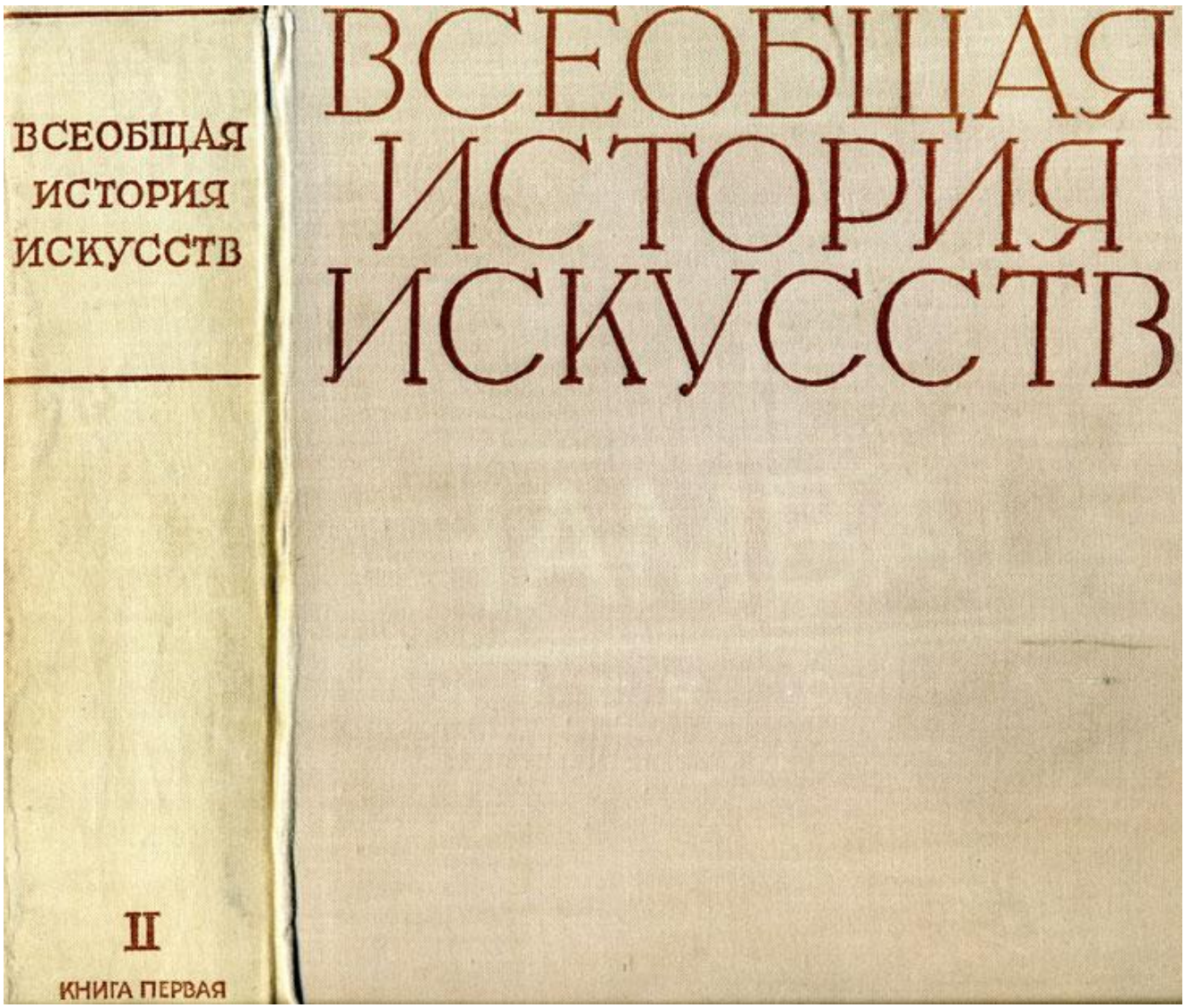


Всеобщая история искусств. Том 2, книга первая

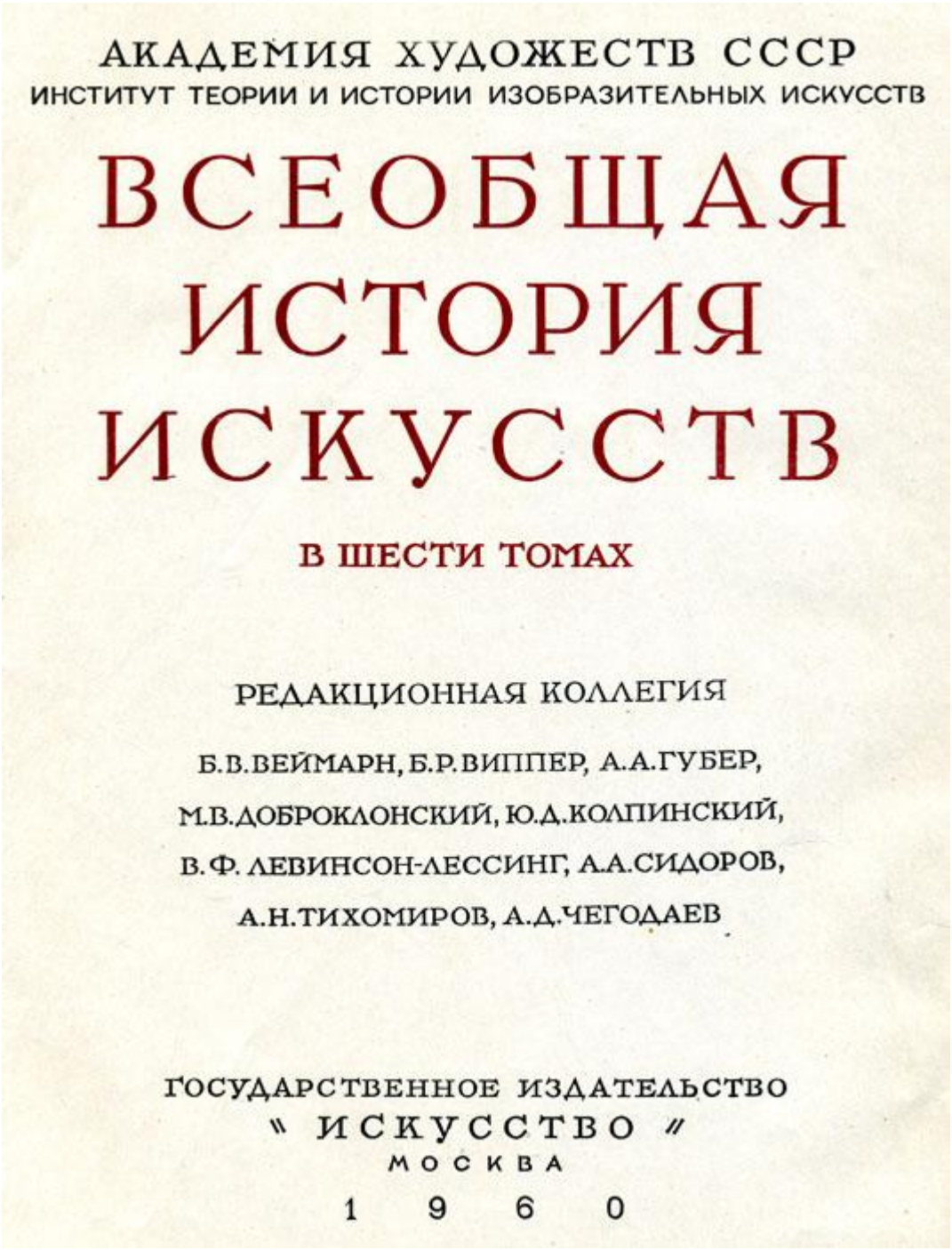
Академия художеств СССР

Институт теории и истории изобразительных искусств

Всеобщая история искусств в шести томах

Редакционная коллегия Б.В.Веймарн, Б.Р.Виппер, А.А.Губер, М.В.Доброклонский, Ю.Д.Колпинский, В.Ф.Левинсон-Лессинг, А.А.Сидоров, А.Н.Тихомиров, А.Д.Чегодаев

Государственное издательство "Искусство" Москва 1960



Титульный лист

Академия художеств СССР

Институт теории и истории изобразительных искусств

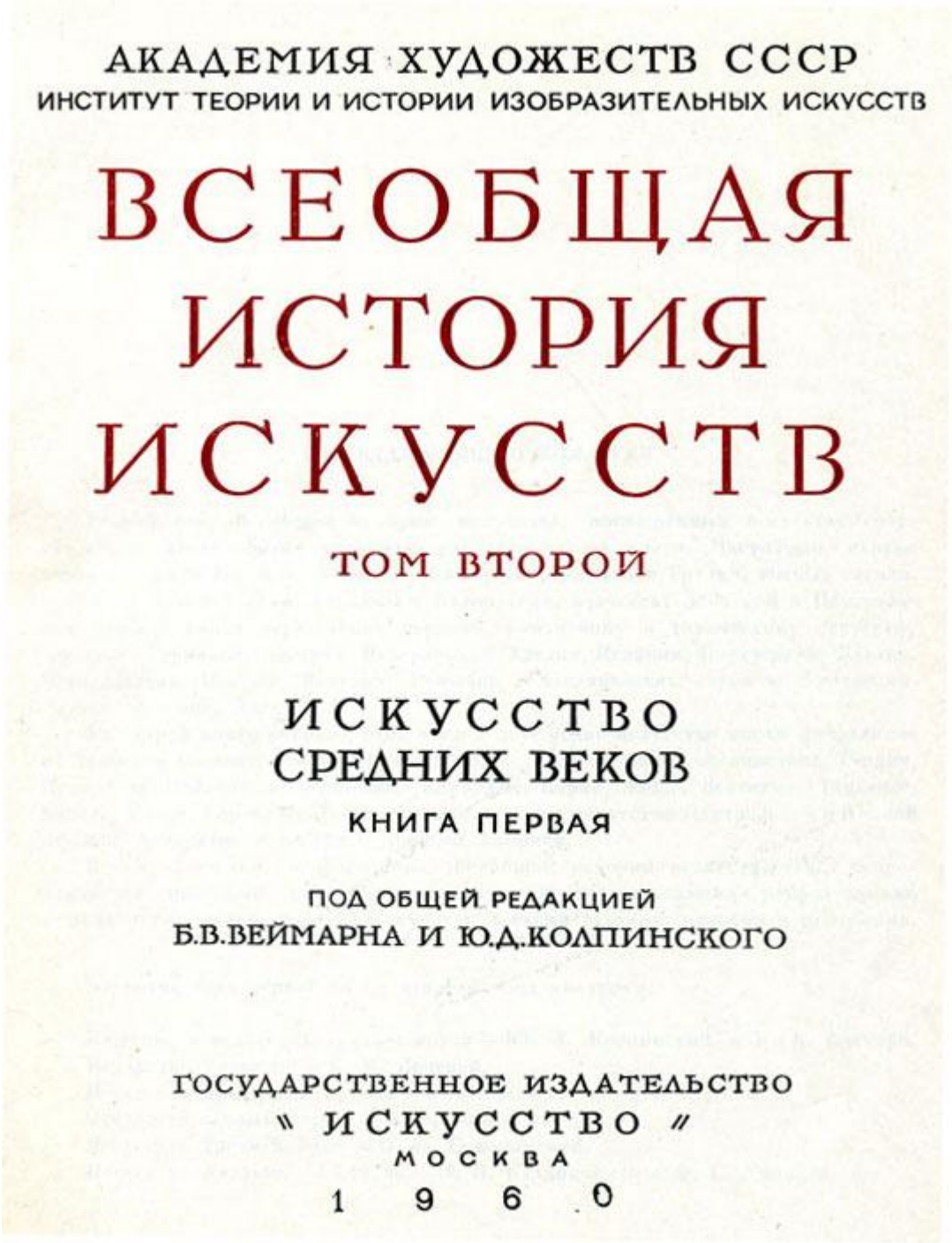
Всеобщая история искусств том второй

Искусство средних веков

Книга первая

Под общей редакцией Б.В.Веймарна и Ю.Д.Колпинского

Государственное издательство "Искусство" Москва 1960



Титульный лист

Всеобщая история искусств том II, книга первая

Редакторы Р.Б.Климов и И.И.Никонова

Оформление художников И.Ф.Рерберга и Е.А.Ганнушкина

Художественный редактор В.Д.Карандашов

Технический редактор А.А.Сидорова

Корректоры Н.Г.Антокольская и Н.Я.Корнеева

Сдано в набор 9/XI 1959 г. Подп.в печ. 11/V 1960г.

Формат бумаги 84x108 1/16

Печ.л.64,625(усл.105,99). Уч.-изд.л.96,43

Тираж 70000 экз.А 02761. "Искусство",

Москва, И-51, Цветной бульвар, 25.

Изд.№ 13928. Зак.тип.543.

Управление полиграфической промышленности Ленсовнархоза

Типография № 3 имени Ивана Федорова

Ленинград. Звенигородская ул., д.11

Цена 70 руб. С первого января 1961 г. 7 руб.

ВСЕОБЩАЯ ИСТОРИЯ ИСКУССТВ

т. II, книга первая

Редакторы Р. Б. Климов и И. И. Никонова

Оформление художников
И. Ф. Рерберга и Е. А. Ганнушкина

Художественный редактор
В. Д. Карандашов

Технический редактор
А. А. Сидорова

Корректоры Н. Г. Антокольская и
Н. Я. Корнеева

Сдано в набор 9/XI 1959 г. Подп. в печ.
11/V 1960 г. Формат бумаги 84×108 1/16.
Печ. л. 64,625 (усл. 105,99). Уч.-изд. л. 96,43.
Тираж 70 000 экз. А 02761. «Искусство»,
Москва, И-51, Цветной бульвар, 25.
Изд. № 13928. Зак. тип. 543.

Управление полиграфической
промышленности Ленсовнархоза
Типография № 3 имени Ивана Федорова
Ленинград, Звенигородская ул., д. 11

Цена 70 руб. С первого января 1961 г. 7 руб.

Информация в конце книги

Второй том «Всеобщей истории искусств», посвященный искусству средних веков, ввиду обилия материала разделен на две книги. Настоящая, первая книга содержит главы по искусству Византии, Армении и Грузии, южных славян, искусству Древней Руси, Украины и Белоруссии, искусству Западной и Центральной Европы эпохи переселения народов, романскому и готическому искусству Франции, Германии, Австрии, Нидерландов, Англии, Испании, Португалии, Италии, Чехословакии, Польши, Венгрии, Румынии, Скандинавских стран и Финляндии, Латвии, Эстонии, Литвы.

* От редакционной коллегии

* Введение

* Искусство Византии, Армении, Грузии, южных Славян древней Руси, Украины и Белоруссии

    o Искусство Византии

        + Истоки Византийского искусства; искусство Италии, Греции, Передней Азии и Египта в 4-5 веках

        + Византийское искусство 6 века

        + Византийское искусство 7-8 веков

        + Византийское искусство 9 - середины 11 века

        + Византийское искусство середины 11 - начало 13 века

        + Византийское искусство 13-15 веков

    o Искусство Армении и Грузии

        + Искусство Армении

        + Искусство Грузии

    o Искусство южных славян

        + Искусство Болгарии

        + Искусство Сербии и Македонии

    o Искусство Древней Руси, Украины и Белоруссии

    o Искусство Древней Руси

        + Искусство Киевской Руси

        + Искусство периода феодальной раздробленности 12-13 веков

+ Искусство Новгорода и Пскова в 13-15 веках

+ Искусство Московского княжества 14 - первой половины 15 века

+ Русское искусство во второй половине 15 и в 16 веке

+ Русское искусство 17 века

o Украинское искусство 14-17 веков

o Искусство Белоруссии 14-17 веков

* Искусство Западной и центральной Европы в эпоху переселения народов и образования варварских королевств

o Искусство остготов и лангобардов в Италии и вестготов в Испании

o Искусство ирландцев и англосаксов, искусство Скандинавского полуострова

o Франкское искусство в период Меровингов

o Искусство периода Каролингов

* Искусство Западной и Центральной Европы в эпоху развитого феодализма

o Введение

+ Романское искусство

+ Готическое искусство

o Искусство Франции

+ Романтическое искусство

+ Готическое искусство

o Искусство Германии

+ Романское искусство

+ Готическое искусство

o Искусство Австрии

o Искусство Нидерландов

o Искусство Англии

o Искусство Испании

o Искусство Португалии

o Искусство Италии

+ Искусство Южной Италии

+ Искусство Венеции

+ Искусство Ломбардии

+ Искусство Тосканы

o Искусство Чехословакии

+ Романское искусство

+ Готическое искусство

o Искусство Польши

o Искусство Венгрии

o Искусство Румынии

o Искусство Скандинавских стран и Финляндии

+ Искусство Дании

+ Искусство Норвегии

+ Искусство Швеции

+ Искусство Финляндии

o Искусство Латвии

o Искусство Эстонии

o Искусство Литвы

* Карты

o Карта Византийской империи

o Карта Армении и Грузии

o Карта Болгарии, Сербии, Македонии

o Карта Руси, Украины, Белоруссии

o Карта Западной и центральной Европы в эпоху переселения народов и образования варварских королевств

o Карта Франции

o Карта Германии и Австрии

o Карта Нидерландов

o Карта Англии

o Карта Испании и Португалии

- Карта Италии
- Карта Чехословакии
- Карта Польши
- Карта Венгрии
- Карта Румынии
- Карта Дании, Норвегии, Швеции, Финляндии
- Карта Латвии, Литвы, Эстонии

От редакционной коллегии

Государственное издательство ИСКУССТВО Москва 1960 ВИИ том второй книга первая под общей редакцией Б.В.Веймарна и Ю.Д.Колпинского Академия художеств СССР институт теории и истории изобразительных искусств

Второй том «Всеобщей истории искусств», посвященный искусству средних веков, ввиду обилия материала разделен на две книги. Настоящая, первая книга содержит главы по искусству Византии, Армении и Грузии, южных славян, искусству Древней Руси, Украины и Белоруссии, искусству Западной и Центральной Европы эпохи переселения народов, романскому и готическому искусству Франции, Германии, Австрии, Нидерландов, Англии, Испании, Португалии, Италии, Чехословакии, Польши, Венгрии, Румынии, Скандинавских стран и Финляндии, Латвии, Эстонии, Литвы.

Во второй книге второго тома найдет освещение искусство эпохи феодализма на Арабском Востоке, в Азербайджане, Иране, Средней Азии, Афганистане, Турции, Индии, на Цейлоне, в Индонезии, Камбодже, Бирме, Лаосе, Вьетнаме, Таиланде, Непале, Китае, Корее, Монголии, Японии, а также искусство Центральной и Южной Африки, Австралии, Океании и Древней Америки.

В каждой из книг второго тома «Всеобщей истории искусств» текст сопровождается цветными воспроизведениями, 400—450 тоновыми репродукциями с памятников средневекового искусства, а также картами, планами и чертежами.

Авторами глав первой книги второго тома являются:

Введение к искусству средневековья — Ю. Д. Колпинский и Б. В. Веймарн.

Искусство Византии — В. М. Полевой.

Искусство Армении и Грузии — В. В. Шлеев.

Искусство южных славян — А. В. Банк.

Искусство Древней Руси — О. И. Сопоцинский.

Искусство Украины 14—17 вв.—Л. П. Калиниченко и Ф. С. Уманцев.

Искусство Белоруссии 14—17 вв.— М. С. Кацер и В. М. Макаревич.

Искусство Западной и Центральной Европы эпохи переселения народов и образования «варварских» королевств — А. А. Губер, М. В. Доброклонский, Л. Я. Рейн-гардт.

Введение к искусству народов Западной и Центральной Европы в эпоху развитого феодализма — А. А. Губер, Ю. Д. Колпинский.

Искусство Франции — А. А. Губер, М. В. Доброклонский, Ю. Д. Колпинский.

Искусство Германии — А. А. Губер, М. В. Доброклонский, Л. Я. Рейнгардт.

Искусство Нидерландов — Л. Я. Рейнгардт.

Искусство Англии — М. В. Доброклонский, Е. В. Норина, Е. И. Ротенберг.

Искусство Испании — Т. П. Каптерева, К. М. Малицкая.

Искусство Португалии — Т. П. Каптерева, К. М. Малицкая.

Искусство Италии — А. А. Губер, В. А. Лебедев.

Искусство Чехословакии — Ю. Д. Колпинский.

Искусство Польши — В. М. Полевой.

Искусство Венгрии — А. Н. Тихомиров.

Искусство Румынии — Г. Опреску (Румынская Народная Республика).

Искусство Скандинавских стран и Финляндии — Е. И. Ротенберг.

Искусство Латвии — М. Л. Иванов.

Искусство Эстонии — И. П. Соломыкова.

Искусство Литвы — Ю. М. Юргинис.

Авторские материалы по миниатюре и прикладному искусству для ряда глав предоставили Е. В. Норина и Г. В. Ганевская.

В редактировании отдельных глав принимали участие Т. П. Каптерева, Л. Я. Рейнгардт, Е. И. Ротенберг, О. И. Сопоцинский, А. Д. Чегодаев. Подбор иллюстраций выполнен Е. И. Ротенбергом, макет - Р. Б. Климовым и редакторами тома. Указатель составлен Н. П. Киселевым, пояснения к иллюстрациям — Е. И. Ротенбергом.

За помощь в работе при подготовке настоящей книги — консультации, рецензирование, предоставление фотоматериала и т. д. - редколлегия приносит благодарность: Институту изобразительных искусств Болгарской Академии наук, Государственному музею изобразительных искусств Венгерской Народной Республики, Художественному архиву Немецкой Академии искусств, Государственному институту искусств Польской Народной Республики, Институту истории искусств Академии наук Румынской Народной

Республики, Институту теории и истории искусства Чехословацкой Академии наук, Институту истории искусств Академии наук СССР, Институту востоковедения Академии наук СССР, Институту архитектуры и искусства Академии наук Азербайджанской ССР, Институту истории искусства Академии наук Армянской ССР, Институту искусства Академии наук Белорусской ССР, Институту истории грузинского искусства Академии наук Грузинской ССР, Институту истории Академии наук Литовской ССР, Институту искусства Академии наук Украинской ССР, Институту истории архитектуры Академии строительства и архитектуры Украинской ССР, Институту истории Академии наук Эстонской ССР, Государственной Третьяковской галлерее, Государственному Эрмитажу, Государственному музею изобразительных искусств им. А. С. Пушкина, Государственному Русскому музею, Государственному музею восточных культур, Государственному музею Грузии, Государственному музею искусств Грузинской ССР, Государственному музею украинского искусства в Киеве, Кафедре истории искусства Института живописи, скульптуры и архитектуры им. И. Е. Репина.

Персонально за помощь в работе над первой книгой второго тома редколлегия благодарит действительного члена Академии художеств СССР М. В. Алпатова, члена-корреспондента Академии наук СССР Ш. Я. Амиранашвили, доктора Дж. Бошковича (Югославия), профессора Ас. Васильева (Болгария), кандидата искусствоведения И. Врона, Е. А. Зингер, кандидата искусствоведения. Т. А. Измайлову, действительного члена Академии художеств СССР В. И. Касияна, кандидата искусствоведения В. В. Курильцеву, члена-корреспондента Академии наук СССР В. Н. Лазарева, сотрудников Музея украинского искусства П. И. Говдя, Л. С. Миляеву и Л. Сак, кандидата искусствоведения Н. Е. Мневу, кандидата искусствоведения Г. А. Недошивина, М. А. Орлову, зав. древнерусским отделом Гос. Русского музея Н. Г. Порфиридова, действительного члена Академии наук Грузинской ССР Г. Н. Чубинашвили, кандидата архитектуры П. Г. Юрченко.

Введение

Ю.Колпинский, Б. Веймарн

Вместе с переходом человеческого общества к феодальному способу производства начался новый этап исторического развития мирового искусства. Многие народы, не знавшие развитых рабовладельческих отношений, переживали в эпоху феодализма первый расцвет своей художественной культуры. Феодальный период был временем значительных эстетических завоеваний и для ряда стран бывшего рабовладельческого мира. В эпоху феодализма в культуре и в искусстве различных народов впервые появились элементы национального своеобразия, впоследствии послужившие основой для формирования самобытных национальных художественных школ.

Средневековым искусством называют искусство поры раннего и зрелого феодализма в странах Западной и Центральной Европы (до 14 столетия), византийское и древнерусское искусство (до 17 столетия). В отношении стран Востока, где средневековый тип искусства существовал значительно дольше, это определение обычно применяется к искусству всей феодальной эпохи, включая и период позднего феодализма.

При оценке исторической роли искусства средневековья важнейшее значение имеет вопрос об эстетической ценности того неповторимого вклада, который внесло искусство народов этой эпохи в развитие мировой художественной культуры. В тесной связи с данной проблемой находится вопрос, в какой мере искусство средневековья представляло дальнейший подъем или частичный упадок по сравнению с завоеваниями классического античного искусства.

Ответ на эти вопросы представляет известную трудность, поскольку неравномерность, сложность и противоречивость художественного прогресса, характерные вообще для классового, эксплуататорского общества, сказались в эпоху феодализма гораздо острее, чем в эпоху рабовладения.

Оставляя пока в стороне основные типичные особенности средневекового искусства, к рассмотрению которых мы обратимся ниже, укажем на некоторые существенные отличия искусства средневековья от художественной культуры предшествовавшего времени. По сравнению с древностью возросло число народов, участвовавших в создании художественной культуры, само искусство стало многообразнее и сложнее, шире стали художественные связи между народами. Но еще важнее было то, то в средние века в различных частях мира по мере укрепления и развития феодальных общественных отношений независимо друг от друга образовались мощные очаги культуры и искусства. В эпоху рабовладения высшей для своего времени ступени развития реализма и гуманизма в искусстве достигли народы античного Средиземноморья. В средние века творцами искусства, весьма различного по своим особенностям, но одинаково ценного эстетически, были народы Китая и Индии, Византии и Древней Руси, Средней АЗИИ и Ирана, Западной Европы и многие другие.

Если в античную эпоху искусство, как правило, не обращалось к рабам — основному эксплуатируемому классу, то в средние века оно превратилось в одно из средств воздействия на сознание эксплуатируемых масс. В искусстве Средневековья воплощены многие качества и стороны нравственного мира человека, которых не замечали художники античности. Образный строй и язык искусства стали более сложными, развитыми, эмоционально насыщенными. Поэтому совершенно очевидно, что искусство феодального общества сыграло большую прогрессивную роль в художественном развитии человечества.

Однако наряду с ростом многообразия искусства в эпоху средневековья и появлением новых качественных особенностей сразу заметны и некоторые важные черты его исторической ограниченности. Если в Древней Греции и Древнем Риме все виды искусства развивались относительно равномерно, то в период средневековья особенное значение получила архитектура, синтезировавшая и в значительной мере подчинявшая себе остальные пространственные искусства. Если для древних греков и римлян внутренний мир и телесный облик человека были лишь различными сторонами человеческой сущности, то в сознании людей средневековья душа и тело чаще всего воспринимались как два противоположных начала. Поэтому, в отличие от художников античности, мастерам средневекового искусства осталась неведомой красота реального человеческого тела: они обычно жертвовали правдивой передачей телесного облика человека во имя повышенной одухотворенности образа. Наконец, и это самое главное, если искусство античности было реалистическим по самой своей основе, то в искусстве большинства народов средневековья жизненное содержание, реалистическая основа, как правило, выражалась в рамках и в формах условной, аллегорической художественной системы.

Чтобы яснее представить себе основные противоречия искусства средневековья, основные тенденции его развития, следует хотя бы кратко напомнить о характерных особенностях, свойственных феодальной общественной формации. Феодализм представляет следующую после рабовладения и более высокую ступень в истории человеческого общества. В основе производственных отношений феодальной эпохи лежала собственность феодала на землю и, в отличие от рабовладения, неполная собственность на основного работника производства — крестьянина. Крепостная зависимость крестьянина от феодала-землевладельца по тяжести немногим отличалась от рабства. Однако феодальный строй нес в себе некоторые важные возможности развития производительных сил, дальнейшего прогресса экономики и культуры. Наряду с собственностью феодалов существовала личная собственность крестьян и ремесленников, в частности на орудия труда, которыми они работали не только на феодала, но известную часть времени и на себя. Естественно поэтому, что крепостной крестьянин и ремесленник несравненно более, чем раб, были заинтересованы в техническом прогрессе, в росте производительности труда.

Вместе с тем благодаря наличию хотя и ограниченных форм личной собственности не только у класса феодалов создавалась возможность образования в недрах феодального общества буржуазной собственности, буржуазных форм накопления капитала. «Крепостное общество всегда было более сложным, чем общество рабовладельческое. В нем был большой элемент развития торговли, промышленности, что вело еще в то время к капитализму».(*В.И.Ленин.Соч.,т.29,стр.444.*)

Большой сложностью и противоречивостью отличались политическая структура феодального общества и его культура. Феодал не только владел своим поместьем, но и управлял им как государь. Отсюда возникла сложная иерархия внутри господствовавшего класса и неизбежная борьба сепаратистски настроенных феодалов против королевской власти, хотя последняя была вызвана к жизни интересами тех же феодалов для защиты от внешних и особенно от внутренних классовых врагов. Огромное значение — конечно, различное в отдельных частях феодального мира — приобрела в эпоху средневековья церковь. Она не только распространяла и укрепляла религиозную идеологию, но и была могучей экономической и политической силой. Шла непрерывная борьба между церковными и светскими феодалами, в которой нередко побеждали первые, объединяя в своих руках, как, например, папа римский или багдадский халиф, всю полноту духовной и светской власти. Глубокую характеристику роли религии в средние века дал Ф. Энгельс. «Мировоззрение средних веков,—пишет он,—было по преимуществу теологическим. Европейский мир, фактически лишенный внутреннего единства, был объединен христианством против общего внешнего врага — сарацин. Единство западноевропейского мира, представлявшего группу народов, развитие которых совершалось в постоянном взаимодействии, это единство было осуществлено католицизмом. Это теологическое объединение было не только идеальным. Оно в действительности существовало не только в лице папы, своего монархического центра, но прежде всего в организованной на феодальных и иерархических началах церкви, которая в каждой стране владела приблизительно третьей частью всей земли и составляла поэтому крупную силу в феодальной организации. Церковь с ее феодальным землевладением служила реальной связью между различными странами; феодальная организация церкви освящала религией светский феодальный государственный строй. Духовенство к тому же было единственным образованным классом. Отсюда само собой вытекало, что церковная догма была исходным моментом и основой всякого мышления. Юриспруденция, естествознание, философия — все содержание этих наук приводилось в соответствие с учением церкви»(*К.Маркс и Ф. Энгельс, Соч., т. XVI, ч. I, стр. 295.*) .

Эта характеристика в своих существенных чертах может быть отнесена и к средневековым странам Азии и Африки. Религиозная догматика, словно туман обволакивая сознание средневекового человека, наложила тяжелую печать на философию, мораль, нравственность, на литературу и искусство. Господство религиозной идеологии было закономерным и неизбежным следствием феодальных отношений. Великие религии средневековья — христианство, буддизм и ислам — были призваны освещать и укреплять феодальный строй.

Однако, как уже отмечалось, средневековая культура была исторически закономерным и во многом прогрессивным этапом в развитии человечества. В недрах средневековой схоластики, в спорах номиналистов и реалистов в Европе, в науке народов Ближнего и Среднего Востока, в борьбе философских и религиозных течений Китая и Индии раскрывались новые важные стороны восприятия человеком мира, углублялось, хотя часто в фантастической, превратной форме, познание закономерностей развития природы и общественной жизни. Положительный вклад средневековья в историю культуры человечества объективно велик. Он сказался отчасти в философии, содержавшей, несмотря на господство идеализма и схоластики, ценные материалистические и диалектические тенденции; он проявился в области научных знаний, но, пожалуй, особенно значительны и ярки достижения средневековой литературы и искусства, оставивших человечеству большие художественные ценности.

Хронологические рамки феодального периода в истории различных народов весьма неодинаковы. Еще большим разнообразием отличаются конкретные формы феодализма в отдельных странах. В одних феодализм и его культура возникли на развалинах старого, разложившегося рабовладельческого строя. В этих случаях при всем различии древней и средневековой культуры сохранялась преемственность в государственно-правовой, философской, художественной областях. Так, например, обстояло дело в Византии, в Китае, в Индии. В других случаях исторически неизбежная гибель рабовладельческого строя ускорялась, а дальнейшее развитие усложнялось нашествием варварских племен. Так произошло крушение Западной Римской империи. В дальнейшем на ее территории сложился ряд совершенно новых феодальных образований, где местные этнические элементы смешались с «пришлыми». Наконец были народы, которые переходили к феодализму непосредственно от первобытно-общинного строя. Таков, в частности, был путь развития восточных славян. Следовательно, картина социальной и культурной эволюции средневекового общества достаточно сложна. Несмотра на это, все-таки возможно выделить некоторые основные этапы в его развитии.

Переход от рабовладения к собственно феодализму для большинства народов начинается в 4—5 вв. нашей эры и длится, в зависимости от конкретных условий, до 7—10 вв. Это период раннего феодализма. Далее следует период утверждения и развития феодализма в его зрелых формах, охватывающий время от 8—10 до 14—15 вв. Наконец, история феодализма завершается третьим большим периодом — позднего феодализма, когда в большинстве стран происходил кризис и разложение феодального строя, возникали первые буржуазные революции и зарождались новые, капиталистические отношения. Если в Западной Европе Этот период начался с 15 (в Италии даже с конца 13 в.) и завершился в течение 17—18 вв., то в ряде стран Азии он начался позже и затянулся вплоть до 20 столетия.

При всем многообразии экономической, политической и культурной истории феодальных обществ, развивавшихся на территории Европы, АЗИИ и отчасти Африки, основной пружиной их развития была классовая борьба между эксплуататорами и эксплуатируемыми. Могучее революционное антифеодальное движение угнетенных масс,

часто облекавших свои требования в форму религиозной ереси, постепенно расшатывало феодальный строй и вело к уничтожению крепостничества. Рано или поздно происходила социальная революция, которая полностью или хотя бы частично ликвидировала исторически изжившую себя феодальную систему производственных и общественных отношений и давала новое содержание развитию культуры и искусства.

* * *

При всей сложности и многообразии средневекового искусства нельзя не видеть, что большинство развивавшихся в эту эпоху школ и направлений, несмотря на отсутствие единой стилистической системы, связано коренной общностью в решении принципиальных вопросов, определяющих содержание и характер развития искусства в этот большой исторический период. В чем же заключается эта общность? Каковы те качества и свойства, которые присущи средневековому искусству во всех или в большинстве его проявлений? Каковы его особенности, позволяющие рассматривать искусство средневековья как искусство особого типа, как особую ступень в мировом художественном развитии?

Как правило, при определении типичных черт средневекового искусства в первую очередь ссылаются на его религиозный характер, причем исследователи, стоящие на прогрессивных позициях, справедливо видят в этом проявление ограниченности искусства средневековья.

Однако было бы принципиально неверно сводить содержание средневекового искусства к его религиозности. Хотя в каждую эпоху классового общества религия и искусство порождаются одним и тем же экономическим базисом, но их общественная природа и их задачи различны. Религия — явление исторически преходящее, основанное на ложном, извращенном отражении в сознании людей сил природы и общественной деятельности своего времени. Как превратная форма объяснения мира, она обречена на исчезновение вместе с гибелью классово-эксплуататорского общества. Искусство же, являясь особой формой общественной идеологии, основано на существенно иных, всегда присущих человеку эстетических потребностях его общественного сознания. На всем протяжении многовекового сложного и противоречивого развития искусство несет в своем содержании жизненную правду, выражает реальную сущность эстетического отношения людей к окружающему миру.

Тем не менее именно в эпоху средневековья воздействие религии на искусство было огромно. Господствовавшая форма средневековой идеологии — религия — накладывала свою печать на все области духовной жизни общества, и область искусства не представляла в этом смысле никакого исключения. В древнем мире также имела место тесная связь искусства и религии, но влияние религии на искусство в древности и в средние века было принципиально различным, поскольку различен характер религии в рабовладельческую и феодальную эпохи. В древности, особенно в странах античного мира, религия при всей ее фантастичности и ложности была еще непосредственно связана с народными мифами и сказаниями. Собственно догматический момент, свойственный всякой религиозной системе, был там относительно менее развит. Специфические мифологические формы, в которых развивалось общественное сознание древности, не препятствовали, а иногда даже благоприятствовали расцвету искусства. Религии феодального общества по сравнению с древностью гораздо более последовательно и активно служили идеологической опорой и оправданием господства эксплуататоров, средством одурманивания народных масс и воспитания их «в страхе божьем». Для мировых религий средневековья — буддизма, христианства и ислама — были характерны

развитые системы догм, стремление к исключительности и авторитарности. Догматы средневековой религии, более или менее последовательный спиритуализм, презрение к земному и черты аскетизма отрицательно влияли на развитие искусства, препятствовали, за отдельными исключениями, свободному раскрытию его реалистической и гуманистической сущности, особенно в области собственно изобразительных искусств — живописи и скульптуры.

Конечно, вопрос о взаимодействии искусства и религии в эпоху средневековья очень сложен. С одной стороны, сами идеологические системы средневековья, хотя и в превратной религиозной форме, несли по сравнению с прошлым некоторое новое, положительное содержание, пусть косвенно, но все же отражали новые явления жизни, более сложный мир человеческих чувствований и переживаний. Некоторые христианские религиозно-этические нормы, например утверждение святости и красоты материнства, были непосредственно связаны с завоеванием новых этических и эстетических ценностей. Таким образом, религии средневековья принесли в искусство не только одни отрицательные моменты.

С другой стороны, и это очень важно, реалистическую основу художественного сознания в эпоху средневековья искажало не только непосредственное влияние религии. Уродливые стороны феодальной действительности, глубокие социальные противоречия, вызывавшие ожесточенную классовую борьбу, превратное представление господствовавших классов и народа о движущих силах истории порождали в эстетическом сознании эпохи независимо от влияния религии, но в созвучии с ее идеями определенные ограничения и искажения, по существу, противоречащие реалистической природе искусства.

Вместе с тем именно потому, что в эпоху феодализма религия была всеобъемлющей идеологической формой, в рамках религиозного мировоззрения, в свою очередь, неизбежно возникали идеи, отнюдь не вытекавшие из основных принципов господствовавшей идеологии, а порой и открыто противоречившие им. Наиболее ярким проявлением такого рода идей были ереси — социально окрашенный протест против Росподствовавшей религии и даже господствовавшего строя в целом, выраженный в религиозной форме.

Основное противоречие средневековой идеологии сказывалось с достаточной очевидностью и в художественной области. Поскольку изобразительное искусство по самой своей природе неотделимо от наглядного отражения действительности, от непосредственного ее наблюдения, то и в эпоху средневековья (вопреки религиозной догме, часто требовавшей полного отрешения от всего земного) оно всегда в известной мере сохраняло свою непосредственную связь с миром реальных человеческих представлений и переживаний. Это обращение средневековых художников к миру действительности заключалось не только в изображении непосредственно видимого. Средневековые художники зачастую стремились к яркому художественному воплощению тех идей и настроений, которые владели умами и чувствами их современников; они искали адекватных средств выражения этих идей и настроений в отвлеченной музыкальности своих художественных созданий. В искусстве средневековья, хотя часто в косвенном, «зашифрованном» виде, воплотились и реальные противоречия тогдашней жизни, и поиски гармонии, мечты людей о разумном устройстве мира. Художники средних веков передавали в своих произведениях страстность реальных духовных переживаний человека (что, в частности, выразилось в драматическом характере художественных образов) и моральные идеалы, продиктованные не только духом церковных заповедей, но и всей жизненной практикой эпохи. Таким образом, даже в

собственно религиозном искусстве содержание не ограничивалось областью религиозных идей.

Следует, наконец, помнить, что в эпоху средневековья наряду с церковным искусством существовала более или менее развитая , светская художественная культура: гражданская архитектура, разнообразные виды прикладного искусства, миниатюра в книгах светского содержания, народный былинный эпос, любовная лирика и другие. Удельный вес церковного искусства в разных областях феодального мира был неодинаков. В некоторых странах очень важные в историко-художественном отношении явления, по существу, были свободны от связи с миром религиозных догм. Это относится, например, к средневековой китайской пейзажной живописи, к миниатюре Ближнего и Среднего Востока, ко многим отраслям прикладного искусства и зодчества.

Итак, мы попытались сформулировать две особенности искусства средневековья. Одной из них являлась глубокая и очень сложная взаимосвязь искусства и религии. Другая состояла в том, что искусство в рамках религиозной идеологии, не вступая с ней в открытое противоречие, воплощало круг идей, порожденных жизненной практикой широких слоев народа, его этическими и эстетическими представлениями.

Как же в самом искусстве отражались основные общественные противоречия эпохи? Как они определяли его место и роль в общественной жизни, особенности его эстетического содержания и художественного языка?

По сравнению с искусством древнего мира для искусства средневековья характерно иное понимание народности и иные формы эстетического отражения противоречий между эксплуататорами и эксплуатируемыми. В рабовладельческом обществе поры его расцвета раб, с точки зрения свободный людей, был лишь одушевленной собственностью господина. В противоположность античному феодальное общество формально признало эксплуатируемого своим членом, частью государства. Тем самым его роль, его место в общественной жизни требовали объяснения. Принуждение следовало подкреплять убеждением. И религия и искусство в эпоху средневековья обращались ко всему обществу, к народным массам, к классу эксплуатируемых. Искусство господствовавших классов воздействовало на народные массы. Поэтому в искусстве средневековья были сильны идеи оправдания основ феодального строя, освящения сложившейся иерархии сословий. Вместе с тем, в отличие от эпохи рабовладения, непосредственные творцы художественных ценностей — средневековые ремесленники — были представителями основной эксплуатируемой массы народа. Отсюда та непосредственная народность, которая пронизывает всю художественную культуру средневековья. Господствовавшие классы экспроприировали не только материальные ценности, производимые народом, но и плоды его художественного труда, его творческой фантазии. Широкое обращение господствовавших классов к сокровищнице народного творчества было возможно еще и потому, что сами угнетенные народные массы не были свободны от иллюзий и предрассудков.

Существенной стороной средневекового искусства было эстетическое выражение социального неравенства, страданий и тягот простых людей. По сравнению с античным искусство средневековья обрело драматическую сложность, но в значительной мере утратило ясную гармонию и земной оптимизм. Если религия, освящая страдания народа, объявляла их роковой неизбежностью, уделом земного бытия, то в искусстве эта же проблема решалась более непосредственно, человечнее. Особенно ярко тема моральной красоты человека, страдающего от тягот жизни и борющегося, получила воплощение в искусстве европейского средневековья. Естественно, что при этом использовались

сюжеты религиозных легенд, но они наполнялись глубоким человеческим содержанием. Образы распятого подвижника, людей, оплакивающих смерть любимого друга и учителя, образ печальной и нежной материнской любви, так тонко выраженной во «Владимирской Богоматери», далеко выходят за пределы наглядной иллюстрации того или иного церковного сказания или догмата.

Искусство средневековья приподымает завесу над сложным, значительным и глубоким внутренним миром человека. Специфической особенностью средневековой художественной культуры оказалось умение видеть и воплощать духовную красоту человека не только в телесно прекрасном образе. Противоречие между убожеством тела и силой нравственного облика человека, своеобразное искупление одного другим представляло особую эстетическую ценность для сознания людей средневековья. Искусство средневековья касалось и основных конфликтов действительности, но обычно не критиковало господствовавших условий, ограничиваясь призывом преодолеть страдания и гнет посредством моральной победы, а не путем революционного устранения этого гнета. Искусство средневековья наряду с сочувственным изображением нравственного подвига человека провозглашало и некий гармоничный идеал, которого якобы можно достичь, духовно возвысившись над обыденной жизнью. Поэтому в средневековом искусстве наряду с образами подвижников существуют и образы-нормы типа просветленно-спокойных никейских ангелов или рублевской «Троицы». Несмотря на свою утопичность, эти образы несли самое высокое для эпохи средневековья художественное представление об этическом достоинстве человека.

Для средневекового миропонимания характерно было и стремление постичь общие закономерности, лежащие в основе мироздания, увидеть внутреннюю гармонию за пестротой и противоречивостью реального бытия.

Результатом этого явились не только отмеченная выше нормативность и отвлеченная гармоничность отдельных художественных образов, но и постоянное тяготение искусства средних веков к сложным темам, к огромным синтетическим ансамблям, иными словами, к тому, чтобы охватить и осмыслить всю многогранную картину мира. В циклах статуй, рельефов, фресок, мозаик, икон, украшающих европейские храмы, фантастически воплощается вся «история» человечества. На глазах у зрителя сменяют друг друга ее легендарные вехи: сотворение первых людей, их грехопадение, всемирный потоп, история Христа, конец мира, Страшный суд. Далее следуют нравоучительные события из житий святых и аллегорические фигуры — символы грехов и добродетелей. Сплошь и рядом в изображения «священных» событий органично вплетаются мотивы обыденной жизни и повседневного труда. По грандиозности художественной картины мира не уступают европейским храмам огромные циклы скульптурных произведений пещерных и наземных храмов Индии, Камбоджи, Индонезии. Однако здесь иное содержание, иной язык художественных форм, свой особенный строй художественных образов. Древняя мифология и рано сложившиеся религиозно-философские системы служили почвой для повышенно чувственного, проникнутого большой внутренней силой и мощным стихийным движением средневекового индийского искусства. Глубоким философским содержанием, выражающим взгляд на мир в его цельности, проникнуто средневековое искусство Китая. Это сказывается в архитектурных ансамблях, в скульптуре и в длинных повествовательных свитках, рассказывающих о множестве одновременно или последовательно происходивших событий. Но с особенной художественной силой представление средневекового человека Китая о мире выражено в классической пейзажной живописи. Средневековый китайский пейзаж для своего времени был наиболее правдивой формой художественного отражения мира и воплощал философские идеи,

которые позволяли через одухотворенный образ природы раскрывать большие человеческие чувства.

Представление, средневекового человека о мире и его закономерностях воплощено и в искусстве народов Ближнего и Среднего Востока, украшавших грандиозные архитектурные постройки и предметы быта симфонией многоцветных узоров. Сложное и подчас прихотливое движение орнамента подчинено ясной логике. В многообразии декоративного узора торжествует порядок, косвенно отражено богатство ритмов, пронизывающих реальное бытие мира. Глубоко поэтичный красочно-праздничный образ мира, подобного сказочному цветущему саду, создали художники Востока в миниатюрах, серии которых служили иллюстрациями к эпическим и лирическим произведениям литературы.

Однако, как ни значительны завоевания средневекового искусства в области Эстетического познания мира, нельзя не видеть и его ограниченность по сравнению в первую очередь с реалистическим искусством античности. При всем правдоподобии отдельных деталей и поэтической убедительности выраженных чувств искусство средневековья в целом условно. Основные жизненные представления обычно выражены средневековым художником при помощи символов и аллегорий, а не путем непосредственного показа действительных, типических, реальных событий. Психологически правдивое изображение ситуации принесено в жертву музыкально-ритмическому взаимодействию фигур и цветовых пятен, а жизненно-реалистическая убедительность отдельных деталей — общему декоративному строю.

В средневековом искусстве поражает мастерство и богатство декоративной фантазии. Она составляет славу его прикладных искусств и немало способствует выразительности архитектурного декора, характерного для замечательного зодчества того времени. Но в области собственно изобразительного искусства это свойство средневекового мышления усиливает черты условности, которые составляют его специфическую особенность.

Конечно, искусство всегда содержит известный момент условности. Таковы, во-первых, те черты условности, которые неразрывно связаны с особенностями художественного языка данного вида реалистического искусства: например, отвлеченность круглой скульптуры от изображения окружающей среды. Во-вторых, в реалистическом искусстве имеют место моменты условности, вызванные решением некоторых специфических задач, как, например, достижения связи скульптурного образа с его архитектурным окружением, усиления впечатления монументальной мощи образа и т. д. Такова исокефалия древнегреческих рельефов или равномерное усиление массивности пропорций Дорифора. Обращаясь к русскому реалистическому искусству 19 в., можно сослаться на повышенную по сравнению с натурой звучность колорита «Боярыни Морозовой» Сурикова. Однако условность этого рода есть важный момент, присущий реалистическому изобразительному языку. Применение этих частных моментов условности имеет своим результатом усиление того впечатления непосредственной жизненности, которое производит в целом картина или статуя на зрителя.

Условность средневекового искусства есть условность другого рода. Это условность самой художественной системы. Она вступает в противоречие с задачей жизненного и правдивого изображения, она ограничивает возможности этого изображения, придает характер условности произведению в целом.

Известно, что критерий реализма в изобразительном искусстве не сводится только к критерию наглядного и, в соответствии с объективной природой вещей; правдивого

изображения их зримого облика. Однако реализм в изобразительном искусстве невозможен без объективного соответствия зрительного образа зримым формам окружающего мира, жизненная правдивость и убедительность формы есть непременное, хотя и не единственное условие всякого последовательного реалистического метода. Таково искусство Древней Греции, Возрождения, искусство художников-реалистов 17 — 19 вв. В средние века дело обстояло по-иному: часто условны пропорции человеческого тела в скульптурах; выразительность их ритма и силуэта покупается ценой отказа от правдивой передачи весомости объемов и реальной материальности формы. Условны перспектива в средневековом китайском пейзаже и плоскостное изображение людей и природы в древнерусской иконописи и миниатюре Ближнего и Среднего Востока. Все эти приемы — не частности, а последовательное применение свойственного средневековому мышлению принципа условного и символического понимания художественного целого. И хотя Этот принцип был отброшен человечеством в его дальнейшем прогрессивном художественном развитии, без него не был бы достигнут тот своеобразный декоративно-орнаментальный и вместе с тем исключительно одухотворенный и поэтичный образный строй, который характерен для больших синтетических, часто многосюжетных композиций средневековья.

Особенности «языка» средневекового искусства были исторически закономерны и неизбежны. В одном произведении или даже в группе композиций, объединенных общей идеей, нельзя было достичь универсального охвата мира, не прибегая к символической и условной форме. Таким образом, уже сама постановка вопроса предопределяла известную иллюзорность его решения. К тому же люди феодальной эпохи были далеки от постижения закономерных связей между явлениями общественной жизни. Основные жизненные отношения в сознании людей средневековья выступали в фантастически преображенном виде. Таким образом, для средневекового искусства характерно господство условной, а не реалистической художественной системы, художественного метода.

Противоречивый характер средневековой художественной системы определяет наше двойственное отношение к художественному наследию средневековья. Полное постижение духовного и нравственного богатства человека, отображение драматических конфликтов действительности — все это могло быть достигнуто лишь на основе решительной переработки художественной системы средневековья, лишь в результате борьбы против спиритуалистического и фантастического характера средневекового мышления. А для этого было необходимо, чтобы в недрах феодального строя появились способные его уничтожить общественные силы, вызванные становлением новых общественных отношений. Антифеодальная борьба крестьянства и городов привела к ликвидации феодализма и связанного с ним эстетического сознания. Решение было достигнуто на путях выработки реалистического метода, купленного дорогой, но исторически оправданной ценой. Отказавшись от синтетической цельности искусства средневековья, от его «музыкального» художественного языка, как и от его условности, новая эпоха создала творческий метод, который явился качественно новой, более высокой ступенью в развитии реализма.

В отличие от живописи и скульптуры достижения средневековой архитектуры и прикладных искусств гораздо менее двойственны. Средневековье было последней порой расцвета ремесленного труда, еще не утратившего свой художественный характер. В период феодализма производитель еще полностью связан с изделием своих рук, свободен от однобокого разделения труда, убивающего всякое личное творческое начало. Произведения средневекового ремесла проникнуты жизнерадостным поэтическим духом народной фантазии.

Расцвет архитектурного творчества в эпоху средневековья был вызван тем, что архитектура, непосредственно связанная со всем общественным укладом, была относительно свободна от спиритуалистических сторон средневекового сознания. Конечно, удельный вес религиозной архитектуры был очень велик, и в ряде стран наивысшие достижения зодчества проявились именно в церковном строительстве. Но идейное содержание средневекового храма отнюдь не исчерпывалось его религиозным назначением. К тому же склонность к аллегории-олицетворению, столь характерная для средневекового эстетического чувства, не производила в архитектуре того впечатления условности, которое неизбежно возникало при введении аллегории в ткань собственно изобразительного искусства. В монументальной архитектуре средневековья не только воплотилась религиозная, фантастическая сторона сознания, но ярко и сильно олицетворилась творческая воля человека, могущество труда большого коллектива. Богатство архитектурных форм, единство многообразия и простоты при общей целостности, характерные для развитого феодального зодчества, выражали не столько запутанную политическую иерархию феодальных сословий, сколько самый факт более сложного, более совершенного разделения труда, более многогранного восприятия жизни, чем это имело место в рабовладельческом обществе. Архитектура средневековья, активно обращаясь ко всем сословиям, стремилась захватить, убедить людей, подчинить себе их чувства и помыслы. Синтез пространственных искусств, эмоциональная многогранность образов, чувство динамики архитектурных форм являются крупнейшим завоеванием средневекового зодчества. Огромным достижением архитекторов был также их смелый шаг в разработке эстетической выразительности интерьера. Культовые здания средневековой эпохи вмещали большие толпы народа, властно подчиняли их чувство и мысли своему образному строю, звали людей к моральному единению. В архитектуре наиболее ярко воплотились прогрессивные черты средневековой культуры, с ней связаны наивысшие достижения искусства средних веков. Византийские храмы, готическая и романская архитектура Европы, сооружения древнерусских зодчих, средневековые постройки Закавказья, арабские, среднеазиатские и иранские мечети и медресе, дворцы и пагоды Индии и Китая принадлежат к классическим сокровищам мирового искусства.

* * *

Существенные особенности развития феодализма в различных странах, разнообразие условий социального быта, характер природной среды, специфика экономического, политического и культурного взаимодействия, а также многочисленные второстепенные факторы наложили свой отпечаток на культурно-художественное развитие отдельных народов. И все же в той пестрой картине, которую представляет собой искусство средних веков, ясно выделяется несколько основных очагов развития.

Важнейшее прогрессивное значение имела художественная культура Византии, особенно для периода переходного от рабовладения к феодализму и для раннего средневековья. Близкое по типу к византийскому, но вместе с тем самобытное искусство развивалось в средневековых Грузии и Армении, которые были важными очагами художественной культуры в пору раннего средневековья. Весьма значительное место в художественной культуре средневековья заняло искусство славянских народов, особенно древнерусское.

Крупная роль в истории средневековой культуры, главным образом в эпоху раннего и зрелого феодализма, принадлежит народам Ближнего и Среднего Востока. Арабские страны, Иран и Средняя АЗИЯ наряду с Византией явились непосредственными преемниками и хранителями достижений античной культуры, особенно в области философии и науки. В течение ряда столетий наука, литература и искусство, созданные арабами, азербайджанцами, таджиками и иранцами, в значительной мере определяли

поступательное движение мировой культуры и оказали большое воздействие на многие страны, в том числе и на Западную Европу.

В искусстве стран Дальнего Востока очень большую роль играла художественная культура китайского народа. Рядом с ней должна быть названа богатая, многогранная и глубоко оригинальная по своим формам художественная культура Индии, оказавшая огромное и плодотворное влияние на формирование искусства ряда народов Юго-Восточной АЗИИ. В тесном взаимодействии с художественной культурой Индии и Китая, но своими самобытными путями развивалось искусство Японии, Кореи, Индонезии, Вьетнама, Бирмы, Таиланда, Камбоджи, Лаоса, Цейлона, Непала и других стран Юго-Восточной АЗИИ и Дальнего Востока. Средневековое искусство народов Западной и Центральной Европы первоначально несколько отставало в темпах своего развития от других мировых центров средневековой культуры.

В Западной Европе переход к новым общественным отношениям сопровождался насильственным разрушением античной государственности и культуры, гибелью материальных ценностей, резким упадком производства, торговли, опустением городов, образованием на развалинах Римской империи ряда «варварских» королевств. Естественно, что переход к феодализму от общинного строя «варварских» королевств затянулся на ряд веков. Подъем собственно феодальной культуры начался в Европе с 11 столетия и достиг своего наибольшего развития в 13—14 вв.

Огромное значение для дальнейшего прогресса мирового искусства имело зарождение в средневековом искусстве Западной Европы новых реалистических тенденций, подготовивших появление искусства Возрождения. Здесь мы подходим к вопросу об исторически сложившихся, различных у каждого народа путях и формах ликвидации феодализма и связанном с этим изменении общественного сознания людей. В ряде стран Европы период позднего феодализма был временем бурного развития буржуазных отношений, ожесточенной революционной борьбы нового со старым и постепенной замены феодального способа производства капиталистическим. В сфере идеологии этот процесс сопровождался активной борьбой новой, гуманистической культуры против старой, феодальной, утратившей свое относительно прогрессивное значение. Провозглашение силы и достоинства человеческой личности, новое понимание общественной жизни, интенсивное развитие естественных наук, пробуждение материалистических тенденций в философии, победа реализма в искусстве — вот что характерно для той эпохи, которая пришла на смену средневековью. Наступил качественно новый этап в истории культуры и искусства Европы — так называемая эпоха Возрождения. Хотя искусство Возрождения развивалось в границах еще не полностью разрушенной феодальной формации, но по сравнению с искусством предшествовавших периодов оно выглядело совершенно иным. Поэтому в западноевропейских странах средневековый тип искусства в собственном смысле развивался только в течение двух первых периодов — раннего и зрелого феодализма.

Что же касается народов АЗИИ и Африки, то их культура и искусство, игравшие на первых этапах развития феодальной формации (до 15 в.) прогрессивную, часто ведущую роль, в дальнейшем отстали в темпах от культуры и искусства Европы. В большинстве восточных стран развитие буржуазных отношений и вызревание антифеодальной революции вследствие ряда конкретно-исторических причин оказалось замедленным.

Исторически сложившаяся временная отсталость ряда стран АЗИИ и Африки была использована капиталистическими государствами в интересах колониальной грабительской политики. Попав в экономическую, политическую и даже культурную

зависимость, колониальные страны оказались обреченными на крайне медленное общественное развитие.

Колониализм мешал созреванию в общественной жизни народов Азии и Африки условий, необходимых для того, чтобы в искусстве произошел качественный скачок к новой, высшей ступени развития. Поэтому искусство большинства народов АЗИИ и Африки в поздний период феодализма длительно, часто вплоть до 19 в., во многом сохраняло свой средневековый характер.

* * *

Полная острых противоречий многогранная культура средневековья развивалась под знаком борьбы спиритуалистических и гуманистических тенденций. Для нас представляет особенную ценность гуманистическая, по существу своему народная сторона средневековой культуры, тесно связанная с реалистической основой художественного творчества. Она играла ведущую роль на протяжении всей Эпохи; она определяет значение того вклада, который сделали средние века в мировую художественную культуру.

Искусство Византии, Армении, Грузии, южных Славян древней Руси, Украины и Белоруссии

Искусство Византии

В.Полевой

Одним из важнейших очагов средневековой художественной культуры Европы и Ближнего Востока было византийское искусство, то есть искусство народов, объединенных в период с конца 4 до середины 15 в. Византийским государством, которое образовалось на основе Восточной Римской империи.(*Название «Византийская империя» (или просто «Византия») происходит от имени древнегреческой колонии — Византии, существовавшей на месте Константинополя.*) Начальный рубеж истории византийского искусства — окончательное разделение в 395 г. Римской империи на Восточную и Западную— условен. Строго говоря, 4— 5 вв. представляют собой предвизантийский период, когда в различных областях Восточной Римской империи зарождалась средневековая художественная культура Византии. Конечным рубежом истории византийского искусства явился 1453 год, когда турками-османами был взят Константинополь и Византия прекратила свое существование.

От 4 до середины 15 в. Византия прошла сложный путь исторического развития. Первоначально она была рабовладельческим государством; постепенно вызревавший феодальный уклад окончательно стал господствующим, по всей вероятности, лишь с 7 в., а пережитки рабства сохранялись до 11 в. Своеобразие исторического пути определило сложность развития искусства Византии. На территории бывшей Восточной Римской империи и в прилегавших к ней областях известную роль в окончательном расшатывании устоев античного рабовладельческого общества наряду с движениями народных низов и

постепенным вызреванием феодальных общественных отношений сыграли нашествия так называемых варварских племен. Их проникновение в пределы Восточной Римской империи вызывало коренное изменение этнического состава ряда областей, в особенности прилегающих к Дунаю. Однако, в отличие от Западной Римской империи, восточная не подверглась столь катастрофическим разрушениям. В ней сохранились античные города, высокоразвитые ремесла, прочные торговые связи. Господствовавшие классы экономически менее истощенной Восточной Римской империи сумели спасти от гибели свое государство, а мощная императорская власть противостояла центробежным феодальным силам. Наконец, в Византии чрезвычайно долго сохранялись элементы рабовладельческого уклада. Поэтому переход от античного к средневековому искусству в Восточной Римской империи осуществлялся на основе непрерывной преемственности античной культуры. Византия выступила хранительницей некоторых сторож античного наследия, глубоко претворенного ею в процессе формирования культуры феодального общества. Византийское искусство в период раннего средневековья прочно занимало ведущее место в художественной жизни Европы и Ближнего Востока; византийские зодчие и художники были носителями высоких традиций и развитого творческого опыта.

Глубоки были взаимосвязи византийского искусства с ранними очагами средневековой культуры — Грузией и Арменией, а также с народами Восточной Европы (Русь, болгары, сербы), принявшими христианство в византийском его варианте. Для этих стран характерны: распространение купольного перекрытия в храмовом строительстве, расцвет искусства мозаики, фрески, книжной миниатюры, высокий удельный вес иконописи при относительно слабом развитии скульптуры. Но, конечно, конкретные особенности общественного развития Византии наложили на ее искусство отпечаток неповторимого своеобразия.

В процессе сложения средневекового мировоззрения принципиально изменился строй художественного образа. Земное, пластическое восприятие явлений окружающего мира и тот наивный аллегоризм, который служил в первые века нашей Эры средством совмещения творческих принципов позднеантичного искусства с отвлеченными религиозными идеями христианства, сменились представлением о духовном начале как основном качестве художественного произведения: зримые и осязаемые формы стали цениться лишь в той мере, в какой они являлись носителями духовной экспрессии.

Средневековый византийский художник вводил в образы своего искусства представление об отвлеченном, не познаваемом разумом, а доступном только слепой вере божественном начале. Поэтому открываемый в его произведениях духовный мир заключает в себе не только человеческие чувства и переживания, но и отвлеченную, безличную духовную экспрессию.

Византиец знал о том, что многое в мире неведомо и не подвластно ни его чувствам, ни его разуму; он полагал, что не все являющееся сокровенным может быть ему открыто, поскольку миром правит сверхчеловеческая божественная сила. Но само это представление о сложности мира, выраженное в художественных образах, было важным новым явлением, которое определило его относительные достижения по сравнению с античностью. Особенности византийского искусства были вызваны новыми общественными условиями, в которых оно существовало.

Церковь в Византии верно служила светской власти. Император считался наместником бога на земле и опирался на церковную иерархию, как и на мощный чиновничий аппарат. Естественно, что в такой обстановке художественное творчество находилось под строгим контролем правивших классов и церкви.

В ложной по социальному и этническому составу Византии, история которой полна ожесточенных войн, катастроф и взлетов государства, сотрясавшегося восстаниями и раздираемого внутренними распрями, искусство, проникнутое возвышенными идеями и обращавшееся ко всем подданным, приобрело значение идеологической силы, стремившейся цементировать общество. Сплетенные в единый клубок идеи торжества христианства в борьбе против мусульман и язычников, величия государства — наследника славы Рима, наконец, облеченный в религиозно-государственную форму патриотизм составили программу византийского искусства. При этом поднимаемые жизнью вопросы разрешались как вопросы духовные. Их трактовка подчинялась задаче создания устойчивых этических идеалов, включавших в себя религиозные, государственные и личные начала.

В церковном зодчестве, где работали крупнейшие мастера, разрешались наиболее существенные строительные и художественные проблемы, поскольку именно храм был основным типом общественного здания, выполнявшим важную идейно-воспитательную роль. В архитектуре внимательно разрабатывались сложные интерьеры, как бы вовлекавшие человека, изолировавшие его от остального мира. Религиозные требования сковали развитие скульптуры, так как православная церковь считала статую идолом. Скульптура в Византии, представленная рельефом (главным образом небольшими рельефами из слоновой кости), смыкалась с декоративно-прикладным искусством. Место последнего было весьма значительным — оно составило основной слой художественной культуры, впитавшей в себя мотивы и образы, жившие в разнообразных общественных кругах Византии.

Живопись, занявшая в изобразительном искусстве Византии главное место, находилась под строгой церковно-государственной опекой. Она развивалась по трем основным руслам: церковная мозаика и фреска, иконопись, книжная миниатюра. Здесь господствовали строгие правила изображения святых или событий из «священной истории». Художник должен был следовать канону—правилам иконографии, диктовавшим композицию, тип фигур и лиц, основы цветового решения. Канон в известной мере обусловливал и образный строй изображения. Так, например, тип оранты (стоящей фигуры с распростертыми руками) предопределял черты торжественности и величия, тип изображения Богоматери с прижавшимся к ней младенцем — ноту лирической углубленности и т. д. Иконография, складывавшаяся в процессе поисков композиции, наиболее отвечавшей той или иной теме, имела в начале своей истории живой, образный характер. Со временем эти иконографические типы превратились в утвержденные церковью окостеневшие схемы решения того или иного сюжета. Византийский художник потерял возможность работать с натуры, исходить непосредственно из наблюдений жизни.

Объемная форма, пластика, реальное пространство не являются главными средствами художественной выразительности. Изображения в византийском искусстве, как правило, плоскостны. В эмоциональной выразительности силуэта, в ритме линий и тонов цвета искал византиец возможности передать важное для него духовное содержание, экспрессию, внутреннюю динамику образа. Поэтому так глубоко осмысливал византийский живописец эмоциональное звучание цвета и линии и доводил до изощреннейшей виртуозности умение наполнить точно и тонко найденным духовным содержанием любой, казалось бы, внешне декоративный эффект, изгиб линии, оттенок цвета. Редкостная декоративная красота и сложное внутреннее содержание раскрываются в неуловимых для поверхностного наблюдателя нюансах трактовки образа.

Карта Византийской империи

В церковной настенной мозаике мерцающий золотой фон, чистые цвета кубиков смальты и камней, из которых выкладывались изображения, составляют вместе с многоцветной орнаментальной отделкой поверхности стены единую систему, замечательную своим полнозвучным декоративным эффектом.

С наибольшей полнотой и тонкостью жизненное содержание смогло воплотиться в памятниках столичного, константинопольского искусства: оно было наиболее подчинено официальным требованиям, но, с другой стороны, наиболее развито по творческому опыту. Только высокая степень мастерства, свободное владение возможностями интерпретации священного образа, связанное с развитой философской и богословской мыслью, позволяли наполнять канонические изображения богатством человеческих чувств и идей. Столичное церковное искусство играло роль образца для всех других школ. Но оно все же было лишь одним, хотя п господствовавшим направлением среди других многочисленных течений.

Необходимо подчеркнуть, что в художественной культуре Византии большое место занимало светское искусство. Создавались крепостные сооружения, дворцы, жилые здания; важную роль, особенно в ранний период, играла светская скульптура; никогда не исчезали из византийской живописи миниатюры исторического п естественнонаучного содержания. Подавляющее большинство этих светских памятников искусства не сохранилось, но их значение в сложном организме художественной культуры Византии обязательно надо учитывать.

Наконец, в различные периоды выдвигались и провинциальные художественные центры — Равенна, Фессалоники, Малая Азия, Сирия, Египет и другие. Ряд провинциальных школ и направлений создали произведения, где события жизни и человеческие чувства получили несколько примитивное, но более непосредственное, чем в столичном искусстве, выражение.

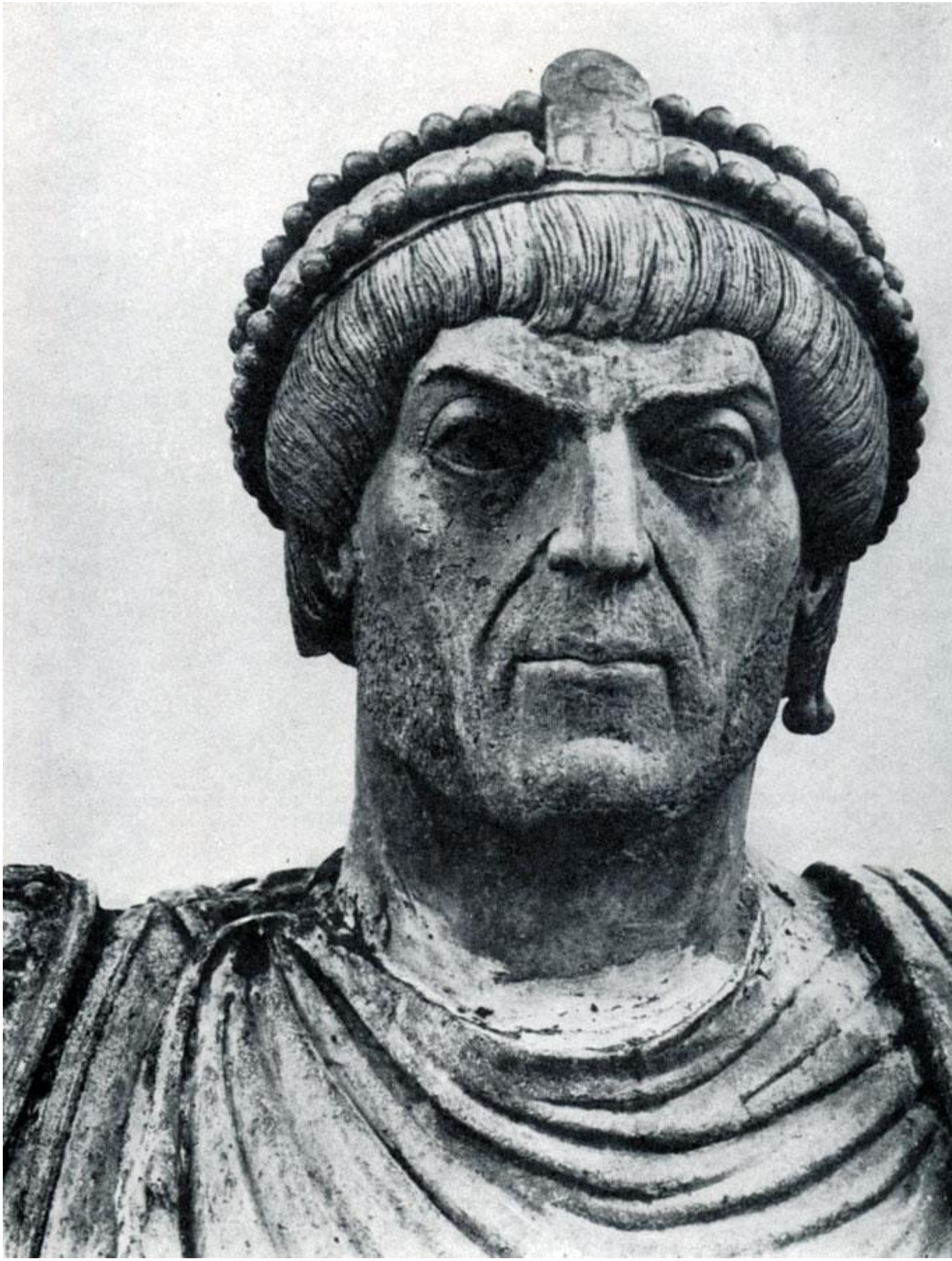
Сложность стилистического развития византийского искусства усугублялась еще тем, что с течением времени изменялись и пределы распространения византийской культуры. В результате войн и вторжений соседних народов в различные исторические периоды менялись границы Византийского государства. По мере того как отдельные области (Египет в 7 в., Сицилия в 9 в.) отпадали от Византии, в них формировались новые художественные школы.

Истоки Византийского искусства; искусство Италии, Греции, Передней Азии и Египта в 4-5 веках

Зарождение и становление средневекового искусства Византии протекало в напряженной идейно-художественной борьбе. Сложность этого процесса вызывалась тем, что молодое византийское искусство, возникая, впитывало в себя и перерабатывало художественные традиции, существовавшие в различных городах и областях, вошедших в состав Восточной Римской империи: Константинополя, Балканского полуострова, Малой АЗИИ, Сирии, Египта с его главным культурным центром Александрией; важную роль сыграли художественные традиции города Рима, а также Равенны. Их художественная культура обладала в 4—5 вв. настолько сильными чертами местного своеобразия, что многоликое иско Византии в тот период не составляло еще единой художественной системы. Вместе с тем в искусстве всех этих центров протекал в различных формах одинаковый по своей природе историко-художественный процесс: новые, спиритуалистические идеи противоречиво сочетались с художественными приемами, еще тесно связанными с традициями античности.

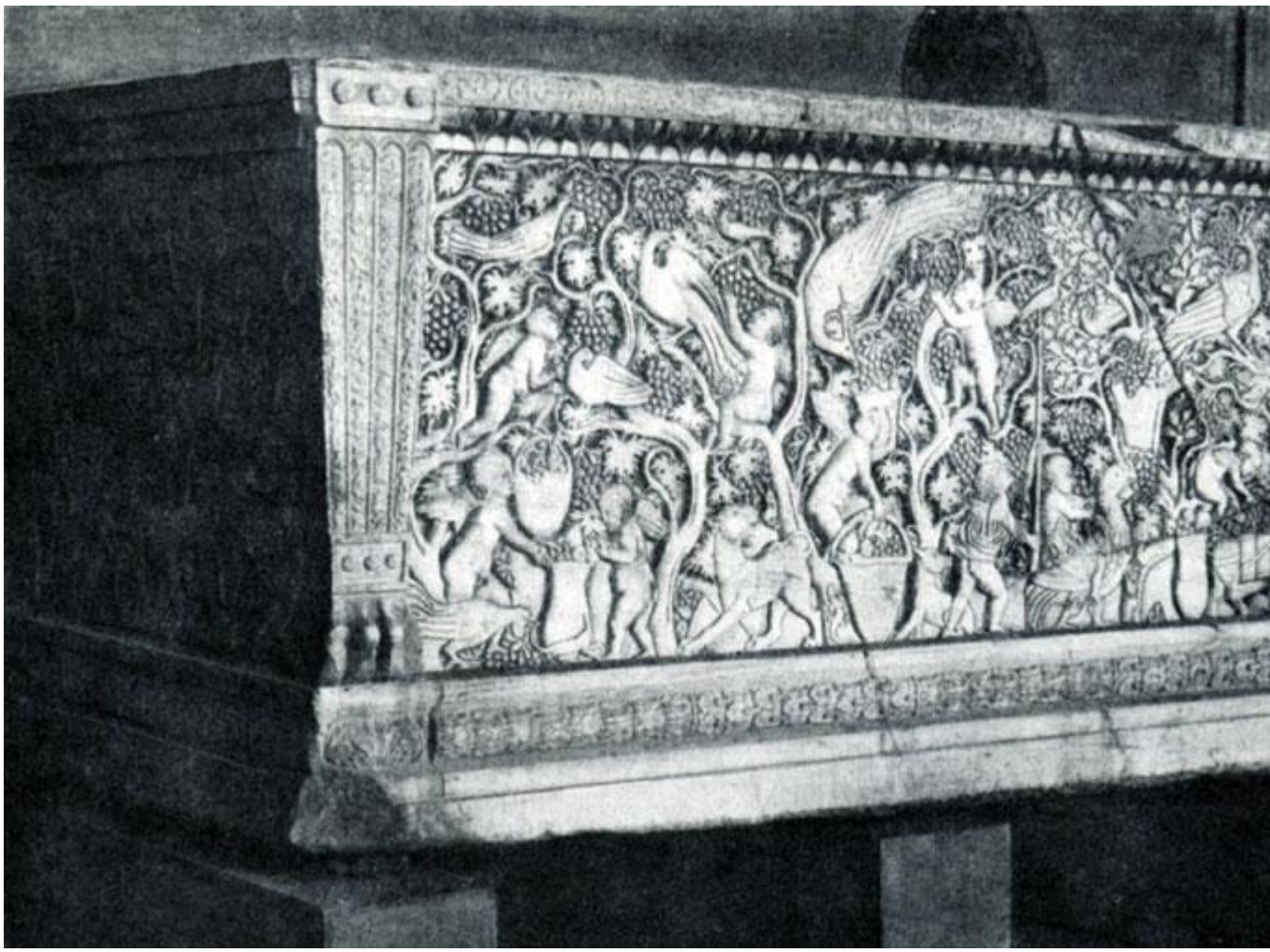
Невозможно составить полное представление об искусстве каждой из областей Византии конца 4 и 5 в., так как многие памятники не сохранились до нашего времени. Лишь дополняющие друг друга сведения об отдельных областях дают возможность нарисовать общую картину развития искусства того времени на всей территории империи.

Сохранившиеся произведения скульптуры не всегда можно со всей достоверностью связать с каким-либо определенным центром. Однако во всех памятниках ваяния, независимо от места их происхождения, сказался кризис античной художественной культуры. Традиции античного искусства также не были едиными: в них отчетливо проявились различные идейно-художественные тенденции. Ярким образцом официального направления, связанного с традициями позднего императорского искусства Древнего Рима, является колоссальная (высотой более 4м.) бронзовая статуя императора из Барлетты (Италия, вторая половина 4 в.). Она исполнена в резкой, жесткой манере. Схематично трактованные формы человеческой фигуры и жесты не обладают пластической свободой и естественностью; они полны застывшей и тяжелой силы. В облике стоящего в торжественной позе императора, в острой прорисовке черт неподвижного лица скульптор передал подавляющий сверхчеловеческой мощью образ сурового и беспощадного властителя.



1. Колоссальная статуя императора из Барлетты. Фрагмент. Бронза. 2-я половина 4 в.

Наряду с официальным императорским искусством, а также с холодным классицизирующим направлением широкое распространение получила скульптура, создававшая трагические, смятенные, подчас болезненные и страдальческие образы людей. В них отражался душевный мир человека, прошедшего через великие социальные потрясения, и звучали ноты растерянности и скорби. В так называемой «Голове философа из ЭФеса» (первая половина 5 в.) духовное напряжение выражается в схематичных формах, доходящих до гротеска. В произведениях такого типа с особенной силой проявлялась острая духовная экспрессия. Подобные черты стали характерными и для религиозных по теме произведений. Таковы многочисленные скульптуры Доброго пастыря (аллегория Христа, заботящегося о верующих), в которых со временем усиливалась непосредственная, несколько примитивная духовная выразительность и схематичность изображения. Те же черты характерны для изображения ветхозаветных и евангельских сцен и святых на мраморных саркофагах, в большом количестве сохранившихся от той поры. Вместе с тем в рельефах на саркофагах и в произведениях мелкой декоративной пластики встречаются и античные мифологические образы, а также разнообразные унаследованные от позднеантичного искусства декоративные мотивы: изображения зверей, птиц, растений, масок и т. д.. Проявившийся в них интерес к многообразию, яркости, богатству живой природы имел опору во вкусах и представлениях той ремесленной среды, которую еще не захватила целиком аскетически суровая и торжественная концепция официального ранневизантийского искусства. Важную ноту вносили в скульптуру 5 в. непосредственное воспроизведение явлений окружающей действительности, правда, в форме условной и схематической. Примером могут служить некоторые изображения на так называемых консульских диптихах, т. е. скрепленных попарно пластинках из слоновой кости, украшенных рельефными изображениями и текстами. Диптихи изготовлялись в ознаменование вступления консула в должность. Для рельефов, исполненных на диптихах, характерны, в частности, мотивы цирковых состязаний, игравших большую роль в общественной жизни Византии. В мелкой скульптуре 4—5 вв., подобно рельефам на арке Константина в Риме или на базе обелиска Феодосия, установленного на ипподроме в Константинополе, исчезает верное ощущение реального пространства. Живую пластику изображения сменяет инертная масса материала, которую скульптор пронизывает вносимым как бы извне духовным напряжением. Изображение становится плоскостным, несмотря на глубоко вырезанный фон рельефа; движения переданы резко и схематично. Распространяется мотив застывших фигур, стоящих в торжественных фронтальных позах; наиболее Значительные по смыслу фигуры сделаны большими по размеру.



11 а. Саркофаг с изображением сбора винограда. 4 в. Рим, базилика Сан Лоренцо фуори ле мура.

11 б. Саркофаг 6 в. Равенна, базилика Сант Аполлинаре Нуово.

Для архитектуры и живописи раннего периода местные особенности могут быть определены с большей точностью. Со времени Константина началось широкое строительство церквей. Для 4—5 вв. характерно развитие двух типов церковных Зданий: базилики и центрического купольного сооружения. Базилика — возникший в позднеантичное время светский по своему происхождению тип здания, который широко использовался при строительстве раннехристианских храмов в Древнем Риме. Вытянутая в плане, расчлененная продольными рядами колонн обычно на нечетное число кораблей (нефов), базилика была рассчитана на большое количество молящихся. В разработке базилики и центрического типа здания главное внимание раннесредневековые зодчие уделяли интерьеру(см. т. I, стр. 345 — 346).

Большое гражданское и церковное строительство быстро превратило Константинополь, основанный в 326 г., в один из крупнейших центров того времени. В 5 в. были сооружены новые крепостные стены, строились многоэтажные жилые дома. При этом в столичном искусстве, в котором на протяжении всей истории Византии с наибольшей силой проявлялись официальные государственные и церковные тенденции, широко использовались также темы и приемы, унаследованные от античного искусства(432—440; см. т. I, стр. 347). Примером этого служат мозаичные полы Большого дворца императоров (5 в.).

3 а. Фрагмент мозаичного пола Большого дворца императоров в Константинополе. 5 в.

Искусство Рима, прочно связанное с наследием позднеантичной художественной культуры, сыграло роль одного из важнейших источников византийского искусства, главным образом его официальной линии. В конце 4 и в 5 в. римское искусство представляло особую школу, в которой определяющее значение имели величественные имперские идеалы. Тяготение к торжественности и парадности художественного образа сказалось в церквах, перестраивавшихся из античных Зданий, но особенно в новых церковных постройках. Эта тенденция отчетливо видна в архитектуре больших по размерам базилик конца 4 и 5 в.: Сан Паоло фуори ле мура (386) и Санта Мария Маджоре. Им свойственна внушительность внутреннего пространства, размеренно торжественный ритм рядов колонн. В отделке широко использован материал, производящий впечатление своим богатством: мрамор колонн и полов, резьба и позолота потолка, расчлененного глубокими кассетами и нависающего тяжелой массой, яркие краски мозаики. Естественно, что эти унаследованные от античности формы изменили свой характер: так, в архитектуре

базилики сильнее ощущается тяжелая масса перекрытия. Колоннада с ее однообразным ритмом трактуется как сквозная стена: близко поставленные друг к другу колонны перестают восприниматься как самостоятельные элементы здания, определяющие своим местоположением и пропорциями (соразмерными с пропорциями человека) членения всей постройки. Все же в художественных образах, созданных в 4 и 5 вв. в Риме, позднеантичное чувственное и светски-торжественное начало заметно преобладает над зарождавшимся средневековым спиритуализмом. Это воплотилось в архитектуре не только базилик, но и центрических зданий, например в церкви Санта Костанца (4 в.) с ее просторным интерьером, украшенным кольцеобразно расположенной колоннадой, состоящей из 24 сдвоенных колонн. Позднее античное наследие проявилось и в римских мозаиках 4—5 вв., украшающих церкви Санта Костанца, Санта Мария Маджоре, Санта Пуденциана (402—417). В этих мозаиках наряду с античными изобразительными традициями отчетливо проявилось отвлеченное духовное начало, утверждавшееся в противовес чувственному полнокровию художественного образа.

5. Мавзолей Галлы Плацидии в Равенне. 2-я четверть 5 в. Внутренний вид.

Своеобразное направление имело в 5 в. искусство Равенны. В нем мы не найдем свойственной Риму императорской пышности. Наиболее интересны две центрические постройки: одна из них — так называемый мавзолей Галлы Плацидии — была сооружена во второй четверти 5 в.. Это небольшое крестообразное в плане и скромное в своем внешнем облике здание замечательно мозаичным убранством интерьера. Мавзолей освещается маленькими окнами. Густой синий цвет фона мозаик, наполняя интерьер приглушенным мерцающим светом, дает главную цветовую и эмоциональную ноту всему убранству мавзолея. Своеобразная поэтичность ощущается в украшающих своды многоцветных розетках, составленных из стилизованных растительных узоров, в

гирляндах цветов на арках, в изображениях золотых оленей у источника и красно-золотых голубей, а также в фигурах апостолов с их свободными и плавными жестами. Эмоциональное содержание всего мозаичного убранства, христианская символика его декоративных мотивов обретают художественную жизнь в образах, в которых отчетливо звучит унаследованное от античности представление о поэтичности окружающего. Но это уже не непосредственное изображение реальной действительности. Мозаики создают особый мир духовной красоты, глубоких чувств и тонких мыслей; картина природы в мозаиках мавзолея имеет в значительной мере декоративный характер. Поэтому главную роль получила эмоциональная выразительность цветовых созвучий, а не пластичность объема; гармоничная, замедленно плавная ритмика движений фигур вытеснила их живую экспрессию. Этими свойствами отмечена и лучшая мозаика мавзолея Галлы Плацидии — «Добрый пастырь с овцами» (в люнете над входом в мавзолей). Почти геральдическая строгость симметричной композиции сочетается в мозаике с живо воспроизведенным скалистым пейзажем. Пастырь Христос, сидящий среди стада овец, изображен в сложном контрапостном повороте; движения его трактованы с большой свободой. Выбор типа (безбородый, юный, так называемый Христос-Эммануил), сложившегося на основе античных образов, так же как объемная трактовка фигуры и соблюдение классических пропорций, связывают это изображение с античными традициями. Но и здесь главным оказывается эмоционально-духовное начало, раскрываемое по преимуществу колоритом. Голубой тон объединяет всю композицию; он оживляет несколько тяжеловесную фигуру Христа. Очертания лица и тела как бы тают в полумраке. Красные линии, которыми отмечены черты лица, вплетаются в цветовую гамму мозаики как звучные красочные акценты.

4. Добрый пастырь с овцами. Мозаика мавзолея Галлы Плацидии в Равенне. Середина 5 в.

6. Баптистерий православных в Равенне. Середина 5 в. Внутренний вид. Мозаики выполнены между 449-458 гг.

Если мозаики мавзолея Галлы Плацидии представляют собой образец глубоко Эмоционального искусства, то мозаики второй центрической постройки, созданной в Равенне в середине 5 в., более просты по художественному образу. Баптистерий православных (Неонианский баптистерий, середина 5 в.,) — восьмигранное здание, купол которого украшен превосходной мозаикой, исполненной в свободной живописной манере. В центральном медальоне изображено крещение Христа, над головой которого помещен голубь — символ святого духа. В широком кольце, окружающем центральный медальон, размещены апостолы, согласно легенде, разнесшие принятую при крещении благодать — учение христианства — по всему миру. Тема иерархически последовательного распространения христианской благодати весьма органично связана, с назначением баптистерия, в центре которого была сооружена купель для крещения. Эта сугубо догматическая тема раскрыта художником в свойственных искусству Равенны 5 в. изображениях, сияющих синими, золотыми, белыми, оранжевыми и зелеными тонами. В центральном медальоне с условным золотым фоном сочетается живо переданный пейзаж: белоголубые струи Иордана создают впечатление бегущей воды. Обнаженная фигура Христа, стоящего по пояс в воде, и фигура Иоанна Крестителя исполнены пластично, они убедительны в цвете, естественны в движениях. Художник использовал и мотив античной аллегории, поместив справа бородатого бога реки Иордана. Апостолы даны в свободных трехчетвертных поворотах, лица их обладают индивидуальной выразительностью. Складки белых с золотом одежд подчеркивают пластику тел. Зеленая земля, синий фон за фигурами апостолов, разделяющие их золотые канделябры и свисающие сверху бело-голубые завесы-велумы дополняют полную динамики и красочности композицию. В этой мозаике художники не решали сложных идейно-образных задач; живая, «земная» выразительность изображенных мотивов имеет здесь более простой, непосредственно чувственный характер.

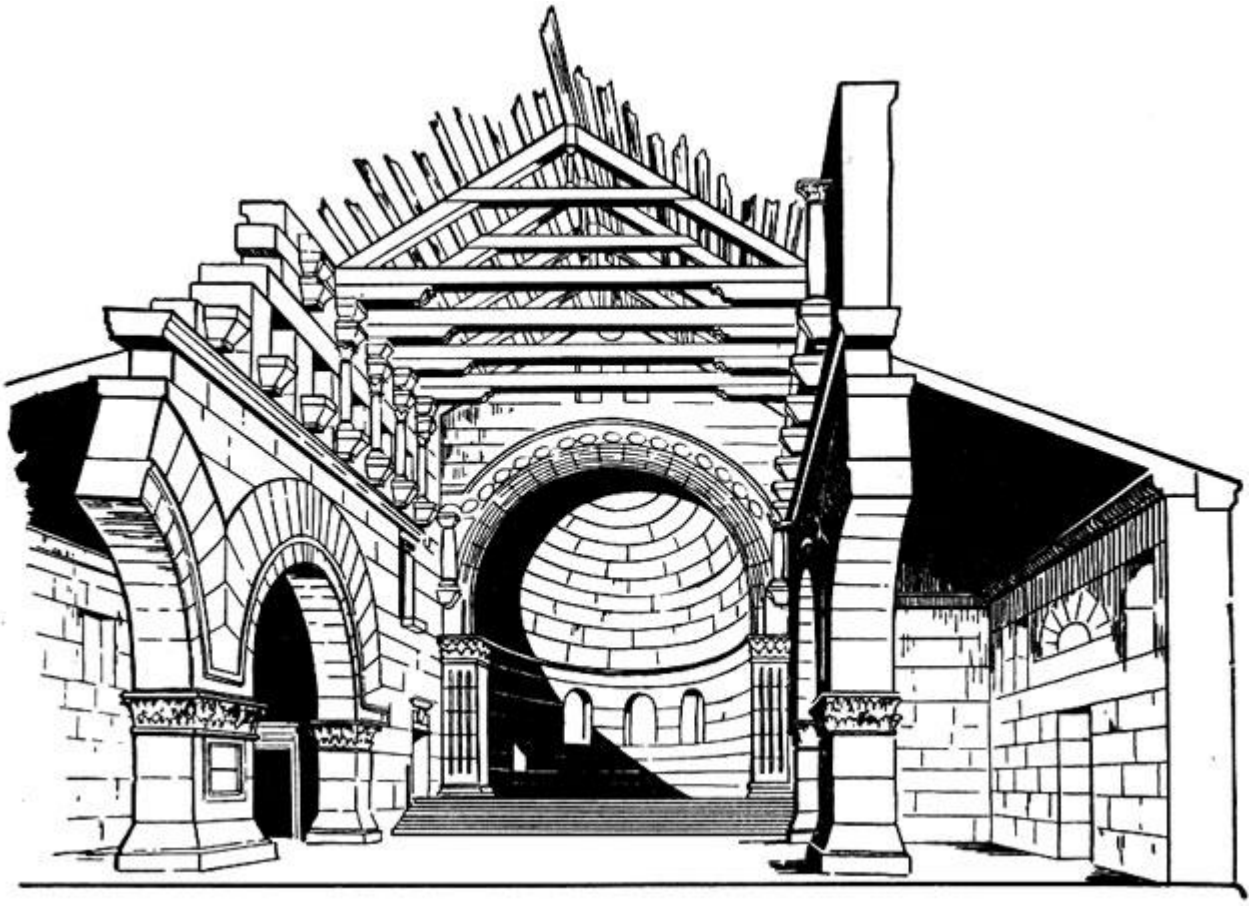
Искусство Равенны при всех ее своеобразных особенностях обнаруживает все же в основных чертах близость к римскому искусству 5 в. Иной характер приобрело в 4—5 вв. искусство, развивавшееся в восточных районах бывшей Римской империи.

В искусстве, которое сложилось в то время на территории Греции, значительную роль сыграли традиции эллинистической эпохи. Крупнейшим художественным центром здесь был город Фессалоники (Салоники), сохранивший свое Значение и впоследствии. В архитектуре Фессалоник также развивались два типа церковной архитектуры, отличавшиеся яркими местными чертами. Базилики здесь — просторные, светлые. Таковы трехнефная церковь Панагия Ахеропоитос (5 в.) и пятинефная базилика св. Димитрия (5 в., позднее перестроена), в которой ярко заметны местные особенности. Ряды колонн не обладают строгой торжественностью, свойственной памятникам Рима того времени,— они трактованы более легко. Восточная часть базилики св. Димитрия отличается богатством пространственных членений трансепта, создающих живописные перспективные эффекты. В 7 в. колоннады среднего нефа были расчленены четырьмя столбами, обогатившими их ритм. В огромной перестроенной из римского здания ротонде св. Георгия (4—5 вв.) были созданы мозаики с поразительными по декоративному богатству изображениями фантастических зданий. Это объемно и пространственно трактованные сооружения, помещенные на золотом фоне, сверкающие сочными чистыми красками, украшенные светло-изумрудными велумами. Истоки таких сюжетов уходят в эллинистическое искусство.

* * *

Исключительно большое значение для сложения ранневизантийского искусства имело искусство Ближнего Востока. Малая АЗИЯ и в дальнейшем входила в состав основной территории Византийской империи. Сирия, Месопотамия и Палестина (до завоевания их арабами в 7 в.) также сыграли существеннейшую роль. Здесь формировалось искусство, проникнутое суровым, подчас мистическим духом. Оно рождалось в сложной социальной и культурной обстановке. Большие цветущие позднеантичные города соседствовали с селениями, в которых господствовала культура, сохранявшая древневосточные черты. Христианство утверждалось здесь в среде, испытавшей социальный и национальный гнет со стороны иноземцев, принесших на Ближний Восток античную культуру. Христианская религия на Востоке приобрела поэтому особенную аскетичность, фанатизм и мистичность, которых мы не найдем, например, в Риме. Нетерпимое отношение к античному язычеству породило сильные иконоборческие тенденции.

Церковное строительство стало широко развиваться на Ближнем Востоке с первой половины 4 в. Значительную группу в архитектуре 4 и 5 вв. составляют церкви, либо перестроенные из античных храмов, либо сооружавшиеся в поздне-античных традициях. Но основной наиболее сильной тенденцией было истолкование обычных типов базиликальных и центрических зданий соответственно местным религиозно-художественным идеалам. Архитектурные памятники этого направления отличаются большим разнообразием вариантов, но всем им уже свойственно средневековое понимание храма как олицетворения земной и небесной церкви, как сооружения, содержание которого решительно не допускает никаких черт светской парадности. В связи с этим базилика приобретала особый характер. В типичной для архитектуры Ближнего Востока базилике Кальб-Лузе (Северная Сирия, 5 в.) средний неф обрамлен приземистыми мощными столбами, соединенными тяжеловесными арками с большими пролетами, благодаря которым пространство боковых нефов как бы перетекает в пространство среднего нефа. В ряде базилик, сооружавшихся в Южной Сирии и в Месопотамии, мы встречаемся с немыслимой для базилик Запада системой перекрытия нефов не продольными, а поперечными арками.

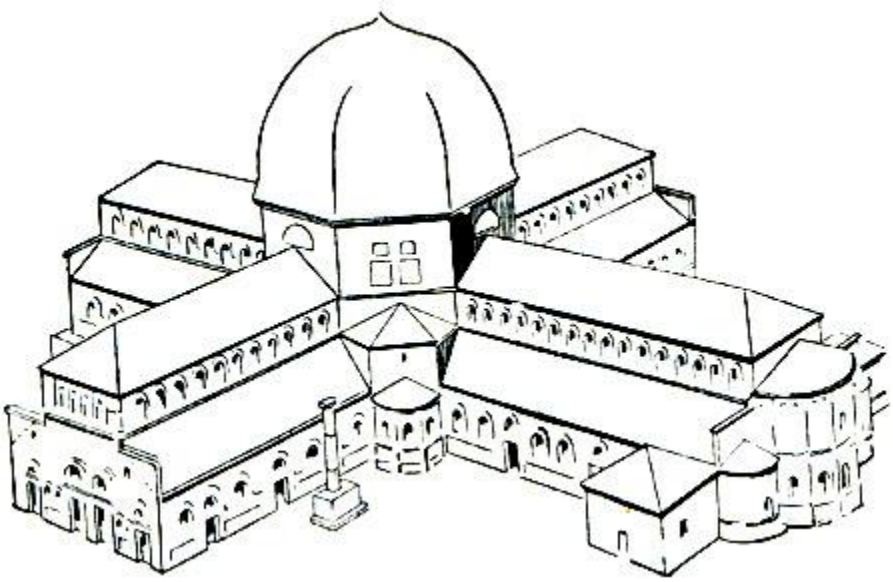


Базилика в Кальб-Лузе. Северная Сирия.5 в. Внутренний вид. Реконструкция.

На Ближнем Востоке в 4—5 вв. начали формироваться и новые архитектурные типы. В зодчестве Малой АЗИИ в конце 5 в. были предприняты попытки соединить базилику и купол (подобные искания имели место и в западных странах). В Мериамлыке (Киликия), вероятно, между 474 и 491 гг. была сооружена небольшая базилика, разделенная четырьмя столбами на три нефа. Квадратное пространство между столбами было перекрыто куполом.

2. Церковь Симеона Столпника(Калат-Семан) близ Антиохии. 5 в. Общий вид.

Новаторские задачи решались и в архитектуре купольной базилики в Коджа Калесси (Исаврия, 5 в.), где купол был сооружен в центре трехнефной базилики над средним нефом. Своеобразным памятником, сочетающим центрическую систему плана с базиликальным, является церковь Симеона Столпника (Калат-Семан, около Антиохии, 5 в.): вокруг центрального восьмигранного открытого двора (есть предположение, что этот двор был перекрыт сводом) по странам света расположены четыре трехнефные базилики. Это здание говорит о поисках крестообразного плана храма, который впоследствии стал характерным для архитектуры Византии. Одновременно в городах Сирии были созданы и значительные светские здания. В Эль Бара, Дейр Санбиле, Рувейхе сохранились остатки больших двухэтажных жилых домов, фасады которых украшены колоннадами.



Церковь Симеона Столпника(Калат-Семан) близ Антиохии. 5 в. Реконструкция.

В Сирии был выполнен также ряд рукописей с миниатюрами и многие произведения скульптуры и декоративно-прикладного искусства. Сирийская миниатюра долго оказывала влияние на живопись Византии в целом. Для сирийской школы живописи (в том виде, в каком ее можно реконструировать) были характерны Экспрессия и драматизм образов.

Своеобразное место в византийском искусстве 4—5 вв. занял Египет, где сложилось коптское искусство, то есть искусство периода распространения и господства христианства в Египте. Крупнейший город Египта Александрия был хранителем традиций эллинистического искусства. Здесь создавались произведения, сочетавшие новые христианские идеи с наследием позднеантичного художественного творчества. Воздействие искусства Александрии на искусство других областей Византии было чрезвычайно большим. К югу от Александрии, в дельте и долине Нила, в то время наряду с эллинистическими традициями существовало искусство, связанное с представлениями широких масс местного населения и впитавшее в себя древнеегипетское наследие. Противоречие этих двух направлений в искусстве усугублялось сложными условиями социальной и религиозной жизни. Непосильный налоговый гнет Византии будил политическую борьбу против империи. Этому соответствовала религиозная борьба господствовавшего в Египте моно-физитства против византийского православия. Художественная культура Египта также постепенно отдалялась от византийской культуры, которая воспринималась как враждебная.

Местные черты отчетливо сказались в культовой архитектуре. Так, большая базилика Белого монастыря (5 в.) обнесена стенами, толщина которых уменьшается кверху, вследствие чего наружная поверхность стены становится покатой, как в древнеегипетском храме. Купольная архитектура представлена главным образом мавзолеями в Эль Багауате в Ливийской пустыне. Это небольшие, довольно примитивные постройки, интересные сохранившимися в некоторых из них росписями. Исполненные на библейские темы, эти росписи передают множество местных мотивов, включая элементы египетского пейзажа, изображения нильских барок и т. д. Манера письма — примитивная, наивно выразительная; фольклорные приемы сочетаются с традицией древнеегипетской живописи.

3 6. Божество реки Нил. Фрагмент коптской ткани. 4 в. Москва, Музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина.

В Египте широкого развития достигло искусство рельефа, резьбы по кости и особенно художественного ткачества. Коптские ткани, открытые в погребениях, представляют собой уникальный комплекс художественных памятников. В 4—5 вв. в изображениях на тканях господствовали эллинистические традиции. Тематика была связана со старыми религиозно-мифологическими представлениями. Таковы два медальона 4 в. с изображением Нила и богини земли Ге. Погрудные изображения Нила и Ге трактованы объемно, с помощью тонких переходов цвета. По контуру проходит светло-голубая полоса, создающая впечатление воздушного слоя, окружающего фигуры. Яркие, сочные, типичные для тканей того периода цветочные гирлянды окружают медальоны. В тканях 6—7 вв. господствуют христианские сюжеты. Изображение становится плоскостным, цвет локальным.

Коптское искусство замыкалось в себе, приемы его становились упрощенными. Ко времени арабского завоевания (640—641) художественная культура коптского Египта приобрела застойно-провинциальный характер. Только включившись в иной мир — арабской художественной культуры,— Египет вновь дал образцы высокого искусства.

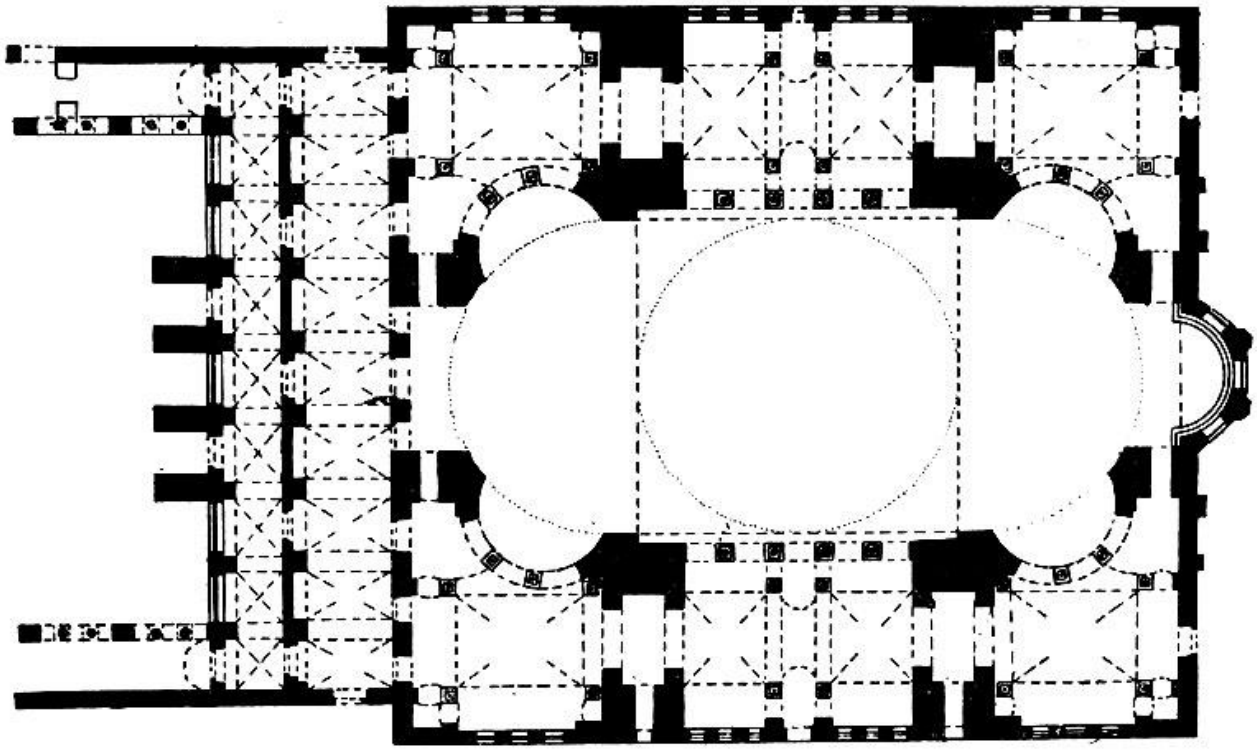
Византийское искусство 6 века

Первый высокий расцвет собственно византийского искусства приходится на 6 в. При Юстиниане I Византия на недолгое время почти достигла размеров величия Римской империи. В тот период велись войны против персов, вандалов, готов и др., жестоко подавлялись народные восстания. Упрочилась государственная власть, тесно связанная с властью церковной, развился сложный бюрократический аппарат. Отражая эти явления, на первый план выступало искусство, прославлявшее императора, подчиненное религиозно-государственным требованиям.

18. Храм св. Софии в Константинополе. 532-537 гг. Общий вид с юга.

На огромной территории империи — от Кавказа до Испании — создавались многочисленные укрепления, церковные и светские здания, украшенные мозаикой и росписью. В Константинополе были возведены грандиозные постройки. Здесь был перестроен «Большой дворец», сооружена (около 528 г.) колоссальная цистерна,

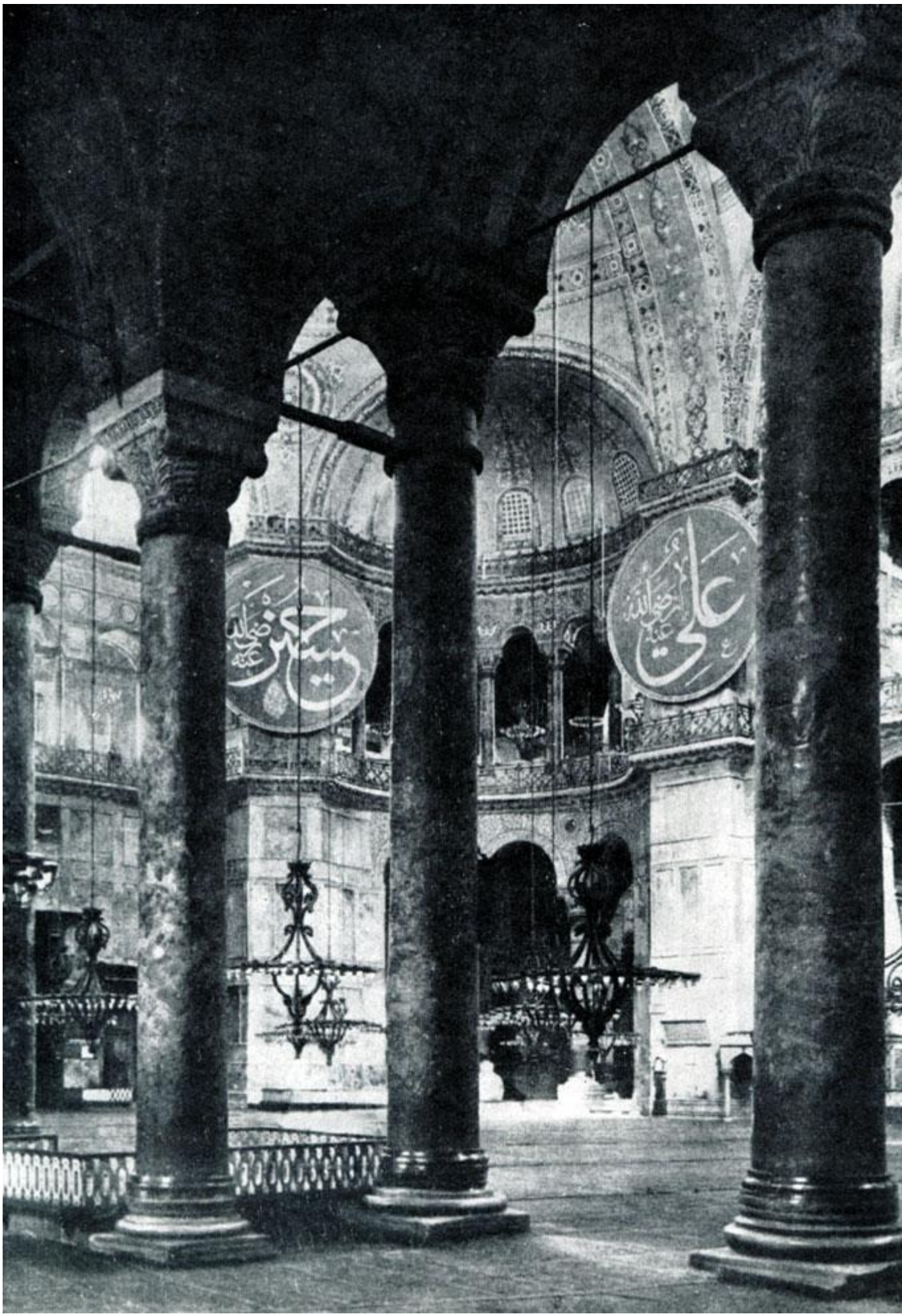
перекрытая сводами, опирающимися на мраморные колонны (эта цистерна получила у турок название «Бинбир дирек» — «Тысяча и одна колонна»). Город украсился ипподромом, термами, арками. Но самым замечательным сооружением Константинополя стал храм св. Софии, построенный в 532—537 гг. малоазийскими зодчими — Анфимием из Тралл и Исидором из Милета. Храм грандиозен: его длина 77 ж, диаметр купола 31,5 м. По словам писателя Прокопия, современника постройки, храм св. Софии царил над всем городом, как корабль над волнами моря. Первоначально храм имел плавный, замкнутый силуэт. В настоящее время его внешний вид сильно изменен контрфорсами, возведенными для укрепления купола, а также павильонами и минаретами, которые были пристроены турками.



Храм св. Софии в Константинополе. 532-537 гг. План.

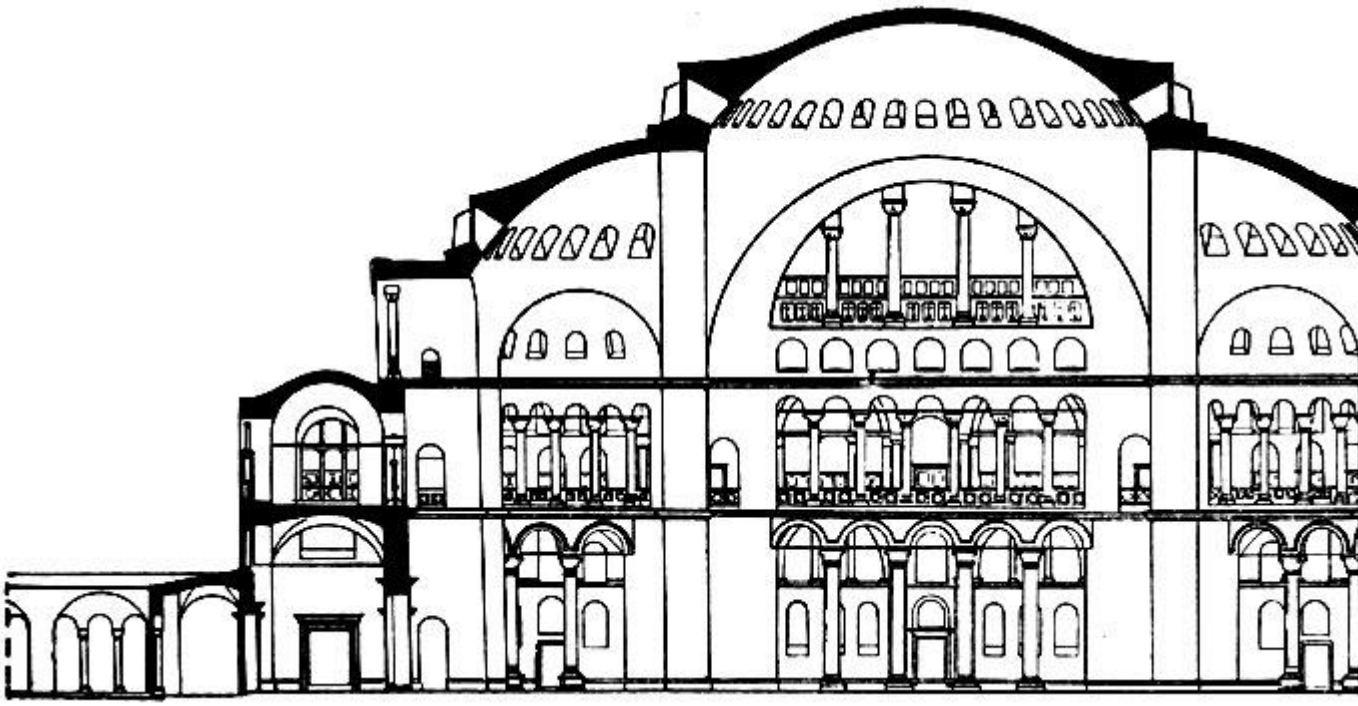
В основу храма положен план трехнефной базилики. Боковые нефы имеют по два этажа; средний, более широкий и высокий, перекрыт посередине куполом. Таким образом, перед архитекторами встала сложнейшая задача сооружения круглого купола над базиликой, имеющей прямолинейные очертания. Эту задачу они решили с гениальной смелостью и новаторством. Купол был возведен на четырех столбах при помощи парусов (треугольных изогнутых сводов, напоминающих надутые паруса): между столбами переброшены арки, на верхние точки которых опирается основание купола, а в промежутках между этими четырьмя точками тяжесть свода принимают на себя паруса, своими нижними углами упирающиеся в столбы. Огромное давление, приходящееся на столбы, передастся при помощи арок на боковые стены. Особенно точно и вместе с тем поразительно эффектно была решена задача укрепления купола с восточной (алтарной) и с западной стороны (со стороны входа).

19. Храм св. Софии в Константинополе. Внутренний вид.


عمر رضي الله عنه
علي رضي الله عنه

20. Храм св. Софии в Константинополе. Внутренний вид.

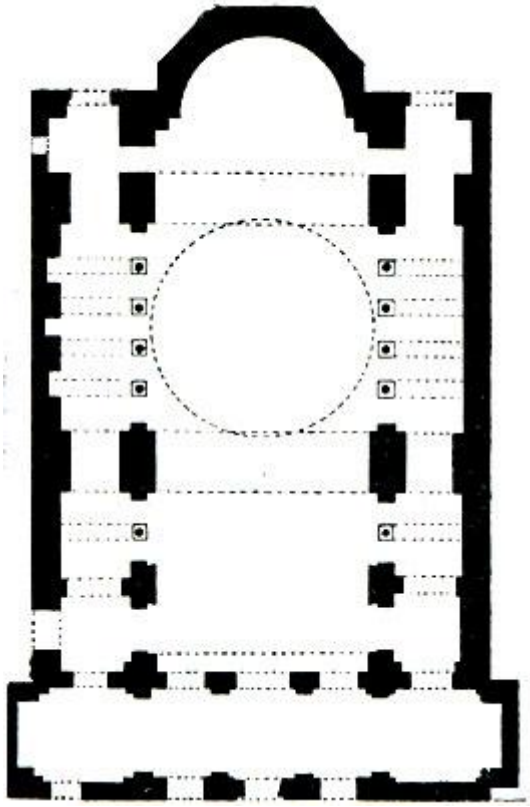
В отличие от боковых арок, закрытых плоскими стенами и колоннадами, восточная и западная арки поддерживаются полукуполами. Каждый из Этих двух полукуполов опирается на три арки, за которыми находятся перекрытые сводами двухэтажные колоннады, полукруглые в плане. Средняя арка на востоке ведет в абсиду, а средняя арка на западе — в главный вход. Вся эта последовательная система, позволившая достичь органичного единства трех нефов и купола и неразрывно связанная с художественным образом храма, становится обозримой только изнутри. При этом архитекторы, скрывая от зрителей четыре несущих основную нагрузку массивных столба (их объем не воспринимается из среднего нефа), добиваются особого впечатления: купол кажется возносящимся лишь при помощи ритмичного взлета полукуполов и парусов. Зодчие широко использовали в интерьере ордерные мотивы, но они играют если не прямо декоративную, то, во всяком случае, второстепенную, подчиненную роль. Основные тектонические силы развиваются помимо ордерного убранства; они получают выражение в системе мощных столбов и полукуполов. Эти силы несравнимо грандиознее соразмерных человеку колоннад, их мощное движение охватывает архитектуру храма и завершается в венчающей сооружение колоссальной чаше купола. В основании купола прорезано 40 окон: пронизанные светом, они создают впечатление, будто купол свободно парит над храмом.



Храм св. Софии в Константинополе. Продольный разрез. Реконструкция.

Архитектурный образ св. Софии гармоничен; в нем замечательно целостно отражена идея величия, сложности, бесконечного многообразия мира. Но гармоничность и величие храма св. Софии не имеют того ясного, земного характера, который присущ античным зданиям. В человечески простой ордерной архитектуре античности не было места для идей о не подвластных человеку силах. Зодчие храма св. Софии, сведя в стройную систему все многообразие форм интерьера, создали образ совершенно особого мира, полный возвышенной торжественности. Этот мир проникнут движением: оно проявляется

во взаимосвязи нарастающих кверху, перетекающих друг в друга пространств. Но внутренняя физическая связь Элементов здания (которая всегда была наглядно выражена в ордерной архитектуре) скрывается от глаз человека: он должен не разумом понять, а взволнованной душой постигнуть чудо — вознесение огромного купола на головокружительную высоту. Архитектура заставляла человека ощутить свое ничтожество перед божественными силами. Вместе с тем главное святилище всего государства внушало мысль о мощи Византийской империи и церкви. Этому служили и размеры храма, рассчитанного на многотысячные людские толпы, и роскошь отделки интерьера цветным мрамором и декоративной мозаикой, и великолепие церемоний, происходивших в храме. Именно в здании нового типа, в купольной базилике св. Софии, наиболее последовательно выражены характерные для византийского искусства 6 в. тенденции к грандиозности, величественной пышности и торжественности.

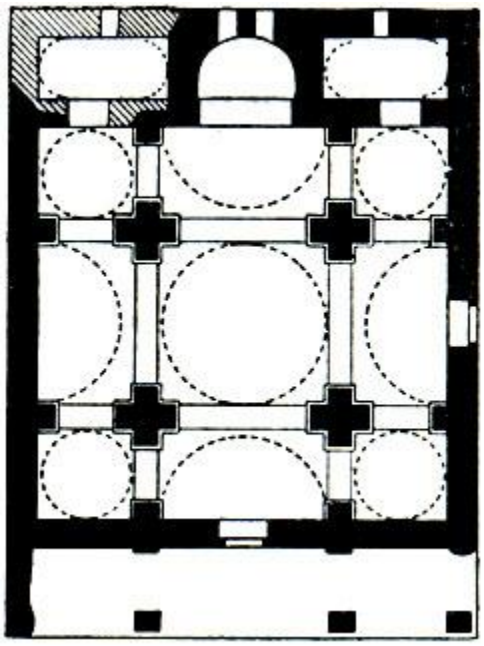


Церковь св. Ирины в Константинополе. 30-е гг. 6 в. План.

24. Церковь св. Ирины в Константинополе.30-е гг. 6 в. Вид с юго-востока.

Те же тенденции, не осмысленные, однако, в стройном художественном образе, проявились в константинопольской церкви св. Ирины (30-е гг. 6 в.). Эта церковь представляет собой базилику, перекрытую двумя куполами, расположенными по оси среднего нефа (западный купол был, по всей вероятности, возведен позже). Но здесь архитекторам не удалось органично сочетать купол с базиликой. Восточный (главный) купол, занимающий половину среднего нефа, был поднят на барабане; западный пришлось сделать низким, чтобы он не нарушал стройности силуэта здания.

Наряду с созданием типа купольной базилики в 6 в. началось и развитие крестовокупольной системы. В Константинополе был построен храм Апостолов — (*Не сохранился; некоторое представление о нем может дать собор св. Марка в Венеции, в первоначальном виде повторивший храм Апостолов.*) - крестообразная в плане постройка, перекрытая пятью куполами. Тогда же в глубине Сирии, в пограничном с Месопотамией районе — Русафе, была сооружена небольшая так называемая церковь «вне стен», имеющая характерный признак крестовокупольных зданий: четыре свободно стоящих столба посередине и крестообразно расходящиеся перекрытые сводами проходы . В отличие от развитой крестовокупольной архитектуры, где купол возвышается над центральным пространством, здесь куполами были покрыты только угловые помещения.

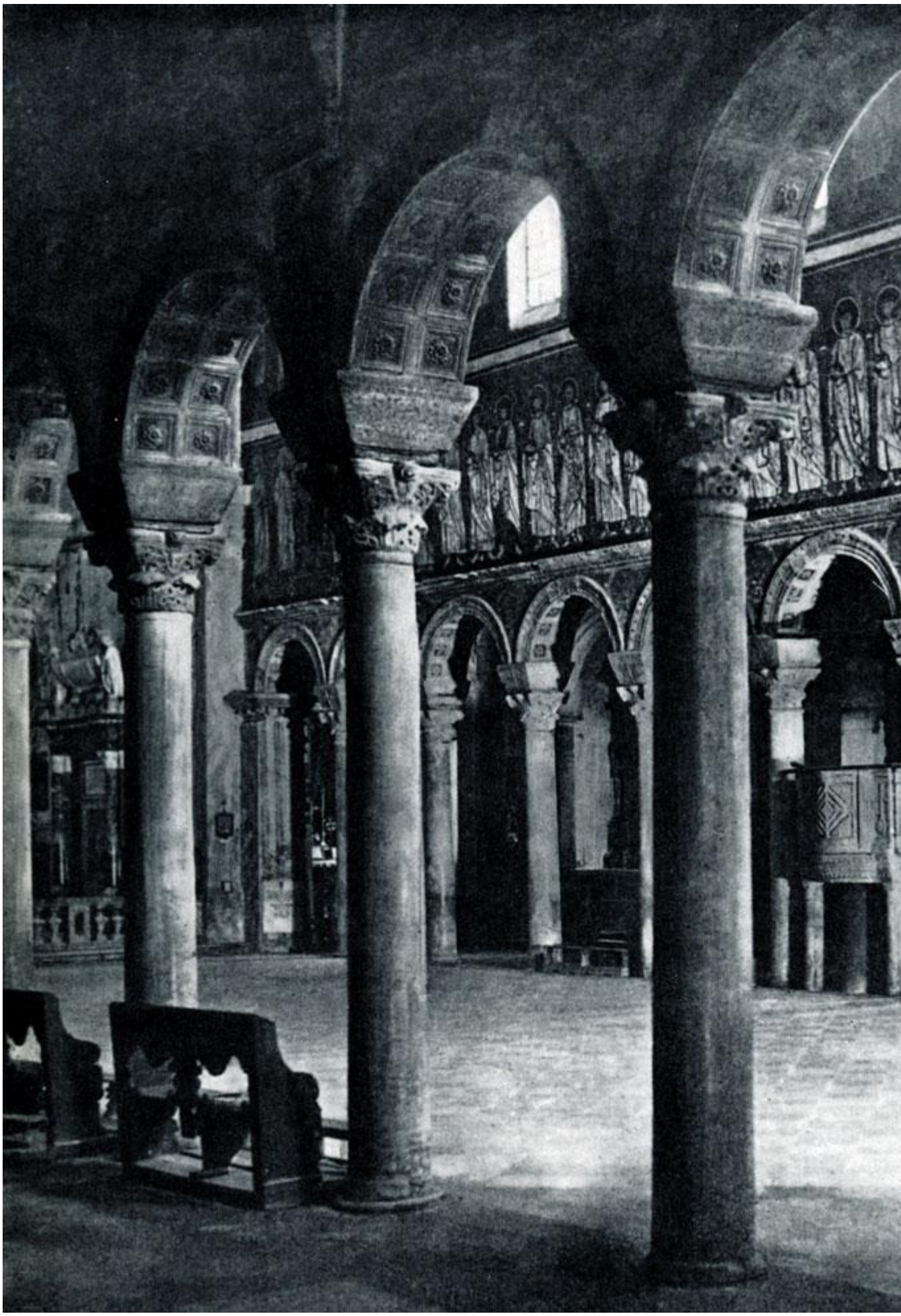


Церковь в Русафе вне стен. 6 в. План.

Важным центром византийского искусства этого времени стала Равенна, сохранившая значительное число памятников архитектуры 6 столетия. Исключительно интенсивным было строительство в первой четверти 6 в., когда Равенна была столицей остготского государства Теодориха (умер в 526 г.). В этот период построены дворец Теодориха (не сохранился) и многочисленные арианские (*Арианство — течение в христианстве, отрицавшее учение о троице, было осуждено как ересь и в результате гонений почти исчезло в Римской империи уже в 4 в., но сохранялось у готов и у других племен.*) культовые здания (впоследствии освященные католической церковью). В зодчестве, как и вообще в искусстве Равенны того времени, чувствуется большая близость к византийской художественной культуре; многие из созданных в Равенне сооружений могут быть

включены в историю византийского искусства. Но искусство Равенны начала 6 в. обладало и специфическими чертами. Они заключались в том, что зодчество и живопись не проникли еще духом имперского величия, который утвердился в художественной культуре Равенны после смерти Теодориха, когда резко усилилось влияние юстинианов ской Византии. Наконец, в равеннском зодчестве нашли место художественные взгляды, связанные с «варварской» культурой и не имеющие параллели в собственно византийской архитектуре.

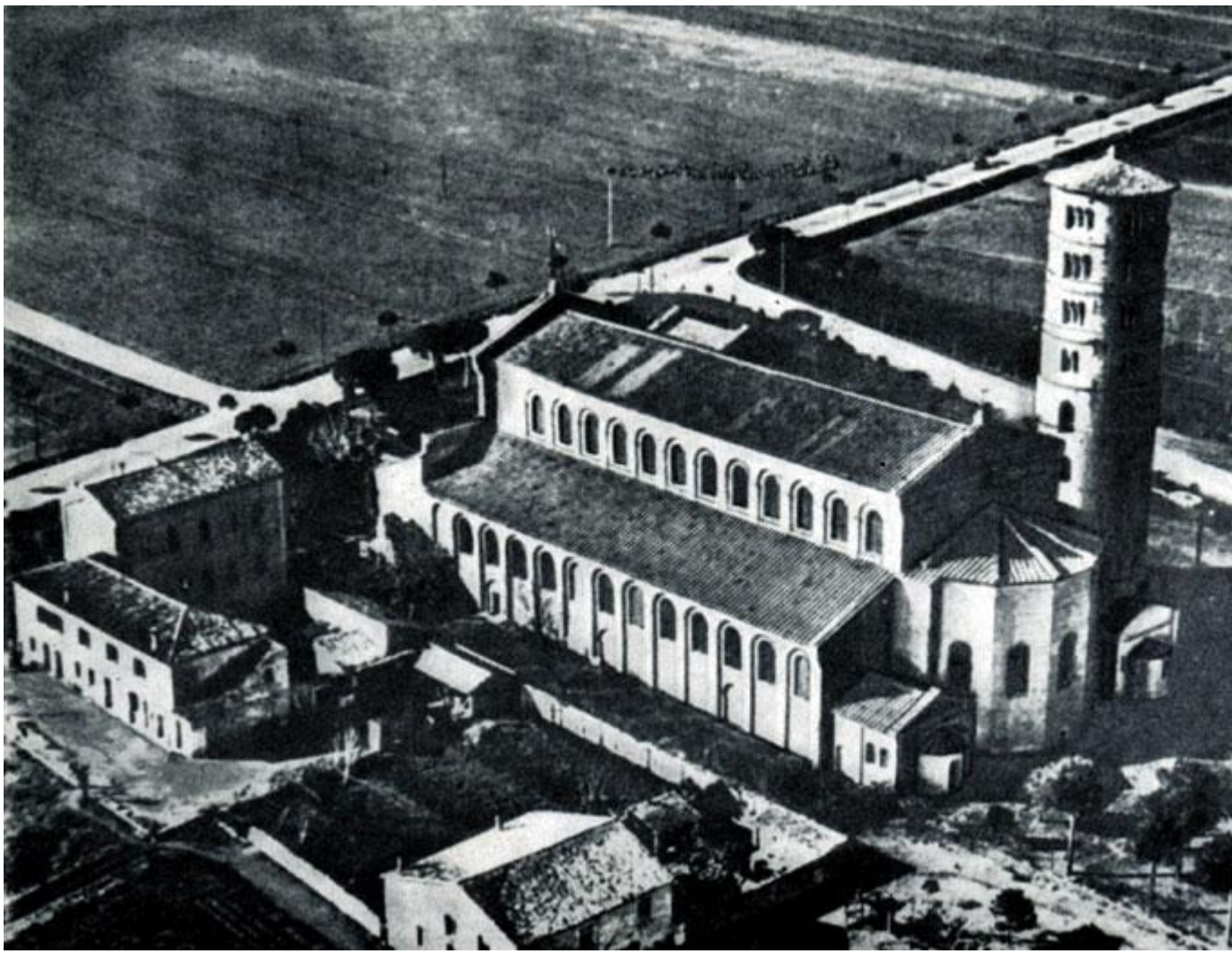
Культовое зодчество того времени наиболее ярко представляют сооруженные при Теодорихе базилика Сант Аполлинаре Нуово (св. Аполлинария Нового) и арианский баптистерий. Первая была построена как арианский храм; при Юстиниане эта базилика была освящена как храм Мартина Турского, а современное название получила значительно позже — около 1000 г. Это трехнефная базилика с двумя рядами изящных соединенных арками колонн. Ряды колонн в базилике не длинные; это в сочетании с большой высотой нефов (особенно залитого светом среднего нефа) придает интерьеру стройность и легкость.



9. Базилика Сант Аполлинаре Нуово в Равенне. Начало 6 в. Внутренний вид.

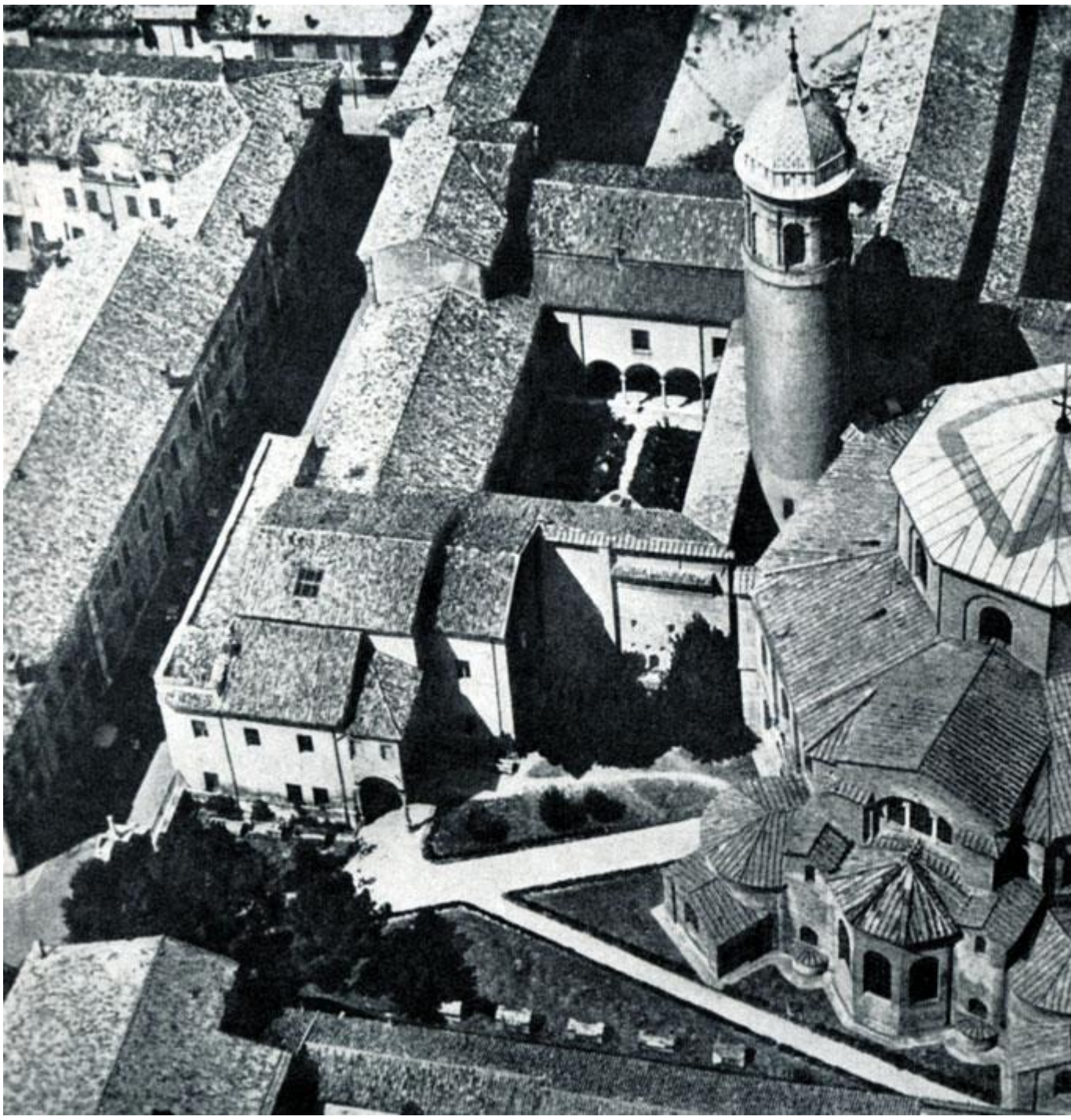
Проста и лаконична архитектура арианского баптистерия — небольшого приземистого купольного сооружения с тесным интерьером и выступающими за пределы восьмигранного плана низкими абсидами.

7 а. Базилика Сант Аполлинаре ин Классе в Равенне. Освящена в 549 г. Вид с востока.



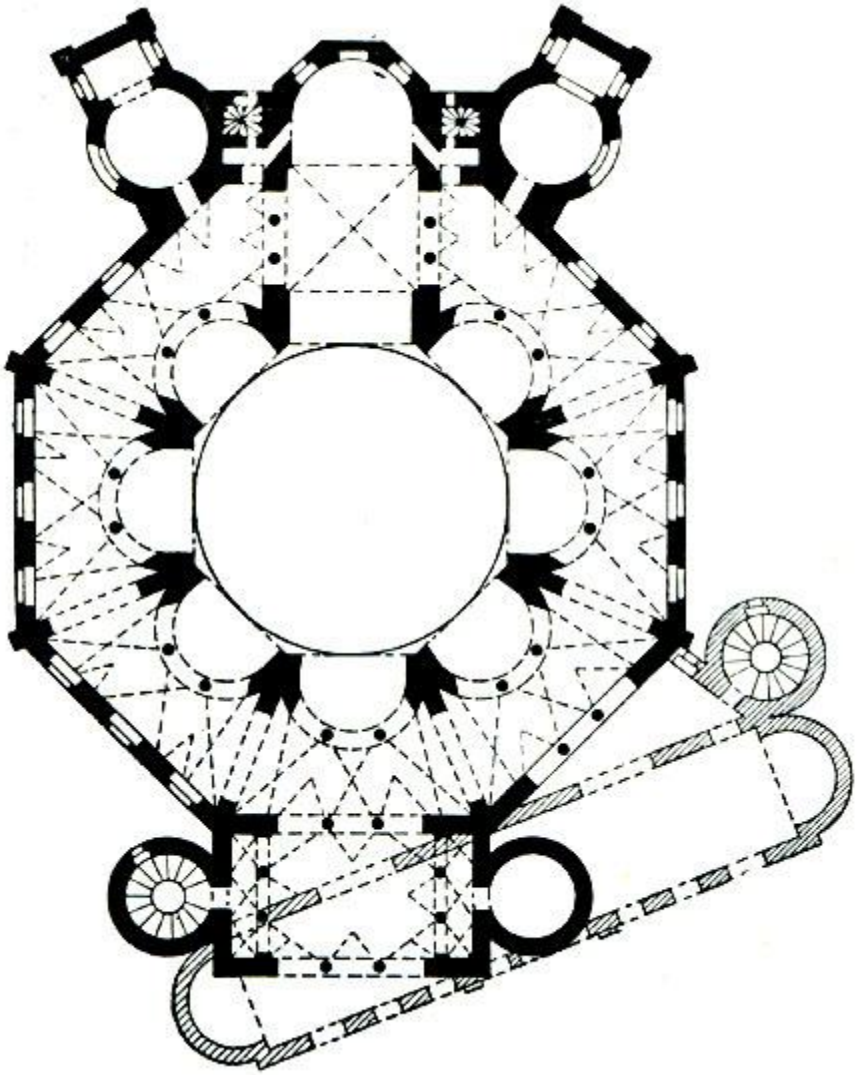
7 б. Базилика Сант Аполлинаре ин Классе в Равенне. Общий вид. Аэрофотосъемка.

Архитектура Равенны во второй четверти 6 в. (после смерти Теодориха) прониклась тем торжественным величием, которое утверждалось константинопольской школой. В ту пору сооружена большая, суровая по своему внешнему облику трехнефная базилика Сант Аполлинаре ин Классе (св. Аполлинария в Старой гавани), освященная в 549 г.. Внутри базилика отличается большими размерами и просторностью, внушая человеку чувство затерянности в обширном пространстве. В большую абсиду, прорезанную пятью окнами и приподнятую над уровнем пола нефов, ведет широкая лестница. Нефы разделены двумя рядами колонн, поставленных на квадратные базы и украшенных композитными капителями. Но не эти колоннады, а мощное внутреннее пространство оказывается основной силой, формулирующей художественный образ базилики. Пространственное богатство характеризует и самую замечательную равеннскую постройку 6 в.— церковь Сан Витале (св. Виталия), заложенную в 526 и освященную в 547 г.. С внешней стороны здание мало интересно: основной восьмигранный объем расчленен простыми вертикальными и горизонтальными тягами; над ним возвышается сухой по формам граненый барабан.



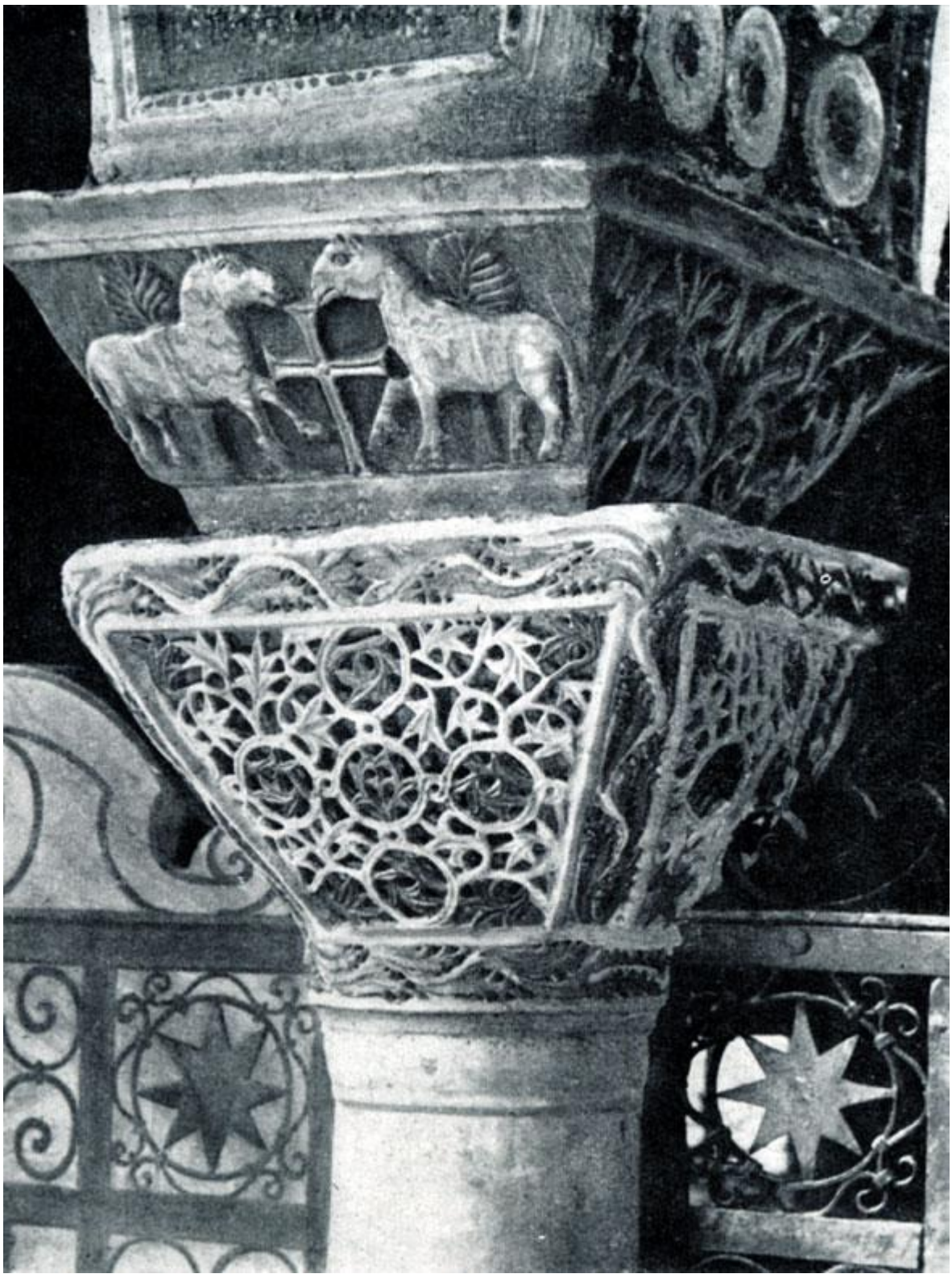
12. Церковь Сан Витале в Равенне. Заложена в 526 г., освящена в 547 г. Общий вид. Аэрофотосъемка.

13. Церковь Сан Витале в Равенне. Внутренний вид.



Церковь Сан Витале в Равенне. Заложена в 526 г., освящена в 547 г. План.

Художественный смысл сооружения раскрывается в сложно и богато разработанном интерьере: купол опирается на восемь столбов, образующих в центре здания ротонду. Она окружена двухэтажным обходом с хорами на втором этаже. Перед абсидой обход прерывается пресбитерием (проход к абсиде), окаймленным также двухэтажными аркадами; абсида прорезана тремя окнами. Все остальные промежутки между столбами ротонды заполнены двухэтажными аркадами, замечательной особенностью которых является конфигурация их в плане: аркады расположены по дугам, выгнутым к внешним стенкам церкви. Этот прием позволил добиться удивительных пространственных эффектов. Выступающие за кольцо подкупольных столбов высокие аркады открывают центральное пространство глазам посетителя сразу же, как только он входит в церковь. Еще находясь во внешнем обходе, он чувствует, что высоко поднятый купол словно вбирает в себя все внутреннее пространство храма. При взгляде же из центра храма аркады воспринимаются как еще одно кольцо опор, находящееся между столбами и внешними стенами и зрительно увеличивающее интерьер. Наконец, пространственный эффект усиливается своеобразной формой столбов, объем которых не воспринимается зрителем. Широкие обращенные к внешним стенам грани столбов рассечены на три части; узкие грани, выходящие в подкупольную часть храма, прорезаны треугольными углублениями. Поэтому ни одна из граней не видна зрителю прямо, каждая из них воспринимается в ракурсе. Капители в форме корзинки прорезаны ажурным узором, изощренно тонким, привлекательным своей декоративной красотой, но разрушающим тектоническую природу ордера.



16 б. Церковь Сан Витале в Равенне. Капитель.

Специального упоминания требует сооруженная, вероятно, в 530-х гг. церковь св. Сергия и Вакха в Константинополе, во многом близкая по типу к равеннской церкви Сан Витале. Однако зданию присущи и специфические черты, обусловленные ее константинопольским происхождением. В отличие от церкви Сан Витале подкупольная ротонда вписана не в октогон внешних стен, а в прямоугольник, близкий к квадрату. Сочетание купола с прямоугольной формой здания стало здесь основной структурной задачей. Поэтому архитектор изменил формы аркад между столбами: те из них, которые соответствуют

стенам здания, расположены по прямым линиям; выгнутая форма придана только аркадам, находящимся против углов церкви. Церковь св. Сергия и Вакха, несколько напоминая в плане церковь св. Софии, занимает промежуточное положение между строго центрическим типом церковного здания и купольной базиликой.

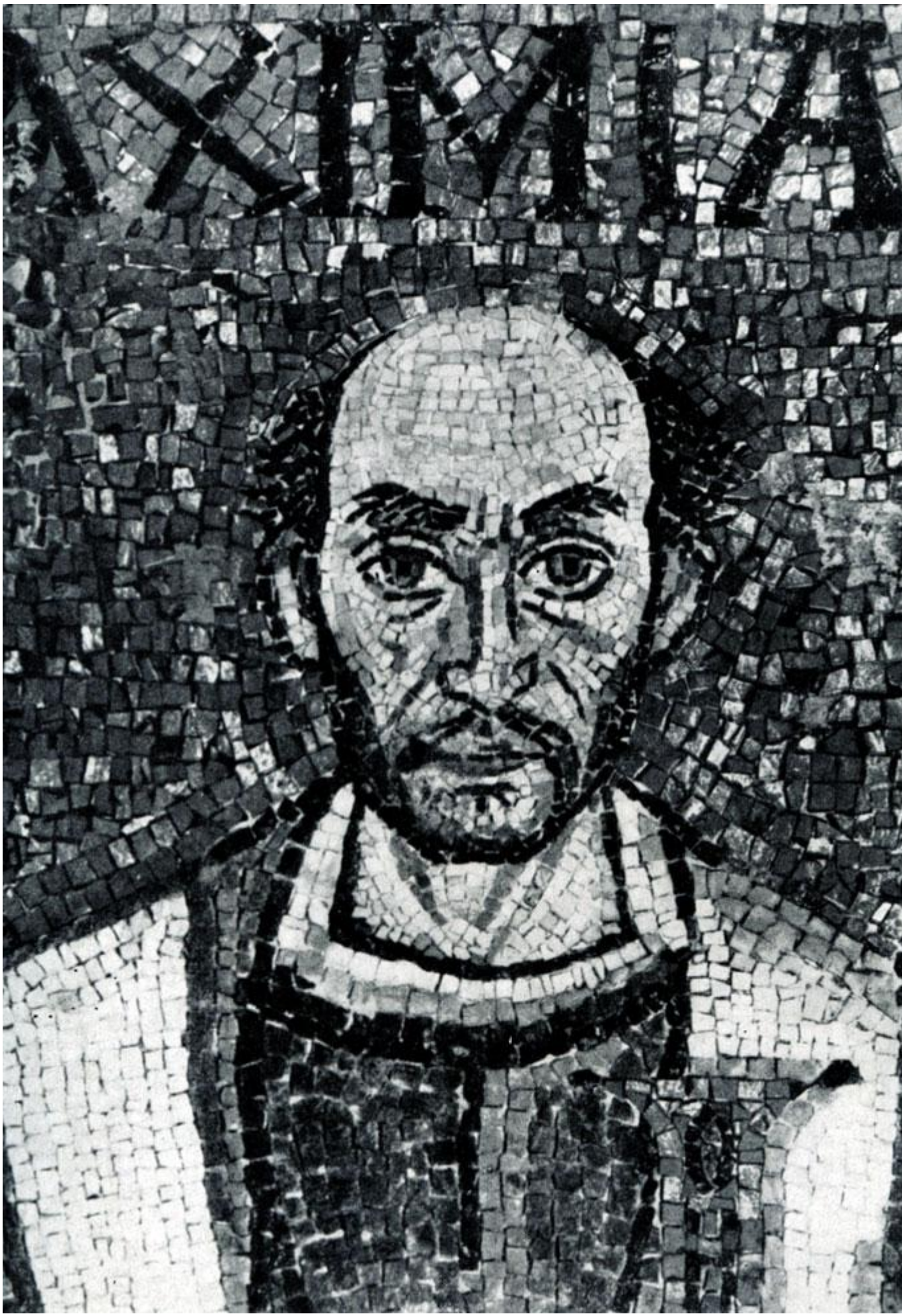
Торжественность и возвышенная одухотворенность свойственны и произведениям изобразительного искусства 6 в. Большое развитие в это время получила монументальная мозаика, украшавшая стены и перекрытия церковных и светских зданий. Характерной ее особенностью начиная уже с 3—4 вв. стало употребление смальты, то есть кубиков из окрашенных стеклянных сплавов. Смальта позволила достигать в мозаике глубины, звучности и мерцания тонов. Широко распространились в мозаиках золотые фоны (*Выступающая наружу грань позолоченного кубика смальты обычно покрывалась тонкой стеклянной пластинкой, благодаря чему создавался эффект мерцающей, вибрирующей плоскости.*), придающие изображению парадность и вместе с тем отрешенность от реальной жизни. Эти черты отличают византийскую мозаику от античной, сложенной обычно из кусочков камней и имевшей светлые фоны, позволявшие передавать пространство. Константинопольские мозаики 6 в. (за исключением орнаментальных мозаик, недавно открытых в храме св. Софии) известны лишь по описаниям. К лучшим из них, по-видимому, принадлежала мозаика в императорском дворце в Константинополе, изображавшая Юстиниана, его жену Феодору, полководца Велизария и побежденные страны. Хорошо сохранились и дают возможность судить о монументальной живописи 6 в. мозаики Равенны. Среди них в первую очередь надо назвать купольную мозаику арианского баптистерия. Она повторяет в своих главных чертах мозаику купола баптистерия православных и несет в себе ту же догматическую идею, но в трактовке композиции уже решительно возобладала иератическая застылость.

Наиболее значительными из сохранившихся памятников монументальной живописи 6 в. являются знаменитые мозаики церкви Сан Витале. Эти мозаики, заполняющие стены и своды абсиды и пресбитерия, составляют сложный и художественно целостный комплекс. В цветовой гамме господствуют ярко-зеленые и золотые тона, сообщающие всему убранству праздничную торжественность. Богатые орнаментальные узоры сочетаются здесь с помещенными на арке медальонами, изображающими Христа, апостолов и великомучеников. На своде пресбитерия расположены фигуры агнца и стоящих на голубых сферах ангелов; птицы, Звери, гирлянда из цветов и плодов дополняют композицию, сосуществуя с мозаиками, в основу которых положена догматическая идея жертвенности.

Наиболее остро элементы живого восприятия мира сочетаются с догматической идеей в мозаике конхи абсиды. Здесь изображен восседающий на сфере юный Христос, по сторонам его два архангела. Слева от Христа изображен также патрон храма Сан Витале, а справа ктитор — епископ Экклесий (*Ктитор — лицо, построившее на свои средства храм. Существует предположение, что фактическим строителем церкви был Юлий Аргентарий.*).

Тяжеловесные объемы лиц, плотные складки одежды создают конкретно-образный строй мозаики, резко противоречащий заложенной в ней отвлеченно-умозрительной идее. Весомо и устойчиво трактованная фигура юного Христа, одетого в пурпур, помещена на сфере, вся форма и ярко-синий цвет которой являются чуть ли не предельным по остроте выражением настойчивости и небесной бестелесности. Живые мотивы пейзажа со скрупулезно переданными веточками цветов сочетаются с чисто орнаментальной разделкой почвы и потоков четырех рек, позволяющих понять, что здесь символически изображен райский ландшафт. На абстрактном золотом фоне, начинающемся за краем

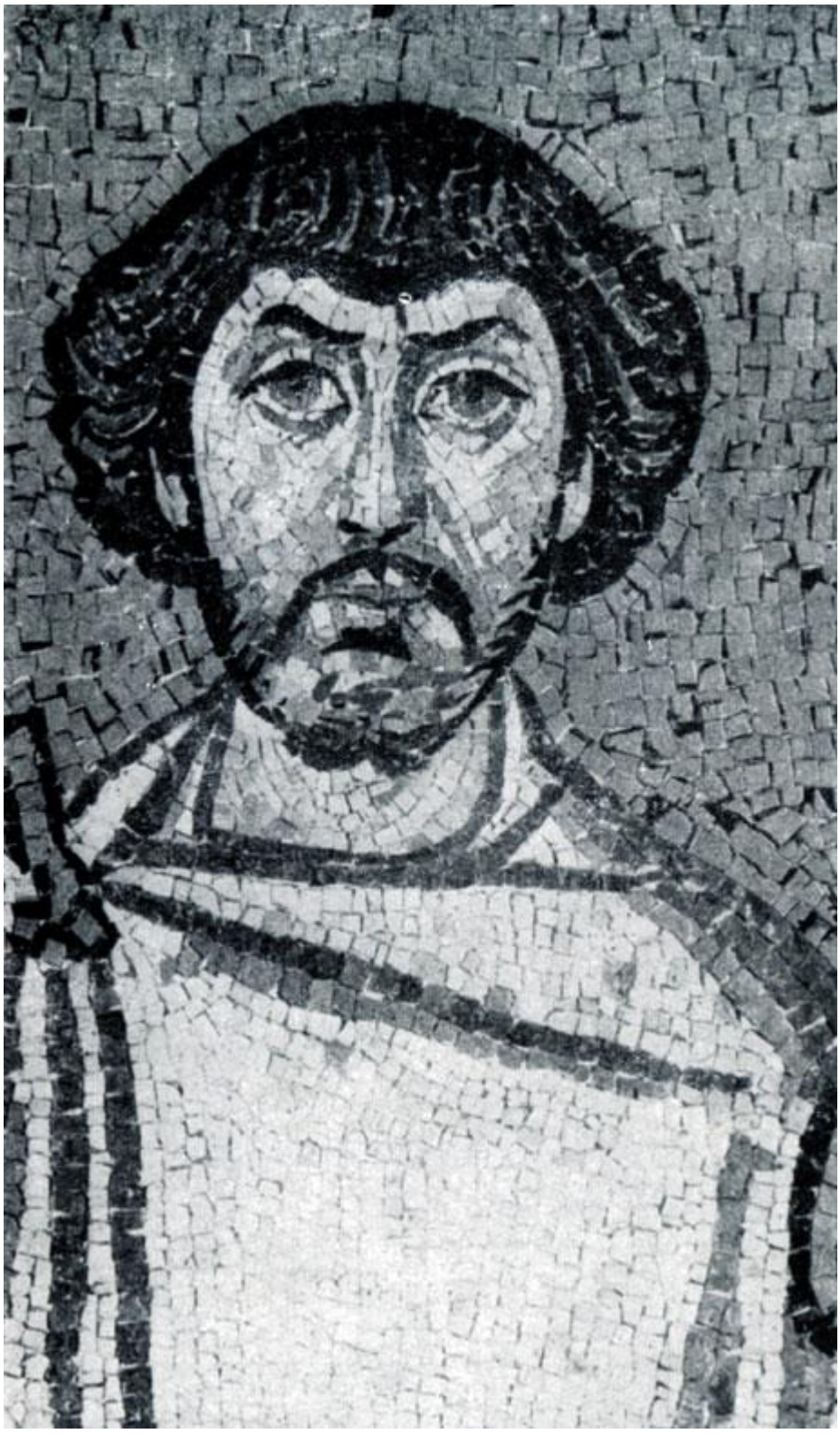
зеленой земли и контрастирующем с объемными фигурами, помещены живо переданные полоски облаков, белые снизу и синие или красные сверху. Эта мозаика, отчетливо воплотившая противоречивость историко-художественного развития 6 в., вероятно, была одной из ранних в живописном убранстве церкви Сан Витале.



14. Архиепископ Максимиан. Фрагмент мозаики «Император Юстиниан со свитой» церкви Сан Витале в Равенне.

MAXIMIANVS

15. Император Юстиниан со свитой. Мозаика церкви Сан Витале в Равенне. Фрагмент. До 547 г.



16 а. Фрагмент мозаики «Император Юстиниан со свитой» церкви Сан Витале в Равенне.

В знаменитых мозаиках с изображением Юстиниана и Феодоры (на левой и на правой стенах абсиды), созданных ближе к середине 6 в., средневековые принципы искусства проявились в более органичной художественной форме. Эти мозаики воспроизводят торжественное шествие императора и императрицы. В первой из мозаик представлен

Юстиниан в пурпуровой одежде, сверкающей золотом отделки и украшений. Слева от него — два патриция в белых одеждах с пурпуровыми вставками, а у края — группа юных воинов-телохранителей в ярких красных, зеленых, оранжевых, фиолетовых, желто-серых одеждах, с копьями и щитами в руках. Справа от Юстиниана изображен архиепископ Максимиан в одеянии белого и табачного цветов и два диакона. Фигуру между Юстинианом и Максимианом предположительно считают изображением Юлия Аргентария. Движение процессии начинается слева от щита и прослеживается в согнутых, обращенных вправо руках участников; выходящие за пределы поля композиции кисть руки и ступни крайнего справа диакона как бы указывают дальнейшее направление движения. Но этот реальный мотив, по существу, совершенно заслоняется другой темой, играющей здесь ведущую роль и служащей воплощению основной идеи произведения. Это тема торжественного предстояния, в которой раскрывается официальный «священный» смысл изображения, олицетворяющего суровое, сверхчеловеческое величие власти. Это содержание доносят до зрителя стоящие сплошной непроницаемой стеной и обращенные прямо к нему фигуры. Поэтому композиция воспринимается фронтально, в ней выделяется центральная фигура Юстиниана, симметрично делящая мозаику на две половины. Отказ от передачи живого действия отразился и на характере художественных приемов. В мозаике условно передана среда, в которой находятся фигуры; кассетированное перекрытие вместе с его опорами и капителями, изображенными по сторонам, трактовано как орнаментальные полосы. Ярко-зеленая поверхность, обозначающая землю, и золотое заполнение верхней части мозаики создают торжественно звучащий плоскостной фон. Художник, по всей вероятности, обладал определенным ощущением пространства. Создается впечатление, что он даже хотел передать расстояние между фигурами. Но абстрактный фон и понимание образа человека как зримого знака отвлеченной идеи направили его на путь условности. Люди в мозаике трактованы плоскостно; пропорции их тел вытянуты; ниспадающие плотными массами одежды делают фигуры бестелесными. Силуэты одеяний, ритмично расчерченные ровными длинными полосами и линиями складок, сочетание больших цветовых плоскостей и яркого золота деталей определяют торжественный и сурово-внушительный художественный образ мозадки. Он раскрывается и в лицах изображенных людей. Возможно, в мозаике переданы какие-то портретные черты, во всяком случае, внешние портретные особенности главных персонажей. Основным же оказывается передача духовного начала, решительно подчиняющего себе пластическую трактовку: здесь преобладают плоское цветовое пятно и жесткая графика линий. Но особенно важен общий характер духовной экспрессии; в мозаике передается не индивидуальный мир человека, а сверхчеловеческая духовная сила. Наиболее непосредственно она передана во взгляде широко раскрытых, пристально смотрящих глаз — одинаково у всех персонажей мозаики. Поэтому острота трактовки некоторых лиц, например сухого лица Максимиана, благообразных патрициев, аскетических диаконов и т. д., ни в коей мере не связана с передачей характера человека.

17. Императрица Феодора со свитой. Мозаика церкви Сан Витале в Равенне. До 547 г.

Мозаика с изображением Феодоры, при абсолютной стилистической близости к мозаике Юстиниана, решена в более свободных формах. Несколько отчетливее передано шествие, богаче и разнообразнее показана обстановка: архитектурные детали на фоне и фонтан с переливающейся водой, заставляющий представить расстояние от края изображения до находящихся в глубине людей. Богатством оттенков отличается цветовая гамма мозаики. Если белое и табачное с пурпуровыми вставками одеяние патрициев и пурпуровая с золотом одежда Феодоры перекликаются с цветовой гаммой мозаики Юстиниана, то

одежды спутниц императрицы переданы с удивительным богатством цвета. Здесь сочетаются переливчато золотистый тон с лиловым и пурпуром, белые и серо-лиловые краски с голубыми и красными. Эта цветовая гамма, то яркая, то нежная, сообщает мозаике большую мягкость и свежесть образа, хотя общая трактовка сцены, фигур и лиц проникнута и здесь духом строгой торжественности.

Тот же торжественно-церемониальный характер свойствен созданным в 6 в. мозаикам на стенах среднего нефа в церкви Сант Аполлинаре Нуово. Верхние ярусы этих мозаик («Чудеса» и «Страсти Христовы»), средние ярусы (фигуры апостолов и пророков в простенках между окнами), а также находящиеся в западных частях нижних ярусов изображения гавани — Классе с морем и кораблями и дворца Теодориха были созданы при Теодорихе. При Юстиниане, в 550-е гг., оставшиеся свободными части нижних ярусов были заполнены двумя большими композициями, наиболее интересными в цикле мозаик храма. В восточной части южной стены помещено изображение восседающего на троне Христа. Его окружают, как телохранители императора, четыре архангела, а справа к трону движется длинная процессия святых мучеников (22 фигуры), возглавляемая Мартином Турским, которому была при Юстиниане посвящена эта церковь. Все изображение выглядит более бестелесным, чем мозаики двух верхних ярусов. Святые изображены в абсолютно одинаковых позах, пропорции фигур вытянуты, черты лиц гонки и красивы. Колорит мозаики вызывает чувство возвышенной праздничности. Фигуры стоят на ярко-зеленой полосе земли, по которой разбросаны светлые пятна цветов. На золотом фоне, разделяя святых, изображены пальмы с красными стволами и зелеными тонкими ветвями. Золото фона и белые одежды ангелов и святых определяют основные тона цветовой гаммы.

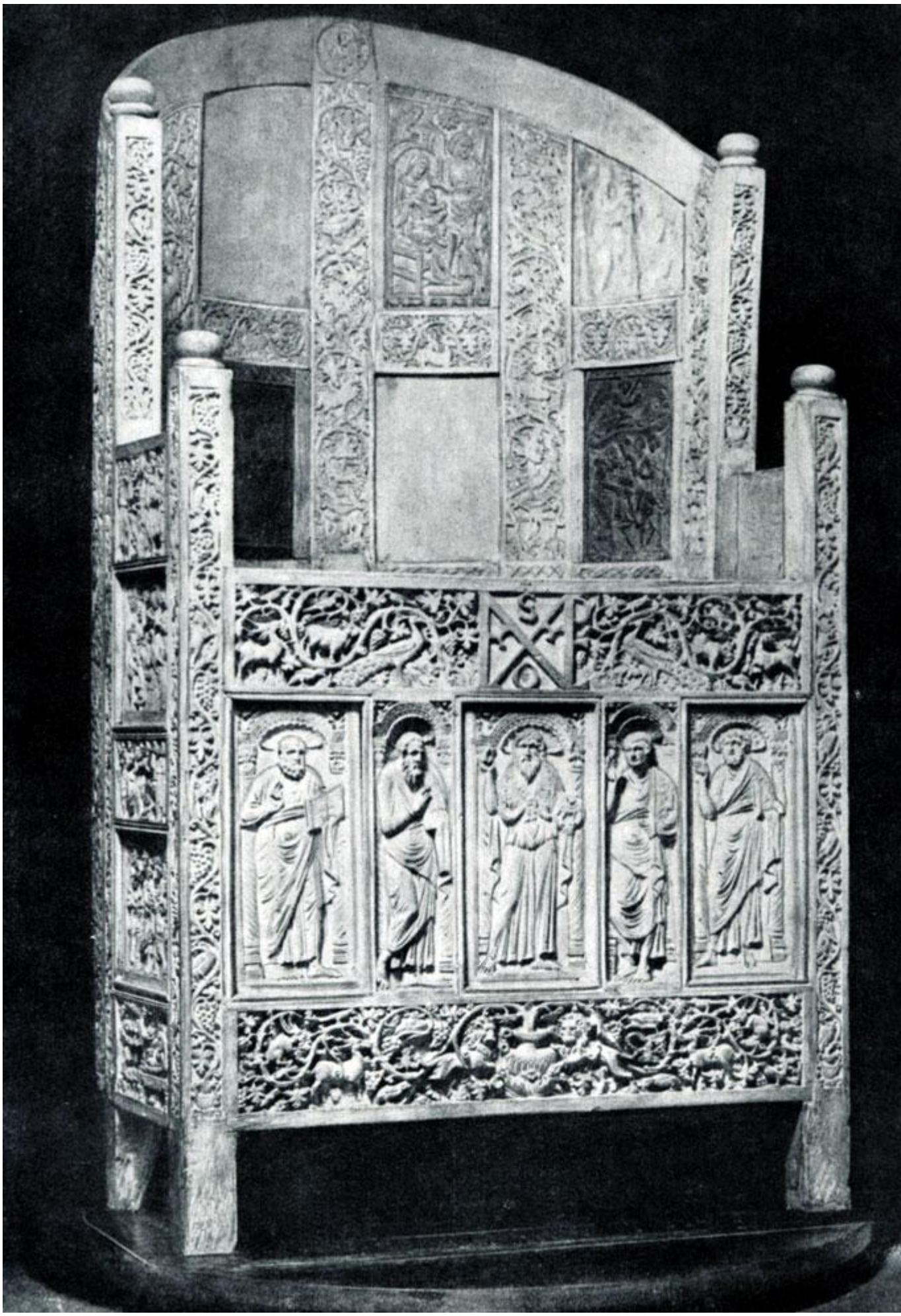
На северной стене в том же колорите изображены 22 фигуры мучениц. Впереди них волхвы в пестрых пурпуровых, белых, зеленых, красных одеждах обращаются к сидящей на троне Марии, окруженной четырьмя архангелами.

8. Голова императрицы, возможно, Феодоры. Мрамор. Середина 6 в. Милан, Кастелло Сфорцеско.

Образы и приемы официального императорского искусства проникали также в скульптуру, где в 6 в. еще сохранялись традиции позднеантичной пластики. Известно, что Константинополь был украшен многочисленными статуями, главным образом древнегреческими и римскими. На площади Августеон был сооружен конный монумент Юстиниана, созданный в подражание статуям римских императоров. По всей вероятности, скульптура этого направления была связана с той линией позднеримского официального искусства, которая в 4 в. была представлена статуей императора из Барлетты. Вместе с тем в скульптуре проявлялись и иные художественные направления, не испытавшие нивелирующего воздействия официального искусства. Примером служит одно из лучших произведений скульптуры 6 в.— изображение архангела Гавриила (музей в Анталье). В моделировке формы объемная пластика сменяется большей плоскостностью и живописностью лепки, некоторые детали — волосы, перья крыльев ангела — исполнены орнаментальными узорами. Чрезвычайно сдержанно передавая физическое движение, скульптор стремился в первую очередь выразить духовное состояние, причем это содержание не несет в себе той сверхчеловеческой суровой силы, которая присуща официальному искусству 6 в. Скульптура проникнута живыми, человеческими чувствами. Таким образом, направление, представленное в 5 в. скульптурной головой «Философа из Эфеса», продолжало существовать и в 6 столетии.

21. Архангел Гавриил. Рельеф 6 в. Анталья, Музей.

Декоративно-прикладное искусство, получившее в 6 в. большое значение и тяготевшее к роскоши и пышности, стало важным дополнением парадного официального искусства. Вспомним, например, какую роль декоративные узоры тканей играют в мозаике с изображением Феодоры. Декоративно-прикладное искусство в силу присущей ему традиционности прочно сохраняло многие поздне-античные черты. Это сказывалось преимущественно в широком использовании мифологических мотивов, в стремлении так или иначе передать явления окружающей жизни. Но трактовка образа и художественные приемы неизменно обнаруживают все признаки отхода от античного искусства. Изображение стало плоскостным, пропорции нарушились, исчезла пластическая лепка формы.



10. Трон архиепископа Максимиана, украшенный резными пластинами слоновой кости. Между 546 и 556 гг. Равенна, Архиепископский музей.

В резьбе из слоновой кости по-прежнему встречаются изображения цирковых игр, театральных сцен и т. д. На пластинах из слоновой кости, которыми отделан так называемый трон архиепископа Максимиана, наряду с довольно схематичными фигурами святых и библейскими и евангельскими сценами с пышностью и ювелирной тонкостью воспроизведены богатые растительные мотивы, сочетающиеся с изображениями животных и птиц. Сцены из античных мифов, трактованные в резкой, суховатой манере, часто воспроизводились на металлических сосудах. В ювелирных изделиях, украшенных драгоценными камнями, отразились художественные приемы народов придунайской области.

С 6 в. большое развитие получили в Византии изделия из эмали, производство которой достигло наивысшего подъема позже. Важное место заняло производство художественных тканей, в частности шелковых. Как позволяют судить об этом мозаики в церкви Сан Витале, дорогие ткани отличались красотой расцветки; в узорах преобладали геометрические и стилизованные растительные мотивы. Мозаика и коптские ткани показывают, что объемные изображения сменяются на тканях 6 в. линейностью, сочетанием плоских пятен, локальных цветов; широко распространенный мотив цветка лотоса превращается в плоскую розетку.

Развитие книжной миниатюры было связано с тем большим значением, которое имела в культурной жизни Византии книга. Главное место занимала религиозная литература, распространявшаяся в огромном количестве рукописей, снабженных миниатюрами. Но наряду с ней имели хождение и сочинения античных писателей, исторические, научно-технические, прозаические и поэтические произведения византийских авторов. Книги переписывали, а украшавшие их миниатюры создавались художниками, часто стремившимися повторить рисунки древнего оригинала.

В книжной миниатюре в первых веках н. э. определился переход от античной книги-свитка к «кодексу», т. е. книге, состоящей из отдельных сшитых листов. Одновременно изменялись приемы иллюстрирования. Вместо рисунков, сопровождающих текст и свободно располагавшихся на свитке, типичными стали отдельные иллюстрации, вшивавшиеся в книгу и требовавшие завершенной, ограниченной прямоугольным форматом листа «станковой» композиции. Однако форма свитка сохранялась и позже. Примером служит так называемый Ватиканский свиток Иисуса Навина, представляющий собой копию 7 в. (по взглядам ряда ученых — 10 в.) с оригинала с 5 столетия, так что миниатюры свитка могут быть рассмотрены как памятник ранневизантийского искусства. Действительно, античное художественное представление составляет основу этих миниатюр. Художник создает яркое повествование о герое-воине, рассказывает о сражениях, походах и прочих событиях, воспрозводит сельские и городские пейзажи. Фигуры в миниатюрах очерчены сильными штрихами, убедительно передающими объем, сложные повороты, бурные движения. В миниатюры введены и аллегорические фигуры, почерпнутые из позднеантичного искусства (например, фигура богини города в сцене, изображающей Иисуса Навина и ангела перед Иерихоном).

22 а. Падение Иерихона. Миниатюра Свитка Иисуса Навина. Копия 7 или 10 в. с оригинала 5 в. Рим, Библиотека Ватикана.

Сильное влияние позднеантичных традиций сказалось и в миниатюрах рукописи Диоскорида (Вена), выполненных в первой четверти 6 в. Здесь помещены портреты знаменитых греческих и римских врачей, изображение самого Диоскорида, открывающего магическую силу корня мандрагоры. Портрет заказчицы рукописи -Юлианы Аникии окружен двумя аллегорическими фигурами добродетелей — Великодушия и Мудрости. Эти изображения, включенные в орнаментальный узор (плетенку), сочетают фронтальность композиции и торжественность с живой пластикой в трактовке фигур и лиц, с чрезвычайно богатой, тонкой, радостной цветовой гаммой.

Ко второй половине 6 в. относятся рукописи восточного происхождния, в миниатюрах которых отчетливо сказываются новые, средневековые художественные взгляды. «Книга Бытия» (так называемый «Венский генизис»; третья четверть 6 в.) украшена миниатюрами, отмеченными живой динамикой, пространственностью изображения; в миниатюры введены элементы пейзажа. Но ясность повествования сменилась здесь резкой экспрессивностью, подчеркнутым вниманием к духовному напряжению; пропорции фигур нарушены. В миниатюрах Россанского кодекса (вторая половина 6 в.) евангельские сцены помещены на абстрактном пурпуровом фоне. Роскошь и парадность этих миниатюр также сочетаются с условностью в изображении фигур, со стремлением художника насытить свое произведение суровым духом, подчинив ему живой облик человека.

Третьим памятником этой группы является «Евангелие Рабулы», выполненное в месопотамском монастыре в 586 г. Такие миниатюры, как «Вознесение», «Распятие», представляют собой развитые канонические композиции, проникнутые большим внутренним напряжением. Типы в этих миниатюрах экспрессивны, суровы. Живопись — резкая, пестрая.

22 б. Св. Сергий и св. Вакх. Икона 6 в. Фрагмент. Киев, Музей западного и восточного искусства.

Проникновение в художественное творчество религиозных христианских требований вызвало к жизни новые виды искусства. Так, к 6 в. сложились художественные приемы иконописи, ставшей основной формой станковой живописи в искусстве Византии. Наиболее древние из сохранившихся до нашего времени икон (икона синайской школы «Св. Сергий и св. Вакх», хранящаяся в Музее западного и восточного искусства в Киеве, и ряд других) обнаруживают большое сходство с ритуальной позднеантичной живописью восточных провинций Римской империи.

Ранняя иконопись, имевшая, вероятно, несколько источников своего возникновения, восприняла некоторые традиции ритуального портрета предшествовавшей эпохи. Так, в частности, синайские иконы роднит с фаюмскими портретами техника живописи — и там и тут употребляли восковые краски, которыми писали на досках. Но особенно интересны идейно-художественные традиции ритуального погребального портрета, перешедшие в измененном виде в раннюю иконопись. В фаюмских портретах, особенно поздних (2—4 вв.); старательно подчеркивалось, что они изображают человека не в его земном состоянии. Золотая краска закрывала воздушный серо-голубой фон, золотой венок, набитый по трафарету, подчеркивал ритуальный смысл портрета. Наконец, в самом

образе— и прежде всего в чрезвычайно экспрессивном, пристальном и утратившем индивидуальную выразительность взгляде — передавалась потусторонняя сила, наполняющая «земную оболочку» человека. С этой концепцией имеет много общего догматическое понимание иконы, по которому она представляется как бы отблеском «священного образа», своего рода связующим звеном между верующим и божеством. Иконописец должен был совместить отвлеченную идею с изобразительной конкретной формой. При этом христианство потребовало от средневековой иконописи известной бесплотности изображения, а индивидуальные портретные черты были решительно сменены канонизированным типом «лика» святого, черты которого строго обусловливались иконографическими правилами.

В ранней иконе св. Сергия и св. Вакха еще заметен интерес к объемной трактовке формы, отчетливо проявилось внимание к жизненным деталяи. Творчество иконописца не было сковано строгой иконографической системой. В дальнейшем развитии в художественном образе иконы завоевало себе место живое человеческое чувство, а изобразительные приемы, напротив, приобрели большую строгость и каноничность.

Византийское искусство 7-8 веков

Условия, в которых развивалось византийское искусство, резко изменились в 7 в. Арабы завоевали Месопотамию, Сирию, Палестину и Египет, лангобарды — Северную Италию, вестготы — Испанию; славяне заселили значительную часть Балканского полуострова. Византия превратилась в сравнительно небольшое государство (главную территорию которого составляла Малая АЗИЯ) с преобладавшим греческим населением. В 7 в. греческий язык решительно вытеснил латинский, бывший ранее официальным языком империи. Славянская колонизация, распространившаяся даже на Малую Азию, изменила этнический состав Византии и повлияла на ее социальный строй. Славяне принесли с собой широкое распространение общинных отношений, решительно подорвавших рабовладение. В 7 в. была, наконец, отменена римская податная система, установленная еще Диоклетианом. Потускнели великодержавные идеалы Византии; сократились ее материальные возможности; в государстве, потерявшем былую силу и величие, ослабла централизация.

Новый характер приобрела и художественная культура. Она потеряла размах и богатство, которые были ей присущи в 6 в. Повсеместно насаждавшиеся ранее нормы официального сурово-торжественного искусства перестали играть определяющую роль. Они сохранились как традиция, но главным стали иные тенденции. Памятники искусства 7 в. не обладают грандиозностью имперского величия. Мы можем представить себе облик искусства того времени как искусства, тесно связанного со средневековыми художественными представлениями, получившими развитие в широких слоях общества, представлениями разноликими, выраженными более или менее свободно. Подробная и точная характеристика искусства 7 в., в силу того что от этого времени сохранилось сравнительно немного памятников, представляется проблематичной. Но, вероятно, 7 в. был тем коротким периодом, когда успехи средневекового византийского искусства в достижении духовного богатства художественного образа, проникнутого взволнованной эмоциональностью, выразилось уже в развитой форме, а строгие нормы средневековой церковной культуры, подготовленные официальным искусством 6 в., были не настолько крепкими, чтобы пронизать все искусство, во всех его ответвлениях. В 7 в., в трудный для

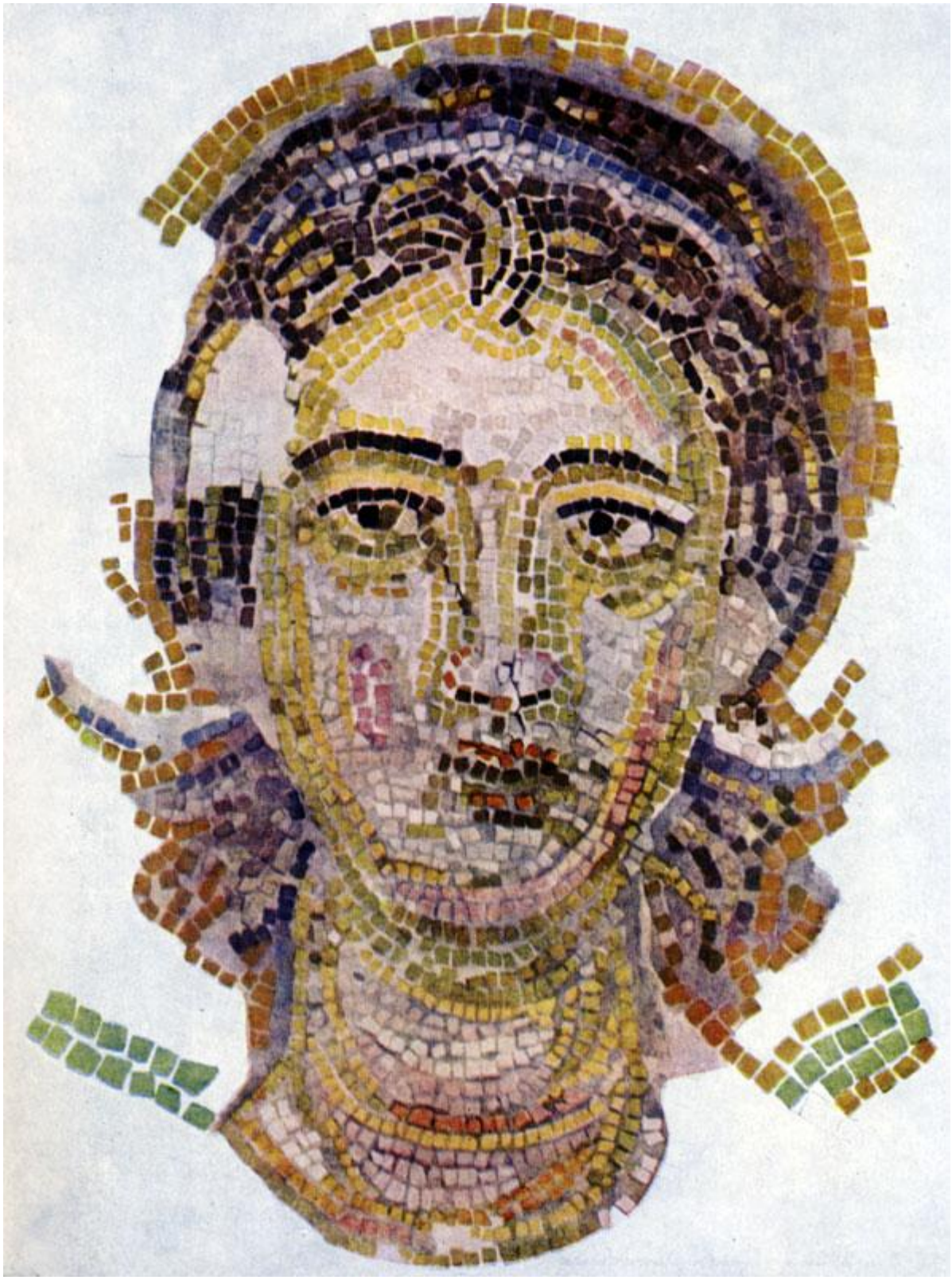
Византии период, значительно сократилось строительство. Немногочисленные храмы, возведенные в это время, весьма скромны по размерам. Такова относящаяся, по всей вероятности, к 7 в. церковь Успения в Никее (разрушена во время греко-турецкой войны 1917—1922 гг.), которая по своим размерам вся целиком могла уместиться под куполом св. Софии. Существенно, однако, то, что в этой церкви отчетливо проявился важный для византийского зодчества процесс сложения крестовокупольного типа здания. Церковь Успениг в Никее совмещает в себе признаки купольной базилики и крестовокупольного храма.

Наиболее интересны памятники живописи 7 столетия. До наших дней сохранилась мозаика (вторая половина 7 в.) в церкви Сант Аполлинаре ин Классе в Равенне, изображающая императора Константина IV Погоната, передающего привилегии епископу Репарату. Мозаика находится на левой стене абсиды, как и мозаика Юстиниана в церкви Сан Витале, и почти целиком повторяет по композиции этот знаменитый памятник искусства. Лица изображенных людей были впоследствии реставрированы, и поэтому трудно судить о их первоначальной трактовке; но показательны общие стилистические черты, которые проявляются в этом произведении. Изображения в мозаике Константина Погоната исполнены более свободно: мозаичист избегал очерчивать фигуры темными контурами; строгий четкий рисунок сменялся более живописной трактовкой. Художник использовал цветовое пятно. В мозаику введен синий фон вместо золотого, За спинами фигур помещены занавеси. Все эти мотивы свидетельствуют об отходе от торжественно-величавых художественных идеалов 6 в.

23. Св. Димитрий с основателями церкви. Мозаика церкви св. Димитрия в Фессалониках. Вскоре после 634 г.

Наибольшую связь с официальным искусством 6 в. обнаруживают мозаики церкви св. Димитрия в Фессалониках, в частности мозаика, изображающая св. Димитрия с основателями церкви, исполненная вскоре после 634 г.. Строгая и торжественная фронтальная композиция составляет лишь графическую основу; живописная же разработка ее отличается большой легкостью и свободой. Лица рисуются на голубом фоне, сгущающемся у головы Димитрия и образующем синее кольцо вокруг его золотого нимба. Одежды, не очерченные темным контуром, воспринимаются как нежные и мягкие по тону цветовые пятна (фигура Димитрия в бело-голубой с бирюзовыми тенями одежде, епископа — в белой с зелеными и пурпурово-розовыми тенями, префекта — в желтовато-зеленой с золотом и пурпуром). В колорите мозаик, в свободной манере кладки кубиков смальты отчетливо сказались признаки искусства 7 в.

Эти качества были присущи и наиболее значительному из памятников, датируемых 7 веком,— погибшим мозаикам алтарного свода церкви Успения в Никее. Здесь находились изображения четырех ангелов — «четырех небесных сил», по две фигуры с каждой стороны свода, а сверху — изображение так называемого «престола уготованного» — символа триединого бога. Ангелы изображены художником в свободных позах, они прочно стоят на земле, их пропорции правильны и гармоничны, руки, держащие хоругви и сферы, даны в поворотах, создающих впечатление пространства. Мозаики отличаются исключительным цветовым богатством. Фигуры в синих одеждах с красными перевязями выделяются на темно-золотом фоне. Крылья переливаются радужными оттенками желтых, зеленых, розовых, синих, белых, фиолетовых цветов. С замечательным мастерством исполнены прозрачные зеленоватые сферы, которые держат ангелы. Художник передал бело-розовые блики, темно-синие тени, показал, как сквозь сферы просвечивают ладони рук. Это увлечение многообразием реального мира, стремление передать его сложность и движение ярко воплотились в изображении лиц «небесных сил», лучшим из которых является лицо «Дюнамис». По сравнению с равеннскими мозаиками юстиниановского времени это лицо поражает жизненностью. Сочетая тончайшие оттенки цвета от светлых — белых, розовых и оливковых — до интенсивно-красных и черных пятен, художник с исключительной свежестью передает взгляд, движение приоткрытого рта, румянец, отмечает спутанные пряди волос. Без сомнения, основной задачей художника была передача духовно-эмоциональной стороны образа. Здесь найдена редкостная мера сочетания духовности и материально-чувственной выразительности. Форма, точно и мягко определяемая пятнами цвета, трактуется легко, воздушно; ее пластика не подчеркивается, и всему изображению присуща известная хрупкость и бесплотность. Но самым замечательным свойством этой мозаики является то, что в ней воплотилось представление о живых индивидуальных человеческих чувствах.



Ангел «Дюнамис». Фрагмент мозаики с изображением небесных сил с алтарного свода церкви Успения в Никее. 7 в.

Однако даже и в этих памятниках, относящихся к наиболее прочно связанным с жизнью образам византийской живописи, проявилась религиозная догматика, в то время уже достаточно развитая и изощренная. Общий замысел всей композиции глубоко абстрактен. Свойственное византийскому искусству того времени острое противоречие между

догматической идеей памятника и живым чувственным изображением обнаружилось здесь особенно ярко.

К тому же периоду относятся и два цикла фресок, созданных на территории Италии,— фрески 7—начала 8 в. в церкви Санта Мария ди Кастельсеприо в Варезе и в церкви Санта Мария Антиква в Риме. Человеческое содержание образов и свободная живописная манера обнаруживают живое представление о красоте мира и благородстве человека. Это связывает итальянские фрески с отмечавшимися выше особенностями искусства 7 в. Однако при всей историко-художественной близости к никейским мозаикам эти фрески обладают подчеркнутой пластичностью, за которой угадывается связь с античной традицией.

В искусстве 7 в., как свидетельствуют, в частности, никейские мозаики, назревал острый кризис: церковь не могла мириться с такой земной трактовкой образов. Художественное творчество, подчиненное требованиям феодальной церкви, должно было найти формы, при которых религиозная идея была бы главной и определяющей. Эта проблема была решена в острой идеологической борьбе периода иконоборчества.

* * *

Период иконоборчества начался в 726 г., когда императором Львом III Исавром был издан эдикт, запрещавший поклонение иконам. На короткий период иконопочитание возродилось в 787—813 гг., и лишь в 842 г. оно было восстановлено полностью. Иконоборческие тенденции в Византии проявлялись и раньше в среде аскетического христианства Азии. В 8 в. иконоборчество возникло в обстановке глубоких социальных конфликтов, и борьба против икон, использовавшихся церковью и особенно монастырями для поддержания своего авторитета, была "лишь одним из проявлений этих конфликтов. В своей основе Это была борьба против монастырского землевладения. В ней приняли участие народные массы азиатской части Византии, особенно сторонники плебейского еретического движения павликиан. Эту борьбу возглавили императоры, заинтересованные в укреплении военноземлевладельческой знати, извлекшей наибольшие выгоды из борьбы против монастырей. В европейской же части Византии иконопочитание нашло поддержку в народе, выступившем против феодальной знати и правительства. К концу 8 — началу 9 в. народное движение приобрело настолько серьезный характер, что светская и церковная власть должны были преодолеть свои распри и объединенно обрушиться на это движение. Оно было задушено, а иконопочитание восстановлено.

В области искусства в этот период нашло яркое выражение столкновение двух учений. Иконоборцы считали, что божество нельзя изобразить, так как передавать божественную природу в человеческих формах или же изображать только человеческую сторону двуединой сущности Христа является профанацией религии. Это была стройная логическая, но вместе с тем отвлеченная концепция, не отвечавшая характеру искусства средневековой Византии. Иконоборцы уничтожали изображения святых и создавали в храмах орнаментально-декоративные композиции с архитектурными пейзажами, цветами, деревьями, птицами (что превратило церкви, по словам сторонников иконопочитания, в «огороды и птичники»). Вероятно, при иконоборцах искусственным путем возрождались мотивы эллинистических декоративных росписей. Однако памятники искусства иконоборцев не сохранились. Безжалостно уничтоженные после их поражения, они известны лишь по литературным описаниям.

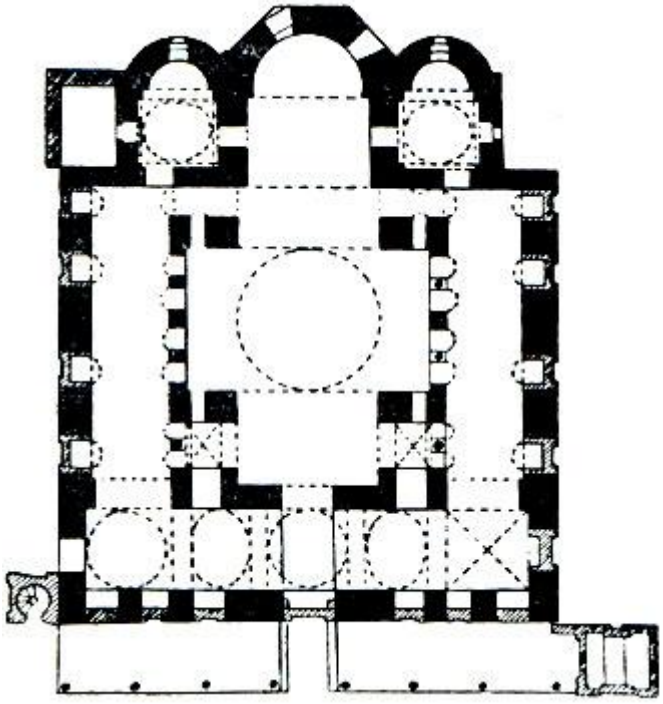
Иконопочитатели утверждали, что икона, фреска, мозаика являются некиим отражением божественного «архетипа». При помощи икон верующий обращается к божеству, и до

людей доносится религиозная идея. Таким образом, используя учение античной идеалистической философии Плотина и приспособляя его для церковной пропаганды, иконопочитатели вырабатывали характерные принципы условного строго регламентированного искусства феодального общества.

ΤΡΟΦΟΦΟΡΟ

25. Богоматерь с младенцем. Мозаика абсиды церкви Успения в Никее. Вскоре после 787 г.

Из первых же произведений, созданных в соответствии со взглядами иконопочитателей, исчезла непосредственная жизненность выражения, свойственная изображениям «небесных сил» в церкви Успения в Никее. В абсиде Этой церкви в короткий период восстановления икопопочитания, вскоре после 787 г., была создана аскетическая фигура Богоматери с младенцем, очерченная сухими темными контурами на золотом фоне. Застылость, подчеркнутая строгость, дух абстрактного величия — вот характерные черты этого произведения, воплотившего требования феодальной церкви. Постепенное вызревание новых канонов средневекового искусства сказалось и в архитектуре. Восьмым веком датируется светская дворцовая постройка в Равенне (так называемый дворец Теодориха, хотя к Теодориху, как это установлено, он не имеет никакого отношения). Глухой кирпичный фасад украшен жесткими по формам тягами: верхний ярус заполнен плоскими арками, имеющими чисто декоративный характер и вносящими, как и помещенные между ними ниши, некоторое оживление в суровый облик фасада.



Церковь св. Софии в Фессалониках. Заложена в 5 в., завершена в 8 в. План.

В 8 в. завершена перестройка заложенной еще в 5 в. купольной базилики св. Софии в Фессалониках . В ее внушительных размерах, в просторном подкупольном помещении, в положенной в основу плана схеме трехнефной базилики явственно сказываются мотивы, восходящие еще к 6 в. Но решение среднего нефа и соединение его с куполом резко отличаются от приемов, свойственных купольной базилике. Купол укреплен на парусах, которые опираются на столбы, отделенные от стен узкими щелеобразными сводчатыми проходами. Очень глубокие подкупольные арки (восточная ведет в абсиду, а западная доходит до стены нартекса) образуют крестообразно расходящиеся от купола рукава. Опоры купола уже не маскируются в стенах, а выдвигаются к центру храма, играя роль важного тектонического элемента в интерьере. Таким образом, центральная часть храма приобретает многие характерные признаки крестовокупольного типа.

Византийское искусство 9 - середины 11 века

Вторым большим этапом истории византийского искусства был период укрепления (середина 9 — середина 11 в.) и период полного господства (середина 11— начало 13 в.) феодальных отношений. Первый период иногда условно называют македонским, по имени правившей в Византии с 867 по 1057 г. македонской династии.

Благодаря успешным войнам Византия возвратила себе ряд земель, в том числе Северную Сирию. Укрепилось государство, а вместе с укреплением феодальных отношений в Византии откристаллизовались и каноны средневековой культуры.

Процесс подчинения искусства строгим правилам, выработанным на основе победившей эстетики иконопочитателей, происходил при сложных взаимоотношениях официального константинопольского искусства и местных провинциальных художественных школ. В искусстве получили отражение художественные взгляды различных общественных групп. Кроме того, общая тенденция «грецизации» культуры, вплоть до отказа от латинских терминов в административном обиходе, сопровождалась возросшим интересом к античности.

В церковной архитектуре 9 в. утвердился в качестве ведущего крестовокупольный тип храма, основным признаком которого стал купол в центре здания, укрепленный на четырех столбах, и крестообразно расходящиеся от купола «рукава» креста — крытые сводами проходы. Все пространство, от северной до южной стены, от главного входа до абсиды, связано воедино и подчинено центральному куполу. Эта главная тектоническая тема развивается через сочетание взаимодополняющих друг друга отдельных ячеек: сводчатых проходов и угловых помещений. Наружные объемы Зданий, приобретя большую расчлененность, группируются вокруг главного купола, повышаясь к центру здания.

Если внешний облик храма более раннего времени был обычно маловыразителен и весь художественный эффект заключался в интерьере, то зодчий крестовокупольного храма выявлял его планировку и конструкцию во внешних формах и внимательно обрабатывал стены здания снаружи.

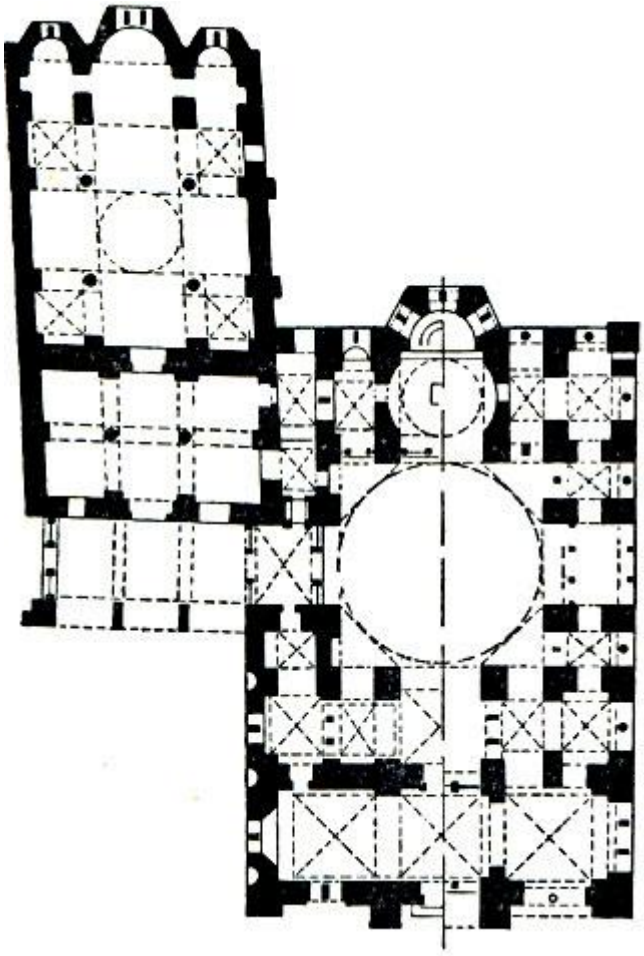
Архитектура средневекового византийского крестовокупольного храма не имеет ничего общего с античной ордерной системой. Тяжелая масса стены и мощные опоры не подчинены рациональному ордерному членению. Художественно-тектоническую красоту храма составляет строгая логика развития объемов (и соответствующего им сложного пространства), в которой объединяются разномасштабные и разнозначимые элементы. Пропорции здания не соразмерны пропорциям человека, как было в античном зодчестве, но в развитой средневековой архитектуре Византии всегда есть определенное масштабное соответствие храма человеку, а также ясность развития и пластическая завершенность архитектурных форм. Большие поверхности стен, опор и перекрытий покрывались в интерьере росписью, которая строгой системой размещения сюжетов перекликалась с последовательно разработанной тектоникой.

Образцовой постройкой крестовокупольного типа считалась освященная в 881 г. императором Василием I пятиглавая церковь «Неа» («Новая») в Константинополе (не сохранилась). По всей вероятности, под воздействием ее архитектуры был сооружен во второй четверти 10 в. храм Мирелейон (известен под турецким названием Будрум-Джами) в Константинополе. Центральный купол храма (Мирелейон имеет еще один купол,

которым покрыто среднее звено нартекса — притвора) укреплен на четырех свободно стоящих столбах, боковые рукава креста перекрыты крестовыми сводами.

Значительное количество крестовокупольных церквей было сооружено на территории Греции. Известны два их типа: церкви, где паруса крепятся на свободно стоящих опорах (собственно крестовокупольный тип), и церкви, где тромпы опираются на торцы стен (так называемые церкви с куполом на восьми опорах).

К концу 10 — первой половине 11 в. относится комплекс двух церквей в монастыре Хозиос Лукас в Фокиде . Большая из них — Кафоликон — имеет центральный купол (небольшим куполом перекрыт пресбитерий) на тромпах, опирающихся на торцы стен. В непосредственно примыкающей к Кафоликону церкви Богоматери паруса укреплены на четырех свободно стоящих колоннах.



Монастырь Хозиос Лукас в Фокиде. Кафоликон и церковь Богоматери. Конец 10 - 1-я полорвина 11 в. План.

38. Кафоликон монастыря Хозиос Лукас в Фокиде. Внутренний вид.

В интерьере Кафоликона господствует широкая чаша купола. Центричность просторного подкупольного пространства подчеркнута с большой силой. Небольшие затененные угловые помещения перекрыты крестовыми сводами. Видимые через трехчастные двухъярусные арки, пересекающие боковые рукава креста, эти тесные помещения составляют своего рода богатый орнаментальный аккомпанемент, сопровождающий главную тектоническую тему центрического купольного здания. Сложность и мощь форм интерьера выражены и во внешнем облике храма — широком, грузном, прорезанном многочисленными окнами; кладка из камня и плинфы (плоских квадратных кирпичей) придает узорность поверхностям стен.

37. Кафоликон и церковь Богоматери монастыря Хозиос Лукас в Фокиде. Конец 10 - 1-я половина 11 в. Вид с востока.

Крестовокупольный храм того же типа представляет церковь св. Феодора в Афинах (1049). Как и все афинские церкви, она невелика по размерам, изящна и строга. Ее конструкция и характер интерьера наглядно выражены во внешних формах, отличающихся геометрической четкостью.

Пропорции храма создают впечатление уравновешенности и спокойствия. Эти особенности вообще характерны для церковного зодчества македонского времени. Они обнаруживают себя и в церквах, где купольные конструкции опираются на свободно стоящие опоры. К числу их принадлежит тетраконх (центрическая постройка, по четырем

сторонам которой находятся абсиды) — церковь Апостола на Агоре в Афинах (первая половина 11 в.). Ярким памятником этого типа является упоминавшаяся уже церковь Богоматери в Хозиос Лукас, замечательная ясностью своего светлого интерьера. Купол, укрепленный на парусах, поднят на высоком барабане. Внешний облик храма отличается стройностью форм и живописностью разделки поверхности стены. Высоко поднимающиеся стены сложены из серого камня, чередующегося с рядами плинфы и поясками кирпичей, положенных углом. По горизонтали квадры камня разделяют поставленные под углом на ребра плинфы, скрепленные известью и создающие ломаный геометрический узор.

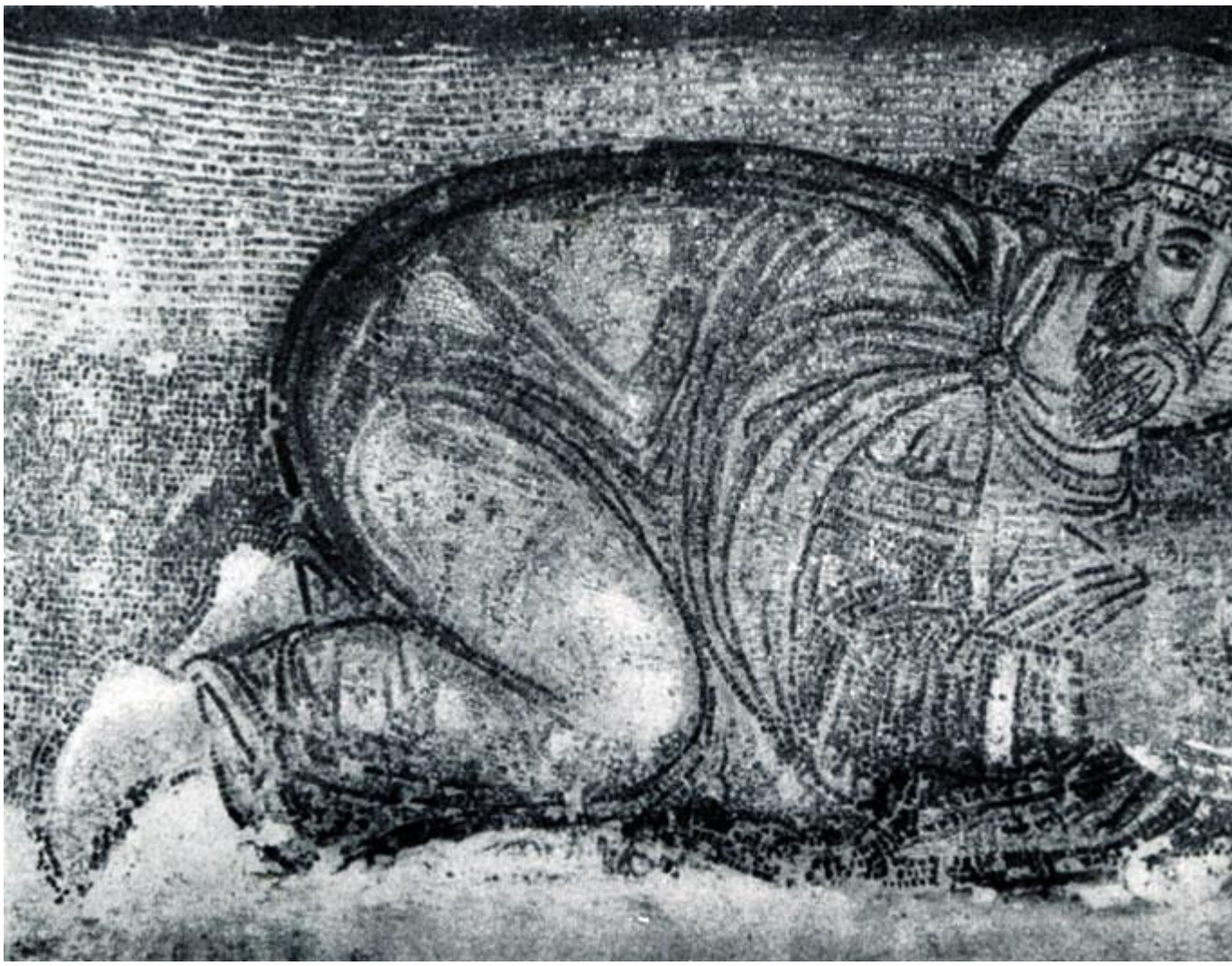
Общая тенденция развития церковной архитектуры македонского периода, как об этом позволяют судить памятники на территории Греции, заключалась в постепенном изменении пропорций, нарастании вертикализма. Эти черты проявляются в сооруженной в 11 в. в Афинах церкви Капникарея — в ее внешнем облике и в интерьере, расчлененном четырьмя колоннами, на которые опираются паруса купола. Та же тенденция проявляется и в архитектуре церкви Панагия Халкеон (Богоматери; турецкое название — Казанджиляр-Джами; первая половина 11 в.) в Фессалониках. Эта пятикупольная церковь (центральный купол укреплен на парусах, угловые помещения перекрыты плоскими куполами на тромпах) представляет собой классический образец крестовокупольного типа. Арки, опирающиеся на свободно стоящие колонны из серого мрамора, легко возносятся кверху; вертикальное развитие завершается в барабане главного купола, прорезанного двумя рядами окон. В разделке стен церкви Богоматери, украшенных уступами арок, сказалась вторая тенденция в зодчестве македонского времени — тяготение к рельефному членению плоскости стены. В развитом виде эти тенденции уже как новое качество проявлялись в церковном зодчестве последующего периода.

Наряду с церковными постройками широко развивалось дворцовое зодчество. Миниатюры рукописей сохранили изображения константинопольских дворцов, имевших несколько этажей; их фасады украшались колоннами и орнаментальными фризами.

Новые качества искусства развитого феодального общества сказались и в живописи. Столичное константинопольское искусство обращалось в то время к светским мотивам. Так, во дворце Василия I — Кенургионе — были изображены военнотриумфальные сцены. Но ведущую роль играла церковная живопись, в которой быстро выработалась строгая иерархическая система размещения религиозных изображений на стенах, столбах и сводах церквей. В куполе помещалось поясное изображение Христа Вседержителя (Пантократора), властелина всего мира, обычно окруженного архангелами. В барабане изображались пророки или апостолы; на парусах — евангелисты. В конхе абсиды — втором по значению, после купола, месте храма — помещали Богоматерь (в тех случаях, когда росписями украшалась базилика, не имеющая купола, изображения Христа переносилось в конху абсиды, а изображение Богоматери занимало верхний ярус стены абсиды, сразу под конхой). По сторонам от Богоматери (в абсиде алтарной арки или в боковых абсидах) размещались архангелы Михаил и Гавриил. Стены абсиды под конхой украшались обычно композицией Евхаристии (принятия апостолами причастия от Христа), фигурами святителей, первосвященников, архидиаконов. Таким образом, вся эта система оказывалась пронизанной идеей господства церкви небесной, олицетворенной Христом, и идеей распространения христианства через церковь земную, олицетворенную Богородицей, через апостолов, евангелистов, святителей, с помощью причастия. К этой группе сюжетов добавлялся цикл так называемых праздников -двенадцать сцен (Благовещение, Рождество, Сретение, Крещение и т. д.); большая композиция Страшного суда, занимающая западную стену, завершала этот стройный ансамбль.

26. Архангел Гавриил. Мозаика вимы храма св. Софии в Константинополе. Фрагмент. Середина 9 в.

28 а. Император Лев VI перед Христом. Мозаика нарфика храма св. Софии в Константинополе. 886-912 гг.



28 б. Император Лев VI перед Христом. Мозаика нарфика храма св. Софии в Константинополе. Фрагмент.

Ведущую роль продолжала играть столичная живопись, блестяще представленная мозаиками храма св. Софии в Константинополе. В течение 9—11 вв. в этой живописи постепенно нарастали строгость и отвлеченность. В середине 9 в. были созданы мозаики конхи абсиды и вимы (проходы, ведущие к абсиде) с изображением Богоматери с младенцем и архангела Гавриила. В свободной манере, в стремлении передать сложность душевной жизни обнаруживается связь этих мозаик с живописью 7 в. В изображениях Богоматери и особенно Гавриила на первый план выступает взволнованная, порывистая духовная сила. Мозаичист сообщает лицам особенную утонченность, он лепит их мягко, живописно, используя нежные сочетания белых, розовых, серых и зеленых тонов. Но при этом очертания теряют правильность, пропорции становятся вытянутыми. К концу 9 в. это переходное по своему характеру искусство сменилось успокоенно строгими и торжественными изображениями. В 886—912 гг. была выполнена в нарфике храма мозаика, изображающая сидящего на троне Христа; по сторонам в медальонах помещены изображения Богоматери и ангела, а слева внизу — коленопреклоненного императора Льва VI. По всей вероятности, эта мозаика воспроизводит торжественную религиозную церемонию, во время которой император падал ниц перед «царскими вратами». Но этот почерпнутый из жизни мотив принял в мозаике символический характер: она превратилась в олицетворение идеи преемственности власти императора от бога. Разрабатывая несимметричную композицию мозаики, художник достиг равновесия с

помощью контрастного сопоставления резкого движения фигуры императора и обращенного вправо жеста Богоматери со спокойными, словно останавливающими эти движения, фронтально поставленной фигурой Христа и ликом ангела. Лица в этой мозаике проникнуты строгостью и ясностью: им уже не присущи эмоциональные, человеческие черты ангелов никейских мозаик или мозаик св. Софии середины 9 в. В трактовке образа сквозит регламентированное представление об идеальной и возвышенной красоте. Новые свойства приобрела и живописная манера. Линии контура четко обрисовывают фигуры. Волосы изображаются не в виде прядей, а расчерчиваются ровными полосками. Черты лица отмечаются плавными линиями. С помощью линии мозаичист изображает и одежды, складки которых укладываются в узор, сочетающийся с орнаментальной отделкой трона и обрамляющих композицию полос.

Кубики смальты, свободно и живописно распределявшиеся в более ранних мозаиках, начинают выстраиваться здесь ровными рядами. На смену насыщенным и разнообразным оттенкам цвета приходят новые колористические приемы. Например, лицо святой во фрагменте мозаики 9 в. из Студийского монастыря в Константинополе (музей Бенаки, Афины) выполнено в основном с помощью двух тонов — розово-белого, которым обозначены выступающие части лица, и нежнозеленого. С помощью скупой цветовой гаммы, четких контурных линий (светлопурпуровых, которыми обведены глаза и овал лица, темных, почти черных линий бровей и ресниц, красных кубиков, из которых сложены губы и ноздри) мозаичист условно передает рельеф формы без какой-либо светотеневой лепки.

Во второй половине 10 в. была создана мозаика южного вестибюля храма св. Софии, изображающая Марию с младенцем Христом на троне и стоящих по сторонам императоров Юстиниана и Константина, подносящих ей храм св. Софии и город Константинополь. Приемы исполнения обнаруживают здесь некоторую двойственность. В мозаике передано пространство:изображение плоскости земли и условная перспектива трона создают определенное представление о его глубине. Фигуры обладают известной объемностью. Заметно и стремление создать в этой мозаике исторические портреты. По всей вероятности, все эти особенности были порождены развившимся в византийском искусстве 10 в. интересом к античности (получившим наиболее яркое выражение в миниатюре). Но, с другой стороны, в описываемой мозаике в полной мере сказались стилистические признаки столичного искусства 10 столетия. Уравновешенной, симметричной композиции свойствен спокойный, размеренный ритм. Кубики смальты создают четкий плоский узор: . творчестве мозаичиста утвердилась строго упорядоченная система узорнодекоративной кладки. Она органично связывает изображение с плоскостью стены и придает художественно осмысленный вид любой детали мозаики. В некоторых частях мозаики линейно-узорная трактовка приобретает самодовлеющее значение. Так, кисти рук Марии и обоих императоров расчерчены до самых запястий красиво изогнутыми, но, собственно говоря, ничего не изображающими линиями. Безликость и отвлеченность духовного строя присущи всей композиции, включая и условные портреты императоров.

В 9—11 вв. широко развивались местные школы живописи. Одна из них представлена мозаиками церкви Неа Мони на острове Хиосе (1042—1056). К числу наиболее интересных мозаик относится сцена «Омовение ног», в которой наглядно выразились характерные черты этой школы. Пропорции фигур вытянуты, лица — строгие, аскетические, восточного типа. Всей композиции и отдельным лицам придана суровость и напряженность. Духовная экспресси звучит в мозаике как общая тема, отвлеченная от характеров людей. Сеть тонких золотых линий, покрывающих фигуры, придает полному драматизма художественному образу мозаики известную изысканность. Теми же чертами

отмечен и колорит мозаик: лица переданы сочетаниями зеленых, красных, желтых, розовых, белых и черных цветов. Господствуют темноватые тона. Фигура Христа в сцене «Сошествие во ад» выдержана в черных, фиолетовых и золотых тонах.

Мозаикам Кафоликона в монастыре Хозиос Лукас в Фокиде (первая половина 11 в.) присуща известная грубоватость. Большеголовые, несколько неуклюжие бородатые святые в центральной части храма и в вимах очерчены угловатыми линиями. В композициях на тромпах (сохранились «Рождество», «Сретение» и «Крещение») и в нартексе («Омовение ног», «Сошествие во ад» и «Уверение Фомы») движение фигур трактовано с наивно-грубоватой резкостью. Это искусство, далекое от больших и сложных идей столичной живописи.

В пещерных храмах Каппадокии развивалось искусство, создавшее наивно-драматические образы. Каппадокийская живопись почти не испытала воздействия столичной культуры, и в ней возникали образы, более непосредственно отражавшие представления широких слоев населения византийской окраины.

Пути развития искусства македонского времени, взаимоотношение противоборствующих тенденций — народных художественных представлений и придворной культуры — наиболее полно проявились в миниатюре, достигшей в то время большого подъема.

Первый период после восстановления иконопочитания дал чрезвычайно яркую вспышку искусства, связанного с жизнью и дышащего его волнениями. Это искусство в значительной мере питалось народными истоками. Оно представлено превосходными миниатюрами хранящейся в Государственном историческом музее в Москве так называемой Хлудовской псалтыри (вторая половина 9 в.; миниатюры в значительной степени переписаны в 12 — 13 вв.). Рисунки на полях рукописи исполнены в живой, быстрой манере, полны непосредственной выразительности и движения. Многие отмечены фольклорной свежестью, дают ярко сатирические образы. Иллюстрируя текст, повествующий о болтунах, челюсти которых достигают до неба, а языки волочатся по земле, миниатюрист, «материализуя метафору», рисует две фигуры с огромными челюстями, касающимися неба, изображенного в виде полукруга, и с висящими до земли языками. В другом месте художник поместил имеющее характер политического памфлета изображение лежащего на земле патриарха-иконоборца Иоанна, которого топчет патриарх-иконопочитатель Никифор, держащий в руках изображение лика Христа.

Но такое искусство, с большей свободой, чем монументальная живопись, откликавшееся на явления жизни, просуществовало недолго. К концу 9 в. господствовавшие позиции в византийской книжной миниатюре заняло искусство, обратившееся к античным образцам. Искусственное и в какой-то мере эстетское возрождение античности возникло главным образом в кругу образованной верхушки общества. Антикизирующие тенденции (давшие основание ряду исследователей именовать весь период середины 9 — середины 11 в. македонским ренессансом) в особенно яркой форме воплотились именно в книжной миниатюре. Это отнюдь не привело к разрушению средневековых художественных норм и вполне укладывается в рамки средневековой культуры. Подобно тому как сочинения Аристотеля были в средние века превращены в признанную церковью догму, образы античной миниатюры были поняты как канонический образец. Из них исходили миниатюристы, так же как из иконографических схем, сложившихся в средневековье.

Реалистическая убедительность мотивов и их трактовка в миниатюрах антикизирующего направления рождались не из познания жизни, а были получены из вторых рук. Но все же благодаря интересу к античному искусству в миниатюрах македонского времени

появились живая пластика фигур, правильное построение пространства, свобода моделировки объемов, поэтичность мировосприятия.

29. Видение пророка Иезекииля. Миниатюра Кодекса «Слов Григория Назианзина». Фрагмент. Между 880 и 886 гг. Париж, Национальная библиотека.

Все эти особенности несли в себе миниатюры кодекса «Слов Григория Назианзина», исполненные между 880 и 886 гг. Лист «Видение Иезекииля» заполнен смело выполненной композицией. Это высокоразвитое искусство, умеющее свести в единую систему изощренно догматическое построение и земные пластические образы людей, сочетать умозрительность замысла с живой пространственной композицией, объемную моделировку — с тончайшей линейной орнаментацией. Близки по стилю к кодексу Назианзина миниатюры «Христианской Топографии» Козьмы Индикоплова, выполненные тоже в последней четверти 9 века. В «Обращении Савла» пластично трактованные коренастые, несколько грубоватые человеческие фигуры образуют на светлом фоне листа уравновешенную монументальную композицию.

27. Давид, играющий на лире. Миниатюра Парижской псалтыри. 1-я половина 10 в. Париж, Национальная библиотека.

В первой половине 10 в. антикизирующее направление достигло вершины своего развития. В этот период созданы знаменитые миниатюры так называемой Парижской псалтыри. Миниатюрист широко почерпнул из античных образцов не только живописные приемы и мотивы, но и идейно-художественное содержание. Эллинистические идиллические образы он воскресил в миниатюре «Давид, играющий на лире». Пейзаж живо напоминает мотивы позднеантичного искусства. Изображены скалы, деревья; слова в углу видны городские строения, данные в перспективе. Ведущая образная, эмоциональная нота миниатюры — умиротворенная, светлая поэзия. К Давиду собрались Зачарованные музыкой звери, его игру вдохновляет Мелодия, аллегорическая фигура которой изображена рядом с Давидом в свободной, естественной позе. Без сомнения, прототипом образа миниатюры послужили античные представления об Орфее. В искусстве 10 в. этот образ приобрел смысл возвышенной, приподнятой над миром, ученой поэзии, заключающей в себе сложную аллегорию христианской идеи прославления бога всеми созданными им тварями. В трактовке отдельных типов миниатюрист достиг большой пластической силы. Истоками ее был античный образец, но в претворенном виде она зажила новой жизнью. В миниатюре «Моление Исайи» на золотом фоне изображены деревья и цветы. На желто-розовой земле стоят Исайя и аллегорические фигуры Ночи и Утра. Особенно хороша Ночь с взвившимся кверху синим покрывалом, усеянным звездами. Юное ее лицо вылеплено смело и сильно. Левой рукой она тушит синий огонь своего факела. Фигура мальчика Утра написана в красноватых тонах. Жест, движение, объем используются здесь как основные средства художественной выразительности. Однако это искусство расцвело на недолгое время и не имело широкого распространения. Такие миниатюры, украшающие лишь несколько дорогих, роскошных рукописей, создавались, вероятно, в течение немногих лет в императорской мастерской. Они сыграли свою роль, внеся в искусство миниатюры аристократическое и, видимо, камерное увлечение античностью. К концу 10 в. в миниатюре, как и в монументальной живописи, утвердились строгие каноны церковно-феодального искусства.

Распространявшая все шире свой контроль идеология феодальной церкви наложила отпечаток и на скульптуру. С периода иконоборчества в Византии исчезла круглая пластика. Развивалось лишь искусство рельефа и резьбы, широко применявшееся в отделке храмов. Рельефной резьбой по мрамору богато украшались алтарные преграды, иконостасы, различные архитектурные детали, например капители. Создавались также рельефные иконы, на которых изображение либо целиком выполнялось из мрамора, либо из мрамора вырезались отдельные фигуры, а промежутки между ними заполнялись разноцветной пастой. Такова, например, икона с тремя апостолами (11 в., Византийский музей, Афины). Широко развилось также искусство резьбы по кости. Пластинками резной кости отделывали ларцы. При этом в поделках из кости наряду с иконными догматическими изображениями довольно часто по традиции повторялись античные мотивы. Встречаются также светские мотивы, например сцены охоты, битв и т. д. В резьбе по слоновой кости можно наблюдать характерное для средневекового искусства явление: в религиозные по тематике изображения народный мастер вносил свои жизненные наблюдения. Так, сцена на ларце 10 в. (Музей в Дармштадте) иллюстрирует библейский текст. Но фигуры Адама, кующего железо, и Евы, раздувающей мехами огонь в горне, их движения, переданные с помощью грубоватой, объемной резьбы, не имеют ничего общего с возвышенным и отвлеченным церковным искусством.

В целом же декоративно-прикладное искусство несло на себе отчетливый отпечаток требований господствовавших слоев общества. В художественных тканях догматические мотивы сочетаются с богатейшей орнаментацией. Исключительного развития достигло ювелирное искусство, ярким образцом которого был знаменитый пышный трон Василия I. В сложной и богатой технике драгоценной перегородчатой эмали византийские мастера проявляли виртуозную тонкость. На золотую пластинку напаивали поставленные на ребро тонкие золотые полоски, которыми обозначались контуры изображения, а промежутки между ними заполнялись Эмалью. Переливающаяся чистыми цветами эмалевых красок фигура какого-либо святого казалась покрытой тонким узором золотых нитей. Одним из наиболее Знаменитых памятников византийской эмали является так называемая Пала д'Оро, привезенная из Византии в Венецию и хранящаяся ныне в соборе св. Марка. Это золотая с серебром пластина (2 X 3 м), украшенная драгоценными камнями и эмалевыми медальонами с изображениями святых, императоров, религиозных сцен.

IHS
XPS

Центральная часть алтарного образа (так называемой Пала д'Оро) с изображением Христа. Эмаль, драгоценные камни. 10 - 14 вв.(Ранняя часть — 976 г., последняя переработка—1345 г.) Венеция, собор св. Марка.

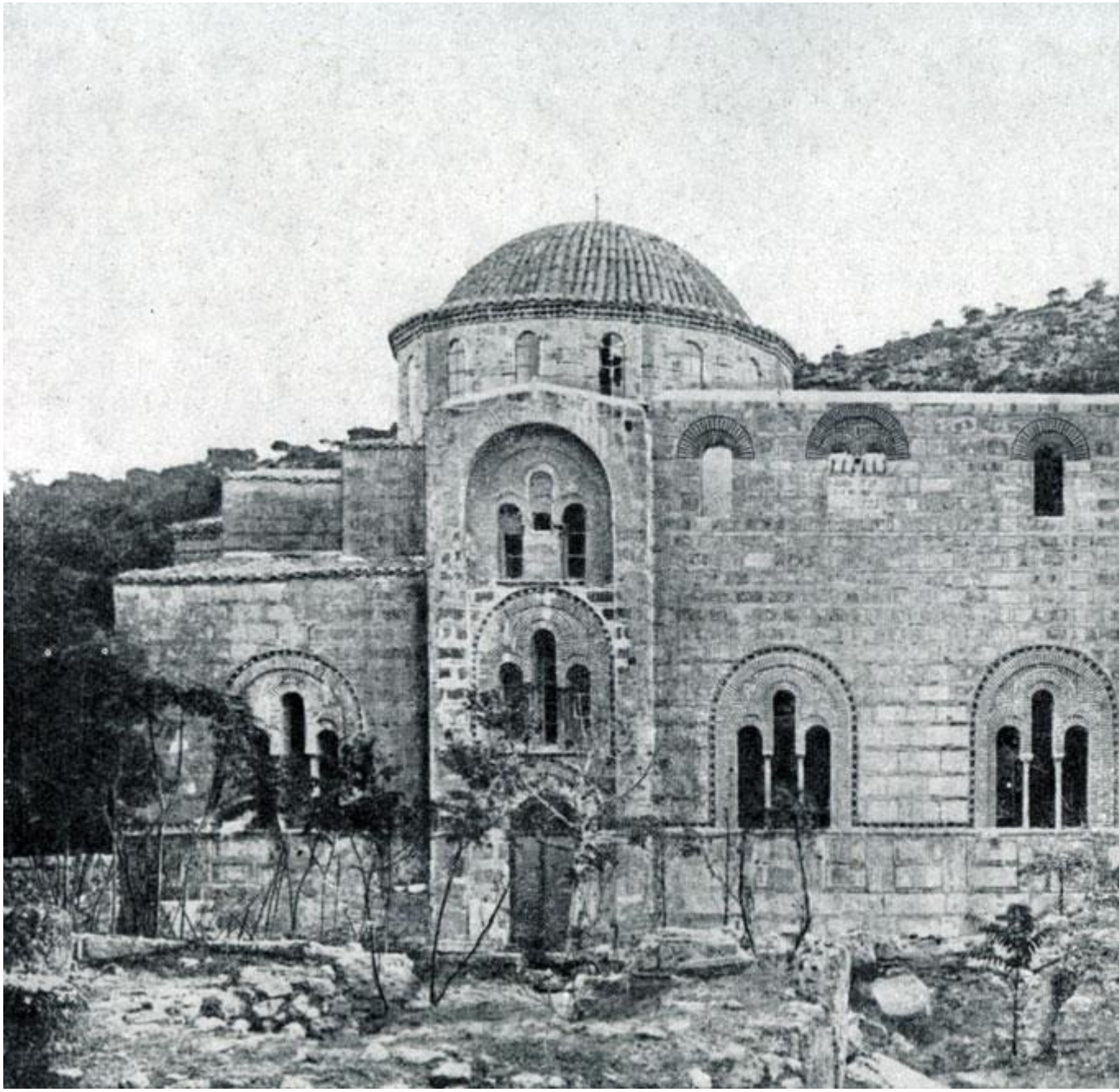
В македонский период византийское искусство вновь стало играть большую роль в художественной культуре стран Европы и Азии. Теперь его влияние приобрело иной характер, чем в 6 в., когда в странах Средиземноморья и Причерноморья, входивших в состав Византии, создавались произведения византийского искусства. В 9 —11 вв. на Руси, в Сербии и Болгарии, в норманском королевстве Сицилии, в ряде областей Италии развивались самостоятельные художественные школы, на формирование которых высокоразвитая византийская художественная культура оказывала воздействие.

Одновременно и византийское искусство впитывало в себя элементы художественного творчества соседних народов. В Византии трудились иноземные мастера. Известно, например, что для восстановления разрушенного землетрясением купола храма св. Софии в Константинополе в 10 в. был приглашен знаменитый армянский зодчий Трдат.

Византийское искусство середины 11 - начало 13 века

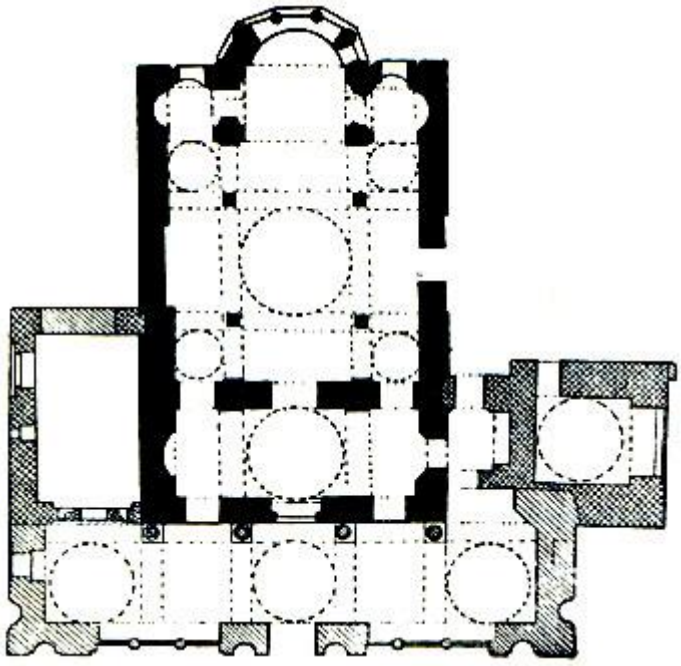
На протяжении полутора веков, с 1057 по 1204 г., на византийском престоле сменилось несколько династий, выдвинутых знатными феодальными фамилиями. Дольше всех правила династия Комнинов, по имени которой этот период обычно называется комииновским.

В искусстве утвердился возвышенный идеальный стиль. Художественное творчество подверглось строгой регламентации. Нормы, выработанные в столичном искусстве, стали господствовать во всей Византии. В отличие от македонского времени в византийском искусстве этого периода уже нельзя найти острой борьбы различных тенденций, быстрого развития, резко различных школ. Целеустремленная программность искусства македонского времени сменилась направлением, которое не отыскивало новые формулы, а углублялось в разработку канонизированных художественных образов. Внимание художников сосредоточивалось на сложной, и тонкой трактовке духовной стороны образа. Вследствие потери Византией всей Италии и части Малой Азии более узким стал круг собственно византийской культуры. Однако и в этой обстановке интенсивное творчество не угасало. Напряженная борьба против норманнов, венецианцев, крестоносцев на западе и сельджуков на востоке породила идеи сохранения древнего величия византийской культуры, патриотического служения своей стране, понимание ценности и значительности ее культуры. Совершенство, отточенность, наиболее полное использование возможностей, которые давала для художественного творчества средневековая культура, отличают искусство комниновского времени.

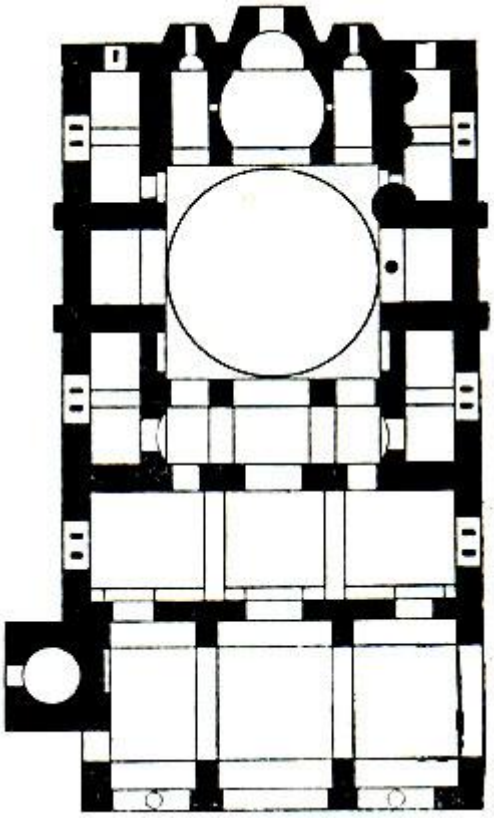


36. Церковь монастыря Дафни близ Афин. 2-я половина 11 в. Вид с севера.

Архитектура продолжала развивать уже сложившиеся типы, давая им новую трактовку. В комииновское время был построен императорский Влахернский дворец в Константинополе; возводились оборонительные сооружения. Церковное зодчество подхватывало и развивало определившуюся к середине 11 в. тенденцию к вертикализму пропорций здания. Изменялся и внешний облик и интерьер храмов. Сооруженная во второй половине 11 в. церковь монастыря Дафни (около Афин) представляет собой развитие типа, сложившегося в Кафоликоне Хозиос Лукас. Она выстроена из квадров камня, проложенных плинфами, имеет три абсиды и купол на тромпах, опирающихся на торцы стен; храму присущи четкость плана и просторность подкупольного пространства. Но трактовка уже комниновская — план и интерьер более лаконичны: формы вытянуты вверх.



Церьковь Феодора (Килиссе-Джами) в Константинополе. 2-я половина 11 в. План.

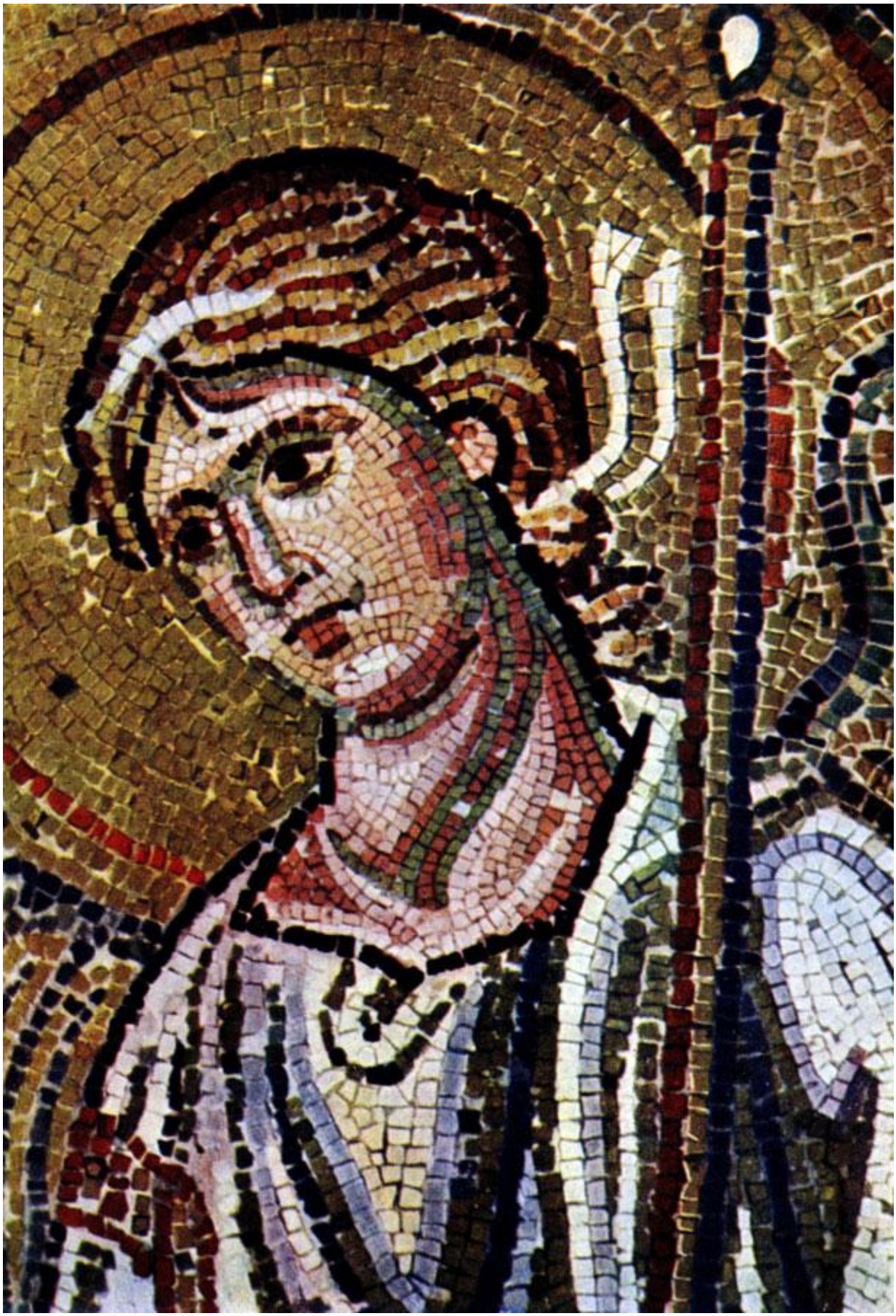


Церковь монастыря Дафни близ Афин. 2-я половина 11 в. План.

Тип крестовокупольной церкви с куполом на высоком барабане, опирающемся на четыре свободно стоящие опоры, представлен церковью св. Феодора в Константинополе (сооружена, по всей, вероятности, во второй половине 11 в., известна под турецким названием Килиссе-Джами). К этому типу принадлежит и ряд церквей на территории Греции. Такова церковь св. Пантелеймона (12 в., турецкое название — Исакие-Джами) в Фессалониках, небольшая постройка, сложенная из плинф, образующих густой ритмический узор. Внутри здания паруса купола опираются на колонны, стоящие очень близко к стенам. Вертикализм развития внутреннего пространства подчеркивают высокий

барабан купола, пропорции интерьера и колонн и даже вытянутые пропорции капителей. Тот же вертикализм и суховатая стройность в решении интерьера свойственны афинской церкви св. Элевтерия (называемой также Малая Митрополия и Горгоэпикос; 12 в.) — крохотной постройке, сложенной из старых камней, покрытых рельефами.

Для комниновского времени характерны перестройки и расширение старых церквей. Такой перестройке подвергалась в 11 — 12 вв. церковь монастыря Хора в Константинополе (известна под турецким названием Кахрие-Джами). Выстроенная первоначально в 7 в. как купольная базилика, эта церковь была в комниновское время значительно расширена, причем план ее приобрел несимметричные очертания. Тот же отпечаток постепенного роста храма, наращивания его отдельных частей, не связанных в стройную систему, а потому лишенных симметричности, лежит на архитектуре одного из наиболее значительных церковных сооружений комниновского времени - храмовом комплексе монастыря Пантократора в Константинополе (известен под турецким названием Зейрек-Джами). Комплекс, состоящий из Двух крестовокупольных (южной и северной) церквей, соединенных часовней, был создан в 12 в. Его монументальность достигнута увеличением числа сходных архитектурных форм; объединяющая мысль ему не присуща. Впечатление подлинной внушительности оставляют, однако, просторные, лаконичные интерьеры церквей, простых и ясных в плане, с куполами на четырех свободно стоящих опорах.



Ангел.Фрагмент мозаики церкви в монастыре Дафии близ Афин. 2-я половина 11 в.

30. Церковь монастыря Дафни близ Афин.2-я половина 11 в. Внутренний вид.

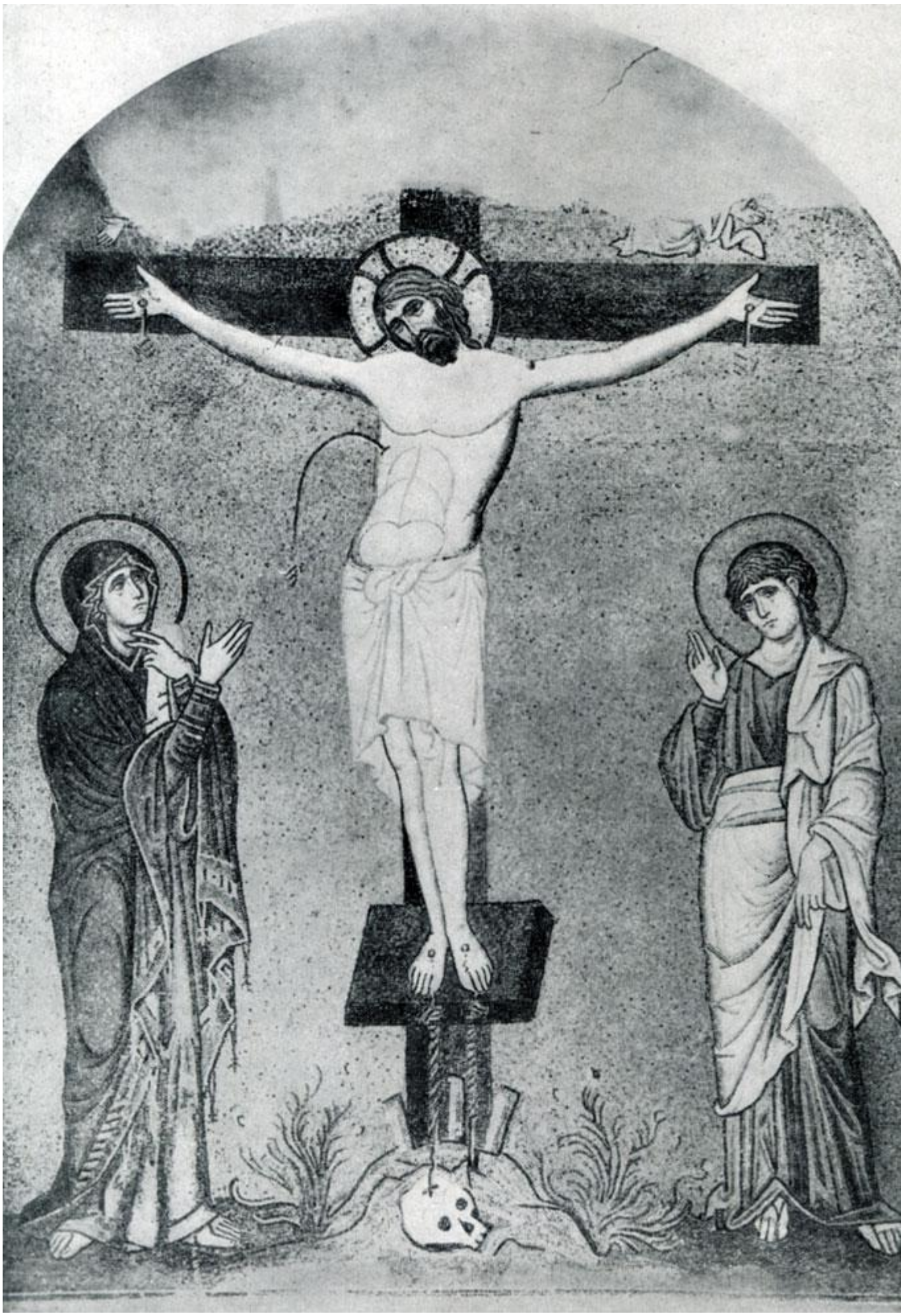
31. Христос Пантократор. Мозаика купола монастыря Дафни близ Афин. Фрагмент. 2-я половина 11 в.

Живопись комниновского времени, пожалуй, наиболее полно воплотила в себе новые качества искусства этого периода. Во второй половине 11 в. был создан большой цикл мозаик в церкви монастыря Дафни. Сюжеты распределены в определенной иерархической последовательности. Помещенное в куполе изображение Христа Пантократора проникнуто духом строгости и сурового величия. Непосредственные наблюдения художника передаются здесь лишь в претворенном виде. Это обусловило и особенности творческих приемов. Изображение Христа как бы выплывает из золотой чаши купола и повисает над центральной частью храма. Крупные черты его характерного лица обрисованы линиями, ритм которых определен с поразительной тонкостью. Орнамент морщин лба, выразительная сумрачная складка рта и излом бровей — все это, вместе со строгим выражением взгляда, усиливает суровую духовную экспрессию. Содержание образа раскрывается в изощренно разработанных формах, более декоративных, чем изобразительных по своей природе. Таковы плавный ритм золотых линий, которыми обозначены пряди волос и мягкие очертания бороды, абрис худого лица Христа, крупные массы одежды, украшенные узором складок. Мозаичист подчеркнул энергичность больших рук Христа, но пальцам он придал настолько хрупкую и ломкую форму, настолько орнаментализировал их очертания, что жест лишается какой бы то ни было непосредственной жизненности. Художник не передает физическую силу рук, а лишь выражает духовную энергию, которой проникнут весь этот образ, отвлеченный от земной пластики.

ΑΒΑ ΠΤΙΣΙΣ

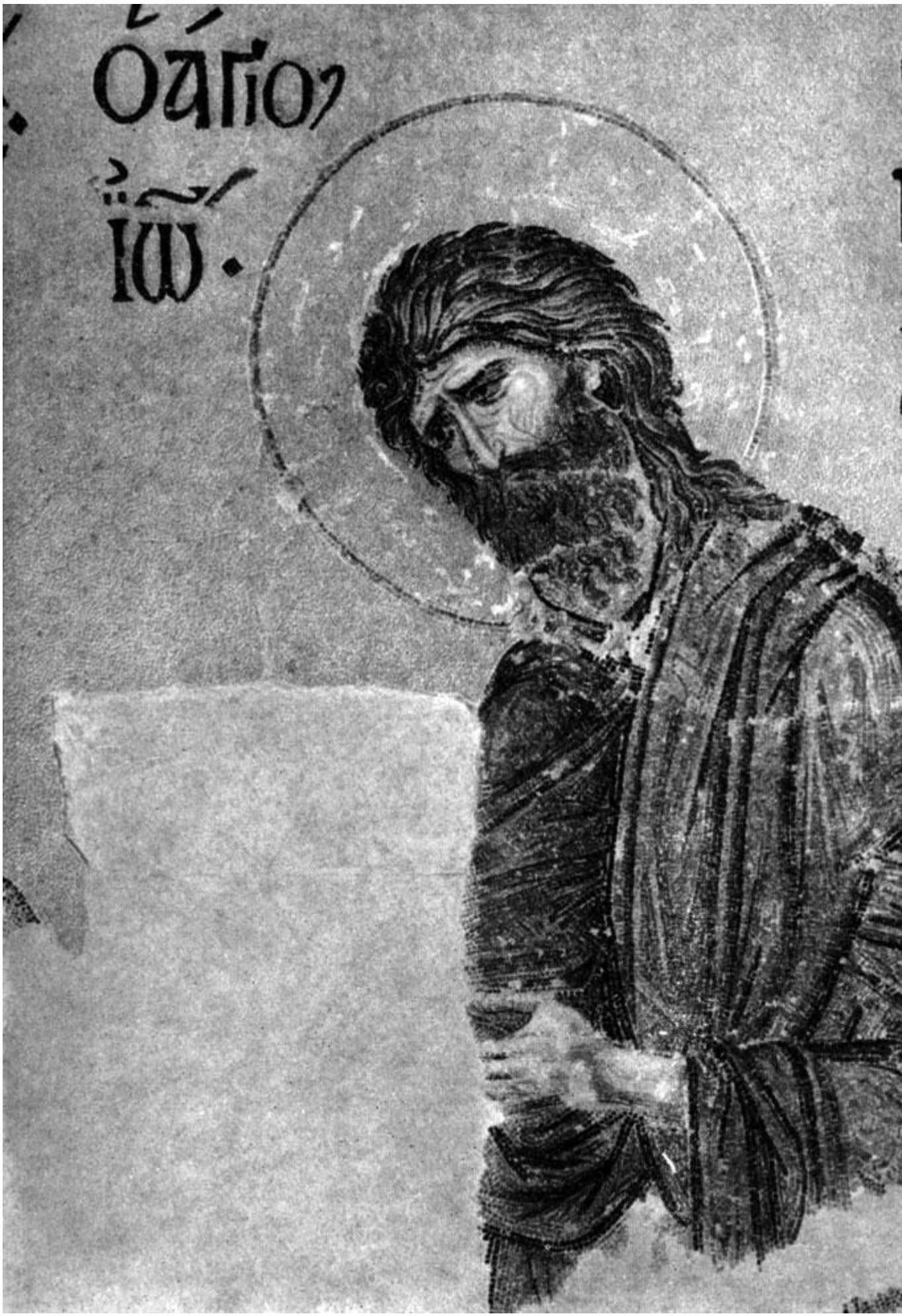
34. Церковь монастыря Дафни близ Афин. Часть интерьера с мозаиками. 2-я половина 11 в.

Той же тонкостью отличаются и другие мозаики храма. Художник придает особое эмоциональное звучание каждой евангельской теме. Если «Благовещению» (в северо-восточном тромпе) присуща некоторая тяжеловатость густых красок, то в «Рождестве» (юго-восточный тромп) загораются интенсивные, более светлые краски; текучие массы скал сочетаются с динамичными группами фигур. Далее, в «Крещении» (юго-западный тромп) движение становится более легким, сияние красок приобретает особенную нежность. В «Преображении» (северо-западный тромп) господствуют воздушные, трепетные голубоватые тона. Создавая композиции в тромпах, мозаичист учитывал эффект, который дает вибрирующий блик, ложащийся по вертикальной оси тромпа, и помещал на этом месте то изображение, которое должно отличаться наибольшей эмоциональной выразительностью. Изображения на тромпах — звенья общей системы мозаики, расположенной в два яруса по периметру рукавов креста. Среди этого цикла особенным декоративным изяществом выделяется мозаика с изображением распятия. Фигуры Христа, Марии и Иоанна, очерченные плавными линиями, уравновешенны и гармоничны. Сдержанные движения подчинены спокойному ритму, которым проникнута вся композиция. Выразительность образа художник ищет не в драматизме и напряжении, а в глубине сдержанных чувств. С декоративной тонкостью переданы красивые складки одежды, мягкие изгибы фигур. Даже струйка крови, бьющая из тела Христа, изображена в виде плавной линии. Ничто не нарушает идеальной возвышенности образа. Художник прежде всего стремился наполнить прекрасные идеальные образы сдержанным, проникновенно скорбным чувством, спокойно гармоничным, далеким от всего случайного. Возвышенность образа и духовная выразительность движения переданы и в мозаике «Сошествие во ад». Колорит мозаик Дафни отличается богатством переходов из тона в тон. Художник отыскивает оттенки одного и того же цвета; разнообразие золотых, синих (от интенсивно-голубого до густого и тускловатого цвета) и других тонов отличает колорит мозаик. В красоте и правильности пропорций, внимании к пространственно-пейзажному построению (изображение земли в мозаике «Распятие», пейзаж и архитектурные мотивы в мозаике «Вход в Иерусалим» и др.), по всей вероятности, сказались отголоски антикизирующего течения в искусстве 10 в.



32. Распятие. Мозаика церкви монастыря Дафни близ Афин. 2-я половина 11 в.

33. Сошествие во ад. Мозаика церкви монастыря Дафни близ Афин. 2-я половина 11 в.



35. Иоанн Креститель. Фрагмент мозаики. «Деисус» в южной галлерее храма св. Софии в Константинополе. Фрагмент. 2-я четверть 12 в.

Те же черты впитавшего в себя многовековой опыт искусства комниновского периода проявляются и в созданной во второй четверти 12 в. одной из лучших византийских мозаик — в мозаике с изображением Христа с Марией и Иоанном Крестителем (композиция носит название Деисус), в южной галлерее храма св. Софии в Константинополе. Мозаика выполнена виртуозно. Ряды кубиков смальты как бы имитируют мазки кисти. Это придает изображению большое богатство и свободу в трактовке формы. При сохранении всех необходимых иконографических черт и основных изобразительных приемов комниновского времени форма лепится мягко — здесь нет резких линий, контуры лиц смягчены. Спокойные позы и повороты, плавные очертания, блеклые зелено-розовые тона смальты сообщают этим образам редкостную тонкость и сосредоточенность выражения. В них не найти той определенности и решительности трактовки образа, которая была свойственна проникнутому духом борьбы и поисков искусству македонского времени. Глубокие чувства раскрываются в их сложных и богатых оттенках.

В комниновский период уже отстоялись нормы феодального искусства, окончательно сформулировались его каноны. В их пределах художник находил пути передачи человеческих раздумий, воплощал мудрость и многоопытность суждений о мире, накопленные в византийской художественной культуре. Наконец, в этих произведениях отчетливо выразилось и характерное для византийского искусства стремление запечатлеть возвышенное, духовное начало.

39. Владимирская Богоматерь. Фрагмент иконы 1-й половины 12 в. Привезена на Русь в 12 в. Москва, Третьяковская галлерея.

В том же направлении развивалась в середине 11—начале 13 в. и иконопись, лучшим образцом которой является хранящаяся в Государственной Третьяковской галлерее икона Владимирской Богоматери (первая половина 12 в.), созданная мастерами константинопольской школы, но еще в 12 в. привезенная на Русь и ставшая древнерусской святыней. Икона подвергалась впоследствии переделкам и записям, однако лица Марии и Христа сохранились в первоначальном виде. Богоматерь изображена в так называемом типе «умиления» (когда младенец прижимается к щеке матери). Лицо ее исполнено в темно-оливковой красочной гамме, сочетающейся с темно-вишневым цветом покрывала и с виртуозными росчерками золотого узора на нем. Черты лица, обозначенные тонкими изогнутыми линиями, несут на себе печать строгости и духовного благородства. Иконописец следовал сложившейся в ту пору живописной манере и исходил из образцов-прорисей: маленький рот, тонкий нос, большие удлиненные глаза и чуть приподнятые брови изображены условно. В этих пределах живописец отыскивал пути для передачи глубокого скорбного чувства, одухотворяющего лицо Богоматери. Во взгляде ее больших глаз при помощи тонкой ритмики линий художник передает чувства матери, печалящейся о судьбе своего сына, предчувствующей его мучительную гибель, и стремится показать соотношение духовного состояния матери и порывисто прижавшегося к ней младенца.

В историю книжной миниатюры комниновский период не внес больших новшеств, доведя, однако, это искусство до исключительно высокой изощренности. Во второй половине 11 в. распространилась ювелирно тщательная манера исполнения мелких рисунков, вплетающихся в текст, украшающих поля рукописи, в сочетании с тончайшей орнаментацией заставок и инициалов. Эти рисунки переливаются оттенками чистых и нежных цветов. Плоскостность, условность трактовки и богатейшая орнаментальная разделка свойственны императорским портретам в ряде рукописей того времени: например, портрет Никифора Вотаниата с приближенными в «Словах Иоанна Златоуста» (1078 — 1081, Национальная библиотека, Париж).

Ювелирной тонкостью отличаются и лучшие произведения декоративной пластики, в частности изделия из кости. Эти качества сказались в отделке ларца 12 в., хранящегося в Национальном музее Флоренции: фигуры святых, украшающие его, трактованы плоскостно, но их контуры очерчены с удивительным изяществом.

Творчество византийских мастеров художественного ремесла продолжало в 11 —12 вв. сохранять мировую известность. В конце 11 в. из Византии вывозили в Италию и другие страны литые бронзовые двери для церквей, различную утварь, а также ткани, среди которых большое место занимали художественные шелковые изделия с тканными или расписными изображениями. Наряду с традиционными видами художественного ремесла в Византии 10 — 12 вв. развилось производство художественного фаянса, в росписи которого сказалось влияние Востока.

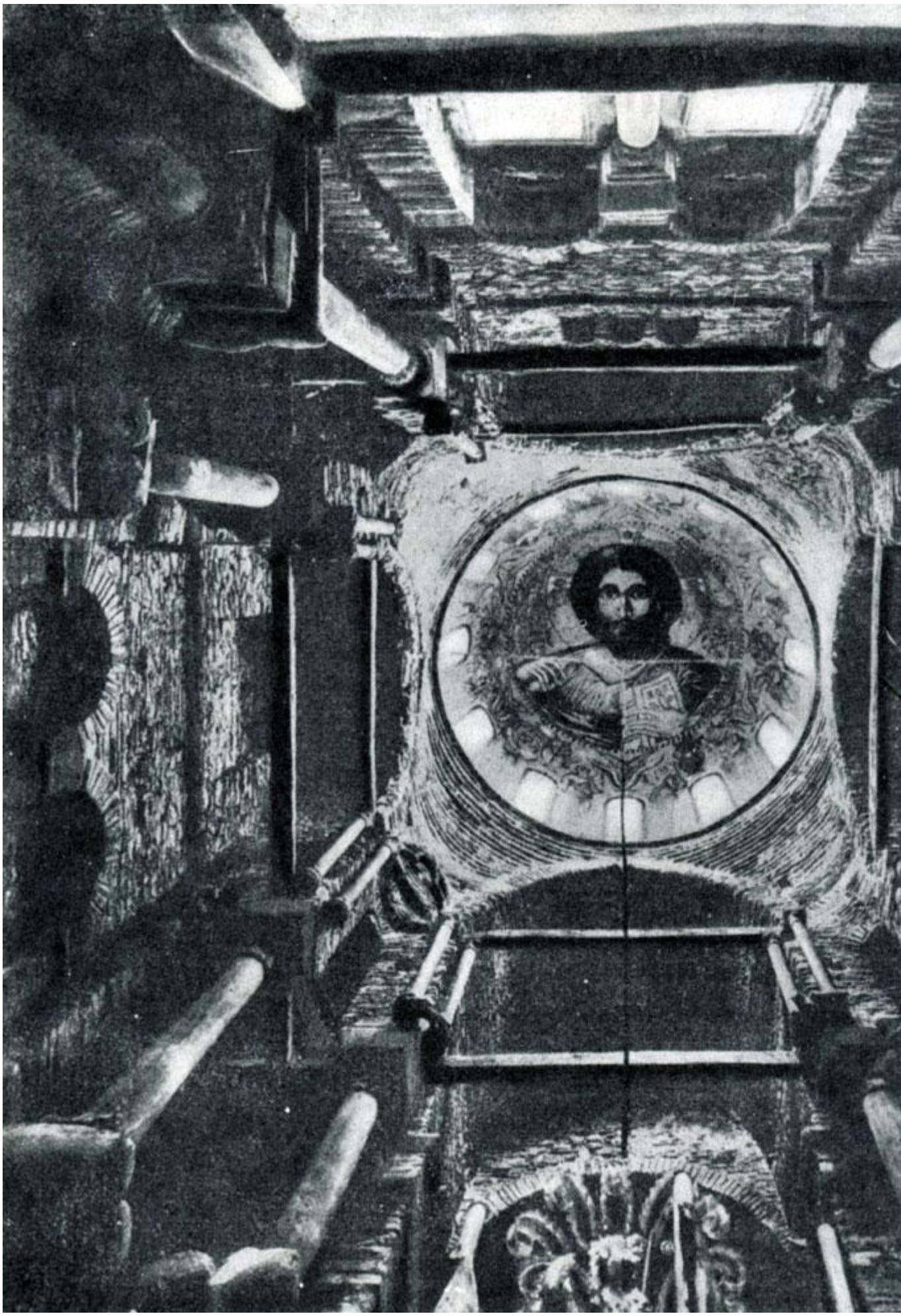
Этот период истории византийского искусства закончился катастрофой. В 1204 году Константинополь был захвачен и разрушен крестоносцами, и Византийская империя на время прекратила свое существование.

Византийское искусство 13-15 веков

В 13 в., до восстановления в 1261 г. централизованной империи императорами из династии Палеологов, на развалинах Византии образовался ряд небольших государств — Эпирский деспотат, Трапезундская и Никейская империи. Характер и судьбы художественных культур этих трех государств были различны.

Искусство Трапезундской империи представляло собой провинциальные перепевы образцов комниновского времени. Сугубо традиционной была ее архитектура (храм св. Софии в Трапезунде, 13 в.) и живопись, далекая от поисков, определившихся в 13—14 вв. и в Византии и в соседних с ней странах.

Несколько иную картину дает художественная культура Эпирского деспотата. Живопись и здесь отличалась консервативностью, но в архитектуре были созданы своеобразные постройки. Церковь Панагия Парагоритисса в Арте (13 в.), трехэтажное здание, почти квадратное в плане, имеет во внешнем облике сходство со светскими зданиями. Главный купол, поддерживаемый опирающимися на консоли колоннами, покрывает колодцеобразное центральное пространство, прорезающее здание сверху донизу.



41. Церковь Панагия Парагоритисса в Арте. 13 в. Подкупольное пространство.

Наибольшее же значение для дальнейшего развития византийского искусства имела культура Никейской империи. Это был центр византийского патриотизма. Здесь крепли представления о ценности византийской культуры и росло внимание к античному наследию, сыгравшее важную роль в искусстве возродившейся во второй половине 13 в. Византийской империи. В миниатюрах, созданных в 13 в., уже отчетливо заметно вызревание тех начал, которые одухотворили новый подъем искусства Византии.

Однако следует подчеркнуть, что возродившееся в 14 в. искусство Византии получило импульсы не только от своих собственных художественных традиций. В 13 столетии, в период, когда и Византии и Руси нанесли тяжелые удары вторгшиеся в их пределы завоеватели, исключительно большую роль в художественной жизни Восточной Европы стали играть славянские народы Балкан. В живописи главным образом Сербии, а также Болгарии в то время смело разрушались старые каноны, нарастала жизненность образов, приобретавших динамичность и яркость выражения.

Подобные же явления наблюдались и в живописи небольшого греческого государства, существовавшего в ту пору в горной юго-западной части Крыма. В 13 в. в пещерных храмах около столицы этого государства — Дороса были созданы росписи, иконографические и стилистические свойства которых сближают их с передовой сербской и болгарской живописью того времени. Это изображение трех едущих друг за другом на конях святых воинов (в так называемой церкви Трех всадников), проникнутые динамикой и отличающиеся беспокойной ритмикой линий и острым сочетанием зеленых, желтых, густо-красных тонов в изображениях лиц. Вторым памятником, обладающим теми же стилистическими особенностями, являются росписи церкви Успения.

Так же как и живопись славянских стран Балканского полуострова, важную роль в дальнейшем развитии архитектуры Византии сыграла и их архитектура - особенно болгарская с ее пристрастием к пестрой, яркой, узорной отделке храмов, родственной образам народного творчества.

Новый период в истории искусства Византии, охватывающий время с 1261 по 1453 г. и называемый иногда палеологовским, был ознаменован кризисом феодальных отношений в Византии. Антифеодальное движение народа было связано и с патриотическим движением против пришельцев с Запада — «латинян», с которыми византийские феодалы находили общий язык. Социальные потрясения отразились в идеологической жизни Византии. Возникали попытки рациональной критики религии. Характерно, что в то время стал развиваться интерес к точным наукам, появились многочисленные математические трактаты. В искусстве начала 14 в. распространились реалистические стремления, получили отражение человеческие чувства и волнения. Художественное творчество обогатилось жизненными наблюдениями и впитало в себя частицы античного наследия. Однако, оставаясь и в период своего наибольшего подъема в пределах средневековой художественной культуры, эти реалистические тенденции не привели к разрушению условностей феодального искусства. Феодальная реакция, наступившая после подавления в 14 в. народных движений, экономический упадок и междоусобицы не дали возможности развиться новому раннебуржуазному укладу и облегчили завоевание Византии турками.

40. Церковь Паммакариста (Фетие-Джами) в Константинополе. 2-я половина 13 - начало 14 в. Вид с юго-востока.

