

Т.В.Токарева

**ИСТОРИЯ
ГРАДОСТРОИТЕЛЬСТВА
И АРХИТЕКТУРЫ**

СРЕДНИЕ ВЕКА

Учебное пособие

**Белгород
2018**

МИНИСТЕРСТВО ОБРАЗОВАНИЯ И НАУКИ
РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
Белгородский государственный технологический
университет им. В. Г. Шухова

Утверждено
научно-методическим советом
университета

Т.В.ТОКАРЕВА
История градостроительства и архитектуры
Средние века

Учебное пособие
по дисциплине
«История градостроительства и архитектуры»
для студентов 1-го курса направления
07.03.01 «Архитектура» и
07.03.04 «Градостроительство»

Белгород
2018

УДК 72.032 (07)
ББК 85.011
Т 51

Рецензенты: д-р архитектуры, проф. В.П. Мироненко,
доц. С.И.Доценко

Токарева, Т.В.

Т 51 История градостроительства и архитектуры. Средние века: учебное пособие/
Т.В.Токарева.-Белгород: Изд-во БГТУ им.В.Г.Шухова, 2018.- с.218

Данное учебное пособие составлено на базе курсов «История архитектуры и градостроительства» и «История градостроительства», являющихся частью программы вузовской подготовки в БГТУ им. В.Г.Шухова.

В пособии рассказывается о развитии архитектуры и градостроительства в средние века. Рассматривается влияние основных религиозных традиций на формирование архитектуры ислама, романского и готического стилей зодчества. Анализируются закономерности возникновения и развития средневековых городов.

Книга предназначена для студентов архитектурных специальностей.

Издание публикуется в авторской редакции.

УДК 72.032 (07)
ББК 85.011

© Белгородский государственный
технологический университет
(БГТУ) им. В. Г. Шухова, 2018 г.

Оглавление

Введение.....	5
Глава 1. Архитектура и градостроительство Византии.....	7
1.1 Архитектура и градостроительство ранневизантийского периода.....	8
1.2 Архитектура и градостроительство средневизантийского периода.....	20
1.3 Архитектура и градостроительство поздневизантийского периода.....	29
Тест по теме «Архитектура и градостроительство Византии».....	41
Глава 2. Градостроительство и архитектура исламского Востока.....	43
2.1. Сиро-египетская школа исламской архитектуры.....	50
2.2. Персидская школа исламской архитектуры.....	57
2.3. Магрибинская школа исламской архитектуры.....	76
2.4. Османская школа исламской архитектуры.....	82
2.5 Индийская школа исламской архитектуры.....	87
Тест по теме «Градостроительство и архитектура исламского Востока.....	103
Глава 3. Романский стиль в архитектуре и градостроительстве.....	105
3.1. Германия.....	110
3.2. Италия.....	120
3.3. Франция.....	127
3.4. Англия.....	136
3.5 Испания.....	140
Тест по теме «Романский стиль в архитектуре и градостроительстве».....	147
Глава 4. Готика в архитектуре и градостроительстве.....	149
4.1. Франция.....	149
4.2. Англия.....	168
4.3. Германия.....	183
4.4. Испания.....	196
4.5. Италия.....	206
Тест по теме «Готика в архитектуре и градостроительстве».....	215
Библиографический список.....	217

Введение

Период Средних веков и эпоха Возрождения – необычайно важные этапы в формировании мировой культуры. Созданная в это время «модель мира» оказалась значительно сложнее античной, так как сформировалась в сознании людей в процессе отражения более многообразных, более сложных по своей структуре и более значительных по своим масштабам жизненных реалий.

Во-первых, эти этапы стали историей новых народов, вступивших на историческую арену в эпоху заката древнего мира, а до того находившихся на дальней границе цивилизации. Формируя новые государства, молодые народы создавали и новые типы городов, более приспособленные к суровым условиям времени.

Во-вторых, в это время сформировалась новая система человеческих взаимоотношений. Феодалный строй и в Западной Европе, и на Востоке существовал как классовое, сословно-корпоративное общество. Оно состояло из отдельных общественных ячеек, которые обладали определенной независимостью существования и одновременно были связаны между собой узами вассально-ленных отношений. Это общество знало представление о мировой общности человечества и жило неоднократно возрождаемой идеей вселенского государства. Впрочем, государственное единство и на Востоке, и на Западе большей частью мыслилось, а не существовало.

Отношения господства и подчинения, феодалная иерархия сочетались в средневековом мире с относительным равенством членов одного сословия, одной корпорации. Однако внутри каждого такого объединения поведение его членов было жестко детерминировано вассальной верностью, принудительной строгостью этикета и ритуала. Цеховые организации, городское самоуправление оказали огромное влияние на формирование самобытных архитектурных школ, повышение статуса квалифицированного архитектора или строителя. Средневековые и затем Возрождение смогли более четко, чем античный мир, разграничить и вычленив понятие личности, творца в градостроительстве и архитектуре.

В-третьих, это время новых религий. Христианство и ислам успешно восполняли политическую и общественную разобщенность, слабость экономических связей всеобщим характером своей идеологии и вселенским характером церковных институтов. Именно церковь определяла содержание градостроительных и архитектурных нововведений, хотя в Византии, например, это было еще не столь выражено, как в Западной Европе, где церковь уже экономически и административно не зависела от государства.

Католицизм даже создал хорошо налаженную централизованную организацию, противопоставившую духовенство и мирян, превратившую поселения отшельников в политически активные монашеские ордена. Епископы имели войско и вершили суд. Римский первосвященник, который с V в. стал именоваться папой, был не только духовным пастырем западных христиан, но с VIII столетия и независимым правителем собственного государства.

Стремление религии наиболее сильно воздействовать на сердца и души людей определило ансамблевость искусства Средних веков и Возрождения. Оно существовало в неразрывном единении архитектуры, живописи, скульптуры и прикладного искусства. Основу синтеза всегда составляла архитектура, она выступала главным стилеобразующим элементом. Другие виды искусства подчинялись ей, комментировали и уточняли суть намеченного архитектурой образа.

Контрасты общественной жизни того времени, бесконечные войны, стихийные бедствия, голод и эпидемии наложили неизгладимый отпечаток на стиль мышления этих периодов, что повлияло на контрастность архитектуры и искусства. Также контрастно выглядит предлагаемый читателю материал.

Рассматривая основные этапы развития средневекового градостроительства и архитектуры, в пособии особенное внимание уделено Византии, как переходному явлению от античного мира к средневековому. Архитектурным традициям западноевропейских стран, таким как Италия, Франция, Германия и Англия противопоставлено наследие

средневекового Востока.

На примере сравнительного анализа рассматриваются основные архитектурные стили Средних веков, такие как романский или готический.

Глава I

Архитектура и градостроительство Византии

Строго говоря, государства с названием Византия никогда не существовало. Византием называлась греческая колония на берегу Босфора, на месте которой Константином Великим была основана столица будущей великой империи. Называлась она Римской империей или Римом Вторым, существовала 1000 лет, на основе римской культуры создала евразийскую цивилизацию.

Решив перенести столицу Рима на восток, правитель, прежде всего, руководствовался военно-стратегическими и политическими задачами. Город, основанный Константином - Константинополь, расположенный на стыке двух континентов, располагался на треугольнике, ограниченном с востока Мраморным морем, с севера Золотым Рогом – глубоким заливом, на несколько километров вдающимся в материк, причем около этого треугольника начинался Босфор – узкий и очень длинный пролив, соединяющий Мраморное море с Черным, отделяющим Европу от Азии. С одной стороны, это способствовало обороне города от захватчиков: недоступный с моря, на суше он был защищен крепостными стенами; с другой стороны, благодаря своему географическому положению, Константинополь превращался в главного торгового посредника между Европой и Азией, контролируя торговлю Черного моря с Архипелагом и Средиземным морем. Наконец, в культурном отношении Константинополь, располагавшийся вблизи главных очагов эллинистической культуры, объединял и развивал лучшие традиции античного мира в собственном самобытном творчестве.

Легенда гласит, что границы города император начертил собственным копьем, отметив расположение городских стен, которые должны были сомкнуться кольцом, включив в себя семь холмов по берегам залива Золотой Рог и Мраморного моря. Размеры Константинополя (его периметр превысил 11 км), установленные правителем, в пять раз превосходили не только древний Византий, но даже сам Рим.

Градостроительная структура Константинополя развивала идею античного полиса: оформленные колоннадами улицы лучами сходились в общественном центре с форумом и ипподромом, перекрестки были украшены скульптурами или триумфальными арками, в планировке жилых кварталов использовалась Гипподамова система.

По аналогии с Римом Константин разделил город на 14 округов-регионов, два из которых располагались за городскими стенами. Но используя лучших мастеров и перенося «родовые признаки» прежней столицы: несколько форумов, акведуки, роскошные виллы и дворцы, термы, цирк, два театра, император наделял новую столицу образом Святого града и Святой земли. С момента возникновения Константинополь превращался в хранилище главных христианских святынь (сюда доставили погребальный синдон Христа, древо крестное, терновый венец и т.д.), его создавали как идеальный сакральный христианский город – прообраз Нового Иерусалима, пользующийся особым покровительством Богородицы.

Насильно переселяя из Рима имперских чиновников с семьями и многочисленной челядью, император предоставлял налоговые и прочие льготы тем, кто соглашался перебраться в новый город самостоятельно. Каждый, построивший себе в городе дом, мог рассчитывать на бесплатные раздачи хлеба, масла и вина. Во многом благодаря тому, что власти несколько десятков лет подряд выполняли свои обязательства, население Константинополя быстро выросло и к концу IV в. достигло 100 тыс. человек. После 395 г., по завещанию Феодосия, к Византии отошли владения Рима на Балканах, в Малой Азии, Месопотамии, Армении, Южный Крым, Египет, Сирия, Палестина, острова Эгейского моря, Крит и Кипр и часть Северной Африки, с начала V в. к ним присоединились Иллирия и Далмация. Широкие влияния страны распространялись на Русь, Грузию и отчасти Италию. В административном отношении территория империи делилась на две префектуры: Иллирик и Восток, которые подразделялись на семь диоцезов, состоявших в свою очередь из целого ряда провинций.

Византия унаследовала около 1000 городов, среди которых были Фессалоник (Солунь) на

Балканах, Антиохия в Сирии, Александрия – в Египте, такие древнегреческие города, как Афины, Коринф, Спарта, Милет, Эфес, Пергам, восточные торговые центры, такие как Дамаск, Тир, Бейрут, Иерусалим, Газа. Население в этих городах доходило до 200-300 тыс. человек.

Нужно ли говорить, что на фоне молодых государств, возникавших в Европе и на Ближнем Востоке, эта страна выглядела наиболее развитой и культурной. Она оказывала огромное влияние на своих соседей.

После того, как Константин, официально провозгласивший столицей Великой Римской империи Константинополь, сделал его оплотом христианской религии, Византия оказалась, в том числе, значительным духовным наставником Европы.

1.1. Архитектура и градостроительство ранневизантийского периода.

Историю архитектуры Византии принято делить на три периода: ранневизантийский (V-VIII вв.), средневизантийский (VIII-XIII вв.) и поздневизантийский (XIII-XV вв.).

Впрочем, наивысшим расцветом византийской архитектуры был самый ранний период ее развития, когда преемник Древнего Рима, Константинополь воссоздавал и развивал многие черты римской архитектуры.



Рис.1. Акведук Валента в Константинополе



Рис.2. Цистерна Базилика в Константинополе

В городе не было источников пресной воды, поэтому в IV-VI вв. было сооружено 60 акведуков. Их общая длина превосходила все древнеримские водопроводы вместе взятые. Самый протяженный водовод (рис.1), длиной 240 км начинался на западе от

Константинополя во Фракии. Его двухъярусные арки возвышались над домами и улицами столицы, пересекая его от одного до другого городского холма. Поднимая водовод на мощные арки, и постоянно наклоняя желоба, инженеры принуждали воду течь по свинцовым трубам в фонтаны и термы столицы. Чтобы приток воды был постоянным, в горах были специально созданы озера.

Но мало было доставить воду в город, в суровую пору средневековья, ее нужно было где-то хранить. Чтобы мраморные бассейны города всегда были наполнены водой, а в случае засухи или осады сотни тысяч горожан могли утолить жажду, в Константинополе было воздвигнуто 150 резервуаров для хранения воды.

Один из наиболее интересных среди них, вырубленный в скальной породе, - гигантская цистерна Базилика (рис.2). Напоминая своими мраморными колоннами и кирпичными сводами дворец, этот резервуар каждой своей деталью вторил Риму. Начатое при Константине I и завершенное в 532 году, при императоре Юстиниане, здание получило внушительные размеры, - 145 x 65 метров. Четырехметровые стены, выложенные из огнеупорного кирпича, были покрыты специальным водоизоляционным раствором. 336 колонн высотой 8 м поддерживали его своды, а ёмкость резервуара достигала 80 000 кубических метров воды. Разместив цистерну между двумя скальными основаниями, строители выровняли, таким образом, внушительное пространство, для строительства на поверхности.

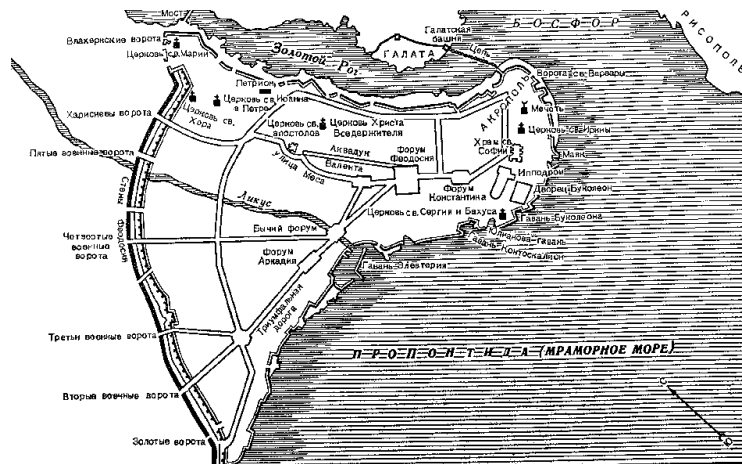


Рис.3 План Константинополя

Прежний Византий не имел регулярной планировки. Общественный центр находился на мысу полуострова, вблизи древнего акрополя.

Чтобы учесть сложный рельеф, архитекторы располагали все значимые общественные и религиозные сооружения вдоль центральной дороги, начинавшейся от Золотых ворот и пронизывавшей весь город. Она называлась Меса (Средняя), была замощена каменными плитами и обнесена аркадами и портиками.

Первым на пути к центру располагался форум Аркадия с триумфальной колонной, напоминавшей римскую колонну Траяна. Вторым был Бычий форум, где проходили публичные казни. Древние авторы свидетельствовали, что преступников сжигали в бронзовой скульптуре быка, стоявшей в центре площади.

Затем располагался Амастридский форум, на котором Меса сходилась с другой крупной улицей, шедшей параллельно побережью Золотого Рога от Адрианопольских ворот в северо-западном конце города.

Здесь располагался рынок, на котором торговали скотом. От Амастридского форума Меса вела к большому прямоугольному форуму Феодосия, в центре которого высился египетский обелиск, вывезенный из древнего Гелиополя, а оттуда к овальному форуму Константина, украшенному двумя триумфальными арками и порфиrowой античной колонной со статуей

Аполлона, которую впоследствии заменили изображением Константина, а потом Феодосия. Через этот форум путь шел к самому главному форуму города – Августейону, на котором была установлена статуя св. Елены или Августы. Здесь также, как в Риме, центр столицы смыкался с центром империи в месте, обозначенном столбом – Миллием. Под ним были погребены важнейшие христианские святыни (части креста господнего, хлеба с пира галилейского и т.д.), над ним возвышались скульптуры императоров: сначала Константина, затем Феодосия.

