

Введение

Готический стиль в сознании человека, не связанного с историей искусства, обречен играть роль «визитной карточки» Средневековья. С этим традиционным представлением связано несколько так называемых «готических мифов». Попробуем для начала перечислить и пояснить самые главные из них.

Миф первый - «мрачное Средневековье». Образ готического собора воплощает в себе представления о «темном», «мрачном» и одновременно «величественном» Средневековье. Этим идеям мы в значительной степени обязаны европейскому XIX веку, впервые после долгих лет забвения и пренебрежения обратившему заинтересованный взгляд к собственному средневековому прошлому. Перед читателем романа Виктора Гюго «Собор Парижской Богоматери» предстал гигантский темный храм, освещенный лишь цветными вспышками витражей, оцетинившийся пастями горгулий, служащий прибежищем чудовищному Квазимодо. Между тем современникам этот собор казался неожиданно легким, непривычно светлым, как бы выточенным из слоновой кости, празднично-украшенным, ярко-многоцветным (Интерьер собора Нотр-Дам).

Миф второй - более ранний. «Варварский стиль». Дело в том, что роман Гюго относится к эпохе перелома в отношении к искусству Средневековья. В его описании готический собор пугающе огромен, лишен всякой человечности и теплоты, но устроен мудро и рационально. Однако до Гюго (а если быть более точными, до Иоганна Вольфганга Гете, восторженно описавшего в 1771 году величие и красоту Страсбургского собора, выразителя «истинного духа германской нации»), отношение просвещенных людей Европы к Средневековью было преимущественно отрицательным. Об этом свидетельствует само название стиля, способное ввести читателя в заблуждение. Стиль, родившийся во Франции середины XII века и в течение столетия распространившийся по всей Европе, не имеет ничего общего с племенами готов, совершавшими набеги на Римскую Империю еще в III веке нашей эры. «Готикой» уже в VI веке просвещенный аббат Кассиодор назвал испорченную, варварскую латынь, вошедшую в обиход народов, населивших территорию бывшей Западной Римской Империи. Этим же уничижительным словом в XVI веке, в эпоху Высокого Возрождения, стали называть архитектуру Средних веков, казавшуюся уродливой и неправильной по сравнению со столь любимым гуманистами этого времени зодчеством Античности (по одной из легенд, впервые это слово в отношении архитектуры употребил Рафаэль в отчете папе Льву X о строительстве собора святого Петра). В XVII веке всю средневековую архитектуру стали называть готикой - появились «старая готика» и «новая готика» - то, что мы называем готикой сегодня. Лишь в XIX веке появился (также из языкознания!) термин «романский стиль».

Миф третий - о национальном происхождении стиля. Итальянские авторы эпохи Ренессанса употребляют также термин «тедеско» - «немецкий стиль». Это еще один из

парадоксов готики – через 100 с лишним лет после Гете, уже в XX веке исследователи много лет спорили о происхождении стиля; особенно активно пытались «поделить» родину готики между Францией и Германией два виднейших ученых – Эмиль Маль и Вильгельм Феге в ходе Первой мировой войны, после бомбардировок Шартра германскими войсками. Между тем самоназвание нового стиля, родившееся в Европе конца XII-XIII веков – «opus francigenum», «французская манера», прямо указывает на его происхождение, и именно из Центральной Франции готика распространилась по всей Европе.

Наконец, главный (уже не мифологический) предмет споров ученых - революционность готической архитектуры, новой каркасной конструкции, противопоставившей монолиту стены, поддерживающей сплошной свод, известный с римских времен, легкий и прочный несущий каркас – тонкие опоры, несущие нервюрный (ребристый) свод на стрельчатых (т.е. дающих меньший распор, чем правильные полуциркульные) арках, и систему разгрузки стены, состоящую из «упирающихся арок» – аркбутанов, «подхватывающих» часть веса свода у его основания и передающих на отдельно стоящий контрфорс (Схема-разрез). Эта система разгрузки позволяет возвести более высокое и широкое здание, а стены прорезать более масштабными окнами, т.е. совершенно иначе, чем в романской архитектуре, осветить интерьер. Казалось бы, прочный, легкий, светлый и проницаемый со всех сторон готический собор представляет собой полную противоположность весомой, темноватой и монолитной романской постройке. Однако исследования ученых (в частности, Луи Гродецкого) показали, все традиционные элементы готической конструкции – стрельчатая арка, нервюрный свод (споры касаются в первую очередь того, возводились ли нервюры до сводов, или же накладывались как укрепляющий элемент на плоть уже готового свода), западный фасад с двумя башнями, аркбутан с контрфорсом, обязательные три портала, «двуслойная», с наложенной сверху прозрачной аркадой стена нефа – уже существовали по отдельности в романской архитектуре, и принципиальная новизна готики заключается в том, что, собранные воедино, они дали зданию новый облик, а развитию стиля – новые возможности.