Архитектура конца 13— середины 15 в. придерживалась в основном старых типов, получивших, однако, особую трактовку. Во второй половине 13— начале 14 в. была построена церковь Паммакаристы (Фетие-Джами) в Константинополе, выдержанная в крестовокупольном типе, хотя ее небольшое подкупольное пространство можно было бы перекрыть без использования четырех опор. Красно-белые узорчатые стены и барабаны постройки украшают декоративные арки и колонны. Распространившееся стремление к красочной декоративной отделке достигалось главным образом пластической разделкой стен и барабанов куполов или с помощью эффектов кирпичной кладки. Нередко встречаются в это время отдельные элементы архитектурных ордеров, в частности используются колонны, но по преимуществу в декоративных целях; они не меняют природы архитектурного образа и не вносят в него рациональное ордерное начало.

44 а. Церковь Апостолов (Сууксу-Джами) в Фессалониках. 1312-1315 гг. Вид с северо-запада.

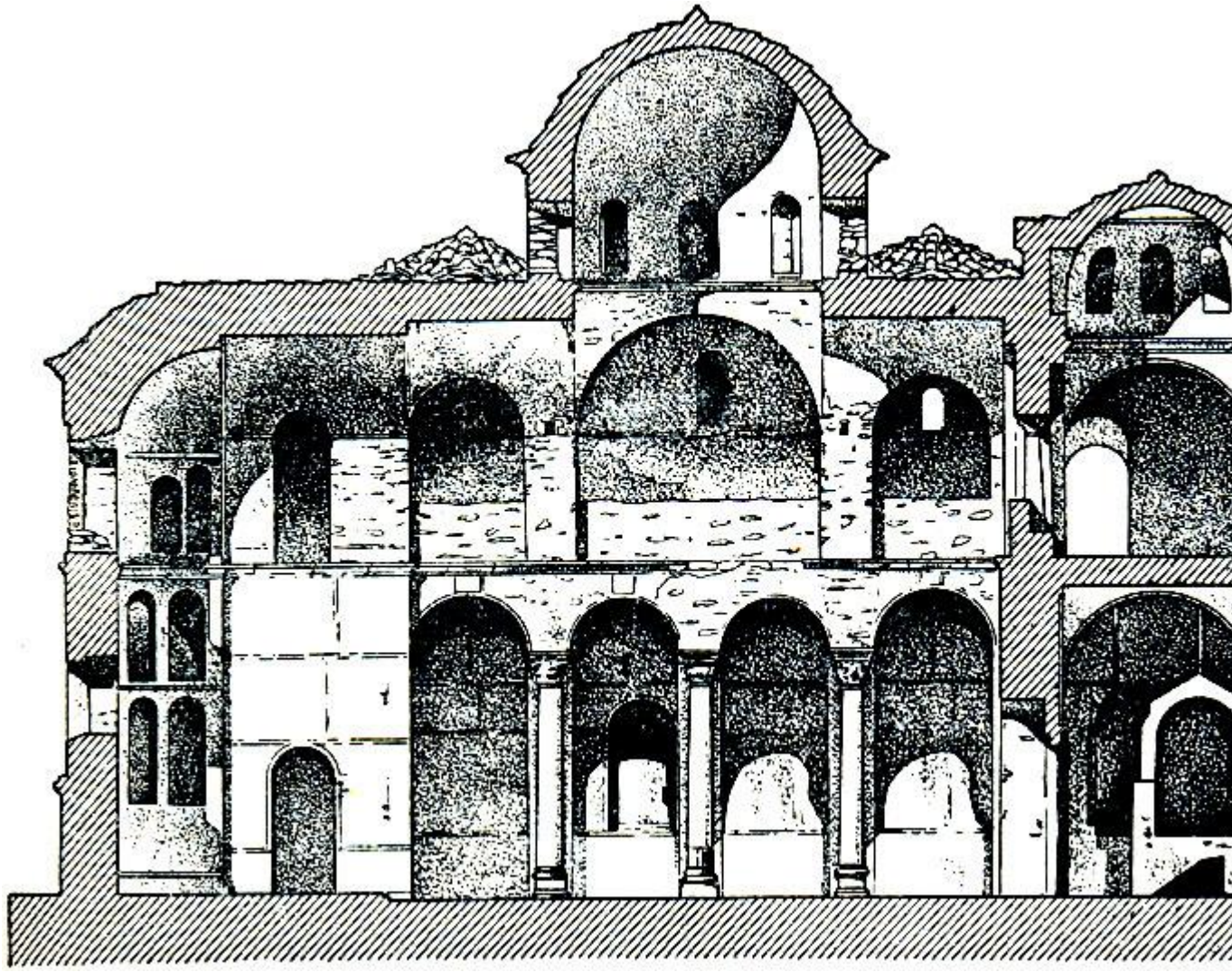
В 1312—1315 гг. был сооружен характерный памятник палеологовского времени — пятиглавая церковь Апостолов в Фессалониках (ранее она называлась церковь

Богоматери; турецкое название — Сууксу-Джами). Близкое в плане к квадрату центральное помещение покрыто куполом на высоком барабане; купол укреплен на парусах, высокие арки которых опираются на четыре свободно стоящие колонны. С северо-западной и южной сторон идет низкий обход, по углам которого помещаются еще четыре купола. Он отделен от подкупольного помещения стенами. Формы церкви Апостолов отличаются большой стройностью: подкупольные арки, значительно превышающие по высоте колонны, и трехчастные окна в стенах под низким обходом как бы подготовляют взлет высокого барабана главного купола. Следует, однако, подчеркнуть, что в целом эстетический эффект церковных зданий палеологовского времени резко отличен от присущего комниновским постройкам эффекта стройных лаконичных, устремленных ввысь форм.

В палеологовских церквах широкие боковые обходы, просторность угловых и боковых помещений уравновешивают вертикальную вытянутость подкупольного пространства; интерьер обладает большой широтой и гармоничностью; образ его более приближен к ощущениям человека.

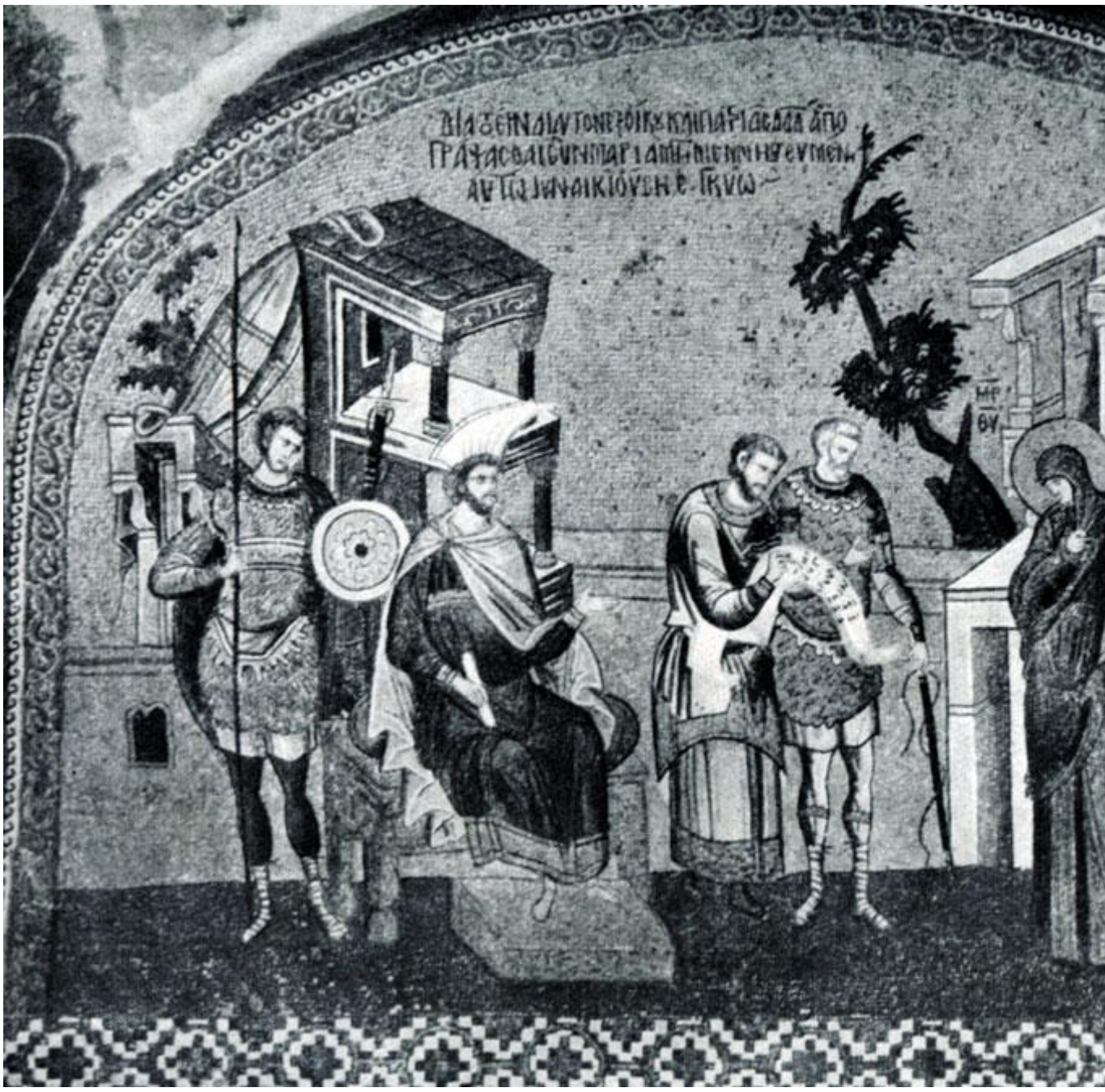
46. Церковь св. Феодора монастыря Бронтохий в Мистре. Конец 13 в. Внутренний вид.

Барабаны всех пяти куполов церкви Апостолов расчленены тремя уступами оконных ниш, украшены тонкими декоративными колонками, абсиды — плоской вытянутой аркатурой. Барабаны, стены, особенно абсидная часть отделаны богатыми узорами кирпичной кладки; во внешней отделке абсиды кладка составляет целые орнаментальные полосы. Эти приемы декорировки здания весьма близки к приемам, использовавшимся в зодчестве Болгарии, например в церквах Месемврии. Декоративно-живописные принципы проявились и в архитектуре строившихся в тот период больших монастырей. Таков комплекс монастырских зданий Мистры в Пелопоннесе 13—15 вв. (постройки 13 в. в основном выполнены крестоносцами), замечательный свободой и естественностью планировки, умело найденным сочетанием архитектуры с окружающей природой. Церковные и светские постройки разбросаны по крутому скалистому склону подножий Тайгета. Многочисленные церкви Мистры подразделяются на три типа. Тип здания с куполом на тромпах (тип Дафни) представлен церковью св. Феодора (конец 13 в.), входящей в комплекс монастыря Бронтохий. Значительное число церквей является вариантами крестовокупольного здания со свободно стоящими опорами (Евангелистрия, св. София — обе 14 в.—и другие). Но наряду с этими традиционными типами в Мистре создавались церкви, нижний этаж которых решен как базилика, а верхний — как крестовокупольное сооружение. К этому типу относится церковь Пантанасса (освящена в 1428 г.). Нижний ее ярус составляет трехнефная базилика с арочной колоннадой, разделяющей нефы. В верхнем ярусе аркад выделены большие средние арки, соединенные между собой такими же двумя арками, переброшенными поперек среднего нефа. Система четырех арок составляет опору для парусов купола. Западная и восточная части галлерей второго яруса покрыты еще четырьмя куполами. Благодаря такой системе внутреннее пространство храма приобретает большую широту и вместе с тем сложность построения. Внешняя отделка Пантанассы отличается узорчатостью. Этот эффект дают стены из камней, проложенные плинфами, обведенные кладкой из плинф окна, аркатура и орнамент из лилий, вытесанных из серого камня (явное западное влияние) на абсидах.



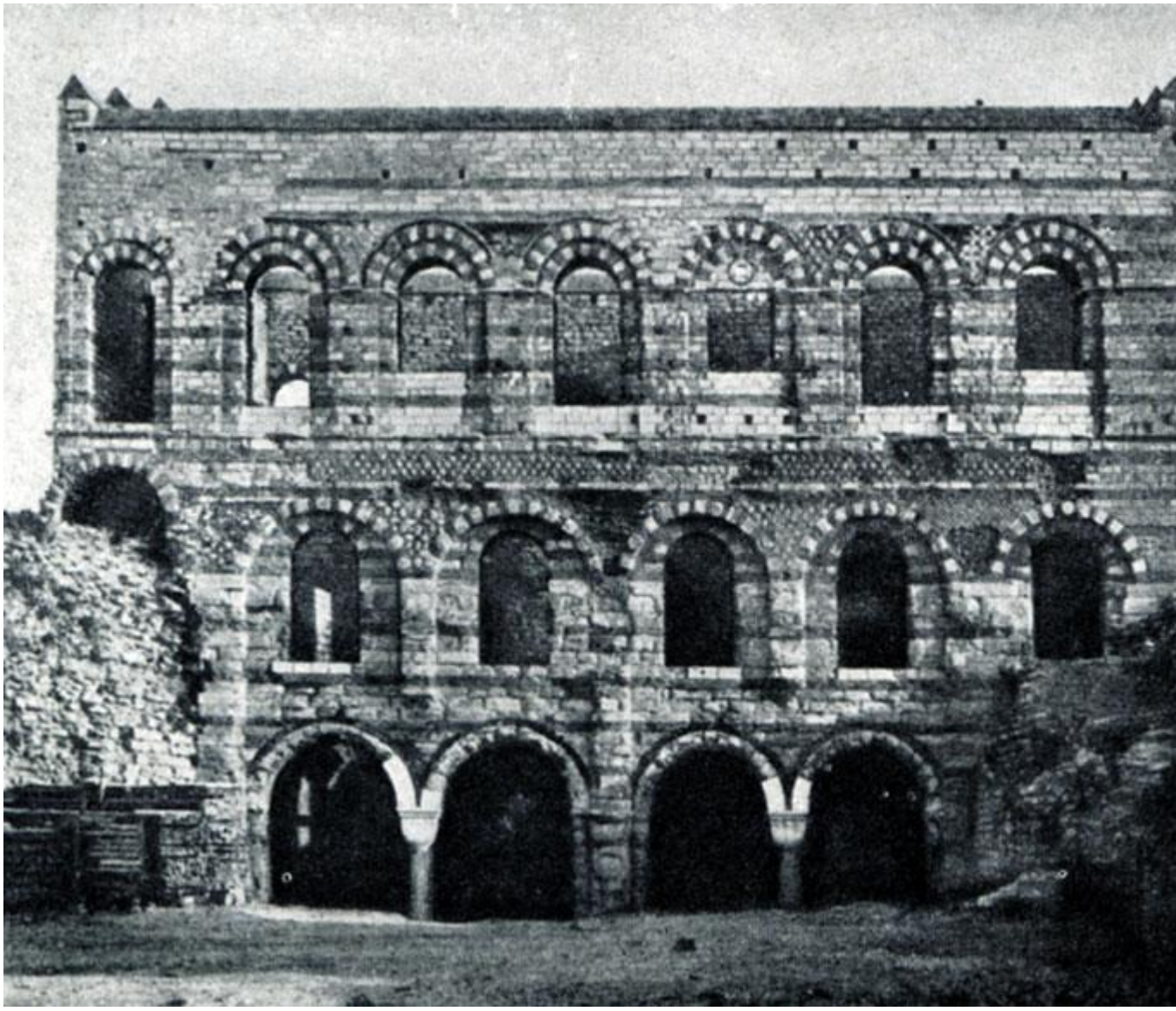
Церковь Пантанасса в Мистре. Освящена в 1428 г. Продольный разрез.

Сохранившиеся в Мистре светские постройки — дворец деспотов (13 — 15 вв.) и жилые дома знати — представляют собой суровые внушительные здания, в архитектуре которых господствует тяжелая масса камня, подчиненная жесткой геометричности решения объема. Характерная черта этих построек — широкие арочные проемы нижних ярусов, не вносящие, однако, в архитектуру ордерного, человеческого начала. Характерный для зданий Мистры прием богатой декоративной разделки стены и использования колонн, не имеющих решающего конструктивного значения, свойствен и архитектуре сохранившейся в руинах части императорского дворца в Константинополе (известен под турецким названием Текфур-серай). Этот памятник не имеет точной даты. Многие исследователи относят его к 12 в., однако по характеру архитектуры он близок к произведениям палеологовского времени.



42. Перепись. Мария и Иосиф перед проконсулом Квирином. Мозаика внешнего нарфика церкви монастыря Хора (Кахрие-Джами) в Константинополе. Начало 14 в.

43. Путь в Вифлеем. Мозаика внешнего нарфика церкви монастыря Хора (Кахрие-Джами) в Константинополе. Начало 14 в.



44 б. Императорский дворец (Текфур-серай) в Константинополе. 12 в.; по другим данным-13-14 вв.

Наиболее ярко реалистические тенденции искусства 14 в. отразились в живописи, лучшим памятником которой являются исполненные в начале столетия мозаики внутреннего и внешнего нартексов церкви монастыря Хора (Кахрие-Джами) в Константинополе. Первое, что поражает в мозаиках,— это новаторская для поздновизантийского искусства передача пространства. Впечатление реальности обстановки, в которой развертывается действие, достигается с помощью фонов. Объемные изображения зданий уходят в глубину, окружают фигуры. В мозаиках нет правильной перспективы, она условна, как и формы зданий, но попытки передачи пространства, реальной среды выразились со всей очевидностью. Этот архитектурный фон придает сцене «Раздача пурпура девам израильским» характер жизненного события. С задачей пространственного построения сочетается желание убедительно выявить взаимоотношения персонажей. Так, упомянутая мозаика «Раздача пурпура» содержит отчетливо читаемый рассказ о пришедших к священникам девах, о том, как, беседуя между собой, священники вручают Марии пурпурную пряжу. Сложное ритмическое построение, повороты фигур придают композиции жизненность и естественность. Характер обеих групп подчеркивают и архитектурные формы — приземистые, изогнутые за фигурами сидящих священников и стройные, вытянутые — за стоящими девушками. Строгая и хрупкая Мария отделена от

священников и девушек; она помещена посередине, на свободном фоне, что придает значительность этому ведущему образу мозаики.

Попытка убедительно передать среду и обстановку, сообщить естественность и жизненность фигурам людей сочетается в мозаиках Кахрие-Джами со стремлением к внутренней одухотворенности. В одной из лучших мозаик цикла — «Упреках Иосифа Марии» — беседа происходит на фоне разнообразных причудливых строений. В мозаику вводятся излюбленные в эллинистическом искусстве изображения велума и старых кривых деревьев с обломанными сучьями. В очертаниях фигур и в жестах — резких у Иосифа и плавных, выражающих скорбь и смущение у Марии — художник раскрывает содержание беседы. Здесь ясно видно различие душевного состояния. Следует подчеркнуть, что это жизненное содержание окрашивается в мозаиках Кахрие-Джами в утонченные тона религиозной одухотворенности: определяющую роль играет духовное, а не земное, пластическое выражение. Оно сквозит и в отмеченной особенной изысканностью мозаике, изображающей заказчика Федора Метохита перед Христом.

Колористическое богатство мозаик Кахрие-Джами стало возможным оценить после произведенной недавно расчистки, благодаря которой мозаики засияли чистыми, звонкими красками.

К мозаикам Кахрие-Джами близки замечательные фрески в трапезной этой церкви. Образы людей в них полны глубокой одухотворенности, манера письма отличается свободой и смелостью. Принципы этой живописи получили свое наивысшее развитие в творчестве Феофана Грека, о котором мы знаем по произведениям, выполненным в Новгороде и в Москве. К числу ярких произведений конца 13— начала 14 в. относятся и фрески церкви Протата на Афоне, отличающиеся внутренней душевной содержательностью образов и сочетающие орнаментальные приемы изображения со свободой и энергичностью письма. Создателем их ряд исследователей считает Мануэла Панселина (соответственно время жизни Панселина эти исследователи относят к 14, а не к 16 или 18 в., как считалось раньше).

47. Двенадцать апостолов. Икона 1-й четверти 14 в. Москва, Музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина.

Новые особенности сказались и в памятниках иконописи палеологовского времени. В первой четверти 14 в. была написана икона Двенадцати апостолов, принадлежащая Музею изобразительных искусств в Москве. Создавая изображения апостолов, объединенные общей темой мужественной силы и строгой сосредоточенности, иконописец не ограничился передачей иконографических отличий одного апостола от другого, а попытался обрисовать их характеры. В свободной, решительной позе изображен молодой апостол в первом ряду слева; далее следует плотная фигура апостола с мужественным бородатым лицом, затем — худой старец с большим лысым лбом и пожилой человек, углубившийся в чтение книги. Их лица иконописец, согласно традиции живописи 14 в., оживляет резкими белыми бликами. Эти блики на лицах, а также и на оДеждах не нарушают отвлеченно-иконного характера всего изображения, но своим резким ритмом придают ему черты драматизма, взволнованности.

Яркий артистизм свойствен и более броской по своему эмоциональному эффекту иконе «Ветхозаветная троица» (14 в., Музей Бенаки, Афины). Напряженное эмоциональное содержание иконы наиболее ярко воплощено в колорите. Пятна цвета — зеленые, алые, черно-пурпуровые, белые, охристо-золотые, удивительные по своей чистоте и интенсивности,— образуют колористическую гармонию. С этим соединяются ювелирная тонкость в передаче деталей и умение живописца проникновенно воплотить ритмику мягко прописанных черт каждого лица.

Одновременно с живописными иконами в тот период по традиции в Византии создавали и мозаичные иконы.

В книжной миниатюре 14 в. также ясно проступают новые жизненные черты: появляются острохарактерные портретные изображения, живая динамика, внимание к передаче пространства.

Но искусство, несшее в себе новые живые силы, которые могли привести к разрушению средневековой условности, не получило в Византии дальнейшего развития. Волна реакции, распространившаяся к середине 14 в., в частности так называемый исихазм — религиозное течение, пропагандировавшее мистические аскетические идеи,— затопила реалистические порывы. В монументальной живописи, в иконописи и в миниатюре утвердился строгий плоскостной стиль письма. Ярчайший мастер византийской живописи того времени — Феофан Грек, следовавший смелому, новаторскому искусству начала 14 в., покинул Византию. Вторую родину он нашел на Руси, где творчество его органично слилось с русским искусством.

В 15 в. искусство Византии утратило монументальный размах. Образы, в которых отразились многочисленные частные жизненные наблюдения, приобрели измельченный характер. Наиболее значительное явление в живописи того времени представляют росписи церквей Мистры. Во фресках церкви Перибле́пты (начало 15 в.) проявился незаурядный декоративный дар их создателей, умение передать общее драматическое содержание изображаемых сцен. Но живописная манера стала сухой и дробной. Резкие однообразные линии придают этим фрескам черты схематичности. Живые тенденции наблюдаются в росписях церкви Пантанассы в Мистре (1428 —1445). Так, в отличающейся праздничностью колорита фреске «Воскрешение Лазаря» художник с большой естественностью передал движение людей, открывающих саркофаг.

45. Воскрешение Лазаря. Фреска церкви Пантанасса в Мистре. Фрагмент. 1428-1445 гг.

Искусство Византии, достигавшее в то время успехов в решении частных проблем (например, в использовании жанровых мотивов в религиозных композициях), потеряло свой возвышенный пафос, широту и значительность общественно-государственного содержания. В состоянии кризиса. застало художественную культуру Византии турецкое нашествие. Турки, уничтожившие византийское государство и захватившие в 1453 г. Константинополь, резко изменили дальнейшие пути искусства завоеванной страны.

Последним политическим центром Византии, захваченным турками к 1475 г., было крымское княжество Феодоро, где в конце 14— начале 15 в. были созданы росписи пещерного храма Донаторов (или св. Николая) около деревни Крепкой. В этих фресках, отличающихся четким и сильным рисунком, выразительным по Эмоциональному эффекту густых тонов, звучат отголоски темпераментного и свежего столичного искусства первой половины 14 в.

К концу 15 п. византийское искусство умерло как искусство значительного государства, имеющее резонанс в соседних странах. Но даже раньше, в последний период существования, византийское искусство оказалось позади передовых художественных культур своего времени, потеряв былое значение. Традициям византийского искусства эпигонски следовала так называемая итало-критская школа иконописи 16—17 вв., эклектически сочетавшая старые византийские образцы с мотивами, почерпнутыми из современного искусства Италии. Живое, действенное значение византийские традиции имели для искусства захваченной турками Греции. Здесь они стали знаменем борьбы за национальную греческую культуру.

* * *

В Византии было создано мощное и величественное искусство, чрезвычайно развитое и многостороннее; в нем были найдены образцовые для средневекового художественного творчества монументальные решения, выработаны типы церковных зданий и система их украшения живописью. Византийскими художниками был создан основной тип средневековой станковой живописи — иконы и была разработана эстетическая концепция этого вида искусства. Славу византийского искусства подкрепляют замечательные книжные миниатюры и произведения прикладного искусства.

Именно в Византии были сформулированы основные принципы торжественного и идеального искусства, отвечавшего потребностям феодального общества. Вместе с тем созданные в византийском искусстве образы несли в себе отголоски искусства античности. Они были претворены византийскими мастерами в произведениях, красота духовного строя которых приобретала, в отличие от резкой экспрессии, свойственной средневековому искусству Запада, стройную гармоничность.

Эти достижения и особенности византийской художественной культуры оказали большое воздействие на искусство соседних народов, воспринявших некоторые идейные тенденции искусства, сформировавшегося в Византии, и богатейший опыт ее художественного мастерства.

Искусство Армении и Грузии

В.Шлеев

В художественной культуре средневековья важное место занимает искусство народов Закавказья. Опираясь в своем развитии на древние местные традиции, искусство Грузии, Армении и Азербайджана вместе с тем тесно связано с достижениями крупных очагов средневековой художественной культуры — Византии и Ирана. Однако было бы неверно представлять искусство народов Закавказья в виде провинциального варианта византийского или иранского искусства, что, к сожалению, до сих пор еще имеет место в работах некоторых буржуазных ученых.

Закавказье принадлежит к тем областям древнего мира, где рано начал формироваться феодальный общественный строй. В экономически наиболее развитых районах поворот к феодализму произошел в 4—5 вв., хотя полная его победа наступила несколько позднее. В глубоких социально-экономических и классовых сдвигах надо видеть основную причину того, что уже в 5—7 вв. сложились и переживали свой первый высокий расцвет архитектура и изобразительное искусство Закавказья, отмеченные у каждого из народов большим своеобразием.

С начала 4 в. в Армении, Грузии, а затем и Албании (северная часть Азербайджана) распространилось христианство. Несмотря на то, что, став государственной религией, оно уничтожило ряд памятников древней местной культуры, его роль в ликвидации остатков уже изжившего себя рабовладения, а кое-где еще и первобытно-общинных отношений, нельзя недооценивать.

Христианство способствовало сохранению и развитию культурных связей Закавказья с Сирией, Малой Азией и другими областями Восточноримской империи (позднее Византии) — важными культурными очагами, успешно перерабатывавшими наследие высокой античной цивилизации.

В средневековых Армении и Грузии появились наряду с феодальными замками новые типы городских гражданских построек — караван-сарай, крытые рынки и др., а также развивались разнообразные художественные ремесла.

Вместе с тем уже на самых первых этапах развития средневекового искусства в Армении и Грузии были созданы новые, характерные для средневековья типы церковных сооружений — базилики, отчасти сходные с сирийскими постройками, но отличавшиеся самобытными чертами как по плану и объемным решениям, так и по характеру орнаментально-декоративных мотивов. Еще ярче творческое своеобразие зодчих Армении и Грузии проявилось в центральнокупольных зданиях. В разработку этого ставшего основным для всего христианского Востока типа церковных зданий грузинские и армянские зодчие внесли большой творческий вклад. Уже в 6 — начале 7 в. в Закавказье возникли разнообразные, совершенные в конструктивном и художественном отношениях варианты центральнокупольных зданий. Мцхетский Джвари, храм Рипсиме, Цроми, Звартноц и многие другие памятники заняли видное место в истории мировой архитектуры.

Высокий подъем переживало зодчество и все искусство Закавказья в 10— 13 вв., развивая и обогащая традиции предшествовавшего времени. Памятники средневековой монументальной архитектуры Грузии и Армении отличаются характерными приемами объемно-пластического решения. Центральнокупольные храмы Закавказья имеют четко выраженную ступенчатую композицию объемов, сниженных в углах здания и постепенно повышающихся к центру. Каждый из четырех фасадов церковного здания завершается своего рода фронтоном. Ступенчатой композиции внешнего облика в интерьере соответствуют крестообразный план и небольшие помещения (вимы) в углах постройки. Увенчаны закавказские храмы цилиндрическими или многогранными барабанами, несущими конусообразные или пирамидальные покрытия куполов.

Большинство церквей Армении и Грузии построено из камня. Облицовка стен прекрасно отесанным камнем усиливает художественную выразительность Зданий и создает превосходный фон для декоративной скульптуры, обильно покрывающей фасады храмов 11—13 столетий.

Особенности искусства средневековых Армении и Грузии ярко проявились также в скульптуре, в архитектурном орнаменте, в живописи и в различных видах прикладного искусства. Показательно, в частности, что скульптура приобрела в закавказском искусстве гораздо больший удельный вес, чем, например, в искусстве Византии. Орнамент в Грузии и Армении при всем разнообразии его форм обладает специфичными системами плетения геометрических и стилизованных растительных мотивов, взятых обычно из местной флоры.

В живописи наряду с иконографическими различиями, связанными подчас с тем, что в церковном отношении Армения, например, сравнительно рано стала независимой от Византии, наблюдаются и свои художественно-стилистические особенности.

Вместе с тем в различные исторические периоды взаимосвязь художественных школ Грузии и Армении с искусством Византии и других соседних стран приобретала вполне конкретные формы: известно немало случаев, когда армянские и грузинские мастера работали в Византии или Иране, а византийские или иранские художники — в Закавказье.

Были также течения в армянском и грузинском искусстве, ориентировавшиеся на Византию, а иногда и на Иран. Художественные связи Армении и Грузии с Древней Русью документированы рядом фактов, относящихся к периоду позднего средневековья, но, по всей видимости, имели и более древние истоки.

Некоторые исследователи считают, что существовало непосредственное взаимодействие между средневековым искусством Закавказья и искусством западноевропейских стран. Но, конечно, определяли основной характер средневекового искусства Армении и Грузии произведения тех художников, которые создавали подлинно оригинальные творения.

При наличии в средневековом искусстве Армении и Грузии ряда общих черт в пределах одного художественного типа наблюдаются существенные различия, зависевшие отчасти от природных факторов (местоположение, материал и т. п.), но главным образом от своеобразия традиций искусства и особенностей историко-культурного развития каждого из народов Закавказья.

Искусство Армении

Начала средневекового армянского искусства относятся к 4 в. н. э. В то время в Армении зарождались феодальные отношения. Формирование новой идеологии и борьба за независимость, которую вел тогда армянский народ, заметно отразились в различных областях общественной жизни. Одним из важнейших событий раннесредневековой истории Армении было создание Месропом Маштоцем на рубеже 4-5 вв. армянской письменности. В 5-7 столетиях были заложены основы средневековой армянской культуры, достижения которой ярко характеризуются трудами историка Моисея Хоренского, философа Давида Непобедимого, математика и географа Анания Ширакского. В то же время переживали свой первый расцвет зодчество и изобразительное искусство.

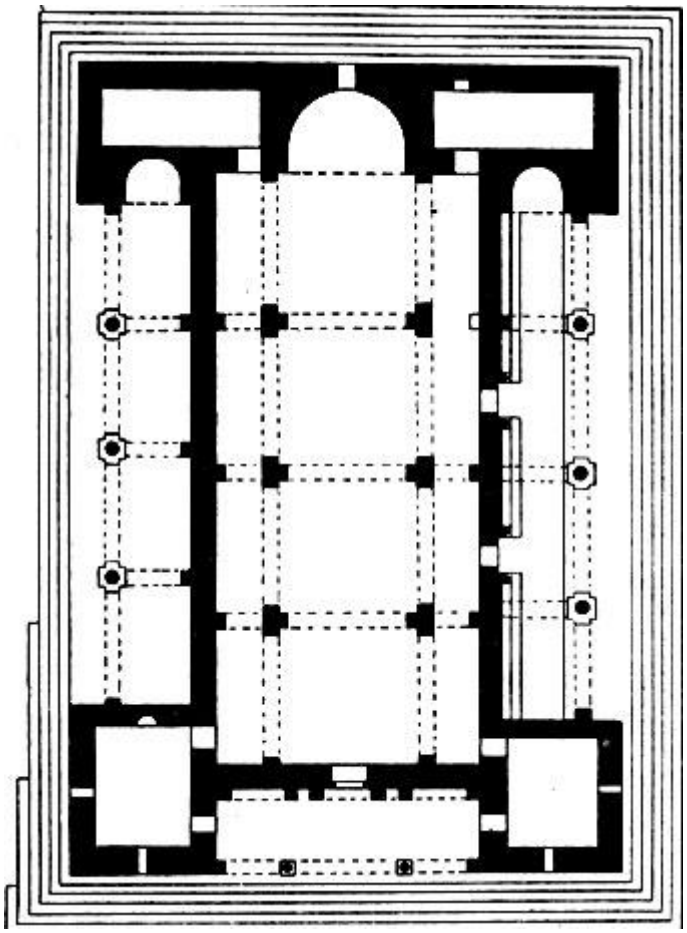
О раннесредневековом городе можно судить по развалинам Двина - крупнейшего центра феодальной Армении, ставшего в 30-х гг. 4 в. столицей страны. К цитадели, окруженной двумя рядами стен, примыкали городские кварталы, состоявшие из глинобитных и каменных зданий. Наиболее древним монументальным сооружением Двина был расположенный неподалеку от цитадели кафедральный собор, перестроенный в начале 4 в. из ранее существовавшей на этом месте дохристианской трехнефной базилики. Вокруг собора группировались другие строения, составлявшие центральный квартал Двина. Во второй половине 5 в. здесь были сооружены палаты главы армянской церкви - католикоса, одно из самых ранних дворцовых зданий средневековой Армении.

В большинстве христианские храмы Армении в 4-5 вв. были однонефными (Дирaкларская) и трехнефными (Касахская) базиликами с цилиндрическим сводом или плоским перекрытием под двускатной кровлей. Внешние формы наиболее древних христианских базилик Армении довольно просты. Умело найденные пропорции, подчеркивавшие горизонтальную протяженность построек, а также выразительная гладь стен, сложенных из крупных квадров хорошо отесанного камня, придавали им величественный вид. Этому же способствовал ступенчатый стилобат, на котором обычно возвышались храмы.

Укрепление христианства в Армении и потребность в более значительных сооружениях, вмещавших большое число верующих, привели уже в 5 в. к ряду изменений в первоначальном типе базиликальных церквей. Так, внутри помещения Ереруйкской и близкой к ней Текорской (конец 5 - начало 6 в.) базилик были достаточно обширными, причем доминирующую роль играл заметно возвышавшийся над боковыми широкий средний неф, заключенный между тремя парами Т-образных столбов. По всей вероятности, в то время к ранее сооруженным базиликам стали пристраивать с восточной

стороны приделы (крещальни), а на боковых сторонах сооружать крытые галлереи. Некоторые вновь возведенные базилики, например Ереруйкская (5 в.), кроме галлереи и приделов имели на западной стороне две башни, напоминая этим базилики Сирии и Малой Азии.Открытые затененные портики боковых галлереи контрастно выделялись на фоне массивной глади стен и башен. Монолитность кладки из крупных блоков камня была подчеркнута также довольно скупыми скульптурными декоративными деталями, обрамлявшими окна и двери Ереруйкской базилики.

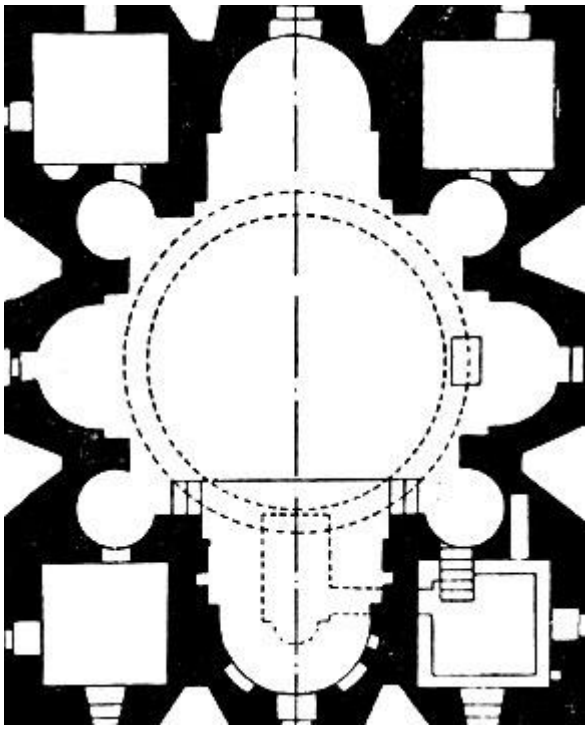
49. Ереруйкская базилика. 5 в. Южная стена.



Ереруйкская базилика. 5 в. План.

В 6 - 7 вв. для зодчества Армении характерно стремление к целостности внутреннего пространства. Некоторые базилики перестраивались в купольные храмы (Текор): создался новый, своеобразный тип купольной базилики, примером которого может служить большой храм в селе Талин (7 в.). Зодчий, сохранив в плане базиликальную трехнефную композицию, четко выделил центральное пространство, увенчанное куполом. Снаружи принцип акцентировки центрального объема проявился в расположении посредине северной, восточной и южной сторон многогранных абсид, украшенных декоративными арками.

Другим, своеобразным, типом армянского храмового зодчества являются так называемые купольные залы (Птгнаванк - 6 в., собор в Аруче - 7 в.). В отличие от базилик столбы, разделявшие помещение на нефы, заменяются выступающими из стен пилонами; на них опираются подпружные арки, которые создают переход к барабану и куполу.

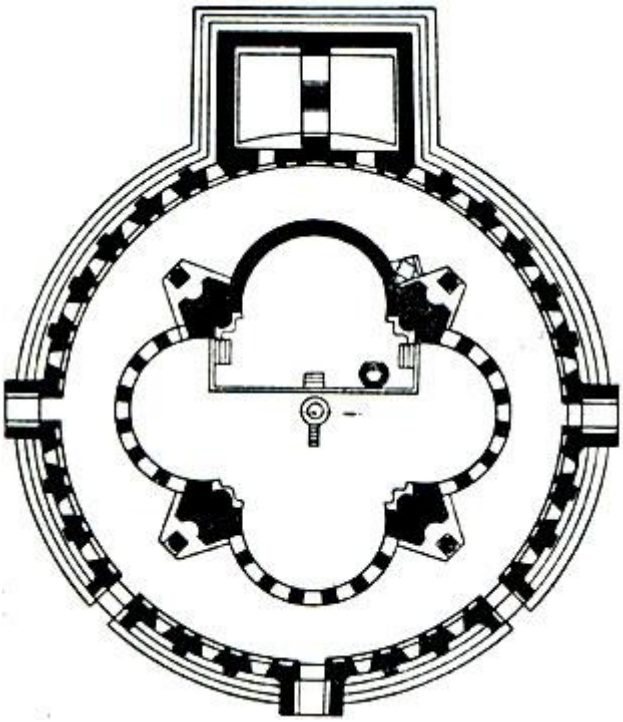


Храм Рипсиме близ Эчмиадзина. 618 г. План.

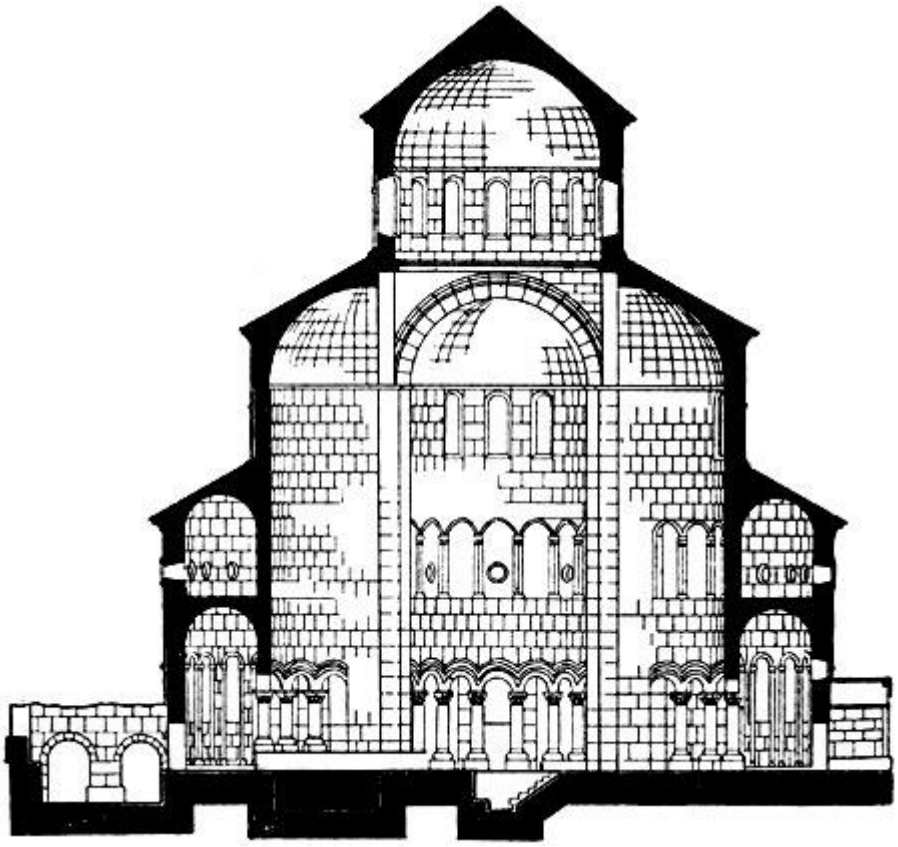
48. Храм Рипсиме близ Эчмиадзина. 618 г. Вид с юго-востока.

Наиболее явственно воплощены конструктивные и архитектурные особенности армянского центральнокупольного сооружения в замечательном памятнике архитектуры - храме Рипсиме (618) близ Эчмиадзина. Эта постройка, имеющая своим предшественником церковь в селении Аван (конец 6 в.), входит в круг того довольно распространенного типа архитектурных памятников Закавказья, который представлен в Грузии мцхетским Джвари. В основе плана интерьера лежит крест, концы которого завершены полукруглыми абсидами . Углы заполнены квадратными приделами, которые соединяются с подкупольным пространством посредством круглых ниш. Вся композиция в плане заключена в прямоугольник: абсиды не выступают за линию стен. Внешние формы здания, массивные и монолитные, характеризуются точно найденными

пропорциями, членением стены нишами (что выявляет снаружи крестообразную планировку интерьера) и выразительной фактурой превосходной каменной кладки. Вертикальный ритм архитектурных масс подчеркивают высокие щипцы, как бы прорезающие горизонтальные линии карнизов угловых приделов, а также удлиненные ниши и узкие окна, обрамленные каменными бровками со строгим орнаментальным рисунком. Силуэт храма предельно четок и поражает исключительной цельностью. Первоначально храм имел высокий восьмигранный барабан, что придавало ему еще большую устремленность ввысь.



Звартноц. Середина 7 в. План.



Звартноц. Разрез.

Наряду с центральнокупольными храмами, имеющими в основе плана прямоугольник или квадрат, в зодчестве Армении получают распространение в 7 в. и так называемые купольные ротонды. Самым ярким образцом этого типа был сооруженный в середине 7 в. при католикосе Нерсесе III (640-661) храй св. Григория, или Звартноц (храм Бдящих сил), развалины которого сохранились близ Эчмиадзина. По мысли его строителей, Звартноц являлся не только патриаршим собором, утверждавшим величие власти первосвященника армянской церкви, но одновременно и памятником св. Григорию - «просветителю Армении», его мавзолеем, хранилищем его мощей. Строители Звартноца, очевидно, учитывали опыт создания купольных ротонд в сирийском и византийском зодчестве, однако ближайшим прообразом Звартноца послужил храм в селении Ишхани (юго-западная Грузия), построенный несколько ранее по распоряжению того же Нерсеса. Храм в плане представлял равноконечный крест с закругленными абсидами (тетраконх), но этот крест был заключен не в квадрат или прямоугольник, а в кольцо массивных стен. Снаружи храм, состоявший из трех постепенно уменьшающихся в диаметре, поставленных один на другой цилиндров и конической кровли, казался тяжеловесным и массивным. Интерьер поражал величественностью и архитектурным богатством. Основное ядро постройки было образовано четырьмя абсидами, в местах соединения которых находились мощные пилоны. С трех сторон (за исключением алтарной) абсиды внизу прорезали колоннады, создававшие возможность кругового обхода. Со стороны обхода против каждого пилона располагались массивные колонны, увенчанные громадными капителями с барельефным изображением орла, распростершего крылья. Вертикальная устремленность полукруглых абсид направляла взгляд зрителя к огромным конхам, перекрывавшим абсиды и сводившим все основные членения интерьера в единое пространство, завершенное куполом на барабане.

50. Звартноц. Середина 7 в. Капитель с изображением орла.

51. Звартноц. Середина 7 в. Фрагмент декора.

Обнаруженные раскопками архитектурные фрагменты позволяют судить о богатом скульптурном орнаменте, который снаружи украшал декоративные арки ярусов и обрамления круглых окон. В треугольниках между арками первого яруса были высечены поясные изображения мастеров - строителей храма - с инструментами в руках. Орнаменты Звартноца, свободно расположенные на гладком фоне, отличаются простотой и лаконичностью форм, конструктивно ясных в геометризованных мотивах и жизненно свежих при изображении характерного для Армении растительного мира. Виноградная лоза, с широкими листьями и, тяжелыми гроздьями, ритмично вьющаяся по профилированному архивольту, полна внутренней силы и движения. Скульптурная форма подчеркивает тектонику архитектурной массы. В рельефах Звартноца скульптор

претворил образы, рожденные могучей природой Армении. Архитектура и декоративное убранство Звартноца оказали влияние на здания, сооруженные в Закавказье не только во второй половине 7 в., но и в более позднее время.

Наиболее значительные армянские храмы (Двинский собор, Звартноц и др.) в интерьере имели мозаику, чаще всего в алтарной абсиде. Более широко была распространена фреска (фрагменты росписей сохранились в Ереруйке, Аштараке, Аруче и др.).

В Армении встречаются раннесредневековые надгробные памятники в виде покрытых рельефными изображениями четырехгранных каменных стел, стоявших обычно на постаментах.

Наиболее интересен памятник в Узунларе (Одзуне), представляющий собой три мощных, соединенных арками пилона, поставленных на массивный ступенчатый постамент. Между пилонами помещены две высокие четырехугольные стелы, поверхность которых сплошь покрыта орнаментальными узорами и сюжетными композициями, изображающими христианских святых и различные эпизоды из легенд о распространении христианства в Армении. По тектоничным, выразительным формам и по характеру орнаментальных мотивов памятник в Одзуне близок к памятнику в селении Агуди (Зангезур), относящемуся тоже, вероятно, к 5-7 вв.

Арабское завоевание (вторая половина 7 в.) прервало и заметно затормозило развитие армянской культуры. Полоса упадка хозяйственной и культурной жизни длилась почти два столетия.

* * *

Период распада арабского халифата и постепенного освобождения Армении от иноземного господства связан с новыми явлениями в социально-экономическом строе страны. Укреплялось и развивалось крупное феодальное землевладение. Все более важную роль начинали играть города - центры ремесленного производства. Армения вступала в период развитого феодализма. Уже во второй половине 9 в. в процессе борьбы против арабского ига большое значение в общественно-политической и идейной жизни Армении приобрели тенденции к объединению страны в целостное государство. Ярко отражены освободительные, свободолюбивые устремления в армянском эпосе «Давид Сасунский», сложившемся в 7-10 вв.

Своеобразие развития отдельных районов Армении, сохранявших в условиях феодальной раздробленности свои культурные традиции и особенности, вызвало к жизни местные школы архитектуры и изобразительного искусства. Характерными представителями местной школы являются мастера, работавшие на юге Армении, в пределах Васпураканского царства. Здесь, на острове Ахтамар, у южного побережья озера Ван, в первой половине 10 в. была сооружена летняя царская резиденция. По описанию историка Фомы Арцруни, на площадке, окруженной крепостными стенами, был выстроен великолепный многоэтажный дворец с колоннадами, галлереями и парадными залами, которые, как полагают, имели купольные перекрытия, подобно залам сасанидских дворцов Ирана. Стены и купола дворца были расписаны изображениями битв, охот и пиров. На стенах, по-видимому, помещались также разные рельефы и охотничьи трофеи.

52 а. Храм на острове Ахтамар. 915-921 гг. Вид с юго-запада.

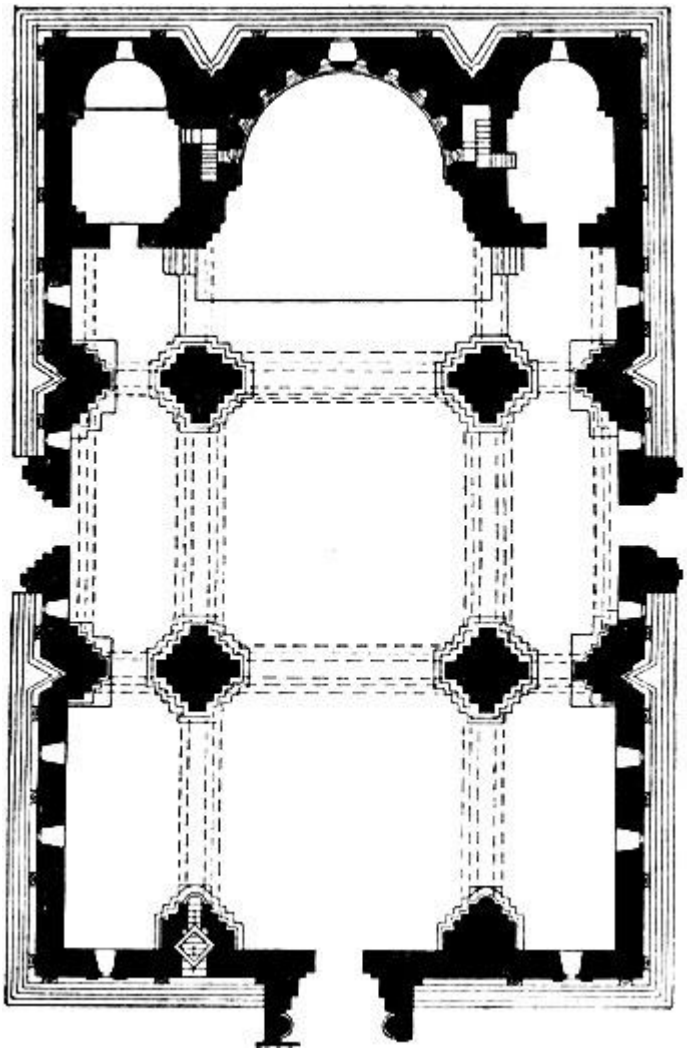
53. Храм на острове Ахтамар. 915-921 гг. Фрагмент декора.

Ахтамарский дворец, не дошедший до нашего времени, был окружен другими сооружениями, из которых сохранился замечательный храм, построенный архитектором Мануэлом между 915 и 921 гг.. Он представляет собой несколько видоизмененное в плане здание традиционного центральнокупольного типа. Внутри храм был расписан фресками, но особенно знаменит он оригинальными и весьма разнообразными по сюжетам рельефами, расположенными на наружных стенах и . на барабане купола. Связь между архитектурой и скульптурно-декоративным убранством в Ахтамарском храме основана на ином, чем в армянских постройках 6-7 вв., художественном принципе. Хотя часть рельефов по традиции и располагается по карнизам, на бровках ниш и окон, главная их масса помещена непосредственно на плоскости стены. В связи с этим эффект монолитной глади стен, который играл важную роль в образном строе архитектурных памятников предшествовавшей эпохи, утратил здесь свою силу. Силуэт храма и его масса сохранили свою выразительность, но наряду с этим весьма существенное, подчас самостоятельное значение получили рельефы, внесшие живописное начало в архитектурный образ. В самой

трактовке этих рельефов с четкими графическими контурами стали заметны стремление к орнаментальности и отход от прежней пластической ясности. В нижнем ряду рельефов представлены различные библейские сюжеты, а также изображения пророков и апостолов. На западном фасаде помещена фигура ктитора -васпураканского царя Гагика. Арцруни с моделью храма в руках. Поверху весь храм опоясывает широкая полоса так называемого «виноградного фриза», изображающего уборку урожая в винограднике и фруктовом саду, а также фигуры людей, различных животных и птиц. В рельефах Ахтамарского храма видна непосредственная связь с традициями так называемого сасанидского искусства, главным образом в ряде иконографических мотивов. Рельефы Ахтамара неоднородны: фигуры нижнего ряда плоскостны, статичны, скованы условными схемами и религиозными канонами; больше свободы и живой непосредственности в «виноградном фризе». Стилевые особенности, свойственные ахтамарским рельефам, позднее сказались в миниатюрах «ванской» школы.

Различные местные художественные традиции проявились в сооружениях Татевского монастыря в Зангезуре, в комплексе Севанского монастыря, в замечательных произведениях анийской архитектурной школы. Последняя сыграла особенно крупную роль в развитии армянского средневекового зодчества.

Во второй половине 10 в. город Ани, ставший столицей Багратидов, превратился из небольшой крепости в важнейший политический и культурный центр Армении. Багратиды старались преодолеть сепаратизм армянской знати, которую поддерживал арабский халифат, и, используя освободительные народные движения, объединили под своей властью значительную часть Армении. Судя по письменным источникам, к концу 10 в. в Ани имелось до 10 тысяч жилых домов и около 100 тысяч жителей. Во второй половине 10 в. были возведены две линии крепостных стен, позднее неоднократно ремонтируемых и обновляемых, которые защищали не только цитадель, где был дворец правителей, но и обширную территорию городского поселения. Мощные анийские стены отличаются тщательностью кладки ровных, прямоугольных гладко отесанных и плотно пригнанных камней. В цитадели раскопками, которые велись под руководством Н. Я. Марра еще в дореволюционное время, обнаружены остатки дворца Багратидов, состоящего из двух комплексов помещений - северного и южного, разделенных длинным коридором. В северной части находились обширные и богато украшенные парадные залы.



Кафедральный собор в Ани. 989-1001 гг. План.

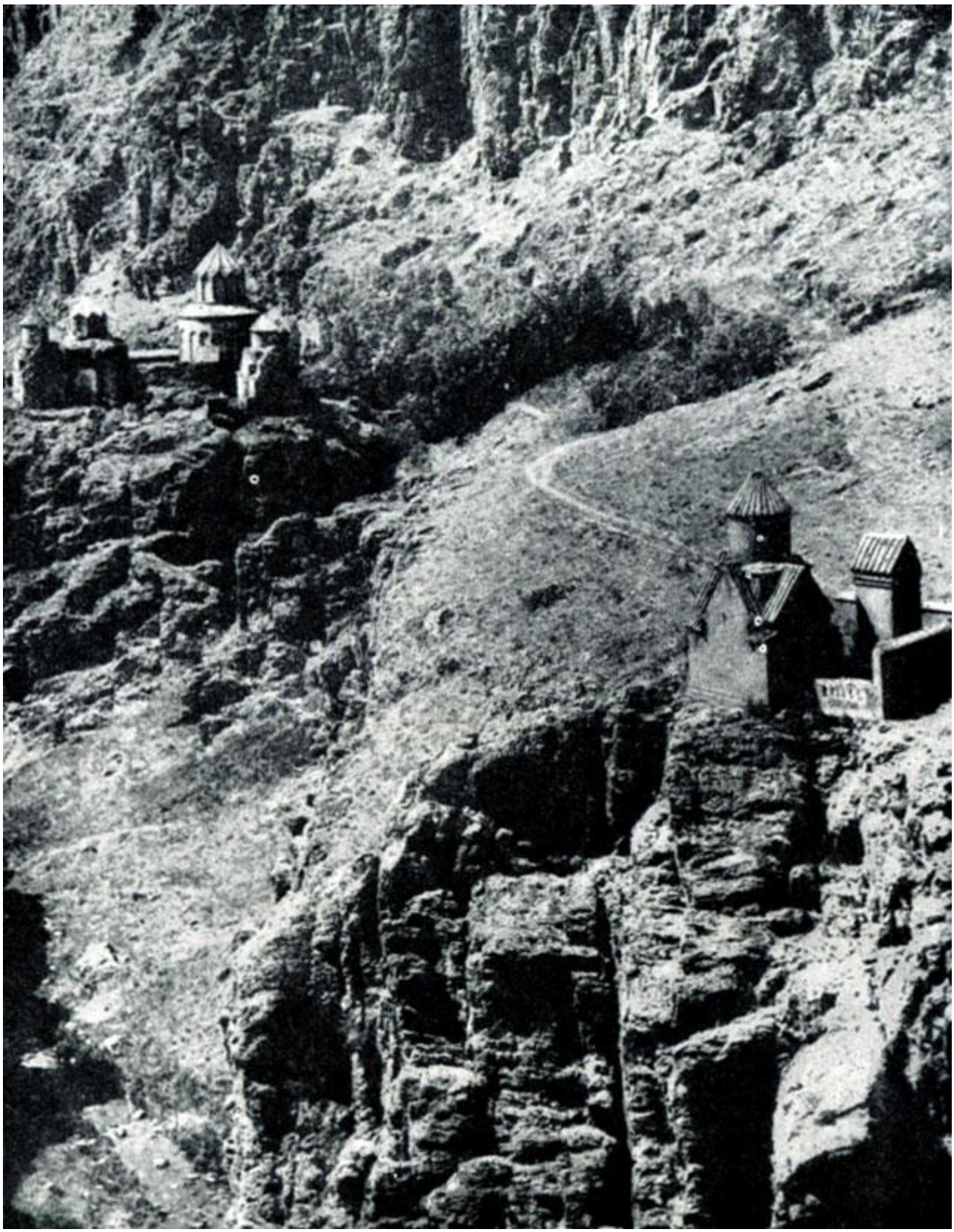
Сохранившиеся в Ани церковные здания позволяют заключить, что армянское зодчество 10-11 вв. было теснейшим образом связано с традициями 6-7 столетий. Так, например, в своеобразных круглых и многогранных анийских храмах (церковь Абугамренц, храм Спасителя) получили продолжение и развитие формы многоабсидных храмов Армении 7 в. Характерно также, что ряд памятников 10-11 вв. более или менее точно копируют сооружения предшествующего периода. Почти полной копией Звартноца был грандиозный круглый храм св. Григория в Ани, построенный зодчим Трдатом около 1010 г. Творчество Трдата, крупнейшего представителя анийской архитектурной школы 10-11 вв.,- одна из ярких страниц истории армянского средневекового зодчества. Биографические сведения об этом выдающемся мастере очень скудны. Предполагают, что он родился в 40-х гг. 10 в. и получил первоначальные творческие навыки в среде армянских зодчих. В письменных источниках упоминается его первая постройка - собор в Армине, где во второй половине 10 в. находилась резиденция католикоса. Известно также, что в начале 90-х гг. Трдат восстановил рухнувший после землетрясения купол Софийского собора в Константинополе. К крупнейшим сооружениям зодчего относится и анийский кафедральный собор (989-1001). Этот собор, построенный на площади в юго-восточной части Ани,- одно из основных сооружений, определивших облик города.

54. Кафедральный собор в Ани. 989-1001 гг. Вид с юго-востока.

Использовав традиционный тип трехнефной купольной базилики, зодчий в своем произведении выразил также черты нового художественного стиля. Величавость и парадность общего впечатления, соответствовавшие вкусам багратидской знати, сказались и в изменении общих пропорций здания, и в обогащении внешнего декоративного оформления, и в невиданном ранее напряженно-динамическом решении пространства интерьера. В архитектуре собора объединены принципы купольной базилики и купольных залов, широко распространенных в Армении 9 -11 вв. Человек, попавший внутрь собора, остро чувствует единство форм этого грандиозного сооружения. Величественная

перспектива широкого центрального нефа, заключенного между мощными пилонами сложного профиля, завершается в глубине простой и ясной по форме полукруглой алтарной абсидой. Выразителен вертикальный ритм массивных пилонов, которые благодаря уступчатым членениям и тонким полуколонкам кажутся стройными и легкими. Этот взлет пилонов центрального нефа гармонично завершен легкими и изящными стрельчатыми арками. Эмоциональная выразительность интерьера усиливалась контрастом яркого света в центральном подкупольном пространстве и полутьмы в боковых частях помещения. Снаружи анийский собор, несмотря на позднейшие переделки, на разрушенный барабан и утрату купола, также производит впечатление целостности: массы здания достаточно четко выявляют внутреннее построение. В обработке фасадов заметно нарастание декоративных тенденций. Гладь стен оживлена декоративной аркатурой из тонких полуколонок и глубокими треугольными нишами. Геометрический орнамент покрывает полукруглые конхи ниш, обрамления прямоугольных и круглых окон, поля архивольтов, капители и базы аркатуры. Показательно, что композиционным центром фасадов становились богато украшенные порталы входов. Особенно пышно в анийском соборе был оформлен южный, вероятно царский, вход с горельефными фигурами орлов над ним.

Архитектурные памятники 9-11 вв. показывают высокое умение древних Зодчих «вписывать» свои произведения в суровый горный пейзаж Армении. Эта поэтически осмысленная связь природы и архитектуры особенно проявилась в ансамблях армянских церквей, воздвигнутых в живописных горных местностях. Среди таких ансамблей в первую очередь надо назвать расположенный недалеко от Ани Хцконк, состоящий из храмов 10-11 вв., и группу церквей на озере Севан, основанных еще в 9 столетии.



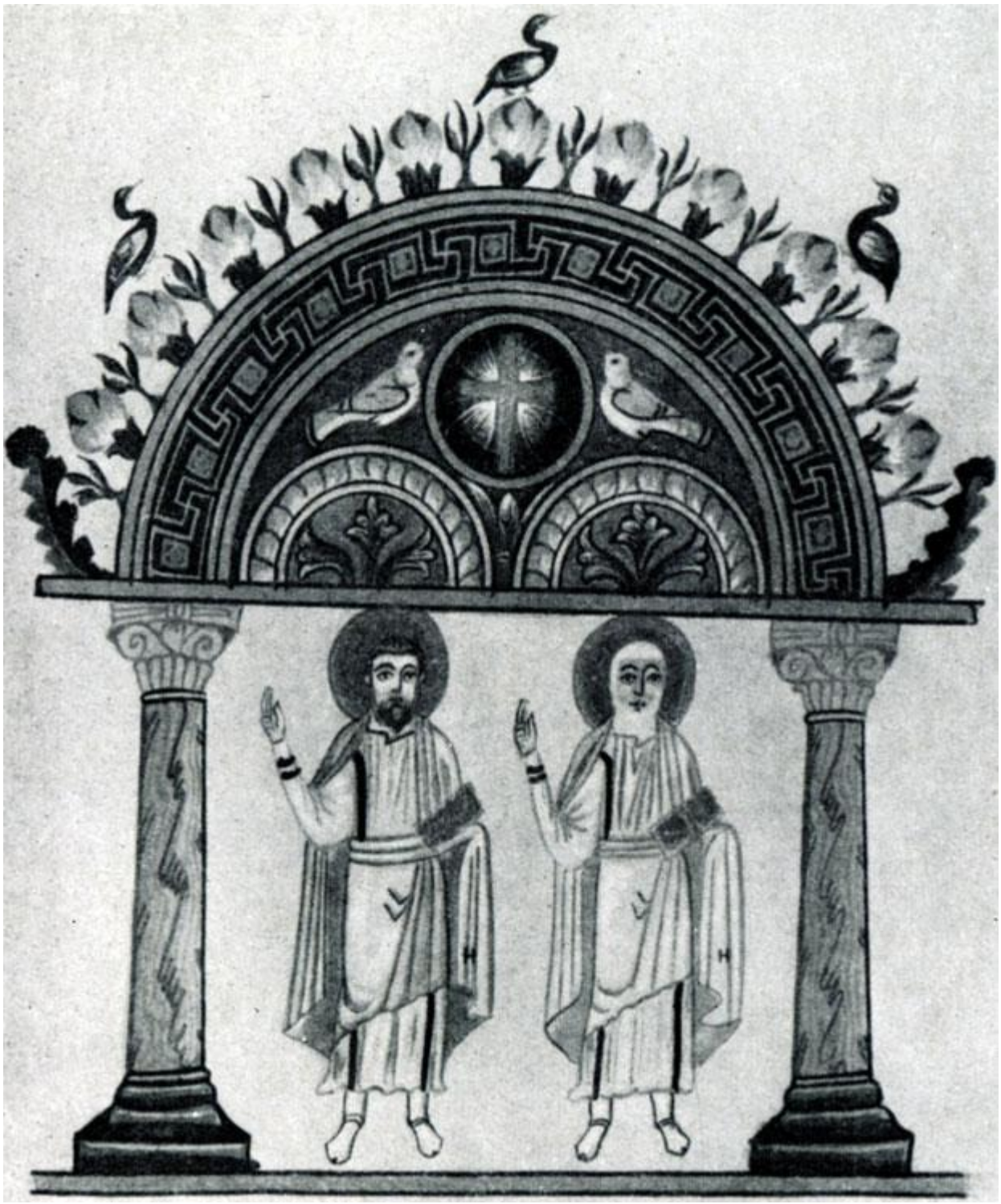
52 б. Хцконк. Храмы 10-11 вв. Общий вид.

Из памятников круглой скульптуры известны изображения ктиторов. Так, в 10 в. на фасаде собора Ахпатского монастыря была поставлена парная скульптурная, группа, изображающая царей Смбата и Кюрике; на одном из фасадов круглого анийского храма

св. Григория стояла двухметровая статуя Гагика Багратуни, в которой художник старался придать образу царя величавую торжественность.

В средневековом искусстве Армении существовал весьма своеобразный тип памятников, пришедших в 8-9 вв. на смену стелам с рельефными изображениями. Это так называемые хачкары («крест-камни»), плоские вертикальные стелы, иногда на постаменте. Хачкары с лицевой стороны покрыты орнаментальным резным узором, с большим крестом в центре. Широко применявшиеся в качестве надгробий, хачкары в ряде случаев воздвигались также в память определенных событий, посвящались отдельным лицам.

Так как господствовавшее направление армянской церкви относилось весьма сдержанно к росписям храмов, живопись средневековой Армении развивалась преимущественно в форме книжной миниатюры. Самым ранним среди известных ныне образцов художественно оформленных армянских рукописей является датированное 887 годом Лазаревское евангелие (Ереван), не имеющее миниатюр и частично сохранившее лишь несколько хоранов - украшений в виде арок, опирающихся на колонны. Непосредственно за Лазаревским евангелием следует группа памятников армянской книжной миниатюры 10 в., среди них такие художественные шедевры, как евангелие царицы Млке (902; Венеция) и знаменитое Эчмиадзинское евангелие (989), составляющее украшение Государственного хранилища рукописей Армянской ССР (Матенадаран, Ереван).



58 а. Апостолы. Миниатюра Эчмиадзинского евангелия. 980 г. Ереван, Государственное хранилище рукописи Армянской ССР (Матенадаран).

Большую художественную ценность представляет группа миниатюр в начале Эчмиадзинского евангелия. Здесь имеются типичные для армянских евангелий хораны, изображения Христа, Богоматери и евангелистов, а также библейская сцена - «Жертвоприношение Авраама». Построение хоранов архитектонично. В их общих пропорциях, а также в деталях колонн и арок заметны мотивы позднеантичного зодчества. Характерным образцом этих миниатюр является шестой лист рукописи, где на светлом фоне листа, между колоннами хорана с полукруглым тимпаном, изображен сидящий на троне юный Христос, одетый в пурпурную мантию, а по сторонам - апостолы в белых

хитонах и светло-желтых плащах. Крупный масштаб фигур по сравнению с архитектурными элементами, типы лиц с широко открытыми глазами, детали одежды, а также светлая, яркая гамма красных, оранжевых, желтых тонов связывают эти изображения с позднеантичными традициями. Соблюдая верные пропорции в изображении фигур, миниатюрист изображает их, однако, строго фронтально, в канонически условных позах, продиктованных христианской иконографией. Свобода и ясность композиции, ритмично размещенные декоративные мотивы, взятые по преимуществу из народного орнамента, и, главное, удивительная гармония чистых звучных красок сообщают миниатюрам Эчмиадзинского евангелия необыкновенное художественное обаяние.

Достигнув высокого художественного уровня уже в 10 в., армянская миниатюра успешно продолжала развиваться.

Во второй половине 11 столетия в отдельных произведениях миниатюры усиливается значение орнамента. В этом смысле показательно так называемое Могнинское евангелие, где перед началом текста помещены богато украшенные узорчатые заставки, декоративно выделены заглавные буквы, гораздо роскошнее, чем в рукописях предшествовавшего времени, украшены традиционные хораны. Колорит могнинских хоранов выдержан в мягкой цветовой гамме с преобладанием голубого, сиреневого, желтого, обильно применено золото.

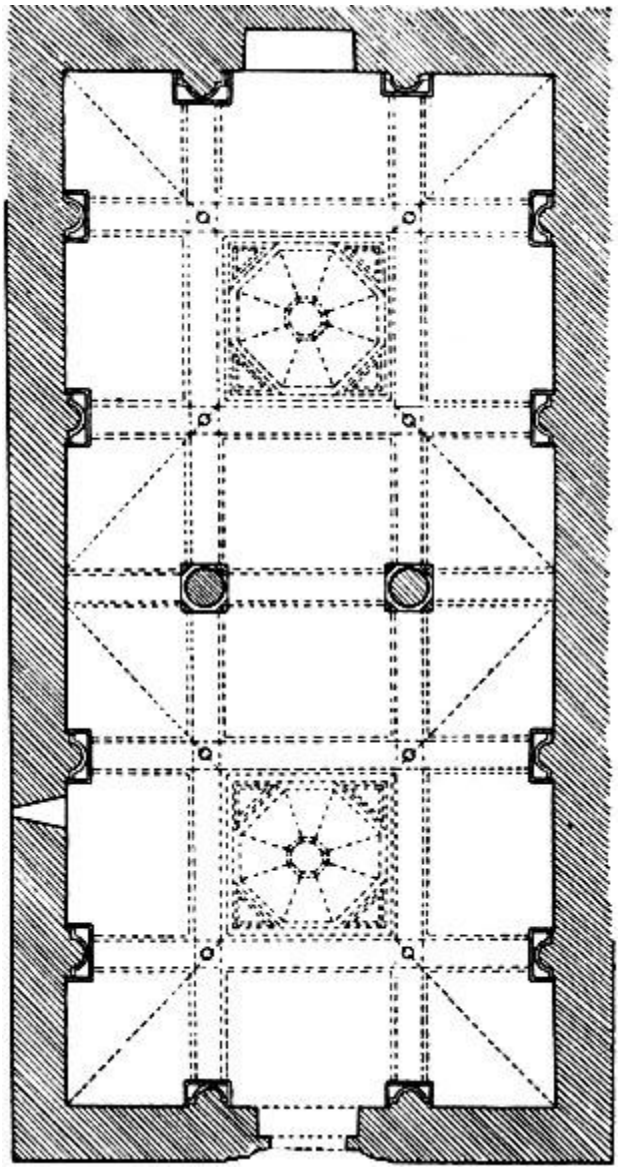
В середине 11 в. Армения и соседние с ней страны подверглись нашествию сельджуков, нанесших тяжелый удар ее экономической, политической и культурной жизни. Однако через несколько десятилетий Армения, хотя и потерпевшая политическую независимость, постепенно стала восстанавливать экономические и культурные силы. Этому способствовали тесные связи с соседней Грузией, укреплявшей в 12-13 вв. свое могущество. Совместными усилиями армянского и грузинского народов значительная часть Армении была освобождена от власти сельджуков, а вошедшие в состав мощного грузинского государства армянские области получили благоприятные возможности для экономического и культурного прогресса.

В 12 и 13 вв. города феодальной Армении с их торгово-ремесленным населением приобрели вследствие расширившихся международных связей заметный экономический и социальный вес. Получившая в тот период развитие светская культура заняла теперь весьма видное место, причем в новой светской идеологии подчас выражался и социальный протест трудящихся масс против усиления феодальной эксплуатации. Успешно развивались естественные науки, медицина, философия, процветала историческая литература, рос интерес к античной культуре. Светское мировоззрение постепенно проникало в школьное обучение, в литературу и искусство. Расцвели театр и музыка. Гуманистические тенденции зазвучали в проникнутой оптимизмом лирике, а в творчестве одного из крупнейших поэтов средневековой Армении - Фрика - даже появились демократические ноты социального протеста.

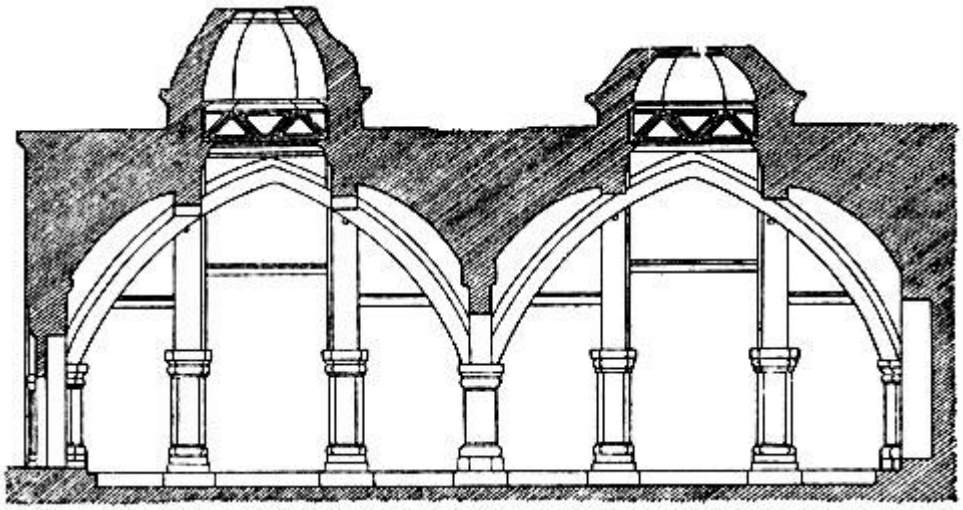
Новые творческие задачи, вызванные широким развитием светского строительства, встали перед зодчими. В городах кроме дворцов, храмов и мечетей стали возводить много общественных сооружений чисто светского назначения. Характерен также рост монастырей, которые были не только религиозными, но и важными культурными центрами. В число монастырей, архитектурный облик которых окончательно сложился в 12 и 13 вв., входят широко известные Санаин, Ахпат, Кечарис, Гошаванк (Нор-Гетик), Агарцин и многие другие. Монастырские ансамбли украшались постройками нового типа (колокольни, притворы, трапезные, книгохранилища, водоемы и т. п.), в которых заметно

влияние гражданского зодчества. Комплекс монастырских строений нередко был окружен крепостной стеной с башнями.

Армянские средневековые зодчие создали очень интересную новую конструктивную систему перекрытия бесстолпного зала сводом на взаимоперекрещивающихся нервюрах. Эта система широко применялась в архитектуре монастырских трапезных и притворов.



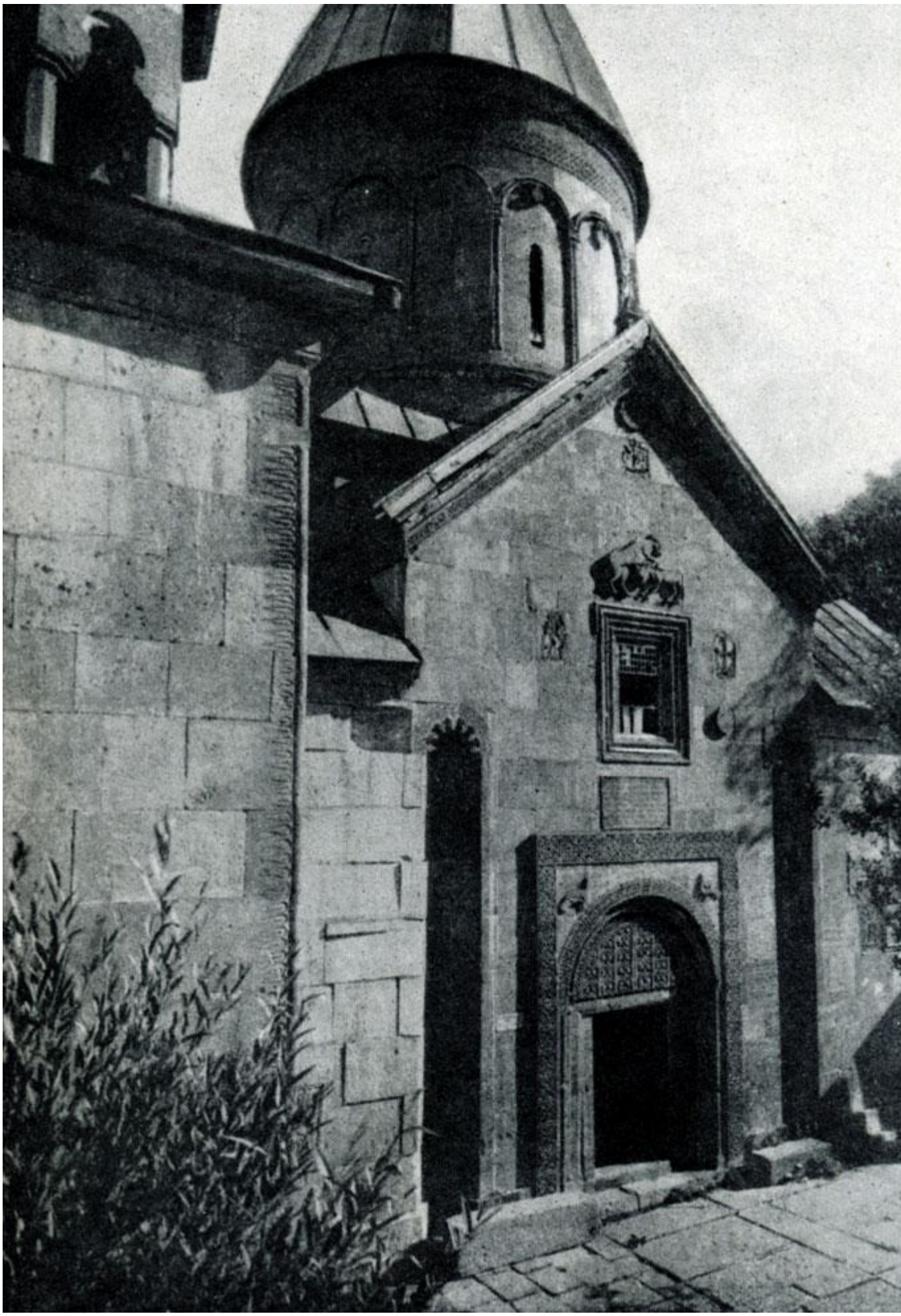
Монастырь Ахпат. Трапезная. 13 в. План.



Монастырь Ахпат. Трапезная. Продольный разрез.

56. Агарцин. Внутренний вид трапезной. До 1248 г.

Выдающимися памятниками такого рода являются трапезные монастырей Ахпата , Агарцина (построена зодчим Минасом до 1248 г.), Сагмосаванка и многие другие. Архитектура армянских притворов и трапезных своими корнями восходит к древнему типу народного жилища с деревянным ступенчатым сводом и центральным световым отверстием. Древние формы народных жилищ послужили прототипом и для некоторых дворцовых сооружений средневековой Армении.



57. Гегард. Главная церковь. 13 в. Вид с юго-запада.

Заметным своеобразием выделяется среди монастырских ансамблей Айриванк (Пещерный монастырь), или Гегард, очень красиво расположенный в ущелье Гегамских гор. Существующий в настоящее время комплекс построек относится в основном к 13 в. Наружные здания - собор и примыкающий к его западной стене притвор - характеризуются чертами, общими для большинства монастырских ансамблей того времени; оригинальны искусно высеченные в скале церковь Богородицы и три притвора, которые в ряде деталей воспроизводили формы, характерные для наземной архитектуры. В пещерных помещениях были высечены колонны и украшенные сталактитами купола со световым отверстием в центре. На стене притвора-усыпальницы изваян герб княжеского рода Прошянов, владевших Гегардом с ,80-х гг. 13 в.

55. Гегард. Рельеф с изображением герба княжеского рода Прошянов. 13 в.

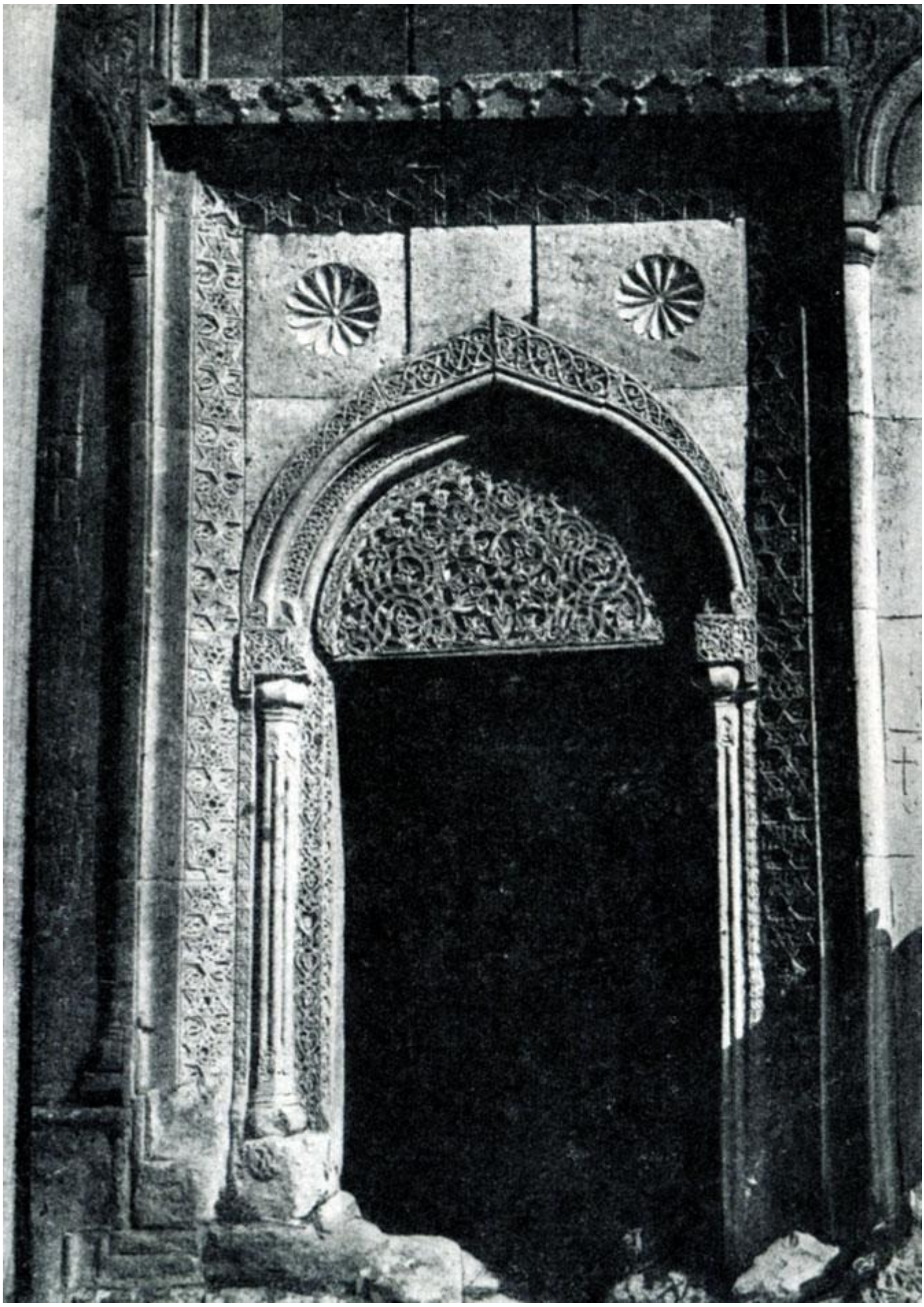
Характеризуя армянскую архитектуру 12 и 13 вв., необходимо отметить, что при решении новых, выдвинутых жизнью творческих задач зодчие стали гораздо больше, чем в предшествовавшее время, обращать внимание на декоративное убранство зданий. В 12 и последующих веках в городах Армении уже не строили таких грандиозных зданий, как анийский собор; размеры храмов заметно уменьшались, и средства на их сооружения уже давали не только знатные феодалы, но и богатые горожане.

Анийская церковь св. Григория (1215), построенная на средства крупного торговца и ростовщика Тиграна Оненца, и близкая к ней фамильная анийская церковь Бахтагеки являются характерными примерами городских церквей Армении рассматриваемого времени. Сохраняя в основном традиционно принятую схему крестовокупольных зальных сооружений, зодчие, учитывавшие местонахождение Этих храмов среди жилых домов, старались добиться большей выразительности посредством изменения общих пропорций и обогащения резной орнаментации. Треугольные щипцы на фасадах особенно круто вздымаются вверх, вытягивается барабан; шатер, венчающий купол, делается острее. Этой устремленности по вертикали соответствует размещение тонких двойных декоративных полуколонок, разбивающих стены и барабан на сильно вытянутые вверх поля, окаймленные сверху арочками. Богатейший резной растительный и геометрический орнамент, среди которого помещены фигуры фантастических и реальных зверей, покрывает наличники окон, поверхность декоративных арок, верхие части треугольных ниш, прорезавших стены. Ктиторы обоих храмов были армянами, но в религиозном отношении примыкали к грузинской церкви. Это обстоятельство наложило отпечаток на ряд элементов архитектурной орнаментики зданий и способствовало украшению их интерьеров росписями, стилистически близкими к грузинским фрескам.

Исключительно пышно украшались фасады и порталы дворцов анийской знати (так называемый «Дворец парона» и «Дворец Саргиса») и порталы типичных для средневекового восточного города общественных сооружений - караван-сараев (ханабаров). Важную роль в украшении зданий стала играть своеобразная полихромия - облицовка из камней разных цветов, повышавшая декоративное звучание и одновременно способствовавшая вытеснению архитектонических принципов решения фасада принципами живописными и орнаментальными.

Тесные связи, установившиеся в рассматриваемый период между народами Закавказья, а также с народами соседних стран, не могли, конечно, не отразиться и в области искусства. Показательно, например, что сильное воздействие декоративных приемов грузинского зодчества заметно в оформлении фасадов собора в Аруче (1201), в фасадах ряда храмов монастырей Ованнаванка и Гошаванка. С искусством соседнего Азербайджана и Ирана связана распространившаяся в 12-13 вв. в Армении композиция портала со стрельчатой аркой, заключенной в прямоугольную раму, а также мотив сталактитовой декорировки.

59 а. Хачкар из Бджни. Конец 13-14 вв.



59 б. Гошаванк. Портал малой церкви. 1237 г.

Интересными памятниками декоративной скульптуры являются резные деревянные двери из города Муша (12 в.), а также хачкары 12-14 столетий. Кроме отдельно стоящих хачкаров встречаются целые группы, поставленные на общий постамент; нередко хачкары получали специальное архитектурное обрамление или, подобно рельефам, укреплялись в кладке стен зданий. Лучшие образцы, сохранившиеся в Бджни и Гошаванке (исполнен в 1291 г. мастером Павгосом), поражают высоким мастерством обработки камня. Многопланный резной узор, напоминающий тончайшее кружевное плетенье, сплошь покрывает всю поверхность памятников.

В рукописях 12 - 14 вв., происходивших с территории Восточной Армении, стали появляться орнаментально украшенные заглавные страницы; хораны почти полностью утратили архитсктоничность, превращаясь в верхней части в декоративную прямоугольную заставку. Маргинальные знаки, отмечавшие на полях рукописи начало рассказа или события и представлявшие собой ранее простые кружки, в 13 в. приобрели самостоятельное художественное значение, и их украшали изображениями птиц, зверей, а иногда и архитектурными мотивами. Отдельные образцы миниатюр носят характер уменьшенных фресок (художник Маркарэ - Ахпатское евангелие, 1211; художник Григор - евангелие Таркманчац, 1232). В 13 -14 вв. четко выделяются возникшие ранее отдельные школы армянской миниатюры, связанные с определенными территориями и монастырями, в которых переписывали и украшали рукописи.

Наибольшей славой пользовалась так называемая киликийская школа, развивавшаяся в 12-14 вв. на территории армянских владений в Киликии (области, расположенной в северо-восточной части побережья Средиземного моря). Немалое Значение для развития киликийской миниатюры имели связи с Византией, с ее богатой культурой и искусством.

Уже во второй половине 12 в. в книге проповедей Григория Нарекского («Нарек», 1172) выявляются характерные для этой школы черты - исключительная тонкость и виртуозность рисунка, обилие орнаментальных мотивов в заставках, маргиналах и заглавных буквах, изысканность красочной гаммы, широкое использование золота, стремление к декоративному богатству всего оформления книги.

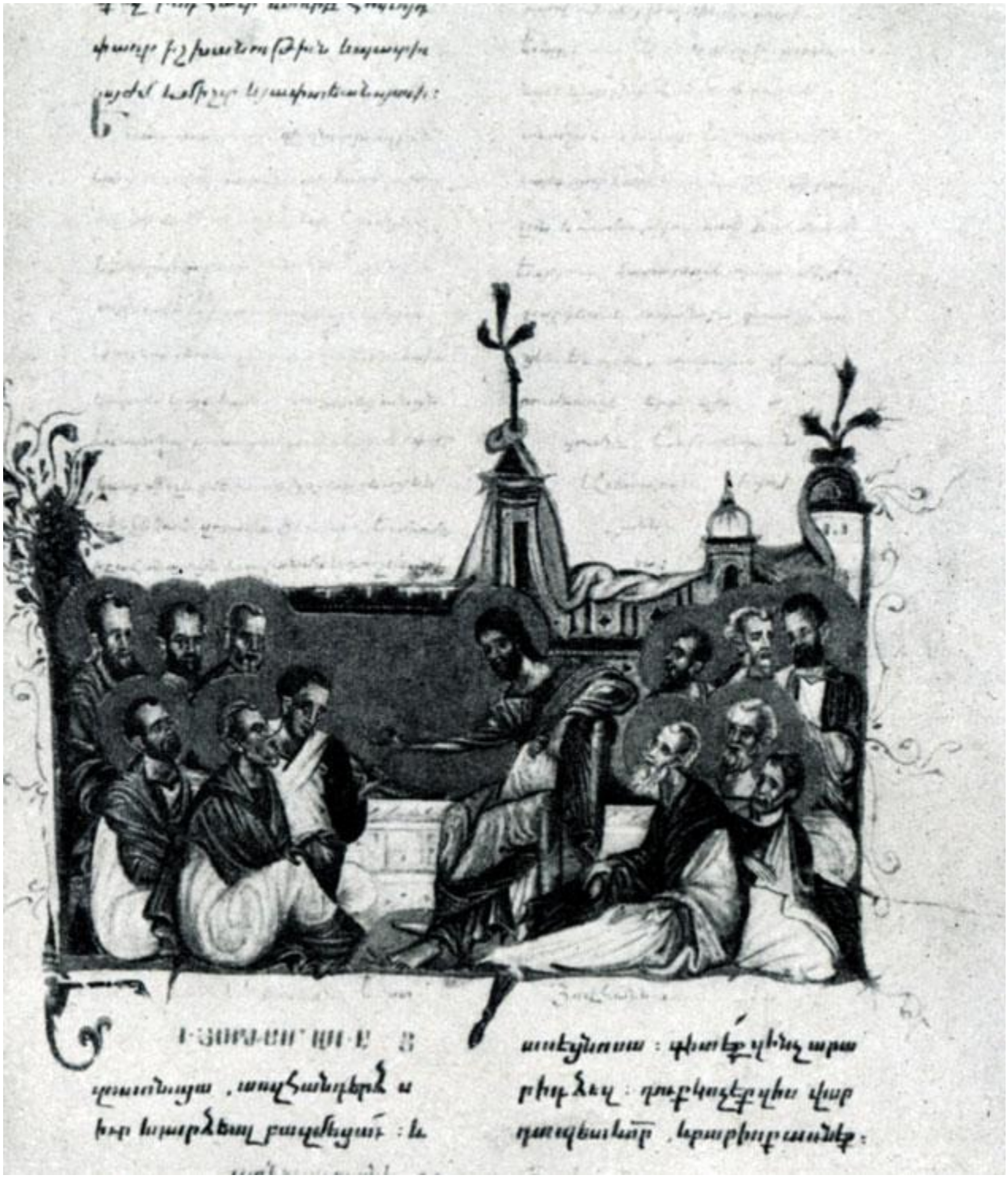
Крупнейшим представителем киликийской школы миниатюристов был художник Торос Рослин, работавший в резиденции киликийских котоликосов - городе Ромклае в 60-90-х гг. 13 в. Биографических сведений о нем почти нет. Из пятнадцати приписываемых мастеру рукописей семь содержат прямые указания на его авторство, а другие атрибуированы на основании стилистических признаков и некоторых косвенных данных. С творчеством Тороса Рослина связывают такие шедевры киликийской миниатюры, как евангелие Рослина (1287) и Праздничная минея (Чашоц) Гетума II (1288). Последняя представляет собой один из наиболее замечательных образцов средневековой книжной живописи. Большое количество лицевых миниатюр, а также самых разнообразных орнаментальных украшений дают возможность представить блестящее декоративное мастерство, подлинную виртуозность и многогранность творчества художника.

На первом, заглавном листе в орнаментальную композицию чрезвычайно искусно вкомпонованы портретные изображения киликийских царей Левона III и Гетума II и их приближенных. На полях рукописи помещено множество рисунков, часто иллюстрирующих то или иное место текста, а иногда и просто декоративных украшений. Эти рисунки, иногда поразительные в своей жизненной непосредственности (например, «Лжеволхв, едущий на осле», «Верблюды»), убедительно свидетельствуют о громадной

наблюдательности художника. Вместе с тем в орнаментальных мотивах ярко выражен сложный и многообразный мир фантастических образов и представлений средневековья. Здесь и невиданные растения, созданные из комбинаций реально существующих форм, и сказочные животные, и причудливое соединение элементов животного и растительного мира.

Торос Рослин. Лист с изображением ангела и жен-мироносиц из Праздничной минеи (Чашоц) Гетума II. 1288 г.Ереван, Государственное хранилище рукописей Армянской ССР (Матенадаран).

Живые, реалистические тенденции творчества Тороса Рослина с особенной силой проявляются в лицевых миниатюрах, украшающих «Чашоц». Не выходя за пределы иконографических канонов средневековой живописи, художник создал образы, отмеченные не только большой экспрессией, но и невиданной раньше выразительностью в передаче эмоций людей. При общей декоративности решения, применяя условный золотой фон, он умел органично включить в композицию и детали архитектуры, и разнообразные фигуры людей, и даже элементы пейзажа. Вместе с тем каждому персонажу художник придал естественную позу, живое, сюжетно обоснованное движение, верные общие пропорции. В качестве примера можно привести миниатюру «Беседа Христа с учениками». Сцена не занимает весь лист целиком, а вкомпонована непосредственно в текст рукописи, причем орнаментальное обрамление миниатюры умело связано с декором заглавных букв. Позы изображенных лишены канонической застылости, они живы и разнообразны. Очень выразителен жест Христа, указывающего на Иуду. Большое внимание обращает художник на лица; элементы индивидуально-конкретной характеристики сочетаются здесь со стремлением показать душевное состояние, те переживания, которыми охвачены в данный момент эти люди.



58 б. Торос Рослин. Беседа Христа с учениками. Миниатюра из праздничной минеи (Чашоц) Гетума II. 1288 г. Ереван, Государственное хранилище рукописей Армянской ССР (Матенадаран).

Творчеству Рослина присущи также динамичность линии, умение моделировать объем, воспроизводить светотеневые эффекты, придавать яркую праздничность цветовому решению. Опираясь на лучшие достижения армянской миниатюры, вероятно, знакомый с современным ему искусством соседних народов, Торос Рослин открыл новую блестящую страницу в истории армянской миниатюры и декоративного оформления рукописей.

Наряду с Торосом Рослином и художниками его круга, создавшими своего рода живописное направление в киликийской миниатюре, определенное место занимало и

графическое направление, развивавшееся на протяжении 13 и первой половины 14 в. Частично с этим направлением было связано творчество Саркиса Пицака - известного киликийского художника, в работах которого заметны уже некоторая жесткость и однообразие, свидетельствующие об упадке киликийское школы. Отдельные школы начинали определяться в 14 в. и на территории Восточной Армении. Следует упомянуть о так называемой ванской (хизанской) школе в 1.4-46 вв. на юге Армении, сохранявшей древние изобразительные традиции.

* * *

Из всех стран Закавказья, испытавших после нашествия монголов и завоевательных походов Тимура сильный упадок, быть может, в самом тяжелом положении оказалась Армения.

Лишившаяся своей государственности, подвергавшаяся на протяжении четырех с лишним столетий (с 15 по 18 в.) почти непрерывным вражеским нашествиями, она была истощена до предела. Массы населения в поисках безопасности покидали опустошенную страну и переселялись в другие государства, образуя там отдельные колонии в крупных центрах, а иногда основывая и новые города. Жители этих колоний - очагов армянской культуры - в Крыму, в Молдавии, на Западной Украине, в Италии и даже в далекой Индии в какой-то мере сохраняли традиции родного искусства.

На территории собственно Армении, которая оказалась поделенной между Ираном и Турцией и неоднократно служила ареной военных столкновений между Этими государствами, известное оживление архитектуры и изобразительного искусства стало заметно только в 16-17 вв. На важных магистралях транзитной торговли со странами Западной Европы и Россией вновь начали воздвигать караван-сараи, через реки стали перекидывать каменные мосты, в городах строить крытые рынки.

В изобразительном искусстве этого времени развивается светское начало. Характерно появление начиная с 15 в. художников (нагашей), бывших одновременно и поэтами.

Изобретение книгопечатания и появление первых армянских печатных книг в 16 в. подорвало основы развития книжной миниатюры. В 17 в. армянские типографии возникали не только в ряде городов Европы, но и в Новой Джульфе (Иран). Распространялись книги, украшенные гравюрами. Продолжавшая существовать вплоть до конца 18 в. миниатюра заметно снизилась и по художественному уровню и по технике выполнения.

На протяжении 17 в. укреплялись армяно-русские политические и культурные связи. В этом столетии в Оружейной палате Московского Кремля работал живописец-армянин Аствацатур Салтанян (Богдан Салтанов). В ряде городов России образовались армянские колонии.

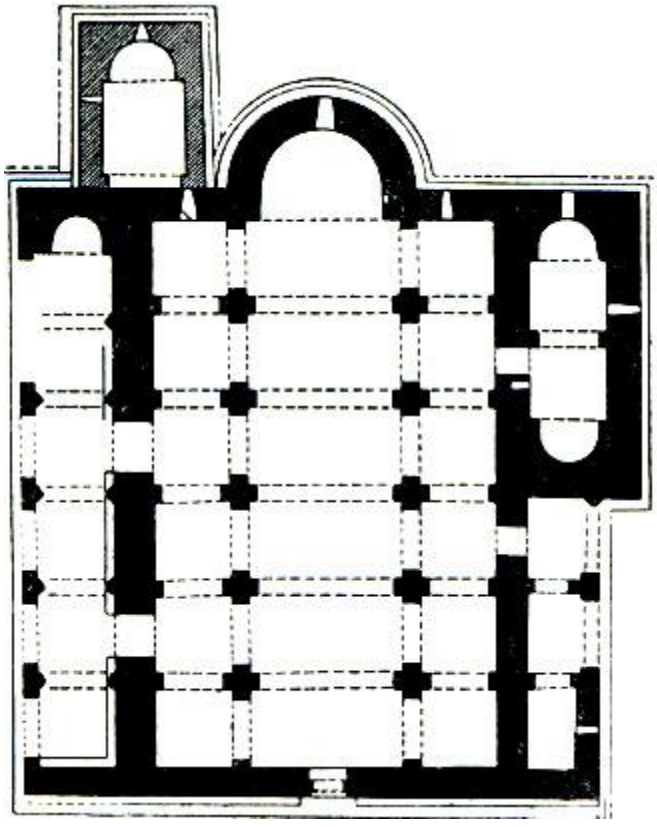
Искусство эпохи средневековья в целом, несмотря на заметные черты упадка последние столетия, имело исключительно важное значение в истории культуры армянского народа.

Именно в эту эпоху, в период подъема и расцвета феодальной культуры, сначала в 5-7 вв., а затем в 10-43 вв. сформировались и развились основные черты и особенности армянской архитектуры, были созданы покоряющие орнаментальным и красочным богатством армянские миниатюры. Многообразное развитие получило и декоративное искусство - резьба по камню и дереву, художественная керамика, ковры, ткани, кружева.

Искусство Грузии

Начальные шаги средневекового искусства Грузии пока выяснены еще недостаточно. Первые феодальные государства - на западе Лазика и на востоке Картли -возникли в 6 в. От времени, когда на смену рабовладению приходил феодальный строй, а христианство, став государственной религией, создавало и распространяло новые формы культовых сооружений, сохранилось весьма небольшое количество архитектурных памятников и произведений других видов искусства. Возможно, что некоторые древнейшие каменные церкви Грузии с небольшим внутренним пространством и сводчатым перекрытием по своему происхождению связаны с формами местных крестьянских жилищ.

Наиболее распространенным типом культовых сооружений периода сложения грузинской средневековой архитектуры (5-6 вв.) является базилика. Ранние грузинские базилики сходны с постройками подобного рода в Армении, Албании, Малой Азии и Сирии. Однако последние археологические открытия позволяют полагать, что тип базилики в раннесредневековом искусстве Грузии опирался на местную традицию. В так называемом колонном зале Армазис-цихе можно усмотреть один из прототипов христианских базилик Грузии(см. т. I, стр. 375 - 376).



Болнисский сион. 478-493 гг. План.

Среди грузинских базилик (Анчисхатская, Цкароставская, Урбнисская и др.) особенной известностью пользуются Болнисский сион , постройка которого была начата в 478 и закончена в 493 г. Это самый ранний и притом хорошо сохранившийся образец грузинской базилики. Храм возвышался на трехступенчатом цоколе. Три нефа, имевшие в свое время сводчатые перекрытия (коробовое над центральным и полукоробовые - над боковыми нефами), подведены под общую двускатную крышу; с севера и с юга расположены галлереи с более низкой кровлей. В восточной части южной галлереи устроена закрытая крещальня. Внешние формы Болнисского сиона, почти лишенные декоративных украшений, грузны и приземисты. Западный и восточный фасады,

представляющие собой гладкие стены, сложенные из крупных квадров зеленоватого камня, с полуцилиндрическим массивом выступающей алтарной абсиды на востоке, монументально строги и лаконично выразительны. Облик северного и южного фасадов во многом определяется открытыми портиками боковых галлереи с подковообразными арками. Здесь отсутствует нерасчлененность монолита, характерная для западного и восточного фасадов; напротив, при сохранении того же материала и тех же приемов крупной квадровой кладки южная и северная стены здания представляются пластически более богатыми. Но основное внимание зодчего было направлено на архитектурное решение интерьера. Обширный интерьер Болнисского сиона, образующий величественную перспективу двух рядов крестообразных в плане массивных столбов, завершенную мощной полукруглой абсидой, производит сильное впечатление. Однако это впечатление, связанное прежде всего с ритмом движения по продольной оси, в Болнисском сионе, в отличие от базилик Византии и Сирии, создавалось не сразу. Молящиеся входили в храм через двери на южной и северной сторонах (вход с западной стороны был сделан позднее, в 17 в.), поэтому, только пройдя в средний неф и обернувшись к алтарю, они могли полностью обозревать интерьер базилики. Крупные, четкие и ясные формы придают и внутреннему пространству этого здания ярко выраженный монументальный характер.

Существенную роль в оформлении интерьера играют резные каменные капители столбов и пилястр. Мотивы бегущих зверей сочетаются с изображениями деревьев, с геральдической композицией из двух сидящих львов и фигуры тура между ними с простым линейным орнаментом в виде двойных арочек. Изображения на капителях Болнисского сиона, по всей вероятности, связаны с символикой раннехристианского искусства, хотя в отдельных образах можно усмотреть пережитки древних местных культов. Графическая манера и отдельные элементы трактовки форм в болнисских рельефах напоминают памятники сасанидского Ирана и отчасти Сирии. В орнаментальных мотивах заметна широко распространенная в Грузии традиция резьбы по дереву.

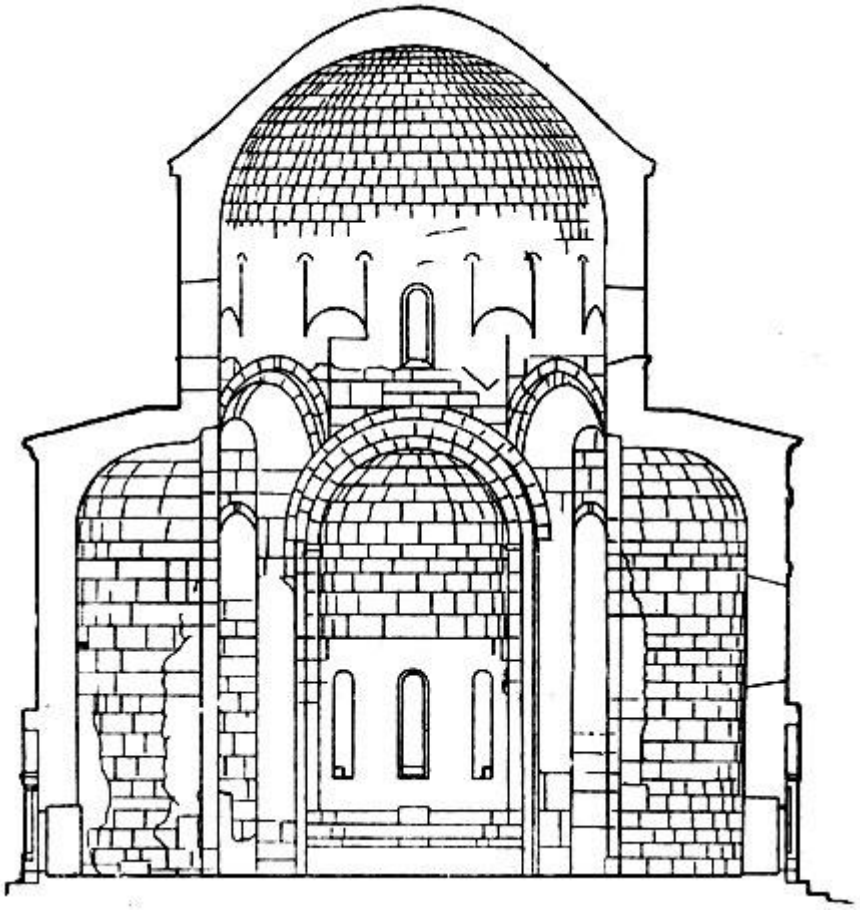
В конце 6 и в 7 в. базилики постепенно заменялись различными типами центрических зданий. Частое применение купольных перекрытий в храмах Грузии, Армении и северных областей Азербайджана было вызвано прочными традициями народного зодчества, в частности архитектурно-конструктивными формами кровли жилого дома (так называемого «дарбази»), в виде деревянного шатра и ступенчатого купола. На протяжении 6 в. в грузинской архитектуре разрабатывались варианты центральнокупольных построек, заметно отличавшиеся друг от друга в деталях плана, но объединенные стремлением зодчих к созданию целостного внутреннего пространства, перекрытого куполом или сомкнутым сводом на тромпах. Наиболее ранними храмами такого рода являются церковь в Дзвели-Гавази в Кахетии (6 в.), кафедральный собор в Ниноцминде (середина 6 в.) и другие, в основе плана которых лежит тетраконх.

61. Мцхетский Джвари. 590-604 гг. Общий вид с юго-востока.

Знаменитый храм Креста в Мцхете (мцхетский Джвари), построенный в 590-604 годах, как бы подводит итог этих первых творческих поисков грузинских зодчих в разработке центральнокупольного типа зданий. Архитектор (возможно, Микел Тхели) сумел с таким поразительным мастерством поставить замечательное здание на вершине горы, при слиянии рек Куры и Арагвы, что кажется, будто храм естественно вырастает из скалистого массива. Благодаря столь удачному расположению храм прекрасно виден из долин обеих рек и служит своеобразным центром всего ландшафта. Кристально четким силуэтом рисуется он на фоне неба. Небольшой по размерам, мцхетский Джвари дает монументальный, проникнутый удивительной гармонией художественный образ, в котором совершенство общих пропорций органично сочетается с красотой деталей.

60. Мцхетский Джвари. Восточный фасад. Фрагмент.

План Джвари представляет крест с полукруглыми абсидами на концах, вписанный в квадрат. Внутреннее пространство Джвари оставляет впечатление большой четкости, ясности и соразмерности частей. В мцхетском Джвари проблема связи внутреннего пространства с его внешними формами разрешена с изумительным мастерством. Соподчиненность отдельных частей интерьера целому пластически повторяется во внешнем облике храма, и композиция архитектурных масс, завершенная невысоким куполом на восьмигранном барабане, четко выражает тектонику здания. Центром каждого из четырех фасадов Джвари служит незначительно выступающая из стен граненая абсида, отделанная от боковых частей фасада плоскими нишами. С восточной и южной стороны стены храма украшены скульптурными рельефами и орнаментами. На гранях алтарной абсиды расположены три рельефа с изображением ктиторов храма. В этих скульптурах, наивно грубоватых по исполнению, связанных христианскими иконографическими канонами и орнаментально-декоративными задачами, все же заметно стремление к живой передаче движений. Четко выделяясь на фоне стен абсиды, сложенной из хорошо отесанных квадров камня, эти рельефы, так же как и орнаментальные бровки над окнами, подчеркивают объемно-пластическую выразительность храма. Архитектурный тип, наиболее ярко выраженный в мцхетском Джвари, был широко распространен в грузинском зодчестве.



Мцхетский Джвари. 590-604 гг. Поперечный разрез.

Другой вариант центральнокупольных сооружений в грузинском средневековом зодчестве представляет храм в Цроми (30-е гг. 7 в.). Купол этого храма опирается на четыре столба, помещенные в центре здания. Как отмечалось выше, появление конструктивного приема,

при котором купол опирается не на стены, а на свободно стоящие столбы, было важным шагом в развитии крестовокупольного архитектурного типа в зодчестве всего христианского Востока. Этот прием, наблюдаемый в Цроми, сыграл важную роль в дальнейшем развитии средневековой грузинской архитектуры.

С 7 в. в грузинском зодчестве разрабатывался также особый тип четырех-абсидного храма (тетраконха) с обходом по кругу в виде коридора. Подобного рода сооружения строились в юго-западных районах Грузии.

Памятники монументальной живописи Грузии, относящиеся к самому началу средневековой эпохи, до нас не дошли. Здесь, как и в Сирии, в то время господ ствовало монофизитское учение христианства, не допускавшее в храмах изображений святых. Однако с конца 6 в., когда установились более тесные, непосредственные связи Грузии с Византией, различные приемы украшения храмовых интерьеров (мозаика, фресковые росписи, иконы) применялись сравнительно широко. Фрагменты мозаики сохранились в абсиде малой церкви мцхетского Джвари (7 в.); обнаружены мозаики и в развалинах древней постройки в Пицунде (Абхазия); наконец, мозаикой была украшена конха алтарной абсиды храма в Цроми - на гладком золотом фоне были изображены фигуры Христа и апостолов Петра и Павла. Лучше других частей уцелела орнаментальная полоса в виде широкого фриза, составленного из растительных мотивов. Следует отметить колористическое богатство цромской мозаики, которое достигалось применением наряду с золотой, серебряной и цветной (темно-синей, изумрудно-зеленой) смальты также кусочков местного черного и красного камня разных оттенков.

* * *

Во второй половине 7 в. Грузию завоевали арабы. Усиливалось дробление страны на ряд боровшихся между собой небольших экономически и политически непрочных феодальных княжеств. Памятники, относящиеся ко второй половине 7 в. и к началу 8 в., неизвестны. Вероятно, новые сооружения в те годы почти не воздвигались.

С ослаблением власти арабского халифата на территории Грузии возникли на востоке - Кахетинское княжество, на юге - княжество Тао-Кларджети, на западе - Абхазское царство. В этих областях главным образом складывались и условия для нового подъема культурной жизни, для формирования местных художественных школ. В Кахетии в 8 и 9 вв. появились оригинальные сооружения: Гурджаанская двухкупольная базилика, Вачнадзианская Квелацминда. Характерной особенностью кахетинских построек является сочетание в кладке булыжника, туфа и кирпича; в конструктивном и художественном отношении существенно, что переход от подкупольного квадрата к барабану и куполу делали уже не с помощью тромпов, а применяя паруса. К этому периоду некоторые исследователи относят и фресковую роспись в абсиде небольшой купольной церкви св. Додо (8-9 вв.) в пещерном монастыре Давид-Гареджа. Среди памятников 10 в. выделяются превосходные по архитектуре, строгие по декору храмы в Кумурдо (Ахалкалакский район) и Ошки (ныне в пределах Турции).

Прогрессивная борьба за объединение Грузии в могущественное государство, в ходе которой крепли культурные связи между отдельными областями, создавала идейные предпосылки для нового подъема средневековой грузинской культуры и искусства. Творческие достижения отдельных областей все более тесно сливались воедино, постепенно возникали общие черты того художественного стиля, который характерен для средневекового искусства Грузии в период его наибольшего расцвета - в 11 - 13 вв.

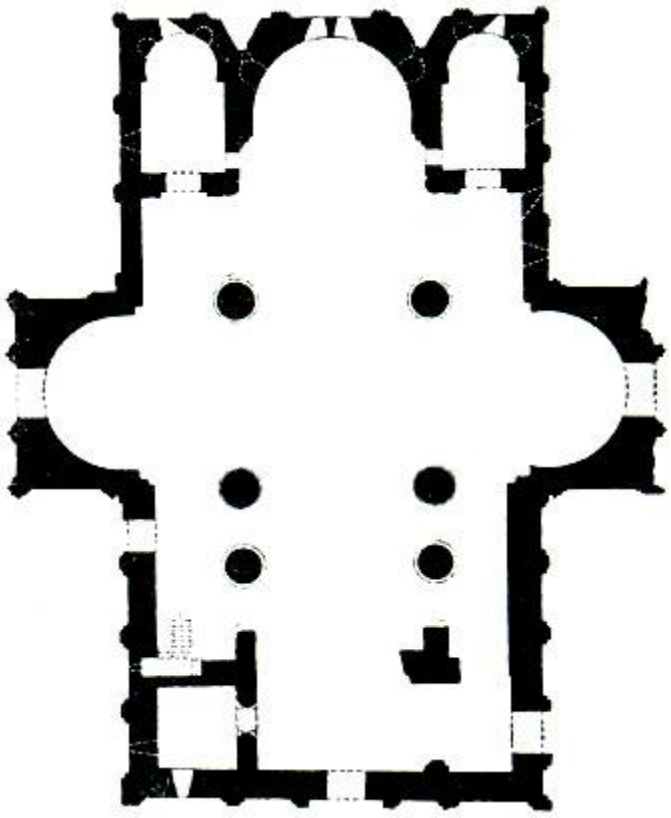
В то время Грузия, став одним из крупнейших государств Ближнего Востока, укрепляя свою экономику и политическое влияние, переживала подъем во всех областях материальной и духовной жизни.

Для культуры того времени характерно уменьшение роли церкви и родовой феодальной знати, рост тенденций, связанных с идеологией светских кругов общества, главным образом нового служилого дворянства и торгово-ремесленного сословия. Светское направление быстро проникало в философию, науку, искусство и литературу. Крупными культурными центрами были и некоторые монастыри; среди них выделялся Гелатский, расположенный неподалеку от Кутаиси и построенный в основных своих частях в первой половине 12 в. В знаменитой Гелатской академии создавались философские и исторические работы; здесь в последние годы жизни трудился видный грузинский философ Иоанэ Петрици (ум. ок. 1125), учение которого сыграло в свое время прогрессивную роль.

Усиливался культурный взаимообмен с соседними странами. На грузинский язык были переведены произведения античных философов и поэтов, замечательные памятники иранской, азербайджанской и таджикской поэзии. Прогрессивные гуманистические черты в культуре Грузии той поры особенно ярко проявились в творчестве великого грузинского поэта Шота Руставели, автора знаменитой поэмы «Вспхис-Ткаосани» («Витязь в тигровой шкуре»).

Искусство 11 -13 вв. отражает новые идейные задачи - сплочения сил страны и укрепления государства. Все большее место занимает обращение к духовному миру человека. В монументальном зодчестве видна тенденция к созданию величественных, полных внутреннего напряжения образов. Характерно увеличение абсолютных размеров сооружений, разработка стройных, вытянутых вверх пропорций, богатая орнаментация зданий как снаружи, так и внутри. Возникает иное, чем в период раннего средневековья, понимание массы и пространства монументальных зданий. Ведущей художественной тенденцией постепенно становилось стремление к живописности общего впечатления, к живому подвижному ритму, к декоративному звучанию архитектурных элементов.

В 11 веке окончательно определился и стал широко применяться своеобразный тип центральнокупольного храма в виде удлиненной с запада на восток четырехугольной постройки, имеющей приподнятую среднюю часть, крестообразную в плане. В центре, опираясь внутри на четыре столба, возвышаются высокий барабан с вертикально прорезанными узкими окнами и коническая кровля купола. Замечательными образцами нового, уже полностью сформировавшегося художественно-архитектурного типа являются знаменитые средневековые грузинские соборы - храм Баграта в Кутаиси (1003), мцхетский Свети-Цховели (1010- 1029, архитектор - Арсукисдзе) и Алавердский кафедральный собор в Кахети (первая половина 11 в.).

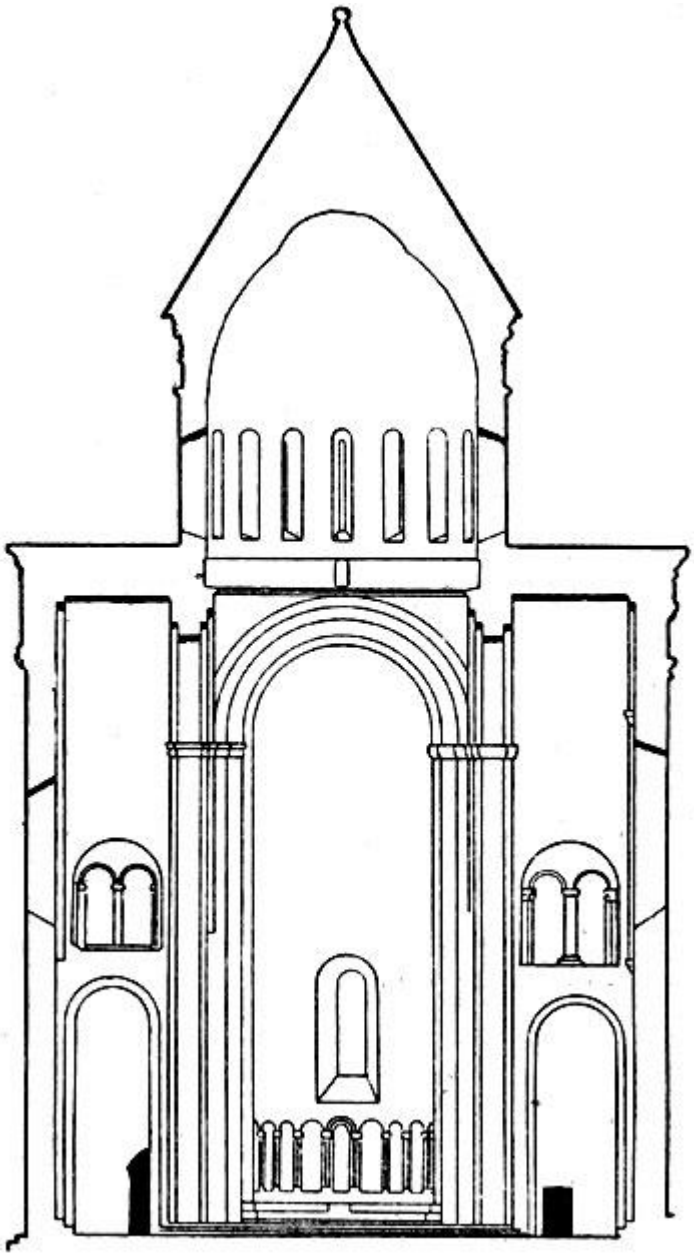


Храм Баграта в Кутаиси. 1003 г. План.

Находящийся ныне в развалинах кутаисский собор, построенный при первом царе объединенной к тому времени Грузии Баграте III, представлял собой просторное и величественное здание.Четыре больших столба, на которые опирался купол, были поставлены на сравнительно значительном расстоянии от стен и таким образом оставляли вокруг себя много свободного места. Есть сведения, что храм был внутри расписан. Впечатление мощи производили громадные капители колонн, украшенные пышным резным орнаментом из геометрических и растительных мотивов, а также сценами борьбы зверей и фигурами орлов.

62. Храм Свети-Цховели в Мцхете. 1010-1029 гг. Западный фасад. Фрагмент.

Несравненно лучше кутаисского собора сохранился мцхетский храм Свети-Цховели (Животворящего столба), стоящий почти в центре Мцхеты, на том самом месте, где, по преданию, в 4 в. была построена первая в Грузии христианская церковь. Правда, Этот собор неоднократно подвергался перестройкам и переделкам и к настоящему времени утратил первоначальные приделы на северной и южной сторонах и почти всю фресковую роспись, закрытую побелкой в 19 в. Однако впечатление величавой торжественности сохранилось и в просторном интерьере, где тонкие полуколонны, примыкающие к подкупольным устоям, стремительно вздымаясь ввысь, уводят взгляд к куполу, ярко освещенному светом из шестнадцати окон, и в спокойном ритме постепенно уходящих вверх архитектурных масс.



Храм Свети-Цховели в Мцхете. 1010 - 1029 гг. Поперечный разрез.

Для внешнего облика храмов 11 в. характерно членение плоскостей стен аркатурой и богатая резная орнаментация на карнизах, наличниках окон и в тимпанах фронтонов. Для украшения храма иногда использовали и полихромный прием - кладку стен из камней различных цветов.

Среди больших грузинских соборов исключение представляет только Алавердский кафедральный собор, обладающий чрезвычайно изящными и стройными пропорциями, но почти лишенный орнаментальной резьбы на поверхности стен, в чем сказались местные особенности памятников зодчества Кахетии.

63. Самтависи. 1030 г. Вид с северо-востока.

Характерным примером украшения фасада может служить храм Самтависи (1030). Поверхность фасада членят декоративные колонки и арки, ритмически повторяющие ступенчатую композицию архитектурных масс. Жгуты, обрамляющие аркатуру, кресты, наличники окон и другие рельефные детали, образующие единый декоративный узор, имеют характер скульптурных украшений, покрытых тонким резным орнаментом, и четко выделяются на поверхности стены.

Для грузинской архитектурной орнаментики того времени типичны сочные декоративные мотивы, среди которых главную роль играет своеобразная плетенка из нескольких рельефных полос. В эту плетенку, нередко образующую правильные геометрические фигуры, вплетаются стилизованные листья растений и гроздья винограда. Замечательным памятником искусства мастеров архитектурной! орнаментики является храм Никорцминда (1010-1014) в горной области Западнов Грузии - Раче. В Никорцминде вырезанные в камне растительные и геометрические узоры покрывают не только карнизы, бровки, наличники окон храма, но и обрамляют широкими лентами аркатуру; в щипце на каждом из фасадов помещены рельефные композиции на религиозные сюжеты.

Особенно пышно украшен барабан купола Никорцминды. Наличники, обрамляющие окна, сливаются здесь в сплошной резной ковер. Характерно, однако, что грузинская резьба по камню не производит впечатления плоской: слегка выпуклая поверхность полос, обрамляющих окна, придает декору своеобразную пластичность. Декоративное убранство построек отдельных районов Грузии заметно различается по манере исполнения орнаментальной резьбы, по выбору мотивов, а также композиционными приемами, что свидетельствует о значительном многообразии грузинского декоративного искусства той эпохи.

64. Икорта. Фрагмент декора восточной стены. Конец 12 в.

Художественные принципы архитектуры крупнейших кафедральных соборов Грузии 11 в. получили дальнейшее развитие в большой группе купольных храмов с облицовкой из тесаного камня, сооруженных в Картли в 12-13 столетиях: Икорта, Бетания, Питарети и др. Однако следует отметить, что уменьшение размеров и рост декоративных тенденций сделали эти храмы менее монументальными. Показательно, что постепенно исчезла аркатура на фасадах и появились на смену ей отдельные декоративные пятна резных наличников, парных окон и крестов, а в кладке стен - камни различной окраски. Наряду с постройками этого рода строились кирпичные церкви зального типа (например, Кинцвиси).

В средневековой архитектуре Грузии получили дальнейшее развитие древние традиции скального зодчества. Ряд новых пещер был высечен в древнем Уплисцихе. В 12 и 13 вв. значительно увеличился основанный еще в 6 в. комплекс пещерных монастырей Давид-Гареджи, в 60-70 км к юго-востоку от Тбилиси; с этим же временем в основном связаны сооружения Вардзии, находящиеся на левом берегу Куры, к юго-западу от Ахал-цихе. В отличие от Давид-Гареджи, представляющего собой несколько отдельных расположенных близко друг от друга монастырей с наземными и скальными постройками разного времени. Вардзия, высеченная в толще грандиозной скалы, состоящей из разнообразных пород камня, является целостным ансамблем.

От 12 и 13 вв. дошли до наших дней и остатки светских сооружений в различных местах Грузии. Это прежде всего стоявшие на возвышенных местах крепости, обычно сравнительно простые по формам и почти всегда красиво вписанные в окружающий пейзаж (например, Бебрис-цихе около Мцхеты). Близ Кутаиси находятся развалины Гегутского дворца, служившего в 12 в. временной царской резиденцией. В центре прямоугольной в плане постройки с круглыми башнями по углам находился перекрытый куполом большой квадратный зал, к которому примыкали помещения со стрельчатыми сводами. Известны, но пока еще недостаточно изучены развалины Гелатской и Икалтойской академий; в некоторых монастырях выявлены остатки трапезных, библиотек и т. п., кое-где сохранились средневековые мосты (например, мост на реке Беслети в Абхазии).

Подавляющее большинство грузинских храмов, построенных в 10-13 вв. и позже, было украшено росписями, а иногда и мозаиками. Многообразные росписи и мозаики Грузии этого времени можно разделить на несколько групп. К ранней группе (10 - первая половина 11 в.) относят росписи храмов в Тао-Кларджети - Нархали, Ншхани, Ошки, Хахули. Стиль этих росписей отличается монументальностью; по трактовке фигур они несколько напоминают мозаики. Самым ранним памятником монументальной живописи этого периода являются, по-видимому, фрески в пещерной церкви Удабно (монастырь Давид-Гареджа), время создания которых определяют началом 10 в.

Весьма интересны и валшы в историко-художественном отношении фресковые росписи Атенского храма. Одни исследователи, как нам кажется, убедительно относят их к началу 10 в., тогда как другие датируют их второй половиной 11 в. Сохранившиеся части росписи Атени исполнены в двух различных манерах, возможно, двумя мастерами, хотя в целом наблюдается стилистическое единство, свидетельствующее об одновременности их выполнения. Фрески Атени отмечены последовательным проведением принципов монументализации, органической связью живописи с архитектурой, своеобразной архитектоникой в композиции каждой стены. Росписи располагаются преимущественно

на широких и гладких отрезках поверхности стен в двух регистрах, причем в верхнем фигуры и композиции, как правило, были меньших размеров. Регистры четко выделены широкими орнаментальными поясами. Особенностью росписей Атени является наличие иконографических мотивов, редко встречающихся в византийских памятниках и, напротив, довольно широко известных в раннем восточнохристианском искусстве (олицетворения райских рек, некоторые сцены из Жития Богородицы).

66. Ангел. Фрагмент фрески «Благовещение» храма в Атени. Начало 10 в. или 2-я половина 11 в.

Для фресок Атени характерны строгость и величавость образов. Уверенные жесты и движения персонажей ясны и торжественны. Мастерский, четко моделирующий объемы рисунок и верные пропорции сообщают фигурам большую пластическую выразительность. Колорит, построенный на сочетании серебристо-серого и коричневато-розового, отличается чистотой и звучностью.

Наряду с росписями Атени большое значение для выяснения путей развития грузинской монументальной живописи в конце 11 и в 12 в. имеют фрески ряда храмов Верхней Сванетии - области Грузии, которая в силу своей почти полной недоступности редко подвергалась вражеским нашествиям и потому сохранила много памятников средневекового искусства. В настоящее время наиболее подробно изучено творчество, по всей вероятности, одного из наиболее крупных мастеров, «царского живописна» Тевдоре. С творчеством Тевдоре связывают росписи некоторых храмов Верхней Сванетии, исполненные художником в конце 11 в. и вплоть до начала второй четверти 12 в. В наиболее раннем из расписанных Тевдоре храмов - церкви архангелов в Ипрари (1096) - художник, хотя и делал некоторые попытки нарушить традиционно условную застылость поз, все же еще не мог решительно отбросить старые каноны.

Существенные сдвиги в творчестве Тевдоре, отражающие прогрессивные тенденции грузинской монументальной живописи, можно заметить в более поздних росписях - в церкви св. Квирика и св. Ивлиты в Кале (1111) и в церкви св. Георгия в Накипари (1130). По своему стилю росписи этих церквей гораздо более динамичны и экспрессивны, чем фрески в Ипрари. На смену величавости и традиционности стиля постепенно появляются черты более живой и выразительной трактовки формы, полнее и глубже раскрывается образ человека.

68-а. Св. Феодор. Фреска церкви св. Квирика и св. Ивлиты в Кале. 1111 г.

68 б. Св. Феодор. Фрагмент фрески церкви св. Квирика и св. Ивлиты в Кале.

В этом плане весьма характерно изображение св. Феодора из церкви в Кале, где при сохранении условности фигуры всадника художник добивается жизненной правдивости в изображении лица. Живописец, запечатлев суровую сосредоточенность воина, сумел создать образ большой обобщающей силы. Весьма показательны и росписи в Накипари, где центральная фигура Христа в «Деисусе», широким и плавным движением объединяющая боковые фигуры, вместе с тем как бы развертывается в трехмерном пространстве. Художник пытался более правильно передать пластичность фигуры, ее объемность, используя для этого главным образом выразительность линий контура.

65. Архангел Михаил. Фрагмент мозаики в алтарной абсиде собора Гелатского монастыря. 1125-1130 гг.

Близкие к творчеству Тевдоре тенденции, воплощенные в иной технике, можно заметить и в превосходной большой мозаике, изображающей Богоматерь с архангелами в алтарной абсиде собора Гелатского монастыря (1125 - 1130). Подобно атенским и ранним росписям Тевдоре, гелатская мозаика сохраняет в своей основе принципы традиционной монументальности. Торжественная фигура Марии в темно-синей одежде, с сидящим на ее руках отроком Эммунаилом в светлом, сверкающем одеянии, четко выделяется на гладком золотом фоне. Не нарушая иконописной схемы, художник придал фигуре Богоматери легкое движение. Характерно также, что строгое лицо архангела Михаила заметно отличается от живого, подвижного лица Гавриила.

Решительные сдвиги в грузинской монументальной живописи в целом определяются на рубеже 12 и 13 вв., когда были созданы такие шедевры искусства, как росписи храма Вардзии (ок. 1183 г.), Бетании (рубеж 12 и 13 вв.) и в особенности Кинцвиси, где основные принципы стиля предшествовавшего времени оказываются уже измененными и на смену им выступает более свободная, живая, проникнутая поэтическим чувством трактовка образа. Для росписей этого времени характерен отход от торжественности изображений, более свободное размещение фресок на стенах, сводах и других частях интерьеров храмов. Наряду с фронтальными, статичными изображениями несравненно большее, чем раньше, значение приобретают фигуры, представленные в движении, подчас в смелых трехчетвертных поворотах. Четкая грань между полосами изображений (регистрами) исчезает.

67. Св. Георгий. Фрагмент фрески храма Кинцвиси. Конец 12 - начало 13 в.

Росписи Кинцвиси (конец 12 - начало 13 в.) по своим высоким художественным качествам являются одними из наиболее значительных произведений грузинской монументальной живописи эпохи средневековья. Росписи Кинцвиси поражают утонченной одухотворенностью, мягкой человечностью образов (св. Георгий, Иоанн Златоуст)

Ангел. Фрагмент фрески храма Кинцвиси. Конец 12 - начало 13 вв.

Точный, уверенный рисунок, гибко очерчивающий контуры, пластично передающий стройные фигуры, мягкая красочная лепка, тонко моделирующая лица, руки и обнаженные части тела, наконец, удивительно красивый колорит, построенный на преобладании голубовато-синих тонов (светло-синие фоны, голубовато-зеленые с коричневато-красными деталями изображения людей),- все это оставляет незабываемое впечатление художественного совершенства памятника. В Кинцвиси, так же как в Вардзии, Бетании и Бертубани, сохранились фресковые портреты грузинских царей того времени.

Новым, весьма своеобразным этапом развития грузинской монументальной живописи был 14 век, когда после освобождения от монгольского ига Грузия на некоторое время вновь обрела самостоятельность. На протяжении 14 в. во фресковой живописи проявились различные тенденции. С одной стороны, дальнейшее развитие получили древние местные традиции (росписи Зарзмы), а с другой, в ряде фресковых росписей заметно сильное воздействие константинопольской школы византийской живописи, причем известно, что в отдельных случаях в Грузии работали и мастера-греки (например, Кир-Мануил Евгеник в Цаленджихе).

69. Ангел. Фреска храма Цаленджиха. Фрагмент. 14 в.

Примечательны фрески небольшого базиликального храма в Убиси (Западная Грузия), исполненные в 14 в. художником Дамианом и, возможно, его учениками. В этих росписях усилились динамичность и экспрессивность, отмечавшиеся и в памятниках более раннего времени, стремление к еще более наглядному выражению внутреннего состояния людей. Однако все эти черты получают здесь нарочито преувеличенный, чрезвычайно заостренный характер, чуждый гармоничной ясности и простоты росписей конца 12 и начала 13 в. Во фресках Убиси художники стремились прежде всего к передаче напряженного, бурного движения, к резким и сильным приемам в обрисовке характера изображаемых персонажей («Пастух Гликер», Иуда из «Тайной вечери»). Свободная, уверенная, даже несколько небрежная линия рисунка, сочный, размашисто наложенный красочный мазок вполне соответствуют творческим устремлениям мастера. Росписи Убиси по-своему весьма выразительны, но за эту выразительность заплачено было дорогой ценой, ценой утраты классической полноты, четкости и художественной многогранности образов.

Важное место в средневековом искусстве Грузии занимали художественно оформленные рукописи, представляющие интерес не только миниатюрами, но и разнообразной орнаментикой. Наиболее ранние из сохранившихся памятников грузинской миниатюры относятся к 9 -10 вв.- Адишское (897) и Первое Джручское (936/940; Музей Грузии, Тбилиси) евангелия. Однако на основании исторических свидетельств полагают, что первые образцы этого рода искусства были созданы в монастырях Грузии еще в 5 в. Анализ иконографии и художественного стиля Адишского и Джручского евангелий показывает позднеантичные истоки отдельных изображений, еще живое влияние сильных традиций эллинистического искусства. Автором миниатюр Первого Джручского евангелия, судя по записи, был некий Тевдоре (Федор). Декоративное оформление рукописи отличается высоким мастерством рисунка и использованием характерных для восточноэллинистическото искусства мотивов коринфской и ионической капители. В красочной гамме миниатюр Первого Джручского евангелия преобладают глубокие красные, коричневые и темно-вишневые тона, а в отдельных листах широко использованы сепия и желтая краски; кое-где, даже для фона, употреблен кобальт. Розоватые лица евангелистов, Христа, Богоматери, обрамленные золотыми с красной окантовкой нимбами, весьма выразительны. Набор орнаментальных мотивов сравнительно невелик, причем в их применении заметна известная сдержанность.

С 11 в. на грузинскую миниатюру большое воздействие оказывала столичная константинопольская художественная школа. Известны многочисленные факты выполнения в то время миниатюр к грузинским рукописям в Константинополе и в других центрах культуры Византийской империи. Среди памятников, ориентировавшихся на Византию, наибольшей известностью пользуется Гелатское евангелие, время исполнения которого относят к 11 или 12 в. По всей вероятности, его миниатюры, далеко не равноценные по художественному достоинству, были выполнены несколькими мастерами. В колористическом отношении для Этих миниатюр характерна мягкая гамма синих, зеленых и красных красок. В отличие от миниатюр грузинских рукописей более раннего времени фон здесь золотой, хотя золото и не имеет яркого блеска и, по-видимому, проложено не прямо по пергаменту, а по красочной основе. Богатство и многообразие орнаментальных мотивов как в миниатюрах, так и в инициалах, во многом общее для ряда парадных рукописей той поры, свидетельствует об изощренном воображении мастера, о решительном отказе от строгой сдержанности, которая была характерна для украшения более ранних рукописей.

Одновременно с этим направлением миниатюры в искусстве рассматриваемого времени существовало и другое выделяющееся графическими приемами исполнения течение, связанное с широкими слоями феодального общества. В «графической манере» оформлялись и рукописи светского содержания (астрономическо-астрологический трактат 1188 г.) и некоторые рукописи религиозного характера.

Средневековая Грузия не знала круглой скульптуры, но наряду с орнаментальной резьбой и рельефами на стенах зданий некоторую роль в скульптурном оформлении храмов играли так называемые алтарные преграды. Этот тип скульптурных произведений, известный еще с 7 в. (фрагменты алтарной преграды1 из Цебельды), получает в грузинском искусстве особенно широкое распространение начиная с 10-11 вв. Алтарная преграда представляет собой невысокий каменный барьер, отделяющий алтарь от остальной части храма. Над ним, как правило, подымается Аркада, завершенная антаблементом. Снаружи поверхность преграды покрыта богатым резным орнаментом, причем нижние плиты, обрамленные растительным или геометрическим узором, образуют поля, где обычно невысоким рельефом высечены композиции религиозного содержания. Лучшие памятники Этого рода, относящиеся к 10-12 вв. (из Атени, Ховле, Сапары и др.), выполненные из светло-зеленого камня, близки друг другу по характеру невысокого рельефа и по некоторым приемам орнаментации. Стройные и изящные пропорции фигур, мягкие складки одежды, подчеркивающие формы тела, пластичные движения хорошо согласуются со спокойной, уравновешенной композицией. Надо упомянуть также деревянные двери храмов из различных местностей Грузии, часто являющиеся превосходными памятниками декоративной резьбы. Наиболее ранние сохранившиеся образцы - двери из Оциндале, Джахундери и Чукули- датируют 11 веком.

70. Св. Мамай на льве. Серебряный диск из Гелати. Тбилиси, Музей искусств Грузинской ССР.

Высокими художественными достоинствами отличается грузинская торевтика, тесно связанная с эмальерным делом. К древнейшим памятникам принадлежит диск из Гелати. Произведения 9 -10 вв. свидетельствуют о том, что мсталлопластика в грузинском искусстве имела сложившиеся традиции. Хранящиеся в Музее Грузии икона «Преображение» из Шемокмеди (886), чеканная на золоте икона Богоматери из Мартвили (10 в.), чеканный крест Давида Куропалата, созданный в 10 в. мастером Асатом; наконец, небольшие иконы св. Николая и св. Василия (1040) работы Ивана Монисдзе, вкомпонованныс в поля иконы Богоматери из Шемокмеди, показывают, 'что мастера грузинской торевтики в 10-11 вв. постепенно овладевали свободной пластической манерой, мягкой рельефной лепкой объемов, жизненно правдивой передачей движении. Блестящей порой подлинного расцвета грузинской металлопластики был 11 век. Известен ряд имен талантливых златоваятелей того времени: мастер Филипп, Асан - сын Гавазы, Георгий - сын Гавазы. Наиболее интересными образцами этой отрасли грузинского искусства являются чеканные рельефные серебряные пластины, сплошь покрывающие предалтарный крест из Местийской церкви (Сванетия). Позолоченные пластины лицевой стороны креста изображают ряд сцен'из жития св. Георгия. Художник, имя: которого осталось неизвестным, отбирал выразительные сцены со сравнительно небольшим количеством персонажей. Их фигуры четко вырисовываются на гладком фоне; пропорции достаточно правильны, а пластическая лепка объема тела и тонкая моделировка деталей создают впечатление большой жизненности и естественности.

К рассматриваемому времени относятся и замечательные произведения грузинского эмальерного искусства (икона Хахульской Богоматери, 10 в., крест из Шемокмеди, 11 в.). Характерными чертами грузинских эмалей, преимущественно перегородчатых, отличающими их от эмалей византийских и древнерусских, является мягкость сочетаний довольно ярких красок, своеобразный «винного оттенка» тон лиц, а для лучших образцов - особенная прозрачность всегда достаточно толстой смальты.

Расцвет торевтики и эмальерного дела в грузинском средневековом искусстве продолжался в 12 и в начале 13 в., когда образовались отдельные школы грузинской торевтики - тбетская, опизская и гелатская. В произведениях торевтики 12 в. значительно усилилась роль орнамента. Для тбетской школы (образцом изделий которой является оклад Тбетского евангелия, 12 в.) характерно свободное размещение узора в не занятом фигурами пространстве.

71. Серебряный оклад иконы Спаса из Анчи-схати. Фрагмент. Тбилиси, Музей искусств Грузинской ССР.

Большую роль играет орнамент в торевтике опизской школы, известной по произведениям выдающихся мастеров 12 в.-Бешкена Опизари (оклад Бертского евангелия) и, по-видимому, его младшего современника - Бека Опизари. Работе последнего принадлежит серебряный оклад иконы Спаса из Анчисхати. Превосходный по композиции узор поражает мастерской моделировкой, которая, не нарушая тектоники орнамента, сообщает свободу и жизненность спирально изгибающимся стеблям и крупным сочным листьям. Живым пластическим чувством проникнуты также изображения Богоматери и Иоанна Крестителя в прямоугольных клеймах, органично включенных в орнаментальное обрамление.

Богатой, тончайшей работы орнаментикой, в основе которой лежат традиционные грузинские мотивы изгибающегося стебля, покрыт Хахульский складень (1125 -1154), украшенный большим количеством эмалей и драгоценных камней.

* * *

В 14-15 вв. неоднократные вторжения иноземных завоевателей нанесли сильнейший удар по экономике и культуре Грузии. В дальнейшем на южных границах Грузии укреплялись мощные государства - османская Турция и сефевидский Иран, против агрессивных устремлений которых грузины совместно с другими народами Закавказья вели освободительную борьбу. В истории грузинской культуры и искусства эпоха 16-17 вв., от которой до нашего времени дошло немало памятников, в целом по сравнению с 11 -13 вв. является упадком. В архитектуре хотя и сооружались новые ансамбли, например резиденция арагвских эриставов -Ананури (16-17 вв.), многочисленные башни в Сванетии и Хевсуретии, мосты, интересные церковные здания (Анчисхатская колокольня, 1675, и др.), однако строительство чаще всего велось в рамках уже выработанных ранее типов. В отдельных случаях заметно воздействие иранских архитектурных форм. Творческий спад заметен и во фресковых росписях и в миниатюре. К концу 17 в. в связи с развитием книгопечатания искусство миниатюры постепенно угасает. Более самостоятельными продолжали оставаться такие виды искусства, как торевтика, художественное шитье и резьба по камню и дереву. Здесь долго жили традиции искусства прошлого и вместе с тем ясно заметно постоянное воздействие неугасающего народного творчества.

Искусство южных славян

А.Банк

Массовое вторжение славян в 6-7 вв. на Балканский полуостров и принесенные ими общинные отношения сыграли важную роль в ликвидации рабовладельческих и становлении феодальных отношений в Византийской империи. Вместе с тем общение с Византией дало толчок социальному и политическому развитию самих славянских племен, которые стали объединяться в союзы, в дальнейшем превратившиеся в раннефеодальные государства. Южные славяне ассимилировали древние балканские

племена, хотя греки и некоторые другие народности, например предки современных албанцев, сохранили старый этнический состав. В сложных исторических условиях средневековья культура и искусство народов Балканского полуострова находились в постоянном взаимодействии. Так, например, художественное творчество греков, сербов и болгар тесно переплеталось на территории Македонии, многократно переходившей из рук в руки; области на побережье Адриатического моря испытывали воздействие средневековой культуры Италии. Однако в основном средневековая культура балканских стран была тесно связана с Византией, а также с Древней Русью. Крупнейшими балканскими государствами, сыгравшими важную роль в средневековом искусстве, были Болгарское царство, сербские и хорватские государственные объединения.

Искусство Болгарии

Первой из балканских стран выступила на историческую арену Болгария. На ее территории сохранилось много памятников, относящихся к античному и ранневизантийскому периоду, среди них замечательные росписи в Казанлыке, датируемые 4 в. до н. э.(см. т. I, стр. 249). Но формирование собственно болгарского искусства относится уже ко времени Первого Болгарского царства (681-1018).

К 9 в. в Болгарии завершилось сложение феодальных отношений. При князе Борисе (около 865 г.) было принято христианство, способствовавшее укреплению феодализма и росту церковных и культурных связей с Византией. В конце 9 и начале 10 в. в Болгарии, главным образом на месте старых античных городов, стали развиваться средневековые городские поселения. Наибольшего подъема Болгария достигла в начале 10 столетия, когда в ее состав вошли почти вся Сербия, Македония и земли к северу от Дуная. Однако уже в 972 г. Византия завоевала восточную часть Болгарии. Западноболгарское царство просуществовало еще свыше 40 лет и в 1018 г. было захвачено византийским императором Василием.

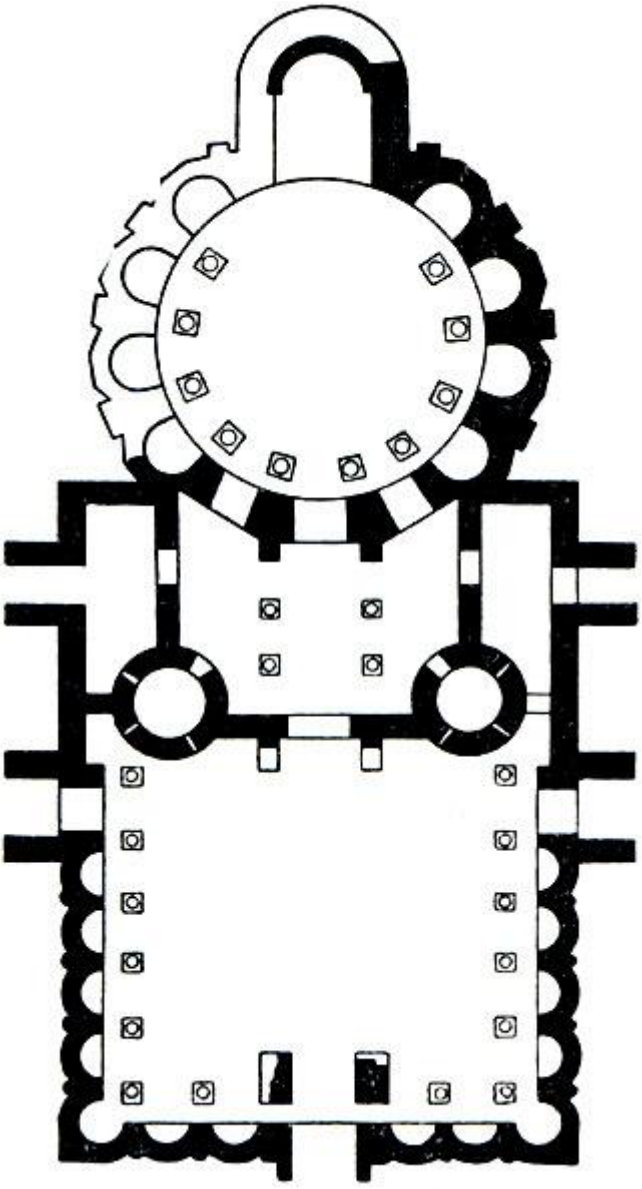
К 9 - началу 10 в. относится первый расцвет болгарской культуры. Возникла славянская письменность; ученики православных церковных деятелей Кирилла (Константина) и Мефодия создали в Болгарии первые школы; зарождалась болгарская литература.

Строительство времени Первого Болгарского царства известно главным образом на основании археологических раскопок. Древнейшее зодчество было деревянным, но по

мере роста могущества обширного государства стали появляться мощные оборонительные сооружения, огромные дворцы (обнаруженные в первой столице Болгарии - Плиске и в Мадаре), а со второй половины 9 в.- и христианские храмы. Для дворцовых залов и церквей применялись формы трехнефной базилики с несколько утяжеленными пропорциями. Таков был храм в Плиске (вторая половина 9 в.) с атрием, нартексом и тремя гранеными абсидами. Его стены были украшены мозаикой из мрамора.

Сходную базиликальную форму имел и дворцовый зал в Великой Преславе - второй столице Болгарии. Его богатое убранство было описано болгарским писателем Иоанном Экзархом. Во время раскопок найдены подтверждающие это описание остатки мозаичного пола из мрамора, серпентина и порфира, колонны из темно-зеленого мрамора и богатая керамическая облицовка.

Интересна по своему плану круглая церковь в Преславе с двенадцатью полукруглыми нишами и расположенными по кругу мраморными колоннами, с атрием и двумя башнями.

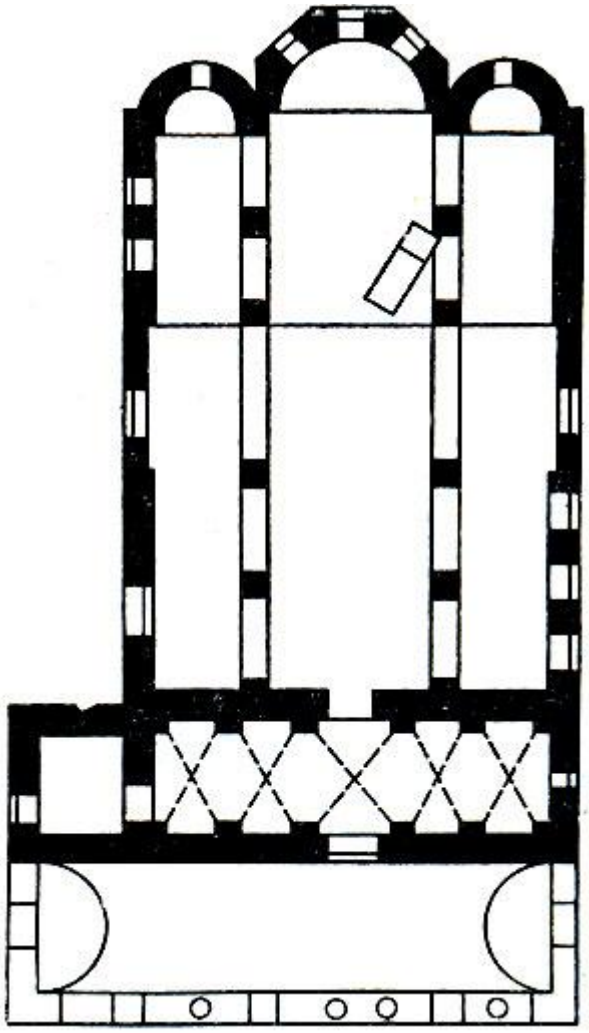


Круглая церковь в Преславе. Конец 9 в. План.

В скульптуре проявились тенденции монументальности и грандиозности. К 9 в. относится высеченный в отвесной скале на высоте 23 м от земли так называемый Мадарский

всадник (по-видимому, изображение князя Крума). Ваятели создали величественный образ всадника, конь которого попирает хищника. Скульптура выполнена высоким рельефом, отличающимся объемной и четкой моделировкой. Скульптуру 10 в. характеризуют рельефы с фигурами зверей, найденные в Стара-Загора. Плоскостные, условно трактованные изображения полны экспрессии и, вероятно, воплотили древние народные представления.

Совершенства достигло в 9-10 вв., керамическое убранство зданий. Часто встречается мотив плетенки, сильно стилизованные акантовые листья и пальметки; реже изображаются святые, птицы, животные. Особенной известностью пользуется найденное в Патлейне (10 в.) изображение св. Феодора, составленное из тридцати плиток. Строгий фронтальный образ святого, выполненный с большим мастерством, напоминает мозаики Византии того же времени.



Церковь св.Софии в Охриде. 11 в. План.

После завоевания Болгарии Византией болгарское искусство еще в течение полустолетия сохраняло свой особый характер в западных областях, в Македонии, Моравии, в окрестностях Софии (Средца) и Видине. Столицей Западной Болгарии был Охрид (ныне на территории Югославии). Характерно для искусства Болгарии длительное сохранение античных традиций. В частности, в культовой архитектуре господствовавшим типом (в отличие от Византии) по-прежнему являлась базилика с плоским перекрытием и боковыми хорами или сводчатая. Примерами могут служить церковь Ахилла на озере Преспа (конец 10 - начало 11 в., ныне на территории Греции) и многократно

перестраивавшаяся церковь св. Софии в Охриде. Наряду с этим в 11 в. можно встретить крестовокупольный тип. Старейший образец его - церковь Германа на озере Преспа (1066) с крытым черепицей плоским куполом на круглом барабане, необычайно гармоничная по пропорциям и ясная по конструкции. Единственным украшением храма служит скромный узорчатый поясок под кровлей, чередование кирпича и камня в кладке. К тому же типу относится церковь Иоанна в Мссемврии (совр. Несебыр).

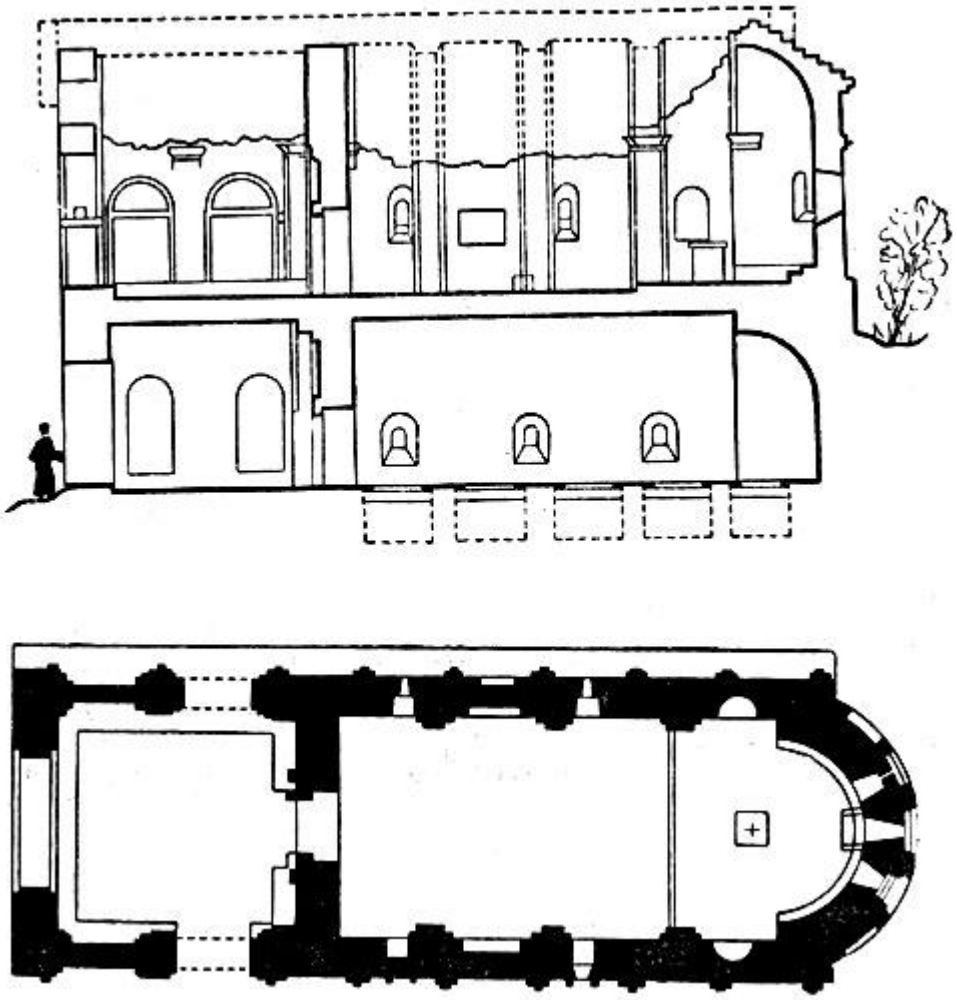
72 6. Христос во славе. Роспись купола церкви св. Софии в Охриде, 1-я половина 11 в.

Среди немногочисленных сохранившихся фресок периода византийского господства выделяются своим высоким качеством фрагменты росписи, церкви Софии в Охриде (первая половина 11 столетия), имеющие ряд общих черт с фресками храма св. Софии в Киеве. В центральном нефе сохранился фриз с изображением преклоненных ангелов, представленных с необычайным чувством ритма. Их фигуры в светлых одеждах - желтых, розовых, коричневатых - выделяются на голубом фоне. Живописная характеристика лиц ангелов в этой сцене и общая тонкость исполнения выдают руку большого мастера.

77 а. Богоматерь. Фрагмент фрески церкви-усыпальницы монастыря в Бачкове. 12 в.

Интересны росписи так называемой костницы (усыпальницы) монастыря в Бачкове, основанного в 1083 г. известным византийским государственным деятелем Григорием Бакурианом. Плоскостность и фронтальность фигур сочетаются здесь с некоторыми отзвуками эллинистического искусства, которые сказываются в погрудных изображениях святых, вписанных в квадратные и круглые медальоны, как бы подвешенные на кольцах. Особенно заметны традиции эллинистического искусства в открытом в крипте костницы изображении «Знамения», отличающемся удивительной кротостью и глубиной взгляда Богоматери, мягкостью светотеневой моделировки лица, тонкостью и насыщенностью

цветового решения. Живопись костницы Бачковского монастыря, связанная с Византией, отражает, однако, стиль не столичной константинопольской школы, а одной из ветвей провинциального византийского искусства.



Церковь-усыпальница Бачковского монастыря. 11 в. Продольный разрез и план.

Византийское иго держалось около 170 лет. В течение этого периода в различных областях Болгарии происходили восстания, иногда принимавшие форму богомильства(*Антифеодальное крестьянское движение, принявшее форму религиозной ереси. Возникло в первой половине 10 в. и вскоре получило широкое распространение. Название связывается с именем основателя секты - попа Богомила*). В 1187 г. Византия была вынуждена признать независимость Болгарии. От этой даты историки ведут начало Второго Болгарского царства. В результате освободительного движения, а позднее завоеваний в состав Болгарского государства к первой половине 13 в. постепенно вошли Македония, большая часть Эпира и Фессалии.

Новый этап феодализма вызвал развитие ремесел и торговли, оживление городской жизни (особенно в быстро растущей столице - Тырново), новый подъем культуры. Усилились связи, в частности литературные, Болгарии с Древней Русью. Одним из центров, где постоянно «ступали в культурное общение южные славяне, русские и греки, был Афон.

В архитектуре наряду с крестовокупольными зданиями возник своеобразный тип удлиненной в плане церкви с куполом на четырех столбах, примыкающих к стенам. Среди построек такого типа выделяется живописно расположенная среди горного пейзажа церковь 12 -13 вв. в Станимаке (ныне Асеновоград). Диаметр ее купола почти совпадает с

шириной нефа; боковые концы выявленного снаружи креста сильно укорочены. Над нартексом возвышается башня. Декоративное убранство ограничивается рядом ниш во втором этаже.

Тенденция к богатству архитектурного декора, типичная для различных стран в период позднего средневековья (13 -14 вв.), дала себя знать и в Болгарии. Разнообразные комбинации каменных плит и кирпичей, шахматный рисунок или косая штриховка, зигзаги или подражание надписям делают стены здания похожими на ковер.

К 13 в. относится крестовокупольная церковь Климента в Охриде, ее стены украшены узором из кирпича и камня и декоративными нишами.

73. Церковь св. Климента в Охриде. 13 в. Вид с востока.

Из числа наиболее богатых по убранству можно назвать церкви Пантократора (13 в.) и Иоанна Алитургита (14 в.) в Месемврии. Средством декора служит здесь прежде всего чередование рядов кирпичей и каменных плит. Но излюбленным элементом украшения являются арки, обычно также сложенные из кирпичей. Крупный арочный фриз тянется по нижней части зданий; в него включается обрамление дверей. Более мелкие арочки расположены вверху, почти под карнизом: внутри они нередко заполнены шахматным узором. Арками украшали также абсиды, барабаны куполов, башни и колокольни. Часто в кладку заделывали многокрасочные поливные чашечки или розетки. В декор церкви

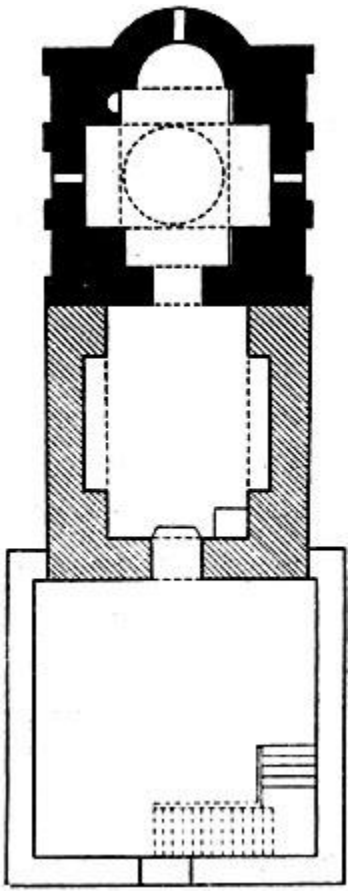
Иоанна Алитургита входят каменные консоли со скульптурными изображениями, родственными убранству сербских храмов.

Главным художественным центром страны в период Второго царства была столица - Тырново. На ее холмах, называвшихся Царевец и Трапезица, сохранились остатки башен и ряд церквей различных форм и планов. На территории Трапезицы - квартала, где обитали представители военно-феодальной знати,- раскопки вскрыли восемнадцать маленьких однонефных сводчатых церквей. Тенденция к сокращению размеров строений, характерная для периода феодальной раздробленности, здесь проявилась особенно ярко. Многие из этих зданий служили усыпальницами; остатки фресковых (местами в сочетании с темперой) росписей хранят следы портретов погребенных, а также изображений множества святых-воинов, культ которых был здесь особенно распространен.

Крупнейшим памятником тырновской школы является замечательная роспись Боянской церкви.

74. Церковь св. Пантелеймона в Бояне. Восточная часть - 11-12 вв., средняя часть - 1259 г., западная часть - конца 19 в. Вид с северо-востока.

Построенная в живописной местности, недалеко от Софии, эта церковь невелика по размерам. Ее старейшая, восточная часть была воздвигнута в 11 -12 вв. в виде купольного здания почти кубической формы. Средняя часть, сооруженная в 1259 г.,- более высокая, с куполом на восьмигранном барабане - имеет четко выраженную ступенчатую композицию и фронтоны на боковых фасадах. Низ здания, построенного в 13 в., служил княжеской усыпальницей; верх - церковью. В конце 19 в. с запада была пристроена третья часть - притвор.



Церковь св. Пантелеймона в Бояне. Восточная часть - 11-12 вв., средняя часть - 1259 г., западная часть - конца 19 в. План.

В древнейшей части Боянской церкви имеются фрагменты стенописи 12 в. Однако наибольший интерес здесь представляют фрески середины 13 столетия, выполненные неизвестными мастерами. Эти росписи, прекрасно сохранившиеся, органично связаны с архитектурой в единый ансамбль, поражающий гармоничностью, чувством меры и пропорций.

75. Христос Вседержитель. Фреска церкви в Бояне. Фрагмент. Середина 13 в.

76. Ангел. Фрагмент фрески «Благовещение» церкви в Бояне. Середина 13 в.

Система расположения росписей традиционна: в куполе изображен Христос Пантократор, на парусах - евангелисты, в абсиде - Богоматерь, по стенам и на сводах - праздники. Но художники внесли в росписи много нового. Образы святых Дамьяна, Ефрема, Федора Тирона и Лаврентия отличаются острыми характеристиками. Свойственная этим образам экспрессия выражала основную тенденцию, характеризовавшую развитие монументальной живописи Восточной Европы в тот период.

Рядом с изображениями, полными суровой силы и драматизма, в Боянской церкви есть и образы лирические. Таков, например, отрок Христос (в сцене «Христос, поучающий во храме») -задумчивый, полный мягкости и человечности; таков и ангел в «Благовещений» - стройная, изящная фигура и нежный овал его лица выражают чистое и светлое начало. Стремление к передаче душевных переживаний заметно также в «Распятии» и «Успении», особенно ярко оно обнаруживается в выразительном лице потрясенного Адама в композиции «Сошествие Христа во ад».

Впервые среди традиционных святых встречаются изображения св. Недели, а также местный болгарский святой Иоанн Рильский, образ которого наделен большим внутренним напряжением.

На стенах Боянской церкви помещены редкие в болгарском искусстве портретные изображения: портреты в рост севастократора Калояна, несущего модель церкви, и его жены Десиславы; напротив них, на южной стене,- портреты царя Константина Асеня и его жены Ирины. Спокойные и торя;е-етвенные, стоят они в своих парадных узорчатых одеждах, резко выделяясь на темном фоне стен. Фигуры их монументальные, плоскостные, застывшие, но лица наделены жизненными чертами и обладают известной одухотворенностью. Особенно выразительно нежное, женственное лицо Десиславы, написанное чистыми, светлыми красками.

Голова Десиславы, жены севастократора Калояна. Фрагмент фрески церкви св.Пантелеймона в Бояне. Середина 13 в.

Лирическая проникновенность и поэтическая одухотворенность ряда образов - свидетельство новых веяний в болгарском искусстве 13 столетия, во многом сходных с аналогичными тенденциями в сербском искусстве той же поры.

Мастера тырновской школы продолжали работать в течение всего 14 в. Интересные росписи сохранились в ряде пещерных храмов на берегу реки Русенский Лом у села Иванова (отсюда общее название росписей - Ивановские). В большой пещере, получившей название «Церковь», уцелели фрагменты особенно значительных фресок, относящихся ко второй половине 14 в. Среди них находится, как предполагают, портрет царя Ивана Александра (1331- 1371), мецената, покровительствовавшего науке и искусству. В прямоугольных полях на потолке представлены сцены «Христос в Гефсиманском саду», «Поцелуй Иуды», «Христос перед Кайафой», «Омовение ног», выполненные в свободной, динамичной манере изысканными, светлыми, нарядными красками, Сложные архитектурные и пейзажные фоны, убедительные в своей жизненности разнообразные движения говорят об авторстве крупного мастера, искавшего новых средств художественной выразительности.

По-видимому, в 14 в. происходило формирование в Тырново школы миниатюристов. Портретные изображения царя Ивана Александра и членов его семьи сохранились в Четвероевангелии 1356 года (собр. Керзона в Лондоне), а также в одном из списков болгарского перевода исторической хроники Константина Манассии (Ватиканская библиотека). Последняя рукопись содержит также миниатюры, представляющие события из истории Болгарии. При всем однообразии изображенных сцен, некоторой грубоватости рисунка и неизжитой средневековой условности образов эти миниатюры обладают ярким колоритом, иногда большой непосредственностью. Все эти черты присущи и миниатюрам так называемой Томичевой псалтыри (середины 14в.), принадлежащей Государственному Историческому музею в Москве.

77 б. Битва. Миниатюра Хроники Манассии. 14 в. Рим. Библиотека Ватикана.

В ряде других рукописей украшение ограничивается заставками и инициалами, скромными по красочной гамме (красный, желтый и зеленый). Часто встречаются мотивы плетенки в комбинации со звериным орнаментом, распространенные и древнерусских и сербских рукописях. К кругу этих памятников, очевидно, связанных с более демократическими слоями общества и, возможно, происходящих из Македонии, относится и близкое по своей орнаментации так называемое Добрейшево евангелие (13 в., Государственная библиотека в Софии). Орнаментальный характер здесь придан даже изображениям людей.

Сосуществование в 14 в. столичного - тырновского - и провинциального, более демократического, художественного направления наблюдается и в монументальной живописи. Так, например, в церкви Иоанна Богослова в Зенене (юго-Западная Болгария), которая своей архитектурой напоминает древнерусские памятники, сохранились архаические по иконографии росписи. Их колорит (синий, желтый, кирпично-красный, оливковый, белый цвета с черным контуром) близок к миниатюре. Грузные, угловатые фигуры переданы в чисто линейной манере. Однако образы по-своему непосредственны и выразительны, а отдельные сцены подчас приобретают почти жанровый характер

(например, сцены разделения одежд и приготовления гвоздей, сопровождающие композицию «Распятие»).

Высоко стояло в Болгарии искусство резьбы по дереву. Воздействие этой техники заметно на древних каменных рельефах с изображением зверей из Стара-Загора; о ней упоминает в своем восхвалении Преславы Иоанн Экзарх. Одним из немногих сохранившихся образцов древнейшей резьбы по дереву является дверь из церкви Николая в Охриде (13 в.?), покрытая птицами, фантастическими животными, змеями и плетенкой, которые напоминают мотивы миниатюр. Образы святых-воинов здесь приобрели народный сказочный характер. Тонкая прорезная техника сохранившихся в Рильском монастыре дверей 14 в. с украшающими ее розетками, окруженными маленькими фигурками вплетенных в орнамент животных, имеет аналогии в ажурных металлических изделиях.

72 а. Резная дверь церкви св. Николая в Охриде. Дерево. 13 в. (?)

Различные виды прикладного искусства Болгарии пока еще мало изучены. Письменные источники сообщают о высоком мастерстве ювелиров; известны не только серебряные оклады икон, но серьги, колты, браслеты, гривны и другие украшения, формы которых во многих случаях близки к образцам древнерусского прикладного искусства.

Турецкое завоевание во второй половине 14 в. нанесло страшный удар Болгарии. Многие города были разрушены. Потеря национальной независимости тяжело отразилась на культурной жизни страны.

Монументальное строительство было запрещено, и в течение длительного времени маленькие однонефные, крытые на два ската церкви ничем не выделялись среди жилых домов.

Ремесленный характер приобрело большинство церковных росписей, начиная с конца 15 в. подражавших поздним византийским образцам или несших в себе провинциальные отзвуки живописи Италии предшествовавшего периода.

Старые традиции дольше держались в книжной миниатюре; в орнаментике к ним примешивалось воздействие искусства Востока. Тот же сплав славянских и восточных элементов наблюдается в формах и декоративном убранстве серебряных изделий 16-17 вв. Местные традиции оказались устойчивыми в предметах широкого потребления (серьги, браслеты). Наиболее значительным видом прикладного искусства и в период турецкого ига была резьба по дереву. Сложные плетения, образующие розетки и крестообразные фигуры, украшают двери монастыря в Слепче (15-16 кв.). Похожую орнаментацию имеют двери церквей в Арба-наси (17 в.) и мечети в Видине (18 в.). Со временем все большую роль приобретал цветочный орнамент, бесконечно разнообразный в отдельных деталях, сочетающих плетенку с вьющейся лозой.

Искусство Сербии и Македонии

Сравнительно поздно вступив на историческую арену, Сербия сумела за относительно короткий промежуток времени (12-14 вв.) вписать блестящую страницу в историю средневекового искусства. Большой интерес представляет ее архитектура с богатым наружным убранством. Высокого художественного уровня достигла и сербская монументальная живопись.

Сербы поселились в областях, расположенных к югу от рек Савы и Дуная в 6-7 вв. В процессе разложения общинного строя в 9 -10 вв. в их среде стали формироваться феодальные отношения. Первое государственное объединение сербов возникло в 11 в. на побережье Адриатики, в юго-западной области - Зете (или Диоклии). Позднее выдвинулась на северо-востоке Рашка (или Раса). Около 1190 г. Сербское государство стало независимым от Византии.

В период феодализации (завершившийся в 11-12 вв.) в Сербии распространилось христианство, причем в прибрежных частях страны победило католичество, а в

центральных - православие. В 1219 г. Сербия добилась церковной независимости, и это укрепило связь церкви с королевской властью.

Значительное развитие (особенно в Боснии) получило богомильство, отразившее идеологию крестьян, боровшихся против феодального гнета. Хотя богомилов жестоко преследовали, религиозная и культурная жизнь Сербии оказалась под большим воздействием этого мистического учения.

Тесные экономические и культурные связи Сербии с Византией и с Италией во многом определили своеобразие ее искусства. Особенно важное значение для его формирования имели традиции византийского искусства, что проявилось с большей силой в живописи. Памятники архитектуры, особенно в Далмации, свидетельствуют о значительных воздействиях западноевропейского зодчества.

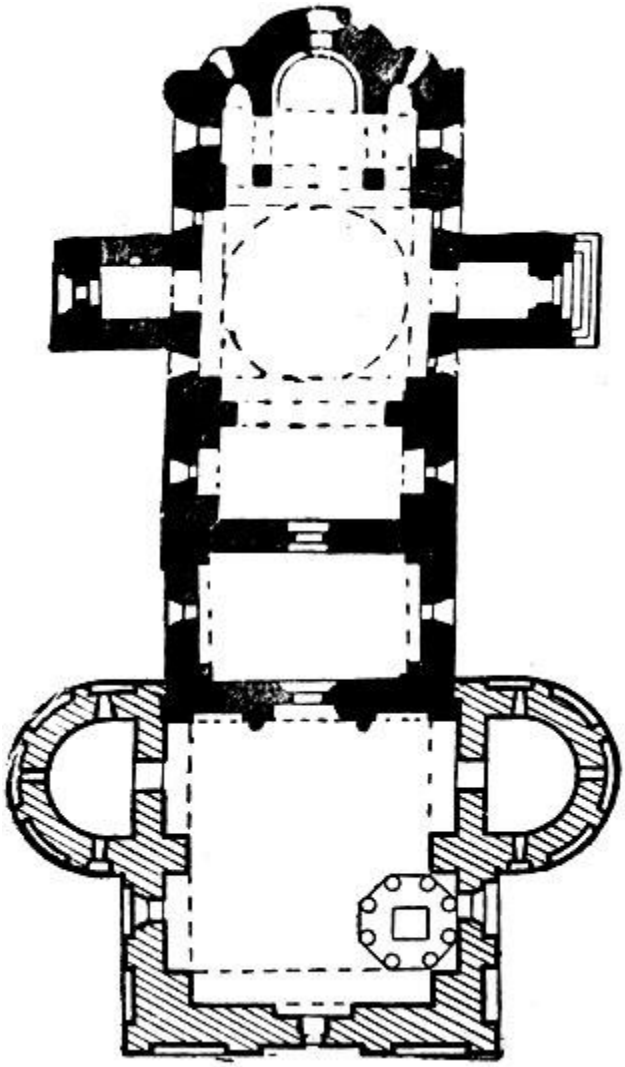
Немногочисленные ранние памятники Зеты, близкие к западной дороманской архитектуре,- это каменные, несложные по плану базилики или сводчатые церкви, иногда со скупыми рельефными украшениями, обрамляющими двери и окна.

Связи с западноевропейским искусством обнаруживает и зародившаяся в 11 в. сербская миниатюра. В орнаментации рукописей, написанных глаголицей или кириллицей, можно усмотреть известное сходство с латинскими инициалами.

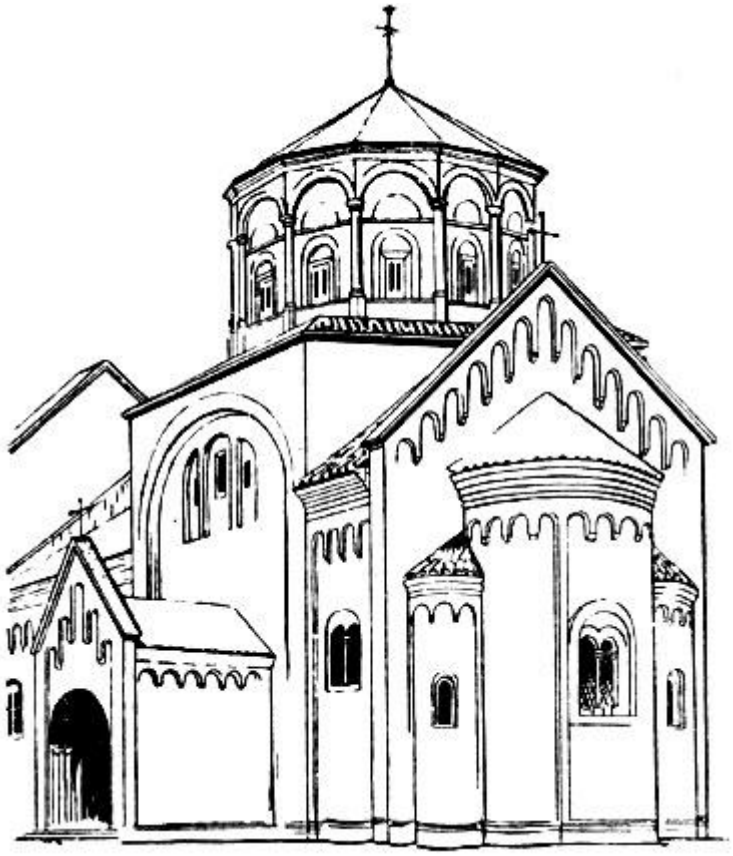
Объединение сербского государства вокруг Рашки в 12 в. и учреждение независимой архиепископии в Жичи содействовали усиленному строительству. Особенно большое значение приобрело замковое и монастырское - крепостное по своему характеру - зодчество. Примером может служить крепость Старый бор (11 в.), а также Рыбница с ее мощными башнями, округлой и пятигранной, и остатками старого моста.

Для архитектурной школы Рашки характерны однонефные купольные здания; в удлиненный неф включен и нартекс. Купол, возведенный на парусах, иногда без внутренних столбов, порой возвышается на постаменте над подчеркнуто выделенной центральной частью здания. Часто встречаются низкие трансепты, часовни для погребения, иногда - башни-колокольни. Стены обычно сложены из камня; наиболее значительные памятники облицованы полированным мрамором и украшены аркатурой на консолях.

Выдающийся памятник такого типа - церковь Богоматери в Студенице (1190) . Характерной чертой этого храма, как и вообще сербской архитектуры, является его декоративность. Стремясь к гармонии пропорций, красоте силуэта, выявлению конструкции в объемах здания, строители обращали особенное внимание на внешнюю отделку. Стены церкви облицованы белым и серым мрамором и украшены аркатурным фризом. Консоли декорированы рельефами в виде масок людей и животных. Западный и южный порталы, а также тройное алтарное окно отделаны орнаментальной резьбой. Наряду с вплетенными в растительный орнамент птицами, животными и фантастическими существами, переданными в относительно плоском рельефе, здесь имеются и почти статуарные изображения. Таковы фланкирующие окна и порталы фигуры животных, близкие к памятникам Далмации. От них резко отличаются помещенные друг над другом около западного портала, фигуры пророков, исполненные в несколько суховатой манере. Интересны, наконец, и напоминающие далекие античные прототипы почти профильные фигуры архангелов по сторонам Богоматери над западным входом в церковь.



Церковь Успения Богоматери Студеницкого монастыря. 1190 г. План.

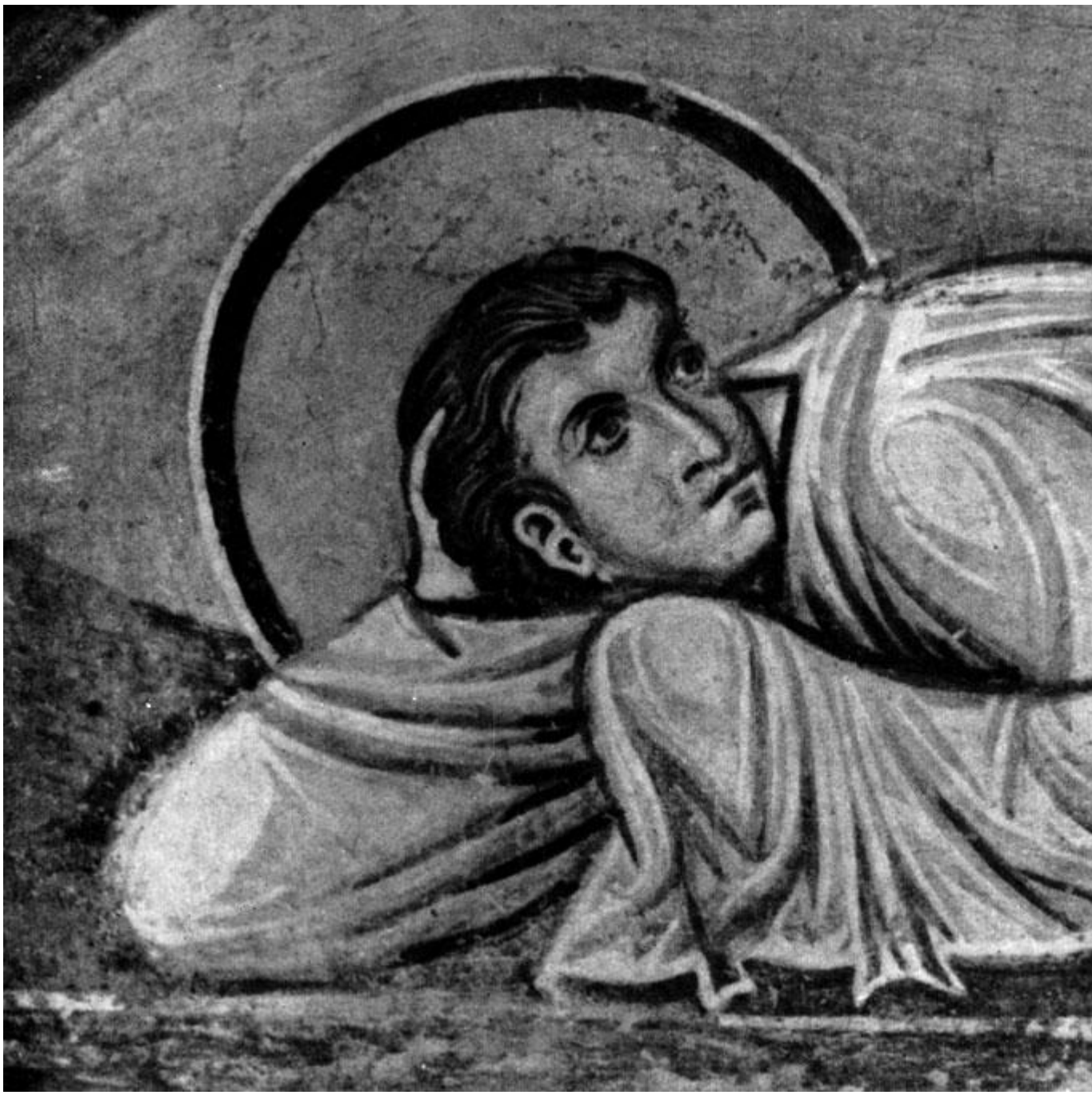


Церковь Богоматери в Студенице. Вид с юго-востока.

Отделка стен мрамором различных оттенков и скульптурный декор сообщают церкви в Студенице живописный и нарядный вид. Она производит радостное впечатление и не кажется суровой, что так свойственно памятникам романского стиля.

Отзвуки романского стиля можно заметить в убранстве Евангелия Мирослава (конец 12 в.). Рукопись исполнена по заказу «великославного князя Мирослава» и оформлена дьяком Григорием при участии Вирсамалеона. Инициалы, украшенные растительным и звериным орнаментом, перекликаются со скульптурным декором Студеницы. Любопытны вплетенные в буквы фигуры людей, представляющие не только евангельские или библейские персонажи, но и воинов, музыкантов, охотников и др. Характер исполнения миниатюр далек от Византии и имеет общие черты с памятниками романского искусства.

80. Оплакивание Христа. Фреска церкви св. Пантелеймона в Нерезе. 1164 г.



81. Апостол. Фрагмент фрески «Преображение» церкви св. Пантелеймона в Нерезе. 1164 г.

О развитии сербской монументальной живописи дают представление фрески храма Пантелеймона в Нерезе (Македония, 1164). Сцены цикла «страстей» - «снятия со креста» проникнуты эмоциональностью, выражением скорби. Несколько удлиненные представленные почти в профиль фигуры Богоматери, порывисто обнимающей Христа, и Иоанна, склонившегося над его телом, полны глубокой грусти. Некоторые детали росписи, например головы юных святых -Трифона и Трофима,-необычно для 12 в. живописны; мастер избегал контурных линий, лица моделированы широкими, свободными мазками. Колорит отличается напряженностью и силой звучания благодаря сочетанию насыщенных белых, золотисто-желтых, синих и голубых тонов. В фресках храма Пантелеймона, исполненных при ближайшем участии византийских мастеров, есть черты, близкие к сербской живописи последующего времени. Подчеркнутая эмоциональность, патетика, страстность выражения больших чувств проявляются в

экспрессии и динамичности композиций, живописности художественных решений, своеобразном толковании отдельных образов. Характерна в этом отношении голова одного из старцев со всклокоченными волосами, резкими, выразительными чертами лица, сурово сдвинутыми бровями. Этот образ, проникнутый внутренним напряжением и большой эмоциональной выразительностью, в какой-то мере предвосхитил типы лиц Феофана Грека.

Отдельные фрески в храме Пантелеймона по манере исполнения напоминают иконы. Таков святой Пантелеймон - покровитель храма. Его изображение заключено в арку, украшенную плетенкой и растительным орнаментом, а наверху -павлинами по сторонам вазы. Тонкие черты лица и большие одухотворенные глаза заставляют вспомнить о фаюмском портрете.

Специфические черты сербского средневекового искусства ярко выявились в 13 в. В росписях церкви Богоматери в Студенице (1208-1209) формы предельно обобщены; лица святителей, резко очерченные контуром, кажутся плоскостными, иногда грубоватыми; следует, однако, отметить, что среди них появляется характерный сербский тип.

82 б. Портретное изображение короля Владислава. Фрагмент фрески церкви в Милешеве. 1-я половина 13 в.

Превосходным памятником первой половины 13 в. является роспись монастырской церкви в Милешеве. Весьма интересны здесь портретные изображения короля

Владислава, его брата Радослава, а также первого архиепископа Сербии - Саввы. Они говорят о том, что портретное искусство уже в то время заняло видное место. Портретные черты художники Милешева придают и отдельным святым.

Народность типов милешевской росписи особенно бросается в глаза в «массовых» сценах («Вход в Иерусалим», «Предательство Иуды» и др.). Отдельные детали- доспехи, вооружение и т. д.-свидетельствуют о большой наблюдательности сербских живописцев, вводивших в традиционные сюжеты подробности быта и уклада окружающей жизни.

84. Ангел. Фрагмент фрески «Жены-мироносицы у гроба господия» церкви в Милешеве. 1-я половина 13 в.

Совершенством исполнения отличается композиция «Жены у гроба». Особенно замечательна фигура ангела, переданная с почти статуарной пластичностью. Прекрасно его лицо, обрамленное волнистыми волосами и мастерски моделированное цветом. Желтый фон фресок испещрен сеткой, своеобразно имитирующей кубики мозаики. Монументальные, порой удлиненные фигуры несколько тяжеловесны; подчеркнутые угловатые складки, полные самостоятельного ритма, не всегда соответствуют строению тела.

Прославленные фрески Троицкой церкви в Сопочанах созданы в течение второй половины 13 в., а частично (в наружных притворах) - в 40-х гг. 14 в. Самые древние части росписи датируются временем около 1265 г. Сопочанская роспись очень сложна. Она содержит ряд новых сюжетов и множество неведомых ранее иконографических деталей. Расширение повествовательности выражается во введении исторических сюжетов («Кончина матери основателя храма Стефана Уроша - Анны», «Перенесение останков короля Уроша») и в развернутом изображении религиозных сцен, особенно в композиции «Успение».

Сопочанская роспись подчинена литургии (церковной службе). Об этом свидетельствует композиция «Поклонение жертве», с тех пор ставшая излюбленной в сербских росписях. Появление ее связано с широким распространением в 13-14 вв. мистических идей, которые утверждали возможность личного общения с богом, минуя священника.

Вместе с тем в росписях появляются жизненные черты, в частности в трактовке исторических сюжетов, названных выше. Больше того, некоторые фрески обладали, по-видимому, скрытым политическим смыслом. Такова «История прекрасного Иосифа» - проповедь сыновнего послушания, что было весьма актуальным в 13 столетии, когда трон сербских королей непрерывно колебали дворцовые заговоры. Композиции в сопочанской росписи разворачиваются на сложном архитектурном фоне, в котором подчеркнут пространственный момент. Они отличаются ясностью, равновесием частей, законченностью.

82 а. Апостолы. Фрагмент фрески «Успение Богоматери» церкви Троицы в Сопочанах. Конец 13 в.

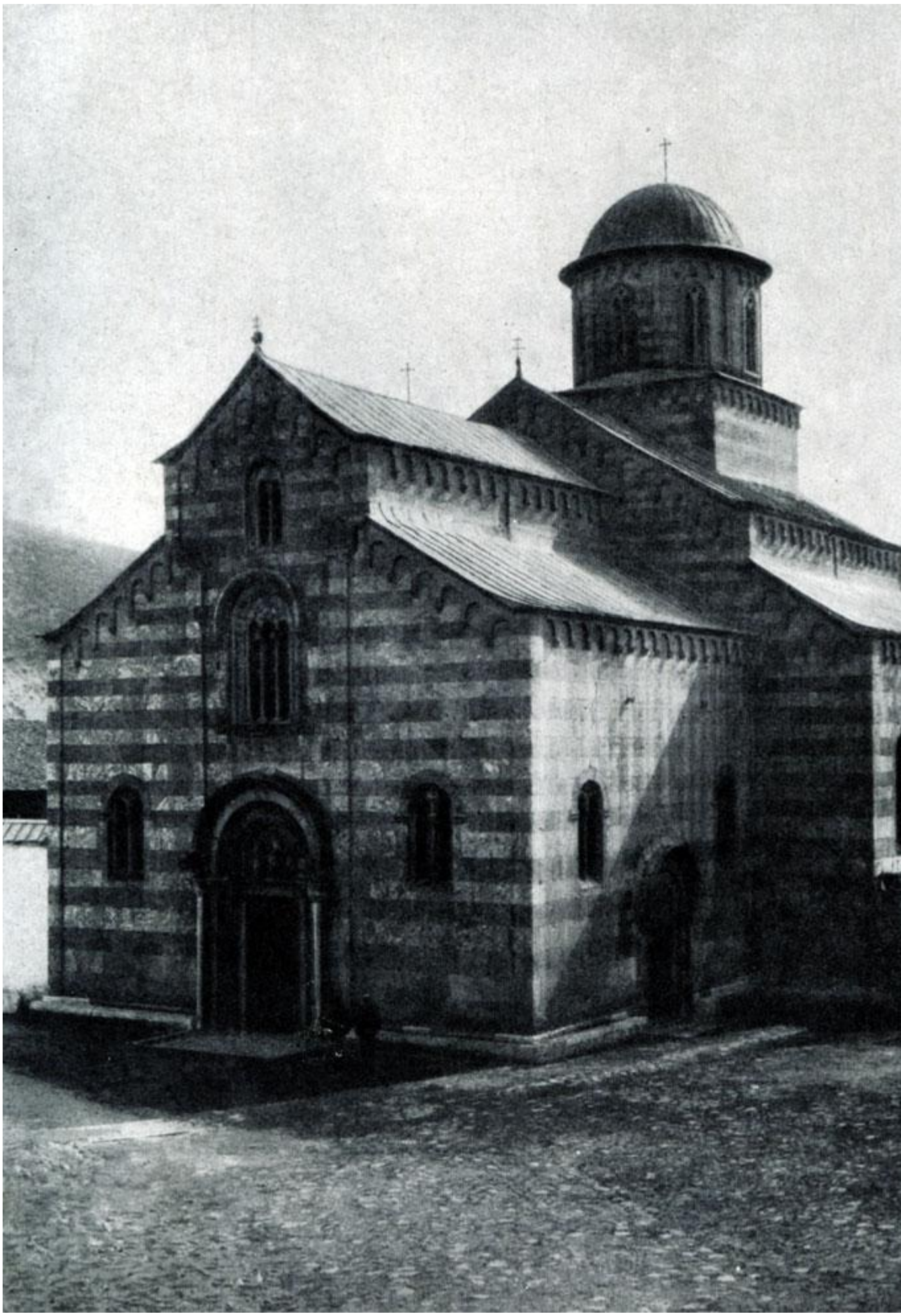
Сопочанские мастера избегали статичности, неподвижности, и в этом они развивали традиции Нерезской росписи. Все персонажи в сцене «Успение» изображены в движении. Мощные апостолы, окружившие ложе Богоматери, словно ведут тихую сдержанную беседу, склонившись друг к другу. В то же время их позы и жесты свидетельствуют о

глубоком внутреннем волнении. Однако, хотя погруженные в скорбь апостолы и святители выдвинуты на первый план, главенствующей в композиции является идея торжества Христа. Печаль апостолов, их тихий разговор, плач женщин - все тонет в ликующем хоре ангелов, окружающих спасителя. Изображение его «сошествия» придает композиции торжественный и светлый характер, который еще больше усиливается благодаря желтому фону, имитирующему золото мозаик, и ярким тонам одежд.

Глубокой эмоциональностью насыщен цикл «страстей». В «Распятии» огромной экспрессией отличается образ Богоматери. Весьма выразительна фигура женщины в композиции «Явление Христа женам-мироносицам»; стремительным движением полна сцена «Сошествие Христа во ад», данная на фоне горного пейзажа. Эмоциональность, порывистое движение, Элементы пространственности, материальность фигур - все эти черты росписи в Сопочанах намечают пути развития сербской живописи 14 столетия.

С конца 13 в. возрастало экономическое и политическое значение Сербии. Развивались производительные силы страны, в прибрежных районах росли города с оживленной ремесленной и торговой жизнью. Территория государства расширялась. Наибольших размеров Сербия достигла во время царствования Стефана Душана (1331-1355), когда в ее состав вошли почти вся Македония (кроме Фессалоник), Фессалия, Эпир, Албания. В 1345 г. была учреждена сербская патриархия.

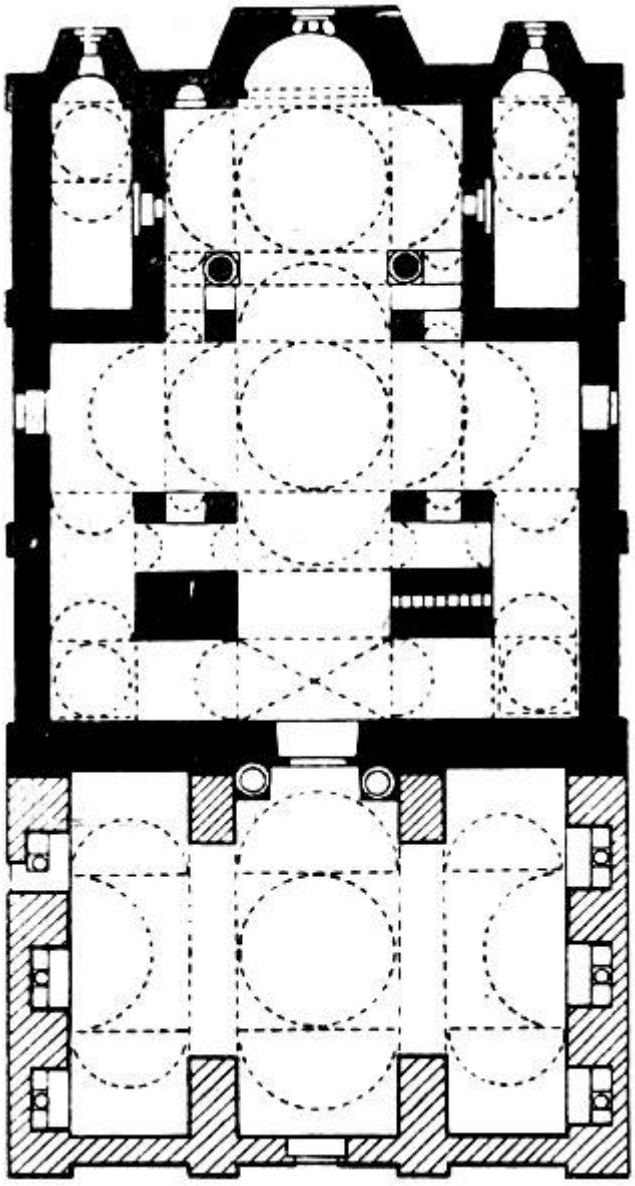
Завоевание Сербией в 14 в. ряда областей Византийской империи и ориентация феодальных верхов на византийскую культуру объясняют усиление византийских влияний и в сфере искусства. На территориях, ставших сербскими, возводили множество построек, отличавшихся от архитектурной школы Рашки. Вместо зданий с одним нефом особенное распространение получили крестовокупольные храмы, часто на свободно стоящих столбах. Нередки также пятикупольные постройки. В качестве строительного материала использовали смешанную кладку из чередующихся рядов кирпича и камня. Романские черты в архитектуре исчезли. Фасады стали украшать нишами или глухими аркадами между пилястрами; на углах барабанов и трех- или пятигранных абсид встречаются колонки.



78. Церковь Спасителя в Дечанах. 1327-1335 г. Вид с юго-запада.

79. Церковь Богоматери в Грачанице. Около 1320 т. Вид с юго-востока.

Выдающимся сооружением того времени является церковь Богоматери в Грачанице (ок. 1320). Масса этого пятикупольного здания (представляющего в плане двойной вписанный крест) снаружи кажется ступенчатой вследствие постепенного перехода от полукружий сводов к боковым куполам и главному куполу. Большой стройности церкви в немалой степени способствует квадратный постамент барабана купола. В кладке применены камень и кирпич; из последнего сложены барабаны куполов, узоры вокруг окон; из него составлены прослойки между рядами камня. В отличие от более ранних памятников в церкви Грачаницы существует известный разрыв между наружным, сложным и торжественным, обликом здания с его пышным декором и решением внутреннего пространства. Перегруженный столбами и сводами, расчлененный на тесные, узкие помещения интерьер лишен той цельности и законченности, которые свойственны внешнему облику храма.



Церковь Богоматери в Грачанице. Около 1320 г. План.

Сербское зодчество 14 в. не было ограничено одним стилистическим направлением. Почти современен Грачанице прославленный храм Спасителя в Дечанах(1327-1335).

Строителем его был выходец из Котора в Далмации, монах-францисканец Фрад Вита. Дечанский храм по убранству напоминает церковь Богоматери в Студенице, но резко отличается от нее по плану и пропорциям. Здесь также применена облицовка из белого мрамора с розовыми и синими прожилками. Чрезвычайно богато скульптурное убранство. Разнообразны стилизованные растительные узоры, украшающие портал и тройное окно абсиды; в них вплетены фантастические птицы и животные. В люнетах над дверьми помещены изображения Христа между ангелами и голгофский процветший крест. Львы и грифоны как бы выступают из стен и капителей. Почти объемны головы на консолях аркатуры и фигуры ангелов над порталом, изображенные в живых поворотах.

Скульптура дечанского храма богаче по содержанию рельефов Студеницы. Она обладает сложным религиозно-символическим смыслом как и живопись того времени. Фигуры переданы в движении, лица выразительны, складки беспокойны.

Сербская монументальная живопись, занимавшая важное место в искусстве 13 в., продолжала успешно развиваться в 14 столетии, значительно обогащаясь тематически. В церковные росписи вводилось множество новых сюжетов, связанных с апокрифической литературой, усложнялся архитектурный фон, появлялось много второстепенных персонажей и бытовых деталей.

Рост значения индивидуальности проявляется во встречающихся на некоторых фресках подписях мастеров. Если относящиеся к началу 13 в. имена художников едва различимы, то постепенно они становятся заметнее. Повторяющиеся на нескольких памятниках имена Михаила и Евтихия позволяют проследить их индивидуальные различия и эволюцию стиля (от 90-х гг. 13 в. до 20-х гг. 14 в.).

Монументальная живопись Сербии в 14 в. была неоднородна. Одна группа памятников тесно связана с искусством Византии; другая, не лишенная грубоватости и одновременно занимательности, представляет более самобытное и оригинальное явление.

Среди первой группы видное место занимает роспись церкви Иоакима и Анны в Студенице (1314), свидетельствующая об усиленном притоке в Сербию греческих влияний. Портретные изображения короля Милютина и его юной жены Симониды, дочери византийского императора Андроника II Палеолога, напоминают об укреплении политических связей между слабевшей Византией и могущественной Сербией. В сценах «Рождество Богородицы» и «Введение во храм» можно видеть типичные для палеологовского искусства Византии удлиненные фигуры на фоне сложного архитектурного пейзажа. Они представлены то в торжественных позах, то в порывистом движении, в развевающихся одеждах. Следует указать на то, что в фресках Студеницы в живописную манеру, характерную для сербских памятников 13 в., впервые начинают проникать элементы графичности.

83. Успение Богоматери. Фреска церкви Богоматери в Грачанице. Около 1320 г.

Дальнейшую эволюцию сербской живописи можно усмотреть в росписях церкви Богоматери в Грачанице (ок. 1320). Интерес к подробностям, пристрастие к сложным сюжетам, многие из которых впервые появляются в росписи, присущи Этим фрескам. Стремительное движение иногда совершенно не оправдывается содержанием, как, например, во «Встрече Марии с Елизаветой», где фигуры изображены в бурном порыве, а одежды развеваются, словно от урагана.

Среди ряда развернутых циклов, покрывающих в несколько поясов стены храма, большое место занимают «Страшный суд» в нартексе, «Месяцеслов» в помещении самой церкви, множество сцен цикла «страстей». Полна лирической поэтичности сцена «Жены у гроба». Занимающая нижний угол этой композиции группа воинов кажется выхваченной из

тревожной жизни феодальной Сербии. Художники пытались возместить утрату монументальности жизненной конкретностью и достоверностью.

Почти к тому же времени относятся фрески церкви св. Георгия в Старо-Нагоричине (1317-1318), где сохранились подписи художников Михаила и Евтихия. Сцены здесь еще более сложны и перегружены персонажами.

В качестве примера можно привести «Успение Богородицы». Художники изображают уже не торжественное и величественное представление (как в Сопочанах), а полное движения шествие: апостолы несут ложе, которое окружают отцы церкви, святые жены и ангелы. Над телом Богоматери изображен Христос, держащий на руках ее душу; вокруг него - хор ангелов. Еще выше художник поместил композицию «Вознесение Богоматери на небо», пророков со свитками, Соломона и Давида. Чувство скорби, столь явственное в сопочанской композиции, окончательно уступает здесь место пышному апофеозу Богоматери, ее прославлению. Из-за большого числа персонажей отдельные образы утратили монументальный характер.

Мастера Старо-Нагоричина решительнее, чем художники церкви Иоакима и Анны в Студенице, порывали с живописной манерой своих предшественников, все больше приближаясь к иконописной. Но это не лишает отдельные композиции и образы эмоциональной выразительности. Некоторые сцены, особенно из цикла «страстей», еще полны большой драматической напряженности.

Роспись церкви Спасителя в Дечанах (ок. 1348) входит во вторую группу памятников, отмеченных своеобразием и яркой самобытностью. Живопись здесь грубее, она лишена того артистизма, который свойствен памятникам, названным выше. В библейских и евангельских сценах полностью утрачена монументальность; фрески, расположенные в семь-девять рядов, напоминают миниатюры. Зато множество новых иконографических и бытовых деталей придает им необыкновенную занимательность. Таковы, например, грубоватые, но очень выразительные плясуны и музыканты в сцене, представляющей «Потомство Каина», или группы больных в «Исцелении».

К дечанским примыкает ряд фресковых циклов, из которых особенно примечательны росписи церквей Богоматери в Матейче (вторая половина 14 в.) и Дмитрия в Марковом монастыре (ок. 1370). Они отличаются выразительностью групп и типов, повышенным драматизмом образов.

Две линии в сербской монументальной живописи 14 в. имеют параллели и в миниатюре. Если в наиболее ранних ее образцах чувствуются связи с культурой Западной Европы, то к концу 13 - началу 14 в. усилилось воздействие Византии. Особенно проявилось оно в группе миниатюр, очевидно, копировавших хранившиеся в сербских библиотеках великолепные образцы византийских рукописей.

Для сербской знати была, по-видимому, создана знаменитая Сербская псалтырь (14 в., Государственная библиотека в Мюнхене), содержащая более 150 миниатюр, интересных тем, что они воспроизводят многие детали сербского быта. Стилистически мюнхенская псалтырь близка к упомянутым выше росписям Маркова монастыря.

Орнаментация сербских рукописей излюбленными мотивами плетенки, стилизованных птиц и животных как в заставках, так и в инициалах в 13 - 14 вв. и позднее перекликается с архитектурным декором и носит славянский характер.

Сербскую иконопись стали по-настоящему изучать лишь в самое последнее время. Первые иконы в Далмации упоминаются в конце 11 в.; к концу 12 столетия они известны и в Сербии. Возможно, далматинским мастером исполнена недавно расчищенная мозаичная икона в Хиландар (конец 12 в.). Это фронтальное изображение Богоматери с младенцем теснейшим образом связано с монументальной живописью.

Во второй половине 13 в. в иконописи наметились те же черты, что и в росписях: обогащалась их иконография, образы становились более эмоциональными, появились портретные изображения. Значительный интерес представляет икона Петра и Павла, в нижнем поясе которой имеются портреты королевы Елены, Драгутина и Милютина. Придворным художникам Милютина - Астрапу, Михаилу и Евтихию - приписывают ряд дошедших до нас икон конца 13 и 14 в. Большая икона «Евангелист Матфей» отмечена характерной для Евтихия монументальностью, порывистым движением, резко положенными пробелами. Икона «Неверие Фомы» работы Михаила гораздо сдержаннее в передаче движения, рисунок ее тоньше. Высоким качеством исполнения и эмоциональностью образа отличается икона «Распятие» (13 в.?). Наряду с иконами аристократического направления, отражавшими связь с искусством Константинополя, имеются и более демократические образцы иконописи начала 14 в.

85. Иоанн. Фрагмент иконы «Распятие».13 в. (?)

Среди памятников середины 14 в. выделяются иконы Дечанского монастыря, очень схожие с его росписями. Они содержат некоторые архаические черты и свидетельствуют о связях сербского искусства с искусством Западной Европы.

В 70-х годах 14 в. в иконописи вновь усилилась ориентация на Византию, получившая отражение в ряде прекрасных памятников. В тонком рисунке этих икон заметно воздействие миниатюры. Так, например, его можно усмотреть в погрудных изображениях святых на полях Реликвария деспота Фомы Прелюбовича (третья четверть 14 в.). Деисусные иконы конца 14 в. из Хиландар, с их мягкой моделировкой лиц, тонкой разделкой одежд и слегка приглушенным колоритом, указывают на руку выдающегося мастера и на тесную связь с традициями палеологовского искусства.

Объединение Сербией обширных территорий в условиях феодального государства не могло быть долговечным. Распад начался очень скоро. Внутренние междоусобицы были использованы сначала правителями Венгрии, а потом - османской Турцией. Героическая борьба сербского народа за независимость была сведена на нет предательством феодалов. Страшное поражение в битве на Косовом поле (1389) нанесло непоправимый удар стране. Постепенно все сербские земли подпали под турецкое иго.

В процессе усилившейся феодальной раздробленности, под ударами турецких завоевателей начали терять свое значение южные области Сербии. Экономический и политический, а также культурный центр с третьей четверти 1.4 в. передвинулся на север. Дольше других сохраняло независимость небольшое государство в районе реки Моравы.

Архитектурные памятники моравской школы, унаследовавшие многое от зодчества Рашки и южных областей, отличаются специфическим планом, напоминающим трилистник. Концы трансепта завершаются абсидами, расположенными перпендикулярно по отношению к алтарной части, образуя так называемый триконх. Храмы эти имеют два основных типа. Одни, восходя к главному храму монастыря Хиландар на Афоне, строились в виде вписанного креста и увенчивались одним или пятью куполами. Другие, сохраняя тот же характер триконха, обладали удлиненным нефом и сжатым, лишенным свободно стоящих столбов крестом, напоминая памятники Рашки. Абсиды, обычно пятигранные, и барабаны куполов таких церквей украшались по ребрам колонками, которые соединялись вверху декоративными арками. Наружное убранство памятников моравской группы также сочетало в себе традиции Рашки и восточных областей Сербии.

Основателем моравской школы считается Боровик Радэ, имя которого сохранилось в надписи на пороге церкви в Любостинье (конец 14 в.).

Одно из высших достижений школы Боровика Радэ - храм Богородицы в Калениче (1413-1417) - отличается необыкновенной стройностью силуэта (несколько искаженного переделками), относительной просторностью внутреннего помещения, лишенного столбов, и богатством наружного декора. Для украшения храма использован туф различных оттенков. Кружево разнообразных по узору прорезных розеток сменяется плоским рельефом обрамлений окон, дверей, слепых аркад на фасадах. Многократно применен мотив плетенки, чаще всего состоящей из двух лент. Тимпаны окон, окаймленные лозой или плетенкой, заключенной между двумя шнурами, местами заполнены фантастическими и реальными животными и птицами, а также религиозными сценами. Плоский рельеф, несколько напоминающий резьбу по дереву, близок к народным мотивам вышивки и кружев.

В некоторых храмах моравской группы сохранились и росписи. Наиболее значительны фрески церквей Спасителя в Раванице (1381) и Троицы в Манасии (1418). Большой интерес представляет в Раванице фрагментарно сохранившийся групповой портрет основателей церкви князя Лазаря, его жены Милицы и сыновей Стефана и Вука. «Вход Господень в Иерусалим» в росписи этого храма разворачивается на сложном архитектурном фоне и превращается в подлинно массовую сцену. Удлиненным фигурам присущи тонкость и изящество, в их исполнении усиливается линейность, появляется штриховая манера, характерная для иконописи. Сербские росписи и этого периода сохраняли свое высокое художественное качество.

Последним оплотом сербов в борьбе против турок была крепость Смедерево на Дунае - грандиозное оборонительное сооружение, состоящее из двух рядов стен, сложенных из кирпича и камня. После взятия турками Смедерева (1430) строительство в Сербии не прекратилось, хотя и значительно уменьшилось.

Сербское средневековое искусство для своего времени сыграло передовую, прогрессивную роль. Особенно выделяются памятники 13-14 вв., имевшие этапное значение для искусства всей Восточной Европы. Исполненная эмоциональной напряженности, сербская живопись открыла перед художниками огромные возможности передачи человеческих чувств и страстей. Введение новых иконографических сюжетов и типов позволило сербским мастерам, не преступая религиозных канонов, охватить гораздо шире, чем это было прежде, реальный мир. Сербское искусство стало источником иконографического обогащения искусства многих стран. Оно оказало положительное воздействие на ряд близких и далеких художественных центров. Бесспорно участие сербских мастеров в росписях афонских и метеорских церквей (14-16 вв.); они работали и на территории Румынии. Самая тесная связь существовала между искусством Сербии и Болгарии. Воздействие сербского искусства ясно заметно в ряде живописных памятников Древней Руси. Примером может служить роспись церкви Спаса на Ковалеве в Новгороде (1380), где, по-видимому, работали сербские художники.

Искусство Древней Руси, Украины и Белоруссии

Искусство Древней Руси

О.Сопоцинский

Почти тысячелетие насчитывает история древнерусского искусства. Оно зародилось в 9 - 10 вв., когда возникло первое феодальное государство восточных славян - Киевская Русь; последним его этапом был 17 в.-период кризиса средневековой художественной культуры в России и сложения новых художественных принципов. Формируясь и развиваясь в тесном взаимодействии со многими культурами близлежащих, а порой и весьма отдаленных стран, древнерусское искусство, представляющее целостное и ярко самобытное явление, заняло свое особое место в истории мирового искусства. По своему значению оно стоит в одном ряду с Византией и крупнейшими очагами средневековой культуры Западной Европы и Востока.

В отличие от Византии Древняя Русь вступила на путь феодализма, минуя рабовладельческий строй. Это обусловило более непосредственную и глубокую связь

феодальной художественной культуры с народными художественными представлениями. В то же время развитие феодализма в Древней Руси имело существенные социально-экономические и политические особенности. Величайшим испытанием для русского народа было нашествие монголов в 13 в. Татаро-монгольское иго длилось несколько столетий и наложило тяжелую печать на всю жизнь древнерусского общества. Однако героическое сопротивление русских господству захватчиков имело огромное историческое значение - оно спасло Западную Европу от монгольского вторжения, постепенно ослабило и привело к крушению монгольскую державу.

Большую роль в истории Древней Руси сыграли города, но одной из особенностей древнерусской городской культуры была ее глубокая связь с крестьянским творчеством. Крестьянское искусство, развиваясь параллельно с «большим» городским искусством, не было отделено от него глухой стеной. Интересно, что в Новгороде, наиболее зрелом средневековом городе Древней Руси, это влияние порой прослеживается с гораздо большей отчетливостью, чем в искусстве столиц больших княжеств. Разумеется, это не исключает ведущей роли в формировании древнерусского искусства крупнейших городов - центров феодальной культуры.

Существенные особенности древнерусского искусства в значительной степени определялись жизненностью патриотических идей. Уже в 11 -12 вв. люди Древней Руси, жили ли они в Киеве, Новгороде или Владимире, ощущали свою связь с русской землей. Это чувство намного обострилось в период татаро-монгольского ига, ускорило рост национального самосознания и, естественно, отразилось во всех сферах духовной жизни, в том числе и в художественном творчестве. В результате древнерусское искусство получило яркий отпечаток художественных вкусов народа, обрело свое национальное своеобразие. Характерно также то, что, несмотря на обилие местных школ, неизменной оставалась общность всего древнерусского искусства; заметно эволюционируя с 10 по 17 в., оно на протяжении всего этого времени не утратило своих основных особенностей.

Уже в 11 -12 вв. в древнерусском искусстве появляются композиции и образы, которых византийское искусство не знало. Например, культ Бориса и Глеба вызвал к жизни новые

иконографические сюжеты. Возникла композиция «Покров Богоматери» и ряд других. Древнерусский художник выполнял предписания церкви, но вносил в свои произведения и новшества, которые показались бы еретическими в Константинополе. Церковь была вынуждена санкционировать эти новшества, ибо только таким путем она могла противостоять широкому потоку местных, часто еще языческих верований и вводить их в русло официальной господствовавшей религии. Эти особенности древнерусской художественной культуры очень ярко проявляются в архитектуре. Хотя древнерусская архитектура достигла серьезных успехов в гражданском и крепостном строительстве, ее своеобразие особенно выступает в культовых сооружениях - храмах (что, как известно, свойственно всему средневековому зодчеству). Древнерусские зодчие прекрасно чувствовали связь архитектуры с окружающим ландшафтом. Будь то скромный монастырский храм в лесной глуши или величественный городской собор, окруженный мощными крепостными стенами, они гармонично «вписываются» в пейзаж, прекрасно соответствуя характеру русского ландшафта. Постоянное общение древнерусского человека с природой придало и зодчеству внутреннее единство и цельность, соразмерность, простоту форм, спокойный и мужественный ритм. Необходимо также отметить взаимосвязь деревянного и каменного зодчества, принимавшую самые различные формы на разных этапах исторического развития древнерусской архитектуры.

В изобразительном искусстве Древней Руси своеобразие проявилось с не меньшей силой. Даже в Византии иконопись никогда не играла такой важной роли, как на Руси, где она стала одной из основных, общераспространенных форм изобразительного искусства, соперницей монументальной живописи.

В пределах твердо установившихся правил (плоскостность изображения, условность передачи фигуры, лица, архитектурного и природного фона) художники достигали огромной выразительности линейного ритма, силуэта, красочного пятна. Простыми средствами они создавали образы глубокого внутреннего содержания, необычайной эмоциональности и силы. Это дает право считать икону одним из важнейших вкладов древнерусского искусства в мировую художественную культуру.

Пластика занимала в древнерусском искусстве подчиненное положение. Как и в Византии, православная церковь видела в круглой скульптуре наследие «идольских», языческих времен и относилась к ней неодобрительно. Хотя этот взгляд с течением времени изменился, круглая скульптура так и не получила на Руси большого развития. Зато процветало прикладное искусство: резьба по дереву и камню, литье, чеканка, эмальерное дело, вышивка, керамика и др.

Путь развития древнерусского искусства делится на ряд четко обозначенных периодов, в основном совпадающих с этапами социально-экономической и политической истории общества. Это Эпоха Киевской Руси (9 - начало 12 в.), пора феодальной раздробленности (12 и 13 вв.), период борьбы против татаро-монгольского ига и объединения русских княжеств (14 - начало 15 в.), время сложения и укрепления русского централизованного государства (15 и 16 вв.) и, наконец, 17 столетие, когда обнаружился кризис средневекового искусства и зарождалось искусство нового типа.

Для истории искусства народов СССР огромное значение имеет рубеж 13 и 14 вв. До того времени искусство Руси развивалось как искусство единой древнерусской народности, окончательное сложение которой относится еще к 9-10 вв. В период феодальной раздробленности на основе древнерусской народности стали формироваться русская (великорусская), украинская и белорусская. Специфические признаки и особенности их культуры ясно определились в течение 14 и 15 вв. Поэтому древнерусское искусство 10-13

вв. является общим наследием русских, украинцев и белоруссов, а с 14 в. искусство каждого из этих народов следует рассматривать отдельно. Тем не менее и в последующие века сохранялась, росла и укреплялась тесная связь русского, украинского и белорусского искусств.

Искусство Киевской Руси

Истоки древнерусского искусства восходят к искусству восточных славян, населявших в 1 тысячелетии н. э. европейскую территорию России. Искусство Это было связано с языческим культом, носило магически-анимистический характер и широко входило в повседневный быт древних славян. Начальные стадии искусства восточных славян пока еще мало изучены, но, вероятно, в своем становлении оно соприкасалось с искусством скифо-сарматов и античных колоний Северного Причерноморья.

Архитектура восточных славян 1 тысячелетия н. э. стала известна по археологическим раскопкам и скудным литературным данным. Материалом для сооружения жилищ и храмов служило дерево. Араб Ибн Фадлан, описавший свое путешествие в начале 10 в. в Болгар на Волге, указывает, что купцы-русы рубили там «большие дома из дерева». Другой автор 10 в., Ибн Русте, сравнивает «остроконечные кровли» домов в Киеве с «кровлей христианских церквей».

К глубокой древности относится возникновение крестьянского жилища - избы с ее простыми и целесообразными формами, соответствующими суровому климату.

Скульптура находилась у древних славян в зачаточном состоянии. Идол (10 в.), найденный в реке Збруч,- грубое изображение четырехликого божества, увенчанного княжеской шапкой. Выполненное в технике плоской резьбы, произведение это не лишено выразительности.

Произведения прикладного искусства - бронзовые и серебряные украшения, расцвеченные эмалью застежки - фибулы, височные кольца - колты, бусы, гребешки с фигурками животных - отмечены развитым вкусом народных мастеров. В изделиях древних славян орнамент большей частью очень спокоен, а изображения не внушают человеку страха. Житель бескрайних дебрей, древний славянин видел в фантастических существах, населявших, как он верил, леса, воды и болота, не столько своих врагов, сколько покровителей. Они защищали, «берегли» его. Он чувствовал себя причастным к их жизни, а потому и в искусстве стремился подчеркнуть эту нерасторжимую связь. В некоторых изображениях (бронзовая фибула из окрестностей Зенькова, 8 в.; бронзовая пластинка из Белогорского кургана, 10-11 вв., и др.) слияние человеческих фигур с различными животными образует самые фантастические сочетания.

Сформировавшиеся тогда художественные вкусы и навыки не исчезли со становлением феодализма и принятием христианства. Влияние древнеславянского творчества на древнерусское искусство сказалось не только в сохранении технических приемов, но и в слиянии традиционных языческих представлений с образами христианского пантеона. Магический смысл многих изображений был с течением времени забыт, но как мотивы они продолжали жить в скульптуре, миниатюре, резьбе, вышивках и ювелирном искусстве.

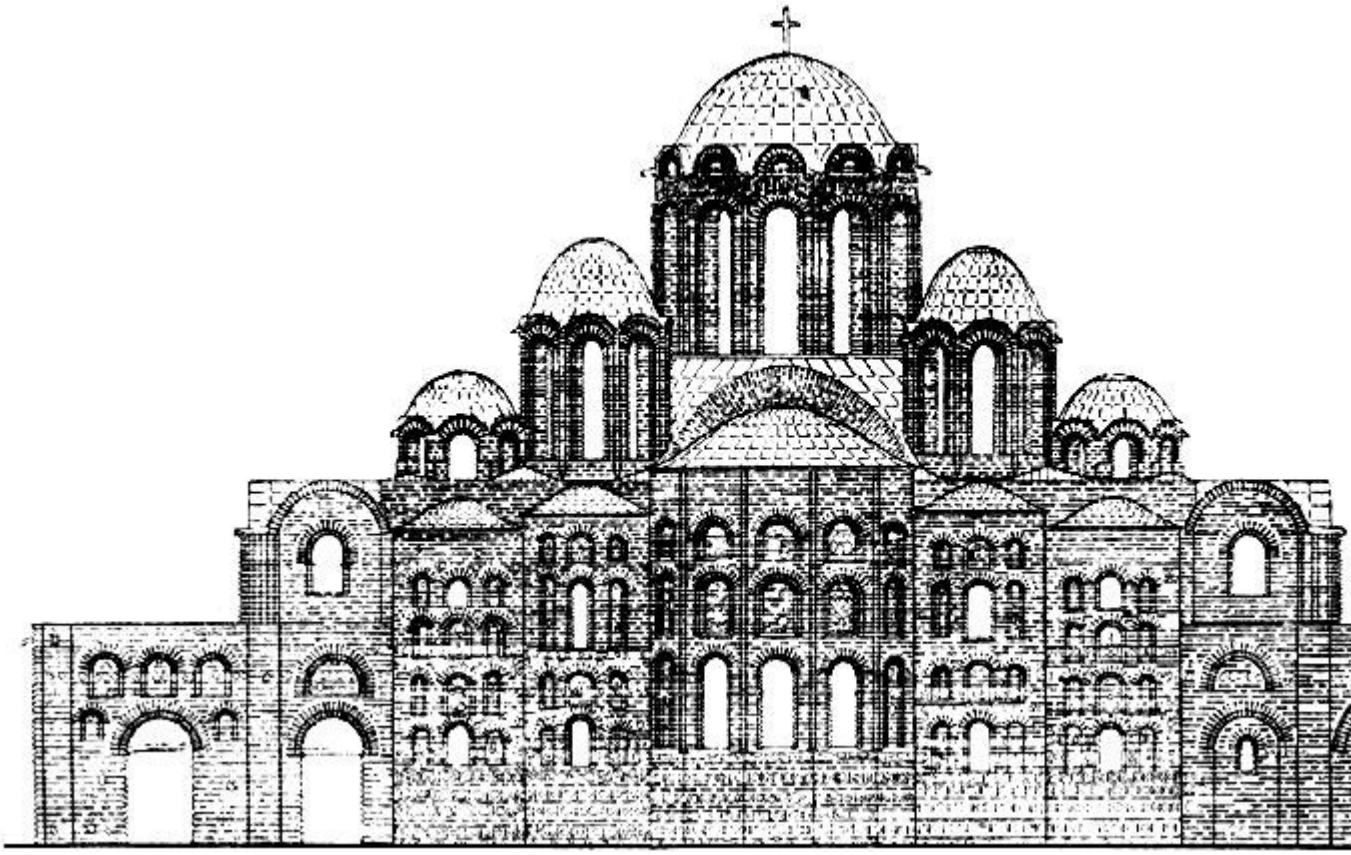
Процесс феодализации привел в 9 в. к образованию Киевской Руси, крупного государства, быстро получившего известность во всем тогдашнем мире. Не только соседи, испытавшие военную мощь нового славянского государства, должны были считаться с его интересами, но и в далеких странах Западной Европы, а также в Багдадском халифате возникло желание установить с Киевом экономические и культурные отношения. С киевскими князьями стали заключать договоры, направлять к ним дипломатов, ученых и миссионеров.

Для Киевской Руси прогрессивное значение имело принятие христианства. Оно способствовало более органичному и глубокому усвоению всего лучшего, чем обладала передовая для того времени Византия. С 10 по 15 в. древнерусское искусство имело очень тесные связи с византийским. Из Византии привозились иконы, ткани, ювелирные изделия и многое другое. Некоторые памятники византийского искусства стали подлинной русской святыней, например знаменитая икона Владимирской Богоматери. Греки принимали участие в украшении многих древнерусских храмов и часто находили на Руси свою вторую родину. Творчество этих художников обретало на русской почве черты, свидетельствующие о сильнейшем воздействии местных художественных вкусов. Большое значение в формировании искусства и культуры Киевской Руси на первых этапах имела и тесная связь с болгарским государством, переживавшим в начале 11 в. свой расцвет.

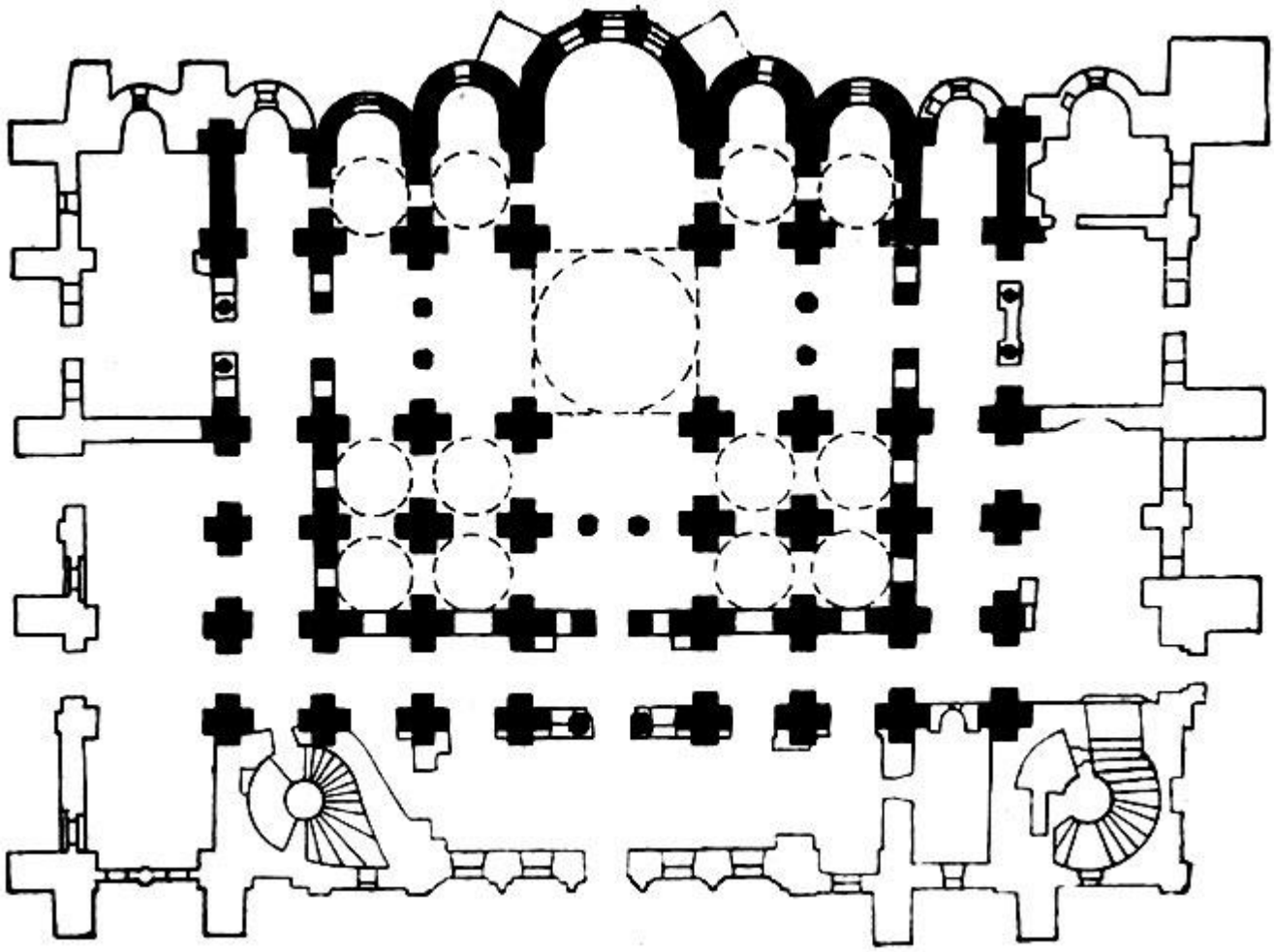
В 10-11 вв. Киевское государство, став одним из самых значительных, имело торговые и культурные сношения с Англией, Францией и другими государствами Европы и со странами Востока. Очень быстро культура Киевской Руси достигла высокого уровня, соперничая с культурой не только Западной Европы, но и Византии. Блестящий расцвет переживал Киев - один из самых больших и богатых городов Европы 11 -12 вв. По словам Титмара Мерзебургского, немецкого писателя начала 11 в., в Киеве было несколько сот церквей и много рынков, что говорит об оживленной торговле и бурной строительной деятельности.

Христианские храмы появились на Руси еще в 10 в. Сначала они были деревянными, что связано с давними традициями архитектуры, особенно северной. Не случайно древняя летопись отметила деятельность вышгородских зодчих 11 в., мастеров деревянной архитектуры - Миронега и Ждан-Николы. В конце 10 в. в Новгороде была срублена церковь св. Софии «о тринадцати верхах», и была она «честно устроена и украшена». В 1049 г. церковь сгорела, как сгорали многие десятки тысяч деревянных зданий, возведенных русскими зодчими в 11 и последующих столетиях.

Не сохранились и древнейшие каменные храмы. Однако раскопки позволили установить план первого городского киевского собора - Десятинной церкви Успения Богоматери, сооруженной по желанию князя Владимира (989-996). Сначала Это был трехнефный крестовокупольный храм; в 1039 г., при князе Ярославе, он был расширен и стал пятинефным. Внешний облик его представить невозможно. Результаты раскопок позволяют, впрочем, утверждать, что внутри он был богато декорирован фресками и мозаиками. Близ собора находились каменные дворцовые сооружения, также богато украшенные мрамором, мозаикой, майоликовыми плитками.



Храм св. Софии в Киеве. 11 в. Восточный фасад. Реконструкция.



Храм св. Софии в Киеве. План.

При сооружении самого значительного памятника того времени - Софийского собора в Киеве (11 в.) - древнерусская архитектура уже обладала своими приемами монументального зодчества. Византийская система крестово-купольной церкви, с ясностью ее основных членений и логичностью композиции внутреннего пространства, легла в основу пятинефного киевского собора Софии. Однако здесь был использован не только опыт строительства Десятинной церкви. От всех византийских храмов собор отличается числом куполов: их тринадцать, то есть столько, сколько было в несохранившемся деревянном храме Софии в Новгороде. Характерна также конфигурация внешних объемов, которые плавно повышаются к центру, к главному куполу. Принцип постепенного, как бы ступенчатого нарастания массы здания стал с 11 в. последовательно проводиться в древнерусском зодчестве.

София, как и другие большие городские соборы 11 в. и более поздние, во многом определяет характер всей древнерусской архитектуры. Это объясняется Значением собора в жизни города. Русские храмы, как и соборы Запада, были местом не только церковных служб, но и торжественных собраний горожан. Здесь обсуждались и решались самые животрепещущие вопросы, здесь принимали послов. В храмах, построенных отдельными торговыми общинами, как это было в Новгороде и Пскове, происходили собрания членов торговых объединений. Таким образом, облик храма, его размеры, его интерьер отвечали не только культовым, но и светским целям. Храм отличался массивностью, даже тяжеловесностью своих форм. Грандиозность, представительность, торжественность

определялись ролью Софийского собора как главного архитектурного сооружения города. Архитектурный образ постройки воплощал идею силы и величия киевской державы.

Первоначальный вид собора значительно отличался от современного. С севера, запада и юга его опоясывала открытая галлерея, проемы которой впоследствии были заложены; стены не были побелены, и ряды кирпича, чередующиеся с широкими полосами розоватой цемянки, придавали храму живописный и нарядный вид.

Пять нефов Софии четко выделены, но все они тяготеют к центральному подкупольному помещению. Внутренние деления выражены во внешних объемах собора и прежде всего в куполах, среди которых массивный центральный купол подчиняет себе остальные. Различные размеры куполов, волнистые и живые линии закомар (полукруглых завершений фасадов), обширная внешняя галлерея - все это создает довольно сложное и в то же время гармоничное сочетание объемов и линий. Первоначальный облик храма сохранился лишь с восточной стороны. Декорированные глухими ступенчатыми арочками стены пяти абсид не искажены здесь позднейшими пристройками.

Внутреннее пространство собора членится двенадцатью мощными крестчатыми столбами на обособленные части. Впечатление динамичности пространства возникает благодаря обилию самых неожиданных точек зрения, богатой и сложной игре света и тени. Входящий в храм прежде всего обращает внимание на огромную алтарную арку, на обширное помещение центральной абсиды; таинственный сумрак боковых помещений еще более утверждает главенствующее положение подкупольного пространства.

87. Храм св. Софии в Киеве. 11 в. Внутренний вид.

Внутри Софии все стены, своды, абсиды, столбы и купол покрыты мозаиками и фресками. Как и в византийских церквах, изображения в Киевской Софии должны были раскрывать основные догматы православия. Этой цели служили изображения Христа Вседержителя (Пантократора) и четырех архангелов - в центральном куполе, апостолов - в простенках барабана, евангелистов - в парусах свода, Богоматери-оранты - в центральной абсиде, таинства причащения апостолов и изображения святителей - на стене абсиды, а также многочисленные евангельские сцены и фигуры монахов-аскетов и святых-воинов - на стенах, столбах и сводах остальных частей храма.

86. Богоматерь-оранта. Мозаика центральной абсиды храма св. Софии в Киеве. 11 в.

Окружающий мир казался художникам стройным и нерасторжимым целым, все части которого находятся в строгой зависимости друг от друга. Это был решительный шаг вперед по сравнению с неясными магическими представлениями языческих времен. Но еще важнее было то, что, изображая святых, художники показали нравственную силу и стойкость человека, его высокие моральные качества, а также подчеркнули в облике божества черты защитника и покровителя людей. Недаром одним из центральных изображений Софии является образ Богоматери-оранты, которой русские люди дали наименование «Нерушимой стены» (некоторые исследователи справедливо связывают эту композицию с изображением Великой богини в языческом древнеславянском искусстве). Уже в 11 в. русские художники с особенной любовью изображали святого-воина, в котором стремились воплотить идеал смелого человека, защитника земли русской.

Поражает грандиозность и единство замысла мозаик и фресок Софии. В сочетании с архитектурой храма они образуют неповторимое целое, одно из самых высоких достижений синтеза искусств в Древней Руси. Несмотря на различие техник и художественных индивидуальностей отдельных мастеров, мозаикам и фрескам свойственно общее приподнятое, торжественное звучание. Непосвященному зрителю трудно было разобраться в сложном мире христианских легенд, но его сразу же покоряло величие общего решения.

Применение мозаичной техники в наиболее важных частях росписи объясняется, очевидно, стремлением выделить их в качестве главных, основных. Колорит мозаик, сдержанный, хотя и построенный на насыщенных серо-фиолетовых, синих, голубоватых, зеленых, ярко-желтых тонах фигур и предметов, и очень плотного, но как бы переливающегося золотого фона, рассчитан на обозрение с дальнего расстояния. Композиции фигур и отдельных сцен, уравновешенные, иногда даже застывшие, предельно сдержанны, торжественны. Все художественные средства направлены на создание общего впечатления величественности и силы.

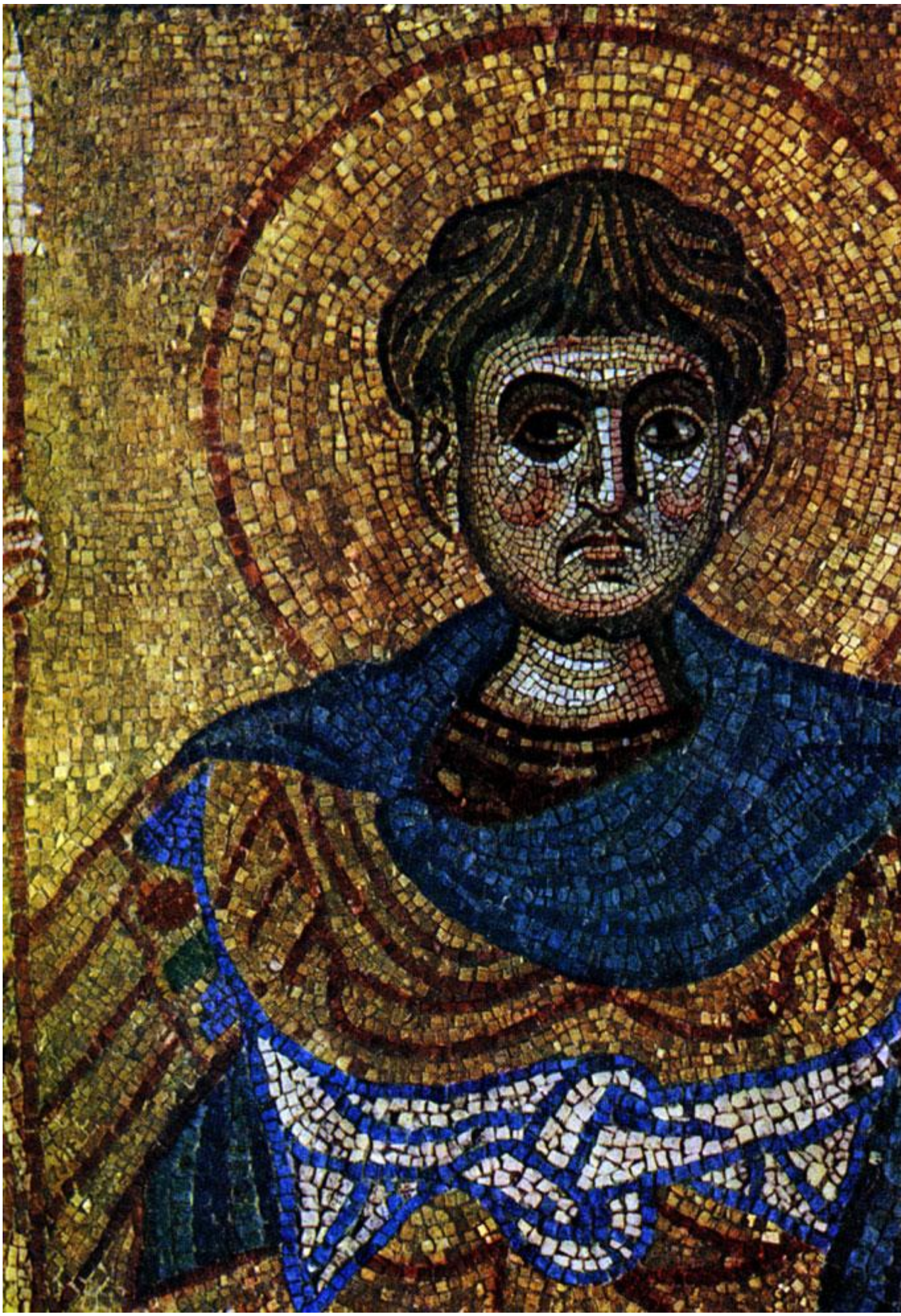
Грандиозному, монументальному образу Богоматери-оранты в центральной абсиде, олицетворяющему «земную церковь», свойственна высокая одухотворенность, вызывающая душевный подъем, возвышающая зрителя. Это достигается не только превосходно найденной спокойной, полной внутренней значительности позой и ясным, легко обозримым силуэтом, но и суровым выражением лица с широко раскрытыми глазами, и свободным, как бы остановившимся в своем движении жестом воздетых рук, и четко выделенными складками одежды. Огромную роль играет здесь также колорит. Богоматерь, в фиолетово-синих одеждах и темно-лиловом плаще, словно выплывает из фона, золотая поверхность которого с различных точек зрения то горит ярким пламенем, то светится глухо и тускло. Мерцание золотой смальты создает особый художественный эффект и сообщает фигуре Оранты еще большую определенность, весомость и значительность.

Образы святых в Софии исполнены суровости. Они как бы вознесены над простыми человеческими чувствами и переживаниями. Но в них очень ярко и убедительно раскрывается стремление русских людей 11 в. определить свои нравственные нормы. Они, видимо, ценили прежде всего душевную стойкость, им импонировала мужественность, непреклонность, суровая простота.

Византийские мастера руководили украшением храма, и, безусловно, им принадлежат центральные композиции. Но несомненно также, что в процессе грандиозной работы к ним присоединились и русские художники. В частности, об этом свидетельствуют характерные русские черты многих лиц.

Величественные и суровые образы были созданы и в мозаиках Михайловского монастыря в Киеве (вторая половина 11 в.), дошедших до нас во фрагментах.

Среди последних хорошо сохранилась «Евхаристия» (причащение Христом апостолов) и фигуры архидиакона Стефана и Дмитрия Солунского. Особенностями Этих мозаик является гораздо большая, чем в Софии, свобода композиции, искусная передача движения, а главное - яркая индивидуализация лиц и всего облика апостолов и святых.



Дмитрий Солунский. Фрагмент мозаики из Михайловского монастыря в Киеве. Вторая половина 11 в. Москва, Третьяковская галлерея.

В образе Дмитрия Солунского на первый план выступают черты суровой мужественности. Тонкие губы крепко сжаты, выступающий подбородок говорит о непреклонной воле. Сочетание горящих золотых доспехов и золотого фона мозаики, нежно-розовой рубахи и светло-зеленого плаща, богатство оттенков серого, голубого, лилового образуют звонкий красочный аккорд, усиливающий эмоциональную выразительность образа.

Черты непосредственного восприятия окружающего ясно видны и в ряде изображений на стенах лестницы, ведущей на хоры Киевской Софии, хотя по художественному значению они уступают мозаикам и фрескам самого храма. Здесь представлены картины состязаний на константинопольском ипподроме, сцены охоты, игры скоморохов, музыканты и пр., а также византийский император с императрицей и зрители, следящие за состязаниями и играми. Напоминая о роли византийских императоров в общественной жизни Константинополя, эти картины должны были служить прославлению власти киевского князя. Ту же цель преследовали и портретные изображения в центральной части храма. Сохранились групповые портреты семьи Ярослава Мудрого (лучшие из них изображают княгиню Ирину и трех ее дочерей). Такие, еще очень условные портретные изображения не одиноки в искусстве киевского периода. Близкие к ним имеются в ряде украшенных миниатюрами рукописей в «Изборнике Святослава» (1073) и в русской части так называемой Трирской псалтыри, принадлежавшей жене князя Изяслава Гертруде (1078-1087).

Искусство миниатюры широко распространилось в Киевской Руси. Самый Значительный памятник - Остромирово евангелие, исполненное дьяконом Григорием для новгородского посадника Остромира в 1056-1057 гг. (Ленинградская Публичная библиотека им. М. Е. Салтыкова-Щедрина). Миниатюры евангелия содержат много черт, несвойственных собственно византийскому искусству. Более плоскостная трактовка фигур евангелистов, склонность к чистым локальным краскам, употребление золота в контурах - все говорит о формировании нового, более декоративного живописного стиля, о сложении особых живописных традиций.

Искусство Киева знало и скульптуру. Об этом свидетельствуют гробница Ярослава в Софийском соборе в Киеве (11 в.), являющаяся, по-видимому, произведением нерусских мастеров и восходящая к раннехристианским образцам пластики, рельефы Киево-Печерской лавры (11 в.), возможно, происходившие из светских построек, а также рельефы, по-видимому, из Дмитриевского монастыря (11 в.) - пример перенесения приемов деревянной резьбы на скульптуру из камня.

Высоким мастерством отличалось прикладное искусство Киевской Руси. Получив распространение в быту, оно в равной мере проявляло себя и в культовых предметах (оклады, резные иконы, кресты-складни, церковная утварь и т. д.). Среди ремесел следует указать художественное литье (арки княжеского замка Вщиж близ Брянска, 12 в.), сложную технику черни, филиграни и зерни (в ювелирном производстве), поливную керамику и особенно эмальерное дело. Киевские Эмальеры славились далеко за пределами Руси, их работы пользовались наряду с византийскими эмалями очень большим успехом, представляя собой замечательные памятники тончайшего мастерства и безупречного художественного вкуса. В качестве примера можно привести великолепный оклад так называемого Мстиславова евангелия (начало 12 в.) - подлинное чудо прикладного искусства. Покрытый сканым узором, он украшен «Деисусом» и погрудными

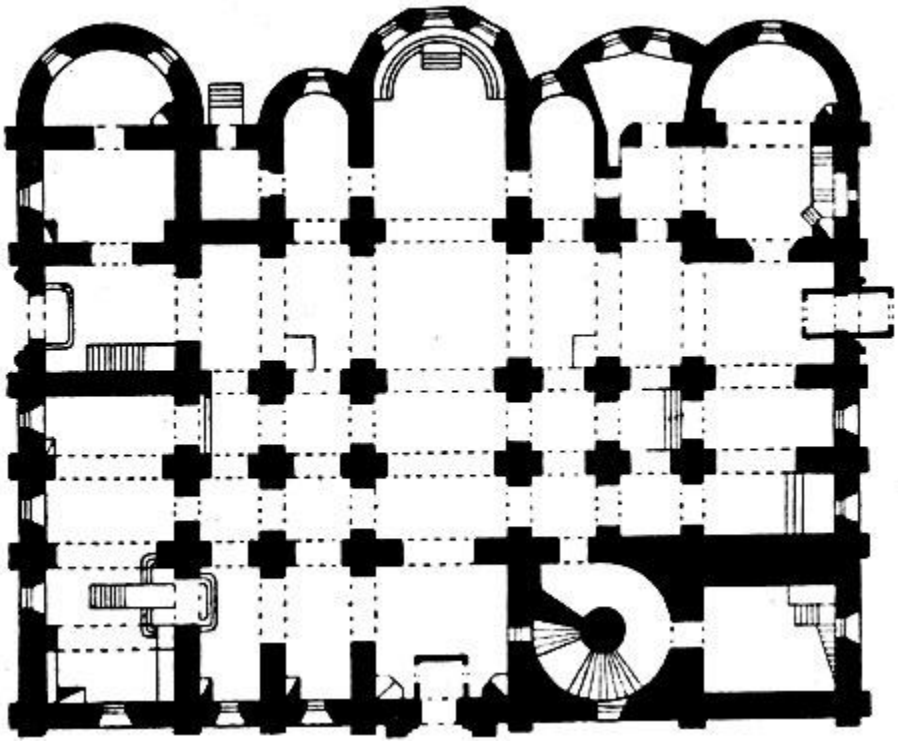
изображениями святых, исполненными в технике перегородчатой эмали. Замечательны здесь краски - темно-синие, лиловые, изумрудные, кирпично-красные, небесно-голубые - нежные, но необыкновенно интенсивные. Хотя их сочетания очень разнообразны, они не производят впечатления дробности. Это отвечает характеру образов святых, которые, несмотря на небольшие размеры, кажутся монументальными.

Хотя сведения о прикладном искусстве Киевской Руси, которыми мы располагаем, отрывочны, можно предположить, что оно развивалось весьма интенсивно и христианские каноны не могли сдержать потока древних, еще языческих образов. Например, в эмалях наряду со священными изображениями встречается сирин - птица с женской головой, фантастическая жар-птица.

88. Храм св. Софии в Новгороде. 1045-1050 гг. Вид с юга.

В Киевском государстве образовалось несколько местных живописных и архитектурных школ. Некоторые из них - архитектурные школы Чернигова, Смоленска, Полоцка,

Новгорода - сыграли большую роль в формировании древнерусского искусства. В 11 в. во многих городах возводились соборы по системе, выработанной киевскими зодчими; в то же время им присуще своеобразие, обусловленное особенностями местных культур. Так, самый ранний из сохранившихся памятников Новгорода - собор св. Софии (1045 -1050) - значительно отличается от своего киевского прототипа. Вместо тринадцати куполов он имеет только пять, что сообщает ему строгость и компактность.Ясность форм, четкая отграниченность объемов, конструктивная определенность (благодаря мощным лопаткам, идущим от основания закомар к земле) - все придает храму необыкновенную монолитность. В нем есть что-то богатырское, непоколебимое. Это впечатление усиливается шлемовидными куполами. Очевидно, новгородцы прекрасно чувствовали силу, которая исходит от храма Софии, последняя олицетворялась в их представлении со свободолюбивым и мятежным городом. Недаром слова «За святую Софию!» были их боевым кличем.



Храм св. Софии в Новгороде. 1045-1050 гг. План.

Первоначально новгородский храм Софии не был оштукатурен. Внешнему его облику особенную суровость придавали стены, сложенные из неправильных блоков грубо отесанных камней, скрепленных розоватым (от примеси толченого кирпича) известковым раствором. Однако побелка в 12 в. не уничтожила этого впечатления и, быть может, даже сообщила храму большую целостность и единство. Благодаря сочетанию ослепительной белизны стен и блеска золотых куполов собор приобрел необычайно торжественный вид.

В решении интерьера строители новгородского собора исходили из опыта киевских зодчих, но во многом изменили киевский прототип. Центральное подкупольное пространство здесь более резко отделено от боковых помещений, которые в свою очередь, решительно противостоят просторным и светлым хорам, расположенным с севера, запада и юга. Благодаря этому и весь интерьер кажется менее сложным.

В дальнейшем новгородские архитекторы продолжали совершенствовать разработанный ими стиль, сооружая храмы подчеркнуто суровые, строгие и неизменно лаконичные: Николо-Дворищенский собор (1113), собор Рождества Богородицы Антониева монастыря

(1117), Георгиевский собор Юрьева монастыря (1119). Формы Георгиевского собора чеканны и зрелы. Лаконизм, свойственный Софии новгородской, возведен здесь в принцип.

91. Георгиевский собор Юрьева монастыря близ Новгорода. Начат в 1119 г. Вид с северо-запада.

Несмотря на простоту одинаковой обработки фасадов, собор ни в какой мере не производит впечатления однообразия и сухости. Благодаря асимметричной трехкупольной композиции при обходе храма возникают все новые и новые точки обозрения.

Внутреннее пространство собора решительно отличается от интерьера Софии, оно едино и целостно. Зритель сразу его охватывает, воспринимая его устремленность ввысь, к куполу. В этом втором по размерам после Софии новгородском храме зодчий Петр решительно порывает с византийско-киевской традицией и в известной степени предвосхищает новгородский стиль последующего времени.

Новгородская живопись первой половины 12 в. также свидетельствует об оригинальных творческих исканиях. Сохранившиеся фрески собора Антониева монастыря отличаются большой живописностью и свободой в трактовке традиционных образов святых и говорят о художественных связях с романским Западом.

Весьма интересны миниатюры Мстиславова евангелия (1103-1117, Государственный Исторический музей), представляющие вольную копию миниатюр Остромирова евангелия. Новгородский миниатюрист упрощал силуэт, но зато значительно свободнее, чем киевский мастер, прибегал к контрастам темного и светлого. Образы евангелистов отличаются большей эмоциональной выразительностью, более взволнованны.

Искусство периода феодальной раздробленности 12-13 веков

Во второй половине 12 в. произошел окончательный распад Киевского государства. Возник ряд феодальных княжеств, оспаривавших друг у друга первенство. Прогрессивное значение этого периода заключается в росте ряда местных очагов культуры. Вместе с тем, несмотря на княжеские раздоры и постоянные междоусобные войны, народ живо ощущал свою общность.

Древнерусское искусство в ряде политических и культурных центров, где самостоятельно развивались живопись, архитектура, прикладное искусство, обладало многими общими чертами. Больше того, искусство отдельных областей подчас гораздо более ярко, чем это было в 11 в., утверждало единство художественной культуры. Не случайно именно во второй половине 12 в. возникло самое замечательное литературное произведение Древней Руси - «Слово о полку Игореве», в котором общерусские общественные, эстетические и нравственные идеалы выражены в глубоко поэтических формах.

Искусству Новгорода принадлежит одно из почетных мест в культуре Руси второй половины 12 - начала 13 в. Оно претерпело серьезные изменения после восстания 1136 г., в результате которого Новгород превратился в богатую и сильную республику во главе с Советом господ, состоявшим из наиболее именитых бояр и богатых купцов. Власть князя была ограничена: он не имел права владеть новгородскими землями и полностью зависел от веча. Немаловажную роль играли в Новгороде ремесленники, противостоявшие боярству; они существенно влияли на политику Новгорода, на его культуру и искусство. Со временем стала независимой новгородская церковь. Архиепископа избирали

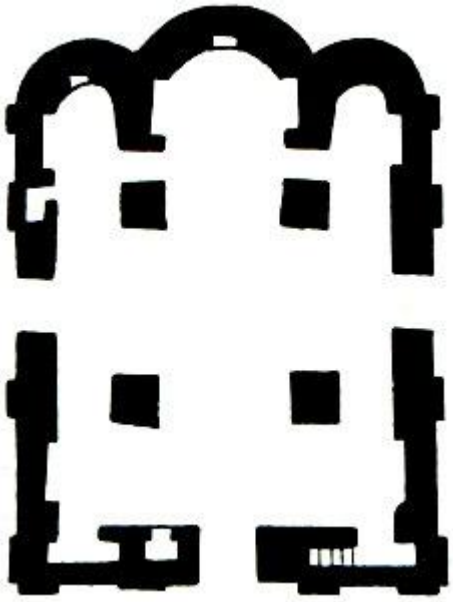
новгородцы из местного духовенства, и лишь для рукоположения он отправлялся к митрополиту в Киев. Своеобразие общественной жизни Новгорода определило демократичность его культуры и искусства.

Великолепным примером нового типа городского и монастырского храма служит храм Спаса Нередицы, построенный князем Ярославом Всеволодовичем (заложен в 1198 г., разрушен фашистами во время Великой Отечественной войны, в настоящее время полностью восстановлен). Его размеры были очень скромны по сравнению с княжескими постройками 11-начала 12 в.

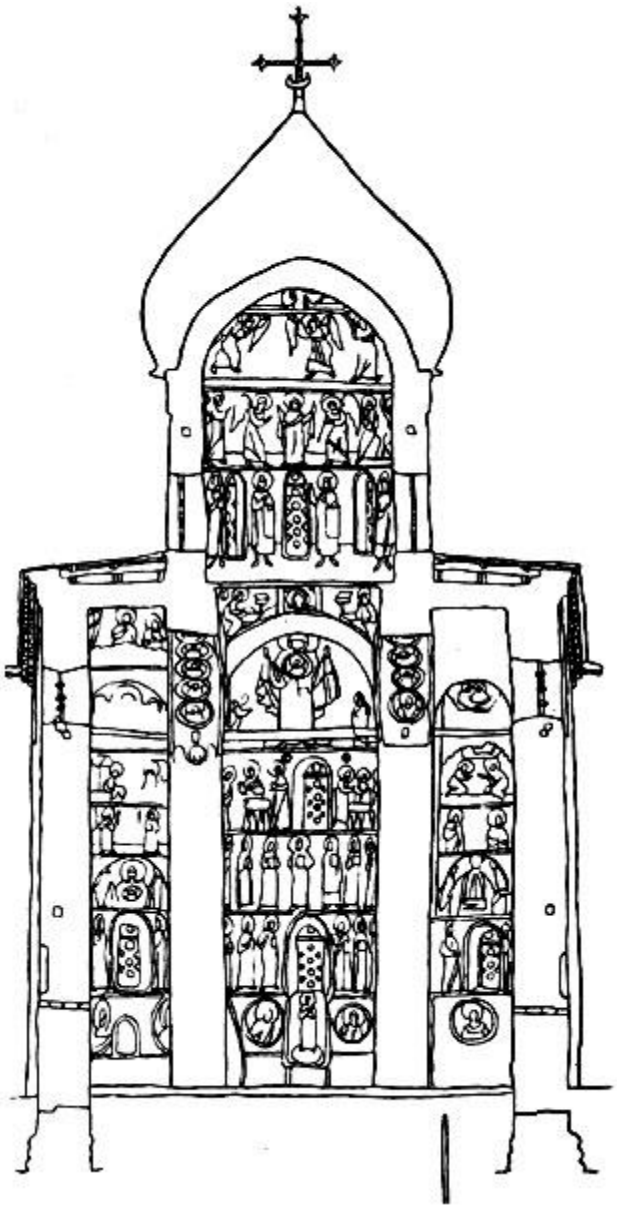
89. Церковь Спаса Нередицы близ Новгорода. Заложена в 1198 г. Общий вид с северо-запада.

90. Церковь Спаса Нередицы близ Новгорода. Вид с юго-востока.

Наружный вид этой четырехстолпной однокупольной церкви отличался большой простотой и вместе с тем особенной пластичностью, которая так привлекает в новгородском и псковском зодчестве, Гладкие светлые стены были лишь немного оживлены немногочисленными окнами и простыми лопатками, идущими от основания закомар. Несимметрично расположенные окна и неодинаковой высоты абсиды (средняя вдвое выше крайних) делали церковь очень живописной. По сравнению с храмами начала столетия она казалась приземистой, тяжелой, но ее образ отличался большой поэтичностью. Строгий, простой и суровый храм прекрасно сочетался со скупым равнинным пейзажем. В интерьере храма Спаса Нередицы боковые нефы не играли значительной роли, все сосредоточивалось в центре, в подкупольном помещении, которое было легко обозримо со всех сторон. Лестница на хоры проходила в толще стены: деревянные хоры стали маленькими и занимали пространство лишь против алтаря; в южной и северной их частях находились изолированные приделы. В отличие от соборов прошлого церковь, подобная храму Спаса Нередицы, предназначалась для ограниченного круга лиц, связанных семейными узами или общностью профессии.



Церковь Спаса Нередицы близ Новгорода. Заложена в 1198 г. План.



Церковь Спаса Нередицы.Поперечный разрез.

В новгородской живописи того времени, так же как и в архитектуре, можно усмотреть решительный отказ от византийских канонов. Среди трех замечательных фресковых ансамблей второй половины 12 в. - церкви Благовещения в Аркажах (1189), церкви Георгия в Старой Ладоге (60-80-е гг. 12 в.) и Спаса Нередицы (1199) - особенно выделяются фрески последней. Они были уникальным памятником не только русской, но и мировой средневековой живописи по своим художественным достоинствам и по сохранности.

92. Церковь Спаса Нередицы близ Новгорода.Роспись абсиды. 1199 г.

93. Святой. Фрагмент фрески церкви Спаса Нередицы близ Новгорода. 1199 г.

Храм был расписан сверху донизу. Все его стены, своды, столбы, как ковром, были покрыты изображениями. В иконографическом отношении система росписи несколько отличалась от более ранних росписей. Так в куполе вместо Христа Пантократора была помещена композиция «Вознесение Христа»; к Богоматери-оранте, изображенной в конхе алтаря, с двух сторон двигалась процессия святых и святых жен, возглавляемая Борисом и Глебом; в жертвеннике находились сцены жизни Иоакима и Анны, наконец, всю западную стену занимала огромная композиция «Страшный суд», которая отсутствует в Киевской Софии.

Художники, украшавшие храм Спаса Нередицы, не были строги в подчинении живописи архитектуре (это решительно отличает их от киевских мастеров 11 в.). Композиции здесь переходят с одной стены на другую, лишая стены и своды конструктивной определенности.

Однако единство росписи было достигнуто определенной системой: несмотря на некоторые отступления, отдельные циклы расположены в твердо установленных местах. Еще большее значение имеет образный строй росписи, единство стилистических приемов, общее колористическое решение. В композициях, отличающихся большой пластичностью и огромным духовным напряжением, новгородские художники трактовали по-своему византийские иконографические схемы. Они не только вводили в традиционные сюжеты различные бытовые детали, но и изменяли самый характер евангельских и библейских сцен.

