**Билет 1. Периодизация искусства западноевропейского средневековья.**

*Первый период*: **позднеантичный или раннехристианский**. Эпоха великого переселения народов (5-7в) и к 7в на западе образуется совершенно новый этнос (в Галлии и северо-западной Германии – франки, на севере Испании – вестготы, в Северной Италии – остготы (потом лангобарды), в Британии – англосаксы).

*Второй период*: **раннее средневековье** - начинается с коронации Карла Великого (768-814г). Тёмные века - время экономического, демографического и культурного спада. **Каролинский период 8-10в** - формирование зрелого средневековья. Начинается с создания империи Карла. Заканчивается тогда когда средневековье обретает черты зрелости: первые крестовые походы (конец 11в), формирование романского искусства.

*Третий период*: **зрелое средневековье** - формирование самостоятельной философской мысли на латыни, рождение литературного нового языка. Начинается со 2п 11в. Середина 12 века - сложение готики. 13в- расцвет монастырских орденов, формулировка схоластики. Конец зрелого средневековья - нет единой границы, но важны некоторые обстоятельств: чума - вторая половина 30-40г 14в.

*Четвертый период*: **позднее средневековье** - в середине 14 века сильный подъем цивилизаций, и в это же время возникает итальянский ренессанс (воспринимается как антисредневековый). Позднее средневековье характеризуется обострением национальной самоидентификации. Итальянцы хотят найти свое прошлое и поэтому обращаются к античности. 16 век по сути является концом большого периода, происходят изменения.

**2. Архитектура раннего средневековья: типология, стилистика, особенности национальных школ.**

**Сан Лоренцо за стенами в Риме, Санта Прасседе в Риме, баптистерий во Фрежюсе, баптистерий св.Иоанна в Пуатье, Темпьетто Лангобардо в Чивидале, Сан Педро де ла Наве в Испании, Сан Юлиан де лос Прадос, Санта Мария де Наранко, Сан Сальвадор де Вальдедиос.**

В искусстве племен и народов Западной Европы в 5-8в много разных черт. Но на территории Древней Италии сильны отзвуки античных традиций и строительных навыков (искусство остготов и лангобардов). Упрощение и изменение заимствованых у позднего, христианского Рима основных форм культовых зданий применительно к новым условиям, с иной техникой, а вместе с тем и новой художественной выразительностью. Деградация строительной техники и вырождение римско-античного понимания отношений конструкции и декора. Изменение формы и орнаментации колонны: теряет свою органичную стройность, превращается в круглый каменный блок, приобретает богатую орнаментику, не имеющую отношения к структурной роли колонны. Вторичное использование фрагментов разбираемых античных зданий (сполии).

**Остготы**: королевство в Северной и Средней Италии с центром в Равенне. Опирались на ранее разработанные типы построек. Строители – византийские архитекторы, так что сооружения Равенны – византийское искусство. Утверждается тип базилики. Образцы: Сан Паоло фуори ле мура. В Равенне – церковь Сант Аполлинаре Нуово ( плоские деревянные перекрытия, высокий средний неф), Сант Аполлинаре ни Классе. Центрические сооружения: Сан Витале, гробница Теодориха (526-530, римская традиция погребальных сооружений, двухэтажное центрические сооружение, нижний этаж – десятиугольный, крестовообразный в плане, верхний – круглый, обход с арками на консолях и колоннами).

**Лангобарды**: север Италии (Милан, Павия). Мастера-каменьщики – «мастера с озера Комо», существовали регламентированные правила строительства, но постройки весьма примитивны. Темпьетто Лангобардо в Чивидале («лангобардский храмик»), Сан Джорджо в Вальполичелла (близ Вероны): н8в, небольшая трехнефная базилика без трансепта с тремя апсидами, перекрытая полукуполом апсида, применение различных по типу опор (четырехугольные столбы, колонны), капители колонн – заимствованные формы римского композитного и коринфского ордера (но грубые и плоскостные). Базилика Сант Амброджо в Милане (8-12в). Возможно именно Лангобарды ввели в употребление крипту.

**Рим**: архитектура наиболее консервативна. Тип базилики с плоским перекрытием и центрического здания. Из Рима пришел тип большого базиликального храма с расположением его основных частей по одной продольной оси. Главная церковь в Латеране. Старая базилика Святого Петра: западная ориентация, прообраз крипты с обходом. Базилика Санта Праседе. Реконструкция базилики как храм – мартирий и перенесение туда мощей пап и мучеников, остававшихся в катакомбах. Устройство крипты, одной из самых первых в Риме, для размещения реликвий. Связь с возросшим значением самого культа реликвий в Риме в эпоху иконоборчества. (Почти одновременное появление (чуть раньше) крипты в Санта Мария ин Космедин). Размещение части реликвий в капеллах, построенных для этого.

**Вестготы**: испытали давление арабов, Тулузское королевство (Южная Галлия, Испания).

Сан Педро де ла Наве, 680-711г. Очень мощный камень, приземистая, полностью крест, только с востока к тому рукаву вровень выдвигаются две прямоугольные со скошенной крышей, базиликально пониженные апсиды.

Сан Юлиан де лос Прадос, Авьедо, 8в. Первые настоящие цилиндрические своды, базилика с трансептом. Живопись – своды имитируют позднеантичные своды с кессонами, переработка меандра в сложные плетения. Большое количество изображений престолов (кивориев). Напоминают помпейский стиль, это символическое изображение церковных соборов (съездов священников). Это взято из иконоборческой Византии. То есть смесь античности и иконоборчества. Очень мощные стены. Прямоугольное завершение хора, против трех нефов находятся три апсиды, заключенные в общий прямоугольник, разделенные стенами и не закругленные изнутри. Снаружи она довольно примитивна, колонки в окнах как в Византии, прозрачные орнаменты. Внутри осотатки прошлого. Алтарная часть со сводами, колонны не вторичного потребления, а сделанные заново. Ордера получают характер пристенных декораций.

Церковь Сан Сальвадор де Вальдедиос: открытая арочная галерея с южной стороны, массивная и тяжеловесная.

Санта Мария даль Монто Наранко, близ Овьедо. Однонефное помещение, цилиндрические своды на подпружных арках, цоколь небольшой, но для входа высокая лестница (2эт?). Подвесные медальоны, мотивы спиралевидных каннелюр. Смешение мотивов и тенденций, колонны – декоративный элемент. Идея: декор должен структурировать и упорядочивать пространство (которое промыслено и продуманно, не скрывает силу, и само обладает зримой структурой). В итоге, на структуру наложена рациональная сетка. Влияние Византии не велико. Изящные удлинённые пропорции аркад с тонкими колоннами, мастерство кладки из нерегулярных каменных блоков. Пристенные аркады, счетверенные колонки, собирающиеся в общую капитель. Появляется ритмизация пространства. Сетка демонстративного логического порядка.

**Ирландцы и англосаксы**: Римская традиция почти не оставила следа, а к 6в фактически утрачена. Строительство христианских сооружений в Ирландии с 5в. Однокомнатные небольшие «оратории» без окон с одной дверью (Ораторий Галлерус, 9в). Церкви: связь с деревянной архитектурой, слабое развитие строительной техники (Башня Бартона в Норсгемптоншире). Монастыри в Ирландии: на небольшой территории объединились кельи и небольшие капеллы ( Монастырь на острова Скеллинг-Майкл, 822-1225г – 2 капеллы и 6 разбросанных полусферических каменных хижин).

**Франки периода Меровингов:** Хлодвиг (481-511г)– объединитель варварских племен, первый король франков, принял христианство. Образец – базилика: Сан Пьер во Вьенне (1п 5в): появление башни (или купола) над пространством, предшествующим апсиде. Церковь Сен Мартен в Туре (470г, не сохранилась, башни по продольной оси, украшали 120 колонн из античных зданий). С 7в– план базилики усложнился, появляется трансепт в середине помещения, крестообразная форма здания. Ранние галльские баптистерии: в Эксе и Фрежюсе. Баптистерий в Венаске (6-7в): прямоугольный план с крестообразно расположенными полукруглыми апсидами. Крипты: небольшие и тесные помещения с колоннами (Крипта в Жуаре). крипта Сен Лоран в Гренобле (цилиндрический свод). Баптистерий Святого Иоанна в Пуатье: прямоугольный, почти квадратный зал, с востока – низкая четырехгранная с внешней стороны и многогранная изнутри абсида, с юга и севера – низкие маленькие полукруглые абсиды, с запада – большой прямоугольный притвор), из кирпича и мелкого бытового камня.

**3. Монументальная живопись Рима 6-9 веков.**

**Мозаики Козьмы и Дамиана, Cан Лоренцо за стенами Рима, Агнессы, оратория папы Иоанна VII при базилике Петра, оратория Cв.Венанция при Латеранской базилике; фрески Санта Мария Антиква; мозаики капеллы Cан Дзено церкви Санта Прасседе; мозаики Санта Мария ин Домника.**

Деконструкция античности, но приверженность к антикизирующей изобразительной традиции. Рим меньше всего подвержен примитивизации, но все равно постепенный переход ко все более плоскостной линейной и схематичной манере. Римская эллинистическая художественная культура, воздействие востока, полы, саркофаги. Сан Лоренцо в Милане – культура умирающая, Сан Лоренцо фуори ле Муро – конструктор из руин. С н9в – новый подъем мозаичного искусства (как-то все связано с иконоборчеством).

Санти Косма э Дамиано в Риме, 526-530г. Очень большая апсида, с 6в дошла она и триумфальная арка. Христос стоит на возвышении, как бы шаг вперед делает и рукой всех обводит, Петр и Павел подводят Косму и Домиана, еще есть папа (правда поздний) и святой Федор (рядом с ним изображена птица-феникс). Внизу к центру сходятся овечки. У образов активная энергетика. Мастер, скорее всего, был римлянином, так как очень плотные складки, римский тип лица, мозаика – почти статуарная пластика. Внизу (где овечки) посередине изображена она овечка с нимбом, стоит на холме, из которого вытекают 4 реки. На триумфальной арке поклонение агнцу (на престоле овечка, по сторонам 4 ангела и символы евангелистов, ниже 24 апокалиптических старца). Композиция не закончена, так как при перестройке что-то меняли в стенах и частично их разрушили, была потеряна часть мозаик. Очень необычный фон вокруг Христа – вообще темно синий, но вокруг его фигуры горизонтальные линии красные, белые, голубые – как будто море на закате. Дважды изображенный Спаситель – новая ступень в иконографии.

Сан Лоренцо за стенами в Риме. Изображение на триумфальной арки, Христос синит на земном шаре-мандорле, золотой фон, угрюмые черты лица, к нему подходят по три человека с каждой стороны.

Сан Джовани ин Латерано. Ораторий, новое мироощущение, отрешенность образов, изолированность фигур.

Базилика Санта Мария Антиква. В Риме сильная византиезирующая струя, из Константинополя бегут иконопочитатели. Первая римская базилика, посвященная Богородице. Здесь все стены, как винегрет. Слои художественной деятельности разных Пап, которые выступали как заказчики (до 8в кучу всего рисовали). Около 8в она стала разрушаться, в 9в она уже не служила, и ее засыпал культурный слой, в 19в ее отрыли. Так как это римское здание, ориентировано на юг. На стенах полипсест – по старым слоям делали новые (фрески). Там есть фреска, ее называют Прекрасный Ангел (из композиции Благовещения 7в, относится к правлению папы Иоанна 7, 705-707г), одухотворенный облик, сияющее выражение, совершенная скульптурная пластика, мягкая сочная живопись. Хотя проглядывается и римская основа (есть некая грузность форм). Там еще есть Благовещение 6в. И еще куча композиций. В западной части беглое, свободное изображение апостола Андрея, живой вдохновенный взор. Архангел Гавриил из Благовещения (на столбе). При папе Иоанне 7 тоже. Многоцветие, переливы, просвечивание тонов. Свечение. Хотя сделан он могучим. Здесь виден и чистый классический стиль, и классический стиль, соединенный с местными традициями.

Санта Мария ин Домника. Все огрубляется, триумфальная арка и конка.

Санта Прасседе в Риме, мозаики 817-824г. Образ глорификации императора. Христос с 4 Никами-ангелами. Стилистика контурная, нет цветового пятна. Фон становится все более абстрактным (за Христом опять закат на море). Сестра Пуденцианы, церкви сестер (Пуденцианы и Прасседы) стоят по сторонам от Санта Марии Маджоры. Тоже церковь Пасхалия. Эта базилика менее перестроена, но создана позже. Еще у них был брат, тоже мученик, Федор, для него здесь есть капелла. Оригинальность строения – здесь есть две триумфальные арки перед алтарем. В целом, вся композиция – это поклонение агнцу (он расположен на престоле), под ним в конхе Христос с предстоящими, по сторонам Петр и Павел подводят к Христу двух святых сестер, рядом с Прасседой стоит их брам (справа), рядом с Пуденцианой стоит папа Пасхалий (слева). Завершают композицию две пальмы, на левой птица-феникс. По главной вертикальной оси расположены все самое главное: Христос, агнец, и на верху на самом Христос, там же, со внутренней стороны арок расположены вензели Папы. Агнец, по сторонам от него ангелы и символы евангелистов, под ними изображены 24 апокалиптических старца (по 12 с каждой стороны). На второй арке тема страшного суда, Христос по центру и сидящие (поясные) апостолы, к нему подходят тучи людей. В конхе внизу расположены 12 овец, идущих к Христу, под ними большая надпись про Папу. Линии ликов жесткие, черные, создают настрой, моделировки брошенные и внезапные, четкой конструкции нет, хотя общая симметрия ее создает. Наверху вход в капеллу Феодора. Вокруг арки два пояса, там изображения в медальонах: вверху Христос, под ним Богородица. По сторонам от Христа ученики, по сторонам от Марии некоторые святые и жены, в основании два портрета пап (переделаны в 19в). В ликах усилено все главное. В капелле свод, но вспарушенный, поэтом выглядит как купол. Христос с центре в медальоне, 4 ангела поддерживают обруч медальона. Все стены в мозаиках. Золотой фон. На одной из сторон Петр и Павел готовят престол Господу. Апостолов хотели поставить на землю, поэтому им создали что-то вроде зеленых квадратов по ногами (они касаются ногой части своего квадрата), на нижней линии квадрата растут цветы. Итог: нарастание стилизации. воспроизводится античная структура, но стилистика и форма совсем не античная.

**4. Книжная миниатюра раннего средневековья: типология, стилистика, особенности национальных школ.**

**Пентатевх Ашбернхема, Кодекс Эгино, Геласьенский Сакраментарий (Ватикан), Геллонский сакраментарий (Париж), Кодекс Ауреус из Кентербери, Евангелие Дарроу, Линдисфарнское Евангелие, Келлская книга, Эхтернахское Евангелие.**

В поздней античности завершился переход к средневековому типу книги – кодексу – и принципу украшения её страничными миниатюрами. Наиболее ранние памятники почти не сохранились, но есть более поздние копии (9в).

Подлинники: Ватиканский (Римский) Вергилий (420/30г), миниатюры «Кведлинбургской Италы» (после 400г, Берлин). В 4в сочинения языческих авторов вытесняются религиозными текстами: списки Евангелия, литургические книги, комментарии и сочинения отцов церкви. Метод иллюстрирования: сначала – графические украшения колофонов (в конце выходные данные автора); затем – украшение таблицы канонов – согласований евангельских текстов (в начале книги, оформлялись как парадный вход: в виде импозантной арки или аркады); в дальнейшем – изображения евангелистов и иллюстрации некоторых евангельских сцен.

«Евангелие Августина Кентерберийского», к4в, Кембридж: сохранилось 2 миниатюры (Евангелист Лука на троне в глубокой нише), линейно-графический стиль.

**Ирландцы и англосаксы**: возникли особое каллиграфическое письмо. Слово – магический знак, буква – священная религия, увеличенная буква в начале текста – инициал. Инициалы достигают *огромных размеров*, заполняя собой всю страницу. Их декорация – разнообразные мотивы, основа которых в кельтском наследии. Преобладает вечно движущийся *варварский орнамент*. Позднеантичная умирающая культура и кельсткий хтонический мир – два направления после 787 – собор иконопочитателей: изображения не отвергаются, и не почитаются, они нужны для иллюстрации. В 3/3 7в – воздействие Итало-византийского толка. Центр, из Кентербери распространялось влияние Рима. Отсюда обычай создавать пурпурные кодексы, написанные золотом, первенствующая роль – *антикизирующие фигуративные изображения.* Ирландия и Британия подверглись влиянию римской цивилизации в значительно меньшей степени, чем Испания или Галлия, и в этих областях долго-сохранялись пережитки родового строя. Ирландская церковь долгое время не была связана с римской и сохраняла свои особенности. Ее церковные обряды содержали некоторые черты местных языческих культов. Это, несомненно, отразилось и на художественной культуре монастырских скрипториев. Здесь слагается и получает широкое распространение своеобразный орнаментальный стиль, особенно полно выраженный в книжной миниатюре. Его характерной особенностью являются геометризм и линейно- плоскостная трактовка форм, распространившиеся и на изображение человека. Согласно новейшим изысканиям, стиль этот окончательно сложился во 2п 7в в Западной Англии. В качестве наиболее обычных мотивов можно назвать спирали, чаще всего в сочетании с раструбами (так называемый спирально-трубчатый орнамент), лестничный мотив из ломающихся под прямым углом линий, шахматный узор и особенно характерный зверино-ленточный орнамент: ленты со змеиными или звериными головами на концах, сплетающиеся в сложные, запутанные извивы. В человеческой фигуре обычно сохраняются лишь основные элементы человеческой фигуры, без которых изображение вообще перестает быть понятным. Англо-ирландские миниатюры выполнены с редким каллиграфическим мастерством при помощи пера, без какой бы то ни было моделировки. Золото и серебро не применяются.

«Евангелие из Келлса», к7в, Дублин. Это библия, мельчайшие орнаменты, феноменальная каллиграфическая культура. Это абсолютна другая цивилизация, кельтский мир. Ощущение структурированного хаоса, они не иллюстрируют, это культура вещей, а не изображений. Густота орнамента – это свидетельство его значимости. Сам шрифт готов превратиться в орнамент. Это все - нечеловеческий мир, который в античности уже давно был вытолкнут. Орнаментальный подход к телесной форме, символы и знаки. Искусство балансирует на грани смысла и бессмыслицы. Архаично, но не примитивно – шедевры каллиграфии. Осязаемая связь с ювелирным искусством (орнаментальная страница – драгоценный оклад).

«Евангелие из Дарроу», 2п 7в, Дублин. Небольшая, соединение разных орнаментальных форм (точки, завитки, спирали, раструбы, ленты, обращающие сложные плетения, орнаментальные мотивы и головы фантастических животных), в расположения мотивов есть симметрия, страница имеет обрамление и центральное поле. Структурированный хаос, огромное количество плоского орнамента; где есть изображения – человек или птица, там они в орнаментальных рамах на пустом фоне, геральдические и сами плоские. Человек – коврик.

«Евангелие из Эхтернаха», к7в, Париж. Экспрессивные изображения животных – символов евангелистов, высокая каллиграфичность контурной линии, страница заполнена рядами плоских ленточных спиралей.

«Золотой кентерберийский кодекс» («кодекс Аурес из Кентербери», сер8в, Стокгольм).

**Франки**: с 7в важнейшим из разделов меровингского искусства стала книжная миниатюра. Центр книгописания в Северной Галлии, крупные мастерские – монастыри Люксёй в Бургундии и Корби, скриптории Флёри. Манускрипты той поры – литургические книги, сочинения отцов церкви, реже – Евангелия. *Повествовательные сцены отсутствуют, предпочтение символическим и сакральным знакам* (фронтисписы украшает крест в арке, венки и аркады). «Меровингский курсив» - динамичный и декоративный характер букв. Яркая цветовая гамма с преобладанием красных, зеленых, желтых и синих тонов.

«Геллонский Сакраментарий», 780г, Париж. Мария в узорчатом восточном платье, капюшоне, с крестом и кадилом в руках, изображения сливаются с буквами (Распятие = T ; фигура Марии = I).

**5. Каролингское Возрождение. Общая характеристика. Архитектура (6), книжная миниатюра (7). Живопись: мозаики оратория в Жерминьи-де-Пре, фрески церкви св. Иоанна в Мюстере, фрески дворца в Ингельхайме.**

К8-1п 9в. Первая средневековая империя – империя Карла Великого (800); Карл Мартелл – Пипин Короткий – Карл Великий; Идея возрождения Римской империи на западе. При дворе Карла: Академия Просвещения – возрождение с антикварной точностью жанров поздней античности (Алкуин, Ангильберт, Эйнгард, Теодульф), узкая социальная база, придворный характер, быстро угасает после распада империи. Проникновение франков в Равенну (новая столица) и поход на Рим – приобщение к античной традиции. Нет яркого стилистического единства, ряд направлений черпают вдохновение из ряда локальных источников. Итог: подражание поздней античности, влияние восточных образцов, изобразительные традиции древности, дидактические схемы раннехристианского типа. Но традиционные мотивы вступают в тесную связь с искусством кельтских и германских племен, заимствуют новую творческую силу и подвергаются оригинальной̆ переработке. Сознательные попытки возрождения традиции, шедшие сверху, сталкивались с другим, гораздо более мощным потоком идей и образов, отражающих те изменения, которые произошли за время переселения народов на территории бывшей Римской империи. Народные массы – движущая сила общественных изменений. В результате борьбы против античного рабства зародилось феодальное общество, а классовое угнетение приобрело новые формы. Искусство каролингской эпохи – первый шаг нарождающийся художественной культуры, соответствующей феодальному обществу западного средневековья. Возникающий синтез еще не всегда имеет вполне органический характер; нередки в эту эпоху странные сочетания элементов древней цивилизации с формами наивной фантазии. И все же историческая почва для новой эпохи эстетического развития уже созрела. В течение 9в в мастерских, находившихся при дворе императора и в зависимых от двора монастырях вырабатывались первые формулы западного средневекового искусства, получившие дальнейшее развитие в романском стиле и готике. Это дальнейшее развитие не было прямым и непрерывным движением по восходящей линии, но при всех дальнейших противоречиях начало, положенное неизвестными мастерами 8-9в, навсегда сохранило свое значение.

Живопись: сохранилась плохо, росписи как в культовых, так и в светских постройках (прославление подвигов библейских царей, античных полководцев и императоров, победы каролингских суверенов). Главное – дидактическая роль священных изображений, предпочтение отдано слову. Нужно было приспособить раннехристианские мотивы к новым условиям и выразить с наибольшей ясностью рассказываемую им историю. Императорские указы, так называемые Libri carolini (Карловы книги), подчеркивают дидактическую ценность искусства: «Живопись допустима в церквах для того, чтобы неграмотный мог прочитать на стенах то, что он не может узнать из книг». В 9в некоторые новые специфические черты: не может быть и речи о преобладании декоративных начал, принципы и приемы изобразительного повествования заимствовались из христианской традиции, следовательно, из поздней античности. Однако, художники раннего средневековья создавали не подражание или копирование античных образцов, а нечто вполне своеобразное и самобытное (специально или нет). Одна из характернейших черт – экспрессия. Рабан Мавр: первый схоласт, вместе с Абиляром. Только написанное может служить путеводной нитью, изображение искажает истинные смысл вещей; фигурные стихи и комментарии на Ветхий Завет.

Мозаики оратория в Жерменьи де Пре (рубеж 8-9в, ок 806г). Личная оратория архиепископа Теодульфа, необычный для западноевропейского искусства сюжет: **Ковчег Завета** с указывающими на него ангелами по сторонам; манера исполнение также говорит о воздействии ранне христианского искусства, но по стилистике это римское искусство. Ангелы очень большие, не помещаются в конху, сворачиваются еще у самого ковчега 2 меньших ангелов).

Фрески из церкви св. Иоанна в Мюстере. Живопись 5 регистрами, каждый разбит на прямоугольные поля, заключенные в рамки. Один из первых повествовательных циклов раннего средневековья, объединение эпизодов из жизни святых с библейскими (особенно подробно разработаны евангельские сцены). Запад: **Страшный Суд**, сгущенная эмоциональная атмосфера. Есть попытки возродить античные приемы живописи, основанной на зрительной иллюзии; и близость к раннехристианской традиции. Античное: классическая архитектура, правильные пропорции фигур, естественные движения, энергичная светотеневая моделировка – объемность, но мастер не всегда понимает формы, которые воспроизводит (нарушение плавности движений, искажение перспективы) – зато много экспрессии.

Фрески дворца в Ингельхаймем (не дошел). На одной из стен большого зала дворца в Ингельсгейме изображены сцены смертей реальных и легендарных героев древности: Кира, Нина, Фалариса, Рема, Ганнибала и Македонского. На противоположной стене сюжеты из современной истории: основание Константинополя, житие Теодориха, победа Карла Мартелла над фризами, покорение Пипином Аквитании, коронация Карла и покорение им саксов.

Росписи в крипте церкви Сен Жермен в Оксерре, житие св. Стефана, ок850. Живая убедительность рассказа, монументальность и представительность. Как бы ни были наивны изобразительные приемы мастера из Оксерра, его искусство носит повествовательный характер, недавно еще чуждый и недоступный художественной фантазии германцев и кельтов.

**6. Каролингское Возрождение. Архитектура. Дворцовый комплекс с капеллой в Аахене, надвратная зала в Лорше, ораторий в Жерминьи де Пре, базилика монастыря Сен-Рикье, базилика монастыря Фульда, базилика монастырей Сен-Галлен и Корвей.**

Большое влияние древнеримского и раннехристианского зодчества – подражание древним памятникам в архитектуре; господствует базиликальная форма. В 1п 9в это еще не определилось с достаточной ясностью (продолжается возведение храмов самых разнообразных форм). Базилики каролингских времен в первоначальном виде не сохранились, судить о них можно по различным остаткам и документам; подражают раннехристианским. Через церковную традицию проходят тенденции, более устойчивого характера. Размах монастырского строительства (рост могущества монастырей и их влияния в империи); монастырские комплексы 9в – целые поселки с множеством строений. Активизируется сооружение крипт – постепенно они становятся как бы вторыми церквями (самая красивая – в Шпайре). Увеличение числа реликвий и погребений – появление плана крипты с радиально расположенными капеллами вдоль кольцевого обхода. Распространяются вестверки, это западная часть, до клюнийских реформ 10-11в использовалась как светская, потом влилась в пространство храма. Такие храмы делятся на две части: основная с апсидо – церковь триумфальная, и западная с вестверком – церковь воинствующая (место государя-защитника), в к10в в Кельне появился вестверк с группой из 3х башен (церковь Санкт Панталеон).

Аахенская капелла, 795–805г, Одо из Меца. Входила в комплекс дворца Карла; два центра – тронный зал и дворцовая капелла; это место хранения важнейших государственных и церковных реликвий. Центрический план: концепция единства и централизации, шестнадцатигранник, внутри которого расположено восьмиугольное подкупольное пространство. Это не первое центрическое сооружение каролингской эпохи: капелла в Неймегене, церковь в Георгенберге НО: непосредственный образец – в Италии – Сан-Витале в Равенне. Как и церковь Сан Витале, Аахенская капелла представляет собой высокий центральный восьмиугольный зал (d 15 м), окруженный более низким (d 29 м) шестнадцатиугольником, а не восьмиугольником, как в Сан Витале. Отличия от Равенны: упразднены экседры, нет отдельного объема нартекса, который сжался до двухбашенного фасада, совсем не архитектура Юстиниана: все разделения массивные и обстоятельные. К тому же, иное образное содержание: на первом плане статичность пространства, доминирует масса стены и опоры в нижнем ярусе; есть тенденция пространства подразделяться на отдельные зоны и ячейки. Центральное пространство перекрыто куполообразным сводом на барабане с окнами, 2эт обход; нижний этаж открыт в центральное пространство простыми арками между опорными столбами восьмиугольника, 2й – 2яр аркада на колоннах, доставленных из Равенны. В итоге создавалась иллюзия 3эт. Внутреннее пространство восьмиугольника весьма искусно соединено с внешним шестнадцатиугольником. В нижней галлерее применены сложные крестовые своды, в верхней - наклонные цилиндрические своды, передающие распор купола на массивные внешние стены. Структура подчеркнута, а не скрыта; колонны опираются в кривизну арки – в Византии быть не могло; видно грубую структуру – этот памятник может помочь только сам себе. Традиции нет и быть не может.

Церковь и капелла св. Михаила в Фульде, 820-882г, 11-12в, аббат Эйгиль. Самые верхние и самые нижние части не пересекаются – возникают и глохнут на ходу. При перестройке 791-819г церковь при аббате Ратгаре существовавшая церковь была заменена огромныйм новым зданием, базилика, получила западный трансепт и апсиду, контрапсиды. Нигде у Каролингов не было такого мощного трансепта западного, это ориентация на церковь святого Петра в Риме. Центрическая планировка у капеллы.

Церковь в Жерменьи де Пре, 806г освещения. Заказ епископа Теодульфа (родственник Карла), квадрат с 3-мя апсидами (восток, юг, север); сохранилась мозаика – там смешение разных влияний. Центрическая планировка.

Церковь Сен-Рикье, 790-814г. Бывшее бенедектинское аббатство близ Амьена, расцвет при Ангильберте (видный деятель Каролингского Возрождения, ученик Алкуина и наставник сына Карла Великого, Пипина). Сейчас от того сооружения почти ничего не осталось. 3н базилика с 2мя трансептами: восточный завершался апсидой и хором, а западный имел над проходом высоко расположенный хор (это первое использования вестверка – характерный тип крепостного западный фасад (отождествлялся с силами зла, которым надо противостоять) с 2 башенным фасадом). Над двумя средокрестиями, в местах пересечения трансептов и продольного помещения, находились башни. Это была уже сложная базилика с четко расчлененным внутренним пространством, деревянные перекрытия. Новое: удлинение восточной части, дробление пространства на части (увеличение количества алтарей), двубашенный западный фасад ориентация на Сирию-МА).

Надвратная зала в Лорше, 774г. 2эт: нижний – 3 большие арки на импостах, разделенные 6ю свободно стоящими колоннами, несущими небольшой карниз. Верхний: каннелированные пилястры, но над ними - не арки, а треугольники фронтонов, вершинами своими упирающиеся непосредственно в верхний карниз. Колонны и пилястры выдержаны в античных пропорциях. Особое своеобразие придает воротам узор, выложенный из светлых и темных плит, напоминает триумфальные арки императорского Рима. По сторонам 2 полукруглые башни (как будто апсиды).

Монастырь Сен-Галлен. Сохранился набросок плана – регулярность и функциональная обоснованность. Постройки расположены в строгом порядке и разделены пересекающимися под прямым углом улочками. Базилика: 2 контрапсиды,2 башни на фасаде, отсюда многобашенность и сложные восточные обходы; 1 трансепт; главные входы – на западном фасаде по сторонам апсиды; к трансепту пристроена ризница и библиотека со скрипторием.

Церковь аббатства Корвей, 873-885г. Дошел вестверк: 2яр зал с эмпорами, увенчанный шатром, со стороны фасада фланкируют две прямоугольные башни

**7. Каролингская книжная миниатюра.**

**Евангелие Годескалька, Евангелие Сен-Медард из Суассона, Аахенское Евангелие, Венское коронационное Евангелие, Евангелие Эббо, Утрехтская Псалтирь, Евангелие Лотаря, Турские библии.**

Искусство книги на большой высоте. В подавляющем большинстве религиозное содержание, предназначались для церковной службы. Трудночитаемые шрифты меровингских рукописей заменяются единообразным упрощенным шрифтом – Каролингский Минускул. Украшенные миниатюрами рукописи изготовлялись обычно для правившей династии, а иногда подносились от имени императора или одного из его наследников монастырям, с которыми Каролинги поддерживали тесную связь. Техника: преобладает гуашь с обильным применением золота. Пергамент нередко окрашивался пурпуром, было тяготение к яркости красок и декоративной пышности. Декоративный принцип сочетается с иллюстративным: завитки и плетения на полях, орнаментированные инициалы – меровингская и англо-саксонская миниатюра, но орнаментальный декор больше не единственное украшение. Иллюстрация возрождается. Образцы: раннехристианские и византийские рукописи. Главное отличие от миниатюры 7-8в в изображении человеческой фигуры (от коврика к естественным пропорциям, Рабан вообщзе всего человека текстом перекрывал, который можно было прочесть в различных направлениях). Распространенные декоративные мотивы – архитектурные формы, главным образом колонны с арками, портики, обрамлявшие обычно фигуры сидящих евангелистов или королей. Особенно характерны в этом отношении таблицы канонов, украшенные аркадами (Евангелие Сен-Медард из Суассона). Инициалы: много общего с англо-ирландским искусством, но для этих памятников характерно выделение из орнамента повествовательных мотивов (постепенно начинают играть значительную роль), а также изображение человека без геометрической деформации, в более или менее естественных пропорциях и положениях. Композиция: развитие чувства равновесия и гармонического единства архитектурной рамки с центральным человеческим образом или сценой. Школы: благодаря приемам орнаментации и другим особенностям различают многочисленные школы; их существование показывает, что это искусство было далеко от неподвижности – несколько крупных центров изготовления рукописей. Нельзя сказать, что Придворная, Реймская и Турская – это направления, это, скорее, эволюция.

**Придворная школа Карла Великого**: Тяжеловесная роскошь, любовь к золоту, пурпурная окраска страниц, широкое использование орнаментов, иллюстрации практически ограничиваются изображениями евангелистов. Господство декоративно украшенной плоскости. 3 произведения: между ними значительные различия, но их можно объяснить хронологической последовательностью в развитии одного и того же художественного типа. Стиль Годескалька (работал в к8в), еще несет отпечаток геометрически плоской трактовки форм, в орнаменте большую роль играет сложное ленточное плетение, известное и по другим памятникам «варварского» искусства, есть античные орнаментальные мотивы (в изображении человеческих фигур и лиц, очерченных мягкими округлыми линиями (Евангелисты Годескалька величественны и благообразны)). В Сен-Медардском Евангелии наметились характерные черты этой школы – стремление к монументальной значительности образов (насколько возможно в миниатюре), к избытку и великолепию декоративных мотивов, широкому применению пурпура и золота.

Евангелие Годескалька, закончено в 783г, Париж, Национальная библиотека. Богато украшенная рукопись, золотой и серебряный шрифт на пурпурном пергаменте. Доминирует изобразительная, а не декоративная традиция; сдержанная цветовая гамма – нет умения пользоваться цветом. Парадный, придворный оттенок. «Детская рука», чем-то напоминают римские мозаики, то есть стилизация. Жесткий контур, локально, но все таки есть светотень.

Евангелие аббатисы Ады, 800г. Таблица канонов в виде арки, объединяющей маленькие, опирающиеся на 5 колонок. Очень яркие краски, в цветах больше локальности, в проработке больше античного.

Евангелие Сен-Медард из Суассона. Миниатюрные картины с пространственной глубиной и пластической округлостью форм; богатые архитектурные фоны. Евангелисты спокойно задумчивы и вдохновенны; их позы отличаются естественностью, и только в резких складках одежды преобладает условная стилизация, гибкая передача эмоционального звучания каждого образа. Та же иконография, но резкое цензурирование источников (нет ирландских плетенок, только античное). Новая схема латинского буквализма составляется из античных фрагментов. Прототип – сцена античного театр.

**Школа «Евангелия Карла Великого**». Позднеантичные прототипы, образы римского искусства. Это поднаправление придворной школы.

Венское коронационное Евангелие, к8в, Вена. Свободная живописная манера, благородная представительность и объемность фигур, пейзажные фоны, отсутствие символов евангелистов – опора на очень ранние образцы. Пластическая выпуклость форм сочетается с мягкой живописью фона, строгое чувство композиции, глубина пространства, заключенного в прямоугольную рамку миниатюры. Широкая обобщенная лепка форм; преобладание пятна над контуром; простота декоративного оформления листа. Пурпурные фоны, просто античная лепка. По прежнему есть большой инициал, но это все таки буква, уже нет такой орнаментации и выделения. Стремление к большей осязательности (Христос пяткой выходит за рамку). Ярко выраженная вспышка ренессанса. Абсолютное нарушение греческой иконографии автора (сидит на троне, текст извивается), но написано это греческой рукой.

Аахенское евангелие, ок810г, Сокровищница собора в Аахене. Более беспокойная атмосфера, вершина в Реймской школе. Есть символы евангелистов, пространство развивается вверх, меньше тектоники. Изображение измельчается (там 1 евангелист на страницу, тут 4 евангелиста на 1 странице).

**Реймская школа**: важна наглядность и внешняя бьющая экспрессия, особая взволнованная атмосфера. Свобода интерпретации в рамках сложившегося канона. Главные выразительные средства: линия, быстрый короткий штрих, внезапно возникающее красочное пятно; восприятие мира обострено, драматическое переживание, графичная манера.

Евангелие епископа Эбо, 810-815г, Эперне, Муниципальная библиотека. Евангелисты – состояние экстатического вдохновения, фигуры стремительно развертываются в пространстве, беспокойные складки одежд. Манера: выплескивание всей позднеантичной традиции на поверхность с легкой экспрессией, наивная, но упорная стилистика. Мелко нарубленная античность (складок куча, это просто кокон какой то).

Утрехтская псалтирь, ок830г, Университетская библиотека Утрехта. Каждому псалму и нескольким включенным в рукопись молитвам соответствует рисунок, образное пояснение к тексту (изображение вклюючается в текст, а не отделено от него). Общее число рисунков, расположенных в виде полос – 165. Они состоят из многих самостоятельных сцен, объединенных холмистым пейзажем. Острое, вибрирующее движение; эскизная манера; экспрессивный очерковый стиль. Динамично сменяющие друг друга эпизоды. Ранее не встречавшийся чисто графический тип миниатюры, где все выполнено пером и чернилами (то есть не раскрашено). Это как бы живые наброски, сделанные рукой переписчика под непосредственным впечатлением текста. Поток мелких фигур, вышедших из-под пера художника, завивается в хитрый узор, своего рода каллиграфический орнамент. Искусство полное одухотворенности и динамики. Это каролингская рецензия позднеантичного художественного мира. Полное копирование: Псалтирь Эодвина, Псалтирь Харли.

**Турская школа, 830е-840е**. Это третий этап развития. Обильно иллюстрированные книги, возникновение Больших библий, повествовательные иллюстрации и изображения каролингских монархов (величественные и торжественные – символы королевской власти), изящный орнамент. Специальность: иллюстрирование библий. Иллюстрации часто являются миниатюрными произведениями живописи с подробно разработанным сюжетом, продуманной композицией и попыткой передать портретное сходство (если монарх). Стиль: степенный и торжественный; композиции – ясность построения; каждая сцена полна значительности; фигуры – движение с достоинством, величавое спокойствие.

Библии Карла Лысого, ок850г, Париж, Национальная библиотека. По заказу аббата Вивиана. Иерархическое понимание пространства (и фигур), одна из се страниц (высотой 44 см) целиком занята миниатюрой, изображающей торжественный акт поднесения книги императору Карлу Лысому аббатом Вивьеном во главе процессии монахов. Своеобразие пространственного решения – фигуры и пространство представлены с разного уровня зрения, изображения распластаны на плоскости; пространственные планы не друг за другом, а друг над другом. Уже менее классично.

Евангелие Лотаря. Нет очерковой пафосности реймское школы, обилие золота, нет античного, более устойчивая традиция на будущее.

**8. Оттоновское возрождение. Общая характеристика. Архитектура. Хор собора в Эссене, церковь в Оттмарсхайме, капелла Св.Варфоломея при соборе в Падерборне, церковь Св. Кириака в Гернроде, ц.Св.Михаила в Хильдесхайме. Распятие Геро, двери и пасхальный канделябр церкви Св. Михаила в Хильдесхайме.**

Оттоы – 950-1010г. Центр стяжения государственной власти перемещается на Восток. Искусство ранней поры становления государства имеет переходный характер. 1) Многое сближает с Каролингами: постоянное обращение к раннехристианским образцам, сходство архитектурных форм, сюжетов и композиционных приемов в живописи. 2) Вырабатываются черты будущего романского стиля: суровость форм и четкое соотношение частей здания в архитектуре, абстракция образов в сочетании с патетической взволнованностью повествования в изобразительном искусстве. Более заметно, чем в период Каролингов, сказывается влияние византийской художественной культуры – регулярные отношения германских императоров с Константинополем (Оттон II – Теофано), но помимо Византии проникновение народных традиций: яркая образность и черты наивного реализма.

