

Научная статья

УДК 008

DOI 10.52070/2542-2197_2023_3_871_158



Мотив наказания грешников в изобразительном искусстве романского стиля

В. А. Тёмкин

Московский государственный лингвистический университет, Москва, Россия
vitem222@mail.ru

- Аннотация.** В статье рассматриваются различные интерпретации мотива наказания грешников на Страшном суде в монументальной скульптуре романского стиля. Для анализа были выбраны четыре примера: тимпаны порталов собора Сен-Лазар в Отене и базилики Сент-Фуа в Конке, мозаика церкви Вознесения Марии на острове Торчелло и капители церкви Сен-Пьер в Шовиньи. Рассматриваемый мотив реализуется в широком диапазоне художественных решений – от символики до конкретики, от метафоры до фантастики.
- Ключевые слова:** культура западноевропейского Средневековья, искусство романского стиля, мотив наказания грешников на Страшном суде, эстетическое решение
- Для цитирования:** Тёмкин В. А. Мотив наказания грешников в изобразительном искусстве романского стиля // Вестник Московского государственного лингвистического университета. Гуманитарные науки. 2023. Вып. 3 (871). С. 158–164. DOI 10.52070/2542-2197_2023_3_871_158

Original article

The Motive of Punishment of Sinners in the Fine Art of the Romanesque Style

Victor A. Tyomkin

Moscow State Linguistic University, Moscow, Russia
vitem222@mail.ru

- Abstract.** This article is devoted to various interpretations of the motive of punishment of sinners at the Last Judgment in the Romanesque sculpture. Four examples were chosen: the tympanums of the Cathedral of Saint-Lazare in Autun and the Basilica of Sainte-Foy in Conques, the mosaic of the Church of the Ascension of Mary on the island of Torcello and the capitals of the church of Saint-Pierre in Chauvigny. The motive is realized in a wide range of artistic solutions – from symbolism to specifics, from metaphor to fiction.
- Keywords:** culture of the Western European Middle Ages, Romanesque art, motive of punishment of sinners at the Last Judgment, aesthetic solution
- For citation:** Tyomkin, V. A. (2023). The Motive of Punishment of Sinners in the Fine Art of the Romanesque Style. Vestnik of Moscow State Linguistic University. Humanities, 3(871), 158–164. 10.52070/2542-2197_2023_3_871_158

ВВЕДЕНИЕ

Классик французской медиевистики, воспитанник знаменитой школы «Анналов» Жорж Дюби неоднократно подчеркивал, что основной эстетический идеал, сформировавшийся в романскую эпоху и охвативший все виды искусства, возник на основе видения «Бога далекого, могучего, грозного, который наказывает живых и вернется судить мертвых, дабы обречь их, по их заслугам, на вечную радость или на вечные муки»¹ [Duby, Mandrou, 1968, vol.1, с. 29]. Это миропонимание проявилось в целом ряде произведений, особенно в зрелую фазу развития романики. Устрашающий Господь по результатам «взвешивания душ», которое производил архангел Михаил, обрекал грешников на неотменимое попадание в ад и заслуженное бесконечное страдание.

Недаром поэтому, как справедливо констатирует немецкий специалист Б. Даймлинг, «Страшный суд стал главной темой скульптуры романских порталов» [Романское искусство, 2001, с. 328]. Отечественный ученый, знаток искусства европейского Средневековья В. Н. Тяжелов, полагает, что «С теологической точки зрения именно Страшный суд восстанавливал связь времен и единство мира, объединял прошлое, настоящее и будущее и утверждал вечность» [Тяжелов, 1981, с. 128]. И, по утверждению искусствоведа, сознание греховности человечества занимало важное место в католической интерпретации указанного сюжета [там же].