К центральным форумам и Мессе примыкали сенат, преторий эпарха, дворец архиепископа, здания константинопольского университета, библиотеки, а также лавки богатых купцов, где торговали драгоценностями и благовониями.

На Августейон выходил Большой императорский дворец – огромный архитектурный комплекс, спускавшийся террасами к побережью Мраморного моря и занимавший в целом около 400 тыс. кв.м. В нем соединялся опыт строительства самого Рима (дворцы Нерона, Диоклетиана) с опытом дворцовой архитектуры восточных деспотий (дворцы Ирода, Аттика). В дворцовый комплекс входили, кроме собственно комнат императорской семьи, помещения для многочисленной дворцовой охраны и служащих, для ткацких станков и прочих ремесел, залы для приемов, церкви, часовни. Здесь были внутренние дворы, сады, лестницы и даже улицы между зданиями. Разные части дворца возводили в разное время и для разных потребностей. Известно, что одна самостоятельная часть Большого дворца – Вуколеон – с анфиладами роскошно убранных залов, располагалась на самом берегу моря.

Вдоль широких, пересекавшихся под прямым углом центральных улиц стояли античные статуи. Главные улицы связывали центр с крепостными стенами, имевшими оригинальную конструкцию.

Изначально крепостные стены Константинополя были заложены при Константине Великом, но они сильно пострадали при землетрясении. Новые оборонительные сооружения, возведенные в V в. во времена Феодосия II пересекали весь Босфорский мыс на протяжении 5,6 км. Руководил их возведением префект Амфимий, ему приходилось учитывать сейсмоопасную обстановку в этом районе. Уникальность оборонительных стен заключалось в том, что здесь строители чередовали ряды камня и кирпича, используя толстый слой известкового раствора с добавлением толченого кирпича – цемянки. Кирпич имел вид тонкой, около 5 см, широкой пластины – плинфы. Таким образом, известковый раствор, составлял основной массив стены, но обладая прочностью, проявлял достаточную пластичность, чтобы при деформации не разрушаться. 5 слоев кирпичной кладки в стене поглощали толчки, не разрушая каменную кладку, корректировали ее направление, а также забирали излишки воды из раствора. Высота стен составляла 9 м, ширина – 5, через интервалы на 18 м вверх поднимались крепостные башни, которые были построены как отдельные фортификационные замки. После землетрясения 447 г., когда все же были разрушены 57 башен, жители города построили 3 линии укреплений – первый ряд, высотой 5 м, был защищен рвом (20 м в ширину и до 10 м в глубину), наполненным водой, второй ряд (до 3 м в ширину и 10 м в высоту) имел несколько 15-метровых оборонительных башен. Последний ряд (высотой 12 метров и толщиной около 5-7 м), находившийся в 25-30 м от второго ряда, через каждые 55 м был укреплен шестиугольной или восьмиугольной башней высотой от 20 до 40 м. Общее количество башен доходило до ста. В их верхней части размещались дозорные, а нижние части приспособлялись под продовольственные склады. Конструкция укреплений практически исключала возможность подвести под них подкоп, так как основание стен находилось ниже уровня земли на 10-12 м. Общая протяженность стен города составляла 16 км, здесь было 400 башен, причем внешние 96 башен были проездными.

Учитывая, что город был хорошо защищен на суше, линию крепостных стен у моря снабдили не только башнями, но и гигантской металлической цепью. Длина ее соответствовала 5 футбольным полям, она состояла из 780 звеньев по 1,5 м каждый, деревянные бревна поддерживали ее на плаву. Военные корабли устанавливали ее,

преграждая путь противнику, и убирали, когда это было необходимо для мирной торговой жизни столицы. Также поступали с мостами: в мирное время многочисленные деревянные мосты облегчали доступ торговцам в город, во время войны их немедленно сжигали, а ворота замуровывали. По тем временам город был похожим на банковский сейф, столько богатств со всего мира стекалось сюда: пряности и шелка, пшеница и рис, драгоценная парча и ювелирные драгоценности, процветающая торговля повлияла и на архитектурное развитие Константинополя. Мощные крепостные стены, мосты, дороги, маяки, укрепленные гавани, замки и башни на подступах к столице показывают, как серьезно охраняла свои сокровища столица.



Рис. 4-5.Золотые ворота в Константинополе.
Реконструкция и современный вид.

О становлении нового стиля свидетельствуют парадные Золотые ворота столицы (рис.4-5). Своей формой они напоминали триумфальную арку с тремя пролетами. Деревянные двери были покрыты листовым золотом. Простые и массивные ворота производили большое впечатление своими монументальными боковыми башнями, напоминавшими египетские пилоны, и строгим величием белого мраморного фасада. Пилыстры по сторонам трех пролетов были украшены коринфскими капителями. Впрочем, глубокий разрез лопастей листья аканфа, свидетельствующий о стремлении к геометрической орнаментации, выглядел более восточной чертой, нежели римской.

В центре города преемник императора Феодосия построил огромный храм, а рядом с ним велел расположить трек ипподрома. Здесь были установлены знаменитые кони Лисиппа, запряженные в колесницу, прежде украшавшие римский ипподром Нерона (сейчас они хранятся в Венеции). В центре ипподрома стояли египетские обелиски, украшенные барельефами, где были представлен император Феодосий с сыновьями, за его трон

подданные и под ним – покоренные варвары, молящие о пощаде. 8 колесниц, соревновавшихся за первенство, должны были объезжать обелиски.



Рис.6 Ипподром в Константинополе. Реконструкция

Ипподром в Константинополе (рис.6) являлся центром общественной жизни, своего рода форумом – площадью для народных собраний. В нем проходили праздники, устраивались политические дебаты, вспыхивали восстания и устраивались расправы. Моделью для ипподрома служил ипподром Максенция в Риме (длина его составляла 370 м, ширина – 118 м), он был рассчитан на 100 тысяч зрителей. Учитывая большой наклон местности, основу сооружения выровняли при помощи арочных опор, где позже разместили магазины и кафе.

Второй ярус включил две линии колоннад и 30 рядов зрительских мест, которые окружали арену. В центре сооружения располагалась богато украшенная Императорская ложа. Проходы на ярусы и галереи украшали статуи.

По описаниям современников, в V-VI вв. в городе разрастались кварталы ремесленников и купцов, появлялись новые рыночные площади, строились крупные мастерские, гостиницы, цирки, театры и библиотеки.

Однако важнейшим вкладом Византии в историю мирового зодчества стало развитие культовой архитектуры. Константин Великий, обеспечивший христианской религии официальный статус, определил также поиски архитектурного выражения новой религии.

До Константина христиане знали только дома собраний и подземные гробницы (катакомбы). После объявления христианства государственной религией возникла потребность воспитывать миллионы верующих и подчинять религиозные обряды государственной идеологии. Началось интенсивное строительство огромных культовых сооружений. С IV в. стали развиваться виды храмов, опиравшиеся не на архитектуру римских храмов с их языческим прошлым, а на типы светской многонейфной базилики – излюбленного типа общественного здания Древнего Рима – и мавзолея.

Формы прежних усыпальниц (как правило, сводчатых зданий под куполом) использовались при возведении паломнических церквей на месте погребений христианских святых, а конструкции базилик (прямоугольных в плане с горизонтальными несущими перекрытиями) приспособивалась к нуждам религиозных обрядов. Главным плюсом римской базилики было большое внутреннее пространство, которое создавали, перераспределяя тяжесть кровли на ряды колонн. Нефы (отдельные части базилики, отделенные друг от друга рядами колонн) в христианском храме приобретали символическое значение, отражая организацию общины: в широком главном алтаре, завершающемся на восточной стороне алтарем, размещались во время богослужения верные, в крайних боковых нефях (оглашенные). Апсида, завершающая центральный неф, в которой прежде возвышалась статуя императора, превратилась в алтарь: здесь стали устанавливать преграды со статуями Христа, апостолов и ангелов.

Пример ранних римских базилик - базилика Константина в Риме (теперь Латеранская базилика). В большей части она была сооружена из облицованного кирпичом бетона. Внутреннее пространство было разделено колоннадами на нефы. Алтарная часть выделена апсидой, где возвышался подий (трибуна) и располагалось кресло епископа (кафедра) с алтарем перед ним.

Поднимая центральный неф выше боковых, римские зодчие освещением акцентировали внимание на ключевых точках храма.

Более полно вид базилики развивал собор св. Петра в Риме (рис.7). Он помимо обычных нефов, разделенных колоннадами, имел широкий поперечный неф (трансепт) между главным нефом и апсидой, обеспечивавший проход паломников к гробнице св. Петра, расположенной на пороге апсиды. Перед базиликой располагался атриум – двор с колоннадой.

Вторым видом, развивавшим тип античного мавзолея, такого как мавзолей Августа или Адриана были центрические постройки, имевшие в плане круг, квадрат, восьмиугольник, либо равноконечный (греческий) крест. Подобные сооружения обычно также развивали тип базилики, ориентированной с запада на восток (на востоке, по представлениям христиан, находился центр земли – Иерусалим), но в восточных областях позднеантичного мира среди различных по плану мавзолеев особенно выделялись большие монументальные постройки с планом в виде четырехлистника. Такие укороченные базилики могли иметь деревянные или кирпичные купола. Четырехлистник в плане выделял центральную точку главного помещения, акцентируя, таким образом, погребение святого.

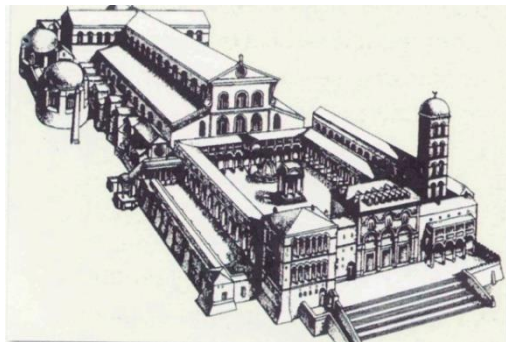


Рис. 7. Базилика св. Петра в Риме.

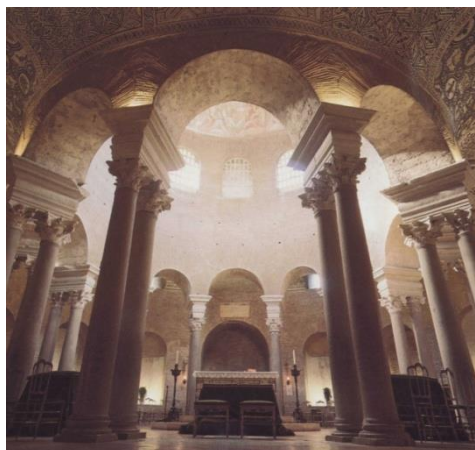


Рис.8. Мавзолей св.Констанцы в Риме.

В Риме хорошо сохранился храм-мавзолей такого типа, построенный над могилой св. Констанции – очевидно, сестры императора Константина. Это ротонда, центральный, более высокий объем, которой перекрыт куполом. Барабан купола опирается не на наружные

стены, а на внутреннее кольцо сдвоенных колонн. Окна барабана освещают центральную часть храма, поражающую великолепием отделки интерьера. Многочисленные резные капители, карнизы, архивольты, порфиновый украшенный рельефами саркофаг Констанции в восточной части храма подчеркивают своеобразие христианской идеологии. Контраст между внешним обликом и интерьером был противопоставлением богатому внешнему декору античного храма. Архитектура церкви уподоблялась верующему человеку, способному при внешнем смирении вести богатую духовную жизнь.

Византийский стиль начал формироваться при императоре Юстиниане. Разносторонне образованный аристократ, правивший Восточной Римской империей с 527 по 565 г., он поддерживал крупное строительство, стремясь доказать благодетельность своего правления и придать зримое выражение собственным представлениям о мировом порядке. Придворный историограф Юстиниана Прокопий Кесарийский (ок.500-560) посвятил архитектурным предприятиям императора целое произведение под названием «О постройках».

Благодаря ему, нам известно, что в это время возводили храмы, дворцы, оборонительные сооружения, порты, прибрежные дамбы, восстанавливались и благоустраивались старые города.

Однако основные заслуги архитекторов того времени проявились в храмовых зданиях. Они возводились по всей стране от Равенны на западе до Вифлеема и Иерусалима на востоке. В Африке и Малой Азии возводили 7-, 9- и даже 11-нефные укороченные базилики из уложенных «всухую» квадратов камня. В Сирии - небольшие короткие базилики со столбами вместо колонн и особыми экседрами в центральном нефе. Подчеркивая внушительность и статичность сооружений, сирийские зодчие умело противопоставляли массивность и материальную тяжесть каменных стен ритмической подвижности и выразительности резных деталей (рис.9 Мартирий Симеона Столпника в монастыре Калат-Семан 476-490 гг.). В отличие от аскетичных храмов Малой Азии, Сирии и Месопотамии греческие базилики отражали античное стремление к изяществу и совершенству. Здесь в базиликах появились трансепты перед алтарной зоной, развитый второй ярус с хорами, необыкновенное богатство внутреннего убранства.



Рис.9 Мартирий Симеона Столпника в монастыре Калат-Семан

Центрические сооружения сложной формы разрабатывали архитекторы Антиохии.

В Равенне, соединившей греческие, миланские и константинопольские традиции развились свои типы храмов. Здесь строили небольшие трехнефные базилики с подчеркнуто большими широкими центральными нефами. Хорошая освещенность, ощущение зального пространства, широкий шаг колонн, раскрывающих пространства боковых нефов – все это придавало базиликам очарование легкости и ритмической прозрачности (рис.9 Сант Аполлинарио Нуово в Равенне. 493-526 гг.).

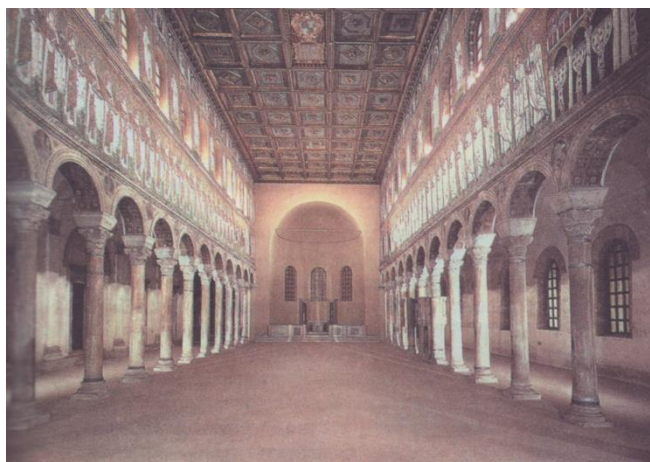


Рис. 10. Сант Аполлинаруо Нуово в Равенне



Рис.11. Церковь Сергия и Вакха в Константинополе. Внешний вид.

