Дорохов В. Г.

РАЗВИТИЕ ГОТИЧЕСКОЙ СКУЛЬПТУРЫ ГЕРМАНИИ В XIII ВЕКЕ (НА ПРИМЕРЕ МЕЙССЕНСКОГО СОБОРА)

Адрес статьи: www.gramota.net/materials/1/2009/7-1/14.html

Статья опубликована в авторской редакции и отражает точку зрения автора(ов) по рассматриваемому вопросу.

Источник

Альманах современной науки и образования

Тамбов: Грамота, 2009. № 7 (26): в 2-х ч. Ч. I. С. 45-46. ISSN 1993-5552.

Адрес журнала: www.gramota.net/editions/1.html

Содержание данного номера журнала: www.gramota.net/materials/1/2009/7-1/

© Издательство "Грамота"

Информация о возможности публикации статей в журнале размещена на Интернет сайте издательства: www.gramota.net

Вопросы, связанные с публикациями научных материалов, редакция просит направлять на адрес: almanac@gramota.net

гия, антропология, социология, искусствоведение, литературоведение, лингвистика, философия [Там же, с. 194].

Таким образом, эффективная институционализация гендерных исследований развивается как повседневная практика в образовательном дискурсе, в результате которой должно происходить переосмысление и перестройка гендерных властных отношений и как результат оптимизация гендерной асимметрии.

Список литературы

Гурко Т. Социология пола и гендерных отношений // Социология в России / под ред. В. А. Ядова. М.: ИС РАН, 1998. Гл. 8.

Здравомыслова Е. А., Темкина А. А. Институциализация гендерных исследований в России [Электронный ресурс]. URL: http://www.eu.spb.ru/gender/ (дата обращения: 05.08. 2007).

Пушкарева Н. Л. Предмет и перспективы гендерного подхода в исторических науках // Пол и гендер в науках о человеке и обществе / под редакцией В. Успенской. Тверь: Феминист-Пресс, 2005. С. 20.

Пушкарёва Н. Л. Гендерные исследования: рождение, становление, методы и перспективы // Вопросы истории. 1998. № 6.

Скотт Д. Женская история и переписывание истории [Электронный ресурс]. URL: www.gumer.ru (дата обращения: 14. 10.2008).

Скотт Д. Гендер: полезная категория исторического анализа // Введение в гендерные исследования: хрестоматия / под ред. С. В. Жеребкина. Харьков: ХЦГИ, 2001; СПб.: Алетейя, 2001. Ч. II.

Теория и методология гендерных исследований: курс лекций / под общ. ред. О. А. Ворониной / Московский центр гендерных исследований, Московская высшая школа социальных и экономических наук. М., 2001. С. 68.

Успенская В. И. Женская история и развитие феминистского сознания [Электронный ресурс]. URL: www.tvergenderstudies.ru (дата обращения: 18.10.2008).

Хоткина З. Гендерным исследования в России – десять лет // Общественные науки и современность. 2000. № 4. С. 21-26.

РАЗВИТИЕ ГОТИЧЕСКОЙ СКУЛЬПТУРЫ ГЕРМАНИИ В XIII ВЕКЕ (НА ПРИМЕРЕ МЕЙССЕНСКОГО СОБОРА)

Дорохов В. Г.
Кемеровский государственный университет культуры и искусств

В соборе города Мейссена (Dom zu Meißen) находятся семь статуй, возникших в XIII в., в эпоху расцвета в Германии готической скульптуры. Как и другие произведения этого периода, мейссенские статуи обладают высокими художественными достоинствами. Выполнены они безымянными мастерами и точная дата их возникновения не известна. Можно лишь предполагать, относительно того времени, когда они были созданы. Мейссенский собор был заложен в 1240-х годах, а период его интенсивного строительства начался только с 1260-х годов.

