

Н.С. Будыко, Н.В. Кожар

# ИСТОРИЯ АРХИТЕКТУРЫ И ГРАДОСТРОИТЕЛЬСТВО

Курс лекций

Часть 2

## АРХИТЕКТУРА СТРАН ЗАПАДНОЙ ЕВРОПЫ С V НАЧАЛО XX ВЕКА



Минск БНТУ 2009

Министерство образования Республики Беларусь  
БЕЛОРУССКИЙ НАЦИОНАЛЬНЫЙ ТЕХНИЧЕСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ

---

Кафедра «Теория и история архитектуры»

Н.С. Будыко

Н.В. Кожар

## ИСТОРИЯ АРХИТЕКТУРЫ

Курс лекций  
по дисциплине «История архитектуры и градостроительства»  
для студентов 2-го курса  
специальности 1-69 01 01 «Архитектура»

В 2 частях

Часть 2

АРХИТЕКТУРА СТРАН ЗАПАДНОЙ  
ЕВРОПЫ С V ПО НАЧАЛО XX ВЕКА

Минск 2009

УДК 711.03 (075.8)  
ББК 85.11 8я7  
Б 90

Рецензенты:

д-р архитектуры, проф. *Е.С. Агранович-Пономарёва*;  
д-р архитектуры, проф. *Г.А. Потаев*

**Будыко, Н.С.**

Б 90 История архитектуры: курс лекций по дисциплине «История архитектуры и градостроительства» для студентов 2-го курса специальности 1-69-01 01 «Архитектура»: в 2 ч. / Н.С. Будыко, Н.В. Кожар. – Минск: БНТУ, 2009. – Ч. 2. Архитектура стран Западной Европы с V по начало XX века. – 276 с.

ISBN 978-985-525-104-1 (Ч. 2).

Курс лекций подготовлен в соответствии с программой дисциплины «История архитектуры и градостроительства» для студентов высших учебных заведений и в достаточном объеме содержит информацию, необходимую студентам 2-го курса архитектурного факультета для изучения истории архитектуры и сдачи экзамена за четвертый семестр.

В издании рассматривается история развития архитектуры стран Западной Европы средневековья (дороманский, романский, готический периоды), Возрождения, барокко, классицизма; зодчество конца XIX – начала XX вв. и вопросы специфики развития этих стилей в отдельных странах.

Иллюстрации выполнены студентами архитектурного факультета БНТУ в процессе освоения изучаемого материала на кафедре «Теория и история архитектуры» под руководством авторов издания.

Часть 1 «Архитектура Древнего мира» издана в 2008 г. в БНТУ.

УДК 711.03 (075.8)  
ББК 85. 118я7

ISBN 978-985-525-104-1 (Ч. 2)

ISBN 978-985-479-907-0

© Будыко Н.С.  
Кожар Н.В., 2009  
© БНТУ, 2009

## ВВЕДЕНИЕ

Распад Римской империи, произошедший в IV–V вв., как любое сильнейшее потрясение в масштабах государства, сопровождался тяжелыми последствиями во всех сферах жизни. Римские города были центрами культуры, искусства, экономики и цивилизации в широком смысле этого слова. Когда пошатнувшуюся империю начали раздирать на части вторгшиеся в ее границы племена, города в первую очередь подвергались разрушению, уничтожению, разграблению. Христианство, ставшее государственной религией еще при императоре Константине, тоже внесло свою лепту в уничтожение произведений искусства, так или иначе имевших отношение к античной культуре. Это было время непрекращающихся войн, восстаний, переделов земель, вторжений.

На фоне исключительной нестабильности набирало силу христианство. В средневековом обществе в целом и в жизни каждого отдельного человека церковь начинала играть все большую роль. Именно поэтому в планировочной структуре населенных пунктов церковным зданиям отводилось важнейшее место. Средневековые строители мастерски вписывали соборы, церкви в ландшафт местности, располагая их так, чтобы они доминировали над округой, в значительной степени формируя силуэт поселения. Для строительства самого здания использовались наиболее современные конструкции, самые долговечные и красивые материалы. Учитывая, что церкви в средние века являлись одним из основных типов сооружений, становится понятным, что именно церковные здания являются важнейшими вехами в общем русле развития архитектуры, воплотившими в себе наиболее существенные достижения строительного искусства своего времени, и занимают важнейшее место в общей картине развития зодчества.

История архитектуры Западной Европы V–XV вв. по типологическим и стилистическим особенностям достаточно четко делится на три периода. Каждый из этих периодов имеет свои отличительные черты, порожденные временем, историческими условиями, которые, в свою очередь, формировались спецификой развития средневековой Европы.

*Дороманский период (V–X вв.)* – период, который характеризуется полнейшим упадком городов, поиском оптимального типа церковного здания, примитивизацией и огрублением римской строительной техники.

*Романский период (XI–XII вв.)* – время упадка городов, укрепления монастырей, которые постепенно становились центрами политической, экономической и культурной жизни. Романика – важнейший этап в развитии европейского искусства и архитектуры средних веков. В этот период складывался тип церковного здания в виде *базиликального* или *центрического* сооружения, возникали и развивались новые архитектурные типы построек, такие как *монастырь* и *замок феодала*. Со временем монастыри сосредоточили в своих стенах едва ли не всю полноту политической и экономической власти, являясь в то же время центрами духовной жизни и хранителями художественных традиций в разобщенных и разоренных землях.



*Готический период (XIII–XV вв.)* – период расцвета ремесел и торговли, быстрого роста и развития городов, которые уже к началу XIV в. достигли небывалого могущества в сферах экономики и политики, постепенно оттеснив на задний план монастыри и заняв место центров политической, экономической и культурной жизни. Новая роль городов, активизация торговли, экономическое укрепление ремесленников и купцов, развитие общественных функций города создали предпосылки для появления новых типов зданий: ратуш, цеховых домов и некоторых других.

Церковное здание занимает главенствующее место в городской структуре. В этот период в его конструктивном решении реализуется новая каркасная система, которая в значительной степени изменяет не только внешний облик сооружения, но и его внутреннее пространство.

Европейская архитектура средних веков в процессе своего становления в большей или меньшей степени впитывала отдельные формы, приемы и конструкции древнеримской, раннехристианской, византийской архитектуры, черты зодчества меровингов и каролингов, арабского востока, использовала местные, для каждой земель свои, художественные особенности, специфику климата, традиционные строительные материалы и конструкции, тектонические принципы и эстетические предпочтения.

---

## 1. ДОРОМАНСКИЙ ПЕРИОД

После падения Римской империи в западной части Европы произошло слияние римской цивилизации, христианской культуры поздней античности и германской культуры в новую западноевропейскую. Потребовалось несколько столетий, чтобы архитектура, соответствовавшая новым политическим притязаниям, смогла развиваться. Государственная структура также не могла похвастаться чем-либо, что было бы эквивалентно тщательно организованному государственному аппарату Рима. Различный уровень культуры и образования у римлян и германцев, отсутствие крупных городов, а значит, и потребности в городских сооружениях привели к тому, что архитектура замкнулась исключительно на церковных зданиях.

Становление империи франков, преобразовавшейся в конечном итоге в империю Карла Великого, сопровождалось христианизацией германцев и постепенно создало основы, необходимые для ее вступления в права политического и культурного наследника Рима. Базилика, которая унаследовала римские методы строительства, превратилась в прототип каролингских культовых сооружений.

Примером церкви римской общины IV в., сохранившей первоначальную композицию, служит *Латеранская базилика* (рис. 1.1). В основе значительного количества церковных зданий, возводимых в этот период и значительно позже, лежала раннехристианская базилика. Примерами могут служить: *базилика Св. Петра*, возведенная над могилой святого в IV в. в Риме, Т-образная в плане, и *базилика Св. Павла* тоже в Риме (рис. 1.2. и 1.3.); *церковь в Фульде* VIII в. с сильно выступающим трансептом (рис. 1.4.); базилика в Риме IX в. *Санта Прасседе* (рис. 1.5.) и др.

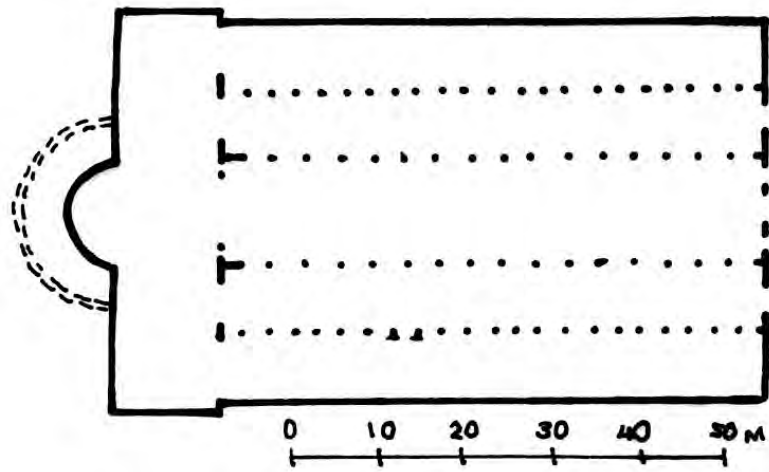


Рис. 1.1. Рим. Латеранская базилика. IV в.

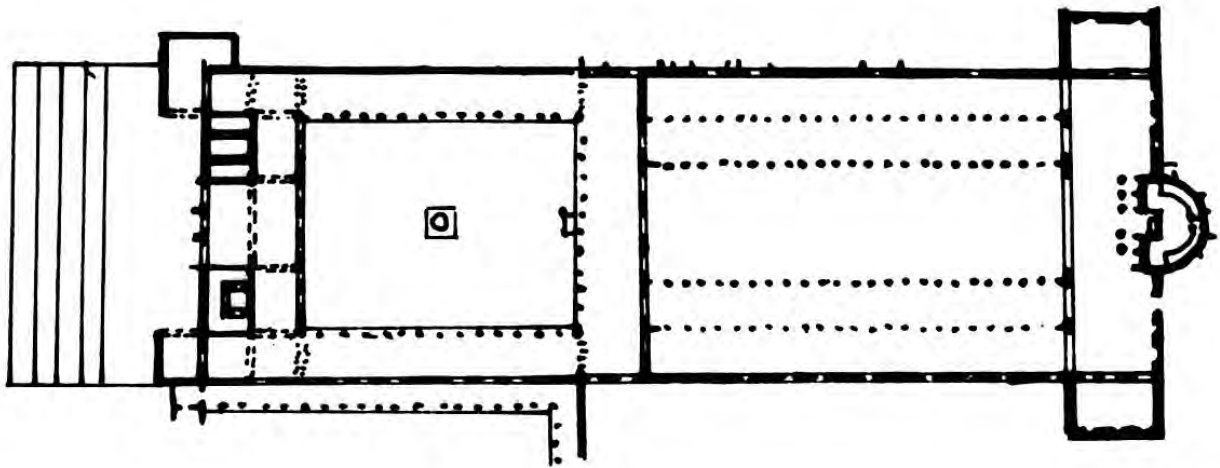


Рис. 1.2. Рим. Базилика Св. Петра. IV в.

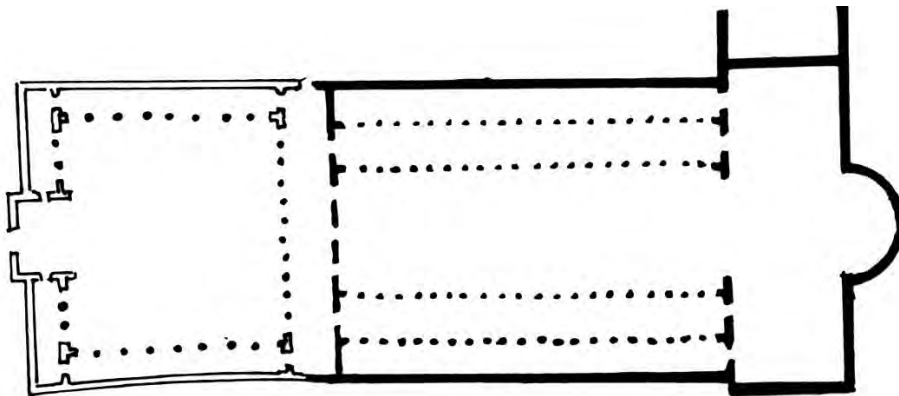


Рис. 1.3. Рим. Базилика Св. Павла. IV-V вв.

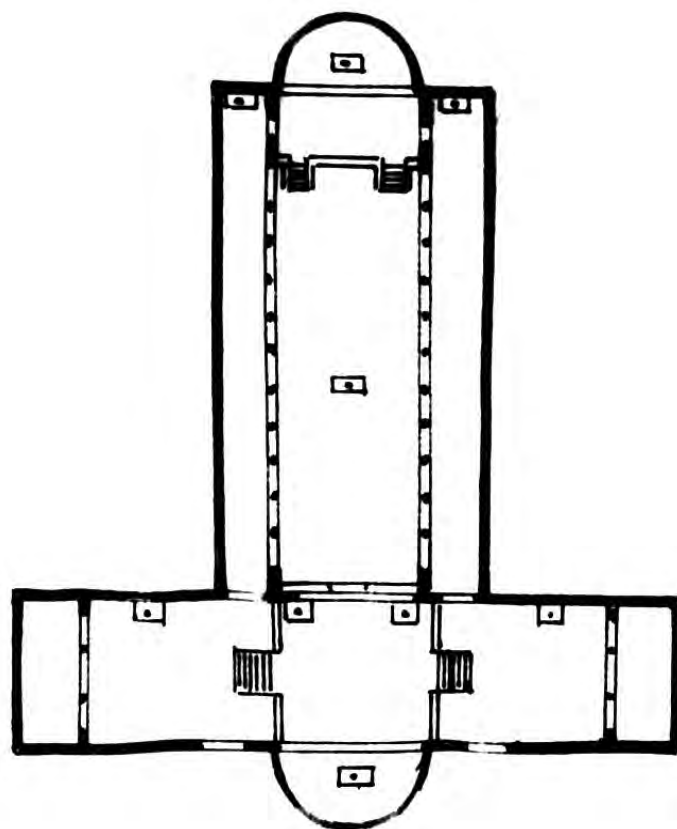


Рис. 1.4. Фульда. Монастырская церковь. 819 г.

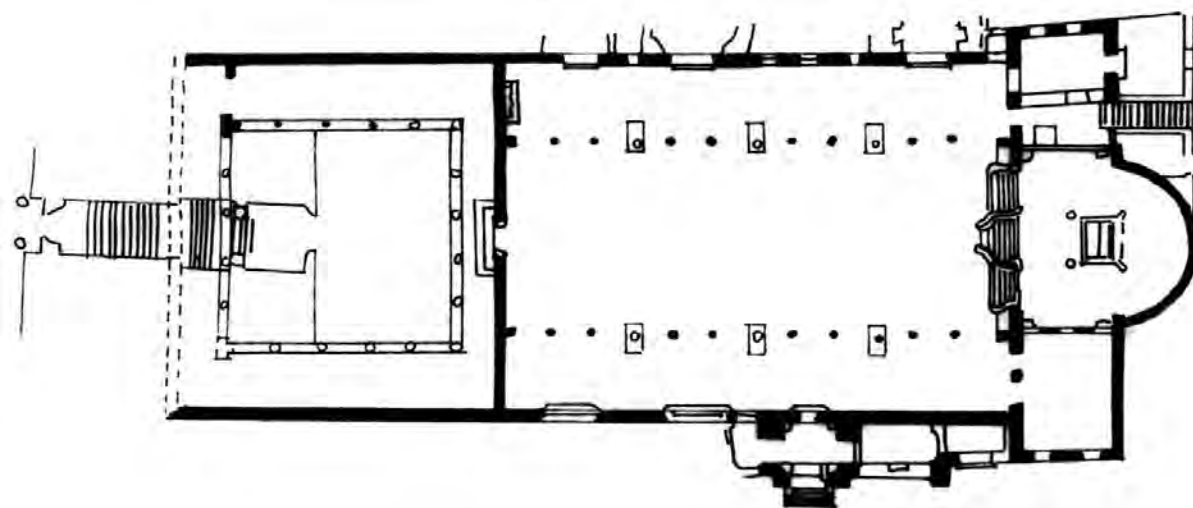
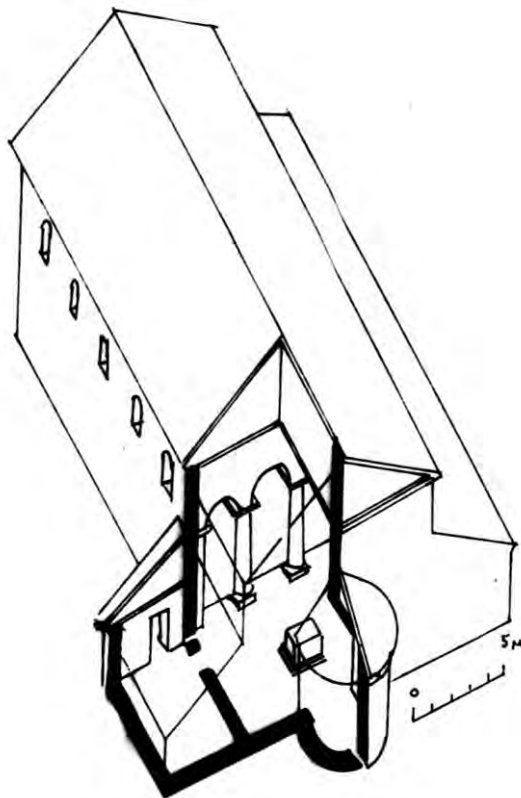


Рис. 1.5. Рим. Базилика Санта Прасседе. Начало IX в.

Вместе с тем некоторые базилики имели сходство с восточными сооружениями подобного типа. Примерами являются *монастырская церковь в Отене (Бургундия) IV в.* (рис. 1.6.) времен Меровингов и уже упоминавшаяся церковь Санта Прасседе. При сильном сходстве этого сооружения с раннехристианскими

базиликами Рима (трехнефное сооружение с трансептом, полукруглой апсидой и криптой под ней) восточная часть имеет мозаики, напоминающие Византию.



1.6. Отен. Монастырская церковь. Конец VI в. Реконструкция

Большое количество представителей духовенства, собиравшихся в монастырских церквах, бурный расцвет почитания святых требовали большого числа алтарей, которые размещали в дополнительных апсидах поперечного нефа. Новые возможности давало и удлинение восточного хора. Однако только раннефранцузский романский стиль нашел идеальное решение в виде кругового обхода хора с радиально расположенными капеллами. Могила святого под алтарем трансформировалась в крипту.

Однако решающее значение для будущего развития культовой архитектуры сыграли монастырские сооружения. Согласно уставу св. Бенедикта от 529 г., монастырское сооружение должно было представлять собой «самостоятельный город». Идеальный план монастыря в Санкт-Галене был выработан на основе решений Ахенского синода в 817 году. Схема монастырей приобрела особую выразительность в каролингскую эпоху. В основе плана лежало построение римско-британских военных лагерей, а прообразом закрытой зоны вокруг пути крестного хода явились перистили античных зданий.

Решение сына и преемника Карла Великого Людовика Благочестивого (814–840) поделить империю на три части между своими сыновьями в конечном итоге привело к ее распаду. На земли империи вторглись норманны, венгры, сарацины. Вместе с империей в упадок пришла и архитектура.

Спустя столетие стремление Каролингов к единству было вновь осуществлено: императором «Священной Римской империи германской нации» провозгласили Оттона I Великого (936–973). Династия Оттонов оказала значительное влияние на развитие архитектуры, в основе которой лежал уже романский стиль.

Во Франции в эпоху Оттонов правили представители династии Капетингов. В этот период появились два типа планов, имеющих значения для развития романского и даже готического стилей: ориентированное на восток здание с планом в форме латинского креста со ступенчатыми хорами в восточной части и обход хоров с венцом капелл. Сначала капеллы имели прямоугольную форму (Турню), а в начале нового тысячелетия приобрели сохранившуюся в романской эпохе полукруглую форму.

В дороманский период кроме церкви появились такие типы сооружений, как монастырь и замок феодала.

---

## 2. РОМАНСКАЯ АРХИТЕКТУРА

Романский период является важнейшим этапом развития европейской архитектуры и искусства Средних веков, господствовавшим на протяжении X–XI вв., а в некоторых странах и в XII в.

Сам термин «романская архитектура» ввел в научный обиход в 1825 г. французский археолог *Арцисс де Комон* как определение западноевропейского зодчества, предшествующего готике. В современной науке этим термином обозначается все многообразие архитектурных сооружений Западной Европы, возведенных за период с X по XII вв., то есть до начала готики. Принято считать, что романская архитектура названа так потому, что она сложилась в землях, населенных народами, языки которых относятся к романской группе, а также и потому, что в этот период получили распространение некоторые римские конструкции и формы.

К XI в. сложился тип церковного здания, который обычно представлял собой **базилику** с планом в виде латинского креста, разделенную на **нефы** рядами колонн. Центральный неф был шире и выше боковых. В глубине среднего нефа у алтаря – **апсиды**. Для расширения пространства перед алтарем появился поперечный неф – **трансепт**, который в большинстве случаев сильно выступал за пределы основного контура церковного здания. Затем возник **нартекс** – помещение перед главным залом – своеобразный вестибюль, место для оглашенных. Часто под церковью устраивали еще один подземный этаж – **крипту**, которая могла занимать большую или меньшую площадь. Главный фасад обычно фланкировали башни. Над средокрестием высилась башня или купол.

Эпоха романской архитектуры дала множество самых разнообразных объемно-планировочных решений и форм, в которых отразились локальные особенности, характерные для различных земель Западной Европы.

*Значение романского стиля* определялось тем, что он представлял собой первую общеевропейскую художественную систему, вобравшую в себя все

многообразии многочисленных художественных локальных творческих направлений. Основным культурно-историческим фактором формирования единого романского стиля явилось утверждение централизованной, интернациональной в своей сущности католической церкви и в первую очередь многочисленных монастырей, связанных в конгрегации и объединенных общим уставом.

### ***Конструкции и стройматериалы романской архитектуры***

Основным типом перекрытий в храмах романского периода становится **каменный цилиндрический свод**, которым перекрывали центральный неф, боковые – крестовыми сводами. С начала XII в. крестовыми сводами начали перекрывать и центральный неф. Каменными сводчатыми перекрытиями заменяли существующие деревянные: очень часто в огне гибнут церкви. Для большей жесткости крестовый свод делали *вспарушенным*. Появление каменных сводов повлекло за собой увеличение массы стен. Перекрытие нефов крестовыми сводами давало возможность сосредоточить усилия в местах опирания подпружженных арок, то есть в отдельных точках. Для гашения усилий распора возводились **контрфорсы**.

В XII в. в сводах с внутренней стороны появились **ребра (гурты, нервюры)**, которые в виде тонких полуколонн с капителью и базой находили продолжение на вертикальных опорах.

В раннее средневековье сложилась так называемая связанная система: одной травее центрального нефа соответствуют четыре травеи боковых нефов в трехнефных храмах или восемь боковых в пятинефном (**травея** – ячейка свода). Появление связанной системы и умение сосредоточивать усилия в отдельных точках с помощью крестовых сводов (что сразу же нашло ответ в появлении в этих местах наружных стен контрфорсов) явилось важным достижением для дальнейшего развития романской архитектуры.

Основным строительным материалом этой эпохи служили различные породы камня (чаще известняк) и кирпич, который имел распространение в Нидерландах, Германии и на севере Франции. Качество строительства постепенно росло и к тысячному году произошли значительные улучшения. Стены выкладывали трехслойными: два внешних слоя из тесаного камня на растворе, внутренний – из камней и раствора. Своды делали по деревянным кружалам из тесаного камня или кирпича на растворе.

Пространственная структура церковного сооружения и его конструктивное решение очень четко читались во внешнем облике здания: сколько нефов, где находится трансепт, где происходит опирание крестовых сводов на стены и т.п. (рис. 2.1).

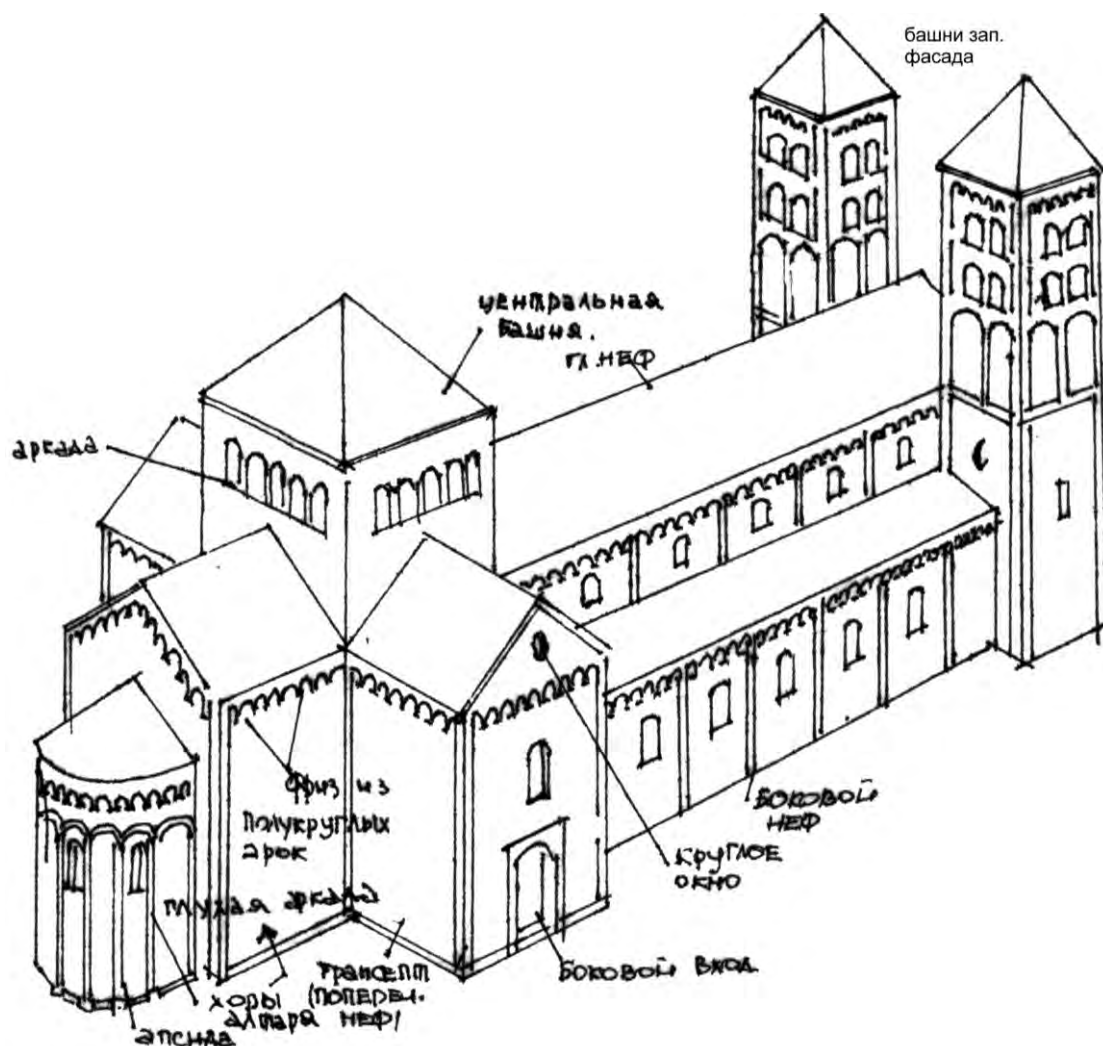


Рис. 2.1. Романская церковь

Все строительство в эпоху романики находилось в руках духовных лиц. Наряду со странствующими монахами, занимавшимися постройками церковных и монастырских зданий, существовали и группы строительных рабочих-мирян, появившиеся в конце X в. и включающие в себя и скульпторов. Они кочевали по Европе, так как для возведения светских построек, в том числе и укреплений, требовались профессионалы. Они же являлись носителями новых технологий, так как постоянно перемещаясь с места на место, знакомясь с различными изобретениями, сделанными их собратьями, профессионально отбирали и вносили в свой багаж разнообразные достижения. Вплоть до XII в. монахи были единственными строителями каменных зданий, причем не только монастырских или церковных, но и мирских. Монахи-строители ревностно оберегали свои секреты. Единственным трактатом того времени, дошедшим до наших дней, является книга монаха Теофила (Теофила), жившего в Германии и странствовавшего по Европе.

В Германии выделялась самобытная саксонская школа. В Италии сложились свои направления, среди них ломбардская и тосканская (для которой характерен так называемый инкрустационный стиль).

Наибольшее многообразие школ с самостоятельными традициями существовало во Франции: бургундская, нормандская, провансальская, аквитанская и другие.

## 2.1. Архитектура Франции.

Объединение реформированных бенедиктинских монастырей Европы, во главе которого стояло бургундское аббатство в **Клюни** (Франция), превратилось в один из самых влиятельных из общеевропейских монастырских союзов (рис. 2.2). Ключийская реформа X в., названная по имени первого реформированного монастыря Клюни, ввела централизацию ордена, восстановила первоначальный устав бенедиктинцев. Именно в Клюни на регулярных съездах разрабатывались стратегия и тактика будущей деятельности монастыря, в том числе и строительной, направленные на повсеместное распространение художественных принципов монастырских построек, получивших реализацию в этом монастыре. Следует отметить, что, внедряя свои типы построек в других местностях, ключийские монахи одновременно распространяли и пропагандировали все формы художественной деятельности, воплощенные в местной церкви. Они учитывали особенности региональных композиционных приемов и наиболее характерные для данного района строительные материалы. С конца X в. неизменно возрастало влияние ключийского аббатства не только как куратора всего строительства бенедиктинцев, но и как крупной силы в идейной и политической жизни своей страны и Европы. Сам Ключийский монастырь явился той благодатной средой, в которой стал возможным творческий поиск и воплощение оптимального решения церковного здания, отвечающего требованиям установившейся в IX–X вв. монастырской литургии с хоровым пением и процессиями.

Известно, что на территории монастыря последовательно сменили друг друга пять церквей (рис. 2.3). Вторая по счету сохранила бенедиктинский план. В ней еще не было кольцевого обхода хора, и он завершался тремя апсидами, из которых центральная выступала вперед. Этот тип получил развитие в церкви в **Шатомайане**, построенной в конце XI в., где трансепт увеличил свое пространство за счет дополнительных апсид. При таком плане ряд апсид давал возможность одновременного обзора всех реликвий и служил фоном для алтаря (рис. 2.4).

Самой великолепной была третья по счету церковь в Клюни. Ее строительство щедро субсидировалось, и она была задумана как главная бенедиктинская церковь всего ордена (рис. 2.5). Она не сохранилась, но из описаний известно, что это была пятинефная базилика, в которой центральный неф был выше и шире остальных, с круговым обходом хора и венцом капелл, с нартексом и башней над средокрестием (рис. 2.6). Перекрытием центрального нефа служил цилиндрический свод, боковых – крестовые своды. Капители колонн восточной части были украшены великолепной резьбой. Под окнами проходила аркатура, напоминающая ярус трифориев. Галереи отсутствовали.



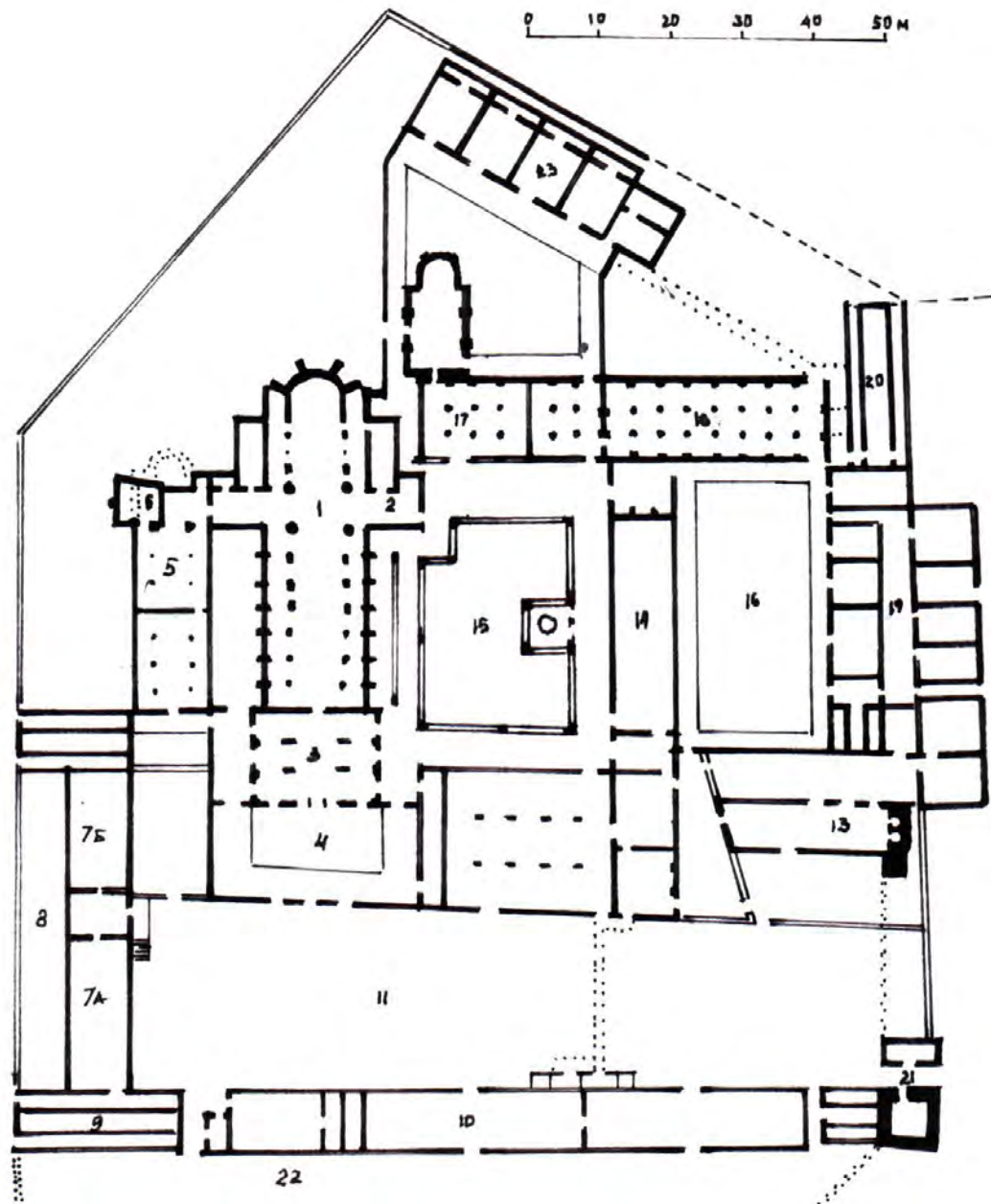


Рис. 2.2. Клюни. Монастырский двор:

- 1 – церковь Клюни-2; 2 – библиотека; 3 – «Галилея»; 4 – атрий; 5 – сакристия;  
 6 – башня; 7 – странноприимный дом: а) мужчины, б) женщины; 8 – трапезная для гостей;  
 9 – уборные; 10 – конюшни; 11 – западный двор; 12 – погреб; 13 – пекарня; 14 – трапезная;  
 15 – клуатр; 16 – клуатр новициата; 17 – зал капитула; 18 – dormitorio; 19 – новициатр;  
 20 – уборные; 21 – южные ворота; 22 – главные ворота; 23 – больница

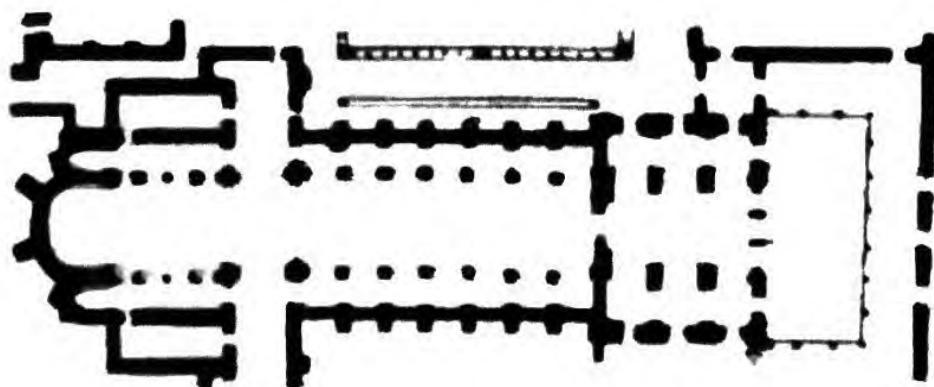
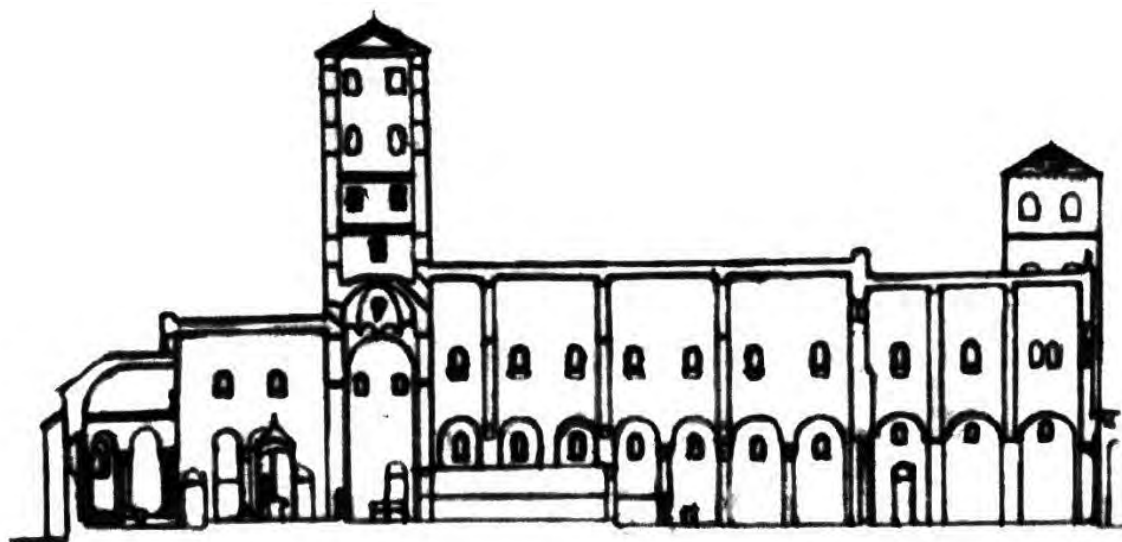


Рис. 2.3. Клюни. Монастырская церковь (вторая), конец 10 в.

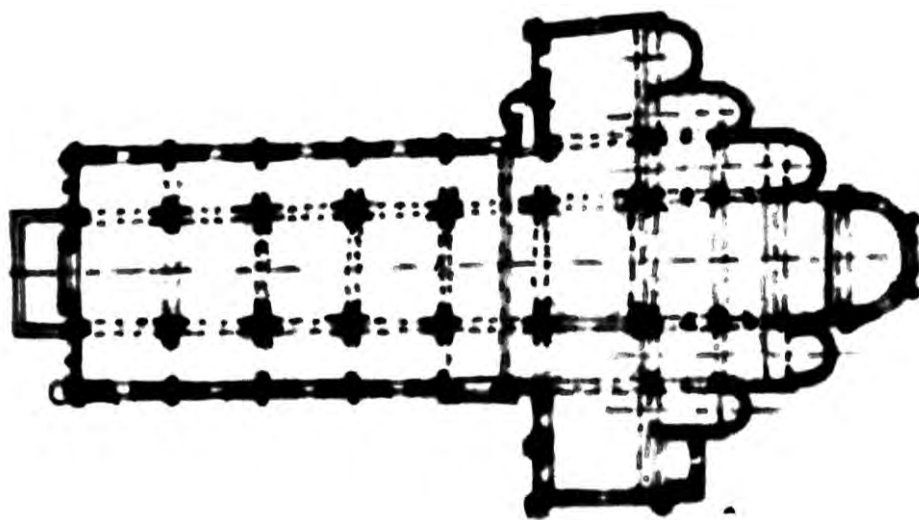


Рис. 2.4. Шатомайан. Церковь Сен Жене, конец XI в.

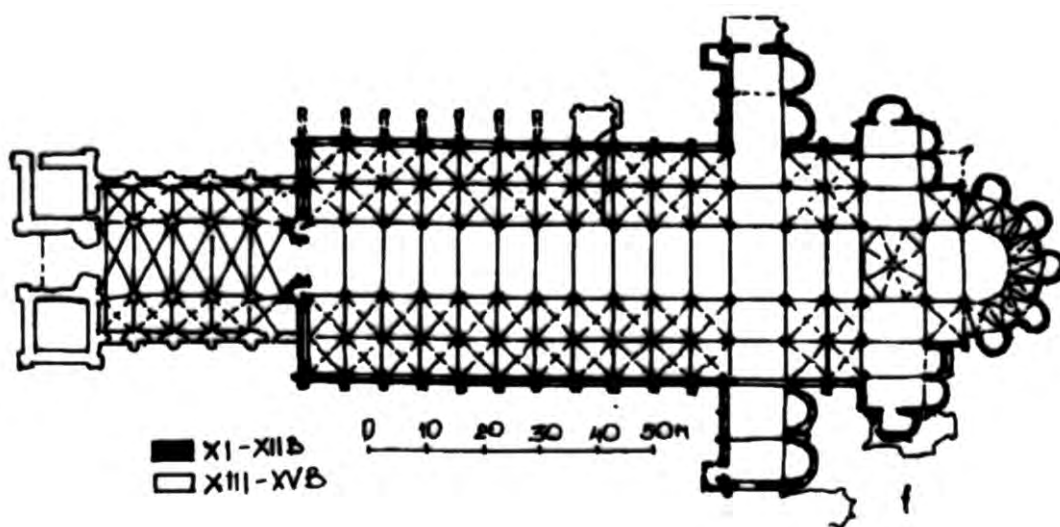


Рис. 2.5. Клюни. Монастырская церковь (третья), 1088–1105 гг. План.

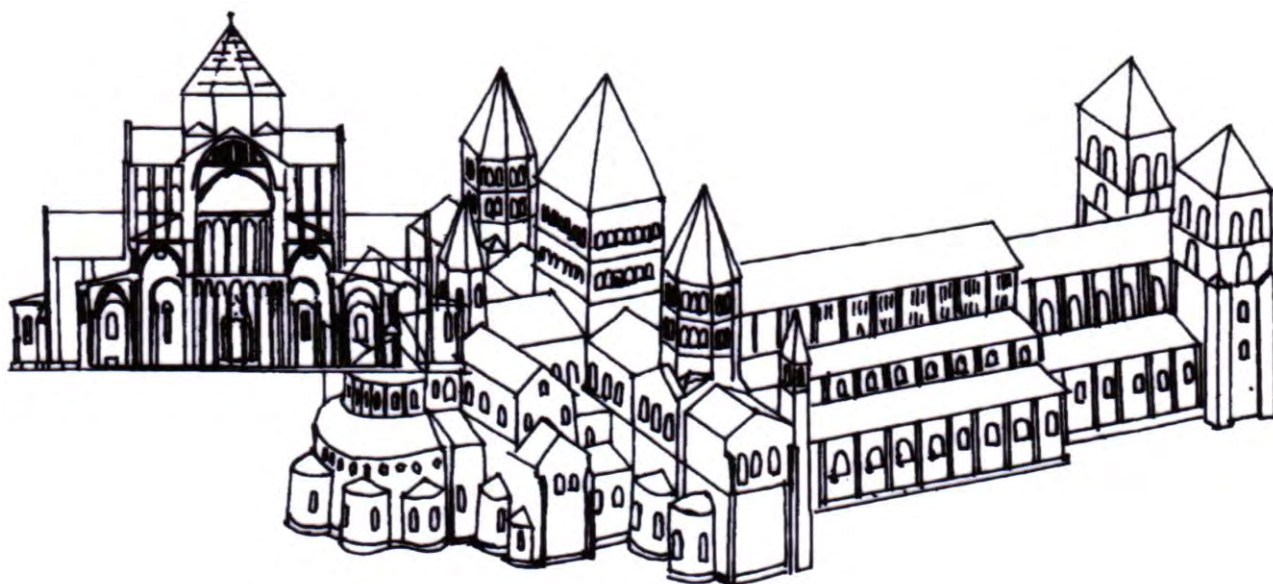


Рис. 2.6. Общий вид монастыря в Клюни

*Бургундская школа*, давшая миру Клюни, *характеризовалась* церквами, в плане которых лежал латинский крест. Это была трех- или пятинефная базилика с четко выраженным пространством хора, с выступающим трансептом и средокрестием, смещенным к восточному концу. Входу в главный неф предшествовал нартекс – своеобразный вестибюль. Часто существовал еще один уровень церковного сооружения – крипта – подземная церковь. Она могла занимать или все пространство под зданием, или его часть. Интерьер обычно имел трехъярусное членение по горизонтали: аркады, трифории, окна. Неотъемлемым элементом романского храма были башни; они могли фланкировать западный фасад и возвышаться над средокрестием (в некоторых странах мог быть купол).

Примером храма бургундского типа с круговым обходом хора является церковь *Сен Филибер в Турню* (X в.) (рис. 2.7 и 2.8). Она включает нартекс и крипту, в которой повторяется круговой обход хора с радиально расположенными капеллами, которые в этой церкви имеют еще прямоугольную форму. В начале нового тысячелетия они преобразуются в полукруглые, и новая форма сохранится в дальнейшем.

Композиция храма и монастыря этой эпохи складывалась из простых геометрических объемов, объединенных галереями, аркадами, мало декорированных. Толща стен прорезалась узкими щелями окон. Все вместе создавало впечатление силы и мощи.

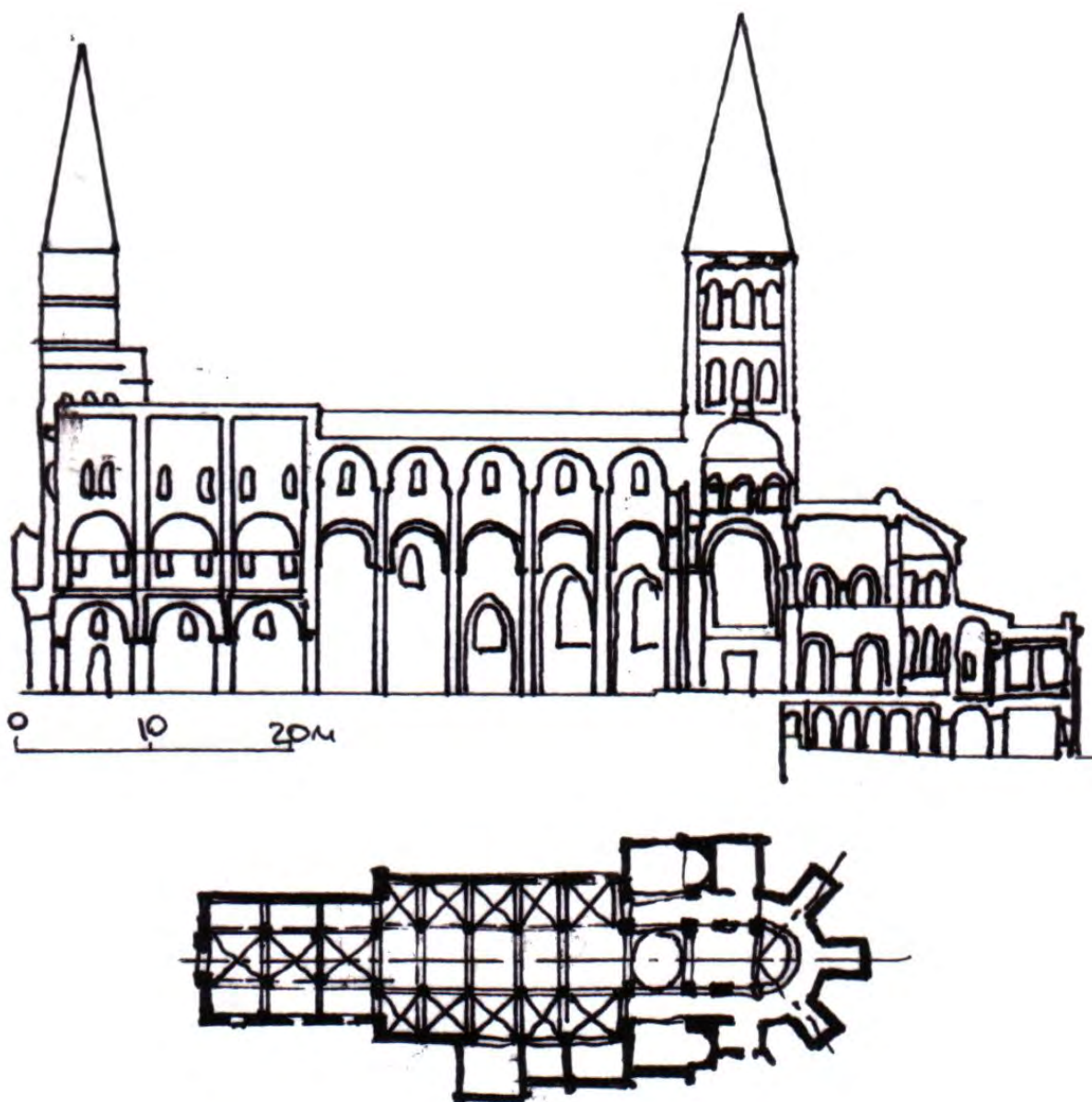


Рис. 2.7. Турню. Сен Филибер, 970 г. – XII в.





Рис. 2.8. Турню. Сен Филибер, 970 г. – XII в.

*Для нормандской школы* типична базилика с планом в виде латинского креста с круговым обходом хора или без. Нормандия славилась своими традициями кораблестроения. Именно поэтому здесь долгое время центральный неф перекрывали деревянными стропилами – в плотницком искусстве нормандцы не знали себе равных. Соотношение ширины центрального нефа с боковыми больше, чем в других областях. В интерьере – трехъярусное членение по горизонтали. К характерным особенностям относятся галереи в торцах трансепта. На главном фасаде обычно устраивались две башни (монастырские церкви Тринитэ и Сент Этьен в Кане, XI в.).

Интересные примеры романских церквей представлены *аквитанской школой*: зальные трехнефные церкви с круговым обходом хора и венцом капелл (центр – Пуату ) и церкви, перекрытые системой куполов. Примером купольного сооружения служит церковь **Сен Фрон в Перигё** (начало строительства XII в., позже перестроена) (рис. 2.9). В основе плана этой церкви лежал греческий крест, перекрытый пятью куполами на парусах, как в соборе Св. Марка.

Для *Прованса* характерны небольшие однефные церкви большой высоты с циркульной или граненой апсидой. Кольцевой обход хора встречается очень редко. Неф перекрыт цилиндрическим сводом стрельчатой формы. Галереи и трифории отсутствуют. Купола – на тромпах.

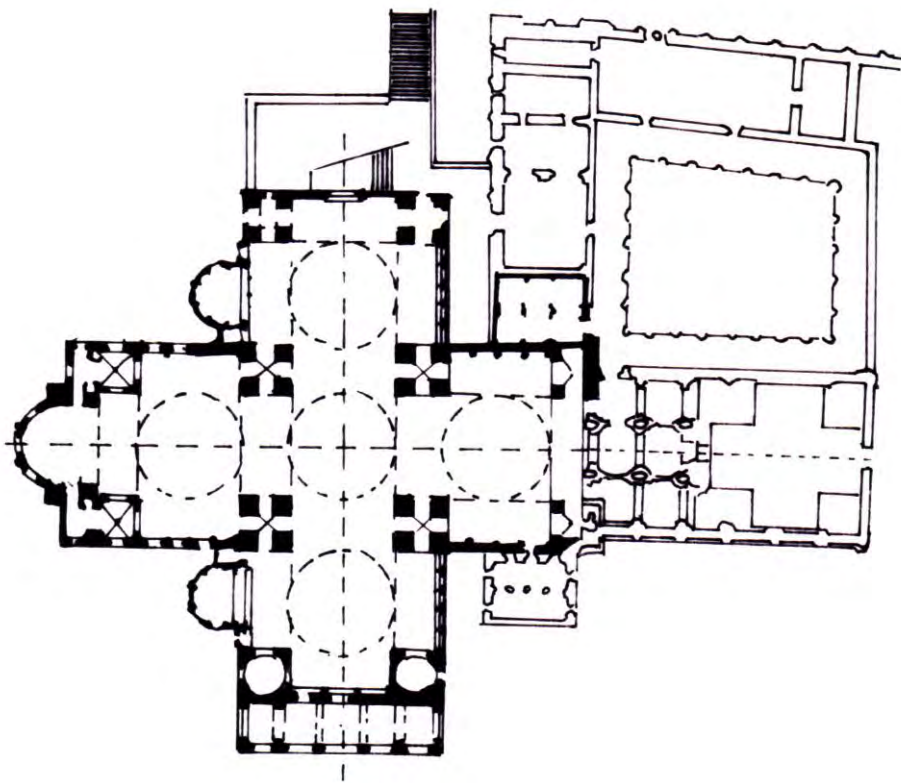
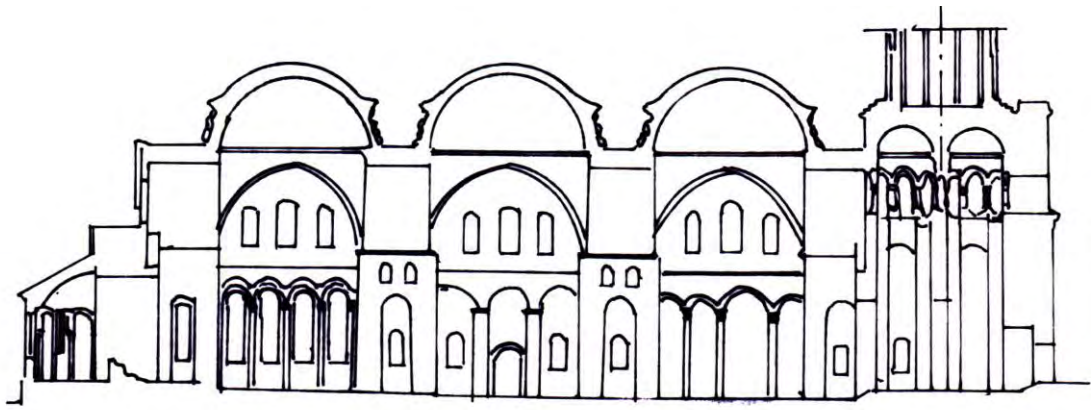


Рис. 2.9. Перигее. Монастырская церковь после 1120 г.

В ранней романской церкви в качестве декора использовалась стенная роспись (фреска, редко – мозаика), позже появился монументальный рельеф, усложняющийся в техническом отношении. В интерьере храма главную роль играл рельефный декор капителей колонн. Единой стилевой системы декора романская архитектура не разработала.

В XII в. особое влияние приобретает *орден цистерцианцев* (после реорганизации стал также именоваться бернардинским). Орден насчитывал около 700 монастырей во всем мире. Строгая дисциплина и централизация создавали условия для быстрого распространения характерного типа храма, который в целом напоминал клюнийский, но имел и специфические черты. **К особенностям церквей цистерцианцев относятся:** прямоугольное завершение хора,

прямоугольные капеллы, расположенные в плечах трансепта; отсутствие крипты, трифориев, каких-либо украшений, тщательно обработанный камень кладки. Основное внимание уделялось экономичности, продуманности конструкций, тщательности обработки камня. Примером служит монастырь, построенный в 1135–1147 гг. в **Фонтене**.

Цистерцианцы вели очень активную трудовую жизнь, поэтому сфера их интересов включала самые разные виды работ. Они разработали большое количество типов производственных сооружений, таких как мельницы, кузницы, плотины и др., в которых рано ввели сводчатые перекрытия для первых этажей и оказали влияние на развитие романской архитектуры и отчасти готики.

## 2.2. Архитектура Англии

Зодчество англосаксов дороманского периода складывалось из местных традиционных приемов и некоторого влияния извне. Достижения в области архитектуры меровингов, позже – каролингов, туманный Альбион, как и другие европейские земли, не обошли стороной.

Отсчет романская архитектура, называемая в Англии норманнской, начинается с вполне конкретной даты: 14 октября 1066 г. – победы Вильгельма I в битве при Гастингсе и завоевания страны норманнами. Это начало новой эпохи – эпохи централизованной государственности. Архитектура Англии быстро усвоила опыт завоевателей. Строилось много замков и крепостей. Очень интенсивно возводились и перестраивались соборы и аббатства.

Меньше чем за полвека была построена почти сотня церковных зданий, среди них соборы Кентербери, Линкольна, Винчестера и др. Все вновь возведенные сооружения по сравнению с существующими отличались громадными размерами. В целом схема английского храма повторяла континентальные образцы: трехнефная базилика в форме латинского креста, завершающаяся апсидами. Трансепт мог быть одно-, двух- и трехнефным с дополнительными апсидами. В интерьере, так же как и в Нормандии, установилось трехъярусное членение.

*К числу отличий английских церквей* этого периода можно отнести большую протяженность нефов (10–14 травей, в Нормандии 6–7), значительное удлинение хора, рубленую форму апсид (которые иногда могли быть круглыми), часто отсутствие нартекса, массивные цилиндрические опоры (до двух метров диаметром), кубические капители, деревянные перекрытия центрального нефа при каменных сводчатых перекрытиях боковых нефов и некоторые другие.

Интересным примером является **собор в Глостере**, который начали возводить в конце X в., завершили строительство в середине XI в., а затем в период готики реконструировали (рис. 2.10). Под хором собора располагалась крипта, построенная в романский период, с кольцевым обходом хора и радиально расходящимися капеллами. Кольцевой обход, кроме крипты, повторялся в хоре и в ярусе трифориев, что являлось редкостью.

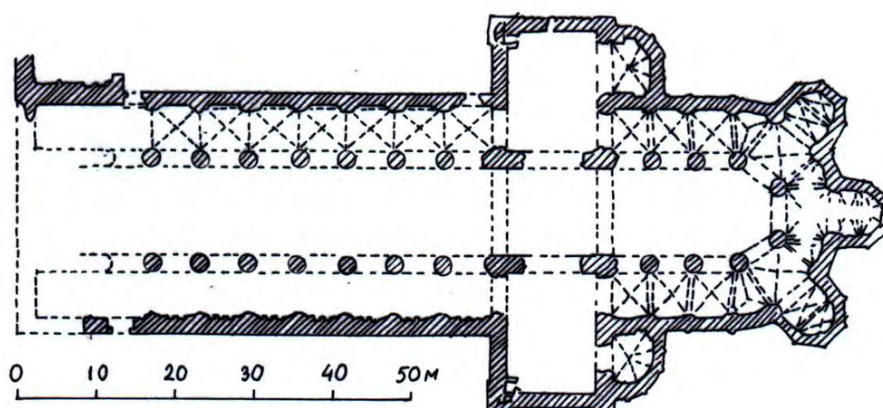


Рис. 2.10. Глостер, собор, 1089–1150

Конструкция **собора в Дэрхеме** почти на сто лет опередила свое время, но в силу сложившихся исторических условий на этом этапе не получила распространения (рис. 2.11). В 1130 г. собор Дэрхема был перекрыт каменным нервюрным сводом, а распорные усилия центрального свода с помощью *аркбутанов* передавалась на контрфорсы. Впервые стены и свод были зрительно объединены и сделаны из одного материала. Однако это открытие в области конструкций в силу определенных причин не получило распространение. Аркбутаны получают развитие лишь в эпоху готики, почти сто лет спустя. Собор в Дэрхеме считается первым в Европе храмом, в котором был совершен этот технический переворот.



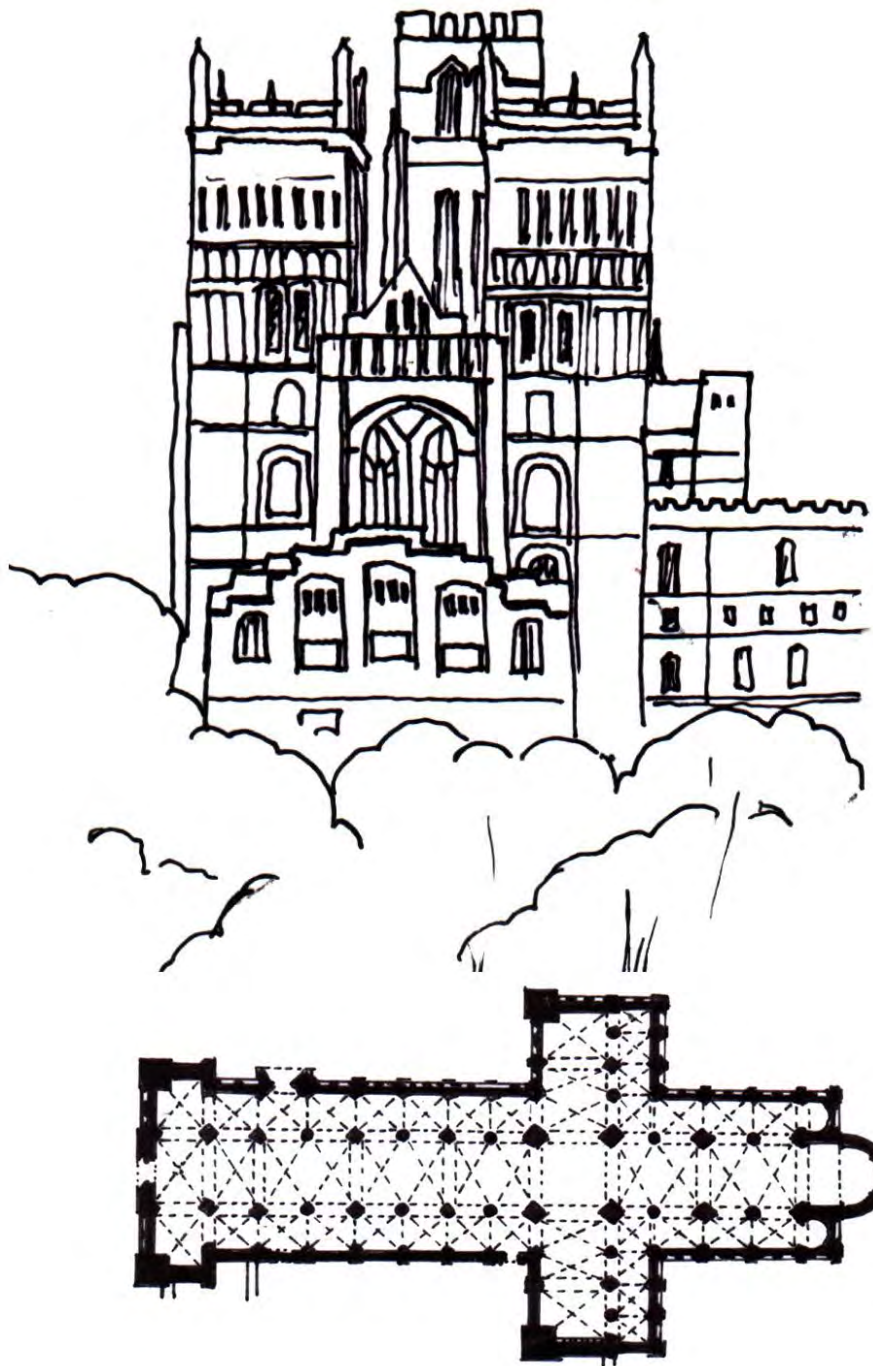


Рис. 2.11. Дэрхем, собор, 1093–1140 гг.

Самым романским сооружением Англии называют **собор в Нориче** (рис. 2.12, 2.13). В плане он имеет форму очень сильно вытянутого латинского креста. В целом для храмов этого периода был характерен богатый декор фасадов и интерьеров.

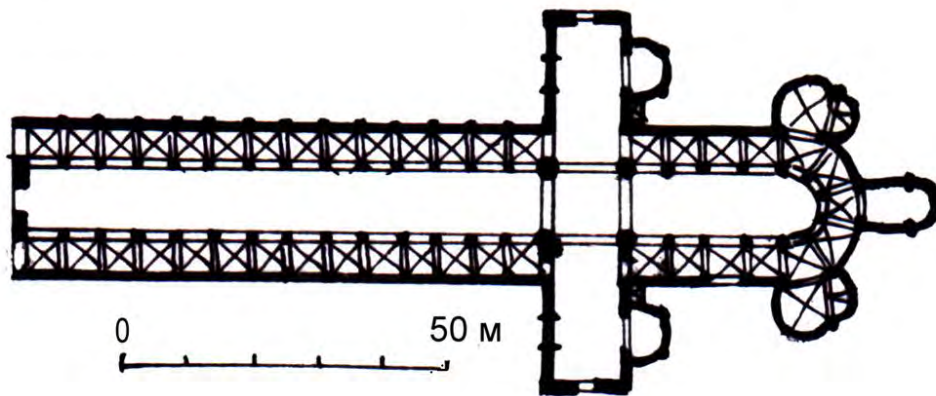
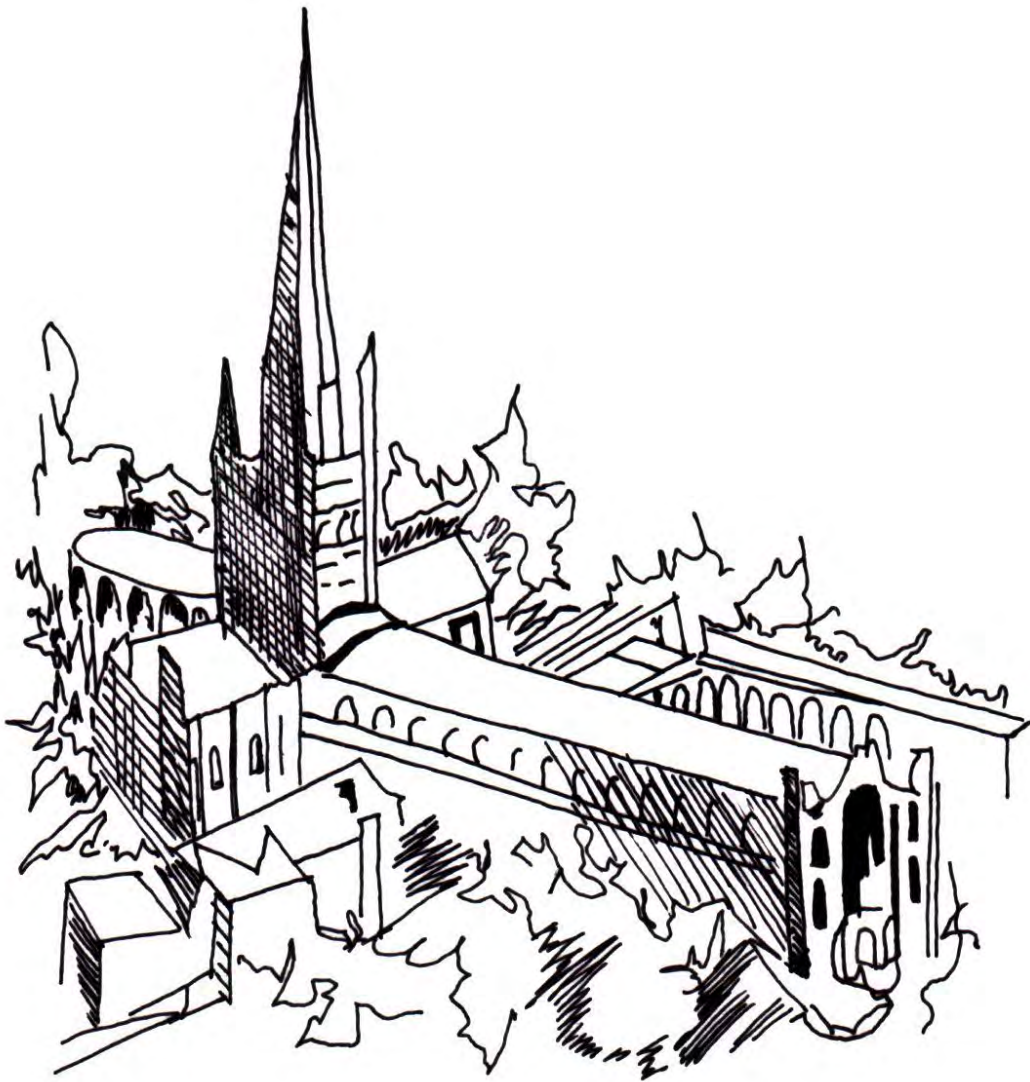


Рис. 2.12. Норич. Собор, 1096–1145 гг.



Рис. 2.13. Норич, западный фасад

### 2.3. Архитектура Германии

Саксония и Тюрингия, составляющие основную территорию Германии в X в., не были затронуты ни античной, ни раннехристианской культурами. На их территории не было мощных монастырских союзов, подобных клюнийскому, которые могли бы координировать храмовое строительство. Зато наследие Каролингов являлось зримым примером храмового зодчества. Постепенно начал складываться тип романского храма. Базилика увеличивалась в размерах, ее восточные и западные части становились более взаимосвязанными. Благодаря колоннам и нишам стены получили новое членение: их чередование создавало последовательный ряд элементов плана, который все более зависел от величины квадрата средокрестия. **Церковь Св. Михаила в Хильдесхайме** является сооружением подобного типа (рис. 2.14).

*К особенностям храмового зодчества Саксонии XII в.* относятся симметричный боковой фасад с главными входами, два симметричных трансепта, присутствие нартекса и крипты, иногда двух крипт под восточной и западной частями храма, подчеркивание равенства двух средокрестий в интерьере одинаковым декором.



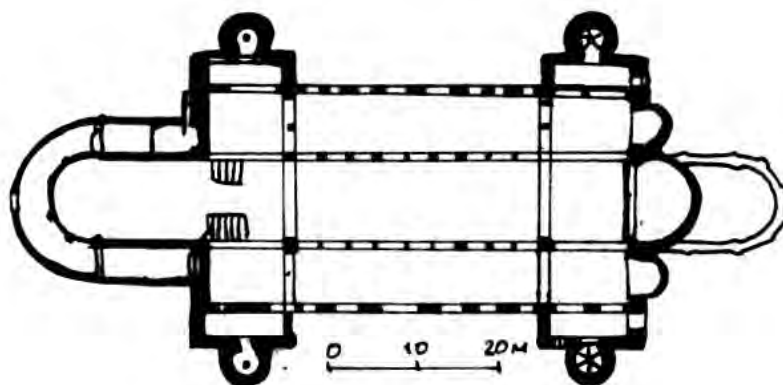


Рис. 2.14. Хильдесхайм. Церковь Св. Михаила, начало XI в. План

Центром последователей клонийцев в Германии был **монастырь в Хирсау** в Швабии, которая территориально граничит с Италией. Господствующим типом церковного здания на Апеннинском полуострове являлась базилика с колоннами. Именно такой была старая **церковь Св. Аврелия в Хирсау** (рис. 2.15, 2.16). В основу **второй церкви Петра и Павла** в этом монастыре была положена композиционная схема из Бургундии (рис. 2.17). Ориентированный на западный фасад вход в хирсауских церквях, прообразом которых являлась клонийская церковь, несмотря на то, что не везде прививался, на всей территории Германии оказывал влияние на формирование храмовых построек с односторонней ориентацией.

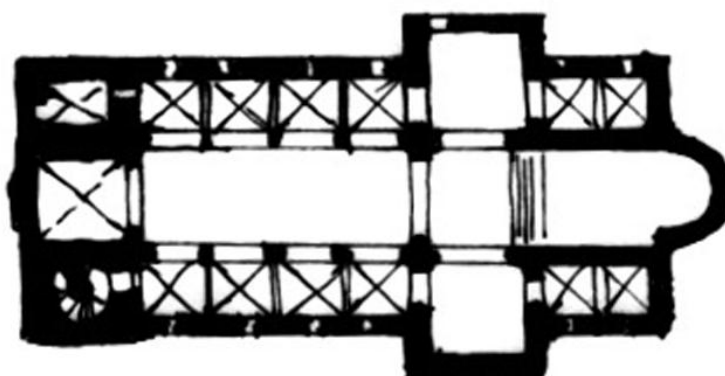


Рис. 2.15. Хирсау. Церковь Св. Аврелия, XI в. План

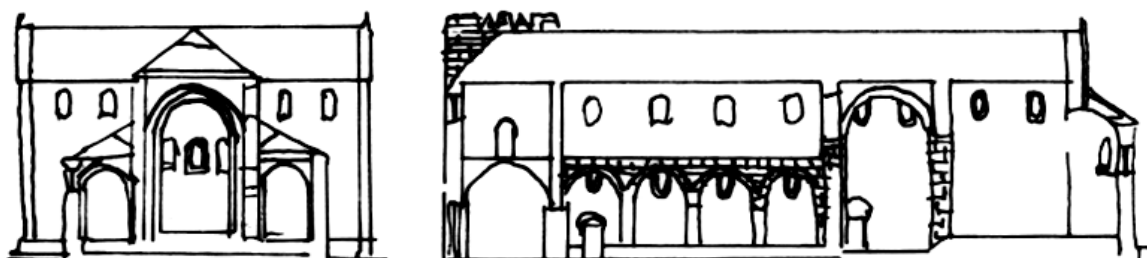


Рис. 2.16. Хирсау. Церковь Св. Аврелия, XI в., разрезы

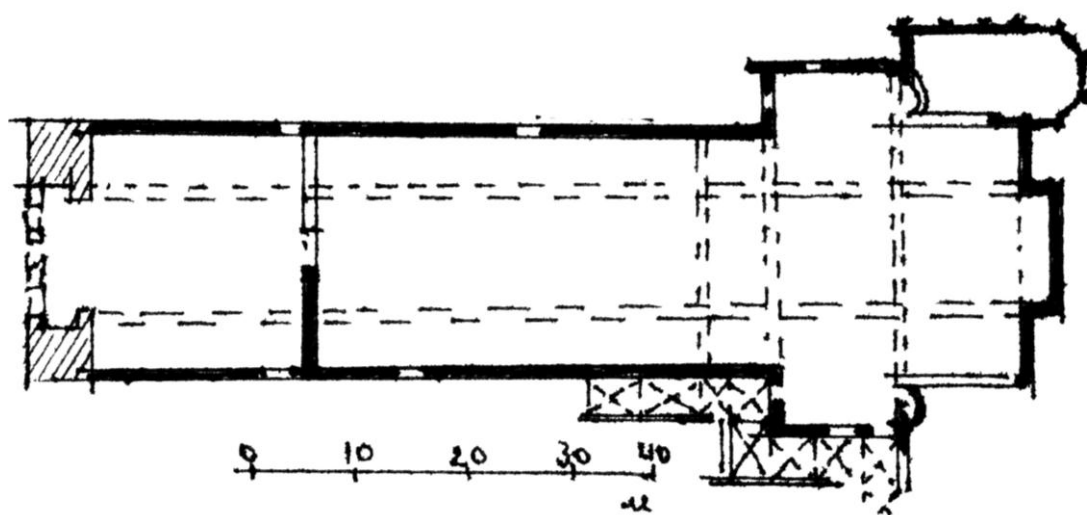


Рис. 2.17. Хирсау. Церковь Св. Петра и Павла

**Особенности церквей хирсауского типа:** план в виде латинского креста, простота плана и форм, отсутствие крипт, ориентированный на запад главный фасад, очень высокий уровень обработки камня.

Примером взаимопроникновения специфики саксонских храмов и хирсауских с бенедиктинским планом является монастырская **церковь Св. Годехарда в Хильдесхайме** (рис. 2.18).

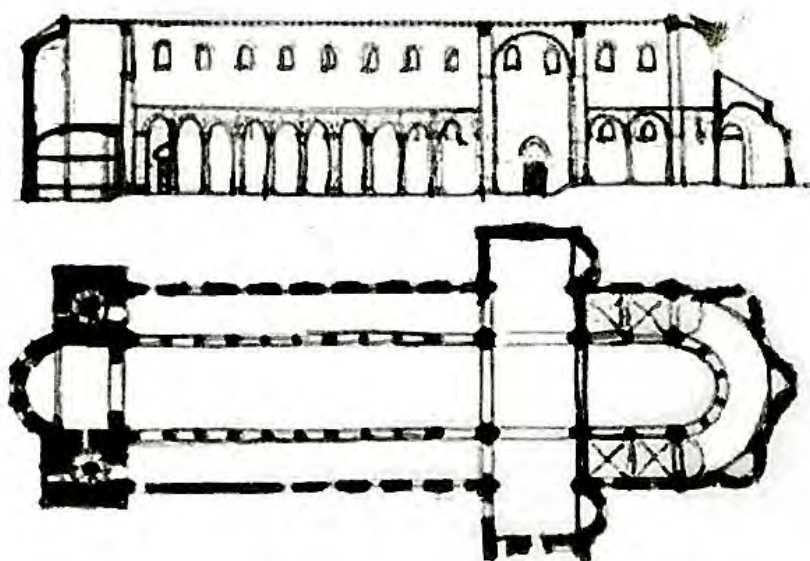


Рис. 2.18. Хильдесхайм. Монастырская церковь Св. Годехарда, 113–1172 гг.

**Собор в Шпейере**, строительство которого началось в 1030 г. при Генрихе IV и продолжалось по начало XIII в., явил собой пример новой архитектуры. В основу собора, задуманного как пантеон германских императоров, было положено классическое прошлое – огромные раннехристианские базилики. Все три нефа крупнейшей церкви государства были перекрыты крестовыми сводами. Это был второй после Клуни пример перекрытия сооружения свода-

ми. Но если в Клуни центральный неф имел цилиндрический свод, то в Шпейере своды были уже крестовыми, что являлось исключительным новаторством (рис. 2.19). На западном фасаде высились две башни (рис. 2.20). К окончанию строительства собор стал самым большим храмом Запада. Влияние этого храма на последующее строительство осуществлялось не только в Рейнской области, где он был построен, но и в других странах.

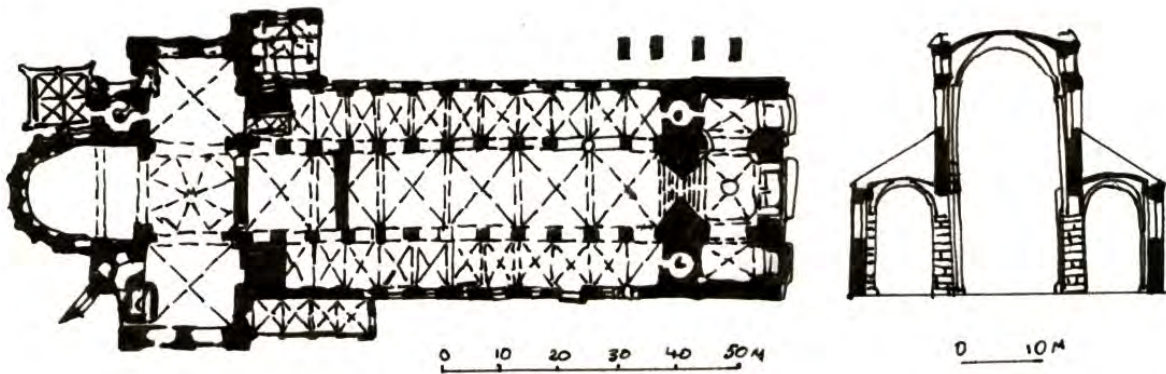


Рис. 2.19. Шпейер. Собор. XI–XII вв. План. Разрез



Рис. 2.20. Шпейер. Собор

Интересным примером церковного строительства II–XIII вв. служит **собор в Майнце**, несмотря на разновременность возведения его отдельных частей (рис. 2.21).

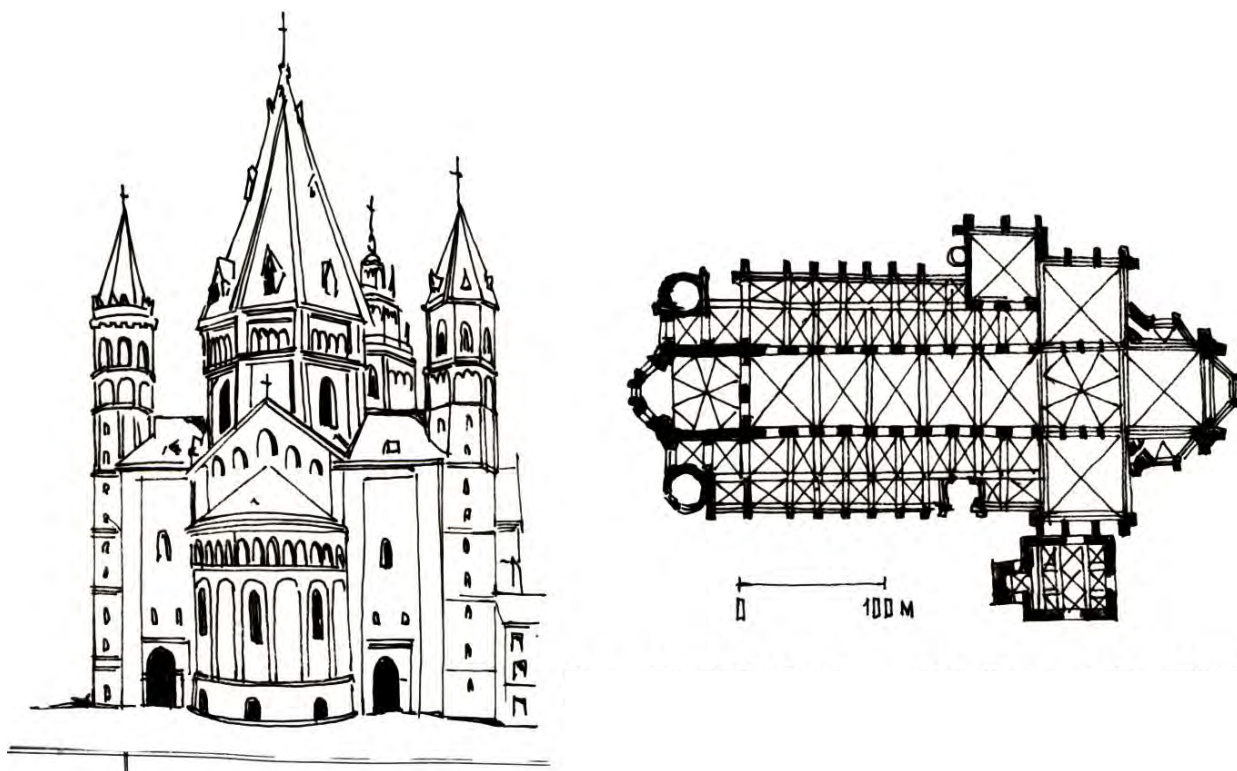


Рис. 2.21. Собор в Майнце. XI–XIII вв. Фасад. План

**Собор в Вормсе** (1150–1250 гг.) относится к поздне-романскому периоду. Это сооружение является примером растущей декоративности и сочетания романских форм с готическими конструкциями (рис. 2.22).

Город Кёльн в Рейнской области в XII–XIII вв. превратился в священный город и важнейший торговый центр. Активизировалось строительство, перестройка и украшение церквей, интерьеры которых отличались пышностью и декоративностью. Древнейшим храмом в Кёльне была **церковь Св. Марии в Капитолии** (рис. 2.23). Ее строительство начали в XI в., используя фрагменты сохранившейся каролингской церкви X в. В основе плана ее восточной части лежал равноконечный крест, западное плечо которого переходило в трехпролетную базилику, а остальные – в полукружия. Подобный трехлепестковый план в конце XII – первой половине XIII вв. используют при строительстве церковных зданий: в Кёльне – **церкви Апостолов** и **церкви Большого Мартина** (рис. 2.24), в Нейсе – **церкви Св. Квирина** (рис. 2.25). Однако нужно отметить, что влияние *кёльнской школы* носило локальный характер и ограничивалось Нижним Рейном.

Эльзас находился под влиянием Ломбардии и Франции. Наибольшее распространение в этой области получили церкви с базиликальным разрезом и планом в виде латинского креста, со входом с западной стороны. Фасад фланкировали башнями.



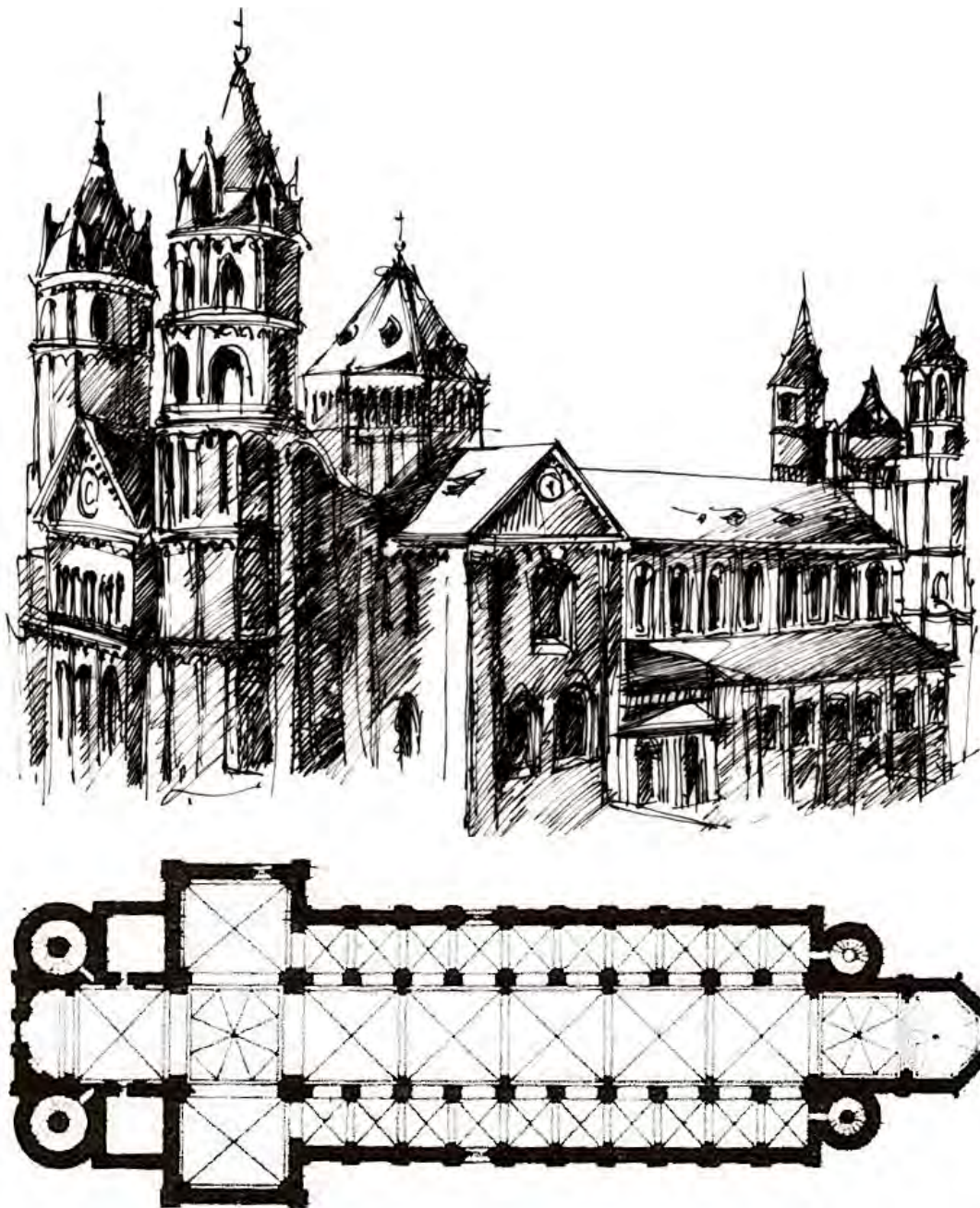


Рис. 2.22. Собор в Вормсе. XI–XIII вв.

Цистерцианские церкви в Германии до второй половины XII в. имели деревянные перекрытия, которые затем были вытеснены сводами (рис. 2.26).

*Для церквей цистерцианцев Германии были характерны ясность конструкций, исключительно высокое качество строительных работ, практически полное отсутствие украшений.*

Велика роль цистерцианцев в распространении кирпичной архитектуры Северной Германии. Основанием для этого послужили высокая техника формовки, обжига и кладки кирпича.



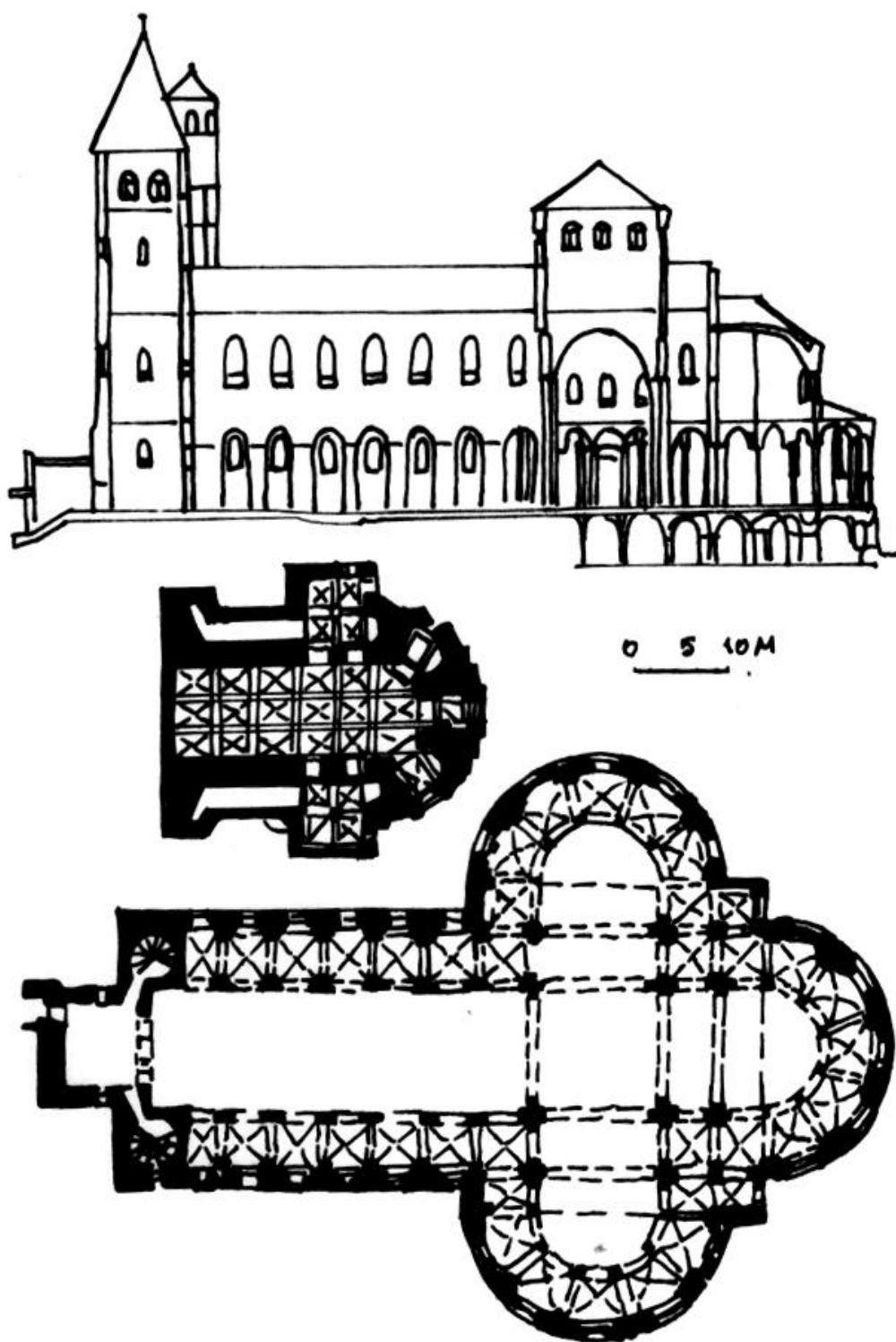


Рис. 2.23. Кёльн. Церковь Св. Марии в Капитолии, начало XI–XIII вв.

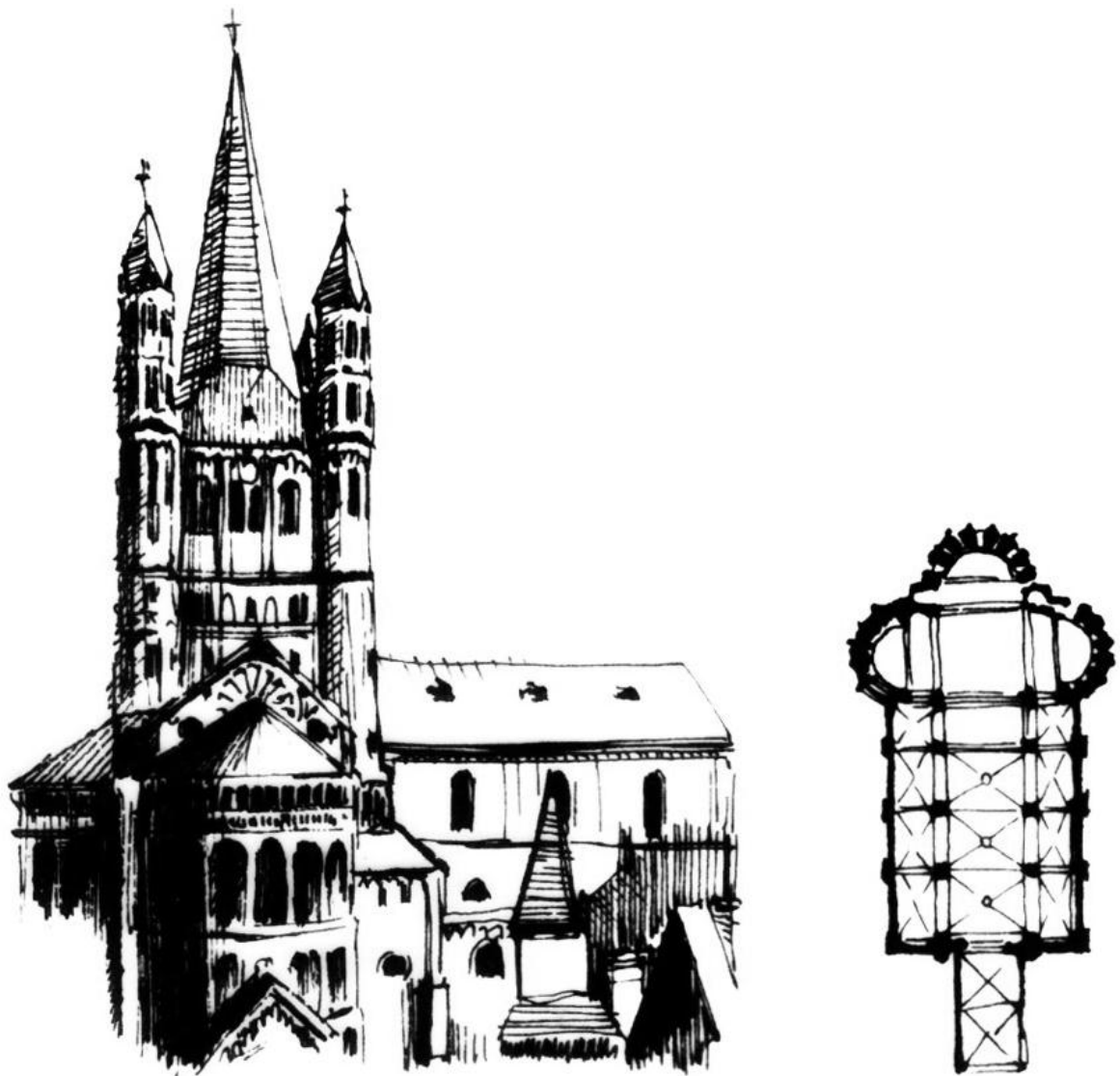


Рис. 2.24. Кёльн. Церковь Большого Мартина, XII–XIII вв.

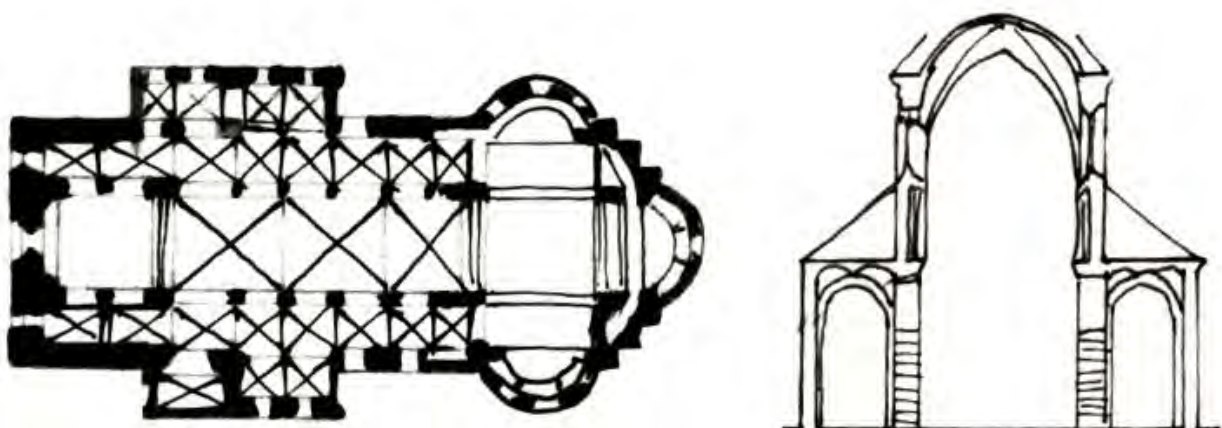


Рис. 2.25. Церковь Св. Квирина, 1209 г.

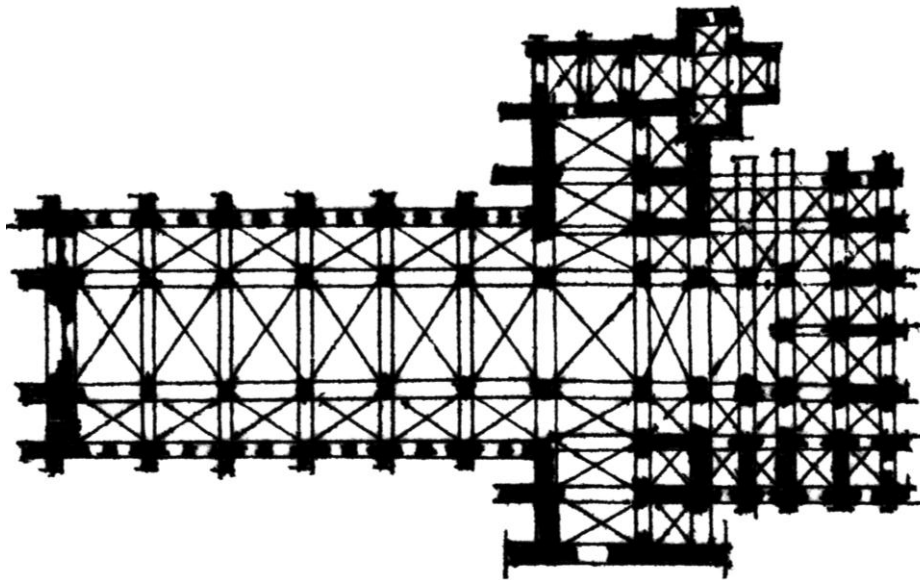


Рис. 2.26. Эбрах. Монастырская церковь цистерцианцев, середина XIII в.

## 2.4. Архитектура Италии

В эпоху средневековья Италия представляла собой конгломерат политически раздробленных с различным общественным устройством образований: городов-коммун, княжеств, герцогств, епископств и т.п. Каждое из них находилось в сложной системе экономических, политических и земельных зависимостей. Заинтересованность иноземцев в землях Италии также была постоянной на протяжении многих столетий. В этот период не прекращалась борьба за верховную власть между папским Римом и Священной Римской империей. Как и во Франции, для каждой области здесь были характерны свои архитектурные особенности.

В Италии раньше других стран Европы города заняли место общественно-политических и культурных центров. В этом плане они продолжали традицию античных городов, бывших в эпоху расцвета Рима средоточиями духовной и политической жизни Средиземноморья. Интенсивное развитие ремесел и торговли, в первую очередь международной, подготовили плацдарм для раннего развития и экономического укрепления городов Италии.

Центром города являлась торговая площадь, рядом с ней собор и, в ряде случаев, здание общественного самоуправления. Горожане сами заботились о своем городе. Его водоснабжением, укреплением, благоустройством занимались специальные выборные комиссии. В быстро богатееющих городах: городах-коммунах, городах-республиках активно развивалась общественная жизнь, что находило отражение в специфике развития архитектуры, которая имела светский характер и вызывала появление новых типов сооружений: дворцов городского самоуправления, зданий торговых гильдий, ремесленных цехов, многоэтажных жилых домов, укрепленных городских и загородных резиденций и первых университетов, создание которых относится к XI–XII вв.

Преобладание светских тенденций в культуре страны нашло отражение и в программах университетов, которые включали в себя изучение права и медицины, а не только теологических наук, как это было в университете Парижа.

Основной объединяющей чертой итальянского зодчества во все времена была его связь с античностью. На итальянскую архитектуру оказывали влияние Византия и зодчество мусульманского востока. *Для романского периода итальянской архитектуры в целом характерно* строительство базилик, куполов, кампанил, своеобразная отделка зданий. И, несмотря на это, для Италии характерно формирование специфических особенностей, отличающих архитектуру ее различных областей: Тосканы, Венеции, Рима, Ломбардии, юга Италии.

Раньше всех в Италии перекрывать церкви крестовыми сводами начали на севере – в *Ломбардии*, где сказывалось влияние французской архитектуры. Они же ввели связанную систему в плане и декоративное убранство в виде аркатур, опоясывающих по верху апсиды и барабан купола. Наглядным примером служит **базилика Сант Амброджо в Милане**, построенная в XI–XII вв. (рис. 2.27–2.29), а также **церкви в Комо** (рис. 2.30) и **Павии** (рис. 2.31–2.33).

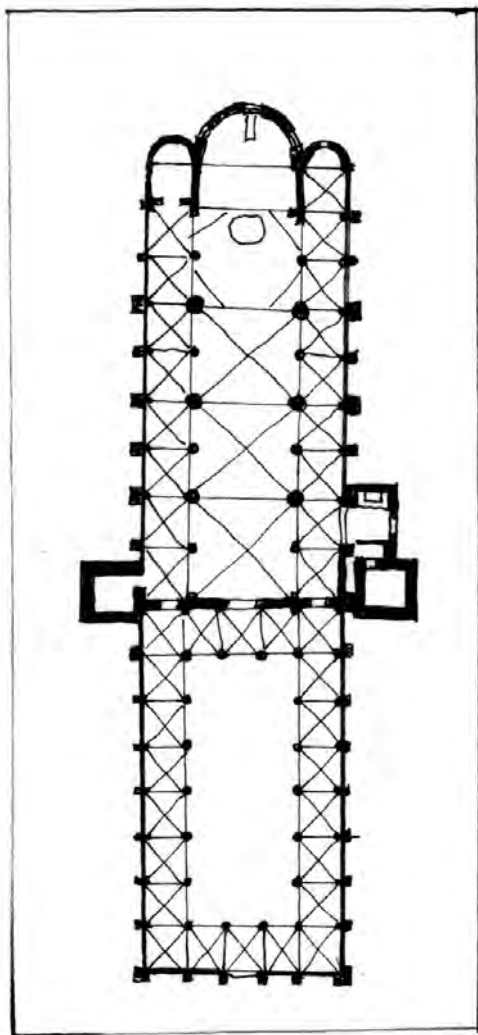


Рис. 2.27. Милан. Базилика Сант Амброджо, конец XI–XII вв. План

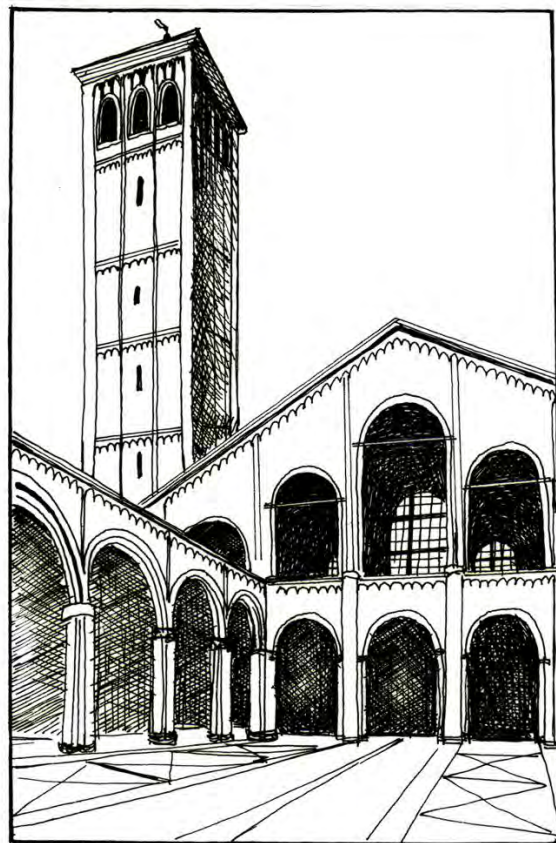


Рис. 2.28. Милан. Базилика Сант Амброджо



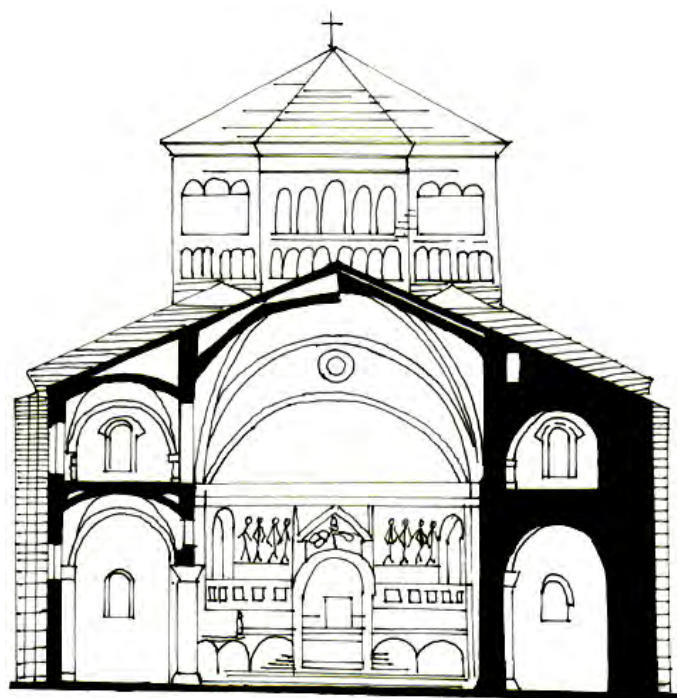


Рис. 2.29. Милан.  
Базилика Сант Амброджо, разрез

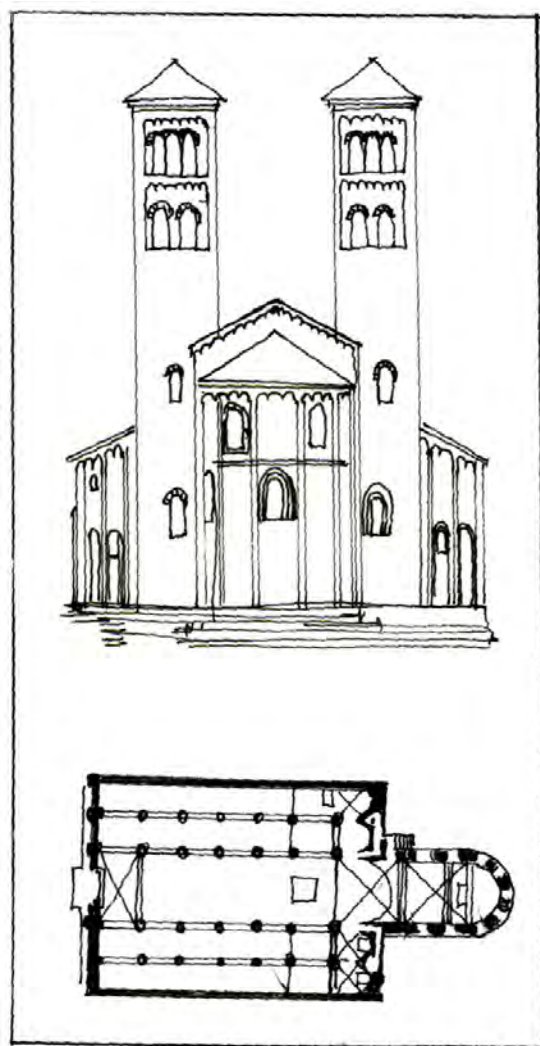


Рис. 2.30. Комо. Церковь  
Сант Аббондино, 1063–1091 гг.