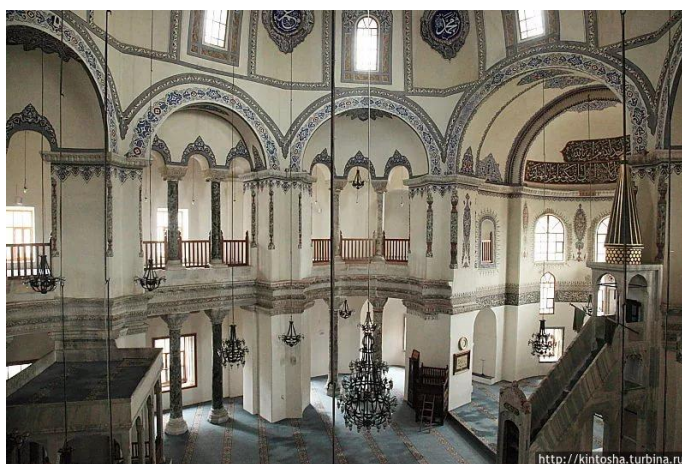


Рис.12. Церковь Сергия и Вакха в Константинополе. Интерьер

Однако в столице учитывая весь разнообразный опыт христианских культовых сооружений, отваживались и на более решительные эксперименты. Пример тому храм Сергия и Вакха (527 —529 гг.) (рис.11-12). Выполняя пожелание Юстиниана, его

проектировали как реликварий для перенесенных мощей святых Сергия и Вакха, дворцовую (прежде он широкими пролетами соединялся с дворцовыми покоем) и одновременно общинную церковь. Следуя типу надгробных сооружений, архитекторы Амфимий из Тралл и Исидор из Милета остановились на центрической композиции, в основе которой был восьмиугольник, вписанный в квадрат. Снаружи к квадрату примыкали нартекс с атриумом на западе и алтарная апсида на востоке. А внутри углы квадрата превращались в полукруглые ниши. Таким образом, восьмиугольник вписывался в центр квадрата. Его углы отмечали пилоны, воспринимавшие распор перекрывавшего здание купола. Внутри здания восьмигранник окружали чередующиеся прямоугольные и полукруглые ниши, служившие двухъярусным обходом центрального пространства. В свою очередь, сам обход был задуман не как простая галерея, огибающая центральное ядро, но как сложная пространственная система, связывающая прямоугольные ниши полуциркульными арками с внешними стенами, прорезанными в этих промежутках также, как и ниши ротонды, тройными аркадами, и вводящая даже внешнюю оболочку здания в сложную ритмическую структуру центра. 8 арок и 28 колонн принимали на себя тяжесть верхнего яруса церкви. Внутреннее пространство храма замыкал круглый купол, состоявший из 16 частей.

Расширение площади и усовершенствование принципов центрического здания ярче всего проявилось в видимом преобладании купола. Грани его огромной чаши (диаметр 15 м) первоначально оформленной золотой мозаикой подчеркивали окна, продолжавшие движение полукружий конх и люнетов, завершавших экседры и прямоугольные ниши. Повторение и ритмическая переключка мотивов развивали форму круга и полукруга, облегчали переход к сфере купола и создавали единое внутреннее пространство, воспринимающееся как легкая и эластичная, принимающая любые формы оболочка.

Храм, возведенный из плинфы на цемяночном растворе, был облицован переливающимся блестящим мрамором. Архитравы, карнизы в основании подпружных арок, капители колонн, все архитектурные детали были покрыты кружевом ажурной резьбы.



Рис.13 Церковь Сан Витале в Равенне

Храм св. Сергия и Вакха послужил образцом для церкви Сан Витале в Равенне 547 г. (рис.13-14). Здесь в основе конструкции использовались два вставленных друг в друга восьмиугольника: внешний был двухъярусным, а внутренний – трехъярусным, образованным 8 столбами и барабаном купола.

Здесь также был обход с нишами, раскрывающимися в глубину на каждой грани ротонды, и тройными аркадами, вписанными в ниши. Но точно повторив внешним контуром стен центральный восьмигранник, архитекторы превратили пространственные ячейки обхода в стереотипные единицы, умноженные в пространстве. Примечательно, что и вытянутая апсида с двумя круглыми примыкающими боковыми капеллами-пастофориями, и сложно

устроенный нартекс, обрамленный круглыми башнями, были подчеркнута симметричны. Вместо сложной композиционной игры константинопольского храма равеннская центрическая церковь демонстрировала рациональность, четкий вертикальный взлет, доказывая многообразные возможности центрических построек.



Рис.14. Церковь Сан Витале в Равенне. Интерьер

Не удивительно, что архитекторы Юстиниана уделили центрическим планам особое внимание, разработав постройки, имевшие в плане квадрат, круг, восьмиугольник, либо равноконечный (греческий) крест.

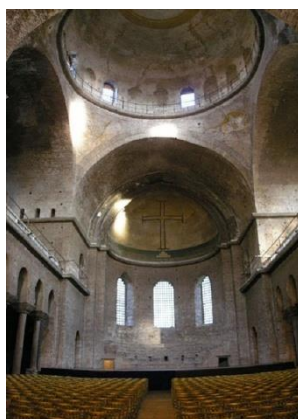


Рис. 15-16. Церковь св. Ирины в Константинополе. Интерьер и фасады

Однако, проектируя храмы, входившие в дворцовые комплексы и служившие хранилищами особенно важных святых, архитекторы соединяли идеи базилики и

центрического храма. Впервые это произошло в церкви св. Ирины, которую начали строить в 532 г. на месте сгоревшего во время восстания «Ника» дворцового комплекса. В плане новый храм представлял собой базилику с тремя нефами, отделенными друг от друга колоннами. Но средний неф был построен необычно широким для базилики. Над квадратным в плане пространством центральной части храма располагался главный купол (диаметром 18 м). И переход к кругу его основания осуществлялся за счет парусов, - сферических треугольников. Второй купол располагался западнее. Основное пространство храма строилось на сочетании почти равных по величине рукавов – восточного, западного и двух боковых. Группируясь вокруг центрального квадрата, они подчеркивали крестчатые очертания. Сохранив от базилики аркады из четырех колонн в центральной части и некоторую вытянутость западного рукава, церковь св. Ирины представляла собой переход к новому типу здания – крестово-купольному. Впрочем, лучшим достижением Юстиниана стал собор божественной мудрости Ая София, спроектированный Амфимием из Тралл и Исидором из Милета в 532-537 г.г. (рис. 17-18).



Рис. 17-18. Собор св.Софии в Константинополе. Внешний вид и интерьер

Он был задуман главным храмом Константинополя - придворным храмом императора и церковью патриарха.

Коридоры, соединяющие собор с царской резиденцией превращали его в особый дворцовый покой, где император во всем блеске предстал перед своими подданными. Христианские же идеологи, используя центрический план, в основе которого лежал равноконечный греческий крест, превращали его, в своего рода, религиозный театр (византийцы называли церковь «бестелесным и духовным театром»), в котором каждый молящийся с комфортом для себя наблюдал за ходом божественной литургии.

По легенде деревянные двери собора были вырезаны из части ковчега, бронзовые

барельефы привезены из древнего храма Артемиды, а красные колонны – из храма Баальбека. Юстиниан, мечтавший восстановить границы и былое величие Римской империи, строительством столичного храма хотел превзойти самые выдающиеся римские сооружения - базилику Константина и Пантеон.

Самая крупная римская базилика (100 x 70 м) послужила прототипом плана будущего собора (74,8 x 69,7 м). Повторив тип 3-нефной базилики Константина с высоким центральным и более низкими боковыми пределами, использовав контрфорсы, переносящие боковой распор сводов среднего нефа на наружные стены, византийские архитекторы, тем не менее, внутреннее пространство храма разработали гораздо сложнее, чем в римской базилике. Прямоугольный массив в нем разложен 4 центральными столбами на 9 частей. 8 частей связаны с наружными стенами, девятая расположена в центре, в огромном подкупольном пространстве.

Купол Аия Софии, диаметром 31 м и толщиной в замке 0,6 м не много уступал Пантеону, но в его конструкции использовались новаторские приемы. Устойчивость купола в Пантеоне обеспечивал легкий бетон на основе пуццоланы, толстые кирпичные стены и арки, а также 9-метровый опэюн.

Византийским зодчим, утратившим секреты римских строителей, пришлось найти собственное решение для возведения купола. Вместо массивных стен опорой куполу служат 4 пилоны высотой 23 м, над которыми поднимаются 4 огромные арки, каждая шириной 31 м. Но так как купол мог опереться только на верхние точки арок, Амфимий и Исидор использовали тромпы – изогнутые треугольники, которые равномерно распределили вес круглого купола на четырехугольное основание.

С помощью тромпов зодчие создали впечатление, будто огромный купол парит в воздухе. Купол поднимается на высоту 56 м, заполняя светом центральную алтарную часть храма, где обычно перед подданными появлялся император с семьей.

Важно отметить, что собор был построен в зоне, где землетрясения бывают частым явлением. Чтобы обеспечить прочность конструкции, пилоны собора были выложены из квадров известняка на известковом растворе с прокладками из свинца в верхней части.

Свинцовые амортизаторы встраивались и в базы колонн, разделявших нефы. Во время землетрясения колонны двигались на своих основаниях, не разрушаясь.

Прочность конструкции обеспечивалась точностью центровок арок и купола. Они возводились при помощи деревянной опалубки, так называемых кружал, поддерживающих ряды кирпича и известкового раствора, пока тот застывал.

Купол, состоявший из сорока радиальных кирпичных ребер, сечением 2,1 x 0,8м, опирался на круговое кольцо из прочного камня. Заполнения между ребрами выкладывались из специального легкого кирпича. Его изготавливали из родосской глины и обжигали при температуре 80 градусов.

Пластичность кладки обеспечивал толстый слой цемяночного раствора. Большая доля битого кирпича в нем не только давала лучшее сцепление раствора с кладкой, но и наделяла раствор способностью восстанавливать связи внутри себя и затягивать мелкие трещины, образующиеся со временем в растворе.

Еще одним гениальным решением, обеспечившим долгожительство собора, стала система полукуполов. Равномерно распределяя распор купола на тромпы и пилоны, архитекторы вывели из подпружных арок главного купола грандиозные полукупола глубиной около 14 м, подпирающие всю конструкцию с востока и с запада. От них давление купола передавалось еще более низким полукуполам экседр. Такая четко взаимодействующая система купольного и полукупольных пространств, удваивала длину нефа и образовывала единое пространство площадью 1970 кв м.

Еще одной мерой предосторожности стали контрфорсы. Сорок небольших контрфорсов поддерживали снаружи кольцо купола. Такие же усиливающие элементы отходили от основания стен и опор. Это не только укрепило храм, но и позволило прорезать его стены многочисленными окнами.

Молящиеся в соборе не могли понять архитектурную организацию его пространства, столько слоев света накладывалось здесь друг на друга. Спрятав массивные опоры за ажурными колоннадами, архитекторы создавали впечатление, что купол не опирается на стены, а парит в воздухе. Струи света, льющиеся из окон, прорезающих его основание, усиливали это ощущение. Стены храма выглядели не стенами, а рядами колонн. Свет отражался в мраморе пола и колонн. Богатство интерьера подчеркивала тонкая резьба капителей колонн и золотые мозаики. Писатель Прокопий Кессарийский (VI в.) писал: «Совершенно непонятным образом держится в воздухе это воздушное строение, как будто не на прочной основе, а на золотом канате свисает с неба... Всякий сразу понимает, что не человеческим могуществом или искусством, но Божьим соизволением завершено такое дело».



Рис. 19. Резные капители колонн в соборе св. Софии.

Строительство собора св. Софии оказало огромное влияние на формирование византийского стиля не только в столице, но и в Италии, Сирии, на севере Греции. С этого времени восточнохристианские крестово-купольные храмы стали разительно отличаться от западноевропейских, в основе которых продолжала оставаться в течение всего средневековья вытянутая с запада на восток базилика.

1.2 Архитектура и градостроительство средневизантийского периода.

Новый расцвет государства наступил при представителях Македонской династии, основателем которой явился Василий I. Этот император смог вновь укрепить позиции Византийского государства. Он расширил его границы, усовершенствовал административный аппарат. Василий стремился упрочить престолонаследие, развивая идею о принадлежности трона царствующей династии.

Василий сражался с арабами, болгарами, крестил сербов и болгар. В условиях постоянных войн ему приходилось совершенствовать пограничные фортификационные сооружения. Они разрушались, перестраивались, восстанавливались, отнимая много строительных сил, но вместе с тем свидетельствуя о громадном размахе архитектурного дела Византии.

Один из примеров крепости этого времени – укрепления на Акрокоринфе – огромном скалистом массиве, возвышающемся над северным Пелопоннесом. Стены этой крепости, которую можно датировать X веком идут, следуя рельефу местности. Над обрывами они становятся ниже, в лощинах – выше и мощнее. Живописная планировка, образованная линией, прихотливо прочерченной по скалам, характерна для крепостей этого времени. Стены сложены из прямоугольных каменных блоков с прослойкой плоского кирпича – плинфы.

Василий I вел большое дворцовое и церковное строительство. Из всех воздвигнутых им зданий особенно поразила современников так называемая Новая церковь. Она была разрушена во время латинского завоевания империи, но подробные и восторженные



Рис. 20. Акрокоринф.

описания видевших ее, и прежде всего патриарха Фотия, сохранились. Храм представлял в плане равноконечный крест, четыре рукава которого и средокрестие были перекрыты куполами. Пятикупольная Новая церковь, посвященная Христу, Богородице, св. Николаю, архангелам и Илье Пророку, была роскошно оформлена в своем интерьере мозаиками и цветными мраморами.

IX –X века – время окончательного сложения крестово-купольного типа здания. Пример тому – монастырские церкви Афона, расположенные на полуострове Халкидика, которые начинают строиться именно в это время. Среди них собор монастыря Лавры (961 год) особенно характерен по своей архитектуре для этого периода. В эти годы распространен тип храма с куполом на четырех свободно стоящих колоннах, которые арками соединяются со стенами. Внутреннее пространство отличается стройностью и ясностью решения. Спокойствие и уравновешенность, четкие соединения объемов характеризуют храмы IX –X веков. Их массивные стены прочно держат своды.

В конце IX века в Константинополе была построена типичная для этого времени крестово-купольная церковь Марии Диаконисы монастыря Акаталепта, несколько перестроенная в XII веке и превращенная затем турками в мечеть Календер-Джами. Это пятинефный храм, приближающийся в плане к квадрату. Массивные опоры, так же как и стены, отделяющие алтарную часть от основной, загромаждают его интерьер. Ощущению тесноты внутреннего пространства храма способствуют расположенные на западе хоры. Круглые внутри, апсиды снаружи приобретают трехгранные очертания.

Видным византийским сановником Константином Липсом, погибшим в борьбе с болгарами в 917 г., был основан в Константинополе монастырь с церковью Марии Панахранты. Это также типичный для того периода пятинефный крестово-купольный храм с большими хорами. Но по сравнению с церковью Марии Диаконисы здесь архитекторы добились большего освобождения внутреннего пространства. Свободно стоящие опоры, несущие на себе тяжесть купола, придвинуты к стенам и довольно тонки. Все части здания гармонично соотнесены между собой, образуя стройную и цельную систему. Церковь была несколько перестроена в конце XIII века Феодорой, супругой Михаила VIII Палеолога, который здесь и погребен.

В целом, вся архитектура и градостроительство этого периода претерпели серьезные изменения. Сократилось число городов, некоторые города полностью опустели или переместились на новое место в целях безопасности (Эфес, Коринф). Крепостные сооружения городов стали их главными элементами. Помимо внешнего кольца стен начали создаваться укрепленные цитадели – «кастроны». Вместе с тем происходила аграризация городов и рост сельских поселений. Усилилась натурализация хозяйства, а роль экономических связей снизилась. Все больше стало распространяться строительство монастырей, которые превращались в экономические, стратегические, а также культурные

центры.