Мейссенские статуи существуют как две изолированные друг от друга группы, расположенные в разных помещениях собора. Четыре фигуры находятся в его хоре, высоко над уровнем пола, на консолях перед гладкой стеной. С точки зрения иконографии они составляют самостоятельный цикл. У северной стены поставлены фигуры основателей собора – императора Оттона I и его второй жены Адельгейд, у южной – фигуры его патронов – евангелиста Иоанна и св. епископа Доната. Остальные три фигуры помещены у южного портала собора в небольшой восьмиугольной пристройке. Они стоят в плоских нишах, на невысоком, расчлененном слепыми аркадами цоколе. Изображены также мадонна с младенцем, Иоанн Креститель и юноша с кадилом. Эти фигуры не образуют иконографически самостоятельного комплекса. Если говорить об их стилистическом решении, то статуи выглядят несколько упрощенными, даже грубоватыми по исполнению, но в то же время они достаточно объемные и свободно развернуты в пространстве.

Мейссенские статуи являются последним в немецком искусстве XIII в. циклом, который состоит из монументальных фигур, соединенных с архитектурой здания. Мейссенский цикл замыкает собой период в развитии немецкой скульптуры, именующийся «классической» готикой, которому принадлежат многофигурные циклы Бамбергского, Магдебургского и Наумбургского соборов. После мейссенского цикла, вплоть до конца XIII в., в немецкой скульптуре появлялись только надгробия и двухфигурные группы. Уменьшение художественной продукции и отказ от монументальных ансамблей отчасти можно объяснить общим упадком страны в эпоху междуцарствия. Уже в мейссенской скульптуре появляются черты, которые свидетельствуют о распаде художественной концепции «классического» этапа готики и о формировании новых принципов позднеготического искусства. О начинающемся распаде свидетельствует то, что фигуры не объединены в стройный архитектурно-скульптурный комплекс, лишены прочной конструктивной связи с архитектурой, а некоторые из них представлены в непрерывно развивающемся движении. Некоторые фигуры ансамбля неоднородны по своему художественному языку и образным решениям, возможно из-за неравной одаренности исполнявших их мастеров. Эта неоднородность объясняется тем, что мастера пытались по-новому решить проблему пластического образа. Мейссенские мастера первыми в немецкой скульптуре того времени вступили на путь новых исканий и соответственно шли по нему на ощупь.

Например, фигура Марии, фронтальная и статичная, представляет собой характерный для французских мадонн эпохи соборов идеальный тип богоматери — т.н. «небесной царицы», исполненный торжественного и несколько отвлеченного величия. Однако мейссенской Марии недостает французской грациозности. Напротив, ей свойственна тяжеловесная монументальность. Складки ее мантии громоздкими массами ниспадают на землю. Голову венчает большая, рельефно вылепленная корона. Сильной рукой держит мадонна крупного большеголового младенца. Правда, та живость, с которой он тянется к яблоку в руке матери, свидетельствует о желании мастера смягчить неприступную горделивость мадонны жизненным мотивом; и драпировки ее одежды, образующие резкие светотеневые контрасты, сочетания пышных раструбов и туго, диагонально натянутых полотнищ, намеренно драматизированы.