Конкретные воплощения указанного мотива интересно рассмотреть на конкретных примерах памятников романского искусства, как-то: тимпан собора Сен-Лазар в Отене (1130–1140), тимпан базилики Сент-Фуа в Конке (ок. 1130–1135), мозаики Страшного суда в церкви Вознесения Марии на острове Торчелло (XI–XII вв.), а также капители колонн церкви Сен-Пьер в Шовиньи (пер. пол. XII в.).

ТИМПАН ПОРТАЛА СОБОРА СЕН-ЛАЗАР В ОТЕНЕ

Композиция тимпана западного портала собора Сен-Лазар фактически трехъярусная, однако горизонтали среднего и верхнего ярусов (регистров, поясов) объединены расположенной в центре крупной и значительно превышающей размеры всех остальных скульптур вертикальной фигурой Христа в мандорле, прерывающей продольную линию границы.

Самый нижний ярус, меньший по высоте, также поделен на правую и левую части вертикальной

фигурой ангела, отправляющего грешников в ад (одна часть надписи, отделяющей нижний ярус от среднего, гласит: «Пусть содрогнется от ужаса впаавший в земные заблуждения, ибо такова его страшная судьба, изображенная здесь»), а спасенных в рай («Так воскреснет тот, кто не вел безбожную жизнь»). Ангел дан в том же масштабе, что и души в облике обнаженных людей. Тех, чьи грехи непростительны, он отталкивает от себя и, соответственно, от дороги в рай. Прощенные в этом ярусе, те из них, кто ближе всего к ангелу, выступают как зрители, с трепетом наблюдающие, что происходит выше, в среднем ярусе, вокруг весов со следующими по порядку испытуемыми: кто-то прижимает ладони к лицу или всплескивает руками, или скрещивает их на груди. Второй ангел, стоящий в ряду спасенных, тоже заслуживает внимания, поскольку являет собой своеобразную границу: фигуры справа от него (слева с точки зрения зрителя) оказываются в одежде (не считая детей, не нуждающихся в покровах), те же, кто ближе к центральному ангелу, еще пребывают обнаженными. Слева от Христа на этом ярусе – общеизвестный трагический эпизод с одним из грешников, выхватываемым из ряда огромными клещеобразными руками – своего рода антитезой раскрытым ладоням Христа.

Интересно, что по левую руку Христа (справа с точки зрения зрителя) грешники показаны изменившимися: их лица зверообразны, они трансформируются и модифицируются словно на наших глазах, становясь подобными адским существам со второго, среднего, яруса, – согласно доктрине Страшного суда это бесы, населяющие ад. В одной из фигур караемых ими грешников Жак Ле Гофф усматривает «ужасный и великолепный средневековый образ страха» [Le Goff, 2019, с. 178].

Автор тимпана и всего скульптурного убранства собора, знаменитый романский мастер Жизлеберт (Gislebertus), оставивший свое имя непосредственно на рельефе, применяет нестандартные даже для своего времени пластические приемы. Неоднократно подчеркивалась угловатость фигуры Христа [Любимов, 1996], геометризм нижней части Его тела. Но Его торс и руки изваяны иначе: за счет драпировки или рукавов ни плечи, ни локти не выглядят угловатыми. Так же мягко и пластично вырезаны фигуры апостолов по правую руку Христа и убранство храма в Небесном Иерусалиме, куда попали спасенные. Полукруглые слепые арки трифория и аркатура над ним вмещают полуфигуры со сглаженными, плавными контурами, то же самое можно сказать о нескольких изваяниях чуть ниже (правда, геометрические линии встречаются и в этой группе). В. Н. Тяжелов пишет в этой связи: «Контраст добра и зла, милосердия и жестокости раскрыт в этой сцене и сюжетно, и образно: хрупкой, вытянутой

¹Зд. и далее перевод наш. – В. Т.

фигуре ангела с аккуратно сложенными крыльями, бережному жесту, которым он касается чаши весов, противопоставлен уродливый, конвульсивно дергающийся черт» [Тяжелов, 2011, с. 37]. И среди грешников мы не найдем ни одного персонажа с мягкими скругленными очертаниями тела: напротив, все они жесткие, и приемы изобразительного искусства как бы подчеркивают обреченность наказанных. В числе приговоренных оказывается и музыкант с барабаном или бубном.