Однако к IX-X вв. византийские города перешли на иную качественную ступень развития. Из гигантской мировой державы Византия к этому времени превратилась в преимущественно греческое государство. Во многих периферийных городах, в Италии, Далмации, Крыму усилилась свойственная феодализму тенденция к обособлению. В самостоятельную республику превратилась Венеция. Реакцией на это явилось усиление государственной централизации, отмена курий и местного самоуправления в городах.

Планировка городов утратила прежнюю регулярность. Опустевшие агоры и форумы стали застраиваться, улицы сузились и искривились. Античный рационалистический принцип создания искусственной гармонической городской среды был отвергнут. Город перестал пониматься как одно целое, разделенное на части, он стал складываться из множества замкнутых в себе и подобных один другому элементов, преобладающее положение в городах приобрели однотипные крестовокупольные церковные постройки, которые стали главным и практически единственным видом общественного здания города.

Указанный процесс в той или иной форме запечатлевался как в малых, так и в крупных городах, к числу которых относилась Фессалоника – торгово-ремесленный, административный, стратегический и культурный центр, по своему значению уступавший одному лишь Константинополю. В X в. она сохраняла некоторые элементы эллинистической планировки и благоустройства: водопроводы, цистерны, общественные бани, замощенные мраморными плитами улицы. Однако все эти элементы пришли в упадок. Прямыми остались лишь две главные улицы, пересекавшие город в двух направлениях. Основной магистралью Фессалоник продолжала служить виа Эганация. Вместе с тем на смену античным главным городским воротам, располагавшимся на этой дороге при въезде в город с запада, пришли новые Золотые ворота, устроенные в городской стене с восточной стороны. На них была повернута и некогда прямолинейная городская улица, направлявшаяся к храму Деметры и дворцу византийского времени.



Рис. 21. Фессалоника. Византийские оборонительные стены

Ведущее положение сохранял за собой Константинополь, но в X-XI вв. здесь сложилась столичная школа зодчества, значительно отличавшаяся и от греческой, и от малоазийской. Город был плотно застроен, вместо регулярных кварталов появились районы, прорезанные сетью кривых и узких улиц и тупиков. Над крышами многочисленных домов возвышались только купола храмов и монастырей. Но даже монастырские комплексы (Пантократора, Липса и др.) состояли из небольших храмов, сросшихся между собой, композиционной основой и объединяющим началом этих построек служило их сложнорасчлененное, иерархическое по своей структуре внутреннее пространство. Композиция, как отдельного здания, так и всего города стала дробиться. Вместо единого административного центра, как

прежде, стали появляться новые центры не только в других районах столицы, но даже за пределами города. Так главная резиденция византийских императоров была перенесена из Большого дворца во Влахернский.



Рис. 22 Влахернский дворец, реконструкция

Император Эммануил I Комнин покинул свой дворец в 1150 г., опасаясь соседства с Ипподромом, где во время волнений и мятежей так часто бушевали страсти народа. Прибежищем для него стал старый загородный дворец Анастасия I (491—518), отстроенный за городскими стенами возле залива Золотой Рог. Так как рядом с резиденцией находился храм Богородицы Влахернской, старый дворец получил новое название. Комнины не только защитили его новой стеной, но и расширили своими пристройками до 300 000 кв. м.

Дворец отстраивали на крутых откосах, укрепляя многочисленные террасы обширными сводами и широкими стенами. За укрепленной оградой размещали обширные сады, дворы с портиками, многочисленные помещения для самого императора, его семьи, сановников и стражи. Для духовных нужд были возведены часовни и церкви, а для развлечений – цирк. Греческие историки, описывавшие дворец, отмечали, что он занимал целый квартал, который называли «Златоверхим дворцом».

Основные части дворца располагались в самой высокой точке залива. Необыкновенно нарядно выглядела кладка, чередовавшая камень и кирпич. Фасады были украшены декоративными фризами, колоннами и аркадами. Именно в этом дворце в 1204 г. император Исаак Ангел принимал крестоносцев, когда они вступили в столицу. Их поразило богатое украшение комнат дворца, многочисленные шелковые завесы, блюда и нарядные одежды придворных. Латиняне обосновались здесь, но когда через 60 лет они вынуждены были его покинуть, он, грязный и полуразрушенный, стал уже непригоден для резиденции вернувшихся в столицу византийских императоров.

Дроблению композиционной структуры Константинополя способствовало также формирование на его территории ряда самостоятельных колоний представителей самых различных стран, в том числе Киевской Руси. К XII в. сильно разрослись латинские кварталы. Итальянские купцы, а именно генуэзцы и венецианцы, заняли особые предместья Константинополя – Галату и Перу, находившиеся на противоположном по отношению к городу берегу Золотого Рога.

В XI веке особое значение приобретает строительство монастырей. Роль Афона с течением лет все более увеличивается. Возникают один за другим новые монастыри. В них принят Студийский устав, определяющий своими строгими правилами поведение монахов. Одним из самых значительных центров византийской культуры стал основанный в 1088 году императорами монастырь Иоанна Богослова на острове Патмосе, где была большая библиотека со скрипторием.

В Константинополе каждый из патриархов, сменяя другого на престоле, строил

монастырь, который он поддерживал в течение всей своей жизни. Так, Михаил Керуларий учредил монастырь своего патрона, архангела Михаила, в константинопольском предместье. Константин Лихуд – церковь и монастырь Богоматери. Иоанн Ксифилин – монастырь Аргурия по ту сторону Золотого Рога.

Для организации монастырской жизни был выработан Студийский устав, определяющий своими строгими правилами поведение монахов. Следуя греческой традиции, новые религиозные комплексы получали замкнутый характер: жилые и хозяйственные постройки располагались по периметру большого двора, в центре находилась соборная церковь (католикон) или группа церквей. Здесь же – постройки утилитарного назначения, в том числе трапезная, больница, библиотека и другие сооружения, которые особенно часто перестраивались и изменяли свой облик. Все постройки в целом, окружали крепостные стены и башни. Очертания стен монастыря образовывали в плане многоугольник, конфигурация которого тесно связывалась с рельефом местности. Монастырские постройки дополняли пейзаж, как бы входя в композицию высоких гор, среди которых, вдали от мирской жизни, они были часто расположены.

Построенный в 961 году католикон Лавры св. Афанасия на Афоне стал образцом для архитектуры афонских церквей, возникших в последующие годы. Для всех храмов Афона характерен тип так называемого триконха – трилистника. Апсиды в таком храме завершают не только восточную часть, но также северный и южный концы поперечного нефа. Афонские, всегда одноглавые, церкви имеют широкий нартекс на западе, в помещении которого во время богослужения могут располагаться многочисленные послушники монастыря.

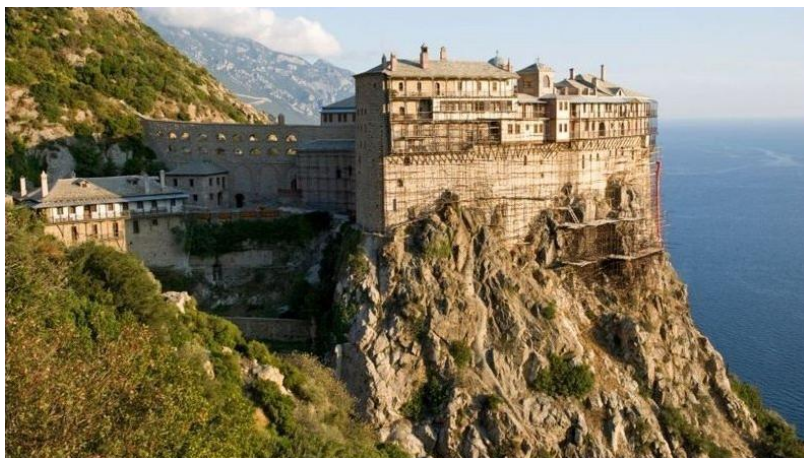


Рис. 23. Афонский монастырь

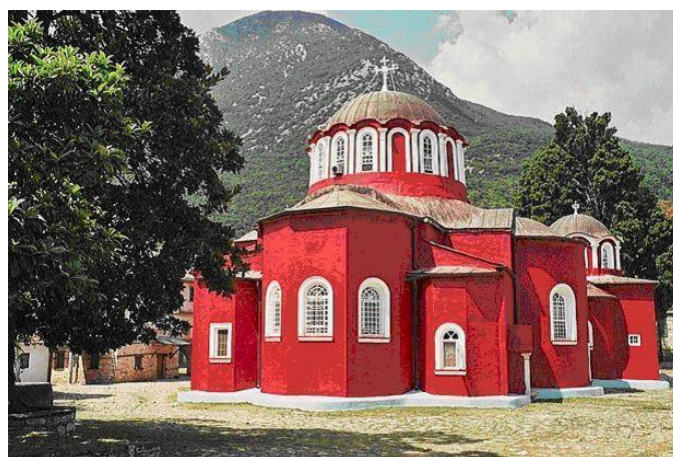


Рис. 24. Католикон Лавры св. Афанасия на Афоне

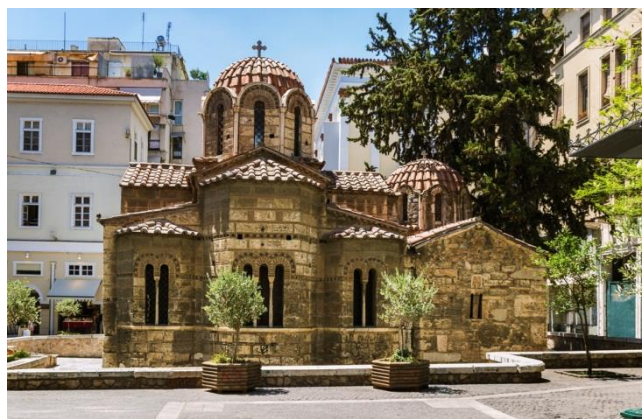


Рис. 25. Церковь Капникарея в Афинах

Архитектура храмов Афона отличается подчеркнутой монументальностью. Большинство монастырей Афона расположено вдоль скалистых берегов полуострова Халкидики, и только некоторые – вдали от моря. Монастыри должны были быть защищены как от морских пиратов, так и от различных мародеров. Поэтому массивные стены, выдержавшие многочисленные пожары, были прорезаны только одним входом – с железными воротами, открывавшимися с восходом солнца и закрывавшимися с заходом.



Рис. 26. Церковь Малая Митрополия в Афинах

В XI-XII веках велось бурное строительство храмов по всей территории империи, особенно в Греции. Возводя новую церковь, строители следовали уже окончательно утвердившемуся к этому времени типу крестово-купольного храма. Церкви Афин XI века невелики и одноглавы, но примечательны своими уравновешенными пропорциями, строгим изяществом форм, компактностью внутреннего помещения.

Купол в этих постройках опирается на четыре одинаковых колонны, связанных арками со стенами. Это церковь св. Феодора (ок.1070 года), так называемая Капникарея (середина XI века) и многие другие. Их стены обычно сложены из квадров камня, проложенных по швам кирпичом – плинфой. Среди них в этом отношении представляет исключение только церковь Малой Митрополии, относящаяся уже к началу XII века. Стены этого маленького храма составлены из мраморных блоков, взятых из разрушенных построек. Многие блоки покрыты античными и древнехристианскими рельефами.

Более сложны по своей архитектуре соборы крупных монастырей, как, скажем, Хосиос Лукас в Фокиде, оконченный в 1011 году. Он был воздвигнут Василием II после его побед в Болгарии. Это пятинефный большой монастырский храм, вытянутый благодаря нартексу с запада на восток. Купол над средокрестием достигает в диаметре девяти метров. Он

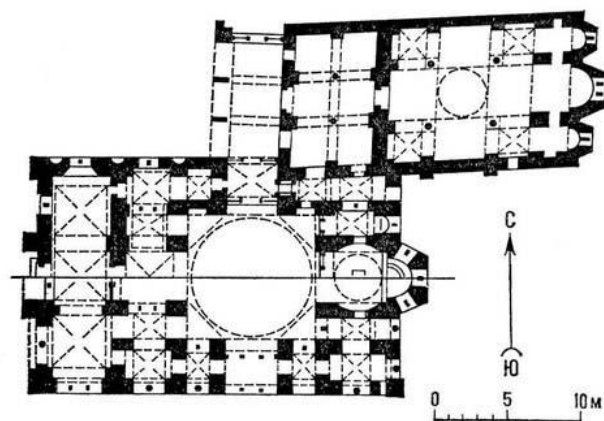


Рис. 27-28 Монастырь Хосиос Лукас в Фокиде. План и фасад

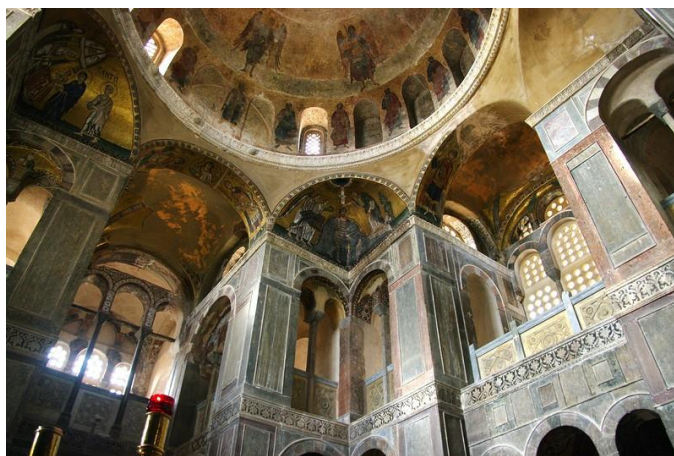


Рис. 29. Монастырь Хосиас Лукас в Фокиде Интерьер

покоится на шестигранном низком барабане. Огромное свободное пространство храма хорошо освещено. В организации ячеек используется шахматный порядок: прямоугольный план разделен на 9 пролетов, средний из которых представляет собой большой подкупольный квадрат. Этот квадрат окружен 4 пролетами с цилиндрическими сводами, а также 4 квадратами меньшего размера по углам. Благодаря такому решению в интерьере католикона создается контраст света и тени, открытых и закрытых плоскостей. Гармония объемов, резьба карнизов и капителей, мраморный декор не только пола, но и нижней части стен, великолепные мозаики и фрески не только делали интерьер этого храма роскошным и величественным, но и наделяли его мистической таинственностью юстинианской

архитектуры VI в.

В 1042 году императором Константином Мономахом был основан Новый Монастырь (Неа Мони) на острове Хиосе. Главный храм монастыря типичен для этого времени: одноглавый, небольшого размера, с тремя апсидами на востоке. Однако в его архитектуре можно увидеть особенность, характерную для построек только двух островов – Хиоса и Кипра. Основной объем храма, квадратный в плане, дополнен на западе двумя нартексами.

По своей конструкции, несмотря на отсутствие колонн, католикон близок к храмам на четырех колонках. Архитектура собора близка к церкви Святых Сергия и Вакха в Константинополе, но постройку Неа Мони отличает более тесная вписанность восьмигранника купола в квадратный план внешних стен.

Главный храм святилища относится к «октагональному» типу, его купол опирается на восемь ниш, которые создают ощущение большой высоты и величия. Полукруглые вогнутые ниши-тронпы (конструкция центрального купольного храма) создают иллюзию балдахина, вырастающего из многогранного основания. Храм, как и собор монастыря Хосиос Лукас, богато декорирован. Пол, а также нижние части стен целиком покрыты мрамором. Облицовывающие мраморные плиты расположены также между мозаичными композициями. Стены украшают глухие аркады, тонкой резьбы карнизы.