Если художник писал святого, то прежде всего он стремился передать духовную силу, не ведающую сомнений, исступленную и грозную. В «Крещении Христа» он обратил особенное внимание на характерные детали, которые сообщили сцене большую жизненную достоверность и в то же время дали возможность сосредоточить все внимание на изображении крещения. Весьма показательно в этом отношении и изображение Страшного суда. Хотя новгородский мастер не представлял Страшный суд конечным торжеством справедливости и добра, как это сделал впоследствии Андрей Рублев, но не проявлял и такого интереса к идее возмездия, как скульпторы средневекового Запада. Внимание автора нередицкой росписи прежде всего привлекала обстановка Страшного суда и его главные участники.

Большой духовной силы достигли новгородские мастера и в традиционном образе святителя, «отца церкви», который как бы непосредственно обращен к зрителю. По сравнению с ним образы мозаик и фресок Киевской Софии в гораздо большей степени кажутся отстраненными от мира, от окружающей жизни.

Фрески Нередицы указывают на существование в Новгороде вполне сформировавшейся живописной школы. Но в ее рамках существовало несколько направлений, о чем говорят росписи церкви Георгия в Старой Ладоге и особенно Аркажского храма, многие образы и композиции которых отличаются изысканностью и тонкостью исполнения, благородством и величавостью. Мастера, работавшие в этих храмах, были в гораздо большей степени, чем авторы нерсдицких фресок, связаны с традициями византийской живописи 12 в.

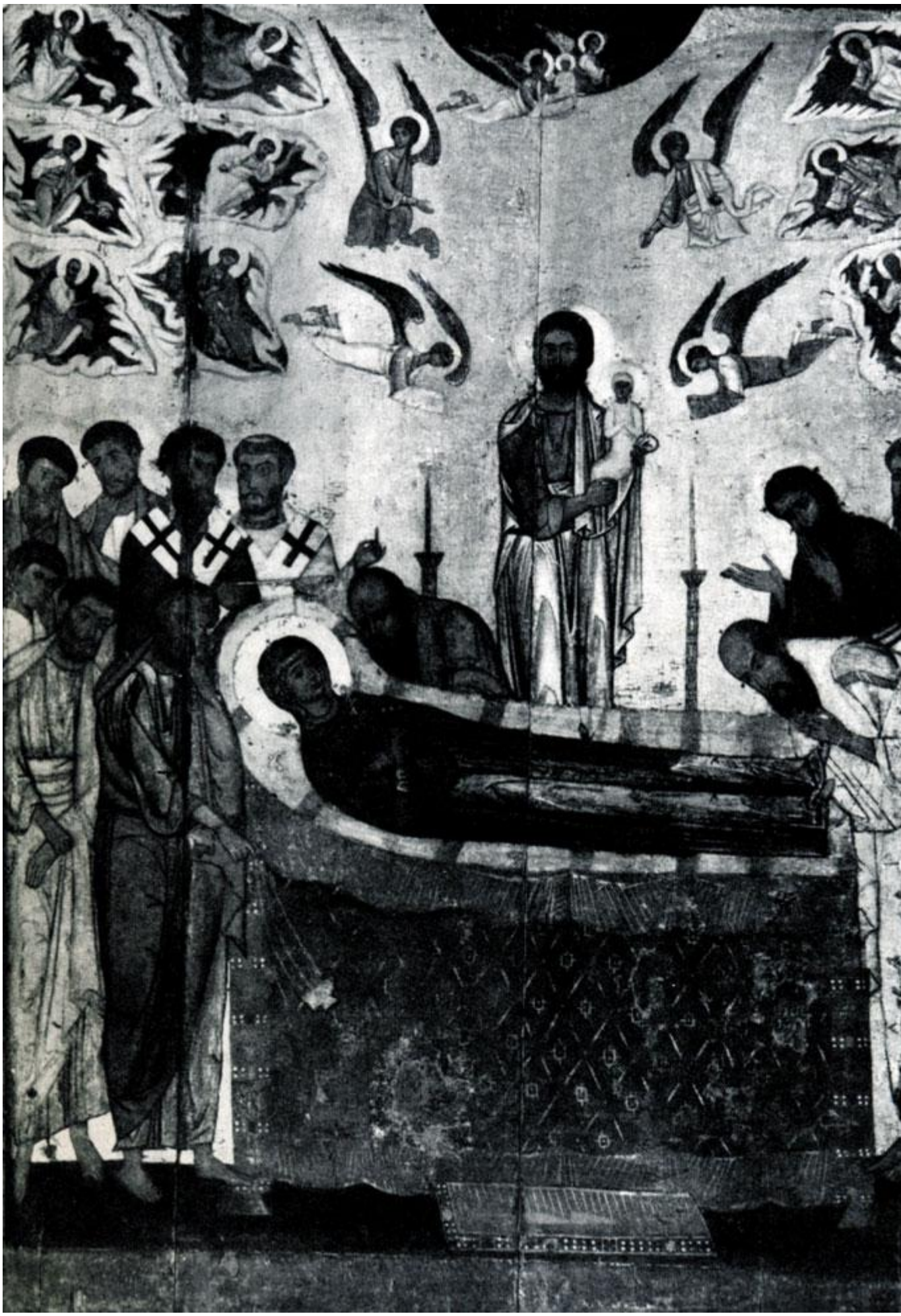
Существование двух направлений в новгородской живописи подтверждают и иконы 12-13 столетий. В иконописи новгородские мастера достигли выдающихся успехов. Особенно замечательны большие монументальные иконы, на которых лежит отпечаток тонкого

вкуса и мастерства. Они свидетельствуют о связях с художественной культурой Византии 11 -12 вв.

99. «Устюжское Благовещение». Икона конца 12 в. Москва, Третьяковская галлерея.

98. «Устюжское Благовещение». Икона конца 12 в. Фрагмент - голова Марии.

Икона «Устюжское Благовещение» (конец 12 в.) дает прекрасное представление о поисках монументального стиля. Свободно, но с тончайшим расчетом очерчивает художник замкнутый силуэт фигуры Богоматери, указывающей правой рукой на входящего в ее лоно младенца Христа, и более сложный, несколько разорванный силуэт архангела. Однако этот контраст не нарушает целостности. Единый ритм плавных, круглящихся линий, сдержанный и строгий колорит, построенный на темно-желтых, синих и вишневых тонах,- все создает торжественное настроение. Лицо Богоматери с маленьким изящным ртом, прямым носом и огромными глазами под чуть сведенными бровями полно внутренней сосредоточенности и затаенной грусти. В лице ангела больше твердости, но и оно выражает беспокойство и глубоко скрытую печаль. В «Устюжском Благовещении» видны настойчивые и более успешные, чем во фресковой живописи, поиски психологической выразительности. Образ Христа в иконе «Спас Нерукотворный» (конец 12 в.) исполнен большой внутренней силы. Взгляд огромных глаз, направленный чуть в сторону, нарушает строгую симметрию лица и делает его более живым и глубоко одухотворенным. В какой-то мере этот образ сродни непреклонным и грозным святым Нередицы, однако духовная мощь и глубина выражены здесь с иным, более облагороженным оттенком. Черты Христа строги и изящны, переходы от света к тени в лице очень тонки, волосы отделаны тонкими золотыми нитями. На оборотной стороне иконы находится изображение ангелов, поклоняющихся голгофскому кресту. Живописная манера здесь более свободна, композиция динамичнее, краски ярче.



95. Успение Богоматери. Икона 13 в. Москва, Третьяковская галлерея.

96. Успение Богоматери. Икона 13 в. Фрагмент.

Возвышенный эмоциональный строй отличает икону «Успение Богоматери» (13 в.); чувство скорби передано очень сдержанно, художественный образ полон большого этического содержания.

94. Спас Нерукотворный. Икона конца 12 в. Москва, Третьяковская галлерея.

«Голова Архангела» (икона конца 12 в.) заметно отличается от «Спаса». Как и в ангеле из «Устюжского Благовещения», лицо архангела полно грусти и душевной теплоты, но чувства эти выражены с предельным лаконизмом и тактом: голова, украшенная шапкой каштановых волос, в которые вплетены золотые нити, чуть склонена к правому плечу, огромные глаза внимательны и печальны. Колорит иконы не ярок, сочетание немногих - коричневых, красных, оливковых, зеленых - красок отличается удивительной гармоничностью.

97. Голова архангела. Икона конца 12 в. Ленинград, Русский Музей.

Разнообразие эмоциональной выразительности новгородской иконописи заметно при сопоставлении названных произведений с иконой «Николай Чудотворец» из Московского Новодевичьего монастыря (начало 13 в.). Эта икона говорит о том, что в этических идеалах новгородцев находил себе место не только сильный духом подвижник, аскет, но и мудрец, добрый к людям, понимающий их земные стремления, прощающий их грехи.

Естественно, что новгородцам - путешественникам, смелым торговцам и воинам - особенно близок был образ святого Георгия. В виде юного витязя на белом коне изображен он в церкви Георгия в Старой Ладоге. Новгородскому письму принадлежит образ Георгия в воинских доспехах, с копьем в руке (икона 12 в.). Колорит этой иконы, более яркий и звучный, чем в упомянутых выше произведениях, соответствует молодости, красоте и силе воина.

Ни в Византии, ни на Западе не было в то время икон, подобных новгородским. Эти великолепные произведения живописи с их возвышенными образами, с их монументальностью, достигнутой с помощью плавного, музыкально-выразительного линейного ритма и тончайшего сочетания интенсивных, хотя и немного сумрачных красок, говорят об эстетических идеалах не только новгородцев, но и всей русской культуры.

Другое направление в новгородской иконописи представляет хранящаяся в Русском музее икона, изображающая Иоанна Лествичника, Георгия и Власия (13 в.). В ней есть много общего с фресками Нередицы. Иоанн, которого новгородский мастер именует «Еваном», так же прямолинеен, как и «отцы церкви» Нередицы, однако менее неприступен. И впечатление это возникает благодаря тому, что образ его очень упрощен, в нем не чувствуется той мощной живописной лепки форм, которая сообщает образам Нередицы необыкновенную значительность. Упрощение сказывается и в колорите. Плотный и яркий киноварный фон иконы не имеет ничего общего с мерцающим золотым или серебряным фоном икон первой группы и в большой степени способствует впечатлению осязательности, конкретности изображения.

Направление в новгородской живописи, представленное этой иконой, успешно развивалось в 13 и 14 вв.; из него вышел ряд произведений, покоряющих своей непосредственностью и наивной поэтичностью. Среди них выделяются изображения на царских вратах из села Кривого (13 в., Третьяковская галлерея) и житийная икона св. Георгия (начало 14 в., Русский музей).

* * *

Во второй половине 12 в. самым могущественным на Руси стало Владимиро-Суздальское княжество. Его князья, опираясь на торговцев и ремесленников, на дружинников и мелких земельных собственников, стремились ограничить влияние крупного боярства и боролись за единую княжескую власть.

Притязания владимирско-суздальских князей на первенствующее положение на Руси и их действительное могущество были одной из причин интенсивного архитектурного строительства. Естественным было обращение к традициям киевского зодчества, в котором ярко выражена, идея сильной княжеской власти. Однако во Владимиро-Суздальском княжестве были созданы самобытные, отличающиеся от киевских типы

храмов - центральный городской собор и более скромная домашняя церковь для князя и его близких. Владимиро-суздальское зодчество выделяется также обилием скульптурного рельефа. Связанный, возможно, с искусством Галицко-Волынского княжества, скульптурный декор владимиро-суздальских памятников отличается яркой оригинальностью и своими корнями уходит в древнейшие слои народного искусства.

При князе Юрии Долгоруком были сооружены церковь Бориса и Глеба в Кидекше (1152) и Спасо-Преображенский собор в Переславле-Залесском (1152).

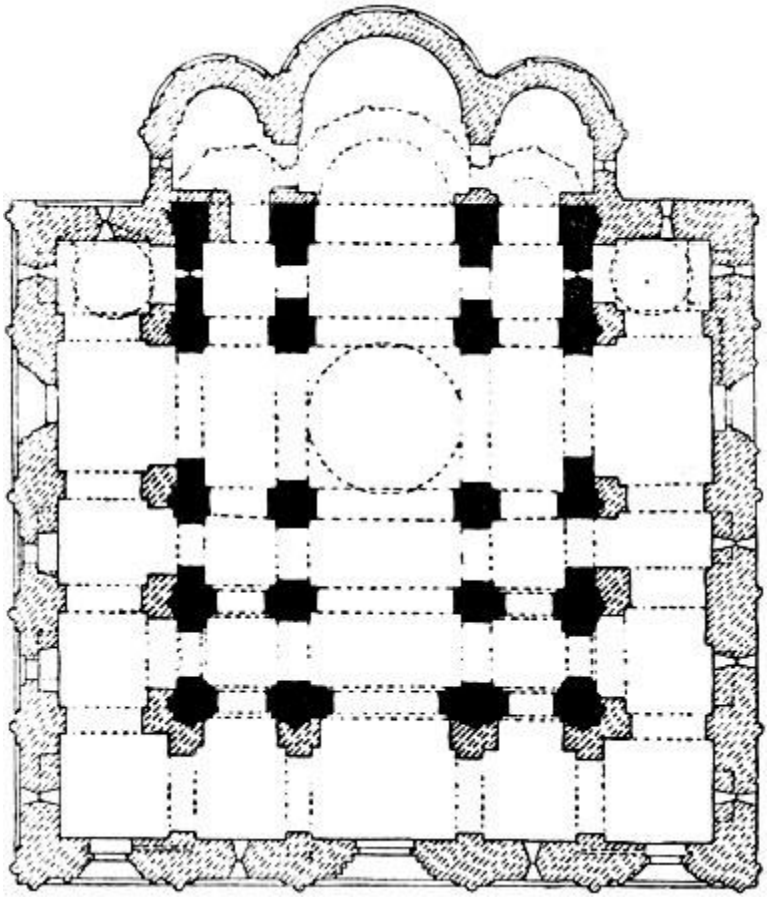
Обе церкви очень просты в плане: это четырехстолпные однокупольные сооружения с тремя сильно выступающими полуцилиндрами абсид. Четкость основных объемов особенно ощущается в Спасо-Преображенском соборе, суровом и строгом. Несмотря на легкость обозрения отдельных объемов - грузных абсид, гладких, ничем не украшенных и лишь прорезанных вытянутыми вверх окнами стен фасадов и могучего барабана, увенчанного шлемовидным куполом, весь храм, напоминающий вросший в землю куб, отличается необыкновенной цельностью. Впечатление нерасторжимости отдельных частей усиливается материалом и техникой его обработки. Собор сложен из идеально подогнанных друг к другу квадров белого камня, что делает его еще более монолитным.

Расцвет владимиро-суздальской архитектуры связан с именем Андрея Боголюбского. Князь основал свою резиденцию в Боголюбове, близ Владимира, там был воздвигнут обширный дворцовый комплекс, соединенный с храмом (общий облик которого реконструирован Н. Н. Ворониным). Сохранившаяся стройная лестничная башня в Боголюбове дает представление о характере архитектуры княжеского дворца той поры.

102 а. Золотые ворота во Владимире. 1164 г.

Огромное строительство было развернуто Андреем во Владимире. Старый город Мономаха был расширен и обнесен крепостной стеной. От его древних рубленых стен с каменными и деревянными башнями сохранились остатки земляных валов и белокаменные западные Золотые ворота (1164) - великолепный памятник крепостного зодчества 12 в.. Расположенный на высоком берегу Клязьмы, древний Владимир производил живописное впечатление. В его стенах находились княжеский дворец,

епископский двор, большой посад, многочисленные храмы. Весь комплекс деревянных и каменных гражданских построек, белокаменных церквей и могучих крепостных башен венчал величественный Успенский собор, который был задуман князем как общерусский храм, подобный Киевской Софии. Облик Успенского собора (1158 - 1161) сильно изменился после пожара 1185 г.; в 1185-1189 гг. он был расширен Всеволодом, который, однако, сохранил древние стены и лишь велел обстроить их новыми; в результате собор вместо трехнефного стал пятинефным .



Успенский собор во Владимире. 1158-1161 гг., расширен в 1185-1189 гг. План.

Первоначально это был шестистолпный храм с одной главой. Стройность и ясность пропорций сообщали ему спокойное величие и гармонию. Внутреннее пространство было легко обозримо, несмотря на шесть крестчатых столбов. В западной части помещались хоры; с них открывалось не только обширное подку-польное пространство, но и алтарное помещение, перед которым находилась невысокая преграда. Вход на хоры был, по-видимому, через лестничные башни; кроме того, хоры, вероятно, соединялись переходами с дворцом и епископским двором.

Зодчие князя Андрея богато украсили собор. У основания арок, ведущих в южный и северный нефы, находились парные фигуры лежащих львов; капители столбов были покрыты резьбой; скульптурные фигуры оживляли фасады храма. На старых фасадах (в настоящее время внутренние стены крайних нефов) можно и теперь видеть изящный аркатурно-колончатый фриз с консолями и простыми капителями. Своды и стены внутри храма были покрыты фресковой росписью, полы устланы майоликовой плиткой, церковная утварь сияла золотом и серебром.

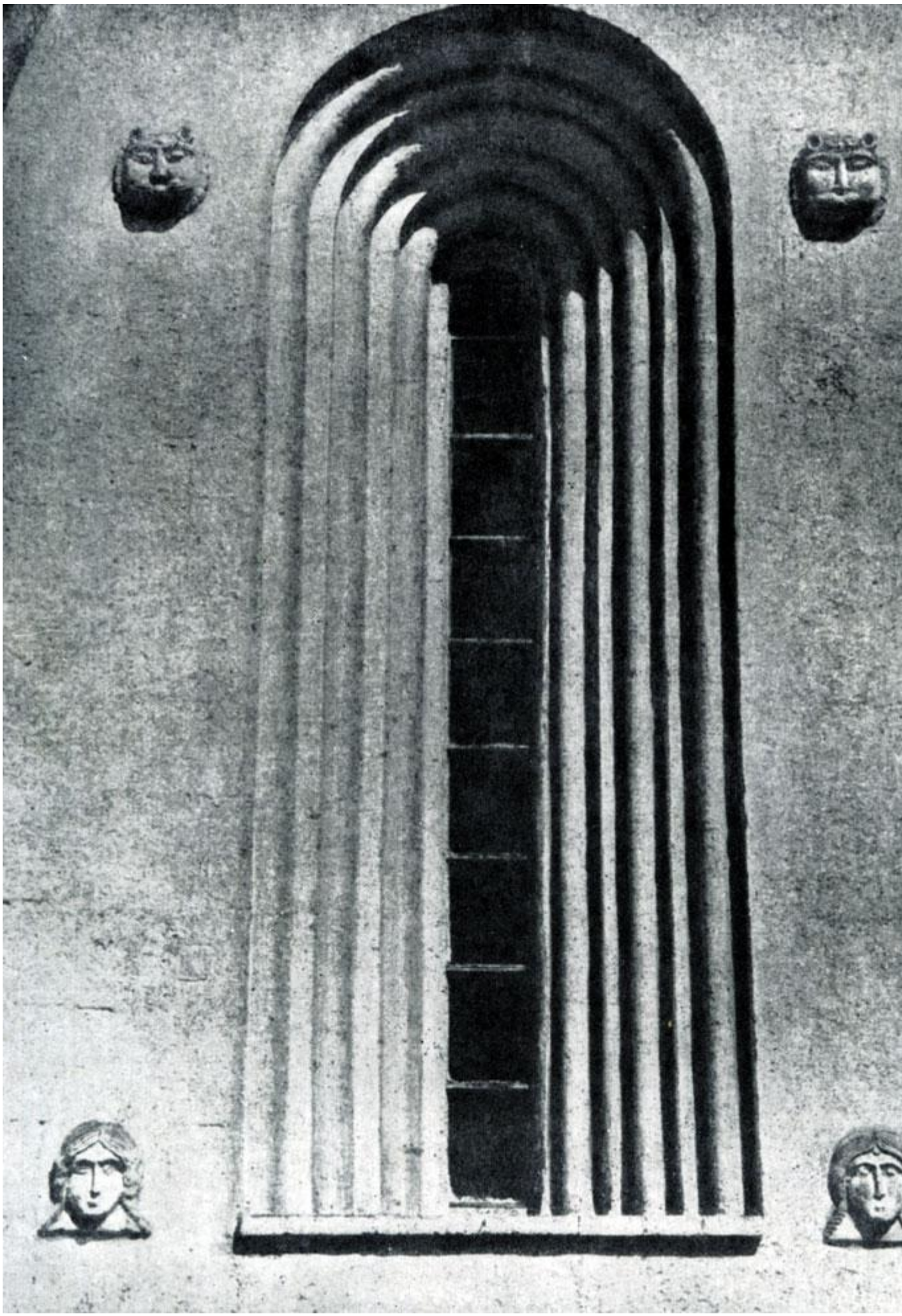
Успенский собор уже в первоначальном виде свидетельствовал об успешном использовании многих элементов романской архитектуры (перспективные порталы,

аркатурный фриз, кубические капители, обильное применение резного камня). Однако не эти элементы, обогащавшие архитектурную выразительность храма, определяли его основную систему, которая основывалась на традициях древнерусского зодчества 11-первой половины 12 в.

Перед строителями стояла трудная задача, когда они взялись за восстановление Успенского собора после пожара. Сделав его пятинефным, они вынуждены были вынести абсиды и расширить их, а также возвести по углам собора еще четыре купола, меньшие по размеру, чем центральный. Эти изменения сообщили храму статичность, но придали еще большую величавость и торжественность. Массивные стены зодчие украсили аркатурным поясом с колонками.

102 б. Успенский собор во Владимире. 1158- 1161 гг., расширен в 1185-1189 гг. Вид с северо-востока.

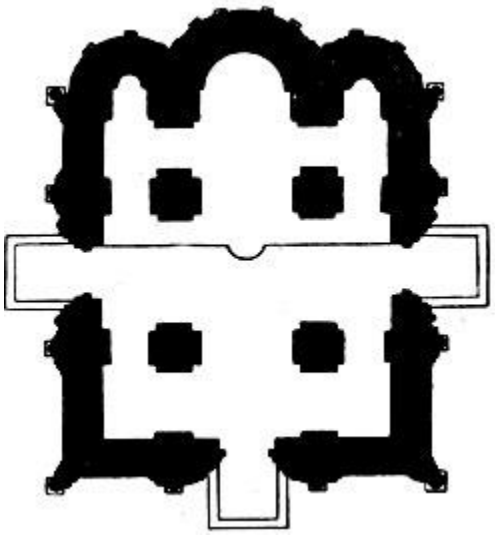
103. Успенский собор во Владимире. Вид с северо-запада.



104. Успенский собор во Владимире. Окно.

Присущие Успенскому собору ясность пропорций и изумительное чувство ритма в применении архитектурных деталей и скульптурного рельефа выступают с еще большей отчетливостью в церкви Покрова на Нерли (1165)и Дмитриевском соборе во Владимире (1194-1197).

105. Церковь Покрова на Нерли. 1165 г. Общий вид с запада.



Церковь Покрова на Нерли. 1165 г. План.

Знакомство с этими великолепными зданиями и их сравнение показывают, какой большой путь был пройден вла-димиро-суздальской архитектурой со времени Юрия Долгорукого, а также дает почувствовать различие храмов, созданных Андреем Боголюбским и несколькими десятилетиями позднее - Всеволодом III.

Церковь Покрова на Нерли - один из самых поэтических памятников древнерусского зодчества. Сооруженная князем Андреем, по преданию, в память горячо любимого сына, она находится вне пределов города и княжеской резиденции. Выделяясь своей ослепительной белизной из окружающего пейзажа, а зимой, словно драгоценный кристалл, сверкая на снежном фоне, она неразрывно связана с этим пейзажем.(*Изыскания последних лет дали Н.Н.Воронину возможность выяснить важныетехнические особенности сооружения храма и предположительно восстановить его первоначальный облик. Строители учли неблагоприятное местоположение церкви, которая во время весенних разливов подвергается разрушающему воздействию воды, и воздвигли ее на глубоком и мощном белокаменном фундаменте, представляющем своеобразный стилобат. Но самое главное заключалось в том, что, по-видимому, к церкви с трех сторон (северной, западной и южной) примыкала открытая галлерея, подобная той, которая в свое время окружала Киевскую Софию и многие другие храмы 11 - первой половины 12 в. В таком случае композиция церкви Покрова на Нерли отличалась ступенчатостью, пирамидальностью, характерной для многих храмов той эпохи.*)

Но, конечно, высокое художественное совершенство церкви определяется не только нерасторжимой связью с природой. Зодчий обладал огромной творческой фантазией и удивительным чувством целого. Чуть вытянутая вверх, что подчеркивается пилястрами, легким арочным фризом и полуколонками, украшающими абсиды, церковь пленяет своим изяществом. В ней нет и следа грузности и тяжеловесности, свойственных собору Спасо-Преображения в Переславле-Залесском. Стройный, вытянутый вверх барабан не только не давит на храм, но, напротив, подчеркивает его устремленность ввысь, придает ему еще большую воздушность. В сущности, именно этим объясняются и сужение прясел южного и северного фасада, примыкающих к абсиде (*Тот же прием используется впоследствии в новгородской архитектуре второй половины 12 в. (церковь Георгия в Старой Ладоге, церковь Петра и Павла на Синичьей горе в Новгороде), но он нисколько не облегчает*

храмов, а, наоборот, усиливает их грузность и массивность.), и богато профилированные порталы, и маскировка узких щелевидных оконных проемов с помощью дробного профиля, и ажурный скульптурный декор, с большим тактом примененный в украшении фасадов. Необыкновенно легок и светел интерьер церкви. Столбы здесь совсем не создают ощущение тесноты; своим взлетом они подчеркивают «открытый» характер внутреннего пространства.

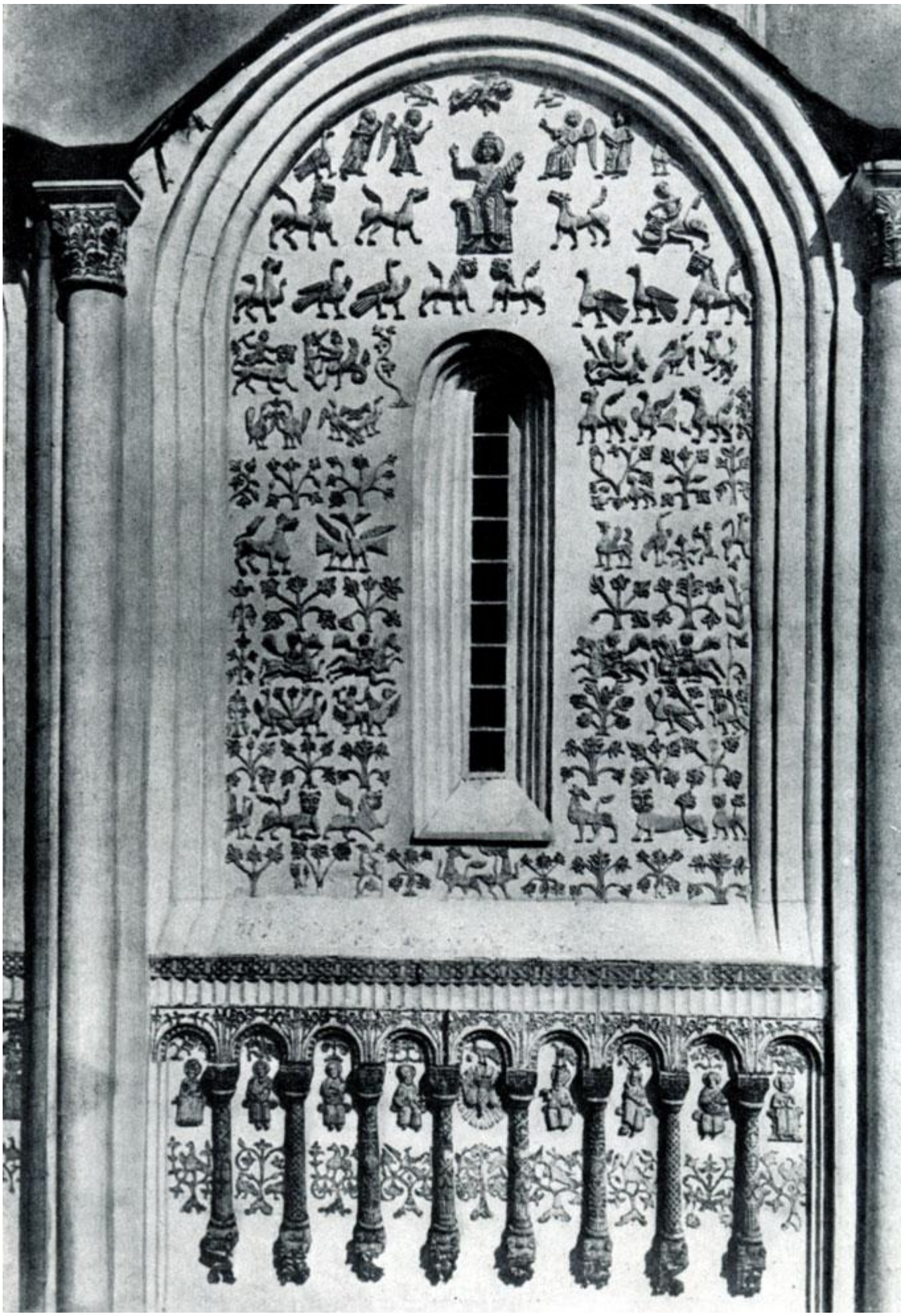
Необходимо указать на то, что декоративное оформление церкви Покрова подчинено определенным архитектурным мотивам. Так, вертикали белокаменных стен, четко выделяющихся на фоне голубого неба или зелени деревьев, много раз повторяются в вертикалях лопаток, колонок, вытянутых окон, а полукружие купола имеет соответствие в полукружиях закомар, порталов, оконных проемов и т. д. Хотя по своим стилистическим признакам церковь Покрова и Дмитриевский собор близки друг к другу, они обладают неповторимым своеобразием, которое объясняется не только тем, что первая из них является скромным поминальным храмом, а собор, включенный в городской ансамбль, рассчитан на соседство с величественным Успенским собором. Их различие - это различие определенных этапов владимиро-суздальского зодчества.

Дмитриевский собор кажется по сравнению с церковью Покрова более внушительным и монументальным. Правильный куб основного объема сообщает ему устойчивость. Боковые прясла фасадов равны по ширине, абсиды более решительно выступают из общего массива. Вертикальные членения здесь не подчеркнуты с такой силой, как в церкви Покрова. Горизонталь же аркатурного фриза с тесно стоящими колонками выступает отчетливее.

Торжественность и пышность внешнего облика Дмитриевского собора усиливаются богатейшим скульптурным убранством, которое благодаря сложной игре света и тени делает собор еще более массивным и внушительным.

Летопись рассказывает, что для сооружения храмов и дворцов во Владимире и Боголюбове князья созвали мастеров со всех земель, но несомненно, что над рельефами работали местные мастера, которые и впоследствии славились как искусные резчики по дереву.

Скупо, но выразительно скульптурное убранство храма Покрова на Нерли; в Дмитриевском соборе оно гораздо богаче. Стены от аркатурного фриза до завершения закомар, а также простенки барабана покрыты рельефами. Оживляя поверхность, создавая удивительную игру светотени, они даже на дальнем расстоянии прекрасно подчеркивают конструктивную ясность храма. В то же время скульптурным украшениям свойствен определенный и четкий ритм, несмотря на различные формы и размеры отдельных изображений. Такая упорядоченность достигается фризообразным расположением рельефов, а также их симметрией. Издали похожие на кружево скульптурные композиции вблизи обретают определенный смысл и содержание. На одном из прясел северной стены можно видеть изображение Всеволода III на троне с сыном Владимиром на руках и склонившихся к нему остальных его четырех сыновей. На прясле южного фасада изображен «Полет на небо Александра Македонского». Так же как и первая композиция, он прославляет княжескую власть. Однако не эта идея лежит в основе скульптурного декора Дмитриевского собора - главным здесь является жизнеутверждающее начало, прославление всего живущего «мира». Это резко отличает рельефы Дмитриевского собора от современного византийского искусства и от романского искусства Западной Европы.



107. Дмитриевский собор во Владимире.1194-1197 гг. Скульптурный декор западного фасада.

Во всех средних пряслах трех фасадов главенствует фигура библейского царя Давида, играющего на арфе. Псалмопевца окружают святые, охотники, мчащиеся всадники, борцы и т. д. Но больше всего здесь фантастических животных - грифонов, барсов, львов с «процветшими» хвостами и других сказочных зверей и птиц, а также изображений деревьев. Скульпторы, украшавшие храм, как будто задались целью изобразить все, что их окружало в жизни, что казалось им важным и значительным. В результате составился многоголосый хор, славящий жизнь и все сущее.

Вопреки догматам церкви скульпторы переосмысляли библейскую историю в духе народных верований и представлений. Не случайно в рельефах рядом с фигурами Давида, Всеволода, Александра Македонского оказались фантастические образы животных. Аналогии последним легко найти в языческом искусстве славян, которые в свою очередь восприняли многие мотивы, близкие искусству Древнего Востока. Народная основа рельефов не исчерпывается только внешними аналогиями, она проявляется и в том, что образный строй композиций проникнут выраженным в наивно-поэтической форме чувством единства всего живущего.

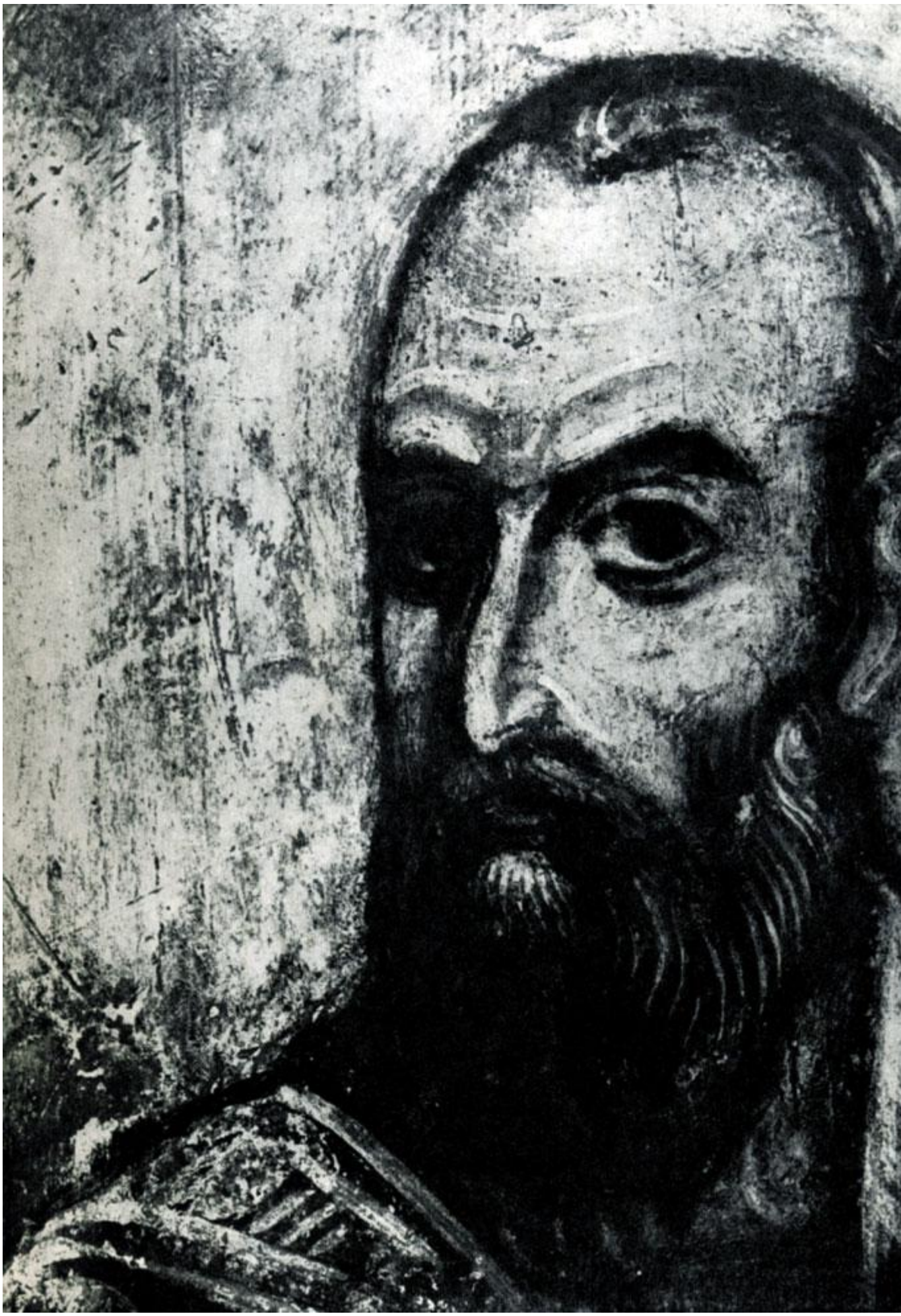
Народность владимиро-суздальских рельефов сказывается и в их плоскостной трактовке, говорящей об исконных традициях резьбы по дереву. Важно также указать, что в дальнейшем, на протяжении столетий, многие из этих сюжетов продолжали жить в народном ремесле, хотя их магический смысл был забыт. Еще недавно на крестьянских избах в северных областях можно было встретить украшения, удивительно близкие по мотивам владимиро-суздальским рельефам.

Время Андрея Боголюбского и Всеволода III явилось вершиной в развитии владимиро-суздальской архитектуры. В первой половине 13 в. владимиро-суздаль-ское искусство уже значительно отличалось от искусства 12 столетия. Даже лучшие архитектурные памятники 13 в. не обладают прежней выразительностью, величием и ясностью. Это относится, например, к Георгиевскому собору в Юрьеве-Польском (1230-1234). Чрезмерным представляется и скульптурное убранство его стен, хотя сама техника обработки камня здесь выше, а скульптурные образы обретают тонкость и сложность, незнакомые резчикам 12 в.

108. Георгиевский собор в Юрьеве-Польском.1230-1234 гг. Фрагмент скульптурного декора.

Среди замечательных памятников живописи Владимиро-Суздальского княжества выделяются фрагменты росписи Дмитриевского собора конца 12 в. В частично сохранившемся «Страшном суде» (на сводах западной части храма) образы апостолов, ангелов, праведников отличаются психологической глубиной и сложностью. Они говорят о внутреннем родстве фресок Дмитррхевского собора с такими выдающимися произведениями византийского искусства, как икона Владимирской Богоматери с ее глубиной внутренней жизни и силой чувства.

106. Ангел. Фрагмент фрески Дмитриевского собора во Владимире. Конец 12 в.



109. Апостол Павел. Фрагмент фрески Дмитриевского собора во Владимире. Конец 12 в.

Фрагменты росписи Дмитриевского собора с несомненностью свидетельствуют о том, что здесь работали художники-греки. Это еще раз говорит о широте художественных связей Владимиро-Суздальского княжества.

111. Дмитрий Солунский. Фрагмент иконы конца 12 - начала 13 в. Москва, Третьяковская галлерея.

Монументальная икона Дмитрия Солунского (конец 12- начало 13 в.) предположительно связана с Всеволодом III, патроном которого считался Дмитрий Солунский. Она должна была напоминать о законности и могуществе княжеской власти. В этой иконе Дмитрий Солунский - не суровый воин-подвижник, а властитель, на которого бог руками ангела возлагает княжескую корону. Его меч - символ светской власти, твердой и непоколебимой. В соответствии с изменением характера образа святого-воина изменился весь его облик. В спокойной позе восседает Дмитрий Солунский в богатой, украшенной драгоценными камнями и золотом одежде на вышитой жемчугом подушке роскошного трона. Если бы не жест правой руки, вынимающей из ножен меч, поза воина была бы совсем неподвижна, как неподвижно его лицо. Идея сильной княжеской власти в значительной мере лишает образ «святости», но это не ведет к отказу от отвлеченности иконного письма. Главными художественными средствами здесь стали силуэт и соотношение локальных красочных пятен. Хотя колорит иконы еще очень приглушен, декоративность цвета начинает выступать очень отчетливо и сообщает художественному образу внутреннее напряжение. Иным становится и линейный ритм. Рисунок в иконе спокоен, плавен, строится на определенных и легко заметных повторах. Так, могучая дуга спинки трона и плавное очертание плеч святого-воина повторяются в круглящихся линиях складок. Характерен также принцип симметрии, которому следует художник. Таким образом возникает устойчивое равновесие масс и замкнутость формы, достигается внутренняя целостность и значительность художественного образа.

110. Знамение («Ярославская оранта»). Икона 1-й половины 13 в. Москва, Третьяковская галлерея.

Дальнейшее развитие владимиро-суздальской живописи можно представить по ярославским памятникам. В 13 в. Ярославль стал большим художественным центром. Здесь шло интенсивное строительство, здесь работали талантливые живописцы. Именно к ярославской школе относится монументальная икона Знамения (первая половина 13 в., так называемая Ярославская Оранта. В иконе господствует строгая симметрия, благодаря которой поза Богоматери кажется особенно неподвижной и величественной, но в целом ее образ не отличается непреклонностью. Ее фигура гораздо более стройна, чем фигура Оранты в Киевской Софии. Жест ее воздетых рук, повторенный Христом, не устрашает, а привлекает. Древнерусский человек воспринимал ее как заступницу. Этому характеру образа соответствует и яркий, сияющий колорит иконы. Темно-вишневые, красные, зеленые, белые тона в сочетании с золотом фона образуют звучный и радостный цветовой аккорд.

Ярославские иконы, созданные на протяжении 13 и в начале 14 в. («Архангел Михаил», «Толгская Богоматерь», обе в Третьяковской галлерее), свидетельствуют о все более решительном отступлении художников от византийских иконографических схем.

Суздальские мастера прикладного искусства создали в 20-30-х гг. 13 в. уникальный памятник - великолепные двери суздальского собора. Обитые снаружи медными листами, они несут на себе 56 клейм с различными изображениями, выполненными оригинальным способом огневого золочения (*Медные листы, прикрепленные к дверям, сначала покрывали черным лаком, потом острым инструментом прочерчивали рисунок, который травили кислотой. Затем листы покрывали ртутью и золотом и нагревали. В результате золото накрепко соединялось с медью листа. Техника огневого золочения получила широкое распространение на Руси. Ею были выполнены, например, интереснейшие композиции Васильевских дверей новгородского Софийского собора (1336 г., в настоящее время находятся в г. Александрове).*). Южные двери посвящены «деяниям ангелов», которые издавна были «покровителями» князей. Западные украшены сценами из Нового завета.

Суздальские врата богато орнаментированы, здесь встречаются изображения фантастических животных, знакомые уже по владимиро-суздальским рельефам. Орнаментация, легкая и изящная, близка к произведениям ювелирного искусства, которое получило богатое развитие во Владимиро-Суздальском княжестве. Археологи нашли немало украшений, говорящих об изысканном вкусе местных ремесленников - эмальеров, позолотчиков, резчиков. Следует упомянуть замечательные браслеты с позолотой из Владимирского клада (12-13 вв.), где орнаментальные мотивы заключены в рамки, воспроизводящие архитектурные формы. Тончайшим мастерством отличается шлем Ярослава Всеволодовича, найденный на поле битвы 1216 г. Его украшения - фигуры архангела Михаила и святого Феодора, растительные узоры и изображения грифонов - выполнены рельефной чеканкой.

Архитектура и изобразительное искусство Владимиро-Суздальского княжества сыграли большую роль в развитии древнерусского искусства. Они явились образцом для зодчих и живописцев Москвы, искусство которой начало развиваться в 14 столетии.

Говоря об искусстве домонгольской поры, необходимо упомянуть еще о некоторых художественных центрах. Интенсивное строительство происходило в 11 и 12 вв. в Полоцке, где во второй половине 11 в. был сооружен Софийский собор, создатели которого исходили из киевской традиции, хотя здесь налицо значительное упрощение

форм. Гораздо более оригинален собор Спасо-Евфро-синиевского монастыря (сооружен до 1159 г.), автором которого был зодчий Иоанн. Архитектор подверг традиционную систему крестовокупольного храма значительной переработке, подчеркнув динамичный характер композиции. Храм приобрел башнеобразный характер, типичный для многих построек последующих столетий.

Архитектура Смоленска, ставшего самостоятельным в 12 в., дошла до нас в весьма фрагментарном виде. Лучше всего сохранился храм Михаила Архангела (1191-1194), бывший придворной церковью князя Давида. По внешним объемам он напоминает Спасо-Евфросиниевский собор в Полоцке, но усложнен внешними притворами и боковыми абсидами, а также мощными пучками пилястр, подчеркивающими вертикальный ритм всего сооружения.

Весьма большим своеобразием отличалось зодчество Галицко-Волынской земли, которая приобрела особое значение во второй половине 12 и в 13 в. Галицкое княжество, более чем какие-либо другие русские земли, было связано с Западом что отразилось в его искусстве.

В результате археологических раскопок выяснилось, что фасады храмов (в частности, храмов в Гродно и в Холме) отличались большой декоративностью. Они были покрыты майоликой и натуральным камнем, что придавало им необычный на Руси вид. Тесно связан с киевским зодчеством сооруженный в 1160 г. Успенский собор во Владимире-Волынском. Он отличается компактностью форм и выразительностью декоративных украшений (аркатурный фриз), близких зодчеству романского Запада.

Живопись Галицко-Волынской земли известна очень плохо, сохранилось лишь несколько рукописей, украшенных миниатюрами местных мастеров.

Искусство Новгорода и Пскова в 13-15 веках

Развитие древнерусского искусства было нарушено в первой половине 13 в. монгольским нашествием, варварским разрушением татаро-монголами многих городов - блестящих художественных центров, уничтожением огромного числа памятников архитектуры и изобразительного искусства.

Изменилось политическое и культурное значение отдельных городов. Разрушенный Батыем до основания Киев возрождался с трудом, роль центра общерусского государства он потерял окончательно и лишь впоследствии стал центром политической и культурной жизни украинского народа. Утратили свою былую славу Ростов и Суздаль, города Волыни и Галицкого княжества.

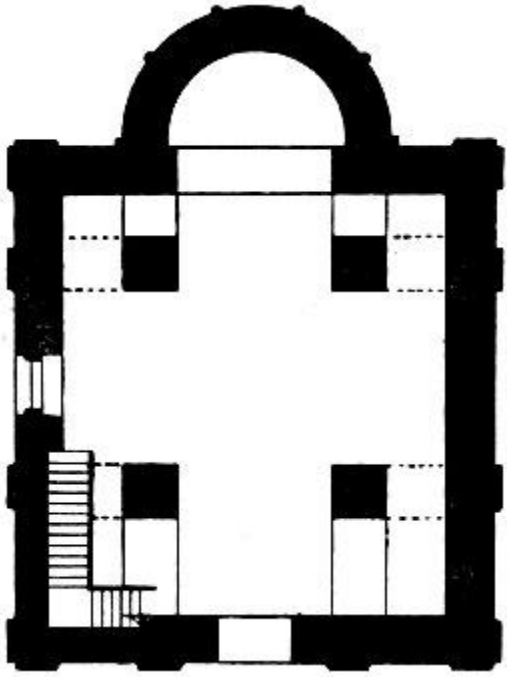
Однако татарское иго не сломило творческий дух русского народа, наоборот, происходил рост русского национального самосознания. Интенсивное развитие искусства в Москве, Твери, Новгороде и других городах в 14-15 вв. явилось своеобразным протестом против стремления татар утвердить свое политическое господство над русскими землями.

Раньше всего новый подъем художественной культуры начался в Новгороде, одном из немногих русских городов, не подвергшихся монгольскому нашествию. Его значение

особенно возросло после того, как он сумел в 13 в. дать отпор немцам и шведам, которые воспользовались великим бедствием, постигшим Русь, и двинулись на нее с запада. В Новгороде, особенно в 14-15 вв., обострились классовые противоречия между городскими верхами и церковью, с одной стороны, и торгово-ремесленным людом - с другой. Еретики требовали пересмотра религиозных догматов. В искусстве росло жизненное содержание и повышалась эмоциональность образов, шли поиски новых средств художественного выражения.

Замершая в Новгороде на некоторое время строительная деятельность возобновилась. В 1292 г. была возведена монастырская церковь Николы на Липне, ставшая исходной точкой развития новгородской храмовой архитектуры 14-15 столетий.

Это квадратная в плане, четырехстолпная, почти кубическая одноглавая постройка. Ее стены не членятся лопатками; эти последние имеются лишь на углах здания. Покрытие не позакомарное, как было раньше, а трехлопастное. На стенах нет никаких украшений, кроме арочного пояса под трехлопастной аркой и такого же пояса в верхней части барабана.



Церковь Федора Стратилата на Ручье в Новгороде. 1361 г. План.

117. Церковь Федора Стратилата на Ручье в Новгороде. 1361 г. Вид с юго-востока.

В новгородских храмах 14 в. наблюдается дальнейшее развитие форм церкви Николы на Липне. Примером этого может служить церковь Успения на Волотовом поле (1352). Но наиболее замечательны церковь Федора Стратилата (1361)и Спасо-Преображенский собор (1374)-классические произведения новгородского зодчества 14 в. Их мощные стены членятся четырьмя лопатками, на которые опираются многолопастные арки, соответствующие первоначальному покрытию. Стены и абсиды, особенно Спасо-Преображенского собора, имеют простую, но выразительную декорацию - глухие нишки с полукруглым и треугольным завершением, накладные кресты, бровки и т. д. Расположение их несимметрично, благодаря этому храм производит живописное впечатление. В целом обе церкви отличаются монументальностью и силой архитектурного облика, мужественностью, свойственной новгородскому искусству.

112. Церковь Успения на Волотовом поле близ Новгорода. 1352 г. Вид с юго-востока.

Решение внутреннего пространства Спасо-Преображенского собора не представляет чего-либо принципиально нового по сравнению с предшествующим временем, хотя и чувствуется определенное стремление сделать его легко обозримым.

Церковь Федора Стратилата и Спасо-Преображенский собор явились образцом для многих новгородских сооружений конца 14 и 15 в.

В Новгороде, а также в Пскове начался и тот подъем древнерусской живописи, который привел к ее расцвету во второй половине 14 и в начале 15 в. Новгородская монументальная живопись 14 столетия характеризуется рядом особенностей, говорящих о важных изменениях в мировосприятии русских людей того времени, о расширении круга идей, которые стали достоянием искусства, о желании выразить живописными средствами новые чувства и переживания. Свободнее и непринужденнее строились композиции известных библейских и евангельских сцен, жизненнее становились образы святых, с гораздо большей решительностью и силой пробивались сквозь религиозную оболочку живые стремления и мысли, волновавшие человека той эпохи. Впрочем, Этот процесс характерен не только для новгородской живописи, но и для искусства Византии, Балкан и других областей восточнохристианского искусства. Только на Руси он приобрел особые формы.

Первым живописным памятником нового стиля является роспись Михайловской церкви Сковородского монастыря (ок. 1360). Стоит сравнить любого из святых старцев этой росписи с образами Нередицы, чтобы представить путь, пройденный новгородской живописью в течение полутора столетий. В святых Сковородского монастыря нет прямолинейности образов 12 в.; они не приказывают, а раздумывают, не устрашают, а привлекают к себе. Новое впечатление достигается и новыми средствами. Выражение глаз приобретает мягкость, незнакомую прошлому. Свободное движение, которое усиливается мягкими складками одежд, да и сами фигуры приобретают иные, более стройные пропорции. Иным становится и колорит - он более ярок и близок к звонкому колориту новгородской иконы того времени.

Самым большим завоеванием живописи Новгорода стало более глубокое понимание человека. В этом отразились важные идейные движения века, которые, в частности, проявились в деятельности различных еретических сект (в Новгороде - в ереси стригольников), отстаивавших право каждого человека на личное общение с богом.

Эти тенденции с особенной яркостью проявились в творчестве Феофана Грека. Он эмигрировал из Византии, искусство которой после победы исихазма вступило к середине столетия в полосу застоя и кризиса. Живописец огромного темперамента, свободно обращавшийся с традиционными схемами и канонами, на Руси он нашел великолепную почву для своих творческих устремлений. Безусловно, Феофан Грек использовал последние достижения византийского искусства, но он сумел сочетать свои творческие искания с исканиями всего древнерусского искусства, отразившего в опосредованной форме трагизм противоречий того времени.

От Феофана осталось немного работ, хотя известно, что он расписал несколько церквей в Новгороде и Москве, в том числе московский Благовещенский собор (в 1405 г.), где он трудился вместе с Прохором из Городца и Андреем Рублевым. До нас дошли роспись Спасо-Преображенского собора в Новгороде (1378; расчищена не полностью), иконостас

Благовещенского собора и икона «Донской Богоматери» (композиция «Успения Богоматери» на оборотной стороне иконы, очевидно, также принадлежит Феофану).

124. Успение Богоматери. Оборотная сторона иконы Донской Богоматери. 70-80 гг. 14 в. Москва, Третьяковская галлерея.

В церкви Спаса сохранились изображения Христа Вседержителя, архангелов, серафимов и праотцев - в барабане купола, а также «Троица» и столпники - в северо-западной угловой камере на хорах, которая ранее была особым приделом - молельней строителя храма и заказчика росписи.

Искусство Феофана Грека глубоко индивидуально. Его образам присущи волнение и страстные порывы. Праотец Мельхиседек трактован Феофаном Греком как человек удивительной нравственной силы, беспокойной, ищущей, пытливой мысли. Трагичность, сложная внутренняя борьба угадывается за спокойным обликом Этого длиннобородого старца с суровым взгядом из-под нахмуренных бровей. Вместе с тем образ Мельхиседека исполнен величавой торжественности. В его фигуре, облаченной в широкие одежды, в спокойном жесте руки, держащей свиток, чувствуется сознание великой цели.

114. Феофан Грек. Авель. Фрагмент фрески церкви Спасо-Преображения на Ильине улице в Новгороде. 1378 г.

115. Феофан Грек. Макарий Египетский.Фрагмент фрески церкви Спасо-Преображения на Ильине улице в Новгороде. 1378 г.

Огромная душевная сила, то сурово убежденная, то смятенная и напряженная, отличает и другие образы этой росписи. Таковы «Праведник Ной» и «Авель». Особенно замечателен столпник Макарий Египетский - древний старец с изможденным лицом. Испепеляющий взгляд его маленьких глаз, высоко поднятые брови, густая шапка волос, длинная борода и усы, ниспадающие на грудь, мощный абрис широких плеч - все это создает образ, потрясающий силой внутренней борьбы, оставляющий неизгладимое впечатление яркостью индивидуального облика.

Широкими мазками темпераментной, живой кисти Феофан Грек строил фигуру и черты лица, намечая контуром и резкими светлыми бликами бороду и усы, нос, брови, щеки. Эта свободная живописная манера позволяла ему сосредоточить внимание на главном - на основных чертах облика святого, выразить страстные, волнующие мысли, которые обуревают его героев. Цветовая гамма Феофана очень сдержанна. Поверх общего коричнево-красного тона лица и фигуры он наносит темные контуры, в соседстве с которыми особенно отчетливо выступают резкие световые блики. Эта монохромность сообщает его образам еще больше силы и внутренней цельности.

Творчество Феофана произвело огромное впечатление на современников. Его искусство было с восторгом принято и в Великом Новгороде, и в Москве, и в других городах. Под воздействием его искусства были созданы многие произведения живописи в последней четверти 14 и в начале 15 столетия. Прежде всего это относится к новгородским фресковым циклам: росписи церкви Федора Стратилата (70-е гг. 14 в.) и церкви Успения Богоматери на Волотовом поле (70-80-е гг. 14 в.).

Фрески Федоровской церкви отличаются бурной динамикой, примером чего может служить композиция «Воскресение Христа». Прекрасное представление о характере образов дает фигура архангела из «Благовещения», расположенная на северном алтарном столбе. Искусство 12 и 13 вв. не знало такого свободного движения. Оно достигнуто позой Гавриила, как бы склоняющегося к ногам Богоматери, жестом его вытянутой вперед правой руки, бурно развевающимся концом плаща. Силуэт архангела с широко распростертыми крыльями очерчен с великолепной свободой. Художник мало обращает внимания на игру складок, стараясь добиться необходимого впечатления обобщенной формой и плавными круглящимися линиями. Сравнивая этого архангела с образами Феофана, убеждаешься, что автор федоровской росписи намеренно избегал повышенной драматичности и напряженности, свойственных греческому мастеру.

Новые тенденции в еще большей степени характерны для росписи церкви Успения на Волотовом поле (которую в годы Великой Отечественной войны постигла трагическая участь храма Нередицы). В центральной абсиде помещена ранее не встречавшаяся в древнерусской живописи композиция «Поклонение жертве», а в нише жертвенника- «Не рыдай мене, мати». Они в наглядной форме представляли то таинство, которое, по учению церкви, совершается во время богослужения, приближая божество к молящимся. Для человека средневековья Это было событием огромной важности. О необходимости непосредственного общения молящегося с богом, минуя церковь и священника, говорили все еретические учения того времени.

Весьма интересная композиция «Слово о некоем игумене» имеет совершенно определенный социальный смысл. В трех сценах повествуется о богатом

священнослужителе, который во время пира с боярами прогнал Христа, пришедшего к нему под видом странника за подаянием. Появление этой фрески связано с критическим отношением к богатому духовенству со стороны стригольников и кругов новгородского общества, оппозиционно настроенных к боярству.

Новые композиции в росписях 14 в., в том числе и в Волотовской церкви, характеризуют тесные связи древнерусской живописи с искусством Сербии, которое в то время переживало большой подъем. Русские мастера использовали возникшие в сербской живописи сюжеты, конкретизировавшие многие церковные догматы и вносившие в традиционные композиции подробности, которых не было ранее. Естественно, что этот процесс был сложным и не должен пониматься как простое копирование.

Не следует ограничивать новаторский характер волотовской росписи появлением ярко индивидуализированных изображений новгородских архиепископов Моисея и Алексея и многих жанровых деталей. Гораздо важнее ее общий эмоциональный строй, особая трактовка религиозных сцен, характер образов.

113. Иосиф с пастухом. Фрагмент фрески «Рождество Христово» церкви Успения на Волотовом поле близ Новгорода. 70-80-е гг. 14 в.

Волотовский мастер с величайшей свободой изображал движение. Его не пугали сложные ракурсы и трудные жесты. Часто условные с точки зрения анатомии и перспективы движения и жесты ярко выражают чувства, которые характерны для данных персонажей. В этом отношении волотовские фрески оставляют далеко позади все, что было создано древнерусскими художниками в предшествовавшее время. Так, в композиции «Рождество Христово» действиями персонажей художнику удается передать значительность происходящего. Вокруг Богоматери расположились служанки, собирающиеся купать младенца. Узнав о совершившемся, стремительно скачут всадники. По-иному реагирует на происходящее старец, сидящий у ног пастуха. В его согбенной фигуре ощущается глубокая дума. Вся композиция, состоящая из нескольких сцен, дана на фоне условного архитектурного и природного пейзажа, который, однако, не является простым фоном, а своими ритмами и цветовым строем активно участвует в создании определенного эмоционального настроения.

Колорит волотовской росписи отличался удивительным богатством и гармоничностью. Авторы ее не боялись цветовых контрастов, но умели приводить их к колористическому единству. Это позволяло мастерам достигать замечательных художественных эффектов, например в изображении ангела со сферой в руке, в одеждах которого тонко сочетались голубой и розовый цвета.

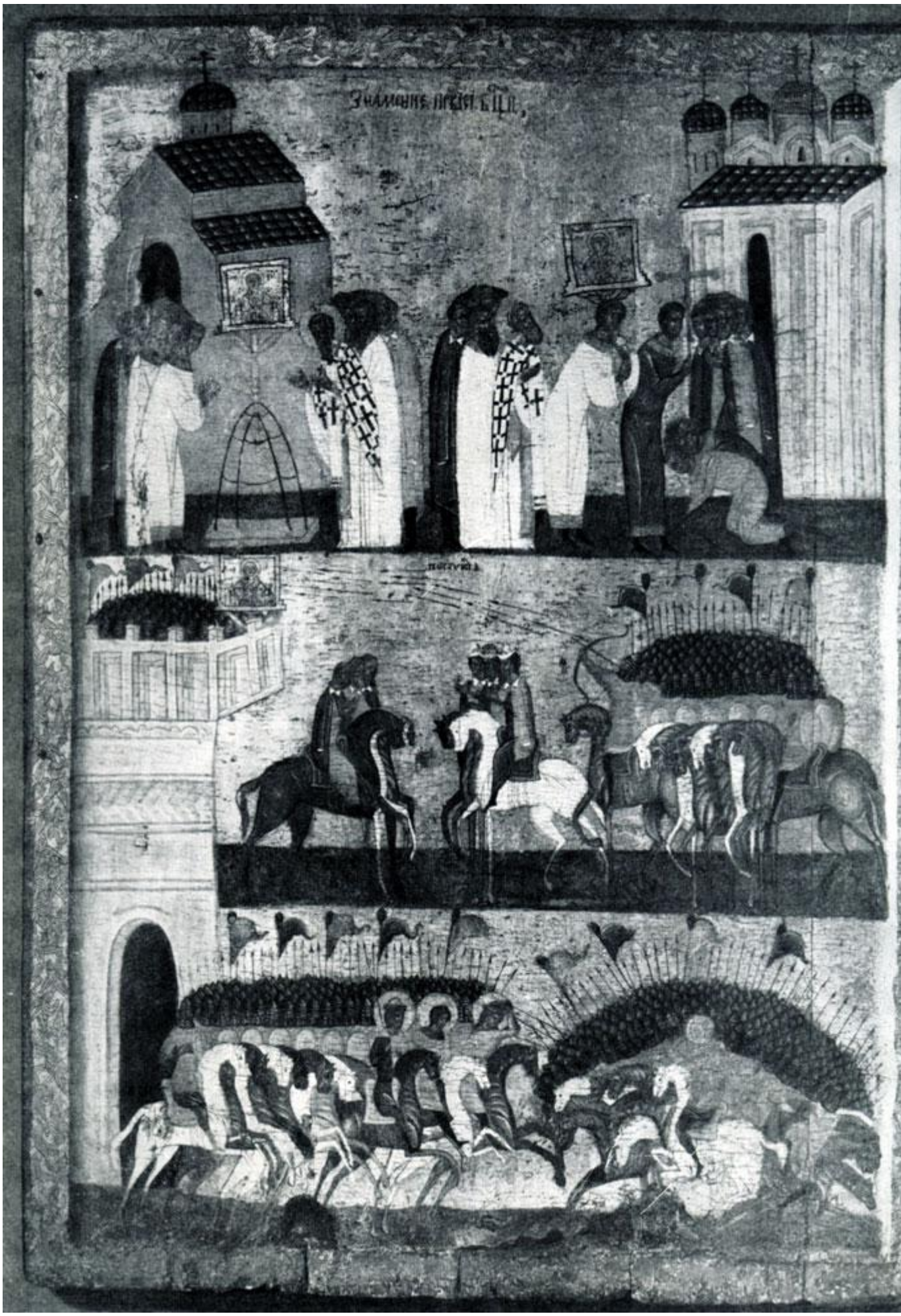
На протяжении 14 в. новгородскими мастерами было создано еще несколько фресковых циклов, свидетельствующих о серьезных творческих исканиях. К ним принадлежат роспись церкви Спаса на Ковалеве (1380) и фрески церкви Рождества на Кладбище (90-е гг. 14 в.), говорящие о живом интересе новгородских мастеров к современной им монументальной живописи Византии, Грузии и особенно Сербии.

Огромное место в новгородском искусстве 14-16 столетий занимает иконопись, на которой сказалось мощное воздействие народного творчества. Оно проявилось не только в склонности художников к ярким локальным краскам -гораздо важнее то, что мастера окончательно переосмыслили некоторые традиционные византийские образы в духе народных верований. Власий приобретает черты языческого бога Волоса - покровителя домашнего скота; святитель Николай превращается в доброго старика, который бережет людей от пожара и спасает их во время кораблекрушения.

116. Св. Георгий. Икона 1-й половины 15 в.Москва, Третьяковская галлерея.

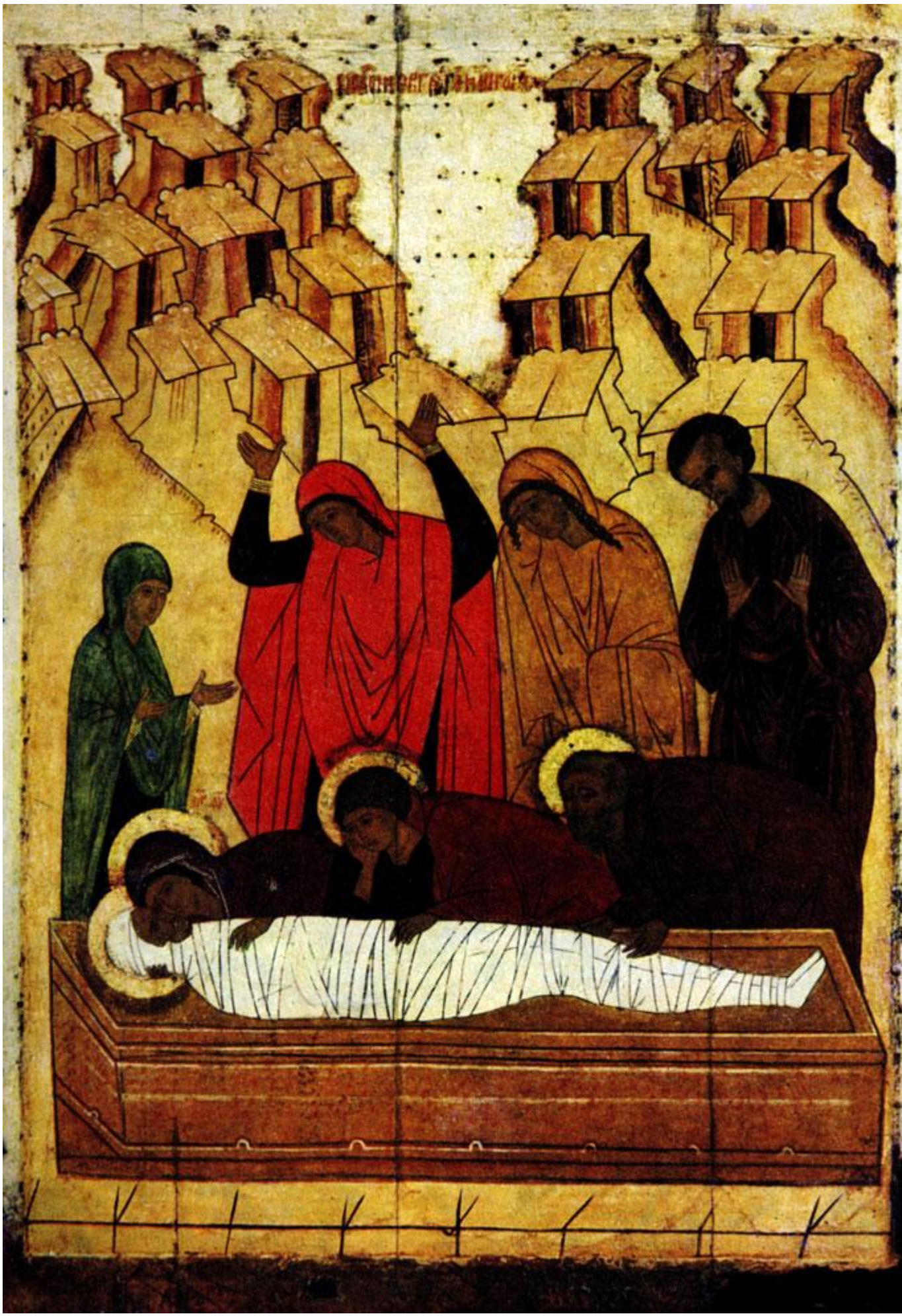
Особенно любили новгородские художники изображать св. Георгия Победоносца (таковы «Св. Георгий», конец 14 в., в собрании Русского музея, и «Св. Георгий», первая половина 15 в., в собрании Третьяковской галлереи). Эта композиция всячески варьируется, но во всех случаях она представляет святого-воина сказочным юношей в богатых доспехах, сидящим на белом или черном коне и поражающим копьем дракона. Новгородские художники виртуозно пользовались традиционными художественными средствами - радостным звонким колоритом, выразительностью силуэта, богатством и изощренностью линейного ритма. Примером может служить «Георгий» из собрания Русского музея. Цветовое решение - сочетание горящего киноварного фона, белоснежного коня, зеленого плаща Георгия и зеленых горок, сине-голубого дракона - заставляет воспринимать изображенное как чудесную, исполненную праздничности сказку, повествующую о торжестве светлых сил над силами зла и коварства. В стремительном движении вздыбившегося тонконогого коня, в свободном жесте Георгия, поражающего копьем дракона, во всей его стройной фигуре много живого, выразительного.

Реальная жизнь все более врывалась в иконографические схемы. Новгородские мастера наполняли традиционные композиции бытовыми подробностями, любили изображать в иконах различных животных, пейзаж, здания. Больше того, в икону получили доступ и простые смертные. Икона «Молящиеся новгородцы» (1467 г., Музей в Новгороде) разделена на два яруса. В верхнем - восседающий на троне Христос и стоящие в молитвенных позах Богоматерь, Иоанн Креститель, архангелы и два апостола. В нижнем же ярусе иконописец поместил семью новгородцев, состоящую из нескольких мужчин, женщин и ребятишек, в светской одежде. Они также стоят в молитвенных позах. Лица, особенно мужчин, носят явно портретный характер.


Знамение пресвятыя Богородицы,

119. Битва суздальцев с новгородцами. Икона 2-й половины 15 в. Москва, Третьяковская галлерея.

Не меньший интерес представляет и возникшая во второй половине 15 столетия композиция «Битва суздальцев с новгородцами» (известно несколько таких икон - в Новгородском музее, Русском музее и Третьяковской галлерее). Ее появление связано с усилившимися местными сепаратистскими тенденциями, когда самостоятельному существованию Новгородской республики приходил конец. Но в данном случае интересен не только идейно-политический смысл этой иконы, сколько факт изображения в иконописи определенного исторического события - поражения войск Андрея Боголюбского под стенами Новгорода в 1169 г. По существу, перед нами первая в истории русского искусства историческая композиция, трактованная, правда, в условном плане иконного письма.



Положение во гроб. Икона, по преданию, происходящая из Каргополя. Конец 15 в. Москва, Третьяковская галлерея.

Под влиянием новгородской живописи в разных местах возникли свои художественные центры, из которых вышло немало превосходных произведений. К ним относится написанная Дионисием Глушицким маленькая икона Кирилла Белозерского (15 в., Третьяковская галлерея) - один из первых портретов в древнерусской иконописи. Но особенно замечательны иконы «Снятие со креста», «Положение во гроб» (в Третьяковской галлерее), «Усекновение главы» и «Тайная вечеря» (в Киевском музее), которые, по преданию, происходят из Каргополя. Иконы эти (все конца 15 в.) поражают четким и простым линейным ритмом. В них совсем нет угловатости, которая иногда ощущается в новгородских вещах. Вместе с тем выразительность линий и колорита, свойственная вообще новгородскому искусству, кажется здесь доведенной до совершенства. Форма, в особенности цвет в этих иконах в полной мере раскрывает глубокое эмоциональное содержание, сдержанное и напряженное чувство скорби, любви, умиления. В иконе «Положение во гроб» патетический жест женской фигуры, воздевшей руки, подготовлен позами всех остальных персонажей, а также простым, но удивительно тонким переходом от горизонтали гроба к решительной вертикали женской фигуры (слева), изображенной в традиционной позе «предстояния».

Центром в иконе является Мария, прижавшаяся щекой к лицу мертвого сына. Ее лицо со скорбно изогнутыми бровями, поникшая фигура выражают беспредельное горе. Тема скорби, постепенно усиливаясь в остальных образах, достигает апогея в образе Марии Магдалины. Облаченная в горящий киноварный плащ, ее фигура являет собой высшую степень отчаяния. Трагизм обретает здесь высокий этический смысл, чувство страшной скорби, невозвратимой утраты глубоко человечно и овеяно подлинным лиризмом. Для русского человека 15 в. эта икона была живым воплощением традиционного «плача», которым сопровождалось последнее прощание с покойным.

Новгородская живопись выработала свой стиль - простой и лаконичный. Она избегала отвлеченного мудрствования, отбрасывала ненужные подробности, стремилась к конкретности и определенности в трактовке образов и евангельских сцен.

Изобразительное искусство новгородцев не ограничивалось фреской и иконописью. До нас дошел «Людогощенский крест» (1359 г., Исторический музей в Москве), свидетельствующий о мастерстве ре-зчиков по дереву. В области миниатюры новгородцы выработали собственный стиль причудливых украшений инициалов рукописей, сочетающих изображения человеческих фигур и фантастических животных.

Высокого совершенства достигли новгородские мастерицы в области художественного шитья, самые ранние памятники которого датируются 12 в. Превосходные произведения, отличающиеся тонкостью цветовых отношений, сохранились от 15 в.: «Пучежская плащаница» (1441, Оружейная палата), «Хутынская плащаница» (Музей в Новгороде) и др.

Новгородское искусство в целом представляет собой замечательное явление в истории русской художественной культуры. Оно активно участвовало в ее сложении и создало ценности, имеющие мировое значение.

101. Собор Спасо-Преображения Мирожского монастыря в Пскове. До 1156 г. Вид с юго-запада.

Помимо Новгорода очень интересны и значительны архитектура и живопись Пскова. Еще в 12 в. псковские зодчие воздвигли храм Спаса в Мирожском монастыре (до 1156 г.), в котором уже можно обнаружить особенности псковской архитектуры. Это одноглавая крестовокупольная церковь, производящая впечатление удивительной компактности, цельности и силы. Ясно выраженный основной объем храма венчает массивный барабан купола; центральная абсида почти равна по высоте стенам и отчетливо выступает на глади восточной стены. Низкие боковые абсиды образуют общий с центральной массив. Как и позднейшие сооружения Пскова, церковь Спаса отличается особенной пластичностью.

Псковские зодчие любили придерживаться традиционных форм: собор Снето-горского монастыря (1311) через полтора века почти в точности повторил храм Спаса.

Развитие псковской архитектуры прослеживается вплоть до 17 в. За этот длительный период было сооружено много церквей, крепостных и гражданских зданий. Замечательным памятником 15 в. является церковь Василия Великого на Горке (1413). Как и многие псковские храмы, она кажется немного приземистой и воспринимается как скульптурный памятник, настолько пластичны, словно «вылеплены» ее объемы. Характерны для псковской архитектуры скромные, не играющие важной роли во внешнем облике церкви орнаментальные пояса из различно поставленных кирпичей вокруг купола и по верхней части стен абсид. Эти узоры напоминают народные вышивки и придают всему сооружению праздничный, светлый характер.

В 15 -16 вв. в Пскове был выработан тип небольшого бсстолпного приходского храма, отличающегося особой интимностью. Таковы церкви Николы Каменно-оградского, Успения в Пароменье (1521), Сергия с Залужья (середины 16 в.), Николы со Усохи (1536) и др.

Особенностью псковского зодчества были открытые звонницы, возникшие в очень древнее время,- звонница собора Иоанновского монастыря в Завеличье относится еще к первой половине 13 в.

Вполне самобытными чертами отличается и живопись Пскова. Самый ранний памятник псковской живописи - роспись храма Спаса Мирожского монастыря - обнаруживает явную близость к византийскому искусству.

Роспись церкви Рождества Богородицы Снетогорского монастыря (1313) резко отлична от всего, что было создано в предшествовавшие столетия, хотя и имеет точки соприкосновения с росписью церкви Спаса Нередицы. Псковские художники внесли в свои композиции много нового, идущего от апокрифов и свидетельствующего об их «еретическом» свободомыслии. Но особенно замечательны в снетогорской росписи образы апостолов и святых, очень индивидуализированные и наделенные духовной силой. Их повышенная эмоциональная выразительность заставляет вспоминать искусство конца 14 в., в частности Феофана Грека.

100. Богоматерь-одигитрия. Икона конца 13 начала 14 в. Москва, Третьяковская галлерея.

Псковские художники свободно трактовали традиционные иконографические тины, отчего их искусство обретало особую выразительность. Так, образ Богоматери в иконе конца 13- начала 14 в. значительно огрублен по сравнению с византийскими прототипами, но по-своему экспрессивнее благодаря широкому обобщающему силуэту и сочному, насыщенному колориту.

Псковская иконопись, так же как и фрески Снстогорскогб монастыря, говорит о поисках напряженной драматичности. Следы этого можно усмотреть в отдельных памятниках 13 в. (икона пророка Ильи из села Выбуты;) особенно отчетливо они обнаруживаются в произведениях 14 в. и более позднего времени. Такова икона «Собор Богоматери» (14 в., Третьяковская галлерея) с ее напряженным колоритом, построенным на излюбленном псковскими живописцами сочетании зеленых и розовато-оранжевых тонов, а также с резкими светлыми бликами и беспокойным ритмом. Пример более монументального решения - икона «Св. Анастасия, Григорий Богослов, Иоанн Златоуст и Василий Великий» (конец 14 - начало 15 в., Третьяковская галлерея). Поражает экспрессия, напряженность лиц святых, которые в этом отношении перекликаются с образами Феофана Грека.

118. Избранные святые. Икона конца 14 - начала 15 в. Фрагмент. Иоанн Златоуст. Москва, Третьяковская галлерея.

Как и новгородские мастера, псковские иконописцы свободно переосмысляли традиционные сюжеты, стихия сказочности разрывала узкие рамки канонов. Образ пророка Ильи и его бурный взлет в колеснице на небо исполнены подлинно языческой силы («Огненное восхождение Ильи», 14 в., Исторический музей в Москве).

Псковские зодчие и живописцы пользовались большим авторитетом и приняли непосредственное участие в огромной художественной работе, которая развернулась в 15 и 16 столетиях в Москве.

Искусство Московского княжества 14 - первой половины 15 века

Со второй половины 14 в. все местные художественные центры начала постепенно затмевать быстро возвышавшаяся Москва. С течением времени она стала важнейшим экономическим и политическим центром Руси; уже в 14 в. ее владетели принимают титул великих князей. С переходом в Москву митрополита она сделалась и церковным центром.

Огромную роль в сплочении всего русского народа под знаменем Москвы сыграла Куликовская битва; она вселила в русских людей уверенность в своей мощи, помогла объединить все силы русского феодального общества для окончательного свержения татарского ига.

Повышение политического могущества Москвы в 14 столетии отразилось на ее архитектурном облике. Уже в 1367 г. Дмитрий Донской сменил деревянные стены Кремля на белокаменные; город стал хорошо защищенной крепостью. В то время образовался и центр Кремля - Соборная площадь, в дальнейшем окруженная Успенским, Архангельским и Благовещенским соборами, Ивановской колокольней ней и княжеским деревянным дворцом. Тогда же наметилась и общая радиально-кольцевая планировка города, которая легла в основу его позднейшей застройки и дожила до наших дней. За пределами Кремля разросся большой посад, который образовал позднее Китай-город, обнесенный валом, а затем стеной; центром Москвы уже в то время стала Красная площадь, к которой сходились все дороги.

120. Троицкий собор Троице-Сергиева монастыря. 1422 г. Вид с северо-востока.

От первого этапа развития московского зодчества сохранилось очень мало памятников, и важнейшие из них находились не в черте города. Среди них - Спасский собор Андроникова монастыря (до 1427 г.), Успенский собор на Городке в Звенигороде (ок. 1400), Троицкий собор Троице-Сергиева монастыря (1422). В этих сооружениях зодчие приняли за основу план владимиро-суздаль-ского храма и некоторые элементы его архитектурного оформления, например перспективные порталы, но отказались от простого завершения и использовали характерные для киево-черниговского зодчества ступенчатые арки, которые с тех пор стали излюбленным декоративным мотивом русской архитектуры. Несомненно вдохновлялись московские зодчие и своеобразием новгородских сооружений, скромностью их декоративного убранства, простотой внешнего облика.

Таким образом, московская школа зодчества уже на ранних этапах своего развития синтезировала искания местных архитектурных школ.

Нововведением в московском зодчестве была замена полукруглой закомары килсвидной аркой, которая стала выполнять чисто декоративные функции. Лопатки превратились в пилястры и перестали непосредственно переходить в закомары; появились капители.

Не случайно большинство сохранившихся памятников раннемосковского зодчества являются монастырскими сооружениями. Монастыри в то время играли огромную роль в жизни страны, значительно, впрочем, отличную от их роли в Западной Европе, где монастыри, основанные орденами, подчиняясь лишь римскому папе, представляли часто государство в государстве. Русские монастыри, как правило, служили опорой князю, на территории которого они находились, а по мере возвышения Московского княжества - верными и энергичными пропагандистами его политических идей. Вот почему в Древней Руси монастыри, в которых воспитывались зодчие, иконописцы и процветали ремесла, всегда поддерживали художественную политику князей. Особое значение приобрел в 14 в. Троице-Сергиев монастырь, основатель которого Сергий Радонежский- один из ближайших сподвижников Дмитрия Донского - был вдохновителем последнего в его объединительной деятельности. Это наложило печать на всю жизнь монастыря и, конечно, на произведения искусства, которые там создавались. В Троице-Сергиеве трудился Андрей Рублев (ок. 1360-1430 гг.), на которого оказали влияние патриотические устремления Сергия.

Искусство Рублева было подготовлено всем предшествовавшим развитием живописи, в частности московской. Московские иконы середины 14 в. «Никола с житием», «Борис и Глеб с житием» (Третьяковская галлерея) еще очень близки к более раннему искусству. Но наряду с ними появлялись произведения, говорящие о поисках более возвышенного стиля. Такова икона «Борис и Глеб» середины 14 в. (Третьяковская галдерея), в которой облик святых отличается изяществом, их стройные кони ступают грациозно и легко.

В середине и второй половине 14 в. в Москве работали многие греческие живописцы. В 1344 г. митрополит Феогност пригласил своих соотечественников-греков для росписи московского храма. Под 1345 г. летопись упоминает трех русских мастеров - Гоитана, Семена и Ивана в качестве греческих учеников. В 90-х гг. в Москве начал работать Феофан Грек. Все шире становилась известной Москве и живопись Балкан, особенно Сербии.

Это обусловливало сложность и многообразие московской живописи. Наряду с иконой «Преображение» (из Переславля-Залесского, Третьяковская галлерся), которая говорит о решительном влиянии на московскую иконопись искусства Феофана Грека, можно встретить работы, близкие к византийской иконописи конца века и отличающиеся утонченностью и изяществом, например «Благовещение» (середина 14 в., Третьяковская галлерся). Встречаются и иконы несомненно русские, с грубоватыми, но выразительными образами, с яркими, горячими красками.

Искусство Рублева, которому удалось в наибольшей мере утвердить главенствующее положение московской живописи среди других школ Древней Руси, не может считаться вышедшим из одного какого-либо направления. Величайшая Заслуга его в том, что он синтезировал все лучшее из созданного до него.

Как уже было сказано, Андрей Рублев с Прохором из Городца участвовал под руководством Феофана Грека в создании стенных росписей и иконостаса Благовещенского собора. Иконостас этот занимает особое место в истории древнерусского искусства. Он стал образцом для русских иконописцев не только потому, что его авторами были выдающиеся мастера, но и в силу того, что именно в нем принцип иконостаса получил наконец свое целостное выражение.

В византийских церквах алтарь отделялся от остального помещения невысокой преградой, и только на Руси она превратилась в стену, состоящую из икон, которые постепенно заполнили всю алтарную арку. В основе иконостаса лежит изображение «Деисуса» - излюбленной композиции русских иконописцев, которая в 12 в. состояла всего из трех фигур (*Первоначально - полуфигур.*) - Христа, Богоматери и Иоанна Крестителя, стоящих по сторонам от него в молитвенной позе. В дальнейшем к ним стали прибавляться изображения архангелов, апостолов и отцов церкви, которые в таких же молитвенных позах помещались по сторонам Богоматери и Крестителя. Над этим «деисусным» ярусом, или «чином», появился «праздничный чин», состоящий из икон с двунадесятыми праздниками, и, наконец, над ним еще два яруса икон - так называемые пророческий и праотеческий чины. Каков же был смысл появления иконостаса? Прежде всего на него в очень большой мере перешли функции всей церковной росписи, потому что здесь были собраны все основные образы христианского пантеона, а также важнейшие изображения евангельской истории. Хотя неоспорим репрезентативный, торжественный характер иконостаса, утверждавший, как и всякая церковная роспись, силу божественной власти,- основная его направленность заключалась все же в ином. Он изменил смысл всего живописного убранства церкви, сделав его основой деисусную композицию, которая утверждает идею заступничества. В иконостасе Благовещенского собора она выражена с большой убедительностью и силой. Богоматерь и Иоанн Предтеча, архангелы Гавриил и Михаил, апостолы Петр и Павел, Иоанн Златоуст и Василий Великий изображены в торжественном предстоянии. Их спокойные позы, чуть склоненные головы, скупой жест протянутых к Христу рук - все исполненно величия и особенной значительности. Монументальный характер всей композиции, рассчитанной на обозрение с некоторого расстояния, обусловил сдержанность движений. Главным художественным средством является линия, плавно очерчивающая силуэт фигур. Именно с ее помощью передает художник и благородство возвышенных образов, и молитвенную сосредоточенность, и просьбу, обращенную к Христу. Колорит основан на ясном соотношении насыщенных тонов, среди которых особенно важную и объединяющую роль играет глубокий синий цвет. В человечности образа Христа отражено представление о сущности бога иное, нежели два-три века назад, гораздо более тонкое, глубокое и многостороннее. Русские люди стали наделять Христа - верховного судью - милосердием и сочувствием к их горестям и радостям.

125. Феофан Грек. Богоматерь. Фрагмент иконы из деисусного чина Благовещенского собора в Московском Кремле. 1405 г.

Идеи, лежавшие в основе иконостаса как художественного целого, раскрываются и в ряде композиций, прочно вошедших с 14-15 вв. в русскую живопись. К ним относятся упомянутый выше «Покров Богоматери», «О тебе радуется» и другие, в которых отчетливо выступает идея милосердия.

Опыт, накопленный Андреем Рублевым в работе над иконостасом Благовещенского собора, проявился в иконах Звенигородского чина (рубеж 14 и 15 вв.) и в иконостасах Успенского собора во Владимире (1408) и Троицкого собора Троице-Сергиева монастыря (1425 -1428), в создании которых великий художник принимал большое участие. В них уже отчетливо заметно своеобразие искусства Рублева, его стиль, утверждение им новых эстетических и нравственных идеалов.

126. Андрей Рублев. Архангел Михаил.Икона деисусного чина из Звенигорода. Конец 14 - начало 15 в. Москва, Третьяковская, галлерея.

127. Андрей Рублев. Спас. Икона деисусного чина из Звенигорода. Фрагмент. Конец 14 - начало 15 в. Москва, Третьяковская галлерея.

Иконы Звенигородского чина представляют собой поясные фигуры Христа, апостола Павла и архангела Михаила. Поразительно гармоничное сочетание звучных и нежных синих, золотистых, розовато-желтых, охряных тонов. По сравнению с иконами новгородской школы, цветовое решение которых более прямолинейно и резко, а порой слишком упрощенно,- колорит здесь гораздо тоньше и проникновеннее выражает сложную гамму чувств. Но выразительности постигает Рублев отнюдь не только колоритом. Текучесть свободно и плавно струящихся линий, спокойствие лиц с тонкими изящными чертами, удивительное богатство внутренней жизни, выражающейся в проникновенном и сосредоточенном взгляде Христа, полном глубокого раздумья и грусти, в склоненной голове архангела Михаила, в серьезности апостола Павла,- все способствует особому состоянию душевной просветленности. В образах Рублева не остается и следа о неприступности апостолов Киевской Софии, от сумрачности нередицких святых, от страстной взволнованности и душевного напряжения праведников и отшельников Феофана Грека. Всем своим существом они обращены к людям, к их самым лучшим, сокровенным чувствам. Эти образы с покоряющей силой утверждают высокие идеалы добра, справедливости, душевной чистоты и гармонии.

Уже иконы Звенигородского чина показывают, что Рублев был великолепным монументалистом. Но особенно ярко эта черта выступает помимо собственно монументальных росписей художника в иконостасе Успенского собора во Владимире (1408, иконы хранятся в Третьяковской галлерее и Русском музее). Иконостас создавался артелью иконописцев под руководством Рублева, и, хот.я весьма затруднительно установить, какие иконы им написаны, его творческая индивидуальность определяет весь художественный замысел. Более чем трехметровые иконы деисусного чина в полтора раза выше досок иконостаса Благовещенского собора. Но, конечно, не только размерами икон определяется монументальность композиции. Существенно изменен сам се образный строй. Хотя фигуры здесь так же степенны и величественны, образы Рублева кажутся более лиричными и проникновенными. Просьба Богоматери, Предтечи, архангелов, апостолов, отцов церкви, обращенная к Христу, более задушевна. Это выражено в характере силуэтов, которые, как и у Феофана, играют чрезвычайно важную роль. Линия, гибкая, певучая, свободная, легко очерчивая фигуры, сообщает образам мягкость и поэтичность. Иной и колорит: краски более легкие и светлые, хотя и не менее интенсивные, придают всей композиции радостно-просветленный характер.

В облике Богоматери, обращающейся к сыну, чувствуется и грусть, и торжественность, и умиление. Жест ее протянутых к Христу рук так осторожен, словно она держит в них величайшую драгоценность. Благодаря этому и просьба ее кажется задушевной и тихой мольбой. Силуэт сильно изогнутой фигуры Крестителя выдает большое внутреннее волнение; жест правой поднятой руки воспринимается не только как молитвенный, но и как напоминание.

Летопись сообщает, что Рублев был автором росписей в Андрониковом и Троице-Сергиевом монастырях. К сожалению, известно очень мало произведений, несомненно принадлежащих его кисти. Среди них фрагменты росписи Успенского собора во Владимире (1408), где он работал совместно со своим другом Даниилом Черным, который участвовал и в создании иконостаса. В Успенском соборе Андрею Рублеву принадлежат фрески «Страшного суда».

128. Андрей Рублев. Апостолы и пророки. Фрагмент фрески Успенского собора во Владимире. 1408 г.

129. Андрей Рублев. Апостол Петр. Фрагмент фрески Успенского собора во Владимире. 1408 г.

Художник исходил из древних фресок 12 в. и, таким образом, непосредственно соприкоснулся с живописью Владимира и Суздаля, но решительно переработал образы прошлого. Фигуры Рублева приобрели стройные, удлиненные пропорции, размереннее и свободнее стали их движения, спокойнее и проникновеннее - лица ангелов, праведников, апостолов. Хотя художник изображал Страшный суд, его образам не свойствен страх перед загробным миром, все они проникнуты волнующим ожиданием духовного освобождения. Единство настроений и чувств, мыслей и переживаний присуще этим возвышенным и идеально прекрасным образам. Это сообщает всей композиции черты завершенности и ясности.

Андрей Рублев. Троица. Икона из Троице-Сергиева монастыря. 10 — 20-е гг. 15 в. Москва, Третьяковская галлерея.

Наиболее зрелое произведение Андрея Рублева - икона «Троица» (*Принятая датировка иконы 1426-1428 гг. оспаривается В. Н. Лазаревым, который считает временем ее создания 1411 год (см: «История русского искусства», т. III, изд. Академии наук СССР, 1955, стр. 144-146).*), созданная художником «в похвалу святому Сергию», т. е. в память Сергия Радонежского,- одно из величайших произведений не только древнерусского, но и всего мирового искусства.

«Троица» иллюстрирует библейскую легенду об Аврааме и жене его Сарре, которые приняли близ своего дома под сенью мамврийского дуба трех путников - ангелов. В этой легенде был выражен христианский догмат о Троице, о едином боге в трех лицах - отце, сыне и святом духе. В изобразительном искусстве она трактовалась различно, но во всех случаях основным моментом являлось напоминание о тяжелом земном пути Христа и его крестной жертве во имя человечества. Часто перед сидящими за трапезой ангелами художники изображали Авраама, закалывающего тельца, и прислуживающую Сарру. Рублев отказывается от этих фигур. На иконе представлены лишь три ангела, сидящие за столом, вдали виднеется дом Авраама и дуб. Отказ от сюжетной повествова-тельности позволил художнику сосредоточиться на главном. Несомненно, что Рублев стремился к раскрытию богословско-символического содержания легенды. Но религиозная оболочка стала у него - разумеется, бессознательно - формой выражения глубоко жизненных идей.

Возвышенный строй образов, гармоничная цельность всего произведения, подобный тихой и нежной музыке линейный ритм и, наконец, единство колорита, который строится на сочетании удивительно тонко подобранных звучных и нежных красок,- все это определило совершенство произведения, проникнутого высоким человеческим содержанием.

Прекрасные стройные ангелы с одухотворенными хрупкими лицами образуют Замкнутый круг, символизирующий духовное единение. Их синие, светло-зеленые, темно-вишневые одежды и желтые крылья образуют необычайный по силе, красочный аккорд. Этими звонкими и чистыми красками Рублев достиг удивительной просветленности, которая говорит о внутренней душевной чистоте. Любовно и нежно склонились друг к другу ангелы, их прекрасные лики спокойны, они погружены в себя. Впечатления цельности Рублев достиг ритмическими повторами мягких круглящихся линий.

Обычно в композиции «Троицы» художники выделяли центрального ангела -бога-отца, примером чего может служить фреска Феофана Грека в новгородском Спасо-Преображенском соборе; у Феофана ангелы предстают как грозное видение, как неумолимая карающая сила. У Рублева одинаково равноправные, одинаково полные глубокой внутренней сосредоточенности образы ангелов проникнуты чувством бесконечной любви и нежности.

В «Троице» Андрею Рублеву полнее и лучше, чем кому-либо из других художников Древней Руси, удалось выразить новые представления о внутренних достоинствах человеческой личности, о прекрасных чувствах, которые воодушевляли человека на служение великому и правому делу. Перед русскими людьми 15 в. в религиозном образе раскрывался, идеал человеческих отношений, исполненных гуманности и нравственной чистоты.

Рублев не был и не мог быть смелым реформатором, подобно Джотто, который работал за столетие до него, или Мазаччо, который был его современником. Он был сыном средневековья, свято следовавшим той художественной системе, которая была далека от реализма новой эпохи, освободившей искусство из-под власти церкви. И все же Рублев с огромной поэтической силой выразил чувства и духовные устремления своего народа.

Творчество Рублева вызвало к жизни целое направление в живописи, которое широко распространило его художественные идеи. Московская живопись развивалась по пути, им начатому. Об этом достаточно красноречиво говорят иконы московской школы, созданные в первой половине 15 в., а также ряд рукописей, украшенных миниатюрами.

Московская школа миниатюристов известна уже по памятникам середины 14 в. Наиболее ранний из них - Сийское евангелие, написанное дьяками Прокопием и Мелентием (1339). Изображение Христа с апостолами, исполненное, судя по имени на заставке, неким Иоанном, еще ничем не предвосхищает искусства Рублева. Фигуры апостолов грубы и коренасты, но лица их выразительны и характерны.

Ангел - символ евангелиста Матвея. Миниатюра Евангелия Хитрово. Конец 14 - начало 15 в. Москва, Государственная библиотека СССР имени В.И.Ленина.

Наиболее замечательная рукопись (некоторые исследователи связывают ее с именем Рублева) - евангелие Хитрово (конец 14 - начало 15 в.). Оно украшено миниатюрами с изображениями евангелистов и их символов. Среди них выделяется ангел - символ евангелиста Матфея, облаченный в розовато-лиловые и нежно-голубые одежды. Он изображен в быстром движении, на золотом фоне. Голова, руки, ноги, складки одежд

отличаются необыкновенным изяществом. Поистине изумительно мастерство, с каким художник вписал фигуру в круглое обрамление. В этой композиции достигнуто гармоничное соотношение частей, целостность, благодаря чему возникает впечатление внутреннего единства, абсолютной завершенности.

130. Архангел Михаил с житием. Икона из Архангельского собора в Московском Кремле. Фрагмент. 1-я половина 15 в.

Хотя в течение всего 15 в. древнерусское искусство продолжало вдохновляться произведениями Рублева, но традиции его творчества переплетались с исканиями нового и с индивидуальными особенностями отдельных мастеров. Эта сложность чувствуется в великолепной иконе «Архангел Михаил с житием» (находится в Архангельском соборе Московского Кремля), возникновение которой связано с бурным периодом первой половины 15 столетия, когда Московскому княжеству пришлось не один раз отражать татарские нашествия. Архангел Михаил - покровитель великих князей - выступает здесь как грозный воитель, в развевающемся ярко-красном плаще, с поднятым мечом. Он изображен в стремительном движении. В клеймах иконы переданы ратные подвиги архангела, что еще более усиливает воинственный характер центрального образа.

Наряду с такого рода произведениями в первой половине 15 столетия создавались иконы и иного стиля, связанные с искусством предрублевской поры и новгородской школой, что говорит о многогранности искусства великокняжеской Москвы. Вообще по мере роста и усиления Московского княжества его художественная культура становилась все более разветвленной и сложной. Это подтверждают и памятники прикладного искусства.

В 14 и 15 вв. в Москве процветали художественное шитье, резьба по дереву и кости, литье, чеканка и другие ремесла. Особенно замечательны произведения вышивальщиц, отличающиеся изысканным вкусом и мудрой мерой в применении серебряных и золотых нитей. Высокими художественными достоинствами обладает пелена 1389 года (Исторический музей в Москве) с ее чистыми, насыщенными, яркими красками. Особенностью шитья является постепенное усложнение композиций, часто имитирующих иконы, а порой включающих и дополнительные сюжеты (пелена с «Евхаристией» и сценами из жизни Иоакима и Анны, 1409-1425, Исторический музей в Москве; пелена с изображением Троицы с праздниками, первой половины 15 в., в Загорском музее). Особенности шитья этой эпохи хорошо видны на примере «портретного изображения Сергия Радонежского (15 в.). Условная иконность сочетается здесь с ярко переданными индивидуальными чертами.

Склонность к сложности, торжественности, пышности вообще характерна для московского прикладного искусства того времени. Примером может служить оклад евангелия боярина Федора Кошки (рубеж 14 и 15 вв., Государственная библиотека СССР им. В. И. Ленина). Литые изображения на синем эмалевом фоне, заключенные в киотцы, покрывают почти все поле и придают окладу роскошь, которая незнакома искусству более раннего времени.

Достаточно сравнения серебряного потира (*Церковный сосуд, употреблявшийся при причастии.*) 12 в. (Оружейная палата в Кремле) и яшмового потира работы московского мастера Ивана Фомина (1449, Загорский музей), чтобы это отличие выступило особенно отчетливо. Первый сосуд обладает удивительной простотой и подлинной монументальностью. Украшен он очень скупо, зато его тектоника выявлена с предельной силой и определенностью. Сама чаша покоится на массивной ножке, которая постепенно переходит в широкое дно, сообщающее потиру устойчивость и весомость. Произведение московского мастера 15 в. гораздо более сложно и изящно: чаша из яшмы оправлена в ажурную скань; тонкая ножка имеет утолщение, а ниже - узорчатый поясок, от которого идут ребрышки, соответствующие фигурному вырезу днища. Все это делает форму сосуда легкой, но лишает его устойчивости.

Русское искусство во второй половине 15 и в 16 веке

В течение второй половины 15 и в 16 в. искусство Москвы, став общерусским национальным искусством, отражая идеи силы и значительности русского централизованного государства, приобрело ярко выраженные черты торжественности, представительности и величавости. Вместе с тем сквозь религиозную оболочку все яснее стали пробиваться светские тенденции.

В годы правления Ивана III Москва стала центром единого государства. В то время и в 16 в. происходило окончательное сложение русского феодального государства, росли производительные силы, расширялись торговые связи, возникали предпосылки для образования единого всероссийского рынка. Процессы эти протекали отнюдь не гладко, а в жестокой политической и классовой борьбе. Одно за другим потеряли свою самостоятельность отдельные княжества, подчинился господству Москвы Великий Новгород. При Иване IV к России присоединились древние русские земли на западе, расширилась се территория и на восток. Намного поднялся международный престиж Руси, завязывались оживленные дипломатические сношения со странами Западной Европы, папской курией, государствами Востока. Русские послы стали частыми гостями германского императора, венецианских дожей, турецкого султана. Москву охотно посещали иностранные инженеры, архитекторы, мастера различных профессий.

После гибели Византийской империи Москва стала центром и восточно-христианской церкви. На нее с надеждой смотрели греческая и иерусалимская церкви, суля великому князю корону византийских императоров. Московские князья использовали создавшееся положение для обоснования якобы божественного происхождения царской власти и укрепления феодальной монархии. Возникали новые политические теории, доказывавшие необходимость и законность централизации государства. Этому были подчинены все средства идеологического воздействия.

Укрепление централизованного государства сопровождалось классовой борьбой, подчас выливавшейся в восстания крестьян и горожан. В идеологической области классовая борьба выражалась в широком распространении различных ересей - жидовствующих, Матвея Башкина, Феодосия Косого, в непримиримости позиций различных групп духовенства - «нестяжателей» и «осифлян», что вызывало гневные отповеди Нила Сорского и Вассиана Патрикеева, в публицистических сочинениях Ивана Грозного и Ивана Пересвстова.

Передовые люди ратовали за приоритет разума в решении вопросов веры и этики. Идейная жизнь Руси изменялась. Условия общественной жизни, рост международных связей и авторитета молодого Русского государства заставляли шире смотреть на мир и обращаться к опыту науки и культуры других стран. Фактом огромной важности было появление на Руси книгопечатания.

Идейные сдвиги в конце 15 и в 16 в. ярко отражались в искусстве. Естественно, что в пору укрепления авторитета великого князя и создания единого централизованного государства особенно большое значение придавалось архитектуре.

Огромные средства тратились на укрепление старых крепостей и создание новых (Изборска, Ивангорода и др.), которые должны были обезопасить государство от нападения извне. Особенно большой размах оборонное строительство приобрело в 16 в., когда сооружались кремли в Нижнем Новгороде, Туле, Коломне, Зарайске, реставрировались старые укрепления псковского Крома, возводились мощные стены Кириллово-Белозерского и Соловецкого монастырей. В 1596-1600 гг. под руководством архитектора Федора Коня выстроены были неприступные стены Смоленска, выдержавшие впоследствии не одну осаду. Крепостное строительство 15 -16 вв. имело огромное значение в развитии русской архитектуры главным образом потому, что оно было государственным строительством и в последние годы 16 в. осуществлялось через созданный в 1583 г. Приказ каменных дел.

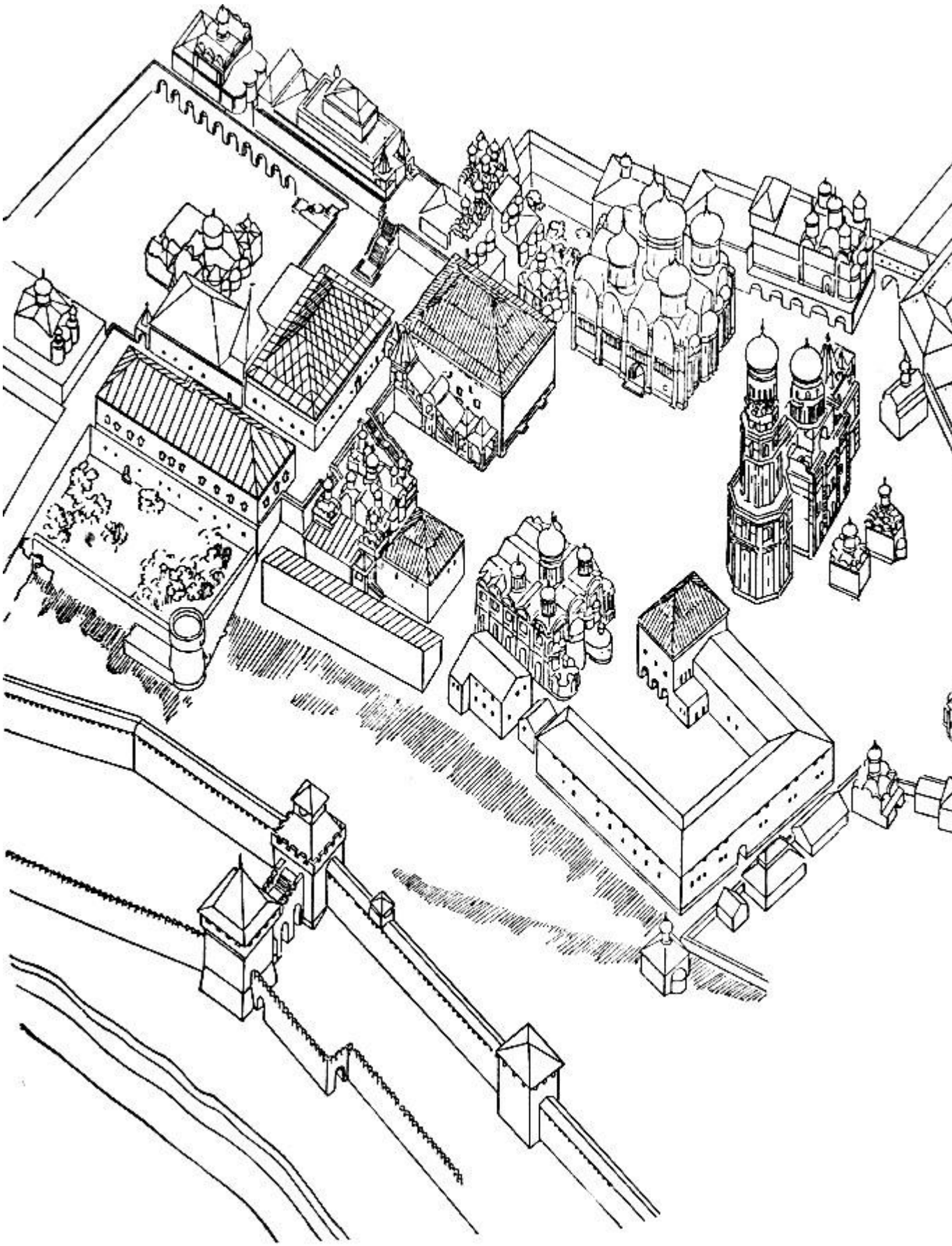
Когда Москва стала столицей единого общерусского государства, на ее архитектуру было обращено особенное внимание. В начале 16 в. окончательно сложился ансамбль Московского Кремля. Еще в 1462 г. под руководством В. Д. Ермолина (скульптора, исполнившего в 1464 г. горельефную фигуру св. Георгия) старые кремлевские стены и башни были коренным образом перестроены и приспособлены к новому, «огневому» бою. В конце 15 в. кремлевские стены приобрели современный вид (кроме шатровых завершений башен, которые были в основном сооружены в 80-х гг. 17 в.).

Легко представить себе, какое грандиозное впечатление производил Кремль - великолепный ансамбль древнерусского зодчества - в 16-17 вв., возвышаясь среди низких деревянных строений. Его стены и башни, суровый и мужественный характер которых обусловлен прежде всего жизненной необходимостью, обладают и огромной художественной выразительностью.

Московский Кремль сооружен у слияния Москвы-реки и Неглинки (которая сейчас протекает в тоннеле под Александровским садом). Некогда и со стороны Красной площади он был отделен рвом от остального города. В плане Кремль представляет собой довольно правильный треугольник. Подобно многим средневековым ансамблям, Московский Кремль приобрел свой окончательный вид в результате многовекового строительства. Внутренняя его планировка отличается большой свободой, хотя архитекторы и придерживались определенной системы. Так, они прежде всего выделили главную площадь, к которой ведут дороги от Спасских и Никольских ворот. Эта площадь открывается взорам с другого берега Москвы-реки; оттуда Кремль предстает во всем своем праздничном великолепии. Однако его «фасадом» является сторона, обращенная к Красной площади, где особенную торжественность ансамблю придают Спасская и Никольская башни. В целом Кремль с его мощными зубчатыми стенами, с величественными башнями, с горящими золотыми куполами соборов и главным ориентиром - колокольней Ивана Великого - образует грандиозный и одновременно удивительно поэтичный архитектурный ансамбль, органично вошедший в современную ему и позднейшую городскую застройку.

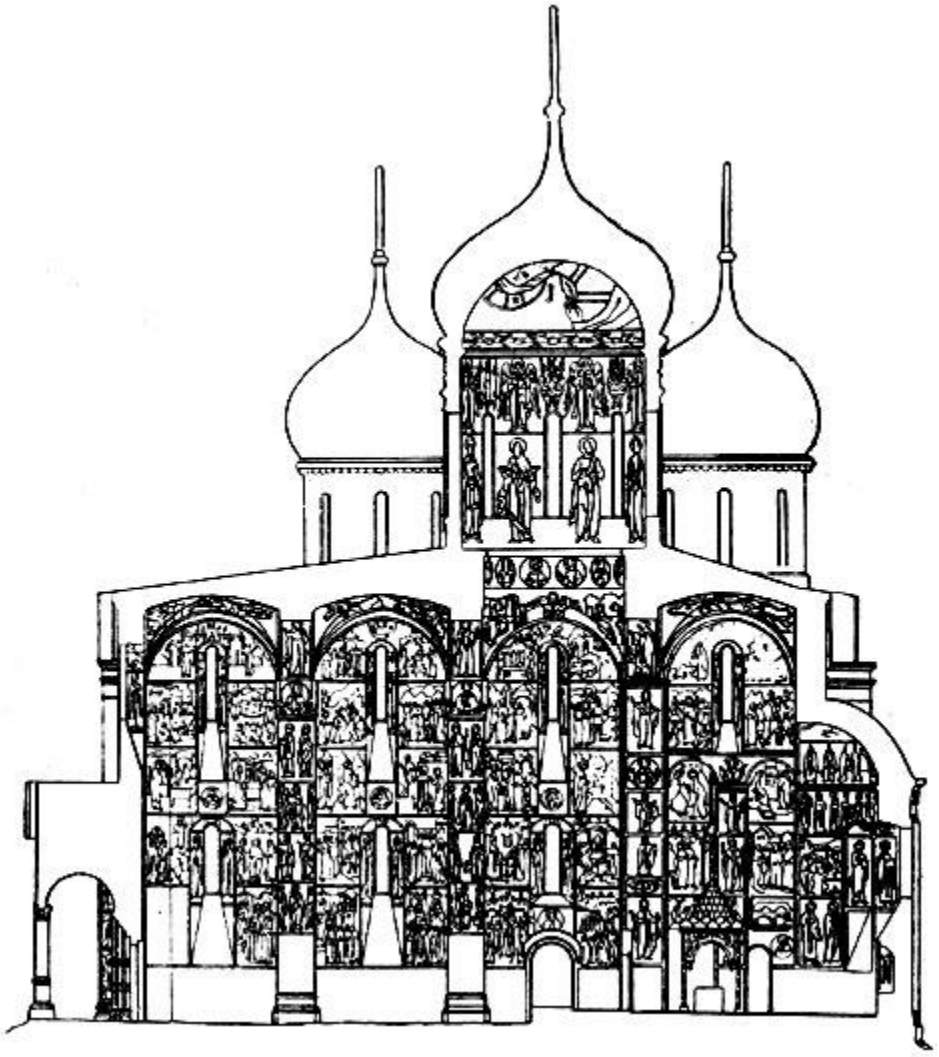
122. Московский Кремль. Стены и башни. 1485-1495 гг. Верхние части башен надстроены в 17 в. Вид с юго-востока. Башни (слева направо) - Константино-Еленинская, Набатная, Царская, Спасская.

131. Колокольня Ивана Великого в Московском Кремле. 1505-1508 гг. Надстройка - 1600 г., звонница - 30-е годы 16 в. Вид с юго-запада.

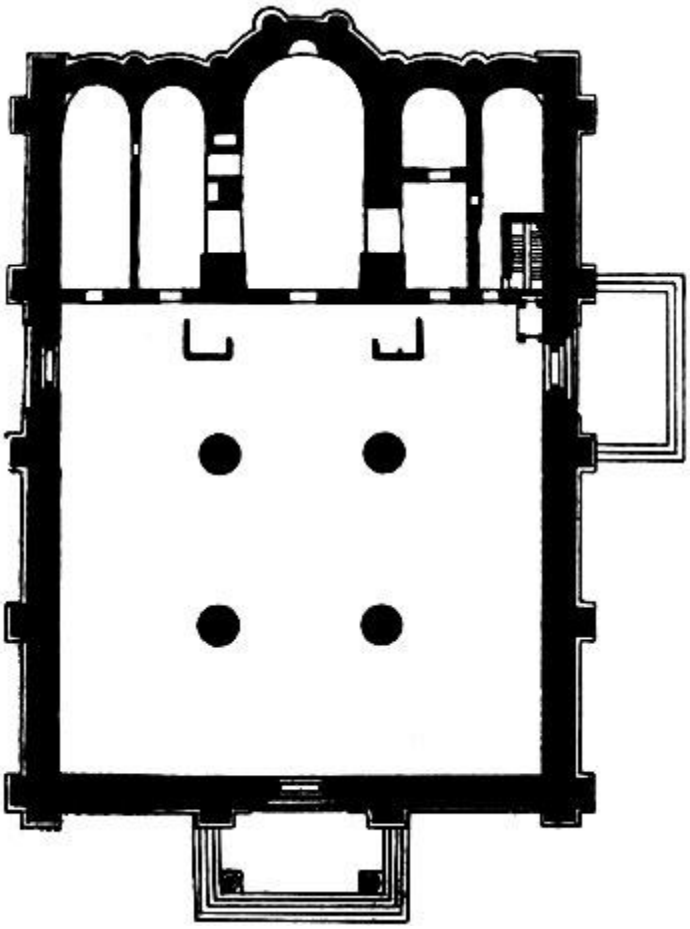


Ансамбль Московского Кремля. Центральная часть. Реконструкция.

На площади, обращенной к Москве-реке, сосредоточены наиболее замечательные сооружения, воздвигнутые в 15 и 16 вв. . Площадь эта названа Соборной, потому что образована тремя соборами. Успенский собор (1475 - 1479), возведенный под руководством итальянского архитектора Аристотеля Фиораванти, был главной русской святыней, символизировавшей всю православную церковь. Здесь хранилась икона Владимирской Богоматери, здесь происходило венчание на царство и погребали русских митрополитов. Русским людям Успенский собор представлялся, по выражению Иосифа Волоцкого, «земным небом, сияющим, как великое солнце посреди Русской земли».



Успенский собор в Московском Кремле. Продольный разрез.



Успенский собор в Московском Кремле. План.

В Успенском соборе получили дальнейшее развитие лучшие традиции русского храмового зодчества. Фиораванти тщательно изучил русскую архитектуру и глубоко проникся ее спецификой. Он включил в оформление фасадов московского храма ряд характерных деталей владимиро-суздальского зодчества - перспективные порталы, аркатурный фриз и др. Однако новые строительные приемы обусловили и значительное отличие Успенского собора от его прототипа, владимирского Успенского собора: геометрическую правильность плана и всех архитектурных деталей, а также принципиально новое решение внутреннего пространства. Новизна не только в том, что в соборе нет хоров. Главным является зальный характер помещения, его единство и нерасчлененность. Огромные круглые столбы не производят впечатления мощных опор, сдерживающих колоссальную тяжесть куполов, а лишь подчеркивают свободный рост всего сооружения, создавая необыкновенную обширность и легкость внутреннего пространства.

123. Успенский собор в Московском Кремле. 1475-1479 гг. Вид с юга.

Собор отличается монументальностью своих форм и величавой торжественностью. Компактность его строгого силуэта достигнута прежде всего близко поставленными мощными куполами, среди которых выделяется центральный купол. Впечатлению силы немало способствует и скупой декор, лишь подчеркивающий суровую неприступность белокаменных стен. Кристальная четкость внешнего облика собора выражается и в делении фасадов на равные части, которые отделены друг от друга пилястрами. Последние увенчаны капителями и плавными дугами закомар. Простую отделку храма в виде аркатурного фриза, идущего по всем фасадам, оживляет с севера крыльцо с висячей гирькой двойной арки, а с южной стороны - богато декорированный скульптурой и живописью портал. Пораженный новым собором современник-летописец отметил, что

новая церковь «чюдна велми величеством, и высотою, и светлостию, и звоностию, и пространством...».

121. Благовещенский собор в Московском Кремле. 1484-1489 гг. Вид с северо-востока.

В конце 15 и начале 16 в. были сооружены и два других храма Соборной площади в Кремле. В 1484-1489 гг. псковскими мастерами был построен Благовещенский собор, а в 1505-1509 гг. итальянцем Алевизом Новым - Архангельский собор. Существенным новшеством явилось применение в Архангельском соборе классического ордера, который Алевиз органично сочетал с традиционной системой русского крестовокупольного храма.

Работа итальянских архитекторов в Кремле сыграла положительную роль в развитии русского зодчества. Русские мастера широко восприняли ренессансную строительную технику и стали пользоваться точными измерительными инструментами. Самое же главное в том, что в древнерусское зодчество проникли некоторые архитектурные идеи итальянского Возрождения, влияние которых сказалось в большей ясности сооружений благодаря использованию классического ордера. Вместе с тем применение декора, характерного для итальянского зодчества 15 в. наложило отпечаток светскости и на церковные здания Древней Руси.

Проникновение в древнерусскую архитектуру форм итальянского Возрождения нисколько не поколебало ее исконных основ. Напротив, итальянцы, работавшие на Руси, всегда подчинялись той системе, которая была выработана на протяжении многих столетий русскими зодчими. Вот почему на сооружениях, авторами которых были выходцы из Милана, Болоньи, Венеции, лежит яркий отпечаток русских национальных художественных вкусов и их творения органично вошли в историю древнерусской архитектуры.

По образцу пятиглавого Успенского собора с применением декоративных деталей Архангельского было сооружено множество храмов в первой половине 16 в. Однако русские строители не подражали слепо, а широко использовали многовековые традиции. Это можно видеть на примерах соборов Новодевичьего монастыря в Москве (1524), Ростова Великого (начало 16 в.), Рождества Богородицы Лужецкого монастыря под Можайском (начало 16 в.), Дмитрова (начало 16 в.), Никитского монастыря в Переславле-Залесском (середина 16 в.) и др.

Из светских сооружений сохранилась часть старого кремлевского дворца - приемная великого князя - Грановитая палата, построенная Марко Руффо и Пьетро Солари в 1487-1491 гг. Итальянские мастера использовали опыт русской гражданской архитектуры. Огромный зал имеет посередине столб, как во владычной палате новгородского кремля времени архиепископа Евфимия. Снаружи стены Грановитой палаты отделаны граненым рустом, а портал богато декорирован рельефами, вырезанными из белого камня.

Сохранились и другие гражданские сооружения, главным образом монастырские трапезные, большей частью двухэтажные здания, наружный вид которых прост и скромен. Им свойственна тем не менее большая живописность, которая проявляется в планировке, в расположении окон, а также в скупом, но выразительном декоративном убранстве. Примером может служить трапезная Троице-Сергиева монастыря.

Сравнительно небольшое количество дошедших до нас построек светского характера объясняется тем, что их строили преимущественно из дерева. Обилие этого дешевого и благородного материала определило исключительно интенсивное развитие на территории Руси деревянного зодчества. Из дерева строились крестьянские избы и дома горожан, боярские хоромы и княжеские дворцы. Огромное значение имела в Древней Руси и

деревянная храмовая архитектура. На протяжении столетий совершенствовали русские плотники свое мастерство и в результате многовекового опыта и тщательного отбора выработали наиболее совершенные и экономные средства для строительства простых крестьянских изб и величественных монументальных церквей.

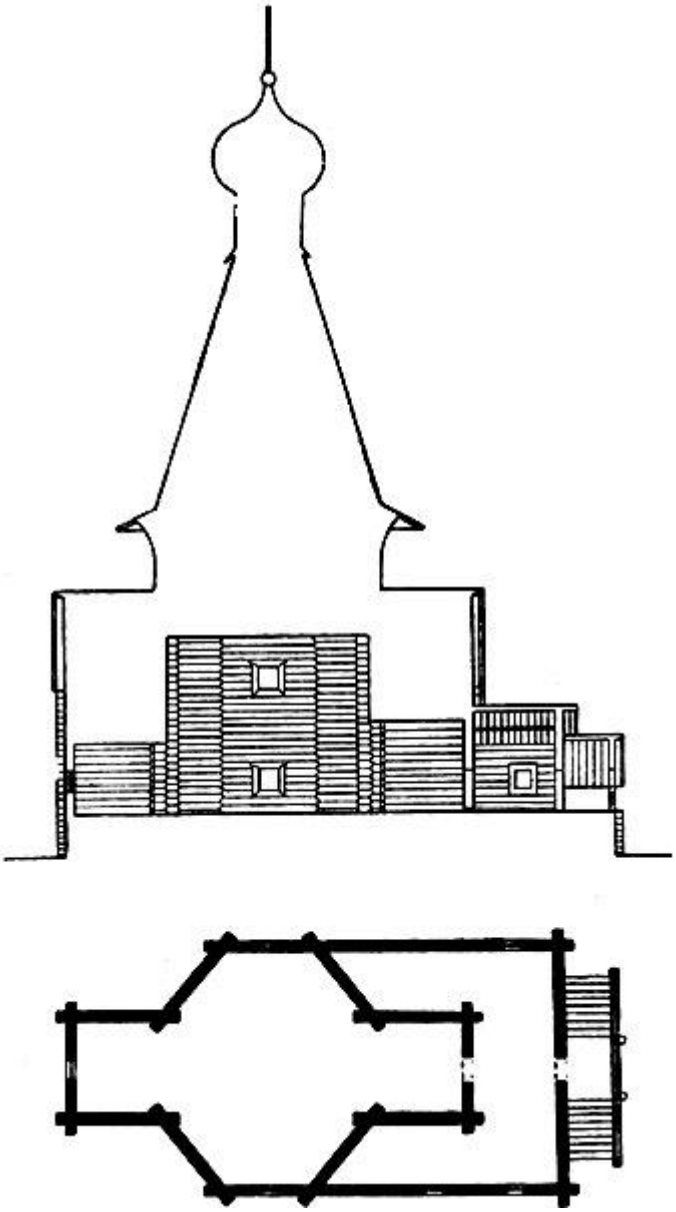
До нас не дошли памятники светской деревянной архитектуры раннего времени. Зато сохранившиеся деревянные храмы, относящиеся к концу 14-17 в., позволяют судить о великолепном развитии русского деревянного зодчества на протяжении всей истории Древней Руси.

На Руси существовали два типа деревянных церквей. Первый - прямоугольный в плане сруб (клеть), покрытый двускатной кровлей, которая увенчана главкой. К этому основному объему примыкают более низкие срубы с восточной (алтарь) и западной стороны (притвор), также покрытые двускатной кровлей (такова Лазаревская церковь Муромского монастыря в Карельской АССР, 14 в.). Второй тип - так называемые шатровые церкви, характерный признак которых - высокая центральная башня с маленьким куполом. Шатровые церкви отличаются большой динамичностью и живописностью. В общем городском или сельском ансамбле они выделялись своей устремленностью вверх, монументальностью, нарядностью.

138. Никольская церковь в селе Панилове Архангельской области. 1600 г. Вид с юго-запада.

Формы деревянных шатровых храмов, великолепным примером которых могут служить Никольская церковь в селе Панилове (1600) и церковь Климента в селе Уне (1501), Архангельской области, оказали сильное влияние на храмовую архитектуру 16 в. Деревянная храмовая архитектура продолжала развиваться в 17 и 18 вв. Именно в это время она обрела свои зрелые формы, о чем свидетельствует замечательная церковь погоста Кижи (нач. 18 в.).

139. Преображенская церковь погоста Кижи. Карельская АССР. Начало 18 в. Вид с северо-запада.

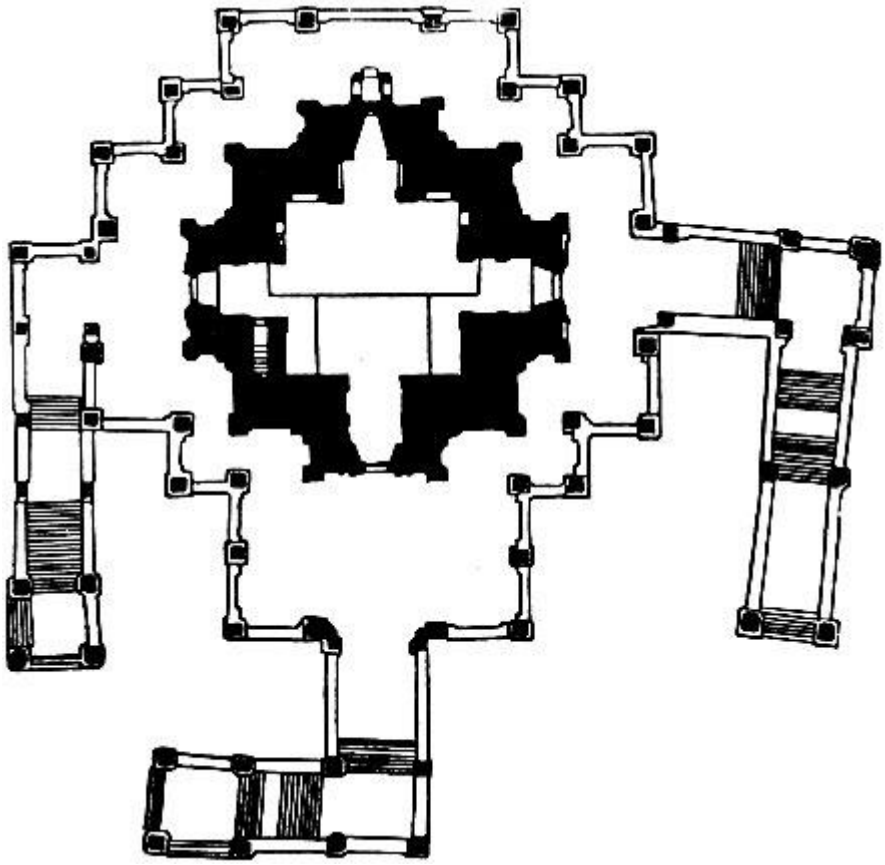


Никольская церковь в Панилове Архангельской области. 1600 г. Продольный разрез и план.

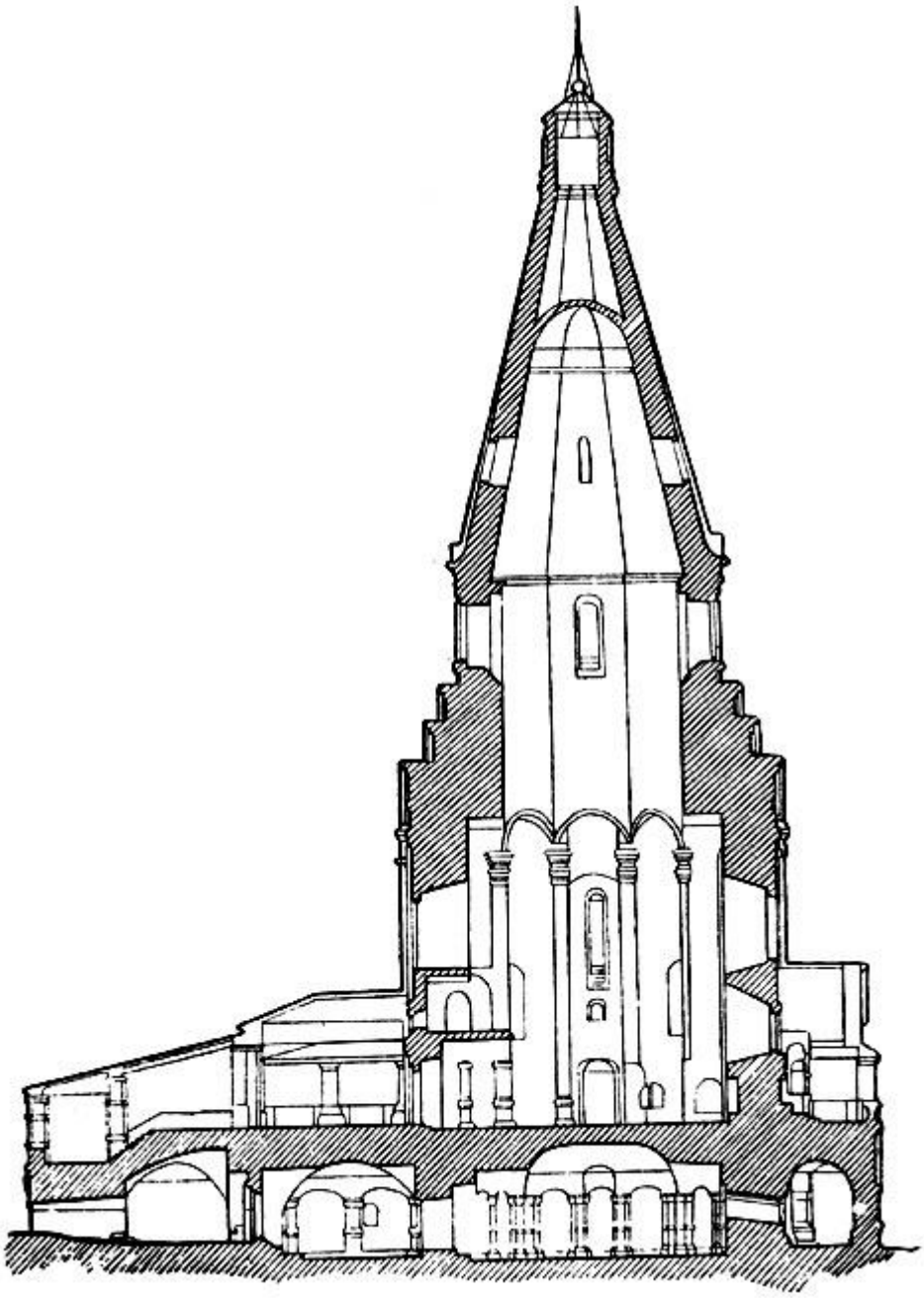
Преображенская церковь погоста. Кижи. Карельская АССР. Начало 18 в. Продольный разрез.

135. Церковь Вознесения в селе Коломенском близ Москвы. 1532 г. Вид с юго-востока.

Однако влияние деревянной архитектуры на каменную нельзя представлять упрощенно. Среди шатровых каменных храмов 16 в. первой по времени является церковь Вознесения в Коломенском (1532), возведенная, по преданию, в честь рождения наследника Василия III - будущего царя Ивана IV Грозного. Формы этой церкви связаны не только с деревянным зодчеством. Издавна на Руси строились надвратные шатровые церкви; шатер был обычным покрытием и крепостных башен. Таким образом, можно считать несомненным, что в коломенской церкви сочетались различные традиции, идущие и от крепостного строительства, и от каменной церковной архитектуры, и от деревянного зодчества. Динамичный характер церкви Вознесения резко отличает ее от обычных пятиглавых и одноглавых церквей. Устремленность ввысь, пронизывающая все ее формы, выражена и во внутреннем пространстве, где энергичное движение вверх подчеркнуто настойчиво повторяющимися вертикалями узких окон, угловых ниш и мощных пилястр, идущих от пола до шатрового завершения. Внешний облик храма отличается гармоничной ясностью, монолитностью, кристальной четкостью всех частей, сливающихся в неразрывное целое. На красиво обработанном арками подклете, где прежде были открытые галлереи - «гульбищ» возведен четверик, на котором расположен восьмерик, завершенный высоким и стройным шатром. Переходы от каждой из этих частей к другой с помощью декоративных закомар и кокошников придают всему сооружению впечатление естественного роста. Кажется, что храм вырастает из земли, и это еще усиливает его связь с пейзажем. Решающее значение имеют вертикальные членения, подчеркнутые пилястрами четверика и восьмерика. Они в наибольшей мере придают храму динамичность, которая усиливается также острыми углами вимпергов и вытянутыми вверх кокошниками. Благодаря отсутствию абсиды храм выглядит одинаково со всех сторон, что придает ему особую цельность.



Церковь Вознесения в селе Коломенском близ Москвы. 1532 г. План.

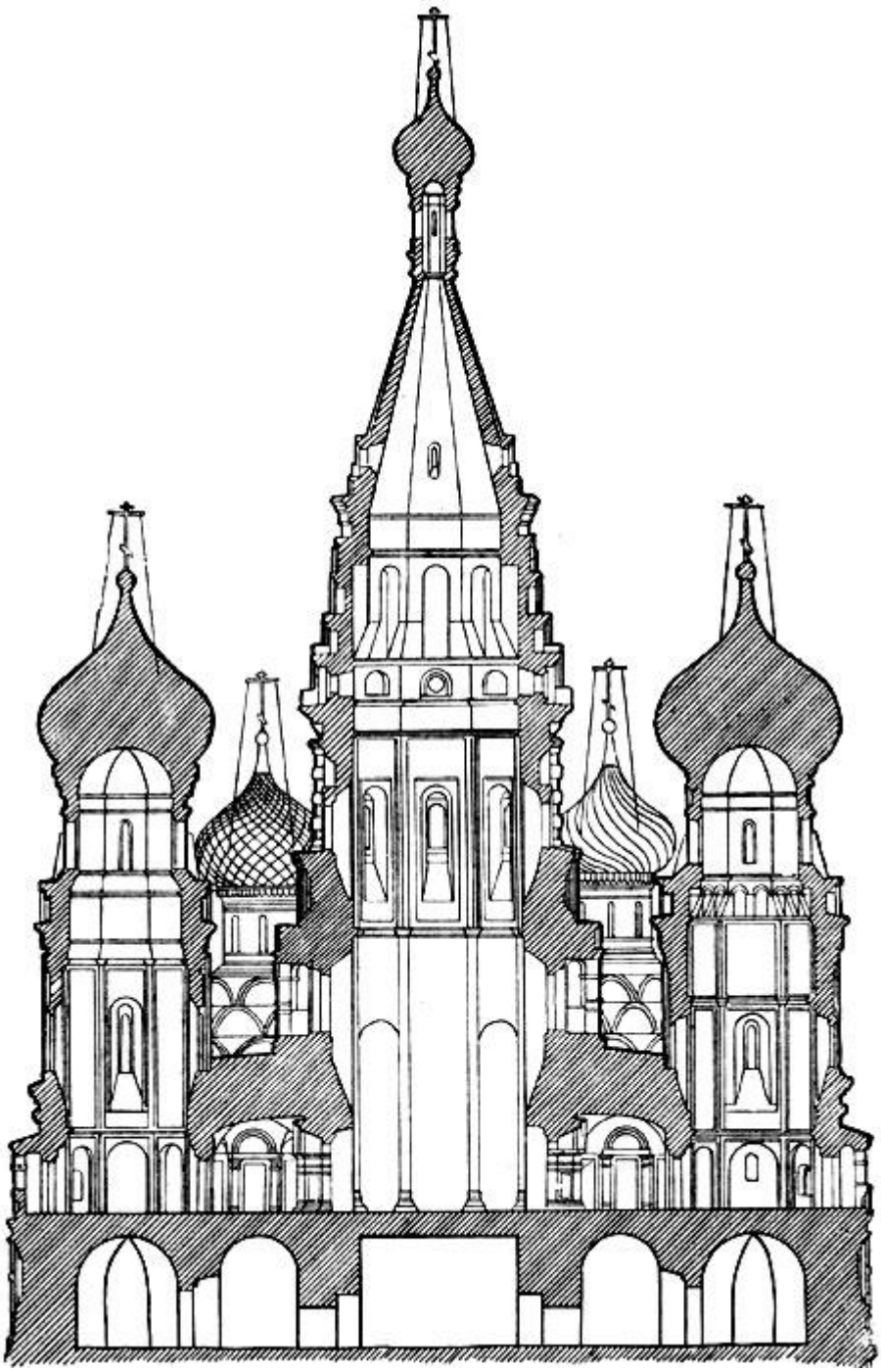


Церковь Вознесения в Коломенском. Продольный разрез.

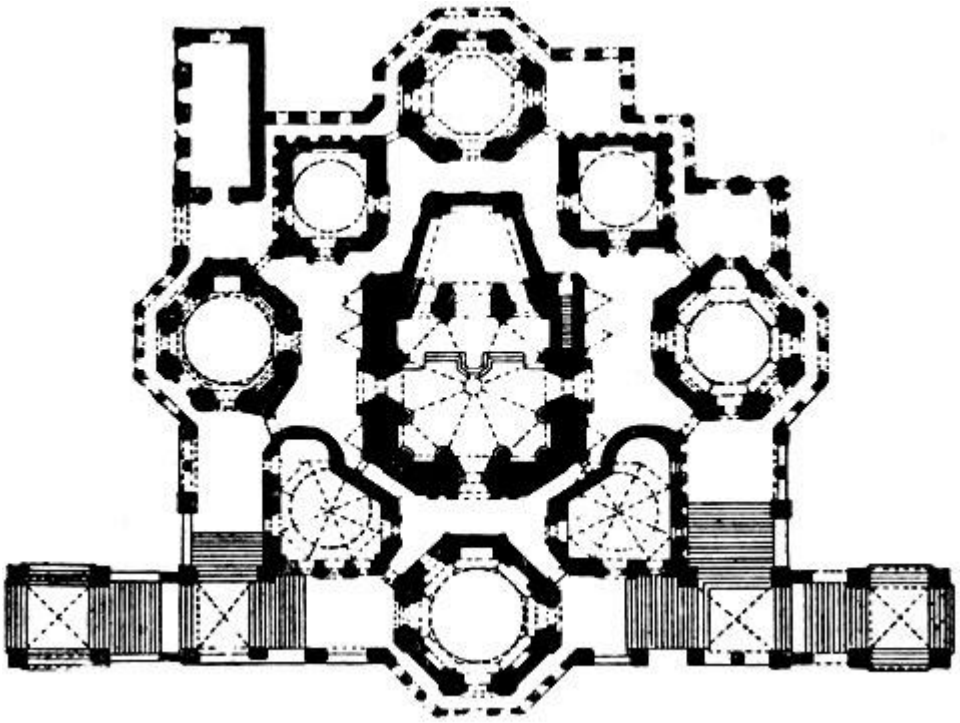
Церковь Вознесения свидетельствует о величайшей творческой энергии эпохи 16 в. в древнерусской художественной культуре. Она стоит на высоком берегу Москвы-реки, мощно воздействуя на весь окружающий ее пейзаж. Зодчий отказался от освященных веками церковных форм и воздвиг памятник, исполненный новых архитектурных идей, несущий в себе новые эстетические нормы.

136. Церковь Иоанна Предтечи в селе Дьякове близ Москвы. 1547 г. или 1553-1554 гг. Внутренний вид центральной башни.

Церковь Вознесения в Коломенском не была одинокой в русской архитектуре 16 в. Поблизости от нее, в селе Дьякове, в 1547 г. (по другим источникам в 1553-1554 гг.; см. «История русского искусства», т. III, М., 1955, стр. 436) был сооружен храм Иоанна Предтечи, в котором также сказалось богатство народной фантазии. В основе его лежит традиционное пятиглавие, хотя Здесь оно и претворено в формы тесно поставленных друг к другу пяти столпов. Это лишает дьяковскую церковь динамичности. Декоративное убранство отличается удивительным многообразием, придающим храму сказочный характер.



Собор Покрова на рву (храм Василия Блаженного) в Москве. Поперечный разрез.



Собор Покрова на рву (храм Василия Блаженного) в Москве. План.

137.Собор Покрова на рву (храм Василия Блаженного) в Москве. 1555-1560 гг. Общий вид с северо-запада.

Наиболее замечательным архитектурным памятником 16 столетия явился Покровский собор (храм Василия Блаженного), построенный в 1555 -1560 гг. в честь взятия Казани Иваном Грозным. Это выдающееся произведение русского средневекового зодчества.

Собор сооружен русскими архитекторами Бармой и Посником (некоторые исследователи предполагают, что Посник и Барма - одно лицо), которых, без сомнения, можно причислить к гениальнейшим зодчим. Первоначально вид храма был иным, нежели в настоящее время. Он не имел яркой окраски, хотя сочетание кирпича и белого камня и тогда придавало ему большую нарядность; его галлереи были открытыми; к храму лишь впоследствии были пристроены придел Василия Блаженного и колокольня. Однако позднейшие (конца 16 и 17 в.) пристройки, а также раскраска, произведенная в 17 в., не нарушают его целостности.

Храм Василия Блаженного поражает живописным великолепием, производит поистине сказочное впечатление - настолько разнообразны архитектурные формы этого сооружения, состоящего из девяти церквей-столпов, подобных храмам в Коломенском и Дьякове. Впрочем, сравнение с этими сооружениями заставляет говорить и о существенном отличии. В храме Василия Блаженного нет ясности и чистоты церкви Вознесения, в то же время он лишен тяжеловесности дьяковского храма. В целом же архитектура Покровского собора производит торжественное и пышное впечатление, что достигается сложным сочетанием внешних объемов и сказочно затейливым декором. Кокошники, машикули, вимперги, лопатки, различные узоры куполов (первоначальные шлемовидные главы в конце 16 в. были заменены современными гранеными луковичными) и другие детали храмового и крепостного зодчества были использованы строителями с беспримерной щедростью. Применены и различные элементы деревянной архитектуры.

Внутреннее пространство девяти приделов собора невелико и тесно. По сравнению с храмами предшествовавших столетий здесь достигается определенный, совершенно незнакомый прошлому эффект последовательного чередования замкнутых, изолированных друг от друга интерьеров.

Архитектура была ведущим искусством в конце 15 и в 16 в. Однако и в живописи можно видеть аналогичные процессы. Ее образы начали становиться более импозантными и торжественными. Художников увлекали различные сложные сюжеты, помогавшие им выразить новые представления о мире и человеке.

Наиболее значительным живописцем конца 15 в. был Дионисий. В 70-х гг. он работал в Пафнутьевом монастыре в Боровске, а затем был приглашен в Москву для украшения нового Успенского собора. Здесь артель художников, в которую входили Дионисий, «поп Тимофей, да Ярец, да Коня», начала работать в 1481 г. В 1484 г. Дионисий, к которому присоединились его сыновья Феодосии и Владимир, стал расписывать храм Иосифо-Волоколамского монастыря. Наконец, в 1500-1502 гг. уже старый художник расписал с помощью сыновей храм Рождества Богородицы Ферапонтова монастыря - один из наиболее выдающихся памятников древнерусской монументальной живописи.

Точно датированная и прекрасно сохранившаяся, эта роспись дает яркое представление об искусстве Дионисия, умевшего быть и лирически задушевным, и изящным, и сдержанно

бесстрастным. Художник шел от традиций живописи Андрея Рублева, но значительно их переработал и создал произведения, отмеченные печатью нового времени. Отсюда репрезентативность его образов, проникнутых чувством собственного достоинства и утонченного благородства. Ферапонтовская роспись, посвященная Богоматери, исполнена жизнеутверждающего и радостного чувства. Здесь сравнительно немного «исторических» евангельских сюжетов, а если они и есть, то трактуются как торжественный праздник или ликующее песнопение. Над порталом помещены великолепные композиции «Рождество Богородицы» и «Сцены из жизни Марии». В самом же храме основное место занимают символические композиции - «Похвала Богоматери», «О тебе радуется», «Покров Богоматери», где центральной является фигура Марии, а по сторонам группы праведников, воздающих ей хвалу. К композициям примыкает цикл, посвященный акафисту Богоматери - песнопениям в ее честь.

Светлое, безоблачное чувство ощущается во всех ферапонтовских фресках. В них нет ничего сумрачного, художник как будто намеренно избегает всего, что может напомнить о муках людей на земле и в загробном мире. Напротив, он любит композиции, в которых все образы объединены настроением праздничности, расположены друг к другу.

132. «О тебе радуется». Фреска церкви Рождества Богородицы в Ферапонтовой монастыре. 1500-1502.

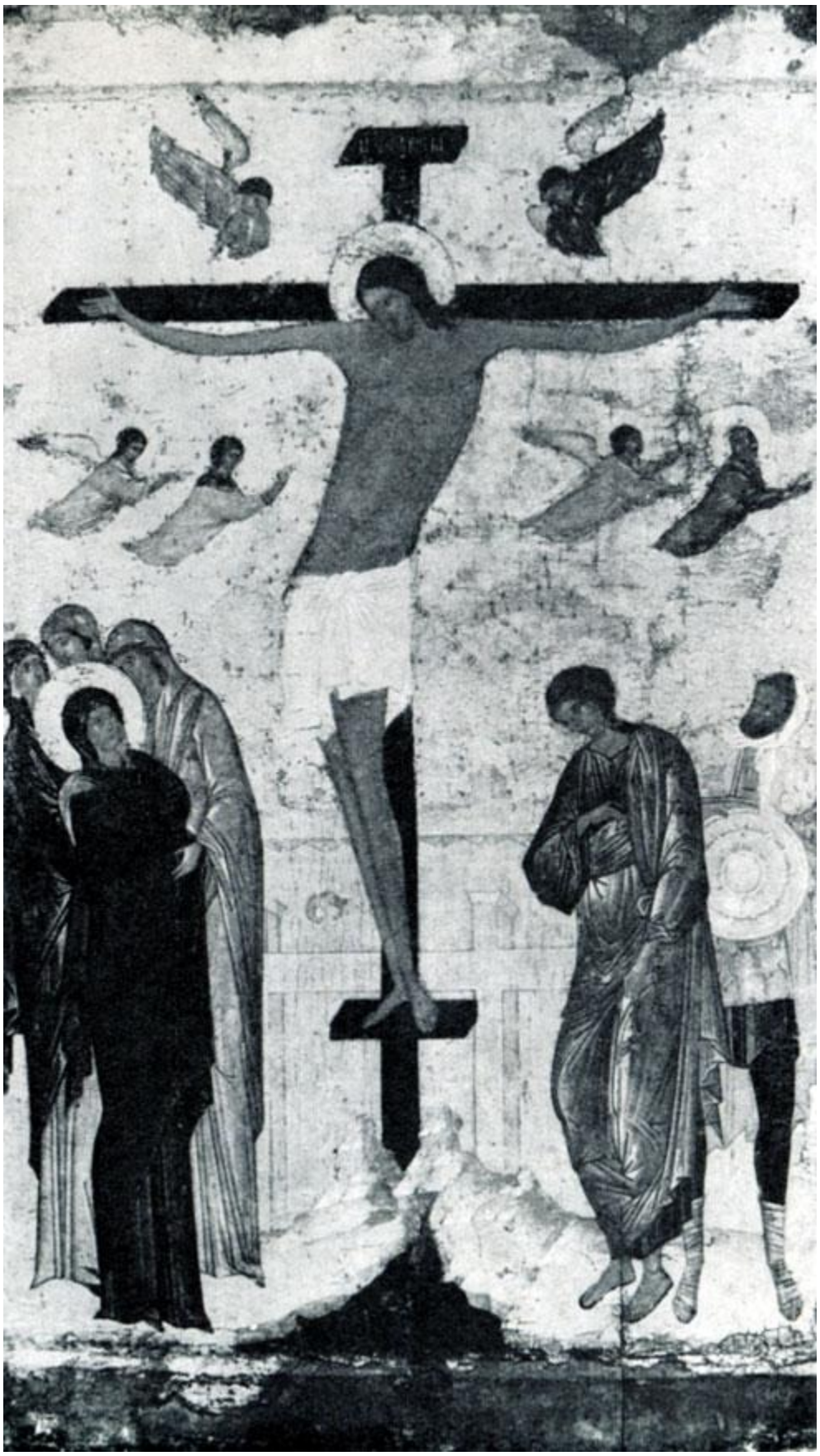
В то же время ферапонтовская роспись лишена одноплановости. Здесь есть композиции, полные репрезентативности. Таковы «Вселенские соборы» с торжественно и чинно восседающими и стоящими отцами церкви. Напротив, композиция «Брака в Кане» отличается лирической проникновенностью и тонкостью чувств. Сидящие за круглым столом расположены тоже в строгом порядке, и здесь они ведут тихую беседу, чуть склоняясь друг к другу. Это вносит в роспись оттенок Задушевности и интимности.

Общий характер росписи определяет и образы святых. Удлиненные фигуры изящны, грациозны, порой почти рафинированны. В женских образах много поэтичности. В подвижниках-воинах заметны светская элегантность, утонченность, благородство, что, видимо, отвечало вкусам блестящего и пышного двора Ивана III.

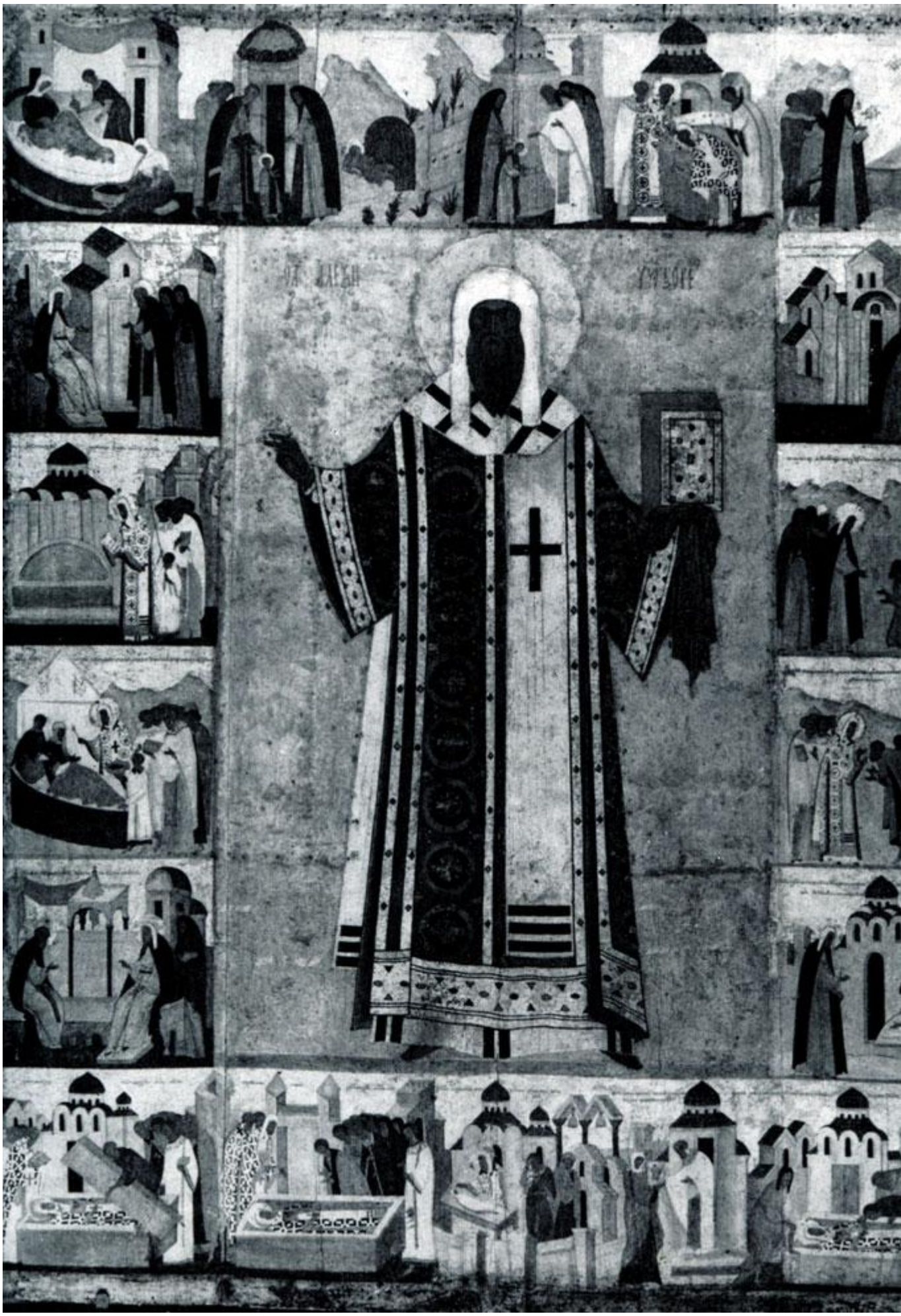
Светлые прозрачные краски и тонкость их сочетаний, изысканность плавных линий, объединенных в спокойном и в то же время затейливом ритме, плавность жестов и изящество лиц - все свидетельствует о том, что в творчестве Дионисия намечались черты изысканного и пышного придворного искусства. Однако Дионисий в полной мере сохранял лучшие качества монументальной живописи 14 в., в которой отдельные образы и сцены подчинены общему декоративному замыслу. Отсюда удивительная цельность живописного оформления храма.

Исцеление Тайдулы. Клеймо иконы митрополита Алексия с житием. Икона из Успенского собора в Московском Кремле. Между 1462 и 1483 гг. Москва, Третьяковская галлерея.

133 а. Уверение Фомы. Икона конца 15 - начала 16 в. Москва. Третьяковская галлерея.



133 б. Дионисий. Распятие. Икона из Обнорского монастыря. 1500 г. Москва, Третьяковская галлерея.



134. Митрополит Алексий с житием. Икона из Успенского собора в Московском Кремле. 1462-1483 гг. Москва, Третьяковская галлерея.

В искусстве Дионисия и его школы получила свое дальнейшее развитие московская иконопись. Примером может служить «Митрополит Алексий с житием» (между 1462 и 1483 гг.), а также некоторые другие иконы. Центр ее занимает фигура митрополита в крестчатых ризах, с евангелием и платом в левой руке. В его образе чувствуется торжественность, достоинство, степенность. Зритель прежде всего обращает взгляд на праздничное облачение, украшенное драгоценными камнями. Строгие линии одежд придают митрополиту особенную импозантность. В окружающих клеймах рассказывается о рождении Алексия, о его поездке в Орду, о чудесах и подвигах, связанных с его именем, о его смерти, погребении, обретении его мощей и т. д. Все сцены трактованы в плане спокойного и мерного повествования. Колорит иконы менее ярок, чем в иконах времени Рублева. Краски ее прозрачны и производят впечатление акварели. Новшеством является великолепное использование белого цвета. С большим мастерством сочетал художник различные оттенки нежно-голубых, светло-желтых, светло-зеленых красок, подчиняя их общему серебристому тону.

К ней близка другая монументальная икона-«Петр с житием», а также «Шестоднев», «Апокалипсис» (Успенский собор в Кремле), «Распятие» из Обнорского монастыря и ряд других. Дионисий, его ученики и последователи выработали свой стиль, имевший большой успех. Отзвуки этого стиля еще очень ясно заметны в произведениях начала 16 в., в частности в росписи московского Благовещенского собора (1508), авторами которой являются сыновья Дионисия Феодосии и Владимир, а также ряд других мастеров.

В 16 в. в живописи усложнялись композиции, излюбленными стали массовые сцены, полные торжественного величия и пышности. Возникла особенная склонность к замысловатым аллегорическим и символическим сюжетам, для понимания которых требовались длительное размышление и знание «книжной премудрости». Одновременно в живопись, особенно в миниатюру, начинали проникать различные бытовые подробности. Широкое распространение получила иллюстрация притч, что открывало перед живописью новые горизонты. Интерес к подробностям, к мелким деталям определял значительное влияние миниатюры на икону. Об этом свидетельствуют уже иконы первой половины 16 в., например «Видение Евлогия» или «Лествица Иоанна Лествичника» (Русский музей), в которых, правда, еще живы традиции монументального искусства 15 столетия.

Сознательное стремление русских великих князей и царей подчинить живопись государственным задачам отчетливо выступает во многих произведениях Эпохи. В этом отношении особый интерес представляет огромная икона «Церковь воинствующая» (1552, Третьяковская галлерея), написанная в ознаменование взятия Казани Иваном Грозным. Сложный повествовательный характер решительно отличает ее от живописи 15 столетия. В сущности, это уже не икона, а скорее картина со сложным символико-аллегорическим сюжетом. Недаром и предназначалась она не для какой-либо церкви, а для украшения покоя Ивана IV. Тщательно выписанные многочисленные детали говорят о том, что икона рассчитана на длительное и внимательное разглядывание. Ее основной идеей является окончательно сложившееся в те годы учение о власти русского самодержца, данной и освященной богом, который предопределяет победу царя над врагом и осеняет своим благословением столицу русского государства - Москву.

В иконе чувствуются и черты нового художественного видения. Ее композиция отмечена большой свободой. Художник легко умещает на доске многочисленное пешее и конное

воинство, среди которого находится и Иван Грозный. Гораздо более убедителен, чем прежде, пейзаж, жизненными выглядят позы и жесты воинов, различные детали одежды и вооружения. Естественно, что интерес к бесчисленным подробностям увел иконописца от монументального стиля, который господствовал в древнерусской живописи прежде. Мелочность и дробность, сказавшиеся здесь, так же как и тенденции к внешней декоративности, были предвестием многих характерных явлений дальнейшего развития живописи.

Икона «Церковь воинствующая» не стоит особняком в древнерусском искусстве середины 16 в. Репрезентативность и светские тенденции в трактовке образов проявлялись не только в живописи. В качестве примера можно привести «Царское место» Ивана Грозного в кремлевском Успенском соборе (1551), богато украшенное плоской деревянной резьбой. Сплошь покрытое затейливым растительным и геометрическим орнаментом, свидетельствующим об изумительном мастерстве резчиков, оно содержит и отдельные композиции с изображением различных исторических событий: битв, выступлений в поход, приемов послов и т. д.

Большого распространения достигло в 16 в., особенно во второй его половине, искусство миниатюры. Именно здесь была пробита серьезная брешь в традиционных формах искусства. В миниатюрах Жития Николая Чудотворца (Гос. библиотека СССР им. В. И. Ленина) и в более чем десяти тысячах иллюстраций к «Летописному своду» можно встретить живо трактованные бытовые сцены, современные одежды, сооружения и т. д. Художников привлекали не столько переживания людей, сколько обстановка.

В середине 16 в. у древнерусской рукописной книги появилась соперница - печатная книга. В московской типографии Ивана Федорова в 1564 г. была отпечатана книга «Апостол», в которой обнаружились новые черты, характерные для художественной культуры эпохи. Особенно примечательна заставка с изображением евангелиста Луки, помещенным в арку, живо напоминающую формы ренессансной архитектуры. Иван Федоров и его товарищ Петр Мстиславец вынуждены были удалиться из Москвы и работали в Белоруссии и на Украине, где их деятельность сыграла большую роль в развитии белорусской и украинской гравюры. В Москве дело их продолжили Никифор Тарасиев и Андроник Невежа. Традиции искусства Ивана Федорова жили в 17 в., когда значение печатной книги необычайно возросло и она стала вытеснять рукописную. Следует сказать, что именно печатная книга во многом определила в 17 в. обращение древнерусского искусства к реалистическому искусству Запада; именно здесь обнаружились и связи с художественной культурой Украины и Белоруссии.

Большую остроту в конце 15 и в 16 в. получили споры об основных принципах религиозной живописи. Церковь приложила много стараний, чтобы ввести в искусство строгую регламентацию. Она требовала точного соблюдения правил и призывала следовать освященным традицией «подлинникам». Однако никакие запреты не смогли приостановить движения искусства вперед к более многостороннему отражению жизни.

Желаниям церкви противостояло не только постоянное нарушение старых канонов и введение в искусство форм и образов действительности, что вызывало нарекания блюстителей старины (характерно в этом отношении возникшее в 1553 -1554 гг. дело дьяка Висковатого, который пытался воспротивиться различным новшествам, проникавшим в религиозную живопись). Наиболее радикальные противники официальной церкви - представители различных еретических учений -ставили вопрос о ненужности и вредности священных изображений вообще. Так, секта жидовствующих, возникшая в

Новгороде в 15 в., отрицала святость икон, а еретик Феодосии Косой призывал в середине 16 в. «кресты и иконы сокрушать».

Новые идейные тенденции были настолько сильны, что церковь должна была считаться с ними. Характерно, что церковный собор 1553/54 г., осудивший взгляды Висковатого, должен был разрешить писать на иконах «цари и князи и святители и народи» и признал правомерным существование «бытийного письма», т. е. своего рода исторического жанра.

Таким образом, искусство 16 в. стало полем острой идейной борьбы, подготовившей почву для дальнейшего роста новых художественных тенденций, проявившихся в 17 веке.

Русское искусство 17 века

17 в.-переломное время в истории Руси. Это столетие характеризуется важнейшими изменениями во всех сферах общественной жизни. Происходило действительное слияние всех древнерусских земель в единое целое, обусловленное «усиливающимся обменом между областями, постепенно растущим товарным обращением, концентрированием небольших местных рынков в один всероссийский рынок» (В. И. Ленин, Соч., т. 1, стр. 137). Важным событием, происшедшим в середине 17 в., было воссоединение русского и украинского народов.

В стране росло производство, возникли предпосылки для капиталистических отношений, усиливалась эксплуатация широких трудящихся масс. Россия превратилась в многонациональное абсолютистское государство с обширным бюрократическим аппаратом управления. Все это вызывало обострение классовой борьбы. Восстание под руководством Ивана Болотникова и крестьянская война, возглавленная Степаном Разиным, показали мощь народа. Протест против тирании светской и духовной власти породил различные идейные движения, в которых проявлялось стремление избавиться от гнетущей опеки церкви и обосновать приоритет разума и здравого смысла над ветшавшими догмами религии.

Это был сложный и противоречивый процесс, в котором наряду с рационалистическими тенденциями, с призывом использовать богатый опыт Запада имели место тенденции консервативные, заявившие о себе с особенной силой в «расколе».

17 столетие - период решительного столкновения исключающих друг друга художественных устремлений. Эта противоречивость ярко выразилась в художественной практике. Руководство искусством было централизовано, изменения в нем регламентировались властью. Архитекторы, живописцы, мастера других видов искусства сосредоточились в Приказе каменных дел и в Оружейной палате в Кремле. Последняя стала своеобразной школой, где объединялись лучшие художественные силы. Для всех русских земель Москва была непререкаемым авторитетом в области искусства.

С другой стороны, именно из Оружейной палаты исходили всяческие новшества, именно в кремлевских мастерских появлялись произведения, сводившие на нет строгую опеку и регламентацию. Здесь работали украинские, белорусские, литовские, армянские мастера, нередко знакомые с искусством Запада, и иностранные художники, получившие образование в Европе. Здесь развертывалась деятельность Симона Ушакова - крупного

русского живописца, стремившегося порвать с традициями древнего искусства. Наконец, здесь же возникла школа русской гравюры, явившаяся связующим звеном с новой гравюрой следующего столетия.

Борьба в искусстве в огромной степени усиливалась воздействием народных художественных вкусов. В результате влияния народного творчества господствовавшие формы обретали особые черты, подчинялись новым художественным представлениям.

Важные изменения претерпевало само религиозное содержание искусства. Искусство сохраняло религиозный характер, но вместе с тем все более и более проникалось светским началом. Все усиливавшийся интерес художников к реальной жизни сообщал и архитектуре, и живописи, и произведениям прикладного искусства черты необыкновенного жизнелюбия.

Одной из важных специфических черт искусства 17 в. является пронизывающая его подлинная стихия декоративности. В фантастически замысловатом узорочье выражается жизнерадостность, горячий интерес к окружающему. Декоративность обнаруживается во всем - в оформлении сооружений, в планировке монастырских ансамблей, в своеобразии стенных росписей, напоминающих пестрый и веселый ковер, в изделиях прикладного искусства, которые поражают богатством выдумки и изощренностью украшений и орнамента. Порой декоративность кажется чрезмерной, но именно в ней получили богатейшее развитие традиции народного творчества, его оптимизм, его глубока жизненная основа.

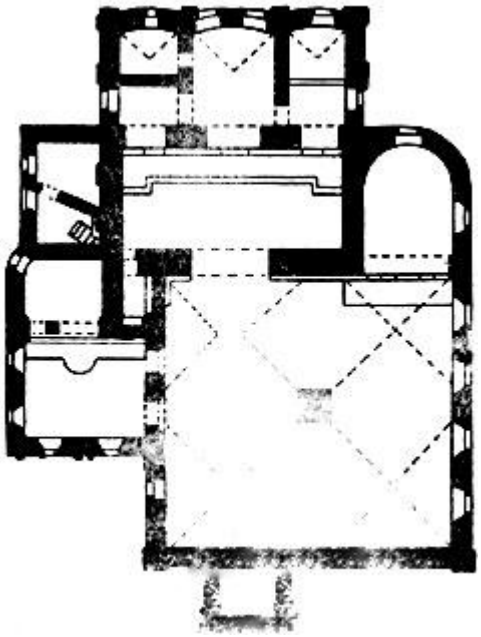
Процесс преодоления средневековых художественных форм, очень динамичный и противоречивый, в конце концов привел к ломке традиционной системы и возникновению в России на рубеже 17 и 18 вв. искусства нового времени.

От 17 столетия сохранилось значительное количество светских построек. Среди них первое место занимают Кремлевские терема (1635 - 1636), выстроенные А. Константиновым, Б. Огурцовым, Т. Шарутиным и Л. Ушаковым. Внутренние помещения теремов, дающие хорошее представление о покоях боярских хором, невелики и уютны. Их стены и своды были некогда покрыты нарядной декоративной росписью, исполненной под руководством Симона Ушакова. В общем облике теремов сказалось влияние народной деревянной архитектуры, формы которой широко использовались в дворцовом строительстве этой эпохи. Свидетельством этого является сложный и пышный ансамбль деревянного царского дворца в Коломенском, который состоял из множества различных по своему облику хором. Построенный в 1667-1668 гг. С. Петровым и И. Михайловым и частично переделанный в 1681 г. С. Дементьевым, Коломенский дворец отличался исключительной живописностью, богатством декоративной отделки, причудливым разнообразием архитектурных форм.

Различие тенденций в светской архитектуре 17 столетия ярко характеризуют каменные постройки: По-ганкины палаты в Пскове (середина 17 в. и дом В. В. Голицына в Москве (около 1687 г.). Псковские палаты отличаются большим чувством пластичности тяжелых архитектурных объемов. Лишенные какого бы то ни было декоративного убранства, близкие к местному зодчеству раннего времени, они характеризуют архаические тенденции в архитектуре века. Напротив, дом Голицына всецело принадлежит 17 столетию. В его архитектуре появились совершенно новые черты: строгая симметрия, четко выраженная этажность, ясность и упорядоченность расположения декора. Большие окна главного фасада, отделанные нарядными наличниками, придавали ему импозантность и парадность. Изысканностью форм отличается и «Крутицкий теремок» в

Москве (1694; сооружен под руководством О. Старцева). Это подлинный шедевр декоративной архитектуры, красочный и живописный в своем цветном изразцовом убранстве.

145. Крутицкий теремок в Москве. 1694 г.



Церковь Рождества в Путниках в Москве. 1649-1652 гг. План.

Нарядный характер светской архитектуры 17 в. имел аналогии и в храмовом строительстве. Блюстители церковных догм запретили строить шатровые храмы и требовали пятиглавия. Но зодчие 17 в. нашли способы богато и по-новому использовать канонизированные церковные формы. С наибольшей определенностью новые черты проявляются в памятниках середины и второй половины столетия. Яркий пример - храм Рождества в Путниках в Москве (1649-1652). Пять венчающих его шатров образуют сложную и живописную композицию. Характерно, что четыре шатра - чисто декоративные. Декоративный момент в облике храма сказывается в богатой отделке оконных наличников, в обилии ступенчатых арок и различных украшений сложных шатровых завершений. Похожая на отделанную с ювелирной тщательностью игрушку, Путинковская церковь как нельзя лучше характеризует прихотливые вкусы своего времени.

По образцу посадской Путинковской церкви в середине века было сооружено много храмов. Однако в каждом случае архитекторы умели придавать храму такое своеобразие, что трудно найти абсолютно похожие сооружения: церковь Николы на Берсеневке (1656) непохожа на церковь Троицы в Никитниках (1628-1653), а обе они решительно отличаются и силуэтом и общим характером от Путинковского храма.

141. Церковь Троицы в Никиниках в Москве. 1628-1653 гг. Вид с юго-запада.

В середине и второй половине 17 столетия возводились многочисленные церкви и в провинции. Сохранились весьма интересные и своеобразные храмы в Костроме, Муроме, Рязани, Великом Устюге, Горьком, Саратове, Угличе, Суздале и во многих других городах. Порой в них живы традиции зодчества 16 в., но в целом - самым различным образом преломляются новые художественные идеи.

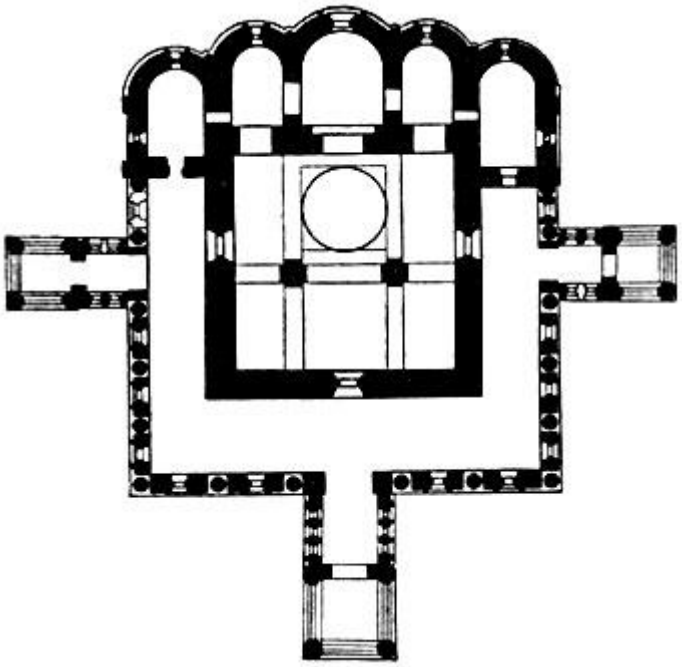
Среди архитектурных ансамблей 17 в. особое место принадлежит Кремлю Ростова Великого (1670-1683). Строителем его был ростовский митрополит Иона Сысоевич. Своей резиденции он придал вид крепости с высокими стенами и массивными башнями. Архитекторы прекрасно учли чисто декоративный характер ростовского Кремля. Они прорезали башни окнами с характерными для того времени наличниками и покрыли их луковичными главками, а самое главное - они соединили башни с церквами, сделав последние надвратными. Центр Кремля не застроен; раньше там был сад с прудом посредине. Главные покои митрополита со знаменитой Белой палатой и примыкающей к ней домовой церковью Спаса на Сенях отодвинуты к югу и тоже сообщаются с крепостной стеной. Таким образом, митрополит мог, не спускаясь на землю, обойти все свои покои и посетить все церкви. Характерно, что центральный городской собор-Успенский (возведенный еще в 16 в.) находится вне стен Кремля, и это еще больше придает последнему облик не городской цитадели, а частной резиденции. Расположенный на берегу озера Неро, ростовский Кремль, как и многие другие ансамбли 17 в., отличается большой живописностью. Несмотря на высоту стен и внушительность белых башен, он не кажется суровым.

Одним из значительных художественных центров стал в 17 столетии Ярославль, богатый торговый город, выдвинувший первоклассных строителей. Здесь был выработан тип посадской церкви. Среди ярославских храмов выделяются церкви Ильи Пророка (1647-1650) и Иоанна Златоуста в Коровниках (1649-1654).

Церковь Ильи Пророка была главным городским храмом Ярославля и во многом определила характер и лицо ярославского зодчества. В противоположность многим сооружениям 17 в. она, как и некоторые другие ярославские храмы, производит внушительное впечатление. Это свидетельствует о том, что русская архитектура и в период, непосредственно предшествовавший новому времени, далеко не полностью утратила величие и монументальность.

Важнейшей особенностью церкви Ильи Пророка является живописность, сказавшаяся в асимметрии плана и свободном расположении основных объемов. Два нарядных крыльца ведут на закрытую паперть, опоясывающую церковь с севера и запада. В юго-западном углу находится придел, который увенчан высоким шатром, контрастирующим с пятью куполами церкви и перекликающимся с нарядным, прорезанным слуховыми окнами шатром отдельно стоящей колокольни.

Церковь Иоанна Златоуста в Коровниках в Ярославле. Западный фасад.



Церковь Иоанна Златоуста в Коровниках в Ярославле. 1649-1654 гг. План.

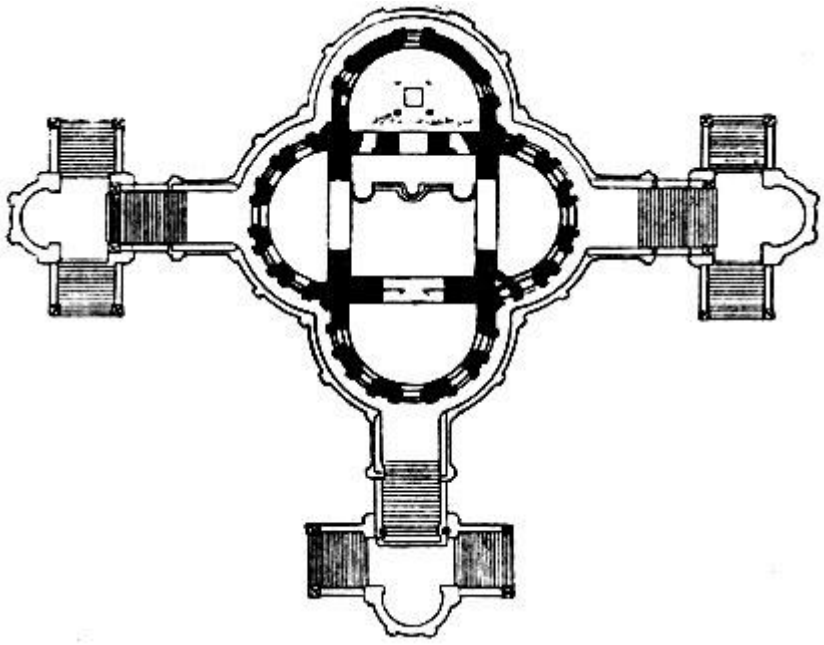
Храм Иоанна Златоуста представляет собой дальнейшее развитие архитектурных идей церкви Ильи Пророка. Особенности ярославского зодчества как бы выступают здесь в своей классической чистоте. Сочетание различных архитектурных форм более последовательно и строго, но никак не лишает весь ансамбль декоративного богатства, живописности, затейливой сказочности. Создатель храма столь же щедро, но более тонко, чем строитель церкви Ильи Пророка, использовал контрасты и сопоставления. Храм Иоанна Златоуста строго симметричен в плане. Его основной объем с пятью куполами

дополнен двумя приделами с шатровыми завершениями. Они примыкают к южной и северной абсидам. Закрытая паперть опоясывает церковь с трех сторон, и на нее ведут три богато отделанных крыльца - с севера, запада и юга. Живописность всего ансамбля усиливается традиционной для ярославского зодчества высокой колокольней. Нижняя часть ее восьмерика лишена украшений, зато верхняя - аркада и шатер с тремя рядами слуховых окон - богато украшена узорами из кирпича, нишками, кокошниками, сложно профилированными наличниками. Декоративные детали перекликаются с роскошными украшениями окон самой церкви и особенно наличником окна центральной абсиды, отделанным цветными изразцами.

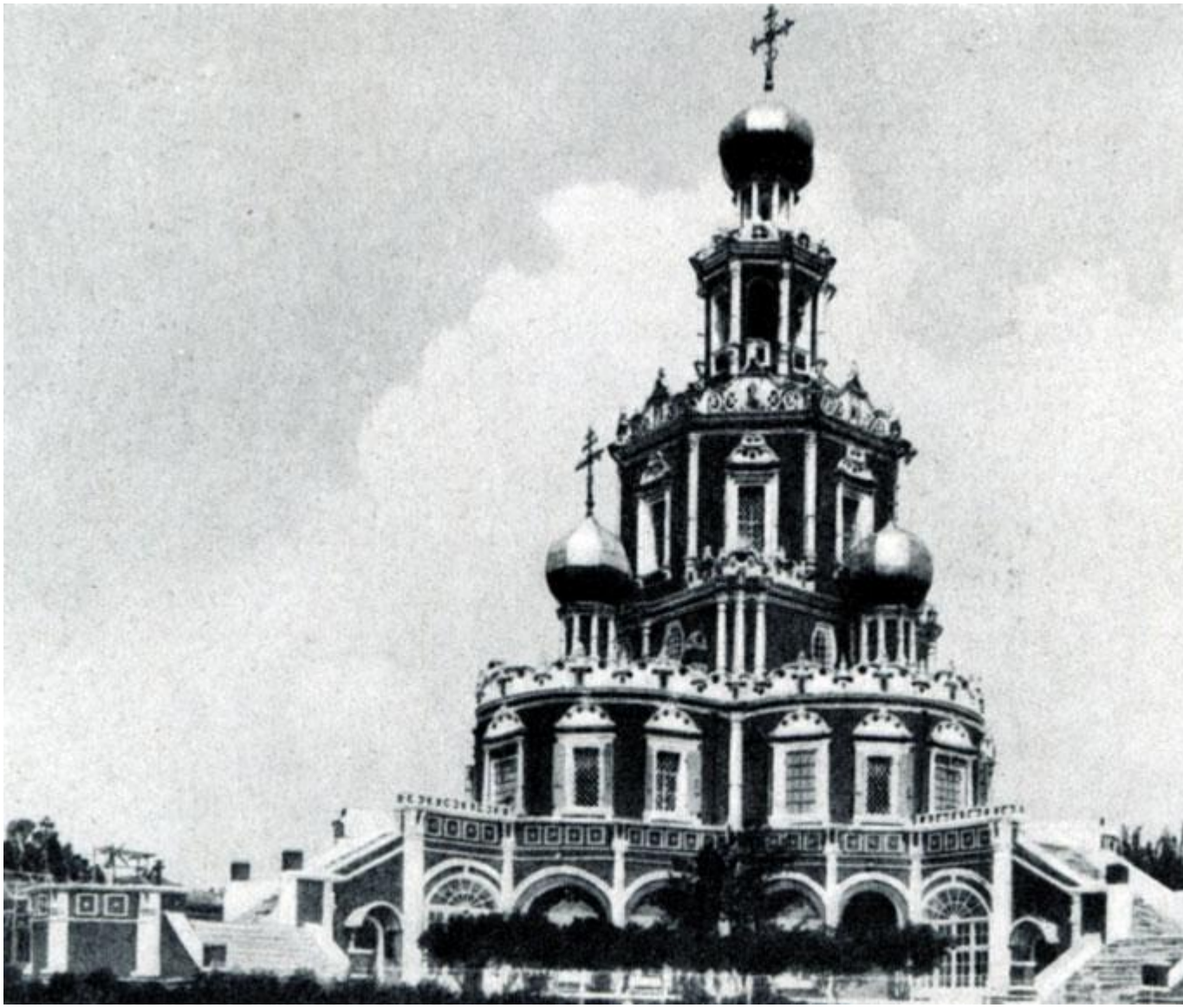
В конце столетия в храмовой архитектуре" появились черты, подготовлявшие Зодчество нового времени. Строители отказывались от узорочья и стремились ввести в свои сооружения элементы строгой логики и последовательности. Проще становились планы храмов и яснее композиции объемов; неукоснительно соблюдался принцип строгой симметрии и ярусного членения.

Новые черты, предвосхищавшие зодчество конца 17 в., отчетливо выступают в грандиозном храме Ново-Иерусалимского монастыря (1656-1685), где основное помещение было покрыто огромным шатром, прорезанным многочисленными окнами.

Особенно сильно и ярко новые черты проявились в ряде церквей, сооруженных близ Москвы на средства родственников жены царя Алексея Михайловича - Нарышкиных. В «нарышкинских» храмах усилены светские тенденции. Некоторые существенные особенности этих сооружений (динамичность, отказ от замкнутости объемов, живая связь с окружающим пространством) позволяют провести аналогии с современной им барочной архитектурой Западной Европы.



Церковь Покрова в Филях. 1690-1693гг. План.



142 а. Церковь Покрова в Филях в Москве. 1690-1693 гг. Вид с юго-запада.

142. б. Церковь Николы в Хамовниках в Москве. 1679 г. Вид с юго-востока.

Великолепным памятником «нарышкинского» стиля является церковь Покрова в Филях (1690-1693), отличающаяся открытым характером композиции. Свободная связь здания с окружающим пространством подчеркнута не только обилием широких окон, но и оригинальным решением нижней части церкви: на уровне второго этажа находится открытая галлерея, на которую ведут три широких лестничных марша. Храм в Филях, бесстолпный и многоярусный, покрыт характерной луковичной главкой. Главки венчают и полукружия нижнего четверика, придавая церкви большую декоративность. Многоярусность способствует динамичности, но постепенный рост, устремленность вверх, задерживается декоративными «гребешками», которые украшают каждый ярус. Несмотря на украшения из белого камня, контрастирующие с красным цветом кирпичных стен, церковь обладает большой конструктивной четкостью. Решающим в ней является вертикальный ритм, подчеркнутый белыми колонками, расположенными на ребрах четверика и восьмерика, на стройных шейках глав, на наличниках окон.

Замечательным примером «нарышкинского» стиля могут служить церковь Спаса в селе Уборы (1697, архитектор Я. Бухвостов), прекрасно расположенная на высоком берегу Москвы-реки, Рождественская церковь в г. Горьком (1718), колокольня Новодевичьего монастыря в Москве.

143. Новодевичий монастырь в Москве. Колокольня. 1690.

Дальнейшее развитие новый тип центрического храма получил в церкви Знамения в Дубровицах (1690-1704), с еще большей силой утверждающей отказ от принципов архитектуры Древней Руси и торжество новых эстетических идеалов.

Наряду с «нарышкинскими» храмами важное место в русском зодчестве конца 17 в. занимают грандиозные соборы в некоторых провинциальных городах. Как будто следуя традиционному пятиглавию древнерусских храмов, они на самом деле решительно порывали с вековыми традициями. Их фасад имел ясно выраженную этажность, проемы ничем не отличались от окон светских зданий, главки обретали чисто декоративный смысл. Таков, например, величественный Успенский собор в Рязани (1693 -1699, строитель Я. Бухвостов).

В живописи уже в первые десятилетия 17 столетия появились новые тенденции. Об этом свидетельствует группа икон так называемого «строгановского письма», названных так по имени богатых купцов Строгановых, обосновавшихся во второй половине 16 в. в Сольвычегодске. Строгановы были страстными почитателями иконописи и объединили вокруг себя талантливых мастеров - создателей маленьких икон, предназначенных для домашних молелен. Среди этих мастеров выделяются Прокопий Чирин, Истома Савин, Никифор Савин .(*Название «строгановские иконы» включает в себя помимо икон, созданных в мастерских Строгановых, целое стилистическое направление в русской иконописи конца 16 - начала 17 в. Многие из них были написаны в Москве, в «государевых мастерских».*)

Строгановские иконы отличаются тщательной отделкой. С любовью и старанием выписывали художники мельчайшие подробности, стремясь увлечь зрителя несложным, но обстоятельным, изобилующим деталями рассказом. В иконе Ники-фора Савина «Чудо Федора Тирона» (начало 17 в.) на небольшом поле объединено несколько эпизодов. Здесь и царский двор, наблюдающий за единоборством святого-воина с чудищем, пленившим царевну, и молящийся о ниспослании победы Тирон, и битва его с драконом, и лирическая сцена освобождения царевны из плена юным витязем. Все это полно занимательности. «Священным», по существу, остается лишь сюжет, который облечен в форму увлекательной сказки.

Под кистью строгановских мастеров фигуры становятся хрупкими, уже совсем лишенными внутренней силы и этической значимости, свойственной образам иконописи 14 и 15 вв. В иконе «Св. Никита» (1593) работы Прокопия Чирина святой-воин, одетый в красную рубаху, золотые доспехи и ярко-синий плащ, отличается утонченным изяществом. Художник обращал главное внимание на изысканность красочных сочетаний, на тщательную отделку деталей одежды и миниатюрную выписанность лица и рук.

140. Симеон Столпник. Икона 2-й половины 16 в. Москва, Третьяковская галлерея.

О характере иконописи второй половины 16 в. дает представление икона «Симеон Столпник». С любовью и величайшим вниманием выписывает художник многочисленные подробности - миниатюрную архитектуру, сосуды, детали одежды святого, фантастические деревца.

Тенденции, заложенные в искусстве строгановских мастеров, продолжали развиваться и в середине 17 в. Миниатюрная техника проникала в большие образа. В иконе «Иоанн в пустыне» (20-30-е гг.) почти во всю вышину доски изображен худой, изможденный отшельник, одетый в звериные шкуры. Фоном для фигуры аскета служит с величайшей тщательностью выписанный ландшафт. Художник изобразил и традиционные горки, и извивающуюся лентой речку, и деревья, подернутые осенним багрянцем, и всевозможные цветы и травы. Очевидно, он не мог противостоять желанию запечатлеть реальный мир, волновавший его воображение.

Художники 17 в. задумывались над переоценкой принципов, которые лежали в основе древнерусской живописи. Важнейшей в этом смысле была деятельность царского иконописца Симона Ушакова и его друга Иосифа Владимирова. Они пытались сформулировать и обосновать новые эстетические идеалы в своих литературных сочинениях, представляющих первые на Руси трактаты, посвященные вопросам искусства. Прежде всего Симона Ушакова и Иосифа Владимирова интересовал вопрос художественной формы, и они пришли к мысли, что условная форма русской иконописи не в состоянии передать все богатство окружающего мира. Симон Ушаков хотел, чтобы живопись обладала свойством зеркала, и поэтому благосклонно относился к реалистическому творчеству современных ему художников Запада, которые «всякие вещи и бытия в лицах представляют и будто живых изображают». Он считал необходимым перенести приемы реалистической живописи и в церковное искусство, мотивируя это тем, что люди хотят видеть и бога и святых такими же, как «царские персоны», то есть изображенными правдиво.

В творческой практике Симон Ушаков был гораздо менее последователен, чем в теоретических рассуждениях. В качестве примера можно привести его икону «Нерукотворный Спас» - одну из излюбленных композиций мастера. Произведение это внутренне противоречиво. Отказываясь от плоскостности старой иконописи, Ушаков не смог преодолеть ее условность. Правда, он пытался сделать форму объемной и тщательно моделировал лицо Христа, но моделировка еще очень приблизительна, за ней не чувствуется знания анатомии.

В гораздо более яркой и действенной форме желание избавиться от канонов иконописи сказывалось тогда, когда художники изображали своих современников. В 17 столетии, особенно к концу века, значительно распространилась так называемая парсуна - изображение определенного лица, «персоны». Здесь происходил более решительный, чем в иконе, отход от древнерусского искусства и проявлялись реалистические устремления.

В конце 17 в. было создано немало парсун (портреты стольника В. Люткина, Л. Нарышкина), предваряющих портрет 18 столетия. Следует отметить, что портретное искусство вообще очень сильно занимало художников. Об этом, в частности, свидетельствует так называемый «Титулярник» - рукопись с изображениями русских царей (1672).

От 17 в., особенно от его последней трети, сохранилось большое количество росписей. Хорошо сохранились фресковые циклы ростовских и ярославских церквей.

Решительное отличие росписей 17 в. от фресковых циклов более ранних эпох сказывается прежде всего в расширении круга тем. Помимо традиционных библейских и евангельских сцен теперь в изобилии встречаются сюжеты из многочисленных житийных циклов, мотивы из Апокалипсиса, хитроумные иллюстрации различных притч. Многие из них впервые становятся предметом изображения, что открывает перед художниками новые возможности творчески, не оглядываясь на «подлинники», решать различные художественные задачи. Реальный мир все настойчивее проникал в религиозную живопись. Мастера все чаще прибегают к непосредственным жизненным наблюдениям, более свободно располагают фигуры, вводят в композиции различные предметы обихода, интерьер, где действуют персонажи; более жизненно правдивой стала жестикуляция и т. д. Традиционные евангельские сцены усложнялись бытовыми подробностями, место действия конкретизировалось.

Важнейшее впечатление, которое оставляют росписи конца 17 в.,- это впечатление движения, внутренней энергии; люди жестикулируют, лошади мчатся, клубятся облака, извиваются языки пламени, рушатся стены городов. Калейдоскоп событий, обилие персонажей, многочисленные подробности нередко затрудняют понимание смысла изображенного. Яркие синие, зеленые, желтые краски росписей лишают даже трагические сюжеты их устрашающего характера. Обилие различных композиций влекло за собой уменьшение их размеров. Разнообразные сцены следуют непрерывно друг за другом, располагаясь лентами по стенам и сводам храмов. Издали роспись производит впечатление цветистого ковра, что говорит об известном измельчании и отказе от высоких принципов древнерусской монументальной живописи.

Правда, в росписях Ростова еще сохранялось мастерство гибкой и выразительной линии. В церкви Спаса на Сенях представлены дьяконы в праздничных облачениях. Их силуэты выразительны, движения размеренны и важны, но и здесь художник отдал дань времени: парчовые одежды украшены затейливым растительным и геометрическим орнаментом.

В росписях ярославских церквей Ильи Пророка (1680, исполнена под руководством московских мастеров Г. Никитина и С. Савина) и Иоанна Предтечи (1694- 1695, исполнена под руководством Д. Плеханова) художники не обращали внимания на стройность силуэтов, на изысканность линий. Они были поглощены действием, которое развертывается в многочисленных сценах. Традиционная «Троица» приобрела под их кистью чисто жанровый характер. Внутренние переживания, глубина выражения чувства исчезли. Стоящий на коленях Авраам и трое ангелов о чем-то горячо беседуют. Ангелы жестикулируют, один из них стоит, подняв вверх руку, другой явно собирается встать - так естествен жест его руки, опирающейся на стол. Сарра не склоняется перед путниками, посетившими ее дом; прислонившись к двери, она с интересом прислушивается к оживленному разговору.

Ярославский художник отважился и на то, что показалось бы в 16 в. кощунством. В сцене «Искушение Иосифа» жена фараона представлена полуобнаженной.

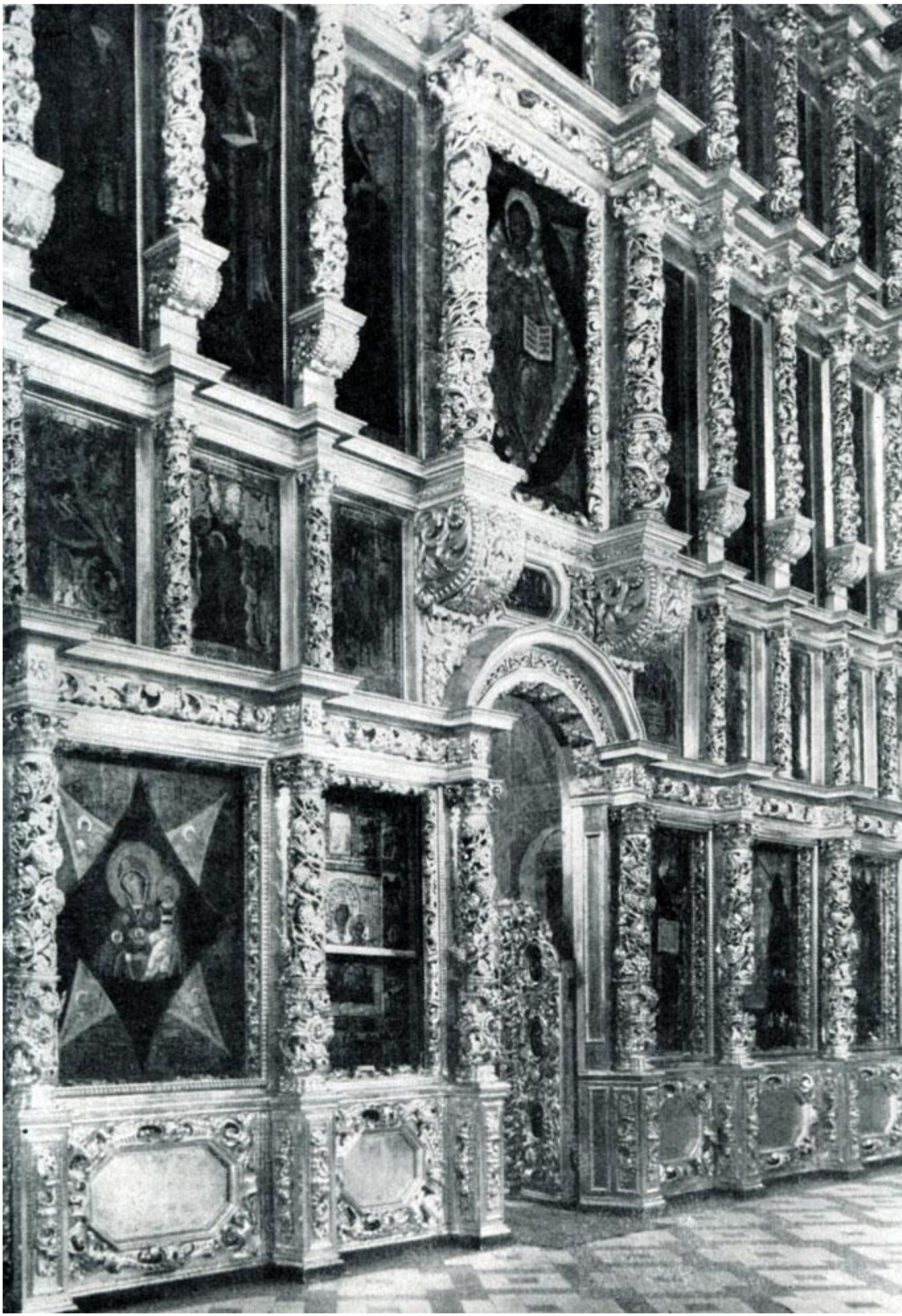
144. Фрагмент фрески из цикла «Житие Елисея» в церкви Ильи Пророка в Ярославле. 1680 г.

Достаточно взглянуть на мужскую фигуру, чтобы уяснить характер, своеобразие ярославских фресок. Художник обращает внимание в первую очередь на фантастический наряд, сообщая ему необыкновенную пышность, тщательно выписывает орнамент на одеждах и ножнах сабли.

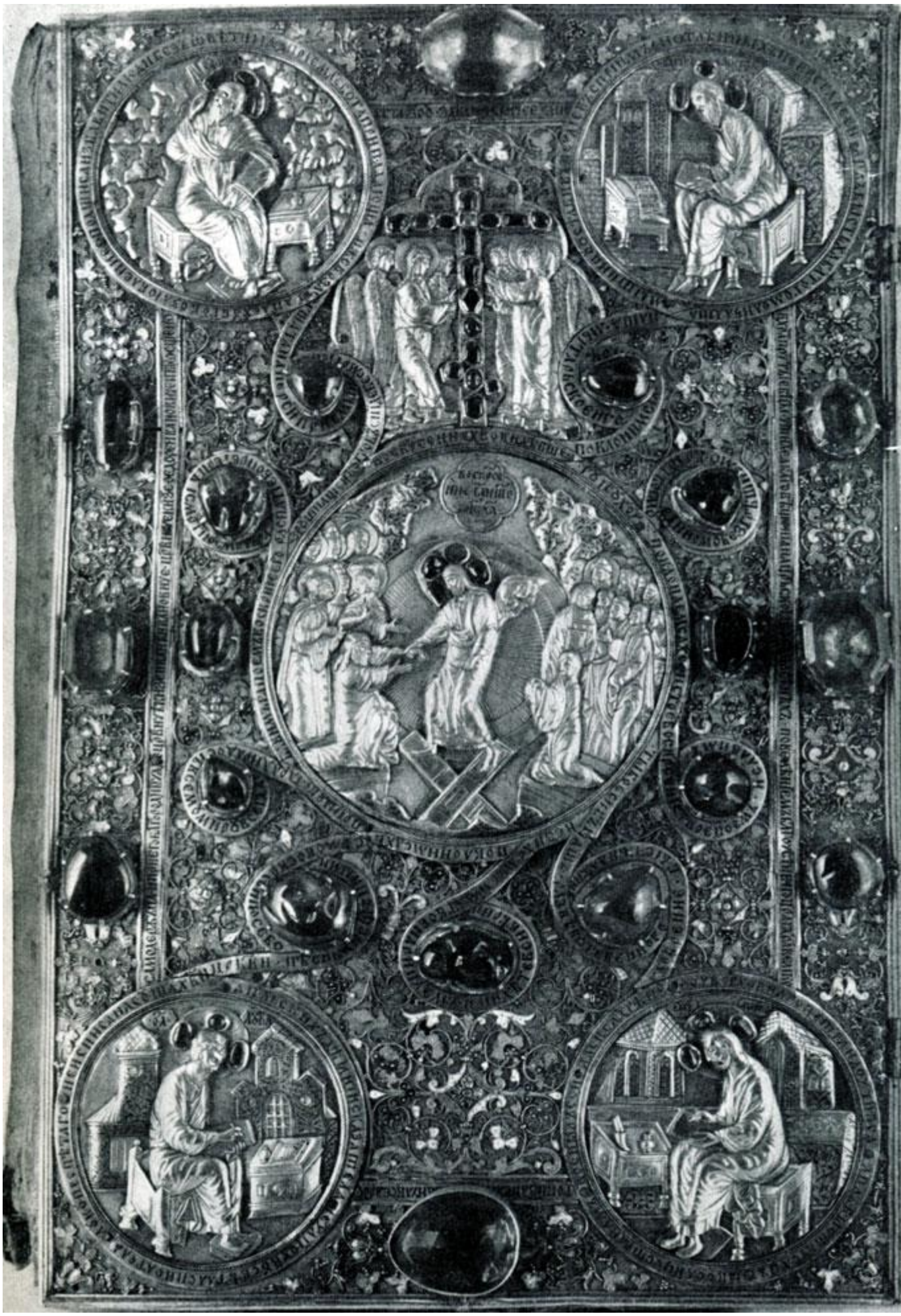
Важно отметить, что источником для многих сюжетов ярославских росписей служила изданная в Голландии Библия Пискатора, которая привлекала русских художников занимательностью трактовки многих событий «Священной истории», увлекательными подробностями, своим светским характером.

Разумеется, фрескисты конца 17 в. не могут считаться новаторами, которые произвели решительную переоценку всех ценностей. Их искусство еще очень условно и по форме и по содержанию, но оно показывает, что древнерусская живопись подошла к тому рубежу, когда новое содержание уже не вмещалось в старые традиционные формы иконного письма.

В художественной культуре 17 столетия сложились исключительно благоприятные условия для развития орнамента. Стены храмов, трапезных монастырей, гражданских построек одевались в богатые праздничные наряды, их покрывал затейливый узор из кирпичей, белого камня, разноцветных изразцов, Орнамент начинал спорить со священными изображениями в росписях церквей и занимал главенствующее положение в украшении интерьеров гражданских зданий. Церковная утварь и предметы обихода часто сплошь покрывались узорами. Золотые и серебряные оклады, обильно украшенные драгоценными камнями, закрывали теперь изображения святых, оставляя открытыми только лики. Драгоценные камни, жемчуг, золото применялись и при изготовлении посуды и парадных одежд. Большим успехом пользовались в то время на Руси богато орнаментированные красочные произведения прикладного искусства восточных стран, особенно турецкие и иранские ткани, ковры, оружие. Издавна существовавший интерес к восточным художественным изделиям вновь усилился благодаря росту декоративных тенденций, созвучных творчеству народов Востока.



146. Резной иконостас в Смоленском соборе Новодевичьего монастыря в Москве. 1685 г.



147. Золотой оклад Евангелия 1571 г. из Благовещенского собора в Московском Кремле. Оружейная палата Московского Кремля.

В 17 столетии бурно развивались почти все виды русских ремесел и ювелирное дело. Резчики по дереву и металлу создавали поражающие богатством выдумки и тонкостью мастерства иконостасы, сени, иконки, кресты; их труд широко использовался в отделке интерьеров. Чеканщики изготовляли замечательную металлическую посуду и оклады для икон. Вышивальщицы соревновались с мастерами Италии, Франции, Турции, Ирана. Подлинное возрождение переживало эмальерное дело. В ювелирном искусстве вновь стала широко применяться техника скани.

Однако в противоположность произведениям прикладного искусства 15 в., где орнамент не противоречил тектонике предмета и даже подчеркивал ее, в 17 столетии эта связь и соподчинение утрачены. Орнамент здесь - только украшение; мастер, покрывая, например, потир эмалью, драгоценными камнями, изображениями, в сущности, не обращает внимания на конструкцию сосуда; поверхность его представляется лишь полем, где мастер может проявить свой замечательный декоративный дар.

Чтобы по достоинству оценить декоративно-прикладное искусство Руси 17 в., необходимо ощутить жизнь отдельных предметов в интерьере того времени, представить их в определенном окружении.

Начиная с 16 столетия строгость и сдержанность, свойственные интерьерам более ранних веков, постепенно уступили место пышности и декоративному великолепию, достигшему в 17 в. своего апогея. С пестрыми, радостными росписями сочетались сияющие золотом и серебром оклады икон. Сочный растительный орнамент, пришедший на смену отвлеченному, покрывал позолоченный иконостас; на фоне его золотого узора иконы часто терялись, особенно когда тут же размещались украшенные золотым шитьем и богато отделанные жемчугом ткани. Блеску и пышности интерьера соответствовали парчовые ризы священников. Митры епископов и патриархов были чудом ювелирного искусства.

Столь же пестрым и богатым декоративным ансамблем являлся и интерьер гражданских сооружений. О его характере дают представление аппартаменты Теремного дворца Московского Кремля. Они обильно украшены декоративной росписью. Цветы и травы стелются по стенам, покрывают своды, повторяются в тонкой резьбе подоконников и дверей, в ярких изразцах печей. Затейливым узором покрыты мебель и предметы обихода.

Сказанное, разумеется, относится к жизни далеко не всех слоев русского общества. Следует помнить, что богатым и пышным декоративным убранством отличались лишь терема знати и царя. Подавляющая часть русских людей того времени была лишена возможности пользоваться ценными предметами, украшающими сейчас музеи. Но в той или иной мере искусство входило и в жизнь простого люда. Больше того, именно народное творчество оплодотворяло прикладное искусство, именно оно служило источником, откуда черпали мотивы мастера, создавшие роскошные княжеские и священнические одежды, блещущие драгоценными камнями оклады икон, поражающие великолепием сосуды. Порой эта связь выступает особенно отчетливо. Глядя на золотой ковш царя Михаила Федоровича (1618, Оружейная палата), украшенный драгоценными камнями, жемчугом, чернью, невольно вспоминаешь деревянные крестьянские ковши, форма которых не менялась в течение многих столетий.

Рост декоративного начала внес новые, положительные черты в искусство 17 в., но, становясь самодовлеющим принципом, декоративность снижала высокий Этический смысл живописи и значительность архитектурного образа в церковном . зодчестве. Новое светское содержание, все более и более решительно вторгавшееся в древнерусское искусство, требовало коренного пересмотра всей художественной системы, диктовало необходимость твердо встать на путь реализма.

* * *

Замечательной чертой древнерусского искусства на всем протяжении развития была его человечность, глубина раскрытия высоких нравственных идеалов. В мужественности и силе новгородской фрески, в проникновенности и теплоте рублевских святых, в страстности отшельников Феофана Грека, в монументальности и величии древних соборов, в радостном узорочье 17 в.- везде ощущается живой народный дух, мечта русских людей о гармонии мира и человека. Древнерусское искусство представляет собой одну из существенных частей общемировой средневековой художественной культуры.

Украинское искусство 14-17 веков

Л.Калиниченко, Ф.Уманцев

Процесс формирования и развития украинской художественной культуры в 14-17 вв. протекал в крайне сложной общественной и политической обстановке. В 14 в. находившиеся на территории Украины княжества, ослабленные и опустошенные татаро-монгольским нашествием, попали под власть польских, литовских и венгерских феодалов. При этом Литовскому княжеству удалось захватить большинство украинских земель, а также овладеть землями Белоруссии и Западной Руси.

В первый период своего господства великое княжество Литовское под воздействием более высокой культуры завоеванных народов восприняло древнерусское законодательство и письменность, пользовалось услугами искусных мастеров и с уважением относилось к местным традициям, неизменно подчеркивая в своих указах, что оно «новин не вводит, а старины не рухает». Однако в дальнейшем положение украинского населения стало резко ухудшаться, особенно после Люблинской унии 1569 года, в результате которой основная часть украинских земель вошла в состав Речи Посполитой и оказалась под властью польских магнатов.

Панская Польша, втянутая в круговорот международной торговли, стремилась извлечь из Украины возможно больше товарной продукции. Жестоко угнетавшие украинский народ польские феодалы пытались увековечить свое господство над ним, проводя политику колонизации его культуры.

В связи с этим формирование украинской культуры проходило под знаком борьбы за независимость народа, сочетавшейся с восстаниями против феодального гнета. Эта борьба особенно обострилась после Брестской унии 1596 г., заключенной польской и ополяченной украинской феодальной верхушкой с целью подчинения православной церкви на Украине католическому Риму.

Народные выступления с конца 16 в. приобрели характер массовых казацко-крестьянских восстаний. В середине 17 столетия они завершились уничтожением иноземного владычества на значительной части территории и воссоединением Украины с Россией.

В зодчестве Украины 14-17 вв. большое значение получила крепостная архитектура, потому что территория Украины тогда представляла арену ожесточенной борьбы не только внутренних, социальных, но и внешних сил - Польши, Литвы, Венгрии - и подвергалась опустошительным набегам татарских, а затем турецких орд. В систему оборонных сооружений входили укрепленные города, замки, монастыри и церкви.

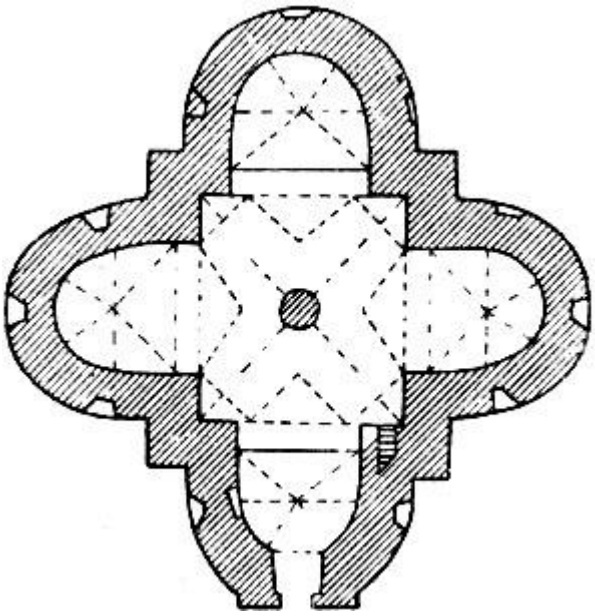
Примером может служить Львов - центр Галицкой Руси, лежавший на пересечении важных торговых путей, шедших на Запад и Восток. Сравнительно молодой, но в 14 в. уже крупный ремесленно-торговый и культурный центр, Львов был окружен крепостной стеной с башнями и рвом, заполненным водой. В пределах «города в стенах», четырехугольного в плане, находились рыночная площадь со зданием ратуши, дома городского «патрициата», православные и католические храмы. Вокруг укрепленной центральной части города теснились посадские поселения, тоже защищенные оборонительными сооружениями. За пределами города, на господствующей горе, находился замок феодала. Подобную систему укреплений имели и другие крупные украинские города.

Большинство замков в 14-15 вв. строилось из дерева и, естественно, до нас не дошло. Таков был несохранившийся киевский замок; над его стенами возвышались семнадцать рубленых шестиугольных башен с шатровыми кровлями. Ранними памятниками оборонной архитектуры на Украине являются Луцкие Верхний и Нижний замки, выстроенные из кирпича между 1324 и 1386 гг. литовским князем Любартом. Особенно величествен хорошо сохранившийся Верхний (Любартов) замок, расположенный между рекой Стырью и ее рукавом Малым Глуш-цем. Спокойные горизонтали стен гармонично сочетаются с вертикалями массивных четырехгранных башен, поднимающихся на углах. Будучи вдвое выше стен, они господствуют над окружающим пространством, придавая замку величавую торжественность. Зодчий, решая сооружение крупными массами, очень сдержанно применял декоративные средства. Даже главная надвратная башня, укрепленная двумя контрфорсами, была сравнительно скупо декорирована квадратными и полуциркульными нишами и полосой зубчатого орнамента (окна с ренессаисными наличниками выполнены значительно позднее).

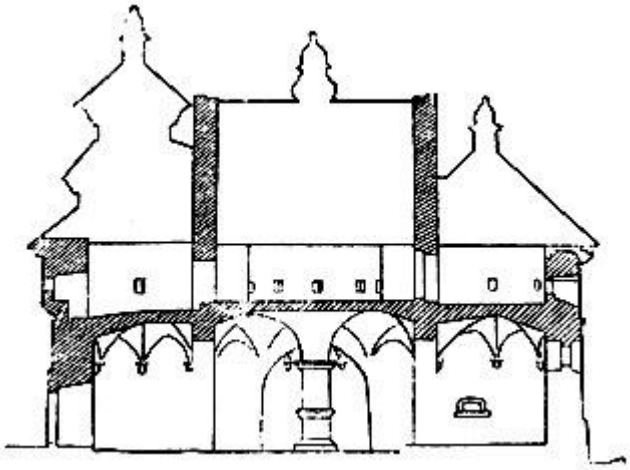
Украинские замки обычно возводили в удобных для обороны местах, где раньше уже существовали укрепления. В связи с этим в их планировке, в архитектурных формах и в строительных приемах образовалась определенная преемственность, способствовавшая сохранению традиций древнерусской архитектуры. Нередко в одном и том же сооружении можно наблюдать напластование разновременных форм, которое придает замку своеобразную живописность. Так, на протяжении нескольких столетий формировался архитектурный облик Каменец-Подольского замка, замыкающего подковообразную излучину реки Смотрич, с расположенным здесь городом. Его многочисленные башни, относящиеся к разным периодам, многообразной формой своих объемов и завершений хорошо дополняют общий живописный характер планировки замка, силуэт которого органично связан с пейзажем. Особенно величественное впечатление производит выдвинутая вперед колоссальная Кармелюкова башня (где был заключен в 18 в. вождь восставших крестьян - Устин Кармелюк), имеющая форму, характерную и для русской архитектуры,- «восьмерик на четверике» с шатровым завершением.

148 а. Замок в Каменец-Подольском. 15-16 вв. Общий вид.

К задачам обороны были приспособлены многие культовые здания. Так, пятиглавая Богоявленская церковь Острожского замка (15 в.) имела массивную северную стену, одновременно служившую крепостной и снабженную бойницами. В этой церкви верхняя часть помещения в момент опасности превращалась в место обороны.



Покровская церковь в селе Сутковицы на Подолии. Начало 16 века. План.



Покровская церковь в селе Сутковицы на Подолии. Начало 16 века. Продольный разрез.

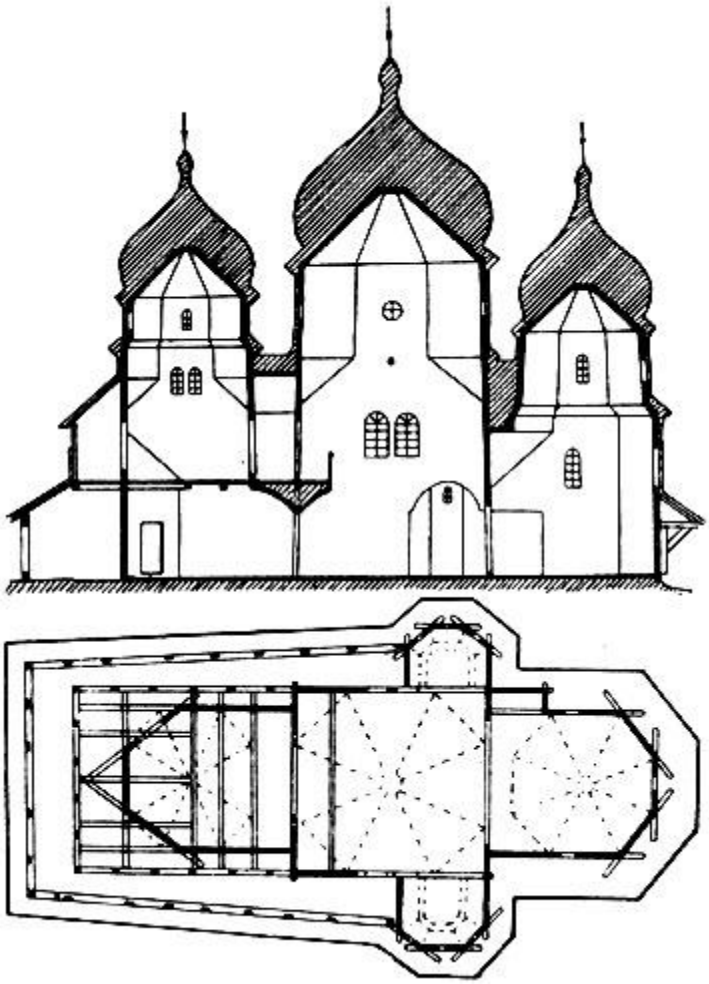
149. Покровская церковь в селе Сутковицы на Подолии. Начало 16 в. Вид с юго-востока.

Выдающимся памятником храмового оборонного зодчества на Украине является Сутковицкая церковь на Подолии (начало 16 в.). В плане церковь имеет форму равноконечного креста со скругленными концами. Снаружи четыре абсиды оформлены в виде мощных полукруглых башен с зубчатыми карнизами и целой системой машикулей. Квадратное центральное пространство здания, по-видимому, было перекрыто двускатной крышей. Колокольня, которая находится сейчас над притвором, пристроена позднее (украинские звонницы обычно строились обособленно от церкви и часто использовались в военных целях, выполняя функции башни или наблюдательной вышки).

Верхний этаж церкви был приспособлен для обороны, нижнее помещение служило молельней; оно перекрыто нервюрными сводами, опирающимися в центре Здания на круглый столб. Сутковицкая церковь, как и другие укрепленные украинские церкви, имеет центрическое замкнутое внутреннее пространство; ее внешний вид отличается оригинальной композицией архитектурных объемов.

Украина, имевшая постоянные экономические и культурные связи с Западной Европой, не могла не испытывать воздействия господствовавших там художественных стилей. В 15 в. готические влияния сказались в появлении в отдельных сооружениях нервюрных сводов, стрельчатых арок и высоких покатых крыш. Однако Эти влияния проявились главным образом в деталях, не изменив принципов архитектуры, восходящей к традициям Древней Руси.

Среди церквей этого периода можно различить в основном два типа сооружений: церкви, построенные по принципу древнекиевских каменных храмов (четырехстолпный трехабсидный крестовокупольный Богоявленский храм в Остроге, 15 в., храм в Межиричах, 15 в., и др.); ко второму типу относятся церкви, первоначальная структура которых сложилась тоже, вероятно, еще в Древней Руси, но развивалась вместе с народным деревянным зодчеством и под его непосредственным влиянием. К таким сооружениям относятся главным образом небольшие каменные церкви, сохранившиеся благодаря их оборонному назначению,- бесстолпные церкви Николая в Каменце (14 в.), Троицкая в Зимно (15 в.), трехчастная Вознесения в Вишневцах (15 в.) и др.



Церковь св. Юра в Дрогобыче. Начало 17 в. Продольный разрез и план.

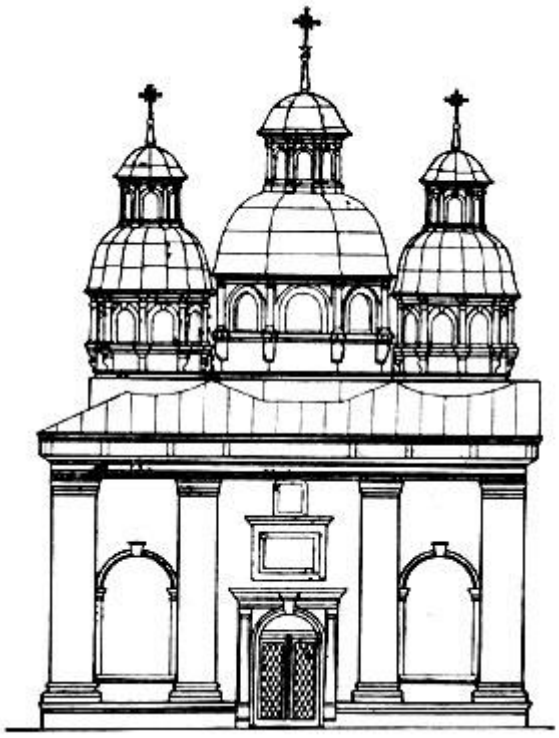
150. Церковь св. Юра в Дрогобыче. Начало 17 в. Вид с юга.

151. Церковь в селе Тухолька. 18 в. Общий вид.

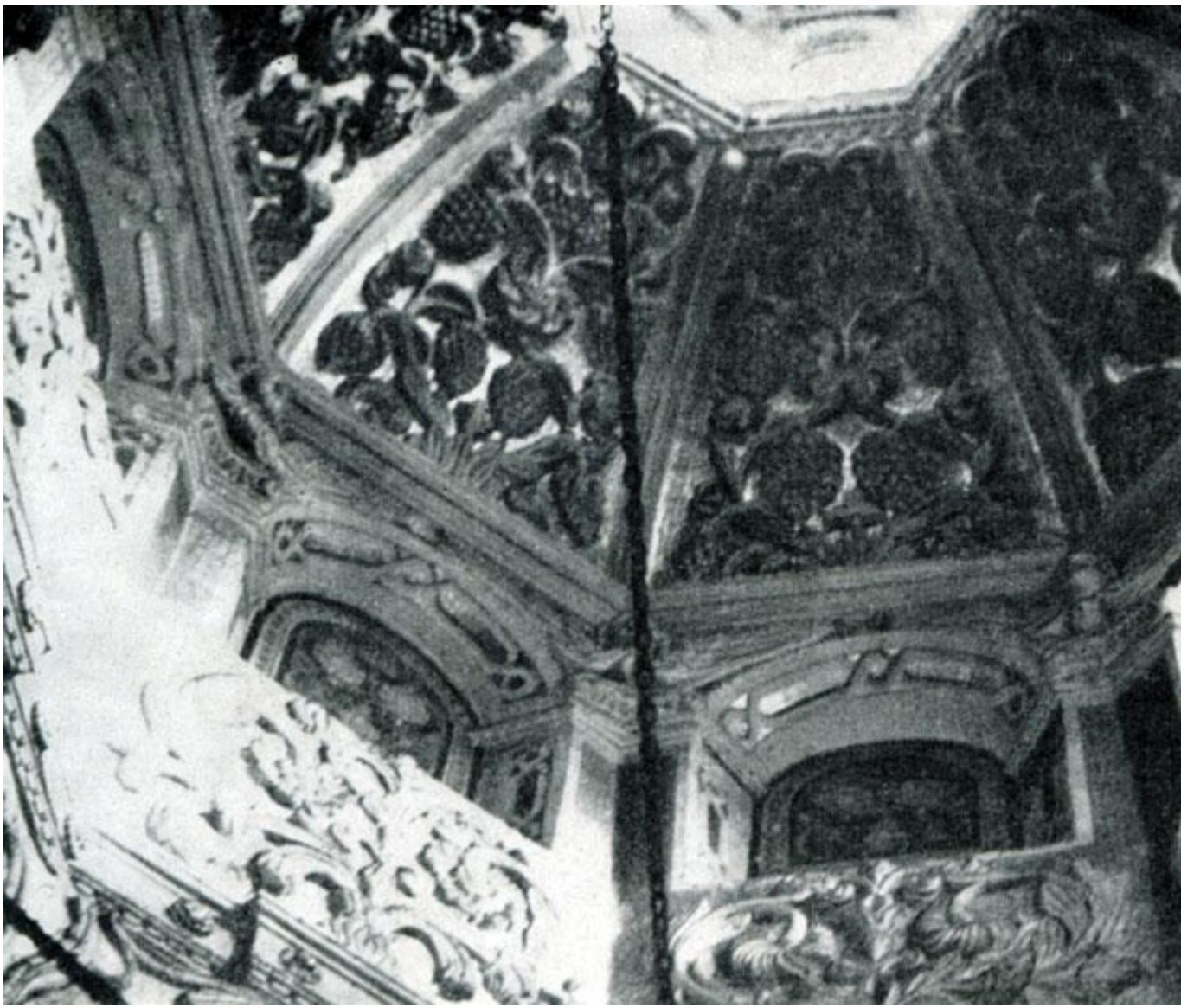
Замечательным самобытным созданием украинского народного творчества были деревянные храмы. В основе их конструкций, так же как и на Руси, в отличие от каркасно-стоечной конструкции Запада, лежал сруб. К наиболее развитым типам деревянных церквей относятся трехчастные (из трех срубов, расположенных по одной оси) и пятичастные (пятисрубные, имеющие в плане крестообразную форму). Завершаются многосрубные церкви несколькими «верхами». Преобладающим стал трехсрубный храм, возникший по образцу трехчастного членения украинского народного жилища. Своими размерами и высотой обычно выделяется средний сруб. Превосходный пример - церковь Юра в Дрогобыче (начало 17 в.). Три сруба храма вырастают из общей основы, окруженной навесом на кронштейнах - так называемым «опасанем». Разнообразные формы срубов и открытые галлереи придают архитектуре храма большую живописность. Характерно, что церковь Юра, как и другие украинские деревянные храмы, не имеет выделенного главного фасада. В отличие от трактовки наружного облика храма его интерьер выглядит значительно строже и спокойнее.

Своеобразный характер приобрела (как об этом позволяют судить более поздние памятники) архитектура деревянных церквей у карпатских украинцев - лемков. В основе ее тоже лежит трехсрубная конструкция, но не центрическая, а перспективная, т. е. высота объемов последовательно нарастает с востока (от алтаря) на запад.

С середины 16 в. в украинской архитектуре ощущается воздействие искусства Возрождения. Влияние североитальянского и немецкого искусства наиболее заметно в архитектуре городов Западной Украины, особенно Львова, который был тесно связан с международной торговлей. На архитектуре Львова сказалось влияние и польской художественной культуры. Однако в городах Западной Украины тенденции архитектуры западноевропейского Возрождения, органично сливаясь с национальными украинскими традициями, воплощались в неповторимо оригинальных художественных сооружениях. Таков один из наиболее интересных архитектурных ансамблей старого Львова, созданный в конце 16 - начале 17 в. Львовским Успенским братством, возглавлявшим в то время борьбу за развитие украинской национальной культуры. Ансамбль состоит из Успенской церкви (1591 -1629), часовни Трех святителей (1578) и высокой четырехгранной колокольни (1572-1578). Вместе с украинскими мастерами работали итальянцы. Успенскую церковь строили Павел Римлянин, Войтих Купинос, Амвросий Прихильный и мастера Кульчицкие. Сооружением часовни Трех святителей руководил Петр Красовский, а колокольни - Петр Барбон. И Успенская церковь и часовня Трех святителей сохраняют внутреннюю структуру украинских храмов; это трехчастные постройки с тремя куполами, расположенными по одной оси. Характерно отсутствие подчеркнутого главного фасада и выделенного центрального входа. В то же время фасад Успенского храма, выходящий на Руськую улицу, обличает в строителе мастера, воспитанного на традициях искусства Высокого Возрождения. Хорошо прорисованные пилястры и легкие глухие арки с окнами расчленяют стену, создавая четкий гармоничный ритм. В верхней части стены проходит широкий дорический фриз, состоящий из триглифов и метоп.



Часовня Трех святителей во Львове. 1578 г. Фасад.



154 а. Часовня Трех святителей во Львове. 1578 г. Фрагмент купола.

В архитектуре часовни Трех святителей особенно ярко выразилась связь с украинской художественной традицией. В трехчастной композиции здания более высоким куполом выделена средняя часть. Небольшой портал украшен орнаментальной резьбой, напоминающей по мотивам узора резные колонки украинских иконостасов. Превосходно найденные пропорции архитектурных и декоративных элементов придают часовне неповторимое изящество.

Меньше связана с украинской художественной традицией архитектура некоторых жилых зданий львовского патрициата, созданных в стиле домов западноевропейского Возрождения. Таковы, например, сохранившиеся на рыночной площади дома «Черная каменица» («Черный дом», конец 70-х - начало 80-х гг. 16 столетия, архитектор П. Красовский) и дом купца Корнякта (1580, архитектор П. Барбон). Их архитектуре свойственны ясность структуры и четкость горизонтальных членений. При помощи энергичной рустовки зодчие достигли скульптурной пластичности фасадов. Выразительности первого этажа «Черной каменицы» способствуют также массивные обрамления дверного и оконных проемов и три более поздние, но хорошо связанные с архитектурой скульптурные композиции. Рядом с «Черной каменицей» дом Корнякта выглядит более приветливо; он напоминает дворцовое здание. Фасад с тонкой рустовкой,

с рядами высоких украшенных треугольными сандриками окон, внутренний дворик, окруженный открытой трехэтажной галлереей, планировка внутренних помещений свидетельствуют о новых задачах, ставших перед архитектурой, призванной удовлетворять светским интересам. Рост светских тенденций еще усилился после воссоединения Украины с Россией в 1654 г.

В результате народно-освободительной войны, возглавленной гетманом Богданом Хмельницким, значительная часть территории Украины (Левобережье и Киев) вошла на договорных началах в состав Российского государства. Происшедшие изменения вызвали подъем экономической и духовной жизни. В архитектуре Украины значительный удельный вес приобрели гражданские сооружения - административные и общественные здания, дворцы светских и духовных феодалов, жилые дома казацкой старшины.

148 6. Дом Лизогуба (Полковая канцелярия) в Чернигове. Конец 17 в.

Украинское зодчество второй половины 17 в. характеризуется дальнейшим развитием основных местных типов, использованием народных приемов в украшении зданий и все более широким взаимодействием с архитектурой Русского государства. В конце 17 в. декоративные мотивы приобрели пластическое богатство: стены зданий насыщены

наличниками, пилястрами и колонками, то сочно выступающими, то глубоко уходящими в толщу стены. Зодчие почти не оставляли гладких плоскостей. На этом принципе основано архитектурное убранство дома Лизогуба (Полковая канцелярия), трапезной Троицкого монастыря и мощного здания коллегиума (1700-1702) в Чернигове. Вместе с тем декор не заслоняет общей четкости и простоты планировки, ясности всех объемов здания.

Большую эволюцию проделали в течение 14 - 17 вв. украинская скульптура и живопись. Скульптура на Украине в эпоху средневековья, как и на Руси, была наименее распространенным видом искусства и развивалась главным образом в декоративных формах. Из сохранившихся образцов украинской скульптуры 15 в. заслуживают внимания лишь единичные памятники: среди них полихромный рельефный триптих с изображением Богоматери и киево-печерских святых Антония и Феодосия.

В большом количестве скульптура появилась на Украине лишь в конце 16 в., причем особенно часто в католических храмах и усыпальницах феодальной знати. Для выполнения скульптурных произведений привлекались наряду с местными - украинскими итальянские, немецкие и польские мастера. Большое место занимает скульптура в некоторых архитектурных памятниках Львова, среди которых особенно выделяются часовни семейства Боймов (1610, архитектор Я. Глусский, резчик по камню Мина) и семейства Кампианов (1619, архитектор П. Римлянин). Небольшие по размеру, они отличаются изящной архитектурой в духе Возрождения.

Нижний этаж фасада часовни Боймов расчленен шестью коринфскими колоннами, несущими развитой антаблемент, который служит основанием для глухой стены второго яруса. Фасад и интерьер часовни Боймов богато украшены скульптурой. Фигуры апостолов и пророков, картуши и тонкие стебли орнамента образуют сложную насыщенную композицию.

Более строгое сочетание архитектуры и скульптуры представляет фасад часовни Кампианов. Четко разделенный пилястрами и карнизами, он украшен полными движения реалистическими изображениями, которые помещены в виде рельефов на полях декоративных арок (скульптор Ян Пфистлер).

Большое распространение получили скульптурные надгробия, выполненные под большим влиянием итальянских и немецких образцов. Примером может служить надгробие князя Острожского (1579) в Успенском соборе Киево-Печерской лавры. На саркофаге в свободной позе лежит мужская фигура. Несмотря на известную сухость и схематизм пластического решения, лицо статуи наделено выразительными портретными чертами.

Значительное место в украинском изобразительном искусстве рассматриваемого периода занимает живопись. Она развивалась в русле религиозного искусства, опираясь на богатое наследие Киевской Руси. На территории Украины в силу сложившихся исторических обстоятельств сохранилась лишь часть созданных в то время памятников, но и они позволяют говорить о высоком уровне монументальной живописи. Об этом свидетельствуют фресковые росписи церкви в Лужанах (первая половина 15 в.) и церкви св. Онуфрия в селе Лаврове (15 в.), а также фрагменты фресок в древней части армянского собора во Львове (конец 14 - начало 15 в.); в стиле последних отразились не только местные, но и армянские традиции.

Украинские и белорусские живописцы пользовались славой опытных мастеров. Из письменных источников известно, что их охотно приглашали для работы в Молдавию,

Литву и часто в католическую Польшу, несмотря на то, что в своих росписях они, естественно, придерживались иконописных традиций греко-восточной церкви.

В становлении украинского искусства серьезное значение имели кроме его тесного взаимодействия с русской культурой постоянные культурно-художественные связи с греко-византийскими монастырями, которые в то время считались в России и на Украине твердынями православия. Веяние искусства палеологовской Византии заметно в сохранившейся росписи замковой капеллы св. Троицы в Люблине (1415), исполненной «рукою Андреево». Замкнутая статичность и созерцательность образов, свойственная местной живописи предшествовавшего периода, сменилась выражением внутренних переживаний и динамичной композицией.

152 6. Юрий Змееборец. Икона из Станиля. 14 в. Львов, Музей украинского искусства.

О своеобразии средневековой украинской живописи яркое представление дают иконы. Для украинской иконописи длительное время были характерны строгая лаконичная композиция, плоскостная трактовка форм, выразительность силуэта, продуманный ритм локальных цветовых пятен. Колорит произведений очень сдержан и даже суров (иконы «Деисус» из с. Ванивки, 15 в., «Распятие», 15 в.; обе в Львовском музее украинского искусства). Одним из наиболее значительных произведений ранней украинской живописи является икона «Юрий Змееборец» из Станиля (14 в.). Фигура Юрия в сине-зеленых,

глубоких по тону одеждах оживлена в двух-трех местах ярко-красными акцентами; в цветовой композиции иконы четко выделен также черный силуэт коня. Энергичный ритм линий, образующих острые контуры фигур, напряженность цвета и целостность композиции сообщают произведению большую эмоциональную выразительность. Суровой непреклонностью веет от Змееборца, образ которого в народных представлениях ассоциировался с борьбой против злых, враждебных сил.

Украинской живописи того времени присуще стремление к конкретной и реальной передаче изображенного действия. Так, в «Преображении» из Бусовиск (15 в.) фигуры более объемны, пространство имеет известную глубину. И хотя иконописец по-прежнему был связан еще старыми принципами «обратной перспективы», но в трактовку традиционного условного пейзажа с трехчастными горами он внес новые черты, напоминающие рельеф родного Прикарпатья. Характерно также трогательно наивное оживление земли кустиками травы и цветов.

Своеобразие украинской иконы, так же как и русской, в значительной мере определяется важной ролью цвета как носителя эмоционального начала. Несомненно, что в цветовой гамме икон непосредствен о отразился эстетический вкус народа. Близость украинской и русской живописи того времени нельзя объяснить лишь общностью религии и общими древними традициями - она существовала и поддерживалась беспрерывными культурными связями, взаимным тяготением родственных народов, тем значением, которое приобрело для Украины Русское государство в процессе борьбы украинского народа за свою независимость и сохранение национальной культуры.

153. Богоматерь-одигитрия. Икона из села Красова. 16 в. Львов. Музей украинского искусства.

В 16 в., особенно во второй половине, вместе с ростом ремесла и торговли и усилением национально-освободительного движения стала оживленней культурная и художественная жизнь Украины. В живописи и других видах искусства проявились разные тенденции. В иконе Богоматери из села Красова образ, наделенный большой внутренней значительностью, решен в духе строгих традиционных канонов. В условиях борьбы с чужеземными влияниями нарочитая архаизация имела определенный политический смысл, утверждала приверженность древнерусским традициям. Однако главную роль стало играть другое направление, свидетельствующее о том, что на смену духу средневековой отчужденности и аскетизма пришли светские стремления. В иконописи фигуры приобрели большую материальность, стали более коренастыми, весомыми. Расширилась зона пространства, в котором они живут, более радостной стала цветовая гамма произведения.

Хорошим примером может служить икона «Преображение» из Яблонив, близ Турки (около 1575 г.), где в лицах святых уже можно уловить местные черты, а вместо традиционно схематизированных гор появился реальный прикарпатский пейзаж с его отрогами и рядами деревьев. Любовно переданы мотивы природы, навеянные пейзажами Прикарпатья, в иконах «Рождество Христово» из Трушкович (16 в.) и «Поклонение волхвов» из Бусовиск (вторая половина 16 в.).

Важной чертой изобразительного искусства Украины в 16 в. было также нарастание декоративного начала, которое проявилось в живописном строе иконы. Если в ранний период в иконе лишь отдельные робкие пятна киновари оживляют сочетание сине-зеленых и темно-коричневых тонов, то со второй половины 16 в. всю живопись пронизывает темпераментный ритм горячих красных тонов, данных в звучном сочетании с синим, белым, золотисто-желтым. Полнокров-ность и сила цветового звучания становится характерной чертой украинской иконописи.

В украинском искусстве широкое применение нашел орнамент. Если к 15 в. орнамент встречался лишь на полях иконы и иногда на нимбах, то теперь он обильно покрывает и весь фон, а иногда и одежды. Любовь к декоративному искусству как выражение эстетических вкусов украинского народа проявлялась во всех сферах его художественного творчества; в росписях хат, печей, в резьбе по дереву, в украшении каменных порталов виноградной лозой, в развитии художественного металла и керамики, в производстве фигурного стекла. Большое развитие получили в 16 в. на Украине художественное ткачество и шитье, Золотошвейное и ковровое производство.

Близость живописи к народному мироощущению сказалась также в появлении острых социальных мотивов в религиозных композициях. Так, при изображении Страшного суда осуждались не только пороки быта, но и сами представители господствовавших классов (например, мотив наказания пана и его супруги, коляску которых черт толкает в ад). Сближению иконописи с народной жизнью способствовал тот факт, что религиозная борьба православия против католицизма приобрела на Украине актуальное общественное значение как форма протеста народа против ига шляхетской Польши. Ведущую роль в этом движении до начала 17 в. играл Львов.

Художественная жизнь Львова не представляла собой однородной картины. Заказчиками многих произведений живописи и архитектуры были представители патрициата, в большинстве ориентировавшиеся на искусство западноевропейских стран. В цехах

православного братства шла напряженная борьба талантливых украинских живописцев против национальной дискриминации и богатых братчи-ков. К наиболее крупным украинским живописцам начала 17 в. относятся некоторые мастера из семейства Карунко и Федор Синькевич. В 30-40-х гг. пальма первенства принадлежала ученику Синькевича Николаю Мороховичу-Петрахновичу. Ему приписывается превосходный портрет львовской патрицианки Варвары Лян-гишивны (Львовский исторический музей), свидетельствующий о знакомстве художника с достижениями западноевропейского искусства. Петрахнович является также автором второго иконостаса Успенской церкви во Львове.

Характер украинского иконостаса окончательно определился к середине 17 в. в виде пятиярусной стены (Пятницкая церковь во Львове, 1644 г., и др.). От русского он отличается своей большей декоративностью, разнообразием профилировки и форм карнизов, иконных обрамлений и особенно благодаря широкому применению ажурной золоченой резьбы, излюбленным мотивом которой была виноградная лоза. Золото, сочетаясь со звучной красочностью иконописи, придавало иконостасу торжественную праздничность.

По мере усиления Запорожской Сечи, которая, возникнув в 16 в. на низовьях Днепра в качестве форпоста, преграждала путь татарам и стала важнейшим опорным пунктом народно-освободительного движения, подъем культурной жизни постепенно начал распространяться и на районы Поднепровья. В первой половине 17 в. в Киеве велись большие работы по восстановлению древнерусских храмов, были созданы православный коллегиум, крупная типография.

Как искусство, освященное традицией, на Украине и в России часто принималось архаизирующее творчество мастеров Афонской горы. Так, «перстами греков», приглашенных киевским митрополитом Петром Могилой, в 1643 г. была расписана церковь Спаса на Берестове в связи с ее реставрацией. Однако некоторые особенности росписи позволяют считать, что в ее исполнении участвовали и украинские мастера.

В Поднепровье, так же как и в Западной Украине, иконопись, оставаясь в русле дневнерусских традиций, эволюционировала в сторону большей реальности образа. Например, в иконе «Жены-мироносицы» из Лесников, около Киева (40-е гг. 17 в.), художник строит композицию на основе линейной перспективы, придавая объемность фигурам и убедительность их движениям.

Портрет в живописи Украины получил заметное развитие в 16-17 вв. И сейчас еще можно видеть в старинных украинских церквах более или менее сохранившиеся портреты того времени: игумена В. Красовского (Чорнобрывця) в Троицкой церкви Кирилловского монастыря (начала 17 в.), П. Могилы в церкви Спаса на Берестове (1642) в Киеве и другие.

В некоторых портретах художники довольно удачно передают черты сходства, в других они исходят из схемы представительного портрета. Сохранились сведения о портрете вождя украинского народа - гетмана Богдана Хмельницкого, служившем в качестве хоругви во время его похорон, и о надгробном его портрете в церкви села Субботова. Но они до нас не дошли. В связи с этим особенный интерес представляет наиболее раннее сохранившееся изображение Богдана Хмельницкого в украинской иконе «Покров Богородицы» из селения Дашки на Киевщине (вторая половина 17 в., Киевский музей украинского искусства). В иконе изображены коленопреклоненный под покровом Богородицы русский царь Алексей Михайлович, гетман Богдан Хмельницкий и другие портретно переданные лица. В позе Хмельницкого подчеркнуты независимость и

достоинство. Художник решительно порывает с традиционными канонами; Богоматерь представлена в виде украинской женщины в национальном красочном наряде; образ ее символизирует единство двух братских народов - русского и украинского.

Эволюция украинской средневековой живописи завершается в конце 17 - начале 18 в. в творчестве Иова Кондзелевича, Ивана Рутковича и других мастеров, создавших превосходные проникнутые новыми светскими тенденциями иконы и парсунные портреты. В иконах богородчанского иконостаса Иов Кондзелевич создал образы величественные и значительные, мастерски применив светотеневую моделировку формы. Иван Руткович в иконах «Иисус и Мария Магдалина», «Старозаветная Троица», «Архангел Гавриил» (Львовский музей украинского искусства) воплотил образы, исполненные большой человеческой красоты. Блестяще используя и обогащая традиции декоративной живописи, художник сочетает холодные и горячие краски, придающие его произведениям нарядность и эмоциональную выразительность.

Наряду с живописью важное место в истории украинской художественной культуры 14-17 вв. заняли миниатюра и графика. О сохранившейся в 14 столетии киевской школе миниатюристов красноречиво говорит рукопись Псалтыри (1397), написанная дьяком Спиридонием. Ее миниатюры представляют довольно сложный комплекс: одни из них следуют более ранним образцам, другие отмечены, по-видимому, влиянием палеологовского искусства Византии. Традиционно выполнена миниатюра фронтисписа с изображением Давида, напоминающая перегородчатую эмаль с обильным применением золота. Среди миниатюр другого типа большой выразительностью отличается «Танец перед царем Саулом». Движения женщин переданы пластически изящно, с мягкой грациозностью, с большим чувством ритма.

152 а. Танец перед царем Саулом. Миниатюра Псалтыри Спиридония. 1397 г. Ленинград, Публичная библиотека им. Салтыкова-Щедрина.

Наряду с киевской школой миниатюры существовала галицко-волынская. Наиболее значительным памятником этой школы являются миниатюры Пересопницкого евангелия (1556 -1561, Киевская публичная библиотека). В центре каждой из четырех его миниатюр

помещены на золотом фоне небольшие изображения евангелистов. Отмеченные живым чувством, они выполнены в целом в традициях древнерусского искусства. Но особенное внимание привлекает в этих миниатюрах их широкое обрамление с богатым орнаментом. Смелое чередование зеленых, красных, нежно-сиреневых тонов и творческая переработка ренессансных декоративных мотивов придают бордюрам нарядность и красочную декоративность. К миниатюрам Пересопницкого евангелия близко примыкают миниатюры Загоровского «Апостола» (1554). Их можно отнести, по-видимому, к той же школе.

Со второй половины 16 в. в связи с активизацией культурной жизни и усилением религиозной борьбы стал расширяться спрос на книгу. Появилась обширная просветительская и полемическая литература; увеличивалось количество книг, переведенных с болгарского и других языков. Все это подготовляло почву для появления на Украине своей печатной книги и для развития гравюры.

Важную роль в развитии украинской гравюры на дереве сыграл русский первопечатник Иван Федоров, создавший в 1573-1574 гг. при поддержке простых людей и низшего духовенства Львова первую на Украине типографию. В изданных им книгах: «Апостол» и «Русская грамматика» (Львов, 1574), «Новый завет с псалтырью» и Библия (Острог, 1580-1581) - он довольно широко использовал гравюры на дереве, особенно декоративные заставки и концовки. Имея большой набор досок, выполненных еще в Москве, он гравировал и новые доски, привлекая местные художественные силы. Так, образ евангелиста Луки для «Апостола» был исполнен в духе местных традиций львовским художником Лавришем Филипповичем. Под влиянием Ивана Федорова в конце 16 и в первой половине 17 в. работали многие украинские граверы: монограммист Т. П. (Тимофей Петрович), Ив. Макарий, Георгий, Прокопий, Илия и другие.

Большое значение для печатного дела и гравюры имело основание при Киево-Печерской лавре крупной типографии, которая помогла возвышению Киева как центра, охватившего своим воздействием все земли Украины. Гравюра в известной мере передавала реальную жизнь, местный типаж, бытовые детали. В украинской гравюре нашли отражение и социальные противоречия. В этом отношении особенно характерно Учительное евангелие 1637 г., в котором под видом «немилостивого сборщика долгов» изображен польский пан, надзирающий за уборкой хлеба. За спиной пана художник изобразил смерть с косой. Элементы социальной критики несут и некоторые другие гравюры Учительного евангелия: «Притча про виноградаря и неверных слуг», «Притча о богаче и Лазаре» и др.

В 30-40-х гг. 17 в. подъем наблюдается и в львовской гравюре. Особенно плодовитым, хотя и неровным по мастерству исполнения был гравер Илия, автор сотен ксилографии. В результате его деятельности на Украине появилась «Лицевая Библия», для гравюр которой он пользовался в качестве образца Библией Пискатора. Он щедро иллюстрировал «Печорский патерик» (1661), делал гравюры для «Цветной триоди» (1661), «Требника» (1646) и для других изданий.

После воссоединения Украины с Россией значительную роль в книге приобрела заглавная страница-«форта», в украшении которой, часто в обобщенной форме, отражалась идея единства происхождения русского, украинского и белорусского народов от «кореня Владимирова». Первой такой гравюрой, послужившей образцом для ряда украинских и русских изданий, была «форта» книги Л. Барановича «Меч духовный» (1666).

С конца 17 в. украинская гравюра, обогащенная техникой гравирования на меди и офорта, вступила в период своего высшего расцвета.

* * *

Украинский народ, опираясь на традиции художественной культуры Киевской Руси, на протяжении 14 - первой половины 17 в. в сложных условиях иноземного гнета вел настойчивую борьбу за сохранение самостоятельности своей культуры. Середина 17 в., когда произошло воссоединение Украины с Россией, стала важной вехой в истории украинского искусства. Творческие завоевания украинского искусства в рассмотренный период подготовили его большой подъем в конце 17 и в 18 в.

Искусство Белоруссии 14-17 веков

М.Кацер, В.Макаревич

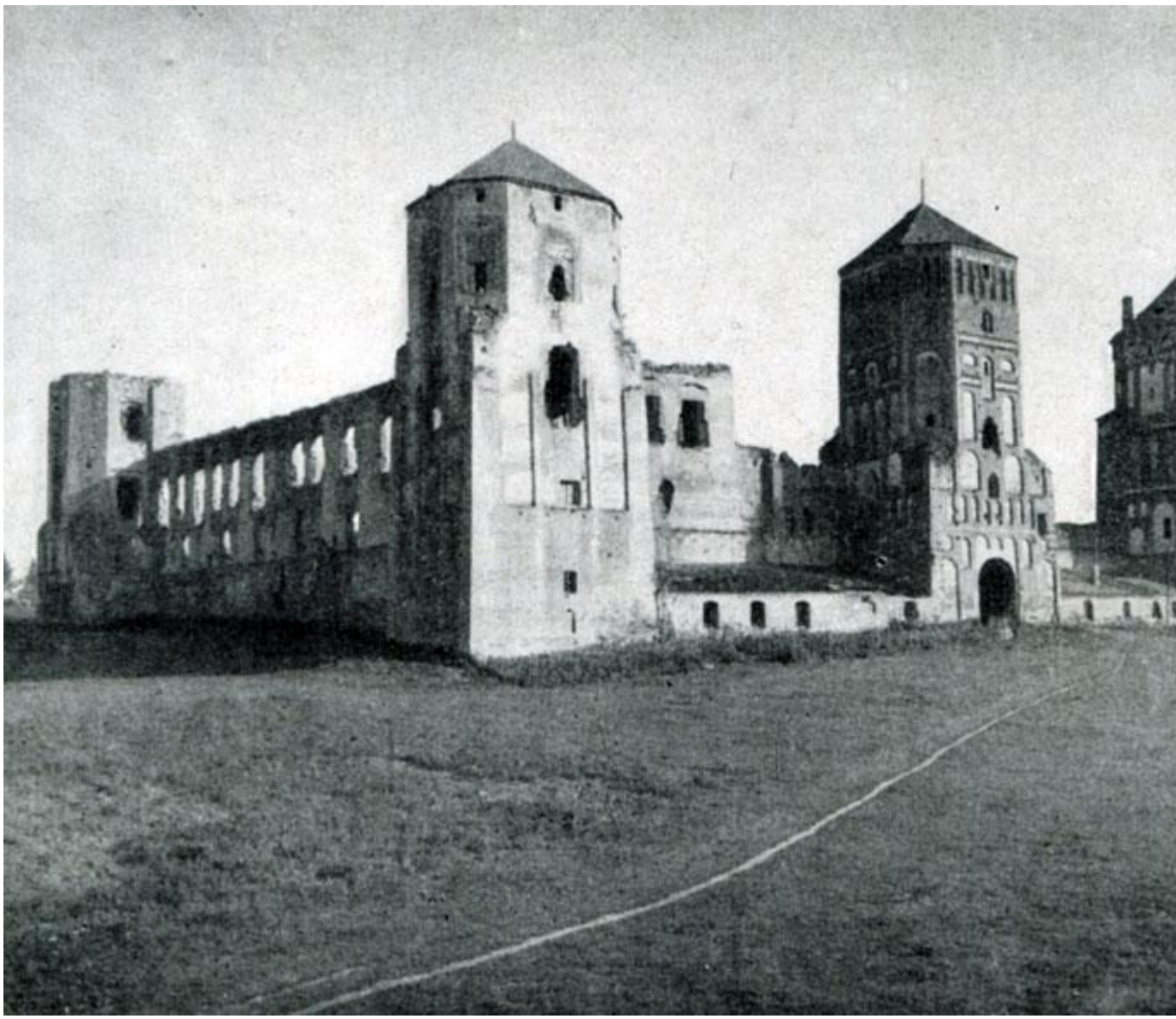
В 14-17 столетиях белорусское искусство, как и украинское, развивалось в сложной политической обстановке, мешавшей свободному проявлению творческих сил народа. Формирование белорусской народности, ее культуры и искусства происходило в то время в условиях классового и национального гнета.

Как отмечалось выше (стр. 182), в конце 13 и начале 14 в. в связи с политической разобщенностью западнорусских княжеств и опустошительными набегами татар литовским князьям удалось распространить свою власть на белорусские земли. Особенно труден был период со второй половины 16 в., с момента образования Речи Посполитой на основе Люблинской унии. Однако развитие белорусской художественной культуры продолжалось и в условиях феодальной агрессии, проводившейся в союзе с католической церковью.

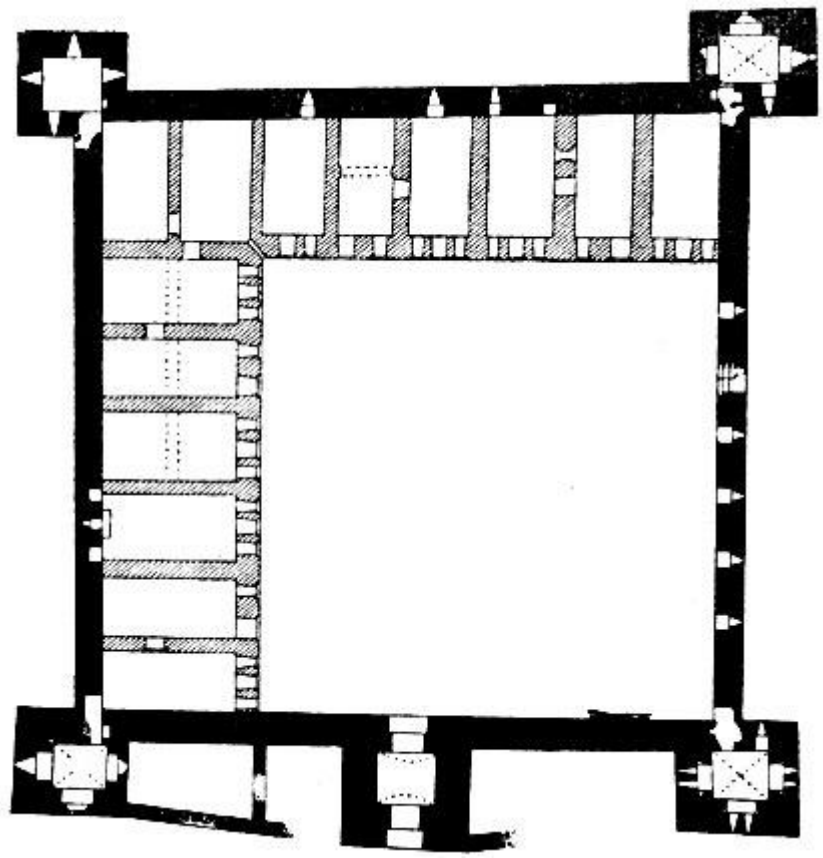
В зодчестве Белоруссии 14-17 вв., как и на Украине, большую роль играло сооружение замков, крепостей и других построек оборонного назначения.

Хотя большинство каменных строений возводилось для литовско-польских магнатов, белорусские строители всегда вносили черты своего национального искусства. Продолжались и развивались характерные признаки зодчества западнорусских земель: ярусность, композиционная собранность, почти узорчатая декоративная нарядность.

Архитектурная композиция замка в Мире (начало 16 в.) - резиденции крупного белорусского феодала Ильинича - сложилась не сразу, а путем перестроек и достроек укреплений и самого дворца, находившегося внутри крепости. В свое время подходы к замку были преграждены рвами, валами и бастионами, и он выглядел более сурово. Однако в архитектуре Мирского замка надежность крепости сочеталась с нарядностью светского сооружения. Прямоугольный в плане, с массивными угловыми и одной надвратной башней, он сходен с распространенными в то время крепостными постройками Литвы, Украины и Руси, но отличается от них своеобразием декоративного убранства.



154 б. Замок в Мире. Общий вид. Начало 16 в.



Замок в Мире. Начало 16 века. План.

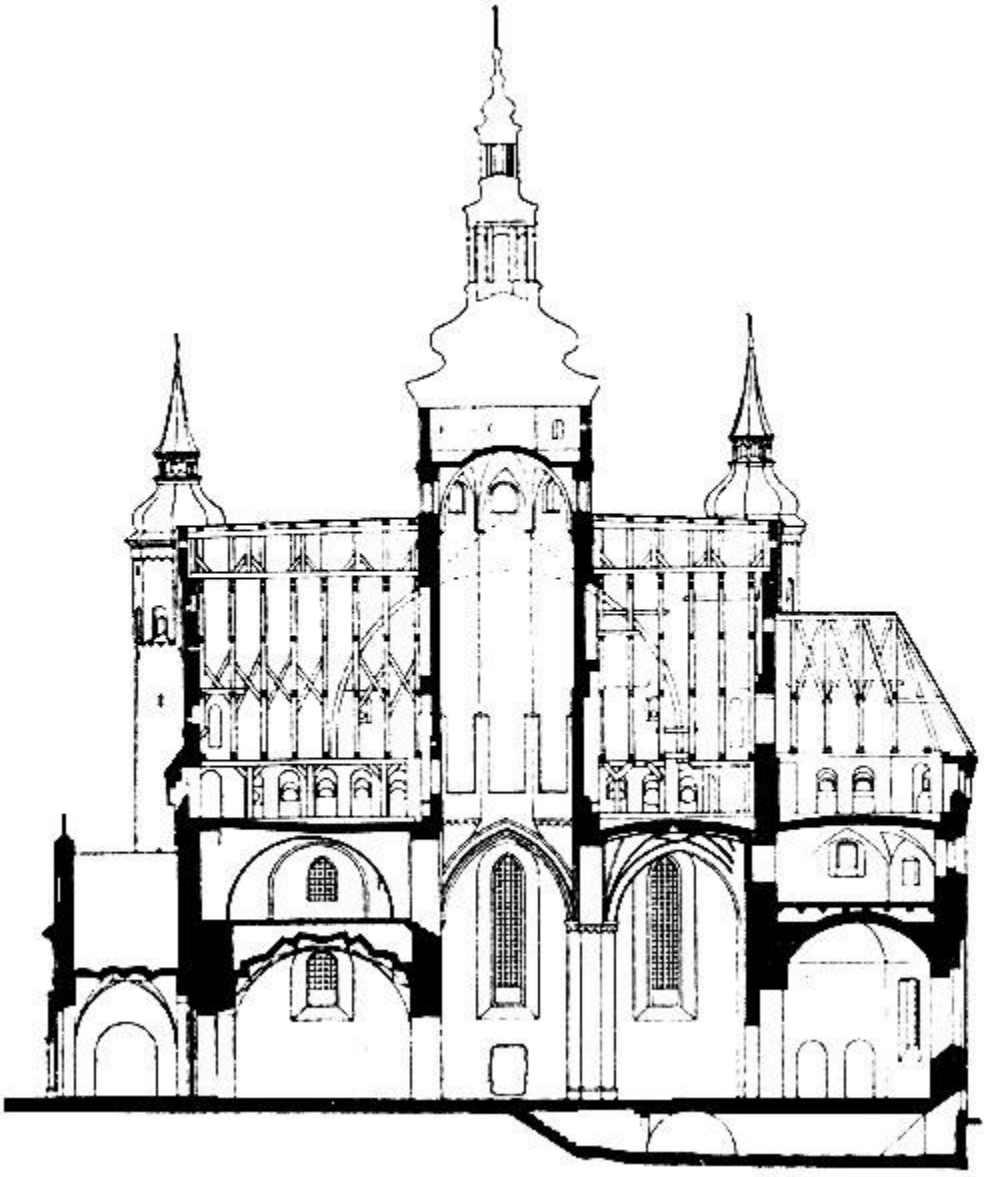
Основным мотивом декора служат изящные пояса кладки и многочисленные, расположенные ярусами неглубокие, плоские побеленные ниши. Членение стены нишами, уподобленными многочисленным окнам, и граненые объемы башни способствуют общему живописному впечатлению. Наиболее богато украшена фасадная сторона замка. Интересно отметить подчеркнутое разнообразие башен (ни одна из них не повторяет другой) при сохранении единого конструктивно-композиционного принципа - перехода четырехгранного нижнего основания в восьмигранный верх.

Как и на Украине, характерным типом средневековой монументальной архитектуры Белоруссии был храм, приспособленный к оборонным нуждам. Известны три белорусских оборонных храма, датируемые концом 15 - началом 16 в.: в Сынковичах, Маломожейкове и Супрасле. Это прямоугольные в плане здания (повторяющие планы древнерусских четырехстолпных церквей) с четырьмя башнями по углам, с высоким чердачным помещением, одной или тремя абсидами и разделенным на три нефа внутренним зальным пространством. Особенностью их является не только строгое разграничение собственно оборонных пунктов храма и места молитвы, но и умышленная маскировка расположения внутренних помещений, сокрытие бойниц и стрельниц в богатом наружном декоре (прием, использованный и строителями Мирского замка). Наибольший интерес представлял Супрасльский храм (1509-1510 гг.; разрушен фашистами во время Великой Отечественной войны), значительно разнящийся от двух других наличием больших фронтонов, уподобленных ложным закомарам, выходящих на все четыре стороны здания, и куполом с восьмигранным сильно вытянутым барабаном. Во внешнем облике собора видно стремление зодчих к ясности и четкости архитектурных членений, в чем можно видеть не только развитие местной традиции, но и воздействие тенденций западноевропейского Возрождения. Повторность основных частей и декора фасадов вносит в архитектуру здания строгий ритм, в котором устремление вверх линии башен и купола умеряется горизонталями цоколя, карниза и многочисленных поясков над окнами.

На кирпичном фоне стен красиво выделяются белые наличники окон, закомары, оживленные нишами, широкие карнизы, образуемые навесными бойницами.

155. Благовещенская церковь в Супрасле. 1509-1510. Вид с запада.

Богатый декор, компактное соотношение масс Супрасльской церкви с ее плотно примыкающими к основанию угловыми башнями и абсидой делают ее, подобно скульптурным памятникам, обозримой со всех сторон и наделяют архитектурный образ большой эмоциональной силой.



Благовещенская церковь в Супрасле. 1509-1510 г. Продольный разрез.

Внутри здания барабан купола покоится на четырех подпружных арках. Опорой арок являются восьмигранные и четырехгранные широко расставленные столбы, делающие свободным внутреннее пространство. Богатая светотеневая игра разнообразных готических сводиков (крестовых, звездчатых и сетчатых) облегчает невысокие потолки.

В середине 16 столетия храм был расписан. По характеру фрески имеют аналогии в поздневизантийском искусстве (подчеркнуто изящные, удлиненные фигуры, изысканное разнообразие драпировок, иконографический тип персонажей, тяготение к графической, линейной разделке форм). В колорите преобладает воздушный синий, фон. Фигуры написаны в светлых, легких тонах, чаще розоватых.

Вместе с тем в живописи храма отразились и новые, реалистические веяния, яснее всего в портретах основателей монастыря и храма -А. Ходкевича и И. Солтана, написанных в рост на досках. Хотя по сравнению с фресками рисунок этих портретов упрощеннее, грубее, в них привлекают острота передачи характера и чисто местный тип лиц.

Значительного успеха достигло в 14-16 вв. искусство украшения книг. Мстижское и Оршанское евангелия (14 в.) богато украшены цветными заставками и инициалами.

Блестящим выражением прогрессивных тенденций в искусстве белорусского средневековья была деятельность Георгия (Франциска) Ско-рины. Белорус по происхождению, блестяще образованный человек (он окончил Краковский университет), Скорина по гуманистической направленности своих интересов вполне стоял на уровне передовых людей эпохи Возрождения. В его деятельности, быть может, особенно ярко отразились растущие духовные и культурные запросы и интересы белорусских горожан.

Издательская деятельность Скорины, начатая в 1517 г. в Праге, продолжалась с 1525 г. в Вильне. Книги Скорины были широко распространены не только в Белоруссии и Литве, но и среди других славянских народов.

Гравюры, иллюстрирующие издания Скорины, реально и довольно конкретно толкуют события «Священного писания», отличаются человечными, вполне земными образами; их славянский типаж был отмечен еще В. В. Стасовым. Одной из лучших гравюр является портрет самого Скорины в Пражской Библии (1517). Созданный образ отвечает представлению о Скорине, человеке, пекущемся о добре и благе «своей братии Руси».