**Архитектура**: из школ романского зодчества Германии наибольшее значительны три: саксонская, вестфальская и рейнская (но описывают только саксонскую). В н11ввыработан новый тип церкви: 3н базилика с трансептом и квадратным средокрестием, отделенным от нефа и трансепта 4мя арками. 955г – победа над венграми при Лехе, Оттон Великий заказал строительство собора в Магдебурге (продолжая традицию, привез колонны из Италии). Гернрод и Хильдесхайм – столицы нового оттоновского зодчества. Саксонская: особенно ясна связь с каролингскими традициями, это родина новой династии. Господствует тип плоско перекрытой базилики (разработанный еще при ранних христианах, и со многими упрощениями воспринятый Каролингами). Связь с раннехристианскими (позднеантичными) сооружениями выражается в сохранении длинного и широкого продольного корпуса с тремя нефами, причем средний поднят над боковыми и имеет ряд окон. Традиционными являются также частый ряд устоев-колонн, сохраняющих античные пропорции. *Отличия*: в саксонских церквах 2 хора, 2 трансепта, следовательно, 2 средокрестия. Каждый из хоров (З и В) со своей апсидой и свой трансептом, поэтому вход на одной из продольных сторон, то есть сбоку. Двойственность архитектурного образа подчеркивается двумя мощными башнями, воздвигнутыми над пересечением главного нефа и трансептов. В интерьерах господствуют простые и спокойные пропорции. Нет обхода в хоре – большое своеобразие сравнительно с романскими церквами во Франции. Главная особенность – чередование опор (разделение внутреннего пространства на отдельные ячейки и создание определенного ритма). Устои несут полукруглые арки, над которыми поднимается гладкая стена, не расчлененная трифорием. Тесна связь с Каролингами. Преобладает тип 3н базилики с высоким центральным нефом, апсидами, трансептами на восточных и западных сторонах, башнями на средокрестиях. Язык немецкой архитектуры: простота форм, геометрическая четкость объемов, крайняя скупость наружного декора, гладкость поверхности стен. Есть закономерность пропорций: основа – размер стороны квадрата средокрестия; ширина боковых нефов – его половина. Опоры, разделяющие нефы, чередуются. Происходит сложение романской базилики: полносводчатая базилика со сложным иерархически развитым планом, но не решена проблема каменных сводчатых перекрытий нефов.

Церковь святого Кириака в Гернроде, после 960г, западный хор – 12в. Монастырь основан маркграфом Геро в 960е, церковь заложена в 961г, построена – на рубеже веков. Статичность простых, геометрически четких форм отдельных архитектурных объемов. Массивные, лишенные декора стены. В наружнем облике четко и наглядно выступает структура здания, состоящего из простых кубических и цилиндрических объемов. Внутри: 1. Чередование опор (колонны и столбы, есть центральный прямоугольный столб, который делит все пространство на две части, по сторонам от него в боковых нефах арочные проходы). 2. Наличие эмпор – галереи второго этажа боковых нефов.

Церковь святого Михайла в Хильдесхайме, 1010-1033г. Структура, аналогичная Гернроде, но отличие в деталях, сильно разрушена в ВОВ. Нет эмпор; столбы чередуются с двумя колоннами (саксонское чередование опор – столб, колонна, колонна, столб (а если столб, колонна, столб, то это рейнское чередование)); иначе располагаются башни. Так как в наосе 2 пары столбов, пространство делится на три ячейки. Концы трансепта – 3яр галереи с примитивным способом умножения (составное целое базилики становится более сложным). Плоские перекрытия. Для Оттонов характерна гладкая стена, декорация в различной кладке.

Капелла Варфоломея в Надерборне. Мастер из южной Италии. Церковь зального типа – 3 нефа равной высоты, каменные своды. Вообще нет не только скульптурных украшений, но даже ясно выраженных архитектурных членений. Нет четкое сопоставление объемов здания, которое обычно с полной ясностью отражается и в архитектурной композиции фасадов. Вместо этого плоскость фасада делится на несколько меньших плоскостей безотносительно к общей конструкции храма.

**Скульптура**: большее распространение, чем в предшествующие столетия. На смену любимой Каролингами слоновой кости приходят бронза, дерево, штук. В Хильдесхайме бронзолитейная мастерская (основал Бернвард). Для немецкой скульптуры романского периода характерны 2 особенности: 1) Прежде всего углубилась связь искусства с религией и церковностью. Углубление религиозного чувства привело к резкому противоречию, в итоге искусство далеко от пластической гармонии, возвышенно-сурово, драматично. 2) Наряду с религиозным экстазом и презрением к гармонии тела, стремление к грубой материальности в передаче объемов. Наиболее наглядно склонность к схематичной и условно передаваемой объемности форм выступает на примере памятников Гильдесгейма (важный центр распространения романской скульптуры).

Распятие Геро, ок970г, Кельнский собор. Образ страдающего Христа лишен благолепия: на кресте перед толпой верующих не царственный страдалец, покровитель человечества, а простой измученный человек. В грубом теле нет пластической красоты, анатомия условна. Складки кожи, как внутренний контур, делят тело на грубо очерченные плотные массы, резкая выразительность сочетается с тяжелым спокойствием смерти.

Двери церкви Святого Михаила в Хильдесхайме. 16 свободно скомпонованных рельефов на библейские и евангельские сюжеты. С точки зрения сюжетно-повествовательной и символической, композиция глубоко продумана и отличается четкой последовательностью. Предвосхищает сложные повествовательные аллегорические ансамбли поздней романики.Створки впервые украшены сюжетными композициями, выбор и расположение композиций строго продуман. *Левая створка*: сюжеты из Библии. *Правая*: сюжеты из Евангелия. Расположены так, чтобы каждая пара рельефов составляла определенное соответствие и давала повод для аналогий между Ветхим и Новым заветом, то есть все рельефы вместе составляют связный рассказ (Грехопадение – Распятие), библейское повествование идет сверху вниз, евангельское – снизу вверх. В каждой сцене рассказ об отдельных событиях ограничен лишь самым существенным. Место действия обозначено в зависимости от того, где оно происходит, условными растительными или архитектурными мотивами произвольных пропорций. Вместе с тем фантастические библейские и евангельские эпизоды художник представляет, как близкие ему события, по-своему передавая характер каждого персонажа. Характерная черта – новое отношение рельефа к фону. Подобно тому, как в миниатюре воздушная перспектива сменяется плоскостью, так и в пластическом изображении фигуры теряют свой пространственный характер. Они как бы наполовину погружены в толщу слоя, который служит для них более или менее нейтральным фоном. Сложность теологического замысла, реализм исполнения; драматизм повествования. В библейских эпизодах особая живость. Створки дверей – страницы гигантской книги, написанной для народа (то есть, обращение к широкому кругу зрителей)

Бернвардовская колонна; Хильдесхайм. Украшена, наподобие колонны Траяна в Риме, спирально обвивающим ее рельефом с изображением сцен из Нового завета. Этих сцен двадцать восемь, и они охватывают жизнь Иисуса от детства до казни, а также некоторые другие евангельские сцены. Примитивность изображения, плоскостный характер, нет пространственной иллюзии, условность линий — все это здесь возрастает, хотя наивная выразительность лиц и жестов производит порой очень сильное впечатление

**9. Оттоновская книжная миниатюра.**

**Кодекс Геро, Псалтирь Эгберта, Registrum Gregorii, Евангелие Оттона III, Бамбергский Апокалипсис, Евангелие аббатисы Уты, Евангелие Хитды, Золотой кодекс из Эхтернаха, Золотой кодекс собора в Шпайере.**

К10-н11в – золотые века немецкой средневековой миниатюры. Византинизирующий колорит, придворная отточенность. Около сер10в наметился переход к новому стилю, несущему на себе отпечаток простоты и монументальности форм. Светотень и глубина (характерные для некоторых памятников каролингской миниатюры (Аахенское евангелие)), постепенно исчезают, вместо них – плоскостное, условное изображение с энергичным, сильно выраженным контуром. Пейзажный фон сводится к нескольким символическим знакам, изображающим горы и здания, или заменяется нейтральным фоном. Минимальная теневая моделировка, заменяется системой линий, разделяющих форму на отдельные части (например, обнаженная фигура моделируется посредством дополнительных внутренних контуров, подчеркивающих очертания живота, груди, колен); на одеждах складки материи сочетаются в определенные группы. Постепенно вырабатывается особый условный язык передачи форм посредством линейных знаков, причем разнообразие более раннего времени уступает место ритмической правильности. Сравнительные пропорции фигур и частей пейзажа уже не вполне зависят от естественных масштабов, а вытекают из символического смысла данной сцены. Вначале опора на традиции раннехристианского и каролингского искусства, но очень быстро отходят от них (980е – старые традиции; 990е – торжество нового стиля). Характерно: плоскостность (исчезает пространственная глубина), графичность (возрастает роль линии и контура), локальность цвета (эффекты света и перспективы тоже исчезают). Основное направление развития идет в сторону усиления символического содержания образов, углубления религиозного чувства. Аскетические фигуры, напряженные позы, суровые, изнуренные лица, широко раскрытые глаза. Движение развивается в дрожащем, прерывистом ритме. Композиция часто строится на основе пересекающихся извилистых линий. Передача внутреннего состояния человека через экспрессию линий и красок. Византийское влияние: золотой фон, архитектура и пейзаж минимальны, условного характера. Получается византинизирующий колорит и придворная отточенность. Хотят более интенсивно выразить духовное начало – преувеличения (причудливо изогнутые тела, непомерно вытянутые руки, выскакивающие из орбит глаза). Школы: в **скрипториях острова Рейхенау** (расцвет: 970-1125г) – ведущая. **Школа Трира**, Эхтернах (город), основал, по-видимому, Экберт, архиепископ Трирский. Склонность к символизму наиболее ярко выражена и в монастырских **школах Регенсбурга**. Часто изображены неподвижно и торжественно восседающие на троне императоры (нет индивидуальности, не портреты, а олицетворения идеи божественного происхождения императорской власти). Стилистически мир еще очень примитивен. Неоднородный – множество отдельных традиций и волн примитива, еще традиции аристократического двора Оттона. Содержание: миниатюра стремится к обширным циклам (главным образом из Нового завета). Наступает время богословской разработки догматов христианской церкви как общей основы для мировоззрения, охватывающего небо и землю, — время ранней схоластики. На страницах средневековых рукописей изображение вещей в их действительных связях часто вытесняется теперь системой изобразительных символов, непонятных без тщательного изучения деталей и чтения надписей умозрительного содержания. Для немецкой миниатюры 10-11в характерно развитие отдельных от текста декоративно-изобразительных страниц (в обычном евангелие их 2-6). В отличие от предшествующих рукописей, манускрипты романского типа уже не знали самостоятельной жизни отдельных букв; текст спокойный, вся декоративная сторона воплощалась в инициалах, которые обычно исполнялись в тонах золота и серебра. Кульминация стиля – 1/3 11в. В сер11в изображения более монументальны, характерна величественность осанки и репрезентативность образа. Начинаются поиски закономерной, уравновешенной композиции, рисунок успокаивается (1/4 11в – утверждение последовательного философско-догматического смысла).

Кодекс Экберта, к10в, Муниципальна библиотека Трира, Керальд и Гериберт художники. Живописные тенденции восходят к Евангелию Ады (процесс копирования каролингских рукописей).

Кодекс Геро, ок970, Райхенау. Копия Евангелия из Лорша (прямая копия Каролингского памятника).

Евангелие Оттона III, Мюнхен, Государственная библиотека. **Лука**: композиционный замысел – Школа Ады, но изменилось все остальное. Оракул охвачен экстазом оракул (а не проповедник/писец), легкие бесплотные фигуры, золотой фон, холодные, сияющие краски – впечатление неземного видения. **Въезд Христа в Иерусалим**: продолжение процесса расслоения пространственных планов (Каролинги); композиция плоскостна, фигуры на золотом фоне в двух ярусах друг над другом; разделены единой сценой, но связаны действием; деревья – сросшиеся грибы-летающие тарелки. **Разворот**: Идеализированный портрет императора на троне и 4 склоненные женские фигуры (Славия, Германия, Галлия и Рим поклоняются Оттону 3). Графическая манера, раскраска чистыми яркими красками, плоскостно. Стилистика: раскрасочная, схематическая примитивность.

Книга евангельских чтений Генриха II, 107-1014г, Мюнхен. Власть контура уже совершенно вытесняет унаследованные от античности приемы объемного и перспективного изображения. **Христос вручает Петру ключи**, фон полосами синий, красный, зеленый (все столпились у дальней кромки зеленого). **Христос коронует Генриха и Кунигунду**, 2яр (это как раз в верхнем), Г и К очень маленькие, их подводят к Христу большущие Петр и Павел. Внизу двое в коронах-иголках (как у дикобраза) вручают императору (?, изображен как римский) венок и какую-то сферу, у нижней кромке много поясных свидетелей.

Бамбергский Апокалипсис, ок1020г, Бамберг, Государственная библиотека. Высшая точка развития линеарного стиля Рейхенау.

Registrum Gregorii, Регистр св. Григория (письма), после 983г, Трир. Выделяют даже стиль этого мастера (он определяющий для искусства Трира времени Эгберта), корни искусства в поздней античности. Монументальный мотив антикизирующей культуры, но не греческая отвлеченность, а очень конкретно; элементы брутального натурализма, внутренняя сосредоточенность и внимательность. **Оттону 2 поклоняются части империи** (4фигуры), **Григорий Великий с писцом**, всего две миниатюры (?). Общее понимание художественной формы, репрезентативность образа, композиционная схема и трактовка пространства позволяют говорить о монументальности целого. Характерна не чисто орнаментальная гармония красок, а подлинное живописное единство.

Золотой кодекс из Эхтернаха. Суховатое и жесткое воспроизведение рукописей Карла Великого. В 2/3 11в центром трирской школы стал близлежащий бенедиктинский монастырь **Эхтернах**, расцвет при аббате Хумберте (1030е). В рукописях эхтернахской школы многочисленные декоративные страницы, связанные с внутренним подразделением текста, изображения часто подражают восточным тканям. Декоративная разработка шрифта, в отличие от более ранних рукописей, сосредоточивается в инициалах, которые обычно исполнялись золотом и серебром. Пергамент, окрашенный пурпуром, и золотой шрифт, часто встречавшиеся в каролингских рукописях, исчезают.

Евангелие аббатисы Уты, 1002-1025г, Мюнхен, Государственная библиотека. Школа Регенсбурга, наибольшая склонность к символизму. Криптограммы на богословские темы, несколько уровней текста, автор показывает все, что знает (словесно-образная конструкция и навязчивая геометрия). Богатство мотивов, разнообразие форм. Система изображения усложняется, теперь человеческие образы в центре сложной орнаментальной композиции. Фон разделен на отдельные поля с заключенными в них многочисленными фигурами, находящимися между собой в сложных символических сопоставлениях. Здесь налицо неорганическое соединение изобразительных форм с геометрией декоративных планов. Но все это искупается великолепным чувством целого, общей красотой графического комплекса.

Золотой кодекс собора в Шпайере. Очень парадно.

**10. Книжная миниатюра 950-1050 годов: типология, стилистика, особенности национальных школ. Оттоновская миниатюра (№9). Английская: Нью-Минстерская хартия, Сакраметарий Роберта Жюмьежского, Бенедиционал Этельвуда. Французская: Сен-Северский Апокалипсис. Испанская: Библия монастыря Альбеарес, Иллюстрированные комментарии Беатуса на Апокалипсис.**

Испания: не коснулось каролингское возрождение. Сохраняются черты раннехристианской традиции и варварского примитивизма; орнаментика и цветовые решения – влияние арабов. Самая популярная книга – Апокалипсис (Откровение евангелиста Иоанна). Миниатюры испанских апокалипсисов сильно варваризованы; необычайно декоративный характер изображений. Планы – яркие цветные полосы, покрывающие всю поверхность листа. На их фоне разбросаны плоские, пестро раскрашенные человеческие фигуры (примитивны и стилизованы), фигуры животных. При всей условности миниатюры полны экспрессии и динамики, сюжеты своеобразны. Помимо событий, описываемых в Откровении, можно видеть все комментарии Беатуса – библейские сцены, изображения континентов земли, исторические события (черты народного творчества, сказочность, яркость фантазии). Такой стиль существовал до н12в.

Иллюстрированные комментарии Беатуса на Апокалипсис. Потрясающе, но плакатно, очень раскрашено. Беатус – это монах, он написал комментарии к откровению Иоанну Богослову (Апокалипсис). Комментарии: 70 секций, 12 книг. После выпуска, каждый правитель захотел иметь себе копию. *Беатус Моргана, Нью-Йорк* – самый ранний. Здесь можно просматривать прообраз будущих иллюстраций-схем (комната раскрывается как карточный домик, этому соответствуют фигурки, как в Стамбульских топографических миниатюрах, в центре ангел с кем-то; красные цвета доминируют).

Оттоны: в предыдущем билете.

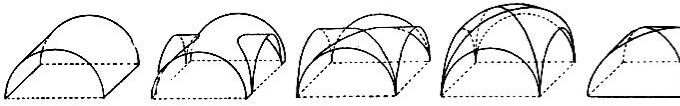
Англия: Каролингское искусство не коснулось, господствуют традиции 7-8в, но с 10в начинает воспринимать КВ. Основной декор: плетеные орнаменты и изображения животных, фронтальные изображения появляются только в 10в. Значительно возрастает роль иллюстрации. На смену плетениям англо-ирландских рукописей приходят бордюры и рамки; в иллюстрациях исчезают орнаментально трактованные фигуры (люди – стройные, гибкие). Главный очаг: *Ньюминстерское аббатство* в Винчестере. С сер10в каролингские рукописи используют в качестве образца(влияние Утрехтской псалтири), поэтому изменяется характер, традиции сближаются с каролингскими. Изменение характера – сближение с традициями каролингского искусства.

Ньюминстерская хартия, 966г. Она дарственная короля Эдгара. **Фронтиспис**: Эдгар, вручающий текст хартии Христу. Типичная графичная манера исполнения; контурный рисунок не исчезает под слоем красок (но нет схематизма, геометрического орнамента, фольклорных мотивов (плетенки)). Абстрактный фон, активные драпировки, появляется претензия на объемность (хотя и графичная манера). Богатая орнаментальная широкая рама.

Бенедиционал Этельвуда, 973-980г. Тот же скрипторий, что и хартия, самый знаменитый манускрипт, 20 страничных богато иллюстрированных миниатюра с новозаветными сюжетами. Иконография некоторых сюжетов еще только осваивалась, бралась из мелкой пластики. Широко применялось золото, единая тональная гамма.

Сакраментарий Роберта Жюмьежского. Или Руанский кодекс. Последний этап развития англо-винчестерской школы. Богатый растительно-архитектурный декор (оформление), деление на планы (хотя они друг над другом). Выразительная обводка контуров, манера продолжает ту, что намечена в Хартии. **Сошествие Святого духа на апостолов**: апостолы сидят полукругом на арке, на них перпендикулярно падает голубь, из клюва у него расходятся языки пламени.

**11. Формирование романской архитектурной системы в европейской архитектуре 950 – 1050 годов. Собор в Трире, церкви Райхенау, церковь Сен Филибер в Турню, Сен Бенин в Дижоне, собор в Шпайере, церковь Сан Пере де Рода в Испании, нартекс церкви Сен Бенуа сюр Луар, базилика Сен-Мартен в Туре.**



*Своды: цилиндрический, цилиндрический на распалубках, крестовый, крестовый на нервюрах и сомкнутый.*

**Романика** – это искусство 111-12в; Европа вступила в фазу зрелого феодализма. В это время обилие и разнообразие локальных школ, вершина могущества Церкви; возрастает значение монастырей, время господства теологии во всех областях культуры. **Два этапа развития**: 1) 2п 10в – сер11в: накопление знаний, первых попыток их систематизации, смелых исканий; пробуждение интереса собственно к человеческому. 2) 2п 11-12в: период зрелости. Время глубоких перемен в духовной культуре Европе – 2п 11в время оформления схоластики. Новые художественные формы распространяются по важнейшим путям паломничества. Ведущий вид романского искусства – архитектура , которая очертила общие контуры «модели мира». **Причины подъема строительства**: расширение храмов и приспособление их к приему возрастающего потока паломников (культ святынь); перестройка старых сооружений в связи с решением проблемы каменных перекрытий. Из-за культа реликвий появляются дополнительные капеллы и алтари – происходит увеличение восточной части церкви в целом. Хор удлинился, трансепт отодвинулся к западу (рукава расширились); план принял форму латинского креста. Усложнение плана – необходимость строгого соотношения отдельных частей и объемов, взаимодействия массы стены с опорой. **Три важнейшие проблемы** (без их разрешения невозможно добиться выразительности и цельности архитектурного облика): 1) привести планировку церкви в соответствие с требованиями уже оформившегося культа (1054г). 2) усовершенствовать архитектурные конструкции – решение проблемы каменного перекрытия. 3) добиться ясности соотношения пространств и объемов здания. **Проблема сводчатых перекрытий**: свод давит на опоры не только вниз, но и дает распор (чем больше пролеты, тем сильнее распор – самой простой способ нейтрализовать распор: утолщение опор и стен). Цилиндрический свод – нагрузка равномерно распределяется по всей длине стен. Крестовый свод – распор концентрируется в строго определённых точках (концы ребер свода, пяты), отсюда необходимость во взаимной уравновешенности нагрузок и постепенном снятии распора, что привело к созданию ***Романской связанной системы****.* Основа свода – очертание полуциркульной арки (общий лейтмотив всей постройки). Самый распространённый тип романского храма (по-прежнему): старый тип базилики с повышенным центральным нефом и более низкими боковыми; в основе – идея пути, как намека на «крестный путь», путь страданий и искупления (выражение основной идеи католичества). Облик романской церкви – это итог сложения и сопоставления простых, геометрически четких и легко обозримых объемов. В основе лежит простая ячейка пространства, целое возникает как подобие, повторение, удвоение или модификация первоэлементов (мир построен на принципе иерархии и подобия малого большому и наоборот). Стена, ее масса и поверхность остались ведущим началом в облике романского храма. Наружный вид выявлял внутреннюю структуру. Чтобы добиться устойчивости конструкции при значительных размерах здания разрабатываются формы более легких сводов, нагрузка которых ложилась бы в нескольких основных узлах. **Общие черты стиля**: толстые стены, небольшое количество узких проемов, обилие гладкой поверхности стен, преобладание полуциркульной формы сводов, массивность столбов центрального нефа. Облик романского храма – это итог взаимодействия разных видов искусств и совокупность творческих устремлений различных мастеров. Сложение романики знаменовало возникновение относительно цельной художественной системы, которая сумела отразить современный ей миропорядок в его устоявшихся явлениях и формах; в итоге: полносводчатая базилика с полноценной ордерной системой и многокапельным завершением. Главное – однородность и гомогенность. Появление ранних форм романской архитектуры относится к к10- 1п 11в. Для наиболее ранних сооружений этого периода характерно плоское перекрытие центрального нефа. Типичны также низкие трехнефные слабо освещенные базилики, перекрытые тяжелыми цилиндрическими сводами, опирающимися на широкие арки и редко расставленные приземистые столбы.

Сен-Филибер в Турню, 11в, Бургундия. Складывающаяся система хора с обходом и радиальными капеллами, центральный неф с примыкающими друг к другу отрезками полуциркульных сводов, расположенных поперечно по отношению к оси здания (собор разбит на компартименты). Между двумя фланкирующими фасад башнями расположен большой 2яр нартекс; в нижнем его ярусе полуцилиндрические и крестовые своды, главный неф имеет плоское перекрытие. Ордер: колонны не сверстаны ни по масштабу, ни по сечению, то есть полносводчатая структура еще не осмысляется ордером.

Сан Педро де Рода, освящен в 1022г, Испания. Подпружные арки поддерживают два яруса колонн.

Сен-Бенуа сюр Луар, н1004г. *Ранние памятник Средней Франции имели хорошо развитый план, включавший хор с обходом, трансепт; еще противоречивые и неустойчивые сводчатые системы; не обнимаются единой системой декора.* Западная башня: опоры с приставными полуколоннами выделяются мощной пластичностью. Каждый ярус существует сам по себе.

Собор в Трире. Сложение нового типа ордера, образующего зрительный каркас , внешняя организующая структура.

Собор в Шпайере. Приставные ордера, большое базиликальное пространство целиком пробивается в ордер.

Сен-Бенин в Дижоне. Галереи над главными нефами, большая многоярусная и многоколонная ротонда (свернувшаяся в кольцо базилика). Идея иерархического выстраивания элементов. Еще нет сквозного декора, охватывающего всю стену. Там пристроен круглый хор, по форме Пантеона, от него уже вытягивается приямоугольная апсида, все совершенно ужасно.

**12. Паломнические церкви и их влияние на национальные архитектурные школы. Сен Мартен в Туре, Сен Марсиаль в Лиможе, Сант Яго да Компостелла, Сен Сернен в Тулузе, Сен Фуа в Конке. Прочие: Сант Амброджо в Милане, Сент Этьен в Невере, неф собора в Или, собор в Дареме.**

Юг и юго-запад страны пересекают 4 дороги пилигримов; все они сходятся за Пиренеями в монастыре Сантьяго-де-Компостела. 4 больших собора отмечали каждую из этих дорог: Сен-Мартен в Туре, ок1056г; Сен-Марсиаль в Лиможе, 1053/63-1096г; Сент Фуа в Конке, 1041/52-ок1130г; Сен-Сернен в Тулузе, 1075-1250г. Завершается все Сантьяго да Компостелла, 1077-1128г. Храмы построены не только в расчете на монахов аббатства или местных жителей, но и на прием многочисленных пришельцев. Это 3х-5ти нефная базилика с сильно выступающим, иногда 3-нефным, трансептом; форма – выносной крест, вставленный в оправу. У этих храмов нет второй апсиды с западной стороны, зато хор имеет сложную форму: вокруг алтарной части появляется полукольцевой обход, являющийся как бы продолжением смыкающихся за апсидой боковых нефов. Деамбулаторий обрамляется несколькими маленькими капеллами (венец капелл). Такое устройство позволяет, не нарушая богослужения, пройти через боковые нефы в обход и посетить все капеллы, где хранились реликвии. Снаружи восточная часть приобретает пирамидальный облик (невысокие капеллы-стена обхода-главная апсида с трансептом-высокая башня средокрестия). За исключением Сен Фуа в Конке все храмы обладают протяженными нефами и просторными трансептами; сквозной обход, намеченный планом нижнего этажа, повторялся на уровне галерей второго яруса. Более четкая и конструктивная система сводчатых перекрытий: средний неф – цилиндрический свод; боковые – крестовые. У стен 2х частное деление, из-за необходимости снятия распора тяжелого центрального свода. Суровая мощь и уплотненность пространства, полноценная полносводчатая конструкция, ясная, логичная система ордера.

Сен-Мартен в Туре (характерно для всех). Полносводчатая с цилиндрическими сводами, глухие башенные средокрестия, полноценная, иерархически-выстроенная система ордера. Система при помощи ордера полностью выражает в базилике все имеющиеся пространственные структуры – иерархия пространств и телесных ощущений, неравнозначность пространств (движение к свету). Все пилоны ордерные, свободная колоннада есть только в алтарной части. Структура равномерная в трансепте и нефе и пафосно резко меняющаяся в восточной части. Чередование элементов, опять же идея иерархии и тема внутреннего разнообразия в пределах романского храма (чередование опор А и В). Главное: элементы внутреннего разнообразия при единой подчиненной системе. Ордер: метрическая функция, но и внесение внутреннего разнообразия.

Сен Фильбер в Турню – первый венец капелл.

**13. Романский собор. Типология, общая характеристика архитектуры и декорации, особенности национальных школ.**

Образная значимость: оперирует мыслью о Боге: идея внутреннего чередования, подчиняющегося единой системе – сразу ясная логическая постижимость. Суровая правдивость и ясность архитектурных форм, пафос их незыблемой устойчивости составляют главное художественное достоинство романского зодчества; суровая экспрессия и простая, монументальная выразительность романской архитектуры. Храмы, типичные для романского стиля, чаще всего развивают старую базиликальную форму. Романская базилика – 3н (реже 5ти) продольное помещение, пересекаемое одним, а иногда и двумя трансептами. В ряде архитектурных школ получила дальнейшее усложнение и обогащение восточная часть церкви: хор, завершаемый выступом абсиды, окруженный радиально расходящимися капеллами (так называемый венок капелл). В некоторых странах, главным образом во Франции, разрабатывается хор с обходом; боковые нефы как бы продолжаются за трансептом и огибают алтарную абсиду. Такая планировка позволяла регулировать потоки паломников, поклонявшихся выставленным в абсиде реликвиям. Четкое разделение на пространственные зоны: нартекс, продольный корпус базилики с его богатой и детальной разработкой, трансепты, восточная абсида, капеллы. От предшествующего периода романские постройки отличает: более совершенная техника обработки камня, ясное понимание архитектурного целого, продуманная система пропорций, осознание художественных возможностей, заложенных в строительной конструкции.

При постройке церквей наиболее трудной была проблема освещения и перекрытия главного нефа, так как последний был и шире и выше боковых. Различные школы романской архитектуры решали эту проблему по-разному. С течением времени средние нефы стали делать выше, своды приобретали слегка стрельчатые очертания, под сводами появлялся ярус окон. Впервые это произошло, вероятно, в сооружениях *клюнийской школы* в Бургундии.

Для интерьера типично 3х ясное членение стены среднего нефа: первый – полуциркульные арки, разделяющие нефы. Второй – гладь стены (там живопись, декоративная аркада на колоннах – трифорий или эмпоры – галереи, открывающиеся в неф арками). Третий – клиресторий – ярус окон. Поскольку окна обычно имели полуциркульное завершение, то боковая стена среднего нефа представляла собой три яруса аркад, данных в четком ритмическом чередовании и точно рассчитанных масштабных отношениях. Важна многосоставность целого Внешний вид: массивность и геометричность архитектурных форм (параллелепипед, цилиндр, полуцилиндр, конус, пирамида). Стены строго изолируют внутреннее пространство от окружающей среды. Постепенно к сер11в в романском зодчестве определились основные школы или направления. Архитектурные системы условно можно объединить в три большие группы: храмы с купольным перекрытием (Сен Фрон в Переге), зальные (базиликальные в плане) церкви и базиликальные церкви с поднятым над боковыми нефами высоким средним нефом (этот тип с самыми различными вариациями и был самым распространенным). Географические зоны этих типов зданий могут быть намечены лишь приблизительно, поскольку мастера, хотя и редко, но все же могли работать не своей области.

Школы: см. Билет №14.

Сен-Мартен в Туре (характерно для всех). Паломническая базилика. Полносводчатая с цилиндрическими сводами, глухие башенные средокрестия, полноценная, иерархически-выстроенная система ордера. Система при помощи ордера полностью выражает в базилике все имеющиеся пространственные структуры – иерархия пространств и телесных ощущений, неравнозначность пространств (движение к свету). Все пилоны ордерные, свободная колоннада есть только в алтарной части. Структура равномерная в трансепте и нефе и пафосно резко меняющаяся в восточной части. Чередование элементов, опять же идея иерархии и тема внутреннего разнообразия в пределах романского храма (чередование опор А и В). Главное: элементы внутреннего разнообразия при единой подчиненной системе. Ордер: метрическая функция, но и внесение внутреннего разнообразия.

Сен Лазар в Отене, 1112-1132г. Хранились останки Лазаря (?), высокий светлый центральный неф, перекрытый стрельчатым сводом на подпружных арках, 3х частное деление стены внутри (характерно для готики).

Сен Мадлен в Везле, 1120е-1150е. Хранились реликвии Марии Магдалины (?). Некоторые части (хор, трансепт, южная башня фасада) получили черты ранней готики. **Применение крестовых сводов в центральном нефе**; пролеты крестовых сводов разделены мощными подпружными арками, выложенными из чередующихся светлых и темных камней. Стены осмысляются многоярусной системой ордера. Церковь в Везеле – прекрасный пример той связи с окружающей природой, которая характерна для ряда романских храмов, расположена на гребне высокого холма, господствуя над всей окружающей местностью, богатая разработка композиции и главного, западного фасада и алтарной, восточной части и важное композиционное значение большой башни над средокрестием, столь характерной для многих романских церквей. Вокруг нее как бы группировались архитектурные объемы; с любой точки зрения она воспринималась в качестве композиционного центра храма, господствующего своими спокойно-могучими формами над небольшими строениями монастырских служб или группой маленьких домов небольшого городка, к тому же часто расположенного у подножия холма, который, подобно пьедесталу, возносил храм над всей округой.

Сант Амброджо в Милане. В 1117г землетрясение – перестройка базилики. Сильное влияние полносводчатой базилики севера: нет клеристория и крупные галереи. Попытка создания полноценной шкалы ордеров, полностью охватывающих стену. Главный свод перекрыт крестовыми сводами на диагональных гуртах; В этом раннем сооружении романской эпохи применяются высокие крестовые своды, укрепленные нервюрами. Как известно, именно это нововведение приближало романский свод к готической каркасной конструкции. Большой ячейке в центре соответствовали две малые в боковых нефах (важный шаг на пути к созданию «связанной системы»), обширный атрий. Фасад фактически превращен в двухъярусную лоджию, составленную из больших ритмически плавных арок полуциркульной формы. Тонкие лопатки равномерно расчленяют стену, их тяготение вверх уравновешивается двумя полосками аркатурного пояса.

Собор в Майнце (освящен в 1239г/1137). Много этапов строительства, в 1080х при Генрихе4. Сохранение двусторонней ориентации храма, обработка фасадов (Рейн!): ниши и карликовые галереи. Строгая обработка восточной части и пышная и сложная декорация западного трансепта и башни (13в). 3н базилика с крестовыми сводами (позже крестовые центрального нефа были заменены готическими нервюрными). Восточной части нет аналогов того времени. Апсида, башня над средокрестием, две боковые апсиды имеют плоские окончания и фланкитруются двумя винтовыми башнями (трансепта как такового нет, он перенесен на запад). То, что снаружи башня над средокрестием, внутри квадратная травея, перекрытая парусным сводом. Тоже связная система, столбы делят нефы, на каждый второй наложена почти плоская пилястра (поддерживает 1 из поперечных арок свода нефа). Не такие рельефные членения – нет такого напряжения и живописности, как в Шпайере.

Собор в Дареме (начат в 1093г,восточная часть храма завершена к 1104г, церковь закончена к 1128г). Система чередующихся опор, галереи, клиресторий, крестовый свод в восточной части, вероятно, деревянный свод в нефе. Четырёхчастный нервюрный свод добавлен явно позднее, между 1128 и 1160г (вряд ли раньше, тк они впервые были «изобретены» в нормандской церкви Сент-Этьенн в Кане около 1120г). Свод лежит на консолях над галереями со скрытыми контрфорсами. Нервюрные своды в боковых нефах (распространены в Англии).

**14. Клюни и клюнийская школа в архитектуре, скульптуре и живописи.**

**Клюни 2 и Клюни 3. Церкви в Паре-ле-Мониаль, Отене и Везле. Скульптура Клюни, Отена и Везле (№18).**

**Живопись Берзе ля Вилль.**

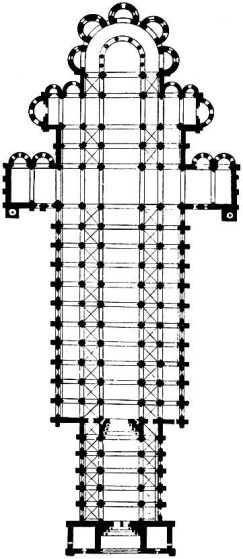
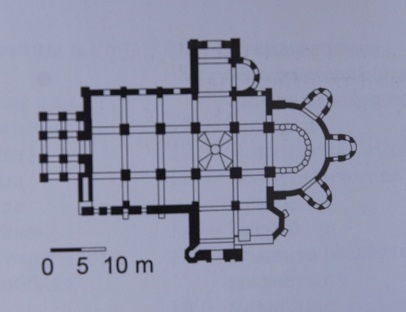
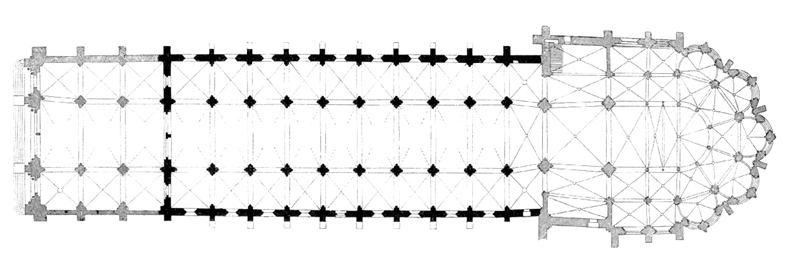
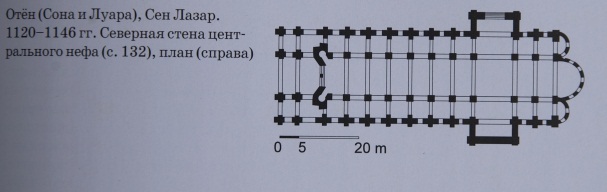
* Создание третьей церкви аббатства Клюни – апофеоз французской романики (начало строительства 1088-1120е). Клюни – возникновение могущественного почтенного монашеского ордена, 12в – эпоха городских соборов.

Клюни, Бургундия. Самая большая церковь тогдашней Европы (127 х 40м, пролет центрального нефа 12м). Замысел преследовал цель создать здание, достойное монастыря, прозванного «Вторым Римом». 5 нефов, обширный хор с обходом и венцом капелл, два расположенных в восточной части трансепта и очень длинный нартекс. Базилика с высоким центральным нефом и низкими боковыми – характерно для Бургундии. Венчало 5 башен: по сторонам западного фасада, на средокрестье, на концах большого трансепта. 1220г: с западной стороны пристроено низкое трехнефное здание. Внутренний облик: опорные столбы сложного профиля с тягами полуколонн на всю высоту нефа; аркада главного нефа – стрельчатое очертание; вся форма построена на мелких делениях – начало дематериализации формы. Подразделение формы важнее, чем ее телесно-смысловое присутствие. Упорядочивание и изменение порядка важнее, чем масса. Строители решились увеличить высоту и ширину центрального нефа и прорезали его стены оконными проемами. Это было очень смело, поскольку в романской строительной системе нагрузку перекрытия равномерно несла вся стена. Цилиндрическому своду приданы легкие стрельчатые очертания, что уменьшило боковой распор и позволило сделать большие оконные проемы, но все же конструкция не была вполне надежной. В 1125г своды обрушились, и храм был восстановлен лишь в 1130г; 1807г – разрушена, и от нее сохранилась лишь часть южного рукава трансепта. Артикуляция мелких форм, дематериализация, стрельчатая арка, но еще не сложился готический свод (1140е – рождение готики в Сен-Дени).

Церковь в Прае-ле-Мониаль, ок1100г. Чрезвычайно развитый трансепт, могучая шестигранная башня над средокрестием и меньшими четырехгранные башни главного фасада. Как и Клюни высокий центральный неф со стрельчатым сводом, развитый хор с венцом капелл, значительный по масштабам нартекс, расчлененный наружный облик; ясно выступают отдельные объемы, из которых складывается здание.

Сен Лазар в Отене, 1112-1132г. Хранились останки Лазаря (?), высокий светлый центральный неф, перекрытый стрельчатым сводом на подпружных арках, 3х частное деление стены внутри (характерно для готики).

