МИНИСТЕРСТВО ОБРАЗОВАНИЯ И НАУКИ РФ

САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКИЙ НАЦИОНАЛЬНЫЙ ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ ИНФОРМАЦИОННЫХ ТЕХНОЛОГИЙ, МЕХАНИКИ И ОПТИКИ

Кафедра социальных и гуманитарных наук

**РЕФЕРАТ**

**Готический стиль в искусстве**

Выполнил:  
студент  
группы P3118  
Гхази Д.

Проверил:

Шкиро П.И.

Санкт-Петербург 2015

**Содержание:**

1. Введение

2. Глава 1. Ранний этап развития готического искусства

3. Глава 2. Зрелый (высокий) этап развития готического искусства

4. Глава 3. Поздний этап развития готического искусства

5. Заключение

6. Список использованных источников и литературы

1. **Введение**

Темой данного реферата является «Готическое искусство: основные этапы развития». В данной работе я постараюсь описать само готическое искусство как одно из направлений в мировом искусстве, определить его хронологические рамки, охарактеризовать каждый из этапов развития готического искусства, а также расскажу о готическом направлении в архитектуре, скульптуре и живописи некоторых стран.

Объектом работы является средневековое искусство. Предметом работы является готическое искусство.

Термин «готика» возник применительно к архитектуре, и именно в ней проявились наиболее характерные черты этого стиля. На протяжении столетия — примерно с 1150 до 1250 гг. — архитектура оставалась преобладающим видом искусства. Этот период можно назвать эпохой великих соборов. В первое время готическая скульптура по духу жестко подчинялась архитектуре. Но после 1200 г. эта зависимость стала все более ослабевать. Наивысшие достижения в области скульптуры относятся к 1220—1420 гг. Что касается живописи, то местом ее расцвета, пришедшегося на 1300— 1350 гг., стала центральная Италия, а примерно с 1400 г. она становится ведущим жанром искусства к северу от Альп. Таким образом, рассматривая всю эпоху готики в целом, постепенно роль основного вида искусства перешла от архитектуры к живописи, то есть качества, присущие архитектуре, уступили место качествам, свойственным живописи.

На эту общую схему накладывается еще одна: повсеместное распространение нового стиля во многих странах с одной стороны при наличии местных особенностей с другой. Возникнув как локальное явление в Иль-де-Франс, готическое искусство распространяется по всей Франции и захватывает всю Европу, где его называют opus modernum или francigenum (современный французский стиль). В ХШ в. новый стиль перестает казаться привнесенным извне, и начинают складываться его местные разновидности. По мере приближения к середине XIV в. отмечается все возрастающая тенденция к взаимопроникновению региональных форм, и уже около 1400 г. мы наблюдаем практически повсеместное преобладание удивительно однородного стиля — интернациональной готики. Это единство, однако, оказывается недолговечным: в Италии, ведущее место в искусстве которой теперь принадлежит Флоренции, создается совершенно новый стиль, известный как Раннее Возрождение, тогда как по другую сторону Альп столь же выдающееся место занимает Фландрия, где получают развитие живопись и скульптура поздней готики. И, наконец, через столетие итальянское возрождение станет основой еще одного международного стиля. Теперь, рассмотрев вкратце основные этапы развития готического искусства, мы сможем ознакомиться с ним более подробно.

**2. Глава 1. Ранний этап развития готического искусства**

*Франция.*В отличие от предшествовавших стилей можно указать время возрождения готики с исключительной точностью: 1137—1144 гг.; именно в этот период аббат Сугерий осуществил перестройку церкви королевского аббатства Сен-Дени в непосредственной близости от Парижа. Единственной областью Франции, находившейся под непосредственным управлением короля, был Иль-де-Франс, но даже здесь знать нередко бросала вызов его власти. Однако с начала XII в. она стала усиливаться, а размеры королевского домена расширяться. Сугерий, как главный советник Людовика VI, играл ключевую роль в этом процессе. Именно он укрепил союз короля с церковью, привлек на его сторону французских епископов и находившиеся под их патронатом города; король со своей стороны поддержал папство в его борьбе с германскими императорами.

Сугерий оказывал поддержку монархии в плане не только практической, но и «духовной» политики. Акцентируя внимание на божественном происхождении королевской власти и видя в ней оплот правосудия и справедливости, он стремился к объединению нации вокруг короля. Его архитектурные замыслы относительно аббатства Сен-Дени следует понимать именно в этом контексте, так как, основанное в конце VIII в., оно пользовалось особой славой — и как место поклонения святому, являющемуся просветителем и защитником Франции, и как главный памятник каролингской династии. Сугерий намеревался сделать аббатство духовным центром королевства, местом паломничества. Его церковь должна была затмить великолепие прочих, стать наивысшим взлетом религиозных и патриотических чувств. Но чтобы она стала зримым воплощением этих планов, ее следовало расширить и перестроить. Сугерий оставил такое подробное и красноречивое описание всех своих замыслов, что мы знаем гораздо больше о том, чего он хотел достичь, чем о конечном результате, так как западный фасад и украшавшая его скульптура дошли до нас в плачевном состоянии, а хоры, которые были задуманы как наиболее важная часть церкви, сохранили первоначальный вид только у внутренней галереи.

