

Ірина Цебрій

**РОМАНСЬКИЙ ХУДОЖНІЙ СТИЛЬ
У МИСТЕЦТВІ СЕРЕДНЬОВІЧНОГО ЗАХОДУ:
навчальний посібник для студентів
вищих навчальних закладів**

Полтава-2010

ББК 74.03 (0К)4
УДК: 17 (001.1): «04/14»)

Цебрій І.В. РОМАНСЬКИЙ ХУДОЖНІЙ СТИЛЬ У МИСТЕЦТВІ СЕРЕДНЬОВІЧНОГО ЗАХОДУ: ПОСІБНИК ДЛЯ СТУДЕНТІВ ВИЩИХ НАВЧАЛЬНИХ ЗАКЛАДІВ. — Полтава: ПНПУ, 2010.— 69 с.

Рецензенти:

Мужикова І.М., кандидат педагогічних наук, доцент, завідувачка кафедри образотворчого мистецтва Полтавського національного педагогічного університету імені В.Г. Короленка

Кочерга Н.К., кандидат історичних наук, доцент, завідувачка кафедри українознавства Полтавського національного технічного університету імені Юрія Кондратюка

Посібник знайомить із романським ідейно-художнім напрямом у мистецтві середньовічної Західної Європи, розкриває смислове наповнення поняття „романське мистецтво“, його виникнення та обґрунтування дослідниками, його прояви в різних жанрах і видах мистецтва. Романський стиль у посібнику проаналізовано у контексті епохи раннього Середньовіччя та в оцінці видатних діячів літератури й мистецтва. Окремі підрозділи посібника присвячені розвитку західноєвропейського театру, моди і музики в добу Романики.

Літературний редактор:

Гладка Т.І. — методист відділу інновацій ПОІППО імені М.В. Остроградського

Рекомендовано до друку вченою радою Полтавського національного університету імені В.Г. Короленка (протокол № 13 від 24 червня 2010 року)

ЗМІСТ

<i>Вступ</i>	5
<i>1. Романський стиль в оцінці видатних діячів різних епох</i>	10
<i>2. Романський стиль: формування поняття та його смислове наповнення</i>	11
<i>3. Романський стиль в архітектурі</i>	12
<i>а) основи романської базиліки</i>	14
<i>б) романський орнамент</i>	21
<i>в) виникнення техніки кольорових вітражів. Романські капітелі</i>	27
<i>4. Романський стиль в скульптурі, нумізматиці та сфрагістиці</i>	33
<i>5. Романський стиль в музиці, моді, драматичному мистецтві</i>	39
<i>6. Романика в інших видах мистецтва</i>	59
<i>Таблиці</i>	63
<i>Питання для самоконтролю студентів</i>	64
<i>Список літератури і джерел</i>	69

ВСТУП

Використання наочності на сучасному етапі. Активізувати пізнавальну діяльність студентів на лекційних заняттях із мистецьких дисциплін буває не завжди легко. Перед викладачами, особливо у вузах мистецького спрямування, завжди стояло питання: чи доцільно витратити час на аудиторні групові заняття, якщо майбутньому митцю необхідні практичні вміння та навички з вузької спеціалізації?

Свого часу французьким істориком мистецтва П. Ларрусом було піднято питання про організацію лекційних занять для художників і дизайнерів у галереях, виставкових залах, робочих майстернях тощо. Ця думка була підтримана й продовжена в працях його співвітчизника Ж. Кішери, який уважав, що виховати митця лекторським словом практично неможливо. Російський мистецтвознавець Б. Асаф'єв у своїй намагався максимально поєднати словесні методи викладання з наочними, наголошуючи, що розповідь без ілюстрації в мистецтві є мертвою, а ілюстрація без пояснення — суб'єктивною абстракцією.

Сучасні дослідники традиційних стародавніх культур, англійські цивіліографи Дж. Гай, Д. Клементс, Д. Памбертон, Д. Флетчер переконані в тому, що ілюстративні наочні методи є необхідними не лише для аудиторних занять із майбутніми митцями, а й у роботі лектора-популяризатора стародавніх культур із студентами різної спеціалізації. Спираючись на власний багатолітній викладацький досвід, Д. Флетчер висвітлила інтерактивні технології в лекторській роботі з історії культури Стародавнього Єгипту.

Оскільки в методичній літературі педагогічних вузів поєднання ілюстративних наочних методів з інтерактивними технологіями на лекційних заняттях із мистецьких дисциплін висвітлено недостатньо, автор посібника намагається порівняти науково-методичні думки фахівців і розкрити означену проблему, виходячи із вимог студентської аудиторії на сьогоднішній день.

На сучасному етапі розвитку вищого навчального закладу до ілюстративних наочних методів у першу чергу належить мультимедійна лекція.

Для циклу мистецьких дисциплін вона є просто необхідною. Однак не слід забувати, що мультимедійні лекції бувають різними залежно від їхнього змістового навантаження. Небезпека полягає в тому, щоб така форма організації навчально-виховного процесу, як це достатньо часто трапляється, не перетворилася на механічний показ шедеврів світового мистецтва без „зайвих“ лекторських коментарів.

Мультимедійна лекція, на думку Джоан Флетчер, має безліч аспектів і засобів науково-художньої виразності. По перше, вона може містити достатню кількість логічних і порівняльних таблиць, схем, які концентрують увагу студентів на тому чи іншому складовому компоненті теми, лекції, фрагменті заняття. По друге, мультимедійні лекції повинні бути озвученими не лише викладацьким словом, а й мати музичний супровід, який би готував аудиторію до емоційного відчуття відповідної епохи та підтримував ці настрої до кінця заняття. По третє, мультимедійні лекції з мистецьких дисциплін мають містити фрагменти з науково-популярних і художніх фільмів з окресленої тематики, які розширяють змістовий компонент заняття на художньо-емоційному та пізнавальному рівнях. По четверте, вище зазначені компоненти мультимедійної лекції повинні чередуватися та логічно узгоджуватися між собою. По п'яте, враховуючи всі попередні побажання, мультимедійні лекції не повинні бути загроможджені надлишковою інформацією, в них має знаходитися місце для слова лектора без унаочненого ілюстрування.

За твердженнями Джона Клеметса, лекції із стародавнього та середньовічного мистецтва повинні гармонійно поєднувати основні його види, не вириваючи якийсь із загального контексту. Досліджуючи певний стиль (ідейно-художній напрям) лекторові необхідно показати його прояви в усіх видах і жанрах мистецтва. Такий підхід дає змогу повноцінно дослідити явище від його зародження до занепаду або еволюції в нову якість, зрозуміти його складність чи примітивність. Однобоке дослідження художнього стилю в одному із видів мистецтва призводить не лише до поверхневого його розуміння, а й до вихолощення змісту, в кращому випадку — до суто зорового

сприйняття. Досліджуючи образотворче мистецтво Стародавнього Китаю, Д. Клемент проводить аналогії зі становленням далекосхідної ієрогліфічної писемності, особливостями розвитку китайської філософії, етично-релігійної системи, поезії, фольклору, тобто розкриває особливості образотворчого мистецтва в контексті традиційної китайської культури .

На думку Джорджа Гая, саме мультимедійна лекція дозволяє розкрити загальнолюдські цінності мистецтва, виявити наочно типологічне й традиційне в світовій культурній спадщині. У якості прикладу він приводить мультимедійне заняття з історії мистецтва класицизму. Оскільки даний ідейно-художній напрям не характеризується національною приналежністю і має універсальні особливості, студенти мають змогу переконатися, що деякі історичні етапи в культурному розвитку пережили всі без виключення європейські народи. Дж. Клемент визначає характерні риси класицизму: зв'язок з античністю, її ідеалізація, правило триєдності часу, дії і простору, розмежування мистецтва на "високі" (релігійні сюжети картин, трагедії, епопеї) і "низькі" (комедія, сатира, побутові сюжети картин) жанри і неможливість їх поєднання; розмежування світських і духовних жанрів у мистецтві; раціоналізм; космополітичний характер мистецтва. Свої міркування з даного приводу він підтверджує логічними схемами й таблицями, які залишаються в пам'яті студента довше, ніж звичайні пояснення.

Стимулювання студента до підготовки фрагменту мультимедійної лекції розглядається в рекомендаціях Джулії Памбертон. Англійська дослідниця й викладачка історії мистецтв переконана, що студентам необхідно давати місце для творчості на лекційних заняттях, тоді дійсно вони для них стануть цікавими й пізнавальними. Однак, на думку Д. Памбертон, у підготовці до фрагменту мультимедійної лекції студента слід спрямовувати не лише на пошук ілюстративного, а й змістовно-пояснювального матеріалу. Розібравшись у сутності того, що він має пояснити своїм одноліткам, він буде намагатися на доступному для них рівні його апробувати. А саме це, на думку дослідниці, є найціннішим у самотійно-пошуковій роботі гарвардського студента. З іншого

боку, залучення кількох студентів до підготовки та проведення мультимедійної лекції значно активізує аудиторію, бо навіть тій її частині, яка не приймає безпосередню участь в підготовці, завжди цікаво, як це зроблять їхні однокурсники. Такі лекції також народжують здорову творчу конкуренцію між студентами.

Особливе місце в педагогічних дослідженнях сучасних американських учених займають інтерактивні методи (інтерація — взаємодія). Внутрішньопредметні та зовнішньопредметні зв'язки в інтерактивній лекції займають основне місце в роботі зі студентською аудиторією, на думку Джоан Флетчер. Спілкуючись з аудиторією під час лекції, викладач намагається викликати в неї асоціації з попередніми темами. Таким чином, безпосередня взаємодія зі студентами не лише стимулює їх до співучасті в навчально-виховному процесі, а й допомагає виявити залишкові знання з попередніх тем. Внутрішньопредметні зв'язки сприяють системному повторенню попереднього матеріалу, постійній опорі на нього, що в свою чергу стимулює тренування логічної й механічної пам'яті [6, с. 18].

При постійному використанні інтерактивних методів навчання обов'язково починає спрацьовувати система зовнішньопредметних зв'язків. Вивчення історії мистецтва не можливе без опори на загальні знання з філософії, історії цивілізацій, історії релігій, культурології. Навіть якщо залишкових знань із означених предметів недостатньо, то наголос на окремих філософських чи історичних питаннях активізує творчо-пошукову діяльність студента і розширить його загальноосвітні уявлення. В свою чергу, образотворче мистецтво не залишиться відірваним від інших галузей науки та культури. Мистецтво Стародавнього Єгипту, зазначає Джоан Флетчер, неможливо вивчати не знаючи його цивілізаційних витоків, особливих форм правління, складної системи вірувань древніх єгиптян. Студенти ніколи не розкриють для себе сутності амарнського стилю, не знаючи нічого про передумови релігійної реформи Ехнатона, про відмінності вірувань в бога Атона від інших сонячних божеств Єгипту.

Згадані вище англійські викладачі — історики мистецтва, пропонують якомога ширше застосовувати на лекційних заняттях методи діалогу та полілогу. Дані методи не дозволяють студентам розслабитися на лекції, поринути у власні думки, займатися власними справами. Метод полілогу більш небезпечний за діалог, бо може призвести до безладу під час занять. Тому викладачеві слід детально продумувати ті проблеми, які будуть виноситися для полілогу. Однак, перевага полілогу в тому, що практично всі студенти візьмуть в ньому участь, майже стовідсоткову активізацію пізнавальної діяльності на лекційних заняттях.

На думку Джоан Флетчер, лише застосування інтерактивних технологій у поєднанні з мультимедійними засобами художньої виразності в змозі „погранично активізувати“ студентську аудиторію. Підготовка студентів до проведення фрагментів мультимедійної лекції, попереднє продумування викладачем питань для діалогу й полілогу, широке використання опори на Внутрішньопредметні та зовнішньопредметні зв'язки не залишить студентів часу на власні відсторонені роздуми чи дії під час лекції. Однак не слід забувати, що вдаватися постійно до подібних технологій не варто. Навіть на лекції з мистецьких дисциплін час від часу доцільно виносити комплекс теоретичних питань, який не потребує застосування ілюстративних методів, звертатися до показу звичайних ксерокопій ілюстрацій, або художніх і науково-популярних фільмів. Таким чином, не існує універсальних технологій, їх треба час від часу змінювати, знаходити такі хвилини, коли аудиторія матиме змогу трохи розслабитися. Привчати студентів постійно працювати за одною схемою, нехай і достатньо досконалою, не варто, бо це на практиці призводить до поступової втрати якості сприймання матеріалу.

Ураховуючи ті форми організації навчальної діяльності студентів, на які спрямовує сучасну вищу школу болонська система, доцільним є проведення в якості модульного контролю студентів „круглих столів“. Універсальною, на наш погляд, є пропозиція вирішення даної проблеми в методичних проектах Джона Клеметса. Він пропонує питання для круглого столу поділити на два

блоки: з першого блоку студенти на власний розсуд мають обрати для себе питання для виступу перед однокурсниками; питання другого блоку є обов'язковими для всіх студентів у підготовці для контролю. Після першої частини круглого столу, викладач проводить короткий фронтальний опит за другим блоком питань. Оцінка виводиться середня — за виступ і відповіді на питання другого блоку.

Перша частина круглого столу, на думку Джона Клеметса, дозволяє студенту не витратити часу на механічне вивчення ряду питань, а дає можливість зосередитися на власному виступі та вільному неформальному прослуховуванні доповідей своїх колег, висловлюючи їм побажання щодо матеріалу та ставлячи запитання. Друга ж частина передбачає накопичення певної суми знань з предмету і готовності їх продемонструвати. Круглі столи приносять більше користі студентам, ніж звичайні формальні заліки, переконаний Джон Клеметс.

Як показала підсумкова бесіда зі студентами з приводу проблем, висвітлених вище, готуватися до круглих столів набагато цікавіше, ніж до заліків і не лише із зазначених Джоном Клеметсом причин, а й тому, що тут повною мірою розкриваються потенційні можливості їхніх однокурсників, про які не завжди можна дізнатися за інших умов. Щодо опитування студентів про їхнє бачення лекційних занять із мистецьких дисциплін, то більшість прийшла висновку: всі такі лекції повинні бути насиченими ілюстративним матеріалом [3, с. 129].