Сен Мадлен в Везле, 1120е-1150е. Хранились реликвии Марии Магдалины (?). Некоторые части (хор, трансепт, южная башня фасада) получили черты ранней готики. **Применение крестовых сводов в центральном нефе**; пролеты крестовых сводов разделены мощными подпружными арками, выложенными из чередующихся светлых и темных камней. Стены осмысляются многоярусной системой ордера. Церковь в Везеле – прекрасный пример той связи с окружающей природой, которая характерна для ряда романских храмов, расположена на гребне высокого холма, господствуя над всей окружающей местностью, богатая разработка композиции и главного, западного фасада и алтарной, восточной части и важное композиционное значение большой башни над средокрестием, столь характерной для многих романских церквей. Вокруг нее как бы группировались архитектурные объемы; с любой точки зрения она воспринималась в качестве композиционного центра храма, господствующего своими спокойно-могучими формами над небольшими строениями монастырских служб или группой маленьких домов небольшого городка, к тому же часто расположенного у подножия холма, который, подобно пьедесталу, возносил храм над всей округой.

  ** **

*1) Клюни 2) Паре-ле-Мониаль 3)Везле 4)Сен-Лазар в Отене*

**15. Романская архитектура Франции.**

**Церкви в Турню, Сен-Лазар в Отене (№14), Овернская церковь, Нотр дам ла Гранд в Пуатье, Сен Фрон в Периге, Сен Саверн сюр Гартамп, Ангулем, аббатство Фонтевро и Понтиньи.**

Постепенно к сер11в в романском зодчестве определились основные школы или направления. Архитектурные системы условно можно объединить в три большие группы: храмы с купольным перекрытием, зальные (базиликальные в плане) церкви и базиликальные церкви с поднятым над боковыми нефами высоким средним нефом (этот тип с самыми различными вариациями и был самым распространенным). Бургундия и Нормандия:особое место среди всех школ французского романского зодчества. На ее опыт опирались мастера ранней готики: схема трехъярусного членения стен высоких центральных нефов, принцип фланкирования западных фасадов двумя высокими башнями и некоторые другие специфические черты легли в основу готических храмов. По своему типу юго-западная и южная французская архитектура романского стиля существенно отличается от северной. В ней ясно ощущается воздействие традиций позднеримского и византийского зодчества.

**Бургундия**: ясность планировки, четкая обособленность каждого компонента здания, связана деятельность цистерцианского ордена. Устав – жесткая дисциплина, воззрения – строгий аскетизм (красота построек в строгости силуэтов, линий и прекрасной кладке). Господство ордена Бенедиктинцев (?).

Сен-Этьен в Невере, 1063-1097г. План: форма вытянутого латинского креста, средний неф выше боковых, три яруса членений (аркада-трифорий-окна). Ц ентральный неф: цилиндрические своды, боковые и обход хора: крестовые, средокрестие: восьмичастный сомкнутый свод.

Клюни (1088-1107); Парэ ле Мониаль (нач. 12в); Сен-Мадлен в Везле; Сен-Лазар в Отэне; Сен-Филибер в Турню (№14).

**Овернь**: все храмы в близком соседстве, в гористой местности, четкость, объемость, сдержанное, сосредоточенное величие. Одна-две башни на западном фасаде и хорошо разработанная восточная часть (здесь средоточие всей композиции; постепенный ритм пирамидально убывающих по вертикали объемов и масс – объединяет восьмигранная башня над средокрестием). План базилики видоизменен: над боковыми нефами воздвигались эмпоры. Особенное внимание на разработку хора. Боковые нефы продолжались за трансепт и огибали полукруглое завершение.

Нотр-Дам дю Пор в Клермон-Ферране, сер12в. Трехнефная зальная церковь, типичная для западной части центральной и для западной Франции (но центральный неф выделен). Узкий и полутемный средний неф перекрыт цилиндрическим сводом, боковые нефы - крестовыми, эмпоры – цилиндрическими сводами. Широкие и высокие арки, соединяющие нефы, контрастируют с гладью глухих стен верхней части центрального нефа, прорезанных небольшими арками Эмпор. Таким образом, боковые стены центрального нефа имеют простое двухъярусное членение. Дух суровой простоты и сильных, почти грубых композиционных сопоставлений выражен и во внешнем облике здания.

**Прованс**: подъем провансальской культуры – 11в. Внимание к античному наследию. Центры: Авиньон, Арль. Церкви просты – однонефные с 1 апсидой и небольшим количеством высоко поднятых окон. Внешний облик – кристаллическая четкость объемов. Интерьеры сумрачны и лишены украшений. Перекрытия – цилиндрические и полуциркульные своды, над средокрестием – купола на тромпах; арки и своды – стрельчатые. Нет конструктивных новшеств, но в декоре – тонкое понимание тектонических закономерностей античной архитектуры. Отличительной особенностью трехнефных церквей Прованса (Сен Трофим в Арле, церковь в монастырском городе Сен Жиль) является главный портал, представляющий собой однопролетную или трехпролетную арку, богато украшенную скульптурой. Такое решение, возможно, было вызвано обращением к традиции римских триумфальных арок, которые сохранялись на территории южной Франции.

**С**ен Трофим в Арле, 1152-1180г.

Церковь аббатства Сен-Жиль дю Гар, 12в. Тут потрясающая скульптура. В это церкви распластанный широкий западный фасад, он объединяет карнизом все три портала, а над центральным просто возвышается еще объем. На концах две башни. Порталы отстоят друг от друга, но между ними стенка разработана по-античному (там по три свободно стоящие колонны).

**Аквитания и Пуату** (юго-западная и западная Франция). Храмы с высокими трансептами, обширным хором (иногда обход с капеллами). Лишены верхнего света. Западные фасады – высокая башня над нартексом (каролингская традиция). Появление купольных храмов (много остатков древнеримской архитектуры). Интерьер приближается к типу зальной церкви – типичная черта школы Пуату. Важной особенностью храма в Пуатье и вообще всей школы – обильное скульптурное убранство фасада. Сложная система разномасштабных архитектурных объемов, симметрически соподчиненных одному большому центральному.

Нотр дам ля Гранд в Пуату, к11-сер12в. Самый пластичный и телесный, ярусность и соотношение уровней не пробиваются в архитектуру, тип «зальной» церкви, близкой к базилике. Все три нефа, почти равные по высоте и перекрытые цилиндрическими сводами, имеют, как и церковь в Клермон-Ферране, одну общую крышу. Эмпор нет, свет поступает из боковых нефов сквозь редко расположенные окна, прорубленные в толстой, почти крепостной стене. Над перекрытием центрального нефа со слабо развитым трансептом подымается приземистая башня.

Сен Фрон в Периге, после 1120г. Венчают 5 куполов на парусах без барабанов, расположенные крестообразно (равноконечный крест, как Сан Марко или церковь Апостолов в Константинополе). Есть проходы внутри столбов, в основу плана положен равноконечный крест с удлиненным западным концом, несущим высокую многоярусную башню. Главный купол покоится на четырех центральных массивных столбах-пилонах, накрест прорезанных узкими сквозными арками. Эти арки превращают каждую из опор в группу близко сдвинутых квадратных в плане столбов. Интерьер: мощь ритмов широких арок и квадратных пилонов. Сан-Марко (отличия): высокая башня, вносящая в облик здания Сен Фрон мощный вертикальный акцент, резко и сильно контрастирующий со спокойным аккордом пяти куполов. Наоборот, внутреннее пространство Сен Фрон проникнуто строгим величием, основанным на выявлении четкой логики самой конструкции – живописно сложной и динамичной компоновке пространства в интерьере венецианских и византийских зданий здесь противостоит более статичная, может быть, более примитивная, но более энергичная и суровая концепция внутреннего архитектурного пространства. Господство логики.

Сен Саверн сюр Гартамп. Тут Реформатская видела человека, лежащего на лавочках, высокий подъем, полуциркульный свод в центральном нефе.

Ангулемский собор, окончен 1128г. План в форме латинского креста. Продольный неф увенчан тремя сферическими куполами; над средокрестием вместо обычной башни возвышается четвертый. Крылья трансепта также перекрыты небольшими куполами. Двускатная крыша – все купольное скрыто. Своеобразный вариант однонефной постройки с купольными покрытиями. Восточный фасад храма исключительно выразителен. Большая полукруглая алтарная абсида сильно выдвинута вперед, ее объем подчеркнут выступающими из стены полукружиями маленьких часовен. Пологие широкие арки вверху усиливают ощущение приземистости всего массива апсиды. Перекличка фасада с фасадами Оверни и Пуату, но более строен и гармоничен по пропорциям. Внутри: боковые пристенные аркады.

Сен Сернен в Тулузе, к11-12в, Лангедок. Несколько растянутый по горизонтали пятинефный корпус пересечен широким трехнефным трансептом, небольшой хор окружен обходом с несколькими капеллами. Вертикальные акценты массивных башен западного фасада и в особенности многоярусной, необычайно высокой башни средокрестия подчеркивают растянутые горизонтали здания. Особенно выразителен облик собора со стороны хора. Отсюда ясно воспринимается впечатляющий контраст высокой башни с мощным массивом трансепта.

**Нормандия**: сходство с Англией. Скромные планы, отсутствие обхода и венца капелл, лишены скульптурного декора. Любовь к большим масштабам. Характерные черты: просторные длинные, хорошо освященные нефы, огромные башни. Нормандские церкви в 11в строились также по типу базилики, причем средний неф имел плоское деревянное перекрытие, а боковые нефы - крестовые своды; высокий средний неф освещался через окна. Трансепт был чаще всего однонефным; хор не имел обхода, боковые абсиды алтарной части трехнефного хора обычно отделялись от главной стенками. В 12в деревянные перекрытия главных нефов были заменены массивными крестовыми сводами, сложенными по романской системе из клинчатых камней. Швы между распалубками сводов подчеркнуты выступающей наружу кладкой.

Сент-Трините в Кане, 1100-1130г. Мужественные пропорции и строгое благородство интерьера. Относительно узкие боковые нефы, вышина которых равна примерно половине вышины центрального нефа, перекрыты низкими крестовыми сводами. Плоский на стропилах потолок широкого центрального нефа был позже заменен нервюрным готическим сводом. Эмпор нет, второй ярус образован арочками невысокого трифория. В фасаде и венчающих его башнях обращает на себя внимание равномерность нарастания вертикализма от яруса к ярусу.

**16. Романская архитектура Италии.**

**Сант Амброджо в Милане, Пармский комплекс, Пизанский комплекс, Сан Микеле в Лукке, Сан Марко в Венеции. Сан Фоска в Торчелло, Сан Миниато аль Монте и баптистерий во Флоренции, двор Сан Пауло фуори ле Мура в Риме, Санта Мария ин Космедин в Риме, Николая в Бари, Сан Джовани дальи Эремити и Сан Катальдо в Палермо, Монреаль и Чефалу.**

Романика вставляет формы архитектуры, которые могут помочь иерархизировать слишком простое пространство. Художественная культура Италии – ряд специфических особенностей: историческое прошлое страны (античное величие) и своеобразие развития (раннее возрождение городов). Традиции античности и средневекового запада и востока переплетаются здесь более тесно, чем где бы то ни было в Европе (разнохарактерное искусство). Романская архитектура Италии ближе к раннехристианскому зодчеству: церкви приземисты и широки, планы просты, обход вокруг алтаря и венец капелл отсутствуют. Широкие средние нефы – деревянные перекрытия, к к12в – крестовые своды. Центры: папский Рим – догматический и консервативный, южные области и Сицилия – долго держалось византийское господство, затем арабы с норманнами; север – Ломбардия с Миланом и Венеция – зарождение смелых новшеств в архитектуре. Культовое зодчество: храмы – базиликальный тип; крещальни – центрический тип. Ломбардия и Тоскана – главные архитектурные центры. Сильнее, чем где бы то не было выражены светские тенденции.

Ломбардские церкви 12в – особая роль фасадов. Тут впервые в Западной Европе использовали кирпич, применили ряд конструктивных приемов, подхваченных по другую сторону Альп: лизены (лопатки), членение фасада лопатками, перекрытие крестовыми сводами главного нефа, чередование опор; сильны традиции позднеантичного и раннехристианского зодчества (продолжали пользоваться плоскими деревянными перекрытиями). В планировке церквей Ломбардии, как правило, сохраняется базиликальный принцип: корпус храма, имеющий три нефа, лишен развитого трансепта и заканчивается тремя абсидами. Тоскана: исторический переход от средневековья к Возрождению произошел ранее, чем где-либо, и притом в классической форме. Флоренция: продолжает позднеантичные традиции (полихромная мраморная облицовка и элементы античного ордера, светлое, праздничное звучание). Характерная особенность – ориентация на раннехристианские базилики с деревянными перекрытиями, Т- образным трансептом, античными пропорциями колонн. Материал – горный камень, для облицовки разноцветный (белый и темно-зеленый) мрамор, располагаемый простым геометрическим узором. Такое убранство получило наименование инкрустанионного стиля. это самое антикизирующее звено в истории романской архитектуры. Рим: оживление строительства на пороге 12в; не создали новых архитектурных типов. Новое: сооружение высоких колоколен; в Риме не состоялись большие романские базилики, тк ничто не способно заслонить величие позднеантичного Рима. Венеция: переплавила в своем зодчестве разнообразные тенденции. Следование византийской традиции не препятствовало решению творческих задач, специфических именно для Венеции. Мироощущению процветающей Венецианской республики более всего соответствовали образы и формы праздничного характера. В искусстве Византии венецианцев привлекала не столько его догматическая сторона и утонченный спиритуализм, сколько его торжественная репрезентативность. Сицилия: восточная роскошь и элементы западной и византийской культуры.

Сант Амброджо в Милане. В 1117г землетрясение – перестройка базилики. Сильное влияние полносводчатой базилики севера: нет клеристория и крупные галереи. Попытка создания полноценной шкалы ордеров, полностью охватывающих стену. Главный свод перекрыт крестовыми сводами на диагональных гуртах; В этом раннем сооружении романской эпохи применяются высокие крестовые своды, укрепленные нервюрами. Как известно, именно это нововведение приближало романский свод к готической каркасной конструкции. Большой ячейке в центре соответствовали две малые в боковых нефах (важный шаг на пути к созданию «связанной системы»), обширный атрий. Фасад фактически превращен в двухъярусную лоджию, составленную из больших ритмически плавных арок полуциркульной формы. Тонкие лопатки равномерно расчленяют стену, их тяготение вверх уравновешивается двумя полосками аркатурного пояса.

Сан Микеле в Павии. Суровая монументальность романских памятников. Снаружи фасад храма расчленен соответственно его трехнефному делению. Более внятное соотношение ордеров (большие ордера обслуживают большие помещения).

Сан Дзено в Вероне. Широкий корпус трехнефной базилики сохранил первоначальное деревянное перекрытие с открытыми стропилами. По-ломбардски плоский фасад с крыльцом-балдахином оживлен лопатками, акцентирующими его вертикальную направленность.

Пармский соборный комплекс, после 1117-1307г. Собор, кампанилла. Баптистерий. Более устойчивая стилистика и типология, память о трехлепестковых планах и длинный романский неф. Полноценная базилика с пристенными ордерами, устроенными полновесной французской схеме. Баптистерий: цельная форма, набирается не иерархически, а равноположенными элементами. Элементы светскости, тенденция к гармоническому образу, присущие всему ломбардскому зодчеству. Фасады становятся более плоскими, графическое начало приходит на смену пластическому. Стремясь к гармонической ясности, создатели членят фасады на ярусы. Более регулярно и упорядоченно, менее антикизирующе.

Пизанский комплекс, начал в 1063г (мастер Брускето). Собор: крестообразный в виде латинского креста (прототип: Калат-Симан). Иерархия ордеров – выражение при помощи ордеров многоярусности и сильное византийское. Воздействие: сжатие и разжатие аркады (3 портала наложены на 5 нефный собор). Баптистерий: внутри – вольная копия ротонды Гроба Господня. План: рукава трансепта пятинефного собора – это две маленькие трехнефные базилики с апсидами. После 1118г: мастер Райнальдо – удлинил главный неф и возвел фасады. В 1153г: заложен баптистерий (архитектор Дотисальви). В 1174г: начало строительство кампаниллы (Гульельмо и Бонанно): монолитное основание, окруженное слепыми аркадами – над: 6 ярусов арочных галерей – единый лейтмотив всего ансамбля.

Баптистерий во Флоренции, ок1060-1150г. 2 слойная обработка фасадов. Восьмиугольное здание центрического типа перекрыто восьмилотковым сводом наподобие купола; однако снаружи этот свод заслонен скатами кровли.

Сан Миньято аль Монте, начат в 1062г. Открытые стропильные конструкции (облик раннехристианской базилики), западный фасад облицован мрамором (в нижнем ярусе разделен пятью полукруглыми арками, в средней и 2х крайних дверные проемы, а в 2х промежуточных мраморные панели повторяют мотив 2 створчатой двери), нет трансепта. Хотя фасад Сан Миньято точно соответствует внутренней структуре сооружения, он все же воспринимается в значительной мере как декоративная плоскость.

Сан Микеле в Лукке. Резкое повышение декоративности.

Сан Марко в Венеции, 11-15в. Ориентация на Сен-Фуа в Периге и на церковь Апостолов. Демонстративная функциональность ордера – романика. Сооружение собора началось после того, как в 976г сгорела более древняя базилика. Он строился главным образом в 1063 —1085г. Довольно близок к интерьеру храма Апостолов в Константинополе (6в), но не является его точным повторением. В плане форму равноконечного греческого креста с четырьмя куполами на концах и одним, более высоким, посредине. В свою очередь каждый из куполов образует центр крестовокупольной группы. Интерьер отличается большей пространственностью, нежели интерьеры византийских церковных построек того времени.

**17. Романская архитектура Германии.**

**Соборы Шпайера, Майнца, Вормса. Мария Лаах. Церкви Санта Мария ин Капитоль и святых Апостолов в Кельне. Паулинцелла.**

К12в – начало процесса интенсивного дробления Империи на отдельные государства (королевства в миниатюре). Процессы секуляризации церковной немецкой культуры, особая ситуация духовной жизни империи: двойственность и замедленность развития. Возвышенный универсализм византинизирующих формул – позволяли возвыситься над земными контрастами, вобрать в себя мир идеальной утопии. Политическая борьба наиболее ярко проявилась в культовом строительстве: контраст между церквями в реформированных монастырях (центр: аббатство Хирсау) и имперскими соборами (Шпейер, Майнц, Вормс), аскетизм немецких клюнийцев (их владения были в Хирсау) против пышности имперской архитектуры (10-11в клюнийские реформы). Для средневекового искусства Германии, раздробленной на множество феодальных образований, характерно большое разнообразие местных школ.

**Рейнская школа**: конструктивные особенности – перекрытие по так называемой связанной романской системе: 1 звену центрального нефа соответствуют по 2 звена боковых нефов; боковой распор сводов среднего нефа принимают на себя своды боковых нефов. В итоге, получается чередование опор (А-Б, А-Б): более массивные столбы поддерживают пяты сводов главного нефа, а на промежуточные опоры, более легкие, опираются пяты сводов боковых нефов. Как средний, так и боковые нефы в церквях рейнской школы перекрыты вспарушенными крестовыми сводами, то есть такими, где каждая из четырех распалубок, образующих свод, вершиной своей довольно сильно приподнята, образуя небольшой куполок. Боковые нефы не имели Эмпор, и стена среднего нефа до яруса окон расчленялась только служебными колоннами, поддерживающими пяты сводов. В построении плана рейнских церквей бросается в глаза слабое выделение трансепта: в Шпейерском и Вормсском соборах трансепт помещен перед самой восточной абсидой и лишь незначительно выступает за контуры продольного помещения, а в Майнцском соборе трансепт по сути помещен у западной стороны церкви (там есть и башня над средокрестием, но он не выделяется; а восточную апсиду фланкируют круглые башни). В планировке рейнских церквей последовательно проводится повторение квадрата средокрестия по всей длине продольного корабля. Внешний облик определяется ясно выраженными снаружи членениями внутреннего пространства, большой протяженностью и парными башнями, подчеркивающими восточную и западную части здания. Допускался только скупой архитектурный декор, характерно применение декоративных аркад снаружи, особенно последовательно выдержанное в Шпейерском соборе. Производят впечатление сурового величия и мощи. Они — одно из самых сильных и непосредственных художественных воплощений феодальной эпохи. Свойственная романскому зодчеству монументальность форм достигает вершины в этих памятниках немецкого средневековья.

**12-13в – Штауфенский период**. Знать и рыцарство покровители искусства. Вначале многое заимствуется из предыдущих периодов, но к к13в штауфенский стиль достигает своего расцвета в напряженном диалоге с французской сводчатой архитектурой. Во внешнем виде доминируют одинаковые группы башен с восточной и западной сторон здания, фасады членяться с гораздо большим чувством глубины и трех мерности. Основной элемент членения – небольшие столбы или арки. Которые в свою очередь перекрываются большими арками.

Ниже по Рейну, **Кельн**, там 3нефное продольное помещение пересекается 3нефным трансептом и 3 ветви креста (восточная, северная и южная, заканчиваются абсидальными одинаковыми полукружиями). Таким образом, вся композиция приближается к центрической, которая мало соответствовала строгим литургическим требованиям средневековья, но создавала совсем особое впечатление своими тремя ветвями, властно объединенными общим центром (ориентация на некоторые поздне античные постройки).

Паулинцелла, 1112-3/4 12в, Тюрингия. Хирсауский тип здания (полносводчатая базилика, цилиндрический и крестовые своды).

Собор в Шпейере, 1027-1030г (начало) –н12в; 18в, 19в (реставрация как при саллических императорах). Обширная крестообразная базилика с криптой, западным притвором с башнями и восточным хором, фланкированным башнями. Один из важнейших городов германской империи, строительство начало при Конраде 2 и закончено при Генрихе 4. Он же после освящения начал полную реконструкцию, 1080-1106г, (тк неустойчивая почва и близость к Рейну), на 2м этапе перестроены хор и трансепт, в это время крестовыми сводами перекрыли главный неф (до того, он был деревянным; крестовые купольные/вспарушенные своды – то есть подняты). Раньше считали, что только боковые нефы были полуциркульными, сейчас – что и центральный хотели таким сделать, но слишком широкий пролет. Поднята высота центрального нефа, четные опоры увеличены за счет трехчетвертных колонок с коринфскими капителями. На каждом втором столбе лизены (чтобы нести арки сводов) – пространство разделено на 6 травей, каждой центральной соответствуют 2 боковые (связная система). Восточная крипта – самая древняя часть, пристроены башни, фланкирующие хор и фундамент первоначального трансепта, первоначальное прямоугольное завершение хора заменено полукруглой апсидой. Даже окна боковых нефов по одной оси – небывалое для Оттонов согласованное членение. Таким образом, выравнялись окна клеристория и боковых нефов, благодаря чему стало возможным перекрыть центральный неф. Окна по одной оси – это переход от горизонтальных членений к вертикальным. На восточной апсиде вверху снаружи карликовая галерея. Здесь впервые ступенчатый портал. Принимали участие ломбардские мастера (Донатус), у архитектурного декора итальянское происхождение.

Собор в Майнце (освящен в 1239г/1137). Много этапов строительства, в 1080х при Генрихе4. Сохранение двусторонней ориентации храма, обработка фасадов (Рейн!): ниши и карликовые галереи. Строгая обработка восточной части и пышная и сложная декорация западного трансепта и башни (13в). 3н базилика с крестовыми сводами (позже крестовые центрального нефа были заменены готическими нервюрными). Восточной части нет аналогов того времени. Апсида, башня над средокрестием, две боковые апсиды имеют плоские окончания и фланкитруются двумя винтовыми башнями (трансепта как такового нет, он перенесен на запад). То, что снаружи башня над средокрестием, внутри квадратная травея, перекрытая парусным сводом. Тоже связная система, столбы делят нефы, на каждый второй наложена почти плоская пилястра (поддерживает 1 из поперечных арок свода нефа). Не такие рельефные членения – нет такого напряжения и живописности, как в Шпайере.

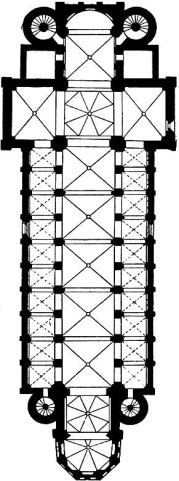
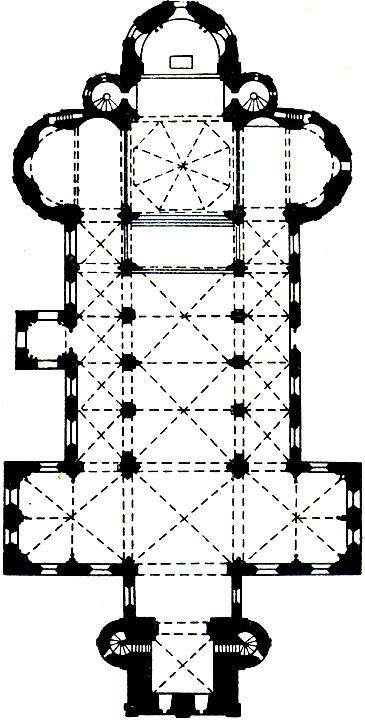
Собор в Вормсе, 1181-1234г. начал строиться не раньше 1120-1130х, все кроме западного хора было закончено около 1181г (?).Последний и самый маленький из имперских, самый стилистически однородный и яркий штауфенский. 3н базилика, в основе квадрат средокрестия, 5 квадратных центральных травей, 10 боковых; толстые стены, узкие окна. Доминируют строгие геометрические формы и четко очерченные объемы (суровость и гладкая поверхность стены). Собор построен на старом фундаменте 11в. Строительство началось после 1171г и продолжалось до 1234г, когда был закончен западный хор. Наибольшее единство архитектурного облика, двусторонняя ориентация, круглые окна-розы, нервюрные своды (знание французской готики). Внешний вид собора с двумя массивными центральными и четырьмя фланкирующими башнями отличается простыми, но пластически выразительными формами (то есть с запада две башни и между ними зажата башня средокрестия, а в востока прямоугольную апсиду фланкируют две башни, а башня средокрестия на пересечении с трансептом, стоит свободно). Западные и восточные части здания разработаны неодинаково: восточная абсида завершена не полукругом, а прямой стеной, более поздний западный хор образует в плане многоугольник: его стены глубоко прорезаны нишами окон разной формы. Многоугольное окончание – новшество (непосредственный предшественник – хор в Базеле, вообще полигональный хор возник во Франции). С особенной силой проявилось свойственное романским зодчим чувство суровой простоты архитектурного объема. Декоративные аркады, скупо прорезанные узкие окна и ниши тянутся поясами вдоль плоских стен и вокруг башен, не нарушая строгости их основных геометрических форм (замкнутый в себе, ограниченный со всех сторон правильными формами корпус собора не допускает свободного слияния архитектуры с декоративной пластикой).

Церковь аббатства Мария-Лаах, 1093-1200г. Наиболее классическое здание германской романики; есть атрий, перед атрием второй хор. Бенедиктинское аббатство, квинтэссенция сформировавшейся романской церкви. Западный хор, неф и крипта – 1156г, восточный хор не ранее 1077г. Атрий перед западным хором пристроен не ранее 13в. 3н, 5 поперечных травей, не связная система: членение боковых нефов соответствует центральному. Сразу замышлялась со сводами – вытянутый цилиндр с прорезанными изогнутыми основаниями для люнет. По сравнению со Шпайером изнутри все ниже и тяжелее. Неровная 8уг низкая башня над восточным средокрестием, там трансепт сильно выходит за объемы храма, из него (между хором и трансептом) вырастают тонкие, квадратные в основании башни (то есть он продолжается). Западный трансепт не выходит за объем храма, но его продолжают приставленные по сторонам круглые башни (хотя их окончание оформлено 8уг). Западное средокрестие венчает высокая квадратная 2яр башня (2яр отступает от первого), завершается крышей в виде 4х ромбов.

Санта Мария ин Капитоль, 1045-1065г. В 11в Рейнланд – 1 из основных очагов архитектурного новаторства, это главная постройка того периода. Ее возведение положило начало рейнской архитектурной школе, сильно пострадала в ВОВ. Особое место – трех апсидный хор, который примыкает к центральному и двум боковым нефам. В восточной части храма главная апсида отсутствует, но вместо трансепта с Ю и С повторяется полукруглая апсида. В основе план в форме трилистника, апсиды объединены деамбулаторием. Трансепт здесь развился в часть хора и стал основной частью алтаря, боковые нефы и деамбулаторий – крестовые своды, три крыла перед апсидами – цилиндрические, средокрестие – парусный, изначально у нефа плоские перекрытия. Высокий цоколь, мощный карниз, там арочное деление (1 «лопатка» потоньше, 1 потолще). Над цоколем стена членится за счет полых ниш. Концепция деамбулатория заимствована из Франции (сен Мартен в Туре) и будет воплощена в Санкт Годерхард в Хильдесхайме.

Гросс Санкт Мартин, после 1150-сер13в, Кельн. 3х лепестковое завершение хора, нет крипты.

Санкт Апостельн, 1020-1030; 4/4 12в-ок1230г, Кельн. Строгий, но жизнерадостный характер, обильный архитектурный декор.

 Вормс, Апостолов в Кельне.

**18. Романский скульптурный портал. Иконография.**

**Порталы Клюни, Отена, Везле, Муассака, Сен Трофим в Арле, Сен Жиль дю Гар, Сен Фуа в Конке, Ольне, Сан Дзено в Вероне. Романская скульптура Франции. См. выше, а также алтарная преграда и портал Вознесения Сен Сернен в Тулузе, капители Клюни, скульптура капителей Отена и Везле, скульптура Суйяка.**

11 в – появление монументальной скульптуры и живописи во Франции – изображения впервые выносятся на фасады церквей; золотое время – 20е-30е 12в (сложение внятных и больших систем). В романское время все наливается телесностью. Изменение характера искусства: должно быть уже не только «библией для неграмотных», но и устрашать отступников. Появление на порталах изображений апокалиптического видения и «Страшного суда» - предостережение тем, кто не следует покорно за церковью; из библейского и евангельского повествований выбираются самые драматические. Изобразительное искусство романского периода было почти целиком подчинено религиозному мировоззрению. Отсюда его символический характер, условность приемов и стилизация форм. В изображении человеческой фигуры пропорции часто нарушались, складки одеяний трактовались произвольно, независимо от реальной пластики тела, но обилие нерелигиозных тем (календарный цикл). Фигуры типично романской композиции находятся в пространстве, лишенном глубины; нет ощущения расстояния между ними. Бросается в глаза их разномасштабность, причем размеры зависят от иерархической значимости того, кто изображен. Трактовка фигур находится в прямой зависимости от членений и форм самой архитектуры. Соотношение действующих лиц и места действия рассчитано не на создание реального образа, а на схематическое обозначение отдельных эпизодов, сближение и сопоставление которых часто носит символический характер. Романскому искусству присуща подчас грубая, но всегда острая выразительность. Эти характернейшие черты романского изобразительного искусства часто приводили к утрировке жеста. В основном господствует любовь ко всему фантастическому, часто сумрачному, чудовищному (проявления реализма носят частный характер). Камень – основной материал, в Центральной Европе местный песчаник, на юге (Италия) мрамор. Рельефы рапластаны на плоскости и расписаны красками – выпуклая живопись. **2п 11в** – постепенный переход к технике более высокого, уже собственно скульптурного рельефа. Вместе с тем трактовка фигур приобретает монументальный характер, и они более точно соответствуют ритму и очертаниям архитектурных форм. В **н12в** завершилось становление романского стиля в скульптуре и наступил период его яркого расцвета. К тому времени определились и две основные художественные тенденции. Первая связана с более реалистическим восприятием образа человека, со стремлением к относительно ясным и простым монументальным композициям. Мастера обычно шли по пути овладения объемной пластической формой, пользуясь высоким, почти круглым рельефом (произведения отличаются примитивно понятой, но крепкой тектоникой). Вторую характеризует орнаментально-беспокойная композиция, выразительная линия, передача духа сумрачной фантастики. Тенденции то противостоят друг другу в разных сооружениях, то переплетаются и мирно уживаются в одном и том же храме и даже в одной композиции. Два пути: сначала робкое, потом настойчивое введение человеческих фигур, а позже многофигурных композиций. Второй – украшение наружных стен большими композициями (обычно использовались элементы архитектуры, связанные с оформлением главного входа). Местные скульптурные школы 12в территориально примерно совпадали с географическим расположением архитектурных школ. Общее: системы укрупняются, становятся иерархически более сложными, начинает расширяться вся система (победа будет за повествовательным, слегка фольклорно сниженным).

**Франция**: 11в – первые признаки возрождения монументальной скульптуры, раньше возникло на юге. Первые изображения на капителях и на притолоках порталов (он – сосредоточение пластического декора). Предпочтение апокалиптическим сценам (Страшный Суд, Христос во славе), портал на границе двух миров.

Сен Сернен в Тулузе, ок1096г. Сильное византийское влияние, стилистика не главное: важно – информационная доходчивость, укладка смыслов, создание иерархического ряда. Нет иконной и мистической ценности (ценность информационная). Рельефы лишены стилистического единства (в каждом отчетливо проступает использованный источник). **Портал «Мьежвиль**» (ок1118). Очень характерен проявленный мастером тулузских рельефов интерес к относительно точной и ясной передаче пропорций человеческой фигуры. **Алтарная преграда**: перевод в плоский рельеф того, что когда-то было в трехмерном.

**Лангедок**: к типическим чертам школы начиная с 20-30х 12в относится повышенная эмоциональность и драматичность образов при полной их условности. Фигуры резко удлинены; драпировки часто производят впечатление чешуи или представляют собой складки, образованные на гладкой поверхности двойными или тройными бороздами.

Сен Пьер в Муассаке, южный портал ок1120г. Цветочки. Мистичность, столкновение и взаимодействие двух магистральных принципов средневекового искусства: 1. Восходящий к античности изобразительный, пластический 2. Варварский, фольклорный – плоскостный, орнаментальный. Над входом: Апокалиптическая сцена (старцы поклоняются Христу во славе). Портал поражает взволнованной динамикой орнаментально трактованного целого. Вокруг Христа 24 старца в трех ярусах; жесты и позы – различная степень экстатического потрясения, фигуры не действуют, а пребывают. Петр (левый выступ портала): спор динамики чувств и движений с инертной материей камня. Тема индивидуальности и индивидуализации (индивидуальность расположения души – очень изысканно и достойно). Как будто плоскостная, смятая поверхность ткани. Позы: резко и экспрессивно.

Церковь в Суйяке, сер12в. Для мастеров Лангедока художественно целостное отражение мира достигалось путем создания фантастических образов, причудливо сплетенных в орнамент, полный пульсирующего движения. Таков, например, как бы вырезанный из каменного блока искусной рукой резчика столб западного портала церкви в Суйяке, в узор которого вплетены динамичные фигуры зверей и птиц, рельефные изображения пророков на стенах портала. Причудливо удлиненная, изогнутая фигура Исайи как будто пронизана тем же беспокойным, гибко текущим ритмом, который охватывает весь сложный декоративно-монументальный ансамбль портала. Вместе с тем фигура Исайи хотя и не оторвана от общего орнаментального ритма композиции, но уже выделена из него, еще она лишена личного душевного состояния, конкретной психологической и пластической выразительности, она лишь участвует в создании неопределенно беспокойной эмоциональной атмосферы.

Клюни, 1095-1125г. Классицизирующая струя в бургундской пластике. Осталось: части главного алтаря, несколько капителей с аллекорическими фигурами и осколки тимпана, пристальное внимание к человеку. Однако начиная с 12в даже среди наиболее архаичных по исполнению изображений на капителях, происходящих из Клюни (1109-1113), например в сцене грехопадения, уже сделана наивная попытка представить живую группу: Адам и Ева стоят у древа добра и зла и дружно лакомятся запретными яблоками. Сочетание крепко моделированных объемов с полным движения сложным переплетением линий встречается в некоторых капителях из Клюни (н12в), например символические изображения тонов музыки в виде мужчин, играющих на музыкальных инструментах, и грамматики - в образе закутанной в плащ фигуры. Большие капители: персонификации свободных искусств.

Сен Мадлен в Везле, 1120е-1140е. Шарики с календарным циклом! Патетика, интерес к фиксации повседневности. Стилистика: абсурдное отношение к скульптуре – плоская доска, все тончайшим образом разгравировано (монументальная резьба), борьба условности и натуроподобия. Очень резко, плохо и диковато скомпоновано. Главное: голосящая в крик экспрессия (доходчивая, кричящая внятность) – крайний натурализм и крайняя экспрсессия служат друг другу. Примитив, но эмоции фиксируются по-настоящему, ярко выраженная церковно-политическая окраска: тимпан – миссионерская деятельность учеников Христа. Тимпан: Христос, наставляющего апостолов на проповедь нового учения (часто эту сцену ошибочно считают «Сошествием святого духа»). Взволнованны и полны драматизма движения смятенных апостолов, резки контрасты света и тени, беспокойна утонченная игра складок одежды. Фигуры выполнены объемно, однако мастер, стремясь к максимальной экспрессивности образа, отдает главное внимание разработке динамичной выразительности линии. Композиция тимпана соответственно сюжету дополнена изображением сцен проповеди христианского учения во всем мире. По плоскости архитрава тема развертывается в виде повествовательной ленты фриза; центральную композицию обрамляет расположенная вокруг тимпана серия отдельных своеобразных скульптурных клейм.

Сен Лазар в Отене, ок1125-ок1145. Во главе мастерской: мастер Жильбер. Наиболее ярко раскрылось мировоззрение эпохи. Надпись «Гислебертус это сделал» - пробуждение самосознания средневекового художника. Западный портал – Страшный суд; серия сюжетных капителей со сценами Ветхого и Нового заветов и изображения мученичества святых, аллегорические фигуры и назидательные басни Эзопа. Обрамление состоит из знаков зодиака и ряда календарных работ (**первое изображение просто жизни**). Тимпан: фронтальный Христос; 4 ангела поддерживают окружающую его мандорлу. Противопоставление рая и ада. Изобразительный язык конкретен и сочен; много живых наблюдений и выразительных деталей. Рельефы капителей: дух народного восприятия религиозных сюжетов \*Бегство в Египет: жизненное и трогательное звучание всей сцены. Динамизм повсюду уравновешен встречным движением, остро ощутима духовная жизнь. Фигура Евы – для утраченного северного портала, отказ от объемной передачи формы. Вся композиция больше походит на резьбу, чем на скульптуру. Уродливо вытянутые, лишенные весомости фигуры полны стремительного движения и в своей совокупности образуют полное беспокойной динамики целое. Трактовка отдельных частных мотивов отличается наивной конкретностью. Такова сцена взвешивания душ.

**Запад Франции (Ангулем, Пуату**): декор на архивольтах порталов, обрамлениях окон и капителях; любовь повторения одного и того же мотива, сплетения фигур, наполнение орнаментов фантастическими существами; впервые применен прием расположения фигур вдоль очертания арки. **Овернь**: пластический декор ограничен сюжетными капителями; господство темы борьбы порока и добродетели (Конк стоит особняком). Большое значение имели украшения капителей, отличавшиеся архаизмом форм и сюжетов, восходящих к раннему христианству, как, например, безбородый Христос, несущий агнца. Вместе с тем характерен интерес к почерпнутым из фольклорных представлений сюжетам, тяга к жанровым мотивам, использующим иносказания, притчи и т. д., полным наивной жизненной наблюдательности.

Сен Пьер в Агулеме. Разворачивание портальной композиции в систему целого портала.

Сен Фуа в Конке, 1135-1140г. Подробно разработанная картина страшного суда, устрашающая сумятица адского пепла, все понятно до предела (даже подписано). Нет изображений иконного типа. Не условная поверхность, а макет бытия – все делается круглее.

**Прованс**: главные произведения – 3/3 12в; роль античных памятников – порталы похожи на римские триумфальные арки; фигуры святых полны достоинства; высокий рельеф; пропорции близки к реальным, под тяжелыми складками одежд проступает тело, но античные мотивы подвергнуты романской стилизации – ощущения тяжелой массы камня.