Галерея и окружающий апсиду венок капелл знакомы нам по романским «хорам паломников». Но в Сен-Дени они объединены с основным пространством церкви совершенно новым образом. Капеллы уже не являются самостоятельными элементами, а сливаются со всем зданием, образуя, по сути, вторую галерею: при этом основанный на применении стрельчатой арки крестовый свод на нервюрах используется повсеместно. (В романских «хорах паломников» крестовый свод имели только галереи.) В итоге мы воспринимаем двойную галерею в Сен-Дени не в качестве ряда отдельных ячеек, а как единое целое (хотя и расчлененное) пространство, форма которого очерчена кружевом стройных арок, нервюров и поддерживающих своды колонн.

Интерьер Сен-Дени в первую очередь отличается от прежних церквей легкостью и обилием света. Его архитектурные формы изящны, и, по сравнению с массивной тяжеловесностью романских построек, кажутся почти невесомыми, а площадь окон увеличена до такой степени, что их уже трудно назвать проемами в стене — они занимают ее всю, становясь, собственно, прозрачной стеной. Такое обилие света обеспечивается применением тяжелых и видимых только снаружи контрфорсов. Выступая между капеллами, они принимают на себя боковой распор сводов. Так что столь удивительную воздушность как бы лишенного тяжести интерьера легко объяснить: самые тяжелые элементы конструкции скрыты от нашего взора.

Описывая построенные Сугерием хоры, мы заглянули в самую суть готической архитектуры; вместе с тем, каждый отдельно взятый их элемент в действительности не является новшеством. Все они существовали в различных местных школах французской и англо-норманнской романики, откуда и были заимствованы.

Собор Нотр-Дам де Пари, Париж. 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. 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 Щель, которому принадлежала сохранившаяся до наших дней система легких и весьма изящных аркбутанов.

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.

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.

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 «галереей королей»: ритм которой, в уменьшенном масштабе, повторяет балюстрада второго яруса. Галереей 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 галереей, которая состоит из изящно сплетенных стрельчатых арочек, вырастающих из тонких и стройных колонн. В этой галерее 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 галерей. 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., 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.

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. Чем выше ярус, тем пропорции арок и окон становятся более стройными и вытянутыми вверх. То 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 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 галерее 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.

*Англия.*Английская готика  развилась скорее из разновидности готического стиля, характерной для Иль-де-Франса (впервые примененной в Англии в 1175 г. французским архитектором, осуществившим перестройку хоров Кентерберийского собора) и цистерцианского течения в архитектуре, нежели из англо-норманнской романики. За менее чем пятьдесят лет возник своеобразный вариант готического стиля, известный как раннеанглийский, лучшим образцом которого является собор в Солсбери. При первом же взгляде видно, насколько его внешний вид отличается от французских соборов, и насколько трудно оценивать его с точки зрения стандартов французской готики. Компактность и преобладание вертикалей исчезли; здание выглядит приземистым и растянутым; оно словно расползается во все стороны.

Великолепная башня над средокрестием, что служит акцентом всего здания, соединяя воедино его части, была построена веком позже и значительно более высокой, чем предполагалось первоначально. Ввиду не столь большой высоты собора и аркбутаны играют здесь как бы вспомогательную роль. Примечательно, что стена западного фасада превратилась в своего рода ширму, более широкую, чем сама церковь, а четко выраженные горизонтальные полосы, образуемые статуями и орнаментом, делят фасад на несколько уровней, в то время как башни фасада, «съежившись», стали башенками, не привлекающими к себе большого внимания.

Английская готика развивалась в направлении более четко выраженного вертикального начала. Хоры Глостерского собора являются выдающимся образцом английской поздней готики, называемой также перпендикулярной. Это название ей, безусловно, подходит, поскольку теперь в ней преобладает вертикальная составляющая, явно отсутствующая в ранней английской готике. В этом отношении перпендикулярная готика значительно ближе французским образцам, но вместе с тем в ней столько типично английских особенностей, что за пределами Англии она явно воспринималась бы как нечто неуместное. Повторяющиеся одинаковые небольшие ажурные панели напоминают ряды скульптур на западном фасаде собора в Солсбери. Восточный торец собора имеет в плане прямоугольную форму в отличие от полукруглых апсид более ранних английских церквей; как и в них, обе «половины» стрельчатого свода уходят вверх с очень небольшим наклоном.