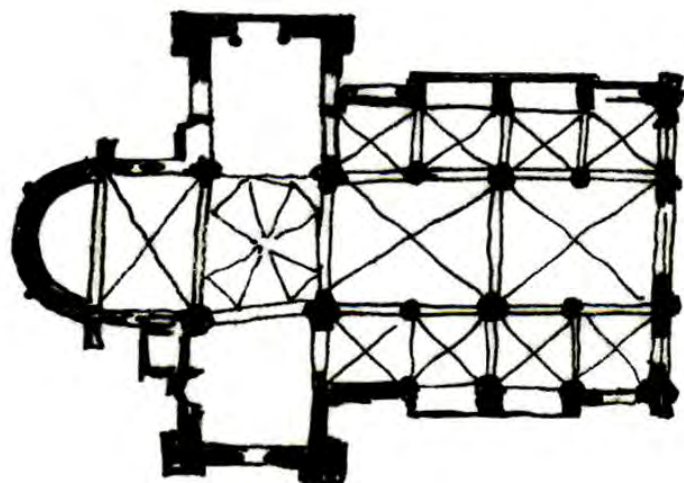


Рис. 3.31. Павия. Церковь Сан Микеле, 1117–1155 гг. План

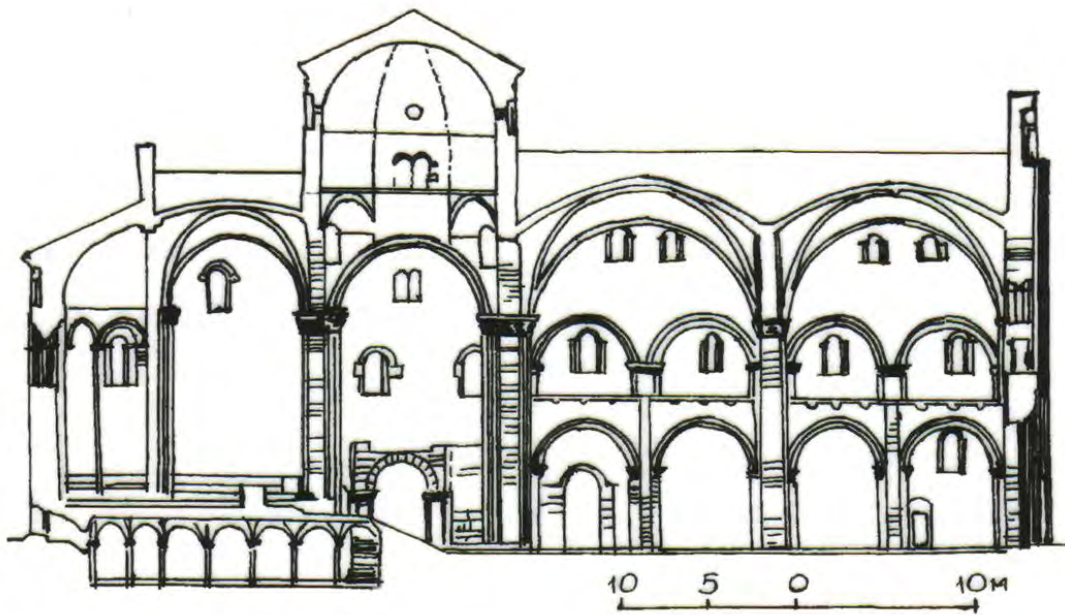


Рис. 2.32. Павия. Церковь Сан Микеле

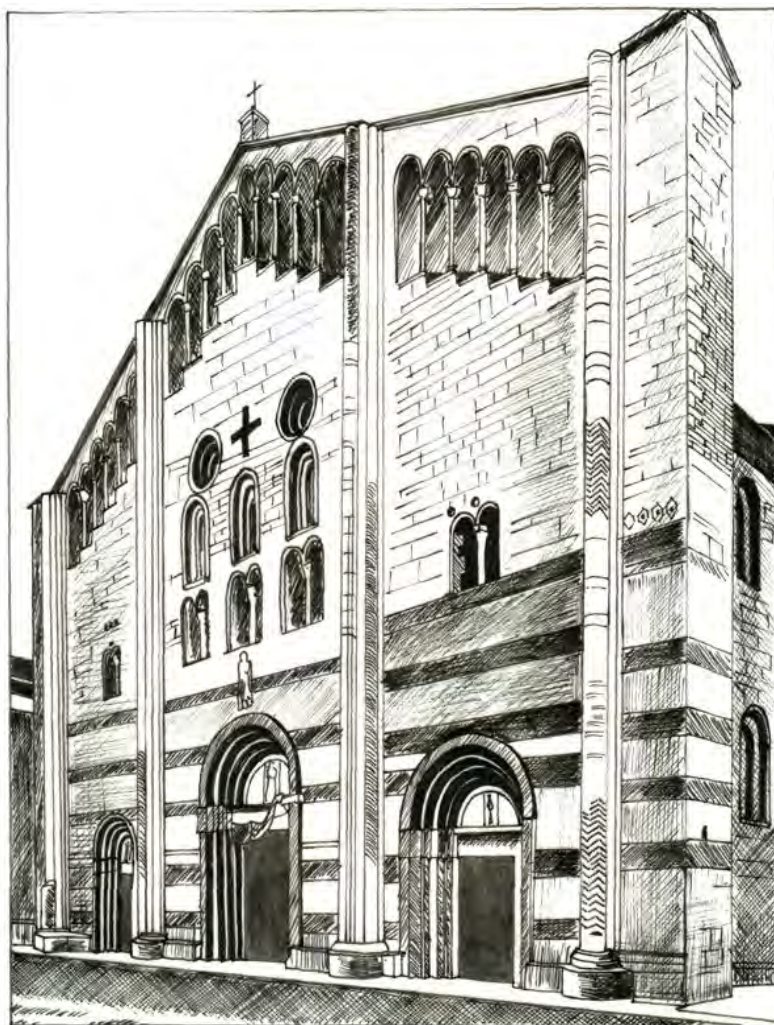


Рис. 2.33. Павия. Церковь Сан Микеле. Фасад



Для церквей Ломбардии характерны следующие особенности: трехнефная (реже пяти- или однефная) базилика с нартексом; трансепт обычно не выступает за пределы основного объема церкви; присутствие крипты; средокрестие венчается восьмигранным куполом на граненом тамбуре. Расположение колоколен отличается разнообразием: они могут размещаться по бокам главного фасада, возле апсид или стоять отдельно.

В Тоскане – области, расположенной к югу от Ломбардии, в XI–XIII вв. ведущее место в экономике и политике занимала Пиза (Средняя Италия) – могущественная морская республика. В XI в. романский стиль находился еще в процессе становления, и одним из его ранних воплощений, оказавших в дальнейшем влияние на развитие романики, был собор в Пизе, который начали строить во второй половине XI в. по проекту Бускетто. Примерно в это же время венецианцы занялись строительством базилики Сан Марко и между пизанцами и венецианцами возникло соперничество.

Во времена строительства пизанский ансамбль располагался на берегу Тирренского моря, воды которого со временем сильно отступили. Несколько позже рядом с храмом построили колокольню, баптистерий и кладбище. Весь ансамбль был завершён лишь в XIV в. (рис. 2.34).

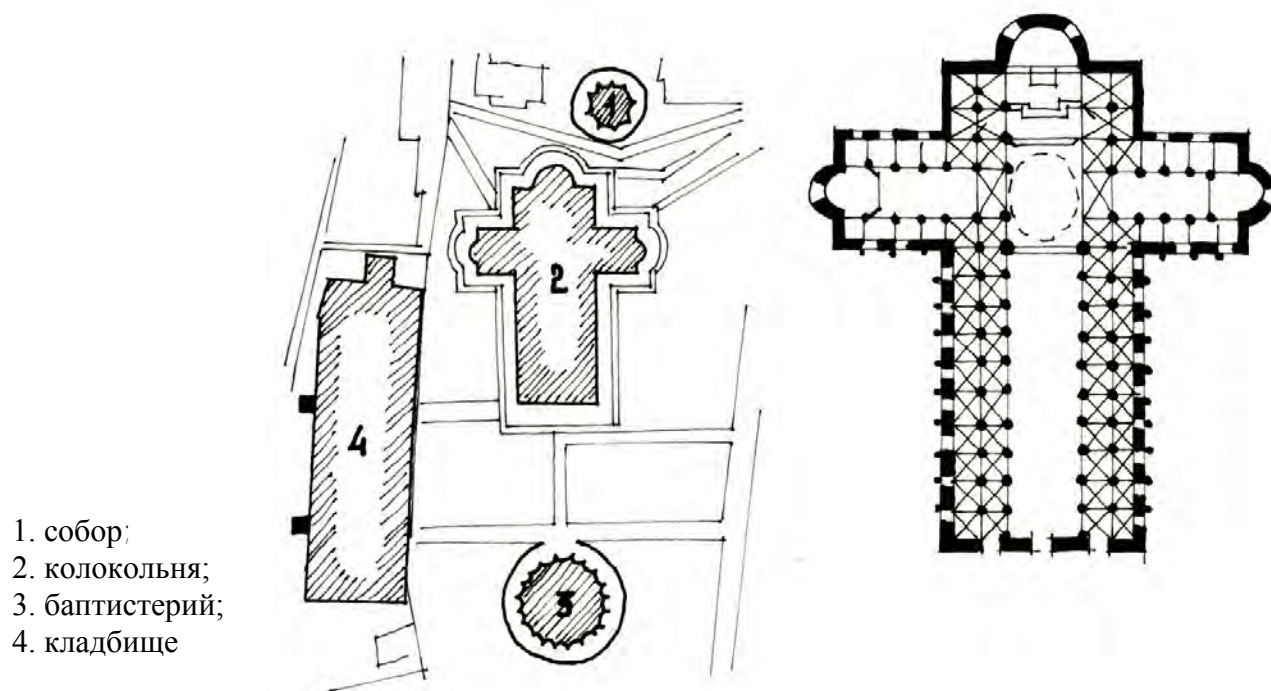


Рис. 2.34. Пиза, ансамбль соборной площади и план собора, XI–XII вв.:

В плане собор представляет базиликальное пятинефное сооружение в форме латинского креста с сильно выступающим трехнефным трансептом. Ветви трансепта заканчиваются апсидами. Хор имеет боковые проходы. Средокрестие венчается эллиптическим куполом на восьмигранном основании. Фасады полихромные, из белого и черного мрамора, так называемый «инкрустационный стиль». Эта отделка очень характерна для пизанской архитектуры эпохи

романики: выразительная и нарядная, она служила образцом для подражания в Южной Италии и странах Европы. В этой же цветовой гамме выдержаны и интерьеры, где чередуются полосы черного и белого мрамора.

**Баптистерий** (крестильня) начали строить позже, в XII в., сохранив единообразие обработки возводимого сооружения с уже существующим собором. Венчается эта постройка сложным полуциркульным купольным покрытием, полученным путем совмещения двух оболочек. Завершилось строительство баптистерия еще позже, что нашло отражение в готических мотивах его верхней части (рис. 2.35, 2.36).

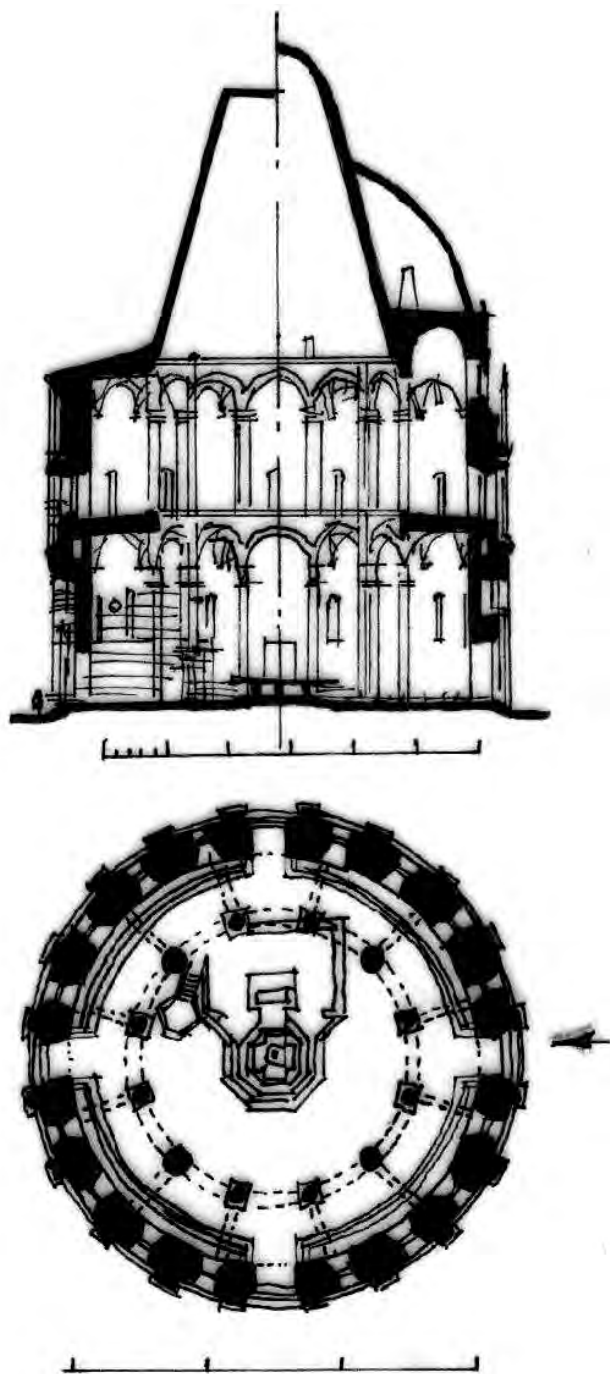


Рис. 2.35. Пиза. Баптистерий. Начало строительства – 1153 г. План и разрез



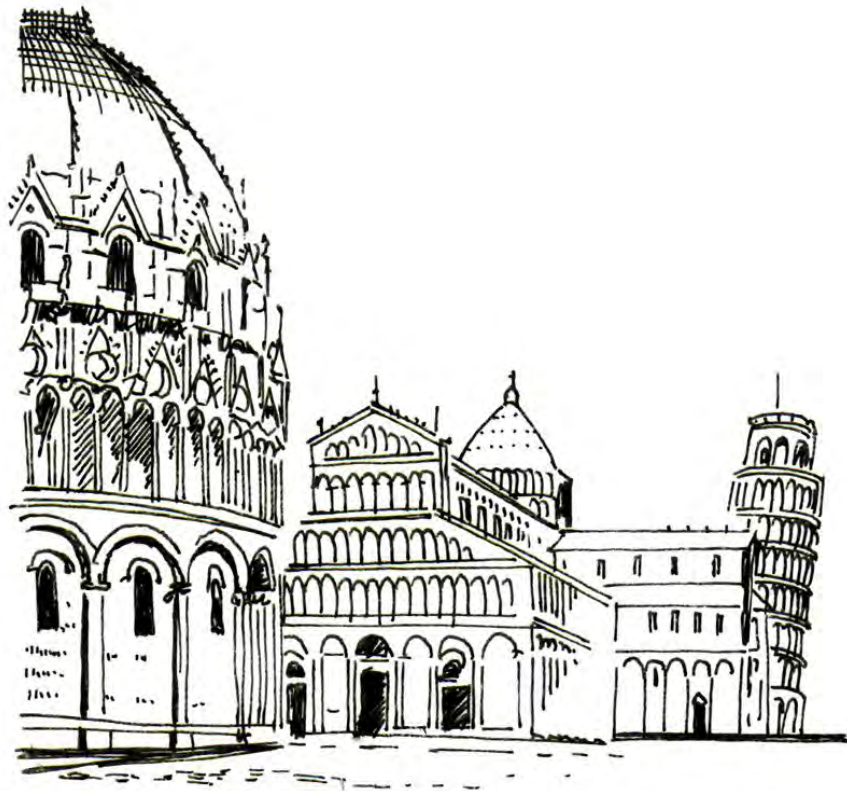


Рис. 3.36. Пизанский ансамбль

**Колокольня**, стоящая отдельно (прием, часто встречающийся в Италии) и вошедшая в историю как падающая башня, вероятно, и явилась причиной долголетия. Возведение ее начал в 1174 г. мастер Бонаннус, который сразу же столкнулся с необъяснимым отклонением постройки от вертикали, в результате чего возведение колокольни было приостановлено. Многократные попытки придать башне вертикальность, предпринимаемые в процессе ее дальнейшего строительства, успеха не имели. При завершении строительства в XIV в. отклонение составляло 93 см, а в середине XX в. было уже более пяти метров.

Фасады всех сооружений ансамбля: башни собора, нижней части баптистерия обработаны сквозными и глухими аркадами, образующими арочные галереи. Возведение такого грандиозного ансамбля, каким являлся пизанский, не могло не наложить отпечаток на архитектуру других близлежащих городов. В ряде городских построек Лукки, Ареццо и некоторых других заметно влияние архитектуры грандиозного ансамбля Пизы.

Во второй половине XI в. столицей Великого герцогства Тосканского стала Флоренция, к концу XII в. она добилась права на самоопределение. Флоренция со временем превратится в крупнейший центр ремесленничества, торговли и международного ростовщичества.

*К характерным особенностям архитектуры Тосканы* романского периода относятся полихромия облицовки фасадов и интерьеров, «инкрустационный стиль» или «проторенессанс», как его иногда называют, а также усиление пластики фасадов за счет устройства аркад и рядов ниш и некоторые другие.

В качестве примеров кроме описанного выше Пизанского ансамбля могут служить баптистерий Сан Джованни и церковь Сан Миньяно во Флоренции, строительство которых относится к XI в.

В *Риме* после сложного и тяжелого периода потрясений первые церкви появились лишь на рубеже X–XI вв. *К числу характерных особенностей архитектуры Рима* можно отнести повторение облика раннехристианских базилик, трехнефных, без трансепта. Входу в храм часто предшествовал нартекс в виде колонного портала или раскрывающийся арочными проемами. Все постройки в Риме возводили из кирпича с деревянными перекрытиями, что имело истоки в раннехристианских базиликах. Вновь строящимся храмам придавали богатый и нарядный вид: использовали полихромную облицовку из различных сортов мрамора, в интерьерах часто встречалась мозаика на золотом фоне, ведущая свое начало из Византии, резьба по камню и др.

Ярким примером романской архитектуры *южной Италии* служит **церковь Св. Николая (Сан Никола) в Бари**, городе, который лежал на пути движения паломников в Палестину. Строительство началось в последние годы XI в., затем, с перерывом, продолжалось еще век. Церковь Св. Николая представляет собой трехнефную базилику с трансептом, не выступающим за пределы очертаний основного объема храма. Три апсиды по византийской традиции скрыты стеной с двумя башнями. (рис. 2.37). На главном фасаде тоже две массивные башни. Едва ли не единственным декоративным украшением этого фасада служат аркатуры. Центральный неф имеет деревянное перекрытие, боковые – крестовые своды.

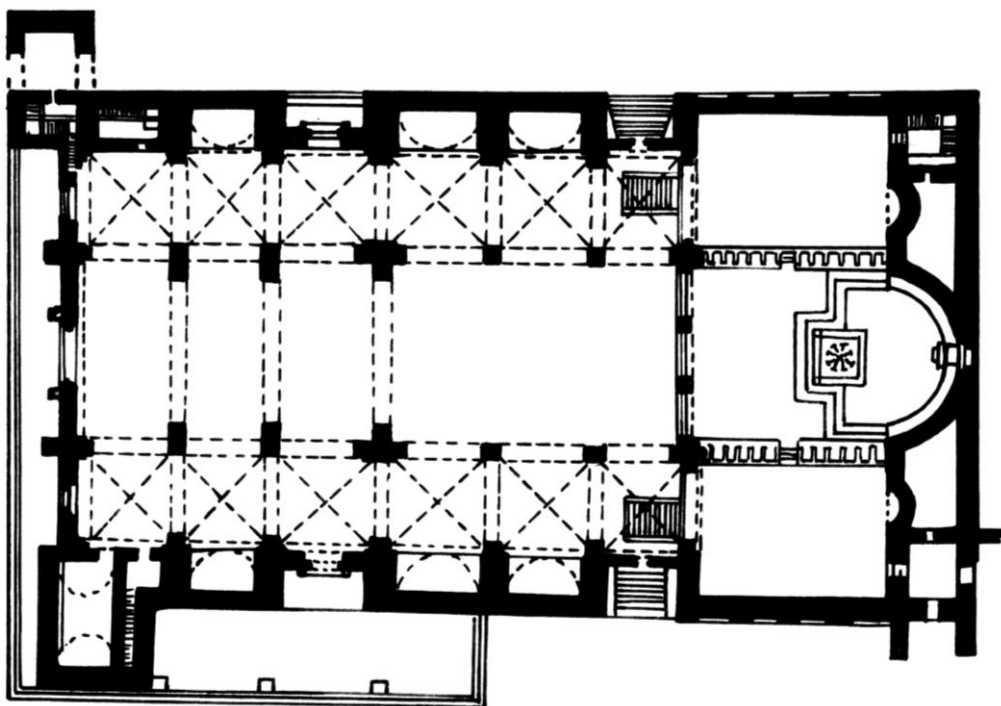


Рис. 2.37. Бари. Церковь Сан Никола, 1087–1197 гг.

Организация внутреннего объема церкви подчинена главной цели: создать эффект неожиданно открывающейся высоты внутреннего пространства с более высоким средокрестием.

**Венеция** находится на архипелаге, насчитывающем более сотни островов, расположенных в лагуне, которую, называют живой из-за регулярной смены воды за счет приливов и отливов. Оказавшись надежно защищенными водами от врагов, жители, разбогатев, подчинили себе большие территории не только в Италии, но и за ее пределами. К X в. поселение превратилось в крупный город, активно ведущий посредническую торговлю и занимающийся работоторговлей. Из-за недостатка земли в Венеции не было крупной феодальной знати, но возникла знать из богатых владельцев верфей, судовладельцев, солеварен и ремесленных мастерских. Сложившееся равновесие сил обеспечивало внутривластную стабильность города.

Многие века Венеция была сказочно богата и ее жителей нельзя было удивить золотом, серебром и драгоценными камнями, но было то, что венецианцами воспринималось как высшая степень богатства – это сад при дворце. Так как население росло, а количество земли оставалось ограниченным, любой клочок земли с растительностью был невероятной роскошью

Огромные богатства, сосредоточившиеся в Венеции в XI в., дали возможность начать строительство новой базилики Святого Марка, которая роскошью и богатством превзошла все ожидания и вошла в историю как **собор Святого Марка**, хотя до начала XII в. роль кафедрального собора выполняла другая церковь. Новая базилика должна была явиться олицетворением богатства и мощи Венеции. Ее строительство над могилой Св. Марка началось около 1063 г. Венеция находилась под сильным художественным влиянием Византии, поэтому в основу строящегося храма был положен план церкви Двенадцати Апостолов в Константинополе.

Храм Св. Марка имеет форму греческого креста, образованного пятью ячейками, перекрытыми полусферическими куполами на парусах и соединенных подпружными арками. Западную часть креста обходит галерея, образуя нартекс, перекрытый также куполами, но более низкими. Нартекс церкви, перекрытый куполами, по соображениям восприятия поднятыми над кирпичными на большую высоту с помощью деревянных конструкций, образует фасад, который выходит на площадь пятью перспективными порталами. Центральный купол доминирует (рис. 2/38).

Основанием собору служат десятки тысяч свай, вбитых в грунт, в свою очередь, уплотненный мешками с шерстью. Сваи несут деревянный ростверк, на котором возведено каменное основание. Храм построен из кирпича (как из более легкого, чем камень, материала) с облицовкой мрамором. Его украшает множество мозаик, одна из которых изображает церемонию внесения мощей святого Марка в храм. Отделка фасада и украшение интерьера продолжались на протяжении нескольких столетий с помощью трофеев, привозимых из различных стран: это и ценные сорта камня, и скульптуры, и колонны, барельефы. и многое другое.

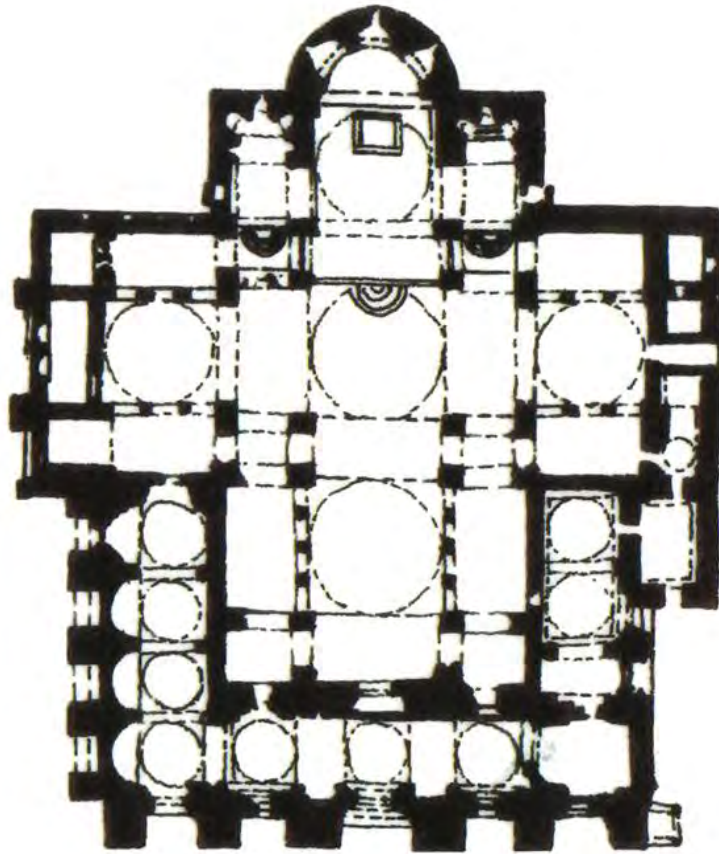


Рис. 2.38. Венеция. Собор Сан Марко. XI–XV вв. План

В интерьере две трети высоты облицованы мрамором, верхняя часть, а также своды, паруса и купола представляют собой мозаику на золотом фоне. В этом также сказывается влияние Византии.

Собор Святого Марка поражал воображение путешественников своей необычной красотой и роскошью на всем протяжении своего существования. Путешественник в начале XIX в. писал: «Тот, кто, стоя на площади Св. Марка, не чувствует, что сердце его бьется сильнее, тот может позволить себя похоронить, ибо он мертв, безнадежно мертв...»

Анализируя примеры последовательного развития романской храмовой архитектуры, можно заметить изменения композиционных и планировочных решений, совершенствование и усложнение конструкций, появление и все большее использование декора. Романика в процессе своего исторического развития формировала почву для готики. *Особенностью этого периода является то, что за двести лет своего существования романская архитектура прошла путь развития более длинный, чем путь, который архитектура Древнего Востока проходила за тысячелетие.*

### 3. ГОТИЧЕСКАЯ АРХИТЕКТУРА.

Со второй половины XII в. начали складываться благоприятные предпосылки для развития ремесленничества и торговли, что в свою очередь создавало условия для роста и укрепления городов, увеличения их населения и, следовательно, расширения в них строительства жилых домов, гражданских и церковных сооружений. *Готика* – следующая, более высокая ступень романского стиля, постепенно выростала из романики. В эпоху готики, как и в романский период, именно Франция, ее северные области, Иль-де-Франс с центром в Париже, Шампань с центром в Реймсе, Пикардия с центром в Амьене, явились площадкой, где в XII в. зародилось, а в XIII в. достигло своего наивысшего расцвета новое стилистическое направление – готика.

Сам термин *готическая архитектура* появился в эпоху Возрождения в Италии, где им обозначили архитектуру готов, то есть архитектуру варварских племен и всего средневековья. Позже готической архитектурой стали называть архитектуру периода с конца XII по начало XVI в.

Обычно используется следующая *периодизация готического периода*:

конец XII – середина XIII вв. – ранняя готика;

XIII–XIV в. – высокая (зрелая, лучистая) готика;

конец XIV – середина XVI вв. – поздняя или пламенеющая готика.

К концу XII в. города оттеснили на второй план монастыри и заняли их место политических, экономических и духовных центров. Изменяющийся уклад жизни способствовал расширению строительства гражданских сооружений: административных, цеховых, торговых, складских, больниц и др.

Активное строительство, которое разворачивалось в богатеющих городах, способствовало совершенствованию конструкций, накоплению опыта строительства. Ремесленники по виду деятельности объединялись в *профессиональные союзы – цеха*, которые представляли собой закрытые структуры и строго хранили секреты мастерства, передавая их от отца к сыну и внуку. Цех представлял собой определенную политическую силу. Во Флоренции, например, членство в цехе было равносильно обладанию гражданскими правами, поэтому там количество цехов регламентировалось. В Венеции, в силу специфики развития государства, цехи оставались чисто производственными объединениями. В X в. в Венеции насчитывалось 142 цеха. Вместе с тем само существование цеха препятствовало персонификации строительства, архитектор осознавал себя не самостоятельной личностью, а лишь частичкой организма под названием «цех».

Цех строителей объединял каменщиков, штукатуров, цементчиков. Чтобы стать профессиональным каменщиком, нужно было учиться не менее шести лет. Один каменщик мог иметь только единственного ученика, а старшина цеха – двух. Каменщики владели навыками практической геометрии: место стен, колонн определялось геометрическими построениями с помощью специальных

инструментов: отвеса, правила, мерной трости. (Так как в Средние века не было унифицированных единиц измерений, мастер сверял свои собственные измерительные трости со стандартными, принятыми в каждом конкретном городе.) Иногда разбивка сооружения осуществлялась на пергаменте, чаще – на оштукатуренном полу, именуемом *тразурой*.

*Основным строительным материалом* для крупных сооружений по-прежнему оставался камень. Но в некоторых областях Франции, в Ломбардии, северных землях Германии, в Нидерландах, так же как в эпоху романики, было распространено строительство из кирпича. В массовом строительстве в эпоху средневековья основными материалами по-прежнему были более дешевые и распространенные в этой местности, а такими материалами служили дерево, которое использовалось в фахверковых конструкциях, а также всевозможные породы камня. В некоторых местностях традиционно использовали кирпич.

Господствующим типом храмовой постройки этого времени являлся **собор**.

Со временем сложились *характерные планировочные особенности готической церкви*. В плане сохранились вытянутые очертания, место трансепта изменилось: он переместился с восточного конца ближе к геометрическому центру здания. Укоротилась длина ветвей трансепта, иногда он почти не выступал за пределы очертаний основного объема церкви. Редко встречались нартекс и крипта, увеличилось пространство хора, появились дополнительные капеллы. Для большинства районов Франции характерными оставались полукруглые очертания апсид хора, для Англии – рубленые, прямоугольные. Наиболее распространенным типом храма служил базиликальный трех или пятинефный, реже – зальный (рис. 3.1).

*Конструктивная система собора зрелой готики представляет собой каркас*, который состоит *из опор (столбов, колонн), нервюрного свода стрельчатых очертаний, аркбутанов и контрфорсов* (рис. 3.2; 3.3). Нужно отметить, что почти все элементы готики появились в эпоху романики. В процессе развития готики все части конструктивной системы эволюционировали, изменяясь по мере совершенствования конструкций, связанного с лучшим пониманием их работы.

Простейшая форма опоры – цилиндрический столб на квадратном цоколе с круглой подушкой (капителью) постепенно преобразовался с помощью приставленных к нему с четырех сторон тонких колонн. Затем число так называемых *«приставных»* или *«служебных»* колонн увеличилось, превратившись затем в «пучок» колонн, где служебные колонки стали равноправными элементами опоры. Нервюры сводов и архивольты арок переходили в соответствующие им служебные колонки. Затем произошло еще большее дробление служебных колонн с усложнением профилировки их опоры. Вместе с тем иногда опора могла оставаться в виде гладкого столба.



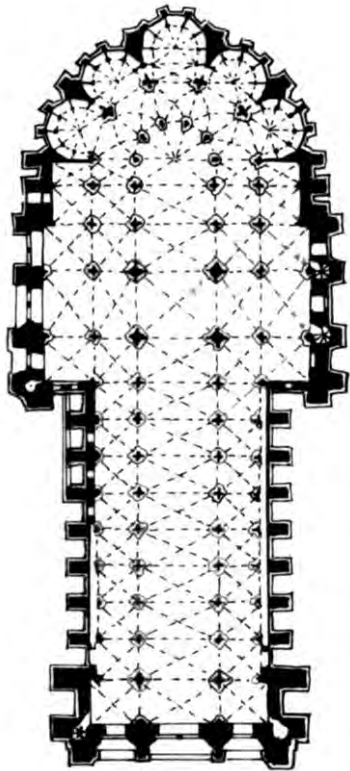


Рис. 3.1. План готического собора (Реймс)

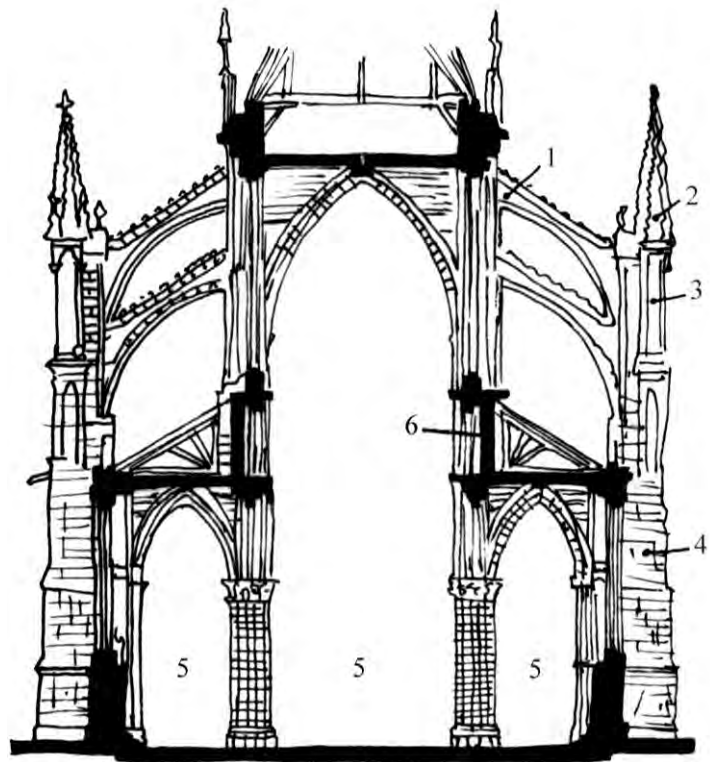


Рис. 3.2. Поперечный разрез готического храма:  
 1 – аркбутаны; 2 – фиал; 3 – пинакль; 4 – контрфорс;  
 5 – продольные нефы; 6 – трифорий

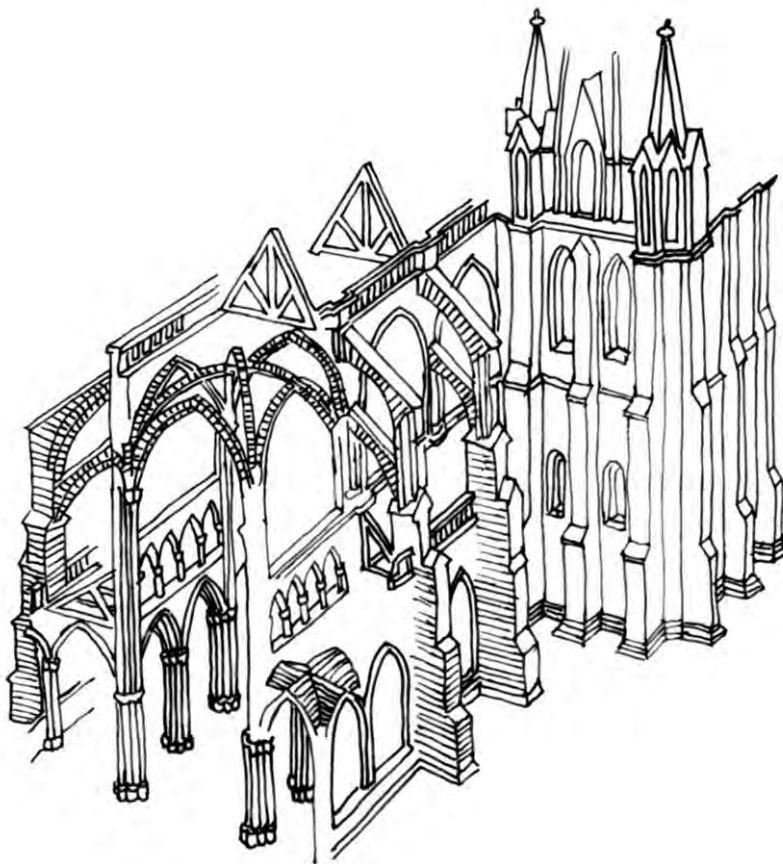


Рис. 3.3. Конструкция готического храма

В интерьере установилось *трехъярусное членение по горизонтали*. Опоры центрального нефа объединялись между собой продольными арками в нижнем ярусе, арками *трифория* в среднем и арками окон – в верхнем. Эта трехъярусная система арок являлась продольной диафрагмой жесткости (рис. 3.4). Фундаменты под опорами устраивали конической формы, которые в свою очередь опирались на общий каменный фундамент.

Свод готического собора – *нервюрный крестовый* со стрельчатыми очертаниями подпружных и диагональных арок. *Нервюры* – ребра, выложенные из прочных пород камня, являлись конструктивным каркасом свода, его несущими элементами (рис. 3.5).

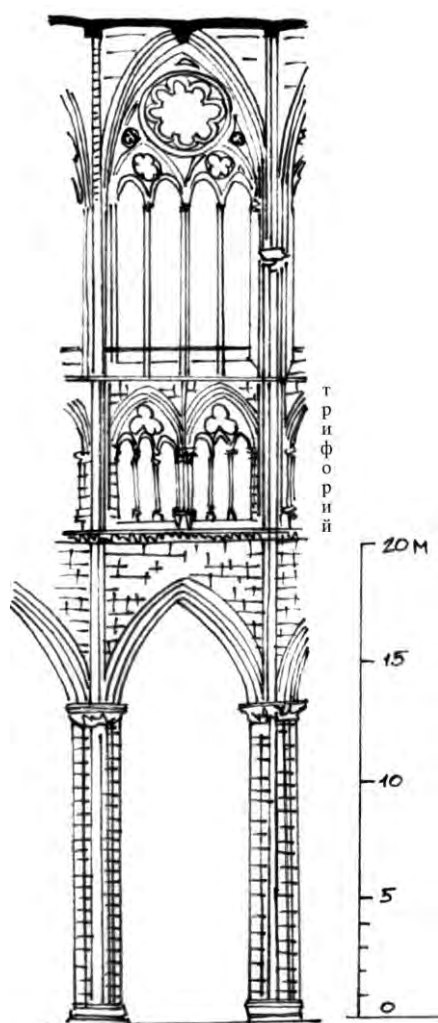


Рис. 3.4. Построение интерьера

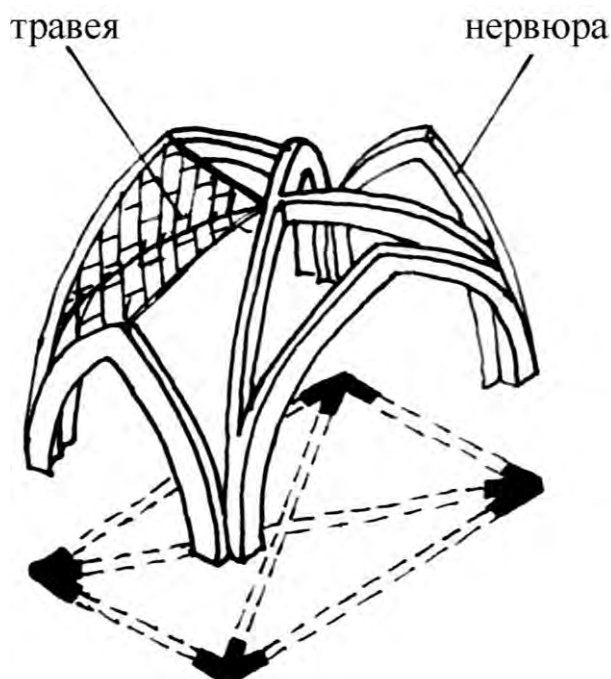


Рис. 3.5. Нервюрный свод

Заполнение свода осуществлялось из более легкого, менее прочного камня. Свод мог делиться нервюрами на несколько частей: четыре, шесть и более. Введение второстепенных и третьестепенных ребер – лиерн, тьерсеронов – давало возможность создавать сложные рисунки сводов, в том числе сетчатые и звездчатые (рис. 3.6, 3.7). Свод, перекрывающий полукружье апсиды, поддерживался радиально расходящимися нервюрами. В месте схождения нервюр делали *замковый камень*, придавая ему самые разнообразные формы (рис. 3.8).



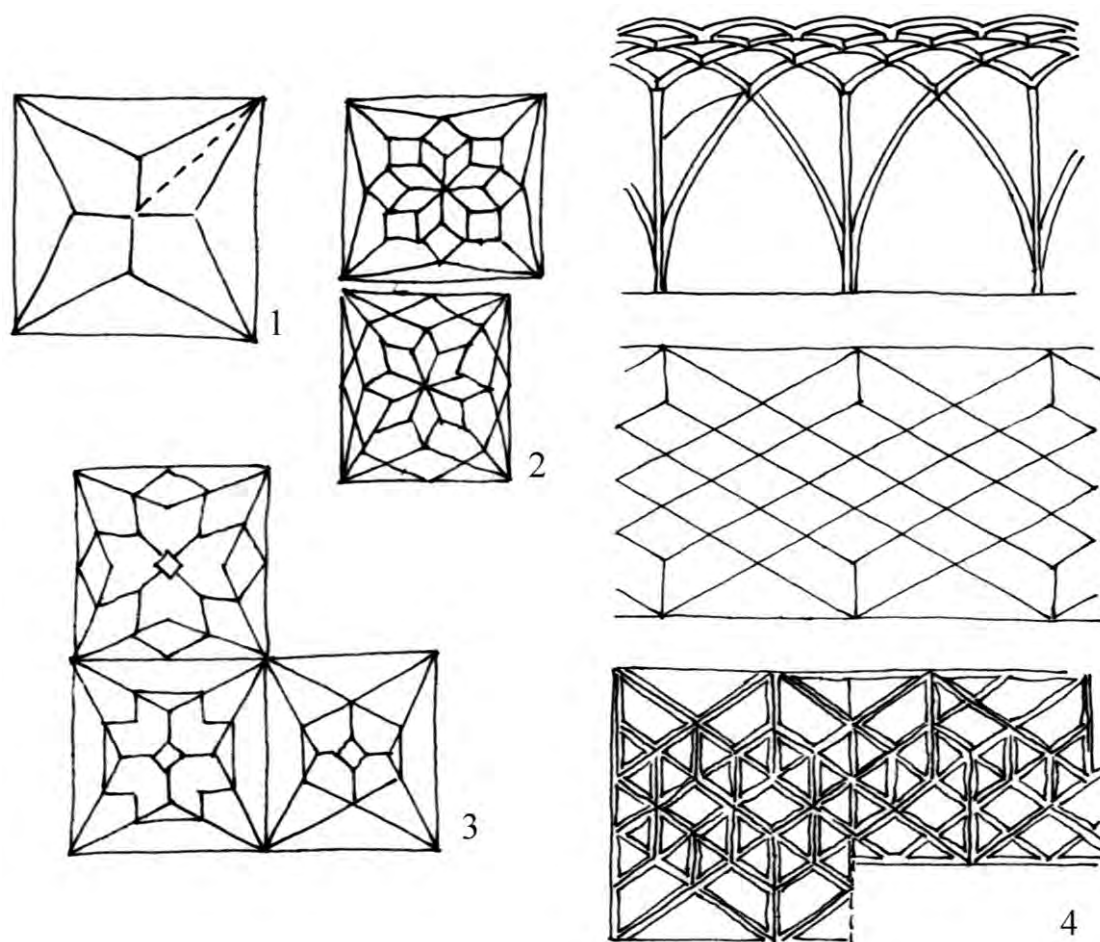


Рис. 3.6. Схемы сводов:  
 1 – простой звездчатый свод; 2, 3 – комбинированные звездчатые своды;  
 4 – сетчатый свод

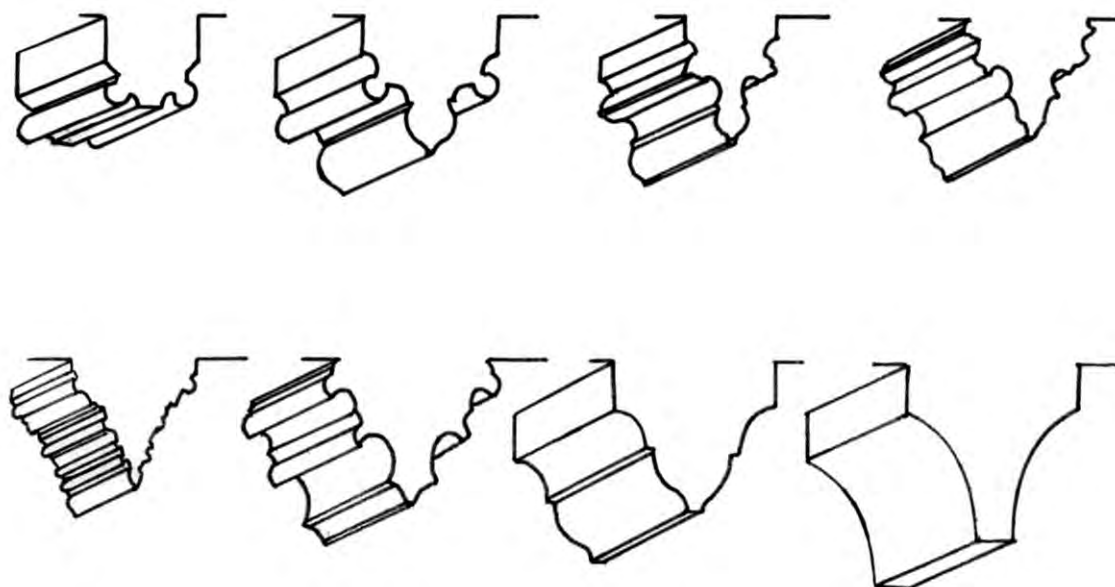


Рис. 3.7. Профили нервюр

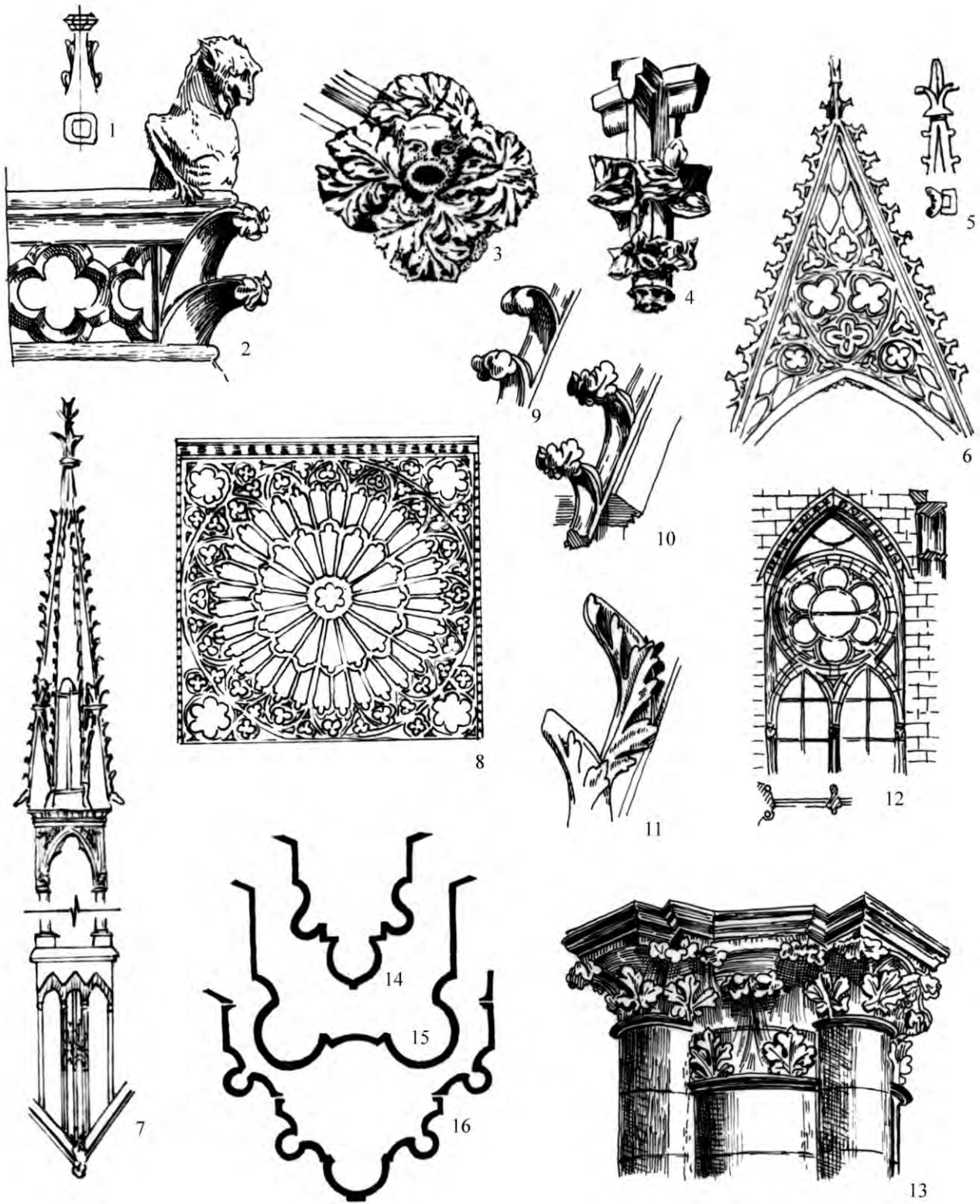


Рис. 3.8. Готические детали:

- 1 – фиал; 2 – венчающая балюстрада с химерой в соборе Богоматери в Париже; 3 – замковый камень собора во Фрейбурге; 4 – замковый камень из Мюльгаузена; 5 – крестоцвет; 6 – вимперг собора; 7 – фиал западного портала собора в Реймсе; 8 – окно-роза западного фасада собора Богоматери в Париже; 9 – краббы, ранняя готика; 10 – краббы, XIV в.; 11 – позднеготические краббы; 12 – окно собора в Реймсе; 13 – капитель опоры собора в Амьене; 14, 15, 16 – профили нервюр соборов в Амьене, Шартре и Реймсе

Распор сводов центрального нефа с помощью специальных конструкций – *аркбутанов* – передавался *на контрфорсы*. Аркбутаны проходили над крышами боковых нефов во Франции, под крышами – в Англии. Они могли быть одно- или двухпролетными, одно-, двух- или трехъярусными.

Контрфорсы увенчивались остроконечными башенками: *фиалами с пинаклями*, которые кроме увеличения массы контрфорса играли роль его декоративного завершения. Наклон, форма аркбутанов и контрфорсов менялись по мере того, как строители методом проб и ошибок, осмысливания опыта начинали лучше понимать работу материала.

В готических постройках, в первую очередь в храмах, получили развитие многообразные декоративные формы и детали.

Так как готическая конструкция дала возможность сосредоточивать усилия в определенных точках, отпала необходимость в стене как несущей конструкции. Вместо романской глухой стены с маленькими окошечками в готический период стали строить стены с огромными окнами, в которых переплеты и рамы были вырезаны из камня. Заполнялись окна витражами (рис. 3.9; 3.10). Средневековые стекольщики быстро осваивали методы производства цветного стекла: если в конце XI века во Франции использовали девять тонов, то в XII в. – уже двадцать один.

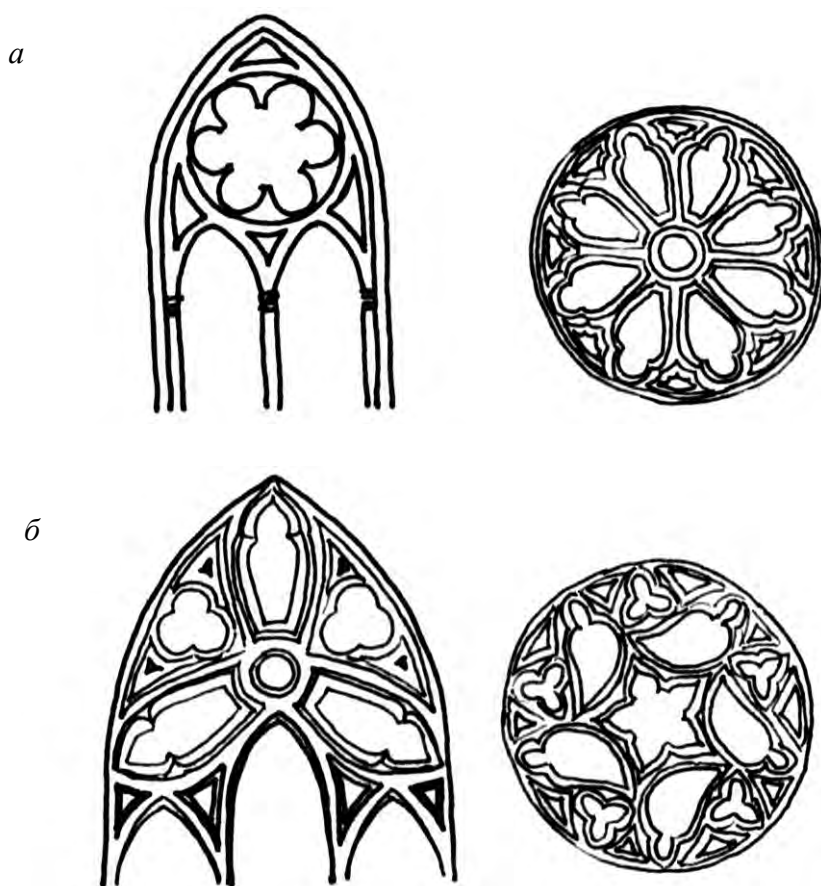


Рис. 3.9. Готические окна:  
а – окна периода ранней готики; б – окна периода расцвета и поздней готики

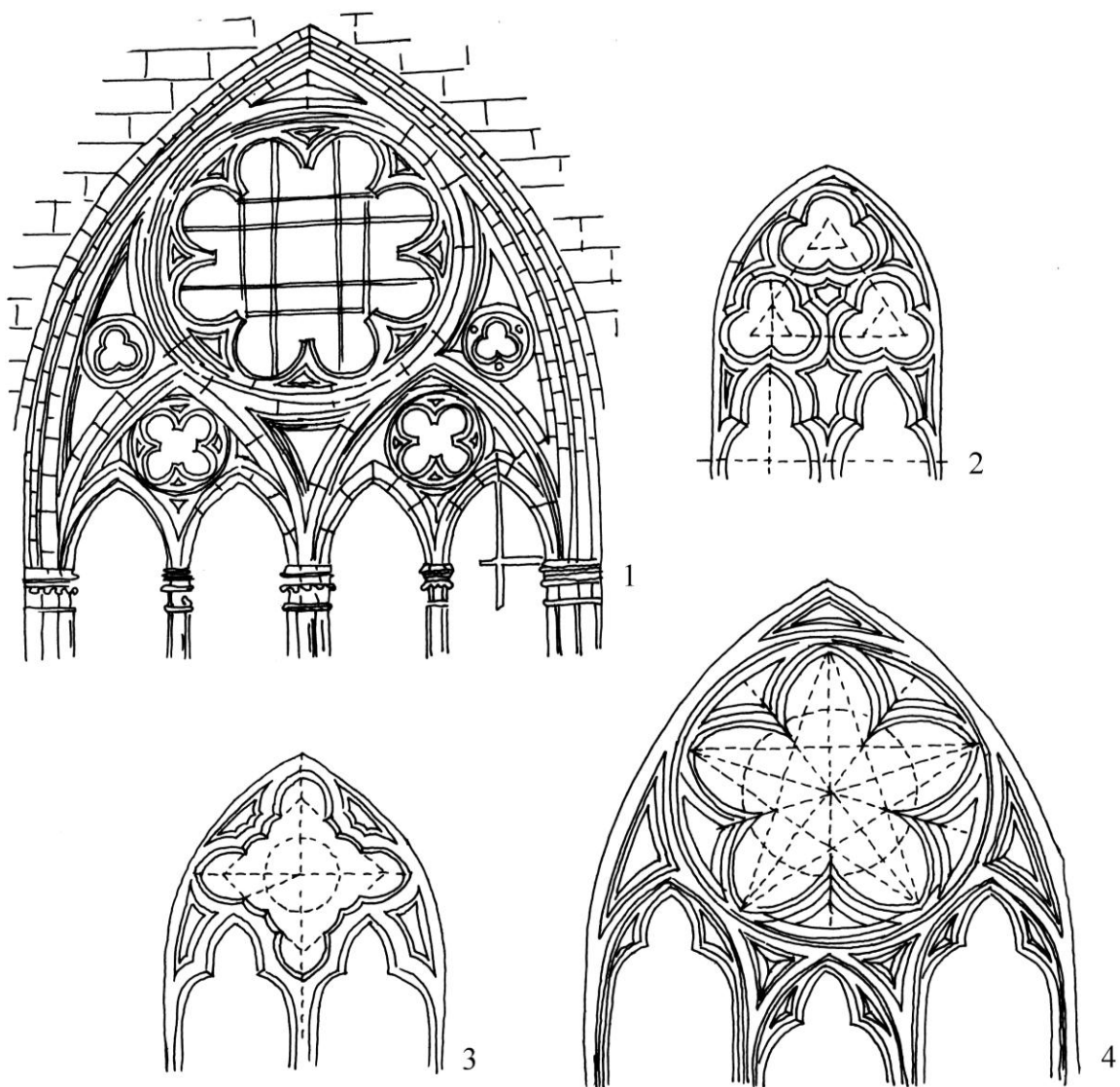


Рис. 3.10. Готические окна:

- 1 – четырехчастное окно (собор в Амьене); 2 – построение трехлопастного оконного мотива;  
 3 – построение усложненного четырехлопастного оконного мотива;  
 4 – построение пятилопастного оконного мотива

Главный западный фасад обычно прорезался тремя **перспективными порталами**, которые были образованы плотно поставленными колонками, уходящими в толщу стены и перекрытыми соответствующе уменьшающимися архивольтами. В готике обрели значение, а в период ее наивысшего расцвета достигли исключительной красоты **вимперги** – своеобразные резные украшения оконных, дверных и всевозможных других проемов. Вимперги, фиалы и все остроконечные завершения элементов заканчивались **крестоцветами**, а их скаты, так же как и архивольты порталов и многие другие части здания, украшались **краббами** (см. рис. 3.8). Форма как краббов, так и вимпергов менялась со временем, так же как и рисунок оконных переплетов. Спецификой готического убранства соборов являлся синтез изобразительного и декоративного искусства, в котором самым значительным и выразительным элементом становилась скульптура.

Сохранилась информация о колерах, используемых в покраске церквей. Это были красный, желтый, голубой цвета или полихромный камень. Пол в храмах делали мозаичным или из крупных каменных плит. В постройках зрелой готики Франции часто встречаются так называемые лабиринты – рисунки, выложенные из цветных камней. В них каменщики вписывали даты строительства той или иной части храма и свои имена.

Все храмы в эпоху средневековья строились на протяжении длительного времени, иногда в течение нескольких веков. Денежные средства, необходимые на строительство церкви, обычно приходили из разных источников: пожертвования горожан, короля, города и т.п. Пожертвования, как правило, были адресными: на хор, на трансепт, на входную часть с главным фасадом и др. Поэтому возводимое сооружение по мере его возведения поднималось не равномерно, а отдельными частями, теми, на которые в данное время были субсидии.

### 3.1. Архитектура Франции

#### 3.1.1. Храмовая архитектура

##### *Ранняя готика*

Когда в первой половине XII в. в монастыре Сен Дени недалеко от Парижа к существующей церкви пристроили фасад с двумя башнями, затем хор с капеллами и узким обходом, а еще позже – крипту, никто не знал, что в этом сооружении будут использованы новые конструкции, которые затем станут типичными для готических храмов. Опоры в пристроенных частях церкви поставлены очень тесно, они слишком массивны. Однако нагрузку несут отдельно стоящие конструкции, а не стена, и вся композиция уже более легкая, чем в романском храме. Это была уже готическая конструкция (рис. 3.11). Впервые черты церкви Сен Дени заметно проявились на фасаде храма в Лане. Именно здесь как центральный элемент появилось окно-роза.

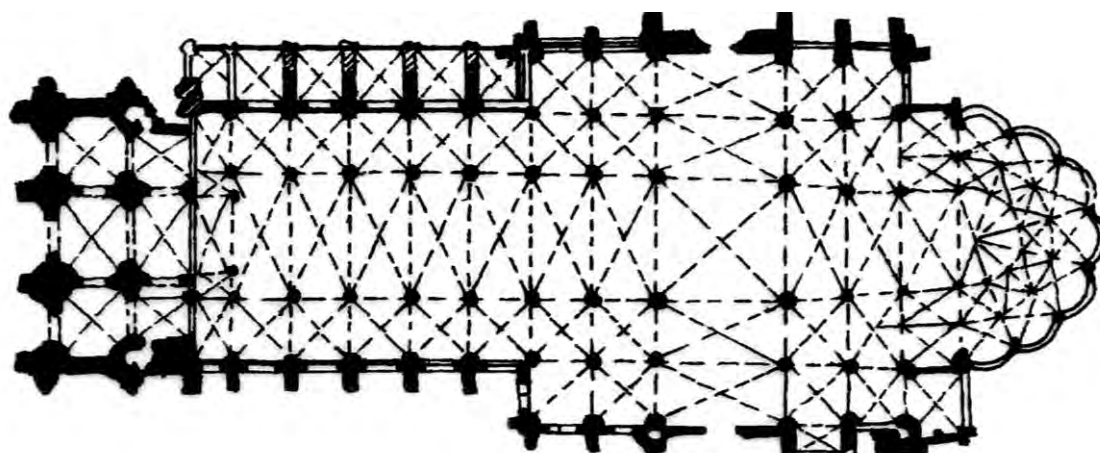


Рис. 3.11. Церковь Сен Денни. I половина XII в.



Самым знаменитым собором ранней готики является **собор Парижской Богоматери**, расположенный в Париже на острове Сите. Начало его строительства относится к XIII в., когда Париж насчитывал уже 100000 жителей. Возведение его начали в 1163 г. с хора и закончили в XIII в., встроив между контрфорсами по всему периметру капеллы, что придало плану храма особую монолитность. В плане этого пятинефного собора нашли отражение изменения, характерные для готики: трансепт почти не выступает и несколько отодвинут от восточного конца сооружения (рис. 3.12, 3.12); крипта и нартекс отсутствуют; гладкие столбы колонн центрального нефа и хора несут нервюрные своды – шестичастные в главном нефе и четырехчастные – в боковых.

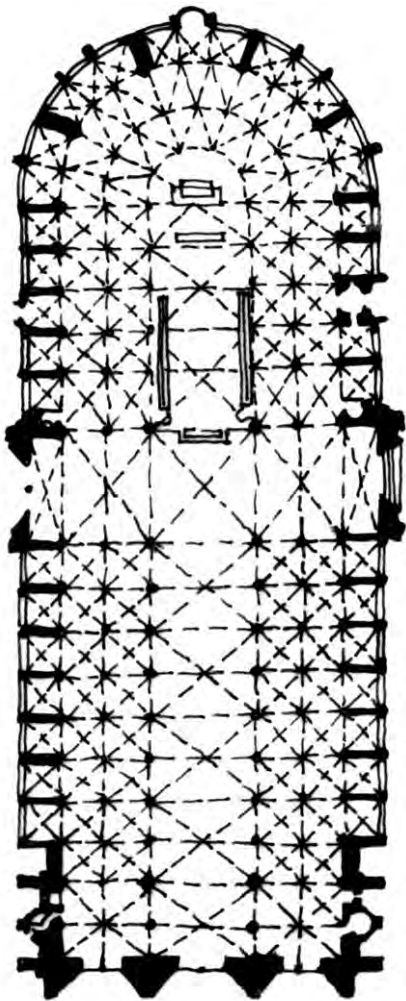


Рис. 3.12. Собор Нотр Дам в Париже. План

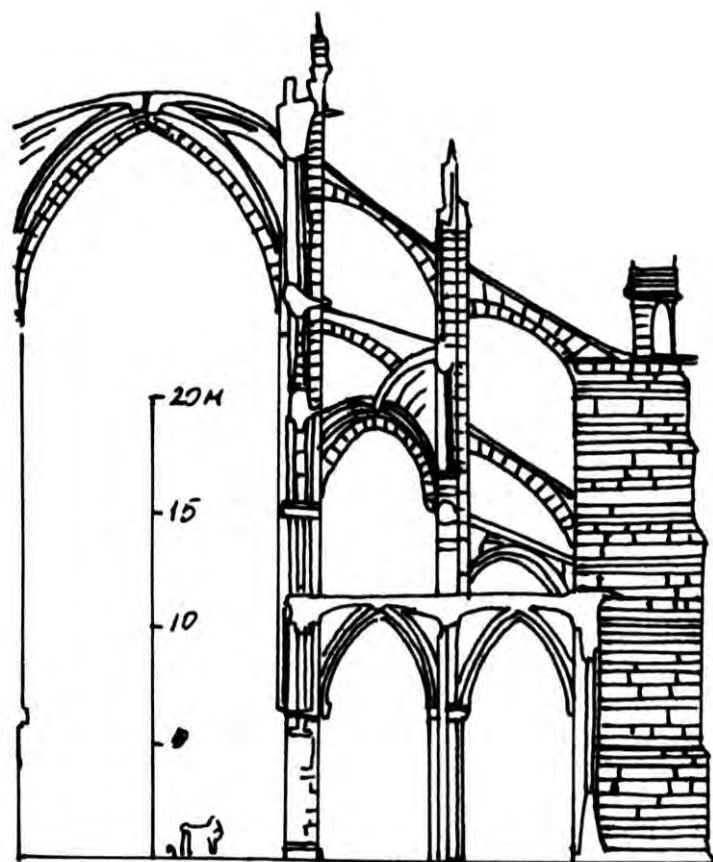


Рис. 3.13. Собор Парижской Богоматери. Разрез

Западный фасад с двумя башнями имеет ясно выраженное горизонтальное членение: первый ярус с тремя порталами и расположенным по оси окном-розой диаметром десять метров. Завершает его *галерея королей* – полоса ниш, в которых размещены 28 статуй. Второй ярус венчается галереей на тонких высоких колонках, по верху которой проходит карниз, украшенный сидящими фигурами химер. Он же является обходной галереей. Третий ярус образуют

верхние части башен со срезанными углами и окнами, расчлененными надвое. Многочисленные скульптуры располагаются в местах, подчеркивающих композиционное построение фасадов (рис. 3.14.).

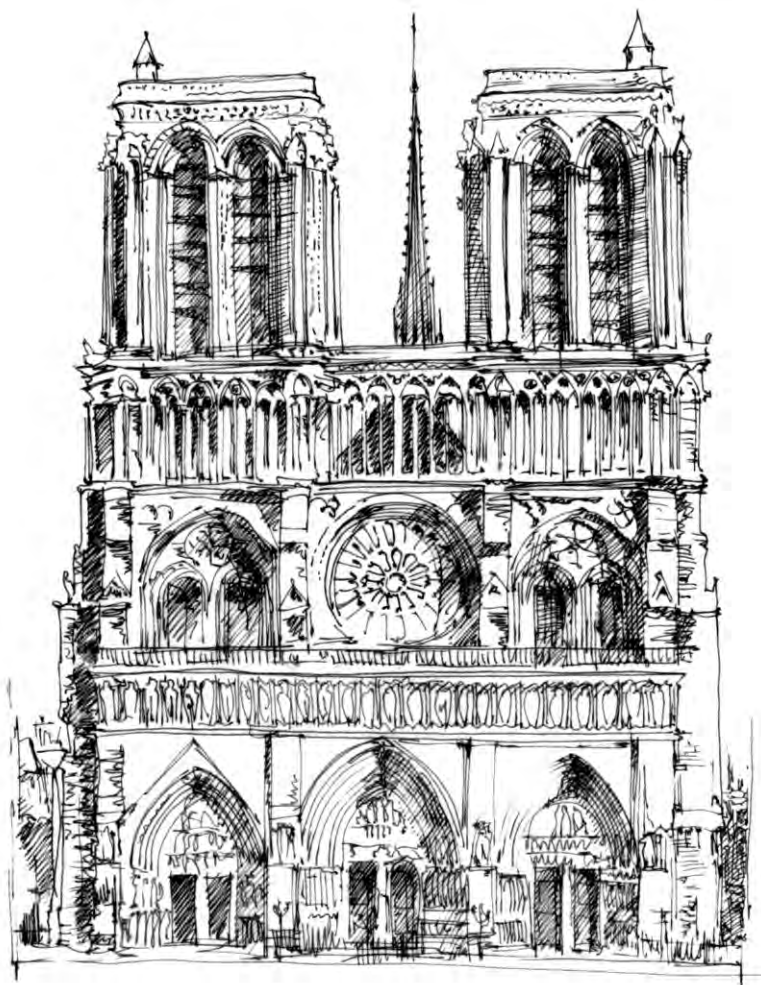


Рис. 3.14. Собор Нотр Дам в Париже

Следует отметить, что последующие поколения увидели красоту и величественность готического собора Нотр Дам де Пари только в XIX в., после того как Виктор Гюго и Виолле-ле-Дюк привлекли к нему внимание. По рисункам Виолле-ле-Дюка в XIX в. скульптуры собора были выполнены и поставлены на свои места взамен утраченных.

### *Зрелая готика*

Наиболее яркими примерами и самыми знаменитыми храмами периода высокой готики являются соборы в Шартре, Реймсе, Амьене и Руане.

**Собор в Шартре** посвящен святой Деве и находится на месте, почитаемом еще в язычестве (рис. 3.15, 3.16). Начало строительства датируется 1194 г. и продолжилось до середины XIII века. **Соборы в Реймсе** (место коронации французских королей) и **Амьене** начали строить почти на двадцать лет позже

шартрского. Эти три храма представляют собой трехнефные базилики с трехнефными же мало выступающими трансептами, которые в большей или меньшей степени сдвинуты к геометрическому центру плана. Соборы имеют развитое пространство хора с венцом капелл, которые встроены между контрфорсами по всему периметру здания в Амьене и вокруг хора в Реймсе (рис. 3.17, 3.18).

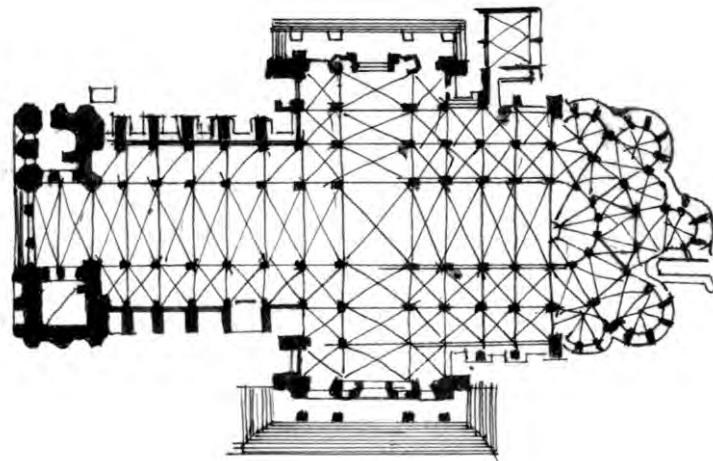


Рис. 3.15. Шартр. Собор. План



Рис. 3.16. Шартр. Собор

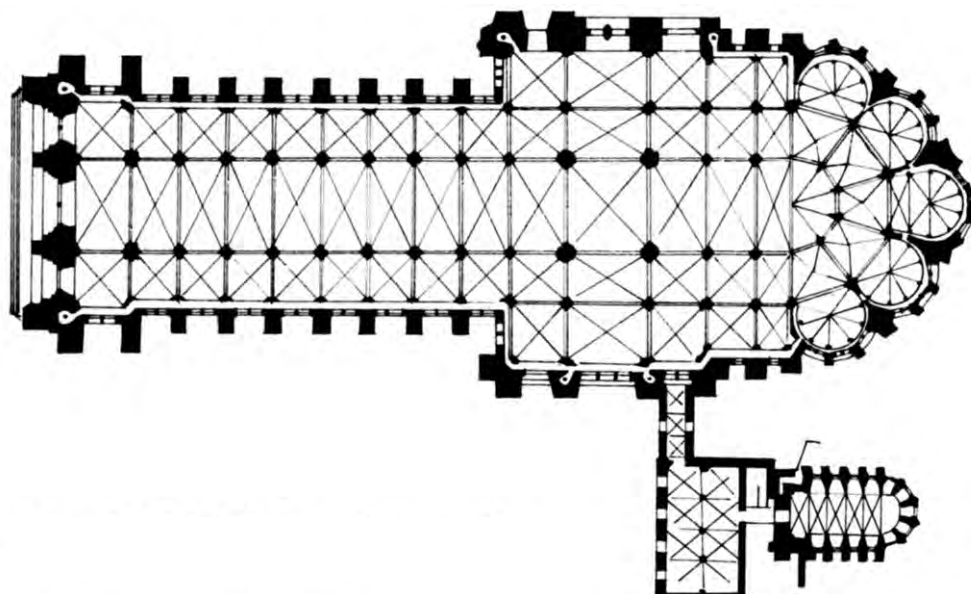


Рис. 3.17. Собор в Реймсе. План

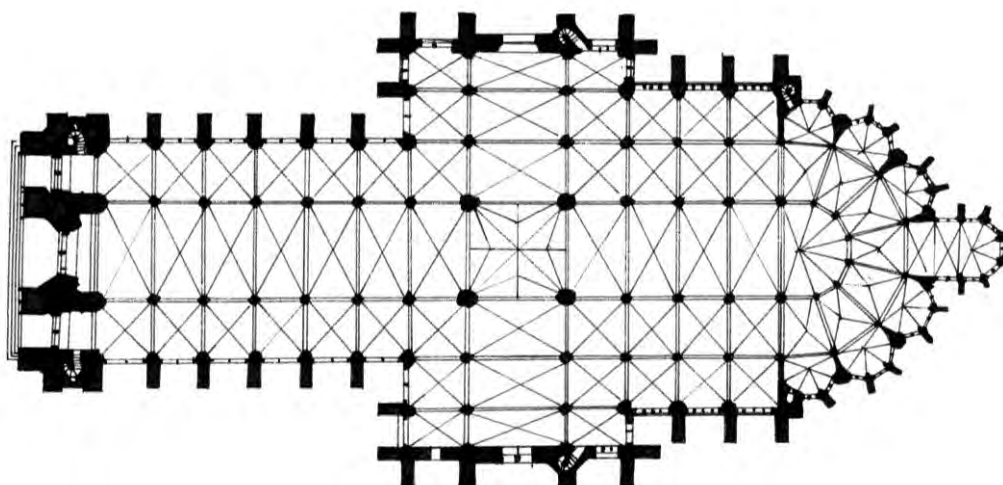


Рис. 3.18. Собор в Амьене. План

Структура интерьера имеет трехъярусное членение по вертикали, получившее распространение после Шартра. Нижний ярус образует продольная аркада среднего нефа, пяты арок подняты на высоту, равную половине высоты центрального нефа. Второй ярус – ярус трифориев – в виде узкой слепой галереи с более мелким членением и третий – окна, поднятые на большую высоту. Своды с диагональными и подпружными арками стрельчатых очертаний поддерживаются столбами со служебными колонками, профили которых по мере подъема вверх усложняются (рис. 3.19–3.21).

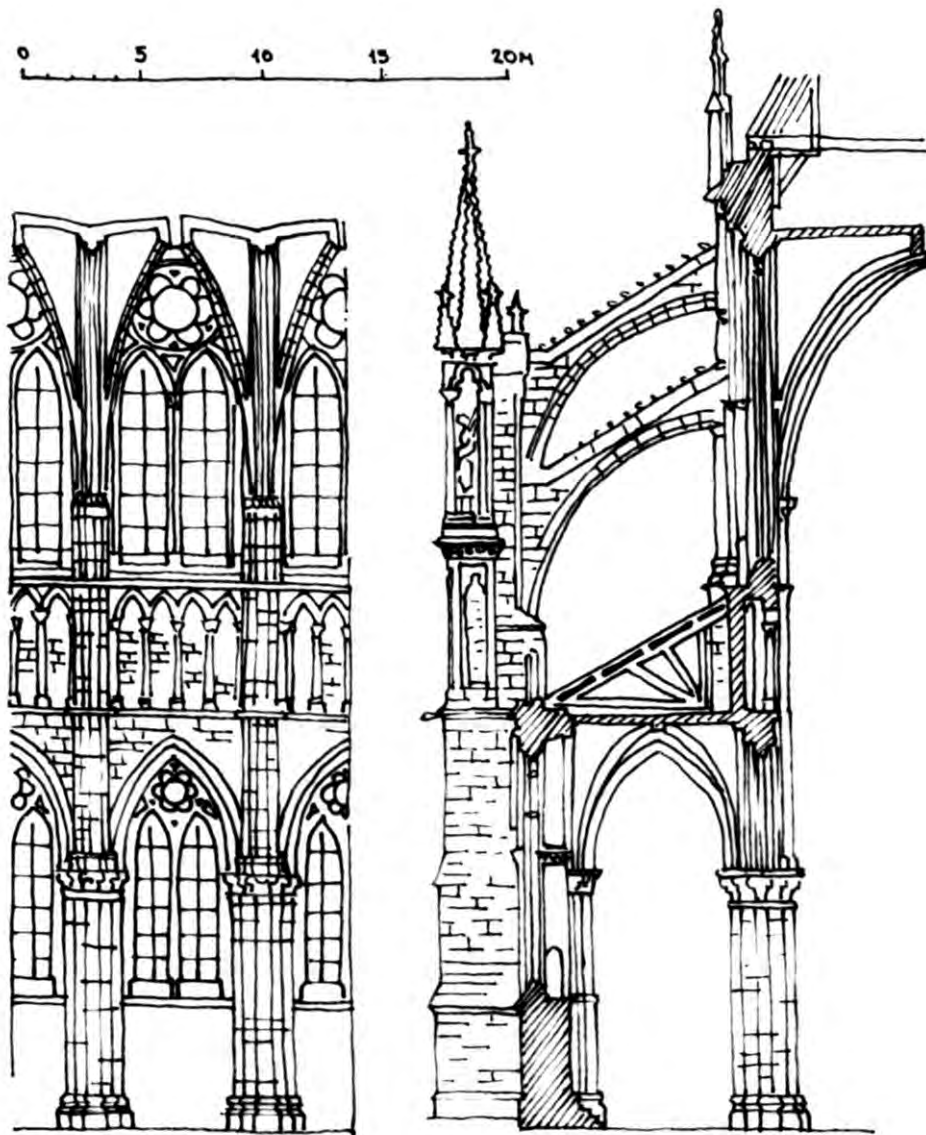


Рис. 3.19. Реймс. Собор. Фрагмент интерьера. Разрез

Фасады соборов и, в первую очередь главные, которые обычно имели западную ориентацию, также видоизменялись. Западный фасад храма в Шартре еще в большей мере напоминает облик романской церкви: тесно сдвинутые башни с остроконечным завершением, большие поверхности открытой стены, свободной от декора, и др.

Фасады Реймского и Амьенского храмов являются яркими примерами зрелой готики. В своей основе структура построения фасадов этих соборов имеет много общего с фасадом собора Парижской Богоматери. Это и две башни, фланкирующие плоскость фасада, и большое окно-роза, и галерея королей, место которой варьируется, и три перспективных портала. Но для композиции двух первых характерно господство вертикальных членений не только формообразующих, но и более мелких: фиалов, краббов, крестоцветов, пинаклей, витражей и т.п. На фасаде собора в Реймсе все проемы построены в одном модуле ( $M = d$  внутреннего круга малой розы в тимпане).



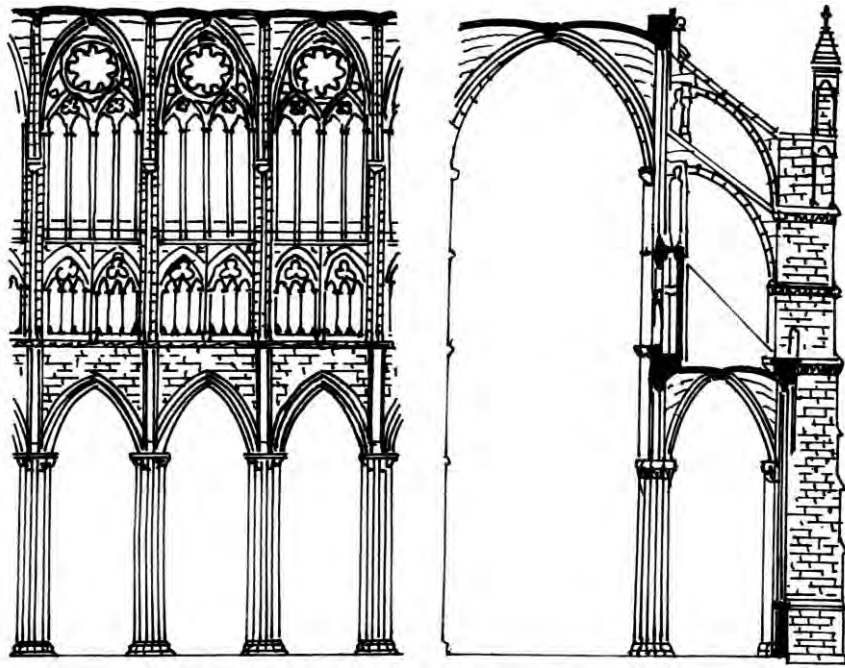


Рис. 3.20. Амьен. Собор. Фрагмент интерьера, разрез

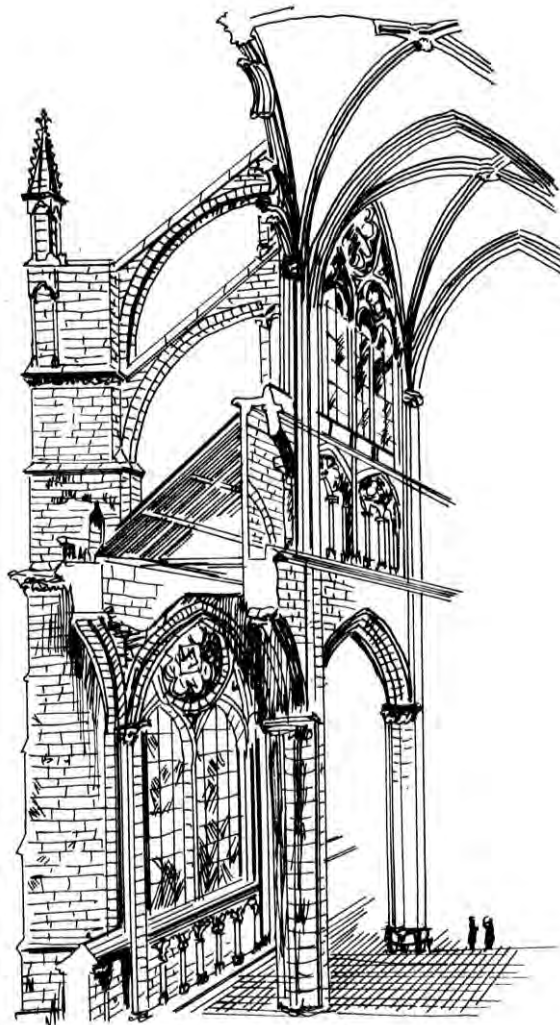


Рис. 3.21. Собор в Амьене. Разрез

Соборы высокой готики отличает огромное количество скульптур, которые располагаются в нишах королевской галереи главного и боковых фасадов, на аркбутанах, в просветах пинаклей и многих других местах. Особенно славится скульптурами Реймский собор. Нужно особо отметить резьбу, покрывающую капители главных колонн. Натуралистически переданная листва появилась на самых ранних колоннах хора и апсиды. По мере строительства в западном направлении подражание природе становилось все более точным, а листва – все более пышной. Пропорциям реймских капителей подражали редко, а вот натуралистичная листва приобрела большую популярность. Большие окна-розы в этих двух храмах просвечивают в главный неф, создавая дополнительную декоративность в интерьере (рис. 3.22–3.24). Тимпаны порталов в Реймсе сделаны сквозными.

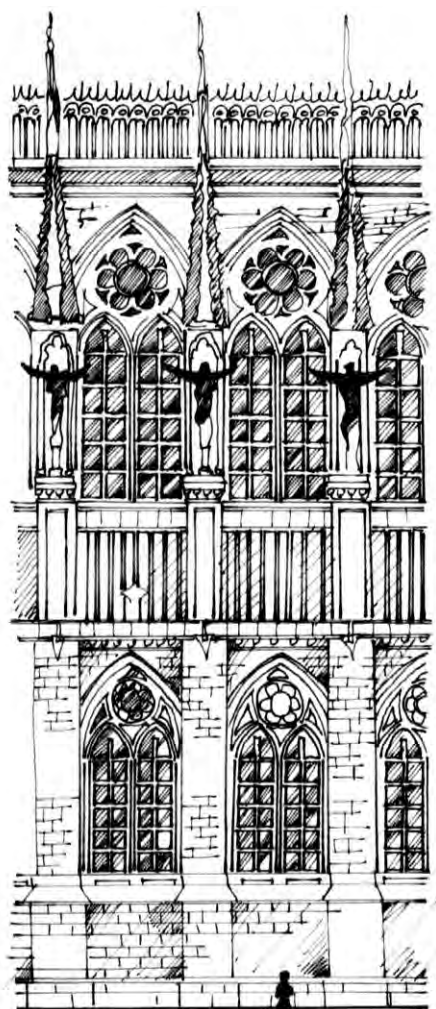


Рис. 3.22. Реймс. Собор.  
Фрагмент бокового фасада



Рис. 3.23. Реймс. Западный фасад



Рис. 3.24. Собор в Амьене. Франция

Структура и общее построение менее крупных церквей этого времени в целом имеют много общего с более знаменитыми храмами (рис. 3.25).

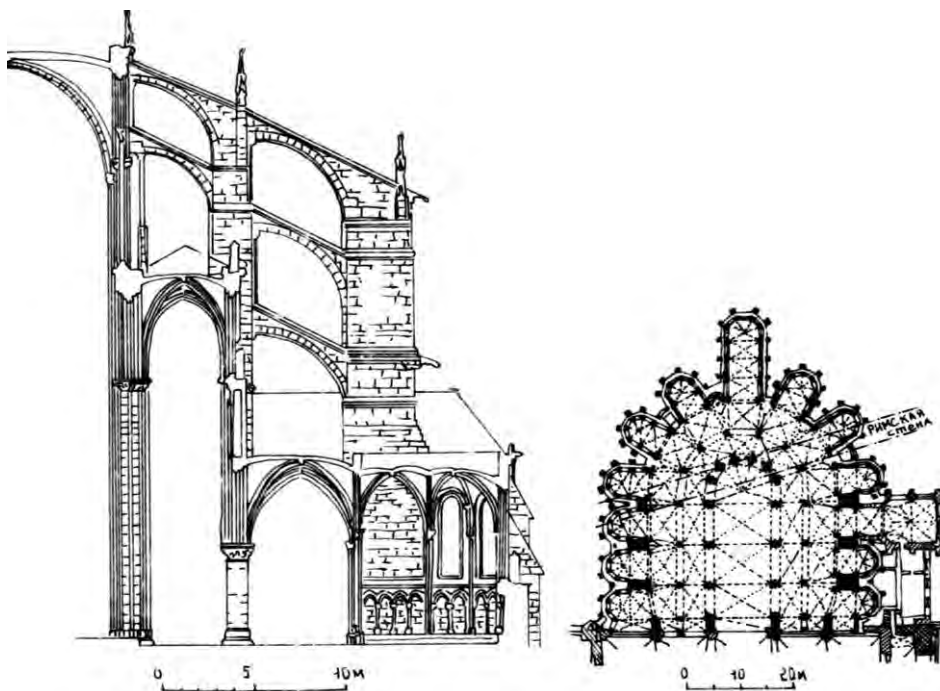


Рис. 3.25. Ле-Ман. Собор. Разрез. Хор. 1217–1254. Остальная часть собора – XIV–XV вв.

С течением времени при возведении крупных церковных сооружений ставились более сложные задачи; одна из них – подъем сводов центрального нефа на все большую высоту. В соборе Нотр Дам де Пари она составляет 32,5 м, в Реймсе – 37,5, в Амьене – 42,3 м. Известен пример подъема сводов на рекордную высоту – 47 м в храме в Бове. Но эта попытка была неудачной – своды вскоре обрушились (рис. 3.26, 3.27).

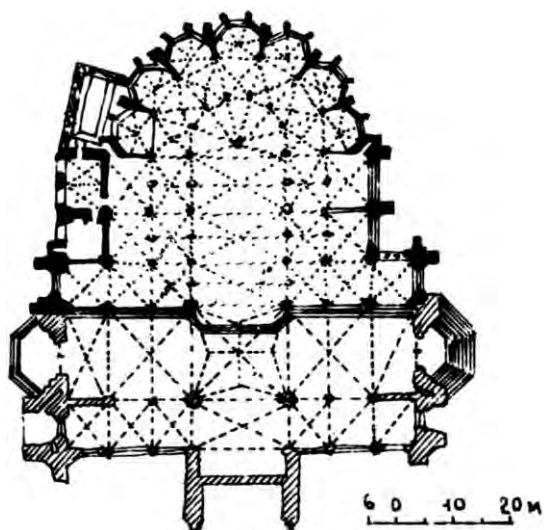


Рис. 3.26. Бовэ. Собор. 1247–1272.  
Фрагмент плана

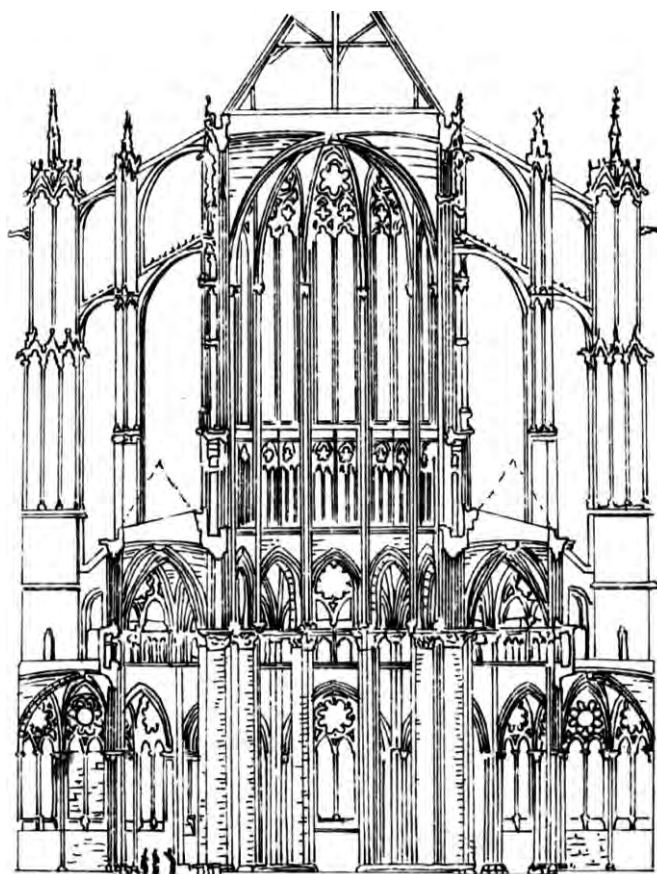


Рис. 3.27. Бовэ. Собор. Разрез

**Собор в Руане (Нормандия)**, начатый в 1201 г. и законченный в основном в середине XIII в., представляет собой трехнефную базилику. Для композиции его фасадов характерны черты, типичные для архитектуры этих земель: сильно растянутый по горизонтали главный фасад с двумя башнями, огромной высоты башней над средокрестием. Так же как и в предшествующих примерах, он отличается исключительной насыщенностью декором в его разных проявлениях. Трудно представить, что все это вырезано из камня человеком (рис. 3.28).

Своеобразием отличается архитектура Эльзаса и Лотарингии. В постройках этих земель переплетены черты, характерные для готики Франции и Германии. Самым знаменитым храмом Эльзаса является **собор в Страсбурге**, строительство которого растянулось с середины XIII до конца XV в. Архитектором был немец Эрвин, изучавший зодчество Парижа и Реймса. Западный фасад очень похож на фасад церкви Сен Дени. Главным отличием служит узор свободно стоящей каменной решетки, кружевами покрывающей фасадную плоскость.

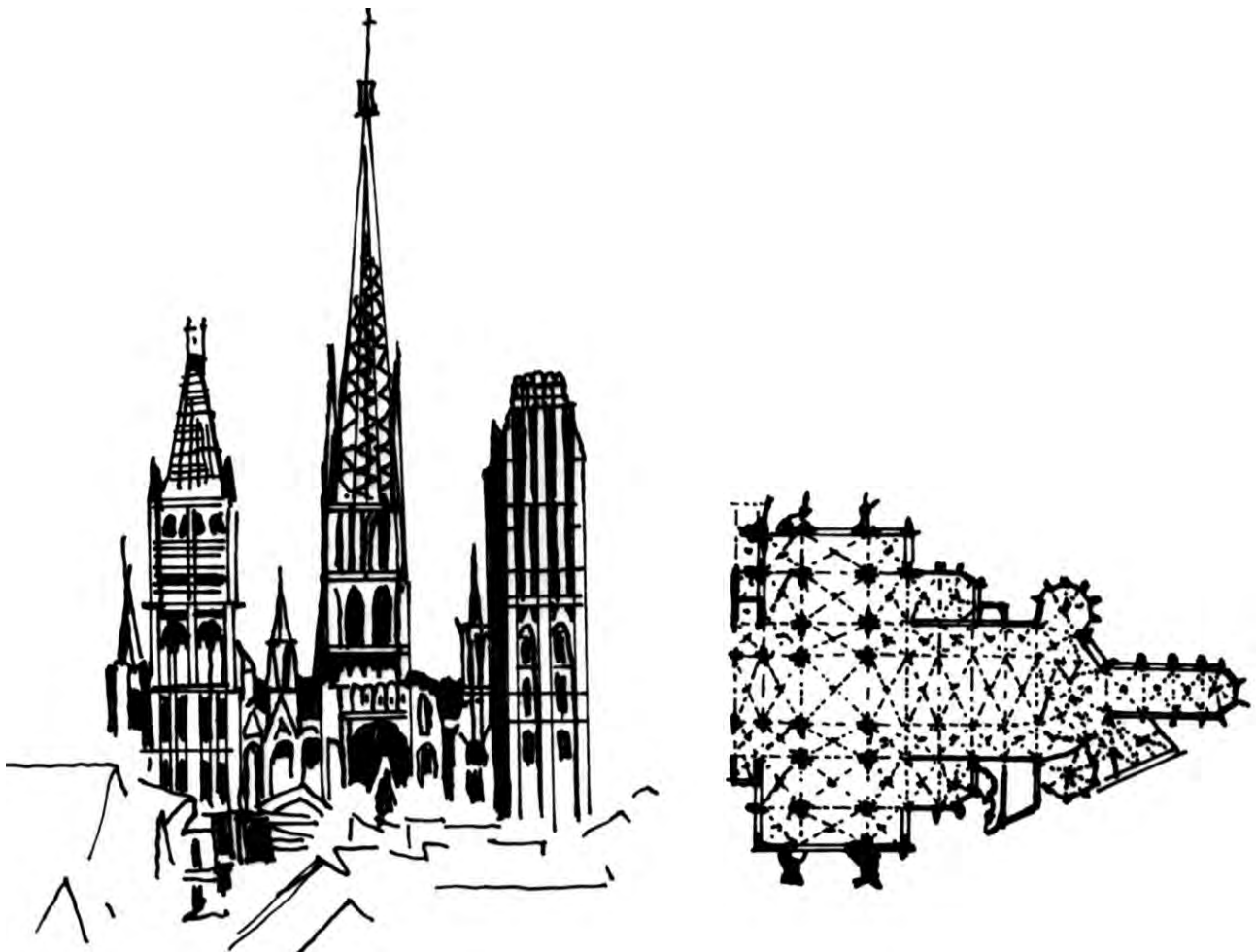


Рис. 3.28. Руан. Собор. XIII–XV вв. План и фасад

План собора имеет форму латинского креста с трансептом, примыкающим к апсиде хора. Высота центрального нефа 31,5 м – на метр меньше, чем в Нотр Дам де Пари, при ширине 16 м, т.е. соотношение примерно 2 к 1. Боковые нефы относительно узкие, но опоры расставлены шире, чем во французских соборах (рис. 3.29, 3.30).

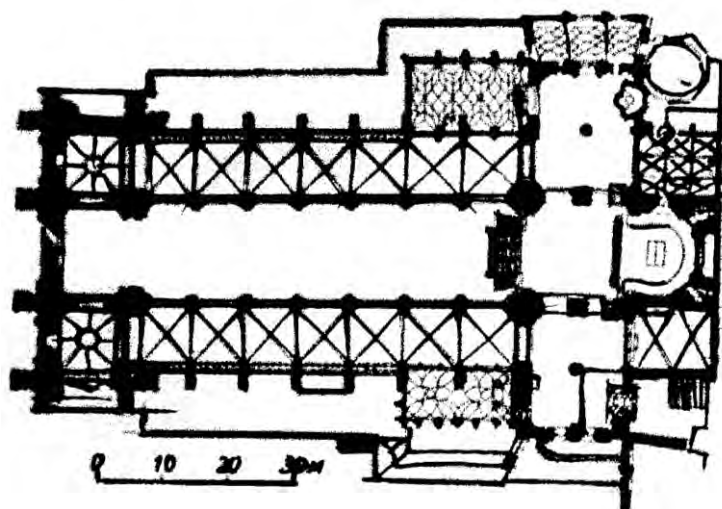


Рис. 3.29. Собор в Страсбурге





Рис. 3.30. Страсбург. Собор

*Поздняя (пламенеющая) готика.*

Период охватывает время с конца XIV по начало XVI в. Для Франции это очень сложное время, особенно XIV в.: Столетняя война, междоусобицы, крестьянские волнения, страшная эпидемия чумы, в результате которой некоторые провинции обезлюдели, потеря больших территорий на севере страны. Все это не способствовало консолидации страны, замедляло, а часто и останавливало строительство. В XV в. произошли изменения: французы отвоевали земли, захваченные англичанами, бесконечная война завершилась, начались процессы объединения государства.

Позднюю готику во Франции представляют **башня Сен Жак в Париже**, некогда являвшаяся частью одноименной церкви монастыря; **церкви Сен Маклу и Сен Жак в Руане**, перестроенный в XV в. хор монастырской **церкви аббатства Мон-Сен-Мишель** и некоторые другие (рис. 3.31–3.33).

История возникновения **аббатства Мон-Сен-Мишель** относится к 708 г., когда епископ Обэр повелел построить на горе храм во имя архангела Михаила. В X в. в аббатстве обосновались монахи-бенедиктинцы, а вниз по склону горы

стала разрастаться деревня. Оставшись неприступным во время Столетней войны, аббатство являет собой яркий пример крепостной архитектуры. Большой интерес представляет и церковь, строительство которой относится к первым десятилетиям XI в. Она возведена на вершине утеса на высоте восьмидесяти метров над уровнем моря. Платформа, на которой построен храм, также имеет длину 80 м. Центральный неф церкви перекрыт цилиндрическим сводом, относящимся к XI в. Однако хор церкви аббатства после обрушения был заново отстроен и представляет собой пример пламенеющей готики.

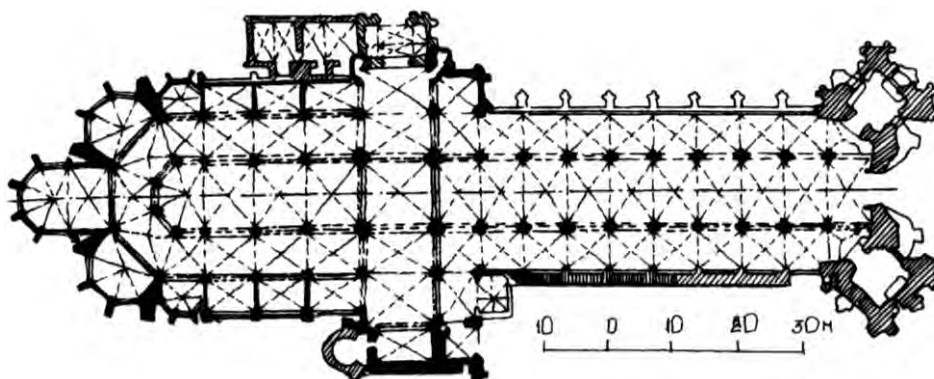


Рис. 3.31. Руан. Церковь Сент Уан. 1318 – начало XVI в.

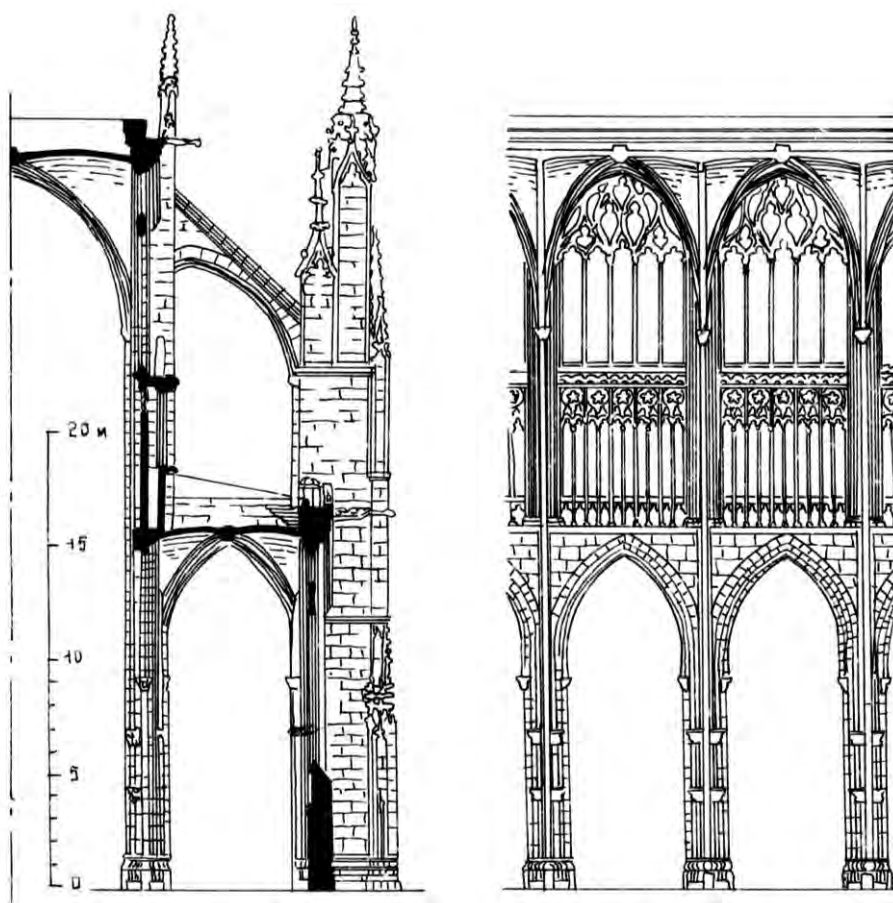


Рис. 3.32. Руан. Церковь Сент Уан. Начало XIV в. Разрез. Интерьер

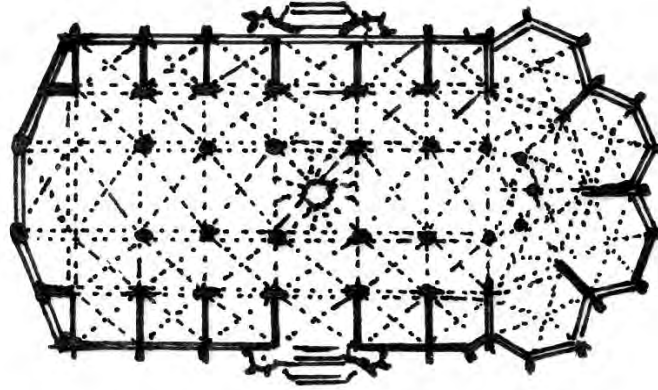


Рис. 3.33. Церковь Сен Маклу

Для архитектуры заключительного этапа готики – *пламенеющей* – характерен поиск новых декоративных приемов и форм, которыми пытались заменить практически исчерпавшие себя возможности развития конструктивной системы готики. Фасадам придавали более выразительные формы: башни на западном фасаде располагали в развороте (**церковь Сент Уан**), нижний ярус главного фасада выстраивали по выпуклой ломаной линии (**церковь Сен Маклу**). Окна еще больше членили, рисунок их переплетов приобрел *очертания рыбьего пузыря* или *языков пламени*. Это дало повод назвать позднюю готику поэтично – пламенеющей. Колонки фиалов вытянулись еще больше, количество вимпергов увеличилось, их делали еще более вытянутыми вверх. В декоре интерьеров растительные орнаменты и изображения стали исключительно натуралистичными, предпочтение отдавалось колючим растениям: терновнику, чертополоху, розе. Декоративность сводов увеличилась, появились *звездчатые*, *сетчатые* и др.