Алтарная часть храма состоит из трёх частей — собственно алтаря с престолом, диаконника и жертвенника.

Постройки монастыря занимают территорию около 17 000 кв м. Главная часть монастыря (catholicon) находится в центральной его точке. Монастырь охватывает главную церковь с другими сооружениями, которые богато украшены великолепными фресками. Башня монастыря, выполняющая защитную функцию, расположена в западной части святилища. Для водообеспечения сделан полуподземный резервуар.

Католикон Хосиос Лукас послужил образцом для церкви монастыря Дафни под Афинами, построенной уже в самом конце XI века. Храм Дафни, правда, гораздо меньше по размеру. Его интерьер не имеет двух ярусов, как в Хосиос Лукас. В соотношении архитектурных масс этого замечательного собора ясно подчеркнуты вертикальные формы.

Византийская архитектура XI-XII веков развивала выработанные ранее принципы организации внутреннего пространства центрального здания. В эти годы на смену спокойным и уравновешенным интерьерам приходят композиции, в которых все более подчеркивается центральная часть храма, увенчанная куполом на высоком барабане. Пропорции храмов становятся более стройными, вытянутыми вверх. Важную роль играет ныне выразительность ясных наружных объемов здания, его силуэта, образующего стройную поднимающуюся кверху уступами форму. Особое значение приобретает кладка стен. Складываясь друг с другом, небольшие каменные квадраты и кирпич подчеркивают блочную структуру здания.

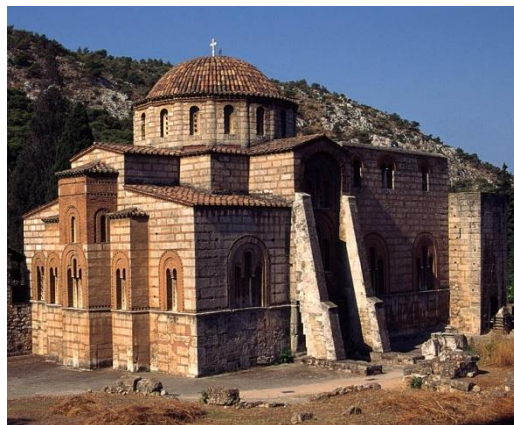


Рис. 30. Монастырь Дафни, Афины.

Интерьер храма обычно подчинялся церковному календарю, точнее циркулярному ритму движения во время церковных служб в подкупольном пространстве храма. В архитектуре крестово-купольного храма не было ясно выраженного прямого направления с запада на восток, от входа к апсиде, как в базиликальных соборах Европы. Организация интерьера церкви отражала представление о цикличности времени, а не о развитии его от начала и до конца, как в романской и готической архитектуре.

Средневизантийская архитектура продолжала развиваться в Северной Африке, здесь преобладал главным образом тип базилики с алтарным трифорием, в большей мере — в Верхнем Египте и Судане, где Нубийское царство успешно противостояло мусульманскому натиску до XII в. Традиционным типом церквей со времени христианизации (кон. VI в.) стала сводчатая базилика с галереями. Стены выкладывались камнем, верхние зоны — прессованным кирпичом, опорами служили столпы, колонны применялись только для триумфальной арки.

Некоторые памятники отражают связь с купольными постройками архитектуры Византии, например, церковь Богородицы в Серрах (современный Сера, X в.), подобная церковь Осии Давид в Фессалонике.

Константинопольская школа, с особой строительной техникой, типологией построек, стилистическими приемами, в X–XI вв. оказала влияние на строительство в пределах всей империи, а также в сопредельных странах славянского мира и Восточного Причерноморья, которые тяготели к империи, а их церковные организации складывались в рамках структур византийской церкви. На христианском Востоке после арабского нашествия константинопольское влияние проявлялось в отдельных анклавах, например, в области Тур-Абдин (северная Месопотамия), в целом не распространяясь даже на временно завоеванные территории, обладавшие развитой и индивидуальной архитектурой, например на Армению и Грузию X–XI вв. С X в. в Константинополе и сфере его влияния, в т. ч. на Руси и в Южной Сербии, стали использовать технику кладки с применением утопленного (скрытого) ряда, когда через один ряд кирпича выкладывались с отступом и замазывались известковым раствором, что создавало иллюзию шва в 2–3 раза более широкого, чем кирпич. В Греции с 900 г. преобладала другая техника — клуазонне, при которой каждый блок камня огибала кирпичная кладка. К XI в. стены обычно украшали керамическим и пластическим декором, что, возможно, было связано с постепенным отказом от наружной мраморной облицовки и даже от штукатурки. Значительно изменилась художественная природа памятников: они стали меньше похожи на светские сооружения, большинство интерьеров (за исключением некоторых императорских храмов) оказались менее освещенными, хоры сократились, оставаясь над нартексом или угловыми ячейками, либо вовсе исчезли, возможно, под влиянием монастырского строительства. По-прежнему византийский храм обладал четкой композицией, уравновешенными соотношениями всех элементов, благодаря которым подчеркивалось состояние гармонии, покоя, духовного созерцания, отвлечения от земного, усиливалось переживание сакральности происходящего. Сложившаяся к X в. новая образность и склонность к развитию крестово-купольных структур послужили фундаментом возрождения монументального церковного строительства.

Конец средневизантийского периода был связан с захватом Константинополя крестоносцами в 1204 г. Венецианцы, соперники Византии по морской торговле, доставили французских рыцарей, возглавивших Четвертый Крестовый поход вместо Египта в Константинополь, где «братья христиане» устроили настоящий погром. Центральные районы столицы были разграблены и сожжены, храмы осквернены, античные статуи уничтожены. Процветавший, гордый Константинополь был унижен и опустошен. Земли Византии были разделены между венецианцами, генуэзцами и французами. Центр страны заняла так называемая Латинская империя, на западе Балканского полуострова возникло Эпирское царство, на юго-восточном побережье Черного моря — Трапезундская империя. Отстаивая независимость своего государства, византийский император укрылся в Никее,

(центральный район Малой Азии), объявив о создании Никейской империи, где он и его потомки несколько десятилетий собирали силы и средства, чтобы восстановить утраченное положение своей страны.

1.3. Архитектура и градостроительство поздневизантийского периода.

Захват и разграбление Константинополя крестоносцами стало для Византии не просто жизненной трагедией, катастрофой, политическим крахом, с ними было связано чувство богооставленности, попрания основ духовного бытия, испытания веры. Византийский двор эмигрировал, определяющее положение метрополии в художественных и духовных процессах перестало существовать. Наряду с Константинополем возникло несколько новых политических и художественных центров – Никея, Эпир, Трапезунд. Впрочем, их автономное существование также оказалось невозможным, и тогда по-новому была воспринята духовная целостность – так как православная ойкумена сохранила свою общность, - новым центром страны стал Афон – центр вселенского православия. Он координировал героическое противостояние латинянам, поддерживал веру, направлял духовные и художественные процессы в стране. Значительную роль стали играть также Фессалоники и Никея, где базировались патриарх и император.

В 20-е годы XII в., никейским императорам удалось отвоевать Фессалонику, а в 1261 г. Константинополь, в результате чего Византийская империя была восстановлена, с этого момента начался последний период существования Византии, длившийся два столетия, до 1453 г., когда Константинополь пал под натиском турок.

Экономическая ситуация Византии была далека от стабильности, материальных предпосылок для расцвета искусств не было вовсе. У Византии не существовало ни малейшей политической перспективы, территория ее год за годом сокращалась: к середине XIV в. турками была захвачена большая часть Малой Азии, а к 1402 г. уже почти весь Балканский полуостров и Малая Азия. Византийскими оставались лишь небольшая область вблизи Константинополя, ряд островов и Морея на Пелопоннесе. Перед 1453 г. границы страны ограничивались городскими стенами Константинополя, а население столицы сократилось до 30 тыс. человек. Но, несмотря на отсутствие в казне денег, на унижающее политическое положение «между молотом и наковальней» (между турецкой и латинской агрессией), несмотря на развал самого дорогого византийского достояния – православного содружества наций, - культура Византии переживала необыкновенной высоты взлет.

В творческий процесс были вовлечены широкие народные массы: поэтому данный период был отмечен обилием направлений, школ, мастеров, ярких творческих индивидуальностей.

Основой расцвета искусства стало интенсивное возрождение духовной жизни в любых ее проявлениях, поэтому наряду с христианской духовностью, большое внимание было уделено гуманистическим тенденциям.

Заключительный этап византийской культуры был отмечен активным творческим началом, энергией поисков, повышенным интересом к искусству, как к самому главному делу жизни, воплощающему ее важнейшие ценности. Словно в преддверии неминуемого конца византийская культура подводила итог своему развитию. Все то, что Византия искала и находила веками, в последний раз, с особенной интенсивностью и зрелостью было заявлено в искусстве XIV в..

Император Михаил Палеолог, возвратившийся в столицу, приложил немалые усилия к восстановлению развалин, которыми был полон Константинополь. На ремонт и строительство храмов, дворцов знати, домов богатых горожан Михаил VIII стал обильно раздавать те деньги, которые были скоплены в течение шести десятилетий его предшественниками, императорами дома Ласкарей, во время их царствования в Никее.

Михаилом с большой роскошью был восстановлен родовой константинопольский храм Палеологов во имя фамильного патрона св. Димитрия. При церкви император основал монастырь, щедро наделив его именьями и доходами.

Одновременно велись работы по восстановлению старых дворцов, среди которых в особенно пострадавшем состоянии находился Влахернский, бывший резиденцией латинян во время их владычества. Тогда же были отремонтированы городские стены и возведена новая стена, опоясавшая район Акрополя. Несмотря на то, что палеологовские зодчие следовали прежним традициям, архитектура этого времени была отмечена собственным своеобразием.

Во-первых, так как основными заказчиками в стране оставались императорская семья и высшее чиновничество, архитектура, в целом, приобрела частный статус: храмы не предназначались для большой общины, поэтому оставались маленькими. В городской застройке началось измельчение архитектурного масштаба.

Тенденция к миниатюризации проявилась в том, что небольшие памятники архитектуры XIV в., даже в малом размере, воспроизводили типологию и объемно-пространственные отношения грандиозной архитектуры. Зодчие создавали перспективные иллюзии. Даже при небольших размерах подкупольного квадрата (3-4 м шириной) мало масштабные постройки наделяли сложными формами, придавали интерьерам изощренную ритмическую прихотливость.

Во-вторых, из-за изменения богослужений (по-новому осмысленных благодаря богословию Григория Паламы) палеологовская архитектура разработала более сложную дифференциацию внутреннего пространства храма. В нем были выделены особые зоны, предназначенные лишь для высокопоставленных заказчиков, наос окружили капеллами, галереями, параклесионами, имеющими мемориальное или погребальное назначение. Живописность композиции с тонкой игрой по-разному сообщающихся небольших пространственных зон продолжалась нарядным оформлением экстерьеров зданий. Сложная узорчатая кладка, богатство светотени, обилие цвета, использование глазурованной керамики, блюд и рельефов делали фасады поздних византийских храмов гораздо более нарядными, органически вписывая их в окружающую городскую среду.

Наиболее примечательные примеры палеологовской архитектуры – монастырь Хора – крестово-купольная композиция, так называемого «вписанного креста» и храм Богоматери Паммакарistos – тип храма на четырех колонках.

Главный храм монастыря Хора, (рис. 31-33) посвященный Спасу и Богоматери, заново отстроенный (на старом основании XI в.) в начале XIV столетия отчетливо отразил новые вкусы заказчиков в перетекании сложно организованной системы пространств, окружающих основной объем помещений нартекса, экзонартекса и параклесиона. Пространства взаимосвязанных помещений – небольшие, невысокие, но, в буквальном смысле слова, перенасыщенные сложными сводчатыми и арочными конструкциями. Ни боковые поверхности невысоких стен, ни тем более «потолок» не остаются неизменными: они изгибаются в арках и в парусах, уходят в глубину в люнетах, отступают в аркасолиях (нишах, предназначенных для погребений), вздуваются кресчатыми и скуфьеобразными сводами, возвышаются реберчатыми куполами. Каменная оболочка кажется исключительно гибкой, податливой, находящейся в постоянном изменении. Ритмическое разнообразие и неожиданная «цветущая» сложность миниатюрных помещений определены новыми представлениями о мире и о месте человека в нем. Законы непрерывного становления, произрастания, суммирования частей – в основе новой гуманистической концепции мироздания.

Декоративное убранство интерьера включает весь репертуар, известный византийскому зодчеству. Это и тонкие мраморные колонки с резными капителями, резные беломраморные карнизы, обрамляющие дверные проемы и аркасолии, мраморная инкрустация стен и, конечно, драгоценная мозаика. В некоторые из окон, и прежде всего в те, которые прорезают стену центральной апсиды, вставлены цветные стекла. Рафинированная архитектурная концепция и изящное убранство отразили вкусы заказчика постройки – Феодора Метохита.

Столь же сложно интегрированный декор украшал небольшую капеллу – погребальную церковь во имя Богоматери Паммакарistos, возведенную в 1292-1294 гг. для Михаила

Глабаса Тарханиота – видного придворного вельможи. Размеры церкви – небольшие, камерные, даже интимные, но структура сложная, возобновляющая композицию больших храмов на четырех колонках. Обращение к старинной структуре здесь, как и в других постройках палеологовского времени, не только свидетельство приверженности к традиционной типологии, но мотивация возрожденческого толка после века латинской оккупации. Храм на четырех колонках был своего рода визитной карточкой раннего этапа возрождения македонского времени, подобно тому, как в XI в. такое место занимали храмы на тропях.