Нервюры свода приобрели новое дополнительное значение; их стало так много, что они образуют кружевной орнамент, как бы прикрывающий границы пролетов, и в результате весь свод выглядит как нигде не прерывающаяся поверхность. Это ведет к созданию впечатления подчеркнуто целостного внутреннего пространства. Такая декоративная усложненность разделенного на четыре части классического свода характерна также и для возникшего по другую сторону Ла-Манша стиля так называемой пламенеющей готики, но англичане применяли этот архитектурный прием раньше и более широко.

*Германия.*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 противоречии 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.

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 четырехярусное пространство с эмпорами и трифорием заключено в романскую оболочку с несколькими башнями. Только подчеркнутая вертикальная направленность архитектурных форм свидетельствует о нарастании готических тенденций.

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.

*Вывод.*Таким образом, можно сделать вывод, что готическое искусство в разных странах было развито совсем не одинаково. Его наибольший расцвет был во Франции и Германии. Важнейшую роль в формировании готического искусства сыграли экономически более развитые области северо-восточной Франции: Иль де Франс и Шампань. Основным направлением в готическом искусстве является архитектура, но она уже начинает вытесняться такими направлениями как скульптура и живопись. Готический стиль ещё не совсем обосновался в мировой культуре, в нём всё ещё переплетаются отголоски романского стиля.

**3. Глава 2. Зрелый (высокий) этап развития готического искусства**

*Франция.*Особенно богато скульптурное убранство в Реймсском соборе  — одном из замечательных созданий высокой готики, классическом образце синтеза архитектуры и скульптуры той эпохи. 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.

Во время первой мировой войны собор сильно пострадал от обстрела и пожара предохранительной обшивки. Вторая мировая война причинила ему еще более серьезные повреждения.

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 вертикальные 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.

Впечатление от интерьера определяется 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 галерея трифория, ставшая самостоятельным этажом. 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 Лане, Париже, Шартре и Реймсе.

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 «галерею королей». Верх фасада в середине занят розой и несколько сдавлен по сторонам двумя башнями, окончательно завершенными лишь в середине 15 в. Амьенекий собор  был последним словом классической французской готики.

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.

*Германия.*Начиная примерно со второй четверти ХШ в. высокая готика Иль-де-Франса стала оказывать сильное влияние на архитектуру Рейнланда. Особенно характерна для германской готики церковь, построенная с применением зальной системы (Hallen Kirche), где все нефы имеют одинаковую высоту. Изменчивое, как бы расширяющееся пространство пристроенных в 1361—1372 гг. к церкви Св. Зебальда в Нуремберге больших зальных хоров обволакивает человека, словно он стоит внутри огромного шатра. Возникает ощущение свободы, связанное с отсутствием зрительной подсказки относительно того, куда должен идти попавший в эту церковь. А совершенно прямые линии примыкающих к устоям пучков колонн, плавно расходящихся, превращаясь в ребра-нервюры, похожи на эхо, снова и снова повторяющее непрерывное движение, ощущаемое в самом пространстве церкви.

Ещё одним 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 трафею и расчлененные устои. Логика пространственного построения и хорошо 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.

В юге-западной Германии, во Фрейбурге, был разработан особый тип западного фасада. Здесь высится только одна башня, основанием споим 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).

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 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 Марин, 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 не овладел анатомическим знанием тела, но он уже стоит на тон 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 зрелой 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.

*Вывод.*Итак, что касается строительства соборов, то оно в конце 13 — начале 14 вв. переживало кризис: архитектурные формы стали суше, декор обильнее, статуи получили одинаковый подчёркнутый S-образный изгиб и черты куртуазности. С 14 в. большое значение приобрели городские и монастырские зальные церкви, замковые и дворцовые капеллы. Своё развитие получило также строительство соборов в соответствии с зальной системой, где все нефы имеют одинаковую высоту. В период высокой готики получают своё развитие скульптура и живопись, приобретая более реальные черты, буйность красок и плавность линий, что впоследствии вытекает в самый последний этап развития готического искусства - поздняя или пламенеющая готика.

**4. Глава 3. Поздний этап развития готического искусства**

*Франция.*С XIV в. начинается период поздней готики, во Франции он длится два столетия (XIV—XV вв.). XV век в готической архитектуре называют еще пламенеющей готикой. Позднеготические сооруже-ния перегружены декором, сложной декоративной резьбой и замыс-ловатым узором нервюров.

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 стрлбами-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 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.

В духе поздней готики выполнена великолепная ратуша в Сен Кан-тене (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.

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.

Среди дошедших до нас значительных городских сооружений выделяется папский замок-дворец в Авиньоне, сочетающий элементы жилого дома с замковой 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. 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 Кантена с их светским и жизнерадостным обликом.