Сцена на среднем ярусе слева от Христа, где происходит взвешивание душ, исполнена динамизма и драматизма. Жизлеберт чрезвычайно внимательно отнесся к передаче художественного времени. Человек, чьи добродетели перевесили грехи, всплескивает руками от счастья и смотрит туда, где находятся архангел, ангелы, Христос и чуть дальше – апостолы. Это ощущение свободы охватывает персонажа «вот сейчас», его взгляд – еще один способ связать единым смыслом обе части второго яруса рельефа. Бесы на другой чаше весов, за спиной спасенного, наоборот, явно разочарованы и разъярены, один из них вынужден удовольствоваться крокодиллом вместо упущенного человека. Над ним второй, которому повезло больше, набрасывается с оскаленной пастью на несчастных грешников. Ближайшая к пасти душа замерла от ужаса, а расположенная рядом (возможно, женщина) охватила голову руками, что создает своего рода перекличку с фигурой спасенного, также поднесшего руки к лицу.

Исследователи, в частности, В. Н. Тяжелов, неоднократно отмечали, что один из бесов (с точки зрения зрителя справа от чаши) пытается обмануть Божий суд и подтянуть чашу грехов ниже, чтобы она перевесила [Тяжелов, 2011]. С той же целью его сообщник сам залез в чашу с грехами, но из их затей ничего не выходит. Бесам помогает трехголовый змей, оплетающий ноги одного из них. Бесы ненасытны, их пасти овальных очертаний, что напоминает ямы в земле: как раз тот, который рукой пытается опустить чашу, другой рукой уже тянет к весам следующие души. Их подгоняет звуком трубы ангел, находящийся в углу (справа с точки зрения зрителя) второго яруса. Маленькие и дрожащие души с ужасом идут к весам, причем две последние – в обнимку. У ног архангела Михаила жмутся две фигуры, только что прошедшие испытание.

Третий, самый верхний ярус традиционен: на нем показаны фигуры святых, возможно, среди них и Богородица, и ангелы.

Столь подробное описание тимпана в Отене позволяет сделать некоторые выводы. Во-первых, как уже отмечалось, автор рельефа рассчитывал

на эффект «настоящего времени», тем самым создавая дополнительное средство этического воздействия на верующего. Во-вторых, сцена Страшного суда приобретает дополнительные сюжетные акценты благодаря введенным в композицию мотивам движения (главным образом оно передано через положение рук участников драмы, а также остро согнутые у грешников и распрямленные у праведников ноги). В-третьих, эти событийные нюансы Жизлеберт не подчиняет принципу изобразительной симметрии, их необходимо разглядывать, сопоставлять и осмысливать. Основные эстетические способы создания впечатления – членение на ярусы, центральная фигура Судьи, решенная пластически неоднозначно и помещенная в правильный овал мандорлы, композиционная уравновешенность сторон рельефа, достигнутая только благодаря умению мастера, не прибегающего к повторам и иным декоративным средствам, – делают наглядным этический урок, преподносимый живым здесь и сейчас.

ТИМПАН ПОРТАЛА БАЗИЛИКИ СЕНТ-ФУА В КОНКЕ

Переходя к следующему объекту, нужно учитывать, что в данном случае нас не интересует гипотеза П. Сегюре о том, что на тимпане базилики Сент-Фуа в Конке изображен не карающий, а милующий Бог, а сама сцена предрекает парусию. Эту идею нам уже приходилось рассматривать [Тёмкин, 2015], но в данном контексте уместнее обратиться к более традиционной интерпретации произведения.

Тимпан базилики Сент-Фуа в Конке в плане композиции следует тому же принципу, что был применен в Отенском соборе. Здесь также три яруса (регистры), они также ориентированы по правую и левую руку Христа, да и содержательная сторона близка в обоих случаях. Но полного тождества мы не наблюдаем.