Первым подлинно готическим зданием Европы традиционно принято считать перестроенную в 1137-1144 гг. церковь аббатства Сен-Дени близ Парижа, усыпальницу французских королей, а «отцом» готического стиля – аббата Сугерия, вдохновителя и инициатора перестройки церкви. Историю и обстоятельства этого строительства он подробно излагает в своей «Книжке о строительстве в Сен-Дени». Старое здание, уже неспособное вместить толпы паломников, требовало расширения, и отстраивается заново восточная часть, более обширная и светлая, с витражами в капеллах, для которых Сугерий, по преданию, сам создает программы и изобретает новаторские фигурные рамы (Аббатство Сен-Дени. Центральный неф и хор), с нервюрными сводами двойного обхода алтаря, тремя годами позже отстраивается и трехпортальный фасад, прорезанный круглым окном-розой. Трогательные житейские заботы аббата об украшении его церкви, стремление использовать все, какие только можно,

декоративные материалы (включая мозаику, которой Сугерий хотел украсить главный портал!), идут рука об руку с высоким богословием. Сугерий извлекает на свет Божий полузабытый раннехристианский трактат Псевдо-Дионисия Ареопагита «О небесной иерархии», некогда подаренный императору франков папой и хранившийся в Сен-Дени. Из него Сугерий заимствует идею божественного света, пронизывающего весь видимый мир. Отблеск его лежит на каждом предмете: «Каждое существо, видимое или невидимое, есть свет, вызываемый к жизни Отцом всякого света... Этот камень или тот кусочек дерева для меня свет... Ибо я вижу, что они хороши и прекрасны; что они существуют по своим собственным законам пропорции; что они отличаются по роду и виду от других родов и видов... Когда я различаю все эти и подобные вещи в этом камне, они становятся светом для меня, иначе говоря, они заливают меня светом знания (т. е. illuminant)..., и вскоре, под руководством разума, я восхожу, ведомый через все вещи, к причине всех вещей, которая наделяет их местом и порядком, числом, видом и родом, добром и красотой, и сущностью, и естеством, и всеми остальными дарами и подареньями». Однако Сугерий идет дальше, и, говоря о своем замысле, цитирует первую главу евангелия от Иоанна: «Я хотел создать храм, где свет во тьме светит, и тьма не объяла его», уподобляя свету Христову материальный свет, заливающий его новый храм. Лучшим воплощением этой идеи становится искусство витража, известное уже романскому периоду, но расцветшее после сугериевой реформы техники – материальный свет, проходя через цветные стекла, окрашивает пространство храма в яркие цвета, напоминающие человеку Средневековья, всегда имевшему склонность к празднично-яркой красоте, о свете нематериальном. Хозяйственные хлопоты и наивно-детское тщеславие аббата вызывает недовольство тогдашнего главы цистерцианского ордена, одного из самых блестящих богословов эпохи – Бернара Клервоского. Переписка Сугерия и Бернара для нас – больше, чем полемика двух по-разному настроенных церковников. Это памятник перемене мировоззрения, наступлению новой эпохи. Св. Бернар, вдохновитель крестового похода, великий аскет и мистик, выступает не только против украшения церкви скульптурой и живописью, но и против любых, даже самых невинных земных наслаждений: «Но мы, которые во имя Христа считаем, что все, что сияет красотой, услаждает ухо, доставляет наслаждение запахами, ублажает вкус, приятно на ощупь – все это навоз, и в таком случае чью набожность, спрашиваю я, собираемся мы возбуждать с помощью всех этих вещей?» Сугерий сильно уступает своему противнику в красноречии и богословской подкованности, но за ним стоит мировоззрение новой эпохи. Его позиция сильна своей простотой: «Ибо мы убеждены, что полезно не прятать, а выставлять на всеобщее обозрение Божьи дары». Именно Божьими дарами являются, с его точки зрения, золотые сосуды, драгоценные ткани, многоцветные мозаики, которые он извлекает на свет Божий из сокровищницы храма. «Мы должны поклоняться Божественному и через внешние украшения священных сосудов... ибо подобает нам во всем и вся служить нашему Спасителю, Тому, Кто не отказался дать нам все и во всем безо всякого исключения».

В этой полемике отражаются, как в зеркале, основные черты переломной эпохи. Истоки процесса, который Якоб Буркхардт, говоря о Ренессансе, назвал «открытием мира и человека», на деле начался гораздо раньше – не в XIV-XV, а в XII веке.

Меняются не только взгляды на необходимость украшения церкви, но и само восприятие мира. Географические представления стремительно меняются благодаря крестовым походам – Европа открывает для себя христианский Восток и Святую землю. Философия получает доступ к греческим авторам – опять-таки благодаря притоку восточной литературы и переводам с арабского произведений Аристотеля, Эвклида, Птолемея... Богословская мысль обращается уже не только к авторитету отцов Церкви, но и к разуму, не только к догме, но и к чувству. Рационализм и мистика – две главные движущие силы богословия XII века. Если в середине XI века Петр Дамиани называет науку «служанкой богословия» и обвиняет в ереси грамматиков, желающих просклонять слово «Бог» во множественном числе, то всего несколькими десятилетиями позже Ансельм Кентерберийский заменит приписанное Тертуллиану выражение «Credo quia absurdum» («Верую, ибо абсурдно») на «Credo ut intelligam» (Верую, чтобы понять), и объявит веру отправной точкой в любом рассуждении, сделанном при помощи разума – чем-то вроде аксиомы в доказательстве геометрической теоремы. Авторитет отцов Церкви перестает быть абсолютным – Петр Абеляр в нашумевшем трактате «Да и нет» подбирает цитаты из величайших богословов прошлого по основным вопросам вероучения, показывая, как часто они противоречат друг другу. Ясности и доступности рассуждения, культу богословского диспута в рождающихся на протяжении XII века во многих крупных городах Европы университетах, сродни ясность и прозрачность («диафанность», по словам Янтцена), готической конструкции, своего рода «самодемонстрация» архитектуры. Не случайно Эрвин Панофский в своем трактате «Готическая архитектура и схоластика» уподобляет ход рассуждения философа-схоласта (тезис-антитезис-синтез) приемам готического архитектора, а критерии красоты, сформулированные величайшим из схоластов – Фомой Аквинским в «Сумме теологии», как нельзя лучше соответствуют идеалу готического храма – «ясность, цельность, согласованность».