В противовес нарастающей декоративности появилась тенденция к упрощению форм: гладкий ствол колонны, без капители, разветвлялся на нервюры и архивольты.

**Особенности готических храмов Франции.** Церкви обычно представляют собой базиликальные сооружения, вытянутые в плане, с мало выступающим трансептом, сдвинутым к центру, с круговым обходом хора и венцом капелл. Отношение ширины главного нефа к его высоте равно 1 к 3. Ширина боковых нефов относится к ширине главного нефа как 9 к 14. На главном фасаде – две башни, фланкирующие его плоскость, три перспективных портала, размерами не очень сильно отличающиеся друг от друга, галерея королей и большое окно-роза. Пропорции западного фасада, т.е. его высота и ширина, имеют отношение примерно один к одному. Плоскость фасада украшает невероятное количество декоративных элементов и скульптур.

### 3.1.2. Замки Франции эпохи романики и готики

**Замок феодала** – новый тип сооружения, появившийся в средние века, в основе своего построения изначально имел сугубо утилитарные цели: обеспечение безопасности домочадцев и его приближенных. Именно поэтому замок

располагался в наиболее выгодном со стратегической точки зрения месте: на естественном или искусственном холме, в излучине реки и т.п. Для большей безопасности возводились укрепления в виде рвов с водой, мощных стен с башнями и подъемными мостами. В X в. характерный облик замка складывался из деревянной башни – *донжона* – чаще прямоугольного в плане, окруженного укреплениями. Иногда встречались замки без донжонов. Позже дерево заменили камнем, в форме донжонов появилось разнообразие: в плане они могли быть квадратными, прямоугольными, круглыми (рис. 3.34). Безопасность защитников крепости обеспечивалась укреплениями вокруг донжона, его высотой и неприступностью. Своей исключительной обороноспособностью был славен **замок Куси**, разрушенный в начале XX в. Его мощные стены создавали две степени защиты. Замок был знаменит невероятно большим донжоном: при диаметре около 30 метров его высота составляла 54 метра (рис. 3.35).

Строительство укрепленных замков продолжалось и в эпоху готики, но в условиях усиливающейся централизации государства функции французского замка-крепости постепенно видоизменялись от замка-крепости к замку-резиденции. Последний, однако, еще долго имел укрепления по всем правилам фортификации, пока специальным указом короля не было запрещено строительство укреплений.

**Королевский замок-крепость Лувр**, возведенный в начале XIII в. Филиппом Августом, представлял собой круглый донжон, окруженный несколькими рядами мощных стен и рвов. Однако уже в XIV в. при Карле V он был превращен в комфортабельную резиденцию, в которой донжон использовался как библиотека (рис. 3.36.).

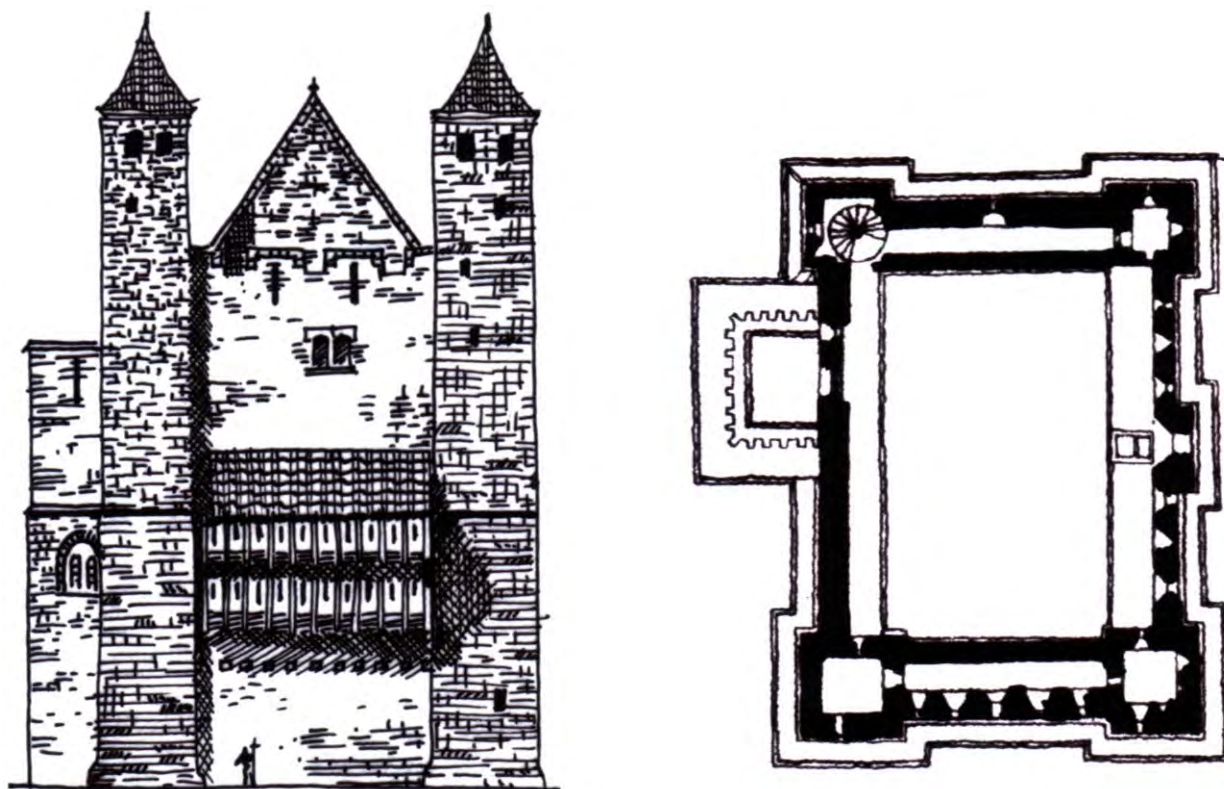
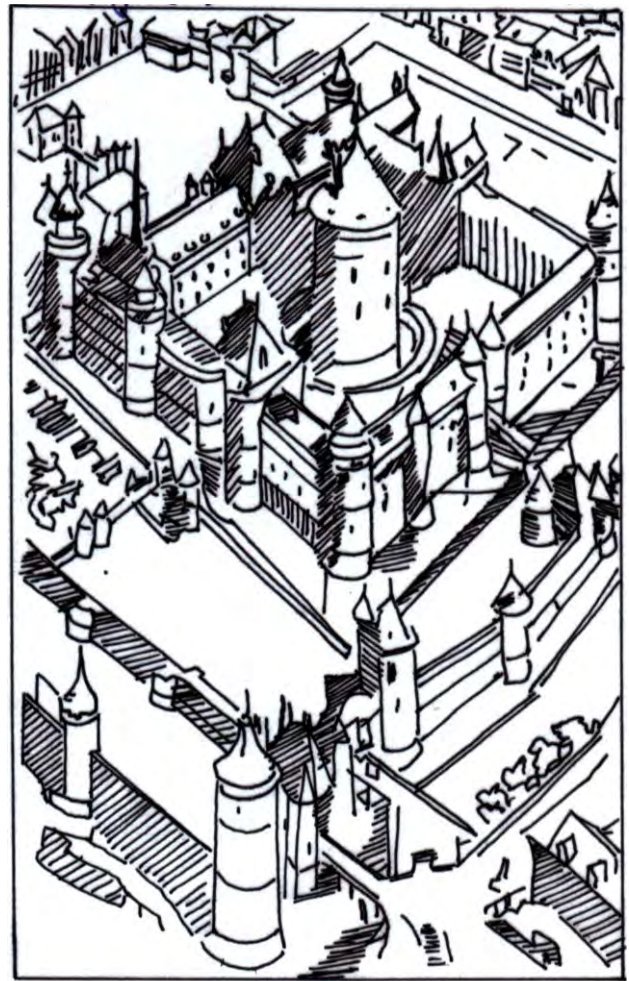
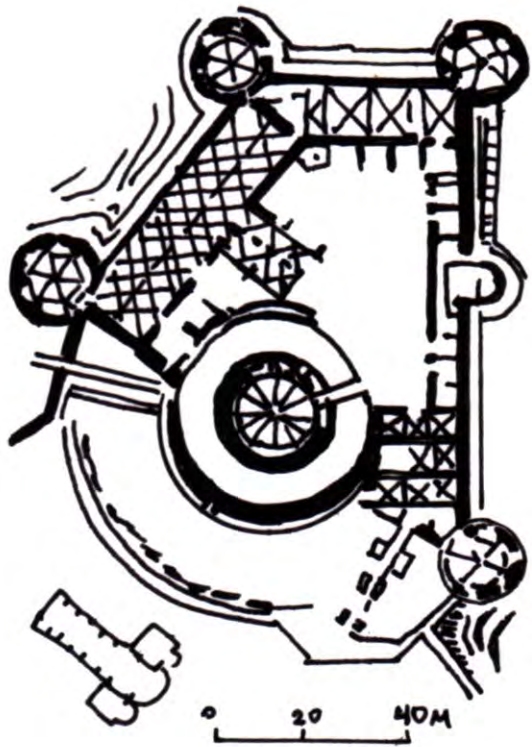


Рис. 3.34. Донжон в Шамбуа (Франция), XII в. Фасад, план





1 ярус



2 ярус

Рис. 3.35. Куси. Замок, 1225–1240 гг.  
Генеральный план замка, планы донжона

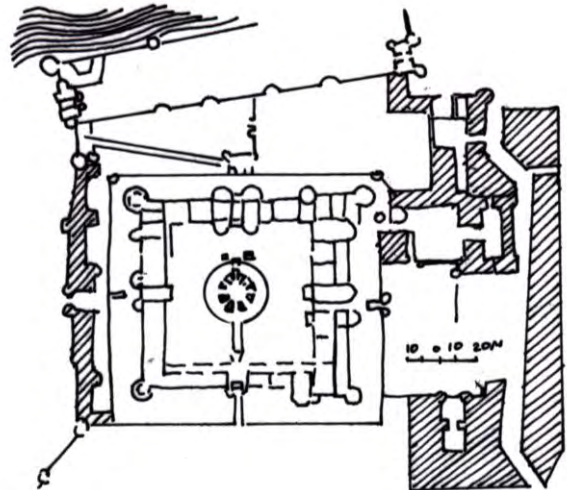


Рис. 3.36. Париж. Замок Лувр, XIII–XIV вв.  
Аксонометрия и план.  
Реконструкция Виолле ле Дюка

Могучий замок **Пьерфон**, уже относительно благоустроенный, возведенный в конце XIV – начале XV вв. на вершине холма, до сих пор доминирует над городом, поражая своей мощью и неприступностью (рис. 3.37).

Много замков сохранилось до наших дней, значительно большее количество их было разрушено.



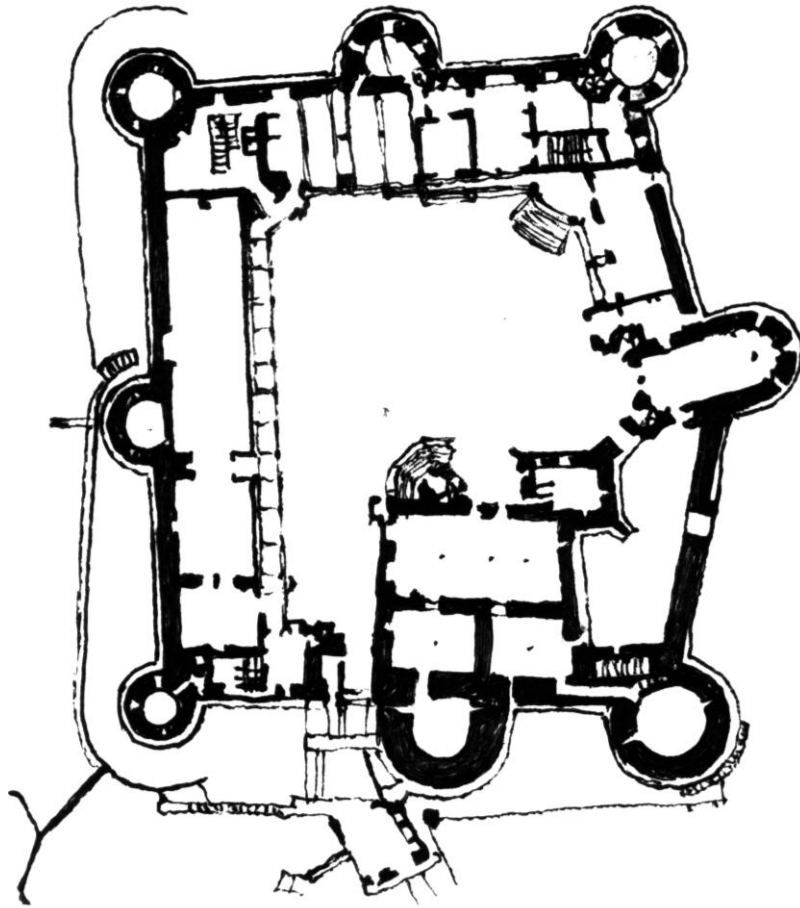


Рис. 3.37. Замок Пьерфон. План. Конец XIV – начало XV вв.

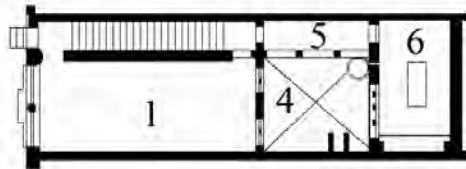
### 3.1.3. Жилые дома, общественные и административные здания романки и готики

Строительство жилых домов во все времена было насущно необходимым делом. В романскую и готическую эпохи их строили в сельской местности и в городе из наиболее распространенного в данном районе материала и, естественно, в соответствии материальными возможностями. Городской дом чаще был двух- или трехэтажным, редко четырехэтажным. Цоколь обычно делали каменным или кирпичным, а верх – деревянным или фахверковым. **Фахверковый дом** представлял собой каркасную конструкцию из дерева с заполнением из кирпича или камня на глиняном растворе. До XV в. вертикали каркаса обычно устраивались цельными на всю высоту дома. Затем вертикальные брусья начали делать высотой в один этаж. В течение большей половины XV в. заполнение фахверка ничем не прикрывали, а с конца XV в. его стали декорировать деревянными панелями. На первом этаже обычно располагались кухня, мастерские и торговая лавка. Второй этаж отводился под парадную комнату и спальню, на третьем этаже также могли располагаться спальни. Лестничные клетки часто делали выступающими. Фасад завершался фронтоном или щипцом. В разных местностях получил распространение традиционный для этих земель тип дома, построенный из характерных материалов (рис. 3.38).

Одним из распространенных типов общественных зданий в эпоху готики во Фландрии (Франция) были *ратуши*. Обычно они выходили главным фасадом на улицу и имели два этажа. Главное помещение ратуши – зал – всегда располагалось на втором этаже. В ратуше собирался городской совет, находилась архив, канцелярия городского суда, хранилась печать (рис. 3.39).



Нижний этаж



Верхний этаж

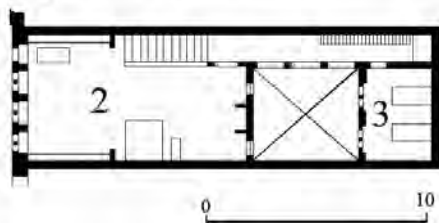


Рис. 3.38. Клуни. Жилой дом, середина XIII в.:

1 – магазин, мастерская; 2 – главное жилое помещение с кухней; 3 – спальня; 4 – двор с колодцем; 5 – пергола; 6 – кухня или мастерская



Рис. 3.39. Ларошель, ратуша, 1508 г. (1605–1607)

В эпоху готики возникли новые типы зданий и сооружений, получили развитие существующие: коллежи, больницы, гостиницы, дома призрения, университеты, складские и другие помещения (рис. 3.40).

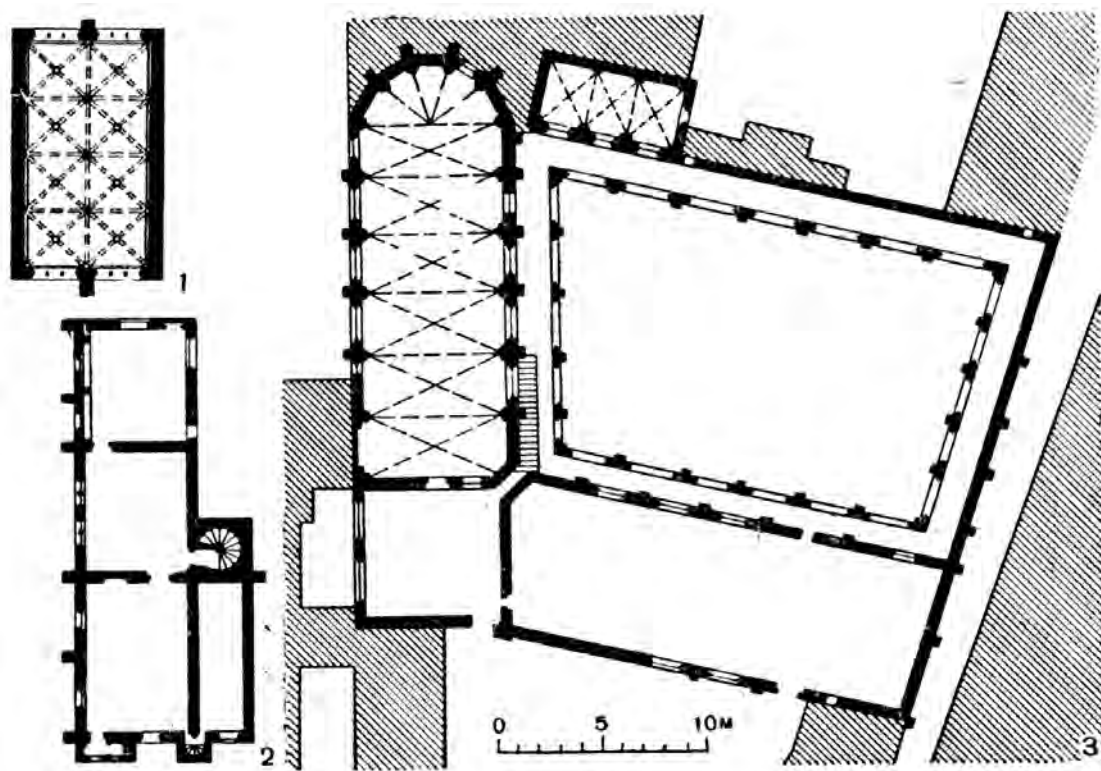


Рис. 3.40. Коллеж XIV в. в Париже

### 3.2. Архитектура Англии

Готика в Англию пришла тем же путем, что и романика, – через Нормандию. Конструкция **Дэрхемского** собора с нервюрным сводом, системой аркбутанов и контрфорсов в первой половине XII в. явилась «первой ласточкой». В силу определенных причин эта конструкция не получила распространения в то время. К ней вновь обратились лишь в конце XIII в. при строительстве хора в Кентербери, который явил собой уже в полной мере готическую архитектуру.

Готика в Англии делится на три периода:

ранняя или ланцетовидная – вторая половина XII в.;

высокая или украшенная – конец XIII–середина XIV в.;

поздняя или перпендикулярная – вторая половина XIV–середина XVI вв.

Как видно из названий, для украшенной готики характерно обилие украшений и декоративной структуры. Здания, построенные в этот период, очень разнообразны. Варианты каменной резьбы с орнаментикой весьма многочисленны. Основной чертой перпендикулярного стиля стало преобладание прямых линий, как горизонтальных, так и вертикальных. Окна и поверхности стен часто разделялись каменной резьбой на ряды прямоугольных панелей. Перпендикулярный стиль явился завершающим этапом развития готики в Англии.

### 3.2.1. Замки, жилые дома, общественные сооружения

В Англии конца XII–XIII вв., так же как во Франции, интенсивно развивались ремесла и торговля, увеличивалось население городов, что, в свою очередь, вызвало широкое строительство, в том числе и фортификационное. Уже в XIII в. стало возможным подчинить возведение всех оборонительных сооружений Англии единому общегосударственному замыслу усиления стратегического значения замков-крепостей. Первоначально существующий донжон в конце XIII – начале XIV в. возводили крайне редко, а роль главного оборонительного устройства перешла к надвратной башне. Изменилась форма крепостных башен от прямоугольных или квадратных к полукруглым, круглым или многоугольным в плане, как более прочным. Планы крепостей обычно имели регулярную планировку, но достаточно часто крепости были неправильной геометрической формы в плане, которая была продиктована особенностями рельефа местности (рис. 3.41).

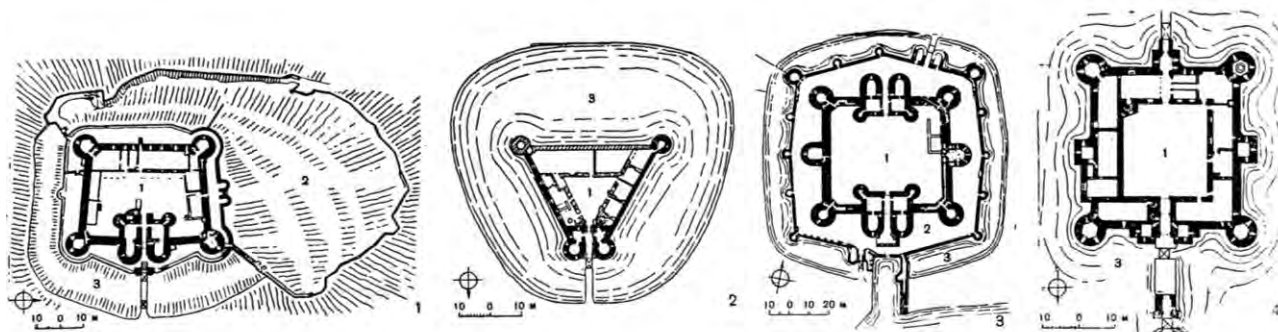


Рис. 3.41. Планы замков конца XIII–XIV в.:

1 – Харлех; 2 – Кэрляверок, 1280-е г.; 3 – Бомари, 1295–1320 гг.;  
4 – Бодиэм, 1389–1390 гг. (1 – внутренний двор; 2 – внешний двор; 3 – ров)

В Англии, так же как и во Франции, на рубеже XII–XIII вв. в укрепленных замках-крепостях наметились функциональные изменения: от крепости к резиденции. Во внутренних дворах крепостей начали возводить дворцовые помещения. В XIII–XIV вв. в Англии появились новые типы общественных зданий: колледжи, госпитали, гостиницы.

Готический стиль в светской архитектуре Англии был распространен так же широко, как в церковной, но со временем требования к подобным зданиям изменились. Их перестраивали или сносили, поэтому до нашего времени их сохранилось очень мало. Жилые дома строили из наиболее распространенных и доступных материалов: дерева, камня, фахверковые (рис. 3.42).

### 3.2.2. Храмовое строительство

Ранним крупным памятником готической архитектуры Англии служит **собор в Уэльсе** (около 1225–1240 гг.) (рис. 3.43, 3.44). Здесь стиль скульптуры фасада напоминает черты фасадов Амьена и Реймса. Но композиция фасада с его крошечным порталом не имеет ничего общего со стилем архитектуры храмов Иль-де-Франс.

*a*

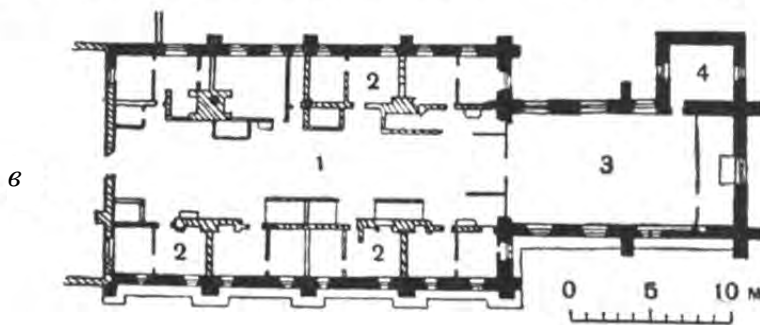
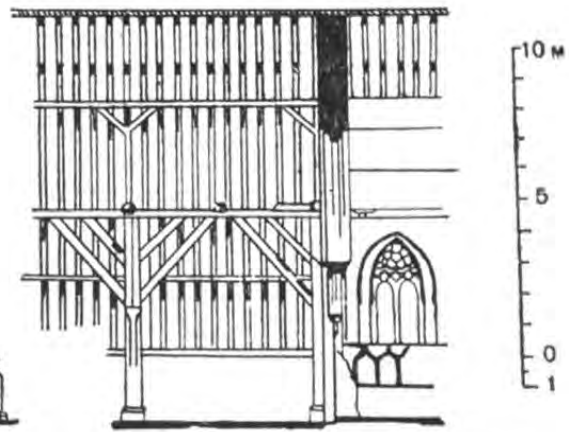
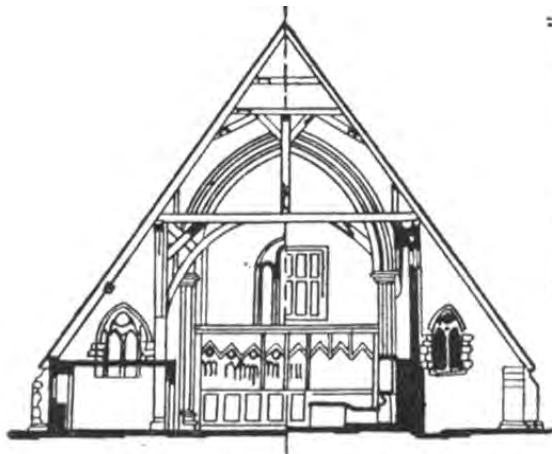
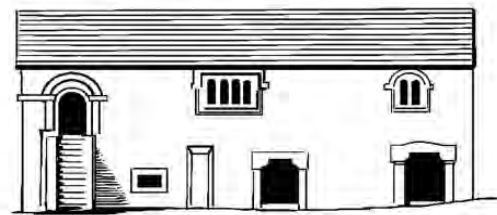
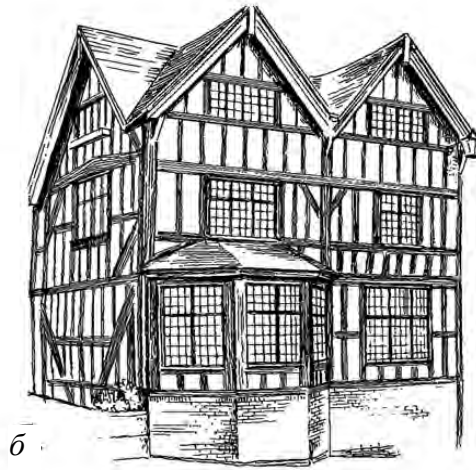
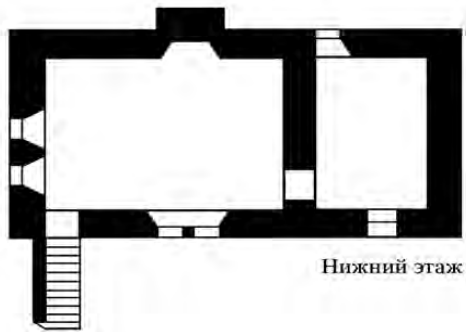
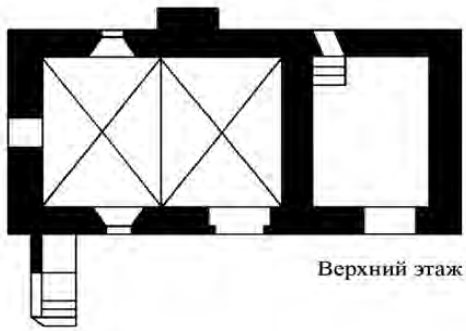


Рис. 3.42. Жилые дома в Англии:  
*a* – Каменный дом в графстве Линкольншир, около 1180 г.;  
*б* – пример фахверкового дома, *с* – Чичестер, госпиталь св. Марии, XIII в.



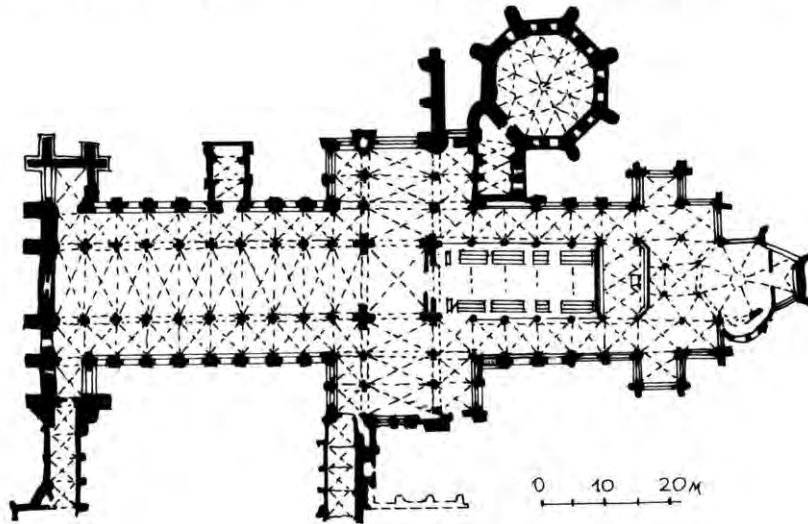
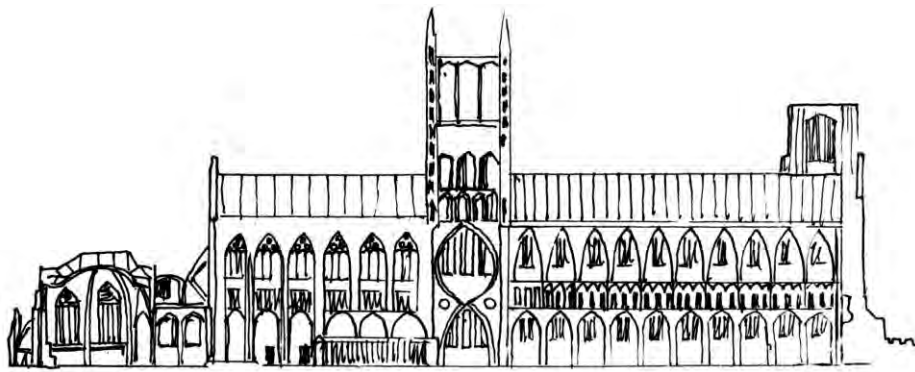


Рис. 3.43. Уэльс. Собор, план и разрез

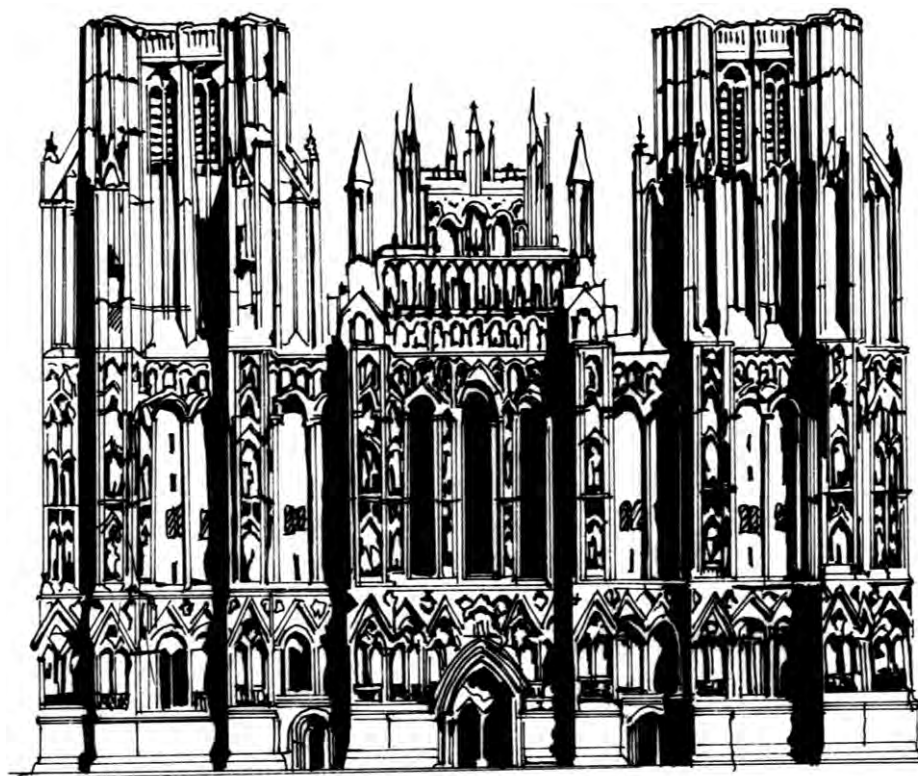


Рис. 3.44. Собор в Уэльсе. Англия. 1180–1239 гг.

Кроме Уэльса наиболее ярко черты готики на территории Англии проявились в храмовой архитектуре **Линкольна, Солсбери, церкви Вестминстерского аббатства** – месте коронации английских королей – и некоторых других.

**Особенности готических храмов Англии.** Планы обычно имеют форму латинского креста, сильно вытянутого в длину. Отношение ширины к длине  $1 \times 6$ . Трансепты часто удваиваются за счет малого трансепта. Восточная часть часто завершается апсидами рубленых очертаний, хотя встречаются и круглые.

Над средокрестием возвышается громадная башня, значительно более высокая, чем во французских храмах. Сравнительно небольшая высота среднего нефа соотносится с его шириной как  $2,13$  к  $1$ . Сводчатая система более сложная, чем во французской архитектуре, с *лиернами* и *тьерсеронами*. Позже появляются *сетчатые, звездчатые, веерные своды*. Западный фасад сильно растянут по горизонтали, башни фланкируют относительно невысокий средний неф, как в Уэльсе, или создают иллюзию второго плана, как в Линкольне, или представляют собой монолит со всей плоскостью фасада, как в Солсбери. Отношение высоты среднего нефа к его ширине, так же как высоты бокового нефа к его ширине, около  $2 \times 1$ . Ширина боковых нефов обычно в два раза меньше ширины центрального. Аркбутаны в большинстве случаев скрывают под кровлей боковых нефов и редко выносятся на обозрение. Окно-роза на главном фасаде часто отсутствует, а окна боковых фасадов значительно меньше по величине таких же во французских соборах. Порталы по размерам и декоративности уступают французским. Общий строй западного фасада относительно дробный. Форма арок в XIII в. ланцетовидная с большой стрелой подъема, в поздней готике – четырехцентровая.

К числу характерных особенностей английского храмостроения также относится их расположение на открытых участках в отличие от французских, размещаемых обычно в плотной застройке. Тип небольших сельских и приходских церквей отличается от крупных.

Соборы в Линкольне (рис. 3.45, 3.46), Солсбери (рис. 3.47, 3.48) и Кентерберри представляют собой примеры храмов с двойными трансептами и апсидами прямоугольных очертаний. (Встречаются апсиды круглые. Пример – Вестминстерское аббатство, рис. 3.48, 3.50).



Рис. 3.45. Линкольн. Собор



Рис. 3.46. Западный фасад Линкольского собора

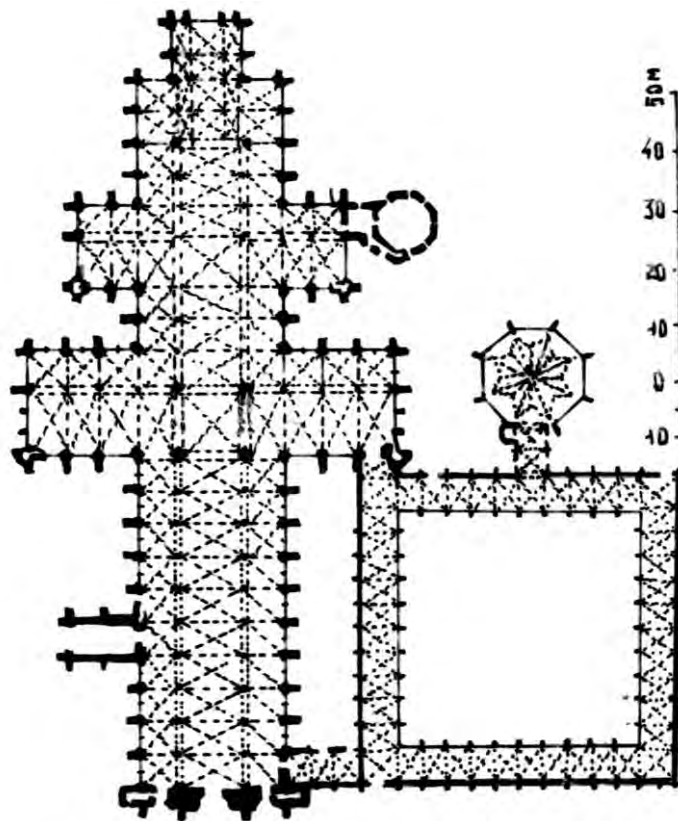


Рис. 3.47. Солсбери. Собор. План

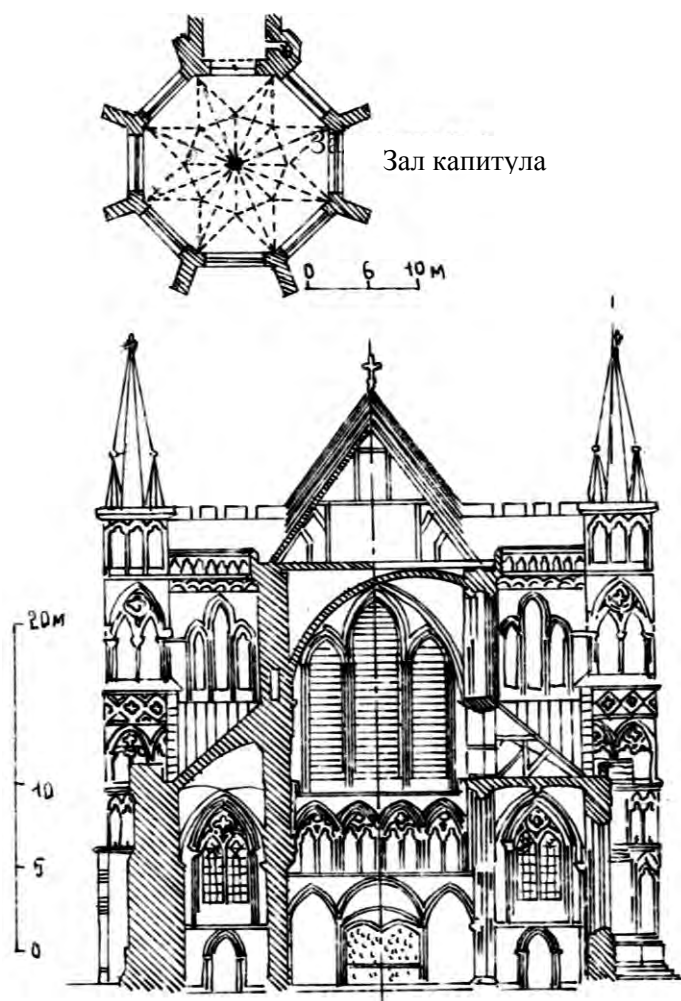


Рис. 3.48. Солсбери. Собор. XIII в.  
 Поперечный разрез и план капитула

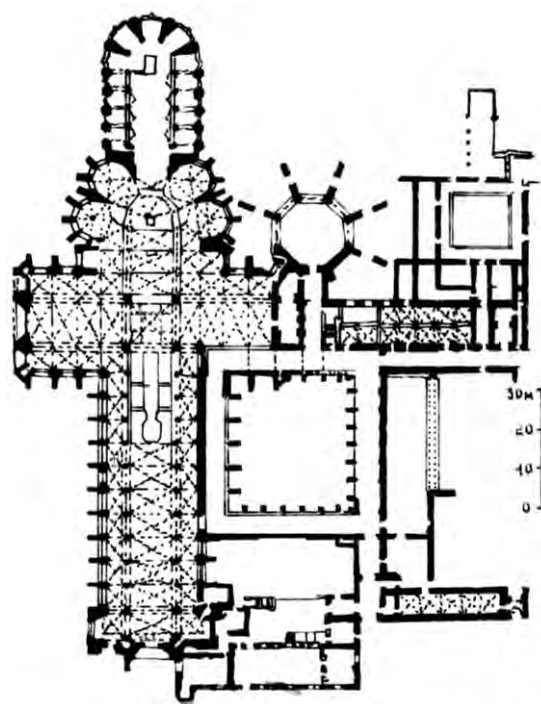


Рис. 3.49. Вестминстерское аббатство. План

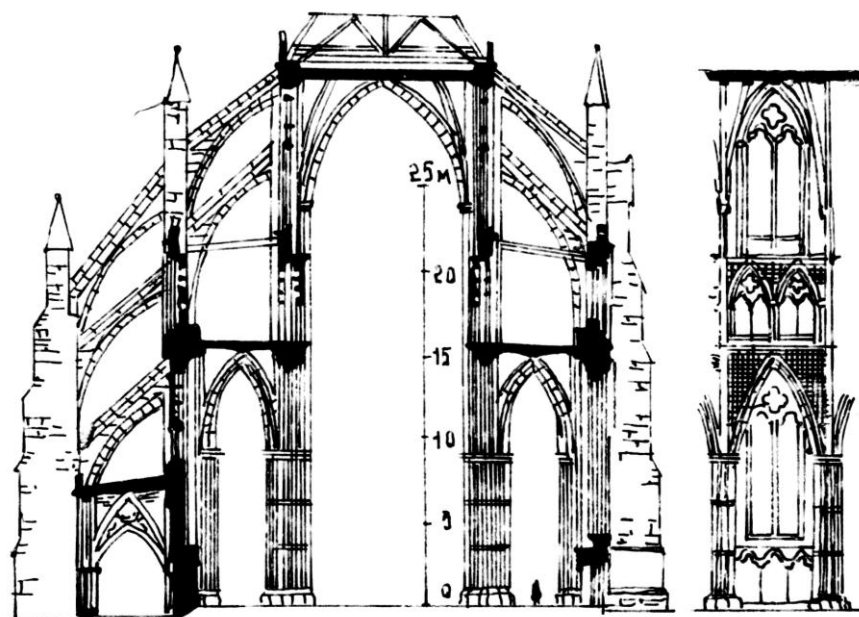


Рис. 3.50. Вестминстерское аббатство. Разрез. Фрагмент интерьера

### 3.3. Архитектура Германии

#### 3.3.1. Укрепления, общественные сооружения, жилые дома

Готика пришла в Германию в середине XIII в., значительно позже, чем в другие страны Европы. Она быстро распространилась, породив разнообразие форм, которые стали великолепными образцами поздней европейской готики.

Это период экономической и политической разобщенности страны. В XIII–XV столетиях в Германии, как и в других странах Европы, возводилось много замков и крепостей, которые подверглись видоизменениям после появления в XV в. огнестрельного оружия, вызвавшего их значительные перестройки (рис. 3.51). Общее усиление городов, характерное для Западной Европы периода готики, и необходимость горожанам самим возводить укрепления способствовали переносу элементов и форм гражданских сооружений в крепостные, которым постепенно стали придавать более нарядный характер. Особенно это касалось надвратных башен и главных ворот (рис. 3.52). Происходили изменения в трактовке замковых помещений, как жилых, так и подсобных, которые становились комфортабельными, а парадные залы приобретали особую нарядность.

В XIII–XVI вв. строились укрепленные *замки и бурги*, монастырские крепости рыцарского ордена. Монастырские крепости и бурги представляли собой окруженные мощными укреплениями развитые комплексы из дворов, жилых и служебных корпусов, донжона.

На фоне усиления городов и развития общественной жизни стали более разнообразными *типы общественных зданий*: ратуш, торговых домов, больниц, аптек, цейхгаузов и др. Так как города Германии получили свободу позже, чем города Франции и Италии, то и потребность в ратушах появилась позже. Обычно ратуша исполняла многофункциональную роль: административного, общественного сооружения, а иногда и пивной. *Композиционным центром ратуш* свободных городов служил зал совещаний, а в городах, подвластных феодалу, большой зал отсутствовал и внутреннюю структуру ратуши составляли помещения чиновников. Для обращения к народу использовали балкон, эркер или галерею.

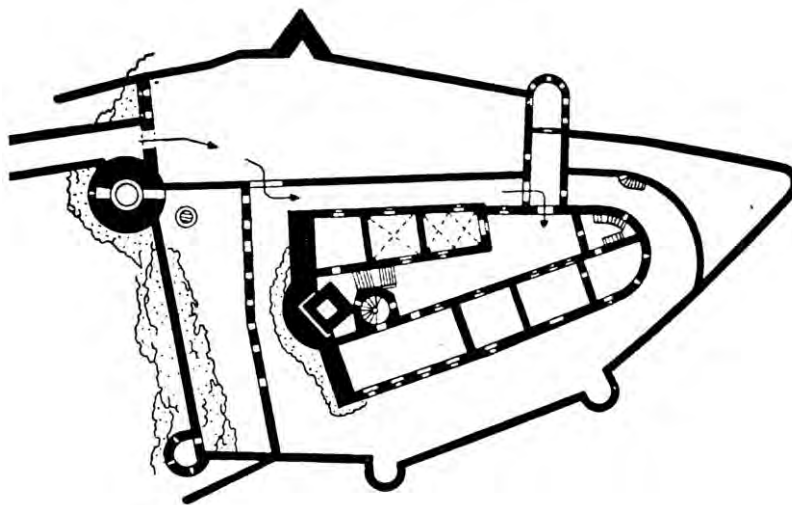


Рис. 3.51. Тимберг. План бурга, XII–XIII вв.



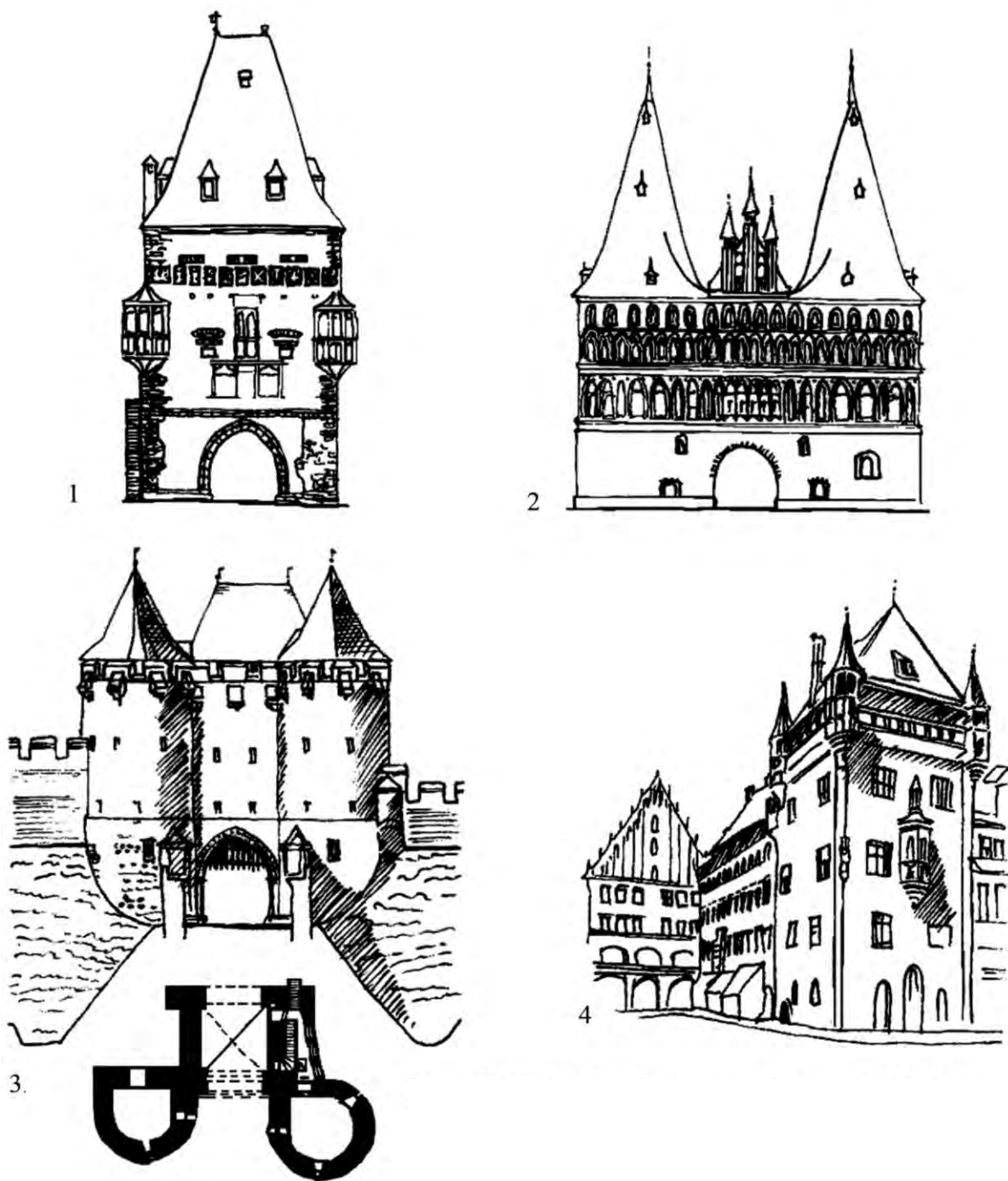
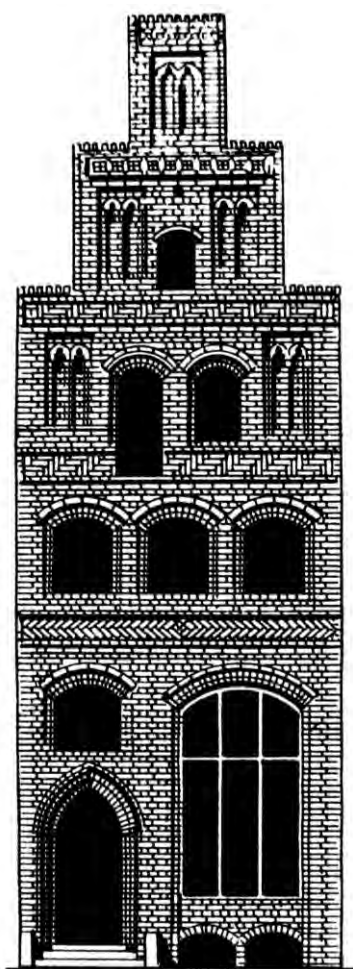


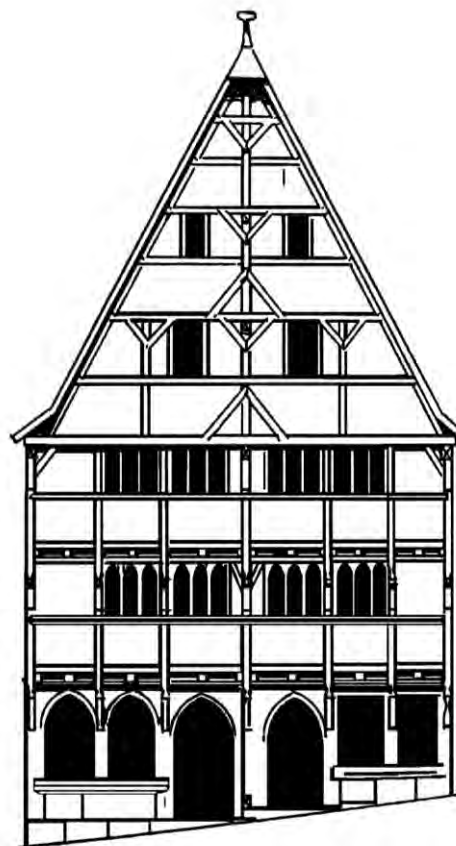
Рис. 3.52. Гражданские постройки в Германии:

1 – Сост. Городские ворота, 1523–36 гг.; 2 – Кёльн. Ворота Тереона, XV в.;  
3 – Любек. Городские ворота (Гольстен), 1466–78 гг.; 4 – Нюрнберг. Жилой дом Нассауэра

В целом жилые дома Германии в планировке сохраняли сходство с домами соседних стран. В качестве строительного материала использовался камень, в некоторых районах – кирпич. На фоне традиционной этажности жилых домов в один, два, три, реже четыре этажа значительно отличались постройки некоторых городов, особенно прирейнских, высота которых достигала пяти и шести этажей. Самым распространенным типом жилого дома Германии, особенно в средней и западной ее части, были *фахверковые дома* (рис. 3.53).



Люнебург, кирпичный жилой дом,  
поздняя готика



Марбург, двухэтажный дом, начало XIV в.

Бреслау, распространённый тип жилого дома

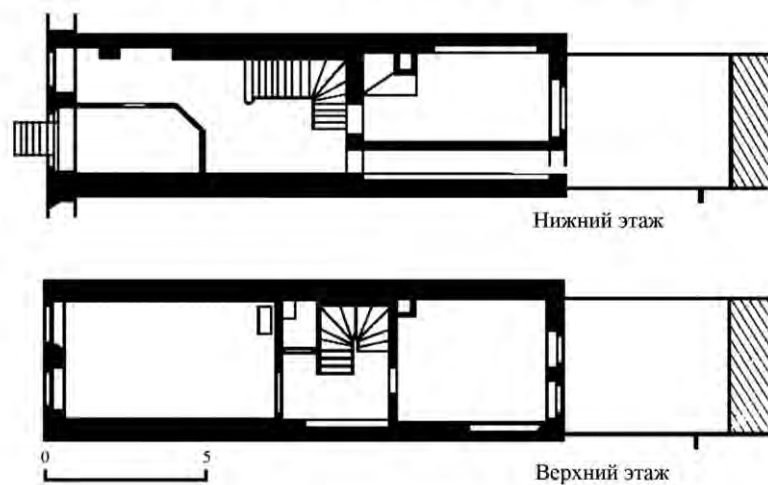


Рис. 3.53. Примеры жилых домов

### 3.3.2. Храмовое строительство

Наиболее полно конструктивная и художественная система готики Германии проявилась в церковных зданиях, где, несмотря на влияние французской архитектуры, вырабатывались собственные отличительные черты. Перестройка старых романских храмов и возведение новых готических происходила в городах Германии со второй трети XIII до начала XVI в. В северных и северо-восточных землях готические постройки возводили из кирпича (так называемая кирпичная готика), что стимулировало разработку специальных конструктивных и новых художественных решений. Наряду со строительством базиликальных храмов получали развитие зальные (рис. 3.54).

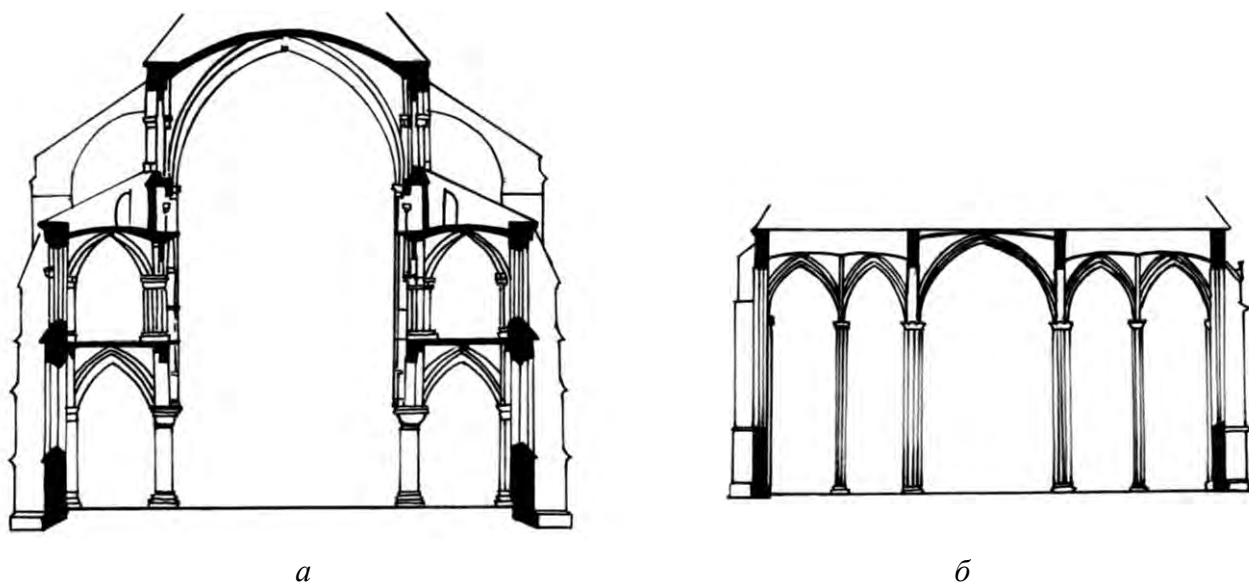


Рис. 3.54. Зальные храмы:  
а – трехнефная базиликальная церковь (г. Лан);  
б – пятинефная зальная церковь (г. Эрфурт)

**Церковь Елизаветы в Марбурге**, строительство которой продолжалось около 50 лет (с 1235 по 1283 гг.), относится к числу ранних памятников рассматриваемого периода. Это зальное, трехнефное сооружение с узкими боковыми нефами, трансептом и примыкающим к нему хором, который состоит из одной трапеи и апсиды циркульного очертания. Ветви трансепта также замыкаются полукругиями. В результате трансепт и хор с закругленными завершениями образуют своеобразный трилистник. Нервюрные своды поддерживают мощные столбы круглой формы с накладками из трехчетвертных колонн. На западном фасаде – две тесно поставленные мощные башни с четко выраженным вертикальным членением и стрельчатым окном вместо окна-розы (рис. 3.55).

Впервые в эпоху готики была реализована центрическая композиция в виде равноконечного креста – **церковь Богоматери в Трире XIII в.** (рис. 3.56, 3.57). В связи со строительством зальных церквей аркбутаны не стали обязательной принадлежностью готической конструктивной системы.

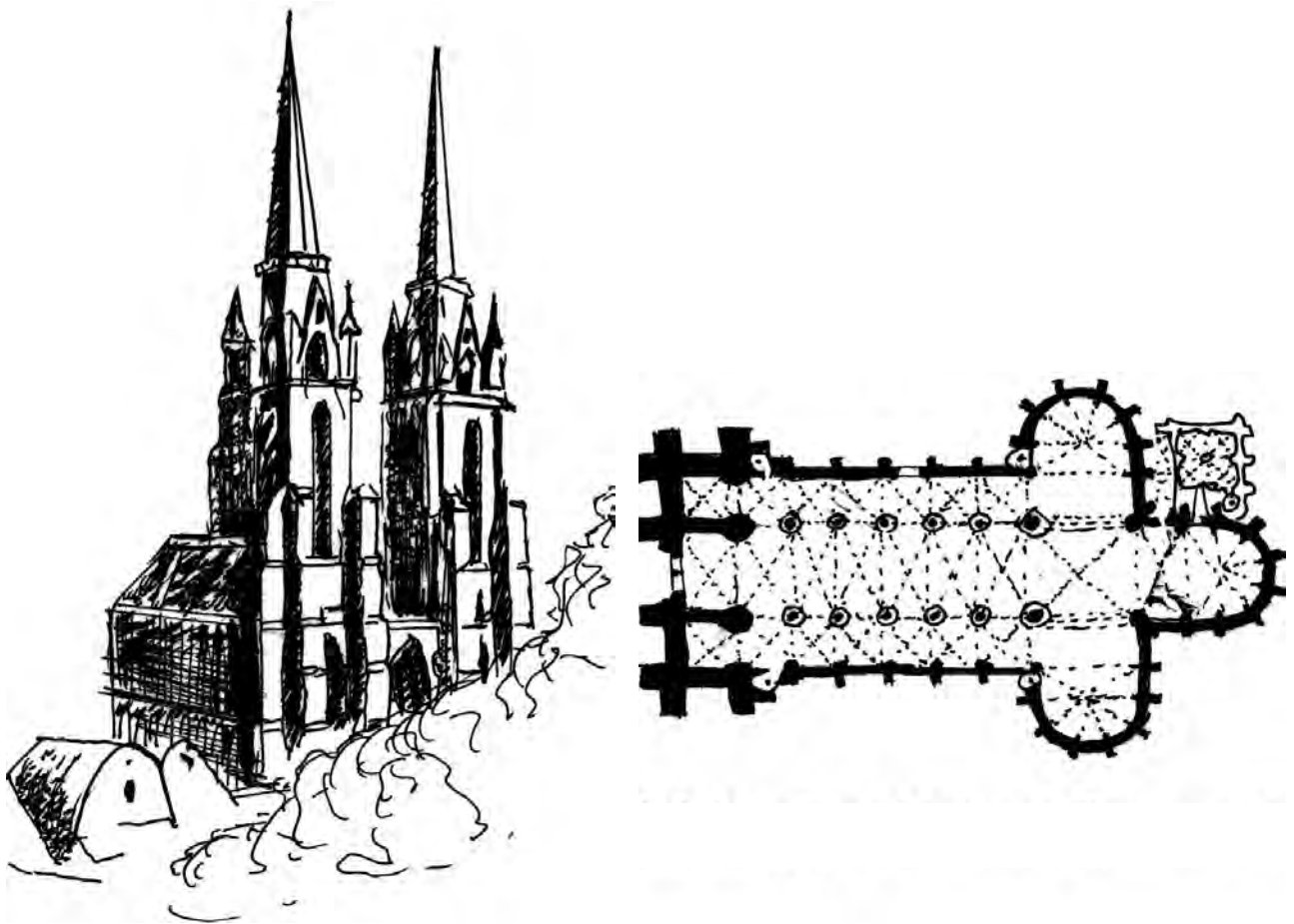


Рис. 3.55. Марбург. Церковь Елизаветы. 1235–1283

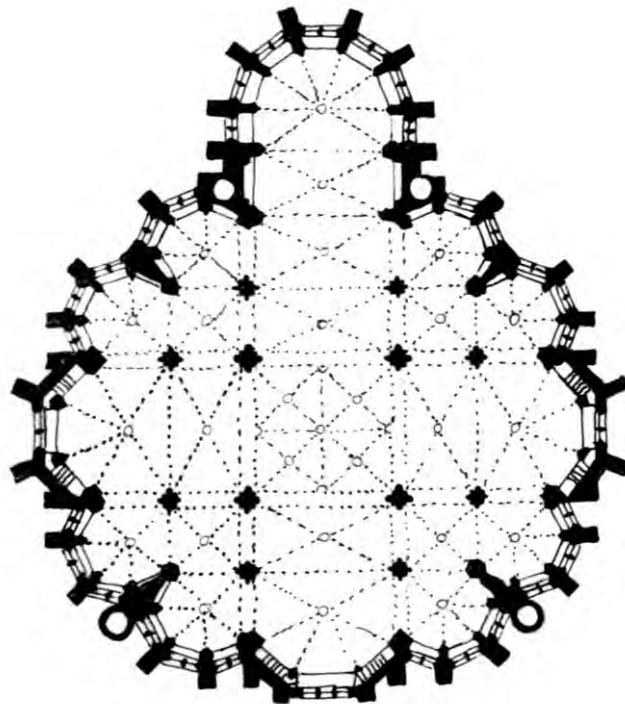


Рис. 3.56. Трир. Церковь Богородицы. План. 1235–1253 гг.

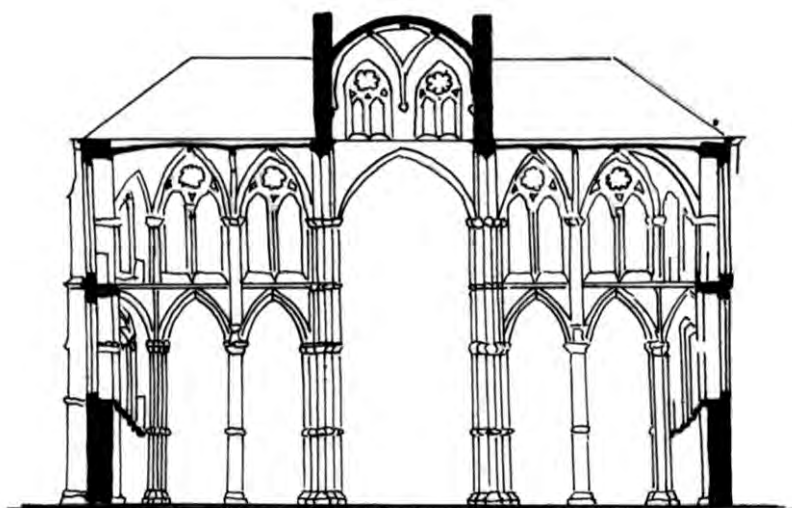


Рис. 3.57. Трир. Церковь Богородицы. Разрез

Фасады храмов зрелой готики в Германии, как и в других странах : Франции, Англии, отличались исключительным богатством декора: карнизы, ниши, вимперги, крестоцветы, краббы. Перегруженность позднеготических церковных сооружений декором и особое усложнение их элементов – общие черты, характерные для этих стран.

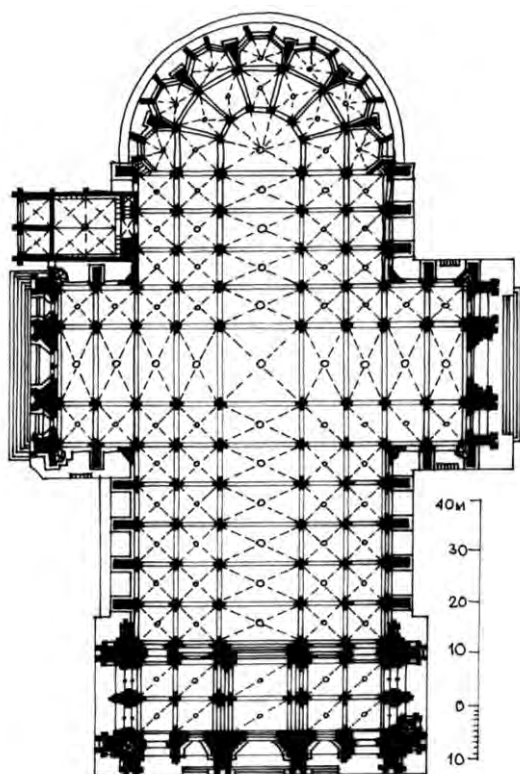


Рис. 3.58. Кёльн. Собор. XII–XIX вв. План

*Для храмовых построек Германии типично* отсутствие хора с венцом капелл: вместо них – одна апсида или несколько. Высота нефов в базиликальных церквях часто больше, чем в храмах Франции. Стрельчатое окно на главном фасаде почти повсеместно вытеснило окно-розу. Главный фасад, продолжая романскую традицию, представляет собой тесно поставленные остроколенные башни, которые выходят из земли, сжимая плоскость с главным порталом.

Грандиозный **собор в Кёльне** начали строить в 1248 г. Однако достроили его только во второй половине XIX в., в связи с чем некоторые исследователи не считают его в полной мере готическим сооружением. В эпоху готики были возведены хор, нижние части трансепта, нефов и южной башни фасада. Планировочное решение напоминает французские храмы. Это пятинефная базилика с трехнефным умеренно выступающим трансептом, двумя

сближенными башнями на главном фасаде. Размеры храма грандиозны: длина собора 136 м, ширина нефов 47 м. Высота главного нефа 43,5 м (рис. 3.58–3.60).



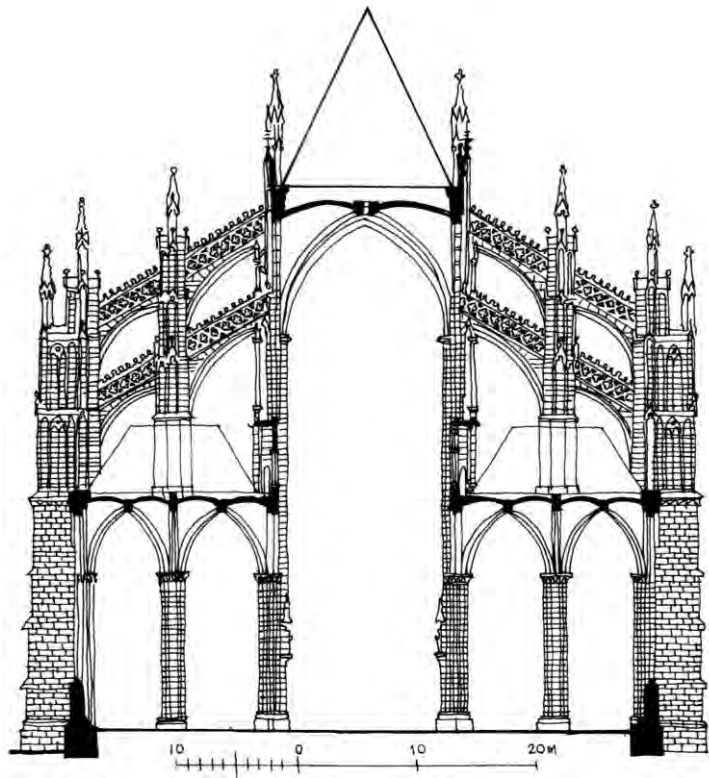


Рис. 3.59. Кёльн. Собор. Разрез



Рис. 3.60. Собор в Кёльне

### 3.4. Архитектура Италии.

Специфика развития общественной, экономической, культурной жизни Италии, генетическая память об античной культуре всегда формировали индивидуальный путь развития зодчества Италии. Готическая архитектура здесь также была воспринята своеобразно. Для Италии всегда была характерна открытость к познанию окружающего мира и заинтересованность в его изучении. Поэтому новая готическая архитектура с ее незнакомой тектонической системой, непривычным декором очень заинтересовала жителей Италии, в первую очередь горожан, и в светских зданиях архитектурный язык готики был воспринят с большим энтузиазмом, особенно в устройстве многочисленных балконов и аркад, удобных в мягком средиземноморском климате.

Как и романика, готика прижилась на севере Италии – в Ломбардии. Венеция восприняла готику своеобразно, вплетая готические мотивы в сложившийся сплав византийских, арабских и местных приемов. Рим в значительной мере противостоял влиянию готики, сохраняя верность античности. Юг относился к готике консервативно.

Быстро набирали силу торговля и ремесла, развивались города-коммуны Тосканы во главе с Флоренцией, которая переживала расцвет демократии. Ее население увеличивалось небывалыми темпами: в первой половине XIII в. – 6000 жителей, в середине XIV – уже 100000. Все это способствовало развитию светских тенденций. Именно в Тоскане мирские тенденции проявились ярче всего. И хотя в конце XIII в. светские начала античной культуры воплотил в своих работах римский мастер Каваллини, особенно сильно мирские тенденции заметны у флорентийцев. В конце XIII – начале XIV в. Джотто придавал весомость и объемность библейским фигурам, на лицах которых читались ум, благородство, доброта (фрески в церкви Санта Кроче). Именно в Тоскане в XIV в. приобретают силу новые идеи в литературе. Представителями идейного движения за возрождение светских начал античности в литературе были Боккаччо и Петрарка. Не случайно именно во Флоренции особенно ярко звучали призывы объединения страны, а Данте Алигьери был активным борцом за эту идею.

В стране распространилось учение Св. Франциска с его жизнелюбивым утверждением «рай вокруг нас». Все это способствовало тому, что Тоскана заняла главенствующую роль в культурном развитии всей Европы и подготовила почву для искусства Возрождения.

Готика, как новая система, была легко принята зодчими Тосканы, готовыми к восприятию нового. Однако здесь готический строй воспринимался в большей мере как новые формы, новое понимание декора на фоне традиционной античности. Вместе с тем именно в Тоскане складывался вариант итальянской готики.

#### *3.4.1. Городские и общественные постройки*

В XIII–XIV вв. бурными темпами развивалась экономика итальянских городов, в них расцветали общественная и культурная жизнь, велось интенсивное строительство: коммунальные дворцы, храмы, рынки, складские помещения,

многочисленные жилые дома, резиденции феодалов возводились как в черте города, так и за его пределами. Тем не менее обеспечение безопасности оставалось весьма насущной проблемой и фортификационным сооружениям придавалось большое значение.

Одним из известнейших коммунальных дворцов Флоренции является **палаццо Веккио** (Старый дворец), не менее известный также как палаццо Синьории (рис. 3.61), получивший это название по имени заседавшего в здании совета из девяти человек, семь из которых избирались старшими цехами. Строительство дворца относится к последним годам XIII – началу XIV вв. *Арнольфо Ди Камбио* по установившейся традиции, ведущей свое начало от феодальных замков, сделал замкнутую композицию, центром которой служил внутренний двор с лоджиями. Дворы являлись обязательным элементом планировочных решений практически всех общественных сооружений Италии. Фасады напоминали укрепленные замки: дань традиции, сложившейся за предшествующие века в силу утилитарных требований. Маленькие окошечки-бойницы палаццо Веккио, обходная галерея в верхней части палаццо и завершение в виде зубцов – все это элементы фортификационного сооружения. Башня «выросла» до 94 м после перестройки в XV в. Не менее суровый облик имеет флорентийское **палаццо дель Подеста** – также общественный дворец XIII в. (рис. 3.61, б).

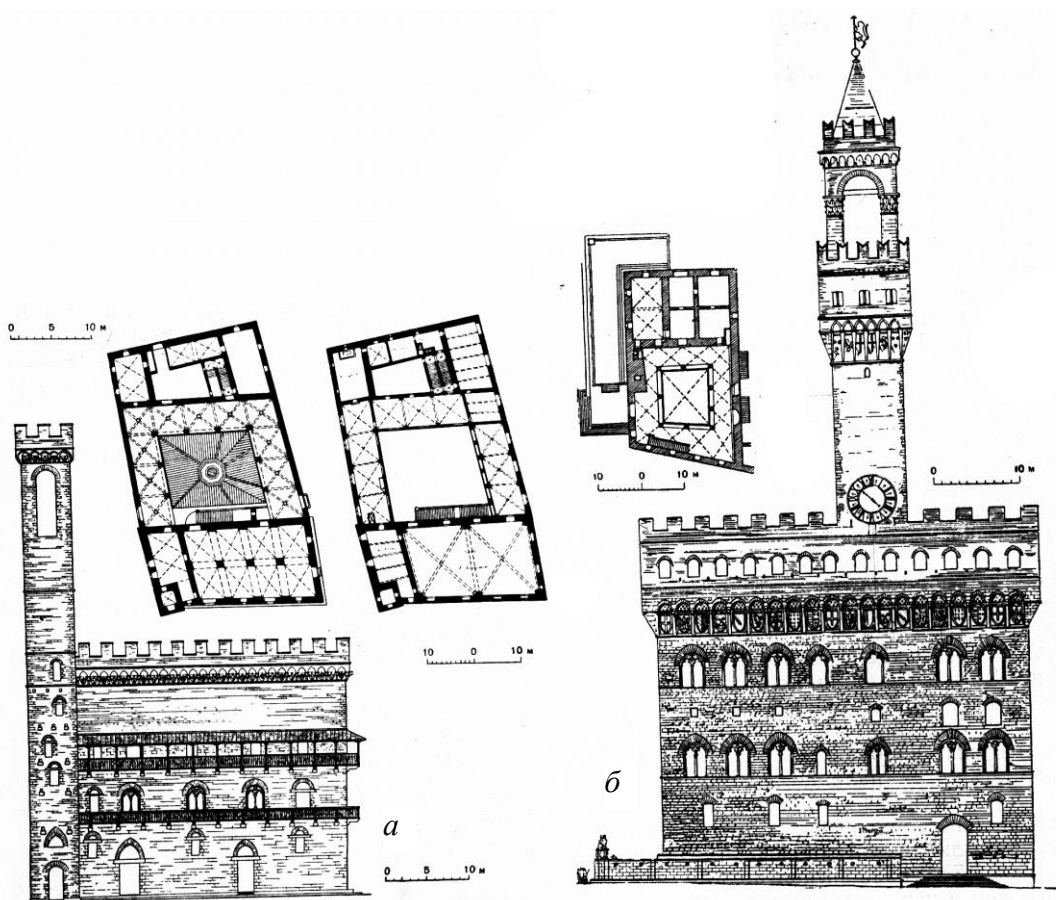


Рис. 3.61. Флоренция:  
 а – палаццо Веккио (Синьория), 1298–1314 гг., архитектор Арнольфо ди Камбио;  
 б – палаццо дель Подеста, 1254–1285 гг.

Коммунальные дворцы строились во всех городах Италии. В Венеции одним из самых знаменитых дворцов такого типа является **палаццо Дожей**, которое начали возводить в 1309 г. Строительство дворца растянулось на века, так как в процессе его возведения появлялась необходимость его расширения. В достройках принимали участие почти все известные архитекторы Венеции (рис. 3.62).

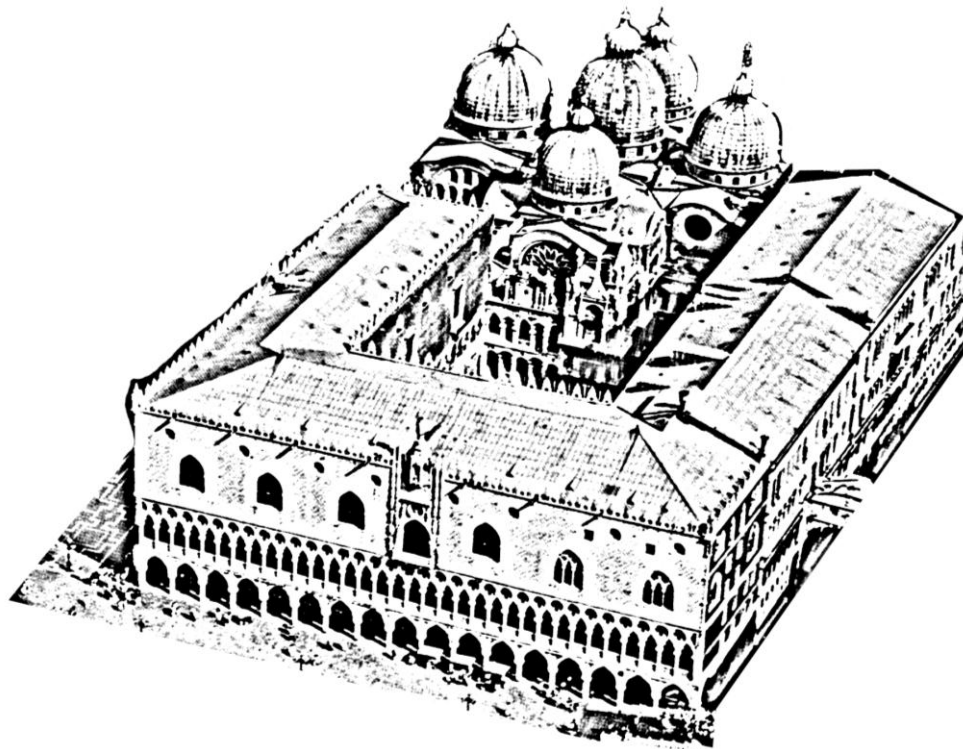


Рис. 3.62. Венеция, палаццо Дожей

Композиция фасада строится из трех ярусов: два первых представляют собой арочные галереи, в нижнем из которых шаг опор сделан более широким, чем в последующем. Венчающий, третий ярус – желтовато-розовый массив, прорезанный широко расставленными стрельчатыми окнами с небольшой стрелой подъема, расчлененными переплетами с еще более мелким шагом, чем в аркадах второго. В форме арок галерей, переплетах окон и остроконечных завершениях фасадов явно прослеживаются готические мотивы.

Характерными постройками Италии, особенно ее северной части, были галереи-лоджии, принадлежащие либо городу, либо правительству, либо знатному горожанину, например живописная лоджия дель Бигалло во Флоренции, построенная в XIV в.

### *3.4.2. Храмовое строительство*

В XIII–XIV вв. во Флоренции, переживающей расцвет экономики и культуры, строились храмы, в которых использовались элементы готической системы. Однако они трансформировались в соответствии с местными традициями и идеалами красоты. **Церкви Флоренции XIII в. Санта Мария Новелла** (рис. 3.63), **Санта Тринита** (архитектор *Никколо Пизано*) и **Санта Кроче** (архитектор

Арнольфо) (рис. 3.64) являются примерами проторенессанса. Это трехнефные базилики с прямоугольно завершенной восточной частью, трансептом, отнесенным к восточному концу. Две первых церкви перекрыты нервюрными сводами, в Санта Кроче средний неф в духе традиций имеет стропильное перекрытие. Для всех церквей характерно открытое светлое пространство. Высоко поднятые аркады способствуют зрительному объединению и увеличению всего зала.

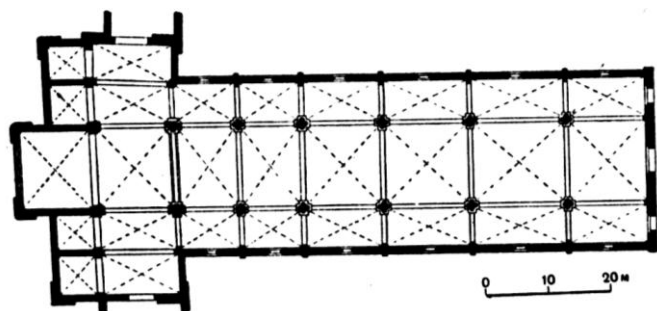


Рис. 3.63. Флоренция, церковь Санта Мария Новелла, 1245 г.

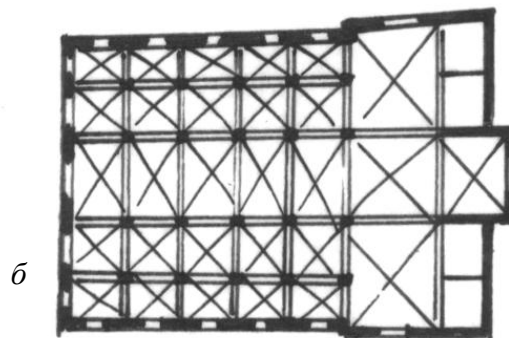
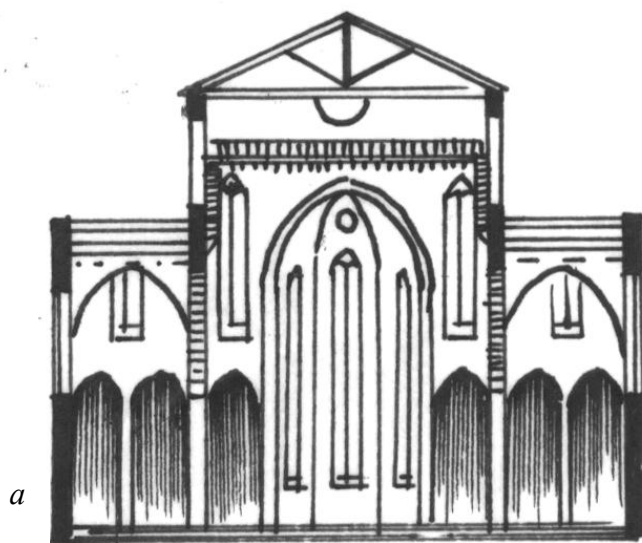


Рис. 3.64. Флоренция:  
*а* – церковь Санта Кроче, начало 1295 г., Арнольфо ди Камбио;  
*б* – церковь Санта Тринита, 1258–1290 гг.



Особняком стоит строительство грандиозного **собора Флоренции – Санта Мария дель Фьоре**. Новый собор решили соорудить на месте старого, обветшавшего. Дж. Вазари пишет: «Флорентийцы решили построить главную церковь в своем городе, чтобы нельзя было потребовать от человеческих сил и рвения ни большей по размерам, ни более прекрасной постройки». Закладка фундамента состоялась 8 сентября 1296 г., в день рождества Богородицы. «Первый камень был заложен кардиналом...в присутствии...епископов и всего духовенства ..., а также населения Флоренции».

По замыслу *Арнольфо* собор был трехнефным, базиликальным.(рис. 3.65). Новацией была *роль купола*, который впервые в архитектуре своего времени должен был стать *главной доминантой композиции*. Подкупольное пространство с алтарем и полукружьями ветвей трансепта превращалось в композиционный центр внутреннего пространства. В композиции фасадов про проекту зодчего были использованы готические элементы и сохранялась открытая поверхность стены.

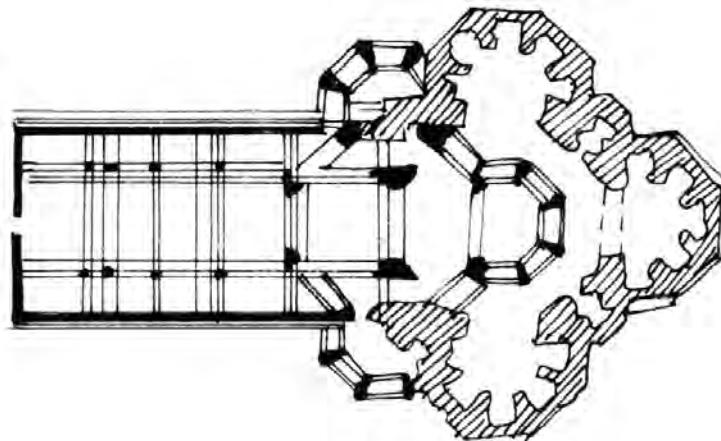


Рис. 3.65. Флоренция, собор Санта Мария дель Фьоре, начало 1296 г., архитектор Арнольфо ди Камбио

Смерть Арнольфо в 1302 г. осложнила строительство собора, которое вскоре вообще прекратилось до середины XIV в., когда проект Арнольфо ди Камбио был несколько изменен, а затем вновь остановлено до начала XV в.

К сожалению, от собора во Флоренции работы Арнольфо мало что уцелело, т.к. в XIV в. церковь расширяли, а в XIX в. почти полностью заменили отделку фасада. Современниками Арнольфо являются лишь небольшие фрагменты мраморного декора на стенах притвора и некоторые части скульптур.

*Распространение готики в Италии* сопровождалось выработкой характерной ее трактовки: сохранялась стеновая плоскость, конструктивный каркас маскировался, редко использовались аркбутаны и контрфорсы. Находили применение как сводчатые, так и стропильные перекрытия, колонны чаще всего имели вид столба или близкой ему формы. Сохранялось четкое деление на несущие и несомые конструкции.

Жилищное строительство рядового горожанина развивалось в целом в соответствии с общими тенденциями этого процесса, характерными для европейских стран (рис. 3.66).

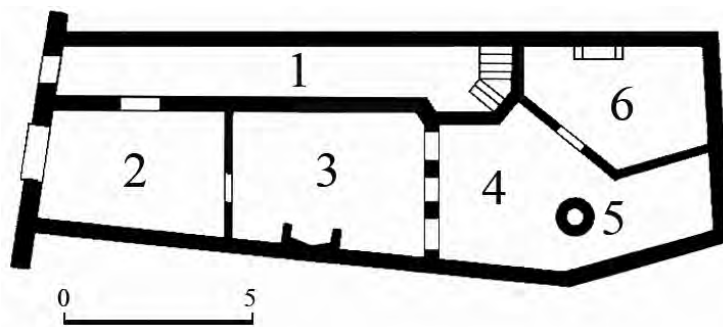


Рис. 3.66. Итальянский жилой дом средневековья:  
1 – коридор; 2 – магазин; 3 – склад; 4 – двор; 5 – колодец; 6 – помещение для скота.

## 4. ВОЗРОЖДЕНИЕ

### 4.1. Архитектура Возрождения в Италии. Характеристика периода

Эпоха Возрождения – одна из самых блистательных эпох в истории европейской культуры – эпоха гуманизма и просвещения. В основе гуманизма лежали гражданственные жизнеутверждающие начала: освобождение человека от духовной скованности, стремление к познанию мира и человеческой природы, к совершенствованию человека. Изменения в области мировоззрения наполнили новым содержанием искусство, литературу, науку, вызвав переворот во всех сферах духовной жизни. Гуманисты, пытаясь докопаться до истоков, которые они искали в античности, возрождали не только античные идеалы, но сами формы и выразительные средства этих произведений, являющихся носителями идей. В связи с этим художественное движение Италии XV–XVI вв. получило общее название Ренессанс или Возрождение.

Появлению нового мировоззрения в Италии способствовали многие факторы: значительная часть городов уже с X в. была центрами цивилизации, а некоторые из них раньше других обрели политическую и экономическую самостоятельность, став крупнейшими центрами международной торговли, ремесленного и мануфактурного производства. Именно такими стали Флоренция и Венеция, сконцентрировав в своих руках огромные богатства. К XV в. Флоренция превратилась в мощную и агрессивную республику, во владениях которой проживало около 800000 человек. Именно Флоренция явилась местом, где гуманистическое мировоззрение достигло особого расцвета и подготовило почву для нового искусства.

В основе великого переворота, совершенного идеологией гуманизма, лежало переосмысливание места человека в мире, человека мыслящего и нравственного, признание его главенствующей роли. Поэтому и смысл жизни заключался отныне в самом человеке, изучение которого отныне стало возможным только в единстве его духовной и материальной природы. Прогрессивные изменения в общественном сознании возникали не на пустом месте. Первым в плеяде гуманистов XIV в. стал Франческо Петрарка. Он говорил: «...какая польза в том, чтобы узнать при-

роду диких зверей, птиц, рыб и змей и не знать и даже не стремиться понять природу человека, уяснить, ради чего мы рождены, откуда и куда идем.» Стремление к познанию человека, к его «идеальному» образу в значительной степени обусловило реализм искусства Возрождения, персонифицировало художников, скульпторов, архитекторов, явилось толчком для развития разных наук, мотивировало развитие широкого круга интересов, в первую очередь у людей творческих.

Флорентиец Донателло был первым великим скульптором эпохи Возрождения. Идеи гуманизма Донателло развивал в своих работах: статуях св. Марка, св. Георгия, Давида, пророков. Новое мировоззрение нашло отражение в творчестве молодого флорентийского художника Мазаччо (в конце первой четверти XV в.). В своих фресках на стенах капеллы Бранкаччи, используя перспективу и светотень, он в реалистической манере изображал библейские персонажи, облику которых придавал вид обыкновенных людей.

#### **4.1.1. Архитектура раннего Возрождения**

*Началом Возрождения в архитектуре принято считать 1420 г.,* когда *Филлиппо Брунеллески* построил сооружения нового стиля: **купол собора Санта Мариа дель Фьоре и Воспитательный дом во Флоренции** (рис. 4.1, 4.2).

Архитектура Возрождения Италии делится на три периода:

раннее Возрождение – с 1420 г. до конца XV в.;

Высокое (зрелое) Возрождение – первые три десятилетия XVI в.;

позднее Возрождение – с конца 30-х г. до конца XVI в.

#### *Архитектура Тосканы*

*Филиппо Брунеллески*, с именем которого начинается Возрождение в архитектуре, жил во Флоренции. Он был ювелиром, художником, архитектором, изобретателем, теоретиком. (В конце Средних веков ювелирное мастерство было одним из основных видов искусств. Оно предполагало владение чертежом, умение лепить скульптуру, знание архитектурных форм). В начале XV в. он выиграл конкурс на строительство купола собора **Санта Мариа дель Фьоре** (собор был заложен еще в 1296 г. по проекту Арнольфо ди Камбио, но объективные причины помешали его закончить). По условиям конкурса диаметр купола и стрела его подъема должны были сохраниться в соответствии с утвержденными еще во второй половине XIV в. (рис. 4.3).

Брунеллески применил новое конструктивное решение и создал яркий образ купольного центрального сооружения (рис. 4.4). Купол имеет две оболочки, из которых несущей служит внутренняя. В материалах, из которых эта оболочка возводилась, была четкая дифференциация: нижняя часть оболочки выложена из камня, более прочного и тяжелого материала. По мере подъема вверх камень заменялся на кирпич – более легкий материал. Наружная оболочка более тонкая, несет покрытие. Обе оболочки связаны между собой конструктивными арками и лестницами (рис. 4.5).

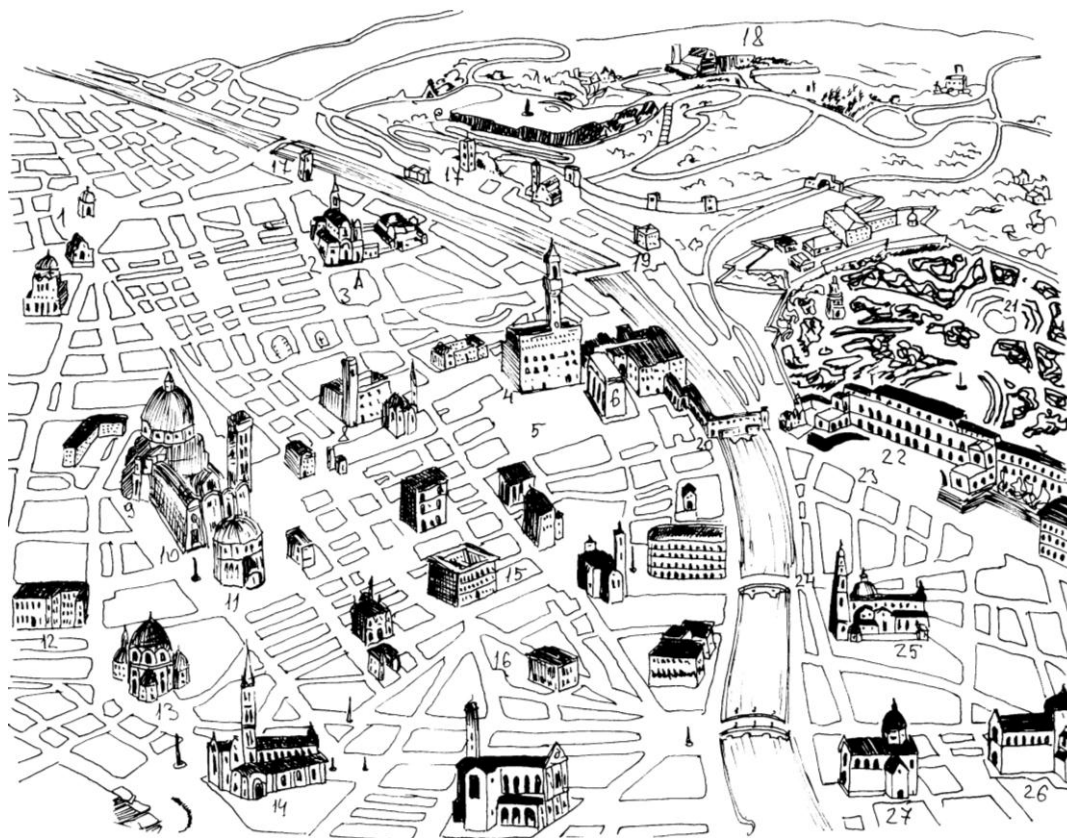


Рис. 4.1. План Флоренции эпохи Возрождения:

- 1 – ворота Санта Кроче; 2 – церковь Санта Кроче; 3 – площадь Санта Кроче;  
 4 – палаццо Веккио; 5 – площадь Синьории; 6 – лоджия деи Ланци; 7 – ул. Уфрици;  
 8 – площадь дель Подеста; 9 – собор; 10 – соборная площадь; 11 – баптистерий Сан Джованни;  
 12 – палаццо МедичиРикарди; 13 – церковь Сан Лоренцо; 14 – церковь Санта Мария Новелла;  
 15 – палаццо Строцци; 16 – палаццо Ручеллаи; 17 – башня-ворота городских укреплений;  
 18 – церковь Сан Миньята; 19 – понте алле Грацие; 20 – понте Веккио; 21 – сады Боболи;  
 22 – палаццо Питти; 23 – понте Питти; 24 – понте Тринита; 25 – монастырь Санта Спирито;  
 26 – церковь Санта Мария дель Кармиле и капелла Бракаччи; 27 – дорога на Пизу и Ливорно

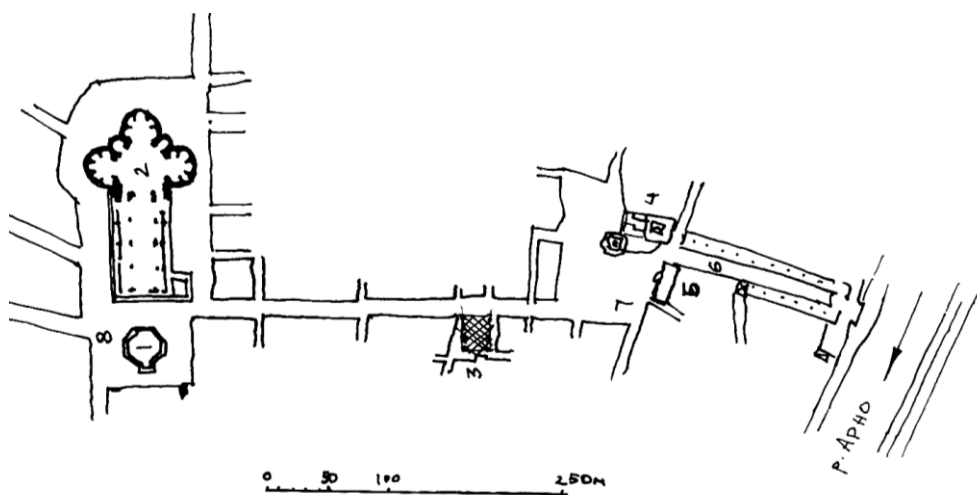


Рис. 4.2. Фрагмент генплана с собором Санта Мария дель Фьоре:

- 1 – баптистерий Сан Джованни; 2 – собор Санта Мария дель Фьоре и колокольня;  
 3 – Церковь Ор-Сан-Микеле; 4 – палаццо Веккио; 5 – лоджия деи Ланци; 6 – улица Уфрици;  
 7 – площадь Синьории; 8 – Соборная площадь

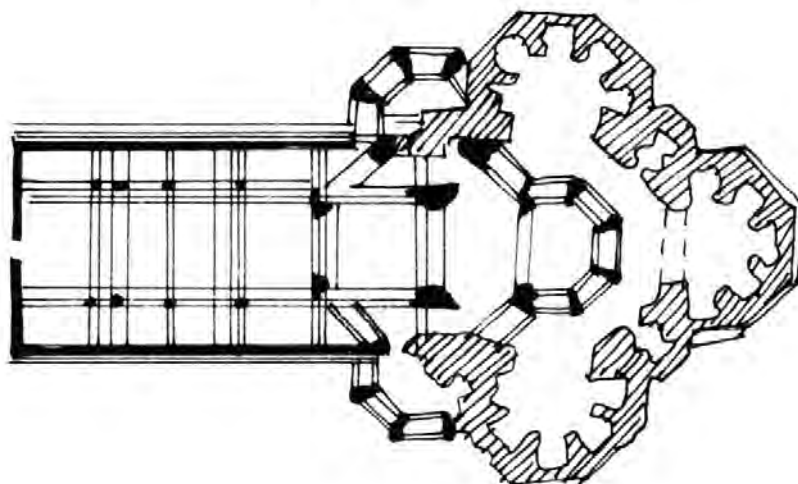


Рис. 4.3. План собора Санта Мария дель Фьоре по проекту Арнольфо ди Камбио



Рис. 4.4. Флоренция. Собор Санта Мария дель Фьоре



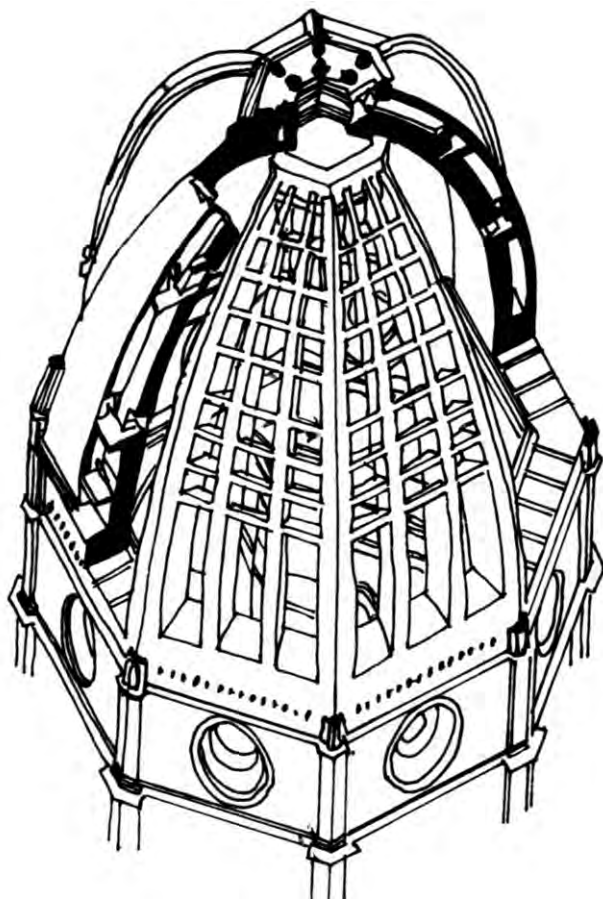


Рис. 4.5. Архитектор Брунеллески. Конструкция купола собора Санта Мария дель Фьоре во Флоренции. Аксонометрия

*Основной несущий каркас* восьмигранного купола образован восемью ребрами по углам и шестнадцатью дополнительными, размещенными по два в каждой грани. Все ребра объединены специальными кольцами, гасящими распор, из которых одно – главное – на высоте около семи метров от основания, сделано из дерева и железа. По сути это был готический свод с нервюрами, что вкуче со стрельчатым очертанием купола дало повод некоторым ученым впоследствии не признавать конструктивное решение Брунеллески новаторским. Тем не менее именно постройка Брунеллески купола Санта Мария дель Фьоре придала собору значение центрического купольного сооружения нового типа, заставив по-новому звучать объем храма и его внутреннее пространство. Центрические купольные композиции будут исключительно востребованы на протяжении долгого времени как в самой Италии, так и в других европейских странах, многократно варьируясь. А сам купол, доминируя в силуэте Флоренции, превратился в символ этого города (рис. 4.6). Этот купол был крупнейшим построенным со времен античности.

К 1420 г. относится строительство еще одного эпохального творения *Брунеллески* – **Воспитательного дома или Приюта Невинных** – постройки совершенно нового архитектурного направления не только в образной трактовке и конструктивном решении, но и в градостроительном плане (рис. 4.7, 4.8).



Рис. 4.6. Флоренция, собор Санта Мария дель Фьоре

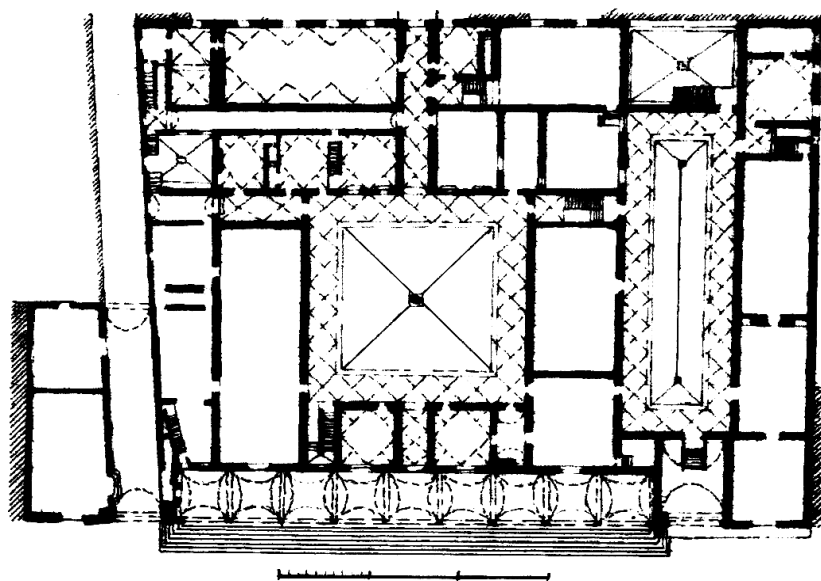


Рис. 4.7. Флоренция. Воспитательный дом. План. Архитектор Брунеллески. 1421–1444 гг.

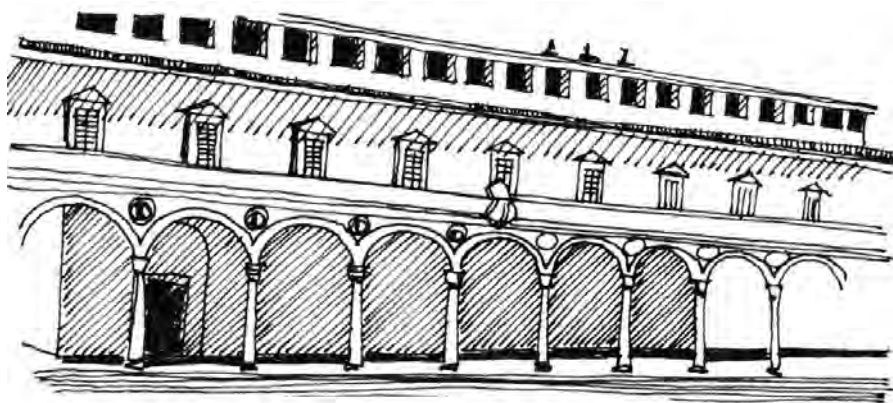


Рис. 4.8. Воспитательный дом. Архитектор Брунеллески

Воспитательный дом – приют для детей-сирот. Хотя подобные сооружения существовали с давних времен при храмах и монастырях, их старались не афишировать, не привлекать излишнего внимания. Приют Невинных архитектора Брунеллески, который он строит в начале XV в., когда гуманизм и светский характер зарождающейся культуры создали предпосылки для принципиально новой трактовки сооружений подобного типа, – крупное общественное здание, размещаемое на площади Аннунциата. Ко входу, который не акцентирован, подводит широкая, растянувшаяся вдоль всей длины фасада, лестница, приглашая войти внутрь. Масштабный ряд фасада рассчитан на восприятие его с удаленных точек площади и прилегающих улиц. Фасад легкий, изящный, его нижний ярус образован аркадой с широко поставленными колоннами. Арки имеют циркульные очертания, и их архивольты непосредственно несут антаблемент. Окошки во втором ярусе завершаются фронтонами – впервые после долгого перерыва. Каждая ячейка лоджии *перекрывается парусным сводом*, также не используемым в Италии со времен Древнего Рима. Декоративными элементами, символизирующими назначение сооружения, являются круглые медальоны, на голубом фоне которых расположены белые майоликовые барельефы младенцев. Ордерная система, циркульные арки, парусный свод – все это античные формы, но они получили иные пропорции и художественное звучание, отличающее их от архитектуры античности. Новые формы фасада, его изящная аркада явились знаковыми, так как впоследствии они получили широкое распространение.