Во-первых, следует отметить сегментацию нижнего яруса, которая выполнена посредством очертания парных строений с треугольной крышей. Райская часть включает в себя множество романских арок, в адской архитектурная структура отсутствует, композиция кажется более беспорядочной, однако на самом деле она уравновешена за счет вертикалей, созданных фигурой грешницы и дьявола, Древом познания Добра и Зла с обвившимся вокруг ствола змеем и парой вертикально расположенных лиц наказуемых. За счет отсутствия архитектурных образов наглядно показывается, что рай – это порядок, ад же хаотичен, беспорядочен, неструктурирован. Как считает В. Н. Тяжелов, весь

тимпан в целом «не обладает единством, картина распадается на отдельные эпизоды...» [Тяжелов, 2011, с. 37].

Центральный образ нижнего регистра – взвешивание душ, которым занимаются архангел Михаил и бес. Лик архангела, к сожалению, сохранился не полностью, в отличие от морды беса, чрезвычайно хитрой и характерной. Под весами столп-граница (формально – перегородка на фасадном плане строения с двумя крышами) между двумя мирами. Под архангелом находится ангел, защищающий отобранные души от бесовских посягательств, под бесом с весами – его товарищ, более крупного размера, с орудием наказания (булавой) в руках; он гонит падшие души в пасть к Левиафану, а далее они в нижнем и среднем регистрах претерпевают ужасные мучения. Надо сказать, что на тимпане в Сент-Фуа нет содержательных отличий между нижним и средним ярусами (кроме фигуры Христа в мандорле, о чем ниже).

Между архангелом и бесом на стороне рая, полускрытая опорным столпом, находится еще одна человеческая фигура: считается, что ангел вырвал ее у противника.

Обращает на себя внимание принцип подробности и телесной конкретности представления образов грешников и праведников на тимпане в Сент-Фуа. Особый акцент следует сделать на манере прямого представления деяния, за которое та или иная душа попала в ад: наказание является прямым продолжением того греха, которому человек предавался при жизни, а физически проводником кары становится тот орган на теле, которым человек грешил. Нетрудно понять, что персонаж, которого бес тянет за язык, стремясь его вырвать, много лишнего говорил при жизни, т. е. клеветал и злословил; рыцарь в броне (его статус подчеркнут фигурой лошади), которого держат вниз головой, по-видимому, не проявлял должного благородства, соответствующего социальной позиции; музыкант призывал к греховным развлечениям; персонаж с зайцеобразной головой может быть браконьером; пара с веревками на шее, по всей вероятности, предавалась прелюбодеянию; лежащий, которого попирает ногами дьявол, служит воплощением лени и т. д. Бесы и на нижнем, и на среднем ярусах весьма тщательно и увлеченно выполняют свою работу.

То же самое происходит и на среднем ярусе, достаточно указать на пьяницу, подвешенного вниз головой так, чтобы из него неостановимым потоком текла жидкость, или на сеть, которую грешник расставлял ближнему своему, а после смерти сам оказался пойман.

Таким образом, неизвестные создатели рельефа в Конке доносят до зрителя евангельскую

мысль о том, что свое наказание грешник носит в себе, и его грех после смерти оказывается его же собственной карой.

Второй композиционный пояс в середине несет фигуру Христа в мандорле, вписанную в прямоугольник с четырьмя ангелами по углам. Два верхних несут картуши с евангельскими надписями, два нижних – свечи в подсвечниках и сами символически воспринимаются как подсвечники. В свою очередь, прямоугольник помещен еще в один овал, по очертаниям более близкий к кругу. Внутри овала – стилизованные изображения волн, которые можно трактовать как облака. Равный по размеру прямоугольник находится по левую (опущенную) руку Христа, тем самым пребывая уже на территории ада. Он поделен условным (необозначенным) крестом на четыре прямоугольника поменьше, в каждом из них находится ангел. Два правых (от зрителя) с сожалением взирают на наказание грешников.