В изобразительном искусстве – и, прежде всего, в монументальной скульптуре, украшающей порталы соборов – также проявляются черты эпохи. Человек в романском искусстве – не образ, а знак («Не образ, а подобие», по словам Герхарда Ладнера). Главное свойство такого изображения – абстрактная, не связанная ни с чем человеческая экспрессия (Лик Христа с портала церкви Сент-Мадлен в Везле). Окончательно расставшись в начале IX века с идеей иконопочитания, укоренившейся на христианском Востоке, западная традиция открыла своему искусству путь к самым разнообразным искажениям и трансформациям человеческой плоти, не связанной более с Божеством прямой связью образа и первообраза. Беда Достопочтенный в раннем IX веке так выразит идею связи между человеком и Божеством: «»Стало быть, не телом, но разумом по образу Божию сотворен человек». Лишь в XII веке идея оправдания материи, новой связи между обликом человека и образом Бога вновь возникнет в богословии. Гуго Сен-Викторский в своем трактате «О единстве тела и души» говорит о чувствах как средстве связи между телом и духом, вспоминая старинную «цепочку» Иоанна Скотта Эриугены: «Душа есть образ Бога, а тело – образ души». Этот тезис некогда непонятого и забытого переводчика трактата «О небесной иерархии» на латинский язык сейчас становится как нельзя более актуальным.

Изображения Бога и человека становятся другими. Романская архитектура полностью подчиняет себе фигуру человека – ее пропорции зависят от высоты столпа, композиция многофигурной сцены – от очертаний поля тимпана или длины притолоки (Собор Сент-Этьен. Центральные ворота западного портала). Готическое искусство представляет архитектуру и скульптуру уже не частями сложноподчиненного, но сложносочиненным предложением, где оба искусства равноправны. Главное внимание уделяется теперь не Страшному Суду или Вознесению – догматическим композициям в полукруглом тимпане над порталом, а «статуям-колоннам» – человеческим фигурам, размещенным по сторонам от входа. Постепенно эти фигуры, приставленные к опорам, строго фронтальные, одинаково условные по телосложению и жестам, начинают оживать. Предки Христа с шартрского «Королевского портала», переходного памятника середины XII века, сохраняют романскую условность и «колоннообразность», но их лица уже оживлены чуть заметными улыбками (Фигуры Шартрского западного портала). Постепенно, с развитием стиля, освобождаются и тела – к XIII веку готическая фигура становится S-образной, подобной языку пламени (Реймс, Встреча Марии и Елизаветы). Однако напрасно мы будем искать в них сходство с подвижным равновесием греческих и римских статуй – здесь нет ни опорной ноги, ни логичности позы. Это чистая динамика, подвижность, которую Макс Дворжак называет «выведением фигуры из состояния покоя в каждой отдельно взятой точке», уподобляющая ее языку пламени. Лица персонажей становятся конкретнее и живее – мы видим на них уже не абстрактные знаки человеческих черт, а живую плоть, мимику, попытки передать индивидуальность.

Человеческий образ стал другим – и отношение к нему изменилось. Как ни странно, никогда западная традиция не подходила ближе к почитанию человеческого изображения как богоподобного, напоминающего о Воплощении Христа, чем в готический период. В «Книге ремесел» Этьена Буало середины XIII века запрещается стирать лики святых на миниатюрах, даже если они плохо вышли, а неудачно исполненные статуи рекомендуется не разбивать, а хоронить, причем обязательно в освященной земле! С развитием стиля интерес к индивидуальному возрастает. Если около 1200 года, после крестовых походов, скульптор, изображая Богоматерь, может подражать чертам греческой или римской статуи (как это случилось с группой «Встреча Марии с Елизаветой» в Реймсе.), то к 1400 году готическая статуя становится «портретом без портрета» – лица пророков из «Колодца Моисея» Клауса Слютера в Дижоне по остроте индивидуальности превосходят портрет эпохи Раннего Ренессанса. «Готический идеализм», по словам Дворжака, сменяется «готическим натурализмом». Однако совпадение интереса к внешним, характерным чертам видимого мира с интересом к реальной личности – дело более позднего времени.