В планировочном отношении Приют Невинных представляет собой комплекс помещений, необходимых для функционирования подобного сооружения, которые komponуются вокруг внутреннего двора, также окруженного арочными галереями. Внутренние дворы с галереями были характерными элементами планировочных решений как общественных, так и жилых домов Италии.

В своих дальнейших постройках Брунеллески продолжал развивать центрические композиции. В конструктивном решении купольных покрытий он совершенствовал строительные приемы, использованные в куполе собора Санта Мария дель Фьоре, но применительно к меньшим объемам. В двадцатые годы XV в. *Брунеллески* получил заказ на перестройку **церквей Сан Лоренцо** (рис. 4.9)

и **Сан Спирито** (рис. 4.10). В левой части церкви Сан Лоренцо зодчий построил ризницу, квадратную в плане, которую позже стали называть Старой сакристией в отличие от Новой, возведенной в XVI в. Микеланджело. Несколько позже во дворе монастыря Санта Кроче Брунеллески построил **капеллу** для семьи **Пацци** (рис. 4.11).

И в сакристии, и в капелле (и та и другая представляют собой центрические композиции) Брунеллески использовал *конструкцию купола на парусах*, но сам купол сделал ребристым, как в соборе Санта Мария дель Фьоре. Для уменьшения усилий распора архитектор ввел в структуру вертикальные элементы в круглыми окнами в нижней части граней и опять использовал распорное кольцо. *Старая сакрестия явилась первым примером центрической композиции, в которой квадратное пространство перекрыто куполом на парусах.*

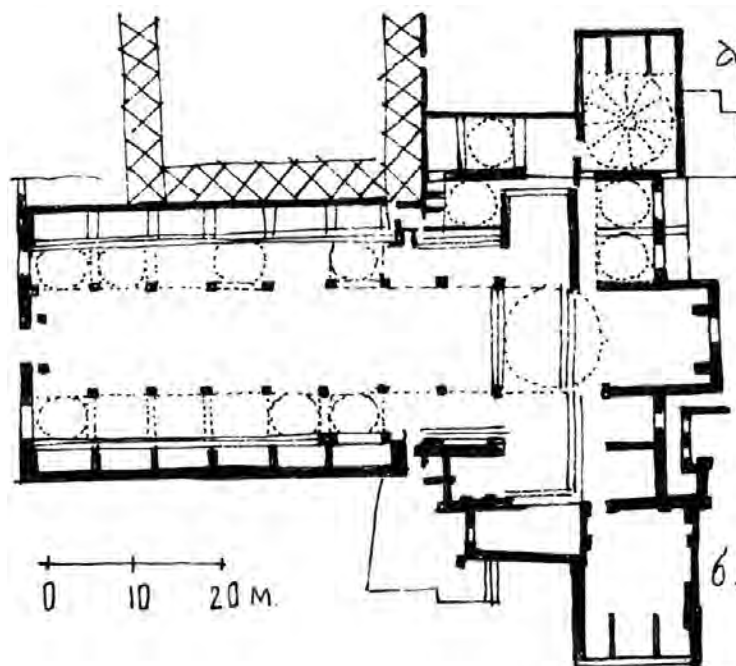


Рис. 4.9. Церковь Сан Лоренцо во Флоренции. Архитектор Брунеллески:  
а – Старая сакрестия; 1428 г.; б – Новая сакрестия, 1534 г.

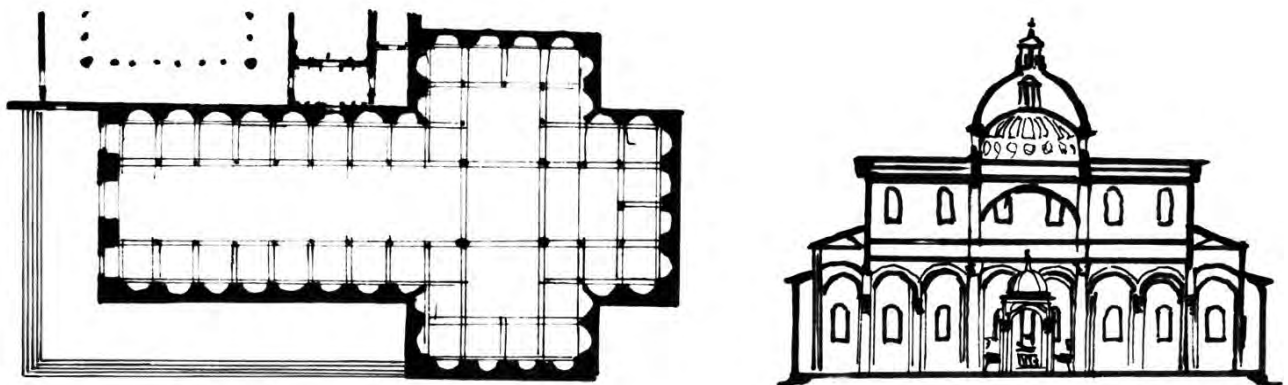


Рис. 4.10. Церковь Сан Спирито. Архитектор Брунеллески (начало 1444 г.)

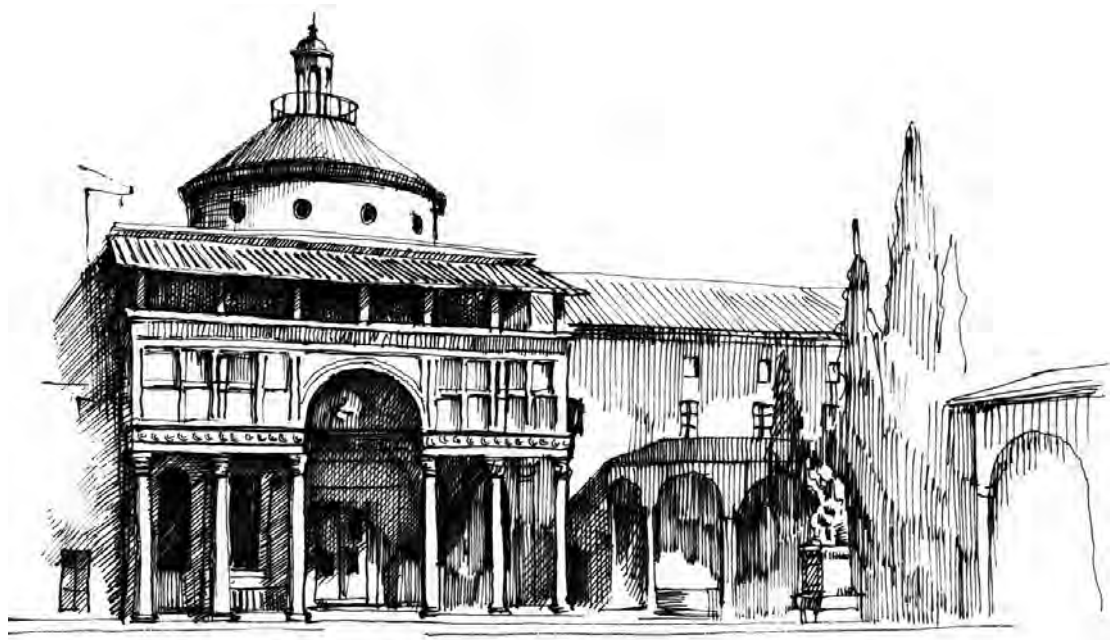


Рис. 4.11. Флоренция. Капелла Пацци. Архитектор Брунеллески

**В капелле Пацци**, расположенной во дворе монастыря Санта Кроче, Брунеллески для гашения распора применил иной прием: распорные усилия купола, перекрывающего основной объем часовни, гасятся куполом над входом и над алтарем. В другом, перпендикулярном направлении – цилиндрическими сводами, перекрывающими боковые части часовни. Гармоничная соразмерность, простота и изящество отличают капеллу Пацци. Архитектор использовал белую штукатурку, а колонны, пилястры, консоли сделал из камня (рис. 4.12, 4.13).

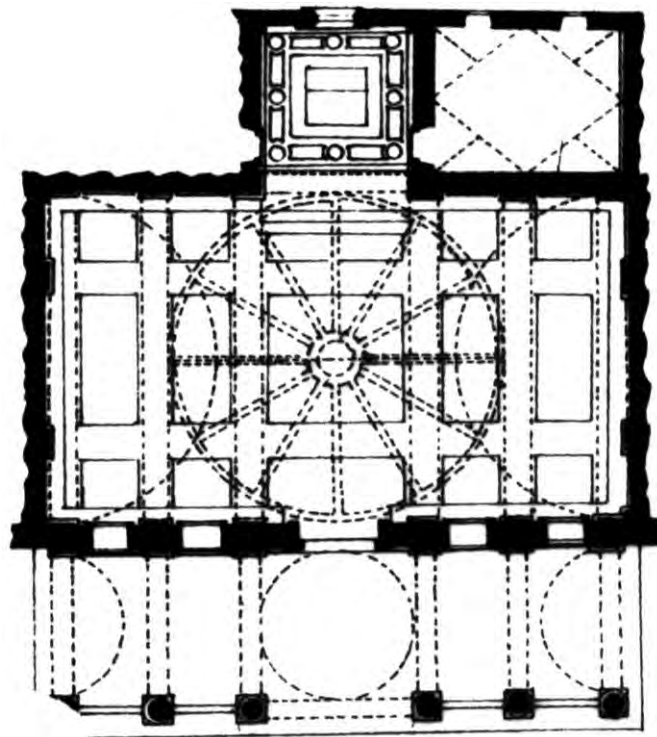


Рис. 4.12. Капелла Пацци во Флоренции. 1430–1443 гг. Архитектор Брунеллески



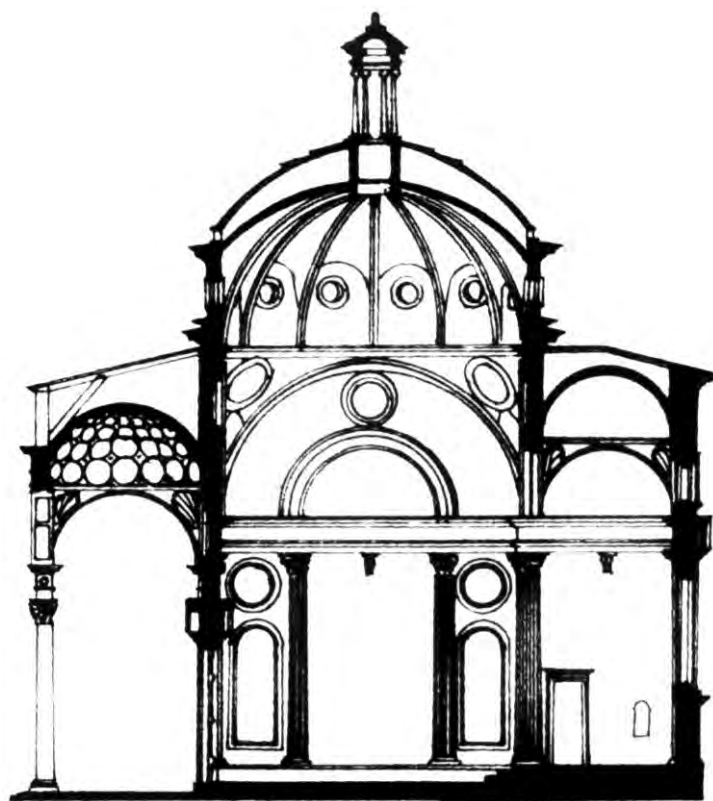


Рис. 4.13. Капелла Пацци. Разрез. Архитектор Брунеллески

Новации появились в планировочных решениях традиционных базиликальных храмов. Причем если в церкви Сан Лоренцо зодчий значительно развивал внутреннее пространство за счет капелл, окружающих трансепт и боковые нефы, создавая дополнительную систему залов, то в **церкви Сан Спирито** сплошной цепью капелл окружил весь внешний контур здания. Центральные нефы в обеих церквах были перекрыты любимыми в Италии плоскими деревянными перекрытиями с кессонированным потолком. Колонны центральных нефов в продольном направлении объединены арками, пяты которых опираются не на капители, а на своеобразные подставки, которые представляют собой повторение профиля антаблемента, идущего в интерьере по наружным стенам боковых нефов. Антаблемент поддерживают пилястры или полуколонны, соответствующие колоннам центрального нефа.

#### *Дворцовая архитектура раннего Возрождения*

Одним из основных типов архитектурных сооружений итальянского Возрождения являлся городской дом богатой семьи – *палаццо*. Его формирование завершилось на протяжении второй половины XIV в., и к XV в. он представлял собой уже сложившийся тип такого сооружения. Если проследить эволюцию ренессансного палаццо на протяжении нескольких десятилетий, то можно выделить некоторые особенности.

**Характерные черты тосканских палаццо XV в.** Богатые жилые дома обычно были каменными трех- или двухэтажными – на севере Италии,

со световыми хозяйственными дворами. Они почти не выделялись своим внешним видом из рядовой застройки. В процессе развития хозяйственный дворик замещался внутренним двором по типу перистилля. Он приобрел правильную геометрическую форму и был окружен лоджиями.

Со временем установилось распределение помещений по этажам. На первом этаже располагались контора владельца, кладовые, приемные с залом, канцелярии, конюшни. На втором этаже – парадные помещения, часовня, кабинет хозяина. Спальням семьи и комнатам слуг отводился третий этаж.

Внешний облик отличался суровостью, очень многое в нем напоминало о крепости. Фасад плоскостной, без украшений, полностью или частично облицован камнем. Окошки в нижнем ярусе – маленькие, больше напоминающие бойницы. По мере подъема вверх фасад становился более легким, глубина руста и рельеф элементов уменьшались, а окна, наоборот, увеличивались. Здание венчалось сильно вынесенным карнизом, кровлю делали черепичной с уклоном во двор.

Ярусы в соответствии с этажами иногда членились поясами, моделированными по типу античных образцов. Окна в двух верхних этажах обычно были одинарные или сдвоенные с циркульным завершением и напоминали средневековые постройки. В некоторых случаях находил применение ордер в виде маленьких колонок между окнами. Дворцы были символом власти и богатства династий, чьи амбиции находили отражение в масштабах и роскоши зданий.

С именем *Брунеллески* связывают **палаццо Пацци** (рис. 4.14) и **палаццо Питти** (рис. 4.15). (Названия соответствуют фамилиям владельцев). Фасады обоих дворцов имеют суровый внешний вид, напоминающий крепости. В противовес им закрытые внутренние дворы, окруженные сводчатыми галереями и типичные для всех дворцов, были не только функциональны, но и красивы. Они украшались скульптурами. Комнаты первого этажа, окружавшие внутренний дворик, обычно служили для деловых целей или же были складами.

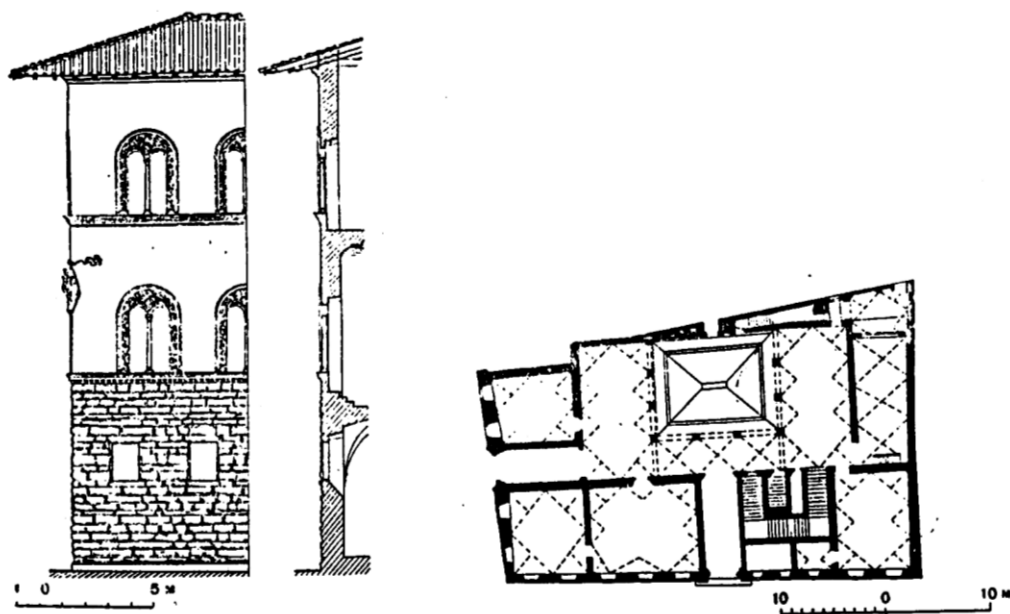


Рис. 4.14. Флоренция. Палаццо Пацци. План Фрагмент фасада

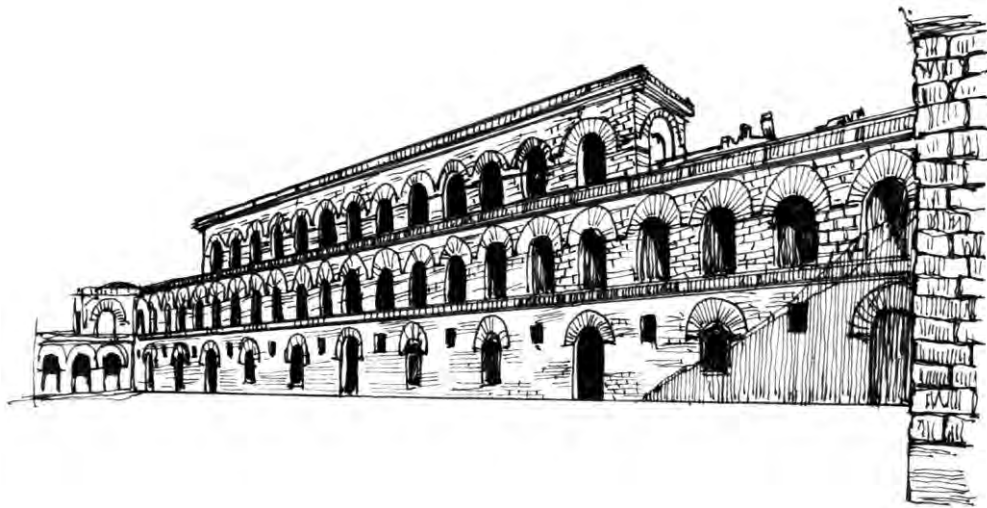


Рис. 4.15. Флоренция. Палаццо Питти, строительство начато около 1458 г.

К флорентийским архитекторам этого периода относится *Микелоццо ди Бартоломмео* – архитектор и скульптор. Он строил в XV в. Спектр архитектурной деятельности мастера достаточно широк: богатые жилые дома, монастыри, библиотека, загородные виллы. Его постройки, отражающие новый концептуальный подход, вместе с тем характеризовались большей декоративностью и богатством интерьера по сравнению с постройками Брунеллески.

**Палаццо Медичи-Риккарди** (двойное название говорит о последовательной принадлежности этого сооружения двум разным фамилиям) начали строить в 1444 г. Это одно из крупнейших построек зодчего. В целом для экстерьера и планировки этого сооружения, его внутреннего двора характерны черты, присущие и другим палаццо середины XV в. В тектонике фасада лежит ордерная система, облегчение снизу вверх от грубой обработки поверхности первого этажа к почти гладкому фасаду верхнего. По сравнению со средневековыми дворцами в нем гораздо больше окон и внутренние помещения лучше освещены, особенно в двух верхних этажах (рис. 4.16, 4.17).

Во флорентийском монастыре Сантиссима Аннунциата зодчий экспериментировал с различными по форме объемами.

В библиотеке монастыря Сан Марко с узким базиликальным залом, освещаемым с одной стороны, Микелоццо использовал систему перекрытий романского периода: центральный неф перекрыл цилиндрическим сводом, а боковые – крестовыми. Романский характер отличает и дворик этого монастыря.

Включение в арсенал зодчего новых форм и приемов особенно заметно в построенной им **вилле Медичи в Кареджи**. Иное по сравнению с городскими палаццо функциональное назначение сооружения потребовало изменения планировки. Первый этаж включал парадные и хозяйственные помещения, часовню, апартаменты для гостей, Второй отводился для хозяев, третий – для слуг (рис. 4.18). Одной из основных задач композиционного решения виллы была максимальная связь внутреннего пространства с окружающей природой, что было характерно для античности. Поэтому вилла включала в себя всевозможные террасы и лоджии. В садовых лоджиях впервые в архитектуре Возрождения появились ионические колонны.

На фоне дворцов – крепостей, которые строились во Флоренции в XV в., своей нарядностью выделяется **палаццо Ручеллаи**, в котором *впервые* был применен **ордер** для украшения фасада. Это едва ли не первое сооружение из построенных крупнейшим архитектором и теоретиком того времени, живописцем и поэтом, музыкантом и математиком – *Леоном Баттиста Альберти* (1404–1472 гг.).

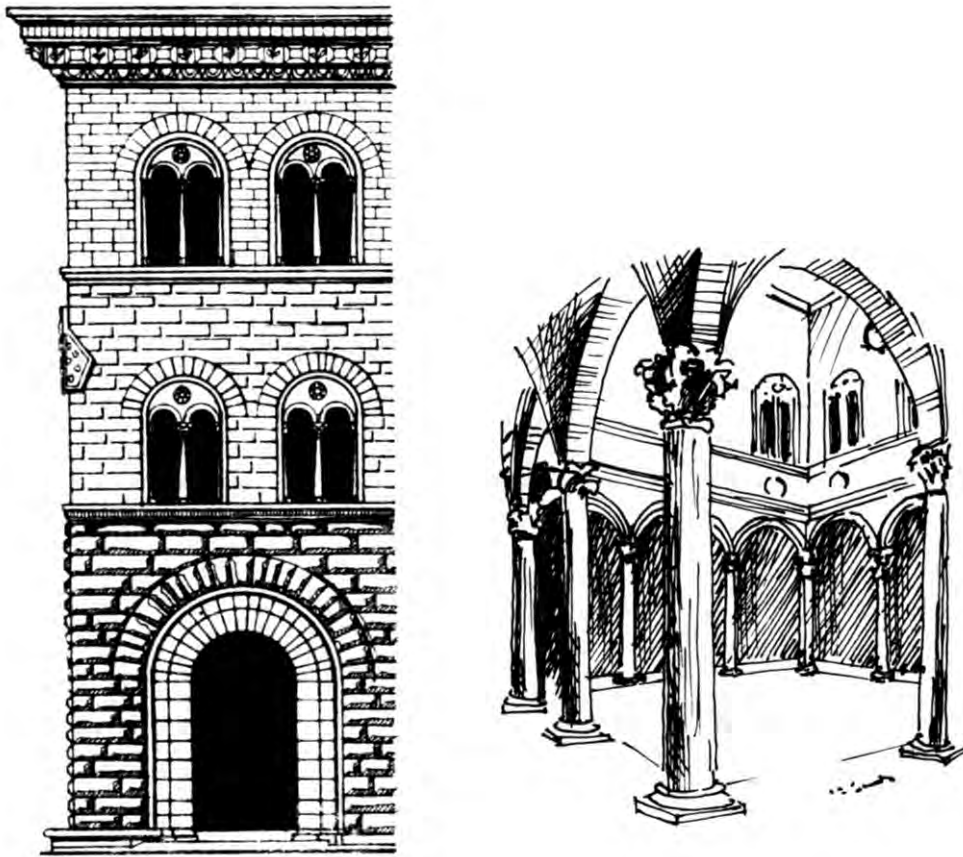


Рис. 4.16. Флоренция. Палаццо Медичи-Риккарди. Фрагмент фасада и внутренний двор. 1445–1452 гг. Архитектор Микелоццо

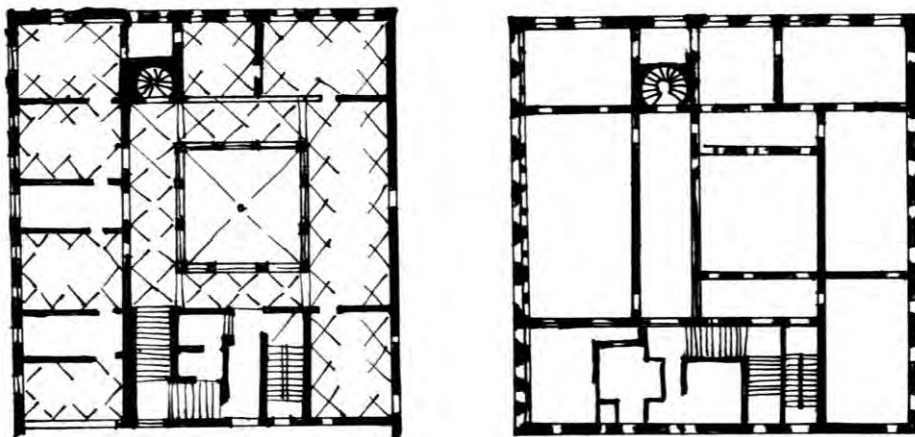


Рис. 4.17. Палаццо Медичи-Риккарди. Планы этажей. Архитектор Микелоццо

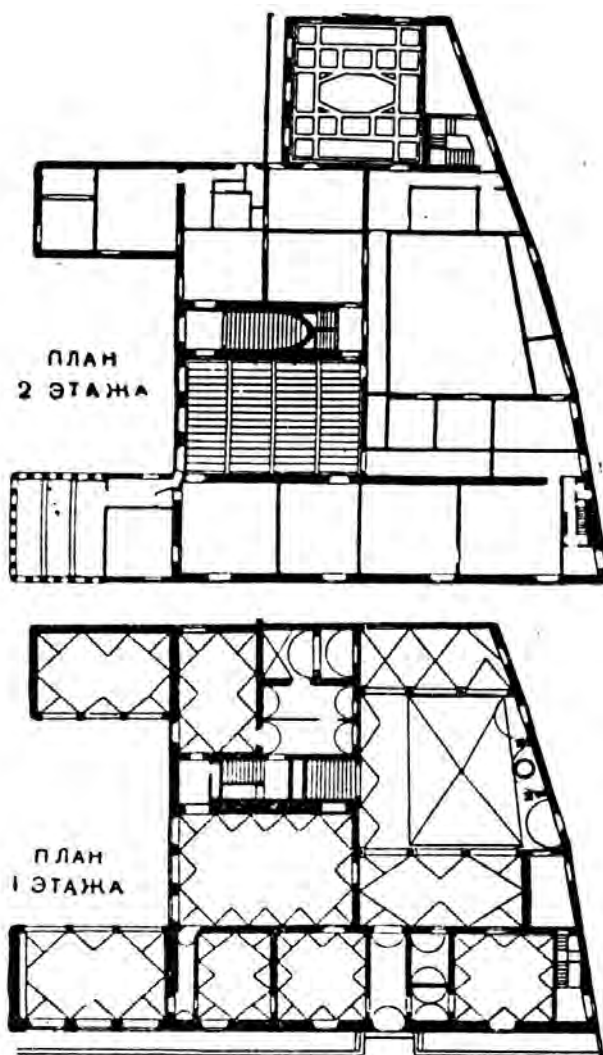


Рис. 4.18. Флоренция. Вилла Медичи в Кареджи. Планы 1 и 2 этажей

Увлеченный изучением архитектуры античности, Альберти в палаццо Ручеллаи использовал тектонические приемы построения ордерной композиции (рис. 4.19). Принцип облегчения фасада по мере подъема вверх он реализовал в виде изменяющихся в каждом этаже ордерных пилястр, поддерживающих антаблементы. В первом этаже – дорический ордер, во втором и третьем – коринфский. Структурные построения окон также напоминают античность. Внутренний двор прямоугольной формы имел аркады по двум противоположным сторонам.

*Альберти* оставил очень богатое архитектурное наследие. В своих проектах церквей он последовательно разрабатывал разнообразные композиционные решения в поисках образа, отвечающего новой идеологии.

**Церковь Сан Франческо в Римини** была задумана в формах мавзолея героя, фасад трактовался как триумфальная арка (рис. 4.20, 4.21).

**В церкви Санта Мария Новелла во Флоренции** архитектор переделывал фасад (рис. 4.22). В верхней его части плоскость стены, отвечающая главному нефу, обработана пилястрами с антаблементом и фронтоном. В качестве вставки, соединяющей на фасаде высокую часть центрального нефа с более низкими



частями боковых, Альберти использовал криволинейный элемент, *прообраз будущих волют*, которые в дальнейшем, в эпоху позднего ренессанса и барокко, станут знаковыми.

Новацией, предложенной Альберти **в церкви Сан Себастьяно в Мантуе**, впервые в эпоху Возрождения явился *план в виде греческого креста* (рис. 4.23, 4.24).

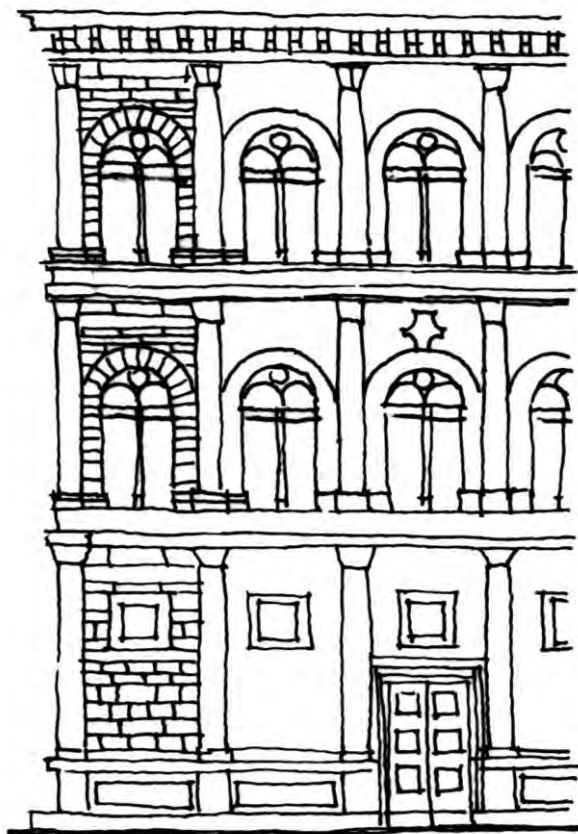


Рис. 4.19. Флоренция. Палаццо Ручеллаи. Фасад. Архитектор Альберти

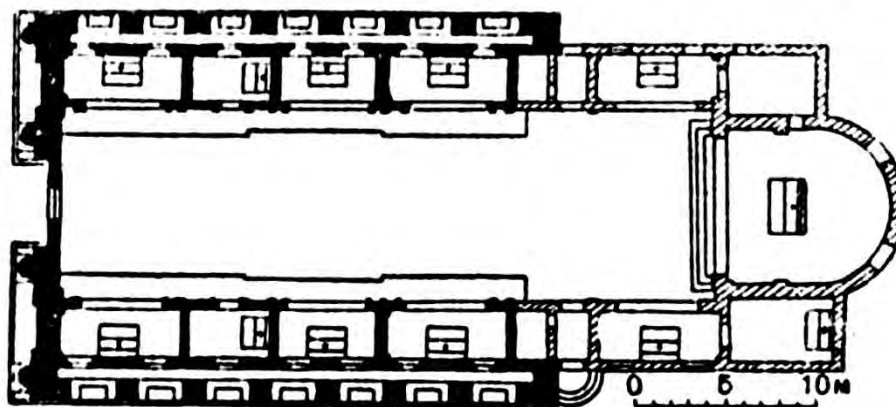


Рис. 4.20. Римини. Церковь Сан Франческо. План

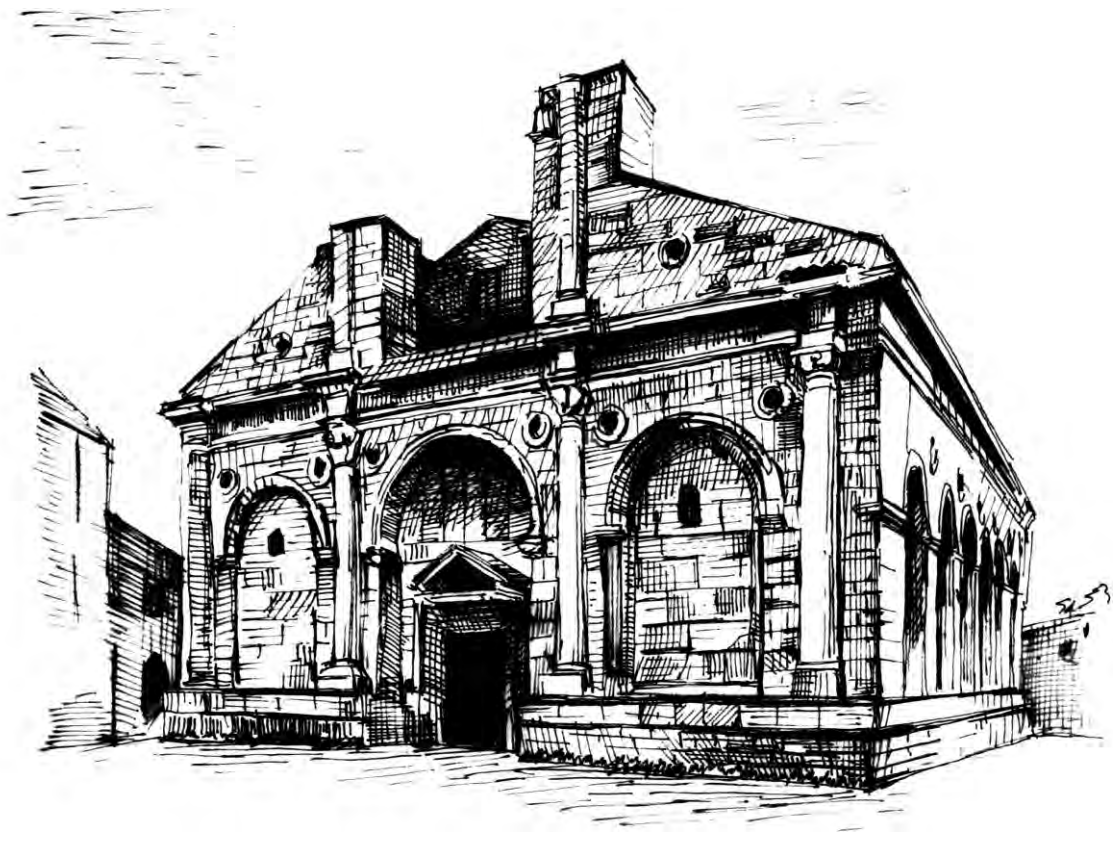


Рис. 4.21. Римини. Церковь Сан Франческо. 1450–1461 гг. Архитектор Альберти



Рис. 4.22. Флоренция. Церковь Санта Мария Новелла. Архитектор Альберти

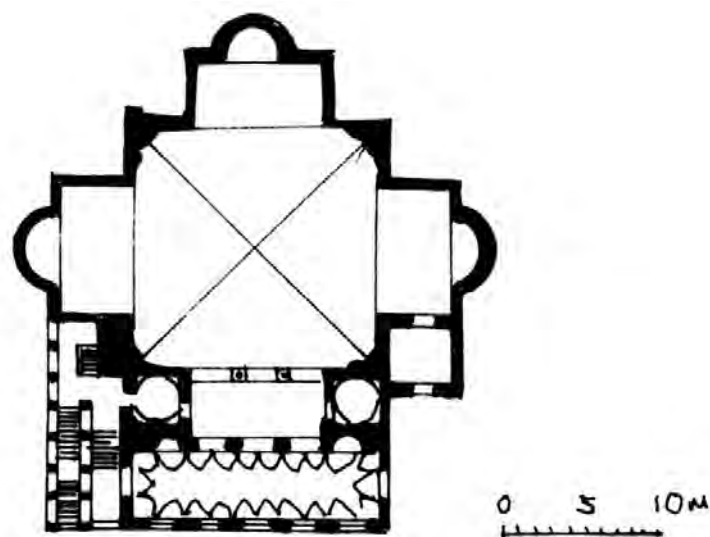


Рис. 4.23. Мантуя. Церковь Сан Себастьяно. План

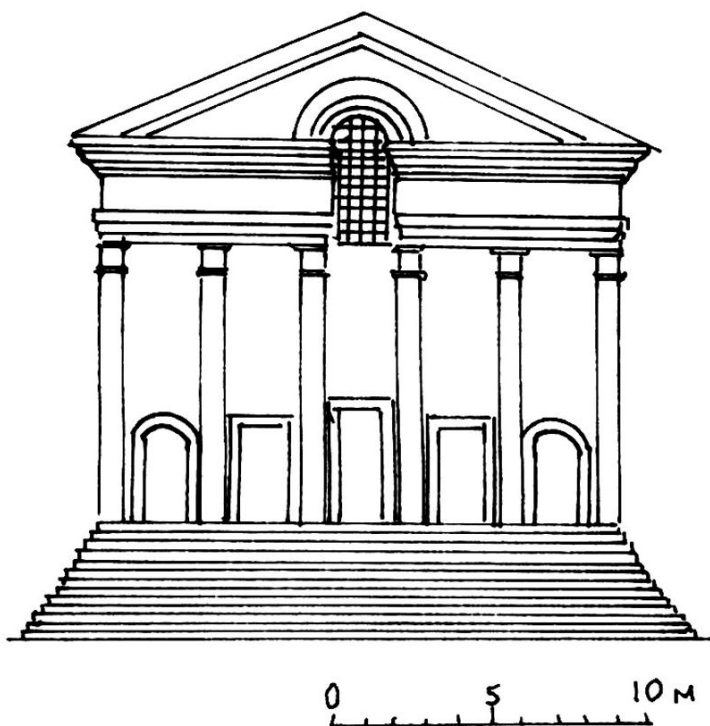


Рис. 4.24. Мантуя. Церковь Сан Себастьяно. Фасад

**Церковь Сант Андреа в Мантуе** – самый крупный из построенных *Альберти* храмов, с очень богатым декором – также отражает искания зодчего. В базиликальной композиции боковые нефы заняты капеллами, которые выходят в центральный неф. В результате *главный неф приобрел значение единого большого пространства*, объединенного с широким трансептом (рис. 4.25.). Неф и ветви трансепта перекрыты кессонированными цилиндрическими сводами, над *средокрестием* возносится купол на парусах. Зодчий внес *новшество и в конструктивное решение*. Распор цилиндрического свода, перекрывающего центральный неф, гасится рядами капелл по его сторонам, а распорные усилия

купола на парусах, в свою очередь, нейтрализуют с четырех сторон цилиндрические своды. Приемы, когда распорные усилия купола гасятся цилиндрическими сводами, так же как и ребристый купол Брунеллески, в дальнейшем найдут использование у других архитекторов, которые будут развивать их, видоизменять, сохраняя принципиальное решение (рис. 4.26). Четыре пилястры с коринфскими капителями поддерживают фронтоны, что дает фасаду сходство с портиком. В то же время арка над входом усиливает сходство с триумфальной аркой, сделанной во всю высоту сооружения. В своем трактате Альберти подчеркивал, что храм должен быть самым красивым зданием в городе. Это он воплотил в облике церкви Сант Андреа в Мантуе.

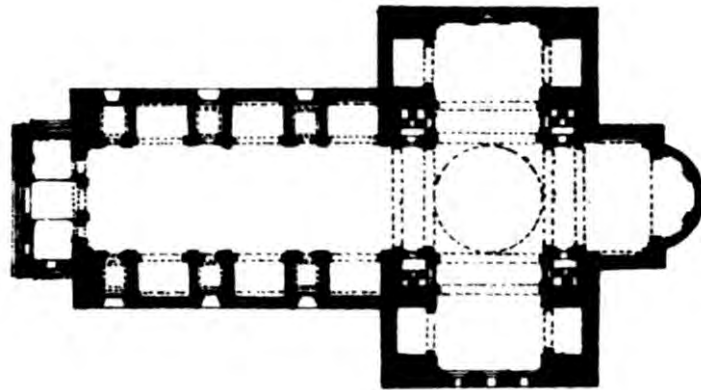


Рис. 4.25. Мантуя. Церковь Сант Андреа. План. Архитектор Альберти



Рис. 2.26. Мантуя. Церковь Сант Андреа. Архитектор Альберти

Необходимо отметить, что в церкви Сант Андреа, как и в других своих сооружениях, Альберти реализовал одно из своих теоретических положений: необходимость единства композиционных приемов, используемых как в экстерьере, так и в интерьере. Одним из краеугольных камней, на которые опирался зодчий в своем творчестве, было, по его выражению, величие и достоинство. Творчество Альберти, его теоретические труды, о которых речь будет идти ниже, оказали очень большое влияние на дальнейшее развитие архитектуры всей Европы, в том числе и на развитие классицизма.

В эпоху раннего Возрождения яркий след в архитектуре оставили *Бенедетто да Майано* и *Джулиано да Сангалло*.

**Палаццо Строцци** архитектора *Майано*, построенное во Флоренции, в планировочном отношении представляет особый интерес, т.к. это уже абсолютно симметричная композиция с двором правильной прямоугольной формы, со входами, расположенными на продольной оси, и третьим входом на оси главного фасада. А во внешнем облике здания, наоборот, заметно движение в обратном направлении: суровый фасад с маленькими окошками первого этажа, практически без украшений (рис. 4.27).

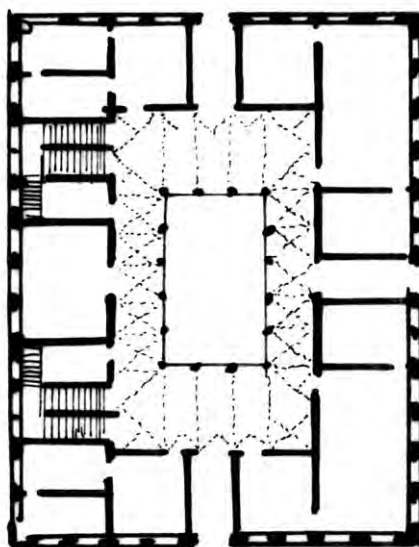
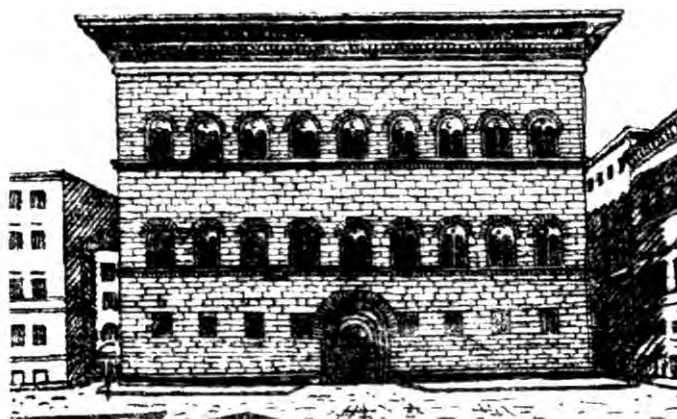


Рис. 4.27. Флоренция. Палаццо Строцци. Архитектор Майано

**Джулиано да Сангалло**, обладающий разнообразными талантами человек (как и большинство выдающихся представителей искусства и архитектуры эпохи Возрождения) много усилий затратил на поиск идеального центрального сооружения, в котором наравне с разработкой объема большую проблему представляло и решение интерьера. К числу таких построек относятся **сакристия церкви Сан Спирито во Флоренции и церковь Мадонна делла Карчери в Прато.**

Сакристию зодчий спроектировал в виде купольной восьмигранной конструкции. Распор купола гасится вертикальными вставками. В интерьере углы преобразованы в ниши, что способствовало созданию более цельного и компактного пространства, близкого к кругу (рис. 4.28).

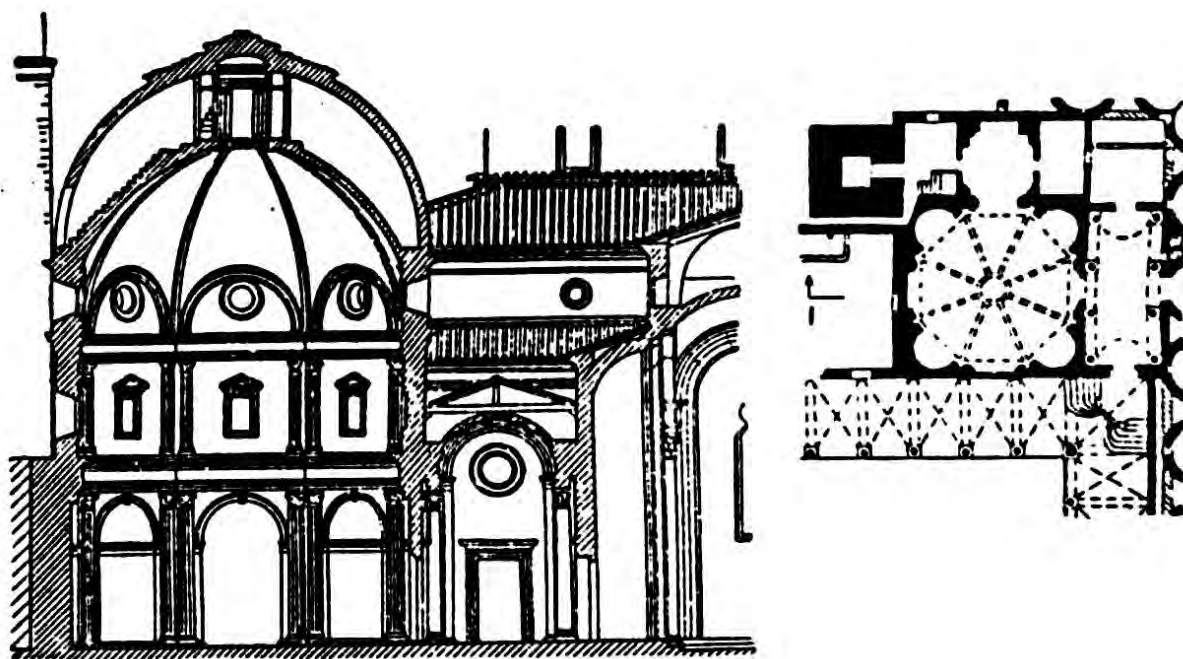


Рис. 4.28. Флоренция. Сакристия церкви Сан Спирито. Разрез. План

Церковь Мадонна делла Карчери имеет центрическую *композицию с планом в виде греческого креста*. Над средокрестием – ребристый купол на парусах. Визуальное восприятие композиции требовало подъема купола на большую высоту, вследствие чего появился невысокий барабан. Ветви креста перекрыты цилиндрическими сводами, то есть использован тот же прием, что и у Альберти (рис. 4.29).

Для итальянской архитектуры раннего Возрождения характерны гармония, чистота пропорций, использование классических мотивов и античного ордера. Однако, обращаясь к античным образцам, архитекторы вовсе не отказывались от готического и романского наследия. Новая архитектура иногда включала в себя элементы прежнего стиля и местные строительные особенности, соединяя старое и новое идеями преемственности и гражданской гордости.



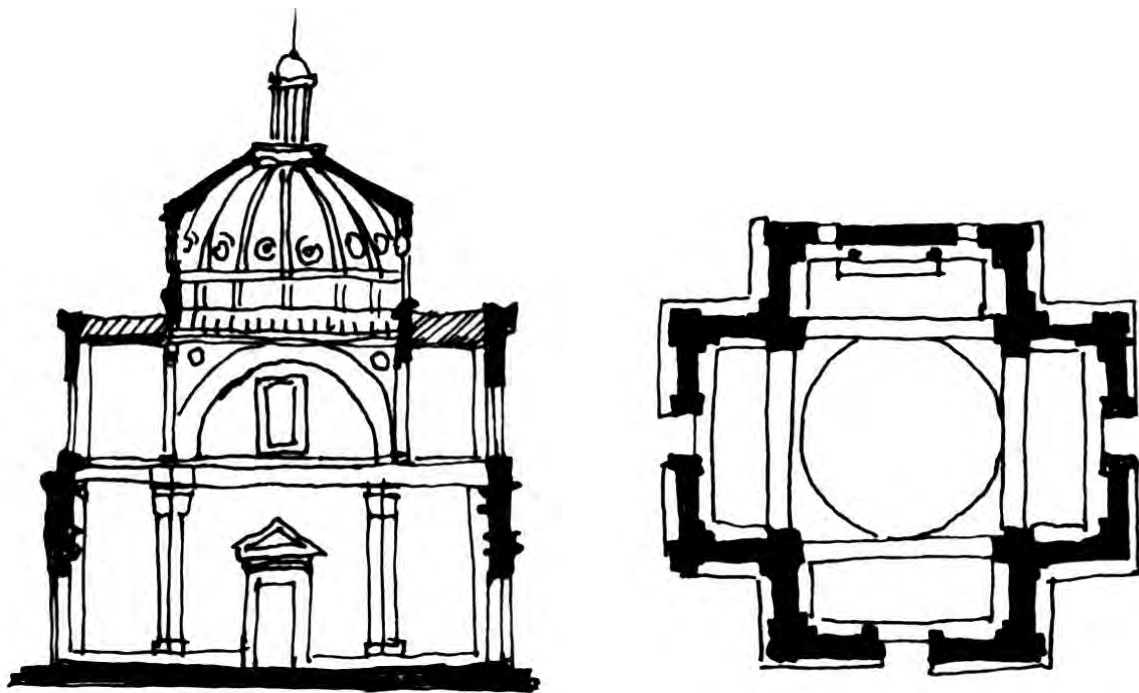


Рис. 4.29. Прато. Церковь Мадонна дела Карчери. Архитектор Сангалло

### *Архитектура Венеции*

Архитектура Возрождения приходит в Венецию позже: лишь в конце XV в. в ее архитектуре стали заметны новые веяния. Поэтому первые три четверти XV в. получили название *«венецианской готики»*, а *последняя четверть – «раннего венецианского Возрождения»*.

Политическая самостоятельность, экономический расцвет, связи со странами Ближнего и Среднего Востока наложили значительный отпечаток на быт города, для которого было характерно множество приезжих, оживленная торговля и ремесленное производство, любовь к празднествам, роскоши. Специфика географических и природных условий, международные связи нашли отражение в градостроительстве и архитектуре города. Типологическая характеристика архитектуры Венеции отличалась большим разнообразием: здесь строились дворцы, храмы, многоэтажные дома с поэтажным и покомнатным заселением, общежития и др.

В XV в. Венеция еще больше разбогатела и город захлестнула волна строительства, возводились новые дома, реконструировались и ремонтировались старые. В это время в городе работали ломбардские мастера, которые приносили с собой новые идеи и формы. Жителей города нельзя было удивить обилием золота, серебра и драгоценных камней, но сад при дворце всегда воспринимался ими как высший предел богатства.

Дома возводили из кирпича, как из более легкого материала, чем камень, на сваях. Для архитектуры Венеции характерна жизнерадостность, красочность, здания отличаются полихромией, обилием декора. План города иррегулярный, роль улиц исполняют каналы, из-за ограниченного количества земли в городе

очень плотная застройка. Основу застройки составляли жилые дома горожан, достаточно скромные. На их фоне особенно красочно выглядели дворцы богатых людей с великолепной отделкой из позолоты, смальты и др.

**В дворцовой архитектуре Венеции можно отметить несколько характерных особенностей**, отличающих ее от городских дворцов, например, Флоренции.

Планы венецианских палаццо – обычно неправильной геометрической формы, что связано с затесненностью и большой плотностью застройки. В отличие от тосканских палаццо первый этаж – парадный, открывается на канал лоджиями, от которых проход ведет к маленькому внутреннему двору и лестнице. Фасад имеет две самостоятельные оси симметрии, одна из которых часто проходит по ярусной лоджии с готическим декором. В качестве примеров можно привести **палаццо Ка д’Оро архитекторов Джованни Бартоломмео (старшего) Бон и его сына** (рис. 4.30) и **палацетто Гуссони архитектора Ломбардо** (рис. 4.31).

Семейство архитекторов Ломбардо во главе с Пьетро сыграло важную роль в сложении венецианской архитектуры XV в. В этот же период активно строил *Моро Кодуччи из Бергамо*. Результатом их совместной деятельности явилось **палаццо Вендрамин – Калерджи** (рис. 4.32).

В Венеции к сооружениям *Пьетро Ломбардо* относится и **церковь Санта Мария Деи Мираколи** (1481 г.), которая является к типичным сооружением венецианского Возрождения (рис. 4.33, 4.34). Внешне она очень живописна с полукруглым фронтоном, который прорезают несколько окон-роз (декоративный прием, идущий от готики). Главный фасад, облицованный мрамором красного, белого и черного цветов, членится коринфскими пилястрами на два яруса, ордер которых меняется от нижнего коринфского к ионическому в верхнем. Единственная колокольня поставлена асимметрично.

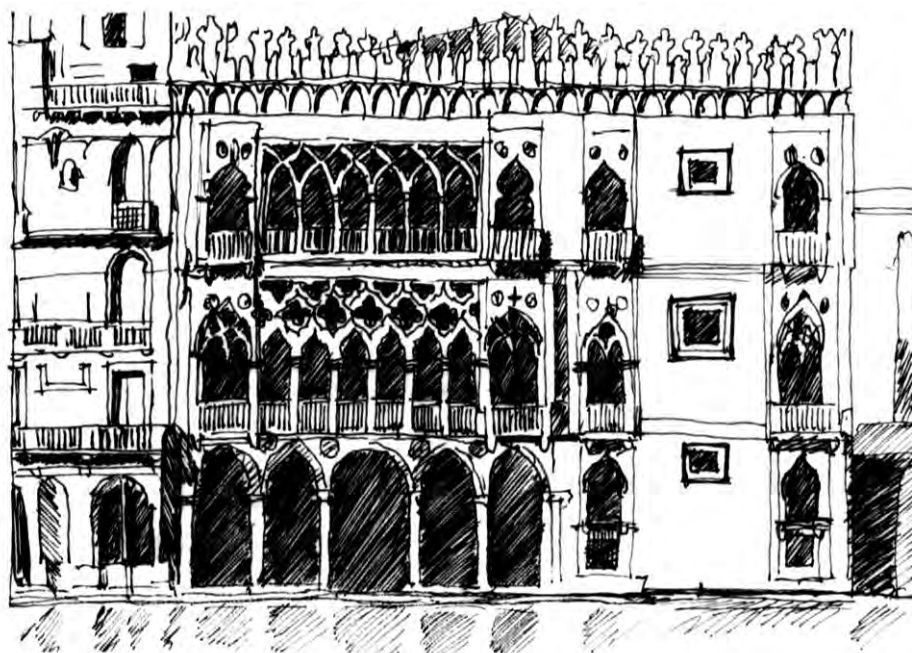


Рис. 4.30. Палаццо Ка д’Оро в Венеции. Архитектор Джованни и Бартоломмео Бон

В плане церковь представляет собой однефное сооружение с куполом на парусах над алтарем. Перекрытие – деревянные фермы, к которым подвешен цилиндрический деревянный с расписными кессонами свод. Весь интерьер очень яркий, инкрустированный цветным мрамором. Уровень хора, к которому подводит широкая лестница, поднят, и под ним, в уровне основного пространства церкви, сделана крипта.

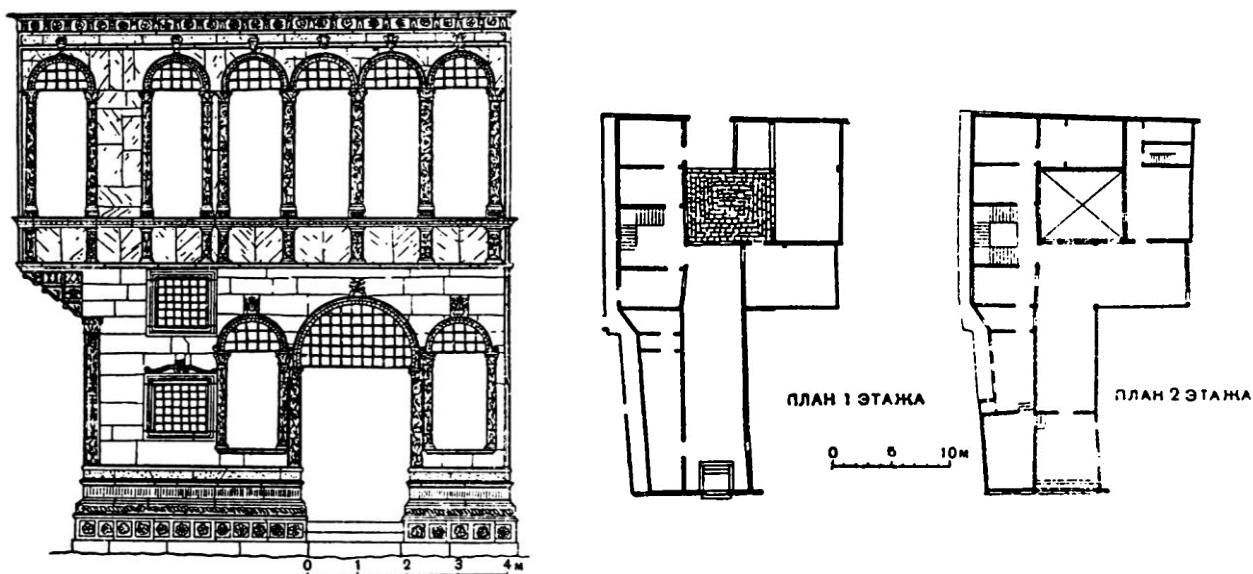


Рис. 4.31. Венеция. Палацетто Гуссоли. Планы 1-го и 2-го этажей. Фасад

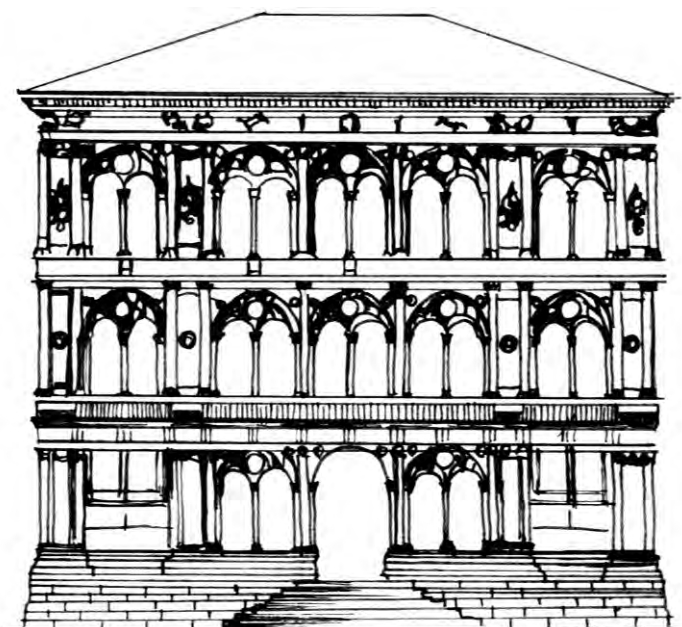


Рис. 3.32. Венеция.  
Палаццо Вендрамин-Калерджи. 1481–1509 гг.  
Архитектор Кодуччи, Ломбардо



Рис. 4.33. Венеция.  
Церковь Санта Мария деи Мираколи.  
Архитектор Пьетро Ломбардо. Общий вид

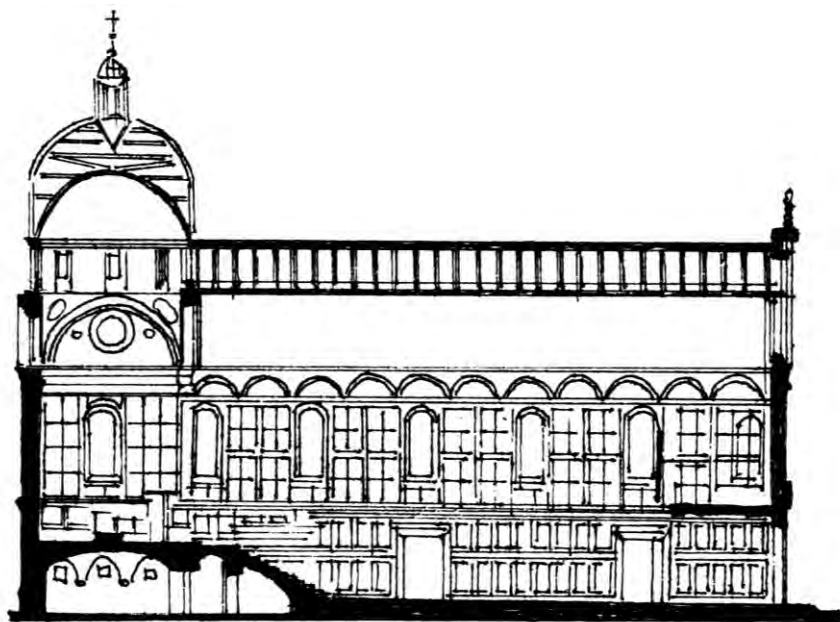


Рис. 4.34. Венеция. Церковь Санта Мария деи Мираколи.  
Продольный разрез. Архитектор Ломбардо

### *Архитектура Ломбардии (север Италии)*

Север Италии, который раньше других областей принял готику, долго сохранял приверженность ей. Консерватизм архитектуры Ломбардии, который усиливали пережитки цеховой организации строителей и ремесленников, проявлялся в замках, которые возводились в соответствии с требованиями крепостных сооружений средневековья. Примером является замок Сфорца в Милане, прямоугольный в плане, окруженный рвами с подъемными мостами, стенами, башнями. Вместе с тем в середине XV в. в архитектуре Ломбардии появляются античные декоративные мотивы, а затем зодчие начинают разрабатывать центрические композиции. Осваивая язык новой архитектуры, они не отрекаются и от привычных для севера Италии форм и приемов, в результате чего появляется очень живописное смешение готических и ренессансных мотивов. **Капелла Коллеони архитектора Амадео** с обильным декором, галереями, скульптурами и полихромностью – одно из таких сооружений (рис. 4.5).

Милан связан с именем *Леонардо да Винчи*, где тот много и плодотворно работал, главным образом в области фортификационного строительства.

В Милане провел значительную часть своей жизни **основоположник Высокого Возрождения в архитектуре Донато Анжело Браманте** (1444–1514 гг.). Самым удивительным в его творческой биографии является то, что пока он жил и творил в Милане, образный строй его произведений в полной мере соответствовал периоду раннего Возрождения. Переехав в 1499 г. в Рим в возрасте 55 лет и попав в иную художественную среду, он первой же своей постройкой – маленькой часовней, вошедшей в историю как Темпьетто, произвел фурор, заставив всех говорить о ней как о сооружении совершенно нового типа, в полной мере воплотившем искания зодчих предшествующих десятилетий.

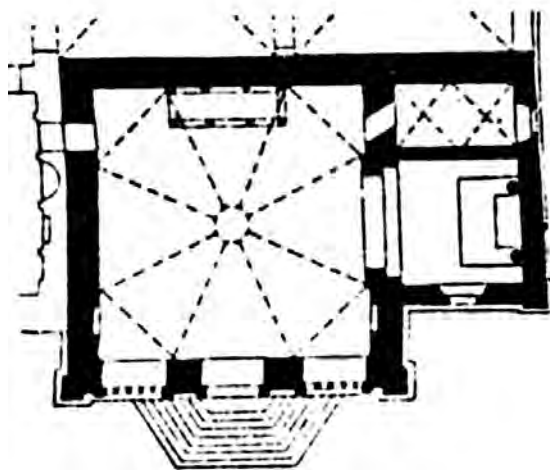


Рис. 4.35. Бергамо. Капелла Коллеони. План

Творческая жизнь Браманте в Милане была насыщенной. К числу его первых сооружений относится **церковь Санта Мария presso Сан Сатиро в Милане**, которой посчастливилось вплоть до наших дней исполнять свое первоначальное предназначение (рис. 4.36).

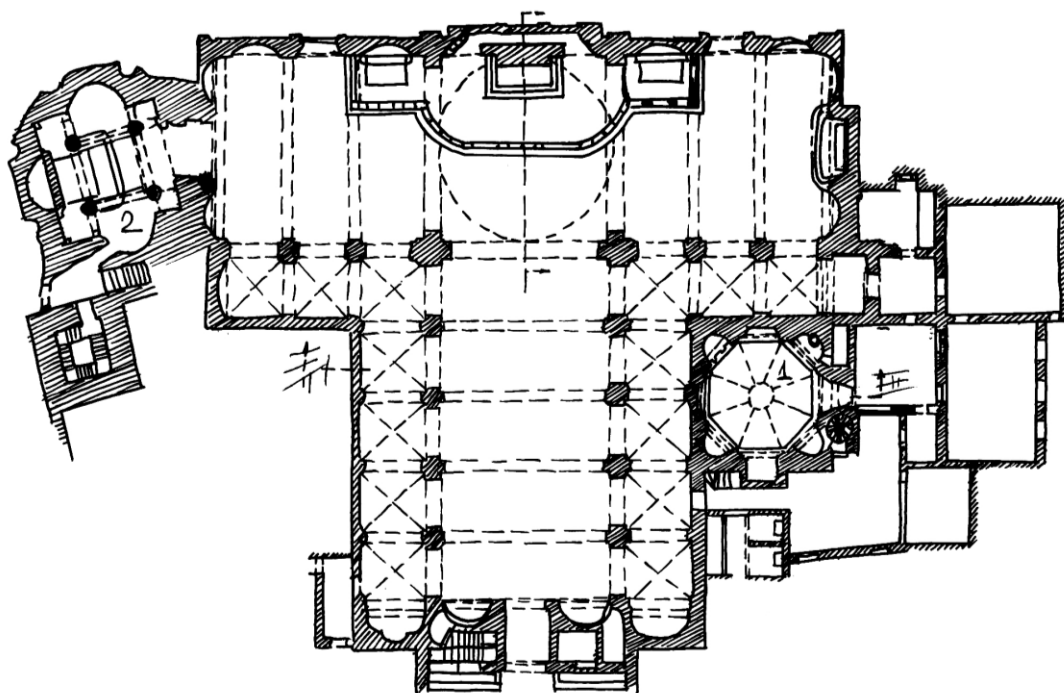


Рис. 4.36. Милан. Церковь Санта Мария presso Сан Сатиро. Архитектор Браманте:  
1 – сакристия; 2 – капелла

Трехнефная церковь с сакристией и средневековой капеллой Т-образная в плане из-за ограниченности земельного участка. Над средокрестием – купол на парусах на большой высоте. Композиция внутреннего пространства строится по нарастающей: от низких боковых нефов к высокому центральному и значительно большей высоте подкупольного пространства, которое и является доминантой.

С помощью неглубокого рельефа и живописи за алтарем Браманте создал иллюзию хорového пространства. Все части церкви перекрыты цилиндрическими сводами, что решило проблему гашения усилий распора.

Капелла и восьмигранная сакристия также явились «подопытными» объемами, в которых зодчий искал художественные средства для максимального выявления внешнего и внутреннего пространства центрических композиций (рис. 4.37).



Рис. 4.37. Капелла церкви Санта Мария Прессо Сан Сати́ро в Милане

**В соборе в Павии** архитектор продолжил разрабатывать систему соединения базиликального храма с крестово-купольным, где главной доминантой внутреннего пространства храма является подкупольное (рис. 4.38). Браманте вновь обратился к приему построения внутреннего объема по нарастающей: от более низких к самому высокому – подкупольному. Эта же тема очень выразительно проводилась и во внешнем объеме собора. Все его элементы словно стягиваются к вертикальной оси собора, проходящей через средокрестие и купол (рис. 4.39).

Все работы Браманте миланского периода можно смело отнести к поисковым. Он целеустремленно искал наилучший образ центрической композиции, экспериментируя с объемами, внутренним пространством, используя необычные формы и приемы: иллюзорный хор, прогнутые пилястры, колонны с сучками и т.п. В последний год XV в. Браманте переехал в Рим.

В конце XV – начале XVI вв. итальянские города переживали экономический застой. Внешние рынки сокращались из-за турецких завоеваний, смещения торговых путей, развития промышленности в других странах. Строительство резко сократилось, интерес к произведениям искусства снизился. Архитекторы, художники, поэты, музыканты искали работу. Таким городом, в котором



было больше шансов найти приложение своим талантам, был Рим. И хотя число жителей «вечного города» в XV в. составляло всего 50 тысяч (в период расцвета при Римской империи население города насчитывало 1,5–2 миллиона человек), он быстро возрождался.

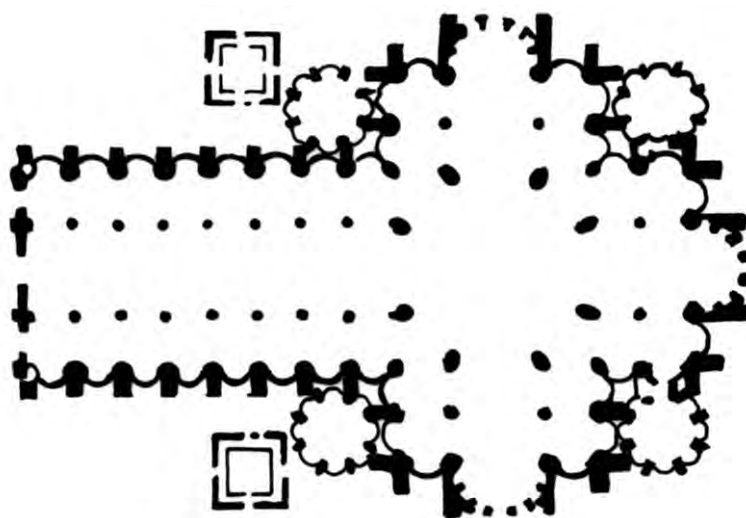


Рис. 4.38. Павия. Собор. План. Архитектор Браманте

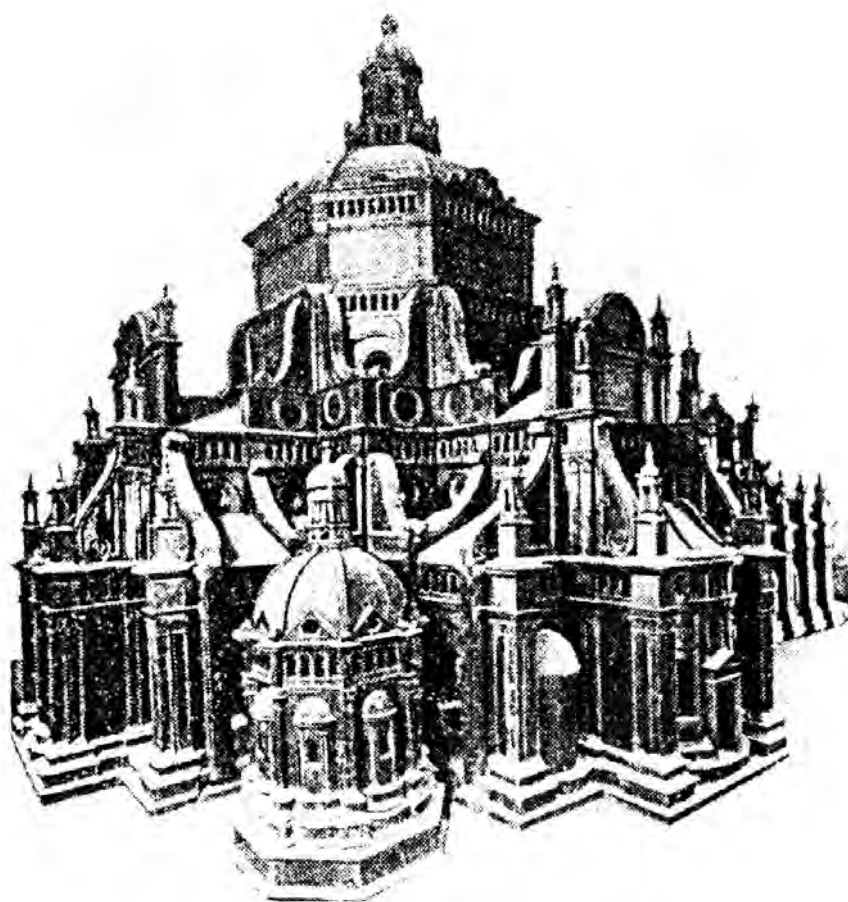


Рис. 4.39. Павия. Собор. Общий вид

#### 4.1.2. Архитектура Высокого Возрождения

В XVI в. центром итальянской архитектуры стал Рим. Восстановление папского двора и необходимость срочной реконструкции пришедшего в упадок города обеспечили заказы на строительство от пап, кардиналов и новых религиозных орденов. Архитектура служила мощным орудием, с помощью которого католическая церковь подчеркивала свое значение и силу. Большую роль в восстановлении величия Рима сыграла деятельность Николая V, Сикста IV, Юлия II, Льва X и других, в разное время занимавших папский престол. При них в городе начались работы по благоустройству, пробивке новых улиц, восстановлению христианских святынь, значительных сооружений и возведению новых. Возвышению Рима способствовала и вечно живая идея политического объединения Италии. Активными приверженцами этой идеи, пытавшимися воплотить ее в жизнь, в разное время были Савонаролла, Макиавелли, папа Александр V, Цезарь Борджиа и некоторые другие.

Первой постройкой, возведенной *Браманте* в Риме, была маленькая часовня во дворе монастыря Сан Пьетро ин Монторио, известная как **Темпьетто** (рис. 3.40). На диске-подиуме, от которого кольцом расходятся ступени, возносится круглая целла. Ее поверхность членится пилястрами, нишами, окнами и дверьми, которые придают скульптурность небольшому объему часовни. Шестнадцать колонн из цельного гранита дорического ордера окружают сооружение. Метопы украшены эмблемами папского достоинства. Полукруглый купол покоится на высоком барабане. В подземном уровне – крипта. В ней сохранилось углубление от креста, на котором, по преданию, был распят святой Петр.

В крипту ведет лестница, располагаясь в границах кольца ступеней (рис. 4.41).

По замыслу Браманте двор монастыря со стоящей в центре часовней представлял собой единую композицию, центром которой служила часовня. Она должна была исполнять роль кафедры, а двор монастыря – церковного пространства. Но, к сожалению, проект завершен не был.

Темпьетто считали совершенным уже при жизни Браманте. Это сооружение стало единственным строением, включенным Палладио в его книгу о римских храмах.

С именем Браманте в Риме связано строительство **палаццо Канцеллерия** в 1483–1526 гг. Первоначально здание возводилось для кардинала, но в силу обстоятельств превратилось в канцелярию для папы. Зодчий приехал в вечный город, когда строительство дворца шло полным ходом, поэтому предполагают, что Браманте завершал возведение палаццо: достроил третий ярус фасада и по меньшей мере два этажа внутреннего двора. Исследователи отмечают характерные особенности почерка Браманте. И хотя в палаццо Канцеллерия присутствуют черты, типичные для дворцов Флоренции: замкнутость композиции, трехъярусность, противопоставление сурового фасада нарядному внутреннему двору, облицовка камнем и некоторые другие, – это выдающееся сооружение нового этапа архитектуры Возрождения, сооружение, в котором в полной мере

проявились черты зрелого Возрождения, синтезировавшего специфику различных школ. Но вместе с тем появились новации.

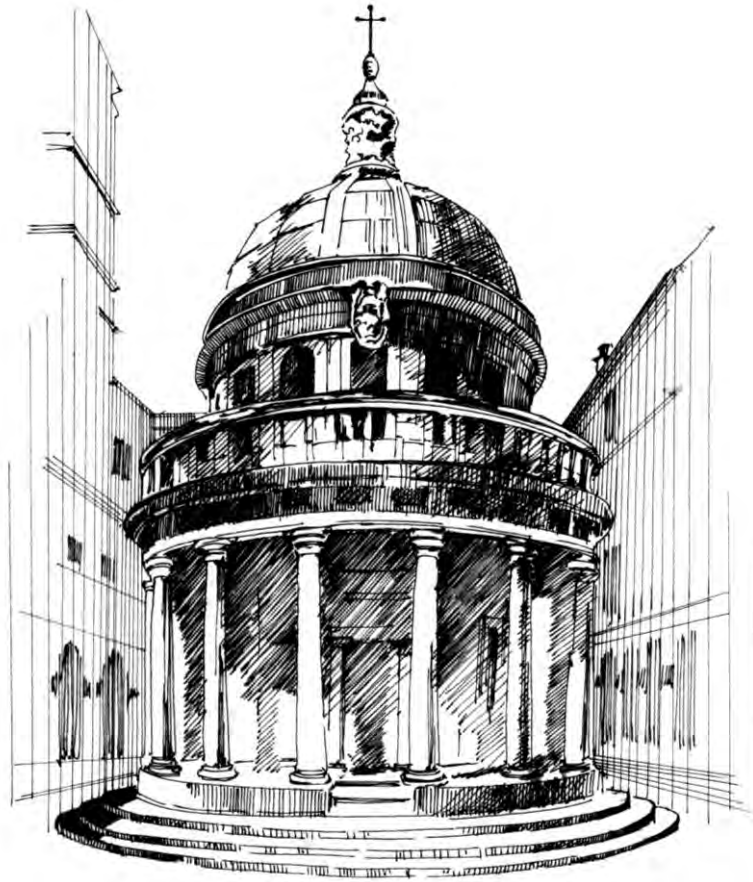


Рис. 4.40. Рим. Темплетто. Общий вид. Архитектор Браманте

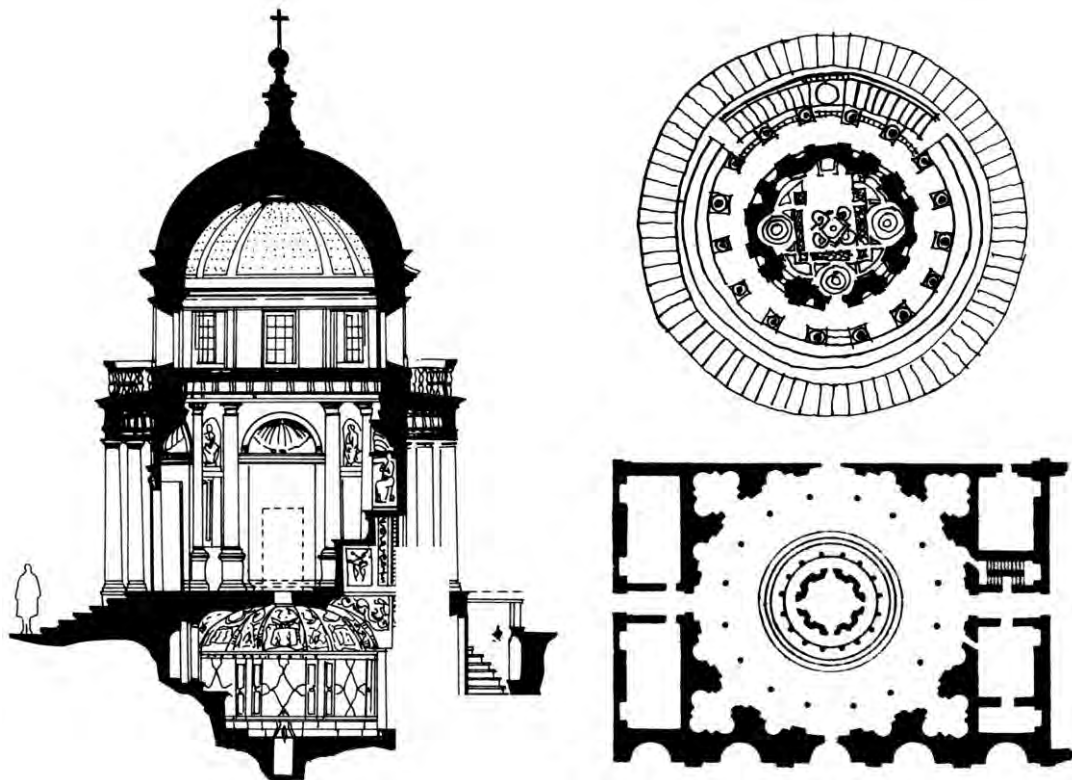


Рис. 4.41. Рим. Темплетто. 1502 г. Архитектор Д. Браманте. Разрез.  
План. Неосуществленный двор.

Дворец занимает целый квартал и в своей планировочной основе имеет две оси: ось церкви и ось внутреннего двора. Церковь скрыта за фасадом, о ее присутствии говорит только появление еще одного портала (рис. 4.42). Главный фасад с едва выступающими **ризалитами** (на боковом фасаде ризалиты значительно заметнее) членится на три яруса довольно массивными горизонтальными тягами, а плоскость стены, облицованная травертином, обработана неглубоким рустом. Во втором и третьем ярусах стена расчленена пилястрами с неравномерным шагом. До этой постройки такой ритм пилястр встречался только в церквях. В нижнем этаже традиционно сохранен характер цоколя. Поэтажное уменьшение высоты пилястр и размера окон зрительно увеличивает размеры фасада по вертикали и придает членениям стены четкий ритм (рис. 4.43).

Необходимость сохранять установившуюся традицию трехъярусности фасада заставила архитектора спрятать четвертый этаж за высокой частью между верхним рядом окон и карнизом. Такой прием будет встречаться и в дальнейшем (рис. 4.44).

В нарядном внутреннем дворе два нижних яруса образованы аркадами, причем в первом этаже использован темный цвет, во втором – более светлый. Третий ярус, объединяющий третий и четвертый этажи, представляет собой кирпичную стену, расчлененную мраморными пилястрами.

Браманте, став самым авторитетным и модным архитектором в Риме, получил заказ на расширение Ватикана от папы Юлия II, взошедшего на престол в 1503 г. От зодчего требовалось связать в единый организм дворец папы и его летнюю резиденцию – **виллу Бельведер**. Новое композиционное решение должно было обеспечивать безопасность, включать в себя сады, пространства для празднеств, зону для коллекции античных статуй и ряд уже существующих сооружений, в том числе Сикстинскую капеллу и некоторые другие. Участок, предназначенный для этих целей, имел сильный перепад высот, большую протяженность (около 300 м) при сравнительно небольшой ширине.

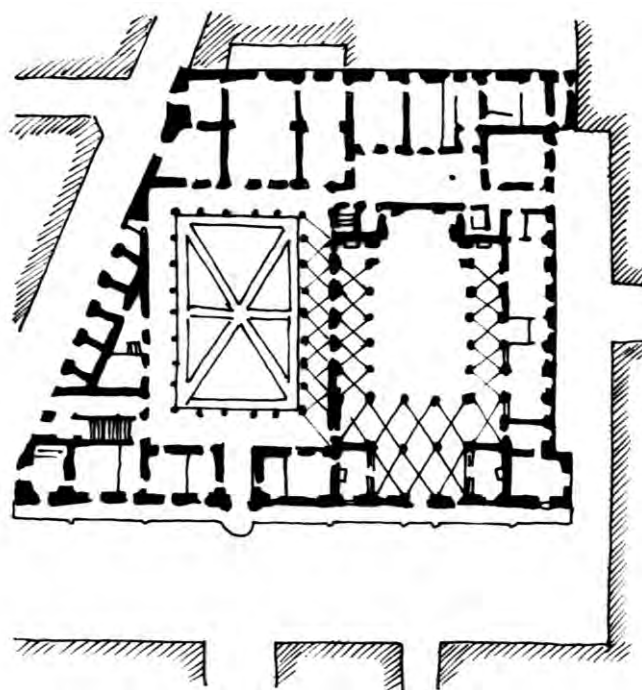


Рис. 4.42. Рим. Палаццо Канцеллерия. Архитектор Браманте. План

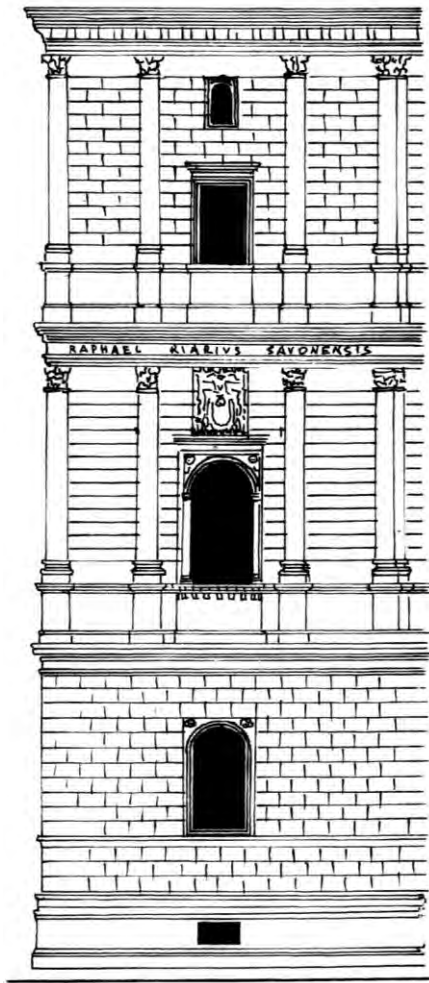


Рис. 4.43. Рим. Палаццо Канчеллерия.  
Фрагмент фасада

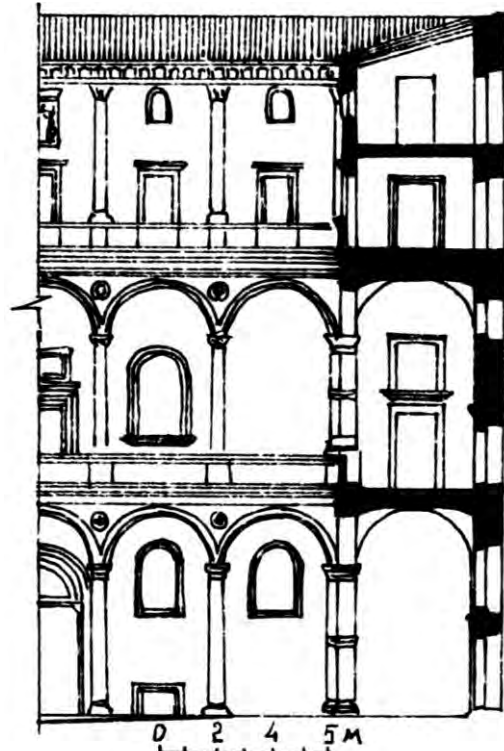


Рис. 4.44. Рим. Палаццо Канчеллерия.  
Фрагмент разреза по внутреннему дворику

Художественный замысел зодчего имел некоторые ассоциации с римскими форумами. Браманте организовал пространство в виде трех террас, подчиненных единой главной оси (рис. 4.45). Нижняя, ближняя к дворцу и самая большая, исполняла роль сцены. За действием, разворачивающимся на ней, можно было наблюдать со ступеней амфитеатра, а также из окон дворца и с балконов. Две другие террасы, связанные пандусами, были заняты регулярными садами, а на одной из них возвышалась мощная экседра, в полукруглом проеме которой была размещена гигантская шишка. За экседрой располагался дворик для античных статуй – первое музейное сооружение Возрождения. В целях безопасности террасы были обнесены мощной стеной, прорезанной галереями.

Возведение **дворов Бельведера** было в центре внимания римлян. Сохранилось несколько десятков изображений различных этапов строительства, сделанных современниками. После смерти архитектора строительство по рисункам *Браманте* продолжил *Рафаэль*.

Крупнейшим сооружением Браманте, не только в его творчестве, но и всей эпохи Возрождения, является **собор Святого Петра в Риме**.

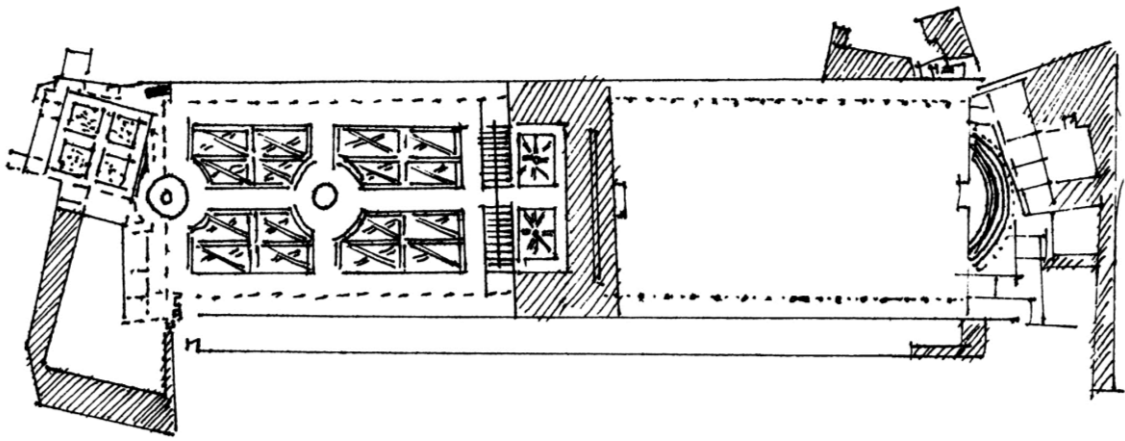


Рис. 4.45. Рим. Двор Бельведера. План Браманте

В давние времена над могилой св. Петра была возведена базилика. Когда Альберти во время своих исследований обнаружил ее аварийное состояние, было решено построить новый великолепный собор. Архитектор Росселино в середине XV в. разработал проект нового храма в форме латинского креста и начал работы по его возведению, которые, однако, продлились недолго. После восшествия на престол в 1503 г. папа Юлий II решил возобновить строительство. Главным архитектором собора был утвержден Браманте. Он предложил центрическую крестово-купольную композицию, чем положил начало длительной борьбе между сторонниками центрической и базиликальной композиций.

План храма у Браманте представлял собой греческий крест, его средокрестие венчал полусферический купол, который являлся главным композиционным элементом. В углах между ветвями креста возвышались колокольни. Диаметры большого и малого куполов относились как 2 к 1, так же соотносились радиусы главных и второстепенных арок (рис. 4.46).

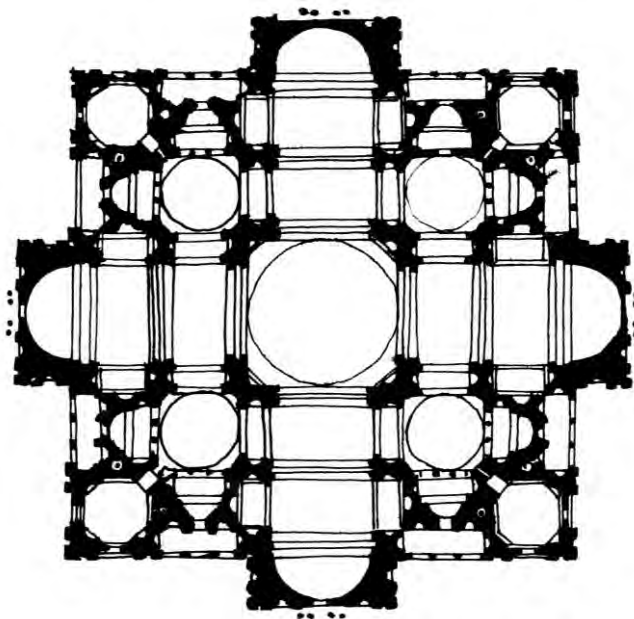
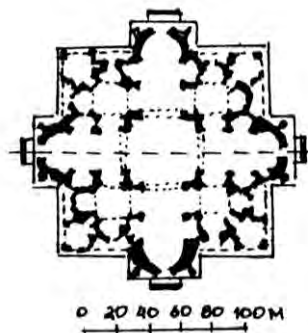


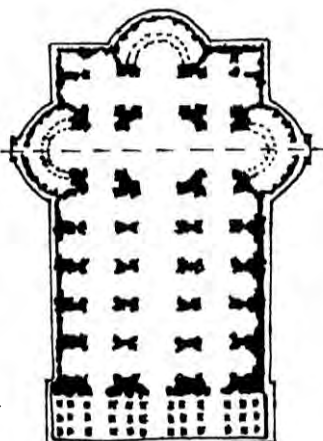
Рис. 4.46. Собор Св. Петра в Риме. Архитектор Браманте. 1505 г.



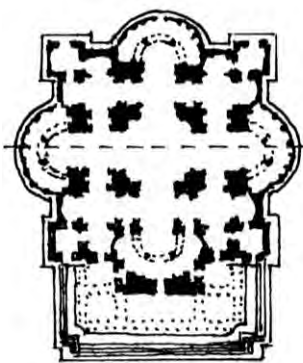
Закладка собора состоялась в апреле 1506 г., однако строительство шло очень медленно. После смерти Браманте строительство возглавил Рафаэль и изменил план храма, сделав его в форме латинского креста. Сменявшие друг друга зодчие оказались последователями различных композиционных концепций. Каждый из них вносил изменения в соответствии со своими убеждениями. Поэтому Перуцци после Рафаэля восстановил центричность композиции, Сангалло младший вернулся к плану Рафаэля. После него главным архитектором собора в 1547 г. был назначен *Микеланджело* (рис. 4.47). С его вступлением в должность, которую он занимал в течение 17 лет, многое изменилось.



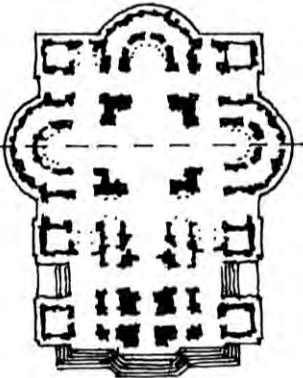
План Браманте, 1505 г.



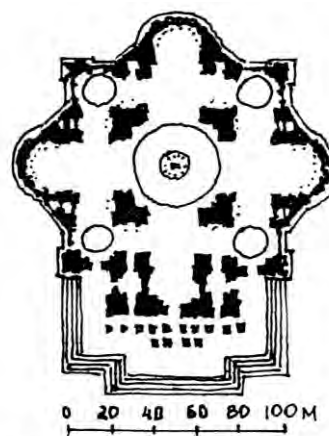
План Рафаэля, 1514 г.



План Перуцци



План Сангалло, 1514 г.



План Микеланджело, 1546 г.

Рис. 4.47. Последовательные проектные планы собора Св. Петра в Риме

Являясь последователем и проводником идей Возрождения, он вернулся к первоначальной идее Браманте. За время, прошедшее с начала Возрождения, наметились значительные изменения во вкусах и идеалах, архитектура вступила в новую фазу позднего Ренессанса. Микеланджело с его динамичным мощным талантом несколько изменил прорисовку плана Браманте, сделав из легкого, «кружевного», более массивный, цельный план, подчеркнув значение подкупольного пространства внутри и самого купола – снаружи, как главного композиционного центра. Четыре маленьких купола располагались по диагоналям

греческого креста. Масштаб главного фасада зодчий сделал гигантским, обработав его коринфскими пилястрами во всю его высоту (рис. 4.48). (После смерти Микеланджело план храма был переделан в начале XVII в. архитектором Мадерна, рис. 4.49).

Ветви креста перекрыты цилиндрическими сводами, которые гасят распор огромного купола диаметром 42 м, (на метр меньше, чем диаметр римского пантеона, и такой же, как диаметр купола Санта Мария дель Фьоре во Флоренции). Кроме того, той же цели служит и железное распорное кольцо в основании купола. Вместо двух оболочек, как во флорентийском образце, Микеланджело сделал три. Однако великому зодчему не суждено было увидеть свой замысел полностью осуществленным. После смерти мастера архитектор Джакомо делла Порта, достраивал храм: он увеличил стрелу подъема купола на 4 м и отказался от третьей оболочки, сохранив в целом замыслы мастера (рис. 4.50, 4.51).

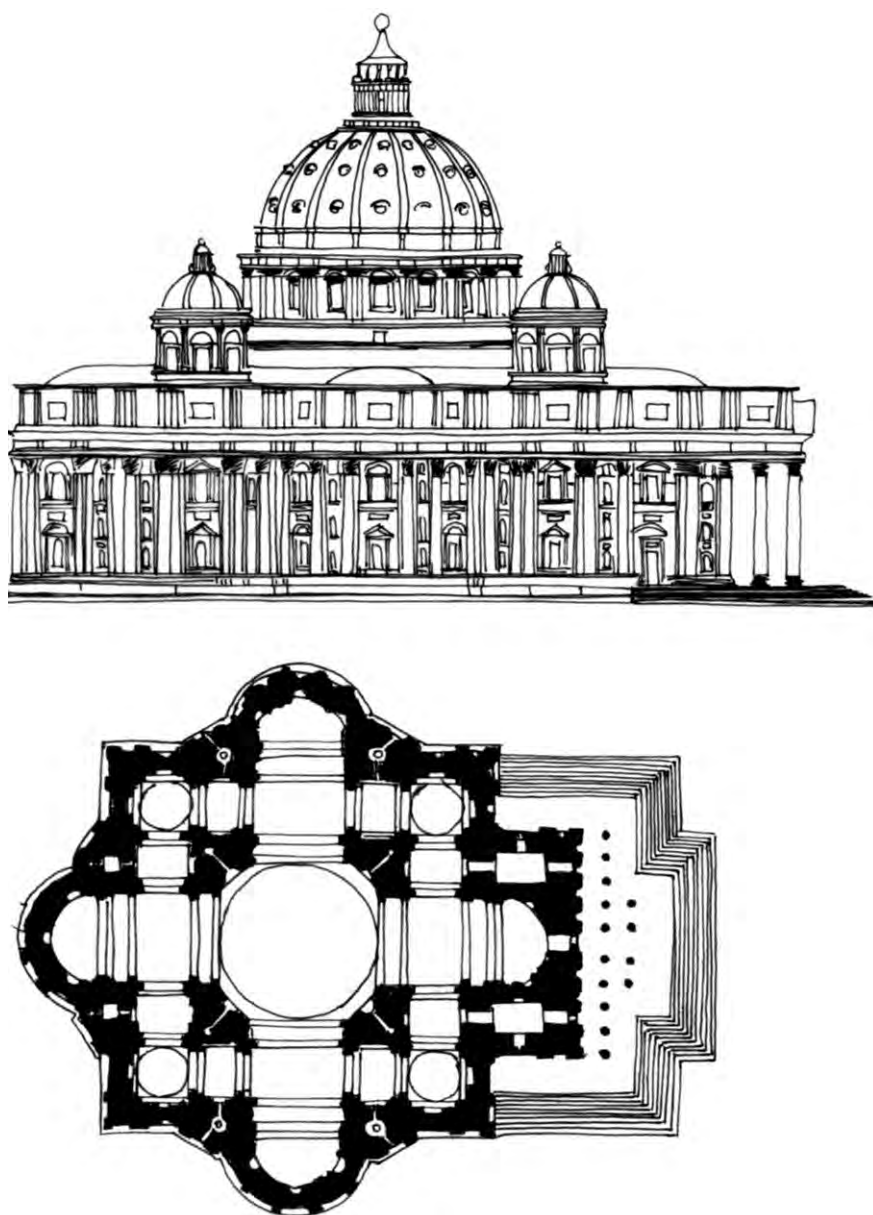


Рис. 4.48. Рим. Фасад и план собора Св. Петра по проекту Микеланджело

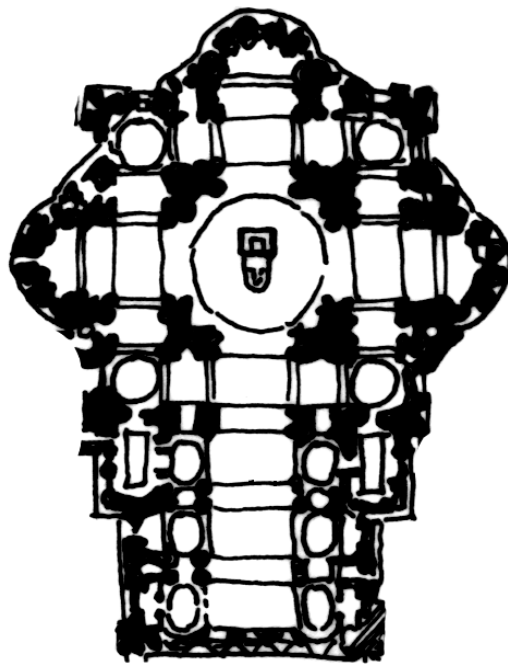


Рис. 4.49. Рим. Собор Св. Петра после перестройки Мадерна в начале XVII в.

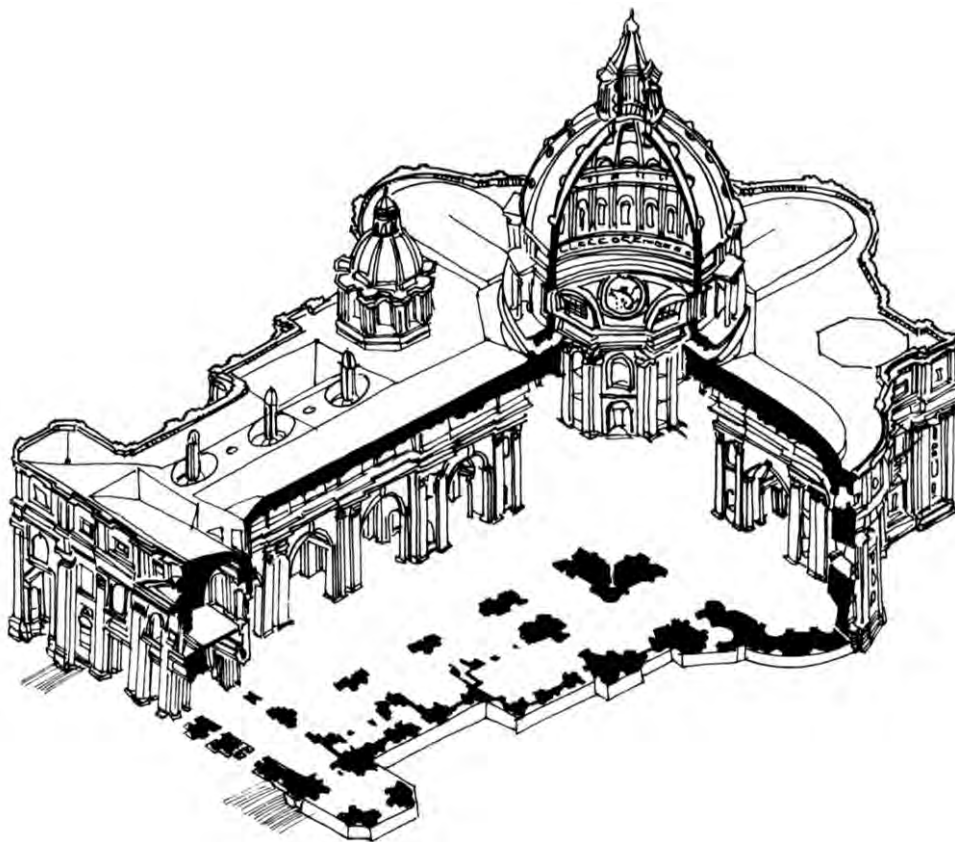


Рис. 4.50. Собор Св. Петра в Риме. Архитекторы Микеланджело, Виньола, К. Мадерна



Рис. 4.51. Рим. Собор Св. Петра

Позже архитектор Мадерна по приказу папы изменил план, удлинив нефы, и собор приобрел в плане форму латинского креста (см. рис. 4.49). В результате этого главный фасад сильно выдвинулся вперед, прикрывая собой купол, который с паперти не виден. Это вызвало нарекания архитекторов в последующие десятилетия и породило несколько проектов, целью которых было улучшить визуальное восприятие собора, показав его во всем величии и красоте.

Величайший живописец и архитектор *Рафаэль Санти* за свою короткую жизнь построил немало церквей, палаццо и вилл. Мы рассмотрим один из его проектов – виллу, построенную для кардинала Медичи во втором десятилетии XVI в. на склоне холма недалеко от Рима.

Вдохновленный античными императорскими виллами, Рафаэль разработал грандиозный ансамбль, расположенный на террасах и включающий в себя много разнообразных построек и форм: саму виллу, открытый театр, парадные сады, систему дворов, конюшни, огромный ипподром и др. Этапы строительства чередовались с периодами разрушений. Лишь через 20 лет он был частично завершен, когда там поселилась Маргарита, дочь императора Карла V, благодаря которой вилла получила название **виллы Мадама** (рис. 4.52).

Самой знаменитой частью плохо сохранившейся виллы стала трехпролетная лоджия с центром, перекрытым куполом. Прославил ее стиль архитектурных декораций – *гротеск*, в котором соединились рельеф из стука и живопись. Прототипом послужили руины Золотого дома Нерона с фрагментами древних фресок. Рафаэль, изучив технику, возродил их, усовершенствовал.

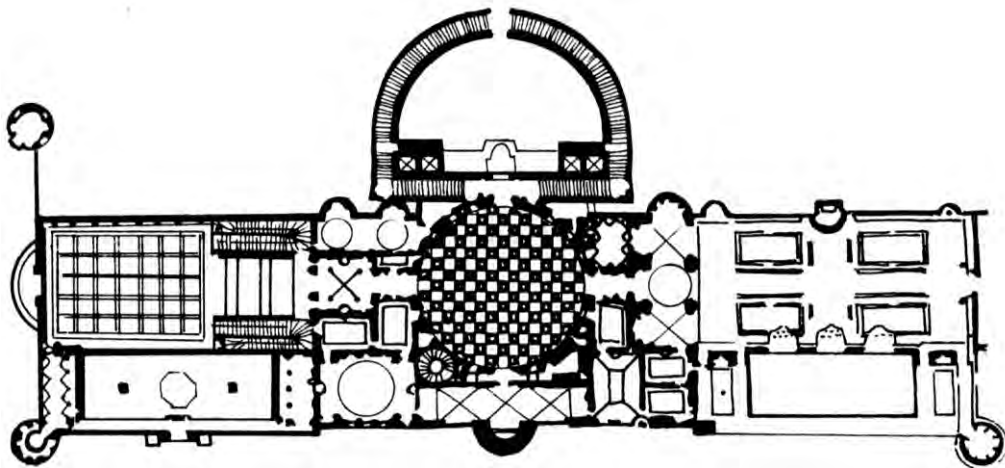


Рис. 4.52. Вилла Мадама. Архитектор Рафаэль

К числу крупных мастеров высокого Возрождения относится упоминавшийся выше *Перуцци*. Построенное им в первые десятилетия XVI в. **палаццо Массими** (или Дом с колоннами) ярко отражает изменяющиеся вкусы и требования, предъявляемые к дворцам.

Дворец во многом новаторский, он втиснут в небольшой участок неправильной формы. Эти обстоятельства определили асимметричную форму плана с двумя дворами вместо одного традиционного (рис. 4.53). Образующая больший двор застройка имеет переменную высоту. В композиционном построении палаццо использована глубинность построения. Фасад – криволинейный, повторяющий изгиб улицы, но вместе с тем симметричный. Главный вход обрамлен парными колоннами. В построении фасада использован нетипичный для палаццо прием – более легкий пластичный нижний ярус несет тяжелые верхние этажи.