Сен-Жиль дю Гар, 1160-1170. Многоколонная композиция триумфальныъ арок, игра в неполное цитирование античного прошлого. Три портала: **левый**: Поклонение волхвов и Вход в Иерусалим. Впервые в монументальном искусстве Европы появляется подробное изображение страстей Христовых (на перемычках). **Средний**: Апокалипсис? (не сохранился) и Тайная вечеря. **Правый**: Портал Распятия (и персонификации церкви-веры). Наиболее антикизирующая эстетика, все более антропоморфно. За колоннами портика: большие рельефы (12 апостолов+2 архангела), появление плоти, ощущение телесности. Фасад Сен Жиль слагается из трех широких полукруглых арок-порталов, прорезающих плоскость стены. Они связаны общим карнизом, который поддерживают колонны. Между центральной и боковыми арками находится широкий фриз со сценами из Страстей Христовых. Среди колонн с коринфскими капителями в прямоугольных нишах, обрамленных каннелированными пилястрами, помещены статуи апостолов. В тимпанах изображены высоким рельефом «Поклонение волхвов», «Распятие», «Христос во славе». Композиция замечательна соразмерностью своих членений и общей уравновешенностью. Статуи апостолов при некоторой угловатости их сдержанных движений и жесткости, в моделировке объемов отличаются естественностью пропорций. Формы, сохраняя свою обобщенную простоту и условную декоративность, приобретают человеческую содержательность и своеобразную одухотворенную музыкальность. Античность доступна, как прием, но недоступна, как система (в А гораздо больше информационной достоверности).

Сен Трофим в Арле, к12в. Еще больше композиционной уравновешенности, но и больше жесткости и холодности в обработке (чем предыдущая). Обоим порталам свойственно четкое членение на основные части. Фигуры апостолов, украшающие портал церкви Сен Трофим, поставлены в прямоугольные ниши, разделенные колоннами, нет и тени воспоминаний об античности, есть символы евангелистов.

**18. Романский скульптурный портал. Иконография.**

**Порталы Клюни, Отена, Везле, Муассака, Сен Трофим в Арле, Сен Жиль дю Гар, Сен Фуа в Конке, Ольне, Сан Дзено в Вероне. Романская скульптура Франции. См. выше, а также алтарная преграда и портал Вознесения Сен Сернен в Тулузе, капители Клюни, скульптура капителей Отена и Везле, скульптура Суйяка.**

11 в – появление монументальной скульптуры и живописи во Франции – изображения впервые выносятся на фасады церквей; золотое время – 20е-30е 12в (сложение внятных и больших систем). В романское время все наливается телесностью. Изменение характера искусства: должно быть уже не только «библией для неграмотных», но и устрашать отступников. Появление на порталах изображений апокалиптического видения и «Страшного суда» - предостережение тем, кто не следует покорно за церковью; из библейского и евангельского повествований выбираются самые драматические. Изобразительное искусство романского периода было почти целиком подчинено религиозному мировоззрению. Отсюда его символический характер, условность приемов и стилизация форм. В изображении человеческой фигуры пропорции часто нарушались, складки одеяний трактовались произвольно, независимо от реальной пластики тела, но обилие нерелигиозных тем (календарный цикл). Фигуры типично романской композиции находятся в пространстве, лишенном глубины; нет ощущения расстояния между ними. Бросается в глаза их разномасштабность, причем размеры зависят от иерархической значимости того, кто изображен. Трактовка фигур находится в прямой зависимости от членений и форм самой архитектуры. Соотношение действующих лиц и места действия рассчитано не на создание реального образа, а на схематическое обозначение отдельных эпизодов, сближение и сопоставление которых часто носит символический характер. Романскому искусству присуща подчас грубая, но всегда острая выразительность. Эти характернейшие черты романского изобразительного искусства часто приводили к утрировке жеста. В основном господствует любовь ко всему фантастическому, часто сумрачному, чудовищному (проявления реализма носят частный характер). Камень – основной материал, в Центральной Европе местный песчаник, на юге (Италия) мрамор. Рельефы рапластаны на плоскости и расписаны красками – выпуклая живопись. **2п 11в** – постепенный переход к технике более высокого, уже собственно скульптурного рельефа. Вместе с тем трактовка фигур приобретает монументальный характер, и они более точно соответствуют ритму и очертаниям архитектурных форм. В **н12в** завершилось становление романского стиля в скульптуре и наступил период его яркого расцвета. К тому времени определились и две основные художественные тенденции. Первая связана с более реалистическим восприятием образа человека, со стремлением к относительно ясным и простым монументальным композициям. Мастера обычно шли по пути овладения объемной пластической формой, пользуясь высоким, почти круглым рельефом (произведения отличаются примитивно понятой, но крепкой тектоникой). Вторую характеризует орнаментально-беспокойная композиция, выразительная линия, передача духа сумрачной фантастики. Тенденции то противостоят друг другу в разных сооружениях, то переплетаются и мирно уживаются в одном и том же храме и даже в одной композиции. Два пути: сначала робкое, потом настойчивое введение человеческих фигур, а позже многофигурных композиций. Второй – украшение наружных стен большими композициями (обычно использовались элементы архитектуры, связанные с оформлением главного входа). Местные скульптурные школы 12в территориально примерно совпадали с географическим расположением архитектурных школ. Общее: системы укрупняются, становятся иерархически более сложными, начинает расширяться вся система (победа будет за повествовательным, слегка фольклорно сниженным).

**Франция**: 11в – первые признаки возрождения монументальной скульптуры, раньше возникло на юге. Первые изображения на капителях и на притолоках порталов (он – сосредоточение пластического декора). Предпочтение апокалиптическим сценам (Страшный Суд, Христос во славе), портал на границе двух миров.

Сен Сернен в Тулузе, ок1096г. Сильное византийское влияние, стилистика не главное: важно – информационная доходчивость, укладка смыслов, создание иерархического ряда. Нет иконной и мистической ценности (ценность информационная). Рельефы лишены стилистического единства (в каждом отчетливо проступает использованный источник). **Портал «Мьежвиль**» (ок1118). Очень характерен проявленный мастером тулузских рельефов интерес к относительно точной и ясной передаче пропорций человеческой фигуры. **Алтарная преграда**: перевод в плоский рельеф того, что когда-то было в трехмерном.

**Лангедок**: к типическим чертам школы начиная с 20-30х 12в относится повышенная эмоциональность и драматичность образов при полной их условности. Фигуры резко удлинены; драпировки часто производят впечатление чешуи или представляют собой складки, образованные на гладкой поверхности двойными или тройными бороздами.

Сен Пьер в Муассаке, южный портал ок1120г. Цветочки. Мистичность, столкновение и взаимодействие двух магистральных принципов средневекового искусства: 1. Восходящий к античности изобразительный, пластический 2. Варварский, фольклорный – плоскостный, орнаментальный. Над входом: Апокалиптическая сцена (старцы поклоняются Христу во славе). Портал поражает взволнованной динамикой орнаментально трактованного целого. Вокруг Христа 24 старца в трех ярусах; жесты и позы – различная степень экстатического потрясения, фигуры не действуют, а пребывают. Петр (левый выступ портала): спор динамики чувств и движений с инертной материей камня. Тема индивидуальности и индивидуализации (индивидуальность расположения души – очень изысканно и достойно). Как будто плоскостная, смятая поверхность ткани. Позы: резко и экспрессивно.

Церковь в Суйяке, сер12в. Для мастеров Лангедока художественно целостное отражение мира достигалось путем создания фантастических образов, причудливо сплетенных в орнамент, полный пульсирующего движения. Таков, например, как бы вырезанный из каменного блока искусной рукой резчика столб западного портала церкви в Суйяке, в узор которого вплетены динамичные фигуры зверей и птиц, рельефные изображения пророков на стенах портала. Причудливо удлиненная, изогнутая фигура Исайи как будто пронизана тем же беспокойным, гибко текущим ритмом, который охватывает весь сложный декоративно-монументальный ансамбль портала. Вместе с тем фигура Исайи хотя и не оторвана от общего орнаментального ритма композиции, но уже выделена из него, еще она лишена личного душевного состояния, конкретной психологической и пластической выразительности, она лишь участвует в создании неопределенно беспокойной эмоциональной атмосферы.

Клюни, 1095-1125г. Классицизирующая струя в бургундской пластике. Осталось: части главного алтаря, несколько капителей с аллекорическими фигурами и осколки тимпана, пристальное внимание к человеку. Однако начиная с 12в даже среди наиболее архаичных по исполнению изображений на капителях, происходящих из Клюни (1109-1113), например в сцене грехопадения, уже сделана наивная попытка представить живую группу: Адам и Ева стоят у древа добра и зла и дружно лакомятся запретными яблоками. Сочетание крепко моделированных объемов с полным движения сложным переплетением линий встречается в некоторых капителях из Клюни (н12в), например символические изображения тонов музыки в виде мужчин, играющих на музыкальных инструментах, и грамматики - в образе закутанной в плащ фигуры. Большие капители: персонификации свободных искусств.

Сен Мадлен в Везле, 1120е-1140е. Шарики с календарным циклом! Патетика, интерес к фиксации повседневности. Стилистика: абсурдное отношение к скульптуре – плоская доска, все тончайшим образом разгравировано (монументальная резьба), борьба условности и натуроподобия. Очень резко, плохо и диковато скомпоновано. Главное: голосящая в крик экспрессия (доходчивая, кричящая внятность) – крайний натурализм и крайняя экспрсессия служат друг другу. Примитив, но эмоции фиксируются по-настоящему, ярко выраженная церковно-политическая окраска: тимпан – миссионерская деятельность учеников Христа. Тимпан: Христос, наставляющего апостолов на проповедь нового учения (часто эту сцену ошибочно считают «Сошествием святого духа»). Взволнованны и полны драматизма движения смятенных апостолов, резки контрасты света и тени, беспокойна утонченная игра складок одежды. Фигуры выполнены объемно, однако мастер, стремясь к максимальной экспрессивности образа, отдает главное внимание разработке динамичной выразительности линии. Композиция тимпана соответственно сюжету дополнена изображением сцен проповеди христианского учения во всем мире. По плоскости архитрава тема развертывается в виде повествовательной ленты фриза; центральную композицию обрамляет расположенная вокруг тимпана серия отдельных своеобразных скульптурных клейм.

Сен Лазар в Отене, ок1125-ок1145. Во главе мастерской: мастер Жильбер. Наиболее ярко раскрылось мировоззрение эпохи. Надпись «Гислебертус это сделал» - пробуждение самосознания средневекового художника. Западный портал – Страшный суд; серия сюжетных капителей со сценами Ветхого и Нового заветов и изображения мученичества святых, аллегорические фигуры и назидательные басни Эзопа. Обрамление состоит из знаков зодиака и ряда календарных работ (**первое изображение просто жизни**). Тимпан: фронтальный Христос; 4 ангела поддерживают окружающую его мандорлу. Противопоставление рая и ада. Изобразительный язык конкретен и сочен; много живых наблюдений и выразительных деталей. Рельефы капителей: дух народного восприятия религиозных сюжетов \*Бегство в Египет: жизненное и трогательное звучание всей сцены. Динамизм повсюду уравновешен встречным движением, остро ощутима духовная жизнь. Фигура Евы – для утраченного северного портала, отказ от объемной передачи формы. Вся композиция больше походит на резьбу, чем на скульптуру. Уродливо вытянутые, лишенные весомости фигуры полны стремительного движения и в своей совокупности образуют полное беспокойной динамики целое. Трактовка отдельных частных мотивов отличается наивной конкретностью. Такова сцена взвешивания душ.

**Запад Франции (Ангулем, Пуату**): декор на архивольтах порталов, обрамлениях окон и капителях; любовь повторения одного и того же мотива, сплетения фигур, наполнение орнаментов фантастическими существами; впервые применен прием расположения фигур вдоль очертания арки. **Овернь**: пластический декор ограничен сюжетными капителями; господство темы борьбы порока и добродетели (Конк стоит особняком). Большое значение имели украшения капителей, отличавшиеся архаизмом форм и сюжетов, восходящих к раннему христианству, как, например, безбородый Христос, несущий агнца. Вместе с тем характерен интерес к почерпнутым из фольклорных представлений сюжетам, тяга к жанровым мотивам, использующим иносказания, притчи и т. д., полным наивной жизненной наблюдательности.

Сен Пьер в Агулеме. Разворачивание портальной композиции в систему целого портала.

Сен Фуа в Конке, 1135-1140г. Подробно разработанная картина страшного суда, устрашающая сумятица адского пепла, все понятно до предела (даже подписано). Нет изображений иконного типа. Не условная поверхность, а макет бытия – все делается круглее.

**Прованс**: главные произведения – 3/3 12в; роль античных памятников – порталы похожи на римские триумфальные арки; фигуры святых полны достоинства; высокий рельеф; пропорции близки к реальным, под тяжелыми складками одежд проступает тело, но античные мотивы подвергнуты романской стилизации – ощущения тяжелой массы камня.

Сен-Жиль дю Гар, 1160-1170. Многоколонная композиция триумфальныъ арок, игра в неполное цитирование античного прошлого. Три портала: **левый**: Поклонение волхвов и Вход в Иерусалим. Впервые в монументальном искусстве Европы появляется подробное изображение страстей Христовых (на перемычках). **Средний**: Апокалипсис? (не сохранился) и Тайная вечеря. **Правый**: Портал Распятия (и персонификации церкви-веры). Наиболее антикизирующая эстетика, все более антропоморфно. За колоннами портика: большие рельефы (12 апостолов+2 архангела), появление плоти, ощущение телесности. Фасад Сен Жиль слагается из трех широких полукруглых арок-порталов, прорезающих плоскость стены. Они связаны общим карнизом, который поддерживают колонны. Между центральной и боковыми арками находится широкий фриз со сценами из Страстей Христовых. Среди колонн с коринфскими капителями в прямоугольных нишах, обрамленных каннелированными пилястрами, помещены статуи апостолов. В тимпанах изображены высоким рельефом «Поклонение волхвов», «Распятие», «Христос во славе». Композиция замечательна соразмерностью своих членений и общей уравновешенностью. Статуи апостолов при некоторой угловатости их сдержанных движений и жесткости, в моделировке объемов отличаются естественностью пропорций. Формы, сохраняя свою обобщенную простоту и условную декоративность, приобретают человеческую содержательность и своеобразную одухотворенную музыкальность. Античность доступна, как прием, но недоступна, как система (в А гораздо больше информационной достоверности).

Сен Трофим в Арле, к12в. Еще больше композиционной уравновешенности, но и больше жесткости и холодности в обработке (чем предыдущая). Обоим порталам свойственно четкое членение на основные части. Фигуры апостолов, украшающие портал церкви Сен Трофим, поставлены в прямоугольные ниши, разделенные колоннами, нет и тени воспоминаний об античности, есть символы евангелистов.

**22. Романская архитектура и скульптура Англии.**

**Собор в Или, Собор в Глостере, собор в Дареме, собор в Норвиче, собор в Петерборо, собор в Саутуэлле; церковь Гроба Господня в Кембридже; портал церкви в Барфрестоне, дверь приора в Или, южный портал церкви в Килпеке.**

Архитектура. Сложно датировать начало романского периода в Великобритании. Постройки эпохи Этельреда II (976-1016) ещё сближаются с англосаксонской архитектурой. От времени правления датского завоевателя Кнуда, правившего Англией с 1016 по 1035г, осталось очень мало построек, важнейшей из которых является церковь Сент Эдмундс в Саффолке, имевшая, судя по результатам раскопок, много общего с Ахенской капеллой. Строительство оживляется при Эдуарде Исповеднике (1042-1066). Он привёз епископов с континента и распространил в Англии новые стили. 1040-50е– перестройка Вестминстерского аббатства в новом стиле (1 постройка, освящена в 1065г). По гобелену из Байё: западная часть с 2 башнями, 3 нефа с системой чередующихся опор, трансепт с башней средокрестия, хор с эшелонированными капеллами. **Начало развитого романского стиля** – эпоха норманнского завоевания. 1066 – битва при Гастингсе. Большая часть знати и высших церковных иерархов – норманны. Первое аббатство, построенное при Вильгельме – Бетлское (не сохранилось): радиальные капеллы – возможно, впервые в Британии. В 1070-1089г – строительство нового романского храма в Кентербери. 2-башенный фасад, 3 нефа, трёхчастный трансепт с галереями, пятичастный хор с эшелонированными капеллами, крипта под главной апсидой. 1073 (1074) – 1092г – строительство собора в Линкольне: сохранилась центральная часть фасада (ярусное деление, двойная аркада).

Собор в Или, начат в 1083г. Сохранилось всё, кроме средокрестия и хоров. Средокрестие было достроено в 14в. По углам монументального фасада стоят небольшие восьмигранные башни, а по центральной фасадной оси находится огромная многоярусная башня. Завершены плоскими перекрытиями и увенчаны зубцами. Фасад декорирован ярусами слепых аркад со сложной уступчатой профилировкой. Хор имел несколько приделов, состоял из трёх ярусов и, возможно, заканчивался полукруглой апсидой. Трансепт также был трёхъярусным (как в соборе в Уинчестере). Горизонтальные ряды ярусов, соотношение - 6:5:4, членятся узкими полупилонами, которые, ск. вс., несли деревянный цилиндрический свод. Система чередующихся опор в ярусах аркад и галерей, тройные окна с проходом.

Собор в Глостере, начат в 1089г. Трёхнефная базилика с трансептом, обходом и радиальными капеллами. Крипта разделена на несколько приделов, простирается под всем пространством хора, как в Вустере. Над крупными столбами полигонального главного хора – аркады. Вероятно, был третий ярус трифория с проходом. Обход перекрыт крестовыми сводами, галереи над ним – цилиндрическими. Высота первых двух ярусов одинакова, над ними готический клиресторий. Центральный неф: над круглыми столбами без полупилонов – псевдогалереи. С 1110г трифорием начинают заменять галереи, тк они не служат ни конструктивным, ни литургическим целям. После первого пожара 1122г здесь (возможно, впервые в Англии) пытаются реализовать идею шестичастных нервюрных сводов.

Собор в Дареме (начат в 1093г,восточная часть храма завершена к 1104г, церковь закончена к 1128г). Система чередующихся опор, галереи, клиресторий, крестовый свод в восточной части, вероятно, деревянный свод в нефе. Четырёхчастный нервюрный свод добавлен явно позднее, между 1128 и 1160г (вряд ли раньше, тк они впервые были «изобретены» в нормандской церкви Сент-Этьенн в Кане около 1120г). Свод лежит на консолях над галереями со скрытыми контрфорсами. Нервюрные своды в боковых нефах (распр. в Англии).

Собор в Норвиче, начат в 1096г. Восточная часть – 3 яруса хора с обходом и 3 капеллами, трансепт без боковых приделов. Санктуарий необычайно длинный, как в Или, а вертикальный план восходит к Сент-Этьенн в Кане: аркады, галереи, перед клиресторием – проход и тройные окна. Двойные полупилоны 🡪 конструкция укреплялась каменными арками, как в Дареме. Различное строение восточной и западной стен трансепта, в котором поначалу были двухъярусные капеллы – типично английская черта.

Собор в Петерборо, 1118 -1234г. К 1143г был возведён хор, три его придела заканчивались апсидами, 8-угольные столбы чередовались с круглыми. Боковые приделы хора были потом перекрыты нервюрными сводами. Апсида играет главную роль. Во всех 3 ярусах есть окна. Трансепт разделен на 2 придела и тоже имеет 3 яруса: аркады, галереи с тимпанами, триоли. Трансепт имеет перегородку из опор и пересекающих их карнизов. До 1193г были закончены центральный и боковые нефы: вместо многогранного деревянного свода 13в перекрыт деревянным цилиндрическим. Готическая западная часть с угловыми башенками и гигантскими нишами завершена к 1234г.

Собор в Саутуэлле, 1108-1114г. – коллегиальная церковь, одна из самых древних построек с прямоугольным обходом (английское изобретение, хотя можно возвести к криптам позднего каролингского периода). Фасаж с двумя парными башнями. Три яруса центрального нефа: аркады с круглыми столбами, галереи без тимпана, круглые окна за проходом, деревянный свод (возможно, заменил ранее запланированный каменный). Боковые нефы перекрыты ранними нервюрными сводами на консолях.

Церковь Гроба Господня в Кембридже, начата ок1120г. Самое выдающееся из немногих центрических зданий в Англии. Копия храма Гроба Господня в Иерусалиме. Центральное пространство окружено 8 столбами и перекрыто 8-частным куполом, под ним – галереи без сводов и круглые окна арок.

**Скульптура**. Скульптура в Англии не получила широкого распространения, однако в тех памятниках, где она присутствует, проявляется особое пристрастие англичан к роскошному декору.

Дверь приора церкви в Или. Архитрав лежит на собственной опоре, а фланкирующие его колонны и столбы плавно переходят в архивольты, отделяясь полосой лепнины с узором-капельками. Внешний архивольт покрыт акантом. На тимпане – Христос во славе, в мандорле, которую держат ангелы. Иконография восходит к французским образцам, однако её развитие нехарактерно для Франции. На английском рельефе умещается много фигур и орнаментальных медальонов, и для больших сюжетов места не остаётся.

Южный портал церкви в Килпеке, 1135-1140г. Узкие столбы покрыты змееподобными существами, которые образуют внешнее обрамление портала. Наверху они переходят в капители богато орнаментированных колонн. На плитах – медальоны – с животными. Полоса архитрава с зигзагообразным узором поддерживает тимпан, в котором изображено дерево – вероятно, древо жизни.

**23. Романская монументальная живопись.**

**Италия: Сант Анджело ин Формис, Сан Клементе в Риме. Германия: Ламбах. Франция: Сен Савен Сюр Гартамп, Берзе ла Вилль. Испания: Сан Клементе де Тахуль, Санта Мария де Тахуль, Королевский пантеон Сан Исидоро в Леоне. Англия: фреска св.Павла в соборе в Кентербери.**

Изобразительное искусство романского периода было почти целиком подчинено религиозному мировоззрению. Отсюда его символический характер, условность приемов и стилизация форм. В изображении человеческой фигуры пропорции часто нарушались, складки одеяний трактовались произвольно, независимо от реальной пластики тела. В области монументальной живописи фреска преобладала всюду, за исключением Италии, где сохранялись и традиции мозаичного искусства. Росписи романских храмов сохранились лишь в редких памятниках, чаще провинциальных и сельских. Причина – в технике наложения краски: писали по мокрой и сухой штукатурке, применяли клеевые краски, восковую темперу. Палитра ограничена: чистые тона. Тип базиликального храма не позволял охватить всю систему росписей единым взглядом – предпочтение отдавалось библейским сюжетам исторического плана, расположенным в последовательности согласно средневековой типологии священного текста. В выборе и расположении сюжетов не было строгого канона. Главный акцент – на росписи центральной апсиды (Обычно – Христос во славе; Реже – фигура Богоматери); ниже – ангелы, апостолы, святые, аллегории, персонификации; западная стена – картина Страшного суда. Неисчерпаемый источник композиции – иллюстрированные рукописи (распространение единых принципов композиции и формирование стиля). Больше всего (из всех видов искусства) испытывает комплекс неполноценности по отношению к Византии.

**Франция**: Монументальные росписи были в романский период широко распространены в церквах Франции. Дошедшие до нас памятники (примерно 95 фресковых циклов) позволяют различать четыре большие группы, иногда обозначаемые как местные школы. Первая, наиболее обширная, характеризуется светлыми фонами, часто состоящими из широких горизонтальных полос, тусклыми тонами красок (среди которых почти отсутствует синяя), резкими контурами и плоскостной трактовкой форм. Фрески такого типа часты в западных и центральных областях Франции – в Турени, Пуату, Берри и др. Для второй группы типичны синие фоны, богатый и яркий колорит; здесь явственно чувствуется шедшее через аббатство Клюни воздействие византийского искусства как в деталях (в костюмах), так и в приемах живописи. Произведения, выполненные в этой манере, господствовали на востоке Франции – в Бургундии, и на юго-востоке. В Оверни также встречаются византизирующие фрески, но иного характера и с темными фонами. Наконец, далеко на юге, у Пиренеев, памятники монументальной живописи показывают свою явную близость к романской живописи Испании. Необычайное разнообразие романской монументальной живописи Франции свидетельствует о напряженных исканиях мастеров фрески того времени, о резком столкновении различных, нередко противоположных течений. Безудержная и беспорядочная экспрессия росписей, которые следуют традициям дороманского искусства, отличается от строгой торжественности и возвышенной идеализации собственно романских фресок, широко перерабатывавших византийские традиции и отмеченных уравновешенностью и гармоничностью.

Сен-Савен сюр Гартамп, 2п 11в. «Школа светлых фонов». Вся линеарная структура не имеет отношения к Греции, небольшое здание с лишенным верхнего света центральным нефом. Изначально фресками были покрыты все стены и своды нефов, хора и крипты. Главный неф: Ветхозаветные сцены – занимают всю поверхность свода и тянутся длинными фризами, располагаясь в два яруса по его склонам. Отдельные эпизоды не ограничены рамками и не отделены друг от друга. Манера исполнения предельно лаконична: светлый фон и четко очерченные контуром фигуры, все фигуры очень оживлены, изображения плоски, светотеневая моделировка отсутствует, краски покрывают большие поверхности. Это все уходит в Оттоновскую книжную миниатюру (евангелие Оттона 3?). Условность приемов не мешает яркости рассказа, линеарная плоскостность композиций и динамичность движения. Сцена постройки **Вавилонской башни**. Нартекс: **сцены Апокалипсиса** – динамичность и экспрессия («Борьба архангела Михаила с драконом»).

Берзе ла Вилль, сер12в, Бургундия; белые шарики, снег. Влияние византийской живописи, «школа синих фонов», более детализирован рисунок, тщательнее разработаны драпировки, но меньше динамики и экспрессии. Вся поверхность тесно заполнена длинными фигурами, совмещение разных точек зрения.

Ковер из Байе, ок1120, Нормандия. 70м на 50см, вышит цветными шерстяными нитками, не религиозные сюжеты, а исторические события: завоевание Англии норманнами в 1066 году, условность и примитивность форм, но живость рассказа.

**Италия**: сильное воздействие византийского искусства, многообразие живописных школ (Рим, Монтекассино).

Сант Анджело ин Формис Монте Кассино, между 1072-1087г. 3 нефа, все украшены фресками (бежево-голубой колорит, довольно однородный). Характерная для романского сознания непосредственная калька с Византии огрубляется, плакатно, демонстративно, грубо, явственно. Примитивизация и тенденция к линейной стилизации. Деятельность аббата монастыря Монтекассино Дезидерия (поклонника византийской культуры). Ветхозаветные и евангельские сцены на стенах нефа, Христос на славе с символами евангелистов в апсиде, Страшный суд на западной стене. Византийские образцы переработаны в романском духе.Росписи экспрессивные и тяжелые по формам, иконография дополнена элементами эсхаталогического плана. Фигуры грузные, с укороченными пропорциями, объемы переданы тяжелыми тенями. Лица ангелов сделаны при помощи «копи-паст».

Сан Пьетро аль Монте близ Чивате, ок1095г. Фрески, зелено-терракотовый колорит. Битва Архангела Михаила с Сатаной, органический сплав старых традиций, импульсов, пришедших из Византии и приемов заальпийской живописи. Византинизирующая стилистика, но более плавно (чем в Сант Анджело), меньше всего античности в чистом виде. Иконография воспроизводится, но смысл другой.

Сан Клементе в Риме, 1073-1084г. Фрески с изображением легенд о жизни Св. Клемента. Непосредственность, живость рассказа, обилие наблюденных деталей; стремление художника более наглядно и убедительно представить каждую сцену. Фигуры подвижны и гибки, движения непринужденны, изысканность и тонкий колорит. В конхе распятие – очень маленькое. Прототип – миниатюра; на кресте голуби-апостолы (это уже очень давно не изображается), все заполняет античность (плавают путти с дельфинами). Это мозаика, а внизу нижняя церковь, там фрески.

**Испания:**

Свой стиль: фрески исполнены в графичной линейной манере, рисунок тверд и энергичен, контур подчеркнут черной линией, краски наложены плоским пятном, цветовая гамма скупа (похоже все на Комментарии Беатуса). Господство сурового аскетического духа. Во фресках маленьких сельских храмов – сильнее народные черты: яркая красочность, любовь к фантастике, интерес к разнообразию лиц. Склонность к линейным контурам и диссонирующим красочным очертаниям. Материальная убедительность цвета.

Сан Клементе де Тахуль.

Санта Мария де Тахуль, ок1123. Похоже с предыдущим, Христос приблизительно одинаков. Лица вытянутые, почти прямоугольные; полны удивительной экспрессии, позы торжественны и величавы, жесты значительны. Рафинированная изысканность красочной гаммы, особая красота; условность цвета, нереальность изображаемого, его принадлежность к иному миру.

Церковь Сан-Исидор в Леоне, 1157-1188г. Светские, декоративные мотивы. Четкие контуры, но текучие линии, как будто прототипом стали миниатюры.

**Англия:** Капелла Сент Анслем в Кентербери. Фреска, апостол Павел со змеей, византинизирующая струя. В квадрат рамы Павел вписан совершенно как миниатюра.

**Германия**: Бенедиктинский монастырь Ламбах, ок1089г. Вообще во 2п 12в усиление византинизирующей струи. Фигуры с правильными несколько удлиненными пропорциями, византинизирующий тип лиц, сгущенная эмоциональная атмосфера. Редкие сюжеты (**История трех волхвов**, развернутое повествование о царе **Ироде**). Превосходная вписанность композиций в архитектурное обрамление, их упорядоченность. Сдержанность колорита.

**24. Книжная иллюстрация второй половины 11 – 12 веков.**

**Германия: Библия из Поммерсфельдена, «Человек как микрокосм» сборника из Прюфенинга, «Scivas» Хильдегарды Бингенской, «Hortus Deliciarum». Англия: Псалтирь Сент Олбанс, Библия дворца Ламбет, Винчестерская Псалтирь, Винчестерская Библия, иллюстрированный Теренций. Прочие: Библия Пантеона, Библия Флорефф.**

Очень сильно зависит от места, в котором находится, выделение жанров и копий. В это время существуют различные книги (театральные жанры, например). Античные авторы начнут иллюстрироваться во 2п 13в. Опора на каролингское наследие, за которым уже почти не видна античность. Появление синтетических картинок – соединение текста и образа. ***Появление морализованных библий*** – сопоставление сюжетов из ветхого и нового заветов. Тяготение к энциклопедичности, попытка уложить все смыслы в одну книжку. Тенденция латинского мира к созданию схем и таблиц смыслов, но ни в одну систему не может уложиться все знание латинского мира, которое он может произвести. Несобранность тенденций, все непохоже.

**Германия**: в сер11в изображения становятся более монументальными, для них характерна величественность осанки и репрезентативность образа. Начинаются поиски закономерной, уравновешенной композиции, рисунок становится более спокойным. С точки зрения содержания миниатюра этого времени обнаруживает стремление к обширным циклам, взятым главным образом из Нового завета. Наступает время богословской разработки догматов христианской церкви как общей основы для мировоззрения, охватывающего небо и землю, — время ранней схоластики. На страницах средневековых рукописей изображение вещей в их действительных связях часто вытесняется теперь системой изобразительных символов, непонятных без тщательного изучения деталей и чтения надписей умозрительного содержания. 12в – **расцвет кельнской школы**. Миниатюры отличаются живописными тенденциями

обычные религиозные темы уже не являлись единственным материалом искусства книги. Чисто церковные мотивы оттеснялись более свободными и светскими. Появлялись иллюстрированные хроники, исторические сочинения, сборники постановлений обычного права. С точки зрения стиля миниатюра уже приближалась к формам готики. В рукописях светского содержания люди часто изображены в костюмах своего времени. Фигуры становятся удлиненными и гибкими, позы не лишены грациозности, одежды ниспадают красивыми складками. Появляются (получившие позднее очень большое распространение) фоны в виде пестрого ковра из цветов и листьев или покрытые шахматным узором. Новое содержание внесло существенные изменения и в технику миниатюры, которая стала более гибкой. Обычно это рисунок пером, тонко раскрашенный водяными красками. Такая манера облегчала художнику изложение сюжета в быстро схваченных и подвижных зрительных образах

«Hortus deliciarum», 1175, рукопись погибла в 1870г при пожаре Страсбургской библиотеки. Аббатисы Герарды фон Ландсберг. Своеобразная энциклопедия, в которой само содержание требовало от мастера большой наблюдательности и чувства реальной жизни.

**Англия**: громадное впечатление на английских миниатюристов произвела Утрехтская псалтырь, попавшая в Англию в конце 10в (бесчисленное количество копий). После завоевания Англии нормандцами традиции старой винчестерской школы исчезли, а связи с материковыми скрипториями не только не прервались, но, наоборот, стали теснее. Вместе с нормандскими завоевателями в Англию устремилось множество духовных лиц, переплетчиков, миниатюристов (например, в 1077г весь монастырь Сент Этьен из Кана перебрался в Сент Олбен). Самыми значительными скриптериями обладали монастыри Сент Эдмунд и Сент Олбен. Возобновили свою деятельность Винчестерский монастырь и два Кентерберийских; на севере вновь возрождались скриптории Дерхема. Начиная с 12в в Англии стали широко распространяться иллюстрированные календари, поражающие фантазией и своеобразием почерка художников. Особенно яркая фантазия присуща художникам, украшавшим рукописи бестиариев ( поучительные рассказы о жизни животных, в которых звери часто фигурируют в басенных ситуациях, свойственных человеку).

Псалтирь Сент-Олбанс, 1119-1146г, библиотека Годехарда в Хильсхайме. 45 страниц иллюстраций и многочисленные инициалы, многие из которых выполнены в виде жанровых сценок. Псалтырь Годехарда иллюстрирована сюжетами из библейских и евангельских текстов; изображения людей в этих миниатюрах отличаются некоторой однообразностью, слабой выразительностью лиц, колорит их несколько тяжеловат.

Иллюстрация к драмам Теренция, вводная страница, Англия, 12в. Похожа на кадр из фильмов ужасов. Вообще то, изначально это были античные театральные маски. Копировавший человек ни разу в жизни не видел античного театра и античных масок, в результате у него получились хорошие такие уродцы. Без специальных объяснений нельзя понять, что это за персонажи, и что они делают. Так как просто понять не возможно, этот жанр тупиковый, подобные вещи почти не копировались.

Псалтырь Эдвайна, ок1170г, Кембридж, библиотека Тринити-колледжа. Очень свободная копия Утрехтской псалтыри (перо, эскизность). Картинки включаются в текст, но тонкой рамкой отделены от него. Преимущественно белый фон, планы друг над другом, но есть раскраска. Это вполне оригинальное произведение с перовыми рисунками — новыми по тематике и по композиционному решению. Сравнительная характеристика двух рукописей (подлинника и копии) позволяет выявить свойственные кентерберийской школе черты, внесенные переписчиками. В данном случае художники смело соединили библейские сюжеты со сценами из жития саксонских и кельтских святых, украсили инициалы персонажами легенд о короле Артуре. Ощущение, будто человеку подарили цветные карандаши и он решил порисовать. Иллюстрация ведет себя так, как и текст. Им не приходит в голову, что это язык, поэтому они не меняют цитирование (про иллюстрации). Оттуда же страница с **Сотворением мира**, разбита на квадраты, это совсем другая манера, не копирует Утрех. В первом верхнем Господь с циркулем и весами. Казалось бы странно, ладно еще циркуль (7 раз отмерь, один раз отрежь), а вот весы зачем. Как будто он уже собрался взвешивать еще не созданные души. На самом деле, таким образом подчеркивалось, насколько точно все было в расчетах при сотворении. Интересно, что здесь всем персонажам даны византийские одежды. На странице три квадрата по горизонтали и 4 по вертикали, между ними только тоненькие рамочки.

Винчестерская библия, 1150-1180е, Нью-Йорк, коллекция Моргана. Богатейший узор инициалов и разнообразными по сюжету оформления страницами, пестро и цветно. В рукописи несколько миниатюр остались незаконченными; выполнен лишь четкий рисунок пером, дающий живую характеристику персонажей. В законченных миниатюрах художник оплетал рисунок сложным растительным орнаментом, создавая тонкую по красочной гамме и по изощренному ритму композицию. Византийского влияния почти нет, но греческие образцы были. Только вот образцы были для копирования верхней части и их не было для нижней части. Латинское влияние хочет создать конструкцию, а византийское – раскрыть суть. Эти влияния еще пока не конкурируют особенно, но им уже сложно уживаться вместе.

Винчестерская псалтирь. Пестро, цветно, византийское влияние: рассказать и показать ,плюс латинское влияние: показать конструкцию смысла.

Псалтырь из аббатства Шефстбери, к12в, Британский музей. Жанровые фигурки (например, для февраля — греющийся у костра старик) смело введены в канву религиозных сюжетов.

«Великий Бестиарий», 12в, коллекция Моргана в Нью-Йорке. Иллюстрированный Теренций, иконография имеет тенденцию сжаться в значок, многословность, многосоставность и структурность сознания 12в.

Карта мира. Есть такое изображение. Квадрат, в него вписан ромб. Ромб разделен на три части, в нижней чуть ниже половины по горизонтали отделена Европа. То, что выше разделено по вертикали напополам, там Азия и Африка. Если это все растянуть и повернуть, то что-то даже приближается к реальности. Ромб заканчивается кружочками (там обозначены стороны света), а в треугольниках, полученных между ромбом и квадратам тоже в кружочках помещены надписи с силами (что ли) природы (влажный, горячий, и тд). Важно то, что они учатся вкладывать смыслы в образ. Для грека образ уже самодостаточен. Здесь демонстративно-наглядный принцип.

Евангелие Генриха Льва, 1175-1188г. Везде все подписывается, везде развиваются свитки. Не возможно ошибиться в смысле. Все это потом приведет к созданию морализованных библий, где будут сопоставляться сюжеты из ветхого и нового заветов, причем иногда с апокрифами или выдержками. То есть видно тяготение к энциклопедичности, к попытки уложить в одну книжку все смыслы и знать, что там все обо всем сказано.

**25. Изобразительное искусство около 1200 года и проблема византийского влияния.**

Византийская эстетика оказала сильное влияние на художественную жизнь средневековья XIII века. Во многих памятниках можно проследить “византинизирующую” манеру.

**Скульптура**

В эту эпоху искусство Саксонии и Франконии еще испытывало сильное воздействие византийских образцов. Тип и иконография рельефов на

• ограде хора Либфрауэнкирхе в Хальберштадте (ок. 1200 г.) были подсказаны греческими работами малых форм.

Но в мир духовно возвышенных образов все более ощутимо врывалась напряженная, драматическая струя. Томление, горечь и страсть ощутимы в лицах хальберштадтских апостолов. Эмоциональная обнаженность проступает сквозь византинизирующие устремления авторов монументальных групп “Распятий” в Хальберштадте.

В преддверии готики были созданы редкие для Германии

• скульптурные порталы во Фрейберге.

Фрейбергские мастера создали выразительное произведение с четко выявленной программой, в облике фрейбергского портала романские и византийские черты слились с приемами ранней готики.

• Скульптуры “Золотых врат” во Фрайберге имеют уже более естественные пропорции, сходство с человеческой фигурой, есть намек на контрапост.

Во Франции классицизирующая струя ощутима во многих памятниках начала XIII века. Она видна в

• статуях трансепта в Шартре (после 1204 г.).

Структура порталов здесь отлична от “Королевских Врат”: входы не углублены в стену, а в виде портика предшествуют зданию. В XIII веке в Шартре работало несколько скульптурных мастерских, разных по традициям и устремлениям. Наиболее строгие и классицизирующие статуи находятся на откосах центральных врат по обе стороны трансепта. Апостолы и пророки в длинных ниспадающих одеждах, напоминающих античные, являют значительный контраст к статуям “Королевского Портала”. Фигуры объемны, в них начинает преодолеваться фронтальность: статуи, пока еще робко, поворачиваются в пространстве, между персонажами возникает нечто подобное общению. Возросшая объемность скульптуры отвела особую роль балдахину над головами апостолов и пророков: навершие было призвано создать для скульптур собственную пространственную среду. Изменился душевный мир персонажей. На южном портале Петр с полуоткрытым ртом, в оцепенело-томящейся позе готов излить вовне переполняющие его чувства. Фигура Иоанна Крестителя на северном портале изогнулась в беспокойном движении, напоминающем латинскую букву S. Этот характерный S-образный изгиб стал впоследствии характерной особенностью готической пластики. В нем ощущаются отзвуки античного хиазма и контрапоста. Но не физическое движение тела, а выражение духовной энергии более всего волновало готического скульптора. Интерес к индивидуализации образа, наметившийся на «Королевском портале», был свойствен и мастерам, работавшим над скульптурой трансепта. Отцы церкви на южном фасаде отличаются друг от друга и обликом, и темпераментом. Рядом с вдохновенно проповедующим Мартином Турским стоит низенького роста Иероним, похожий на ученого схоласта XIII в.; папа Григорий Великий погружен в глубокое раздумье.