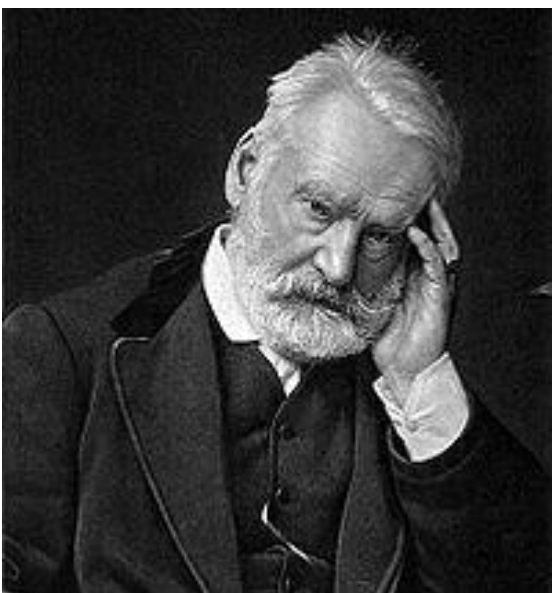
Таким чином, проблема активізації пізнавальної діяльності студентів на лекційних заняттях із мистецьких дисциплін знаходиться в постійному розвитку у відповідності до рівня можливостей навчального закладу, передбачає творчий пошук у знаходженні нових форм організації навчально-виховного процесу. Тому метою нашого посібника було активізувати увагу студента для сприймання теоретичної частини матеріалу із ранньосередньовічного мистецтва. Сподіваємося, що він стане вам у нагоді.

1. Романський стиль в оцінці видатних діячів різних епох. Від моменту усвідомлення нових законів будівництва та його значення для життя суспільства і до смислової переоцінки в наступні епохи романський стиль ніколи не залишався поза увагою освіченої еліти суспільства, хоча однозначно позитивної оцінки так і не отримав.



Ще в середині XI століття французький чернець-літописець **Рауль Глабер** писав для нащадків спотвореною латинською мовою (такі були наслідки "варваризації" Європи) свої юнацькі спогади: *"Відразу після тисячного року знову почали будувати церкви, майже у кожному місті, та головним чином в Італії і Галілеї. Їх будували навіть тоді, коли на те не було необхідності, бо*

кожна християнська община поспішала почати змагання з іншими, щоб спорудити найчудовіше святилище, якого б не було в жодного із сусідів"[39, с. 204].



Французький письменник **Віктор Гюго** зауважував, що облаштування християнського храму залишалося незмінним у всі часи Середньовіччя: *"Якою б скульптурою чи різьбою не була б прикрашена ззовні оболонка храму, під нею завжди знаходиш хоча б у зародковому, початковому стані римську базиліку"*. І

додавав, що стовбур дерева в архітектурі залишається завжди незмінним і а *"листя постійно вибагливе"*[36, с. 87].



Відомий французький письменник і мистецтвознавець початку ХХ століття **Андре Мальро** справедливо зазначив: „У порівнянні з образами візантійського мистецтва кожний романський культовий образ, хай навіть і глибоко релігійний, уявляється нам вже не священним, не відгородженим від світу, а живим і до болі нашим, європейським. За романським мистецтвом природно з'явиться Готика, а за нею — Відродження, тобто повернення до плотських ідеалів і земної краси“ [36, с. 112].

2. Романський стиль: формування поняття та його смислове наповнення. Термін "романський стиль", який вже своєю назвою вказує на спадкоємність від Риму, характеризує практично все мистецтво Західної та Центральної Європи VI-XII століть. Це була сувора тривала епоха, але й творча, епоха пошуку та знаходження стійких форм соціальної організації, епоха нових державних утворень, вже не штучних або випадкових, а органічно пов'язаних із пробудженням національної самосвідомості. Здавалося, що світ знімав старе вбрання, щоб прикрасити себе святковим убором соборів.

Вираз, вперше використаний двома археологами, *Жервілем і Ле Прево*, в 1819 році для позначення мистецтва християнського Заходу VI-XII століть. Вибір терміну визначався *подвійним замислом*: по-перше, на противагу англійським археологам того часу, які називали „саксонськими“ або „норманськими“ пам'ятки XI-XII століть, він підкреслював латинську складову, що існувала в середньовічному мистецтві до часу, пов'язаному з терміном „Готика“; по-друге, за аналогією з лінгвістикою він повинен був довести, що мистецтво середніх віків багато чого успадкувало від Античності, як і романські мови від латини.

У розумінні археологів і медієвістів початку ХІХ століття романський стиль був, по суті, на законна народженим дитям, компромісом між заново

відкритими римськими елементами та варварськими впливами. Ця загальновідома ідея знайшла свій відбиток у „Великому універсальному словнику“ П'єра Ларусса, (1875 рік), у статті „Романське мистецтво“: *„Романський стиль є ніщо інше, як стиль римської архітектури, зіпсований і трансформований варварами XI-XII століть. Його архітектурні комбінації показують лише ремінісценції. Його характер — це імітація і суміш.“*[35, с. 501]

Прогрес середньовічної археології другої половини XIX століття виявив новий оригінальний характер, який набрала архітектура Заходу після вторгнень X століття. Тоді і було дане більш обмежене тлумачення виразу „романське мистецтво“; воно стало „мистецтвом будівництва і декору, про яке дізнався Захід в епоху перших Капетингів“, за думкою історика Жюль Кішери. Але довгий час переважала ідея, що романське мистецтво було просто підготовкою наступного готичного мистецтва. *„Романське мистецтво, — стверджував Жюль Кішера у своїх „Історико-археологічних зібраннях“, (1877-1878 роки), — є мистецтво, яке перестало бути римським, і яке ще не є готикою, хоча вже має щось і від готики.“* Ще більш виразно він напише у 1879 році: *„Романські будівники створювали такі пам'ятники, де майже нічого не залишалося бажати, якби людський дух не був спокушений думкою про стрілчатий стиль, якого вони були в деякому роді перед течією“* [35, с. 502].

3. Романський стиль в архітектурі. В добу раннього Середньовіччя стіни храмів часто оживлялися візерунчастим орнаментом, за своєю сутністю геометричним і абстрактним. Романське мистецтво — в цьому й полягають здійснені ним перетворення, *гармонійно доповнило*, а іноді й замінило такий *орнамент живописною пластикою*, що в новій якості виконувала його функції. І ось кам'яна площа храму ожила за рахунок мистецьки вирізьблених зображень, що часто об'єднувалися в багатофігурну композицію та наочно передавали те чи інше євангельське сказання.

Це була епоха знаходження юною Європою певного синтезу минулого з власними традиціями, що, не зливаючись одне з одним, впливали на

світосприйняття раннього Середньовіччя.

Синтез було знайдено й у мистецтві. Наслідуючи Елладу, Стародавній Рим розглядав скульптуру як одне з найвищих мистецтв і надавав їй повністю самостійного значення. *Раннє Середньовіччя тяжіло до орнаменту, до якого скульптурне зображення входило головною складовою частиною.*



У романському стилі орнаментальні та зображальні начала узгоджені. Сутність знайденого синтезу полягає в поєднанні образної виразності з візерунчастою геометричністю, простої безносередності із символічною умовністю, витонченої орнаментики з грубою монументальністю. У створенні окремих образів романська пластика тільки частково викори-

стовує деформацію образу, або жертвує життєвою правдою в ім'я декоративності та ідейного змісту скульптурної композиції.

Циркуль і лінійка регулюють абстрактну орнаментику зображального мистецтва, як романського, так і більш пізнього за часом. Характерними рисами романського орнаменту є *геометричність* фігур, *симетричність*, *синхронність* та взаємовідповідна *пропорційність*. Тому є підтвердженням

альбом французького зодчого *Віллара де Оннекура*, що й нині зберігається в Національній бібліотеці Парижу з архітектурними мотивами, попередніми замальовками людей і тварин. Він є дуже показним в цьому відношенні.

а) Основи романської базилики. За своєю назвою "*базилика*" (*царський дім*) є не римського, а більш стародавнього, грецького походження. У Стародавньому Римі так звалися не храми, а великі прямокутні споруди, поділені на кілька частин, де проходили суди та відбувалася торгівля. Ще в раннє Середньовіччя (VI-IX століття) християнське будівництво продовжило античну традицію, використовуючи структуру саме таких споруд, однак, не для світських, а релігійних потреб. Це було логічно, бо ця структура повністю підходила для християнського храму, покликаного помістити перед вітварем найбільшу кількість людей, які прийшли молитися. "[38, с. 171].

Розглянемо знамениту церкву VIII століття у Фульде (Франкська імперія). Вона вже має всі атрибути обов'язкові атрибути романики: продовжній корабель (неф), залу, яка його перетинає — трансепт, апсиду, випукле закінчення нефу та апсидіолу, місце, де у храмі знаходиться вітвар.

Ця церква, не дивлячись на те, що вона була побудована у VIII столітті, поєднала в собі деталі багатьох стилів: по-перше, допоміжні апсидіоли (напівкруглі випуклості), які розташовані на зразок візантійських церков, з боків продовжного нефу; по-друге, церква має яскраві атрибути саме романської базилики; по-третє, в доній споруді вже простежуються риси майбутнього готичного стилю, що виражені в загостреності її куполів.

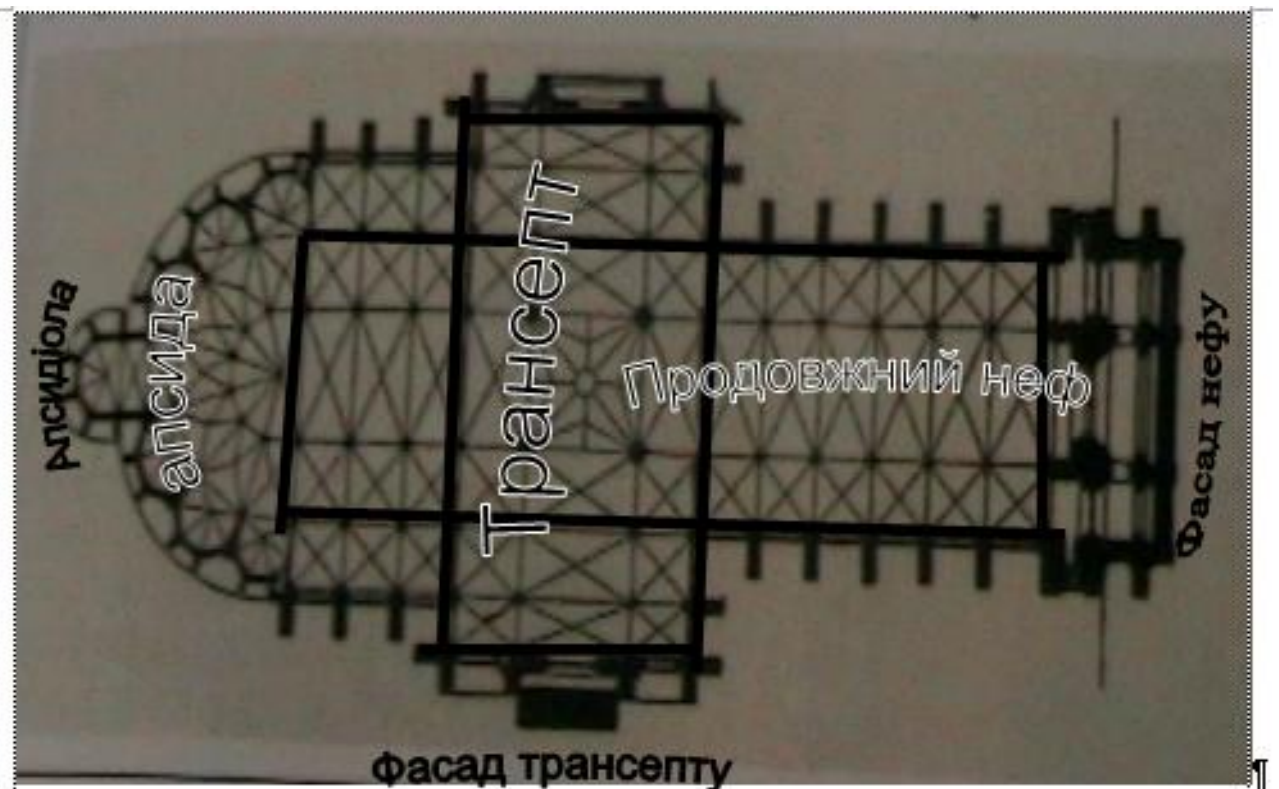
Розглянемо детальніше всі атрибути романського храму на прикладі плану Ам'єнського собору. Центральна висока видовжена зала, що називалася нефом, або кораблем, надавала церковній споруді вигляду могутнього корабля. До нього з обох боків могли приєднуватися ще два, а то й чотири більш низьких нефа. Зі східного боку головний неф завершувався напівкруглим виступом — апсидою, часто у вінку напівкруглих капел-апсидіол. Зала, що йшла впоперек і мала назву "трансепт", надавала будові форму хреста. Висока башта, що виступала в центрі храму, була його вінцем, бо символізувала собою точку

перетину двох зал. Західний фасад найчастіше був двобаштовий. Такий у загальних рисах зовнішній вигляд романського храму.