Автор гравюры свободно пользовался новыми средствами воспроизведения действительности, опираясь на достижения искусства Западной Европы. Разнонаправленным, довольно крупным штрихом он достиг объемной пластичности, материальности изображенного. Фигура хорошо связана со средой, в которую она помещена. Трогательны и значительны детали: простой крестьянский туесок на первом плане и вышитое полотенце на рабочем столике. Они доказывают глубокую привязанность Скорины к родине, желание внести в окружавшую обстановку напоминание о своей принадлежности к белорусскому народу.

После Люблинской унии обострилась антикрепостническая и национально-освободительная борьба белорусского народа. В этих условиях защита родного слова означала для белорусов сохранение национальной культуры, что стимулировало развитие книгопечатания. Среди белорусов особенно усилилась тяга к родственному им Московскому государству. Поэтому вполне понятно приглашение крупным белорусским магнатом, главой православного лагеря Ходкевичем, русских первопечатников. Иван Федоров и Петр Мстиславец основали в его имении Заблудове типографию, где издали Учительное евангелие (1569), послужившее борьбе за сохранение местной культуры. Мастерство русских печатников оказало значительное влияние на последующее развитие белорусского, украинского и литовского печатного искусства.

Дальнейшее развитие белорусского искусства в 17 столетии происходило в условиях все возраставшего чужеземного ига, в обстановке классовой, а также национально-освободительной борьбы.

Велось строительство костелов, оказавшее воздействие и на местную архитектуру православных храмов и синагог. Например, распространенный в то время тип церкви с двумя башенками на фасаде сложился под влиянием архитектуры Западной Европы.

Наряду с продолжавшимся возведением мощных крепостей вокруг городов много внимания начали обращать на здания общественного назначения. До недавнего времени сохранялась Могилевская ратуша (конца 17 в.), построенная горожанами Феськой и Игнатом. Местные архитектурные традиции в наиболее чистом виде сохранялись в деревянном зодчестве, и в 17 в. преобладавшем в городах.

Деревянные и каменные дворцы и храмы в 17 в. щедро украшались росписью, резьбой и керамикой. Белорусская орнаментальная резьба очень сочна, но вместе с тем декоративна; она не выходит за грани одной плоскости. Ее композиции обычно красиво и свободно развиваются в виде побегов дерева. Излюбленный мотив - виноградная лоза или видоизмененный аканф, перемежающийся розетками. В высшей степени своеобразным памятником белорусской резьбы 17 в. является хранящаяся в Художественном музее Минска одностворчатая дверь с рельефными изображениями Николы, Симеона Столпника и четырех евангелистов, обрамленными сочными побегами растительного орнамента. Ее резьба характеризует мастеров как людей, владевших известным профессиональным опытом в изображении человеческого лида и тела. Простодушные округлые лица святых очень выразительно смотрят на зрителя; убедительны их движения и жесты. Так называемая «белорусская резь» и изразцовое производство получили широкое применение в архитектуре Московского государства. Имена белорусского резчика Клима Михайлова и керамистов Степана Палубеса, Игната Максимова и ряда других вошли в историю русского искусства.

Белорусская иконопись 17 в. в целом развивалась в традициях религиозного искусства. Однако в ней заметны и новые тенденции.

Особенно сильно сквозь рамки старых канонов проступают реалистические устремления белорусской живописи в единственной подписной иконе мастера из Голынич, Петра Евсеевича,- «Рождество Богородицы» (1649). Поведение персонажей естественно и проникнуто искренним чувством. Особенно поэтичны исполненные душевного тепла женские образы. Изображенная сцена вписана в интерьер, насыщенный массой бытовых деталей, вплоть до белорусского орнамента вышивок на подушках.

Характерно, что автор другой иконы- «Рождество Христово», избрав сюжетом поклонение пастухов, поместил их фигуры на первом плане и наделил их конкретными чертами белорусского крестьянина и ремесленника.

Отмеченная в белорусской иконописи острота местных типов во многом определялась развитием портретного жанра. В свою очередь белорусский портрет вплоть до конца 17 в. был подчинен общему стилю иконописи. В нем сохранялись плоскостность, условность живописных приемов, своего рода иконографическая схема жеста и позы, размещение герба, надписи и атрибутов.

К немногочисленным сохранившимся образцам этого искусства относятся принадлежащие Историческому музею в Москве парадный портрет мстиславского воеводы Януша Тышкевича и погрудный портрет белорусской шляхтинки Еврозины Тышкевич, отличающийся меткостью и остротой характеристики.

Наряду с живописью одним из развитых видов искусства конца 17 в. являлась гравюра. Гравюра продолжала оставаться тесно связанной с развитием книжного дела. Значительно расширились связи между печатниками Украины, Белоруссии, Московского государства и Литвы. Ряд городов обладал своими типографиями (Орша, Гродно, Могилев, Слоним). В могилевщине сложилась своя школа граверов.

Среди граверов могилевской школы выделяются отец и сын Вощанки. Максим Вощанка с 1680 г. арендовал типографию Богоявленского братства - в то время одного из центров борьбы белорусского народа против полонизации. Творчество Вощанки свидетельствует о хорошем знакомстве с западноевропейским искусством. Его гравюры на меди отличаются красотой и мастерством штриха, изяществом форм и узоров. В украшениях многочисленных заставок, концовок, инициалов он использовал мотивы белорусских узоров наряду с творчески переработанными западными барочными орнаментами. Впоследствии Вощанка отказался от применения резцовой гравюры и использовал ксилографию, позволившую печатать текст и рисунок одновременно. Деятельность его сына - Василия Вощанки, гравера по дереву,- в основном приходится на следующее, 18 столетие.

Широкое распространение в Белоруссии 17 в. получили народные художественное ткачество и ковроделие.

Искусство Западной и центральной Европы в эпоху переселения народов и образования варварских королевств

А.Губер, М.Доброклонский, Л.Рейнгардт

С конца 4 века началось широкое движение племен, известное под именем «великого переселения народов». Вандалы, готы, гунны и другие народности (римляне называли их «варварами»), проходя огромные расстояния, вторгались в пределы римского государства. Народные массы, подавленные империей, оказывали им поддержку. Когда в 476 г. Западная Римская империя распалась, германские племена образовали на ее территории ряд самостоятельных, большей частью недолговечных государств. В Галлии и северо-западной Германии обосновались франки, на севере Испании - вестготы, в Северной Италии - остготы, вытесненные затем лангобардами, в Британии - англосаксы. Эти народы смешивались с коренным населением, которое составляли преимущественно кельты и так называемые «римляне» - конгломерат различных народностей, объединяемых понятием «римский гражданин», т. е. совокупностью определенных политических прав.

Общность социально-экономического рабовладельческого уклада связывала Этнически разнородное население Западной Римской империи. Везде, где господство Рима пустило более глубокие корни, процесс сложения рабовладельческих отношений зашел уже достаточно далеко, и первоначально насильственная «романизация» захватывала все области культуры: господствующим языком становился язык римлян, т. е. латинский, господствующим правом - римске право, господствующей религией - христианство. В искусстве самое широкое распространение получили римская орнаментика, римские формы культовых зданий и т. п.

«Варварские» народы, создавшие свои государства на развалинах Римской империи, оказались либо в римской, либо в романизированой, т. е. более культурной, среде. В эту среду они внесли свои порядки и нравы, во многом еще отличавшиеся первобытной

простотой и грубостью. Однако эту «варваризацию» нельзя понимать как простое насильственное разрушение извне прежней культуры. Такой взгляд, сложившийся у людей Возрождения и воспринятый позднее философами-просветителями 18 в., не отражает всей исторической истины.

Карта Западной и центральной Европы в эпоху переселения народов и образования варварских королевств

Социальный и связанный с ним культурный и моральный упадок римского общества начался еще в последние годы Республики. Во времена империи этот кризис углублялся; религиозные культы и всевозможные суеверия, мистические направления в философии, аскетические моральные системы - все эти порождения кризиса античного мира с каждым столетием оттесняли светское жизнерадостное мировоззрение античности, разрушали здание древней науки, лишали искусство его внутренней свободы и гармонии.

С другой стороны, так называемые «варвары», стоявшие на уровне разлагавшегося первобытно-общинного строя, разрушая уже подточенное изнутри Здание античной культуры, принесли с собой многие формы первобытного народного мировоззрения, уже утраченного античной цивилизацией. Их примитивной, неразвитой экономике соответствовало наивное мифологическое мышление, когда явления природы и общественной жизни перерабатываются народной фантазией в поэтические образы. Германские племена имели свою религию, в которой преобладало поклонение стихийным силам природы. На этом фоне, пока еще неясно, выступали образы отдельных человекоподобных божеств. Характерно, однако, что мифология древних германцев, сохранившаяся в заклинаниях и эпических песнях (записанных значительно позднее), почти не получила воплощения в человеческих образах пластического искусства. Лишь в дальнейшем, по мере разложения общинно-родовых связей, с принятием христианства, образ человека начинал постепенно появляться в искусстве. Новая религия отвечала потребностям складывающихся племенных государств, их военной аристократии и растущей власти вождей - конунгов (*Следует отметить, что христианство сначала воспринималось во многих случаях в виде ереси Ария, враждебной официальному католическому Риму. Первоначально арканами были и остготы, и вестготы, и лангобарды.*). Но христианство было переосмыслено германцами в духе их первобытной мифологии. Вследствие этого христианские представления, заимствованные у разлагавшегося греко-римского общества, приобретали у «варварских» народов весьма своеобразные черты. Так, многочисленные духи природы превращались в бесов, символы евангельской религии переплетались с магическими образами древних культов. Возникла удивительная смесь римских элементов с кипящей народной фантазией, обладающей неистощимой плодовитостью и силой художественной выразительности.

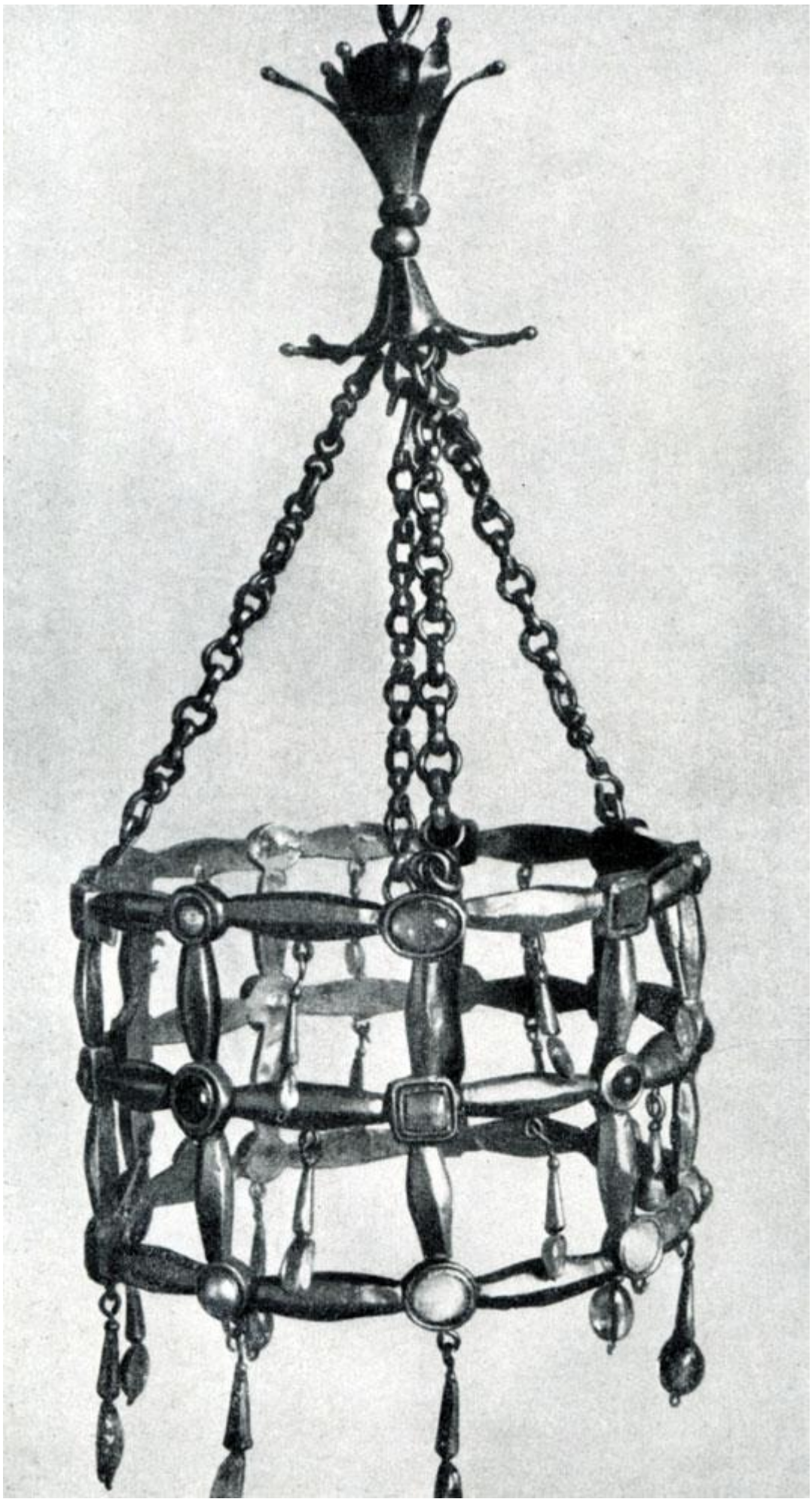
Искусство Западной Европы в 5-8 вв. приобрело своеобразный характер. Искусство остготов и лангобардов в Италии, вестготов в Испании, кельтской Ирландии, англосаксонской Британии, меровингской Галлии и на Скандинавском полуострове и в Дании было во многих отношениях возвращением к очень древнему слою - местным культурам бронзового века, сохранившимся в виде некоторых элементов народного искусства даже во времена господства Рима. По мере того как распадалась римская цивилизация и связанная с нею городская культура, этот древний слой становился все более живым и заметным. Местные традиции вступали в тесное взаимодействие с художественными навыками кочевых народов Восточной Европы. Значительно было также влияние искусства Сирии, Египта, Ирана. Формы восточного искусства распространялись на Западе вместе с изделиями этих стран, которыми торговали купцы, известные под общим именем «сирийцев». Они имели свои колонии во всех больших городах Запада. Предметами их торговли были драгоценные ювелирные украшения, ткани, изделия из кости, ковры и т. п.

Преобладание орнамента и любовь к ярким цветовым сочетаниям являются характерной чертой искусства эпохи переселения народов. Выработанные искусством декоративно-орнаментальные принципы композиции явились новыми средствами художественного выражения, характерными для возникающего в эту эпоху средневекового искусства.

Орнаментально-декоративные формы искусства этого времени отличались чрезвычайным богатством. Особенно высоко стояла техника художественной обработки металлов, в частности ювелирное дело. Памятники этого искусства распространены на огромном протяжении, от берегов Черного моря до Британских островов, и во множестве были найдены в погребениях и кладах. Чаще всего встречаются фибулы (застежки, пряжки), украшения, оружие, декоративная утварь, а со времени принятия христианства - также предметы культа: чаши, кресты, оклады церковных книг.

Археологические открытия последних пятидесяти лет подтвердили, что это искусство не было создано в эпоху переселения народов, оно уходит корнями в глубь веков.

За время 1 тысячелетия н. э. искусство орнамента кочевых народов Европы прошло через несколько этапов развития. Первый из них, занимавший примерно два с половиной столетия (с 100 до 350 г.), носит название «филигранного стиля», так как для него характерно украшение застежек, пряжек и других предметов прикладного искусства тонкими золотыми и серебряными нитями, шнурами и зернами. Вторым этапом был «полихромный стиль», который называют и «готским», так как впервые он появился у готов во время их пребывания в Северном Причерноморье, где они познакомились с восходящей к античности техникой перегородчатой эмали и оправы драгоценных камней золотом и серебром. Эта техника получила при посредстве готов самое широкое распространение во всей Западной Европе в течение 350-550 гг. В некоторых местах, например в лангобардской Италии, в «полихромном стиле» были созданы замечательные произведения, относящиеся к значительно более позднему времени. Располагая более богатыми средствами художественного выражения, чем филигрань, «полихромный стиль» все же не выработал самостоятельной системы орнамента.



156. Вестготская вотивная корона. Из клада, найденного в Гварразаре близ Толедо. 7 в. Париж, Музей Клюни.

Для изделий «полихромного стиля» характерно сочетание металла с цветными каменьями или окрашенным стеклом, в особенности золота или золоченой меди с гранатами, рубинами или красным стеклом. Металл то служит фоном, то образует ажурную оправу для прозрачных вставок. Отличными примерами этой техники являются происходящие из Чезены (Северная Италия) золотые с вставками из альмандина фибулы в форме орлов с распластанными крыльями (Париж, музей Клюни), выполненный аналогичной техникой оклад Евангелия королевы Теодолинды (сокровищница базилики в Монпе). Особенно интересны так называемые «вотивные короны», обнаруженные в кладе, который был найден в середине 19 в. в Гварразаре, около Толедо (находятся в Париже, в музее Клюни, и в Мадриде) Подобные короны в виде богато орнаментированного металлического обруча приносились в дар церкви («по обету» - ex voto») и обычно подвешивались под арками. Из гварразарского комплекса наиболее известны золотые, украшенные гранатами короны вестготских королей 7 в.- Свинтилы и Рецесвинта, имена которых названы в посвятительных надписях, образуемых прикрепленными нижнему краю корон подвесками в форме ажурных букв С драгоценными каменьями и стеклянными вставками. К особенно выдающимся произведениям ювелирного мастерства принадлежат также золотая с красной инкрустацией рукоятка меча и такое же украшение ножен меча из погребения франкского короля Хильдерика.

Время «полихромного стиля» совпадает с периодом широкого распространения металлических украшений, исполненных насечкой с применением очень характерного и простого орнаментального мотива, известного уже в глубочайшей древности, - параллельно идущих вдавленных металлическим орудием клинообразных фигур Украшения насечкой и перегородчатая эмаль «полихромного стиля» господствовали в искусстве германских племен на континенте вплоть до 7 в. В первой половине 7 в. техника перегородчатой эмали, получившая распространение и в англосаксонском искусстве, находилась еще в периоде расцвета, однако характер украшений с 6 в. меняется. Еще в первой половине 6 в. возник так называемый стиль «абстрактной звериной орнаментики», начало которого лежит не в «полихромном стиле». С середины 6 в. «абстрактная звериная орнаментика» получает большое распространение в искусстве северных римских провинций (по Рейну и среднему Дунаю), в свою очередь обогащенном стилизованными звериными образами, восходящими к искусству народов Причерноморья, Западной Сибири, Алтая и даже в отдельных случаях - Китая. Звериные образы, хотя и стилизованные, сохраняли еще в позднеримском провинциальном искусстве сходство со своими прообразами. В «абстрактной звериной орнаментике» облик зверя изменялся совершенно неузнаваемо: отдельные части животного - голова, мо да шея нога, туловище - превращались в самостоятельный орнаментальный мотив' в условную схему. Иногда такая роль выпадала даже на долю глаз, пасти, губ сочленений. Из них составлялись совершенно произвольные сочетания, бесконечно усложняемые тем, что они комбинируются с ленточной плетенкой. Поразительно композиционное мастерство таких художников, умевших заполнить украшениями предмет любой формы (например, пряжка из Шеффель-Доуна, Ло дон, Британский музей).

В кельтской Ирландии и в англосаксонской Британии в 8 в. намечается тенденция снова ввести некоторую «распознаваемость» стилизованных звериных форм при сохранении тесной связи с орнаментом плетенки. Эту тенденцию можно проследить главным образом по памятникам миниатюры. На последнем этапе «абстрактной звериной орнаментики», в так называемом «стиле викингов», распространенном на Скандинавском полуострове и в Дании (10-11 вв.), главное место занимает фигура зверя, обычно льва, обвитого змеей,

причем его конечности, хвост, а иногда и часть туловища превращены в орнаментальный узор (например, большая каменная плита из Йелиинга в Дании, рунический камень в Лондоне и др.). Эта особенно характерная для так называемого скандинавского искусства, слившаяся с ирландской традицией орнаментальная система распространилась в 8-9 вв. по всей Европе. Оттесненная в дальнейшем изобразительными мотивами сюжетного характера, она сохранила свое влияние на всю художественную культуру средних веков.

«Варварские» народы обладали, по-видимому, некоторыми традициями в деревянном строительстве, но памятники деревянного зодчества не сохранились. Наоборот, в каменном зодчестве они по необходимости стали учениками римлян, не обладая, однако, их неисчерпаемыми материальными и людскими ресурсами.

В дошедшей до нас архитектуре эпохи переселения народов мы встречаемся с рядом характерных явлений: с упрощением и изменением заимствованных у позднего, христианского Рима основных форм культовых зданий применительно к новым условиям, с иной техникой, а вместе с тем и новой художественной выразительностью. Эти изменения относятся и к декору отдельных частей здания (стен, дверей, окон, колонн, капителей). Особенно характерно изменение формы и орнаментации колонны. Она теряет свою органичную стройность, превращается в круглый каменный блок, приобретая вместе с тем богатую орнаментику, не имеющую отношения к структурной роли колонны и иногда покрывающую ее сплошным ленточным узором.

Искусство рельефа также претерпевало существеннейшие изменения. Объемные фигуры, украшавшие ранние христианские саркофаги, исчезают. Рельеф становится плоским, приобретая примущественно орнаментально-декоративный характер. Особенно часто встречаются мотивы плетения из лент и жгутов, сохранившиеся от раннехристианского искусства побеги виноградных лоз, декоративные кресты, венки с монограммой Христа, изображения птиц, клюющих гроздья или пьющих из чаши, а также некоторые орнаментальные мотивы Древнего Востока.

К 5 веку относится небольшая группа работ, главным образом прикладного характера, в которых встречается изображение человека (например, изображения на золотых кубках в виде рога из Галенуса, Шлезвиг). С 7 века изобразительные мотивы встречаются значительно чаще. Примером может служить плоский каменный рельеф из Хорнхаузена (около 700 г., Галле). В верхней части рельефа очень условно изображен всадник, вооруженный копьем, мечом и щитом. Предполагается, что здесь представлен Вотан в образе рыцаря, убивающего змея. Нижнее поле рельефа занято прихотливыми сплетениями «звериного орнамента».

158. Рельеф из Хорнхаузена с изображением всадника. Камень. Около 700 г. Холле, Музей.

Со времени принятия христианства средоточием умственной жизни в Европе стали главным образом монастыри. Среди различных отраслей монастырского хозяйства, в особенности при крупных аббатствах, имелись специальные мастерские, «скриптории», где переписывали и украшали книги как для церковных нужд, так и для обучения. В ранний период средневековья особенно распространены были евангелия, поучения отцов церкви и богослужебные книги (лекционарии, сакраментарии). Как исключение, из тех же мастерских выходили и рукописи светского содержания, законодательные документы, хроники, грамматики.

В искусстве разных племен и народов Западной Европы в 5 - 8 вв. было много общих черт. Все же на территории Древней Италии относительно сильнее давали себя знать отзвуки античных художественных традиций и строительных навыков (искусство остготов и лангобардов). Стихия «варварского» народного орнаментального искусства особенно ярко развилась в областях, не входивших в Западную Римскую империю (Скандинавия, Ирландия) или почти не затронутых романизацией (Англия). Особое место принадлежит искусству франков, в котором своеобразно переплелось народное творчество «варварских» племен с некоторыми традициями античной художественной культуры. Не случайно именно франки в 9 -10 вв. образовали ядро империи Карла Великого.

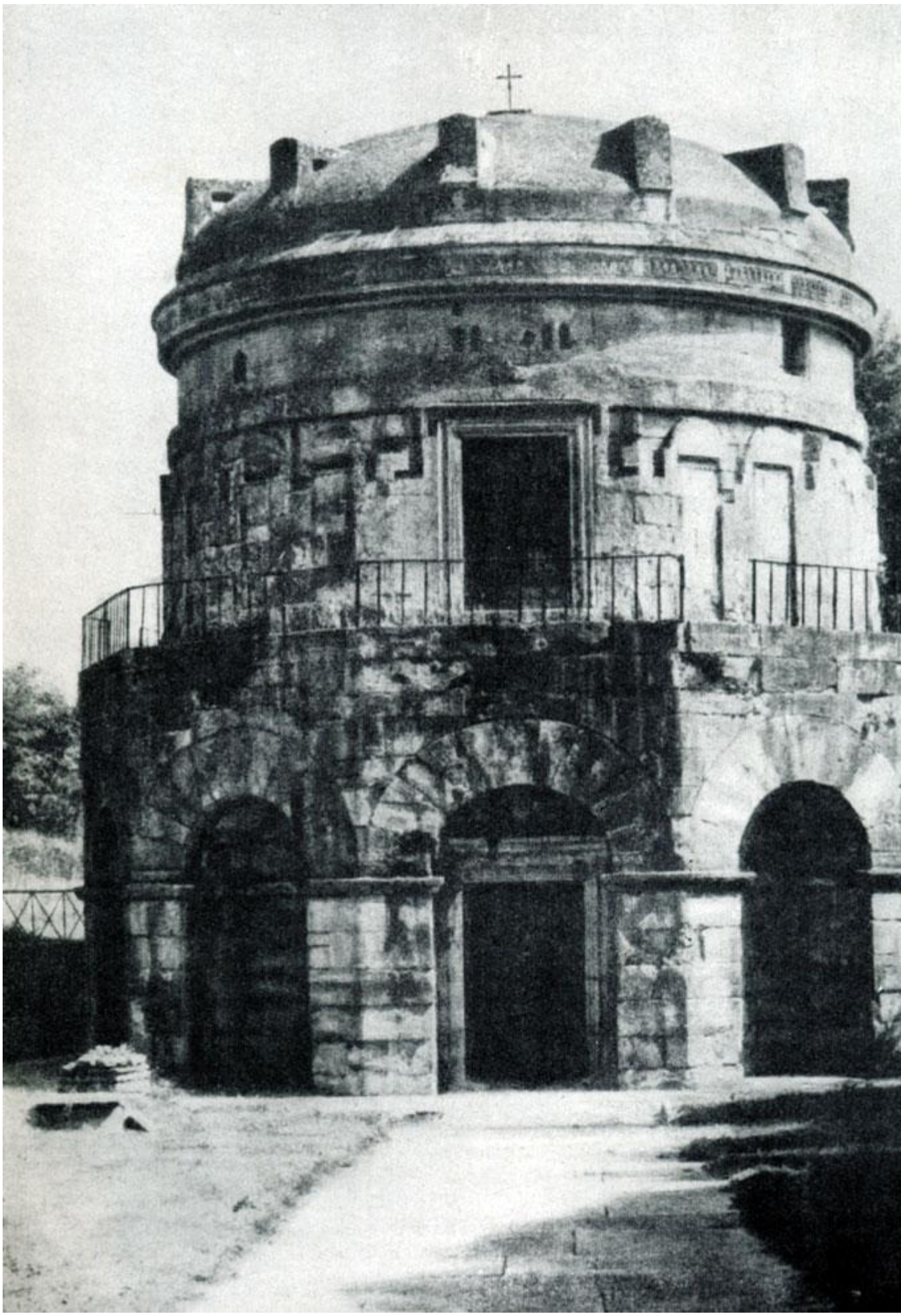
Искусство остготов и лангобардов в Италии и вестготов в Испании

Вестготы разграбили в 410 г. Рим, однако создать свое королевство на территории Италии они не смогли и после нескольких лет блужданий осели на Пиренейском полуострове. Более длительным было господство в Италии остготов. Одержав ряд побед, они в 493 г. основали свое королевство в Северной и Средней Италии с центром в Равенне. Остготы не разрушали крупного римского землевладения. Воинская знать остготов превращалась в крупных землевладельцев, срасталась с римской аристократией, тогда как рядовые члены племени нередко становились рабами. Король остготов Теодорих считал себя преемником римских императоров и носил титул «Августа». Он сохранил прежнее управление и быт римлян. В 555 г. остготское королевство было уничтожено Византией при помощи лангобардов, гуннов, парфян и других племен.

За 60 лет существования остготского королевства в Равенне было построено несколько весьма значительных сооружений. Как и в других областях общественной и культурной жизни, в архитектуре остготы опирались на ранее разработанные типы построек, прежде всего - культовых (*Строителями храмов были римские, вернее восточноримские, или византийские архитекторы, и поэтому сооружения Равенны подробно рассматриваются в главе «Византийское искусство».*).

При остготах утвердился тип базилики, оказавшейся наиболее приспособленной к задачам христианского богослужения. Раннехристианские базилики (собор Петра и церковь Сан Паоло фуори ле мура послужили образцом для строительства в Равенне, но ни одна из

остготских базилик не достигала столь больших размеров. Еще при Теодорихе (умер в 526 г.) была построена в Равенне церковь Сант Апполинаре Нуово. Это трехнефная базилика без трансепта, с открытым наружу нартексом. Подобно более старым базиликам, она имела плоские деревянные перекрытия. Ее высоко поднятый над боковыми средний неф освещался окнами, расположенными под крышей. Такова же конструкция и другой базилики, построенной при остготах в Раввене в 534-549 гг.,-церкви Сант Аполлинаре ин Классе. При остготах строили также здания иных типов. Важнейшим из них является центрическое сооружение - церковь Сан Витале в Равенне, заложенная в 526 и завершенная в 549 г.



157. Гробница Теодориха в Равенне. 526-530 гг.

Наиболее своеобразным памятником остготского зодчества является гробница Теодориха, сооруженная в 526-530 гг. Стоящая неподалеку от моря на пустынной и открытом берегу, она своей монументальностью производит впечатление суровое и сильное. Гробница представляет собой двухэтажное центрическое сооружение: нижний этаж в плане десятиугольный, с диаметром 13,5 м; верхний - круглый, несколько меньшего диаметра, так что над первым образуется наружный обход шириной 1,2 м. Нижний этаж заключает внутри крестообразную в плане усыпальницу, перекрытую сводами, как и в мавзолее Галлы Плацидии. Обход во втором этаже первоначально имел арки на консолях и колонны, может быть, также и статуи (общепризнанной реконструкции до сих пор не существует).

Если с внешней стороны гробница Теодориха как будто повторяет обычную в античном мире форму мавзолея, то, по существу, в ее художественных особенностях уже выражен новый тип архитектурного мышления, отвечавший суровой эпохе переселения народов. Внутри здания стройные пропорции античного центрического сооружения нарушены потолком, разделяющим гробницу на два низких помещения. Особенно замечательно завершение гробницы, перекрытой вместо купола монолитом, получившим при обработке правильую форму(*Перекрытие - наиболее оригинальная часть гробницы. Это один из самых больших монолитов, когда-либо применявшихся в строительстве (диаметр 10,5 м, высота 2,5 м). Камень был добыт на противоположном берегу Адриатического моря, в Истрии, там выдолблен для уменьшения веса и доставлен, подвешенный между кораблями, в Равенну. Была устроена земляная насыпь до высоты гробницы, и на нее поднят монолит, очевидно, теми же примитивными средствами, какими пользовались при возведении дольменов и других грандиозных сооружений в доисторические времена. По-видимому, среди народов, оседавших на развалинах Римской империи, еще сохранялись такие строительные навыки.*).

Лангобарды, приняв участие в разгроме остготов Византией, вскоре сами напали на Италию и в 568 г. завоевали большую ее часть, но осели главным образом в Северной Италии. Поддержанные рабами и колонами, лангобарды уничтожили крупное римское землевладение. Преобладающим слоем населения стало свободное крестьянство. В королевстве лангобардов начался процесс феодализации. Уже в 7 в. стала выделяться землевладельческая знать, сраставшаяся с остатками римских господствующих классов. Это выразилось, между прочим, и в принятии лангобардами во второй половине 7 в. католичества (вместо прежнего арианства). Государство лангобардов просуществовало до 774 г., когда было завоевано Карлом Великим, принявшим титул короля франков и лангобардов.

К тому времени лангобарды были, вероятно, самым культурным народом Западной Европы; влияние их учености и их искусства явно ощущается и в 9 в.

Для строительства лангобарды привлекали местных каменщиков, так называемых «мастеров с озера Комо». Это были строители, сохранявшие римские архитектурные приемы, но неизвестно, были ли они римлянами или лангобардами. Во всяком случае, это были корпорации, выполнявшие строительные работы, и в дошедших до нас списках встречаются и лангобардские имена. В королевстве существовали регламентированные правила строительства. Тем не менее сохранившиеся постройки весьма примитивны, например так называемый «лангобардский храмик» в Чивидале. Более значительна церковь Сан Джорджо в Вальполичелла (близ Вероны), построенная, вероятно, в начале 8

в. Это небольшая трехнефная базилика без трансепта, с тремя абсидами на восточной стороне. В отличие от базилик, строившихся ранее, церковь Сан Джорджо имела перекрытую полукуполом абсиду также с западной стороны, то есть со стороны входа. Другая особенность заключается в том, что здесь намечается применение различных по типу опор. В западной части использованы четырехугольные столбы, тогда как в восточной части применены и колонны. Капители колонн, которые в то время уже только в редких случаях можно было брать из уже расхищенных римских построек, показывают, как заимствованные формы римского коринфского или композитного ордера теряют свою пластичность, становятся более грубыми и плоскостными.

При лангобардах началось также строительство большой базилики Сант Амброджо в Милане. В конце 8 в. была возведена восточная ее часть, в конце 9 в.-обширный атрий; строительство продольного трехнсфного, лишенного трансепта корпуса продолжалось до конца 12 столетия. Для последующего развития средневековой архитектуры важно расположение трех се абсид: они по ширине точно соответствовали ширине среднего и боковых нефов. Таким образом, хор, образованный тремя абсидами, приобретал значение более или менее самостоятельного пространства.

Весьма возможно, что именно лангобарды ввели во всеобщее употребление так называемую крипту - полуподвальные помещения со сводами и подпирающими их столбами, обычно строившиеся под восточной, алтарной частью церкви. В них хранились особенно почитаемые реликвии и совершались богослужения. Там же находились усыпальницы знатных лиц. Эти церковные подземелья представляют собой характерные формы зодчества раннего средневековья.

Немногие сохранившиеся памятники искусства лангобардов говорят о господстве декоративно-плоскостного начала и слабом понимании задач изобразительного характера. Такие стилистические черты присущи рельефу со сценами охоты (8 в.), вставленному в стену портика собора в Чивитта Кастеллана, и мраморной облицовке алтаря церкви Сан Мартино в Чивидале, являющейся даром лангобардского короля Рахиса (744-749). Известный рельеф лицевой стороны алтаря представляет собой примитивное изображение сидящего Христа и четырех ангелов, поддерживающих окружающее его сияние.

Иначе проявляет себя лангобардскос искусство в области декоративных задач. Композиционное мастерство, чувство меры и ритма в распределении орнаментальных мотивов составляют неотъемлемые достоинства подобных памятников. Один из особенно известных среди них - названная по имени заказчика (аквилейского патриарха) мраморная «Плита Зигуальда», составляющая одну из стенок балдахина баптистерия в том же Чивидалс (762-786). Крест и священное дерево с двумя парами животных и птиц по сторонам, помещенные между четырьмя вписанными в круглые медальоны символами евангелистов, могут служить примером характерного для этого периода слияния раннехристианской и древневосточной символики.

Вестготы основали в 419 г. Тулузское королевство, власть которого распространялась на Южную Галлию и Испанию. После того как франки в 507 - 510 гг. отняли у них Аквитанию, их владения ограничивались одним Пиренейским полуостровом. В процессе интенсивной феодализации стиралась грань между вестготской и римской знатью. Вестготы, раньше бывшие арианами, в конце 7 в. приняли католичество. В 711-713 гг. почти весь Пиренейский полуостров захватили мавры, оттеснившие вестготов на север, в Астурию, откуда и началась позднейшая «реконкиста», т. е. «отвоевание» Испании. Естественно, что в таких условиях строительство велось в весьма ограниченных масштабах. О светских сооружениях некоторое представление дает перестроенная из

дворца короля Рамиро I (848) церковь Санта Мария до Наранко близ Овьедо - однонефное помещение, перекрытое цилиндрическим сводом на подпружных арках.

Особенностью вестготских культовых сооружений раннего периода является прямоугольное завершение хора; против трех нефов находятся три абсиды, заключенные в общий прямоугольник, разделенные стенами и не закругленные изнутри (церковь Сан Хульяно де лос Прадо близ Овьедо, построенная вестготом Тиодой в 8 в.). Для более поздних базилик характерна открытая арочная галлерея с южной стороны, первоначально массивная и тяжеловесная, как, например, в церкви Сан Сальвадор де Вальдедиос близ Вальядолида (893); позднее - легкая, на тонких колоннах, поддерживающих подковообразные арки, как в церкви Сан Мигуэль де Эскалада, близ Леона (освящена в 913 г.).

О художественном уровне пластики можно судить по рельефам на плитах из Нарбонны (столицы вестготского короля Амалариха). Одна из них, служившая, по-видимому, надгробием, украшена большим декоративным крестом и двумя крайне примитивными по исполнению человеческими фигурами. Эти изображения, так же как декоративные мотивы других нарбоннских памятников, родственны лангобардским рельефам.

Искусство ирландцев и англосаксов, искусство Скандинавского полуострова

Ирландия и Британия подверглись влиянию римской цивилизации в значительно меньшей степени, чем Испания или Галлия, и в этих областях долго-сохранялись пережитки родового строя. Кельтское население Британии, предоставленное самому себе после ухода римских легионов, было к середине 5 в. н. э. покорено на большей части территории германскими племенами, преимущественно англами и саксами, которые образовали несколько независимых государств. Культурный уровень кельтов, оттесненных англосаксами, был значительно выше, чем уровень завоевателей. Между двумя этническими элементами надолго сохранилось взаимное недоверие. Тем не менее в ходе дальнейшего экономического и политического развития возникло далеко идущее взаимодействие. В идеологической области почвой для него послужила общность религии - принятие христианства, которое у кельтов совершилось еще до англосаксонского завоевания.

Одним из центров распространения церковной культуры была кельтская Ирландия. Ее многочисленные и обширные монастыри славились по всей Европе. Так, монастырь Клонар эн Мет, основанный в 520 г., насчитывал около 3000 монахов. Ирландские монахи были известны своей ученостью, по тем временам довольно значительной. В монастырях изучали латынь, греческий язык и те элементы естествознания, которые сохранились после крушения римской цивилизации. Одним из обычных занятий монахов были украшение и переписка рукописей.

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. Со своей стороны англосаксы продолжали держаться первобытной религии древних германцев. Лишь в конце 6 в. начинается новая христианизация Британии, на сей

раз из центра католической церкви - Рима. Вступив в союз с наиболее могущественными «варварскими» племенными вождями - «королями», папство вело борьбу за искоренение язычества и кельтской «ереси». Победа римской церкви долгое время оставалась непрочной, и еще в 7 в. нередки были случаи возвращения к язычеству. При всех попытках подчинения местной культуры путем создания системы католических монастырей и школ языческие представления и образы долгое время сохраняли свое влияние на духовную жизнь народа.

Строительство христианских культовых сооружений в Ирландии началось еще в о в., но древнейшие деревянные постройки не дошли до нашего времени. Для каменного зодчества раннего ирландского средневековья характерны небольшие однокомнатные «оратории» без окон и с одной дверью, например Ораторий Галле-рус на юго-западе Ирландии с ложным сводом, образованным постепенно сближающимися рядами камня. В более поздних каменных ирландских церквах сохраняются некоторые приемы мегалитической кладки: так, дверные и оконные проемы выполняются из нескольких цельных каменных глыб.

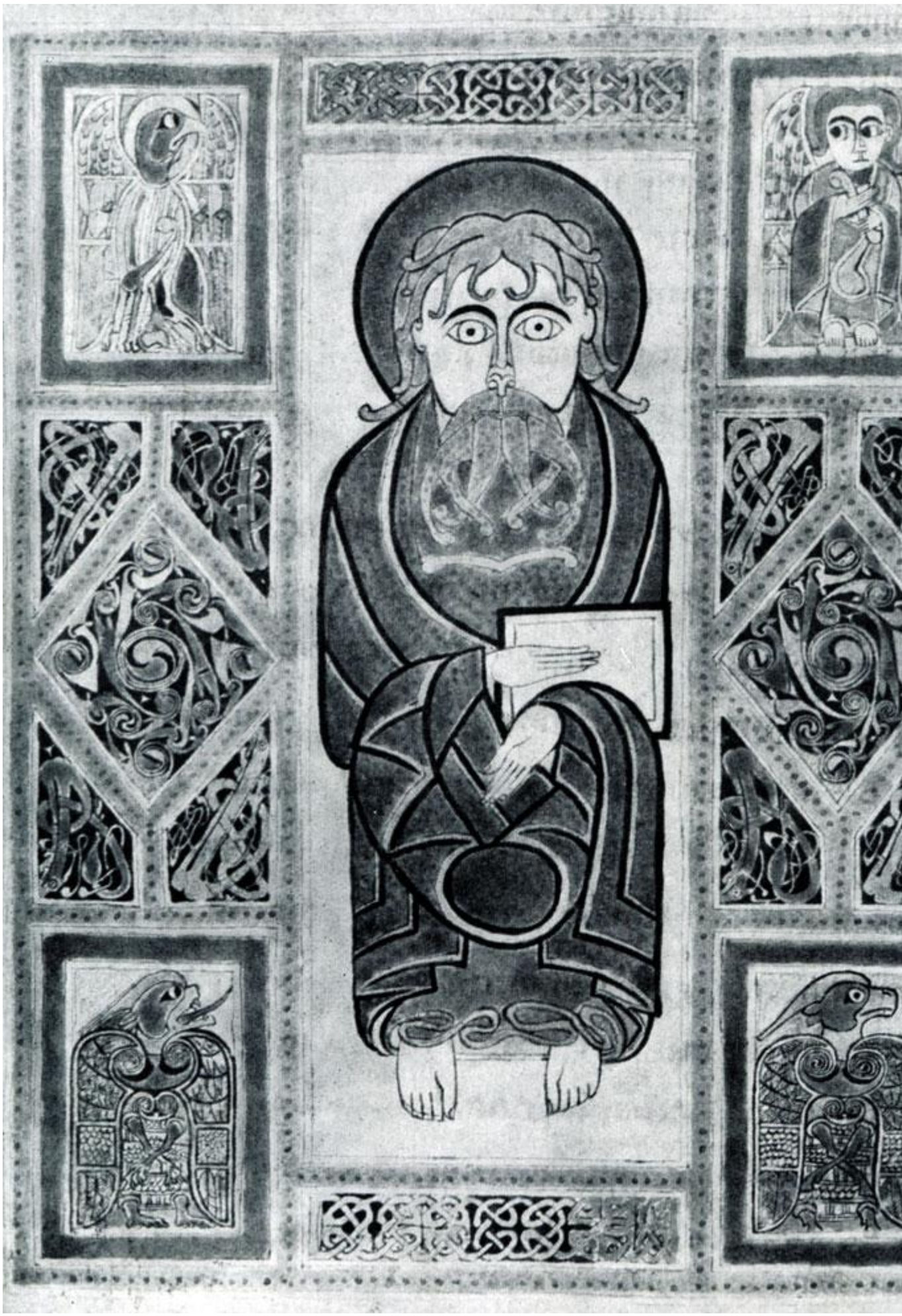
Церкви, построенные англосаксами в 7-11 вв. из камня, ясно указывают на связи с предшествовавшим этапом деревянного зодчества. Это видно по многим деталям. Так, например, колонки из камня напоминают деревянные балясины. Даже конструктивные приемы, характерные для построек из дерева, переносятся в каменное строительство (система клети). Так называемая Башня Бартона в Норсгемптоншире построена из камня так, что в ней отчетливо выделяются вертикальные стояки и горизонтальные поперечины, равно как и угловая вязка.

Еще более ясно выступает влияние самобытной народной традиции в памятниках изобразительного искусства Ирландии и Англии. 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. Так как в качестве миссионеров ирландские и англосаксонские монахи были рассеяны по всей Европе и их искусство имело широкое влияние, родиной этого стиля в миниатюре считалась Ирландия. Согласно новейшим изысканиям, стиль этот окончательно сложился во второй половине 7 века в Западной Англии, в Нортумбрии. Поэтому было бы более правильно заменить традиционное обозначение «ирландской миниатюры» понятием англосаксонской и ирландской. Из нортумберлендских монастырей вышли все лучшие рукописи Этой школы. Главнейшими являются несколько евангелий - так называемая «Книга из Дурроу» (ок. 700 г.), «Келлеская книга» (начало 8 в., Дублин), евангелие из Эхтернаха (середина 8 в.) и Сент-Галленское евангелие (8 в.).

160. Символ евангелиста Матфея. Миниатюра Евангелия из Дурроу. Около 700 г. Дублин. Тринити-колледж, библиотека.

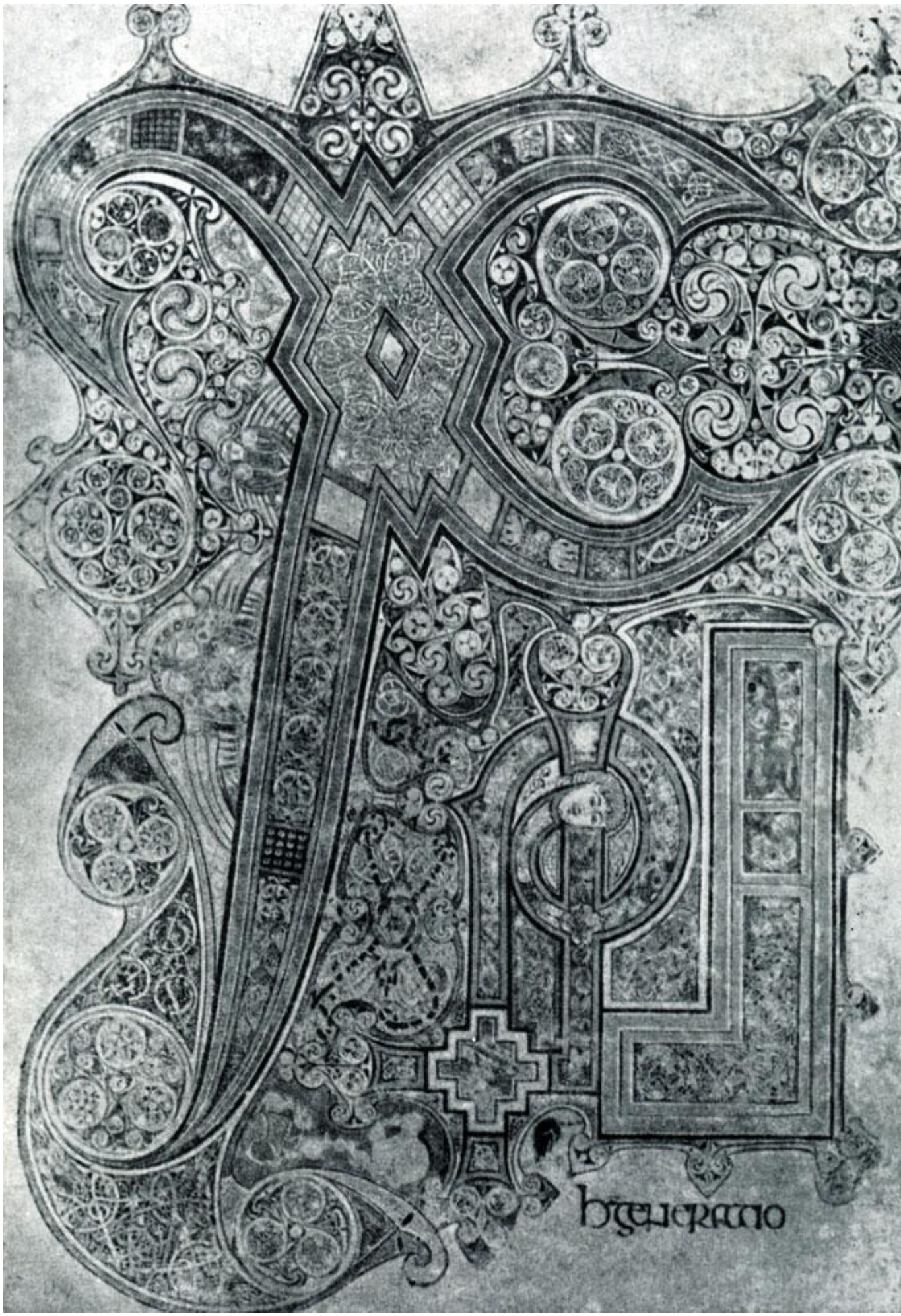
HHAGOLEOHIT

161. Символ евангелиста Марка. Миниатюра Евангелия из Эхтернаха. Середина 8 в. Париж, Национальная библиотека.



162. Евагелист и символы. Миниатюра Сент Галленского евангелия. 8 в. Сент Галлен, библиотека.

Характерной принадлежностью подобных рукописей в 8 в. является крупный инициал начальной страницы, занимающий в высоту не менее ее половины. Инициалы отличаются простыми и крупными геометрическими формами, но в пределах этих очертаний все плоскости заполняются сложнейшим и тончайшим орнаментом. Аналогичный характер носят также орнаментальные страницы, отделяющие самостоятельные части книги. Особенность англо-ирландского средневекового орнамента, в отличие от изобразительных форм, присущих античному миру, в которых обычно фигуры заметно выделяются на плоскости, состоит в том, что изображение здесь почти неотделимо от фона. 15 этом орнаменте сливаются воедино мотивы самого разнообразного происхождения - здесь есть элементы кельтские и англосаксонские, декоративные приемы коптов христианского Египта и народов Передней Азии. 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 для этого стиля зверино-ленточный орнамент: ленты со змеиными или звериными головами на концах, сплетающиеся в сложные, запутанные извивы. Часто встречается также применение точек, то заполняющих плоскости, то бегущих вдоль очертания букв и изображений. Изобразительные мотивы подчинены целям украшения рукописи и не связаны с ее содержанием. Наиболее распространены изображения символов и фигур евангелистов; миниатюры с другими сюжетами встречаются как исключение. Обычно сохраняются лишь основные элементы человеческой фигуры, без которых изображение вообще перестает быть понятным. Ангел в «Книге из Дурроу» уподобляется плоской, покрытой геометрическим орнаментом стеле, к которой приставлена голова в фас и ноги в профиль, в то время как руки вовсе отсутствуют. Условность трактовки переносится и на раскраску. Художник, не смущаясь, расцвечивает тело то красной, то синей краской (например, в сцене распятия Сент-Галленского евангелия). Что касается техники, то англо-ирландские миниатюры выполнены с редким каллиграфическим мастерством при помощи пера, без какой бы то ни было моделировки. Золото и серебро не применяются.



163. Лист с инициалом Христа из Келлсской книги. Фрагмент. Начало 8 в. Дублин, Тринити-колледж, библиотека.

164. Бронзовое распятие из Атлона. Около 750 г. Дублин, Музей.

Этот специфический стиль проявляется не только в украшении рукописей. Он наблюдается и в произведениях прикладного искусства из металла и в резьбе по кости. Примером такого рода работ является бронзовое «Распятие» из Атлона, в котором наивно-иератическое расположение еще весьма примитивно трактованных фигур сочетается с острым чувством эстетической выразительности орнамента. Весьма характерны для Ирландии и Англии большие каменные придорожные кресты.

Такие кресты являются живым свидетельством языческой формы, в которую облекались христианские символы и представления. Знаменитый крест, стоявший близ деревни Рутвел, покрыт многочисленными рельефами и руническими письменами. Последние, бесспорно, имели в глазах современников магическое значение. Само слово «руна» означает «волшебство» и «тайную мудрость». На рутвелском кресте написана знаменитая англосаксонская поэма «Сон о кресте», содержание которой проливает некоторый свет на полуязыческие народные представления о символе, который хотя и был заимствован из христианской религии, но получил другое истолкование, значение самостоятельного образа, тесно связанного с природой. В поэме рассказ ведется от имени самого креста, который сначала был деревом в лесу, а потом свидетелем евангельских событий.

Художественная обработка крестов прошла в свос.м развитии несколько этапов. Наиболее ранние каменные кресты Северной Англии (вторая половина 7 в.) покрыты орнаментом из виноградных лоз, имеющим восточное (сирийское) происхождение (памятники Отлея, Бьюкстла, Рутвела и др.). На более поздних (9 - до начала 11 в.) растительные формы вытесняются звериным орнаментом самобытного характера или - в ряде случаев - скандинавского типа (каменные кресты Каллингхема, Уолтона, Мидлтона и др.). Кресты в Шотландии имеют растительную орнаментацию, несколько отличающуюся от севсроаиглийской. Ирландские каменные кресты соединяют звериную орнаментику англосаксонского типа с плетеным узором и другими изобразительными мотивами восточного происхождения. Некоторые каменные кресты Центральной Ирландии (8 в.) покрыты сложным узором из спиралей и тонкого ленточного плетения, окружающего небольшие военные и охотничьи сцены.

В 9 и 10 вв. в искусство орнаментальной декорации все больше проникают христианские мотивы, однако народные элементы орнамента по-прежнему играют главную роль.

Чем далее мы удаляемся от очагов античной культуры, тем ярче проявляются традиции «варварского» искусства и тем дольше они держатся. Это имеет место, в частности, в Скандинавии. Одним из самых распространенных проявлений художественного творчества скандинавских народов была резьба по дереву, применявшаяся не только в украшении предметов бытового назначения, но и в архитектуре. Для знакомства с искусством Скандинавии исключительно важное значение имеет обнаруженное в начале текущего столетия большое погребение в Осеберге, близ Осло, в Норвегии. В погребении этом (по-видимому, королевы Осе, первая половина 9 в.) сохранился большой корабль, на котором лежали покрытые резьбой телега и несколько саней, утварь, ткани и другие предметы (Осло, Музей). В орнаментации деревянных предметов доминирующим мотивом служат причудливые ленты - животные, переплетающиеся и кусающие друг друга. Напряженность и динамика их форм совершенно замечательны и далеко превосходят по выразительности сравнительно многочисленные, но крайне примитивные изображения сражающихся людей. Чрезвычайно выразительны также деревянные фигуры

с фантастическими головами животных, укрепляемые на носу кораблей для того, чтобы отгонять враждебных духов и устрашать неприятеля.

159. Украшение корабля в виде головы зверя. Из Осеберга, 9 в.

В скандинавском искусстве достигла высокого уровня обработка изделий из металла, служившая главным образом для украшения одежд и оружия. Наряду с орнаментом здесь встречаются и относительно развитые изобразительные мотивы. Так, на особенно известных найденных в погребениях Венделя в Швеции шлемах с серебряными оковками изображены сцены сражений; на бронзовых пластинах из Торслунда (Швеция, 7 в.) представлено несколько рельефных групп. По реальности изображения человеческие фигуры значительно совершеннее упомянутых выше.

Франкское искусство в период Меровингов

Из многих королевств, образовавшихся на развалинах Западной Римской империи, наиболее жизнеспособным оказалось франкское. Его культура сыграла важную роль в период сложения и развития западноевропейского искусства раннего средневековья. Занимая землю, принадлежавшую римскому государству, франки не отнимали ее ни у местных жителей, ни у церкви. Прежние тяжелые налоги натурой фактически не собирались. Естественно поэтому, что население поддерживало франков. В дальнейшем родовые связи франкских племен быстро разрушились, и их родовая община превратилась в соседскую. Вместе с тем росло и имущественное расслоение среди свободных. Ему способствовала конфискация бывших римских государственных земель и поместий так называемых «бунтовщиков». Эти земли становились собственностью короля; по словам Энгельса, «они расточались так же быстро, как росли, на дарение церкви и частным лицам - франкам и романам, дружинникам короля (антрустионам) или каким-нибудь другим его любимцам»(*К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч., т. XVI, ч. I, стр. 393.*).

В 496 г. король франков Хлодвиг, который был раньше лишь одним из племенных вождей, принял, христианство, так как ему важно было опереться в своих завоеваниях на галло-римское духовенство. Хлодвигу удалось объединить под своей властью все земли, захваченные франками, и стать первым королем. Однако после его смерти власть его наследников сохранялась лишь формально, франкское государство стало дробиться, и местные вожди вели ожесточенную междоусобную борьбу, не останавливаясь перед применением самых жестоких и коварных средств. Культура пала настолько, что грамотные люди встречались редко даже среди высшего духовенства. Тем не менее франкское государство сохранилось, пережив этот период внутреннего распада.

В ранний период истории франкского государства, при так называемых Меровингах (франкские короли считали себя потомками легендарного вождя Меровея), еще не исчезли пережитки родового быта и первобытной военной демократии. В искусстве преобладали черты наивно-фантастического понимания действительности, особенно ярко проявившиеся в орнаментике. Довольно высоко была развита техника обработки металлов, которая восходила еще к дохристианским временам и была примерно одинаковой у франков и у других народов германского происхождения (*Поэтому нередко иод меровингским искусством разумеют не только франкское, но и вообще всякое «варварское» искусство 6-8 вв.*).

Почти единственным образцом для возникавшей архитектуры франкского государства служили базилики, однако их стиль по сравнению с позднеримскими меняется. В 470 г.

была построена церковь Сен Мартен в Туре, ныне полностью разрушенная. В свое время она была, вероятно, самым большим сооружением Галлии. Внутренность церкви украшали 120 мраморных колонн, взятых из зданий античного времени. На основании письменных документов установлено, что абсиду в восточной части окружала арочная галлерея на колоннах, в чем, может быть, можно видеть прообраз позднейшего хора с обходом.

В 7 - 8 вв. на севере Франции план базилики усложнился: вместо Т-образной формы она приняла крестообразную форму, так как трансепт, примыкавший ранее к восточному концу продольного помещения, передвинулся теперь ближе к середине (монастырская базилика в Сен Дени и первоначальная церковь в Жюмьеж). Такое нововведение было вызвано увеличением численности клира, находившегося во время богослужения в восточной части церкви, и ростом его значения, а также соображениями символического порядка. Последнее вообще характерно для эстетических представлений раннего средневековья. Так, один древний писатель сообщает, что самый план церкви должен был напоминать собой «животворящий крест».

165. Крипта Сен Эбрегезиль в Жуарре. 7 - 8 вв.

От меровингских времен сохранились крипты (например, крипта в Жуарре). Это небольшие и тесные помещения с колоннами, имеющими плоско трактованные капители, прообразами для которых служили римские капители коринфского или композитного ордера. В крипте Сен Лоран в Гренобле встречается древнейшее во Франции перекрытие цилиндрическим сводом, тогда как абсида перекрыта полукуполом, состоящим из трех распалубок.

166. Баптистерий Сен Жан в Пуатье. Конец 7 в.

Одним из наиболее старых сохранившихся меровингских зданий является баптистерий в Пуатье. Это прямоугольный, почти квадратный зал, несколько вытянутый с юга на север. К восточной его части пристроена низкая четырехгранная с внешней стороны и многогранная изнутри абсида. С юга и севера к залу примыкают очень низкие маленькие полукруглые абсиды. С западной стороны находится большой пятиугольный притвор, расположенный ниже баптистерия и служивший входом в него, но построен он был значительно позднее. Углы баптистерия поддерживаются выступающими грубыми пилястрами. Здание сложено из кирпича и мелкого бутового камня с обильным применением раствора.

Чередованием различных способов кладки меровингские зодчие стремились создать определенный декоративный эффект. Баптистерий в Пуатье, несмотря на малые размеры и примитивность техники, построен еще в духе античной традиции, например, его карниз представляет собой подражание античному антаблементу.

В меровингском наследии видное место занимают рукописи с миниатюрами. Главнейшие скриптории существовали при монастырях Луксейль, Флери (впоследствии Сен Бенуа сюр Луар) и Корби.

Украшение рукописей носит орнаментальный характер; особенно типичен для них так называемый изоморфический тип инициалов, остов которых образуют несколько стилизованные рыбы, птицы, животные, реже человеческие фигуры.

Наряду с инициалами внимание художников сосредоточивалось на фронтисписах, где главную роль играют большие декоративные кресты, венки и аркады. Орнаментация напоминает произведения прикладного искусства этого периода, но часто встречаются также мотивы, заимствованные из искусства христианского Востока: пальметки, некоторые виды плетенки и т. д. К числу лучших памятников этого стиля принадлежат «Луксейский лекционарий» и «Геллонский сакраментарий» в Парижской Национальной библиотеке (оба около 780 г.) и «Гомилии Григория Великого» в Ленинградской Публичной библиотеке (вторая четверть 8 в.).

В меровингских рукописях встречаются изобразительные мотивы - птицы вокруг райского дерева, Мария в восточной одежде, с крестом и кадилом в руках, распятие, летящие ангелы и т. д. Однако характерной их чертой остается подчинение задачам украшения текста. Мало того, животные, человеческие и фантастические образы сливаются с буквами, обогащают их образную выразительность. Так, в рукописи «Геллонского сакраментарня» распятие служит буквой «Т»; фигура Марии составляет часть заглавной буквы «I» в словах «In nomine domini», а сокращение в слове «domini» представлено в виде сирены. Трактовка фигур примитивна. Для них характерно сочетание двух борющихся элементов: живой изобразительности и плоской орнаментальной стилизации. Раскраска изображений условна. Буквы, составленные отчасти из животных и растительных форм, ярко расцвечены, красным, зеленым и желтым.

Каменные рельефы, украшающие меровингские саркофаги (из которых наиболее известен саркофаг в Муассаке, 7 - 8 вв.), также отличаются плоским орнаментально-декоративным характером. Связь с рельефами на стелах провинциального галло-римского искусства выступает иногда достаточно явно. В этом отношении особенно интересен происходящий из гипогея в Пуатье рельеф (конец 7 в.), на котором изображены два стоящих по сторонам пилястры полуобнаженных христианских мученика. Параллельно с каменными рельефами были распространены рельефы из обожженной глины, предварительно оттиснутые в форме и пройденные резцом. Они применялись для украшения церквей и в значительном

количестве сохранились в Центральной Франции; такие рельефы встречаются также в развалинах христианских базилик Северной Африки. Изображения фантастических животных, человеческих голов и целых фигур на этих памятниках всецело принадлежат кругу народных представлений.

Искусство периода Каролингов

В последней четверти 8 и первой половине 9 в. в Западной Европе происходил известный подъем искусства, связанный с возникновением первой империи средневековья - империи Карла Великого. В ней были объединены территории современной Франции, Западной и Южной Германии, Северной и Средней Италии, Бельгии, Голландии и северо-восточной Испании.

При первых Каролингах в области землевладения произошел, по словам Энгельса, «полный переворот», который привел к уничтожению слоя свободных мелких земельных собственников. Примитивная военная демократия, которая еще номинально сохранялась при Меровингах, уходит в прошлое, уступая место более развитому классовому государству. Это государство опиралось на растущую силу феодальных отношений. Но в эпоху раннего феодализма натуральный характер хозяйства, отсутствие национального единства, пестрота и анархия самого феодального уклада должны были привести и привели к быстрому распаду огромную империю.

Только в течение небольшого промежутка времени государство Каролингов переживает расцвет. Карл Мартелл, Пипин Короткий и Карл Великий создали новое военное сословие, получившее свои земли из рук центральной власти, преданное ей и готовое бороться против строптивых светских и церковных магнатов. Представители новой франкской династии совершили походы против захвативших Пиренейский полуостров арабов и отразили угрозу, нависшую над Западной Европой. Другие походы - против отставших в своем общественном развитии саксонских племен - укрепили новую государственность и создали временное единство, которое Карл Великий пытался политически закрепить, провозгласив себя римским императором.

В стремлении к внутреннему порядку и централизации новое государство нуждалось в некоторых формах античной образованности, почти совершенно исчезнувшей среди обломков римской цивилизации. Отсюда также забота о возрождении искусства, отразившаяся в ряде правительственных мероприятий, направленных к сохранению старых памятников, строительству дворцов и храмов, украшению рукописей и т. д.

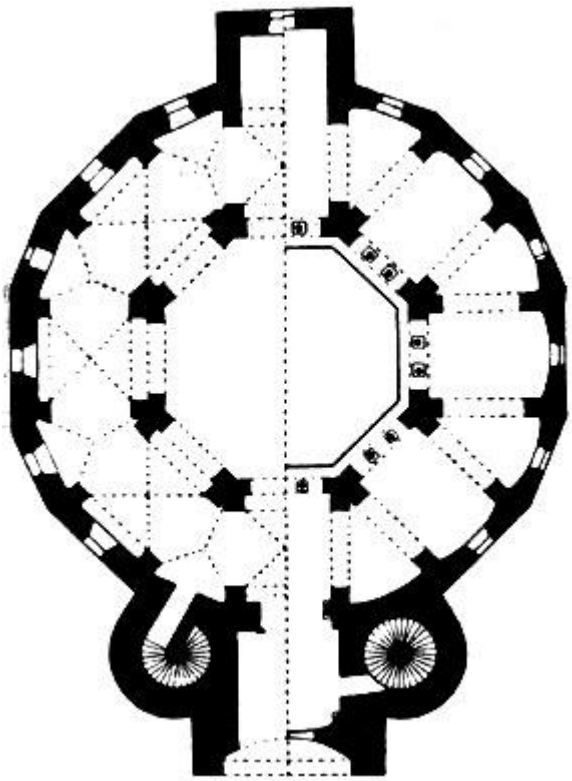
Сам почти неграмотный, Карл ценил образованных людей и привлекал их из других стран. В числе его сотрудников и придворных были англосакс Алкуин, лангобарды Павел Диакон, Павлин и Петр, вестгот Теодульф и другие. Под влиянием этих людей из франкской среды начали выделяться образованные и талантливые деятели. Таковы прежде всего ближайший помощник Карла - Ангильберт и Эйнгард - его биограф, историк и зодчий. Их деятельность способствовала утверждению и распространению новых форм так называемого каролингского искусства.

В буржуазной науке, изучающей раннее средневековье, возникло даже понятие «каролингское возрождение». Однако культура того времени была не только

относительно примитивной, но и почти исключительно церковной, поэтому термин «каролингское возрождение» может иметь лишь условное значение. Тем не менее стремление Карла и его сподвижников использовать наследие античности сказалось в разных областях культуры: Эйнгард в жизнеописании Карла пытался подражать древнеримскому писателю Светонию, миниатюристы - образцам позднерим-ской живописи, строители - архитектуре Древнего Рима.

Искусство и архитектура в конце 8- в 10 в. поднялись на более высокую, чем в 6 - 8 столетиях, ступень своего развития. Новый этап в зодчестве был ознаменован созданием более значительных по размерам и сложных по формам сооружений, с поисками ясных и продуманных пропорций. От деревянных построек 8 -10 вв. ничего не осталось, но известно, что в распоряжении Карла Великого были умелые плотники, которых он даже посылал в Италию. Оттуда он выписывал мастеров, умевших возводить каменные здания. Сохранились сведения о не дошедших до нас великолепных дворцах и соборах, построенных в резиденциях императора в Аахене, Ингельсгейме, Неймегене (существуют реконструкции этих сооружений, в частности реконструкция дворца в Ингельсгейме, прообразом которого была поздиеантичная базилика в Трире).

Наиболее замечательным культовым сооружением явилась дворцовая капелла, построенная архитектором Эйдом из Меца между 795 и 805 гг. в Аахене, любимой резиденции Карла Великого.



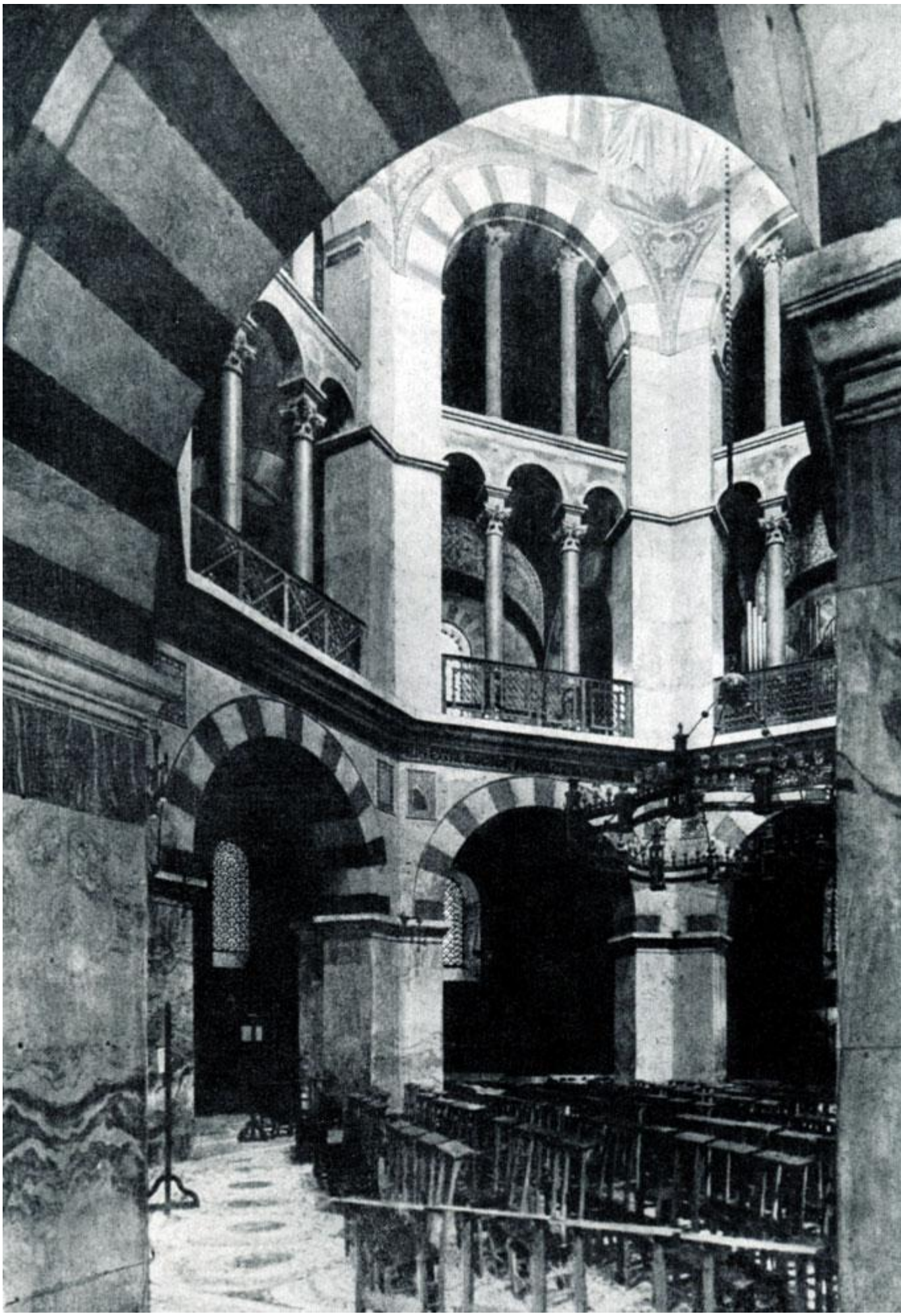
Аахенская капелла. 795 - 805 гг. План.

Аахенская капелла была не первым центрическим сооружением каролингского времени: ее предшественницами являются капелла в Неймегене (в устье Рейна), а также церковь в Георгенберге (в Госларе). И все же Аахенская капелла имеет свой непосредственный образец в Италии -церковь Сан Витале .в Равенне. Воспользовавшись общей архитектурной формулой Сан Витале и, вероятнее всего, подражая ей, зодчие Аахенской капеллы проявили значительную самостоятельность. Как и церковь Сан Витале, Аахенская капелла представляет собой высокий центральный восьмиугольный зал

(диаметром 15 м), окруженный более низким (диаметром 29 м) шестнадцатиугольником, а не восьмиугольником, как в Сан Витале. Центральное пространство перекрыто куполообразным сводом на барабане с окнами. Обход был двухэтажный; нижний этаж открыт в центральное пространство простыми арками между опорными столбами восьмиугольника, а второй этаж имеет двухъярусную аркаду на колоннах, доставленных из Равенны. Таким декоративным приемом создавалась иллюзия трех этажей. 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. В целом Аахенская капелла свидетельствует о мастерстве и опыте ее создателей. В художественном отношении она производит впечатление большей мощности, чем Сан Витало, но вместе с тем она грубее и проще.

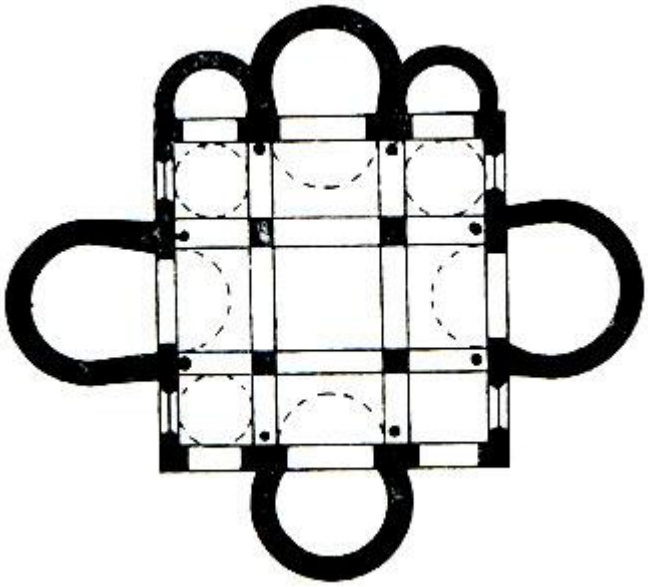
169. Капелла св. Михаила в Фульде. Внутренний вид. 820-882 гг. Перестроена в 11-12 вв.

170. Монастырские ворота в Лорше. 8 - 9 вв.



171. Аахенская капелла. Внутренний вид. 795 - 805 гг.

Аахенская капелла, считавшаяся в те времена чудом строительного искусства, вызвала ряд подражаний. Вариантом центрического сооружения является капелла св. Михаила в Фульде. Однако здания этого центрического типа мало соответствовали потребностям католического культа, и в дальнейшем они встречаются все реже и реже. Господствовавшей стала базиликальная форма. Правда, в первой половине 9 в. это еще не определилось с достаточной ясностью; тогда продолжали возводить храмы самых разнообразных форм. Характерна церковь в Жерминьи де Пре, освященная в 806 г., в плане она представляет квадрат с тремя абсидами - на восточной, южной и северной сторонах.



Церковь в Жерминьи де Пре. Освещена в 806 г. План.

Базилики каролингских времен в первоначальном виде не сохранились, но мы можем о них судить по дошедшим до нас остаткам и по различным документам. О значительном усложнении форм монастырской базилики можно судить по гравюре 1612 года, воспроизводящей рисунки сгоревшей рукописи 11 в. Здесь изображена начатая в 790 г. церковь Сен Рикье - трехнефная базилика с двумя трансептами. Восточный трансепт завершался полукруглой абсидой и хором; западный имел над проходом высоко расположенный хор. Над двумя средокрестиями, в местах пересечения трансептов и продольного помещения, находились башни. Это была уже сложная базилика с четко расчлененным внутренним пространством. Другая монастырская церковь - Сен Филибер де Гранлье (департамент Нижней Луары), начатая постройкой в 819 г., представляла собой трехнефную крестовую базилику на столбах с тремя восточными абсидами. Такое усложнение указывало, что потребности нового феодального общества вызвали и обусловили рост строительного мастерства и зарождение более развитых представлений об эстетических возможностях архитектуры.

О внешнем убранстве церквей 8 - 9 вв. можно составить представление по монастырским воротам в Лорше. Они состоят из двух этажей. В нижнем -три большие арки на импостах, разделенные колоннами, несущими небольшой карниз. В верхнем этаже - 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.

Что касается внутреннего убранства церквей, монастырских помещений и дворцов, то, по свидетельству источников, каролингское искусство широко пользовалось фресковой живописью и мозаикой. Сюжеты обычно заимствовались из церковных легенд, хроник, аллегорических трактатов. Художник должен был приспособить раннехристианские мотивы к новым условиям и выразить с наибольшей ясностью рассказываемую им историю. Императорские указы, так называемые Libri carolini, подчеркивают дидактическую ценность искусства: «Живопись допустима в церквах для того, чтобы неграмотный мог прочитать на стенах то, что он не может узнать из книг». Обычным было параллельное изображение сцен Старого и Нового заветов. Известно, однако, что существовала монументальная живопись и светского содержания. Так, на одной из стен большого зала дворца в Ингельсгейме были изображены сцены, представляющие смерть действительных и легендарных героев древности: Кира, Нина, Фалариса, Рема, Ганнибала и Александра Македонского. На противоположной стене были представлены сюжеты из современной истории: основание Константинополя, сцены из жизни Теодориха, победа Карла Маргелла над фризами, покорение Пипином Аквитании и, наконец, коронация Карла и покорение им саксов.

167. Ангелы с Ковчегом Завета. Мозаика абсиды церкви в Жерминьи де Пре. Начало 9 в.

168. Ангел. Фрагмент мозаики «Ангелы с Ковчегом Завета» церкви в Жерминьи де Пре.

Из всех многочисленных памятников каролингской живописи уцелели лишь немногие. Долгое время примером каролингского церковно-монументального искусства служила только мозаика абсиды церкви в Жерминьи де Пре. Ее необычный для западноевропейского искусства сюжет («Ковчег завета» с указывающими на него ангелами но сторонам) и манера исполнения говорят о воздействии раннего христианского искусства. Ставшие позднее известными фрагменты фресок из церкви св. Иоанна в Мюнстере, в швейцарском кантоне Граубюндене (ныне в Цюрихском музее), расширили представление о художественном наследии каролингов. Но особенно важным было открытие незадолго до второй мировой войны росписей в крипте церкви Сен Жермен в Оксерре, посвященных жизни св. Стефана.

Произведениям монументальной живописи 9 в. присущи некоторые новые специфические черты. Здесь уже не может быть и речи о преобладании декоративных начал. Остатки фресок в Мюнстере показывают, что художники старались возродить античные приемы живописи, основанной на зрительной иллюзии. Мозаики купола Аахенского собора говорят о высокой оценке наследства Византии и Равенны. 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. Принципы и приемы изобразительного повествования заимствовались из христианской традиции, следовательно, из поздней античности. Однако, хотел этого или не хотел художник раннего средневековья, он создал не повторение или подражание античным образцам, а нечто вполне своеобразное и самобытное. Изображенные им фигуры, особенно толпа, окружающая св. Стефана, - порождение его собственного художественного опыта, а не результат подражания образцам. Несмотря на плохое состояние фресок Оксерра, нетрудно видеть, что люди одеты в современные, а не условные костюмы, что сами типы, лица и движения имеют много жизненных черт. Так, например, движение умирающего св. Стефана при всей условности линии передано в какой-то мере с жизненной, убедительностью.

В первой половине 9 в. наблюдалось некоторое оживление художественной деятельности в Риме, где сталкивались влияния христианского Востока и госу дарства франков. Мозаики абсид в Санта Мария ин Доминика, Санта Прасседе (817-824) и в некоторых других храмах того времени представляют собой западное переложение искусства Сирии. С другой стороны, такие памятники, как фреска Вознесения Богоматери в церкви Сан Клементе (847-855), близки к живописи каролингского типа. Замечательна группа апостолов в нижней части Этой композиции - они выражают свое удивление живыми и разнообразными жестами.

При ограниченности данных, касающихся монументальных росписей, для характеристики живописи 9 и 10 вв. важное значение имеют в изобилии сохранившиеся памятники книжной миниатюры. Книги в то время были в подавляющем большинстве религиозного содержания и обычно предназначались для церковной службы. Иллюстрированные рукописи светского содержания малочисленны; кроме произведений средневековых авторов встречаются книги античных писателей-Теренция, Боэция, Пруденция и других.

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. С точки зрения техники в этих рукописях преобладает гуашь с обильным применением золота. Пергамент нередко

окрашивался пурпуром. Следует также отметить тяготение к яркости красок и декоративной пышности. Распространенными декоративными мотивами были архитектурные формы, главным образом колонны с арками, портики, обрамлявшие обычно фигуры сидящих евангелистов или королей. Особенно характерны в этом отношении были таблицы канонов, украшенные аркадами. Эти графические изображения роскошных архитектурных форм приобретали иногда самодовлеющий характер (например, в миниатюре, изображающей символический «Источник жизни» из евангелия монастыря Сен Медард в Суассоне).

В инициалах каролингских рукописей есть много общего с англо-ирландским искусством, но для этих памятников характерно выделение из орнамента повествовательных мотивов, которые постепенно начинали играть значительную роль, а также изображение человека без геометрической деформации, в более или менее естественных пропорциях и положениях. Наиболее распространенным видом изобразительной миниатюры того времени являются композиции, представляющие евангелистов с книгой или рукописью и пером в руках.

С точки зрения композиции для каролингской миниатюры характерно развитие чувства равновесия и гармонического единства архитектурной рамки с центральным человеческим образом или сценой. В этой раннесрсдневековой переработке античной традиции ужо заложено семя дальнейшего развития композиционных начал, хотя в ближайшее за так называемым «каролингским возрождением» время многие из этих достижений и были временно утрачены.

Характерные приемы орнаментации и другие особенности позволяют различить в каролингской миниатюре многочисленные школы, существование которых показывает, что это искусство было далеко от неподвижности. Сферой распространения различных школ украшения рукописей была территория современной Франции и отчасти Германии в области Рейна и Мозеля. Одной из первых по времени своего расцвета является школа, центр которой следует искать, по-видимому, в районе Трира и Аахена или в Лорше. Ее называют часто «школой Годескалька» по имени художника, исполнившего между 781 и 783 гг. по заказу Карла Великого и его жены Хильдегарды наиболее раннее произведение этого типа - рукопись евангелия Парижской Национальной библиотеки. Эта школа также известна под именем «школы рукописи Ады» - по одному из ее шедевров, евангелию, переписанному около 800 г. для аббатисы Ады, предполагаемой сестры Карла Великого. Третий выдающийся памятник этой группы - евангелие, происходящее из монастыря Сен Медард в Суассоне (около 827 г., Парижская Национальная библиотека).

Между этими произведениями существуют значительные различия, но их можно объяснить хронологической последовательностью в развитии одного и того же художественного типа. Стиль Годескалька, работавшего в конце 8 в., еще несет на себе отпечаток геометрически плоской трактовки форм, а в его орнаменте играет большую роль сложное ленточное плетение, известное нам по другим памятникам «варварского» искусства. Присутствуют здесь, однако, и античные орнаментальные мотивы. Еще более заметно античное влияние в изображении человеческих фигур и лиц, очерченных мягкими округлыми линиями. Евангелисты Годескалька величественны и благообразны. В дальнейшем еще более ясно 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. Вершиной этого стиля является евангелие монастыря Сен Медард с его богатыми архитектурными фонами. По сравнению с манерой Годескалька миниатюры этого евангелия представляют собой значительный шаг вперед. Это уже, собственно, миниатюрные картины с

пространственной глубиной и пластической округлостью форм. Евангелисты спокойно задумчивы и вдохновенны; их позы отличаются естественностью, и только в резких складках одежды преобладает условная стилизация.

172 а. Евангелист Матфей. Миниатюра Линдисфарнского евангелия. 698 - 721 гг. Лондон, Британский музей.

172 6. Евангелист Иоанн. Миниатюра Сен-Медардского евангелия. Из монастыря Сен Медард в Суассоне; около 827 г. Париж, Национальная библиотека.

Другая группа рукописей, среди которых выделяется так называемое евангелие Карла Великого (начало 9 в., Вена), теснейшим образом примыкает к поздне-античным прототипам. Если продолжатели Годескалька пользовались опытом византийских мозаик, то «школа евангелия Карла Великого» переносила в живопись образы римского искусства.

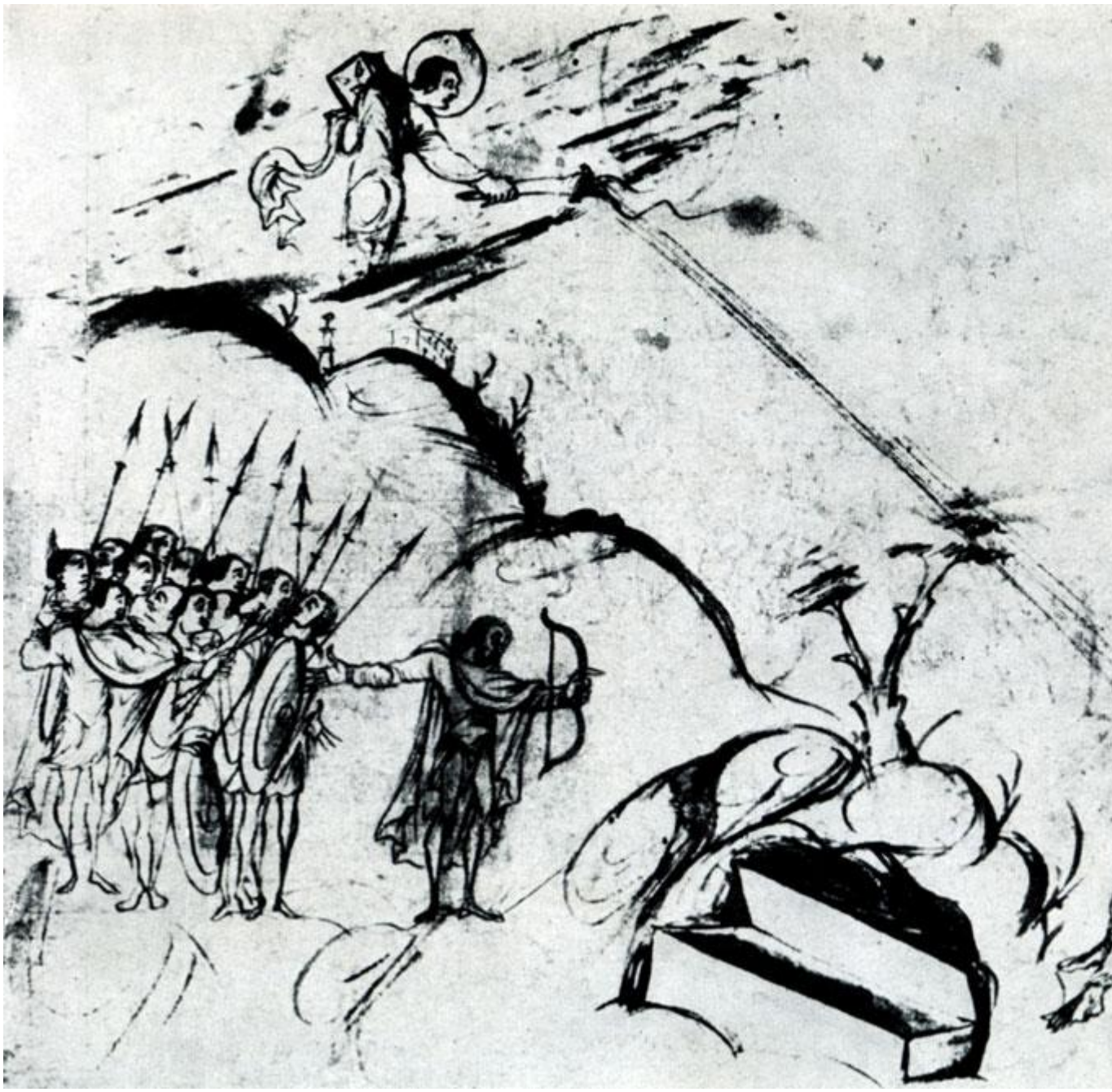
Ее евангелисты, одетые в белые тоги,- типичные римляне, скорее римские риторы, чем христианские подвижники. Они сидят в спокойных позах на фоне пейзажа, в котором много воздуха и глубины. Сочетание пластической выпуклости форм с мягкой живописью фона, строгое чувство композиции, глубина пространства, заключенного в прямоугольную рамку миниатюры,- все это создает особый эффект, который нельзя без остатка свеет» к влиянию античного образца. Здесь есть нечто новое, начало длинного исторического процесса, ведущего к расцвету живописи на исходе средних веков.

В рукописях типа Венского евангелия видят обычно произведения мастеров, которые работали при дворе Карла (дворцовая школа). Согласно другому мнению, разделяемому рядом крупных ученых, эта группа памятников представляет собой, раннюю фазу деятельности так называемой реймсской школы (первая половина 9 в.). Однако для реймсской школы, по крайней мере в период ее наиболее полного развития, характерны другие черты, настолько оригинальные, что они требуют специального анализа.

Между 816 и 835 гг. в аббатстве Отвилье было переписано и украшено рисунками евангелие для поднесения архиепископу реймсскому Эбо. Уже в этой» рукописи (библиотека Эпернэ) искусство каролингской миниатюры приобрело своеобразные черты, еще более ясно выраженные в знаменитой Утрехтской псалтыри (называемой так по месту ее хранения в университетской библиотеке Утрехта). Нет никакого сомнения в том, что последняя также создана в одном» из монастырских скрипториев вблизи Реймса. Если в изображении художников других рассмотренных выше школ евангелисты погружены в глубокое созерцательное раздумье, то в евангелии архиепископа Эбо они охвачены странным беспокойством; глаза их широко открыты, пальцы судорожно держат перо, волосы всклокочены, одежда извивается и как будто дрожит в бесчисленных складах. Таким же острым, будто вибрирующим движением пронизаны декоративные фигурки охотников и строителей, ветки деревьев и даже крыши домов.

174. Евангелист Марк. Миниатюра Евангелия архиепископа Эбо. 816 - 835 гг. Эпернэ, Городская библиотека.

В Утрехтской псалтыри, первой из сохранившихся на Западе иллюстрированных псалтырей, еще более ясно видно, что динамика «варварского» орнамента не исчезла бесследно при переходе к повествовательному изображению жизни.



173. Лучи от господнего факела падают на лицо псалмопевца. Миниатюра Утрехтской псалтыри. Из Реймса; около 820 г. Утрехт, Библиотека университета.

Каждому псалму и нескольким включенным в рукопись молитвам соответствует рисунок, образное пояснение к тексту. Общее число рисунков, расположенных в виде полос - 165. Они состоят из многих самостоятельных сцен, объединенных холмистым пейзажем; здесь

всевозможные видения, битвы, охоты, пиры и т. д. Интерес к реальной жизни сказывается в архитектурных мотивах и многочисленных элементах быта. Встречаются мотивы сельских работ, остро схваченные изображения животных. Перед нами ранее не встречавшийся чисто графический тип миниатюры, где все выполнено пером и чернилами. 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. Отдельные линии похожи на росчерк пера; каждая фигура сделана несколькими простыми движениями и вместе с тем очень характерна и жизненна. В графической манере Утрехтской псалтыри заметна и та вибрация линии, которая свойственна евангелию Эбо.

175. Король Лотарь. Миниатюра Евагелия Лотаря. Из Тура; около 840 г. Париж, Национальная библиотека.

176. Книжный оклад из Геноэльс-Эльдерена. Слоновая кость. В верхней части - Благовещение, в нижней - Встреча Марии с Елизаветой. Конец 8 в. Брюссель, Музей прикладного искусства.

177. Книжный оклад из Геноэльс-Эльдерена Фрагмент. Встреча Марии с Елизаветой.

178. Святые и мученицы. Статуи в старой части церкви Санта Мария ин Валле в Чивидале. 8-9 вв.

С середины 9 в. ведущая роль в области искусства миниатюры перешла к мастерским двух монастырей - св. Мартина в Туре и близлежащего аббатства Мармутье. Это так называемая турская школа. Она выделяется прежде всего изяществом орнаментации, выработанной под непосредственным влиянием художественных изделий из металла. С другой стороны, здесь получила дальнейшее развитие изобразительная миниатюра. Специальностью турской школы было иллюстрирование Библий (Библия Алкуина и др.). Иллюстрации часто являются миниатюрными произведениями живописи с подробно разработанным сюжетом, продуманной композицией и попыткой передать портретное сходство, если речь идет об изображении монархов. Такие изображения имеются в известных рукописях турской школы: евангелии Лотаря (около 840 г.) и Библии Карла Лысого (около 850 г.). Последняя была исполнена в Туре под наблюдением аббата

монастыря св. Мартина - Вивьена. Одна из се страниц (высотой 44 см) целиком занята миниатюрой, изображающей торжественный акт поднесения книги императору Карлу Лысому аббатом Вивьеном во главе процессии монахов. Окруженный придворными, стражей и духовенством, Карл восседает на троне с величием, достойным римского императора. Несмотря на отсутствие верной перспективы, в этой сцене есть много реального. Перед нами характерные франкские типы. Правда, воины изображены в римских доспехах, но в иных случаях мы несомненно имеем дело с современной одеждой.

Общий подъем искусства во времена Каролингов не захватывает монументальную скульптуру. Известны только немногие каменные рельефы, исполненные еще целиком в духе меровингского искусства. Невысокий художественный уровень Этих памятников становится особенно разительным при сопоставлении их с мастерскими произведениями мелкой пластики, в частности с рельефами из слоновой кости, получившими большое распространение в этот период. Многочисленные изделия подобного типа - рельефные пластинки, служившие главным образом для украшения окладов книг, пиксиды (цилиндрические сосуды для хранения реликвий, благовоний и т. д.), литургические гребни и пр.-распадаются в стилистическом отношении на несколько групп, указывая на существование ряда школ.

Первой из таких групп как наиболее ранняя должна быть названа «группа Ады», обозначаемая таким образом в силу стилистического сходства с миниатюрами одноименной школы. Рельефам «группы Ады» присуща заметная близость к формам раннехристианского искусства, известная монументальность образов и плоскостный характер резьбы. Наиболее выдающимися образцами названной группы являются две разрозненные доски, некогда принадлежавшие одному окладу из Лорша.

Значительно большей оригинальностью отличается «группа Лиутара» (или Лиутгарда). Название ей дано по имени мастера, украсившего рукопись, на окладе которой имеются две резные пластинки, принадлежащие, несомненно, к шедеврам Этой школы (на одной из них пророк Натан упрекает Давида, взявшего Вирсавию в жены). В отличие от «школы Ады» здесь доминируют повествовательные многофигурные композиции. Трактовка форм, пропорции полных жизни фигур, крайне экспрессивные позы и жесты близки к стилю реймсской школы миниатюры, в частности к знаменитым иллюстрациям Утрехтской псалтыри.

Более многочисленны, но зато художественно менее самостоятельны рельефы третьей группы, родиной которых считается Мец. К лучшим ее образцам принадлежит литургический гребень с изображением распятия.

На высоком уровне стояла в 8 - 10 вв. и ювелирная пластика. Драгоценность материала (золота и серебра) привела впоследствии к массовому уничтожению таких изделий. Дошедшие до нас отдельные произведения безоговорочно могут быть причислены по своим художественным качествам к шедеврам. Таково знаменитое исполнение неким Вольвиниусом и датированное 835 г. «Палиото» базилики Сант Амброджо в Милане. Это облицовка четырех сторон главного алтаря, украшенная многочисленными (более 40) рельефами из золота и позолоченного серебра. Передняя стенка алтаря сделана целиком из золота, за исключением узкой ленты внизу и акантового бордюра наверху. Драгоценные камни, античные камеи, цветные эмали, украшающие «Палиото», использованы с большим вкусом и ни в какой мере не нарушают гармонии целого. Рельефы, изображающие отдельные фигуры или целые сцены (евангельские сюжеты, эпизоды из жизни св. Амвросия и т. п.), исполнены очень тонко, пропорции фигур разнообразны, однако во всех случаях масштабные отношения фигур и орнамента к

размерам панелей выдержаны очень точно. Графическая четкость рисунка и присущая искусству того времени любовь к драгоценным материалам выступают здесь с большой наглядностью.

179 а. Статуя св. Веры во славе. Конец 10 в. Конк.

Наряду с рельефами мастера 9 и 10 вв. умели создавать и своеобразные произведения статуарной пластики для церквей. Остов подобных статуй изготовляли из дерева и обивали металлическими листами. Знаменита фигура св. Веры в Конке (конец 10 в.). Святая изображена сидящей на троне, с простертыми руками, в одежде, усыпанной драгоценными камнями. Напряженность позы, непомерно большая голова с крупными чертами лица и неподвижный взгляд широко раскрытых глаз (из эмали) сообщают фигуре примитивность, но вместе с тем и наивную выразительность.

Что касается литья из бронзы, то, судя по единичным дошедшим до нас произведениям, оно стояло в каролингский период на высоком уровне. Об этом свидетельствует главным образом происходящая из собора в Меце конная статуэтка, которая по традиции считается изображением Карла Великого.

179 6. Конная статуэтка Карла Великого. Бронза. Из Меца. Каролингский период. Париж, Лувр.

Таковы главные черты художественного наследия этой эпохи. Подражание поздней античности и влияние восточных образцов играют в каролингское время довольно значительную роль. Изобразительные традиции древности и дидактические схемы раннехристианского типа - все это дает себя знать в художественной культуре франкского

государства 8-9 веков. Но традиционные мотивы вступают Здесь в тесную связь с искусством кельтских и германских племен, заимствуют из него новую творческую силу и подвергаются оригинальной 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. Движущей силой этих общественных изменений были народные массы. В результате стихийной борьбы народов против античного рабства зародилось феодальное общество: классовое угнетение приняло новые формы. Искусство каролингской эпохи было первым шагом нарождавшейся новой 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 9 столетия в мастерских, находившихся при дворе императорами 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 8-9 вв., навсегда сохранило свое значение.

Искусство Западной и Центральной Европы в эпоху развитого феодализма

Введение

А.Губер, Ю.Колпинский

К началу 11 в. у большинства народов Западной и Центральной Европы феодальный строй окончательно стал господствующим. Производственные и юридические отношения, государственное устройство, религия и культура приняли характерные средневековые формы. Переход от «варварских» империй к «классическим» государствам средневековой Европы, связанный с утверждением феодальных отношений, носил тяжелый, мучительный характер. Это был период больших социальных и военных потрясений. Трудности внутреннего развития усугублялись еще и тем, что в течение 9 и 10 вв. европейским народам приходилось бороться против набегов мавров и венгров. В 10 столетии особенно разрушительными и грозными стали набеги норманнов, вызванные хозяйственным кризисом, разложением родовых связей народов Скандинавии и их запоздалым переходом к феодализму. Эта пора, прошедшая в феодальных междоусобицах и борьбе против внешних врагов, характеризуется временным упадком и оскудением духовной культуры.

В истории западноевропейской культуры развитого феодализма явственно выделяются два этапа. Первый -11 -12 вв., второй - 13 -14 (в некоторых странах вплоть до 16) столетия. На первом этапе начавшие возрождаться ремесло, торговля, городская жизнь были развиты еще относительно слабо. Безраздельно господствовали феодалы-землевладельцы.

Королевская власть вначале была слаба; король лишь «первый среди равных». Он скорее декоративная фигура, завершающая иерархическую пирамиду вассалов и сеньоров, чем олицетворение централизованной государственной власти. Правда, уже с конца 11 в., особенно во Франции, королевская власть начала укреплять свой авторитет и создавать централизованное феодальное государство, способствовавшее как дальнейшему подъему феодальной экономики, так и организованному подавлению постоянных крестьянских восстаний. Большую роль в развитии культуры сыграли в конце Этого периода так называемые крестовые походы, предпринятые для отвоевания «святой земли» - Палестины у мусульман. Они ознакомили Западную Европу с богатой культурой Арабского Востока, способствовали развитию торговли ряда городов европейского Средиземноморья (Венеция, Генуя, Марсель), ускорили рост ремесел и торговли в ряде стран Западной Европы.

Главной идеологической силой на данном этапе развития была католическая церковь - крупнейший феодальный властитель. В ряде государств церковь держала в своих руках до трети всех земельных угодий страны. Она руководила развитием всей духовной жизни - от богословия до искусства. Однако светская культура в эпоху средневековья полностью не исчезла. В рыцарских замках возникла относительно свободная от религиозных догматов и аскетических норм рыцарская поэзия, воспевавшая любовь и воинские подвиги. В среде народа продолжали жить и развиваться эпос, лирика, поэтический мир сказок. В деревнях и городах создавались насмешливые, полные наблюдательности поговорки и притчи. Наряду с мираклями и мистериями - инсценировками религиозных тем, происходившими в дни церковных праздников перед храмами, разыгрывались первые, еще наивные по форме светские театральные зрелища, в которых отражался быт горожан, а иногда и крестьян, получали первую обрисовку реальные людские типы и характеры.

И все же в целом культура 11 -12 столетий - философия, мораль, начатки точных наук, нравоучительная литература и монументальное искусство - была подчинена интересам религии, гнету церковного авторитета, освящавшего всю систему феодальной эксплуатации и угнетения. «Феодальная организация церкви освящала религией светский феодальный государственный строй. Духовенство к тому же было единственным образованным классом. Отсюда само собой вытекало, что церковная догма была исходным моментом и основой всякого мышления»(*К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч., т. XVI, ч. I, стр. 995.()*. В рамках церковной идеологии того времени развивались, однако, и некоторые положительные тенденции. Стройная церковная иерархия охватывала все политически раздробленные страны католической Европы. Только церковь была носительницей духовного единства. Она являлась, особенно на первом этапе, средоточием образованности; в монастырях формировалась средневековая интеллигенция: философы, богословы, юристы, врачи, художники, архитекторы.

В искусстве первому этапу периода развитого феодализма соответствует так называемый романский стиль.

Второй этап в истории зрелого европейского средневековья связан с дальнейшим ростом производительных сил феодального общества. Оформилось разделение труда между городом и деревней, интенсивно развивались ремесла и торговля. Новые потребности общества вызывали необходимость обуздания феодальной анархии. Королевская власть становилась сознательной выразительницей идей государственного единства страны, господства права над произволом, феодального порядка над феодальной анархией. Короли, опираясь на рыцарство и богатых горожан, начинали бороться против крупных феодалов. Вместе с тем они возглавили силы всего класса феодалов в подавлении

нараставшей волны крестьянских восстаний. Мощного развития достигли экономика и культура феодальных городов. Во многих странах города добились самоуправления (так называемые коммуны).

В некоторых странах, в особенности в Италии, крупные города, низвергнув власть ближайшего феодала, превращались в самостоятельные государства, игравшие важную роль в политической и экономической жизни средневековой Европы (Венецианская республика, Флоренция). Лига - союз ломбардских городов - добилась в 12 в. независимости даже от власти императора.

В дальнейшем, к 14 в., в городах-государствах Италии - раньше, чем в других странах,- сформировалась художественная культура нового, светского типа и реалистическое искусство.

В большинстве же крупных стран Европы - во Франции, Англии, отчасти в Германии - города чаще всего стремились к политической автономии в рамках феодальной монархии, поддерживая королевскую власть в ее борьбе против непосредственных противников городов - крупных феодалов.

13 и 14 столетия - время наивысшего расцвета средневековой культуры. В это время церковь теряла свою монополию в этой области, уступая ведущую роль богатым городам средневековья, отчасти-королевской власти и ее идеологам. Средневековые университеты становились центрами культуры и образованности. Первые университеты возникли ранее, но рост их численности и укрепление их значения относятся к 13-14 вв. Получали дальнейшее развитие светские формы литературы, поэзии, театра. В тесных рамках церковной идеологии зарождались первые элементы научного рационалистического мышления. Однако традиционные религиозные формы культуры еще продолжали повсеместно господствовать. Более того, именно в это время были созданы сложные догматические религиозно-философские системы средневековья, например «Summa theologie» Фомы Аквината.

В области искусства Западной и Центральной Европы указанному периоду соответствует развитие готического стиля.

Таким образом, искусство европейского зрелого средневековья проходит через два этапа - романский (11 - 12 вв.) и готический (конец 12 в., 13 и 14 вв.). В некоторых государствах искусство в 15 и даже в 16 в. продолжало носить средневековый характер.

Искусство различных народов средневековой Европы при всей общности художественной культуры имело свои самобытные черты, почему оно и рассматривается в настоящей книге раздельно, по странам.

Романское искусство

Термин «романский стиль», применяемый к искусству 11 - 12 вв., отражает объективно существовавший этап в истории средневекового искусства Западной и Центральной Европы. Однако сам термин условен - он появился в начале 19 в., когда возникла

необходимость внести некоторые уточнения в историю средневекового искусства. До того оно целиком обозначалось словом «готика».

Теперь это последнее наименование сохранилось за искусством более позднего периода, тогда как предшествующий получил название романского стиля (по аналогии с термином «романские языки», введенным тогда же в языкознание). 11 в. рассматривается обычно как время «раннего», а 12 в.- как время «зрелого» романского искусства. Однако, хронологические рамки господства романского стиля в отдельных странах и областях не всегда совпадают. Так, на северо-востоке Франции последняя треть 12 в. уже относится к готическому периоду, в то время как в Германии и Италии характерные признаки романского искусства продолжают господствовать на протяжении значительной части 13 в.

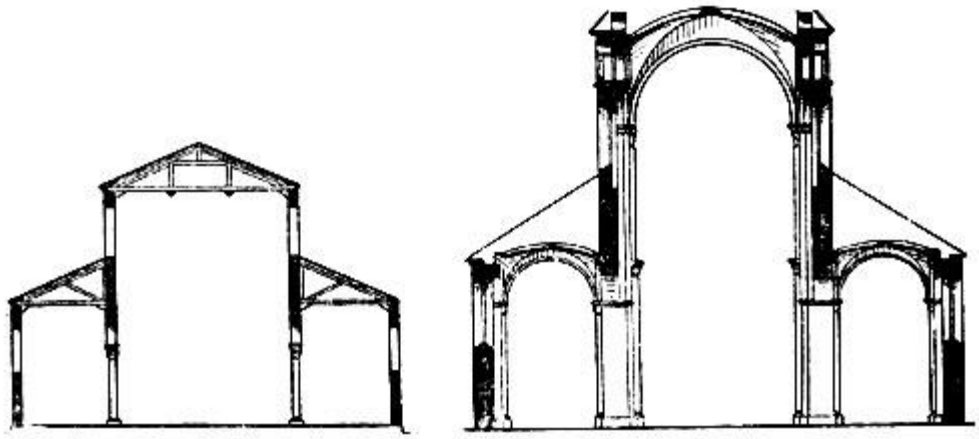
Ведущим видом романского искусства была архитектура. Сооружения романского стиля весьма многообразны по типам, по конструктивным особенностям и декору. Наибольшее значение имели храмы, монастыри и замки. Городская архитектура, за редкими исключениями, не получила столь широкого развития, как архитектура монастырская. В большинстве государств главными заказчиками были монастырские ордена, в частности такие мощные, как бенедиктинский, а строителями и рабочими - монахи. Лишь в конце 11 в. появились артели мирян каменотесов - одновременно строителей и скульпторов, переходивших с места на место. Впрочем, монастыри умели привлекать к себе различных мастеров и со стороны, требуя от них работы в порядке благочестивого долга.

Материалом для романских построек служил местный камень, так как доставка его издалека была почти невозможна по причине бездорожья и из-за большого числа внутренних границ, которые надо было пересечь, платя каждый раз высокие пошлины. Камни отесывались различными мастерами - одна из причин того, что в средневековом искусстве редко встречаются две совершенно одинаковые детали, например капители. Каждую из них выполнял отдельный художник-камнерез, имевший в пределах полученного им задания (размер, а возможно, также и темы) некоторую творческую свободу. Отесанный камень укладывался на место на растворе, умение пользоваться которым возрастало с течением времени.

Принципы архитектуры романского периода получили наиболее последовательное и чистое выражение в культовых комплексах. Главным монастырским зданием была церковь; рядом с ней помещался внутренний дворик, окруженный открытыми колоннадами (по-французски - cloitre, по-немецки - Kreuzgang, по-английски - cloister). Вокруг располагались дом настоятеля монастыря (аббата), спальня для монахов (так называемый дормиторий), трапезная, кухня, винодельня, пивоварня, хлебопекарня, склады, хлевы, жилые помещения для работников, дом врача, жилища и специальная кухня для паломников, училище, больница, кладбище.

Храмы, типичные для романского стиля, чаще всего развивают старую базиликальную форму. Романская базилика -трехнефное (реже пятинефное) 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.

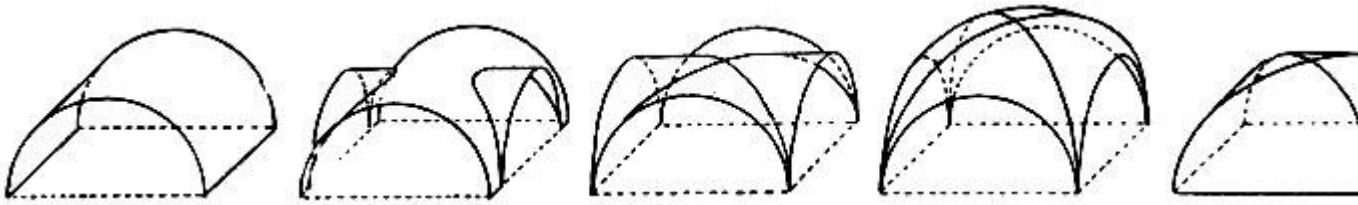
Следует подчеркнуть, что феодальная раздробленность, слабое развитие обмена, относительная замкнутость культурной жизни и устойчивость местных строительных, традиций определили большое разнообразие романских архитектурных школ.



Поперечный разрез дороманской базилики (слева) и романского храма

В романских церквах четко разделяются отдельные пространственные зоны: нартекс, т. е. притвор, продольный корпус базилики с его богатой и детальной разработкой, трансепты, восточная абсида, капеллы. Такая планировка вполне логично продолжала мысль, заложенную уже в планировке раннехристианских базилик, начиная с собора св. Петра: если языческий храм считался жилищем божества, то христианские церкви стали домом верующих, построенным для коллектива людей. Но этот коллектив не был единым. Священнослужители были резко противопоставлены «грешным» мирянам и занимали хор, то есть находящуюся за трансептом ближнюю к алтарю, более почетную часть храма. Да и в части, отведенной мирянам, выделялись места для феодальной знати. Таким образом подчеркивалось неодинаковое значение различных групп населения перед лицом божества, их разное место в иерархической структуре феодального общества. Но в храмах романского времени было и более широкое идейно-эстетическое содержание. В строительном и в художественном отношении они представляли важный шаг вперед в развитии средневекового зодчества и отражали общий подъем производительных сил, культуры и человеческих знаний. Более совершенная техника обработки камня, ясное понимание архитектурного целого, продуманная система пропорций, осознание художественных возможностей, заложенных в строительной конструкции,-все это отличало романское зодчество от сооружений предшествовавшего периода. В романской архитектуре, вопреки ложным религиозным иллюзиям, наглядно воплотились и суровая сила духовного мира людей того времени и представление о мощи человеческого труда, борющегося с природой.

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. Проще всего было сохранение деревянных перекрытий по образцу раннехристианских базилик. Кровля на стропилах была относительно легкой, не вызывала бокового распора и не требовала мощных стен; это давало возможность расположить под кровлей ярус окон. Так строили во многих местах Италии, в Саксонии, Чехии, в ранней норманской школе во Франции.



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

Однако преимущества деревянных перекрытий не остановили зодчих в поисках других решений. Для романского стиля характерны перекрытия главного нефа массивным сводом из клинчатых камней. Такое нововведение создавало новые художественные возможности.

Раньше всего появился, видимо, цилиндрический свод, иногда с подпружными арками в главном нефе. Распор его снимался не только массивными стенами, но и крестовыми сводами в боковых нефах. Так как у зодчих раннего периода не было опыта и уверенности в своих силах, то средний неф строили узким, относительно невысоким; не решались также ослабить стены широкими оконными проемами. Поэтому ранние романские церкви внутри темны.

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.

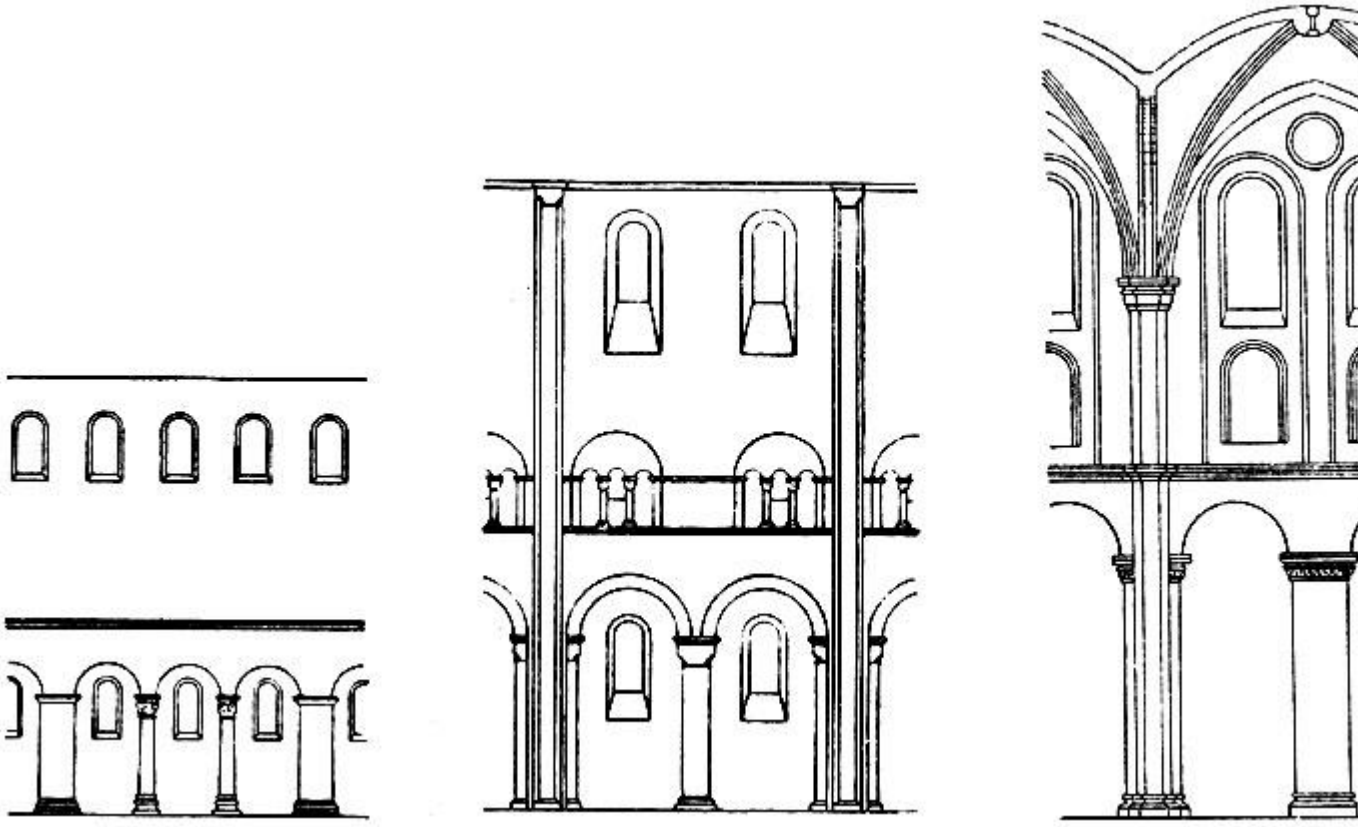


Схема членения стены среднего нефа церквей св. Михаила в Гильдесгейме, Нотр-Дам в Жюмьеже и собора в Вормсе.

Для интерьера многих романских церквей типично ясное членение стены среднего нефа на три яруса. Первый ярус занимают полуциркульные арки, отделяющие главный неф от боковых. Над арками тянется гладь стены, предоставляющая достаточное место для живописи или же декоративной аркады на колонках - так называемого трифория. Наконец, окна образуют верхний ярус. Поскольку окна обычно имели полуциркульное завершение, то боковая стена среднего нефа представляла собой три яруса аркад (арки нефа, арки трифория, арки окон), данных в четком ритмическом чередовании и точно рассчитанных масштабных отношениях. Приземистые арки нефа сменялись более стройной аркадой трифория, а та, в свою очередь,- редко расположенными арками высоких окон.

Часто второй ярус образуется не трифорием, а арками так называемых Эмпор, т. е. открывающейся в главный неф галлереи, размещенной над сводами боковых нефов. Свет в эмпоры поступал или из центрального нефа, или, чаще, из окон в наружных стенах бокового нефа, к которым и примыкали эмпоры.

Зрительное впечатление от внутреннего пространства романских церквей определялось простыми и ясными числовыми отношениями между шириною главного и боковых нефов. В некоторых случаях зодчие стремились вызвать преувеличенное представление о масштабах интерьера путем искусственного перспективного сокращения: уменьшали ширину арочных пролетов по мере их удаления к восточной части церкви (например, в церкви Сен Трофим в Арле). Иногда арки уменьшались и по высоте.

Для внешнего вида романских церквей характерны массивность и геометричность архитектурных форм (параллелепипед, цилиндр, полуцилиндр, конус, пирамида). Стены строго изолируют внутреннее пространство от окружающей среды. В то же время всегда можно подметить усилия зодчих возможно более правдиво выразить во внешнем облике внутреннюю структуру церкви; снаружи обычно отчетливо различаются не только разная высота главного и боковых нефов, но и деление пространства на отдельные ячейки. Так, столбам-устоям, членящим интерьер нефов, соответствуют контрфорсы, приставленные к наружным стенам. Суровая правдивость и ясность архитектурных форм, пафос их незыблемой устойчивости составляют главное художественное достоинство романского зодчества.

В 11-12 столетиях одновременно с архитектурой и в тесной связи с ней развивалась монументальная живопись и возродилась монументальная скульптура после нескольких веков почти полного его забвения. 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.

Однако как в живописи, так и в скульптуре наряду с подчеркнуто плоскостным декоративным восприятием фигуры широкое распространение получали изображения, в которых мастера передавали материальную весомость и объемность человеческого тела,- правда, в схематичных и условных формах. 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: так, фигуры Христа намного выше фигур ангелов и апостолов; те, в свою очередь, крупнее изображений простых смертных. Кроме того, трактовка фигур находится в прямой зависимости от членений и форм самой архитектуры. Фигуры, помещенные в середине тимпана, крупнее находящихся по углам; статуи на

фризах обычно приземисты, а у статуй, расположенных на столбах и колоннах, пропорции удлиненные. Такое приспособление пропорций тела, способствуя большей слитности архитектуры, скульптуры и живописи, вместе с тем ограничивало образные возможности искусства. Поэтому в сюжетах повествовательного характера рассказ ограничивался лишь самым существенным. 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. В соответствии с этим разновременные эпизоды помещали бок о бок, часто в одной композиции, а место действия давалось условно.

Романскому искусству присуща подчас грубая, но всегда острая выразительность. Эти характернейшие черты романского изобразительного искусства часто приводили к утрировке жеста. Но в рамках средневековой условности искусства неожиданно появлялись и верно схваченные живые детали - своеобразный поворот фигуры, характерный тип лица, иногда бытовой мотив. Во второстепенных частях композиции, где требования иконографии не сковывали инициативу художника, таких наивно реалистических деталей довольно много. Однако эти непосредственные проявления реализма носят частный характер. В основном в искусстве романского периода господствует любовь ко всему фантастическому, часто сумрачному, чудовищному. Она проявляется и в выборе сюжетов, например в распространенности сцен, заимствованных из цикла трагических видений Апокалипсиса. В области монументальной живописи фреска преобладала всюду, за исключением Италии, где сохранялись и традиции мозаичного искусства. Широко распространена была книжная миниатюра, отличавшаяся высокими декоративными качествами. Важное место занимала скульптура, в особенности рельеф. Основным материалом скульптуры был камень, в Центральной Европе - преимущественно местный песчаник, в Италии и некоторых других южных областях - мрамор. Литье из бронзы, скульптура из дерева и стука также применялись, но далеко не повсеместно. Произведения из дерева, стука и камня, не исключая монументальной скульптуры на фасадах церквей, обычно раскрашивались. О характере раскраски судить довольно трудно вследствие скудости источников и почти полного исчезновения первоначальной раскраски сохранившихся памятников. Некоторое представление о впечатлении, производимом такой раскраской, дает скульптурная капитель из Иссуара, изображающая тайную вечерю.

В романский период исключительную роль играло орнаментальное искусство с чрезвычайным богатством мотивов. Его источники весьма разнообразны: наследие «варваров», античность, Византия, Иран и даже Дальний Восток. Проводниками заимствованных форм служили привозные изделия прикладного искусства и миниатюра. Особенной любовью пользовались изображения всевозможных фантастических существ, в которых на все лады сочетаются человеческие формы с образами животного мира. В тревожности стиля и динамичности форм этого искусства явственно чувствуются пережитки народных представлений эпохи «варварства» с его примитивным мироощущением. Однако в романский период Эти мотивы как бы растворялись в величавой торжественности архитектурного целого. Известное развитие получили и художественные ремесла, хотя их подлинный расцвет относится к готическому времени.

Романская монументальная скульптура, фресковая живопись и в особенности архитектура сыграли важную прогрессивную роль в развитии западноевропейского искусства, подготовили переход к более высокой ступени средневековой художественной культуры - к искусству готики. Вместе с тем суровая экспрессия и простая, монументальная выразительность романской архитектуры, своеобразие монументально-декоративного

синтеза определяют и неповторимость вклада романского искусства в художественную культуру человечества.

Готическое искусство

Период, получивший в истории искусства Европы название готического, связан с ростом торгово-ремесленных городов и укреплением в некоторых странах феодальных монархий.

В 13-14 столетиях средневековое искусство Западной и Центральной Европы, особенно архитектура церковная и гражданская, достигло своего высшего подъема. Стройные, устремленные ввысь огромные готические соборы, объединявшие в своем помещении большие массы людей, и горделиво-праздничные городские ратуши утверждали величие феодального города - крупного торгово-ремесленного центра.

Исключительно широко и глубоко разрабатывались в западноевропейском искусстве проблемы синтеза архитектуры, скульптуры и живописи. Образы величавой, полной драматической выразительности архитектуры готического собора получали свое развитие и дальнейшую сюжетную конкретизацию в сложной цепи монументальных скульптурных композиций и витражей, заполнявших проемы огромных окон. Чарующая мерцающим сиянием красок живопись витражей и особенно проникнутая высокой одухотворенностью готическая скульптура наиболее ярко характеризуют расцвет изобразительного искусства средневековой Западной Европы.

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.

Готические мастера широко обращались к ярким обрдзам и представлениям, порожденным народной фантазией. Одновременно в их искусстве сильнее, чем в романском, сказывалось влияние более рационального восприятия мира, прогрессивных тенденций идеологии того времени.

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.

В искусстве готики возрастал удельный вес светской архитектуры; она становилась разнообразнее по назначению, богаче по формам. Кроме ратуш, больших помещений для купеческих гильдий строились каменные дома для богатых горожан, складывался тип городского многоэтажного дома. Совершенствовалось строительство городских укреплений, крепостей и замков.

Все же новый, готический стиль искусства свое классическое выражение получил в церковной архитектуре. Наиболее типичной для готики церковной постройкой стал городской собор. Его грандиозные размеры, совершенство конструкции, обилие

скульптурного убранства воспринимались не только как утверждение величия религии, но и как символ богатства и могущества горожан.

Изменялась и организация строительного дела - строили городские ремесленники-миряне, организованные в цехи. Здесь технические навыки обычно передавались по наследству от отца к сыну. Однако между каменщиками и всеми другими ремесленниками существовали важные различия. Всякий ремесленник - оружейник, сапожник, ткач и т. д.-работал в своей мастерской, в определенном городе. Артели каменщиков работали там, где возводились большие постройки, куда их приглашали и где они были нужны. Они переезжали из города в город и даже из страны в страну; между строительными ассоциациями разных, городов возникала общность, шел интенсивный обмен навыками и знаниями. Поэтому в готике уже нет того обилия резко различных местных школ, какое характерно для романского стиля. Искусство готики, особенно архитектура, отличается большим стилистическим единством. Однако существенные особенности и различия исторического развития каждой из европейских стран обусловливали значительное своеобразие в художественной культуре отдельных народов. Достаточно сравнить французский и английский соборы, чтобы почувствовать большую разницу между внешними формами и общим духом французской и английской готической архитектуры.

Сохранившиеся планы и рабочие чертежи грандиозных соборов средневековья (Кельнского, Венского, Страсбургского) таковы, что не только составлять их, но и пользоваться ими могли лишь хорошо подготовленные мастера. В 12-14 вв. были созданы кадры архитекторов-профессионалов, подготовка которых стояла на очень высоком по тому времени теоретическом и практическом уровне. Таковы, например, Виллар де Онненкур (автор сохранившихся записок, уснащенных обильными схемами и рисунками), строитель ряда чешских соборов Петр Парлерж и многие другие. Накопленный предшествовавшими поколениями строительный опыт позволил готическим архитекторам решать смелые конструктивные задачи, создать принципиально новую конструкцию. Готические зодчие нашли и новые средства для обогащения художественной выразительности архитектуры.

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.

Главным новшеством, введенным зодчими готического стиля, является каркасная система. Исторически этот конструктивный прием возник из усовершенствования романского крестового свода. Уже романские зодчие в некоторых случаях выкладывали швы между распалубками крестовых сводов выступающими наружу камнями. Однако такие швы имели тогда чисто декоративное значение; свод по-прежнему оставался тяжелым и массивным. 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 как бы скелет свода. Получавшиеся распалубки заполняли тонкими тесаными камнями при помощи кружал.

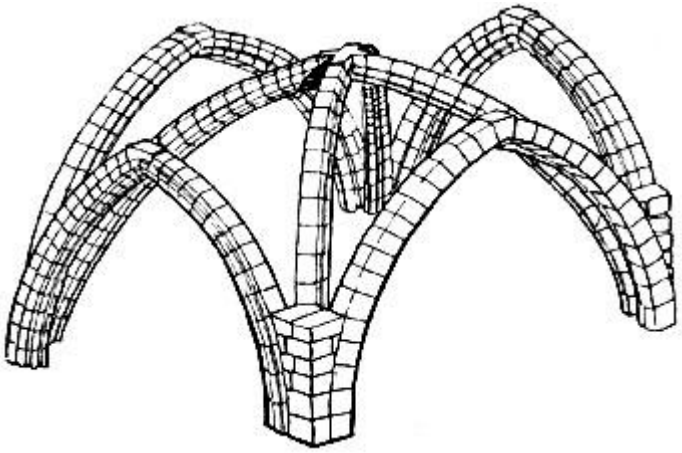
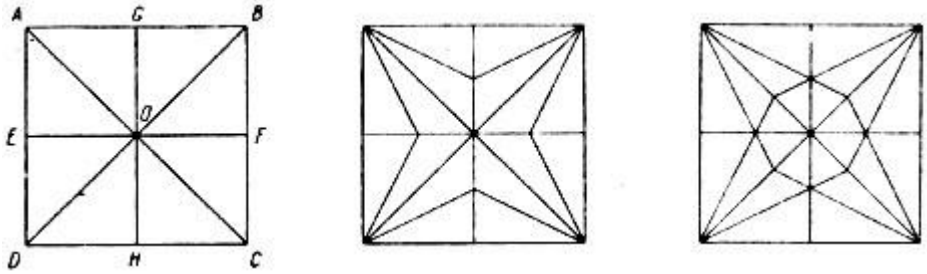


Схема кладки каркаса готического свода.

Такой свод был значительно легче романского: уменьшались и вертикальное давление и боковой распор. Нервюрный свод своими пятами опирался на столбы-устои, а не на стены; распор его был наглядно выявлен и строго локализован, и строителю было ясно, где и как этот распор должен быть «погашен». Кроме того, нервюрный свод обладал известной гибкостью. Усадка грунта, катастрофическая для романских сводов, была для него относительно безопасна. Наконец, нервюрный свод имел еще и то преимущество, что позволял перекрывать пространства неправильной формы.



Готический свод. Схемы расположения нервюр.

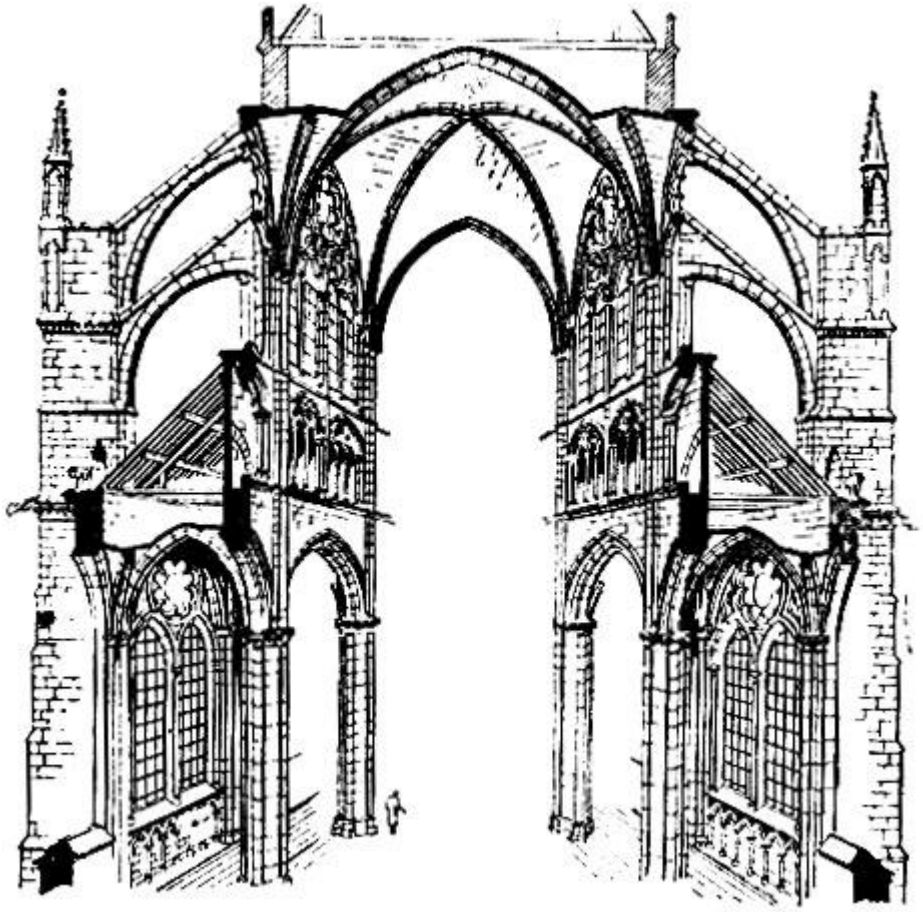
Оценив достоинства такого свода, готические зодчие проявили большую изобретательность в его разработке, а также использовали его конструктивные особенности в декоративных целях. Так, иногда они устанавливали дополнительные нервюры, идущие от точки пересечения ожив к стреле щековых арок - так называемые лиерны (EO, GO, FO, HO). Затем они устанавливали промежуточные нервюры, поддерживающие лиерны посередине,- так называемые тьерсероны. Кроме того, они иногда связывали основные нервюры между собой поперечными нервюрами, так называемыми контрлиернами. Особенно рано и широко стали пользоваться этим приемом английские зодчие.

Так как на каждый столб-устой приходилось несколько нервюр, то, следуя романскому принципу, под пяту каждой нервюры ставилась особая капитель или консоль, или колонка, примыкающая непосредственно к устою. Так устой превращался в пучок колонн. Как и в романском стиле, этот прием ясно и логично выражал художественными средствами основные особенности конструкции. В дальнейшем, однако, готические зодчие выкладывали камни устоев так, что капители.колонн полностью упразднялись, и опорная колонка от основания устоя продолжалась без перерыва кладки до самой вершины свода.

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.

Нейтрализовать боковой распор свода в боковых нефах не представляло трудностей, так как высота и ширина их были сравнительно невелики, а контрфорс можно было поставить непосредственно у наружного столба-устоя. Совершенно иначе приходилось решать проблему бокового распора сводов в среднем нефе.

Готические зодчие применяли в таких случаях особую арку из клинчатых камней, так называемый аркбутан; одним концом эта арка, перекинутая через боковые нефы, упиралась в пазухи свода, а другим - на контрфорс. Место ее опоры на контрфорсе укреплялось башенкой, так называемым 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.

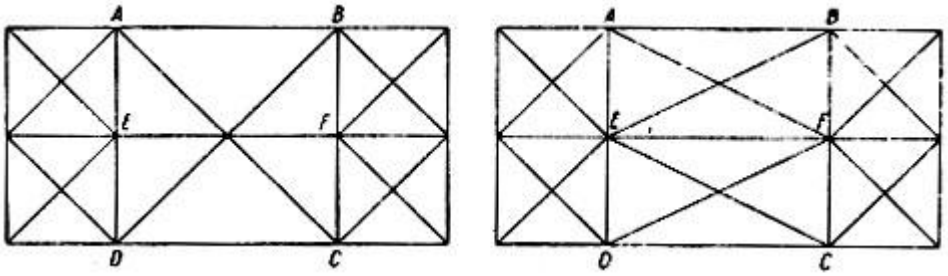


Поперечный разрез готического собора (собор в Амьене).

При помощи готической каркасной системы достигалась большая экономия материала. 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 40 м и выше) и перекрывать пролеты

большой ширины. Возрастали и темпы строительства. Если не было помех (отсутствия средств или политических осложнений), то даже грандиозные сооружения возводили в относительно короткие сроки; так, Амьенский собор в основном был построен меньше чем за 40 лет.

Строительным материалом служил местный горный камень, который тщательно отесывали. Особенно старательно пригонялись постели, то есть горизонтальные грани камней, поскольку они должны были воспринимать большую нагрузку. Связующим раствором готические зодчие пользовались весьма умело, достигая при его помощи равномерного распределения нагрузки. Ради большей прочности в некоторых местах кладки ставили железные скобы, укрепленные заливкой из мягкого свинца. В некоторых странах, как, например, в Северной и Восточной Германии, где не было пригодного строительного камня, здания воздвигали из хорошо отформованного и обожженного кирпича. При Этом мастера виртуозно создавали фактурные и ритмические Эффекты, используя кирпич различной формы и размеров и разнообразные способы кладки.



Схемы травей готических храмов.

Мастера готической архитектуры внесли много нового в планировку соборного интерьера. Первоначально одному пролету среднего нефа соответствовали два звена - пролеты боковых нефов. При этом основная нагрузка ложилась на устои ABCD, тогда как промежуточные устои E и F выполняли задачи второстепенные, поддерживая пяты сводов боковых нефов . Промежуточным устоям соответственно придавали меньшее сечение. Но с начала 13 в. 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.

Готические соборы строились на средства горожан, они служили местом городских собраний, в них давались представления мистерий; в соборе Парижской Богоматери читали университетские лекции. Так повышалось значение горожан и падало значение клира (который в городах был, кстати, не столь многочисленным, как в монастырях).

Названное явление отразилось и на планах больших соборов. В соборе Парижской Богоматери трансепт намечен не так резко, как в большинстве романских соборов, ввиду чего несколько смягчается граница между святилищем хора, предназначенным для клира, и основной продольной частью, доступной для всех. В соборе Буржа трансепт совсем отсутствует.

Но такая планировка встречается только в ранних произведениях готики. В середине 13 в. в ряде государств началась церковная реакция. Она особенно усилилась тогда, когда в университетах обосновались новые нищенствующие ордена. Маркс отмечает, что они «снизили научный уровень университетов, схоластическое богословие снова заняло

первенствующее положение»(*К. Маркс, Конспект работы Грина «История английского народа», «Архив Маркса и Энгельса», т. VIII, стр. 344.*). В то время по требованию церкви в уже построенных соборах устанавливалась перегородка, отделявшая хор от общедоступной части здания, а во вновь строившихся соборах предусматривалась иная планировка. В основной - продольной - части интерьера вместо пяти стали строить три нефа; снова развивается трансепт, по большей части - трехнефный. Восточную часть собора - хор - стали увеличивать до пяти нефов. Большие капеллы окружали венком восточную абсиду; средняя капелла была обычно больше других. Однако в архитектуре готических соборов того времени имела место и другая тенденция, отражавшая в конечном счете рост ремесленных и торговых цехов, развитие светского начала, более сложное и широкое мировосприятие. Так, для готических соборов стало характерным большое богатство декора, нарастание черт реализма, а временами и жанровости в монументальной скульптуре.

Вместе с тем первоначальная гармоничная уравновешенность горизонтальных и вертикальных членений к 14 в. все больше уступает место устремленности здания ввысь, стремительной динамике архитектурных форм и ритмов.

Интерьеры готических соборов не только грандиознее и динамичнее интерьеров романского стиля - 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.

Сильно изменился и внешний вид готических соборов. 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.

Готические соборы как бы вырастают на глазах у зрителя. Очень показательна в этом отношении башня собора во Фрейбурге. Массивная и грузная в своем основании, она охватывает весь западный фасад; но, устремляясь ввысь, она становится все стройнее, постепенно утончается и завершается каменным ажурным шатром.

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.

Большие изменения претерпел и орнамент, укращающий капители. Геометрические формы орнамента капителей, восходящие к «варварской» плетенке, и античный по своему происхождению аканф почти полностью исчезают. Мастера готики смело обращаются к мотивам родной природы: капители готических столбов украшают сочно моделированные листья плюща, дуба, бука и ясеня.

Замена глухих стен огромными окнами привела к почти повсеместному исчезновению монументальных росписей, игравших столь крупную роль в романском искусстве 11 и 12 вв. Фреску заменил витраж - своеобразный вид живописи, в котором изображение составляется из кусков цветных расписанных стекол, соединенных между собой узкими свинцовыми полосами и охваченных железной арматурой. Возникли витражи, по-видимому, в каролингскую эпоху, но полное развитие и распространение они получили лишь при переходе от романского к готическому искусству.

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.

Как во внутреннем, так и особенно во внешнем убранстве соборов значительное место принадлежало пластике. Сотни, тысячи, а иногда десятки тысяч скульптурных композиций, отдельных статуй и украшений на порталах, на карнизах, водостоках и на капителях непосредственно срастаются со структурой здания и обогащают его художественный образ.

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.

Хотя готика знала рельеф и постоянно к нему обращалась, основным типом готической пластики была статуя.

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. Все же, когда направлявшийся в храм горожанин приближался вплотную к пор талу, общая декоративная целостность композиции исчезала из поля его зрения, и его внимание привлекала пластическая и психологическая выразительность отдельных статуй, обрамляющих портал, и надвратных рельефов, подробно повествующих о библейском или евангельском событии. В интерьере же скульптурные фигуры, если их ставили на выступающие из столбов консоли, были обозримы с нескольких сторон. 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. Совершенствование специфических художественных средств языка средневековой скульптуры (экспрессия в лепке форм, в передаче духовных порывов и переживаний, острая динамика беспокойных складок драпировок, сильная светотеневая моделировка, чувство выразительности сложного, охваченного

напряженным движением силуэта) способствовало созданию образов большой психологической убедительности и огромной эмоциональной силы. .

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.

Поле надвратного тимпана заполнялось высоким рельефом. Если портал был посвящен Христу, изображался Страшный суд в следующей иконографической редакции: вверху сидит указывающий на свои раны Христос, по сторонам - Мадонна и евангелист Иоанн (в некоторых местностях он заменялся Иоанном Крестителем), вокруг - ангелы с орудиями мучений Христа и апостолы; в отдельной зоне, под ними, изображен ангел, взвешивающий души; слева (от зрителя) - праведники, вступающие в рай; справа - демоны, завладевающие душами грешников, и сцены мучений в аду; еще ниже - разверзающиеся гробы и воскресение мертвых.

При изображении Мадонны тимпан заполнялся сценами: Успение, Взятие Мадонны на небо ангелами и ее небесное коронование. В порталах, посвященных святым, на тимпанах развертываются эпизоды из их житий. На архивольтах портала, охватывающих тимпан, помещали фигуры, развивавшие основную тему, данную в тимпане, или образы, так или иначе идейно связанные с основной темой портала.

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. Правда, жизненные конфликты, борьба, страдания и горе людей, любовь и сочувствие, гнев и ненависть выступали в преображенных образах евангельских сказаний: преследование жестокими язычниками великомученика, бедствия патриарха Иова и сочувствие его друзей, плач Богоматери о распятом сыне и т. д.

И мотивы обращения к обыденной жизни были смешаны с отвлеченными символами и аллегориями. Так, тема труда воплощена в серии месяцев года, данных как в виде идущих от древности знаков зодиака, так и через изображение трудов, характерных для каждого месяца. Труд - основа реальной жизни людей, и эти сцены давали готическому художнику возможность выйти за пределы религиозной символики. С представлениями о труде связаны и распространенные уже с позднероманского периода аллегорические изображения так называемых Свободных искусств.

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.

В позднеготической книжной миниатюре с особенной непосредственностью выразились реалистические тенденции, были достигнуты первые успехи в изображении пейзажа и бытовых сцен. Было бы, однако, неверно свести всю эстетическую ценность, все своеобразие реалистической подосновы готической скульптуры только к чертам реалистически точного и конкретного изображения жизненных явлений. Правда, готические ваятели, воплощая в своих статуях образы библейских персонажей, передавали то чувство мистического экстаза и волнения, которое не было им чуждо. Их чувства носили религиозную окраску и были тесно связаны с превратными религиозными представлениями. И все же глубокая одухотворенность, необычайная интенсивность и сила проявлений нравственной жизни человека, страстная взволнованность и поэтическая искренность чувства в значительной мере определяют художественную правдивость, ценность и неповторимое эстетическое своеобразие скульптурных образов готики.

По мере роста новых буржуазных отношений, развития и укрепления централизованного государства гуманистические, светские, реалистические тенденции росли и крепли. К 15 в. в большинстве стран Западной и Центральной Европы прогрессивные силы вступили в открытую борьбу против основ феодального общества и его идеологии. С этого времени великое готическое искусство, постепенно исчерпывая свою прогрессивную роль, утрачивало художественные достоинства и творческую самобытность. Наступал исторически неизбежный перелом в развитии европейского искусства - перелом, связанный с преодолением религиозных и условно-символических рамок, сковывающих дальнейшее развитие реализма, с утверждением искусства светского, сознательно реалистического по своему методу. В ряде областей Италии, где города смогли добиться относительно ранней и относительно полной победы над феодализмом, готика не получила полного развития, кризис же средневекового мировоззрения, средневековых форм искусства наступил значительно ранее, чем в других странах Европы. Уже с конца 13 в. итальянское искусство вступило в ту полосу своего развития, которая непосредственно подготовляла новую художественную эпоху - эпоху Возрождения.

Искусство Франции

А.Губер, М.Доброклонский, Ю.Колпинский

Франция была классической страной феодализма, и ей же принадлежала ведущая роль в истории западноевропейской культуры средних веков. В феодальной Франции развивалась передовая для того времени философия, возникли замечательная литература, по-ЭЗия, музыка, изобразительные искусства. В 11 в. был создан величественный памятник средневекового эпоса «Песнь о Роланде». Лирические песни труверов, рыцарские романы, сказы-фаблио, полные острого юмора и народной мудрости; знаменитый «Роман о лисе», а также первые исторические хроники определили главенство Франции в западноевропейской литературе средневековой эпохи.

Но особенно велики были достижения зодчих и художников. В течение 11 - 14 вв, французский народ создал совершенные произведения архитектуры, скульптуры, живописи и прикладного искусства.

Романтическое искусство

Период формирования и расцвета романского искусства занимает во Франции 11 и большую часть 12 столетия. Это было время относительного подъема материальной и духовной культуры средневековой Франции.

Производительные силы развивались главным образом в области земледелия. Однако стали быстро расти и феодальные города - центры ремесел и торговли. Сложившиеся на юге Франции еще в 10 в., к 11 в. города были еще экономически и политически слабы, но уже начали бороться за свои вольности и права против власти местных феодалов.

Различные области феодальной Франции были в хозяйственном и политическом отношении мало связаны между собой. Естественно, что и авторитет королевской власти, носительницы идей феодальной централизации, первоначально был невелик. Соотношение сил основных общественных группировок складывалось по-разному. В одних областях, например в Бургундии, решающее значение имели могущественные монашеские ордена, в особенности самый богатый и влиятельный в 11-12 вв. орден бенедиктинцев; в других были сильны светские феодалы. Крупную роль на юге играло Тулузское графство, через которое проходили важные торговые пути. Следует напомнить, что южная Франция была хранительницей старой, восходящей еще к римским временам сельской и городской культуры; земли ее были насыщены замечательными архитектурными памятниками античного времени. Южная Франция раньше других областей оправилась от потрясений бурной эпохи 4-7 вв.

Области северной и северо-восточной Франции, подвергавшиеся в 10 в. нашествию норманнов, первоначально несколько отставали в своем развитии. И все же плодородные Шампань и Иль де Франс, расположенные в зоне больших судоходных рек, сравнительно рано стали центрами экономического подъема. Начало расцвета их городов относится к 11 в. Так как на северо-востоке Франции были расположены владения королевского домена, т. е. принадлежавшие непосредственно королю, то там раньше, чем в остальной Франции, начало сказываться усиление королевской власти, что в условиях средневековья благоприятствовало росту хозяйства и культуры.

В течение всего 12 в. в обстановке феодальных междоусобиц, частых крестьянских восстаний и внешних войн медленно, но неуклонно росло хозяйство страны, богатели города, укреплялась королевская власть. Правда, первоначально короли стремились не столько к уничтожению фактической самостоятельности крупных феодалов и созданию централизованного государства, сколько к увеличению королевского домена. Однако к концу 12 в. они все шире и чаще опирались на растущую мощь городов и последовательнее использовали противоречия между рядовым рыцарством (своей главной опорой) и крупными сеньорами для того, чтобы отнять привилегии у последних и подчинить их королевской власти.

Объединению французских земель помогло происшедшее на рубеже 12 и 13 вв. освобождение Нормандии из-под власти английского короля (*В 11 в. нормандские феодалы во главе с герцогом Вильгельмом завоевали Англию. Став английским королем, Вильгельм сохранил за собой и своими потешками французские владения.*). Включение Нормандии во французский королевский домен сделало короля Франции могущественнее и сильнее любого феодала. Вместе с тем изгнание англичан имело и общенациональное значение: почти вся Франция оказалась освобожденной от иноземного владычества, а северо-восточные области получили свободный выход к морю.

С конца 12 в. наступил новый, более высокий этап в истории культуры средневековой Франции, связанный с зарождением, а затем расцветом готического искусства в северных и северо-восточных городах (северные города к тому времени уже обгоняли в своем развитии южные).

Особую роль в жизни Франции играла католическая церковь, которая в 11 - 12 вв., как и раньше, была главной идеологической опорой феодального строя и хранительницей начатков образованности и науки. В обстановке всеобщей анархии и относительной слабости королевской власти церковь, обладая экономической мощью и крепкой устойчивой организацией, являлась носительницей идей феодального порядка и единства. В какой-то мере она противостояла центробежным тенденциям крупных светских феодалов. Правда, к последним примыкали иногда и духовные феодалы - епископы, но все же в целом церковь (особенно монастыри) была активным союзником королевской власти; многие видные политики, укреплявшие авторитет и могущество королей, были одновременно и церковными деятелями (например, аббат Сугерий - строитель ряда монастырей и ближайший советник Людовика VI и Людовика VII). Поэтому естественно, что культура и искусство 11 -12 вв., в частности архитектура, скульптура и живопись, в значительной мере находились под влиянием монастырей. Однако обычное представление об архитектуре романского времени как об архитектуре исключительно монастырской, не связанной с городской жизнью, неточно. Оно верно лишь в том смысле, что в большинстве случаев кадры мастеров строителей и архитекторов были сосредоточены в монастырях, что навыки и традиции монастырского зодчества определяли весь характер тогдашней архитектуры.

В ряде случаев монастыри и города были территориально тесно связаны друг с другом. Часто города возникали вокруг старинных монастырей, и разбогатевшие монастыри перестраивали свои храмы в расчете и на городское население, или монастыри воздвигались рядом с уже сложившимися городами. Иногда же в самих городах строились соборы, не связанные с большим монастырским ансамблем. Правда, и в этих случаях строительство чаще возглавлялось не горожанами, а каким-либо монашеским орденом или епископом, являвшимся одновременно и феодальным властителем данного города. Как бы то ни было, но храм стал неотъемлемой, органичной и даже главной частью городского архитектурного ансамбля (Тулуза, Пуатье, Марсель).

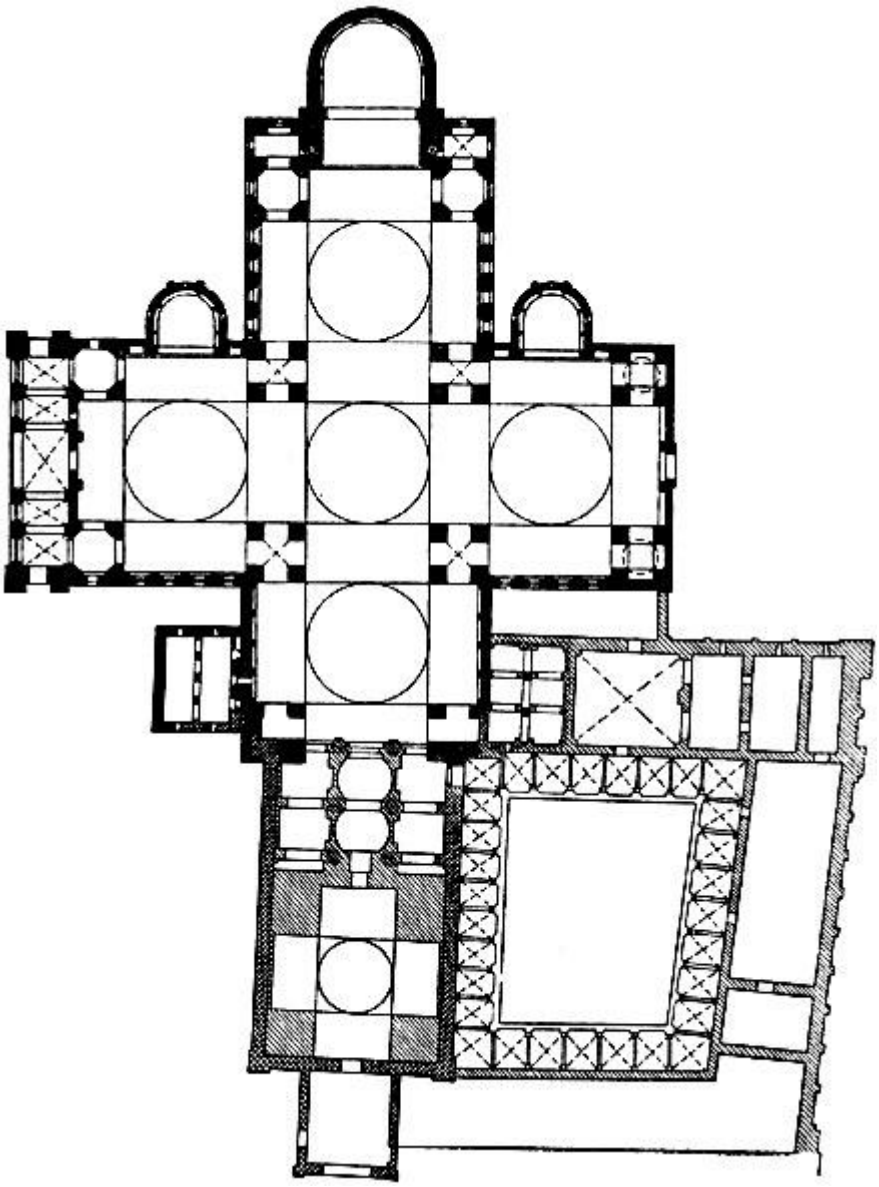
В романский период слагалась и светская архитектура, занимавшая, однако, в художественном отношении подчиненное положение по сравнению с церковной.

В целом романский период во Франции был временем расцвета феодальной художественной культуры, зарождения монументальной скульптуры и живописи и создания первого законченного и последовательного стиля средневековой европейской архитектуры. Французские церкви романского стиля, суровые и строгие, обладают особенной художественной выразительностью. Монументальная простота могучих архитектурных форм храмов, замков, городских и монастырских крепостных стен в сочетании то с сумрачно фантастическим, то со скромным и простым скульптурным и живописным убранством наглядно выражали своеобразие мировоззрения средневековья: отвлеченного, мистического и одновременно чрезвычайно конкретного и вещественного в своих представлениях и образах.

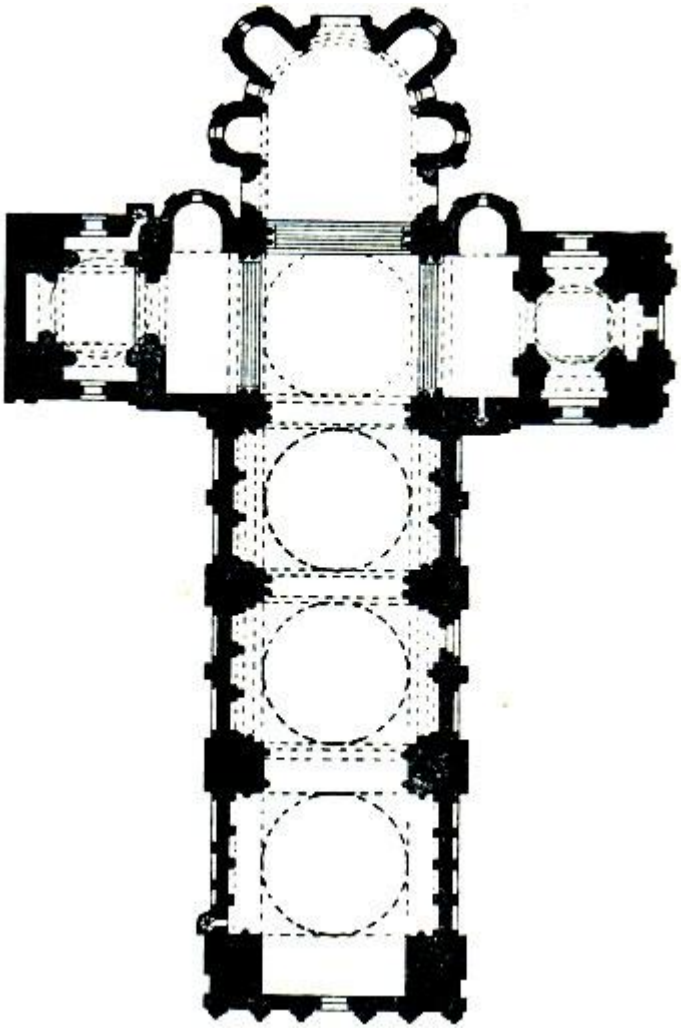
Архитектура

Появление ранних форм романской архитектуры относится к концу 10- первой половине 11 в. 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. Церковь Сен Филибер в Турню (начало 11 в.) отличается более сложными формами: между двумя фланкирующими фасад башнями расположен большой двухъярусный нартекс; в нижнем его ярусе применены полуцилиндрические и крестовые своды, в то время как главный неф имеет плоское перекрытие. Для церкви Богоматери в Мане характерно применение обхода (так называемого деамбулатория) вокруг алтаря, что получило в дальнейшем широкое распространение в ряде церквей развитого романского стиля.

180. Церковь Сен Филибер в Турню. Начало 11 в. Внутренний вид.



Церковь Сен Фрон в Перигё. 1120 - 1179 гг. План.

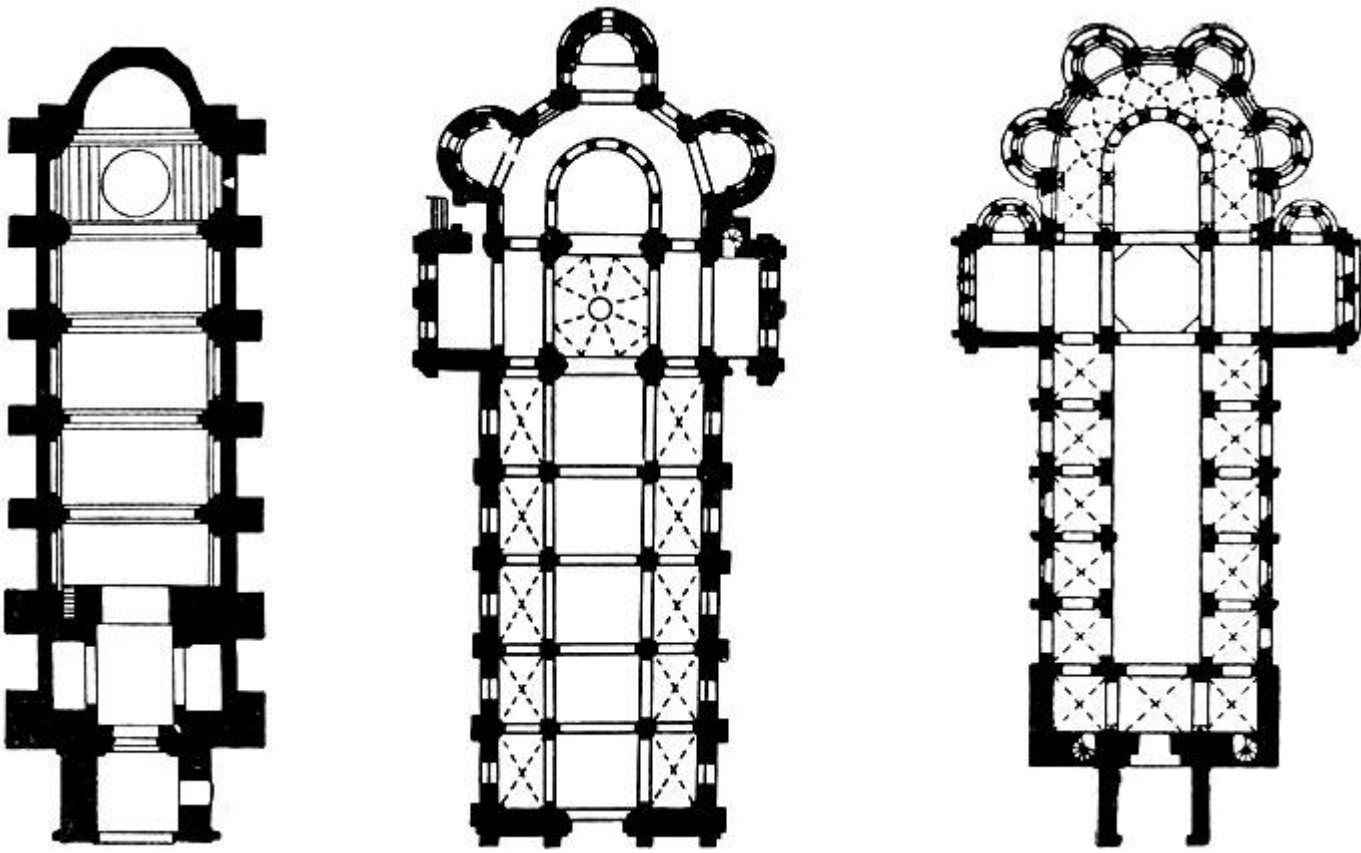


Собор Сен Пьер в Ангулеме. Окончен в 1128 г. План.

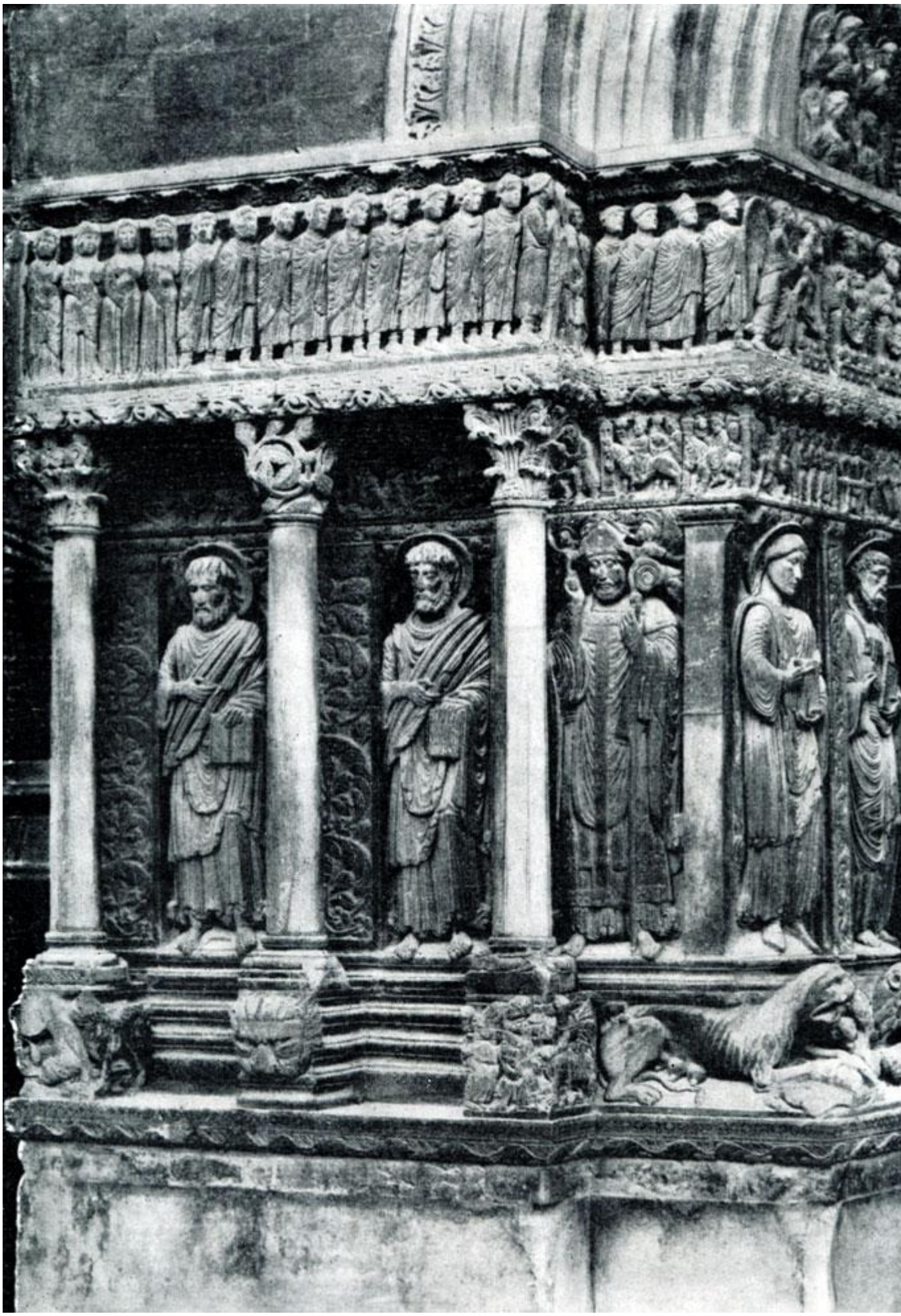
Постепенно к середине 11 в. в романском зодчестве определились основные школы или направления. Архитектурные системы условно можно объединить в три большие группы: храмы с купольным перекрытием, зальные (базиликальные в плане) церкви и базиликальные церкви с поднятым над боковыми нефами высоким средним нефом (этот тип с самыми различными вариациями и был самым распространенным). Географические зоны этих типов зданий могут быть намечены лишь приблизительно, поскольку приглашение мастеров из одной области в другую хотя и не часто, но все же имело место. В южной и юго-западной Франции, где сохранилось много остатков древнеримской архитектуры, видимо, никогда не умирало умение возводить своды и купола. Здесь возникли купольные сооружения, в плане имеющие форму равноконечного креста (например, церковь Сен Фрон в Перигё), а также купольно перекрытые церкви с трансептом, имеющие форму латинского креста (собор в Ангулеме, либо без трансепта (собор в Кагоре). В юго-западной и западной Франции был разработан также тип «зальной» церкви, близкой к базилике, но с одинаковой или почти одинаковой высотой всех трех нефов; все они перекрыты сводами, а свет поступает через окна боковых нефов. Такой тип получил наибольшее развитие в Пуату, например Нотр-Дам ла Гранд в Пуатье, но встречается и в других местах. В Оверни (центральная Франция) план базилики был видоизменен: над боковыми нефами воздвигались эмпоры. По овернской системе сооружались церкви не только во Франции, но и за ее пределами (например, в Испании). Особенное внимание овернская школа обращала на разработку хора. Боковые нефы продолжались за трансепт и огибали полукруглое завершение хора. По внешнему контуру такого хора с обходом размещался так называемый венок капелл (например, в Нотр-Дам

дю Пор в Клермон-Ферране, а вне пределов Оверни - Сен Сернен в Тулузе). Такое решение обычно применялось в церквах, обладавших реликвиями и привлекавших толпы паломников.

190. Аллегорические фигуры со знаками зодиака (львом и овном). Рельеф из церкви Сен Сернен в Тулузе. 1-я половина 12 в. Тулуза, Музей.



Собор в Авиньоне(Прованс), церковь Сен Пьер в Шовиньи (Пуату), церковь Нотр-Дам дю Пор в Клермон-Ферране (Овернь). Планы.

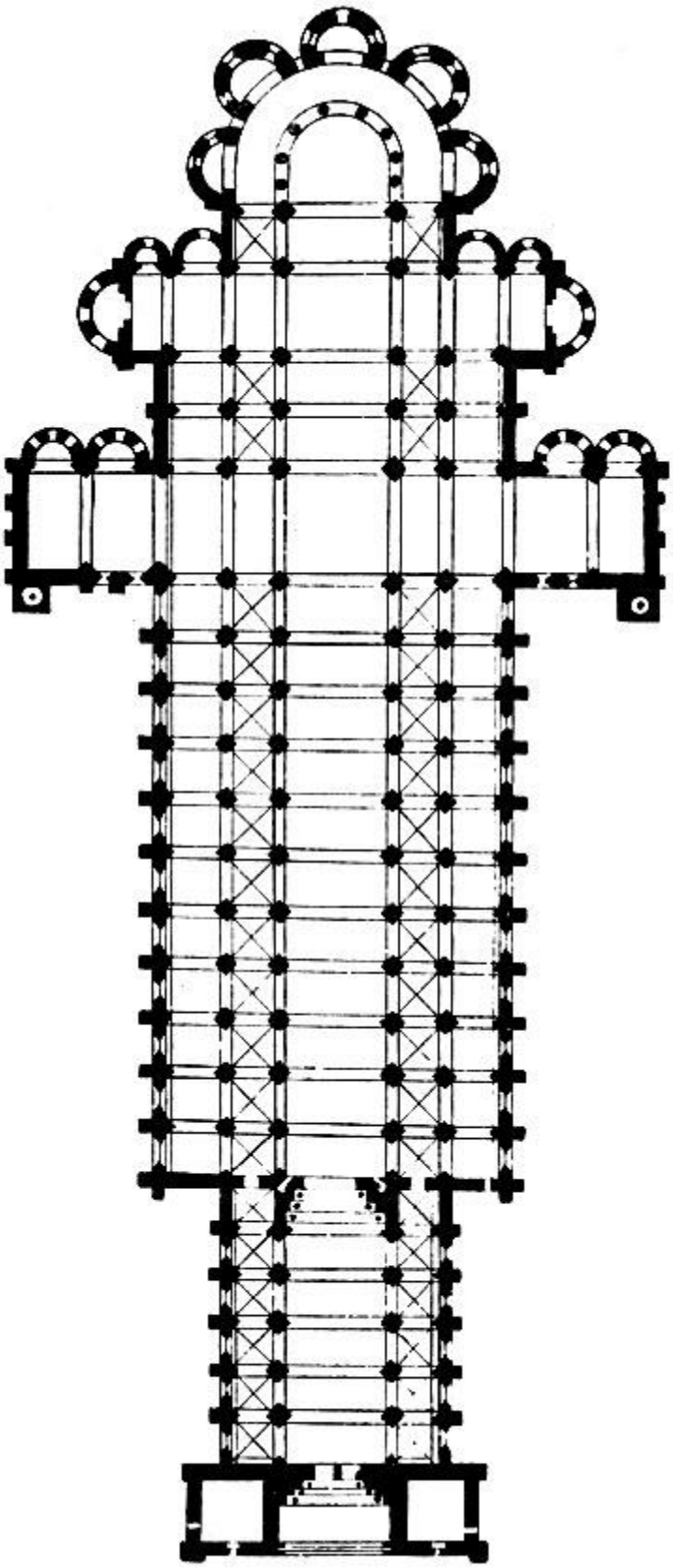


182. Церковь Сен Трофим в Арле. Конец 12 в. Фрагмент портала.

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. В Бургундии и на севере строились преимущественно базиликальные церкви с высоким средним нефом.

Но различия между отдельными романскими школами отнюдь не сводятся только к конструктивным приемам - с ними были неразрывно связаны особенности художественно-образного характера. Обзор наиболее значительных сооружений целесообразно начать с памятников центральной и северной Франции, так как именно в Бургундии и Нормандии развивались те формы романского зодчества, которые, может быть, оказали известное влияние на позднейшую разработку типа готического собора.

В Бургундии господствовал орден бенедиктинцев. Старейший и главный их монастырь находился в Клюни; филиалы его были учреждены в разных странах Западной Европы, в которых, таким образом, получили широкое распространение архитектурные приемы, обусловленные потребностями ордена. В противоположность южной и юго-западной Франции, где довольно свободно относились к правилам богослужения, в Клюни разрабатывали тип базилики, наилучшим образом соответствовавшей католической мессе. На месте двух прежних базилик здесь в 1088 г. была начата постройка третьей церкви (так называемой Клюни III), завершенной в 1107 г. Это была пятинефная базилика с двумя трансептами, расширенными с восточной стороны добавочными капеллами. Хор имел обход и был обрамлен венком капелл.



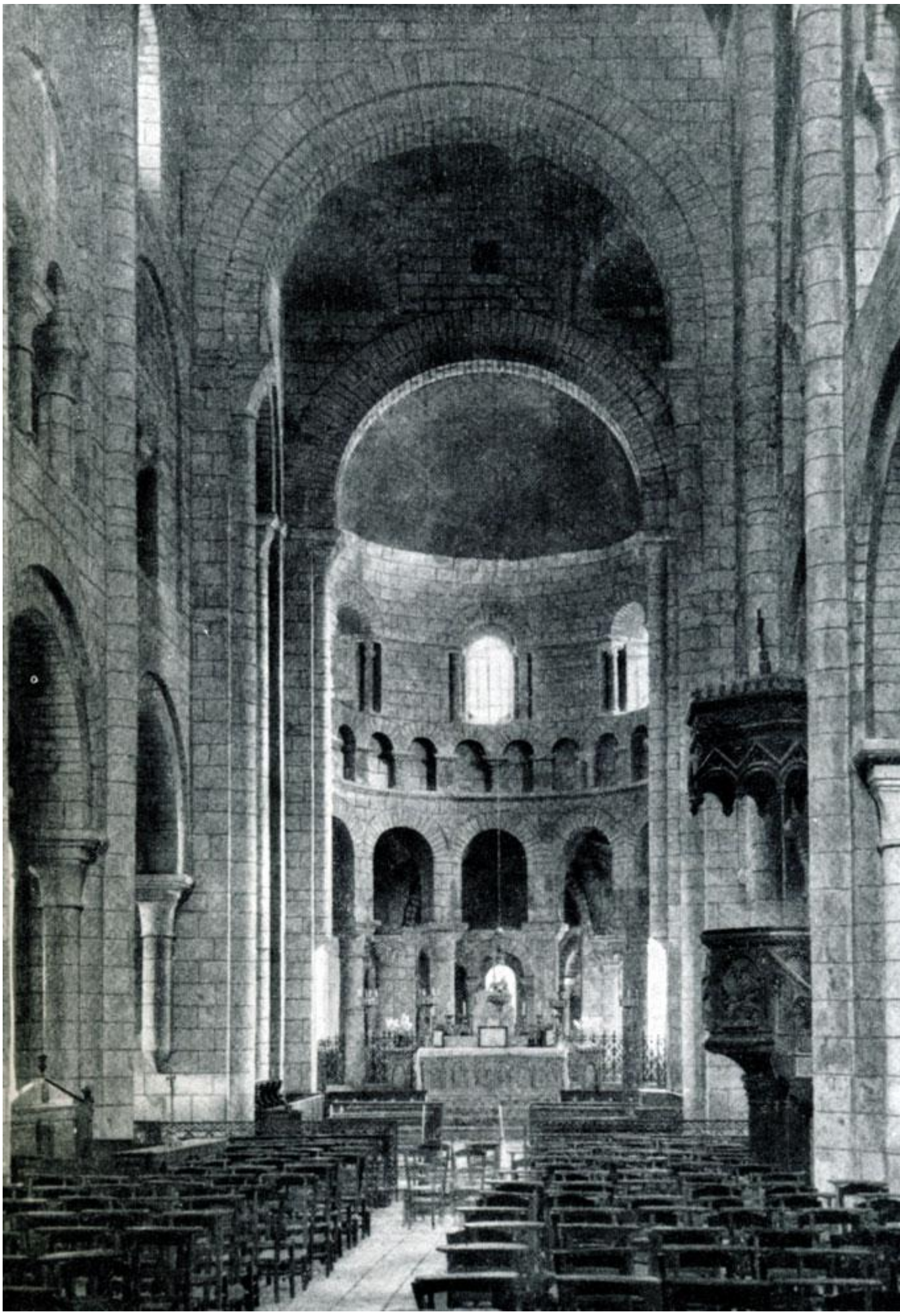
Так называемая Третья церковь в Клюни. 1088 - 1107 гг. План.

После того как в 1220 г. с западной стороны было пристроено низкое трех-нефное здание, церковь в Клюни по своей протяженности стала почти равной базилике св. Петра в Риме. 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 были

приданы легкие стрельчатые очертания, что уменьшило боковой распор и позволило сделать большие оконные проемы, но все же конструкция не была вполне надежной. Так, в 1125 году своды обрушились, и храм был восстановлен лишь в 1130 году. Церковь в Клюни в 1807 г. была разрушена, и от нее сохранилась лишь часть южного рукава трансепта.

Близка по типу к церкви в Клюни хорошо сохранившаяся однотрансептная церковь Богоматери и Иоанна Крестителя в Парэ ле Мониаль (начало 12 в.) с характерным чрезвычайно развитым трансептом, могучей шестигранной башней над средокрестием и меньшими четырехгранными башнями главного фасада.

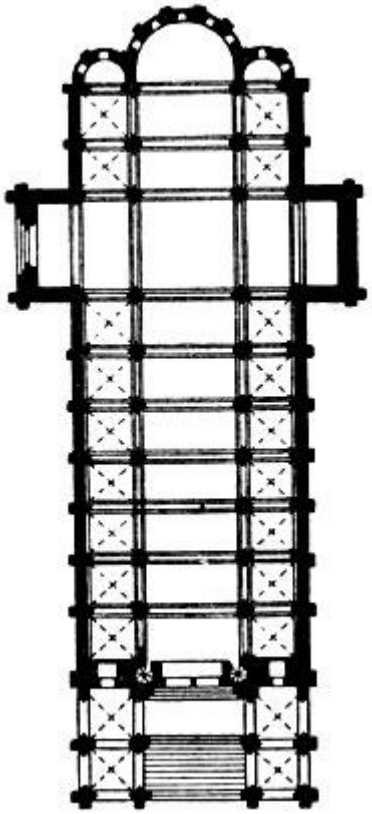
196. Собор Сен Лазар в Отене. 1-я половина 12 в. Внутренний вид.



195. Церковь Сен Этьен в Невере. 1063-1099 гг. Внутренний вид.

Заслуживает упоминания храм в Отене. Свод его центрального нефа приобретает стрельчатое очертание, внешне предвосхищая формы готического свода. Однако, поскольку свод не является крестовым и тяжесть конструкций передается на стены, а не на опорные столбы, все сооружение в целом носит вполне романский характер. Редкой особенностью храма является применение в архитектурном интерьере каннелированных пилястр, увенчанных капителями,- далекий отзвук античной традиции.

Интересным образцом бургундской архитектуры является и церковь св. Магдалины в Везеле (первая треть 12 в.) с непосредственно освещенным, как и в Клюни, центральным нефом, который перекрыт крестовыми сводами на подпружных арках. Церковь в Везеле - прекрасный пример той связи с окружающей природой, которая характерна для ряда романских храмов. Она расположена на гребне высокого холма, господствуя над всей окружающей местностью. Архитектурные объемы и общий силуэт многих романских церквей были рассчитаны на восприятие с самых различных точек Зрения. Отсюда 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.

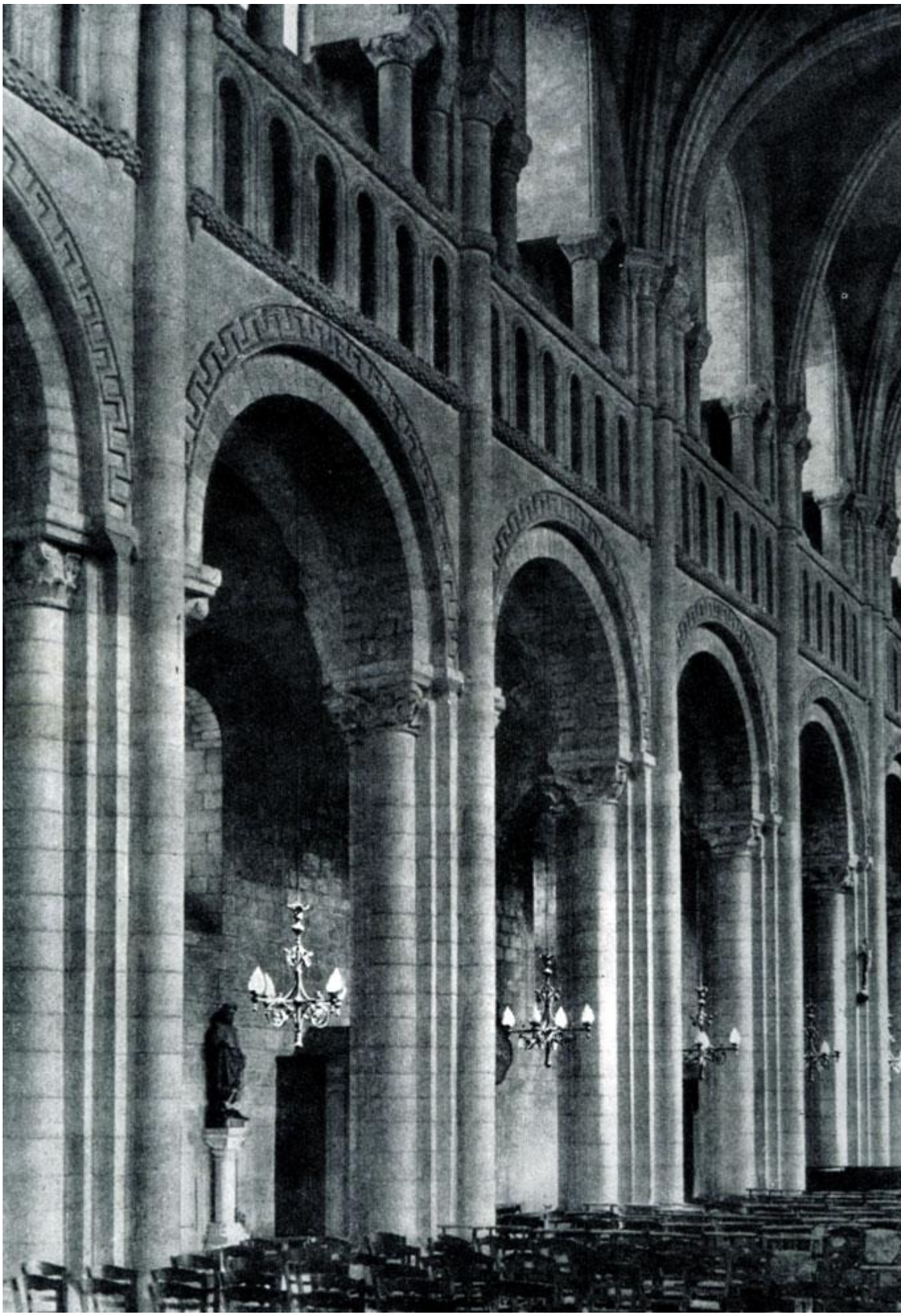


Собор Сен Лазар в Отене (Бургундия). 1-я половина 12 в. План.

Нормандские церкви в 11 в. 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 12 в. Деревянные перекрытия главных нефов были заменены массивными крестовыми сводами, сложенными по романской системе - из клинчатых камней. Швы между распалубками сводов подчеркнуты выступающей наружу кладкой. Это нововведение имело не конструктивное, а исключительно художественное значение, но оно оказало известное влияние на выработку готического нервюрного свода.

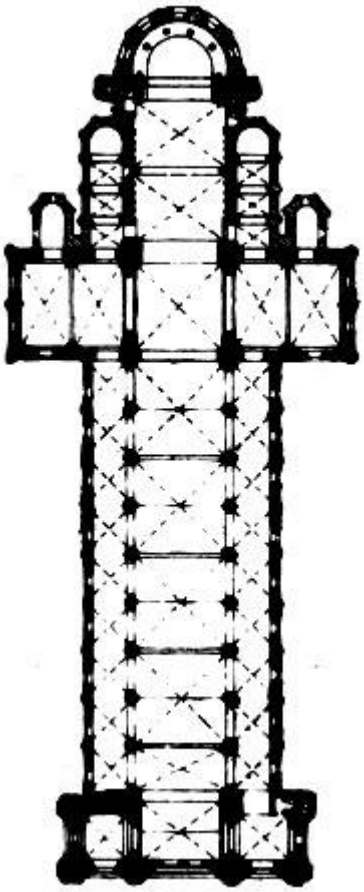
Начальный этап северофранцузского романского зодчества в его нормандском варианте характеризуют развалины монастырской церкви Нотр-Дам в Жюмьеже (1018-1067), огромного для того времени трехнефного сооружения. Высокий и широкий центральный неф (первоначально перекрытый плоским потолком, покоившимся на массивных балках) возвышался над боковыми нефами с эмпорами. Нижний этаж боковых нефов был перекрыт крестовым сводом. С запада внутрь храма ведут сравнительно невысокие врата, как бы зажатые между двумя могучими башнями. Фасад собора производит впечатление почти крепостной суровости. Скульптура была применена лишь для оформления портала (вообще, скупость скульптурного декора - характерная черта романской архитектуры Нормандии), что подчеркивало аскетическую лаконичность ничем не украшенных башен, их массивность и устойчивость. Интерьер отличался торжественностью.

Следующий этап развития этого типа романских храмов представлен церквами мужского и женского монастырей в Кане. Наибольшую художественную ценность представляет церковь Троицы женского монастыря (1059-1066, перестроена в 1120 1140 гг.) - трехнефная базилика, пересеченная трансептом. 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.



200. Церковь Троицы в Кане. 1059-1066 гг. перестроена в 1120-1140 гг. Внутренний вид. Стена среднего нефа.

201. Церковь Троицы в Кане. Западный фасад.



Церковь Троиды в Кане (Нормандия). 1059-1066 гг, перестроена в 1120-1140 гг. План.

Центральный и боковые нефы связывают полукружия арочных пролётов, покоящихся на массивных крестообразных в плане столбах с полуколоннами. Эмпоры отсутствуют, и второй ярус образован арочками невысокого трифория. Глубокие оконные амбразуры верхнего яруса перекликаются с арочными пролетами нижнего яруса. Интерьер церкви сильно вытянут в глубину и несколько приземист по пропорциям. Тонкие столбики, поднимающиеся от пола к пятам нервюр, не в состоянии уравновесить строгий ритм горизонтальных членений, тем более что вертикально устремленные столбы пересекает движение своеобразной тяги - карниза, протянутого над арочным фризом трифория.

Общее впечатление спокойной, несколько грузной мощи усиливается простой и ясной системой пропорций. Так, травеи боковых нефов в плане представляют квадраты; травеи центрального нефа - прямоугольники с отношением сторон 1:2. Центральный неф вдвое выше боковых; арки трифория примерно вдвое ниже, чем пролеты окон. На фасаде также господствуют простые и жесткие соотношения - 1:1, 1:2, 1:3. Контрфорсы разделяют фасад на три почти равные части, в которых размещены центральный и боковые входы. При этом арочный портал центрального входа вдвое шире, чем порталы боковых. Центральный вход состоит из двух разделенных столбом дверей, боковые входы имеют по одной. Второй ярус фасада над центральными вратами прорезан тремя высокими окнами; в глухих стенах боковых крыльев второго яруса пробито по одному невысокому окошечку, подчеркивающему массивность стены. В фасаде и венчающих его башнях обращает на себя внимание равномерность нарастания вертикализма от яруса к ярусу. Но четкие горизонтальные членения не дают еще возможности создать в архитектуре фасада

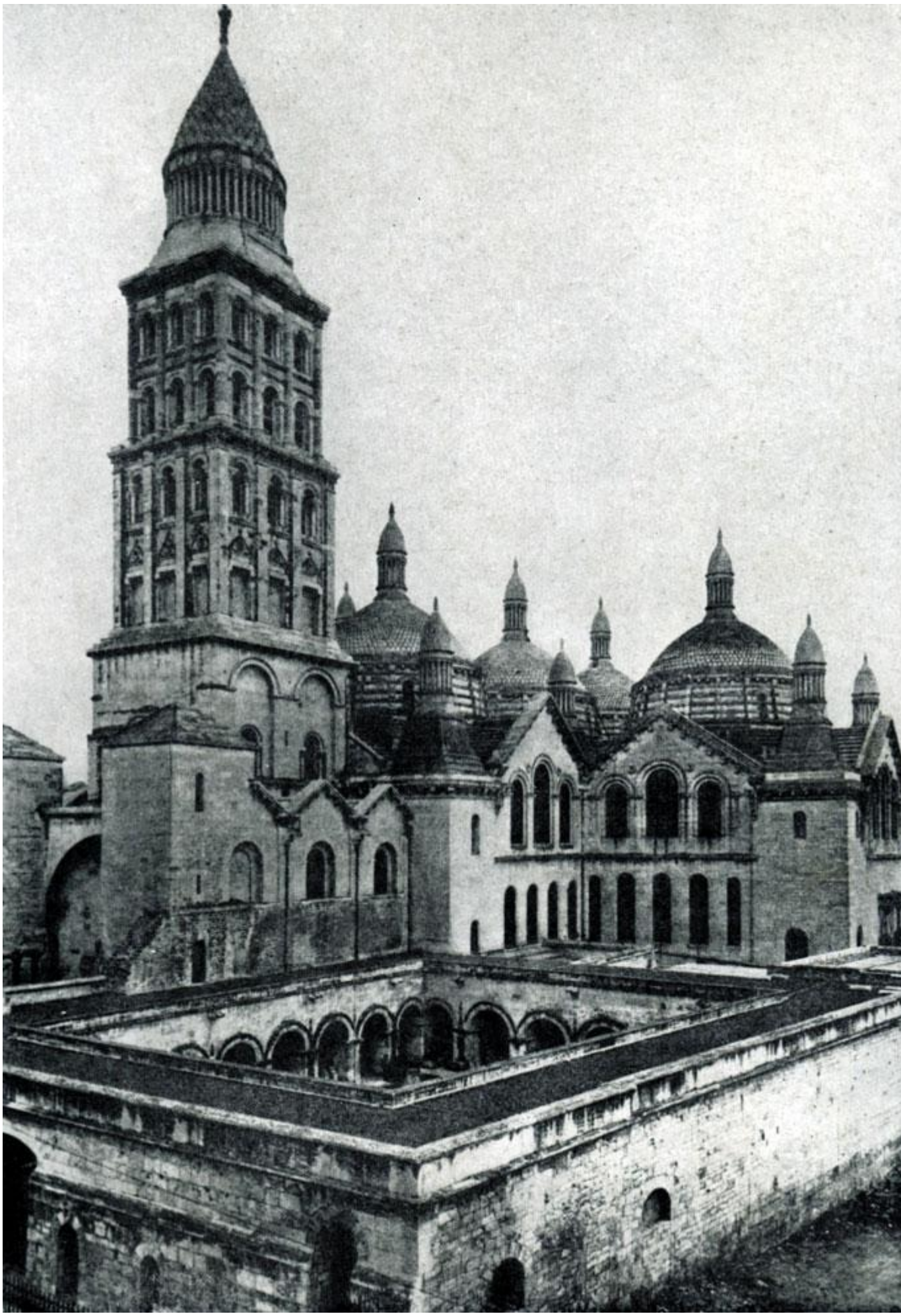
тот непрерывный и все ускоряющий взлет, который появился позднее, в готических постройках 13 в. Особенно выразительны башни фасада: словно закованные в каменную броню суровые воины, охраняют они вход в храм. И весь его облик проникнут духом спокойной, но полной внутреннего напряжения силы.

Мастера романского зодчества прекрасно владели выразительными возможностями своей строительной техники, умело распределяли и компоновали внутренние объемы здания, создавая из отдельных элементов сложное и вместе с те.м единое законченное художественное целое. Но отдельные части романского храма не сплетаются и не перетекают друг в друга, как в готике, а сохраняют самостоятельность. Объем сопрягается с другим объемом, и постепенно, камень к камню, травея к травее, ярус к ярусу, складывается крепкое, устойчивое в своих четких пропорциях здание. Кажется, что человека того времени больше всего эстетически удовлетворяло выявление вещественности, материальности, утверждение победы над неподатливым камнем. Вся архитектура проникнута пафосом сурового одухотворения тяжелых и прочных объемов. Мастера передавали впечатление вечности, незыблемости этих могучих храмов, созданных упорным трудом, усилием творческой воли людей и воплощающих как их иллюзии и фантастические религиозные представления, так и веру в силу своего труда, их стойкость и мужество.

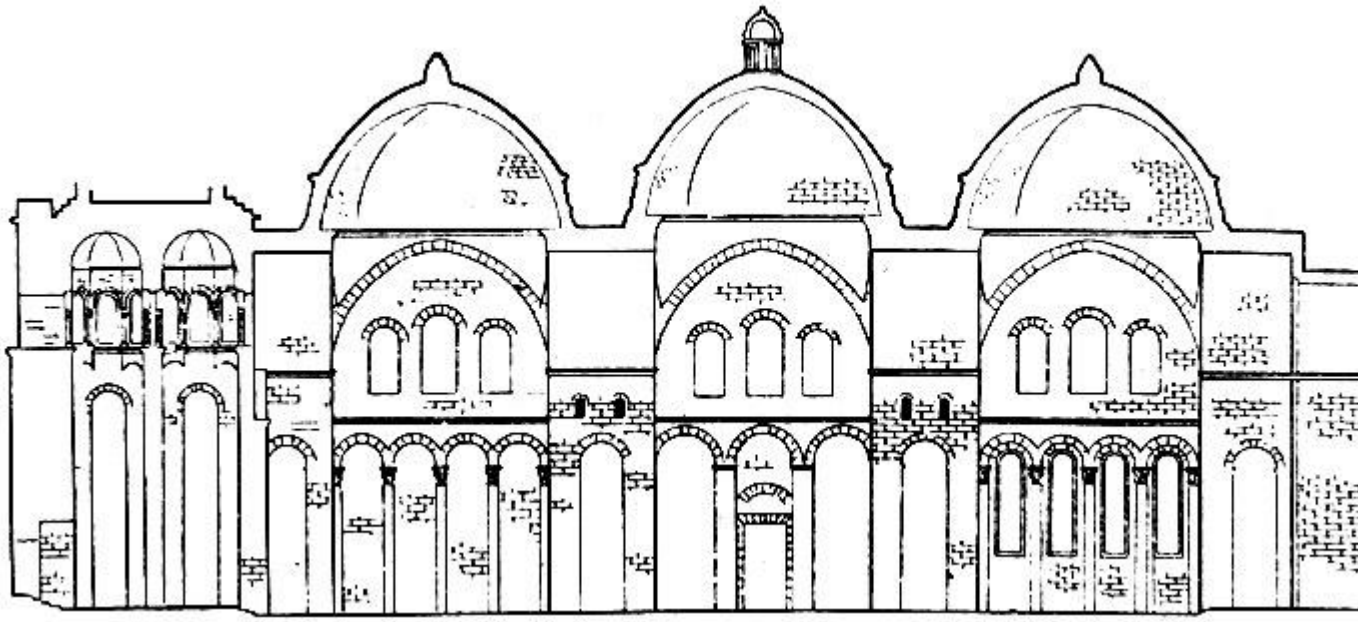
Среди многочисленных школ французского романского зодчества архитектура Бургундии и французского Севера заняла особое место. На ее опыт опирались мастера ранней готики: схема трехъярусного членения стен высоких центральных нефов, принцип фланкирования западных фасадов двумя высокими башнями и некоторые другие специфические черты легли в основу готических храмов.

В архитектуре же юго-западной Франции сильнее всего выразились особенности собственно романского периода французского зодчества.

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. Характерный пример - церковь Сен Фрон в Перигё (1120-1179).



189. Церковь Сен Фрон в Перигё. 1120-1179 гг. Общий вид с юго-запада.



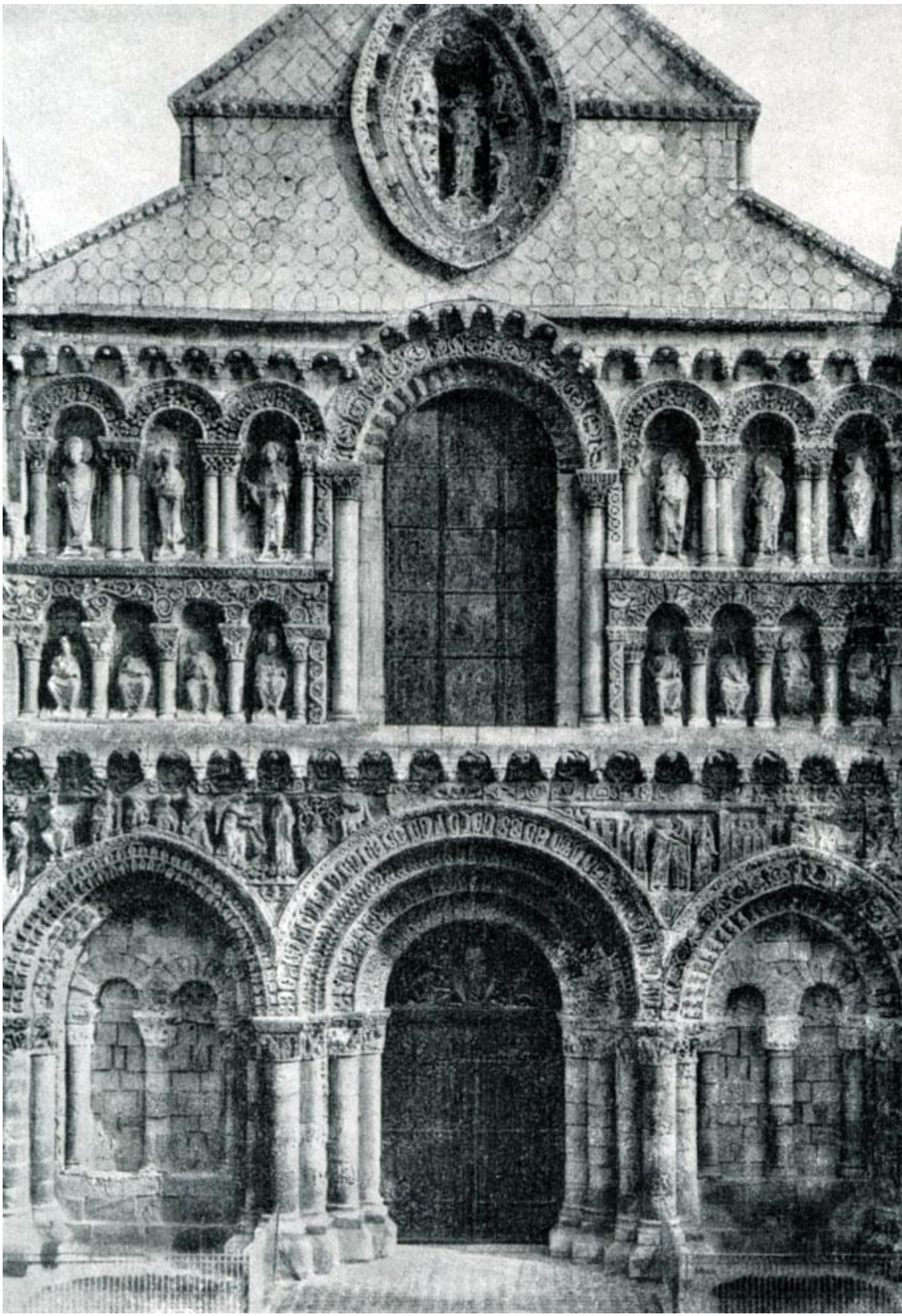
Церковь Сен Фрон в Перигё. Продольный разрез.

Современный внешний вид собора несколько изменен позднейшими пристройками. В особенности многочисленные декоративные вышки нарушают спокойный и ясный силуэт пяти куполов и вносят в него чуждую величавому памятнику дробность. Тем не менее облик здания отличается благородной ясностью пропорций и торжественностью общей композиции. Относительно сохранился западный, главный фасад. Архитектура фасада сопоставлена - по принципу открытого и вместе с тем уравновешенного контраста - с непосредственно за ним расположенной башней. Особенный интерес представляет планировка собора и интерьер, сохранившийся в главных чертах. 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. Однако, поскольку арки не прорезают пилона во всю его высоту, он воспринимается и как единый массив, что подчеркивается также парными декоративными оконцами в верхней части каждой стороны пилона. Сдержанный, но нарастающий ритм полукруглых окон, арочек в пилонах и могучих подкупольных арок подготовляет полный спокойной силы взлет больших куполов.

188. Церковь Сен Фрон в Перигё. 1120-1179 гг. Внутренний вид.

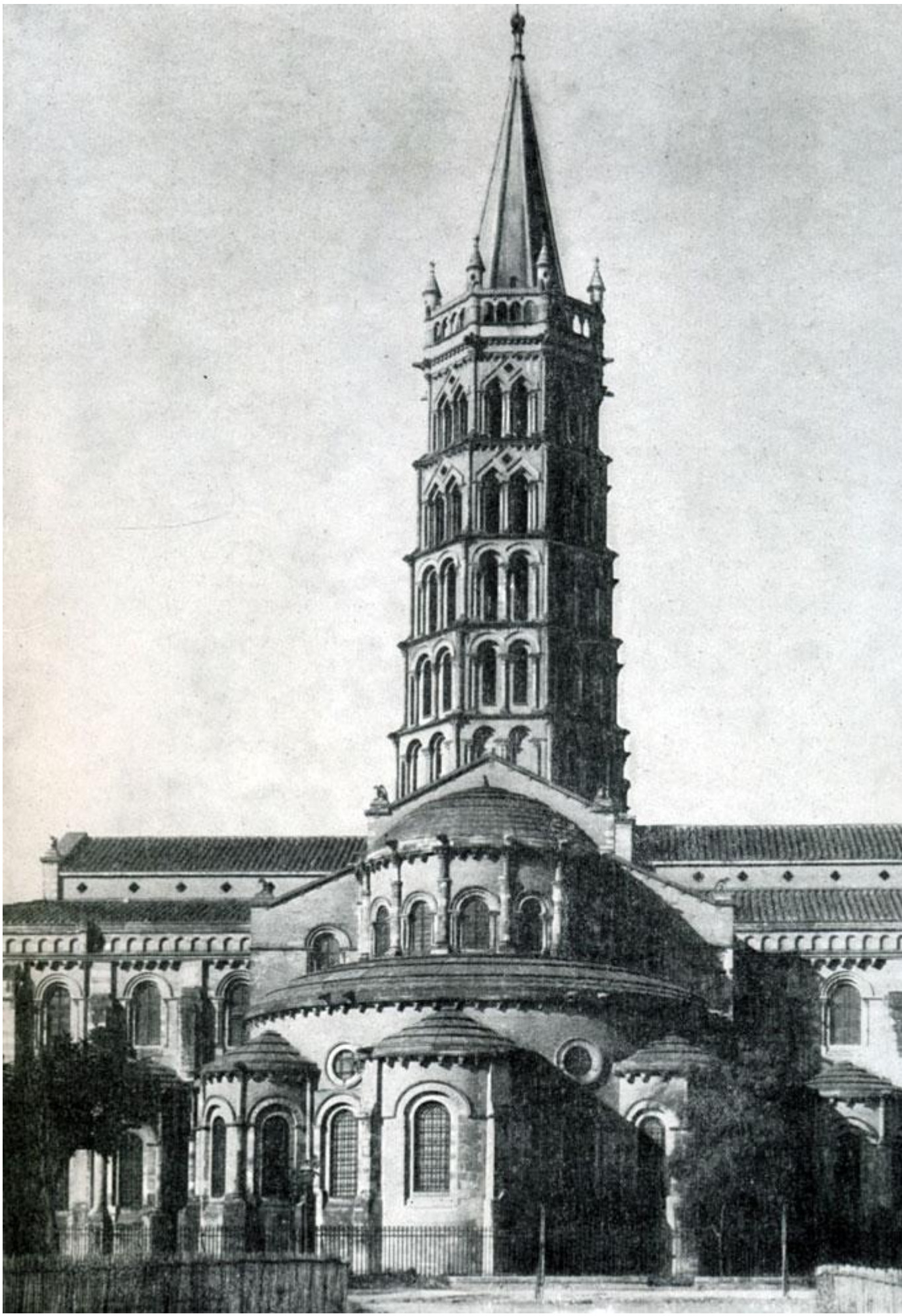
План собора и общий характер интерьера почти аналогичны собору св. Марка в Венеции, воздвигнутому в 11 в., возможно, византийскими мастерами по образцу церкви Апостолов в Константинополе. Однако близость планов и общей архитектурной композиции церкви Сен Фрон и собора св. Марка дают возможность уловить и то глубокое своеобразие в понимании архитектурного образа, которое отличает зодчих романского Запада от мастеров Византии и близкой к ним Венеции. Первое сразу заметное различие - высокая башня, вносящая в облик здания Сен Фрон мощный вертикальный акцент, резко и сильно контрастирующий со спокойным аккордом пяти куполов. Звонница же св. Марка построена позже, чем сам собор, несколько в стороне и противостоит его композиции, оттеняя гармоничность пропорций собора в целом. Особенно показательно сравнение внутреннего пространства обоих зданий. Украшенный мозаиками и колоннами из цветного мрамора роскошный интерьер собора св. Марка, как и большинство византийских и близких ему венецианских интерьеров того времени, волновал воображение своим живописно-сказочным очарованием, торжественной праздничностью. Наоборот, внутреннее пространство церкви Сен Фрон проникнуто строгим величием, основанным на выявлении четкой логики самой конструкции. Ровные стены с хорошо пригнанной каменной кладкой и геометрически ясные архитектурные объемы передают сдержанную силу простых, как бы обнаженных, монументальных форм. Иначе говоря, 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. В соборе св. Марка заметно уменьшена высота пролета под восточным куполом, что усиливает впечатление движения при переходе из центральной зоны собора к алтарной его части, усложняя и обогащая интерьер. В церкви Сен Фрон купола почти одинаковой высоты; грани же поддерживающих арок подчеркнуты, что четко, почти грубо расчленяет внутреннее пространство на ясные архитектурные объемы. Купола венецианского храма возвышаются над почти сплошным рядом окон и как бы парят над охваченным сиянием подкупольным пространством. Купола Сен Фрона крепко сопряжены со своим основанием; стена не исчезает за светящимся ожерельем окон; наоборот, редкие окна, прорезая толщу купольных оснований, лишь подчеркивают их массивность, их конструктивную функцию.

Выше отмечалось разнообразие базиликальных романских церквей. Нотр-Дам дю Пор в Клермон-Ферране (середина 12 в.) - трехнефная зальная церковь, типичная для западной части центральной и для западной Франции (Овернь). Ее узкий и полутемный средний неф перекрыт цилиндрическим сводом, боковые нефы - крестовыми, расположенные над ними 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. Скудный свет поступает в храм сквозь снабженную редкими окнами галлерею эмпор и через три небольших окна в фасадной стене. Этот же дух суровой простоты и сильных, почти грубых композиционных сопоставлений выражен и во внешнем облике здания. На боковых стенах чередуются редко расположенные небольшие окна и слепые арочки, образуя нечто вроде прерывистого фриза. Вверху, под карнизом, скупо размещены небольшие декоративные рельефы. Лишенные обрамлений, они как будто вырастают из плоскости стены и усиливают впечатление материальности больших и крепких стен.



194. Церковь Нотр-Дам ла Гранд в Пуатье. Окончена в конце 12 в. Западный фасад. Фрагмент.

Еще проще и архаичнее конструкция Нотр-Дам ла Гранд в Пуатье (школа Пуату). Все три нефа, почти равные по высоте и перекрытые цилиндрическими сводами, имеют, как и церковь в Клермон-Ферране, одну общую крышу. Интерьер приближается к типу зальной церкви - типичная черта школы Пуату. Эмпоры отсутствуют, и 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. Западный фасад фланкирован невысокими угловыми башенками. Хотя постройка собора была завершена только к концу 12 в., архитектура здания дает ясное представление о типе раннероманских храмов западной части центральной Франции. Важной особенностью храма в Пуатье и вообще всей школы Пуату является обильное скульптурное убранство фасада. Нижний ярус заполнен резным орнаментом и барельефными группами, образующими почти сплошной стелющийся по стене узор. Выше, в нишах второго и третьего ярусов, помещены статуи святых, отличающиеся грубовато-тяжеловесной, крепко выраженной объемностью.



191. Церковь Сен Сернен в Тулузе. Конец 11-12 вв. Вид с востока.

Памятник зрелого романского стиля, прекрасная церковь Сен Сернен в Тулузе (конец 11 - 12 в.),- один из самых больших храмов юго-западной Франции (Лангедок). Здание сохранило в целом свой первоначальный облик, хотя подвергалось существенным реставрациям. Несколько растянутый по горизонтали пятинефный корпус пересечен широким трехнефным трансептом. Сравнительно 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.

Композиционно оправданы большие размеры башни над средокрестием: она объединяет протяженный главный неф и сильно развитые боковые крылья трансепта (*Строительство башни, сильно реставрированной в 19 в., было завершено в конце 12 в., и ее облик несет в себе известные черты готики, особенно в верхних ярусах. Однако сооружение башни предусматривалось с самого начала.*). Членение на ярусы, поднимающиеся уступами, сообщает башне устойчивость и спокойствие. Господствуя над всей округой, она не устремляется кверху, а слагается из четких и ясных объемов, подобно тому как стена сложена из каменных квадров. Правда, в отличие, например, от церкви в Жюмьеже, ярусы башни тулузского собора имеют более стройные пропорции. Кроме того, ряды высоких окон, прорезывающих ярусы, усиливают впечатление стройности, снимают ощущение чрезмерной массивности башни в целом.

Особенно выразителен облик собора со стороны хора. Отсюда ясно воспринимается впечатляющий контраст высокой башни с мощным массивом трансепта. Очень интересна своеобразная подготовка энергичной вертикали башни полукруглыми выступами небольших капелл, расположенных по стене трансепта. Они группируются вокруг выдвинутого далеко вперед полукружия хора - абсиды.

Сложная система разномасштабных архитектурных объемов, симметрически соподчиненных одному большому центральному,- существенная особенность также и многих храмов Оверни и Пуату. Таков, например, восточный фасад церкви Сен Поль в Иссуаре. В нем, в отличие от церкви Сен Сернен, группа капелл и абсид более тесно сплочена вокруг центрального массива в простой и мощный ансамбль.

192. Собор Сен Пьер в Ангулеме. Окончен в 1128 г. Вид с востока.

193. Собор Сен Пьер в Ангулеме. Внутренний вид.

Своеобразный вариант однонефной постройки с купольными покрытиями представляет собор Сен Пьер в Ангулеме (окончен в 1128 г.). Продольный неф увенчан тремя сферическими куполами; над средокрестием вместо обычной башни возвышается четвертый. Крылья трансепта также перекрыты небольшими куполами. 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 абсиды.

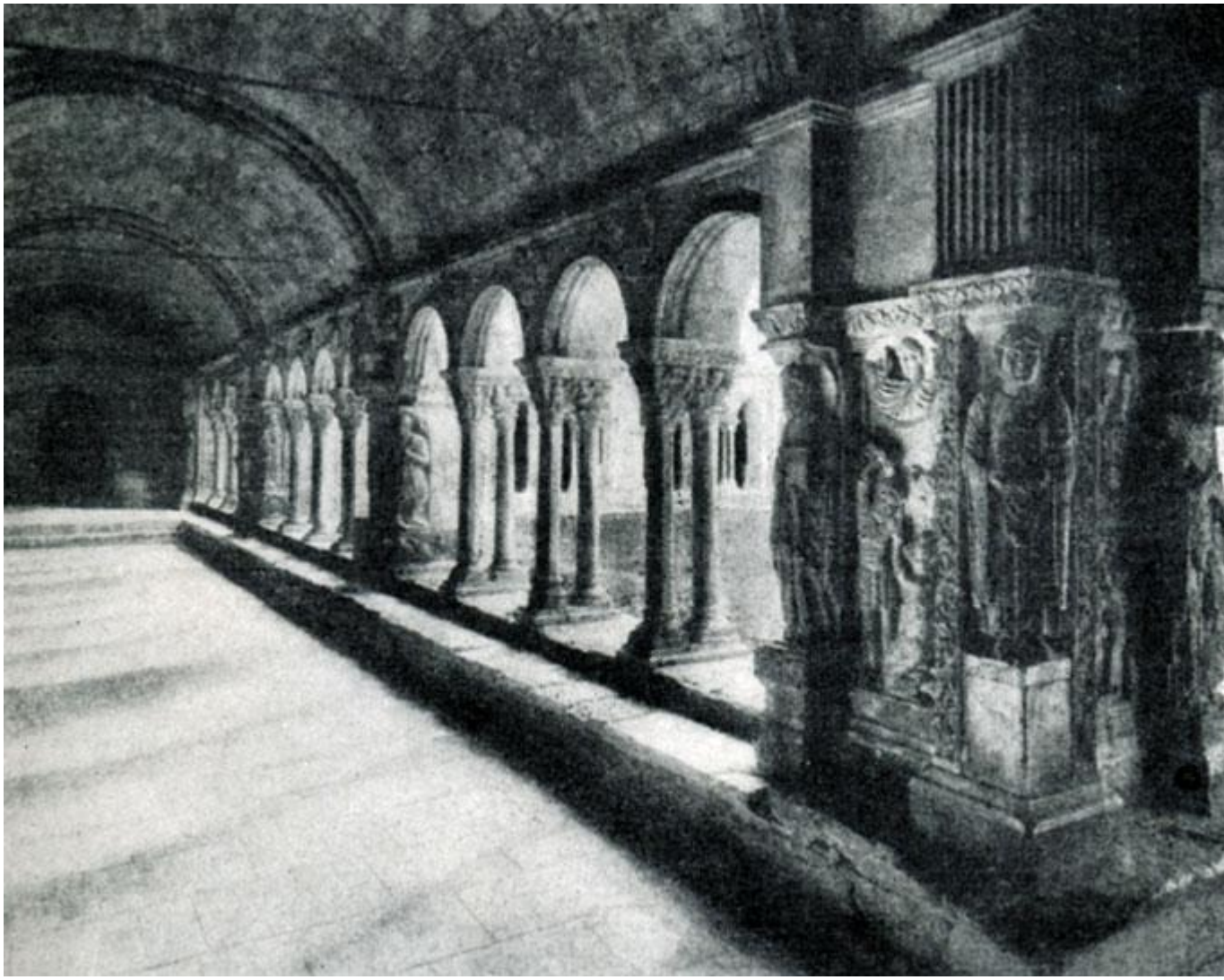
В отличие от других церквей юго-запада главный фасад храма в Ангулеме перекликается с фасадами церквей Оверни и Пуату, однако более строен и гармоничен по пропорциям. Богато и разнообразно его скульптурное убранство. К сожалению, фасад был беспощадно реставрирован, и в настоящее время можно судить лишь о высоком мастерстве расположения рельефов и статуй, а не о самом выполнении скульптур. В отличие от более примитивной орнаментальной композиции фасада Нотр-Дам в Пуатье зодчие и скульпторы ангулемского храма сочетали общую декоративность с относительной композиционной и образной самостоятельностью отдельных групп. В нижних ярусах симметрично расположенные группы образуют законченные, замкнутые композиции, например: Христос Вседержитель - в тимпане центрального портала, всадники - над боковыми порталами, святые, в обрамлении арочек,- в среднем ярусе. В верхней части фасада рельефы (ангелы, Христос в мандорле)(*Священное сияние, изображенное в виде овала, заостренного с узких сторон (от итальянского «mandorla» - миндалина).*) носят более декоративный характер, они вплетаются с богатым и сочным рельефным орнаментом в общую почти ковровую композицию.

183 а. Церковь аббатства Сен Жиль. 1160- 1170 гг. Западный фасад.

Относительным богатством скульптурного декора отличаются порталы церквей Прованса. Широкие западные фасады чаще всего трехнефных церквей скрывает от зрителя конструкцию самого здания. Порталы, увенчанные спокойными полукруглыми арками, обрамлены стройными колоннами античных пропорций. Некоторые из этих фасадов, в особенности трехпортальный фасад церкви Сен Жиль, вызывают в памяти триумфальные арки позднего Рима. Возможно, что мастера когда-то сильно романизованной южной Франции опирались на опыт позднеримской архитектуры, но большее значение имело развитие светских, жизнерадостных тенденций, присущих средневековой культуре Прованса. Скульптурное оформление фасада свободно от загруженности орнаментальным узорочьем, от экстатичности скульптурных образов, он отличается пластической четкостью форм и уравновешенностью движений. В основном скульптура и скульптурный рельеф в церквах Прованса сосредоточиваются на западных фасадах; оформление боковых стен и абсиды было скупо и просто.

Особо следует сказать о высоком художественном совершенстве южнофран-цузских клуатров. Клуатры (примыкающие к храму, прямоугольные дворики-сады, обрамленные лоджиями) были обязательной частью монастырского комплекса - предназначались для прогулок монахов, для возделывания фруктовых деревьев, лечебных трав и цветов.

Порожденные условиями замкнутой жизни и особенностями южного климата, клуатры посвящались отдыху и радостному созерцанию природы. Они вносили в величавую и несколько аскетическую романскую архитектуру нотку лиризма и наивного изящества. Сопоставление монументального храма, сурово возвышающегося над окрестными строениями, и освещенного солнцем цветущего сада, окруженного глубокими, полными свежей тени лоджиями с полуциркульными арками на легких колонках, создает контраст, полный совершенно особой и неожиданной прелести.



183 б. Церковь Сен Трофим в Арле. Конец 12 в. Галлерея клуатра.

В ансамбль церкви Сен Трофим в Арле (12 в.) входит один из красивейших клуатров романского времени. Парные колонки кажутся особенно грациозными и легкими по сравнению с грузными цилиндрическими сводами широких лоджий. Некоторое однообразие ритма повторяющихся парных колонок преодолевается введением в композицию нескольких тяжелых четырехгранных столбов, украшенных величавыми статуями святых.

В более изящном и утонченном по своим пропорциям клуатре Муассака Этот же эффект достигается чередованием одиночных и парных стройных колонок, поддерживающих высокие и легкие арки. В отличие от гармонично уравновешенного клуатра Сен Трофим архитектура лоджий Муассака пронизана беспокойным, оживленным ритмом. Радостную ноту многообразия и свободы вносят и орнаменты капителей, которые имеют одинаковые

размеры и форму; орнаментальные же мотивы каждой из капителей неповторимо оригинальны. Благодаря интимным масштабам клуатров и частому расположению колонок воспринимаемые с первого взгляда различия орнаментальных мотивов являются важным моментом архитектурного целого.

Разнообразен орнамент и капителей, венчающих колонны и столбы храмовых интерьеров. Но там богатство орнаментальных и сюжетных мотивов в резьбе капителей раскрывается лишь при специальном рассмотрении отдельных частей храма или деталей декора. Первоначально в убранстве капителей главенствовал орнамент, восходящий или к плетенке, или к поздним галло-римским акантовым капителям. В дальнейшем сюжетные композиции начали играть все большую роль, почти вытесняя орнаментальную основу капители.

В течение 11 и 12 столетий в развитии романского зодчества постепенно все более заметное место занимает светская архитектура. Во Франции, раньше чем в других странах, сложился тип феодального каменного замка-крепости с донжоном. Наиболее древний из сохранившихся донжонов - донжон замка в Лоше (конец 10 в.), простая и грубая по форме прямоугольная четырехъярусная башня с узкими окнами-бойницами, служившая одновременно и жильем и крепостью. Вход и лестница были расположены в небольшой каменной пристройке. Во многих донжонах того времени узкий вход был. устроен в стене башни высоко над землей (на уровне второго или третьего яруса). К нему вела убиравшаяся в случае опасности деревянная лесенка.

В донжоне Лоша грубая сила, примитивная военная целесообразность выступает особенно откровенно. Позднее планировка замков постепенно усложняется, выделяются покои владельцев и особый рыцарский зал, зародыш позднейших парадных дворцовых залов.

В 11 в. укрепленный вал с дубовым частоколом стал заменяться каменной стеной. Донжон приобрел более удобную для обороны круглую форму. Переход к такому типу показывает архитектура замка Гюзор в Нормандии (конец 11 в.). В 12 в. башни стали увенчивать так называемыми машикулями - выступающими над стенами башни галлереями с отверстиями в полу для сбрасывания горящей смолы и камней на осаждающих.

В надежно защищенном каменными стенами замке жилище феодала можно было вынести из стен донжона. Так возникает рядом с донжоном дом-дворец с обязательным (в замке графа или герцога) большим парадным залом, обычно крытым цилиндрическим, а позже крестовым сводом (замок в Фуа). Постепенно создавался тот сложный ансамбль большого замка, который стал типичным для готики.

Строители феодальных замков первоначально не преследовали эстетических целей, но мрачные массивы замковых стен и башен на вершинах холмов производили определенное эстетическое впечатление. Они властно господствовали над окрестностями, над полями и убогими хижинами нищих деревень. Да и сами масштабы и пропорции суровых крепостных сооружений обладали строгой и жестокой выразительностью.

Опыт и приемы строителей замков были использованы в конце романского периода и строителями первых городских укреплений. Однако при этом сложился совершенно новый архитектурный образ. В противоположность сжатый в каменный кулак нескольким башням разбойничьего рыцарского гнезда возник широкий каменный пояс, охватывающий многочисленные дома, которые теснились вокруг городского собора или цитадели. Башни, как надежные стражи, были размещены вдоль городских стен, перекликаясь с колокольнями церквей или монастырей, включенных в общую

оборонительную систему города (Ним, Безансон и в особенности сохранивший свой первоначальный облик город, переходный от романского к готическому,-Каркассон).

204. Каркассон. Общий вид. Аэрофотосъемка.Городские стены и башни 13 и 14 вв.

В течение 11 -12 вв. формировался и тип французского средневекового города. В романскую эпоху среди невысоких деревянных, глинобитных или кирпичных домиков выделялись дома богатых горожан, а также напоминавший небольшой замок дворец епископа или местного феодала. Постепенно сложился и тип большого жилого дома, менее сурового и воинственного по своему облику, чем феодальный замок. С 12 в. начали строить и первые каменные ратуши (Hotel de ville).

Городское здание светского назначения использует мотивы и замкового и церковного зодчества. Большие арки на столбах, полукруглые, иногда парные окна, обрамленные каменным орнаментом, колонки и архитектурный фриз придают праздничность и импозантность выходящему на улицу фасаду такого дома.

В Сен-Антоненской ратуше (построена около 1125 г.) - первоначально дворцовой части городского епископского дворца - в нижнем ярусе устроена глубокая лоджия - галлерея. Архитектура ратуши служит также примером начавшегося превращения ярусов в более или менее четкую систему этажей.

203. Жилой дом в Клюни. Фасад. 12 в.

Очень выразителен сложившийся в 12 в. тип двухэтажного каменного дома с прорезывающей толстую стену большой дверью-аркой, ведущей в склады, и маленькой боковой дверцей - входом в жилой второй этаж. Верхний этаж противопоставлен грубоватой простоте нижнего ритмом окон, разделенных невысокими колонками и увенчанных легким аркатурным фризом под карнизом. Дома были обычно стиснуты с боков другими зданиями, поэтому декоративно оформляли только выходящий на улицу фасад. Так определился плоскостно-фасадный тип домовой архитектуры. Правда, дома-дворцы чаще строились по принципу трехмерного решения (например, так называемый Большой зал городского дворца в Бюрела или здание, позже занятое под префектуру, в Оксерре).

Французская светская архитектура, особенно городская, в романскую эпоху еще только формировалась и занимала весьма скромное место по сравнению с культовой архитектурой. Однако достигшая больших успехов готическая светская архитектура во многом опиралась на опыт и первые достижения романского светского зодчества.

Скульптура, живопись и прикладное искусство

Зарождение на рубеже 11 и 12 вв. романской скульптуры и живописи явилось важным шагом вперед в истории средневекового изобразительного искусства Франции. В живописи происходила переработка влияний Византии и создавался своеобразный художественный язык французской романской фрески и ее местных школ. Одновременно была выработана, особенно в скульптуре, сложная иерархия церковных сюжетных циклов. Живопись и скульптура, тесно связанные с высокоразвитым зодчеством, приобрели монументальный характер.

Былая декоративность, восходящая к традициям народного творчества времен переселения народов, не исчезла, но существенно видоизменилась, подчинившись более сложным сюжетным и композиционным задачам. В основном получили развитие два типа композиции: пространные циклы, в определенной ритмической и сюжетной последовательности развертывающие рассказ о цепи событий, а также произведения с одной сюжетной ситуацией и четко выделенным композиционным центром; здесь соотношение отдельных групп обычно строилось симметрично, и они образовывали завершенное и уравновешенное монументальное целое. В скульптуре шел процесс превращения каменной резьбы в скульптурный сюжетный рельеф. Возродилась в качестве важного вида искусства и круглая монументальная пластика, правда, еще зависевшая от монументально-декоративного храмового ансамбля и, как правило, высеченная в каменном блоке столба или иной архитектурной детали здания. Художественный язык, несмотря на отдельные яркие и наивные проявления реалистической наблюдательности, оставался условным.

Дороманское орнаментальное искусство, игравшее ведущую роль, в самой общей форме выражало мироощущение и эмоции людей своего времени. Изображения людей и событий подчинялись (особенно в более ранний период) особенностям художественного языка орнамента. Сравнительно же редкие опыты изображений, выделенных из слитного орнаментального целого, носили чрезвычайно примитивный или же несамостоятельный, заимствованный у Византии характер. В романский же период изображения людей и сложных сюжетных мотивов приобрели большое значение, их жесты и движения наделены эмоциональной выразительностью. Именно во Франции в романской живописи

и особенно в скульптуре впервые после гибели античного мира сложилась определенная система принципов характеристики душевного состояния человека, правда, еще не индивидуализированного.

Медленный процесс формирования монументальной каменной романской скульптуры на протяжении почти всего 11 в. шел двумя путями. Первый - первоначально робкое, затем все более смелое введение в геометрический и растительный орнамент капителей изображений отдельных человеческих фигур, а позднее - многофигурных сюжетных композиций. Второй же путь, предоставлявший наибольшие возможности для возрождения монументальных скульптурных ансамблей, был путь украшения наружных стен фасада большими рельефными композициями. Обычно для этого использовали элементы архитектуры, связанные с оформлением главного входа: надвратную балку-архитрав и тимпан. Позднее стали украшать статуями и уступчатые срезы портала. Стены внутри храма, укрытые от дождя и снега, естественно, предназначались для больших циклов фресковых росписей и, как правило, скульптурой не украшались.

Одним из самых ранних памятников скульптуры на фасаде храма является рельеф архитрава церкви Сен Жен де Фонтен в юго-западной Франции (1020). В центре архитрава - Христос в мандорле, поддерживаемый двумя ангелами. Фризообразную композицию справа и слева симметрично завершают обрамленные маленькими арочками изображения шести апостолов. И фигура Христа и маленькие фигурки апостолов с непропорционально большими головами отличаются примитивностью, схематизмом и отсутствием интереса к выразительной передаче движений. Низкий рельеф более напоминает резьбу, чем собственно скульптуру. Во всей композиции дает себя чувствовать отсутствие опыта в создании монументальных, связанных с архитектурой скульптурных композиций.

Со второй половины века наблюдается 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, Понимание новых художественных задач можно усмотреть в капителях храма Сен Бенуа сюр Луар (70-е гг. 11 в.), например в композиции «Бегство в Египет»,, а особенно в рельефах обходов хора в соборе Сен Сернен в Тулузе (конец 11 в.). Так, апостола, поднявшего руку, отличает угловато переданная торжественность жеста благословения, легко «читаемого» даже со значительного расстояниюю.

Очень характерен проявленный мастером тулузских рельефов интерес к относительно точной и ясной передаче пропорций человеческой фигуры. Однако в дальнейшем в тех случаях, когда задача заполнения архитектурной плоскости или ритм архитектурных форм требовали от романских мастеров нарушения и изменения пропорций, они шли на это без всяких колебаний. В 11 в. такие решения, вероятно, казались естественными, потому что и дороманской скульптурной резьбе, отливке или чекану было свойственно подчинять формы человеческого тела и характер его движений ритму и формам орнамента, в который они вплетались. Существенная разница состояла в том, что в романское время подчинение человеческой фигуры декоративному узору было либо дополнено, либо заменено подчинением архитектурным формам и ритмам. Да и само это подчинение носило менее абсолютный характер. Самостоятельная скульптурная выразительная моделировка формы и передача движения получили относительно большое развитие. Романские скульпторы прибегали к деформации пропорций и в тех случаях, когда им нужно было выделить из общей композиции жест или движение наиболее значительные, имевшие сюжетный или символический смысл. Так, например, в рельефе тимпана церкви в Сембра ле Брионез рука Христа, торжественно поднятая для благословения, изображена непомерно большой.

Мастера также начинали интересоваться ясной и наглядной передачей сюжетной ситуации. Правда, на раннем этапе взаимоотношение фигур передавалось еще весьма схематично и наивно. Зритель удовлетворялся тем, что получал возможность «узнать» персонажей и «догадаться» о том, какое именно событие из хорошо Знакомой ему «Священной истории» изображено. Однако начиная с 12 в. 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.

202. Адам и Ева. Капитель из монастырской церкви Сен Пьер в Клюни. 1109- 1113 гг. Клюни, Музей.

В начале 12 в. 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, следовавшие этой тенденции, обычно шли по пути овладения объемной пластической формой, пользуясь высоким, почти круглым рельефом. Их произведения отличаются примитивно понятой, но крепкой тектоникой. Вторую тенденцию характеризует орнаментально-беспокойная композиция, выразительная линия, передача духа сумрачной фантастики. Эти две тенденции то противостоят друг другу в разных сооружениях, то переплетаются и мирно уживаются в одном и том же храме и даже в одной композиции,

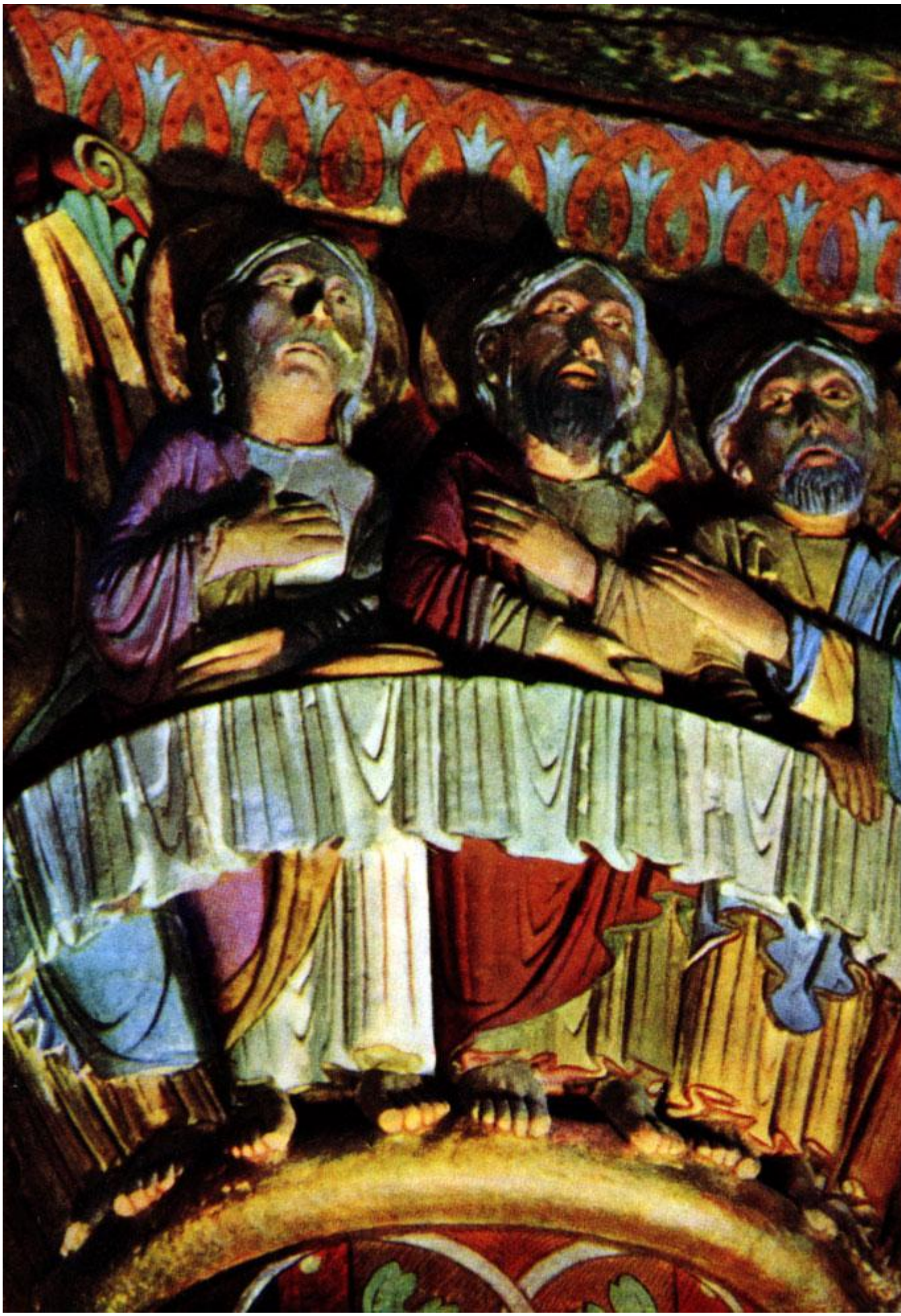
Местные скульптурные школы 12 в. территориально примерно совпадали с географическим расположением архитектурных школ. Церкви северной и северовосточной Франции (Нормандия и бывшая Неистрия, куда входил и район Парижа) были бедны скульптурными украшениями. Скульптурные школы северо-востока приобрели важное' значение лишь в последнюю треть века, т. е. в период перехода к готике. Школа Пуату также не сыграла большой роли в развитии романской скульптуры. Скульптурный декор на фасадах церквей Пуату строился на сочетании относительно крупных по размеру объемных статуй святых и сочной декоративной резьбы, заполняющей плоскость фасада и служащей как бы фоном для, статуй (фасад Нотр-Дам ла Гранд в Пуатье, и другие).

Более скромное место в области скульптурного оформления фасадов занимала и овернская школа. Большое значение имели в этой школе скульптурные украшения капителей, отличавшиеся архаизмом форм и сюжетов, восходящих к раннему христианству, как, например, безбородый Христос, несущий агнца. Вместе с тем для этой (в общем, провинциальной по техническому мастерству) школы характерен интерес к почерпнутым из фольклорных представлений сюжетам, тяга к жанровым мотивам, использующим иносказания, притчи и т. д., полным наивной жизненной наблюдательности: осел-музыкант, заарканенный ангелом черт, ловля обезьяны и т. д. Евангельские сцены также часто трактуются с грубоватой жизненностью. Таковы. «Пленение Христа» (капитель церкви св. Нектария, середина 12 в.) или выразительная сцена «Изгнание из рая», в которой явственно видно, что Адам срывает свое раздражение на Еве.

Следует отметить, что капители, выполнявшие в архитектурном ансамбле более скромную и подчиненную роль, чем фасадные скульптурные композиции или циклы настенных росписей, почти во всех школах украшались относительно правдивыми изображениями. Таковы «Бегство в Египет» в церкви Сен Назер в Отене (Бургундия), «Ирод и Саломея» в Муассаке.

Очень интересно изображение «Тайной вечери» на одной из капителей церкви Сен Поль в Иссуаре (Овернь). Христос и, апостолы размещены вокруг капители, лицом к зрителям. Стол же, за которым они сидят, опоясывает сплошной лентой всю группу. Однако мастер заботился о сохранении жизненного правдоподобия образа: каждая фигура в отдельности выглядит естественно сидящей за столом, и, лишь рассмотрев со всех сторон капитель, можно уловить условность композиции в целом. Важно, однако, что мастер, пользуясь

обусловленным архитектурой композиционным приемом, уже избегает полного подчинения образа архитектурным формам или его растворения в общем декоративном узоре.

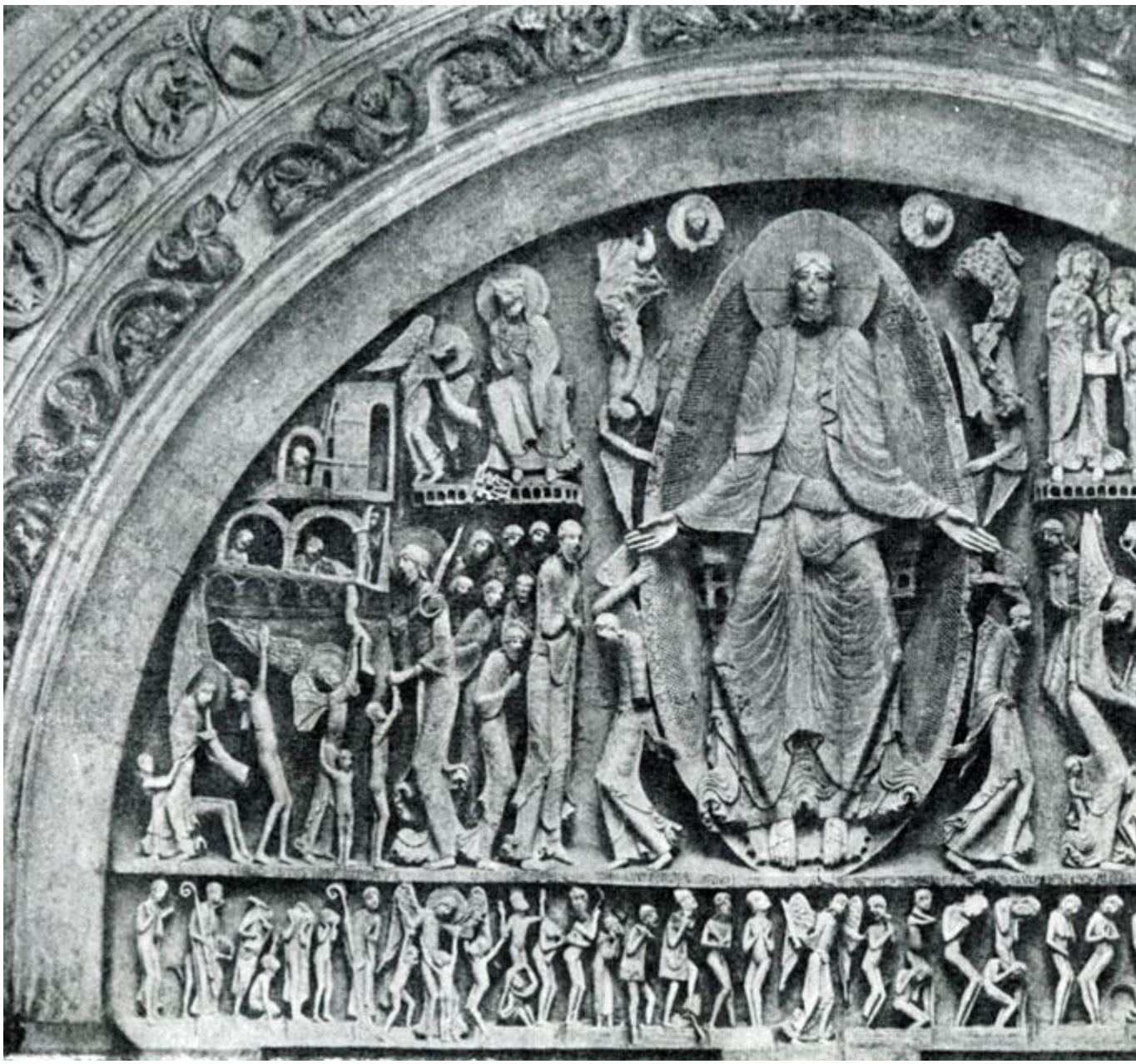


Тайная вечеря. Скульптурная капитель церкви Сен Поль в Иссуаре.Середина 12 в.

Наибольшее значение в описываемый период имели бургундская, лангедокская и провансальская школы. Бургундия и Лангедок дали наиболее типичные и совершенные образцы многофигурных портальных композиций. Рельефная группа «Христос во славе», хорошо вписанная в тимпан западного портала церкви в Шарльё (11-12 вв.), еще связана схематической простотой с ранней романской скульптурой. И все же фигура Христа не лишена величия. Монументальный характер придает композиции выделение центральной фигуры и симметричное расположение фланкирующих ее ангелов. Христос изображен значительно более крупным по масштабам, чем ангелы; в этом сказывается наивная иерархия размеров - характерная черта романского искусства. Вместе с тем в изящном изгибе крыльев ангелов и в беспокойной игре складок их плащей угадывается интерес к утонченной игре экспрессивных линейных ритмов, которая широко развилась в бургундских порталах зрелого романского стиля.

Сочетание крепко моделированных объемов с полным движения сложным переплетением линий встречается в некоторых капителях из Клюни (начало 12 в.), например символические изображения тонов музыки в виде мужчин, играющих на музыкальных инструментах, и грамматики - в образе закутанной в плащ фигуры. Особенно выразителен бородатый мужчина, склонивший голову над лютней и символизирующий собой «третий тон музыки». Здесь мастер уже достиг некоторой, правда, неперсонифицированной и неопределенной передачи духовного состояния человека, которая составила позднее важное достижение романского искусства.

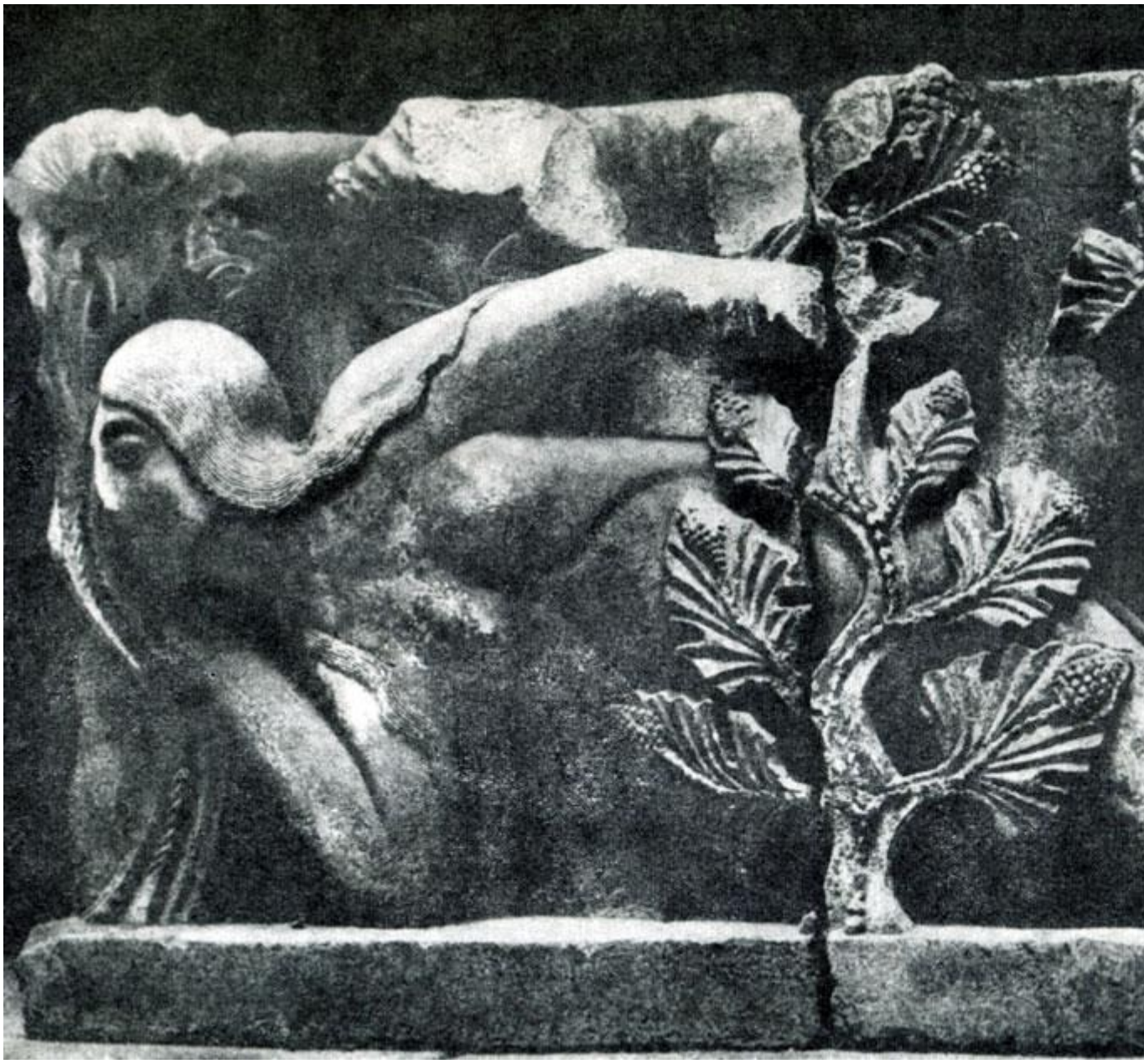
К лучшим монументальным памятникам бургундской школы относятся тимпаны церкви Сен Мадлен в Везеле (1125-1130) и собора в Отене (1130-1140). Тимпан в Везеле изображает Христа, наставляющего апостолов на проповедь нового учения (часто эту сцену ошибочно считают «Сошествием святого духа»). Взволнованны 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. В изображении этих сцен мастер дал полный простор фантазии. Тут и пигмеи, и люди с гигантскими, как у слона, ушами, и чудовища с собачьими головами, и другие сказочные существа, в реальность которых верили люди средневековья.



198. Страшный суд. Тимпан собора в Отене. 1130-1140 гг.

Тимпан в Отене украшен изображением Страшного суда. Мастер Жизлеберт решительно отказался 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. Зритель лишь постепенно начинает различать отдельные сцены. Надо всем господствует угловатый силуэт огромной фигуры Христа. Трактовка отдельных частных мотивов отличается наивной конкретностью. Такова сцена взвешивания душ. Дьявол плутует, со злобным смехом подтягивая книзу чашу весов с грехами. Охваченные страхом души, подобно малым детям, прячутся в складки плаща ангела, взвешивающего их добрые дела и, в свою очередь, придерживающего руками чашу весов. Однако подобные эпизоды растворяются в общем чувстве смятенности, сумрачной фантастичности, которое с такой силой выражено в общем ритме композиции.

197. Ева. Фрагмент рельефа с притолоки портала собора в Отене.

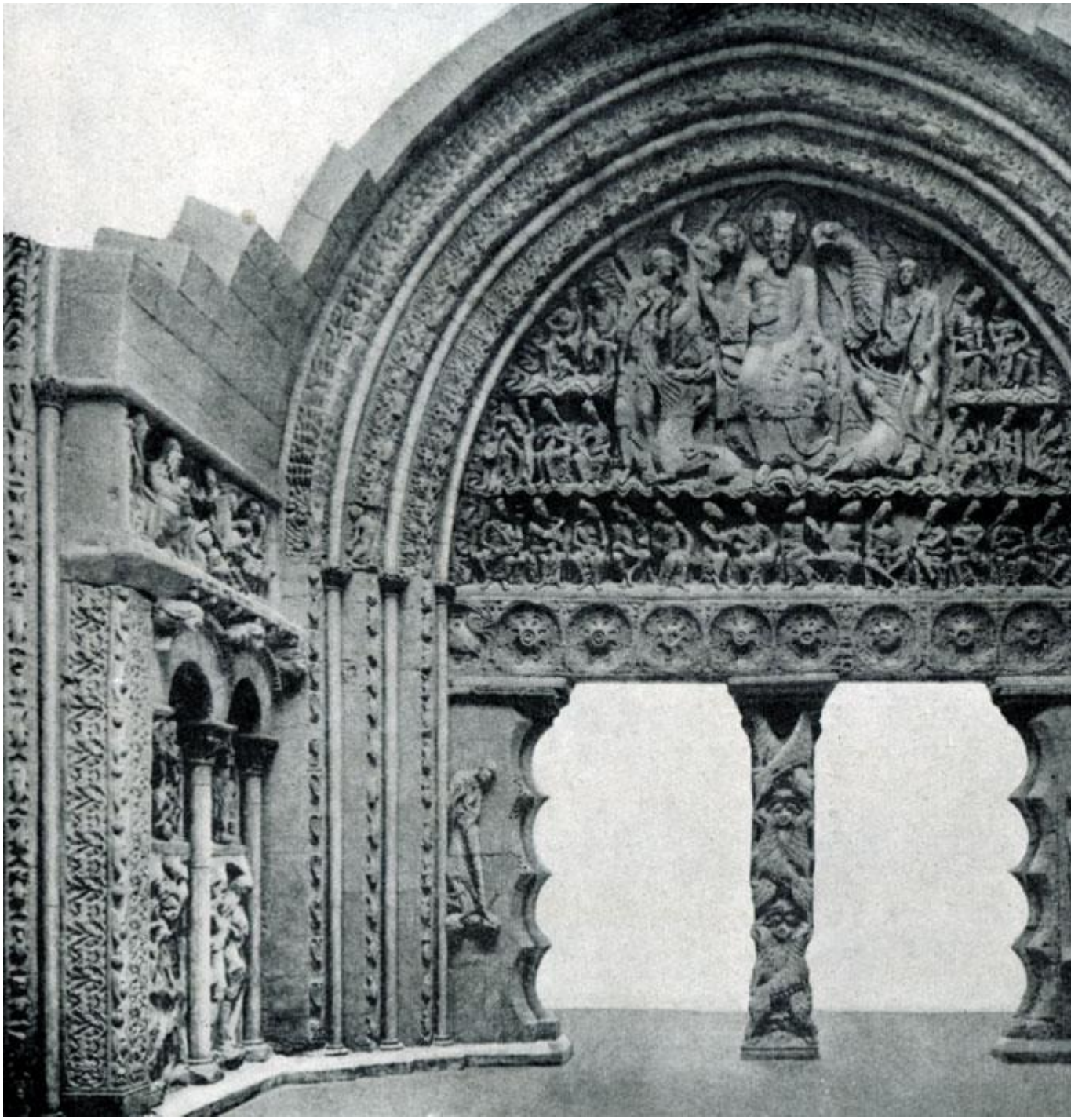


199. Ева. Рельеф с притолоки портала собора в Отене. 12 в. Отен, Музей.

Более гармоничен и естественно человечен, чем композиция тимпана, образ Евы в одном из рельефов храма в Отене. Гибкие движения ее пластически моделированного тела, казалось бы, близки к волнистому ритму орнамента. Но своеобразная музыкальность и одухотворенность ритма, женственность, грация глубоко человечны; они воспринимаются как поэтизация красоты человеческого тела. Фигура Евы, композиционно связанная с обрамляющим ее орнаментом, вместе с тем четко выделяется, противостоит ему.

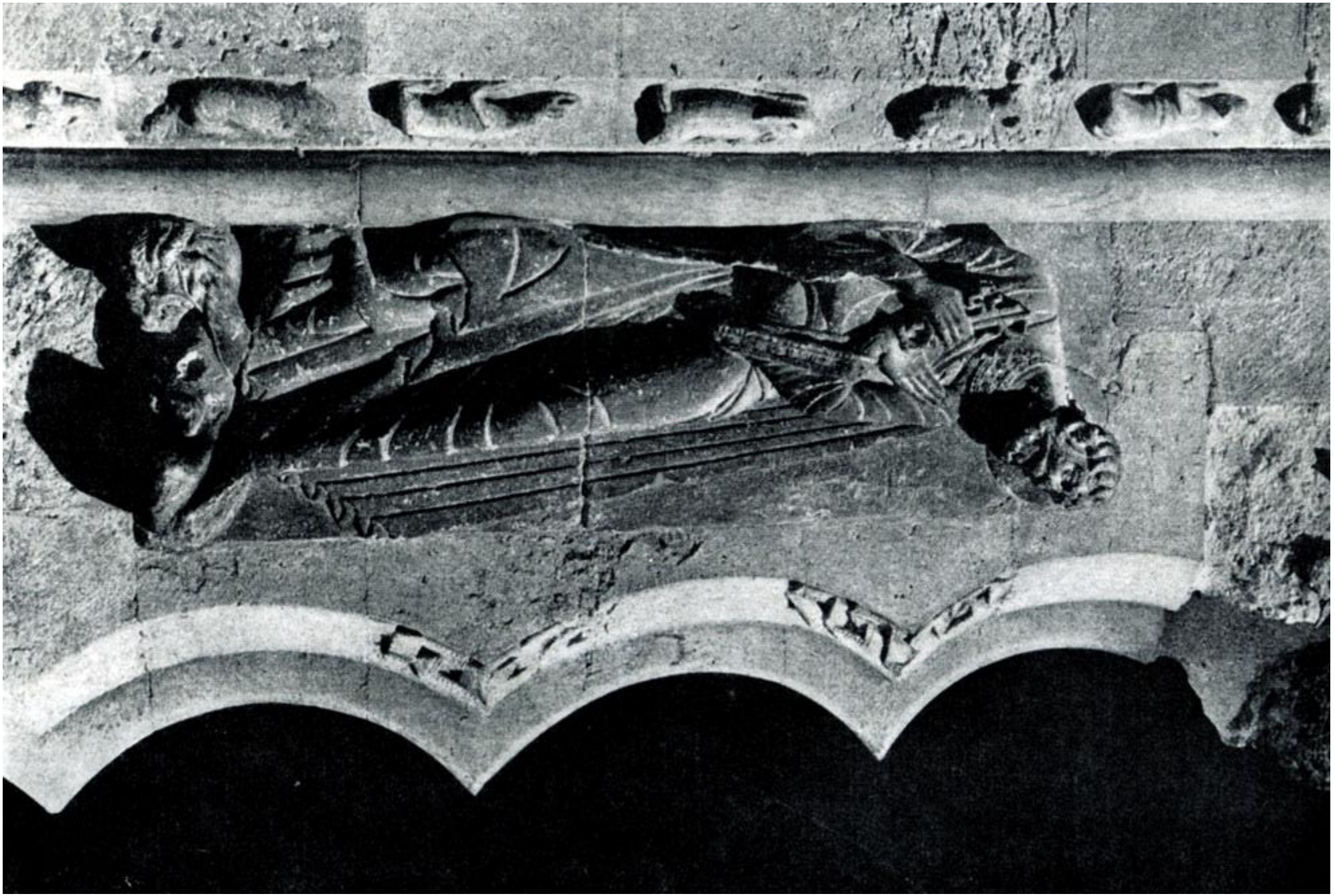
Тем же духом проникнуты и наиболее значительные портальные лангедокские композиции. Уже в начале 12 в. мастера Лангедока постепенно отходили от простой трактовки объемов, от наивной уравновешенности композиции, которые были характерны для их работ конца 11 в.

К типическим чертам лангсдокской школы начиная с 20-30-х гг. 12 в. 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. Наиболее полно особенности уже вполне сложившейся лангедокской школы проявились в порталах церкви Сен Пьер в Муас-саке (первая половина 12 в.) и церкви в Суйяке (середина 12 в.).



184. Церковь Сен Пьер в Муассаке. Главный портал. 1-я половина 12 в.

185. Видение Апокалипсиса. Тимпан главного портала церкви Сен Пьер в Муассаке. 1-я половина 12 в.



187. Св. Петр. Статуя портала церкви Сен Пьер в Муассаке. 1130-1135 гг.

Портал в Муассаке поражает взволнованной динамикой орнаментально трактованного целого. Тимпан над входом представляет мистическую сцену из Апокалипсиса: старцы поклоняются Христу во славе. Композиция выполнена, в отличие от многих работ лангедокской школы, в высоком рельефе. Поле тимпана, за исключением центра, заполнено тесно расположенными в несколько ярусов фигурами старцев. Однако глубокий рельеф используется не для раскрытия характеров героев, а для создания напряженной и резкой игры света и тени, созвучной напряженному ритму беспокойно изогнутых фигурок. Они образуют как бы зыбкий узорный фон, на котором выступает центральная группа: «Христос во славе», окруженный ангелами и традиционными символами четырех евангелистов (лев, орел, бык и ангел). Сделав эту группу неизмеримо крупнее, чем старцев, мастер этим архаическим приемом грубо, но убедительно выделил центральную часть композиции. Она выделена и пластически, поскольку (в отличие от фона, где много теневых пятен) здесь господствуют большие выступающие вперед и освещенные плоскости, по поверхности которых скользит, охватывая фигуры, редкая сеть линейно прорисованных складок одежды.

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.

186. Пророк Исайя. Статуя портала церкви в Суйяке. Середина 12 в.

Художественное сознание лангедокских мастеров еще с трудом выделяло из смутной картины мира отдельные фигуры, отдельные образы. Это доказывают, например, рельефные изображения пророков на стенах портала той же церкви в Суйяке. 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. И все же мастер не смог выявить самостоятельную пластическую выразительность человеческой фигуры, да вряд ли он и осознавал с достаточной отчетливостью эту задачу. Действительно, неестественно изогнутая, как бы приплясывающая фигура Исайи лишена личного душевного состояния, конкретной психологической и пластической выразительности, она лишь участвует в создании неопределенно беспокойной эмоциональной атмосферы, которую несет композиция портала. Таков же характер и изображения св. Петра в Муассаке.

Уже в горельефном изображении Марии с младенцем из так называемого Старого собора в Марселе (алтарная часть -1122 г.) определились основные черты провансальской школы. Фронтально сидящая фигура отличается монументальной композицией. Ритмы несколько жестко прорезанных в камне складок очень спокойны и уравновешенны. Образ в основном создается не орнаментальной игрой линий, а объемами, придающими всему изображению материальную весомость, реальность.

181. Апостол. Статуя с западного фасада церкви аббатства Сен Жиль. Фрагмент. 1160-1170 гг.

Скульптура Прованса во многих отношениях близка по духу к романской скульптуре североитальянских городских коммун. Своего наивысшего развития она достигла в последней трети 12 в. в фасадных композициях церкви Сен Жиль (1160-1170) и церкви Сен Трофим в Арле (конец 12 в.). Как уже упоминалось, 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. Две из них имеют подпись мастера (Брунус). В тимпанах изображены высоким рельефом «Поклонение волхвов», «Распятие», «Христос во славе». Композиция замечательна соразмерностью своих членений и общей уравновешенностью. Она совершенно свободна от того духа мрачного экстаза и беспокойной динамики, который мы наблюдаем в порталах Везеле, Отена и Муассака.

Статуи апостолов при некоторой угловатости их сдержанных движений и жесткости, в моделировке объемов отличаются естественностью пропорций. В отличие от статуй Лангедока фигуры не «висят» на плоскости стены, а упираются ногами в землю - провансальские святые крепко стоят па земле.

Чужд мастерам Прованса и дух смутной взволнованности, символичности, который присущ скульптурным образам Лангедока. Например, в изображении безбородого апостола на портале церкви Сен Жиль мы видим, что мастер пытался в его склоненной голове, в мечтательно обращенном вдаль взгляде, как и в ритме его волнистых волос и спокойно ниспадающих складок одежды, передать атмосферу душевной чистоты и несколько грустной задумчивости. Формы, сохраняя свою обобщенную простоту и условную декоративность, приобретают человеческую содержательность и своеобразную одухотворенную музыкальность.

Скульптура портала церкви Сен Трофим в Арле отличается еще большей композиционной уравновешенностью, чем скульптура церкви Сен Жиль, но и большей жесткостью и холодностью в обработке. Обоим порталам свойственно четкое членение на основные части. Фигуры апостолов, украшающие портал церкви Сен Трофим, поставлены в прямоугольные ниши, разделенные колоннами. Группа Христа во славе, окруженного символами евангелистов, занимает весь тимпан, сосредоточивая на себе внимание зрителя. Для старцев (а также спасенных и осужденных) выделена специальная зона в виде фриза, пересекающего весь портал.

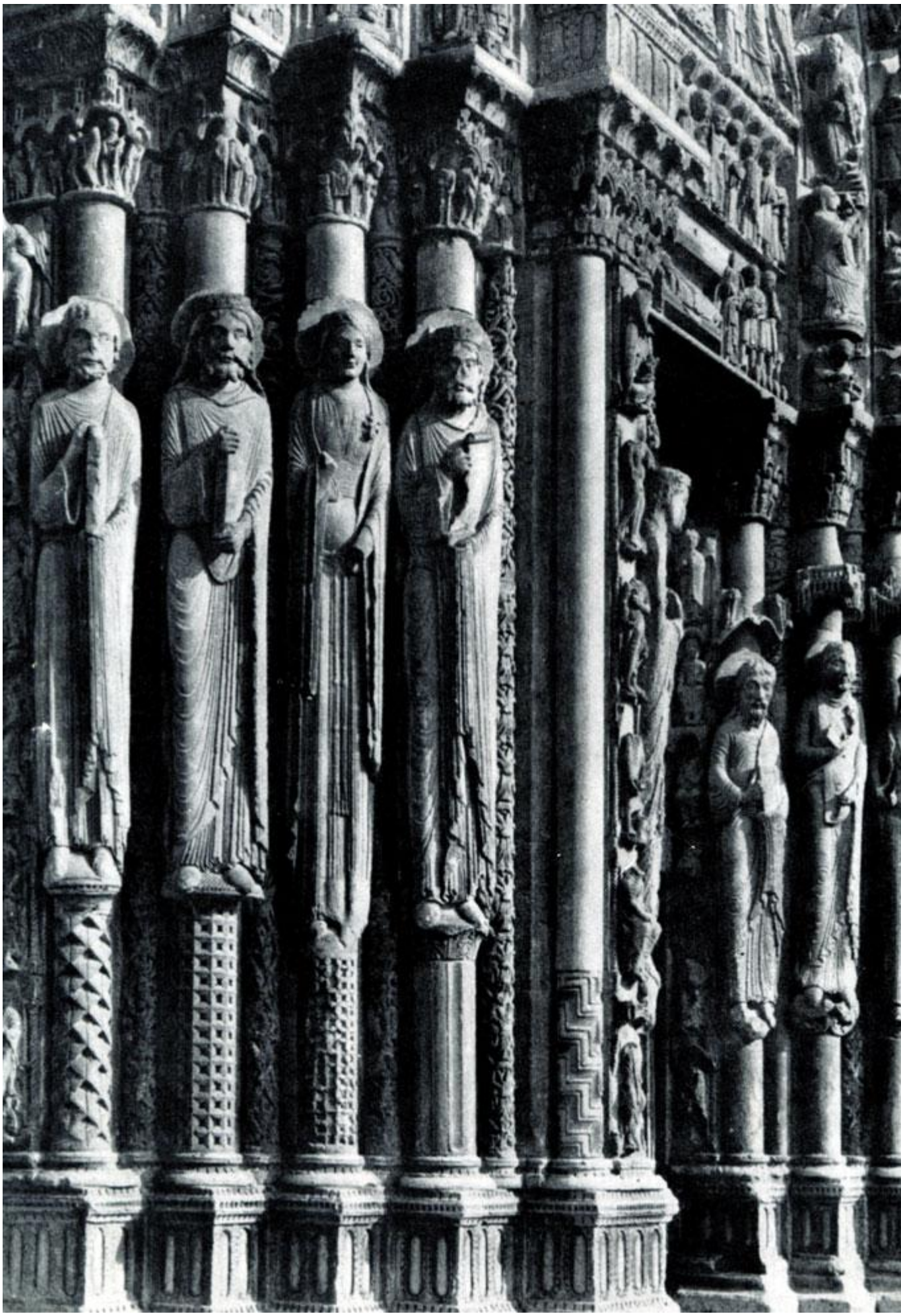
Художественные особенности провансальской школы выступают очень наглядно при сравнении статуй апостола Петра с порталов церкви Сен Трофим в Арле и церкви Муассака,

Если для мастеров суйякского и муассакского порталов графический рисунок имел для создания образа не меньшее значение, чем объемная форма, то образ Петра из Арля отличается грубоватым, но сильным чувством пластики. Его устойчивая крепкая фигура спокойно вписана в отведенное ему архитектурой композиционное поле. Конечно, складки плаща, завитки бороды и усов носят орнаментальный характер, но они не линеарно-декоративны, а материально объемны.