**Монументальная живопись.**

Германия

Наибольшего своеобразия немецкая монументальная живопись XIII века достигла в памятниках “зубчатого”, или “зигзагообразного”, стиля. Мастера “зубчатого” стиля порвали с романской недифференцированностью пластической массы, расчленили

одежду и тело, заставили каждое жить своей жизнью. Теперь спорили не контур и заполняющий его рисунок, но тело и одеяние. В монументальной живописи первые признаки нового стиля стали заметны около 1210 года. К ранним его примерам относится

• декор потолка церкви Святого Михаилав Хильдесхейме (первая четверть XIII в.).

В этом произведении огромная роль принадлежит обостренно гибкой и нервной линии, преобразующей византийскую подоснову.

**Прикладное искусство.**

• Рака трех волхвов (Кёльн), мастер Николай Верденский - реликварий с мощами волхвов.

Знаменитый на всю Европу золотых дел мастер, начал работу над тройным реликварием в 1181 году. Каждый из трёх царей покоится в отдельном саркофаге. В целом пирамидальная конструкция (два саркофага внизу и один над ними) напоминает базилику. По стенкам саркофага рассажены 74 рельефные фигуры из позолочённого серебра, изображающие пророков (внизу) и апостолов (сверху), а также сцены из жизни Христа.

Этим же мастером по византийскому образцу были выполнены

* 45 позолоченных медных пластин для Верденского (Клойстнебургского) алтаря.

**26. Готическая архитектурная система, ее технический и художественный смысл. Готический собор, его конструкция и декорация.**

Время восхождения и расцвета готики – 2п 12-13в – апогей в развитии феодального общества. Синтезирующее мышление времени. Готика: как стиль была порождением совокупности общественных изменений эпохи, ее политических и идейных устремлений, выступавших в динамическом взаимодействии. Сущность готики – в сопоставлении противоположностей, в способности объединить в духовном горении абстрактную идею и живой трепет жизни, космическую бесконечность универсума и выразительную конкретность детали, в умении пронизать земную плоть движением духовной энергии, балансирование на грани двух контрастных сфер. Суть: в единстве противоположностей и многозначности феномена. Проблемы синтеза архитектуры, скульптуры и живописи. Собор в целом представлял собой как бы собранное в едином фокусе религиозно преображенное изображение мира. Но в религиозные сюжеты незаметно вторгался интерес к реальной действительности, к ее противоречиям. В искусстве готики большое значение приобретали наряду с чисто феодальными и новые, более прогрессивные представления, отражавшие рост средневекового бюргерства и зарождение централизованной феодальной монархии. Монастыри утрачивали роль ведущих центров средневековой культуры. Возрастало значение городов, купечества, ремесленных цехов, а также королевской власти как главных строителей-заказчиков, как организаторов художественной жизни страны.

В целом готическое искусство, отражавшее глубокие и острые противоречия эпохи, было внутренне противоречиво: в нем причудливо переплетались черты реализма, глубокой и простой человечности чувства с набожным умилением, взлетами религиозного экстаза. Наиболее типичной для готики церковной постройкой стал городской собор. Иногда считают, что отличительным признаком готической конструкции является стрельчатая арка. Это неверно: она встречается уже в романской архитектуре. Преимущество ее, известное, например, еще зодчим бургундской школы, заключалось в меньшем боковом распоре. Готические мастера лишь учли это преимущество и широко воспользовались им (к тому же она позволяла отказаться от связной системы).

Главное новшество: каркасная система. Готические архитекторы сделали эти ребра (иначе называемые нервюрами, или гуртами) основой сводчатой конструкции. Возведение крестового свода начинали, выкладывая из хорошо отесанных и пригнанных клинчатых камней ребра - диагональные (так называемые оживы) и торцовые (так называемые щековые арки). Они создавали скелет свода. Получавшиеся распалубки заполняли тонкими тесаными камнями при помощи кружал. Нервюрный свод: значительно легче романского; пятами свод опирался на столбы-устои, а не на стены; позволял перекрывать пространства неправильной формы. Контрфорс: боковой распор нервюрного свода, строго лаколизованный, в противоположность тяжелому романскому своду не требовал массивной опоры в виде утолщения стены в опасных местах, а мог быть нейтрализован особыми столбами-пилонами - контрфорсами. Готический контрфорс является техническим развитием и дальнейшим усовершенствованием контрфорса романского. Контрфорс, как установили готические зодчие, работал тем успешнее, чем он был шире снизу. Поэтому они начали придавать контрфорсам ступенчатую форму, относительно узкую наверху и более широкую внизу. Аркбутан: решали проблему бокового распора сводов в среднем нефе; одним концом эта арка, перекинутая через боковые нефы, упиралась в пазухи свода, а другим - на контрфорс. Место ее опоры на контрфорсе укреплялось башенкой, пинаклем. Первоначально аркбутан примыкал к пазухам свода под прямым углом и воспринимал, следовательно, только боковой распор свода. Позднее аркбутан начали ставить под острым углом к пазухам свода, и он принимал, таким образом, на себя частично и вертикальное давление свода. Стена: как конструктивная часть здания становилась излишней; она либо превращалась в легкий простенок, либо заполнялась громадными окнами. Стало возможным строить здания невиданной ранее высоты (под сводами - до 40м и выше) и перекрывать пролеты большой ширины.

С начала 13в стало обычным иное решение: все устои делали одинаковыми, квадрат среднего нефа делился на два прямоугольника, и каждому звену боковых нефов соответствовало одно звено среднего нефа. Таким образом, все продольное помещение готического собора (а нередко также и трансепт) состояло из ряда единообразных ячеек, или травей. Интерьеры: не только грандиознее и динамичнее романских - они свидетельствуют об ином понимании пространства. В романских церквах четко разграничивались нартекс, продольный корпус, хор. В готических соборах границы между этими зонами теряют свою жесткую определенность. Пространство среднего и боковых нефов почти сливается; боковые нефы повышаются, устои занимают сравнительно малое место. Окна становятся больше, простенки между ними заполняются фризом из арочек. Тенденция к слиянию внутреннего пространства сильнее всего проявилась в архитектуре Германии, где многие соборы строились по зальной системе, т. е. боковые нефы делались той же высоты, что и главный.

Внешний вид: характерные для большинства романских церквей массивные башни над средокрестием исчезли. Зато мощные и стройные башни часто фланкируют западный фасад, богато украшенный скульптурой. Размеры портала значительно увеличились. Романские церкви гладью стен были четко изолированы от окружающего пространства. В готических соборах, напротив, дан образец сложного взаимодействия, взаимопроникновения внутреннего пространства и внешней природной среды. Этому способствуют огромные проемы окон, сквозная резьба башенных шатров, лес увенчанных пинаклями контрфорсов. Большое значение имели и резные каменные украшения: флероны-крестоцветы; каменные шипы, вырастающие, словно цветы и листья, на ветвях каменного леса контрфорсов, аркбутанов и шпилей башен. Замена глухих стен огромными окнами привела к почти повсеместному исчезновению монументальных росписей, игравших столь крупную роль в романском искусстве 11 и 12в Фреску заменил витраж.

**Пластика**: значительная роль. Переход от романского стиля к готике в скульптуре произошел несколько позже, чем в архитектуре, но затем развитие совершалось в необычайно быстрых темпах, и готическая скульптура на протяжении одного столетия достигла своего наивысшего расцвета. По сравнению с романскими готические скульптурные композиции отличаются более ясным и реалистическим раскрытием сюжета, более повествовательным и назидательным характером и, главное, большим богатством и непосредственной человечностью в передаче внутреннего состояния.

Готическая конструкция – логическое завершение романской; Сохранение старой базиликальной формы с поднятым центральным нефом и пониженными боковыми. Нефы перекрыты крестовыми сводами. Романика – обеспечение прочности конструкции за счет инертной тяжести больших масс камня; Готика – стремление выделить основной несущий каркас и до предела облегчить остальные части сооружения.

Архитектура готики более едина, чем романская, но большое разнообразие конструкций и форм (особенно вне Франции), но при всем разнообразии деталей и частностей – общие черты стиля достаточно ярко проявляются

В отличие от романского, готический собор больше украшен снаружи, чем внутри.

Собор в Дареме, Англия – 4ная арка на чердаке трифория – тут возникает аркбутан впервые.

Сен Сернен в Тулузе – интегрированные в стену контрфорсы впервые. Здесь нет клирестория, поэтому легче все удерживать (это зальная церковь).

Сен Мадлен в Везле – использует аркбутаны на верхних нефах.

**27. Готическая архитектура: типология, эволюция, особенности национальных школ.**

**Франция**

Готика возникла во Франции и завершила развитие европейского средневекового искусства и возникла на основе достижений романской культуры.

Ведущее место в искусстве готики занимал собор, вокруг которого сосредотачивалась жизнь горожан. Конструктивной основой собора служил каркас из столбов и опирающихся на них стрельчатых арок. Вынесение наружу конструктивных элементов, поддерживающих крестовый свод, позволило создать огромное, несоизмеримое с человеком, пространство интерьера. Стены собора были прорезаны огромными окнами с многоцветными витражами, которые в таинственном полумраке интерьера светились яркими красными, синими, желтыми красками, создавая особую духовную атмосферу. Устремленность собора ввысь подчеркнута гигантскими ажурными башнями, высокими стрельчатыми арками, порталами и окнами, многочисленными удлиненными статуями, богатыми декоративными деталями. Небывалый по высоте и размерам собор возвышался над городом и мог вместить порой все его население.

Нервюры как основа каркасной системы впервые были применены в церкви аббатства Сен-Дени под Парижем.

**Германия**

Готика появилась в Германии во второй четверти XIII века. Принесенная из-за Рейна “французская манера” столкнулась в Германии с сильными романскими традициями, византинизирующим направлением, воздействием маасского искусства. Каждая часть Германии стремилась опереться на местные традиции. Немецкие мастера ощутили в готике ее беспокойный, мятущийся дух, усилили и заострили экспрессивную выразительность, резче подчеркнули контрасты, придали художественным образам драматическую, подчас экзальтированную одухотворенность. Немецкое искусство оказалось менее единым в своих устремлениях. Как и в других странах, основу готического искусства в Германии составляла архитектура. Ее переход к новой художественной системе не был легким. Вторжение готических элементов носило спорадический и неравномерный характер. Немецкие строители воспринимали в первую очередь декоративную, а не конструктивную сторону французской готики.

Таковы круглые окна-розы, гурты, стрельчатые арки в соборах Майнца и Лимбурга-на-Лане. В Магдебурге в основу собора, вновь возводимого после пожара 1209 года, был положен французский план. “Декагон” церкви Санкт Гереон в Кёльне, построенный в 1219—1227 годах, имел высокие стрельчатые окна, но контрфорсы и аркбутаны мирно уживались с тяжелыми гуртами сводов, романским архитектурным декором и конструктивным главенством стены. Добавлениями к зданиям, романским по своим формам, явились и башни Бамбергского собора, вдохновленные Ланским храмом, и западный хор в Наумбурге.

**Англия**

Готика проникла в Англию в последней четверти XII века и приобрела ярко выраженное национальное своеобразие. Развитие готического искусства совпало в Англии с эпохой становления национальной культуры. Характерные особенности английской готики обозначились рано.

Уже Кентерберийский собор, перестроенный после пожара 1174 года являл ряд существенных отличий от французских прототипов. Они обнаружились в плане: здание имеет два трансепта, один из которых короче другого. Сдвоенный трансепт стал впоследствии отличительной чертой соборов в Линкольне, Уэлсе, Солсбери. Романские традиции оказались в Англии стойкими. Старые соборы были вместительны и не требовали коренной перестройки, на старое ядро надевали лишь новые готические одежды.

Усилия английских зодчих сосредоточивались не столько на конструктивной, сколько на декоративной стороне нового искусства.

Готика сохраняла в Англии свое значение вплоть до середины XVI столетия. Ведущая роль декоративных форм в архитектуре позволила провести периодизацию английской готики в соответствии с доминирующим декоративным или ритмическим рисунком. Принято выделять раннюю, или “ланцетовидную” (по форме окна), готику (XIII в.), зрелую, или “украшенную”, развитие которой падает на конец XIII и XIV столетие, и позднюю, “перпендикулярную” готику (XV столетие).

Пространство английских соборов долгое время оставалось расчлененным: хор, нефы, трансепт были обособлены, горизонтальные членения преобладали над вертикальными. Английские соборы сохранили значительную протяженность. Они строились на открытом месте и имели возможность устремляться не только ввысь (как на континенте, где храм окружала городская застройка), но и в стороны. Для английской готики характерны растянутые фасады, далеко вынесенные трансепты, различного рода притворы. Апсиды имели по преимуществу прямоугольное завершение, хор с обходом и капеллами встречается редко. Западные башни невелики, зато сильнее выявлена башня над средокрестием. В интерьере средний неф не поднимался, как правило, над боковыми на значительную высоту, роль аркбутанов была ограничена, их скрывали под кровлей боковых нефов. Своеобразным было распределение света в интерьере. Главный световой поток был сосредоточен в хоре, окна занимали здесь все пространство между контрфорсами: в боковых нефах их размеры были меньшими. Типичным для английской готики стало использование цветовых контрастов между различными породами камня.

Своим внешним обликом английские соборы сильно отличаются от готических храмов других стран. Снаружи особенно ощутимы их крупные размеры при общей растянутости здания, настолько большой, что благодаря расположению трансепта посредине продольного корпуса английский собор кажется как бы удвоенным по длине сравнительно с обычным типом готического храма. Это впечатление усиливается своеобразной «многосоставностью» всего сооружения, как бы сложенного из многих самостоятельных объемов, что заставляет вспомнить романские храмы. Именно в этом находит свое объяснение почти обязательное для английских построек расположение самой высокой башни собора не на западном фасаде, а как раз над средокрестием, то есть в геометрическом центре сооружения: только при таком условии может быть найден противовес горизонтальной растянутости собора, преодолены центробежные силы в композиции и достигнута определенная степень общего единства здания.

**Испания**

В Испании готические формы захватили в основном культовое зодчество, гражданская архитектура оказалась теснее связанной с мавританской строительной практикой. Большие многочисленные окна были в Испании излишними, стена сохранила свое значение. Особое положение церкви в стране отразилось на планировке церковных зданий. Хор все дальше выдвигался на середину нефа и отгораживался высокой, богато декорированной стеной; вторая, внутренняя стена окружала алтарь с расписным образом-ретабло.

В Каталонии развитие готического искусства началось в конце XIII века. Более демократическая по сравнению с Кастилией среда каталонских городов обусловила тягу архитекторов к цельному и ясно обозримому пространству интерьера, которое подчеркивало бы единство общины. Характерны для Каталонии однонефные церкви. В трехнефных соборах царит главный неф, боковые строились, как правило, узкими. Во внешнем облике самых крупных каталонских преобладают кубические объемы и внушительная поверхность стен.

**Италия**

В Италии готика оказалась чужеродным телом. Ее космические масштабы, возвышенный спиритуализм, безудержная динамика, конструктивная логика не были восприняты итальянскими мастерами. Готические формы тем не менее в XIV столетии проникли в итальянскую архитектуру. Венеция восприняла праздничную живописность и графичность готики; ажурность готических конструкций позволяла венецианцам разомкнуть стену, что в сочетании с яркой полихромией придало венецианским зданиям поэтически-пейзажный характер.

На север Италии готика проникла позже. Собор в Милане (начат в 1386 г.), в котором немецкий план сочетается с ломбардским фасадом, лишен функциональной ясности конструкций, поражает обилием мраморных украшений и своей приземленностью, несмотря на множество вертикальных членений и башен.

**28. Сложение готики во Франции. Ранняя готика.**

**Сен-Дени, церковь аббатства Сен Жермен в Париже, Санс, Нуайон, Суассон, Лан, Нотр Дам де Пари.**

Главными заказчиками стали города и отчасти король, основным типом сооружений — городской собор вместо господствовавшей ранее монастырской церкви. Первоначально строительные нововведения применялись в монастырских постройках. Самым ранним нервюрным сводом обычно считается **перекрытие абсиды аббатской церкви в Морианвале** (1125-1130г). Но здесь нервюры встроены в массивный романского типа свод, который не может считаться лежащим на них. Французское зодчество, как и архитектура других стран Западной Европы, прошло через этапы ранней, зрелой (или высокой) и поздней готики. Во Франции ранняя готика: 3/3 12-1/14 13в; зрелая: 1220е-к13в; поздняя: 14-15в. Собор в Дареме, Англия – 4ная арка на чердаке трифория – тут возникает аркбутан впервые. Сен Сернен в Тулузе – интегрированные в стену контрфорсы впервые. Здесь нет клирестория, поэтому легче все удерживать (это зальная церковь). Сен Мадлен в Везле – использует аркбутаны на верхних нефах.

* Ранняя готика: четкость архитектурной композиции и монументальная простота форм (еще влияние романики). Наиболее характерные особенности в архитектуре соборов в Нуайоне, Лане и в соборе Парижской Богоматери. В архитектуре все начинается с иконографии, нужны большие витражные программы. Итог: предел смысла – рождение сплошного окна, остекление трифория, использование ордера. **Романика**: декорация отображает распределение функций явственно; архитектура подчеркивает и выявляет за счет чего она существует; демонстрирует то, что действительно есть; сетка порядка наложена строго на места, где есть смысл. **Готика**: тончайшие колонки и валики – прозрачные мембраны. Каждая арка должна иметь свою вертикаль; внутри кружевная фикция; идеал: тонкостенный мир, в котором все прозрачное и легкое. Каждый следующий собор имеет тенденцию воспринять предыдущий, но чувствует, что должен быть выше. **Лан** – первый гигант. Еще нет отчетливой звонкой логической ясности, сложная борьба ордеров; попытка охватить всю стену ордерами (еще не получается), несогласованная верстка, но большая форма состоялась. Е*сть несколько тем, которые переживаются, но ни одна не осмыслена до конца.*Вкус к дематриализации, логичности ордера, желание полного осмысления. Идеальная система в итоге: окно и тонкие несущие ордера. **Сен-Дени**: после него три направления: 1) особенности плана 2)усовершенствование внутренней структуры 3)наиболее выразительное решение западного фасада. В постройках ранней готики медленно происходит процесс разгрузки и развеществления стены; становится все более проницаемой для пространства и света. 12в – любовь к повествовательным программам. Капеллы упраздняются, между их разделительными стенками появляются арка и колонка (то есть они не раздельны, а объединяются). Ранняя готика – поиск, эксперимент, еще неустоявшаяся система – все разные.
* Сен Дени, перестроен 1137-1151г. Усыпальница французских королей. Сугерий 40е 12в: хор и фасад. Образец – третий клюнийский собор. Нарушение логики несущих и несомых. Не сверстанная система на западном фасаде (одинаковая декорация, но не ровная). Книга Сугерия с подробным изложением истории строительства Сен Дени с 1137 по 1150г: сначала был перестроен фасад и вся западная часть здания: сохранилась разработанная романскими зодчими двухбашенность, но фасад получил три портала с широкими дверями против каждого нефа. Фасад разделен четырьмя контрфорсами на три поля, главное прозрачность, рождается вертикализм (мелкий, тонкий, колончатый декор). В травее притвора был применен стрельчатый свод на нервюрах. В 1140г: начало сооружения хора над криптой. Обособленные в романскую эпоху капеллы, располагавшиеся венком вокруг абсиды, были превращены в слегка выступающие полукруги, снаружи разделенные мощными контрфорсами, а внутри соединенные двойным обходом вокруг хора. И обход и капеллы имели нервюрное перекрытие. В устройстве хора церкви Сен Дени выражено новое понимание пространства, стремление к его объединению, 7 капелл, 14 витражей. Совмещение контрфорса и аркбутана. Сугерий активно использует одиночные, свободно стоящие колонны; нервюрные своды требуют полного осмысления при помощи ордерной системы, но есть и **романское**: мерные и регулятивные функции ордера, ордер выражает стену. **Готика**: стена инертная, колонны тонкие – дематериализация.
* Церковь аббатства Сен-Жермен де Пре в Париже. Четырехчастные широкие и тяжеловесные нервюрные своды, но достигнуто полное остекление окна (впервые), маленький вариант.
* Собор в Сансе (сен Этьен). Заимствование фасадных элементов из Сен-Дени, больше ярусов декора, романская основа, специфическая драматизация: шестичастные крестовые своды; чередование опор (очень тяжелые с тонкими щековыми), щековая колонна несет короткую дугу, она тонкая. А диагонали сводов приходятся на толстые опоры, на которые наложены три полуколонны; большие окна (13в); трехчастное деление маленькой колонки; отсутствие снятия массы еще невозможно.
* Собор в Нуайоне, 1157-1228г. 4яр декорация внутри (и галерея, и трифорий), модульное деление ордера (не совпадают оси, колонна несколько раз перехватывается валиком-«капителью»). Внешняя стена: тяжелые аркбутаны переходят во внешние контрфорсы, но еще круглая романская арка (где трифорий – там на самом деле четверть отделяется). Трансепт: ощущение вкуса к каркасности, внутренний вид важнее внешнего. Окно вдвинуто максимально вглубь. Много глухих проемов.
* Лан, 1174-1226г. Это первый гиганта, после Нуайона каждый следующий стремиться интерпретировать предыдущий. Проект составлен около 1160г, к 1174г были закончены хор и восточные части трансепта; главный корпус и западный фасад и значительное расширение хора — в первые годы 13в. В плане связан с романской традицией: трехнефное продольное помещение, пересеченное трехнефным же трансептом с широко раздвинутыми рукавами. Романские черты: обилие полуциркульных арок, невысокие, лишенные каменных переплетов окна, скупость декора, массивность опор, суровость. Особенность внутреннего пространства: изящный трифорий, расположенный между пролетами эмпор и ярусом верхних окон. Такое четырехчастное построение необычайно ясно и логично. Западный фасад имеет необычайный для ранней французской готики вид – три больших трубы-портала (цель – скрыть разделительный контрфорс): общая композиция тяжелых архитектурных масс фасада, создающих сильные контрасты света и тени, частичное сохранение плоскости стены во втором ярусе связаны еще с романским зодчеством. Архитектурное решение интерьера Ланского собора, стройного и очень красивого, носит последовательно готический характер и этим отличается от переходного по стилю фасада. Базы и капители чередуются (4уг-8уг), шестичастные своды (каждая точка опирается на одинаковые колонки). Е*сть несколько тем, которые переживаются, но ни одна не осмыслена до конца. П*роблема окна – одновременно и круглое, и стрельчатое. Есть попытка полность осмыслить всю стену ордером.

Собор в Суассоне, 1177-1212г. 4х частная структура. Длинные колонки уже накладываются на колонны, то есть становятся непрерывнями.

Нотр Дам де Пари, 1163-первые десятилетия 13в. Постройку начали с хора (закончен в 1182г), главный корпус был завершен в 1196г, западный фасад с его порталами к 1208г; сер13в – встроены боковые капеллы между контрфорсами и увеличены выступы трансепта (архитекторы Жан де Шелль и Пьер де Монтро); 14в - венок капелл, окружающих хор (охватили собой все здание). Итог: 5н, с эмпорами, почти без выступающих крыльев трансепта с двойным обходом хора (соответственно двум боковым нефам продольной части), со сводами из шести распалубок в главном нефе и простыми крестовыми сводами в боковых нефах. Ведущее значение во всей композиции принадлежит главному западному фасаду: отличается соразмерностью величавых масштабных соотношений, простотой целого; гармоничность пропорций и спокойное равновесие форм. Если в зрелой готике массив фасадной стены, по существу, исчезает и конструкция выявляется мощными пилонами — контрфорсами и проемами широких порталов и громадных окон, то в соборе Парижской Богоматери стена в известной мере сохраняет свое значение, однако она уже не играет былой определяющей роли. Две башни расчленены на три яруса. Портальный – «цоколь», несет на себе верхние два. Три портала выявляют толщину стены, сообщают ей пластичность и глубокое внутреннее напряжение; стрельчатые перспективно углубленные арки – медленное, но верное устремление ввысь). Хотя общее вписывание фасада в прямоугольник – устремленность ввысь, каждый отдельный ярус растянут по горизонтали (это сохраняет спокойную силу и устойчивость). Фасады трансептов являются творением развитой готики (1250-1270). Конструкция: центральный неф – нервюрный стрельчатый свод, к основанию которого снаружи подходит перекинутые через крыши боковых нефов аркбутаны. Интерьер: громадное внутреннее пространство центрального нефа господствует над низкими и менее освещенными боковыми нефами. 3-4яр внутреннее членение, верхнее ярко как бы клеристорий и в основном, оно сливается с большим (массивные приземистые колонны-столбы и аркада; арки эмпор (пролеты близки по форме к парным окнам второго яруса западного фасада, стрельчатый архивольт каждого пролета охватывает три арочки); стрельчатые окна). Чем выше ярус, тем пропорции колонн и арок стройнее. Еще чувствуется связь с романикой: тяжеловесность форм, подчеркнутость горизонтальных архитектурных членений, сдержанность строгого локализованного скульптурного декора. Идея многосоставности целого заменяется выделением единого целого (все слитно). 6частные своды в центральном нефе и 4х частные в боковых; везде по три вертикальные полуколонны – вся система однородна (в Лане 5:3), целостность деления ордера – нет ярусных и модульных делений (в Лане есть) – единоупорядоченность.

ДАЛЬШЕ: не изобретение новой системы, а переакцентировка предыдущей!

Итог: строятся соборы, нет единого целого. Цель: остекление. Сен Дени – хор со свободно стоящими опорами, капеллы объединяются между собой.

**29. Великие готические соборы Франции. 1190-1230.**

**Стилистическое развитие первого этапа зрелой готики. Нотр Дам, Шартр, Реймс, Амьен, Бурж, Ле Ман, Бове.**

«Кто хочет построить совершеннейший собор, тот должен взять от Шартра башни, от Парижа фасад, от Амьена продольный корабль, от Реймса скульптуру». Период зрелой готики во Франции разделяется на два этапа: 13в – наивысший расцвет, создание зрелых произведений, 14в – достройки, нарастание декоративных тенденций. История (почти всех) важнейших памятников французской готики начинается с пожара предыдущего романского здания. Особенность: композиционная расчлененность целого, вместо сопоставления частей. Путь от замкнутости и разобщенности пространства романских построек к объединению пространственных элементов и к сравнительной своде их трактовки в Нотр-Даме; от Нотр-Дама к Амьену: пространство во всех измерениях освободилось от технической скованности, сохранив тектоническую ясность и конструктивную определенность. Идея: собор – зал; трансепт перестает выносится; главное – целостность пространства (уже в Нотр Дам). Реймс и Амьен упраздняют дифференциацию ордеров: все одинаковое. Ярусное деление и ордер совпали. Демонстративная логика, никогда не может быть точной копии. Очень большие системы, управляемые одним генерализирующим принципом. Эволюция – все больше снятие массы. Подвижность системы, важен не гигантизм, а кристальная ясность перепончатой системы.

Шартр, 1194-1260г. Центр богословской школы Франции. Там хранилась Риза Богоматери. Зрелая готика – интерьер, трансепт, хор. Она не сгорела, поэтому выстроили новый собор. Мощная многоярусная разгрузочная конструкция, торжество множественности. Обязательная тема внутри: бинарные оппозиции А и Б (в центральном нефе круглые опоры -8 гранные колонки или 8 гранные опоры -круглые колонки). В хоре добавляются еще две величины: помимо описанных выше еще просто круглые и просто 8гранные. В нефе на опоры с 4х сторон наклыдваются колонки, в хоре – и так, и на простые объемы накладываются пучки колонн. В хоре самая сложная и трудная философия ордера. 3 нефа, трансепт, после него 5 нефов (вынос трансепта не заметен с восточной стороны, но заметен с западной). Здесь трифорий, а не эмпоры (которые были в Нотр даме). Поэтому увеличивается окно. Ярусное деление и ордер совпали. Южная башня западного фасада – ранняя готика. Роза раньше, чем в Нотр Даме, там 1 ярус радиальных колонок (заканчиваются какими то резными кружочками), еще массивная, еще вынимание массы, а не остекление. Трех частный портал, над ним 3х частное окно (лишь немного выделяется центральное). Все окна реальны, нет слепых (как в Сен Дени). Фасад здесь не разделяется вертикально, он весь сдавлен. Наружний вид более архаичен, чем Нотр дам. Всего 146 витражей. Первый из готических соборов, где сужены галереи (увеличение высоты аркад и окон). Западный фасад: сохраняет большие плоскости стены при сравнительно небольших размерах трех порталов; Высокие окна второго яруса имеют полукруглые, а не стрельчатые завершения. Третий ярус — квадрат стены, в который врезана огромная роза, резко контрастирующая с массивными башнями.

Нотр Дам в Реймсе, 1210-н14в. «Благороднейший из всех соборов», дальнейшее освоение во внешней стене ордером всех уровней контрфорсов и аркбутанов. Сжатие телесности; колонны выше, чем шире. Величавый, благородный по своим пропорциям, могучий центральный неф господствует над боковыми. Строили: 13в – Жан из Орбе: стены хор и начало возведения свода; 1236-1252 – Жан ле Лу; Гоше из Реймса; рубеж 13 – 14в – Робер из Куси. План: западная трехнефная часть, трехнефный трансепт, широкий хол, завершенный венцом из 5 капелл. Структура интерьера (как в Шартре): трехъярусное членение по вертикали; отсутствие галерей. Композиция интерьера и по вертикали слагается из трех основных ярусов: 1) продольная аркада, через которую проникает в средний неф свет из больших окон бокового нефа (в восточной части соответствуют окна капелл), нет чередования колонн;2) узкая и темная полоса трифориев (высота служит модулем для высоты колонн с базой и капителью2 и аркады3). 3) полоса верхних окон (верхнее окно делится пополам, колонка в окне ровно по центру трифория (она утолщается), еще она приходится ровно на центр стрелы архивольта нижней аркады) . Грандиозность и целостность, башни представляют одно целое с массивом фасада; вертикальные линии пронизывают здание и стремительным нарастанием и убыстрением своего ритма, решительно преобладая над горизонталями. Ярусы не поставлены друг над другом (как в Нотр Дам), а перетекают один в другой. Боковые фасады: широкие и высокие, почти соприкасающиеся друг с другом окна. Основное: устремление здания ввысь. Отличие от предыдущих: большая стройность пропорций; легкость масс; богатство декоративных элементов. Единственный раз в истории готики западная стена имеет богатую скульптурную программу. Здесь уже 4х частные крестовые своды (до этого 6 частные), общая тенденция к расчленению романской опоры. Снаружи дальнейшее освоение ордером всех плоскостей. Декорация аркбутанов (футлярчики), здесь контрфорсы и двойные аркбутаны включены в общее сооружение (по декорации, в Шартре они выглядят техническими). Капитель малых полуколонн полностью соответствует капители большой опоры, она тоже как бы двух частная. Образует своеобразную муфту.

Амьен, 1220-1269г. Начат с западного конца. Самый изысканный с точки зрения диффернциации ордеров. Возврат к капителям Шартра, но совпадение сечений верха и низа. Средокрестие: чистая многоколонная вертикаль – победа многоколонности в опорах хора. Новая тенденция: мелкие ордера важнее больших, необычайно большой центральный неф – вышиной более 40 и протяженностью 145 м. Проект: **Робер де Люзарш** 13 в (башни – закончены в 14 и 15в). Образец – Шартр: трехнефная базилика с широким трансептом и развитой хоровой частью, окружённой венцом из 7 капелл; средняя сильно выдвинута вперед. Трансепт: три нефа; центр средокрестия совпадает с серединой всего собора. План близок Шартру, но нефы, трансепт и хор стали здесь относительно менее самостоятельными частями, подчиненными общему единству. Внутри: большая (чем в Шартре) вышина сводов при относительно меньшей ширине главного нефа и его большей протяженности; боковые нефы настолько высоки, что все пространство продольного корпуса представляется гораздо более единым, чем в Шартрском соборе. Между ярусом нижних аркад и ярусом окон расположена галерея трифория, ставшая самостоятельным этажом. Система опор и сводов (как в Реймсе): своды – крестовые, стрельчатые (средокрестье – простейшая форма звездчатого свода); травея – четырехраспалубковая. Интерьер: грандиозен, ясен, но монотонен. Ширина и высота бокового нефа составляет половину ширины и высоты главного нефа; высота колонн и арок в главном нефе равна высоте трифория и окон, вместе взятых, высота среднего нефа в три с половиной раза превышает его ширину. Верхние окна среднего нефа: больше чем в Шартре и Реймсе: каждые проем заполняет целиком пространство между устоями, делится на два парных окна. Объем отличается компактностью (короткие аркбутаны). Фасад: строгая тектоничность и свободная живописность. П*оследовательное и мастерское применение уже найденных формул, чем творческие искания, которые сообщают такую художественную силу и непосредственное очарование соборам в Лане, Париже, Шартре и Реймсе.* Вертикаль увеличивается, ширина не меняется. Средокрестие – чистая многоколонная вертикаль. Построение колонн аркады такое же, как в Шатре, но нет чередования опор, они все круглые (с 4х сторон приставляются полуколонны). К тому же, капитель маленьких полуколонн на половину соответствует половину капители большой опоры (это в Шартре и Амьене), к тому же, колонка, выходящая на центральный неф без капители. Трифорий воспринимается уже почти как этаж, структура у него такая же, как и у окна (в этом и тенденция). В Реймсе и Шартре видно, что это наложенная структура. В хоре 2:2, то есть окно равно всей нижней части. И там, и там двойное окно, двойной клиресторий – по центру колонка.

Бове, 1225-1272г. Хотел превзойти Амьен, но потерпел неудачу, высота под сводами: 48 м – в 1290г – частично обрушился. При увеличивающейся вертикали не стали менять ширину, стремление к полному уничтожению стен при одновременном увеличении высоты нефов. Контрфорсы в два ряда с двухъярусными аркбутанами (учащение опор хора), совмещение очень высокого Амьена с дополнительным клеристорием малого нефа Буржа, все треснуло, дальше двигаться некуда.

Бурж, 1200-1280г. Ориентация на Нотр Дам (5 нефов), но нет трансепта. Шестичастные своды и 5 сплошных нефов, капеллы совсем маленькие. Двойные боковые нефы (внутренние гораздо выше внешних) переходят в обход хора, нет галерей (над аркадой – узкая полоса трифориев). Отход от раннеготического типа: значительная высота в среднем нефе, отход от цилиндрических столбов и расположение пяты арки продольной аркады на очень большой высоте (визуально опоры стремяться к тому, чтобы слиться с пучком пилястр). Здесь уже нет романской опоры – круглой толстой колонны (такая последняя была в Амьене). Трифорий тоже воспринимается как окно, к центру там подъем арок, колонки очень тонкие, пауз меньше (только там, где высокие колонны).

Ле Ман. Хор – 1п 13в, 1217-1254г. Уничтожение и галерей, и трифориев (высокие и колонны, и импосты сильно вытягиваются, потом уже арка, потом высокое окно). Значительно увеличены верхние окна, трансепты и нефы 14-15в, 2 клеристория, трифорий только на стене малого нефа. ольше от Буржа, чем от Амьена. Из 4х ярусов превращение в 2яр. Нет романских толстых опор.

**30. Собор в Шартре: архитектура, скульптура, витраж.**

Важную роль в утверждении архитектурных принципов ранней готики и в постепенном переходе к зрелой готической архитектуре сыграл Шартрский собор, который, как и большинство средневековых соборов, был перестроен из романской церкви. Новое строительство собора началось в 1194 и завершилось в основном к 1260 г.; позже доделывались порталы боковых фасадов. В результате от старой романской постройки ничего не осталось, кроме башен на западном фасаде, получивших позднее свое готическое завершение.

Западный фасад Шартрского собора сохраняет большие плоскости стены при сравнительно небольших размерах трех порталов. Высокие окна второго яруса имеют полукруглые, а не стрельчатые завершения. Третий ярус — квадрат стены, в который врезана огромная роза, резко контрастирующая с массивными башнями. Весь фасад как бы сдавлен между этими двумя сохранившимися от старой церкви романскими по своему типу башнями, покрытыми высокими готическими стрельчатыми шатрами. Не только фасад, украшенный прекрасными скульптурами, переходными от романского к раннеготическому стилю, но и весь наружный вид здания производит более архаичное впечатление, чем собор Парижской Богоматери. Исключение составляют более поздние стены хора. Ступенчатые контрфорсы (за исключением контрфорсов хора), приставленные вплотную к стенам, обладают чрезмерным запасом прочности и очень массивны. Однако за полуроманской оболочкой скрыто внутреннее пространство, представляющее собой переход от ранней готики к готике развитой, зрелой.

**Внутреннее пространство**

Посетитель, войдя в сравнительно низкие ворота портала и миновав притвор, вступает в обширный центральный неф. Большая высота арок, которые отделяют центральный неф от боковых, дает возможность воспринять последние как единое целое с пространством центрального нефа. Стена над арками не прорезана аркадой эмпор, и легкие арочки трифория не разрушают, а лишь оживляют ее плоскости. Поэтому продольный корпус трехнефного собора обладает особенной целостностью. Перспективный ряд очень высоких окон, сквозь которые льется преображенный витражами свет, и стремительно взлетающие вверх, к сводам, пучки стройных полуколонок своим ритмом властно влекут вошедшего к алтарю. Внезапное расширение пространства при пересечении продольных кораблей с трансептом прерывает это целеустремленное движение, причем благодаря размерам трансепта это ощущение гораздо острее, чем в Парижском соборе. Взгляд теряется в сложных и неожиданных переходах между колоннами. Однако расширенное пространство восточной части храма (имеющей пять нефов вместо трех) вновь направляет внимание к окруженному лесом столбов святилищу — алтарю.

**Скульптура**

Шартрский собор замечателен не только своим классическим решением внутреннего пространства, но и богатством скульптурного убранства порталов. От скульптур Шартра берет начало типичное для французской высокой готики заполнение и заселение соборов целым миром статуй и рельефов. Шартр – скульптура свободнее по форме, но замкнутее по содержанию. Именно с Шартрской скульптуры начинается готика (хотя был еще второй портал Сен Дени при Сугерии, там ветхозаветные пророки, но они не сохранились). Расчленение толстых колонн на тонкие колонки открыло новые плоскости для декора.

В их произведении на первый план выступили общечеловеческие идеи — картина мироздания в целом, сущность божественного космоса, место в нем человека. С шартрского портала началась последовательная гуманизация священного образа, которая коснулась в первую очередь душевного мира персонажей.

Ансамбль западных порталов получил название “Королевского портала”. В тимпанах боковых арок помещены симметричные композиции: "Мария с младенцем" (справа) и "Вознесение" (слева). Тимпан центральных врат украшен традиционным изображением "Христос во славе".

Композиция центрального тимпана - шедевр зрелого романского стиля. Фигуры, символизирующие четыре евангелия, свободно размещены вокруг изображенного в мандорле Христа. Плавный силуэт радует глаз спокойной одухотворенностью, утонченным изяществом игры легких, графически переданных складок одежды. На фризе под центральным тимпаном в строгом и спокойном ритме изображены апостолы, а по сводам арки (на архивольтах), обрамляющей тимпан, в три ряда помещены 24 старца, предстоящие перед Христом. Старцы – на двех внешних архивольтах, каждый на маленьком троне, все имеют вид блигочестивых наблюдателей, вместо экстатического растворения набожное почтение. Южный портал, архивольты – знаки зодиака и месяцы годы с соответствующими видами работ.