Церква святого Михайла у Фульде (VIII століття)

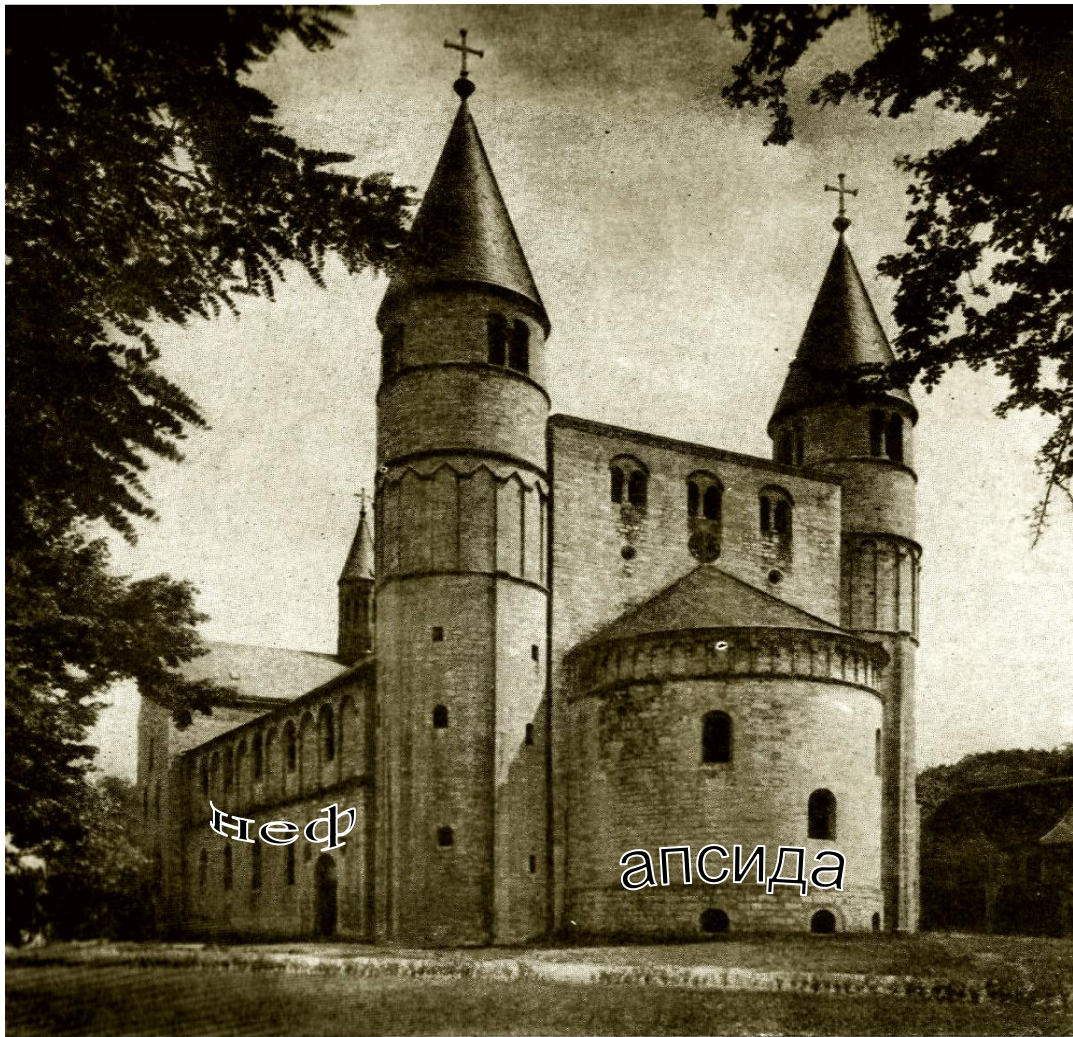
Сирійський письменник XII століття *Усама Ібн Мункиз*, який знав франків, описує їх, як людей надзвичайно примітивної культури. І дійсно, неотесані воїни феодалної Європи, лицарі-хрестоносці в пір'ястих шоломах, що захопили 1204 року Константинополь (за осади якого згоріло більше будинків, ніж було на той час у трьох містах французького королівства), осквернили насиллям і грабунками горду Візантію, яка не хотіла визнавати папську владу. В очах греків то були не шляхетні паладини з ім'ям коханої дами на щиті, а рознуздані і кровожерливі дикуни, що не тільки добивали живого й мертвого, а нищили всю велику спадщину Еллади та Риму.[38, с. 98].



План романського собору

Романський стиль часто нагороджували такими епітетами, як "простонародний" і навіть "мужицький". Звичайно, у порівнянні з арабською архітектурою, такою винахідливою та витонченою, як і казки "Тисяча й одної ночі", чи з вишуканим духовним мистецтвом Візантії він може здатися дещо примітивним та спрощеним. І все ж саме цим стилем середньовічна Європа сказала своє слово в мистецтві. Слово вагоме та неповторно своєрідне за своєю виразністю і силою.

Дивлячись на зовнішній вигляд романського храму, ми ясно відчуваємо *вперту боротьбу майстра зі стихією каменю*, що не піддавався. Суворі міцні у кожній архітектурній деталі, що чітко виявляла і свою необхідність і свою самостійність. Ми знаємо, для того, щоб поставити тут кожний стовп, потрібні були великі зусилля: яку він витримує величезну вагу, яку службу несе кожна арка між стовпами, вікна або двері.



ЦЕРКВА СВ. КІРІАКА У ГЕРТРОДІ. 11 СТ.

І люди, які будували романський храм, наче говорять нам: *"Ось так, камінь за каменем, об'єм за об'ємом ми будували цю споруду, і немає нічого таємного, ніякої загадки, а є тільки наша усвідомлена воля"*. [39, с. 203].

Базиліка візантійської церкви також за свою основу взяла римський торгівельний дім. Однак переплетіння східних і західних мотивів у візантійському мистецтві дещо відрізняє вигляд її храмів. Візантійська церква значно менша за розмірами у порівнянні з романським храмом, у неї менш виразно виділяється неф і трансепт, а кількість апсид і апсидіол значно більша.



Стереотип побудови нововізантійської церкви

В Бургундії, в Оттені, скульптурні прикраси собору дають нам уяву про два лики французької романської скульптури: лик символічний, умовно фантастичний, чисто середньовічний і лик реалістичний, земний, істинно людський. У центрі собору — "Страшний суд" — роботи майстра Жизелбера, підпис якого зберігся на камені, що є для нас особливо цікавим, бо імена майже всіх інших талановитих митців пішли в небуття.

Рельєф композиції дуже низький. Виділена тільки величезна фігура Христа, надзвичайно витягнута із симетрично розведеними руками в мигдалевидному оформленні — саяві, що йде від Божества, перед яким всі повинні схилитися. Навмисно крихітними зображені в порівнянні з Христом фігурки людей в день Страшного суду. Нікчемним виглядає весь людський рід перед Богом.



Дуже схожі мотиви звучать у стелі з поховальної камери Майського архієпископа Петера фон Ашпельта із собору в Майнці. Також його паства (як і фігури оточуючі Ісуса) у порівнянні із самим єпископом виглядає маленькою і недолугою. *„Безпорадні діти великого батька“* — так відізвався про зображення та стелі Віктор Гюго [24, с. 61].

Однак, повернемося до іншого рельєфу собору в Оттені, що зображає першу грішницю, Єву, дуже відрізняється своєю будовою від попереднього символізму. Видно, що це робота не Жизелбера. Однак, цю Єву також створив

із каменю його сучасник, з яким вони, можливо, працювали пліч-о-пліч. Тіло Єви, зображене горизонтально, виглядає декоративним у своїх хвилястих випуклостях. Цю скульптуру часто називають "Повзучою Євою". Її тіло живе і сильне у своїй жіночості.





Але головне — це обличчя Єви. Її величезні очі, що дивляться вбік, в якусь незрозумілу їй далечину, її тонкий розріз вуст, овал підборіддя та високе чоло під рівно розчесаним волоссям, її рука, на яку вона спирається щокою, і внутрішня цілеспрямованість, що оживляє кожну рису — створюють тут один з найбагатших за своїм змістом, найзначніший жіночий образ у всьому середньовічному мистецтві. Як багато знає, як багато пережила та як далеко зазирнула в долю роду людського ця Єва, чиє обличчя здається нам вічним: з одного боку, стародавнім, з іншого, настільки сучасним і близьким, що здається, наче ми з ним зустрічалися вчора. Дійсно, багатогранні шедеври французької романської скульптури.

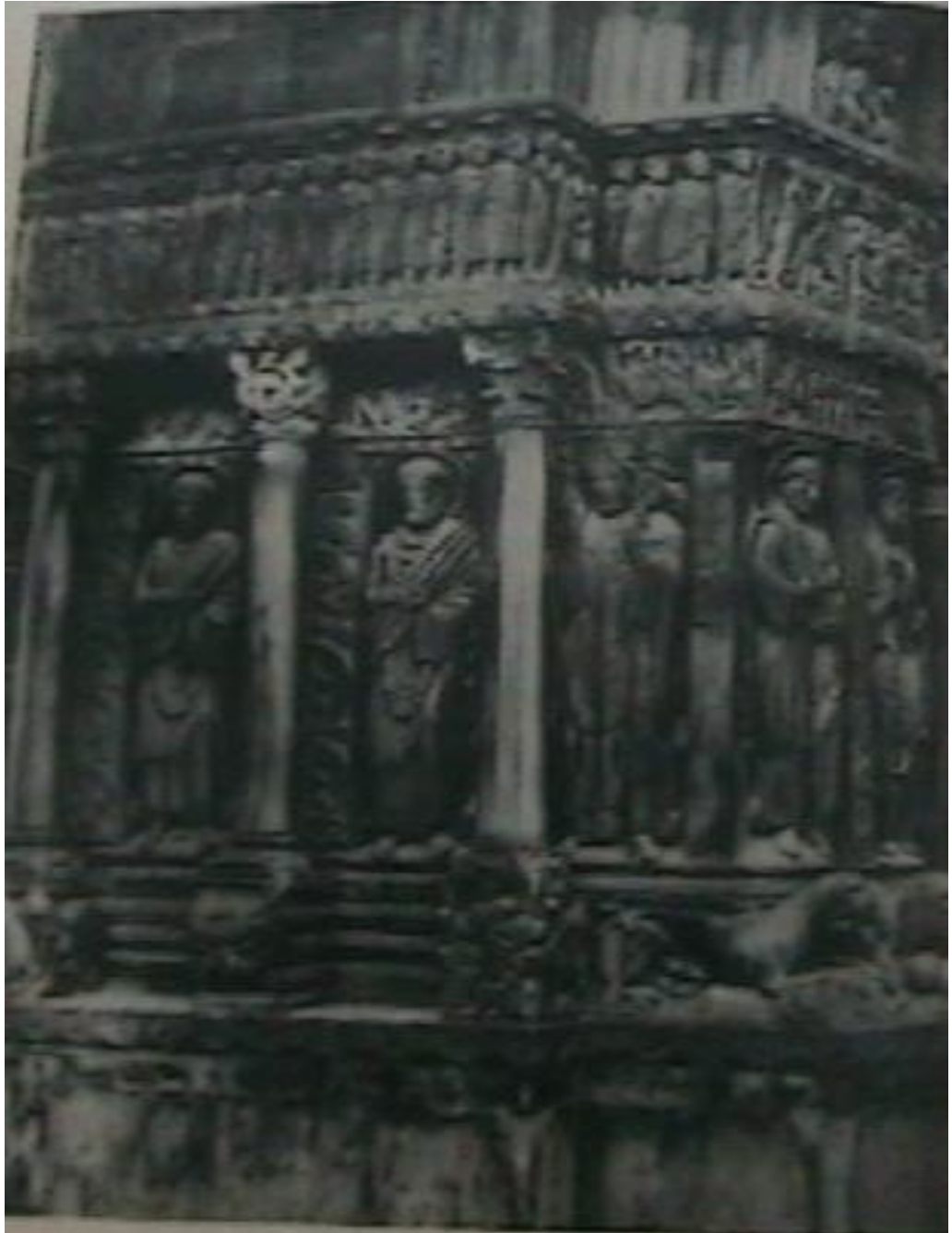
б) Романський орнамент. Дуже цікавий портал *церкви святого Трохима в Арлі*, самому серці Провансу. Пропорційні фігури апостолів вишикувалися між колонами з коринфськими капітелями. Нам зрозуміло, що зодчий не мав перед очима давньоримських статуй філософів і риторів. Ні динамізму, ні хвилювання, проте є бажання наблизитися до спокійного шляхетства античних форм, якого, правда, не завжди вистачає: варварська грубість ще не встигла зникнути [32, с. 59].



Церква святого Трохима в Арлі

В цілому прикраси порталу переконливо та гармонійно доповнюють одна одну в усіх деталях, але дещо монотонно. По цьому шляху піде й далі французька пластика у високому пориванні втілити по-своєму новий ідеал краси, що все ясніше постає та вимальовується.

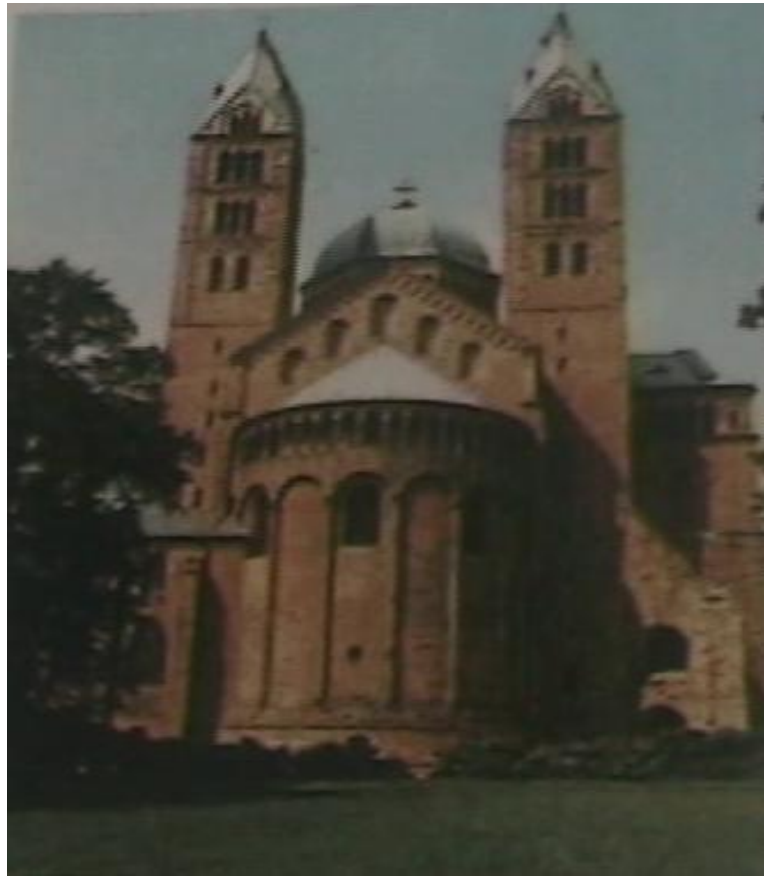
Зверніть увагу на верхню частину порталу, де зображені фігури маленьких чоловічків з головами, поверненими в один бік. Коли ми дивимося на них зблизька, то складається враження, що ніби-то кожна фігура індивідуальна і навіть одяг у них відрізняється один від одного, та варто поглянути на композицію в цілому і всі чоловічки гармонійно вплітаються в єдиний орнамент верхньої частини порталу, який сприймається нами практично в якості декоративного візерунку.



Загально визнано, що саме Франції належить ведуча роль в історії західноєвропейського середньовічного мистецтва. Однак в інших країнах, таких як Німеччина, Італія та Англія, в ті часи було створено багато чудових з яскравим проявом національного художнього стилю прикладів романського мистецтва [20, с. 90].

Грандіозність — ось, мабуть, відмінна риса знаменитих соборів, побудованих у заможних рейнських містах, які безпосередньо підкорялися імператору — Вормсі, Шпейері, Майнці. Ця грандіозність — спеціальна, підкреслена. Багатобаштові велетні й уся ця висота та громада внутрішньо

виправдана — цілність і спорідненість архітектурних об'ємів настільки вражаючі, що собор здається замкненим у собі, непорушним і недосяжним.



Собор у Шпейері (XII століття)



АНГЛІЯ. СОБОР СВ. ПАТРИКА

Місто Піза, що знаходиться у Тоскані, відіграло таку ж роль у торгівельних відносинах Західної частини Середземного моря, як Візантія у Східній. То був у романську епоху найбільший економічний і художній центр.