Хотя трудно видеть здесь попытку передать определенное психологическое состояние Петра, но все же от его фигуры веет внутренней силой. Важно, что это несколько схематично выражено в самой фигуре, имеющей собственную законченную художественную ценность, проникнутую духом уважения к человеку и его достоинству. Эти особенности скульптур Прованса имели прогрессивный характер, хотя следует отметить, что дальнейшее развитие французской скульптуры, в период готики, опиралось не на традиции Прованса, а на принципы северо-восточной пластики конца 12 в. Причины лежат отчасти в том, что альбигойские войны привели к разгрому богатой и самобытной культуры французского юга. Не меньшее значение имело и то, что французское средневековое искусство шло по линии усиления эмоциональной и динамичной выразительности образов, а эти моменты сравнительно мало разрабатывались мастерами Прованса.

К провансальской школе близки и статуи портала церкви в Иври (Виень), например энергично моделированные, живые по движениям фигуры «разумной девы» и ангела. Перекликаются с порталом церкви Сен Жиль и некоторые статуи портала Валькабрерской церкви (юго-запад Лангедока, около 1200 г.), в частности статуя св. Стефана, благородная по пропорциям и не лишенная оттенка утонченной простоты в движении поднятых рук, держащих раскрытую книгу.

Проблема создания круглой статуи в рамках архитектурно-декоративного целого по-своему решалась и мастерами Иль де Франса (северо-восток Франции, район Парижа). В конце 12 в. там сложилась замечательная школа, которая синтезировала лучшие достижения романского ваяния Франции. Эта школа сыграла важную роль при формировании готической скульптуры.



212. Собор в Шартре. Порталы западного фасада (так называемый Королевский портал). Около 1135-1155 гг.

Наиболее полно мастерство ваятелей Иль де Франса раскрылось в Шартрском соборе. Хотя он является памятником зарождающейся готики, скульптуры его более раннего, западного, так называемого королевского портала завершают собой развитие романского стиля. Трое врат близко сдвинуты и почти соприкасаются. В тимпанах боковых арок помещены симметричные композиции: «Мария с младенцем» (справа) и «Вознесение» (слева). Тимпан центральных врат украшен традиционным «Христом во славе». Композиция 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. Фигура Христа красиво выделена на фоне декоративно выразительных взмахов крыльев и упруго изогнутых тел грузного быка и льва, а также расположенных над ними более легких фигур ангела и орла. Беспокойная, с глубокими сочными тенями орнаментальная резьба, покрывающая эти фигуры, еще более оттеняет изящество образа Христа. На фризе под центральным тимпаном в строгом и спокойном ритме изображены апостолы, а по сводам арки, обрамляющей тимпан, в три ряда помещены 24 старца, предстоящие перед Христом.

Тимпан сочетает уравновешенность и четкость пластических форм порталов Прованса с тонкой и точной выразительностью графической резьбы, восходящей к бургундской школе, но освобожденной от свойственной ей сложности и запутанности.

Самое важное художественное качество шартрских тимпанов - непередаваемый словами дух просветленной гармонии образа.

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, их драпировка воспринимается почти как каннелюры или как продолжение резных узоров, которые заполняют поверхность пилястр между статуями. Однако удлиненность и общая условность форм не делают их фантастически невероятными, гротескными. Мастер в своем стремлении подчинить человеческие фигуры архитектурным формам проявляет необходимый такт и чувство меры. Самые жесты персонажей (естественно, очень скупые, поскольку руки не должны отрываться от туловища и нарушать общую столбообразность статуи) обладают известной жизненной выразительностью. Более того, мастера находят разные оттенки для жеста полуподнятой правой руки своих персонажей. Черты «портретности» не только оживляют лица, но придают известную индивидуальность и самостоятельность каждой статуе. Моменты реализма, носившие раньше повествовательный или примитивный характер, приобретают черты большей гармоничности и поэтической возвышенности.

Было бы неверно рассматривать романскую скульптуру только как подготовку готики. Особый характер романской архитектуры в значительной мере определял своеобразие скульптуры и особенности ее образного строя. Жесткая зависимость скульптурного образа от архитектуры предопределяла исторически неповторимую монументальную декоративность композиций романского времени. Отсюда и склонность романских скульптурных школ либо подчинять скульптурный рельеф плоскости стены, либо прибегать к примитивной, но мощной материальности фигур, слагаемых из крепко

сколоченных статических форм, подобных массивной устойчивости объемов самих храмов, украшенных этими скульптурами. Характерная для романского ваяния слабая индивидуализация пластических образов и как бы безликая одухотворенность монументальных скульптурных композиций были созвучны духу суровой торжественности романской архитектуры и общему складу духовного мира людей того времени.

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.

Территориальные границы школ, впрочем, очень недостаточно определены, и неоднократно произведения той или другой встречаются бок о бок в росписи одного архитектурного сооружения.

205 б. Эпизоды из Апокалипсиса. Фрески церкви Сен Савен сюр Гартан. Начало 12 в.

Основным памятником «школы светлых фонов» являются фрески церкви Сен Савен сюр Гартан в области Пуату (начало 12 в.), исключительно важные как редчайший пример почти полностью сохранившегося живописного убранства обширного романского храма

Франции. К числу особенно интересных принадлежат фрески притвора со сценами из Апокалипсиса («Борьба архангела Михаила с драконом» и др.). Давая типичные для романского искусства линеарно-плоскостные композиции, они отличаются не менее характерной динамичностью движения (например, стремите-льно скачущие крылатые всадники в «Борьбе архангела Михаила с драконом»). Бурное воображение господствует здесь надо всем, уводя художников от какой-либо упорядоченности пропорций фигур и правдоподобности жестов, хотя неизменной остается наглядная экспрессия рассказа и простодушная вера в реальность изображенных видений. Еще больше фантастики в сценах, расположённых напротив: одна изображает момент, когда при звуках ангельской трубы отверзается «кладезь бездны», оттуда вырывается и жалит людей саранча, подобная коням с крыльями и человеческими головами; на другой фреске можно видеть «жену, облаченную в солнце», и семиглавого дракона, готового поглотить ее новорожденного младенца. В ужасе откидывается при этом видении Иоанн. Из остальных сен-савен-ских росписей следует назвать эпические сцены из Библии на своде главного нефа («Построение Вавилонской башни» и пр.) и дважды повторяющееся изображение сидящего на троне Христа. Подобный тип фигуры Христа, вписанный в ореол, плоской и лишенной всякой материальности, с отвлеченным графическим узором складок, встречается во французской живописи этого периода неоднократно. Наиболее импозантное и торжественное изображение находится в церкви Сен Жиль в Монтуаре (12 в.); образ Христа имеет здесь совершенно абстрактный, символический характер. Распластанная светлая фигура вся расчерчена кривыми и угловатыми полосами золотой или глухо-зеленой каймы одежд, плоский овал лица обрамлен золотыми волосами. Концентрические круги сияния кажутся более материальными, чем это бесплотное видение.

205 а. Обручение св. Екатерины. Фрагмент фрески церкви в Монморильоне. Конец 12 или начало 13 в.

К той же группе принадлежат недавно открытые в Таване (первая половина 12 в.) исключительные по своей примитивной и резкой выразительности фрески (Мадонна,

Давид, пророк и др.) и очень стремительные, схематичные и наивные в своей экспрессии евангельские сцены в Ноан-Вике (первая четверть 12 в., особенно «Поцелуй Иуды», «Вход в Иерусалим» и «Волхвы»), и совсем иная по художественному языку роспись абсиды «Мистическое обручение св. Екатерины» в Монморильоне (конец 12 или начало 13 в.). В последней сцене можно уже отметить несомненный перелом в художественном мироощущении и приближение периода готики. Он выражается в жизненной правдивости, в лиричности и человечности этой фрески, в верных пропорциях фигур и несравненно большей их реальности, не исключающей величавой торжественности всей сцены. Теплота душевного чувства замечательно выражена в жесте Мадонны, с трогательной нежностью прижимающей к щеке руку Христа.

«Школа синих фонов», одним из главных центров которой был монастырь Клюни в Бургундии, особенно хорошо представлена комплексом росписей в приорате Брезе ла Вилль (между 1110 и 1120 гг.), включающим торжественное изображение Христа в мандорле, окруженного апостолами, «мудрых дев» и др.

К третьей группе принадлежит «Архангел Михаил» в соборе в Пюи, «Апокалиптическое видение» в Сен Жюльен де Бриуд и на редкость красивая, строгая, проникнутая византийскими отзвуками фреска на наружной стене часовни аббатства Рокамадур в Оверни, изображающая Благовещение и Встречу Марии и Елизаветы (конец 11-начало 12 в.), с ее удивительной гармонией красновато-коричневых, желтовато-серых и голубых красок на сияющем глубоком темно-синем фоне.

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.

Французская миниатюра 10-12 вв. прошла сложный путь развития, как и все средневековое искусство Франции. Не отражая так непосредственно общий подъем культуры, как архитектура, скульптура и литература, миниатюра тоже является важным звеном общего прогресса Франции того времени.

В развитии французской миниатюры значительную роль сыграло знакомство с искусством Византии, а также связь с традициями каролингской миниатюры 8-9 вв. Большое влияние имели украшения ирландских и англосаксонских рукописей, с которыми французские миниатюристы познакомились очень рано. В середине 9 в. в аббатстве Сен Дени специально работала школа англосаксонских переписчиков, внедрявших принципы украшения кельтских рукописей.

Своеобразно влияние испанских миниатюристов. Примыкающий к североиспанским прототипам знаменитый экземпляр Апокалипсиса из Сен-Севера (Париж, Национальная библиотека), исполненный на юге Франции между 1028 и 1072 гг. миниатюристом Стефаном Гарсия Плациодом, служит великолепным образцом линеарно-плоскостного стиля романской книжной живописи. Торжественность фризообразных миниатюр с многочисленными фигурами святых и апостолов оживляется необычайной красочностью исполнения.

206 б. Четыре всадника Апокалипсиса. Миниатюра Апокалипсиса из Сен Севера. Между 1028 и 1072 гг. Париж, Национальная библиотека.

AQUILA
VOLA
VE VE VE
CLAMA
SOL

207. Четвертый трубный глас. Миниатюра Апокалипсиса из Сен Севера.

В конце 11 и начале 12 в. декоративное оформление инициалами и орнаментом ранних рукописей сменилось композицией страницы в целом, созданием сюжетно выразительных миниатюр, приближавшихся к иллюстрациям.

На севере Франции в Сент Омере, Льеже, Сен Лоране возникли крупные центры, где развивалась миниатюра графического стиля. Шедевром последнего является евангелие Амьенской библиотеки (конец 11 в.), которое содержит изображения евангелистов работы неизвестного, но исключительного по своему художественному темпераменту и владению рисунком мастера. Особенно выделяется полный странной и дикой фантастики и экспрессивности образ евангелиста Иоанна, к которому по силе выразительности могут быть приравнены лишь немногие памятники той эпохи.

208. Евангелист Иоанн. Миниатюра Евангелия Амьенской библиотеки. Конец 11 в.

К началу 12 в. в Бургундии, в монастыре Сито, сформировалась оригинальная школа миниатюристов, отличавшаяся тонкостью и изяществом рисунка, сдержанностью характеристик. Капитальным произведением ее является четырехтомная Библия Этьена Хардинга, оконченная в 1109 г. (Библиотека Дижона).

Многочисленные памятники этого периода дают представление о поисках изобразительного языка художников: красочность и фантазия в украшении инициалов сочетаются с живописным, свободным исполнением фигур, графическая сухость многих сюжетных композиций смягчается богатством растительного орнамента.

206 а. Воины на кораблях. Ковер из Байе. Фрагмент. 11 в. Байе, собор.

Крайняя малочисленность романских произведений со светской тематикой, в особенности же отражавших современные исторические события, определяет историко-художественное значение так называемого ковра из Байе (11 в.), замечательного также по художественной технике. Этот «ковер», служивший украшением церкви, представляет собой семидесятиметровую полосу ткани (при 50 см высоты) с вышитыми на ней цветными шерстями сценами завоевания Англии норманнами. Повествование развертывается подробно и медлительно, сплошной лентой разнообразных сцен, где есть и приготовления к походу, и плавание к берегам Англии, и сражение при Гастингсе. Типичный линеарно-плоскостной рисунок изображений изобилует условными, но выразительно и остро схваченными движениями и множеством исторически верных деталей (одежда, вооружение, форма кораблей и т. д.). Раскраска фигур воинов и коней (среди которых есть розовые, зеленые, синие) придает всему ковру из Байе причудливый, наивно-сказочный характер.

В романский период в прикладном искусстве разрабатывались те же сюжеты и господствовали те же образы, что и в монументальной живописи и скульптуре. Очень близки были и мотивы орнамента в прикладном искусстве и архитектуре, почерпнутые из общей сокровищницы народного орнаментального творчества.

Во Франции в 11 -13 вв. наиболее развитыми видами прикладного искусства были эмальерное дело и разнообразная мелкая пластика; к последней близка ж прекрасная резьба на церковной и парадной замковой романской мебели.

Блестящим примером романского прикладного искусства является знаменитая ваза из Сей Дени. Основа этого сложного сооружения - мраморная античная ваза, превращенная фантазией средневекового художника в туловище орла. Ваза обрамлена золотыми прекрасно прочеканенными крыльями и хвостом, поставлена на когтистые лапы и увенчана хищной головой на стройной сильной шее. Украшая строгую мраморную амфору, художник, в воображении которого жили образы романского орнамента, тесно связанные с народной поэзией, создал произведение, сочетающее конкретную изобразительность с декоративной красотой.

В 12 -13 вв. серебряные и золотые изделия стали сравнительно редкими. Конечно, следует учитывать, что драгоценные вещи в позднейшее время подвергались переделке и зачастую переливались в монеты. Но совершенно очевидно, что растущая потребность в металлических изделиях намного превышала наличие благородных металлов. Поэтому многие вещи, богато орнаментированные и украшенные самоцветными камнями и эмалью, выполняли из бронзы и латуни. Среди них выделяются разнообразием вариантов и вместе с тем традиционностью основных форм сосуды для омовения рук, так называемые аквaманилы или водолеи-рукомойники - небольшие полые фигурки львов, леопардов и всадников с ручкой и отверстием для струйки воды. Аквaманилы отливались из бронзы с потерей восковой модели (cire perdue), так что каждый кувшин является уникальным. Поэтому особенно знаменательна устойчивость основных традиционных форм сосудов.

Недостаток благородных металлов послужил причиной возникновения в 12 в. новой техники декоративной скульптуры, сделанной из тонкого листа золота или позолоченного серебра, набитого на деревянную резную основу. В этой технике выполнялись реликварии в виде рук, голов я целых фигур. Таков, например, выдающийся по художественной ценности реликварии в виде дьякона, держащего в руках икону (Гос. Эрмитаж). «Диакон» - типичная романская скульптура с коротким столбообразным корпусом, орнаментальной трактовкой складок, непропорционально большой головой и ладонями. Вместе с тем необычна индивидуализированная характеристика лица. Образ человека передан средневековым мастером со всей доступной ему конкретностью изображения и все же подчинен условности целого. Декоративные особенности этого реликвария во многом продиктованы художнику свойствами самого материала. Обработка любого материала для средневекового мастера-ремесленника, создававшего вещь от начала до конца своими руками, была процессом глубоко творческим, и он всегда умело раскрывал все возможности, заложенные в дереве, металле или кости. Этим и определяется различие в манере исполнения изделий из различных материалов при единстве основных стилистических признаков.

В 12 - 13 вв. мирового значения достигло во Франции производство выемчатых многоцветных эмалей. Эмальерное искусство пришло в Европу с Востока, но здесь было несколько упрощено. В романский период самыми распространенными были выемчатые эмали на меди.

Любовь к красочности, к насыщенной, яркой цветовой гамме пронизывала все прикладное искусство средневековья. Лиможские же эмальеры умели добиваться особенно чистых и ярких красок; в их изделиях преобладали ярко- и бледно-голубые тона в изысканном сочетании с тонким белым орнаментом, напоминающим усики виноградной лозы. Как правило, основные краски дополнялись желтым и красным цветом, тоже чистого яркого тона. При преобладающих в лиможских Эмалях холодных тонах теплые - желтые и красные - цвета создавали свежий, праздничный и нарядный колорит.

Особый характер изделиям лиможских эмальеров придавало то, что они, как правило, покрывали эмалью всю плоскость вещи, а не монтировали на ней отдельно выполненные эмалевые пластины, как это было свойственно, в частности, очень распространенным в то же время рейнским выемчатым эмалям. Правда, более ранние памятники свидетельствуют о том, что и в Лиможе сначала делали вещи, украшенные отдельными эмалевыми клеймами.

Мастерство лиможских эмальеров в обработке и украшении эмалью больших досок было так высоко, что им удавались и вещи очень значительного размера. Такова, например, надгробная доска Готфрида Плантагенета, находящаяся в Лиможском соборе. На ней изображен Готфрид Плантагенет в плаще, с мечом и щитом.

Вся плоскость доски орнаментирована, фигура короля помещена на фоне мелкого спокойного узора-чешуйки, заполняющего условно намеченную арку. По изысканности деталей доска напоминает современную ей миниатюру, но широкая статичная орнаментальная рама выполнена в крупных декоративных, красочных пятнах, что придает ей монументальный характер.

Миграция лиможских эмалей в 12-13 вв. была очень велика; они достигали Англии и Северной Африки и всюду пользовались громкой славой. В позднейший период производства выемчатых эмалей в Лиможе распространился новый прием оформления вещей. Эмалью стали покрывать только фон, фигуры же выступали высоким металлическим рельефом; покрытые позолотой, они придавали изделию богатый, роскошный вид. Образцом такого рода изделий является известная луврская ваза, очень сложной формы, загруженная разного рода украшениями. Усложнение формы связано с постепенным сложением искусства готики.

В конце 13 в. в связи со Столетней войной Лимож был сильно разорен, производство эмалей прекратилось. Новый расцвет производства, на этот раз расписных эмалей, начался в Лиможе лишь в 15 в.

Готическое искусство

Начиная с конца 12 в. культура и искусство средневековой Франции вступили в пору своего расцвета.

Переход искусства Франции к готическому этапу был связан с общим ростом производительных сил, совершенствованием земледелия и в особенности с ростом городов, т. е. с развитием в рамках феодального общества ремесел и торгового обмена. В то же время укреплялся политический авторитет королевской власти, слагалось единое

феодальное государство, зарождалась французская нация, формировалась ее культура. Королевская власть в борьбе против произвола крупных сеньоров видела в растущих городах своих естественных союзников, также заинтересованных в ликвидации феодальной анархии. Королевская власть могла сделать относительно безопасными торговые пути, защитить горожан от притеснений и прямого грабежа со стороны феодальных сеньоров и до известных, правда, очень узких пределов гарантировать городские вольности. Только благодаря помощи со стороны городов удалось присоединить к королевскому домену Нормандию (1202—1204), Анжу (1204), часть Пуату (1224), Лангедок (1258) и Шампань (1284). В тот же период идея феодального порядка, обеспечиваемого централизованной властью, получила мощную идеологическую поддержку со стороны возникшего при поддержке королей сословия легистов — законников, разрабатывавших нормы феодального писаного права и общих для страны принципов управления.

Усиление средневекового государства под властью короля было особенно необходимо господствовавшим классам для подавления многочисленных восстаний народных масс, например так называемой Жакерии — крестьянской антифеодальной войны во Франции (14 в.). Основа феодального строя — эксплуатация лично зависимого от феодалов крестьянства — естественно, оставалась незыблемой. Вместе с тем королевская власть противодействовала и чрезмерным, с ее точки зрения, претензиям городов на политическую самостоятельность. Французский город с цеховой организацией труда, с купеческими корпорациями оставался феодальным городом, развивавшимся как составная часть того сложного и противоречивого целого, каким являлось средневековое французское государство. Ремесленники и только еще зарождавшаяся буржуазия городов в те времена не мыслили себе иного общественного устройства, кроме феодального. Но в рамках этого строя горожане старались добиться наибольших свобод и привилегий.

Именно феодальные города могли стать и стали центрами прогрессивного развития культуры и искусства. Прогресс культуры был немыслим без борьбы против авторитета церкви с ее монополией во всех областях идеологии. Идеологическое наступление на абсолютный авторитет церкви проходило в соответствии с характером всего средневекового сознания в рамках религиозных идей и представлений и не могло привести к последовательному и сознательному утверждению, светского мировоззрения.

С ростом городов обострялись свойственные феодализму противоречия и усиливалась идеологическая борьба, выступавшая в обычной форме ересей и в виде философских и богословских споров номиналистов и реалистов. В воззрениях номиналистов содержались отдельные положения материалистического характера. Одним из первых номиналистов был и Абеляр — яркий представитель ранней городской культуры (1079—1142), у которого, по меткому замечанию Ф. Энгельса, «главное — не сама теория, а сопротивление авторитету церкви». Франция к концу 12 в. стала центром европейской образованности. В Парижском университете — одном из первых университетов средневековья — высказывались антиклерикальные мысли.

Тогда же в городах, большей частью северной Франции, возникли церковные городские школы, ставшие очагами более светского образования. Со своей стороны католическая церковь, карая вольнодумие при помощи инквизиции, была вынуждена обратиться не только к террору, но и к теоретической борьбе, причем перенесла центр своей пропаганды в город. Возникло схоластическое учение Фомы Аквината (13 в.), возведенного церковью в ранг святого; всемерно возрождалось богословие, фальсифицировались в соответствии с требованиями католицизма взгляды Аристотеля, пользовавшегося в средние века огромным авторитетом.

Сложные исторические условия во Франции 13 — 14 вв. обусловили новый важный прогрессивный шаг в развитии феодального искусства — углубление в нем гуманистических тенденций.

Однако представления о богатстве человеческой души и личных переживаниях человека причудливо переплетались со сложной иерархией высших, «небесных», и низших, «земных», сил, с фантастической верой в мир чудес и в святых христианской религии. В этом направлении развивалась и рыцарская любовная лирика, в которой все большая рафинированность и условйая утонченность собственно дворянско-феодальной культуры сочетались с попытками раскрытия личного чувства, личного переживания. Поэты передавали не только достоинства прекрасной «дамы сердца», но и описывали мир своих переживаний, анализируя свое внутреннее состояние. В таких поэмах-романах, как «Мул без узды», цепь фантастических приключений прерывается жизненными сценами, а в искусственный мир идеализированной рыцарской чести вторгаются живые человеческие чувства.

В городах сосуществовали и соперничали религиозная театральная мистерия и полные грубоватой, наивной естественности светские фарсы. Везде шла борьба и взаимное переплетение мистического и рационального, фантастического и реального. Но почти всегда в художественном творчестве жизнь, даже в образах, посвященных христианским сказаниям, воспринималась в ее сложной противоречивости, в вечно изменчивом равновесии. Былая устойчивая неподвижность и наивная целостность романского искусства остались далеко позади. Не случайно именно в 13 в. во французской музыке на смену унисону приходит сложное, дифференцированное многоголосие. Мощные хоровые церковные гимны, подобно созданиям готического зодчества, приобретали внутреннее духовное богатство и драматическую силу.

Огромные синтетические композиции французских готических соборов, символичные по своим сюжетам и идеям, олицетворяли мир земной и небесный, излагали «священную историю» рода людского. Вместе с тем в их пределах создавались и отдельные жизненно выразительные композиции.

Мистические наития и глубокая психологическая жизненность, чудовищный гротеск и любовная передача обычных сцен действительности причудливо переплетались в монументальных произведениях готики.

Архитектура

Важнейшую роль в формировании готического искусства сыграли экономически более развитые области северо-восточной Франции: Иль де Франс и Шампань. После подчинения Нормандии власти короля особенно возросло значение главного города Иль де Франса, затем столицы Франции — Парижа, так как устье Сены оказалось в пределах королевского домена, что дало выход к морю. Расширились не только междугородняя, но и международная торговля Парижа, которая целиком находилась в руках горожан. Дифференцировались и совершенствовались городские ремесла, причем ремесленники объединялись в цехи. Весьма показательно, что в середине 13 в. Этьен Буало уже собрал в «Книге ремесел» около 100 цеховых уставов Парижа (всего тогда было около 300 цехов). В Париже, как и в других городах, был цех каменщиков и скульпторов. Именно им, то есть светским строителям, принадлежит разработка конструкции и средств художественной выразительности стиля готики. Каменщики были не только исполнителями смелых проектов выдающихся зодчих своего времени, но и сотрудниками, вносившими в общее дело свое умение, творческий опыт и художественное чувство.

В 19 и 20 вв. некоторые буржуазные ученые делали попытки доказать нефранцузское происхождение готики. Первые нервюрные своды они находили в Англии, в Ломбардии, прообраз их искали в Армении и в Древнем Риме. Но в 13 в. никто не сомневался в том, что готическая система разработана во Франции, и называли ее «строительством на французский манер».

Главными заказчиками стали города и отчасти король, основным типом сооружений — городской собор вместо господствовавшей ранее монастырской церкви. В 12 и 13 вв. во Франции развернулось такое оживленное церковное и светское строительство, какого страна никогда не переживала. Первоначально, однако, строительные нововведения применялись в монастырских постройках.

Самым ранним нервюрным сводом обычно считается перекрытие абсиды аббатской церкви в Морианвале (1125 — 1130). Но здесь нервюры встроены в массивный романского типа свод, который не может считаться лежащим на них. Нервюры как основа каркасной системы впервые были применены в церкви аббатства Сен Дени под Парижем. Для обновления и перестройки старой церкви аббат Сугерий пригласил мастеров-каменщиков, вероятно, из Южной Франции. Своим авторитетом Сугерий поддерживал новшества приглашенных им архитекторов, несмотря на предостережения консервативно настроенных монастырских зодчих. Большой интерес для истории архитектуры представляет книга Сугерия с подробным изложением истории строительства Сен Дени с 1137 по 1150 г. Сначала был перестроен фасад и вся западная часть здания. Сохранилась разработанная романскими зодчими двухбашенность (сами башни возведены были позже, в 1151 г.), но фасад получил три портала с широкими дверями против каждого нефа. Это было сделано, как красочно рассказывает Сугерий, чтобы избежать давки. Фасад был разделен четырьмя контрфорсами на три поля. В травее притвора был притенен стрельчатый свод на нервюрах. Затем, в 1140 г., было приступлено к сооружению 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. Здесь впервые сказались преимущества каркасной конструкции, так как надлежало перекрыть пространство неправильной формы, что при старой строительной системе было затруднительно. В устройстве хора церкви Сен Дени выражено новое понимание пространства, стремление к его объединению. К 40-м гг. 12 в. относится и опыт применения свода на нервюрах при строительстве хора собора в Сане. Все же новые строительные и художественно выразительные возможности, заложенные в каркасной системе, последовательно раскрывались в конце 12 в. в соборах Парижа и Лана.

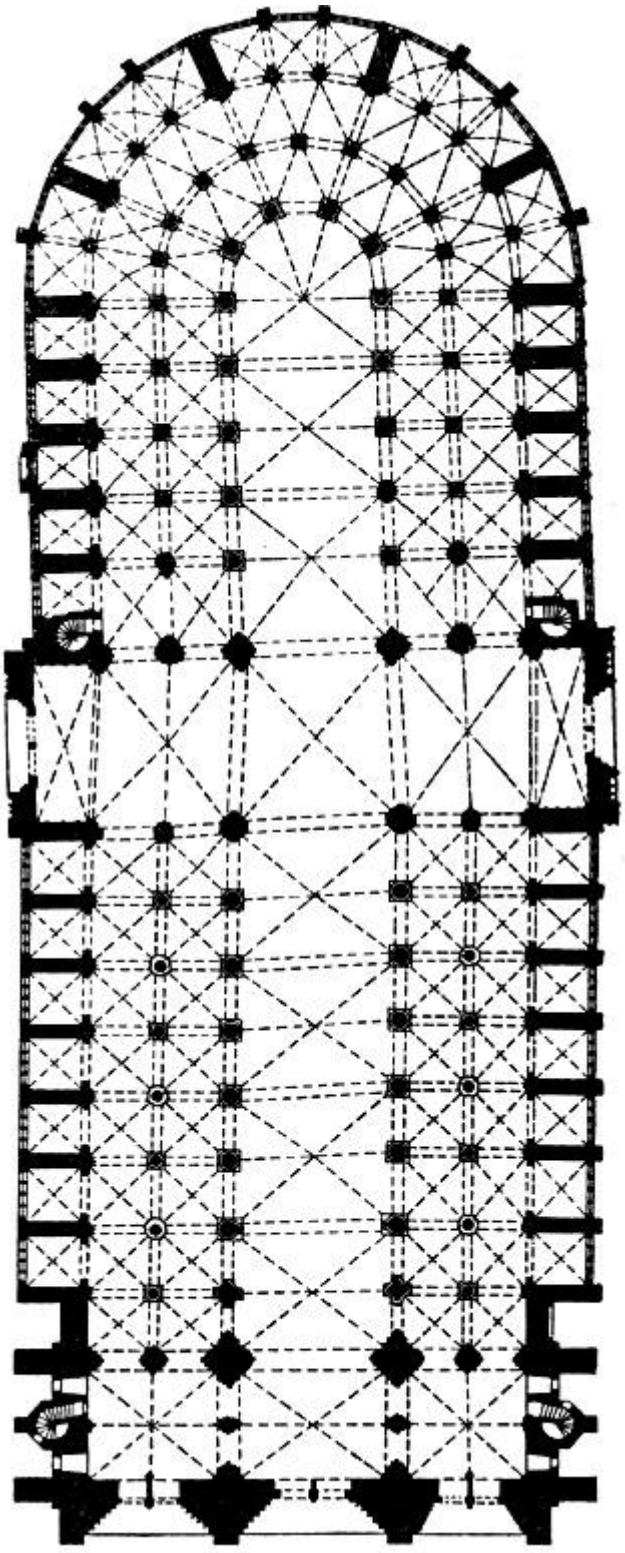
Французское зодчество, как и архитектура других стран Западной Европы, прошло через этапы ранней, зрелой (или высокой) и поздней готики. Во Франции ранняя готика охватывает последнюю, треть 12 и первую четверть 13 в. Здания этого периода четкостью архитектурной композиции и монументальной простотой своих форм несколько напоминают романское зодчество. Наиболее характерные особенности ранней готики заметны в архитектуре соборов в Нуайоне, Лане и в соборе Парижской Богоматери. Памятники зрелой готики создавались с 20-х гг. и до конца 13 в. Самые I значительные из них — соборы в Шартре, Реймсе и Амьене. Зрелой, или высокой, готике присуще не только совершенное владение каркасной конструкцией, но и высокое мастерство при создании богатых архитектурных композиций, с обилием скульптуры и витражей.

Поздняя готика охватывает 14 и 15 вв. Однако некоторые ее черты — изощренность и утонченность архитектурного декора — давали о себе знать уже в памятниках конца 13 в.

Иногда позднеготическое искусство 15 века выделяют в особый период так называемой «пламенеющей» готики.

В отличие от Германии и Англии поздняя готика во Франции, разоренной Столетней войной, не получила широкого развития и не создала большого числа значительных произведений. К наиболее интересным памятникам этого периода относятся главные фасады соборов в Руане и Страсбурге. Следует отметить, что готические соборы часто строились и перестраивались в течение нескольких десятилетий, а иногда и много дольше. Поэтому в архитектуре одного здания обычно переплетаются черты раннего и зрелого, а иногда и позднего этапов. В силу этого отнесение того или другого собора к определенному периоду готического стиля основывается в первую очередь на типе главного фасада и на общем решении плана.

Одним из самых величественных сооружений ранней французской готики является собор Парижской Богоматери (Нотр-Дам де Пари). Он был заложен в 1163 г. Постройку начали с хора, который был закончен в 1182 г., главный корпус был завершен в 1196 г., западный фасад с его порталами — в основном к 1208 г. В отдельных частях собор достраивался до середины 13 в., когда крылья трансепта получили по дополнительной травее. Тогда же в целях увеличения вместимости собора между сильно выступавшими наружу контрфорсами были встроены капеллы. Вместе с воздвигнутым несколько позже, в 14 в., венком капелл, окружающих хор, они охватили собой все здание. Вероятно, автором строительных дополнений середины 13 в. был зодчий Жан де Шель, которому принадлежала сохранившаяся до наших дней система легких и весьма изящных аркбутанов.



Собор Парижской Богоматери. План.

План собора представляет собой решительный шаг вперед по сравнению с базиликальной схемой собора Сен Дени. Это громадное пятинефное сооружение, почти без выступающих крыльев трансепта (который, таким образом, имеет лишь подчиненное значение), 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. Несмотря на то, что собор строился свыше века, он поражает органичной целостностью своего архитектурного образа. Ведущее значение во всей композиции принадлежит главному западному фасаду. Горделивая высота его поднимающихся над

лесом городских крыш мощных башен оттенена небольшим и хрупким шпилем над средокрестием, заменившим типичную для романского зодчества мощную башню.

216. Св. Теодор в образе рыцаря. Статуя собора в Шартре. Портал южного фасада трансепта. Фрагмент. 1235-1240 гг.

217. Собор Парижской Богоматери. Заложен в 1163 г., завершен в основном в 14 в. Западный фасад.

Главный фасад отличается соразмерностью величавых масштабных соотношений, простотой целого. 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 (ср. с мужским аббатством в Кане).

Западный фасад собора Парижской Богоматери, увенчанный двумя устремленными ввысь могучими башнями, расчленен на три яруса. Нижний, портальный ярус представляет собой как бы цоколь, несущий на себе груз верхних двух ярусов. Его стена, не закрытая архитектурным декором, придает впечатление устойчивости и крепости всему сооружению. Три больших глубоких портала выявляют толщу мощной стены, сообщая ей пластичность и всему ярусу — глубокое внутреннее напряжение. Вместе с тем стрельчатые, перспективно углубленные арки порталов способствуют еще очень медленному, но определенному устремлению ввысь. Нижний ярус завершается фризообразной «галлереей королей»(*«Галлереей королей» называется ряд довольно многочисленных изображений иудейских царей и предков Христа, которые уже очень рано стали отождествляться с французскими королями.*), ритм которой, в уменьшенном масштабе, повторяет балюстрада второго яруса. Галлереей и балюстрадой подчеркиваются горизонтальные членения, но одновременно они перекликаются своими колонками и вытянутыми статуями королей с вертикальными ритмами, которые все более и более усиливаются в верхних ярусах.

Центр второго яруса заполнен большим круглым окном, так называемой розой. Над боковыми порталами — большие окна, попарно охваченные широкими и неглубокими стрельчатыми арками — архивольтами, как бы повторяющими рисунок расположенных внизу порталов; в тимпанах арок вписаны розы меньшего размера. Во втором ярусе стена акцентирована меньше, чем в нижнем: ее грузная массивность совсем не выражена. Третий ярус образован высокой сквозной и легкой галлереей, которая состоит из изящно сплетенных стрельчатых арочек, вырастающих из тонких и стройных колонн. В этой галлерее вертикали фасада воплощены наиболее полно и свободно. Поднимаясь еще дальше, взгляд зрителя задерживается на карнизе, но вслед за тем переключается на величавый взлет огромных стройных стрельчатых окон башен, основания которых скрыты аркадой галлерей.

Фасад и башни образуют гармоничный ансамбль, вписанный в высокий прямоугольник, что в сочетании с нарастанием вертикалей от яруса к ярусу и создает впечатление устремленности ввысь. Вместе с тем каждый из ярусов, взятый в отдельности, растянут по горизонтали, и это сохраняет в архитектуре фасада спокойную силу и устойчивость. Благородные, с первого взгляда простые пропорции фасада при внимательном рассмотрении оказываются исключительно богатыми и сложными. Каждый мотив фасада при всей своей кристаллической четкости и определенности вступает в многообразные взаимодействия — конструктивные, масштабные, ритмические — со всеми остальными. Отсюда то необыкновенное сочетание ясной простоты и сложного богатства, которое, несмотря на реставрации 19 в.(*Так, фигуры «галлереи королей», сильно поврежденные во время буржуазной революции 1789—1794 гг., были в 20-х гг. 19 в. заменены новыми по рисункам Виоле ле Дюка.*), отличает этот первый шедевр французской готики.

Фасады трансептов, как уже упоминалось, являются творением развитой готики (1250—1270). Их более стройные и изящные формы, почти полное отсутствие плоскости стены, свободная динамика вертикально развивающихся архитектурных форм и огромная ажурная роза дополняют и обогащают выразительность главного фасада. Фасады трансептов органично сочетаются с ажурно легкими аркбутанами, которые обрамляют как бы парящий над окрестными домами главный корабль собора с его 12-метровыми стрельчатыми окнами (*В 19 в. окружавшие собор старинные домики были снесены и вокруг собора посажены деревья.*).

218. Собор Парижской Богоматери. Внутренний вид.

219. Собор Парижской Богоматери. Вид с юго-востока.

Громадное внутреннее пространство центрального нефа (высота под сводами -35 м) решительно господствует над низкими и менее освещенными боковыми нефами. Интерьер, как и фасад, пронизан торжественно строгим величием, но его архитектурные ритмы еще больше устремлены ввысь, и материальная весомость ощущается в меньшей мере. Внутренние стены центрального нефа также разделены на три зоны. Нижняя состоит из массивных и приземистых колонн-столбов, подпирающих аркады, которые отделяют центральный неф от боковых. Среднюю зону образуют арки эмпор, выходящие в центральный неф широкими проемами, близкими по форме к парным окнам второго яруса западного фасада. Стрельчатый архивольт каждого пролета охватывает три арочки. Выше арок эмпор, образуя третью зону членения, расположены высокие стрельчатые окна с цветными витражами(*Первоначальные витражи 13 в. утрачены.*). Чем выше ярус, тем пропорции арок и окон становятся более стройными и вытянутыми вверх. Это подчеркивается тонкими двойными полуколоннами, стремительно взлетающими от капителей нижнего яруса, между арками Эмпор и окнами, до капителей под пятами нервюрного свода. В глубине центрального нефа, пронизанного мерцающим светом витражей, находится алтарь, озаренный колеблющимися огнями бесчисленных свечей и сказочным сиянием огромных витражей алтарной части храма.

В оформлении фасадов, особенно порталов, большую роль играет скульптура (статуи и рельефы в тимпанах над дверьми порталов). Исключительно широко применена и декоративная резьба в обрамлении порталов, оконных проемов, карнизов, аркбутанов и т. д. Украшения эти то состоят из растительного и геометрического узора, то принимают характер фантастических изображений (водостоки в виде открывших пасти драконов, фантастические чудища-химеры на балюстрадах верхних ярусов), но всем им свойственно сочетание пластически объемной формы с ажурной узорчатостью силуэта.

В оформлении интерьера главного нефа роль скульптурного убранства гораздо более скромная и подчиненная. Статуи и большие рельефные композиции в главном нефе и трансепте отсутствуют, декор в основном сводится к сочной резьбе капителей, оттеняющей прорезанные высокими окнами плоскости стен. Лишь в хоровом обходе появляется ряд рельефов 14 в. Зато необыкновенной художественной силой были наделены сверкающие, подобно самоцветам, витражные изображения. Переход от пластичности скульптурных форм к бестелесности словно мерцающих изображений на витражах обусловлен не только архитектурно-строительными соображениями, но в известной мере и тем, что в интерьере собора, предназначенном для богослужения, соответствие обстановки экстатическим и мистическим порывам молящихся имело большее значение, чем в наружном облике собора, где утверждение мощи и силы людей, способных воздвигнуть здание, величественно возвышающееся над всем городом, превалировало над религиозными идеями и переживаниями. Строители собора достигли удивительного богатства и многообразия в трактовке внутреннего пространства. Когда верующий вступал в центральный неф и терялся среди огромной толпы молящихся, грандиозный взлет вверх могучих сводов захватывал его воображение. Так же поражало внезапное расширение пространства при вступлении в трансепт. Необычайно острым было восприятие внутреннего пространства собора и при движении по галлерее второго яруса и вдоль боковых нефов — смещение ракурсов столбов и арок создавало полную динамики смену впечатлений. Но над всем этим многообразием все же решительно господствовало устремленное ввысь и вглубь, к святилищу алтаря, необъятное пространство центрального нефа.

Восприятие интерьера готического храма современным человеком, конечно, свободно от того опьянения мистическим экстазом, с которым были связаны Эстетические переживания людей средневековья. Нами ясно ощущаются художественная сила, красота и богатство пространственных форм и ритмов, развертывающихся, подобно многоголосой песне, то грозно торжественной, то лирически задумчивой, то сумрачной, то ликующей. Величие человеческого духа и его вдохновенного воображения составляет основу эстетического обаяния собора Парижской Богоматери и вообще всех шедевров готики. Характерно, что собор в ту эпоху являлся долгое время центром не только религиозной, но и светской жизни города. В нем читались лекции, проводились собрания представителей цехов и в тот период когда не была воздвигнута ратуша, заседания городской магистратуры.

Другим замечательным памятником ранней готики является собор в Лане, несколько более архаичный, чем собор Парижской Богоматери. Его проект был составлен около 1160 г., к 1174 г. были закончены хор и восточные части трансепта; главный корпус и западный фасад — в первые годы 13 в. Тогда же был значительно расширен хор, получивший взамен полукруглой абсиды прямоугольное завершение, во Франции нигде больше не встречающееся. В плане Ланский собор связан с романской традицией: это трехнефное продольное помещение, пересеченное трехнефным же трансептом с широко раздвинутыми рукавами. Особенностью внутреннего пространства является изящный трифорий, расположенный между пролетами Эмпор и ярусом верхних окон. Такое четырехчастное построение необычайно ясно и логично. Опорами служат массивные колонны, а служебные полуколонки над их капителями поднимаются мощными пучками так, что каждая из них составляет опору для одной нервюры — мотив, получивший в дальнейшем широкое распространение в архитектуре зрелой, или высокой, готики.

209. Собор Нотр-Дам в Лане. Проект 1160 г., строительство в основном завершено в 13 в. Западный фасад.

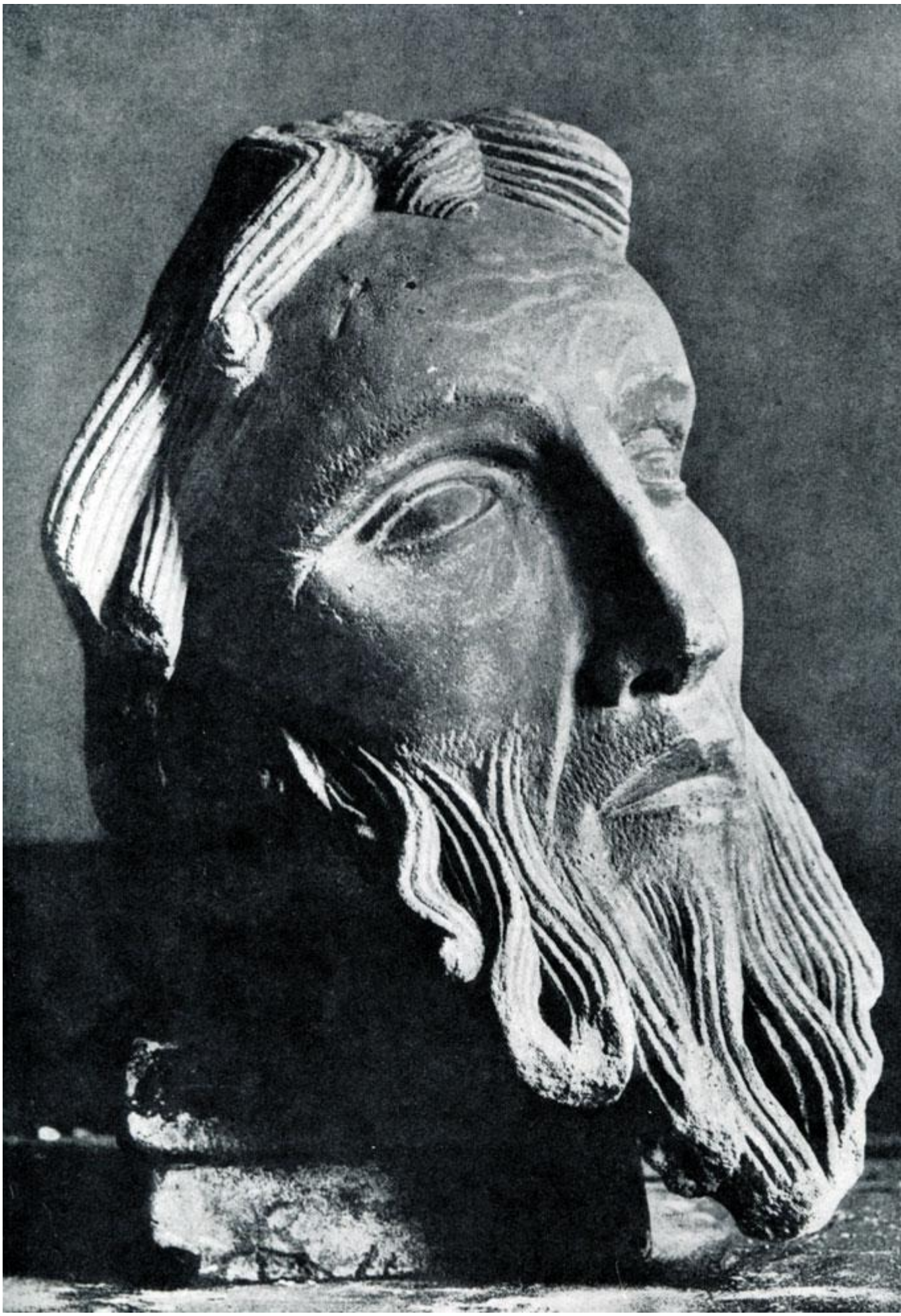
Западный фасад имеет необычайный для ранней французской готики вид. Общая композиция тяжелых архитектурных масс фасада, создающих сильные контрасты света и тени, частичное сохранение плоскости стены во втором ярусе связаны еще с романским зодчеством. В нижнем ярусе выступают крыльца, пристроенные к трем порталам и первоначально сообщавшиеся между собой. Отсутствующая «галлерея королей» заменена образующей третий ярус глубокой аркадой. Над ней — две башни, имеющие по нескольку ярусов и украшенные ажурными угловыми лоджиями, все более стройными и легкими по мере приближения к верху. Над средокрестием поставлена низкая башня, через которую обильно поступает свет (также романский мотив.). У южного рукава трансепта высится еще одна башня, напоминающая итальянские кампанилы; уже у современников она славилась своей красотой. Архитектор Виллар д'Оннекур (13 в.) говорил о ней: «Во многих землях я бывал, но нигде не видел такой башни, как в Лане».

Архитектурное решение интерьера Ланского собора, стройного и очень красивого, носит последовательно готический характер и этим отличается от переходного по стилю фасада.

Среди раннеготических соборов заслуживают упоминания собор в Нуайоне (1157—1228) и собор в Суассоне (1177—1212).

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.

211. Собор Нотр-Дам в Шартре. Строительство начато в 1194 г., завершено в основном к 1260 г. Западный фасад.

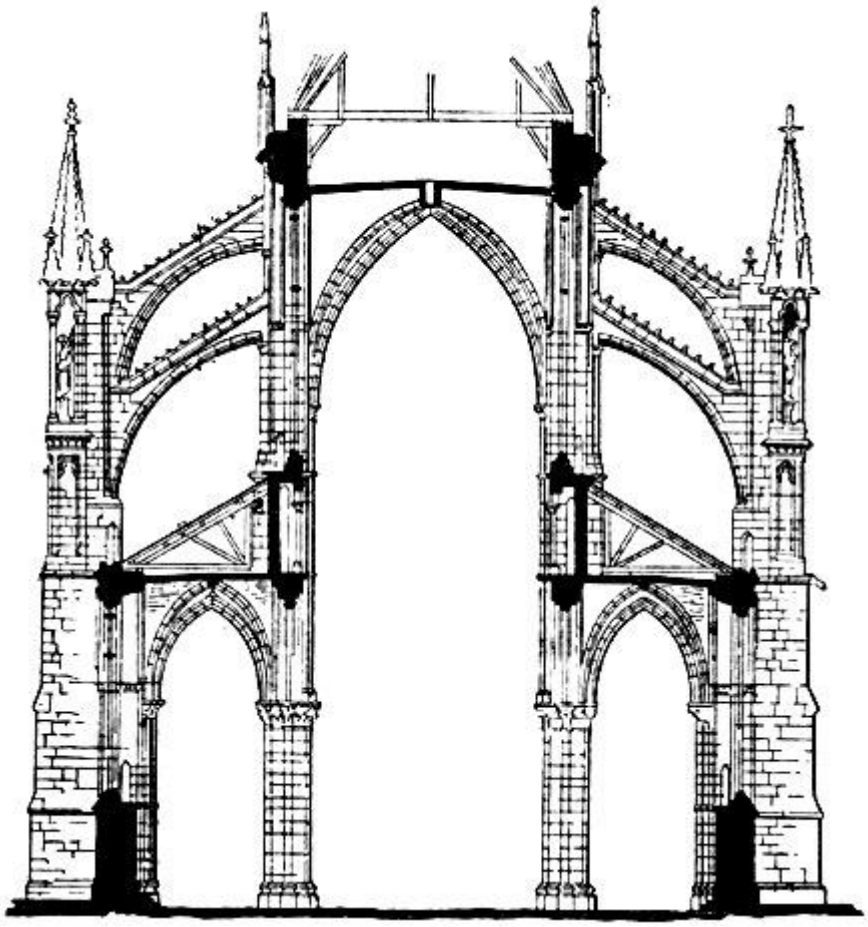


210. Голова пророка из Санлиса. Возможно, фрагмент статуи собора в Санлисе. 1180-1190 гг. Санлис, Археологический музей.

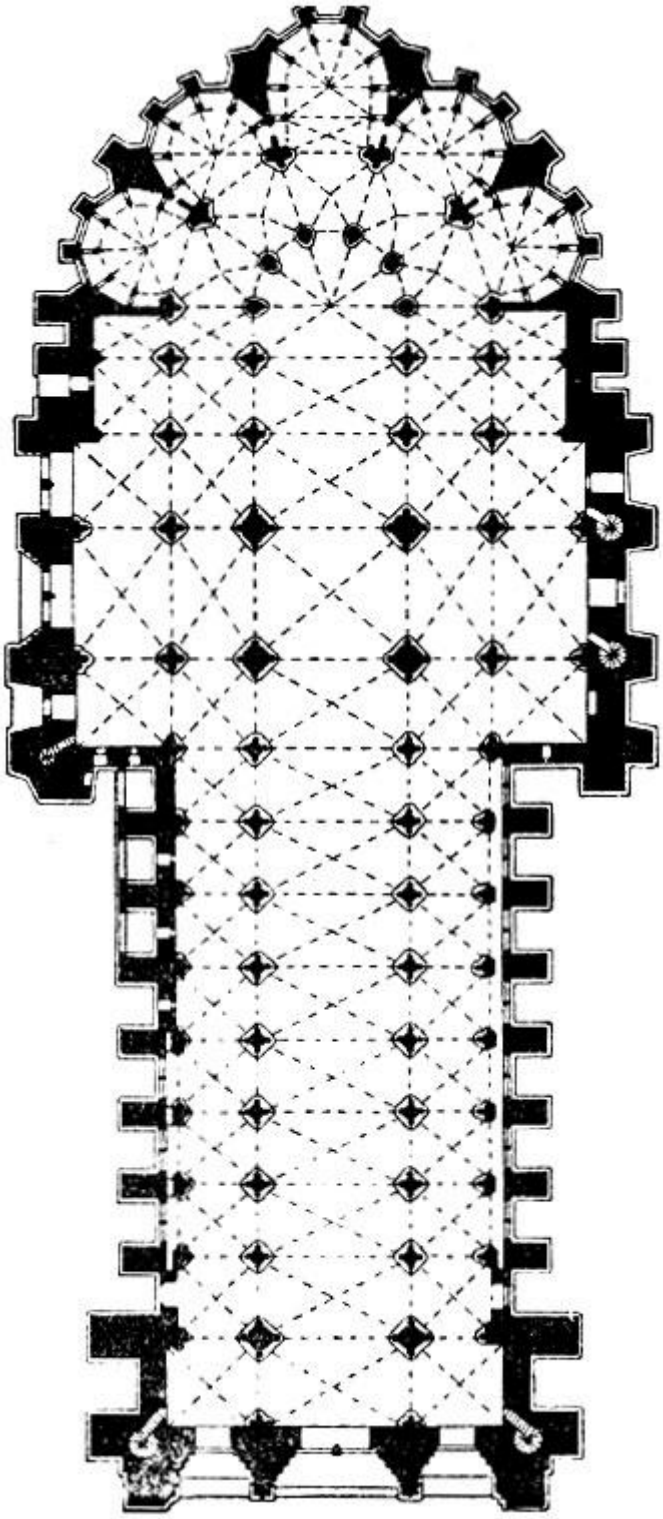
Западный фасад Шартрского собора сохраняет большие плоскости стены при сравнительно небольших размерах трех порталов. Высокие окна второго яруса имеют полукруглые, а не стрельчатые завершения. Третий ярус — квадрат стены, в который врезана огромная роза, резко контрастирующая с массивными башнями. Весь 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. 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)(*Переход после трансепта от трехнефного к пятинефному членению продольной части здания является особенностью большинства соборов зрелой готики. Обычно при этом исчезают эмпоры и стена главного нефа делится на три яруса: аркады, трифорий, окна.*) вновь направляет внимание к окруженному лесом столбов святилищу — алтарю.

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, или, если можно так выразиться, заселение, соборов целым миром статуй и рельефов.

Особенно богато скульптурное убранство в Реймсском соборе — одном из замечательных созданий высокой готики, классическом образце синтеза архитектуры и скульптуры той эпохи. План собора в Реймсе с некоторыми изменениями следует плану Шартрского собора.



Собор Нотр-Дам в Реймсе. 1210 г.- начало 14 в. Поперечный разрез.



Собор Нотр-Дам в Реймсе. План.

Внутреннее пространство Реймсского собора характерно для французских храмов высокой готики. Величавый, благородный по своим пропорциям, могучий центральный неф господствует над боковыми. Эстетическая выразительность смелой конструкции готического собора глубоко прочувствована и выявлена с предельной наглядностью. Реймсский собор строился на протяжении всего 13 в. сначала Жаном из Орбе, приступившим к сооружению собора в 1210 г., успевшим построить стены хора и начать возведение свода. Строительство продолжали Жан ле Лу (1236—1252), затем Гоше из Реймса и, наконец, в последнее десятилетие 13 и в начале 14 в.— Робер из Куси, в

основном завершивший его. В Реймсском соборе долго короновались французские короли.

226. Собор в Реймсе. Внутренний вид (с запада на восток).

227. Собор в Реймсе. Внутренний вид (с востока на запад).

Во время первой мировой войны собор сильно пострадал от обстрела и пожара предохранительной обшивки. Вторая мировая война причинила ему еще более серьезные повреждения.

223. Собор Нотр-Дам в Реймсе. 1210 г.- начало 14 в. Западный фасад.

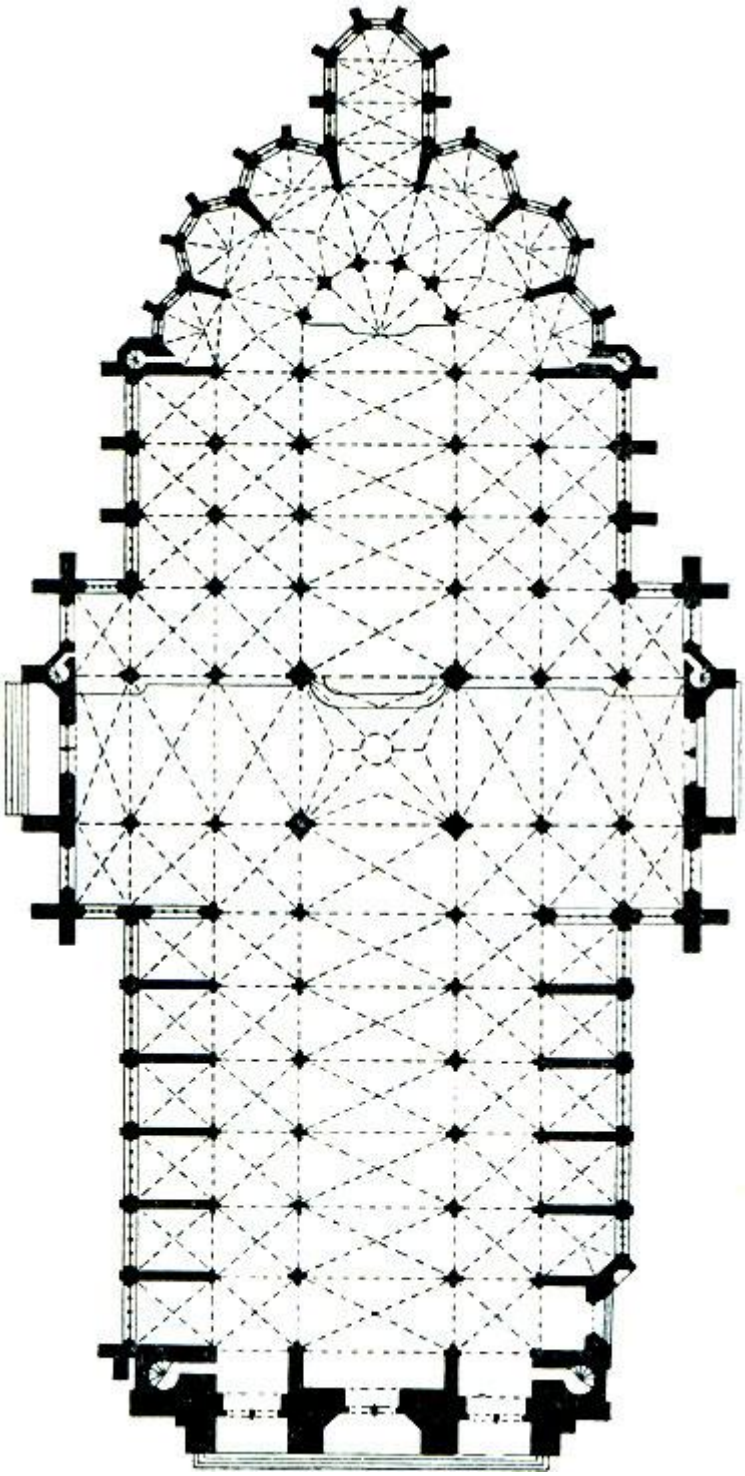
224. Собор в Реймсе. Западный фасад. Фрагмент.

Подобно тому как западный фасад собора Парижской Богоматери является наиболее совершенным среди произведений ранней готики, фасад Реймсского собора представляет классический пример готики зрелой. Реймсский собор поражает своей грандиозностью. Башни, в отличие от Парижского собора, образуют одно целое с массивом фасада. От яруса порталов и до вершин прямоугольных башен верти кальные линии пронизывают здание и стремительным нарастанием и убыстрением своего ритма, решительно преобладая над горизонталями. Не случайно строители применили вимперги (каменные ажурные надпортальные и надоконные шатры-фронтоны): их стрельчатые завершения проникают во второй ярус, ломая линию карниза и уничтожая грани между ярусами. Во втором ярусе высокие стрельчатые окна и лес стройных колонн и пинаклей наращивают и как бы заостряют вертикальную устремленность фасада, огромная роза, заполняющая охваченный широкой аркой центр второго яруса, свободно и торжественно заканчивает тему меньших роз, украшающих порталы. Помещенная над вторым ярусом «галлерея королей» как бы подготовляет своими колоссальными статуями взлет башен с их удлиненными окнами.

Своеобразной чертой боковых фасадов Реймсского собора являются широкие и высокие окна, почти соприкасающиеся друг с другом. Каждая пара окон объединена розой, помещенной под стрельчатой аркой их общего проема. Центральный и боковые фасады поражают смелым сопоставлением монументальной силы и энергии архитектурных масс и проемов с трепетным движением леса аркбутанов, тинаклей, арок и арочек, столбов и колонок, которые вырастают из массива здания, из основных элементов его конструкции, подобно тому как бесчисленные листья и цветы покрывают могучие ветви дерева, образуя его пышную, полную живого движения крону.

Однако богатое архитектурное убранство не превращается в самодовлеющую декорацию, в каменное кружево, скрывающее конструкцию готического собора. Конечно, не все эти бесчисленные детали конструктивно необходимы, но они, все в новых и новых вариациях, повторяют и раскрывают основное устремление здания ввысь. Зритель то выделяет из сложного ансамбля детали, сопоставляя и сталкивая их друг с другом, то покоряется грандиозной силе архитектурного целого. В этом сплетении разнообразия и единства — отличие Реймсского собора от соборов поздней готики, подменившей пафос больших форм изощренностью самодовлеющих деталей.

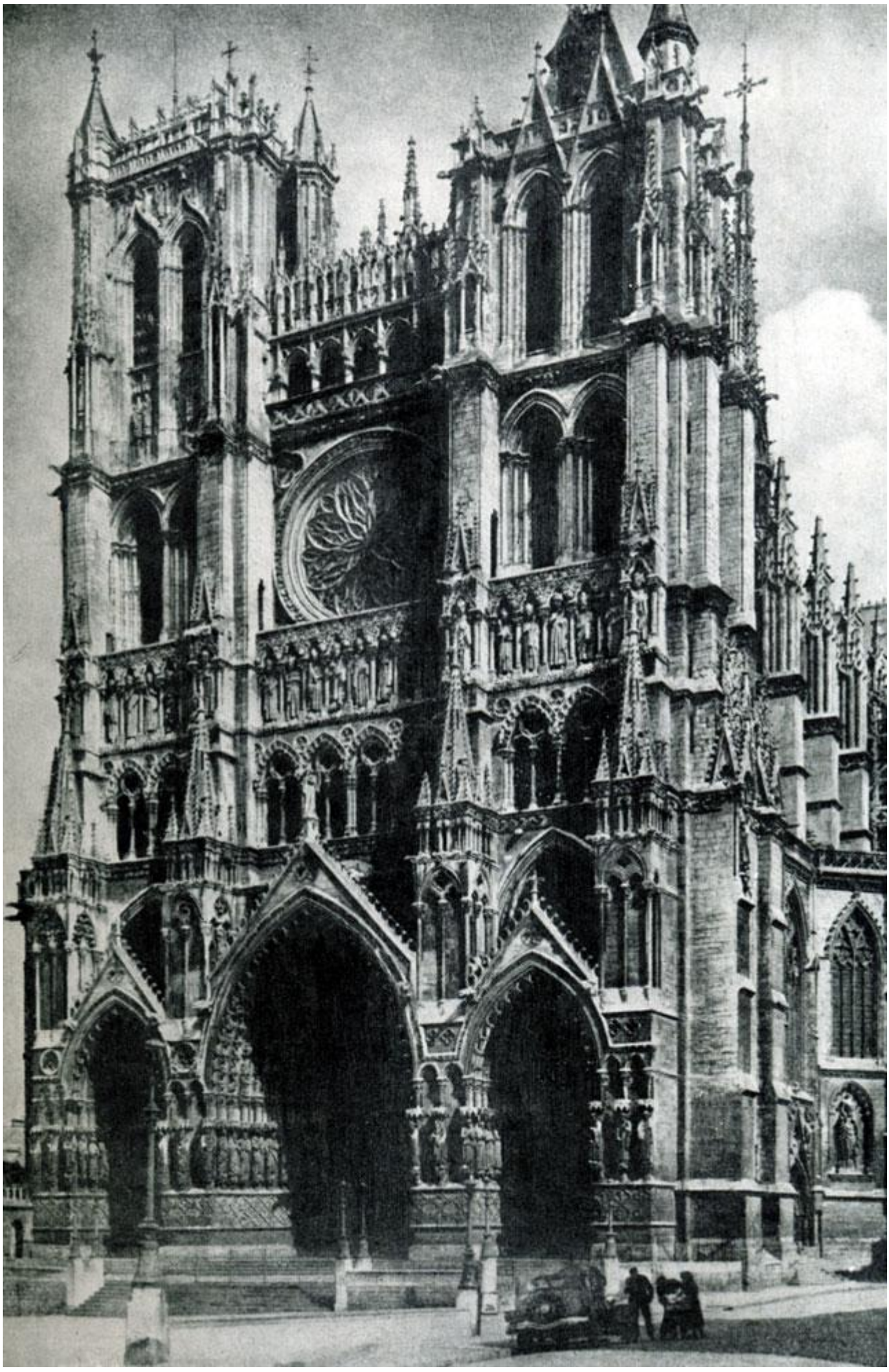
Последним великим творением зрелой готики был Амьенский собор, знаменитый в те времена своим необычайно большим центральным нефом — вышиной более 40 и протяженностью 145 м. Среди зодчих поздней французской готики существовала поговорка, ярко характеризующая своеобразие лучших творений этой эпохи, а попутно и эклектизм самих мастеров: «Кто хочет построить совершеннейший собор, тот должен взять от Шартра башни, от Парижа фасад, от Амьена продольный корабль, от Реймса скульптуру». Собор, созданный по проекту Робера де Люзарша в течение 13 в. (за исключением башен, законченных в 14 и 15 вв.), в плане близок к Шартрскому собору. Однако нефы, трансепт и хор стали здесь относительно менее самостоятельными частями, подчиненными общему единству.



Собор Нотр-Дам в Амьене. 13-15 вв. План.

Впечатление от интерьера определяется большей, чем в Шартре, вышиной 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. Этому впечатлению способствуют устои, занимающие относительно мало места в силу доведенной до предела экономии материала. Между ярусом нижних аркад и ярусом окон расположена галлерея трифория, ставшая самостоятельным этажом. Интерьер Амьенского собора, несомненно, грандиозен и ясен, но несколько монотонен. В его пропорциях чувствуется надуманность, стремление к точным математическим соотношениям. 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. В Амьенском соборе скорее поражает последовательное и мастерское применение уже найденных формул, чем творческие искания, которые сообщают такую художественную силу и непосредственное очарование соборам в Лапе, Париже, Шартре и Реймсе.



231. Собор Нотр-Дам в Амьене. Западный фасад. 13 в.; башни закончены в 14 и 15 вв.

Таков же и западный фасад Амьенского собора, по своей структуре представляющий вариант развитого готического фасада. Однако его пропорции не вполне безупречны. Четыре контрфорса обрамляют три поля, занятые в нижнем ярусе порталами. Второй ярус имеет две части: полосу арок с окнами и «галлерею королей». Верх фасада в середине занят розой и несколько сдавлен по сторонам двумя башнями, окончательно завершенными лишь в середине 15 в. Амьенский собор был последним словом классической французской готики.

Город богатых ткачей Бове хотел превзойти Амьен, но потерпел неудачу. Высота под сводами собора, начатого в 1225 и почти законченного в 1272 г., была 48 м. Однако в 1290 г. постройка частично обрушилась. Зодчий превратил стены в кружево из стекла и камня, а снаружи закрыл здание густым лесом высоких контрфорсов и аркбутанов.

222. Сент Шапель в Париже. 1243-1248 гг. Внутренний вид.

Из построек зрелой готики не соборного типа заслуживают внимания придворные и дворцовые капеллы, наиболее замечательной из которых является Сен Шапель в Париже, построенная в 1243—1248 гг.. Это сооружение изящно, полно воздуха и света и вместе с тем, несмотря на малые размеры, монументально. 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. Строитель этой капеллы (возможно, Пьер де Монтеро) создал прекрасный интерьер, вызвавший многочисленные подражания как во Франции, так и в Англии.

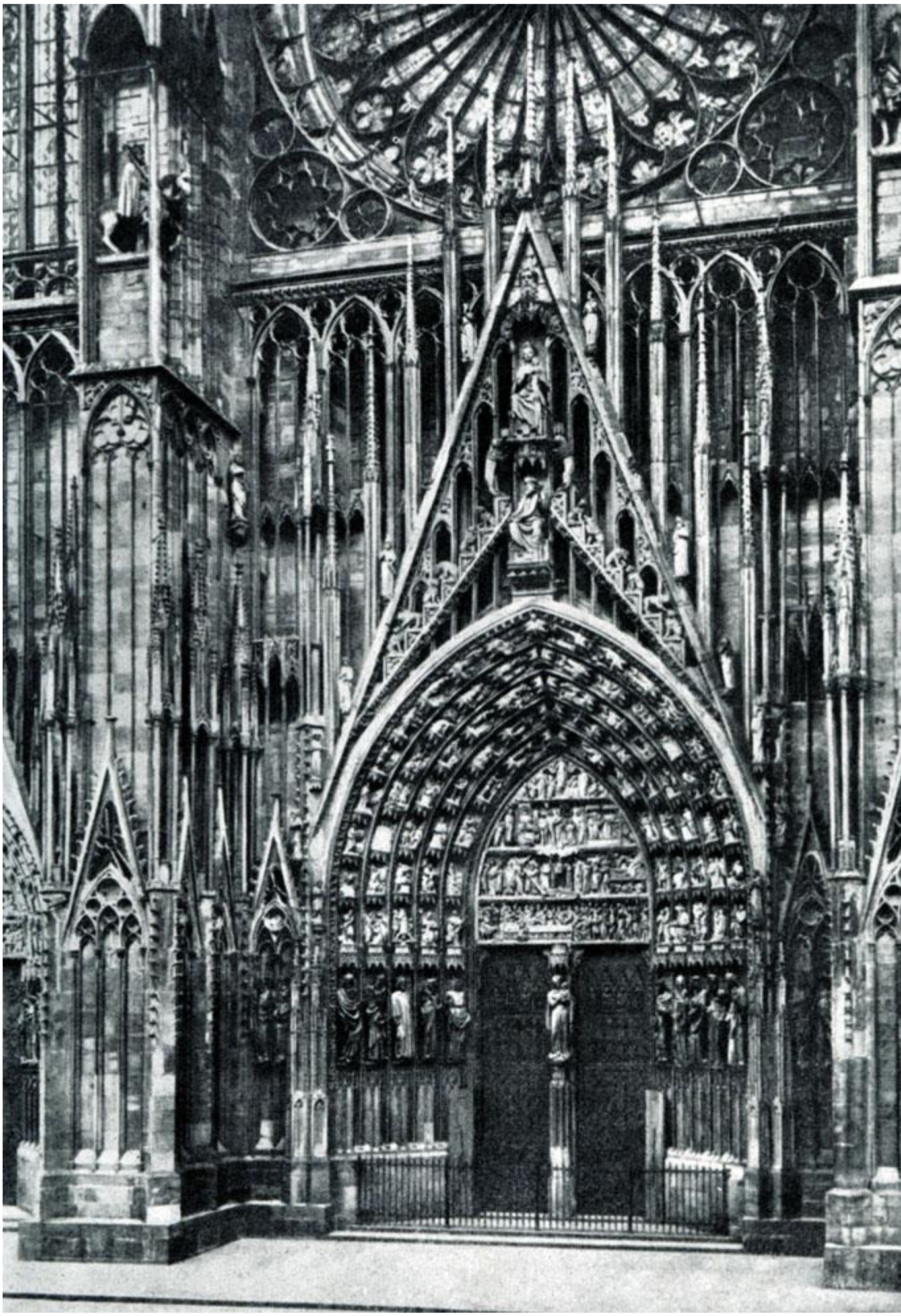
В пятинефном соборе в Бурже (середина 13 в.) со сложной системой аркбутанов отсутствует трансепт, а фасад сообразно пяти нефам разделен на пять частей с пятью порталами. В 14 в. новых больших соборов почти не воздвигали, велись в основном работы по окончанию соборов 13 в. (башни Амьенского и Реймсского соборов, «венок капелл» собора Парижской Богоматери и др.). Из сооружений 14 в. следует упомянуть церковь Сен Овен в Руане. Особенно интересен ее хор с широкими и высокими окнами, уничтожившими стену и заполнившими промежутки между столбами-колоннами. Западный фасад собора в Руане — типичный пример «пламенеющей» готики 15 в. Он словно распадается на изящные, но мало связанные друг с другом фрагменты. Особенностью Руанского собора (как, впрочем, и многих других церквей Нормандии) является необычайно высокая (около 130 м) ажурная башня над перекрестием трансепта (интересный пример частого в нормандской архитектуре сохранения романской традиции). Ее сквозной каменный шатер очень типичен для изощренной виртуозности «пламенеющей» готики.

239 а. Собор Нотр-Дам в Руане. 13-15 вв. Западный фасад.

Особое место в развитии готического искусства занимают архитектура и скульптура Эльзаса — пограничной с Германией французской области.

В условиях характерной для средневековья ранней стадии формирования наций в искусстве Эльзаса особенно тесно переплетались традиции французской и немецкой культуры. Поэтому закономерно, что лучшие произведения искусства Этой области являются общим художественным наследием как французского, так и немецкого народа.

При этом замечательное создание поздней готической архитектуры — Страсбургский собор, воздвигнутый по плану немецких мастеров, во многом развивает своеобразные традиции немецкой школы готической архитектуры. В скульптурах, особенно в статуях западного фасада, весьма сильно выражены также принципы и традиции собственно французского искусства.



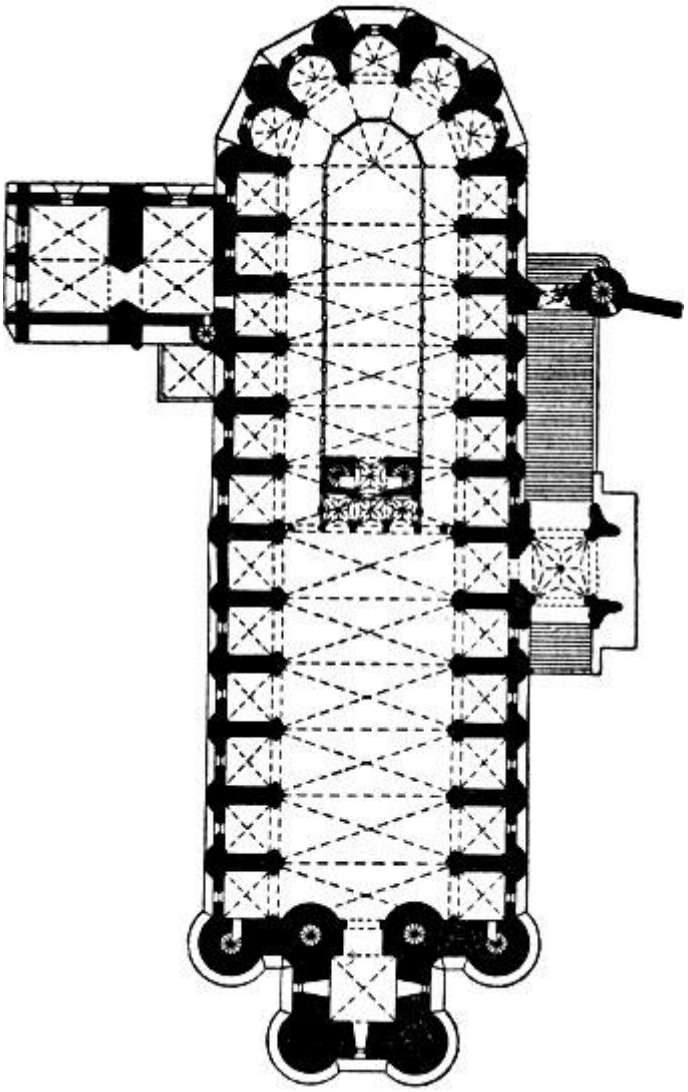
232. Собор в Страсбурге. Центральный портал западного фасада. Начат в 1276 г.

235 б. Неразумная дева. Статуя собора в Страсбурге. Фрагмент. Южный портал западного фасада. Конец 13 в.

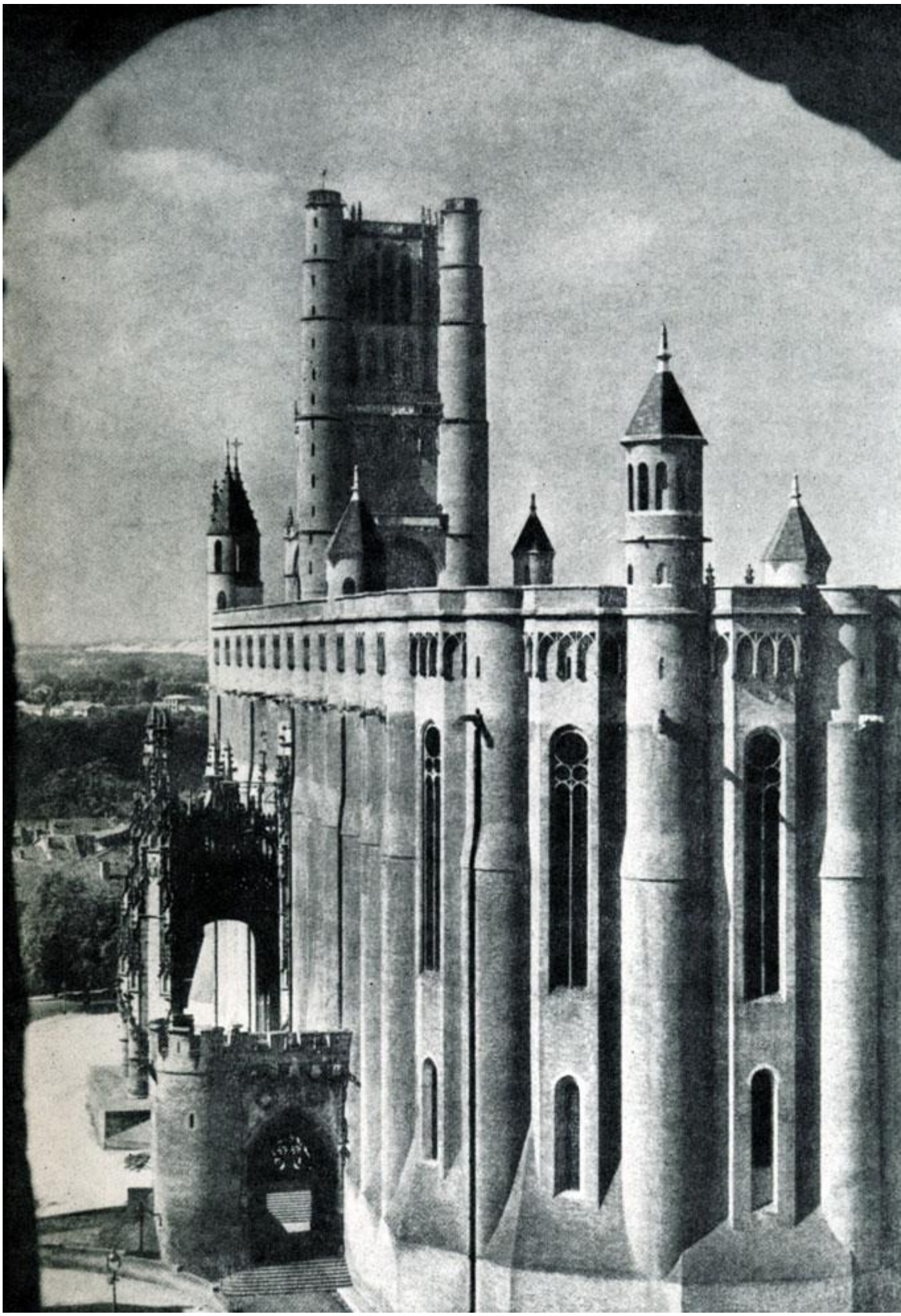
236. Аллегория добродетели. Статуя собора в Страсбурге. Фрагмент. Северный портал западного фасада. 1277-1298 гг.

Собор сооружался очень долго: от романского периода у него сохранились хор и трансепт; в духе развитой готики строилась продольная часть (до 1276 г.), а часть западной башни (до 1362 г.) и северная башня (до 1479 г.) несут в себе черты поздней готики. Западный фасад был выполнен в 14—15 вв. в духе поздней готики: порталы обильно украшены скульптурой, над средним порталом воздвигнут двойной вимперг, еще выше — громадная роза. Своеобразие фасада определяется тонкими вертикальными членениями, как бы вибрирующими, подобно струнам, и придающими ему «арфообразный» вид. Характерно отсутствие эмпор во внутреннем пространстве; новым является использование зоны трифория для дополнительного яруса окон. 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.

Особый характер приобрела готическая архитектура в области Пуату и в некоторых районах южной Франции. В Пуату еще в 11 в. был разработан тип зальных церквей романского стиля. С появлением готической конструкции возникла мысль применить ее при сохранении старых принципов планировки. Так возник собор Сен Пьер в Пуатье, начатый еще в 1160-х гг., но законченный лишь в 13 в. Так как он был заложен английским королем Генрихом II, а требования католической мессы в Англии были не столь обязательны, план постройки значительно отличается от кафедральных соборов северной Франции: хор имеет прямоугольное завершение, отсутствует венок капелл, трансепт едва намечен. В соответствии с местными традициями продольная часть собора, состоящая из трех нефов одинаковой высоты, имеет зальный характер. Она перекрыта нервюрными сводами на массивных арках. Стены сохранили романскую массивность: в нижней части они снабжены слепыми арками, а в верхней помещены окна, весьма простые по форме. Такое решение интерьера позднее получило большое распространение главным образом в Германии.



Собор в Альби. Заложен в 1282 г.; строительство завершено в основном в 14 в. План.



237. Собор в Альби. Заложен в 1282 г.; строительство завершено в основном в 14 в. Вид с юго-востока.

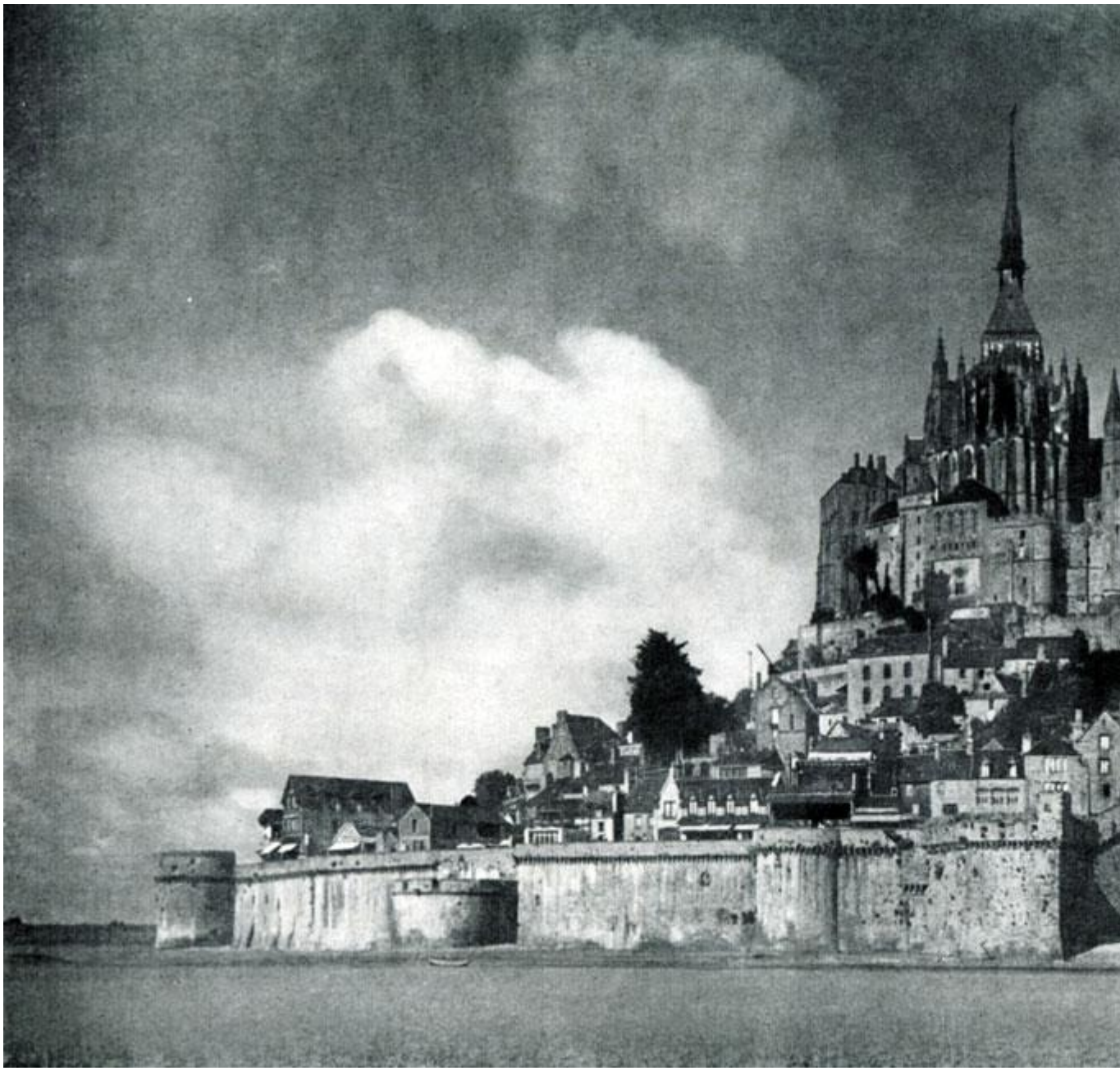
В южной Франции наиболее своеобразен собор в Альби. Заложенный в 1282 г., он был закончен лишь через столетие. Это редкий для Франции пример готического храма, выстроенного из кирпича. С внешней стороны здание похоже на крепость: на западном фасаде возвышается подобная донжону башня, боковые стены укреплены частыми круглыми контрфорсами, между которыми расположены очень высокие и узкие оконные проемы. Во внутренней планировке отсутствует трансепт, а размещенные частично внутри Здания контрфорсы превращают боковые нефы в ряд изолированных капелл. Грандиозное, по существу, однозальное пространство перекрыто нервюрными сводами.

Общий подъем экономики феодальной Франции в 12 и 13 вв. и рост городов способствовали расцвету светского строительства. Высокого совершенства достигла оборонительная архитектура. Прекрасным образцом ее являются сохранившиеся до наших дней крепостные стены города Эгморта (13 в.). Окончательно слагалась и совершенствовалась архитектура феодального замка с системой следовавших друг за другом укрепленных внутренних дворов с башнями, надвратными сооружениями, подъемными мостами, перекинутыми через водяной ров, и грандиозной цитаделью — донжоном (замок Ле бо Мюрель и др.). В тесных средневековых городах, замкнутых в кольце своих стен, сложился тип многоэтажного жилого дома, сжатого с боков другими домами и выходящего главным фасадом непосредственно на узкую улицу. Этот тип дома, с разными усовершенствованиями во внутренней планировке и упорядоченной композицией наружного фасада, продержался вплоть до 19 в. В период поздней готики созданы были монументальные ратуши и здания богатых цехов, где выработанные при строительстве жилых домов навыки дополнялись приемами, заимствованными из церковной и замковой архитектуры. Отставание в формировании типа монументальной ратуши объясняется недостаточно развитой политической жизнью французских городов по сравнению с фактически независимыми городами-государствами Италии и Нидерландов. В 13 и даже в 14 в. функции ратуши и цеховых центров часто выполняли соборы. Наибольшее развитие в 14 и 15 столетиях строительство ратуш получило в городах северо-восточной и северной Франции, населенных богатым и многочисленным купечеством. В духе поздней готики выполнена великолепная ратуша в Сен Кантене (1351—1509) с большой лоджией в нижнем этаже и сравнительно небольшими окнами выходящего но площадь фасада, завершенного тройным стрельчатым фронтоном. Ратуша благодаря изящным пропорциям и обилию легкого декора производит праздничное впечатление. Ратуша в Компьене, увенчанная могучей башней, вырастающей из центра роскошно украшенного фасада, очень пышна и монументальна. Характерно, что в ратушах, жилых домах и иных сооружениях светского назначения, в отличие от сложнострельчатых завершений церковных окон, обычно применялись прямоугольные и простые стрельчатые окна.

239 б. Ратуша в Сен Кантене. 1351-1509 гг. Фасад.

Особенно богатой была светская архитектура средневекового Парижа. В последующие столетия почти непрерывный рост столицы Франции вызвал потребность в расширении и перестройке зданий общественного назначения. Были переделаны или снесены здания парижской ратуши, старый королевский замок Лувр, резиденция архиепископа и многие другие постройки; отдельные уцелевшие старые Здания уже не составляют ансамбля. В

городах, развитие которых с 15 в. было не столь бурным или вовсе приостановилось, светская готическая архитектура сохранилась в большей степени. Так, миниатюрный городок Сен Мишель, расположенный на скалистом островке у берегов Нормандии, стал своеобразным «готическим» заповедником. Его общий вид — группа старинных зданий, теснящихся вокруг расположенного на вершине холма готического собора, башни и ворота городских стен образуют незабываемый по выразительности ансамбль. Достопримечательностью цитадели является и большой рыцарский зал, стрельчатые своды которого покоятся на двух рядах мощных круглых столбов.



238. Аббатство Мон Сен Мишель. Общий вид.

В Корде сохранилась целая улица домов 13—14 вв., в старых кварталах Лана — много построек 14—15 столетий.

Среди дошедших до нас значительных городских сооружений выделяется папский замок-дворец в Авиньоне, сочетающий элементы жилого дома с замковой и церковной

архитектурой. Расцвет Авиньона, одного из крупных городских средневековых центров южной Франции, связан не столько с естественным ростом торговли и ремесел, сколько с тем, что он был в течение 14 в. резиденцией папского двора(*Борьба между французскими королями и папством, начавшаяся в 13 в., закончилась победой королевской власти. Резиденция папы была перенесена из Рима в Авиньон. «Авиньонское пленение» пап продолжалось 70 лет (1308—1378).*). Поэтому главным светским зданием города была не ратуша, а папский дворец, начатый в 1316 г. Растянутое по горизонтали здание представляет собой на первый взгляд случайный конгломерат отдельных несимметрично расположенных объемов. В зависимости от назначения внутренних помещений стены выступают вперед, отступают, становятся выше или растягиваются. Отсутствует и единая система этажных членений: в одной части замка маленькие оконца крепостного типа расположены на фасаде в несколько этажей, а в другой -на фасад выходят высокие стрельчатые окна. Тем не менее папский замок-дворец бесспорно обладает художественным единством, и группировка архитектурных объемов здания оставляет впечатление свободного равновесия. Высокие стрельчатые окна правого крыла фасада перекликаются с неглубокими, но высокими слепыми нишами-архивольтами, охватывающими всю стену левой части здания. Более массивное и грузное правое крыло уравновешивается приземистой четырехугольной башней, завершающей левую часть здания. Весь ансамбль проникнут суровой силой и своеобразным величием. Дворец в Авиньоне представляет собой переходный тип от замка-крепости к замку-дворцу; он отличается более средневековым характером, чем ратуши Компьена или Сен Кантона с их светским и жизнерадостным обликом.

Созданные в 14 и в первой половине 15 в. замок в Куси и замок герцога Беррийского в Пуатье уже носят в значительной мере дворцовый характер. Особенно это заметно в главном зале замка герцога Беррийского с высокими стрельчатыми окнами, с большим, во всю стену, тройным камином и пышным, но изящным архитектурным декором. Дворцы-замки и ратуши 14—15 вв. с их светским, монументально праздничным характером представляют собой наиболее прогрессивное явление в архитектуре поздней готики.

В целом, однако, вторая половина 14 в. не была благоприятна для широкой строительной деятельности. Франция изнурялась в продолжавшейся до середины 15 в. Столетней войне с Англией. Победа в тяжелой войне, обнаружившей эгоизм и политическую близорукость крупных феодалов, была одержана благодаря национальному подъему народных масс Франции. Ярким воплощением патриотического порыва стала героиня освободительной борьбы — юная крестьянка Жанна д'Арк. Вместе с тем победа помогла королевской власти укрепить свой авторитет и поставила перед восстанавливавшей свои силы Францией ряд сложных и новых задач. Возобновившийся после окончания войны, с середины 15 в., рост городов и широкое строительство протекало в иных исторических условиях и было связано, по существу, с новыми строительными и художественными задачами, в процессе решения которых началось постепенное изживание принципов и традиций готической архитектуры, к началу 16 в. исчерпавшей свои художественные возможности.

Скульптура, живопись и прикладное искусство

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.

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.

Пластическое же начало, жизненная конкретность образов и характеров получили свое широкое развитие в скульптуре. Следует напомнить, что во французской готике, в отличие от немецкой, статуи сравнительно редко ставились внутри храма; чаще всего они, за исключением выполнявшей более декоративные функции «галлереи королей», сосредоточены вокруг порталов, вокруг пилонов входа, т. е. в нижней, более близкой человеку зоне фасада.

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. Правда, сами статуи, помещенные на выдвинутых из столбов консолях, крепко, как вполне материальные тела, стоят на своих опорах. Однако 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. Одновременно мастерам французской готики было свойственно стремление к типизации образа. В лучших вещах 13 в. оно проявлялось с необычайной силой. Однако система монументально обобщенных форм не базировалась на идее всесторонне развитого тела, не стремилась сохранить ту полноту жизненности изображения, которая была так характерна для греческой классики. Вместе с тем напряжение духовного мира героя обобщенно раскрывается в готических скульптурах с необычайной для античности силой. Таков, например, замечательный строгим величием мысли и сурово сдержанной воли образ

«Прекрасного Бога» в Амьенском соборе или полный печальной думы образ Христа-странника.

229. Христос-странник. Статуя собора в Реймсе. Фрагмент.

Орнаментальный резной декор также отличался своим совершенством, хотя и играл в оформлении интерьера подчиненную по сравнению со скульптурой роль (за исключением периода поздней готики).

Тонкая каменная плетенка узора круглой розы или переплета стрельчатых окон, выступая на фоне льющегося в храм света, воспринимается как графический черный узор, контрастно оттеняющий мягкую звучность витражей. В капителях столбов и опор легкий шелест каменной виноградной листвы или ветвей плюща как бы приостанавливает на мгновение ритмы устремленных ввысь пучков колонн и по контрасту оттеняет их неодолимую стремительность. В хоровых обходах, в венке капелл каменный узор становился более прихотливым и разнообразным, в частности декоративно обрамляя клейма многочисленных рельефов.

Снаружи, как уже упоминалось, «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. Таковы химеры на башнях некоторых соборов. Смешные, иногда не совсем пристойные фигуры людей, обезьян, а также фантастических животных и птиц, помещаемых в мало заметных частях храма, удивляют сочетанием жизненности и декоративной условности. Помещенные же на карнизах каменные драконы и львы, раскрытая пасть которых служила для стока дождевой воды, отличаются своей фантастичностью и острой выразительностью. Они близки к грозным зверям Иссуара и Муассака, но там эти звери занимали важное место в центральной композиции, имея определенное символическое значение. В готических соборах более реальные и живые скульптурные образы оттеснили их на задний план, где они и превратились в украшение водосточных желобов.

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.

Наглядное представление о первых шагах готического направления дает статуя св. Стефана в Санском соборе, созданная в конце 12 в. Очень сдержанные движения фигуры еще вписаны в контур прямоугольного блока столба, поддерживающего притолоку портала. Но обобщенно, почти схематично моделированная голова святого обладает известной жизненностью и одухотворенностью.

Прекрасный пример скульптурного убранства ранней готики можно видеть в тимпане ворот западного фасада собора в Сендисе. Особенно характерно то скульптурное клеймо тимпана, которое изображает 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. Если складки одежды и оперение ангельских крыльев еще очень орнаментальны, то общий ритм взволнованного порыва группы ангелов с пробуждающейся от смертного сна Марии сочетает декоративную цельность с психологической выразительностью. Правдиво подмеченный жест ангела, поддерживающего Марию, не носит того характера натуральной детали, противоречащей

орнаментальной и отвлеченной эмоциональности композиционного целого, который так характерен для мотивов подобного рода, появлявшихся время от времени в больших произведениях романского периода.

Следующий шаг, связанный с завершением раннеготического этапа скульптуры, был сделан в статуях и рельефах западного фасада собора Парижской Богоматери (1210—1225) и порталов боковых фасадов Шартрского собора. Богатое, хотя частично утраченное убранство собора Парижской Богоматери позволяет проследить все основные этапы развития готической скульптуры.

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.

220 а. Избиение младенцев. Рельеф собора Парижской Богоматери. Северный портал западного фасада. 2-я половина 13 в.

220 б. Аллегорические изображения месяцев. Рельефы собора Парижской Богоматери. 1210-1225 гг.

Аллегории месяцев на западном фасаде довольно условны и схематичны. Так, горельефное изображение крестьянина, несущего сноп (Июнь), еще весьма приблизительно по пропорции. Вместе с тем сама фигура уже крепко опирается на землю.

221. Иов и его друзья. Рельеф собора Парижской Богоматери. 20-30-е гг. 13 в.

Гораздо значительнее в художественном отношении скульптуры Страшного суда на том же западном фасаде (1220—1230-е гг.). 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. Готический мастер сумел выявить внутренний ритм и глубокую одухотворенность, казалось бы, обычных жестов и движений. Трое людей приближаются к сидящему на гноище покрытому язвами Иову, которого утешает и поддерживает стоящий рядом с ним друг. Сдержанные движения бородатого мужчины и закутанной в плащ женщины передают с почти музыкальной выразительностью их горестное волнение. Поворот слегка наклоненных вперед фигур, сопоставление протянутой руки мужчины и взволнованно прижатой к груди руки женщины, разлетающихся складок ее одежды и тяжело спадающей драпировки плаща ее спутника — создают эпические в своей простоте и глубокой одухотворенности ритмы. Печальная дума и сосредоточенность выражены в облике мужчины. Образ женщины — олицетворение горького сочувствия страданиям своего ближнего. За Этими двумя людьми виден третий. Его лицо полно нежной печали и глубокой грусти. По волнистым волосам задумчиво склоненной головы пробегает трепет как бы от дуновения ветра. Его полный лиризма образ, мягко выступающий из фона рельефа, сопутствует пластически выпуклым образам пришедшей к Иову пары. Композиционно и образно ему противостоит стоящий возле Иова старец. Крепко, весомо вылепленная фигура последнего возвышается над страдальцем как образ трагической, ушедшей в себя мужественной скорби. Правая рука устало и нежно опущена на плечо Иова. Величавый старец разделяет с другом тяжесть горя, ставшего и его горем.

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. Однако такие творения готической скульптуры нельзя считать лишь наивной, ранней формой реализма. Различие между ними не столько в количественных признаках, сколько в качественно разных ступенях исторического развития искусства.

Тот же рельеф Иова смотрится в первую очередь как одна из частей некоей сложной композиции, главный смысл которой — главенствующий образ Страшного суда. Человеческая же трагедия, выраженная в истории Иова, получила право на существование лишь как один из эпизодов, призванных пояснять главную идею композиции — идею разрешения противоречий жизни через искупление грехов на путях страданий и покаяния и получение людьми награды за добродетели и кары за грехи в день Страшного суда.

Психологическая характеристика в анализируемом рельефе дана не только в очень простых, лишенных нюансов образах, но и в отвлечении от реальной обстановки. Окружающая среда как конкретное место действия и как активная сила, воздействующая на человека и несущая на себе отпечаток его деятельности, не была еще эстетически осознана художниками средневековья ни в скульптуре (где это было особенно трудно), ни в монументальной живописи(*Лишь в период поздней готики изображение реальной среды и обстановки, окружающей человека, начало приобретать важное значение (готическая миниатюра 14 в.), предвещая переход к новой эпохе в развитии искусства.*). И все же Завоевание духовного мира человека, интерес к простым, но важным

нравственным взаимосвязям людей были великим шагом вперед. Античность при всем мастерстве создания образа прекрасного человека и при ряде других ее поистине великих достижений не дала в скульптуре и живописи образов, столь глубоко раскрывающих красоту сострадания, сочувствия людской скорби.

Прелесть светлой материнской нежности в образе Мадонны и глубоких раздумий мятущегося человеческого духа в образе святых и пророков, нравственная красота взаимной любви также впервые глубоко раскрыты в искусстве средневековья, в особенности во французской готической скульптуре.

В 20—30-х гг. 13 в. были созданы скульптуры порталов трансепта Шартрского собора. Особенный интерес представляют статуи, украшающие боковые срезы портала южного фасада.

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.

В статуях святых Григория, Иеронима и особенно рыцарственно благородного Стефана и сурового Мартина шартрские мастера сделали следующий шаг вперед. Так, образ св. Мартина бесспорно отмечен чертами сдержанной энергии и сосредоточенной сильной воли; в болезненно нервном лице св. Григория в большей мере переданы оттенки печальной думы. Простые жесты рук этих трех святителей, ритмически сопоставленные, взаимно усиливают пластическую выразительность всей группы и каждой фигуры в отдельности. Благородная лаконичность формы и сдержанная экспрессия характерны для скульптур Шартрского собора (например, «Жертвоприношение Авраама»).

213. Иоанн Креститель. Статуя северного портала собора в Шартре. Фрагмент. 1200-1210 гг.

214. Жертвоприношение Авраама. Скульптурная группа собора в Шартре. Портал северного фасада трансепта.

215. Жертвоприношение Авраама. Скульптурная группа собора в Шартре. Фрагмент. Фигура Исаака.

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. Один из относительно ранних порталов Реймсского собора — портал Страшного суда (с 1230 по 1240 г.)(*Композиция «Страшный суд» первоначально предназначалась для главного западного фасада, а затем, в 40-х гг., была помещена на северный фасад. Западный же фасад в течение 40—70-х гг. был перестроен в духе зрелой готики.*) страдает излишней дробностью композиции тимпана, разделенного на пять ярусов. Фигуры разномасштабны, движения чрезмерно угловаты и схематичны.

Одним из замечательных образцов высокой готики является скульптурный ансамбль главного фасада Амьенского собора (1225—1236). В трех порталах изображены воскресение Христа, коронование Богоматери и Страшный суд (центральный портал). Торжественный строй монументальных статуй святых, пророков и апостолов, украшающих могучие пилоны порталов, образует нижний ярус композиции. Представление о спокойном величии этих статуй дает статуя св. Фирмена. Очень выразительно движение его правой руки, поднятой для благословения; рельефы самих тимпанов несколько суховаты и жестки в силу, быть может, излишнего стремления скульпторов к равновесию частей.

Интересны небольшие рельефы в четырехлистниках, размещенные в цокольной части пилонов, которыми обрамляются порталы. На расстоянии они воспринимаются лишь как орнаментальное украшение, но подошедший ближе к порталу зритель начинает четко различать изображения пороков и добродетелей, знаков зодиака и трудов месяцев года. Очень жизненные по мотиву движения, они мастерски включены в довольно неудобный формат четырехлистника. Таков старец, греющий ноги у очага (аллегория зимы), косарь и некоторые другие. Однако гордостью всего фасада, одним из шедевров готического ваяния Франции является статуя в центральном портале — благословляющий Христос, прозванный в народе «Прекрасным Богом» (le beau Dieu). Это — подлинный идейно-художественный центр всего огромного и сложного фасада. Фигура помещена в верхней части столба, разделяющего две двери главного портала. Статуя Христа — прекрасный пример применения «готического» S-образного изгиба тела, выделяющего фигуру из общих вертикальных ритмов архитектурной конструкции. Изгиб этот приобрел в поздней готике чрезмерную манерную изломанность, снова сливающую скульптуру с общим беспокойно изощренным ритмом архитектурного узора. Но в эпоху высокой готики такой изгиб был очень сдержанным и, собственно говоря, лишь выявлял естественную позу свободно стоящей человеческой фигуры.

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. Казалось бы, что сочетание подобных пластических свойств должно привести к созданию граматически беспокойного образа. Однако этого не

случилось. Все противоположные элементы пластической формы мудро уравновешены и создают внешне лапидарный в своей суровой цельности и вместе с тем внутренне очень богатый образ, одновременно и гармонично величавый и скрыто драматический. Удивительно точно найдено полное значительности движение благословляющей руки.

Прекрасное, властно-мужественное лицо Христа выражает глубокую и мудрую думу. С ним может сравниться лишь поэтически прекрасная голова реймсского Христа-странника. Благородная ясность пропорций, широкая и мягкая моделировка формы, певучесть силуэта, ниспадающие на плечи волнистые пряди волос, печальный изгиб тонкого рта, обрамленного извивами усов, ушедший в себя взгляд воссоздают образ человека с нежной и прекрасной душой, охваченного устало-грустным раздумьем.

Типичным образцом искусства второй половины 13 в. является 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. Неправедный судья изображен сидящим в наивно-вызывающей позе; она так же, как и угловатый жест руки римского воина заушающего святого, продиктована 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. Зато в целом сдержанное движение большинства фризообразно расположенных фигур нижнего яруса прекрасно подготовляет переход к более драматичным и контрастным по ритму сценам среднего яруса — кульминационной точке во всей композиции тимпана. Слева изображено побиение Стефана камнями; справа — его погребение.

При всей противоположности этих сцен 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. И все же склоненные люди, с печальной заботливостью опускающие в гробницу тело мученика, и священник, с полным достоинства спокойствием читающий молитву, четко противопоставлены неумолимости занесенных для удара рук палачей. Каждая фигура мучителей, взятая в отдельности, отличается лишь грубовато-наивной естественностью движений, но в совокупности их жесты создают выразительный ритмический рисунок.

К шедеврам высокой готики относятся и многие из почти бесчисленных статуй Реймсского собора, созданных в течение 30—70-х гг. 13 в. Такова близкая по духу к амьенскому Христу прекрасная голова юноши на западном портале, смелая и энергичная по моделировке, создающая проникнутый мужественным благородством образ сильного духом человека.

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.

225. Встреча Марии с Елизаветой. Скульптурная группа собора в Реймсе. Центральный портал западного фасада. 1225- 1240 гг.

228. Мария. Статуя собора в Реймсе. Фрагмент.

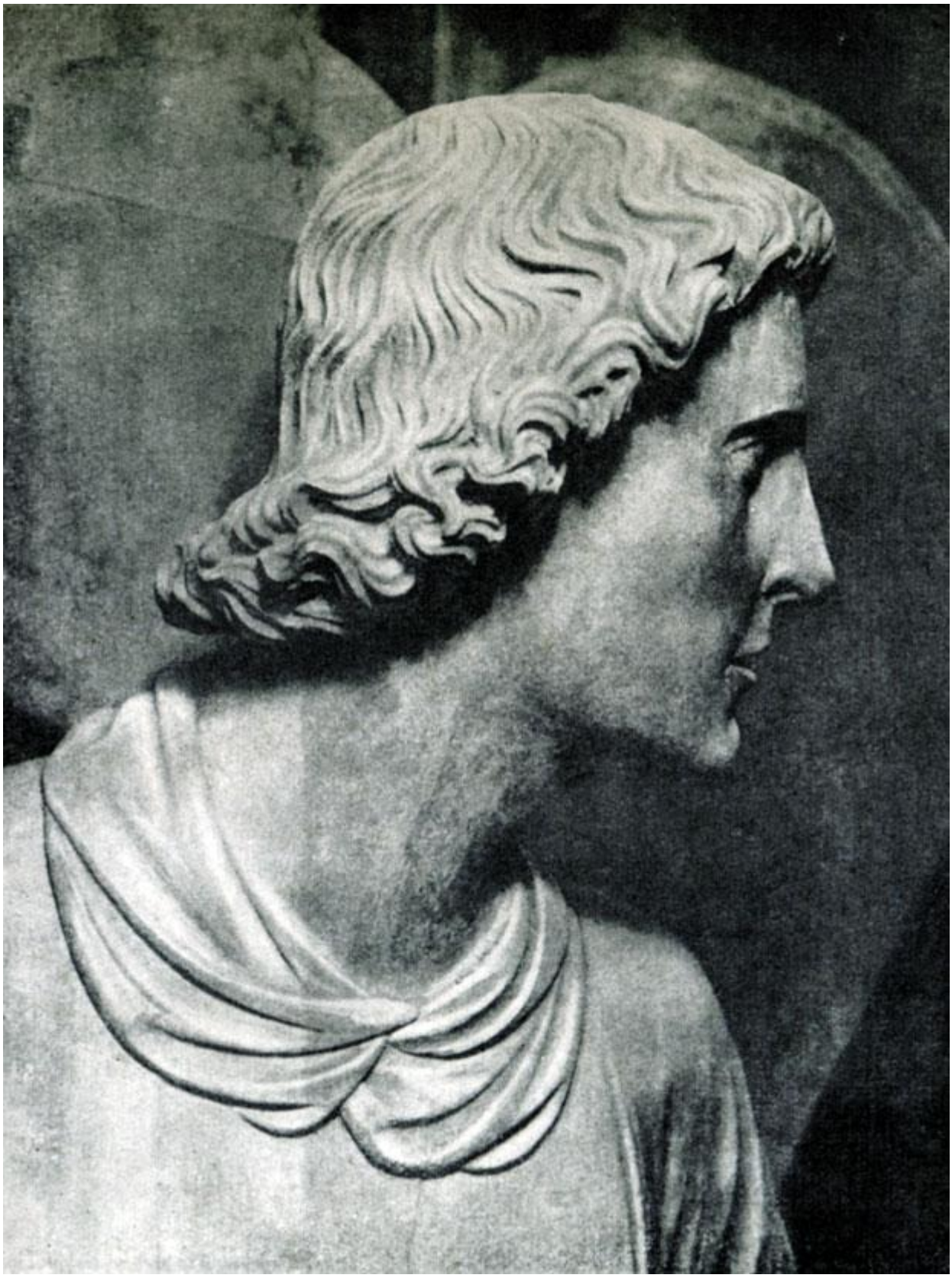
На западном фасаде Реймсского собора решена и задача сюжетного объединения нескольких статуй в духе лучших принципов высокой готики. В двухфигурной композиции «Встреча Марии с Елизаветой» (1225 —1240), помещенной на пилонах центрального портала, так называемого портала Богородицы, статуи Марии и Елизаветы, стоящие рядом на отдельных консолях, воспринимаются и как отдельные самостоятельные скульптуры и как взаимосвязанная парная группа. Эта двойственность впечатления не может быть объяснена неспособностью скульпторов создать законченную и цельную группу — в горельефных композициях тимпанов они справлялись с такой задачей вполне успешно. Дело в том, что 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. И все же реймсскому мастеру удалось добиться взаимосвязи двух фигур, во-первых, общим ритмом драпировок. Изящная игра светотени в волнистых легких складках как бы окутывает мягким мерцанием фигуры обеих женщин(*Различно понимали роль драпировки мастера готики и классической Греции. У античного скульптора складки драпировок, не повторяя буквально движений самого тела, были полностью им обусловлены, являлись как бы его отзвуком; у мастеров же готики складки в первую очередь передавали общее эмоциональное состояние образа, их ритмы не зависели непосредственно от движений тела.*). Их объединяет и общее настроение — чуть взволнованная задумчивость. Мария, собственно говоря, не глядит на собеседницу; чуть склонив в ее сторону свое чистое, нежное лицо, она скорее прислушивается к словам Елизаветы. Та повернулась к ней и смотрит на юную женщину, подчеркивая сдержанным жестом руки значение тихо произносимых слов (согласно евангельскому сказанию, Елизавета прорицает великое предназначение будущего младенца Марии).

Группа «Благовещение» отличается большей стройностью фигур, более свободным и мягким движением драпировок. Но рядом со спокойно улыбающимся нежным лицом Марии, скромной красотой ее почти робких движений, не лишенных глубокой поэзии и целомудренного очарования, беспокойные ритмы складок одежды ангела, почти ювелирная проработка его крыльев и некоторая жеманность позы производят впечатление холодной манерности.

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. Живописно ниспадающие складки, элегантность удлиненных фигур с маленькими головами, изящество поз и жестов, какая-то светскость и лукавое кокетство в фигуре Иосифа уводят нас от суровой одухотворенности и внутренней значительности образов предыдущего периода.

Замечательными произведениями переходного от высокой к поздней готике времени являются скульптуры западного фасада собора в Страсбурге.

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



235 а. Ангел. Скульптура собора в Страсбурге в интерьере южной части трансепта. Фрагмент. 2-я четверть 13 в.

Последняя черта несколько угловато проявляется в образах пророков центрального портала западного фасада (конец 13 в.), но почти не дает себя чувствовать в отличающемся своим внутренним благородством и сдержанной энергией образе ангела. В композиции, посвященной традиционной для средневековья аллегорической антитезе

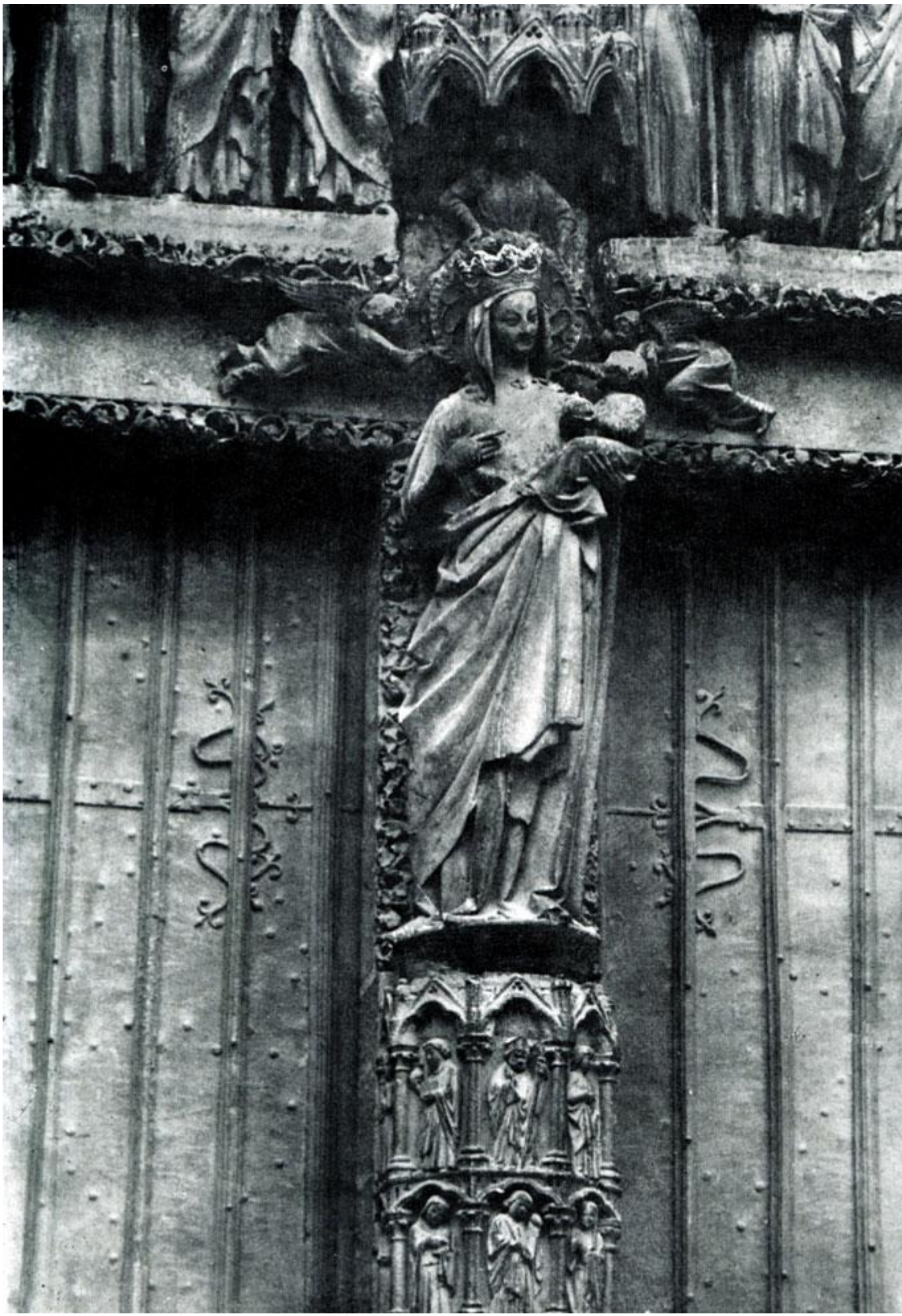
разумных и неразумных дев (конец 13 в.), продолжает разрабатываться проблема сюжетного и композиционного объединения нескольких фигур в одну группу. Правда, решение в данном случае достигается несколько наивными средствами. Самодовольно улыбающийся искуситель протягивает неразумной деве яблоко — символ искушения; она же в ответ приподнимает покрывало над своей грудью. Символический смысл этого жеста достаточно ясен.

Высокой одухотворенностью и внутренней значительностью отличаются женские образы, олицетворяющие торжествующую церковь и побежденную синагогу (30-е гг. 13 в.).

233. Синагога. Статуя собора в Страсбурге. Портал южного фасада трансепта. 30-е гг. 13 в.

234. Успение Богоматери. Тимпан собора в Страсбурге. Южный фасад трансепта. 30-е гг. 13 в.

К 30-м годам 13 века относится замечательный рельеф в тимпане южного трансепта Страсбургского собора — «Успение Богоматери». Выражение общего горя в склоненных фигурах Христа и апостолов, спокойствие смерти в лице Марии волнующе воплощены мастером. 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.



230. «Золоченая Мадонна». Статуя собора в Амьене. Портал Марии; южный фасад трансепта. Около 1270 г.

Декоративность и налет изысканной манерности становились во французской религиозной скульптуре с последней трети 13 в. широко распространенным явлением и подготовляли переход к поздней готике (конец 13 и 14 в.). Так называемая Золоченая Мадонна на столбе главного входа южного фасада Амьенского собора (около 1270 г.) была памятником, переходным от готики зрелой к поздней. Преувеличенный изгиб фигуры, пышность раскраски, с обильным применением позолоты, немного жеманная грация, стандартность улыбки — все это уже связано с позднейшим этапом. Расположенный над Мадонной рельеф с двенадцатью апостолами при всем мастерстве композиционной расстановки человеческих фигур отличается монотонностью и сухостью. Движение и жесты переданы достаточно ясно, но отсутствует то единство большого переживания, которое придало бы композиции значительность. Это скорее беседующие друг с другом придворные, чем группа людей, охваченных общим порывом.

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.). Вибрирующие, извилистые складки драпировок верны обычной манере того времени, но позы полны движения, лица оживленны, общий облик и выражение некоторых лиц достигают полной естественности.

Последний отзвук высокой готики — грубоватая по выполнению, но проникнутая подлинным вдохновением проповедника статуя св. Матфея, видимо, работы местного мастера из Ле Мана (последняя четверть 13 в.).

В период поздней готики получил большое развитие рельеф. Типична серия раскрашенных рельефов хорового обхода собора Парижской Богоматери (1318 — 1344), например жанрово трактованная композиция «Неверие Фомы». Беспощадно реставрированные в последующее время, рельефы все же дают достаточно ясное представление о своеобразном усилении реалистических моментов в передаче пропорций, жестов, мимики при одновременном измельчании образа.

Наряду с работами такого типа для поздней готики характерны и попытки продолжить традиции монументальной скульптуры высокой готики. Лучшими среди подобных произведений являются «Коронование Мадонны» (в вимперге среднего портала западного фасада Реймсского собора) и очаровательный в своем почти ювелирном изяществе ажурный рельеф «Вознесение Марии» на северной стороне хорового обхода собора Парижской Богоматери (около 1319 г.). И все же в этих рафинированных, утонченно-поэтических композициях уже чувствуется налет своеобразного истощения — анемичности исчерпавшей себя средневековой культуры. Утрачивалось и былое мастерство больших монументальных композиций. Достаточно сравнить дробные по форме скульптуры западного фасада Руанского собора, расставленные в нишах, подобно статуэткам на этажерке, со статуями реймсского фасада, чтобы явственно понять, насколько выродилось монументальное искусство готики.

Однако 14 век нельзя считать только временем упадка скульптуры. Мастера готической скульптуры во второй половине 14 в., в период, когда лишения и трудности Столетней войны резко снизили размах строительных работ и больших художественных заказов, все же сумели проявить новые силы. Зародились новые, по существу, противоречащие традициям и принципам готического искусства художественные явления, которые в своем последовательном развитии привели в течение 15 в. к преодолению изжившей себя средневековой условности, символичности художественного языка, а также средневековых форм синтеза архитектуры и скульптуры.

Росло светское начало в искусстве, углублялся интерес к портретной скульптуре, обычно мемориального назначения. Типичными примерами являются портретные статуи Карла V и его супруги Иоанны (1370-е гг.). Иногда такого рода статуи помещали не в храмах, а в замках (например, портретная статуя герцогини Беррийской — в замке Пуатье).

В 13 —14 вв. были широко распространены достигшие во Франции высокой культуры и мастерства исполнения витражная живопись и книжная миниатюра.

Характер техники определял большую декоративность и статичность витражей по сравнению со скульптурой или миниатюрой. Отсюда и относительная простота сюжетных решений. Первоначально, в романское время и в период ранней готики, цветные стекла соединялись гибкой оправой из свинца. Для большей прочности части наборной композиции дополнительно скрепляли железными прутьями, жесткими перегородками, которые разрезали композицию на части. Позже этой решетке придавали изогнутую форму, включая ее в общий декоративный ритм целого.

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.

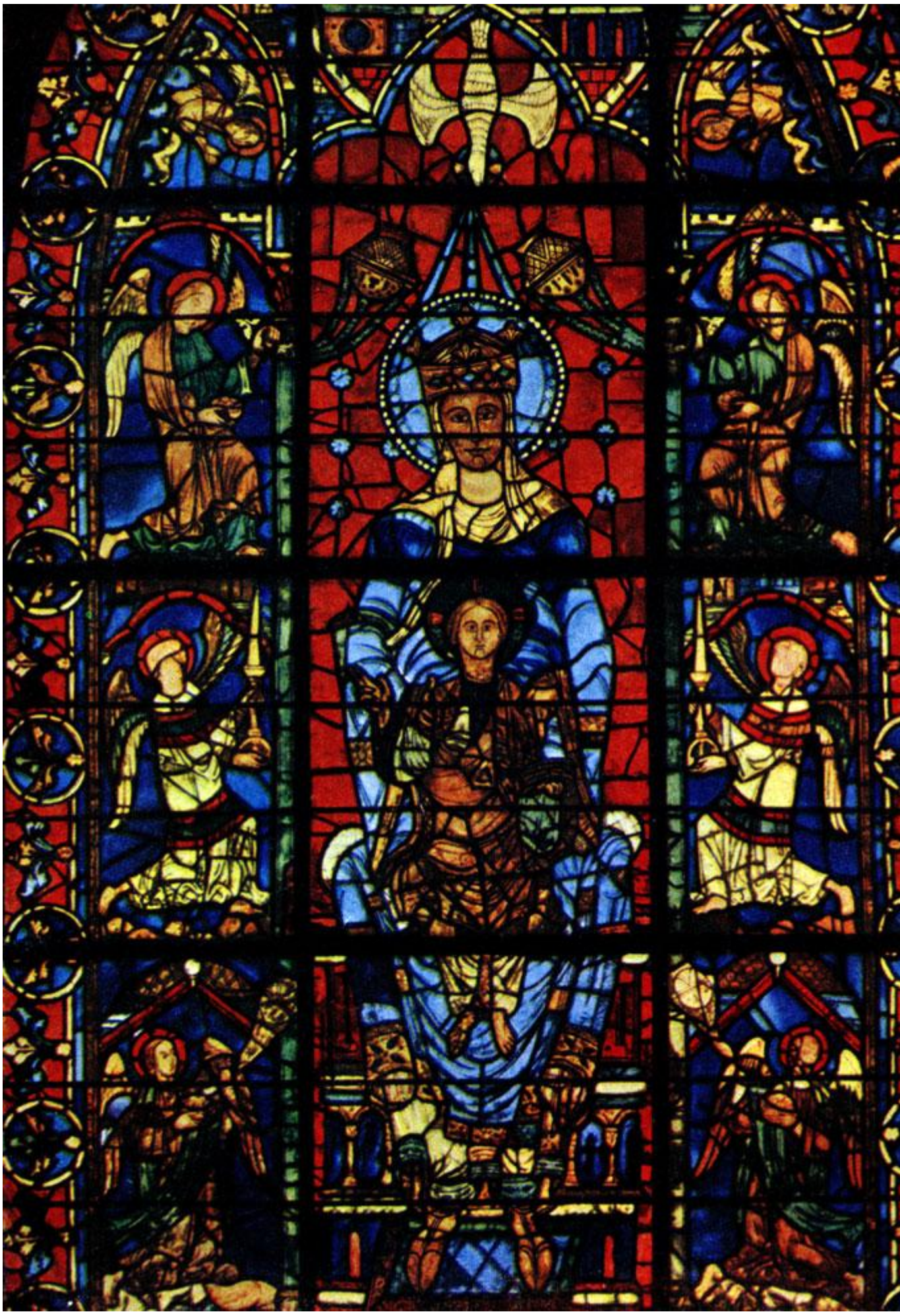
Основными центрами витражного искусства были в 13 в. Шартр и Париж.

Начиная с 14 в. 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.

Естественно, что вследствие хрупкости материала до нашего времени дошло очень небольшое количество витражей, поэтому нет возможности представить полную картину этого замечательного искусства. Все же и сохранившихся образцов достаточно, чтобы судить об их совершенно неповторимых и высоких художественных достоинствах.

Относительно много витражей сохранилось в Шартрском соборе. Прекрасным примером перехода от романского к готическому стилю является изображение Богоматери, сидящей с младенцем на коленях, находящееся в уцелевшей при пожаре 1194 г. 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. Этот основной спокойный и вместе с тем звучный цветовой аккорд дополняется золотисто-оранжевым платком, лежащим на шее и плечах Марии, и золотисто-коричневым цветом смуглых лиц Мадонны и Христа. Кое-где сдержанно и скупо поблескивает золото.



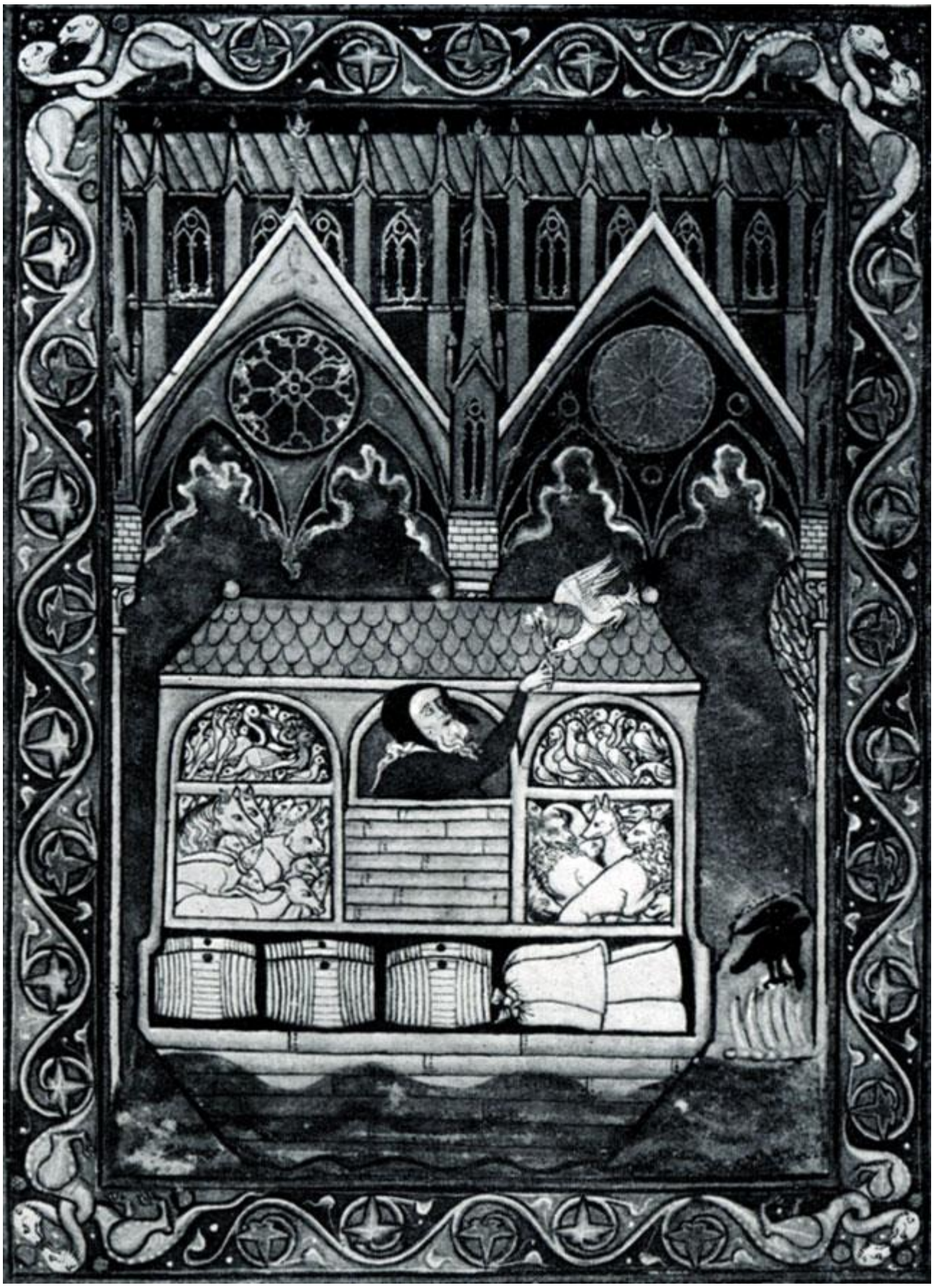
Богоматерь с младенцем. Витраж собора в Шартре. Средняя часть — конец 12 в., боковые части — 13 в.

Сочетание несколько застывшей иератической позы Марии с ясной силой торжественного колорита образует законченное монументальное целое.

Иной характер имеет полная суровой экспрессии и внутреннего драматизма, более динамичная, построенная по диагонали композиция — «Явление апостола Павла святому Амвросию» из Ле Мана (13 в.) с цветовыми контрастами и обобщенной выразительностью силуэта апостола, склонившегося над погруженным в сон епископом. Интересны простым, но энергичным сочетанием густо-синего и красного цветов несколько архаичные по рисунку витражи собора в Бурже (13 в.).

История французской готической миниатюры довольно отчетливо делится на три периода. Первый длился примерно с 1200 по 1250 г., следующий охватывал вторую половину столетия, а третий — 14 в. Особенности первого периода, носящего переходный от романского к готическому стилю характер, определялись во многом влиянием на миниатюру знаменитых французских витражей (вертикальность композиции, прозрачность, чистота и яркость красок). Шедевр этого стиля — псалтырь королевы Бланки Кастильской (Париж, Библиотека Арсенала) — украшен изящными иллюстрациями на гладких золотых фонах, вписанными в круглые медальоны. Применяя творёное золото, мастер создавал впечатление мерцающего и одновременно плотного фона, на котором в удлиненно-овальных и полукруглых медальонах с розовыми рамками очень пластично написаны фигуры святых и сцены из жизни Христа.

240 а. Христос и Магдалина. Неверие Фомы. Миниатюра Псалтыри королевы Бланки Кастильской. Между 1200 и 1250 г. Париж, Библиотека Арсенала.



240 6. Ноев ковчег. Миниатюра Псалтыри св. Людовика. 1270 г. Париж, Национальная, библиотека.

К середине 13 в. 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. К лучшим произведениям такого типа относится псалтырь Людовика Святого (1270), принадлежащая парижской Национальной библиотеке. 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. Над бочками и мешками с зерном помещены самые разнообразные птицы и животные, а Ной, протянув руки, привлекает к себе голубя. Небольшие миниатюры рукописи необычайно выразительны по рисунку и очень гармонично вплетены в общую канву страницы.

В последние десятилетия 13 в. в Париже особенно славился мастер Оноре, образцом манеры которого служит бревиарий Филиппа Красивого (1295, Париж, Национальная библиотека) с миниатюрами, удивляющими своей реалистичностью.

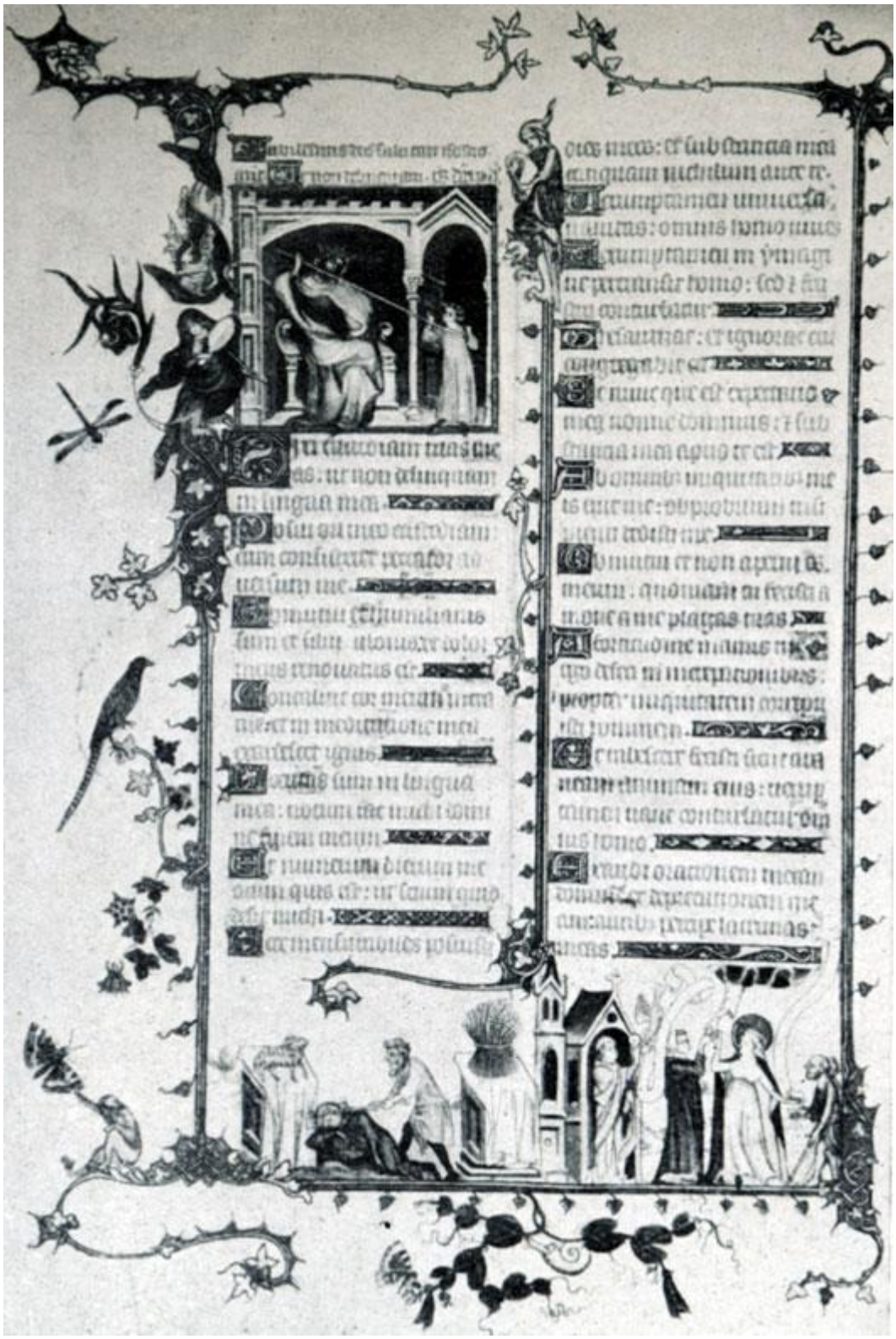
Чуть подцвечивая розовым и голубым лист, мастер Оноре тщательно вписывал текст. За изящной рамкой из плюща изображался особый мир комических фигурок: дролери (полуфантастические существа), музыканты, охотники, преследующие Зверя, и т. п. Художник через всю страницу помещал инициал с миниатюрами, например изображение сотворения мира.

Для французской миниатюры периода развитой готики характерно умение создавать композиции, в достаточной мере правдиво передававшие определенные сложные ситуации.

Миниатюры конца 13 —14 вв. 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 13 в.), где клейма-миниатюры, следующие друг за другом, рассказывают о различных приемах хирургии.

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.



241 а. Жан Пюсель. Лист Белышльского бревиария. 1343 г. Париж, Национальная библиотека.

241 б. Шпалера из мастерской Никола Батайля с изображением девяти героев и героинь. Фрагмент. Около 1385 г. Нью-Йорк, Метрополитен-музей.

Самые типичные работы второй половины 14 в. связаны с мастерской миниатюриста Жана Пюселя, к произведениям которого принадлежат датированная 1327 г. Библия Роберта Биллинга и знаменитый Бельвильский бревиарий (до 1343 г.) (обе рукописи в парижской Национальной библиотеке). 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.

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. Среди них было много выходцев с северо-востока Франции и из Фландрии. Особенно развилось иллюстрирование светских книг, многочисленных лирических поэм, сатирических фабльо. Крупнейшим памятником конца 14 — начала 15 в. являются Большие французские хроники, служащие энциклопедией жизни Франции в эпоху позднего средневековья.

Эпизоды из жизни св.Людовика. Миниатюра Больших французских хроник. Конец 14 в. Париж. Национальная библиотека.

Портрет чаще всего встречался в сценах поднесения книг, причем миниатюристы воссоздавали живые, индивидуальные образы.

Центральными фигурами французской миниатюры последних десятилетий 14 в. были два мастера: Андре Боневе и Жакемар де Эсден, оба по происхождению фламандцы. Боневе — художник большого дарования, как миниатюрист он известен серией пророков и апостолов псалтыри герцога Беррийского (Париж, Национальная библиотека). Конструктивность и четкость изображения дополняются изысканностью орнамента, применением сложнейших декоративных деталей готической архитектуры. Жакемар де Эсден создал исключительный по тонкости художественного воплощения Большой часослов (Париж, Национальная библиотека).

Процесс развития миниатюры в 14 в. завершается творчеством так называемого Мастера часослова Бусико, названного по этому капитальному произведению (возможно, что это уроженец Брюгге Жан Коэн, обосновавшийся в Париже с конца 14 в.). Знакомый с итальянской живописью, мастер отказывался от орнаментированных фонов и превращал миниатюру в крошечные картины. Изображая свои сцены в помещениях или на фоне реальных пейзажей с далекими горизонтами, он пользовался (хотя и очень приблизительно) правилами перспективы. Собственно иллюстративный момент в миниатюре перестал считаться неотъемлемой частью общего декора книги и приобрел относительную самостоятельность. Это именно иллюстрация, хотя и подчиненная общей композиции книги.

Таким образом, к концу 14 в. стали себя изживать типичные черты европейской средневековой миниатюры, начинался процесс слияния миниатюры с живописью. Но достижения французских миниатюристов с их выразительным языком, подчас насмешливым, подчас лирическим, привели к расцвету в середине 15 в. и другого, нового вида графического искусства — гравюры, а затем и книжной реалистической иллюстрации.

Франция и в готический период создала замечательные по своему разнообразию и художественному совершенству образцы прикладного искусства. Декоративные традиции народного, крестьянского, прикладного искусства развивались и перерабатывались главным образом мастерами городских ремесленных цехов. Художественные особенности этих произведений определялись общностью орнаментальных форм, принятых в архитектуре и в произведениях художественного ремесла. Сложный и богатый архитектурный декор готики слагался на основе творческого развития народных художественных ремесел и выполнялся ремесленниками средневекового города. Но и художники-ремесленники, в свою очередь, обращались к опыту архитектуры. Их воображение было так захвачено ею, что не только в украшении вещей, но и в их конструкции появлялось прямое подражание готическому собору с его как бы взлетающими ввысь башнями, пучками колонн и нервюр и своеобразным ритмическим соподчинением объемов. Особенно последовательно эта тенденция выражена в предметах церковного обихода, в разного рода мощехранительницах, паникадилах, многочисленных ликвариях, органично включаемых в храмовый синтез той эпохи. Среди них были и традиционные по форме богато украшенные сосуды и ларцы, которые использовались как реликварии. Но в большом числе создавались и предметы, специально предназначенные для этой цели. К чисто реликварным формам относятся прежде всего миниатюрные

капеллы и соборы, выполненные чаще всего из серебра. Реликварий-капелла -своего рода модель собора, вернее, несколько его башен, лишенных шпилей, но щедро украшенных литыми и чеканными декоративными деталями. Внутри моделей ажурных башен обычно помещались статуэтки святых и реликвии. Широко распространены были реликварии-монстранцы. Они предназначались для демонстрации реликвий, которые помещались в специальном хрустальном бокале, обрамленном часто очень сложным сооружением — ажурным серебряным макетом готического храма. Для того чтобы монстранц был лучше виден, он устанавливался на высокой ножке, по форме близкой к ножке потира (сосуда для причастия). Монстранцы носили на специальных носилках во время торжественных шествий в дни религиозных праздников.

Однако и предметы светского обихода, которые в большом количестве производились во Франции, преимущественно в Париже, оформлялись как своеобразные архитектурные сооружения. Такова, например, французская готическая мебель, которая выделяется среди европейской мебели того времени наибольшим разнообразием видов и совершенством отделки.

В 13 —14 вв. жилища феодалов и богатых горожан имели уже довольно обильную меблировку. Вдоль стен расставляли сундуки-лари, служившие одновременно сиденьями и поэтому часто снабженные прямыми спинками и подлокотниками. Кроме обычного стола хозяин дома имел для деловых занятий письменный стол с подъемной верхней доской. Очень характерна для готики была форма парадных кресел, нешироких, с очень высокой узкой спинкой и высокими подлокотниками; в таком кресле человек должен был сидеть только очень прямо и чинно, в полном соответствии с церемонным светским этикетом средневековья. Большим разнообразием форм отличались шкафы различного назначения. В столовых непременно стоял высокий многоярусный буфет; обычно первый его ярус представлял собой небольшой открытый столик, второй — неглубокий закрытый дверцами шкафчик, третий ярус — открытая полка и выше — совсем маленькая полочка с резной ажурной спинкой и резным гребешком. В таком шкафу выставлялась парадная посуда: драгоценная — в закрытой части, более дешевая, медная и фаянсовая,— на открытых полках. Широко были распространены стенные шкафы с резными деревянными дверцами и маленькие подвесные шкафчики. В то время впервые появился умывальник. Готические кровати представляли собой внушительное сооружение с высоким деревянным навесом, к которому подвешивался полог.

Все предметы мебели были украшены резьбой, иногда очень щедро и разнообразно. Основой орнамента служили мотивы архитектурного декора. Ажурное окно собора со сложным переплетом чаще всего воспроизводилось в деревянной резьбе на сундуках и дверцах шкафов. На заказной мебели непременно вырезали герб владельца. Как правило, одинаковые детали мебели: дверцы шкафов, небольшие филенки и крупные доски лицевой стороны сундуков — орнаментировались однотипными, но разными узорами. Фантазия резчика была безгранична, он без конца создавал все новые и новые комбинации основных мотивов готического орнамента, не прибегая к повторениям. Декоративное богатство готической мебели дополнялось металлическими причудливыми замками и яркой раскраской с включением позолоты.

Не менее декоративна была и церковная мебель. В соборах стояли великолепные сундуки для хранения утвари, резные скамьи и пюпитры для тяжелых церковных книг. Часто скамьи высекали из камня непосредственно у стен соборов. Непременной принадлежностью церковного интерьера были величественные резные кафедры и исповедальни.

Во времена позднего средневековья во Франции образовались крупные центры художественных ремесел, имевшие мировое значение. Большой известностью пользовались ювелирные изделия парижских мастеров, парижские шпалеры и изделия из резной кости.

В конце 13 в. резьба по кости стала почти монополией Франции. В Париже изготовляли огромное количество самых разнообразных вещей церковного и светского обихода. Обязательной деталью убранства домашнего алтаря в богатых городских домах стало вырезанное из кости изображение Мадонны с младенцем; в 14 в. Мадонна стала напоминать светскую элегантную даму, кокетливо и нежно улыбающуюся своему сыну.

Круглая скульптура из кости стилистически близка к монументальной скульптуре готических соборов, но сам материал, его податливость в обработке, красота полированной поверхности и то, что миниатюрная пластика стоит всегда близко к человеку, заставляло мастеров особенно тщательно прорабатывать детали, добиваясь наиболее изысканной художественной формы. Скульптуру из кости раскрашивали и снабжали ювелирными украшениями. Судя по дошедшим до нас памятникам, раскраска заключалась в нанесении тонкого цветного узора, который подчеркивал поверхность полированной кости. Золотые или золоченые коронки и букеты из самоцветных камней дополняли миниатюрную скульптуру.

В 14 в. в Париже изготовляли в большом количестве складные иконы из слоновой кости. Данная группа вещей является продолжением искусства романских резных двухстворчатых окон. В готический период это искусство достигло наивысшего расцвета. На складных двух-, трех- и пятистворчатых иконах изображения, выполненные частью в рельефе, частью в почти круглой скульптуре, расположены горизонтальными рядами и обрамлены стрельчатыми арочками. Темой рельефов служат в основном евангельские истории и «Страсти господни». В центре складня, как правило, помещена Мадонна с младенцем, такая же изящная и элегантная, как в круглой скульптуре из кости.

В Париже производили из слоновой кости и множество мелких вещиц светского назначения: различные шкатулки, ящички, записные таблички, коробочки для зеркал, рукоятки ножей и т. д. Эти вещи интересны тем, что они в подавляющем большинстве украшены тщательно выполненными сюжетными изображениями. Темы для резьбы по кости, заимствованные из модных рыцарских романов, носят совершенно светский характер. Особенно ценились небольшие зеркала с крышечками из резной кости, на которых обычно изображались галантные сцены из «Тристана и Изольды» или «Парсифаля».

В прикладном искусстве средневековой Франции очень сильно проявилось светское начало. Это явление стоит в непосредственной связи с развитием рыцарской и в особенности бюргерской культуры и созданием декоративного комплекса в оформлении интерьера богатого замка или городского дома.

Очень значительна категория ювелирных изделий, которые предназначались для украшения светского костюма. Кроме колец, серег, аграфов и различных ожерелий, выполнявшихся средневековыми ювелирами с большим совершенством, неизменной деталью средневекового парадного костюма были разнообразные подвески, клейноды цехов, то есть геральдические изображения и знаки служебного назначения. Средневековый костюм не имел карманов, поэтому всевозможные мелочи — ключи, маленькие календари, записные таблички — подвешивались к поясам. Все эти вещи были

тщательно украшены и снабжены декоративными застежками; дамы носили на поясах мелкие туалетные принадлежности.

Ювелирные изделия средневековой Франции, как и все произведения готического прикладного искусства, свидетельствуют о неизменной любви к яркой, пышной красочности. Украшения обычно усыпаны самоцветными камнями в виде кабошонов, причем наиболее ценились красные и золотистые камни; почти наравне с драгоценными камнями использовался горный хрусталь. Из него делали не только чаши, вазы и бокалы, но и отшлифованные в виде кабошона вставки в ювелирные изделия.

Художественные ремесла Франции были исключительно разнообразны по технике и отличались высоким мастерством и точным художественным вкусом. Их необычайный расцвет отражал общий подъем ремесленного производства в процветавших городах средневековой Франции, высокую культуру труда французского народа.

При относительно примитивной ручной технике, медленности совершенствования орудий решающее значение приобретали накопление личного умения и традиции трудового мастерства. Гибкое владение материалом способствовало увеличению эстетической ценности вещи. Создавая утварь для украшения городского собора, для убранства ратуши, средневековые ремесленники получали в свое распоряжение драгоценные материалы, и им предоставлялась полная возможность со всей щедростью раскрыть и изощренность своего мастерства и все богатства творческой фантазии.

Так как в основе архитектурного декора лежали трудовые навыки и эстетические вкусы простых людей, то совершенно естественно, стихийно складывалось замечательное единство стиля, которое пронизывало все, от величавых грандиозных соборов до любого самого незначительного предмета бытового или культового назначения.

* * *

Средневековое искусство Франции сыграло огромную роль в истории искусства своего народа и народов всей Западной Европы. Отзвуки его (особенно в архитектуре) жили очень долго, отойдя в прошлое лишь к середине 16 в.

Великие завоевания готического искусства не прошли бесследно. Мастера Возрождения и последующих эпох, освободив сознание от пут религиозного мышления и условной художественной системы средневековья, открыли дорогу последовательно реалистическому раскрытию внутреннего мира человека, драматических порывов его духа и изображению окружающей человека среды.

Вместе с тем достижения средневекового искусства вообще и Франции в частности обладают своим неповторимым и непреходящим эстетическим обаянием. Величие соборов романской и готической Франции, смелость творческой фантазии скульпторов, живописцев, создавших небывалые по размаху синтетические ансамбли, глубокая одухотворенность и своеобразная гармония французской готической скульптуры, высокое мастерство и благородный вкус ремесленников средневековой Франции продолжают доставлять людям глубокую эстетическую радость.

Искусство Германии

А.Губер, М.Доброклонский, Л.Райнгардт

Германии принадлежит одно из важных мест в истории средневекового искусства Западной Европы. Этот факт тесно связан с той ролью, которую германские племена сыграли в создании новых форм экономической жизни и общественного устройства, сложившихся после крушения античного способа производства. Правда, сама Германия, в начале средних веков еще покрытая в значительной части лесами и малонаселенная, была отсталой частью Европы. Она в меньшей степени подверглась влиянию античной цивилизации, чем Галлия и другие западные провинции Римской империи. Зата в Германии были сильны те новые элементы, которые способствовали возникновению своеобразных общественных отношений средневекового строя, прежде всего — соседская крестьянская община-марка, продолжавшая, по словам Энгельса, свое существование под господской опекой и превратившаяся, таким образом, в нижний этаж феодальной организации общества. Все процессы, связанные с феодализмом, развились на Западе, особенно во Франции, раньше, чем в Германии, но именно в этой стране средневековые формы жизни укоренились гораздо глубже и сохранили свою силу в течение более длительного времени. Своеобразие, присущее средневековому искусству, также более ясно и нередко более односторонне выступает в Германии.

Выделение этой страны в самостоятельное государство явилось результатом распада империи Карла Великого. Каролингская империя погибла в результате развития тех общественных сил, на которые она опиралась,— военно-феодального слоя, неизбежно стремившегося к раздробленности и анархии. В Германии, где подчинение централизованной государственной власти было слабее, чем во Франции, феодальная раздробленность усиливалась благодаря сохранению племенных различий между саксонцами, швабами, баварцами и франками, имевшими самостоятельные герцогства. С другой стороны, возникли исторические обстоятельства, которые способствовали новому, хотя и непрочному объединению. Этими обстоятельствами были захватническая война против славянских племен и оборона от кочевников. Земли славян, живших еще в условиях родового быта, вызывали жадность германской военной знати, а воинственные набеги венгров в 10 в. выросли в грозную опасность. С ней уже не могло справиться обычное пешее ополчение германских племен. Эти причины возвысили саксонскую династию, которая осуществила военную реформу путем окончательного выделения феодального рыцарства, сражавшегося в конном строю, из всей массы народа. Последняя все более оттесняется от влияния на военные и гражданские дела, так что в дальнейшем на ее долю остаются только крепостная зависимость и податное состояние. Особенностью средневековой Германии было существование широкого слоя мелких рыцарей.

В 919 г. саксонский герцог Генрих Птицелов был избран германским королем, а сын его Оттон I, совершив успешный поход в Италию и завоевав Рим, в 962 г. провозгласил себя главой «Священной Римской империи германской нации». Саксонская династия, как и следующая за ней франконская, могла создать некоторое подобие централизованной власти в стране ценой еще большего подчинения феодальным силам. Все управление государством осуществлялось теперь уже не при помощи королевских чиновников, а в гораздо более хаотической форме — через посредство наследственных держателей феодальных ленов.

Все это неизбежно усиливало центробежные тенденции со стороны герцогов, графов и других крупных феодалов. В своей борьбе против этих тенденций королевская власть опиралась на духовенство и старалась расширить привилегии церкви, поскольку владения

епископов и аббатов не были наследственными, а своими доходами церковь в известной мере делилась с государством.

Императоры стремились укрепить свое положение также посредством связей с более культурной Византией. Оттон II женился на греческой принцессе Феофано, завел у себя при дворе пышный византийский церемониал.

Как и в эпоху Карла Великого, культурная жизнь 10—11 вв. сосредоточивалась в очень узком слое образованных людей, окружавших престол императора, его придворных и епископов — сторонников объединительной политики. Но главной опорой саксонской династии было мелкое рыцарство, стоявшее за императорскую власть, против крупных феодалов, что придавало политике Оттонов известный ореол популярности, а походы в Италию и подчинение папства усиливали эту популярность.

Однако императорская власть в конечном итоге не добилась действительного объединения, поскольку особенности развития феодализма в Германии препятствовали каждой новой попытке централизации. Подчиняя себе духовенство, императоры постепенно вступали в соперничество с могущественной церковной иерархией но главе с папой. Со своей стороны папство разжигало оппозицию светских феодалов против императоров. Началась борьба, затянувшаяся на несколько столетий. Германские императоры жаждали господства над богатой и славной своими культурными традициями Италией, а папство не желало выпустить из рук духовную власть в германских государствах и отказаться от церковных доходов. В конечном счете дело империи было проиграно, и в Германии восторжествовали интересы более мелких княжеских династий.

В период борьбы империи и папства начинается постепенный подъем городского населения, бюргерства, которое добивалось независимости от светских и церковных сеньоров. В 14—15 вв. немецкие города достигли уже большой общественной силы, образуя могущественные союзы, каким, например, явился Ганзейский союз, объединивший северные города (Любек, Бремен, Росток и др.). Ганза держала под своим контролем торговые пути Балтийского и Северного морей. Другая группа городов образовалась на юге Германии благодаря торговым сношениям с Италией. Таковы знаменитые центры средневековой немецкой культуры, ремесла и торговли — Нюрнберг и Аугсбург. В Рейнской области важную роль играет Кельн — крупный торговый центр с издавна развитой городской жизнью.

Однако немецкие города не достигли такого политического могущества, как города-государства Италии. Экономические основы их развития также были иными. Так, например, в Ганзейском союзе на севере Германии ремесло и торговля сохраняли более отсталые формы. Это отличало Ганзу от Флоренции, Милана и других итальянских городов, где очень рано, в 13 —14 вв., сложились первые зачатки капиталистического хозяйства. В Германии старые феодальные роды не были разбиты в классовой борьбе с горожанами. С другой стороны, бюргерство и рыцарское сословие в силу противоречий своих интересов не могли объединиться для совместной борьбы против князей и крупных феодалов. Постоянные войны между городскими и рыцарскими союзами только усиливали княжеские династии. И, наконец, все господствующие классы немецкого общества в той или иной степени угнетали основную массу народа — крестьянство.

Немецкое бюргерство не выдвинуло, подобно буржуазии Болоньи и Флоренции, программы освобождения крестьян, а в городах, несмотря на ожесточенную классовую борьбу, власть сохранила купеческая аристократия, патрициат. В силу ряда причин общественное движение второй половины средних веков в Германии не могло преодолеть местную ограниченность и разноголосицу противоречивых интересов.

Эти особенности немецкого общества феодальной эпохи нашли свое отражение в области культуры. Вместе с упадком старой племенной демократии и подчинением сельской общины феодальному господину уходят в прошлое первобытная поэзия и мифологическая фантастика варварских племен. Воспоминания об этом времени долго еще сохранялись в поэзии преследуемых церковью бродячих потешников — шпильманов, то воспевавших подвиги эпических героев, то представлявших в лицах маленькие комические сценки, прообраз будущих «масленичных игр» немецкого средневековья.

В 12 — 13 вв. достигла высокого развития рыцарская культура. Лучшей формой ее проявления была поэзия, излагавшая в новой, «куртуазной» форме эпические сюжеты, но преимущественно лирическая. Значение рыцарской поэзии в истории, духовного развития средневековой Германии состоит в переходе от чисто религиозного настроения клерикальной литературы к светскому образу мысли, открытому для земных наслаждений и радостей. В этой поэзии воспевались любовь, преданность и честь. Рыцарская культура не имела прямого отношения к изобразительному искусству, хотя нельзя отрицать, что ее светский характер, враждебный строгой дисциплине церкви, во многом способствовал развитию реалистической тенденции в романскую эпоху и особенно в период готики. В тесной связи с рыцарским движением стоит архитектура замков, оставившая замечательные памятники в Германии.

Тем не менее как личные, так и гражданские элементы рыцарской культуры несут на себе отпечаток особого положения этого класса, резко отделявшего себя от народа. Все благородные устремления рыцаря неизбежно превращались в пустую фантастику, далекую от реальности, поскольку его действительные интересы были глубоко противоположны интересам крестьян и городского бюргерства. Отсюда очевидная печать условности и куртуазной игры в рыцарской культуре 12 и 13 вв, Поэзия этого типа сравнительно быстро теряет свою свежесть, вырождаясь в мертвый педантизм условных форм, изысканных приемов, проникаясь настроением аскетической мистики. Умирающая рыцарская культура отразилась в странностях господствовавшего вкуса, причудливых линиях модной одежды и некоторых парадоксальных формах позднего готического стиля.

Однако в своем основном направлении искусство развитого средневековья было связано, как и везде в Западной Европе, с городской культурой. Важнейшей областью применения готического стиля было строительство соборов, служивших моральным и художественным выражением сплоченности союза горожан. Противоречивый характер готического стиля, своеобразное сочетание в нем реалистических элементов и религиозной мистики особенно ярко проявилось в Германии :в силу тех причин общественного развития, которые были указаны выше. Многие явления в немецком средневековом искусстве поражают своей фантастической причудливостью, кажутся иногда почти болезненными. Однако не следует забывать, что очень часто в них косвенно и фантастически отражен стихийный протест народных масс против феодальных условий жизни. «Революционная оппозиция против феодализма,— говорит Энгельс,—проходит через все средневековье. В зависимости от условий времени она выступает то в виде мистики, то в виде открытой ереси, то в виде вооруженного восстания» (*К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч., т. VIII, стр. 128—129.*) .

Экстазы мистических сект как бы продолжали революционную традицию в условиях победы реакции. Эта мысль Энгельса бросает свет и на своеобразные внутренние черты средневековой немецкой готики, развившейся в ту эпоху, когда обращались к народу со своей демократической проповедью так называемые мистики — Бертгольд Регенсбургский, Мейстер Эккарт, Гейнрих Сузо и Иоганн Таулер.

Романское искусство

Для средневекового искусства Германии, раздробленной на множество феодальных образований, характерно большое разнообразие местных школ. Весь процесс развития художественных форм, свойственных средневековому обществу, совершался здесь менее отчетливо, с особой сложностью и пестротой. Продолжительность романского периода в немецком искусстве более значительна, чем во Франции. Романский стиль продолжал существовать в Германии и после распространения готической системы.

Искусство 10—11 веков историки называют иногда оттоновским. Однако с точки зрения стиля памятники так называемого оттоновского периода принадлежат к ранней фазе романского искусства. Несмотря на преемственную связь с каролингской придворной культурой, немецкое искусство этой поры несет на себе глубокий отпечаток примитивной условности раннего средневековья.

Непрочность централизации, созданной императорами саксонской династии, поверхностный характер образованности — все эти ограниченные черты заметно отразились в самом искусстве оттоновского времени. Отсюда характерная двойственность искусства. Наряду с традицией, восходящей к поздней античности, готовыми схемами каролингского искусства и заимствованиями у византийских мастеров немецкое искусство этого времени обнаруживает некоторые самобытные черты.

Наиболее важное значение имеют здесь не схематические и часто условные формы ученого монастырского и придворного искусства, восходящие к искаженной временем позднеантичной традиции, а те новые элементы средневекового типа, которым предстояло большое и самобытное развитие. В 10—11 вв. эти элементы выступают еще в упрощенной форме, но они имели народные корни и постепенно преобразовали сохранившиеся художественные традиции в сторону романского, а затем и готического стиля.

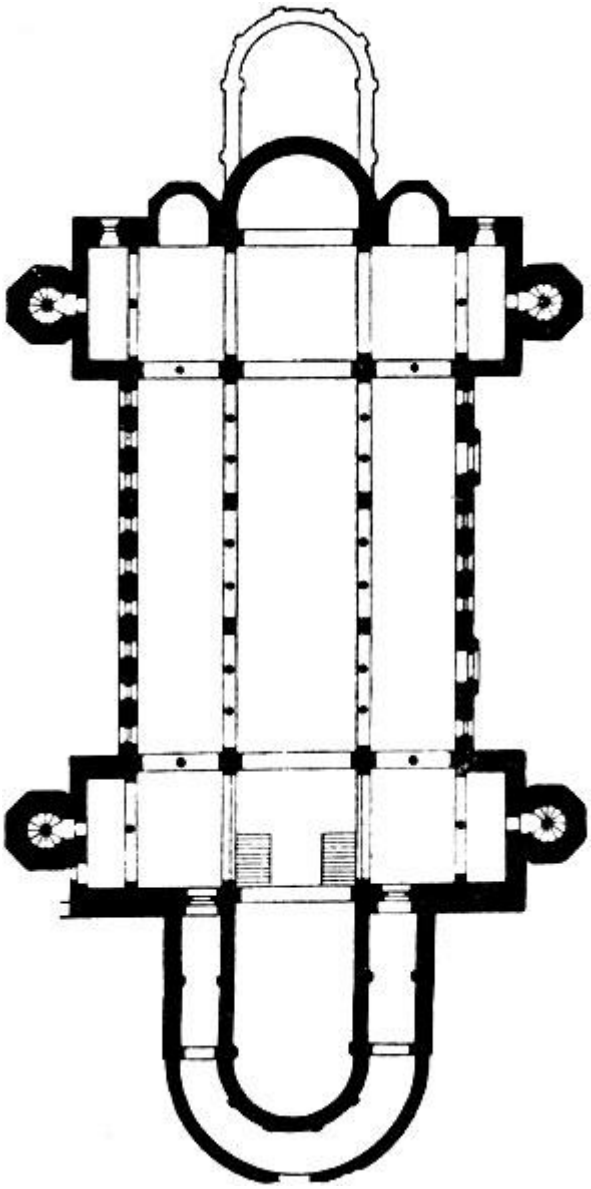
Хотя церковь по-прежнему господствует во всех областях духовной культуры, подъем, связанный с саксонской династией, несет в себе и некоторые светские элементы с местной окраской. Поэты писали все еще по-латыни, но монахиня Гросвита из Гандерсгейма обращается уже к темам реальной жизни, Видукинд из Корвея составил историю саксов, возникло первое произведение рыцарской поэзии — поэма о Руодлибе.

Архитектура

В Германии возникло много архитектурых сооружений романского стиля, но вследствие многочисленных перестроек лишь немногие дошли до нас в первоначальном виде.

Из разных школ романского зодчества Германии наибольшее значение имели три: саксонская, вестфальская и рейнская. С особенной ясностью связь с каролингскими традициями обнаруживают постройки саксонской школы. Здесь господствует тип плоско перекрытой базилики, разработанной во времена раннего христианства и затем со многими упрощениями воспринятый каролингской архитектурой. Важное значение имело использование строительного опыта бургундской и вообще французской церковной архитектуры. Непосредственным прообразом для некоторых сооружений саксонской архитектуры того времени послужила вторая монастырская церковь в Клюни (981 г.), также имевшая базиликальную форму и перекрытая плоским деревянным потолком. Посредником между бургундской и саксонской школой служили ответвления влиятельного монашеского ордена бенедиктинцев.

В саксонских церквах связь с раннехристианскими (или позднеантичными) сооружениями выражается в сохранении длинного и широкого продольного корпуса с тремя нефами, причем средний, как и полагается в базилике, поднят над боковыми и имеет ряд окон. Традиционными являются также частый ряд устоев-колонн, сохраняющих античные пропорции. Но вместе с тем саксонская архитектура вводит ряд характерных для нее новшеств, придающих церквам этой школы необычный для прежних базилик вид. В саксонских церквах были два хора, два трансепта и, следовательно, два средокрестия. Каждый из хоров, и западный и восточный, имел свою абсиду и свой трансепт, поэтому вход в церковь устраивали на одной из продольных сторон здания, то есть сбоку. Такая двойственность архитектурного образа подчеркивается двумя мощными башнями, воздвигнутыми над пересечением главного нефа и трансептов (например, церковь св. Михаила в Гильдесгейме, 1010—1086). Хотя подобная планировка была известна еще'в каролингском зодчестве (северная Франция, Сен Рикье, 9 в.), она получила распространение именно в романской Германии: не только в Саксонии, но и в других областях нередко строили церкви с двумя хорами.



Церковь св. Михаила в Гильдесгейме. 1010-1033 гг. План.

243 б. Церковь св. Михаила в Гильдесгейме.1010-1033 гг. Внутренний вид.

В интерьерах саксонской школы господствуют простые и спокойные пропорции. Большое своеобразие сравнительно с романскими церквами во Франции придает саксонским церквам отсутствие обхода в хоре. Главной же особенностью их интерьера является чередование опор: колонны устанавливаются между квадратными в сечении столбами (церковь св. КириакавГернроде), или же две колонны чередуются с таким же столбом (церковь в Кведлинбурге, церкви св. Михаила, и св. Годехарда в Гильдесгейме). Такое

расположение устоев разделяет внутреннее пространство на отдельные ячейки и создает определенный ритм. Устои несут полукруглые арки, над которыми поднимается гладкая стена, не расчлененная трифорием. Если в саксонских церквах не было эмпор, то стена над арками получала карниз, и тем самым создавалось ясное разделение несущих частей, то есть устоев, и несомых, то есть верхнего яруса. Главнейшие сооружения (церкви в Кведлинбурге, св. Кириакав Гернроде, св. Михаила и св. Годехарда в Гильдесгейме) построены в 11 — начале 12 в.

243 а. Церковь св. Кириака в Гернроде. Вид с северо-запада.

Интересным памятником этой школы является церковь в Гернроде (построена после 960 г., западный хор —12 в.), дающая яркое представление о немецкой архитектуре раннероманского периода. Здесь особенно ясно выражена статичность простых, геометрически четких форм отдельных архитектурных объемов. Чрезвычайно скупой

архитектурный декор, редко и высоко расположенные окна подчеркивают глухую плоскость стен и придают всему сооружению несколько сумрачный, крепостной характер.

242. Церковь св. Кириака в Гернроде. Построена после 960 г.; западный хор - 12 в. Внутренний вид.

Интерьер церкви также отличается строгой и мужественной простотой. Конструкция основана на простом и ясном ритме кратных отношений. Она производит впечатление торжественное и гармоничное.

В Вестфалии строились церкви зального типа, то есть с тремя нефами равной высоты, перекрытые каменными сводами. Одна из самых ранних церквей такого типа — капелла св. Варфоломея в Надерборне — была построена в начале 11 в., по свидетельству современного источника, «per graecos operaios» («греческими мастерами»); вероятно, это были мастера, приглашенные из южной Италии. О внешнем облике вестфальских церквей может дать представление сохранившийся западный фасад собора в Миндене (11 в.). В нем характерно полное отсутствие не только скульптурных украшений, но даже ясно выраженных архитектурных членений. В отличие от большинства романских церквей других школ здесь отсутствует 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.

В немецких областях, прилегающих к Рейну, рано развилась городская жизнь. Некоторые наиболее богатые города были независимы от местных крупных феодалов и непосредственно подчинялись императорской власти. В могущественных и богатых имперских городах Вормсе, Шпейере и Майнце были созданы замечательные памятники романской архитектуры. Все они начаты в 11 в. и только в 12 или даже в 13 в. перекрыты сводами.

244 а. Собор св. Петра в Вормсе. Строительство начато после 1171 г., завершено в основном к 1234 г. Общий вид с юго-запада.

244 б. Церковь бенедиктинского аббатства Мария-Лаах. 1093 - около 1230 гг. Общий вид с северо-запада.

245. Собор в Вормсе. Западный фасад.

Конструктивной особенностью церквей рейнской школы является их перекрытие по так называемой связанной романской системе. Она заключается в том, что боковой распор сводов среднего нефа принимают на себя своды боковых нефов, причем одному звену среднего нефа соответствуют звенья боковых нефов, по два с каждой стороны. Получается чередование опор: 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 церквах 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 помещен даже не у восточной, а у западной стороны церкви. Вормсский и Майнцский соборы имеют ясно выраженные западные абсиды и, наоборот, весьма мало подчеркнутые абсиды с восточной стороны. В планировке рейнских церквей последовательно проводится повторение квадрата средокрестия по всей длине продольного корабля. Внешний облик рейнских соборов определяется ясно выраженными снаружи членениями внутреннего пространства, большой протяженностью (особенно в Шнейере) и парными башнями, подчеркивающими восточную и западную части здания. В соборах рейнской школы допускался только скупой архитектурный декор. Характерно применение декоративных аркад снаружи, особенно последовательно выдержанное в Шпейерском соборе: галлереи арок тянутся под карнизами восточной абсиды, под окнами продольного корабля и трансепта, даже под двухскатным фронтоном торцовых сторон продольного помещения.

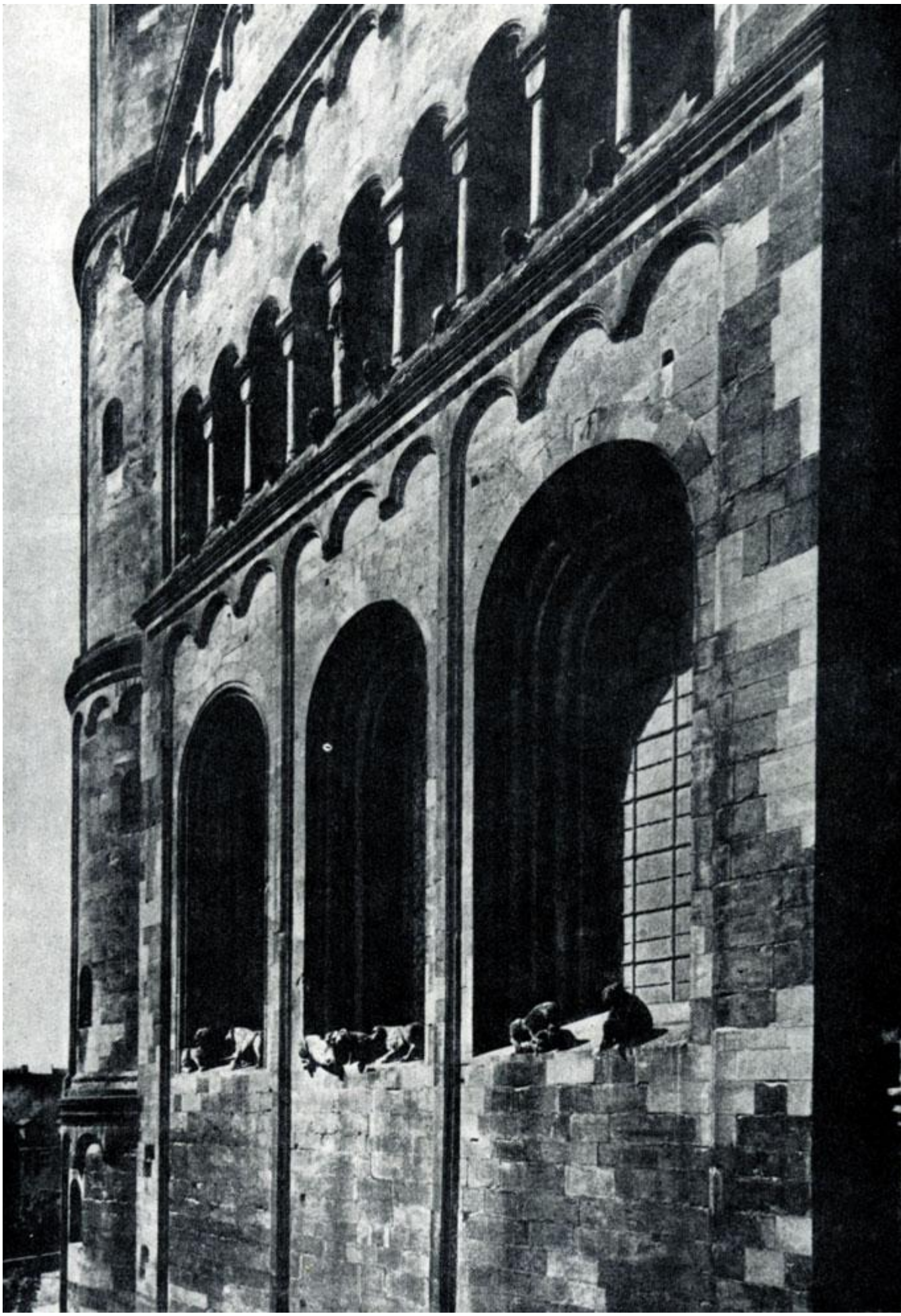
Из памятников в долине Рейна собор в Вормсе более других сохранил свой древний облик. Построенный из темно-серого песчаника, похожий на крепость, он господствует над городом и окружающей его равниной. Его могучие башни покрыты каменными шатрами и оттого производят еще более грозное впечатление. Собор построен на старом фундаменте 11 в. Строительство началось после 1171 г. и продолжалось до 1234 г., когда был закончен западный хор. Несмотря на то, что постройка собора затянулась на длительное время, художественное единство не нарушено, и в целом он является прекрасным памятником зрелого романского стиля.

Внешний вид собора с двумя массивными центральными и четырьмя фланкирующими башнями отличается простыми, но пластически выразительными формами. 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.

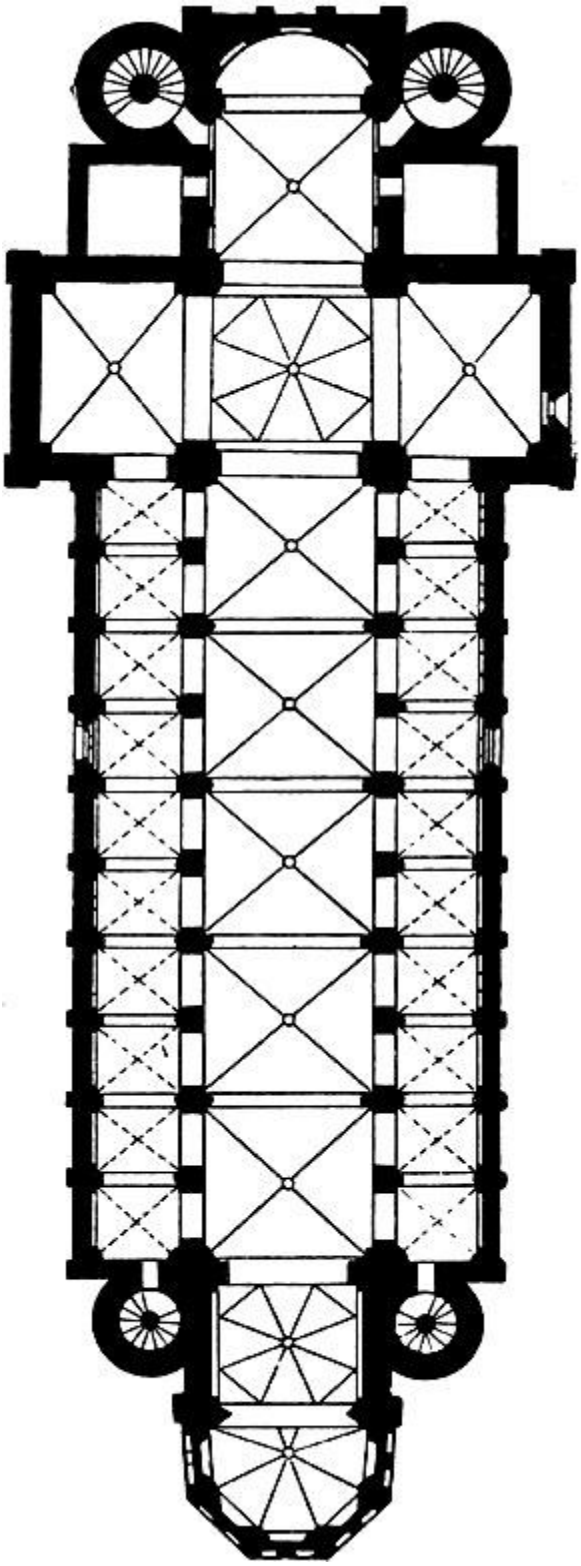
В Вормсском соборе с особенной силой проявилось свойственное романским зодчим чувство суровой простоты архитектурного объема. Декоративные аркады, скупо прорезанные узкие окна и ниши тянутся поясами вдоль плоских стен и вокруг башен, не нарушая строгости их основных геометрических форм. Замкнутый в себе, ограниченный со всех сторон правильными формами корпус собора не допускает свободного слияния архитектуры с декоративной пластикой. В каменных украшениях, разбросанных по подоконникам и галлереям обоих хоров, сохраняется все богатство древней народной

фантазии с ее химерами, кобольдами, хищными животными. Но эти фантастические образы не связаны с телом здания, они просто располагаются на нем как самостоятельные каменные существа, занятые своей собственной жизнью: символический лев пожирает человека, а рядом медведица старается удержать детеныша, падающего с подоконника.

246. Лев, терзающий человека. Украшение окна собора в Вормсе. Восточный фасад. Конец 12 в.

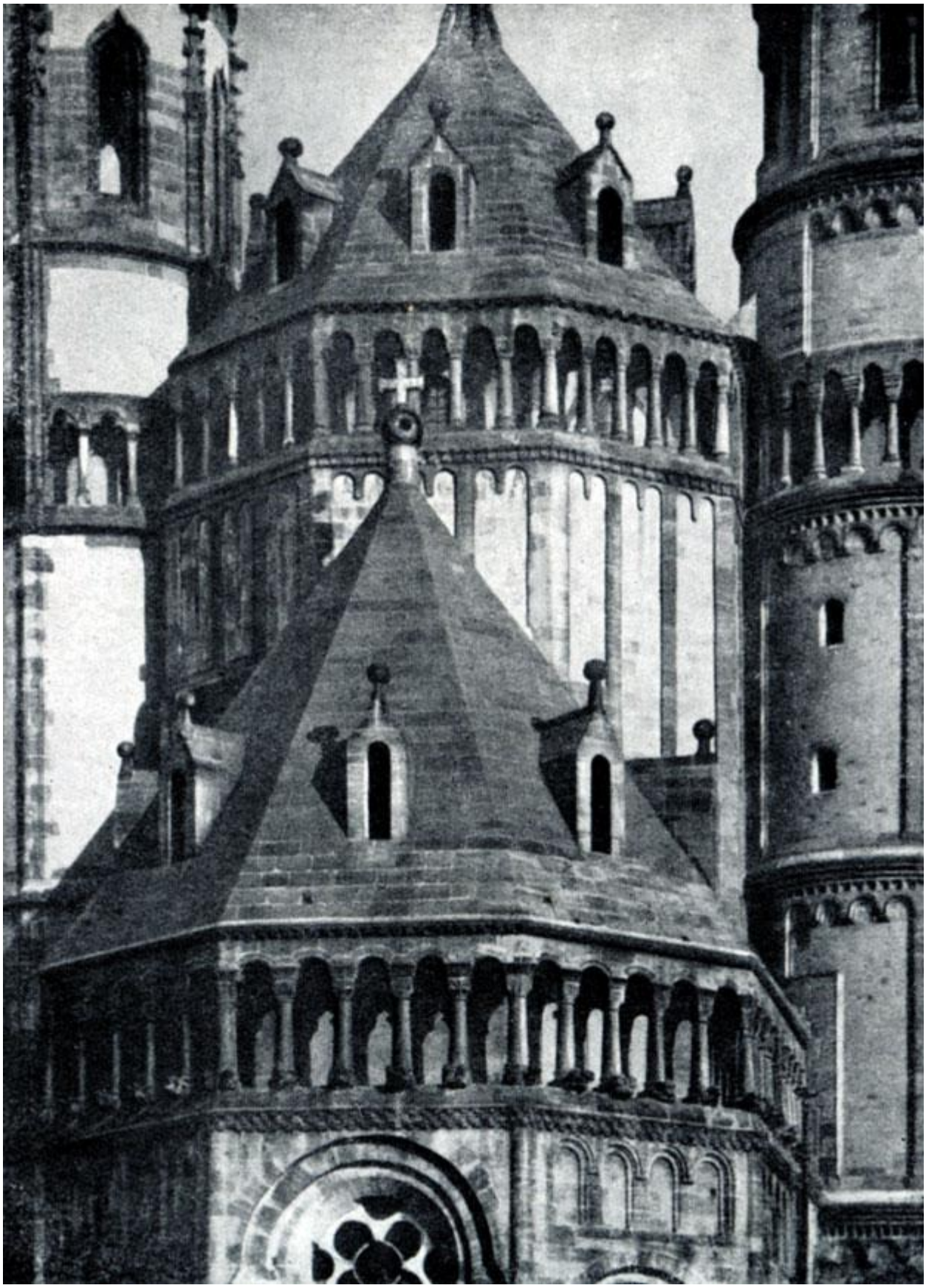


247. Собор в Вормсе. Восточный фасад. Фрагмент.



Собор в Вормсе. Строительство начато после 1171 г.,завершено в основном к 1234 г. План.

248 б. Собор в Вормсе. Внутренний вид.



249 а. Собор в Вормсе. Западный фасад. Фрагмент.

249 б. Собор св. Марии и св. Стефана в Шпейере. Начат в 11 в. Западный фасад.

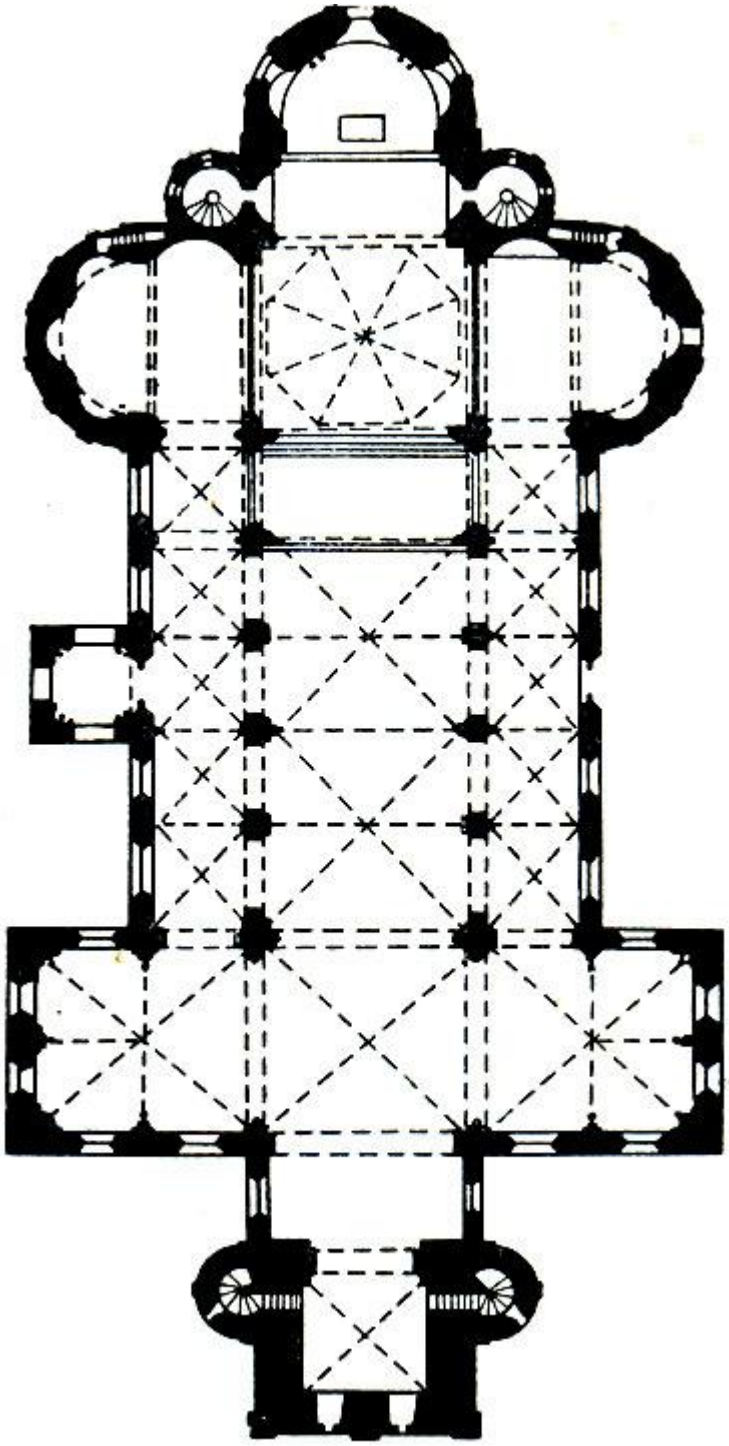
Соборы рейнской школы производят впечатление сурового величия и мощи. Они — одно из самых сильных и непосредственных художественных воплощений феодальной эпохи.

Свойственная романскому зодчеству монументальность форм достигает вершины в этих памятниках немецкого средневековья.

К северу от франконских городов, несколько ниже по Рейну, в Кельне, были созданы в романском стиле не совсем обычные здания. Особенность их заключается в том, что трехмефное продольное помещение пересекается трехнефным же трансептом и три ветви креста (восточная, северная и южная, заканчиваются абсидальными полукружиями, совершенно одинаковыми. 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.

Наиболее ранним из памятников такого типа была церковь Санта Мария им Капитоль (1045 —1065), перекрытая в главных нефах цилиндрическими сводами, в боковых — крестовыми, а в абсидах — полукуполами. К концу 12 в. относятся в Кельне церковь Апостолов и церковь св. Мартина, носящие, однако, переходный к готическому стилю характер.

248 а. Церковь Апостолов в Кельне. Конец 12 в. Вид с востока.



Церковь Апостолов в Кельне. Конец 12 в. План.

Памятников гражданской архитектуры романского стиля дошло до нас меньше, чем церковных. Вследствие разрушений и перестроек немногие из них сохранили свой первоначальный облик. Начало строительства замков в Германии относится к рубежу 10 и 11 вв. Замок как произведение архитектуры целиком принадлежит-средним векам. Уже в эпоху Ренессанса он утрачивает свое первоначальное значение и если но превращается в руину, то перестраивается заново в замок-дворец. Архитектурный облик замков, построенных на вершинах гор, несколько отличен от тех, естественной защитой которых являлась вода рек и озер. Но и в том и в другом случае для защиты были использованы все преимущества местности, поэтому планы замков в подавляющем большинстве случаев далеки от геометрической правильности.

Так же как и в других странах Западной Европы, главное место в архитектурном комплексе немецких замков занимала четырехугольная или круглая, реже многоугольная башня, окруженная стеной,— бергфрид (аналогичная французскому донжону). Развитие военного дела потребовало в дальнейшем создания второго пояса стен, укрепленных сторожевыми башнями.

Архитектура крепостного типа теснейшим образом связана с романским стилем, который обязан ей многими чертами даже в церковном зодчестве. Привести пример подлинного рыцарского замка классической эпохи средневековья в настоящее время трудно, так как большинство из них было впоследствии перестроено или восстановлено из руин. Реставрации конца 19 в. принесли с собой много чуждых средневековью черт.

К наиболее значительным сооружениям романской эпохи относятся замки Вартбург в Эйзенахе, Вимпфен в Зеебурге (Саксония), императорский замок-дворец в Гослare и другие. Особенно интересны руины императорского замка в Гельнгаузене (1180—1230).

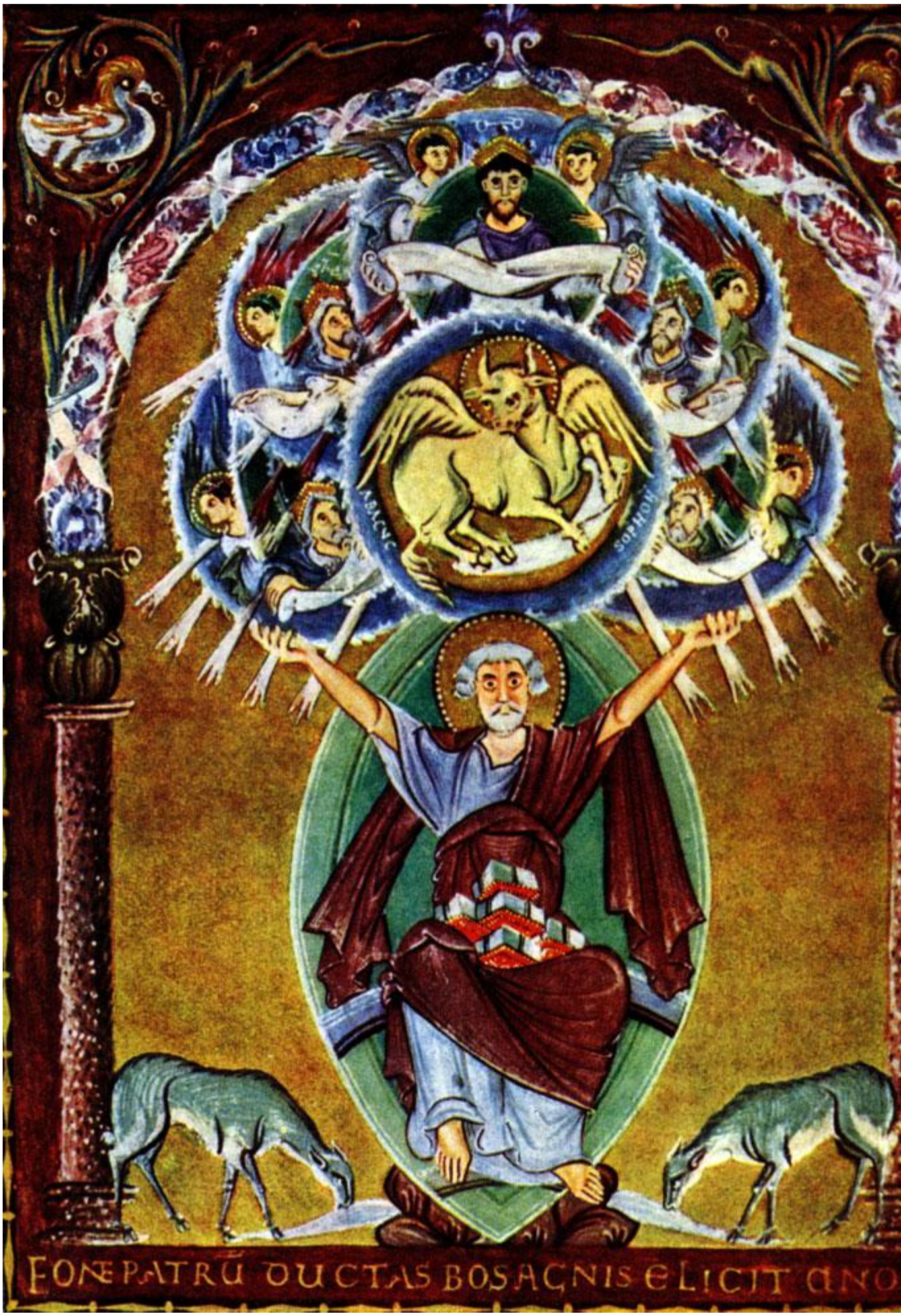
Двор замка, обнесенный стенами, имеет форму неправильного шестиугольника. На правой стороне был расположен бергфрид, слева — трехэтажный дворец. Стены замка в Гельнгаузене имели укрепленные ворота, переходившие в большой сводчатый двухнефный зал, открытый в сторону двора. Внешний вид подобного замка с его стенами, башнями, разнообразными внутренними постройками был очень живописен. Некоторое представление о внутреннем убранстве подобных дворцов в замках княжеской или правящей императорской династии может дать «Зал певцов» в Вартбурге, подвергшийся реставрации, но сохранивший многие первоначальные черты(*В настоящее время замок Вартбург восстановлен в своем первоначальном виде.*) .

Готическая конструкция как таковая неприменима к архитектуре крепостного типа; поэтому в готический период замки сохранили свой прежний романский облик; быть может, усиливалось только стремление ввысь. Собственно готические Элементы заметны только в обработке архитектурных деталей. Сюда относятся заимствованные у церковной архитектуры стрельчатые арки над дверью, удлиненные формы окон, шпили, конусообразные шапки башен и т. д. Образцом может служить замок Швальбах в Нассау (1368 —1371) с мощной башней около 40 м вышины.

Если различие романского и готического стилей менее существенно для замковой, чем для церковной архитектуры, то все же середина 13 в. и в этой области строительства образует важную грань.

Позднейший период истории средневекового замка отражает упадок рыцарства. Новые замки строились только князьями; соединение жилого дома и крепости постепенно распалось, и к середине 15 в. замок вообще потерял свое значение.

В сфере колонизации рыцарских орденов сложился особый тип замка, рассчитанный не на семью отдельного феодала, а на размещение орденского военного отряда.


INC
ABACVC
SOPHON
FONE PATRŪ OUCTAS BOSAGNIS ELICIT ANO

Евангелист Лука. Миниатюра Евангелия Оттона III. Около 1000 г. Мюнхен, Государственная библиотека.

Изобразительное искусство

В романском искусстве Германии важное место занимает живопись и миниатюра. Круг тем и сюжетов искусства этого времени был тесно связан с миром христианских сказаний. Церковная литература на латинском языке давала художнику основной фонд сюжетов; живопись превращала эти сюжеты в назидательные картины для мирян. В распространении подобных сюжетных циклов, иконографии, символики и художественных приемов романского стиля большую роль играли монастырские школы, которые, в свою очередь, были связаны с видными церковными и политическими деятелями этого времени. Бенедиктинское аббатство Рейхенау на Боденском озере стало в конце 10 в. наиболее важным художественным центром Германии. Основателем второго художественного центра — школы Трира — Эхтернаха был, по-видимому, Экберт, архиепископ Трирский. Расцвет миниатюры предшествовал расцвету монументальной живописи. Рукописи, созданные в скрипториях Германии — Рейхенау, Трира, Эхтернаха) Регенсбурга, Гильдесгейма, Кельна, — получили широкое распространение далеко за ее пределами и сыграли большую роль в сложении и развитии романского стиля Западной Европы.

Около середины 10 столетия в живописи, преимущественно в миниатюре, наметился переход к новому стилю, несущему на себе отпечаток простоты и монументальности форм. Светотень и глубина, столь характерные, например, для некоторых памятников каролингской миниатюры (Аахенское евангелие), постепенно исчезают, уступая место плоскостному, условному изображению с энергичным, сильно выраженным контуром. Пейзажный фон сводится к нескольким символическим знакам, изображающим горы и здания, или заменяется фоном нейтрального характера. Начиная с 10 столетия все чаще встречаются золотые фоны. Выступающие на этой плоской поверхности человеческие фигуры напоминают барельефные изображения, но моделировка посредством теней сведена к минимуму. Она заменяется системой линий, разделяющих форму на отдельные части. Так, 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.

Основное направление развития идет в сторону усиления символического содержания образов, углубления религиозного чувства. Аскетические фигуры, напряженные позы, суровые, изнуренные лица, широко раскрытые глаза все чаще встречаются на страницах оттоновских рукописей. Главным средством для передачи внутреннего состояния человека становилась экспрессия линий и красок.

Пространственная глубина, эффекты света и перспективы исчезали, изображения делались более плоскими, возрастала роль линии, контура. Движение развивается в дрожащем, прерывистом ритме. Композиция часто строится на основе пересекающихся извилистых линий. В миниатюре из кодекса Гитды фон Мешеде (кельнская школа, около 1030 г., находится в Дармштадте) налетевший шквал, ветер, рвущий паруса, выражение лиц апостолов — все это представлено условными и скупыми графическими средствами.

Своей кульминации этот стиль достиг в первой трети 11 в. В середине 11 в. изображения становятся более монументальными, для них характерна величественность осанки и репрезентативность образа. Начинаются поиски закономерной, уравновешенной композиции, рисунок становится более спокойным.

250. Буря на Генисаретском озере. Миниатюра Кодекса аббатисы Гитды фон Мешеде. Около 1030 г. Дармштадт, библиотека.

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.

Манускрипты 10—11 вв. содержат также большое число портретных изображений императоров от Оттона II до Генриха V. Встречаются сцены поднесения книги, поклонения императора и его супруги деве Марии и т. д. Однако наиболее характерным типом миниатюры является торжественно-аллегорическое изображение властителя на троне, окруженного символами его власти. В иных случаях встречается и символическое изображение небесного покровительства — рука, протянутая сверху, венчает императора. Таким образом, рукописи 10—11 вв. содержали как бы религиозный апофеоз политической власти, опиравшейся на администрацию епископов и союз с католической церковью. Книги, исполненные в монастырях, часто подносились царствовавшему дому или, наоборот, заказывались императором в качестве дара церковным и монастырским библиотекам.

Для немецкой миниатюры 10—11 вв. характерно развитие отдельных от текста декоративно-изобразительных страниц, которых в обычном экземпляре евангелия бывало от двух до шести. В отличие от рукописей предшествовавшего времени манускрипты романского типа уже не знали самостоятельной жизни отдельных букв; текст оставался спокойным, вся декоративная сторона воплощалась в инициалах, которые обычно исполнялись в тонах золота и серебра.

Книжная миниатюра оттоновского времени наиболее богато представлена школой Рейхенау, расцвет которой относится к периоду примерно с 970 по 1125 г. Эта школа оказала громадное влияние на все или почти все местные направления книжной миниатюры в Германии. Украшенные роскошными переплетами из золота, драгоценных камней и искусно обработанной слоновой кости, рукописи монастырского скриптория Рейхенау представляли собой произведения особенной законченности и совершенства. Они пользовались большой известностью далеко за пределами Германии.

Для ранних миниатюр этой школы характерны еще живописные тенденции (кодекс Экберта работы художников Керальда и Гериберта, конец 10 в., хранится в муниципальной библиотеке Трира), которые восходят отчасти к евангелию Ады, но свидетельствуют также о знакомстве с иллюзионистской манерой позднеантичной иллюстрации. К началу 11 столетия эти тенденции сменяются приемами линейно-плоскостного стиля. Из рукописей, характеризующих такие искания, особенно известны евангелие Оттона III (около 1000 г.) и «Книга евангельских чтений Генриха II» (1007—1014) обе в собрании Мюнхенской библиотеки. В первой следует отметить две известные миниатюры на развороте книги; одна представляет Оттона III, сидящего на троне, двух сановников и двух епископов по сторонам, другая — приближающиеся с дарами четыре женские фигуры, олицетворяющие подвластные императору Рим, Галлию, Германию и славянские земли. Эти изображения близки к византийским образцам, но в их композиции и монументальном ритме форм отчетливо выступают черты романского искусства.

Следует отметить, что при всей строгости условного стиля в этих миниатюрах проглядывают характерные черты места и времени. Особенно замечательными в этом отношении являются аллегорические женские фигуры, например фигура Славонии.

252. Св. Петр принимает ключи. Миниатюра Книги евангельских чтений Генриха II. 1007-1014 гг. Мюнхен, Государственная библиотека.

Иное впечатление производят изображения евангелистов, отличающиеся большей сложностью. В них религиозная догматика приводит к условным искажениям реального образа. В рукописи «Евангельские чтения Генриха II» власть контура уже совершенно вытесняет унаследованные от античности приемы объемного и перспективного изображения. Высшей точкой развития линеарного стиля Рейхенау является Бамбергский Апокалипсис (около 1020 г.; Бамберг, Государственная библиотека).

251. Император Оттон II с олицетворениями подвластных земель. Миниатюра Регистра св. Григория. Из Трира, около 985 г. Шантильи, Музей Кенде.

Среди других немецких школ 10—11 вв. одно из первых мест принадлежит школе Трира, которая возникла почти одновременно со школой Рейхенау, но постепенно, начиная со второй четверти 11 века, оттеснила ее на задний план. Шедевром трирской школы является миниатюра с изображением Оттона II и четырех фигур, очевидно, также олицетворяющих подвластные императору земли (Шантильи). Эта миниатюра входила некогда в утраченный драгоценный экземпляр «Регистра св. Григория». Общее понимание художественной формы, репрезентативность образа, композиционная схема и трактовка пространства позволяют говорить о монументальности целого. Для этого произведения, созданного выдающимся художником, характерна не чисто орнаментальная гармония красок, а подлинное живописное единство.

Как и в школе Рейхенау, портретные и аллегорически-реальные образы трирской миниатюры отличаются от изображений евангелистов и символических композиций на религиозные темы. В последних преобладает сумрачная экзальтация. Она выражается в почти гипнотическом взоре широко открытых глаз, странном несоответствии между геометрической схемой композиции и заключенными в ней органическими формами, резком сопоставлении красок. Складки одежды становятся все более угловатыми. Рисунок приобретает жесткий характер, уже весьма далекий от легких очерков Утрехтской псалтыри.

К собственно трирской школе относится только меньшая и более ранняя группа рукописей, примыкающая к стилю Рейхенау. В 11 в. центром трирской школы стал близлежащий бенедиктинский монастырь Эхтернах. В рукописях эхтернахской школы встречаются многочисленные декоративные страницы, связанные с внутренним подразделением текста, украшенные обычно изображениями, подражающими 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.

Склонность к символизму наиболее ярко выражена и монастырских школах Регенсбурга (кодекс Уты), Гильдесгейма (евангелие Бернварда) и Кельна (Бамбергское евангелие). Выдающиеся памятники книжного искусства возникли в знаменитом монастыре св. Эмме в Регенсбурге еще в 10 в. («Сакраментарий св. Вольфганга», Верона). Наибольшего расцвета регенсбургская школа достигла при императоре Генрихе II. Евангелие аббатисы Уты, созданное между 1002 и 1025 гг. (Мюнхен, Государственная библиотека), по богатству мотивов и разнообразию форм далеко выходит за обычные рамки. Система изображения усложняется; человеческие образы становятся центром сложной орнаментальной композиции. Фон разделен на отдельные поля с заключенными в них многочисленными фигурами, находящимися между собой в сложных символических сопоставлениях. Как и в других школах немецкой миниатюры 10—11 вв., здесь налицо неорганическое соединение изобразительных форм с геометрией декоративных планов. Но все это искупается великолепным чувством целого, общей красотой графического комплекса. Расцвет кельнской школы относится к 12 в. Миниатюры ее отличаются живописными тенденциями.

В этом столетии обычные религиозные темы уже не являлись единственным материалом искусства книги. Чисто церковные мотивы оттеснялись более свободными и светскими.

На интересы и художественную фантазию мастера-иллюстратора накладывала свою печать рыцарская культура. Этот поворот происходит около середины 12 столетия. Появились такие иллюстрированные рукописи, как «Hortus deliciarum» аббатисы Герарды фон Ландсберг (1175, рукопись погибла в 1870 г. при пожаре Страсбургской библиотеки), своеобразная энциклопедия, в которой само содержание требовало от мастера большой наблюдательности и чувства реальной жизни. В круг рукописей, украшенных миниатюрами, входят произведения рыцарской литературы — «Энеида» Гейнриха фон Фельдеке, «Тристан» Мейстера Готфрида, «Парсифалъ» Вольфрама фон Эшенбаха. 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. Рукописи чисто церковного содержания и молитвенники сохраняют прежнюю технику раскрашивания кроющими красками и золотом. В 12—13 вв. это искусство еще создает отдельные оригинальные образы, но в целом расцвет немецкой миниатюры как особого рода живописи, имеющей самостоятельное значение, уже остался позади. Побеждают готовая, традиционная схема, механическое подражание, религиозная скованность.

Развитие монументальной живописи совершалось в формах, близких к развитию миниатюры. Беспокойная оживленность каролингского искусства шла на убыль. Романская живопись предпочитает спокойно-иератические позы, торжественные движения. Правда, в движениях и особенно в выражении лиц, в широко раскрытых глазах людей таится чувство суеверного ужаса. Внешний порыв превратился в скрытую внутреннюю драму. Хотя первые шаги романской живописи были связаны обращением к более условной и подчеркнуто религиозной форме искусства, она является движением вперед по сравнению с каролингской живописью, насыщенной пережитками поздней античности, смешанными с первобытной фантастикой эпохи переселения народов.

Из литературных источников известно, что в 10—11 вв. существовала настенная живопись, служившая украшением церквей. Однако подавляющее большинство Этих памятников погибло или подверглось многократным записям. Сохранившийся цикл фресок на стенах главного нефа церкви св. Георгия в Оберцелле (остров Рейхенау) принадлежит к капитальным созданиям раннего средневековья(*Изображение Страшного суда на внешней стороне абсиды церкви св. Георгия, сильно пострадавшее от времени, по-видимому, более позднего происхождения.*).

Система этих росписей такова: между арками в медальонах представлены пророки; над ними расположены большие сцены воскрешения мертвых, чудесных исцелений, изгнания бесов и других евангельских чудес (по четыре с каждой стороны). Наконец, еще выше, между окнами, находятся изображения двенадцати апостолов. Снизу и сверху изображения отделяются полосами двойного меандра.

Этот ансамбль, возникший около 1000 г. н. э., отличается торжественной монументальностью. Будучи переработкой раннехристианских прототипов, фрески в Оберцелле наделены чертами сурового величия. Вместе с тем в них отсутствуют мистические настроения и экзальтация. Ясность композиции, свобода движений, разнообразие жестов, одежды, падающие мягкими складками, позволяют говорить о непривычной для искусства этого времени простоте и даже естественности изображений. Здесь возвышенность сочетается с наивной попыткой подчеркнуть жизненную достоверность событий. Так, например, в сцене «Воскрешение мертвых» толпа по-разному выражает свое отношение к совершающемуся чуду, а те, которые стоят в первом ряду, даже зажимают носы, как бы подтверждая этим, что вставший из гроба только что был смердящим трупом. Фигуры росписей в Оберцелле моделированы в контрастных светлых и темных тонах. Фон разделяется на условные горизонтальные полосы. Три красочные зоны светло-коричневая, зеленая и голубая — условно обозначают степень пространственной удаленности. Той же цели служит группировка архитектурных мотивов. Первоначальный колорит фресок утрачен, особенно изменились и потемнели телесные тона.

Другим важным памятником раннероманской живописи в Германии являются фрески церкви в Гольдбахе. Они напоминают по стилю живописный комплекс в Рейхенау и, безусловно, относятся к той же школе. Типы изображения и моделировка также восходят к раннехристианским прототипам, но художник более самостоятелен в их разработке. Особенно это относится к выразительной передаче движений. В некоторых композициях имеются интересные бытовые детали. Так, в сцене «Исцеление» на южной стене церкви изображен прокаженный с лицом, изуродованным болезнью. За плечом у него висит рог, которым больные проказой предупреждали о своем приближении.

Ряд исследователей указывает на тесную аналогию между фресками 10—11 вв. и оттоновской миниатюрой, особенно так называемым кодексом Экберта. Но еще заметнее черты своеобразия стенной живописи этого периода, что свидетельствует о художественной зрелости и самостоятельности мастеров, создавших фрески в Оберцелле и Гольдбахе.

Что касается монументальной живописи послеоттоновского, то есть собственно романского времени, то в ней заметна борьба двух начал — светского и духовного, при несомненном преобладании последнего. Разгоревшаяся борьба между светской властью императоров и папством привела во второй половине 11 в. к торжеству церковной иерархии. Междоусобная борьба охватила всю Германию. Она продолжалась и в следующем столетии. Но в 12 в. наметился уже новый подъем германского феодального государства, и прежде всего его политической основы — рыцарства. К эпохе борьбы империи и папства относится живопись церкви в Бургфельдене (около 1070 г.), близкая по стилю к школе Рейхенау. Немного более поздняя роспись в Нидерцелле на острове Рейхенау (около 1100 г.) отражает новые черты растущего догматизма и систематизации религиозного взгляда на мир.

Это искусство разительно контрастирует с монументальной живописью церкви св. Георгия в Оберцелле. Вместо сложных композиций с развитым действием, более свободной группировкой фигур и сравнительно реальным пониманием пространства здесь перед нами ряды фронтально стоящих или сидящих лицом к зрителю апостолов и пророков. Они написаны на чередующихся голубых и зеленых фонах с преобладанием плоских красочных пятен (красного, желтого, белого). Над этим рядом фигур в полукуполе абсиды хора изображен Христос во славе среди небесных заступников, евангельских символов и серафимов. Вопрос о влиянии на живопись Нидерцелле

византийских образцов является спорным. Такое влияние, однако, считается несомненным в стенной живописи хора монастырской церкви Прюфенинг близ Регенсбурга (между 1130—1160 гг.). Здесь, на юго-востоке империи, был центр папской партии, и это отразилось в искусстве монахов Регенсбурга, в их жесткой, догматически строгой и возвышенной манере. Здесь, так же как и в Нидерцелле, — ряды фронтально стоящих фигур, однако исполнены они более сухо и отвлеченно, с некоторой официальной торжественностью.

В романском искусстве Германии монументальная скульптура из камня не получила большого развития. Богато украшенные порталы не типичны для этого искусства. Скульптура обычно сосредоточена во внутренних помещениях храмов, и ее материалом служили главным образом бронза, стук и дерево.

Мелкая пластика романского стиля в немецких землях богата и разнообразна. Несмотря на ее размеры, она не ограничена узким кругом изобразительных мотивов. Деление на мелкую пластику и скульптуру в собственном смысле слова для того времени весьма условно. Во всяком случае, средневековый мастер не придавал различию в размерах никакого значения. Он относился к своему труду с величайшей серьезностью и часто создавал в небольшом масштабе произведения монументального и возвышенного характера.

Несмотря на относительно ограниченное распространение монументальной скульптуры, сам дух романской эпохи раскрылся в ней, может быть, глубже, чем в живописи. В пластике яснее всего дает себя чувствовать наступающий разрыв между новой культурой и наследием поздней античности, которое еще давало себя знать в каролингском искусстве и в раннероманской живописи оттоновского периода.

С точки зрения стиля традиции каролингского искусства подвергались значительным видоизменениям. Посредствующим звеном между каролингской пластикой и ранней ступенью романского стиля в скульптуре, связанной с культурным подъемом оттоновского периода, является круг памятников, относящихся к деятельности уже известного нам архиепископа Экберта в Трире (977—993). Это преимущественно распятия, оклады, ларцы, украшенные эмалью и драгоценными камнями. Здесь, на берегах Рейна, происходил живой обмен художественными навыками между Германией и северной Францией.

Две главные особенности характерны для немецкой скульптуры романского периода. Прежде всего углубилась связь искусства с религией и церковностью. Углубление религиозного чувства неизбежно должно было породить в искусстве резкие противоречия и сделать его далеким от пластической гармонии, возвышенно-суровым, драматическим. Если в мелкой пластике дольше сохранялись традиции каролингского искусства и наследие еще более ранних времен, радостное ощущение красоты драгоценных камней и золота, присущее народному вкусу, то в таких произведениях немецкой скульптуры, как монументальное распятие Кельнского собора (около 970 г.), некоторые особенности романского стиля в Германии выступают уже с большей ясностью. Образ страдающего Христа лишен всякого благолепия: на кресте перед толпой верующих не царственный страдалец, покровитель человечества, а простой измученный человек. В этом грубом теле нет пластической красоты, его анатомия условна. Складки кожи, как внутренний контур, делят тело на грубо очерченные плотные массы. В Кельнском распятии резкая выразительность сочетается с тяжелым спокойствием смерти. Трудно найти более сильное выражение той религиозной психологии, которая была порождена в массах около 1000 г. н. э. ожиданием Страшного суда.

253. Распятие в соборе в Кельне. Фрагмент. Дерево. Около 970 г.

Наряду с религиозным экстазом и презрением к гармонии тела другой особенностью немецкой скульптуры романского стиля было стремление к грубой материальности в передаче объемов.

254. Пульт для чтения из монастыря Альпирсбах с фигурами четырех евангелистов. 3-я четверть 12 в. Фрейденштадт, городская церковь.

255. Распятие из церкви св. Георгия в Кельне.Фрагмент. Дерево. Около 1067 г. Кельн, Музей.

256. Ева. Фрагмент рельефа бронзовых дверей из церкви св. Михаила в Гильдесгейме.

257 б. Бог уличает Адама и Еву. Рельеф бронзовых дверей из церкви св. Михаила в Гильдесгейме. 1008-1015 гг. Гильдесгейм, собор.

Наиболее наглядно склонность к схематичной и условно передаваемой объемности форм выступает на примере памятников Гильдесгейма, ставшего важным центром распространения романской скульптуры. Наиболее значительным произведением этой школы являются бронзовые двери церкви св. Михаила в Гильдесгейме, отлитые между 1008 и 1015 гг.. Их украшают шестнадцать свободно скомпонованных рельефов на библейские и евангельские сюжеты. С точки зрения сюжетно-повествовательной и символической композиция здесь глубоко продумана и отличается четкой последовательностью. Она предвосхищает сложные повествовательные аллегорические ансамбли позднего романского искусства. Сцены из Ветхого Завета, расположенные на левой створке двери снизу вверх, и сцены из Евангелия, расположенные на правой створке в обратном порядке, строго соответствуют друг другу. Так, например, грехопадению соответствует в виде антитезы распятие, изгнанию Адама и Евы из рая — суд Пилата и т. д. 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. Так, Адам, сознавая справедливость наказания, покорно уходит из Эдема, но Ева возмущенно спорит с ангелом. Детски наивные фигурки людей очень живо схвачены, их жесты выразительны и эмоциональны.

Характерной чертой гильдесгеймских дверей было 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.

К той же гильдесгеймской школе относится так называемая Бернвардовская колонна, украшенная, 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. Отлитая в 1-й четверти 11 в., колонна Бернварда является как бы дополнением к бронзовой книге церковных врат. Примитивность изображения, его плоскостной характер, изгнание пространственной иллюзии, условность линий — все это здесь возрастает, хотя наивная выразительность лиц и жестов производит порой очень сильное впечатление.

Другим, еще более характерным образцом раннего романского искусства в Германии служат деревянные двери церкви Санта Мария им Капитоль в Кельне (середина 11 в.). Непропорционально короткие, большеголовые фигурки, представляющие здесь различные евангельские истории, напоминают такие же наивно-выразительные скульптуры, часто встречающиеся на романских капителях в Бургундии.

257 а. Базельский золотой антепендиум Генриха II. 1002-1019 гг. Париж, Музей Клюни.

Наряду с этими памятниками романского стиля в скульптуре 11 в. дает себя знать временный подъем более искушенного, более утонченного и высокого по своим традициям искусства, связанного с художественными особенностями таких замечательных памятников миниатюры, как евангелие Оттона III и кодекс Григория. Гармонично строгим выступает романский стиль в знаменитом базельском золотом алтаре (антепендиуме) Генриха II (1002 —1019, Париж, музей Клюни) — произведении большого художественного достоинства. Это дар императора Базельскому собору в память своего исцеления от болезни, которое Генрих приписывал вмешательству св. Бенедикта. Алтарь Генриха II имеет на лицевой стороне великолепно сделанное рельефное изображение благословляющего Христа. Его сопровождают три ангела и святой-целитель. Каждая фигура помешена под особой аркой в духе современной алтарю миниатюры, и стенной живописи. Фигуры на базельском рельефе, несмотря на известную вытянутость, отличаются гармоничностью пропорций. Позы ангелов и св. Бенедикта величавы и с ритмической правильностью обращены к центральной фигуре Христа. Одежды падают красивыми складками, расположенными в определенном стилизованном порядке. Здесь царствует та же система линий — внутренних контуров, что и в миниатюре. Базельский антепендиум является одним из наиболее характерных и совершенных произведений немецкой романской скульптуры. Особенно поражает лицо

Христа, мрачно-возвышенное, с тем выражением неотвратимой близости страшного часа, которое отвечало общественным идеям средневековья.

Прекрасным образцом благородно обобщенной женской фигуры, сидящей в обычной для оттоновских традиций позе спокойного величия, является «Мадонна. епископа Имада» (Падерборн, вторая половина 11 в.). Античная простота и вместе с тем более близкая средневековому человеку психологическая углубленность образа создают в этом произведении неизвестного мастера своеобразный синтез, предвосхищение более зрелого искусства. Фигура была первоначально обита, по дереву золотым листом, но эта обивка не сохранилась.

258. Моисей и змея. Фрагмент рельефа бронзовых дверей собора в Аугсбурге. Середина 11 в.

К тому же типу памятников примыкают бронзовые двери Аугсбургского собора (середина 11 в.), не столь массивные, как двери церкви св. Михаила в Гильдесгейме. В изобразительных мотивах аугсбургских церковных врат есть много античных элементов: кентавры, обнаженный человек, борющийся со львом (очевидно, Самсон), красиво задрапированные танцующие женские фигурки. Формы и планы невысокого рельефа тонко нюансированы, а фигуры во многих случаях очень точно и благородно скомпонованы по отношению к полю композиции. В каждом прямоугольном поле большей частью помещена только одна фигура. Взятые в отдельности, эти изображения более художественны, чем рельефы дверей церкви св. Михаила в Гильдесгейме, но в целом искусство гильдесгеймских мастеров отличается гораздо большей эмоциональной выразительностью.

Романский стиль достиг полного развития в скульптурах 12 в. Надгробные изображения архиепископа Фридриха фон Веттина (после 1152 г.) и архиепископа Вихмана (около 1200 г.) в Магдебургском соборе представляют собой торжество массивной, слабо расчлененной формы. Но одновременно осуществляется и процесс разработки новых форм пластической выразительности, уже не связанной непосредственно с переработкой позднеантичной традиции. Эти противоположные тенденции органично сочетаются в лучших произведениях германской пластики 12 в., настоящих шедеврах романского искусства.

К ним следует отнести, например, бронзовую фигуру мужчины с поднятыми и простертыми в стороны руками из Эрфуртского собора, служившую подсвечником (так называемый «Вольфрам»). Кого изображает в действительности эта фигура, отлитая около 1157 г., — сказать трудно. Вместе с пластически обработанным постаментом она необычайно выразительна, а некоторые условные черты оправданы ее декоративным назначением. Часто встречающаяся в романском искусстве линейная разработка складок одежды не мешает в общем реалистическому восприятию тела: вытянутость его пропорций уравновешивается движением рук в обе стороны и вверх. Наконец, обобщенная трактовка фигуры и условный ритм движения оживляются грубоватым реализмом лица, характерным для своего времени. Подножие, на котором стоит «Вольфрам», украшено небольшими фигурками, символизирующими силы тьмы (хищные звери, обезьяны, пигмеи, сидящие верхом на чудовищах), побежденные светом.

Другим замечательным произведением зрелого романского стиля в скульптуре является аналой во Фрейденштадтской городской церкви (примерно третья четверть 12 в.), несомый четырьмя евангелистами. Их плоско стилизованные одежды говорят о более ранних традициях. Но, как и в фигуре «Вольфрама», это впечатление условной графичности преодолевается живым выражением лиц.

Романский стиль также прошел через отказ от варварской декоративности изображения в пользу массивно-обобщенных форм, которые, в свою очередь, начинали отступать перед жизненной полнотой реального образа, своеобразно сочетаемой в средневековом художественном мышлении с декоративной и символической условностью. К середине 12 в. этот синтез уже определился, и обе стороны его — условность и реалистическая экспрессия — переплетались друг с другом. Так, например, по церковной утвари (аквaманилы) и миниатюрам мы знаем много изображений льва. В замечательном монументе Генриху Льву, стоящем перед замком этого герцога в Брауншвейге (1166), немецкому скульптору удалось создать оригинальное произведение, полное жизненной

энергии и силы обобщения. Символ мощи феодального властителя, воплощенного в образе льва, имеет не только геральдический смысл, но и воспринимается как реальное, живое изображение.

В монументальной, связанной с архитектурой каменной скульптуре более ясно выступает связь искусства германских земель с развитием иноземных школ. Рельефы, изображающие Христа, Богоматерь и апостолов, в Гилъдесгейме и Гальберштадте (конец 12 в.) свидетельствуют о влиянии Византии. Последнее еще более определенно выступает в рельефе «Христос с учениками», украшавшем парапет эмпор в монастыре Гронинген. Наиболее известным примером влияния романской скульптуры Италии является фасад церкви св. Иакова в Регенсбурге (вторая половина 12 в.). Романская скульптура продолжала существовать в Германии и в течение 13 века, однако в целом для этого времени характерны новые направления в пластике, связанные с утверждением готического стиля.

Готическое искусство

В Германии готический стиль развился позднее, чем во Франции, и в значительной мере на основе художественного опыта французских мастеров. Но, несмотря на это, готическое искусство получило здесь свое глубоко самобытное и оригинальное развитие.

Это обстоятельство неразрывно связано с особой остротой и сложностью внутренних противоречий феодального строя жизни в Германии. Отсюда присущий немецкому искусству оттенок повышенного драматизма и экспрессии, особенно в области скульптуры, отсюда также причудливое переплетение черт грубого реализма и мистической экзальтации.

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. Немецкой готике присущи глубокий интерес к изображению душевных порывов и острое чувство индивидуальности художественного образа.

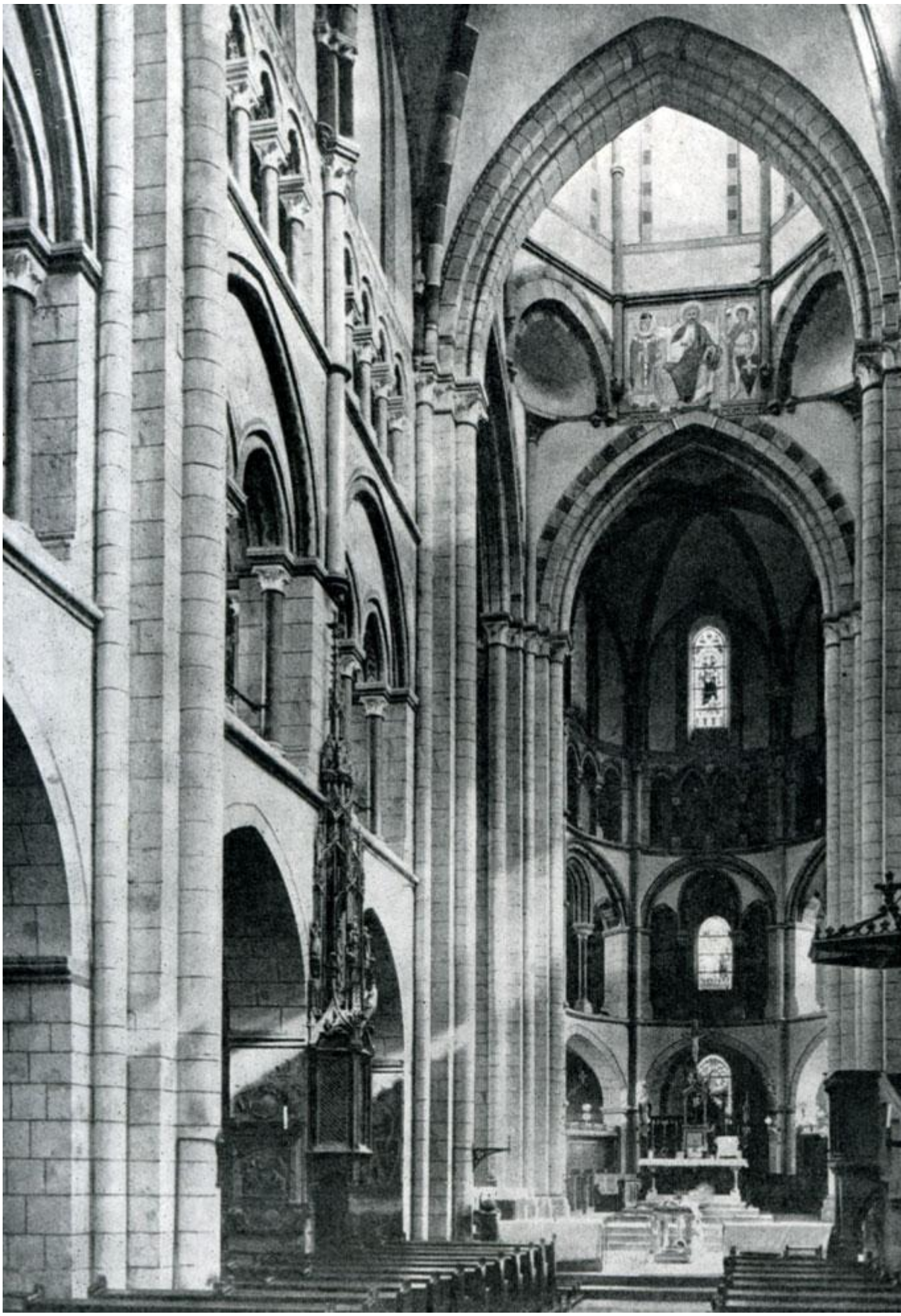
Архитектура

Немецкая готическая архитектура обычно делится на три более или менее ясно различающихся между собой периода. При этом грань между ранней и высокой готикой (13 — 14 вв.) не так ясна, как переход к своеобразным формам поздней готики, относящейся к периоду от конца 14 до начала 16 в.

Одной из особенностей развития архитектуры в Германии является сознательное сохранение романских традиций в готике. В дальнейшем отличительными чертами германской готики, особенно на юго-западе, было применение каркасной системы в строительстве дальных церквей и центрических в плане сооружений, а также создание однобашенного фасада.

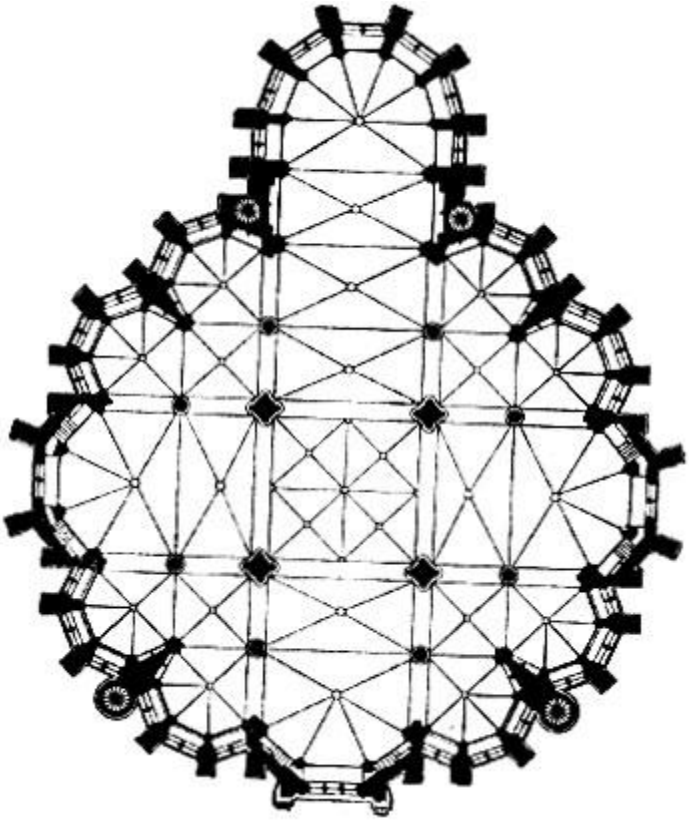
Волна строительства новых и перестройки старых церковных зданий романского типа захватила средневековые города Германии с первой четверти 13 в. Один за другим появлялись здесь замечательные памятники готического стиля — соборы в Магдебурге (начат в 1209 г.) и Падерборне (1225 —1280), церковь св. Елизаветы в Марбурге (1235 — 1283, завершена в первой половине 14 в.), церковь Богоматери в Трире (1235 —1253), собор в Вецларе, являющийся продолжением романского строительства предшествовавшего столетия; соборы в Миндене, Гальберштадте (1230—1491), Наумбурге (середина 13 в.), храм в Фрейбурге (начат около 1260 г.) и, наконец, знаменитый Кельнский собор, начатый в 1248 г. и законченный только в 19 в. К этому нужно присоединить также ряд цистерцианских, доминиканских и миноритских церквей (Маульбронн, Валъкенрид, Альтенберг, Доберан и др.).

259. Собор в Лимбурге. Начало 13 в. Общий вид с северо-запада.



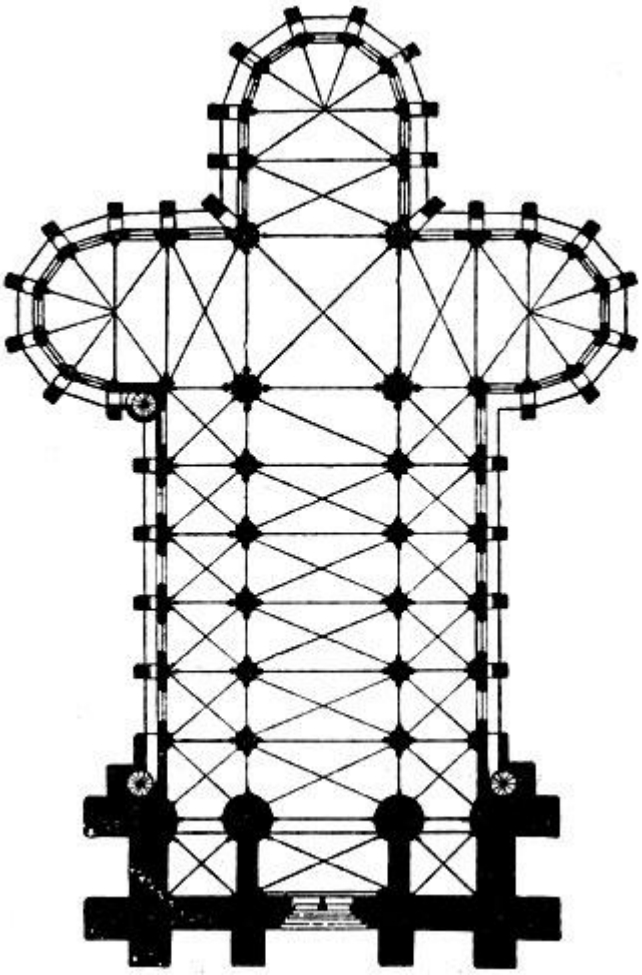
260. Собор в Лимбурге. Внутренний вид.

Для Германии типично большое количество сооружений, воздвигнутых в переходном от романского к готическому стилю. Примером может служить красиво стоящий на высоком берегу реки собор в Лимбурге на Лане (начало 13 в.). В нем внутреннее четырехъярусное пространство с эмпорами и трифорием заключено в романскую оболочку с несколькими башнями. Только подчеркнутая вертикальная направленность архитектурных форм: свидетельствует о нарастании готических тенденций.

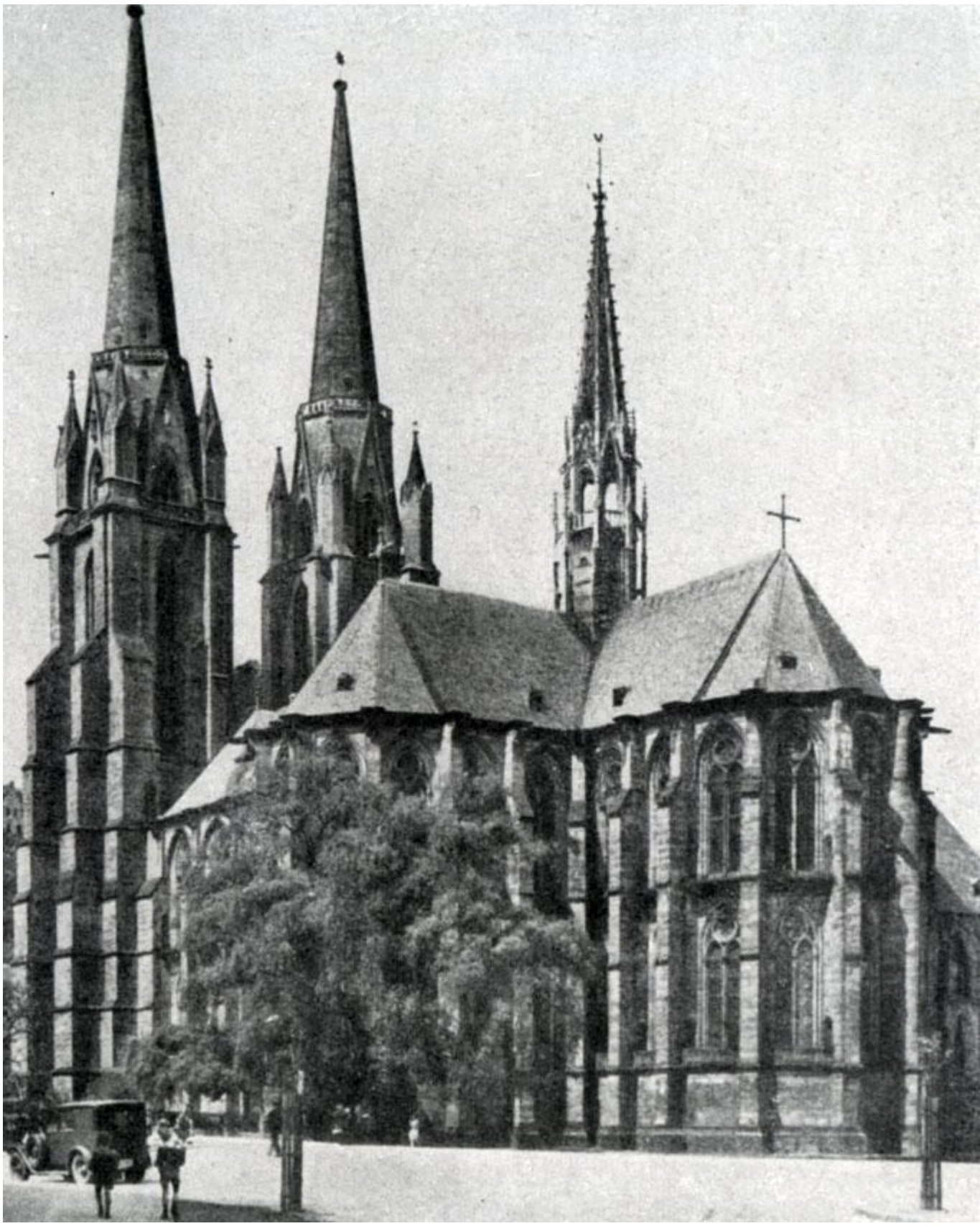


Церковь Богоматери в Трире. План.

Первым зданием Рейнской области,в котором ярко выражены принципы готического стиля, является церковь Богоматери в Трире. Характерной чертой ее конструкции была центрическая композиция плана: равноконечный крест, перекрытый нервюрными сводами, в каждом из углов, по две капеллы. Такое расположение капелл было еще неизвестно во Франции и является оригинальным созданием немецкого мастера. Следуя в общем замысле и в деталях за сложившимися образцами готической разработки архитектурных форм, он сохраняет также некоторые традиционные черты переходного стиля, например круглую арку портала и высокую башню, увенчивающую средокрестие (верх ее был снесен ураганом в 1631 г. и не возобновлялся).



Церковь св. Елизаветы в Марбурге. Начата в 1235 г., башни закончены в 1-й половине 14 в. План.



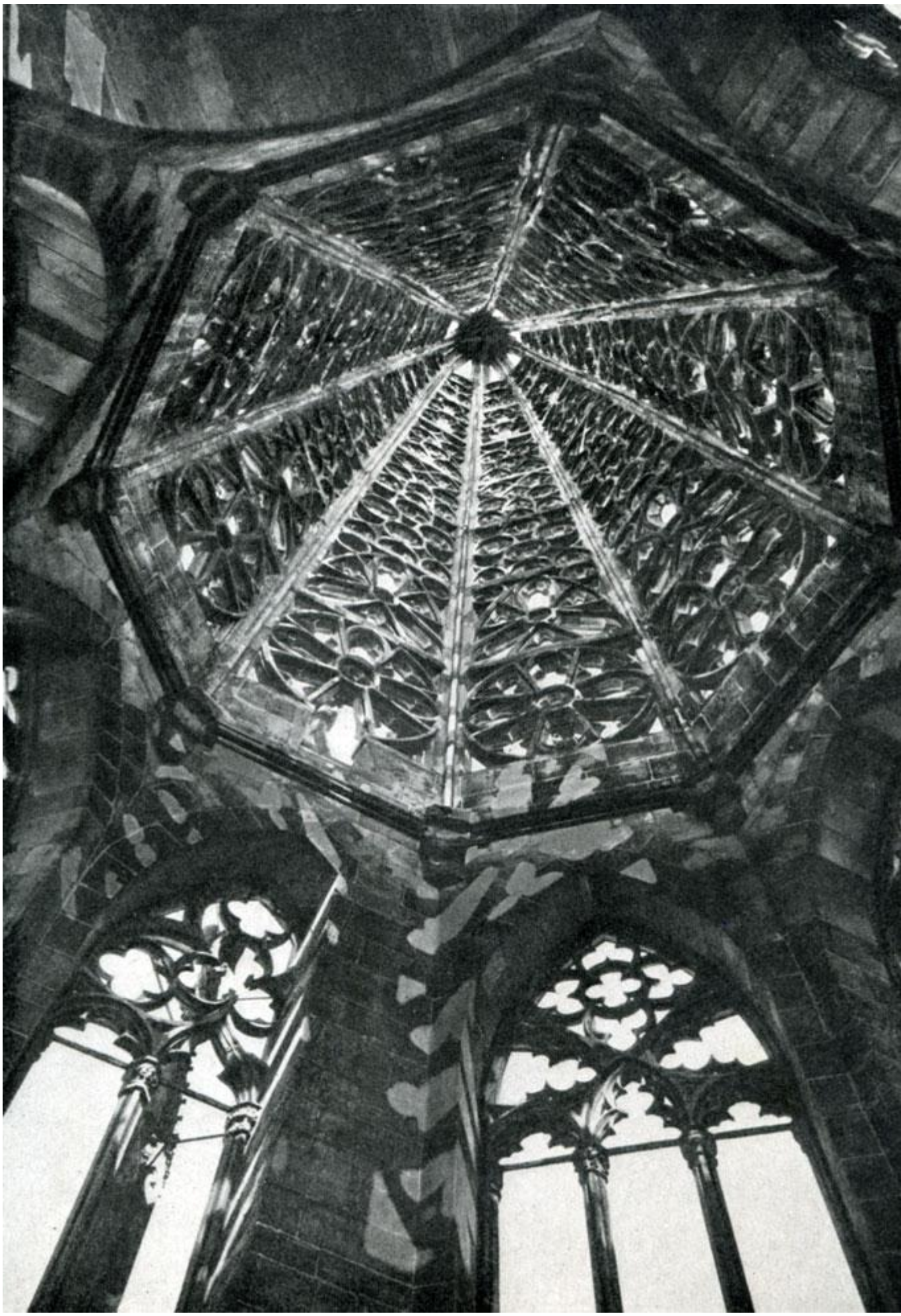
280 б. Церковь Елизаветы в Марбурге. Начата в 1235 г., башни закончены в 1-й половине 14 в. Вид с юго-востока.

Памятником более зрелого стиля является церковь св. Елизаветы в Марбурге (один из самых ранних готических храмов зального типа). Целостность общего замысла

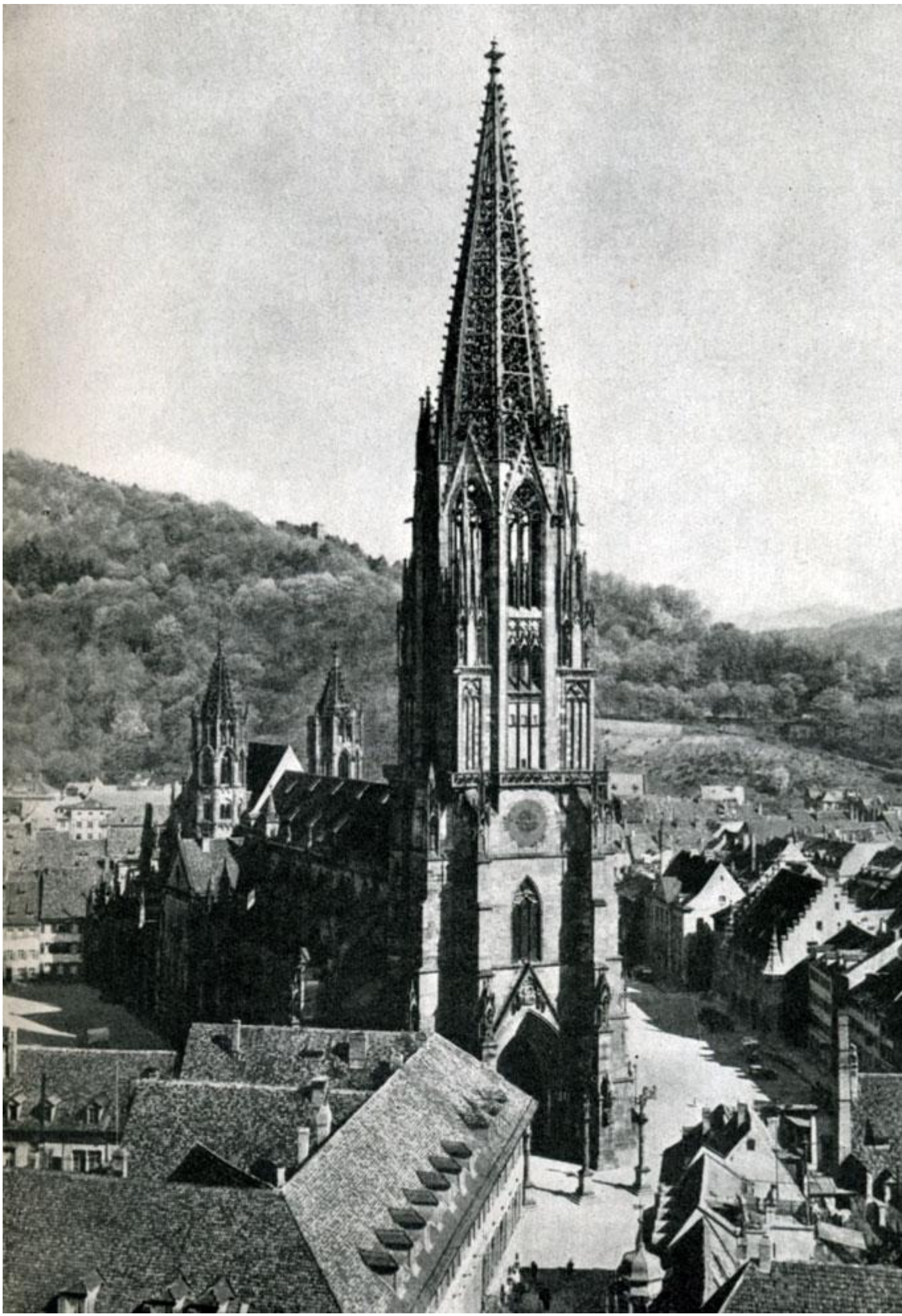
осуществилась в этом здании с ясной последовательностью. По сравнению с французскими сооружениями формы марбургской церкви несколько тяжеловаты, но в них проявляется оригинальность, присущая немецкой традиции, например сохранение обычных в более ранней немецкой архитектуре трех абсид вместо французского хора с венком капелл. Другой особенностью церкви св. Елизаветы было преобладание строгой вертикальности в конструкции фасада. Горизонтальные пояса, имеющие большое значение в готических фасадах Франции, здесь не играют значительной роли. Башни обозначены как самостоятельный элемент от самого основания. В соответствии с общей вертикальной тенденцией готическая роза фасада заменена стрельчатым окном.

План, архитектурная конструкция и обработка деталей здесь также обнаруживают самобытные черты немецкого искусства. Церковь Елизаветы имеет три нефа одинаковой высоты при двойной ширине среднего нефа. Восточная, алтарная часть и рукава трансепта совершенно одинаковы и завершаются абсидами, как это было принято в Кельне и Трире. Эта церковь, современная зрелой готике во Франции, сохраняет в главном нефе продолговатую четырехраспалубковую травою и расчлененные устои. Логика пространственного построения и хороша найденные пропорции придают ей законченность и ясность. С внешней стороны две большие башни с высокими четырехгранными шатрами господствуют над западным фасадом; мощные приставленные к стенам контрфорсы без пинаклей создают строгий ритм, а пространство между ними целиком заполняют расположенные в два яруса окна. Церковь св. Елизаветы в Марбурге стала начальным звеном в длинном ряде позднейших церквей, получивших большое распространение и в Германии и в соседних с ней странах.

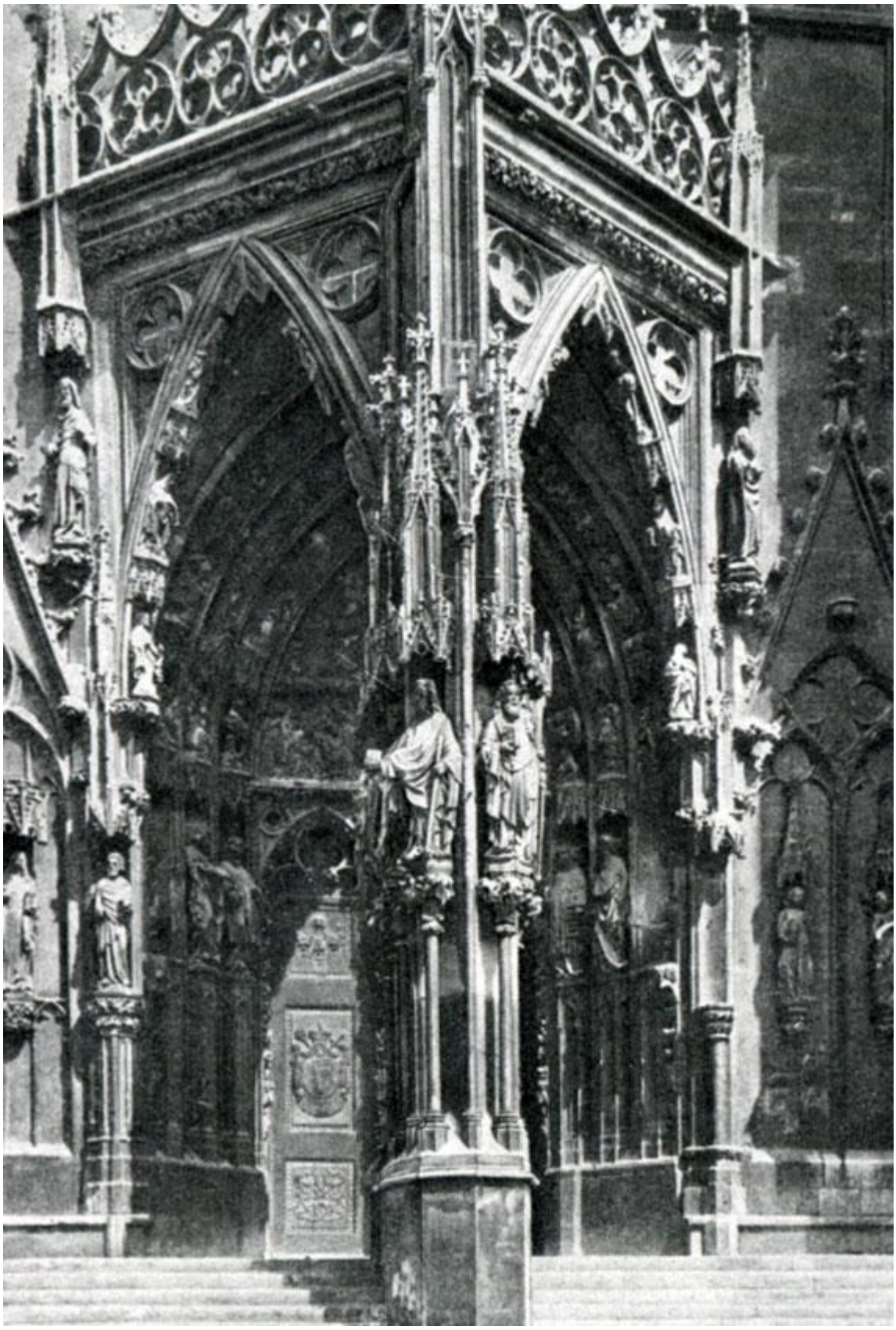
277. Грешники. Рельеф с преграды хора собора св. Мартина и св. Стефана в Майнце. Фрагмент. 13 в.



278. Собор во Фрейбурге. Внутренний вид башенного шатра. 1320-1350 гг.



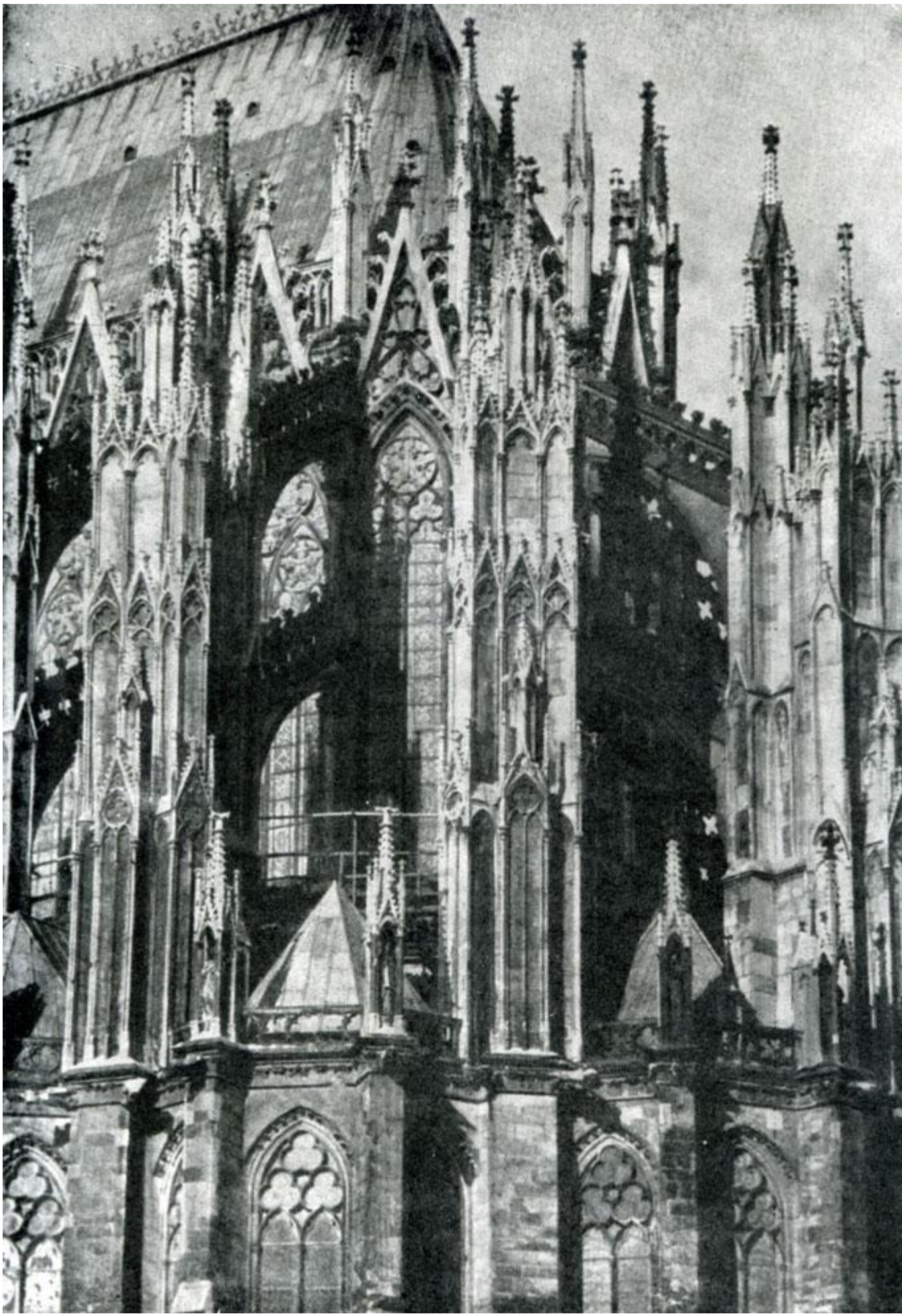
279. Собор во Фрейбурге. 1260-1350 гг. Общий вид с северо-запада.



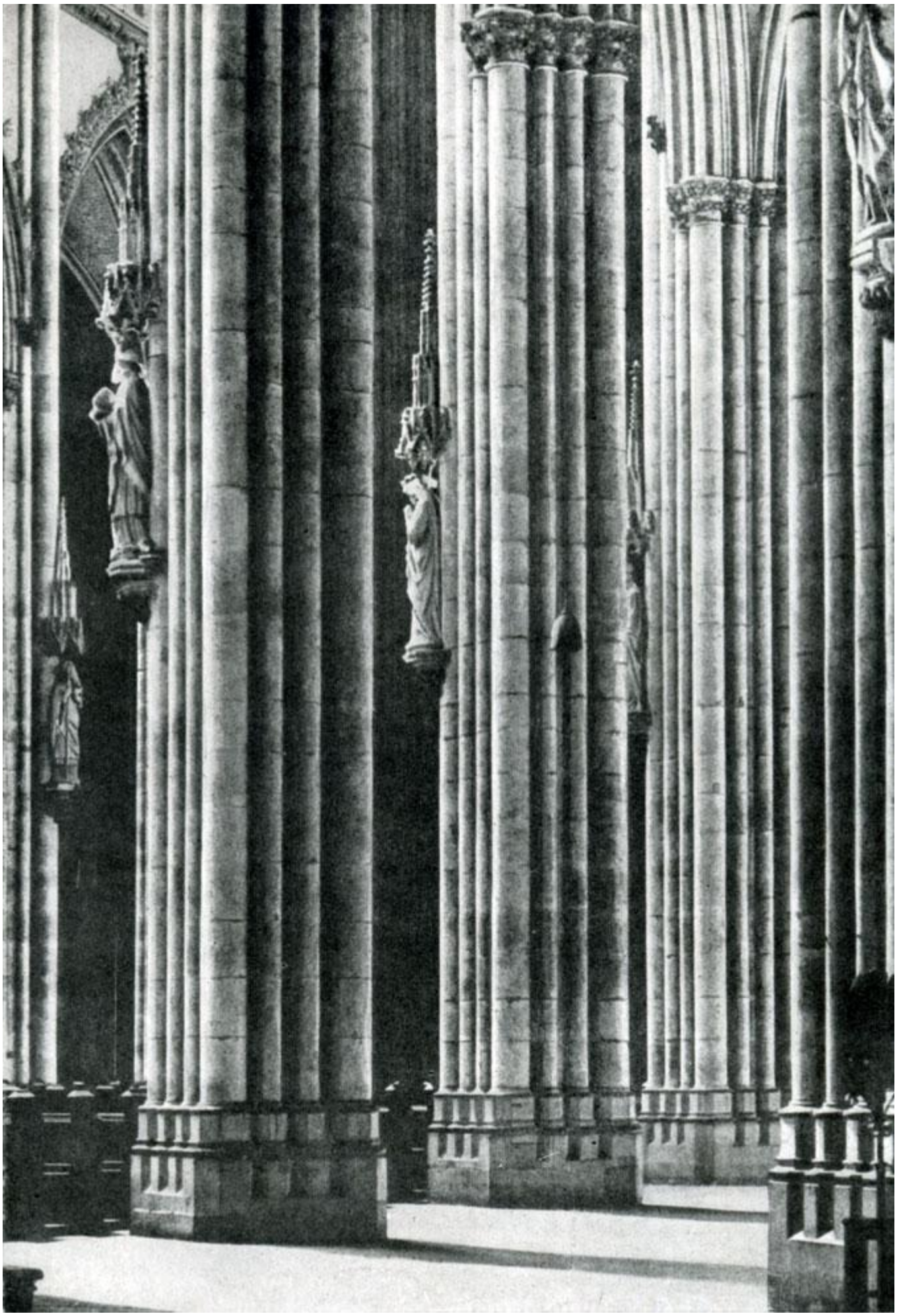
280 а. Собор в Регенсбурге. Около 1275-1524 гг. Портал западного фасада.

В юго-западной Германии, во Фрейбурге, был разработан особый тип западного фасада. Здесь высится только одна башня, основанием своим охватывающая весь фасад и постепенно суживающаяся кверху. Она увенчана ажурным каменным шатром, возведенным в 1320—1350 гг. Эта башня органически слита с фасадом и как бы вырастает из него. С тех пор однобашенные соборы возводились в Германии неоднократно. Наиболее известен Ульмский собор (законченный только в 19 в. по чертежам 15 в. мастера Матеуса Боблингера).

На развитие поздней немецкой готики большое влияние оказало архитектурное решение находящегося на французской территории Страсбургского собора, в особенности — его западного фасада (1276 г.), архитектурная композиция которого отличается господством легких стремительных вертикалей.



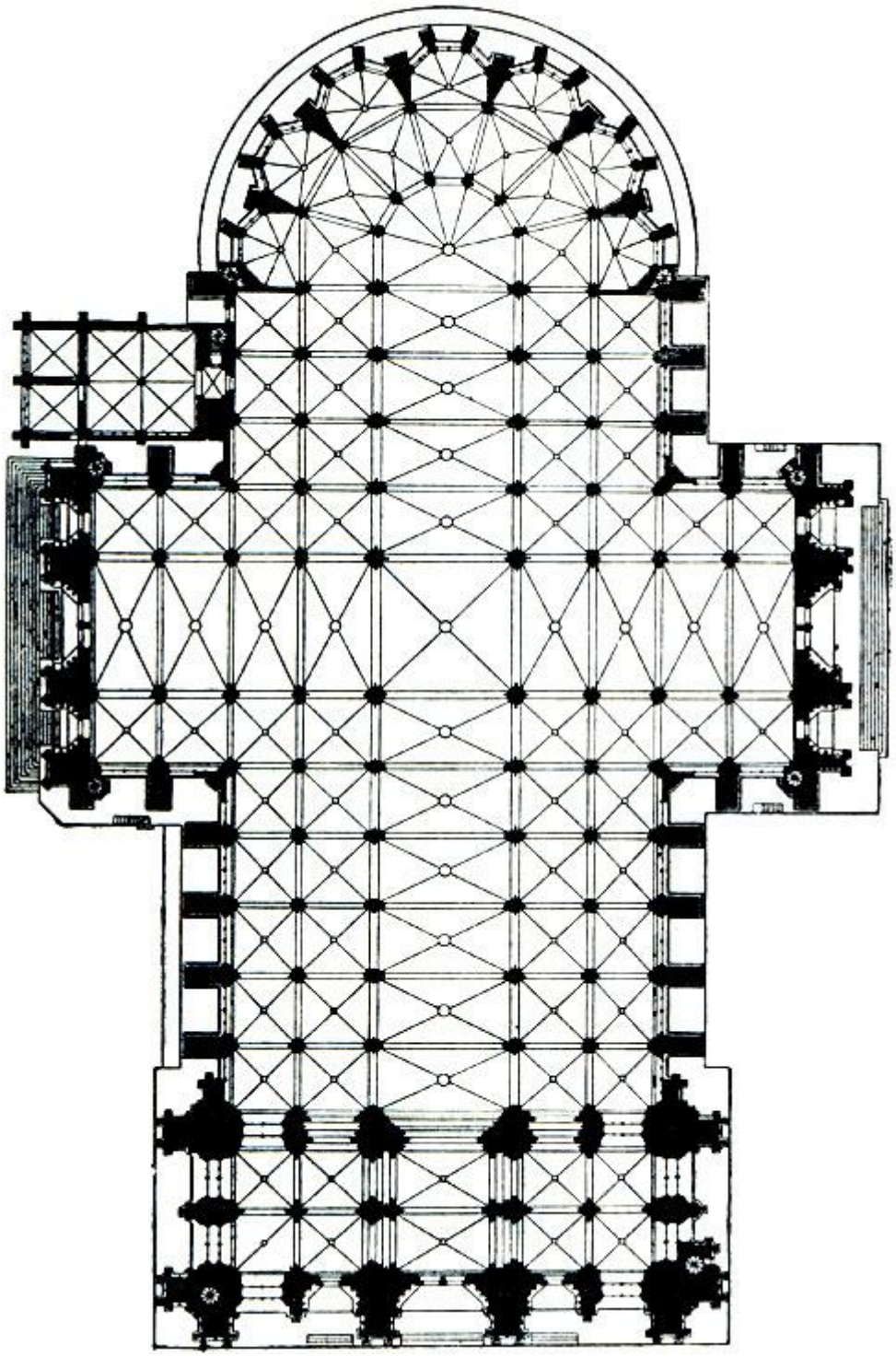
262. Собор св. Петра в Кельне. Заложен в 1248 г., хор завершен в 1332 г. Дальнейшее строительство велось в 14-15 вв.; закончено в 1841-1880 гг. Восточный фасад. Фрагмент.