Следует обратить внимание, что на тимпане в Конке помещены изображения адского пламени в виде узнаваемых языков огня.

При сравнении тимпанов в Отене и Конке бросается в глаза более выраженная физиологическая конкретность образов грешников и мотива греха в южном рельефе. Индивидуальные характеристики грешников в Отене отсутствуют, в Конке каждый из осужденных – личность. В Отене главное – эмоциональный настрой сцены в целом, в Конке же авторы задались целью выстроить причинно-следственные связи между земной жизнью и посмертным воздаянием. Оба тимпана были суггестивным средством передачи евангельских истин и носили назидательный характер, однако мастера, работавшие в Конке, явно тяготели к более подробной и психологически мотивированной стилистике. Известный немецкий искусствовед Рольф Томан пишет по этому поводу: «Глядя сегодня на эти выразительные сцены, мы можем лишь догадываться, какой ужас должен был охватывать в те времена верующих людей при виде наказаний, грозивших им за грешную жизнь на земле» [Романское искусство, 2001, с. 9]. Ему вторит его коллега Уве Гиз, по словам которого тимпан в Конке «в огромном богатстве подробностей в изображении ада ... был чрезвычайно захватывающим зрелищем конца света и того, что ожидало грешников после смерти» [Geese, 2017, с. 371].

МОЗАИКА В ЦЕРКВИ ВОЗНЕСЕНИЯ МАРИИ НА ОСТРОВЕ ТОРЧЕЛЛО

Следующий объект рассмотрения – мозаичный покров западной стены церкви Вознесения Марии

на венецианском острове Торчелло. По традиции в интерьере на западной стене изображались мотивы, связанные со Страшным судом, что объясняется, как известно, логикой движения верующего по внутреннему пространству базилики: он постепенно уходил от греха и приближался к алтарю, т. е. к добродетели и жизни вечной.

Композиционно мозаика разделена на пять горизонтальных поясов. В верхнем помещена сцена Сошествия во ад, причем налицо синекдоха: выводимые из ада грешники представлены одной крупной фигурой, изображенной гризайлью, как и орудия Страстей Христовых, и расколотый гроб под ногами Спасителя. Также немногочисленны фигуры оставшихся в аду грешников (принцип расположения райских и адских сцен идентичен предыдущим) и праведников в раю. Интересно, что грешники, которых Христос не выводит, тем не менее воздевают руки в таком же славящем жесте, как и праведники по другую сторону. Колорит появляется в фигурах святых по обе стороны от Христа, их изображение неахроматично, хотя и полноцветными их назвать трудно. Зато образ Христа решен с помощью множества оттенков, за счет чего Спаситель выглядит самой живой фигурой на верхнем регистре и приковывает к себе внимание не только масштабом, но и ярко выраженной витальностью.

Второй сверху ярус посвящен Христу во славе (композиция может служить одной из вариаций деисусного чина), третий соединяет мотивы Страстей, Поклонения Кресту и Творения мира (один из ангелов держит свиток звездного неба, готовясь развернуть его: так реализуется мотив книги, текста в тварном мире). На четвертом регистре изображается сражение между силами рая и ада. Архангел Михаил, вооруженный только весами, готов столкнуться с тремя бесами, летящими ему навстречу. Другие ангелы попирают и грешников, всё глубже ввергая их в пучину геенны, и самого дьявола в правой от зрителя части этого яруса.