Не менее интересны статуи пророков и предков Христа, расположенные по бокам трех входов западного фасада. Они размещены группами из трех и пяти фигур, подчеркивая такой группировкой нарастание торжественности композиций портала к центру. Статуи, помещенные на консолях, разделены тонкими стволами полуколонн. Удлиненные фигуры святых повторяют ритм столбов. Здесь мало движения, и по виду фигур понятно, что они не общаются ни с друг другом, ни со зрителем.

Важно и то, что оба боковых фасада, северный и южный, также украшены трехпортальным скульптурным ансамблем. Фасады трансептов выдают почерк двух различных художественных мастерских, руководимых разными творческими индивидуальностями. Строгий северный фасад с прекрасными, молчаливыми, полными сдержанности статуями пророков и предков Христа, еще отдающими дань архаизирующей стилизации Шартрской скульптурной школы XII века, в целом противостоит более зрелому и классицизирующему стилю южного трансепта.

**Витраж**

Шартр — один из немногих соборов готической Франции, который сохранил почти неизменным свое остекление. Это самый большой из дошедших до нас ансамблей витражей XII и XIII веков. В высоких окнах Шартра витражи XII века, с яркими насыщенными тонами, соседствуют с более темной гаммой красок окон XIII века.

Примером раннеготического ансамбля может служит витражное убранство западного фасада: комплекс из витражной розы и трех стрельчатых окон, решенный в лаконичной манере с тяготением к фронтальным построениям и акцентом на статике действия. Близость к романике ощутима и в витражах окон северного бокового нефа и хора.

В витражах южного рукава трансепта и южной стены с их гибкими динамичными фигурами, облаченными в классические складки драпировок, бесконечно разнообразных по своему рисунку, по изобилию градаций покоя и динамики, ясно ощутим классический дух зрелой готики. Изменяются композиционные схемы. Признаком смены стиля стало усложнение орнаментальных построений, складывающихся теперь в прихотливые узоры из стилизованных листьев, цветов, розеток, покрывающих бордюры, иногда - весь фон. Орнаментальный характер приобретают сами сюжетные клейма; арматура также теряет прямолинейные очертания, включаясь в общий декоративный ритм целого за счет своих изогнутых форм.

Тематика изображений в окнах Шартрского храма была необычайно разнообразна. Наряду со сценами Ветхого и Нового заветов, пророками и святыми — им отводили по преимуществу верхнюю зону — мы встречаем внизу около ста сюжетов из жизни ремесленников, пожертвовавших витражи в собор; одна из роз посвящена крестьянам. Мастерством исполнения, запоминающейся силой образа, выделяются в Шартре окна с изображением Богоматери (Богоматерь “прекрасного окна”, XII в.), витраж с житием св. Евстафия и “портрет” Карла Великого (начало XIII в.).

**31. Второй этап зрелой готики в архитектуре Франции – лучистая готика и ее воздействие на другие архитектурные школы. Неф Сен Дени, Сен Шапель, трансепт Нотр Дам де Пари, собор в Клермон-Ферране, Сан Пьер э Поль в Труа, Сент Урбен в Труа, собор в Леоне, Страсбурге, Кельне, Йорке.**

* В 14в новых больших соборов почти не воздвигали, велись в основном работы по окончанию соборов 13в (башни Амьенского и Реймсского соборов, «венок капелл» собора Парижской Богоматери и др.). Главной чертой поздней готики было не дальнейшее совершенствование готической конструкции, а рафинированное усложнение архитектурного декора, в частности применение вырезанных из камня декоративных деталей, напоминающих колеблющееся пламя свечи, что и дало повод назвать такое направление в поздней готике «пламенеющим» стилем. Лучистый стиль (сер13-сер14в): царственная величавость, подвижная одухотворенность, изысканное изящество. Стена – бесплотный ажурный орнамент. Мелко масштабные архитектурные планы стали чертить на пергаменте, создавались наброски, можно было экспериментировать, а к тому же, идеи стали легко транспортируемы. Лучистый – орнамент в форме солнечных лучей в розе (вместо колонок). В 13в французскую культуру, особенно культура Людовика 9 Святого, становится образцом для подражания. В результате уже в сер13в готика превратилась в обще европейский стиль. Многие характерные черты лучистой готики можно обнаружить уже в Амьене.
* Неф Сен Дени, после 1231г. Восток и запад при Сугерии, Эд Клеман заказал реконструкцию нефов (до этого был неф Каролингов). Укреплены ряды опорных столбов в хоре (сложно с технической точки зрения, так как нужно было не затронуть аркад и сводов). Только добавил несколько пилястр. Колонообразую форму опор сохранил. В остальных частях – единообразные кресчатые опоры, но облеплены пилястрами. То есть вообще нет круглых опор. И **впервые нет капители у колонны, выходящей в центральный неф**. Их вообще три (а по бокам есть капители, и еще много чего наложено). Высокие колонны вообще без расчленений (как в средокрестии, так и в нефе), капители есть только на самом верху – там где начинается свод. Унифицирована структура пролетов, она более разнообразна. У трифория и у окна общий средник (все колонки, какие есть – общие; их вообще три). То есть у длинных колонок по сути один ярус. В оформлении окон преобладают шестилистники (цветочки).
* Южный рукав трансепта Нотр Дама, после 1257г. Сначала перестроили северный, потом южный фасад. Нужно было все перестроить, так как капеллы пристроенные затенялм все.
* Сен Шапель в Париже, 1243-1248г. Королевская церковь – строй призван утвердить священный характер власти монарха. 2эт капелла=драгоценный реликварий (терновый венец Христа). Сооружение изящно, полно воздуха и света и вместе с тем, несмотря на малые размеры, монументально. Архитектор: **Пьер де Монтро**. Нижний – для обслуживавшего двор персонала; верхний – для короля и семьи. Нижний: пролет центрального нефа сужен + узкая галерея со сводами одинаковыми с нефом высоты (внизу три «нефа», но они на очень тонких колоннах. Вообще не воспринимаются как нефы). Под сводами: особые, имеющие вид аркбутанов, устройства, перекинутые через галерею и передающие распор главного свода на наружные контрфорсы = нижний этаж хорош связанный + прочное основание для верхней капеллы. Верхний этаж: однонефный зал, перекрытый нервюрным сводом стрельчатого очертания; состоит из 4 травей = свободное, со всех сторон освещенное пространство. Помещение капеллы имеет в нижней своей части высокий цоколь, с обилием аркад и ниш. Высокая верхняя часть представляет собой каркас из столбов, поддерживающих легкие нервюрные своды. Высокие и узкие простенки между столбами заняты ажурным переплетом окон с прекрасными витражами. Изящество готики доведено до высшего предела. Сложная система стержней. Все капители уехали в пяту арок. Какие то еще выше. Но они тоже опоры.
* Страсбург. Сооружался очень долго: от романского периода сохранились хор и трансепт; в духе развитой готики строилась продольная часть (до 1276г), а часть западной башни (до 1362г) и северная башня (до 1479г) несут в себе черты поздней готики. Западный фасад выполнен в 14-15в в духе поздней готики: порталы обильно украшены скульптурой, над средним порталом воздвигнут двойной вимперг, еще выше громадная роза. Нет эмпор во внутреннем пространстве; **новым является использование зоны трифория для дополнительного яруса окон**.
* Сент Урбен в Труа. Тонкие как перепонки стены, заложил папа Урбен. Везде соблюден принцип слоистой стены, **нет ни трифория, ни стены на его месте**. Верхние окна начинаются прямо над сводами боковых.
* Собор в Клермон Ферране, Жан Деш. Свидетельство распространение готики за пределы первоначального влияния (Иль де Франс). 3х ярусная структура в профиле окон. **Трифорий уже сливается с окном**. То есть он есть, но между ними нет пространства. Это архаический и чисто декоративный элемент.

**32. Ранняя и зрелая готика в архитектуре Германии.**

**Ранняя и зрелая готика в архитектуре Германии. Лимбург на Лане, Магдебург, Либфрауенкирхе в Трире, церковь св.Елизаветы в Марбурге, соборы в Альтенберге, Страсбурге, Кельне.**

2/3 13 – н16в – готика в Германии. Стиль развился позднее, чем во Франции, и в значительной мере на основе художественного опыта французских мастеров, распространялась от областей, наиболее приближенных к Франции. Но, несмотря на это, готическое искусство получило здесь свое глубоко самобытное и оригинальное развитие. В немецкой готике нет той относительной гармонии, которая ясно чувствуется в творениях французских мастеров. Своеобразие немецкой готики состоит именно в том, что она выражает противоречие между напряженной внутренней жизнью человека и безразличной для средневекового художника, а потому некрасивой, иногда наивной или неуклюжей, иногда преувеличенно характерной внешностью. Присущ глубокий интерес к изображению душевных порывов и острое чувство индивидуальности художественного образа. Немецкая готическая архитектура обычно делится на три более или менее ясно различающихся между собой периода, при этом грань между ранней и высокой готикой (13-14в) не так ясна, как переход к своеобразным формам поздней готики, относящейся к периоду от к14 до н16в. Одной из особенностей развития архитектуры в Германии является сознательное сохранение романских традиций в готике. Национальное своеобразие: сохранение системы трех апсид (вместо хора с венцом капелл); создание зальной системы (применение каркасной системы в строительстве зальных церквей и центрических в плане сооружений); строгое проведение вертикальности членений фасадов; создание однобашенного фасада; стрельчатое окно вместо готической розы.

Либ Крауэнкирхе в Трире, 1235-1253г. На месте старого центрического здания, в результате части поперечины креста равной длины (то есть крест вписан в круг, восточная апсиды выделяется), между рукавами не круг, а как бы по два полукружия, на плане они на сердечко похоже. **Впервые в готической архитектуре осуществлена центрическая композиция в виде равноконечного креста, перекрытого нервюрными сводами.** Но рукава креста снаружи по высоте выделяются. Опорные столбы уменьшаются от центра к периферии. Светло внизу, темно на верху (обычно наоборот). Почти все мотивы восходят к французским моделям, но способ соединения этих мотивов не французский. Нервюрные своды, в каждом их углов по две капеллы.

Церковь Елизаветы в Марбурге, 1235-1283г. Зальная постройка, основная часть – трехнефный зал + примыкает трансепт с полукружиями + очень короткий хор (1 травея, апсида, обход). Два крыла трансепта + хор: одинаково закруглены, образуют самостоятельный комплекс (трилистник). Обход вокруг алтаря если и есть, то очень узкий, в основном объеме 3 нефа, в алтарной части как бы 1. Нервюры поддерживают массивные цилиндрические столбы с наложенными трехчетвертными колоннами. По сравнению с французскими сооружениями формы марбургской церкви несколько тяжеловаты, но в них проявляется оригинальность, присущая немецкой традиции, например сохранение обычных в более ранней немецкой архитектуре трех абсид вместо французского хора с венком капелл. Преобладание строгой вертикальности в конструкции фасада. Горизонтальные пояса, имеющие большое значение в готических фасадах Франции, здесь не играют значительной роли. План, архитектурная конструкция и обработка деталей здесь также обнаруживают самобытные черты немецкого искусства. Церковь Елизаветы имеет три нефа одинаковой высоты при двойной ширине среднего. Восточная, алтарная часть и рукава трансепта совершенно одинаковы и завершаются абсидами, как это было принято в Кельне и Трире. Она стала начальным звеном в длинном ряде позднейших церквей, получивших большое распространение и в Германии и в соседних с ней странах.

Зальная церковь – поэтому по всему периметру по две ряда больших окон. Нефы перекрыты поперечными отсеками.

Собор в Кельне, начат в 1248; достроен 1842-1880г. Готика: хор, нижние части трансепта, нефов и южной башни фасада, по образцу Амьена, огромная пятинефная базилика, сквозные трифории, высота верхней зоны (трифории и окна) превышает высоту аркады. Наиболее яркий пример непосредственного влияния французской готики. Для Кельнского собора характерна необычайная вышина среднего корабля, поднимающегося над боковыми с отношением 5:2. Прорезанные окнами трифории и часто расположенные большие верхние окна, заполняющие всю стену. Присуще типичное для поздней готики исключительное обилие изощренного архитектурного декора, покрывающего все детали конструкции беспокойно колеблющимся, бегущим, сплетающимся в великолепные каменные кружева узором. Французские мастера, расцвет зальных церквей. Опорные столбы с пучками колонн, цельная вертикаль, это тоже взяли из Сен Дени. Но опоры не крестообраные, а круглые.

Лимбург на Лане. Многоярусные башни – романское. Верхнее окно кое где соединяется в трифорием. Не умеют делать арк бутаны.

Страсбург, ок1240го. Из Сен Дени заимствованы: остекленный трифорий. Опорный столб с непрерывными пилястрами, ажурные окна, ниши и глухая аркада в боковых нефах.

**33. Готическая архитектура Италии.**

**Сан Франческо в Ассизи; Санта Мария Новелла. Санта Кроче, Санта Мария дель Фиоре во Флоренции; Сиена, Сан Петронио в Болонье, Миланский собор.**

* Консерватизм мышления, ересь Святого Франциска. Опора – первые модели – грузные, массивные, солидные церкви францисканцев и доминиканцев, коренным образом отличаются от невесомой французской готики; церкви утонченные не за счет стремительно воспаряющих высь, залитых светом интерьеров, а за счет тщательно сбалансированных пропорций и отчетливой, ясно прорисованной структуры (все равно ориентация на фр). Вазари, «готика – проклятый строительный стиль». Во Флоренции начиная со 2п 13в создается своеобразный национально-итальянский вариант готики (условное обозначение). Под покрывалом готических форм стойко держалась исконная, идущая от античности романская тектоническая концепция. Архитектура Италии не была единой в своем отношении к готике: Ломбардия – тяготение к северному образцу; Венеция – сочетание византийских, арабских и западных влияний; Рим – исконные позднеантичные традиции; Юг – вне сферы развития готики. Тоскана и Флоренция – со 2п 13в-н15в подготовили архитектуру эпохи Возрождения. Флоренция: Петрарка и Бокаччо. Мир античного классического наследия представляется совершенным худ выражением гуманистической сущности. Рациональное начало конструктивных приемов готики и инерция цеховых строительных традиций делают устойчивыми формы архитектуры.
* 14 век во Флоренции: дальнейшее распространение готических форм. Стенная плоскость тщательно оберегается, пучковообразные столбы вытесняются гладкими/круглыми/восьмигранными/близкими по форме к колонне; по-прежнему сохраняется разделение между несущими и несомыми частями, пространства четко ограничены и легко обозримы. Конструктивный каркас маскируется: контрфорсы и аркбутаны редки, наряду со сводчатыми приняты стропильные перекрытия. Индивидуальный облик итальянской готической системе первыми придали нищенствующие ордена – францисканцы и доминиканцы (стремились приблизиться к народу). Цель – созерцательная жизнь, церкви в непосредственной близости от городских центров; достаточно просторные; в плане просты и безыскусны; орнаментальные элементы декора сведены к минимум.
* Сан-Франческо в Ассизи,1228-1253г. Главный храм францисканцев, ясное представление о характере переработки итальянцами французских образов готики (готические формы образца упрощены). Меньшая потребность в окнах – сохранение плоскости стен и широкое использование фрески. Пространство церкви четче и более спокойное по пропорциям. 2эт комплекс, нижняя церковь: крипта и церковь с капеллами и алтарями; верхняя церковь: максимально открытое пространство. Внизу полумрак, наверху все залито светом. Двойная церковь основана как усыпальница святого Франциская Ассизского. В конструкции: отражение идеала благочестия. Нижняя церковь: близка по типу романской крипте; верхняя: воплощение принципиально новой архитектурной концепции – обширное пространство 2яр в профиле церкви отчетливо структурировано и залито ярким светом. Тонкие пучки связанных колонн поддерживают нервюры сводов (перекрывают 4 прямоугольных пролета). План и профиль церкви задавались по французским моделям (Сент-Шапель), но иное пространственное впечатление – пропорции горизонтальных и вертикальных линий четко сбалансированы, нет никаких попыток замаскировать вес конструкций, опорные столбы не отделены от стен – воплощение эстетической философии единообразного и самодостаточного пространства.
* Санта Мария Новелла, Флоренция. Принципы готики ложатся на инертную систему. Трансепт начат в 1245-1246; продольный неф в 1278. Гармоничные пропорции зального пространства; широко раскрытые высокие аркады. По сравнению с классическими интерьерами готики залитое светом просторное и уравновешенное внутреннее пространство церкви Санта Мария Новелла вызывает ощущение ясности и строгого спокойствия. Резко меняются пропорции: интерьер становится ниже, расстояния между столбами шире, границы нефов утрачивают резкость, пространство церкви сливается воедино. Слабо выражены такие собственно готические принципы, как динамический пространственный порыв к алтарю и устремленность архитектурных форм вверх. Зато в середине зала появляется новый акцент: прикрепленная к одному из столбов кафедра проповедника. Почти не остается и следа от мистического духа готики. Новые стандарты итальянского храмового зодчества: также сохранена общая цистерцианская схема трехнефного здания с трансептом, квадратными в плане капеллами; новаторство – оформление пространства = изящные опорные столбы со связанными полуколоннами и высокая аркада не столько отделяют центральный неф от боковых, сколько создают ритмическую организацию элементов интерьера вдоль продольной оси. Опора читается, в центральный неф накладывается только 1 высокая пилястра. Это не связная система – 1:1, 4х частные крестовые своды везде. Интервалы между опорными столбами в аркаде постепенно сокращаются в направлении с запада на восток. Вершины сводов подняты выше обычного, благодаря чему создается эффект вертикальной устремленности, что также позволяет ослабить распор сводов и обойтись без внешних контрфорсов. Полосатая кладка, в которой чередуются слои светлого и серовато-зеленого известняка .
* Санта Кроче, Флоренция, 1294-1385г, мастер Арнольфо. Самая крупная францисканская в мире (есть фрески Джотто). 3н, в каждом стрельчатые арки с широкими пролетами и столбами полигонального сечения. Изменения в сторону обратного консерватизма системы, не научились ставить большие своды. Нет иерархии ордерных форм – просто возвращаются к колоннам , сохраняютя только идеи масштабности и пустотности (но не хотят раскладывать ордер на части). Готическая прозрачность работает только в алтаре. Преобладают черты проторенессанаса: огромное светлое пространство церкви поражает своими спокойными величественными пропорциями. Прямой образец: раннехристианские базилики Рима, средний неф –открытые стропила.
* Собор в Сиене, 1215-1263г. Классический образец готики, характерное в фасаде несовпадение осей нижней и верхней части, готические формы слагаются в плоскостное целое. Формы подчеркнуто изящны и ювелирны, пространственная схема восходит к романике (но свободная пространственность). Не 2 башенный фасад густо заполнен скульптурой; треугольные фронтоны – статичные фермы. Пафос движения наверх не понятен, возможность создать внутренние цитаты из античного. Внутри системы мерцают античные элементы (то есть смешение готики и не готики).

Санта Мария дель Фьоре во Флоренции, мастер Арнольфо, 1296-1436г. Замысел замечателен новаторством: впервые купол становится архитектурной доминантой сооружения в целом, вся алтарная часть храма превращена в единую грандиозную купольную ротонду; общий план построен как мощная распоропогашающая система опор купола. В фасаде флорентийского собора компромисс с готикой: введение готических элементов (стрельчатые арки, пинакли, утрата спокойствия и цельности). Отражение доктрины доминиканцев. Стремление придать максимальный размах арками и предельную широту сводам. В продольную схему нефов включено обширное пространство с центрическим планом, объединяющее трансепт и хор в единое трехлепестковое завершение с пятью радиальными капеллами и центральным восьмиугольным объемом. Гигантский ход пустоты между арками, форма и подразделяется, и удерживает квазиантичные элементы. Еще двуслойный античный купол. Цельная недифференцированная форма – готическая конструкция играет не готическую роль.

Сан Петронио в Болонье, 1390-к15в. Подчинение французскому диктату моды, итальянец обнимает столб одной капителью – константность ордерного сознания. Принятие французского плана и логики, но сопротивление национальной системы (в результате капитель охватывает муфта, часто скульптурой подчеркивающая ее несущую функцию). Биение между национальной и интернациональной спецификой системы, восходит к французским образцам, но внутри исключительное спокойствие. Задумана как огромный трехнефный собор, возведены только трансепт с капеллами и одна из башен, все пропорции по-готически вытянуты. Окна капелл почти уничтожают стену в боковых фасадах – прозрачные фасады северных фасадов.

Миланский собор, 1386-20в. Обилие контрфорсов и аркубтанов, 5 нефов, нет полного венца капелл; в алтарной части – три английских окна. Окна: каплевидные ритмы; разлиновка всей поверхности, невысокие аркубтаны и невысокий клеристорий, большие очень тяжелые столбы и большая цилиндрическая опора – место сочленения с архивольтом закрыто большой муфтой. База – большая тяжелая муфта; соответствует не делению, а суммированию. Ордер самостоятелен.

**33. Готическая архитектура Италии.**

**Сан Франческо в Ассизи; Санта Мария Новелла. Санта Кроче, Санта Мария дель Фиоре во Флоренции; Сиена, Сан Петронио в Болонье, Миланский собор.**

* Консерватизм мышления, ересь Святого Франциска. Опора – первые модели – грузные, массивные, солидные церкви францисканцев и доминиканцев, коренным образом отличаются от невесомой французской готики; церкви утонченные не за счет стремительно воспаряющих высь, залитых светом интерьеров, а за счет тщательно сбалансированных пропорций и отчетливой, ясно прорисованной структуры (все равно ориентация на фр). Вазари, «готика – проклятый строительный стиль». Во Флоренции начиная со 2п 13в создается своеобразный национально-итальянский вариант готики (условное обозначение). Под покрывалом готических форм стойко держалась исконная, идущая от античности романская тектоническая концепция. Архитектура Италии не была единой в своем отношении к готике: Ломбардия – тяготение к северному образцу; Венеция – сочетание византийских, арабских и западных влияний; Рим – исконные позднеантичные традиции; Юг – вне сферы развития готики. Тоскана и Флоренция – со 2п 13в-н15в подготовили архитектуру эпохи Возрождения. Флоренция: Петрарка и Бокаччо. Мир античного классического наследия представляется совершенным худ выражением гуманистической сущности. Рациональное начало конструктивных приемов готики и инерция цеховых строительных традиций делают устойчивыми формы архитектуры.
* 14 век во Флоренции: дальнейшее распространение готических форм. Стенная плоскость тщательно оберегается, пучковообразные столбы вытесняются гладкими/круглыми/восьмигранными/близкими по форме к колонне; по-прежнему сохраняется разделение между несущими и несомыми частями, пространства четко ограничены и легко обозримы. Конструктивный каркас маскируется: контрфорсы и аркбутаны редки, наряду со сводчатыми приняты стропильные перекрытия. Индивидуальный облик итальянской готической системе первыми придали нищенствующие ордена – францисканцы и доминиканцы (стремились приблизиться к народу). Цель – созерцательная жизнь, церкви в непосредственной близости от городских центров; достаточно просторные; в плане просты и безыскусны; орнаментальные элементы декора сведены к минимум.
* Сан-Франческо в Ассизи,1228-1253г. Главный храм францисканцев, ясное представление о характере переработки итальянцами французских образов готики (готические формы образца упрощены). Меньшая потребность в окнах – сохранение плоскости стен и широкое использование фрески. Пространство церкви четче и более спокойное по пропорциям. 2эт комплекс, нижняя церковь: крипта и церковь с капеллами и алтарями; верхняя церковь: максимально открытое пространство. Внизу полумрак, наверху все залито светом. Двойная церковь основана как усыпальница святого Франциская Ассизского. В конструкции: отражение идеала благочестия. Нижняя церковь: близка по типу романской крипте; верхняя: воплощение принципиально новой архитектурной концепции – обширное пространство 2яр в профиле церкви отчетливо структурировано и залито ярким светом. Тонкие пучки связанных колонн поддерживают нервюры сводов (перекрывают 4 прямоугольных пролета). План и профиль церкви задавались по французским моделям (Сент-Шапель), но иное пространственное впечатление – пропорции горизонтальных и вертикальных линий четко сбалансированы, нет никаких попыток замаскировать вес конструкций, опорные столбы не отделены от стен – воплощение эстетической философии единообразного и самодостаточного пространства.
* Санта Мария Новелла, Флоренция. Принципы готики ложатся на инертную систему. Трансепт начат в 1245-1246; продольный неф в 1278. Гармоничные пропорции зального пространства; широко раскрытые высокие аркады. По сравнению с классическими интерьерами готики залитое светом просторное и уравновешенное внутреннее пространство церкви Санта Мария Новелла вызывает ощущение ясности и строгого спокойствия. Резко меняются пропорции: интерьер становится ниже, расстояния между столбами шире, границы нефов утрачивают резкость, пространство церкви сливается воедино. Слабо выражены такие собственно готические принципы, как динамический пространственный порыв к алтарю и устремленность архитектурных форм вверх. Зато в середине зала появляется новый акцент: прикрепленная к одному из столбов кафедра проповедника. Почти не остается и следа от мистического духа готики. Новые стандарты итальянского храмового зодчества: также сохранена общая цистерцианская схема трехнефного здания с трансептом, квадратными в плане капеллами; новаторство – оформление пространства = изящные опорные столбы со связанными полуколоннами и высокая аркада не столько отделяют центральный неф от боковых, сколько создают ритмическую организацию элементов интерьера вдоль продольной оси. Опора читается, в центральный неф накладывается только 1 высокая пилястра. Это не связная система – 1:1, 4х частные крестовые своды везде. Интервалы между опорными столбами в аркаде постепенно сокращаются в направлении с запада на восток. Вершины сводов подняты выше обычного, благодаря чему создается эффект вертикальной устремленности, что также позволяет ослабить распор сводов и обойтись без внешних контрфорсов. Полосатая кладка, в которой чередуются слои светлого и серовато-зеленого известняка .
* Санта Кроче, Флоренция, 1294-1385г, мастер Арнольфо. Самая крупная францисканская в мире (есть фрески Джотто). 3н, в каждом стрельчатые арки с широкими пролетами и столбами полигонального сечения. Изменения в сторону обратного консерватизма системы, не научились ставить большие своды. Нет иерархии ордерных форм – просто возвращаются к колоннам , сохраняютя только идеи масштабности и пустотности (но не хотят раскладывать ордер на части). Готическая прозрачность работает только в алтаре. Преобладают черты проторенессанаса: огромное светлое пространство церкви поражает своими спокойными величественными пропорциями. Прямой образец: раннехристианские базилики Рима, средний неф –открытые стропила.
* Собор в Сиене, 1215-1263г. Классический образец готики, характерное в фасаде несовпадение осей нижней и верхней части, готические формы слагаются в плоскостное целое. Формы подчеркнуто изящны и ювелирны, пространственная схема восходит к романике (но свободная пространственность). Не 2 башенный фасад густо заполнен скульптурой; треугольные фронтоны – статичные фермы. Пафос движения наверх не понятен, возможность создать внутренние цитаты из античного. Внутри системы мерцают античные элементы (то есть смешение готики и не готики).

Санта Мария дель Фьоре во Флоренции, мастер Арнольфо, 1296-1436г. Замысел замечателен новаторством: впервые купол становится архитектурной доминантой сооружения в целом, вся алтарная часть храма превращена в единую грандиозную купольную ротонду; общий план построен как мощная распоропогашающая система опор купола. В фасаде флорентийского собора компромисс с готикой: введение готических элементов (стрельчатые арки, пинакли, утрата спокойствия и цельности). Отражение доктрины доминиканцев. Стремление придать максимальный размах арками и предельную широту сводам. В продольную схему нефов включено обширное пространство с центрическим планом, объединяющее трансепт и хор в единое трехлепестковое завершение с пятью радиальными капеллами и центральным восьмиугольным объемом. Гигантский ход пустоты между арками, форма и подразделяется, и удерживает квазиантичные элементы. Еще двуслойный античный купол. Цельная недифференцированная форма – готическая конструкция играет не готическую роль.

Сан Петронио в Болонье, 1390-к15в. Подчинение французскому диктату моды, итальянец обнимает столб одной капителью – константность ордерного сознания. Принятие французского плана и логики, но сопротивление национальной системы (в результате капитель охватывает муфта, часто скульптурой подчеркивающая ее несущую функцию). Биение между национальной и интернациональной спецификой системы, восходит к французским образцам, но внутри исключительное спокойствие. Задумана как огромный трехнефный собор, возведены только трансепт с капеллами и одна из башен, все пропорции по-готически вытянуты. Окна капелл почти уничтожают стену в боковых фасадах – прозрачные фасады северных фасадов.

Миланский собор, 1386-20в. Обилие контрфорсов и аркубтанов, 5 нефов, нет полного венца капелл; в алтарной части – три английских окна. Окна: каплевидные ритмы; разлиновка всей поверхности, невысокие аркубтаны и невысокий клеристорий, большие очень тяжелые столбы и большая цилиндрическая опора – место сочленения с архивольтом закрыто большой муфтой. База – большая тяжелая муфта; соответствует не делению, а суммированию. Ордер самостоятелен.

**35. Готическая архитектура Испании и Португалии.**

**Соборы в Бургосе, Толедо, Леоне, Барселоне, Севильи. Капелла коннетабля в Бургосе, собор в Саламанке, в Баталье, незавершенная капелла в Баталье.**

Распространение готической архитектуры на территории страны неравномерно. Если сооружение всех значительных соборов в Кастилии относится к 13в, то в Каталонии романский стиль уступал дорогу готическому гораздо медленнее и памятники искусства появились здесь в 14-15в. Еще позднее, уже во 2п 15в, готика проникла на юг, в Андалузию. Готика была в религиозных сооружениях и очень редко в светских. Готическая нервюрная система обогащена в Испании мавританскими способами перекрытия — свод над средокрестием покоится на перекрещивающихся арках; в центре образуется пространство, заполненное ажурной восьмиконечной звездой. Наряду с созданием огромных каменных соборов распространилось кирпичное церковное зодчество, осуществляемое народными мастерами-мудехарами, т.е. мусульманами, жившими на территории христианской Испании. Готическая, архитектура Испании отличается большим многообразием местных форм, обусловленных различиями в социально-экономическом и культурном укладе отдельных областей. Все же не, менее ясно выявляются и некоторые общие черты. Одна из особенностей испанской готики в целом — свободное нарушение строгой конструктивной, логики здания — особенно сказалась во внешнем облике испанских соборов. Первоначально задуманные в соответствии с французскими образцами фасады и порталы часто оставались неоконченными, а в тело собора без определенного плана врастали бесчисленные капеллы и сакристии, многие из которых создавались уже в последующие эпохи. В готический период окончательно сложилась наметившаяся еще в романское время чрезвычайно характерная для испанских церквей внутренняя планировка — **вынесение хора из восточной абсиды в середину главного нефа**. Занимавший почти половину нефа хор отгораживали от остального пространства высокой богато украшенной стеной. На том месте, где в готическом соборе обычно был расположен хор, помещалась главная капелла, также обнесенная стеной; в капелле был расположен алтарь с заалтарным образом — ретабло. Так хор и алтарь превращались как бы в небольшую церковь внутри собора. В соответствии с особенностями планировки решалась и проблема освещения. Алтарь и хор — наиболее освещенные места в готических соборах Испании; свет падает в них через окна больших фонарных башен, появившихся еще в романское время и достигших, особенно в поздне-готическую эпоху, фантастической пышности, почти кружевной тонкости оформления. Остальное же пространство скудно освещается из высоко расположенных внешних окон, внизу закрытых капеллами. В условиях южного климата оконные отверстия делались сравнительно небольшими (полумрак). **Снаружи**: преобладает гладкая поверхность стены, оформление же, сосредоточенное в виде крупных насыщенных орнаментом пятен, достигает, особенно в позднее время, необычайной, даже чрезмерной роскоши. Черты: небольшая высота, малые размеры окон, плоские крыши, нерасчлененность и монолитность объема. Тенденция уменьшить окна = не выраженность каркасной системы, не развитость аркбутанов. Самая яркая особенность: богато декорированная башня над средокрестием (симборио).

**Кастилия**: восточная часть не получила развития; функции хора переносятся в средокрестие; на месте хора – главная капелла = нарушение обычного для готики единства пространства интерьера (церковь в церкви). Леон (1205-1288), Бургос (начат в 1221), Толедо (начат в 1227) = французские постройки на испанской земле (их появление не было подготовлено предшествующим ходом развития архитектуры). В противоположность приходским церквям эволюция соборов точно следовала за стилевыми изменениями готики. Несмотря на копирование французских образцов – ассимиляция.

**Каталония**: мало точек соприкосновения с Кастильей; своеобразие предопределили нужды больших городов (важно: скопление больших масс народа); более демократичный тип церкви; стремление подчеркнуть единство пространственного построения, легкую обозримость интерьера, сделать алтарь максимально видимым и приближенным к молящимся. Два варианта церквей: широкая 1н; и 3н с очень широким средним и узкими боковыми нефами. Главная особенность – широкие своды. Нет трансептов; главное – создание единого пространства + почти равная высота нефов, нет трифориев. Контрастные противопоставления воздушности, пространственности интерьеров и нерасчлененности объемов наружних масс с плоскими крышами, небольшими окнами. Генезис готики Каталонии: архитектура цистерцианцев, Лангедока, Южной Франции

Собор в Леоне. Полон гармонии, план повторяет Реймс, размеры значительно меньше; западный фасад шире, ниже и статичнее; башни примыкают к боковым (с запада, поэтому он тоже широкий очень). 3нефа, после трансепта – 5 нефов. Новое: введение в композицию фасада горизонтальных тяг; устройство башен, отступающих от основного объема собора; плоские крыши; обилие гладких нерасчлененных поверхностей = массивность и нерасчлененность объема. Целостное, конструктивно ясное впечатление. Это *единственный* из готических соборов Испании, стены которого почти целиком заняты большими окнами с разноцветными витражами, еще наиболее стройный и гармоничный по своим пропорциям, но по сравнению с французскими суров и тяжеловестен.

Собор в Бургосе, 1221-1567. На склоне холма, порталы на разной высоте, а обширный клуатр 2яр. Здание, представляющее в плане трехнефную базилику с трансептом и венком пяти капелл, вследствие произведенных в разное время пристроек получило неправильную форму. Окружают многочисленные боковые и абсидальные капеллы всевозможной величины, среди них знаменита своим роскошным убранством большая восьмиугольная капелла Коннетабля (1487). Формы светового фонаря как бы снова повторяются в более низкой и приземистой башне, увенчивающей капеллу Коннетабля. Интерьер отличается сдержанностью и спокойствием форм, освещен сильным светом светового фонаря. Диаметр столбов средокрестия (цилиндрические устои), в каждый из которых заделано восемь тонких колонок, достигает 4 м. В этом сказывается присущая испанской готике утяжеленность опор, связанная с воздвижением фонарной башни. Декоративное убранство, принадлежащее главным образом 16в, ложится, подобно тонкой кружевной сетке, на гладкие стены, столбы и своды.

Собор в Толедо, ок1227-1493г. Как и в Бургосе, лишь с небольшой площади можно видеть главный фасад собора, в архитектуре которого смешаны позднеготические мотивы с мотивами Ренессанса. Здание, окруженное многочисленными создаваемыми в различное время пристройками, производит впечатление живописного нагромождения масс. Пятинефный, с широкими боковыми кораблями, без акцента над средокрестием, собор Толедо приближается к зальному типу, характерному для мавританских мечетей (многолопастные и подковообразные арки еще более отдаляют его от французских образцов?). Своды собора покоятся на массивных столбах, двойные обходы хора окружены кольцом пятнадцати капелл. Выстроен из чистого молочно-белого камня.

Собор в Севилье, 1402-н16в. План: гигантский прямоугольник, 5 нефов, внутренние контрфорсы, между ними – капеллы. Своды средокрестия и травей над хором и главной капеллой имеют сложную, звездчатую форму (ребра сплошь покрыты декоративной резьбой). Своеобразие: прямоугольный план, большая ширина и обилие столбов, вынесенный в центр и окруженный декоративной стеной хор. Однородность и статичность композиции. Внешний облик— один из самых больших средневековых соборов в Европе — как бы слагается из разнохарактерных объемов. Необычное решение его плана с квадратным завершением абсиды, пятью нефами, почти равными по высоте, приближает этот католический храм к мусульманской мечети.

**Каталония**: широта плана, большая пространственная свобода, преобладание спокойных горизонтальных линий, сдержанная декорация в убранстве. Во внешнем облике преобладают крупные объемы обобщенных форм. Главный неф лишь немного превышает боковые, не выделен на фасаде, аркбутаны и контрфорсы мало развиты (в некоторых, Барселона, контрфорсы обращены внутрь здания). Плоское покрытие по уступам, фасад приобретает трапециевидные очертания. Нет ни карнизов, ни пинаклей — фасад украшают только угловые лишенные шпилей башни и иногда — роза лаконичного и строгого рисунка.

Собор в Барселоне, начат в 1298г, Санта Мария дель Мар, Яков Фабре. От классической готики рудимент трансепта = удвоенная капелла нефов, многогранные капеллы алтарной части, галерея над боковыми капеллами. Новое – незначительная разница в высоте нефов, отсутствие трифориев, высокие и стройные столбы = простор и обозримость интерьера, динамичность форм и вертикализм линий. Тонкие колонки пучком охватывают столб – непосредственно переходят в нервюры свода. Освещается вторым светом через окна боковых капелл и галереи. Светлый и просторный залообразный хор, 3-н продольный корпус с контрфорсами, помещенными внутри собора и образующими в нем как бы ряд коротких поперечных стенок, средний корабль, почти равный по высоте боковым, необычайно тонкие и cтройные устои. Нефы отделяются свободно стоящими колоннами, они вообще не воспринимаются.

**Португалия**: архитектура монастырская. Косность зодчества + пережитки романской архитектуры. Храмы в основном трехнефные, зальные, вытянуты в длину. Узкие щелевидные окна, гладкие стены, массивные контрфорсы, плоская увенчанная крепостными зубцами кровля. Порталы украшены орнаментальной резьбой (романское); не получили распространение сюжетные композиции.

Цистерцианский монастырь Санта Мария в Алькобасе, ок1190-1220г. Большая перекрытая крестовыми сводами трехнефная базилика с двухнефным трансептом и венком капелл.

Санта Мария де Баталья, 1388-1416г. Вытянутый план, большая высота и малая ширина, устремленность всех линий вверх, строгие формы столбов и конструкция свода – отголоски романских явлений. Четко выражен вертикализм линий, тонкие нервюры сводов + тоненькие колонки, пучком охватывающие столбы = пространственность интерьера, пристроено 2 капеллы.

Капелла Основателя, 1415-1435г. Квадратная в плане, с восьмигранным фонарем, покоящимся на 8 пучковых колоннах.

Неоконченная капелла. Сложность плана = 8угольник, дополненный 8 квадратными капеллами с треугольными апсидами, соединенными снаружи 8 треугольными капеллами.

№36. Позднеготическая архитектура Англии

Собственно позднеготическое искусство господствовало в Англии с последней четверти 14 до середины 16 в.; согласно принятой в Англии периодизации, этот этап именуется периодом «перпендикулярной» готики, а та его часть, которая приходится на промежуток времени между концом 15 и серединой 16 столетия, называется «стилем Тюдор».

Сфера деятельности зодчих была ограничена завершением храмов, начатых прежде, и строительством капелл — сравнительно небольших церковных сооружений — при дворцах, университетах и аббатствах.

Функциональные особенности капелл предопределили некоторые черты их архитектуры. Снаружи эти капеллы зачастую не могли восприниматься как самостоятельные сооружения, так как они составляли лишь часть более монументальных и крупных построек. С большей степенью самостоятельности воспринимался их внутренний облик, в связи с чем основная доля их художественной выразительности перенесена на интерьер.