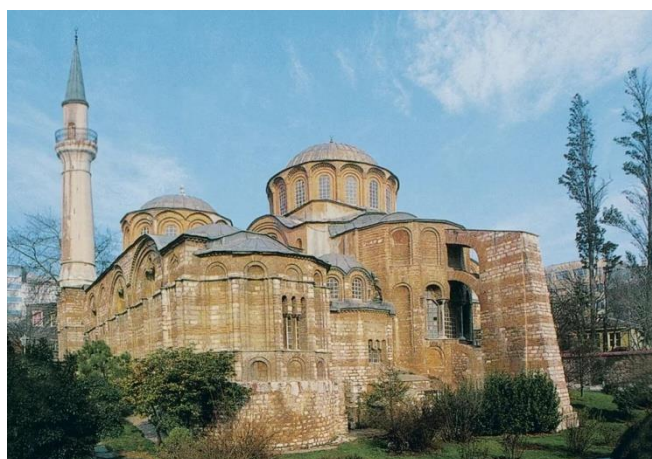
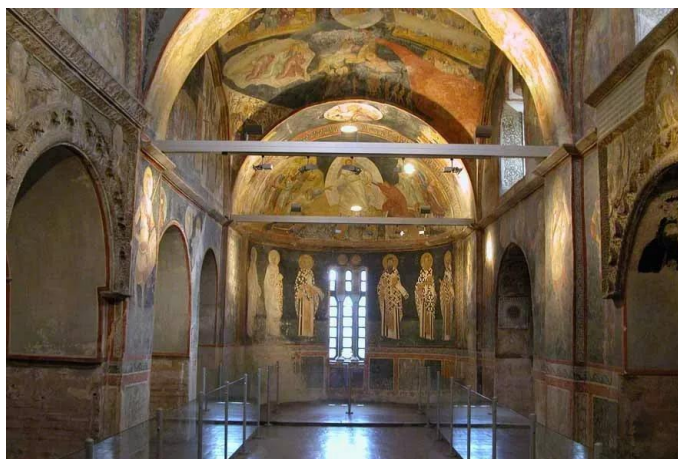


Рис. 31-33 Церковь Спасителя монастыря Хора, Кахрие-Джами, интерьер и внешний вид

Главное новшество в интерпретации старинного и, казалось бы, столь совершенного типа, что изменения уже невозможны, – еще более отчетливая зальность пространства. При значительных размерах подкупольного квадрата (ширина его 4,5 м) опоры настолько близко придвинуты к боковым стенам, что боковые нефы в реальном ощущении

пространства перестают существовать. Их ширина около метра, и они предельно слиты с центральным подкупольным объемом. Окон в люнетах боковых стен нет, и в этом отношении боковые компартименты также подчинены центральному. Тройные арочные проемы опущены ниже, вдобавок впервые окно находится в люнете над апсидой. Незначительная величина окна при большом масштабе апсидного полукружия вызывает уже знакомый эффект перспективного сокращения. Все арки очень сильно повышены, этот мотив традиционен для византийской архитектуры. Но поскольку угловые ячейки здесь очень маленькие, движению арок, перекинутых от колонок к стенам, свойственен особенно упругий и энергичный рисунок. Основные структурные уровни (их три) отмечены горизонтальными карнизами: это беломраморный резной карниз в уровне капителей колонн, фриз из цветной майолики в уровне пят основных арок и фриз в основании барабана. Декор изобилует, продуман и отличается изяществом. Кроме роскошной мозаики и не уцелевшей мраморной облицовки, интерьер украшают хрупкие резные рельефы фризов и капителей, выточенные из мрамора и позолоченные изразцовые плитки с геральдическими животными и орнаментами, полосатые – из цветного и белого мрамора – полукружия арок, узор инкрустаций на полу. Прихотливое усложнение, нарочитая изысканность, сложная нанизанность форм здесь, как в монастыре Хора, рождает ритм дробный, текучий, основанный на взаимном проникновении частей. Если бы не серьезность и величина купола, доминировало бы впечатление ювелирно отделанной вещицы, драгоценной табакерки, изобилующей сложными формами убранства.

Наружный декор храма Богородицы Паммакарistos сохранился лишь на южном фасаде. Но это вновь уступчатая кладка, полихромия: горизонтальные ряды кладки чередуются по цвету, используются декоративные круглые панно, кирпичная инкрустация. Членения в горизонтальных ярусах никогда не совпадают, что создает сложный синкопированный ритм.

Необыкновенно декоративно выглядела Южная церковь Иоанна Крестителя в монастыре Липса (1282). Храм был построен как семейная усыпальница Палеологов вдовой Михаила Палеолога Феодорой. План постройки с массивными опорами, поддерживающими значительный по величине купол (диаметр 5 м), напоминает плановое решение церкви Успения в Никее, перестроенной в 1065 г. Правда, это лишь внешнее типологическое сходство. Постройка конца XIII в. – идеальный храм «вписанного креста» весьма схожий с главным храмом монастыря Хора. Его столпы – симметричные и компактные, выступы их в пространство, в отличие от никейского храма, незначительные. Их массивная природа совершенно исключена из восприятия интерьера. Вдобавок здесь нет, как в Никее или Салониках, промежуточных опор между основными столпами. Поэтому интерьер отличается предельной собранностью. Принципы целостной оболочки, окружающей весь внутренний объем храма, типичны для искусства XIII в. и XIV в. и не знакомы в столь подчеркнутым виде VIII и IX столетиям. Пространство, несмотря на свои достаточно крупные размеры, выглядит гибким, скользким, подвижным. Когда на стенах храма существовала мраморная облицовка, эти качества были еще заметнее. Объем вимы и апсиды имеет легкие лепестковые очертания, характерные для боковых алтарей построек македонской эпохи (Богородичная северная церковь Липсы). Как и в церкви Успения в Никее, основной объем окружен галереей-обходом, где в уровне второго яруса располагались хоры. Очевидно, на хорах находились особые молельни, поскольку кладка сохранила следы тройных окон, выходящих с хор в наос.

Храм отличается компактностью: его размеры в длину гораздо менее вытянуты, чем у Богородичной северной церкви Липсы. Внутренние объемы наоса и алтаря поняты как соразмерные, энергично сопоставленные литургические величины, окруженные галереей. В стенах галереи находились аркасолии – ниши для погребальных саркофагов.

Снаружи постройку отличает подчеркнутое узорочье кладки. Ритм декоративных элементов – многочастный, нарочито усложненный, сочетающий измельченные элементы с более крупными, орнаментику и узор – с цветом (красным и белым). Солярные знаки,

свастики, меандры, волны и городки буквально испещряют поверхность апсид в сочетании с профилированными нишами и столбиками окон, насыщая ее переменчивыми светотеневыми контрастами.

Императорский дворец Палеологов во Влахернах (Текфур-сарай) в Константинополе, построенный в начале XIV в., позволяет оценить исключительную насыщенность декором внешних поверхностей здания, рождающих изменчивые импрессионистические впечатления, построенные на прихотливой смене контрастов света и тени. Здание – трехэтажный прямоугольник с двумя парами широких проходов, обрамленных колоннами. Второй и третий этажи сплошь прорезаны оконными проемами, оси которых и, соответственно, ритм не совпадают. Кажущееся произвольным чередованием широких и узких проемов, обилие узорчатой кладки, полихромная инкрустация и цветные поливные изразцы создают впечатление не только богатства фасадного убранства, но и его зрительной алогичности, случайности, косвенно соприкасающихся с идеалами живой истории, самой жизни, развитой в философии палеологовского гуманизма.



Рис.34-35 Трапезная Влахернского дворца Современный вид и реконструкция

Несмотря на то, что столичная архитектура стала тяготеть к скромным размерам, грандиозные по размеру и общественному замыслу сооружения все еще появлялись на периферии империи: в Арте, Салониках, Мистре, в переживающей государственный подъем Сербии.

Особой живописностью обладал наиболее значительный город поздней Византии, столица Морей – Мистра (рис. 36-37). Город расположился на склоне одного из островов Тайгета, возвышающихся над долиной Спарты. Он разделился на Нижний город, где жили простые горожане, находились три монастыря, резиденция митрополита, и Верхний город, в котором жили аристократы, находился дворец деспотов Морей, собор Софии (рис.38) и

монастырь Пантанассы (рис.42). Над всем городом возвышалась укрепленная цитадель, построенная франками. Главная улица Мистры представляла собой извилистую дорогу шириной 2,5 м, поднимавшуюся по неровностям рельефа, местами среди скал, местами через скопления построек. Многочисленные кварталы города отделялись друг от друга крепостными стенами. Сложенные из местного камня, покрытые черепицей церковные постройки Мистры живописно лепились по рельефу и составляли с ним нерасторжимое целое. По своей общей пространственной структуре Мистра была сходна с древнегреческими городами. Она и стала центром возрождения национальной греческой культуры.



Рис. 36 План Мистры: 1. Главный вход. 2. Храм Св. Дмитрия Солунского (Митрополия). 3. Евангелистрия. 4. Церковь Свв. Феодоров. 5. Афендико (Одигитрия). 6. Монеувасийские ворота. 7. Церковь Св. Николая. 8. Дворец Палеологов. 9. Нафплионские ворота. 10. Верхний вход в цитадель. 11. Церковь Св. Софии. 12. Малый дворец. 13. Цитадель. 14. Мавγορρота. 15. Монастырь Пантанасса. 16. Таксиарха. 17. Дом Франгопулоса. 18. Перивлепта. 19. Церковь Св. Георгия. 20. Krevata House. 21. Мармара (Вход). 22. Αϊ-Υαννακιδс. 23. Дом Ласкарисов. 24. Церковь Св. Христофора. 25. Руины. 26. Церковь Кириакии Никомидийской.



Рис.37 Мистра Современный вид

Основным типом культовых сооружений в этом регионе стала купольная базилика с обходными галереями и хорами, восходящая к произведениям VIII - IX вв. (перестроенная в VIII в. церковь Ирины в Константинополе). Большие размеры, ориентация на большое число прихожан явно свидетельствовали о стремлении горожан следовать примерам столичных базилик, поднимая, таким образом, статус города вообще. Обилие куполов, возвышающихся не только над центром, но и над галереями, позволяет увидеть в этой

архитектуре отголоски еще одного древнего типа – многокупольных базилик (храма св.Иоанна в Эфесе или церкви св. Николая в Мирах Ликийских). Во всяком случае, константинопольское зодчество, строительство Салоник и Никеи ничего подобного не знало.



Рис. 38. Собор св. Софии в Мистре



Рис. 39. Церковь св. Димитрия в Мистре



Рис.40 Церковь Богоматери Одигитрии в монастыре Бронтохион

Самыми ранними постройками Мистры, возникшими в конце XIII века стали базилики св. Димитрия (1292, рис. 39) и Богоматери Одигитрии (Афендико) в монастыре Бронтохион

(1311-1322, рис. 40). Это большие трехапсидные храмы, центральное пространство которых с трех сторон окружено хорами, раскрывающимися в подкупольный объем аркадами на колоннах. Над рукавами креста, вписанного в базиликальную схему, поставлены еще четыре купола, пятый завершает нартекс. В храме Афендико внутренний обход дополнен чуть более поздними открытыми аркадами с южной и северной стороны. Интерьер, отличающийся протяженностью, пластикой, словно воспроизводит старинные образцы – такие как церковь Ирины в Константинополе. Как в традиционных базиликах, здесь не совпадают уровни пола боковых нефов и центрального.

Храм св. Федора конца XIII века относится к типу греческого крестчатого октагона. Только сложная пространственная структура заключена здесь в замкнутую кубическую оболочку.

К зрелому палеологовскому периоду относятся храмы Богоматери Перивлепты (рис.41) и св. Софии (ок.1360-х г., рис. 38) с их ясным и спокойным пространством с коробовыми



Рис. 41. Церковь Богоматери Перивлепты в Мистре.

сводами, перекрывающими рукава креста (тип храма на четырех колонках). В 1430 г. построена самая поздняя купольная базилика Мистры – храм Богоматери Пантанассы (рис.42). Он состоит из двух этажей. Нижний – базилика с тремя нефами, тремя апсидами и нартексом, то есть церковь, подобная храму св. Димитрия. Второй этаж в плане представляет равноконечный крест, средокрестие которого перекрыто куполом, а рукава – сводами. Над западными углами также сооружаются купола. Такой тип здания не внес ни конструктивных, ни композиционных новшеств. Он не вышел за пределы канонической церковной архитектуры. В его традиционности можно усмотреть стремление духовенства сохранить в Мистре, соединив воедино, все предшествующие достижения византийской архитектуры.



Рис. 42. Монастырь Пантанассы в Мистре.

Даже западные влияния, ощутимые в скульптурном декоре алтарных преград, в стрельчатой форме арок не изменили этого традиционного характера храмов Мистры, которые, однако, всегда имеют при себе колокольни, неизвестные Византии до эпохи латинских завоеваний.

Среди храмов Мистры архитектура Пантанассы, самой последней по времени возникновения из всех ее церквей, отличается, пожалуй, наибольшим эклектизмом. Здесь смешались элементы различных стилей, местного и константинопольского, а также сказалось воздействие готической архитектуры. Обилием куполов удлиненного плана и П-образными хорами святилище напоминает Афендику, открытые галереи с широким шагом колонн, возможно, вдохновлены колоннадами Влахернского дворца константинопольского императора, а две башни западного фасада – дань уважения Южной Италии, с которой Мистра поддерживала тесные взаимоотношения в это время. Северный портик храма, с которого открывается вид на долину реки Эвроты и древнюю Спарту, приподнят на высоком цокольном основании. Легкая его аркада образована стрельчатыми арками, опирающимися на тонкие колонны с миниатюрными капителями. Она перекликается с аркадами колокольни, и с теми глухими арками, которые покрывают в два яруса три апсиды.

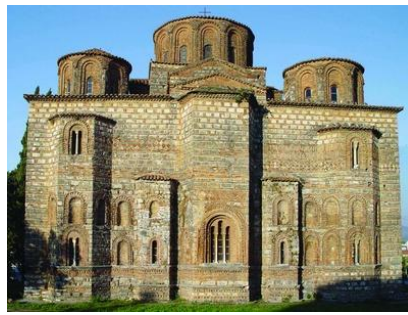


Рис. 43 Церковь Паригоритиссы в Арте

Среди сооружений континентальной Греции безусловным своеобразием отличается храм Богородицы Паригоритиссы в Арте, в Эпире (1282-1289). Церковь входила в комплекс дворцовых сооружений независимой от франков части Греции, где правил деспот Никифор Комнин Дука. Архитектура ее принадлежит к редкому в XIII – XIV вв. типу храма на тропиках и явно питается наследием древних знаменитых греческих построек XI в. – Хосиос Лукас в Фокиде, Неа Мони на Хиосе и Дафни в Афинах. В основе сооружения – центральный объем (ширина подкупольного квадрата – 10 м) с восемью опорами – выступами стен, которые служат основанием для купола. То есть, в храме синтезирован греческий крест с октагоном. Однако в отличие от католиконов XI в. купол не опирается непосредственно на стены. Они служат лишь основанием для массивных кронштейнов с поставленными на них колоннами. Таких постепенно уменьшающихся ярусов три: кронштейны и покоящиеся на них колонны создают перспективный эффект по мере движения в высоту. Пространство под куполом выглядит вытянутым, столпообразным, оно сжато ярусами обступающих его колонн в сложной многоэтажной системе, оно кажется напряженным и лишенным спокойствия и осеняющей гармонии старинных храмов на тропиках. Принцип противоборства, неизвестный ранней византийской архитектуре, дополнен здесь и светотеневыми контрастами ярко освещенного столпа под куполом и темных обходных галерей. Словно героическая эпоха, сопряженная с активным противостоянием греков захватчикам, нашла отражение и в архитектуре.

Центральный объем завершается трехапсидным алтарем и окружен с боковых сторон и с запада обходными двухэтажными галереями, на которых расположены хоры. Хоры открываются широкими арочными проемами в центральное пространство и осеняются четырьмя главами. Боковые (южная и северная) галереи, завершаясь выступающими

апсидными полукружиями, представляют собой однефные церкви.

Необычен внешний вид храма Паригоритиссы. Трехэтажный объем трактован как монументальный кубический стилобат купола. Его четырехскатное покрытие делает связь куполов с нижними массами совсем не очевидной, а демонстративно противопоставленной. Нижний этаж лишен окон, его стены прорезаны лишь порталами входов. Два верхних этажа расчленены типичными для греческой архитектуры сдвоенными арочными окнами с колонками посередине. Ощущение статики, блочного единства, монолитной незыблемости преобладает. В декоре храма в Арте немало количество западноевропейских элементов: кубовидные капители, фигурки монстров в основании колонок третьего яруса, стрельчатые арки, архивольты которых украшены фигурами пророков. Рядом с такими типично западными мотивами присутствуют элементы, которые получают развитие в греческом декоре, а позднее – в памятниках Древней Руси. Это изразцовые рельефные панно на фасадах.