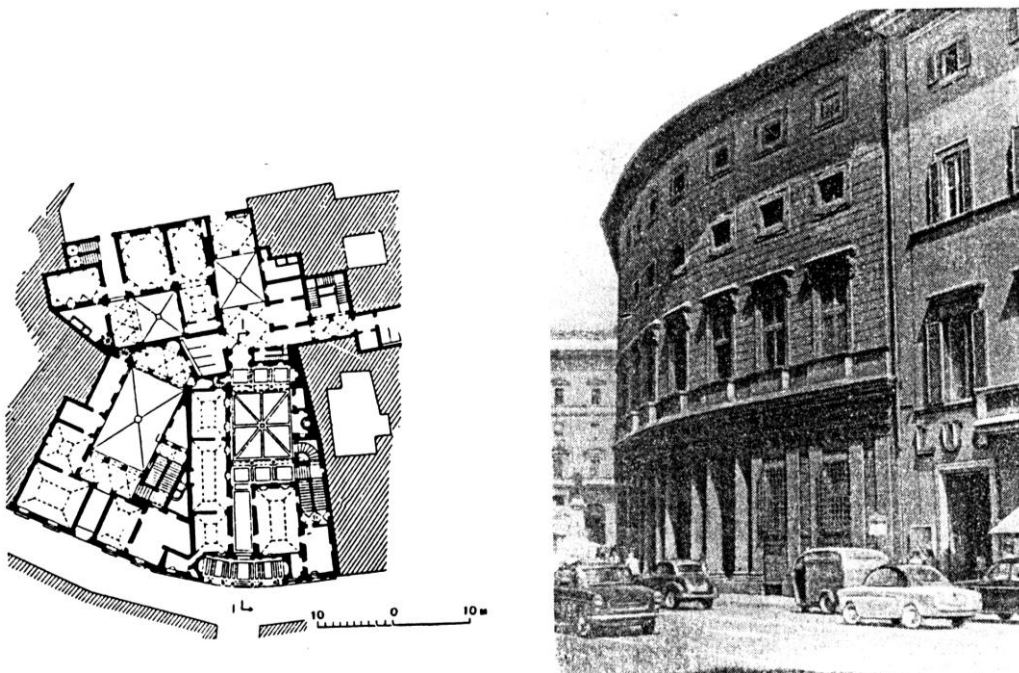


Рис. 4.53. Рим. Палаццо Массими, с 1535 г. Архитектор Перуцци. План 1-го этажа. Фасад

В XVI в. в Италии продолжался экономический упадок. В 1527 г. Рим был разграблен солдатами германского императора Карла V. Многие представители творческих профессий покинули город, часть из них осела в Венеции.

Реформация в определенной мере пошатнула устои католицизма, в ответ на что церковь предприняла ряд мер, направленных на усиление своих позиций. Возродили инквизицию, запретили ряд книг, в 1540 г. был создан орден иезуитов, который приобрел огромное влияние во всем католическом мире. Традиции гуманизма продолжали лишь представители старшего поколения и некоторые их ученики. В этот сложный период возрос интерес к истории и археологии, к истокам Возрождения. В 1550 г. вышла *первая история искусств*, написанная **Джорджо Вазари**, художником и архитектором, «Жизнеописание наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и архитекторов». Для сбора материала этой книги автор объездил всю Италию. Открылась Витрувианская академия, которая ставила своей целью обмеры, изучение и комментарии к античным памятникам. Были изданы *трактаты Виньолы и Палладио*.

В 30-е годы XVI в. в Риме *Антонио Сангалло младший* начал строительство **палаццо** для семейства **Фарнезе**. После его смерти возведение сооружения продолжил Микеланджело, а заканчивал в конце этого же века архитектор делла Порта. Дворец является сооружением, в котором еще в полной мере прослеживаются приемы, характерные для флорентийских дворцов XV в., но вместе с тем появляются черты, которые получают развитие в следующей стилевой период – эпоху барокко.

**Палаццо Фарнезе** в плане имеет форму правильного прямоугольника с большим двором квадратных очертаний (рис. 4.55). Распределение по этажам в целом характерно для дворцов такого типа. Фасад кирпичный, окна обрамлены треугольными и лучковыми фронтонами (рис. 4.56). Рустованная травертиновая кладка обрамляет главный вход и углы здания. В балкончике, расположенном над входом, и в большей мере в венчающем карнизе с выразительными скульптурными формами, создающими очень живописную игру светотени, заметны барочные тенденции. И балкон и карниз принадлежат руке *Микеланджело*. Ему же принадлежит третий ярус внутреннего двора, где зодчий добился пластической выразительности средствами, характерными для маньеризма (об этом будет речь ниже).

В организации внутреннего двора читается глубинность построения: первый ярус двора окружен арочными галереями по всему периметру, а во втором галереи расположены только на передней и задней сторонах. Развитие всей композиции по оси, перпендикулярной главному фасаду, подчеркивается чередованием контрастных по величине и освещенности пространств, «нанизанных» на эту ось.

Палаццо Фарнезе настолько поразило воображение современников и потомков, что на протяжении нескольких веков оставалось образцом для подражания.



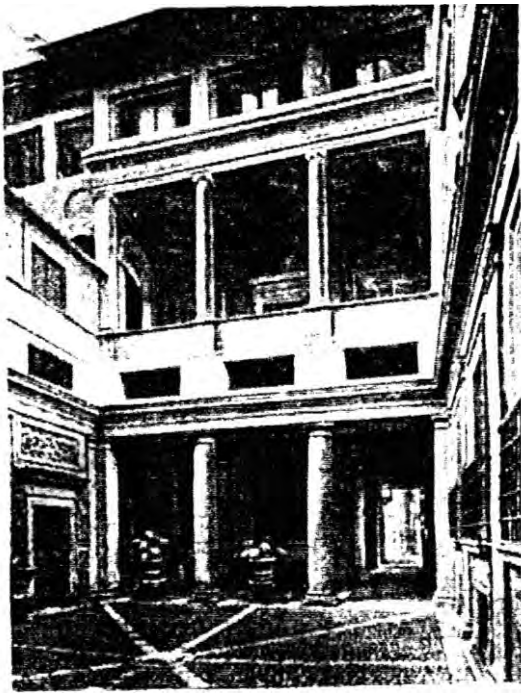


Рис. 4.54. Рим, палаццо Массими, начало 1535 г., внутренний двор. Архитектор Перуцци

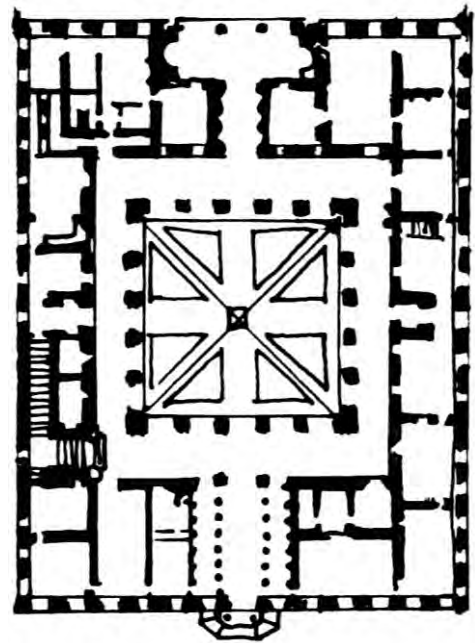


Рис. 4.55. Рим. Палаццо Фарнезе. План. Архитекторы А. да Сангалло (1514 г.), Микеланджело (1546–1547 гг.), Дж. Дела Порта (1580 г.)

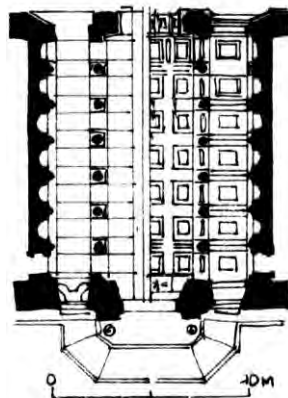


Рис. 4.56. Палаццо Фарнезе. План главного входа и фрагмент фасада

### 4.1.3. Архитектура позднего Возрождения

*Микеланджело Буонаротти* – гениальный скульптор, художник, архитектор – заставил заговорить о себе еще в молодости, изваяв огромную скульптуру Давида, высеченную из исполинской глыбы мрамора. В архитектуру он пришел поздно, сам себя он называл скульптором. Архитектурное наследие великого мастера насчитывает много разнообразных сооружений: он строил капеллы, церкви, гробницы, палаццо, городские ансамбли, огромен его вклад в строительство собора Св. Петра, о чем шла речь выше.

Кроме вышеперечисленных собора Св. Петра и палаццо Фарнезе его авторству принадлежит **библиотека Лауренциана** во Флоренции, над которой он работал с 1523 по 1559 г. Микеланджело является создателем барочных форм. Он впервые применил раскреповки, изобрел сегментный фронтон, сдвоенные пилястры и др. Неукротимая мощь творческого гения, динамичная напряженность всех его композиций находили выражение в нестандартных решениях, способности в своих произведениях опережать время.

Здание библиотеки представляет собой сильно вытянутое в длину сооружение. Возможность только одностороннего освещения предопределила его малую ширину (рис. 4.57). Интерьер выполнен в зелено-коричнево-терракотовой гамме: терракотовый узорчатый пол, деревянный резной потолок, зеленые пилястры и пиюпитры. Пилястры и наличники окон членят протяженные стены. Значительная часть окон – «слепые». Несколько позже был построен вестибюль – квадратное помещение огромной высоты, которая была вызвана необходимостью устройства освещения, с исключительно красивой лестницей, в рисунке и формах которой читаются черты барокко (рис. 4.58). Поиску ее наиболее выразительной формы были посвящены долгие годы, и только спустя 36 лет после начала работы над библиотекой Микеланджело отправил глиняную модель лестницы из Рима во Флоренцию, где ее построил Амманати. Стены вестибюля обработаны парными трехчетвертными колоннами, которые поддерживаются консолями. Все это лежит в толще стены и реально с конструктивных позиций не оправданно. Собственно вестибюль представляет собой пример *маньеризма*.

Существуют две теории происхождения термина **маньеризм**. По одной, это слово происходит от слова *манера*, по другой – от итальянского слова *mano*, что значит «рука». Мастерство и техника ценились выше реалистичности, и художники соперничали друг с другом в поиске новых необычных решений. Маньеризм – художественный стиль Высокого Возрождения, в котором все доведено до предела. Творчество Микеланджело было настолько гениально, что на многие эксперименты маньеристов вдохновляли именно его работы. Его философия чистого творчества не могла не побудить исследовать искусство ради искусства. Целью искусства эпохи маньеризма было привлечь внимание к центральному элементу, довести необычные стороны его сути или формы до предела. Художники расширяли привычные художественные возможности по своему усмотрению, оправдывая свои действия дельфийским изречением «все зависит от тебя самого». Критики утверждали, что маньеризм – упадочный стиль, и лишь значительно позже он был признан как самостоятельное стилистическое направление в искусстве и архитектуре.

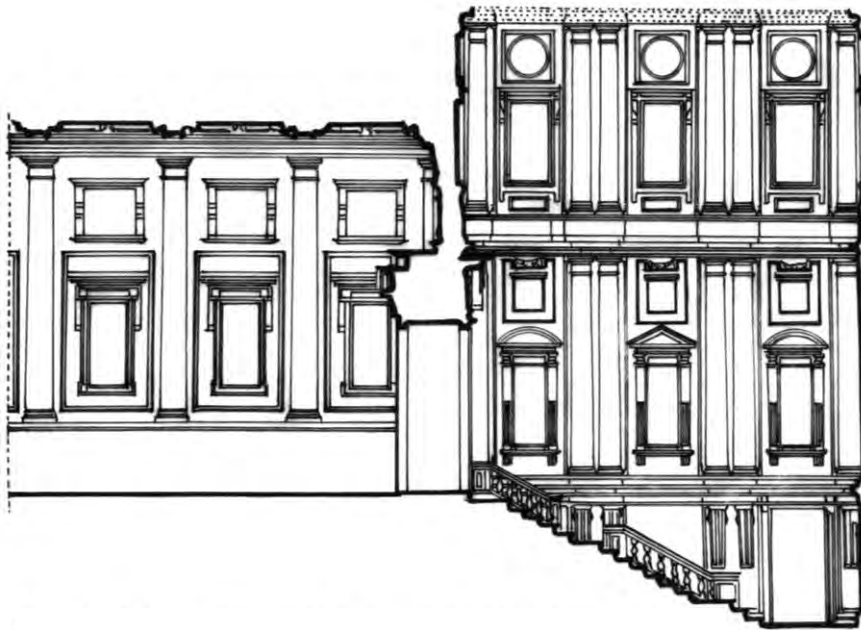


Рис. 4.57. Рим. Библиотека Лауренциана. Разрез. Архитектор Микеланджело



Рис. 4.58. Рим. Библиотека Лауренциана. Лестница. Архитектор Микеланджело

**Капитолийский ансамбль в Риме** – выдающееся сооружение Микеланджело. Возведенный в эпоху *Позднего Ренессанса* на Капитолийском холме, одном из священных мест Рима, он в полной мере соответствовал замыслам автора, несмотря на то, что достраивался после его смерти. Композиция этого комплекса, задуманного и возведенного в период Возрождения, воплотила в себе основные принципы построений барочного ансамбля. Эти принципы в эпоху барокко получают распространение и дальнейшее развитие (Рис. 4.59).

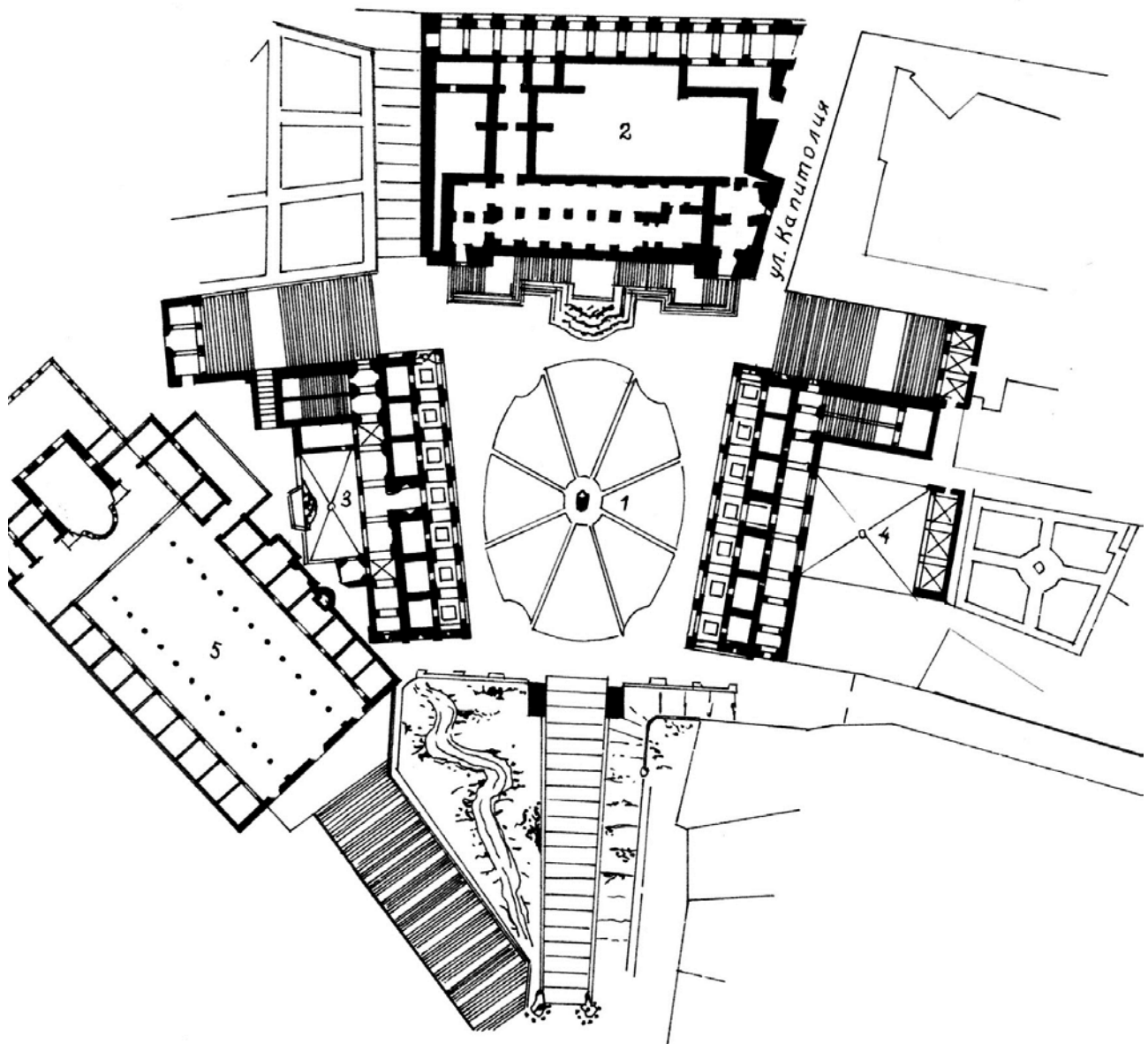


Рис. 4.59. Рим. Капитолийский ансамбль. 30-е годы XVI в.:  
 1 – статуя Марка Аврелия; 2 – Дворец сенаторов;  
 3 – здание капитолийского музея; 4 – Дворец Консерваторов;  
 5 – церковь Санта Мария деи Арачели

Микеланджело начал строительство ансамбля в 1538 г. с совершенно необычного шага. В центре будущей площади была установлена конная скульптура Марка Аврелия, незадолго до этого извлеченная из земли. Скульптура стояла несколько лет, пока шли подготовительные работы, прекрасно организуя пространство и заставляя новыми глазами взглянуть на круглую скульптуру (рис. 4.60). В эпоху средневековья и прошедшие годы Ренессанса круглую скульптуру как элемент, организующий пространство, не использовали, про это просто забыли. Статуи обычно размещались на фоне какого-то сооружения, воспринимаемые как единое целое с фоном.

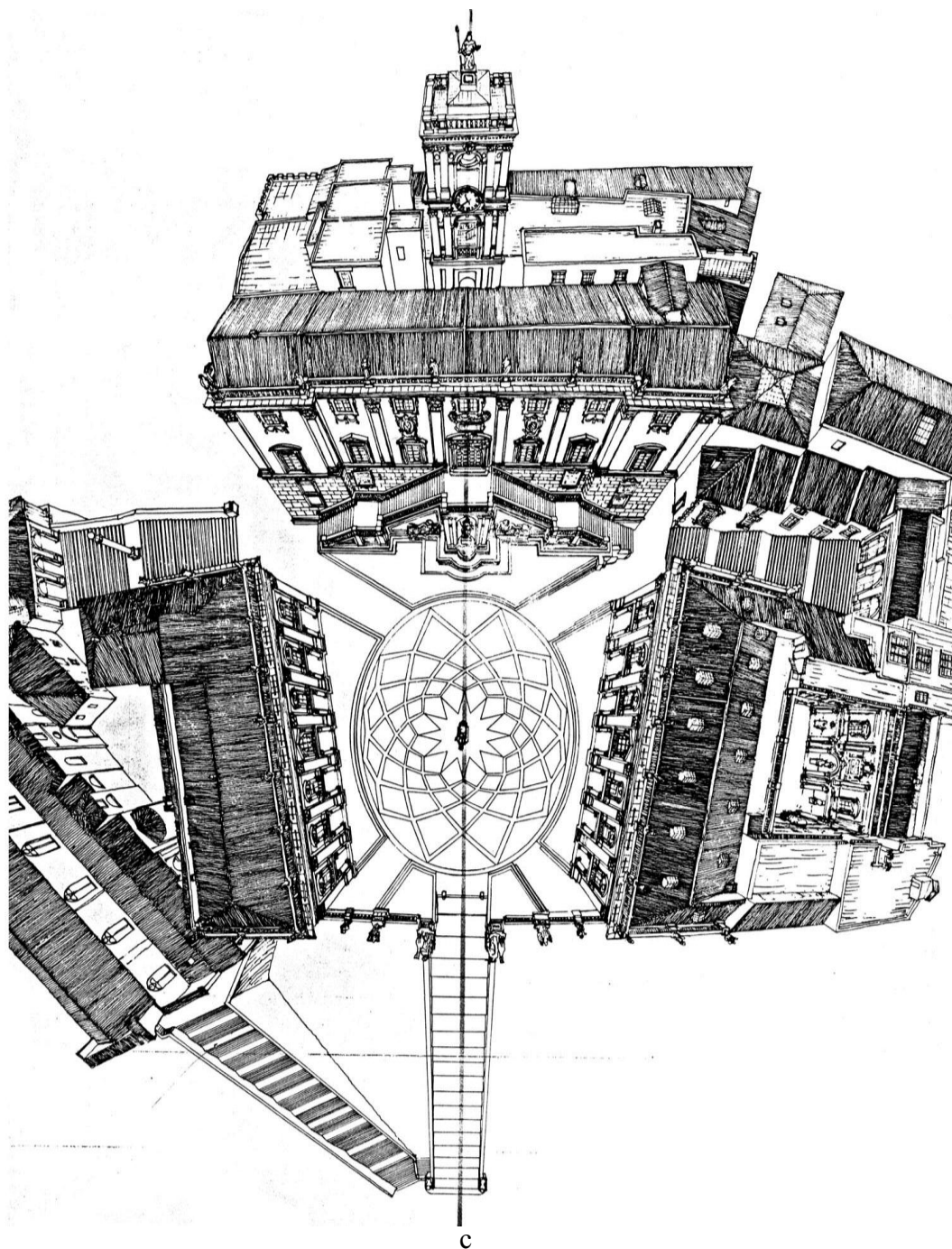


Рис. 4.60. Рим. Капитолийский ансамбль. Вид сверху

***Композиция строится на основе следующих принципов, которые получают широкое распространение в период барокко:***

- весь комплекс развивается по главной композиционной оси, которая служит осью симметрии;
- форма площади усложнена;
- главная ось замыкается своеобразным сценическим «задником», в данном случае сооружением – Дворцом Сенаторов;
- композиция раскрывается в полной мере только в динамике;
- используются визуальные связи с окружением;
- находят применение театральные эффекты.

Трапециевидная в плане **площадь Капитолия** с овалом посередине ограничена справа **палаццо Консерваторов**, слева – **Капитолийским музеем**. Заканчивает ось палаццо Сенаторов. В композицию ансамбля естественно включена лестница-пантус, подводящая к площади. В некоторой мере вписывается в ансамбль и лестница ось которой под острым углом пересекается с осью основной лестницы, и ведет к древней **церкви Санта Мария деи Арачели**. Микеланджело, предвосхищая барочные приемы, использовал некоторые театральные эффекты и визуальные обманы. За счет того что трапециевидная площадь, расширяющаяся к дальнему краю, отчасти прикрыта боковыми зданиями, увидеть этот ансамбль и в полной мере оценить его красоту можно только в динамике: поднимаясь по лестнице и выйдя на ее середину. В форме лестницы-пантуса использована обратная перспектива: она расширяется к концу (рис. 4.61–4.63).

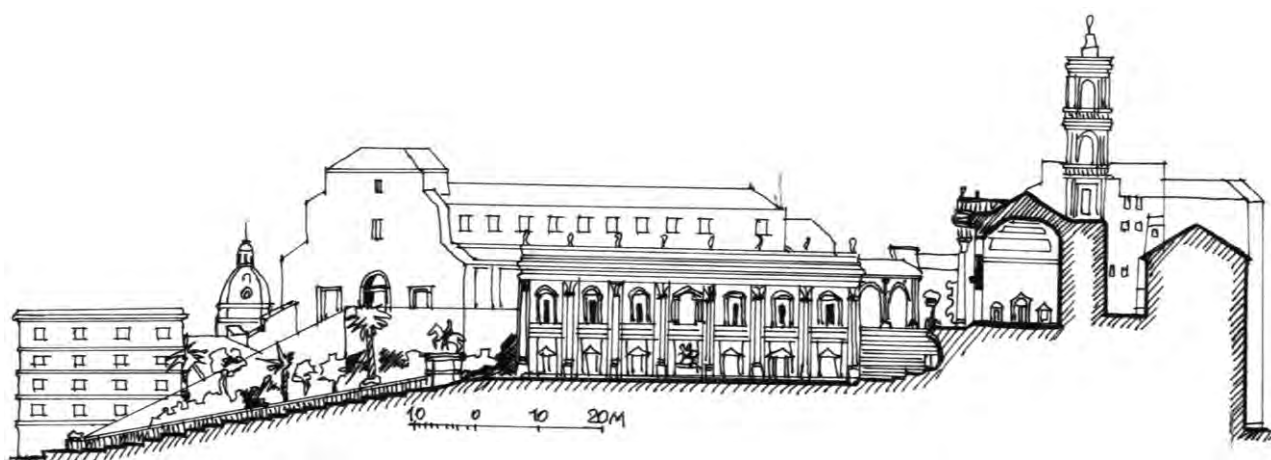


Рис. 4.61. Рим. Капитолий, разрез

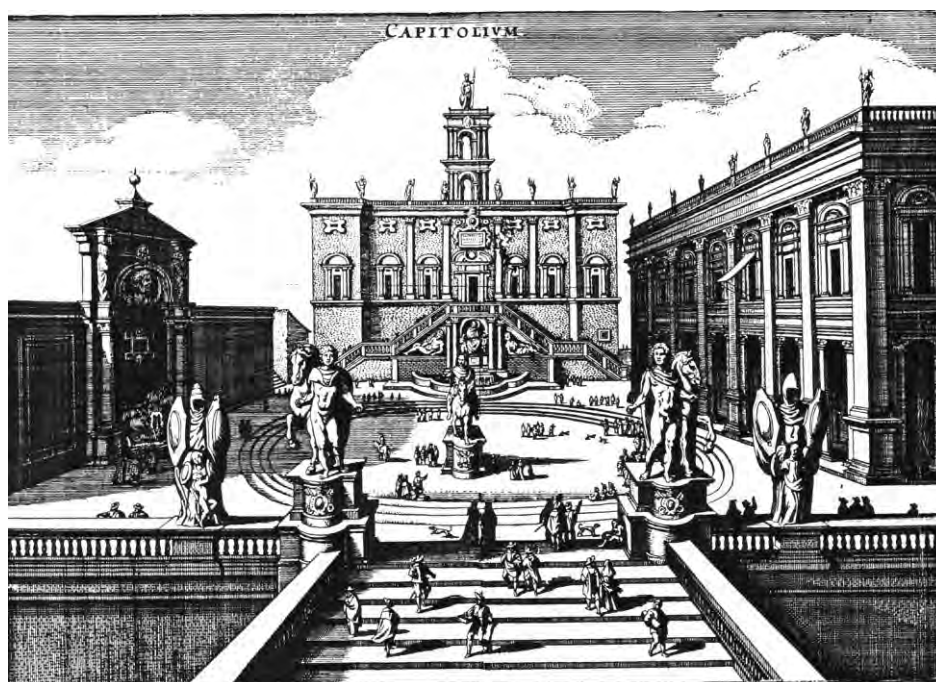


Рис. 4.62. Капитолий. С гравюры



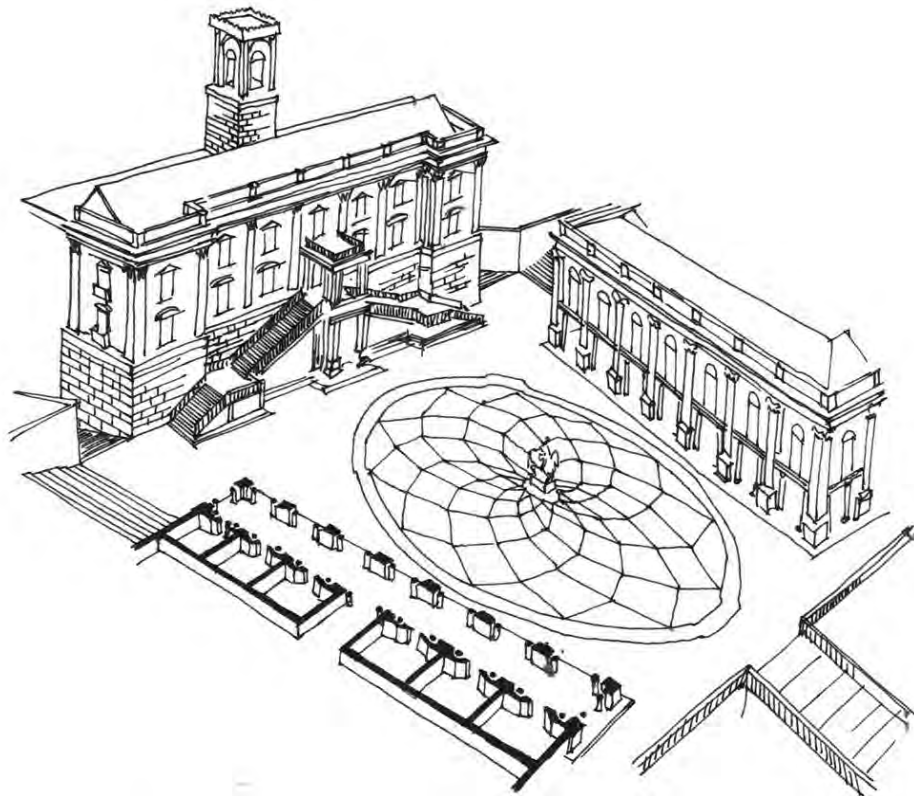
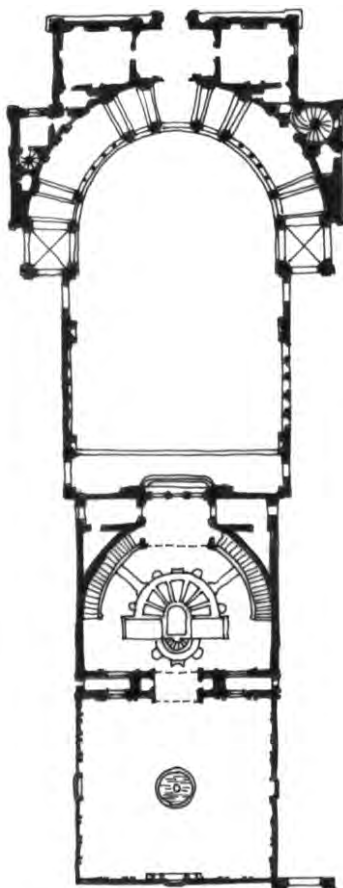


Рис. 4.63. Капитолий. Построение композиции

**Палаццо Сенаторов**, замыкающее перспективу, имеет плоскостной фасад с едва выступающими ризалитами и обработано пилястрами. Ось дворца подчеркнута лестницей с нишей. Палаццо Консерваторов и музей имеют одинаковые фасады, к которым зодчий подошел совершенно по-новому. Первый этаж занимают глубокие портики на ионических колоннах. В свою очередь, колонны, идущие вглубь стены, подчеркивают ее массу. Значительно раньше, едва ли не впервые, подобный прием, правда примененный к гораздо меньшим по масштабу элементам, использовал Альберти в палаццо Ручеллаи, позже – Сансовино в здании библиотеки Сан Марко. Коринфские пилястры большого ордера объединяют два этажа и решены в едином стиле с пилястрами Дворца Сенаторов. Это один из первых примеров использования большого ордера в гражданском здании, прием, который зодчий будет использовать и в дальнейшем. Завершаются здания ансамбля парапетами со статуями.

Последним крупным мастером эпохи Возрождения в Риме был *Джакомо Бароцци да Виньола* (1507–1573 гг.), архитектор-практик, теоретик. Он внес огромный вклад в разработку таких типов сооружений, как вилла, загородный дворец, новый тип церковного здания. Строил судоходные каналы, мосты, занимался живописью. В своих сооружениях и комплексах он продолжал развивать начатый его предшественниками прием глубинности построения, который требовал динамики обзора, использовал криволинейные формы, театральные эффекты. Он завершал строительство выдающихся сооружений собора Святого Петра, Капитолийского ансамбля, дворов Бельведера и др. Его трактат «Пять ордеров архитектуры» оказал большое влияние на целые поколения архитекторов.

**Вилла папы Юлия III**, работу над которой зодчий начал в 1550 г., представляет собой сложную композицию из анфилады дворов с портиками, водоемами, садом и немногих закрытых помещений, объединенных разнообразными лестницами и переходами. Виньола использовал неожиданные ракурсы, сценические эффекты, создавая непрерывный калейдоскоп живописных перспектив. В работе над виллой принимали участие Вазари и Амманати, заканчивавший ансамбль (рис. 4.64, 4.65).



Рим. 4.65. Рим. Вилла папы Юлия III

Рис. 4.64. Рим. Вилла папы Юлия III, архитектор Виньола. План

Тип загородного замка-дворца представляет замок семейства Фарнезе в Капрарола. Это один из самых крупных построек Виньолы. Проект осложнялся необходимостью использовать при строительстве уже существующее пятигранное сооружение с круглым двором, заложенное еще Перуцци (рис. 4.66).

**Замок Фарнезе в Капрарола возле Витербо** и парк, строительством которых на протяжении длительного времени занимался *Виньола*, мастерски вписаны в ландшафт, в пейзаж парка органично включались видовые перспективы окружающей природы.

Замок-дворец имеет традиционную для флорентийских палаццо этажность: три этажа на фасаде. Еще один этаж, четвертый, который не виден на фасаде, освещается со стороны внутреннего двора. Само сооружение сложено из серого камня и

красного кирпича. В середине пятигранника – круглый двор, окруженный арочными галереями в двух нижних ярусах, где располагались парадные помещения. Галереи имели богатую отделку: росписи стен и потолков, ордерный декор (рис. 4.67, 4.68).

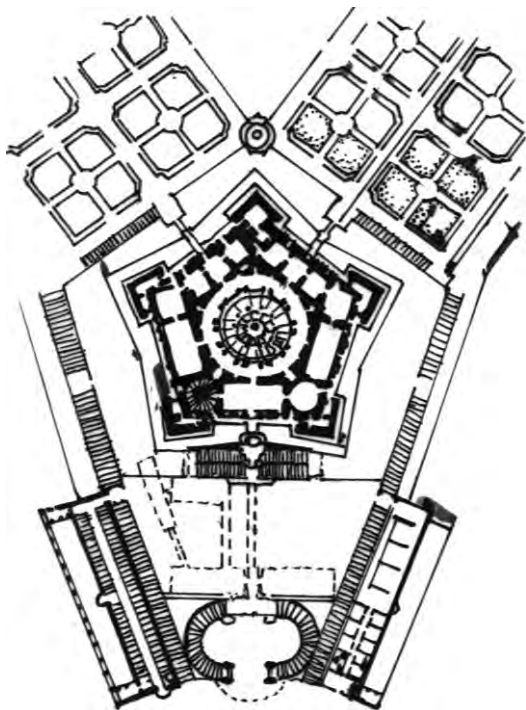


Рис. 4.66. Замок Фарнезе в Капрарола близ Витербо. Архитектор Виньола. Генплан

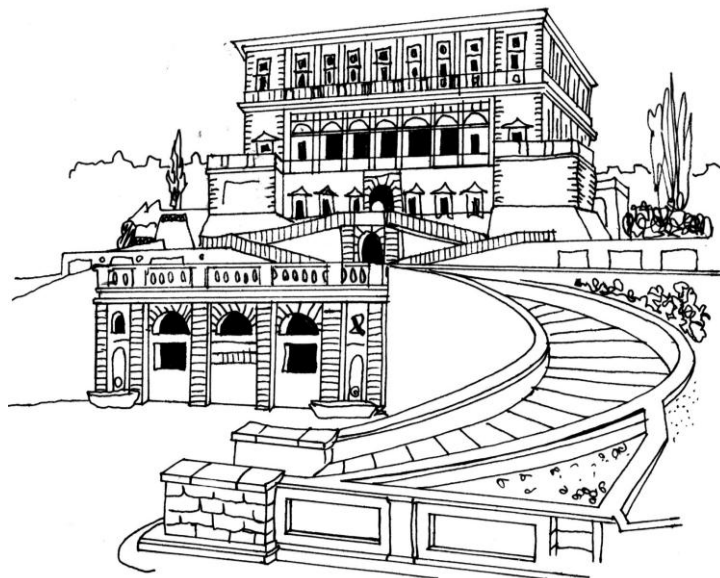


Рис. 4.67. Вилла Фарнезе в Капрарола

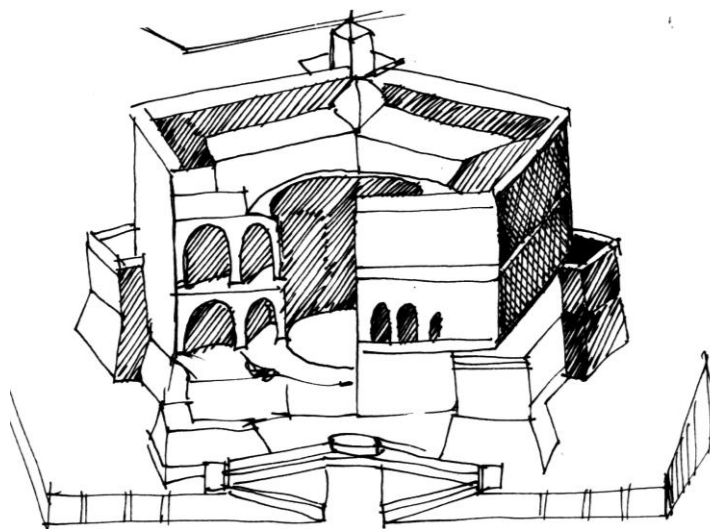


Рис. 4.68. Замок Фарнезе в Капрарола

Широкая винтовая лестница, соединяющая два этажа, расположена в одном из углов многогранника. Связь с вышележащими уровнями осуществлялась с помощью узких винтовых лестниц в толще стен по углам. Если планировочное решение этого сооружения всецело напоминало замок, то отделка фасадов, интерьеров, решение окружающей среды явно относились к другой эпохе.

Загородные резиденции богатого человека в Италии XVI–XVII вв. были окружены роскошным парком, насыщенным всевозможными малыми архитектурными формами. Регулярная часть парка обычно соединялась с ландшафтной. Так как участок часто располагался на всхолмленном рельефе, это сулило возможности создания особо живописного парка и визуальных перспектив, открывающихся за его пределы. В парке появлялось множество подпорных стенок, лестниц, гротов, нимфеев, скамей, скульптур, пандусов и т.п. Рельеф давал возможность использования разнообразных водных устройств: каскадов, водопадов, бассейнов с зеркальной поверхностью и др.

Композиция такого комплекса обычно имела одну или две планировочные оси, которые, развиваясь в глубину, создавали театральный эффект за счет последовательного разноуровневого расположения элементов.

К числу знаковых сооружений *Виньолы* относится **церковь Иль Джезу** в Риме, созданная им по заказу ордена иезуитов (рис. 4.69). Религиозные ордена, так как для них требовались новые типы церквей, становились крупными заказчиками архитекторов. В этой церкви в полной мере воплотились все ожидания, поиски идеального типа храма, который бы отвечал требованиям как клириков, так и мирян, их представлениям об идеальном храме. Церковь Иль Джезу стала образцом для подражания не только в Италии, но и в других католических странах.

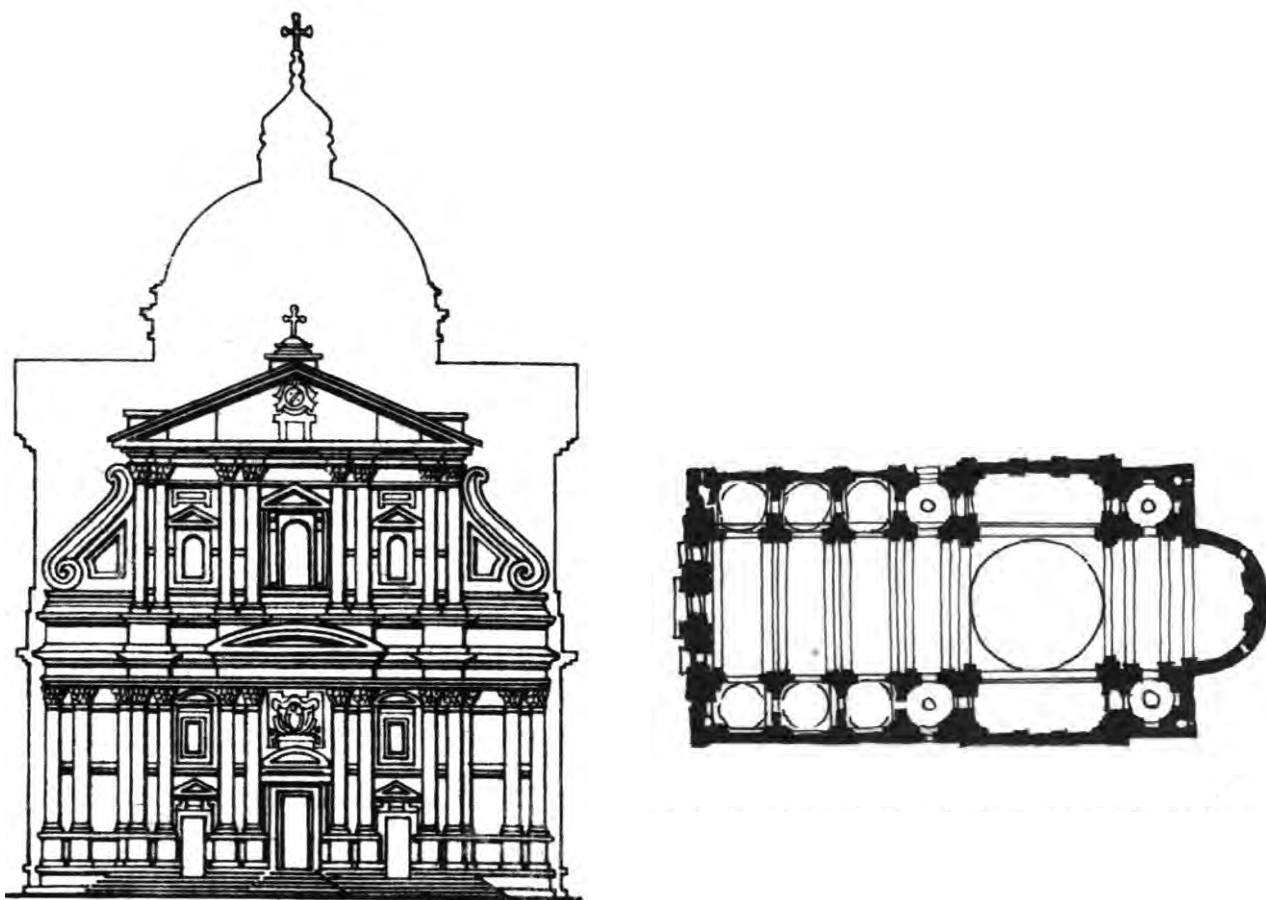


Рис. 4.69. Рим. Церковь Иль Джезу

Зодчий взял за основу гибрид базиликального и центрического типов храма (рис. 7.70). Он повторил прием Альберти, использованный последним в церкви Св. Андрея: отделил капеллы, подчеркнув значимость центрального нефа. Трансепт с короткими ветвями и высоко поднятый над широким пространством средокрестия купол на барабане создавали иллюзию центрической композиции. Огромное значение в подчеркивании подкупольного пространства играл свет. Столб света, льющегося через фонарь и окна купола, оказывает особое эмоциональное воздействие.

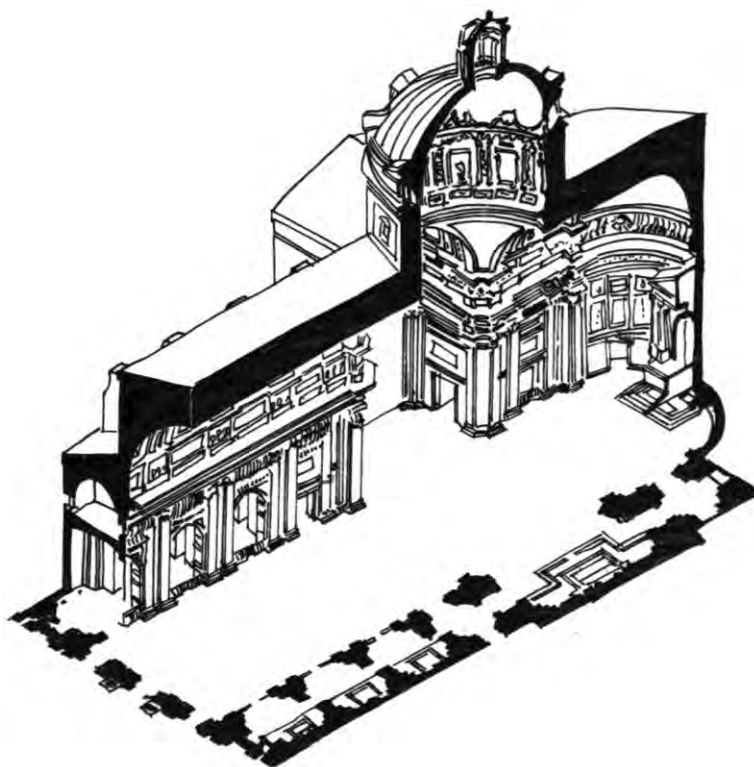


Рис. 4.70 Церковь Иль Джезу. Аксонометрический разрез

В фасаде храма Иль Джезу, разработанном Виньолой, использовались элементы, впервые примененные Альберти на фасаде церкви Санта Мария Новелла, – криволинейные вставки, объединяющие на фасаде высокий центральный неф с более низкими боковыми. Зодчий несколько их видоизменил, сделав более объемными и соответствующими крупному масштабу фасада. Делла Порта, достраивавший храм после Виньолы в 70-е годы XVI в., внес изменения во внешний облик церкви, больше соответствующие новой стилистике, в результате чего церковь приобрела черты уже барочного сооружения. Не случайно именно эта церковь стоит на «водоразделе» Возрождения и барокко, и именно с нее начинается отсчет нового стилистического направления Барокко.

### *Архитектура Венеции*

Венеция всегда поражала путешественников своим богатством, которое проявлялось в роскоши дворцов и церквей, невероятном разнообразии товаров, во всевозможных богато инсценированных шествиях и т.п.

После разграбления Рима в 1527 г. много художников, архитекторов, скульпторов, поэтов, музыкантов переехало в Венецию. Эта богатейшая республика в связи с потерей части внешних рынков была поставлена в условия, когда деятельная часть ее ремесленников и торговцев вынуждена была перепрофилировать свою деятельность с торговли на землевладение. Они покупали сельскохозяйственные угодья в материковой части, строили там резиденции, которым придавался несколько иной характер, чем в уже существующих. Накопленные богатства вкладывались в более роскошные украшения дворцов, в собирательство и коллекционирование. Венецию в XVI в. прославили знаменитые живописцы Тициан, Веронезе, Тинторетто.

Венеция всегда отличалась своеобразием архитектуры, в которую вплетались византийские, позднеантичные, северо-итальянские и арабские мотивы. Приехавшие из Рима зодчие явились носителями его творческих предпочтений и в первую очередь монументальности. Все это оказывало влияние на архитектурный облик сооружений Венеции.

Якопо Сансовино принадлежит заслуга формирования центрального ансамбля Венеции в XVI в. – площади Сан Марко и Пьяцетты (рис. 4.71). Собор Сан Марко – главная святыня города – был возведен в центре задолго до этого времени. Его окружала бессистемная застройка, которая отсекала храм от лагуны. Сансовино снес сооружения, не представляющие ценности, расчистив место для маленькой площади, которая и получила название Пьяцетты – маленькой площади. Одна ее сторона, начинающаяся от площади Сан Марко, образована стенами палаццо дожей, другая, противоположная – библиотекой Сан Марко, также построенной Сансовино (рис. 4.72).

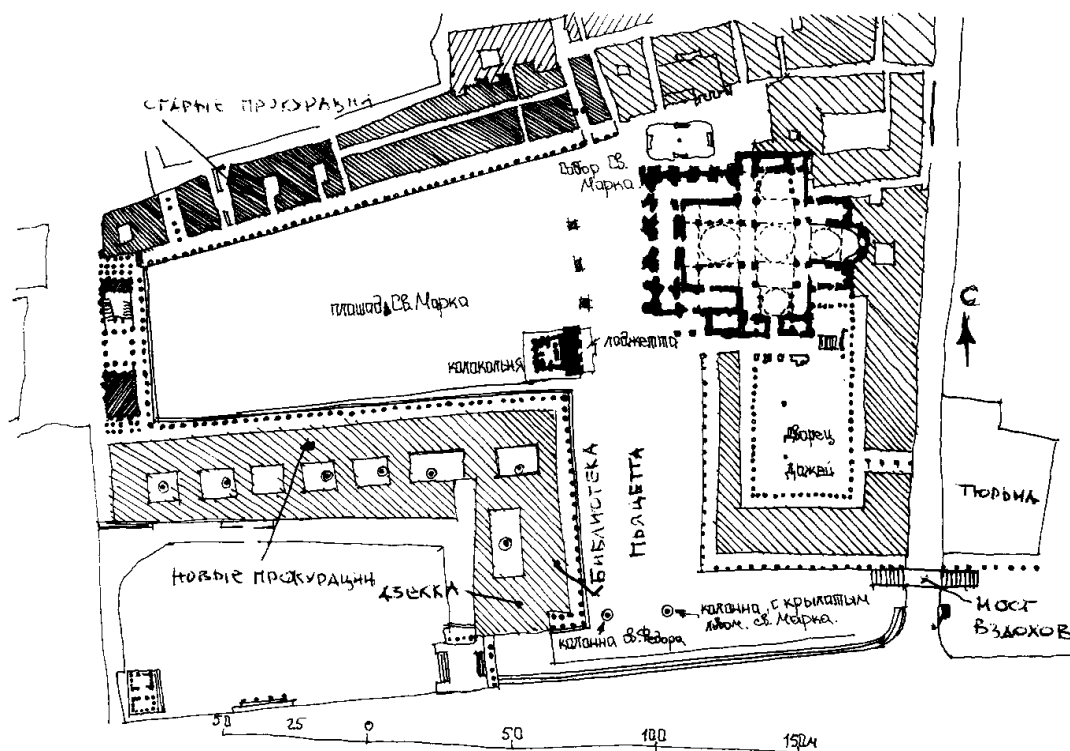


Рис. 4.71. Венеция. Площадь Сан Марко и Пьяцетта. Архитектор Сансовино



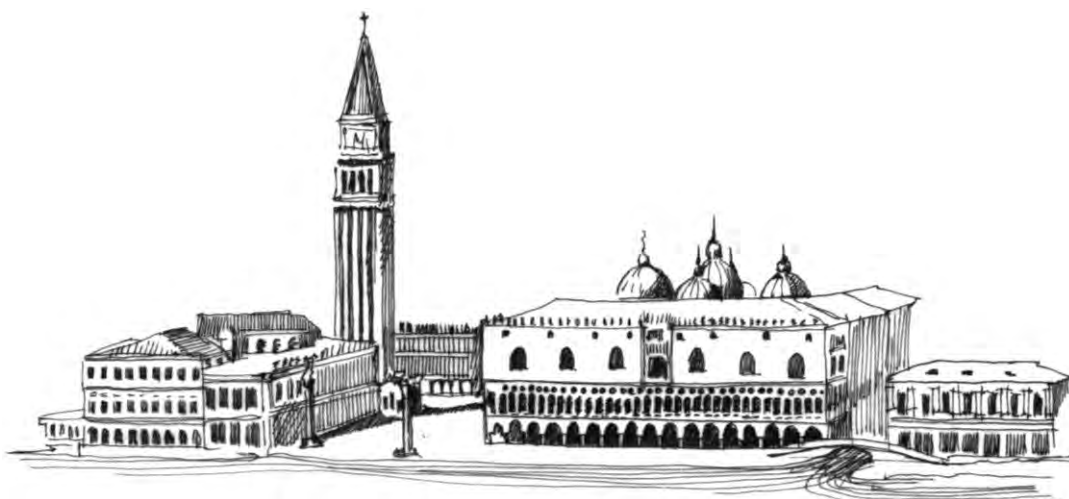


Рис. 4.72. Венеция. Вид на Пьяцетту, библиотеку и Дзекку с воды

**Библиотека Сан Марко** была необходима городу для размещения огромного собрания книг, подаренных Венеции кардиналом. Двухъярусное здание длиной в 80 м построено, как и **Лоджетта**, из белого мрамора (рис. 4.73). Нижний этаж образован глубокой лоджией, которая занимает половину ширины корпуса (рис. 4.74). Во второй половине расположились торговые помещения и вход в библиотеку, в зал которой можно попасть по парадной лестнице, ведущей во второй этаж. Фасад обработан трехчетвертными колоннами тосканского ордера в первом ярусе и ионического – во втором. Высокий аттик скрывает третий этаж. Завершается здание балюстрадой со скульптурами. Первоначально зал библиотеки был перекрыт сводчатым подвесным потолком из кирпича, но он обрушился. Взамен был выполнен легкий свод, расписанный Веронезе и Тицианом. Рядом с библиотекой у подножия средневековой колокольни зодчий возвел еще одно сооружение – Лоджетту – маленькую лоджию (рис. 4.75)



Рис. 4.73. Библиотека св. Марка. Архитектор Сансовино

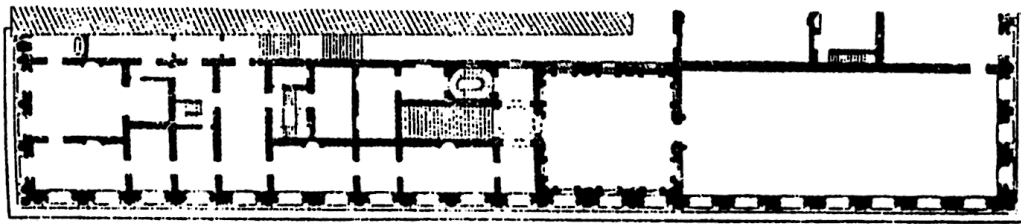


Рис. 4.74. Площадь Св. Марка, библиотека. Архитектор Сансовино



Рис. 4.75. Венеция, площадь Сан Марка, Лоджетта, 1537–1549 гг., архитектор Сансовино

**Пьяцетта** – яркая, нарядная, которая, объединяя площадь Сан Марко и берег лагуны, явилась идеальным местом для устройства всевозможных празднеств и шествий, связанных с водой и разворачивающихся на фоне Дворца дождей и собора. Лоджетта служила трибуной для венецианских отцов города и сама по себе представляла живописное зрелище: мраморная, с высоким аттиком и балюстрадой, украшенная скульптурой.

**Дзекка** или монетный двор – сооружение, возведенное Сансовино, примыкает вплотную к библиотеке и имеет замкнутый план с главным коммуникационным узлом – двором. Первоначально здание имело два этажа ( высота этажа меньше высоты этажа библиотеки ), позже был надстроен еще один. Фасад выполнен из серого мрамора, рустованный, с окнами, обрамленными наличниками. Его сдержанно-скромный вид должен был подчеркивать нарядность облика соседствующей библиотеки.

Авторству Сансовино принадлежат также **Старые прокурации**, формирующие с одной стороны пространство площади Сан Марко. С противоположной стороны эту функцию выполняют так называемые *Новые прокурации* архитектора **Скаммоци**.

Крупнейшим представителем северо-итальянской архитектуры позднего Возрождения является *Андреа дела Гондола*, более известный под именем *Палладио* (1508–1580). Во всех областях, в которых он работал: строительстве загородных резиденций-вилл, городских палаццо, храмовой архитектуре, теоретических трудах, он сумел сказать свое веское слово, внести новшества, открыть возможности для дальнейшего развития. Палладио оказал огромное влияние на развитие классицизма в Европе. Его идеи были столь востребованы потомками, что на протяжении столетий некоторые композиционные решения широко тиражировались, приспособиваясь к конкретным условиям. В Англии целое направление получило название *палладианства*.

*Палладио* заявил о себе громко, выиграв конкурс, объявленный на строительство **общественного здания в Виченце**, в основе которого должно было лежать недостроенное предшественником сооружение. Главной задачей было создание выразительного облика сооружения. Молодой зодчий блестяще с ней справился, построив здание, которое сделало его знаменитым и модным. Недостроенной старой ратуше с большим залом (который по условиям конкурса должен был быть сохранен) Палладио придал выразительный облик с фасадом в виде двухъярусной ордерной аркады с балконами на верхнем ярусе (рис. 4.76). Перекрывалось здание высокой сводчатой кровлей. Сам Палладио называл свое строение «**Базилика**», сознательно связывая ее с общественными зданиями античности (строительство начато в 1549 г.).

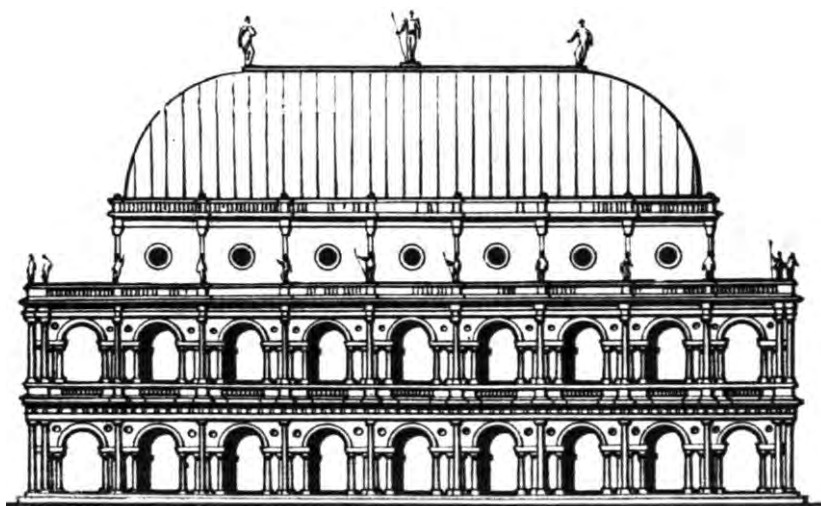


Рис. 4.76. Виченца. Палаццо Пубико (Базилика). 1549 г. Архитектор Палладио

Палладио подчеркнул вертикальные оси фасада базилики, установив одну над другой дорическую и ионическую пилястры большого ордера. Ордерная аркада образована повторяющимися модулями двух видов. Один – основной –

это трехпролетная ячейка с большим арочным пролетом посередине и меньшими, прямоугольной формы, по бокам (рис. 4.77). Модуль имеет объем, развиваясь в глубину. Первые опыты в этом направлении мы видели в оконных заполнениях в палаццо Ручеллаи Альберти, в библиотеке Сан Марко Сансовино. У Палладио этот прием достиг кульминации и сделал тектонику фасада очень ясной и четкой. Второй модуль, аналогичный первому, только с несколько суженными боковыми пролетами, использован по краям фасада как замыкающий.

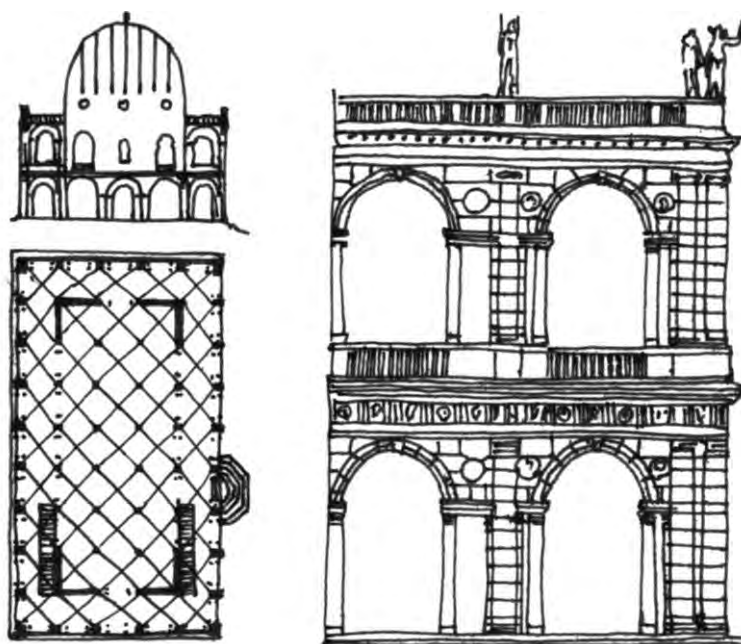


Рис. 4.77. Базилика. План, разрез, фрагмент фасада

Изменения в мировоззрении, мировосприятии требовали внесения корректив в традиционную статичную композицию тосканского палаццо. Над развитием архитектурного типа дворца и виллы работал ряд архитекторов: *Сансовино*, *Санмикели* и некоторые другие, но Палладио принципиально изменил структуру построения дворцового комплекса.

Разрабатывая проекты дворцов, Палладио последовательно развивал композицию, которую выстраивал по двум осям: вдоль участка и в глубину. Преградой не являлись даже очень ограниченные размеры территории. Парадные комнаты дворцов своими окнами были ориентированы на фасады, которые часто располагались вдоль улицы или площади и были достаточно нарядными, в результате чего контраст между фасадом и внутренним двором нивелировался. Динамизм композиции поддерживался сменой впечатлений от больших и малых, ярко освещенных и затененных, узких и широких пространств. На этих принципах зиждется композиция **дворцов Кьерикати** (рис. 4.78, 4.79), **Изеппо да Порто**, **Дель Капитанио** (рис. 4.80). Строительство последнего относится к году победы венецианцев над турками, что нашло отражение в его внешнем облике. Фасад сделан торжественным и нарядным за счет полуколонн большого ордера, которые несут верхний ярус. Боковой фасад решен в виде триумфальной арки

с рельефами, изображающими трофеи победителей. Отзвуки этих настроений заметны и в решении образа **палаццо Вальмарана**. Несколько особняком стоит **палаццо Тьене** (рис. 4.81), сделанное по типу флорентийского. Главным отличием является очень большой масштаб двора и окружающей его аркады.

Огромен вклад Палладио в разработку вилл венецианской знати. Предложенная им вариативность этого типа сооружений оказалась востребованной не только его современниками, но и весьма отдаленными потомками в самых разных странах. Разработанные Палладио загородные резиденции были очень удобными для жизни и имели нарядный вид. Они были мастерски вписаны в ландшафт местности, а из парадных комнат открывались великолепные живописные перспективы на окружающую природу. Выбор места для виллы был важен как с эстетической, так и практической точки зрения. Предпочтения отдавались склонам холмов или возвышенностям, особенно ценилась красота окружающей природы. Природные источники использовались и для устройства сада, и для домашних нужд. При строительстве вилл зодчий не отказывался от сложившихся национальных особенностей такого жилья: аркадных галерей, лоджий, открытых лестниц и пандусов, навесов и т.п.

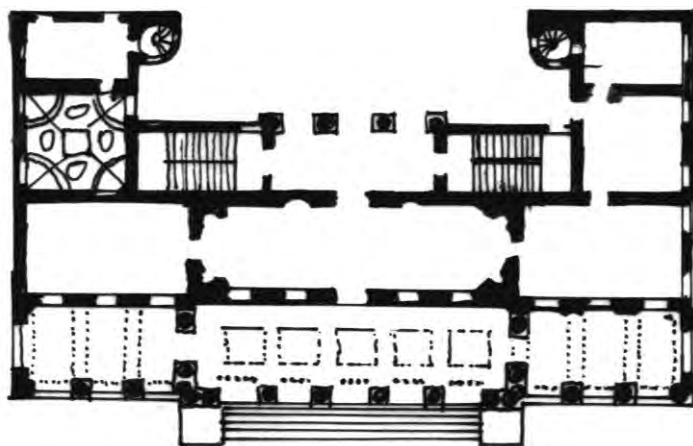


Рис. 4.78. Виченца. Палаццо Кьерикати с 1550 г. План. Архитектор Палладио

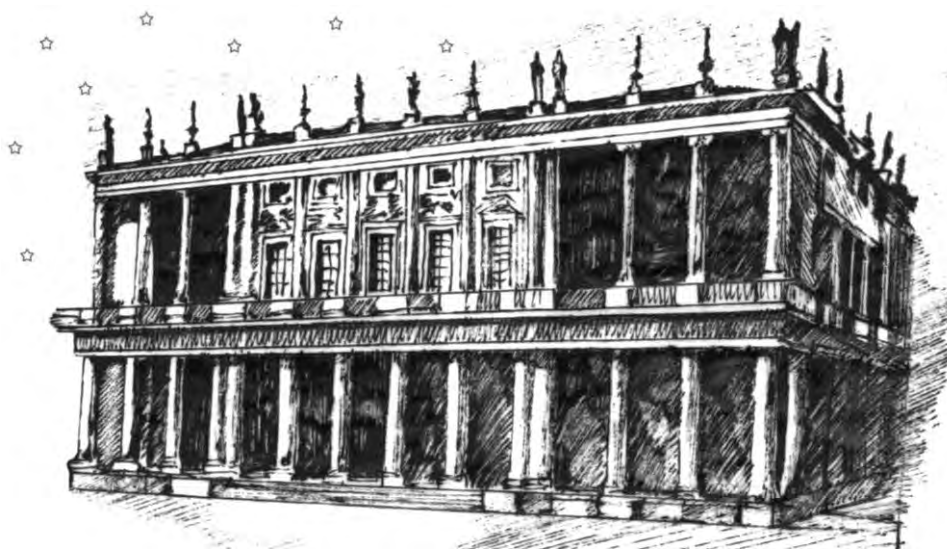


Рис. 4.79. Виченца. Палаццо Кьерикати

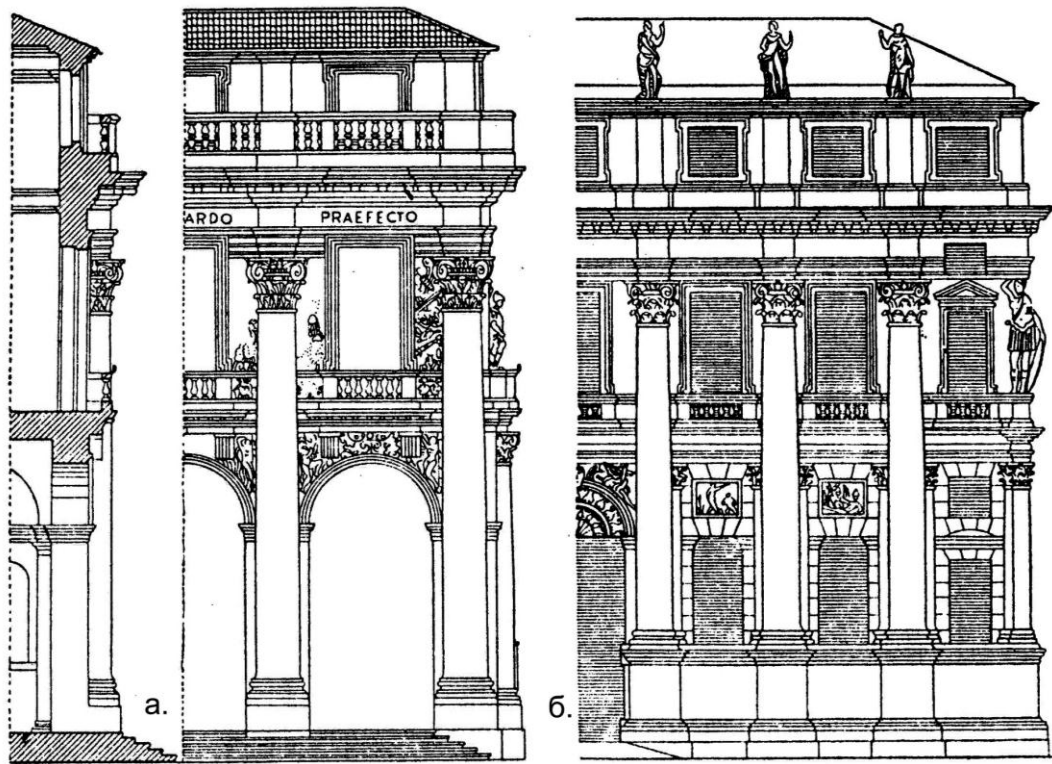


Рис. 4.80. Палаццо дель Капитанио (а) и палаццо Вальмарана (б), фрагменты фасадов, разрез, архитектор Палладио

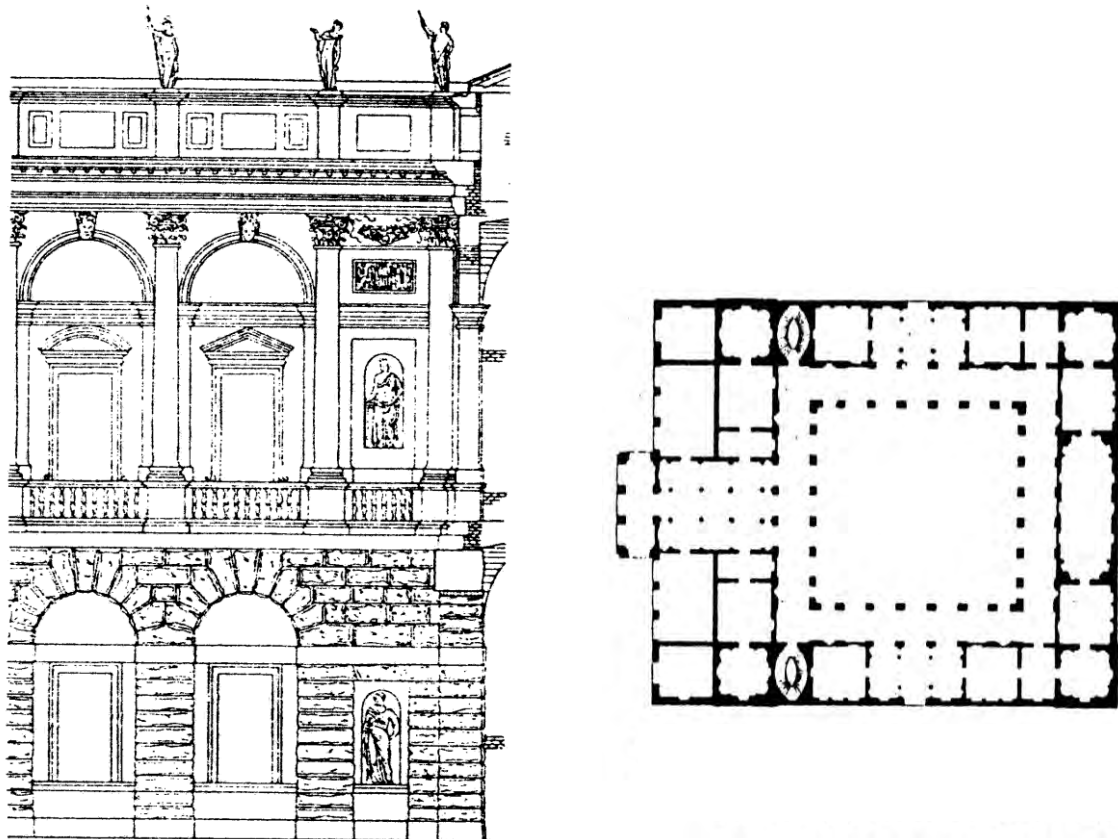


Рис. 4.81. Палаццо Тьене. Фрагмент фасада, план



Чаще всего композиция всего комплекса виллы, которая могла быть более или менее масштабной, **строилась как фронтально-глубинная**. (По этому же принципу строились схемы и большей части рассмотренных выше палаццо.) Ансамбль своим фронтом обычно располагался вдоль дороги или реки. При этом его главная композиционная ось развивалась в глубину, перпендикулярно фронтальной. Начало эта ось брала с входного портика или лоджии на главном фасаде, пересекала парадные помещения и выходила в сад через портик или лоджию с противоположной стороны корпуса. От анфилады центральных комнат внутреннее пространство перетекало в боковые крылья. Динамизм композиции придавал эффект контрастных пространств.

В общей сложности зодчий построил около 30 вилл. Среди них **вилла Барбаро в Мазере близ Виченцы** – одна из наиболее богатых и лучше сохранившихся сооружений. Она представляет собой кирпичную постройку с ордерным фасадом центральной части и двумя крыльями. **Виллы в Фоскари, Пойана**, грандиозная по своим масштабам вилла **Триссино в Меледо** и др. (рис. 4.82, 4.83).

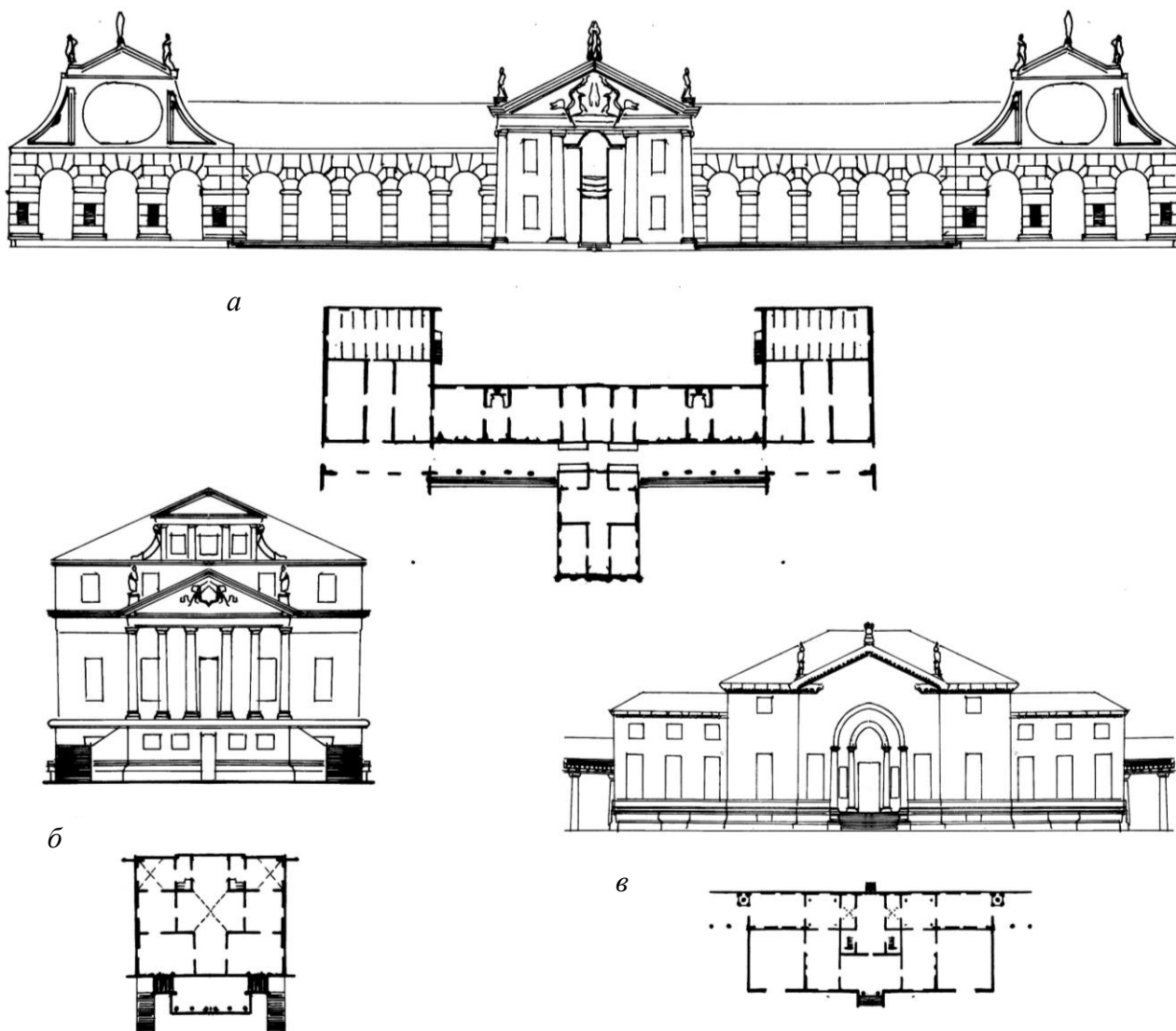


Рис. 4.82. Окрестности Виченцы, виллы: Мазер (а), Фоскари (б), Пойана (в), архитектор Палладио

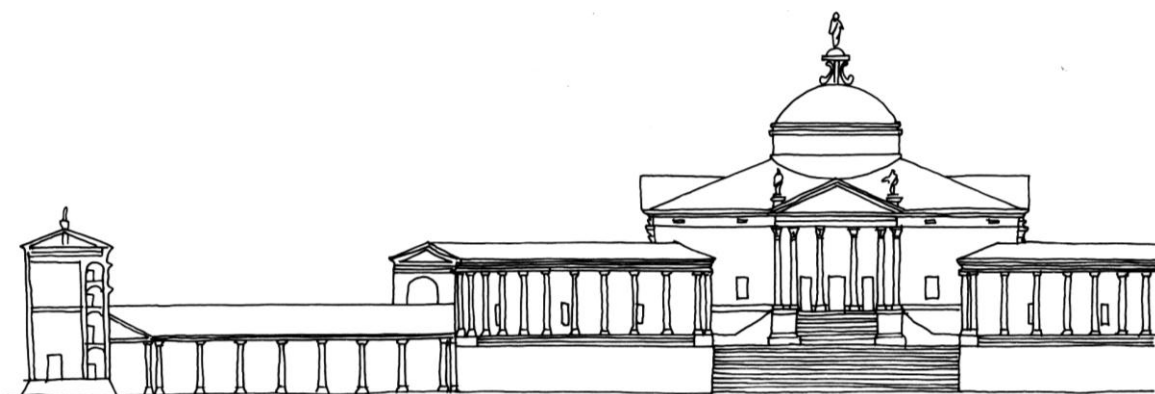


Рис. 4.83. Меледо. Вилла Триссино. Проект 1555 г.  
Часть фасада с разрезом. Архитектор Палладио

**Вилла Ротонда в Виченце**, также построенная архитектором *Палладио*, является первым светским центрическим купольным сооружением. Симметричная компактная 4-фасадная композиция размещена на вершине холма (рис. 4.84). Центром построения служит парадный зал, освещаемый через купол (рис. 4.85). Каждая ветвь креста завершается портиком, откуда открываются живописные визуальные перспективы. Хозяйственные помещения заглублены в землю, жилые комнаты расположены в третьем аттиковом этаже. Основной объем сооружения решен в пропорциях золотого сечения (рис. 4.86). Композиционное решение Ротонды с различными дополнениями и изменениями зодчий варьировал в некоторых других своих постройках.

Андреа Палладио внес значительный вклад в развитие церковной архитектуры. В постройках зодчий последовательно развивал свои принципы композиционного построения. В церкви **Сан Франческо дела Винья** зодчий разрабатывал фасад, саму церковь строил Сансовино (рис. 4.87). В храмах **Сан Джорджо Маджоре** на острове такого же названия напротив Пьяцетты (заканчивал строительство Скамоцци) и **иль Реденторе** Палладио создал очень динамичные и живописные композиции (рис. 4.88–4.90).



Рис. 4.84. Вилла Ротонда близ Виченцы, 1567–1591 гг. Архитектор А. Палладио

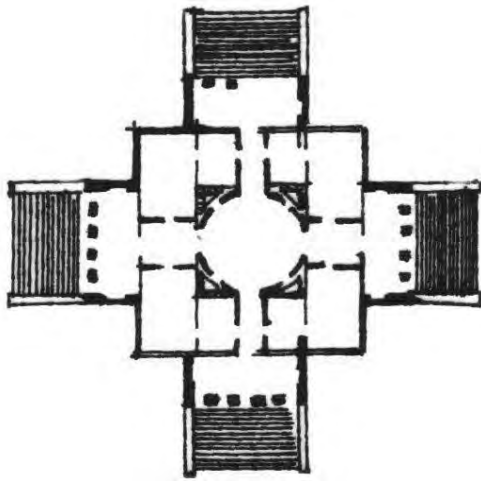


Рис. 4.85. Вилла Ротонда  
близ Виченцы. План

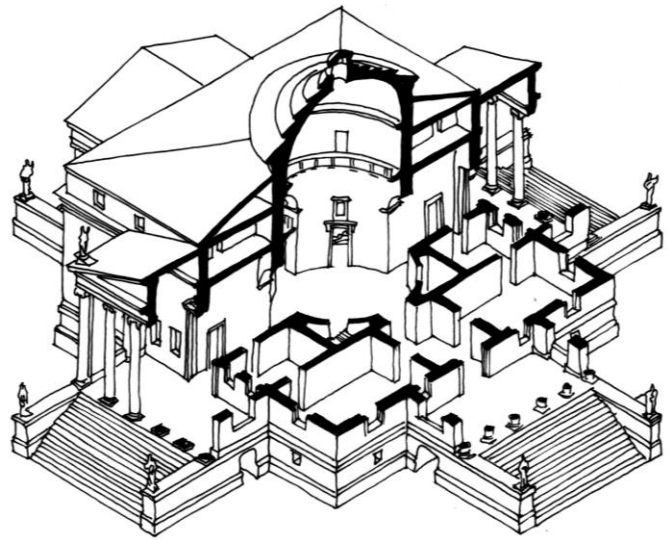


Рис. 4.86. Вилла Ротонда. Аксонометрический разрез

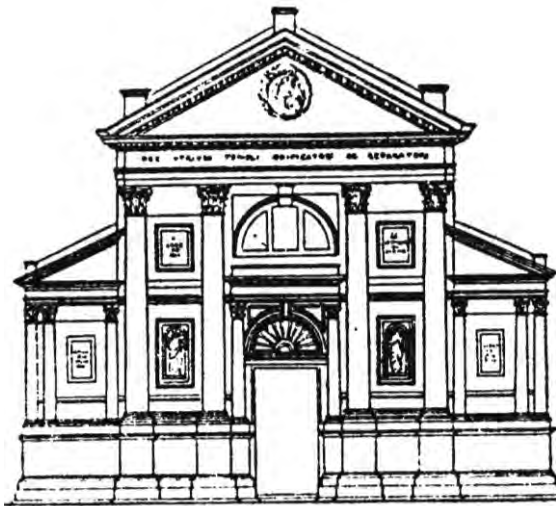


Рис. 4.87. Венеция. Церковь Сан Франческо, архитектор Палладио

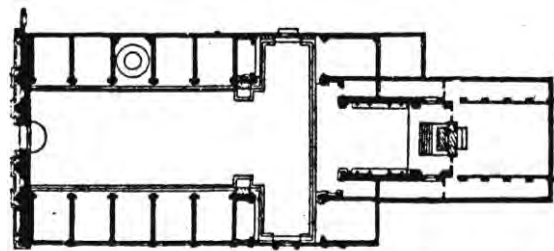
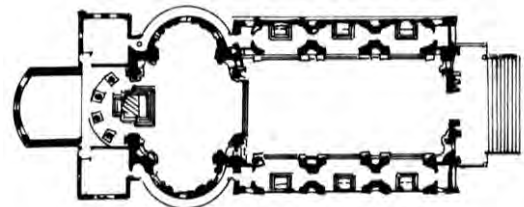


Рис. 4.88. Венеция. Церковь Иль Реденторе, архитектор Палладио



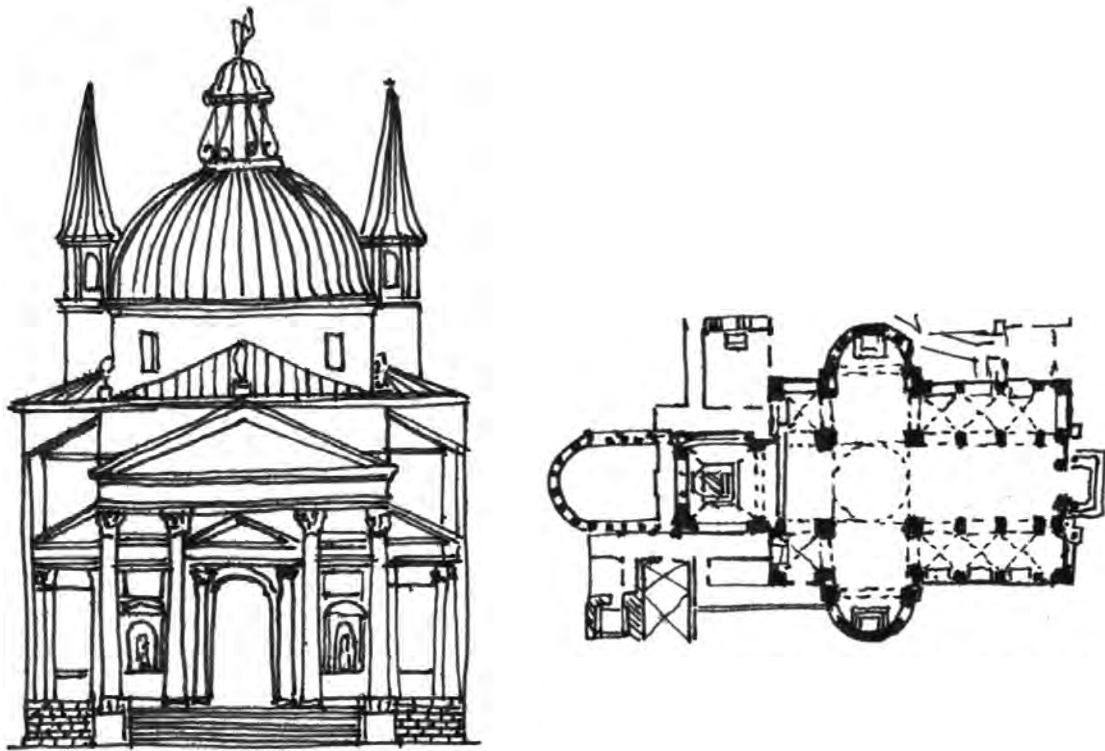


Рис. 4.89. Венеция. Церковь Сан Джорджо Маджоре, 1580 г., архитектор Палладио



Рис. 4.90. Церковь Сан Джорджо Маджоре

В организации внутреннего пространства храмов зодчий пользовался своим приемом: выстраивая композицию вдоль оси, он делал внутренний объем максимально пластичным и выразительным, создавая театральный эффект за счет контраста чередующихся пространств, отличающихся как по форме, так по размеру.

Авторству Палладио принадлежит **театр в Виченце** с залом на 1000 мест. Неправильной геометрической формы сооружение внутри «исправлено» масштабной полуциркулярной колоннадой. Зрительские места располагаются амфитеатром, сцена приподнята. И здесь зодчий использует прием глубинности построения внутреннего пространства. Только в данном случае вглубь развивается сцена. Принципиальным новшеством в разработке пространства сцены, которое ввел Палладио, явилось применение перспективных декораций: от задника сцены расходятся сужающиеся по высоте и ширине три коридора, изображающие городскую застройку (рис. 4.91).

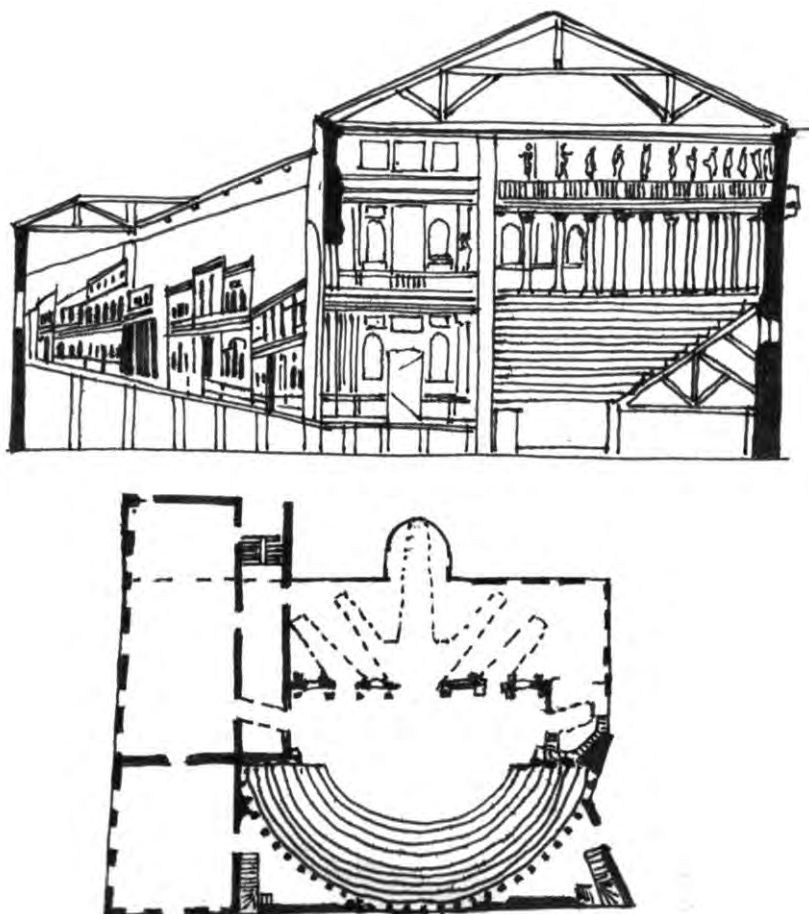


Рис. 4.91. Виченца. Театр Олимпико 1580 г. План, разрез. Архитектор

#### 4.2. Архитектура Возрождения во Франции

Зарождение, расцвет и завершение развития французской архитектуры эпохи Возрождения охватывает период примерно с середины XV в. до начала XVII в. Это было время, когда укреплялись города, развивались ремесла, строились мануфактуры. Развитие ремесел активизировало торговлю, соответственно расширялся внутренний рынок, крепились экономические связи между районами. К концу XV в. во Франции была ликвидирована феодальная раздробленность, что дало возможность установить в стране единую систему государственного управления.

Середина XV в. – конец Столетней войны, которая пагубно сказалась на экономике Франции. Несколько военных походов в Италию, которые совершили французы, закончились бесславно, но дали возможность познакомиться с итальянской культурой, увидеть произведения живописи, скульптуры и, конечно, архитектуры.

В XV веке в строительстве опять начали использовать кирпич, почти забытый в эпоху готики, соединяя его с камнем. Наиболее ответственные в конструктивном отношении узлы, такие как углы, обрамления проемов, делали из камня, а все остальное выкладывалось из кирпича. Высочайший профессионализм камнерезов и каменотесов, проявившийся в архитектуре готики и сохранивший о себе память, частично реализовался в каменных декоративных деталях. Известняк, широко использовавшийся в готический период, по-прежнему был востребован. Штукатурку французы не любили, поэтому применяли очень редко. Дерево использовали для небольших построек и для фахверка.

В строительной технике французские архитекторы продолжали пользоваться национальными приемами и разработали сложные конструктивные решения. Традиционно колонны складывали из отдельных частей, используя плоские перемычки, каменные крестовины для окон. До второй половины XV в. на зданиях устраивали высокие крыши с люкарнами и высокими трубами. Винтовые лестницы сохранялись до конца XVI в. Архитектор *Делорм* решил трудную задачу перекрытия округлых крыш сложными деревянными фермами.

Цеховые организации во Франции были очень сильны и консервативны. Являющиеся их членами подрядчики всячески старались сохранять верность привычной для них эстетике построек. Однако по желанию заказчиков в новых сооружениях начинали появляться формы итальянской архитектуры: античные и ренессансные.

Франция ответила на появление итальянского классического стиля более непосредственно, чем другие европейские страны. Сыграли свою роль не только географическая близость Италии, но и распространение информации через книги, гравюры и рисунки. *Себастьяно Серлио*, непосредственно знакомый с римской архитектурой Браманте и Рафаэля, был одним из тех художников и гуманистов, которых Франциск I пригласил к своему двору. Написанный Серлио трактат «Архитектура» (первая иллюстрированная книга) сыграл важную роль в распространении знаний об архитектуре высокого Возрождения Италии. Распространению Возрождения способствовали итальянские архитекторы, работавшие во Франции и в первую очередь *Леонардо да Винчи*. (Леонардо закончил свою жизнь во Франции в усадьбе Клу на Луаре.)

К началу XVI в. Франция – самое большое государство в Европе. Это время образования единого государства и утверждения абсолютизма. Складывался общий рынок, единый правопорядок, отменялись некоторые феодальные повинности, происходило объединение экономических, военных и культурных сил. Это порождало пафос преобразований, на фоне и благодаря которому расцветал гуманизм. В литературе в период французского Возрождения яркую роль сыграли Рабле, Монтень, Ронсар. Во Франции, так же как и в Германии, гуманистические идеи развивались на фоне Реформации.



В сороковых годах XVI в. во Франции появились архитекторы, имеющие высокий уровень образования, к которым в конечном итоге перешли все права по проектированию и реализации их художественного замысла. Естественно, это нашло отражение в архитектуре. Зодчие писали труды, выпускали увражи, посвященные историческим постройкам и собственным сооружениям, что способствовало распространению и обмену информацией, являлось темой для научных дебатов. *Теоретические трактаты* в это время пишут Бюллан, Делорм, Дюсерсо, Серлио – итальянец, работавший во Франции.

После Столетней войны во второй половине XV – начале XVI вв. медленно начали восстанавливаться и расти города. Новая застройка располагалась хаотично, исключения представляли лишь несколько новых городов-крепостей.

С середины XV и весь XVI в. Париж быстро рос, сохраняя средневековый характер застройки. Его население в начале XVI в. насчитывало около 300 тысяч человек. Время раннего французского Возрождения – это время правления Франциска I, который не жалел денег на строительство дворцов. Вслед за королем перестраивали свои замки другие представители знати, а затем старались не отстать и рядовые горожане. Из столицы мода на новые формы распространилась и в провинцию. Королевский двор в этот период диктовал свои законы и становился образцом для подражания во всех сферах светской и общественной жизни. К этому времени относится строительство многих королевских дворцов: Блуа, Шамбор, Фонтенбло, Амбуаз, Мадридский замок в Париже и других.

В периодизации французской архитектуры Возрождения выделяются три этапа:  
первая половина XVI в. – раннее Возрождение;  
с середины до конца XVI в. – Высокое Возрождение;  
конец XVI – начало XVII вв. – позднее Возрождение.

#### 4.2.1. *Дворцовое и замковое строительство*

Несмотря на то, что замки по-прежнему имели башни, рвы с водой и другие укрепления, уже со второй половины XV в. в них начали проступать черты, более присущие светским сооружениям, а в XVI в. эти изменения стали еще заметнее. Укрепленные замки-дворцы конца XV в. увенчивались очень высокими крышами с остроконечными люкарнами, лестницы располагались в отдельных башнях, окна имели каменные крестовины. В общем решении замков обычно ясно читалась готика. Столетия готики, устоявшиеся традиции в характере построения находили выражение в вертикалях, образуемых окнами и люкарнами, винтовыми лестницами, водостоками с химерами. Вместе с тем влияние Возрождения было заметно в декоре отдельных объемов замков или в их интерьерах, как, например в **замке Амбуаз, во дворце Людовика XII в Блуа.**

В постройках начала – середины XVI в. северного крыла замка Франциска I в Блуа, замка в Шамборе появились новшества: членение фасада поясами междуэтажных тяг и пилястрами. В профилировке деталей сказывалось влияние классических образцов. Классический язык Италии часто находил применение, но французы выработали свой собственный стиль.

Строительство **северного крыла замка Франциска I в Блуа** сыграло важную роль в развитии архитектуры Возрождения во Франции. Возведение сооружения начали в первые годы XVI в., строили около 10 лет, но закончено оно так и не было. В этой постройке заметно влияние итальянского Возрождения: характерный декор, аркады и др. Французские архитекторы XVI в. уделяли лестницам больше внимания, чем итальянцы. С XV в. столетия во Франции существовала традиция устройства винтовых лестниц. Большая открытая лестница замка Блуа продолжала эту тему, хотя и в новой интерпретации. В ней использовались уже классические декоративные мотивы, хотя оконные проемы по старой традиции еще имели косые очертания, повторяющие наклон самой лестницы (рис. 4.92, 4.93). Прием членения фасада своеобразными ордерными аркадами, за которыми находится стена с окнами, получит развитие в последующих постройках.

**В замке Шамбор** с его общей готической системой с высокими кровлями, невероятно сложной и запоминающейся композицией из башен, башенок, печных труб, венчающих донжон, уже нет дозорных галерей с зубцами и машикулями в башнях. Фасад представляет собой многоярусную ордерную композицию, в которой большой карниз и балюстрада сочетаются с крутой крышей и башенками, напоминающими о более раннем периоде французской архитектуры. Нижние этажи украшены пилястрами. В углах первого этажа замка, строго симметричного, что характерно для Возрождения, устроены башенки, которые напоминают о насущной необходимости фортификационных устройств в замках средневековья (рис. 4.94).

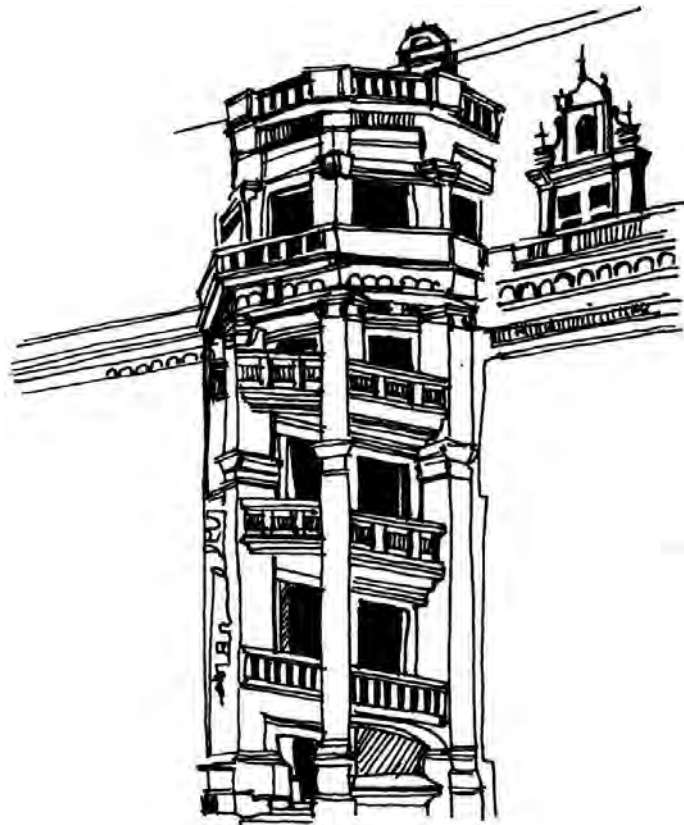


Рис. 4.92. Блуа, северное крыло замка Франциска I, фрагмент фасада



Рис. 4.93. Замок Шамбор

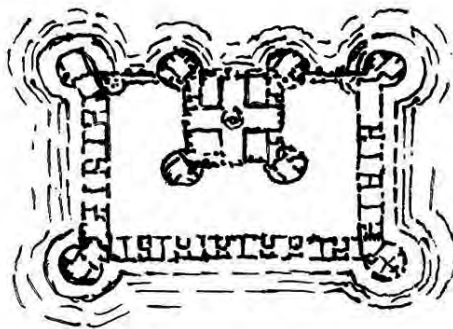
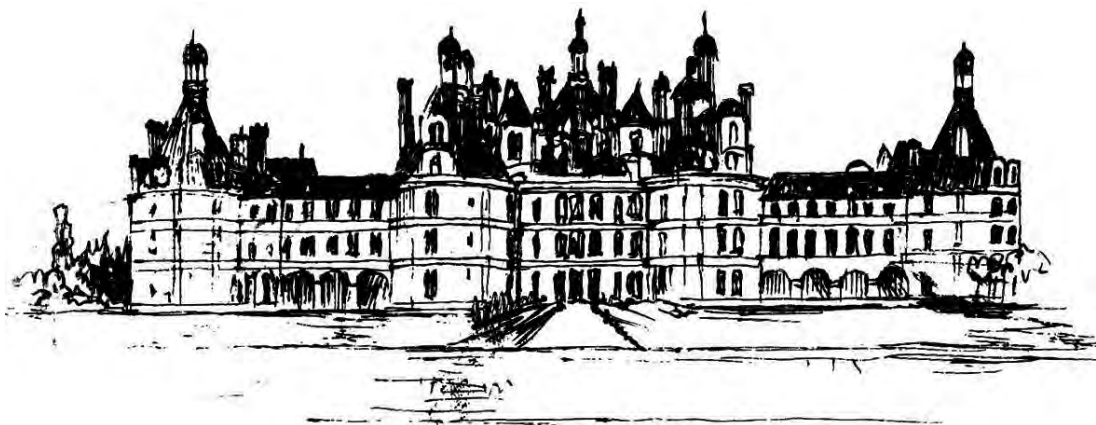


Рис. 4.94. Замок Шамбор, 1526–1559 гг. План по Дюсерсо

Замок Шамбор знаменит и своей лестницей, сложное устройство которой предположительно основывалось на рисунке Леонардо да Винчи. Новизна, красота и практичность этой лестницы произвели впечатление на Палладио, который включил ее в главу о лестницах первой книги своего труда «Четыре книги об архитектуре».

**Фонтенбло** – развитый дворцово-замковый комплекс, который начали строить в 1528 г., и строительство продолжалось с перерывами вплоть до начала XIX в. (рис. 4.95). Главный вход, расположенный на уровне второго этажа, подчеркнут двумя красивыми изогнутыми лестницами с резными балюстрадами и рустовкой. Фонтенбло особенно знаменит своими интерьерами, для создания которых король приглашал итальянских художников. Они делали роскошные интерьеры.

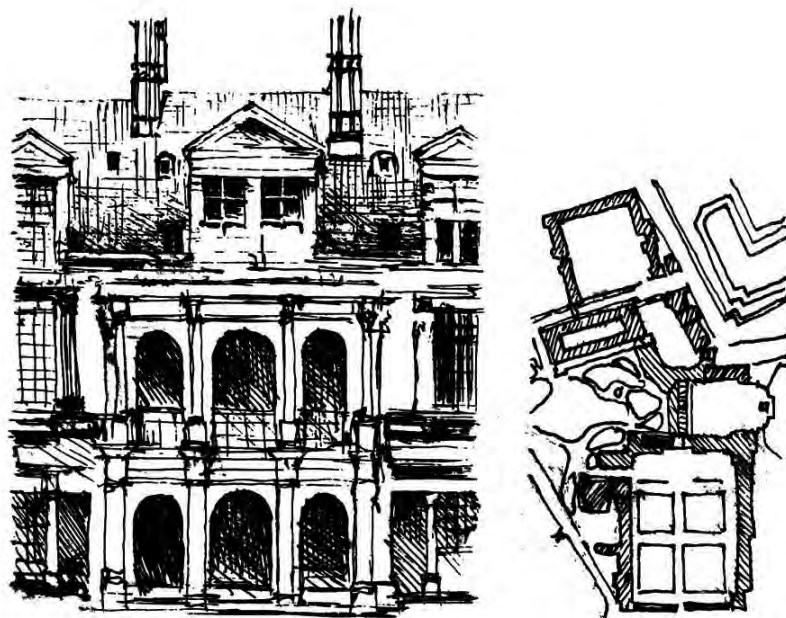


Рис. 4.95. Фонтенбло. Портик и план овального двора

Собственный стиль, сложившийся здесь в декоре интерьера, включал роспись, лепнину и скульптуру, использование ордера. В декоре много стукковых рельефов, стенной живописи, деревянных панелей и кессонированных потолков. Деревянные панели, золоченые рамы и зеркала были характерны для этого стиля, так называемой «школы Фонтенбло», распространившегося затем не только во Франции, но и в других странах.

К середине – второй половине XVI в. относится творчество *Филибера Делорма* (1510–1570 гг.), королевского архитектора, в течение нескольких лет изучавшего итальянское Возрождение, написавшего теоретические трактаты «Архитектура», «Новые изобретения, чтобы строить хорошо и дешево». Среди его построек – замок короля в Анэ, галерея Генриха II в Фонтенбло, гробница Франциска I в Сен-Дени и замок Тюильри. Его постройки отличаются большим размахом и сложными построениями.

**Замок Анэ** (начало строительства 1546 г.) – ансамбль, композиция которого представляла собой четкое геометрическое построение. На главной оси находились центральные въездные ворота, представляющие собой сложное самостоятельное сооружение, П-образный дворец и система дворов. Ров окружал весь комплекс, в котором, несмотря на новшества в виде трехъярусного ордера портала на оси замка и открытых галерей в первом этаже главного корпуса и правом крыле, было еще много готических элементов (рис. 4.96).

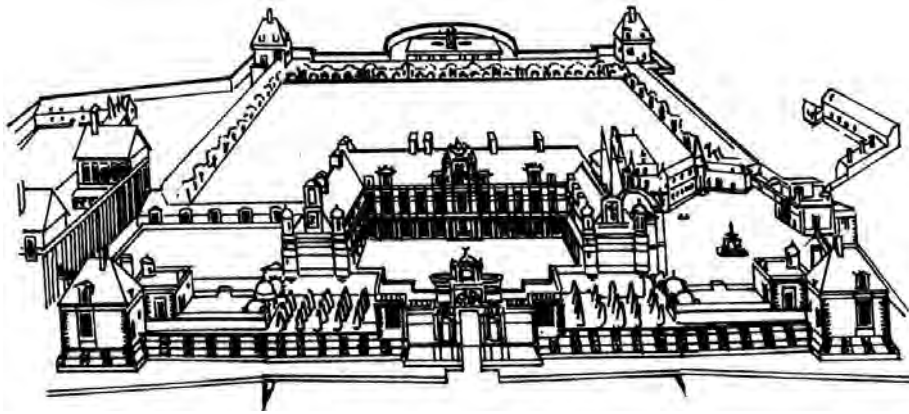


Рис. 4.96. Замок Ане, с 1546 г., архитектор Делорм

На формирование центра Парижа и связанной с ним планировочной структуры города оказало влияние начатое в XVI в. грандиозное строительство двух дворцов: Лувра и Тюильри.

**Тюильри** – дворец для **Екатерины Медичи**, матери Карла IX, крупнейшее сооружение Делорма (начат в 1563 г.). Свое название дворец получил по имени черепичных мастерских, которые располагались на этом месте. Громадный прямоугольный в плане комплекс (260 × 100 м) представлял собой четкую замкнутую симметричную систему дворов и корпусов. Наследием готики в планировке было отсутствие коридоров, в результате чего большинство залов были проходными. Протяженный фасад в центральной части представлял ордерную аркаду с аттиком и членился на девять частей пятью ризалитами повышенной этажности с высокими крышами. Замысел архитектора реализовался частично – построен был лишь западный корпус. Ныне дворец не существует, так как сгорел во времена Парижской коммуны (рис. 4.97).