За межами міста, на просторому зеленому лузі, був створений ансамбль,

що містив собор, знамениту падаючу башту, і каплицю. Коли подивитися на ці будови, то відчуєш, що вони по-романському величні й зовсім по-новому легкі та тендітні. Перед нами ціла аркова симфонія. В чотири яруси вишукались над цокольним поверхом собору геометричні галереї з тонкими біломармуровими колонами. А "падаючу башту" (так її назвали через нахил, викликаний осіданням ґрунту під час будови) складають шість поверхів з легких колонних аркад" [28, с. 33].



Вітраж. Жнець (XI століття).

в) Виникнення техніки кольорових вітражів. Романські капітелі.

Саме наприкінці романської доби почали створюватися кольорові вітражі, бо рання романика загалом не знала скла. Вітраж у храмах виконував певні функції. По перше, завдяки світлу, яке проникало через розфарбовані вікна до храму, у конкретний час висвітлювалася конкретна частина вівтаря і конкретним кольором. Це надавало храму із середини величності та сакраментальності. По друге, оскільки стекла не лише розфарбовувалися різнокольоровими фарбами, а й оздоблювалися золотом і сріблом, завдяки цим інкрустованим частинкам повітря в середині храму при сонячній погоді



Мандруючі пілігрими. Вітраж із собору в Шартрі (XII століття).

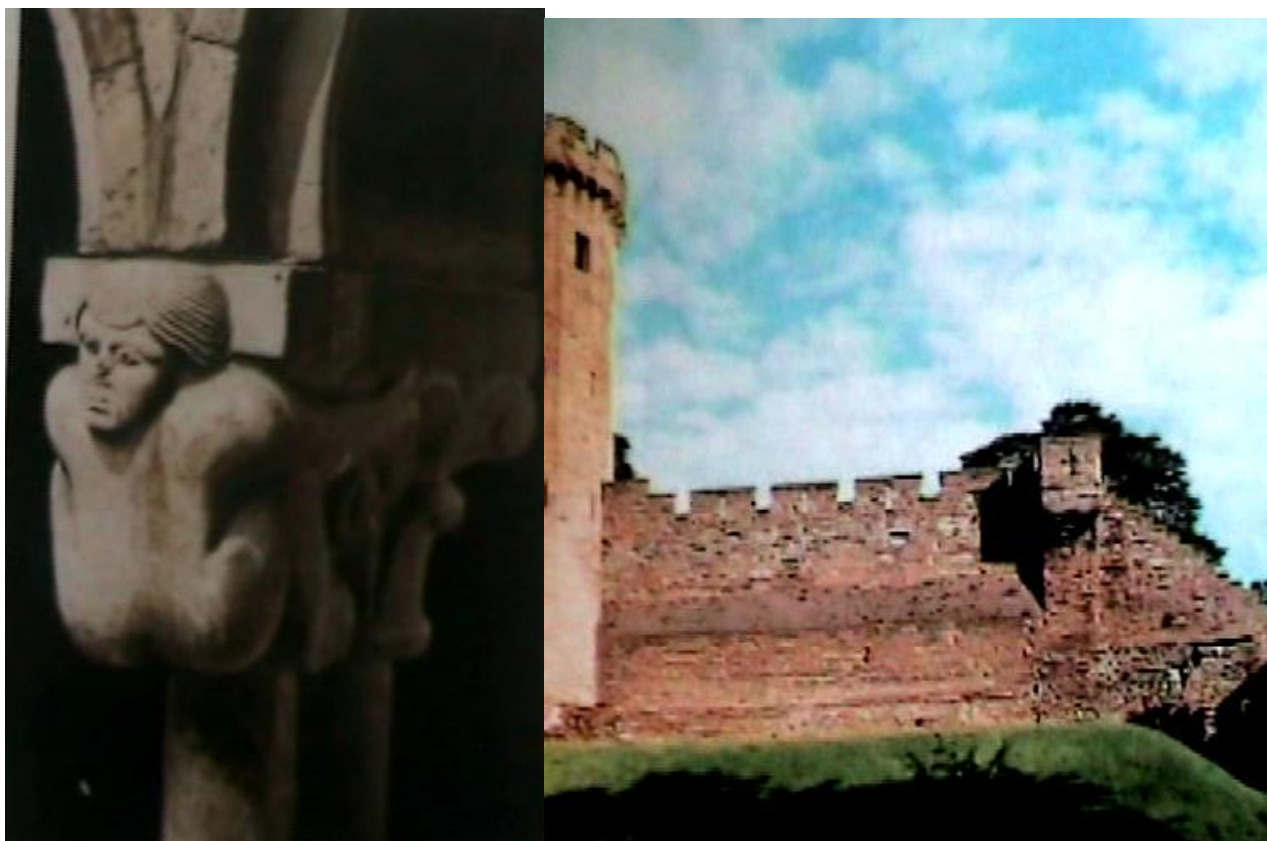


Богоматір з Ісусом. (собор у Шартрі)

очищувалося. Тому, не дивлячись на те, що храми практично не провітрювалися, повітря в них завжди було по церковному свіжим.

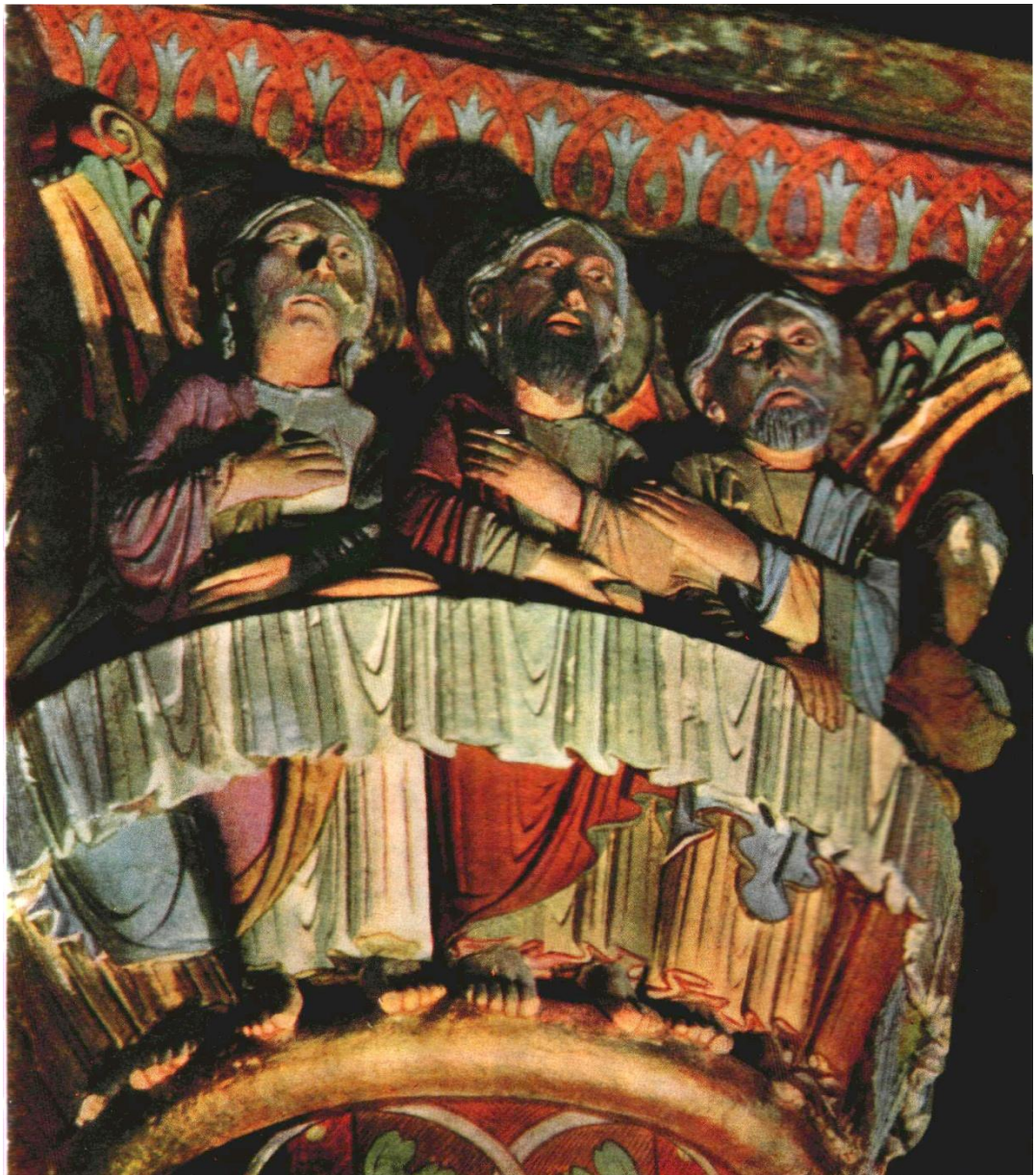
Сюжети перших кольорових вітражів мали напівязичницький характер. Художники відображали те, що їх оточувало в буденному житті. На першому вітарі зображений за роботою жнець, на другому мандруючі пілігрими, які зустрілися на святій землі. І лише останній вітраж (Богоматір у Шартрі) має

біблейську спрямованість. Тут ми можемо проспостерігати елементи симультанності (багатодійства): в центрі знаходиться основний сюжет; малюнки, що оточують Богоматір з Ісусом із боків є допоміжними сюжетами з життя святого сімейства. Симультанність, котра так часто зустрічається в сюжетах західних ікон, вже знаменує перехід до ранньої готики, показує, як ускладнюється мислення людини в період класичного Середньовіччя.



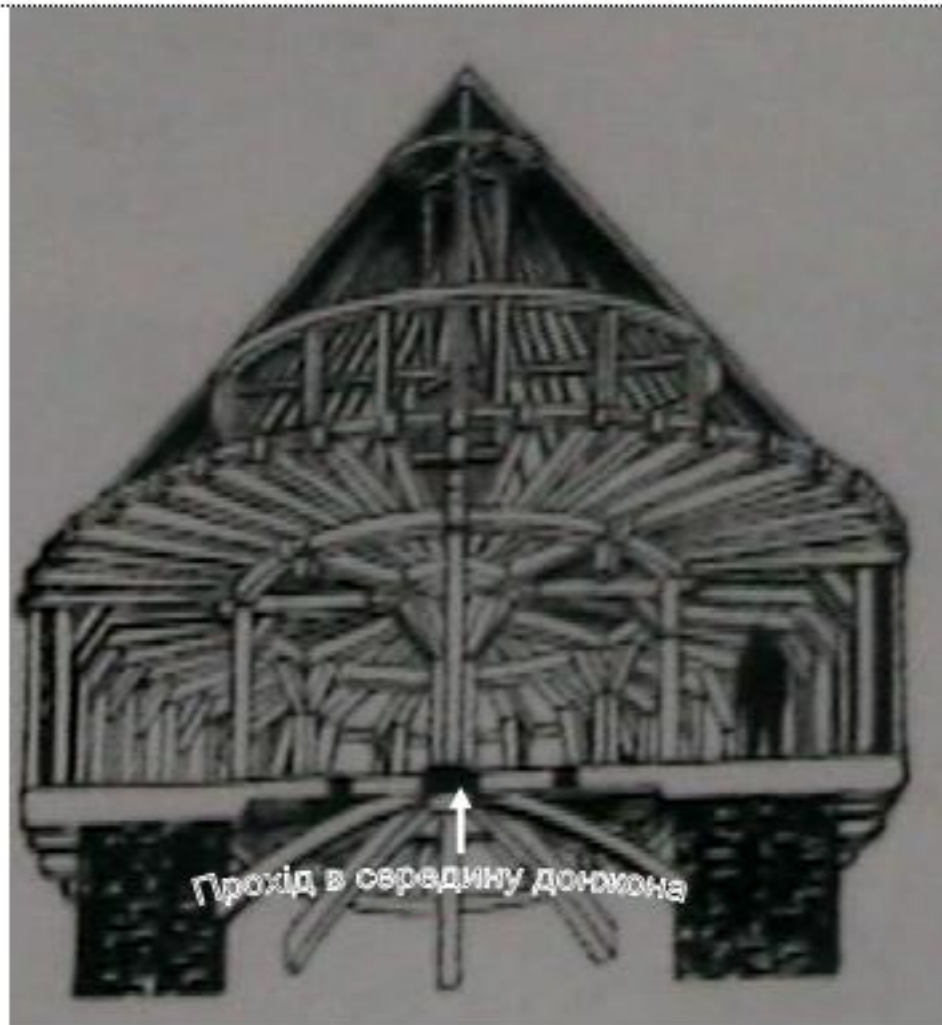
Архангел. Капітель монастиря в Кракові (X століття).

Цікаву складову частину романського мистецтва складають невисокі колони храмів з капітелями. Саме для капітелей романики характерна зображальна пластика. Практично жодна капітель не обходиться без зображення людини. Краківський архангел із старого міста своїми могутніми плечима підтримує навіс арки (дещо груба монументника X століття). А ось уже перед нами пластична композиція колони собору Сен-Поль (Франція) — „Три славних царі“, яка знайомить нас із трьома волхвами, які прийшли поклонитися немовляті Ісусу. Вражає і розмаїття яскравих кольорів, до якого не завжди вдавалися майстри Середньовіччя [28, с. 34].



Три славних царі. Капітель собору Сен-Поль (XII століття).

Наші уявлення про романську архітектуру будуть неповними, якщо не розповісти про особливості головних споруд середньовічного міста і про саме місто. Від початку міста виникали як укріплені фортеці феодалів. Перед нами реконструкція побудови донжона — верхньої частини башти феодального замку, куди на випадок смертельної небезпеки ховався сам сеньйор. У світській романській архітектурі Франції склався такий тип замку — фортеці з донжоном. Зверніть увагу на дерев'яний каркас, основу для будівництва башти, круглої або овальної, до якої не так легко можна було потрапити лише через вузький вхід знизу“[41, с. 55].



Внутрішній вигляд донжона. Реконструкція. ·¶

У середині своєї укріпленої фортеці сеньйора знаходилися ремісники, котрі йому належали. Місто було оточене кріпосною стіною та ровом. Але з часом місто із середини розросталося, навколо нього з'являлися передмістя і тоді знову виникала необхідність на зведення нової кріпосної стіни та обнесення її ровом. Таких кріпосних стін у середньовічних містах було декілька, що свідчить про зростання чисельності населення міст. Наприклад, Париж на середину XVI століття нараховував одинадцять внутрішніх міст.

Найстаріша частина міста — укріплене внутрішнє перше місто мало назву „барбакан“ — перше місто. Ось, погляньте, з якого маленького міста (барбакану) розпочиналося будівництва Неаполя. Іноді барбакан спеціально будувався в середині міста на випадок небезпеки і слугував надійним укриттям для населення, якщо раптом ворог подолає перші укріплені стіни міста.



Барбакан Неаполя

Місто розрослося, звільнялося від сеньйоральної залежності, приймало до себе біглих селян, які проживши в ньому рік і один день ставали вільними. Оскільки не завжди була можливість будувати нові й нові стіни, щільність населення в місті була досить серйозною проблемою.