Новый этап открывается перестройкой хора собора в Глостере

Прежний сложный и криволинейный декор вытесняют простые формы = пересечения горизонтальных и вытянутых вертикальных линий, прямые углы

Ранняя готика: в членениях интерьера преобладает горизонталь и каждый ярус выступает самостоятельно (Уэльс) – Поздняя готика: стремление к объединению ярусов

Стремление уничтожить стену и выделить опору

Английская система, однако, тоже существовала, она была другой. Ей интересно не логическое построение, а построение сводов. Которые не имеют непрерывной вертикали, связанной с опорой. Совсем другое построение ярусности. Не логическая постижимость системы, а материальная густота поверхности. Густые. Повторные нервюры на самом деле не несут нагрузки массы, все просто для красоты, для парадности. Явление в соборе миропорядка не должно осуществляться логическими путями. Это уже знамения новой эпохи. Светское составляющее становится важнее. Это мир какого-то более земного и явственного торжества. Отсюда, с английского образца, начинается влияние на Францию (Столетняя война).

То есть, Англия является прототипом и основой позднеготического сознания. Умножение форм на тех местах, где они находились (Эксетер). Окно оказывается не большим, уходит большое витражное остекление. Нет арк бутанов и контр форсов; нет порзрачной стены и витража (сплошного остекления), играет роль материальная форма. Итог: важна не логика, а густота, именно она создает ощущение значительности форм. Причем. Возникает целый ряд промежуточных стилей, они показывают изменение вкуса. Одно из них – «Украшенная готика» (господствуют флоральные мотивы, в том числе и на сводах). Церковь светлая, так как это маленькое пространство, его легко осветить, но масса еще умножается.

Аббатство Киксбири. На свод кладется нечто вроде переплетов. Тут, как и в Капелле Богоматери, пересекаются нервюры на своде. Но они уже не рождают прямые, тут уже и кривые, и чуть ли не завиточки.

Хор Вильяма Джоя, Уэльс, 1333г. На своде как будто паутина. То есть уже все поверхности заполняются сложными и противоречивыми системами.

«Перпендикулярная готика» - там активные вертикали и горизонтали, на сводах нет флоральных мотивов. Появилась чуть позже украшенной готики, но развивалась параллельно с ней. Густота важнее логики (Глостерский собор), причем это декорация, а не конструкция.

Центром культуры в большей степени становится светское пространство.

Веерные своды, 1370е, Англия. Это половина вогнутого конуса, который как веер держит декоративные разделители (это уже не нрвюры). Между такими конусами есть небольшие ровные части. На самом деле между 2мя опорами перекинута стрельчатая арка, ее концы в определенный момент перестают быть видны, и уже на этой стрельчатой арке и держатся «зонты». Эта система сложнее любой, ранее существовавшей. Веера ведь вырастают из опоры, вот там и проходит конец арки. 14в в Англии – это сплошная индивидуальность. Нет ни одного повторяющегося свода (во Франции в это время маленькие соборы строятся по одному образцу).

Собор в Бристоле, 1330-1530е. Мастера собора обнажают нервюру, то есть показывается скелет. Нервюра показана отдельной, над ней уже может помещаться потолок. В окне появляются каплевидные формы, завершается он типичным трилистником (оберег от темных сил).

Поздняя готика выступает скорее как искусство вышивания по предыдущей основе. Крупных позднеготических соборов очень мало. В основном, это доделки или переделки.

Капелла Богоматери, Уэльс (Или), 1326г – здесь нервюры пересекаются друг с другом, это декоративные игры (получаются звездчатые и другие композиции). Раньше была целомудренная чистота вертикали, чистая логика. Здесь же, сложная речь, украшенная дополнительными оборотами, пышными сравнениями.

Собор в Иле, капелла (Богоматери), 1349г. Есть ощущение, что вся поверхность проросла. Впервые в готику входят квази органические метафоры, все растет. Форма при этом двухслойная. Англичане просто взрывают форму, для французов это практически не возможно. Это просто фундаментальное изменение вкусов, это форма, которая строится по-другому, то есть нам ее надо просто начать понимать заново. Более того, все это еще было раскрашено. Пересенение нескольких сеток на своде рождает новую систему прямых. Здесь «украшенная готика». Предельная густота поверхности. Собор: там новая восьмиугольная башня средокрестия со световым фонарем.

Хор собора в Глостере

- темный романский хор –> светлый, с большими оконными проемами

Перпендикулярная готика (три дисциплинированные системы друг на друге – в итоге получается одна не ясная).

- на гладкую поверхность столбов наложены стволы высоких тонких колонн

- высокий верхний ряд окон и трифории заняли по ширине весь пролет между опорами

- клуатр собора: впервые применен веерный свод

Неф собора в Кентербери (1379-1405)

- своды, нервюры которых образуют подобия звезд, покоятся на мощных столбах в виде пучковых вытянутых колонн. Мягко артикулированная риторика формы, все пышно и многослойно.

Неф собора в Винчестере (1394-1450)

- нет яруса трифориев; нижняя аркада намного выше. Густота поверхности и многоколончатость. Отказ от готической устремленности.

Три капеллы: Винздорская (1493-1516), Кембриджская (1446-1515), Вестминстерская

- Постройки этого типа представляют собой однонефные или трехнефные церкви; в последнем случае боковые нефы настолько узки, что, по существу, не обладают самостоятельной пространственной выразительностью

- И в том и в другом случае безраздельно господствующее пространство среднего нефа составляет главный эффект сооружения. Зритель вступает как бы в обширный высокий зал, обладающий ярко выраженным пространственным единством.

- Арочные устои, прежде стоявшие свободно, теперь слились со стеной и в значительной степени перестали восприниматься как конструктивно необходимые несущие элементы, превратившись в подобие декоративных тяг. Полностью исчезает ощущение массы и материальности. Стен нет — они превратились в ажурный решетчатый переплет, заполненный стеклами витражей (именно в связи с прямоугольным рисунком оконных переплетов возникло название «перпендикулярного» стиля). Оконные просветы достигают громадной величины. Стена становится как бы тонкой стеклянной оболочкой, через которую широкой волной в интерьер проникает свет, преображенный сияющими красками витражей. Подобная дематериализация стен и опор требует для своего оправдания соответственного облегчения перекрытия, и совершенно закономерно, что своды капеллы также теряют всякое подобие материальности.

В Кембриджской капелле веерные пучки тончайших нервюр, сталкиваясь между собой на гребне свода, образуют изысканный кружевной узор, создающий иллюзию полной невесомости сводчатого перекрытия. Это предел системы, сплошные гигантские остекления, игрушечный мир, паутина кружева, измельчения. Сходные принципы декора применены в прославленной своими сводами галерее клуатра в Глочестерском соборе

Капелла Генриха VII в Вестминстерском аббатстве (1502—1512 гг)

- Она примыкает по продольной оси к восточной части Вестминстерского собора и представляет собой как бы гигантски увеличенную среднюю капеллу, выделяющуюся из окружающего абсиду венка капелл

- Капелла Генриха VII довольно крупна: по размерам ее внутренняя ширина почти равна внутренней ширине трехнефного корпуса Вестминстерского собора

- снаружи: сплошь покрывающий нижний ярус здания «перпендикулярный» декор контрфорсов и оконных переплетов

- Здание имеет три нефа, но внутри средний неф изолирован и воспринимается как законченное зальное пространство, архитектурная трактовка которого близка к капеллам в Виндзоре и в Кембридже

- небывалые по сложности и богатству форм своды с украшениями наподобие свисающих трехъярусных ажурных воронок

Чисто английское ощущение ковровости и парадности, внутреннее истощение сакрального смысла системы, нет мистики.

Виндзор.3 нефа, подвисные замковые камни, есть раскрашенные части.

Госпуодство прямых линий, нет флоральных мотивов. Дисциплинированный мир сменяется раздельной поверхностью. Весь свод – несколько конусов или пересекающиеся прямые.

**37. Позднеготическая архитектура Франции.**

**Собор в Се, церковь Яковитов в Тулузе, церковь Сент-Уан в Руане, церковь Сен Маклу в Руане, южный фасад собора в Санлисе, крыльцо собора в Альби, капелла собора в Нуайоне, епископский дворец в Руане. Сент Эсташ в Париже.**

В 13в зародился готический натурализм, это возможность развернуть человеческое существование в готических образах. Событие представляется так, как оно есть, а не так, как оно представляется (в это же время зарождаются точные науки). 14-15в – это позднее средневековье. Оно не совсем очевидно, так как в эту эпоху попадает еще и итальянский ренессанс (начинается в 15в). Получается, что у нас толи эпохи, толи стили. Бруннелески в н15в во Флоренции – это ренессанс. Сер15 и к15в, северная башня Шартра, Вандом – это поздняя готика, пламенеющая – на севере. То, что мы называем Ренессансом, и то, что мы называем поздней готикой – это на самом деле сложение национальной истории (итальянский ренессанс – национальная парадигма). Из-за столетней войны через Англию начинается влияние на Францию (то есть Англия является прототипом и основой позднеготического сознания). Для Франции очень сложно нарушить логику и включить декоративное сознание. Столб, в котором теряется кратность архивольтов и колонн (полуколонки архивольтов как бы втираются, растворяются в большом столбе) – это типично для южной Франции (такое есть в Тулузе), нарушается соответствие колонок в опоре и валиков в архивольте. Потом приходит другая мода: на столбе колонки, но они становятся очень тоненькими и их меньше, между ними образуется некоторое выпуклое пространство, которое образует просто валик. Норбонский собор (должен был быть как Амьен, но не достроили) показывает, что существует какое-то возвращение к массивной опоре, она не накрывается тонкими колонками (есть всего несколько и то валиков). Появляется еще, например, двухосевой боковой портал, к тому же у него выносится на аркбутанах крытый портик входа. Сент Обен в Труа – на единичный элемент наложена тройная аркада (это на фасаде). Усложнение во Франции происходит не за счет алогичности, а за счет того, что преумножаются логичные части. Это самый плохо изученных период в истории мировой архитектуры. Пламенеющая готика – одна из систем артикуляции поверхности. Никогда в Европе так больше не будут работать с камнем. Складывается во время активного диалога с Англией. Франция долго сопротивляется сложным английским сводам – логика должна существовать. Господство форм выямчатости и снятия массы. Важна не декорация, а насыщенность поверхности. В итоге изменения легчайшего тонкостенного покоя.

Сэ, Франция. Тут есть английское влияние – в основную арку входят очень много профилированные архивольты. Место между трифорием и аркой разлиновано под трифорий.

Монастырь Яковитов в Тулузе. Кирпичная (в Тулузе нет хорошего камня), 2 нефа, это типология якобитов. Свободно стоящие цилиндрические опоры, основные колонны гладкие, колонны поворота вынуждены собрать все нервюры алтарной части, поэтому в итоге превращаются в полное подобие английских залов капитулов (от колонны как солнышком расходятся нервюры). Боковые нервюры опираются на тонкие тройные колонки.

Вандомский собор. Есть участки разного времени. В Англии происходит изменение синтаксиса, здесь фонетики – звучания. Формы яснее, но суше (внутри). Снаружи «хвосты» пламенеющей готики. На поверхности буквально негде протолкнуться. Так же как в Англии, измельчение и сжатие скульптуры, ковровое наполнение, но резкое устремление вверх. Каплевидные формы, именно по ним готика и называется пламенеющей. Внутри снятие массы, снаружи квазирастительные элементы (крабы – ответвления). Единое качество – стремление наверх (прием всем скопом). Здесь нет розы. Зато есть навесные фасады, камень мыслится как прозрачный сам для себя (есть много подвешенных/ наложенных конструкций). Также потрясающи малые формы – балдахины над статуями (в Англии это не звучит, но здесь шикарно развивается).

Сен Маклу в Руане. Очень похоже на природные формы, много повторная форма.

Сент Уан в Руане, ок1400г. Можно построить розу на радиальных колонках, а можно взять такой элемент, как готическое окно и всунуть его в розу (окна направлены в шахматном порядке от и к центру). В розе западного портала нет колонок, там плавные растительные мотивы и нет перегруза.

Собор в Туре. Розе сделана из стрельчатых арок (в итоге она ромбическая).

Амьен. Роза 16в, древовидный характер, как будто лепестки расходятся из одного центра.

Сокристие Нуайона, рубеж 15-16в. Английский свод, архитектурная паранойя. Составное целое очень сложное и парадное. Все сменяется на богатые внешние эффекты. Выгорание и постепенное угасание системы.

Нант. Вместо противоречивых форм беспроблемность, здесь просто нет ордера. Очень холодная система, хотя и позднего времени, все таки четкая лаконичность, нет ничего лишнего. Нет развития декорации, таким образом, риторический пафос снят (нет уже игр противоположности, здесь равнодушие). А по плану совершенно нормальный готический собор, правда без выраженного трансепта (венец капелл достроили в 19в). Просто в соборе больше нет внутреннего разнообразия форм.

Поздние церкви начинают тяготеть к цельность плана, образуются как будто большие залы (это тенденция Германии).

Сен Северн в Париже. 5 нефов, выгорают самые парадные формы, последний всплеск интереса к системе – витая колонна по середине.

Сент Жак в Еже. Пышные трифории, окно спускается почти до самой арки, оставляя там глухие участки. Здесь тоже нет ордера, но оно не такое холодное, как в Нанте, есть очень сложные сетчатые своды.

Церковь в Бру, 1513-1532г. Нет стрельчатой арки, но есть прозрачные вымперги. Интересно завершение боковых нефов. Оно отличается от центрального портала. Как будто треугольное (немного обрезано со стороны центрального нефа), туда вписано окно, полукруглое (тоже как будто обрезано из центра). Это одноразовое событие.

Епископский дворец в Руане. Из готического у него только декорация, все это накладное, 2 яруса, все игрушечное, очень пышно. То есть в светской архитектуре намного меньше готики, даже если это готическое здание. В тот момент, когда готика в светских постройках сведена к декорации достаточно щелчка для смены системы.

Церковь святого Евстафия в Париже. На самом деле нет ни единого готического декоративного элемента: триглифно-метопный фриз, ренессансные арки.

Сен Этьен де Мон. Проблема: как надеть на готический собор ренессансный фасад (тк готический фасад по пропорциям не годится для ренессансной архитектуры, они никогда не могут соединиться идеально; декорация в одном месте, а конструкция в другом – конец стиля). Это такая пост готика. Готика – это иерархия пространства, а ордер – все равное.

**38. Позднеготическая архитектура Германии.**

**Церковь Марии в Любеке и капелла Анны (там же), собор Вита в Праге, церковь Швабского Гмюнда, церковь Санкт Мартин в Ландсхуте, северный неф собора в Брауншвайге, церковь в Аннаберге, церковь в Ингольштадте, Владиславский зал в Праге.**

Распространены зальные церкви. Характерно: перегруженность декоративными элементами, усложнение фиалов, оконных переплетов, превращение нервюрных сводов в орнамент. Влияние: на развитую и позднюю оказал Страсбургский собор (на территории франции), особенно западный фасад (1276г), архитектурная композиция которого отличается господством легких стремительных вертикалей. Северо-восточная Германия, мало пригодного камня, развивается кирпичная готика (первый опыт в Любеке, потом развилась и на другие ганзейские города). Кирпичная готика: монументальный характер внешнего и внутреннего вида, очень высокие своды, столбы в основном 8 угольные, несложны по профилю (производят впечатление массивности). Характерно ритмическое сопоставление плоскостных форм, широкое применение в декоративных целях разнообразных способов кладки и кирпичей различной формы и размеров. Особенное своеобразие этим зданиям придает применение цветного и глазированного кирпича. В поздней готике особые черты: в к14-15в особое значение приобретают зальные церкви, такая архитектурная конструкция похволяет создавать единое внутреннее пространство, но энергия движения ввысь ослабевает. В 15в возникла живописная неопределенность форм, трактованных более свободно и произвольно с точки зрения конструктивной логики. Одни архитектурные части незаметно переходят в другие, столбы сливаются с системой арок, ребра сводов становятся плоской декорацией. При всем разнообразии форм в период поздней готики преобладают звездообразные и гнездообразные своды. Украшения приобретают самодовлеющий, произвольный характер, развиваясь в бесчисленное множество причудливо-линейных мотивов. Суровая возвышенность строгой готической системы уже не удовлетворяла богатых горожан, их интерес к земному, чувственному миру, развивавшуюся привычку к роскоши, замысловатым и нередко причудливым формам выражения личности.

Церковь Марии в Любеке, 1250-1350г. Широкая, нет трансепта, боковые нефы шире деамбулатория, 5 угольная апсида, 3 капеллы. Клеристорий - система глубоких ниш, красные нервюры на белом фоне, **особенность** конструкции: травеи обхода хора и его капеллы перекрыты общим сводом (сложные шестичастные своды), 2яр членение, нет трифория, опоры среднего нефа – квадратные в плане. Башни западного фасада: полностью романские. Новый материал повлек за собой значительное изменение формы: фасад стал плоским, без глубоких членений, башни — простыми четырехугольными, увенчанными шатрами; над боковыми кораблями протянулись простые аркбутаны, лишенные пинаклей, и нет фиал, опоры в интерьере массивные и меньше профилировок.

Собор Вита в Праге, начат в 1334г. У хора 8 капелл, перекрыт системой сетчатого свода. Галерея трифориев, округлый венок капелл, приподнятая апсида - отсылка к Кельнскому, но охватывает не семь, а пять сторон десятиугольника. Заостренный профиль сводов, все ребра сводов одного размер- своды не приведены в соответствие с границами пролетов: отказ от продольного ребра и удвоение диагональных нервюр. Пинакли (украшения контрфорсы между капеллами деамбулатория) прорывают карниз насквозь: финалы поверх карниза.

Церковь в Швабском Гмюнде. Над западной оконечностью венка капелл поднимается второй этаж, контрфорсы нижнего этажа включены в стену, служат границами, отделяют ими капеллы друг от друга в венце. Каждый из нижних контрфорсов обрамлен пилястрами, внутренняя апсида отделалась от внешней: революционной решение. Внутри цилиндрические колонны, общий непрерывный горизонтальный поясок.

Церковь Богоматери в Ингольштадте, 1425-1536г. Небольшая зальная трехнефная церковь, высота среднего и боковых нефов не одинакова – зал овальный, кирпич, сетчатые своды.

Церковь Санкт-Мартин в Ландсхуте. Свод по образцу Вита: по центру каждого опорного столба тонкий скругленный пилястр, соединен с нервюрами свода.

Церковь в Аннаберге. Трехневная, небольшая, трехзальная, внутрь обращенные контрфорсы и высокие узкие окна. Звездные орнаменты на гладком фоне свода, ажурное кружево уступает пластике масс, плавные переплетения нервюр в сводах – аналогично зал Владислава в Пражском Граде (1493-1515).

Зал Владислава. Только свод, прочие элементы играют второстепенную роль, хитрое переплетение.

**№40. Готический скульптурный портал: структура и иконография**

Переход от романского стиля к готике в скульптуре произошел несколько позже, чем в архитектуре, но затем развитие совершалось в необычайно быстрых темпах, и готическая скульптура на протяжении одного столетия достигла своего наивысшего расцвета.

Правда, готические фигуры воспринимаются, особенно на фасадах, как элементы единой гигантской декоративно-монументальной композиции. Отдельные статуи или статуарные группы, неразрывно связанные с фасадной стеной или со столбами портала, являются как бы частями большого многофигурного рельефа. . Полные движения, они отличались по ритму от стройных устремленных ввысь столбов и утверждали свою особую пластическую выразительность.

По сравнению с романскими готические скульптурные композиции отличаются более ясным и реалистическим раскрытием сюжета, более повествовательным и назидательным характером и, главное, большим богатством и непосредственной человечностью в передаче внутреннего состояния.

В отношении выбора сюжетов, равно как и в распределении изображений, гигантские скульптурные комплексы готики были подчинены правилам, установленным церковью. Композиции на фасадах соборов в своей совокупности давали картину мироздания согласно религиозным представлениям. Не случайно расцвет готики был временем, когда католическое богословие сложилось в строгую догматическую систему, выраженную в обобщающих сводах средневековой схоластики - «Сумма богословия» Фомы Аквинского и «Великое зерцало» Винцента из Бове.

Центральный портал западного фасада, как правило, посвящался Христу, иногда Мадонне; правый портал обычно - Мадонне, левый - святому, особенно чтимому в данной епархии. На столбе, разделяющем двери центрального портала на две половины и поддерживающем архитрав, располагалась большая статуя Христа, Мадонны или святого. На цоколе портала часто изображали «месяцы», времена года и т. д. По сторонам, на откосах стен портала помещали монументальные фигуры апостолов, пророков, святых, ветхозаветных персонажей, ангелов. Иногда здесь были представлены сюжеты повествовательного или аллегорического характера: Благовещение, Посещение Марии Елизаветой, Разумные и неразумные девы, Церковь и Синагога и т. д.

Рост интереса к человеческой личности, к ее нравственному миру, к основным особенностям ее характера все чаще сказывался в индивидуализированной трактовке библейских персонажей. В готической скульптуре зарождался и скульптурный портрет, хотя эти портреты лишь в редких случаях делались с натуры. Так, в некоторой степени портретный характер носили помещаемые в храме мемориальные скульптуры церковных и светских властителей.

Скульптура обращена к толпе в проповедь

Очень разнообразная тематика! Эпизоды священного писания и легенд о жизни святых + сюжеты из истории, сцены реальной жизни

По широте охвата явлений скульптура готических храмов напоминает энциклопедические трактаты схоластов – подобно им она подчинена единому замыслу! Все явления включены в общую систему, построенную на основе религиозной концепции мироздания

Двойственность! 1) Подчинение скульптуры религиозному замыслу 2) Несут печать современной жизни (проявление горящего интереса к реальности)

Высокие стрельчатые тимпаны – заполнялись большими рельефами! Над главным входом – Страшный суд; над порталом богоматери – Успение и коронование; над порталами святых – Эпизоды из их истории

Отличие от романских: не так акцентируется (а то и вовсе исчезает) разномасштабность фигур; действие развертывается не вокруг единого центра, а развивается в пределах расположенных друг над другом поясов.

**41. Французская готическая скульптура 1150х-1200х годов.**

Во второй трети 12 в в Иль де Франс закладывается школа, совершившая переворот в романской пластике

Начала французской готической скульптуры, как и архитектуры, заложены в Сен-Дени

В скульптуре завершался начатый в романском ваянии процесс обособления человеческого образа от общего орнаментального убранства стены. При этом возрастает удельный вес статуарной пластики как на фасаде, так и в интерьере собора; в рельефе же, как правило, господствует высокая, почти круглая лепка. Позы статуй, их пропорции, ритмы их движений еще более тонко и продуманно связаны с общими архитектурными ритмами, но перестают рабски им следовать.

В готической скульптуре зародился интерес к человеческому характеру, к внутреннему миру человека, пусть еще спиритуалистически понятому. Поэтому при изображении событий из «священной истории» мастера скульптуры и живописи в рамках, продиктованных религиозными традициями и сложившимися канонами композиционной схемы, располагали фигуры в соответствии с возможной жизненной ситуацией и в общей форме передавали переживания людей.

В готической статуе жест, иногда угловато и наивно, а иногда с необычайной силой, раскрывает перед зрителем душевное состояние героя.

Важную роль играют драпировки, которые, в отличие от романской скульптуры, отнюдь не растворяются в общем узоре архитектурного орнамента. Их движения, то плавно-величавые, то смятенные, то мягкие и нежные, часто воспринимаются не столько как отражение телесных движений, сколько как зримый отзвук порывов человеческой души.

момент динамичной одушевленности, а иногда характерной выразительности жеста в готической скульптуре обычно превалирует над пластикой гармонически уравновешенных объемов человеческого тела

И все же скульптура готики, и именно французской школы, отличается своей материальностью; это действительно объемные изображения, т. е. статуи в полном смысле слова. В отличие от витражей они раскрывают очень точно, а часто и детально общий характер героя, его душевное состояние и особенности его внешнего физического облика.

Снаружи и орнамент, и статуи, и рельефы обычно концентрируются на фасадах. При переходе от порталов, галлерей, консолей к менее ответственным частям архитектурного целого сюжеты скульптурных композиций приобретают все большую свободу от религиозных канонов и в то же время все большую фантастичность и беспокойную декоративность, сближаясь по трактовке со скульптурным убранством.

Готическая скульптура зародилась в первые годы 13 в., т. е. несколько позже, чем сложилась архитектура готики. Но развитие шло очень быстро, и уже к 20-м гг. процесс становления стиля можно считать завершенным.

Повышенный интерес к образу Богоматери

Сен-Дени (1132-1135)

- по замыслу Сугерия: храм = частица божественного, вечного мира; портал = врата неба, ведущие к вечной истине

- впервые проявилось стремление к строго продуманной иконографической программе; возникло желание тематически объединить все три портала; наметился переход от скульптурного рельефа к свободно расположенным в пространстве пластическим элементам

- тимпан над главным входом: Страшный суд

- торжественность всей сцены и ослабление внимания к драматизму рассказа

- изображение Христа в окружении апостолов = символ небесного мира

«Королевский портал» Шартра (1145-1160)

- западный фасад

- картина царства Христа становится более всеобъемлющей

- на первый план выступают общечеловеческие идем = картина мироздания целиком, сущность божественного космоса; место в нем человека

- с шартрского портала началась последовательная гуманизация священного образа

- все части тройного портала связывает единый декор, посвященный изображению апокалиптического видения (центральный вход), второго пришествия Христа (северный вход), истории Богоматери (южный вход)

- как и в Сен-Дени: воедино слиты элементы, встречавшиеся в разных областях Франции в романский период = рельефы в тимпанах, фигурные капители, изображения на архивольтах, фигуры по сторонам от входа

- тематика разнообразна:! Апокалиптические старцы, апостолы, ангелы, знаки зодиака, работающие в поле крестьяне (календарный работы), аллегории свободных искусств, эпизоды из жизни Христа и Марии, ветхозаветные цари и пророки = единый, стройный замысел! (До: встречались, но все по отдельности)

- Приемы: еще очень много романских черт: бургундская школа = подвижность фигур, одухотворенность лиц, мягкость и орнаментальная прихотливость складок

Новое: впервые скульптура отделяется от стены, приобретает округлость, выступает в реальное пространство!

- НО: фигуры еще скованы в движении и подчинены архитектурным формам

- приставленные к колоннам, они полностью включены в ритм обрамляющих портал вертикальных тяг

- тела вытянуты и столпообразны, позы фронтальны, руки плотно прижаты к груди

Сенлис (ок.1175)

- тимпан ворот западного фасада

- Вознесение Марии: Пропорции фигуры Марии и особенно крупноголовых ангелов еще весьма условны, анатомическая структура передана довольно схематично. Но движение женщины, медленно подымающейся с ложа и как бы еще полуохваченной сном, необычайно выразительно

- складки одежды и оперение ангельских крыльев еще очень орнаментальны НО общий ритм взволнованного порыва группы ангелов с пробуждающейся от смертного сна Марии сочетает декоративную цельность с психологической выразительностью.

Нотр-Дам. Западный фасад (ок.1210)

- Наиболее архаичные скульптуры правого портала главного западного фасада, видимо, посвященные детству Христа, сохранились весьма плохо. Центральный портал был посвящен Страстям Христовым и Страшному суду, правые — истории Марии. Тимпан, изображающий смерть Марии и последовавшее за вознесением коронование ее Христом в небесные владычицы, отличается строгой торжественностью симметричной композиции, сдержанной экспрессией скупых движений и жестов.

- Многие рельефы, особенно история многострадального Иова, отличаются суровой простотой, наивной серьезностью и глубоким драматизмом образов. Фигуры очень материальны; лапидарная моделировка энергично обобщает и упрощает формы тела. Композиция, отвлекаясь от всего несущественного, художественно выявляет естественные связи между персонажами.

- Композиция с изображением Иова показывает, что сознание людей того времени было уже способно отражать нравственные чувства человека, трагедии и скорби самой жизни. Именно это сделало возможным появление художественных образов, далеко выходящих за рамки собственно церковных догм, религиозных символов и олицетворений.

- Левый портал: ранний пример готического рельефа в тимпане

- тимпан: Успение и коронование Марии

- создается классический тип композиции этого сюжета

- поле тимпана разделено на три яруса: нижний – 6 ветхозаветных царей и пророков; средний – момент успения; верхний – сцена коронования

**42. Французская готическая скульптура 13 в.**

По мере развития готического искусства наблюденные жизненные черты все отчетливее проступают не только в изображении светских сюжетов, но и в трактовке религиозных образов

Особенности скульптуры периода развитой, или высокой, готики наиболее ярко выражены в статуях и рельефах трансептных, т. е. боковых, фасадов собора Парижской Богоматери, в ансамблях Амьенского и Реймсского соборов.

Мастерство компоновки, строгая соразмерность и уравновешенность всех элементов ансамбля; владение образной выразительностью ритма, вырастающего из жизненной выразительности движений персонажей,— характерные черты монументальных произведений зрелой готики. Правда, стройная целостность больших фасадных композиций была достигнута готическими мастерами далеко не сразу.

Стремление к яркой, даже резкой передаче характера человека — типичная черта готической скульптуры в пору ее наивысшего расцвета. Подчас, например в некоторых головах на том же западном портале, это стремление приводило к почти карикатурному изображению уродливых черт облика. Но в лучших произведениях того времени мастера достигли несколько лапидарной но проникновенной передачи существенных черт духовного склада человека.

Последняя фаза развития скульптуры 13 в. характеризуется не только известной утратой былой возвышенной монументальности, но и некоторым усилением реалистических тенденций. Насколько интерес к окружающей действительности становился силен, красноречиво свидетельствует появление монументальной скульптуры чисто светского характера. Выдающимся ее памятником являются пять музыкантов, изображенные в натуральную величину, с различными музыкальными инструментами в руках. Они сидят в нишах второго этажа на фасаде дома цеха музыкантов в Реймсе (вторая половина 13 в.).

Начало 13 в – классицизирующая струя

Трансептные порталы Шартра (первая четверть 13в)

- В 20—30-х гг. 13 в. были созданы скульптуры порталов трансепта Шартрского собора.

- структура порталов отлична от королевских врат: входы не углублены в стену, а в виде портика предшествуют хданию

- Южный фасад: евангельские сцены + истории мучеников и святых

Северный фасад: ветхозаветные сюжеты + эпизоды из жизни Марии

- Центральные тимпаны: изображение двух главных тем готического рельефа 1) «Страшный суд» и 2) «Успение Богоматери»

- По сторонам порталов: ряды статуй мучеников, святых, евангелистов, библейских царей, пророков

- статуи шести порталов разнообразны по исполнению НО общее: лаконизм, пластичность форм, плавность контуров, простота поз, сдержанность жестов – величие+торжественность

- «Встреча Марии с Елизаветой» - левый портал, северного фасада

Появляются повороты, диалоги, скульптура уже круглая. Просто приставляется к фасаду.

- ! проявление интереса к индивидуализации; появление удивительно ярко очерченных характеров

- движения большинства статуй еще скованны

- фигуры строго вертикальны, стоят фронтально = преодолевается во второй четверти XIII в. (Амьен)

- По сравнению со скульптурами Королевского портала того же собора, завершающего собой романский период истории французской средневековой скульптуры, статуи южного фасада (например, изображение св. Стефана) отличались большой материальностью и, главное, хотя несколько схематичной, но весьма острой передачей характеров.

- Постановка фигур становится более устойчивой. Ноги святых уже не свисают по скошенной консоли, а крепко опираются на ее горизонтальную поверхность. Чрезвычайно важно, что мастера южного портала стремились индивидуализировать облик святых. Они не просто дополняют относительно схематическое изображение человека возрастными признаками и другими чертами внешнего различия, а стараются, еще несколько наивно, передать особенности некоего, правда, очень обобщенно понятого человеческого характера.

- Благородная лаконичность формы и сдержанная экспрессия характерны для скульптур Шартрского собора (например, «Жертвоприношение Авраама»).

Западный фасад Амьена

- Одним из замечательных образцов высокой готики является скульптурный ансамбль главного фасада Амьенского собора (1225—1236)

- Торжественный строй монументальных статуй святых, пророков и апостолов, украшающих могучие пилоны порталов, образует нижний ярус композиции.

- единство трех порталов подчеркнуто фризом больших фигур, непрерывной лентой вдоль всех входов

- фигуры подвижны и гибки, в торсах намечается поворот и легкий изгиб, тяжесть тела переносится на одну ногу

- обработка поверхности усложняется

- Темы: центральный портал – Страшный суд; правый портал – История Богоматери; левый портал – История святого Фирмена

- статуи портала богоматери особенно хорошо сгруппированы попарно: «благовещенье», «встреча Марии с Елизаветой», «Принесение во храм»

- фигура благословляющего Христа (в центре у главного входа) = не видение! Облик отмечен печатью земной красоты; Статуя Христа — прекрасный пример применения «готического» S-образного изгиба тела, выделяющего фигуру из общих вертикальных ритмов архитектурной конструкции; Для этой статуи характерна широкая и сильная, обобщенная лепка, точнее было бы сказать — рубка, поскольку статую действительно вырубали из камня. Большие чистые поверхности скульптурных объемов контрастируют беспокойными ритмами свободно и глубоко прорезанных складок со сдержанным движением линии, прорисовывающей пряди волос и завитки бороды; Прекрасное, властно-мужественное лицо Христа выражает глубокую и мудрую думу. С ним может сравниться лишь поэтически прекрасная голова реймсского Христа-странника.

- цоколь левого портала: каменный календарный цикл: под 12 знаками зодиака в небольших медальонах изображены характерные для каждого месяца работы и занятия = !сцены обыденной жизни и крестьянского труда (убедительность + правдивость)

Золоченая Мадонна на столбе главного входа южного фасада Амьенского собора (около 1270 г.)

- Преувеличенный изгиб фигуры, пышность раскраски, с обильным применением позолоты, немного жеманная грация, стандартность улыбки — все это уже связано с позднейшим этапом.

Западный фасад в Реймсе

- улыбающийся ангел из «благовещенья». На откосах. В тимпанах там розы (во всех трех).

- традиции античной классики: «Встреча Марии с Елизаветой» - понимание тела + естественность движений; фигуры женщин материальны, весомы, пропорции близки к античным

- портал Страшного суда (с 1230 по 1240 г.): страдает излишней дробностью композиции тимпана, разделенного на пять ярусов. Фигуры разномасштабны, движения чрезмерно угловаты и схематичны.

- На западном фасаде Реймсского собора решена и задача сюжетного объединения нескольких статуй в духе лучших принципов высокой готики. В двухфигурной композиции «Встреча Марии с Елизаветой» (1225 —1240), помещенной на пилонах центрального портала, так называемого портала Богородицы, статуи Марии и Елизаветы, стоящие рядом на отдельных консолях, воспринимаются и как отдельные самостоятельные скульптуры и как взаимосвязанная парная группа = тесная связь портальных статуй, высекаемых каждая из отдельного столбообразного блока, с архитектурой все же ограничивала свободу скульптора. Поэтому вплоть до периода поздней готики французские мастера избегали придавать статуям резкие, бурные жесты или изображать их в сильных ракурсах

- Группа «Благовещение» отличается большей стройностью фигур, более свободным и мягким движением драпировок

Эта возникшая в 50—70-х гг. новая тенденция, в какой-то мере созвучная утонченно- рафинированной рыцарской культуре, сосуществовала в скульптуре с основным направлением высокой готики. Особенно наглядно такая манера выступает в фигурах св. Иосифа и Марии («Принесение младенца Христа во храм») того же западного фасада.

Трансептные порталы Нотр-Дам де Пари

- Южный портал: ок 1270: История Св. Стефана = пример повествовательного рельефа

- любовь к обстоятельности рассказа

- портал св. Стефана на южной стороне собора Парижской Богоматери (около 1260—1270-х гг.): В разделенном на три горизонтальные зоны тимпане изображены последние эпизоды жития святого, а также Христос с ангелами, взирающий с небес на подвиг своего верного ученика. В самом нижнем ярусе изображено, как Стефана приводят к проконсулу. = все отмечено желанием внести момент непосредственной жизненности в величаво развертывающееся повествование. Однако эти жесты носят внешний, несколько театральный характер. Вероятно, они напоминают жесты актеров, когда-то исполнявших «миракли» перед порталами того же храма

- композиция не распадается на две мало связанные друг с другом части. Господство вертикальных ритмов создает некую композиционную общность расположенных в одном ярусе различных и разновременных сюжетов.

Собор в Страсбурге

- переходный от высокой готике к поздней

- В большинстве статуй этого собора получает свое дальнейшее выражение интерес к раскрытию красоты духовного мира человека, подчас к резкой передаче общего склада характера

- В композиции, посвященной традиционной для средневековья аллегорической антитезе

разумных и неразумных дев (конец 13 в.), продолжает разрабатываться проблема сюжетного и композиционного объединения нескольких фигур в одну группу

- к 30-м годам 13 века относится замечательный рельеф в тимпане южного трансепта Страсбургского собора — «Успение Богоматери»; Однако в общем движении этой сцены есть избыток экспрессии, который указывает на близость композиции тем эстетическим и стилистическим особенностям, которые характерны не столько для французского, сколько для немецкого искусства.

**43. Немецкая готическая скульптура 13 века.**

**«Золотые врата» собора во Фрайберге, леттнер Либфрауенкрхе в Хальберштадте, скульптура собора в Бамберге, Магдебурге, Наумбурге, Майсене, Страсбурге.**

Скульптурное убранство готических фасадов в Германии было менее развито, чем во Франции. Программы менее обширны; на первый план в образном строе выступают черты экспресии и характерности. Скульптура сосредоточена обычно внутри. Это одна из типичных особенностей художественного мышления в Германии эпохи романского и в еще большей мере — готического стиля, проистекающих из общего понимания роли отдельной статуи по отношению к архитектурному целому. Для готики в целом типична тенденция к разделению двух элементов — возвышенного и комического. Все возвышенные черты воплощаются в образах Христа, Богоматери и святых. Напротив, уродливое и смешное выделяется в особую группу изображений, занимающих подчиненное место,— сюда относятся все связанное с дьяволом и темными силами ада, так называемые «химеры», а также жанровый элемент, отражающий быт простого народа. В немецкой скульптуре готической поры эта иерархия проведена гораздо менее строго. Самые торжественные образы не лишены гротескных черт. Так, например, в скульптурах «Страшного суда» (около 1240г), в тимпане «Княжеского портала», экспрессия жестов и мимики так утрирована, ликование праведников и ужас грешников, так преувеличены, переданы такими гримасами, что и то и другие производят одинаковое впечатление. Вообще сильной стороной готической скульптуры в Германии было изображение индивидуальности, в которой противоположные черты слиты в неразложимое целое. Таковы шедевры, созданные бамбергскими скульпторами младшей школы,— статуи Марии и Елизаветы, помещенные внутри собора. Немецкая скульптура лишена присущих французской пластике аристократизма и утонченного изящества, она грубее, проще, но зато более драматична. Крайнее выражение страдания + портретная индивидуализация. Поздняя немецкая готическая скульптура: развитие манерности и преувеличенной патетики в сочетании с натуралистической точностью деталей и утратой монументальности. Получает телесность еще в 13в (Промежуточное место – Страсбург). 1220г – начало немецкой готической архитектуры, все более гротескно и повышен градус экспрессии. Германия, стилистика – огрубленная византийская, это не романика, так как нет экспрессии, но и не готика, так как нет натурализма.

Собор в Страсбурге, 30е 13в. Замечательными произведениями переходного от высокой к поздней готике времени являются скульптуры западного фасада собора в Страсбурге. Воспринят стиль Шартрских статуй. Получает свое дальнейшее выражение интерес к раскрытию красоты духовного мира человека, подчас к резкой передаче общего склада характера. В композиции, посвященной традиционной для средневековья аллегорической антитезе

разумных и неразумных дев (конец 13в), продолжает разрабатываться проблема сюжетного и композиционного объединения нескольких фигур в одну группу. Правда, решение в данном случае достигается несколько наивными средствами. Высокой одухотворенностью и внутренней значительностью отличаются женские образы, олицетворяющие торжествующую церковь и побежденную синагогу (30е 13в); сила эмоционального накала. «**Успение Богоматери**»: тимпан южного трансепта; в общем движении этой сцены есть избыток экспрессии, который указывает на близость композиции тем эстетическим и стилистическим особенностям, которые характерны не столько для французского, сколько для немецкого искусства; любовь к тонкой одухотворенной игре складок и классицизирующим образам.