263. Собор в Кельне. Интерьер. Фрагмент.

264. Собор в Кельне. Внутренний вид.

Наиболее ярким примером непосредственного влияния французской готики служит Кельнский собор. План его был создан около 1248 г., тогда же и началось строительство. За образец был взят Амьенский собор. Хор с обходом, расположенный целиком по типу, принятому во Франции, но в Германии мало распространенному, был закончен в 1332 году. 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. Строительство продолжалось в течение 14 и в 15 в., но медленно, а позднее совсем прекратилось. Оно было возобновлено лишь в 19 в., после того как в 1814 г. были найдены подлинные чертежи. С 1841 по 1880 г. строительство было закончено. Фасад собора с двумя башнями, достигающими 160 м высоты, является, таким образом, произведением 19 в. и несет на себе отпечаток сухости и схематизма.



Собор св. Петра в Кельне. Заложен в 1248 г., хор завершен в 1332 г. Дальнейшее строительство - в 14-15 вв., закончено в 1841-1880 гг. План.

Кельнскому собору в высокой мере присуще типичное для поздней готики исключительное обилие изощренного архитектурного декора, покрывающего все детали конструкции беспокойно колеблющимся, бегущим, сплетающимся в великолепные каменные кружева узором.

В северо-восточной Германии, где было мало пригодного для строительства камня, преобладали постройки из кирпича. Первый опыт был проделан в Любеке, а затем «кирпичная готика» нашла самое широкое применение в других ганзейских городах, в Скандинавии и Прибалтике. Уже в церкви Марии в Любеке (конец 13 — начало 14 в.)

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. Из нового материала зодчие умели извлекать замечательные декоративные эффекты. Примером может служить законченная в конце 13 столетия церковь в Хорине (ныне почти совершенно разрушенная), представлявшая собой трехнефную базилику. Сохранился до нашего времени ее западный фасад, в котором приемами кладки кирпича достигнуто впечатление простоты, вертикальной устремленности, а вместе с тем органичности и уравновешенности форм.

Готические сооружения из кирпича отличаются монументальным характером своего внешнего и внутреннего вида. Своды очень высоки, столбы, большей частью восьмиугольные, несложны по своему профилю и потому производят впечатление массивности.

Характерной особенностью этих зданий является ритмическое сопоставление плоскостных форм, широкое применение в декоративных целях разнообразных способов кладки кирпича и кирпичей различной формы и размеров. Особенное своеобразие этим зданиям придает применение цветного и глазированного кирпича.

К лучшим памятникам поздней готики принадлежит церковь в Зесте (Вестфалия), заложенная в 1343 и освященная в 1376 г. Небольшая по размерам, она величественна по пропорциям. Стен как таковых в ней совсем нет, проемы окон поднимаются почти от самого пола до распалубок; устои сведены к пучку опор, которые тянутся без капителей до нервюр.

Поздняя готика в Германии имеет особые черты. Преобладающее значение в конце 14 — в 15 в. получает тип зальной церкви (Hallcn Kirche), архитектурная конструкция которой позволяет создавать единое внутреннее пространство. Энергия общего движения ввысь ослабевает. Если в предшествовавшем пеке господствовало впечатление линейности, продуманной ясности конструкции, то в поздней готике 15 столетия 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.

В готический период большого развития достигла гражданская архитектура. Немецкие города впервые выступили на историческую арену в 11 в. В течение двух следующих столетий они добились независимости и культурного подъема, который продолжался вплоть до 16 столетия. Так же как и в других странах Запада феодальной эпохи, средневековый город Германии был городом укрепленным. На крепостных стенах возвышалось множество башен (иногда более ста). В течение 17—19 вв. старые городские стены разрушились или были снесены. Они сохранились лишь в немногих городах, оставшихся в стороне от промышленного подъема, например в живописном Ротенбурге на Таубере и Цонсе близ Дюссельдорфа. Остатки средневековых укреплений сохранились и в некоторых других древних городах, например в Борисе. Большое значение придавалось воротам, которые во многих случаях являлись сооружениями оборонительного типа, с

высокой башней или двумя башнями по сторонам. Примером замечательных ворот романского типа могут служить ворота в Комбурге. Все большие ворота были двойными и состояли из двух соединенных между собой промежуточным сооружением башен. В областях распространения кирпичной готики они в 15 столетии нередко превращались в монументальные, богато украшенные архитектурные сооружения, то подавляющие своей громадой, то поражающие тонкой отделкой частей.

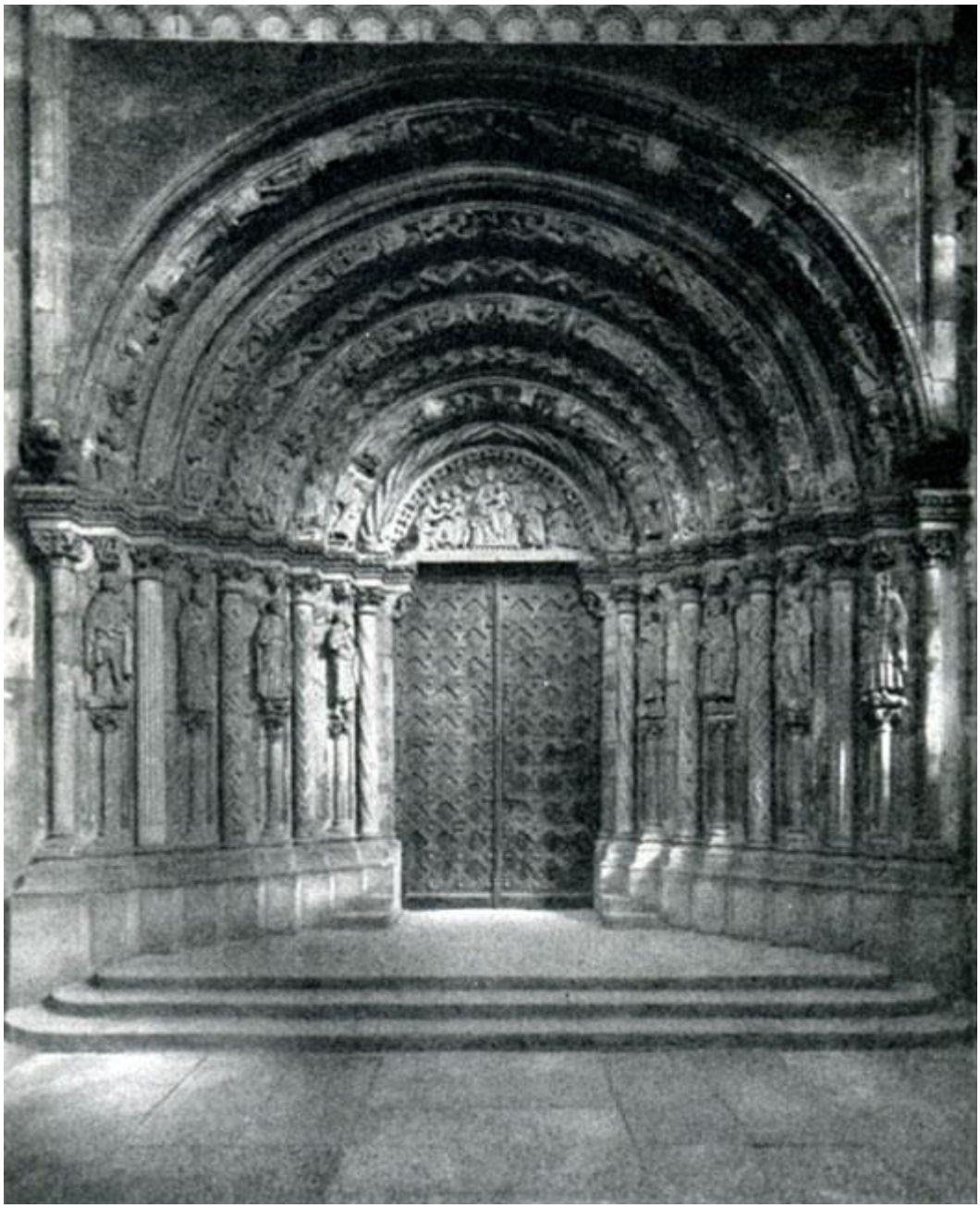
Гражданская городская архитектура Германии наиболее совершенно выражена в общественных зданиях — в ратушах и гостиных дворах. Монументальные ратуши красноречиво говорят о могуществе и богатстве городских общин. Первые здания ратуш появились в 12 в. Их количество росло, по мере того как в борьбе против феодалов побеждали городские общины. В этих зданиях величие часта соединяется с художественной изысканностью. Наиболее интересны каменные ратуши в Госларе, Гильдесгейме, Гальберштадте, Мюнстере (великолепное здание, вызвавшее много подражаний). Из ратуш готического периода особенно знаменита ратуша в Брауншвейге, сквозные фронтоны которой напоминают большие окна соборов. В северной и северо-восточной Германии чаще встречаются кирпичные постройки, например ратуши в Люнебурге, Любеке, Ростоке и в других городах.

Скульптура, живопись, прикладное искусство.

Скульптурное убранство готических фасадов в Германии было менее развито, чем во Франции. Некоторые большие сооружения, например собор в Лимбурге и церковь св. Елизаветы в Марбурге, почти совсем лишены наружных скульптурных украшений.

Скульптура сосредоточена обычно во внутреннем помещении храма. 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.

261 а. Собор во Фрейберге. «Золотые ворота». Фрагмент.



261 б. Собор во Фрейберге. «Золотые ворота». 1240 г.

Первыми проявлениями готического стиля в скульптуре на немецкой почве были собор в Магдебурге и «Золотые ворота» Фрейбергского собора (Саксония). Скульптура «Золотых ворот», датируемых 1240 г., представляет собой попытку создания фигурного портала в духе готических церквей Франции начала 13 в.. Но статуи «Золотых ворот» при всей их зависимости от французского образца отличаются меньшей стройностью, чем статуи знаменитых порталов Реймсского или Амьенского собора. Они менее связаны с архитектурой, более характерны и своеобычны. С другой стороны, здесь резче проявились черты народности и своеобразного реализма. Наиболее полным выражением этих тенденций являются скульптурные циклы величайших созданий готического зодчества в Германии — соборов в Бамберге и Наумбурге, а также ряд скульптур из прекрасного ансамбля Страсбургского собора, в которых как бы переплетаются художественные традиции Франции и Германии.

Необычайно выпукло особенности немецкой готической скульптуры воплоти лись в ансамбле Бамбергского собора.

Собор в Бамберге был начат в 11 веке и освящен в 1237 году. Несколько последовательных архитектурных наслоений образуют здесь довольно Значительные различия стиля — от позднероманского до высокой готики. Скульптура собора также обнаруживает в пределах сравнительно небольшого отрезка времени (1230—1240) две школы—«старшую» и «младшую». Это деление обусловливается не столько хронологической последовательностью, сколько стилистическими особенностями двух школ, которые работали рядом. Художники старшей школы примыкали к традиции немецкой романской скульптуры, в то время как младшая развивала новые художественные принципы готического искусства. Главный мастер младшей школы хорошо знал современную французскую готическую скульптуру, особенно памятники Реймса. 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».

266 а. Пророк Иона. Рельеф собора в Бамберге. Фрагмент.

266 б. Пророки. Рельеф собора в Бамберге. 1230-1240 гг.

На рельефах ограды георгиевского хора (около 1230 г.) апостолы и пророки изображены попарно, в момент страстной дискуссии. Особенно замечательны по своим художественным достоинствам группа Петра и группа Ноны, принадлежащие, по-

видимому, разным мастерам. В первой больше величественности, покоя. Во второй ярче выражены страстность характера, выразительность мимики и жестов и вместе с тем орнаментальная декоративность композиции в целом. Эти черты стилистически сближают группу Ионы с памятниками романского искусства, что особенно заметно в жестких изгибах складок одежды, как бы совсем не связанной с человеческим телом и трактованной в духе раннесредневековой миниатюры и стенной живописи. Характерно также членение пальцев и расположение рук, в некоторых группах вполне симметричное. Даже головы вытянуты вперед и плечи сутулятся в угоду композиции. Однако в линиях преобладает закругленность, соответствующая романским полукружиям арок. Правильными изгибами, похожими на росчерк пера, намечена почва под ногами фигур. Персонажи движутся свободно, они почти отделяются от фона, а одна из фигур обращена спиной к зрителю. Очень характерны головы изображенных на рельефе пророков, свидетельствующие об острой наблюдательности скульптора. Выразительность и отпечаток жизненной правды особенно сильны в образе Ионы.

Скульпторы в тимпане «Врат благодати» не обладают такими художественными достоинствами. Все же в этом произведении есть одна деталь, заслуживающая внимания: в левом углу мы видим выразительную маленькую фигуру. На ее плаще крест пилигрима. Существует предположение, что это очень редкое для Эпохи изображение художника, одного из создателей скульптур Бамбергского собора.

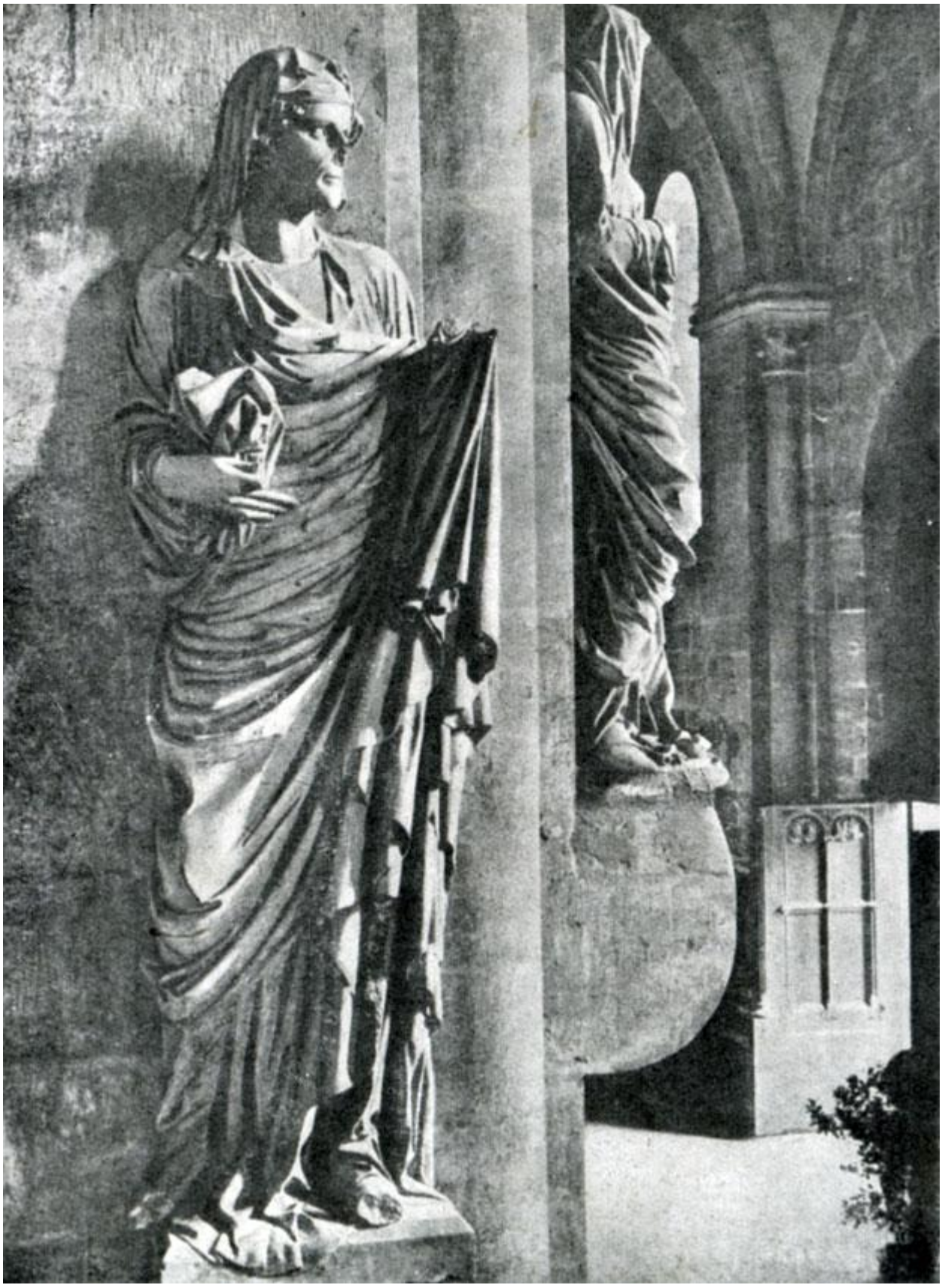
В скульптурах «Княжеского портала» новые художественные тенденции не получили еще полного развития. Здесь как бы совершается переход от рельефа к свободно стоящим статуям. Движение фигур левой части портала, принадлежащей старшей школе, беспокойно и устремлено к центру. На правой стороне статуи стоят более спокойно и свободно.

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 1240 г.), в тимпане «Княжеского портала», экспрессия жестов и мимики так утрирована, ликование праведников и ужас грешников, гак преувеличены, переданы такими гримасами, что и то и другие производят одинаковое впечатление. Впрочем, лучшие произведения немецкой готики лишены подобных преувеличений и связанной с ними манерности.

Портал «Врата Адама» интересен как типичный пример введения готической скульптуры в архитектурные формы зрелого романского стиля. Мастер разместил на боковых сторонах низкого портала статуи, слишком круглые для его масштабов. Но готический скульптор не мог пожертвовать самостоятельной выразительностью скульптурного образа и превратить статуи в простое дополнение к архитектуре. Как бы выдвинутые из общего архитектурного контура портала на выступающих консолях, эти фигуры относительно независимы. Их силуэты могли бы гармонировать с готической архитектурой, но здесь они вступают в противоречие с романскими формами приземистого портала. Мастер чувствует это несоответствие и отчасти преодолевает его при помощи декоративных средств.

Красота нагого тела не была доступна пронизанному духом аскетизма мировоззрению средневековья. Телесная оболочка бамбергских Адама и Евы передана условно и достаточно беспомощно, однако лица отличаются жизненностью и глубиной характеристики. Особенно поражает своей мягкой человечностью лицо Евы.

265. Елизавета. Статуя собора в Бамберге. Фрагмент.



267 а. Собор св. Петра и св. Георгия в Бамберге. Фрагмент интерьера со статуями Елизаветы и Марии. 1230-1240 гг.

267 б. Ева. Статуя собора в Бамберге. Фрагмент. Портал «Врата Адама». Около 1230-1240 гг.

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. Их самостоятельность так велика, что современные немецкие исследователи начинают сомневаться в правильности их объединения в группу «Встреча Марии и Елизаветы». Особенно сильно богатство душевной жизни выражено в статуе Елизаветы, или Сивиллы, как ее называли раньше. Действительно, в этом образе каждая черта величественна и вдохновенна. Закутанная в плащ св. Елизавета — один из самых замечательных образцов готической пластики. Мрачная энергия Этого почти мужского выразительного лица, игра света и тени на беспокойно бегущих складках одежды — все создает сильный и полный драматизма эффект. Присущая этому искусству выразительность линий и форм свободно проявляется в игре драпировок. Так, в бамбергской статуе св. Елизаветы складки плаща, то глухо и тяжело падая вниз, то причудливо изгибаясь, создают напряженный ритм, в котором по-своему выражена психологическая драма, представленная взору зрителя. Могучим созданием средневекового мастера является голова Елизаветы с широко раскрытыми глазами, строго глядящими перед собой в окружающий средневекового человека сложный и сумрачный мир.

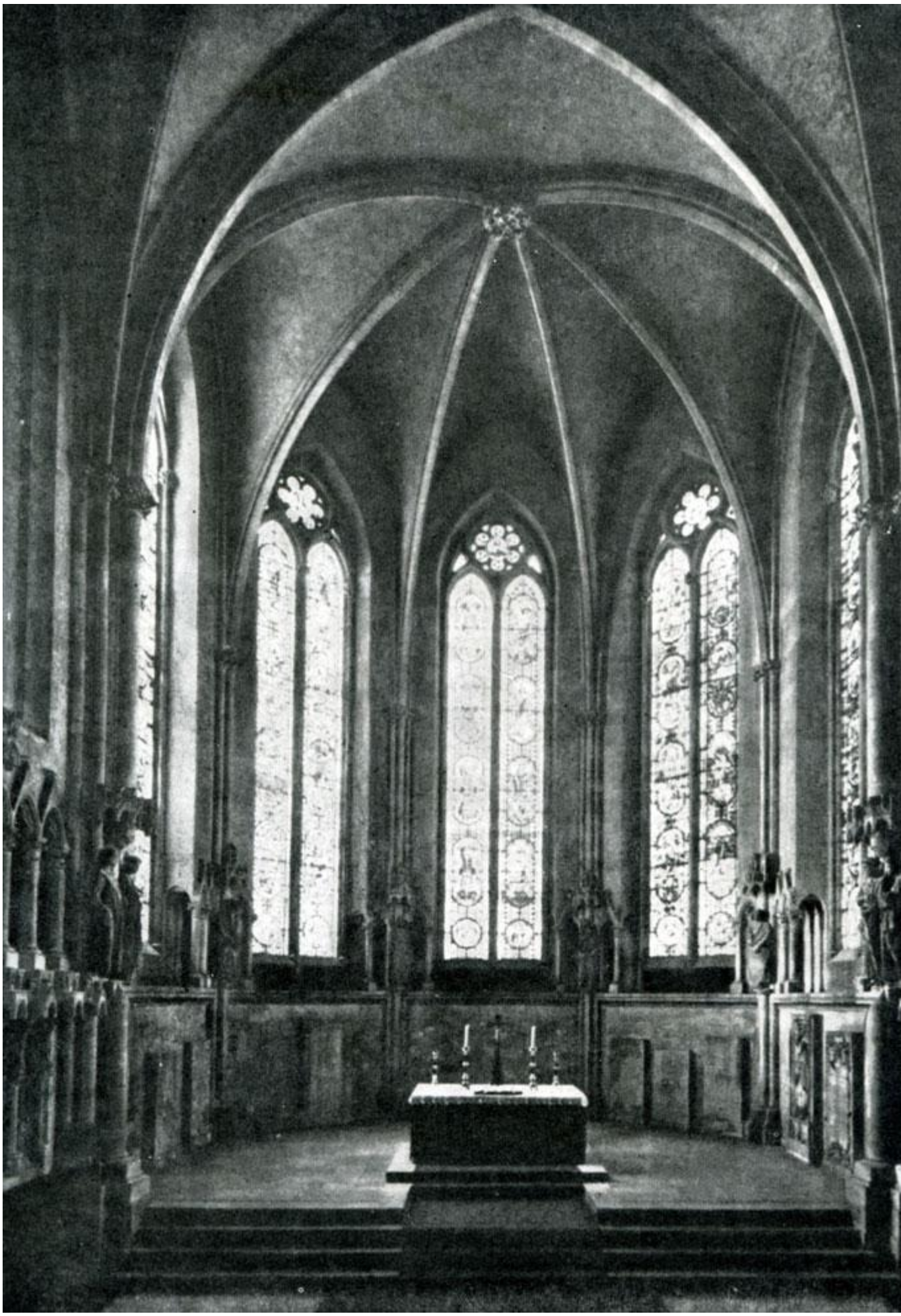
268. Всадник. Статуя собора в Бамберге. Около 1230-1240 гг.

269. Всадник. Статуя собора в Бамберге. Фрагмент.

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.

Немецкая портретная скульптура готической поры опередила аналогичные явления "французского искусства на целое столетие. В Бамберге она представлена статуями императора Генриха II и его супруги Кунигунды на левой стороне «Врат Адама» (около 1240 г.). Шедевром этого искусства являются портретные статуи в Наумбургском соборе (середина 13 в.).

Скульптуры Наумбургского собора, созданные через много лет после смерти портретируемых, не могли иметь сходства. Замечательный ансамбль наумбургских фигур — это скорее скульптурная галлерея наиболее типичных для общества того времени человеческих характеров. Статуи донаторов — изображения феодальных властителей, но раболепное отношение к знати и фальшивая идеализация чужды художнику наумбургского цикла. 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.



270. Собор в Наумбурге. Внутренний вид западного хора со скульптурными группами. Статуи выполнены в середине 13 в.

271. Ута. Статуя собора в Наумбурге. Фрагмент.

272. Эккегард и Ута. Скульптурная группа собора в Наумбурге.

273. Рука Уты. Фрагмент статуи собора в Наумбурге.

274. Эккегард. Статуя собора в Наумбурге. Фрагмент. См. илл. 272.

275. Реглинда. Статуя собора в Наумбурге. Фрагмент.

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. Вообще в парных группах и во всем ансамбле наумбургских статуй отсутствует часто встречающийся в средневековой скульптуре однообразный параллелизм форм. Наоборот, здесь все рассчитано на зрительное впечатление, охватывающее всю картину в ее целостности и многообразии. Хрупкая женственность Уты рядом с мужественным достоинством ее супруга Эккегарда образует выразительный контраст, но он смягчен некоторыми общими чертами движения рук и падающих складок в обеих фигурах.

Контраст является одним из главных композиционных и образных принципов гениального наумбургского мастера, и этот принцип проходит через все стороны художественного целого. Каждая из статуй одной пары как бы противопоставлена внутренне и внешне статуям другой пары. Мужественный Эккегард противостоит созерцательно настроенному, меланхоличному Герману; сосредоточенному в себе образу Уты соответствует более простой и народный, более жизнерадостный тип Реглинды. В каждой паре есть такое противопоставление. Образ сильной женщины сопоставлен с образом более слабого мужчины, и наоборот. В других статуях наумбургского цикла разработка характеров и формы их выражения также образует сложную систему контрастов и созвучий. Эти отношения развиваются и внутри одного и того же образа. Так, например, в образе маркграфа Зиццо бросается в глаза противоречие между спокойствием его массивной фигуры и необычной энергией взгляда и выражения лица. Контрасты и соответствия проводятся не только по отношению к характерам, типам, выражениям лиц и движениям, но и в отношении выбора одежды, расположения складок, то более простого и спокойного, то прихотливо разнообразного и т. д. В целом двенадцать 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. Если для таких гипотез нет достаточного основания, то, во всяком случае, скульптурный цикл наумбургского собора задуман и выполнен как единое художественное целое.

Это единство усиливается также органическим синтезом скульптуры и зодчества. Исследователи немецкой средневековой пластики не оставили без внимания тот факт, что статуи наумбургского цикла расположены, так сказать, по силовым линиям занимаемого архитектурного пространства, а именно у несущих столбов (за исключением 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. Масштабы архитектурной

рамки приведены в соответствие с величиной человеческих фигур. Этому способствует также небольшой обход, оставленный позади скульптур. Такое глубокое соответствие между зодчеством и пластикой в Наумбургском соборе привело к вполне обоснованному предположению, что гениальный скульптор был одновременно и зодчим и что под его руководством были исполнены все работы по возведению хора и украшению его.

Идеи, вдохновившие наумбургского мастера, были господствовавшими идеями его времени. В конце 12 в. власть германских императоров ослабела, поднялось значение князей, особенно в пограничных марках (где полнота и авторитет княжеской власти обусловливались в очень большой степени военной необходимостью). В союзе с князьями выступала церковь, и этот союз запечатлен в общей программе наумбургского цикла, ставившей светских властителей в то положение, которое прежде религиозная идеология оставляла только за пророками и подвижниками.

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. Замечательна также художественная обработка рук; в них много психологической выразительности. Вообще психологический драматизму присущий всему ансамблю и достигающий своей высшей точки в фигуре маркграфини Уты, является одним из замечательных признаков зарождения в пределах готики психологически более дифференцированного художественного чувства.

Удивительно, с какой внутренней силой глубокое духовное содержание искусства наумбургского мастера побеждает камень. Это сказывается не только в благородно обобщенных и вместе с тем чрезвычайно индивидуальных чертах, передающих живое выражение лип, но и в обработке складок одежды, свободно повторяющих движение, органичную стройность и богатство телесных форм. Искусство скульптора здесь стоит на грани строгой простоты и свободной грации, не переходит в манерность, свойственную многим созданиям позднейшей готики.

Скульптурные сцены западной преграды того же Наумбургского собора переносят зрителя в другой мир. Евангельские сюжеты — «Тайная вечеря», «Суд Пилата» и др.— представлены здесь 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. Апостол Иоанн в «Тайной вечере» — простой, грубый и добрый парень, слуга или работник. Другие апостолы — бородатые мужики. Они едят, пьют, как люди физического труда. Христос выглядит здесь странствующим проповедником одной из средневековых сект, отвергавших богатство и знатность как отступление от заветов Евангелия.

276 а. Тайная вечеря. Рельеф собора в Наумбурге с преграды западного хора. Середина 13 в.

276 6. Взятие Христа под стражу. Рельеф собора в Наумбурге с преграды западного хора. Середина 13 в.

В полном соответствии с таким идейным и психологическим направлением находится весь формальный облик скульптурного фриза Наумбургской преграды (середина 13 в.). Пропорции здесь далеки от аристократической вытянутости. Фигуры приземисты, головы непропорционально велики, одежды падают простыми тяжелыми складками. Но чувство формы, проявляемое художником, поразительно. Движение складок грубой скатерти, одежды апостолов, их жесты в сцене Тайной вечери — все слито в один общий реалистически острый и в то же время монументальный образ.

В начале 14 в. готическая скульптура иступила в последнюю стадию своего развития. Ярким примером этого стиля могут служить колонны, украшенные статуями Христа, Богоматери и двенадцати апостолов, на хорах Кельнского собора (первая половина 14 в.). Фигуры, сопровождаемые музицирующими ангелами, полны чрезмерного изящества. Они странно выгнуты и настолько рассчитаны на внешний эффект, что почти лишены действительного внутреннего содержания. Глаза их смотрят слишком выразительно и проникновенно. Одежды исполнены с большой любовью, очень тонко, но с преувеличенной тщательностью.

Одной из распространенных тем готической скульптуры 14 в. была тема оплакивания. Это обычно деревянные раскрашенные фигуры Богоматери с мертвым телом Христа на коленях. Одна из наиболее ранних — группа Боннского музея (около 1300 г.) — является

поразительным образцом религиозной экзальтации в соединении с жестким натурализмом. Другим примером аскетического направления в готике 14 в. могут служить надгробия епископов Отто фон Вольфинкеля и Фридриха фон Гогенлоэ, принадлежащие одному и тому же вюрцбургскому мастеру.

Только характерным стремлением к зрительной иллюзии можно объяснить скульптурный мотив южного поперечного корабля церкви св. Марии в Мюльгаузене. Здесь каменные статуи императора Карла IV и его супруги (третья четверть 14 в.) кланяются народу с балкона. Деревянная раскрашенная скульптура часто переходила границы пластики в сторону живописного изображения. Ее развитие во многом подготовило стиль раннего Возрождения в немецкой живописи.

Около середины 13 в. живопись испытала заметный поворот в сторону светских мотивов, жизненной полноты изображения, реалистического многообразия формы. Сурово-возвышенная система формальных принципов, имевшая параллели в византийском искусстве, насыщенная символическим содержанием, более или менее безразличная к красоте человеческого тела, одежды и архитектурного обрамления, начала постепенно смягчаться. Как и в других областях искусства, внимание немецкого художника было обращено теперь в сторону Франции, где готический стиль получил более свободное развитие. Религиозные сюжеты уже не полностью господствуют в живописи. Появились мотивы рыцарской любви и придворной жизни. В миниатюре исполнителями стали уже не монахи, а горожане-ремесленники. Повышение роли художника отразилось в том, что имя мастера, создавшего рукопись, украшенную миниатюрами, теперь не всегда останется неизвестным.

Господство плоскости над пространственным изображением, развивавшееся в романскую эпоху, на первых порах не исчезло, а, напротив, кажется, даже усилилось. Веяние жизни сказывается не только в смягчении строгости контура, но и в возросшей декоративности изображения. Она становится источником радости для глаза, способного наслаждаться ясными пропорциями, гибкостью линий (вместо прежних угловатых и грубых контуров), ритмическим движением форм, приобретающим самостоятельное значение. Особенное развитие получили чисто геометрические мотивы, например узор, подражающий шахматной доске, сочетание ромбов и других фигур. Этот геометризм весьма отличается от грубой абстракции раннего средневековья, враждебной органическим элементам формы. Он облагорожен правильностью, симметрическим повторением, склонностью к плавным, часто округлым линиям, смягчен растительным орнаментом из усиков и листьев клевера. На первый план выступает декоративное сочетание красивых чистых красок и золота.

Было бы неправильно думать, что эта тенденция к графической и декоративной трактовке плоскости уводит готическое искусство в сторону от реалистического миропонимания. Напротив, ее рациональное зерно заключается в развитии чувства композиционной цельности, без которого был бы невозможен подъем живописи в 15 в. и переход к эпохе Возрождения. Декоративные мотивы во многих случаях сами способствовали подготовке нового реалистического понимания пространства, более богатого в структурном отношении, более четко обозначавшего ступени глубины, чем это было в античном искусстве. Такими декоративными мотивами являются прежде всего перенесенные в живопись архитектурные формы — готические колонны, арки, фиалы и т. д. Эти формы постепенно наполнялись пластическим содержанием. То же самое происходило и с человеческим телом. Оно округляется, приобретает сперва еще очень слабо обозначенную выпуклость в рамках красиво бегущих линий контура. Таким образом, незаметно происходит развитие нового сочетания линии и пластической формы на плоскости, нового

синтеза общей закономерности и многообразия живых изобразительных элементов. Начавшийся еще в каролингскую эпоху период брожения, наиболее заметный в немецком искусстве романской и раннеготической поры, приходит к концу.

Прекрасным образцом линейно-декоративной трактовки человеческой фигуры в духе нового сочетания ритмической красоты и живого многообразия является мемориальный портрет Ульриха Регенсбургского, исполненный на его могильной плите углубленным контуром (около 1280 г.). Это графическое по своему характеру изображение показывает, как далеко ушло художественное мышление 1.3 в. от аскетической грубости линии и подчеркнутой массивности романской Эпохи. Образ Ульриха Регенсбургского поражает гуманной красотой и благородством движения, земным и радостным ощущением формы тела, полным отступлением от мрачного, давящего эффекта более ранних надгробий, который заменяется здесь неизбежным оттенком меланхолии, совсем не церковной, а скорее платонической.

В стенной живописи Шлезвингского собора (конец 13— начало 14 в.) линии контура как бы пробуждаются от векового сна, начинают полнее выражать движение тел и одежды, объединяя действие общим принципом ритма. Для первой половины 14 столетия особенно характерна кельнская школа, где началось развитие станковой живописи, живописи на досках. Иконы кельнских мастеров, небольшого размера, обычно двухстворчатые складни, служившие алтарным изображением распятия, Богоматери с младенцем и сцен из жизни Марии, проникнуты чувством умиления, как бы подчеркнутым наивными жестами, наклоном головы, повторяющимся ритмом линий. Складки одежд разработаны уже с известным реализмом. Лица трактованы в соответствии с принятой общей схемой, но довольно живо. Художник еще но овладел анатомическим знанием тела, но он уже стоит на той ступени, когда это знание имеет самостоятельную художественную ценность.

В области миниатюры замечательным памятником эпохи является книга любовных песен, так называемая Рукопись Манессе (первая половина 14 в., Гейдельберг, Университетская библиотека). Турниры и охоты, военные и любовные сцены, весь круг куртуазных мотивов рыцарской поэзии представлен здесь в новой изобразительной манере, сочетающей орнаментальную красоту пятен и линий с реальными жизненными наблюдениями. На одной из страниц рукописи мастер Гейнрих Фраунлоб изобразил представление жонглеров.

Необычайная свежесть красок и плавное движение линий присущи искусству поздней готики. Временами оно впадало в манерную элегантность, вытекавшую из ограниченности его содержания — куртуазных мотивов, рыцарской любви, но в книжной миниатюре подобные недостатки менее заметны, они ослаблены общей декоративной задачей, стоявшей перед художником.

Таким образом, готика переходит в искусство нового типа, которое, с одной стороны, противостоит ее средневековому, еще аскетическому характеру, а с другой — развивает ее реалистические элементы — склонность к передаче характерных черт, внимание к внутренней жизни личности. Время формирования нового искусства —15 столетие. В немецкой архитектуре этой поры еще господствовала готика, но в изобразительном творчестве уже пробивали себе дорогу принципы Возрождения. Поэтому история немецкого искусства начиная с 30-х годов 15 века рассматривается в следующем томе.

* * *

Средневековая Германия была страной с высокоразвитыми художественными ремеслами. Прикладное ее искусство в целом представляет собой тот же богатый Ti разнообразный комплекс художественных изделий, что и современное искусство Франции. Но произведения немецких мастеров отличаются определенным своеобразием, которое проявляется в основном в пышной насыщенности изделий декоративными деталями, обильной орнаментике и соединении в одном изделии различных художественных приемов и технике украшения. Прекрасным примером такой работы может служить хранящаяся в Государственном Эрмитаже рипида — церковное опахало (12 в.). Рипида представляет собой диск, разделенный на концентрические окружности, покрытые орнаментом, выполненным филигранью, эмалью и чеканкой. Чередование эмалевых пластин с филигранью в сочетании с тисненным по металлу тонким орнаментом и прорезным узором делает вещь очень эффектной.

Далеко за пределами Германии славились рейнские выемчатые эмали. В рейнских землях, особенно в Кельне, возникло также искусство создания и украшения больших металлических мощехранительниц, лучшие из которых были созданы в 12—13 вв.

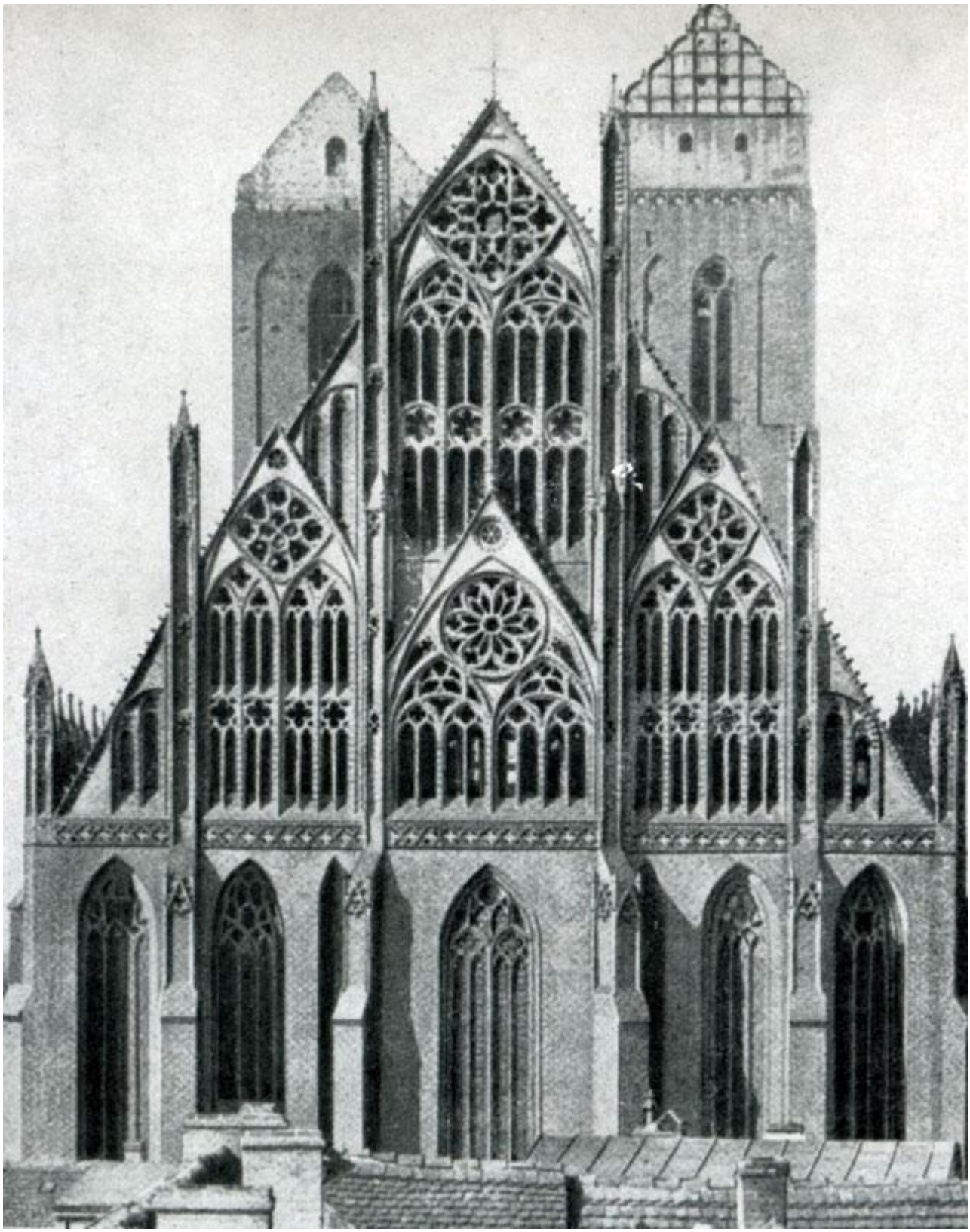
Кельнские мощехранительницы по форме воспроизводят однонефные церкви, реже трехнефные базилики или крестообразные храмы. Торцовые и длинные стороны их украшены арками, колоннами, скульптурой; двускатная кровля, расчлененная на несколько полей, покрыта гравированными и рельефными сценами из «Священного писания», а также сценами из жизни погребенного здесь святого или короля. Конек кровли обычно увенчан сквозным богато орнаментированным гребешком.

В ранних мощехранительницах, примыкавших к романскому искусству, было мало скульптурных украшений; по продольным сторонам между колоннами оставляли чистые поля или вставляли эмалевые пластины с изображениями ангелов и святых. Один из наиболее ранних памятников этого рода — рака св. Аннона в Зигбурге (1183) — содержит скульптуру только в небольших парусах над двойными колоннами. Это миниатюрные полуфигуры, созданные целиком в традициях романского искусства, со свойственной немецкой скульптуре грубоватой индивидуализацией лиц. В период перехода к готическому искусству общая форма мощехранительниц оставалась неизменной, но постепенно ее стены и кровлю стали насыщать скульптурой и высоким рельефом. К лучшим памятникам относятся рака Карла Великого в Аахене (1200—1215) и рака св. Марии там же (1237), украшенные прекрасными образцами немецкой средневековой мелкой пластики, по стилистическим признакам стоящей на границе между романским и готическим искусством.

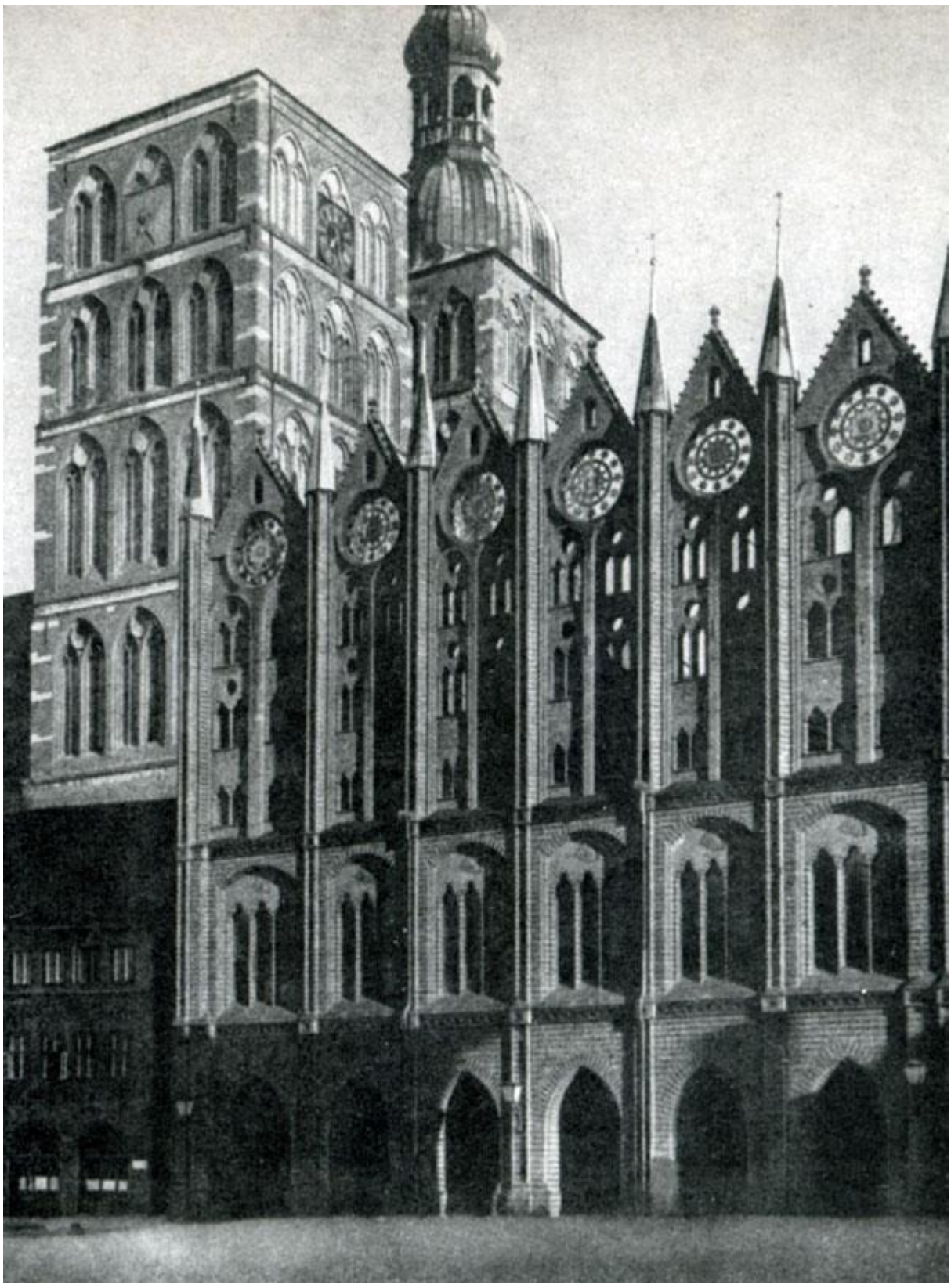
В украшениях кельнских мощехранительниц сохранились и лучшие образцы рейнских эмалей. Кроме орнаментальных эмалевых пластин, которые использованы в декорировке рак и очень большом количестве и придают им пышность и красочность, некоторые мощохранительницы украшены большими досками с изображением сцен из жизни святых и фигурами ангелов. Цветовая гамма рейнских Эмалей более сдержанна, чем во французских эмалях: преобладают сочетания зеленого и синего (но без нежных оттенков голубого и светло-зеленого), красный и желтый. Цвета немецких эмалей не так насыщены, как в лиможских. Но мастерство немецких эмальеров достигло подлинной артистичности, и доски, созданные ими для мощехранительниц, обладают большой декоративной выразительностью и уверенным, сильным рисунком.

Памятники прикладного искусства этого периода очень многочисленны, они включают в себя вещи и светского и церковного обихода. Среди последней группы вещей наряду с известными во всех других странах предметами церковной утвари выделяются большие

драгоценные аграфы (род застежки) для облачения священников. На этих аграфах в миниатюрных готических капеллах помещались маленькие изящные скульптуры святых, а иногда и целые скульптурные группы, воспроизводящие сцены из «Священного писания».



281 а. Церковь Марии в Пренцлау. Башни сооружены во 2-й половине 13 в., восточная часть - в середине 14 в. Вид с востока.



281 б. Ратуша и церковь св. Николая в Штральзунде. Строительство ратуши начато во 2-й половине 13 в., завершено в 1-й половине 15 в.

282. Бронзовая купель собора в Гильдесгейме. Фигуры, поддерживающие купель, символизируют четыре райских источника. Около 1220 г.

283. Бронзовая купель собора в Гильдесгейме, Фрагмент-голова фигуры, символизирующей райский источник Физон.

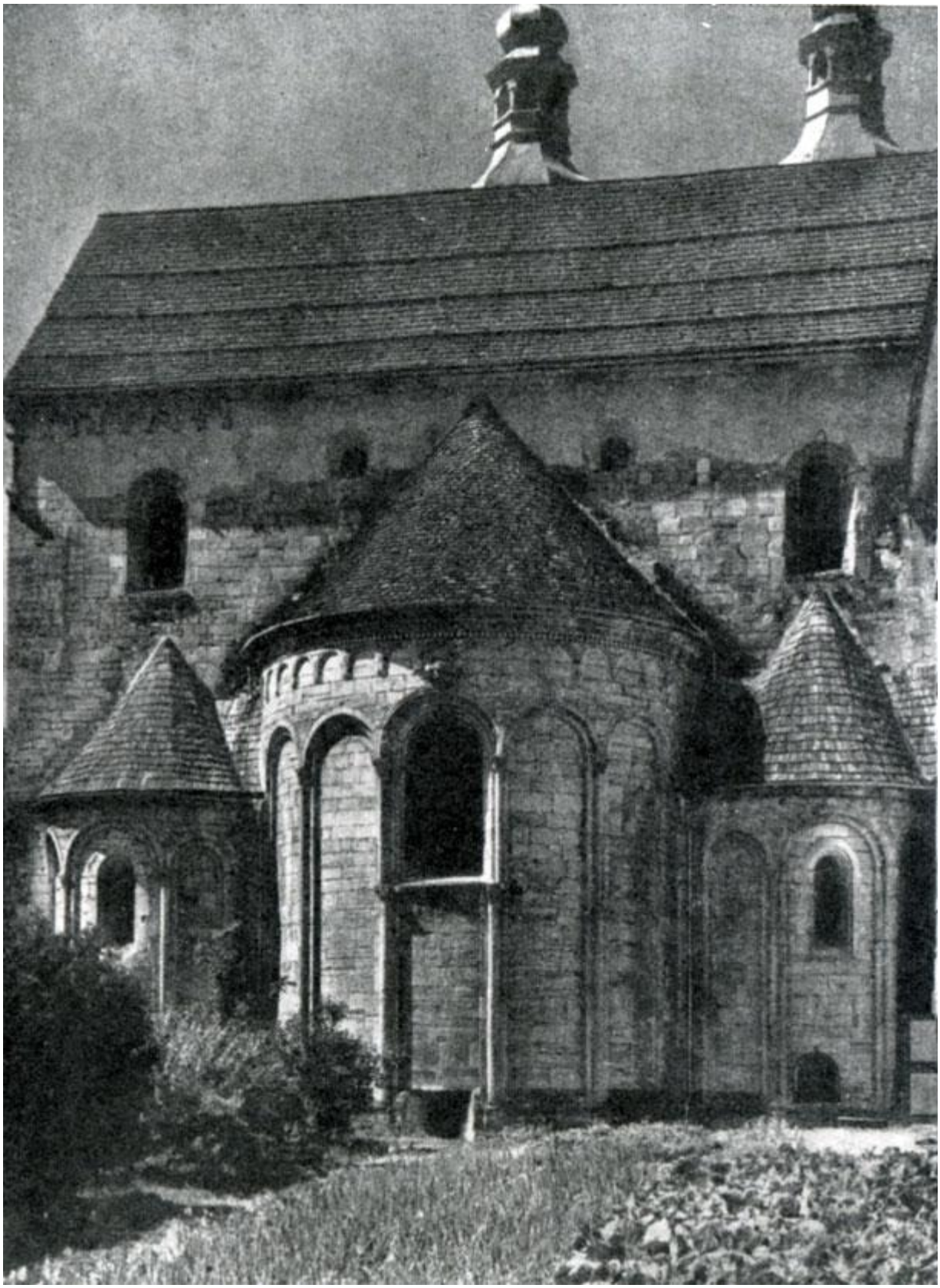
Южная Германия славилась художественной резьбой по дереву. В украшении , интерьеров соборов и замков искусство резьбы из драгоценных пород дерева достигло подлинно монументальных форм.

Искусство Австрии

Земли, составляющие ныне Австрийское государство (собственно Австрия, Штирия, Каринтия, Тироль), в средние века представляли собой воинственную окраину империи, основанной Карлом Великим. В эту эпоху территория нынешней Австрии входила в пограничные марки — Фриульскую и Восточную (Остмарк, откуда и название «Австрия»). В 10—12 вв. Австрия, Каринтия и Штирия превращаются в самостоятельные феодальные герцогства. Церковная австрийская архи тектура романской эпохи разделяет некоторые общие черты южногерманского зодчества. К ним относится прежде всего слабое развитие трансепта. Трехнефная базилика обычно заканчивается тремя алтарными нишами. Склонность к отказу от поперечного нефа с наибольшей ясностью выступает в памятниках Боцена, Дейч-Альтенбурга, Мильштадта и др. Характерны также плоское перекрытие и расположение башен с восточной стороны (например, в Бадене, Боцене и др.). В некоторых случаях оставалась только одна башня, хотя встречается и обычная система двух башен у западного фасада.

Внешняя сторона стен обычно оживлялась лизенами и выступающими полуколоннами (например, в Хейлигенкрейце, середина 12 в.). С внутренней стороны эти декоративные элементы связывались иногда с ребрами крестового свода, как в том же Хейлигенкрейце и Цветтле. Романские порталы нередко обнаруживают следы влияния северной Италии (например, приходская церковь в Боцене).

В женском монастыре Ноннберг близ Зальцбурга впервые в средневековой Германской империи встречается крытая галлерея (клуатр —kreuzgang с крестовым сводом без ребер, опирающимся на полуколонны с капителями и базами в виде игральной кости. Наиболее ярким проявлением романского стиля средневековой Австрии является собор в Гурке (около 1140 г.— начало 13 в.), знаменитый своей «стоколонной» подвальной церковью, имеющей тринадцать нефов.



284 б. Собор в Гурке. 1170-1218 гг. Восточный фасад.

Некоторые особенности романского стиля средневековой Австрии связаны с архитектурной школой бенедиктинского монастыря в Гирсау, распространившей свое влияние на всю южную часть империи. Бенедиктинцы Гирсау, применявшие опыт так называемой второй церкви в Клюни (10 в.), строили церковные здания в виде базилики, разделенной колоннами на три нефа с плоским перекрытием. Обычно здания такого типа

лишены крипты. С восточной стороны сохраняется трансепт к соединении с развитым хором, отделенным от остального пространства храма. С декоративной стороны зодчество школы Гирсау (расцвет которой относится к первой половине 12 в.) носит весьма сдержанный характер, хотя в украшениях порталов и прорывается богатство народной фантазии.

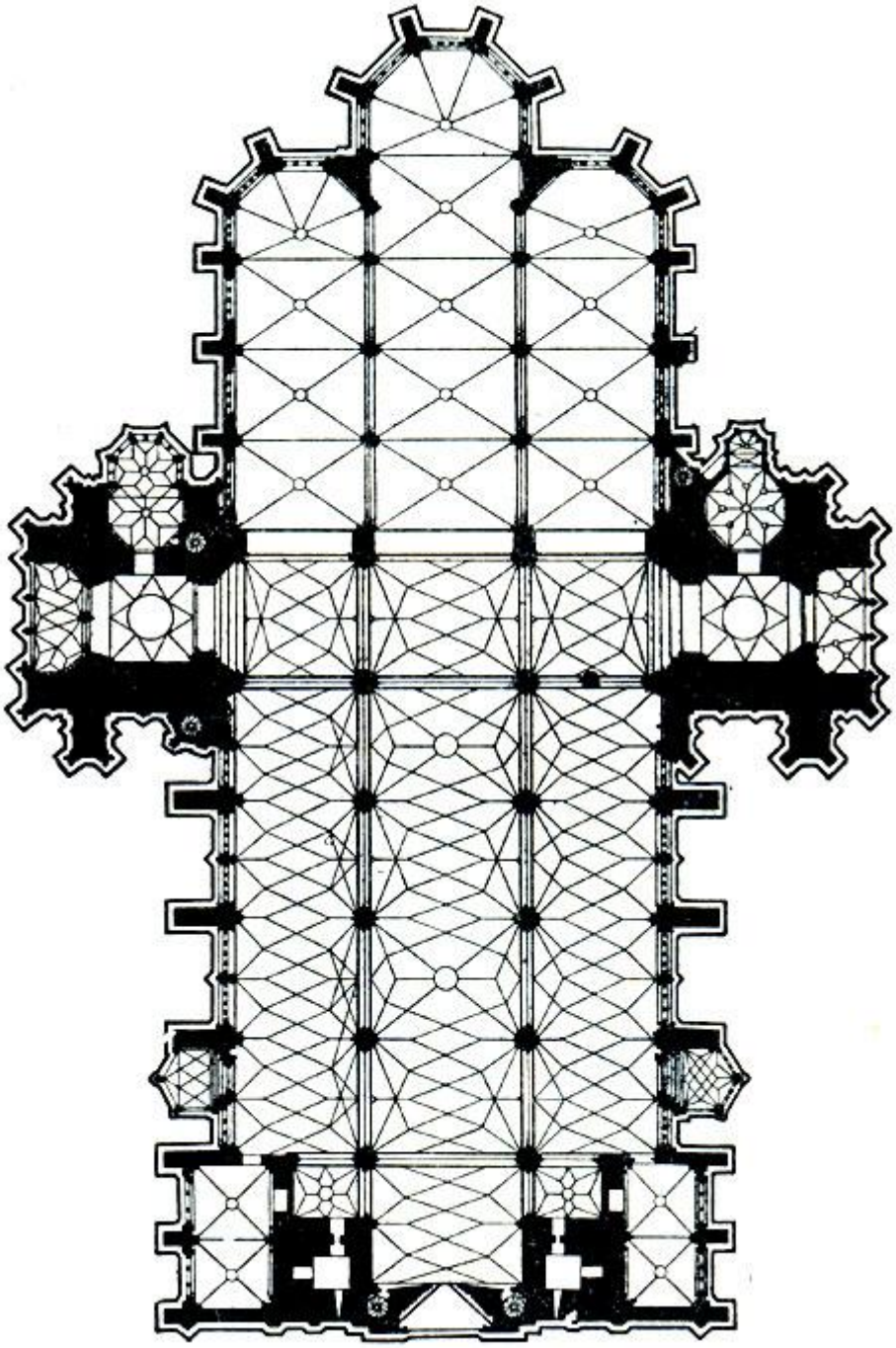
Что касается живописи романского стиля, то она также имела некоторые особенности, а именно наличие заметных византийских влияний, что особенно характерно для ряда произведений зальцбургской школы миниатюры. Особенно отчетливо выступает Это направление в «Книге евангельских чтений кустоса Бертольда» из соборной церкви св. Петра в Зальбурге. Проникновение византийского вкуса в изобразительное искусство южной части Германской империи шло тем же путем, что и влияние северной Италии на архитектуру,— через Венецию, Аквилею и другие итальянские города, где работали многие греческие художники.

В области стенной живописи отклонение Австрии от общего типа, присущего романскому искусству в других областях империи, выступает с большей определенностью. .Фрески женского монастыря Ноннберг (середина 12 в.) исполнены мрачной экзальтации. Византийское влияние заметно и в стенной живописи южного Тироля, например в замковой капелле Хоэпана (между 1130 и 1165 гг.). Но здесь наличествует стремление к более живому пониманию образа.

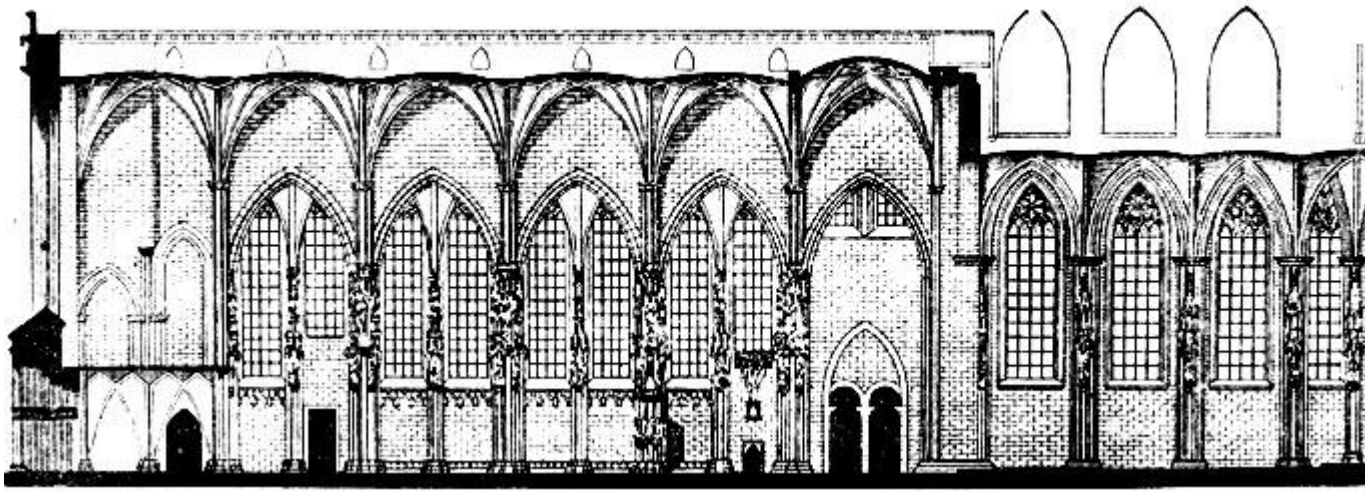
Позднероманская живопись собора в Гурке (между 1251 и 1279 гг.) представляет собой явление переходного типа. Все традиционные сюжеты разработаны с некоторой свободой, хотя строго романское обрамление и характерные зубчатые контуры одежд ясно свидетельствуют об условности стиля.

Романское искусство Австрии было тесно связано с деятельностью могущественных князей церкви, феодальных властителей — епископов Гурка, Зальцбурга и Зеккау. Средневековые города, за немногими исключениями, не достигли в Австрии такого развития, как в других частях империи. Главную роль в распространении следующей волны строительства церковных зданий, после возникновения романских соборов, играли бенедиктинцы, цистерцианцы и нищенствующие ордена. На этой почве возник род переходного стиля, в котором романские Элементы переплетаются с готическими.

Наиболее ранним произведением смешанного стиля в Австрии является венская Шоттенкирхе, построенная в 60-х гг. 1.2 в. На основании реконструкции Этого несохранившегося памятника в нем устанавливается особое развитие западной части и наличие трансепта. Церковь в Шенграбене, построенная в начале 13 в., носит в основном романский характер, хотя в ней и сказывается влияние французской готики. Произведением смешанного стиля является также церковь цистерцианцев в Хейлигенкрейце, где к романской базилике на столбах, воздвигнутой в первой половине 12 в., пристроен готический хор (1295). В смешанном стиле выдержана примыкающая к церкви красивая крытая галлерея, в которой круглая романская арка сочетается с заостренной готической.



Собор св. Стефана в Вене. Начало 13 в. - 15 в. План.



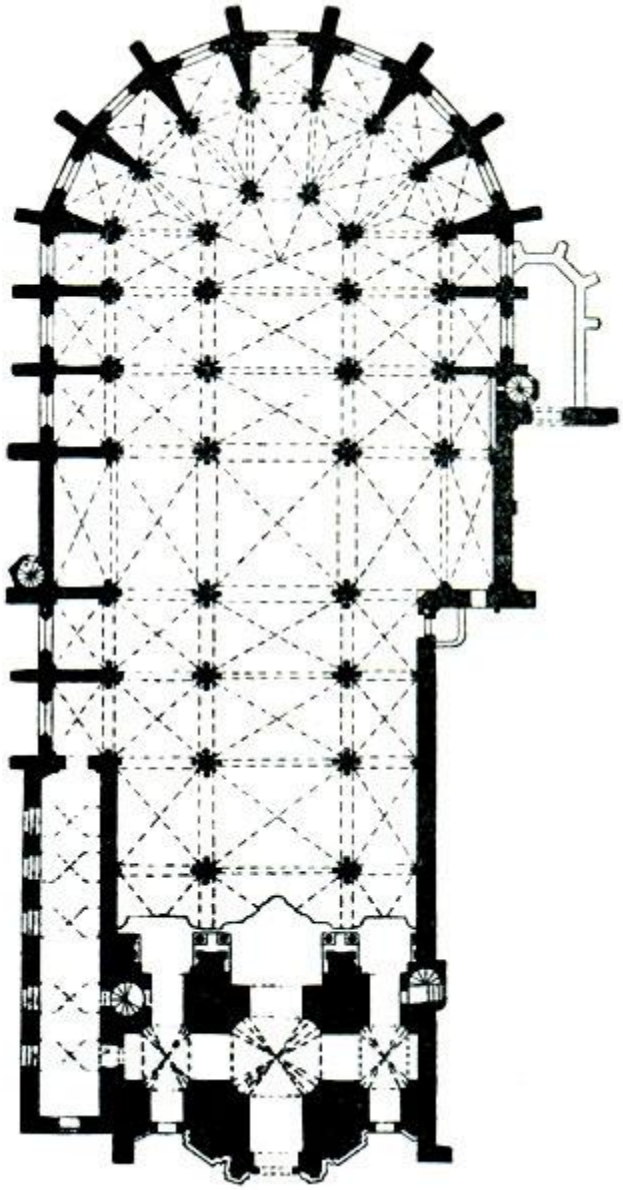
Собор св. Стефана в Вене. Продольный разрез.

287. Собор св. Стефана в Вене. Начало 13 в. - 15 в. Общий вид с юго-запада.

Величайшим памятником австрийской готики является собор св. Стефана в Вене. Ему предшествовало церковное здание романского типа, освященное еще в 1141 г. В начале 13 в. была начата перестройка прежнего собора. Главный корабль, отделенный от боковых мощными и богато профилированными столбами, перекрыт чрезвычайно сложным готическим гнездообразным сводом, создателем которого был Ганс Буксбаум (1446). Ширина боковых нефов совпадает с шириной главного, а вышина их лишь немного меньше. Это приближает собор св. Стефана к типу зальных церквей, чрезвычайно распространенных на юге Германской империи в 14 столетии. Неполное совпадение вышины трех нефов придает внутреннему пространству особенное богатство светотени. Особенно выразителен внешний облик собора, во многом определяющий архитектурный силуэт Вены.

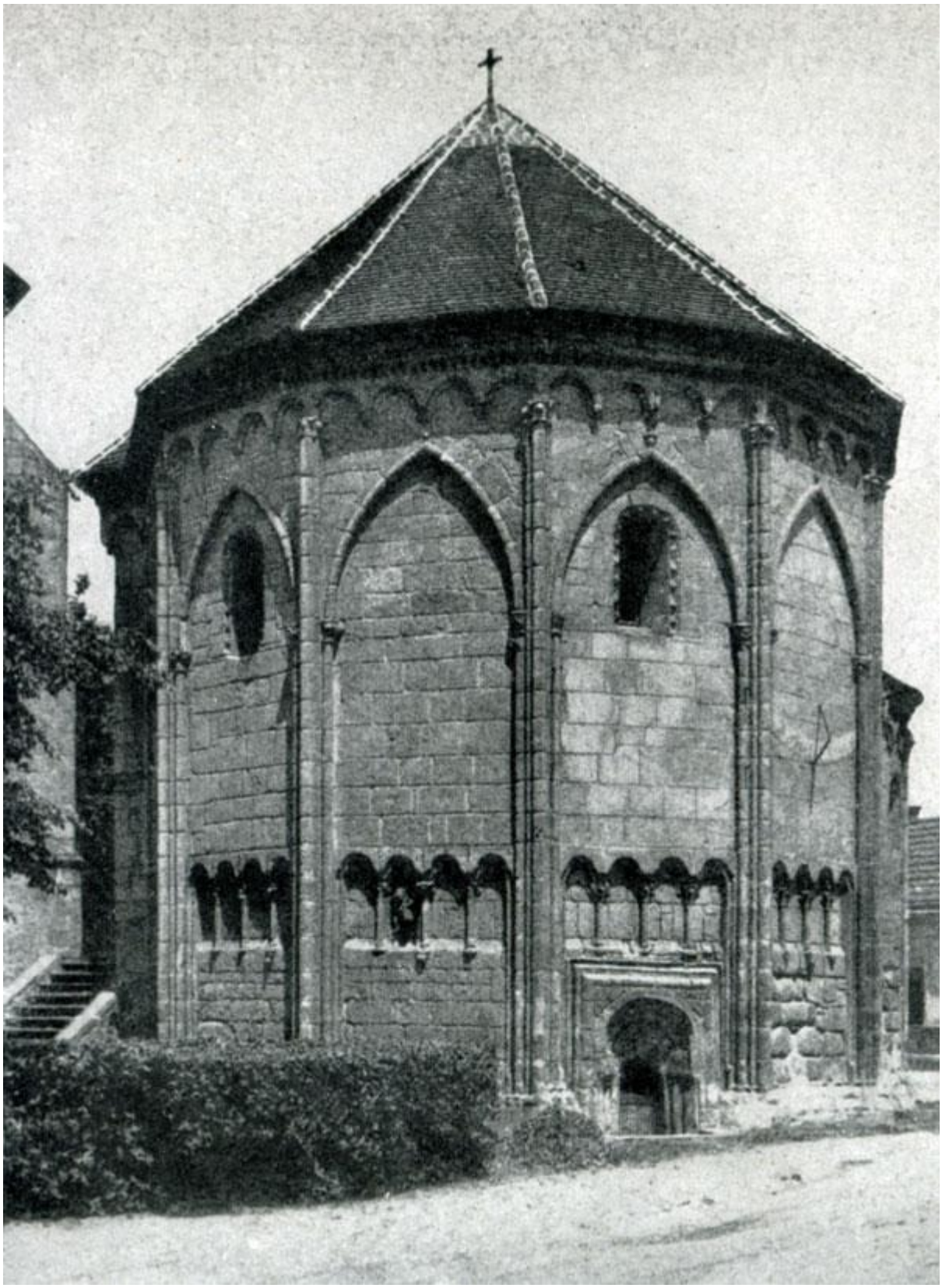
Вместо уничтоженного трансепта с южной и с северной стороны собора были выстроены две башни пирамидальной формы. Северная осталась незаконченной; южная башня (закончена в 1433 г.), необычайно стройная и устремленная ввысь, представляет собой одно из выдающихся созданий зрелой готики. Башни западного фасада, имеющие, начиная с четвертого Этажа, восьмиугольную форму, трактованы зодчим в более зрелом стиле. Сохранившийся от первоначального церковного здания западный портал с «Гигантскими вратами» является весьма характерным образцом средневекового искусства. Портал собора украшен в тимпане скульптурным изображением Христа, которому соответствуют две полуфигуры святых на архитраве. Общий характер скульптуры безжизненный и суровый.

Типичной чертой готической архитектуры в Австрии было широкое распространение церквей зального типа при тесном слиянии основной части церкви с хором и отсутствии трансепта. Первые образцы зальной конструкции возникли уже на рубеже 13 и 14 вв. Таковы хоры цистерцианских церквей в Лилиенфельде и Хеилигенкрсице. Оригинальная форма объединения внутреннего пространства представлена цистерцианской церковью в Цветтле (1343). К высокому обходу примыкает венок низких капелл. Одним из замечательных приемов зальной конструкции может служить и церковь в Штрассенгеле (1346—1355).



Цистерцианская церковь в Цветтле. Начата в 1343 г. План.

Другой особенностью австрийской архитектуры готической поры является распространение круглых часовен, так называемых карнеров. Это двухэтажные центрические сооружения с криптой и главным залом, служившим погребальной капеллой. Много подобных часовен возникло в австрийских землях еще в романскую эпоху.



285 а. Часовня в Тулльне. Общий вид.

Готика восприняла такой тип здания и развила его по-своему. Особенно много карнеров встречается в Нижней Австрии и Каринтии (например, знаменитая часовня в Тулльне имеет кристаллическую форму многоугольника). В планах готических часовен чаще всего встречается восьмиугольник. Иногда круглая форма сочетается с многоугольной

надстройкой и венцом фронтонов вокруг каменной конусообразной крыши. Архитектура часовен тесно связана с развитием множества сельских центров.

История готического строительства в австрийских землях заканчивается периодом поздней, или «своеобразной», готики 15 столетия. Поздняя готика предпочитала зальную церковь. Следы трансепта устранены, отпадает и особое значение средней линии, которая прежде играла роль оси симметрии. Ослаблялось также стремление ввысь. 1400 г. является приблизительной границей нового этапа строительства, который приобрел в австрийских землях характер, тесно связанный с подъемом многих местных центров, развитием городского бюргерства и светской культуры. В поздней готике отразилось многообразие интересов и влечений, поворот к бытовому, домашнему элементу и прихотливой игре фантазии.

С этим связано и освобождение народной традиции от строгих формальных систем средневекового художественного мышления. К данному времени, например, относится перенесение опыта деревянного строительства в каменное, причем общие готические элементы сохранились, но приобретали более символический и декоративный смысл. В дальнейшем поздняя готика Австрии без заметного перерыва или кризиса перешла в искусство барокко.

В течение 15 в. происходило достраивание и перестройка начатых ранее готических зданий. Так, например, венский собор св. Стефана является во многом позднеготическим сооружением. Многие постройки имеют позднеготические наслоения, смягчающие строгость более ранних зданий. Целиком построенные в 15 в. памятники принадлежат обычно к типу трехнефной зальной церкви позднеготического стиля. Таковы, например, Новомонастырская церковь в ВинерНейштадте и приходская церковь св. Отмара в Медлинге. Встречаются двухнефные здания зального типа (приходская церковь в Пеллауберге) и четырехнефные (приходская церковь в Шваце, 1460—1465).

Оригинальным памятником готической скульптуры Австрии являются барельефы и статуи церкви св. Креста в Гмюнде, особенно статуя Марии с младенцем па западном портале продольного корабля (14 в.). Замечательны барельефы обоих порталов хора церкви, на которых с известной живостью и знанием реальных форм представлены «страсти» и Страшный суд.

К 15 в. относятся позднеготические надгробия работы жившего в Пассау Николая Лейденского и находившихся под его влиянием пассауских и зальцбургских мастеров — Ганса Фалькенауэра, Иорга Губера и Ганса Бранда.

284 а. Адам и Ева. Рельеф церкви в Шенграбене. Начало 13 в.

285 б. Инициал. Лист из Антифонария св. Петра из Зальцбурга. Около 1160 г. Вена, Национальная библиотека.

286. Церковь св. Креста в Гмюнде. Около 1330-1521 гг. Внутренний вид.

В области живописи собственно готическое искусство Австрии не оставило сколько-нибудь значительных памятников.

Искусство Нидерландов

Л.Райнгардт

Страна, известная под именем Нидерландов, состояла из территорий, которые в настоящее время входят в состав Бельгии, современных Нидерландов и в незначительной своей части — северной Франции. Населенная в древности германскими племенами, она после долгой и упорной борьбы была завоевана римлянами. В 5 в. она вошла в состав франкского государства, а после распада империи Карла Великого — в состав Лотарингии. В течение 11—14 вв. Нидерланды переживали период феодальной раздробленности. Среди отдельных областей страны на первом месте стояла тогда Фландрия с ее рано развившимися богатыми промышленными городами. В 14 в. началось политическое объединение Нидерландов под властью бургундских герцогов.

Расположенные между Францией и Германией, Нидерланды как в экономическом и политическом отношении, так и в области культуры были тесно связаны с ними. При этом запад Нидерландов больше тяготел к Франции, а восток — к Германии. Оживленные морские сношения с Англией, откуда главным образом поступала шерсть для ремесленного текстильного производства, также имели своим следствием взаимодействие с английской культурой.

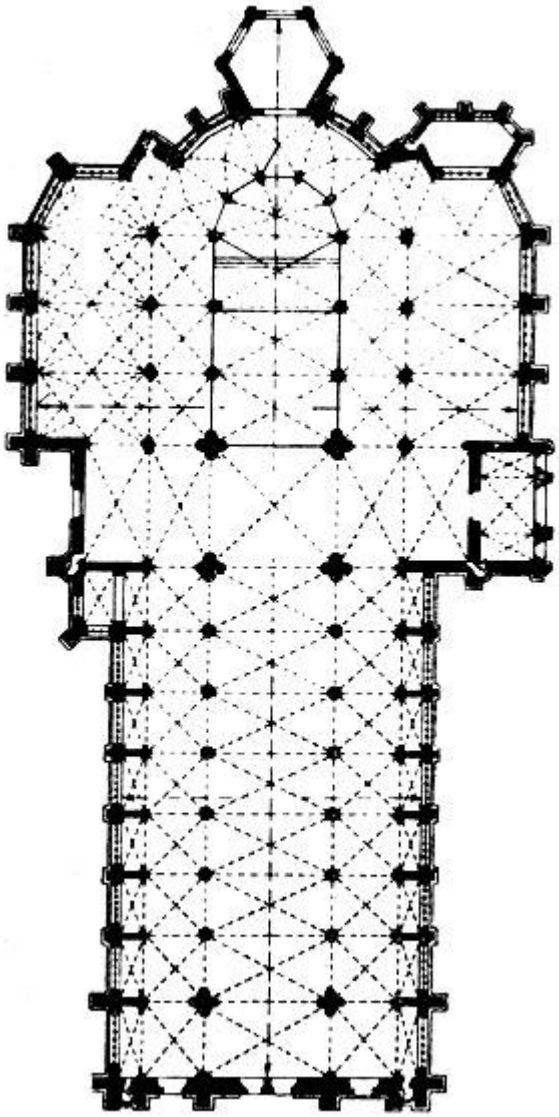
При всем многообразии общественных и культурных связей, которые скрещивались в Нидерландах, эта страна выработала самобытную культуру, тесно связанную с борьбой городского населения и крестьян против феодальных сеньоров и чужеземных властителей.

Благодаря выгодному положению — у истоков Рейна и Шельды, на главном пути между Средиземным морем и севером Европы — торговля уже в 11 в. вызвала подъем городов и развитие в них ремесленного производства, преимущественно сукноделия. В 12 в. Брюгге, Льеж, Гент, Брюссель, Дуэ, Ипр вели торговлю с отдаленными странами и объединяли в своих стенах множество ремесленников, работавших на местный рынок. В дальнейшем Нидерланды наряду с Италией стали колыбелью ранних форм капитализма в Европе.

Экономическое развитие страны привело к подъему политической жизни в городах, которые восстаниями или откупаясь от своих феодальных сеньоров, добивались независимости. Внутри городов кипела ожесточенная борьба между простым народом и патрициатом. Крестьянство достигло освобождения от личной крепостной зависимости, которая с конца 13 в. встречается очень редко. Однако между бюргерством и крестьянством, так же как и между отдельными городами, существовали глубокие противоречия. Эти противоречия привели к усилению княжеской власти в 14 в. После мощного городского демократического движения бургундским герцогам, которые считались с экономическими интересами городов, удалось достигнуть компромисса между бюргерством и феодальной верхушкой. Этот компромисс наложил свой отпечаток на все развитие культуры.

288. Собор Нотр-Дам в Турнэ. 1110 г.- 14 в. Общий вид с юго-востока.

Архитектура, церковная и гражданская, в нидерландских городах уже в 12 в. достигла высокого уровня развития и обладала рядом своеобразных черт. Романский стиль господствовал здесь до середины 13 в., но характерной особенностью церковной архитектуры нидерландских городов является сочетание в одном и том же здании романских и готических черт. Примером может служить грандиозный ансамбль собора в Турнэ, который строился в течение трех веков (начиная с 1110 г.), Собор имеет в продольном корабле четыре яруса с эмпорами и трифорием; восточная часть хора и два рукава трансепта завершаются абсидами. Продольный корабль, построенный в стиле ранней готики, пересекается мощным трансептом с большой башней над средокрестием и четырьмя башнями, стоящими попарно у рукавов трансепта. Эти пять башен придают зданию особое своеобразие и характерность, создавая впечатление монументальности и силы. К романскому трансепту пристроен грандиозный хор в стиле зрелой французской готики (1242—1325) с ее отдельно стоящими контрфорсами, легкими аркбутанами, большими проемами для расчлененных узорными переплетами окон. Хор собора в Турнэ, как наиболее яркое проявление городской готики, вызвал многочисленные подражания. Так, по его образцу был заложен в 1254 г. собор в Утрехте. В северном трансепте собора в Турнэ находятся романские росписи, наиболее известные из сохранившихся в Нидерландах. В изображениях сцен из жизни св. Маргариты много живости и верно переданных деталей. К сожалению, фрески сильно записаны.

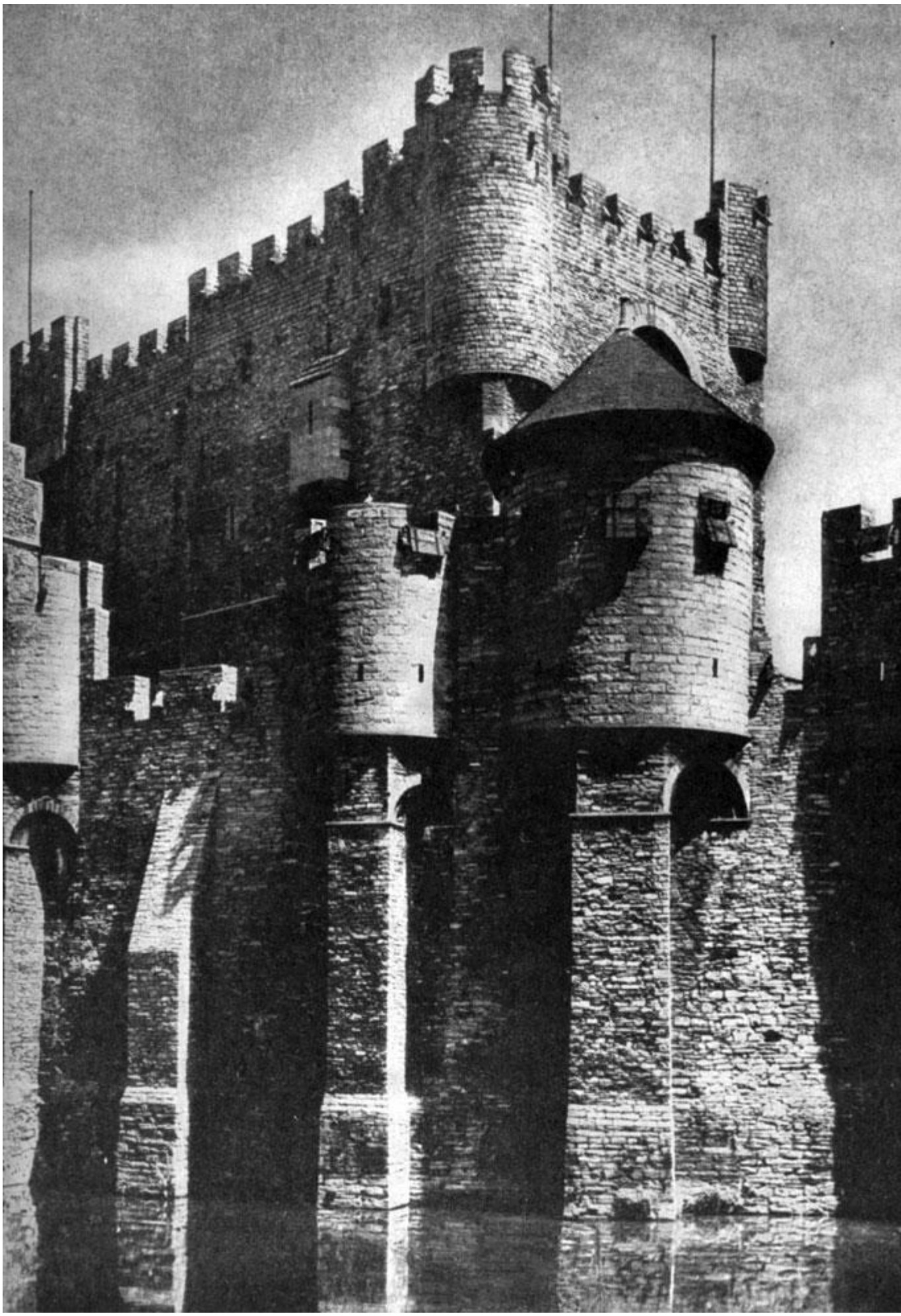


Собор св. Гудулы в Брюсселе. 1220 г. - 15 в., основное строительство - в 14 в. План.

Самое значительное произведение нидерландской церковной архитектуры собор св. Гудулы в Брюсселе (заложен в 1220 г., закончен лишь в 15 в.) . Главные работы велись в 14 в. под явным впечатлением Реймсского собора, но и здесь сказалось характерное для пережитков романского стиля стремление сохранить определенность оболочки здания. Поэтому в соборе св. Гудулы нет ни обилия статуй, которое придает своеобразную прелесть французской готике, ни динамичной выразительности самих архитектурных форм — в Брюссельском соборе они стали гораздо суше. Обращают на себя внимание и некоторые элементы сходства с английской архитектурой — сильно расчлененные столбы с северной и южной сторон западного фасада.

Для готической архитектуры в северо-восточной части страны (кроме собора в Утрехте, так называемой Старой церкви в Амстердаме, около 1300—1496 гг.) характерна более значительная самостоятельность композиционных форм и строительной техники. Здесь, в болотистой низине, было мало пригодного для строительства камня, и пришлось пользоваться главным образом кирпичом. Большие постройки возводились лишь в редких случаях, а перекрывались они каменными сводами еще реже, так как существовала опасность усадки фундамента. Поэтому здесь предпочитали деревянные перекрытия по английскому образцу.

В то время как церковные сооружения в Нидерландах возводились уже в готическом стиле, строительство крепостей и городских стен по-прежнему велось в романской традиции по причинам технического порядка: готическая каркасная конструкция не . давала мощных стен, годных для оборонительных целей.



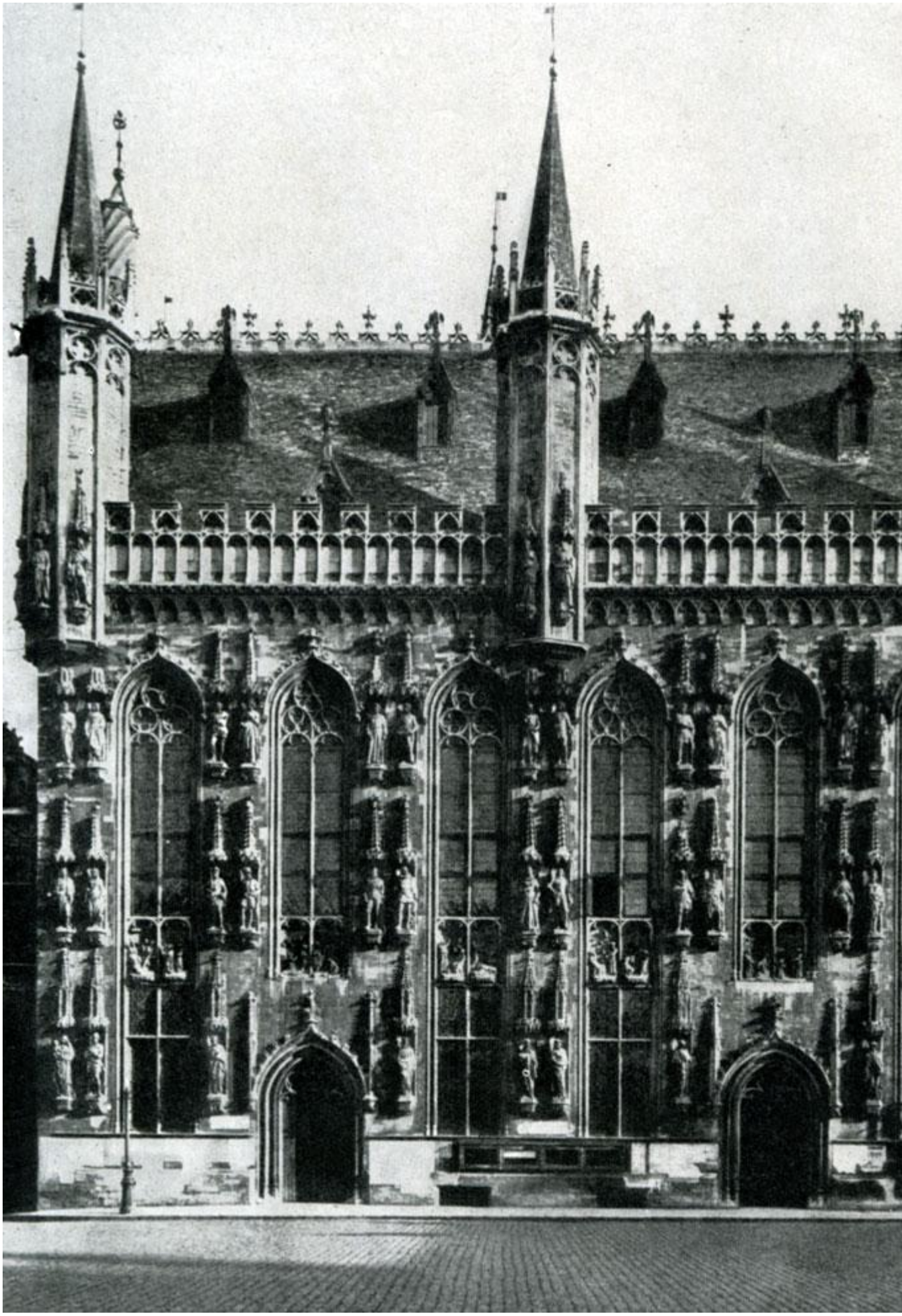
291. Замок графов Фландрских в Генте. Основное строительство в 12-13 вв.

Образцом сурового крепостного строительства в романском стиле, относящимся к ранней эпохе, может служить замок графов Фландрских в Генте — один из самых впечатляющих ансамблей нидерландской средневековой архитектуры. Он построен в 12 в. (некоторые изменения сделаны в 13 — 14 вв.). Двадцать девять полукруглых часто расставленных башен заканчиваются зубцами, так же как и крепостные стены. Единственные ворота замка укреплены двумя особенно мощными восьмиугольными башнями, соединенными в одно целое узкой стеной. Оборонительное значение башен усилено романской сводчатой конструкцией оригинальной формы, образующей высокие ниши по сторонам ворот, что помогало защитникам поражать атакующих сверху. Эта военная целесообразность выражена и в эстетической форме — в том устрашающем виде, который фантазия архитектора стремилась придать этой твердыне феодализма, расположенной в центре мятежного города Гента.

Другое направление гражданской архитектуры в наиболее чистом виде отражает подъем бюргерства средневековых Нидерландов. Пожалуй, нигде в Западной Европе не получило такого размаха строительство ратуш, торговых рядов и других подобных сооружений. Эти здания нередко строились богатыми торговыми цехами. Нижние этажи с широкими аркадами были заняты товарными складами, верх предназначался для собраний цеховых старшин или органов городского самоуправления. Одним из самых больших сооружений этого типа является Палата суконщиков в Ипре (закончена в 1304 г.), сильно поврежденная во время первой мировой войны и впоследствии восстановленная. Это здание сравнивали по размерам с соборами, по красоте линий — с венецианскими дворцами, по богатству орнаментации — с мавританскими сооружениями в Испании. В центре фасада протяженностью 135 м высится огромная 70-метровая башня, построенная в 13 в. В средние века палата была украшена живописью, позолотой и большими гербами города и графства Фландрии.

290. Торговые ряды в Брюгге. 1283-1364 гг. Главный фасад.

Другим примером бюргерской архитектуры могут служить Торговые ряды в Брюгге (1283—1364). Печать военной суровости лежит на этом массивном здании с его зубцами и башенками. В качестве сборного пункта для членов корпораций, которые не раз отстаивали свои права с оружием в руках, Торговые ряды в самом деле представляли собой крепость. В центре прямоугольного фасада возвышается огромная башня, состоящая из трех частей; два монументальных кубических объема, поставленных один на другой, завершаются высоким восьмигранником. В конце 13 в. были закончены два первых этажа с их грациозными готическими угловыми башенками — творением архитектора Яна ван Ауденарде. Весь корпус башни достроен в 15 в. Фасад Торговых рядов представляет собой одну из сторон обширного прямоугольника с внутренним двором, окруженным со всех четырех сторон приземистыми арками. В архитектурном облике этого импозантного памятника могущества средневековой буржуазии преобладают собранность, простота и скрытая энергия.

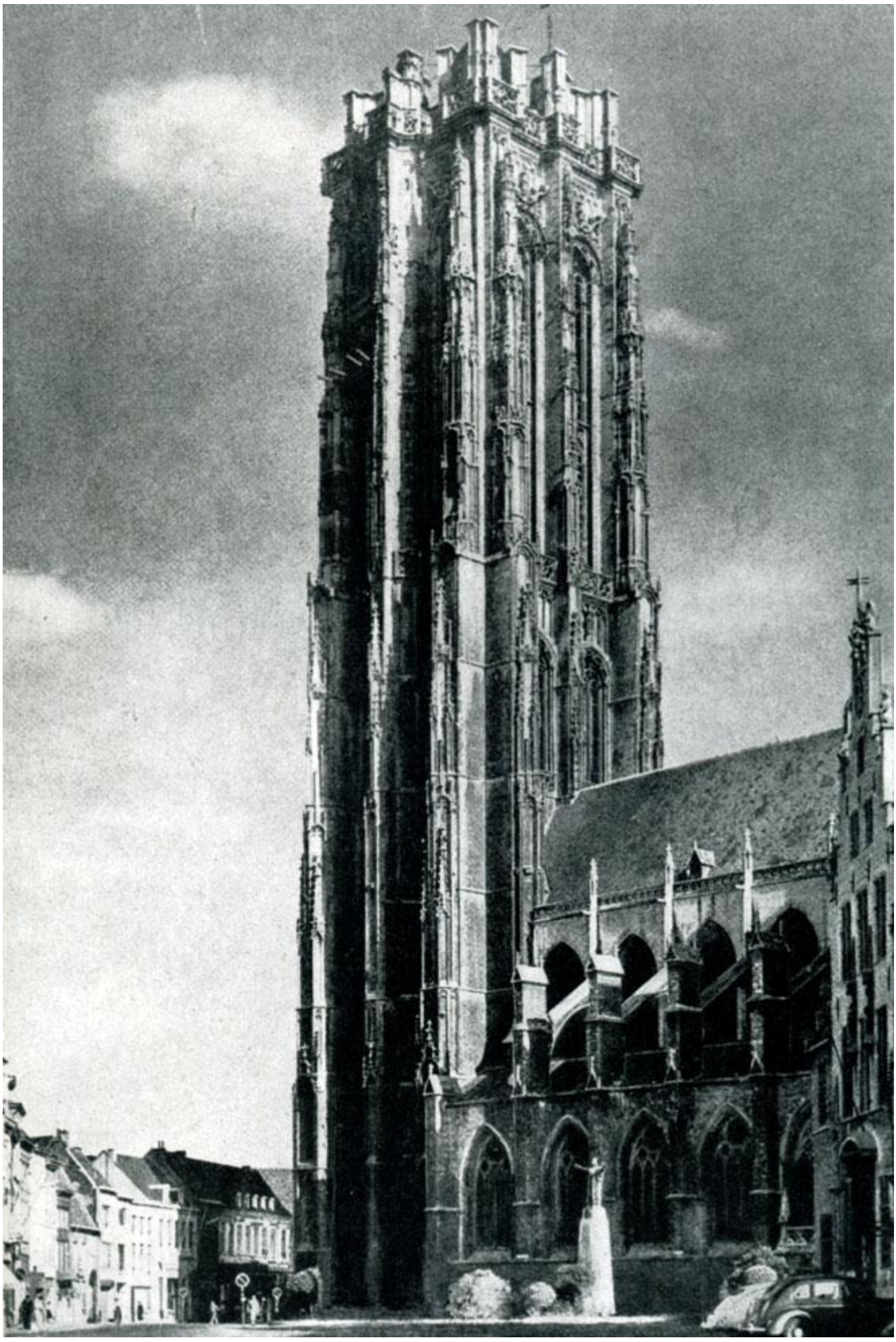


292. Ратуша в Брюгге. 1376-1421 гг. Фасад.

Ратуша в Брюгге (1376—1421) — интересный пример использования черт готической церковной архитектуры в городском строительстве: у нее большие узкие окна, проходящие через все этажи, богатые скульптурные украшения, башенки на фасаде. Прочие уцелевшие городские ратуши относятся к более позднему времени (15—16 вв.), хотя и сохраняют многие средневековые черты. Таковы здания городского самоуправления в Брюсселе, Ауденарде, Лувене. Их башни высоко поднимаются над общим массивом здания.

Говоря о башенном строительстве, нельзя не упомянуть о грандиозных сооружениях, обычно квадратных в плане,— так называемых бефруа. Это городские Звонницы, вечевые башни, игравшие такую большую роль в многочисленных восстаниях горожан. Такова, например, знаменитая колокольня-башня в Генте (1183-1339).

В Брюсселе, Ипре и Турнэ сохранились также городские жилые дома 13 —14 вв. Их характерной особенностью являются фронтоны в виде равнобедренного или Заостренного кверху треугольника с пересекающими его горизонтальными линиями, которые дают по сторонам ряд ступеней. Такие зубчатые треугольники бывали иногда украшены готическими башенками, или пиньонами.



289. Собор св. Ромуальда в Мехельне. 1342-1487 гг. Вид с юга.

В течение 15 в. в Нидерландах зарождалось искусство Возрождения. Однако в архитектуре, в отличие от живописи, готические традиции продолжали господствовать. Примером стойкости этих традиций может служить собор в Мехельне (1342—1487). Построенный в стиле поздней готики, он на западном фасаде имеет лишь одну громадную башню, начатую строительством в 1452 г. и завершенную в 16 в. Сочетание мощных пропорций основных архитектурных объемов со стремительным взлетом вертикалей бесчисленных башенок, пинаклей, стрельчатых проемов узких, высоких окон-амбразур создает необычайное по силе впечатление горделиво устремленной ввысь могучей силы.

* * *

Средневековое художественное наследие Нидерландов не богато сохранившимися памятниками скульптуры. Среди них наиболее интересны и самобытны в художественном отношении произведения мелкой пластики, особенно литье.

Скульптура из камня относится к более позднему периоду. В 12 столетии она представлена все же некоторыми произведениями большого художественного значения. К таким произведениям относится Богоматерь из церкви св. Лаврентия в Льеже. Что касается живописи, то до нас дошли главным образом миниатюры. Наиболее ранней и значительной была школа Маастрихта, создавшая в конце 11 в. ряд превосходных, украшенных Библий. Наибольшей известностью пользуются находящиеся в Британском музее Библия из Ставело (1093—1097) Годерана и Эрнеста и Большая библия из Флореффа.

В 12 — 13 вв. в долине Мааса возникла замечательная школа литейщиков, широко известная в свое время не только в Нидерландах, но и за их пределами. Наиболее значительным памятником ранней нидерландской пластики является бронзовая купель, находящаяся в настоящее время в церкви св. Варфоломея в Льеже. Она отлита мастером Рейнером из Гюи между 1107 и 1118 гг. Льежская купель покоилась на двенадцати изваяниях быков (сохранилось только десять), исполненных с удивительным реализмом. Свободным и довольно реалистическим характером отличаются и рельефные сцены, украшающие круглую чашу купели. В них несомненно присутствуют элементы каролингской традиции, сохранившиеся и получившие распространение в изделиях из слоновой кости так называемого мелкофигурного стиля. Но в рельефах льежской купели заметно также романское восприятие формы. Отличительной особенностью стиля Рейнера из Гюи является, однако, живая наблюдательность, которая пробивает себе дорогу сквозь романскую скованность.

293. Реликварий Трех святых королей в Кельнском соборе. Фрагмент. Около 1200 г.

Несколько драгоценных реликвариев и переносных алтарей работы ювелиров и эмальеров 12—13 вв. (Годфруа де Клер и его круг) свидетельствуют о дальнейшем развитии пластики в Нидерландах, вершиной которого были творчество Николая Верденского. К вполне достоверным произведениям этого мастера относятся Эмали Нейбургского монастыря близ Вены (1181) и реликварий св. Марии собора в Турнэ (1205). На основании стилистического анализа ему приписывают также великолепный реликварий Трех святых королей в Кельнском соборе (около 1200 г.). Николай Верденский, его ученики и продолжатели оставили заметный след в скульптуре 13 в. Реликварий Трех святых королей имеет форму базилики, украшенной арками с человеческими фигурами под каждой из них. Форма арок усложнена — появляется арка в виде трилистника. Пластическая трактовка фигур и окружающего их пространства отличается от манеры более старых нидерландских мастеров; благодаря множественности фигур и глубокой трактовке рельефа создается богатая игра светотени. Стиль Николая Верденского отличается также дальнейшим развитием естественного понимания человеческого тела. Если в его искусстве чувствуется влияние античности, то это уже не остатки позднеантичной традиции, ослабевшей в новых условиях, а новый интерес к наследию древности, вытекающий из первых, правда, еще робких шагов в сторону реалистического восприятия окружающего мира. Очень характерны энергичные и выразительные лица святителей, изображенных под арками реликвария Трех королей:

Более поздний реликварий св. Марии из Турнэ развивает тенденцию к декоративности и светотени за счет пластической полноты и насыщенной телесности форм. Это направление господствовало в дальнейшем у последователей Николая Верденского. Наиболее значительным памятником его школы является великолепный реликварий св. Элевтерия собора в Турнэ (закончен в 1247 г.). Передача глубины и связанный с ней эффект светотени играют здесь главную роль и подчиняют себе архитектонику.

Что касается готической пластики в Нидерландах, то она сильно пострадала во время иконоборческого движения. Наиболее значительные вещи, относящиеся к 14 столетию, сохранились в Льеже и Гале. Замечательна своим выражением глубокой и тревожной думы голова апостола из церкви паломников в Гале.

Нидерландская живопись готического периода является продолжением традиций романской миниатюры. Но можно сказать, что именно в Нидерландах наблюдается непосредственный переход от книжной иллюстрации к самостоятельной станковой картине. Движущим принципом этого перехода является наполнение миниатюры реальным содержанием жизни и соответственно изменение ее изобразительных методов в пользу реализма, появление более полного объема в изображении фигур, развитие перспективы, сокращение чисто декоративного момента, орнаментации, играющей теперь роль условной рамы для открытого окна в широкий мир. Выдающиеся миниатюристы этого времени Бродерлам из Ипра, Якоб Кёне из Брюгге и, наконец, братья Лимбур. Без их поэтического и свежего, поистине народного реализма трудно себе представить появление школы Ван Эйков и начало искусства масляной живописи в Нидерландах.

Искусство Англии

М.Доброклонский, Е.Норина, Е.Ротенберг

Процесс сложения феодальных отношений начался в Англии в 7 в. и происходил параллельно с распространением христианства. Постоянная угроза иноземного завоевания, главным образом со стороны датчан, которые на протяжении нескольких столетий дважды подчиняли себе Англию, привела в 9 в. к объединению страны и созданию государства англосаксов. В 1066 г. правитель французского герцогства Нормандии Вильгельм Завоеватель высадился на берегах Британии и после победы, одержанной им при Гастингсе над войсками англосаксов, покорил всю страну. Нормандское завоевание ускорило и активизировало процесс феодализации. Земли многих англосаксонских феодалов были отобраны и переданы представителям нормандской знати. Крестьянство, до завоевания большей частью свободное, отныне в основной своей массе было закрепощено.

Нормандское завоевание способствовало преодолению прежней обособленности Англии. Оно усилило ее политические и культурные связи со странами континента, и прежде всего с Францией. Вступивший в 1154 г. на английский престол Генрих II Плантагенет, положивший начало в Англии Анжуйской династии, одновременно властвовал над значительной частью территории Франции. Опираясь на поддержку мелкого рыцарства, а также на города, начавшие быстро развиваться после нормандского завоевания, королевская власть сумела ограничить права крупнейших сеньоров. Но усиление феодального государства имело своей оборотной стороной резкое обострение социальных противоречий. Закрепощение крестьянства усиливало возмущение народных масс против правящих кругов. В правление сына Генриха II — Иоанна Безземельного крупные феодалы, воспользовавшись широким недовольством, возникшим вследствие усиления налогового гнета и неудач во внешней и внутренней политике, добились некоторого ограничения королевской власти, закрепленного в так называемой Великой хартии вольностей (1215).

Еще до высадки нормандцев можно было обнаружить в Англии элементы складывавшегося романского искусства. Процесс его формирования был резко ускорен нормандским завоеванием. Нормандцы принесли с собой уже сложившуюся культуру. Французский язык стал обязательным государственным языком. Принципы французского искусства и, в частности, формы французского зодчества в его нормандском варианте были перенесены на английскую почву. Зависимость от Франции, казалось бы, должна была тем более усилиться, что в Англии работали французские мастера. И, однако, уже в первые десятилетия нормандского господства английская архитектура приобрела свой собственный, резко отличный от французских образцов характер.

Факт этот объясняется не только воздействием старых английских традиций, значение которых не могло быть определяющим, ибо французское искусство в данный исторический период находилось на гораздо более высокой ступени развития; Более важно, что средневековое английское искусство было искусством молодой, но уже самостоятельной и могущественной страны, выступившей на мировую арену; Как самих французских завоевателей ожидала участь постепенного растворения в массе местного населения, так и принесенная ими культура на новой почве, в иных исторических условиях должна была обрести иную жизнь.

Английское искусство романского и готического периода, его эволюция, характер его памятников сравнительно с искусством других стран Европы отличались многими

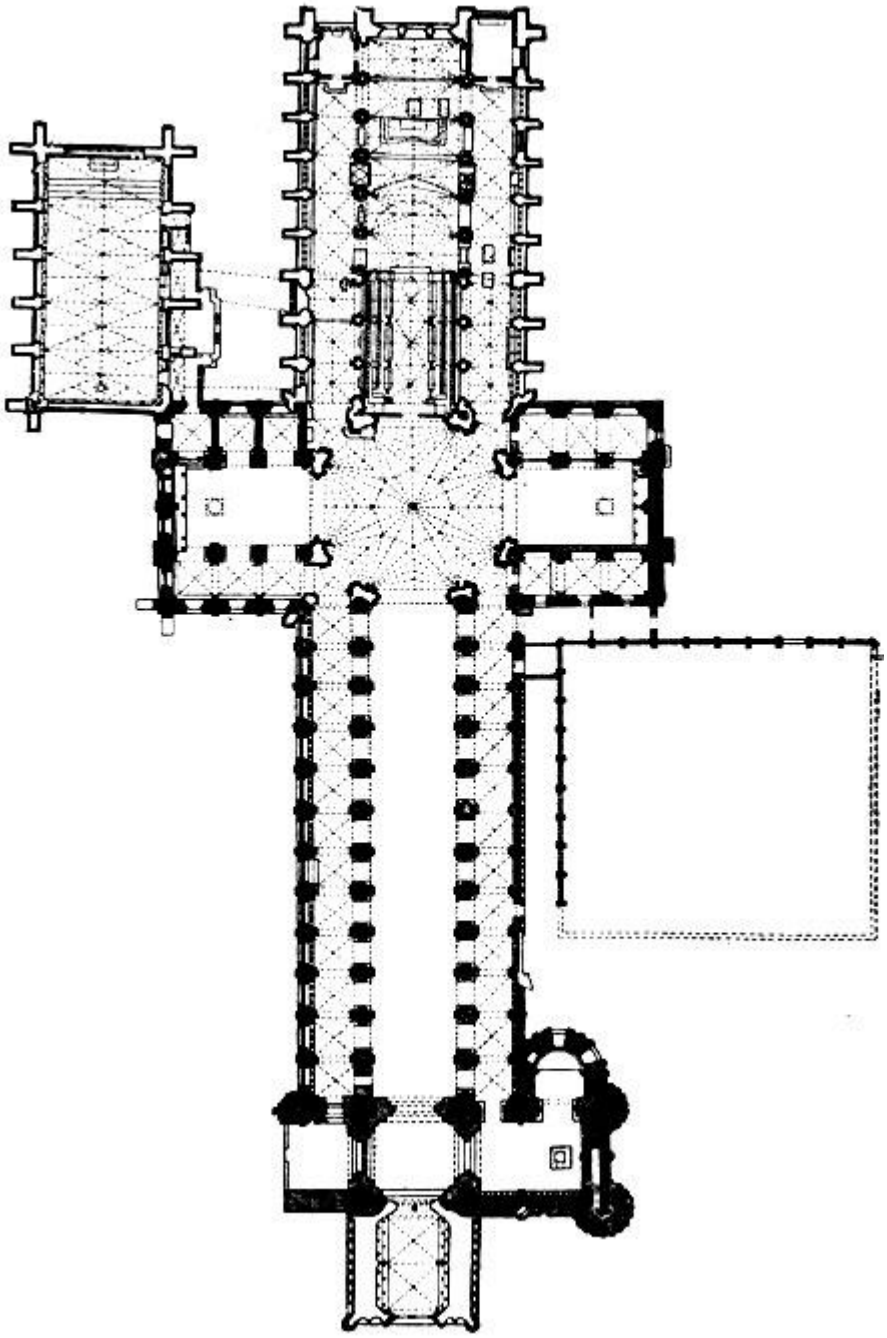
специфическими особенностями. Во-первых, в нем труднее установить четкую границу между романской и готической художественными системами. Так, например, первые конструктивные элементы готики появились в Англии необычайно рано — в начале 12 века, когда во многих европейских странах еще только закладывались основы романского искусства. В 13 веке готика в Англии, так же как и во Франции, достигла расцвета. Но элементы романского искусства оказались при этом очень живучими — даже после перехода к готической системе они сохранялись чуть ли не до 14 столетия включительно. Одновременное сочетание необычайно смелых замыслов и открытий с приверженностью к давно ушедшим традициям, контраст передового и прогрессивного с косным и архаичным весьма характерны для памятников средневековой английской архитектуры и изобразительного искусства.

Другая важная особенность романского и готического искусства Англии — неравномерная развитость отдельных его видов. Скульптура не получила в Англии такого широкого развития, как в странах континента. Если в английских соборах скульптура в редких случаях и применялась в широких масштабах, то она служила преимущественно декоративному обогащению архитектурного образа.

* * *

Характеристика романской культовой архитектуры Англии представляет известные трудности в связи с тем, что подавляющее большинство соборов достраивалось или перестраивалось уже в формах готики и от романского времени в них сохранились лишь отдельные фрагменты.

Навыки деревянного строительства продолжали сказываться в Англии еще долгое время. В стране, где было много опытных кораблестроителей, вплоть до 16 в. применялись деревянные перекрытия. Благодаря своей легкости они позволяли облегчать опоры и обогащать стены широким применением аркад, эмпор и трифориев. Эти приемы сохранились и в постройках с каменным перекрытием.

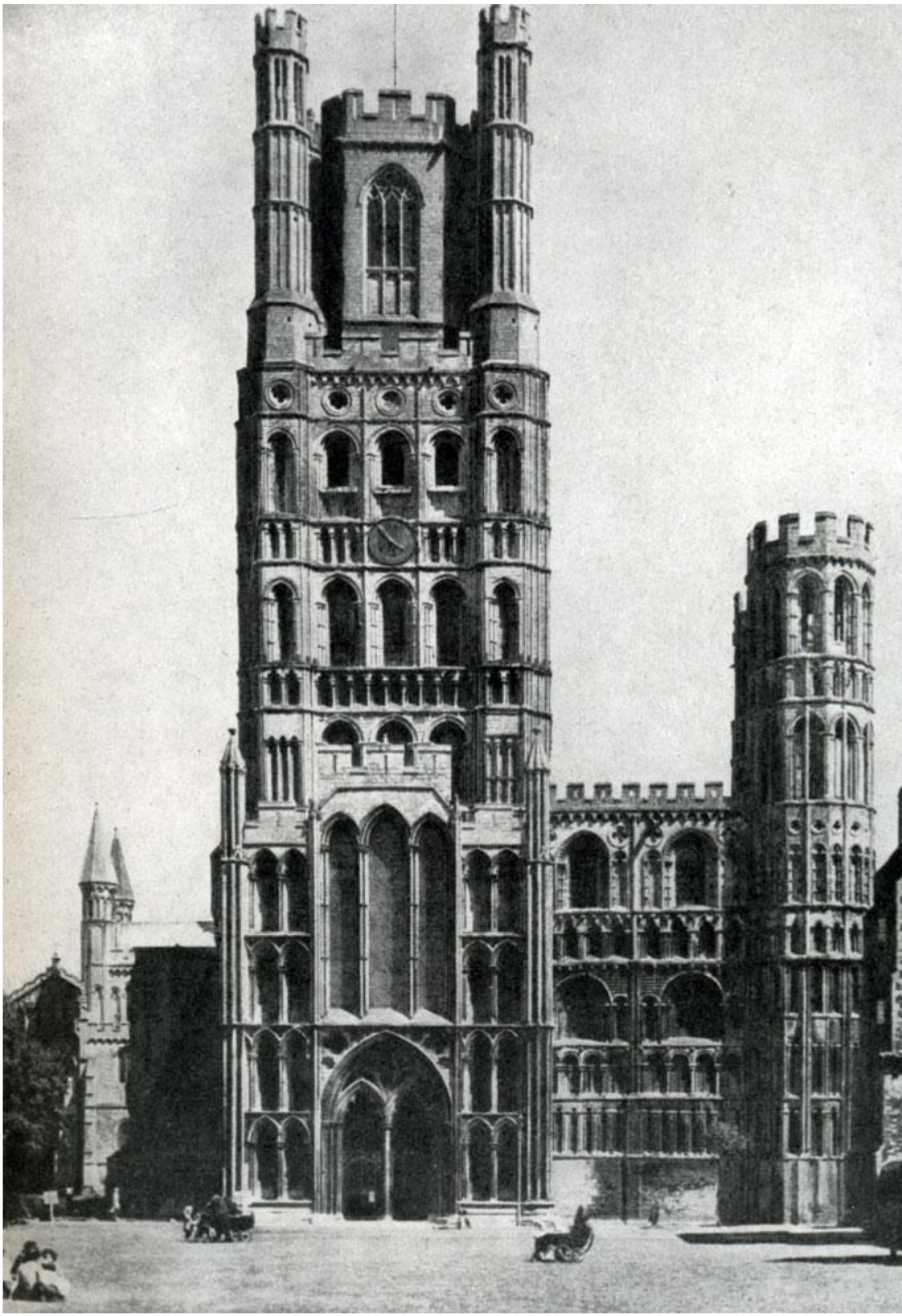


Собор в Или. 2-я половина 12 в. План.

Перенесенный из Франции тип романского храма вскоре в соответствии с местными требованиями претерпел в Англии значительные изменения. Как и во Франции, романские соборы здесь входили чаще всего в состав монастырей и были окружены поэтому многими разнообразными пристройками. Романский собор в Англии — это обычно очень сильно вытянутое в длину узкое трехнефное сооружение. Духовенству, в Англии еще более многочисленному, чем во Франции, было необходимо предоставить соответствующее место, и это сказалось в значительном увеличении хора. Трансепт в английских соборах обычно пересекает здание посредине, в силу чего половина храма оказывается отведенной для клира, а хор приобретает характер большого самостоятельного пространства. Представление о вытянутости английских соборов в длину дает один из первых романских храмов — собор в Норвиче, начатый строительством в 1096 г. Он насчитывает, включая хор, восемнадцать травей, в то время как, например, такое монументальное сооружение романского периода, как собор в Борисе, — только десять. Хор в английском соборе не имел на востоке завершения в виде

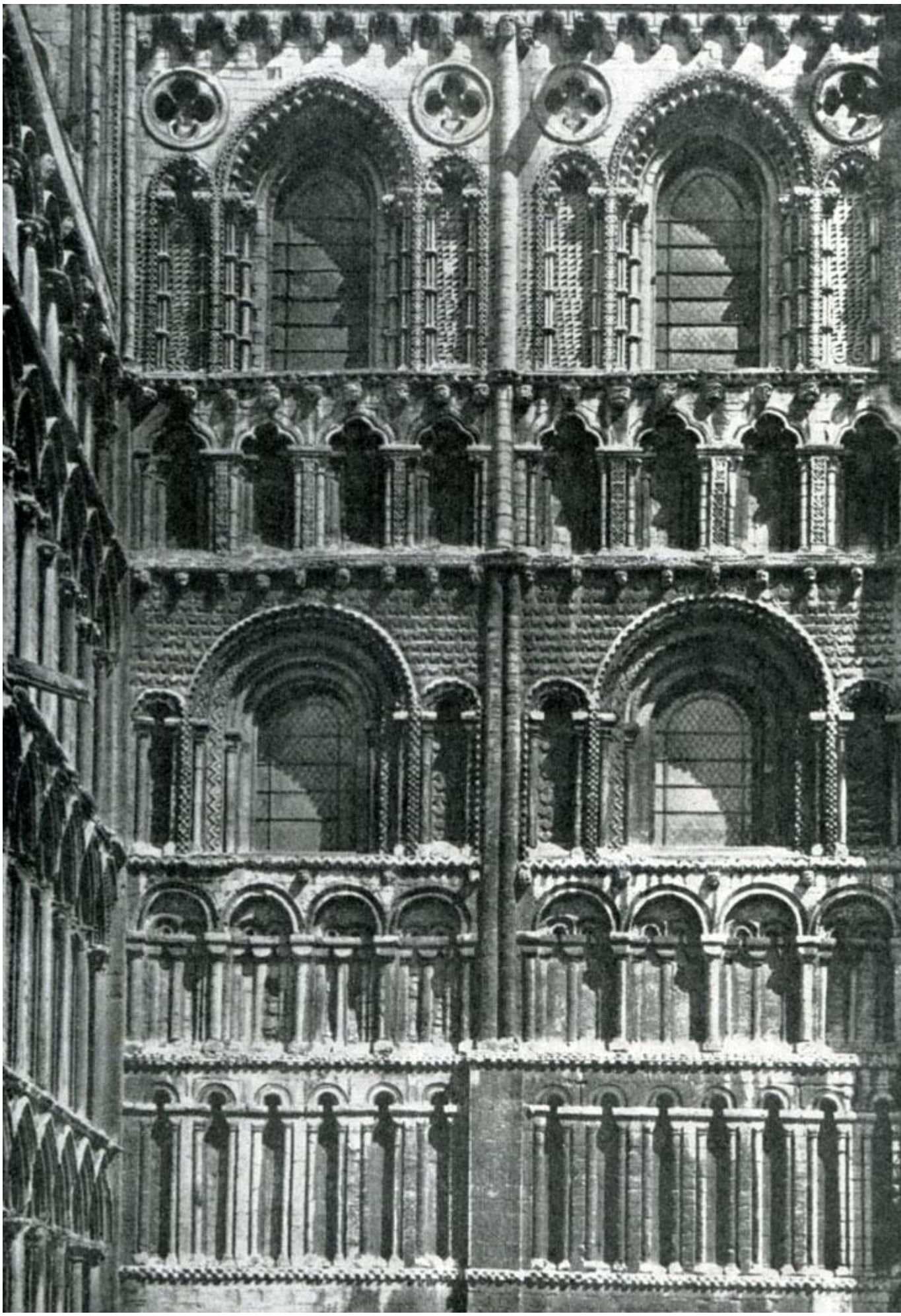
круглой или многоугольной абсиды, как это применялось в других странах; он завершался либо капеллой прямоугольных очертаний, либо просто стеной без всяких выступов. Обход вокруг алтаря обычно отсутствовал.

О первоначальном внешнем облике романских храмов Англии трудно судить, так как снаружи они более всего подверглись изменениям в готическую эпоху. Все же и здесь можно отметить некоторые характерные для английского зодчества черты. «Многосоставность» общего объема, вообще свойственная романской храмовой архитектуре, в Англии принимает характер своеобразного преизбытка форм, граничащего с раздробленностью. Английские романские соборы выделяются живописностью своего силуэта, обилием мелких членений и форм. Так, в соборе в Или, сооружавшемся во второй половине 12 в., эффектную композицию составляет группа башен западного фасада. По углам монументального фасада (левая часть его не была воздвигнута) были поставлены небольшие восьмигранные башни, а по центральной фасадной оси возвышается грандиозная по ширине и по высоте многоярусная башня. И главная и угловые башни напоминают "крепостные башни замков. Это сходство усиливается благодаря тому, что они завершены не обычными пирамидальными шатрами, а плоским покрытием, увенчанным Зубцами.



295. Собор в Или. 2-я половина 12 в. Западный фасад.

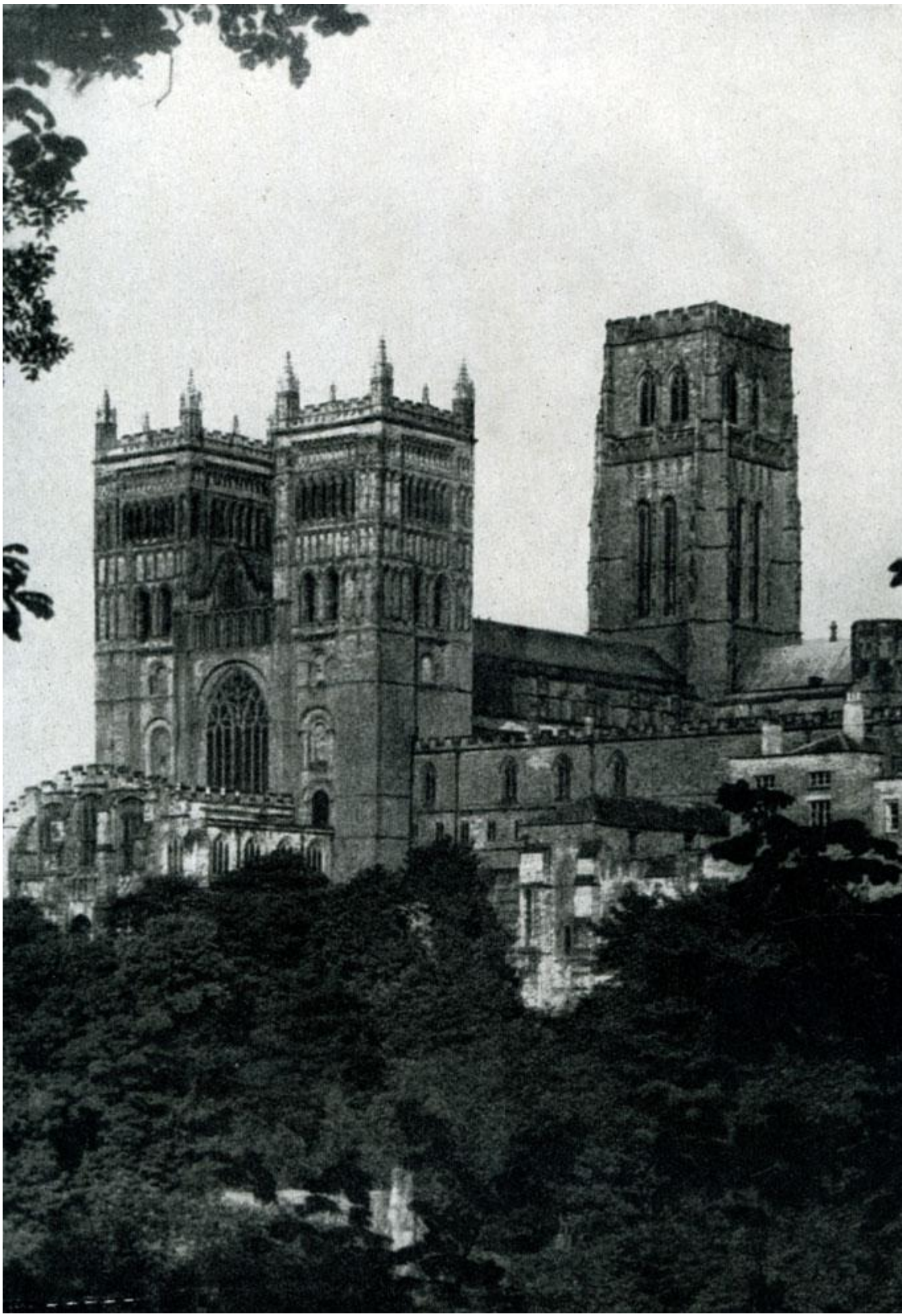
Наружные стены романских храмов во многих европейских странах часто оставались глухими; если же они обогащались архитектурно-орнаментальными элементами, то последние лишь подчеркивали тяжесть и массивность стен. В соборе в Или, напротив, наружные стены продольного корпуса, западного фасада и башен на всем своем протяжении насыщены ярусами проемов, слепых окон и аркад со сложной уступчатой профилировкой, благодаря чему впечатление тяжести и косной неподвижности стены в очень большой степени преодолевается. Подобное «каркасное расчленение архитектурных масс и плоскостей уже предвещает принципы готики.



294. Собор в Или. Западный фасад. Фрагмент стены.

Точно так же и внутренний вид романского храма в Англии не производил такого впечатления тяжести и массивности, как многие немецкие и некоторые французские постройки. Так, в соборе в Норвиче это ощущение в значительной мере преодолено благодаря широким проемам арок нижнего яруса, эмпор и окон, сверху донизу раскрывающих стены среднего нефа.

Особое место среди романских храмов Англии занимает собор в Дерхеме (1096—1133), наименее пострадавший от последующих переделок и потому лучше сохранивший единство стилевого облика. Дерхемский собор — современник известного собора св. Троицы в Кане (Франция), по типу которого он воздвигался. Во внешнем его облике зависимость от прототипа достаточно заметна хотя бы в композиции двухбашенного фасада. Но уже и здесь проявляются собственно английские мотивы. Так, башня над средокрестием превосходит массивностью и высотой фасадные башни, тоже весьма монументальные, а западный фасад в большей степени насыщен элементами архитектурного декора, чем его нормандский прообраз. Дерхемский собор строился с расчетом на каменное перекрытие и замечателен тем, что в его нефах впервые в Англии появился стрельчатый свод на нервюрах. Правда, этот свод еще достаточно массивен и стрельчатая форма его выражена довольно робко, но само столь раннее появление его указывает на скорое наступление господства готических архитектурных форм.



296. Собор в Дерхеме. 1096-1133 гг. Общий вид с юго-запада.

297. Собор в Дерхеме. Внутренний вид.

В целом романские соборы Англии при отчетливо выявленной типологической общности планов производят впечатление большого разнообразия форм и свободы архитектурно-композиционных решений. Это впечатление усиливается благодаря живописному расположению храмов. Так, например, Дерхемский собор высится на крутом обрывистом берегу реки, и его мощные башни необычайно Эффектно вздымаются над пышными кронами деревьев и над раскинувшимися невдалеке на пологих холмах невысокими городскими строениями.

* * *

С третьей четверти 12 в. в Англии наступает период готического искусства. Нараставший подъем экономики привел к тому, что с 14 в. Англия уже занимала важное место на мировом рынке. Но, в отличие от других европейских стран, промышленность и торговля Англии были связаны не столько с городом, сколько с деревней, где производилось и обрабатывалось сырье, экспортируемое в другие страны. Поэтому в новые экономические отношения оказалась вовлеченной большая часть мелкого дворянства; с другой стороны, богатые горожане стремились путем приобретения земельных владений приобщиться к землевладельческой Знати. В Англии не было такого непримиримого антагонизма между дворянством и бюргерством, как, например, в наиболее экономически развитых областях Италии. Но зато сами города в Англии не имели того важного значения в общем экономическом и общественном подъеме страны, как в большинстве других европейских государств.

Вовлечение деревни в новые экономические отношения имело своим следствием усиление эксплуатации крестьянских масс. Их положение стало особенно тяжелым с началом Столетней войны (1337—1453) и прокатившейся в 1348 г. по всей Европе страшной эпидемии чумы — «черной смерти». Ответом на гнет, на жестокое «рабочее законодательство» был подъем революционного крестьянского движения, высшим пунктом которого явилось восстание Уота Тайлера в 1381 г. Народные чаяния нашли свое отражение в широком распространении различных ересей.

Период, на который приходится развитие готического искусства, стал во многом переломным для английской культуры. То было время формирования английского языка, вытеснившего французскую речь даже из парламентских прений, время, когда Джон Виклеф провозгласил необходимость церковной реформы и содействовал переводу Библии на английский язык. Это период постепенного нарастания в литературе светских тенденций. Созданные в конце 14 в. «Кентерберийские рассказы» Чосера предвещали наступление новой эпохи в английской литературе.

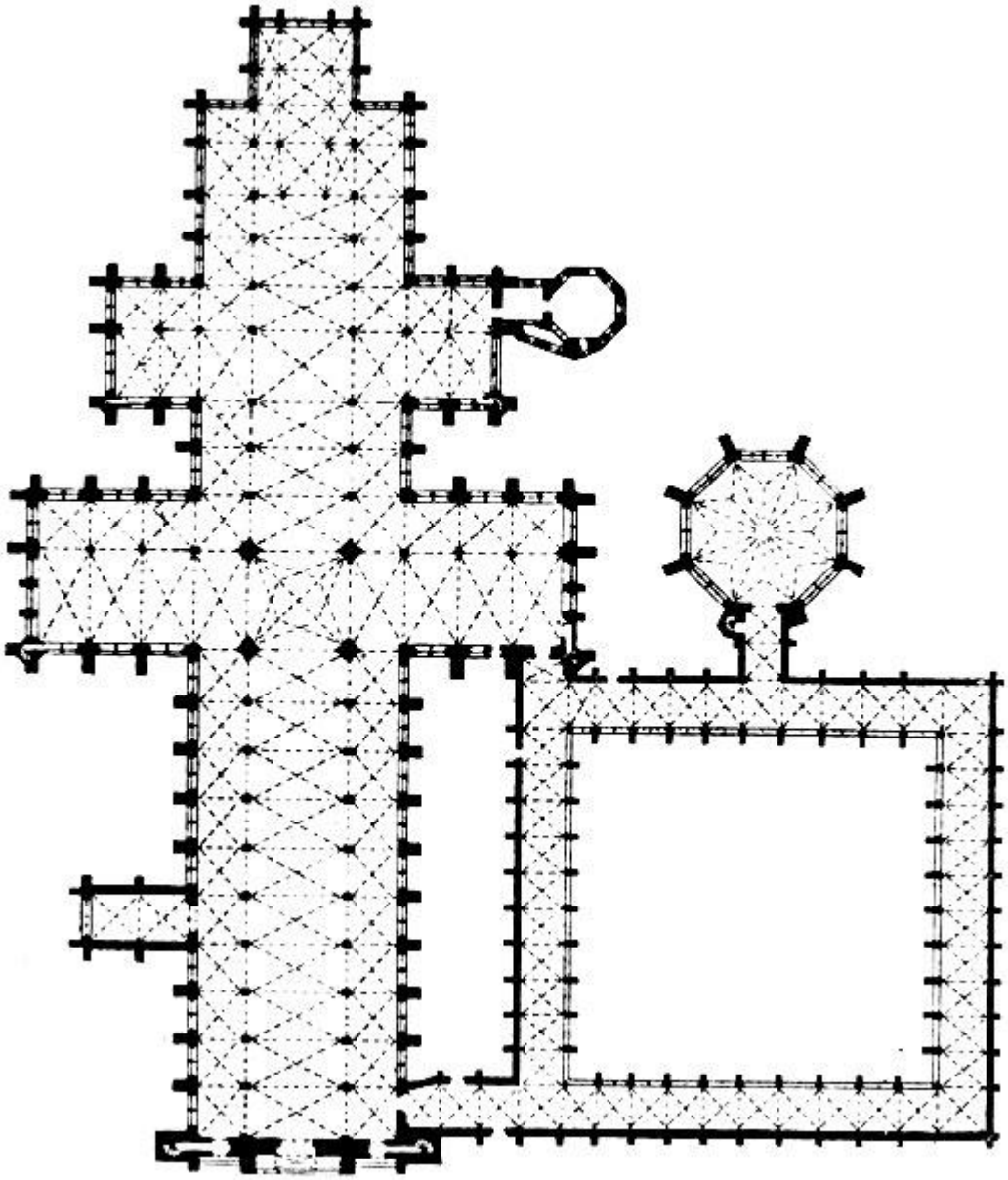
Если романская архитектура Англии уже в силу малого числа крупных построек по своему значению уступала романской архитектуре Германии и тем более Франции, то в период готики английское зодчество заняло одно из самых почетных мест в Западной Европе. Правда, английская готика, в отличие от французской, не оставила памятников, которые могут быть причислены к образцам наиболее классического воплощения принципов этого стиля; не имела она и такого широкого отклика в других странах. К тому же сфера английской готики ограничивалась преимущественно архитектурой и декоративным искусством. Но при всем том, пожалуй, ни в одном другом государстве Европы готика не заняла такого значительного места на протяжении многих столетий в культуре и в национальных художественных традициях, как в Англии.

Строительство готических соборов в Англии оказалось связанным не только и даже не столько с городами, а — как и в романский период — с монастырями. Конструктивная схема храма и весь его облик по-прежнему зависели от практических запросов клира и от художественных традиций, сложившихся у строителей предшествовавших столетий.

Общепринятой периодизации английской готики пока не существует, поэтому нередко прибегают к периодизации, разработанной английскими исследователями. Последние в своей классификации исходят не из общего конструктивно-архитектонического типа постройки, а из отдельных ее элементов, преимущественно из формы оконных обрамлений. В связи с этим подобная периодизация характеризует не столько основные конструктивные принципы здания, сколько некоторые особенности архитектонических решений и приемов архитектурного декора.

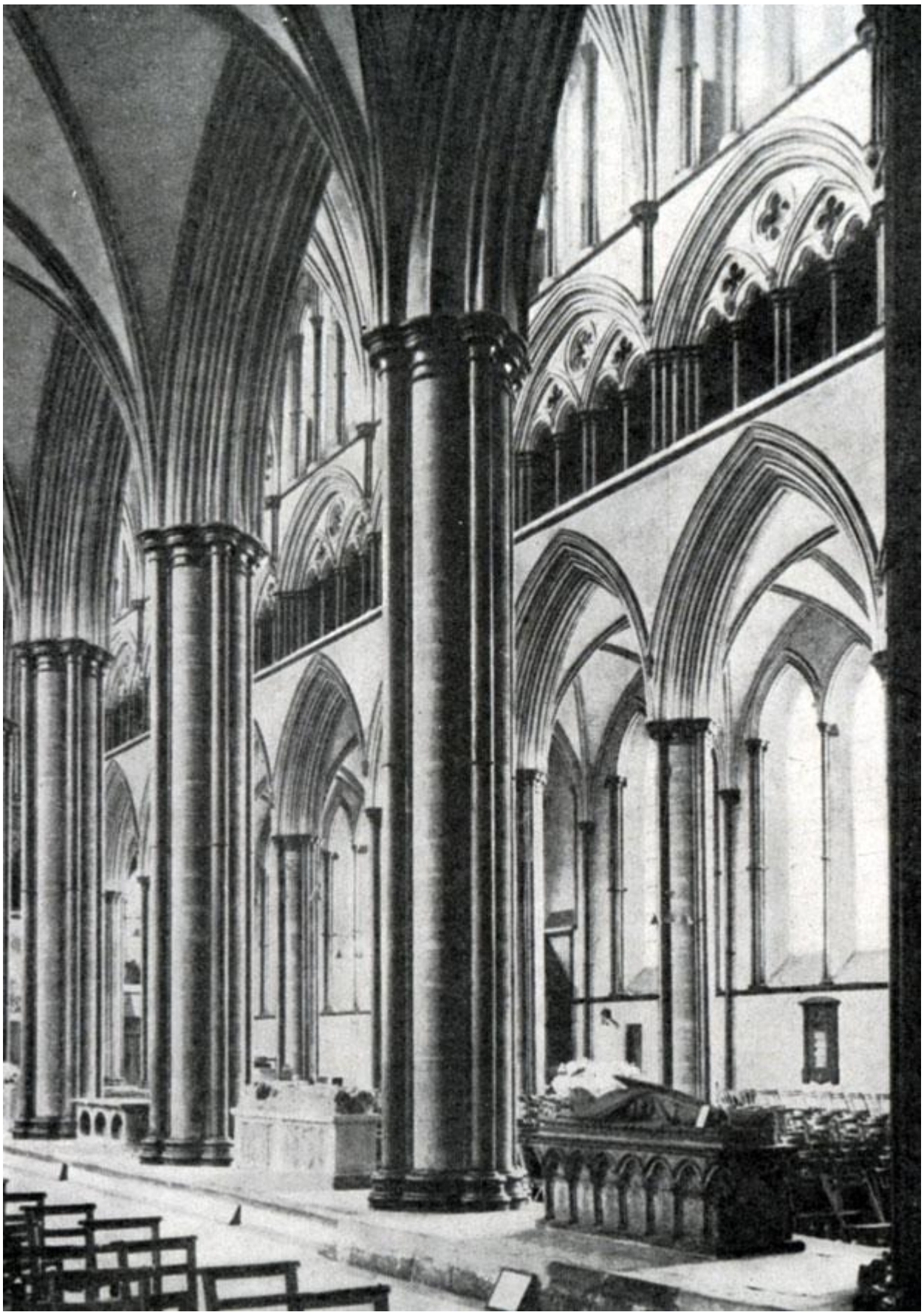
Основные вехи развития английской готики могут быть намечены следующим образом. Первые храмовые постройки, выдержанные в формах готики, начали воздвигаться в последней четверти 12 века. На 13 и 14 столетия падает период высшего подъема готической архитектуры в Англии, время создания наиболее значительных сооружений. Поздний период английской готики, начавшийся с последней четверти 14 века, завершился к середине 16 столетия. При соблюдении некоторых, ставших почти обязательными общих принципов английская соборная готика отличается большим разнообразием и оригинальностью образных решений. Все же в целом они могут быть сведены к двум основным типам храмовых построек. Первый из этих типов характеризуется наиболее полным выражением специфически английских особенностей готических сооружений. Это английский вариант готики в его наиболее чистом виде. Для второго типа английских соборов характерны некоторые конструктивно-образные принципы, заимствованные у французского зодчества, но в значительной степени переработанные в духе местных традиций. Храмы подобного типа распространены в Англии в меньшей степени, хотя к ним относятся некоторые из наиболее известных памятников.

Датой, отмечающей начало периода английской готики, принято считать 1175 год, когда приглашенный в Англию зодчий Вильгельм из Сана, один из мастеров ранней готической архитектуры Франции, приступил к перекрытию стрельчатым сводом хора Кентерберийского собора по образцу хора собора в Сане. Если вспомнить, что строительство Санского собора началось после 1140 г., а одно из ранних произведений французской готики — собор Парижской Богоматери был заложен в 1163 г., то станет очевидно, что установление в Англии готической архитектурной системы, в общем, ненадолго отстало от Франции. Лучший памятник английской готики — собор в Солсбери был воздвигнут между 1220 и 1270 гг.; даты начала и завершения его строительства, следовательно, почти совпадают с датами постройки Амьенского собора.

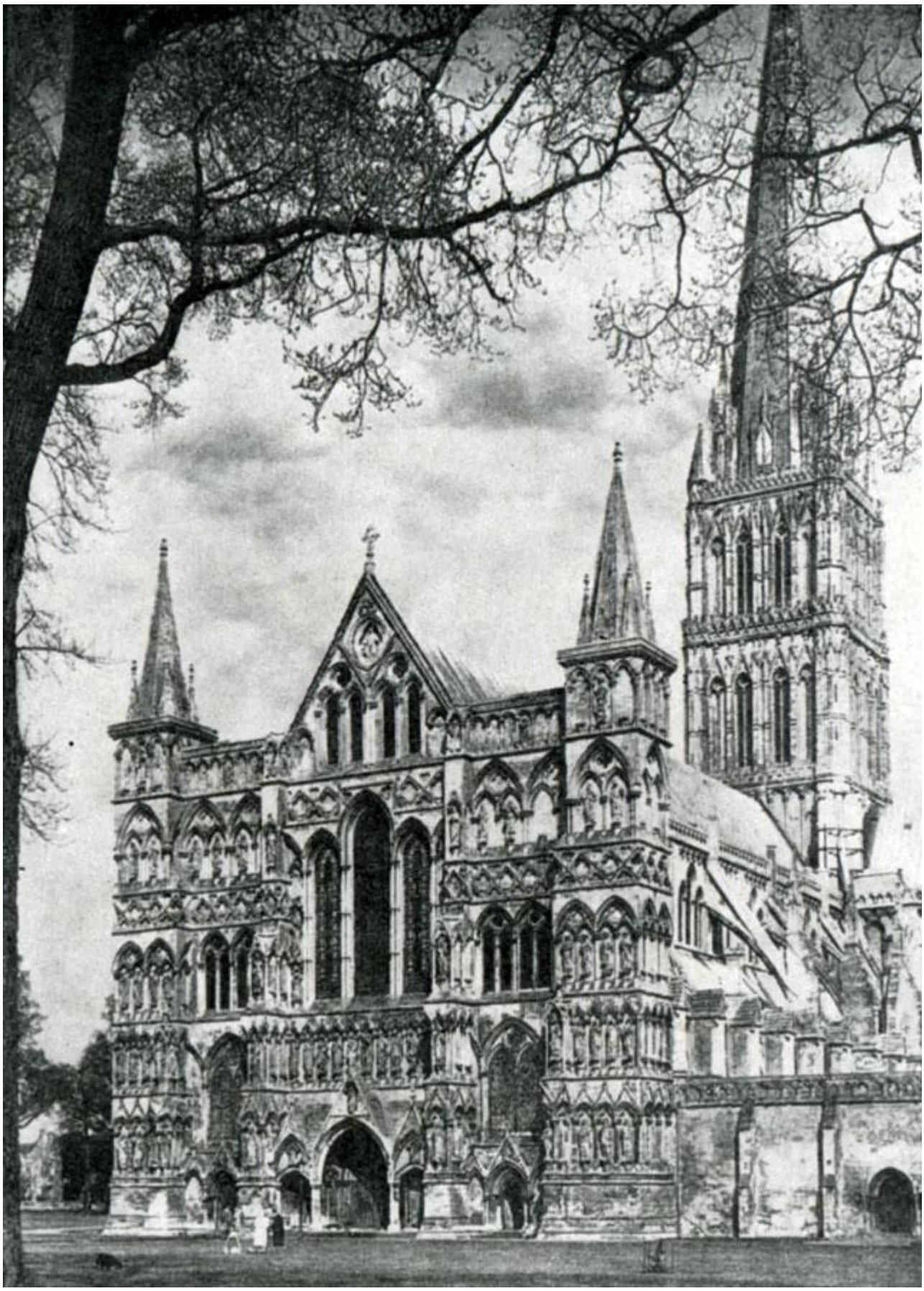


Собор в Солсбери. 1220-1270 гг.; башня над средокрестием - 14 в. План.

Собор в Солсбери может служить образцом первого типа сооружений английской соборной готики.



298 а. Собор в Солсбери. Внутренний вид.



298 б. Собор в Солсбери. 1220-1270 гг.; башня над средокрестием - 14 в. Вид с юго-запада.

План собора, по существу, не имеет принципиальных отличий от планов романских соборов Англии; в нем сохраняются то же соотношение частей и характерная растянутость здания в длину (общая длина Солсберийского собора — свыше 140 ж). Трехнефный продольный корпус (пятинефные соборы в Англии не строились) не имеет в восточной части обхода и венка капелл; вместо них в восточную стену встроена одна капелла прямоугольных очертаний, (так называемая капелла Богоматери) — прием, характерный и для многих других английских соборов. Особенностью собора в Солсбери, как и некоторых других английских храмов, является наличие двух трансептов, из которых главный, с сильно вытянутыми рукавами, пересекает продольный корпус как раз посредине, как это было принято в романское время. Хор по-прежнему помещается у средокрестия. Из-за наличия двух трансептов и перенесения средокрестия на самую середину продольного корпуса, в плане английского собора, в отличие от французских построек, не выражена общая динамическая устремленность пространственных элементов от входа к восточной части храма. Характерным отличием английских готических соборов было также то, что, поскольку они возводились преимущественно монастырями, планы их, и без того сложные, дополнялись, как и в романских храмах, множеством пристроек. Так, к Солсберийскому собору примыкают клуатр, ризница и зал капитула — помещение, имеющее в плане форму правильного многогранника с опорным столбом посредине, перекрытое стрельчатым сводом. Ко многим другим соборам пристраивались дополнительные капеллы.

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.

В Солсберийском соборе отдельные части здания, различные по объему и по высоте, — продольный корпус, трансепт, капеллы, не говоря уже о других пристройках, — все они как бы расходятся от общего центра здания — средокрестия. 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. Так, в Солсберийском соборе над средокрестием возвышается огромная стройная башня с высочайшим, почти шпилевидным шатром. Это самая высокая церковная башня в Англии; ее общая высота вместе со шпилем — около 135 м, то есть немногим меньше, чем сама по себе весьма значительная общая длина собора. Очевидно, именно поэтому в Солсберийском соборе достигнуто редкое по своей уравновешенности сочетание вертикальных и горизонтальных масс; в других английских храмах, не имеющих столь смело выраженных вертикалей, преобладает горизонтальная направленность масс, отчего постройки кажутся порой чрезмерно растянутыми. О тонком художественном расчете строителей свидетельствует тот факт, что они воздвигли над собором в Солсбери только одну башню; башенки на торцах продольного корпуса и обоих трансептов настолько малы, что должны быть названы скорее пинаклями. Благодаря одной, но чрезвычайно сильной вертикальной доминанте Солсберийский храм приобрел черты большего образного единства, нежели другие, многобашенные английские соборы. Дополнительные высотные акценты не усилили, а лишь нарушили бы достигнутый эффект.

Конструктивные элементы, играющие столь важную роль в формировании внешнего облика французских соборов, в английских храмах выражены слабо. По высоте нефов последние уступали французским, поэтому необходимость в мощных контрфорсах и аркбутанах в значительной степени отпадала. В Солсберийском соборе аркбутаны с первого взгляда даже незаметны; они очень малы и почти сливаются с крутой кровлей боковых нефов. Основная архитектурная тема боковых фасадов — стена, расчлененная несильно выступающими контрфорсами и высокими двойными или тройными окнами вытянутых ланцетовидных очертаний. Такая форма окон характерна для первого этапа английской готики, то есть для периода, охватывающего примерно все 13 столетие, на. основании чего, по периодизации английских исследователей, постройки типа собора в Солсбери относят к раннеанглийской, или «ланцетовидной», готике.

Для полноты восприятия английского собора особое значение имеет его обозримость с различных сторон. Этого требует уже сама структура здания, составленного из многочисленных объемов и увенчанного мощным высотным акцентом над средокрестием. Отсюда вытекает важный для английской готической архитектуры момент — собор располагается не в гуще городской застройки, а в центре достаточно обширной свободной пространственной зоны, дающей возможность полного зрительного охвата здания и обеспечивающей целостное восприятие всего сооружения с той или иной точки зрения.

Важную роль в общем восприятии английского готического храма играет мастерское использование его природного окружения. Многочисленные деревья с раскидистыми кронами, свободно разбросанные на большом пространстве вокруг Солсберийского собора, широкая площадь зеленых газонов — все это вносит в образ данного сооружения ту особую ноту поэтической связи с природой, которая так отличает английские соборы от готических храмов континента, обычно возвышавшихся над лабиринтом узких, полутемных городских улочек.

Необходимость сохранения целостного облика здания диктовала строителю особые формы трактовки главного фасада. Западный фасад должен был при всех условиях привлекать зрителя ко входной стороне храма, не умаляя, однако, главенствующего значения центральной части постройки. Английские зодчие поэтому часто прибегали не столько к высотной акцентировке западного фасада, как было принято в других странах, сколько к повышенной его декоративной насыщенности, и более всего — к самым разнообразным композиционным решениям, своей необычностью и оригинальностью приковывающим к себе внимание зрителя. По богатству и разнообразию фасадных решений ни одна из континентальных школ не может сравниться с английскими мастерами.

Что касается западного фасада собора в Солсбери, то он решен хотя и вполне оригинально, но без чрезмерного выделения в общей композиции здания. Фасад Этот невелик — по высоте он не превышает высоты продольного корпуса и из-за небольших повышений по сторонам кажется почти квадратным. Башни отсутствуют, в центре слегка возвышается щипец среднего нефа; два невысоких пинакля венчают угловые части фасада. Скромные порталы ведут в три соборных нефа. В центре фасада вместо традиционной круглой оконной розы (не нашедшей в Англии широкого применения) помещено трехарочное окно с проемами ланцетовидных очертаний. Основное ударение сделано не на объемной, а на декоративной выразительности фасада, в четыре яруса покрытого статуями в узких стрельчатых обрамлениях. Изобилие этих статуй и подчеркнуто мерный ритм их ярусного расположения в значительной степени лишают их самостоятельной выразительности, акцентируя декоративные функции фасадной скульптуры. Благодаря тому что формы обрамляющих каждую статую стрельчатых арок

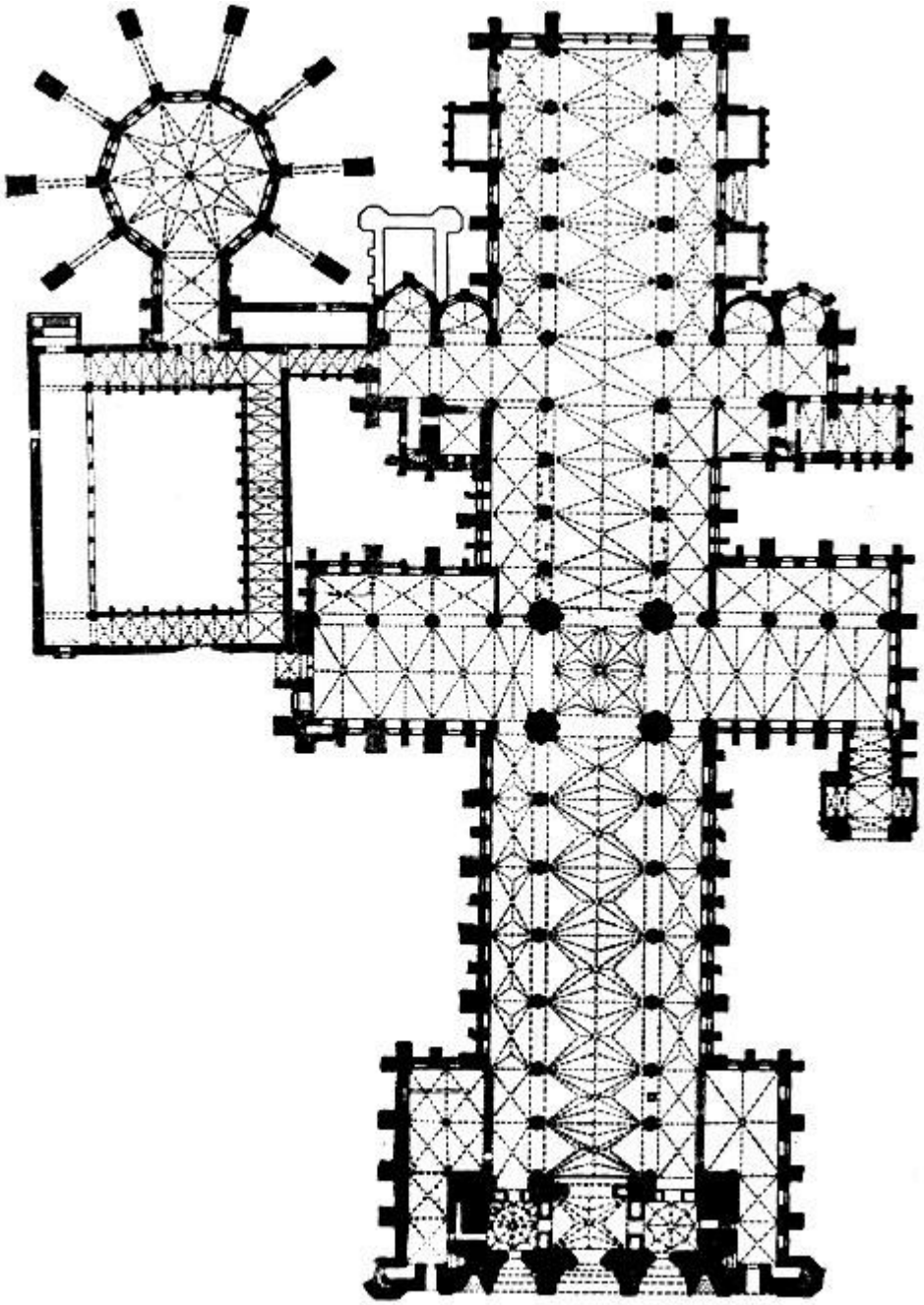
пропорционально близки к ланцетовидным проемам и нишам боковых фасадов, главный фасад при всем богатстве своего убранства органически включается в единый архитектурный облик собора.

Интерьеры английских соборов также обнаруживают черты своеобразия. Их нефы не имели такой громадной высоты, как в храмах Франции, и чувство мистического взлета не получило в них столь сильного выражения. Огромная протяженность английских храмов позволяла, казалось бы, добиться исключительного по выразительности эффекта пространственной устремленности от западного входа к восточной части собора. Этому, однако, препятствует пространственная пауза средокрестия, которая останавливает движение взгляда в глубь центрального нефа как раз посредине храма, а затем — роскошное убранство хора, задерживающее взгляд зрителя и нарушающее единый ритм опорных арок. Все же и в английских соборах единый музыкальный ритм уходящих в глубину травей, широких арок, трифориев, окон и нервюр свода выражен с большой впечатляющей силой.

Если интерьеры французских храмов отличаются крупным масштабом пространственных членений, четкостью и обобщенностью линий, простотой и ясностью форм, то в английских постройках членения и формы носят более дробный и дифференцированный и вместе с тем декоративный характер. Из-за применения более тонких, сильно раздробленных лизенами устоев и сложной профилировки арок и стенных проемов ощущение напряженного взлета форм, которое дает многоярусная стена центрального нефа во французском храме, в английском соборе уступает место впечатлению ажурной легкости и декоративного богатства. Это впечатление усиливается благодаря характерной для английских построек сложной разработке сводов. Простой четырехраспалубковый свод в Англии встречался редко; преобладали многонервюрные своды более сложного рисунка, со временем становившиеся все более прихотливыми. Благодаря всем этим приемам интерьеры английских соборов производят более нарядное впечатление, чем интерьеры французских храмов.

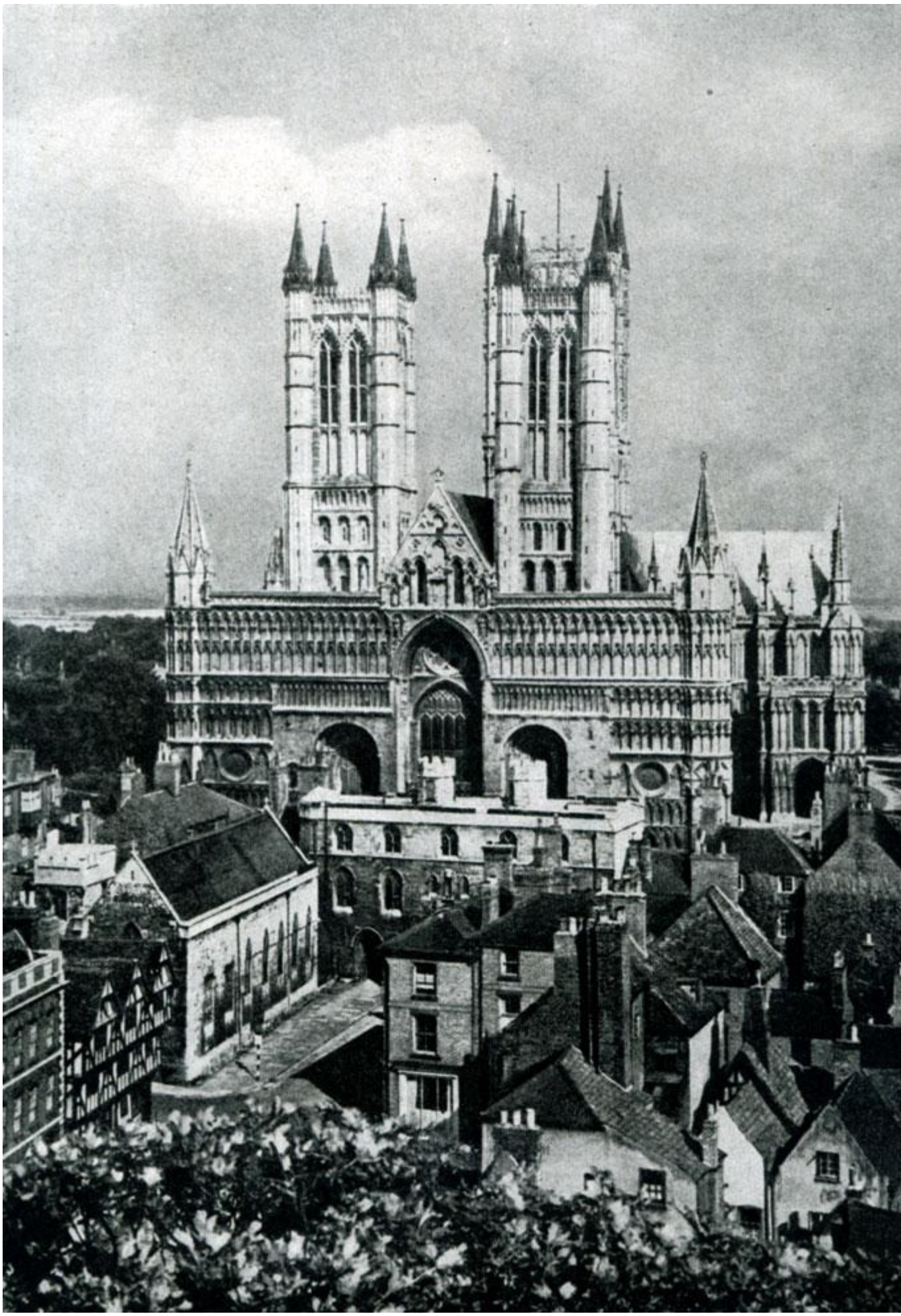
В целом образ английского собора не обладает той степенью спиритуализма, которая характерна для готических храмов Франции; в нем меньше выражено присущее французской и немецкой готике чувство эстетической выразительности самой конструкции. Собственно бюргерское начало в английских храмах выражено относительно слабо. Их пространство, разделенное на ряд частей, не обладало той объединяющей силой, которую несли в себе соборы Франции, собиравшие под своими сводами всех жителей города.

Если собор в Солсбери выделяется среди английских храмов особым совершенством своего архитектурного решения — мастерски найденным равновесием всех частей сложного сооружения, последовательно проведенным единством целого, тонкой разработкой деталей, большим чувством меры, то строители других соборов прибегали зачастую к более решительному подчеркиванию отдельных средств художественной выразительности.



Собор в Линкольне. Начат в романский период, основное строительство в 13- 14 вв. План.

299 б. Собор в Линкольне. Западный фасад. Фрагмент.

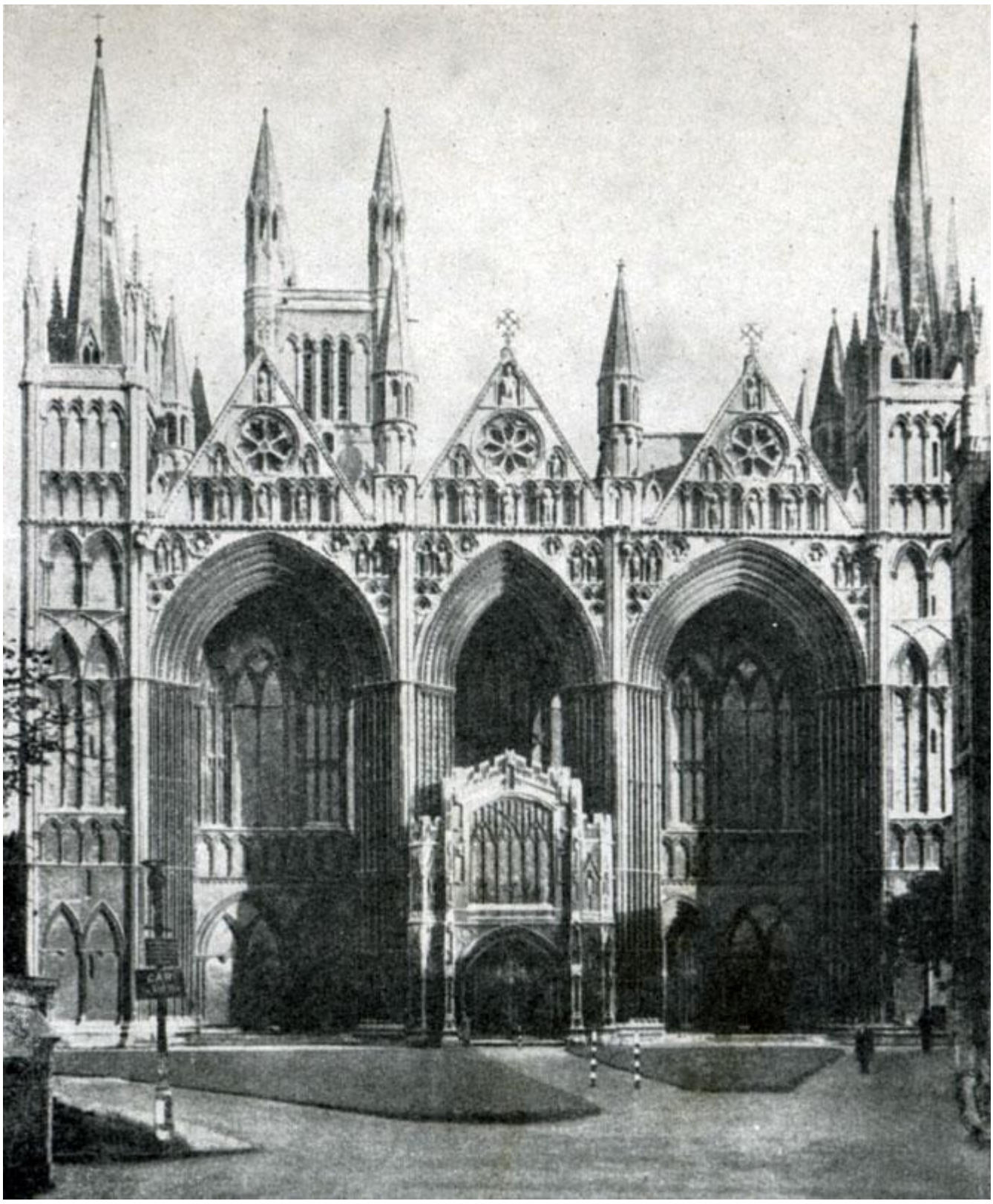


300. Собор в Линкольне. Начат в романский период, основное строительство в 13- 14 вв. Общий вид с юго-запада.

301. Собор в Линкольне. Внутренний вид.

Таков один из самых известных храмов Англии — собор в Линкольне, основное строительство которого велось в 13 и 14 столетиях (начат он был в романское время). Это сооружение еще более грандиозных размеров, чем Солсберийский собор, — общая длина его составляет около 155 м. Снаружи он кажется несколько тяжеловесным из-за крупных основных масс и объемов, а также потому, что его более грузные четырехгранные башни не имеют высоких шпилевидных завершений. Наиболее примечателен фасад собора, в котором средства художественной выразительности приобрели особенно форсированный характер. Уже средняя часть фасада, которая была построена в романское время, отличалась особой оригинальностью композиции благодаря сильно углубленным в толщу стены трем гигантским порталам, обрамлявшим входы в нефы. К этому фасаду готические зодчие сделали пристройки по сторонам с небольшими шатровыми башенками по углам. Вся плоскость пристроенной части фасада была в 13—14 вв. украшена идущими в семь ярусов легкими колончатыми аркатурами, которые производят впечатление своеобразной кружевной сети, покрывающей входную сторону храма. Подчеркнув таким образом ее вытянутость по горизонтали, зодчие, надстроив фасадные башни, одновременно придали фасаду устремленность в высоту. В результате он приобрел громадные размеры и резко контрастное соотношение горизонтальных и вертикальных частей. Но даже при всем этом западный фасад не стал доминантой собора; над средокрестием была воздвигнута башня еще более крупных размеров, и здание получило традиционную для английских соборов объемную композицию и характерный силуэт.

Интерьер Линкольнского собора, в основной части относящийся к первой половине 13 в., довольно близок к интерьеру собора в Солсбери, с тем лишь отличием, что его архитектурные формы стали еще более хрупкими и сложными по разработке.

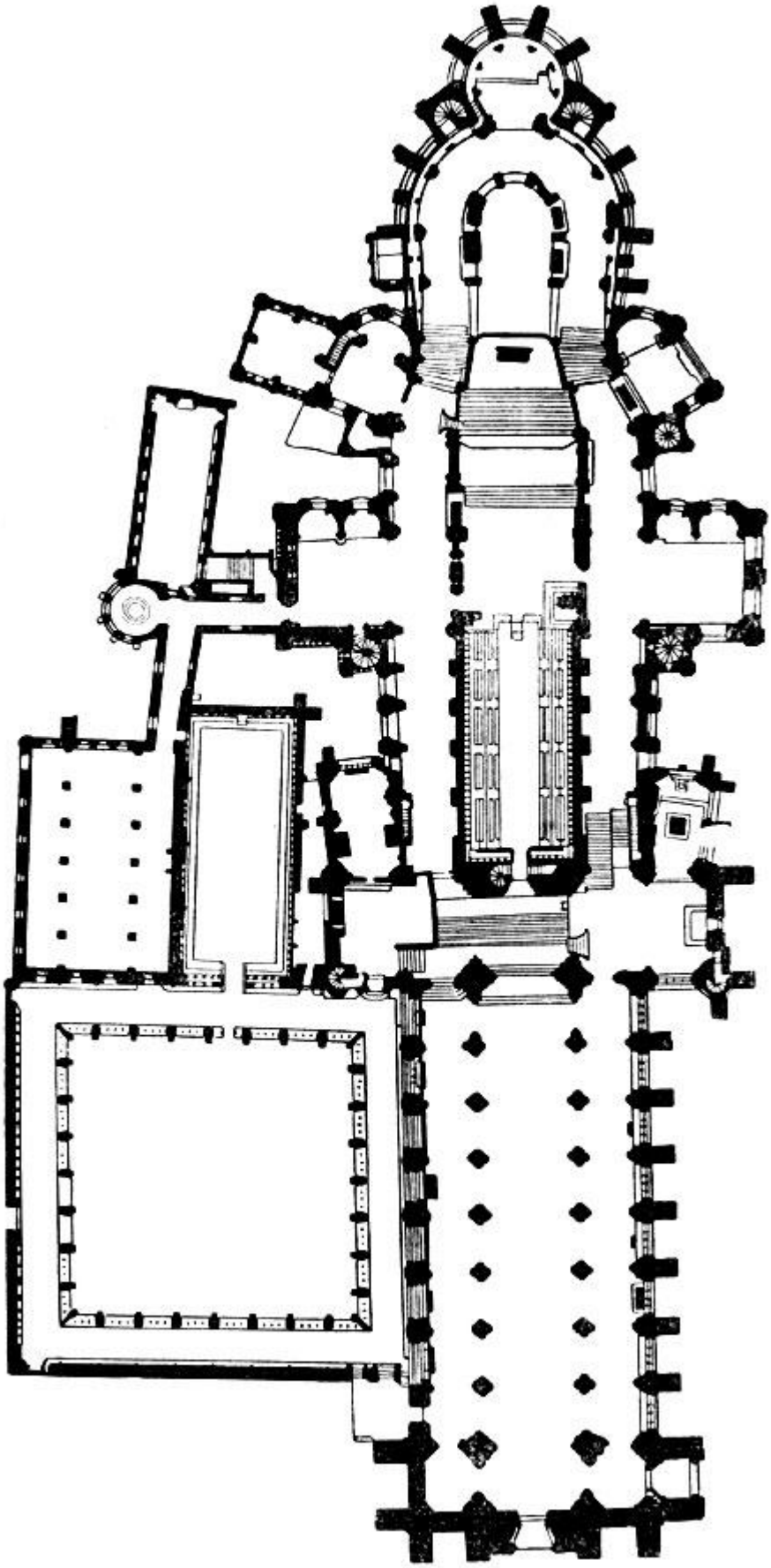


299 а. Собор в Питерборо. Западный фасад. 1-я половина 13 в.

Наиболее разительный пример акцентировки западного фасада представляет собор в Питерборо. Здесь фасад пристроен к романскому храму в первой половине 13 в. Подобно фасаду Солсберийского собора, он не отличается большими размерами; ширина его даже превышает высоту, но устремленность ввысь выражена в нем гораздо острее. Она достигнута отчасти благодаря размещению по углам тонких шпилевидных башенок, но более всего — оригинальнейшим мотивом: тремя гигантскими, заполняющими чуть ли не

всю плоскость фасада арочными порталами, высота которых почти равна высоте центрального нефа. Сам входной проем невелик, он ведет только в центральный неф; боковые нефы входов не имеют. Эти грандиозные глухие порталы, лишенные непосредственного конструктивного и функционального смысла, имеют, однако, свое оправдание: именно благодаря им сравнительно небольшой по размерам фасад концентрирует на себе внимание зрителя.

Храмы в Солсбери, в Линкольне и отчасти в Питерборо дают пример особенностей того типа готического собора, в котором принципы английского зодчества данного периода воплотились в наиболее чистом виде. Но, как указывалось выше, английская архитектура при всей своей самостоятельности испытывала заметное воздействие французского зодчества, сказывавшееся в перенесении на английскую почву тех или иных приемов французского храмового строительства.



Собор в Кентербери. 11-16 вв. План.

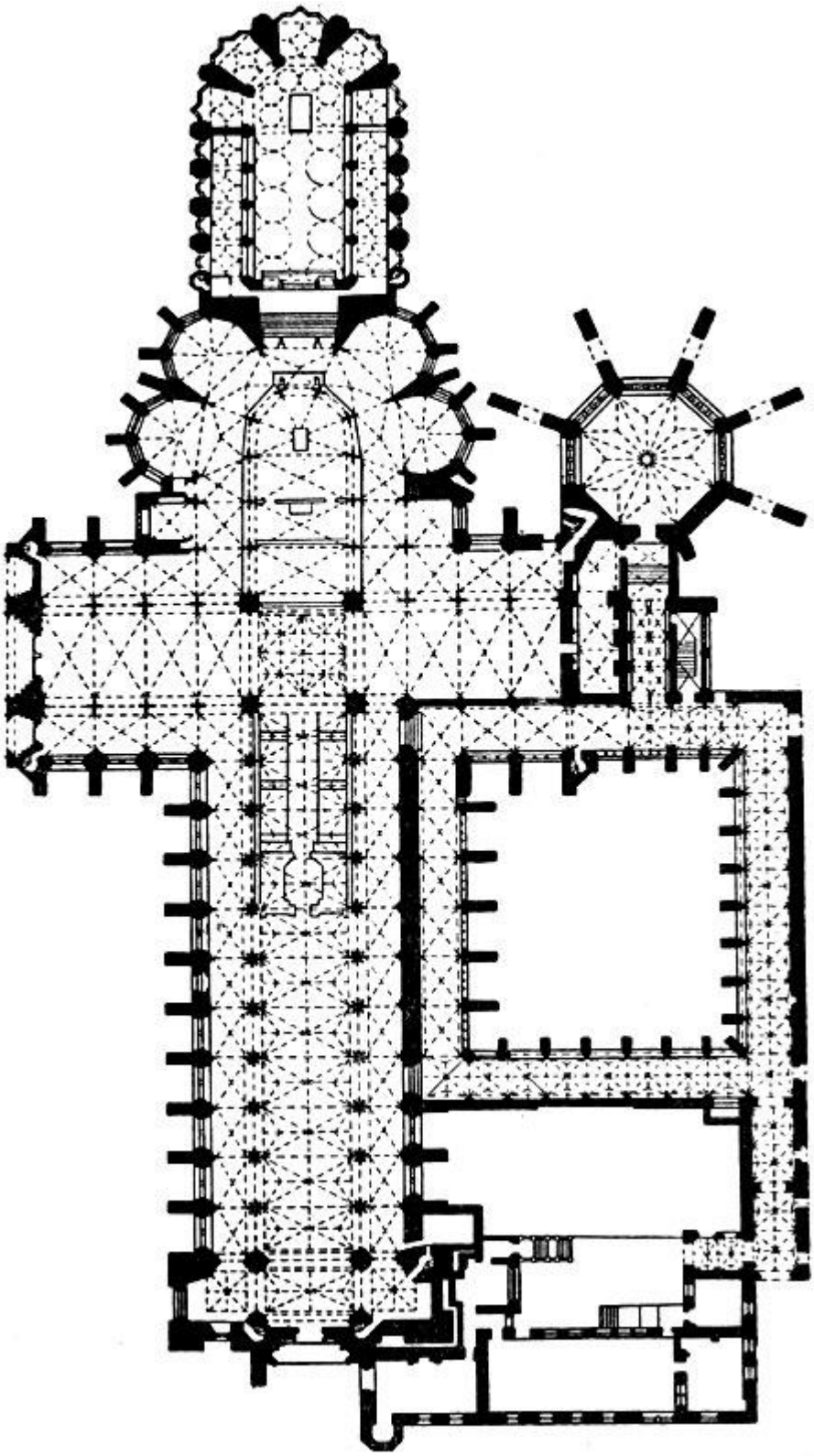
Одним из примеров в этом отношении может служить знаменитый Кентерберийский собор. Строился собор очень долго, с 11 по 16 столетие, и каждая эпоха внесла свои черты

в сложный и многообразный облик Этого здания. Начат он был в романский период; между 1174 и 1185 гг. Вильгельм из Сана перекрыл абсиду стрельчатым сводом. Нефы, западный трансепт и западный фасад возводились между 1390 и 1411 гг. В 1503 г. была закончена башня над средокрестием.

Собор в Кентербери приобрел со времен средневековья большую известность не только тем, что он входил в состав резиденции архиепископа, считавшегося главой английской католической церкви, но и как национальная святыня. Он стал местом погребения архиепископа Кентерберийского Томаса Бекета, убитого рыцарями короля Генриха II в этом же соборе в 1170 г. и причисленного католической церковью в качестве мученика к лику святых. После канонизации Томаса Бекета собор привлек множество паломников, что отразилось на структуре храма; его абсида имеет обход по образцу французских соборов. Кентерберийский храм даже среди английских соборов выделяется обилием всякого рода пристроек. Но и без них план собора очень сложен. Его особенность составляет множество помещений, как бы нанизанных на одну ось. Хотя трехнефный продольный корпус состоит из девяти травей, он занимает всего лишь немногим более одной трети здания. Далее посетитель вступает в помещение первого трансепта, за которым следует трехнефный хор. За ним — второй трансепт и пресбитерий — предалтарное помещение; к последнему с обеих сторон примыкают капеллы, так что образуется подобие третьего трансепта. Затем следует алтарь, а за ним — большая полуовальная абсида с обходом, превращенная в капеллу св. Троицы. Только отсюда посетитель вступает в так называемый Венец Бекета — завершающую храм с востока круглую капеллу, где погребен прах святого. Из-за обилия всех этих помещений собор достигает непомерной длины — свыше 160 м. Если учесть также, что к храму примыкает с разных сторон еще несколько капелл, то станет очевидной сложность и зачастую неожиданность пространственных эффектов, возникающих в интерьере собора. Они усилены тем, что основные части храма расположены на разных уровнях и постепенно повышаются по мере продвижения зрителя к восточной части собора.

303. Собор в Йорке. Основное строительство в 1291-1342 гг. Вид с юго-запада.

Снаружи западный фасад лишен прихотливости, характерной для других английских соборов; своей традиционной двухбашенной композицией и сдержанностью декора он, как и фасад собора в Йорке, заставляет вспомнить французские постройки. Но характер общего объема этих храмов, особенно громадные четырехранные башни над средокрестием, свидетельствуют о возобладании английских принципов храмового зодчества.



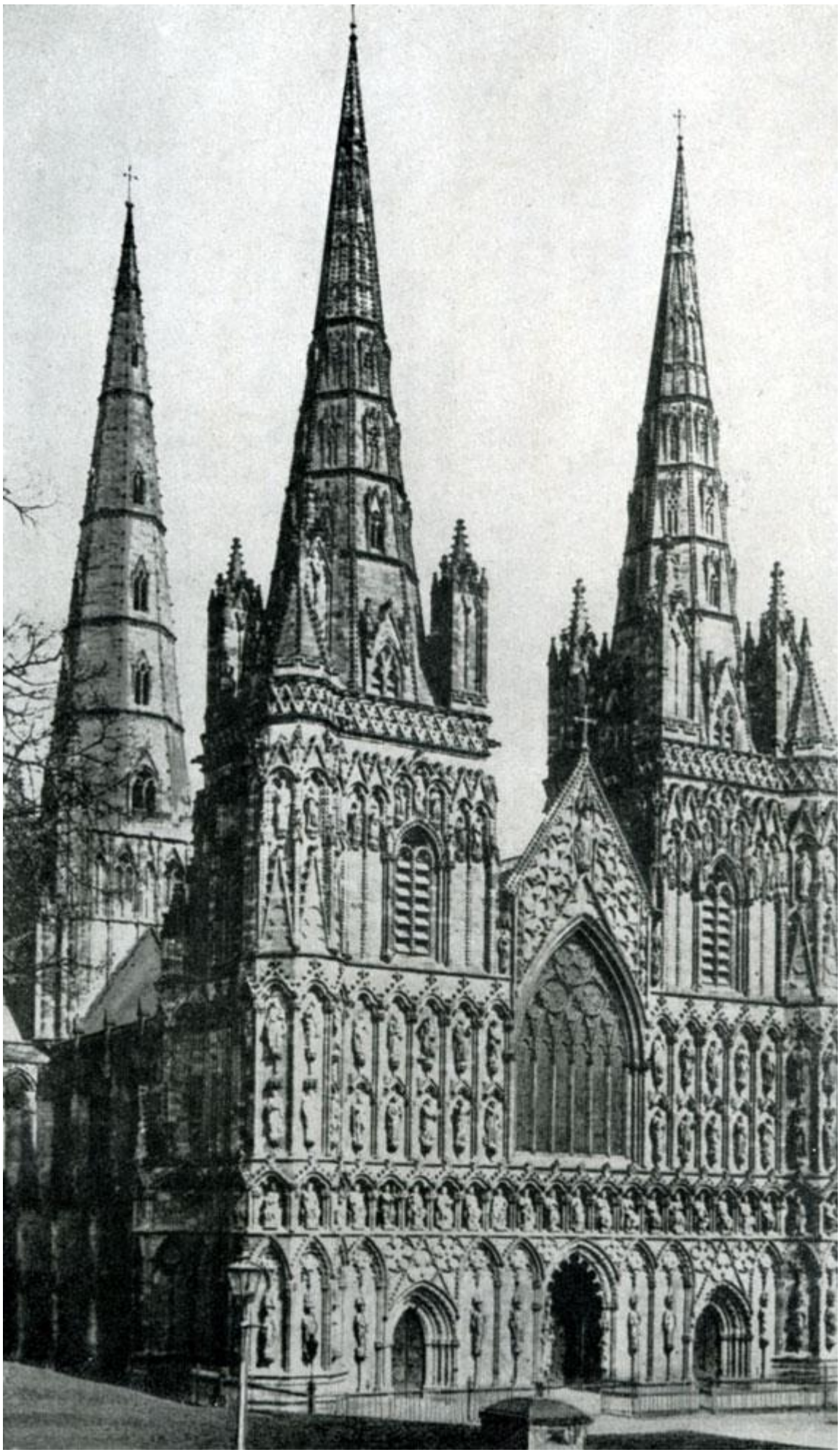
Собор Вестминстерского аббатства в Лондоне. План.

Если в Кентерберийском соборе воздействие французских образцов сказалось только в отдельных частях постройки, то в соборе Вестминстерского аббатства в Лондоне черты французской архитектуры выражены гораздо ярче. Этот собор занимал в Англии особое место: он служил местом коронации и погребения английских королей. Впоследствии собор Вестминстерского аббатства стал также прославленной усыпальницей великих людей Англии. Если бы не обилие неизбежных для всякого аббатства пристроек, план Вестминстерского собора весьма мало отличался бы от французских храмов. Мы видим

здесь то же самое соотношение пространственных частей, точно так же трансепт отодвинут к востоку, а абсида снабжена не только обходом, но и венком капелл; отсутствует и башня над средокрестием. Показательно, однако, что, поскольку такое решение не соответствовало сложившимся в Англии особенностям богослужения и принятый план собора, очевидно, предоставлял многолюдному клиру слишком мало места, хор (т. е. та часть храма, которая, предназначена для духовенства) расположен не за трансептом или под средокрестием, как обычно в Англии, а перед трансептом, захватывая несколько травей среднего нефа. Интерьер храма выделяется необычной для английских соборов большой высотой среднего нефа и производит столь же необычное для них впечатление общего пространственного единства.

14 столетие (точнее, его первые три четверти) английские исследователи называют периодом «украшенной» готики, подчеркивая нараставшую в архитектуре того времени роль декоративных элементов. Планы соборов в этот период не претерпевали серьезных изменений. Новые здания закладывались редко; в основном достраивались более ранние сооружения, вследствие чего эволюция стиля отразилась главным образом в их архитектурном декоре. Что касается фасадных композиций некоторых соборов, сооруженных именно в течение названного периода, то они иногда производят впечатление парадоксальности даже сравнительно с весьма далекими от шаблона фасадами более ранних английских храмов. Таков западный фасад собора в Эксетере (третья четверть 14 в.), который с первого взгляда из-за его своеобразных очертаний и из-за отсутствия башен можно принять скорее за противоположную сторону храма — за абсиду хора. К этому фасаду приставлена низкая стена, своеобразное подобие ширмы, высотой несколько менее половины общей высоты фасада, которая покрыта тремя ярусами статуй в тонких колончатых обрамлениях. Подобное «декоративное» использование статуй на фасадах встречалось и прежде, но здесь этот мотив дан особенно подчеркнуто; статуи заполняют плоскость стены плотно, без разрывов, почти «плечом к плечу». Только три небольших портала — входы в собор — врезаются в этот скульптурный ковер. Другая особенность Эксетерского храма заключается в том, что вместо обязательной башни над средокрестием две высокие башни поставлены на торцах трансепта. Центральная часть собораполучила, таким образом, двойной акцент, и тогда становится понятным отсутствие башен на главном фасаде — они нарушили бы этот смелый Эффект. Внутри Эксетерского собора арочные устои, трифории и густые пучки нервюр достигают такой степени раздробленности, что рождается впечатление своеобразной вибрации архитектурных форм. Большое внимание мастера «украшенного» стиля обращали на своды, усложняя и обогащая рисунок нервюр. Особенной популярностью в то время пользовались так называемые звездчатые и сетчатые своды.

302. Собор в Эксетере. Основное строительство в 1270-1370 гг. Внутренний вид.

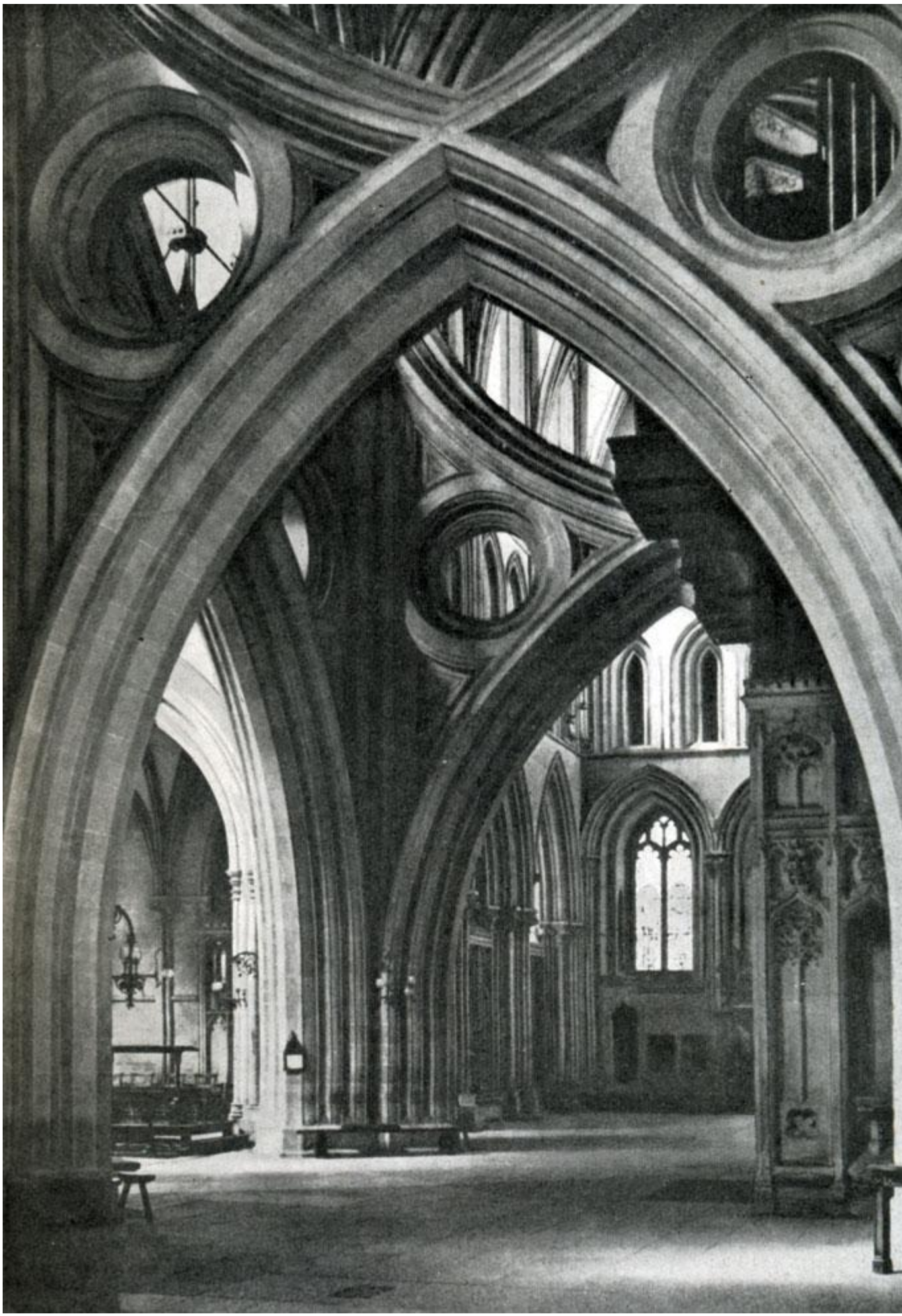


304. Собор в Личфилде. 2-я половина 13 в. - 1330 г. Вид с северо-запада.

305 б. Собор в Личфилде. Общий вид. Аэрофотосъемка.

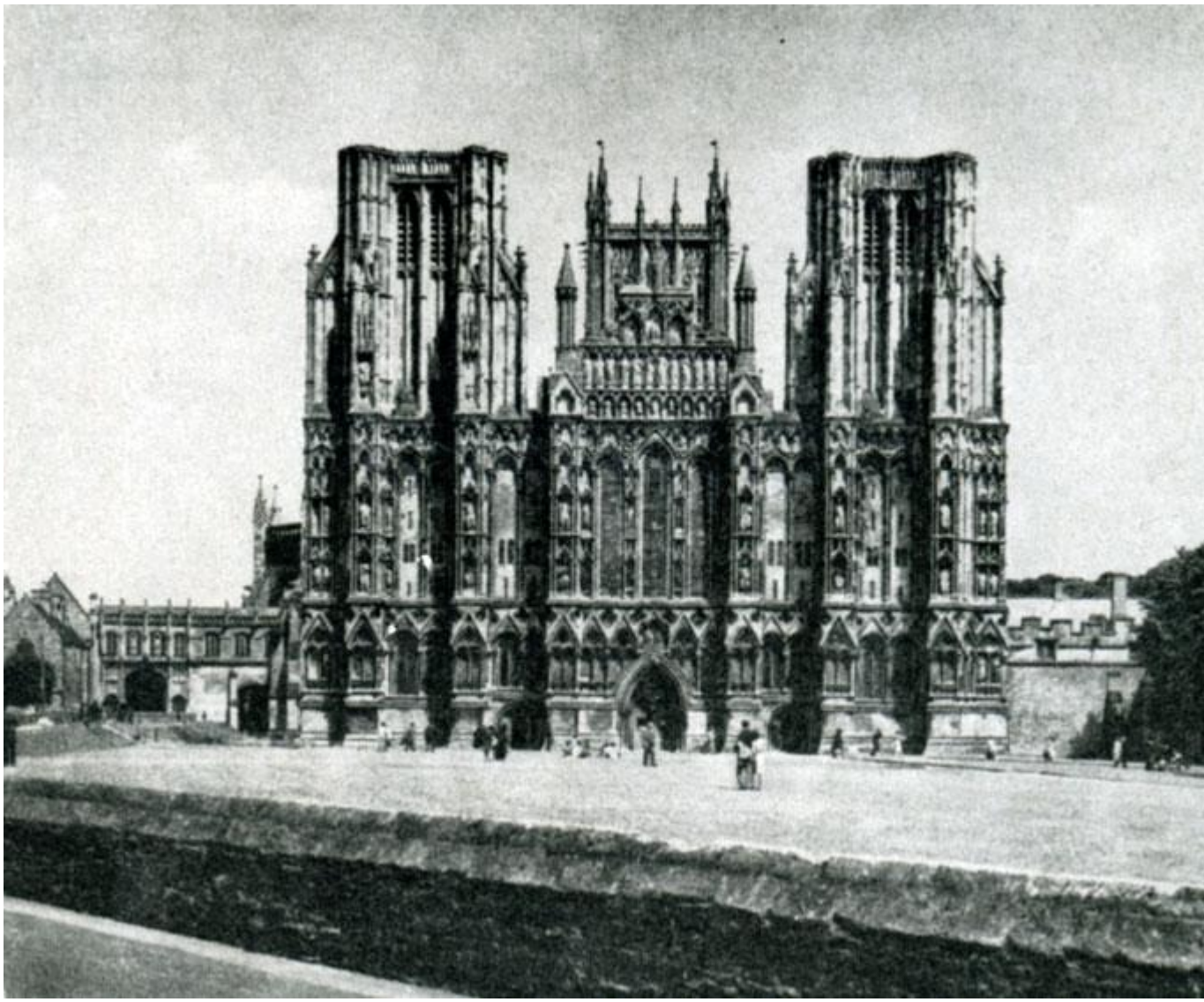
Другой характерный пример зодчества этой поры — собор в Личфилде. Весь его выполненный из красного песчаника двухбашенный фасад покрыт сверху донизу ярусами статуй, декоративная роль которых подчеркнута тем, что большинство их помещено не в нишах, а просто приставлено к гладкой стене и окружено легчайшим архитектурным обрамлением. Благодаря такому применению скульптуры фасад собора, увенчанный высокими шатровыми башнями и, в сущности, более близкий, чем обычно, к традиционному французскому типу, производит, однако, впечатление большого своеобразия.

306. Собор в Уэлсе. Скульптурная консоль.

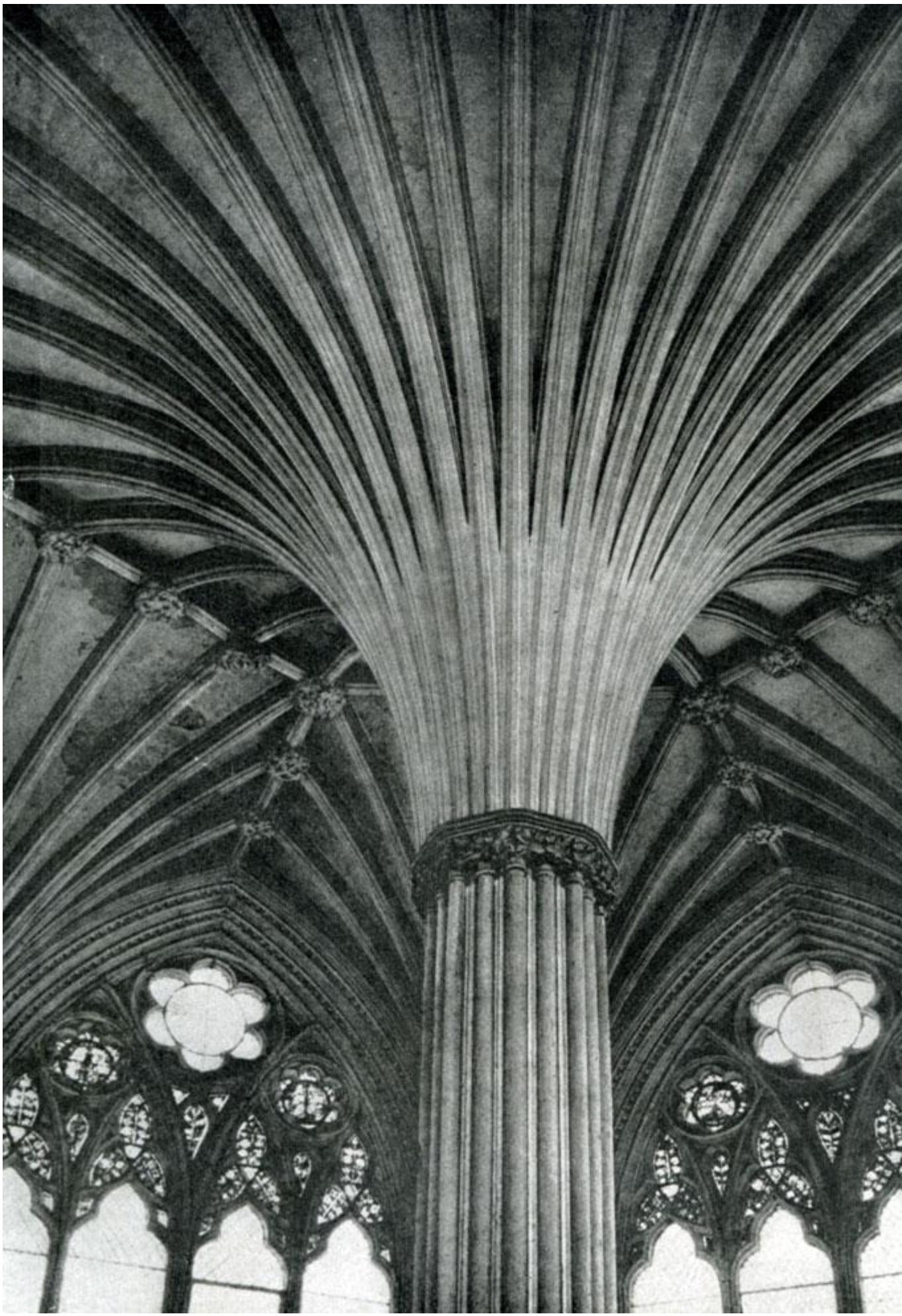


307. Собор в Уэлсе. Арки средокрестия. 1338 г.

Зодчие «украшенного» стиля иногда прибегали к смелым конструктивным Экспериментам в решении интерьеров. В качестве примера здесь может быть названа замечательная по красоте арочная композиция средокрестия собора в Уэлсе, созданная в 1338 г. В каждый из четырех пролетов средокрестия вписана мощная стрельчатая арка, а на ее вершину поставлена в перевернутом виде другая арка; в интервалы между арочными кривыми вписаны огромные каменные кольца. Массивные, но благодаря богатой профилировке и необыкновенно упругому ритму линий кажущиеся лишенными тяжести, эти арки, покорные воле Зодчего, сплетаются в непрерывно меняющийся в зависимости от различных аспектов зрения великолепный узор. Вся композиция в целом изумляет головокружительной смелостью технического и художественного замысла и производит поистине фантастический эффект. В Уэлсском соборе обращают также на себя внимание своеобразный по композиции западный фасад и красивейший в Англии зал капитула.



305 а. Собор в Уэлсе. Западный фасад. 13 - начало 15 в.



308. Собор в Уэлсе. Свод зала капитула.

По существу, и конструктивные и декоративные особенности памятников «украшенного» стиля далеко выходят за рамки классического этапа готической архитектуры и открывают путь поздней готике. Может быть, ни в одной другой стране Европы условия для развития поздней готики не были настолько благоприятными и подготовленными, как в Англии. Если по времени формирования готической системы Англия несколько отстала от Франции, то в обращении к формам позднеготического зодчества она значительно опередила ее и все другие страны.

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». Исторические события того времени, проявления ожесточенной классовой борьбы, Столетняя война, междоусобная война Алой и Белой розы не благоприятствовали возведению крупных соборных построек. 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.

312. Капелла Королевского колледжа в Кембридже. Около 1446-1515 гг. Внутренний вид.

К характерным образцам таких сооружений принадлежит капелла св. Георгия в Виндзорском замке (1493—1516), капелла Королевского колледжа в Кембридже (около 1446—1515 гг.) и капелла Генриха VII в Вестминстерском аббатстве. Постройки этого типа представляют собой однонефные или трехнефные церкви; в последнем случае боковые нефы настолько узки, что, по существу, не обладают самостоятельной пространственной выразительностью; иногда боковые нефы изолированы от среднего. 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. Пространственное воздействие интерьера тем сильнее, что Здесь 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. Так, например, высота заалтарного окна в Виндзорской капелле составляет более 24 м при ширине 13 м). 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. Этот эффект достигнут не столько за счет формы сводов, — напротив, в сравнении с предшествовавшим временем своды и арки стали менее заостренными, приближающимися по форме к слегка придавленной «арке Тюдор»,— сколько за счет их богатейшей декоративной разработки. Менее всего они напоминают каменные формы. Так, в Кембриджской капелле веерные пучки тончайших нервюр, сталкиваясь между собой на гребне свода, образуют изысканный кружевной узор, создающий иллюзию полной невесомости сводчатого перекрытия. Сходные принципы декора применены в прославленной своими сводами галлерее клуатра в Глочестерском соборе.

309. Собор в Глочестере. Галлерея клуатра. 1351-1407 гг.

310. Капелла Генриха VII в Вестминистерском аббатстве в Лондоне. 1502-1512 гг. Вид с северо-востока.

311. Собор в Глочестере. Окно в восточной части хора. 14 в.

Своего зенита тенденции поздней готики достигают в капелле Генриха VII в Вестминстерском аббатстве, построенной в 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. Уже снаружи обращает на себя внимание 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. Достопримечательность капеллы Генриха VII — ее небывалые по сложности и богатству форм своды с украшениями наподобие свисающих трехъярусных ажурных воронок. Такая форма сводов потребовала для их поддержки дополнительных конструктивных элементов. Постройкой капеллы Генриха VII завершается эволюция английской культовой архитектуры эпохи готики.

Значительное место в истории английского средневекового зодчества занимает светская архитектура. Как уже указывалось, английские города не играли столь важной роли в экономической и общественной жизни страны, как городские центры в других европейских государствах, и такие монументальные сооружения, как ратуши и другие муниципальные постройки, не получили там большого распространения. Преимущественное развитие в светской архитектуре получило замковое и дворцовое строительств, а в городах — жилые дома бюргеров.

Замки романской эпохи отличались простотой и элементарностью архитектурного облика. По своему плану и силуэту они, в общем, близки к современным им французским замкам. В эпоху готики здание замка обрастало многочисленными пристройками, число помещений увеличивалось; среди них выделялся холл — главное помещение в виде большого зала. Стены замков были по-прежнему массивны, но проемы окон и дверей приобрели стрельчатую форму. Со временем планировка зданий усложнялась, их внешний облик становился более живописным, внутренние помещения — более комфортабельными.

В 14 веке в Лондоне был построен Вестминстерский королевский дворец. О совершенстве строительной техники того времени свидетельствует громадный, великолепный по архитектуре торжественный зал этого дворца, так называемый Вестминстер-холл, один из самых крупных залов в Европе. Площадь его — свыше 1500 кв. м. Гигантская кровля, перекрывающая его без каких бы то ни было промежуточных опор, покоится на сложных по конструкции открытых деревянных стропилах стрельчатого рисунка.

Изобретение пороха лишило замки феодалов их неприступности, и начиная с 16 века они постепенно утрачивали свой крепостной характер. Но формы готической архитектуры при этом сохранялись, ибо наряду с культовым зодчеством Элементы готики оставались более всего жизнеспособными именно в замковом строительстве. Громадное число поместий английского дворянства в 16—17 столетиях и позже сооружалось в формах готики в сочетании с элементами архитектуры, выработанными в эпоху Возрождения.

* * *

Изобразительное искусство средневековой Англии достигло наибольших успехов в области книжной миниатюры. Монументальная скульптура и живопись не получили здесь того широкого применения, которое было характерно для французской и немецкой средневековой культуры. В убранстве английских соборов замечательный архитектурный декор играл большую роль, чем сюжетные ансамбли.

Относительно слабое развитие монументальной живописи и скульптуры отчасти объясняется тем, что в искусстве дороманской Англии почти не было традиций человеческих изображений. Лишь с 10 в. появилась каменная скульптура в церквах. Одним из древнейших сохранившихся памятников является рельеф, изображающий борьбу архангела Михаила с сатаной (собор в Саусвелле), где чрезвычайно сильны влияния орнаментального стиля, шедшего из скандинавских стран. Нормандское завоевание Англии также не могло содействовать большому развитию ваяния, так как нормандская скульптурная школа сама в то время еще не обладала значительными традициями. В немногих памятниках ранней английской скульптуры наблюдается скорее продолжение более старых местных традиций, представленных рельефом из собора в Саусвелле. Исполненный в середине 12 в., портальный столб церкви в Килпеке представляет собой оригинальное сочетание орнаментальных геометрических и растительных форм со стилизованным изображением человека и весьма близок к стилю обрамлений церковных дверей в скандинавских постройках того же времени.

В резьбе по слоновой кости черты реализма выступают более отчетливо. Традиции этого искусства восходят к византийским образцам. Примером может служить пластина с изображением поклонения волхвов (Музей Виктории и Альберта в Лондоне).

С конца 11 столетия в скульптуре Англии наметилось определенное стремление освободиться от орнаментальности. Это, видимо, было вызвано знакомством со скульптурой юго-западной и восточной Франции. Так, рельеф с изображением Христа, уходящего от матери (собор в Чичестере), своими большими фигурами, почти полностью заполняющими поверхность, может быть сопоставлен с тимпаном из Муассака, тимпан южного портала собора в Солсбери своими бесплотными и утонченными фигурами близок к скульптуре в Отене. Несколько позже, после 1200 г., возникла статуарная скульптура, самым тесным образом связанная, как и везде в Западной Европе, с архитектурой. Острым чувством динамики преисполнены апостолы и пророки из собора в Йорке (ныне в Йоркском музее) и статуи западного фасада Линкольнского собора. К середине 13 в. в английской скульптуре появились черты готики. Таковы фигуры западного фасада собора в Уэлсе, исполненные в середине 13 в.

Значительный интерес представляют скульптурные надгробия. Первые художественно значительные памятники этого рода относятся к 12 в. и отличаются своеобразным переплетением орнаментальных традиций в трактовке формы и в композиции с наивными попытками передать жизненную конкретность жеста и некоторые индивидуальные черты облика изображенного человека. Таковы надгробия епископов в Солсберийском соборе. Близко к ним и надгробие короля Иоанна Безземельного (умер в 1216 г.), помещенное в Рочестерском соборе. Рано зародившийся интерес к портретной характеристике особенно ясно проявился в 13 и 14 вв.; самый значительный памятник того времени — прекрасное надгробие, портрет Ричарда Свекфилда (собор в Рочестере, конец 13 в.). Ему присущи благородная простота образа, строгая гармония ритмов, спокойная монументальность всей композиции.

В 14 в. черты реалистической конкретности портретного образа все больше усиливались. Правда, в ряде случаев это сочеталось с утерей чувства монументально-декоративной

цельности композиции, которое было характерно для лучших скульптурных произведений предшествовавшего периода. Примером являются выполненные в конце 14 в. портретные фигуры надгробия Эдуарда III (Вестминстерское аббатство).

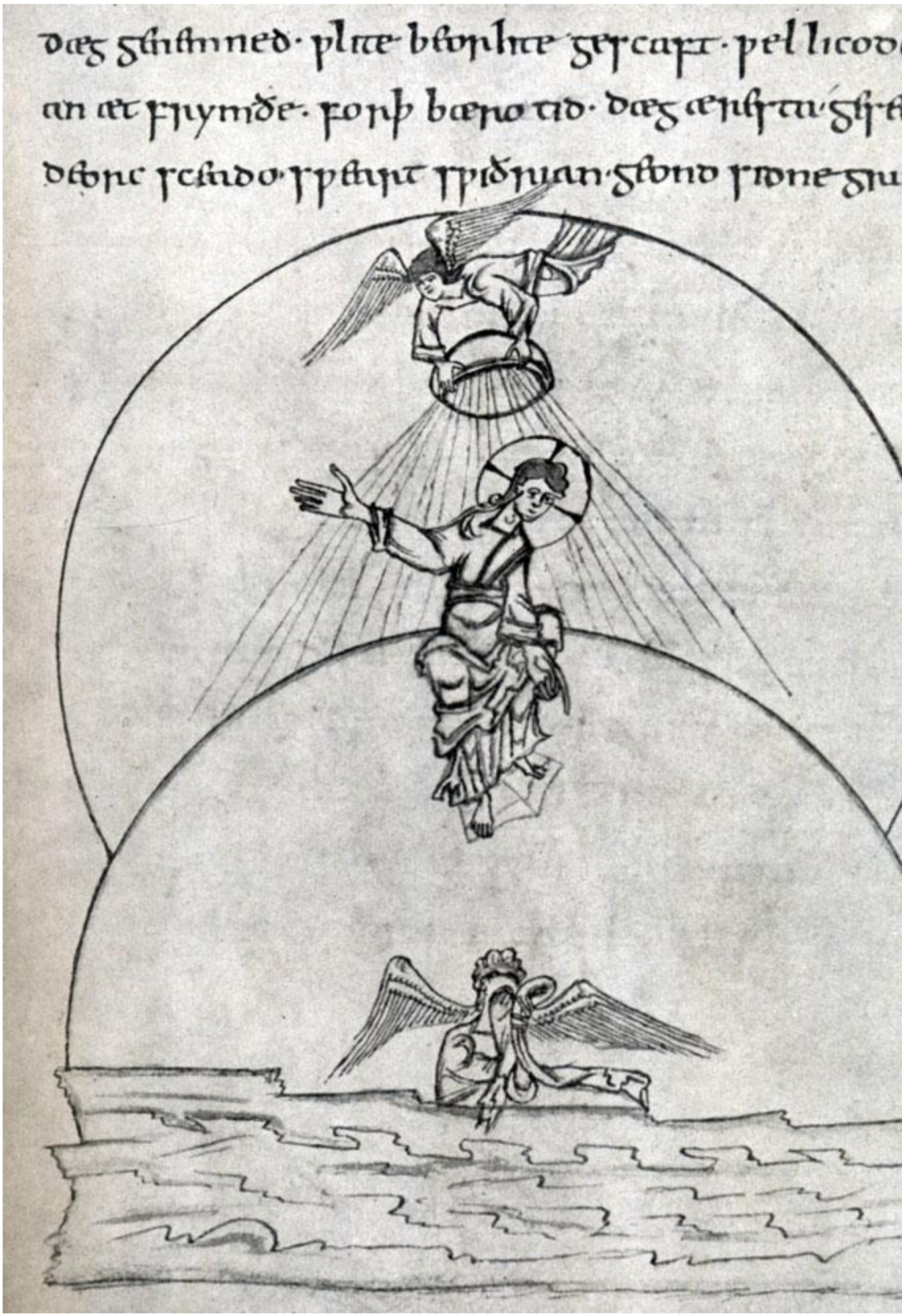
Образцов монументальных росписей в Англии почти не сохранилось, но Зато исключительный интерес представляет богатая история английской книжной миниатюры. Едва ли будет ошибкой сказать, что в этой области средневекового изобразительного искусства одно из первых мест принадлежит Англии.

Наиболее ранние рукописи, выполненные в Винчестерской и Кентерберий-ской школах, поражают богатством орнамента и сложностью композиции. К лучшим памятникам этого типа относится «Бенедикционал св. Этельвольда» (975 — 980 гг., частное собрание в Чезуорте). В рукописи 49 декоративных страниц, причем 20 листов с библейскими сюжетами, не встречающимися до этого времени на континенте. Пышный растительный орнамент со сложными виньетками по углам напоминает богатый иконный оклад, внутри которого заключена миниатюра.

314. Крещение Христа. Миниатюра Бенедикционала св. Этельвольда. Из Винчестера; 975-980 гг. Чезуорт, собрание герцога Девонширского.

В кентерберийской школе была выполнена стихотворная Библия Кэдмона (1000 г.), хранящаяся в Бодлеянской библиотеке в Оксфорде и отличающаяся совершенством очеркового рисунка пером.

dæg glitmned· plæce beorhtre gesceapt· pel licod
an æt fruman· forþ bæron tid· dæg æhtan· sh
dæghpæl scinde· ymbhwyrft fridfulan· stond from gru



313. Первый день творенья. Миниатюра поэмы Кэдмона. 1000 г. Оксфорд, Бодлеянская библиотека.

Громадное впечатление на английских миниатюристов произвела Утрехтская псалтырь, попавшая в Англию в конце 10 в.,— ее копировали бесчисленное количество раз Большинство рисунков этого стиля выполнено, как и в Утрехтской псалтыри, коричневыми чернилами, но, в отличие от нее, они нередко подцвечены акварелью (тонкая лазурь), как, например, в самом тонком и самом выразительном произведении — так называемой Лондонской псалтыри (Британский музей).

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. Так, например, в 1077 г. 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. До настоящего времени в Дерхеме сохранилась великолепная библиотека средневековых рукописей. Наиболее ранняя из дошедших до нас рукописей Сент-Олбенского монастыря и представляющая интерес — псалтырь (1119—1146), хранящаяся в библиотеке Годе-харда в Гильдесгейме. В рукописи сорок пять 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.

В дальнейшем поиски большей выразительности и жизненности характерны для английских миниатюристов. Эта проблема решалась и крупнейшим мастером Сент-Олбенского монастыря Маттео Парисом (1236—1259). Переписывая «Историю Англии» (1250—1259, Британский музей) и жития святых, художник одевает свои персонажи в современные ему одежды рыцарей, воинов, монахов, создает сценки, полные наблюдательности и правдоподобия. Эти же поиски конкретной жизненности, сочетаемой с тонким чувством орнаментальности, присущи миниатюристам второго крупного скриптория 11 —13 вв. аббатства Сент Эдмунд и вообще очень характерны для искусства английской миниатюры зрелого средневековья.

Ранние памятники аббатства Сент Эдмунд, например псалтырь (начало 11 в.), хранящаяся в Ватикане, по богатству орнамента букв напоминают декорировку винчестерской школы, но в дальнейшем, как во всех английских миниатюрах, простое украшение страницы сменяется иллюстрацией, продуманной по композиции и по характеристике действия. Несомненно, что знакомство с византийской миниатюрой (в 12 в. многие английские священнослужители привозили из Италии рукописи, которые переписывались английскими мастерами,—например, Библия для Генриха де Блуа), а также влияние французских мастеров обогатили и сделали разнообразными творческие приемы английских миниатюристов.

Рукописи Сент-Эдмундского монастыря «Жизнь и смерть св. Эдмунда» (1125— 1150, частная коллекция в Лондоне) и Библия (1121 —1148, хранится в одном из колледжей в Кембридже) — следующая ступень развития английской миниатюры. Иллюстрируя

Библию, художник (сохранилось его имя — магистр Гуго) стремился передать не чудесно-божественный и религиозно-символический характер событий, а их жизненную, человечную основу. Различные сцены трактованы художником как последовательно происходящие события, наполненные реалистически убедительными деталями. Превосходен колорит миниатюр с преобладанием золота, пурпура и синего тона.

Продолжали свою деятельность скриптории Кентербери и Винчестера. К 1150 г. относится вторая, очень свободная копия Утрехтской псалтыри — так называемая псалтырь Эдвайна. 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. Превосходна миниатюра, на которой изображен монах-переписчик Эдвайн; несмотря на декоративность драпировок, его фигуре, склоненной над манускриптом, присущи сосредоточенность, сдержанность, монументальность. Чуть подцвеченные коричневым и голубым, миниатюры лаконичны по рисунку и необычайно выразительны.

К концу 12 в. относится Винчестерская библия (Нью-Йорк, коллекция Моргана) с богатейшим узором инициалов и разнообразными по сюжету оформления страницами. Интересно, что 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.

Особенно интересны рукописи северного скриптория в Дерхеме, где в 11 — 13 вв. переписывалось большое количество полусветских произведений. Например, Житие св. Кутберта (12 в., Британский музей) украшено небольшими миниатюрами — сценками, лишенными орнамента, но исполненными с живым воображением и наблюдательностью. Миниатюра «Св. Кутберт пишет завещание» напоминает вместе с тем своей лаконичностью и простотой росписи церквей романского периода. Такие миниатюры, как «Жизнь св. Гутлака», насыщенные действием и движением (например, эпизод мученичества святого), в дальнейшем нашли отклик на страницах более поздних европейских Апокалипсисов.

Начиная с 12 в. в Англии стали широко распространяться иллюстрированные календари, поражающие фантазией и своеобразием почерка художников. Характерна для этого искусства псалтырь из аббатства Шефстбери (конец 12 в., Британский музей) с календарем, украшенным слегка подцвеченными рисунками пером. Жанровые фигурки (например, для февраля — греющийся у костра старик) смело введены в канву религиозных сюжетов.

Особенно яркая фантазия присуща художникам, украшавшим рукописи бестиариев. Бестиарии — поучительные рассказы о жизни животных, в которых звери часто фигурируют в басенных ситуациях, свойственных человеку. Возникшие впервые во Франции, бестиарии породили много повторений и вариаций, а богатое украшение этих рукописей стало спецификой английской миниатюры.

В одном из лучших—«Великом Бестиарии» (12 в., коллекция Моргана в Нью-Йорке) — оригинальны эпизоды, показывающие хитрость человека и зверей. На одной из миниатюр

всадник, похитив тигренка, стремительно уезжает прочь, а тигрица, склонившись, лижет зеркало, думая, что перед ней детеныш.

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.

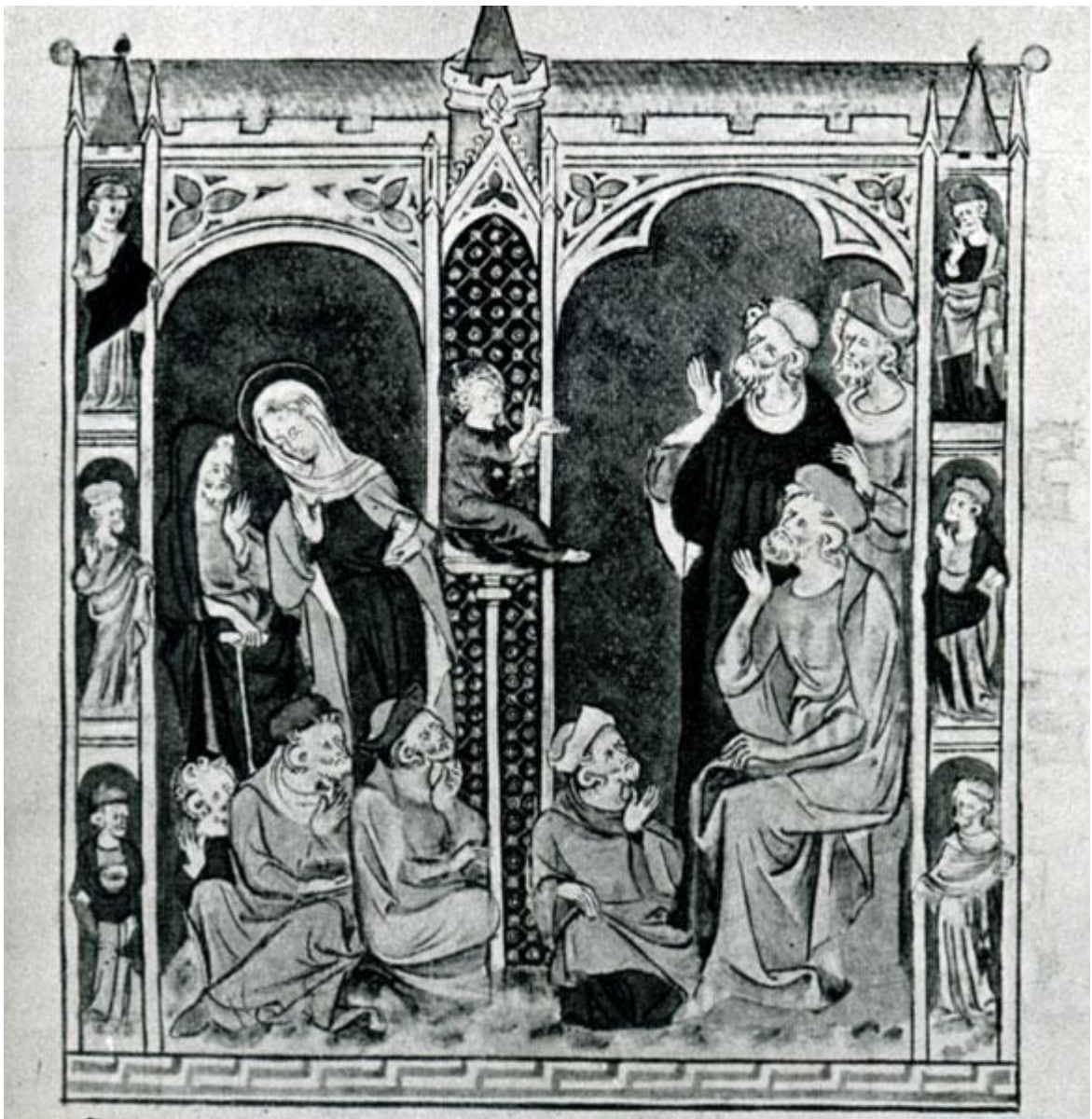
Очень живописно украшена псалтырь Роберта де Лиль (14 в.) сценами из жизни Христа. Особый интерес представляет миниатюра «Поцелуй Иуды» экспрессивной характеристикой действия: приземистый низколобый Иуда смело сближен с Христом, открытое и благородное лицо которого обрамлено волнистыми локонами. Тонкий выразительный рисунок дополняется неяркой, но очень живописной гаммой красок. Художник, мастерски используя жесты и мимику (выражение гнева, страдания, удивления), решает новую для того времени задачу — сопоставление противоположных психологических типов.

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.

Крупнейший памятник восточноанглийской школы — так называемая псалтырь королевы Марии (Британский музей) — создан в 1320 г., очевидно, для короля Эдуарда II. Рукопись содержит 60 больших миниатюр, 233 раскрашенных рисунка и более 400 рисунков пером. Религиозные темы, например «Брак в Кане Галилейской», трактуются как современные художнику события: слуги и музыканты одеты в костюмы Англии 14 в. Характеристика персонажей удивительно жизненна: мы узнаем почти каждого из них, когда он появляется в другой миниатюре.

315. Евангелист Иоанн. Миниатюра Евангелия Гримбальда. Начало 11 в. Лондон, Британский музей.

316. Смерть Саула и его сыновей. Миниатюра Библии Ламбета. Около 1150 г. Лондон, Ламбет-палас.



sūt ī mīquitatibz: non est qui fa
ciat bonum

Deus de celo prospexit super filios ho
minū: ut videat si est intelligens

317. Христос среди учителей. Миниатюра Псалтыри королевы Марии. 1320 г. Лондон, Британский музей.

Интересны страницы рукописи, включающие сюжетную композицию, расположенную вверху листа и заменившую сценку-инициал. На одной из них в интерьере церкви, боковые нефы которой служат рамкой миниатюры, изображено, как маленького Христа экзаменуют вероучители. Недоумение и удивление последних, пораженных мудростью отрока, беспокойство Богоматери, поддерживаемой Иосифом, переданы с необычайной убедительностью. Изящны пропорции фигур, превосходен колорит, выдержанный в размытых тонах синего, розового, зеленовато-голубого, палевого. Под миниатюрой четыре строчки текста с орнаментальным завершением каждой строки. Внизу листа — сцена охоты, не относящаяся к содержанию рукописи, но исполненная очень свободно и живо. Эти жанровые сценки с крошечными фигурками восхищают необыкновенным богатством фантазии и художественной завершенностью. Такие рисунки внизу страниц и в конце строчек очень характерны для этой рукописи, а также для известной псалтыри Лутрелла (1340, Британский музей). 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.

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. Эти миниатюры и первые иллюстрации к произведениям крупнейшего английского писателя Чосера (например, фронтиспис — Чосер, читающий друзьям свои поэмы, миниатюры к его поэме «Троил и Крессида»), а также иллюстрации к научным трактатам являются логическим завершением развития английской миниатюры в ее поисках жизненно убедительных характеристик.

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

Возобновившийся с середины 15 в. подъем культуры и изобразительного искусства предвещал уже новую эпоху в истории и культуре Англии.

Искусство Испании

Т.Каптерева, К.Малицкая

Исторические и художественные судьбы средневековой Испании складывались иначе, чем в других странах Западной Европы. За исключением сохранивших независимость небольших государств горного севера, почти весь Пиренейский полуостров с 7 в. был захвачен арабами. Взаимодействие двух народов с различной религией, мировоззрением и культурой приняло чрезвычайно сложные формы. Среди местного населения росло активное сопротивление иноземным завоевателям, которое вылилось затем в открытую борьбу за освобождение страны — так называемую реконкисту. Она сыграла большую прогрессивную роль, утвердив независимость формировавшейся испанской нации. Вместе с тем арабы принесли в Испанию очень высокую культуру, в орбиту которой были

вовлечены народности Пиренейского полуострова. Арабский Восток наложил заметный отпечаток на развитие испанского искусства в течение многих столетий. Таким образом, эпоха средневековья отличалась в Испании большими внутренними противоречиями: политический антагонизм испанцев и мавров существовал здесь наряду с тесным культурным взаимовлиянием обоих народов, фанатическая и религиозная вражда христианства и ислама — с фактами не только непосредственного использования приемов мавританской архитектуры в области церковного зодчества, но и строительства христианских храмов руками мусульман.

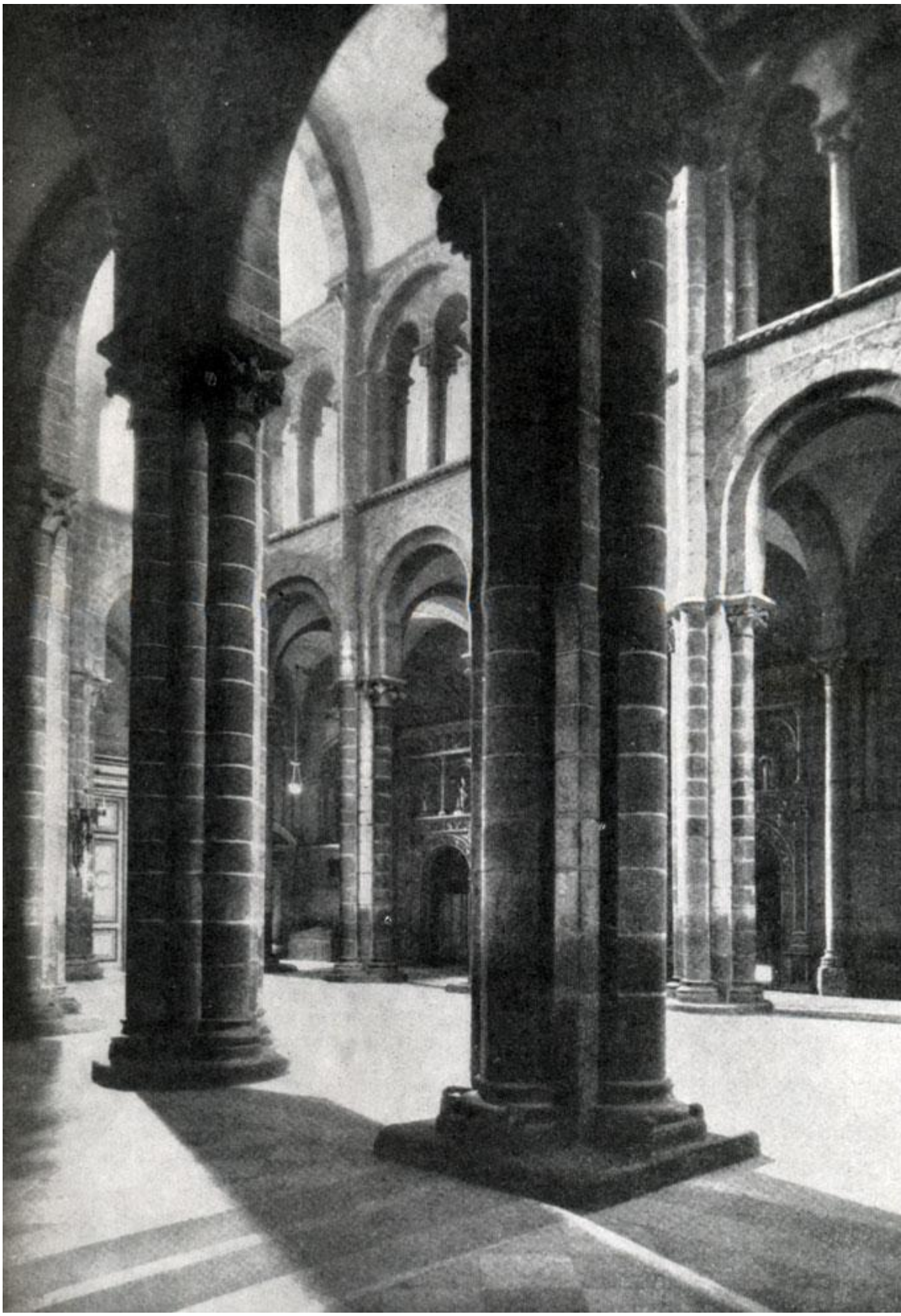
Своеобразие исторического развития средневековой Испании определялось также той большой ролью, которую играла реконкиста в процессе зарождения испанской нации. Испанское крестьянство и жители городов, вынесшие вместе с рыцарством на своих плечах всю тяжесть многовековой борьбы в условиях постоянных войн, получили существенные льготы. Значительная часть испанского крестьянства была свободна от крепостной зависимости. Так, на освобожденных землях Кастилии возникали вольные крестьянские общины, а города, бывшие опорными пунктами реконкисты, уже с 11 столетия, а особенно в 12—13 вв., добились широкого самоуправления; их права фиксировались в специальных грамотах. С другой стороны, захват воинственным дворянством и католической церковью большей части отвоеванной у арабов земли чрезвычайно усилил в Испании могущество духовных и светских феодалов. Чрезвычайно возросло значение церкви, так как война против арабов велась под религиозными лозунгами борьбы с исламом.

На освобожденной территории образовались новые феодальные испанские государства: Леон с Галисией и Кастилия, Наварра, Арагон и Каталония. Разнородность отдельных областей, многообразие государственных образований чрезвычайно характерны для испанского средневековья.

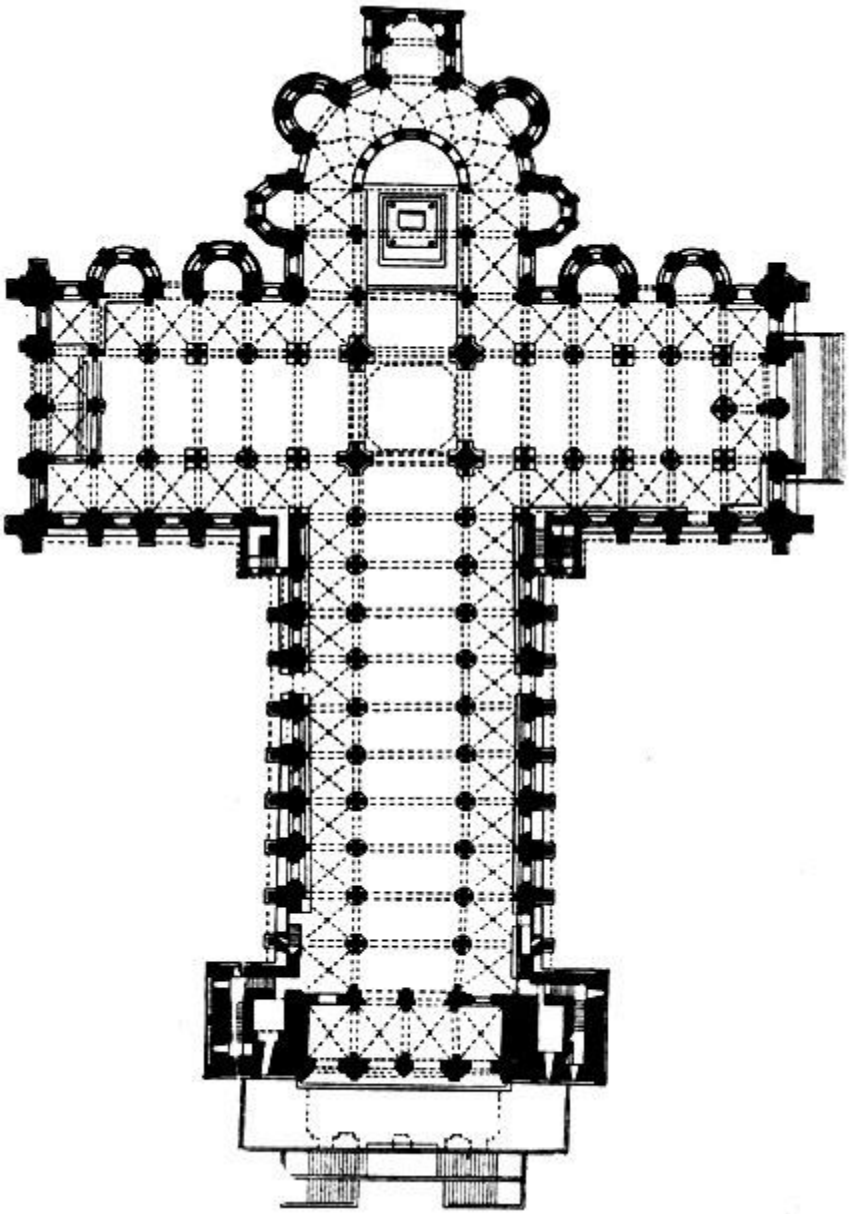
История испанского средневекового искусства — это история постепенного становления молодой крепнувшей художественной культуры, формировавшейся в упорной борьбе народа за освобождение от иноземного владычества, а затем в длительном процессе создания единого централизованного государства. Искусство воспринимало в сложном взаимодействии традиции Востока и Запада.

Для начального этапа развития искусства северных испанских областей, сохранивших свою независимость, характерны тяжеловесные, в духе грубоватой вестготской архитектуры церковные постройки протороманского, так называемого астурийского стиля. Однако дальнейшее утверждение испанцев на полуострове и интенсивное церковное строительство на отвоеванных землях поставили перед искусством новые задачи, и со второй половины 11 в. можно говорить о сложении в Испании романского искусства.

Сооружение католических соборов и монастырей было, как уже упоминалось, первоочередной задачей испанских зодчих. Строителями первоначально являлись французские монашеские ордена, обосновавшиеся также и в Испании. Близость к французским образцам особенно сказывается в известнейшем памятнике испанской романской архитектуры — соборе в Сант Яго де Компостела, построенном в Галисии в 1078 —1128 гг..



319. Собор Сант Яго де Компостела. 1078-1128 гг. Внутренний вид.



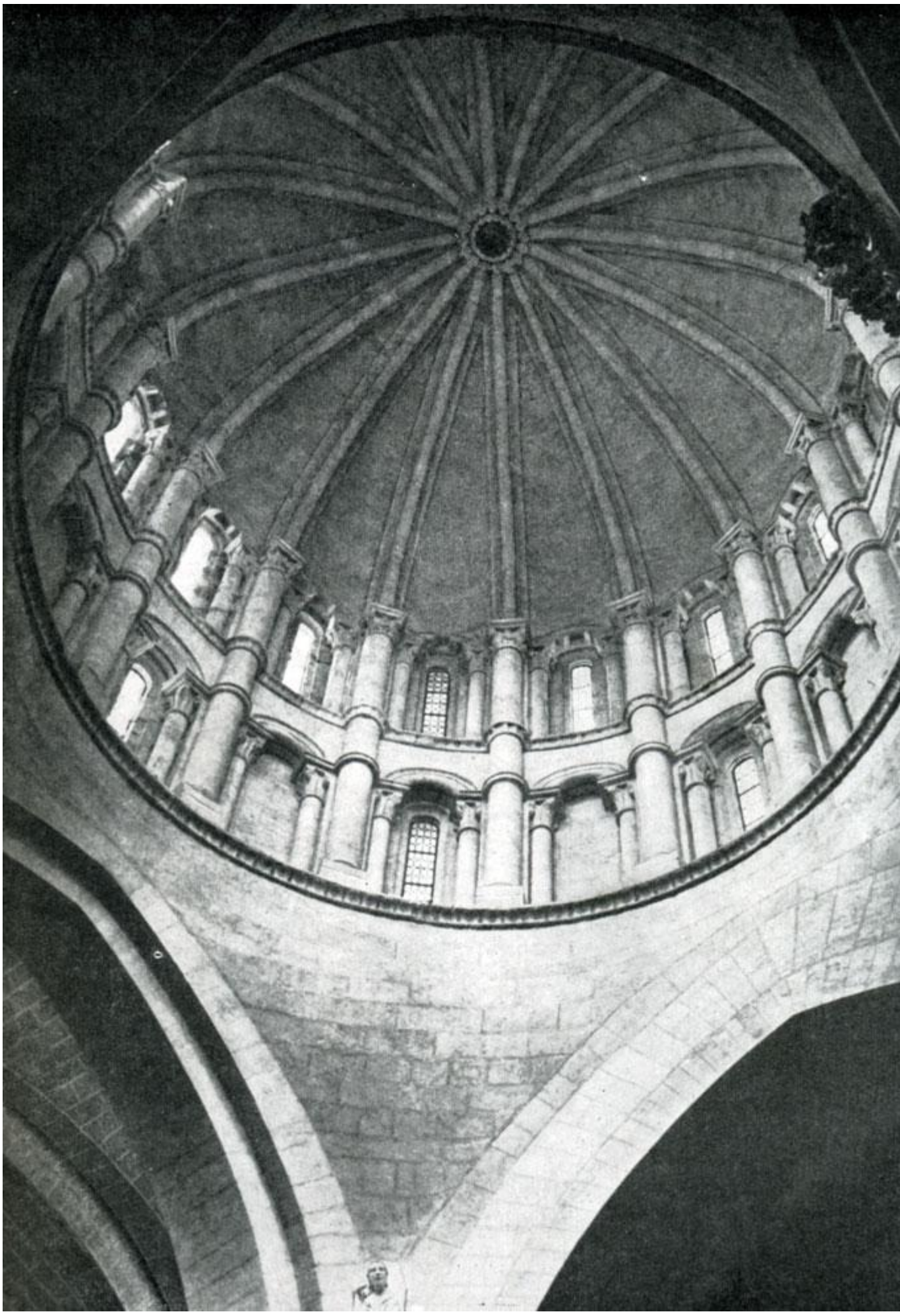
Собор в Сант Яго де Компостела. 1078-1128 гг. План.

Внешний вид собора сильно изменен позднейшими перестройками. Это большая трехнефная базилика зального типа, пересеченная трехнефным же трансептом, с хоровым обходом и венком капелл. Возможно, церковь Сен Сернен в Тулузе послужила прототипом собора в Сант Яго. Строгое, логичное, пластически выразительное построение интерьера придает впечатление особенной торжественности Этому храму — одному из центров паломничества в Западной Европе. Вместе с тем в декоре собора имеются и элементы мавританского зодчества — окна над главной капеллой обрамлены многолопастными арками.

Следует отметить, что мавританская архитектура внесла свою долю в романские постройки Испании: часто в качестве колоколен церквей использовали минареты; наряду с романской полуциркульной аркой охотно применяли многолопастные и подковообразные арки; в орнаментальные украшения вплетались восточные мотивы.

По конструкции романские постройки Испании проще и единообразнее французских, в их плане несколько сокращена длина нефов и, наоборот, вытянут трансепт. Таким образом, в композиции пространства храма средокрестие оказывается более выявленным, чем в большинстве романских сооружений Франции. При этом хор — место расположения духовенства и певчих — охватывает собой не только восточную, алтарную часть нефа, но и зону, помещенную под средокрестием.

Уделяя относительно мало внимания разработке конструктивных принципов, испанские зодчие вместе с тем стремились оживить строгий облик тяжеловесных романских построек разнообразными и богатыми архитектурными и декоративными Элементами. Так, прихотливостью силуэта, тонкостью отделки, красотой деталей отличаются фонарные башни над средокрестием. Они нередко были увенчаны нарядными коническими покрытиями, обильно украшены арками, окнами и колонками. Фонарь старого собора в Саламанке (12 в.) снаружи представляет собой купол конических очертаний с богатым декоративным убранством. Внутри общая композиция фонаря отличается исключительной оригинальностью. Она основана на контрасте ясных форм сферического купола с насыщенным сложными архитектурными деталями двухъярусным барабаном и монументальной простотой четырех мощных опорных арок с легким стрельчатым изломом.



321. Старый собор в Саламанке. Фонарная башня 12 в. Внутренний вид.

Любовь испанских мастеров к обилию декоративного убранства ярко проявляется в капителях романских колонн; нигде нет такого богатства мотивов, как в Испании. Здесь и разнообразный орнаментальный узор геометрического и растительного характера, и изображение библейских сюжетов, и фигуры всевозможных зверей и птиц. Несомненно, некоторые элементы этого декора имеют символическое значение.

Испанские постройки обнару живают черты, характерные для всех южных стран. Так, к монастырям примыкали обширные клуатры. Один из первоклассных образцов — клуатр монастыря Санта Мария де Риполь (11 в.) в Каталонии с двухъярусной гармоничных пропорций галлереей.

Характерна также для романской архитектуры Испании, особенно в Сеговии и отчасти в Авиле, пристройка к боковым сторонам церкви длинных крытых галлерей. Сеговийские церкви 11—12 вв. (св. Мильяна, св. Мартина, св. Стефана) с их гладкими и массивными стенами, небольшими высоко расположенными узкими окнами, просто и ясно профилированными карнизами выглядят сурово, солидно и прочно. Боковые галлерей, нарушая пластическую замкнутость постройки, смягчают это впечатление. Они защищают здание от чрезмерного нагревания солнечными лучами, создавая вокруг него своеобразную «теневую зону». Большая гранитная галлерея примыкает и к стене южного нефа церкви Сан Висенте в Авиле (11 —13 вв.) — прекрасного памятника романского искусства в Испании, выделяющегося строгостью и благородством своей архитектуры и высоким мастерством скульптурного оформления портала.

Наряду с сооружением монастырей и церквей в Испании широко, как ни в одной из стран Западной Европы, развернулось, особенно к 12 в., строительство Замков крепостного характера. Настоящей страной замков стала Кастилия, обязанная им своим названием (от слова Castillo — замок).

Замки, строившиеся в романский период, неоднородны по стилю; в них обнаруживаются наслоения более поздних художественных эпох. Руководство мавританских зодчих часто сказывалось либо в характере укреплений, либо в оформлении интерьера. Один из интересных и древних романских замков в Испании —Алькасар (королевский дворец) в Сеговии (9 в., перестроен в 16 в.). Строители замка прекрасно использовали выгодное в оборонном отношении местоположение Сеговии, стоящей на крутой скалистой возвышенности. Сеговийский Алькасар — большая крепость с толстыми массивными стенами, защитными обходами и бойницами, крепкими входными дверями, большими и малыми башнями с высокими пирамидальными или конусообразными кровлями. Силуэт Алькасара стал неотъемлемым характерным признаком Сеговии, древней резиденции кастильских королей.

322. Алькасар в Сеговии. 9 в., перестроен в 16 в. Общий вид.

Во многих испанских городах возводили крепостные стены с защитными башнями и воротами. Лучше всего сохранились городские укрепления Авилы (их постройка начата в 1090 г.).

Авила расположена на скалистом холме в центральной части Кастилии, на высоте более 1000 м над уровнем моря. Город словно вырастает из этого пустынного и голого плоскогорья, где зимой дуют ледяные ветры, а летом все сжигает знойное солнце. Грозные неприступные стены окружают город со всех сторон. Следуя рельефу местности, они образуют то более ровную монолитную непроходимую преграду на протяжении нескольких километров, то круто поднимаются и опускаются по каменным уступам. Около 80 высоких башен, сложенных, как и стены, из крупных квадров серого гранита неправильной формы, возвышаются над стенами. Снизу, у подошвы горы, город почти не виден за скрывающими его укреплениями. Узкие кривые улочки, строгие романские постройки, дворцы знати и древний собор (11 в.) — здание наполовину культового, наполовину крепостного характера (показательно, что его массивная, похожая на башню абсида с бойницами и защитными обходами включена в линию городских стен) — все несет на себе неизгладимый отпечаток времени кровопролитных религиозных и феодальных войн.

От эпохи романского искусства в Испании самостоятельных скульптурных памятников сохранилось сравнительно немного.

320. Путь в Эммаус. Рельеф церкви Сан Доминго де Силос в Бургосе. Последняя треть 11 в.

Это статуи Богоматери, распятия и гробницы, близкие по характеру к монументальной скульптуре, сэязанной с архитектурным ансамблем и служащей главным образом декоративным оформлением церковных порталов. К лучшим образцам ранней романской пластики Испании принадлежат рельефы клуатра в церкви Сан Доминго де Силос в Бургосе, в частности композиция .«Путь в Эммаус» (последняя треть 11 в.). В 12 в. испанскими мастерами были созданы произведения высокой художественной ценности. Особенно значительны три памятника: скульптуры апостолов, украшающие капеллу св. Михаила в соборе. Овьедо (так называемый Священный зал), статуи западного портала церкви Сан Висенте в Авиле и портал собора Сант Яго де Компостела, исполненный мастером Матео в 1183 г.

318. Собор Сант Яго де Компостела. Скульптура Портика славы. 1183 г.

Подчеркнутая условность форм и известная косность пластической массы в указанных памятниках 12 столетия были уже во многом преодолены. Здесь зарождались новые тенденции, заметные черты перехода к образной системе готической скульптуры, тем более заслуживающие внимания, что. они возникли в Испании раньше, чем в других государствах Европы. Особенно интересен в этом смысле знаменитый выходящий в нартекс собора Сант Яго портал, называемый Портиком славы. Он состоит из трех монументальных арок. В тимпане центральной, самой большой по размерам арки изображен Христос во славе, святые и ангелы. Великолепный, богато декорированный архивольт украшен двадцатью четырьмя фигурами апокалипсических старцев с музыкальными инструментами. На столбах в виде своеобразных кариатид расположены статуи пророков и апостолов. Скульптор изобразил и самого себя коленопреклоненным у ног покровителя собора — св. Иакова, фигура которого помещена на центральном столбе. Все элементы этого величественного портала приведены мастером Матео в гармоничное композиционное единство.

В фигурах портала, массивных и приземистых, еще много условного; их позы и жесты довольно однообразны и скованны. Однако скульптор стремился раскрыть в традиционных образах характеры. Преобладают в основном два типа: образ старца-мыслителя, в котором подчеркнуты его патриархальное величие, погруженность в себя, и образ юноши, олицетворяющий наивную восторженность, душевную чистоту и созерцательность.

Изображая момент «священной беседы», мастер пытался преодолеть статичную замкнутость образов, передать их единое эмоциональное состояние. Творчество Матео представляет собой значительный этап в развитии западноевропейской скульптуры 12 в.

В романский период в Испании была распространена деревянная раскрашенная скульптура — одна из отраслей народного ремесла. Примитивная и еще неумелая по выполнению, она не лишена своеобразной грубоватой экспрессии (группа «Снятие со креста» в церкви Сан Хуан де ла Абадесас в Хероне, начало 13 в.).

В противоположность другим странам в Испании сохранилось большое число образцов романской стенной живописи, относящихся главным образом к 12 в. Особенно богаты ими церкви Каталонии. Росписи испанских мастеров обладают подчас грубоватой и суровой, но совершенно особой выразительностью. Резко подчеркнутые силуэты фигур, твердость и энергия рисунка, а главное, чрезвычайно звучный колорит, который отличается исключительной интенсивностью и яркостью красно-коричневых, белых, черных и насыщенно-синих, обычно темперных красок,— все это отличает испанские росписи от романских фресок других европейских стран.

EGO
LVX
MVNDI
S BARTOLOMEVS
S IOANNES

323. Христос Пантократор. Фреска абсиды церкви Сан Клементе де Тауль. Начало 12 в.

В изображении Христа Пантократора в куполе абсиды церкви Сан Клементе де Тауль художник строго придерживался иконографического канона. Четкость композиционного решения с преобладанием строгого орнаментального принципа, ясный, холодный, интенсивный колорит, иератически застывшие крупные фигуры, бесстрастность выражения однотипных лиц придают фреске торжественность, суровую внушительность и отвлеченность. Более свободны по композиции и ближе к жизни те фрески, которые в системе оформления церкви имели второстепенное значение. Так, большой интерес представляет изображение нищего калеки Лазаря, который, согласно евангельской притче, лежал у ворот бессердечного богача. В художественном отношении фреска уступает предыдущей. Однако мастер смело вышел здесь за рамки канона. Образ Лазаря он пытался наделить чертами внешней достоверности, с наивной обстоятельностью изображая горестный облик бедняка, его худое, покрытое геометрически правильными пятнами язв тело, тяжелый костыль в руках, жадно лижущую язвы большую собаку и, наконец, массивную дверь, указывающую на место действия.

325 а. Архангел Михаил, взвешивающий души. Алтарный образ из церкви Валле де Рибес. 13 в. Вик, Епископальный музей.

325 6. Лазарь. Фреска церкви Сан Клементе де Тауль. Начало 12 в.

В Кастилии романская живопись представлена росписями капеллы церкви Сан Исидро в Леоне, превращенной в королевскую усыпальницу (так называемый Пантеон королей). Фрески, датируемые 12—13 вв., включают евангельские сцены, темы из Апокалипсиса, аллегорические изображения месяцев года. Прекрасные образцы монументальной живописи имеются и в других местностях Испании. Примером может служить стенная роспись церкви Сан Пабло в Касересе (около 1200 г.).

Ангелы Страшного суда. Фрагмент фрески из церкви Сан Пабло в Касересе. Около 1200 г. Сольсона, Археологический музей.

В 12 в. в Испании широкое распространение получила живопись на дереве, создавались алтарные образа, называемые фронталес. Многие из них хранятся в музеях Барселоны и Вик. Одним из самых древних (конца 11 столетия) является алтарный образ св. Мартина де Монгрони.

324. Христос и апостолы. Алтарный образ. Середина 12 в. Барселона, Музей.

Фронталес обычно представляли собой прямоугольные доски, в центре которых изображались Христос или Богоматерь в мандорле, а по бокам, чаще всего в два яруса, апостолы или пророки, а также эпизоды из жизни того или иного святого. Стилистически фронталес близки к современным им стенным росписям. Но фронталес отличаются еще большей звучностью, яркостью и силой колорита. Мастера охотно применяли сочетание

киноварно-красных и золотисто-желтых тонов, на фоне которых особенно четко выступают темные, резкие и угловатые контуры фигур и складок одежды.

Существовали и более роскошные фронталес с рельефными фигурами и украшениями из стука, подражавшие драгоценным ювелирным изделиям. В этом смысле фронталес были своеобразными предшественниками ретабло — огромных сказочно нарядных заалтарных образов в испанских церквах 14—16 вв.

В романский период в Испании возникло искусство оформления книги. Среди древнейших произведений испанской миниатюры — иллюстрации рукописи «Комментария к Апокалипсису» пресвитера Беата из Льебаны (10 в.), списки которой рассеяны по библиотекам и музеям городов Испании и других европейских стран. В этом раннем произведении уже сказываются черты, характерные для испанской миниатюры средневековья,— резкая угловатость, исполненный энергии рисунок и яркая контрастность и насыщенность колорита, особенно типичное для испанской миниатюры противопоставление желтого и густо-фиолетового.

«Книга завета» (1126 — 1129) в соборе Овьедо, содержащая собрание документов о привилегиях этого собора, украшена иллюстрациями, которые принадлежат к лучшим образцам романской миниатюры в Испании. Суровый, несколько однообразный и иератически застывший характер изображений оживлен декоративным богатством красок: на фиолетовом или светло-охряном фоне контрастно выделяются голубые, зеленые, красные, желтые тона одежд. Впечатление роскоши усиливается тонко и сдержанно введенным золотом и серебром.

В 13 в. границы испанских государств расширились за счет земель, отвоеванных у мавров. Крупнейшими политическими объединениями христианской Испании стали леоно-кастильское и арагоно-каталонское государства. Решительный удар арабам был нанесен соединенными силами испанцев в 1212 г. в битве при Лас Навас де Толоса. В 1236 г. пала Кордова, в 1248 г.—Севилья. В руках арабов осталась только, Гранада — последнее их крупное владение в Испании.

Напряженность введшей борьбы несколько ослабевала. Но с особенной ожесточенностью разгоралась внутренняя борьба обогащенных реконкистой феодалов и горожан. Последние добились от королевской власти крупных привилегий и получили доступ в сословно-представительные учреждения—кортесы.

В этой борьбе, которую использовала королевская власть, формировалось испанское государство, закладывались основы национальной испанской культуры, вырабатывался испанский язык с его наиболее чистым кастильским наречием. В то же время появились знаменитые произведения испанского эпоса, воспевающие подвиги героев реконкисты («Песнь о моем Сиде», поэмы «Семеро инфантов Лары», «Бернардо дель Карпио»).

Эта эпоха — время господства готического искусства. Распространение готической архитектуры на территории;) страны происходило неравномерно. Если сооружение всех значительных соборов в Кастилии относится к 13 в., то в Каталонии романский стиль уступал дорогу готическому гораздо медленнее и памятники искусства появились здесь в 14—15 вв. Еще позднее, уже во второй половине 15 столетия, готика проникла на юг, в Андалузию. Готический стиль в Испании господствовал главным образом в церковном зодчестве и лишь отчасти в сооружении укрепленных замков и крупных общественных зданий. Все массовое жилое строительство на очень долгий исторический период оставалось непосредственно связанным с традициями мавританской архитектуры.

Картина осложнялась тем, что воздействие мавританского зодчества не ограничилось этой областью и в сильной мере сказывалось и в культовом строительстве. Готическая нервюрная система обогащена в Испании мавританскими способами перекрытия — свод над средокрестием покоится на перекрещивающихся арках; в центре образуется пространство, заполненное ажурной восьмиконечной звездой. Охотно применялись наборные деревянные потолки исключительно сложного и нарядного рисунка, введены подковообразные арки и орнамент мавританского характера. Своеобразными были и приемы строительной техники. Наряду с созданием огромных каменных соборов распространилось кирпичное церковное зодчество, осуществляемое народными мастерами-мудехарами, т.е. мусульманами, жившими на территории христианской Испании. Владевшие исключительно высокой техникой кирпичной кладки, эти мастера представляли дешевую рабочую силу и охотно использовались католической церковью.

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, свойственные испанской готической архитектуре. В пределах этого стилевого единства, достаточно четко выступают два круга памятников, которые были созданы в Кастилии и Каталонии.

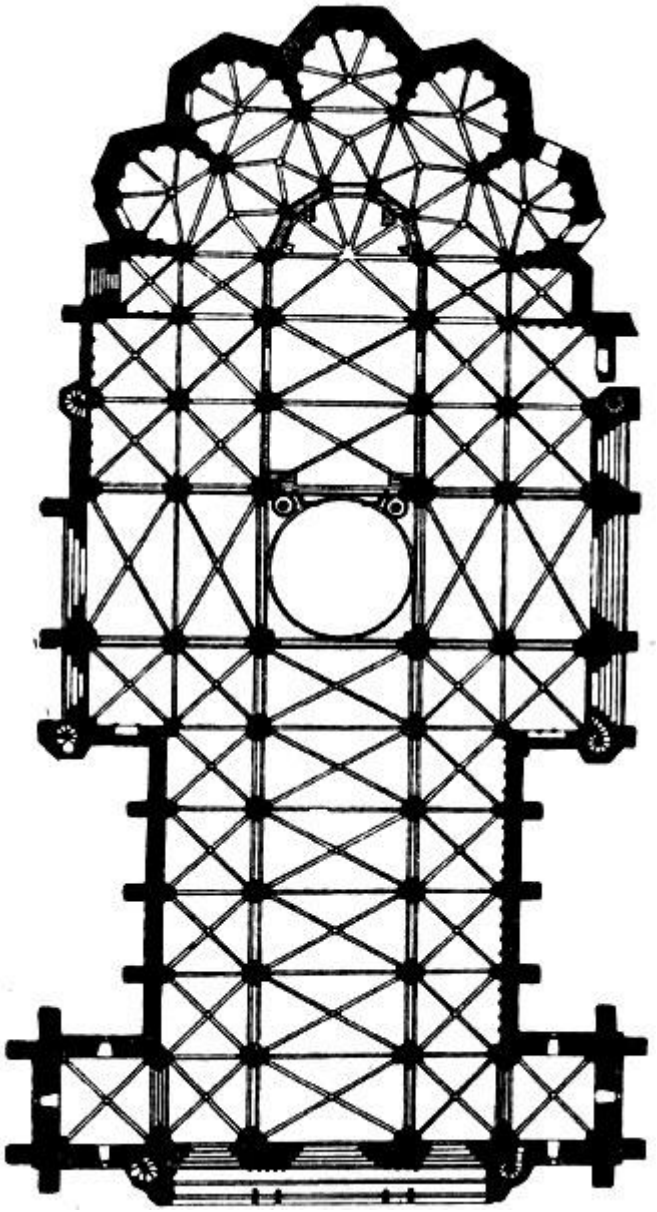
Одна из особенностей испанской готики в целом — свободное нарушение строгой конструктивной, логики здания — особенно сказалась во внешнем облике испанских соборов. Первоначально задуманные в соответствии с французскими образцами фасады и порталы часто оставались неоконченными, а в тело собора без определенного плана врастали бесчисленные капеллы и сакристии, многие из которых создавались уже в последующие эпохи. Здание как бы распространялось в ширину, теряло единую вертикальную устремленность.

Центрами готического искусства в Испании, как и в других государствах Европы, стали города. Однако непрекращавшаяся беспощадная борьба против мусульман способствовала дальнейшему росту могущества католической церкви, что наложило особый отпечаток и на архитектуру. Часто строителями соборов выступала не городская община, а соборный капитул. Этим объясняется, что именно 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. Общине предоставлялись лишь боковые нефы, значительно расширенные большим количеством капелл, и рукава трансепта. 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, и в испанских соборах в противоположность французским царит полумрак.

Для испанской готики характерно также своеобразное взаимоотношение стены и декоративного убранства. В Испании преобладает гладкая поверхность стены, оформление же, сосредоточенное в виде крупных насыщенных орнаментом пятен,

достигает, особенно в позднее время, необычайной, даже чрезмерной роскоши. Такой архитектурный эффект, основанный на обыгрывании орнаментированных плоскостей, по всей вероятности имеющий за собой традиции восточной архитектуры, становится характерным для всего последующего развития зодчества в Испании.

Ранний этап готической архитектуры в Кастилии связан со строительством наиболее знаменитых испанских соборов 13 столетия.



Собор в Леоне. Начало 13 в. - 1303 г. План.

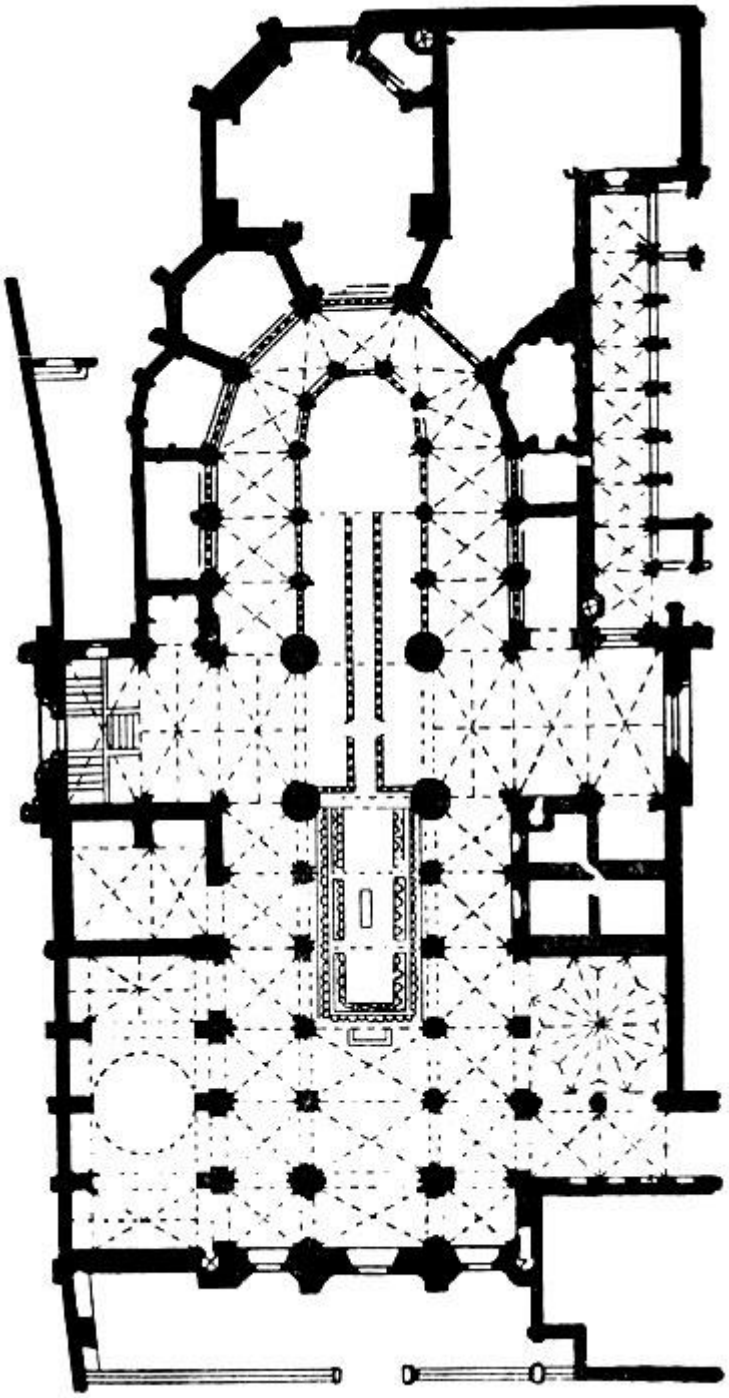
Близок к памятникам французской готики собор в Леоне (начало 13 в. —1303 г.); строитель его, архитектор Энрике, видимо, хорошо знал соборы в Амьене и Реймсе. Леонский собор создает целостное, конструктивно ясное впечатление (тем более что его фасады остались свободными от столь обычных в Испании поздних пристроек). Это единственный из готических соборов Испании, стены которого почти целиком заняты большими окнами с разноцветными витражами. Вместе с тем этот наиболее стройный и гармоничный по своим пропорциям из испанских соборов кажется по сравнению с французскими суровым и тяжеловесным. Его главный фасад с четко выступающими ясно обозначенными объемами значительно более статичен. Скульптурное убранство собора, в

котором имеется ряд замечательных произведений, в целом, однако, не играет столь активной роли в создании синтетического художественного образа, как в постройках Франции.

326. Собор в Леоне. Начало 13 в. - 1303 г. Внутренний вид.

327. Собор в Бургосе. 1221-1567 гг. Западный фасад.

Другое выдающееся сооружение ранней испанской готической архитектуры — собор в Бургосе (1221—1567) — производит необычайно живописное впечатление. Собор построен на склоне холма, поэтому его порталы расположены на разной высоте, а обширный клуатр сделан двухъярусным.



Собор в Бургосе. 1221-1567 гг. План.