Самый нижний ярус в правой от зрителя части раскрывает мотив наказания за грехи. Гордецы и сластолюбцы утопают в языках пламени, чревоугодники кусают себе руки, гневливые погружены в холодные воды, глазницы завистников изъедены червями, у скупых отрублены головы, а ленивцам оторвали руки и ноги. Отрубленные головы навевают также ассоциации с черепом Адама, т. е. с первородным грехом, искупить который явился Христос. Таким образом намечается связь грешника и Спасителя. Так, в церкви Вознесения Марии на Торчелло появляется мотив личного спасения и подчеркивается отсутствие социальных разграничений в деле «взвешивания души», как это было в Конке (см. сюжет с рыцарем). Однако на смену конкретике

в Конке здесь приходит кара-символ, кара-метафора, далекая от бытового правдоподобия.

РЕЛЬЕФЫ НА КАПИТЕЛЯХ ЦЕРКВИ СЕН-ПЬЕР В ШОВИНЫИ

Рельефы на капителях колонн церкви Сен-Пьер в Шовиньи (провинция Пуату) ныне существуют в отреставрированном виде, однако всё еще позволяют говорить об аутентичности изображения мотива наказания грешников. Уве Гиз считает эти рельефы одними из «самых впечатляющих изображений французского романского искусства» [Geese, 2017, с. 438]. Если ранее мы видели бесов как антропоморфных чудовищ, то здесь побеждает чисто романская тенденция, в полной мере реализованная в современных рельефам Сен-Пьер, бестиариях. Недаром В. Н. Тяжелов пишет, что в романском искусстве отразился мир «рожденный народной фантазией, причудливый и гротескный... мир плетений, фантастических чудовищ, животных, русалок и акробатов» [Тяжелов, 2011, с. 33]. Эту мысль в отношении рельефов в Шовиньи конкретизирует искусствовед Рене Крозе: «Взгляд сразу же останавливает необычайное разнообразие ужасающих фигур, кошмарных зверей и чудовищ, дьявольских явлений, среди которых человек оказывается во власти худших мучений, ставших неотвратимым следствием греха» [Crozet, 1969, с. 14].

На капителях церкви Сен-Пьер бесы представлены в виде чудовищ, далеко не всегда имеющих даже отдаленное сходство с человеком. Так, отдельных грешников пожирают диковинные хищные птицы, имеющие сходство и с орлом, и с туканом, и с цаплей-китоглавом. Дьявол, держащий в руках знак смерти, правда, подобен человеку, но и он фланкирован двумя гибридными существами, похожими на драконов и львов. Они-то и мучают человеческие души.

Как в этом, так и в предыдущих случаях мы имеем дело с метонимизацией: бестелесные души испытывают страдания, передаваемые посредством аналогии с физической болью. Кошмарные бестии в церкви Сен-Пьер прямо передают идею невыносимого душевного страдания из-за своей непохожести на созданий из реального мира.

Третья капитель со сценой наказания грешников вызывает у современного зрителя смешанные чувства. С одной стороны, существо с львиной головой и передними лапами, орлиными крыльями и хвостом змеи (оно ближе всего к грифону), пожирающее грешника (половина его головы уже в пасти чудовища), не может не ужасать, с другой стороны, его морда вызывает горячую симпатию.

Вся сцена вынужденно трактуется как юмористическая, что подчеркнуто статуарной позой грешника и его высунутым языком. Юмор или то, что мы воспринимаем как таковой, в произведениях романских художников — самостоятельная тема. Сейчас важно отметить, что перед нами вновь предстает страшное, небывалое существо.

Все три проанализированные капители в церкви Сен-Пьер в Шовиньи помещены под декоративным живописным цветочным орнаментом. С одной стороны, такой орнамент опять-таки свойствен романской книжной иллюстрации, с другой — он неотменимо восходит к образу рая. В таком контексте адские страдания в Сен-Пьер выглядят загадочными и кажутся скорее символическим, чем прямым высказыванием романского мастера.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Рассмотренные произведения романского изобразительного искусства при всем своеобразии

трактовки мотива наказания за грехи позволяют сделать вывод: в композиционном плане фризобразное, ярусное (приверженное к регистрам или поясам) изображение представлялось мастерам этой эпохи оптимальным для передачи необходимого христианину-нехудожнику содержания. Оно прежде всего соответствовало иерархичности средневекового мышления и помогало выстроить ценностную этическую архитектуру.