Окрасою міста виступали традиційний кафедральний собор і ратуша, які знаходилися з двох боків центральної ринкової площі. Однак вулички середньовічного міста були дуже вузькими, площі для побудови нових будинків практично не існувало. Тому діти, одружившись, будували собі помешкання, зводячи другий поверх над житлом батьків, який був зазвичай ширше першого. Внуки будували третій поверх, ширше другого, коли справа доходила до четвертого, найчастіше вся конструкція руйнувалася і падала.

Вузькими вуличками міста важко було проїхати вершнику: перший поверх був низьким, другий широким, вулички низькими. Тож вершник, проїжджаючи ними, чіплявся головою за верхній поверх. На вузькі вулички

практично не проникало світло, тому навіть у жаркі дні тут зберігалася багноюка, і важко було перейти з будинку до будинку, щоб не забруднитися.

У часи романики дах покривали соломою, тому варто було початися пожежі в одному будинку, щоб протягом кількох годин запалало все місто. Не варто нагадувати, що саме міста, а не села, ставали розплідником епідемій чуми, холери та інших інфекційних захворювань [28, с. 201].



Внутрішній вигляд середньовічного міста.

4. Романський стиль у скульптурі, нумізматиці і сфрагістиці.

Романський стиль у скульптурі досить своєрідне явище: в першу чергу він представлений кам'яними статуями та зображеннями з м'яких металів (бронзи, міді), а також скульптурними зображеннями у гробницях склепів.

Один із перших шедеврів романики — бронзова статуя Карла Великого, могутнього короля франків (IX століття). Не дивлячись на те, що статую відлили майже через століття після смерті короля, ми маємо змогу ознайомитися з традиційними військовими облаштуваннями Карла, з особливостями чоловічого одягу в романський період. Не проходить повз увагу й особистісна характеристика Карла — його твердий характер, гордовита постава голови, почуття королівського достоїнства. Однак, зазначимо, що всі романські скульптури, не дивлячись на їхню привабливість, є статичними і застиглими.

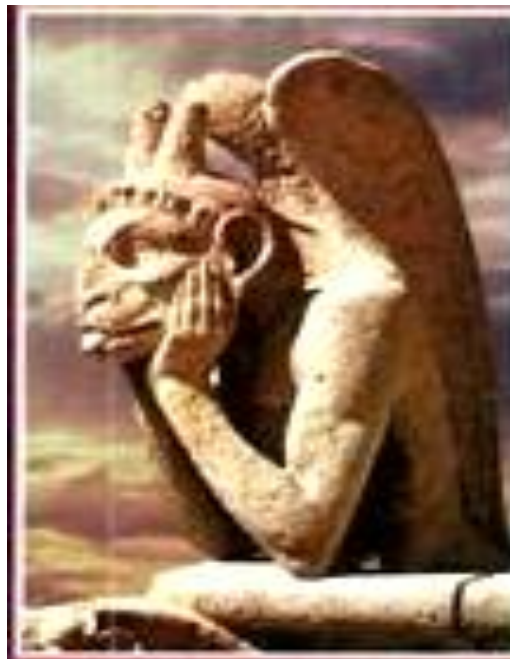


Бронзова статуя Карла Великого, короля франків

Людські зображення виступають головними в романській пластиці, що повинна була відобразити в камені євангельські сюжети. Але образ тварини не зникає в ній. І найчастіше — це образ лютого фантастичного чудовиська. У смертному бою чудовиська переплітаються на стінах християнського храму, як у стародавній "варварській" художній творчості. І цьому не варто дивуватися. Християнство, що вже міцно ввійшло у життя європейців і проповідувало милість Всевишнього, *містило в собі віру й у диявола*“ [28, с. 51].

Темна сторона лякає людину, немає впевненості в наступному дні ні в лицаря, ні у беззахисного селянина. Один із найвидатніших церковних діячів,

Бернар Клервоський, так писав про композиції скульптурних химер:



"До чого в монастирях перед обличчями читаючої Біблію братії ці смішні виродки? До чого тут нечисті мавти? Дикі леви? До чого страховиська і кентаври? До чого воїни, що вбивають одне одного?"

Тут під одною головою бачили багато тіл, а там, навпаки, на одному тілі багато голів. Тут, дивись, у чотириноного хвіст змії, там у риби голова чотириноного.

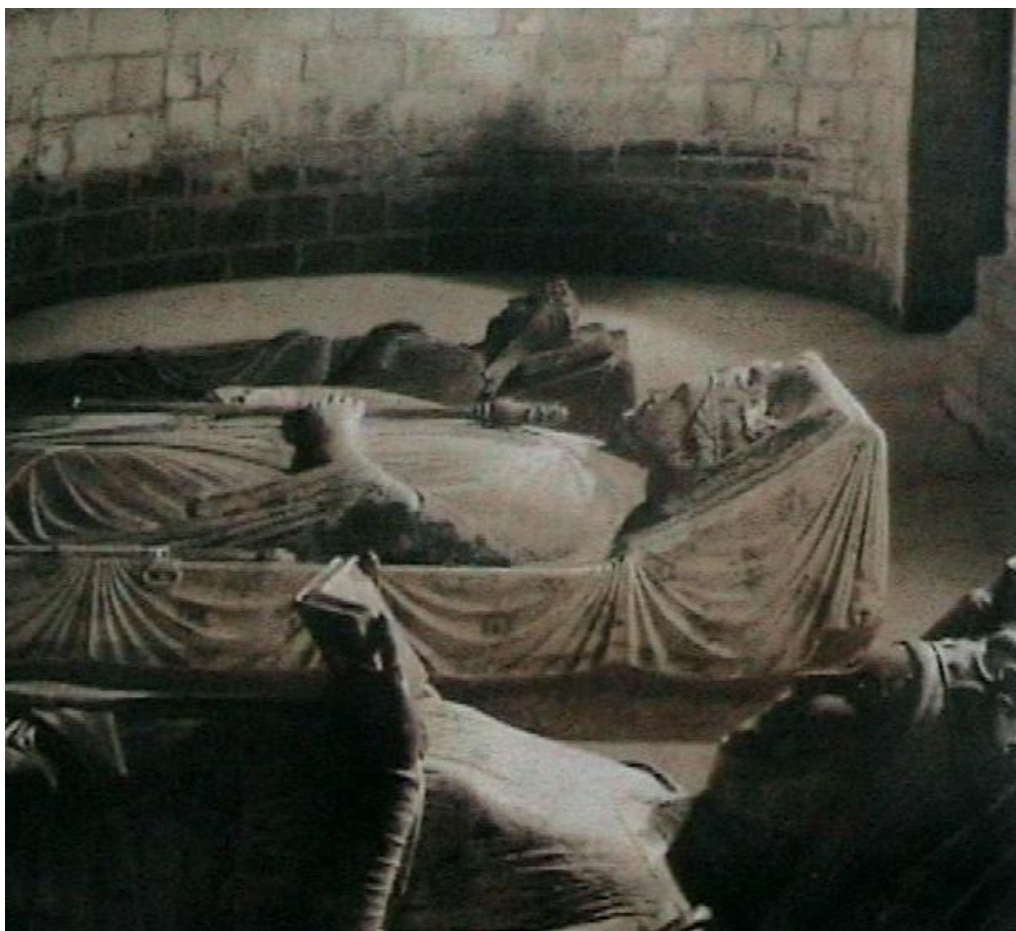


Таке тут розмаїття всяких форм, що люди забажають читати по мрамору, а не по книзі, і цілий день розглядати ці диковинки замість того, щоб обмірковувати Божественний закон". [35, с. 331].

Із такими скульптурними зображеннями, з приводу яких обурюється Бернар Клервоський, ми маємо можливість ознайомитися завдяки фотографіям капітелей із різних соборів Франції. Мотив жаху та терзання присутній у всіх романських пластичних зображеннях раннього Середньовіччя: то лев, то незрозуміла потвора терзає людину, то грізна тварина зображена біля вітваря, то горгулья спостерігає навколишній простір із даху собору Нотр-дам де Парі, то ми зустрічаємося з очима капітелі, на якій відсутнє ображення обличчя чи морди тварини.

Не менш гідними уваги є гробниці англійського короля Генріха II Плантагенета та його дружини Алієнори Аквитанської (XII століття). У романський період аристократія не ховала своїх померлих на кладовищах, їхні тіла знаходилися в родинних склепах. Кам'яні скульптурні зображення короля й королеви символічні: Генріх II, відомий войовник, спочиває в короні та з

мечем у руках, а його дружина (яка за життя хоч і не відрізнялася добродією і святенністю) тримає в руках біблію. Точність у відтворенні облич досягалася завдяки *гіпсовій технології* — посмертним маскам. Головне призначення таких скульптурних зображень полягало у відчутті вічного та величного спокою для тих, хто відвідає храм і кому судилося також тут бути похованому, знайти свій останній притулок.



Гробниця Генріха II Плантагенета і Алієнори Аквитанської. (XII століття)

Ще одним шедевром романської скульптури є статуя з гробниці принца Едуарда (Англія, XII століття). Окрім того, що нашу увагу привертає досконала бронзова чеканка, яка точно відтворює військові облаштунки Едуарда, що самі по собі вже є витвором мистецтва, слід замислитися над психологічним задумом майстра: Едуард звертається у вічній молитві до Господа, а в головах його лежить меч — символ могутності і влади, рукоять якого зображає лева — родинний герб Едуарда. “[35, с. 506].

В Італії, де скульптура X-XII століть отримала найпоширенішого

розвитку, працювали художники, чії імена вже мають для нас відомі. Такими є Вільгельміно та Бенедетто Антеламі, які у своїй творчості вже показали реальну структуру людського тіла. Слід зазначити, що в Італії бронза та мідь як матеріал практично не використовувалися.



Гробниця принца Едуарда (Англія, XII століття).

Збереглося чимало монет та печаток від тих часів. Як правило вони виготовлялися *із золота, срібла, бронзи*. Монети й печатки на початку Середньовіччя чеканилися, пізніше відливалися у виготовлених для них формах. Печатки спочатку втискалися у вікові дощечки з написами (договори, накази тощо), а потім у застигаючий сургуч. Вони були великими і дуже важкими.

Монети ходили різні, із цінного й напівцінного металу, та у найбільшій шані були золоті монети. Ми маємо чотири зразки таких витворів мистецтва, які відносяться до IX- XII століть. На монетах і печатках традиційно було зображати монархів із атрибутами влади та замків у їхніх володіннях, символіку та геральдику міст. Однак після смерті монарха, монети й печатки з його зображенням через певний час ставали недійсними, частина їх втрачалася, інша — збиралася й переливалася із зображенням уже нового правителя.

Та в часи романики ще більшим чином був розповсюджений натуральний

обмін, особливо між жителями міста і села, де ціна грошей стала відомою лише у XII столітті, коли більшість міст отримала незалежність від свого сеньйора.



Срібна монета короля франків Дагобера та печатка Генріха I, французького короля, чоловіка Анни Ярославни.



Монета Єрусалимського королівства (XI століття) та печатка Генріха I, англійського короля.

4. Романський стиль у музиці, моді та драматичному мистецтві. Від часів ствердження християнства у варварських королівствах сюди починає

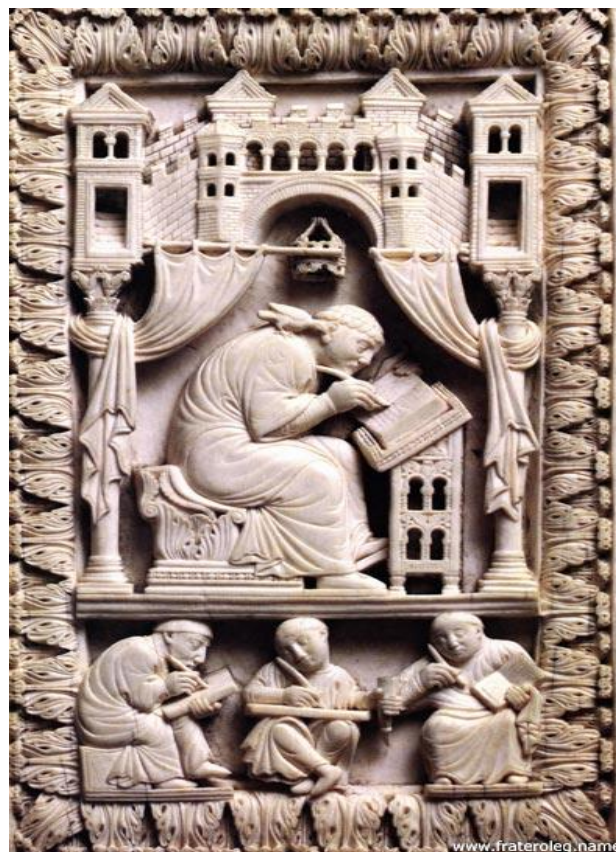
проникати римсько-візантійська культура з її зразками культової музики. Процес формування католицької музики в молодих державах затягся на кілька століть, тому тут протягом раннього та класичного Середньовіччя ствердився григоріанський спів із включеними до нього амвросіанськими гімнами. Романський стиль у музичному мистецтві – це поєднання античності, візантійських деталей і варварських „новинок”. Але разом з тим він – це дещо абсолютно нове [36, с. 244].

Григоріанський спів отримав свою назву від імені реформатора церковної музики часів раннього Середньовіччя – папи Григорія I Великого. Від доби першої реформи, проведеної ще Амвросієм Медіоланським за два століття до Григорія, розповсюдження канонізованої музики в церквах із різним етнічним складом призвело до появи в ній великої кількості спотворень та відхилень. Непогодження з таким станом речей у церковній музиці змусило папу Григорія I здійснити реформу.

„Меч доходить до душі” – так розумів суть свого часу Григорій Великий, повторюючи слова біблійського пророка. Григорій народився 540 року в розпалі війни з остготами. В дитинстві він став свідком того, як війська готського короля Теодоріха взяли Рим і колишня столиця світу після цього стала нагадувати пустелю. Не дивлячись на це, Григорій отримав непогану для свого часу освіту (яка, звичайно, не могла порівнятися з освітою Августина чи Амвросія), хоча основи тривіуму та квадріуму вже викладалися за скороченою програмою. Своє тридцятиліття Григорій зустрів уже в Італії, завойованій лангобардами, вторгнення яких на Апенніни супроводжувалося винищенням місцевого населення і небаченою раніше жорстокістю. Таким було шосте століття для долі Риму.

Григорій кілька років обирався претором Риму, його правління врятувало місто від повного безладу та голоду. За власний рахунок він заснував кілька монастирів, а ті кошти, що в нього залишилися, роздав бідним. Після смерті папи Пелагія народ і клір Риму в єдиному пориві обрали Григорія на папський престол. Та він почав категорично відмовлятися і навіть благав візантійського

імператора Маврикія не допустити його обрання. Імператор не підтримав вимоги Григорія.