Острый интерес готического искусства к внешнему, индивидуальному связан не только с человеческим образом – весь мир становится, по словам св. Бонавентуры, «проводником души к Богу». Все в мире символично – в богослужении каждый литургический предмет символизирует какое-либо событие Священной истории, каждое событие Ветхого Завета – прообраз евангельского, цвет, форма, запах, вкус – все, доступное органам чувств – символизирует христианские ценности и служит на

пользу душе. Растения, животные, камни собираются в каталоги и наделяются поучительными свойствами – повадки льва, единорога, даже ежа и муравья возводят читателя к созерцанию вечных истин. Мир представляется гигантским зеркалом замысла Творца. Не случайно Эмиль Маль, задумав в конце XIX века первый фундаментальный труд о средневековом религиозном искусстве Франции, берет за основу своего повествования трактат Винсента из Бовэ «Великое зеркало» и делит убранство готического собора на «зерцало природы», «зерцало науки», «зерцало морали» и «зерцало истории». Как один из самых красноречивых примеров такого «тотального символизма» он приводит размышление Адама Сен-Викторского в трапезной монастыря, за созерцанием простого лесного ореха. «Что есть орех, говорит он, как не образ Иисуса Христа? Зеленая плотная кожура, покрывающая его, есть Его плоть, Его человечество. Дерево скорлупки – крест, на котором Его плоть познала страдания. Но ядро ореха, служащее для пропитания человека – Его сокровенная божественная природа». Готический собор, густо населенный не только персонажами Ветхого и Нового Заветов, но и разными видами животных и растений, мыслится как гигантская энциклопедия по Божьему Творению, призванная наставлять человека на жизненном пути, и каждая деталь его внешнего вида и интерьера, каждая мелочь убранства – строка в этой энциклопедии.

В конце повествования мы подходим к ключевому вопросу: почему готику называют «большим стилем»? Черты «большого стиля» в истории искусства – это, прежде всего, значительный временной период, во-вторых, большой географический ареал, и, наконец, главное – объединение всех видов искусства – от архитектуры до декоративно-прикладного – общими стилевыми чертами. Действительно, готика, родившись в середине XII века в центре Франции, в течение столетия (к 1180-м годам в Англии, к 1230-м – в Германии, и т.д.) распространилась по всей Европе, и господство ее продолжалось до XV века. Главное же – что все виды искусства – и постигшая законы новой конструкции архитектура, и обратившаяся абстрактного знака к человеку скульптура, и витраж – новый вид монументальной живописи, оперирующий не только цветом, но и светом, и книжная миниатюра, доступная теперь не только клирику, но и мирянину, держащему в руках изящно украшенную псалтирь или часослов – становятся частью единого целого, общей программы, «Великого Зеркала», отражающего полноту и совершенство Творения.

В кратком предисловии мы не коснулись многого – следовало бы сказать о периодах в развитии готики, о своеобразии национальных школ, о новом отношении к мастеру, светских школах миниатюристов, о придворных мастерах, наконец, о спорах среди исследователей по поводу Поздней готики – периода, завершающего Средневековье или же, по другим мнениям, начинающего новую эпоху в культуре Европы. Мы отсылаем читателя к фактическим сведениям, изложенным в энциклопедической статье о готике. Нам же хотелось дать понять и почувствовать полноту и значительность перемен, происшедших в мировоззрении человека XII века – новый, исполненный единства и глубокого оптимизма образ вселенной и его отражение в новом большом европейском стиле.

Что такое готика?

Готика (от лат. «goticus», итал. «gotico» - присущий варварскому племени готов), готический стиль - художественный стиль 12-15 вв., явившийся заключительным этапом в развитии средневекового искусства стран Западной, Центральной и частично Восточной Европы.

Термин «готика» первоначально был применен в 6 в. по отношению к испорченной готами, варварской латыни. Первоначальное название стиля в латинских источниках с 12 века - *opus francigenum* (лат. «французская манера») позднее (предположительно в 16 в. в Италии) - *Tedesco* (ит. «немецкий» в значении «варварский»). Негативный термин «готический» наряду с *Tedesco* встречается уже в «Жизнеописаниях» Дж. Вазари. Первоначально негативное отношение к готике стало меняться в 18 в. В первой половине 19 в. средневековое искусство 12-15 веков отделили от более раннего периода, заимствовав для последнего из филологии термин романский стиль.

Готический стиль возник во Франции в середине 12 в. на фоне общего культурного подъема, связанного с образованием самостоятельных городских коммун, возникновением университетов и рождением так называемого «диалектического» богословия (П. Абеляр), а также с новыми сведениями в области литературы, архитектуры и искусства, вынесенными из крестовых походов. В дальнейшем становлении готического стиля важную роль сыграло развитие схоластики, близкие контакты с восточно-христианским миром, изменение образа религиозности на Западе в связи с появлением нищенствующих орденов и распространением мистики. В новой богословской системе видимый мир воспринимался как «проводник души к Богу» (Св. Бонавентура), а каждый его элемент, в том числе материальный свет - как носитель частицы божественного света (Псевдо-Дионисий Ареопагит, аббат Сугерий).

Готический стиль пришёл на смену романскому. Возникнув около 1140-х во Франции, к 1180-м он проникает в Англию, к 1230-м - в Священную Римскую Империю, включавшую в себя территории нынешних Германии, Австрии, Венгрии, Чехии, Северной Италии), во второй половине 13 в. - в Италию, далее распространяется по всей территории католической Европы. Элементы готической конструкции приносятся с 3 и 4 Крестовыми походами на Ближний Восток, в государства крестоносцев на Родосе, Кипре и в Сирии (первая половина 13 в.). Уже с середины 13 в. готика проникает в Нидерланды и Восточную Европу.