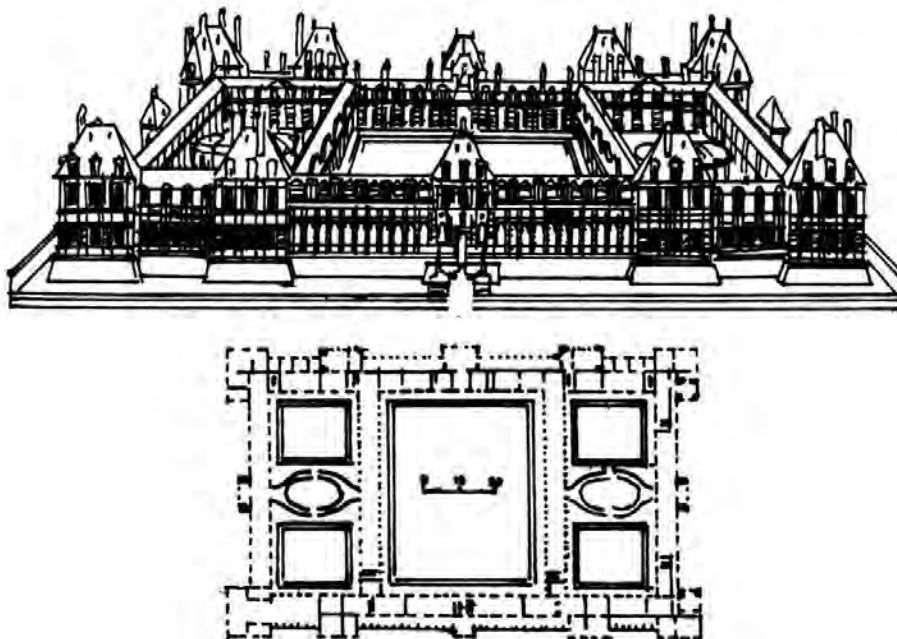


Рис. 4.97. Париж, Тюильри, архитектор Делорм

В 1546 г. Франциск I поручил *Пьеру Леско* коренным образом перестроить **Лувр** в соответствии с требованиями изменившегося придворного быта и художественного вкуса. На месте донжона *Леско и Жан Гужон* (существуют разные версии о доле участия Гужона в строительстве) предполагали построить дворец в форме замкнутого каре. План дворца простой, фасад очень живописный и нарядный и представляет собой трехэтажный корпус, в котором первый и второй этажи обработаны коринфским и композитными ордерами. Верхний, аттиковый, этаж украшен коринфским ордером с измененными по сравнению с классическим пропорциями (рис. 4.98).

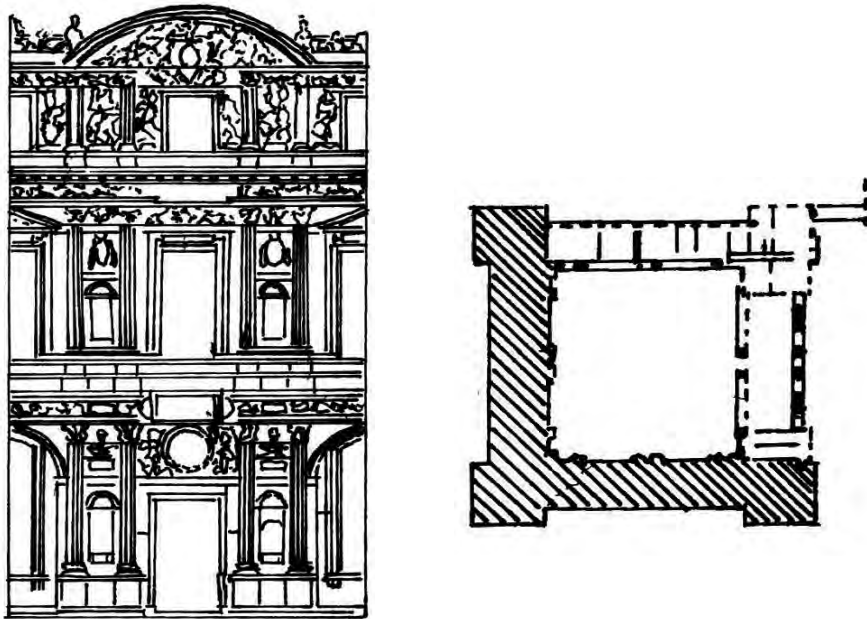


Рис. 4.98. Париж, Лувр, середина XVI в. Архитекторы Леско и Гужон; фрагмент фасада, план

Французские архитекторы, осваивая достижения итальянского Возрождения, творчески развивали их на новой почве. Национальные особенности проявились в своеобразно решенных арках первого яруса, в окнах на всю высоту этажа, которые впоследствии получают название «французских окон», богато декорированной кровле, в общем жизнерадостном облике сооружения. Нарядный выходящий во двор фасад был полной противоположностью наружному. Его суровость подчеркивал ров, окружавший замок. Леско и Гужон построили западное крыло и половину южного с павильоном на углу, образовав юго-западный угол будущего прямоугольника. Возведенная ими часть Лувра – одно из ярких сооружений высокого французского Возрождения (рис. 4.99).

Возведение Дворца Тюильри оказало влияние на формирование **луврского комплекса**: появилась идея объединить Лувр и Тюильри крытой галереей. Сначала перпендикулярно Сене была создана Малая Галерея и сооружена **Большая Галерея** (1564–1567) вдоль Сены, соединившая Лувр с Тюильри через угловой павильон Флоры. Эта галерея – одна из самых протяженных в мире: ее длина 442 м. Авторы *Матезо* и *Дюсерсо* выразили в ней художественное кредо мастеров позднего Возрождения.



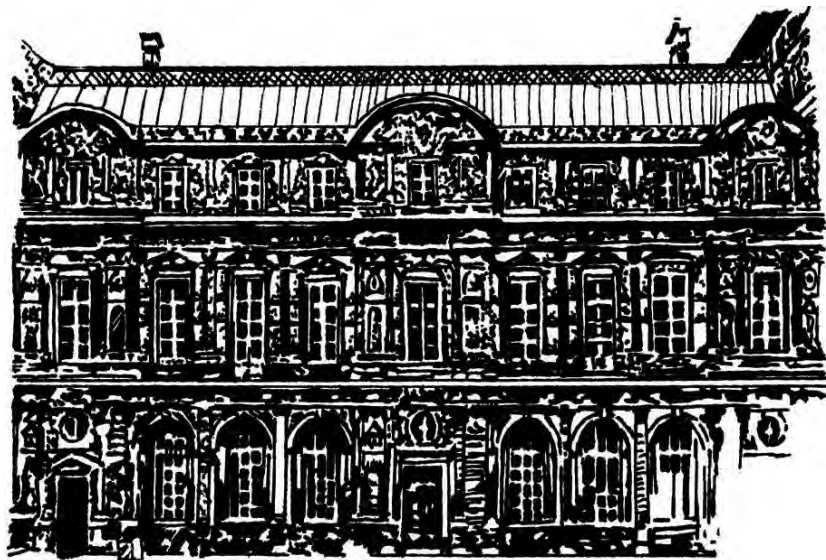
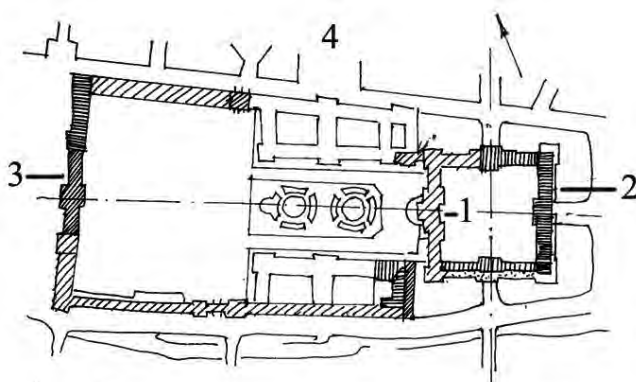


Рис. 4.99. Лувр. Дворовой фасад с 1546 г.

В 1624 г. *Ж. Лемерсье* вдвое удлинил существующий фасад Леско и Гужона, построив симметрично юго-западному крылу Леско такой же корпус, образовавший **северо-западный угол**. На стыке зодчий поставил квадратную башню – **павильон Часов (павильон Сюлли)**. Высокий павильон увенчан куполом со срезанной вершиной и украшен кариатидами. В определенной мере это еще ренессансная постройка. В 1661 г. *Луи Лево* возвел **южное и восточное крылья дворца**. Огромный квадратный двор замкнулся. Перестройка Лувра продолжалась и дальше (рис. 4.100, 4.101).



1. Башня часов
2. Восточный портик
3. Тюильри
4. Площадь Пале-Рояль

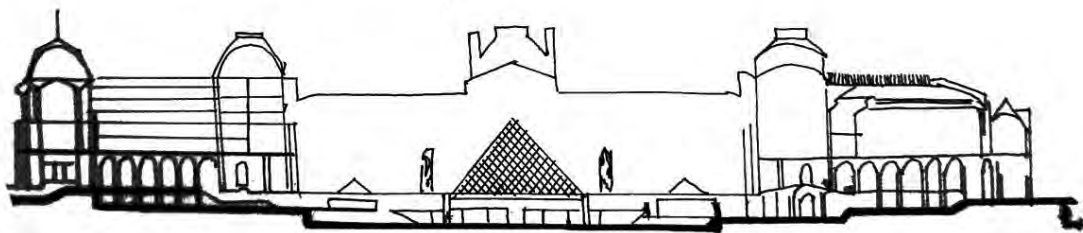


Рис. 4.100. Париж. Лувр:  
*а* – план; *б* – подземный вестибюль Лувра со световой пирамидой (современное состояние) Яо Мин Пей



Рис. 4.101. Париж. Лувр. Башня часов, 1624 г., архитектор Лемерсье

В этот же период работал *Жан Бюллан*, оставивший после себя крупные сооружения и теоретические труды. И хотя его вклад в развитие архитектуры несколько скромнее, чем, например, Делорма, тем не менее он является автором больших **замков-дворцов в Экуане и Шантийи**. В последнем он впервые во Франции применил большой ордер.

Значительным памятником архитектуры, завершающим в Париже эпоху французского Возрождения, является **Люксембургский дворец**, который построили на землях герцога Люксембургского, о чем напоминает название. В 1611 г. *де Бросс* на землях герцога Люксембургского начал строительство дворца для Марии Медичи, жены короля Генриха IV. Мария Медичи – итальянка, родом из Флоренции, и Соломон де Бросс (заканчивал стройку Лемерсье) получил задание построить дворец, который напоминал бы королеве ее родной город. Строительство началось с разбивки большого регулярного сада.

Дворец в плане представляет замкнутое каре (рис. 4.102). Ризалиты, имеющие самостоятельные объемы с высокими крышами, располагаются по углам и по главной оси. Роль главного корпуса на боковых фасадах подчеркивается удвоением ризалитов. Центральная ось выделяется многоярусным портиком. Фасады рустованные, украшены парными пилястрами и колоннами тоже с рустовкой. Перед традиционными французскими слуховыми окнами были расположены балюстрады. Дворец украшала написанная Рубенсом серия картин, в аллегорической форме рассказывающая о жизни королевы. Строительство было закончено в 1625 г., а через несколько лет королеву выслали из Парижа. Люксембургский дворец является примером *позднего Возрождения* во Франции,

история которого заканчивается на рубеже XVI–XVII вв. Зодчие Франции не только в полной мере освоили новую стилистику, но пошли по пути творческого развития, обогащая и совершенствуя ее в соответствии с эстетическими и конструктивными предпочтениями своей страны.

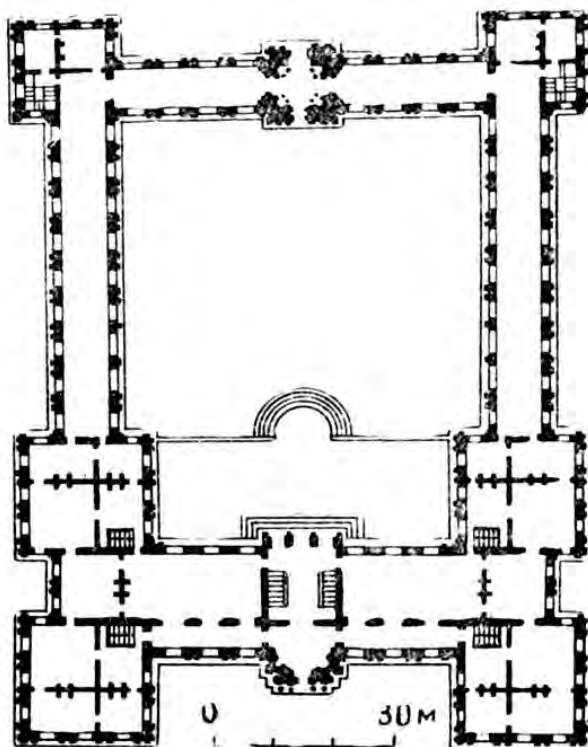


Рис. 4.102. Париж, Люксембургский дворец, 1611 г., архитектор де Бросс

Нельзя не упомянуть архитектора XVI в. *Дюсерсо старшего*. Он сделал огромное количество гравюр, на которых изобразил архитектурные сооружения и их детали. **Сборник гравюр «Наиболее прекрасные постройки Франции»** второй половины XVI в. служит своеобразной энциклопедией французской архитектуры XVI в. Его значение неизменно возрастает, так как многие из изображенных построек уже давно не существуют.

#### 4.2.3. Градостроительные преобразования

Парадные выезды короля служили поводом для наведения порядка и украшения города. Самым крупным градостроительным мероприятием этого времени было строительство нового моста через Сену и упорядочение прилегающих кварталов. Вновь построенный в конце XVI – начале XVII вв. **мост Пон Неф**, что значит «новый мост», и по сей день называется Новым. Он соединяет берега Сены в том месте, где лежит остров Ситэ, и проходит по его остроконечному краю. Новый мост имел совершенно иной облик и прежде всего по той причине, что по его сторонам не было никакой застройки, которая была характерна для городских мостов того времени. Идущий по нему человек видел реку и ее береговую линию.

Начало XVII в. в градостроительстве Парижа было отмечено организацией площадей. В 1606–1612 гг. *Клодом Шатийоном* на правом берегу Сены на месте уничтоженного Турнельского замка строится **Королевская площадь**. (Позже ее переименуют в **площадь Вогезов**). Площадь – квадратная, замкнутая, со стороной около 140 м, по периметру окружена одинаковыми домами с аркадами в первом этаже. (По этому же принципу будут построены площади **лондонская Ковент-Гарден**, **мадридская Пласа Майор**, **туринская Сан-Карло**.) На фасадах – красный кирпич, вертикальные полосы из желтоватого камня. Каждый отдельный дом завершается крутой мансардной крышей, покрытой черным сланцем. Все это создает живописную картину. В архитектуре домов прослеживается влияние фламандского барокко (рис. 4.103). В центре была установлена конная скульптура короля (в период революции ее уничтожили). С установлением конной статуи Людовика XIV в центре окончательно формируется представление о площади, которое в течение полутора веков будет определять ее облик во Франции и Европе. В 1605 г. было начато строительство **площади Дофина** в западной оконечности острова Ситэ в связи с постройкой Нового моста. В центре необычной по форме треугольной площади установили конную статую Генриха IV. Эта площадь, так же как и Вогезов, имела закрытый характер.



Рис. 4.103. Париж. Королевская площадь (площадь Вогезов) и фрагмент фасада, начало XVII в., архитекторы Шатийон и др.

Было запланировано строительство **площади Франции** – полукруглой в плане с лучами расходящихся улиц. Идея этого проекта получит развитие значительно позднее.

Прямые улицы, регулярные площади, расположенные по осевым координатам и ориентированные на скульптуру в центре, начали заменять бессистемную застройку средневековья. Осевые связи площади превратились в градостроительные принципы классицизма. Возросла организующая роль площади в структуре города.

### 4.2.3. *Жилищное строительство и церковная архитектура*

Основное место в городской архитектуре по-прежнему занимает фахверковый дом. Он сохраняет верность традициям средневековья как в планировке, так в конструкциях и декоре. Дома обычно по-прежнему имеют три-четыре этажа, связь между этажами осуществляется с помощью винтовой лестницы. В каждом этаже по одной-две комнаты. Основным декоративным украшением фасадов домов была резьба по дереву, горизонтальные и вертикальные элементы каркаса давали возможности для более или менее сложной профилировки междуэтажных тяг, обрамления оконных и дверных проемов и др. Церковная архитектура этого периода обычно построена в стиле пламенеющей готики.

## 4.3. Архитектура Возрождения в Англии

### 4.3.1. *Дворцовое строительство, характерные элементы английской архитектуры*

В Англии архитектура Возрождения охватывает период с конца XV по начало XVII в.: время первых Тюдоров (1485–1558) и Елизаветы I (1558–1603). Для первого этапа характерны позднеготические сооружения – замки и дворцы с ренессансными деталями, а также фахверковые дома – городские и сельские. Для второго периода – дворцовые и усадебные постройки, в композиции которых заметны основные особенности новой архитектуры.

В Англии, как и в остальной Северной Европе, в XVI в. еще продолжал доминировать готический стиль. Знание классической архитектуры доходило сюда не непосредственно из Италии, а через другие страны, в основном из Германии и Нидерландов. Число церковных и королевских заказов в Англии времен Реформации было весьма ограничено. В то же время довольно много строили высокопоставленные придворные Елизаветы I. Историк архитектуры Джон Саммерсон назвал такие здания «домами чудес». Некоторые из них были возведены или перестроены специально для роскошных развлечений Елизаветы и ее окружения во время ежегодных Королевских выездов. Большинство черт зданий этого типа воплощены в **дворцах Лонглите и Уоллатон-Холле**. Дворец в Лонглите (1570-е г.) представлял собой симметричную композицию с большим числом разнообразных помещений. Его фасад довольно сдержанный, в духе возрождения, но с типично английским мотивом: эркерными окнами.

До середины XVI в. планы и фасады были иррегулярны, но затем симметричность построения пробила себе дорогу и стала правилом. Ни размер жилища, ни материал, из которого оно возводилось, не влияли на принципы построения плана сооружения.

В плане ансамбль **Керби Холл**, построенный в 1570–1575 гг., представляет собой симметричную композицию с замкнутым двором почти правильной прямоугольной формы, обстроенным по периметру зданиями. Один из фасадов, со входом, представляет собой аркаду (рис. 4.104). Вход в основные помещения располагался

в южном крыле, и его фасад был оформлен богато декорированным порталом и являлся главным. На втором этаже находилась «длинная галерея», получившая такое название за свою действительно большую длину. Со временем такие галереи стали обязательным элементом дворца и даже не слишком богатого усадебного дома. С течением времени загородные дворцы все больше отличались от усадебных домов среднего фермера и разрыв между ними увеличивался. Впервые в этот период на дворовых фасадах был применен большой ордер. В Керби Холле, так же как и в других постройках второй половины XVI в., часто использовали голландские формы: фронтоны замысловатых форм, обелиски по углам, трубы в форме колонн и т.д.

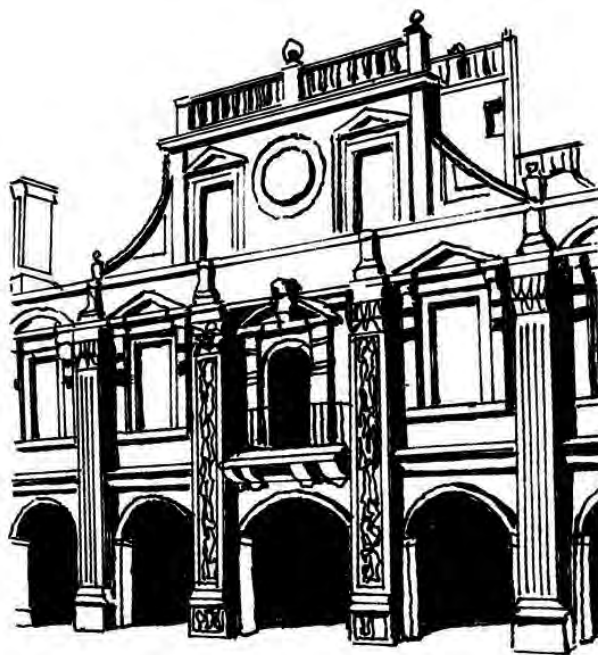


Рис. 4.104. Керби Холл, 2-я половина XVI в. Фрагмент дворового фасада

**Уоллатон-Холл** (рис. 4.105) также имеет почти квадратный симметричный план с расположенными по четырем углам башнями. Место внутреннего двора занимает огромный центральный зал.

*Характерным элементом английской архитектуры тюдоровского периода был эркер*, который возник еще в Средние века и первоначально имел небольшую величину. Постепенно его размеры значительно увеличились по вертикали. Располагались эркеры на фасаде симметрично, со временем став его важным композиционным элементом. Форма эркеров также менялась. Возрастала роль входного портала, которому придавали все более пышный вид.

Архитектура Англии приобрела отличительные черты благодаря широкому использованию *стекла* для окон (во второй половине XVI в. в Англии работало около пятнадцати фабрик по его производству). Производство свинца, которым покрывали плоские кровли и делали оконные переплеты, также способствовало специфичности архитектуры. Однако в качестве кровли для усадебных домов обычно использовали черепицу, сланец, щепу и солому.



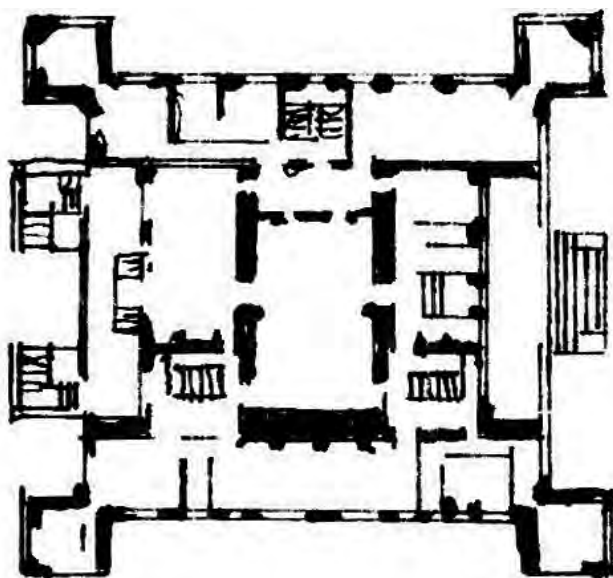


Рис. 4.105. Уоллатон Холл, 2-я половина XVI в. план первого этажа

Центром композиции усадебного дома был **холл** – место обитания всей семьи, ее челяди и сельскохозяйственных работников. Холл был главным элементом не только усадебного дома, но и замка, дворца и самого скромного жилища. Холл имел большую высоту и длину, обычно с открытыми стропильными перекрытиями, которые представляли собой великолепные образцы высокого мастерства плотников. Посреди холла располагался очаг, дым от которого выходил через специальную вертикальную деревянную конструкцию. Окна больших размеров поднимались на значительную высоту. Вход в дом устраивали в одном из концов холла; в противоположном конце располагалось окно-эркер и стоял стол хозяина. Со временем холл начали расчленять на отдельные помещения, и уже в середине XVI в. гостиная по значимости конкурировала с холлом, который немного позже трансформировался в вестибюль. В одном уровне с холлом находилась гостиная, выше – спальни.

В XVI–XVII вв. в Англии начали активно использовать альбомы архитектурных деталей, по которым мастера изготавливали эти детали в «итальянском» стиле. В новых условиях они интерпретировались в соответствии с местной конкретикой, приобретая специфику, характерную только для Англии. Итальянские формы, часто увиденные через призму восприятия голландцев, нашли применение уже в начале XVI в. в крупных сооружениях: в **королевском дворце Нонсэч** и **резиденции кардинала Уолси – Хэмптон Корт**.

В Англии начала XVII в. очень модными были лепнина и резьба по дереву, украшенные каминные и дверные проемы. Распространялись такие формы главным образом благодаря найму иностранных резчиков и мастеровых, выходцев преимущественно из Нидерландов. Декорированные «голландские» фронтоны украсили многие дома Восточной Англии, имевшей тесные связи с Голландией. Как и в период Тюдоров, строилось мало церквей, но было возведено несколько «домов чудес». Во многом они были сходны с более ранними постройками.

Типичным элементом английского жилого дома всегда были *высокие печные трубы*. Возникнув как утилитарная форма, со временем они превратились в важный атрибут художественного образа жилища (рис. 4.106).

*Загородные дворцы* начала–первой половины XVII в. обычно имели компактный план в форме букв «П», «Н» и «Е» (рис. 4.107). Перекрывались здания относительно плоскими свинцовыми кровлями с узорными парапетами. На фасадах были плоскости открытых стен с симметрично расположенными прямоугольными объемами. Постройки имели большие окна и богато украшенный портал, обычно размещенный на оси. По фасаду первого этажа, часто обращенного в сад, располагалась лоджия. Холл в этих сооружениях обособлен от групп парадных и служебных помещений. Особое значение придавалось интерьерам, которые отделялись с исключительным богатством и пышностью.

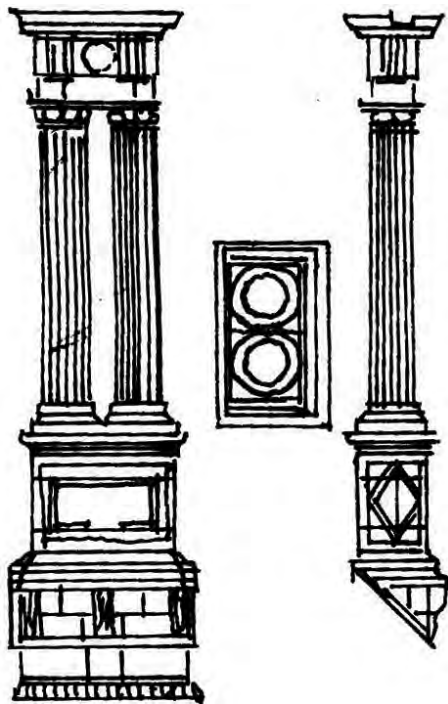


Рис. 4.106. Дымовые трубы

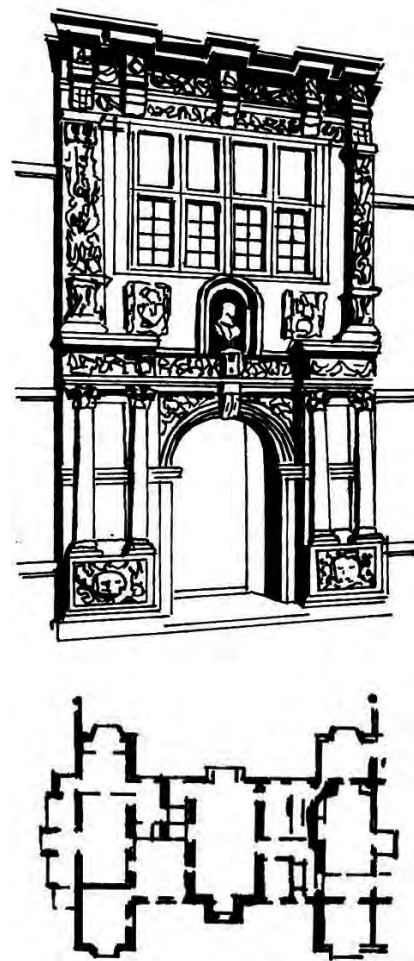


Рис. 4.107. Чарлтон Хауз, начало XVII в., портал, план первого этажа

Широкую дорогу для итальянской архитектуры мостили издание *Серлио* на английском языке, провозглашение *Витрувия и Альберти* «главными учителями» и публикация трактата «Об элементах архитектуры» *Генри Уоттона*. Он призывал отказаться от голландского украшения, критиковал распространение планировочных решений в виде букв Е и Н, делал некоторые рекомендации по объемной композиции.

***К числу особенностей архитектуры Англии этого периода можно отнести:***

до середины XVI в. планы и фасады относительно крупных построек были иррегулярны;

после середины XVI в. планы и фасады начали приобретать вид симметричных композиций;

центром композиции любого жилого сооружения до середины XVI в. был холл как место сосредоточения всей семьи. Позже холл начали расчленять на отдельные помещения, и со временем гостиная конкурировала с холлом;

почти обязательное наличие галереи;

для дворцов первой половины XVII в. характерны планы в форме букв Н, Е, П; декоративный входной портал;

широкое использование стекла;

эркеры как национальный мотив;

высокие печные трубы, превратившиеся со временем в декоративный элемент.

#### ***4.3.2. Городское жилище и замки.***

В первой половине XVI в. население Лондона насчитывало около 60 тысяч жителей, в нескольких других крупных городах оно не превышало 12 тысяч человек. Узкие улицы городов были застроены преимущественно фахверковыми домами с нависающим вторым, иногда и третьим этажами. Кровли устраивали из соломы, тростника, редко из щепы, черепицы или сланца. Достижения в области усадебного строительства оказывали влияние на городское строительство. В городских домах начали появляться элементы декора – резные карнизы, украшенные консоли эркеров и вторых этажей. Верхние этажи зачастую имели сплошные ряды оконных проемов.

В основу национального типа замка XV в. легли приемы, получившие развитие в Шотландии. Характерной особенностью этих замков было присутствие кроме стратегически важных башен дополнительных башен, прямоугольных или круглых в плане, которые располагались по углам основного объема или по всему периметру кровли. Оборонного значения они не имели. С XVI в. шотландский замок – это четырехугольный двор, окруженный корпусами с башнями.

#### ***4.3.3. Общественные сооружения и церковное строительство***

В XVI–XVII вв. в Англии появились школы, госпитали, крытые рынки, дома призрения, дорожные гостиницы, (рис. 4.108), а также сооружения, предназначенные для театральных зрелищ.

**Оксфорд и Кембридж как центры образования** были известны в Европе уже с XIII в. Позже, в связи с роспуском монастырей, исполняющих роль образовательных центров в провинции, необходимость в университетах возросла. Средства, полученные в результате конфискации монастырского имущества, пустили на строительство колледжей в Оксфорде и Кембридже. Университетские

колледжи представляли собой комплексы с внутренним прямоугольным двором, по периметру которых были построены здания, а центром общественной жизни служил холл. Каждый колледж имел свою собственную часовню.



Рис. 4.108. Гостиница XVI в. в Стратфорде

Церкви Англии в XV – начале XVI в. продолжали строить в традициях готики с некоторыми видоизменениями, порожденными особенностями исторических и экономических условий. В связи с Реформацией с 1540 г. практически прекратилось новое храмостроение, и только с начала XVII в. постепенно началось возведение церквей нового типа.

#### 4.4. Архитектура Возрождения в Германии

Германия в XV–XVI вв. сохраняла свою средневековую раздробленность. Общий для Европы того времени мировоззренческий переворот вылился в Германии в реформационное движение, еще больше раздробившее страну уже и по вероисповедному признаку.

Переход от готики к ренессансу осуществлялся в Германии очень медленно и не одновременно. Предпосылками для этого служили прежде всего разобщенность страны и отсутствие экономически и политически сильных городов, которые могли бы стать культурными центрами. Не могло быть единства и в

стилистике городов, так как север страны находился под сильным влиянием архитектуры Нидерландов, а на юге образцами служили дворцы Италии. Большое влияние на распространение стиля возрождения оказали художники и скульпторы, часть из которых учились в Италии. Среди них **Гольбейн Младший (конец XV – первая пол. XVI вв.)**, **Альбрехт Дюрер (1471–1528 гг.)** и другие, а также архитекторы из Нидерландов.

Готические традиции были очень сильны, когда в архитектуре начали появляться отдельные формы итальянского возрождения. На севере страны новые веяния проявились в первую очередь в ратушах, домах гильдий, и их стилистика явно отражала влияние архитектуры Нидерландов. На юге и в центре страны под влиянием архитектуры Италии возникали новые формы в дворцовых сооружениях князей и богатых купцов, трансформируясь в соответствии с традициями местного прикладного искусства. Для архитектуры Германии характерна очень большая насыщенность декоративными элементами.

Во втором десятилетии XVI в. влияние итальянской архитектуры на юге Германии было настолько значительно, что зодчие из Дрездена, Магдебурга и Герлитца на совещании в Анаберге в Саксонии обязались применять «итальянские формы». На севере Германии освоение итальянской архитектуры шло значительно медленнее – перелом произошел только после 1550 г.

*Перевод Витрувия* на немецкий язык, сделанный в 1548 г. врачом и математиком В. Ривиусом, был первой теоретической книгой по архитектуре в Германии. Трактаты по искусству писал *А. Дюрер*, но эти труды в тот период не были востребованы, зато пользовались спросом пособия для строителей-ремесленников с образцами и рисунками.

Путь освоения итальянской архитектуры был такой же, как и в других странах: вначале применяли новые формы с целью обогащения обычных декоративных мотивов поздней готики. Со временем, во второй половине XVI в., получили распространение новые идеи композиционных построений ренессанса, и только в XVII в. прочно утвердились большие архитектурные композиции с симметричным построением и регулярными членениями. Хотя и в этих, уже в полной мере ренессансных построениях, находили место реминисценции готики, а наряду с ними – и черты раннего итальянского барокко.

#### ***4.4.1. Городское жилище и дворцово-замковая архитектура***

В XVI в. сильно менялся облик городов, перестраивались старые здания, строилось много новых, высота которых иногда достигала трех-четырех этажей. В XV в. в городах была учреждена должность *архитектора*, который должен был следить за строительством домов рядовых горожан и крупных общественных зданий. Немецкая любовь к порядку проявлялась в требованиях располагать фасады на одной линии, ограничении высоты, мощении улиц. При расчистке улиц делались попытки уничтожить эркеры и выступы, характерные для бюргерских домов, но это не имело успеха. В последующие века эркеры получили еще большее распространение и стали характерной деталью жилого дома.

Богато украшенные жилые дома, нарядные ратуши, большие церкви с высокими башнями являлись отражением экономического, культурного и политического расцвета немецких городов в XIV–XV вв. В это время сложилась *бюргерская архитектура*, для которой было характерным почти полное единообразие вне зависимости от социального статуса владельца (рис. 4.109). Вплоть до середины XVI в. старые торговые города были центрами культуры, а жилые дома бюргеров, ратуши и другие общественные сооружения являлись ведущими архитектурными типами немецкого возрождения. С середины XVI в. центры архитектурного творчества переместились в княжеские столицы, хотя старые торговые города, такие как Аугсбург и Нюрнберг, не потеряли своего значения средоточий искусства.

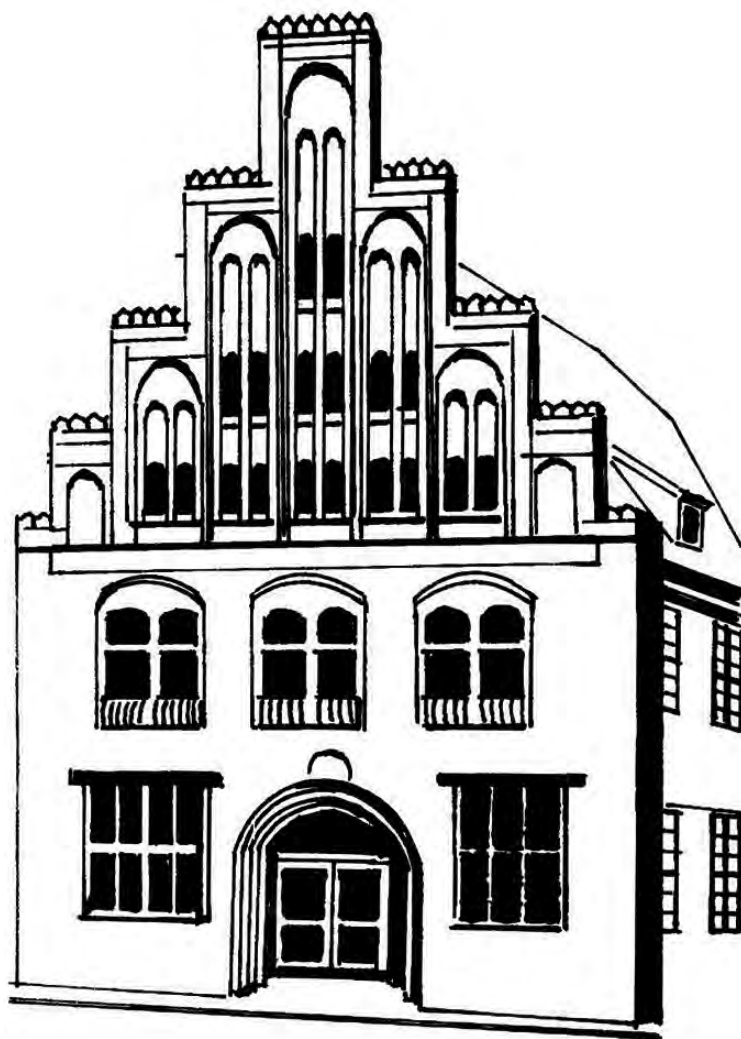


Рис. 4.109. Росток, Бюргерский дом первой половины XVI в.

*Развитие немецкого городского жилого дома относится к XIII–XIV вв. В последующие два столетия планировка и конструкции дома практически не изменялись. Обычно дом располагался фронтоном на улице, несколько позже дома стали разворачивать к улице продольным фасадом.*



В эпоху Возрождения, в XVI–XVII вв., период своего технического и художественного расцвета переживало *фахверковое строительство*. Фахверк использовали и при возведении крупных общественных сооружений, хотя главным местом применения таких конструкций было жилищное строительство. Все элементы каркаса украшались резьбой, профилировались. В Южной Германии, где традиционно использовалось оштукатуривание фасадов (в отличие от Северной Германии, где кирпичные дома не штукатурили), их часто раскрашивали, изображая фантастическую архитектуру.

Если до середины XVI в. ведущее место в развитии немецкой архитектуры занимал и бюргерский дом и крупные общественные сооружения, то позже, в силу изменений военно-политических условий, к изменившимся требованиям жизни начали приспособлять старые замки-крепости. Постепенно сложился новый тип сооружения – *дворец*. Княжеские дворцы второй половины XVI в. принадлежат к числу важных в художественном отношении построек немецкого возрождения.

Памятником раннего Возрождения в Германии служит **замок-дворец Гартенфельс близ Торгау**, значительно перестроенный в середине XVI в. *Конрадом Кребсом* (рис. 4.110). К числу выдающихся построек немецкого возрождения относится **замок Ашаффенбург**, построенный в начале XVII в. *архитектором Г. Видингером* (рис. 4.111). Несмотря на замкнутый характер постройки, укрепленной по углам башнями, в его фасадах использованы карнизы, а окна расположены правильными рядами.

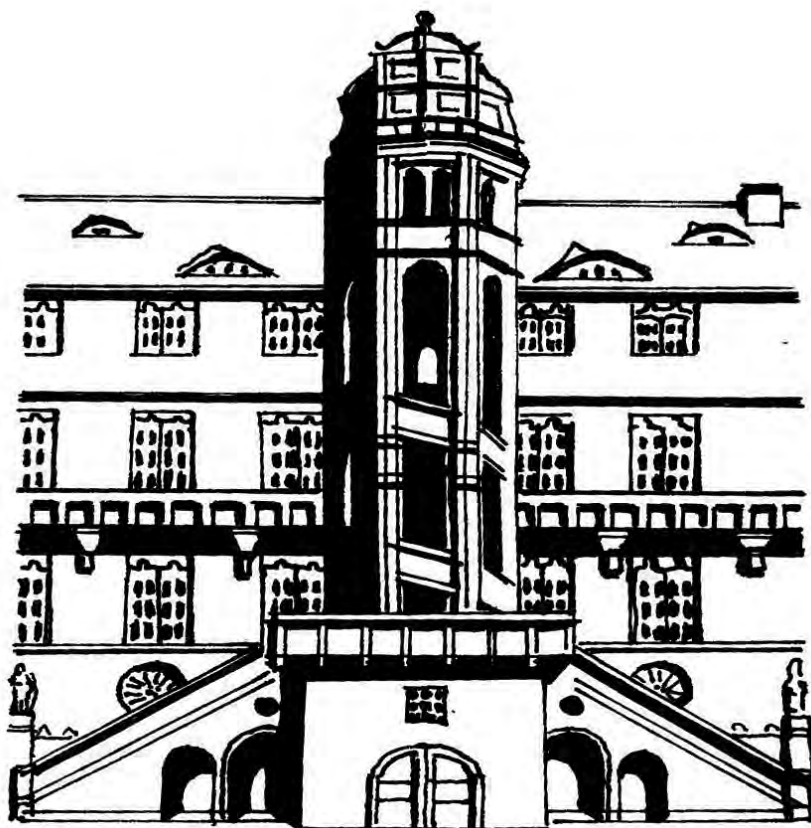


Рис. 4.110. Торгау, замок Гартенфельдс, начало 1532 г.,  
дворовый фасад с лестничной башней

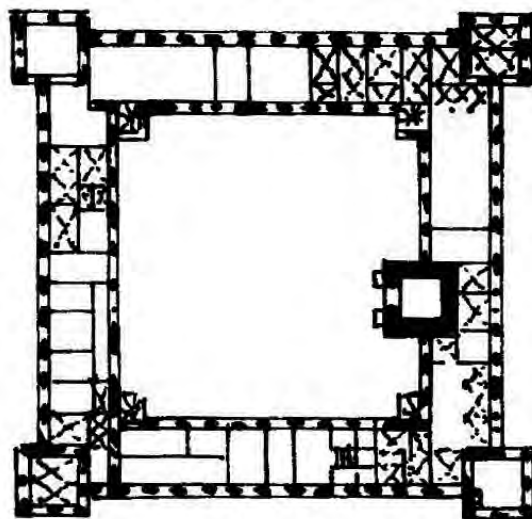


Рис. 4.111. Ашаффенбург, замок 1605–1614 гг.

#### ***4.4.2. Общественные сооружения***

В соответствии с требованиями изменяющейся жизни в XVI в. возникли новые типы построек: крытые рынки, разнообразные складские сооружения, помещения для городских весов. Видоизменились ратуши, которым из-за расширения их функций требовалось увеличение площадей. К ним пристраивали дополнительные помещения: канцелярии, залы суда, помещения для стражи, арсеналы и др. В городах возводили школы, университеты, госпитали, богадельни (рис. 4.112–4.114).



Рис. 4.112. Аугсбург, арсенал (цейхгауз), 1602–1607 гг., архитектор Элиас Холль

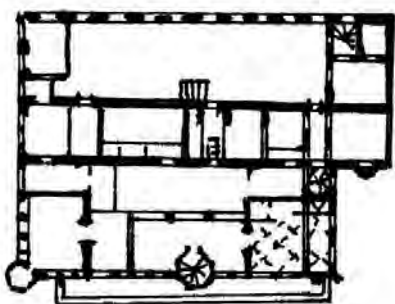


Рис. 4.113. Ратуша в Роттенбурге, 1572 г.  
Архитектор Я. Вольф

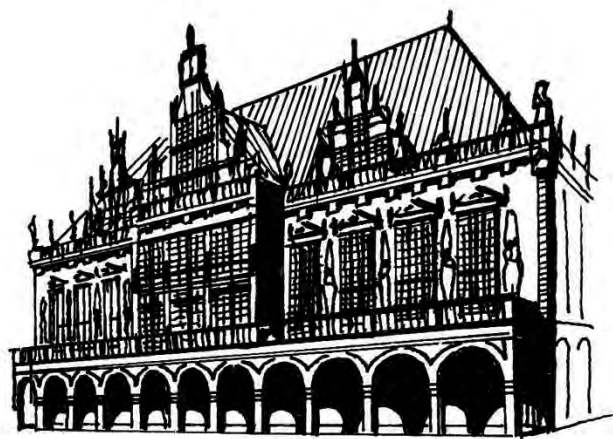


Рис. 4.114. Ратуша в Бремене,  
начало XVII в. (а); ратуша в Лейпциге,  
1556–1557 гг. (б)

*Спецификой развития архитектуры Германии в XVI в. была живучесть традиций готики на фоне архитектуры Возрождения. И когда готика наконец себя изжила, в Германии начался переход к барокко.*

#### 4.5. Теоретические труды Возрождения

С распространением новых концепций Возрождения архитектура перестала быть только сводом практических знаний. Она стала наукой и требовала владения многими дисциплинами: планом, перспективой, математикой, терминологией, знанием античных ордеров. Перед архитектором вставали как технические проблемы, так и другие, более общие. **Трактат Витрувия** был воспринят зодчими как актуальный источник знаний. Трактат был несколько раз издан в Риме, затем последовали издания во Флоренции и Венеции. Он был написан латынью с греческими терминами и не имел иллюстраций. Поэтому заслуга *фра Джокондо*, благодаря которому трактат увидел свет в Венеции в 1511 г., состоит прежде всего в создании иллюстраций. Однако, несмотря на это, трактат все равно был не слишком пригоден к использованию, так как архитекторы

в отличие от ученых в большинстве своем не владели латынью. В 1521 г. вышло издание на итальянском языке. Последующие издания как в Италии, так и в других странах Европы использовали этот опыт.

Достоинства трактата *Витрувия* состояли в том, что автор излагал основы архитектуры, следуя своим принципам. Он выдвинул теорию соотношений, основанную на музыкальных пропорциях, сформулировал теоретические проблемы искусства и возвысил его дух. Но теории Витрувия ко времени Возрождения безнадежно устарели. Требовался новый теоретический труд. *Леон Баттиста Альберти* почувствовал это и написал свой трактат «Десять книг о зодчестве» около 1450 г. (Им написаны и другие труды: «Три книги о живописи», «О статуе», «Математические забавы» и некоторые другие.) Его труд имел успех, получил распространение в виде красивых манускриптов, но адресованы они были главным образом ученым, а не архитекторам-практикам. Заслуга Альберти состояла в том, что он обратил внимание на фундаментальные проблемы архитектурного творчества и способствовал воспитанию просвещенных приверженцев античного стиля.

Многие архитекторы, осознающие потребность в теоретических основах, начинали писать трактаты, но в силу разных причин чаще всего оставляли наброски. Таковы труды *Франческо ди Джорджо*, *Джулиано да Сангалло* и – следующего поколения – *делла Вольпайи* и *Джованни Франческо да Сангалло*. Первым, кто смог почти полностью осуществить свой замысел, был архитектор, увлекавшийся теорией и преподаванием больше, чем практикой, – *Себастьяно Серлио*. Он запланировал десять книг, каждая из которых была посвящена одному виду искусства, но опубликовал их в беспорядке: четвертую книгу об ордерах – в 1537 г., в 1540 г. – третью книгу о древностях Рима и т.д. Переехав по приглашению Франциска I во Францию, в Фонтенбло, он продолжил публикацию уже на двух языках. Книги Серлио стали важной вехой в литературе по архитектуре. Автор не только описывал древности, но и включал проекты, которые являлись вариациями простых геометрических фигур. С 1559 г. *Жак Андруэ Дюсерсо*, прекрасный рисовальщик, но не архитектор, последовательно издал две книги, поместив в них проекты гражданских зданий, рассчитанных на разные материальные возможности потенциальных застройщиков. Книги имели успех и оказали влияние на французскую замковую архитектуру.

Большую известность получили теоретические труды *Андреа Палладио* «четыре книги об архитектуре», изданные в 1570 г. в Венеции. Книги оказали влияние на архитектуру двух столетий. Автор начал с античных образцов и показал их применение, поместив свои собственные проекты, в большинстве своем реализованные. Палладио подверг жесткой критике трактат Альберти и, благодаря печатному изданию (с собственными иллюстрациями), вполне восстановил в правах оригинал Витрувия. В 1567 г. *Филибер Делорм* издал «Архитектуру» – книгу, в которой отошел от строительной практики, прибегнув к манере Витрувия.

Помимо фундаментальных изданий, которые пытались решить глобальные проблемы и выдвигали основополагающие идеи зодчества, Возрождение оставило книги в более узком и чисто *практическом направлении* – своего рода

руководства по применению ордеров, их линий и пропорций. Первое руководство было издано в Испании в 1526 г. *Диего де Сагрето*. В 1537 г. вышла одна из книг Серлио, которую вскоре перевели на фламандский, немецкий и французский языки. Затем последовали издания в германских странах – Вальтера Рифа по прозвищу Ривиус и Ганса Блюма. «**Правило пяти ордеров**» *Джакомо Бароцци да Виньола*, изданное в печатном виде в 1562 г., показало, какой существенный сдвиг произошел в характере архитектурных знаний. В книге мало текста и основную информативную нагрузку несут изображения. Издание представляло собой квинтэссенцию знаний. Однако в своих постройках Виньола не пользовался своей же системой. Нужно отметить, что по своей простоте и удобству эта книга затмила все остальные.

Много внимания в трактатах эпохи Возрождения уделялось вопросам градостроительства. Идея создания **идеального города** во все времена оставалась животрепещущей. Родоначальник утопического социализма *Томас Мор* (1478–1535) предложил создание острова Утопия с 54 городами, в которых почти все должно было быть бесплатным. Планы городов были правильной геометрической формы с четкой системой улиц и площадей. Радиально-кольцевая планировочная система являлась основой города нового типа и у *Томмазо Кампанеллы* (1568–1639). Трактаты эпохи Возрождения опирались на научные, технические и эстетические взгляды своего времени, на вновь обретенные теоретические труды античных авторов, в первую очередь Витрувия, который придавал огромное значение созданию комфортной архитектурно-пространственной среды и условий жизни. Эти требования в полной мере были созвучны мировоззрению эпохи Ренессанса. Теоретические учения этой эпохи о градостроительстве были утопичны по многим показателям, тем не менее они оказали влияние на практику градостроительства. Некоторые положения были использованы при строительстве крепостей в пограничных городах и небольших портах, которые строились в Италии в XVI–XVII вв. Авторами многих из них выступали известные архитекторы того времени: *Микеланджело*, *Сангалло старший* и *Сангалло младший*, *Скамоцци* и др. Подробно вопросы истории градостроительства рассматриваются в специальном лекционном курсе.

Эпоха Возрождения стимулировала изучение самых разнообразных отраслей наук. Круг вопросов, которыми занимался *Леонардо да Винчи*, невероятно широк. Он изучал медицину, сказав в ней свое веское слово, биологию, оставив и в ней свой след, механику, математику. Он впервые применил принцип «момента сил», вывел формулы, позволяющие приблизительно определять усилия, возникающие при продольном и поперечном изгибе (эту проблему решали и в XX в.). Его записные книжки так до конца не расшифрованы. *Галилей* продолжил изучение законов теоретической статики и механики, заложив начала теории сопротивления материалов. Выше упоминалась книга *Джорджо Вазари* «Жизнеописание наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и архитекторов».

В конечном итоге архитектура Возрождения получила все необходимые книги, отвечающие различным потребностям, – от общей теории до сборников образцов и практических руководств.

---

## 5. АРХИТЕКТУРА БАРОККО

XVI в. был временем больших перемен в жизни европейских народов. Создавались новые промыслы, открывались промышленные предприятия, крупные географические открытия вносили радикальные изменения в жизнь целых стран. Нуждаясь в деньгах, церковь в это время начала масштабную торговлю индульгенциями (индульгенция прощала совершённые и будущие грехи). Начало новому религиозному движению – *Реформации* – положил профессор Виттенбергского университета *Мартин Лютер*. Он потребовал вернуться к изначальной чистоте христианской религии, выступил против претензий церкви служить посредницей между Богом и человеком. Новая церковь получила название лютеранской. Реформация имела успех в Англии, Нидерландах, Германии, Швейцарии и других странах. Крупнейшим деятелем Реформации был и *Жан Кальвин*.

Реформация нанесла удар католической церкви. Новая программа Тридентского собора, который заседал почти два десятилетия (1545–1563), возвестила наступление победоносной Контрреформации. Был организован орден иезуитов, запрещен целый ряд книг, инквизиция была преобразована на испанский лад и приступила к искоренению вольнодумства. Одним из средств идеологической борьбы явились масштабные архитектурные работы в столице католицизма – Риме, который сохранял экономическую независимость и стабильность.

Стилем этой эпохи – с конца XVI и почти до конца XVIII в является **барокко** (итал. *barocco* – странный, причудливый; порт. *perola barrocca* – жемчужина неправильной формы. Существуют и другие предположения о происхождении этого слова). Как и Контрреформация, этот стиль распространился из Рима. Сооружения этого стиля, пышность декораций пропагандировали авторитет церкви и государства. Стиль барокко на протяжении почти 150 лет являлся единственной стилиевой формой, которая отвечала всем художественным, духовно-историческим и общественным потребностям современников. В Европе стилистические черты барокко пронизывали все виды искусства: скульптуру, живопись, музыку, литературу, даже такие обыденные вещи, как мебель, одежда или прически.

### 5.1. Архитектура барокко в Италии

Начало архитектуры барокко обычно связывают с постройкой в Риме архитектором *Виньолой церкви иезуитов Иль Джезу* (1564–1576), которая в своей общей схеме давала новую программу композиции церковного здания. Структура церкви Иль Джезу объединила продольное здание с центрическим, в котором место средокрестия подчеркивалась куполом. Начиная с высокого барокко, центрическое здание будет приобретать все большее значение.

В основе римского барокко лежали ренессансные формы. Концепция нового стиля барокко развивалась от колоссального ордера, который Микеланджело



использовал в Капитолийском ансамбле в Риме, и от пространственного решения церкви Иль Джезу, предложенного Виньолой. Архитектура барокко отличалась повышенной эмоциональностью, стремлением к грандиозности, манерности. Стирались границы между действительным и воображаемым, возможным и фантастичным. Новый стиль прекрасно владел классическим ордером, но его принципы творчески модернизировались. Разорванные фронтоны, гигантские портики, выпуклые и вогнутые стены свободно использовались архитекторами. Барокко стало временем ярких творческих индивидуальностей.

Интерес к античности и восточным странам нашел отражение в трактатах, которые писались в XVII в. Достижения в области естествознания, математики, строительной механики, анатомии, исследования в области перспективы находили отражение в зодчестве.

Во 2-й половине XVI–1-й половине XVII вв. Италия оставалась средоточием передовой культуры, которую создала эпоха Возрождения, а Рим – признанным центром архитектурной науки и образования. Высокий международный престиж художественной культуры Италии, преимущественно Рима, способствовал широкой деятельности итальянских архитекторов в других странах.

В архитектуре барокко Италии принято выделять три периода:

раннее барокко – 1580–1620-е гг.;

высокое или зрелое барокко – 1620-е гг.–до конца XVII в.;

позднее барокко – первая половина XVIII в.

### *Дворцовая архитектура*

Когда Рим был превращен в католическую столицу мира, очень сильно активизировалось строительство. Новые сооружения возводились в стиле барокко. **Палаццо Боргезе и палаццо Барберини** являются примерами *раннего барокко*. Их композиционные решения уже в полной мере демонстрируют черты, характерные для барочной архитектуры.

Строительство **дворца Боргезе** было начато около 1590 г. *Лунги Старшим* и продолжалось до середины XVII в. Одновременно с Лунги над возведением дворца работал *Ф. Понцио*, позже – *К. Мадерна* и *К. Райнальди* (рис. 5.1).

Дворец занимает участок неправильной формы, и его наружный фасад имеет замкнутый характер. Центром композиции служит внутренний двор, окруженный со всех сторон двухъярусными аркадами (рис. 5.2). Внутрь ведут два входа, которые расположены на взаимно перпендикулярных осях. Структура развивается в глубь участка вдоль основной оси, на которой находятся парадный вход, внутренний двор и небольшой нарядный сад за ним. Главная и второстепенные оси находят продолжение в саду в виде дорожек и замыкаются пристенными декоративными фонтанами. Вся композиция строится на контрастном чередовании пространств: больших и малых, ярко освещенных и затемненных.

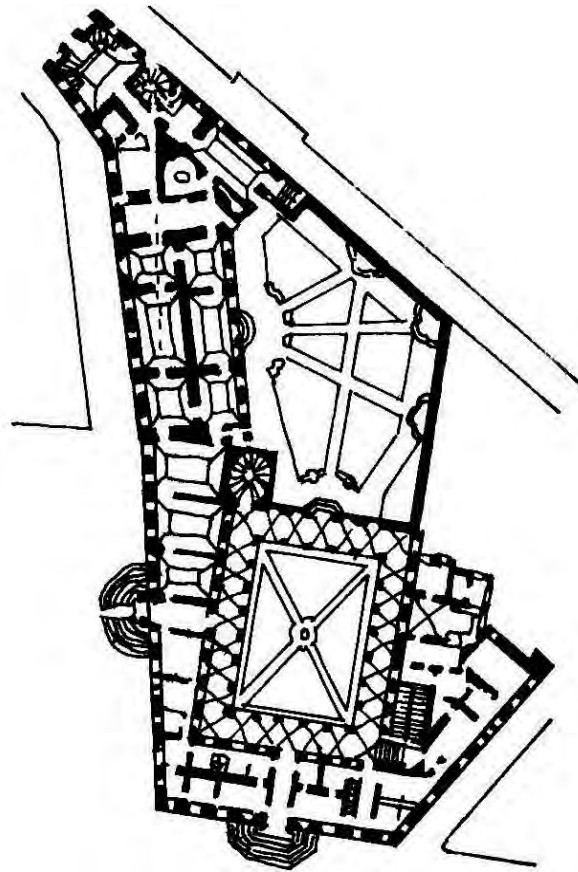


Рис. 5.1. Рим, палаццо Боргезе, строительство начато около 1590 г., архитекторы М. Лунги Младший, Ф. Понцо, К. Мадерна, К. Райнальди



Рис. 5.2. Палаццо Боргезе, внутренний двор

**Палаццо Барберини** архитектор *Карло Мадерна* начал возводить в 1628 г. После смерти зодчего строительство дворца продолжил *Борромини*, а затем *Бернини* (рис. 5.3). Палаццо расположено на участке неправильной формы. Внутренний дворик, окруженный двухэтажными аркадами, является ядром композиции. Предпочтение отдано продольной оси, и вся композиция развивается в

глубь участка. Центральная часть фасада в виде аркады образует глубокую лоджию и в плане имеет форму воронки, обращенной широким концом наружу (рис. 5.3, 5.4). Боковые крылья выступают вперед, создавая парадный открытый двор – *курдонер*, который впервые появился в дворцовой архитектуре. Главная ось, развиваясь в глубину, находит продолжение за пределами дворца в пандусе, поднимающемся по крутому склону, и завершается нишей со скульптурой.

**Характерные особенности.** В архитектуре дворцов на первый план выступают сложные построения, развивающиеся по центральной оси вглубь, с ярко выделенным главным входом, значение которого усиливается порталами, балконами, симметричными ризалитами. Первый этаж чаще трактуется как цоколь, а верхние объединяются пилястрами. Со временем начинают использовать большой ордер пилястр, а затем пилястры вытесняются полу- и трехчетвертными колоннами, еще позже – отдельно стоящими колоннами. Композиция фасадов строится на усиленной пластике поверхностей: линии фасадов искривляются, ломаются, перед главным фасадом создаются дворы (*курдонеры*). На главной оси располагается парадный вестибюль с лестницами и раскрывающимися анфиладами помещений. В интерьерах – роскошь и богатство: цветной мрамор, мозаика, стук, позолоченная лепнина, скульптурный декор и живопись, создающая всевозможные иллюзорные эффекты. И в этом ярко проявляются особенности барочной архитектуры – склонность к усложнению пространства, глубинному развитию композиции, к усиленной пластике, богатству и разнообразию архитектурных деталей, к иллюзорным обманам.

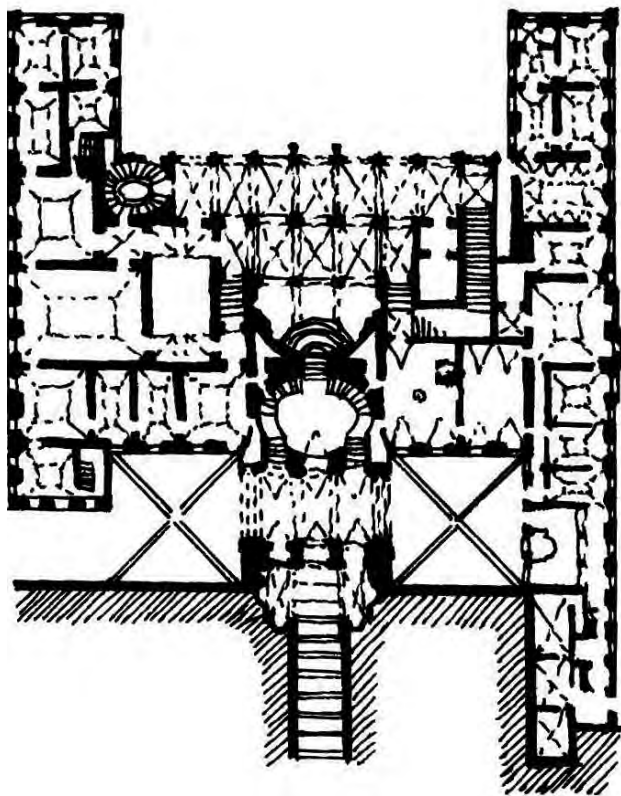


Рис. 5.3. Рим, палаццо Боргезе, с 1624 г. Архитекторы К. Мадерна, Ф. Борромини, Л. Бернини



Рис. 5.4. Рим. Палаццо Барберини

### *Храмовая архитектура*

*Джакомо делла Порта* – один из первых архитекторов, в творчестве которых проявляются черты нового стиля. После смерти Микеланджело он вместе с Виньолой завершал строительство собора Св. Петра: именно Порта принадлежит достройка барабана и возведение купола. Вместе с ломбардцем М. Лунги Старшим делла Порта заканчивал Дворец Сенаторов на Капитолийском холме, начатый Микеланджело. Делла Порта достраивал церковь Иль Джезу после смерти Виньолы в 70-е годы XVI в. и во внешний облик церкви внес изменения, больше соответствующие новой стилистике: сдвинул пилястры, ввел раскреповки антаблемента, пластически усложнил обрамление входа, сделал более скульптурными волюты. Церковь Иль Джезу приобрела черты еще более барочного сооружения (рис. 5.5).

*Лоренцо Бернини* – гениальный скульптор и архитектор эпохи зрелого барокко построил три церкви; все представляют собой центрические купольные сооружения. Самая знаменитая из них – **церковь Сант Андреа аль Квиринале в Риме (церковь святого Андрея)**, возведение которой относится к 1658–1670 гг. (рис. 5.6).

Овальный план повернут длинной осью поперек главной оси, которая через богато декорированный главный вход проходит к алтарю. Полукруглая паперть и ступени выступают вперед. Внутреннее пространство расчленено капеллами. По главной оси располагаются входная и алтарная ниши. Объем церкви перекрывается овальным кессонированным куполом с ребрами (рис. 5.7). Цельность внутреннего пространства подчеркивает цветовое решение: стены из темного мрамора, купол – белый с золотом. Структура внутреннего построения ясно читается на фасаде: нижний овальный цилиндр охватывает капеллы и с помощью волют переходит в верхний. Вход сделан в виде портика с полуротондой, которая увенчана криволинейным разорванным фронтоном с вписанной в него короной. К творчеству Бернини мы вернемся позже.

Архитектор *Франческо Борромини* – другой крупнейший архитектор зрелого римского барокко, скульптор, в творчестве которого получили развитие своеобразные криволинейные решения фасадов, интерьеров, невероятные, динамичные пространственные построения. Его работы отличает безудержная фантазия, и в них все выразительные средства доведены до предела. Спектр интересов Борромини был широким: он строил палаццо, церкви, монастыри, был талантливым скульптором.

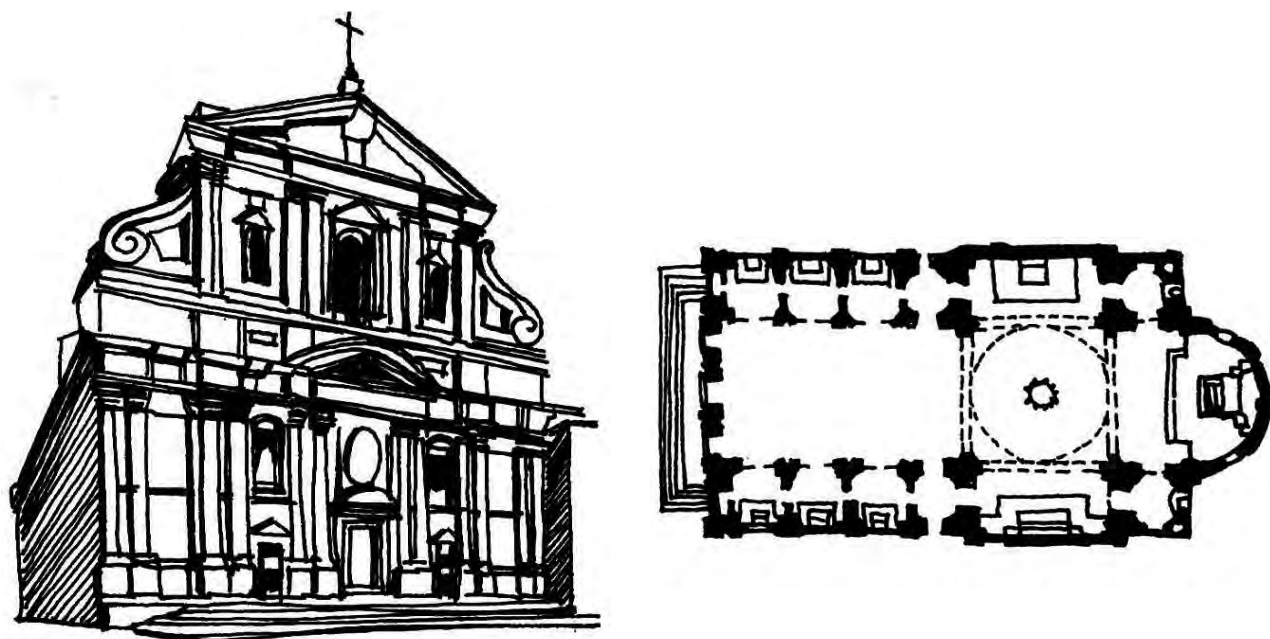


Рис. 5.5. Рим, Церковь Иль Джезу, 1568–1584 гг., архитектор Виньола, фасад, план



Рис. 5.6. Рим, церковь Сант Андреа, 1678 г. Архитектор Бернини

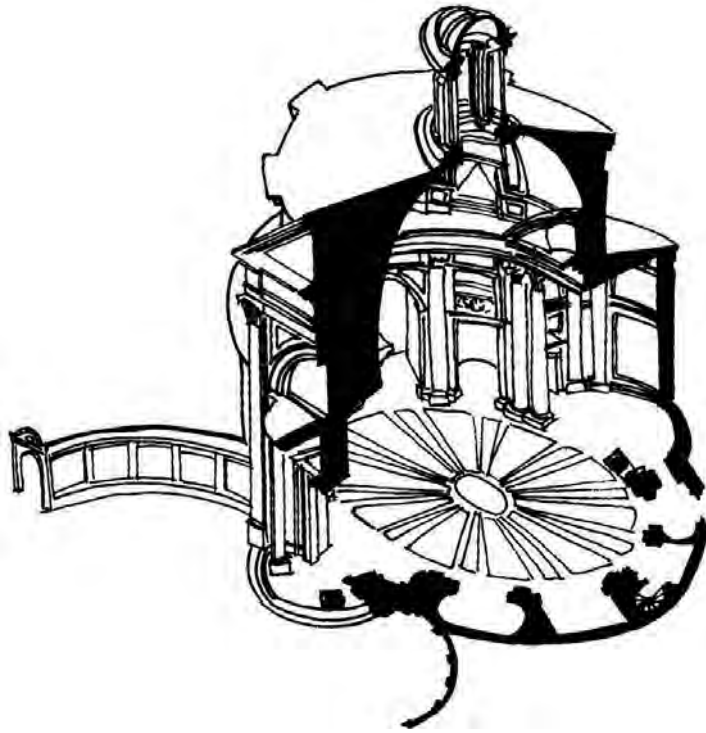


Рис. 5.7. Рим, церковь Сант Андреа аль Квиринале.  
Архитектор Бернини; аксонометрический разрез

К числу наиболее известных его построек относится **церковь Сан Карло алле Куаттро Фонтане в Риме (церковь святого Карла у четырех фонтанов, строительство относится к 1665–1667 гг.)** (рис. 5.8). Она расположена на пересечении улиц на площади, и все углы этой церкви в разное время были украшены фонтанами.

Внутреннее пространство церкви в плане представляет собой форму, близкую к овалу, длинная ось которого лежит по ходу движения от входной ниши к алтарной. Поверхностям, ограничивающим овал, придана исключительная скульптурность, пластичность, волнообразность за счет ниш, проемов, сильно выступающих коринфских колонн, которые объединяются изгибающимся антаблементом. Церковь перекрыта овальным куполом с фонарем и небольшими кессонами. Подкупольное пространство в интерьере, с льющим сверху светом, создает особое состояние экзальтированности.

Фасад церкви, расположенной на узкой улице, вытянут вверх, два яруса ордеров, каждый по три пролета, членят ее волнообразную поверхность. По центральной оси, над входным проемом, в нише, образованной крыльями ангелов, находится фигура святого Карло Борромео. Выше – полуротонда со шлемоподобным завершением, еще выше – картуш со скульптурным обрамлением. Поверхность стены нигде не остается открытой: ее пререзают ниши, колонны ордера, криволинейные антаблементы, балкончики. Волнообразность стен, скульптурная лепка их формы – характерная особенность архитектуры Борромини, которая оказала влияние на творчество не только архитекторов Рима, но и разных областей Италии и других европейских стран.



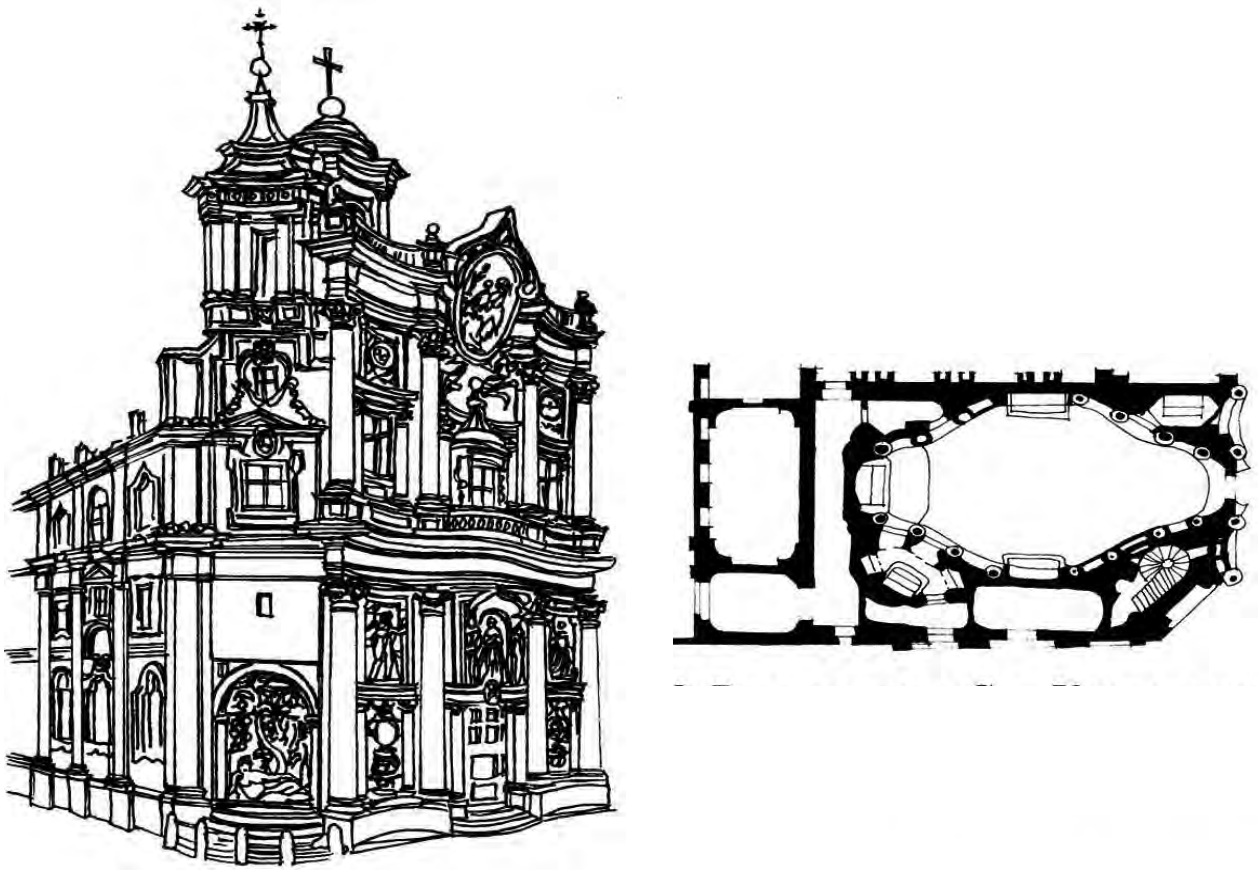


Рис. 5.8. Рим. Церковь Сант-Иво. 1642–1660 гг., архитектор Борромини

**Церковь Сент Иво Алла Сапиенца**, которую *Борромини* возвел в сороковые годы XVI в. в Риме, также является великолепным примером *высокого барокко* (рис. 5.9). Храм поставлен в глубине протяженного двора университета на его торцевой стороне. Борромини сделал фасад вогнутым и связал его с ордерной аркадой, которую до него строил делла Порта. План церкви представляет собой два пересекающихся равносторонних треугольника, которые образуют шестигранник. Перекрыто пространство очень сложным шестилопастным куполом. Весь интерьер создает ощущение исключительной динамики внутреннего пространства и его напряженности.

*Борромини* достраивал церковь **Сант Аньезе ин Агоне** после *Райнальди*. (Об этом речь будет идти при рассмотрении площади Навона) (рис. 5.10, 5.11). К числу его ранних, но интересных работ относится перспективный коридор в палаццо Спада в Риме. Относительно короткий коридор, ориентированный на ярко освещенную статую, поставленную в крошечном садике, с помощью театральных эффектов приобрел совершенно иные масштабы (рис. 5.12). Он сделан суживающимся, с уменьшающимися по высоте и диаметру колоннами, перекрыт сводом, также меняющим свои линейные размеры – все вместе создает иллюзорный обман – ощущение глубокой перспективы.

*Пьетро да Кортоне* – один из крупнейших художников-декораторов и архитекторов барокко. Расписывал многие церкви, палаццо, среди которых дворцы **Питти и Медичи**. В Риме он построил три церкви, среди них **Сант Мартина э Лука** (около 1635 г) и **Санта Мария делла Паче** (1656 г).

**Санти Мартина э Лука** построена на римском форуме на руинах древней Курии, в ее крипте похоронен прах Кортоня. Верхняя церковь, посвященная Св. Мартину, в плане представляет греческий крест, ветви которого завершаются апсидами. Над средокрестием – купол на высоком барабане. В решении внешнего объема церкви очень ярко проявляется стремление к декоративным эффектам, иллюзорным обманам: фасад, обработанный двухъярусным ордерами, не соответствует структурной основе сооружения. Подобный прием, характерный для искусства барокко, использован зодчим и в храме **Санта Мария делла Паче**, в которой Кортоня перестраивал фасад и интерьер. Фасад лишь в своей средней, выступающей вперед части соответствует объему церкви. Одно крыло скрывает монастырские помещения, другое – чисто декоративное.

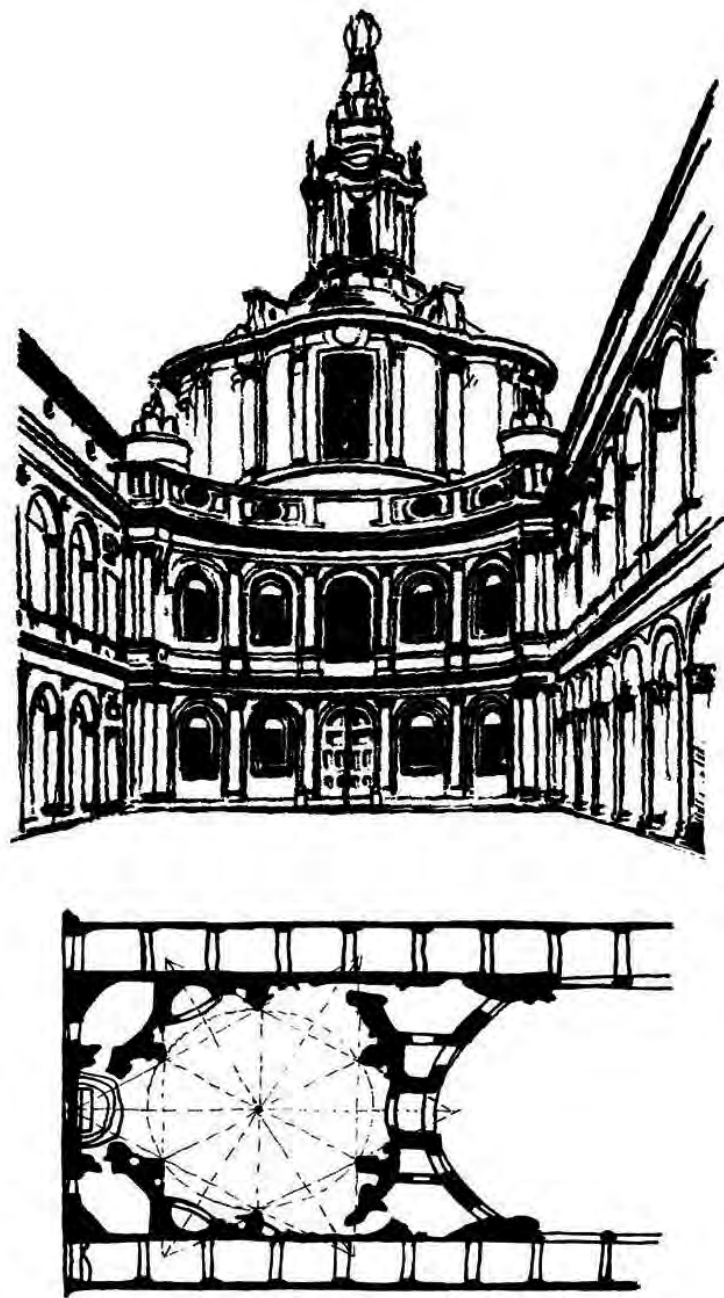


Рис. 5.9. Рим. Церковь Сант-Иво. 1642–1660 гг., архитектор Борромини

**Характерные особенности храмового зодчества.** Наиболее распространенным в конце XVI в. являлся базиликальный тип храма с широким центральным нефом, боковыми нефами в виде узких обходов или капелл, с мало выступающим трансептом. Организация внутреннего пространства строилась на подчеркивании средокрестия. Со второй половины XVII в. планы церквей усложнились: вместо квадрата, прямоугольника они имели очертания овала, искривленного ромба, других сложных фигур. Пространство «перетекало» из большого в малое, из узкого в широкое и т.п. Главный фасад приобрел самостоятельность и особую парадность, его поверхности придавали криволинейность, пластичность за счет ниш, проемов, выступов, раскреповок. Широко использовали аттики, волюты, разорванные фронтоны, сдвоенные пилястры, позже полуколонны, трехчетвертные колонны, затем отдельно стоящие колонны. В результате резких теней перспективный вид сооружения становился более подвижным, изменчивым.

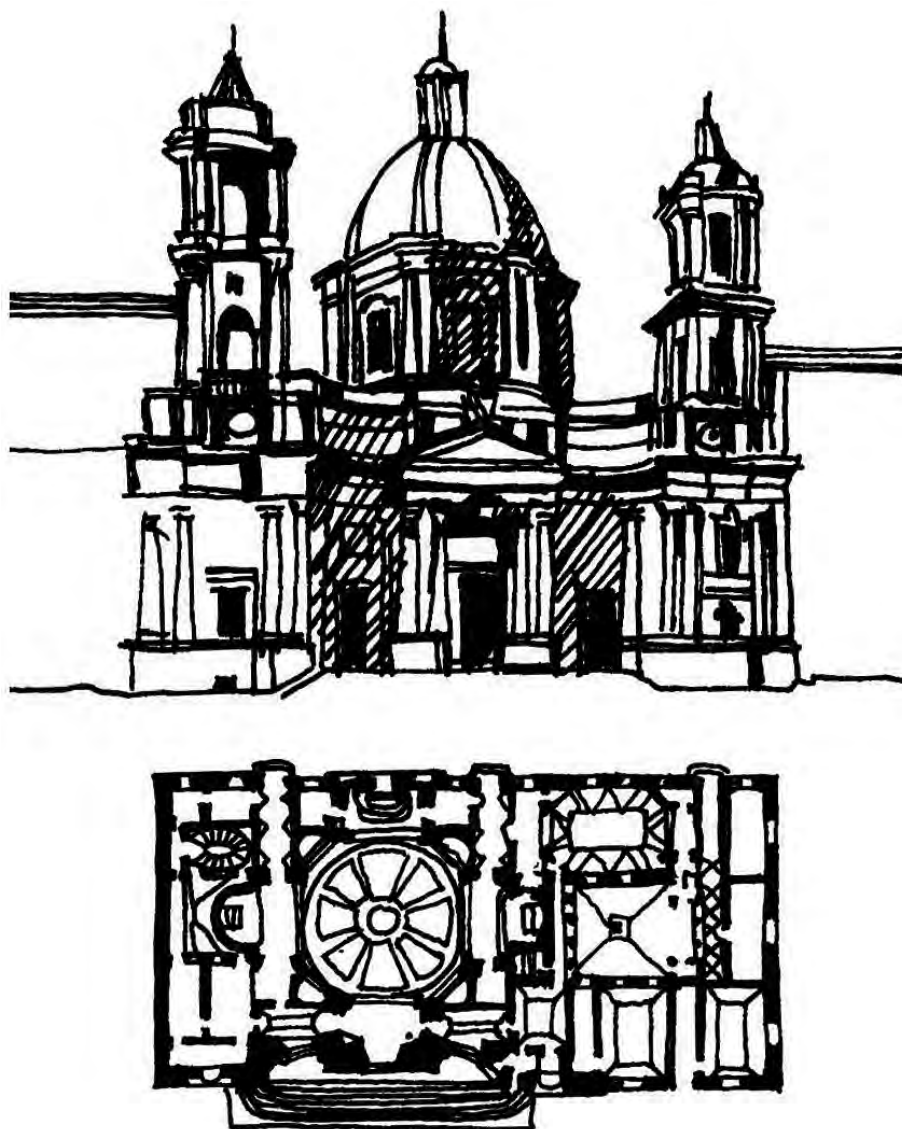


Рис. 5.10. Рим. Церковь Сант Аньезе ин Агоне на площади Навона, архитекторы Райнальди, Борромини

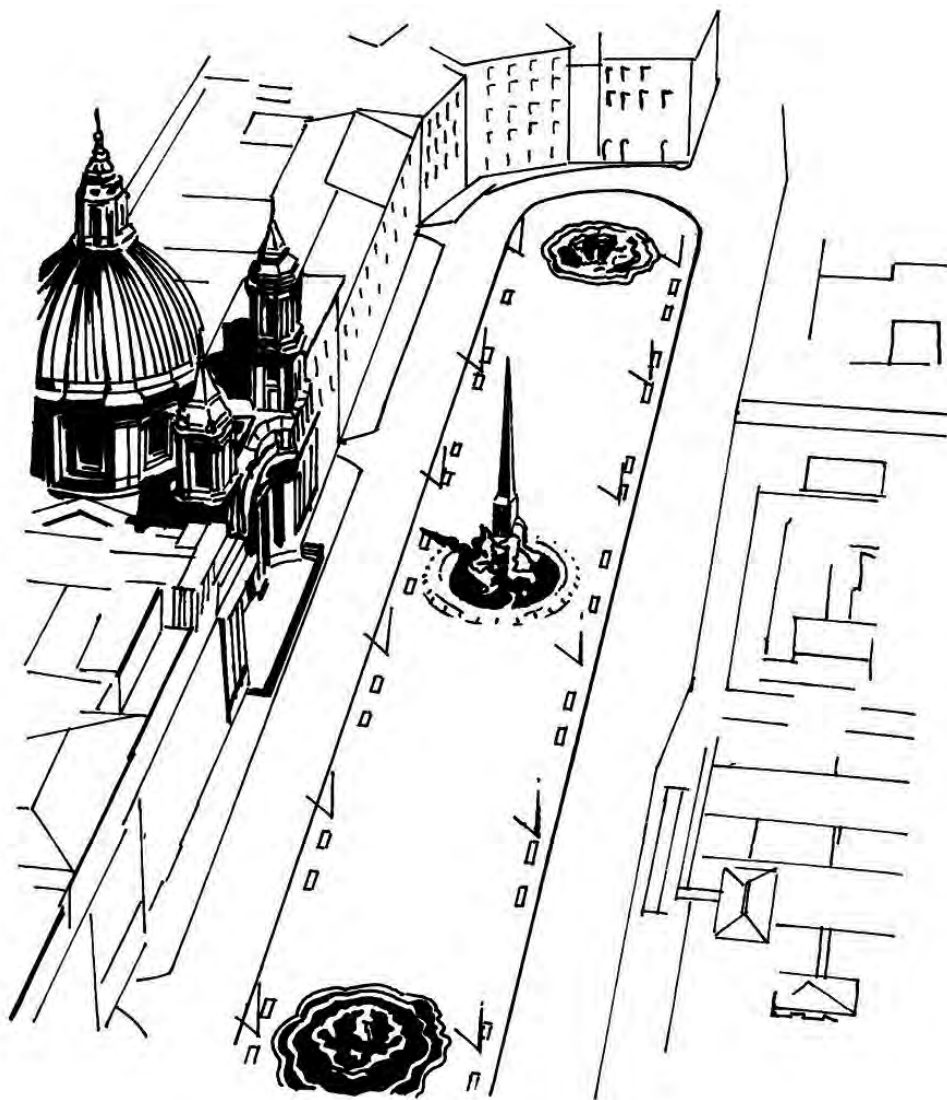


Рис. 5.11. Рим. Площадь Навона.  
В центре фонтан четырех рек. Архитекторы Бернини, Борромини

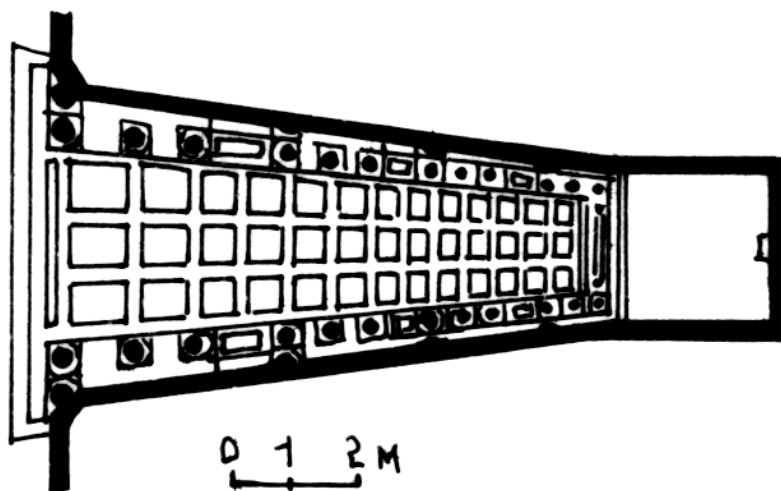


Рис. 5.12. Рим, палаццо Спада, перспективный коридор в саду,  
1632–1638 гг., архитектор Борромини

Сложные построения архитектурных сооружений оказывали влияние на композиции *общественных построек*, таких как университеты, коммунальные дворцы, зрелищные сооружения, парки.

В XVII–XVIII вв. большое развитие получил **театр**, и в первую очередь опера. Театр, как среда, в которой стирались границы между реальностью и условностью, оказал сильное влияние на барочную архитектуру. В это время складывался тип театра с расположенными друг над другом ярусами балконов – тип, получивший повсеместное распространение во всем мире и существующий и поныне. Приемы сцениграфии нашли отражение не только в интерьерах дворцов, но и в композиционных построениях ансамблей и парков.

### *Сады барокко*

*Основным принципом, на котором строилась композиция садов барокко, было удивление. Поэт Марино четко высказал общий принцип барокко: «Поэта цель – чудесное и поражающее. Тот, кто не может удивить... пусть идет к скребнице».* Способов «удивлять» было использовано в садах барокко очень много.

*Отличие позднеренессансных садов и садов барокко от садов раннего Ренессанса* заключалось в смелом использовании разных уровней: в террасировании сада, особенно его прудов, в устройстве каскадов, водопадов. Это было применено и в **вилле Ланте, и в Капрарола**, о которой шла речь в разделе «Возрождение».

*Характерными чертами садового искусства барокко* были обилие каменных устройств на террасах – подпорных стен, фонтанов, павильонов, балюстрад, лестниц, ниш, всевозможных скульптур и другой садовой орнаментики. Барочные сады должны были удивлять, поражать, интересовать, они должны были быть представительными, демонстрируя богатство, вкус и эрудицию владельцев. Расцвет барочных садов падает на XVII в. Со временем они еще увеличивались в размерах, соответственно увеличились масштабы фонтанов, высота водяных струй; стало модным разводить благоухающие цветы, кустарники и деревья, особенно апельсиновые и лимонные. Воздействие на все чувства человека усилилось.

### *Ансамбли барокко*

В архитектурной теории мастера итальянского барокко не оставили ощутимого следа, поэтому градостроительная практика развивалась в двух направлениях: осуществляла идеи теоретиков Возрождения и искала решения экспериментальным путем.

Прямолинейные улицы, провозглашенные в трактатах Возрождения, получили осуществление в натуре. При перепланировке Рима при Сиксте V *архитектор Доменико Фонтана* соединил узловые точки города, отмеченные им своеобразными вехами – египетскими обелисками, системой прямых лучевых магистралей. Такой прием позже найдет отклики в планировке Версаля, Парижа, Петербурга, Вашингтона и многих других выдающихся городов Европы и Америки. Будучи декоративным стилем, барокко поднял на значительную высоту

искусство фонтанов, монументов и декоративной скульптуры. Впервые после античной эпохи памятники стали размещать в середине площади, а римские обелиски стали своеобразными «вехами» для планировки самого Рима. **На смену замкнутым площадям эпохи Возрождения барокко выдвинуло открытую площадь.** Таким образом барокко внесло существенный вклад в историю развития градостроительного искусства и в первую очередь в построение ансамбля.

**Капитолийский ансамбль Микельанджело**, строительство которого было им начато в 1536 г. в эпоху Возрождения с установки конного памятника Марка Аврелия в центре практически пустой площади, наглядно убедило в возможности организации пространства вокруг круглой скульптуры.

Формирование **площади перед собором Св. Петра** происходило по тому же сценарию. *Д. Фонтана* в 1586 г. поставил египетский обелиск по центральной оси недостроенного собора. Через 70 лет, когда начали строить площадь, обелиск занял математический центр и определил композицию площади. Как уже упоминалось, собор Св. Петра, начатый *Браманте*, после череды сменяющихся архитекторов-строителей почти полностью был возведен *Микеланджело*, но заканчивали строительство *Виньола*, *Лагорио* и *делла Порта*. Последний в 1596 г. завершил купол. Из четырех малых куполов, которые задумал Микеланджело, Виньола возвел два передних, другие построены не были. Собор открыли в 1590 г. Отделкой интерьера занимался *Д. Фонтана*. Но папа Павел V, нарушая замысел Браманте–Микеланджело, распорядился удлинить здание с запада в сторону Тибра и поручил это *Карло Мадерне*. В результате перестройки собор в плане приобрел форму латинского креста. Его длина равна 211,5 м, ширина в центральной части 137 м, высота с крестом 143 м. Это одно из крупнейших купольных сооружений мира. В результате перестройки, как уже упоминалось выше, купол отодвинулся в глубину и стал почти невидим. Для того чтобы восстановить его видимость, требовалась огромная площадь перед собором.

*Лоренцо Бернини* – гениальный скульптор, архитектор, художник, талант которого сравним с талантом Микеланджело, разработал несколько планировочных вариантов с закрытой и открытой площадью. Новая тенденция расширения сферы влияния городских центров победила – выбор пал на вариант соборной площади, открытой во «внешний мир» (рис. 5.13).

**Площадь перед собором Св. Петра** имеет сложную конфигурацию и состоит из трапеции и большого овала, раскрытого к городу. Длинная ось овала перпендикулярна оси собора. Трапециевидная часть обрамляет паперть храма. Центр площади отмечает обелиск Фонтана. Бернини окружил овальную площадь колоннадой, создав таким образом крытую галерею. Галерея состоит из двух рядов парных колонн, создающих иллюзию массивной стены, отгораживающей пространство перед собором от города, но в то же время сохраняющей связь с ним. Сам Бернини описывал колоннаду как «материнские руки, распростертые, чтобы принять верующего и воссоединить его с церковью». Все горизонтальные элементы колоннады, ограничивающей трапецию, имеют легкий перекосяк, который вносит зрительные коррективы для оптимального восприятия архитектурного сооружения, расположенного на наклонной поверхности (рис. 5.14).



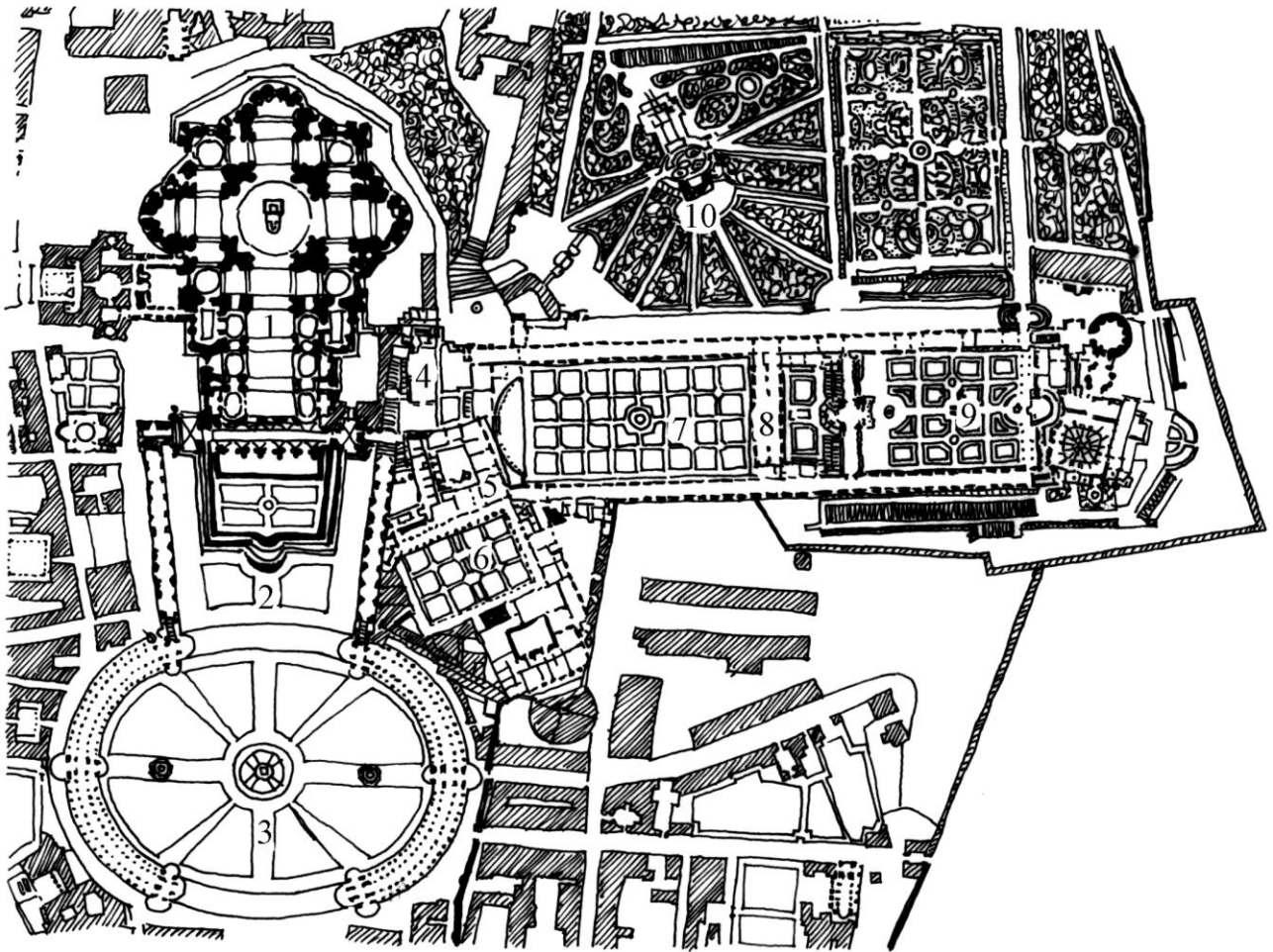


Рис. 5.13. Рим. План Ватикана , собора Св. Петра и площади. Архитектор Бернини. 1665 г.:  
 1 – собор св. Петра; 2 – трапециевидная площадь; 3 – овальная площадь с колоннадой;  
 4 – Сикстинская капелла; 5 – станцы Рафаэля; 6 – двор Лоджий; 7 – двор Бельведера;  
 8 – Ватиканская библиотека; 9 – сад Пиньи; 10 – сады Ватикана

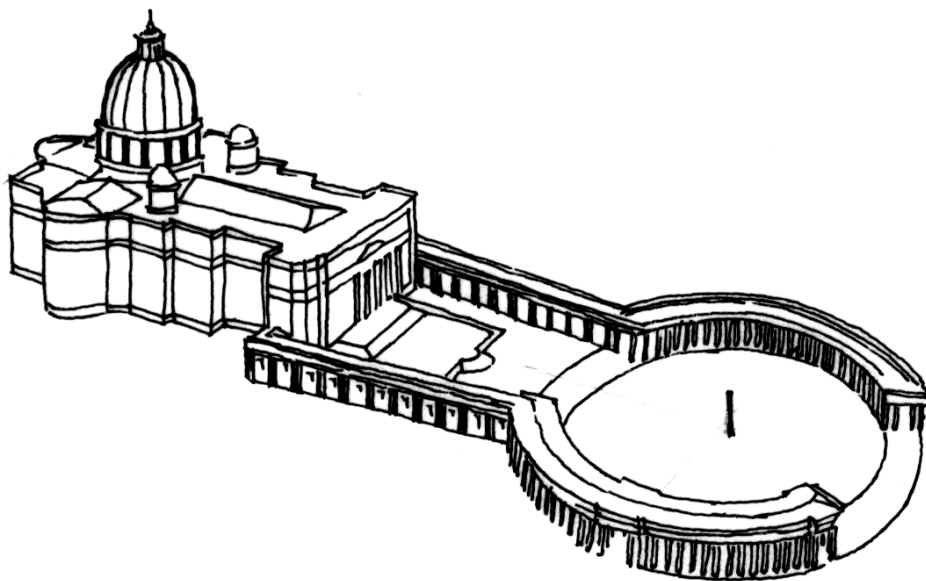


Рис. 5.14. Рим, собор Св. Петра, общий вид

Несмотря на громадные размеры площади, она не решила проблему обозрения собора, поэтому современники и потомки не признавали ее решение удачным и предлагали варианты улучшения.

Творческая деятельность *Бернини* надолго была связана с собором Св. Петра. По проекту зодчего в 1633 г. под куполом над могилой апостола Петра был установлен бронзовый **балдахин (киворий, сень)** высотой 30 м, который великолепно вписался в подкупольное пространство высотой 110 м. Невероятная фантазия зодчего-скульптора позволила завить колонны в спирали и опереть на них волноты со сферой и крестом. Киворий стал образцом для подражания. Похожие балдахины были сооружены в Лондоне в соборе Св. Павла и в соборе Дома инвалидов в Париже.

Бернини кроме алтаря в соборе построил **нишу Св. Лонгина** в первом правом подкупольном пилоне и **барельеф над бронзовой входной дверью**. В Ватикане Бернини построил **парадную лестницу – Скала Реджи** – главный вход в помещения папской резиденции. Это клинообразное пространство, зажатое между собором Св. Петра и стенами помещений, над которыми находится Сикстинская капелла. Эта лестница – ярчайший пример сооружения, построенного на принципах оптического обмана: суживающееся пространство, опускающийся потолок, уменьшающийся шаг колонн и их размеры (рис. 5.15).

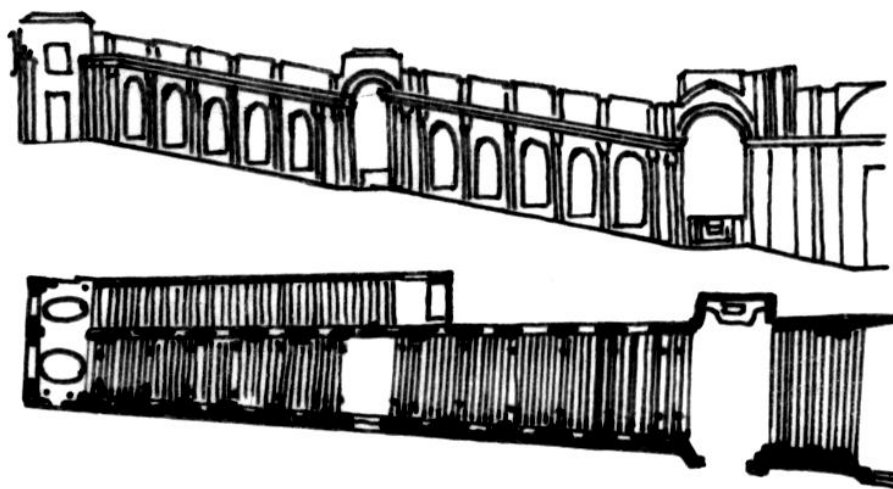


Рис. 5.15. Рим, Скала Реджи, архитектор Бернини

**Площадь дель Попполо** расположена у главных, северных, ворот, ведущих в город. В 1560-х г. у стен средневековой церкви XI в. Санта Мария деи Попполо архитектор Виньола возвел монументальные городские Фламиниевые ворота. Тогда же у этих ворот архитектор *Фонтана* создал площадь и в ее центре как в фокусе трех расходящихся магистралей установил египетский обелиск (рис. 5.16). Через 100 лет после работ Фонтаны были выстроены две симметричные **церкви: Санта Мария деи Мираколи** (начата *К. Райнальди* и закончена *Л. Бернини*) и **Санта Мария ди Монтесанто** (архитектор *Росси*). Обе церкви имеют похожие портики и купола. Они фланкируют главную магистраль Рима – улицу Корсо (рис. 5.17). Пьяцца дель Попполо в форме трапеции в XVII в.

не имела законченного вида. В XIX в. по распоряжению Наполеона, захватившего Италию, французский архитектор *Ж. Валадье* объединил основные сооружения площади в ансамбль с помощью полукруглых стенок. Египетский обелиск был включен в композицию фонтанов в центре площади (рис. 5.18).

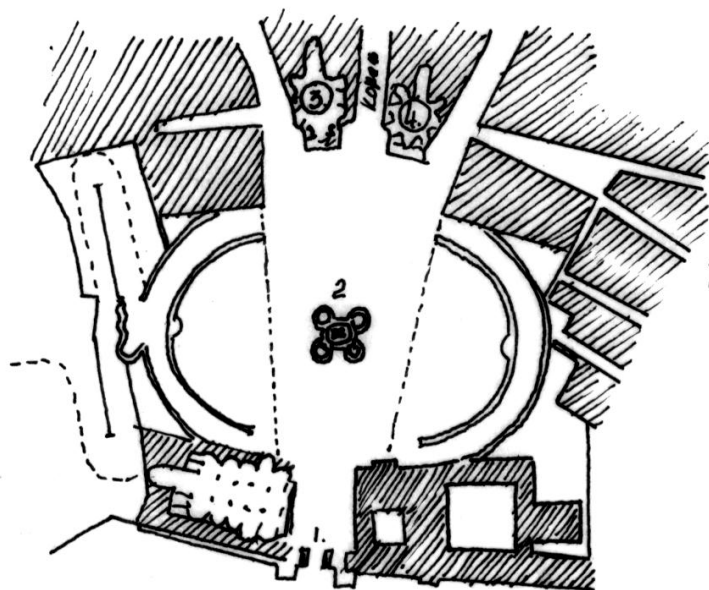


Рис. 5.16. Рим, план площади дель Попполо, начало 1662 г., архитекторы Фонтана, Райнальди, Бернини, Росси. Закончена в начало XIX в.:  
 1 – ворота дель Попполо; 2 – обелиск; 3 – церковь Санта Мария ди Монте Санта;  
 4 – церковь Санта Мария деи Мираколи

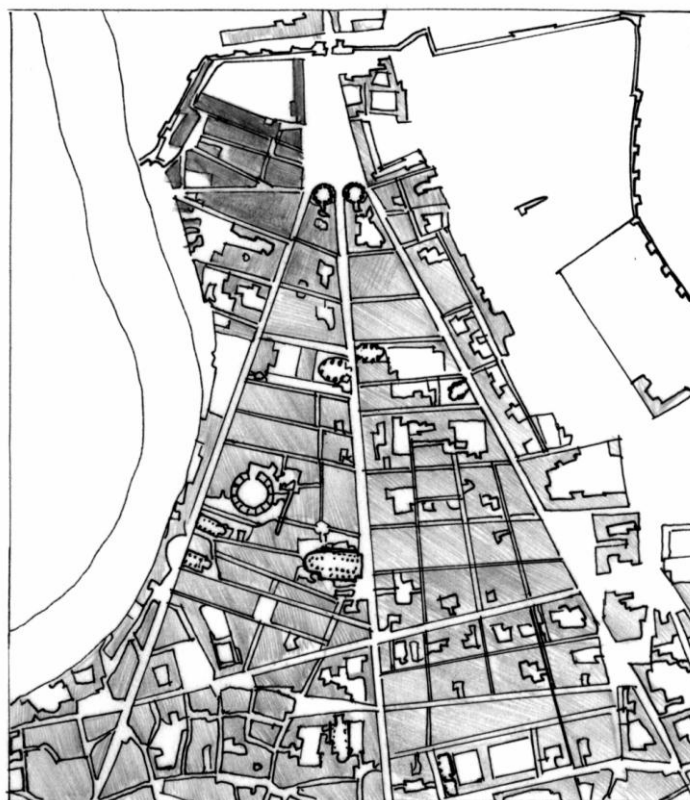


Рис. 5.17. Рим, генплан площади дель Попполо до завершения в XIX в.