Поява ангела Григорію. Папа Григорій I Великий пише месу

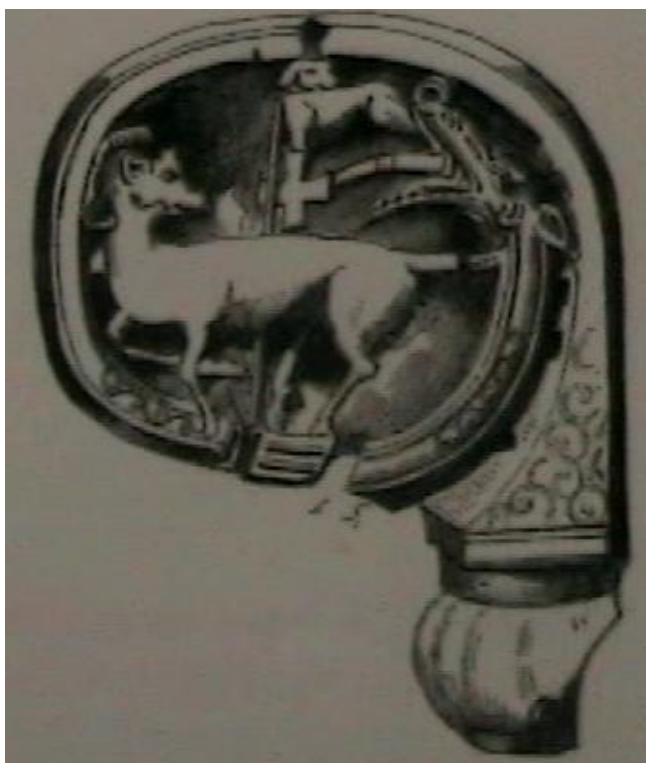
Тоді новий папа, не бажаючи прийняти свого сану, умовив власних служників заховати його в кошик і винести за місто до лісу. Тут він переховувався аж до того часу, доки не був знайденим римськими християнами, котрі так жадали його правління. Таким чином Григорій був змушений зайняти легендарну кафедру, котру колись заснував в античному Римі апостол Петро.

Та коли вже Григорій брався до справи, він обов'язково доводив її до кінця і робив це завжди блискуче. Його діяльність для історії Західної церкви мала не менш важливе значення, ніж діяльність легендарного апостола. Авторитет Григорія зростав із кожним роком. В роки правління Григорія I в Римі завжди піклувалися про їжу для злиденних, намагалися полегшити страждання хворих, знайти дах для тих, хто опинився на вулиці. Рим став укриттям від поневірян. Всі західноєвропейські християни мріяли побачити

хоч раз у житті папу або почути його заспокійливий голос [36, с. 501].

Здійснюючи реформу християнського співу, Григорій I свято вірив у наступне: коли тисячі віруючих одночасно звертаються до Бога однією мовою (в даному випадку, латиною) і мовою однієї музики (меси), то церква дійсно може бути ним почутою – таким чином, допомагаючи прихожанам звільнитися від гріхів, досягти прощення та спасіння.

Розвиваючи положення Августина про те, що немає спасіння поза церквою (хто не визнає церкву своєю матір'ю, той не вважає й Ісуса своїм батьком), Григорій стверджує, що немає прощення без звернення до Бога єдиною мовою меси – музично-поетичною мовою, створеною раз і назавжди. Григорій не хотів миритися з верховенством константинопольського патріарха і налаштував проти нього антиохійського та олександрійського єпископів



Посох святого Григорія

Так починалася боротьба між Східною і Західною церквами за домінування в християнському світі. Григорій, цитуючи святого Августина у зверненні до імператора, вказує, що земна влада є служницею небесної, а християнська держава повинна стати ідеальним прототипом єдиного царства

Божого на землі. Таким чином, він претендує на втілення усім християнським світом принципу єдності з єдиною верховною владою у Ватикані.

Григорій був талановитим музикантом і музичним теоретиком, який поступався Амвросію тільки в музичній освіті. Він систематизував усе, що було написано до нього у власну книгу, яка отримала назву „Антифонарій” (той, що звучить у відповідь). Створення „Антифонарію” стало завершенням діяльності Західної римської церкви з упорядкування християнського богослужіння. Музичні частини мес, що віднині звучали в західних церквах, стали називатися григоріанським співом.

Григорій поділив меси на два види: високі *святкові та повсякденні*. Меси склалися з *ординарія* (частини тексту і музики, що повторювалася кожного дня) та *пропрію* (музично-поетичної частини, яка змінювалася залежно від пори року і свята чи дня тижню). Порядок богослужіння і мес фіксувалися в „Антифонарії”, що поступово ставав обов’язковим для всіх церков.

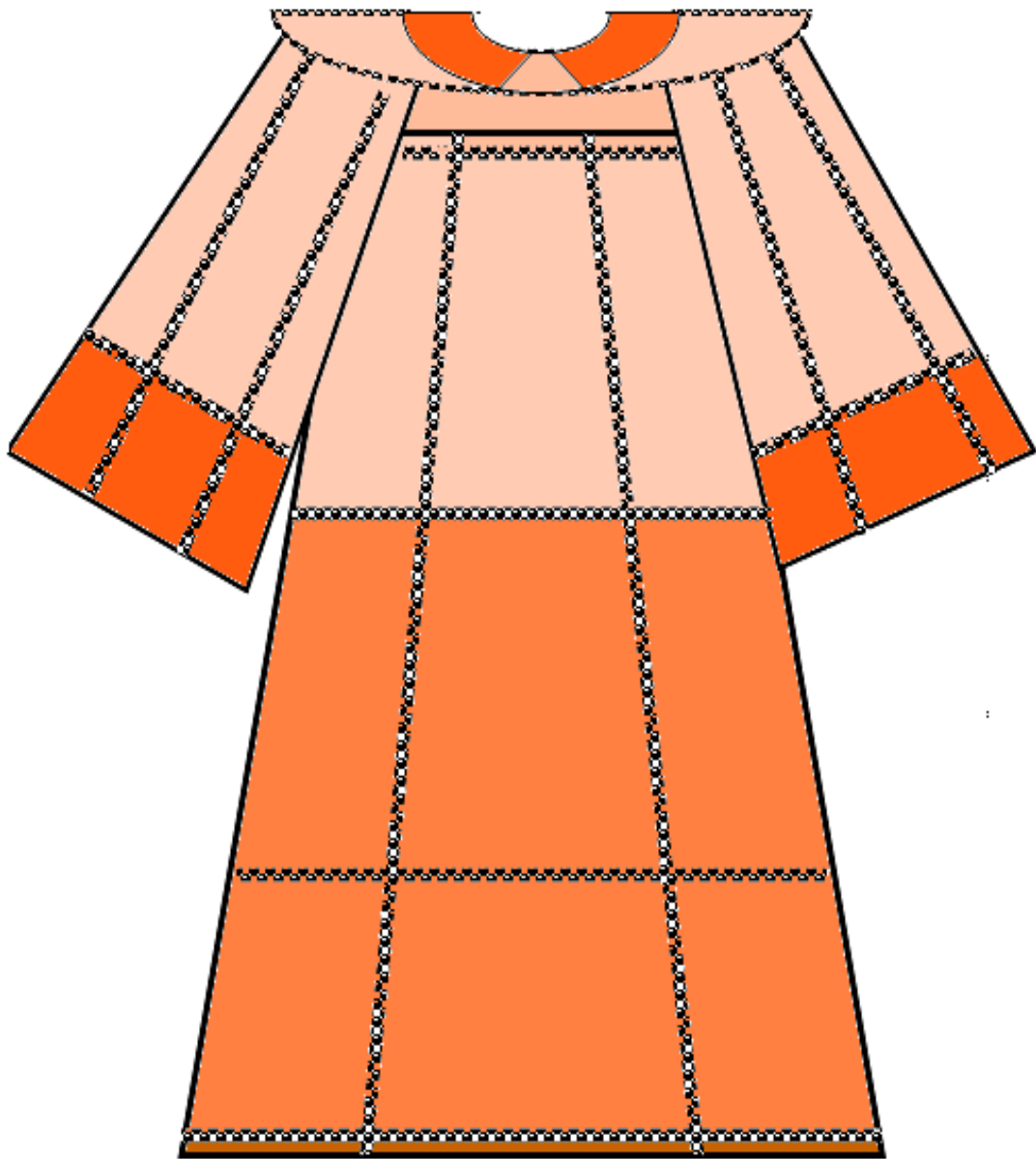
Що ж саме уявляв із себе григоріанський спів? За своїм складом він не є однорідним. Тут поєдналися найпростіші псалмодіювання (речитативні фрагменти на одному звукові), мелодійно-урочисті фрагменти амвросіанського співу, мелізматично-візерунчаті частини, введені вже безпосередньо Григорієм

Григорій також розробив і певні музичні терміни. В його книзі всі твори були одноголосними, але різних видів. Ми вирізняємо наступні: 1) *сіллабічний* спів, де на один склад тексту припадає один – два музичних звуки; 2) *невматичний* спів – три-п’ять звуків на один склад тексту; 3) *мелізматичний* спів – необмежена кількість звуків на один склад слова [36, с. 502].

Під час меси здійснювалася перекличка між двома хорами – професійним і групою прихожан (кліром). Саме це й втілювало на практиці принцип антифону: партія одного хору звучала у відповідь іншому. Іноді в такій перекличці хорів брали участь і солісти (респонсорний спів – перекличка солістів із хором – у григоріанському хоралі).

Григоріанський спів, що народився у Римі, швидко розповсюдився на територіях Англії, Франції та Німеччини, де панував до XI-го століття.

б) Мода романського стилю. З античних часів, через Візантію, романська мода взяла плащ, бо він не тільки захищав тіло, а й водночас символізував виокремлення людини із зовнішнього середовища. Середньовічні феодалні звичаї змусили моду перейняти у Візантії систему станових відмінностей в одязі, що виявилася в моді романського періоду у вигляді оздоблень, вишивок і навіть матеріалів. Романська мода прийняла й колишні варварські штани.



Структура романського вбрання



Генріх II і Кунігунда приносять у дарунок побудований ними храм.

Жіноча мода, як і у Візантії, зобов'язувала одягати на тіло кілька туалетів, один на інший. Зазвичай це було спіднє *сорочкоподібне* плаття, що покривали подібним одягом, але з більш широкими рукавами. Одяг осіб, які належали до вищих станів суспільства, виготовлявся з дорогих тканин, кінці яких оброблялися декоративною тасьмою. Така тасьма не тільки вишивалася, а й прикрашалася золотими пластинками чи дорогоцінним камінням. Деякі вчені вважають, що цей надлишок дорогоцінних прикрас є відгуком поривань до розкоші після епохи Переселення народів. Інші вчені вважають, що ці віддалені один від одного часові періоди можна поєднати, бо мода того часу змінювалася дуже повільно.

“Вигляд жінок цієї епохи дуже живописний і яскравий. Та одяг має напівварварський неелегантний, незакінчений характер. З різних язичницьких, класичних, античних і візантійських елементів, які до цього часу не поєднувалися між собою, тепер починає створюватися нова культура. Одяг

зовсім не облягає тіло і не має зборок”, – каже Якоб фон Фальке у 1875 році. Однак у наш час образ жінки тієї епохи в нашій уяві виникає по іншому: якщо ми подивимося на жіночу статуру, то побачимо, що вона є певним блоком, поверхня якого вертикально та горизонтально поділена облицювальною тасьмою на самостійні частини.



Чоловіче й жіноче вбрання VIII-X століть

Наприклад, рукави відділені від плаття нашитою поверх тасьмою, а ліф зі спідницею найчастіше розділяється ще на дві чи три частини. У цьому поділі ми вбачаємо художню основу романської моди. Її розуміння відповідає романській архітектурі, що також складається з блоків; поверхня споруд аналогічно розбивається аркадами та арочними фризми. Подібно тому, як

прикрашена система площин в архітектурі має тектонічні риси, так і тасьма на одязі виконує подібні ж функції. Таким чином, тасьма в романській моді виступає не тільки прикрасою та знаком станової відмінності, як це було колись у Візантії.

У романський період матеріал поєднується швами, які обробляються тасьмою і таким чином закріплюється – це в історії моди стало новинкою. Все інше залишається, як і було. Поверх верхнього одягу надівають ще й плащ, який стає універсальним одягом всіх станів. Голова прикрита невеликим покривалом, що дістає до плечей, а поверх нього одягається ще й верхній плащ. З подібною стилізацією можна зустрітися тільки в етрусків.

В ці часи одяг виготовлявся кустарним способом. Як саме виглядало кустарне виробництво у Чехії романського періоду до виникнення цехів, свідчать деякі історичні пам'ятки. Є припущення, що у Празі та інших містах були великі ремісничі майстерні, де жінки пряли, ткали та шили одяг. Такі майстерні називалися *гінецеумами*. Джерела стверджують, що у Празькому граді було біля 30 кравців, у жіночих майстернях працювали жінки, а в чоловічих – чоловіки. Безумовно, що ці ремісники були кріпосними. З інших джерел ми дізнаємося, що окремі майстерні були при окремих укріплених замках Чехії і що готова продукція завозилася до Праги. Відповідно до джерел X-XI століття, на празьких ринках готовим одягом торгували оптом – у мішку однакових штанів знаходилося до 40 одиниць [34, с. 82].

У романську епоху чоловічий одяг принципово відрізнявся від жіночого. Спідня та верхня туніка в ньому ще раніше піднялися до колін і відкрили штанини, які заправлялися у високі чоботи. Характер прикрас чоловічого одягу аналогічний жіночому. І чоловіки теж носять плащі, залишки античної хламиди, що закріплюються пряжкою на лівому плечі.

Взуттю не вистачає яскравості та розмаїття фасонів – всі носять *напіввисокі чоботи* без пряжок, що нагадують штиблети без шнурків. Але вже в цей час з'являється взуття з *клювоподібними* витягнутими мисами; ця деталь широко розповсюдиться тільки у добу пізнього Середньовіччя.



Чоловіче й жіноче вбрання XI-XII століть

Покриття голови не відрізняється винахідливістю чи розмаїттям, його форми не складні. Носять напівкруглі шапки на зразок стародавніх фригійських. У зачісках як і раніше панує антична традиція, волосся коротко підрізане, більшість чоловіків ходять без вусів і борід, їх залишають тільки найвищі церковні та світські сановники. У жінок теж зачіска не відрізняється виразними рисами – накидка, якою покрита майже вся голова, не сприяє створенню складних зачісок. Довге жіноче волосся залишається не підкрученим і вільно лежить на плечах [34, с. 51].

