проект, 1999. С. 155.

<sup>13</sup> Reütersward P. *The visible and invisible in art: essays in the history of art*. Vienna: IRSA, 1991. P. 106–110.

<sup>14</sup> Carlsson F. *The iconology of tectonics in Romanesque art*. Hässleholm: Am-Tryck, 1976. P. 54. Автор, в свою очередь, ссылается на исследования Гюнтера Бандмана.

<sup>15</sup> Delautre H., Greal J. *St. Madeleine de Vézelay*. Lyon: Éditions Françiscaines par Lescuyer, 1992. P. 13. Делотр и Гриль видят в апсиде Сент-Мадлен символ Тайной вечери, колонны, по их мнению, обозначают апостолов, а единственная пилястра – Иуду, ибо квадрат – знак несовершенства. Вся структуру chevet они связывают с символикой чисел, окончательное изъяснение которой заключено в Страстях и Воскресении, что отражено в литургической практике.

<sup>16</sup> Oursel Ch. *Op. cit.* P. 60.

<sup>17</sup> *Ibid.* P. 63.

<sup>18</sup> Katzenellenbogen A. *The Central Tympanum at Vézelay: its encyclopedic meaning and its relations to the First Crusade* // *The art bul.* 1944. Sept. P. 141–151.

<sup>19</sup> Adhemar J. *Influences antiques dans l'art du Moyen Âge Française* // *Studies of the Warburg Institute*. London, 1939. № 7. P. 222–225. Согласно поздней версии мифа, юноша, унесенный орлом, становится созвездием Водолея, интересно, что в Везле на соседних капителях изображены знаки зодиака.

<sup>20</sup> Mâle É. *Op. cit.* P. 372; Durliat M. *L'art roman*. Paris: Éditions d'Art Lucien Mazenod, 1982. II. 209.

<sup>21</sup> Юдифь и Олоферн, Моисей и египтянин, Давид и Голиаф, Моисей и демон в сцене с золотым тельцом, ангел и сыны фараона, святая Евгения и обвинители, святой Антоний и демоны, архангел Рафаил и Асмодей (северный неф), Давид и лев, святой Мартин и язычники, Даниил и

львы, а также противники пророка, святой Бенедикт и искусители (южный неф); Авель и Каин, Иосиф и жена Потифара, Самсон и Далида (эмпоры). Освобождение святого Петра из темницы (северный неф), Даниил во рву львином (южный неф), Ноев ковчег (эмпоры).

<sup>22</sup> Мистическая мельница, Благословение Исаака, жертва Ветхого Завета (южный неф). Reau L. *Iconographie de l'art chrétien*. Paris: Presses Univ. de France, 1956. Vol. 2, № 1. P. 143.

<sup>23</sup> Mâle É. *Op. cit.* P. 225–227.

<sup>24</sup> *Ibid.* P. 240–241, 370–371.

<sup>25</sup> Гаспаров М. Поэзия вагантов // Поэзия вагантов. М.: Наука, 1975. С. 454–455. (Сер. «Литературные памятники»).

<sup>26</sup> James M. R. *Pictor in Carmine* // *Archeologie or miscellaneous tracts relating to antiquity*. 2nd serie / publ. by the Society of antiquaires of London. Oxford, 1951. Vol. 94. P. 155.

<sup>27</sup> Grivot D., Zarnecki G. *Gislebertus: sculptor of Autun*. London: Orion Press: Trianon Press, 1961.

<sup>28</sup> Тяжелов В. Н. Мастер Жильбер и некоторые проблемы высокой романики // *Культура и искусство западноевропейского средневековья: материалы науч. конф.* М., 1980. С. 213–232; Morrison K. *Autun* // *The dictionary of art* / ed. J. Turner. New York; London: Macmillan, 1996. Vol. 2. P. 840–841.

<sup>29</sup> Terret V. *La sculpture bourguignonne aux Xlle et Xllle siecles: ses origines and ses sources d'inspiration*. Autun: L'auteur, 1925. Vol. 1.

<sup>30</sup> Тяжелов В. Н. Указ. соч. С. 217.

<sup>31</sup> Isidorus Hispalensis. *Quaest in Vet. Test. in Genes*. C. XXXIII. Pat. Lat. LXXXIII. Col. 257–258.

<sup>32</sup> James M. R. *Op. cit.* P. 148.

<sup>33</sup> В. Терре обнаруживает параллель подобным изображениям на капителях в Парижской Псалтири, манускрипте XII в. (Париж, Национальная библиотека, lat. 8846) (Terret V. *Op. cit.* Vol. 2. P. 7–8).

<sup>34</sup> Terret V. *Op. cit.* Vol. 2. P. 22; Гуревич А. Я. *Культура и общество средневековой Европы глазами современников: Exempla*, XIII в. М.: Искусство, 1989. С. 204.

<sup>35</sup> Carlsson F. *Op. cit.* P. 103–104.

<sup>36</sup> Terret V. *Op. cit.* Vol. 2. P. 8.

<sup>37</sup> *Ibid.* P. 16.

<sup>38</sup> *Ibid.* P. 34; Réau L. *Op. cit.* P. 401–406.

<sup>39</sup> Nordstöm F. «Daniel in the Lions Den» on Baptismal fonts // *Acta Universitatis Upsalensis. Ars Suetica. Imagines Medievals*. Uppsala, 1983. № 7. P. 351.

<sup>40</sup> Le Blant E. *Note sur quelques représentations antiques de Daniel dans la fosse aux lions* // *Mémoires de la société nationale des antiquaires de France*. Paris, 1874. Vol. 35. P. 68–78.

<sup>41</sup> Leo S. *Sermo de Epiphaniis*. Цит. по: Terret V. *Op. cit.* P. 40.

<sup>42</sup> Тяжелов В. Н. *Искусство средних веков в Западной и Центральной Европе*. М.: Искусство, 1981. С. 136. (Сер. «Малая история искусств»).

<sup>43</sup> Там же. С. 27.

<sup>44</sup> Цит. по: Брук К. *Возрождение XII в.* // *Богословие в культуре средневековья*. Киев: Путь к истине, 1992. С. 180.

<sup>45</sup> Nili S. *Epist.* P. G. LXXIX: 577. См.: Нил Синайский, прп. *Подвижнические письма* // *Творения*. М.: Св.-Троицк. Сергиева лавра, 2000. С. 477.