В плане метафорического и метонимического содержания все эти и подобные им изображения носят определенный назидательный характер, но красота, художественность решения при этом присутствует как неперенный проводник евангельских концепций. Наконец, тема наказания грешников раскрывается на контрасте между высоким эстетическим уровнем исполнения и наглядной, в ряде случаев доходящей до наивного физиологизма, интерпретацией духовных страданий на телесном языке.

СПИСОК ИСТОЧНИКОВ

1. Duby G., Mandrou R. Histoire de la civilisation française. Tome 1: Moyen Age – XVIe siècle. Paris: Librairie Armand Colin, 1968.
2. Романское искусство / Р. Томан [и др.] ; ред. нем. текста Р. Томана. Köln: Könemann, 2001.
3. Тяжелов В. Н. Искусство Средних веков в Западной и Центральной Европе // Малая история искусств. М.: Искусство, 1981.
4. Le Goff J. Un Moyen Age en images. Paris: Editions Hazan, 2019.
5. Любимов Л. Д. Искусство Западной Европы. М.: Просвещение, 1996.
6. Тяжелов В. Н. Романское искусство. М.: Белый город, 2011.
7. Тёмкин В. А. Отражение идеи паломничества в архитектуре и скульптурном убранстве церкви св. Веры в Конке (Франция) // Вестник Московского государственного лингвистического университета. 2015. Вып. 13 (724). С. 165–180.
8. Geese U. L'âge roman : Architecture et culture de l'image au Moyen Age classique de 1020 à 1250 // Sous la direction de R. Toman. Potsdam: H. F. Ulmann publishing GmbH, 2017.
9. Crozet R. Chauvigny, Saint Savin. Paris: Arts et tourisme, 1969.

REFERENCES

1. Duby, G., Mandrou, R. (1968). Histoire de la civilisation française. Vol. 1: Moyen Age – XVIe siècle. Paris: Librairie Armand Colin.
2. Tomann, R. (2001). Romanskoye iskusstvo = Romanesque art. Köln: Könemann. (In Russ.)
3. Tyazhelov, V. N. (1981). Iskustvo Srednikh vekov v Zapadnoy i Tsentralnoy Yevrope = Art of the Middle Ages in Western and Central Europe. Moscow: Iskustvo. (In Russ.)
4. Le Goff, J. (2019). Un Moyen Age en images. Paris: Editions Hazan.
5. Lyubimov, L. D. (1996). Iskustvo Zapadnoy Yevropy = Art of Western Europe. Moscow: Prosvestcheniye. (In Russ.)
6. Tyazhelov, V. N. (2011). Romanskoye iskusstvo = Romanesque art. Moscow: Belyy Gorod. (In Russ.)
7. Tyomkin, V. A. (2015). Reflection of the concept of pilgrimage in the architecture and the sculptural decoration of the church of Sainte-Foy in Conques (France). Vestnik of Moscow State Linguistic University, 13 (724), 165–180. (In Russ.)

8. Geese, U. (2017). L'âge roman : Architecture et culture de l'image au Moyen Age classique de 1020 à 1250 // Sous la direction de R. Toman. Potsdam : H. F. Ulmann publishing GmbH.
9. Crozet, R. (1969). Chauvigny, Saint Savin. Paris: Arts et tourisme.

ИНФОРМАЦИЯ ОБ АВТОРЕ

Тёмкин Виктор Александрович

кандидат исторических наук

доцент кафедры мировой культуры

Московского государственного лингвистического университета

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Tyomkin Victor Aleksandrovich

PhD (History)

Associate Professor at the Department of World Culture

Moscow State Linguistic University

Статья поступила в редакцию	28.11.2022	The article was submitted
одобрена после рецензирования	23.12.2022	approved after reviewing
принята к публикации	27.01.2023	accepted for publication