Таким чином, романський стиль, що найяскравіше виявився в архітектурі, мав місце також в інших видах мистецтва (скульптура, музика, мода), був

гармонійним поєднанням античного і варварського стилів, міфологічної та релігійної свідомості, „мужицької“ грубості й ранньосередньовічної монументальності.

в) Драматичне мистецтво. Середньовічний театр мімів. В часи пізньої Римської імперії спостерігалось піднесення театру пантоміми та занепад класичного театру. Це пояснювалось зміною ціннісних орієнтирів у суспільстві, розбещеністю смаків еліти та намаганням задовольнити „культурні“ вимоги римського плебсу, який окрім боїв гладіаторів і театралізованих страт бажав ще якихось розваг. До складу театру пантоміми входили хористи, оркестрова група та кілька акторів-мімів. Останні пластичними рухами надавали життя тексту п'єси, що виконувалася хором під музичний супровід. Міми-професіонали, кар'єра яких за певними обставинами не склалася у Римі, мандрували по окраїнах Імперії невеликими групами, або кількома сім'ями. Так формувався світський міні-театр раннього Середньовіччя, що об'єднував професійних митців різних спеціальностей – майстрів класичного танцю, музикантів, вокалістів, поетів. Ми маємо право стверджувати, що це були професіонали, бо, по-перше, вони були спадкоємцями римського мистецтва пластично-програмного танцю; по-друге, своїм мистецтвом міми заробляли собі на життя й нічим іншим не займалися; по-третє, в суспільстві часів Римської імперії на їх мистецтво був попит і міми дійсно могли забезпечити себе завдяки власній професії.

Мандрувати по окраїнах Імперії було небезпечно і тому міми мандрували групами від 3-5 — до 12-15-ти чоловік. Більше 15-ти осіб у міні-театрі пантоміми не спостерігалось, бо перерозподіл заробленого мінімуму був би нерентабельним для великого мандрівного театру. Дехто з мімів мав власну родину, яка подорожувала разом з ним, брала або не брала участь у виставах міні-пантоміми. Міми, зазвичай, навчали своїх дітей театральному мистецтву певного жанру — пластичному танцю або грі на музичних інструментах, співу або поезії. Це було одним із джерел підтримування, вдосконалення чи поступової деградації професійного мистецтва пантоміми.

Виступ мимів
у королівському палаці.
VII століття



Було й інше джерело. До мандрівних труп міні-театру часто приєднувалися любителі театрального мистецтва та вільного життя з різних станів суспільства, починаючи від дітей аристократії та знаті і закінчуючи найбільш бідними міщанами, які мали хист до музики, поезії і танцю. Звичайно, деякі з них не приживалися й поверталися до рідної домівки, деякі ж ставали дійсно професійними акторами.

Та на практиці все виглядало зовсім не так оптимістично, як та картина, яку ми зараз намалювали. Часто бувало так, що діти акторів у своїй більшості перемирили у ранньому дитинстві, так що просто нікого було навчати та нікому було передавати свою професійну майстерність. Іноді більшість із дітей виявлялася зовсім не здібною для засвоєння основ акторського мистецтва. Діти тікали від побоїв батьків і наймалися на роботу до міста чи села. З роками трупа старішала, тому без молодого поповнення її просто чекала голодна смерть. Актори часто хворіли, рано втрачали фізичну форму. Саме в цей момент хтось повинен був про них подбати, заробляти їм на шматок хліба. Тому спадкоємність у мандрівному театрі відігравала вирішальну роль.

Свої ряди потрібно було поповнювати. Якщо в театрі не було достатньої кількості дітей, або вони були не здібними, то актори просто крали чужих. Це явище було настільки розповсюдженим, що дбайливі матері завжди тримали

дитину при собі, коли у місті чи селищі з'являвся мандрівний театр. Та завжди знаходилася якась неуважна мати, що не пильнувала свою дитину. Тоді та ставала легкою здобиччю мандрівної трупи “[22, с. 44].



Вкрадену дитину рідко в майбутньому житті чекала якась перспектива. Якщо актори не жаліли у навчанні та побуті власних дітей, то до чужих вони були майже завжди жорстокими. Їх нещадно били при навчанні, змушували голодувати, виконувати найчорнішу роботу. Найчастіше такі діти просто гинули в дорозі, не доживаючи навіть до підліткового віку. Коли вкрадена дитина виявлялася нездідною до театрального мистецтва, її просто кидали у селі чи місті, що було по дорозі, якою мандрував театр.

Із харчуванням у театру завжди були проблеми, тому дітей, які не були зайняті в виставі, під час вистави посилали красти в село. Діти з театру також крали в рядах торгової площі в місті, коли більшість із міщан були зайняті театральним видовищем. Дітей ловили, чинили над ними розправу, віддавали до міського суду та кидали до в'язниці. Отже, життя дітей мандрівного театру було не дуже веселим, сповненим побоїв, голоду та смерті.

Та й це було не найстрашнішим. У X-XI століттях у країнах Західної Європи (особливо в Іспанії і Франції) набуло популярності видовище спотворених дітей. Викрадених дітей садили в клітки невеликого розміру та

тримали там роками, спотворюючи природну форму хребта, що не мав простору для нормального росту. Дітям на зразок комедійної та трагедійної масок спотворювали ножем обличчя, вирізаючи на ньому або вічну посмішку, або вічне страждання. Дітям перебивали кістки рук і ніг, а потім складували для зростання зовсім у неприродній формі тощо.

Із дітей робили маленьких потвор — компракчукосів, щоб потім за великі гроші показувати їх публіці. Такі явища найбільше були розповсюджені в театрі мімансу на території Франції та Іспанії. Переслідування театрів мімансу, що мали в своєму складі компракчукосів, почалося в Англії рядом королівських указів XII століття та папським 1215 року. Потім на рівні вищої світської влади переслідування розповсюдилося на Францію та в XIII століття — на Іспанію.

Одночасно з початком переслідування мандрівних театрів пантоміми настають часи їх занепаду. Міманс витісняється мистецтвом жонглерів у Франції, хуглярів — в Іспанії, шпільманів — у Німеччині. Не дивлячись на загальну схожість, всі ці міні-театри мали своєрідні, притаманні лише кожному з них національні особливості [316, с. 401].

Театр мандрівних жонглерів. Слово "жонглер" має латинське коріння (блазень. потішник). У середньовічній Франції так називали всіх мандрівних комедіантів і музикантів. Творчість жонглерів, що зародилася на ґрунті землеробських обрядових свят, стала професійною близько XI століття. Це було пов'язано з виникненням середньовічних міст і збільшенням кількості міського населення. Поєднуючи в собі обрядову атрибутику варварських племен з професійним мистецтвом мандрівних мимів, жонглерство розширило спеціалізацію в середині акторської трупи мандрівного театру. Тепер до її складу входили не тільки міми, музиканти, поети, вокалісти, а й акробати, дресирувальники та майстри професійного жонглерування, що стало особливим видом сценічного мистецтва. У середньовічному міні-театрі жонглери (майстри професійного жонглерування) діяли одночасно з восьми предметами. Їх професійність і збалансованість рівноваги вражала [22, с. 243].



У XIII столітті *жонглери* почали об'єднуватися у "братства" — своєрідні цехові організації та гільдії. Від початку існування "братств" у міських виставах почали брати участь сотні виконавців — члени міських цехів, пізніше — групи любителів театрального мистецтва, що об'єднувалися в постійні театральні організації. Братства давали свої вистави в закритих приміщеннях, будували спеціальні театральні споруди, дбали про якість професійної освіти майбутніх акторів.

Особливу групу жонглерів складала ваганти або голіарди — мандрівні клірики (молодші служителі церкви), які в своїх веселих пісеньках викривали лицемірство та висміювали церковний аскетизм. З появою університетів у країнах Західної і Центральної Європи коло вагантів було розширене за рахунок, так званих, "вічних" студентів із числа університетських братств.

Виразники настроїв широких верств населення, їхнього протесту проти офіційної ідеології, жонглери протягом багатьох віків переслідувалися церквою та святою інквізицією. Вони стали першими носіями національної світської театральної культури, єдиними професіоналами в галузі інструментальної музики, а також пластичного танцю. Серед жонглерів зустрічалися й жінки, які

в професійності не поступалися чоловікам і часто були єдиними виконавцями найскладніших і найнебезпечніших частин театральних композицій (вознесіння святих, тортур для мучеників, театральних пожеж тощо).

Про значення творчості жонглерів свідчить цікава капітель церкви в Анзі ле Дюк (Бургундія), що увійшла до історії мистецтв під назвою "Акробат" або "Людина-змія". Цей акробат із пружним змієподібним тілом, але з людським обличчям, міцно охоплює капітель, над ним і під ним вузлами та кільцями стелиться змія. Декоративний ефект, що перетворює весь образ капітелі, тут досягається внутрішньою силою та єдністю фантастичної зміїної гірлянди, через яку проглядає реальний образ людини із середньовічного театру (XII століття).

У Франції тієї пори жонглери були виразниками нової театральної творчості, водночас роз'їзним театром акторів різних спеціальностей — поетів, співаків, фокусників, акробатів, дресирувальників. Іноді один актор такого театру поєднував у собі кілька спеціальностей. Ось що, відповідно до настанови, що збереглося, вимагалось від жонглера: "Вмій добре винаходити та рифмувати, вмій наступати в змаганнях, вмій чітко бити в барабан і цимбали та як потрібно грати на мужицькій лірі; вмій майстерно підкидати яблука й ловити їх на ножі, вмій відображати пташиний спів, робити фокуси з картами, стрибати через чотири обручі, вмій у грі відображати лицаря й священника, короля та мужика, підлу дружину й ревнивого чоловіка і ти можеш називатися жонглером"[22, с. 51].

Для церкви жонглери здавалися небезпечними, бо вона вбачала у їхній творчості ознаки вільнодумства. Священиків хвилював і той успіх, яким користувалися жонглери, виступаючи перед народом. Та, очевидно, жонглери мали таку популярність, що навіть церковні переслідування не могли змусити майстрів-каменярів відмовитися від того враження, що справив на них жонглерський театр. Вони їм дали вічне життя в тімпані церкви. Репертуар жонглерського театру, як зазначено вище, був набагато цікавіший, ніж у їхніх попередників. Це був своєрідний переїзний цирк, але це, мабуть, був більш

досконалий за своїм змістом цирк, ніж сучасні види даного мистецтва тому, що все показане було надзвичайно актуальним для народу.

Жонглерське дійство поділялося на дві частини. Перша частина була драматичною. Тут жонглери показували або одну велику п'єсу, або кілька маленьких, переважно комічного жанру. Та в часи розквіту феодалізму деякими драматургами з числа жонглерів (Кретьєн де Труа та ін.) створювалися кращі зразки лицарського куртуазного роману та ставилися на площах й у феодальних замках. Друга частина дійства була суто видовищна: тут виступали дресирувальники, які часто демонстрували публіці тварин, небачених у цьому краї; імітатори, фокусники тощо. Обидві частини дійства супроводжувалися музикою [22, с. 401].



„Тристан та Ізольда“ у виконанні театру жонглерів

Іноді жонглерів кликали до участі у виставах містерій, щоб вони збагачували їх рисами побутового комізму і буфонади. Жонглери, звичайно, не були за походженням соціально однорідними. Розрізнялися сеньоріальні та народні жонглери. Таку назву вони отримували залежно від публіки, яку

обслуговували. Жонглери, які знаходилися на службі у труверів і трудадурів, називалися менестрелями.

Літургійна драма. Театральне мистецтво, що зародилося в лоні церкви, було започатковане літургійною драмою VIII-IX століть. "Літургія" — слово грецького походження (суспільний, загальнонародний, обов'язковий) і свого часу визначала державні повинності в стародавньогрецькому полісі, що виконували найзначніші громадяни, задіяні державою до сплати податків на необхідні суспільні заходи. Літургії в Афінах поділялися на звичайні й надзвичайні. До звичайних літургій належали утримання посольств, що відповідали за проведення релігійних свят, виплату коштів на утримання хорів і спортсменів (учасників гімнастичних змагань тощо). До надзвичайних літургій належали заходи, спрямовані на ведення війни (додаткове утримання війська, оснащення військових кораблів). Установлення таких літургій мало за мету пом'якшити соціальні протиріччя та забезпечити збереження міцності полісу.

Субординаційні й ієрархічні моменти спостерігаються й у християнській літургії, бо були пов'язані з християнськими обрядами та "таїнством причастя". Літургія (меса в католицизмі) як християнське богослужіння відбувалася латиною, маловідомою для молодих народів західноєвропейських країн. Тому популяризація латині була просто необхідною.

Із даною проблемою пов'язують виникнення в X столітті літургійної драми як одного з найперших видів середньовічного релігійного дійства. Драма значною мірою сприяла практичному вивченню латинської мови й у своєму розвитку пройшла кілька фаз становлення. Від початку (IX-X ст.) інсценювалися окремі євангельські епізоди, що входили до складу пасхального різдвяного церковного богослужіння. Одним з найперших складових компонентів були так звані *антифони* (вокальні діалоги двох напівхорів) і *респонсорії* (вокальна відповідь хору на слова священника), з яких в цей час починають виникати *тропи* (діалогізований переказ євангельського тексту).

Малюнок до тексту
літургійної драми



Перші літургійні драми відрізнялися лаконічністю діалогу та ритуально-символічним характером виконання. Це було пов'язано з тим, що більшість школярів, які навчалися у школах при церквах і монастирях, мали поверхові знання з латинської мови та майже не мали практики з неї. Виконавці знали нотну грамоту, бо музика була обов'язковим предметом у школах, хоча багато мелодій були на слуху й завчалися механічно.

Але поступово літургійна драма ставала більш дієвою, збільшувалась кількість персонажів і до неї почали проникати побутові риси та народна мова ("Жених, або Діви мудрі і нерозумні". XI століття). Посилювався зовнішній ефект дійства, з'явилися технічні пристосування (блоки для "вознесіння", люки тощо). Ускладнювався й музичний компонент драми: виконавці вже мали більш професійну музичну підготовку, вправно справлялися з ролями [35, с. 501].

На початку XIII ст. наказом римського Папи Інокентія III (1210 рік) дійство в церквах було заборонено. Це пояснювалося тим, що на певному етапі своєї еволюції літургійна драма вступила в протиріччя з призначенням і загальним характером самої літургії. Від того часу дійства стали виконуватися на паперті перед костелами (напівлітургійні драми). Реалістичні, близькі

народному побуту елементи в них почали посилюватися. Окрім професійно підготовленого духовенства в подібних дійствах почали брати участь і миряни — професійні актори-жонглери, яким зазвичай доручалися комедійні ролі чортів чи примар.