В каждом регионе готика отличалась собственными специфическими чертами и своими темпами развития. Тем не менее, принято выделять период 1170-1230 гг. как время объединения всех национальных школ в рамках единого стиля «искусства около 1200 года» под влиянием искусства Византии и классической античности, усилившимся в результате 3 и 4 крестовых походов. Около 1400, когда во всех странах апогей развития готики был уже пройден и акцент делался на декоре и стилизации,

европейское искусство снова объединилось в стиле Интернациональной готики. В Италии готика уже в начале 15 в. сменяется Возрождением. На севере Европы и в Испании в течение 15 в. идёт процесс перерождения средневекового искусства на базе «натурализма» поздней готики, подготавливающий наступление в начале 16 в. Северного Возрождения, (для обозначения этого переходного периода на территории Нидерландов применяют введённое Э. Панофским понятие Арс Нова, заимствованное им из истории музыки).

Архитектура

Архитектура готики определяет основные черты этого стиля. Главный вид готической постройки – городской собор, принадлежащий к типу сводчатой базилики. Отдельные элементы готической постройки были заимствованы из предшествующей архитектуры романского стиля: тип плана (3–5-нефная базилика с трансептом и деамбулаторием с венцом капелл) – из паломнических церквей, нервюрный свод из Нормандии и Северной Италии, форма стрельчатой арки – из Бургундии, тип западного фасада с двумя башнями и тремя порталами – из Нормандии. Однако эти признаки были объединены в принципиально новую систему в архитектуре центральной Франции (область Иль-де-Франс) в середине 12 в. Фундаментом этой системы и важнейшим стилеобразующим фактором готики стала готическая каркасная конструкция, которая сменила собой господствовавший ранее монолито-оболочный тип конструкции.

Основа готической конструкции – крестовый нервюрный (ребристый) свод на стрельчатых арках в сочетании с системой разгрузки стены нефа за счет стоящих отдельно от стены контрфорсов и переносящих на них часть тяжести сводов аркбутанов, что позволяло освободить стены нефа от несущей функции и прорезать их максимально большими окнами, добиться значительно лучшего, чем в романской церкви, освещения интерьера, что было связано с символическим сакральным значением света в этот период. Лёгкий каркас здания с несущими нервюрами позволял также увеличить высоту здания и расширить нефы. Новый принцип перекрытия – «от треугольника» (в отличие от романского принципа «от квадрата») делает основной единицей плана не прямоугольную травею, а треугольный распалубок свода и позволяет перекрывать из одной точки единым сводом здания самой сложной конфигурации и достичь большей слитности плана. Критерии красоты готического здания совпадают с критериями красоты, данными в трактате «Сумма теологии» Фомы Аквинского – «ясность, цельность, согласованность». В наружном архитектурном декоре готических зданий преобладают вертикальные, остроконечные мотивы (щипцы, вимперги, пинакли украшенные краббами и крестоцветами).

Готический собор – образец синтеза искусств: архитектуры, скульптуры, монументальной живописи и произведений декоративно-прикладного искусства. Все виды декора здания связаны между собой единой иконографической программой (в литературе рубежа конца 19 – первой половины 20 вв. появляются термины «собор-универсум», «собор-энциклопедия» – Х. Зедльмайр, Э. Маль).

Центром города в готическую эпоху становится городская площадь с доминирующим над ней собором или замком (преимущественно в Италии или Восточной Европе), окруженная 2-3 этажными домами, соединенными галереями.

Готическое искусство Франции начинается периодом ранней, или цветущей готики (1140-1230). Первой готической постройкой Франции принято считать церковь аббатства Сен-Дени, перестроенную в готическом стиле в 1137-1144 по инициативе аббата Сугерия, оставившего подробный отчет о постройке. Перекрытие обхода хора и капелл нервюрными сводами, фасад с тремя порталами и окном-розой, состоящим первоначально из множества малых круглых окон-цветков (его формы дали название периоду), витражи капелл стали определяющими чертами нового типа церковной постройки. Соборы в Сансе (1140-е-1180) и Санлисе (1151-1191) были полностью перекрыты нервюрными сводами. Вторая половина 12 в. - время т.н. Нуайонской группы в архитектуре (соборы в Лане (1155\1163-1225), Нуайоне (начало ок. 1145), Нотр-Дам в Париже (1163-1250), южный рукав трансепта в Суассоне (1180-1190), с четырёхъярусной стеной интерьера главного нефа (помимо яруса галерей над боковыми нефами вводится ярус декоративного трифория) и системой т.н. «двойной оболочки» - стена, прорезанная неглубокими декоративными аркадами трифория и украшенная слепыми аркадами в ярусе окон, утрачивает монолитность и становится проницаемой и светоносной. Для этого периода характерно сохранение значительного количества романских черт в архитектуре, невысокая стрела арки, сравнительно малая прорезанность стены окнами, высота здания до 33 м, наличие галерей над боковыми нефами, умеренный вертикализм форм. Собор Нотр-Дам в Шартре (1194-1220, 1260 (?), в котором исчезают галереи над боковыми нефами и упрощается план, благодаря чему возрастает единство внутреннего пространства здания, а также значительно разрастается зона окон, стал переходным к следующей стилистической фазе так называемой классической готики (конец 12 в. - 1230). В соборах Нотр-Дам в Реймсе (1211-1300) и Амьене (1220-1288) продолжается расширение зоны окон и нарастание высоты сводов. Другое направление в архитектуре зрелой французской готики - собор в Бурже (1198 - ок. 1280), 5-нефный, с «пирамидальной» конструкцией, подчеркивающей господство очень высокого центрального нефа над низкими боковыми, и с непропорционально сокращенным трифорием.