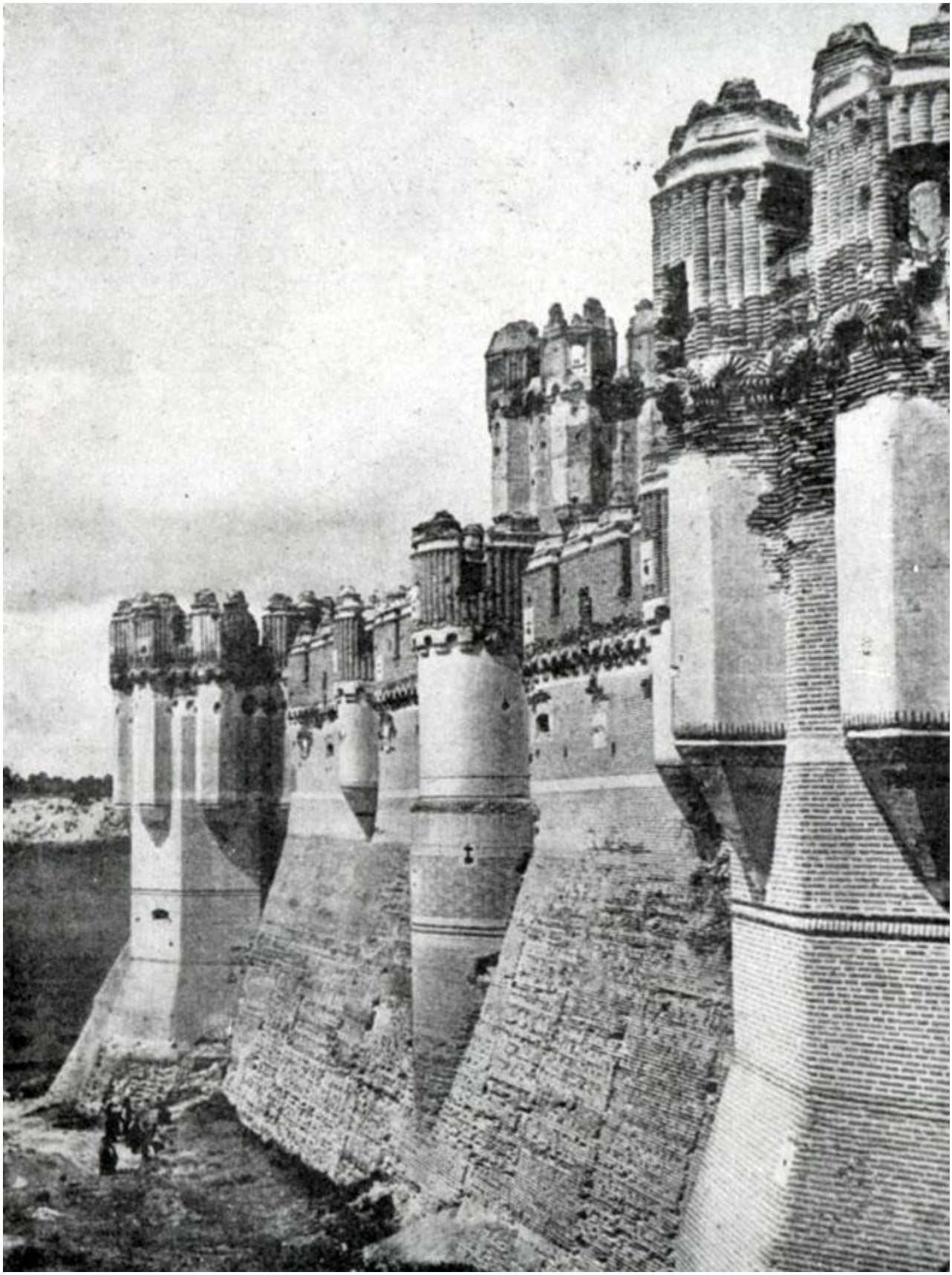
Здание, представляющее в плане трехнефную базилику с трансептом и венком пяти капелл, вследствие произведенных в разное время пристроек получило неправильную форму. Его окружают многочисленные боковые и абсидальные капеллы всевозможной величины, среди них знаменита своим роскошным убранством большая восьмиугольная

капелла Коннетабля (1487). Как это обычно в готике, к боковым фасадам вплотную примыкают дома узких и тесных улочек, так что лишь с отдаленной возвышенности можно более или менее ясно уловить облик господствующего над городом собора с его ажурными башнями, построенными в эпоху поздней готики. Созданные в разные периоды, эти башни вместе с тем образуют целостную, связанную единым ритмом композицию. Высокие и стройные парные башни западного фасада с ажурными шатрами гармонируют с богато декорированным световым фонарем над средокрестием. Выделяющийся особенной пышностью световой фонарь построен Хуаном де Вальехо в 1589 г. в виде двухэтажного восьмигранника с возвышающимися по углам остроконечными башенками; несмотря на позднюю дату, он выполнен в традициях поздней испанской готики. Это самый нарядный из всех световых фонарей в Испании. Звездообразный купол его заключает внутри тончайшую кружевную сетку причудливо-изящного рисунка, столь типичного для куполов мавританских святилищ. Формы светового фонаря как бы снова повторяются в более низкой и приземистой башне, увенчивающей капеллу Коннетабля. Легкий силуэт этих больших, а также множества маленьких богато украшенных флеронами и крабами башен является характерным признаком архитектурного образа собора. Его интерьер, который отличается сдержанностью и спокойствием форм, освещен сильным светом, струящимся из окон светового фонаря. Диаметр столбов средокрестия, представляющих собой цилиндрические устои, в каждый из которых заделано восемь тонких колонок, достигает здесь 4 м. В этом сказывается присущая испанской готике утяжеленность опор, связанная с воздвижением фонарной башни. Декоративное убранство, принадлежащее главным образом 16 в., ложится, подобно тонкой кружевной сетке, на гладкие стены, столбы и своды.

Третье крупнейшее сооружение ранней испанской готики — собор в Толедо (около 1227 — 1493 г.). В его архивах сохранились имена всех архитекторов и скульпторов, работавших здесь на протяжении 250 лет; судя по этим записям, руководителем вначале был архитектор Педро Петри. 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, произ-водит 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. Все это придает сооружению грандиозность. Свобода, простота и гармоничность форм усиливаются и тем, что внутри собор выстроен из чистого молочно-белого камня, добытого в ближайших к Толедо каменоломнях. Огромное пространство собора (длина его более 120 м при ширине около 60 м и высоте 30,5 м) поражает роскошью своего убранства, которое обогащалось из столетия в столетие.

Как и старинный Алькасар, собор господствовал над городом, расположенным на высоком гранитном плато, омываемом с трех сторон быстрыми водами Тахо. Древняя столица вестготского королевства, резиденция эмира и центр арабской учености, а затем, вплоть до 1561 г., столица испанского государства — Толедо, называемый «сердцем Испании», отразил, более чем любой из городов, всю многовековую историю страны. Не случайно именно в Толедо на месте мусульманской мечети был построен этот грандиозный католический храм, своеобразный музей художественной испанской культуры средневековья.

Сооружение укрепленных замков из кирпича, продолжавшееся в Кастилии и в готический период, часто поручалось мавританским зодчим. Угрюмым силуэтом поднимаясь над холмом, вырисовывается замок в Медине дель Кампо, называемый Ла Мота. Более живописен и причудлив облик другого созданного в традициях мавританской крепостной архитектуры замка Ла Кока, расположенного недалеко от Сеговии (12 — 15 вв.). Массивные, гладкие, расширяющиеся книзу неприступные стены украшены в верхней части сложным нагромождением башен и зубцами с полосой округлых выступов, образующих словно гофрированную поверхность.



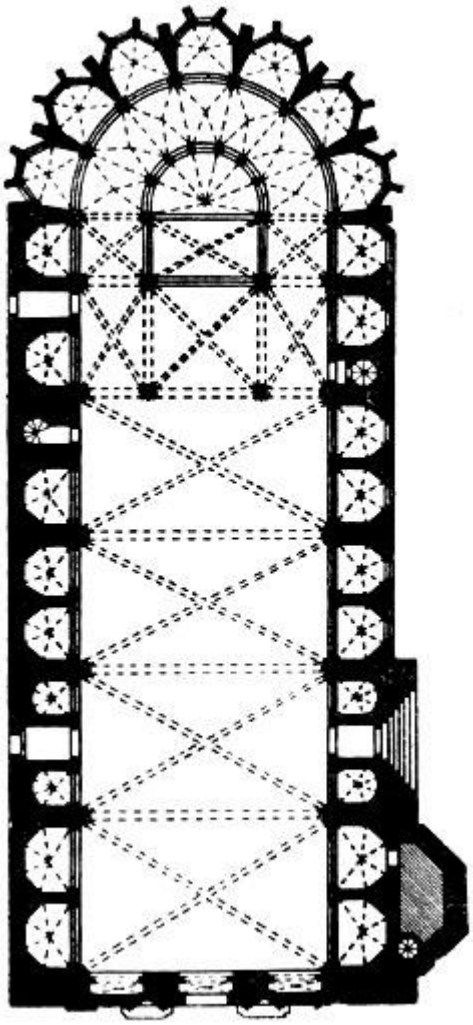
328 а. Замок Ла Кока. 12-15 вв. Фрагмент стены.

Своеобразные формы приняло готическое искусство в Каталонии. Расположенная в плодородной местности с длинной и удобной для мореходства береговой линией, Каталония менее активно участвовала в реконкисте; здесь издавна развивалась

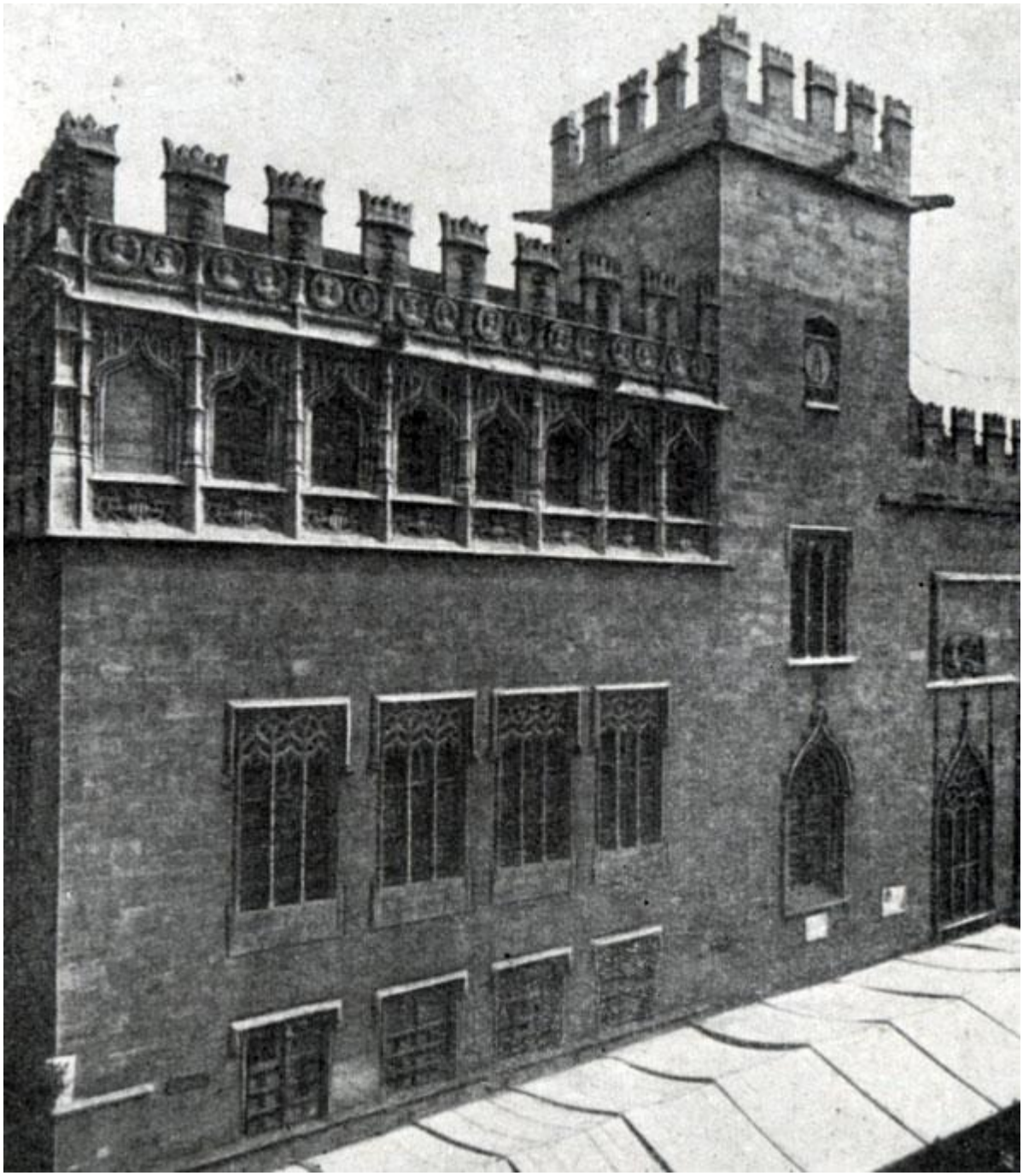
оживленная торговля с Востоком и Западом. Корабли каталонских купцов посещали порты Средиземного моря, а с 14 столетия — Англии и Нидерландов. Уже к 13 в. Каталония стала одним из богатых государств Европы. В 14—15 вв. в ее крупнейших городах, особенно в Барселоне, началось интенсивное строительство не только церквей и соборов, но и в противоположность Кастилии зданий общественного характера — торговых бирж и ратуш. Аналогично развивалось и искусство Валенсии, также одного из крупных торговых центров Испании.

Готические сооружения этих областей отличаются широтой плана, большой пространственной свободой, преобладанием спокойных горизонтальных линий, сдержанным декоративным убранством. Во внешнем облике церквей Каталонии преобладают крупные объемы обобщенных форм. Характерно, что главный неф, лишь немного превышающий боковые, почти не выделен в фасаде, аркбутаны и контрфорсы мало развиты; в некоторых постройках, например в Барселонском соборе, контрфорсы не выступают за линию бокового фасада, а помещены внутри собора. Вместо высоких готических крыш применяется плоское покрытие по уступам. Фасад здания, теряя характерный для готики силуэт, приобретает трапециевидные очертания. Небольшие дверные и оконные проемы со скупым декором и четкие горизонтальные тяги оживляют гладкие поверхности стен. Нет ни карнизов, ни пинаклей — фасад украшают только угловые лишенные шпилей башни и иногда — роза лаконичного и строгого рисунка. Прекрасным образцом готической каталонской архитектуры может служить фасад церкви Санта Мария дель Мар в Барселоне.

Новое понимание пространства, впервые проявившееся в Толедском соборе, получает в интерьерах каталонских церквей смелое и своеобразное решение. С этой точки зрения особенно интересен замечательный собор в Барселоне, для постройки которого в 1317 г. был приглашен архитектор Яков Фабре с острова Майорки (собор был закончен только в 15 столетии). Светлый и просторный залообразный хор, трехнефный 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 стройные устои — все это делает Барселонский собор одним из наиболее оригинальных памятников испанской готики. Дальнейшее развитие этого типа представляет грандиозный собор в Хероне (14 в.), который состоит из одиночного нефа огромной ширины.



Собор в Хероне. 14 в. План.

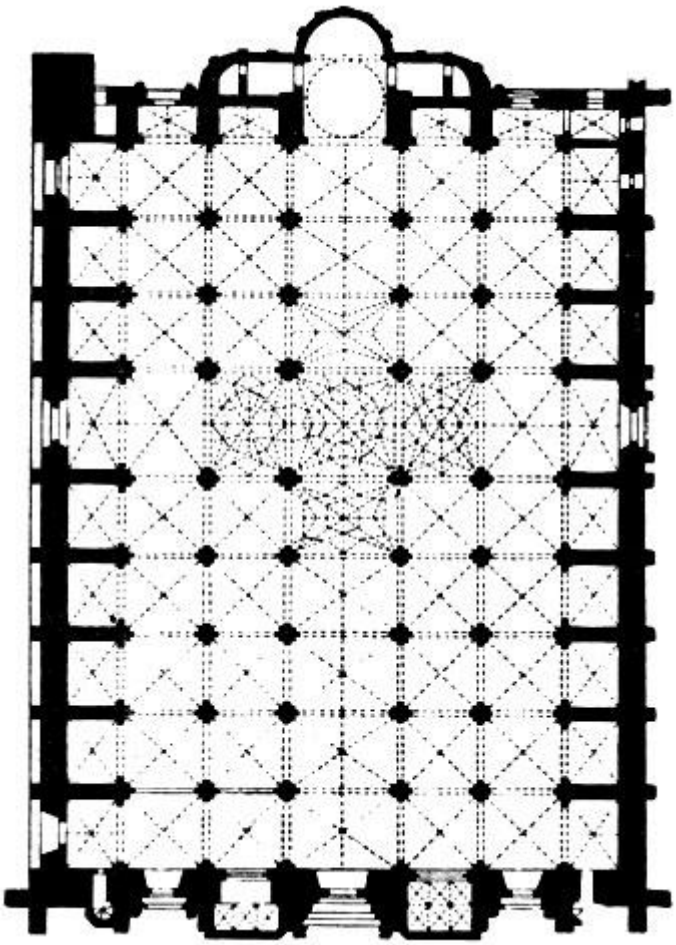


328 б. Шелковая биржа в Валенсии. 1483-1498 гг. Фасад.

Как уже упоминалось, в Каталонии и Валенсии, где была широко развита общественная жизнь, воздвигались светские городские постройки. Этим зданиям Барселоны (ратуша 1378 г., дворец для заседания кортесов 15 в.) и Валенсии (биржа для сделок по торговле шелком, так называемая Шелковая биржа), а также других торговых городов восточной Испании присущи ясность и широта плана, простые, четкие, прямоугольной формы объемы, плоские крыши, сдержанное, изысканное по рисунку убранство. Преобладание горизонталей и симметрическое расположение гербов в отрезках тимпанов и двух больших готических окон придает фасаду Шелковой биржи спокойствие и уравновешенность. Стрельчатые арки окон лишены стремительности и приближаются к форме полукруглых арок. Ядром композиции становится обширный светлый зал, который делится на три нефа высокими спиралевидными колоннами с расходящимися многочисленными нервюрами крестообразных сводов. В спокойной простоте и

гармоничной ясности архитектуры Каталонии и Валенсии проявляются черты общности с архитектурой торговых городов-республик Средиземного моря.

Постепенно распространяясь на юг, готическое искусство насаждалось в областях Испании, где традиции арабской культуры не потеряли еще своей жизнеспособности. В Андалузии, расположенной в непосредственной близости к мавританским владениям, столкновение художественных традиций Запада и Востока привело к тому, что последние возобладали, став на определенный период ведущими. В области церковного зодчества это приняло характер [своеобразного компромисса. Так, в начале 16 в. был построен Севильский собор под руководством Хуана Хиля де Онтаньон. Здание было воздвигнуто на месте мечети, от которой сохранились превращенный в колокольню знаменитый минарет «Хиральда», внутренний дворик и портал, называемый «Вратами прощения», позже украшенный готическими статуями. Внешний облик огромного собора — одного 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.



Собор в Севилье. Завершен в начале 16 в. План.

Более плодотворным было взаимопроникновение двух художественных культур в области светского строительства. В 14—16 вв. в Андалузии расцветало направление, называемое стилем мудехар,— своеобразное соединение элементов готики (а позднее — Ренессанса) с мавританскими элементами, с явным преобладанием последних, причем из готики и Ренессанса заимствовались преимущественно декоративные элементы.

Характерными признаками этого направления становятся: основной строительный материал — кирпич (узорчатая кладка стен достигала большой виртуозности); главные конструктивные элементы— подковообразная, иногда со стрельчатым завершением арка, сводчатое мавританское перекрытие, образующее в плане восьмиконечную звезду; нарядные деревянные наборные потолки, гипсовый орнамент, а также цветные поливные изразцы. Основой живой и свободной пространственной композиции жилых зданий является внутренний двор, вокруг которого группируются все остальные помещения. В стиле мудехар, сооружения которого отличаются простой, прекрасно отвечающей климатическим условиям планировкой и красочным, жизнерадостным обликом, охотно строили жилые здания, от дворцов знати до домов рядовых горожан. В Севилье сохранились знаменитые памятники архитектуры мудехар -Алькасар короля Педро Жестокого (14 в.) и дворец герцогов Алькала — так называемый Дом Пилата (14 — начало 15 в.).

В противоположность богатым мавританским зданиям, внешний вид которых скуп и сдержан, фасад Севильского Алькасара, особенно в его центральной части, очень наряден. Стена с дверным проемом и высоко расположенным ярусом окон, разделенных стройными колонками с арочными завершениями, покрыта, словно легкой кружевной сеткой, тонким резным орнаментом. Плоскостной декор прихотливого и изящного рисунка неотделим от малорасчлененной поверхности стены. Далеко выступающий, нарядно украшенный карниз бросает на ее верхнюю часть глубокую тень. Комнаты дворца выходят в богато оформленный внутренний двор. В его ажурной хрупкой аркаде исчезает материальная весомость камня, архитектурные формы поражают своей почти ювелирной тонкостью и изощренностью. Своеобразную утонченную красоту зданию придает использование столь характерных для мавританского зодчества приемов непосредственной связи архитектурного сооружения с природой. К дворцу примыкает великолепный сад. Отбрасывающие сильную тень деревья с пышными кронами, низко подстриженные кустарники, разбитые с геометрической правильностью цветники, освежающие воздух плоские водоемы и струящиеся фонтаны — все это создает впечатление несколько экзотической роскоши.

В области жилой архитектуры, по существу, наиболее последовательно проявился стиль мудехар не только в Андалузии, но и во всей христианской Испании. Тип такого жилого дома удерживался здесь чрезвычайно долго, например в Толедо -до начала 17 столетия. Именно благодаря этому испанский средневековый город, на узких улицах которого встречаются невысокие здания со стенами либо гладко оштукатуренными, либо покрытыми скромным кирпичным узором, подчеркнутым игрой света и тени, с плоскими крышами, выступающими карнизами и уютными прохладными внутренними двориками, приобретает совершенно особый, отличный от средневековых городов Европы образ.

Значительное развитие получила в Испании готическая скульптура. Порталы готических соборов (особенно соборов в Леоне и Бургосе) были украшены превосходными скульптурными произведениями. Архитектор Энрике — строитель Леонского собора — руководил также скульптурными работами порталов; они близки к французским образцам. Однако в них все же нет строгой гармоничности форм, столь присущей французской готической скульптуре 13 в. Здесь это часто искупается живой выразительностью в передаче чисто испанских типов лиц. Особенно известны скульптуры главного портала Леонского собора. Изображение в тимпане Христа и святых подчинено строгому иконографическому канону. Значительно больше жизни и свежести в трактовке «Страшного суда», расположенного ниже, на притолоке двери. Этот многофигурный рельеф делится на две части: слева изображены мучения грешников в аду, справа — праведники. Между двумя большими группами — изящный большекрылый архангел.

Разнообразием лиц, свободой поз, тонко подмеченными бытовыми деталями отличаются образы праведников.

329 а. Богоматерь с младенцем (Санта Мария ла Бланка). Статуя центрального портала собора в Леоне. 13 в.

Резцу другого не менее одаренного скульптора принадлежит статуя Богоматери, так называемая Санта Мария ла Бланка. Она расположена на центральном столбе портала и словно встречает зрителя у главного входа. Это торжественный образ увенчанной короной небесной царицы; на ее руках младенец, благословляющий народ. Пластически совершенно передает мастер величавость Марии, одетой в широкую ниспадающую до земли мантию. Особенной сложностью отличается игра складок, то более мелких и дробных, то ложащихся крупными и тяжелыми массами, то глубоких и плавных, подчеркивающих стройность молодого тела. Вместе с тем скульптор сумел придать подлинную жизнь этому строгому изображению. Очень -привлекательное, нежное лицо Богоматери овеяно удивительной доброжелательностью. Образ младенца, изображенного, как обычно в средневековом искусстве, в пропорциях взрослого человека, лишен канонической условности. Его живое лицо полно наивной детской любознательности и радостной непосредственности чувства.

Соборы и церкви Испании, их многочисленные капеллы, сакристии, залы капитула богаты замечательными произведениями главным образом позднеготического искусства — великолепными мраморными гробницами, деревянными скамьями тончайшей работы, огромными заалтарными образами (ретабло). Последние представляют собой заключенную в архитектурное обрамление сложную композицию из скульптурных и живописных изображений; по существу, последние имеют характер икон. Ретабло достигают громадных размеров, доходя нередко до сводов потолка. Известную аналогию они находят в древнерусском иконостасе, но ретабло помещается на восточной стене, в глубине алтаря, кроме того, здесь значительную роль играет скульптура; так, большое число прекрасных ретабло сплошь, как роскошным ковром, покрыты богатым скульптурным убранством. Сложнейший орнаментальный узор обрамляет скульптурные клейма, посвященные евангельским Эпизодам.

Как считают исследователи, происхождение ретабло восходит к началу реконкисты, когда походный алтарь воздвигали перед раскладным деревянным триптихом. Появление ретабло в видоизмененной, усложненной форме относится к 13 в. они получили широкое распространение в церквах Каталонии. Однако на этом Этапе ретабло носили еще примитивный характер. Расцвет скульптурного декора в ретабло начался лишь с первой половины 15 столетия. В творчестве арагонского скульптора Пере Хоан де Вальфогона ретабло превращен в целое архитектурное сооружение из алебастра или дерева, украшенное полихромной скульптурой. Лучшим произведением мастера является его алебастровое ретабло в соборе Таррагоны (1426—1436); удачной композицией и живостью трактовки отличаются рельефы пределлы, изображающие сцены из жизни св. Теклы.

В эволюции ретабло первая роль, однако, принадлежала не скульптуре, а живописи. Уже в 14 столетии роспись ретабло стала основным полем деятельности живописцев Валенсии, Арагона и Каталонии, достигших больших творческих успехов.

Основателем каталонской школы живописи был художник Феррер Басса (около 1290—1348). Пользовавшиеся большой известностью его ретабло, к сожалению, не сохранились, и о творчестве мастера можно судить лишь по фрескам, украшающим монастырь в Педральбес близ Барселоны.

Изображены сцены из жизни Богоматери, цикл «страстей» Христа и фигуры святых. Росписи Феррера Басса близки к произведениям итальянского Проторенессанса, и в первую очередь сиенской живописи. Это свидетельствует о зарождении реалистических тенденций в испанском искусстве, которые, как и в живописи сиенцев, не приобрели еще

господствовавшего значения, а находились в состоянии органической слитности с чертами средневековой условности. Вместе с тем реалистические тенденции проявились в нарастании светского начала и особенно в окрашивавшем произведения мягком лиризме образов, далеком от условной спиритуализации. Сравнительно с живописью Сиены фрески Феррера Басса кажутся более примитивными. Испанский мастер меньше внимания уделял тонкости рисунка, тщательности деталей, он стремился к некоторой упрощенности форм. Во фреске, изображающей жен-мироносиц и ангела у гроба господня, Феррер Басса, хотя и не передает пространственной глубины, но уже подчеркивает объемность фигур; их очертания, не такие изысканные, как в картинах сиенцев, все же мягки и плавны. Художнику удалось объединить образы общим действием. Он достиг этого не столько выразительностью лиц, сходных между собой по типу, сколько благодаря жестам и движениям фигур. Следует отметить, что интерес Феррера Басса к проблеме движения заметен и во многих других фресках цикла в Педральбес. В соответствии со спокойным и торжественным характером изображаемых сцен мастер писал их в сдержанных, приглушенных и светлых красках; он особенно охотно вводил в свои композиции белый цвет. В целом гамма фресок отличается изысканностью; иногда она строится на сочетании насыщенных, но неярких кирпично-красных и оливковых тонов, иногда — особенно тонких и нежных серых, голубых и розовых.

329 б. Феррер Басса. Жены-мироносицы у гроба господня. Фреска монастыря Педральбес близ Барселоны. 1-я половина 14 в.

Близость к искусству сиенских мастеров сказывается и в творчестве братьев Серра — арагонцев по происхождению. В работах Пере Серра образы отличаются большей строгостью (ретабло св. Духа в соборе в Манреса, 1394), но обильное применение золота придает его произведениям нарочитую декоративность.

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.

Один из самых выдающихся памятников 13 в.— манускрипт «Песнопения короля Альфонса Мудрого в честь девы Марии» (один из лучших экземпляров — в библиотеке Эскориала), украшенный миниатюрами в Севилье (1275—1284). 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 шести 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. И прежде всего это в колорите, где краски — голубые киноварные, фиолетовые, коричнево-черные, зеленые, желтые — и сверкающее в узорах тканей, в коронах и утвари золото приведены к тонкому декоративному единству.

Средневековое искусство Испании развивалось по своему особому пути, связанному с особенностями истории испанского народа в период, когда в процессе реконкисты закладывались основы национальной художественной культуры. Хотя средневековое искусство Испании не приняло таких целостных, классически законченных форм, как, например, во Франции и Германии, оно решало в своеобразной форме общие для европейских стран задачи.

Искусство Португалии

Т.Каптерева, К.Малицкая

Древняя история современной Португалии, некогда римской провинции Лузитании, тесно связана с историей остальных областей Пиренейского полуострова. Освобожденные от

мавританского владычества земли в северо-западной части полуострова получили название Португалии (Portus — cale), по имени самого значительного города области — Порту (Опорто). В 11 столетии здесь образовалось графство Португальское, владения которого вскоре значительно расширились в результате успешной борьбы против мавров. В 1143 г. Португалия освободилась от вассальной зависимости Кастилии, образовав самостоятельное королевство, возглавляемое бургундской династией. Спустя четыре года у арабов был отвоеван Лиссабон, ставший столицей государства. Вследствие выгодного географического положения на побережье Атлантического океана Португалия чрезвычайно рано завязала торговые и культурные отношения с Францией, Англией, Фландрией. Португальцы были по времени первым народом Европы, сыгравшим значительную роль в великих географических открытиях.

Для средневекового искусства Португалии, как и для искусства Испании, характерно сложное взаимодействие художественных традиций Востока и Запада, в данном случае — Франции. Отсюда возникла несомненная общность произведений испанских и португальских мастеров средневековья. Мавританское же влияние сказалось в португальской культуре слабее, чем в испанской.

Освобождение португальских земель от мавританского владычества сопровождалось интенсивным церковным строительством. Произведения раннероманского искусства появились в Португалии в конце 11 в. (например, церковь в Браге, облик которой искажен позднейшими пристройками и реставрацией). Романское искусство складывалось под сильным влиянием французских монашеских орденов, особенно цистерцианского. Французская церковь Сен Сернен в Тулузе и испанский собор в Сант Яго де Компостела служили своеобразным образцом для подражания. Среди зданий подобного рода выделяется собор в Коимбре, построенный мастерами Робером и Бернаром (1160—1170). Это трехнефная крытая цилиндрическими сводами базилика с тремя полукруглыми абсидами. Над средокрестием высится четырехгранная фонарная башня с несколько более поздним нервюрным куполом. Построенный из желтоватого известняка собор Коимбры расположен на склоне холма; своими массивными стенами и фасадом, увенчанными зубцами, он напоминает укрепленный замок. В центре западного фасада помещен четырехугольный выступ с главным входом в виде глубоко втянутого в толщу здания портала с круглыми архивольтами на пилястрах и колонках. Подобный же пластически выразительный мотив повторен и во втором ярусе: на этот раз большое окно включено в такой же глубокий портал. Плоскость стен оживлена лишь узким поясом арок, обрамляющим высоко расположенные окна.

Декоративное убранство португальских церквей, в том числе и собора в Коимбре, отличается подчеркнутой скупостью: чаще всего простой геометрический орнамент украшает архивольты порталов.

Наиболее значительная из романских построек Португалии — собор в Эворе, выстроенный из серого гранита (1185 —1204),— отмечен воздействием бургундской архитектуры.

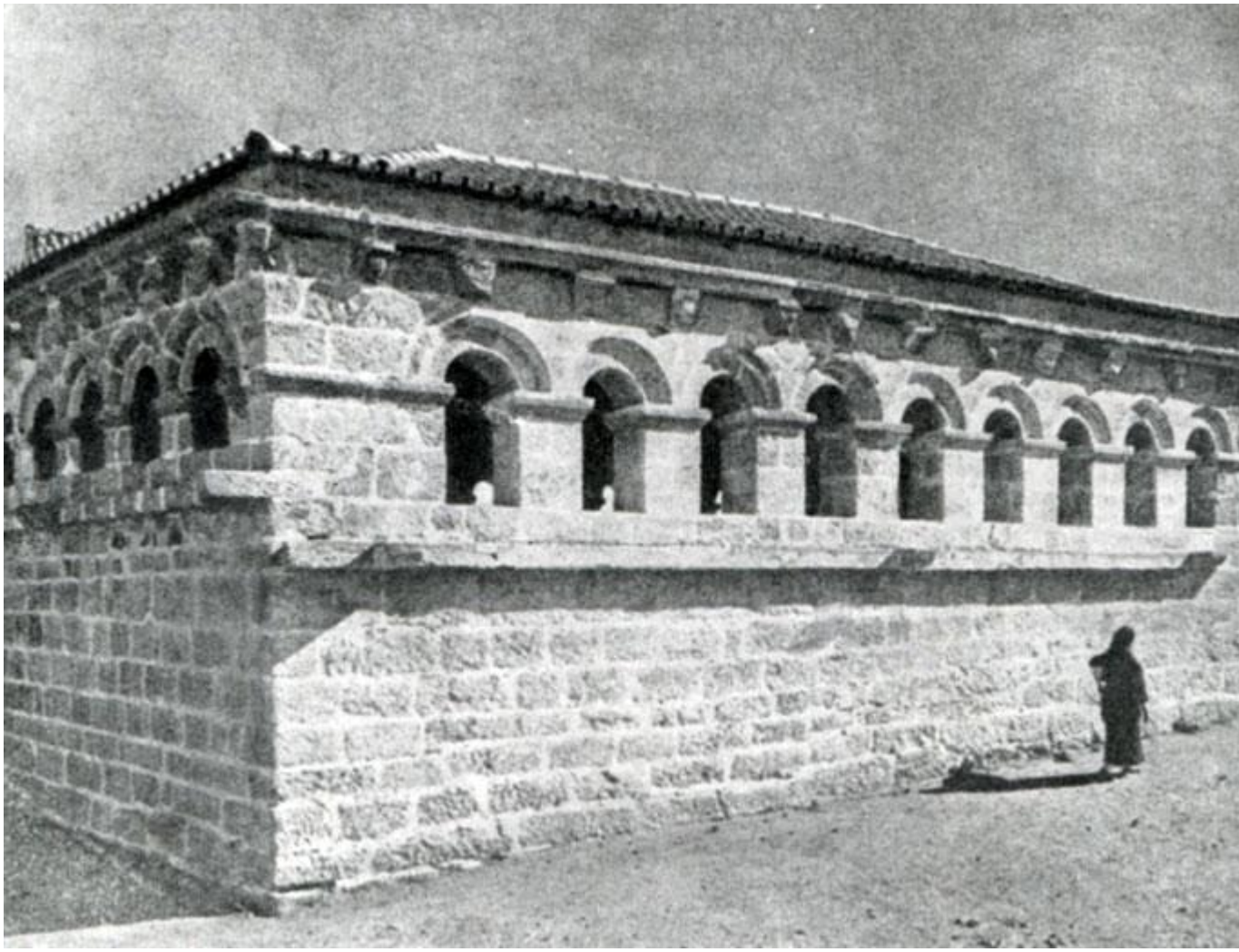
330 а. Собор в Эворе. 1185-1204 гг. Вид с юга.

Наряду с базиликальными постройками в Романское время в Португалии было создано редкое для средневековой Европы центрическое здание — церковь ордена тамилиеров в Томаре (1160).

Кроме монументальных произведений романской архитектуры здесь создавались более скромные, трехнефные и однонефные, часто затерянные среди гористой местности небольшие церкви, построенные из грубоватых блоков гранита. Их формы подчеркнуто просты и статичны.

В Португалии, так же как и в Каталонии, романское искусство продолжало существовать в течение всего 13 столетия. В это время многие элементы готической системы уже получили распространение в церковном зодчестве, но язык пластических форм еще оставался романским. К редким сохранившимся образцам романской гражданской

архитектуры принадлежит так называемый Старый дом сената в Браганце (вероятно, 13 в.).

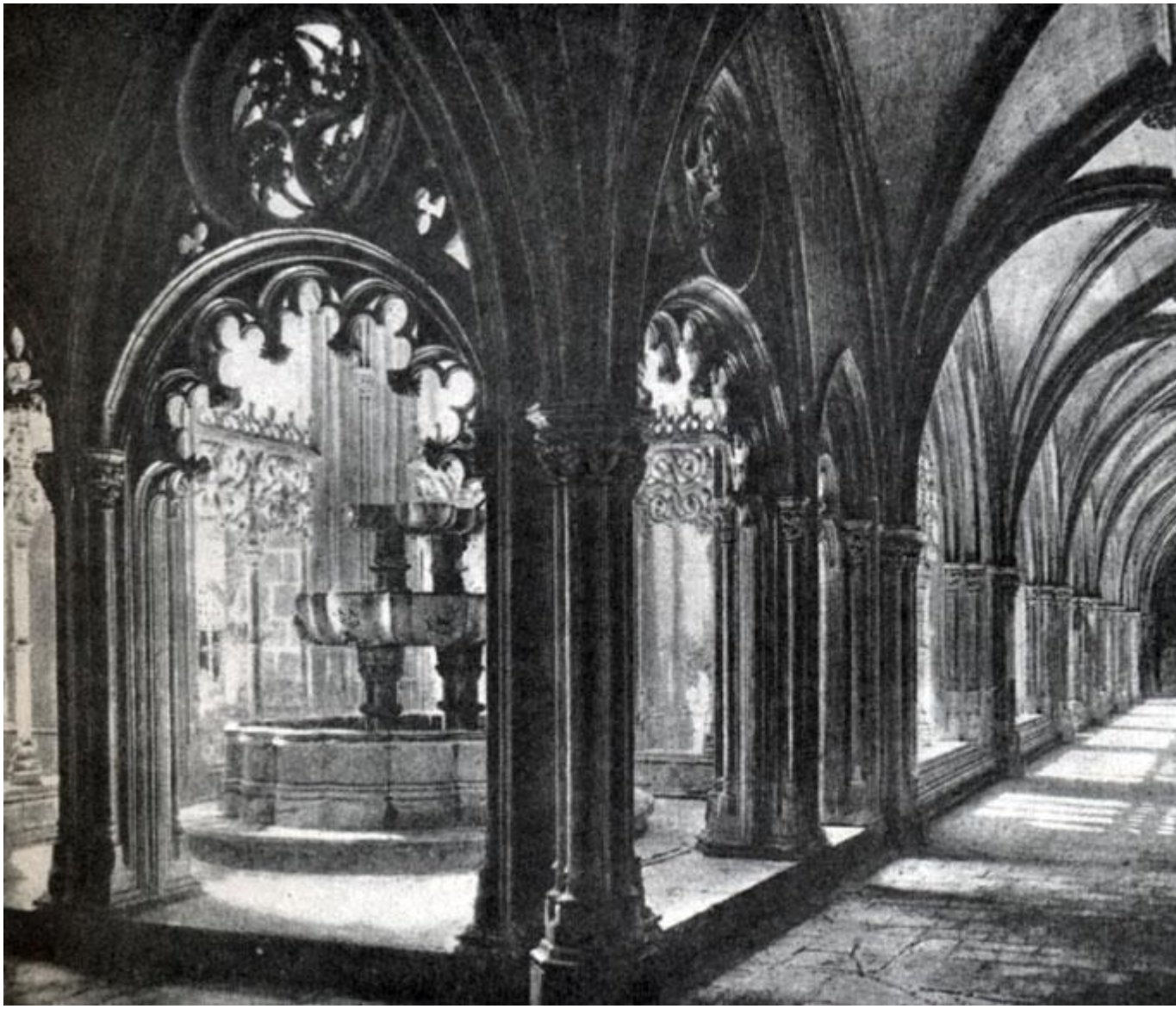


330 б. Так называемый Старый дом сената (здание городского самоуправления) в Браганце. Вероятно, 13 в.

Цистерцианский монастырь Санта Мария в Алькобасе (около 1190—1220 гг.) — одно из лучших произведений ранней португальской готики. Это большая (160 м длины, 16 м ширины и 21 м высоты) перекрытая крестовыми сводами трехнефная базилика с двухнефным трансептом и венком капелл. Интерьер монастыря в Алькобасе отличается пространственным размахом. Нефы одинаковы по высоте, но центральный почти в два раза шире боковых. В узких боковых нефах особенно ощутима устремленность ввысь вытянутых, стройных по пропорциям опорных столбов. Впечатление большого пространства усиливается и тем, что в португальских церквах в противоположность испанским центральный неф совершенно сэободен. Белизна камня является главным украшением интерьера, лишенного какого-либо декоративного убранства.

Монастырь в Алькобасе знаменует развитие новых для Португалии принципов готической системы и вместе с тем является ярким свидетельством устойчивости романских традиций. Если перестроенный в 17—18 вв. фасад не дает представления о древнем облике здания, то высокие зубчатые стены с узкими, похожими на бойницы окнами создают впечатление суровой статики форм. Такой же характер имеют и другие части монастыря, в частности построенный в начале 14 столетия клуатр. Галлерея клуатра —

двухъярусная. Внизу полукруглые широко перекинутые арки охватывают группу более мелких арок, опирающихся на тонкие сдвоенные колонки. В тимпане каждой из больших арок помещено круглое углубленное окно. Тот же мотив подчинения мелких форм крупным повторен в более плоскостной и декоративной аркаде верхнего яруса. Пластичность массивной нижней части подчеркнута контрастами света и тени; более легкая верхняя галлерея, построенная на пролетах широких арок, пронизана светом и воздухом и выделяется на фоне неба ясным, четким силуэтом.

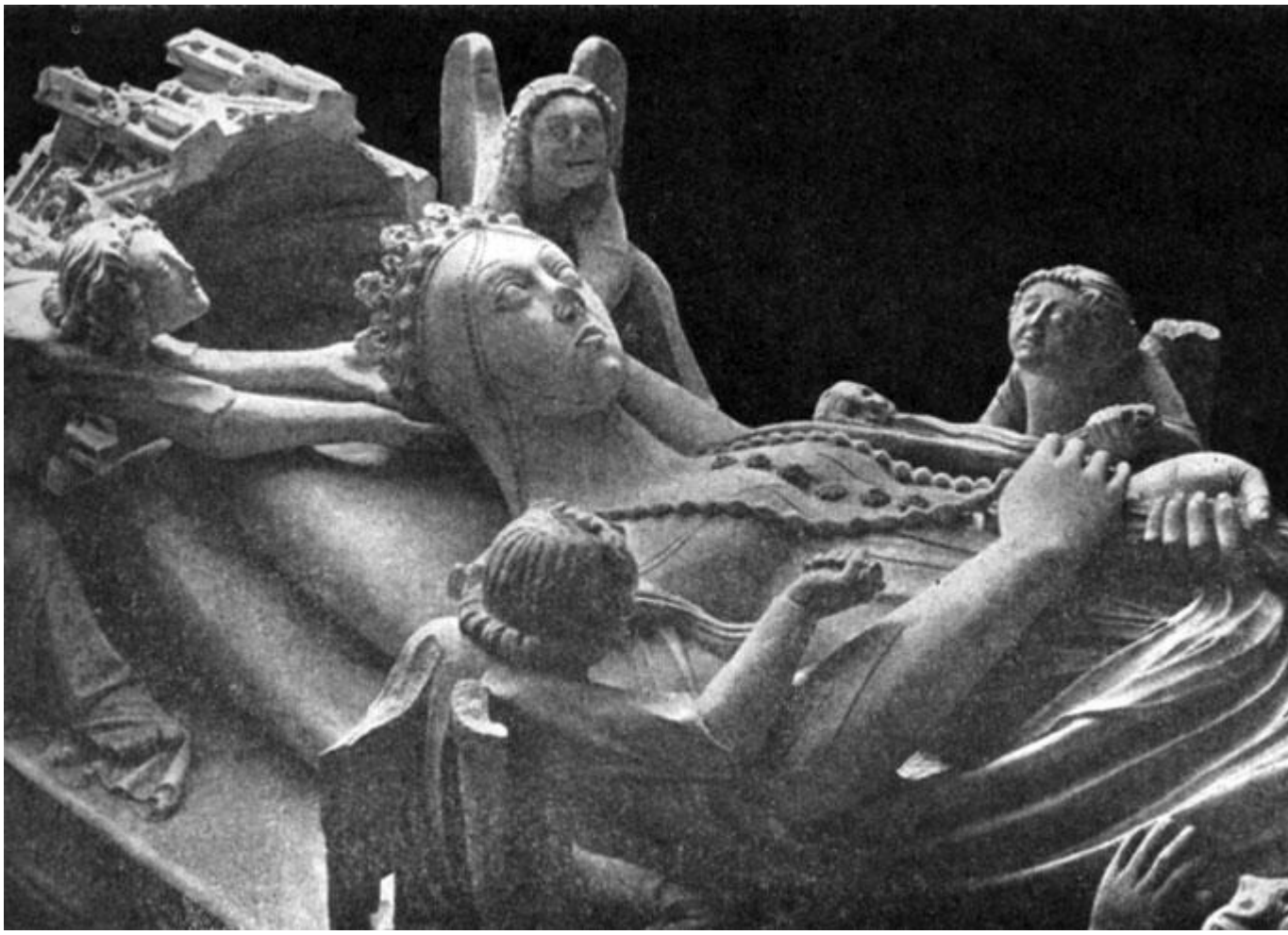


331 а. Монастырь Санта Мария в Алькобасе. Клуатр. Начало 14 в.

Борясь с сепаратизмом крупных духовных и светских феодалов, португальские короли проводили политику укрепления своей власти. Наиболее активной была деятельность короля Динишу I (1279—1325), которому удалось ограничить рост церковного землевладения и передать большую часть прав церковных судов королевским. Успешна была и борьба Динишу I против крупных феодалов.

Этот период в истории Португалии ознаменовался расцветом культуры. В 1290 г. был основан университет в Лиссабоне (переведенный затем в Коимбру). Большое развитие получила придворная близкая к провансальской литература; сам король Динишу I был

крупным поэтом. Развернулось широкое церковное и светское строительство в готических традициях. Появились произведения португальской миниатюры, например иллюстрации еврейской Библии (1299, музей Лиссабона).



331 б. Надгробие Инесы де Кастро в монастыре Санта Мария в Алькобасе. 2-я половина 14 в.

13—14 столетия — время расцвета португальской скульптуры. Как уже упоминалось, декоративная скульптура, игравшая столь значительную роль в средневековом искусстве других стран Европы, в Португалии была развита слабо. Большую известность получили надгробия короля Педро и особенно Инесы де Кастро в капелле монастыря в Алькобасе (вторая половина 14 в.), к сожалению, поврежденные французскими войсками в 1811 г. На крышке массивного украшенного рельефами саркофага покоится фигура усопшей, которую бережно поддерживают ангелы. Несомненным сходством отмечено округлое полное лицо Инесы де Кастро с характерным разрезом глаз, высокими тонкими бровями и нежным ртом. Образ Этой трагически погибшей возлюбленной короля Педро овеян лиризмом, который присущ средневековой художественной культуре Португалии и особенно ее поэзии.

С прекращением в 1383 г. бургундской династии в Португалии начался мятеж . крупных феодалов, стремившихся к власти. Положение осложнилось тем, что в борьбу вступила поддерживавшая мятежников Кастилия. Активное сопротивление городов (особенно упорно оборонялся Лиссабон) и рыцарства привело к подавлению мятежа, а в 1385 г. была одержана победа при Алжубарроте, положившая конец притязаниям Кастилии. Сословно-представительные учреждения — кортесы, в том же году собравшиеся в Коимбре, —

провозгласили королем Португалии Жуана I — магистра португальского духовно-рыцарского Ависского ордена. Наступил новый период в истории страны, ознаменованный дальнейшим развитием политики централизации королевской власти и началом колониальной экспансии.

В честь победы при Алжубарроте был построен собор Санта Мария ди Виктория в монастыре Батальи (начат в 1385 г.) — наиболее значительное произведение Зрелой португальской готики. Собор отличается большими размерами (120 м длины, 32,5 м ширины, 32 м высоты). Знаменательна история создания этого памятника. В сооружении его принимали последовательное участие два португальских архитектора, в творчестве которых сказались две различные тенденции. Первый из Зодчих — Домингиш стремился в плане собора, пропорциях его узкого центрального нефа, характере сводов и южного портала к строгим, упрощенным, несколько архаизированным формам, исходя из традиций монастыря в Алькобасе и даже собора в Эворе. После смерти Домингиша архитектор Уге внес в облик собора черты особенной нарядности и живописности. Он построил обширный прямоугольный так называемый королевский клуатр, окруженный галлереей из пяти широких арочных пролетов, присоединил к алтарю монументальную ротонду, перекрыл зал капитула звездообразным смелым по конструкции сводом, создал оригинальную по формам капеллу основателя собора Жуана I. Новый фасад с высокими окнами, стройными ажурными шпилями и тонкими пинаклями, с порталом, декорированным статуями апостолов и изображениями в тимпане Христа и евангелистов, выдержан в традициях европейской готической архитектуры. Вместе с тем фасад лишен подчеркнутого вертикализма, преобладает характерное для готики Пиренейского полуострова стремление к более приземистым, распространяющимся в ширину формам. Этому впечатлению способствуют и многочисленные пристройки 15 и начала 16 в. Одна из таких пристроек, "капелла Жуана I, в плане представляет восьмиугольник, вписанный в квадрат, напоминая центрический храм тамплиеров в Томаре. В капелле находится исполненное величавости образов надгробие короля Жуана и его жены (1433), принадлежащее к одному из лучших произведений португальской скульптуры 15 столетия.

Дальнейшая судьба искусства Португалии связана с новым историческим Этапом развития страны, на рубеже 15 и 16 вв. достигшей экономического, политического и культурного расцвета.

Искусство Италии

А.Губер, В.Лебедев

Исторические судьбы средневековой Италии во многом отличны от судеб других стран средневековой Европы. В то время как во многих из европейских стран на различных этапах эволюции феодального строя складывались крупные государственные образования, Италия, на протяжении почти всего средневековья служившая ареной борьбы иноземных завоевателей, не сумела выйти из состояния феодальной раздробленности; в стране не существовало той общественной силы, которая могла бы выступить от имени итальянской народности в целом.

Другая особенность исторической эволюции средневековой Италии состоит в том что основными соперниками во внутренней политической борьбе здесь очень рано оказались не столько феодалы-сеньоры, сколько рано развившиеся города-государства. Впоследствии, когда во многих европейских странах социально-экономический уклад носил еще средневековый характер, эти города Италии явились очагами формирования новых общественных отношений. Как указывает Маркс, «первые зачатки капиталистического производства спорадически встречаются в отдельных городах по Средиземному морю уже в 14 и 15 столетиях»(*См. К. Маркс. Капитал, т. I, Госполитиздат, 1951, стр. 270.(*).

Своеобразием исторического развития Италии определяются существенные особенности ее художественной культуры.

Прежде всего итальянское искусство не отличалось той мерой идейно-стилевого единства, которое характерно для средневекового искусства многих других стран Европы. Не существовало и центра, который выполнял роль художественной столицы. Рим, игравший такую роль во времена античности и в будущем, в период Высокого Возрождения, не имел в средние века даже своей значительной художественной школы. Памятники архитектуры и изобразительного искусства в различных областях страны отличались ярко выраженными местными особенностями и имели своей первоосновой весьма различные художественные традиции.

Однако, охотно усваивая те или иные стилевые формы, восходящие то к искусству Византии и Арабского Востока, то к искусству западноевропейских стран, итальянцы были далеки от слепой подражательности, переосмысливая язык и образный строй искусства, сложившегося в этих странах, для решения характерных именно для Италии задач.

Другая особенность художественной культуры средневековой Италии состоит в том, что в ней сильнее, нежели в культуре других европейских народов средневековья, выражены светские тенденции. В тех районах Италии, которые играли ведущую роль в экономическом и культурном развитии страны, основной ячейкой общественной жизни

очень рано стали не монастырь, не двор короля и не поместье сеньера, а городская коммуна. Этим объясняется сравнительно большая свобода итальянских мастеров от догматики, нормативности, схоластического налета, всегда торжествовавших там, где церковь крепко держала искусство в своих руках.

Чрезвычайно важным обстоятельством для развития итальянской художественной культуры была ее связь с античной традицией. Речь идет не только о внешнем следовании античности, о своего рода цитировании античных художественных форм, примеры которого встречаются в отдельных произведениях итальянского средневековья. Более важно то внутреннее родство с образами античного искусства, которое — при всей специфичности средневековых форм художественного языка — можно уловить во многих памятниках итальянского искусства. В произведениях архитектуры это сказывается в соразмерности человеку их масштабов и пропорций, в спокойном равновесии тектонического построения, в том чувстве меры, которое присуще им, начиная от общего композиционного замысла вплоть до отдельных деталей архитектурного декора. В скульптуре итальянские мастера унаследовали от античности естественность и жизненность своих пластических образов в сочетании с тем чувством величественной и благородной красоты, которое осталось характерным качеством итальянского искусства на протяжении многих столетий.

Наконец, одну из важнейших особенностей культуры итальянского средневековья составляет раннее зарождение в ней элементов гуманистического мировоззрения и радикальное эстетическое выражение тех прогрессивных факторов, которые принес с собой расцвет городской жизни в эпоху позднего средневековья. Именно в Италии средневековое мировоззрение ранее всего изжило себя, и недаром Италии было суждено открыть эпоху Ренессанса. Этот величайший культурный переворот был вызван ранним зарождением в Италии капиталистических отношений, а в искусстве был облегчен наличием античных памятников, которыми изобиловала древняя италийская земля.

Раздробленность Италии на ряд независимых друг от друга областей имела своим последствием разделение Италии на ряд локальных художественных школ. Эти школы не были строго обособленными, они нередко вступали во взаимодействие между собой, но все же каждая из них обладала чертами яркого своеобразия, и эволюция их была во многом различной. Поэтому рассмотрение искусства Италии целесообразнее вести по отдельным школам.

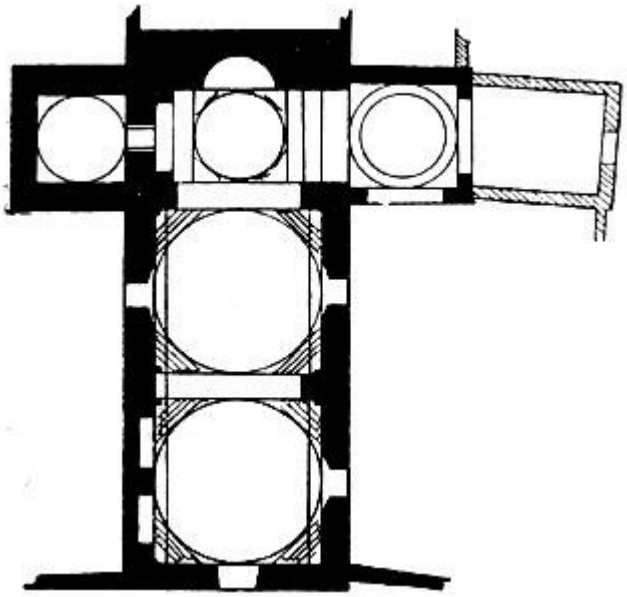
Искусство Южной Италии

В южной Италии вскоре после крушения Римской империи воцарились остготы, затем византийцы и лангобарды. Византийцы продержались здесь значительно дольше, чем на севере страны; в частности, в Апулии они господствовали до 70-х гг. 11 в. Владычество Византии тормозило естественный процесс окончательного распада рабовладельческого уклада. В 9 в. в Сицилию вторглись арабы, основав здесь свой эмират. В 11 в. в южную Италию проникли норманны, постепенно завоевав ее к концу столетия и учредив в 1130 г. королевство Сицилии и Неаполя. В конце 12 в. оно неожиданно стало важным оплотом германских императоров в их борьбе с папами за господство над Италией: в 1194 г. император из династии Гогенштауфенов Генрих VI, женившись на наследнице сицилийского короля Констанции, присоединил ее владения к своим. Время Гогенштауфенов — период наивысшего политического подъема южной Италии в эпоху

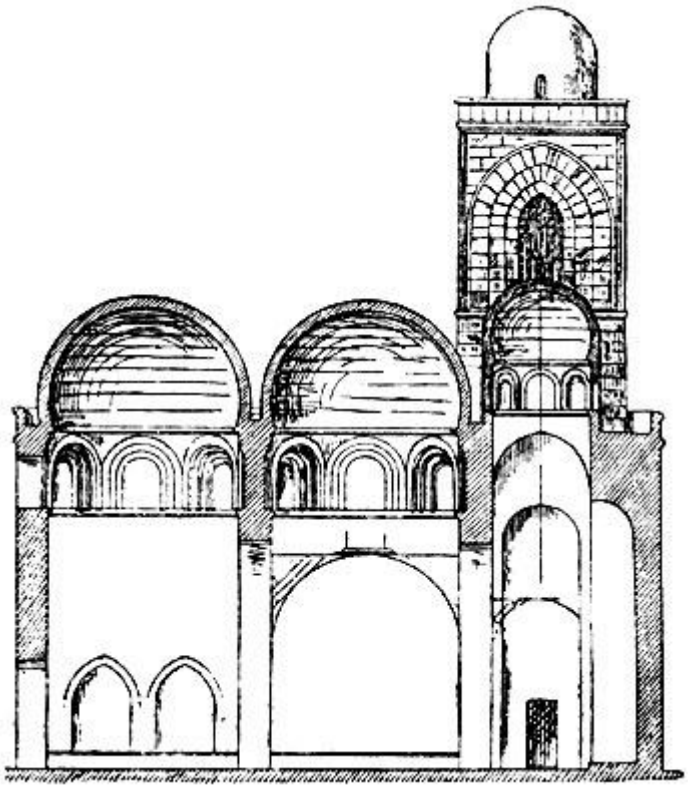
средневековья. Создав довольно прочное феодальное государство, сицилийские короли претендовали на первенствующее положение в Италии. Однако Гогенштауфенам удалось продержаться на Апеннинском полуострове лишь до середины 13 столетия, когда в южной Италии ^воцарились французы. И, наконец, на рубеже 13 —14 вв. Здесь начинают укрепляться испанцы, в 1302 г. присоединившие к Арагону Сицилию, а впоследствии и континентальную часть королевства.

Если в ранний период средневековья (особенно в эпоху господства Византии) развитие феодальных отношений в южной Италии запаздывало по сравнению с другими областями Европы, то с И в. началось довольно интенсивное становление собственно средневекового уклада общественной жизни. Норманское завоевание способствовало утверждению феодального строя, а крестовые походы — росту и процветанию торговых городов.

К 12 столетию в южной Италии, в первую очередь в сицилийских городах, сложилась местная художественная школа. В формировании стиля этой школы серьезную роль сыграло византийское влияние. Эпоха крестовых походов — время военного натиска Запада на Восток — была также и временем сильного культурного воздействия Византии и Востока на страны Южной и Западной Европы.



Церковь Сан Джованни дельи. Эремити в Палермо. Заложена в 1132 г. План.



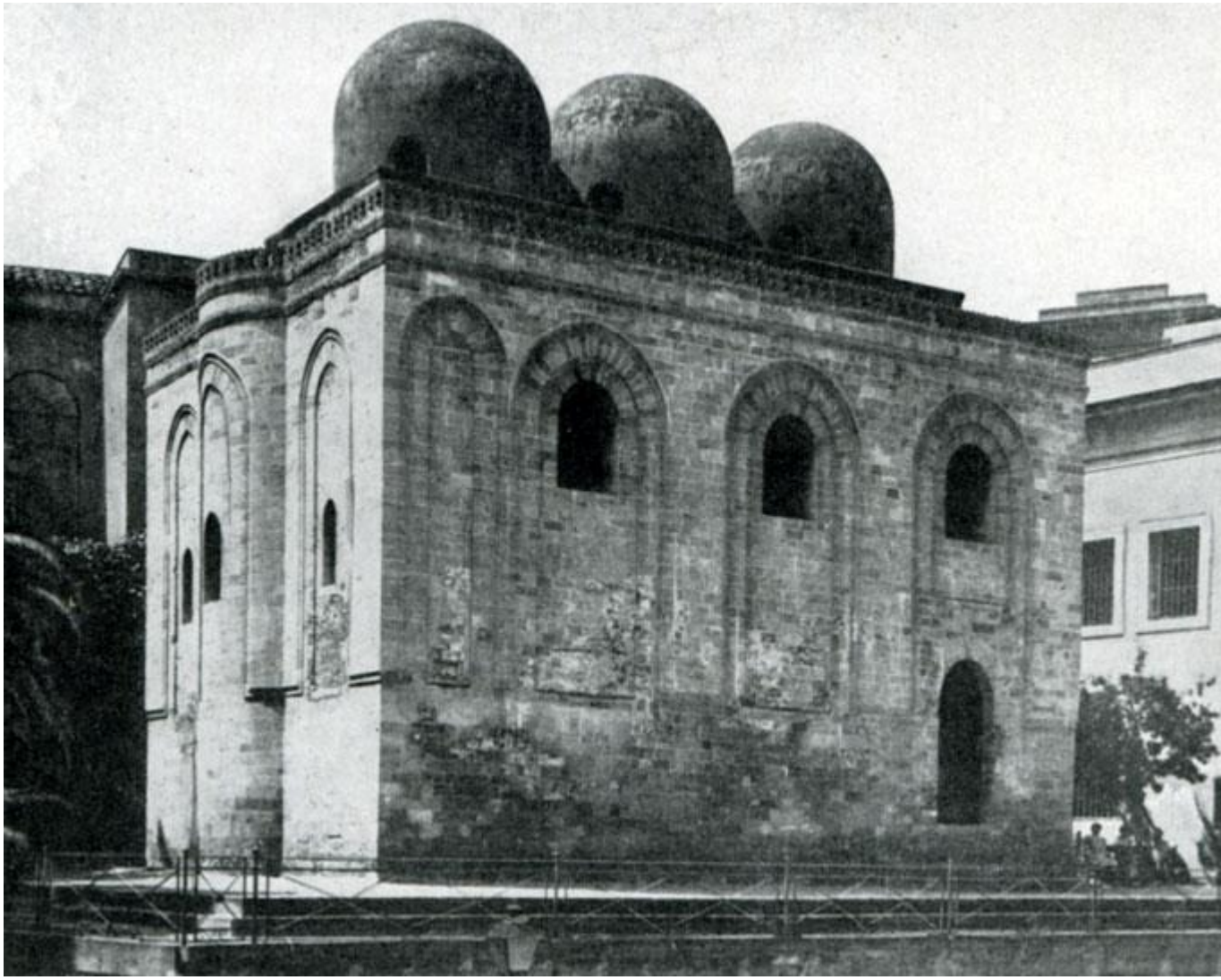
Церковь Сан Джованни дельи. Эремити в Палермо. Продольный разрез.

333. Церковь Сан Джованни дельи Эремити в Палермо. Заложена в 1132 г. Вид с юга.

Ведущим видом искусства в южной Италии, как и повсюду в эпоху средневековья, была архитектура. Один из первых памятников норманского периода, храм Сан Джованни дельи Эремити в Палермо, заложен в 1132 г., то есть спустя всего лишь два года после учреждения Сицилийского королевства. Общая структура сооружения на редкость проста. План имеет Т-образную форму. Единственный продольный неф (боковые отсутствуют) фактически состоит из двух квадратов, разделенных между собой стрельчатой аркой, которая переброшена между двумя устоями, выступающими из массива стены. Оба квадрата перекрыты куполами, видимыми снаружи. Южная и средняя секции трансепта также имеют купольные покрытия. Куполом увенчана и башня, расположенная с северной стороны церкви. Организация внутреннего пространства, таким образом, находит внешнее выражение не столько в структуре фасада, сколько в Т-образной пятикупольной композиции, весьма оригинальной для зодчества той поры.

Архитектурный облик здания говорит о том, что строителям этой церкви была Знакома и византийская многокупольная система, и суровая мощь романских сооружений, и присущее зодчеству Арабского Востока четкое и ясное сочетание простых геометрических объемов, но все эти столь различные принципы они сумели слить в единое художественное целое, создав чрезвычайно своеобразный памятник. При взгляде на церковь снаружи обращает внимание скупость членений и полное отсутствие элементов архитектурного декора. Лишенные барабанов купола сливаются с приземистым телом храма. Маленькие отверстия окон лишь подчеркивают толщину стен, позволяя еще острее почувствовать статичность каменного массива.

В церкви Сан Джованни дельи Эремити, таким образом, как в фокусе, объединились самые различные стилевые тенденции, и уже одно это сооружение может служить свидетельством сложности и многообразия художественной эволюции южной Италии. Проявившиеся в этой постройке художественные принципы нашли свое отражение и в других памятниках, например в церкви Сан Катальдо в Палермо.



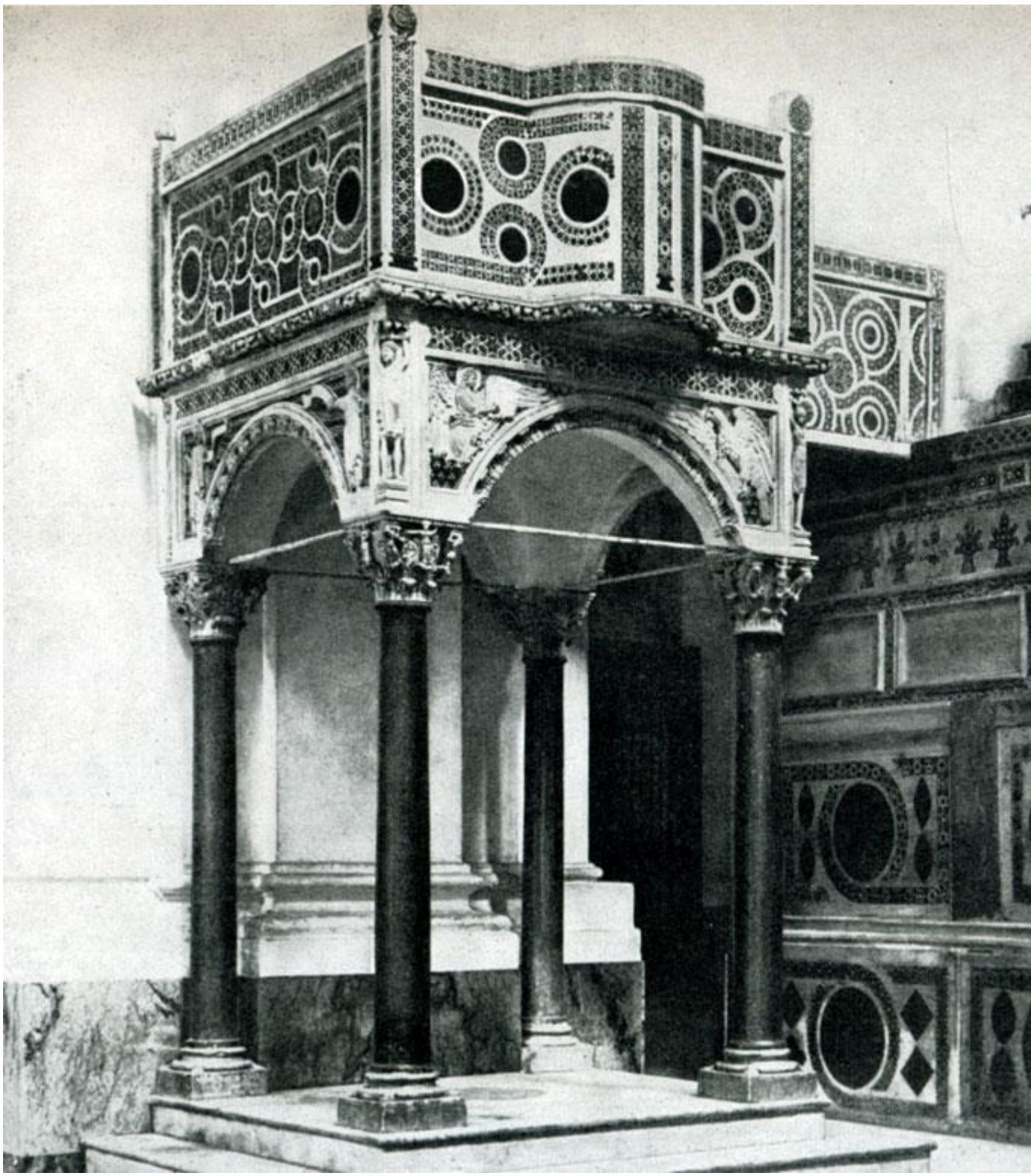
332 а. Церковь Сан Кательдо в Палермо. Вид с северо-востока. Начата в 1161 г.

336. Палатинская капелла в Палермо. 1129 -1143 гг. Внутренний вид.

Одновременно в южноитальянской архитектуре обнаруживаются и другие явления, связанные со стремлением сицилийских правителей к пышному великолепию. Подъем городов, желание королей и феодалов сравниться с византийцами роскошным убранством своих сооружений — все это получило свой отклик в художественном творчестве. В 1129—1143 гг., т. е. примерно в те же годы, когда создавался и храм Сан Джованни дельи Эремити, король Рожер II строит дворцовую Палатинскую капеллу в Палермо. В этом сооружении много родственного памятникам Византии. Небольшая, интимная по своему характеру капелла рассчитана на узкий круг посетителей. Из полутемного среднего нефа открывается освещенное пространство алтаря, и совершаемый обряд предстает молящемуся как торжественное зрелище. Интерьер воздействует на вошедшего не стремительностью пространственного размаха, а общей гармонией основных элементов. Горизонтальные и вертикальные ритмы взаимно уравновешены. Широкие стрельчатые арки, заимствованные из арабской архитектуры, не соединяются в непрерывный ряд, убегающий к алтарю, как это было в раннехристианских базиликах: колонны далеко отстоят друг от друга, и их капители не образуют единой зрительной горизонтали. В свою очередь горизонталь стены над арками и в особенности четко обозначенная лента карниза препятствуют развитию движения вверх. Белый тон мраморных стен и мерцающие золотистые мозаики нейтрализуют тяжесть стены, давящей на колонны. Общий образный строй Палатинской капеллы несет на себе отпечаток того утонченного спиритуализма, который отличает памятники византийского круга. При свете свечей переливаются мрамор и смальта, растворяются в полумраке сложные формы сталактитового арабского потолка, со стен взирают на зрителя одухотворенные лики святых.

Высокая культура декоративного убранства интерьера — отличительная особенность зодчества южной и центральной Италии. Именно в этих областях — в Риме и на юге Апеннинского полуострова — в 12—14 вв. работали художники из семейства Космати, известные мастера декоративной мозаики и мраморной инкрустации. Их создания, украсившие многие церкви, неизменно проникнуты праздничным духом, исполнены светлой, ясной гармонии. Глубокое чувство архитектоники соединяется в их работах с утонченным, почти ювелирным мастерством, примером чего может служить созданная в стиле этих мастеров кафедра собора в Салерно (1175). Другим выдающимся образцом творчества художников этого круга являются поразительные по разнообразию и изощренности форм колонны сооруженного в 12 в. клуатра (по-итальянски — кьостро) римской базилики Сан Паоло фуори ле мура.

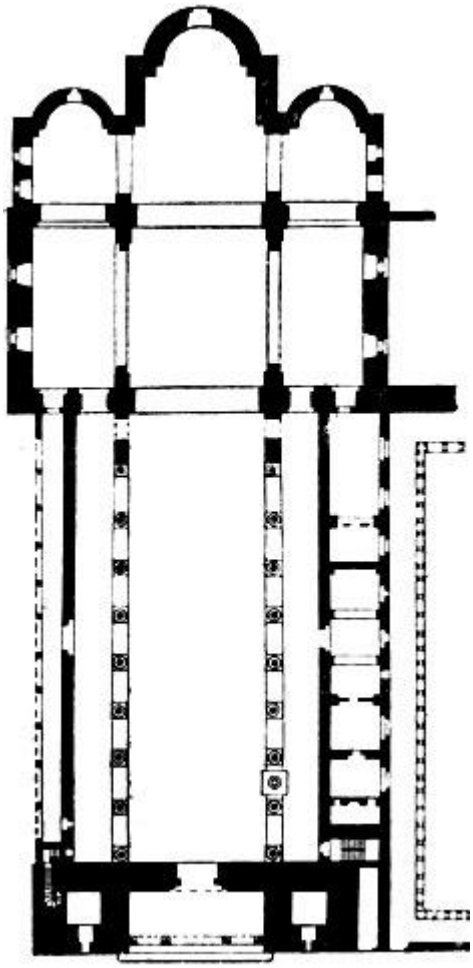
342. Базилика Сан Паоло фуори ле мура в Риме. Галлерея клуатра. 12 в.



343. Кафедра собора в Салерно. 1175 г.

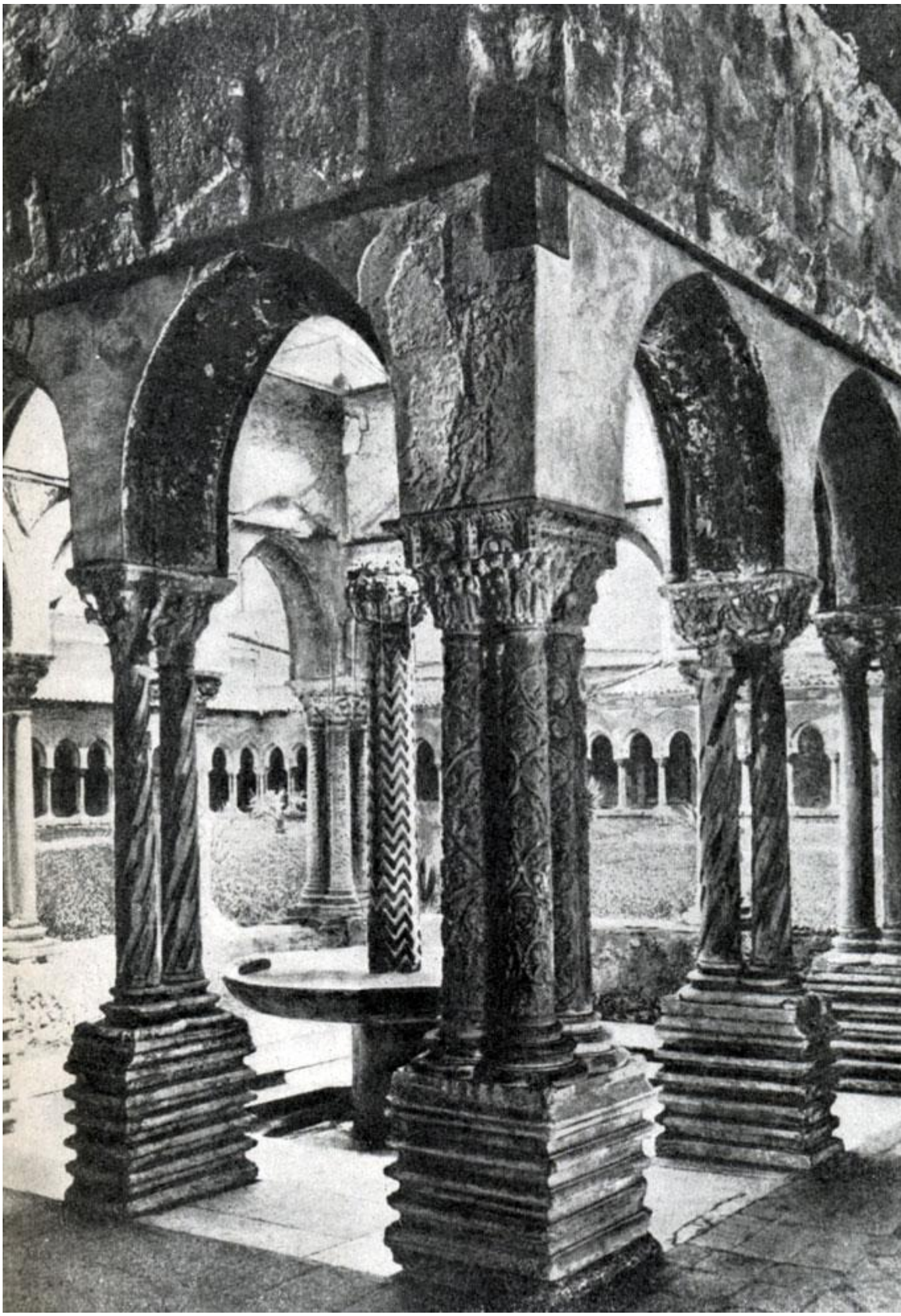
335. Собор в Монреале. Конец 12 - начало 13 вв. Внутренний вид.

Обе тенденции южноитальянской архитектуры — суровой мощи и праздничного великолепия — сочетает собор в Монреале, выстроенный в конце 12 — начале 13 столетия. Его западный фасад фланкируют две мощные башни. Этот мотив заимствован из романской архитектуры заальпийских стран. Однако башни собора в Монреале превосходят свои прототипы грузностью, тяжеловесностью, суровым лаконизмом форм.



Собор в Монреале. Конец 12 - начало 13 в. План.

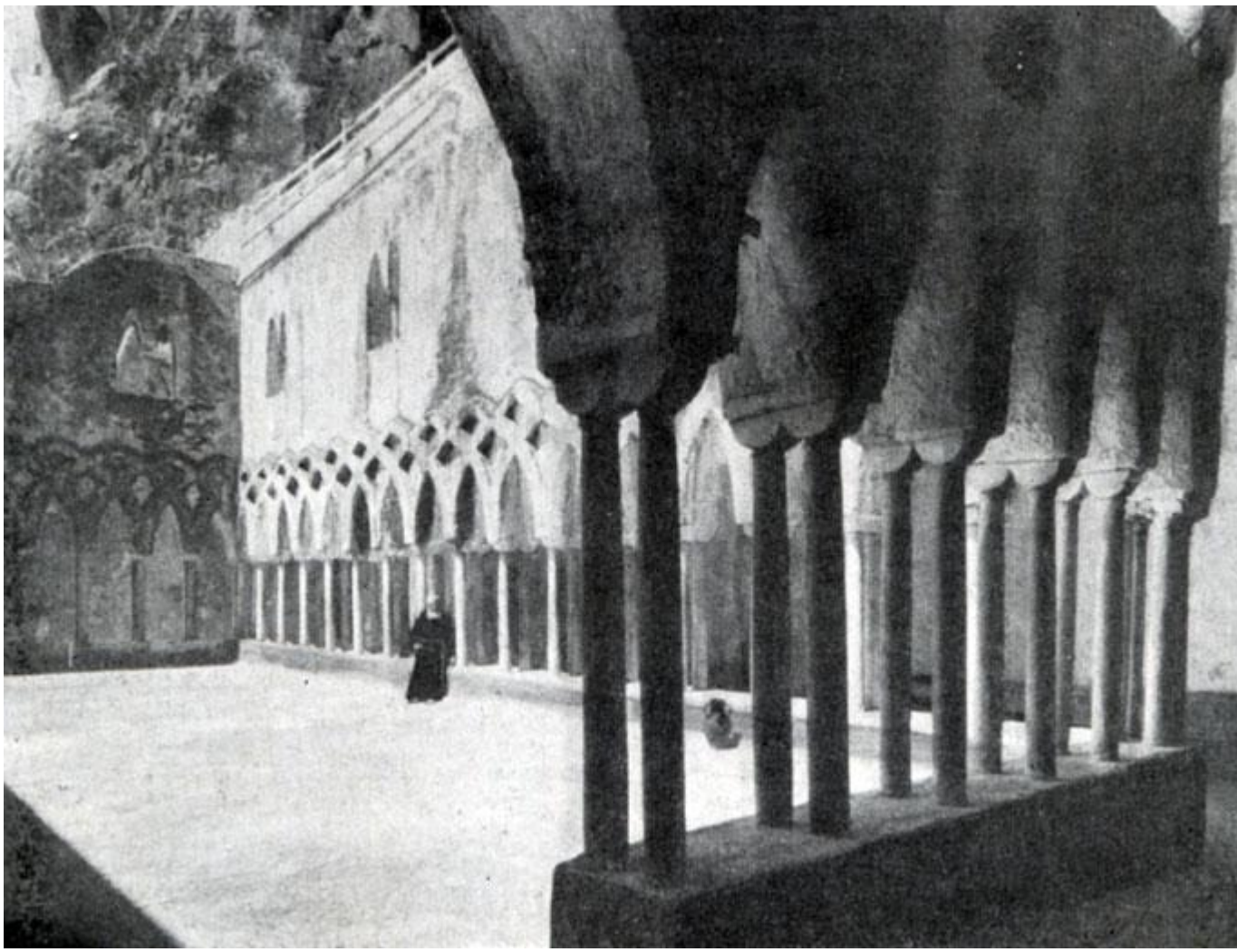
Совершенно иначе выглядит восточный фасад собора, архитектурные формы которого украшены богатым декором. Накладные стрельчатые арочки, переплетаясь друг с другом, образуют прихотливый орнаментальный узор. Ритмическая дробность форм способствует достижению декоративно-зрелищного эффекта.



337. Собор в Монреале. Клуатр.

С юга к собору примыкает клуатр некогда существовавшего бенедиктинского монастыря; изящные пропорции его галлереи образуют эффектный контраст с грузным массивом юго-западной башни собора. Благодаря богатству и многообразию архитектурных форм и декора галлерея клуатра выглядит особенно праздничной. Гладкие колонны перемежаются с колоннами, инкрустированными мрамором; при этом мастера-орнаменталисты демонстрируют неистощимую выдумку, изобретая новые мотивы геометрического узора. На угловых колоннах геометрическая инкрустация сменяется рельефным растительным орнаментом, обвивающим колонны наподобие побегов ползучего растения. Давая волю фантазии, скульпторы помещают среди орнамента изображения птиц и обнаженных детей, которые воспринимаются как напоминание об античной традиции. Аканфовые лепные капители снабжены фигурами персонажей из Ветхого и Нового завета, а также изображениями различных представителей средневекового общества. Открытое пространство двора, залитого солнечным светом, заполнено декоративными растениями и цветниками и как бы составляет единое целое с праздничным южным ландшафтом, ничем не напоминая об аскетической суровости монастырского быта.

Вообще клуатры при церковных сооружениях южной Италии отличаются большой привлекательностью благодаря утонченной красоте архитектурных форм. Это относится не только к постройкам большого размаха типа только что рассмотренного монреальского клуатра, но, например, и к менее известному небольшому клуатру собора в Амальфи, грациозная стрельчатая аркада которого рождает впечатление особой интимности.



332 б. Собор в Амальфи. Клуатр.

341. Кастель дель Монте близ Андрии (Апулия). Замок Фридриха II Гогенштауфена. 40-е гг. 13 в. Общий вид.

Наряду с церковной архитектурой в южной Италии создавались и светские сооружения, в первую очередь феодальные замки. Среди них наиболее известен Кастель дель Монте в Апулии, построенный в 40-х гг. 13 в. Фридрихом II Гогенштауфеном. Исполненное грозной мощи, это сооружение отличается ясностью форм и пропорциональностью членений. Замок имеет четкий восьмиугольный план; по углам выступают вперед глухие многогранные бастионы.

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.

Самый ранний из них — мозаичный цикл собора в Чефалу (1148 —1189). Авторами главной части цикла (мозаик абсиды) были греческие мастера константинопольской школы. Мозаики Чефалу оказались тем образцом, на котором впоследствии учились местные сицилийские живописцы. Размещая изображения, создатели мозаик Чефалу придерживались той иерархической системы, которая была выработана в Византии. Над всели мозаиками царит полуфигура Христа Пантократора, помещенная в конхе абсиды. Ярусом ниже изображена Богоматерь-оранта с четырьмя архангелами по сторонам. Еще ниже в два яруса расположены двенадцать апостолов.

334. Христос Пантократор. Мозаика абсиды собора в Чефалу. 1148 г.

Пантократор выделяется и своими размерами, и той особой активностью эмоционального воздействия, благодаря которой этот образ занимает главенствующее положение во всем художественном ансамбле соборного интерьера. По благородству облика и внутренней одухотворенности Пантократор собора в Чефалу может быть сравнен с монументальными образами византийского искусства, но в изобразительном плане мозаика Чефалу отличается в большей степени, нежели ее византийские прообразы, преобладанием линейно-графических элементов. В целом мозаики Чефалу, послужившие во многом исходным пунктом для развития сицилийской живописи, являются скорее византийским памятником, возникшим на южноитальянской почве, чем произведением собственно южноитальянской школы. Византийское влияние ощутимо также в исполненных около 1143 г. мозаиках церкви Санта Мария дель Аммиральо (так называемая Марторана). Среди них особенно интересна композиция «Христос коронует Рожера II».

338. Христос коронует короля Рожера II. Мозаика церкви Санта Мария дель Аммиральо (Марторана) в Палермо. Около 1143 г.

339. Успение Богоматери. Мозаика церкви Санта Мария дель Аммиральо (Марторана) в Палермо. Около 1143 г.

С большим основанием можно назвать памятником собственно сицилийского искусства вторую серию мозаик Палатинской капеллы, возникшую в 1154—1166 гг. и выполненную при участии местных мастеров (мозаики первой серии были целиком созданы греческими мастерами). 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.

Дальнейшее развитие сицилийской живописи представляют мозаики собора в Монреале.

Цикл Монреале, как и цикл Палатинской капеллы, был создан не сразу, а в два этапа. Первая группа мозаик была исполнена в.1174—1189 гг.; вторая — в первой половине 13 в., т. е. уже в эпоху Гогенштауфенов. В числе первых были созданы мозаики абсиды. 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.

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.

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. Фигура Иакова, взбирающегося на гору, исполнена стремительного порыва. Особенно выразительны своей динамикой фигуры в сцене единоборства Иакова с ангелом. 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.

Склонность монреальских мастеров к повествованию сказывается особенно ярко в мозаике бокового нефа «Изгнание торгующих из храма»: разгневанный Христос весь подался вперед, держа свой бич в высоко поднятой руке. С опрокинутого им стола

сыплются монеты. Торговцы взволнованно отшатнулись, их лица и жесты выражают испуг.

Черты нового в поздних мозаиках Монреале связаны с той общей перестройкой мировоззрения, которую переживало итальянское общество в 13 столетии. Процесс этот в наиболее отчетливой форме протекал в средней и северной Италии. Диктуемые церковью принципы религии в этот период все более подвергаются сомнению; возникает множество еретических учений. В сознании эпохи получает право на существование человеческая личность с ее сложным миром мыслей и чувств.

В южной Италии также зарождались ростки нового мировоззрения. Двор Гогенштауфенов, боровшихся с папством за преобладание в Италии, был благоприятной почвой для развития светских, главным образом рыцарских, элементов средневековой культуры. Не случайно уже в 13 в. здесь была сделана попытка освоения художественного наследия античности. Не является случайностью и тот факт, что из южной Италии вышел крупнейший скульптор Проторенессанса Никколо Пизано.

И все же зародыши нового в южноитальянском искусстве 13 столетия не получили в дальнейшем серьезного развития. Культура южной Италии не пришла к Проторенессансу, ибо экономическая и социальная структура общества сохраняла здесь феодальный характер. Для подлинной победы светского мировоззрения здесь не было решающего условия: сильных, независимых городских коммун, в которых складывались новые буржуазные отношения.

В области скульптуры в южной Италии не было создано произведений, равных по масштабу сицилийским мозаикам. Византийская художественная культура, сыгравшая столь важную роль в развитии южноитальянской живописи, не могла оказать подобного же воздействия на развитие скульптуры, поскольку в самой Византии скульптура занимала довольно скромное место среди других видов искусства. Поэтому скульптура, довольно широко применявшаяся в южной Италии для наружного декора храмов, украшения церковных кафедр, епископских тронов, развивалась в основном в русле европейского романского искусства. Правда, в произведениях этого типа заметны черты некоторого провинциализма.

К числу памятников, выделяющихся на общем фоне, принадлежит мраморный трон в церкви св. Николая в Бари, созданный около 1098 г. Огромное каменное сиденье сзади поддерживают сравнительно тонкие колонны, спереди — сгибающиеся от непомерной тяжести три атланта, лица которых выражают мучительное напряжение. Вследствие этого намеренного нарушения тектоники вся тяжесть трона как бы оказывается давящей на фигуры атлантов, отчего экспрессия статуй приобретает мотивировку и становится особенно убедительной.

В 13 в. в южноитальянской скульптуре появляется антикизирующее направление. Оно непосредственно связано с придворной культурой Гогенштауфенов. Мечтая о владычестве над всей Италией, Фридрих II стремился окружить себя ореолом римского величия. Он собирал античные статуи, выпускал монеты со своим изображением в лавровом венке. Художники при дворе Гогенштауфенов особенно часто обращались к античной традиции, правда, воспринимая ее довольно внешне.

340. Бюст канцлера Пьетро делла Винья. Мрамор. 13 в. Капуя, Музей Кампано.

В годы правления Фридриха были созданы скульптурные портреты, изображающие его самого и некоторых его приближенных, например мраморный бюст канцлера Пьетро делла Винья (Капуя, музей Кампано), свидетельствующие о прямом подражании портретам римской эпохи. Скульптурами антикизирующего направления была украшена триумфальная арка императорского замка в Капуе. До нас дошло лишь несколько фрагментов этого памятника. Среди них пользуется особой известностью мраморная голова богини города Капуи. Относительной правильностью пропорций лица и характером пластических форм эта голова действительно напоминает произведения античности. Однако образ богини не обладает той естественностью, человечностью, которые свойственны образам античного искусства.

Как и поздние мозаики Монреале, антикизирующая южноитальянская скульптура была одним из первых звеньев того процесса перестройки средневекового сознания, который начался в 13 в. во всей Италии. Однако в южной Италии этот процесс не мог получить последовательного развития. И хотя интерес к античности зародился у Никколо Пизано в художественной атмосфере южной Италии, крупнейшим скульптором Проторенессанса он стал только в Тоскане.

Искусство Венеции

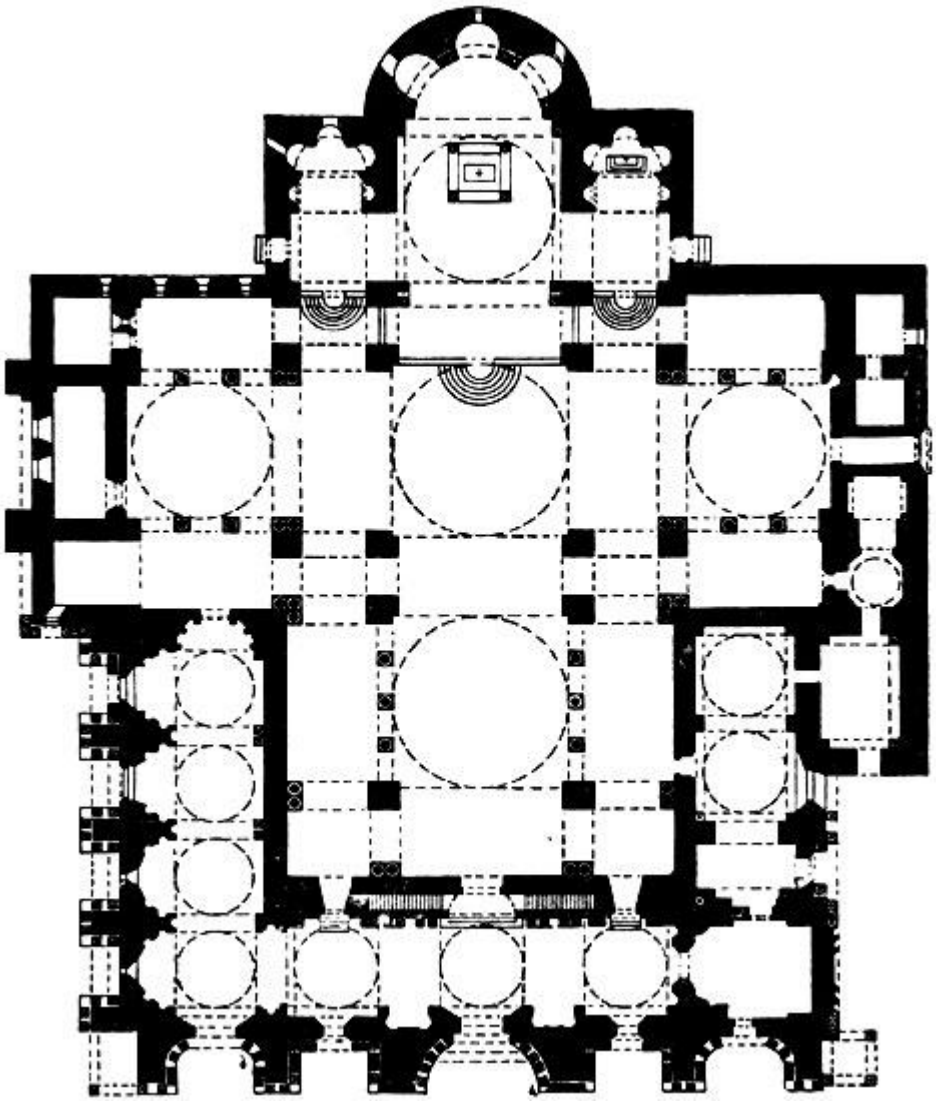
Художественная школа Венеции — одна из наиболее крупных в средневековой Италии. Как и на юге, воздействие византийского искусства сыграло здесь важную роль. В этой части Апеннинского полуострова византийская традиция имела наиболее древние корни и оказалась непосредственно связующим звеном между поздней античностью и развитым средневековьем. Культурная связь Венеции с Византией продолжалась и после вытеснения византийцев из Италии, поскольку в 9—10 вв. Венеция превратилась в крупнейший центр посреднической торговли между Востоком и Западом и продолжала играть эту роль вплоть до 16 столетия.

Надо отметить, что 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.

344. Собор св. Марка в Венеции. Строительство велось в 1063-1085 гг.; храм освящен в 1094 г., завершен в основном в 13 в.; последующие достройки - до 17 в. Вид с запада.

Главным памятником венецианской средневековой архитектуры является собор св. Марка. Сооружение собора началось после того, как в 976 г. сгорела более древняя базилика. Он строился главным образом в 1063 —1085 гг. (в 1094 г. собор был освящен). Галлерея, окружающая церковь с трех сторон и перекрытая куполами, по-видимому, возникла в 12 в. Строительство не прекратилось и в дальнейшем. В основном собор был закончен в 13 в., но и в 14, и в 15 вв., и даже в более поздние времена, вплоть до 17 столетия, продолжались некоторые достройки. Возникший в результате последующих наслоений западный фасад закрыл византийский храм; над первоначальными плоскими

куполами выросли более высокие купола, появились орнаментальные полосы с изображением знаков зодиака и фронтоны, чередующиеся с сквозными готическими башенками со статуями. В 13 в., после ограбления Константинополя крестоносцами, фасад собора был украшен доставленными с Востока подлинными византийскими колоннами, а на крыше притвора появились бронзовые античные кони, некогда украшавшие триумфальную арку Нерона в Риме и впоследствии привезенные императором Константином в его новую столицу. Все это великолепие создает совершенно особый стиль, уводящий далеко в сторону от первоначальной простоты собора, выдержанного в более строгих формах. В период создания собора св. Марка наружная поверхность стен была обработана только нишами, а кирпичная кладка оставалась открытой, как это обычно бывало в архитектуре Византии.



Собор св. Марка в Венеции. Строительство велось в 1063-1085 гг.; храм освящен в 1094 г., завершен в основном в 13 в.; последующие достройки до 17 в. План.

О постройке 11 в. в настоящее время можно судить только по интерьеру. Последний довольно близок к интерьеру храма Апостолов в Константинополе (6 в.), но не является его точным повторением. Собор св. Марка имеет 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. Последняя, таким образом, пятикратно повторяется, благодаря чему создается очень сложная, но вместе с тем вполне уравновешенная и стройная система куполов. В соборе св. Марка

купола раздвинуты шире, чем в церкви Апостолов; как продольная, так и поперечная ветви креста имеют боковые нефы; хоры (второй этаж боковых нефов) отсутствуют. Интерьер храма отличается большей пространственностью, нежели интерьеры византийских церковных построек того времени. Богатая отделка разноцветными сортами мрамора и драгоценные мозаики на золотом фоне придают облику собора необычайное великолепие.

345. Собор св. Марка в Венеции. Внутренний вид.

В скульптурном убранстве храма особого внимания заслуживают насыщенные реалистическими мотивами композиции с аллегорическими образами искусств и ремесел,

которые помещены в архивольтах главного портала (13 в.). Среди них выделяется рельеф с изображением кузнецов.

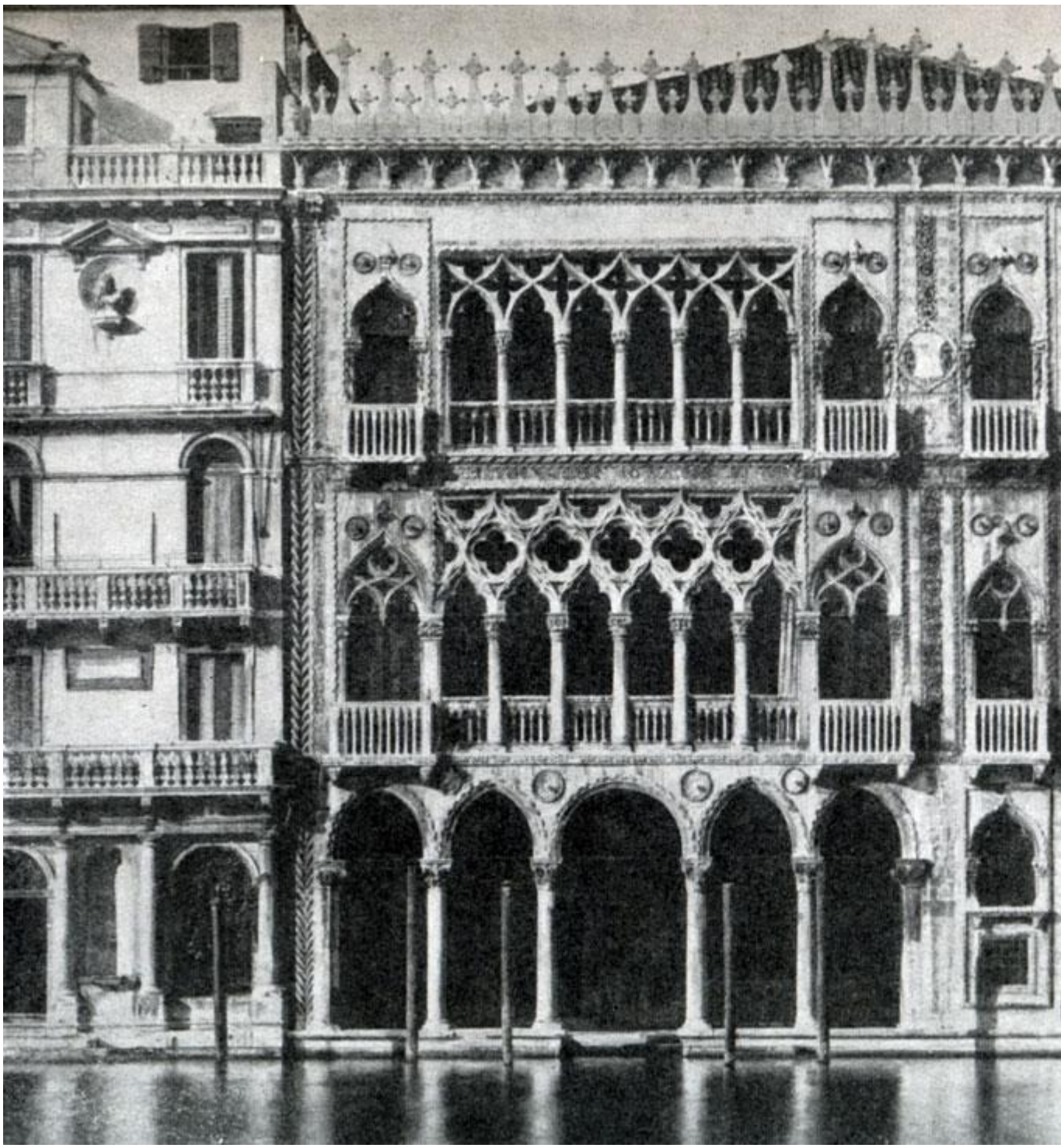
350. Кузнецы. Фрагмент рельефа с изображением искусств и ремесел. Собор св. Марка в Венеции, портал. 13 в.

348. Дворец дожей в Венеции. Общий вид. 14-15 вв.

Светская архитектура Венеции, города лагун и каналов, сочетает в себе элементы средневекового городского зодчества западного типа с теми особенностями, которые отличали архитектуру Арабского Востока, связанного с Венецией оживленными торговыми отношениями. Наиболее замечательным образцом светского строительства

является Дворец дожей, сооруженный в стиле так называемой венецианской готики (14—15 вв.). Это Здание в архитектурном отношении содержит в себе оттенок своеобразной парадоксальности. Два яруса аркад из светлого мрамора несут на себе высокий блок, ничем почти не расчлененный, если не считать редко расставленных больших окон, сочетающих готические и мавританские формы, и маленьких круглых окошек над ними. Столь необычное, с точки зрения европейского зодчества, соотношение верхней и нижней части здания характерно скорее для Востока. Несмотря на нарушение общепринятых принципов тектоники, здание дворца выглядит очень гармоничным. Навеянный архитектурным декором Востока геометрический узор из белых и розовато-красных плит покрывает стену третьего яруса, придавая ей особую легкость.

Оригинальное соединение форм готического и восточного зодчества свойственно и архитектуре дворцов венецианской знати. Их обогащенные полихромией фасады, изобилующие архитектурно-орнаментальными готическими формами, приобретают красочность и декоративность восточного характера. Таков, например, наиболее прославленный из венецианских средневековых дворцов — палаццо Кад'Оро, весьма своеобразный, отмеченный чертами живописности фасад которого производит особенно эффектное впечатление, отражаясь в водах Большого канала.



349. Палаццо Ка д'Оро в Венеции. Начало 15 в. Фасад.

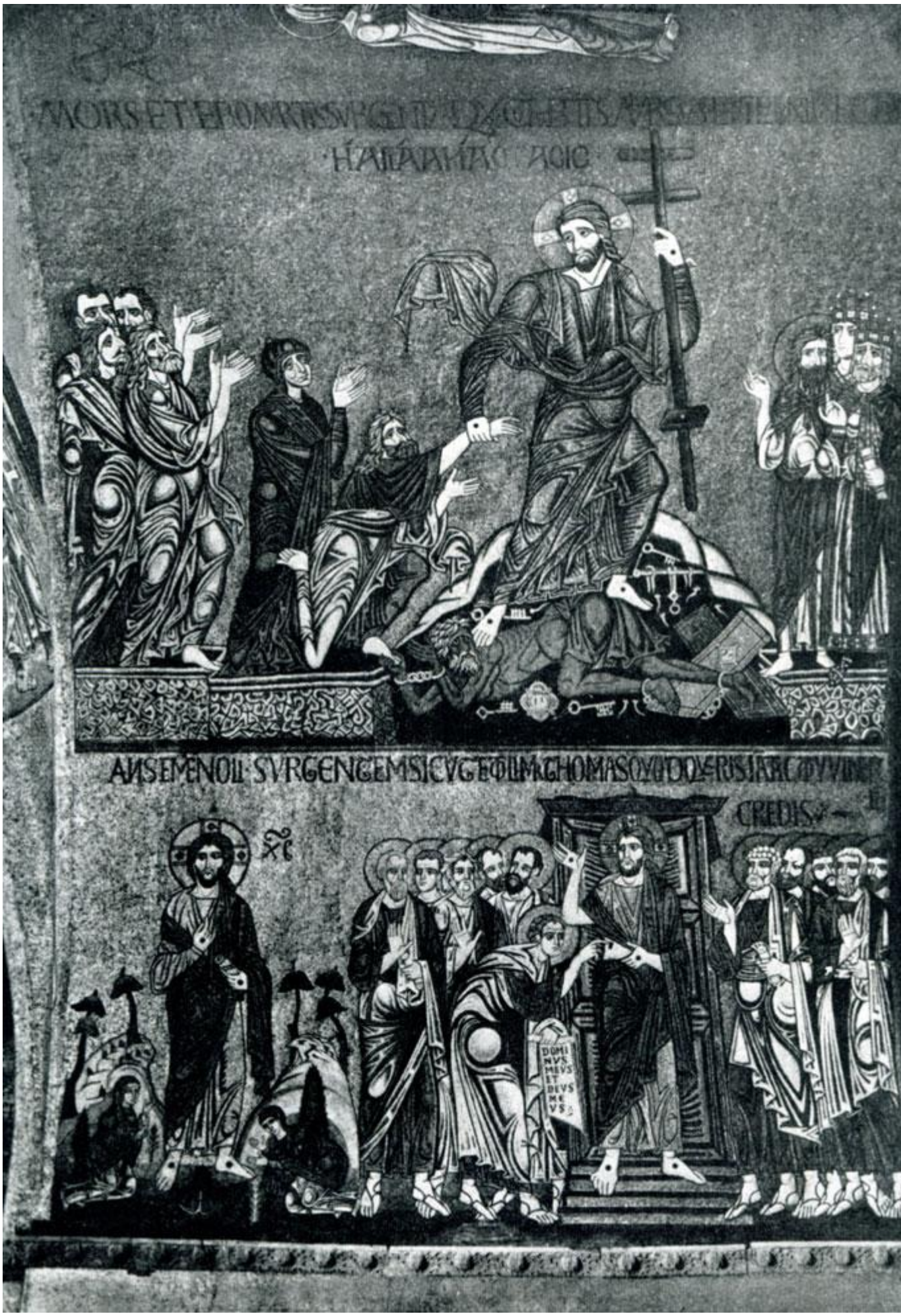
Стремление переосмыслить византийскую художественную традицию в духе складывающегося у представителей венецианской школы мировосприятия характерно не только для архитекторов, но и для живописцев. Различия уже заметны в наиболее византийском по своему характеру памятнике этого круга — мозаиках кафедрального собора в Равенне, возникших в 1112 г. и впоследствии перенесенных в Архиепископскую капеллу. Адриатические мастера более независимы в своем отношении к византийским образцам, нежели сицилийцы. Так, исполнители мозаик Равеннского собора отказались от той схемы размещения изображений, которой строго придерживались мастера Византии. Меняется также иконография. В изображении Богоматери-оранты имеются отступления

от общепринятого типа в деталях костюма и в трактовке фона. Отход от традиции простирается и на само содержание художественного образа, который отличается утверждающим характером, выражением непоколебимой силы и одушевленного спокойствия.

SVO DEVS NON CREDIDIT ET SVA VERITAS SIBI AGO NON PIGEBAT AD LAPSVM
PROLE MARIA LEVAT

347. Богоматерь-одигитрия. Мозаика абсиды собора в Торчелдо. 12 в.

Византийская традиция претерпевает дальнейшую переработку в мозаиках собора в Торчелло. В ряде отношений их создатели опираются на романское искусство Запада. Цикл мозаик Торчелло трудно, однако, рассматривать как целостный художественный комплекс. Мозаики создавались на протяжении всего 12 в. Наряду с размеренной композицией диаконника (одной из боковых абсид) с торжественно расставленными фигурами мы встречаем Здесь дробную, перегруженную композицию Страшного суда, автор которой направляет свои усилия не на поиски эмоциональной выразительности, а на тщательное перечисление групп и эпизодов, предусмотренных традиционной иконографической схемой. В центральной абсиде наряду с фигурой Богоматери-одигитрии, стройной, утонченной в пропорциях, великолепно соотнесенной с пустым полем конхи, мы видим приземистых, большеголовых апостолов, изображения которых в сравнении с изысканно-прекрасной одигптрией кажутся просто косноязычными. Впрочем, как ни противоречив мозаический цикл собора Торчелло, его важная роль бесспорна: он свидетельствует о том, что мастерам адриатической школы были свойственны поиски самостоятельного пути.


MORS ET PHONARTES SVRGIT
ANASTASIS
ANSEMENOLI SVRGENGEMSICVGEFILIMCHOMASOVIDOLRISIARCOVVI
CREDIS
DOMINVS MEVS ET DEVS MEVS

346. Сошествие во ад. Неверие Фомы. Мозаики собора св. Марка в Венеции. 12-13 вв.

Следующей ступенью в развитии венецианской живописи являются мозаики собора св. Марка, возникшие в 12—13 столетиях. 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. Общий для Италии 13 в. постепенный отход от канонических форм мировоззрения, видимо, получил известный отклик и в Венеции.

И, однако, как ни самостоятельны были венецианцы в трактовке византийских художественных принципов, их искусство по-прежнему сохраняло общность с византийской художественной системой. Дух позднесредневекового коммунального города не был свойствен патрицианской Венеции. Вследствие этого здесь в данный период не было потребности в принципиально новых эстетических формах, лежащих за рамками средневекового мироощущения. Не случайно византийские традиции сохраняли свою силу в искусстве Венеции вплоть до 15 в. Не случайно также, что тенденции Проторенессанса миновали эту область Италии.

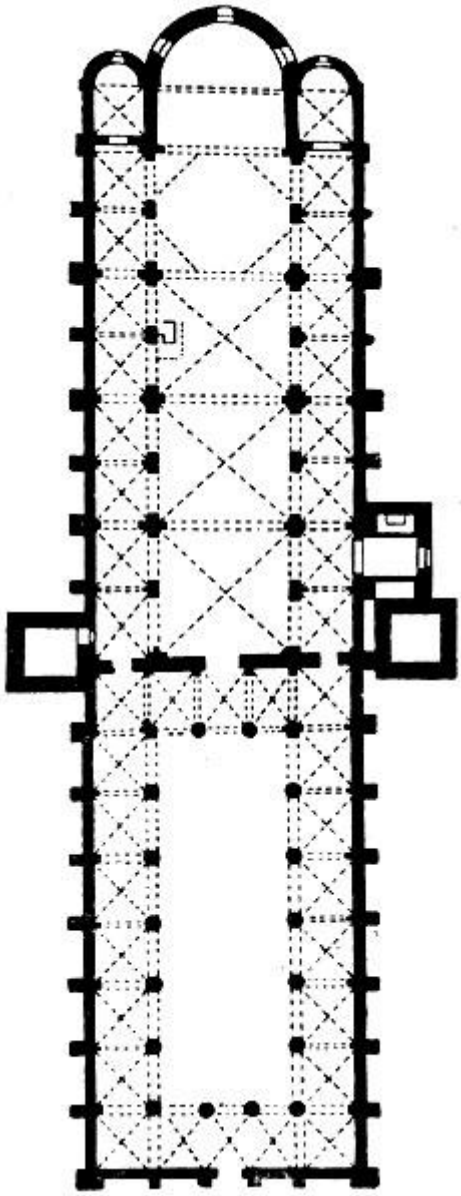
Искусство Ломбардии

Ломбардия принадлежит к тем областям Италии, где раньше всего сложился городской коммунальный строй. Хотя ломбардские города никогда не являлись полноправными конкурентами Венеции, все же с 10—11 столетий Ломбардия играла довольно существенную роль в посреднической торговле между Востоком и Западом. Высокого развития достигли здесь также ремесла. Включение Ломбардии в 962 г. в состав Священной Римской империи германской нации не повлекло за собой действительного подчинения этой области власти императоров. Местные города, объединившись в так называемую Ломбардскую лигу в 12 и 13 вв., дали отпор завоевательным намерениям Фридриха Барбароссы и Фридриха II.

Раннее развитие городской жизни обусловило ранний расцвет средневековой городской культуры. Многие из ломбардских церквей были с самого начала задуманы и построены как сооружения городские.

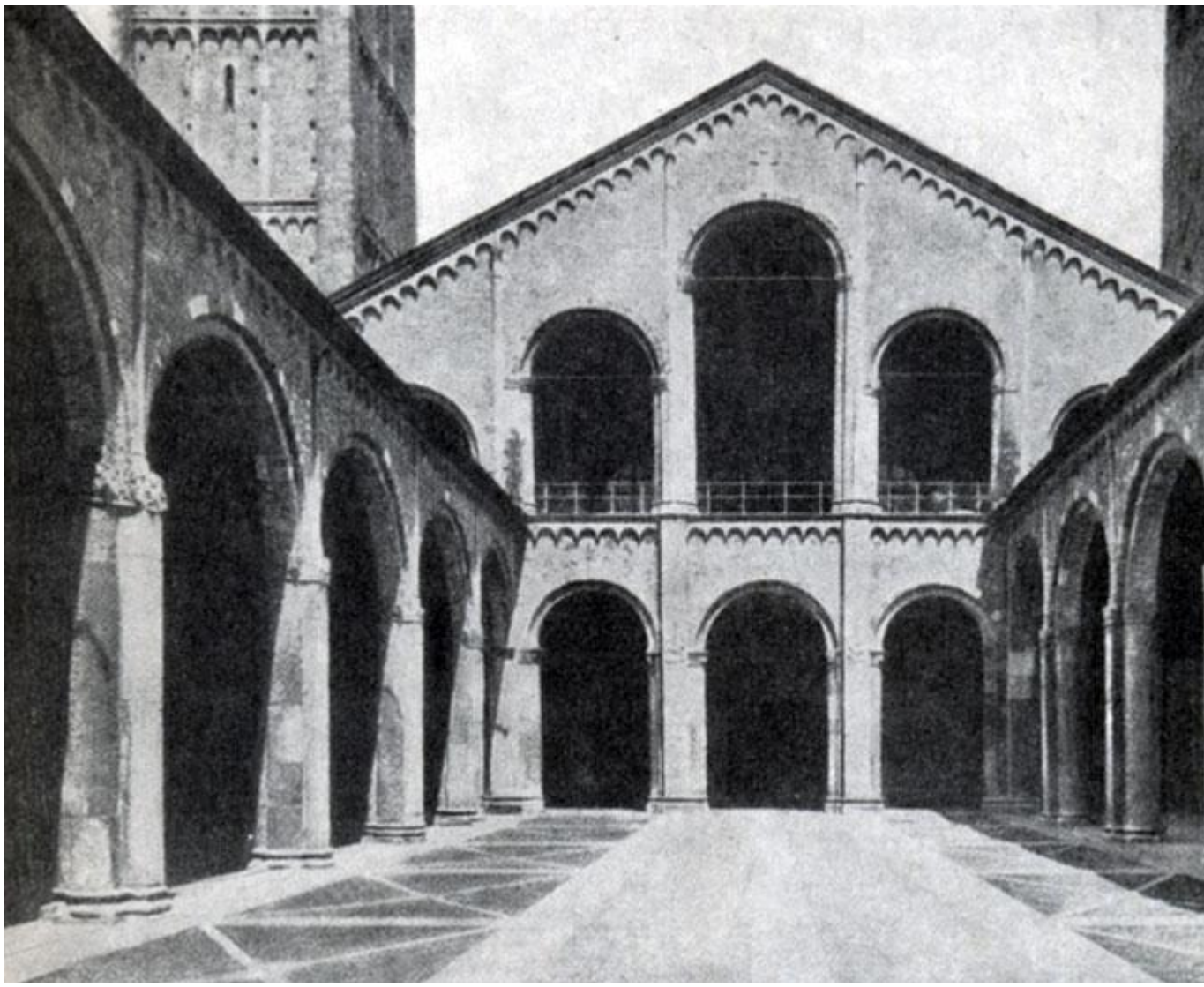
В своих творческих исканиях ломбардские строители часто опережали архитекторов Франции и Германии. Ломбардцы первые в Западной Европе эпохи средневековья использовали кирпич в качестве материала для сооружения культовых зданий, впервые применили ряд конструктивных приемов, подхваченных по другую сторону Альп: лизены (или лопатки), членение фасада лопатками, перекрытие крестовыми сводами главного нефа, чередование опор. В то же время в Ломбардии были достаточно сильны традиции позднеантичного и раннехристианского зодчества. Помимо сводчатых здесь продолжали пользоваться плоскими деревянными перекрытиями. Ломбардские церкви, как и раннехристианские, имеют отдельно поставленные кампанилы (звонницы). В планировке

церквей Ломбардии, как правило, сохраняется базиликальный принцип: корпус храма, имеющий три нефа, лишен развитого трансепта и заканчивается тремя абсидами.

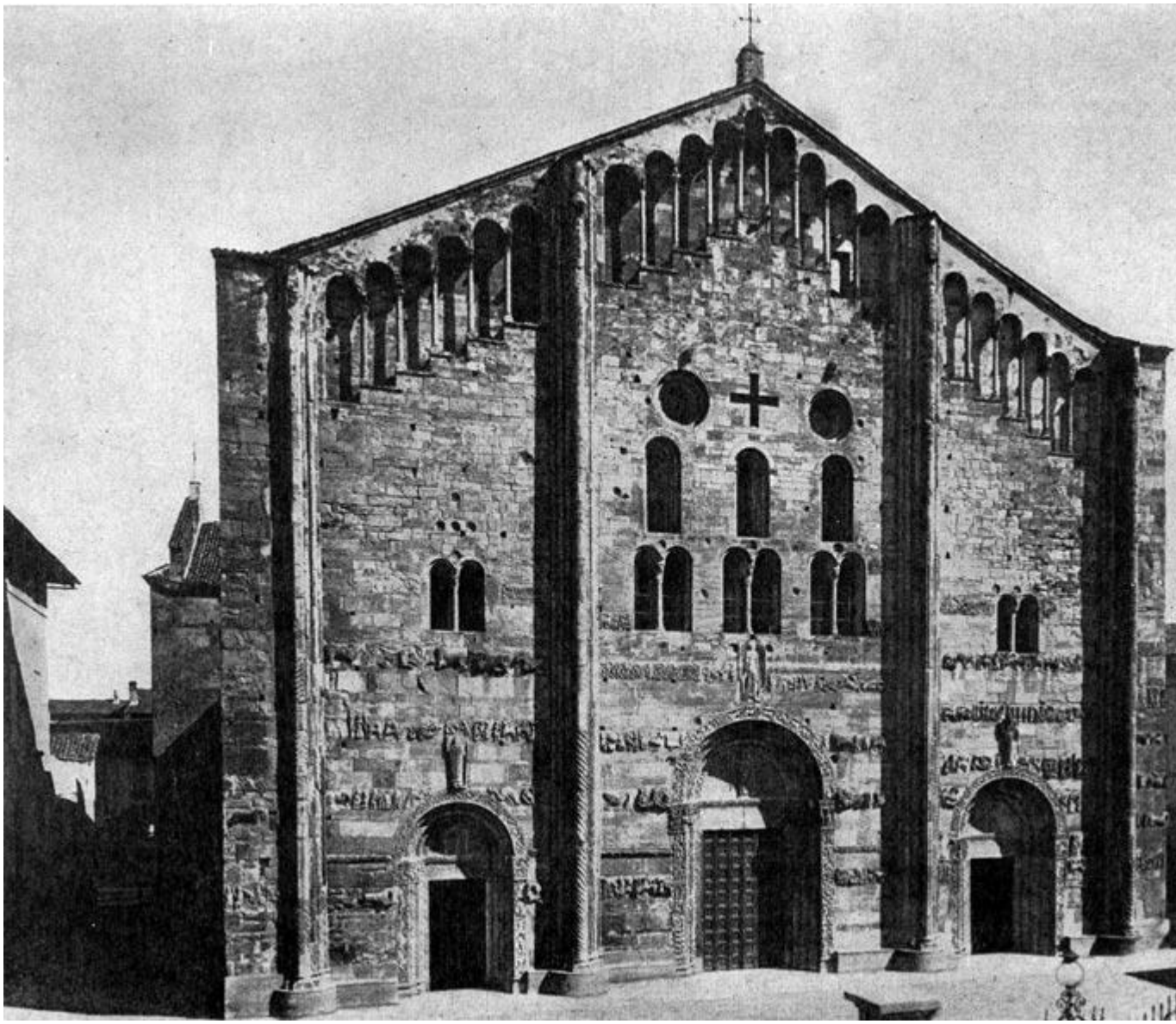


Церковь Сант Амброджо в Милане. 10-12 вв. План.

Преемственная связь ломбардской школы с сооружениями раннехристианской поры особенно заметна в миланской церкви Сант Амброджо, созданной в 10—12 вв.. Строители Сант Амброджо не только сохраняют базиликальный план, но и, следуя традиции раннехристианского зодчества, возводят перед Западным фасадом обширный атрий (окруженный колоннадой прямоугольный двор). Заимствуя старую схему, миланские архитекторы обнаруживают глубокое понимание ее художественного духа. 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. Если внешний вид церкви Сант Амброджо напоминает об архитектуре прошлого, то ее интерьер предвосхищает дальнейшие искания европейского зодчества. В этом раннем сооружении романской эпохи применяются высокие крестовые своды, укрепленные нервюрами. Как известно, именно это нововведение приближало романский свод к готической каркасной конструкции.



355 а. Церковь Сант Амброджо в Милане. 10-12 вв. Фасад со стороны атрия.

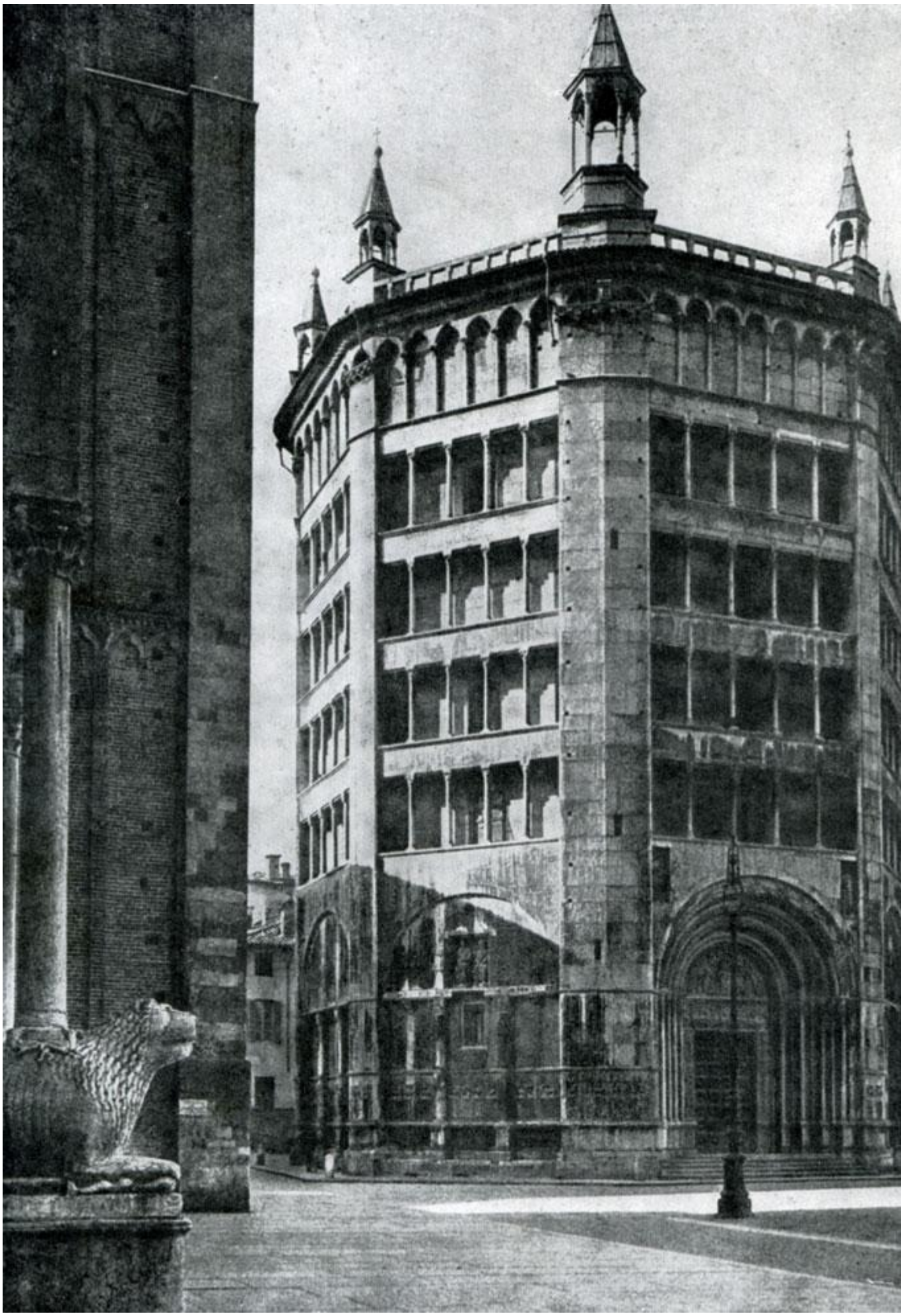


355 б. Церковь Сан Микеле в Павии. 12 в. Западный фасад.

Более типичным произведением романской архитектуры, нежели Сант Амброджо, является построенная в 12 в. церковь Сан Микеле в Павии. Этому сооружению свойственна суровая монументальность романских памятников. Снаружи фасад храма расчленен соответственно его трехнефному делению. При традиционной массивности здесь уже дают о себе знать характерные для Италии рационализм и чисто итальянское понимание архитектурных форм.

351. Церковь Сан Дзено в Вероне. 12 в. Портал.

Близок к Сан Микеле по художественному строю один из грандиозных памятников североитальянского зодчества 12 в. — церковь 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. Под карнизом фасада вместо сквозной галлереи арок идет аркатурный фриз на легких кронштейнах. Общая схема фасада несколько иная, чем в павийском Сан Микеле: средняя часть возвышается над боковыми, что соответствует внутренней структуре здания, нефы которого имеют различную высоту.



352. Баптистерий в Парме. 2-я половина 12 в.

Элементы светскости, тенденция к гармоническому образу, присущие всему ломбардскому зодчеству, отчетливо выступают в ансамбле пармской соборной площади, созданном во второй половине 12 в. и включающем собор, кампанилу и баптистерий. Фасады становятся более плоскими, графическое начало приходит на смену пластическому. Стремясь к гармонической ясности, создатели членят фасады на ярусы. По контрасту с глухим основанием верхний ярус собора с его арочками и тонкими колонками выглядит изящным и праздничным.

В тесном взаимодействии с архитектурой развивается ломбардская скульптура. Ее успехам в романское время предшествует период огрубления и варваризации, простирающийся на 10—11 вв. На фоне общего упадка пластики в 11 столетии выделяются высоким художественным качеством рельефы бронзовых дверей церкви Сан Дзено в Вероне с изображением сцен из Книги Бытия, жизни Иоанна Крестителя и Христа. Их отличает романская лапидарность формы, ясная очерченность объемов человеческих фигур, схематически обобщенных и четко выступающих на нейтральной плоскости. Но при всей условности изображения в целом сквозь догматизм идеи и отвлеченность формы иногда прорывается наивная жизненная конкретность.

Принципиальный шаг вперед от дороманского искусства к собственно романскому ломбардская школа пластики делает на рубеже 11 —12 вв.

В первые десятилетия 12 в. в Модене работает мастер Вильгельм, в творчестве которого начинают звучать первые, правда, еще робкие отголоски давно позабытой античности.

О том, что мастер изучал античную скульптуру, свидетельствуют имеющиеся на западном фасаде собора в Модене два рельефа с изображением крылатого гения, опирающегося на потушенный факел. Эти античные реминисценции не следует переоценивать; мастер Вильгельм еще нисколько не выходит за рамки средневековой художественной системы. И все же отвлеченная религиозная догматика не занимает ведущего положения в его произведениях. Так, среди его рельефов, украшающих западный фасад Моденского собора, особенно хорош рельеф «Сотворение Евы». Стремясь изобразить Адама спящим, художник демонстрирует живую наблюдательность: выражение лица, положение тела переданы с подкупающей непосредственностью.

Попытки мастера Вильгельма творчески освоить античную традицию получили поддержку в искусстве его круга. В рельефе южной стороны Моденского собора «Гений истины вырывает язык у беса лжи» драпировки не скрадывают, а выявляют реальную пластику тела.

Здесь же, в Моденском соборе, особого внимания заслуживает своей светской тематикой портал, известный под названием «Порта делла Пескериа», архитрав которого украшен сюжетами из басен (петухи, несущие мертвого лиса, лисица и журавль), а архивольт — эпизодами из истории короля Артура. Быстрый рост итальянских коммун вообще способствовал проникновению в церковную скульптуру светской тематики. Так, в соборе Пьяченцы наряду с фантастическими образами на капителях столбов имеются жанровые сцены: точильщик за работой, кожевники и т. д.

Следующей ступенью в развитии ломбардской скульптуры является творчество Бенедетто Антелами, работавшего в конце 12—начале 13 столетия. Уже в его раннем произведении

— рельефе кафедры Пармского собора, изображающем снятие с креста (1178),— композиция приобретает свободу, гармоническое изящество, согласованность ритмов. Фигуры людей становятся более стройными, складки их одежд прорисованы четкими, упругими линиями. Вопреки избранной теме это произведение свободно от повышенного драматизма; эмоции проявляются очень сдержанно. Другие этапы творчества Антелами представляют многочисленные скульптуры, украшающие баптистерий в Парме, в частности фигура юного музыканта и статуя пророка Иезекииля с фасада собора в Борго Сан Доннино.

353. Бенедетто Антелами. Статуя музыканта с баптистерия в Парме (Портал Давида). Фрагмент. 2-я половина 12 в.

354. Бенедетто Антелами. Статуя пророка Иезекииля на фасаде собора в Борго Сан Доннино. 2-я половина 12 в.

В Ломбардии, как и в Венеции и в южной Италии, отдельные элементы светского мироощущения оказались недостаточными, чтобы художественная культура утратила свой средневековый характер и приобрела принципиально новое качество. Несмотря на раннее формирование городских коммун, последующее их историческое развитие приняло здесь компромиссную форму. В отличие от Флоренции капиталистические отношения в городах Ломбардии не получили такого развития.

В развитии ломбардской готики довольно четко выделяются два этапа: 13 век — период распространения на ломбардской почве цистерцианских архитектурных образцов, заимствованных в южной Франции, и 14 век — время поздней готики, вычурной, прихотливой, декоративно-сложной.

Центральный памятник первого периода — церковь Сан Франческо в Болонье, строительство которой началось в 1236 г. Здание выложено из кирпича. План хора восходит к цистерцианской церкви в Клерво. По сравнению с типичными сооружениями готики Сан Франческо выделяется сдержанностью и строгостью архитектурных форм, спокойствием ритмов. Во внешнем облике здания еще сохраняются незаполненные массивные плоскости, напоминая о недавней романской традиции.

Ломбардские строители 14 в. тяготеют к готике северного типа, притом не к зрелому, а к позднему ее варианту. Симптоматично, что, в то время как тосканская готика воплощает суровый и независимый дух коммунального города, Миланский собор, главный памятник поздней готики Ломбардии, был задуман правителем Галеаццо Висконти в качестве панегирика своей славы. Начатый в 1386 г. Симоне да Орсениго. Миланский собор был построен в основном в 15 в. при участии итальянских, французских и немецких мастеров. Характерное для поздней готической архитектуры преимущественное развитие декоративных элементов проявилось здесь в необычайном богатстве мраморной отделки и колоссальном количестве башенок и шпилей. Декоративность Миланского собора идет в ущерб монументальности, присущей лучшим сооружениям готики. Такая же противоречивость свойственна и начавшей строиться в 1396 г. Чертозе в Павии.

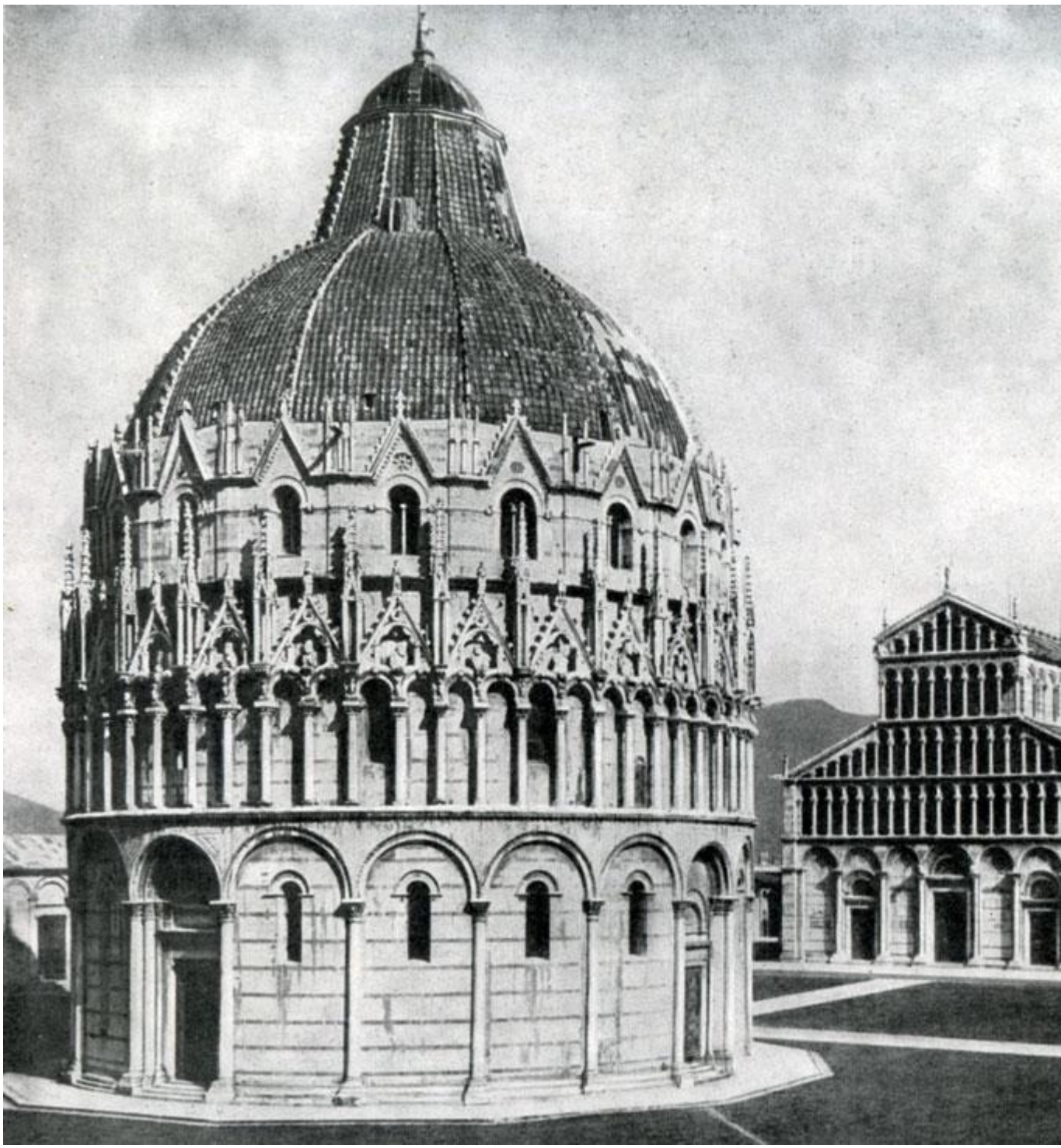
Ломбардия оставалась оплотом готики почти на всем протяжении 15 века. Новый принципиальный сдвиг в развитии художественной культуры произошел здесь лишь на рубеже 15 и 16 столетий.

Искусство Тосканы

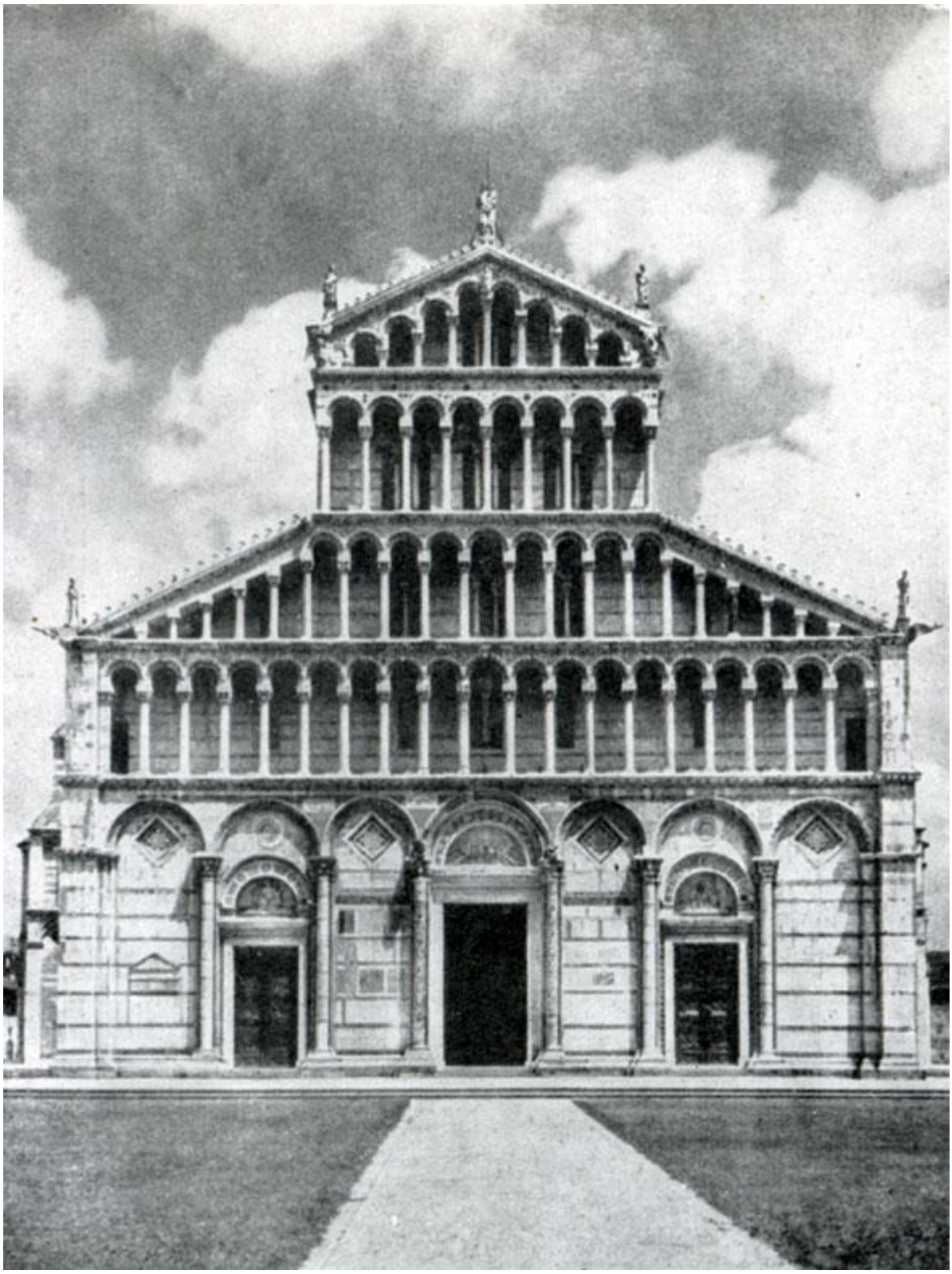
Тоскана оказалась той областью Италии, где исторический переход от средневековья к Возрождению произошел ранее, чем где-либо, и притом в классической форме. Тосканские города были объектом борьбы между императорами и папами, но благодаря своей гибкой политике, добиваясь уступок то с одной, то с другой стороны, они рано сумели обеспечить себе фактическую независимость как от империи, так и от папства. Располагая выходом к морю, Тоскана (в первую очередь город Пиза) начиная со времени крестовых походов сумела извлечь большие выгоды из торговых операций на Востоке, а

также из посреднической торговли между Востоком и Западом. Быстрое накопление денежных средств стимулировало интенсивное зарождение производства на новой, раннекапиталистической основе; наряду с банками в тосканских городах появились мануфактуры. Как и в центрах Ломбардии, здесь рано победил коммунальный строй, но его завоевания оказались в Тоскане более прочными. Достаточно сказать, что в течение 13 в. в Тоскане, особенно во Флоренции, доминирующей политической силой стали горожане, а феодалы-дворяне оказались лишенными не только привилегий, но и возможности полноправного гражданского существования. Классовая борьба между горожанами и дворянами, а также между верхушкой коммуны и народными массами города протекала в Тоскане в особенно ожесточенных формах. Сложившиеся в этой области Италии общественные условия оказались наиболее благоприятными для той перестройки общественного сознания, симптомы которой в 13 —14 вв. наметились и в других областях страны. Здесь эта перестройка совершилась наиболее радикально. Закономерно, что именно Тоскана, родина Данте и Джотто, оказалась колыбелью Ренессанса.

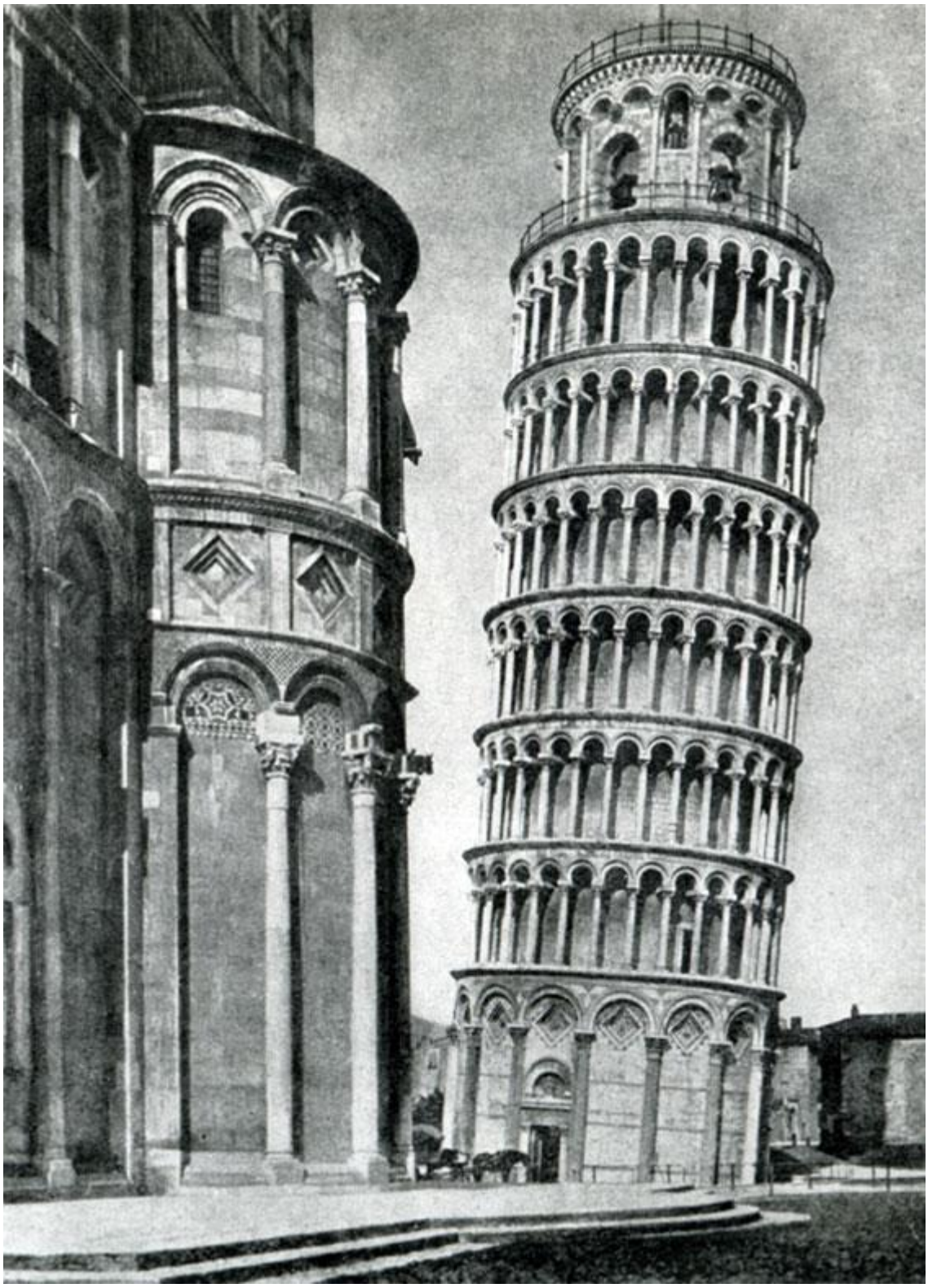
В Тоскане, как и в Ломбардии, ведущую роль в развитии искусства играла художественная традиция Севера, а не Востока. В частности, средневековое тосканское зодчество во многом связано с романской архитектурой.



356. Соборный комплекс в Пизе. Собор - 1063-1118 гг.; баптистерий - 1153 - 14 в.; кампанила начата в 1174 г. Общий вид.



357 а. Собор в Пизе. Западный фасад.



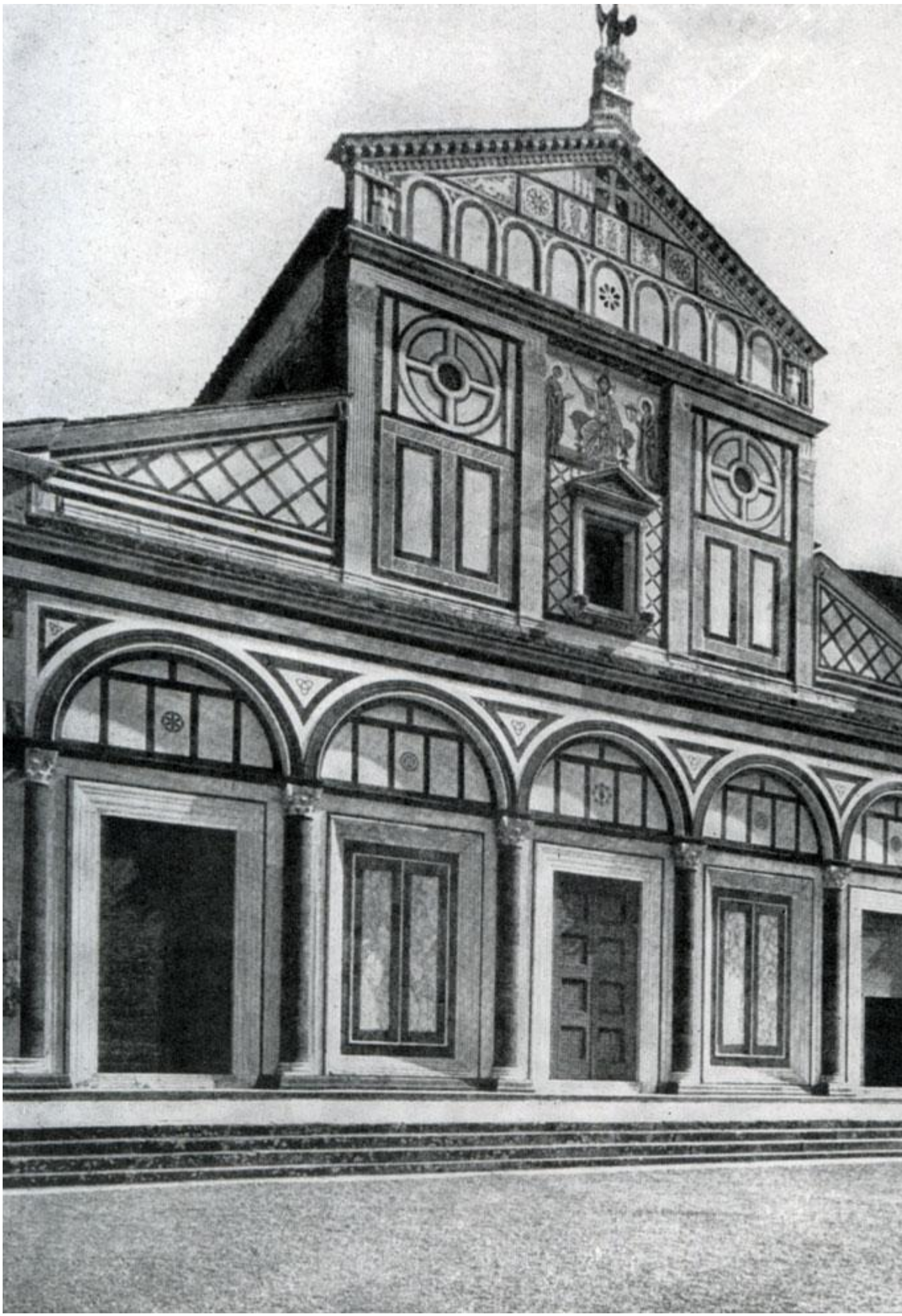
357 6. Собор в Пизе. Кампанила.

359. Кампанила собора в Пизе. Фрагмент.

Оригинален по формам известный пизанский ансамбль, в который входят собор, кампанила (так называемая «падающая башня») и баптистерий. Строительство собора было начато в 1063 г. мастерами Бускетом и Райнальдусом и закончено в 1118 г. В 1174 г. Вильгельм из Инсбрука и Бонанно начали строить кампанилу. Баптистерий, начатый Диотисальви в 1153 г., был закончен лишь в 14 в. Вопреки обычаям, соборный комплекс в Пизе сооружен не в центре города, а вне городской застройки, на зеленом лугу. Это дало возможность строителям учесть наиболее выгодное соотношение основных объемов и характер восприятия здания с разных сторон. Аркады на пармских фасадах отчасти воспринимались еще как декоративные вставки в массивную романскую плоскость; в пизанских же постройках аркада становится основной архитектурной темой, определяющей организацию фасада. Так, из пяти ярусов, на которые расчленен западный фасад собора, четыре яруса занимает аркатурная галлерея, а круглая кампанила окружена шестиярусной аркадой, опирающейся на тонкие изящные колонки. В результате характерная романская массивность в этих фасадах совершенно исчезает и сами по себе весьма внушительные по размерам сооружения пизанского соборного комплекса производят впечатление легкости и особой праздничности. Внутри монументальное здание пизанского собора разделено рядами колонн на пять нефов, пересекаемых трехнефным трансептом. Над пересечением возвышается купол. Хотя во втором ярусе среднего нефа помещены традиционные эмпоры, общее впечатление от соборного интерьера очень разнится от впечатления, создаваемого интерьерами классических романских построек. Вместо массивных опор и тяжелых перекрытий в пизанском соборе перед зрителем предстает целый лес изящных, стройных колонн с антикизированными базами и капителями, легко несущих своды боковых нефов и стены среднего нефа, причем стены эти благодаря кладке в виде горизонтальных полос из разноцветных мраморов кажутся лишенными тяжести. В скульптурном убранстве собора особое место занимают бронзовые двери с рельефными композициями, по своим стилевым качествам обнаруживающими черты близости к романской рельефной пластике этого рода по ту сторону Альп.

358. Встреча Марии с Елизаветой. Рельеф бронзовых дверей собора в Пизе. Фрагмент.

Примеры наиболее радикального выражения светских тенденций тосканского Зодчества дает архитектура Флоренции. Характерной особенностью флорентийского строительства является ориентация на раннехристианские базилики с их деревянными перекрытиями, Т-образным расположением трансепта, античными пропорциями колонн. Строительным материалом здесь служил горный камень, а для облицовки применялся разноцветный (обычно белый и темно-зеленый) мрамор. Располагаемый простым геометрическим узором, он придавал зданиям неожиданную для романской эпохи нарядность и жизнерадостность. Такое убранство получило наименование инкрустанионного стиля.



360. Церковь Сан Миньято аль Монте во Флоренции. Конец 11 - начало 13 в. Западный фасад.

361. Церковь Сан Миньято аль Монте во Флоренции. Абсида.

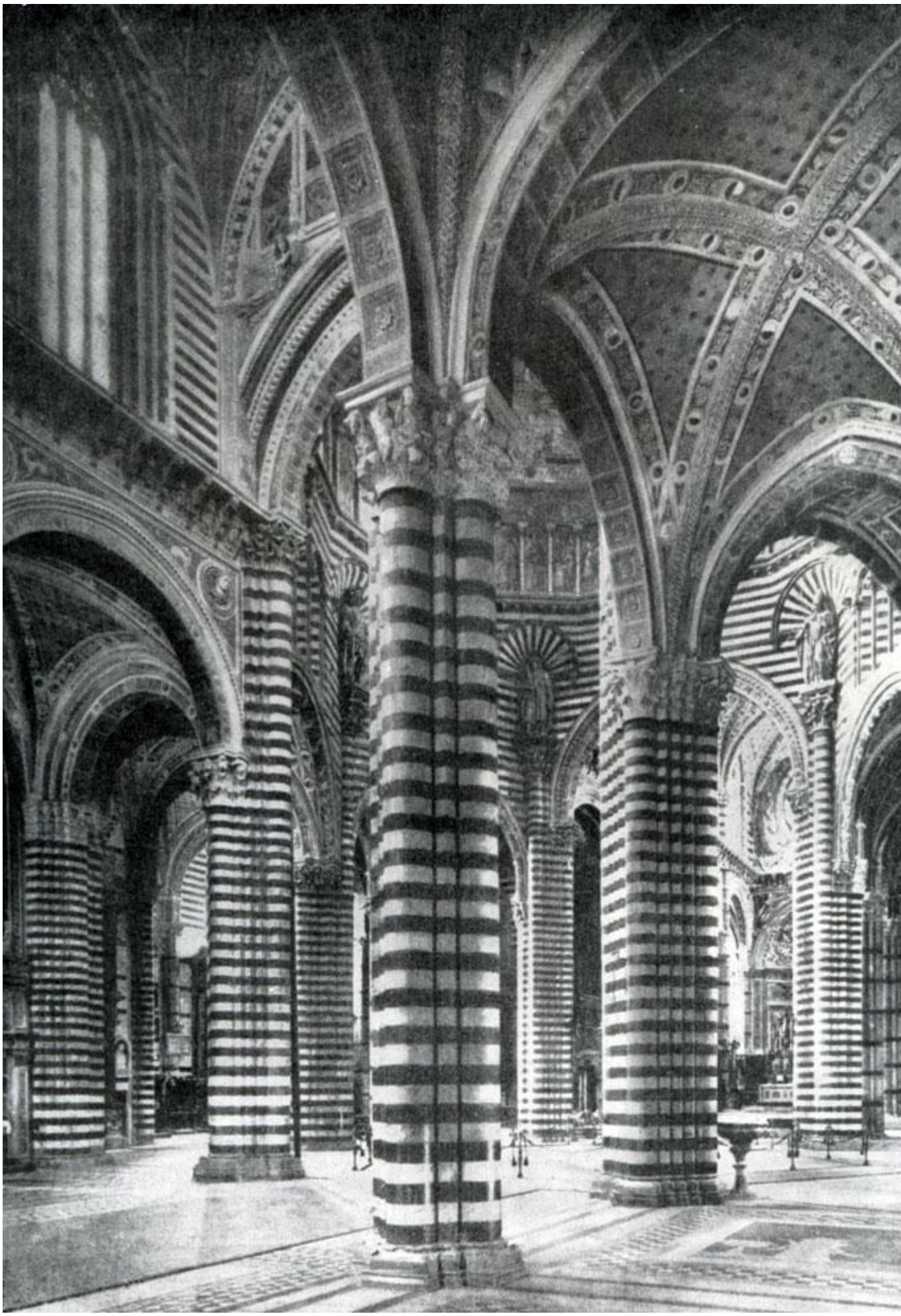
Один из главных образцов этого стиля — красиво поставленная на высоком холме церковь Сан Миньято аль Монте (конец 11 — начало 13 в.), трехнефная плоско перекрытая базилика с открытыми стропилами, без трансепта. Ее западный фасад в нижнем ярусе разделен пятью полукруглыми арками. Средняя и две крайние имеют дверные проемы, а две промежуточные украшены панелями, составленными из разноцветного мрамора и повторяющими мотив двустворчатой двери. Скаты боковых нефов покрыты косой штриховкой, а выступающий вверх торец центрального нефа декорирован прямоугольниками и кругами. Мотив арок снова повторяется во фронтоне, на этот раз лишь в виде инкрустированного орнамента. Хотя фасад Сан Миньято точно соответствует внутренней структуре сооружения, он все же воспринимается в значительной мере как декоративная плоскость.

Своеобразный разрыв между характером облицовки фасада и реальной структурой сооружения можно наблюдать на примере флорентийского баптистерия (12 — начало 13 в.). Восьмиугольное здание центрического типа перекрыто восьмилотковым сводом наподобие купола; однако снаружи этот свод заслонен скатами кровли. Внешнее убранство не соответствует внутреннему пространству и в других отношениях: снаружи видны три этажа, тогда как внутри их только два; внешний первый этаж значительно ниже, чем внутренний. Таким образом, оболочка здания создает как бы самостоятельный архитектурный образ, не имеющий полного соответствия со структурой интерьера.

В гармоническом характере построек инкрустационного стиля, в приверженности его создателей к архитектурным формам, восходящим к античным прообразам, в общем жизнерадостном духе, который отличает его памятники, — во всем этом некоторые исследователи склонны видеть признаки качественно иного художественного содержания, нежели в собственно средневековых сооружениях. На этом основании постройки инкрустационного стиля относятся ими к искусству Проторенессанса. Несомненно, что в архитектуре инкрустационного стиля светские и классические тенденции выразились с наибольшей наглядностью, и, конечно, не случаен тот факт, что эти памятники возникли в Тоскане, которую называют колыбелью Возрождения. Но отнесение их к искусству Проторенессанса все же неправомерно. Во-первых, памятники инкрустационного стиля отделены от проторенессансного искусства слишком большим хронологическим промежутком: они начали создаваться в 11 — 12 вв., то есть за два столетия до эпохи Джотто. Во-вторых, некоторые особенности этого стиля, проявляющиеся, в частности, в известном разрыве между реальной структурой здания и ее декоративным истолкованием в ее наружных формах, свидетельствуют о том, что переход от принципов средневекового зодчества к качественно иным художественным принципам (отличающий, например, живопись Проторенессанса) здесь еще не начался.

Готический период развития тосканской архитектуры уже нельзя назвать средневековым в полном смысле этого слова. Появление готики на итальянской почве падает на 13— начало 14 в., то есть на время, когда экономические отношения, социальный строй, быт и общественное сознание (особенно к концу 13 в.) в передовых тосканских центрах во многом качественно меняются. С конца 13 столетия в Италии наступает эпоха Проторенессанса. Достаточно сказать, что в тот же период, когда создаются готические сооружения Тосканы, творят поэты «сладостного нового стиля» и Данте, работают Никколо и Джованни Пизано, а в области живописи Джотто закладывает основы новой художественной эпохи. Архитектуре этой поры не суждено было стать основной

выразительницей новых идейных тенденций. Но определенное преломление и отражение эти тенденции получили и в области архитектуры.



362. Собор в Сиене. Внутренний вид. Подкупольное пространство. 1264 г.

363. Церковь Санта Мария Новелла во Флоренции. 1278-1350 гг. Внутренний вид.

В 1278—1350 гг. велось строительство одного из известных памятников флорентийского зодчества — церкви Санта Мария Новелла — готической постройки, которая уже содержит в себе предвестие архитектурных решений эпохи Проторенессанса. Она создавалась по заказу доминиканского ордена, который, как и другие нищенствующие ордена, начиная с цистерцианцев, способствовал распространению готики в Италии, и в плане обнаруживает определенное сходство с образцами цистерцианской архитектуры. Однако в трактовке нищенствующих монахов религия приобрела новый оттенок. Главной формой воздействия на верующих вместо торжественного обряда стала проповедь. В соответствии с этим меняется и облик готического интерьера. 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. Здесь 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. По существу, в интерьере церкви почти не остается и следа от мистического духа готики, от ее стремления покорить человека экспрессией ритмов и грандиозностью масштабов. В то же время ' легко представить себе этот просторный зал заполненным людьми, жадно слушающими взволнованную речь проповедника, которая звучит уже не на латыни, а на народном итальянском языке.

Поскольку вопросы дальнейшей эволюции тосканской архитектуры связаны уже с эпохой Проторенессанса, памятники тосканского зодчества конца 13 — начала 14 в. будут рассмотрены наряду с живописью и скульптурой этого времени в томе, посвященном искусству Возрождения.

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. Последние, перерабатывая византийскую традицию, создали многочисленные произведения иконописи, разнообразные по своему характеру, но объединенные в искусствоведческой науке под общим термином maniera bizantina (византийская манера). Разновидностью «византийской манеры» была и тосканская живопись 13 в. Среди живописных школ Тосканы наибольшее значение имели пизанская и флорентийская.

Мастера пизанской школы наиболее непосредственно следуют византийской традиции. Созданная в последней четверти 13 в. «Мадонна» (в Музее изобразительных искусств им. А. С. Пушкина) позволяет судить о характере пизанской иконописи. 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. Фигура Мадонны, держащей младенца, обрисована ясным, медленным по ритму, текучим

силуэтом. Золотые нити ассиста, пронизывая драпировки, усиливают декоративный эффект изображения.

Среди мастеров пизанской школы выделяется Джунта Пизано (середина 13 в.). Его излюбленной темой были «Распятия», исполнявшиеся на досках в форме креста. 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. Вместе с тем персонажи Джунта проникнуты своеобразной взволнованностью, свидетельствующей о пробуждении личного, лирического начала в его искусстве, характерного для мироощущения 13 в. Этот оттенок звучит особенно явственно в образе Иоанна Богослова из «Распятия», находящегося в пизанской церкви святых Раньеро и Леонардо.

Флорентийская школа на первых порах была более консервативной, чем пизанская. Среди ее многочисленных мастеров следует выделить Коппо ди Марковальдо, работавшего в третьей четверти 13 в. Ему принадлежит большая 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.

364. Чимабуэ. Мадонна на троне с младенцем и святыми. Конец 14 в. Флоренция, Уффици.

365. Чимабуэ. Св. Франциск. Фрагмент фрески трансепта нижней церкви Сан Франческо в Ассизи. Начало 14 в.

Заметный прогресс в сравнении с предшественниками знаменует творчество Чимабуэ (вторая половина 13—начало 14 в.), одного из известнейших мастеров своего времени. Прежде всего 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. Последнее из названных произведений пользуется наибольшей известностью. 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.

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.

В итальянских источниках, а прежде и в искусствоведческой науке Чимабуэ рассматривали как непосредственного предшественника Джотто. Однако более внимательное изучение его творчества и искусства его времени в целом опровергает это утверждение. В несравненно большей мере качествами новатора обладал римский мастер Пьетро Каваллини, который и должен расцениваться как непосредственный предшественник Джотто. Однако художественные достижения Каваллини непосредственно связаны с вопросами искусства Проторенессанса и хронологически в своем большинстве также относятся к этой эпохе.

* * *

Особое место в развитии итальянского средневекового искусства занимает миниатюра. В знаменитом монастыре Монтекассино и в других бенедиктинских аббатствах южной Италии преобладающее значение имела византийская школа, отодвигавшая на второй план местную традицию, близкую к каролингскому типу. Образцами византийской манеры в школе Монтекассино могут служить «Лекционарий переписчика Льва» (1072) и принадлежащая тому же художнику рукопись «Чудесные деяния Бенедикта». Живые, тонко нарисованные фигуры Этих рукописей раскрашены гуашью с большим чувством колорита. Что касается текста, то он по-прежнему исполнялся крупными причудливыми буквами так называемого ломбардского стиля, а инициалы сохранили замысловатую вязь переплетение ленточного и растительного орнамента, фигуры зверей, кусающих друг

друга, и другие украшения дороманского типа. Они лишь приобретают в это время большее изящество и богатство красок. Таким образом, в итальянской средневековой миниатюре проявились два различных начала. В одной рукописи из Мирабеллы Эклано (11 в.) эти элементы — искусный византийский стиль и более примитивная западная манера — сочетаются еще более наглядно, в виде двух самостоятельных серий рисунков, из которых одна сделана опытной рукой мастера, а другая наивным пером местного художника.

Своеобразным изобретением итальянского средневековья, не имевшим никакого византийского прообраза, были «свитки ликования»—длинные молитвы, написанные на пергаменте и начинавшиеся латинским словом Exultet, которым и обозначают обычно такие свитки. Эти молитвы читались накануне пасхи при благословении пасхальной свечи. По мере того как диакон разворачивал и читал, рукопись, пергаментный свиток спускался с амвона все ниже и ниже, так что молящиеся, не знавшие латыни, могли угадывать содержание текста по иллюстрациям, которые с этой целью помещались в тексте в перевернутом положении. Свитки «Exultet» содержали до семнадцати подобных рисунков, среди которых, были изображения ангелов, библейские и евангельские сцены и аллегории. Были здесь также изображения различных предметов и одежд, относящихся к церковному культу, а так как молитва оканчивалась благословением города, архиепископа или феодального властителя, то в конце свитка следовали обычно портреты, например портреты императоров, окруженных свитой. Миниатюры этого рода стали, таким образом, не только достоянием образованных людей, читавших латинские книги, — они служили своего рода лубочными картинками для народа. Сгоеобразным изменениям подвергся в Италии и стиль византийской миниатюры. Она обогатилась множеством мотивов средневекового западного быта, а само исполнение приобрело больше графической четкости и декоративной красоты. Одним из красивейших памятников этого типа является «Свиток аббата Ландольфа» (между 978 и 984 гг.), происходящий из Беневента. Среди свитков 10—13 вв. наряду с изысканными образцами книжной миниатюры, впитавшей в себя приемы византийского искусства, известны рукописи более простого исполнения, глубже связанные с местной народной культурой.

Другая группа памятников итальянской миниатюры возникла на севере — в Ломбардии. Она отличается большей близостью к приемам так называемого оттоновского искусства. Наиболее известным произведением этого типа является созданный около 1000 г. «Сакраментарий епископа Вармунда».

Как и в других европейских странах в эпоху средневековья, в Италии широкое распространение получили различные виды прикладного искусства — торевтика, ювелирное дело, мелкая пластика, резьба по различным материалам. Очень большую роль в экономике богатых итальянских городов играли художественные ремесла. Из них особенно важное значение для культуры и быта не только Италии, но и всей средневековой Европы имело изготовление узорных тканей.

Художественное ткачество зародилось в Италии уже в период раннего средневековья. Через итальянские города вместе с посреднической торговлей с Востоком шла и торговля драгоценными восточными тканями. В 12 в. шелкоткацкое ремесло достигло в Италии полного расцвета, образовались крупные центры по производству сложных узорных тканей — Лукка, Генуя, Сиена, Флоренция и Венеция, экспонировавшие свои товары в Западную Европу.

Самым распространенным видом тканей были камки, или, как их называли, диасперы. Ранние итальянские диасперы были одноцветными, их искусно окрашивали

привозившимися с Востока натуральными красителями в синие, красные, зеленые, коричневые и лиловые тона. Рисунок был блестящим по матовому фону; ткань переливалась и играла; к тому же платья украшались и обильной вышивкой цветными нитками, золотом и жемчугом, иногда с самоцветными камнями.

Более поздние итальянские ткани двухцветны, в них господствуют сочетания простых контрастных цветов; очень распространено сочетание красного рисунка с зеленым фоном. Орнаментация итальянских тканей 12 —13 вв. при значительном проникновении в нее восточных мотивов представляет собой одну из форм романского орнамента. Его основные мотивы — звери и птицы, заключенные в обрамление из кругов и многоугольников. Узор равномерно покрывает всю плоскость ткани.

В конце 13—начале 14 в. луккские ткачи создали новый вид парчовой ткани. Этот тип ткани во многом определил характер костюма готической эпохи. В отличие от восточных массивных литых парчей, почти сплошь затканных золотом и серебром, луккские парчовые ткани были довольно легкими и гибкими. Тончайшая нить золота или серебра выводилась на поверхность ткани только в рисунке. В костюме и драпировках эта ткань ложилась устойчивыми заламывающимися -складками; мягкий блеск золота придавал им скульптурность, а сравнительно мелкий узор смягчал излишнюю тяжесть и монументальность форм. Эта особенность ткани, эстетически осмысленная в скульптуре и живописи, стала постоянным мотивом в искусстве средневековой Европы.

Большим своеобразием и острой выразительностью обладал и орнамент луккских парчей. Излюбленной темой орнаментальных композиций были сцены охоты. Итальянские ткачи легко и непринужденно вводили в орнамент многочисленные сюжетные изображения. Особенно часто в узорах встречаются мотивы средневековых замков и крепостей, сцены охоты с гепардами, погони и борьбы зверей.

Венецианские ткани отличались особой роскошью орнамента; в них широко использовались восточные экзотические мотивы. В Генуе выделывались сложные узорные бархаты, во Флоренции наряду с шелком вырабатывались тонкие узорные сукна. Все эти ткани прочно вошли в быт европейской знати, как об этом свидетельствует европейская живопись позднего средневековья.

Искусство Чехословакии

Ю.Колпинский

Чешские земли (Богемия, Моравия) и Словакия издавна были одним из центров поселения славян в Европе. Уже в 9 в. славянские племена этих областей были объединены в мощное государство (Великоморавская держава, 830—906 гг.), по своему типу несколько напоминающее Киевскую Русь. В начале 10 в. Великоморавская многоплеменная держава распалась. Ее восточные части (Словакия) надолго попали в зависимость от Венгрии. Чешские земли после ожесточенной борьбы с иноземными завоевателями и между княжескими родами в течение 10 в. объединились под властью пражского князя Болеслава I.

В течение 10 и 11 вв. в Чехии происходил быстрый процесс феодализации. В противоположность тем государствам, которые образовались на развалинах Западной Римской империи, Чехии не пришлось переживать длительный период упадка материальных и духовных сил общества, предшествующего развитию феодализма и расцвету его культуры. Сложению феодальных отношений здесь с самого начала сопутствовало развитие горного дела, ремесел и торговли, которое вызвало ранний (уже в 10—11 вв.) расцвет городской жизни.

Арабский ученый-путешественник Ибрагим ибн Якуб описывает Чехию как страну, имеющую самые широкие торговые связи. В Праге в 10 веке возводились каменные храмы. Каменные строения воздвигали также и в некоторых других чешских удельных центрах (например, каменные княжеские палаты в Староболеславе).

Для архитектуры Чехии в 10—11 вв. типично широкое строительство церквей в форме ротонды с одной или несколькими (до четырех) полукруглыми абсидами. Неизвестно, происходила ли форма этих ротонд от местных круглых деревянных хижин, или же она была занесена в Чехию извне. По всей вероятности, наиболее ранней каменной ротондой, построенной в Чехии, была несохранившаяся четырехабсидная церковь св. Вита в Пражском Кремле — Градчанах (926—929). Диаметр ротонды достигал 13 м. Некоторое представление о подобного рода постройках дает одноабсидная купольная ротонда в Зноймо (11 в.; позже, в 12 в., украшена фресками романского стиля).

366 а. Ротонда св. Екатерины в Зноймо. 11 в. Вид с юго-востока

Карта Чехословакии

К концу 10 в. небольшая церковь-ротонда перестала удовлетворять потребностям усложнившейся общественной жизни; строительство ротонд продолжалось, но они постепенно теряли ведущее значение. Возникновение многолюдных монастырей и рост городов вызывали необходимость в сооружении церквей, рассчитанных на скопление больших масс народа.

Еще в 918 г. в Пражском Кремле наряду с небольшой четырехстолпной базиликой, связанной с княжескими палатами, была заложена большая прямоугольная в плане церковь женского монастыря св. Иржи (Юрия). Монастырь входил в общий ансамбль Градчан и имел немалое значение для формирования художественного облика города. В дальнейшем церковь неоднократно расширялась и перестраивалась.

В отличие от ряда европейских стран того времени возникновение монастырей в Чехии не предшествовало развитию городской архитектуры, а шло параллельно с ним. Обычным было включение монастыря в городское строительство. Резиденции чешских князей, как правило, находились в городских кремлях, что повышало удельный вес городской, в частности светской архитектуры.

С середины 11 в. в Чехии начался период широкого освоения опыта европейской романской архитектуры. В качестве переходного памятника следует назвать трехнефную базилику Спитигнева (Прага, 1060), созданную по типу.раннероманских базилик Германии. Западный фасад ее имел две башни, алтарная часть завершалась полукруглой абсидой.

На рубеже 11 и 12 вв. на пражском Вышеграде была воздвигнута ротонда св. Мартина, украшенная романским архитектурным фризом. Она является позднейшим и наиболее совершенным образцом сооружений этого типа. Простая и строгая по формам, ротонда изящна своими точно найденными пропорциями.

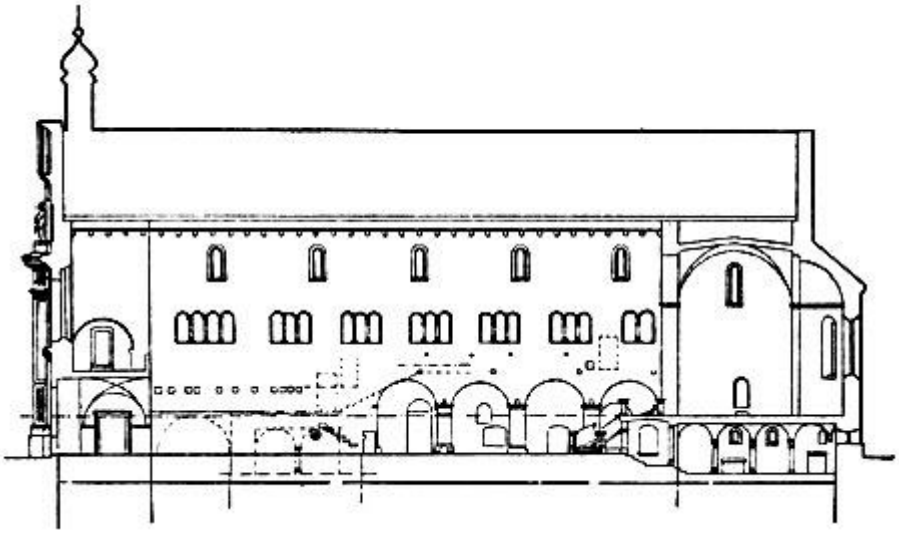
Романское искусство

Порой расцвета романского стиля в Чехии был 12 в. Прага, ставшая к тому времени одним из крупнейших городов Центральной Европы, превосходила по количеству каменных строений любой из городов Центральной и Восточной Европы. В ней насчитывалось свыше сорока каменных церквей. Возвышающиеся на холме Градчаны были окружены мощными каменными стенами, за которыми поднимался полный суровой силы великокняжеский каменный замок с массивными стенами, с высокими и узкими окнами-бойницами. Внутри дворца были расположены часовня и величавая, сумрачная палата, перекрытая цилиндрическим сводом.

367 б. Храм св. Иржи в Праге. 1143-1151 гг. Внутренний вид.

Над серыми крепостными стенами возвышался перестроенный и расширенный после пожара белокаменный храм св. Иржи (1143 —1151). Ясный и простой по пропорциям

массив его трехнефного корпуса завершался двумя высокими башнями по сторонам портала.



Храм св. Иржи в Праге. Продольный разрез.

Простота и целесообразность, ясная расчлененность всех конструктивных и декоративных элементов, связанных точно рассчитанной системой масштабных соотношений, создали архитектурный образ, полный монументального величия. В интерьере храма центральный высокий и широкий неф с плоским перекрытием господствует над низкими боковыми нефами. Сопоставление тяжелых арок на столбах со стройными арками эмпор (сгруппированными по три и по четыре) вносит известную свободу в строгие и простые по пропорциям членения стен, оттеняя вместе с тем спокойный ритм редко расположенных высоких окон центрального нефа. Общий характер архитектурной композиции интерьера достаточно наглядно выражен и во внешнем облике храма, в частности в компоновке его основных архитектурных объемов. Светлый желтовато-белый цвет камня смягчает суровую строгость храма, освобождает его от оттенка сумрачности и скованности. Алтарная абсида и часовни боковых нефов были украшены фресками, близкими к итало-византийской манере. Скупым скульптурным рельефам свойственны торжественность и пластическая материальность.

Для ранней романской чешской скульптуры весьма характерен украшавший портал собора св. Иржи сравнительно небольшой, но отличавшийся монументальностью рельеф с изображением сидящей Мадонны, венчаемой ангелами, и двух маленьких симметрично расположенных коленопреклоненных фигурок (одна из них — сестра Пржемысла аббатиса Агнешка). Приземистые фигуры выполнены в несколько упрощенной манере, но наивная искренность и мощное чувство материальности формы придают рельефу образную силу и убедительность.

Художественные традиции этого памятника получили дальнейшее развитие в группе позднероманских и раннеготических скульптур Чехии, которые скорее напоминают пизанскую и флорентийскую скульптуру 13 в., чем полную напряженной экспрессии позднероманскую и раннеготическую скульптуру Центральной Европы. Величавый ансамбль Градчан перекликается с княжескими палатами и церквами Вышеградского холма (в нескольких километрах,на другом берегу Влтавы). Между этими крайними и возвышенными точками, господствующими над окрестным пейзажем, расположены предместья города и раскинувшаяся на обоих берегах реки Прага.

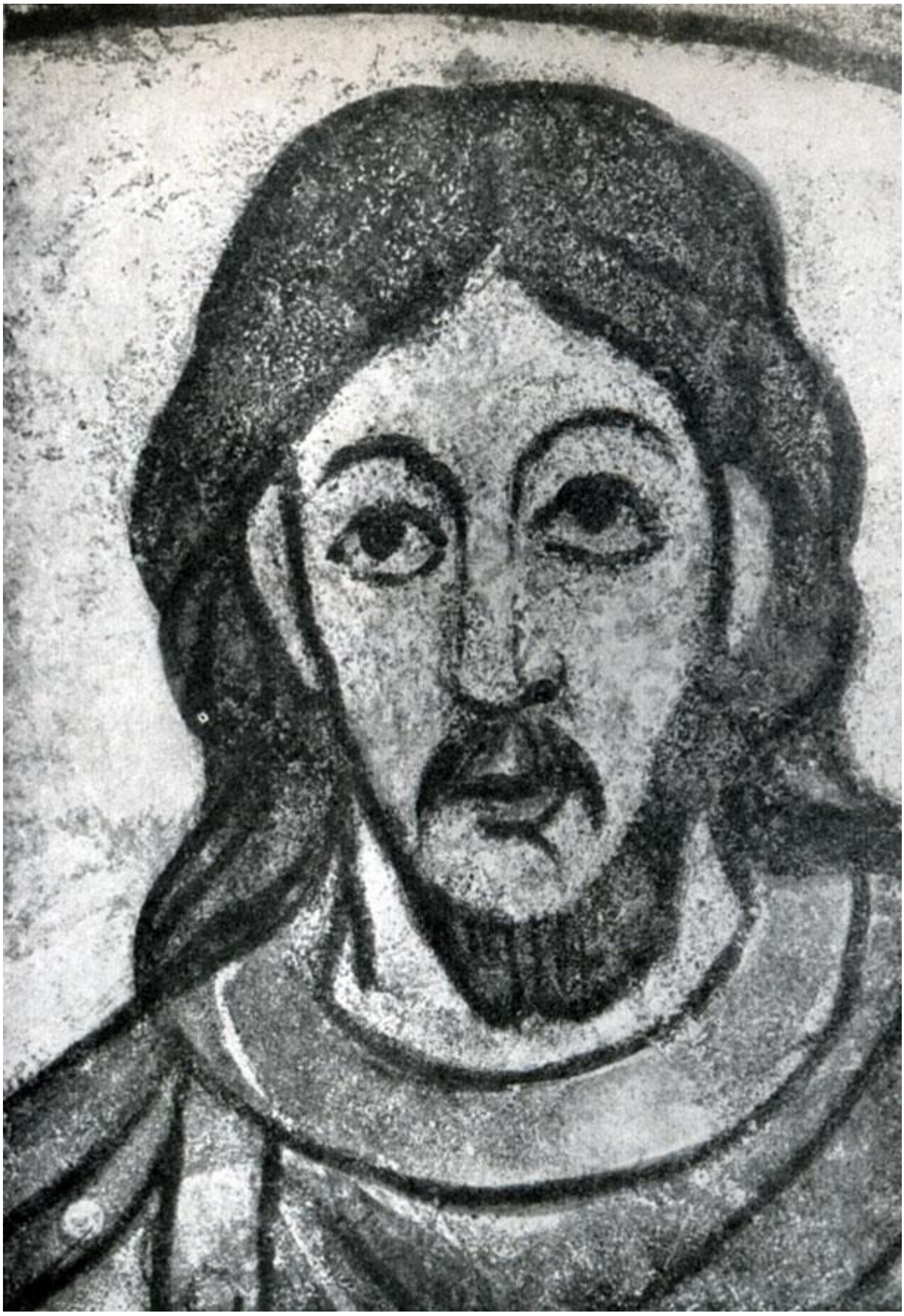
Над домами ремесленников вздымались массивы многочисленных церквей, а также каменные дома, в уменьшенном масштабе перерабатывающие формы рыцарских замков. Однако, если обычно замки стояли одиноко на скале, подчиняя себе сельскую округу, то каменные дома-замки романской Праги составляли лишь часть общего городского ансамбля. Право- и левобережная части Праги соединялись каменным мостом Юдифи, построенным в 60-х гг. 12 в. Облик романской Праги, расположенной в долине и на склонах приречных холмов и замыкаемой градчанским и вышеградским ансамблями, дополнялся выстроенными на окрестных холмах монастырями, в первую очередь комплексом на Страговском холме.

Прекрасные памятники романского периода были сосредоточены не только в Праге. Как и во всей Европе, в Чехии романское зодчество обладало довольно большим разнообразием форм и местных школ. Для 12 в. характерны трехнефные базилики с плоским перекрытием центрального нефа и с крестовыми сводами в боковых нефах (особенно с середины 12 в. — собор св. Иржи в Праге); трехнефные церкви, обладающие мощно развитой многогранной алтарной абсидой и наружным обходом в ее верхней части (базилика в Тршебиче); церкви с центральной надалтарной многогранной башней (церковь в Ржэковицах). Церкви с развитым трансептом мало характерны для Чехии. Известное распространение получили также большие монастырские ансамбли, как, например, уже упомянутый Страговский монастырь или в особенности крупнейший бенедиктинский монастырь в Плизах. Ансамбли эти строились по плану, общему для больших монастырей всей Западной и Центральной Европы.

Скульптурные украшения в церквах, как видно на примере храма св. Иржи, обычно применялись скупо; чаще всего встречается высокий рельеф. Исключение составляют некоторые храмы, например монастырский храм в Тышнове (начало 13 в.). Портал этого храма является прекрасным образцом развитого романского стиля.

Более широкого развития (особенно с середины 12 в.) достигла в Чехии монументальная фресковая живопись. Наибольший интерес представляют фрески ротонды св. Екатерины в Зноймо (1134) и фрагменты фрески, изображающей трех евангельских царей-волхвов (начало 13 в., Музей города Праги).

366 б. Воин. Фреска ротонды св. Екатерины в Зноймо. 1134 г.



367 а. Христос. Фрагмент фрески ротонды св. Екатерины в Зноймо. 1134 г.

Фрески в Зноймо занимают особое место в развитии романской стенной живописи в Европе. Ротонда в Зноймо была замковой церковью одного из удельных князей династии

Пржемысловичей. Покрывающая ее стены живопись повествует о легендарном основателе династии, а также изображает длинный ряд Пржемысловичей, включая и первого чешского короля Болеслава. Несмотря на то, что содержание фресок заключает в себе немало традиционных черт религиозных церковных изображений и что весь цикл завершается помещенными в куполе четырьмя евангелистами, в целом он выражает идеи светского порядка. В свое время знойменские фрески выполняли и определенную политическую задачу -восхваление династии. Вместе с тем народный характер представленных здесь легенд усиливал те непосредственные реалистические элементы, которые все же таило в себе церковное романское искусство. События чешской истории и изображения чешских князей и королей чередуются с библейскими эпизодами. Привлекает внимание фреска нижнего яруса, где представлена поэтическая легенда о сватовстве чешской княжны Либуши к пахарю Пржемыслу, положившем начало княжеской династии Пржемысловичей. Спокойно и торжественно развертывается эта сцена от величавой Либуши в длинном светлом одеянии и верховых послов, медленно едущих к остановившему своих волов. Пржемыслу, окруженному послами княжны, и, наконец, — к свадебному столу.

Торжественный, спокойный ритм чередующихся фигур, составляющих ясно читаемые и красиво сопоставленные друг с другом группы, характерен и для остальных сцен.

Колорит фресок изумителен по своей сдержанной звучности. На сочном то густо-зеленом, то фиолетово-синем фоне матово светятся красные, голубовато-зеленые, сиреневые, охристые, серовато- и голубовато-белые тона, образующие спокойные, мягкие и вместе с тем благородные цветовые аккорды.

Рисунок очень прост, подчас примитивен, но обладает яркой и обобщенной ритмической выразительностью. В отличие от византийских и древнерусских фресок и особенно от мазаик 10—11 вв. цветовая и световая моделировка лиц и форм тела почти отсутствует. Это вполне условно-декоративная, характерная для романского средневековья живопись. Однако обостренное чувство цветовой гармонии, сдержанная выразительность несколько угловатых, но жизненных жестов, задумчивая одухотворенность лиц, а главное, общая уравновешенность композиции придают ансамблю необычайное очарование и редкую для того времени естествен ную человечность общего настроения, ясного и спокойного.

Большой интерес представляют также фрески в алтарной абсиде церкви св. Якуба в Ровно (конец 12 в.): в нижнем ярусе евангельские сцены, во втором ярусе — апостолы; в конхе фигура Христа Вседержителя (сильно попорчена). Их отличает сдержанная экспрессия жестов и простой, суровый цветовой строй — темный сине-зеленый фон, красные и белые одеяния.

Значительной художественной ценностью обладают фрески в церкви св. Климента в Старо-Болеславле и многие другие росписи. Замечательная серия чешских романских росписей завершается уже упомянутыми тремя волхвами (начало 13 в). Особенно выделяется изображение младшего из волхвов. Полный поэзии и утонченного изящества образ задумчивого юноши при всей условности несет в себе оттенок лиризма в восприятии мира и человека, предвосхищающий некоторые особенности чешской готической живописи 14 в. с ее чертами глубокого гуманизма и лирической одухотворенности. В этом изображении поражает музыкальность мягко сияющих тонов — нежно-алых, красновато-сиреневых, пурпурных, приглушенно-красных, оранжевых. Смело примененные цветовые рефлексы придают цветовому построению особый трепет. Подчеркнутая декоративная условность цвета нарушается острым чувством живописных оттенков и их смелым сопоставлением. Так, густая копна вьющихся волос, обрамляющих

лицо юноши, написана темно-зеленым тоном по светло-зеленому фону стены, а завитки кудрей прописаны темно-синим. Росписи, подобные «Юному волхву», являются наивысшей ступенью чешской романской живописи. Моменты индивидуально окрашенных эмоций, интерес к психологической выразительности искусства, которые в ней воплощены, требовали отказа от сочетания условной символики с наивным повествованием, какое было свойственно романскому искусству. Здесь можно говорить о зарождении новых средств художественного выражения, призванных приблизиться в пределах средневековой художественной системы к более глубокому и гуманному отражению мира человеческих чувств, дум и стремлений. Эти новые более прогрессивные художественные тенденции нашли свое выражение в чешском искусстве готического периода.

Готическое искусство

В 13 и особенно в 14 в. Чехия стала одной из самых развитых в экономическом и культурном отношении стран Европы. В то время она была независимым королевством, входившим формально в рамки Священной Римской империи. Смена в 14 в. национальной династии Пржемысловичей чужеземной по своему происхождению люксембургской династией не прервала экономического и культурного развития Чехии. Наоборот, именно теперь в ней достигли своего наивысшего расцвета городская жизнь, ремесла, торговля. В 1348 г. основан был Пражский университет — один из крупнейших университетов средневековой Европы.

В 14 в. углубились противоречия между феодальной верхушкой и крестьянством и ремесленниками; обострилась борьба чешского населения против немецких элементов(*В 12—13 вв. чешские князья и короли в целях ускоренного роста ремесел и торговли предоставляли широкие льготы селившимся в чешских городах немецким купцам и ремесленникам. Попытки богатой верхушки немецких горожан и духовенства закрепить свое господство и подавить рост и укрепление чешской культуры встречали решительный отпор со стороны чешского народа.*). В последней четверти 14 в. шла ожесточенная борьба между чешской и немецкой частью ученых в Пражском университете, завершившаяся в 1409 г. полной победой первых. Университет принял чешский национальный характер. В тот же период произошло формирование чешского литературного языка, противостоявшего церковно-католической латыни и иноземному немецкому языку. Борьба за национальную литературу смыкалась с борьбой за церковную реформу, за богослужение на чешском языке, за ликвидацию феодальных привилегий католической церкви.

Это движение отражало протест народных масс против всей системы феодального общества. Нараставший в Чехии социальный конфликт был вызван бурным развитием производительных сил и все увеличивавшимся несоответствием феодально-крепостнического строя новым потребностям общества. К началу 15 в. чешские земли стали центром первой в средневековье широкой антифеодальной революции гуситов, мировоззрение которых, полное революционного пафоса и гуманизма, выражалось, как это было обычно в условиях средневековья, в религиозных формах.

Чаяния радикального крыла гуситского движения имели в дальнейшем большое влияние на вождей крестьянской революции начала 16 в. в Германии, а через них и на последовательно демократических идеологов буржуазной революции в Нидерландах.

Естественно, что социальные сдвиги, приведшие к гуситскому движению, должны были оказать воздействие на рост и укрепление прогрессивных гуманистических тенденций средневековой художественной культуры 14 в. Следует, однако, иметь в виду, что антифеодальные идеи периода гуситской революции начали слагаться лишь к самому концу 14 в. Да и сами эти идеи по условиям развития искусства средних веков не могли открыто отразиться в церковном, городском дворцовом строительстве, как и в условных формах изобразительного искусства того времени. И все же в Чехии готическая художественная культура (особенно начиная со второй половины 14 в.), и в первую очередь изобразительное искусство, была отмечена гуманистическими и реалистическими тенденциями не в меньшей мере, чем в самых передовых европейских странах, за исключением Италии. Искусство чешской готики вплотную подводит нас к той новой эпохе, которая в 14 в. впервые и наиболее классически ясно выразилась в искусстве передовых городских коммун Италии.

Прогрессивные тенденции чешского искусства наиболее полно воплотились в живописи и отчасти в скульптуре. Однако эти тенденции, хотя и менее последовательно, также проявлялись в готической архитектуре.

В чешской готической архитектуре с не меньшей силой, чем во французской, обнаружилась прогрессивная, жизнеутверждающая тенденция, заключенная в готике и делающая ее одним из замечательных этапов в мировой культуре.

В области архитектурного орнамента чешская готика также внесла свой вклад в прогрессивное развитие художественной культуры того времени.

Первые в Чехии памятники готического характера относятся ко второй четверти 13 в. Постройки, переходные от романского типа к готическому, были сравнительно немногочисленны. Таковы храм бернардинского монастыря в Тышнове (30-е гг. 13 в.) и базилика св. Прокопа в Тршебиче, сочетающие романскую по типу галлерею и полукруглые абсиды боковых нефов с готической каркасной конструкцией сводов. Малое количество зданий переходного типа объясняется, по всей вероятности, тем, что ко времени, когда в Чехии созрела историческая потребность в создании готической архитектуры (укрепление королевской власти, новый этап в развитии городской жизни), готика уже получила широкое развитие во Франции и в Германии. Большие материальные ресурсы, сосредоточенные в руках чешских королей и в процветавших городах Чехии, давали возможность широко использовать опыт других стран. Скоро благодаря привлечению немецких и французских мастеров готическое искусство достигло в Чехии высокого уровня и вместе с тем приобрело свой особый национальный характер.

Первым памятником развитого готического стиля была пражская церковь св. Барбары (30-е гг. 15 в.), явно связанная с традициями французской готики Иль де Франса.

Своеобразным образцом ранней готики является и пражская двухнефная синагога, простая по формам и несколько приземистая по пропорциям, перекликающаяся с саксонской архитектурой.

Чешская готика образовала ряд школ, из которых следует упомянуть южночешскую. Особенности, характерные для раннеготического искусства, держались в ней особенно долго (церковь и королевский замок в Писеке (13 — 14 вв.), замок в Индржихов Градце и другие). Ее сооружения отличались массивностью и тяжеловесностью архитектурных форм при большом изяществе монументального декора.

Наибольшее значение имела, однако, столичная архитектура Праги и прилегающих к ней областей.

В течение 13 в. происходил процесс кристаллизации основных архитектурно-строительных типов чешской готики. Тут были и двухнефные сооружения, и прекрасные трехнефные здания с поднятым центральным нефом (например, церковь св. Варфоломея в Колине, достроенная уже в 14 в., и церкви зального типа с равновысокими нефами (церковь Святого креста в Йиглаве), и большой пятинефный храм Седлецкого монастыря. В 60-х гг. 13 столетия был воздвигнут в монастыре Златой Коруны четырехнефный храм. Большинство этих зданий при всем их разнообразии обладает некоторыми общими чертами: почти полным отсутствием развитой опорной системы аркбутанов, относительно умеренным количеством скульптуры и довольно широким применением стенной живописи.

Своеобразной чертой чешской и словацкой архитектуры, связанной с ростом старых и основанием новых городов, было создание городских ансамблей. В центре города или нового городского района планировалась ратушная и рыночная площадь, окруженная домами, низ которых был занят лоджиями-галлереями, защищающими от непогоды (традиция, продолженная в 15 —16 вв. и обусловившая своеобразный облик площадей старинных чешских городов). Магистрали ориентировались на главную площадь и на городские ворота. По-новому строились и большие замки, в архитектуре которых наряду с решением чисто оборонительных задач (замок Стречно в Словакии) начал проявляться интерес и к приданию всему ансамблю более праздничного характера (замок в Звикове, 13 в., с двором, окруженным галлереей, ансамбль королевского замка — Карлштейн).

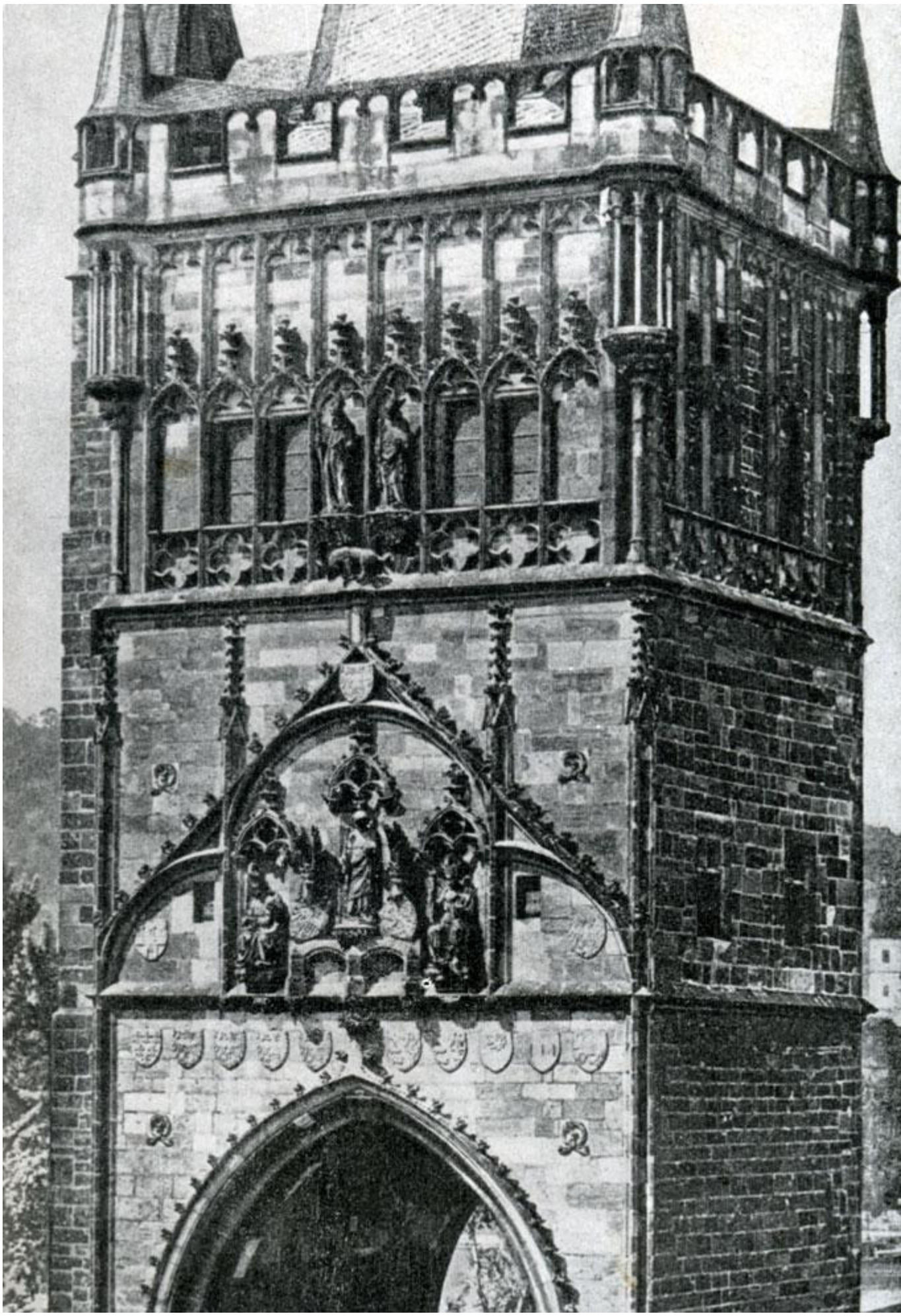
374 а. Замок Карлштейн. Начат в 1348-1365 гг. Общий вид.

Собственно расцвет чешской готики наступает с 30-х гг. 14 в. (так называемая готика люксембургской династии, а точнее — готика поры наивысшего расцвета чешских

городов и роста гуманистических и светских тенденций в чешской культуре). В этот период основной и господствовавшей строительной схемой служил трехнефный храм с очень широким по сравнению с боковыми центральным нефом. Последнее (особенно в тех случаях, когда высота всех трех нефов была одинаковой или почти одинаковой) усиливало впечатление мощи главного пространства центрального нефа и придавало всему интерьеру зальный характер (трехнефный собор св. Якуба в Кутной Горе). За редкими исключениями, трансепт не получил применения, что еще более подчеркивало впечатление строгой, величавой цельности.

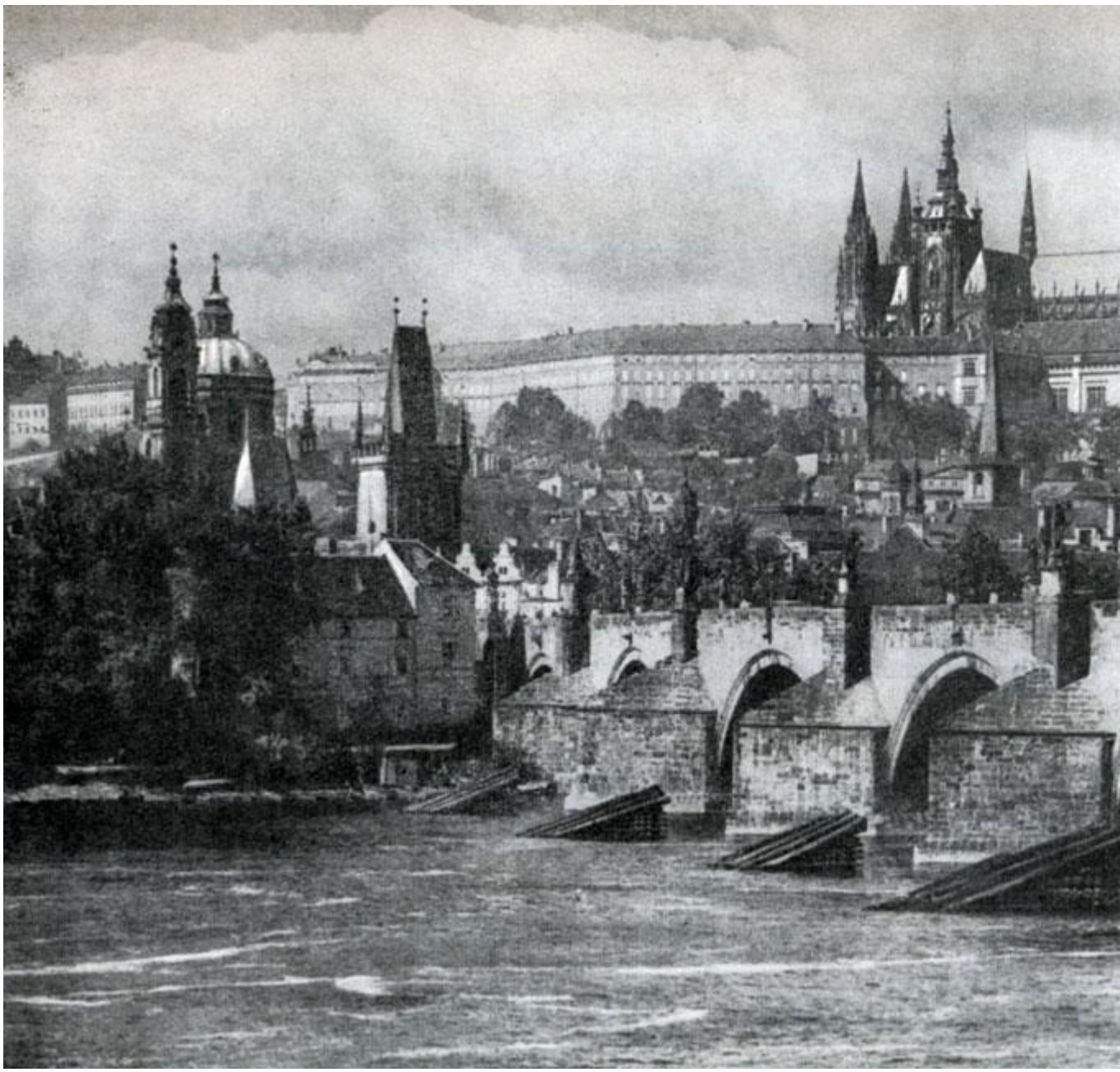
Продолжали возводить и небольшие двухнефные церкви. Широкое развитие получили зальные часовни и помещения светского назначения, перекрытые сложным каркасным сводом, нередко опирающимся на центральную колонну или столб. Большинство зданий, особенно в первой половине 14 в., по-прежнему строилось без сложной системы вынесенных наружу опор, в связи с чем возникла необходимость в массивных межоконных пилонах, поддержанных снаружи простыми тесно примыкающими к стене контрфорсами. Это придавало подобным сооружениям суровый, мужественный характер. Контраст массивных, мощно вздымающихся пилонов и огромных стрельчатых окон поражает зрителя, например, в храме Марии на Тыне, в Праге. Этот собор, начатый в 30-х гг. 14 в., со своими могучими фасадными башнями, созданными уже в 15 в., входит как неотъемлемая часть в ансамбль архитектурных памятников готической Праги, до сих пор в значительной мере определяющий ее архитектурный силуэт. Ансамбль этот подчиняет себе храмы романского времени. И даже прекрасные сооружения позднейшего барокко лишь оттеняют своими куполами и закругленными фасадами торжественно устремленный ввысь лес готических башен и колоколен «стобашенной Праги».

Высокие готические залы королевского дворца, надстроенные над сумрачными романскими княжескими покоями в Градчанах, и великолепные ратуши, подобные дворцам, утверждали величие Праги как столицы королевства и средоточия богатой и напряженной городской жизни. Особенной красотой отличаются Староместная ратуша, точнее, ее старая западная часть, и здание Пражского университета — Каролиниума (оба здания в дальнейшем перестраивались; лучше всего сохранился прекрасный фонарь университетской аудитории).



373. Башня Карлова моста в Праге. Середина 14 в. Фрагмент.

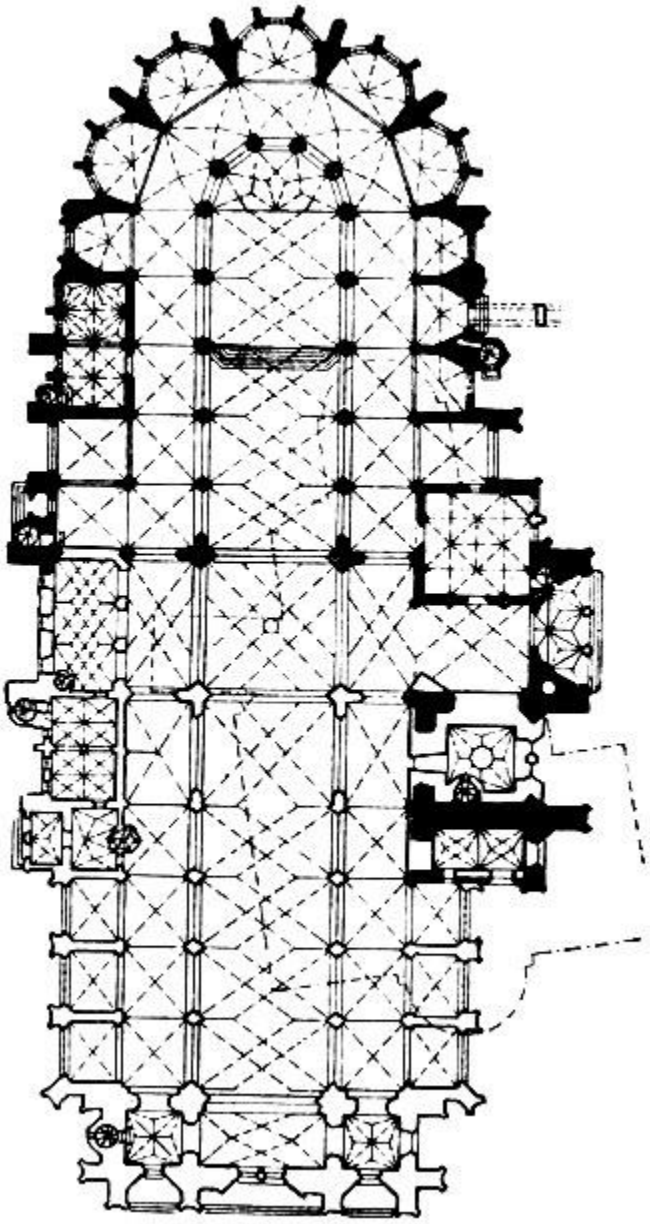
374 б. Тынский собор в Праге. Портал. Конец 14 в.



375. Карлов мост и Градчаны в Праге. Мост построен в середине 14 в.

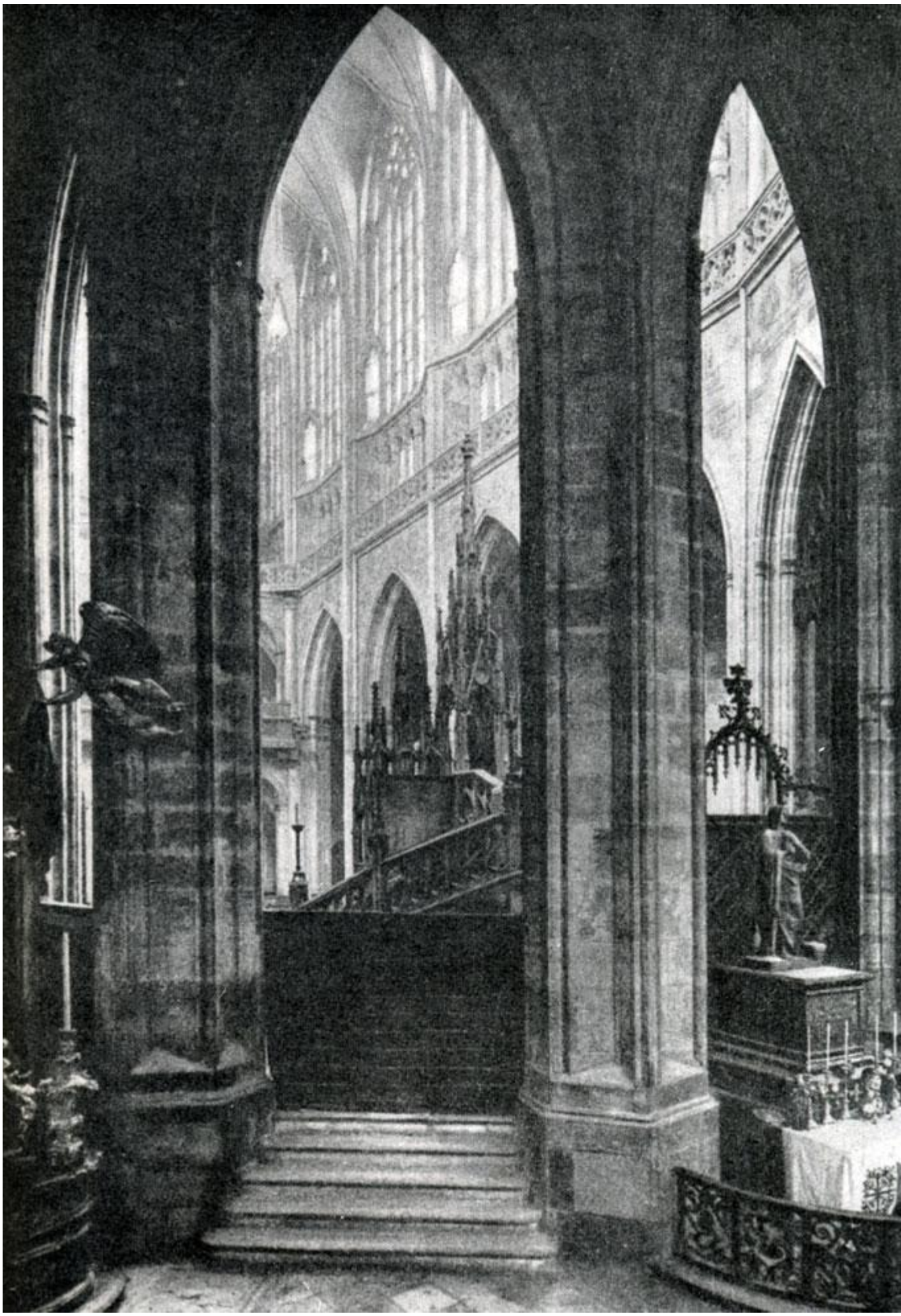
Могучий строй крепостных башен и стен, оберегавших город от внешних врагов, наглядно выражал гордое самосознание горожанами своей силы и могущества. Предмостные башни нового каменного Карлова моста, построенного в середине 14 в. на месте старого моста Юдифи, и Пороховая башня (15 в.; к сожалению, испорчен реставрацией) восхищают монументальной простотой, гармоничностью пропорций и горделивой праздничностью каменного узора, как бы накинутого на их крепкие и стройные стены. В особенности хорошо сохранилась украшенная скульптурой предмостная башня со стороны левого берега. Храмы Праги, то суровые — Тынский собор, то восхищающие единством своих сложных форм — собор св. Вита в Градчанах,— увенчивали многогранный, пестрый и вместе с тем целостный ансамбль большого средневекового города. Немалое значение для единства городского облика имело то обстоятельство, что ряд важнейших сооружений был воздвигнут замечательным зодчим и скульптором Петром Парлержем (1330—1399) и его учениками. Значительный удельный вес светского строительства и его высокие достоинства были характерны не только для

Праги, но и для других чешских городов. Важное место в церковной архитектуре того времени занимает прекрасный храм Марии Снежной. Он был замыслен как огромный трехнефный собор, господствующий над правобережной Прагой — купеческими и ремесленными районами Старого и Нового города. Стройка была прервана, когда была завершена лишь алтарная часть, позже заделанная фасадом и приспособленная к богослужению. Но и в настоящем своем виде церковь Марии Снежной удивляет высотой взлета сводов, стройностью высоких окон, благородством пропорций своих архитектурных форм.

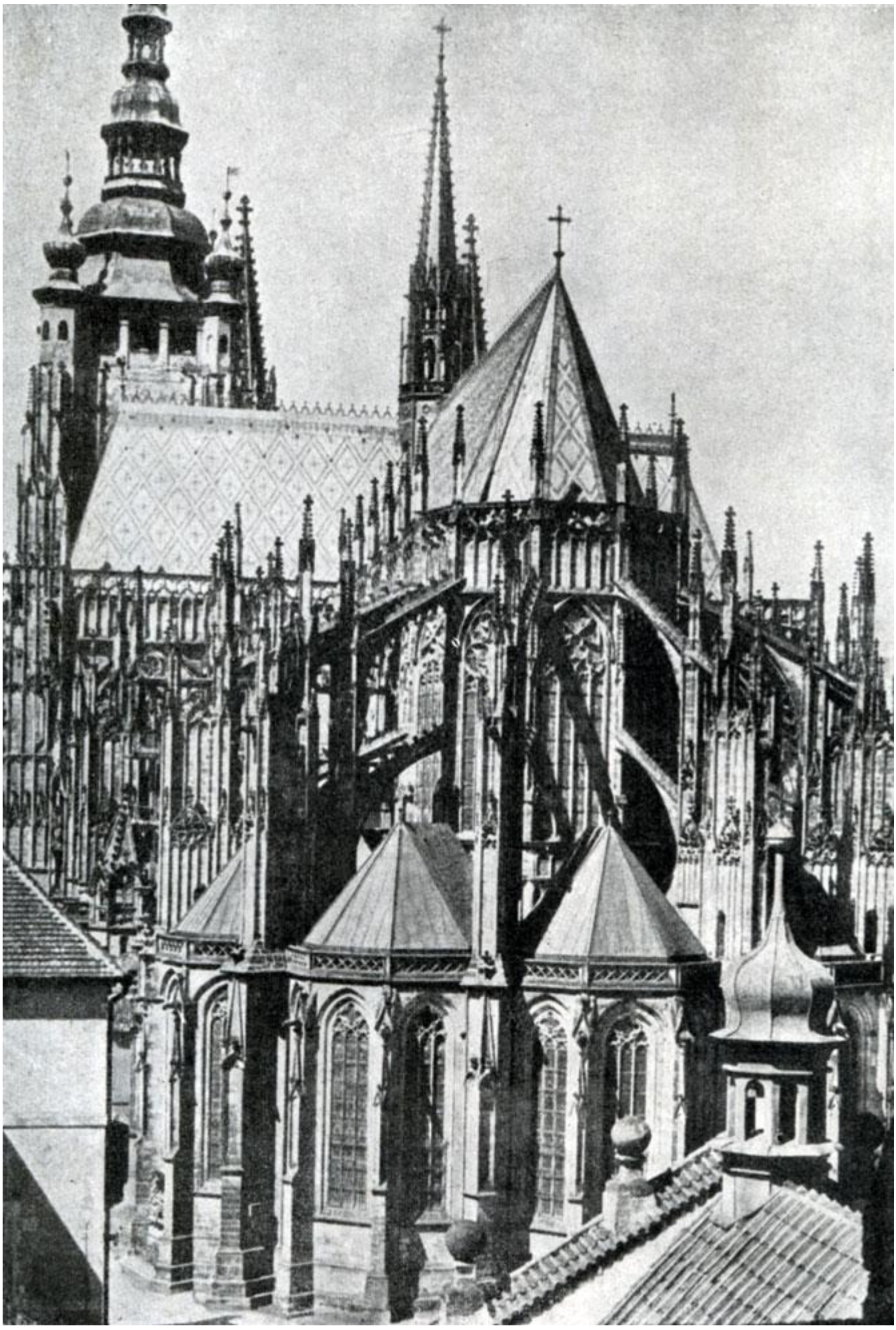


Собор св. Вита в Праге. Начат в 1344 г.; основное строительство во 2-й половине 14 в., западная часть собора - 2-я половина 19 - начало 20 в. План.

368. Собор св. Вита в Праге. Начат в 1344 г.; основное строительство во 2-й половине 14 в., западная часть собора - 2-я половина 19 - начало 20 в. Южный фасад.



369. Собор св. Вита в Праге. Внутренний вид.



370. Собор св. Вита в Праге. Вид с востока.

Наиболее значительным сооружением чешской готики следует считать наряду с ансамблем Карлова моста собор св. Вита в Праге. Он являлся наиболее совершенным из сравнительно немногочисленной группы памятников с развитой системой аркбутанов, восходящей к традициям французской готики.

Строительство собора было начато в 1344 г. приглашенным из Франции зодчим Матьяшем Аррасским. Он успел создать алтарную часть, доведя ее до высоты трифория и венка окружающих ее капелл. После смерти мастера (1352) строительство возглавил молодой Петр Парлерж, который довел храм до трансепта, перекрыл построенную часть здания, соорудил незначительно выступающий из массива здания трансепт, точнее, его южное крыло, завершенное прекрасным порталом, так называемыми Золотыми воротами. К южному крылу трансепта им же была пристроена величественная башня,

Гражданские и внешние войны приостановили строительство храма, и он функционировал в незавершенном виде. Доведен до конца собор был лишь во второй половине 19 и начале 20 в, в манере, довольно удачно имитирующей Парлержа, но внесшей в облик здания элементы сухости и мелочной дробности форм. Старая же часть собора представляет собой одну из вершин европейского зодчества 14 в. Особенно выразителен вид со стороны южной башни и алтаря.

В группе трехгранных часовен, размещенных между мощными контрфорсами алтарной части, господствуют вертикали высоких стрельчатых окон и малых контрфорсов самих часовен, подчеркивающих их угловые грани. Вместе с тем широкая лента цоколя, охватывающая все сооружение, и могучие большие контрфорсы придают всей нижней части собора известную массивность. Соотношение вертикалей и горизонталей в них относительно уравновешено. Это крепкая, устойчивая основа, опираясь на которую свободно парит в вышине стройный главный корабль алтарной части. Роль карниза, объединяющего всю группу часовен, выполняет расположенная над ними массивная балюстрада. В то же время главный корабль алтаря увенчан рядом стройных, изящных стрельчатых арок, несущих сплетенную из каменных колец ажурную балюстраду, которая соответствует архитектурному облику верхнего яруса собора. Вертикальные линии нижней половины здания получают здесь свободное развитие: громадные окна главного корабля величественно поднимаются вверх; всякое ощущение весомости стены исчезает, и камень, подобный ажурной решетке, лишь подчеркивает воздушность устремленного ввысь храма. Легкие и стремительные изгибы аркбутанов, словно отталкивающихся от стройных высоких башенок верхней части контрфорсов, еще усиливают радостный взлет архитектурных форм.

Зодчие использовали при постройке собора ограниченное количество архитектурных мотивов; однако, умело сопоставляя пилоны, контрфорсы, аркбутаны, высокие проемы стрельчатых окон, ажур балюстрады, они сумели вызвать к жизни неисчерпаемое богатство зрительных впечатлений.

Зритель все время чувствует ясную и гармоничную разумность целого и вместе с тем непрерывно находит новые и новые варианты сопоставлений отдельных деталей, отдельных мотивов. Разнообразие архитектурных решений, достигнутое на основе простой и ясной строительной конструкции, поистине удивительно.

С таким же мастерством в соборе св. Вита решена и одна из важнейших проблем архитектуры: отношение внешних форм здания к его внутреннему пространству. Здесь они обладают большим единством.

Но то страстное напряжение, с которым храм выделяет себя из окружающего мира, утверждая свое господство над расстилающимся у подножия холма городом, в интерьере сменяется чувством возвышенной и торжественной гармонии, светлого парения духа. Просторный высокий зал центрального нефа, полные сдержанной силы пилоны столбов, торжественное сияние огромных окон, скупой узор стройных арок трифория воспринимаются как смягченный отзвук сложных и подчас беспокойных контрастов наружного декора. В интерьере в большей мере, чем в наружной части здания, выступает на первый план ясное величие сооружения, охватывающего и организующего огромную человеческую массу. Наружный декор собора удивляет неисчерпаемым богатством переплетающихся форм: разнообразием силуэтов и масштабов каменных листьев, прорастающих на каменных ветвях аркбутанов, и языков пламени, колеблющихся, подобно огням святого Эльма, на остриях пинаклей. Внутри же здания декор становится более сдержанным и скупым. Главным украшением служили витражи огромных окон(*Старые витражи до нас не дошли и заменены в течение 1890—1930 гг. новыми композициями.*) и станковая живопись на дереве, подучившая в Чехии широкое распространение с начала 14 в.

Характерной и своеобразной Чертой собора св. Вита, так же как и всей чешской готики, явилось сохранение настенных росписей. Кроме наружной мозаики над Золотыми воротами интерьер собора (точнее, стены его часовен, обрамляющих алтарную часть) был украшен фресками, для которых главным образом отводились боковые стены контрфорсов, расположенных по сторонам часовен. Эти фрески многократно записывались, и лишь сейчас ведется систематическая работа по их расчистке.

Своеобразна роль скульптуры во внутреннем оформлении собора. Скульптурных изображений относительно немного, и они носят не вполне обычный для готики характер. Парлерж и его ученики создали ряд портретов членов царствующей династии, князей церкви и строителей храма. Бюсты, расположенные на гал-лереях трифория, отличаются спокойной уравновешенностью пластической формы.

Ясная одухотворенность интерьера собора св. Вита почти свободна от тех элементов мистического волнения, которые обычно присутствуют в готических храмах. В смысле совершенства и богатства художественных форм чешская готика уступает лишь поздней французской готике 14 в., отличаясь от нее, однако, свободой от того оттенка утонченной усталости стиля, который чувствуется в ряде произведений французской готики второй половины этого столетия, завершающего длительный период художественного развития французского средневековья. Чешская же культура той поры полна еще огромной свежести нерастраченных сил.

Гибкий, богатый и свободно применяемый чешскими мастерами архитектурный декор (особенно характерен в этом отношении прекрасный храм св. Барбары на Кутной Горе, построенный в последней четверти 14 в.) положил начало в Средней Европе так называемой пламенеющей готике. Особо высокого уровня в поздней чешской готике достиг архитектурный декор сводов как культовых, так и светских зданий; ритмическая выразительность и богатство рисунка орнамента, создаваемые сложным переплетением нервюр,— характерная черта этих сводов. Однако само чешское зодчество того времени отличала здоровая изящная жизнерадостность, свободная от манерности и нервозного

беспокойства, столь характерных для «пламенеющей» поздней готики, например, Германии.

Скульптура и живопись

13 в. (примерно со второй четверти) был временем формирования чешского готического изобразительного искусства.

В скульптуре распространены были орнаментальные и сюжетные рельефы надвратных тимпанов Тынского собора и церкви св. Лазаря в Праге, св Варфоломея в Колине, рельефы из Штернбергского замка и многие другие.

Наибольшую художественную ценнность представляют, однако, дошедшие от Этого времени остатки больших горельефных композиций. Самым значительным из них является известняковый рельеф с Малостранской башни моста Юдифи (вторая четверть 13.), посвященный светскому сюжету: клятве вассала на верность сюзерену. Выраженная здесь тенденция к ясной уравновешенности композиции, а главное, материальность пластической формы и естественная жизненность движения коленопреклоненного вассала заставляют видеть в этом памятнике скорее явление, аналогичное пизанской и флорентийской скульптуре 13 в., чем типичную для готического стиля скульптуру.

Тяга к пластической весомости и ясной простоте образа дает себя знать на протяжении 13—14 вв. Большой интерес в этом отношении представляют головы чешских королей и королев, сохранившиеся среди обломков скульптур церкви св. Барбары.

В течение первой половины 14 в. особенное развитие получили каменные и деревянные статуи Мадонн. К ранним произведениям подобного рода относится каменная небольшая статуя сидящей Мадонны с младенцем, созданная около 1320 г. (Национальная галлерея в Праге). Она очень лаконична и компактна благодаря тому, что композиция следует кубической форме каменного блока. Как и рельеф с моста Юдифи (которому она несколько уступает в отношении мастерства), эту статую отличает обостренное чувство материальности пластической формы. Совершенно иной характер носит изящная по силуэту деревянная статуя стоящей Мадонны из Стракониц (около 1350 г., Национальная галлерея). Ясная и крепкая моделировка объемов сочетается здесь с выразительной графической игрой складок одежды и локонов прически. Попытка передать движение младенца, протягивающего ручку к лицу матери, придает всей группе новый для чешской скульптуры оттенок некоторой интимности и лиричности, в известной мере предвосхищающей те тенденции, которые развились в скульптуре и живописи во второй половине века.

Из скульптур этой группы следует упомянуть также небольшую каменную статую епископа (около 1350 г.) и прекрасное по сдержанной силе в передаче человеческого чувства деревянное «Оплакивание Христа» из Стракониц (обе в Национальной галлерее).

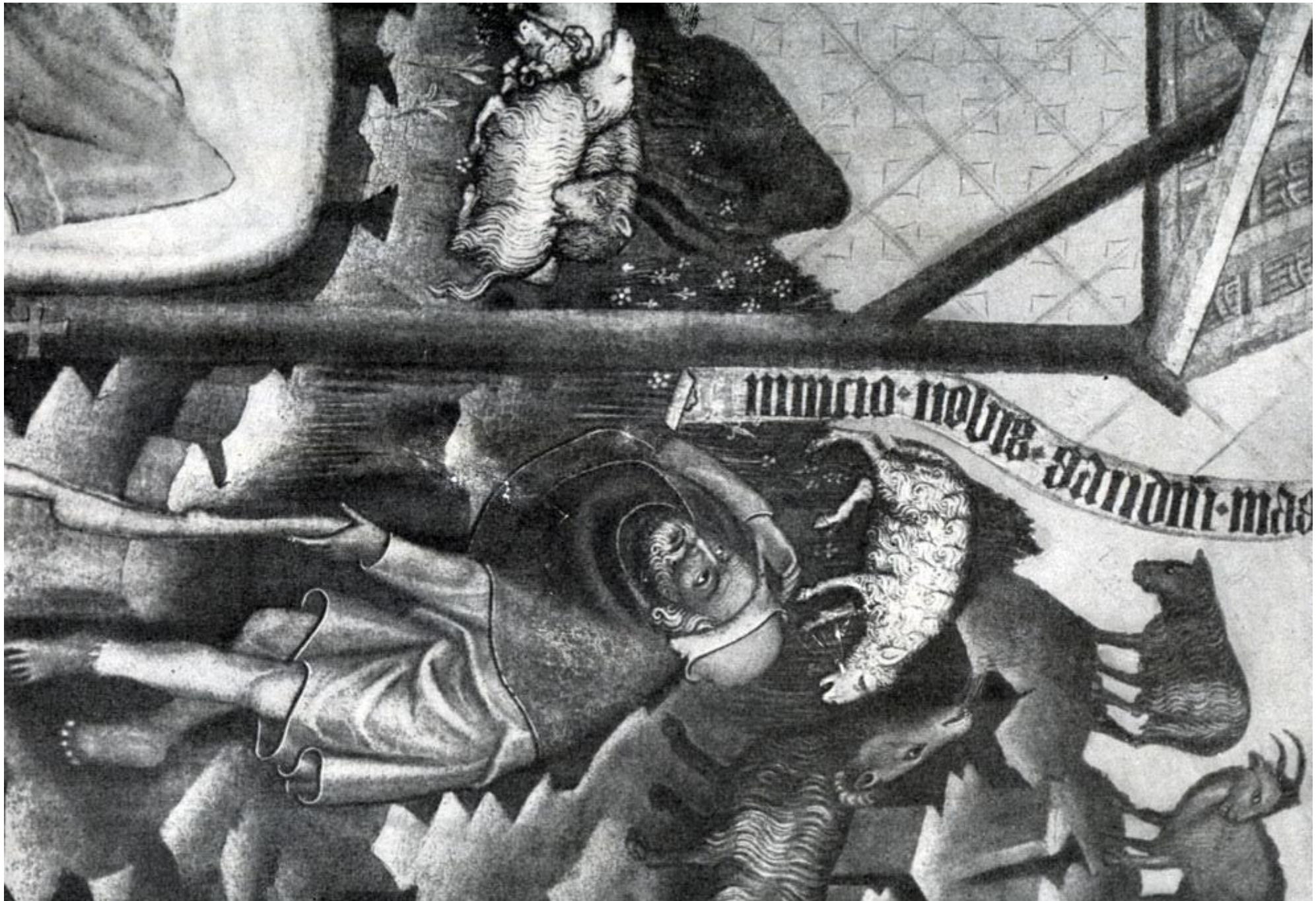
Высокого расцвета в 14 в. достигла чешская миниатюра. От предшествовавшего периода до нас дошло лишь небольшое число выдающихся памятников этого искусства. Первым произведением миниатюрной живописи, сохранившимся на территории Чехии, является иллюстрированная рукопись жития св. Вацлава, по стилю изабражений относящаяся к оттоновскому искусству. В конце 11 в. создано Вышеградское евангелие, которое бесспорно является одним из шедевров европейской романской миниатюры.

В 14 в. в Чехии работали специальные мастерские, выпускавшие значительное количество рукописей; там широко использовался опыт не только саксонской школы миниатюры (с которой чешская миниатюра была тесно связана), но и английской и французской. К 20-м гг. 14 в. появился ряд рукописей, радующих изысканным цветом, гибким и прихотливо-изящным орнаментом и особенно рисунком, полным живой и несколько нервной выразительности. Лучшая из этих работ — «Пассионарии аббатисы Кунгуты». К середине 14 столетия относятся богато орнаментированные и иллюстрированные рукописи, например «Зерцало людского спасения», «Райградский служебник» и др. В них сказывается общее тяготение чешской художественной культуры к реализму и использование опыта передового итальянского искусства.

Для второй половины 13 в. и первой половины 14 в. характерно дальнейшее развитие чешской настенной монументальной живописи. Многие из работ выполнялись кочевыми артелями художников-ремесленников, не всегда обеспечивавшими достаточно высокое качество фресок, которыми расписывали в те годы многочисленные церкви чешских городов и селений. Однако ряд фресок имеет значительную художественную ценность. К ним должны быть отнесены: цикл фресок из замка Индржихов Градец (1338) на тему легенды о св. Иржи, росписи сакристии в Доулебах (Южная Чехия, около середины 14 в.) и некоторые другие.

Одновременно развивалась живопись темперой на дереве, то есть икона, предназначенная преимущественно для украшения алтарей. Первые памятники относятся с самому началу 14 в. (пределла из Роудницы). Чешская живопись на дереве, опиравшаяся на замечательные традиции фресковой живописи и на традиции высокоразвитой книжной миниатюры, очень быстро достигла совершенства.

377. Мастер Вышебродский. Рождество. Около 1350 г. Прага, Национальная галлерея.


nunc·noue·sanctu·mas

378. Мастер Вышебродский. Рождество. Фрагмент.

Выдающееся место в чешской и европейской живописи того времени занимают иконы Вышебродского алтаря (около 1350 г., Национальная галлерея). Внимательный анализ манеры выполнения всей группы работ показывает, что в создании алтаря участвовало несколько мастеров. Так, «Поклонение волхвов» или «Распятие» выполнены в манере, несколько более условной и декоративно-плоскостной, нежели, например, «Рождество Христово» и некоторые другие иконы. Одной из лучших работ этого цикла является сцена «Рождество Христово». Общая декоративная условность композиции сочетается в ней с повышенным чувством материальной объемности форм, что особенно заметно в изображении Марии, которая, нежно обняв младенца, полулежит на ложе под скромным крытым дранкой навесом. Изображение матери с младенцем на руках отличается не только спокойной величавостью образа, но и поражает жизненной убедительностью.

Художественные средства, с помощью которых выполнена икона, содержат в себе много традиционно-условного. Реалистическая перспектива отсутствует. Фоном для разномасштабных фигур служит условный ландшафт с горами-лещадками. Но при этом отдельные мотивы изображения пронизаны тонкой наблюдательностью. Таковы помещенные на первом плане исполненные своеобразного юмора жанровые фигуры старика Иосифа и старухи, готовящих в деревянной кадке воду для купания младенца, и фигурки весьма реально изображенных животных на дальнем плане.

Нежные тона сияют подобно дорогим самоцветам, мерцающая яркость красок сочетает в себе блеск эмали с мягкой звучностью витража.

Произведения мастеров Вышебродского алтаря занимают выдающееся место в искусстве средневековой Европы.

В 50—70-х гг. 14 в. был создан ряд шедевров чешской настенной живописи. К их числу относятся фрески церкви в Либицах. Менее утонченные, нежели работы вышебродского цикла, они теснее связаны с миром средневековых легенд. Однако некоторые из них (например, огромное изображение св. Христофора, переходящего с младенцем на плечах реку вброд) отличаются своеобразной, исполненной грубоватой силы выразительностью движений, прорывающейся сквозь экстатически-беспокойный ритм общей композиции фресок. Любопытно изображение плывущей по реке русалки, в котором можно видеть отзвук народных поверий, несколько нарушающих церковную традиционность в трактовке сюжета.

Следует указать, что заключенная в этом памятнике экспрессия и стремление к передаче объемной формы в какой-то мере связаны с творчеством Теодориха (работал в третьей четверти 14 в.) — одного из крупнейших мастеров-новаторов чешского искусства того времени.

Теодорих участвовал в украшении Карлштейна — загородной укрепленной резиденции и хранилища регалий Карла IV. В Карлштейне — этом замечательном образце большого замка эпохи развитого средневековья — особенно богато были украшены маленькая личная часовня короля, стены которой выложены полудрагоценными камнями, замковая церковь Девы Марии и большая часовня Святого креста.

В храме Девы Марии Теодорихом выполнен цикл фресок, посвященный житию полулегендарного чешского князя св. Вацлава и жизни Карла IV. К сожалению, росписи

были безжалостно испорчены в разное время реставраторами. С этим циклом соседствовал выполненный другими мастерами никл Апокалипсиса, обладающий большой выразительностью, но пронизанный мрачным мистицизмом. Различие этих двух циклов дает нам наглядное представление о борьбе художественных течений, в которой формировалось прогрессивное направление живописи чешского средневековья. Наиболее ярким утверждением метода Теодориха явился огромный ансамбль написанных на дереве картин (всего 129 досок), сплошь, от низкой панели и до потолка, заполняющих три стены карлштейновской часовни Святого креста. Часовня эта представляет собой большой прямоугольный зал, перекрытый двумя пологими крестовыми сводами. Представление о характере серии могут дать изображения св. Елизаветы, кормящей нищего с ложки, и полного суровой энергии св. Матфея.

Проблема создания целостной реалистической сцены, объединяющей в общем сюжетном, психологически и реалистически мотивированном действии группу лиц, не стояла в центре внимания Теодориха. Но зато портретная сила характеристики человека выражена мастером с небывалой для той эпохи яркостью.

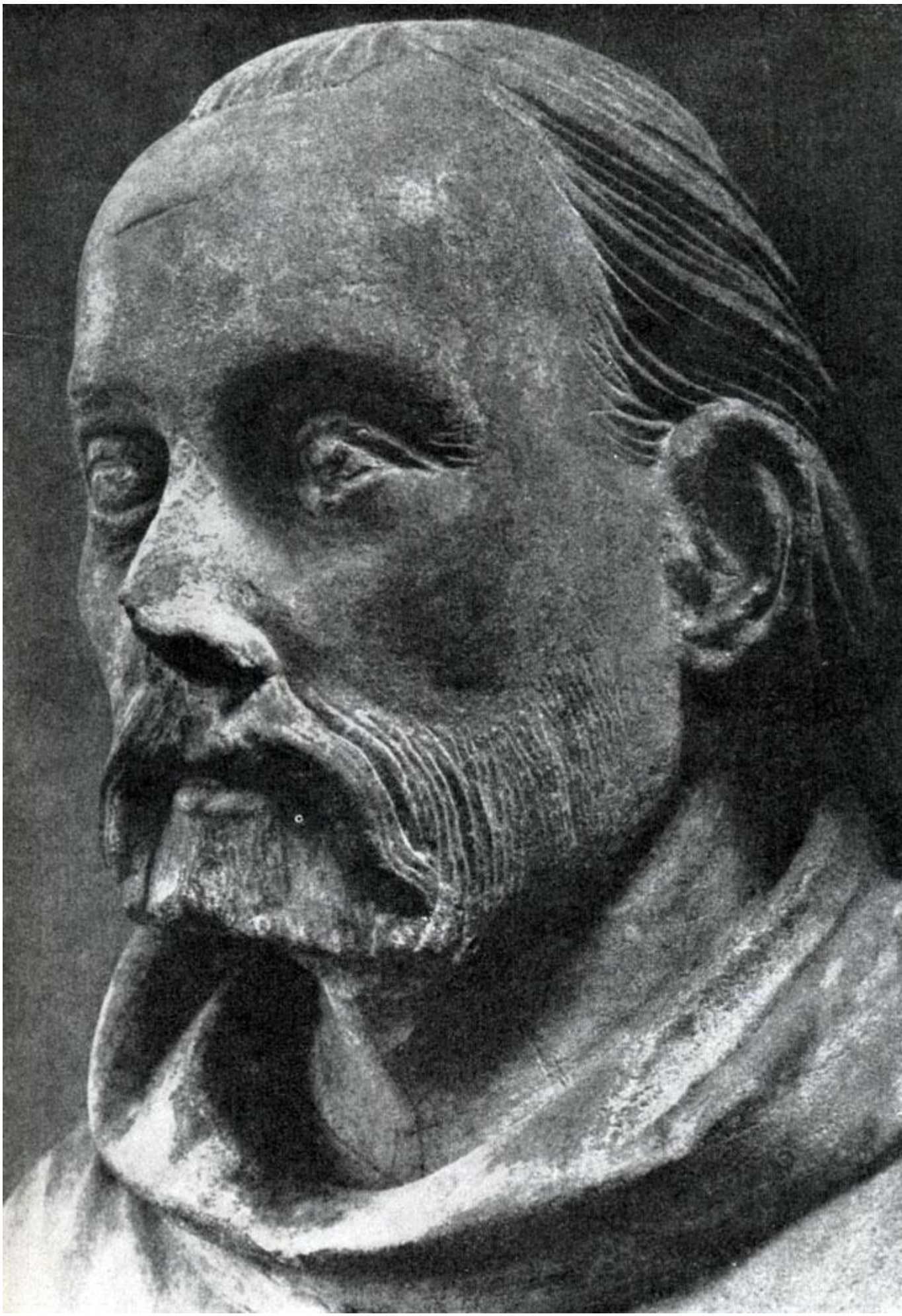
376. Мастер Теодорих. Святой. 3-я четверть 14 в. Прага, Национальная галлерея.

В образах воплощены могучие характеры, носители которых обладают подлинно земной материальностью. В этих «иконах» заключено суровое, крепкое и подчас грубоватое утверждение силы человеческой личности.

Уже само превращение стен храма в галлерею образов, воспевающих земное начало в человеке, достаточно ясно показывает общую тенденцию творчества Теодориха.

Принципы искусства Теодориха получили, правда в несколько измененном виде, развитие в чешской скульптуре последней трети 14 в., в частности в творчестве Петра Парлержа. Однако скульптурные образы последнего отличаются большей утонченностью. Их художественный язык более близок к передовым тенденциям готического искусства Европы 14 в. В этих бюстах явственно дают себя чувствовать ростки качественно новых для чешского искусства тенденций в оценке образа человека и в понимании места скульптуры в архитектурном ансамбле. Спокойная устойчивость скульптурной композиции связана со склонностью художника к индивидуализации образов, к выделению отдельных изображаемых им явлений из сложного, напряженного ритма архитектурного готического ансамбля. Это свойство работ Парлержа характерно и для произведений Теодориха.

Портреты Парлержа очаровывают своеобразным сочетанием еще очень неполной передачи индивидуального портретного сходства с чувством человеческой красоты и гармонии. Особенно характерны в этом отношении бюсты второй жены Карла IV и автопортрет мастера.



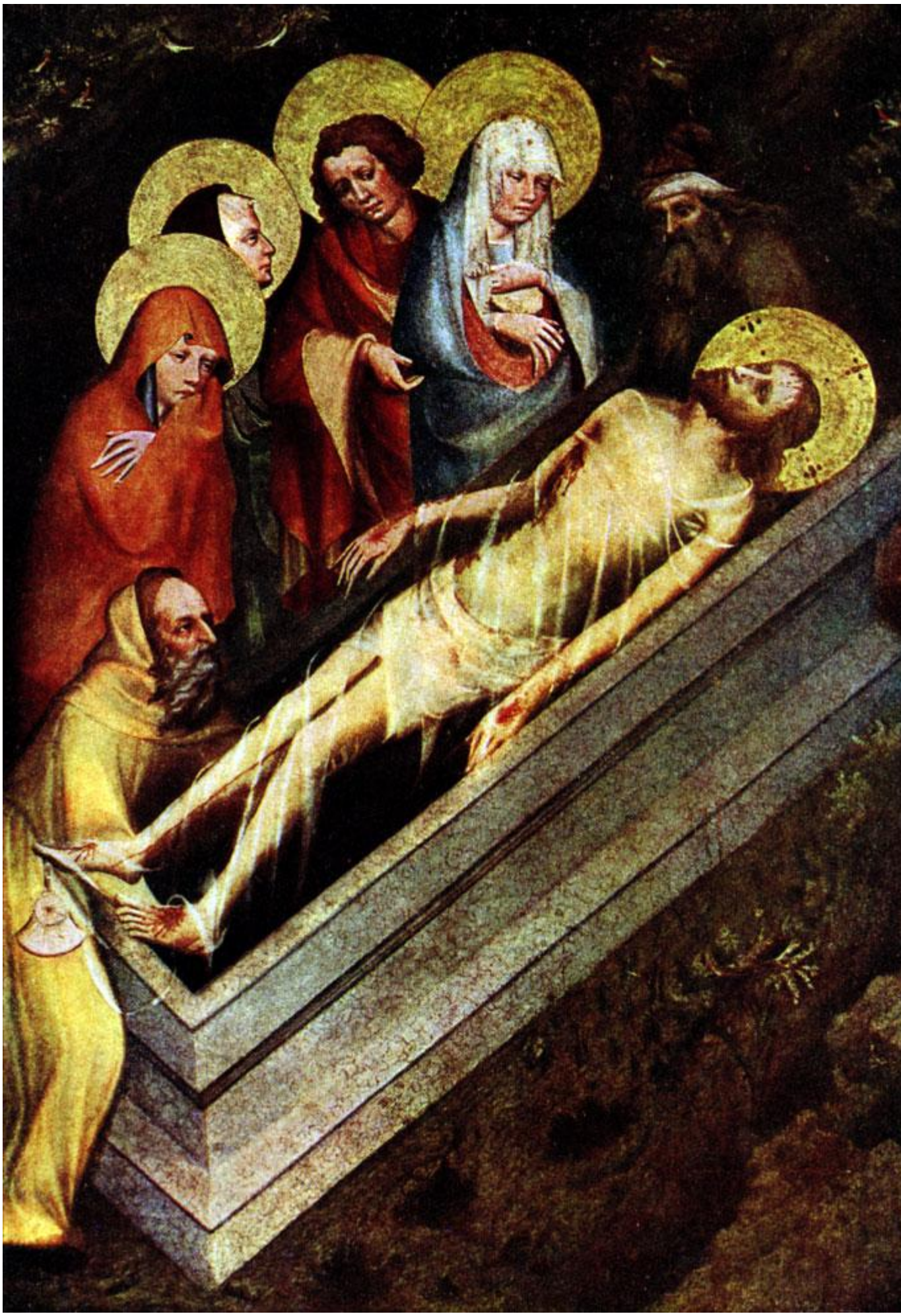
371. Петр Парлерж. Скульптурный автопортрет в соборе св. Вита в Праге. Последняя треть 14 в.

Поражает та смелость, с которой Парлерж дополняет простую и ясную моделировку форм головы и лица введением тонких декоративных мотивов. Они оживляют композицию и вносят в ритмическую жизнь каждого бюста особый оттенок, находящийся в соответствии с общим душевным складом изображенного персонажа. Таковы сопоставления легкого, чуть развеваемого ветром покрывала с бездумно улыбающимся лицом Бьянки, тяжелых кос — с тонко прорисованным Задумчивым лицом второй жены короля и т. д. Изящная выразительность линий и орнаментальных форм, характерная для готического искусства, здесь подчинена ясной и простой пластической моделировке. Утонченная культура готики стала на службу нового мироощущения, по существу, уже отходящего от средневековых принципов восприятия жизни.

Резцу Парлержа и его учеников среди ряда других работ принадлежат также прекрасная статуя сидящего Карла IV, украшавшая одну из башен Карлова моста, и стоящая фигура св. Вацлава. Лицо Карла IV отличается безусловной портретностью. Раскрашенная же статуя Вацлава (часовня св. Вацлава в соборе св. Вита) создает несколько идеализированный и полный изящества образ совершенного рыцаря. Статуи эти на долгие времена, вплоть до наших дней, определили иконографический тип изображений названных деятелей чешской истории.

Искусство Парлержа сыграло роль промежуточного звена между искусством Теодориха и той линией художественного развития, вершиной которой было творчество мастера Тржебоньского алтаря 70—90-е гг.)(*Тржебонь — город в Южной Чехии; в его соборе сохранилось наибольшее количество работ этого замечательного мастера. В настоящее время многие его работы собраны в Национальной галлерее в Праге.*).

Мастер из Тржебоня в меньшей мере, чем Теодорих, уделял внимание объемно-пластической трактовке человеческого тела, передаче реальной материальности мира. Правда, фигуры святых, написанные им на оборотной стороне досок цикла «страстей Христовых», свидетельствуют о том, что и он не был чужд этих интересов, в какой-то мере преодолевая бесплотность форм, свойственную средневековой готической живописи. Однако главной задачей мастера было раскрытие мира душевных переживаний реального, земного человека. Чувство печали, нежности, любви с исключительной силой выражены в его искусстве.



Положение во гроб. Створка алтаря из церкви в Тржебоне. Около 1380 г. Прага. Национальная галлерея.

379. Мастер Тржебоньский. Моление о чаше. Фрагмент створки алтаря из церкви св. Эгидия в Тржебоне. Около 1380 г. Прага, Национальная галлерея.

Наиболее характерны в этом отношении «Положение во гроб» и «Моление о чаше». Не отзвук мистических наитий, не отблеск огня небесной мудрости, а красота естественных человеческих чувств — вот что составляет обаяние его произведений. Это художник-гуманист, передовой представитель своей эпохи, который прокладывает пути к новому, реалистическому пониманию человека. В трактовке человеческих лиц, входящих в композицию «Положения во гроб», значительно сильнее, нежели в передаче тел, отражен интерес художника к реальному облику людей. Печаль доносится до нас не только в характерной для средневековья форме отвлеченной выразительности ритма линий и цветовых соотношений (хотя ритмическое построение композиций исключительно тонко). Тржебоньский мастер умело сообщает психологически-выразительный оттенок жесту. В своей совокупности движения рук образуют своеобразную музыкальную мелодию, как бы «проигрывающую» различные оттенки основной темы печали и скорби.

Поражает также живописное новаторство Тржебоньского мастера. Хотя колорит его работы в ряде отношений еще и условен, но в нем решительно преодолевается декоративность цвета, свойственная средневековой живописи. Так, в фигуре старца Никодима, стоящего в головах у Христа, весьма своеобразно использован принцип светотени. С помощью гибкого мазка передан трепет чувств, пробегающих по лицу; тонкая гамма оливково-бурых, коричневатых пепельно-серых оттенков моделирует форму лица старца и создает ощущение воздушности окружающей среды.

Было бы наивным предполагать, что Тржебоньский мастер сознательно разрабатывал проблему светотени как средства передачи взаимоотношений тела и пространства. Однако он несомненно старался побороть эмоциональную отвлеченность, свойственную поэтически ясному языку средневековой живописи, и придать своим образам подлинную, непосредственную жизненность.

Не менее интересны и попытки художника передать столкновения человеческих характеров. Так, в несколько условной композиции «Христос в Гефсиманском саду» Тржебоньский мастер весьма выразительно сопоставляет в одинаковом повороте лицо Христа, полное мягкой задушевности и нравственной чистоты, и уродливую, жестокую физиономию Иуды.

Творчество Тржебоньского мастера завершает собой замечательную эпоху в истории чешского искусства, связанную с наивысшим расцветом чешского средневекового государства и феодальных городов.

Конец 14 в. и начало 15 в. были для Чехии временем нарастания в рамках средневекового мировоззрения передовых гуманистических и реалистических устремлений, которые неизбежно должны были в области искусства, как и в общественной жизни, привести к новой эре культурного развития страны.

Вместе с тем замечательное чешское зодчество этого периода, искусство Теодориха, Парлержа и в особенности Тржебоньского мастера интересны не только как переходные явления от средневековья к будущему Ренессансу, но и как высокие художественные ценности, обладающие собственным, неповторимым эстетическим обаянием.

В искусстве Словакии, оторванной от братских чешских земель, готический стиль развивался несколько позднее, а именно с конца 13 в. (ранняя готическая монастырская церковь в «Спишска-капитуле»). В 14 — начале 15 в. в Словакии был создан ряд прекрасных памятников развитого готического стиля, например трехнефная церковь св. Якуба в Левоче, отличающаяся суровой простотой и спокойной уравновешенностью своих архитектурных форм. Интересна и созданная в первой половине 15 в. трехнефная церковь св. Мартина в Братиславе.

372. Церковь св. Якуба в Левоче. 14 - начало 15 в. Внутренний вид.

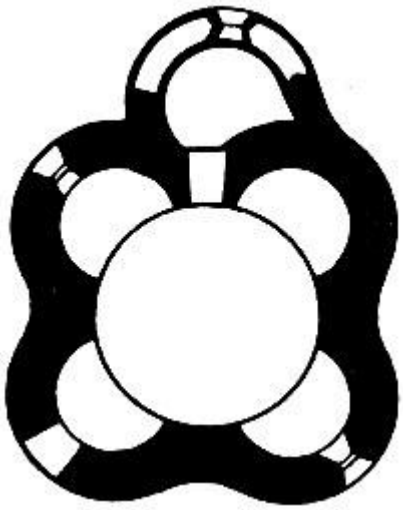
Так как иноземное владычество задерживало экономическое и социальное развитие страны, то готическое искусство господствовало в Словакии дольше, чем в Чехии. Лучшие создания развитого готического стиля относятся к 15 в. Таков интерьер прекрасной ратуши в Левоче, церковь в Барделове; великолепный трехнефный собор в Кошицах, выполненный в стиле поздней готики. Его характерная черта — равновеликость травей центрального и боковых нефов, разнообразие и богатство сложного переплетения нервюр на сводах. Созданные во второй половине 15 в. скульптуры в Кошицах, так же как и замечательные скульптуры в Левоче, стилистически относятся к искусству раннего Возрождения.

Искусство Польши

В.Полевой

Польское средневековое искусство возникло в 10 в. К этому времени относится формирование польского раннефеодального государства. Князь Мешко I объединил под своей властью польские земли в пределах, примерно соответствующих теперешним ее границам. При нем (в 966 г.) Польша приняла христианство из Рима, что оказало большое влияние на культуру и искусство, определив их тесные связи с Западной Европой. Вместе с тем, впитывая в себя западные влияния, польская средневековая художественная культура сохранила ряд черт общности с искусством соседних славянских стран, в частности с искусством Чехии и Древней Руси.

В 10 в. в Польше появились первые каменные сооружения. Был создан характерный для Центральной Европы дороманского периода тип здания — массивная ротонда, служившая мавзолеем или баптистерием и обычно связанная с укрепленным жилищем феодала.



Ротонда Богородицы (позднее - Феликса и Адаукта) на Вавельском холме в Кракове. Конец 10 - начало 11 в. План.

Типичный пример — ротонда Богородицы, известная под более поздним названием ротонды Феликса и Адаукта, на Вавельском холме в Кракове (рубеж 10 и 11 вв.) Характерной ее особенностью, как и других памятников такого типа, является крестообразное внутреннее помещение, вписанное в округлые внешние очертания, и выдвинутая за их пределы абсида. В архитектуре господствует тяжелая масса стен, сдавливающая тесное внутреннее пространство. Строительная техника еще весьма примитивна: толстые стены ротонды сложены из необработанных кусков камня. Но были и постройки, сложенные из квадратов камня (ротонда в Познани, 10—11 вв., украшенная в свое время росписью). Ротонды строились и в последующее время (ротонда св. Прокопа в Стшельно, 12 в.).

380 а. Ротонда св. Прокопа в Стшельно 12 в. Вид с запада.

Карта Польши

В основном строительство велось из дерева, на основе древних приемов рубленых деревянных конструкций. Остатки деревянных домов и части мощных оборонительных сооружений 10—11 вв. были обнаружены во Вроцлаве, Гнезно, Познани, Острове Ледницком, Ленчице (*Необходимо отметить, что многочисленные памятники польской культуры подверглись разрушению в годы второй мировой войны. Часть произведений живописи оказалась вывезенной буржуазными эмигрантами за пределы Польской Народной Республики. Что же касается памятников архитектуры, то подавляющее большинство их было восстановлено в послевоенные годы. Таким образом, середина 20 в. явилась важным рубежом в их изучении. Особенно следует подчеркнуть грандиозность размаха реставрационных работ, предпринятых на серьезной научной основе и осуществленных с патриотической самоотверженностью польским народом в трудных условиях послевоенного периода.*). Примерно к середине 10 в. относится и купель, покрытая крышей на деревянных столбах, остатки которой обнаружены внутри кафедрального собора в Познани.

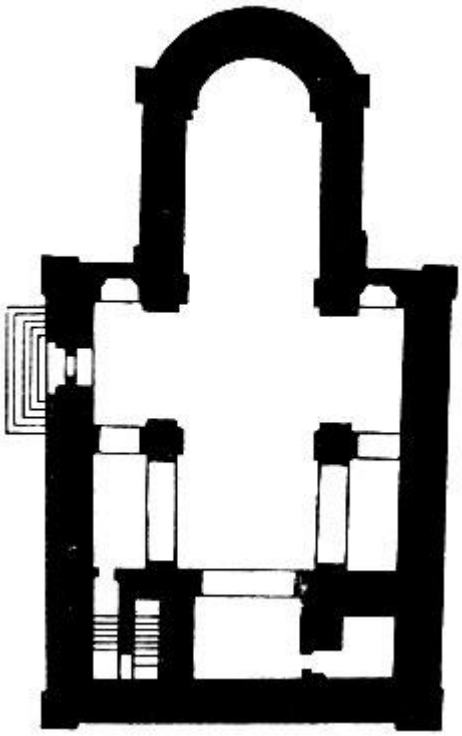
После подавления народного антифеодального и антикатолического движения в 30-х годах 11 века в Польше окончательно утвердились характерные для развитого феодализма производственные и общественные отношения. Культура и искусство приобрели характерные для средневековья черты. С этого времени по начало 13 века в архитектуре и изобразительном искусстве Польши господствовавшим стал романский стиль. Значительно обогатились типы зданий, резко возрос уровень строительного мастерства. Лицо архитектуры стали определять большие каменные церковные сооружения — костелы и соборы, сложенные из правильных блоков гранита или песчаника.

Наружные стены обычно расчленялись плоскими лизенами. Для перекрытий применяли главным образом цилиндрические и крестовые своды. Перспективные порталы украшали каменной резьбой, несложной по формам, но отличающейся большой пластической силой. Церкви и монастыри зачастую имели кроме культового также оборонное значение и создавались в комплексе с фортификационными сооружениями.

Хотя в романский период и продолжали строить ротонды, но облик культовой архитектуры стали определять здания другого типа. Появляются однонефные прямоугольные в плане храмы с полукруглой абсидой (костел в Костсльце Калишском и др.); суровый и простой дух польской романской архитектуры наиболее ярко воплотился в

больших трехнефных соборах, сооружавшихся преимущественно в 12 в. Западные их фасады обрамляют мощные башни. Планы соборов разнообразны. Типичным образцом является костел св. Анджея в Кракове (конец 11 в.), постройка с крестообразной планировкой внутреннего помещения . Крупные геометрически четкие объемы определяют художественный образ коллегиального собора Петра и Павла в Крушвице (12 в.).

383. Собор св. Петра и св. Павла в Крушвице.12 в.; башня - 16 в. Вид с юго-востока.



Костел св. Анджея в Кракове. Конец 11 в. План.

Строгая и ясная монументальность отличает и крипту св. Леонарда в соборе на Вавеле в Кракове (начало 12 в.). Крипта перекрыта мощными крестовыми сводами, их внушительность и тяжесть подчеркиваются подпружными арками, перекинутыми между колоннами, на которые опираются своды. Капители колонн чрезвычайно лаконичны по формам. Своды кажутся не возносящимися кверху, а лежащими тяжелой массой на как бы придавленных их весом приземистых колоннах.

381. Крипта св. Леонарда в кафедральном соборе на Вавеле в Кракове. Начало 12 в.

Колонны такого же типа применены и в эмпорах некоторых больших храмов (в целом эмпоры, усложняющие интерьер, не стали типичной чертой польской романской архитектуры), например в коллегиальном соборе в Туме под Ленчицей (окончен в 1161 г.)

380 б. Собор в Туме. Окончен в 1161 г. Портал.

Этот собор относится вместе с костелами в Стшельно и в Червиньске к числу романских зданий, наиболее богато украшенных скульптурой. Портал собора в Туме обрамлен невысокими колоннами; тимпан, в котором помещены рельефные изображения Богоматери с младенцем и двух ангелов, окаймляют полуциркульные арки, украшенные

орнаментом. Здесь представлены характерные для польского романского искусства орнаментальные мотивы — плетенка, акант, геометрические узоры, сочетающиеся с изображениями святых и животных. Невысокий рельеф отличается обобщенностью массивно-простых форм. К числу выдающихся произведений польской романской скульптуры принадлежат также открытые в 1946 г. колонны костела в Стшельно (12 в.), покрытые фигурной резьбой.

382. Св. Войцех принимает епископский посох. Рельеф бронзовых дверей собора в Гнезно. Фрагмент. 1-я половина 12 в.

Яркие памятники оставила романская бронзовая скульптура. Лучший и крупнейший из них — бронзовые двери собора в Гнезно (первая половина 12 в.). В восемнадцати клеймах, на которые разделены двери, размещены сцены из легенды о св. Войцехе, польском святом. Двери были созданы польскими и льежскими мастерами. Характерна свободная трактовка жития св. Войцеха. Она говорит о том, что создатели дверей вложили в сцены легенды местное польское содержание. Формы барельефных изображений мягки, округлы, выразительно передают очертания массивных фигур. Резкие линии складок одежды не нарушают общего впечатления мягкости и пластичности. В сцене «Смерть св. Войцеха» в движениях палачей, в жестах и выражении лиц трех испуганных горюющих людей видна попытка передать эмоциональное состояние участников события. Элементы живого наблюдения в клеймах сочетаются со сказочно-поэтической красотой орнамента, обрамляющего сцены. В плавные линии богатого растительного узора мастер ввел многочисленные изображения людей и животных.

Польская романская живопись известна по недавно открытым росписям в конхе абсиды собора в Туме (около 1161 г.), росписям в Севеше (12 в.), большой композиции в Червиньске (12 — начало 13 в.) и главным образом по миниатюрам рукописей. К наиболее ранним относятся миниатюры так называемого Эммерамского кодекса (около 1099 г.) В них царит прямолинейно-примитивная выразительность. Простота рисунка компенсируется эмалевой яркостью и чистотой красок. Дальнейшее развитие романской миниатюры в Польше шло в сторону усложнения форм, большей свободы и тонкости изображения. Это доказывают миниатюры Книги Бытия (около 1200 г.). В одной из них девять клейм со сценами сотворения мира вписаны в исключительную по богатству и сложности орнаментальную плетенку. Фигуры людей исполнены с большой живостью, художник свободно передает движение.

Начавшийся в 13 в. интенсивный рост городов, торговли и ремесел привел к возникновению готического искусства на польских землях. Правда, период переходный от романского стиля к готике затянулся примерно до середины 13 в. Для переходного времени характерно широкое монастырское и церковное строительство, предпринятое цистерцианским монашеским орденом. В постройках этого ордена появились характерные для готики заостренные арки, оконные розы и т. д., однако в целом они сохранили еще романский характер. Таковы выдержанная в романских пропорциях строгая и массивная церковь в Вонхоцке (начало 13 в.) и монастырский комплекс в Сулеюве (начало 13 в.). В последнем особенно показателен зал капитула. Перекрывающие его своды укреплены на толстых массивных нервюрах, остроконечный излом которых выражен очень слабо. Нервюры, сходясь в середине зала, опираются на низкую, приземистую центральную колонну.