XIV век — время угасания искусства витража, превращения его в живопись по стеклу. Становятся заметными даже движения кисти, исчезает пленительная полихромия этой живописи.

В XIII—XIV вв. продолжает развиваться книжная миниатюра. Среди различных школ особенно знаменита Парижская, но в эти века можно различить не только отдельные школы, но и разные творческие индивидуальности. Элементы готической миниатюры напоминают готическую архитектуру и витраж (Псалтырь Людовика Святого, Парижская национальная библиотека).

Книжная миниатюра — прекрасный исторический документ: по ней мы узнаем костюм, прическу, одежду воинов, она доносит до нас далекий, но живой голос эпохи при всей условности стиля изображения (примером могут служить Большие французские хроники конца XIV — начала XV в.—настоящая энциклопедия французской жизни в позднее средневековье). Именно в ней скорее всего проступают черты новой поры Возрождения. С XV столетия появляется гравюра, что оказало огромное влияние на дальнейшие пути развития книж-ной миниатюры. Прикладное искусство (мебель, костюм и пр.) развивается в общем русле французского готического искусства.

*Германия.*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. 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.

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 (Вест-фалия), 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, архитектурная конструкция которой позволяет создавать единое внутреннее пространство. Энергия общего движения ввысь ослабевает. Если в предшествовавшем веке 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 начале 14 в. готическая скульптура вступила 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.

*Вывод.* В позднеготическую эпоху накопление эмпирических знаний, рост интереса к реальности, к наблюдению и изучению натуры, возросшая роль творческой индивидуальности подготовили почву для ренессансной системы мировосприятия. Этот процесс проявился в 14—начале 16 вв. во французской и бургундской миниатюре, в скульптуре (Клаус Слютер) и живописи (Мельхиор Брудерлам и др.) немецкой, чешской, польской декоративной пластике (Пётр Парлерж), в алтарной скульптуре и живописи (мастер Теодорик и др.). В 15— 16 вв. он был ускорен влиянием итальянского и нидерландского Возрождения. На протяжении 16 в. готика почти повсеместно сменилась ренессансной культурой.

**5. Заключение**

В заключение, я бы хотела написать о современном состоянии готического искусства. В наши дни готическое искусство направлено в основном на музыку, мировоззрение и стиль одежды.

В конце 70-х годов XX века, будучи очень популярным в Европе, музыкальный стиль панк стал сильно видоизменяться. Часть панк групп сменила свое звучание на более депрессивное и имидж на более декадентский. По началу они не ассоциировались непосредственно с готической культурой средних веков, определение «готы» появилось при дальнейшем развитии современной готической культуры. (Конечно, и до этого встречались современные поклонники готического искусства, но не в таких масштабах).

Мировоззрение готов очень похоже на идеологию традиционного готического искусства - это отрешённость от быта, стремление к чему-то более высокому, чем земная жизнь. Хотя полностью утратилась религиозная окраска готики. Готическое мировоззрение характеризуется пристрастием к "темному" восприятию мира. Это особый романтично-депрессивный взгляд на жизнь, отражающийся в поведении (замкнутость, частые депрессии, меланхолия, повышенная ранимость), восприятии реальности (мизантропия, утонченное чувство прекрасного, пристрастие к сверхъестественному), отношениях с обществом (не приятие стереотипов, стандартов поведения и внешнего вида, антагонизм с обществом, изолированность от него). Естественно всё вышеперечисленное относится далеко не ко всем готам.

Многие готы предпочитают одеваться в стиле одежды определённого периода средневековья (обычно это период поздней готики). Но из-за непомерной цены такой одежды большинство просто носит чёрные платья или плащи.

В настоящее время готическая музыка развилась во множество разнообразных стилей и подстилей, но их объединяет то, что почти везде используются классические и народные музыкальные инструменты, как орган, клавесин, различные струнно-смычковые и духовые инструменты.

**6. Список использованных источников и литературы**

1. Ильина Т.В. История искусств. Западноевропейское искусство.- М.: 2000 (218 с.);

2. В.Н. Грашенков. Искусство Западной Европы и Византии.- М.:1978

(306 с.);

3. Всеобщая история искусств. Том 2. Искусство средних веков.- М.: 1994 (583 с.);

4. Е.В. Агибалова. История Средних веков.- СПб.: 1970 (324 с.);

5. История зарубежного искусства.- М.: 1984 (296 с.);

6. Ю. Овсянников. История памятников Средневековья.- М.: 1995 (418 с.);

7. Анна Эрши. Живопись интернациональной готики.- СПб.: 1984 (257 с.);

8. Кон-Винер. "История стилей изобразительных искусств", Москва, 2000.

9. Л. Любимов. "Искусство Западной Европы". Москва, 1976.

10. "Искусство средневековья", справочник. Москва, 1980.