В соборе в Бове (1227-1284) последняя достигла 48 м, однако своды обрушились через 12 лет после постройки.

Следующий период - лучистой готики (1230-1350), открывает реформа зрелой готики - появление так называемого светового, т.е. застеклённого трифория, сливающегося с зоной окон в работах мастерских Пьера де Монтрей (перестроенный неф ц. Сен-Дени 1230-40-е) и Жака де Шеля (трансепты ц. Нотр-Дам в Париже, 1245-1250). Наивысшее достижение этого периода - двухъярусная капелла Сент-Шапель (1241-1248) в Париже - домовая ц. Людовика Святого, второй ярус которой целиком состоит из окон, разделенных только тонкими пучками колонн.

Для периода поздней, или пламенеющей готики (ок. 1350 - первая половина 16 в.)

(термин справедлив для Франции и построек, находящихся под влиянием французских образцов) характерна концентрация художественной деятельности при дворах меценатов: в Бурже (герцоги Беррийские), Дижоне (герцоги Бургундские) и др. В архитектуре происходит упрощение готической конструкции и усложнение декорации (ц. Сен-Маклу в Руане, 1434-1470), распространение готических декоративных элементов на светские постройки (Дворец правосудия в Руане (1499-1550) и соединение элементов готической конструкции и декора с пришедшими из Италии ренессансными чертами (ц. Сент-Эсташ в Париже (1532-1637) и ц. в Бру (1513-1532). Активизируется светское строительство – дворцы (дворец пап в Авиньоне, 1334-1352; замок Пьерфон, 1390-1420), особняки («отели») богатых горожан (дом Жака Кёра в Бурже, 1443-1451).

В английской готике сильна инерция предшествующего романского стиля: делается больший акцент на декорации, чем на конструкции, постройки отличаются небольшой высотой при значительной длине, минимумом скульптуры, отсутствием французского вертикализма, наличием квадратных алтарных апсид (наследие архитектуры цистерцианского ордена) и, в ряде случаев, отдельно стоящих 8-гранных залов капитула. Был распространён обычай перестраивать в готическом стиле своды романских построек. Название ранней, или ланцетовидной английской готики (1170-1240) связано с распространённой в это время формой окон, сильно вытянутых и со стрельчатым завершением. К этой стилистической фазе относятся перестроенный по образцу ранней французской готики хор собора в Кентерберии (1174-1184, арх. Вильям из Санса, возможно, француз), соборы в Линкольне (1192-1230) и Солсбери (1220-1266), ранняя фаза строительства собора в Уэльсе (1180-1239) с его характерным для Англии растянутым фасадом-экраном.

Переход к зрелой, или украшенной готике (1240-1330) был вызван появлением более обильного и разнообразного декора для опор, стен, сводов и других конструктивных частей здания и произошёл при перестройке главной ц. Вестминстерского аббатства (1245-1269) по образцу собора в Реймсе и Сент-Шапель в Париже – с алтарной апсидой, превращённой в сплошную стеклянную стену. К этому же периоду относятся зал капитула собора в Солсбери, впервые перекрытый из единого центра, и т.н. «ангельский хор» собора в Линкольне (1256-1280), соборы в Эксетере (1220-1370, первый английский собор, лишённый галерей, с 11-частными сложными сводами) и Йорке (1230-1260).

Украшенный стиль вызвал реакцию в виде т.н. перпендикулярного, или вертикального стиля в английской поздней готике (1330-е – 1530-е), для которого характерно сокращение декоративных элементов до простой «решетки» из единообразных резных модулей, наложенных на стены и окна храма. С ней согласовывался узор сложных декоративных веерообразных, сетчатых, звёздчатых сводов, утративших функциональность французских готических сводов (обновление нефа собора в Глостере, 1329-1377, реконструкция нефов Кентерберийского собора (1356, архитектор Г. Йевел), Сент-Джордж в Виндзоре (1474-1528). Для этого периода характерны т.н. «церкви-фонари» (Королевские капеллы в Кембридже (1446-1515) и

Вестминстере (1503-1519).

В Германию готика приходит к 1230-м и продолжается до 16 в. Для ранних (первая половина 13 в.) построек характерна упрощенность интерьера (т.н. «зальные» церкви с нефами одной высоты, ц. Св. Елизаветы в Марбурге, начало 1235-1283), сохранение второго алтаря на западной стороне (наследие архитектуры Каролингского возрождения). Специфически немецким явлением стала т.н. кирпичная готика.

Для зрелой (вторая половина 13 - 14 в.) немецкой готики характерно цитирование французских образцов (собор в Страсбурге (1250-1275), собор в Кёльне (1248-1332, достраивался до 19 в., хор и трансепт собора св. Вита в Праге, 1344-1420), а также формирование национального типа невысокого здания храма с одной башней на фасаде (соборы во Фрайбурге, Ульме, Майсене). Для поздней готики (15-16 вв.) характерно сохранение зального пространства и превращение сводов в декоративные панно (ц. Св. Анны в Аннаберг-Буххольце, 1499-1525). В этот период готические постройки возникают по всей территории Священной Римской Империи - в Австрии (готические части собора св. Стефана в Вене, 1304-1454) и Швейцарии (собор в Берне, 1421-1588), а также в Нидерландах - соборы в Антверпене (1521-1530) и Мехелене (1452-1578), богато декорированные гражданские постройки (суконные ряды в Ипре, 1200-1304, в Брюгге, 1248-1482; ратуши в Брюсселе, 1401-1455, Лёвене, 1448-1459, Ауденарде, 1526-1537).