Совсем по-иному решены статуи основателей собора. В Мейссене изображены улыбающаяся, довольная собой женщина и находящийся в состоянии душевного смятения мужчина. Мастер разрабатывает, повторяет основной контраст двух обликов в контрастирующих деталях. Так, Адельгейд, желая быть изящной, несколько манерно придерживает двумя пальцами ремень и мантию. Оттон, напротив, кажется, забыл о своих императорских регалиях: его скипетр кое-как прислонен к плечу, держава в руке наклонилась и готова скатиться с ладони, ремень плаща зацепился за брошь у ворота. Лица Адельгейд и Оттона стандартизированы и представляют собой вариации типов лиц статуй из Наумбургского собора. Силуэты тел Оттона и Адельгейд, окутанные широкими мантиями, почти одинаковы. Одежда выполняет в этих статуях лишь социально характеризующую и формально декоративную функции. Обе статуи приземисты и тяжелы, но в тоже время в статуях Оттона и Адельгейд появляются и новые черты, в сочетании с которыми отклонения можно воспринимать не как ущербность, а как сознательное, хотя еще и нерешительное, желание отойти от его принципов. Наиболее характерная особенность этих фигур состоит в том, что они становятся полновесными и округлыми. Их объемы не располагаются параллельно стене. Фигуры прислонены к ней не спиной, а только одним боком. Благодаря этому они утрачивают статуарный покой, а вместе с ним отрешенность, которая была присуща еще статуям предшествующего времени и требовала длительного созерцания и последующего умозрительного сопоставления их друг с другом. Мимика и жесты Адельгейд, жеманны и нарочиты. Они характеризуют не столько устойчивые черты психики женщины, а поведение, рассчитанное на внешний эффект. Фигуры Оттона и Адельгейд не обладают ясностью психологической характеристики, потому что внутренняя мотивировка их душевных состояний отсутствует, так же как отсутствует внешняя мотивировка их действий. Однако в этих двух статуях уже намечается новое понимание жизненности человеческого образа: не как непроизвольных проявлений природных свойств человека, а как действия сценического порядка, т. е. намечается переход от характеристики «сущности» человека к изображению его «явления» в конкретный момент.

Поскольку Мейсенский ансамбль стоит на грани двух эпох, то он фактически довершает все искания предшествующего периода искусства первой половины XIII в. и служит отправным пунктом для исканий последующего периода XIV в. Обладая зрелой полнотой кульминационного пункта развития, в котором преодолены все трудности этапа становления и реализованы все возможности старого искусства, новые тенденции пока еще уживаются в прежних рамках. Мейссенский цикл статуй представляет собой явление переходное, поэтому он внутренне неоднороден и в чем-то даже эклектичен: старые художественные идеи утрачивают свою жизненность, а новые, программно утверждаемые, вступают с ними в явный конфликт. Своей конечной фазы конфликт архитектуры и монументальной скульптуры достиг во второй половине XIV в., но признаки его есть уже и в Мейссене: поставленные под углом к плоскости стены, стремящиеся к контакту со зрителем и с реальной пространственной средой, мейссенские статуи уже не способны к прочной конструктивной связи с архитектурой. Поэтому кажется логичным, что они не объединены в целостный архитектурно-скульптурный комплекс, а образуют две небольшие группы. В этом легко усмотреть разрушение специфичного для классической готики стремления к стройности ансамбля. Но все же есть основания думать, что первоначальный замысел предусматривал в Мейссене создание ансамбля, в котором все статуи были бы объединены в одном помещении. Мейссенские статуи предназначались для украшения портала, где фигура богоматери служила центром композиции, а остальные статуи располагались симметрично по три – справа и слева от нее, на косяках.

Интересен тот факт, что западный фасад Мейссенского собора вплоть до XV в. остававшийся недостроенным, был в 1420-х годах завершен длинным, капеллообразным притвором, помещенным между башнями. Долговечность этой архитектурной формы в Германии показывает, что она была близка немецкому мышлению и занимала прочное место в художественной традиции.

Нынешнее расположение статуй в соборе позволяет заключить, что процесс распада синтетического мышления классической готики в Мейссене еще не зашел далеко. Закономерно, что ансамбля в Мейссенском соборе не получилось. В последние десятилетия XIII в. собор, начатый как базилика, был перестроен в зальную церковь. Это свидетельствует о резком изменении эстетических вкусов, о рубеже, который в тот период проходил в немецком искусстве между эпохами классической и поздней готики. Объективная тенденция развития заключалась в движении от многосложного синтетического искусства классической готики к позднеготическому натурализму частного, единичного явления, и в мейссенских статуях можно наблюдать начало этого процесса.