Найвизначніша пам'ятка літургійної драми XIII ст. — "Дійство про Адама", виконання якого свого часу мобілізувало всі творчі сили як церковних, так і світських акторів. Різдвяне дійство середини XII ст., що збереглося в англо-норманському рукописі, відображає той етап розвитку літургійної драми, коли вона переходить із церкви на паперть.



Ілюстрація до „Дійства про Адама“. XII століття

"Дійство про Адама" складається з трьох частин: гріхопадіння (що займає 600 віршів); убивство Авеля Каїном (біля 150 віршів); появу пророків (біля 200 віршів). Весь текст уже написаний рідною мовою. Він викладений у формі римованих восьмизмислових дворядкових віршів, які перемежуються з чотирьохрядковими десятизкладовими віршами. Тільки сценічні ремарки, дуже детальні й такі, що дають чітке уявлення про театральне оформлення п'єси, а також літургійні тексти клірика, написані латиною.

"Дійство про Адама" унікальне ще й тим, що саме в ньому вже простежується відома свобода поетичних характеристик, що, зазвичай, були відсутніми в ранніх літургійних драмах. Ми знаходимо в п'єсі живий діалог, спробу індивідуалізації дійових осіб, цілий ряд комічних рис. "Дійство" виступає черговим етапом, що готує подальше піднесення середньовічної французької драми та все більше виходить за межі власно клерикальної культової літератури. Воно теж наповнювалося побутовими, реалістичними деталями.

Ця еволюція духовної драми була тісно пов'язаною зі зростанням середньовічних міст, що стали осередками нової драматичної літератури реального життя. Вийшовши з часом на міську площу, духовна драма вже безпосередньо перетворилася в один з видів драматичного мистецтва міщанського суспільного стану. Подальший розвиток літургійної драми спостерігається в двох паралельних напрямках — у зародженні середньовічного містеріального театру міської площі та шкільному театрі

6. Романський стиль в інших видах мистецтва. Романський стиль знайшов своє відображення в побутовому декорі, в традиційній символіці імператорів та аристократів. Від моменту утворення Священної римської імперії (962 рік) від Оттона I до його спадкоємців переходили священні імператорські атрибути — корона, рукавиця, чаша. Вони були оздоблені коштовностями, інкрустовані дорогоцінним камінням на металами.

Від часів папи Григорія I Великого почала передаватися папська тіара, посох, хрест, книги святого Писання тощо. Служителі культу від покоління до покоління *релікварії* (сакраментальні речі), чудодійні ікони, статуї святих.

Художні мініатюри романських майстрів вражають нас своєю технікою виконання, лінією сюжету, психологічним задумом виконавця. Це були речі, які виготовлялися не на потребу сьогоденного дня, а для того, щоб передаватися нащадкам у спадщину. Не дивлячись на те, що вони у більшості своїй виготовлялися ще майстрами-невільниками (сеньйоральними майстрами), це речі надзвичайно високої якості. "[13, с. 55].



Корона імператорів священної Римської імперії.



Скриня-реліквія Єрусалимського королівства



Рукавиця і чаша римських імператорів



Папська тіара і скринька-реліквія лангобардських королів.

Велику художню цінність представляють варварські Біблії романського періоду. Окрім великих ілюстрацій, котрі займають більшу частину сторінки, їхні палітурки є *інкрустацією цінних металів та дорогоцінного каміння*. Ілюстрування кожної сторінки Біблії було розраховане на розуміння її змісту неосвіченим варварським населенням, де події розкривалися не завдяки тексту,

а за допомогою малюнку. Вражають і яскраві фарби малюнків, котрі не вицвіли до сьогоднішнього дня. Техніка їхнього виготовлення втрачена.



Палітурки Біблії та Євангелія X століття

У романському стилі знайшли своє художнє втілення ідеали, тривоги та поривання всього західного середньовічного світу того часу, що прямо чи опосередковано сягав своїми витокami у спадщину Західної Римської імперії. Як ми простежили, в єдиному романському потоці знайшли свій прояв національні культури, що зароджувалися. Самобутні риси, притаманні вже в ту епоху історичному процесу, а відповідно й мистецтву Франції, Німеччини та Італії, виявляться потім більш виразно. Те ж можна сказати і про інші національні культури країн Західної Європи, внесок яких у мистецтво був менш значним.

**Таблиця 1. Ідейно-художні напрями в мистецтві епохи
Середньовіччя**

<i>Епоха</i>	<i>Ідейно-художні напрями</i>	<i>Хронологічні межі</i>
Епоха Середньовіччя (VI — XV століття)	Романський стиль (напряма)	VII—перша половина XII століття
	Готичний стиль (напряма)	Кінець XII—XIV століття
	Стиль пізньої Готики (напряма)	XV— перша половина XVI століття

Таблиця 2. Романський стиль у видах і жанрах мистецтва

<i>Романський стиль</i>	<i>Види мистецтва</i>	<i>Жанри мистецтва, види виробів</i>
VII — перша половина XII століття	Архітектура: базиліка, орнаментика	
	Скульптура: статуї, гробниці, стели з барельєфами	
	Живопис	Ілюстрації Біблії, розписи храмів, малюнки хронік
	Музика	Григоріанські хорали
	Мода	Верхнє вбрання, костюм, взуття
	Драматичне мистецтво	Компракчукоси, міми, лі- тургійна драма, інтермедія
	Нумізматики Сфрагістика	Монети, медалі Печатки, герби

Питання для самоконтролю студентів

1. Коли виникло поняття „романський стиль“ і на зміну якому вонс прийшло?
2. Як ставилися дослідники до романського стилю в архітектурі в XIX столітті?
3. Як називали ранньосередньовічні собори та замки до початку XIX століття?
4. Назвіть характерні риси романського мистецтва.
5. Поясніть сутність понять „неф“ і „транsept“.
6. Поясніть призначення донжона.
7. Що ми вкладаємо в розуміння терміну „Барбакан“?
8. У чому полягала особливість розбудови ранньосередньовічного міста?
9. Розкажіть про особливості містобудівництва в часи раннього Середньовіччя.
10. Які характерні відмінності романських капітелей від античних?
11. Охарактеризуйте романську скульптуру.
12. Який матеріал найчастіше використовували романські скульптори?
13. Що спільного в романській архітектурі і романській моді?
14. Назвіть головні жанри романської музики.
15. Як узгоджувалися акустичні можливості романської музики з архітектурною побудовою храму?
16. Обґрунтуйте спадковість театрального мистецтва романського стилю від пізньоантичного.
17. Назвіть основні театральні жанри романського мистецтва.
18. Поясніть, чому виготовлення Біблії в ті часи вважалося найсерйознішим мистецтвом?
19. Перелічіть інші види мистецтва, де також достатньо повно проявився романський стиль? Що із запропонованого в посібнику матеріалу вас найбільше зацікавило?

Список джерел і літератури:

5. Бессмертный Ю.Л. Об изучении массовых социально-культурных представлений Каролингского времени // Культура и искусство западноевропейского средневековья / Ю.Л. Бессмертный. — М.: Искусство, 1989. — С. 49-81.
6. Бессмертный Ю.Л. Мир глазами знатной женщины IX века (к изучению мировосприятия каролингской знати) // Художественный язык средневековья.—М.: Искусство,1981. — 356с.
7. Блейз А. История в костюмах / А. Блейз. — М.: ОЛМА ПРЕСС Экслибрис, 2002. — 176 с.
8. Блок М. Аполлогия истории, или Ремесло историка / Марк Блок. — 2-е дополненное изд. — М.: Наука, 1986. — 489 с.
9. Вольфрам фон Эшенбах. Парцифаль / Куртуазный эпос. — М.: Просвещение, 1975. ‘ С. 76-89.
- 10.Гаврюшенко О. А., Шейко В. М. Тишевська Л. Г. Західноєвропейське Середньовіччя. Історія культури: Навч. посібник / Наук. ред. В.М. Шейко.—К.: Кондор, 2004.—С. 282-322.
- 11.Галацкая В. С. Зарубежная музыкальная литература.— М.: Музгиз, 1963.— 317 с.
- 12.Гербенова О., Кибалова Л., Ламарова М. Иллюстрированная энциклопедия моды / О. Гербенова, Л. Кибалова, М. Ламарова. — Прага: Артия, 1987. — 564 с.
- 13.Гербенова О. Готическая мода / Гербенова О., Кибалова Л., Ламарова М. Иллюстрированная энциклопедия моды / . — Прага: Артия, 1988.— С. 113-127.
- 14.Григорий Великий. Диалоги. М.: Наука, 1988. — 158 с.
15. Гильом де Машо. Латинская месса и новое искусство. Пастушьи времена: От *Ars antiqva* до *Ars nova*.—М.: Музыка, 1984.—С. 105-187.
16. Гнедич П. П. История искусств с древних времен / П.П. Гнедич.— М.: Летопись, 2000.—478 с.

17. Город в средневековой цивилизации Западной Европы. — Т. 2: Жизнь города и деятельность горожан.— М.: Наука, 1999.— 345 с.
18. Город как социокультурное явление исторического процесса: Сборник статей / Ред. Сайко Э. В. .— М.: Наука, 1983.— 351 с.
19. Город Краков. Аннотированный каталог искусств. На русс. языке. — Краков, 2005. — 164 с.
20. Грановский Т.Н. Лекции по истории средневековья / Т.Н. Грановский. — М.: Наука, 1986. — 427 с.
21. Гребан А. О. О литургической драме и мистериальном действе: Школьная драма XIII-XVI веков / Под ред. Д. В. Джохадзе / А.О. Гребан. — М.: Искусство, 1987.— С. 223-286.
22. Григорий Двоеслов. Собеседование о жизни италийских отцов и о бессмертити души. Беседы на Евангелия / Григорий Двоеслов. — Казань, 1958. — 268 с.
23. Григорий Турский. История франков / Григорий Турский. — Наука; Москва; 1987.— 339 с.
24. Гсолковский И. Гнездовская кафедра. Пер. с польс. / Йоганн Гсолковский. — Варшава, 1986. — 284 с.
25. Дворецкая И. А. Организация управления в Остготском королевстве // Византийский современник / И. А. Дворецкая. — 1962.— Вып. 21.— С. 215-234.
26. Дживелегов А. С., Бояджиев Г. К. История западноевропейского театра от возникновения до 1789 года / А.С. Дживелегов, Г.К. Бояджиев.— М.: Высш. шк., 1984.—489с.
27. Добиаш-Рождественская О.А. Культура западноевропейского средневековья / О.А. Добиаш-Рождественская.— М.: Наука, 1987.—351с.
28. Добровольский Т.П. Студия над старым городом. Пер. с польск. / Т.П. Добровольский — Варшава, 1995. — 118 с.
29. Єфименко В. В. Культура Середньовіччя. Історія світової культури: Навч. посібник / Керівник авт. колективу Л.Т. Левчук / В.В. Єфименко.— 4-е

- вид. стереот.—К.: Либідь, 2003.—С. 212-252.
30. Жан Тревен. Поэтика и риторика в школьном действе. — М.: Просвещение, 1978.— 126 с.
31. Зарубежная литература средних веков / Под ред. В.И. Пуришева. — М.: Просвещение, 1974.— 394 с.
32. Захватович Я., Беганский П. Старый город в Варшаве. Пер. с польс. / Ян Захватович, Петр Беганский – Варшава, 1986. – 362с.
33. Знаменитые философы раннего и классического Средневековья / Ред. Г. С. Александренков. — М.: ОЛМА: ПРЕСС, 2003. — 448 с.
34. Из Капитулярия Карла Великого (803 г.) // История средних веков. Хрестоматия (V - XV века) / Под ред. В. Е. Степановой и А. Я. Шевеленко.— М.: Высш. шк., 1980.— С. 98-100.
35. Исидор Севильский. О природе вещей / Пер. и коммент. Т.Ю. Бородай // Социально-политическое развитие стран Пиренейского полуострова при феодализме / Отв. ред. Е.В. Гутнова.—М.: ИВИ АН СССР, 1985.— С. 136-153.
36. Искусство стран и народов мира. Краткая художественная энциклопедия в 6-ти т.— М.: Советская энциклопедия, 1971.—Т.3.—767с.
37. К вопросу о судьбах латинской образованности в варварских королевствах // Средние века. – 1956. – Вып.2. – С.114-134.
38. Кибалова Л. Романский период в европейской моде / О. Гербенова, Л. Кибалова, М. Ламарова. Иллюстрированная энциклопедия моды. — Прага: Артия, 1988.— С. 101-113.
39. Ле Гофф Ж. Цивилизация средневекового Запада / Жак Ле Гофф. — Екатеринбург: У-Фактория, 2005. – 559 с.
40. Музыкальная эстетика западноевропейского средневековья и Возрождения / Пер. В.П. Шестакова.—М.: Музыка, 1966.—574с.
41. Полікарпов В.С. Лекції з історії світової культури / В.С. Полікарпов. – Х.: Основа, 1995. – 389 с.

42. Рассел Дж. К. Три книги великих наций / Джорж Расел. – М.: Прогресс, 1999. – 440 с.
43. Рауль Глабер. Пять книг историй своего времени // История средних веков. Хрестоматия (V-XV века) / Под ред. В. Е. Степановой и А. Я. Шевеленко. — М.: Высш. шк., 1980. — С. 204-206.
44. Уколова В.С. Античное наследие в культуре раннего Средневековья / В.И. Уколова. – М.: Наука, 1989. – 336 с.
45. Цебрій І.В. Ідейно-художні напрями в культурному житті країн Західної Європи в добу Середньовіччя: Посібник для студентів історичних факультетів та вчителів історії / І.В. Цебрій. — Полтава: ПДПУ, 2008.— 158 с.
46. Цебрій І.В. Музична педагогіка в добу Середньовіччя: від метризи до школи Вінчестерського собору / Професійна підготовка вчителя музичного мистецтва від традицій до інновацій: Матеріали міжнародної науково-практичної конференції / І.В. Цебрій.. — Полтава: ПДПУ, 2008.— С. 133-136

Цебрій І.В.

**Романський художній стиль у мистецтві середньовічного
Заходу**

Посібник для студентів вищих навчальних закладів. — Полтава:
ПНПУ, 2010.— 64 с.,
з ілюстраціями

Комп'ютерна верстка — В.А. Колесова

Підписано до друку 25.09.2010 р. Формат 70·100/16
Папір офсетний. Друк різнограф. Наклад 200. Зам № 9-064798
Умов. друк. арк. 3

Поліграфічно-видавничий центр ДАКККиМ
Свідоцтво про реєстрацію серія КК №234284 від 04.07. 2002
М. Київ, вул. Січневого повстання, 12, 25006
Тел. (044) 573-81-31; Факс 290-92-03; 290-11-17
http: //dakkim.kiev/ua admin@ dakkim.kiev/ua