Собор во Фрейберге. «Золотые ворота», 1240г. Появляются статуи откосов, романская стилистика, образчики византийской мелкой пластики. Развивается в сторону сильно французского влияния в Страсбурге. Попытка создания фигурного портала в духе готических церквей Франции начала 13в. Преодоление романской скованности: движение фигур не подчинено плоскости; позы становятся разнообразными и естественными; лица оживлены, скульптура ярко расписана. Но статуи «Золотых ворот» при всей их зависимости от французского образца отличаются меньшей стройностью, чем статуи знаменитых порталов Реймсского или Амьенского собора. Меньше связи статуй с архитектурой, резче проявились черты народности и своеобразного реализма.

Хальберштадский лектор. Техника резной штукатурки, раскрашена, пришла с Востока. Плоские рельефы византийского типа, нет романской экспрессивности. Стилистика промежуточная сохраняется до 1220х годов.

Собор в Бамберге, начат в 11в и освящен в 1237г. Скульптура собора обнаруживает в пределах сравнительно небольшого отрезка времени (1230-1240) две школы—«старшую» и «младшую» (деление обусловливается не столько хронологической последовательностью, сколько стилистическими особенностями). Есть и патетика, и ее доверительная домашность. Трудно до конца понять, что произошло. Фундаментальный переворот в изобразительном принципе средневекового искусства. Вторгается человеческое измерение, которое потом погубит человеческую цивилизацию. Мир, который только начинается, которому суждено себя самого познать. События в реальном зрительном поле. Стоят в западном хоре с высокими длинными окнами. Вырублены из тех же блоков, что и колонны. Части архитектурно-скульптурного замысла. **Старшая школа**: традиция немецкой романской скульптуры. **Младшая школа**: новые художественные принципы готического искусства. К основным произведениям старшей школы принадлежит большая часть рельефа ограды георгиевского хора, скульпторы юго-восточного портала, так называемых «Врат благодати», и некоторые статуи «Княжеского портала». Центральными произведениями младшей скульптурной школы являются статуи Марии, Елизаветы, Бамбергский всадник в скульптуры «Врат Адама». На рельефах ограды георгиевского хора (около 1230г) апостолы и пророки изображены попарно, в момент страстной дискуссии. В скульптурах «Княжеского портала» новые художественные тенденции не получили еще полного развития. Здесь как бы совершается переход от рельефа к свободно стоящим статуям. Движение фигур левой части портала, принадлежащей старшей школе, беспокойно и устремлено к центру. На правой стороне статуи стоят более спокойно и свободно. Портал «Врата Адама» интересен как типичный пример введения готической скульптуры в архитектурные формы зрелого романского стиля (силуэты могли бы гармонировать с готической архитектурой, но здесь они вступают в противоречие с романскими формами приземистого портала). Острота характеристики присуща и Бамбергскому всаднику, поставленному на одном из столбов внутри собора. Это не обобщенный тип грозного феодального сеньора, не воплощение идеализированных рыцарских доблестей, а мужественное и вместе с тем полное внутренней тревоги изображение человека-воина или властителя. Волевая экспрессия лица и жеста делают его одним из самых горделивых образов рыцаря, лучшей конной статуей средневековья. Сочетание готических статуй и романского здание менее органично, чем в Страсбурге; статуи приобретают самостоятельной значение.

Наумбургский собор, сер13в. Контраст, удивительно, с какой внутренней силой глубокое духовное содержание искусства наумбургского мастера побеждает камень. Нет гигантского смыслового организма, нет много архивольтных фасадов. Эмоциональный мир пробивается с элементами несколько дурацкой экспрессии. **В интерьере** замечательный ансамбль наумбургских фигур – это скорее скульптурная галлерея наиболее типичных для общества того времени человеческих характеров. Раболепное отношение к знати и фальшивая идеализация чужды художнику. Он изображал мужчин и женщин, облеченных всеми атрибутами своего сана, но прежде всего это самостоятельные характеры, стоявшие на вершине общественной лестницы и потому еще более открытые всем бурям своего сурового времени. То, что замысел художника заключался в создании ансамбля, а не группы отдельных мемориальных статуй, показывает характер размещения скульптур в пространстве хора. Они поставлены так, чтобы можно было охватить взглядом целое, и потому зритель, стоящий у арки входа, откуда ему открывается вся скульптурная группа, видит каждую фигуру в наиболее благоприятном для нее аспекте. Статуи поставлены таким образом, чтобы одна не заслоняла другую в ущерб общему впечатлению. Особенно это относится к парным статуям Эккегарда и Уты, Германа и Реглинды. Статуя Реглинды и Эккегарда, стоящие дальше от зрителя, несколько выдвинуты вперед. Благодаря этому в парных статуях, особенно в группе Уты и Эккегарда, цельность художественного впечатления для зрителя, охватывающего взглядом все пространство хора, усиливается. Контраст является одним из главных композиционных и образных принципов, он проходит через все стороны художественного целого. Каждая из статуй одной пары как бы противопоставлена внутренне и внешне статуям другой пары. В других статуях разработка характеров и формы их выражения также образует сложную систему контрастов и созвучий (соотношения развиваются внутри одного образа). Так, например, в образе маркграфа Зиццо бросается в глаза противоречие между спокойствием его массивной фигуры и необычной энергией взгляда и выражения лица. 12 фигур наумбургского цикла образуют необыкновенно богатую оттенками пластическую мелодию. Внутренний драматизм ансамбля превращает его как бы в немую сцену, и это даже вызвало у некоторых ученых предположение о едином сюжете, общей психологической драме, связывающей фигуры; весь цикл = единое художественное целое. Статуи расположены по силовым линиям занимаемого архитектурного пространства – у несущих столбов (кроме двух фигур, установленных позднее). Парные статуи поставлены в наиболее значительных пунктах архитектурной конструкции — там, где прямоугольник хора переходит в полигональную фигуру, замыкающую его. Отдельные статуи отмечают менее значительные, но все же важные для архитектуры сочленения. Скульптура пропорционально делит пространство хора, подчеркивает равновесие отношений высоты и ширины, образует своего рода образные центры, к которым устремляется внимание зрителя = глубокое соответствие между зодчеством и пластикой. Однако если такова была идейная программа наумбургского цикла, то действительное содержание его художественных образов носит широкий, более человечный и народный характер. Люди, изображенные наумбургским мастером, не имеют ничего общего с условными символами господства, аристократической манерности, лицемерной набожности и милосердия. Это сильные, мужественные, много испытавшие люди, несущие на себе тяжкое бремя ответственности. Отсутствие внешней идеализации тесно связано с глубокой жизненной характерностью каждой личности, изображенной резцом наумбургского мастера. Это тип и вместе с тем живая личность, рассказывающая свою историю. Лица всех наумбургских статуй полны своеобразного глубокого чувства, овеяны мыслью, отмечены разнообразными проявлениями человечности.

Западная преграда. Евангельские сюжеты — «Тайная вечеря», «Суд Пилата» и др.— представлены в духе средневековых мистерий, исполняемых простыми людьми на площади. Все человеческие типы, от Христа до Иуды,— это типы городского простонародья, тогда еще тесно связанного с деревней. Пропорции далеки от аристократической вытянутости. Фигуры приземисты, головы непропорционально велики, одежды падают простыми тяжелыми складками. Но чувство формы, проявляемое художником, поразительно.

Собор в Магдебурге. Портал: евангельская притча о мудрых и неразумных девах, ожидавших прихода божественного жениха, сюжет предельно драматизирован. 5 смеющихся + 5 плачущих дев = все оттенки человеческой радости и горя. Очень сильно по силе экспрессии.

На площади: памятник Оттона I = первый гражданский памятник средневековья! = первый свободно стоящий памятник в монументальном искусстве Европы.

**46.Позднеготическая скульптура Франции.**

Алтарная преграда Нотр Дам, порталы трансепта собора в Руане статуя Адама из музея Клюни в Париже, надгробие Филиппа Смелого, колодец Моисея и портал церкви Шартрез де Шанмоль Клауса Слютера, надгробия Иоанна Бесстрашного и Маргариты Баварской, надгробие Филиппа По, алтарная преграда Альби, ансамбль в Бру, алтарная преграда Шартра.

**Если в 13в.(предыдущий этап) соборы- система мироздания как целого. Огромное количество изображений,не все возможно рассмотреть. То в конце 13 нач.14 века - скульптурный декор это не идеальная отстраненная сумма порядков, а идея сопереживания Христу.**

**Поиски человеческой составляющей=>увеличение эмоциональности.**

* **Алтарная преграда Нотр Дам(Жан Реви 14в)**

Вырезал из камня высокую перегородку, отделяющую клирос(хор)от нефа. Южная часть преграды датируется началом XIV века и состоит из девяти сцен, изображающих явления Иисуса после Воскресения. В отличие от сцен северной преграды 13в, они отчетливо отделены друг от друга столбиками. Желание изобразить каждую сцену подробно.

* **порталы трансепта собора в Руане**

Характерный акцент на эмоционально-психологической стороне, сопереживание Христу. Другое восприятие христианских истор.реалий.

Около 1300 года, в первое десятилетие XIV века, были возведены порталы на обоих фасадах трансепта собора Нотр-Дам в Руане. Южный поздний-15в. На всех трех регистрах тимпана изображены сцены «Страстей Христовых». Есть большое Распятие на центральной колонне : апостолы на откосах на высоких пьедесталах, а на них -барельефы с циклами на ветхозаветными сюжеты (колоссальная повествовательность, которая теперь важнее символики). Изображения апостолов не слишком выразительны, выразительность в сюжетах. Самая большая достоверность- достоверность действия.

Портал на северном фаса­де. От его тимпана, посвященного теме «Страшного Суда», сохранились только два нижних регистра. На нижнем, композиция которого производит исключительное впе­чатление, изображено «Воскресение мертвых», на верхнем - «Отде­ление праведников от грешников». В воскрешении мертвых очень много фигур,некий хаос. На верхнем рельефе ряды фигур раз­ мещены «внахлест».

* **Статуя Адама (см.билет 36)**
* **надгробие Филиппа Смелого(мастер Слютер)конец 14-15в**.

Герцог Филипп и герцогиня Маргарита лежат на черной мраморной плите, молитвенно сложив руки. Лица реалистичны.Очень тщательно передаются царские одеяния. Два больших крылатых ангела безучастно держат рыцарский шлем. В их лицах выражение вечного покоя, умиротворения, тихой грусти.

Ослепительно белая галерея окружает все надгробие. Арки галереи с вымпергами, колонки разделяют архитектурное пространство на множество частей. Здесь изображения плакальщиков в балахонах и капюшонах. Различные типажи возрастные и фигуры,различные эмоции. Ювелирность,разнообразие одеяний. В галереи прогуливаются фигурки монахов с разными эмоциями(заткнул нос/горестно поник).Слютер переступил грань, к которой подошла к началу XV века французская скульптура. Реализм проявился у него в собственном смысле этого слова.

* **колодец Моисея(Слютер)**

Это первоначально основание для большого распятия. 6-гранный крупный столб. распятие почти не сохранилось(только Христос с отличной анатомией). В изображении 6 пророков "фанфарная перегруженность"(изображение страниц книг,перьев). Это последняя фаза позднеготического реализма. Все пророки -абсолютно разные физиогномические типы.

Выше ангелы,оплакивающие христа, все разные,одежды с различной вышивкой.

* портал церкви Шартрез де Шанмоль(Клаус Слютер)

На центральной колонне портала помещена «Мадонна с Младенцем». Поза Мадонны -сбалансированный контрпост. Бого­матерь держит на сгибе левой руки младенца. Ее пышный плащ присобран на бедре и ниспадает струящимися складками. В ее лице - второй подбородок,ямочки на щеке, форма глаз-реализм. На откосах порталов слева коленопреклоненный Филипп Смелый простирает руки к Мадонне,а напротив его супруга.За спинами властителей Бургундии стоят их небесные покровители - святой Иоанн и святая Екатерина. Впервые изображение живых людей!

* надгробия Иоанна Бесстрашного и Маргариты Баварской(Слютер)

Из белого и черного мрамара. Та же система: тела на плитах в молитвенных позах,внизу вырезана аркада ювелирная, под ней фигурки в разных позах. В ногах лежат львы, а у изголовья ангелы с золотыми крыльями.

* **надгробие Филиппа По**

Запоминается не столько Филипп По, лежащий в полном боевом снаряжении на каменной плите, сколько поддерживающие эту плиту плакальщики.Их 8, по четыре с каждой стороны. Они застыли в скорбном оцепенении. Тела едва угадываются за траурными одеждами, ложащимися на землю тяжелыми, ломкими складками. Лица почти не видны за низко опущенными капюшонами. В наклонах голов, жестах рук есть элементы театральности.

* **алтарная преграда Альби(16в)**

Занимает всю среднюю часть нефа. Фигуры апостолов и пророков превращены в часть декоративной стены(как столбики). Восприятие их как некого украшения. Портальная скульптура уменьшается в размере. Теперь это украшение,а не взывание к смыслу бытия.

* **ансамбль в Бру**

Переход от готики к ренессансу. Марагрита Австрийская, вдова герцога Филибера II Савойского, выступила заказчицей скульптурной гробницы для своего покойного супруга. В 1506 году она основала церковь в стенах которой планировалось расположить гробницу герцога – смысловой центр всего ансамбля. Впоследствии свое начинание Маргарита развила до масштабов постройки фамильного мавзолея; герцогиня приказала поместить гробницу матери Филибера II Маргариты де Бурбон и собственную. Работали фламандские мастера.Основная идея, преобладающая в скульптурном убранстве церкви Св. Николая Толентинского – триумф жизни над смертью, вера в спасение и воскресение. Это особенно ярко выражено в алтарном образе с Семью Радостями Марии и в сюжетах витражей.

Гробница принадлежит к двухъярусному типу и включает два портретных изображения покойного герцога, каждое из которых представляет его в полный рост и лежащим. Скульптура верхнего яруса выполнена из каррарского мрамора, в то время как образ нижнего из алебастра.

Образ на верхнем ярусе гробницы окружен шестью фигурами ангелов. Лев, лежащий у ног. Плита черного мрамора, на которой покоится образ Филибера II, поддерживается массивным поясом из невысоких декоративных колонн с нишами, увенчанными изысканными «пламенеющими» балдахинами. В этих нишах находятся скульптуры сивилл. Данные статуи наряду с роскошным убранством архитектурных элементов конструкции гробницы украшают нижний ярус произведения и скрывают за собой второе изображение герцога .Портрет Филибера I, размещенный на нижнем ярусе гробницы – это образ герцога de la mort, или на смертном одре. Однако в данном случае скульптор отказался от традиционного средневекового мотива изображения покойного с шокирующими признаками разложения. Перед нами, скорее, идеализированный образ Филибера II, прекрасного спящего, а не умершего, юноши. Образы Севилл- флорениийские мастера.

Ренессансные мотивы в витражах.

* **алтарная преграда Шартра**

Стена появилась в начале XVI века и два последующих столетия постепенно украшалась резными фигурами, изображающими сцены из жизни Христа и Богородицы. Ренессансные и готические черты.

**50. Готический витраж 12 – 14 вв.**

Замена глухих стен огромными окнами привела к почти повсеместному исчезновению монументальных росписей, игравших столь крупную роль в романском искусстве 11 и 12в. Фреску заменил *витраж! Витраж =* искусство цветного стекла со свинцовыми перегородками. **Проблемы**: 1) трехмерное изображение НЕ возможно; витраж = монументальная графика 2) цветовая скованность. Образы витражей имеют тенденцию сверстываться в монументальные таблицы и схемы. Образы = не иконный тип; требуют прочтения! Почти никогда не составляют цельной программы; не собирают монументального образного целого; каждая история витража = введение в недописанную историю. Церковники придавали особенно большое значение воспитательной роли витража. По разнообразию тематики витражи соперничают со скульптурой. Наряду с дидактическим очень велико декоративное значение витражей. Витражи, помещенные в оконных проемах, наполняли внутреннее пространство собора светом, окрашенным в мягкие и звучные цвета, что создавало необычайный художественный эффект. Украшающие алтарь и алтарные обходы живописные композиции поздней готики, выполненные в технике темперы, или цветные рельефы также отличались яркостью красок. Прозрачные витражи, сияющие краски алтарной живописи, блеск золота и серебра церковной утвари, контрастировавшие со сдержанной суровостью колорита каменных стен и столбов, придавали интерьеру готического собора необыкновенную праздничную торжественность. Обогащение эстетической культуры выразилось и в создании необычайно сложных скульптурных и живописных циклов-ансамблей. Если настенная живопись исчезла вместе с большими плоскостями стен романских храмов, то яркого расцвета достигли витражи, заполнявшие стрельчатые окна, и ажурные розы. Общая их композиция сохраняла в значительной мере условный характер. Фактическое сияние полупрозрачных цветных стекол и мерцание красочных силуэтов предопределили торжественно декоративный характер витражной живописи. Но это не была холодная, безжизненная декоративность. Живопись витражей — живопись глубоко одухотворенная, пронизанная высоким и торжественным волнением. Однако, в отличие от готической скульптуры, витражи своими могучими красочными аккордами и певучими ритмами рождали не столько телесно-пластические, сколько поэтически-музыкальные образы. Свет, льющийся сквозь расположенные высоко над людскими толпами оконные витражи, связывал молящихся с окружающей собор внешней средой, и вместе с тем, пройдя сквозь цветные стекла, свет этот сказочно преображался. Применение дополнительной раскраски цветных стекол позволило перейти от чисто мозаичного принципа к более живописным решениям, а попутно и к увеличению размеров отдельных стекол, благодаря чему свинцовая вязь обрамления меньше бросалась в глаза, а весь витраж приобретал легкость и сияющую прозрачность. Свинцовый каркас витража выполнял и определенную изобразительную роль: он до некоторой степени заменял рисунок, препятствуя полному исчезновению контуров в мерцании и блеске пронизанных светом цветных стекол. Основными центрами витражного искусства были в 13в Шартр и Париж. Изображения на витражах долго сохраняют черты условности (плоскостность, графичность, локальность – витраж 12 и 13в). 13в = золотой век витража. Середина 13в – изменение колорита: в красочную гамму вводят сложные цвета (1250е гг Сен-Шапель). 14в – угасание искусства; яркая красочность исчезает – на смену приходит монохромность.

Начиная с 14в стремление к точности и изяществу рисунка, погоня за особенной тонкостью оттенков приведи к тому, что чистые, звучные тона стекол полностью уступили место живописи по стеклу смешанными тонами и с дополнительной подтравкой. Часто художники обращались к комбинированию черных, коричнево-серых и белых тонов, то есть к своеобразной витражной гризайли. Подражание нараставшим в скульптуре и миниатюре жанрово-реалистическим тенденциям, утеря былой красочности и декоративности к 15 в. вызвали упадок витражного мастерства.

Витражи хора Сен-Дени (2/4 12в). Знаем по описанию Сугерия (в основном погибли в 18в), Сугерий: некоторые окна хора были заполнены декоративным узором; в других же располагались медальоны с изображением истории Моисея, параллелей из Ветхого и Нового завета, жизни богоматери и «древа Иесеея». Тенденция рассказывать нарастает. 1)Догматические витражи: пророчества ветхого завета. 2)Исторический витраж: история Карла Великого. Очень наглядно! Искусство помогает изъяснению смысла. Чем повествовательнее витраж, тем меньше центричность композиции.

Шартрский собор (1150-1155). Сохранилось лишь несколько ранних шартрских витражей: три на западном фасаде («Жизнь Христа», «Древо Иесеея», «Страсти Христовы») + фрагмент еще одного в южном нефе (изображение Богоматери). Размещенные в медальонах повествовательные сценки чередуются с отдельными крупными фигурами, в цветовой гамме преобладают яркие основные цвета: красный, синий, желтый. Прекрасным примером перехода от романского к готическому стилю является изображение Богоматери, сидящей с младенцем на коленях, находящееся в уцелевшей при пожаре 1194г части собора; на темно-красном фоне мягко выступает сияние голубых одежд Марии, приобретающих на ее плечах фиолетово-синий оттенок, дополненный густо-синим цветом покрывала, наброшенного на колени. Сочетание несколько застывшей иератической позы Марии с ясной силой торжественного колорита образует законченное монументальное целое. После 1194: украшение нефов, хора, трансепта = печать утонченного изящества готики (напряженность 12в – непринужденность и естественность; линии тела – гибкость; складки одежд – текучие; бордюры покрывают изысканные узоры).

Бурж. Простое, но энергичное сочетание густо-синего и красного цветов несколько архаичные по рисунку, большая свобода сопоставлений НО в целом – один и тот же мир = умозрительная ситуация = важно не увидеть, а поставить на место. Тенденция к сочинению историй, у которых нет своих композиционных прототипов.

**51. Готическая книжная миниатюра 13 века.**

**Франция: Псалтирь Ингебург, Библия королевы Кристины, Морализирующие Библии, Библия кардинала Мацейовского, Псалтирь Св. Людовика, Мастер Оноре: La Somme de Roi и Бревиарий Филиппа Красивого. Англия : Псалтирь Windmill. Испания: Альфонс Мудрый: Cantigas de la Virgen. Италия: Трактат Фридриха II о соколиной охоте, Падуанская Псалтирь.**

**Франция**: История французской готической миниатюры довольно отчетливо делится на три периода. Первый длился примерно с 1200 по 1250г, следующий охватывал вторую половину столетия, а третий — 14в. Эволюция французской готической иллюстрации характеризуется все более шроким включением реалистических деталей. Книга перестала быть достоянием узкого круга образованных клириков, теперь она проникла в аристократические и ремесленные слои.

Первый период: переходный от романского к готическому стилю характер; влияние на миниатюру знаменитых французских витражей (вертикальность композиции, прозрачность, чистота и яркость красок) – *Псалтирь Королевы Бланки Кастильской.* Второй период: К середине 13в оформилась собственно готическая — по принципу украшения — миниатюра. Распространенными мотивами орнаментики в иллюстрации стали Элементы готической архитектуры — пинакли, флероны, фиалы, стрельчатые арки, розы и т. д. Но многочисленность деталей не приводила к дробности — вся страница рукописи оформлялась художником как единое композиционное целое - *Псалтырь Людовика Святого (1270);* в моду входят пышные архитектурные обрамления. В последние десятилетия 13в в Париже особенно славился мастер Оноре. Миниатюры конца 13-14в не просто украшают страницу, они уже дополняют и комментируют текст, в известной мере приобретая иллюстративный характер. Широко иллюстрировались научные трактаты, переложения произведений Аристотеля, Платона, рассказов о Сократе и т. д. Интересно украшена рукопись по хирургии Роже Пизанского (конец 13в), где клейма-миниатюры, следующие друг за другом, рассказывают о различных приемах хирургии. В оформлении ранней готической книги сказывается влияние архитектурного декора; миниатюры рукописей 1п 13в нередко получают обрамления, напоминающие медальоны витражи, сходство с витражом усиливается благодаря интенсивности раскраски и преобладанию звучных локальных цветов. С 13в распространяются часословы.

Инициал стал выступать на свободное поле страницы

Псалтирь Ингебург (до 1210г) Шантийи, Музей Конде. Связь с византийскими источниками, но новое: господство тонкой и острой линии. Перевод на ранне готический язык византийского типа. Выпрямляются складки одежд, исчезает насильственная геометризация форм, но сохраняется плоскостность. Современники этой вещи – скульптуры Шартра (ранние), они выглядят более конкретными.

Дальше побеждают вещи, выраженные в Псалтири Королевы Кристины. Появляются белые лица без подцветки, светотень в строениях одежды, скорее всего, связана со скульптурой. К сер13в Франция овладеет манерой изысканной каллиграфии. Антикизирующая манера удаляется от Византии, получает большую графическую точность, степень свободы, вообще, сильно уменьшается. Вещи обладают яркой цветовой раскладкой, но при этом они достаточно однообразны (структуру французской готической псалтири можно предугадать, даже не открывая).

Книга образов Дамы Марии, 1280-1290г. Появляется жеманная галантность героев по отношению друг к другу, усиливается повествовательность.

Чистослов Йоланда Суасона, 1280-1290е. Дальше происходит усложнение рамок, готических обрамлений. Моисей является архетипом Христа (его атрибут Медный Змей), и по атрибутам в том числе. Христос подвесил себя на крест, как Моисей подвесил змея на дерево (?). В готике происходит колоссальный иконографический взрыв. Мы переходим из мира, где все ориентировались на прошлое (то, что было сделано раньше), в мир, где все становится легко читаемым (придумываются новые варианты, которые воспринимаются чрезвычайно буквально). Маргинальная иллюстрация – это вещь, которая находится за основной картинкой (например, внизу листа может помещаться такая иллюстрация, посвященная другой теме, хотя теоритически, она может раскрывать понятия верхних картинок). Маргинальные картинки полностью меняют свой смысл во 2п 15в. Инициальные миниатюры. Происходит просто взрыв каллиграфии. Всякая линия внутри орнамента раскрывается и дополняется.

Псалтирь Бланки Кастильской, ок1220г, Париж, Библиотека Арсенала. Приемы, свойственные витражу; композиции в круглых медальонах следуют один за другим; краски насыщены. Общий эмоциональный строй миниатюр стал беспокойным; фигуры утратили тяжесть, жесты экспрессивны, силуэты обострились.

Псалтирь Св. Людовика, между 1250 и 1270г, Париж, НБ. Завершилось формирование стиля готики в миниатюре. Страницы украшены стрельчатыми готическими арками. На одной из них в строгой рамке орнамента четкий, красиво написанный текст и небольшая миниатюра, заключенная в очертания инициала: тройная готическая арка изображает крышу Ноева ковчега. Небольшие миниатюры рукописи необычайно выразительны по рисунку и очень гармонично вплетены в общую канву страницы. Точность в воспроизведении деталей. По стилю: параллель статуе Св.Иосифа из Реймса.

Мастер Оноре: одним из первых ощутил притягательность светотеневой моделировки. Бревиарий Филиппа Красивого, 1295г, Париж, Национальная библиотека. Реалистичность. Художник через всю страницу помещал инициал с миниатюрами, например изображение сотворения мира. La somme de Roi. Англофранцузский тип.

**Испания**: характерное для готического периода европейских стран усиление светского начала в духовной жизни общества проявилось и в книжном деле. Создание новых литературных произведений, в которых сильнее сказываются элементы придворной культуры, способствовало развитию испанской миниатюры. По сравнению с французской, готическая миниатюра Испании кажется несколько наивной. Ей присущи не столько изящество рисунка, сколько сильный и энергичный контур, цветовая насыщенность пурпурных и ярко-зеленых, ярко-желтых и темно-фиолетовых тонов, стремление к декоративной красочности общего впечатления.

Песнопения короля Альфонса Мудрого в честь девы Марии», 1275-1284г. Один из лучших экземпляров находится в библиотеке Эскориала, украшен миниатюрами в Севилье. Характер этого произведения, написанного в своеобразной форме коротких и выразительных притч, дал иллюстратору возможность изобразить разнообразные моменты из жизни средневековой Испании: торжественную церковную службу и роскошные придворные празднества, ожесточенные сражения с арабами и осаду крепостей, торговлю и судопроизводство, работу в поле и уличные сценки, многолюдное. Зрелище боя быков и события, происходящие в интимном семейном кругу. Мастер стремился как можно тщательнее и подробнее иллюстрировать рассказ о чудесах, совершенных Богоматерью. Лист состоит обычно из 6 изображений, отделенных друг от друга прямоугольной рамкой с геометрическим мавританским узором и украшенной гербами Леона и Кастилии; все изображения составляют эпизоды связного повествования. С одинаковой степенью детализации воспроизводится простое, банальное, и героическое, возвышенное. Особенно тщательна передача утвари, одежды, мебели, ковров, построек, в которых причудливо сочетаются элементы готики и мавританского зодчества. В композициях, чаще всего многофигурных, преобладает плоскостной декоративный принцип. Характерен с этой точки зрения мотив рамки. Не случайно также в некоторых миниатюрах мастер охотно вводит резкий крупный узор в виде темных зигзагов на светлом фоне, покрывающий плащи и щиты войной, попоны коней. Миниатюры манускрипта, во многом наивные и схематичные, привлекают свежестью и непосредственностью восприятия жизни, отсутствием холодной заученной канонической условности. В них есть ощущение силы, темперамента, полнокровия (в колорите).

**52. Живопись в Италии второй половины 12 – 13 веков**

В южной Италии, как и повсюду, где распространилось искусство, близкое по своему типу к византийскому, живопись занимала очень важное место. В 12 столетии на территории Сицилии был создан ряд первоклассных мозаичных циклов

В южноитальянском искусстве 12 в. шел своеобразный процесс переосмысления византийской художественной культуры в духе задач, выдвинутых исторической действительностью в этой части Италии. При этом, однако, иерархическая картина мира, созданная византийским богословием и воплотившаяся в искусстве в законченной догматической системе, в сицилийской живописи 12 в. не претерпела решительных изменений

Общий для Италии 13 в. постепенный отход от канонических форм мировоззрения, видимо, получил известный отклик и в Венеции.

В искусстве Тосканы романского периода живопись не играла сколько-нибудь существенной роли. Лишь применительно к 13 в. можно говорить о сложении живописных школ в тосканских центрах. Мощным толчком к этому послужила волна византинизма, охватившая всю Италию в 13 столетии. В 13 в. византийское влияние стало особенно интенсивным, поскольку после разгрома крестоносцами Константинополя в 1204 г. и основания Латинской империи многие византийские мастера перебрались в Италию и продолжали здесь работать, непосредственно передавая свой опыт местным художникам.

Италия всегда и постоянно впитывает Византию = редакция византийского искусства

Начало готического *веризма*

Палатинская капелла (1154—1166 гг)

- В сценах из жизни Петра и Павла чувствуется известный отход от византийской традиции в сторону большей экспрессивности образов. Отголоски воздействия западноевропейского искусства ощущаются в сцене «Петр исцеляет Тавифу», где фигуры обретают объем, жесты людей — реальный смысл, движения — экспрессию

Монреале (1 этап: 1174-1189; 2 этап: первая половина 13в)

- Романское начало, явственно проявившееся в архитектуре собора, чувствуется и в этих мозаиках. От изысканности византийских фигур не остается и следа. Изображения, в частности Пантократор, становятся грузными, тяжеловесными

- Утрачивается выразительность жестов;; складки одежд становятся недвижными, что особенно заметно в изображении архангелов, стоящих у трона Богоматери;; да и сами их фигуры лишены всякой динамики. Лица приобретают объемность

- От мозаик абсиды с их несколько грубоватыми образами веет суровым спокойствием, что отличает их от образов византийского искусства, наделенных большой эмоциональной сложностью и повышенной одухотворенностью.

- Новые веяния пробуждаются в искусстве 13 в. В поздних мозаиках собора в Монреале канонический дух начинает уступать место более свободной интерпретации библейских событий. В их изображении уже в некоторой степени проявляются черты творческой личности художника

- В нескольких мозаиках центрального нефа представлены сцены из жизни Иакова. Мастер передает события с тем чувством взволнованности, которое заставляет вспомнить о творчестве поэтов сицилийской школы

- Монреальские мозаики 13 в., будучи памятником переломной эпохи, не обладают художественной цельностью и образной глубиной в той степени, которая свойственна произведениям предшествующего этапа, но то новое, что в них появляется, чрезвычайно примечательно;; впервые в южноитальянском искусстве трактовка религиозного мифа получает повествовательную окраску

Мозаики Сан-Марко в Венеции

- Расположение мозаик теряет архитектоническую строгость, изображения утрачивают монументальность;; фигуры становятся мельче, композиция приобретает дробный характер

- Живописная трактовка отчасти приобретает черты, свойственные собственно романскому изобразительному искусству, — жесткость контура, экспрессивность жестов

- Исчезает насыщенная одухотворенность образов, столь характерная для живописи византийского круга. От ранних мозаик к поздним становится все более заметной тяга к повествовательности

«Мадонна»

- пизанская школа

- Художник со всей догматической строгостью повторяет образ-тип, сложившийся в искусстве Византии. Икона исполнена в принципах строгой, тяжеловесной монументальности

- На золотом фоне ясно читаются звучные цветовые тона одеяний — вишневые и темно-синие

Крест Джунта Пизано (середина 13в)

- Аскетические фигуры с вытянутыми пропорциями, резко выступающие ребра, непомерно длинные и худые руки и ноги, удлиненные и далекие от реального образа лики — все это говорит о влиянии византийской иконописи на Джунта Пизано

- персонажи Джунта проникнуты своеобразной взволнованностью, свидетельствующей о пробуждении личного, лирического начала в его искусстве, характерного для мироощущения 13 в

Коппо ди Марковальдо:

- флорентийская школа

- третья четверть 13 века

- очень хорошо и детально выученный византийский урок

Икона «Мадонна с младенцем» (Сиена, церковь Санта Мария деи Серви)

- «Небесная царица», монументальная и величественная, изображена на троне с младенцем на руках

- Исполненная яркими, гладкими, наподобие эмали, красками, сияющими на золотом фоне, икона производит сильное декоративное впечатление

Чимабуэ (вторая половина 13—начало 14 в.):

- он сплошь и рядом отказывается от следования византийским иконографическим схемам, стремясь по-своему осмыслить традиционные религиозные сюжеты

- Сохраняя строгую монументальность изображений, Чимабуэ пытается сообщить им иллюзию реальности

- К числу бесспорных работ художника исследователи относят мозаику «Св. Иоанн» в Пизе, роспись нижней церкви в Ассизи, фрески трансепта верхней церкви в Ассизи, «Распятие» в церкви Сан Доменико в Ареццо и «Мадонну» во флорентийской галлерее Уффици

- Искусство Чимабуэ — одно из тех явлений, которые подводят итог средневековому этапу в развитии итальянской живописи. Работы Чимабуэ содержат много находок, которые, будучи развиты живописцами следующего поколения, помогли итальянскому искусству сделать большой шаг вперед, хотя сам Чимабуэ еще не совершил этого решительного шага. Эту миссию выполнил младший современник Чимабуэ — Джотто ди Бондоне, художник, творчество которого знаменует важнейший этап на пути к искусству итальянского Возрождения

- очень хорошо и детально выученный византийский урок

«Мадонна»

- Общая условность этой громадной иконы свидетельствует о том, что мастер не выходит окончательно за пределы maniora bizantina. Сохраняется традиционная разобщенность персонажей;; изображение Мадонны значительно превосходит по масштабу остальные фигуры: ангелы расположены не в пространстве, а размещены друг над другом.

- В трактовке одежд используется золотая прорись;; пророки, помещенные внизу, принадлежат иной пространственной среде, не связанной с Богоматерью и ее окружением

- Однако фигуры и лица приобрели здесь большую осязательность, трон богоматери — вещественную убедительность, жесты ангелов — признаки жизненного правдоподобия = Все это было незнакомо иконописи до Чимабуэ

Санта Мария Маджоре

- Каваллини, Торрити, Русути

- Христос = греческий образец

- мелкая позднеантичная фактура НО переосмысление византийский образцов

Пьетро Каваллини:

Благовещенье

- византийская архитектура = клубок, который нельзя распутать

- византийские образцы верифицируются поздне-готическим натурализмом

= хочется, чтобы было натуральнее

Санта Чечилия ин Трастевере

- фрески Каваллини

- фрагменты верхней части композиции Страшного суда

- византийский опыт отвлеченности и церемониальной строгости не позволял Италии отрывшуюся северу свободу НО север никогда не мог перенести на плоскость ощущение трехмерности! = светотень и перспектива помогают создать иллюзию присутствия на плоскости

**53. Готическая книжная миниатюра 14 – начала 15 века**

Франция:

К 14 в. относится слияние принципов английской и французской миниатюр, создание единого англо-французского стиля, правда, сохранившего некоторые особенности, типичные для каждой из стран.

Повествовательность и иногда социально-бытовая в английских миниатюрах трактовка сюжетов видоизменялись во Франции в сторону большей широты охвата исторических проблем, создания иллюстраций к произведениям художественной литературы. К работам англофранцузского типа относится хранящийся в Британском музее морализующий трактат «Соммлеруа» (начало 14 в.)

С 14 в. во Франции начали все более ценить творческую индивидуальность -личность художника: до нас дошли не только многочисленные имена французских поэтов и прозаиков, но и имена крупнейших художников-миниатюристов.

Самые типичные работы второй половины 14 в. связаны с мастерской миниатюриста Жана Пюселя

Со второй половины 14 в. реалистические тенденции во французской миниатюре усилились. Некоторое влияние оказало то обстоятельство, что тогда в иллюстрировании рукописей принимали участие не только миниатюристы-профессионалы, но и крупные живописцы или скульпторы.

Центральными фигурами французской миниатюры последних десятилетий 14 в. были два мастера: Андре Боневе и Жакемар де Эсден, оба по происхождению фламандцы

Рубеж 14 – 15вв: завоевание объема и пространства = разрушение преграды между искусством и реальностью

Жан Пюссель:

- Стиль этого мастера характеризуется отказом от золотых фонов и усилением значения орнаментальных рамок, в которых среди остроконечных листьев плюща очень живо изображены птицы, бабочки, стрекозы, различные животные.

- Красочная гамма богата

- Фантазия сочетается со стремлением внести в миниатюру реальные подробности быта, жизненно убедительные детали

- разумная ясность и тонкий вкус столичной школы

Бельвильский бревиарий (до 1343 г.)

Великая хроника Франции короля Карла V

= энциклопедия жизни Франции в эпоху позднего средневековья

Псалтырь герцога Беррийского (Париж, Национальная библиотека)

- Конструктивность и четкость изображения дополняются изысканностью орнамента, применением сложнейших декоративных деталей готической архитектуры

Англия:

В 14 в. развитие миниатюры шло по двум линиям. В одном направлении преобладали богатые декоративно-орнаментальные украшения, во втором — создание иллюстраций к литературному тексту, с тонко разработанными характеристиками персонажей. С этого времени создание миниатюр из монастырей перешло к отдельным профессиональным переписчикам и художникам, многие из которых были мирянами. Тогда же возникли многочисленные памятники светского содержания. Обычно рукописи, созданные за период 1300—1350 гг., объединяют, несмотря на их различие, под общим названием миниатюр восточноанглийской школы

В 14 в. окончательно выработались принципы украшения страницы. В орнамент введены стрельчатые арки и другие архитектурные детали готической архитектуры, удлинены пропорции фигур. Четко написанный текст украшен красочными инициалами. Иногда инициалы заполняют собой всю длину листа и содержат несколько миниатюр;; чаще инициалы-сценки находятся непосредственно в тексте, а вся страница украшена рамкой, разнообразной по оформлению. Особенную ценность представляют комические дролери — жанровые сценки, расположенные за рамкой или внизу листа. Им присущи народный юмор и жизненность исполнения.

В 14 в. сравнительно широко иллюстрировались чисто светские книги. Уже в конце 13 в. в Англии иллюстрировали легенды о короле Артуре и рыцарях Круглого стола.

С середины 14 в. расцвет английской миниатюры сменился глубоким упадком, вызванным Столетней войной и эпидемией «черной смерти».

Псалтырь Роберта де Лиль (14 в.)

- миниатюра «Поцелуй Иуды»: экспрессивная характеристика действия! (приземистый низколобый Иуда смело сближен с Христом, открытое и благородное лицо которого обрамлено волнистыми локонами)

- Тонкий выразительный рисунок дополняется неяркой, но очень живописной гаммой красок

- Художник, мастерски используя жесты и мимику; решает новую для того времени задачу — сопоставление противоположных психологических типов

Псалтырь королевы Марии (1320) Британский музей

- для короля Эдуарда II

- рукопись содержит 60 больших миниатюр, 233 раскрашенных рисунка и более 400 рисунков пером.

- трактовка религиозных тем в духе современных событий

- Характеристика персонажей удивительно жизненна

Псалтырь Латрелла (1340, Британский музей)

- рисунки внизу страниц и в конце строчек

- Изображения работы на полях под бичом надсмотрщика, стрижки овец, соревнования в стрельбе из лука и бракосочетания следуют одно за другим и создают картину жизни различных слоев английского общества

- Рукопись имеет не только художественную, но и познавательную ценность;; это, по существу, вершина развития английской миниатюры!