Рис. 5.18. Площадь дель Попполо, завершена в 1816–1820 гг.  
Архитектор Дж. Валадье

**Площадь Навона** расположена на территории древнего стадиона. Ее конфигурация – сильно вытянутый овал – напоминает об этом. Еще в Средние века она была местом карнавалов и каруселей. Площадь Навона не вписывается в правила построения ансамблей и площадей этого периода. Замкнутость, обособленность в общей планировочной структуре делают эту площадь исключением (см. рис. 5.11).

В 1652 г. *архитектор Карло Райнальди* начал строительство **церкви Св. Агнессы** и рядом расположенного дворца Памфили (завершал строительство церкви *Борромини*) на площади Навона.

Церковь в плане представляет собой крестообразную центрическую композицию с восьмигранником в центре. За счет того что внутренний объем церкви обстроен со всех сторон дополнительными помещениями, общий рисунок плана выглядит как прямоугольник, длинной стороной выходящий на площадь Навона. Главный фасад сделан вогнутым, а поперечные ветви креста, завершающиеся полукружьями, сильно развиты. За счет этого все подкупольное пространство получило развитие вдоль поперечной оси, а купол на высоком барабане, окруженный парными сильно раскрепованными пилястрами, приблизился к главному фасаду и хорошо виден с узкой площади. Фасад представляет собой сочетание прямых и криволинейных поверхностей, по бокам которого высятся две колокольни.

В беспокойной архитектуре церкви ярко воплотился дух стиля барокко, для которого характерны сильная пластика, криволинейные поверхности, множество раскреповок на фасаде. Динамика отличает и **фонтан Четырех рек**, открытый в 1651 г. на площади Навона. Этот фонтан, как и **фонтан Мавра** в южной части площади, создал *Лоренцо Бернини*.

**Испанская лестница**, построенная зодчими *Алессандро Спекки* и *Франческо де Санктисом* в 1725 г., относится к периоду *позднего барокко*. Ансамбль формировался на протяжении долгого времени. В конце XV в. по приказу французского короля Карла VIII на горе была построена церковь Св. Троицы для ордена св. Франциска, поэтому в этом сооружении воплотилась двухбашенная композиция, характерная для церковной архитектуры Франции Средних веков. Когда спустя сто лет Фонтана продолжил улицу Бабуино, это предопределило необходимость ее композиционной связи с храмом Св. Троицы. Завершить ансамбль, создав эффектную уникальную лестницу, удалось только в XVIII в. архитекторам *Спекки* и *де Санктису* (рис. 5.19).

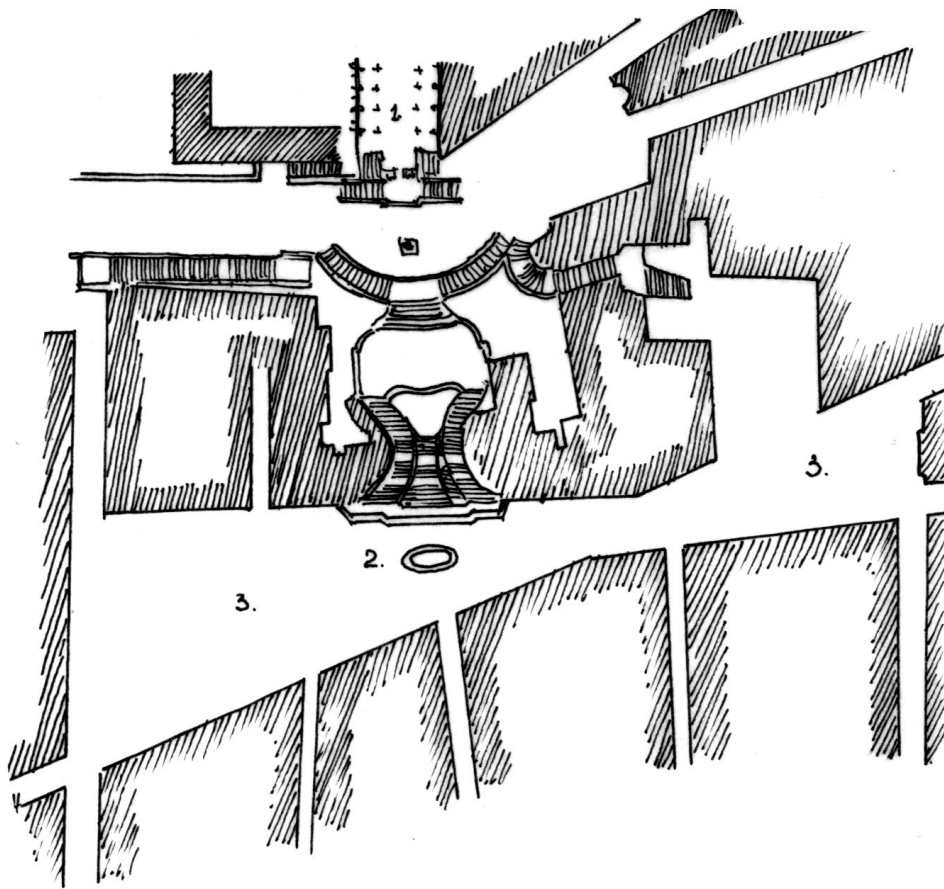


Рис. 5.19. Рим, Испанская лестница, 1725 г., архитекторы Спекки и де Санктис:  
 1 – церковь Санта Тринита деи Монти; 2 – фонтан Ладья (Баркачча);  
 3 – площадь Испании

Наверху перед храмом был установлен египетский обелиск, который своей вертикалью подчеркнул планировочную ось композиции, внизу отмеченную **фонтаном Баркачча** в виде ладьи. Автором этого фонтана был *Бернини-отец*. Лестница соединяет два уровня: нижнюю улицу Бабуино и верхнюю, идущую к огромной базилике Санта Мария Маджоре. Жилые дома по сторонам ступеней фланкируют разрыв плоскостной застройки улицы, сквозь который открывается вид на торжественную лестницу почти в 140 ступеней и храм на ее вершине (рис. 5.20).



Рис. 5.20. Испанская лестница и церковь Санта Тринита деи Монти

**Фонтан Треви** – феерическое сочетание архитектуры **фасада дворца Поли**, мощных каскадов воды древнего источника, гигантских мраморных статуй и словно естественного нагромождения скал. *Архитектор Сальви и скульптор Браччи* обладали исключительной фантазией и создали композицию, представляющую собой яркий пример *архитектуры римского барокко позднего периода*. Фонтан был сооружен в середине XVIII в. (рис. 5.21).



Рис. 5.21. Рим, фонтан Треви, 1732–1762 гг., архитектор Сальви, скульптор Браччи



### *Характерные особенности ансамблей барокко:*

открытые площади усложненной конфигурации;  
осевое глубинное построение (наличие сильной композиционной оси);  
визуальное замыкание главной оси архитектурным сооружением;  
динамика восприятия;  
размещение фонтанов, монументов, обелисков, скульптуры и других элементов в центре площади;  
визуальная связь с окрестностями;  
театральные эффекты.

### *Архитектура Италии за пределами Рима*

Архитектура Италии 1630–1680-х г. за пределами Рима не была, за редким исключением, столь блистательной, как в столице католического мира. Однако и в Венеции, и в Турине, и в некоторых других городах Италии работали талантливые зодчие, сооружения которых являются яркими примерами архитектуры барокко за пределами Рима. Остановимся на постройках архитекторов Лонгены в Венеции и Гварино Гварини в Турине.

Самой значительной постройкой *зодчего Лонгены* и ярким примером архитектуры барокко служит **церковь Санта Мария делла Салюте в Венеции**, которую возводили ровно полвека: с 1631 по 1681 г. в благодарность Деве Марии за избавление от страшной эпидемии чумы. Эта церковь занимает очень важное место в градостроительной структуре города – расположена у начала Большого канала и является одним из характерных и неотъемлемых сооружений Венеции (рис. 5.22). В основу ее композиции положен правильный восьмигранник, перекрытый куполом. Главная композиционная ось развивается в глубину, образуя последовательную смену объемов: подкупольное пространство, алтарная часть, хор. Восемь мощных устоев, несущих купол, создают обход, который окружает восьмигранник. Его стены с внутренней стороны на каждой грани имеют по три глубоких ниши по бокам от главной оси. Эллипсоидный объем хора также перекрыт куполом. Волюты, окружающие высокий барабан купола, объединяют его с более низким восьмигранником наружного объема церкви. Они же гасят распор купола. Церковь имеет очень нарядный вид и облицована белым мрамором как снаружи, так и внутри (рис. 5.23).

*Гварино Гварини* – монах, математик, архитектор – работал в разных городах Италии и Франции. Талант архитектора поставил его в один ряд с Борромини по напряженности, динамичности форм. Он строил церкви, капеллы, дворцы. Его авторству принадлежит **палаццо Кариньяно в Турине**, построенное в 1680 г. Живописный симметричный план с эллиптическим вестибюлем, огибающими его лестницами, сложными перетекающими пространствами, волнообразным фасадом поставили это великолепное сооружение в один ряд с выдающимися постройками барокко (рис. 5.24, 5.25).

На рубеже XVII–XVIII вв. значение Рима как главного художественного центра общеевропейского масштаба значительно ослабело. На смену ему пришла крупная школа градостроительного искусства во Франции, одновременно с которой развернулось строительство городов в послепетровской России.



Рис. 5.22. Венеция, церковь Санта Мария дела Салюте, 1631–1687 гг., архитектор Лонгена

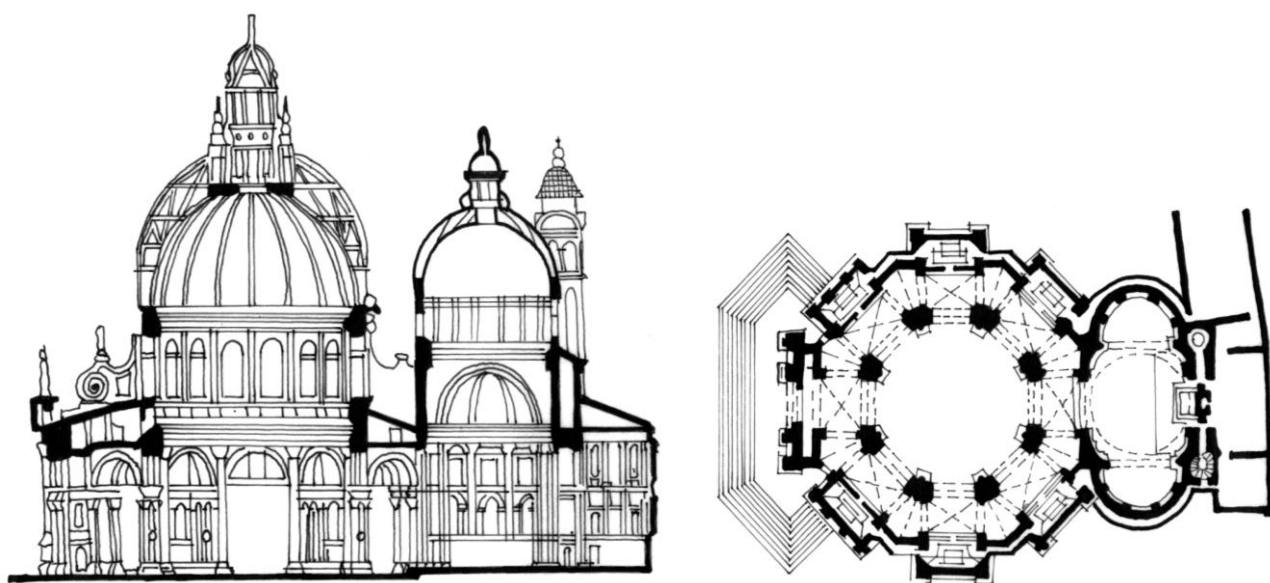


Рис. 5.23. Венеция, церковь Санта Мария дела Салюте, план, разрез

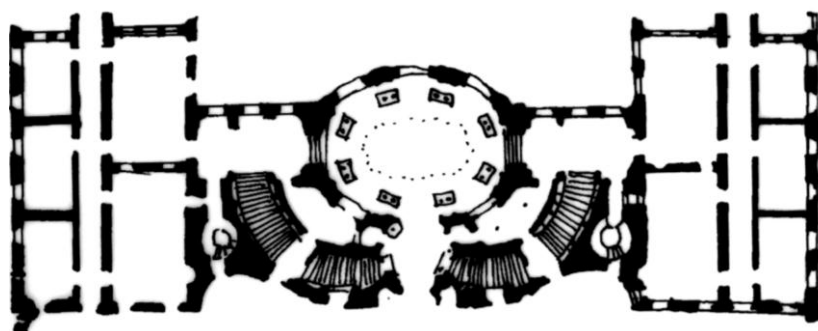


Рис. 5.24. Турин, палаццо Кариньяно, архитектор Г. Гварини

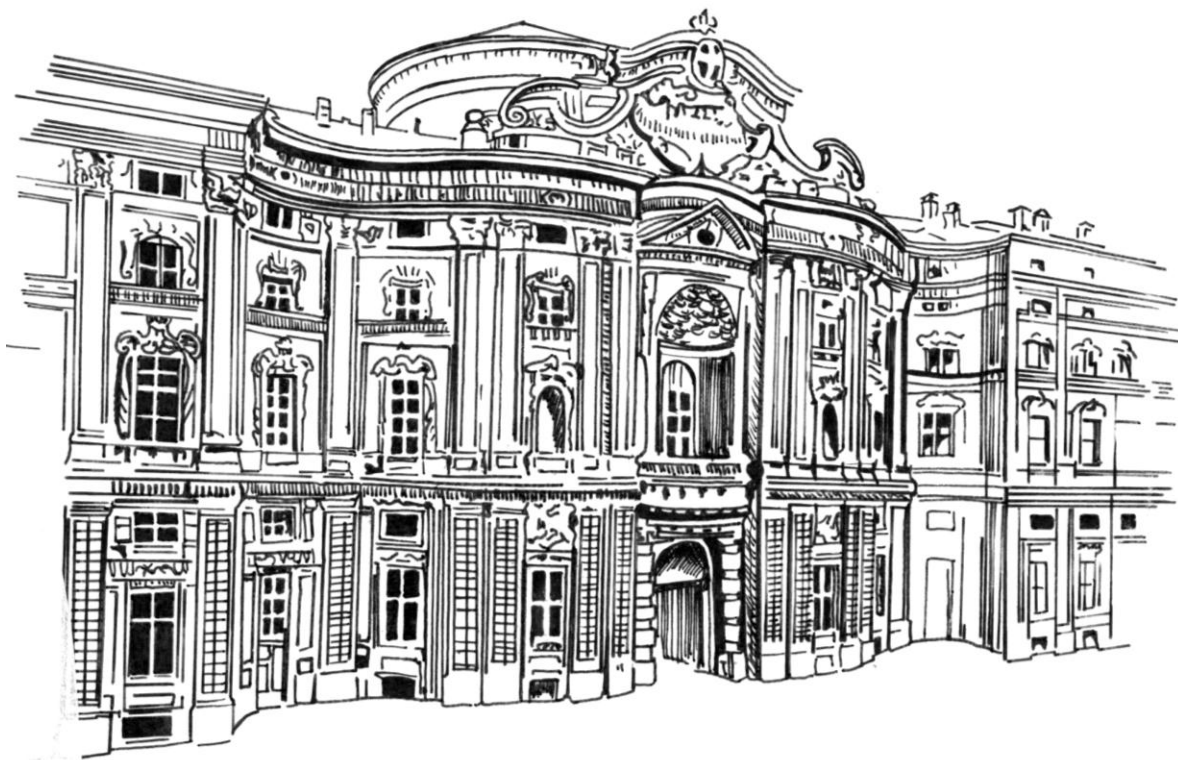


Рис. 5.25. Турин, палаццо Кариньяно, архитектор Г. Гварини

## 6. АРХИТЕКТУРА ФРАНЦИИ

### 6.1. Архитектура Франции XVII – начала XIX вв.

В развитии архитектуры Франции XVII – начала XIX вв. выделяется несколько периодов: архитектура эпохи абсолютной монархии XVII–XVIII в. (которая, в свою очередь, делится на четыре этапа. Каждый из них примерно соответствует датам жизни и правления французских королей и отражает изменения в архитектуре), архитектура времени Французской буржуазной революции, архитектура периода консульства и империй.

Архитектура Франции XVII в. представляет собой пеструю картину: на фоне классицизма, который был ведущим направлением в архитектуре того времени, переплетаются ренессанс, реминисценции готики и барокко. Термин *классицизм* ведет свое начало от латинского *classicus* – образцовый – и указывает на отношение искусства к классике античности как к идеальному образцу. Значение стилового термина архитектуры и изобразительного искусства классицизм получил только в конце XIX в.

Эпоха классицизма во Франции охватывает большой период: с начала XVII по первую половину XIX в. и за время своего существования переживает два расцвета – во второй половине XVII в. и во второй половине XVIII в. Часто второй расцвет классицизма называют *неоклассицизмом*.

XVI в., во второй своей половине ознаменованный гугенотскими войнами, вызвавшими негативные изменения в хозяйственной и политической жизни страны, завершился Нантским эдиктом 1598 г., который разрешил гугенотам занимать государственные посты. Гражданские войны прекратились. Идеология абсолютизма формировала новые формы во всех сферах творческой деятельности. В различных областях художественной культуры складывались свои особенности:

в литературе главенствующей становится тема гражданского долга, победы общественного начала над личным;

драматургия классицизма: конфликт разума и чувств, страсти и долга несли отражение противоречий между человеком и окружающим его миром;

живопись также выдвигала на первый план общественное начало, торжество разума над чувством, значение античного искусства как непререкаемого образца. Ведущим жанром стала историческая живопись, позже – портрет и пейзаж. Бытовой жанр и натюрморт отсутствовали;

архитектура, в значительной мере связанная с практическими интересами общества, оказалась в наибольшей зависимости от абсолютизма. Именно поэтому расцвет архитектуры французского классицизма относится ко второй половине XVII в., когда абсолютизм достиг апогея. В основе классицизма лежало обращение к античности, выработка национального архитектурного стиля.

### *6.1.1. Храмовая архитектура*

Церковная архитектура первой половины XVII в. в определенной мере оказалась под влиянием иезуитской церкви Иль Дезу, завершенной в Риме в эпоху барокко в конце XVI в. Этот храм был признанным образцом церковного здания и во Франции. Поэтому в церковном строительстве этого периода наравне с ренессансными и готическими церквями строились храмы в стиле барокко.

План **парижской церкви Сен Жерве архитекторов де Бросса и Матезо** очень напоминает план Иль Дезу. Фасад своим обликом значительно от нее отличается. Он трехъярусный, расчлененный парными колоннами, имеет сильную раскреповку, завершается полукруглым фронтоном (рис. 6.1). Интерьер сохраняет готические черты. План **парижской церкви Сен-Поль-Сен-Луи архитектора Мартельянжа** в общих чертах имеет сходство с Иль-Дезу (рис. 6.2).

**Университетская капелла Сорбонны в Париже**, строительство которой было заказано в 1629 г. *архитектору Лемерсье* кардиналом Ришелье, демонстрирует глубокое проникновение во французское зодчество итальянских влияний. План этого сооружения частично объяснялся необходимостью сделать два выхода, однако архитектор выполнил симметричное построение, подчеркнув центричность композиции местом купола (рис. 6.3).

Так как многочисленные монастыри уже в первой половине XVII в. переполняли города, препятствуя их развитию, была издана серия указов, запрещающих строить и расширять монастыри в Париже и его окрестностях. В ответ на это в условиях плотной застройки и отсутствия свободных земель в монастырских сооружениях начала увеличиваться этажность. Жилые здания выросли до двух трех этажей, как в монастыре Валь-де-Грас. Обычно эти постройки группировались около одного или нескольких дворов.



Рис. 6.1. Париж. Церковь Сен Жерве. Архитекторы де Бросс, Матезо

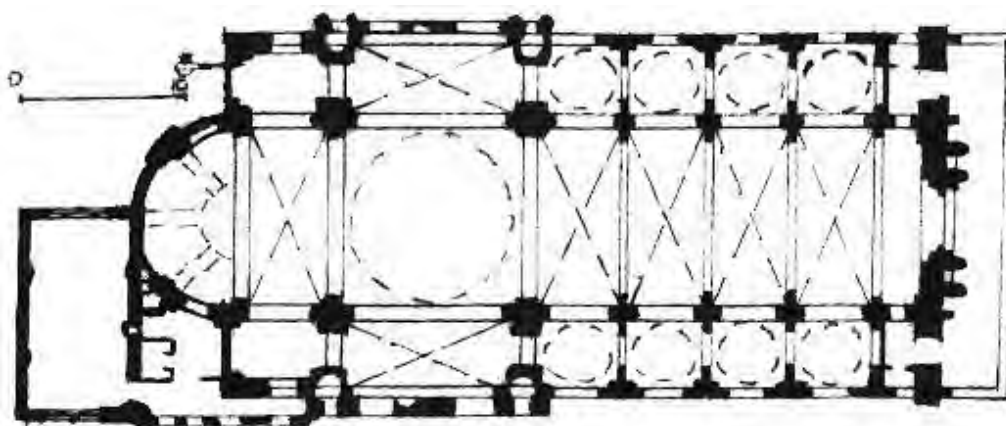


Рис. 6.2. Париж. Церковь Сен Поль-Сен Луи. 1619 г. Архитектор Мартельянж

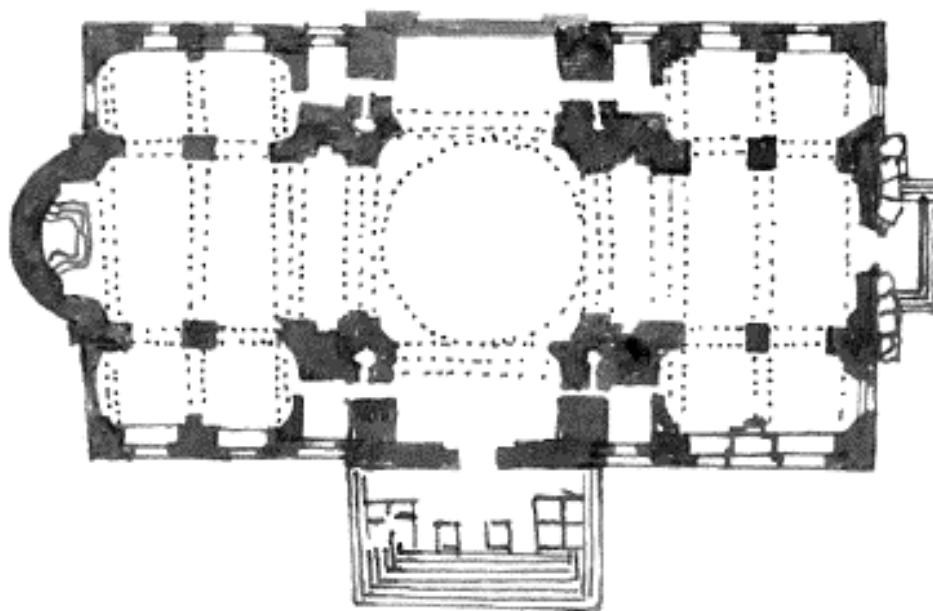


Рис. 6.3. Париж. Часовня в Сорбонне. 1629 г. Архитектор Лемерсье



**Церковь монастыря Валь-де-Грас**, которую начал строить *Франсуа Мансар* в 1645 г., а с 1665 г. продолжил *Лемерсье*, в плане представляет латинский крест со средокрестием, увенчанным куполом на высоком барабане. Фасад – двухъярусный, ордерный, с выступающими вперед колоннами нижнего уровня и смещенными назад колоннами центральной части, создает запоминающийся образ барочного сооружения (рис. 6.4).

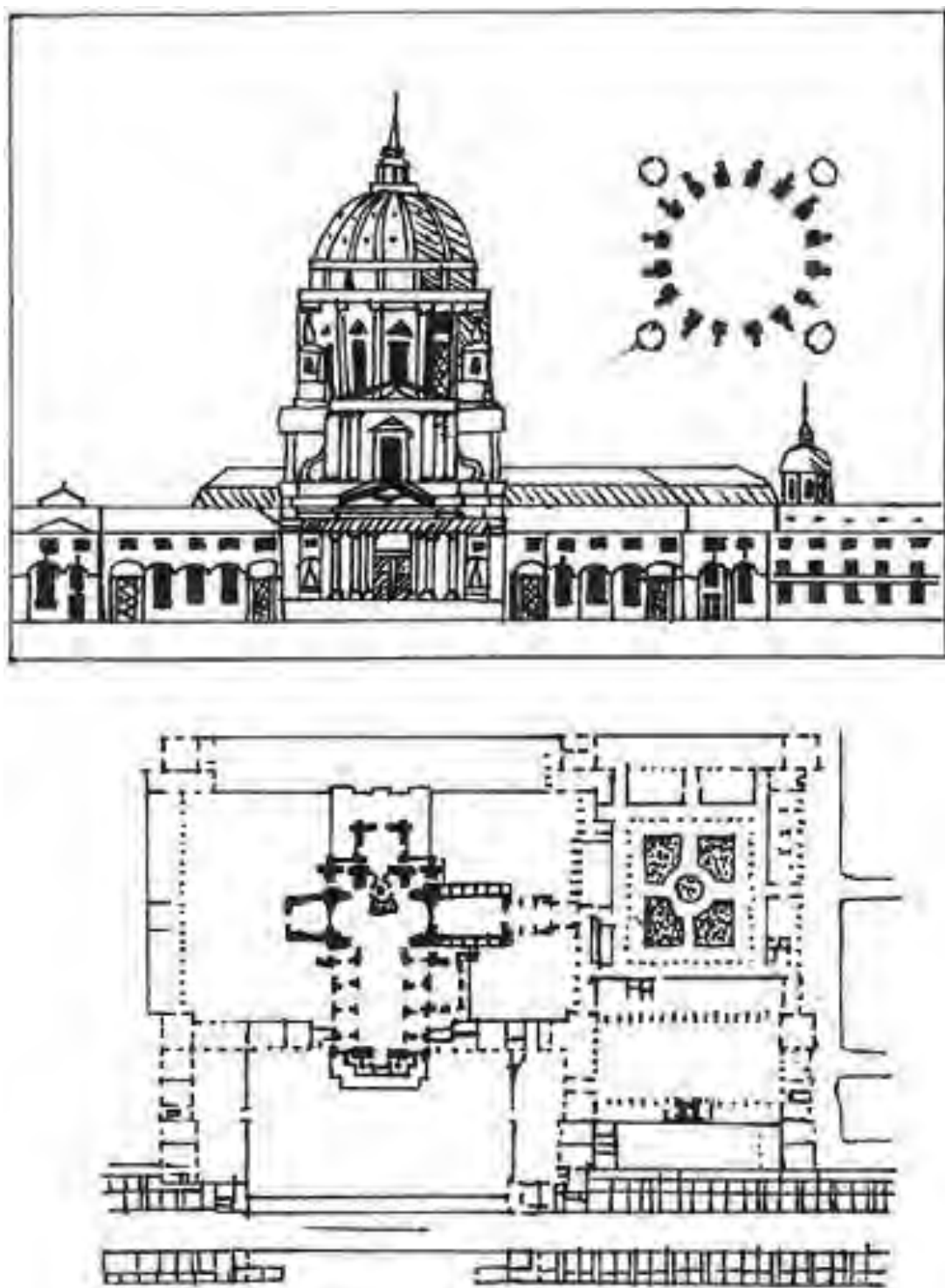


Рис. 6.4. Париж. Церковь монастыря Валь-де-Грас.1645 г.  
Архитекторы Ф. Мансар, Лемерсье

Барочная тенденция в архитектуре Парижа прослеживается на протяжении почти всего XVIII в. К таким сооружениям относится **церковь Сен-Рош**, которую возвел архитектор *de Котт* (рис. 6.5), и **храм в ансамбле Дома инвалидов**, который играет большую градоформирующую роль и построен *Ж.-А. Мансаром* в 1680–1707 г.

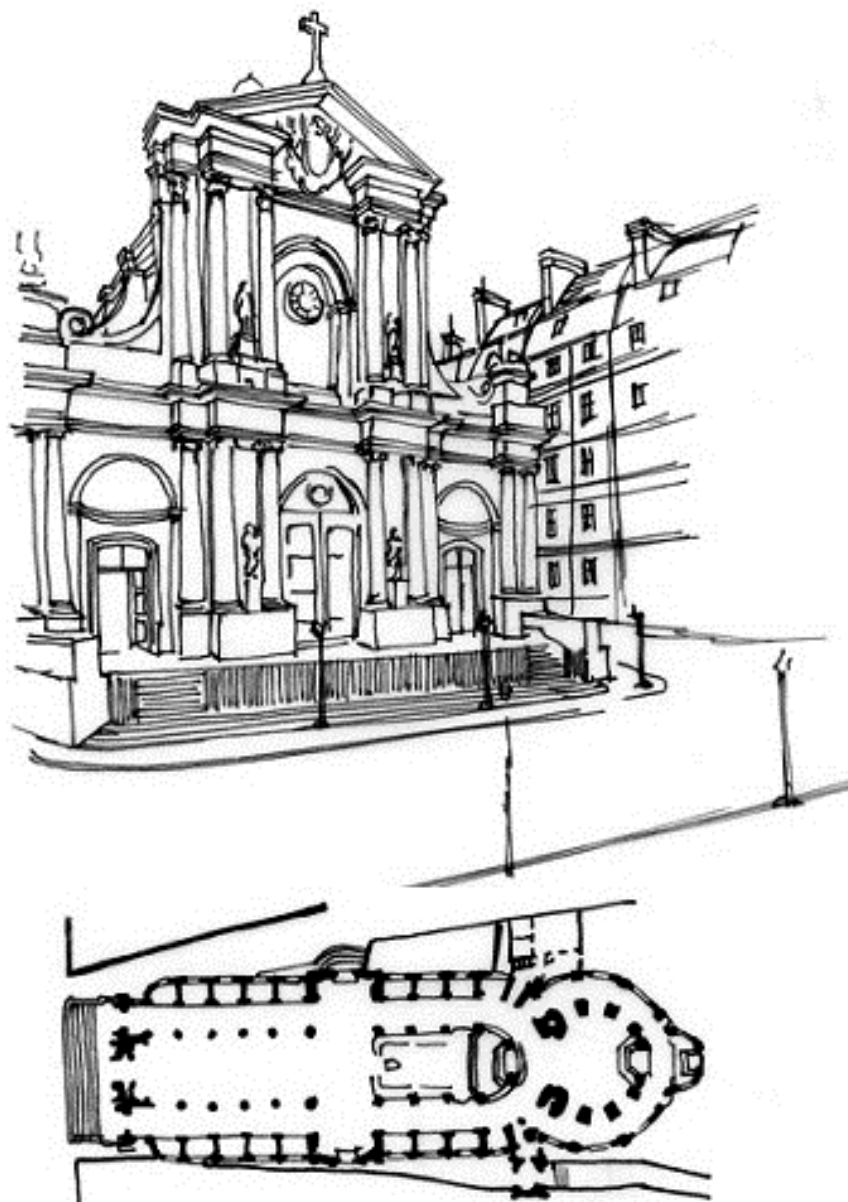


Рис. 6.5. Церковь Сен-Рош, конец XVIII в. Архитектор де Котт

**Дом инвалидов**, возведенный *по проекту Брюана*, представляет собой громадный комплекс, предназначенный для проживания шести тысяч инвалидов предшествующих войн, и включает спальные корпуса, столовые, больницу, церковь и другие необходимые помещения (рис. 6.6).

Новую **церковь Дома инвалидов** зодчего *Ж.-А. Мансара* построили чуть позже самого комплекса, она располагается между двумя крыльями Дома инвалидов. Огромная купольная ротонда преобразила весь ансамбль. Ясность композиции, уравновешенность масс сочетаются с торжественностью образа.

Это центрическая композиция, с планом, вписанным в квадрат, углы которого образованы капеллами. На фасаде – двухъярусный портик, высокий барабан несет золоченый купол диаметром 27 м. Мотив вертикального движения начинается от колонн портика и идет вверх до самого купола, высота которого увеличена за счет аттика, расположенного между куполом и барабаном. Консоли и позолоченные рельефы вокруг купола подчеркивают барочный динамизм церкви (рис. 6.7).

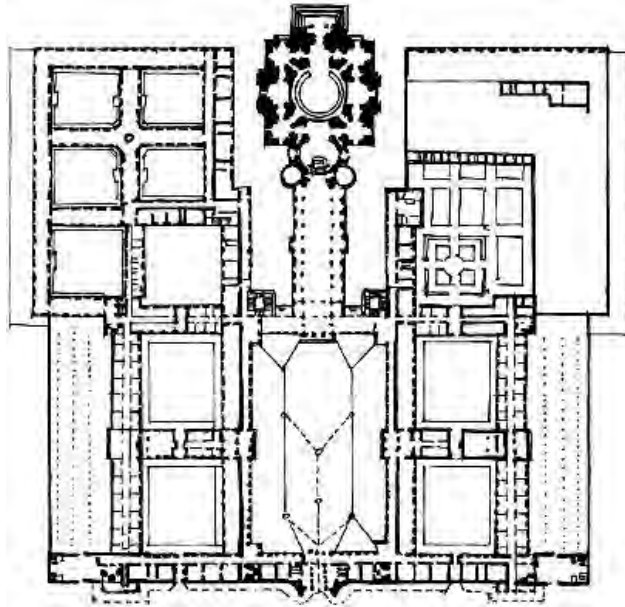


Рис. 6.6. Париж. Дом инвалидов. Архитектор Брюан

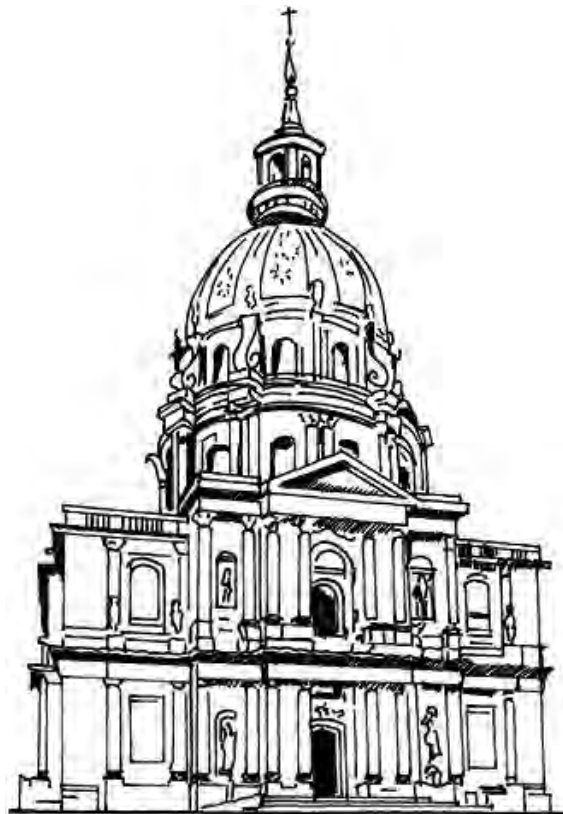


Рис. 6.7. Церковь дома инвалидов. Фасад. 1680–1707 гг. Архитектор Ж.-А. Мансар

*Конструкция купола сложная, трехслойная.* Нижняя оболочка имеет большое круглое отверстие, через который виден второй эллиптический свод с росписью, с подсветкой естественным светом из пазух нижнего свода. Верхний, деревянный, купол несет покрытие (рис. 6.8). Внутреннее пространство собора построено на четкой соразмерности всех частей. В XIX в. в церкви Дома инвалидов был захоронен Наполеон: в полу ротонды сделали углубление – своеобразную открытую крипту и надгробие из зеленого гранита и порфира, который привезли из Карелии. Отделку собора после смерти Мансара заканчивал *де Котт*. Ротонда Мансара явилась ярким акцентом, заставившем по-новому заиграть весь огромный ансамбль, и стала высотной доминантой Парижа.

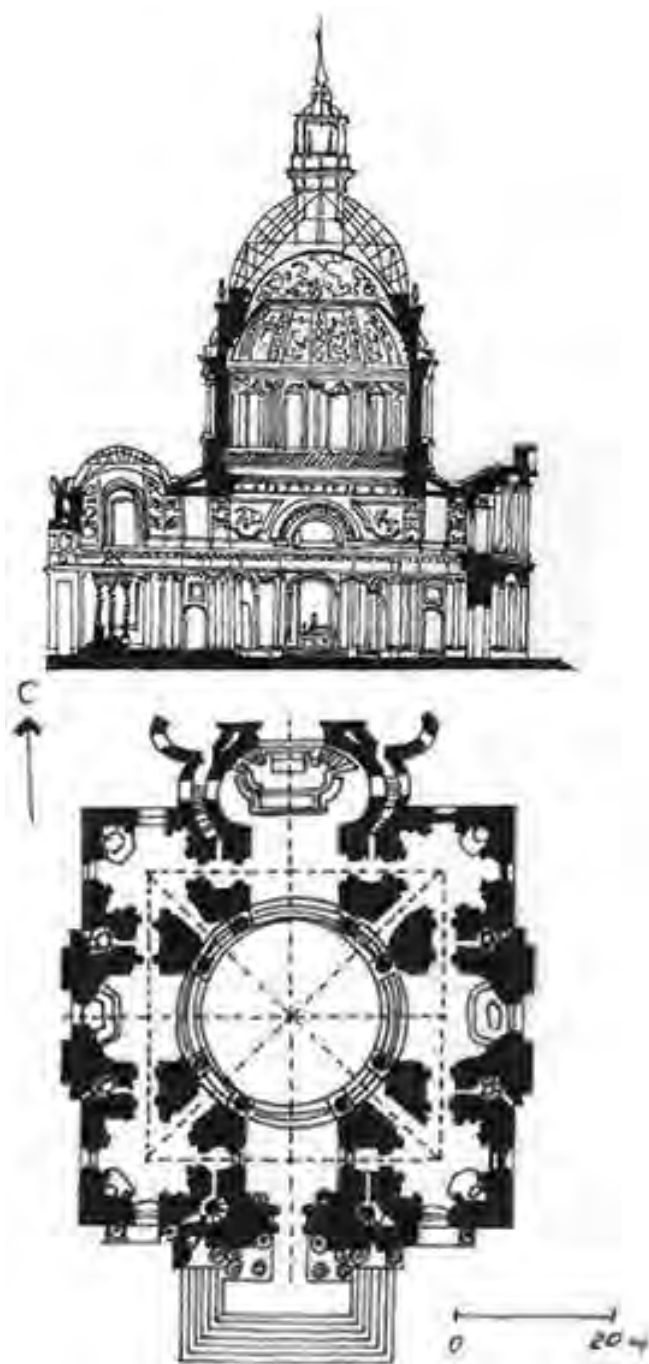


Рис. 6.8. Церковь Дома инвалидов. План и разрез

В XVII в. Франция была наиболее могущественным государством Европы, обладавшим самым большим населением и твердой королевской властью. На политической арене она заняла место Испании, которая играла ведущую роль в Европе в предшествующем столетии.

Коренной реорганизации подверглось строительство. В 1654 г. была учреждена должность *сюринтенданта по строительству* для контроля за работами. Руководить производством работ разрешалось только архитекторам, а не чиновникам. Еще в XVI в. была введена должность *архитектор короля*. Эту роль исполняли Леско, Делорм и другие.

В Париже были созданы площади, окруженные дворцами. В центре площадей располагались статуи монарха. Спокойный, размеренный стиль архитектуры, свойственный этим зданиям, распространился затем на загородные дворцы аристократии, а также и на городские дома. Для таких архитекторов, как *Франсуа Мансар*, *Жюль-Ардуэн Мансар*, *Луи Лево*, характерной чертой было проектирование протяженных фасадов с повторяющимися мотивами, часто создающими эффекты барокко.

Во второй половине XVII в. в результате неудачных войн Франция потеряла ряд земель и в конечном итоге первое место в экономике уступила Англии. Большую роль в возвращении былого могущества Франции сыграл сюринтендант Кольбер. При нем строились новые города, в том числе и промышленные. *Крупнейшим градостроителем и военным инженером* был *Вобан*, построивший около 150 городов-крепостей, в которых совершенствовал искусство фортификации. Среди них **крепость на берегу Ла Манша – Сан Мало**, сохранившаяся до наших дней.

В 1677 г. открыли *Академию архитектуры*, ее директором назначили *Франсуа Blondеля*. Основной целью академии являлась выработка «идеальных вечных законов красоты», по которым должно было развиваться строительство. Академики раскритиковали искусство барокко, признав его непригодным для Франции. Неудачи конкурса 1671 г. на изобретение своего, французского архитектурного ордера утвердили Blondеля в незыблемости основ учения об античных порядках. Он издал «*Курс архитектуры*», в котором рассматривал теорию ордеров, учение о пропорциях. Blondель, идеолог классицизма, утверждал, что геометричность является главным критерием красоты, в архитектурном сооружении должен быть строгий порядок: центральную ось необходимо подчеркивать определенными архитектурными формами, крылья фасада должны иметь установленные завершения. Отдельные архитекторы выступали с опровержением этих предложений. Дискуссии оказывали влияние на стилистику классицизма, формируя его эстетику.

В 1661 г. *Луи Лево* получил заказ **на завершение Лувра**. Зодчий повторил мотив Леско и Лемерсье в трех новых фасадах, и *четырёхугольник дворца замкнулся*. Однако восточный фасад, который выходил на площадь, был признан не слишком репрезентативным. Кольбер объявил конкурс на проект восточного фасада Лувра, в котором приняли участие не только французские архитекторы Лемерсье, Леблон, Перро и другие, но и итальянские: Бернини, Райнальди, Кортонна. Бернини приезжал в Париж и был, принят с королевскими почестями, однако его проект не прошел, так как был слишком барочным, что на тот момент было уже не очень современным (рис. 6.9).



Рис. 6.9. Париж. Восточный фасад Лувра. Проект Бернини

Победил *Клод Перро*, врач по специальности, разработавший ясную торжественную композицию с четкими выразительными формами, в структуре которой присутствовали элементы барочных приемов.

**Восточный фасад Лувра *Клода Перро*** представляет собой величественную протяженную колоннаду, состоящую из парных колонн на высоком цоколе (рис. 6.10). Парные колонны характерны для французской архитектуры XVIII в. Они придавали ритмичность длинным единообразным фасадам дворцов. Широкие пролеты между колоннами оставляли место для больших окон и подъездов. Громадный ансамбль Лувра составил новую центральную часть Парижа.



Рис. 6.10. Париж. Восточный фасад Лувра. Архитектор К. Перро



### 6.1.2. Дворцы и замки

Во второй половине XVII в. во Франции строились замки, в основе планов которых лежали устоявшиеся традиции: обычно они имели форму замкнутого каре, образующего внутренний двор, и по-прежнему были окружены рвами с водой. Однако с 1629 г. во вновь строящихся замках было запрещено возводить фортификационные устройства. В новых сооружениях, уже без укреплений, заметен новый подход к планировочному и образному решениям. Такими сооружениями являлись **Линьер архитектора Лео**, незавершенный ансамбль в **Марли архитектора Ж.А. Мансара** и **паркостроителя Ленотра**, **замок Мезон** (рис. 6.11).

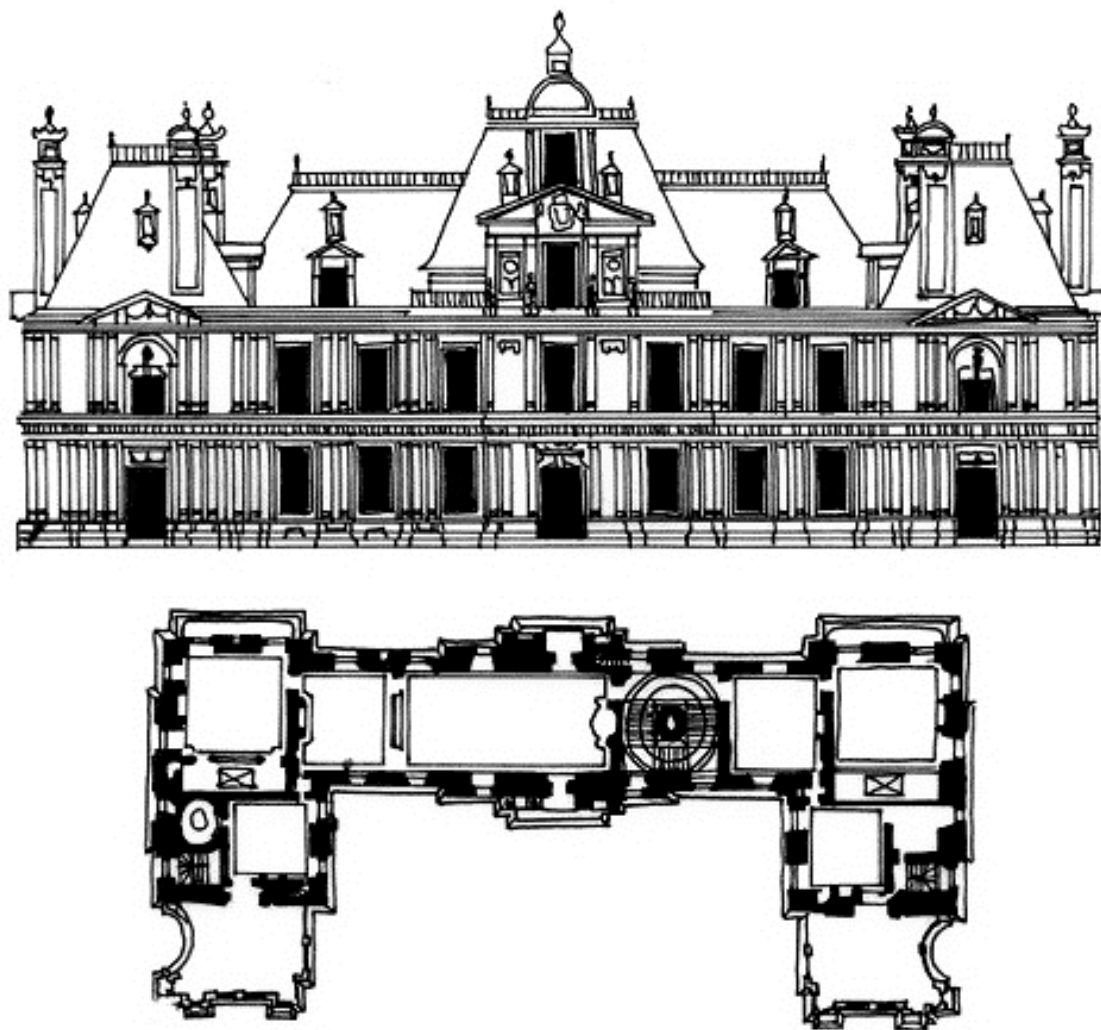


Рис. 6.11. Замок Мезон. 1650 г. Архитектор Ф. Мансар

Большой интерес представляет ансамбль **Во-ле-Виконт**, который был построен в 1661 г. для могущественного Фуке архитектором **Луи Лео**, паркостроителем **Андре Ленотром** и создателем интерьеров **Лебреном** (рис. 6.12). Здание двухэтажное с центральной, выдвинутой вперед частью в виде полуовала на главном фасаде и едва выступающими боковыми ризалитами. Колонны поэтажного ордера центральной части рустованные. Фронтон входного портала

украшен лежащими фигурами. Над центральной и боковыми частями – высокие отдельные кровли. Эти черты роднят замок с архитектурой более раннего периода. В замке были созданы великолепные интерьеры, сохранившиеся до наших дней. Парк замка Во-ле-Виконт явился своеобразным прообразом Версальского. Парковую композицию Ленотр сделал осевой, развив ее в направлении север – юг, с системой плоских партеров, лежащих в разных уровнях. Из задуманных 36 бассейнов построено было только 20. Зону партера с центральной аллеей, которая замыкается на расстоянии 1800 метров от дворца фигурой Геракла, пересекает невидимый от дворца широкий поперечный канал длиной 1000 метров. Все водоемы и фонтаны питает водой река. В следующей крупнейшей работе Ленотра, Версальском парке, огромный водоем получит крестообразную форму с доминированием осевого направления водного зеркала. Ему будет отведена роль важнейшего элемента объемно-пространственной композиции всего комплекса.

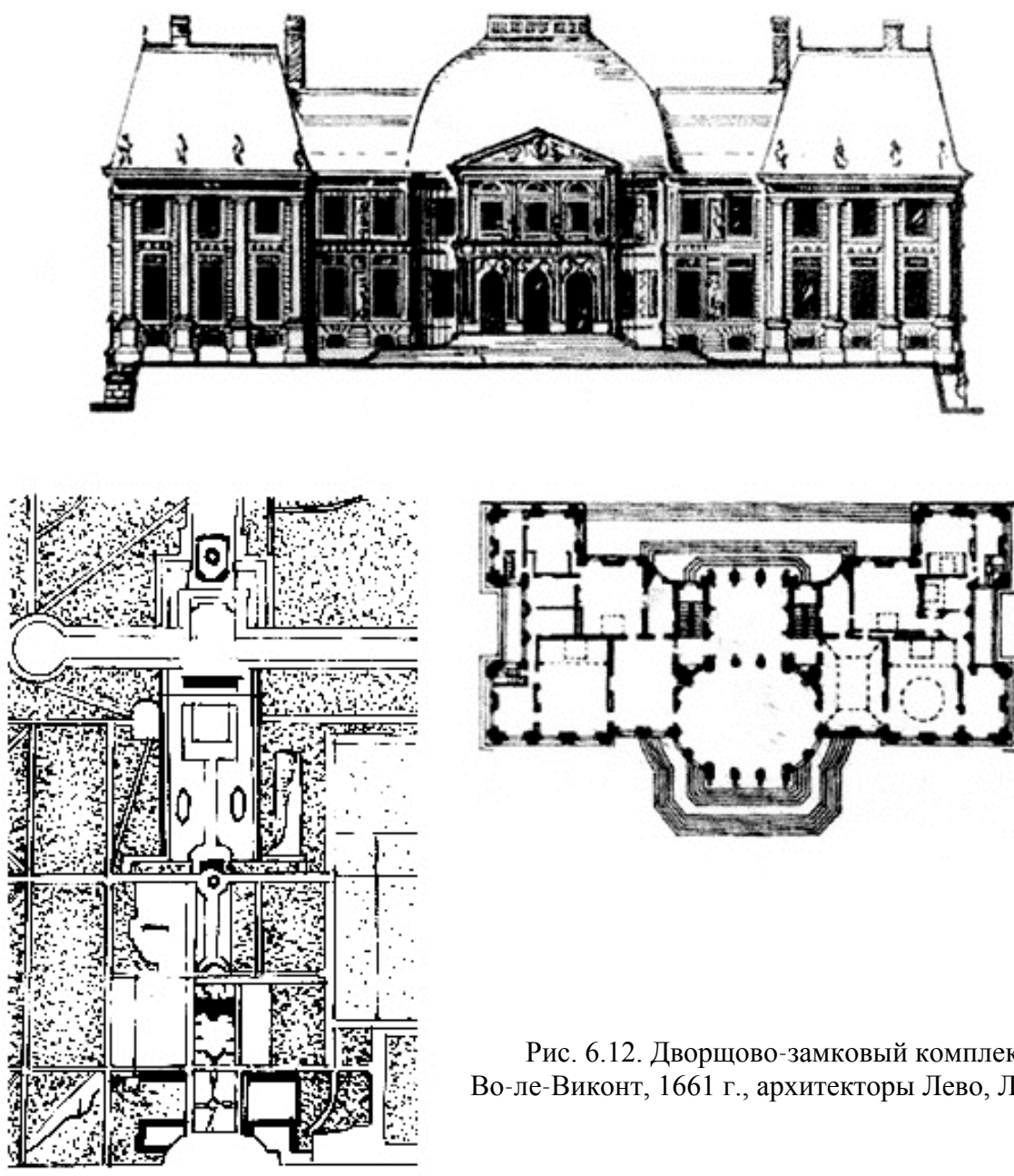


Рис. 6.12. Дворцово-замковый комплекс Во-ле-Виконт, 1661 г., архитекторы Ливо, Ленотр

В 1664 г. Людовик XIV поручил архитектору *Лево* перестройку **Версальского замка**. Король хотел, чтобы его дворец размером и величием превзошел дворцы его министров. Строительство **дворцов и парков Версаля** проходило в несколько этапов в XVII–XVIII вв. и явилось крупнейшим строительством своего времени, повлиявшим на развитие французской архитектуры в целом. **Версаль** стал средоточием важнейших явлений художественной жизни. В создании этого ансамбля были заняты все известные скульпторы и художники того времени. На протяжении XVIII в. взоры всех европейских монархов были обращены к Версальскому дворцу как образцу для подражания, а влияние французского искусства получило повсеместное распространение (рис. 6.13).

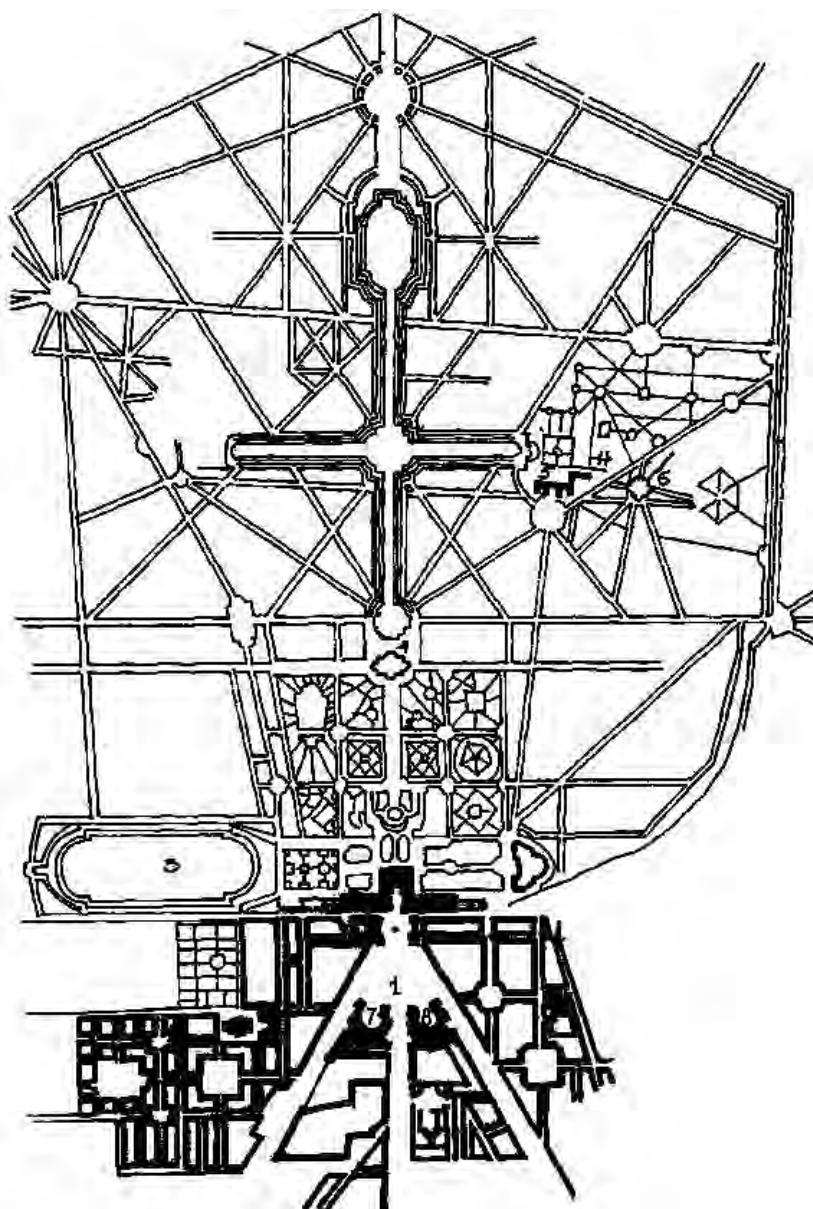


Рис. 6.13. Версаль XVII–XIX вв., генплан, архитекторы Лево, Ж-А. Мансар, Габриэль, Ленотр, Лебрен:  
 1 – площадь Армии; 2 – партеры и боскеты; 3 – оранжерея и озеро Швейцарцев;  
 4 – бассейн Аполлона и большой канал; 5 – Большой трианон; 6 – Малый трианон,  
 7, 8 – Большие и Малые конюшни

Основными создателями этого грандиозного по масштабам, смелости и широте художественного замысла ансамбля были *Лево*, *Ж.-А. Мансар*, *Габриэль*, *Ленотр* – *паркостроитель*, *Лебрен* – *декоратор*.

Первый этап строительства Версаля начался в 1624 г., когда он представлял собой небольшую постройку, затем его увеличили, превратив в охотничий замок П-образной формы. От него сохранился **Мраморный двор**. Следующий этап связан с перестройкой, которую в середине XVII в. начали *Лево* и *Ленотр*. В качестве главной резиденции короля Версаль должен был возвеличивать и прославлять безграничную мощь французского абсолютизма. Этому подчинена главная идея комплекса, в котором дворец безусловно доминирует над всем окружающим пространством.

В 1670-х гг. начался третий этап. *Ж.-А. Мансар* еще больше расширил дворец, пристроив корпуса, сильно выдвинутые во двор и фланкирующие его переднюю часть, называемую **Королевским двором** (рис. 6.14). Он же выстроил гигантские крылья, отошедшие на юг и север от дворца, созданного *Лево*. В процессе перестройки образовалась глубинная ступенчатая композиция с Мраморным двором в глубине, Королевским и **Передним дворами** впереди между параллельными министерскими корпусами, сдвинутыми от оси и построенными позже. Заможенный клинкером пространственный Передний двор полого поднимается от ворот к дворцу, и на самой высокой его отметке, на главной оси, в 1834 г. был установлен конный памятник Людовику XIV – произведение *Петтио* и *Картелье*. К дворцу сходятся три дороги: центральная ведет в Париж, две другие – в Сен-Клу и Со. Между ними Мансар расположил два одинаковых сооружения: Большие и Малые конюшни, зафиксировав трехлучие.

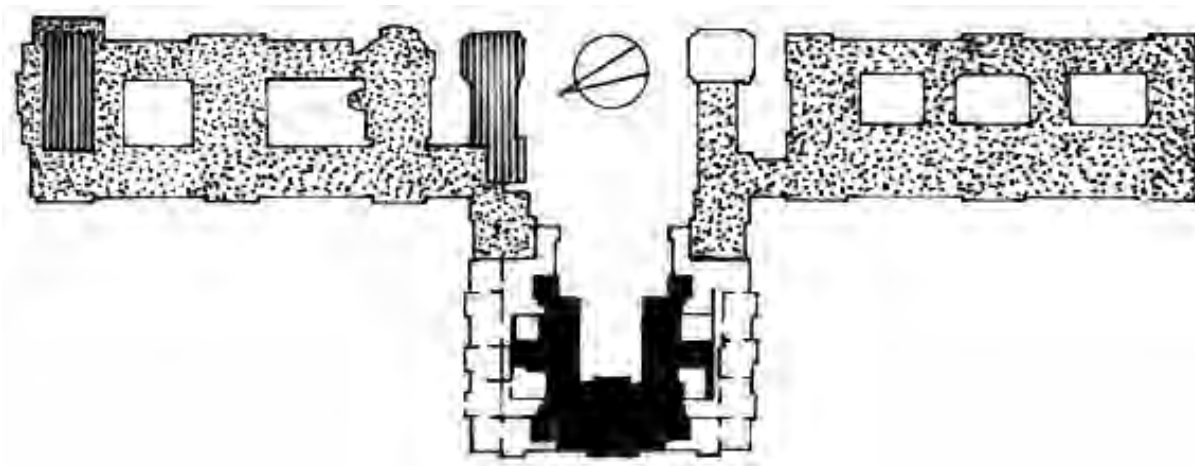


Рис. 6.14. Версальский дворец, этапы строительства:  
■ Людовик XIII, 1624 г.; □ 1669 г. – Ле Во;  
▨ 1678 г. – Ж.-А. Мансар; ▩ 1765 г. – Габриэль

На оси дворца на втором этаже архитектор разместил апартаменты короля, являющиеся смысловым центром здания. Окна спальни короля ориентированы на дорогу в Париж. От апартаментов в боковые флигели и крылья расходится огромная анфилада комнат. *Мансар* построил **Зеркальную галерею**, огибающую

центральный ризалит вдоль парка. С одной стороны здания были расположены открывавшиеся в сад окна, с противоположной – венецианские зеркала. В зеркалах отражался свет, золото, цветной мрамор и фрески с жизнеописанием монарха. По разные стороны галереи располагались салоны Войны и Мира. (Все салоны Версаля были посвящены определенным темам.) Семь комнат королевских апартаментов именовались по названиям планет, и в их отделке использовались соответствующие аллегории. Стиль этой галереи стал образцом украшения для европейских дворцов. В центральном корпусе были сосредоточены анфилады нарядных залов и личные покои короля и королевы. В боковых крыльях располагались придворные, министры, гости.

В отделке внутренних помещений использовались мотивы барокко: круглые и овальные медальоны, сложные картуши, орнаментальные узоры, декоративная живопись, позолоченная деревянная резьба, бронза, мрамор, зеркала. Почти все интерьеры того времени выполнены Лебреном.

Восточный фасад замыкает всю планировочную композицию регулярного парка, террасами спускающегося к удаленной части, с каналом в форме гигантского креста. Садовый фасад длиной в 680 м расчленен сильно выдвинутым средним ризалитом с Зеркальной галереей и мерно чередующимися, слегка выступающими четырех-, шести- и восьмиколонными портиками, увенчанными на парапете аттикового этажа декоративными статуями, вазами и военными трофеями. Здесь в определенной мере нашли отражение поиски французскими архитекторами своего, оригинального ордера, осуществленные по инициативе французской Академии архитектуры.

В огромном парке присутствуют строгая регулярность, симметрия, соподчиненность главного и второстепенного. Главная ось, на которой расположен водоем, уходит в бесконечность – характерная особенность садов классицизма. Перед дворцом с запада располагаются партеры, бассейны, бесчисленное количество фонтанов в парке. Спецификой того времени была аллегоричность скульптуры, которой насыщен парк. В 1670 г. *Лево* построил в парке **Фарфоровый Трианон**: живописное сооружение с крышей из золоченого свинца, декорированное фарфором желтого, белого и голубого цветов. В 1687 г. его сломали, как не отвечающий стилистике нового времени. На его месте *Ж.-А. Мансар* и *де Котт* возвели **Большой Трианон**, новое одноэтажное здание с колоннами ионического ордера из дорогих сортов мрамора с плоской кровлей в стиле классицизма.

Уже в XVIII в., в правление Людовика XV (1715–1774), Версальский дворец оказался излишне барочным. Поэтому центральную часть дворца и интерьеры перестроили по проекту *Габриэля*. Часть здания была разрушена, и в дворцовый комплекс были включены **придворная капелла** и **Оперный театр**. Объем капеллы с островерхой крышей виден с парадного двора. Ее высокая шиферная кровля, контрфорсы и большие окна вызывают ассоциации с образами готического зодчества.

**Театр**, построенный во второй половине XVIII в. Габриэлем, замыкает южное крыло с торца, и его объем почти не выявлен. Зал театра отделан с исключительной роскошью.

**Малый Трианон**, построенный в Версальском парке по заказу Людовика XV в 1762–1768 г. Габриэлем, служит ярким *примером классицизма второй половины XVIII в.* (рис. 6.15). Композиция фасада построена на математической четкости пропорций. Его внешний вид воплощал стремление архитекторов к простоте. Здесь оно подчеркнуто минимумом декора: использованием сдержанного коринфского ордера, едва украшенными простой лепниной окнами. Завершается здание подчеркнуто просто: балюстрадой без скульптурных украшений.

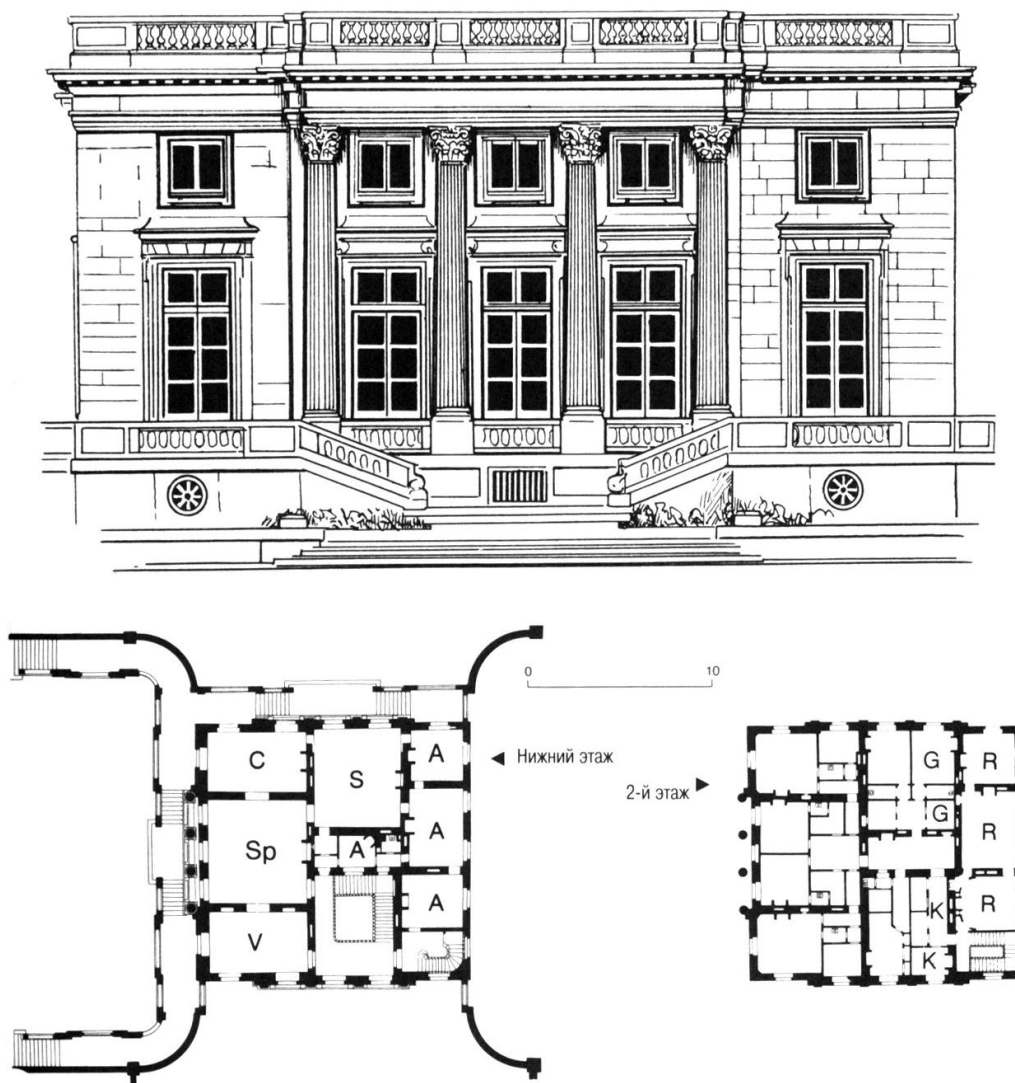


Рис. 6.15. Версаль, Малый трианон, 1762–1768 гг., архитектор Габриэль

Строительство Версаля и других загородных дворцов оказало огромное влияние на развитие прикладного искусства. В 1662 г. Кольбер купил известную ковровую мастерскую гобеленов и учредил королевскую гобеленовую мастерскую. Директором был *Шарль Лебрен*. Большинство гобеленов Версаля выполнено по его картонам. Они изготавливались сериями и были связаны сюжетным единством. Крупнейший мастер художественной мебели *Андре Буль* для отделки применял орнаментальную инкрустацию из различных сортов дерева, золоченой бронзы, перламутра, черепахи, слоновой кости.



Художественная промышленность Франции во второй половине XVII в. находилась в состоянии расцвета. Высокие эстетические достоинства отличали разнообразные произведения XVII в.: серебряную посуду, бра, торшеры, канделябры, мебель, ковры, ткани и многое другое. Все это входило в общий архитектурно-художественный ансамбль и являлось неотъемлемой частью «большого стиля». Централизованная организация художественных промыслов привела к стилевому единству. Изделия французского прикладного искусства разошлись по странам Европы как образцы для подражания. Версаль решительно закрепил за Францией перешедшее к ней первенство в архитектуре Европы.

*В Версальском комплексе четко определилась планировочная схема связи дворцового комплекса с городом, на основе которой сложился тип регулярной симметрично-осевой планировочной системы европейского города эпохи абсолютизма. Влияние Версаля на развитие градостроительства оказал и его парк. Многие приемы градостроительства родились под влиянием версальского парка. Версаль оказал воздействие и на дальнейший ход эволюции основных типов жилой архитектуры во Франции.*

### **6.1.3. Градостроительные преобразования**

Градостроительные преобразования Парижа, проводившиеся в первой половине XVII в., были продолжены и в его второй половине. **План расширения Парижа**, составленный Булле и Блонделем в 1676 г., предполагал развитие города на северо-запад, устройство прогулочных бульваров на месте старых укреплений, парадное оформление въездов в город. Были построены торжественные въезды в город, в качестве прообразов для которых послужили римские триумфальные арки. Блондель построил **арку Сен-Дени** (рис. 5.16), Булле – **арку Сен Мартен**, были возведены и другие. В Париже продолжали строительство королевских площадей. На рубеже XVII–XVIII вв. *Жюль Ардуэн Мансар*

построил две площади: **Вандом и Побед**, обе посвящены Людовику XIV (рис. 6.17; 6.18).

**Площадь Вандом**, строительство которой завершили в 1701 г., в плане представляет четырехугольник со срезанными углами, окруженный по периметру однотипными зданиями. Они объединены единой крышей в отличие от зданий на площади Вогезов, построенных почти на столетие раньше. Известно, что для обеспечения единообразия окружающих площадь домов Мансар начал возводить только лицевые фасады. Первый рустованный этаж представляет собой аркаду, на осях двух длинных непрерывных сторон и на срезанных углах архитектор разместил шести- и четырехколонные портики с полуколоннами коринфского ордера и барельефами на фронтонах. Все фасады обработаны коринфскими пилястрами. В центре была установлена конная скульптура Людовика XIV работы Жирардона. В революцию она была сне-

сена, а в начале XIX в. в центре площади установили триумфальную колонну, посвященную победам Наполеона.



Рис. 6.16. Париж, арка Сен-Дени, 2-я половина XVII в., архитектор Блондель

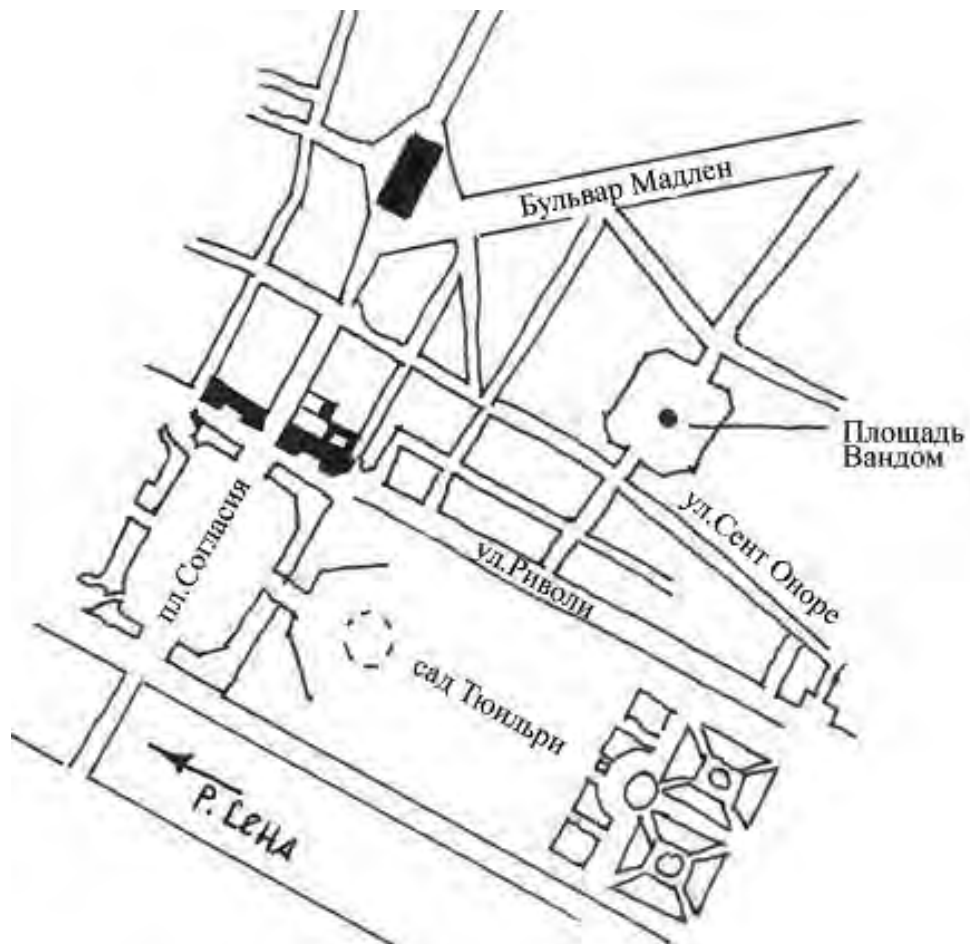


Рис. 6.17. Генплан центра Парижа

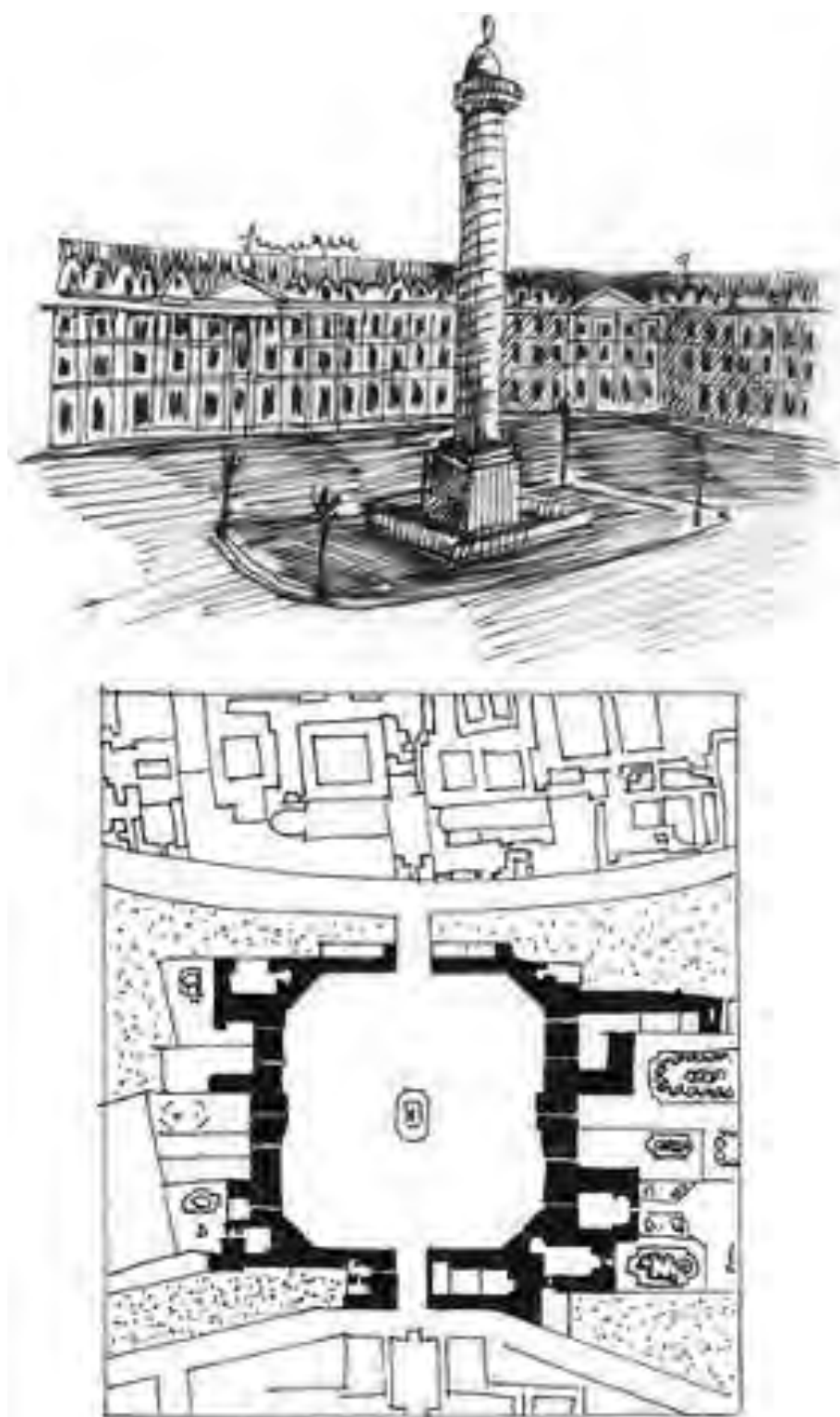


Рис. 6.18. Париж, площадь Вандом, закончена в 1701 г., архитектор Ж-А. Мансар

Соразмерность площади, ясное композиционное построение определили ее важное значение как образца градостроительного искусства Франции конца XVII в.

Вторая площадь, построенная Ж.-А. Мансаром в этот период, – **площадь Побед** – располагалась на перекрестке двух новых улиц. В центре – конная статуя Людовика XIV работы Жирардона. К моменту открытия площади застройки еще не было, а круговой периметр площади отмечала декорация на холсте с

изображением фасадов, задуманных архитектором. Ж.-А. Мансар придерживался прежней традиции обеспечения единства застройки площадей единообразными фасадами, в данном случае с аркадой по нижнему ярусу, ионическими пилястрами большого ордера, с люкарнами на высоких крышах с изломом, которые носят название *мансардных* по имени архитектора *Франсуа Мансара*.

*Характерными особенностями площадей XVII в. Франции* являются правильные геометрические очертания, закрытый характер (застроены по периметру), единообразие сооружений, их окружающих, четко выраженное осевое построение, обелиск или скульптура в центре.

#### 6.1.4. Городское жилье и общественные постройки

К концу XVI в. в Париже сложился тип жилища аристократа – *отель*. Отель господствовал во французской жилищной архитектуре на протяжении XVII–XVIII вв., а в XIX в. появился буржуазный особняк – другой тип жилища. Как правило, в *отелях* жилой корпус был отодвинут в глубь участка. Пространство перед жилым домом занимал *парадный двор*, отделенный от улицы оградой или невысокими хозяйственными корпусами. Позади главного дома располагался небольшой сад. Часто хозяйственные корпуса размещались по бокам двора. Вся композиция имела осевое построение, как, например, постройки первой половины XVII в., *отели: Карнавале архитектора Леско, позже перестроенного Ф. Мансаром* (рис. 6.19), *Бациньер – Ф. Мансара, Сюлли – Дюсерсо* (рис. 6.20).

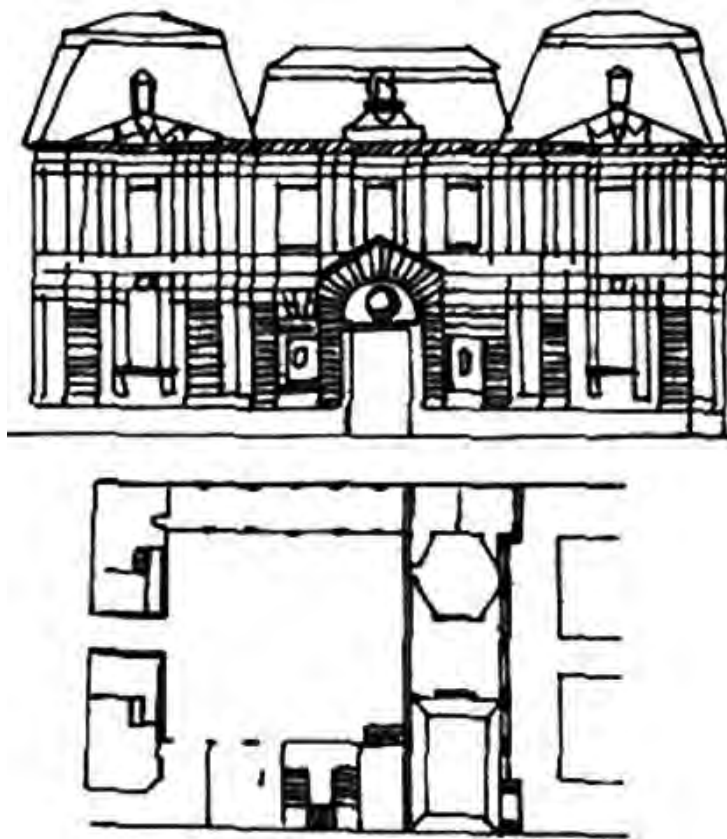


Рис. 6.19. Отель Карнавале 1-я половина XVII в., архитекторы Леско, Ф. Мансар

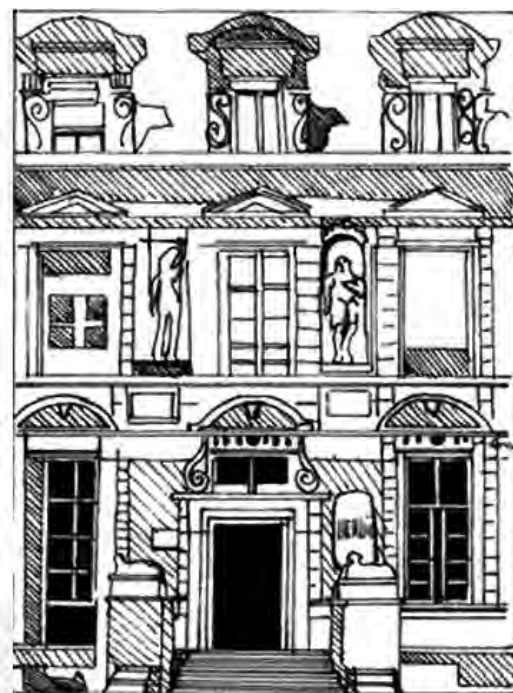


Рис. 6.20. Отель Сюлли. 1600–1620 гг. Архитектор Дюсерсо

В дальнейшем, в целях разграничения функций парадного и хозяйственного дворов, появились варианты композиций, в которых между улицей и главным домом находилось два двора, каждый с самостоятельным въездом: *парадный и хозяйственный*, как, например, **отель Лианкур архитектора Лемюэ**.

Большой вклад в совершенствование планировки отелей, придание им уюта и комфорта внес *Франсуа Мансар*. Появились вестибюль и парадная лестница, которые стали обязательными элементами планировки. Для улучшения связи между этажами и уменьшения количества проходных комнат Ф. Мансар ввел дополнительные лестницы.

Однако еще не было дифференциации на парадные и жилые помещения. Фасады обычно украшались фронтонами с лежащими на них фигурами, символизирующими времена года, иногда обрабатывались ордером. Углы здания, оконные и дверные проемы отделялись рустом.

В 1630 г. *Франсуа Мансар* предложил новую конструкцию крыши, которая завоевала огромную популярность и широко используется и в наше время – мансарду (рис. 6.21). Это изменило облик дома. Примерно к этому же периоду относится переход на общее покрытие всего здания взамен отдельных крыш, которыми увенчивали части дома.

Во второй половине XVII в. развитие отеля продолжалось. Кроме симметричных планов получили распространение асимметричные решения. Однако и в этом случае фасад оставался симметричным.

Несколько позже значительные изменения в планировочное решение отеля внес родственник Франсуа Мансара – архитектор *Жюль-Ардуэн Мансар*. Появились помещения с функциональным назначением: передняя, салон, спальная, кабинет, коридоры и др. Новшеством явилась ванная комната. Увеличилось количество комнат для прислуги, значительно расширился комплекс хозяйственного двора. Примерами могут служить **отели Ламбер** (рис. 6.22), **Амело** (рис. 6.23) и др.

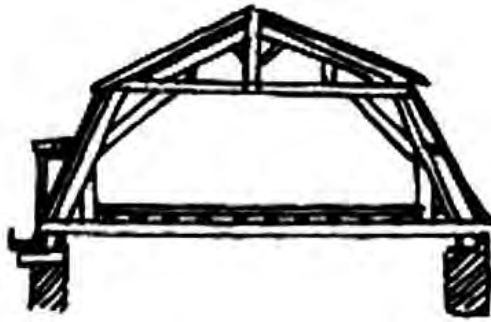


Рис. 6.21. Конструкция Монсарды. Около 1640 г. Архитектор Ф. Мансар

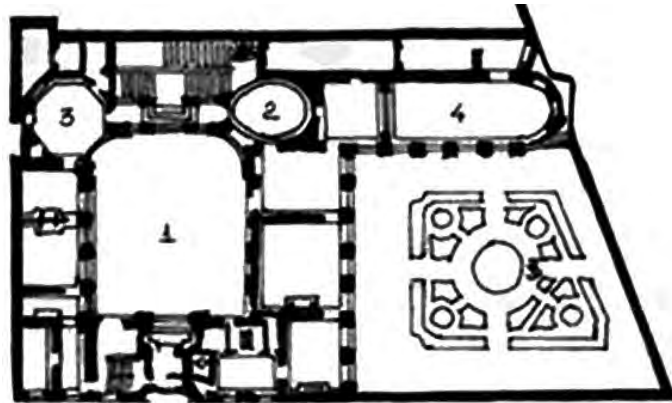


Рис. 6.22. Париж, отель Ламбер:  
1 – парадный двор; 2, 3 – вестибюли; 4 – библиотека; 5 – сад

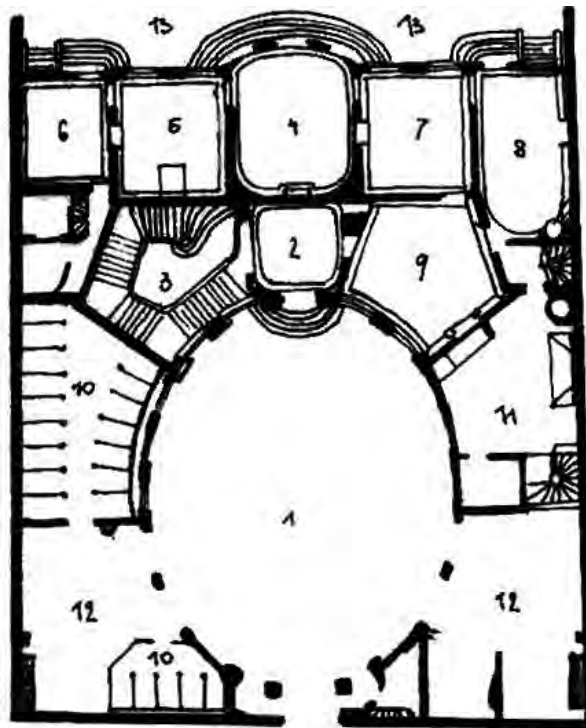


Рис. 6.23. Париж, отель Амело 1712 г., архитектор Ж. Боффран:  
1 – парадный двор; 2 – вестибюль; 3 – парадная лестница; 4 – салон; 5 – спальня;  
6 – кабинет; 7 – гостиная; 8 – столовая; 9 – входной зал; 10 – конюшня;  
11 – кухня; 12 – двор; 13 – сад



## 6.2. Архитектура Франции первой половины XVIII в.

### 6.2.1. Жилые, общественные и гражданские здания

Во второй половине XVII и на всем протяжении XVIII вв. в городах продолжали строить дома для сдачи внаем, в том числе и отели. Рост городов вызвал увеличение строительства *общественных зданий* – ратуш, с овальными залами, внутренними дворами. Часто приспособляли под ратуши богатые дома. Их фасадам придавали классические формы: на оси размещали портик, нижнюю часть здания обрабатывали рустом. Возводились дворцы правосудия, тюрьмы, торговые дома, учебные заведения, строилось довольно много больниц. Лечебные заведения, которые отличались функциональностью и художественной выразительностью еще в предшествующий период, в XVIII в. продолжали совершенствоваться. Большая часть перечисленных зданий представляла собой постройки в несколько этажей, чаще всего их возводили трехэтажными, иногда с мансардой. В Париже построили монетный двор, рынок. *Для всех этих сооружений характерны масштабность, выраженная индивидуальность, разнообразие плановых и фасадных решений.*

В середине XVIII в. начал формироваться *тип театрального здания*. Часто это было прямоугольное в плане сооружение с аркадой по первому этажу. Другая часть театральных сооружений имела криволинейные планы сложной конфигурации. В конце XVIII в. в обязательный элемент фасада превратился колонный портик.

### 6.2.2. Рококо

В начале XVIII в. возникла новая безордерная система, зародившаяся в придворных аристократических кругах, – стиль **рококо**. *Для французской архитектуры времени расцвета рококо характерна устойчивость приемов классицизма в фасадах при полном отходе от них в интерьерах.* Стиль рококо, по сути, был стилем отделки, развившимся в архитектуре городских домов и отелей парижской аристократии. *Архитекторы Жюст Орель Мейсонье, Жиль Мари Опенор, Никола Пино, Жермен Боффран, Жюль-Ардуэн Мансар* создали более интимные и удобные интерьеры, украшенные легкими изящными панелями, лепниной, росписью.

*Для стиля рококо характерно* использование определенных мотивов: раковин, сосулук. Излюбленными мотивами являлись раковины с S-образными завитками, соответствующие общей кривизне линий украшений комнаты, листья, цветы, а также экзотические фигуры, сфинксы и др. Арабески в стиле рокайль были в основном абстрактными и симметрично располагались вокруг панелей, зеркал, потолков. Например, в отеле **Субиз** все углы скруглены, соединения потолков и стен скрыты.

При том что *классицистические фасады французских отелей контрастировали с интерьерами в стиле рококо*, балконы часто были единственным элементом фасада, оформленным в стиле интерьера. Классическая каменная балюстрада балконов часто замещалась металлической в виде сплетающихся свитков, поддерживаемых консолями.

К этому времени относится повышение комфортности отелей. Парадные комнаты и галереи сократились в размерах, увеличились комнаты бытового назначения, была введена коридорная система. Высота помещений уменьшилась, потолки стали ниже, окна, наоборот, увеличились в размерах, что значительно улучшило условия освещенности комнат и сделало их наряднее. Помещения санитарного назначения получили вид настоящих комнат, появились зачатки водопровода и канализации.

Чаще всего здание отеля по-прежнему располагали между садом и двором, но были варианты, в которых фасад выходил непосредственно на улицу. Робер де Котт построил ряд отелей в Сен-Жерменском предместье. При строгой простоте фасадов их отличали роскошные интерьеры. Примерами рассматриваемого периода являются **отели Амело архитектора Боффрана, Мора – Габриэля (рис. 6.24), Матиньон – Деламера (рис. 6.25) и его же Де Субиз (рис. 6.26)**. *Отель Де Субиз* служит классическим примером французского рококо.



Рис. 6.24. Париж, отель Мора, 1746–1749 гг., архитекторы Габриэль и д'Обера

Архитекторы *Боффран* и *Эре* в Нанси и его окрестностях создали несколько сооружений, в которых использовали мотивы рококо на фасадах. Таковы **дворец в Мальгранже Боффрана (рис. 6.27) и замок Шатено архитектора Эре**. В **церкви Св. Павла и Людовика** в Париже, в целом барочной, на фасаде использованы детали *раннего рококо*, с многочисленными картушами, арабесками, монограммами, волютами, свитками, херувимами и тремя скульптурами в нишах.

Во второй половине XVIII в. велись активные теоретические споры о праве на существование рококо. Писатели, такие как Гюго, Вольтер, философы зло высмеивали это стилистическое направление. В то время как во Франции рококо лишь изредка встречалось во внешней отделке зданий, в Южной Германии в этом стиле было построено довольно много церквей.

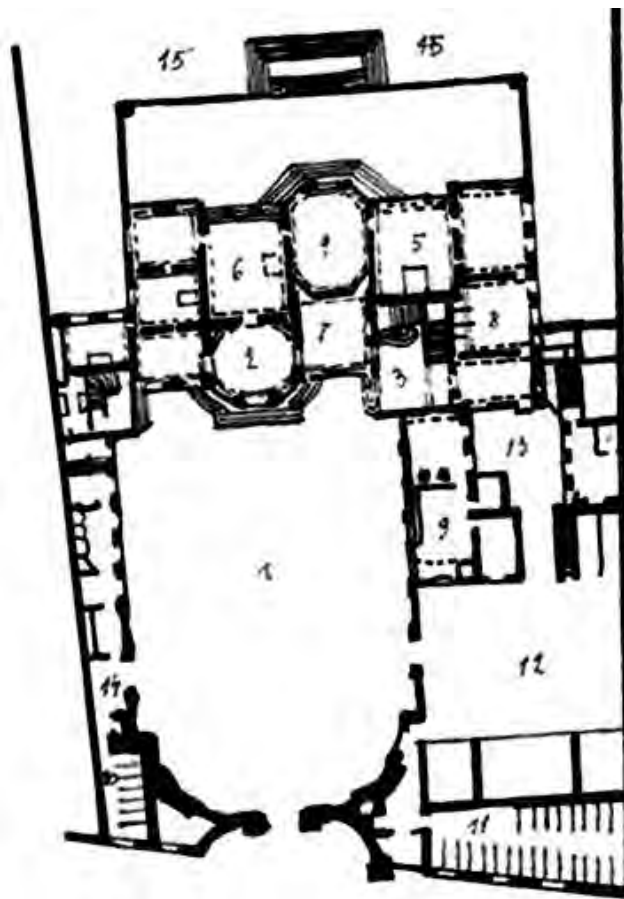


Рис. 6.25. Париж, отель де Матиньон. 1726 г., архитектор Ж. Куртон:  
 1 – парадный вход; 2 – вестибюль; 3 – парадная лестница; 4–7 – парадные залы;  
 8 – спальни; 9 – кухня; 10–11 – конюшни; 12–14 – служебные дворы; 15 – сад

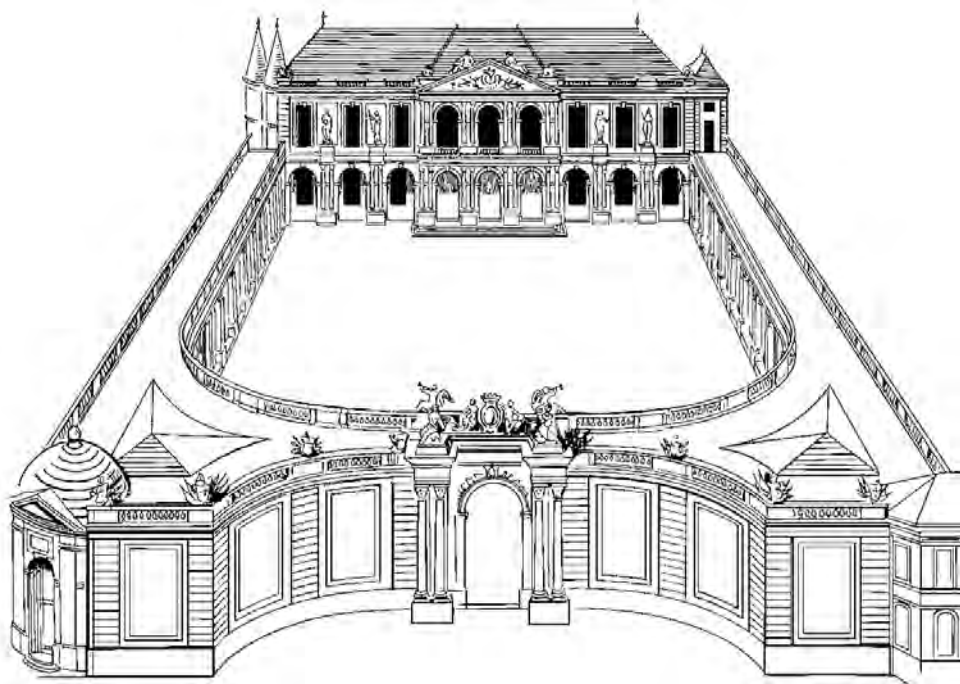


Рис. 6.26. Отель Субиз (после 1726 г.), архитектор Деламер, декор Боффрана

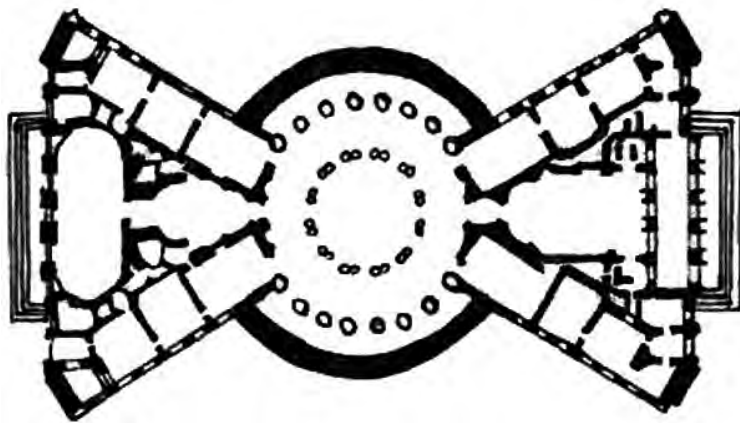


Рис. 6.27. Нанси. Дворец в Мальгранже. 1-я половина XVII в., архитектор Боффран

### 6.3. Архитектура Франции середины и второй половины XVIII в.

#### 6.3.1. Теоретические предпосылки возникновения неоклассицизма

**Неоклассицизм** середины XVIII – середины XIX вв. отчасти был реакцией на барокко и рококо, попыткой вернуть архитектуре классическую чистоту, утраченную в период барокко. Хотя термин **«неоклассицизм»** появился только в конце XIX в., сам стиль был широко распространен уже с середины XVIII в. *В основе неоклассицизма лежал научный подход, он развивался под влиянием четырех факторов: археологии, книг, романтизма и конструктивной чистоты.*

Изучение античных зданий превратилось в настоящую археологическую лихорадку. Тома гравюр изображали романтические развалины. Простота греческих строений способствовала появлению проектов, в которых украшения отсутствовали или были сокращены до минимума.

Открытия Геркуланума (1711 г.) и Помпеи (1748 г.), храмов Пестума на юге Италии, дворца Диоклетиана на Адриатике подогревали интерес к античности. Публикация 1748 г., изданная в Париже путешественником *Кайлю*, *«Собрание антиков»*, а в 1758 г. издание результатов археологических раскопок в Греции *Жана-Дени Леруа* под романтическим названием *«Руины прекраснейших памятников Греции»* взбудоражили умы современников. Огромное значение для утверждения эстетики классицизма не только во Франции, но и во всей Европе сыграла деятельность *Иоганна Винкельмана*.

Академия архитектуры занималась разработкой основ классицизма, изучением античных памятников. Академик французской академии *Ложье* написал книгу (1753 г.) *«Опыт архитектуры»*, посвященную теоретическим проблемам классицизма, которая вызвала полемику во Франции и других странах Европы. Ложье считал, что в основе всего в природе должны лежать принципы разума. А это значит, что и архитектура должна быть естественной, ее конструкции – простыми, логичными, как у греков. Среди прочего он критиковал и церковь Дома инвалидов. Теоретики видели основу красоты в пропорциях, закономерности архитектуры отождествлялись с музыкальным ритмом. Подобные идеи высказывались и в античности.

*Ложье* рассматривал город как единое целое, в котором все взаимосвязано. Задачу градостроительных преобразований видел не только в современных перепланировках, но и в разработке перспективных планов роста города. Солидарен с ним был крупный теоретик *Патт*, который считал, что в основе реорганизации городской структуры должна лежать общая идея, отраженная в генеральном плане.

Большое внимание уделялось теории конструкций, разрабатывались их металлические и деревянные варианты, рациональные системы сводов. Внедрению этого способствовали выпуски всевозможных руководств. Особый интерес начала вызывать готика, особенно ее конструкции.

Французские теоретики подошли к классицизму в духе рационального исследования, и разработали теории происхождения различных ордеров. Когда эти принципы были применены на практике, были созданы здания, отличающиеся от своих классических предшественников.

*Новое понимание города как единого и растущего организма находило отражение в градостроительстве этого времени, в первую очередь в организации площадей. Площадь рассматривали как узел в системе уличной сети, организующий связь частей города.* Архитекторы в своих проектах предлагали другой тип площади – открытый, который позволял визуально связывать площадь с окружением. Теоретики утверждали, что на площади должны находиться общественные сооружения: ратуша или биржа. Большое влияние на развитие градостроительных идей оказал Версаль. Создавались площади, для которых характерны новые подходы в их организации: в Бордо, Ренне, Реймсе, Руане.

### 6.3.2. Градостроительные преобразования

Яркое выражение градостроительные идеи XVIII в. получили в **парижской площади Людовика XV**, впоследствии получившей название площади **Конкорд** или **Согласия** (рис. 6.28).

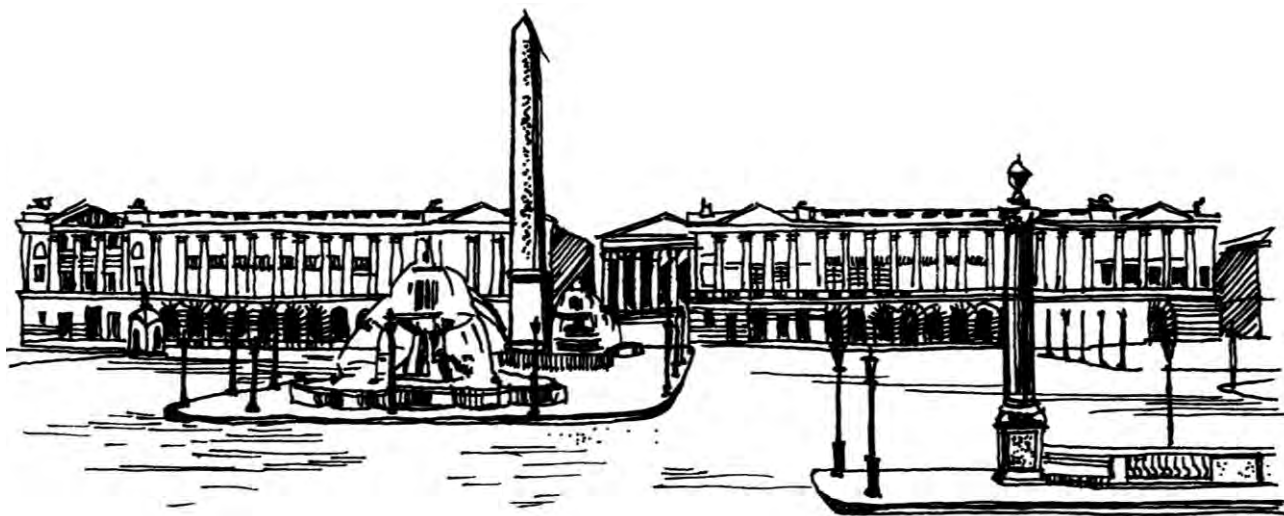


Рис. 6.28. Париж Площадь Согласия, вторая половина XVIII в., архитектор Габриэль

В середине XVIII в. был объявлен конкурс на строительство площади Людовика XV. Однако ни один проект не получил преимущества. Разработка нового варианта площади, который бы базировался на конкурсных проектах, была поручена *Ж.А. Габриэлю*, который в окончательном решении предложил вариант, основанный не только на лучших конкурсных работах, но и на опыте французского градостроительства предшествующих веков.

Широко раскрытая к Сене площадь расположена на пересечении двух осей. Ось площади от церкви Мадлен до Бурбонского дворца на другом берегу реки перпендикулярна *парижскому диаметру восток–запад*. Первоначально площадь ограничивалась рвами и балюстрадами, в центре располагалась конная статуя короля работы *Бушардона*, которая была обращена в сторону дороги на Версаль, а ее пространство открыто с трех сторон. Вдоль северной границы открытого пространства в 1757–1775 г. *Габриэль* разместил два одинаковых трехэтажных здания, каждое из которых было около ста метров длиной и находилось на расстоянии тридцати метров друг от друга. Разрыв открывал короткую перспективу **улицы Рояль**, ось которой замыкается **церковью Мадлен** (*архитектор Д. Иври*, позже ее перестраивали архитекторы *Юве и Виньон*). С юга площадь ограничивает река, с восточной – Тюильрийский парк, с запада – зеленые насаждения Елисейских полей (рис. 6.29, 6.30). *Габриэль* своей площадью связал Лувр с Версалем, образовав *ось Лувр – Версаль*. Пространство площади взаимодействует с окружающим ландшафтом. Ее композиционное построение складывается из элементов урбанистического пейзажа, расположенных на большом удалении. В качестве фона вовлекаются и высоты Монмартрского холма, и купола соборов, и башни церквей.

Париж продолжал расти, осваивая новые территории. Началась застройка пространства между Парижем и деревнями, предместий, свободных территорий к северу от Больших бульваров и церкви Мадлен к Монмартру, носивших название Поршерон (свинопасов). Продолжалось строительство отелей, устройство парков. Для регламентации строительства принимались нормативные указы. В 1783 г. была узаконена зависимость между высотой здания и шириной улицы, введена нумерация домов. Улицы становились более благоустроенными: появились дощатые тротуары, освещение масляными лампами. В массовом порядке сносили дома на мостах, запретили хоронить в пределах города и, как следствие, – был объявлен конкурс на проект кладбища. Преобразования Сены должны были обеспечить проход кораблей из Гавра в Руан. Новый водопровод начал доставлять воду в Париж из рек Иветта и Беврон, уже в 1777 г. вода поступила в фонтаны на улицах и к частным владениям.