В Италии воспринимаются главным образом лишь отдельные черты готики: окно-роза, стрельчатое окно, нервюрный свод и др., однако не складывается единой готической системы конструкции и декорации, как во Франции. Готика в Италии сосуществует с Проторенессансом - антикизирующей стилистической тенденцией, предвосхищающей черты Возрождения. Готические постройки возводятся с 13 в.: ц. новых монашеских орденов францисканского (ц. Сан-Франческо в Ассизи, 1228-1253, Санта-Кроче во Флоренции, 1294-1295) и доминиканского (Санта-Мария-Новелла во Флоренции, начата в 1246), соборы в Сиене, 1284-1296, Орвьето 1285-1290). Для них характерно отсутствие вертикализма, деление плоскости фасада на ряд правильных геометрических фигур. Собор в Милане, полностью спланированный как готический, строился преимущественно иностранными мастерами (1364 - 19 в.). Отдельные готические элементы используются во дворцах городского самоуправления (Палаццо Веккьо во Флоренции, Палаццо Пубблико в Сиене, Палаццо Дожей в Венеции и др.).

Архитектура ранней готики в Испании и Португалии находится под сильным влиянием зрелой готики Франции (соборы в Бургосе, 1221-1260, Леоне, начат в 1255, Толедо начат в 1223, реконструкция ц. Сантьяго-де-Компостела, ок. 1170). Специфика Испании - в сохранении упрощенного романского плана здания и мавританских влияний в декоре: узорчатой кладки, подковообразных арок, перекрытий в форме звезды, которые просуществовали до 16 в. в т.н. стиле мудехар. Интерьер базилики разделялся надвое заалтарным образом (ретабло) со скульптурой и живописью. Лишь к 15 в. складываются собственно национальные стили мануэлино и исабелино.

Монументальная скульптура

Монументальная скульптура – основной вид изобразительного искусства в эпоху готики, ее связь с архитектурой – основа синтеза искусств в готическом соборе. По сравнению с романским стилем скульптура приобретает все большую свободу и самостоятельность.

Во Франции главной зоной размещения скульптуры остается, как и в романский период, перспективный портал, однако акцент переносится с композиции тимпана (часто украшенной сценой Страшного Суда или Коронования Марии) на откосы (земные предки Христа, святые), где развивается тип статуи-колонны. На фасадах соборов появляются дополнительные зоны, украшенные скульптурой – т.н. «галереи королей». От статуй переходного от романского к готическому королевского портала собора в Шартре (1145–1155) к порталам трансептов Шартра (1200–1205) и скульптуре Нотр-Дам (ок. 1220–1230) постепенно возрастает самостоятельность фигур по отношению к архитектурным деталям, появляется стремление к отходу от романской условности и геометризма, к передаче движения, естественности жеста и мимики.

В первой половине 13 в. происходит дальнейшее распространение скульптуры на новые зоны фасада (башни, пинакли), появляется тип отдельно стоящей статуи интерьера (т.н. «Прекрасные Мадонны»). Вершиной развития стиля в скульптуре считается появление т.н. S-образной фигуры. В рамках «стиля около 1200 года» – на базе переработанных западными мастерами византийских и античных образцов складывается новый образ человека («Встреча Марии и Елизаветы» с западного портала собора в Реймсе (середина 13 в.); статуя Христа с 38 × 01 0àéîâ ãîèèè? западного разделительного столпа собора в Амьене – «Прекрасный Бог» (ок. 1225) и «Золотая Дева» (разделительный столп портала южного трансепта, ок. 1260). Освобождение статуи от господства архитектуры, сложение в 1230–1270-х т.н. «придворного» или «куртуазного» стиля в архитектуре и скульптуре связано с дальнейшим развитием динамики фигуры, жестикуляции, мимики, появлением характерного «светского» типа (ангелы из Реймса, апостолы из Сент-Шапель).

В Германии скульптура более эмансипирована от архитектуры, чем во Франции. Наличие в ряде случаев двух алтарных апсид делает невозможным скульптурное оформление западного портала (исключения – порталы Страсбургского и Магдебургского соборов, в Бамберге украшаются северный и южный порталы), и скульптура сосредоточена в первую очередь в интерьере: рельефы леттнеров (алтарных преград) в Хальберштадте (1200) и Наумбурге (1250); пристенные статуи в алтарных частях и нефках: Синагога и Церковь (эта группа встречается также в экстерьере – в Страсбурге и Бамберге) и Мария и Елизавета, «Всадник» (1225–1237) в Бамбергском соборе а также портреты донаторов в западном хоре собора в Наумбурге (ок. 1250), Распятия над алтарями.