Рис. 44. Церковь св. Софии в Трапезунде

Вслед за экономическим укреплением независимых государств с центрами в Никее, Арте, началось возрождение архитектуры и в Трапезунде. Наиболее интересный пример поздневизантийской архитектуры здесь - собор Св. Софии в Трапезунде (между 1238 и 1263, рис.44). Наряду с очевидным воспроизведением традиционной структуры плана вписанного креста на круглых колоннах и пространства с нартексом постройка содержит ряд черт, заимствованных с Востока: удлиненный западный рукав, формы объемной композиции, кладка из гладко отесанных камней, оконные бровки напоминают армянские и грузинские памятники предшествующих эпох. Глубокие портики с 3 арками сходны с собором в Кутаиси (1003). Орнаментальные мотивы, капители в портиках имеют сельджукское происхождение и были восприняты, возможно, из армянского зодчества. Этот храм, самый крупный на востоке империи, остался в стороне от основного пути эволюции византийской архитектуры, центрами возрождения которой стали Константинополь, Никея, Арта, Мистра, Фессалоника.

Интересно, что наряду с зарубежными влияниями в декоре, в византийском зодчестве появились колокольни, как правило, квадратные в плане, многоярусные, возвышающиеся над главным храмом и окрестностями, возможно появившиеся под влиянием италийских и сицилийских кампанилл. Колокольни появлялись на севере Греции (ок. 1300), у собора Св. Софии в Трапезунде (1427), у церкви Пантанасса в Мистре (XV в.). В монастыре Хора (Кахрие-джами) подобная звонница (нач. XIV в.) существовала над юго-западным углом экзонартекса, на ее основании впоследствии был сооружен минарет.

Несмотря на политические и экономические трудности, византийские мастера сохраняли свой авторитет, как признанные мастера архитектуры и дизайна. К их услугам прибегали как западные, так и восточные соседи. Яркий пример поздневизантийского зодчества за

пределами Византии собор св.Марка в Венеции (рис.45-46).

Этот собор, спроектированный византийским зодчим, начали строить ок. 1063 г. Он воспроизводит тип византийского пятикупольного храма, с планом в виде равноконечного греческого креста, с одним куполом над средокрестием центрального нефа и четырьмя над каждым концом креста. Внутренние залы постепенно пышно украшались мраморными плитами и мозаиками. Со временем, золотое убранство закрыло даже окна храма, создав атмосферу таинственности и чувственности, которые веками завораживали посетителей как выражение восточной мистики.



Рис. 45-46. Собор св. Марка в Венеции

Несмотря на то, что простая кирпичная византийская кладка пятипортального западного фасада постепенно исчезла под нагромождением мраморных плит, колонн, капителей, скульптур и мозаик, а византийские кирпичные купола были закрыты новыми, рельефными, собор по-прежнему напоминает о том, что Венеция рождалась как византийская провинция. Даже в годы наиболее острого противостояния Константинополю, венецианцы по-прежнему подражали его великолепию.

Замедленность социально-экономического развития Византии в значительной степени объяснялась консервативным монархическим устройством империи. В византийских городах не возникло внутренней сплоченности сословий и цеховых корпораций, как в западно-европейских, в них не было условий для развития буржуазных отношений. В результате этого экономика Византийской империи оказалась подавленной иностранным купечеством, в особенности венецианцами и генуэзцами, владевшими крупными колониями во многих византийских городах. Утратившая реальную почву для своего существования, Византия в XV в, была уже не в состоянии выдержать натиск турецких завоевателей и пала в 1453 г.

После падения Константинополя и других центров империи византийская культура

продолжила свое развитие среди православного населения на территории Османской империи и в небольших колониях латинян на Востоке. Поствизантийский период в наименьшей степени интересен с точки зрения архитектуры, поскольку церковное строительство стало невозможным, строения ветшали и разрушались. Колоссальное воздействие византийской архитектуры испытало культовое зодчество Османской империи. Кроме того, несмотря на уничтожение или замазывание христианских росписей и образов, использование в качестве мечетей некоторых храмов способствовало их сохранению: они своевременно ремонтировались и укреплялись. Традиции византийской архитектуры составили основу развития архитектуры на территории Греции в период возрождения национальной культуры и зодчества с XIX в.

Тест по теме:

История архитектуры и градостроительства Византии

1. Основным строительным материалом в Византии был:

- а) камень,
- б) бетон,
- в) кирпич

2. Выберите фотографию, на которой представлены византийские оборонительные укрепления:



а)



б)



в)

3. Центром Константинополя считался:

- а) Ипподром,
- б) храм св. Софии,
- в) город имел несколько общественных центров

4. Византийские культовые сооружения развивали типы:

- а) античных храмов и нимфеев,
- б) римских базилик и мавзолеев,
- в) римских терм и восточных дворцов

5. Прототипом композиции собора св. Софии послужил план:

- а) собора Сан Витале в Равенне,
- б) собора св. Сергия и Вакха в Константинополе,
- в) церкви св. Ирины в Константинополе

6. Купол собора св. Софии опирается на:

- а) мощные стены,
- б) бетонные кольца,
- в) тромпы

7. Основным типом культовых сооружений в византийской Африке была:

- а) 7-, 9- или 11-нефная укороченная базилика,
- б) небольшая базилика с экседрами,
- в) центрическое сооружение в виде греческого креста.

8. Главным дворцовым комплексом средневизантийского периода был:

- а) Большой императорский дворец,
- б) Влахернский дворец,
- в) дворец в Мистре

9. На фотографии представлен:



- а) дворец,
- б) форум,
- в) ипподром,

10. Монастыри Афона относятся к периоду:

- а) ранневизантийскому,
- б) средневизантийскому,
- в) поздневизантийскому.

11. Аркосолии- это:

- а) полукруглые глубокие ниши, иногда предназначенные для статуи императора,
- б) ниши с полукруглым завершением, оформленные колоннами,
- в) небольшие ниши с полукруглым завершением, служившие для погребальных саркофагов.

12. Техника клуазонной облицовки это:

- а) чередование плинфы и цемянки,
- б) мозаика из дорогих сортов дерева,
- в) чередование мрамора и кирпича

13. Памятник, представленный ниже относится к периоду:



- а) ранневизантийскому,
- б) средневизантийскому,
- в) поздневизантийскому

Глава 2.

Архитектура и градостроительство исламского Востока.

Совершенно особое место в истории культуры занимает средневековый Восток, противопоставивший с VII в. христианской Западной Европе исламскую архитектурную традицию.

Ислам – третья мировая религия, возникла в Аравии в 30-е г.г. VII в., когда разрозненные кочевые арабские племена стали склоняться к оседлому образу жизни и переходить к земледелию. Дефицит свободных земель, необходимость объединения для того, чтобы отвоевать ее у соседних народов, отразились в идеологии: возникло движение за слияние племен.

Главным проповедником новых идей стал Мухаммед (ок.570-632 г.г.), уроженец западноаравийского города Мекки, а Центром государственного объединения стал древний аравийский храм – Кааба. Мекка, расположенная в гористом Хиджазе, в неширокой «долине, лишенной злаков», (Коран, 14:40), на скалистых берегах извилистой пересыхающей речки – вади – издревле считалась важнейшим торгово-экономическим узлом, связывавшим Аравию с Месопотамией, Сирией, Палестиной, Египтом и Эфиопией. Сюда из разных селений и городов стекались арабы, чтобы поклониться Каабе. Это было почти кубическое каменное сооружение (Кааба по-арабски – «куб»), ориентированное углами по сторонам света. В южный и восточный углы невысокой (4,5 м) бескровельной постройки были вмонтированы каменные фетиши – воплощения обожествляющихся аравийцами небесных светил. Возможной причиной создания храма был упавший в этом месте метеорит – знаменитый «черный камень», почитавшийся язычниками как символ бога Эллы (Аллаха) или покровителя Мекки божества Хубала. Внутри Каабы находилась также сердоликовая с золотой правой рукой статуя Хубала, у которой выпрашивали прорицания гаданием на стрелах с надписями (акт, категорически осужденный Кораном). В начале VII в., пострадавшая от пожара и селя Кааба, была заново сложена чередующимися рядами камня и дерева. Здание (9-метровой высоты, с плоской крышей на 6 деревянных столбах) внутри оштукатурили и украсили росписями, которые, по сообщениям средневековых арабских авторов, включили изображения библейских пророков, Авраама и Марии с младенцем Иисусом на коленях.

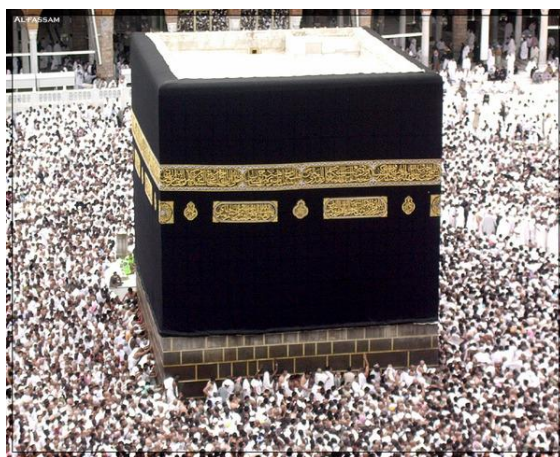


Рис. 47. Кааба в Мекке.

Сейчас Кааба расположена внутри Запретной мечети (ее современные размеры: высота 13 м, длина 11,03 и ширина 12,86), являющейся типичным образцом арабской культовой постройки. Внутри двора, паломники 7 раз обходят вокруг Каабы и стараются прикоснуться к черному камню, ныне защищенному стеклом в богатой серебряной раме. Для мусульман этот камень - почерневший от грехов человеческих райский белый яхонт, посланный Аллахом в утешение Адаму, чтобы он мог видеть в камне утраченный рай.

Понимая важность сохранения древнего общеарабского культурного центра для привлечения на свою сторону населения всей Аравии, Мухаммед объявил Мекку священным городом, а Каабу – «домом Аллаха» и главной мусульманской святыней.

Впрочем, самого Мухаммеда в Мекке сначала не поддержали. Он был изгнан из города и нашел прибежище в Медине, где создал первую мусульманскую общину – умму. Его ученики и последователи признали в нем пророка и стали почитать его как посланника единого и единственного бога – аллаха, передававшего людям через Мухаммеда божественные откровения, составившие текст священной книги – Корана (значение ее для мусульман такое же, как Пятикнижие Моисеево для евреев или Евангелие для христиан). Приверженцы нового идеолога помогли ему под знаменем ислама подчинить сначала Мекку, а потом и большую часть Аравии.

Созданная Мухаммедом в Медине мусульманская община очень быстро развилась в сильное государство, глава которого объединял в одном лице духовного и политического правителя и военачальника. Однако, даже захватывая под эгидой новой религии соседние земли, арабы еще долго оставались кочевниками. В пикку высокообразованным эллинистическим горожанам, они не разрывали своих связей с природой: их новые города оставались открытыми в степи или пустыни (хотя бы в некоторых частях города необходимо было оставлять место для выпаса лошадей и верблюдов). Так как весь природный ландшафт имел для них самостоятельную ценность, вся завоеванная во имя ислама территория вокруг Мекки приобретала для них религиозную значимость. Чтобы освоить ее, кочевники активно прокладывали дороги, соединяющие между собой города и селения, и каждый населенный пункт воспринимали очередным рубежом распространения веры и цивилизации. Так как сама земля считалась сакральной, сначала не было необходимости в возведении храмов, достаточно было придерживаться единой направленности.

В доме Мухаммеда в Медине молельным залом служил квадратный двор со сторонами длиной 50 м. Со всех сторон его окружали глиняные и саманные постройки разного назначения. Для удобства последователей пророка с северной стороны двора была сделана пристройка под пальмовым навесом на двух рядах столбов из пальмовых стволов. Пристройка также указывала направление на Иерусалим, который вначале почитался Мухаммедом сакральным центром новой религии. Когда же во 2 г. хиджры (624 г. н.э.) сакральным центром ислама, земным отражением небесной Каабы и хранителем священного черного камня было провозглашено главное святилище Мекки – Кааба, навес был перемещен на южную сторону двора.

Так стала складываться композиция первых исламских храмов - мечетей. Используя опыт синагог и христианских храмов, мечети стали проектировать как гипостильные залы, на колоннах или столбах, частично перекрытые кровлей. Вытянутое в длину пространство залов ограничивалось передней стеной – киблой, где подчеркивая священную ориентацию на Мекку, обычно размещали нишу – михраб. Любопытно, что михраб и конструктивно и символически напоминал христианскую апсиду, являясь «воротами» направленными сразу вовне – в божественный мир - и внутрь – в земной мир храма.

Рядом с михрабом обычно устраивали минбар – кафедру для проповедей, а снаружи, возле мечети возводили минарет – башню, с которой верующих призывали на молитвы.

Также просто выглядели первые арабские города. Халиф Омар I, в 638 г. заложивший один из первых исламских городов – Куфу (территория современного Ирака), ориентировался на Медину. Правитель хотел, чтобы ни одна река не отделяла его город от первого центра ислама.

Разметка Куфы производилась с помощью лука — на месте, куда падала стрела, намечалась граница города (потом это стали границы центра). Хотя логическим и фактическим центром города была мечеть, но, как и в Медине, главное ядро составляли мечеть и дворец, окруженные не стеной, как в древних городах, а обширным рынком. Только позднее дворцы стали возводить на краю города. Каждому племени выделялся свой

квартал; город, таким образом, объединял все народы вокруг веры.

Для ранних мусульман полезность и целесообразность были главными критериями красоты предмета или явления, и они охотно осваивали античное и византийское наследие, использовали традиции и опыт покоренных народов. Занимая (часто по договоренности, без разрушительных военных действий) старые города Восточного Средиземноморья, арабы приспособливали к своим нуждам их социально- административное устройство, сохраняли городскую планировку, обживали и использовали существующие сооружения, в том числе культовые.

Самая ранняя из сохранившихся исламских построек - Куббат –ас- Сахра - Мечеть Скалы в Иерусалиме (рис. 48-49) - расположена на месте, которое имело огромное религиозное значение еще задолго до возникновения ислама. Скала — вершина горы Мориа — издревле почиталась как центр мира. Здесь же Авраам собирался принести в жертву своего сына Исаака. Известно, что в начале I тысячелетия до н.э. в Иерусалиме на этой самой скале легендарный царь Давид, соорудил алтарь, посвященный Яхве. А позже, его сын Соломон воздвиг на этом месте огромный Храм, в котором хранился Ковчег Завета. Ковчег с 10 каменными плитами, на которых были записаны скрижали Завета, считался главной святыней древних евреев. Для него в храме Соломона был отведен отдельный предел, в который позволялось заходить только первосвященникам.



Рис.48. Куббат ас-Сахра. Мечеть Скалы, Иерусалим, Израиль.



Рис. 49. Куббат ас-Сахра. Мечеть скалы. Интерьер.

После того как войска Навуходоносора разрушили первый храм, царь Ирод возвел на этом месте второе святилище, сыгравшее значительную роль в судьбе Иисуса Христа.

Изгнав из храма торговцев, он восстановил против себя власти Иерусалима, был схвачен и казнен. Известно, что недалеко от святилища на Масличной горе, через три дня после смерти он возродился и вознесся на небо.

Храм Ирода был разрушен римлянами в I веке, и только в VII веке арабский завоеватель Иерусалима Абд аль-Малик (685-705) восстановил скалу в прежнем виде и между 688 и 692 годами построил рядом мечеть. Мусульмане считали, что со священной скалы пророк Мухаммед, по содействию архангела Гавриила возносился на небо, и именно здесь ему были вверены заветы мусульманской веры.

Своеобразная история святилища, переплетение различных духовных традиций повлияли на внешний облик исламского храма. Не случайно своими формами мечеть повторяет раннехристианские сооружения.