Городское строительство уже в формах сложившегося готического стиля развернулось во второй половине 13 и в начале 14 в.

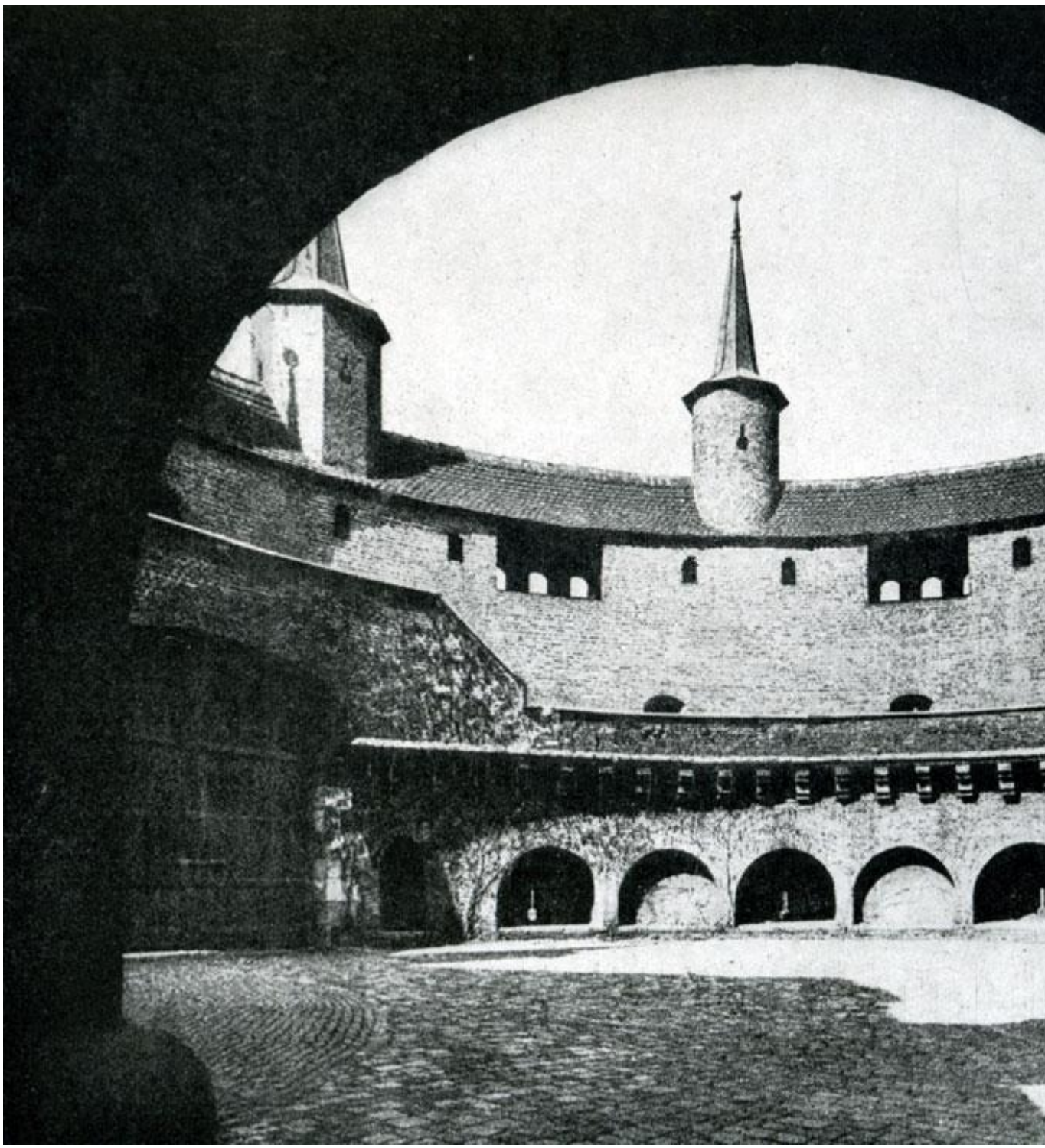
В этот период основным строительным материалом стал кирпич, что повлекло существенные изменения в конструктивной системе зданий и в их декорировке. Кладка из красного кирпича с полосками белого связующего материала придает живописность фасаду (например, в костеле Девы Марии в Познани, 1433 —1444). Кроме того, развивая традиции, заложенные еще в романской архитектуре, польские зодчие при отделке фасада часто использовали поливную керамику. Нервюры обычно выкладывали из

профилированного кирпича, фигурный рельеф которого подчас достигал большой высоты (например, в сводах готического подвала знаменитой ратуши в Познани).

В польской готике распространяется так называемая филяро-скарповая система — система передачи бокового распора сводов среднего нефа от междунефных столбов (филяров) на внешние опоры (скарпы) боковых нефов при помощи плоских арок, скрытых в крыше боковых нефов. При этом каркасная конструкция Здания не обнажалась. Готические польские сооружения отличаются уравновешенностью пропорций, в них сохраняется масса, плоскость стены, вертикальные линии членений не возносятся стремительно вверх, очертания башен не растворяются в вышине, кирпичные фасады просты и лаконичны по формам. Разрабатываются новые типы сводов. Наряду со звездчатыми, сетчатыми сводами в поздней готике развиваются «кристалловые» своды с сильно выступающими ребрами; характерным становится своеобразный девятипольный «пястовский» свод, примером которого может служить свод в Мариацкой капелле (капелле Батория) в Кракове (около 1346 г.).

С конца 13 в. началось также широкое светское городское строительство. Города застраивались обычно по сторонам четырехугольной центральной площади — рынка, со зданием ратуши в центре. Вокруг рынка и вдоль улиц, развивавшихся чаще всего по прямоугольному плану, строили жилые дома.

Ограниченность территории, охваченной оборонительными стенами, вызывала скученность застройки и тесноту. Поскольку ширина фасада регламентировалась налогами, дома росли в высоту и в глубину, а фасад делался чаще всего в три окна. Богатые дома в больших городах выкладывали из камня и кирпича; первый этаж имел обширные сводчатые помещения. Фасады украшали вывесками, гербами и т. д. Наряду с получившей широкое развитие жилой архитектурой большого подъема достигло оборонительное и общественное строительство. Краков, Торунь, Познань и Варшаву окружили стенами с башнями. Высокими художественными достоинствами отличаются фортификационные постройки столицы средневековой Польши — Кракова, ставшего крупнейшим центром польской готической, а позже — ренессансной архитектуры. К числу крепостных сооружений относятся обладающая строгим силуэтом и массивными формами, которые сочетались с богатой разделкой фасада, Флорианская брама (городские ворота; 13—15 вв.) и знаменитый краковский барбакан (конец 15 в.) перед ней. Тип барбакана -круглого редута, вынесенного перед воротами, — обычен для укреплений польских городов времен поздней готики и Ренессанса, например востановленный барбакан в Варшаве.



385. Барбакан в Кракове. Конец 15 в.

Ратуши украшались высокими башнями, зачастую превышавшими башни костелов и соборов, и служили своего рода символом могущества города. На рубеже 13 и 14 вв. начали сооружать ратушу в Познани, в 14—15 вв. была сооружена ратуша в Гданьске с ее грандиозной главной башней, господствующей над узкой площадью рынка и тесными кварталами Старого города (ратуша подверглась перестройке в 16—18 вв., когда она получила барочный портал и вычурные завершения башен). В архитектуре ратуши в Гданьске и ратуши в расположенной к югу от Гданьска Торуни (вторая половина 13 — начало 14 в.) воплотились особенности готики Поморья: строгость и лаконическая мощь объема здания сложенного из красного кирпича. Стены расчленены невысокими

ступенчатыми лизенами, образующими неглубокие ниши, скупо прорезанные окнами, вследствие чего стена выглядит глухой и непроницаемой.

В южных и отчасти центральных областях Польши — в Шлёнске — архитектура приобретала более приветливый и живописный облик. Ратуша во Вроцлаве (14 — начало 16 в.) имеет фасад, богато и изящно декорированный узорами кирпичной кладки и белокаменными украшениями.

Своеобразным типом общественной хозяйственной постройки в Польше стали «сукенницы» — гостиные дворы с мастерскими и торговыми помещениями. Судя по литературным источникам, сукенницы появились в Польше в 13 в. В 14 в. были сооружены Сукенницы в Кракове (позднее перестроены). Обширное внутреннее пространство этого длинного невысокого здания, рассчитанное на большое количество посетителей, определялось его назначением. Это было здание общественное, где собирались жители узких улиц и тесных домов. Здесь кипела городская жизнь.

Другим выдающимся памятником общественной архитектуры является здание Старого университета в Кракове (так называемый Коллегиум майюс). Оно было перестроено в 15 в. из нескольких более старых каменных строений. Особенно хорош двор, окруженный аркадой (впрочем, в аркаде, выстроенной около 1500 г. и реставрированной в 19 в., чувствуется влияние Возрождения).

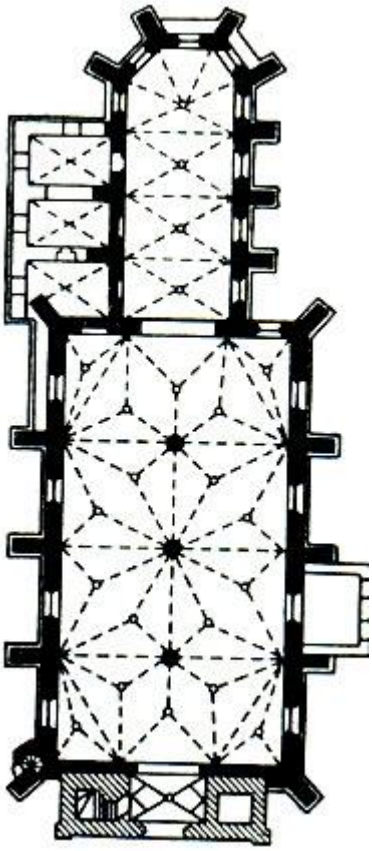
В формах готики сооружались в 14 и 15 вв. многочисленные хозяйственные постройки Поморья. Интенсивная морская торговля хлебом вызвала появление новых типов кирпичной архитектуры. Здесь сооружались хлебные амбары, простые по формам, завершенные двускатными кровлями с высокими фронтонами (амбар в Торуни, вторая половина 14 в., многочисленные амбары на берегу Мтлавы в Гданьске). В Гданьске — крупнейшем торговом порту — интересны воздвигнутые в 14—15 вв. сложные хозяйственные кирпичные сооружения: подъемный кран и др.

Вне феодальных городов с их торговой и ремесленной жизнью развивалась главным образом светская архитектура — строительство замков. Сооружаемые феодалами в большом количестве в 14 в., они служили, в частности, целям охраны дорог (замки в Бенджине, Недзице). Замки, окруженные мощными стенами, как правило, имели донжон. Планировка замков определялась их местоположением. Замки на скалах или холмах имели нерегулярный план в зависимости от рельефа почвы. На ровном месте их возводили обычно по прямоугольному плану. В готическом стиле велось и строительство Вавельского королевского замка, который свой окончательный облик приобрел уже в последующее время.

Естественно, что в готическом зодчестве Польши, несмотря на широкое развитие светской архитектуры, определяющую роль играли церковные здания. Их кирпичные фасады и башни обладают геометрической ясностью очертаний. Скульптурный декор в храмовом строительстве не получил широкого развития — он вступал в прямое противоречие с характером кирпичной кладки. В этом отношении польская готика ближе к архитектуре восточно- и северонемецких ремесленных и торговых городов того времени.

Характерным готическим типом в Польше стали зальные церкви. Такой тип получил особенно широкое распространение в костелах и коллегиальных соборах 14—15 вв., сооруженных по двухнефной схеме (соборы в Вислице —Неполомице, костел Святого креста в Кракове и другие). Так как столбы, разделяющие нефы, заслоняли абсиду, ее

стали выносить далеко на восток, соединяя с зальной частью храма длинной галлереей — пресбитерием.



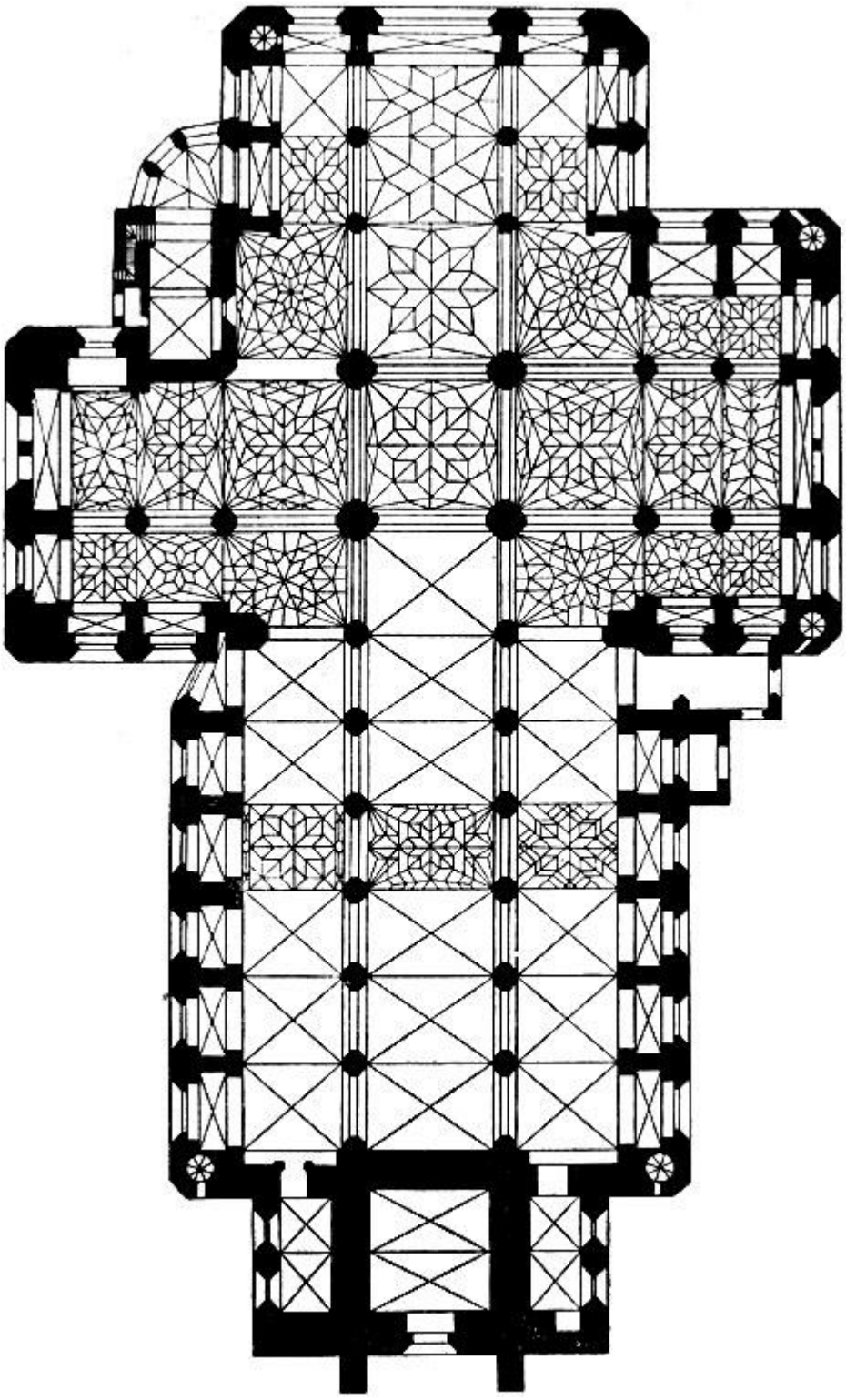
Собор в Вислице. 1346-1350 гг. План.

387. Мариацкий костел в Кракове. 14 в.; верх северной башни - 1476 г.; южной башни - 1592-1594 гг. Вид с северо-запада.

Такие пресбитерии сооружались также в больших костелах трехнефного типа, получившего в польской готике большое распространение. Таков Мари-ацкий костел в Кракове, построенный в 14 в. (кивер новой башни костела был воздвигнут в 1478 г.), один из наиболее типичных готических памятников Польши. Его простой фасад, четырехугольные в плане башни крепостного вида наглядно передают строгий бюргерский характер польской готики. Этому внешнему виду отвечали и интерьеры храмов. Таков главный неф (1320— 1364) собора на Вавеле с его массивностью форм, спокойствием ритмов.

384. Костел Марии в Гданьске. 14-15 вв. Вид с юга.

К наиболее величественным готическим трехнефным соборам 13—15 вв. кроме Вавельского собора относятся соборы в Гнезне, Познани, грандиозные костел Девы Марии в Гданьске, костел св. Якуба в Торуни, обладающие каждый индивидуальными особенностями планировки и внешнего облика (например подковообразный план собора в Гнезне, вторая половина 14 в.).



Костел Марии в Гданьске. 14-15 вв. План.

Как правило, лишенные или почти лишенные скульптурного декора, церковные готические здания нередко украшали узорами, создаваемыми кирпичной кладкой. Чаще всего такое убранство получали типичные для Польши высокие фронтоны-щипцы, образованные двумя скатами крыш. Фронтонами украшались и рядовые постройки. Кирпичные узоры фронтонов достигали порой большой красоты (например, фронтон костела св. Войцеха во Вроцлаве, 15 в.).

Самостоятельную группу составили деревянные костелы, зодчие которых опирались на опыт народной архитектуры. Их яркая особенность — богатейшая роспись интерьеров, передающая разнообразие и красочность народного орнамента (например, костел в Дембне около Новы Тарга, 2-я половина 15 в., с росписью, исполненной в первой половине 16 в.).

Хотя архитектура в Польше лишь в самой скромной степени использовала скульптурный декор, скульптура в целом заняла заметное место в искусстве того времени.

Типичными стали богатые скульптурные королевские гробницы в Вавельском соборе в Кракове. Соответственно установившейся в развитой готике традиции, они представляли собой украшенный рельефами саркофаг с лежащей сверху фигурой умершего. В гробницах 14 в. портретные черты носят внешний характер — не меняя общего отвлеченного характера скульптуры, мастер лишь отмечал те или иные особенности внешности портретируемого. Так было в изображениях Владислава Локетки в гробнице середины 14 в. и Казимира Великого в гробнице конца 14 в. Фигура Владислава Локетки выглядит как статуя, снятая со стены храма и положенная на саркофаг (ноги ее упираются в консоль). В гробницах 15 в. значительно усиливаются реалистические черты. В изображении Владислава Ягелло (около 1421 г.) создается подлинный портрет. Удлиненный овал лица с глубокими складками, тонкими, жесткими очертаниями носа и выпяченной нижней губой передает островыразительный образ, полный свойственной позднему средневековью беспощадно натуралистической достоверности, которая свидетельствует о развившемся уже внимании к жизни и о еще не сложившемся гуманистическом представлении о человеке, его ценности и красоте. Внимательно, подробно, с большой убедительностью скульптор передает предметы и одежду; фигуры на стенах саркофага он исполняет в высоком рельефе, сообщая им пластическую выразительность.

Эти гробницы являются образцами придворного искусства. Основная же масса скульптурных произведений создавалась мастерами, входившими в цеховые городские организации, и была, как правило, плодом коллективного творчества резчиков, позолотчиков, а также живописцев, расписывавших рельефы и статуи. Именно в такой художественной среде были созданы два типа изображений: «Прекрасная Мадонна» и «Скорбящий Христос», излюбленные в средние века и надолго сохранившиеся позже. В образ скорбящего Христа мастера вкладывали свои представления о горе и скорби простого народа; изображения Мадонны, глубоко почитавшейся в Польше, воплощали представления о материнстве и возвышенной красоте. Развитие женского типа шло от примитивных романских статуй к произведениям более тонким и изящным. Таковы «Мадонна» из Кружлова (около 1400 г., Национальный музей, Краков), проникнутые нежной поэтичностью «Мадонна» из Вроцлава (1410 г., Национальный музей, Варшава) и «Мадонна» из Казимежа на Висле (1425 — 1440).

Период готики был временем значительного подъема польской живописи. Поскольку в готических храмах Польши сохранялись большие плоскости стен, важное место заняла фресковая живопись, в развитие которой большой вклад внесли русские, украинские, белорусские, литовские мастера (росписи в Сандомеже, Вислице, Люблине, Кракове). Их творчество, ярко отражавшее художественные связи Польши с ее восточными соседями, определило целое направление в средневековой польской живописи, использовавшее иконографию, типы, приемы искусства Византии, Руси и других славянских стран и вносившее в них ряд местных, польских художественных традиций. К этому направлению принадлежит помещенная в стрельчатое готическое обрамление роспись «Успение Марии» в Сандомежском соборе (первая четверть 15 в.), представляющая собой

усложненный вариант иконографической схемы, традиционной для искусства Руси и южнославянских стран, а также «Причащение апостолов» в костеле св. Троицы в Люблине, выполненное в 1418 году украинским живописцем (как позволяет судить его подпись — Ондрий). Гармоничность образов, просветленность эмоционального содержания, красота плавных линий близко напоминают произведения московской школы начала 15 в.

386. Богоматерь и Христос. Створка алтаря из Грудзёндза. 2-я половина 14 в. Варшава, Национальный музей.

Важным явлением в позднесредневековом искусстве Польши стало широкое развитие во второй половине 14 и в 15 в. станковой живописи (алтарь из Груд-Зёндза, вторая половина 14 в., Национальный музей, Варшава). В эту пору ведущей среди живописных школ стала краковская. В ее произведениях наиболее отчетливо воплотились особенности польской готической станковой живописи: лиризм человеческих образов, тонкость и нежность их трактовки, сочетающаяся с наивно-поэтическим изображением природы. Как и в скульптурных «Прекрасных Мадоннах», в живописи выработался определенный тип женских лиц с округлыми очертаниями и мелкими, тонкими чертами. Станковая живопись шла от плоскостных застывших изображений конца 14 — начала 15 в. к картинам, в которых проявляется интерес к природе, а объемно и живо трактованные фигуры находились в окружении подробно воспроизведенной бытовой обстановки. Живопись конца 15 в. несет на себе печать воздействия искусства северного Возрождения. К относительно раннему периоду развития готической живописи относится изображение святых Доротеи, Агнессы и Отилии (1425—1440, музей в Сандомеже), полное нежной задумчивости. Хрупкие фигуры святых помещены на орнаментальном фоне, их очертания и складки одежд трактованы с большой мягкостью. В том же духе решена и композиция «Снятие со креста» из Хомраниц (первая половина 15 в.)-одно из наиболее значительных ранних произведений польской станковой живописи, отмеченное тонкостью и элегичностью эмоционального строя.

Наряду с фреской и станковой картиной, не имевшими большой традиции в романском искусстве, в 15 в. продолжала развиваться и книжная миниатюра, наследовавшая достижения предшествовавших веков. Ее лучшим произведениям свойственны богатство мотивов и тонкость изображения. Таковы миниатюры Гнезненской библии (1414). Лист «Сотворение мира» обращает на себя внимание свободной композицией: две колонки текста сдвинуты к левому верхнему углу листа. Широкую правую колонку уравновешивает вертикальная полоса рисунков, слева — ряд медальонов с фигурными сценами. Поля украшены затейливым пространственно решенным стилизованным растительным узором. С его мотивами сплетаются изображения птиц и зайца.

Во второй половине 15 в. в польской миниатюре все более усиливались черты реализма. К концу 15 — началу 16 в. ряд работ носят ясно выраженный ренессансный характер. Книгопечатание ускорило разложение средневековой художественной системы. С конца 15 в. в Польше начала интенсивно развиваться книжная печатная иллюстрация (гравюра), примитивная в ранних проявлениях, но уже с начала 16 в. быстро осваивавшая приемы ренессансного искусства.

Традиции готики прослеживаются в Польше еще в 16 и отчасти в 17 в., но в целом последняя четверть 15 и начало 16 в. были временем сложения искусства Возрождения. Памятники этого периода, наиболее ярко представленные замечательным алтарем Мариацкого костела в Кракове работы Вита Ствоша, будут рассмотрены в соответствующем томе.

Искусство Венгрии

А.Тихомиров

Венгры («угры» наших летописей), иди мадьяры, как они называли себя сами, появились в долине Тиссы и среднего Дуная в конце 9 в. Завоевав эти земли, они перешли к оседлой жизни, частично вытеснив, частично ассимилировав местное население. В течение 10 в. в Венгрии сложились феодальные отношения и возникла раннефеодальная держава «арпадовичей» (по имени Арпада —

вождя союза племен). На грани 10 и 11 вв. один из его потомков — Вайк (997— 1038) под именем .Стефана (Иштвана) принял христианство от римско-католического духовенству, что сразу предопределило западную ориентацию культурных связей.

В течение 11 в. была воздвигнута целая сеть каменных храмов. В строительстве широко использовались местные архитектурные сооружения занятой территории, то есть остатки римских построек (Задунайская равнина до эпохи переселения народов была римской провинцией — Паннонией), и опыт первых архитектурных сооружений местных славянских племен.

Об искусстве, которое венгры принесли с собой, говорят только клады и погребения (Галгоч, Солнок, Сольва, Кучма и др.). Кроме оружия и сбруи это своеобразные серебряные позолоченные бляхи, украшавшие сумки для кремней и огнива, которыми пользовались всадники арпадовских войск. Примечательны в них отзвуки сассанидских мотивов. Что касается монументальной архитектуры мадьяр, то она не была возможна в условиях их первоначального кочевого быта. Строительство времен «святого» Иштвана было, очевидно, первым творческим проявлением осевшей на землю венгерской народности.

Ни одна из больших построек того периода не дошла до нас в сколько-нибудь сохранном виде, но найденные обломки и остатки фундаментов дают все же возможность составить представление о некоторых из них. Так, например, может быть восстановлен план крупнейшей постройки этого круга — храма в первой столице страны — Секешфехерваре (буквально — «стольном белгороде»), в котором короновали и погребали первых королей. Это была большая трехнефная базилика; центральный широкий неф замыкался полукруглой абсидой, боковые завершались квадратными абсидами. Трансепта не было. Примерно таков же в отношении плана был и собор в Пече. Можно предполагать, что такой тип храма восходит к более древним постройкам, в частности позднеримским и славянским, существовавшим в разных местах территории, завоеванной и освоенной мадьярами.

Новые строители не только использовали материал руин, камни, капители и т. д. В некоторых случаях старые постройки сохраняли и перестраивали сообразно новым потребностям. Уцелели остатки фундамента храма св. Адорьяна, предположительно славянского времени, то есть середины 9 в. Это тоже трехнефная базилика без трансепта.

Своеобразным древним памятником является так называемый «нижний» подземный храм в Фелдебрё (до 13 в. это местечко северной Венгрии сохраняло свое славянское имя Дебрев). В нем пять «пучков» примитивных колонн делят помещение на два нефа. «Нижний храм» интересен еще тем, что в нем сохранился один из древнейших образцов венгерской настенной живописи. Его относят к 11 в. Уцелевшие фрагменты изображают жертвоприношение Каина и Авеля.

11 в.— период интенсивного роста государства, сопровождаемого столь же интенсивным ростом феодальных и общественных отношений - был временем постепенного зарождения элементов романского стиля в зодчестве, в монументальном и прикладном искусстве.

Художественные артели-мастерские, которые вели строительство в разных местах страны, брали на себя всестороннее решение задачи: они объединяли и архитекторов, и скульпторов, и живописцев, и мастеров прикладного искусства. До конца 12 в. ведущая роль принадлежала мастерским города Печа. Используя, по-видимому, в большей степени итальянские, чем французские образцы, эти артели утверждали в качестве наиболее распространенного типа храмового строительства трехнефную базилику без трансепта с тремя полукруглыми абсидами и двумя башнями западного фасада (ср. план соборов Печа, Шомодьвара. Эгера так называемого «бенедиктинского» типа, то есть разработанного в монастырском строительстве монахов-бенедиктинцев). Несколько позднее, со второй половины 12 в., начал распространяться и стал на некоторое время ведущим несколько видоизмененный тип базилики — с трансептом и без фасадных башен.

Примером этого так называемого цистерцианского типа может служить в общем хорошо перенесшая испытания временем церковь в Белапатфальве (13 в.), в горах Бюк, на севере страны. Это типичная позднероманская постройка, строгая и изящная, с ясно выраженными объемами, с центральным нефом, доминирующим над боковыми, и с развитым трансептом. Особенную прелесть зданию, чудесно связанному с холмистым пейзажем, придает применение красно-бурого известняка, похожего на мрамор. В конце

12 и в 13 в. (правление Белы III (1173—1196), женатого на французской принцессе Маргарите Капет) усилились художественные связи с Францией. Новым государственным центром стал Эстергом, в котором был воздвигнут мощный и красивый королевский замок.

Эстергомский замок доносит до нашего времени образ средневекового романского дворца-крепости. Лаконичность декора компенсируется исключительно высоким чувством соразмерности стен, колонн, сводов, входов, лестниц в отдельных Залах, часто находящихся на разных уровнях.

В 11—12 вв. в Венгрии достигла высоты и скульптура в синтезе с архитектурой. Многочисленные обломки фигурных рельефов, когда-то оформлявших вход собора в Пече, содержат такие выразительные но своей жизненности образцы, как серия, посвященная библейской истории Самсона. С большой наблюдательностью художник сумел передать неуверенно-осторожную походку ослепленного Самсона, ведомого поводырем. Интересен мотив птиц, стремительно вылетающих из кроны дерева, которое неукротимый герой вырывает из земли. Высокого мастерства уже в 11 в. достигли резные каменные капители колонн. Множество образцов хранится в музеях задунайской и северной части Венгрии (например, великолепный образец из Эстергорма). Иногда среди них встречаются предметы римского времени, порой монтируемые в новые постройки. Примером приспособления произведений искусства древности может служить так называемый «гроб св. Стефана» в Секешфехерваре — по-видимому, переделанный римский саркофаг.

В то же время в страну притекали и художественные ювелирные изделия из-за рубежа, например прекрасные византийские перегородчатые эмали 11 в., включавшиеся в убранство королевских корон. В течение первой половины 13 в. в Венгрии наступает период постепенного перехода от романского стиля к готическому. Самые значительные памятники церковного строительства венгерской романской и раннеготической эпохи не дошли до нашего времени. Лучше всего сохранившиеся образцы, находящиеся в задунайской части страны,— храмы в Лебене. Жамбеке и Яке — относятся примерно к одному и тому же времени (Лебень — 1208 г.; Як — 1221 — 1256 гг.; Жам-бек —1258 г.). Это храмы, построенные не королем и не церковными властями, а своеобразные «родовые» сооружения местных феодалов. Все три памятника в основном приближаются к бенедиктинскому типу храмов, который снова утвердился после цистерцианских новшеств: это трехнефные базилики, завершенные полукруглыми абсидами, без трансепта, но с двумя башнями западного фасада. Быть может, лучше всего сохранился не самый красивый из соборов — Лебеньский. Реставрация изменила в нем только башни, разбив на восемь граней их первоначальные массивные четырехгранные пирамидальные завершения. Зодчий, построивший здание, мыслил большими объемами, четырех- и трехгранными призмами, приводя их к простым и ясным пространственным сочетаниям. Портал с романскими полукружиями еще очень скромен по размеру. Зато в отделку колонок, переходящих в арку, как в западном, так и в южном порталах вложено много творческой изобретательности.

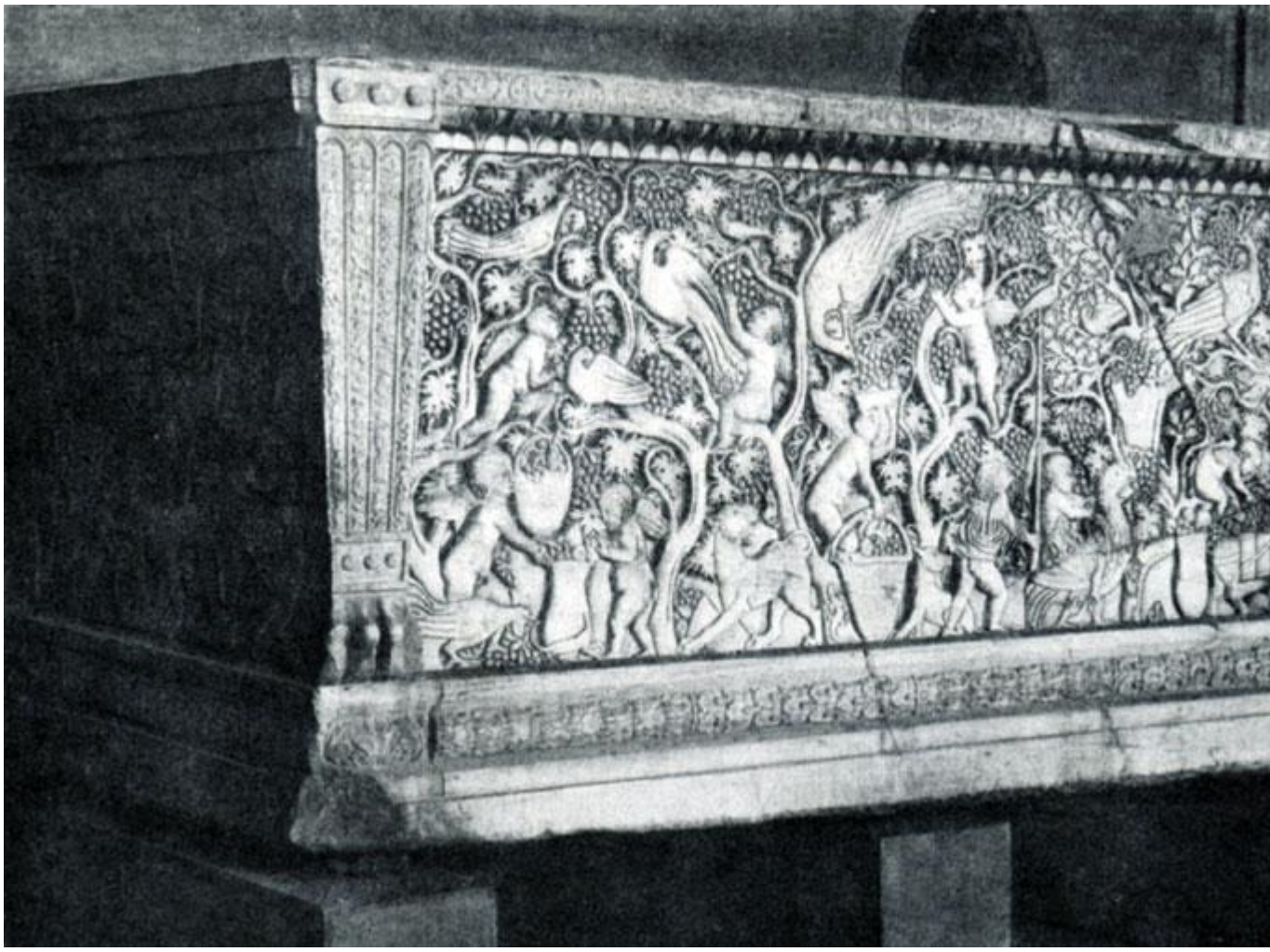
В противоположность этому собору храм в Жамбеке не поражает своей высотой, но зато пластика его основных объемов гораздо выразительнее и соразмернее.

Внутренность храма благодаря полукругло-стрельчатым аркам создает впечатление гармоничной уравновешенности и простора. Это первые проявления венгерской готики, удачно сочетаемой с романской основой. Здесь несомненны и французские влияния. Время постройки, перестройки и освещения Жамбекского собора после татарского

нашествия примерно совпадает с засвидетельствованным пребыванием в Венгрии французского зодчего Виллара д'Оннекура (1244-1247).

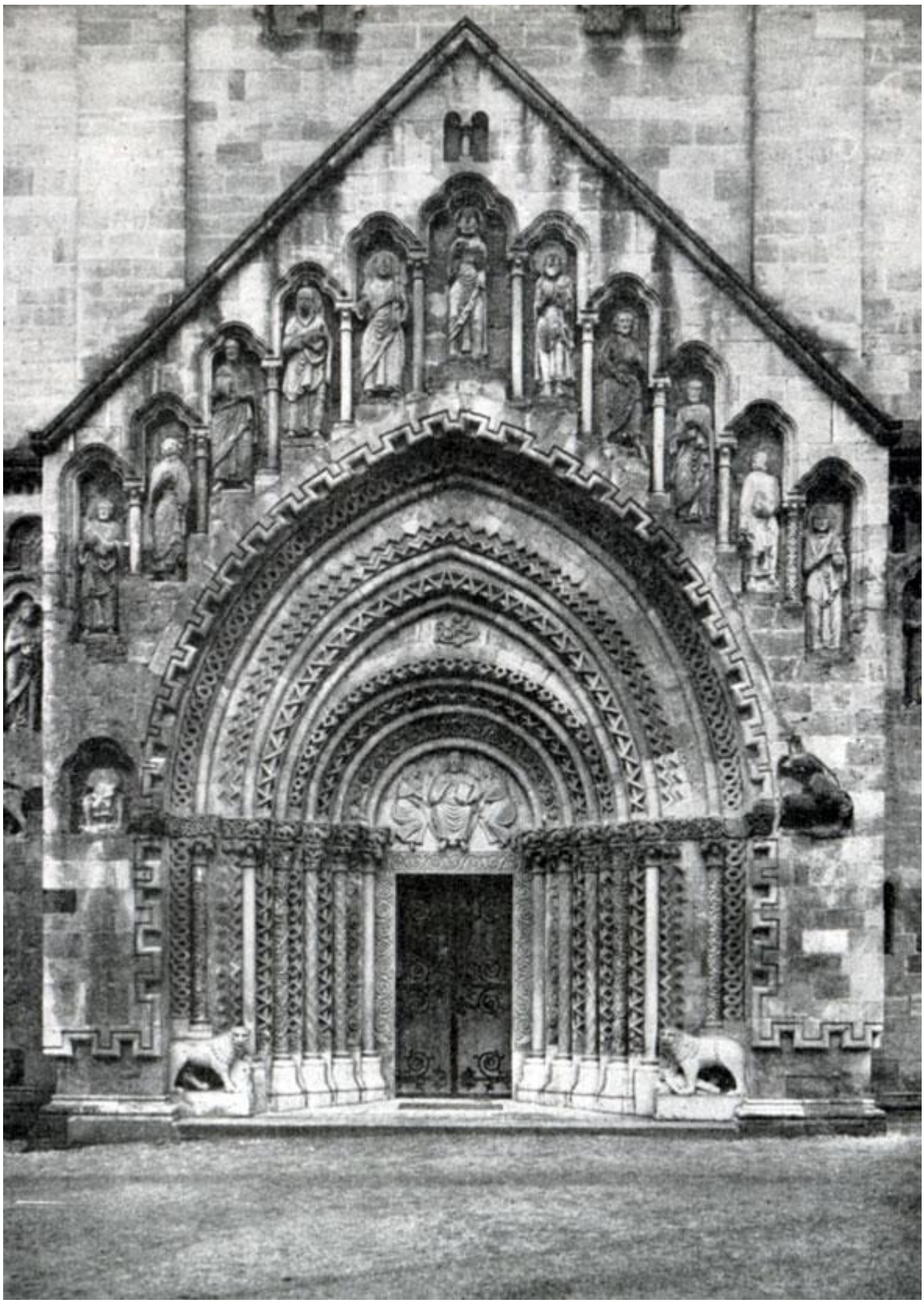
Смягчение романской суровости и более изящное и жизнерадостное мировосприятие заметны и в резных капителях колонн и пилястр Жамбекского собора, выполненных, по-видимому, в разное время. Наряду с геометрическими и стилизованными формами орнамента в капители, по мере того как они приближаются к абсидам, все больше включаются характерные для готики реалистически трактованные растительные мотивы.

Во всех трех соборах для феодала и его придворных сооружалась галлерея против алтаря, в промежутке между западными башнями,— черта, свойственная большинству построек бенедиктинцев.



Собор в Яке. Начат в 20-х гг. 13 в., освящен в 1256 г. План.

388 б. Собор в Яке. Начат в 20-х гг. 13 в., освящен в 1256 г. Вид с юго-запада.



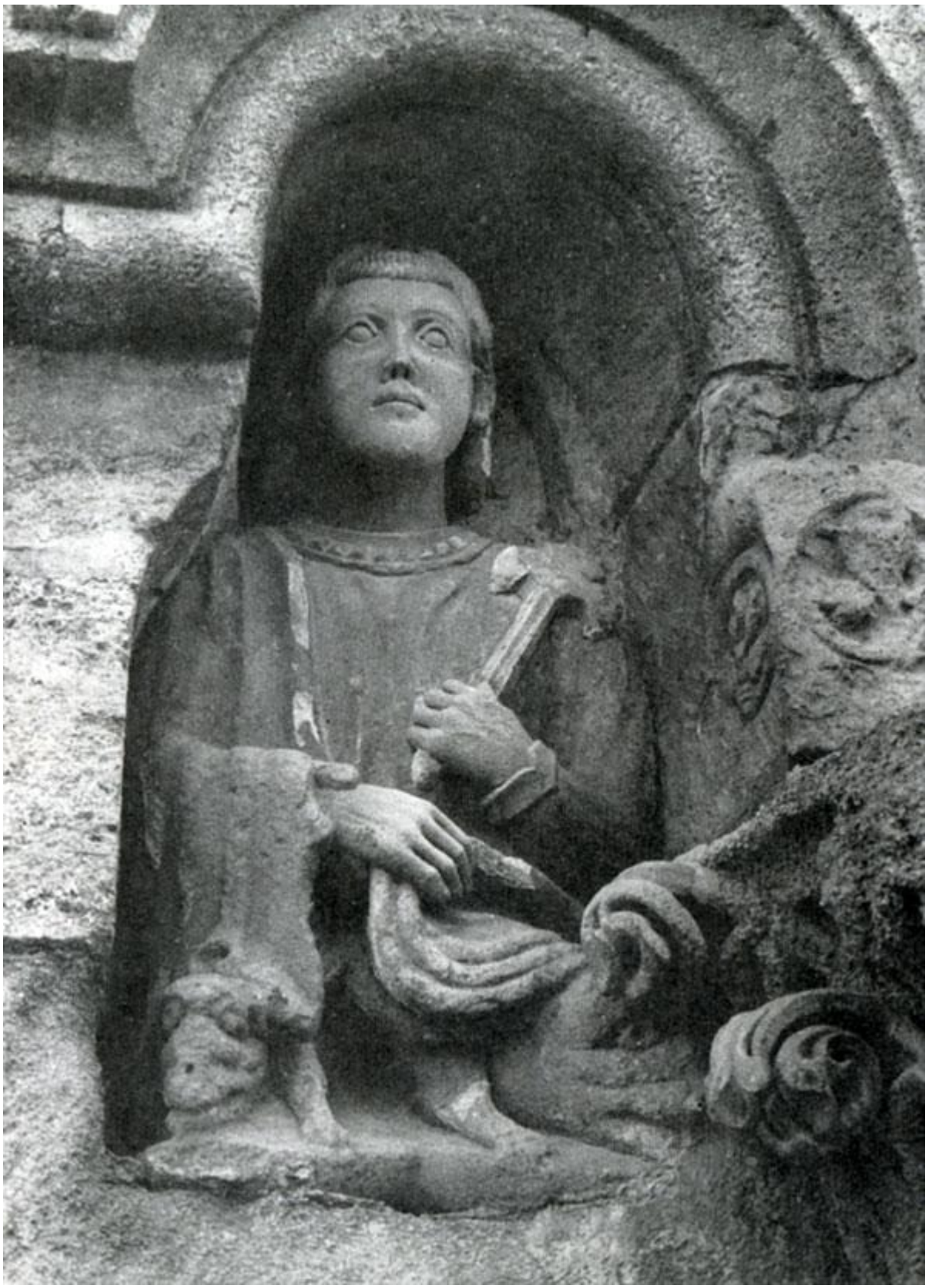
389 а. Собор в Яке. Портал.

Воздвигнутый для премонстранского(*Название одного из монашеских орденов.*) аббатства собор в Яке был начат в 1220-х гг. и освящен в 1256 г. В нем, так же как и в Жамбекском храме, наглядно выступает процесс развития в преимущественно романской постройке новых, готических тенденций. Собор в Яке — самый ценный из сохранившихся памятников венгерской средневековой архитектуры. Он исключительно богат

скульптурным декором, притом всегда подчиненным архитектурной конструкции. По плану он близок к собору в Лебене. Прекрасный портал главного фасада поражает богатством, широтой, жизненной насыщенностью убранства. Его двенадцать затейливых резных колонок завершаются попеременно полукруглыми и стрельчатыми арками.

Внутри постройки центральный неф доминирует над всем остальным, но его легкие стрельчатые своды и мощные нижние арки (по четыре с каждой стороны) еще не растворяют в ритме линий (как позднее, в развитой готике) плотных объемов стены.

Интересен декор наружных стен. Совершенно без всякой симметрии и преднамеренности то тут, то там мощная гладь стен обогащается небольшой нишей с одной или двумя фигурами — то юного рыцаря, то святого с жезлом, увенчанного лилией, торжествующего над поверженным грехом, воплощенным в образе сказочного зверя; тут же, наоборот,— грех в образе демона, напоминающего пса, подмял под себя человека.



388 а. Статуя короля. Середина 13 в. Собор в Яке.

Среди скульптурных произведений, включенных в архитектуру и относящихся к последним десятилетиям эпохи Арпадов (династия прекратилась в 1302 г.), должен быть выделен еще один памятник — небольшой (67 X 109 см) полукруглый рельеф, заполнявший тимпан давно уже погибшего храма в Сенткирайи; он изображает Христа с двумя донаторами.

Конец 13 в.— эпоха интенсивного оживления строительства, которое началось вскоре после ухода татар. В архитектуре Венгрии последовательно утверждался и расцветал своеобразный готический стиль. Помимо королей, церкви и родовых князей в качестве заказчика и строителя начинают выступать города.

Описание памятников венгерской готики встречает известные трудности: их сохранилось сравнительно немного, и притом больше на западных, северных и южных окраинах страны. По плану это трехнефные церкви, причем та часть центрального корабля, которая включала алтарь и замыкалась основной абсидой, очень вытянута. Эта особенность была вызвана тем, что именно здесь при отсутствии трансепта размещалось духовенство, а в монастырях — монахи. Все три корабля были одинаковой высоты («зальный» тип).

Подобно тому как на предшествовавших этапах развития в Венгрии ведущими центрами последовательно были Секешфехервар, Печ и Эстергом, в 14 и 15 вв. таковым стало строительство в Буде.

Замок Буды имеет длинную и еще не вполне выявленную историю. Королевской резиденцией он стал при короле Беле IV (1235—1270). Величайший блеск дворец имел при короле Жигмонде (1387—1437) и особенно при короле Матиаше (1458—1490), когда он соперничал с наиболее роскошными королевскими дворцами Европы. Тогдашние части ансамбля погибли, но методические раскопки, проводимые в последние годы венгерскими учеными, раскрыли историю дворца-крепости и выявили немало фрагментов высокой художественной ценности. Одна из ценнейших находок — небольшая женская головка-консоль — относится к концу 14 и началу 15 в.; еще вполне готическая, она поразительна по изяществу и одухотворенному реализму.

Из более или менее сохранившихся зданий (однако сильно испорченных реставрацией) выдающимся образцом является церковь Богоматери в Будапеште. Внутренняя отделка — витражи и живопись — позднейшая, 19 в. И тем не менее сохранившиеся части южной часовни и тщательно восстановленные порталы дают представление о высоком изяществе этого памятника.

Известных успехов достигла в Венгрии круглая скульптура из бронзы. Одна из самых замечательных бронзовых монументальных фигур эпохи — «Св. Георгий, поражающий дракона» в Градчанах (Прага), приписываемая венгерским мастерам Мартону и Дьердю Коложвари, свидетельствует об интенсивности творческих взаимосвязей Трансильвании, собственно Венгрии и Чехии. Высокого мастерства достигла в то время «скульптура малых форм», особенно ювелирные культовые предметы (алтарные распятия, чаши и др.). Иногда они приближаются к формам монументальной скульптуры. Таков реликварий в виде головы-бюста св. Ласло (Владислава). В этом, по существу, типизированном образе художник в живой форме утверждал некий идеал моральной силы, мудрости, душевного величия.

389 б. Реликварий в виде головы св. Ласло (Владислава). Серебро и перегородчатая Эмаль. 2-я половина 14 в. Будапешт, Национальный музей.

Еще одна область ваяния развивалась в средневековой Венгрии в течение столетий — резная деревянная скульптура. Несмотря на относительную недолговечность материала, до нашего времени дошли сотни памятников. Черты наивности и иногда некоторая угловатость исполнения в лучших вещах этого рода сосуществуют с чертами,

свидетельствующими о живой наблюдательности, композиционном и декоративном чутье их создателей. Исключительным изяществом отличаются изображения Богоматери с младенцем (например, так называемая «Слатвинская Мадонна», вторая половина 14 в.). Деревянная скульптура иногда изображает целые сцены с рядом эпизодов, в разных планах и масштабах (напри мер, «Рождество» в храме в Бартфе).

391. Церковь монастыря в Пэтруэце. Вид с юго-запада.

Ваяние и живопись переплетаются в складнях, где расцвеченная резьба и станковые картины составляли одно целое. Живопись складней, большей частью трехстворчатых, в 14—16 вв. была в Венгрии существенной принадлежностью готических храмов. Хотя на творчество первых венгерских станковых живописцев влияли и чешские, и немецкие, и польские мастера, в Венгрии выросли свои самобытные художники. Так, например, венгерские историки искусства считают возможным приписать ряд произведений одному выдающемуся художнику, условно (по одной монограмме) обозначаемому как мастер «MS». Из приписываемых ему работ (Музей в Эствргоме) «Встреча Марии с Елизаветой» — одна из красивейших.

Движения фигур обеих женщин образуют единое ритмическое и декоративное целое, а сложная система драпировок, то дробящихся, то извивающихся, использована художником для того, чтобы выделить руки и лица. С трогательной нежностью Елизавета прижимает к своему лицу руку Марии. Теплые насыщенные тона пейзажного фона и одежд создают эмоциональную напряженность.

Если попытаться обобщить процесс развития венгерского средневекового искусства, то можно несколько схематично установить, что эпоха романского стиля охватывает период с 11 до середины 13 в.; со второй половины 13 в. примерно до конца 14 в. ведущую роль приобрела готика, но и после этого — до начала 16 в.— готические тенденции продолжали проявляться и тогда, когда наряду с ними в венгерском искусстве все сильнее начинало сказываться (под влиянием новых экономических отношений) новое мироощущение и понимание искусства.

Искусство Румынии

Г.Опреску

Румынское средневековое искусство зародилось в период становления феодального строя, когда на территории Румынии существовали мелкие княжества. Результаты археологических раскопок и данные письменных источников позволяют отнести возникновение архитектуры феодального периода в Трансильвании и в Дунайской низменности к 9—12 вв. От этого времени сохранились крепость в Морешти, поселение в Гэрван-Диногеция, фундаменты двух церквей в Турну-Северин. Большие пробелы в общей картине развития архитектуры этого периода могут быть частично восполнены при помощи исследований памятников деревянной архитектуры, наиболее древние из которых находятся в Трансильвании.

От 13 столетия в Трансильвании сохранились каменные католические церкви (в Стрей, в Рыбице и др.), близкие, с одной стороны, памятникам деревянной архитектуры, с другой — западному, романскому зодчеству. Построенные из каменных плит, они отличаются уравновешенностью пропорций и украшены скульптурным орнаментом, выполненным на отесанной поверхности.

Фрагменты стенной живописи, сохранившиеся на этих памятниках, свидетельствуют о двойном влиянии — школы южноитальянских мастеров и византийской живописи. Последнее проникло в Румынию со стороны южных Карпат. Портреты румынских основателей церквей, например бояр Ладислава и Миклоша из Рыбицы или боярина Быля и его жены Виши из церкви в Крисчиор, говорят о местных живописных традициях. В 13 и в начале 14 в. в Валахии были основаны первые городские центры: Кымпулунг, Арджеш и Тырговиште. Пришедшие из-за Карпат и обосновавшиеся в этих местах ремесленники-саксы принесли с собой достаточно развитое искусство орнамента.

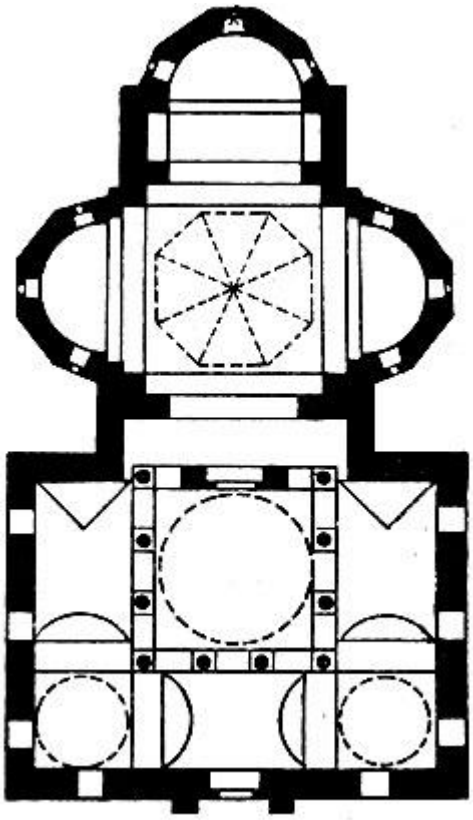
От 14 в. сохранились сооружения, свидетельствующие о большом размахе гражданского и церковного строительства. Церковь св. Николая в Куртя-де-Арджеше (около 1352 г.) и монастыря в Козиа (1386) являются самыми Значительными памятниками эпохи зарождения румынского государства.

390 б. Церковь св. Николая в Куртя-де-Арджеше. Около 1352 г. Вид с юго-запада.

Заслуживают внимания дворцовая церковь св. Николая и господская усыпальница в столице первых князей из фамилии Басараб, выполненные в духе византийско-константинопольских традиций. Построенное из чередующихся рядов речного камня и кирпича здание церкви представляет в плане греческий крест, Замыкающийся с восточной

стороны абсидой. В интерьере исключительно интересна живопись 14 в., изображающая сцены из жизни Христа и Марии. Стиль живописи, характеризующийся свободой рисунка, ритмом и утонченностью в подборе красок, близок сербо-македонской школе.

Важную роль в развитии культуры, и в частности искусства, играли в это время монастыри. Основатели монашеских орденов ввели тип церковной архитектуры, обнаруживающий влияние сербского искусства. При отделке фасадов применялись геометрический и растительный орнаменты восточного типа.



Епископская церковь в Куртя-де-Арджеше. 1512-1517 гг. План.

392 б. Епископская церковь в Куртя-де-Арджеше. 1512-1517 гг. Вид с юго-востока.

Наивысшего расцвета достигла румынская архитектура в 16 веке. Тогда были сооружены монастыри Дялул и епископская церковь в Куртя-де-Арджеше, построенные с соблюдением византийских традиций. Весьма вероятно, что по отделке их работали восточные мастера, во всяком случае, хорошие знатоки восточного искусства.

Епископская церковь в Куртя-де-Арджеше, построенная в 1512—1517 гг., состоит из нефа с тремя абсидами, расположенными в форме трилистника. Над нефом возвышается купол на высоком барабане. Над западной частью здания высятся еще три башни с куполами, большая из которых, расположенная по оси здания, внутри опирается на двенадцать колонн. Фасад ритмично членен на отдельные поля, расположенные в два яруса и украшенные рельефными орнаментальными вставками. Богатый скульптурный орнамент придает монументальным формам церкви нарядный декоративный характер.

К концу 16 столетия камень находит все меньшее применение в убранстве зданий. Ниши, карнизы, пояски выполнены неоштукатуренным, а в некоторых случаях глазированным кирпичом. Церковь Михай Вода в Бухаресте (1594) является наиболее значительным памятником этого типа. Развитие строительного искусства в 16 в. коснулось и гражданских сооружений.

Характерные черты архитектуры могут быть легко выявлены на памятниках в Молдове, которая была в этот период сильным княжеством, противодействовавшим турецкой агрессии. До второй половины 15 столетия исторические условия и обширные экономические и культурные связи определяют напластование многочисленных влияний в искусстве Молдовы. Наиболее сильным было византийское влияние (план, система сводов, живопись), с которым переплеталось западное — готическое (контрфорсы, профиль цоколя, наличники). Церковь в Радауцах, по планировке и системе сводов имеющую романский характер, и церковь Троицы в Сирете (последняя треть 14 в.), украшенную керамическими плитками, следует признать наиболее характерными памятниками ранней молдавской архитектуры.

Во время Стефана III (1457-l504) сложился уже вполне самостоятельный стиль. Начиная с господарских дворцов и монастырей, расположенных на отрогах холмов, до скромных деревенских церквей — все архитектурные сооружения отличаются простотой уравновешенных объемов и линий — чертами, которые продолжали сохраняться и в 16 столетии.

Карта Румынии

Церковь св. Георгия в Хырлэу, воздвигнутая в 1492 г. в дворцовом комплексе Стефана III, состоит из нефа и трех крестообразно расположенных абсид. Основная часть нефа перекрыта цилиндрическим сводом, который покоится на системе восьми пересекающихся в форме звезды арок. Над нефом возвышается стройный многогранный

барабан, основанием которого является ступенчатая звездообразной формы база. Внутри церкви ей соответствуют четыре большие арки, на замки которых опираются пяты других четырех арок, несколько смещенных относительно первых («молдовские своды»).

Изящные по пропорциям фасады выполнены из неоштукатуренных материалов — серого камня и кирпича (в верхней части). Стены здания членятся целой системой декоративных ниш, над верхним ярусом которых расположен фриз, состоящий из трех рядов глазурованных керамических дисков, окрашенных в различные оттенки зеленого, желтого и коричневого цвета.

Цоколь, боковые контрфорсы и наличники выдержаны в готических формах.

Живопись в интерьере частично относится к концу 15 в. Отмеченные стремлением к монументальности и декоративности, росписи главного нефа, изображающие святых мучеников, принадлежат к наиболее ценным памятникам своего времени.

Среди произведений настенной живописи второй половины 15 в. следует отметить фрески церкви св. Ильи в Сучаве, росписи часовни монастыря Быстрицы, живопись алтаря и нефа в Воронеце и в особенности церкви в Балинешти. Последняя является не только единственным нереставрированным ансамблем, но представляет собой произведение высокого художественного качества.

Характерной чертой молдовского искусства 16 в. является интерес к цветовой, декоративной выразительности архитектурного ансамбля. Это стремление наблюдалось и в предшествующем веке, когда каменные поверхности пепельного цвета украшались глазурованным кирпичом. Но в 16 столетии оно проявляется в более оригинальных и отчетливо выраженных формах: живопись заполняет не только интерьер сооружения, но и фасад. Живописная обработка фасада нашла применение не только в новых, строящихся церквах Хомар (1530), Пробота (1530), Молдовица (1532), Сучевица (1582 — 1584), но и в более древних, относящихся к предыдущему периоду (Воронец и Арбор).

390 а. Церковь в Арборе. Вид с юго-запада.

Монастырь Молдовица является одним из наиболее типичных церковных сооружений 16 в. Построенный в 1532 г., он еще достаточно близко повторяет архитектурные формы, принятые во второй половине 15 в. Нововведением явился открытый притвор, состоящий из высоких аркад, которые и всему ансамблю придают черты значительной монументальности. Решение интерьера церкви обладает заметным своеобразием: неф расширяется посредине боковыми абсидами (полукруглых очертаний изнутри и пятиугольных снаружи). Над нефом возвышается высокая световая вышка восьмиугольной формы, опирающаяся на две звездообразные базы.

Стенная живопись Молдовицы, выполненная в 1537 г., в значительной степени продолжает давнюю традицию оформления интерьера. Но богатство движений и разнообразие сцен, а также свежесть цветовых сочетаний сделали росписи этой церкви одним из самых гармоничных ансамблей настенной молдовской живописи.

Монументальность в этих росписях исчезает, и резко возрастает назидательное начало, мало свойственное предшествующей живописи. Вся поверхность стен делится на маленькие панно, изображающие сцены из «Священного писания». В богатом иконографическом репертуаре молдовские художники особенно выделяют некоторые

сюжеты. Таким является, например, увенчанное медальонами генеалогическое древо Иисуса (изображение которого украшает с наружной стороны южную стену). Художники много раз возвращаются к сценам осады Константинополя персами в 626 г., заменяя последних турками. В жития святых они вносят элементы современности, в особенности в чисто местный цикл св. Иоанна, который считался патроном средневековой Молдовы.

Весьма интересны сохранившиеся портреты, выполненные по заказу.

В них обнаруживается стремление к более реалистическому изображению натуры. Господари и бояре — основатели церкви — изображены в тяжелых парчовых костюмах, в окружении их семей, преподносящими деве Марии или Иисусу модель церкви. В портретах Логофэта Тэцту (Балинешти) и Стефана III (Воронец) переданы хитрость, аристократизм, сознание высокого сана, темпераментность модели. Портретам в Арборе и Сучевице присуща своего рода грация.

При помощи простых средств — строгого рисунка и ограниченной цветовой гаммы — молдовская стенная живопись достигла неожиданных и весьма впечатляющих эффектов. Сказанное в большей степени относится к 15 в., когда художник создавал образы, объединенные в монументальные композиции.

В 16 в. изображения приобрели явно выраженные черты декоративности; рисунок стал более свободным, а интенсивная игра цветов, дополняющих синий фон, придает буковинским росписям совершенно особенное очарование. Последняя из исполненных на фасаде церкви монументальная композиция в Сучевице по праву названа одним исследователем «заветом молдовского искусства».

В 17 веке развитие румынского искусства тормозилось политическим господством Оттоманской империи, что давало себя чувствовать уже во второй половине 16 века. Но к наиболее характерным чертам этой эпохи относится тесная Экономическая и культурная связь между Румынией, Молдовией и Трансильванией, содействовавшая созданию единого румынского стиля. К установившимся связям между всеми тремя областями прибавляются также все более крепнущие связи с Россией.

Развитие архитектуры особенно заметно во второй половине века. Традиционные формы в сочетании с новыми элементами придают искусству этого времени большое разнообразие. Встречаются церкви трехлопастные в плане и с единственной абсидой на востоке, с несколько повышенным помещением, примыкающим к нефу (по образцу монастыря в Дялул), и с расширенным (как в епископской церкви в Арджеше), с одной и четырьмя световыми вышками (Раду Вода, Митрополия в Бухаресте, Котрочень) и покрытые простым сферическим сводом.

Сохраняется система орнамента, свойственная 16 в., некоторые фасады украшают рядами неоштукатуренного кирпича, чередующимися с полосами гладкой штукатурки. Другие фасады украшены слепыми арками, третьи делятся поясом на два регистра. К наиболее значительным церковным зданиям этого времени относятся Митрополия в Бухаресте, монастырь Котрочень с его каменными колоннами, украшенными богатой скульптурой, церковь монастыря Бребу в Прахове (1650) с красивой башенкой-колокольней, монастырская церковь Стрехайа (1645), церковь Доамней в Бухаресте (1683).

Для 17 в. характерны изменения в решении открытого притвора. Мастера-строители часто заменяли этот несколько тяжелый архитектурный элемент каменными колоннами, которые украшались богатым и элегантным орнаментом. Воздвигнутый в конце 17 в.

монастырь Хурез представляет собой удачный пример названной системы. Сочетание архитектурной простоты и орнаментального богатства придает ему гармоничный и в то же время монументальный характер. Церковь имеет планировку в форме трилистника с алтарной абсидой, к которой по бокам примыкают две небольшие абсиды, покрытые цилиндрическими сводами.

Открытый притвор церкви опирается на десять колонн, капители и базы которых покрыты скульптурными украшениями. Вход ведет из меньшего притвора, опирающегося на две витые колонны. Оба притвора расположены на одной оси.

Для такого типа конструкций характерны богатство и утонченность орнамента, хорошими примерами чего могут служить церковь Колця в Бухаресте (1700) с притвором, опирающимся на колонны, покрытые скульптурным орнаментом, и небольшая церковь Фундению Доамней (1699) с штукатурным орнаментом.

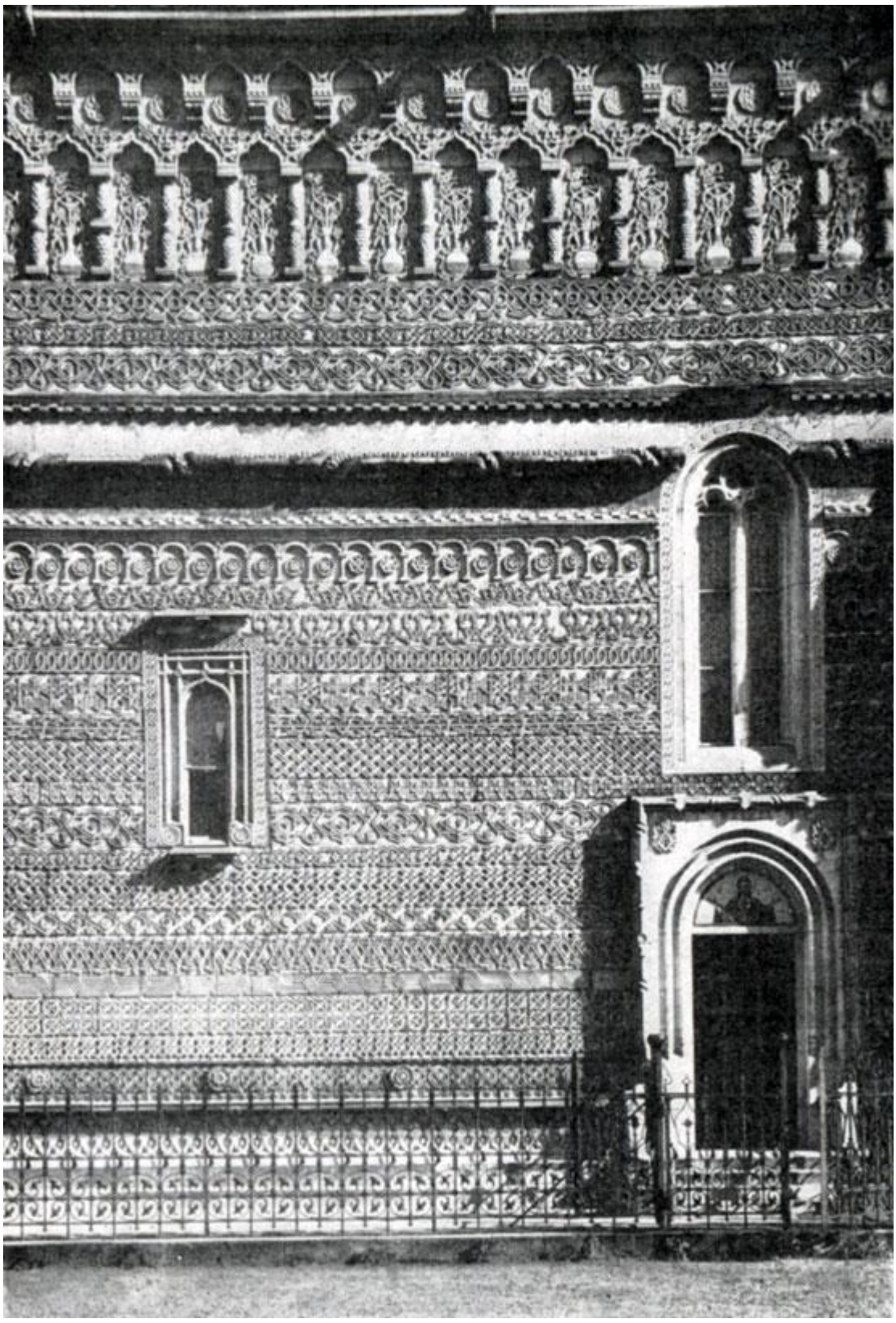
В живописи продолжают применяться традиционные технические приемы. Живописные памятники этого времени производят неотразимое впечатление благодаря точности рисунка, богатству деталей, а также применению золота, что приближает это искусство к иконописи. Фрески монастыря Хурез, в которых наличествуют элементы светского характера, являются прототипом искусства, которое развивалось позднее, до конца 18 в.

Наиболее выдающимся художником этой эпохи является Пырву Муту (автор прекрасных фризов в церквах Филипешти де Тырг и Магурень), в произведениях которого видны стремление к достоверной передаче лиц и костюмов, разнообразие и естественность в воссоздании жестов. Этот художник должен рассматриваться как отдаленный предшественник станковой живописи.

Гражданская архитектура развивается как архитектура дворцов (Мого, Шоайя, Потлоджи, Филипешти де Тырг) и как архитектура укрепленных домов бояр, так называемых сторожевых башен. Сторожевые башни Куртишоары, Малдарешть, Картиу и другие являются как бы связующим звеном между далматско-сербским типом строений, который нашел широкое применение в Румынии, и старым румынским крестьянским домом.

В Молдовии классический, стиль 15 и 16 вв. завершается церковью монастыря Драгомирна, который является одновременно и крепостью; он был основан митрополитом Молдовии Анастасией Кримка(*В Драгомирне имеется много рукописей с миниатюрами, которые были выполнены Анастасией Кримка или его школой и в которых со всей очевидностью выступает влияние древнерусского искусства.*) . Глава церкви, богато украшенная скульптурой, представляет собой новое художественное явление в молдовской архитектуре.

Новые тенденции в зодчестве представляет церковь Голия в Яссах (1655): ее фасад украшен пилястрами и большими окнами в форме круглой арки. Другим примером может служить построенная на двенадцать лет раньше церковь Трех святителей в Яссах (1639). Богатое скульптурное убранство, покрывающее сверху донизу памятник, и золото, которым украшены стены, необычны для прежнего молдовского искусства.



392 а. Церковь Трех святителей в Яссах. 1639 г. Фрагмент стены.

В Молдовии осталось мало гражданских строений феодальной эпохи, и они не представляются особенно значительными. Так, например, крепость Дуки Вода или дом Контакузино сохранили запоздалый орнамент готического стиля.

393 а. Христос. Фреска церкви в Куртя-де-Арджеше. 16 в.

393 б. Св. Георгий. Фреска церкви в Куртя-де-Арджеше. 16 в.

Конец феодальной эпохи в Румынии отвечен утверждением самостоятельного стиля в искусстве. Своей вершины средневековое искусство достигает здесь к концу 16 столетия.

Искусство Скандинавских стран и Финляндии

Е.Ротенберг

Скандинавские страны — Дания, Норвегия и Швеция,— населенные Этнически родственными народностями, обнаруживают в своем историческом развитии на протяжении средневековья многие черты общности. В 9 —11 вв., в так называемую эпоху викингов, дружины скандинавских воинов на своих кораблях проникали по морям и через устья рек во многие страны Западной, Южной и Восточной Европы. Смелые завоевания и рост морской торговли способствовали политическому и экономическому усилению скандинавских государств. В отличие от других европейских стран они не пережили периода феодальной раздробленности; в них рано сложились формы централизованной королевской власти. Второй важной особенностью эволюции феодализма в скандинавских странах была замедленность его развития в сравнении с другими европейскими странами. Крепостное право не получило здесь широкого распространения; с большим опозданием в скандинавских городах установился цеховой строй. Из-за отсутствия крупных массивов обрабатываемой земли, особенно в Норвегии и Швеции, в экономике этих стран, в отличие от других феодальных государств Европы, торговля имела больший удельный вес. Вследствие этого в экономической и социальной структуре скандинавских стран можно было наблюдать причудливое переплетение архаичных и прогрессивных явлений.

В 13 —14 столетиях Дания, Норвегия и Швеция оказались под угрозой экономического порабощения со стороны Германии, находившейся в то время на более высокой ступени развития. В целях отпора они объединились в единый государственный союз, так называемую Кальмарскую унию (1397—1523). Главная роль в унии принадлежала Дании, самой сильной из этих стран, сумевшей вскоре навязать союзникам свое господство. Ответом была многолетняя борьба Норвегии и Швеции за свое национальное освобождение. Период Кальмарской унии был уже временем зарождения буржуазных отношений, подъема городов, развития ремесла и торговли. Реформация католической церкви в первой половине 16 века ознаменовала конец средневекового этапа развития культуры в скандинавских государствах.

Особенности исторической эволюции скандинавских стран предопределили некоторые специфические черты эволюции их культуры. Если в эпоху викингов (9—11 вв.) можно было говорить о своеобразной экспансии скандинавской культуры, о ее проникновении в другие страны Европы, то замедленность темпов общественного развития в последующие два столетия имела своим результатом довольно явственную зависимость скандинавской культуры от культуры более передовых государств. Христианство распространилось в Дании, Норвегии и Швеции позже, чем в большинстве других европейских стран, и при сооружении культовых зданий в скандинавских государствах приходилось считаться с уже установленными образцами, а нередко и прибегать к помощи зарубежных мастеров. Этим объясняется особая сложность образов средневекового скандинавского искусства, в которых локальные особенности соединяются с элементами, восходящими к зарубежным художественным школам. Воздействие последних сильнее всего сказалось в крупных постройках официального характера, преимущественно в архитектуре городских соборов.

Как и в большинстве других европейских стран, средневековое искусство Дании, Норвегии и Швеции делится на два основных этапа — романский период и готику. Что касается отдельных видов искусства, то наибольшее значение во всех трех странах имела архитектура; скульптура и живопись занимали подчиненное положение.

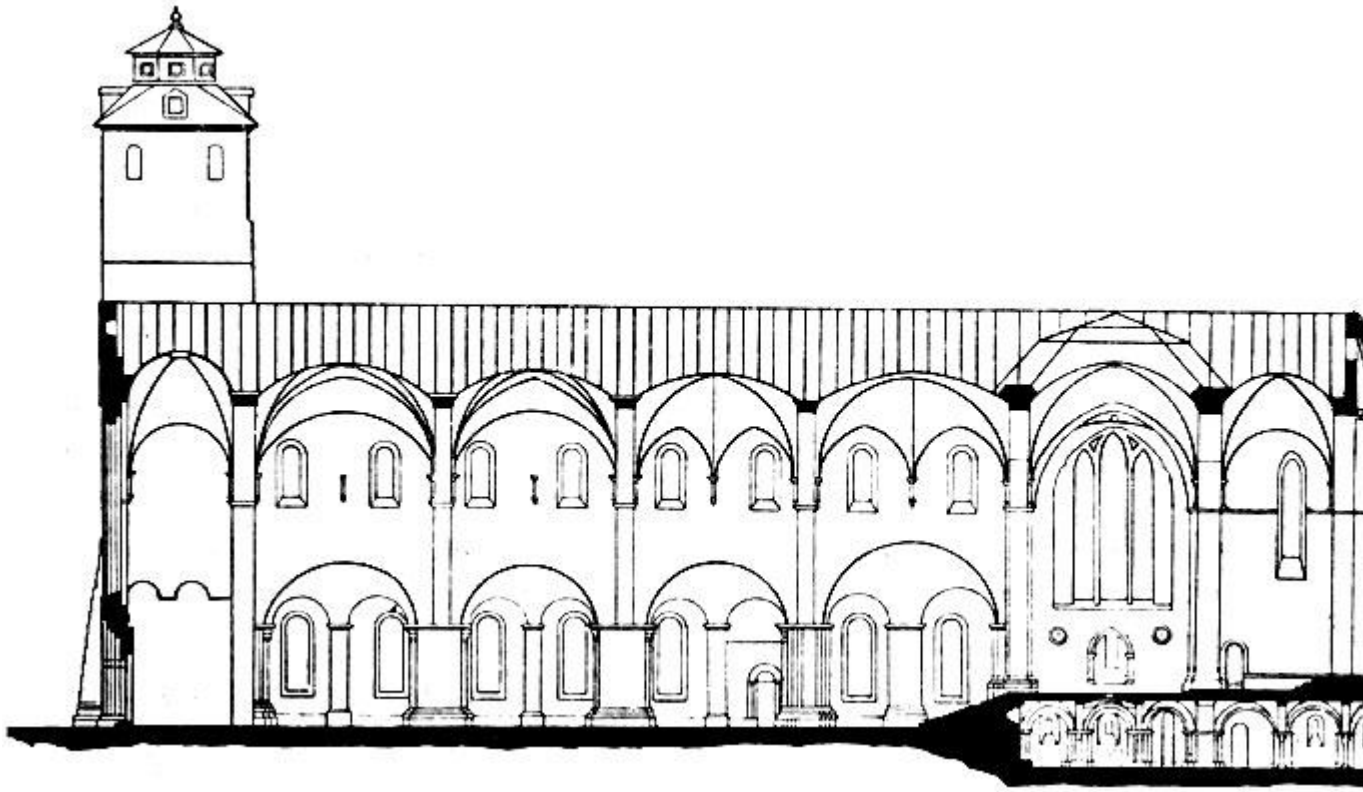
Разумеется, при несомненных чертах общности в искусстве каждой из скандинавских стран было много неповторимого, присущего одной только этой стране. Эти особенности характеризуются в обзорах искусства каждой из названных стран в отдельности.

К искусству скандинавских стран в некоторых своих чертах примыкает средневековое искусство Финляндии. В течение более чем пяти столетий Финляндия находилась под властью Швеции, и финская культура при всей своей самобытности в своей эволюции была во многом связана со шведской культурой.

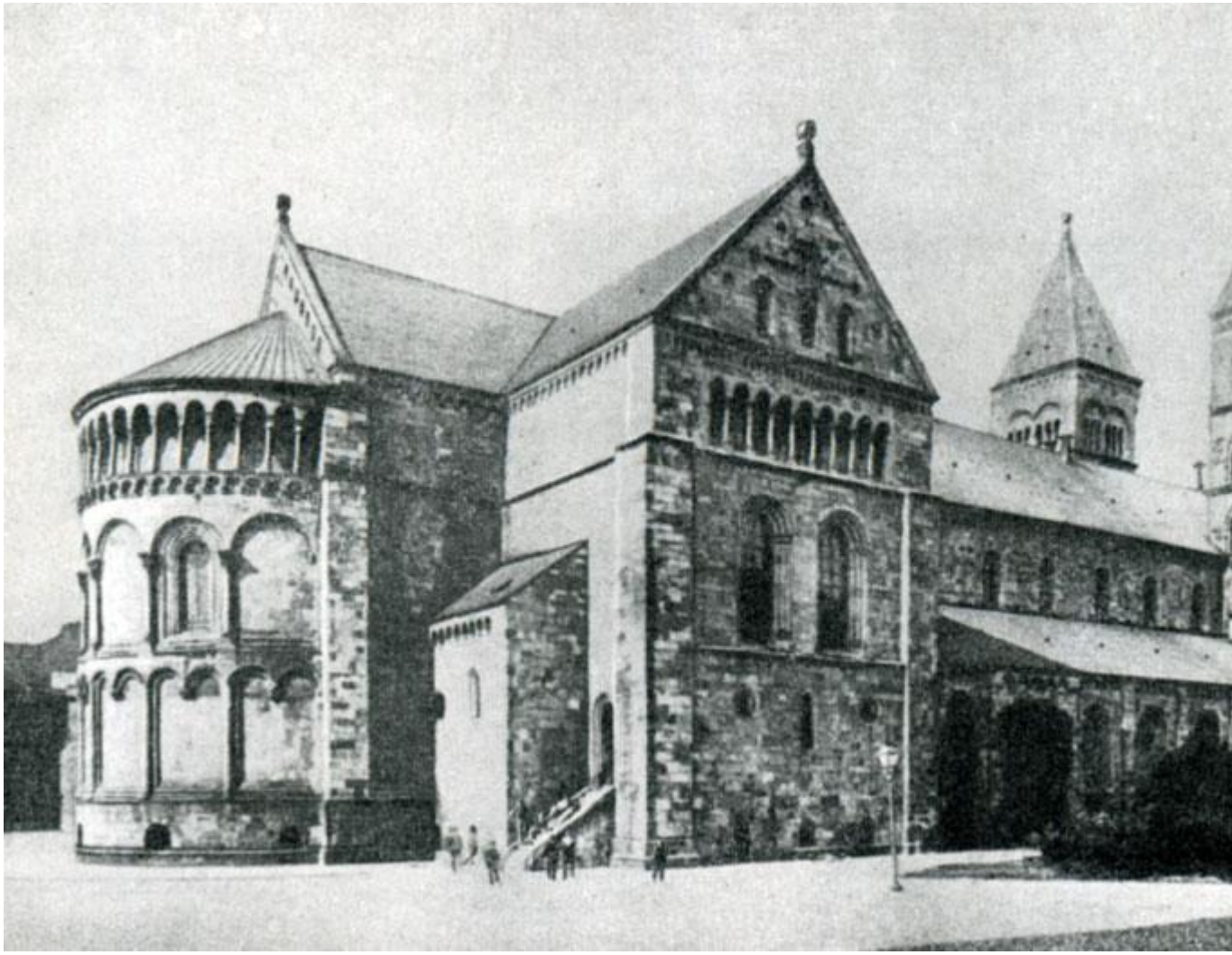
Искусство Дании

Феодальное государство, начавшее складываться в Дании еще в 8 веке, уже к 11 столетию достигло большого могущества. Датские викинги неоднократно завоевывали Англию, они осаждали Париж и впоследствии укрепились в Нормандском герцогстве во Франции. В правление короля Кнуда Великого (1017 — 1035) датское государство включало также Норвегию, Англию и часть Швеции. Правда, Англия и некоторые другие территории были вскоре потеряны, но в 12 —13 вв. датчане заняли часть Балтийского побережья Германии и земли поморских славян. В 13 веке датчане вторглись в Эстонию, где столкнулись с новгородцами, неоднократно с успехом отражавшими их натиск. Даже утратив в дальнейшем завоеванные в южной Балтике территории, Дания оставалась сильной державой, в 13 —14 вв. занимавшей благодаря своему выгодному положению на главных торговых путях важное место в экономической жизни Северной Европы. Но за внешнеполитическими успехами таились острые внутренние противоречия, находившие выход в неоднократных вооруженных выступлениях крестьян в конце 15 и в начале 16 в., когда до Дании докатилась волна Великой крестьянской войны в Германии.

Христианство распространилось в Дании раньше, чем в других скандинавских странах, — в 10 веке, и соответственно этому раньше началось храмовое строительство. В датском зодчестве явственно выражены два основных направления, в той или иной мере характерные для всех скандинавских стран. Первое направление представлено соборными постройками в крупных городах, сооружавшимися большей частью на основе зарубежных образцов; ко второму направлению следует отнести храмовое зодчество в сельских или отдаленных местностях, где в большей степени оказались живучими старые традиции и где самобытные черты датской средневековой архитектуры нашли более отчетливое выражение. Характерные особенности обоих названных направлений нагляднее всего обрисовались в романский период.



Собор в Лунде. Начат около 1100 г. Продольный разрез.

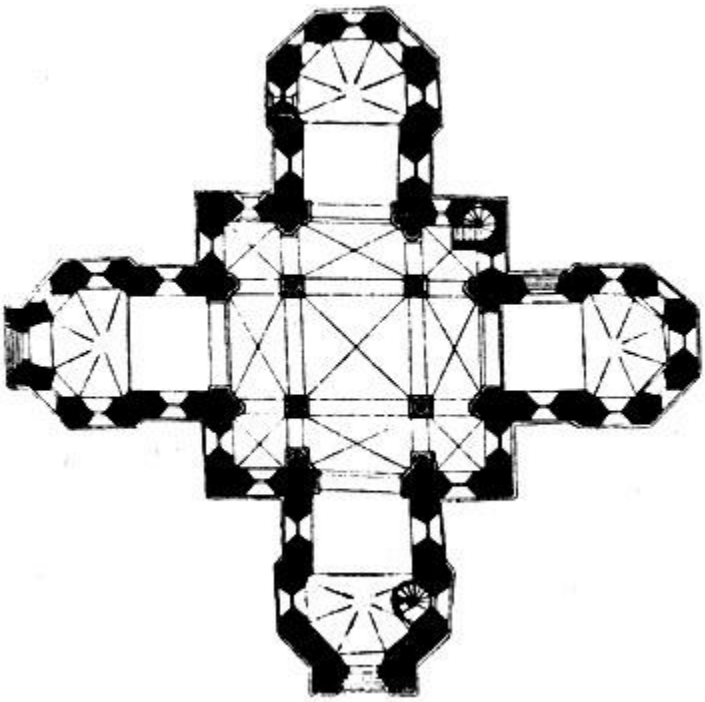


395 б. Собор в Лунде. Начат около 1100 г. Общий вид с северо-востока.

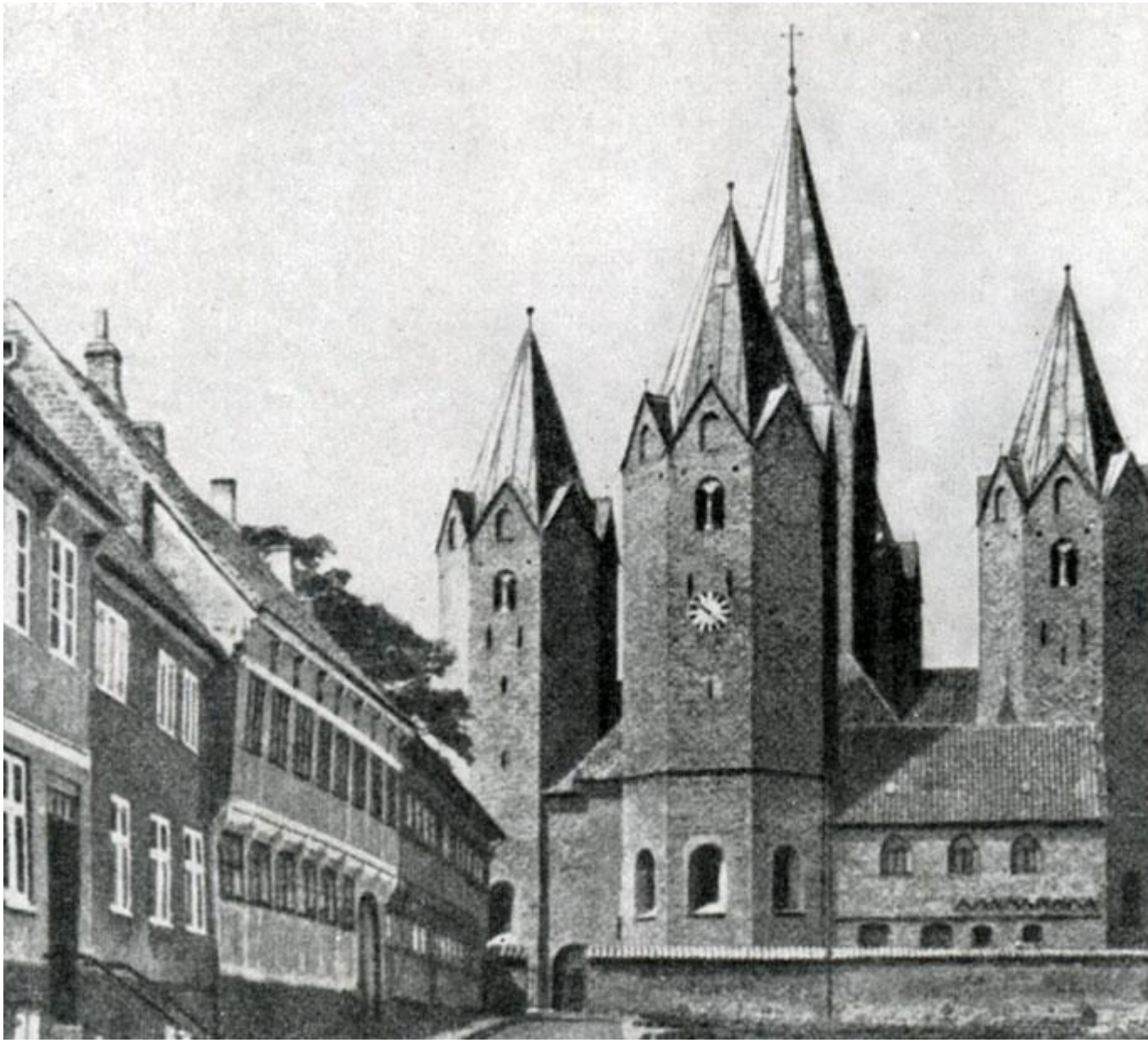
Главными сооружениями этого времени являются три крупных памятника — соборы в Лунде, Виборге и Рибе. Наиболее значителен из них собор в Лунде. Город Лунд на юго-западном побережье Швеции, являвшемся в то время датской территорией, был резиденцией епископа. Начатый строительством около 1100 г., Лундский собор имел своими прообразами немецкие романские постройки Среднего Рейна типа собора в Шпейере. Он, однако, скромнее по своим, масштабам и по характеру разработки архитектурных форм. Самая древняя его часть — хор — возведена первым строителем собора, мастером Донатусом, по происхождению, вероятно, итальянцем. В плане храм представляет трехнефную постройку с трансептом; травеи среднего и боковых нефов согласованы по принципу связанной системы. Хор завершен высокой полукруглой абсидой, расчлененной снаружи двумя ярусами глухих арок и аркатурной галле-реей, формы которой отличаются тонкой профилировкой. Над западным фасадом возвышаются реконструированные уже в новое время две четырехгранные башни с шатровыми покрытиями. От своих немецких прообразов, часто снабжавшихся абсидами на восточных и западных фасадах, а также множеством башен, собор в Лунде отличается большей простотой плана и объемного решения. В нем отсутствует даже традиционная для романских храмов башня над средокрестием. Внутри стены среднего нефа расчленены только на два яруса: над невысокими арками нижнего яруса, обрамленными аскетическими по своей простоте архивольтами, помещен лишь ряд окон; ярус эмпор отсутствует. Интересна сводчатая крипта, самая старая часть храма: некоторые колонны здесь украшены как бы прижавшимися к ним рельефными гротескными фигурами. В

полумраке низкого сводчатого помещения эти неожиданно возникающие перед зрителем образы производят своеобразный эффект. Вообще архитектура Лундского собора в большей степени, чем в других датских постройках, насыщена скульптурными элементами. Особенно высоким качеством отличаются капители с фантастическими животными и резные архивольты входного портала.

Близок по своему плану к Лундскому собору собор в Виборге (на Ютландском полуострове), стены и башни которого сложены из гранитных квадров. Как и другие датские соборные сооружения, он был впоследствии сильно перестроен. В Виборгском соборе сильнее выражена романская многобашенность: кроме двух крупных башен западного фасада он имеет две небольшие башни, фланкирующие полукруглую абсиду на восточном фасаде, и миниатюрную шатровую башенку над средокрестием. По-видимому, сам характер материала — с трудом поддающийся обработке гранит — предопределил очень сдержанное расчленение наружных стен строгими по формам и скупыми по профилировке лопатками и карнизами. Внутри стена среднего нефа имеет уже традиционное трехъярусное деление с эмпорами, причем лопатки и лизены отсутствуют, и стена, разделенная лишь одними проемами, сохраняет свою строгую плоскость. Подобная трактовка стены вообще характерна для интерьеров датских средневековых храмов, отличающихся обычно особым лаконизмом архитектурных форм.



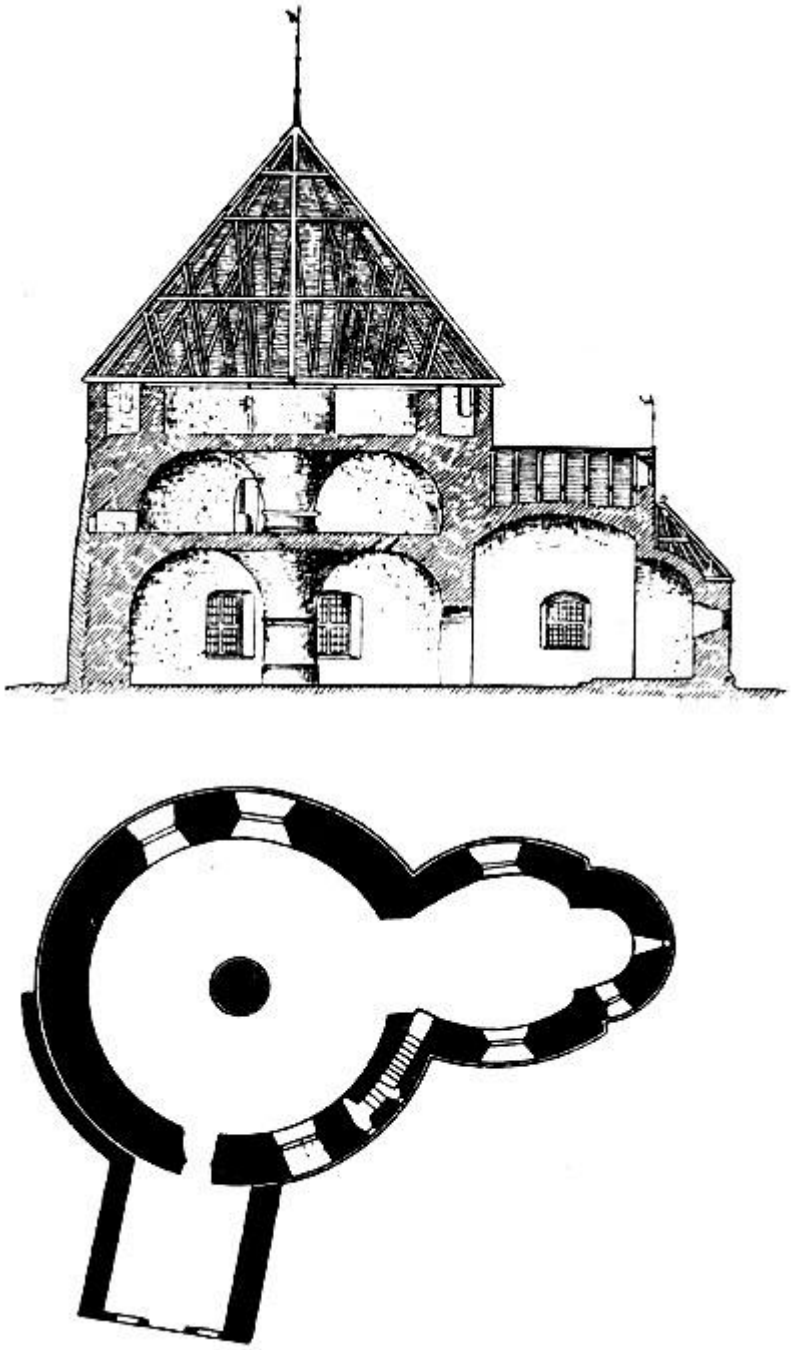
Церковь Марии в Калунборге. Конец 12 в. План.



395 а. Церковь Марии в Калунборге. Конец 12 в. Общий вид с востока.

В конце 12 столетия в Дании появились постройки из кирпича, в скором времени ставшего, как и в северной Германии, основным строительным материалом для культовых сооружений. Наиболее значительным памятником по своей художественной ценности и оригинальности замысла является позднероманская крепостная церковь Марии в Калунборге на острове Зеландия. Необычен ее крестообразный план, представляющий собой квадрат с отходящими от него четырьмя равноконечными рукавами. Конец каждого из рукавов увенчан мощной восьмигранной башней с шатровым завершением; в центре помещена пятая, самая высокая четырехгранная башня, которая благодаря своей величине вносит в общую объемную композицию необходимое архитектурное единство. Специфическая романская многобашенность приобретает здесь почти гипертрофированное выражение; центральная кубическая часть храма остается скрытой за окружающими ее мощными башенными объемами. Калунборгская церковь кажется поэтому больше похожей на замок, чем на храм: это сходство усиливается глухими башенными стенами с немногими оконными проемами и тем, что массивный объем центральной бршни, подобно донжону, господствует над всем сооружением. Не отличаясь гигантскими размерами и будучи построенной из кирпича — материала, казалось бы, не

способствующего монументализации, — церковь в Калунборге благодаря оригинальному замыслу и его мастерскому осуществлению производит впечатление захватывающей мощи. Важный раздел в датской архитектуре романского периода составляют церкви в сельских местностях и отдаленных районах страны. Небольшие по размерам, элементарные по своему конструктивному и архитектоническому решению, эти сооружения нередко отличаются художественной выразительностью. В основном они делятся на два типа — прямоугольные в плане и центрические. К первым из них относятся церкви в Говере, Гьеллерупе и Фьеннеслеве. Для них характерны простые объемы, глухие стены, сложенные из крупных, часто неотесанных каменных глыб, крайняя скупость архитектурного декора. Все это придает названным постройкам особую суровость, заставляющую вспомнить времена викингов. Иногда с западной стороны над церковью воздвигали приземистую башню. Внутри таких церквей опор не имелось, они были не нужны из-за сравнительно небольших размеров построек. Еще интереснее церкви центрического типа. Это небольшие круглые постройки с глухими стенами, увенчанные коническим покрытием. С востока к ним примыкает низкий прямоугольный в плане хор с полукруглой абсидой; некоторые церкви имели дополнительные притворы с боковых сторон, образуя в плане своеобразное подобие креста. Особенно выразителен облик круглых церквей, сооружавшихся на острове Борнхольм, где, очевидно, в большей мере сохранилась приверженность к древним традициям. Использовавшиеся также в качестве оборонительных сооружений, борнхольмские церкви св. Олафа и св. Николая (около 1200 г.), сложенные из крупных каменных глыб, со стенами огромной толщины, иногда даже усиленными массивными контрфорсами, с крошечными проемами в форме бойниц, производят в окружении сурового ландшафта впечатление почти первобытной мощи. Очень интересно их внутреннее решение. Сводчатые перекрытия этажей и кровля опираются на массивный круглый столб, помещенный в центре церкви и проходящий на всю ее высоту. Круглые церкви в других частях Дании не всегда были связаны с оборонительными функциями; нередко они воздвигались из кирпича, как, например, Бьернедекирке близ Соре (около 1170 г.), но и им присущ дух монументальности, свойственный этому типу построек.

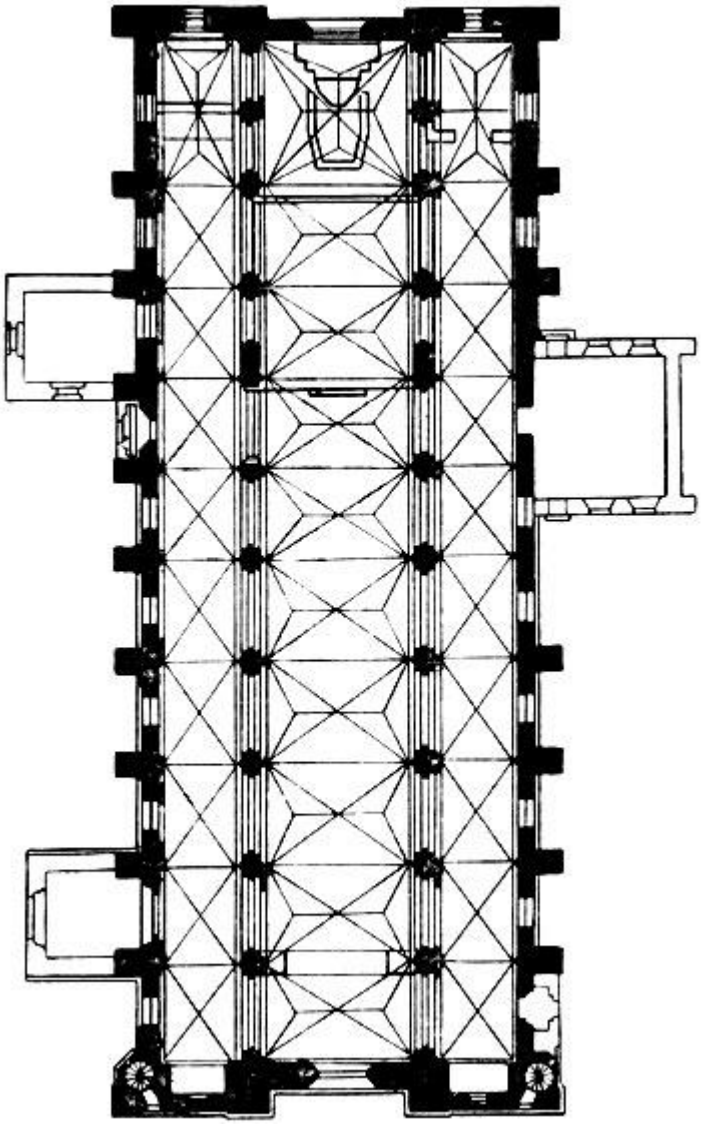


Церковь св. Николая на острове Борнхольм. Около 1200 г. Продольный разрез и план.

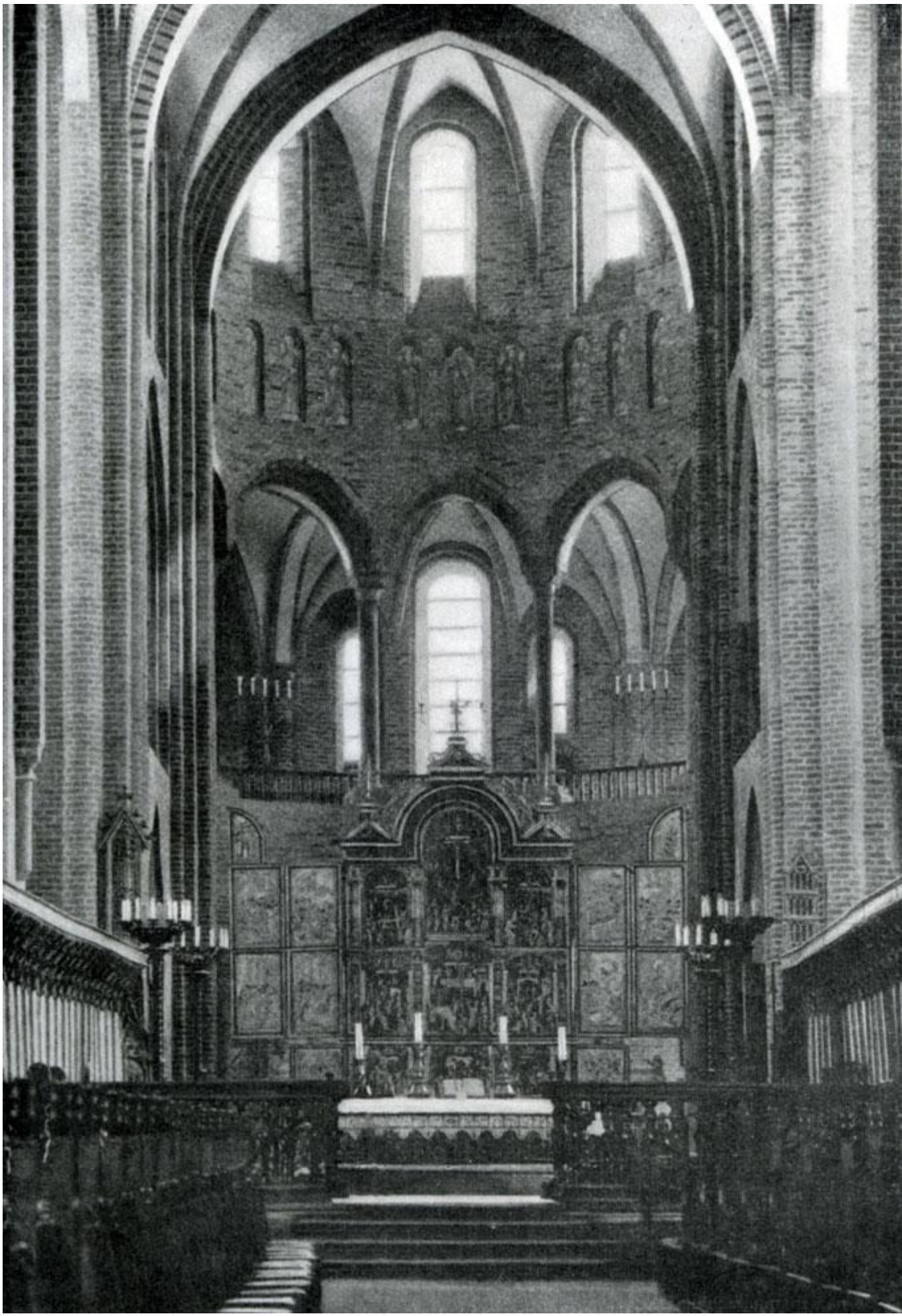
Скульптура не получила в Дании такого развития, как в других странах. Статуарные изображения романского периода очень редки; рельефами и резьбой украшались преимущественно порталы церковных построек, притом лишь самых крупных. Очень распространены были в Дании каменные купели, украшенные рельефными изображениями и орнаментом. Большая часть их изготовлялась, однако, не в самой Дании; они привозились с принадлежавшего Швеции острова Готланда, славившегося своими мастерами.

С 13 в. в Дании открывается период готики. В качестве памятника переходного стиля может быть назван заложенный в 1191 г. собор в Роскилле (старой столице Дании на острове Зеландия), в котором романские элементы еще сосуществуют с элементами нового стиля. Прообразом данной постройки послужили на этот раз церкви не Германии,

а южных Нидерландов, типа собора в Турнэ. Роскилльский собор — трехнефное сооружение с двухбашенным западным фасадом и традиционным для готических храмов шпилем над средокрестием; вокруг хора имеется обход, но без венка капелл. Собор построен из кирпича, однако, в отличие от сооружений зрелой готики, стены его очень массивны, а оконные проемы малы и узки. Особенно внушительными кажутся башни западного фасада, массивность которых усиливается монументальными контрфорсами, вздымающимися по их фасадам от земли почти до самой кровли. Здесь еще чувствуются отголоски той мощи, которая отличала романские постройки Дании. Внутри, в традициоиом членении стен среднего нефа, по примеру церквей северной Германии, искусно использована специфика материала: кирпичная кладка опорных столбов, лизсн и нервюр оставлена открытой, четко выявляя конструктивный остов здания.



Собор св. Кнуда в Оденсе. Освещен в 1301 г. План.



394. Собор в Роскилле. Заложен в 1191 г. Внутренний вид. Хор.

Самым значительным сооружением зрелой датской готики считается собор св. Кнуда в Оденсе. План его несколько необычен для континентальных церковных построек и заставляет вспомнить английские церкви. Это прямоугольное трехнефное сооружение без трансепта, с хором без обхода, завершаемым на востоке прямой стеной с прорезанным в ней высоким окном. Оконные проемы Оденсского собора шире, чем в соборе в Роскилле, но далеко не достигают ширины окон в готических постройках других стран. Фасады собора в Оденсе очень просты, они не имеют башен и следуют очертаниям поперечного сечения храма. Своеобразным нововведением являются ступенчатые фронтоны на кровельных скатах среднего и боковых нефов. Из-за отсутствия хора общепринятого типа восточный фасад мало отличается от западного. Подобное решение плана и фасадов стало впоследствии весьма характерным для многих датских готических церквей.

Особенностью интерьера Оденсского собора является многослойная профилировка арок и трифория, напоминающая в несколько смягченном виде сложную профилировку форм, свойственную постройкам английской зрелой готики. Однако строгость и простота рисунка лизен и нервюр, а также ровная гладь стен порождают впечатление ясности и спокойствия, отличающее датскую постройку от беспокойной вибрации форм в интерьерах английских соборов.

На позднем этапе датской готики в результате экономической и культурной экспансии германских городов широко распространился тип церковных построек, близких к северо-немецкой готике ганзейских центров. Это обычно небольшие кирпичные постройки простых очертаний в плане, над торцовыми фасадами которых возвышаются ступенчатые фронтоны, нередко украшенные с помощью фигурной кирпичной кладки декоративным узором в виде стрельчатых ниш, лопаток и других форм. Ступенчатые фронтоны применялись и в гражданских постройках, в том числе в бюргерских. жилых домах, до сих пор сохранившихся в старых кварталах датских городов и имеющих много общего с бюргерскими домами в городах, расположенных по всему побережью Балтийского моря. Что касается средневековых замков датских феодалов, то об облике их судить трудно, так как почти все старые замки либо лежат в руинах, либо включены с соответствующими изменениями в более поздние архитектурные комплексы.

Искусство Норвегии

Политическое объединение Норвегии было завершено позже, чем объединение Дании,— в первой четверти 11 века. К этому же времени христианство утвердилось в стране в качестве господствующей религии. Основу норвежской экономики составляли морская торговля и рыболовство, что способствовало возникновению портовых городов. С 12 в. начало развиваться земледелие, но в гористой Норвегии было мало земли, и страна всегда нуждалась в привозном хлебе. Эти условия имели своим последствием, во-первых, более позднее вступление Норвегии на феодальный путь и далеко не полное развитие феодальных отношений, а во-вторых,— большую экономическую зависимость страны от других государств.

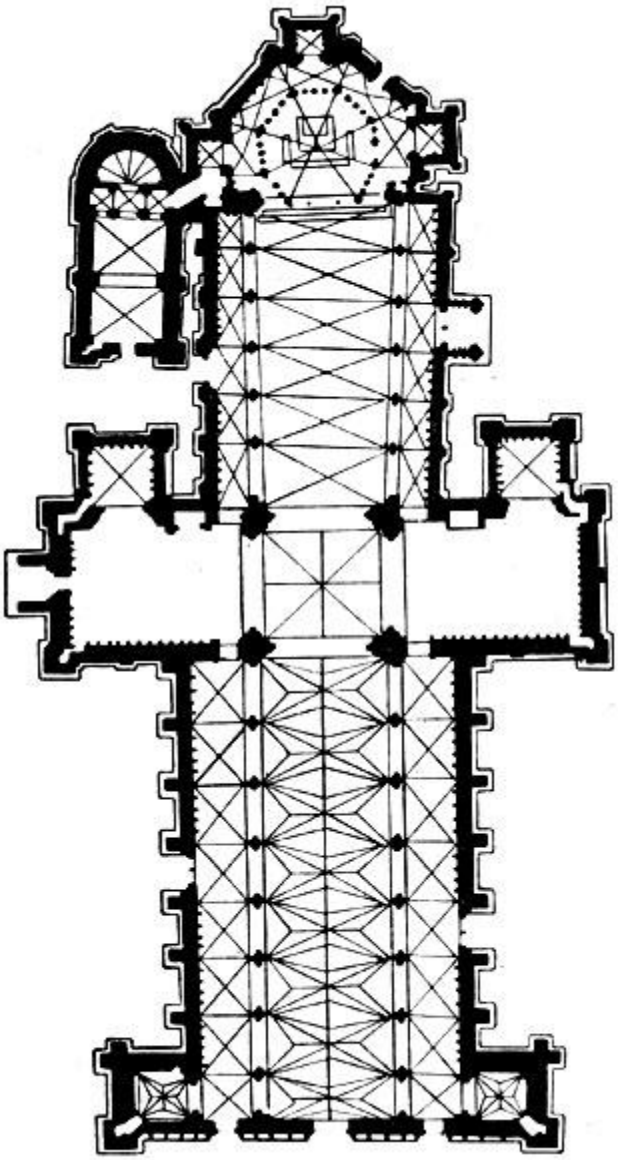
Становление феодальных отношений сопровождалось жестокой классовой борьбой дворянства и крестьянских масс и распрями между отдельными дворянскими группировками. Но в Норвегии почти не развилось крупное землевладение, и крестьяне в упорной борьбе сумели отстоять свою личную свободу. В 13 в. при короле Хоконе IV в стране установилась централизованная монархия. Норвежское государство завоевало Исландию и установило связи с другими странами. В 13 и 14 вв. Норвегия, например, заключала договоры с Новгородом. Но слабость ее в сравнении с другими скандинавскими государствами и экономическая уязвимость были причиной того, что Норвегии пришлось заключить унию сначала со Швецией (1319), а затем с Данией. Вступив в Кальмарскую унию (1397), Норвегия оказалась в полной политической и экономической зависимости от Дании.

Датское иго очень тяжело отразилось на судьбах норвежской культуры; в стране насаждались датские государственные установления и датский язык. В целях укрепления датского господства в 1536 г. была насильственно проведена лютеранская реформация, а в 1537 г. Норвегия лишилась последних остатков независимости и была объявлена датской провинцией.

Своеобразие исторического развития страны сказалось на особенностях норвежской средневековой культуры. В норвежской литературе и искусстве сильнее, чем в других скандинавских странах, проявилось влияние традиций героической эпохи викингов — оно нашло свое отражение в эпических формах поэзии, в образах и мотивах норвежского зодчества и в искусстве орнаментики. В то же время в норвежском средневековом искусстве отчетливее обнаружились собственно народные элементы. Из-за отсутствия в Норвегии большого числа торговых центров и монастырей официальное направление в культовом строительстве не достигло такого развития, как, например, в Дании. Зато ни в одной из скандинавских стран не распространилось в такой степени оригинальное деревянное зодчество, непосредственно восходящее к древним традициям.

Нужно иметь в виду, что период плодотворного развития норвежского средневекового искусства был очень кратковременным и, по существу, уже с конца 14 в. пресечен датским господством. К тому же слабость производительных сил Норвегии не способствовала возникновению монументальных сооружений. Собственно, на всем протяжении средневековья в Норвегии были созданы только две крупные соборные постройки — соборы в Ставангере и Тронхейме, да и те остались незавершенными.

Главная норвежская постройка романского периода — собор в Ставангере (основная его часть сооружена во второй четверти 12 в.) — носит следы англо-норманского влияния. Особенно выразителен низко перекрытый средний неф с могучими приземистыми круглыми столбами, над которыми возвышается массив сложенной из крупных квадров стены с окнами, пропускающими лишь небольшое количество света. Примечательно в данном случае, что пристрастие к простым массивным формам, исполненным почти циклопической мощи, сказалось не во второстепенных церковных сооружениях, строившихся в отдаленных от крупных центров местностях (как это было в Дании), а в крупнейшем соборе Норвегии 12 столетия. Хор Ставангерского храма — уже готический, решенный в духе английских построек: он завершается прямой стеной с широким окном и фланкирован двумя низкими массивными башнями.

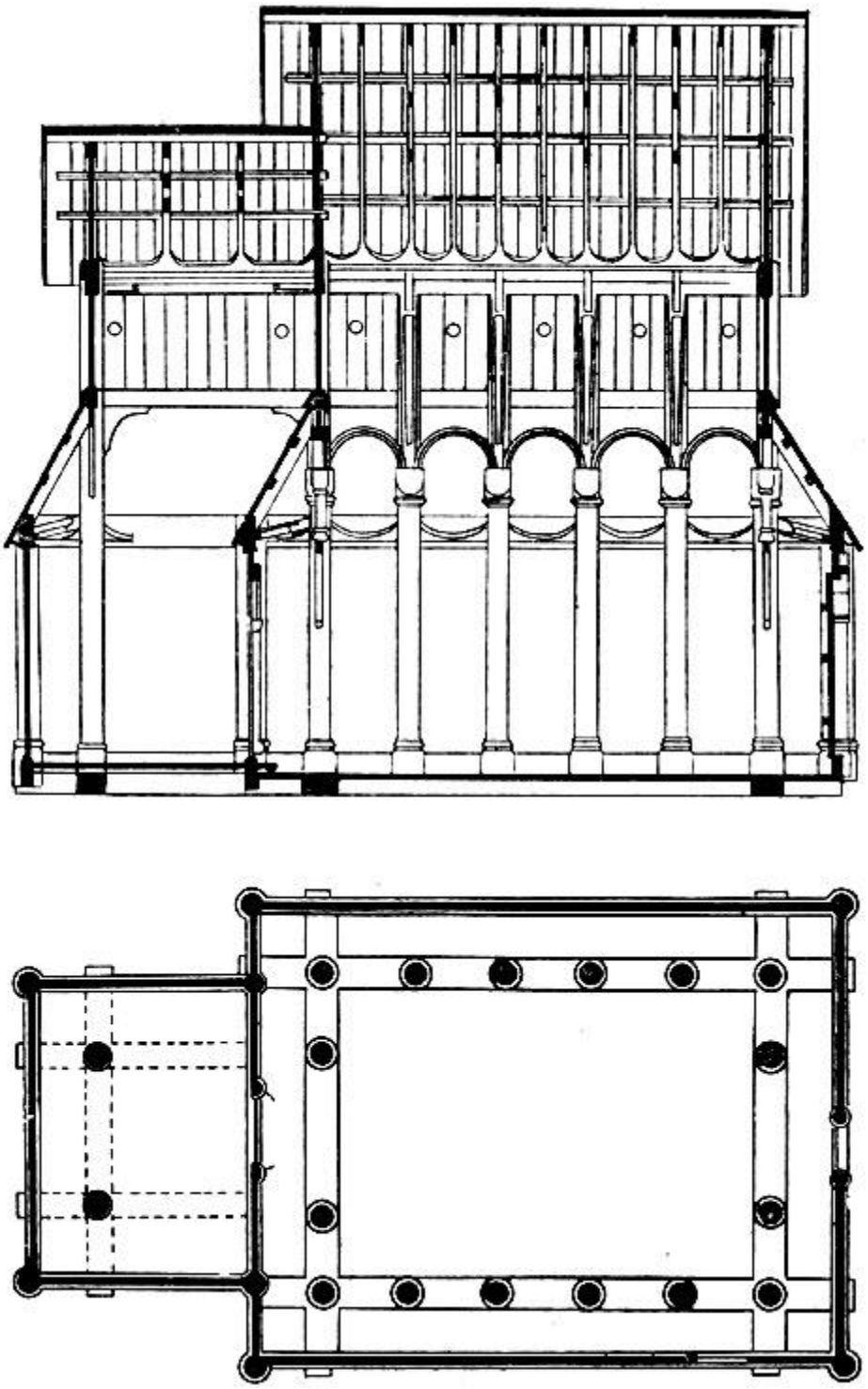


Собор в Тронхейме. Основное строительство в 12-13 вв., собор завершен в 19-20 вв. План.

396. Собор в Тронхейме. Основное строительство в 12-13 вв., собор завершен в 19-20 вв. Внутренний вид.

Собор в Тронхейме — самое крупное сооружение средневековой Норвегии — был начат еще в романское время; с 1186 г. постройка продолжалась в раннеготических формах, а с 1248 г. — в формах зрелой готики. Неоднократно прерываемое строительство было завершено только в 19—20 вв. Тронхеймский собор также отмечен признаками английского воздействия. Это сильно вытянутая трехнефная постройка с трансептом, отнесенным почти к середине продольного корпуса, и очень большим по протяженности хором. На востоке хор завершается своеобразной восьмигранной пристройкой, напоминающей «венец Бекета» в знаменитом Кентерберийском соборе. Подобно английским храмам, Тронхеймский собор имеет ряд дополнительных пристроек, в том числе зал капитула и несколько капелл. В наружном облике собора, в соответствии с его английскими прообразами, подчеркнуто множество самостоятельных объемов. Даже примыкающий с востока к хору октогон капеллы увенчан отдельным кровельным покрытием в виде восьмигранного шатра. Самая высокая и массивная из башен собора помещена над средокрестием. Наружный архитектурный декор относится в основном уже к новому времени, башня над средокрестием реконструирована в духе башни собора в Норвиче (Англия). В интерьере массивные стены и плоское покрытие трансепта восходят еще к романскому периоду, а хор весьма близко воспроизводит основные членения стены и характер форм в английском соборе в Линкольне, вплоть до тонких пучковых колонн арок нижнего яруса и сложных по профилировке арок трифория и окон. В целом Тронхеймский собор отличается большой монументальностью, и производимый им эффект тем сильнее, что для Норвегии это сооружение было в своем роде совершенно уникальным.

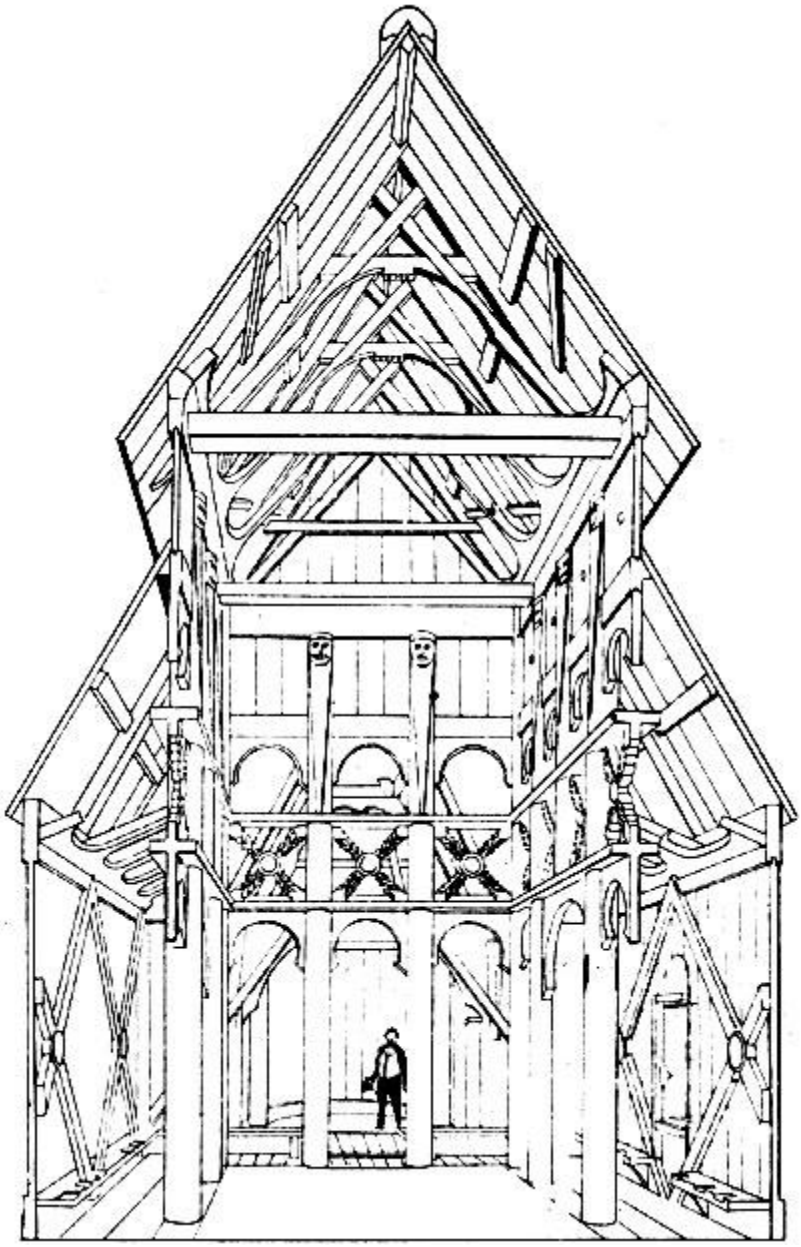
Наиболее отчетливо характерные особенности норвежского средневекового искусства сказались в деревянном культовом зодчестве. Среди тех европейских стран, в которых развивалась деревянная архитектура, Норвегия занимает особое положение: ее деревянные постройки относятся к гораздо более раннему времени — они появляются уже с 11 в. и представляют собой сооружения чрезвычайно оригинальные в конструктивном и художественном отношении.



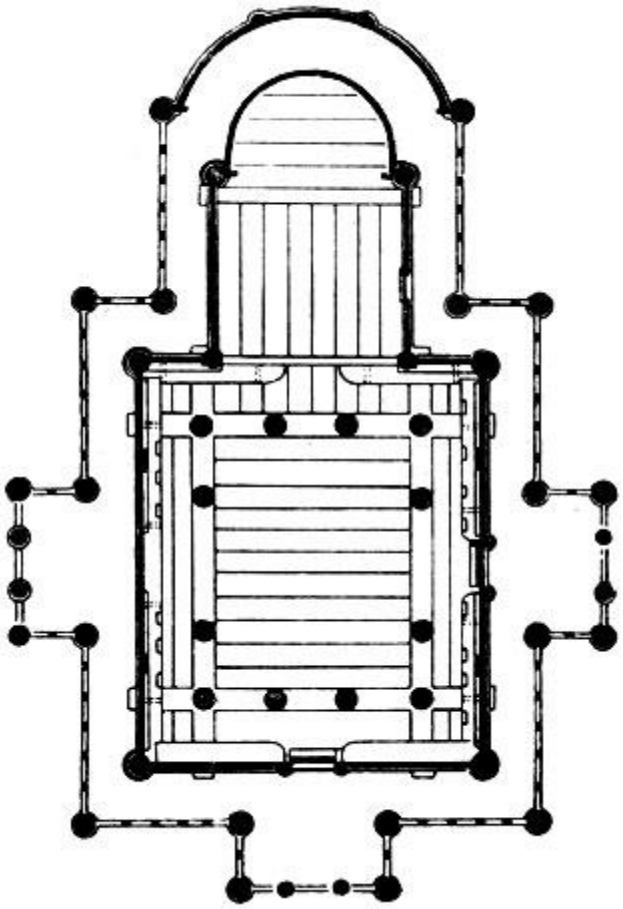
Церковь в Урнесе. Около 1090 г. Продольный разрез и план.

398 б. Деревянная резьба церкви в Урнесе. Около 1090 г.

До нашего времени сохранилось около трех десятков норвежских деревянных церквей. Самая ранняя из них - церковь в Урнесе, около 1090 г..Это небольшое, простое по плану и объемному решению здание, длина которого до последующих перестроек составляла около 12 м при высоте 11 м. В плане она представляла прямоугольник, к которому с востока примыкал хор в виде прямоугольника меньших размеров, связанного с основным помещением только широким проемом. Снаружи церковь в Урнесе выглядела двухъярусной; нижний ярус с круто поднимающимися скатами кровли служил основанием для подобного ему по очертаниям второго яруса несколько меньших размеров, увенчанного высокой двускатной кровлей. Отличительную особенность норвежского деревянного зодчества составляет конструкция стены из вертикально поставленных столбов и брусьев, в отличие от распространенной в Восточной Европе горизонтальной вязки бревен «срубом». Но особенно интересно решение внутреннего пространства. При небольших размерах церкви оно кажется весьма внушительным, так как остается открытым на всю высоту храма, от пола вплоть до скатов высокой кровли. Тем самым устанавливается полное соответствие внешнего и внутреннего облика норвежских церквей. Основное помещение внутри Урнесской церкви разделено столбами на некое подобие трехнефного пространства каменных церквей, но, в отличие от последних, столбы поставлены не только вдоль продольных, но и вдоль поперечных стен, оставляя широкий интервал против входного портала и против арки, ведущей в помещение хора. Именно эти столбы и служат опорой для стен второго яруса. В додобной конструкции есть родственная связь с конструкцией каменных храмов: столбы завершаются арками, причем верхний ярус этой аркады образует нечто вроде галлереи эмпор в романских храмах. К тому же форма баз и капителей столбов воспроизводит формы каменной архитектуры. В церкви в Урнесе, например, обращает на себя внимание характерная для романского стиля кубическая капитель со скругленными нижними углами и с резными изображениями фантастических животных. Кроме того, резным орнаментом украшена часть наружной боковой стены. Характерно, однако, что основным мотивом орнамента наружной стены является ленточное плетение, лишенное изобразительных форм,— излюбленный мотив в скандинавском искусстве дороманского периода.



Церковь в Боргунде. 12 в. Поперечный разрез.



Церковь в Боргунде. 12 в. План.

397. Церковь в Боргунде. 12 в. Вид с юго-запада.

Более развитый тип деревянной церкви представляет известная церковь в Боргунде, 12 в.. Она сохранилась лучше других церквей и дает поэтому более полное представление об архитектуре того времени. Первый ярус ее обнесен низкой галлереей с односкатной кровлей, благодаря чему постройка снаружи оказывается уже не двух, а трехъярусной; двускатная кровля верхнего яруса увенчана небольшой трехъярусной башенкой. Такое построение усиливает устремленность всего сооружения ввысь. Вход в здание расположен не только с западной стороны, как это было в ранних постройках, но и с боковых фасадов, причем входные порталы увенчаны двускатными навесами. Подобная акцентировка боковых фасадов рассчитана на многостороннюю обозримость постройки. Хор прямоугольный, трехъярусный, как и сам храм; к нему примыкает полукруглая абсида, увенчанная отдельной башенкой. Таким образом, общая объемная композиция и характерный силуэт, в котором использован Эффект постепенного уменьшения возвышающихся друг над другом крутых двускатных кровель, оказываются гораздо более сложными, чем в более ранних постройках. Выразительность остроконечных кровельных завершений подчеркнута венчающими их резными коньками в виде драконов — мотив, восходящий, очевидно, к языческим временам. Небольшая по размерам, церковь в Боргунде благодаря мастерскому архитектурному решению производит очень сильное впечатление, приковывая к себе внимание даже среди громадных скальных массивов сурового норвежского ландшафта. Ее внутреннее конструктивно-архитектоническое решение остается сходным с интерьером церкви в Урнесе, но в Боргундской церкви сильнее выражена устремленность вверх, подчеркнутая самими размерами основного помещения церкви.

398 а. Церковь в Геддале. Середина 13 в. Вид с юга.

Церкви в Гиттердале и Геддале, построенные в 13 столетии, отличаются еще более сложным планом и силуэтом. Входными порталами с двускатными навесами над ними снабжены здесь не только боковые фасады, но даже продольные стены хора, так что каждая из этих церквей имеет в общей сложности по пяти входных порталов, а кроме главной башенки над кровлей нефа — еще две — над хором и над абсидой. В Боргундской и Гиттердальской церквах дверные порталы отличаются прекрасной резьбой, причем вполне традиционный мотив плетенки здесь уже освобождается от отвлеченной линейности и обогащается растительными формами и образами фантастических животных. Еще богаче орнаментика деревянных резных дверей из церкви в Гиллестаде

(музей в Осло), включающая наряду с традиционными мотивами изображения персонажей из языческой саги о легендарном кузнеце Виланде, причем фигуры органично введены в причудливый ритм орнаментальных форм.

399. Христос с символами евангелистов. Роспись свода над алтарем церкви в Торпо. Середина 13 в.

Нередко интерьеры деревянных церквей украшались живописью, преимущественно в алтарной части, где росписью покрывались тимпан и коробовый свод над алтарем. Композиция в церкви в Торпо, изображающая Христа на троне в окружении символов евангелистов (середина 13 в.), принадлежит к характернейшим произведениям романской живописи. По своей художественной значительности эта роспись может быть поставлена в ряд лучших образцов живописи романского периода. Более поздние работы в норвежских церквах принадлежат уже к готическому искусству, например фрагмент алтаря 14 в. из церкви в Согне с изображением «Снятия со креста» (музей в Бергене).

Возвращаясь к каменному зодчеству Норвегии, следует отметить, что в более поздний период — в 13 —14 вв. — активные торговые взаимоотношения с Ганзейским союзом способствовали проникновению в страну форм и приемов культовой архитектуры Балтийского побережья Германии, как, например, об этом свидетельствует церковь Марии в Бергене. Из построек гражданского характера выделяется приемный дворец короля Хокона в Бергене (сооружен до 1261 г.), внушительное каменное здание в готических формах с высокими ступенчатыми фронтонами по обеим торцовым сторонам. В гражданском зодчестве были также распространены жилые деревянные постройки. Нижняя часть их представляла массивный деревянный сруб; над ним нависала более широкая, собственно жилая часть дома, стены которой сооружались из бревен и досок, поставленных вертикально.

Искусство Швеции

Сложение основ феодального строя происходило в Швеции еще более замедленно, чем в других скандинавских странах. Еще в 13 веке Швеция сильно отставала не только от Дании, но и от Норвегии. Отдельные области страны были во многом разобщены и развивались в слабой связи друг с другом. Христианство повсеместно распространилось в Швеции только к 12 в., а феодальные отношения сложились в 13 столетии. С усилением централизованного государства началась завоевательная политика Швеции, направленная, в силу особенностей се географического положения, на восток. Еще с 12 в. предпринимались так называемые крестовые походы шведов против языческих финских племен, завершившиеся в первой половине 14 столетия завоеванием Финляндии. Попытки шведов продолжить территориальные захваты в направлении новгородских земель были отражены новгородцами. В 13 в. торговые города Швеции вступают в период подъема; в стране развивается ремесло и горнорудное дело. Однако ключевые позиции в экономике страны были захвачены немецкими купцами и ремесленниками, и, отстаивая свою самостоятельность, Швеция была вынуждена вступить в унию с Данией и Норвегией (1397). Союз оказался неравноправным, но, в отличие от Норвегии, Швеция в результате упорной борьбы — народных восстаний (из которых самым крупным было восстание под руководством Энгельбректа Энгельбректсона) и кровопролитных войн, вспыхивавших на протяжении 15 и в начале 16 в.,— сумела сбросить датское иго. В 1523 г. Кальмарская уния была окончательно расторгнута, и королем Швеции избран Густав Ваза, положивший начало национальной династии.

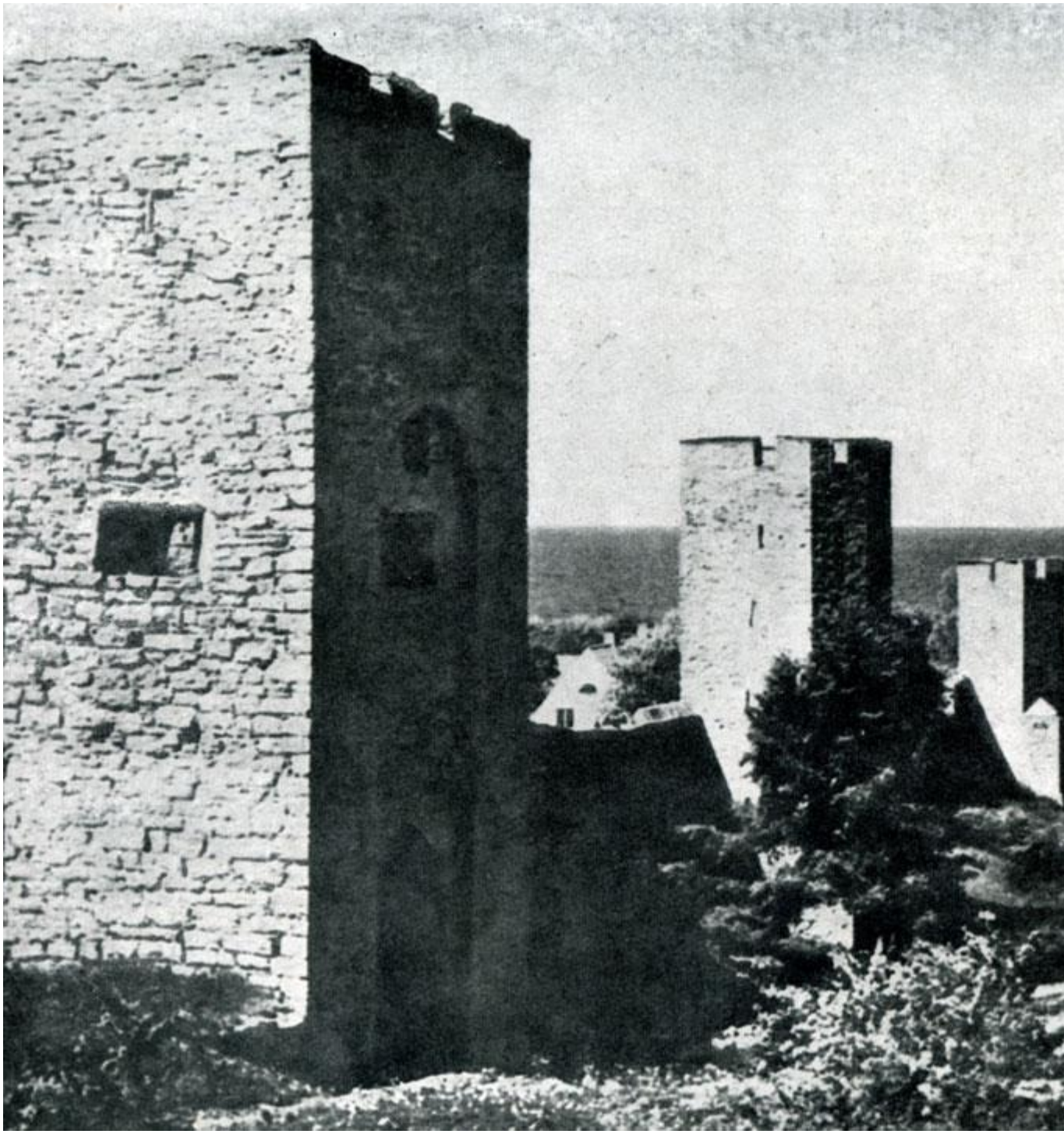
Особенности исторического развития страны были причиной того, что в 11 — 12 вв. ни в литературе, ни в изобразительном искусстве в собственно Швеции не было создано крупных памятников, сопоставимых по значению с памятниками Дании и Норвегии. Своеобразное исключение составляло лишь искусство входившего в состав шведского государства острова Готланд, который представлял, по существу, самостоятельную школу архитектуры и скульптуры. С 13 столетия Швеция активно включается в общий процесс культурной эволюции Европы. 13 —15 столетия в архитектуре и изобразительном искусстве Швеции — время широкого распространения готики. В романский период на территории Швеции не было создано монументальных соборных построек, подобных датским храмам, за исключением собора в Лунде, воздвигнутого датчанами (в то время эта область принадлежала Дании).

402. Церковь в Ваамбе. Вид с юго-востока.

Более распространенным в Швеции оказался тип небольшой церкви простых прямоугольных очертаний с прямоугольным же хором, завершенным с востока круглой абсидой. С запада к церкви обычно примыкала невысокая квадратная в плане массивная башня. Эти церкви весьма близки к датским церквам соответствующего типа. Их отличает некоторая приземистость пропорций и массивность стен, усиленная грубоватой кладкой из неотесанного камня. Наиболее удачно особенности данного типа церквей воплощены в чрезвычайно монументальной при своих небольших размерах церкви в Ваамбе в области Вестер-гётланд (на юго-западе Швеции). Скульптурой сельские церкви украшались очень скупо. Обычно это только грубо выполненный рельефный тимпан под входным порталом и довольно примитивные каменные купели. Нередко возле подобных церквей строились деревянные башни-звонницы смелой и эффектной конструкции из наклонно поставленных столбов с высоким шатровым увенчанием. В некоторых церквах,

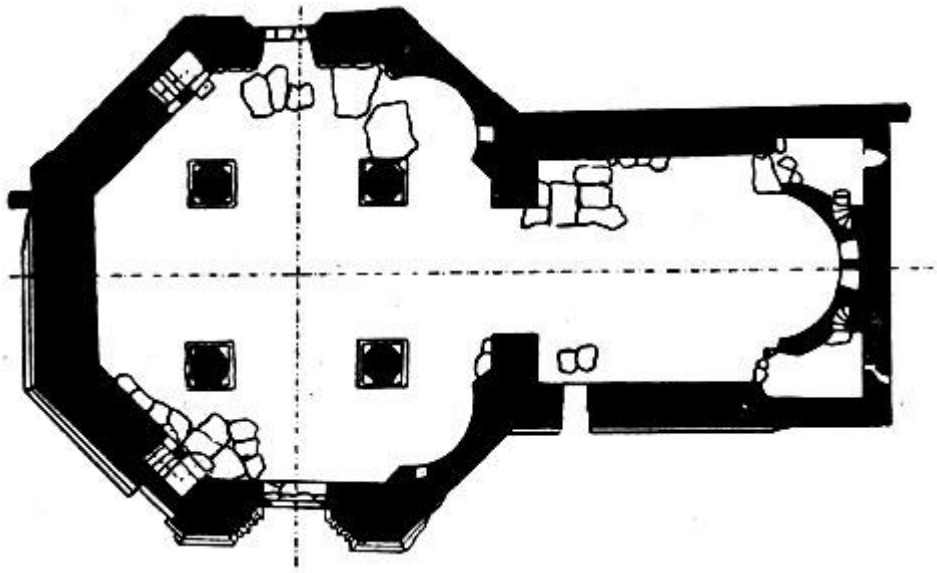
преимущественно в области Эстсргётланд, сохранились фрагменты росписей 12—13 вв., выполненных в элементарных формах романского стиля, например фрески церкви в Веверсунде (около 1275 г.) с их четко выраженным линейным контуром.

В сравнении со скромными романскими памятниками на территории собственно Швеции особенно выделяются замечательные памятники зодчества и пластики на острове Готланд. Воспетый в скандинавских сагах, Готланд уже начиная с 10 в. стал важнейшим узловым пунктом всей морской торговли на Балтийском море, а его столица — город Висби — одним из богатейших торговых и культурных центров тогдашней Европы. Здесь встречались купцы всех скандинавских стран, восточной Прибалтики, Новгорода, городов Германии и многих стран Западной и Южной Европы, здесь сталкивались разнообразные художественные тенденции, зародившиеся в различных европейских странах. Остров Готланд пользовался самоуправлением, и его зависимость от Швеции была, в сущности, лишь номинальной, ибо по своему могуществу и богатству Висби далеко превосходил шведские города. Расцвет Висби был пресечен захватом острова Данией в 14 в. и перемещением путей балтийской торговли. Войны и пиратские нападения повлекли за собой полный упадок обезлюдевшего острова, а его столица остается и поныне в значительной своей части городом опустевших храмов и величественных руин.

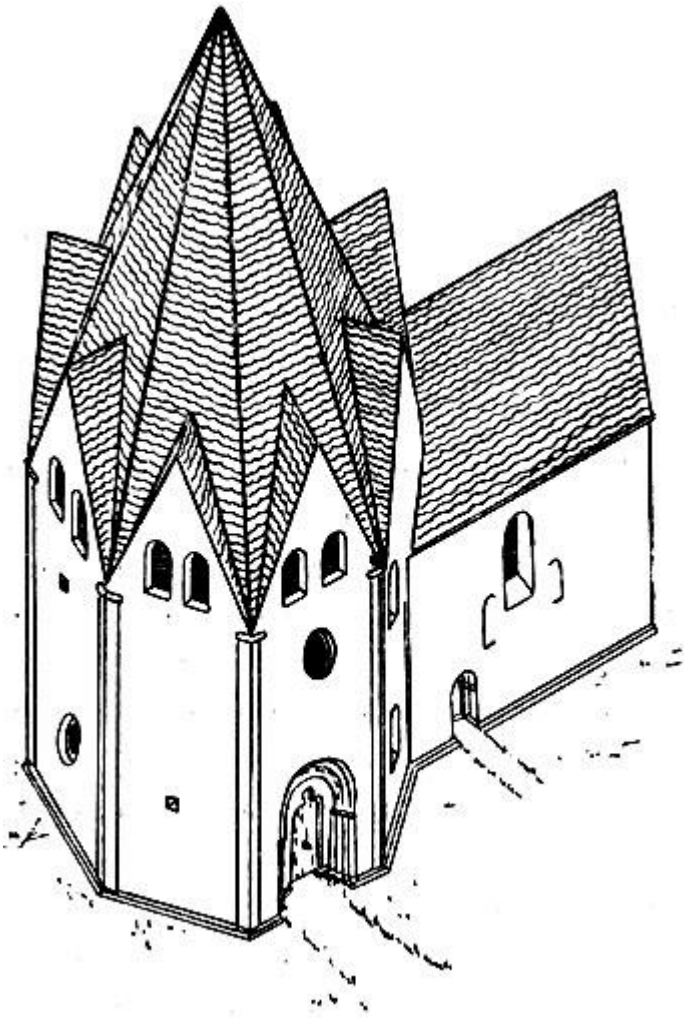


400. Городская стена в Висби. Конец 13 в.

Средневековый Висби выделялся своими масштабами. Город, насчитывающий до двадцати тысяч жителей, в конце 13 в. был окружен хорошо сохранившейся до наших дней мощной крепостной стеной с тридцатью пятью массивными четырехгранными башнями. Город изобиловал монументальными церковными постройками.



Церковь св. Духа в Висби. Около 1255 г. План.



Церковь св. Духа в Висби. Реконструкция.

401 6. Церковь св. Духа в Висби. Около 1255 г. Нижний этаж. Внутренний вид.

Среди романских сооружений Висби наиболее оригинальна дошедшая до нас сильно разрушенной церковь св. Духа. В плане она представляет собой восьмиугольник с примыкающим к нему с востока прямоугольным хором, причем входы в храм расположены не по главной оси — с запада, а с северной и южной стороны восьмигранника. Церковь была увенчана высоким восьмигранным шатром. Лишь небольшие окна прорезают глухие стены массивного октогона. Его внутреннее пространство делится на два этажа, сводчатые перекрытия которых опираются на четыре

восьмигранных столба в центральной части постройки. Логичность и простота плана дополняются в этом сооружении соразмерностью пропорций и благородной простотой рисунка архитектурных форм. Особенно эффектны две симметрично расположенные лестницы с аркадами, врезанные в толщу стены нижнего этажа. По своеобразию замысла, чистоте стиля и красоте форм церковь св. Духа принадлежит к лучшим памятникам европейского романского зодчества.

Законченная в 1225 г. церковь Марии в Висби, имеющая ряд точек соприкосновения с памятниками немецкой архитектуры, знаменует уже переход к готике. Это сооружение зального типа с тремя равными по высоте нефами и стрельчатыми сводами, опорами для которых служат мощные четырехгранные столбы с лизенами. Много общего с церковью Марии обнаруживает и зальная церковь св. Николая в Висби. Интересно, что церковь св. Николая в 13 в. была расписана фресками новгородских мастеров, близкими по своему стилю к росписям Нередицы. Так в одном памятнике были объединены образные принципы средневекового искусства Западной Европы и Древней Руси.

Крупнейшим памятником зрелой готики Готланда является церковь св. Екатерины францисканского монастыря в Висби, также зального типа, с красивыми восьмигранными столбами и высоким хором (завершен в 1412 г.) в виде примыкающего к основному объему узкого вытянутого многогранника, стены которого на всю высоту прорезаны огромными ланцетовидными окнами.

Большинство названных церквей Висби со времен опустошительных войн дошло до нас в руинах, что придает им особую живописность, усиливающую свойственную готландским сооружениям поэтичность архитектурного образа.

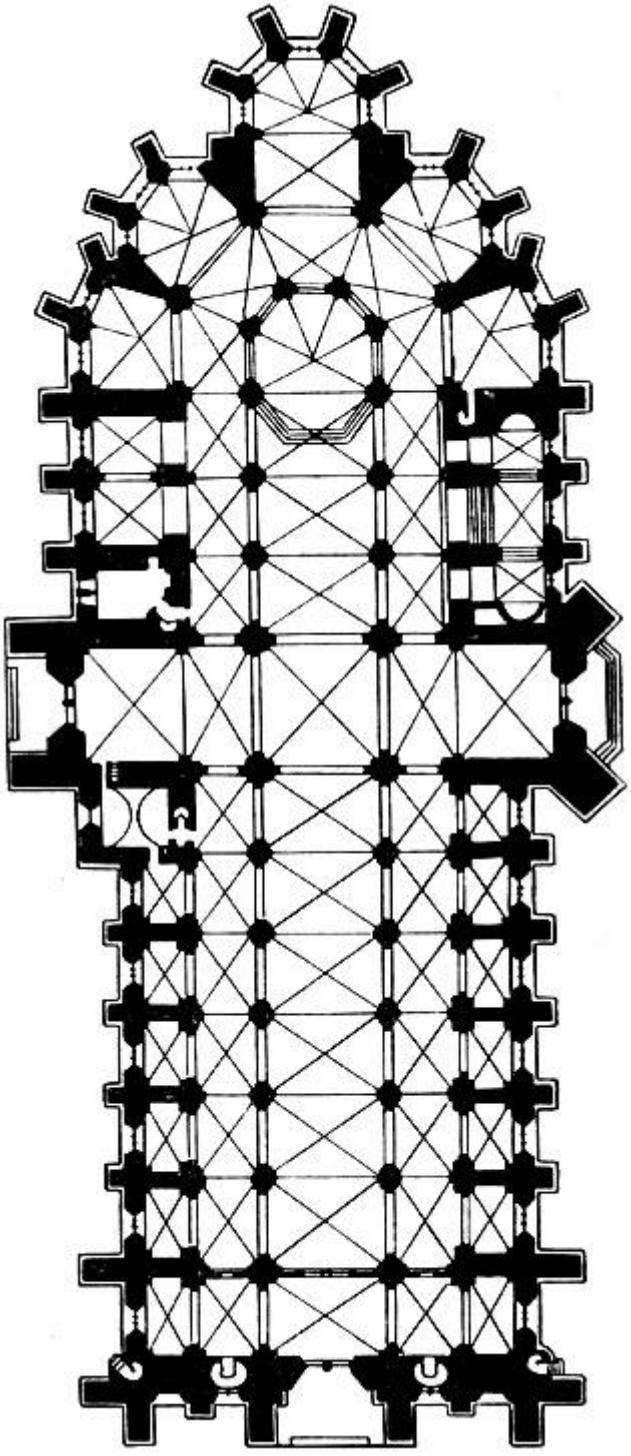
Чрезвычайно большой известностью в свое время пользовалась готландская школа скульпторов. Ее деятельность не исчерпывалась украшением множества возводимых на острове храмов; готландские скульпторы поставляли резные церковные порталы для всех скандинавских стран, а основной вид их продукции — украшенные резьбой каменные купели вывозились во многие страны Северной и Западной Европы, где и сохранились до настоящего времени.

Самые ранние по времени каменные купели отличались простотой форм и украшались характерным плоским ленточным орнаментом с мотивами плетенки. Постепенно орнаментальный рисунок на наружных стенах купели обогащался и усложнялся за счет растительных форм и образов фантастических животных, рельеф становился более выпуклым, затем появились маски и фигурные изображения, и, наконец, стали изображаться целые эпизоды на сюжеты Нового завета и житий святых. Соответственно усложнялись скульптурные украшения пьедесталов купелей. К числу наиболее значительных памятников этого рода принадлежит купель из Триде с угловато-выразительными рельефами на темы жития св. Станислава; по четырем сторонам чаша украшена приставленными к ней парными изображениями святых, выполненными в характерных для романской скульптуры стилевых формах. Интересно, что пластический стиль готландских купелей сохранил романские черты еще в то время, когда в архитектуре уже явно обозначился поворот к готике. Это видно на примере купели из Лингсье (около 1220 г.), основание которой украшено фигурами льва, барана и гротескными масками, а по стенкам чаши следуют выполненные в плоском рельефе сцены убийства Томаса Бекета, коронования Марии и изображение Христа между святыми Петром и Павлом.

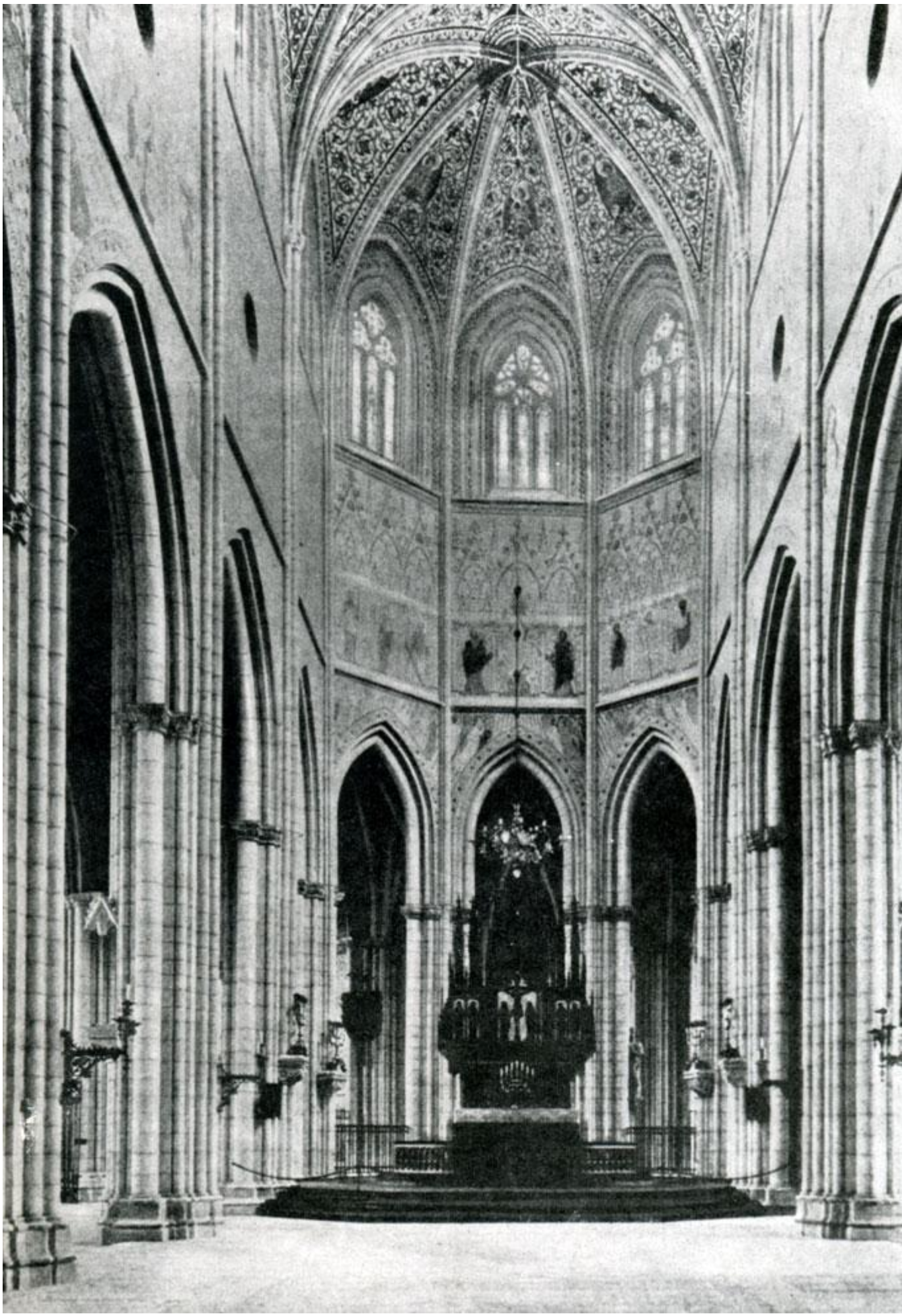
401 а. Каменная купель из Лингсье. Около 1220 г.

Готическое зодчество дало ряд выдающихся памятников и на территории собственно Швеции. Среди них должен быть отмечен начатый еще в романское время собор в Линчеппинге — трехнефный зальный храм, хор которого в 15 в. был завершен красивым венком из трех капелл, по своей высоте равных высоте нефов. Решение внутреннего пространства собора носит следы влияния готландских церквей. Благодаря большой

ширине арочных пролетов оно кажется очень обширным; разнообразные формы опорных столбов— то массивных многогранников, то легких многолопастных и совсем тонких круглых столбов — лишают интерьер впечатления сухости и однообразия, свойственного многим из немецких зальных церквей.



Собор в Упсале. Основное строительство в 13 - середине 15 в. План.



403. Собор в Упсале. Основное строительство в 13 - середине 15 в. Внутренний вид.

Главным и наиболее известным памятником готического зодчества Швеции является собор в Упсале. Общий проект собора был создан в 13 в. В конце этого столетия в строительстве храма участвовал французский мастер Этьен Де Бонней, которому приписывается южный портал собора. Сооружение храма завершилось в основном в середине 15 в. Реставрация собора, в частности неудачная реконструкция западного фасада в 19 столетии, исказила его первоначальные формы.

Упсальский собор — крупное сооружение, по своим масштабам даже превосходящее норвежский собор в Тронхейме, но, в отличие от последнего, образцом для него послужили французские готические храмы. Первоначально собор в Упсале был трехнефной постройкой с высоким средним нефом и однонефным трансептом. К середине 14 в. был сооружен венок из пяти капелл, завершающий хор; во второй половине того же столетия вдоль боковых нефов были воздвигнуты дополнительные наружные стены; таким образом, с каждой из продольных сторон храма как бы появилось еще по одному нефу, разделенному на ряд обособленных капелл. В целом собор в Упсале отличается в соответствии со своими французскими прототипами ясностью и четкостью замысла и прекрасной пропорциональной согласованностью основных частей. Но Упсальский храм построен в основном из кирпича, и сочетание этого материала с общей композицией храма, характерной для каменных построек, придает ему особое своеобразие. Внутри стены среднего нефа против обыкновения не имеют трифория; взамен его простые филенки второго яруса стены снабжены небольшими круглыми окнами, над которыми следует ярус стрельчатых окон. Такое решение вносит в интерьер собора большую простоту. Сами опорные столбы выложены из камня, что по контрасту с кирпичными фасадами храма придает его интерьеру особое благородство.

В 13 в. в Швеции начали возводиться кирпичные постройки в духе немецкой прибалтийской готики. Самая крупная из них — так называемая Большая церковь в Стокгольме, монументальное пятинефное сооружение зального типа. Свой внешний вид церковь получила уже в 18 в., но готический интерьер ее хорошо сохранился. Как и в немецких и датских постройках, опорные столбы, лизены и нервюры здесь выложены из кирпича, выделяющегося на светлом фоне оштукатуренных стен и сводов.

Наиболее своеобразное из шведских зальных сооружений — церковь монастыря св. Бригитты в Вадстене (конец 14 — начало 15 в.), трехнефная постройка из известнякового камня, с хором, вопреки обыкновению расположенным на западной стороне. Ставший входным весьма лаконичный по формам восточный фасад разделен простыми контрфорсами соответственно нефам и завершен широким покатым треугольным фронтоном. Интерьер церкви производит сильное впечатление мощью и благородной простотой восьмигранных опорных столбов и красивым рисунком исходящих от них пучков нервюр, пересекающих широкие своды. В строгом равновесии масс и пропорциональной красоте архитектурных форм Вадстенской церкви нашли, по-видимому, свое отражение традиции готландского зодчества.

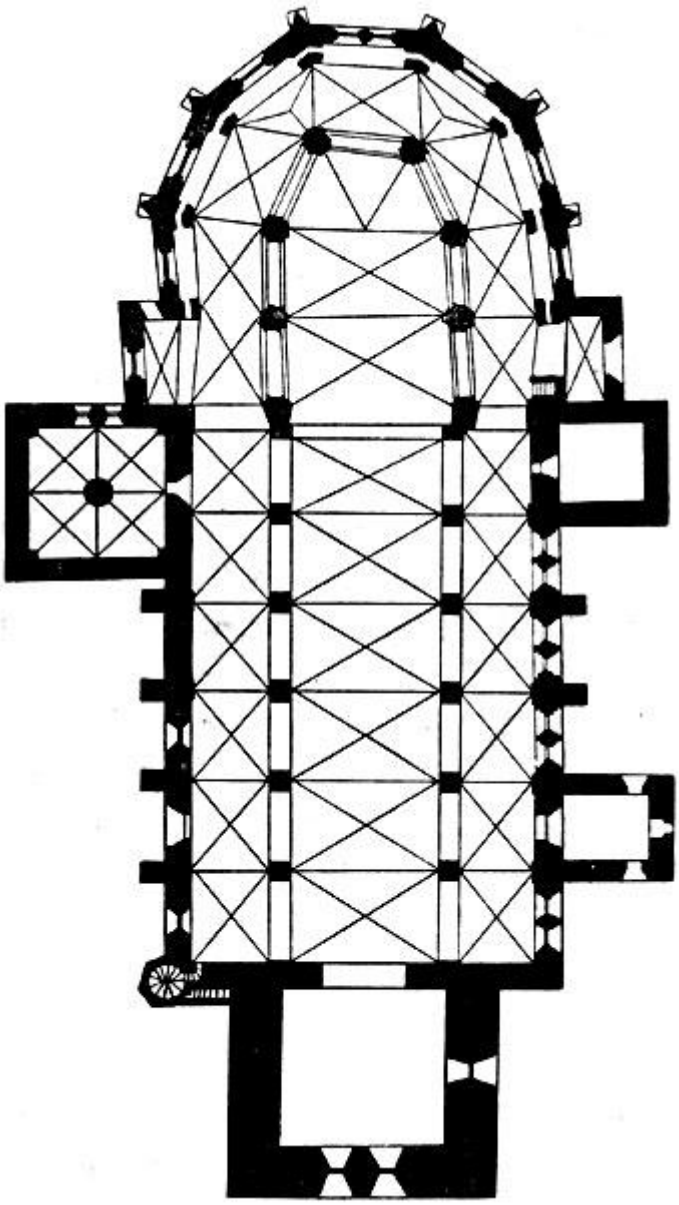
В сельских местностях Швеции небольшие однозальные церкви в готический период возводились по старым романским планам — с прямоугольным хором, но большая вытянутость пропорций, заостренные фронтоны и высокие стрельчатые окна придают им уже облик готических построек. Что касается каменных бюргерских жилых домов и складских сооружений, то они более всего сохранились на острове Готланд, причем тип их мало отличен от построек этого рода на всем Балтийском побережье. В самой Швеции

было очень распространено деревянное жилое строительство, причем типы жилых домов, строившихся часто в два яруса, с нижним ярусом в виде сруба, имеют много общего с норвежскими постройками.

Искусство Финляндии

В первом тысячелетии н. э. племена, населявшие территорию Финляндии, жили в условиях первобытно-общинного строя. Процесс его распада в 12—13 вв. совпал с сильным натиском Швеции, которая на протяжении этих двух столетий организовала три крестовых похода, имевших целью завоевание земель, занятых финскими племенами, и насильственное обращение финнов в христианство. Финляндия была объявлена герцогством, на ее территории были основаны укрепленные пункты; шведские феодалы и духовенство захватили наиболее плодородные земли. Шведское завоевание ускорило процесс феодализации страны, но, как и в самой Швеции, феодализм не получил здесь полного развития. Финский крестьянин не знал крепостного права, однако жестокий экономический гнет шведских феодалов неоднократно вызывал крестьянские восстания. Одновременно со шведской реформацией при короле Густаве Вазе в Финляндии также была осуществлена лютеранская реформация (16 в.). К этому времени относится разработка финской письменности и перевод на финский язык Нового завета. В 1591 г. Финляндия была объявлена великим княжеством, но это нисколько не ослабило ее зависимости от Швеции, продлившейся до начала 19 столетия.

Сравнительно позднее формирование классового строя и эволюция феодализма в условиях постоянной зависимости от Швеции определили некоторые существенные особенности финской культуры. Литература Финляндии вплоть до 19 в. развивалась только в формах народной поэзии. В архитектуре -в крупнейших культовых постройках и в укрепленных замках — сказалось несомненное воздействие образцов шведского зодчества; в памятниках менее значительных, например в сельских церковных зданиях, отчетливее выражены черты собственно финского искусства.



Собор в Турку. Основное строительство в 13-14 вв. План (до 1370 г.).

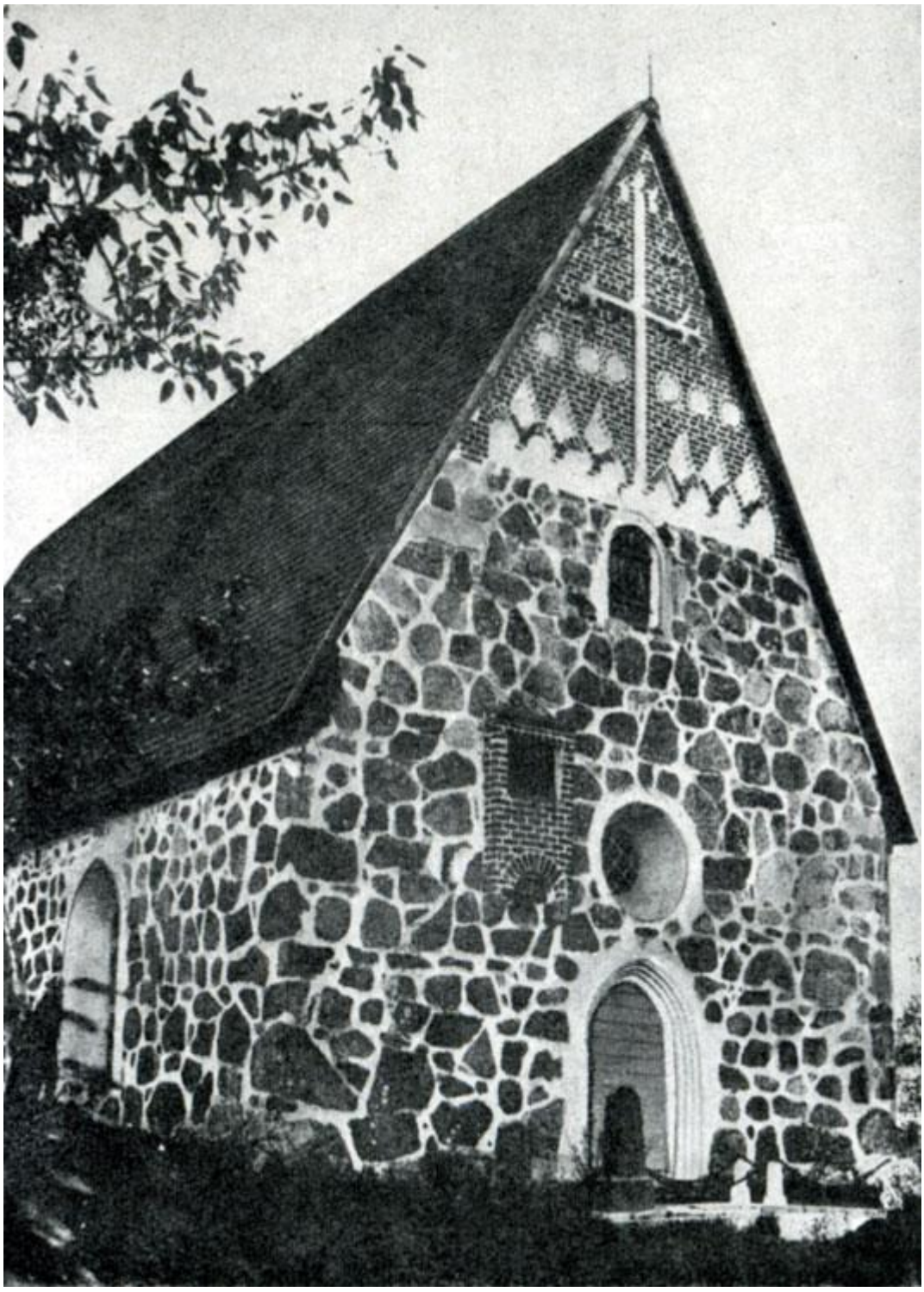
405 б. Собор в Турку. Основное строительство в 13-14 вв. Внутренний вид.

С распространением христианства в Финляндии началось церковное строительство. Самое крупное храмовое сооружение средневековой Финляндии- собор в Турку (Або), древнейшем городе страны. Строительство собора началось в 13 в. в романских формах; в то время это была зальная постройка с несколькими капеллами по боковым сторонам. В последующее время строительство храма велось не из камня, а из кирпича. В первой половине 14 в.к западному фасаду была пристроена массивная башня, а восточная часть храма удлинена и получила хор с обходом многоугольных очертаний. После 1370 г. собор приобрел свой более или менее окончательный вид; к хору было пристроено несколько капелл. Капеллы вдоль обоих боковых фасадов были объединены новыми наружными

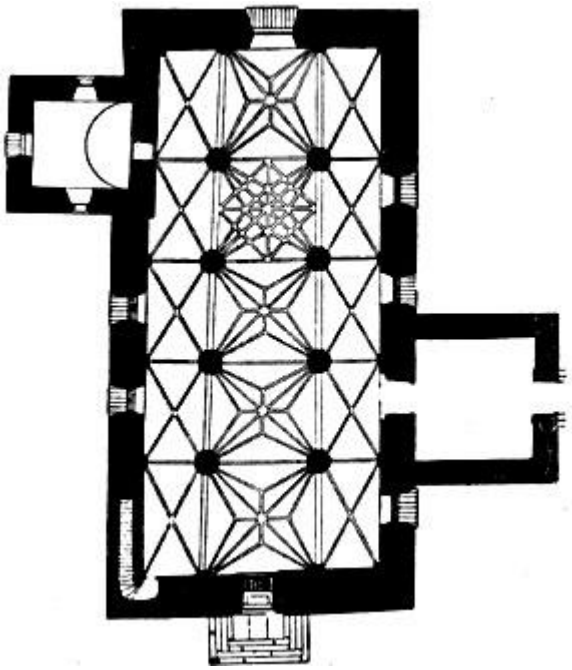
стенами в своего рода дополнительные нефы, так что постройка, подобно шведскому собору в Упсале, приобрела вид пятинефного сооружения. Поскольку в результате этих пристроек интерьер собора оказался затемненным, стены среднего нефа были подняты на один ярус и снабжены окнами, в результате чего храм получил в поперечном разрезе традиционные базиликальные очертания. Снаружи собор отличается массивностью форм и не напоминает готического здания; простенки очень широки, стрельчатость проемов выражена слабо. Особенно тяжелой кажется квадратная в плане фасадная башня. По-видимому, склонность к крупным массивам, к глухой тяжести стен соответствовала местным вкусам. Аскетическая строгость форм характерна и для соборного интерьера.

Как и в скандинавских странах, церкви сельского типа составляют второе важное направление в средневековом зодчестве Финляндии. Сам тип этих небольших прямоугольных в плане построек с башней над западным фасадом и прямоугольным хором перенесен в Финляндию из Швеции, но здесь он приобрел характерные местные особенности. Материалом для стен в финских церквах служил обычно гранит; нередко это почти необработанные валуны, промежутки между которыми заполнены толстыми швами раствора. Впечатление элементарной простоты, граничащей с примитивностью, которое порождают некоторые скандинавские постройки подобного рода, характерно и для финских церквей с их темными массивными стенами, испещренными неровными светлыми швами. К сооружениям этого типа относятся церкви в Эккере и Хаммарланде.

В течение последующих двух столетий — 14-го и 15-го,— когда в скандинавских странах установилось господство готического искусства, данный тип церквей несколько видоизменился. Общая объемная структура во многом еще оставалась близкой к старым образцам, но несколько увеличились размеры построек, башня ставилась отдельно или вовсе отсутствовала, с продольных сторон пристраивались небольшие квадратные в плане капеллы, также перекрываемые двускатной кровлей, а главное пространство интерьера разделялось двумя рядами низких столбов на три миниатюрных нефа, напоминая тем самым интерьеры зальных церквей. Снаружи готические черты этих построек выражены слабо, но внутри имеются стрельчатые своды, нередко со звездчатым рисунком нервюр. Особенностью данных сооружений являются их высокие фронтоны на торцовых фасадах, которые возводились не из гранитных глыб, как вся остальная стена, а из кирпича, причем фигурной кладкой на фронтонах создавался различного рода декоративный узор в виде небольших стрельчатых ниш, крестов и колец, ступенчатых зигзагов. По-видимому, здесь в упрощенном виде воспроизводились мотивы нередко весьма сложных по рисунку фронтонов, украшавших кирпичные готические церкви Балтийского побережья Германии и других стран. В зависимости от характера декоративного рисунка фронтонов финские церкви 14—15 вв. классифицируются исследователями по отдельным группам. К памятникам описанного типа принадлежат церкви в Тенала , Сипо, Ваная и многие другие; к ним примыкает выстроенная целиком из кирпича известная церковь в Хаттула. В отличие от шведских церквей в финских постройках скульптурные украшения в виде тимпанов над порталами отсутствуют, но внутри своды церквей покрывались росписями, как, например, в упомянутой церкви в Хаттула, где фигурные изображения сочетаются с богатым растительным орнаментом.



405 а. Церковь в Ваная. 14-15 вв. Вид с северо-запада.



Церковь в Тенала. 14-15 вв. План.

Кроме культовых сооружений в Финляндии в тот же период строились монументальные замки, из которых наибольшей выразительностью обладает замок Олавинлинна (шведское название — Олафсборг) в городе Савонлинна. Замок расположен на крошечном островке, и его поднимающиеся прямо из воды могучие стены и круглые башни, сложенные в характерной для Финляндии грубой каменной кладке, властно царят над спокойной гладью озера.

404.Замок Олавинлинна в городе Савонлинна 1475 г. Общий вид

После церковной реформы в первой половине 16 в. строительство церквей в истощенной войнами и внутренними конфликтами Финляндии фактически прекратилось. Оно возобновилось в 17 столетии, когда стали возводиться преимущественно деревянные церковные постройки, в конструктивно-тектонических особенностях которых нашли свое отражение мотивы архитектуры новых художественных эпох.

Искусство Латвии

М.Иванов

Средневековое искусство Латвии развивалось в течение 9—16 вв. Племена, населявшие восточное побережье Балтийского моря, уже с древних времен играли посредническую роль в торговых и культурных связях народов Восточной и Западной Европы. Латвия находилась на скрещении торговых путей между Русью, Западной и Северной Европой. Искусство средневековья в Латвии нельзя рассматривать в отрыве от искусства северной части Западной Европы, с которой Прибалтика была тесно связана не только политическими и экономическими, но и культурными связями.

Вместе с тем археологические раскопки свидетельствуют о самобытной культуре латышей. Веши 11 —12 вв., найденные в мужских и женских погребениях (богатые украшения — броши, браслеты, сакты, кольца, бусы, оружие, орудия труда) говорят о высоком уровне художественного ремесла.

Латышская архитектура раннего средневековья была исключительно деревянной, и до нас дошли только некоторые детали построек, найденные при раскопках. Судя по некоторым источникам, около середины 11 столетия среди латышей стало распространяться православие и были построены первые церкви.

В конце 12 в. в Ливонию (как немцы назвали Латвию и Эстонию) вторглись немецкие рыцари. Завоевателям не удалось уничтожить латышскую народную культуру. После некоторого упадка в первый период порабощения Латвии она стала вновь развиваться (в особенности резьба по дереву, ткачество, керамика). Но латышское художественное творчество проявилось не только в прикладном искусстве. Народная творческая фантазия воплощена и во многих средневековых памятниках, архитектуры, скульптуры и живописи, которые таким образом органично вошли в историю складывающейся национальной культуры.

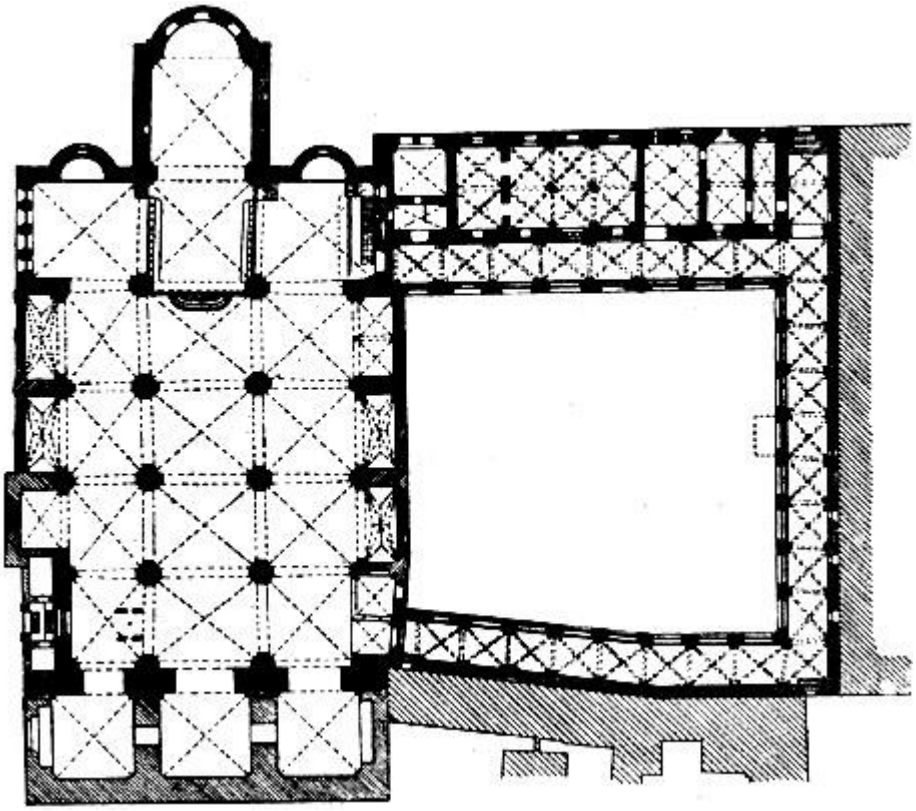
Наряду с замечательными традициями народной крестьянской архитектуры и прикладного искусства они стали достоянием латышского народа и в течение ряда веков участвовали в формировании его эстетических традиций и вкусов. Поэтому, хотя в силу исторических условий значительную роль в искусстве Прибалтики сыграли приезжие художники-иностранцы, неправильно было бы, однако, считать, что вся культура Прибалтики импортирована из Германии и является ее провинциальным вариантом. Деятельность этих художников, причем не только немцев, но и нидерландцев, поляков, шведов, русских и т. д., нередко опиралась на местные традиции, учитывала особенности местных условий и требований.

В искусстве Латвии скульптура получила относительно слабое распространение, и характерная для средневековья ведущая роль архитектуры сказалась с особенной силой. Первые известные каменные постройки были сооружены в конце 12 и начале 13 в. (замки немецкого ордена и небольшие церкви в Икшкиле, Саласпилсс, Риге и др.). Пуританская простота, скупость архитектурных форм и декора, а также скромные размеры близких к принципам романского зодчества сооружений свидетельствуют о том, что они должны были прежде всего служить чисто утилитарным целям: выполнять функции укрепленных форпостов во враждебной завоевателям стране. По мере развития феодализма и начавшегося роста производительных сил росли и размеры замков, церквей, помещичьих строений. Быстро развивались и города, особенно Рига, которая начиная с середины 13 в. стала крупным центром торговли и ремесел и входила в Союз ганзейских городов.

Сохранившиеся средневековые храмы и отдельные улицы в кварталах старой Риги и в настоящее время дают яркое представление об облике большого средневекового города.

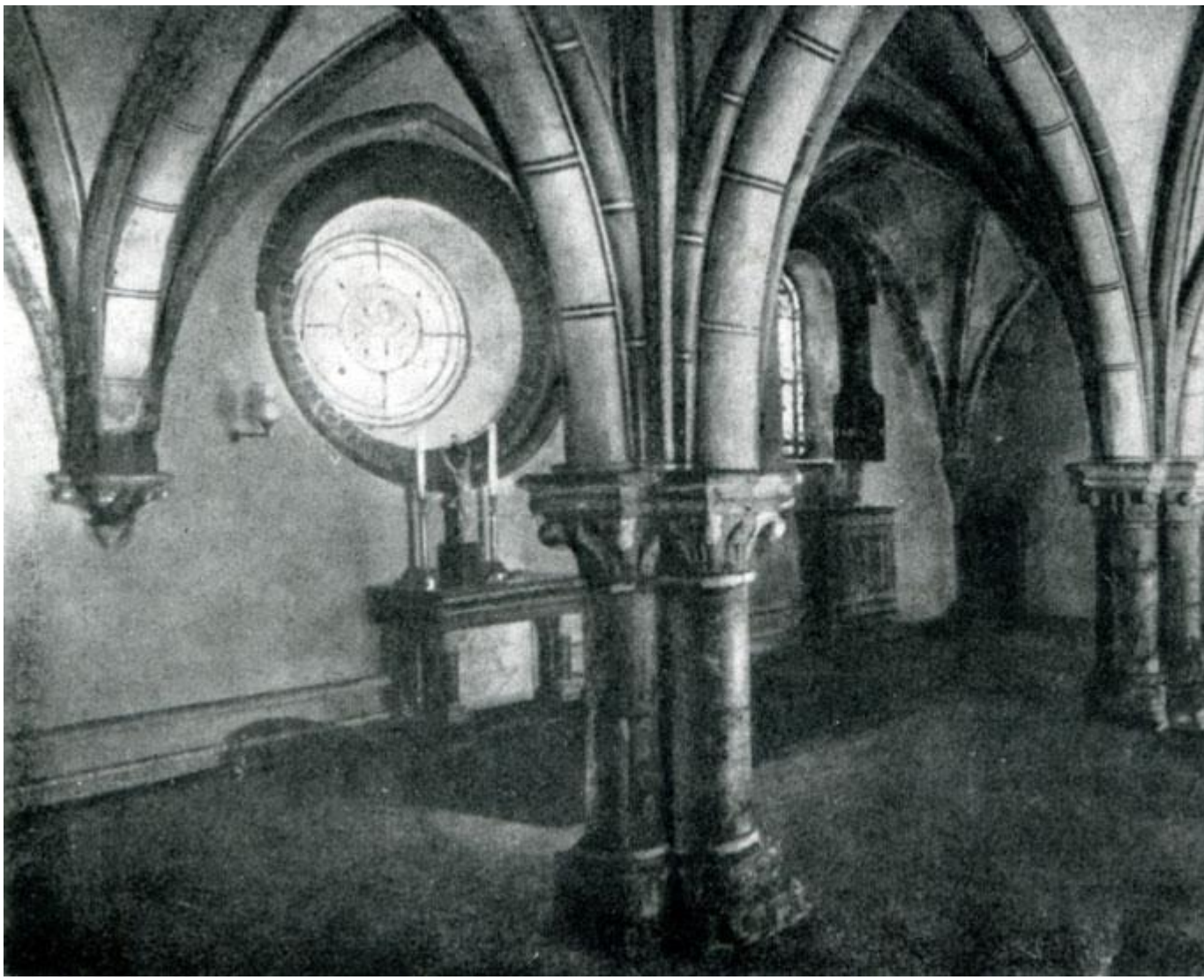
Каменное зодчество в Латвии не имело своих местных традиций; оно развивалось, перерабатывая применительно к местным условиям строительный опыт острова Готланда и северной Германии. Архитектура отличалась лапидарной простотой и сдержанностью декора, особенно в ранних памятниках, превосходящих скупой сдержанностью форм северонемецкие и готландские прототипы.

Так как феодальные отношения в Латвии развивались с некоторым опозданием по сравнению со странами Центральной Европы, то переход к романскому и готическому искусству произошел позже, чем во Франции или Германии. Памятники романского искусства, не получившего, впрочем, широкого распространения, появились в 13 в. Переход к готике наметился лишь в самом конце этого столетия. К середине 14 в. относительное отставание средневековой Латвии в области архитектуры было преодолено, и латышское зодчество выступило в качестве оригинального варианта готики.



Домская церковь в Риге. Начата в 1211 г., завершена в основном в середине 13 в. План.

406 а. Домская церковь в Риге. Начата в 1211 г., завершена в основном в середине 13 в. Общий вид с северо-востока.



406 б. Домская церковь в Риге. Зал капитула.

407. Домская церковь в Риге. Внутренний вид.

Одним из замечательных памятников архитектуры того времени является Домская (соборная) церковь в Риге. Строительство трехнефной церкви с трансептом начато в 1211 г. и в основном завершено к середине века. Церковь была задумана в зрелом романском духе. С запада, согласно не доведенному до конца проекту, она должна была украситься двумя башнями. Внутреннее помещение имело зальный характер. В 15 в. к западной части здания была пристроена восьмигранная башня со шпилем. В то же время Домская церковь была перестроена в базилику посредством поднятия центрального нефа. Новые своды были возведены на нервюрах, то есть имели готический характер. К церкви примыкал монастырь с просторным клуатром, галлерея которого была перекрыта крестовыми сводами.

Карта Латвии, Литвы, Эстонии

Внутреннее убранство церкви сильно пострадало во время уничтожения икон приверженцами реформации в 1524 г., но исторические данные указывают, что церковь внутри была богато украшена стенной росписью и скульптурой.

В течение столетия Домская церковь, ее башня и монастырь были несколько раз перестроены, но здание все же сохранило свою величественность и занимает важное место в облике старой Риги. Архитектуру Домской церкви характеризуют простота, сдержанность, даже суровость внешних форм, где доминируют соотношения больших плоскостей без обильного применения архитектурного декора.

В конце 13 и начале 14 в. в Латвии появился новый готический тип церквей с упрощенным фасадом и планом, массивными стенами, но уже вполне готическими стрельчатыми профилями арок и сводчатыми крестовыми перекрытиями. Характерными для ранней готики в Латвии являются церкви в Валмиере, Цесисе и др.

Самый величественный памятник архитектуры развитой готики (вторая половина 14—15 в.) — трехнефная церковь св. Петра в Риге — в документах упоминается впервые в 1209 г.

Как многие архитектурные памятники средневековья, она имеет сложную и богатую биографию. В 1406 г. было решено расширить церковь. Большие строительные работы велись с перерывами в течение всего 15 столетия. Автором нового проекта был приглашенный из Ростока мастер Руммешотель. Его проект напоминал некоторые церкви Ростока и Шверина.

Церковь св. Петра выделялась своими размерами, благородством архитектурных форм, устремленных ввысь и полных динамики. Высокая мощная башня завершалась высоким деревянным шпилем (общая высота башни около 115 м, кирпичная часть — 45,5 м). Первоначально башня, судя по старинным рисункам, имела четырехгранную форму и была увенчана высоким пирамидальным шпилем, но в 1666 г. она рухнула и была восстановлена в несколько измененном виде. Кирпичная часть башни состояла теперь из двух ярусов: нижнего — четырехгранного и верхнего — восьмигранного; кивер башни приобрел барочный характер. Исключительное место в архитектуре Латвии занимает и интерьер собора. Величественный центральный неф поражал своими размерами: он имел в высоту 30 м при ширине пролета 10 м. Часто расположенные высокие окна усиливали торжественную праздничность храма.

Церковь св. Петра на протяжении 16 и 17 вв. неоднократно подвергалась переделкам и пристройкам (так, к строгому готическому фасаду в 17 в. были прибавлены три пышных барочных портала). Все же основной замысел был сохранен, и церковь с ее высокой башней составляла неотъемлемую и важнейшую часть архитектурного силуэта Риги.

Церковь св. Петра была разрушена фашистскими войсками в 1941 г. В настоящее время ее восстанавливают.

Из жилых домов, величавых ратуш и зданий гильдий 14—15 вв. мало что сохранилось в первоначальном виде. Жилые дома имели характерные формы средневековых построек с крутыми фронтонами со Стороны улицы. Единственным украшением простых фасадов были порталы. В начале 16 и особенно в 17 в. порталы приобрели весьма выразительные архитектурные формы и богатый декор.

Широкое распространение в Латвии получило строительство замков. Из первоначально скромных и незначительных укрепленных зданий выросли монументальные замки ордена и епископов. В некоторых случаях заметны интерес к художественному украшению замка и стремление создать выразительные архитектурные формы (замки в Цесисс, Риге, Рауне, Пилтене). Однако во время Ливонской и других войн почти все эти замки (на территории Латвии их было до 150) были разрушены и в дальнейшем не восстанавливались. Следует упомянуть величественные остатки большого Замка в Сигулде, с красивыми стрельчатыми окнами замковой часовни и большого зала, а также мощную приземистую «Пороховую» башню в Риге (начало 16 в.).

В средневековом искусство Латвии скульптура и живопись занимали заметное место. Правда, памятники 13 —14 вв. сохранились лишь в незначительной степени. Много произведений церковного искусства погибло во время Реформации, в 16 столетии. Мастера, создавшие эти немногие сохранившиеся памятники, почти во всех случаях остались неизвестными. Иной раз трудно определить, привезено ли данное произведение искусства из других стран или выполнено на месте. Но в отношении скульптуры имеются более достоверные данные (письменные свидетельства многих путешественников 15 —17 вв. и др.), говорящие о том, что местная скульптурная школа появилась в Латвии рано и что в этой области, особенно в деревянной скульптуре, работали многие латышские мастера.

Средневековая скульптура Латвии вплоть до 17 столетия носила исключительно церковный характер — надгробные сооружения, а также алтари, кафедры, хоры и т. д. в церковных интерьерах.

Из дошедших до наших дней памятников наибольший интерес представляют выполненные на капителях колонн монастырской части Домской церкви выразительные рельефные головы местных жителей — ливов, а также голландских мастеров; вероятно, это изображения строителей церкви. К наиболее ранним памятникам скульптуры принадлежит также каменное распятие, созданное в начале 15 в. Скульптура носит типичный для готики характер: чрезмерно удлиненные пропорции тела, маленькая голова. Пластическую моделировку заменяет линейно-орнаментальная трактовка форм. Такие же черты характерны для ряда других памятников того времени. Возможно, что черты орнаментальности и плоскостности указывают, что эти произведения выполнены местными мастерами, связанными, с традициями народного искусства.

В средневековой скульптуре Латвии значительное место принадлежало мастерам, работавшим в Риге. Кроме уже упомянутых произведений следует назвать еще фрагмент рельефного деревянного алтаря (конец 15 в.) «Смерть Марии» (находящийся в настоящее время в помещении Гос. Филармонии — бывшая Большая гильдия). Для этой работы характерна своеобразная попытка перспективной передачи пространства, а также интерес к жанровой трактовке евангельской легенды.

Ранних памятников средневековой живописи в Латвии сохранилось еще меньше, и, как правило, дошли они до нас в отдельных фрагментах. Например, при ремонте и реставрации Домской церкви в 1895 —1897 гг. были открыты три созданные в начале 14 в. слабо различимые стенные росписи на библейские сюжеты.

Применение, стенных росписей в период ранней готики было совершенно естественным, если учесть, что готическая архитектура в Прибалтике сохраняла большие плоскости стены. Остатки фигурной живописи или еще* более ранних живописных орнаментальных украшений найдены и в других церквах (например, в церквах св. Иоанна и св. Якова в Риге, в церкви св. Екатерины в Кулдиге и др). Некоторые данные дают возможность установить, что в Латвии в 15—16 вв. работала довольно большая группа живописцев. Например, в середине 15 столетия в Риге жил живописец Петер Хазе; тогда же в Риге работал Иоанн Линен (умер в 1522 г.), создавший предназначенную для рижской ратуши картину с изображением Богоматери. Большинство же дошедших до нас живописных и скульптурных работ относится ко второй половине 16 и к 17 в., то есть к более позднему периоду, связанному с влиянием Ренессанса и барокко.

Искусство Эстонии

И.Соломыкова

Переход к феодализму у эстонских племен начался в 10—11 вв. В этот период происходило постепенное формирование класса феодальных владетелей, развивались ремесла и торговля; на основе старых городищ зарождались средневековые города Линданисе (Таллин), Тарту и др. Складывались условия для образования феодального государства. Дальнейшее самостоятельное развитие Эстонии было прервано в первой

половине 13 в. вторжением в южную часть Эстонии немецких рыцарей-крестоносцев и в северную — датчан, поработивших страну. Народную культуру жестоко преследовали, и развитие ее было заторможено.

Завоевание Эстонии немецкими феодалами определило своеобразный характер дальнейшей феодализации страны. Господствовавший класс феодалов-землевладельцев, привилегированная верхушка торговых и ремесленных городов и представители церкви были немецкими по происхождению и языку, по культурным традициям. Антифеодальные движения поэтому всегда тесно сплетались с национально-освободительной борьбой.

Художественная культура эстонского народа, однако, продолжала развиваться и в трудных исторических условиях. Непосредственно она воплощалась в народном искусстве — ткачестве, ювелирном мастерстве, орнаменте, украшавшем домашнюю утварь, в произведениях крестьянской архитектуры.

Однако нельзя сводить все средневековое эстонское искусство лишь к традициям народного прикладного искусства и исключать из него архитектуру и монументальное искусство. При строительстве замков и крепостей, соборов и ратуш использовался подневольный труд эстонцев, владевших искусством обработки камня. Не меньшее значение имеет и то, что эти сооружения порождены сложившимися в Эстонии общественными отношениями, исторически характерными для ее судеб. Хотя при своем возникновении подобные здания, особенно замки, воспринимались как символы ненавистного иноземного владычества, памятники зодчества стали частью той среды, в которой жили и живут эстонцы и которая уже много веков участвует в формировании их эстетических вкусов и представлений о красоте родного края.

В художественно-стилистическом отношении средневековое искусство Эстонии входило в ту большую семью культур Западной, Центральной и Северной Европы, развитие которых протекало в романо-готических формах. Особое значение имела тесная связь Таллина и других городов Эстонии с Ганзейским союзом. На формирование средневекового искусства влияние оказала архитектура земли Рейн-Вестфалия и острова Готланда; сказывалось и соприкосновение с высокоразвитой культурой близких соседей — Пскова и Новгорода.

В южной Эстонии, в частности в ее крупнейшем городе — Тарту, из-за отсутствия качественного строительного камня при хороших глинах строили главным образом из кирпича — материала, характерного для северо-восточной Германии и Латвии. По своим строительным и стилистическим особенностям южно-Эстонская архитектура близко связана с искусством последней. В северной же Эстонии, в частности главном городе Эстонии — Таллине, а также в Нарве для строительства применялся местный серый камень — плитняк.

В северной Эстонии особенно заметны связи с архитектурой ганзейских городов. Простые и выразительные архитектурные формы, известный аскетизм в применении архитектурного декора типичны для средневековой североэстонской архитектуры, обладавшей суровым обаянием.

Архитектура северной Эстонии, в особенности Таллина, образует своеобразную школу, ярко выражающую самобытные черты средневекового эстонского Зодчества.

Строившиеся в середине 13 в. храмы и замки стилистически были еще связаны с традициями романского искусства. Лишь в течение 14 в. в Эстонии окончательно сформировался свой вариант готического зодчества.

Церковной архитектуре Эстонии 13 в. были присущи лапидарная простота конструкции (одно- и двухнефные иногда без трансепта, иногда без закругления алтарной стены и т. д.) и суровый крепостной характер.

Примером укрепленной церкви, которая могла при необходимости превратиться в небольшую крепость, служит однонефная церковь в местечке Вальяла на острове Сарема (около 1260 г.), сложенная из известняка. Толстые стены, укрепленные позже массивными контрфорсами, были прорезаны немногими попарно расположенными узкими окнами. После восстания эстов в 1261 г. нижняя часть окон была заложена, а внутри церкви построена деревянная галлерея на случай обороны. Характерной чертой этой церкви является наличие наряду с романской основой (массивные плоскости стен, полуциркульные арки) элементов нового, готического стиля (своды на тонких нервюрах и др.).

С середины 13 в. зодчество получило большое применение в городах, которые начали расти и укрепляться. Так, в Таллине были воздвигнуты Тоомкирик (Соборная церковь, 13 в.) на Тоомпеа (Вышгороде) и церковь Нигулисте (св. Николая) в Нижнем городе (начало 14 в.) — трехнефные базиликальные церкви без трансепта. В 14—15 вв. они были радикально перестроены в готическом духе, и об их первоначальном облике мы судить не можем.

В 13—14 вв. строились укрепленные монастыри (например, в Падисе, в Кяркне, в Таллине — доминиканский монастырь св. Екатерины, сгоревший в начале 16 в., и цистерцианский монастырь св. Михаила).

Крепости-замки воздвигали на развалинах бывших городищ эстов. Сохранились развалины многочисленных замков(*На территории Эстонии и Латвии в средневековье насчитывалось более 400 крепостей-замков.*); первоначально наиболее распространенными типами замков-крепостей были донжоны. Некоторые донжоны были выстроены вне городищ, в важнейших стратегических пунктах. Таков, в частности, был донжон в Пайде (13 в.) —восьмигранная монументальная тридцатиметровая башня. Донжон имел шесть этажей, из которых три нижних были перекрыты сводами. Второй этаж был приспособлен для жилья, три верхних служили для военных целей.

В период феодальной раздробленности территория Эстонии была разделена между епископами и Ливонским орденом.

В 14 в., когда участились антифеодальные крестьянские восстания, в том числе произошло знаменитое восстание в Юрьеву ночь (1343), особенно интенсивно строили большие замки-крепости орденского типа или так называемые «конвентные дома».

Типичны замки-крепости в Вильянди, Раквере, Таллине, Нарве, епископские Замки в Курессааре и Хаапсалу. Орденский замок в Вильянди (ныне руины) по своим размерам превосходил все современные ему замки в Прибалтике. Он представлял в плане квадрат со стороной 55 м . В ансамбль сооружения входила церковь, большая общая трапезная для рыцарей, общие спальни — дормитории и отдельные помещения для знатных членов ордена. Замок стоял на высоком холме с крутым склоном к озеру и был окружен четырьмя поясами мощных каменных крепостных стен. Чередование стен, естественных оврагов и

рвов делало замок неприступным. Можно представить себе, что нависшая над озером и вырисовывающаяся в небе громада замка и высоких стен, сложенных из валунов и кирпича, производила действительно грозное впечатление.

В архитектуре орденских конвентных домов с 14 в. начали проявляться черты готического искусства. Однако наивысшего развития готическое искусство средневековой Эстонии достигло в городах.

Некоторые города Эстонии, достигшие в 14 в. высокого уровня экономического развития, приобрели известную самостоятельность по отношению к власти ордена и стали, как везде в Европе, центрами наиболее прогрессивных в условиях средневековья форм культуры и искусства.

Для эстонской готики характерны суровый крепостной характер, простота планов, редкое применение аркбутанов, сохранение роли стены, слабое развитие каркасной системы, характерной для Западной Европы.

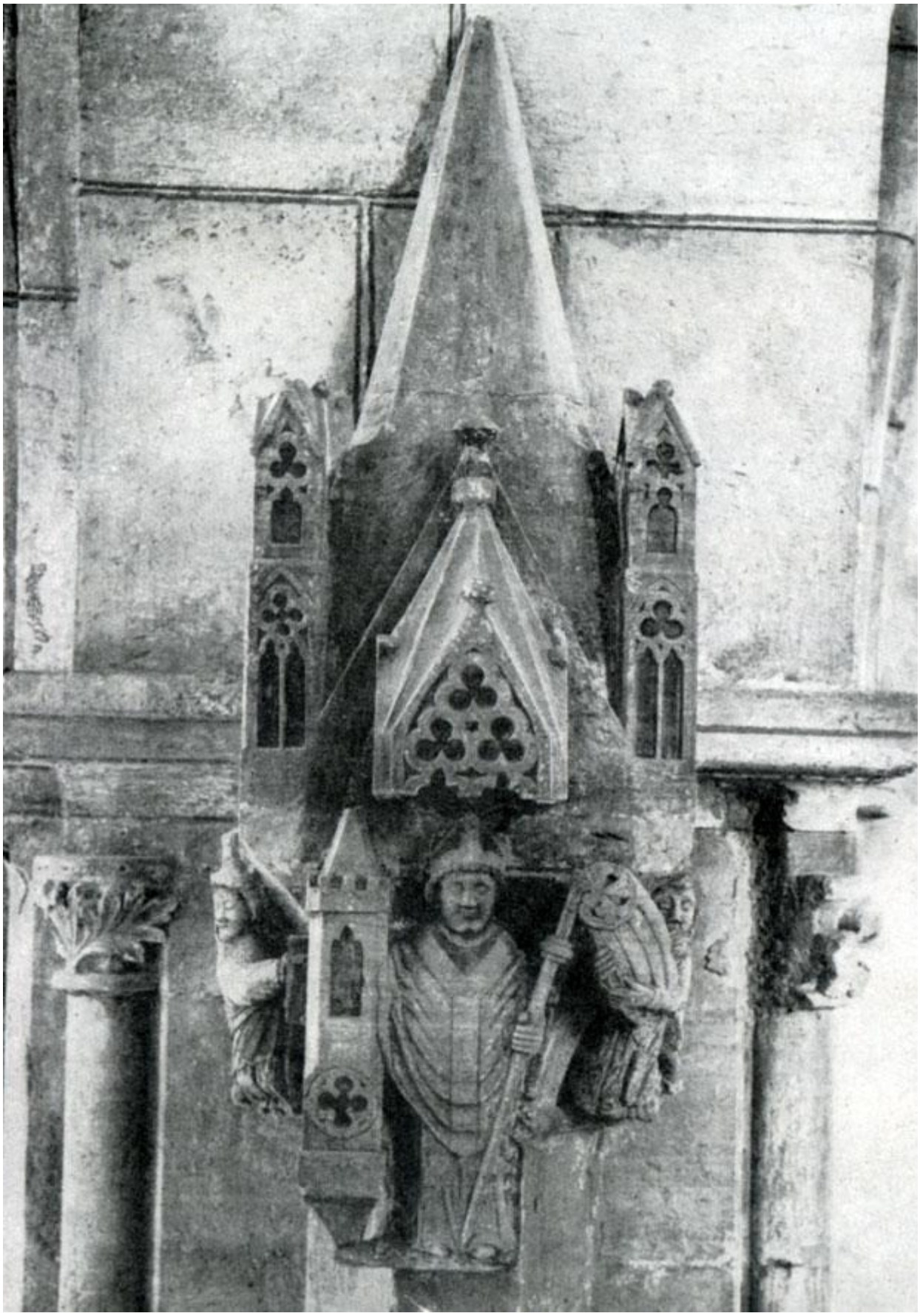
410 б. Церковь Яани в Тарту. 14 в. Вид с северо-запада.

Прекрасное представление о южноэстонской готике дает кирпичная церковь Яани (Иоанна) в Тарту, созданная в 14 веке. Отличительной чертой ее архитектуры является горизонтальное членение плоскостей фасада и стен при помощи разнообразных фризов, в том числе из зеленых глазурованных плиток. В западной части возвышалась квадратная тяжеловесная башня, украшенная фризами и ложными окнами, с богато профилированным, тяготеющим к романским формам порталом, завершенным вильпергом.

Уникальный характер этого памятника средневековой эстонской архитектуры связан с его скульптурными украшениями из терракоты. Терракотовые фигурки, человеческие головы и скульптурные группы расположены и внутри и снаружи здания. Эти разнообразные, не повторяющие друг друга скульптурные изображения бюргеров, рыцарей, ремесленников трактованы весьма схематично и стилизованно, но все же во многих из них заметно реалистическое восприятие человека.

В 15 в. в Тарту на основе церкви, построенной еще в 13 в., была воздвигнута монументальная базиликальная трехнефная соборная церковь Петра и Павла. Это единственная из всех церковных построек Эстонии, западный фасад которой был фланкирован двумя высокими четырехугольными башнями, обращенными на запад. Церковь сгорела в 17 в., сохранилась лишь стенная коробка с частями башен.

В целом южноэсто.нской «кирпичной готике» по сравнению с северной присущи относительная облегченность пропорций и расчлененность конструкций, богатство декора, меньшая суровость и большая живописность, праздничность общего впечатления.



410 а. Скульптурное украшение триумфальной арки в церкви в Карья на острове Сарема. 14 в.

Своеобразным памятником ранней эстонской готики является церковь в Карья на острове Сарема (1330—1340). Ее особенность — скульптурный декор из местного саремского

мрамора. На одном из пилонов арки входа изображен св. Николай в епископском облачении. Из ниши, оформленной в виде окошка небольшой башни, он подает милостыню женщинам. Среди скульптур имеются группы, привлекательные своей наивной жизненностью, например фигурка св. Николая, изображенного в виде саремского рыбака, или изображение сплетниц, одну из которых хватает черт. Статуи этой церкви представляют особый интерес, поскольку в Эстонии скульптуры, связанные с архитектурным декором, до нас почти не дошли. Из немногих сохранившихся памятников следует также упомянуть скульптурную группу эстонцев-крестьян на консоли церкви в Пайде.

Видимо, некоторые скульптурные украшения, особенно в провинциальных церквах, выполнялись мастерами — эстонцами по происхождению. Им свойственны дух грубовато-меткого народного юмора и интерес к изображению эстонцев-крестьян.

Наиболее ярко и полно достижение эстонской готики в целом раскрылось в архитектуре и искусстве Таллина. К ранним по типу готическим сооружениям относится двухнефная церковь Пюхавайму (св. Духа), 14 в.— приземистое прямоугольное здание с редко расставленными высокими стрельчатыми окнами и своеобразными ступенчатыми скатами фронтонов сохраняет суровый крепостной дух раннесредневекового искусства Эстонии.

Архитектурный облик средневекового Таллина в основных чертах сложился во второй половине 15 в. Город резко делился на две части: Вышгород (Тоомпеа), расположенный на высоком скалистом плато, и Нижний город, лежащий между Вышгородом и морской гаванью. Вышгород был центром рыцарско-церковной Эстонии. Окруженный высокими стенами, расположенный в долине у моря, Нижний город был населен купцами, многочисленными ремесленниками и рабочим людом. Он противостоял Вышгороду как центр бюргерской культуры.

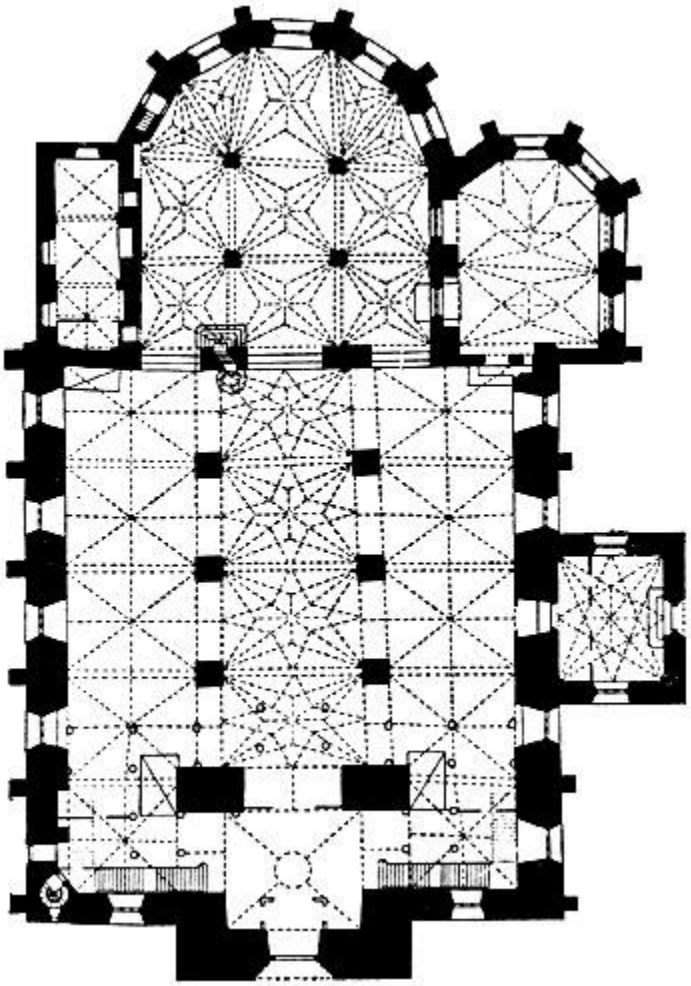
От средневековой эпохи сохранились многочисленные церкви 13 —15 вв., орденский замок, старая городская ратуша 14—15 вв. (в которой в настоящее время помещается Таллинский горсовет), крепостные башни и часть городских стен, каменные жилые дома богатых бюргеров, построенные еще в 15 —16 вв., и здания городских гильдий. Таким образом, старый Таллин с его многочисленными памятниками старины, узкими извилистыми уличками наглядно воссоздает облик города зрелого средневековья. По сохранности, по удивительной цельности впечатления ансамбль готического Таллина является единственным в СССР.

На высоком скалистом холме, круто обрывающемся в сторону моря, возвышается мрачный замок Ливонского ордена, заложенный датчанами еще в 13 в., перестроенный и расширенный орденом в 14 в. Глухой массив его могучих стен лишь изредка прерывали несколько небольших окон-бойниц. Замок был фланкирован по углам башнями; самая большая и высокая из них — Длинный Герман — сохранилась до наших дней. Эта восьмиэтажная с редкими узкими окошечками цилиндрическая башня господствует над местностью и видна за много километров.

С запада и востока суровый силуэт Вышгорода выступал в контрастном сопоставлении с Нижним городом. Высокие и крепкие городские стены, сложенные из серого плитняка, были увенчаны многочисленными башнями. Представление о квадратных в плане башнях городской стены (14 в.) дают башенные ворота, ведущие от Нижнего города к пологому подъему на Вышгород, носящему название Длинный спуск (Пиккялг). Бюргеры предусмотрительно отгородились стеной от Вышгорода, с которым им приходилось вести постоянную борьбу за свои городские вольности и привилегии.

Сохранившаяся часть стен с башнями (всего их к началу 15 в. было 28) относится к 14—15 вв. Часто расположенные круглые башни, увенчанные коническими шатрами, воспроизводят тип, характерный для средневековых укреплений Западной Европы. За городскими башнями, подобно часовым, охраняющим город, теснились каменные дома с крутыми двускатными крышами. Над ними вздымались шпиль могучей башни церкви Нигулисте и подобные иглам башенки Святодуховской церкви и ратуши; в обращенной к морю стороне города — увенчанная стремительно взлетающим кверху шатром-шпилем стройная и мощная башня церкви Олевисте (перестроена в 15 — начале 16 в.). Церковь и особенно ее башня (высотой около 120 м.) господствовали над городом и были видны далеко с моря. Ансамбль Нижнего города с его лесом стройных башен, теснящихся островерхих крыш, богатых бюргерских домов, шпилей выразительно противостоял грозной суровости вышгородского ансамбля.

408. Таллин. Нижний город. Крепостная стена 14-15 вв. и башня церкви Олевисте.



Церковь Олевисте в Таллине. Основное строительство в 13 в., башня западного фасада - 15 - начало 16 в. План.

Эстонская готика периода ее расцвета наиболее ярко воплощена в церкви Олевисте .

Эстетическое воздействие ее на зрителя определяется не только головокружительной высотой башни, но и благородной простотой, соразмерностью архитектурных объемов и форм. С улицы Лай, на которую под углом выходит основной, западный фасад церкви, перед зрителем предстает огромная четырехгранная башня. В ней все подчинено одной задаче — выразить мощное устремление ввысь каменной призмы. Монументальный портал входа, глубоко врезанный в плоскость стены, кажется по сравнению с общими размерами небольшим. При этом широкий приземистый профилированный портал как бы с трудом преодолевает тяжесть лежащего на нем каменного массива. Над порталом свободно и легко вздымается стройное 14-метровое стрельчатое окно, подготовляющее и предвосхищающее взлет остроконечного шпиля-кивера. Выше окна спокойная гладь стены прорезается двумя небольшими стройными оконцами, и, наконец, верхняя часть башни увенчана двумя ярусами высоких стрельчатых ниш, словно облегчающих завершение башни и придающих ему сдержанно торжественный вид. На крепком основании 60-метровой призмы высится более чем 70-метровый шпиль, деревянный каркас которого неоднократно горел и восстанавливался примерно в прежнем своем виде.

Основной компактный массив церкви, небольшой сравнительно с башней, с возвышающимися, подобно ступеням, крышами алтарной части и нефов, также зрительно подготовляет стремительный взлет башни. Интересны масштабные соотношения высоты башни со шпилем и без шпиля и высоты центрального и боковых нефов — 8 :4 :2 :1. Несколько жесткая простота этих соотношений подчеркивает дух сдержанной энергии и суровой уверенности, которую несет в себе архитектурный образ храма.

409. Церковь Олевисте в Таллине. Основное строительство в 13 в., башня западного фасада - 15 - начало 16 вв. Внутренний вид.

Интерьер церкви подчинен той же задаче. Звездчатые своды центрального нефа опираются на массивные четырехгранные столбы. И лишь в полигональной алтарной части строитель отступает от сдержанной строгости решений; своды здесь опираются на стройные восьмигранные колонны.

411 б. Ратуша в Таллине. Конец 14 - начало 15 в. Общий вид.

Главным центром жизни Нижнего города была ратуша и раскинувшаяся перед ней рыночная площадь, единственная большая площадь в пределах городских стен. Хорошо

сохранившаяся ратуша (конец 14 — начало 15 в.) является прекрасным образцом светской эстонской готики. Выразительность образа простой по конструкции ратуши, увенчанной высокой двускатной крышей, строилась на сопоставлении прямоугольного массива самого здания и восьмигранной как бы точеной башенки. Карниз башенки изящно оформлен типичным для таллинской готики фризом легких консолей(*Высокий барочный кивер (шатровая надстройка над каменной башней) неоднократно перестраивался. Кивер увенчан ажурным фигурным флюгером из кованого железа, изображавшим воина — стража города, известного под названием Старый Томас.*).

Плоская стена главного фасада ратуши подымалась над проходящей по всему низу здания лоджией со стрельчатыми арками и была прорезана высокими окнами второго, главного этажа.

Особенностью, весьма характерной для средневековой архитектуры, являлась несимметричность расположения окон по фасаду. Зодчий стремился в первую очередь к архитектурному оформлению интерьера отдельно взятых помещений. Главный зал освещался тремя окнами, из которых центральное ради законченности впечатления было более высоким. Меньшие помещения освещались парой окон или одним окном, причем масштабы и пропорции их решались каждый раз в зависимости от конфигурации помещения и его функционального назначения. Отсюда живая асимметрия расположения окон по фасаду, не лишенная, однако, единства, обусловленного общим характером стройных окон, оживляющих плоскую стену и вносящих праздничное разнообразие в монотонный ритм более тяжелых аркад цокольной галлереи.

411 а. Здание Большой гильдии в Таллине. Около 1410 г. Фасад.

Ратушная площадь была окружена богатыми бюргерскими каменными домами с высокими треугольными фронтонами двускатных крыш, крытых красной черепицей. Следует упомянуть и о монументальном здании Большой гильдии, объединявшей

крупных купцов и судовладельцев. Здание это венчалось высоким крутым фронтоном, украшенным декоративными стрельчатыми арками; каменные порталы дверей были богато профилированы.

В заключение следует сказать о типе дома богатого оптового купца. Большинство их было построено после огромного пожара 1433 г. Дома выходили на улицу торцовым фасадом. Тяжелая дверь, обрамленная профилированным каменным порталом, часто украшалась скульптурной резьбой и красивым кованым железным дверным молотком. Значительную часть нижнего этажа занимал парадный вестибюль, в котором помещались шкафы и сундуки; из сеней дверь вела в полутемную кухню с огромным очагом. За кухней находилась большая жилая комната. Обогревалась она теплым воздухом, поступавшим из специального очага в подвале. Потолок нижнего этажа поддерживался массивными дубовыми балками, иногда лежащими на каменных консолях. Из сеней на второй этаж вела широкая деревянная лестница с резными перилами.

Второй этаж состоял из 2 — 3 небольших жилых комнат, из которых обычно обогревалась только одна комната — трубой кухонного очага. На самом верху под двускатной крышей — подальше от лихого человека — помещались склады товаров. Гавань находилась вне городских стен, и вообще купец предпочитал в те неспокойные времена хранить товары в собственном доме. Тюки с товарами обычно подымали в слуховое окно или чердачный люк прямо с улицы при помощи блока, подвешенного к толстой балке, выступающей под окном чердака.

В конце 15 в. ансамбль Таллина был обогащен большой 36-метровой артиллерийской башней Кик ин де Кёк, защищавшей юго-западные подступы к Вышгороду. Гармоничная по пропорциям, башня одновременно контрастировала и органично входила в общую композицию башен замка. Массивная, завершенная небольшим выступающим карнизом, она очень отличалась от других башен городской стены. Ее многочисленные бойницы были рассчитаны на ведение «огневого», то есть артиллерийского боя.

Выдающимся памятником эстонской позднеготической архитектуры являлась, судя по сохранившимся частям (стены и западный фронтон), монастырская церковь св. Бригитты в Пирите близ Таллина (первая половина 15 в.). Монастырь строился под руководством таллинского строителя Свальбарта. Главным звеном монастырского комплекса была трехнефная зальная церковь, своды которой поддерживались стройными восьмигранными колоннами. Стены ее сложены из известняка, своды, по-видимому, были кирпичные. Снаружи, вдоль северной стены, тянулся двухэтажный крестный ход для монахинь, к южной стене примыкал крестный ход для монахов. Церковь должна была производить впечатление монументальной, грандиозной постройки. Могучий параллелепипед, увенчанный высокой крутой крышей с треугольными фронтонами, с профилированными нишами, облегчавшими массу и подчеркивавшими стремление фронтона ввысь, возвышался над окружавшей монастырь лесистой местностью и долиной реки и был издалека виден с моря.

Наиболее значительными в художественном отношении памятниками, завершающими период позднейшей, «пламенеющей» готики в Эстонии, были: пристроенная в 1523 г. к церкви Олевисте зальная, изящная и светлая, гармоничная по пропорциям часовня св. Марии и архитектурный комплекс береговых ворот «Раннавяров».

Богатые магистраты городов и церкви, особенно в Таллине, заказывали у известных мастеров Западной Европы алтари и другую художественно выполненную церковную утварь. В рассматриваемый период для Таллина были характерны постоянные и тесные

экономические и культурные связи с ганзейским городом Любеком. В середине 13 в. на основе Любекского права было выработано городское право Таллина (фрагменты рукописи Любекского права 13 в. с интересными миниатюрами хранятся в Таллинском городском архиве). В конце 15 в. в Любеке был приобретен алтарь для церкви Нигулисте (1482), приписываемый Хермену Роде и Яну Стенраду. Алтарь Роде, самый большой по размерам из резных деревянных алтарей в Прибалтике (6,32 X 2,62), включал более 40 фигур - Христа, Марии, апостолов, пророков и святых, расположенных рядами без ясной сюжетной связи по трем ярусам.

С конца 15 и особенно в начале 16 в. искусство Эстонии, сохраняя в основном средневековые формы, начало постепенно насыщаться светскими и реалистическими чертами, связанными с новым этапом в истории европейского искусства, то есть с Возрождением.

Искусство Литвы

Ю.Юргинис

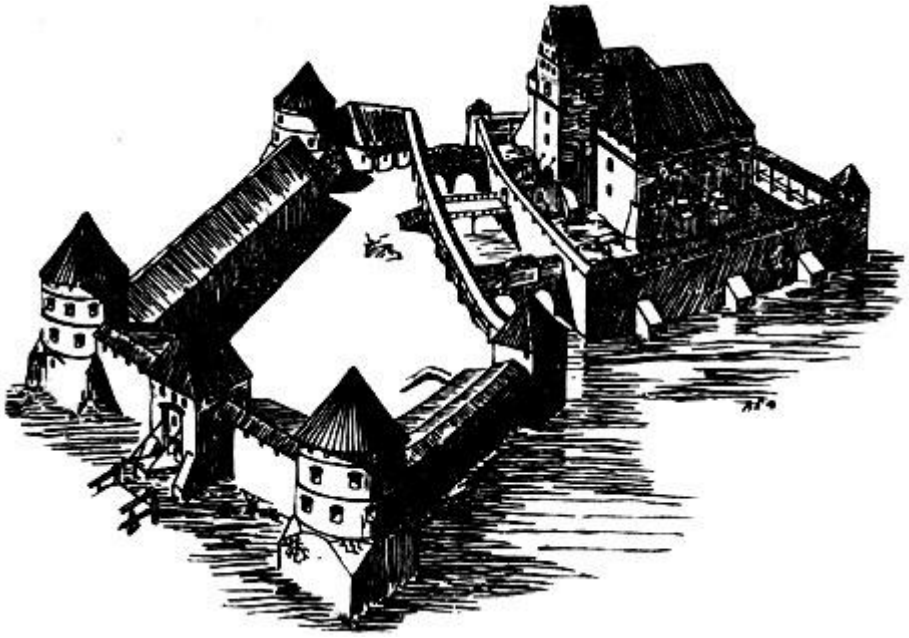
В первой половине 13 в., с утверждением феодальных отношений и образованием великокняжеской власти, на территории литовских племен закончился процесс формирования литовского государства. Возникновение раннефеодального государства способствовало внутреннему сплочению литовских земель, а также лучшей организации борьбы литовского народа против захватнической политики Тевтонского и Ливонского орденов, созданных и направляемых римскими папами и германскими императорами. Эта борьба, завершившаяся образованием единого литовского государства, продолжалась свыше двухсот лет.

На начальной стадии зарождения и сложения феодальных отношений развивалась и совершенствовалась архитектура укрепленных городищ — пилякальнисов. Тип пилякальниса восходит к более древнему периоду истории литовского зодчества. Характерным примером такого городища является упоминаемый в письменных источниках 9 в. пилякальнис (*Термином «пилякальнис» в Литве обозначается вообще укрепление, огражденная в древности возвышенность или гора вне зависимости от характера использования ее — было ли это лишь убежище, либо небольшое постоянное укрепление с военным гарнизоном, либо укрепленное поселение. Остатки пилякальнисов очень многочисленны: всего в настоящее время известно до 1500 развалин таких городищ.*) Апуоле (Скуодасский район), занимающий площадь свыше 3,5 гектара.

Более позднее городище Импильтис, в Кретингском районе, существовавшее в 13 в., было уже крепостью. Для укрепления вала использовались камни и бревна, положенные крест-накрест.

К 14 в., в связи с утверждением развитого феодализма, городища стали терять свое социально-экономическое и военное значение. Князья начали строить каменно-кирпичные укрепления; наиболее ранним примером является замок Мединингкай в 24 км от Вильнюса. Он состоит из каменной четырехугольной оборонительной стены и массивной входной башни с редкими окнами, украшейными волютами. Во дворе были расположены деревянные жилые помещения. В конце 14 и в начале 15 в. в Литве появились замки

нового типа с каменными жилыми помещениями внутри оборонительной стены. К такому типу относятся замки в Каунасе, Вильнюсе и Тракай.



Тракайский замок. 15 в. Реконструкция.

Наиболее ясное представление о литовских замках 15 в. дает нам Тракайский замок , который не был разрушен во время борьбы против крестоносцев, меньше пострадал от перестроек и реставраций и потому сохранил свой первичный облик без существенных изменений. Он был построен на острове озера Гальве в первом десятилетии 15 в. по своеобразному плану, приспособленному к местоположению замка. Всю территорию небольшого острова занимает замок с форбургом (предзамком), отделенным каналом от замка. С трех сторон двора предзамка, занимающего северо-восточную часть острова, были расположены жилые двухэтажные помещения для дворцовых слуг, четвертая сторона замыкалась стеной. На трех углах стены предзамка сооружены круглые пятиярусные башни на квадратном фундаменте. Для перехода от квадратной к круглой форме использованы кирпичные тромпы. Наружная часть каменных башен украшена черными (пережженными) кирпичами. Четвертая, надвратная башня по размерам была меньше остальных.

Замок — княжеский дворец, мощный и компактный по формам, горделиво возвышается над предзамком. Прямоугольный в плане, трехэтажный, с 25-метровой массивной по пропорциям квадратной в плане башней у входа, он отличается суровой геометрической простотой объемов. Его простые и четкие поверхности оживлены узорной кирпичной кладкой. Стены первого этажа орнаментированы черными кирпичами, в стенах средней части (второй этаж) каменная кладка оставлена непокрытой, верхний этаж облицован кирпичом. Внутри замка находится вымощенный прямоугольный дворик. Все правое крыло второго этажа занимает Зал с готическим крестовым сводом на нервюрах. Такими же сводами были перекрыты и другие помещения замка. Окна левого крыла узкие, ярко выраженных готических пропорций; между тем в правом крыле они иного типа. В целом архитектура Тракайского замка отличается рациональной ясностью конструкции.

Длительное историческое общение народов, входивших в состав великого княжества Литовского, обусловило сближение и взаимовлияние их культур. Среди придворных художников великого князя Ягайлы, как свидетельствует хронист Длугош, были литовцы, белорусы и украинцы. Этим и можно объяснить тот факт, что в Тракайском замке,

который в основном был готическим, стенная живопись выполнена в ином стиле. Сравнительно большие плоскости стен парадного зала Тракайского замка давали возможность создания монументально-живописных композиций. Эта живопись, выполненная темперой, была стилистически близка к византийскому и древнерусскому искусству. Роспись, однако, почти не сохранилась, и ее изучение возможно лишь по зарисовкам, сделанным художником В. Смоковским в 1822 г., и еще более поздним зарисовкам других художников.

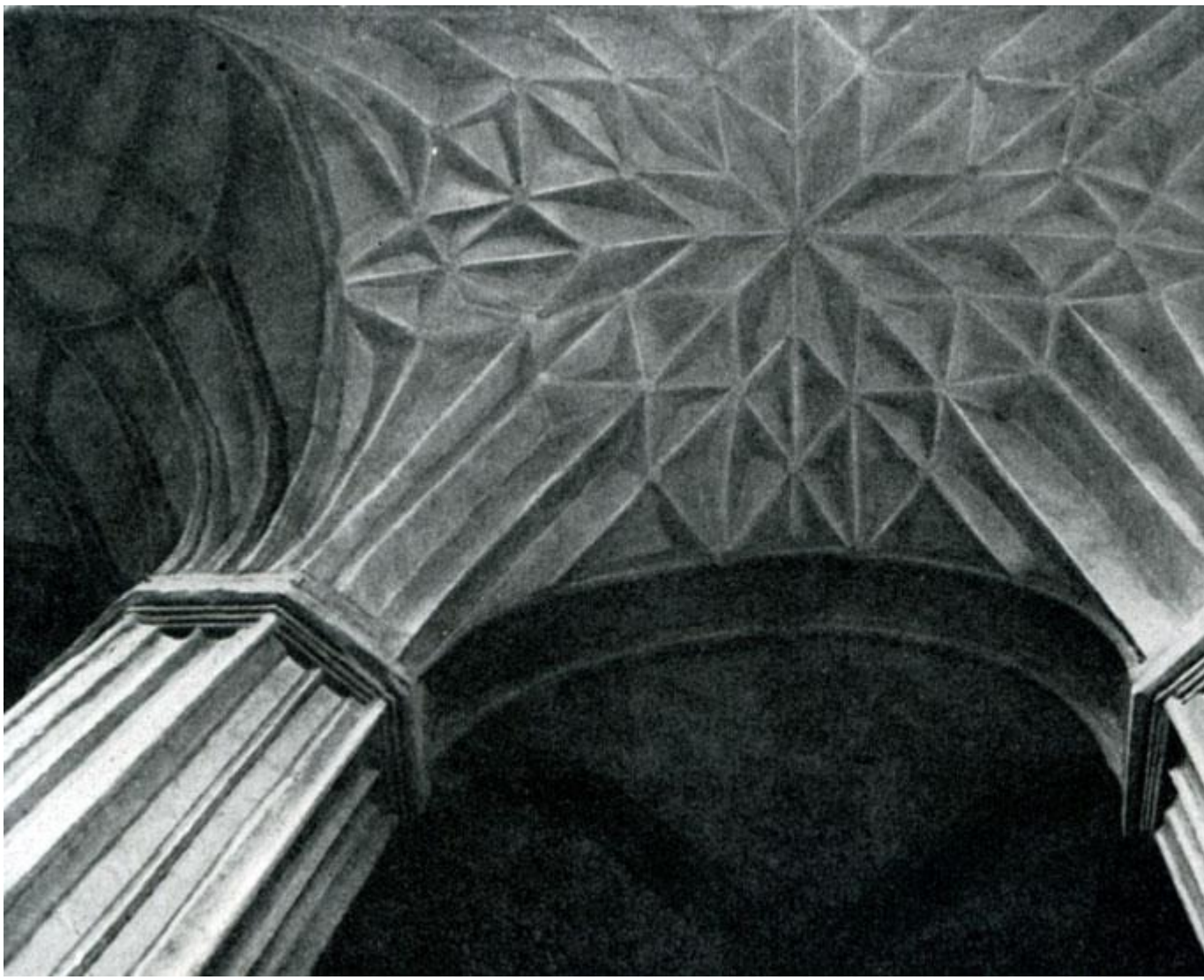
Литовцы дольше всех европейских народов сохраняли язычество. Официально христианство было введено в Литве только в 1387 г., а в западной части Литвы — Жемайтии — даже в начале 15 в. У литовцев не было монументальных культовых сооружений, строительство храмов началось лишь с введением христианства, и церковное каменное зодчество велось на основе опыта европейско-готической архитектуры. Переход к развитым формам последней завершился в начале 16 в.

Поэтому лишь в 14 в. наряду с каменно-кирпичными замками появляются и первые каменные культовые постройки — православные церкви в Вильнюсе (впоследствии Пречистенский и Спасский соборы). В их архитектуре, как и в замковых постройках, соединялись черты древнерусского и готического стилей. В 16 в. в связи с усилением католической реакции было запрещено строить новые и ремонтировать старые церкви, не соответствовавшие каноническому типу католической церкви. Это помешало дальнейшему влиянию традиций древнерусского зодчества на архитектуру Литвы.

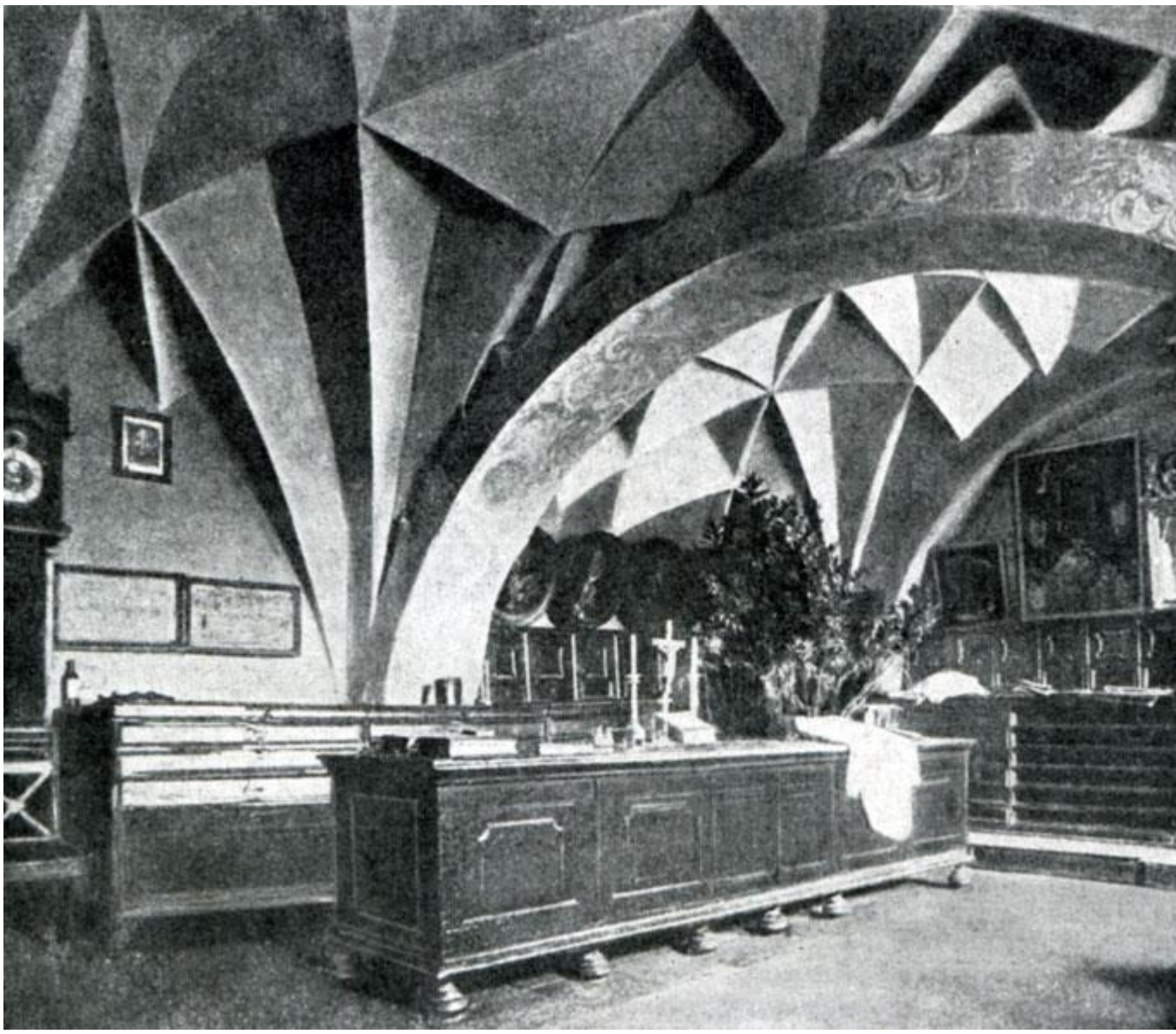
Первые католические церкви — костелы, построенные в конце 14 и в начале 15 в.,— были деревянные. Каменно-кирпичные костелы появились лишь в середине 15 в. После Тракайского замка было начато строительство нескольких каменных костелов, например Яна и Николая в Вильнюсе, Георгия и Витовта в Каунасе и маленького костела в Запишкисе. Эти здания, сохранившиеся до наших дней, носят характерные черты готической архитектуры. Несложные в плане трех и однонефные церкви без трансептов отличаются своей аскетической простотой; массив стены сохранен, декор крайне скуп. Основным строительным материалом литовской готики был кирпич.

Первые каменно-кирпичные костелы Литвы можно разделить на два основных типа. Первый тип, хорошо выраженный в Запишкисском костеле, очень прост по плану и общей композиции архитектурных объемов. Это небольшая однонефная церковь без трансепта, с большой прямоугольной абсидой. Башни отсутствуют; перекрытие плоское, деревянное. Снаружи стены укреплены контрфорсами. Все здание увенчано высокой двускатной крышей.

Храмы второго типа, отличающиеся более развитыми архитектурными формами, относятся к более позднему времени. Как правило, эти трехнефные зальные, без трансепта сооружения завершались в алтарной части пятигранной абсидой. Костелы такого рода уже перекрыты сводами, как простыми крестовыми, так и нервюрными. Стены, укрепленные массивными контрфорсами, совершенно лишены скульптурного декора и прорезаны узкими стрельчатыми окнами. Наиболее характерным примером таких построек может служить первоначальное здание костела Бернардинцев в Вильнюсе (1525), производящее сильное впечатление суровой простотой своих почти крепостных, устойчиво-крепких объемов. Примечательна его благородная по пропорциям башня-звонница с тонким использованием декоративных возможностей кирпичной кладки.



412 а. Костел Бернардинцев в Вильнюсе. 1525 г. Фрагмент свода.



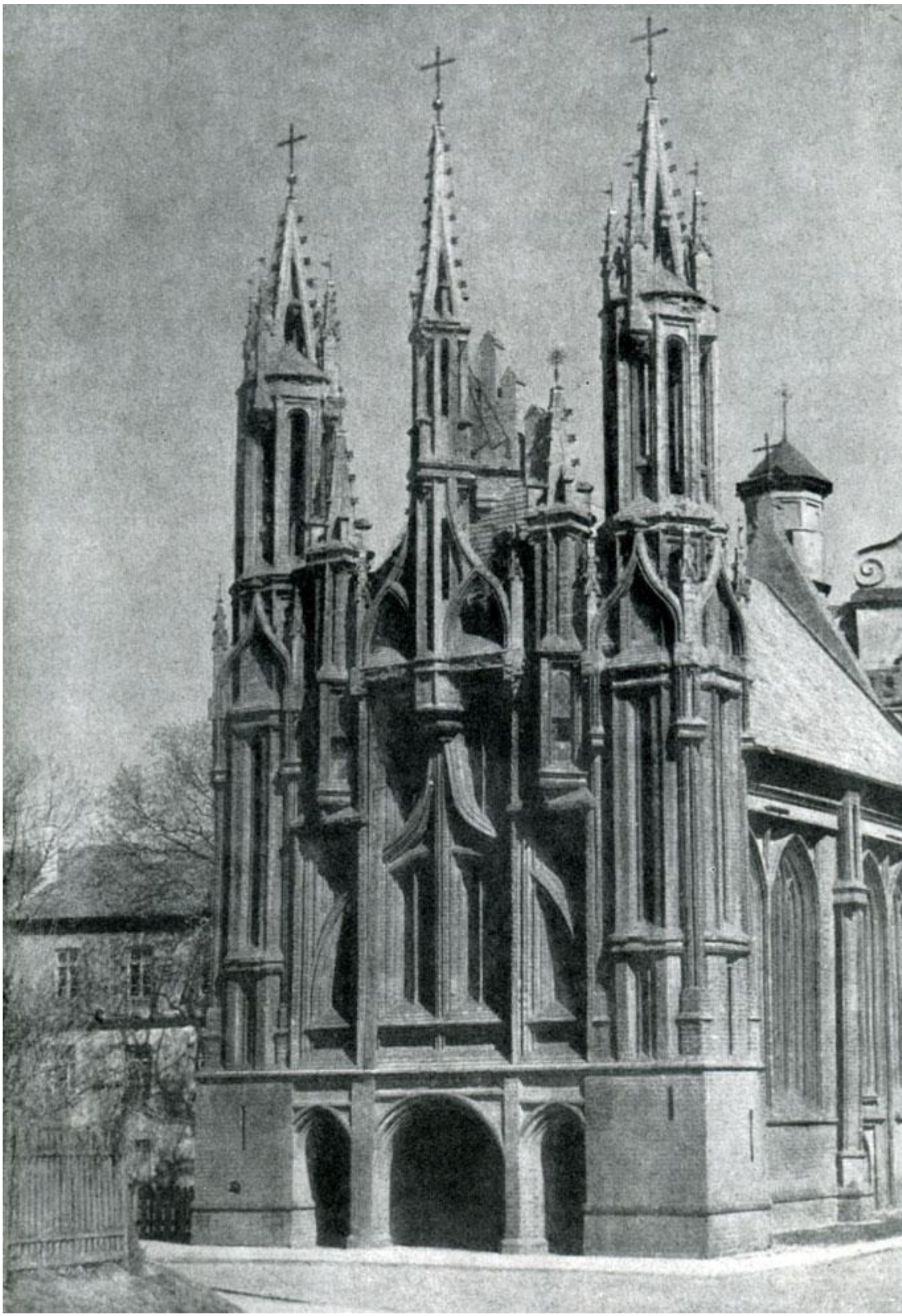
412 б. Костел Бернардинцев в Вильнюсе. Ризница.

Интересно отметить, что автор башни почти отказался от стрельчатой арки, мотив такой арки мы обнаруживаем только в верхнем этаже. Но, хотя в нижних Этажах господствует мотив полукруглых арок и горизонталей, ритм поднимающихся вверх линий выражен ярко и живо.

Башня стоит отдельно от здания церкви (прием очень редкий в готической архитектуре, но широко распространенный в древнерусской).

В 16 в. в Литве развивалось товарно-денежное хозяйство и росли города. Вильнюс в то время насчитывал 25—30 тысяч жителей (довольно высокая цифра для эпохи средневековья). В застройке города начинали уже соблюдать некоторую плановость. Вильнюсский магистрат приказал строить дома «по шнуру», дабы улицы были прямыми. Немалое влияние на развитие искусства и архитектуры имели цехи ремесленников, выросшие и окрепшие в то время в Вильнюсе, Каунасе и других городах Литвы. Много сделал для архитектуры своего города вильнюсский цех каменщиков, а для живописи — цех стекольщиков, мастера которого были и художниками-витражистами. Готические

костелы 16 в. отличались большими размерами и сложностью плана. Величественный кафедральный собор в Каунасе имеет 84 м длины, 34 м ширины и 28 м высоты.



413. Костел св. Анны в Вильнюсе. Середина 16 в. Вид с юго-запада.

Среди немногочисленных костелов, не подвергшихся перестройке в 17—18 вв., выделяется своими художественными достоинствами костел св. Анны в Вильнюсе. Он уцелел в своем первоначальном виде благодаря тому, что из-за обрушившихся сводов был оставлен на произвол судьбы и не использовался как раз в то время, когда почти все более древние костелы перестраивались в стиле барокко. Костел св. Анны построен в середине 16 в.; в 1902—1904 гг. здание было реставрировано, достроены порталы и своды. Как видно из поставленных на кирпичах опознавательных знаков, строили костел мастера вильнюсского цеха каменщиков.

Костел св. Анны — небольшое, напоминающее часовню однонефное здание. Боковые стены почти лишены украшений, их плоскость разделена тонкими контрфорсами, между которыми находятся большие окна в стрельчатых арках. Декоративные элементы фасада разработаны весьма богато, и можно сказать, что и сам фасад является самостоятельным художественным произведением — декор лишен какой-либо связи с общей архитектоникой зданий. Строители, гибко и свободно комбинируя кирпичи различного профиля (всего 33 типа), добились великолепных декоративных эффектов.

Удивительную легкость фасаду придает ритмическая композиция лент, фризов и столбиков, среди которых главную роль играют вертикальные ритмы. Редкие и короткие горизонтали служат только основанием для других многообразных гибких, стремящихся вверх полос. Вертикали часто представляют собой тонкие пилястрики, образующие неглубокие прямоугольные ниши. Эти прямоугольники, разного размера и пропорций, повторяются во всех частях фасада и являются основным декоративным мотивом. Они увенчаны своеобразными арками, которые своими острыми концами входят в небольшие плоские башенки. В фасаде нет ни одной спокойной плоскости, он весь пронизан легким, изящным, непрерывно изменчивым ритмом, живой мерцающей игрой света и тени.

Фасад костела св. Анны — редкий пример преломления в кирпичной готике принципов позднейшей готики. Это нечто аналогичное явлениям «пламенеющей» готики.

Известное сходство с декором фасада костела св. Анны имеет декор фронтона дома Перкунаса в Каунасе (15 в., бывшее помещение Ганзейской конторы).

С середины 16 в. в тесной связи с социально-экономическим и политическим развитием страны- начали распространяться гуманистические и реформаторские идеи, приведшие к утверждению в художественной культуре Литвы принципов искусства Возрождения.

Карта Византийской империи

Карта Армении и Грузии

Карта Болгарии, Сербии, Македонии

Карта Руси, Украины, Белоруссии

РУСЬ, УКРАИНА, БЕЛОРУССИЯ
БЕЛОЕ МОРЕ
СОЛОВЕЦКИЙ М-РЬ
Сев. Двина
ВЕЛИКИЙ УСТЮГ
БАЛТИЙСКОЕ МОРЕ
оз. Онежское
оз. Ладожское
СТАРАЯ ЛАДОГА
ФЕРАПОНТОВ М-РЬ
Волхов
НОВГОРОД
оз. Чудское
ПСКОВ
оз. Ильмень
ИЗБОРСК
Волга
КОСТРОМА
УГЛИЧ
ЯРОСЛАВЛЬ
РОСТОВ
ПЕРЕСЛАВЛЬ-ЗАЛЕССКИЙ
ТВЕРЬ
ЮРЬЕВ-ПОЛЬСКИЙ
ДМИТРОВ
СУЗДАЛЬ
Зап. Двина
Великая
ПОЛОЦК
ТРОИЦЕ-СЕРГИЕВ М-РЬ
ВЛАДИМИР
НИЖНИЙ НО
Неман
ЗВЕНИГОРОД
МОСКВА
МУРОМ
БЕЛОРУССИЯ
ВИТЕБСК
МОЖАЙСК
ГРОДНО
ОРША
КОЛОМНА
МИНСК
СМОЛЕНСК
Днепр
ЗАРАЙСК
Ока
ПИНСК
РЯЗАНЬ
ТУЛА
Припять
ЛЮБЛИН
ХОЛМ
НОВГОРОД-СЕВЕРСКИЙ
ВЛАДИМИР-ВОЛЫНСКИЙ
ЧЕРНИГОВ
ЛУЦК
УКРАИНА
ЛЬВОВ
ОСТРОГ
КИЕВ
Дон
ДРОГОБЫЧ
ГАЛИЧ
Днестр
Днепр
Дон
ХЕРСОНЕС
ЧЕРНОЕ МОРЕ

Карта Западной и центральной Европы в эпоху переселения народов и образования варварских королевств

Карта Франции

Карта Германии и Австрии

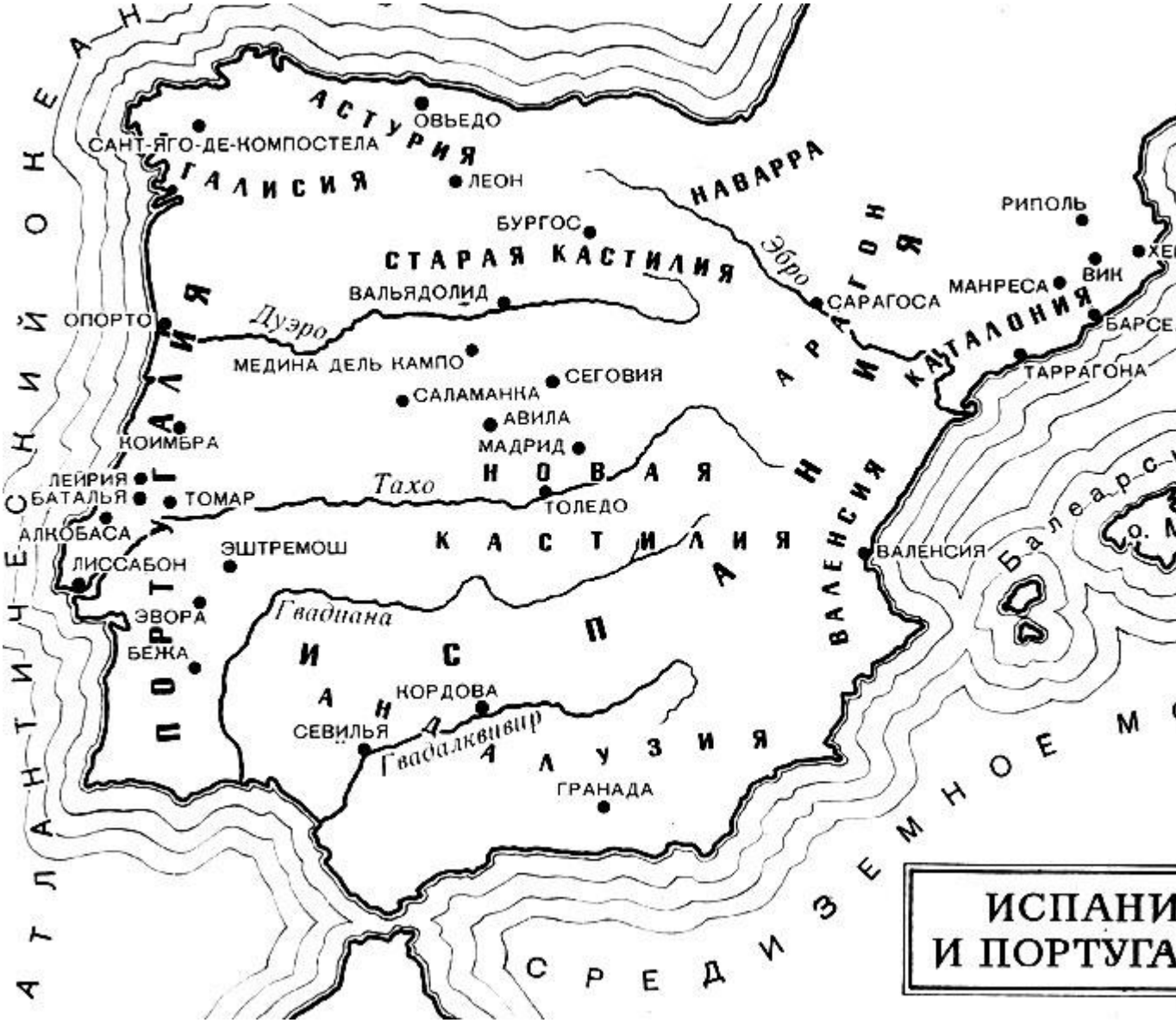
Карта Нидерландов

НИДЕРЛАНДЫ
СЕВЕРНОЕ МОРЕ
АМСТЕРДАМ
УТРЕХТ
ЛЕЙДЕН
НИМВЕГЕН
Рейн
Маас
АНТВЕРПЕН
БРЮГГЕ
ГЕНТ
МЕХЕЛЬН
ЛУВЕН
БРЮССЕЛЬ
ЭДЕНАРДЕ
ЛЬЕЖ
ГЮИ
ЛИМБУРГ
ДУЭ
Маас
Мозель

Карта Англии

АНГЛИЯ
СЕВЕРНОЕ МОРЕ
ИРЛАНДСКОЕ МОРЕ
ДЕРХЕМ
ЙОРК
ЛИНКОЛЬН
САУСВЕЛЛ
ЛИЧФИЛД
ПИТЕРБОРО
НОРВИЧ
ИЛИ
ВОРЧЕСТЕР
КЕМБРИДЖ
ГЛОЧЕСТЕР
ОКСФОРД
СЕНТ ОЛБЕН
ЛОНДОН
ВИНДЗОР
Темза
РОЧЕСТЕР
КЕНТЕРБЕРИ
УЭЛС
СОЛСБЕРИ
ВИНЧЕСТЕР
ЧИЧЕСТЕР
ЭКСЕТЕР
ПРОЛИВ ЛА-МАНШ

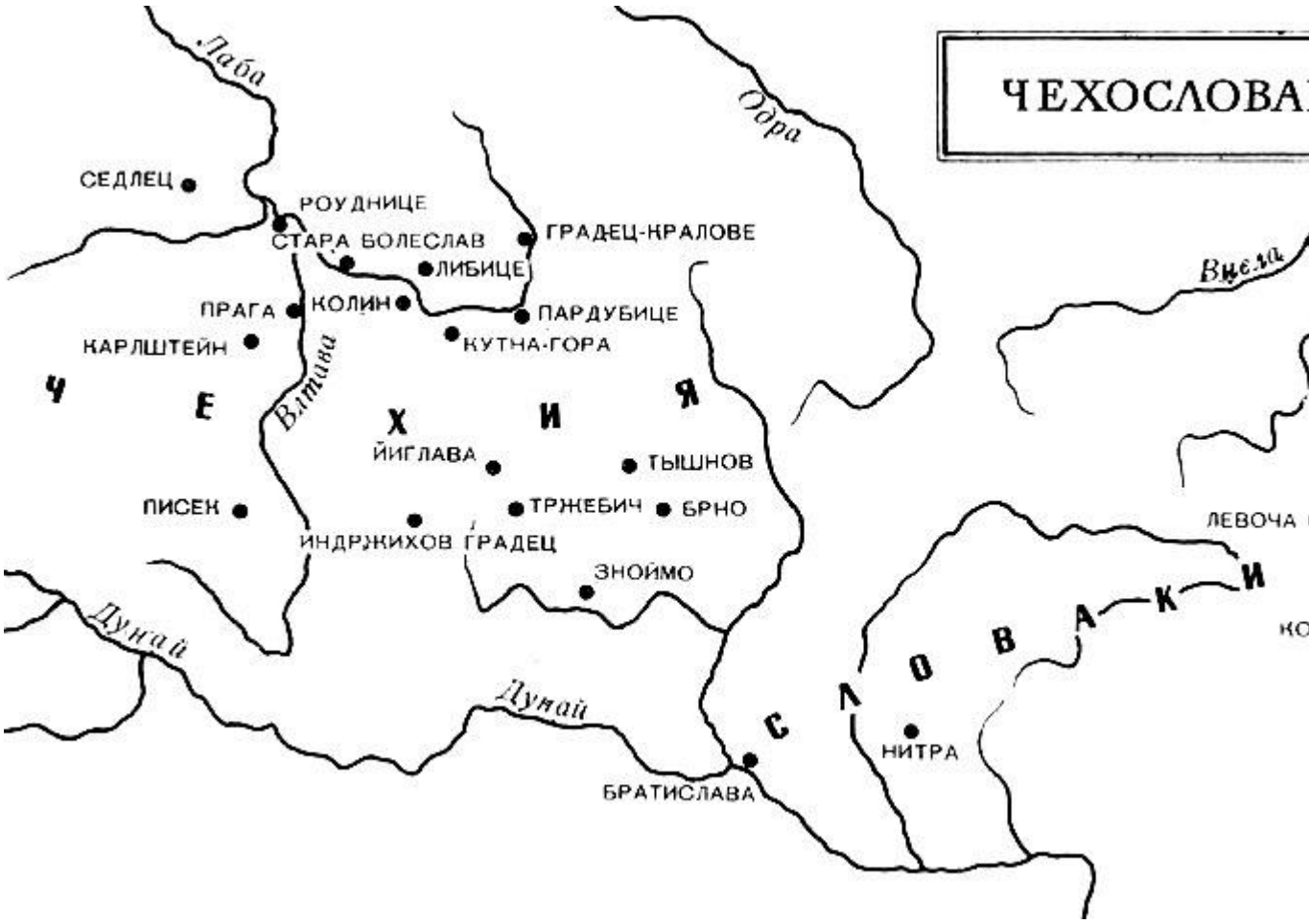
Карта Испании и Португалии



Карта Италии

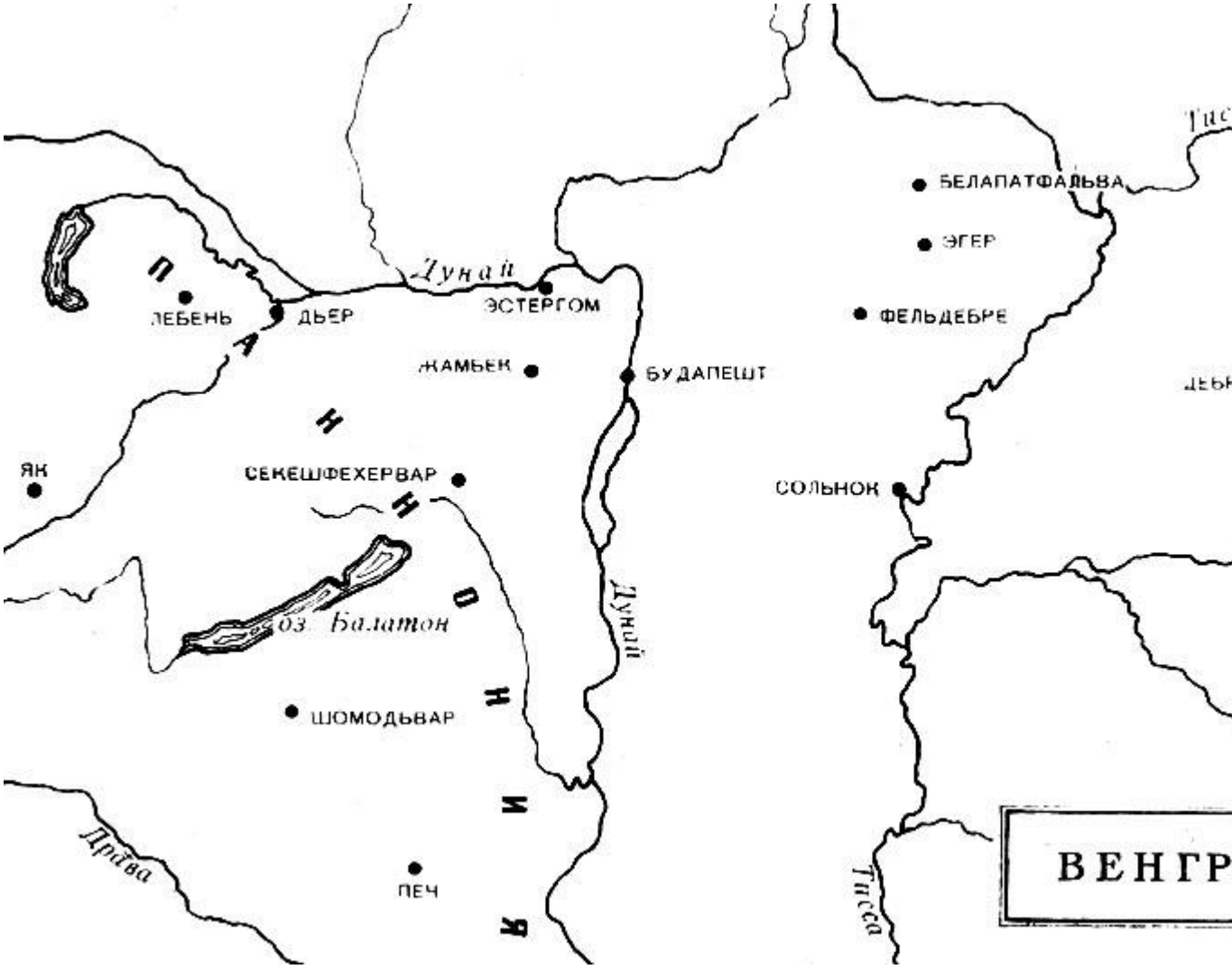
ИТАЛИЯ
МИЛАН
ЛОМБАРДИЯ
ПАВИЯ
По
ПЬЯЧЕНЦА
ВЕРОНА
ПАДУЯ
ВЕНЕЦИЯ
ПАРМА
МОДЕНА
БОЛОНЬЯ
ГЕНУЯ
РАВЕННА
АДРИАТИЧЕСКОЕ
ЛУККА
ПИЗА
Арно
ФЛОРЕНЦИЯ
ТОСКАНА
АРЕЦЦО
СИЕНА
АССИЗИ
Тибр
о. Корсика
РИМ
ТИРРЕНСКОЕ МОРЕ
КАПУЯ
БЕНЕВЕНТО
КАНОСА
НЕАПОЛЬ
БАРИ
САЛЕРНО
о. Сардиния
ПАЛЕРМО
МОНРЕАЛЕ
ЧЕФАЛУ
о. Сицилия
СРЕДИЗЕМНОЕ МОРЕ

Карта Чехословакии



Карта Польши

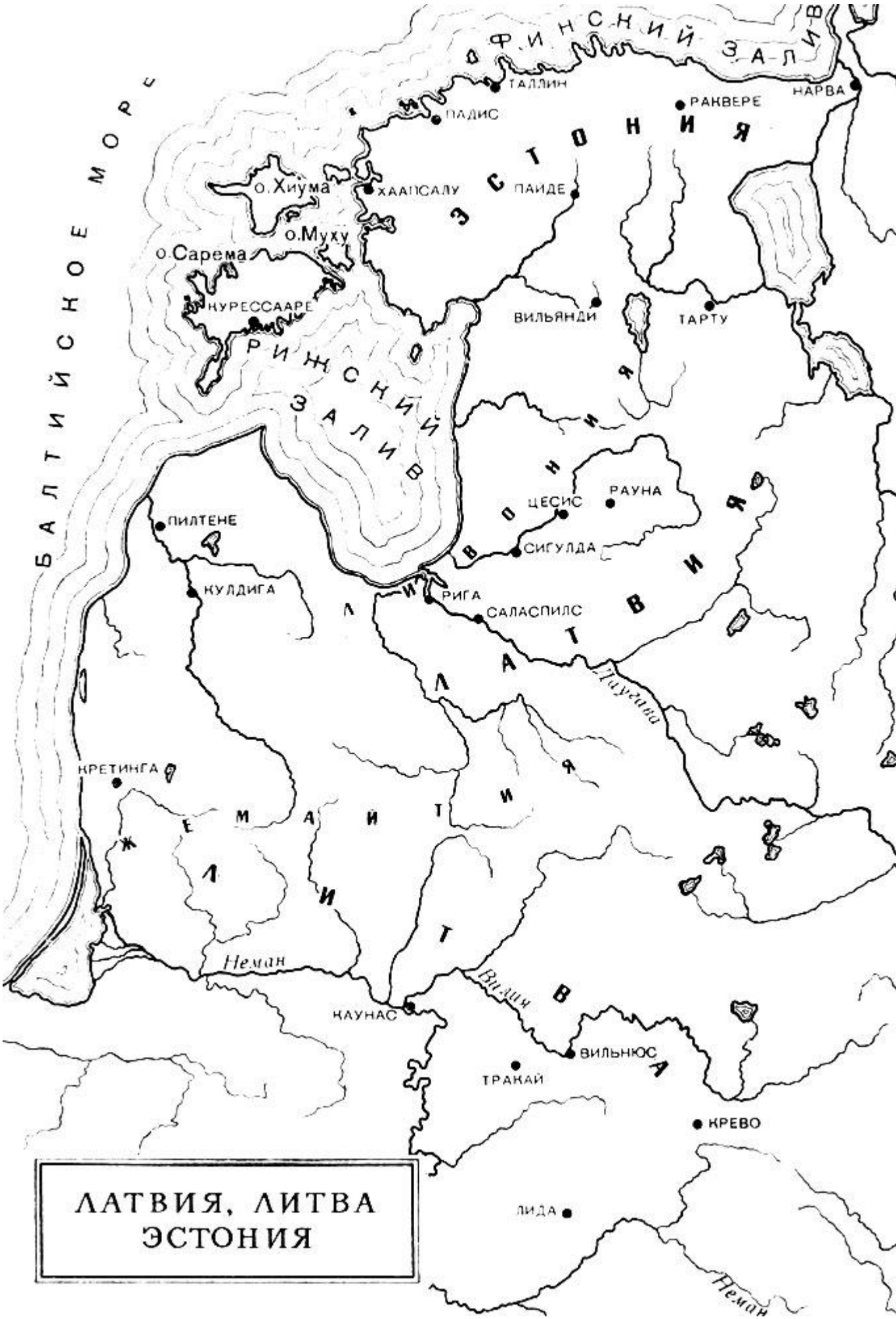
Карта Венгрии



Карта Румынии

Карта Дании, Норвегии, Швеции, Финляндии

Карта Латвии, Литвы, Эстонии



ЛАТВИЯ, ЛИТВА
ЭСТОНИЯ