Немецкой готической пластике свойственна подчеркнутая характерность персонажей, резкость в передаче эмоций, почти гротескное усиление мимики, интерес к конкретике

внешности в воображаемом пока портрете (донаторы Наумбурга). В эпоху поздней готики появляются т.н. «благочестивые образы» – отдельно стоящие небольшие раскрашенные статуи Мадонны с Младенцем, Оплакивания, Троицы (Х. Мульчер, ок. 1430). В Германии и Нидерландах получил распространение резной створчатый дер. алтарь, совмещающий в себе архитектурное готическое обрамление с высоким рельефом и живописью (алтарь Св. Крови, Т. Рименшнейдер, 1499–1504; Санкт-Вольфгангский алтарь, М. Пахер, 1471–1481), а также надгробия.

В скульптуре Италии 13-14 вв. влияние готики стало одной из составляющих Проторенессанса, что проявилось в проповеднических кафедрах Н. и Дж. Пизано, скульптуре фасадов (Дж. Пизано, Сиенский собор), в скульптуре Арнольфо ди Камбио. Более активные влияния готической экспрессии характерны для рельефов Л. Маитани (фасад собора в Орвьето, 1310–1330).

Дальнейшая эмансипация скульптуры от архитектуры в период поздней готики проявилась в сложении ансамблей, где главную роль играет статуя: «Колодец Моисея» К. Слютера в Шанмоле, ок. 1400). Достигается предельная конкретность в деталях внешности («готический натурализм») при сохранении общей условности фигур. Появляются первые образцы портрета, прежде всего погребального (надгробие Филиппа Смелого в Дижоне (1381–1410), Филибера Прекрасного и Маргариты Австрийской в Бру (1516–1531).

В связи с расширением зоны окон и уменьшением площади стены главным видом монументальной живописи становится витраж, соединяющий в себе функции освещения интерьера и цветового акцента. Это совмещение света и цвета воплощало идею Божественного света, отраженного в материальном. После реформы этой техники в середине 12 в. (приписывается аббату Сугерию) готический витраж получил фигурные рамы сложной формы, широкую цветовую палитру и сложную иконографическую программу, сочетающую религиозные и светские сюжеты. В соборах Буржа, Ле-Мана, Лиона, Шартра создаются грандиозные витражные циклы. К 15 в. витраж превращается из набора цветных стекол с минимумом нанесённой поверх живописи в живопись по прозрачному стеклу» (т.н. «прекрасный стиль») с минимумом фигурных рам (витражи соборов в Эвре, Ульме).

Книжная миниатюра

Расцвет переживает книжная миниатюра, благодаря значительному увеличению количества книг, расширению их типологии и появлению светских мастерских. Во Франции в начале 13 в. в т.н. миниатюре «на золотых фонах» византизирующий стиль сменяется собственно готическим (псалтирь Людовика Святого), сформировавшимся под влиянием техники витража и общеевропейского «стиля ок. 1200» (псалтирь королевы Ингеборг, до 1210). Парадные и дорогие рукописи-псалтири с тетрадами полнолистовых миниатюр перед текстом и т.н. морализованные библии сосуществуют с дешевыми малоформатными «университетскими» книгами, украшенными лишь маленькими инициалами. Широко распространяются также

иллюминированные рукописи светского содержания: рыцарский роман, бестиарии, хроники, исторические сочинения и др. В конце 13-14 вв. ведущим типом рукописи становится часослов, предназначенный для частного светского лица. С конца 13 в. стиль становится декоративнее, появляются клетчатые фоны, элементы светотени, процветшие рамки («Бревиарий Филиппа Красивого» мастера Оноре, ок. 1290), дролери (от фр. *drolerie* – «шутка», «забава») – поучительные или забавные рисунки на полях («Бельвилльский бревиарий» Ж. Пюселя, ок. 1325). К 1400 в книжной миниатюре формируется картинная композиция с пейзажем и элементами перспективы (братья Лимбург, Мастер часослова маршала Бусико, ок. 1410). Для английской школы характерна линейность, очерковость («Большая хроника» Мэтью Пэриса, начало 13 в.), повышенная тяга к декоративности (Апокалипсис Дус, ок. 1265).

Живопись

Готическая живопись 14 в. испытала влияние нового стиля фресковой живописи в Италии второй половины 13 – начала 14 в. (Чимабуэ, Каваллини, Джотто), связываемого с понятием Проторенессанса, а также послужила отправной точкой для развития живописи *Ars Nova* в Нидерландах. В Италии с 13 в. (Джунта Пизано, Берлингьери), а с 14-15 вв. и в Заальпийской Европе широко распространяется тип алтарного образа (*retable*), сочетающего живопись с резным готическим декором (Лоренцо Монако и Стефано да Верона в Северной Италии, мастер Флеммаля, мастер из Мулена, Ян Ван Эйк и др. в Нидерландах).

Декоративно-прикладное искусство

В декоративно-прикладном искусстве готического периода выделяются богослужебные предметы, украшенные филигранью (т.н. Крест Параклета, конец 12 в.), алтарные образы, украшенные эмалью и чеканкой по драгоценным металлам (Клостернойбургский алтарь маасского мастера Ник. Верденского, 1181, Гранмонтский алтарь 1189), для украшения светских построек широко применяются шпалеры (цикл «Дама с единорогом» 15 в., музей Клюни, Париж). Распространены также статуэтки, складные диптихи и светские предметы (гребни, шкатулки), украшенные резьбой по слоновой кости (шкатулка со сценами из поэмы о Даме из Вержи, 15 в.