Особое место в архитектуре города заняло творчество *крупного теоретика и практика, основоположника романтического направления в архитектуре, историка Ш.-К. Леду*. Перед самой революцией он создал знаменитый пояс налоговых застав. Более чем в сорока точках на всех въездах в город были сооружены заставы с кордегардиями – павильонами для сборщиков податей. Ни один купец, ремесленник или крестьянин, стремившийся на парижские рынки, не мог проникнуть в город, не уплатив налога. *В заставах Леду*, павильонах,

воротах и колоннах сочетались античные приемы и образы с элементами позднего итальянского Возрождения. Со временем заставы перестали играть свою роль, а в годы революции началось их разрушение. Вследствие быстрого развития города заставы вскоре оказались в самой гуще разросшейся застройки

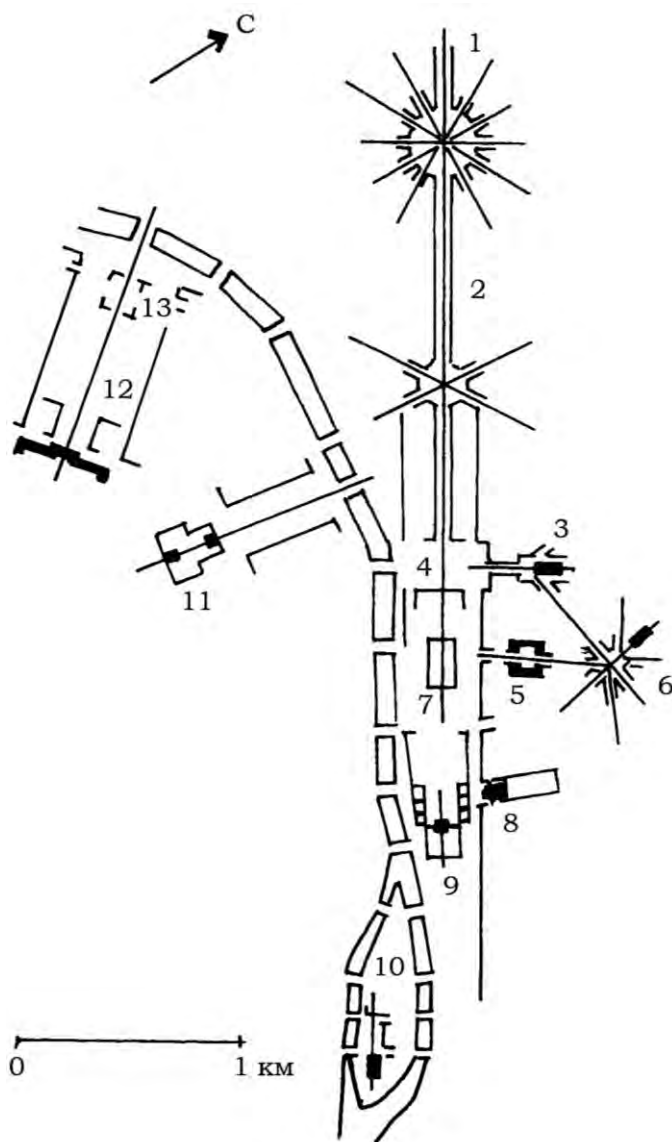


Рис. 6.29. Парижский диаметр, XVII – начало XIX вв.:  
 1 – площадь Звезды; 2 – Елисейские поля;  
 3 – церковь Мадлен; 4 – площадь Согласия;  
 5 – Вандомская площадь; 6 – опера;  
 7 – Тюильрийский сад; 8 – Пале Рояль;  
 9 – Лувр; 10 – о. Ситэ и собор Нотр Дам де Пари; 11 – Дом инвалидов;  
 12 – Марсово поле; 13 – Эйфелева башня

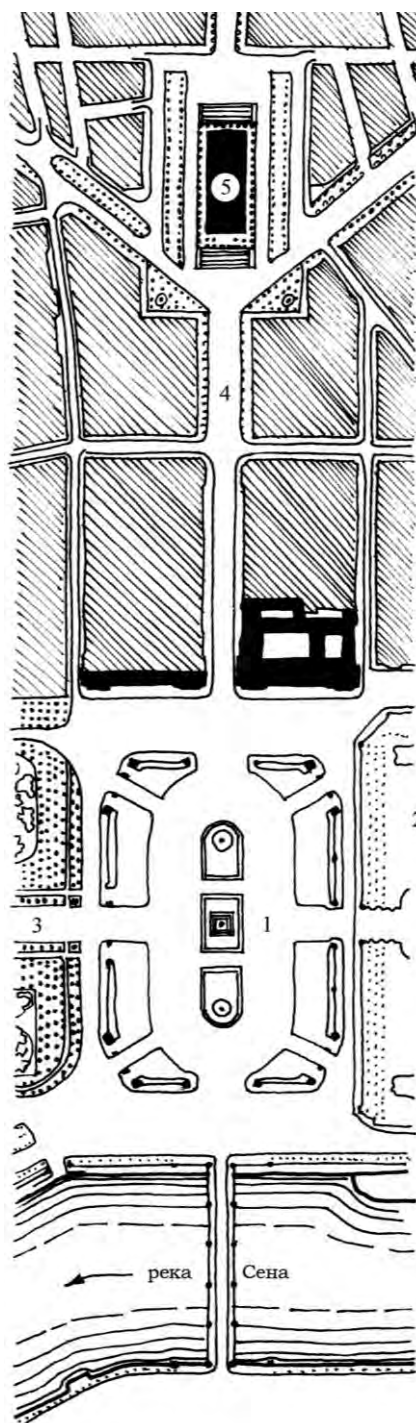


Рис. 6.30. Площадь Согласия, середина XVIII в., архитектор Габриэль, фрагмент генплана:  
 1 – площадь Согласия; 2 – Тюильрийский сад; 3 – Елисейские поля;  
 4 – улица Рояль; 5 – церковь Мадлен



В сегодняшнем Париже сохранились лишь четыре заставы, да и то с искажениями. «**Ротонда Шартра**» у входа в парк Монсо – круглый храм с дорическими колоннами. На площади Сталинграда – **ротонда ла Вийет** в виде цилиндра с арками и колоннадой на массивном основании с дорическими портиками. **Застава Данфер** неподалеку от обсерватории – два симметричных квадратных павильона, фланкирующих авеню Данфер-Рошери. **Застава дю Трон** у круглой площади Нации в восточной части города представляет собой композицию из двух симметричных квадратных павильонов и двух монументальных колонн, цоколи которых являлись в свое время караульными помещениями.

Все четыре заставы – это редкие сохранившиеся произведения Леду – архитектора, в свое время захватившего мысли целого поколения зодчих не только Франции, но и других стран Европы. *Грандиозное мероприятие Леду – пояс застав – отразило новый урбанистический взгляд на город, стремление охватить его единой архитектурной системой.*

### 6.3.3. Храмовая архитектура

В XVIII в. продолжалось строительство церквей и монастырей. Декоративные формы дворцовой архитектуры характерны для церковных как экстерьеров, так и для интерьеров. Увлечение античностью вызвало появление церквей в виде греческих или римских храмов. В их классицистическом облике могли использоваться мотивы барокко. Планы церквей этого времени часто представляют собой греческий или латинский крест. Иногда в одной церкви могут присутствовать аркбутаны и классический портик. *Смешение готики с классикой характерно для французских церквей конца XVIII в.*

Наглядным примером архитектуры классицизма второй половины XVIII в. служит **церковь Св. Женеьевы** (покровительницы города), построенная *Жаком-Жерменом Суффло* (рис. 6.31). Архитектор писал, что он хотел «соединить в этом сооружении легкость готических конструкций с чистотой и великолепием греческой архитектуры». Разработка проекта относится к 1756 г. На месте старой готической церкви в аббатстве Св. Женеьевы началось строительство. Денежные затруднения, критика со стороны противников зодчего, тесный участок – все это осложнило работу, и храм закончили только в 1790 г.

План церкви представляет собой греческий крест, чуть удлиненный за счет портика (рис. 6.32). Над средокрестием возносится купол на высоком тамбуре, охваченном колоннадой. *Конструкция купола* состоит из трех оболочек: средняя остается невидимой, но выполняет важную конструктивную функцию, поддерживая внешнюю оболочку (рис. 6.33). Шестиколонный портик коринфского ордера отмечает вход. Расположенный на высоком холме храм получил господствующее положение в силуэте города, играя роль важного градоформирующего элемента Парижа. Почти сразу после завершения строительства он был превращен в усыпальницу великих людей Франции. Первым был захоронен один из вождей французской революции Мирабо, затем Марат, Вольтер. В связи с этим был заложен ряд окон, что несколько изменило облик сооружения.



Рис. 6.31. Париж, церковь Св. Женевиьевы (Пантеон), 1756–1789, архитектор Суффло

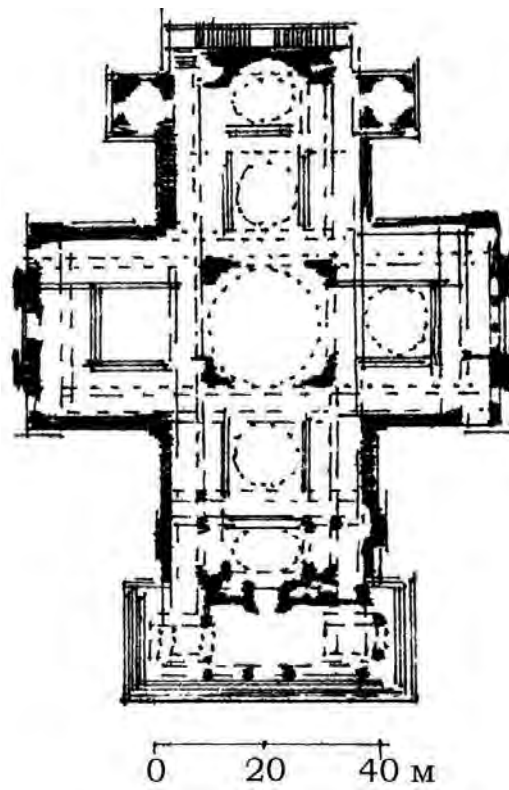


Рис. 6.32. Париж, Пантеон

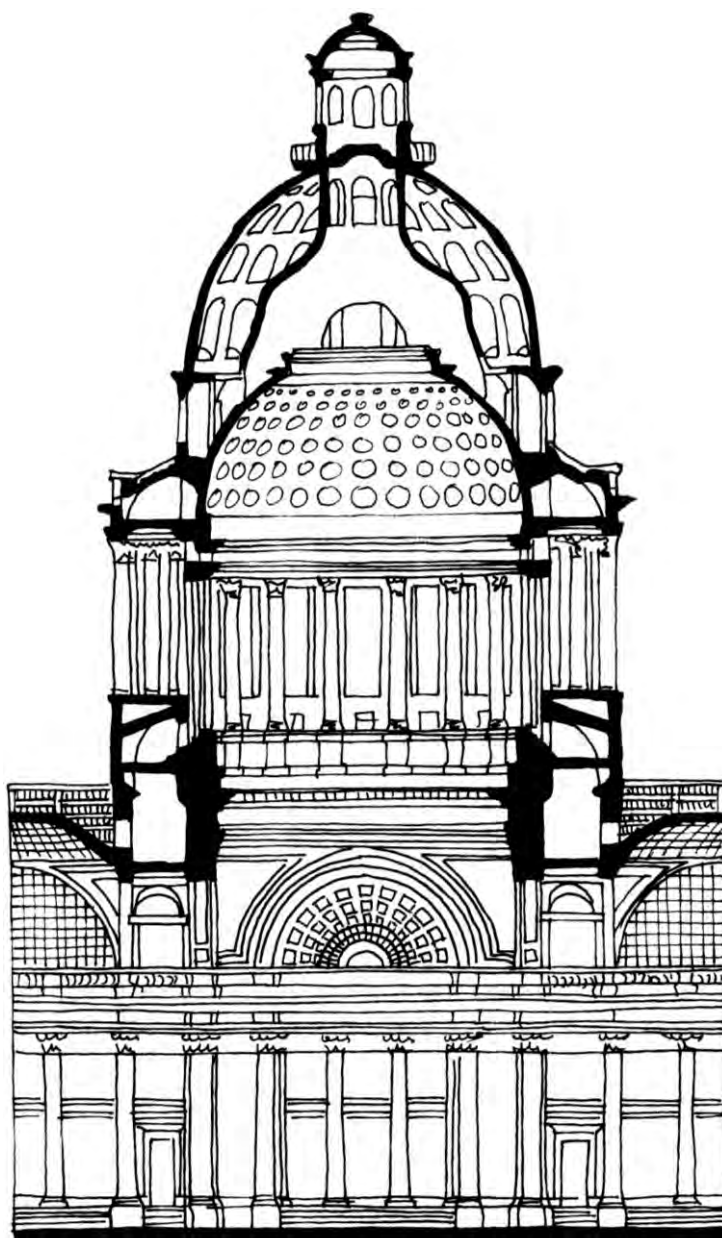


Рис. 6.33. Пантеон, разрез

#### 6.4. Архитектура времени Французской буржуазной революции и империи (конец XVIII – первая треть XIX вв.)

Конец XVIII – первая треть XIX вв. – сложный период в жизни Франции, ознаменованный событиями буржуазной революции (1789–1794), разрушившей феодальные устои общества и утвердившей капитализм. Это время Консульства и Первой империи (1799–1814 гг.), на годы которых приходится начало промышленного переворота, создавшего предпосылки для возникновения новых типов зданий. Рост городов выдвигал на первый план проблему перепланировки уличной сети, благоустройства. Основным типом городской застройки стал доходный многоквартирный дом. Претерпел изменения отель – аристократический дворец превратился в особняк богатого буржуа.

Большое влияние на развитие архитектурных конструкций оказало появление железа в качестве строительного материала. Господствующим стилевым направлением в этот период оставался классицизм. Однако появлялись идеи, в которых оспаривалась сама классическая система. Вместе с тем архитекторы вели поиск новой стилистики, новых композиционных решений и форм. Коренных преобразований в архитектуре не произошло, но изменившееся время, появление новых материалов, конструкций, эстетических критериев сделали заметными противоречия между формой и функцией, формой и конструкцией.

Годы революции, вызвавшие большие негативные изменения в экономике, социальной и общественной жизни, характеризовались застоем в строительстве. Но вместе с тем архитектурная мысль в это время интенсивно развивалась. Проекты *Булле* (1780–1790) представляли собой впечатляющие композиции, отражающие новые идеи. Другой архитектор этого времени, *Леду*, в своих работах ломал привычные пропорции, создавая подчеркнутую экспрессивность. В творчестве зодчего *Леке* отход от классики проявился в использовании широкого спектра самых разнообразных мотивов. *Эклектика превратилась в одно из направлений в архитектуре XIX в.*

Архитектурные замыслы революционных лет отличались гражданственностью содержания, например, **проекты общественного зернохранилища, Соединенных академий, Дворца правосудия, Национальной школы изящных искусств, Форума, или общественной площади, и др.**

В годы революции был разработан проект перепланировки Парижа – *план Комиссии художников* (1794–1797 гг.), который предусматривал очень большие работы по реконструкции города и его благоустройству. Создан он был на основе топографического плана Парижа. **К основным положениям плана относились:**

прокладка большой магистрали «Запад–Восток» от площади Согласия до Бастилии (вдоль Тюильри до площади перед восточным фасадом Лувра, затем, сделав излом, от середины колоннады Лувра на восток до площади Бастилии). Она образовала первый парижский диаметр;

создание площади с улицами-радиусами перед обсерваторией (южное направление);

расчистка острова Ситэ;

прокладка новых улиц;

огромный комплекс мероприятий, направленных на благоустройство и повышение санитарно-гигиенических показателей городской среды, среди них упорядочение набережных, благоустройство рынков, озеленение, освещение города, устройство новых колодцев, закрытие некоторых кладбищ внутри города и многое другое.

Реализация этого плана частично началась в период Консульства, а затем получила продолжение в последующие десятилетия вплоть до *перепланировки Парижа* бароном Османом.

В XIX в. городское население Франции, как и других стран Европы, быстро увеличивалось за счет сельского. Однако во Франции концентрация населе-

ния происходила главным образом в районах с развитой текстильной промышленностью. Париж, который быстро рос при Наполеоне, стал центром градостроительных преобразований. Наполеон хотел создать столицу империи, которая могла бы соперничать с императорским Римом. Опираясь на принципы, сложившиеся в градостроительстве Франции к началу XIX в., архитекторы прокладывали прямые улицы, использовали монументальную перспективу, лучевую систему планировки, единообразие в оформлении фасадов целой улицы или площади и др.

К числу главных градостроительных работ этого времени можно отнести пробивку улицы **Риволи** на правом берегу Сены вдоль сада Тюильри. *Д. Фонтен* застроил одну ее сторону одинаковыми фасадами, оставив вторую сторону открытой в сторону сада. Для соединения Лувра и Тюильри с северной стороны начали постройку галереи. Со стороны двора в ней был повторен ордер Большой галереи.

На расчищенном от бессистемной застройки участке между дворцами Тюильри и Лувр *Персье* и *Фонтеном* из цветного мрамора была построена **триумфальная арка Карусель** (1806–1808) в честь победы Наполеона под Аустерлицем. Трехпролетная арка высотой чуть меньше пятнадцати метров очень напоминает триумфальные арки Древнего Рима. О победах Наполеона рассказывают шесть барельефов на фасадах арки. В 1828 г. *скульптор Бозио* выполнил модель колесницы с упряжкой из шести коней (рис. 6.34).



Рис. 6.34. Арка Карусель, 1806–1808 гг., архитекторы Персье и Фонтен

Строительство другой триумфальной арки в честь побед Наполеона (позже получившей название арка Звезды или Триумфальная арка) было начато в 1806 г. на самой высокой точке Елисейских полей – холме Шайо (рис. 6.35). Разработка проекта арки была поручена архитекторам Ж.Ф. Шальгрену и Ж.-А. Раймону, но в конечном итоге автором остался *Ж.Ф. Шальгрен*. Вскоре после смерти Шальгрена пала Наполеоновская империя, и арка осталась недостроенной. В 1823 г. Людовик XVIII приказал закончить арку. В завершении работ принимали участие несколько архитекторов, в результате первоначальный замысел был нарушен. Скульптор *Рюд* со стороны Елисейских полей создал великолепную, полную динамики композицию Марсельезы, или «Отправление в поход». На другом устое – адекватная композиция скульптора *Корто* на тему «Триумф во славу победы под Веной». На противоположной стороне устоев также находятся барельефы.

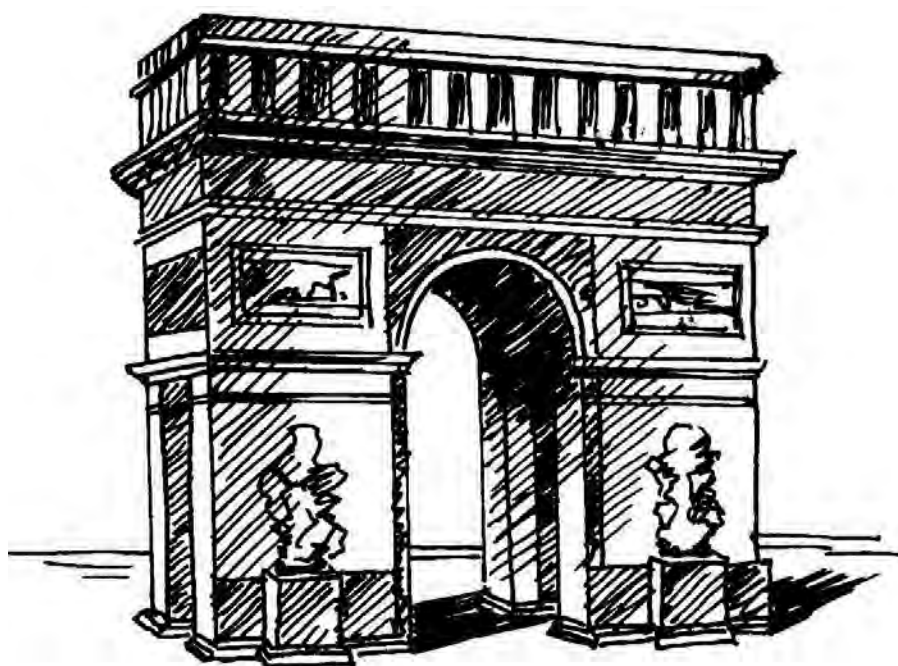


Рис. 6.35. Триумфальная арка на площади де Голля в Париже, начало 1806 г., архитектор Шальгрен

Однопролетная триумфальная арка Звезды имеет громадную высоту – 50 м. Большая круглая площадь с двенадцатью расходящимися улицами соответствует грандиозности мемориального сооружения. Реконструкция площади была произведена в 1860-х гг., когда были построены 12 особняков, закрепивших расходящиеся от площади лучи. В середине XX в. площадь получила имя генерала де Голля.

Военные победы прославляла и Триумфальная колонна, воздвигнутая в 1806–1810 гг. в центре Вандомской площади на месте снесенного в дни революции памятника Людовику XIV. Авторы *Ж. Гондуэн*, *В. Денон* и *Ж.Б. Лепер* за образец приняли знаменитую римскую колонну Траяна. Слегка видоизменив ее, они увидели ствол колонны спирально развертывающейся лентой с барельефом,

изображающим сцены наполеоновских походов. Для отливки колонны использовались военные трофеи из бронзы. Вершина колонны увенчана фигурой Наполеона в образе римского императора.

Важным произведением *периода Империи* является **храм Мадлен** (рис. 6.36). Строительство храма как купольной композиции было начато еще в конце XVIII в. Предполагаемое назначение здания менялось до тех пор, пока Наполеон в 1805 г. не приказал завершить постройку как храм побед его армии. Окончательный образ сооружения в виде римского периптера коринфского ордера, с глубоким портиком на высоком подиуме, принадлежит творчеству *Б. Виньона*. После падения Наполеона тот же автор приспособил здание под церковь, устроив апсиду и капеллы. Храм стоит на пересечении двух осей площади Согласия, и портик храма светло-желтого цвета замыкает перспективу с этой площади.

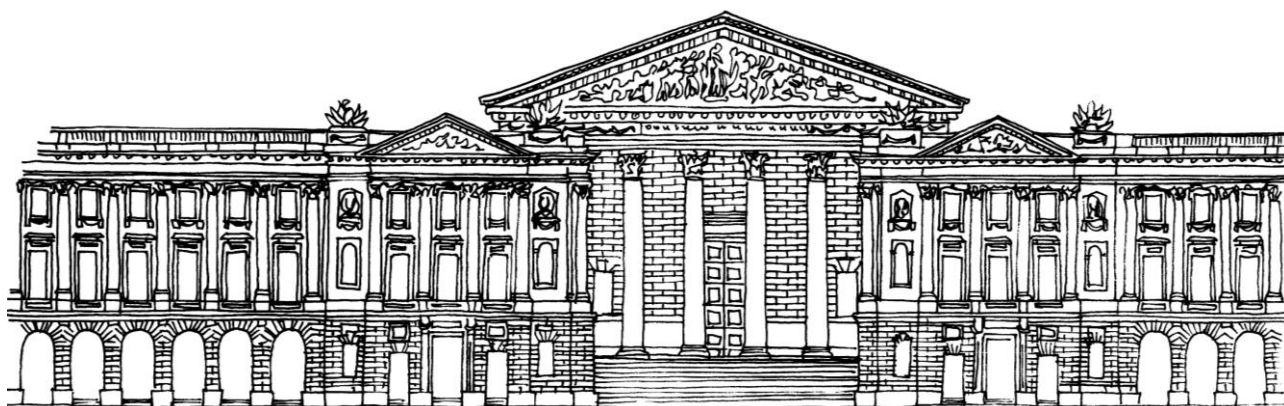


Рис. 6.36. Вид на церковь Мадлен с площади Согласия, архитекторы д'Иври, Юве, завершена в 1805 г., архитектором Виньоном

Ко времени Первой империи относится создание в Париже ряда больших архитектурных перспектив, которые связали в общую структуру площади, расположенные далеко друг от друга. Ориентирами этих перспектив часто становились существующие здания. Такими явились улица Суффло, проложенная по оси Пантеона, и улица Валь-де-Грас, ориентированная на одноименную церковь монастыря. Архитекторы *Персье и Фонтен* разработали **новый генеральный план развития Парижа**, отличающийся грандиозностью замыслов. Продолжались значительные работы по благоустройству города.

Многие особняки, построенные в этот период, отличались от традиционного типа отеля. Планировка квартир в доходных домах мало изменилась в этот период по сравнению с предшествующим. Дома обычно имели простые фасады: рустованный первый этаж, прямоугольные, вытянутые в высоту окна с фронтонами. К концу первой трети XIX в. фасады начали усложняться.

Типичным примером французского неоклассицизма служит **Комедии Франсез** (1787–1790 гг.). Снаружи здание покрыто рустованным камнем, фасад украшает восьмиколонный дорический портик.



---

## 7. АРХИТЕКТУРА ГЕРМАНИИ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XVII – ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XIX В.

### 7.1. Градостроительство, дворцовое строительство

В середине XVII в. закончилась тридцатилетняя война, принесшая разорение и уменьшение населения. Единого государства по-прежнему не существовало, на территории Германии было несколько независимых государств и княжеств. Кроме того, страна делилась на протестантов и католиков. Это отражалось и в архитектуре. Северная, протестантская, часть страны находилась под влиянием французской архитектуры. Католический юг, особенно его церковная архитектура, испытывал влияние Италии. Итальянские архитекторы, работавшие там, воспроизводили типы барочной архитектуры своей страны. На территории Германии постепенно складывались зональные различия, которые формировали национальную архитектуру Германии второй половины XVII – XVIII в. во всем ее многообразии.

Конец XVII в. – время, когда Берлин – столица Бранденбурга – быстро увеличивал свое население за счет голландских и французских иммигрантов, богатых и образованных, которые после отмены Нантского эдикта вынуждены были эмигрировать из Франции. Для них выделили специальный сектор Берлина, который получил развитие к югу от Липовой аллеи в виде трехлучевой системы с круглой площадью в месте их схода. Для застройщиков были выработаны жесткие правила строительства. Для придания единообразия постройкам фасад дома, выходящий на улицу, часто делали каменным со штукатуркой, а остальные могли представлять собой оштукатуренный фахверк. Дома обычно имели вид узкого прямоугольного объема с высокой шипцовой крышей. Позже изменения в очертаниях дома повлекли за собой изменения крыши на вальмовую. Именно такие дома явились основным элементом для блокированных жилых домов, которые создавали эффект единого сплошного фасада.

Первая половина XVIII в. – период расцвета немецкого *барокко*. К этому времени относится творчество нескольких крупных архитекторов.

Крупным северонемецким скульптором и архитектором этого времени был *Андреас Шлютер* (в конце жизни работал в Петербурге). Знаменитым его творением является **конная статуя курфюрста Фридриха Вильгельма перед королевским дворцом в Берлине**, который был построен этим же зодчим (рис. 7.1).

**Дворец епископа в Вюрцбурге** (рис. 7.2), строительство которого осуществлялось в 1722–1744 г., – одна из работ крупного архитектора первой половины XVIII в. *Неймана*. Его творчество находилось под некоторым влиянием венской и французской архитектуры, в первую очередь архитекторов де Котта и Боффрана. **Характерной особенностью планировки дворцовых сооружений этого периода являлась центральная группа дворцовых помещений**. В ее состав входил огромный вестибюль с парадной лестницей, которая вела в главный зал (рис. 7.3).



Рис. 7.1. Берлин. Королевский дворец и статуя Фридриха. Вильгельма, архитектор Шлютер

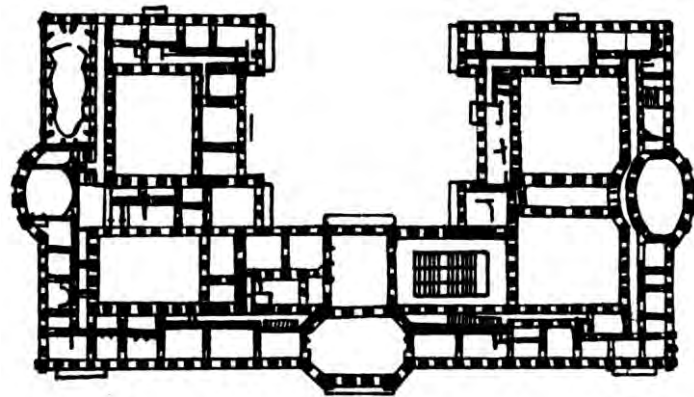


Рис. 7.2. Дворец в Вюрцбурге, 1722–1744 гг., архитектор Нейман



Рис. 7.3. Паммерсфельден, дворец, начало XVIII в., парадная лестницы

К этому же периоду относятся работы *М.Д. Пёппельмана*. Самым знаменитым его сооружением является **Цвингер в Дрездене**.

История возникновения **Цвингера** удивительна. В начале XVIII в. Дрезден – резиденция курфюрстов – был мощной крепостью, контуры которой когда-то имели звездообразную форму. Река Эльба и рвы с водой и бастионами служили городу надежной защитой. Внутри бастиона «Луна» находился сад Цвингер (название связано с крепостью).

В 1709 г. Август Сильный, курфюрст Саксонский и король Польский, дал распоряжение построить на внутренней стороне цвингеровского вала оранжереи, сделав набросок своего замысла для зодчего М.Д. Пёппельмана. Король и архитектор состязались в выдвижении новых идей, так что из скромного сада, расположенного на террасе, в конечном итоге возник удивительный комплекс для торжественных церемоний и празднеств. В процессе строительства не останавливались перед необходимостью сноса бастионов, засыпки рвов, что ослабляло безопасность города. Зодчего Матеуса Даниэля Пёппельмана командировали в Вену, Рим и Париж для знакомства с «манерой» строительства дворцов и садов.

Это было время, когда архитекторы стремились к ярким и зрелищным эффектам, искали строительные оптические методы передачи глубины, пластических форм и сильных контрастов света и тени. Они вели поиск средств для придания динамичности постройкам с помощью изогнутых фасадов, скульптурных украшений. Фонтаны и каскады воды усиливали динамику найденных форм.

Двор Цвингера имеет квадратную форму, расширенную за счет двух полуовалов, расположенных в противоположных сторонах. Этим строгим очертаниям соответствуют прямые одноэтажные галереи, сменяющиеся криволинейным контуром ворот и павильонов. Ворота с короной, кофейный павильон, купальня нимф, картинная галерея, павильон на валу, выделяющийся безудержной фантазией зодчего, создают богатство форм и мотивов. Добавляют блеск архитектуре Цвингера многочисленные работы *скульптора Пермозера*. Несмотря на то, что используемые приемы характерны для всей архитектуры барокко, Цвингер выделяется особой пышностью и буйной фантазией.

Цвингер был закончен в спешном порядке к 25 августа 1715 г. Впоследствии работы в Цвингере с перерывами возобновлялись несколько раз. Изменяющееся время требовало некоторой переориентации. К 1730 г. Цвингер стал самым значительным комплексом естественно-научных музеев Европы и получил соответствующее название – Королевский дворец наук.

Несмотря на то, что строительство осталось незавершенным, современники считали ансамбль уникальным сооружением, которое не могло быть превзойдено в будущем. И поныне Цвингер поражает воображение.

## 7.2. Постройки конца XVIII – начала XIX вв.

В церковном строительстве католического юга в XVIII в. прослеживался отход от базиликальных церквей XVII в., подобных *Иль Джезу*, к зальным, которые отличались большим многообразием. В Германии в церковной и свет-

ской архитектуре этого периода, так же как и в некоторых других европейских странах, получило распространение *рококо*.

Отход от барочных традиций в Германии начался в XVIII в. Развитие **неоклассицизма** в Германии было тесно связано с национальным объединением – процессом, начавшимся в Пруссии, как наиболее мощном из государств. Новое поколение архитекторов, находившееся под влиянием французских теоретиков, воспользовалось, прежде всего, греческим стилем, который, как казалось, сочетал эстетическую красоту с серьезным общественным предназначением. Как и в других странах, этот стиль особенно подошел общественным зданиям.

*Первым зданием, возведенным в этом стиле, были Бранденбургские ворота* (1788–1791 гг.), ворота Берлина, столицы Пруссии. *Архитектор Лангхальс* в их объеме разместил также здание суда (рис. 7.4). Построенные у западного входа в город, они в значительной мере копировали пропилеи афинского Акрополя. Бранденбургские ворота по сей день являются одним из самых знаменитых сооружений Берлина. Они представляют собой шестиколонный портик с двойным рядом дорических колонн и флигелями по сторонам. Имелись и отличия от греческого образца. В их числе аттик, увенчанный квадригой вместо фронтона Пропилеев, присутствие базы в дорическом ордере, которой нет в греческом образце.



Рис. 7.4. Берлин. Бранденбургские ворота, 1788–1791 гг., архитектор Лангханс

К числу построек, возведенных в греческом стиле, относятся **глиптотека в Мюнхене** – собрание произведений скульптуры, восьмиколонный ионический портик которого напоминает ордер афинского Эрехтейона.

Одним из самых знаменитых архитекторов Германии первой половины XIX в. был *Карл Фридрих Шинкель* (1781–1841) – представитель классицизма (для немецкой культуры конца XVIII – начала XIX вв. были характерны общие тенденции романтизма). Шинкель стал ключевой фигурой в процессе поиска национального самосознания. Под влиянием движения романтиков зодчий отправился в путешествие по Италии и был поражен ее архитектурой.

*Зодчий разработал много новых типов зданий* на проектном уровне: фабрики, административные здания, библиотеки, пассажи, многоквартирные дома. Он ввел новации в решения фасадов: значительно увеличил оконные проемы, превратив остекление в основные элементы архитектуры.

Шинкель был убежден, что архитектура может воплощать политические убеждения и выражать дух нации. **Новый музей, драматический театр** (рис. 7.5), **Новая гауптвахта** (рис. 7.6). Шинкелем были построены в Берлине, городе, который начинал доминировать на политической сцене Германии.



Рис. 7.5. Берлин, Драматический театр, 1818–1828 гг., архитектор Шинкель

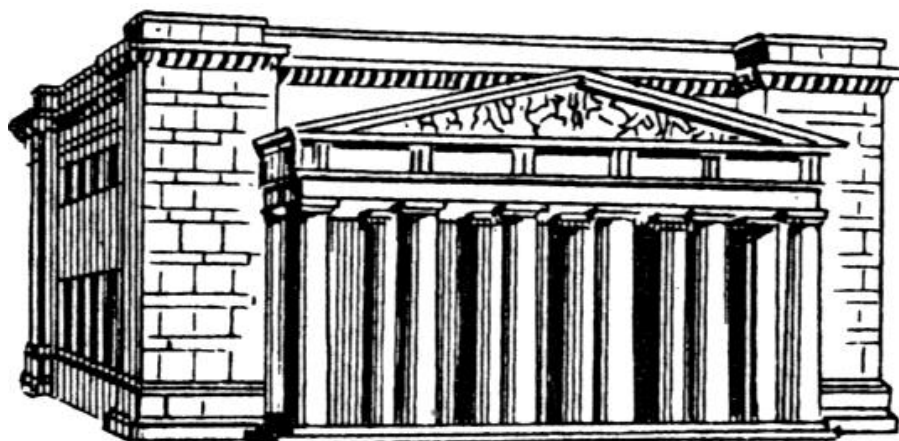


Рис. 7.6. Берлин, Новая гауптвахта, 1816–1818 гг., архитектор Шинкель

## 8. АРХИТЕКТУРА АНГЛИИ XVII – НАЧАЛА XIX ВВ.

Английский классицизм охватывает период с начала XVII по начало XIX вв. и переживает различные стадии своего развития. В конце XVII – начале XVIII вв. на фоне классицизма получило развитие барокко.

Лондонская комиссия по строениям, организованная в начале XVII в., регулировала застройку города. Одной из первых работ в этом направлении была **площадь Линкольн-Ин-Филдс в Лондоне**, построенная *Иниго Джонсом*, на которой в 1640 г. он возвел здание в стиле Палладио. *Джонс* спроектировал **Ковент-Гарден**, *первую в Лондоне площадь*, организованную по единому замыслу (рис. 8.1). Площадь окружена с трех сторон зданиями, по первому этажу которых идут галереи. Одна сторона площади открыта. Классическая архитектура *Иниго Джонса* отличалась своей гармоничностью от многих современных ему построек, ограниченных в основном декором стиля Возрождения, который был характерен для английской архитектуры XVI в. Зодчий побывал в Италии и в деталях изучил архитектуру Ренессанса, в особенности работы Палладио. *Джонс* не ограничивался классическими украшениями, для него была важна конструктивность здания, сочетание функции, гармонии и пропорциональности. Он следовал стилю Высокого Возрождения, который в самой Италии уже вытеснялся барокко. *Джонс* спроектировал первый крупный ансамбль в *стиле классицизма* – **королевский дворец Уайтхолл**. Его авторству принадлежит **Банкетный зал в Лондоне**, **Квин-хаус** (рис. 8.2) и др.

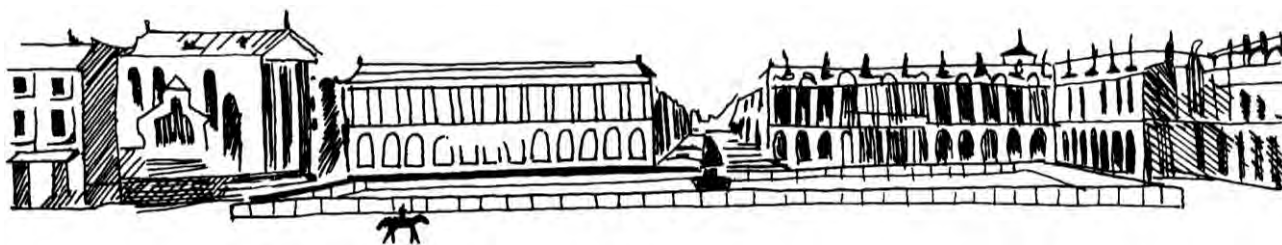


Рис. 8.1. Площадь Ковент-Гарден, 1630 г., архитектор И. Джонс

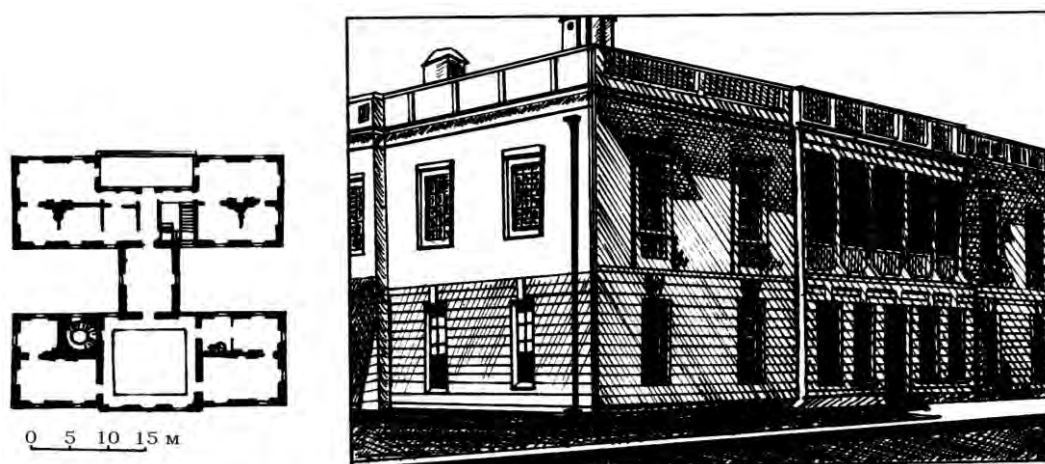


Рис. 8.2. Лондон. Квин-Хаус, 1616–1635 гг., архитектор И. Джонс

На развитие английской архитектуры второй половины XVII в. большое влияние оказал лондонский пожар, который в 1666 г. уничтожил значительную часть города, включая 87 приходских церквей. *Кристофер Рен* предложил проект перепланировки города на десятый день после пожара, в котором предусматривались прогрессивные преобразования. Проект реализован не был. Вскоре после пожара было выпущено несколько «Актов о восстановлении города Лондона», где особо упоминались церкви и соборы. Кристофер Рен отвечал за планирование и постройку новых церквей. Получивший хорошее образование, он сумел успешно преодолеть возникшие трудности строительства, используя остроумные решения *в стиле барокко*.

Одной из наиболее сложных задач было восстановление собора Св. Павла в Лондоне. Архитектор Кристофер Рен создал несколько различных чертежей нового собора. В большой модели первоначального варианта К. Рена **собор Св. Павла** напоминал великие храмы в стиле барокко континентальной Европы (рис. 8.3). Проект не получил одобрения духовенства, посчитавшего его оторванным от традиций и непрактичным. В конечном проекте внешний облик храма значительно изменился. Двухъярусный портик с парными коринфскими колоннами и пилястрами на главном фасаде стал значительно крупнее. Башни, в первоначальном варианте повторяющие колоннаду центрального барабана, сильно «выросли» и стали барочными. Колоннада на барабане купола, наоборот, стала менее барочной (рис. 8.4). *Купол* – трехслойный, внутренний из слоев имеет отверстие в верхней части. Между куполами расположены конструктивные элементы, своеобразные контрфорсы, поддерживающие скрытый кирпичный конус. Кроме собора Св. Павла Рен построил около трех десятков церквей.

В XVIII в. Англия переживала аграрный переворот. После победы над французами при Ватерлоо Англия расширила свои границы за счет колоний. Страна богатела, рос масштаб строительных работ. Вторая фаза английского барокко началась с приходом нового поколения архитекторов, некоторые из которых работали с Реном. Среди них были *Хоксмор* и *Вэнбру*.

*Примерами барокко* являются постройки архитектора *Вэнбру*: **Касл-Хоувард** (1699–1712) и **Бленхейм** (1705–1724). Вэнбру начал строительство Бленхейма по заказу герцога Мальборо. Дворец должен был служить памятником победам британского оружия. Эти два грандиозных дворца представляют собой заключительную стадию развития планового решения жилого комплекса в Англии. На барочных фасадах – гигантский ордер, колонные ризалиты, развитие форм в пространстве.

*Палладианство* в Англии появилось в начале XVIII в. в определенной мере как реакция на барокко. Архитекторы нового стиля пытались найти основу «национального вкуса» в архитектуре Палладио и Иниго Джонса. Граф Шафтсбери в своем знаменитом письме 1712 г. предложил создать академию, которая обеспечила бы воспитание национального вкуса. Трактат Палладио «Четыре книги об архитектуре», написанный более сотни лет назад и опубликованный в Лондоне под редакцией Джакомо Леони, приобрел особую популярность и привлекательность. В нем были четко описаны пропорции ордеров, основанные на изучении античных руин, а ясные иллюстрации и лаконичное описание получили всеобщее признание. Леони призывал черпать идеи в теориях и работах Палладио и Джонса.



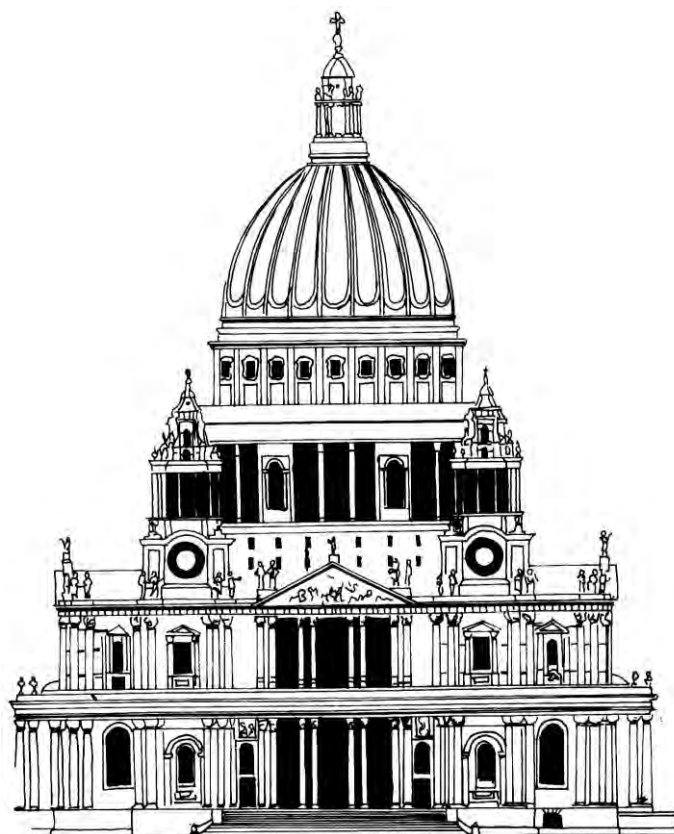


Рис. 8.3. Лондон. Собор Св. Павла, первоначальный вариант, 1711 г., архитектор К. Рен

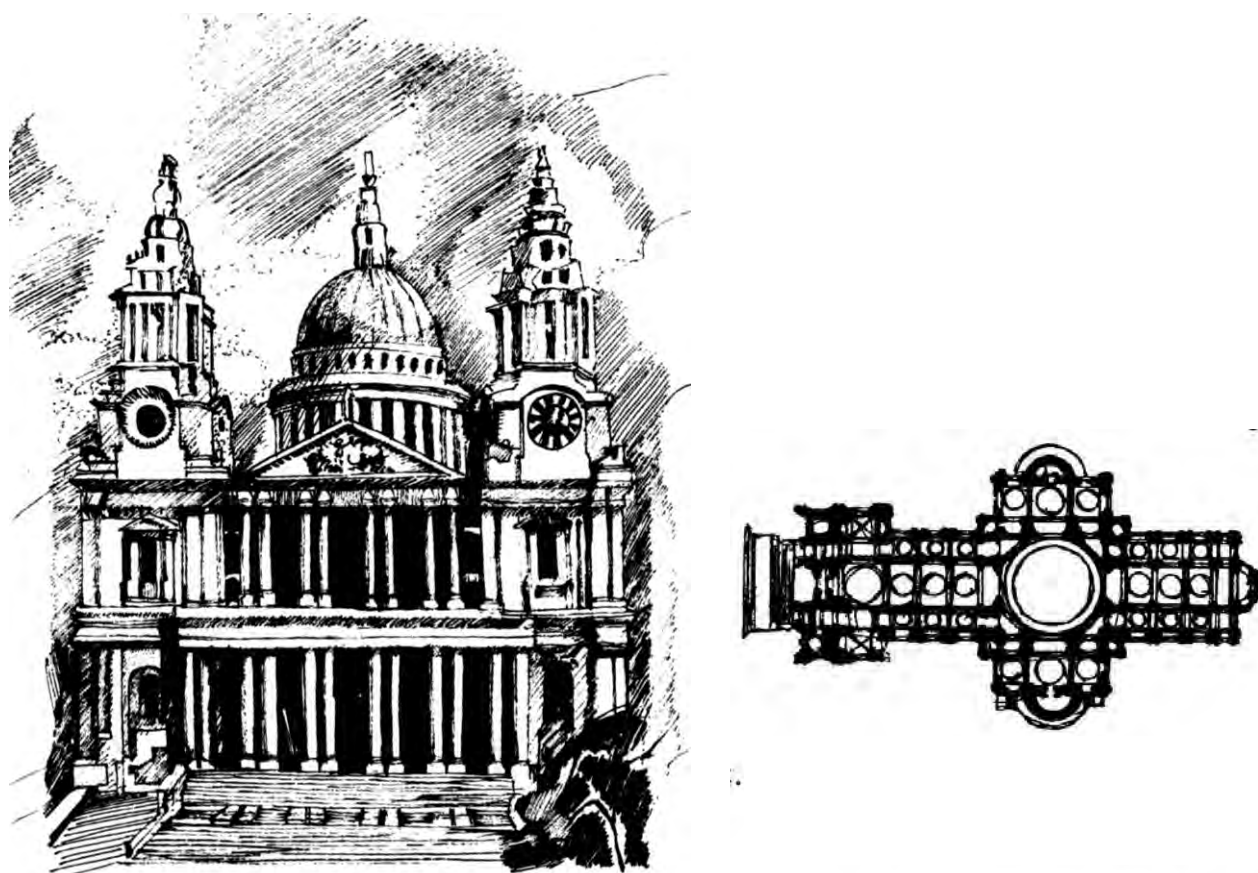


Рис. 8.4. Собор Св. Павла, окончательный вариант

Архитекторы *Колин Кемпбелл* и *Вильям Кент* – палладианцы первой половины XVIII в. В 1715 г. лорд Берлингтон нанял Кемпбелла для перестройки своего лондонского дома, которому заказчик хотел придать палладианский стиль. Проект был основан на палаццо Палладио, построенном в Виченце. В нем должны были присутствовать характерные детали итальянского дворца, в частности, «палладианские» окна в боковых флигелях. Однако значение творчества Кента в истории архитектуры классицизма определяется в большей степени его *реформой паркового строительства*.

*Усадьба Холькхейм-Холл в Норфолке* зодчего Кента (рис. 8.5) имеет особое значение в истории английской архитектуры прежде всего потому, что здесь впервые Кент создал новую и необычайную по масштабам композицию в формах классицизма на основе концептуальных положений теории, разработанной Палладио.

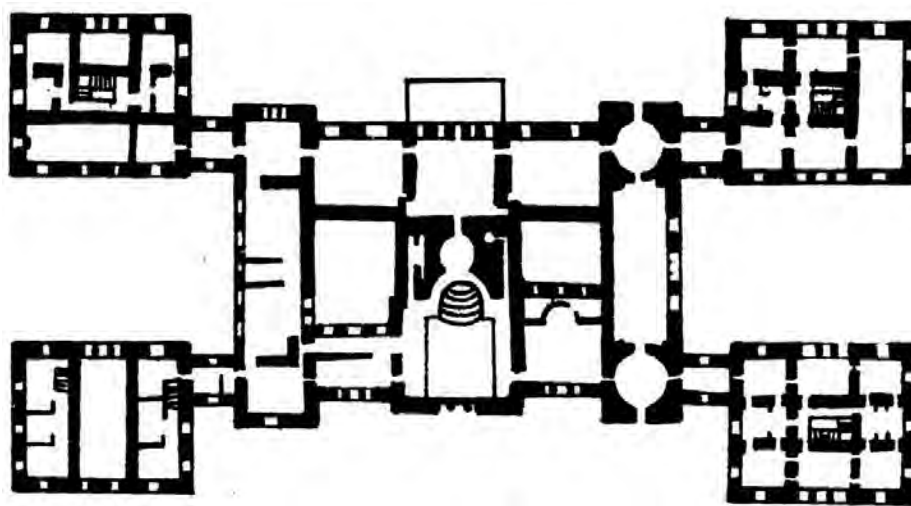


Рис. 8.5. Норфолк. Усадьба Холькхейм-Холл, 1734 г., архитектор Кент

*Кедлстон-холл в графстве Дербшир* архитекторов *Пейна и Адама* также представляет собой типично палладианскую композицию (рис. 8.6). *Палладианские дома* представляли собой компактные прямоугольные блоки с центральным ризалитом или портиком, позднее – с боковыми ризалитами. К основному объему присоединялись другие, меньшие блоки, с основным объемом связанные галереями.

Во второй половине XVIII в. в английской архитектуре получил распространение неоклассицизм. *Характерной композицией этого времени был компактный сложный план без боковых корпусов, иногда асимметричный*. В интерьерах использовались свободно интерпретированные элементы античной архитектуры. *Дом в Бедфордшире* архитектора *Р. Адама* – яркий пример неоклассицизма (рис. 8.7).

Архитектор *Роберт Адам* (1728–1792 г.) неразрывно связан с английским неоклассицизмом. Его имя дало название одному из стилей декора интерьеров, в которых он уделял внимание мельчайшим деталям, таким как дверные ручки, вазы. Адам чаще переделывал уже существующие здания. Его талант заключался

в создании помещений с правильными пропорциями, которые радовали глаз. Он называл свою концепцию «движением», описывая ее как «подъем и падение, движение вперед и отступление, с разнообразием форм и каждой части здания с тем, чтобы максимально увеличить живописность композиции».

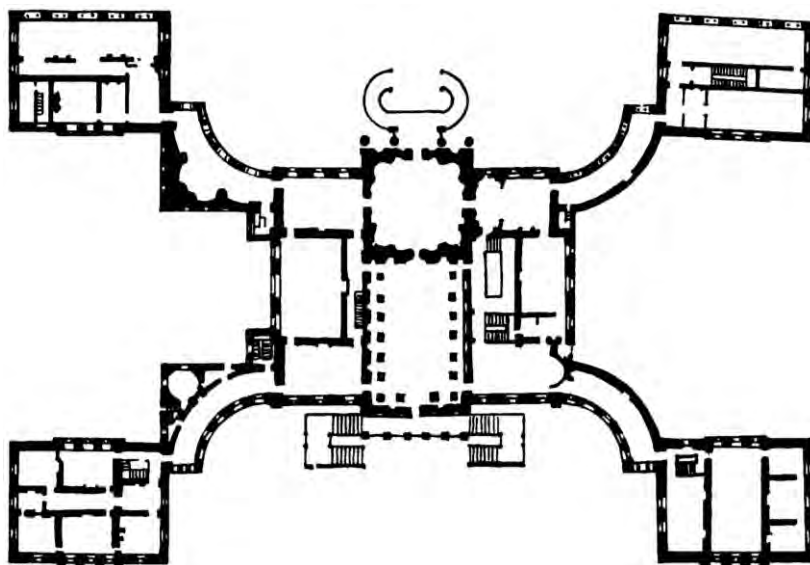


Рис. 8.6. Графство Дербишер. Усадьба в Кедлстон-холл, 1-я половина XVIII в., архитекторы Адам и Пейн

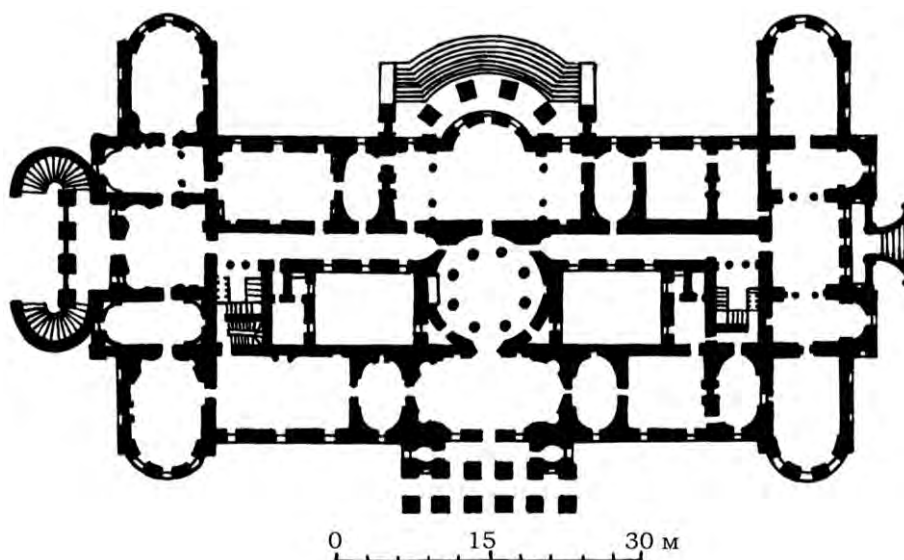


Рис. 8.7. Бедфордшир. Усадебный дом, 2-я половина XIX в., архитекторы братья Адам

В начале XIX в. в английской архитектуре появились элементы неоклассицизма второй стадии, для которого отправной точкой стала античная Греция. Архитекторы заново открывали ордер, некоторые из них предлагали собственные интерпретации. Вместе с тем простота греческих строений способствовала появлению проектов, в которых украшения отсутствовали или были сокращены до минимума. Дорические портики построек Дж. Джонса-младшего, Т. Харрисона служат иллюстрацией этого направления.

В первые десятилетия XIX в. большое внимание уделялось градостроительным преобразованиям центральных районов Лондона. Многие для придания нового облика и особой респектабельности городскому центру сделал крупнейший архитектор начала XIX в. *Джон Нэш*. При прокладке в Лондоне магистрали **Риджент-стрит** ее застройку в виде террасных домов разработал *Нэш*. В качестве основной темы он использовал мотивы античной Греции (рис. 8.8).



Рис. 8.8. Лондон. Террасные дома в Риджент-парке, 1-я половина XIX в., архитектор Нэш

---

## 9. АРХИТЕКТУРА СЕРЕДИНЫ XIX–НАЧАЛА XX ВВ. ТЕОРИЯ И ПРАКТИКА

Период с середины XIX – по начало XX в. – время больших перемен в жизни народов всех европейских стран. Промышленная революция, научные и технические достижения, появление железных дорог, невероятный рост городов – все это оказывало огромное влияние на развитие архитектуры.

С ростом промышленности и развитием средств транспорта резко увеличилась доля городского населения экономически развитых стран. Особенно быстро росли крупные города. Если к началу XIX в. в Западной Европе было только 19 крупных городов с населением более 100 тысяч жителей, то к началу XX в. насчитывалось уже 140 таких городов. При этом население столиц таких промышленных центров, как Гамбург, Манчестер, Глазго, увеличилось в 4–5 раз.

В это время возникало много новых типов зданий, появились современные строительные материалы и конструкции из них, были разработаны передовые технологии.

Быстрое увеличение числа промышленных предприятий в городах привело к тому, что промышленность стала важным градоформирующим фактором. Это находило отражение в планировочной структуре города, специфике его развития, в типах зданий и их местоположении в городской среде. Город сильно менялся, намечались новые пути его развития.

В XIX в. делались неоднократные попытки преобразований города с экологических позиций. Нужно отметить, что подобные попытки с переменным успехом неоднократно предпринимались в предшествующие времена: реконструкция и упорядочение городов, в том числе частичная перепланировка, расширение и спрямление улиц, снос ветхой застройки, возведение нарядных зданий или их ансамблей, мероприятия по благоустройству и оздоровлению и т.п. Проблемы крупных развивающихся городов заставили по-новому взглянуть на процессы, происходящие в них.

Англичанин *Э. Говард* в конце XIX в. разработал концепцию «*идеального города-сада*», который должен был соединить в себе преимущества города и деревни, исключив их недостатки. Система города-сада состояла из нескольких городов с населением в 32 тысячи каждый и одним центральным с 60 тысячами жителей. Предполагалось, что это образование будет спутником крупного промышленного города.

Француз *Тони Гарнье* в начале XX в. предложил *проект индустриального города* с населением в 35 тысяч с четким зонированием территории, разделением потоков движения пешеходов и транспорта. Все это утопало в зелени. Это был один из самых передовых и талантливых проектов начала века, в котором Гарнье сильно опережал свое время, предвосхищая градостроительные и архитектурные решения середины и второй половины XX в.

Финн *Э. Сааринен* разработал *проект реконструкции Гельсингфорса* (Хельсинки) начала XX в. В основе его предложения лежала идея о создании вокруг центрального района города кольца из городов-садов, роль которых исполняли жилые районы, окруженные массивами зелени.

Смелое предложение сделал итальянец *А. Сант-Элиа*. *Зонирование города развивалось по вертикали*: в нижнем ярусе проходила железная дорога, выше – автодороги, еще выше – пешеходы. Над всеми этими коммуникациями возвышалась многоэтажная плотная застройка с террасами. Но в очередной раз теоретические градостроительные разработки не оказали заметного влияния на процесс формирования и развития крупных городов.

В XIX в. коренным образом изменились строительные материалы и конструкции. На смену традиционным материалам пришли новые, определившие совсем иную технологию.

В первой половине XIX в. во Франции активизировалось строительство и перестройка крытых рынков. В качестве перекрытий использовали металлические фермы. Металлу часто придавали вид готических нервюрных сводов. **Конструкция центрального рынка в Париже**, почти полностью построенного в XIX в. *Бальтаром*, состояла из чугунных колонн с капителями и аркад. Однако наряду с использованием классических форм в новых материалах и конструкциях предпринимались попытки сказать новое слово в этой области.

Примером поиска новых форм для металла служит **корпус с главным входом на Всемирной выставке 1878 г. в Париже**. Автором был *Гюстав Эйфель* (рис. 9.1). Ему же принадлежит металлическая высотная конструкция, построенная для Всемирной выставки 1889 г. в Париже, впоследствии получившая название **Эйфелевой башни** (рис. 9.2). Проект вызвал бурю протестов. В «Петиции художников», которую подписали представители творческих профессий: художники, архитекторы, писатели требовалось запретить строительство «чудовищной и бесполезной» башни Г. Эйфеля. Это сооружение высотой 300 метров, построенное за 26 месяцев из сборных элементов с исключительной точностью и минимумом рабочих, наглядно продемонстрировало достижения науки и техники своего времени. Вскоре башня стала символом Парижа.

Садовод *Пэкстон* в 1851 г. разработал проект **выставочного павильона Англии** для **Всемирной выставки в Гайд-парке**. Победа на конкурсе дала ему возможность построить сооружение, которое стало известно как **Хрустальный дворец** (рис. 9.3). Павильон собирался из легких стандартных сборных металлических конструкций с заполнением из стекла. Все элементы изготавливались фабричным способом и собирались за короткий срок. Длина основного нефа 563 метров при высоте 19,5 метров.

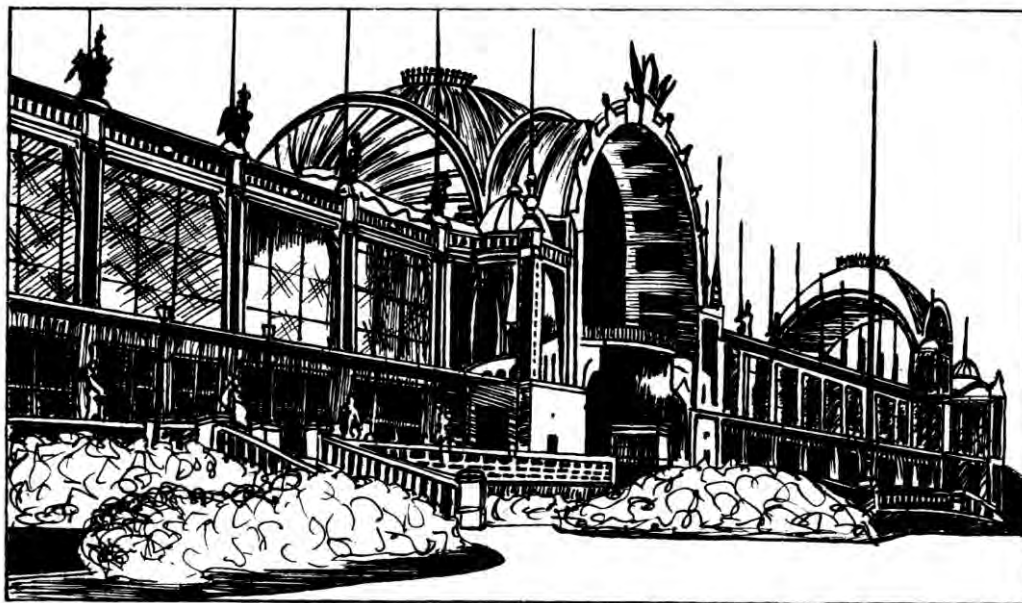


Рис. 9.1. Париж. Павильон Всемирной выставки 1878 г., архитектор Г. Эйфель

К этому же времени относится строительство **вокзала в Пэддингтоне в Лондоне**, где были использованы современные конструкции инженером *Брюнелем* и архитектором *Виаттом*.

С развитием металлургии в начале века появился надежный литой чугун, а затем стальной прокат, который быстро вытеснил камень и дерево из большепролетных конструкций. В Англии был построен **металлический мост через реку Северн**. В 1889 г. инженеры *Бейкер* и *Фоулер* спроектировали **консольную конструкцию моста через реку Форт**. Длина моста была более полутора ки-

лометров. Реализация этого смелого проекта потребовала решения многих инженерных задач и повлекла человеческие жертвы.

**Мост Тауэр**, в формах которого использованы мотивы неоготики, во второй половине XIX в. построили в Лондоне по проекту *Вульф-Берри* и *Джонса*. К этому же времени относится строительство **моста в Гамбурге через северную Эльбу** (*инженеры Майер, Хауерс, Пайпер*), решение которого воспринимается современным даже в наши дни (рис. 9.4).

Уже в середине XIX в. элементы балочных мостов были типизированы, а к началу XX в. английская промышленность выпускала большой ассортимент металлических прокатных элементов.

*Следующим прогрессивным шагом было устройство каркасных конструкций в современном значении этого слова.* В 1848 г. в США была возведена пятиэтажная фабрика с железными колоннами. Изобретателем каркаса был *Дж. Богарт*. В 50–60-х годах XIX в. был выдан ряд патентов на изобретение конструкций из железобетона. Во Франции, Англии возводились здания из бетона.

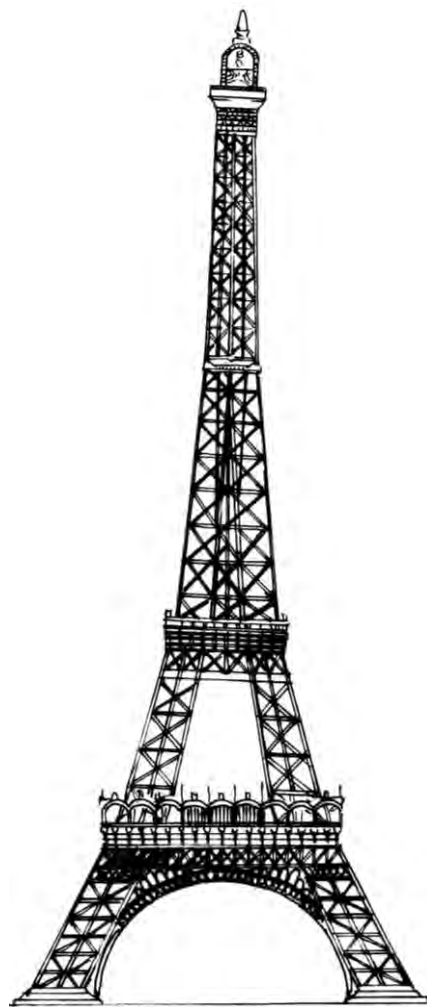


Рис. 9.2. Эйфелева башня, 1889 г., архитектор Г. Эйфель

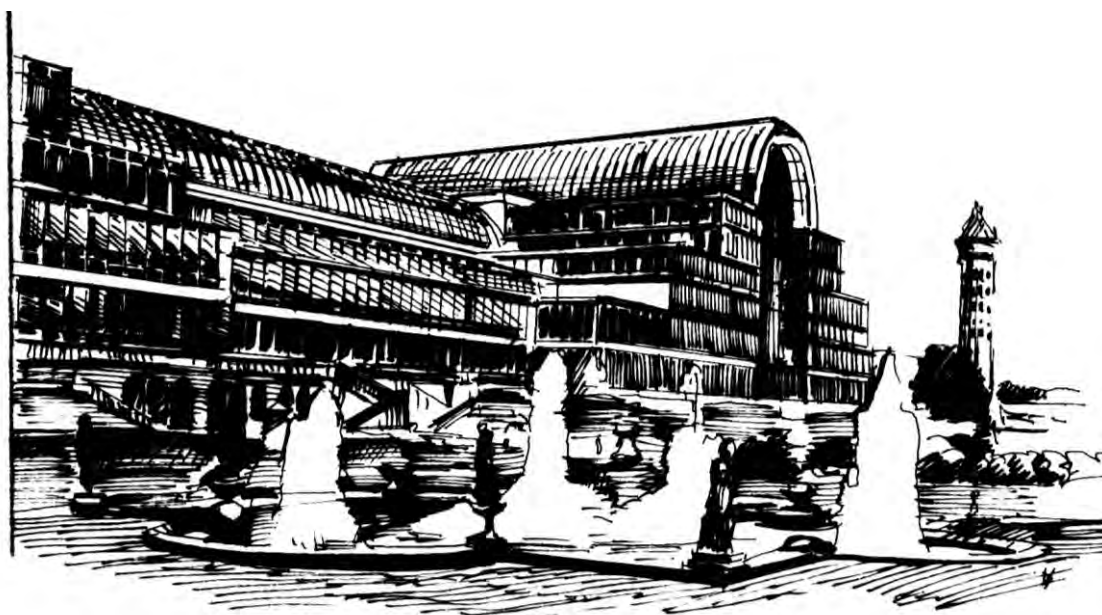


Рис. 9.3. Лондон. Выставочный павильон «Хрустальный дворец», 1851 г., архитектор Пэкстон



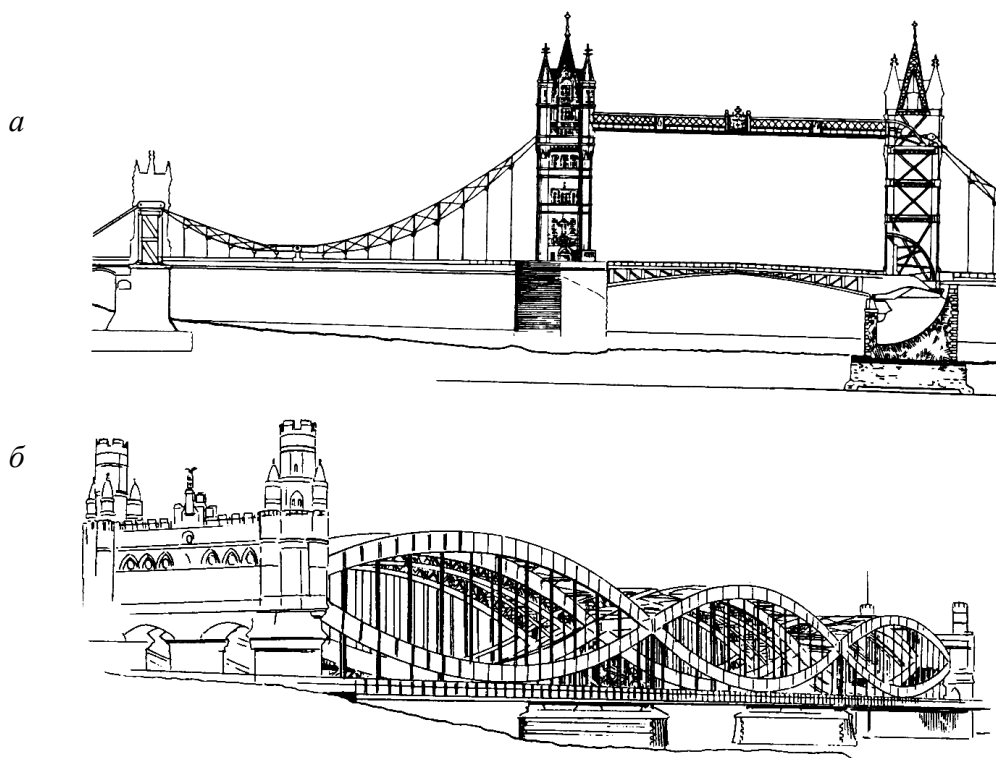


Рис. 9.4. *а* – Лондон, мост Тауэр, 1866–1894 гг., архитекторы Вулф-Берри и Джонс;  
*б* – Гамбург, мост через Северную Эльбу, 1884–1888 гг., инженеры Майер, Хауерс, Пайпер

В 1893 г. применили сборный железобетон. Железобетонные конструкции сразу получили широкое распространение. Использование металлических и железобетонных конструкций делало возможным возведение зданий с большими пролетами. Стекло приобрело новую функцию. *Братья Перре* в 1903 г. в Париже построили **жилой дом с железобетонным каркасом**. Примером архитектуры из железобетона и стекла служит **гараж на улице Понтье в Париже**. В качестве зодчих часто выступали люди других специальностей. Они в отличие от архитекторов не были закомплексованы на понятии архитектурного стиля, формообразовании в контексте художественного творчества.

*Анри Ван де Вельде* – бельгийский художник и теоретик, который с 1899 г. и до Первой мировой войны жил и работал в Германии, сказал свое слово в области декоративного искусства и интерьера. Он был крупным теоретиком, публицистом и педагогом, создателем и руководителем школы прикладного искусства в Веймаре. На основе этой школы позже был создан Баухауз, который возглавил *Вальтер Гропиус*. К числу архитектурных сооружений *Ван де Вельде* относится **театр в Кёльне** на выставке Веркбунда, построенный в 1914 г. (рис. 9.5).

В Германии, так же как и в других странах Западной Европы, железобетон быстро получил распространение. Его использовали в самых разнообразных типах сооружений. Иногда из него строили церкви. Наравне с железобетоном использовались металл и стекло.

*Б. Таут* нашел применение этим материалам при возведении сооружений для выставок. «**Железный дом**» в виде четырех поставленных друг на друга, уменьшающихся восьмигранников, увенчанных куполом, был построен для

строительной выставки в Лейпциге в 1913 г. (рис. 9.6). В 1914 г. на выставке в Кёльне им был возведен «Стеклянный дом», который представлял собой 12-угольный в плане объем с большим стеклянным куполом, а его поверхность образовывали ромбы (рис. 9.7).

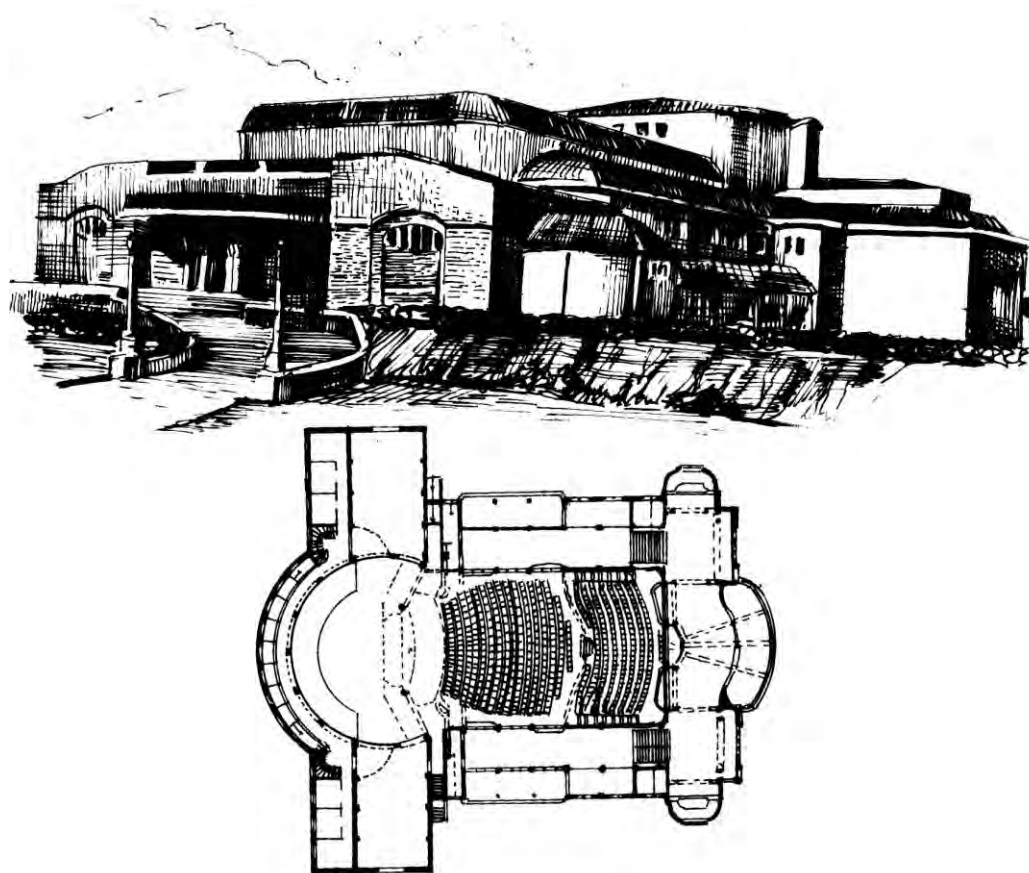


Рис. 9.5. Кёльн. Театр на выставке Веркбунда, 1914 г., архитектор А. Ван де Вельде

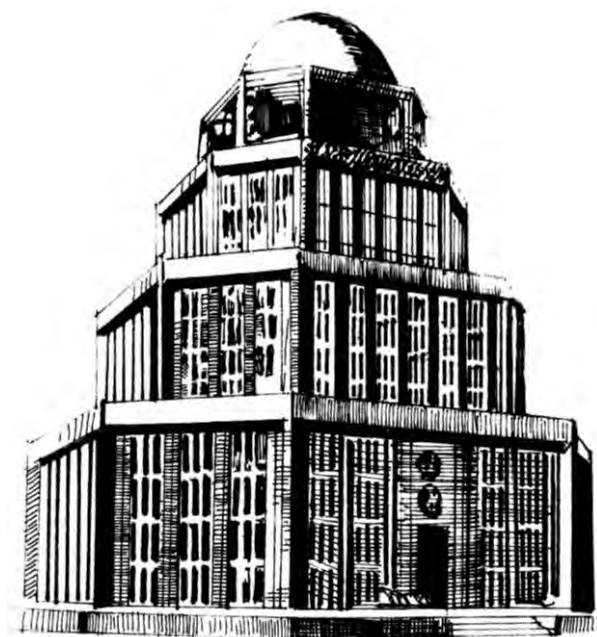


Рис. 9.6. Лейпциг. Выставочный павильон «Железный дом», 1913 г., архитектор Таут

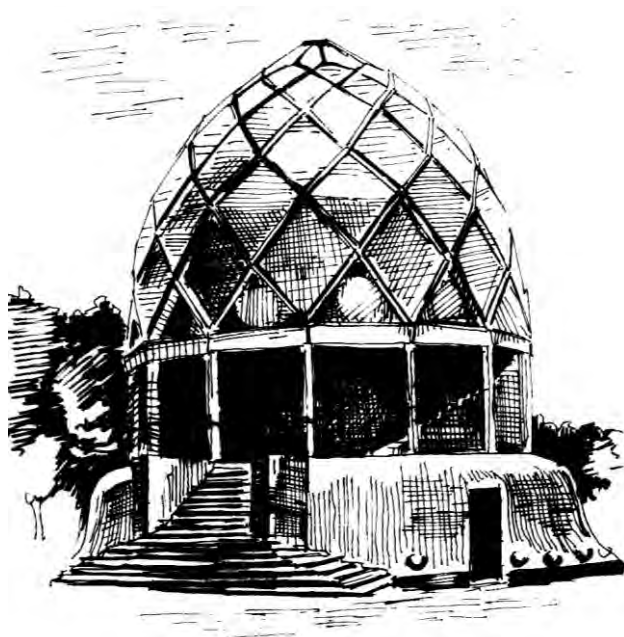


Рис. 9.7. Кёльн. Выставочный павильон «Стеклянный дом», 1914 г., архитектор Таут

Параллельно с развитием и освоением архитектурных форм, вызванных к жизни новыми материалами и конструкциями, архитекторы не отказывались от попыток осовременить формы готики, ренессанса, барокко, классицизма и экспериментировали.

Во второй половине XIX в. *Абади* возвел на Монмартре **церковь Сакре Кёр**, в которой были использованы мотивы из разных стилистических направлений. Белое живописное сооружение, венчающее холм, великолепно вписалось в ландшафт города, став его естественным элементом.

*Шарль Гарнье* (не путать с Тони Гарнье) в 1862–1875 гг. построил здание **Парижской оперы**. Это был период, когда у власти стоял Наполеон III, уделявший много внимания преобразованию города. При нем было возведено много зданий в стиле **необарокко**. Расположенное в самом центре Парижа, недалеко от Лувра (рис. 9.8), здание оперы занимает островное положение. Перед огромным залом расположены роскошное фойе, вестибюль и знаменитая мраморная лестница. В его архитектуре можно увидеть смешение многих стилей, но, несмотря на это, театральное здание производит впечатление своей монументальностью и нарядностью.

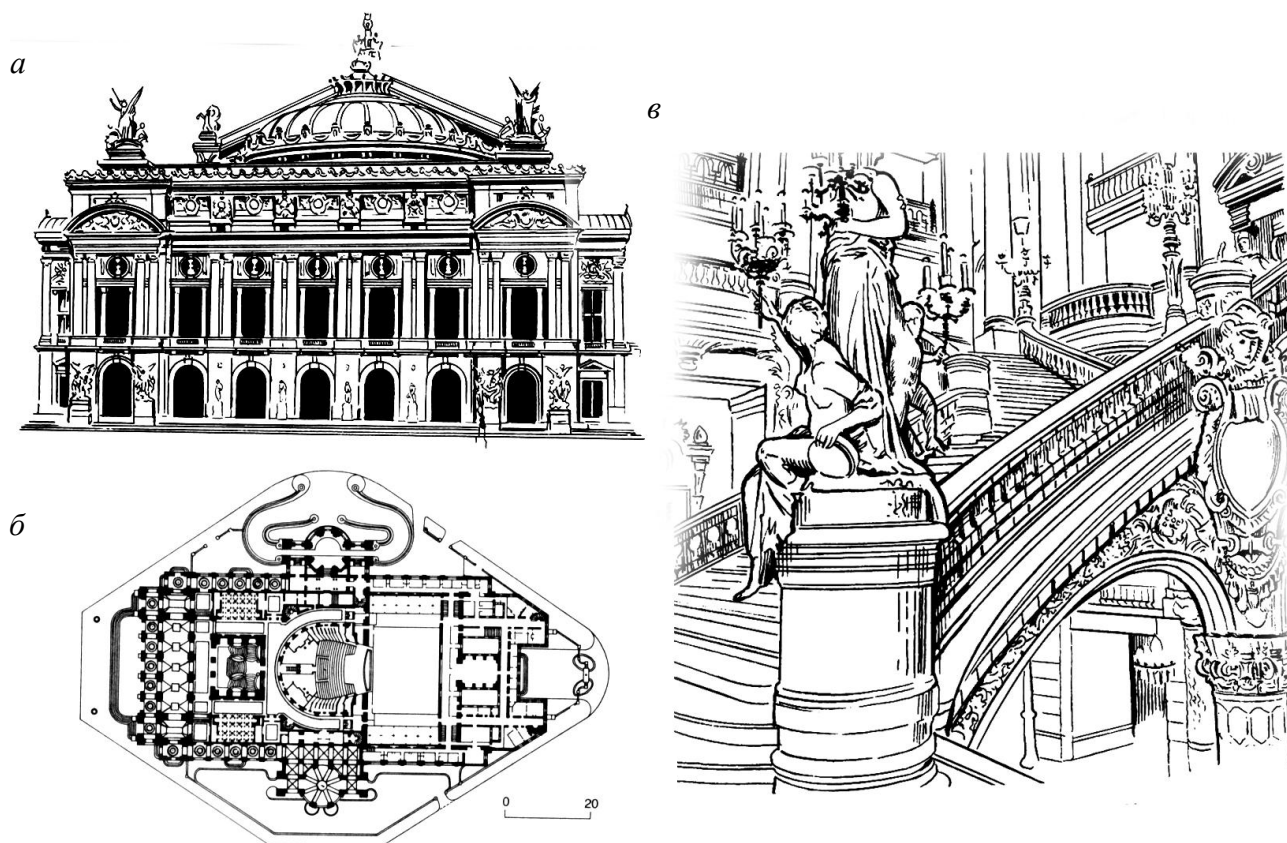


Рис. 9.8. Париж, театр «Гранд-Опера», архитектор Шарль Гарнье, 1862–1875 гг.

**Реконструкция Парижа 1853–1870 гг.**, связанная с именем префекта Османа, отличалась исключительной масштабностью проводимых работ. Она коренным образом изменила облик Парижа и оказала огромное влияние на деятельность архитекторов и градостроителей далеко за пределами Франции.

В результате проводимых работ была завершена *система двух пересекающихся диаметров города север–юг*, обозначенного улицами Сен-Мартен и Сен-Жак, и *восток–запад* со своими улицами. Существующая уличная сеть была сильно преобразована за счет массовой прокладки новых бульваров, проспектов, улиц и площадей. Улицу Риволи продолжили с запада на восток, радикально расчистили остров Ситэ и пространство вокруг Лувра и Тюильри. Подверглась радикальным градостроительным преобразованиям западная часть города: район площадей Мадлен, оперы и др. Район площади де Голля (бывшая площадь Звезды) с расходящимися от нее улицами был перестроен: от площади после реорганизации разбежалось уже 12 улиц. Для домов, окружающих площадь, *Гитторф* разработал единообразные фасады. Рядом лежащие кварталы и Елисейские поля превратились в одну из парадных зон города.

На карте Парижа появились новые парки (службу парков возглавлял *А. Альфан*): **Булонский лес** на западе, **Венсенский** на востоке. Существовавшие лесные массивы были масштабно преобразованы: только в Булонском лесу было высажено около 400 тысяч деревьев и кустарников, проложены дороги для экипажей, пешеходов, верховой езды. Разнообразные водоемы украсили живописный ландшафт парка. Добавилось много маленьких садов и скверов, а также три новых крупных муниципальных парка, ландшафт которых создавался с большим вкусом и умением.

Были проведены *работы по реконструкции водоснабжения и канализации*: качественная вода из новых источников сложным путем доставлялась в город. Новая канализационная система была самой совершенной в мире.

Работы Османа явились важной вехой в градостроительстве Франции. Однако результаты грандиозной реконструкции середины XIX в. получили полярные оценки.

Быстро обнажились недостатки, неизбежные при проведении грандиозной по масштабам реконструкции, которые в глазах некоторых критиков заслоняли позитивные результаты.

Одновременно со строительством сооружений, в которых современным материалам старались придать новые формы, проектировались здания в духе античности. Этому способствовали такие публикации, как например, «Афинские древности», изданные в Лондоне *Д. Стюартом* и *Н. Реветтом*. Восхищение греческими ордерами побуждало зодчих их копировать. Первым зданием в дорическом ордере в начале XIX в. был **театр Ковент-Гарден**, построенный *Робертом Смерком*. Но особо популярным *Р. Смерк* стал после строительства **Британского музея** в 1823–1848 гг. (рис. 9.9). Связано это было в первую очередь с тем, что в середине XVIII в. получила распространение концепция национального музея как хранилища достижений нации и даже ее культуры. На фасаде Британского музея расположена ионическая колоннада, основанная на колоннаде храма Афины Паллады в Приене.

Кроме использования греческих мотивов достаточно широкое применение находили формы и декор готики. В духе неоготики архитектор *Ч. Барри* в 1840–1857 гг. построил **здание Парламента в Лондоне**, которое со временем стало знаковым (рис. 9.10).

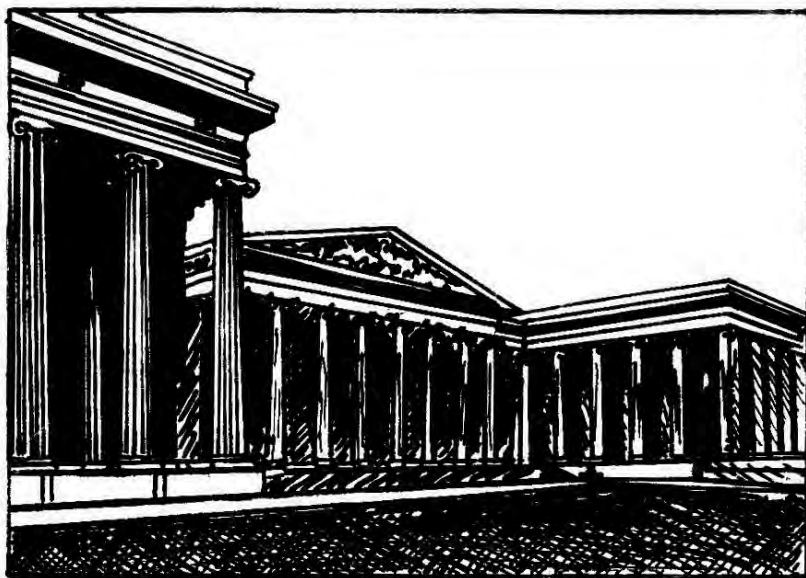


Рис. 9.9. Лондон, Британский музей, 1823–1847 гг., архитекторы С. и Р. Смерк

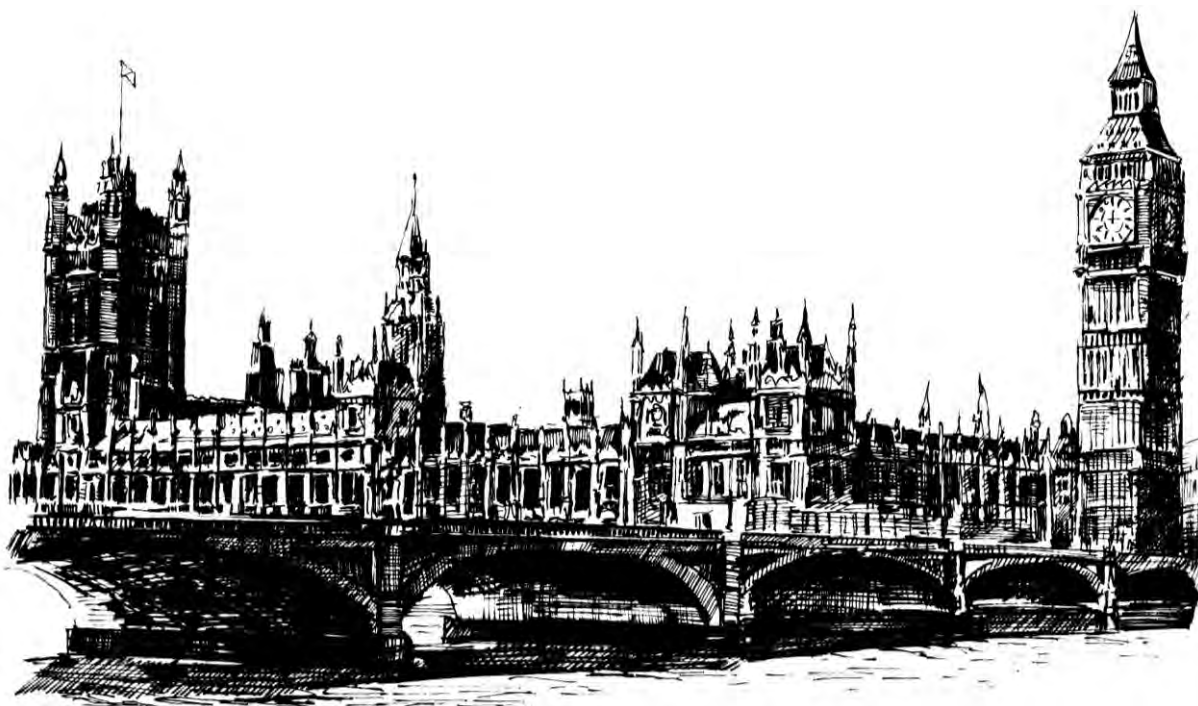


Рис. 9.10. Лондон. Парламент, 1840–1857 гг., архитектор Ч. Барри

Для архитектора последних десятилетий XIX в. *Нормана Шоу* характерным было использование ретроспекций разных стилей. Его архитектурное наследие огромно. Он построил **новые корпуса Скотланд Ярда** (1887) (рис. 9.11), в которых угадываются мотивы замков Шотландии, с добавлением барочных элементов, **отель Пикадилли** (1905–1908), в общих чертах напоминающий палаццо итальянского Ренессанса и некоторые другие (рис. 9.12).

Немалую роль в развитии ретроспективных мотивов сыграла деятельность знаменитого английского писателя, искусствоведа *Джона Рескина*.

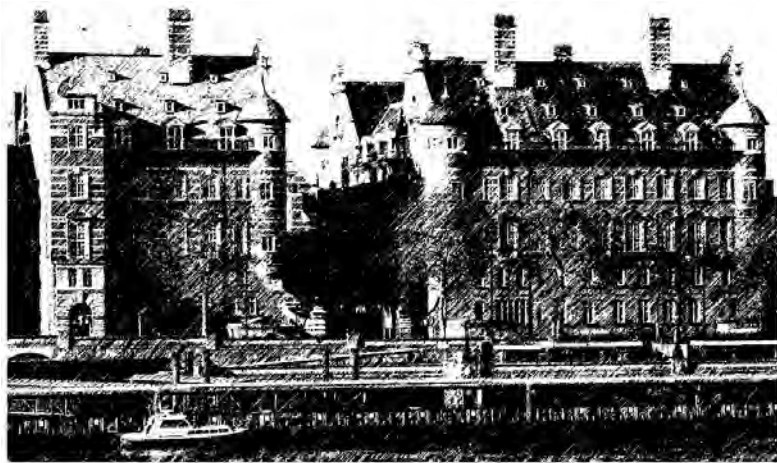


Рис. 9.11. Лондон. Скотланд Ярд, 1887 г., архитектор Н. Шоу



Рис. 9.12. Лондон. Отель Пикадилли, 1905–1908 гг., архитектор Н. Шоу



Железобетон, металл, стекло постепенно начинали играть все большую роль в архитектурной композиции зданий. В здании **Уайт-Чеппельской художественной галереи в Лондоне архитектора Таунсенда** новые тенденции (рис. 9.13) отразились едва ли не впервые.



Рис. 9.13. Лондон. Уайт-Чеппельская галерея, 1897–1899 гг., архитектор Г. Таунсенд

На рубеже XIX–XX вв. появился новый язык в архитектуре – *модерн*, оказавшийся первым интернациональным стилем, у которого не было архитектурных традиций. Термином *модерн* определяют архитектуру, восставшую против подражательности, каноничности, выступившую с программой обновления зодчества. Основным требованием модерна была новизна, что и дало название стилю: «Модерн» означает «современный». Модерн отказался от применения тектонического декора, перейдя к использованию откровенно декоративных элементов, которые впоследствии обрели свою систему и структурность. Архитекторы модерна ввели в свой арсенал материалы и конструкции, многие из которых приобрели совершенно новое звучание. Одним из представителей модерна во Франции был *Гимар*. Он строил многоквартирные дома, очень интересные входы в метро. Англичанин *Макинтош* в архитектуре европейского модерна завоевал репутацию крупнейшего представителя нового архитектурного течения постройкой *художественной школы в Глазго* в 1907–1909 гг. В композиции фасада он ушел от симметрии, ввел большие оконные проемы с железобетонными переплетами, использовал кованное железо в оконных консолях (рис. 9.14).



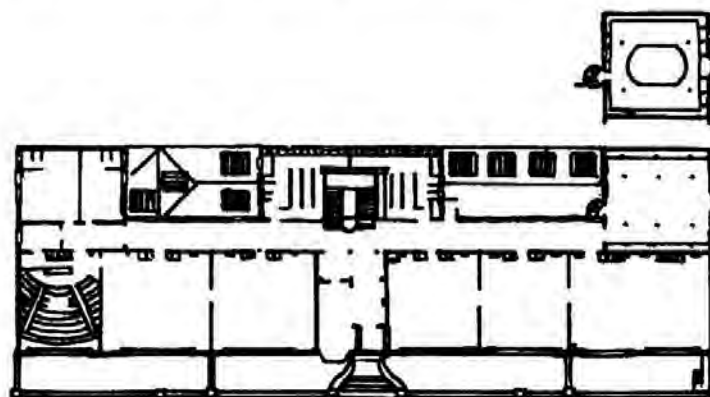
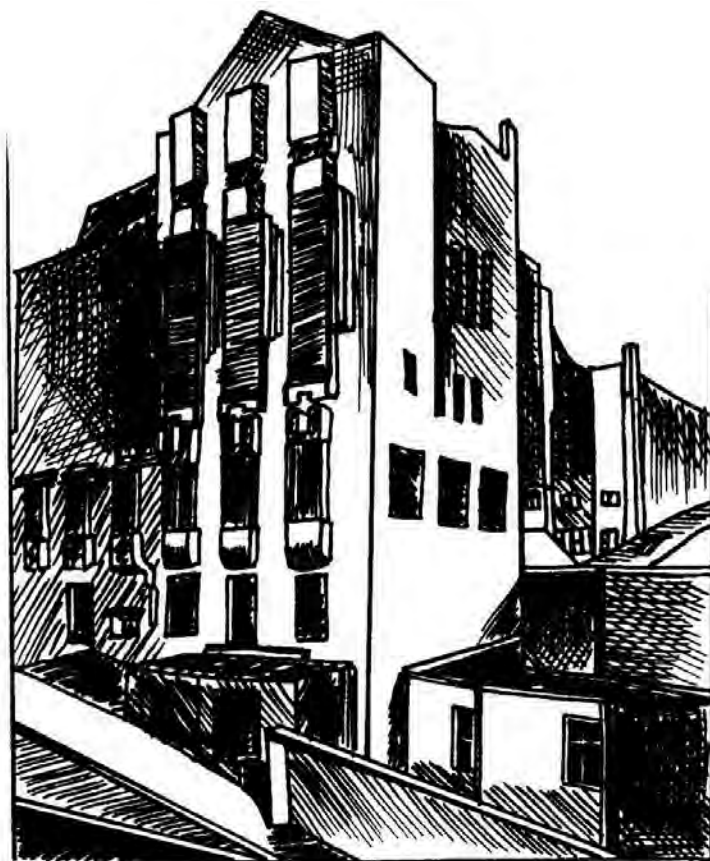


Рис. 9.14. Глазго. Художественная школа, 1907–1909 гг., архитектор Ч. Макинтош

## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Настоящий курс лекций по «Истории архитектуры» (в двух частях) имеет определенные территориальные и временные границы. В нем в сжатой форме представлен общий процесс развития архитектуры от древнейшей эпохи по начало XX в., показаны наиболее важные исторические этапы древнего зодчества и характерные особенности архитектурных стилей, формировавшихся на территории ведущих европейских стран. Сведения и факты, связанные с развитием архитектуры стран Африки (кроме Древнего Египта), Азии и Латинской Америки, не рассматривались, так как это не предусмотрено учебной программой данной дисциплины<sup>1</sup>.

При описании отдельных временных и стилистических отрезков ставилась цель научить студента выявлять основные устойчивые композиционные и художественные признаки, присущие определенному стилю, его социально-экономические, политические и идеологические предпосылки. Этот подход сознательно был условным, поскольку процесс формирования, развития и угасания любого стиля не является однородным. Даже данный выборочно представленный исторический материал наглядно демонстрирует тот факт, что в рамках каждого стиля существовала борьба и диалектическое противостояние множественных течений и тенденций, основанных на различных композиционных, ритмических, пластических, колористических и других приемах. Существовали также отличия в формировании и развитии стилей у народов разных стран, обусловленные природно-географическими условиями и национальными особенностями<sup>2</sup>. Их изучение является самостоятельной профессиональной задачей и требует серьезной работы со специальной литературой.

В данном курсе лекций при рассмотрении отдельных стилистических периодов был сделан акцент на основных архитектурных объектах, особенности которых позволяют уяснить общую систему каждого стиля, его внутреннюю логику и характерные черты. Выбранные примеры свидетельствуют, что стилистическое единство сооружений, созданных в конкретный период, определяется не единообразием декора, а общими принципами формообразования и художественной формы.

Было также показано, что памятники архитектуры дают наглядное представление об уровне развития цивилизации, социальном строе и идеологической системе, развитии техники и художественно-эстетических принципах определенной эпохи. Не случайно известный немецкий философ и историк культуры О. Шпенглер писал, что стиль «есть символическое выражение мироощущения», свойственное для «людей одной культуры»<sup>3</sup>.

Изучение истории архитектуры является неотъемлемой составной частью процесса подготовки архитектора, способного на основе знаний о путях развития зодчества прошлого создавать архитектуру будущего.

---

<sup>1</sup>В ряде архитектурных вузов «История архитектуры стран Азии, Африки и Латинской Америки» преподается как самостоятельная дисциплина.

<sup>2</sup>В курсе лекций показаны эти национальные особенности: например, отличия немецкой, английской и французской готики или классицизма. В каждой стране существует и собственная стилистическая хронология. Например, в Англии последовательность смены исторических стилей несколько иная, чем в большинстве европейских стран.

<sup>3</sup>Мироощущение людей одной эпохи может воплощаться и в различных художественных стилях. Наиболее ярким примером является параллельное развитие классицизма и барокко XVII в.

## СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Архитектурное творчество Микеланджело: сб. ст. – М.: Издательство Всесоюзной академии архитектуры, 1936. – 178 с: илл.
2. Бартенев, И.А. Очерки истории архитектурных стилей: учебное пособие / И.А. Бартенев, В.А. Батажкова. – М.: Изобразительное искусство, 1983. – 384 с.
3. Баткин, Л.М. Леонардо да Винчи и особенности ренессансного творческого мышления / Л.М. Баткин. – М.: Искусство, 1990. – 415 с
4. Брунов, Н.И. Очерки по истории архитектуры: в 2 т. / Н.И. Брунов. – М.: ЗАО «Центрополиграф», 2003. – Т. 2. – 540 с.
5. Бунин, А.В., История градостроительного искусства: в 2 т. / А.В. Бунин. – М.: Стройиздат, 1979. – Т. 1: Градостроительство рабовладельческих стран и феодализма. – 411 с.
6. Вёльфлин, Генрих. Ренессанс и барокко / пер. с нем. Е.Г. Лундберга. – СПб.: Азбука-классика, 2004. – 288 с: илл.
7. Всеобщая история архитектуры: в 12 т. – М.: Издательство литературы по строительству, 1966–1977. – Т. 4. – 1965. – Т. 5. – 1967. – Т. 6. – 1966. – Т. 7. – 1969. – Т. 10. – 1972.
8. Всеобщая история архитектуры: в 2 т. – М., 1963. – Т. 2.
9. Гидион, З. Пространство, время, архитектура / З. Гидион; сокращённый пер с нем. М.В. Леонене, И.Л. Черня. – М.: Стройиздат, 1984. – 455 с.: ил.
10. Гнедич, П.П. История искусств / П.П. Гнедич. – М.: ЭКСМО, 2002. – 848 с.
11. Гуляницкий, Н.Ф. Архитектура гражданских и промышленных зданий: в 5 т. / Н.Ф. Гуляницкий, История архитектуры – М.: Стройиздат, 1978. – Т. 1. – 244 с.
12. Дассо, Ф. Барокко. Архитектура между 1600 и 1750 годами / Ф. Дассо; пер с фр. Е. Мурашкинцевой. – М.: ООО «Издательство Астрель»; ООО «Издательство АСТ», 2002. – 160 с.: ил.
13. Кожар, Н.В. Архитектурная теория эпохи романтизма в Германии и развитие западноевропейского зодчества конца XVIII – первой половины XIX вв. / Н.В. Кожар. – Минск: ООО «Парадокс», 2001. – 260 с.
14. Мартиндейл, Э. Готика / Эндрю Мартиндейл. – М.: Слово / Slovo, 2001. – 288 с., ил.
15. Михайловский, И.Б. Теория классических архитектурных форм: учебник для вузов / И.Б. Михайловский. – М.: Архитектура, 2006. – 287 с.: ил.
16. Основы архитектуры / под ред. Эмили Коул; пер. с англ. Я.Р. Галимова. – М.: Арт-Родник, 2004. – 352 с.: ил.
17. Градостроительное искусство нового времени и градостроительная теория Италии, Австрии и Германии: матер. Российской академии архитектуры и строительных наук / Т.Ф. Саваренская [и др.]. – М.: Комитет по архитектуре, 2006. – 122 с.

## СОДЕРЖАНИЕ

Введение.....	3
1. Дороманский период.....	4
2. Романская архитектура.....	8
2.1. Архитектура Франции.....	11
2.2. Архитектура Англии.....	18
2.3. Архитектура Германии.....	22
2.4. Архитектура Италии.....	30
3. Готическая архитектура.....	40
3.1. Архитектура Франции.....	48
3.1.1. Храмовая архитектура.....	48
Ранняя готика.....	48
Зрелая готика.....	50
Поздняя (пламенеющая) готика.....	59
3.1.2. Замки Франции эпохи романики и готики.....	61
3.1.3. Жилые дома, общественные и административные здания романики и готики.....	64
3.2. Архитектура Англии.....	66
3.2.1. Замки, жилые дома, общественные сооружения.....	67
3.2.2. Храмовое строительство.....	67
3.3. Архитектура Германии.....	73
3.3.1. Укрепления, общественные сооружения, жилые дома.....	73
3.3.2. Храмовое строительство.....	76
3.4. Архитектура Италии.....	80
3.4.1. Городские и общественные постройки.....	80
3.4.2. Храмовое строительство.....	82
4. Возрождение.....	85
4.1. Архитектура Возрождения в Италии. Характеристика периода.....	85
4.1.1. Архитектура раннего Возрождения.....	86
4.1.2. Архитектура Высокого Возрождения.....	112
4.1.3. Архитектура позднего Возрождения.....	124
4.2. Архитектура Возрождения во Франции.....	145
4.2.1. Дворцовое и замковое строительство.....	147
4.2.2. Градостроительные преобразования.....	155
4.2.3. Жилищное строительство и церковная архитектура.....	157
4.3. Архитектура Возрождения в Англии.....	157
4.3.1. Дворцовое строительство, характерные элементы английской архитектуры.....	157
4.3.2. Городское жилище и замки.....	161
4.3.3. Общественные сооружения и церковное строительство.....	161
4.4. Архитектура Возрождения в Германии.....	163
4.4.1. Городское жилище и дворцово-замковая архитектура.....	164
4.4.2. Общественные сооружения.....	166

4.5. Теоретические труды эпохи Возрождения .....	167
5. Архитектура барокко .....	170
5.1. Архитектура барокко в Италии .....	170
Дворцовая архитектура.....	171
Храмовая архитектура.....	174
Сады барокко .....	181
Ансамбли барокко .....	181
Архитектура Италии за пределами Рима .....	189
6. Архитектура Франции.....	191
6.1. Архитектура Франции XVII–начала XIX вв. ....	191
6.1.1. Храмовая архитектура .....	192
6.1.2. Дворцы и замки .....	201
6.1.3. Градостроительные преобразования .....	207
6.1.4. Городское жилье и общественные постройки .....	210
6.2. Архитектура Франции первой половины XVIII в.....	213
6.2.1. Жилые, общественные и гражданские здания .....	213
6.2.2. Рококо .....	213
6.3. Архитектура Франции середины и второй половины XVIII в.....	216
6.3.1. Теоретические предпосылки возникновения неоклассицизма ..	216
6.3.2. Градостроительные преобразования .....	217
6.3.3. Храмовая архитектура .....	220
6.4. Архитектура времен французской буржуазной революции и империи (конец XVIII – первая треть XIX вв.) .....	222
7. Архитектура Германии второй половины XVII – первой половины XIX вв. ....	227
7.1. Градостроительство, дворцовое строительство .....	227
7.2. Постройки конца XVIII – начала XIX вв. ....	229
8. Архитектура Англии XVII – начала XIX вв. ....	232
9. Архитектура середины XIX – начала XX вв. Теория и практика.....	237
Заключение .....	249
Список литературы.....	250

Учебное издание

БУДЫКО Наталия Сергеевна  
КОЖАР Нина Владимировна

## ИСТОРИЯ АРХИТЕКТУРЫ

Курс лекций  
по дисциплине «История архитектуры и градостроительства»  
для студентов 2-го курса  
специальности 1-69 01 01 «Архитектура»

В 2 частях

Часть 2

### АРХИТЕКТУРА СТРАН ЗАПАДНОЙ ЕВРОПЫ С V ПО НАЧАЛО XX ВЕКА

Редактор Т.Н. Микулик  
Технический редактор О.В. Дубовик  
Компьютерная верстка О.В. Дубовик

---

Подписано в печать 19.10.2008.

Формат 60×84<sup>1</sup>/<sub>8</sub>. Бумага офсетная.

Отпечатано на ризографе. Гарнитура Таймс.

Усл. печ. л. 32,08. Уч.-изд. л. 12,54. Тираж 500. Заказ 354.

---

Издатель и полиграфическое исполнение:

Белорусский национальный технический университет.

ЛИ № 02330/0494349 от 16.03.2009.

Проспект Независимости, 65. 220013, Минск.