Здание мечети стоит на высоко поднятой террасе, вымощенной каменными плитами. В плане это восьмиугольное здание, внутреннее пространство которого имеет четкие геометрические пропорции. Центральная часть храма, над которой возвышается купол, накрывает скалу, священную и для иудеев, и для христиан, и для мусульман. Плоская часть кровли опирается на колонны, которые образуют две круговые арочные колоннады: полуциркулярную из арок, сгруппированных по три на четырех колоннах между восемью угловыми колоннами и круговую, составленную группами из четырех арок между четырьмя колоннами, расположенными по диагонали. В созданных таким образом обходных галереях паломники совершали ритуальный круговой обход. Купол (высотой 34 м и диаметром 22 м) на барабане с 16 нишами был построен из дерева из двух соединяющихся оболочек и покрыт с внешней стороны тонким листовым золотом. Проектируя его, архитекторы использовали в качестве модуля сакральный квадрат (символ Каабы) и священное число «4» (по-арабски, в словах Аллах и Мухаммед по четыре буквы). Все элементы постройки численно кратны четырем: купол имеет 32 ребра, в барабане 16 граней, координатные оси содержат 4 портала, указывающие входы в храм.

Для интерьера мечети характерно обилие мрамора, золота и ярких красок. В мозаике использовались аканф, пальметки, виноградные листья, розетки, сосновые шишки и т.д., что свидетельствует о применении стилизованных приемов античной архитектуры.

В эпоху первых арабских завоеваний и в правление Омейядов новые города возникали вдали от метрополии. Южномесопотамские Куфа и Басра, северомесопотамский Мосул, египетский Фустат, тунисский Кайруан выросли из городов-лагерей, мест квартирования гарнизона и расселения иммигрировавших арабских племен. В устройстве этих поселений эксплуатировались идеи римского военного лагеря и византийского пограничного форта.

На окраинах мусульманского мира для защиты и расширения его границ строились рибаты – укрепленные цитадели благочестивых воинов-аскетов, борцов за веру, получивших прозвище марабутов. Рибаты в тунисских городах Сусе и Монастире имели типичный для раннесредневековых замков Восточного Средиземноморья план: в квадрат внешних стен с массивными башнями-бастионами (трехчетвертными на углах и полукруглыми на фасах) и единственным входом (в башне главного фасада) симметрично вписывали помещения, закрытые в мощеный квадратный внутренний двор. Мечетью (по-арабски – масджид) в рибатах и замках обычно служил зал, включенный в общую периметральную композицию построек разного назначения.

Так как арабы большую часть времени проводили в походах, завоеывая новые земли и города, арабским отрядам в походах в качестве масджид обычно служила очерченная на земле ритуально чистая территория, а киблу – священную ориентацию определяли по тени воткнутого в землю копья. В основанных в 630-х г.г. Басре и Куфе, по сообщениям арабского историка IX в. аль-Балазури, первые мечети были «нарисованными» и представляли собой очерченный или обведенный плетнем или рвом квадратный участок земли, границы которого в Куфе, например, были определены длиной полета стрелы, пущенной из одной точки на четыре стороны света.

Но продвигаясь вдоль Средиземного моря на запад и на восток, арабы вливались в мир

высокой интернациональной культуры, где существовали развитые архитектурные традиции. Так, благодаря местным природно-климатическим особенностям и национально-культурным традициям, на основе единой религиозной традиции сформировалось 5 своеобразных архитектурных школ: сирийско-египетская, магрибинская, персидская, индийская и османская. Общим для них был единый рациональный принцип: композиции всех архитектурных сооружений подчинялись требованиям культа и климатических условий. Даже для храмов обязательной была не красота, а целесообразность.

Открытый двор с низкими водоемами служил для омовений, предшествующих молитве. Окружающие двор галереи, как и затененный зал, укрывали от палящих лучей солнца. С высокой башни - минарета далеко разносились призывы муэдзина. Зал, в котором поперечными рядами, подобно войску, размещались молящиеся, всегда выглядел более широким, чем глубоким. Подобное развертывание пространства по поперечной оси стало отличительной особенностью композиции мечети.

Для воплощения этого по-своему понятого утилитаризма были найдены ясные, геометрически четкие и художественно выразительные формы. От примитивно сооруженного культового участка эволюция шла к созданию развитого архитектурного образа, от простой гипостильной системы — к пространственно усложненной. Одновременно возрастало количество возводимых культовых зданий, и заметно укрупнялись их размеры.

Все это было тесно связано с политической историей Арабского халифата, процессом усиления центральной власти и идеологических позиций ислама. Уже в ранних арабских мечетях заключалась идея обширного пространства, частично открытого и частично закрытого, но достаточно гибкого и подвижного, чтобы служить нуждам мусульманской общины. В отличие от принципа европейской архитектуры, когда в пространстве создавалась некая единая масса, здесь выделенное в природе обширное пространство как бы обрастало массой, становилось зданием. Первоначально масса служила простым ограждением, затем приобрела более сложную пластическую конфигурацию, но всегда сохранялось стремление к замкнутости пространства, что усиливалось впечатлением бесфасадности постройки.

Стены мечети, дворца, медресе, караван-сарая, подобно стенам домов и городских укреплений, представляли собой зрительную и материальную преграду, скрывавшую то, что за ней находилось. Смысл здания в значительной мере сосредоточивался внутри. Связь его с пространством природы выражалась в развертывании плана по горизонтали, составлявшей основу композиции. Горизонтальная протяженность оттенялась введением некоторых вертикальных акцентов. Приверженность пространству земли, понимаемой как неподвижная плоскость, от которого воображение не могло оторваться в заоблачные выси и сформировать новое самостоятельное пространство,— одно из коренных отличий арабской колонной мечети от готического собора, воплощавших по-своему, средствами своих конструктивных и декоративных систем, образ Вселенной.

Облик мечетей во многом зависел от строительных материалов, находившихся в распоряжении строителей. Например, в Сирии любили применять чередование черного и белого камня (базальта и известняка). В ряде стран (Иран, Ирак, Марокко, а также в Андалусии) мечети строили из кирпича, в других местах — из тесаного камня.

Первые мечети были построены с оглядкой на традиции, сложившиеся к тому времени в церковной архитектуре Византии. Так первая мечеть в Дамаске развила тип колонной мечети, крестообразный план имели первые мечети Египта, до тех пор, пока различные вспомогательные службы: библиотеки, школы, бесплатные столовые и склады не исказили их первоначальный план.

Благодаря персидским влияниям в исламских мечетях появились айваны — высокие ниши, открывающиеся в сторону фасада. Затем нашли распространение композиции четырехайванных мечетей с центральным куполом. Купол на тропках (конусных «парусах» в углах сходящихся стен) нашел широкое применение в Египте в XIV– XV вв., и наиболее

ярко, в сооружениях Османской Турции XVI вв. Несмотря на конструктивную общность, в разных странах формы куполов всегда отличались своеобразием.

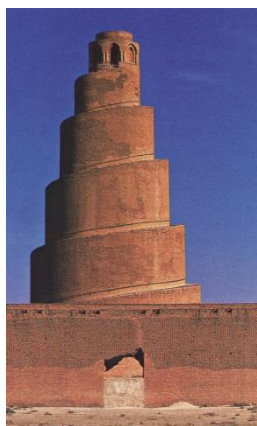


Рис. 50. Минарет Малавия в Самаре.

Также, каждая из архитектурных школ выработала свой характерный тип минарета. Магрибинские минареты обычно выполняли две функции: культовую и оборонительную. Зубчатые стены, узкие прорезные окна и машикули (навесные бойницы в верхних частях стен и башен) дополняли минарет Кутубийа в Марракеше (Марокко – 1184) и минарет Хиральда в Севилье (Испания, 1195). Силуэты башен Магриба геометричны: их возводили на прямоугольном основании, водружая один кубообразный объем на другой. Иранские минареты XI–XIII вв., как правило, были высокими и тонкими, круглыми в сечении башенками с балкончиком, размещенным в своеобразном фанаре, увенчивающем постройку.

Минареты Месопотамии, выложенные из кирпича, представляли собой усеченный конус, вокруг которого шел спиралевидный пандус (минарет Малавия в Самаре, рис.50). Минареты, построенные в османское время на территории Турции и Балканского полуострова – выглядели более стройными и снабжались каннелюрами. Как правило, в своей верхней части они имели ажурные балкончики шюрфэ, с которых муэдзин призывал верующих на намаз.

На территории Средней Азии минареты строили отдельно от мечети, в виде мощных башен, облицованных кирпичом и полихромной плиткой, как бухарский минарет Калян. А в Индии и Афганистане минареты, возведенные из камня, отличались блистательной декоративной отделкой, как делийский Кутб-Минар или афганский минарет Джама. Впрочем, везде вертикальные силуэты башен доминировали над городом, выделяясь своими размерами и красотой.

Архитекторы Сирии, Египта и Турции использовали в качестве кровли объемные купола на барабане, которые «накрывали» молельные залы. Но были мечети с плоской и покатой кровлей. Все эти культовые сооружения должны были быть ориентированы на Мекку, направление на которую указывала кибла в обрамлении михрабной ниши. Ниша михраба обычно оформлялась из цветного камня и представляла собой арку. Иногда михрабную нишу заполняли одной или несколькими расположенными одна в другой стрельчатыми арками, опирающимися на полуколонны. Такой же прием использован для оформления окон фасада маристана (госпиталя) султана Калауна (1284–1285) в Каире.

В некоторых мечетях сооружали до 4-х михрабов (по числу мазхабов – юридических школ, принятых в исламе). Стены, в которых находились михрабы, украшали лепниной, резьбой или керамической мозаикой, напоминающей ковровые изделия Востока.

Арки различных видов – подковообразные, «сломанные», с использованием колонн и «сталактитов» в качестве капители – излюбленный прием декорирования культовых зданий

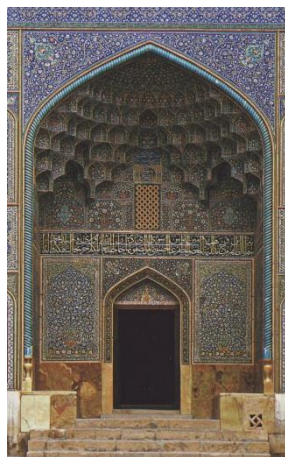


Рис. 51. Сталактиты в оформлении входного портала мечети Лотфаллах в Исфахане.

ислама. Арки использовались для оформления сводов между колоннами молитвенного зала, для декорирования окон (в том числе и ложных). Сталактитовая капитель обычно собиралась из разных элементов (от 7), создавая карниз колонны. Таковы сталактитовые карнизы в Львином дворе дворца Альгамбра (Гранада). Иногда сталактиты украшали свод над главным входом в мечеть, как это сделано в мечети султана Хасана в Каире (1536) или в мечети Лотфаллах в Исфахане (рис.51).

Для оформления мечетей характерны также массивные резные двери, иногда украшенные металлическими заклепками в виде многоконечных звезд или «одетые» в чеканный покров из меди, рисунок которого представляет собой пересекающиеся геометрические фигуры. Такова дверь главного портала мечети аль-Муайада в Каире.

Как для архитектуры исламских стран крайнего запада, так и для Средней Азии характерна изысканная резьба по стучу – разновидности алебаstra. Набросав тонким резцом рисунок по слою алебаstra, мастера «выбирали» излишний материал, создавая причудливый объемный рисунок, куда в общий фон переплетений вносили картуши с цитатами из Корана или затейливые цветочные узоры. До сих пор поражает декоративная резьба по стучу, сохранившаяся на развалинах дворца Мутасима в Самарре, которая в 836–883 была столицей государства Аббасидов. Стучом декорированы мечети XIV в. в Исфахане, Бестаме, Абаркухе.

В Иране часто применяли звездообразные и крестообразные по форме изразцы, из которых выкладывали настенные панели. В Средней Азии и Индии культовые здания оснащали мощными (высотой в 2–3 этажа) порталами (пиштак – перс.), полностью покрытыми мозаикой из разноцветной керамики. Таков знаменитый портал медресе «Шир-дор» (1619) в Самарканде.

Оригинальные планы имели мечети Средней Азии и Индии. Молитвенный зал под куполом представлял собой прямоугольник, а дополнительные службы обрамляли его по периметру, оставляя свободным пространство перед входом в мечеть. Иногда боковые помещения окаймляли дворик, в котором находились фонтан или бассейн, а также помещения для омовений. Типичным примером может служить погребальная мечеть султана Хумайюна (1565, Дели).

В борьбе с идолопоклонничеством, отказавшись от изображений людей и животных, мусульмане превратили в декоративный мотив – каллиграфическую вязь с цитатами из Корана. Обычно куфические надписи наносили на стены мечетей и медресе – мусульманских школ – при помощи разноцветной керамики, резьбы по дереву или стучу. Иногда подобный орнамент исполнял роль фриза, идущего по периметру внутреннего помещения. В Иране мастера изготавливали специальную полихромную керамическую плитку в технике «*corde seka*». В соответствии с фразой, которая должна была быть изображена на

стене, на каждой плитке размещались буква, слог или часть слова.

Затем плитку подвергали нескольким обжигам (по числу наносимых красок). Таким образом, составлялись целые фрагменты Корана, которыми украшались внутренние помещения и вход в мечеть.

Важную роль в зодчестве мусульманского Востока играл орнамент. Первоначально в нем преобладали растительные элементы, часто заимствованные из классической античности. Впоследствии распространение получил линейно-геометрический орнамент, построенный на сложном сочетании многоугольников и многоконечных звезд.

Таким образом, появился новый тип орнаментальной композиции – арабеска, позволившая украшать как культовые, так и светские постройки. Зодчие Ближнего Востока в разработке арабески достигли высочайшего мастерства. Бесчисленное множество композиций, которое можно обнаружить как на внешних стенах, так и внутри мусульманских построек свидетельствует о том, что при создании очередного арабескового орнамента мастер руководствовался логически-строгим и математически выверенным узором и полетом своей фантазии, которые в рамках дозволенного исламом отнюдь не кажутся ограниченными.

В XIV–XV вв. в Магрибе уже практически каждая культовая постройка, словно сеткой, покрывалась тончайшим арабесковым узором. Орнамент, надписи, сталактитовые карнизы образовывали изящные динамические композиции, свидетельствующие об утонченной роскоши. Практически каждый дециметр поверхности украшали резьбой, узором стилизованных растительных или геометрических мотивов.

Сталактиты - появившиеся благодаря конструктивной необходимости перехода от прямых углов к кругу (например, когда купол водружали на прямоугольное основание), заполняли своды или ниши. Если византийские зодчие осуществляли такой переход через «паруса», то исламские архитекторы стали использовать сталактиты.

2.1. Сиро-египетская школа исламского зодчества.

Мухаммед принес своему народу послание, наделявшее людей не только верой, но и непреодолимой энергией. Некоторые арабские племена сразу же энергично взялись за оружие, став передовым отрядом завоевателей, которые за столетие создали одну из самых обширных империй в истории человечества.

Священные походы возглавил Абу Бекр, тесть пророка, а затем его преемник Омар, получивший титул халифа. Арабы покорили Палестину и Сирию, захватили владения Византии и Персии на Ближнем Востоке. Пронесли ураганом по Хорасану и Афганистану вплоть до Индии. Впрочем, первые основанные ими города были сосредоточены на территории Месопотамии (Басра, Куфа) и Египта (Каир).

Несмотря на драматичное противостояние между родственниками и последователями пророка и кровопролитную борьбу за власть, первые халифы перенимали пышные персидские и византийские традиции, окружали себя блестящим двором и становились заказчиками архитектурных памятников, красотой и великолепием не уступавших античным и византийским шедеврам.

Можно сказать, что масштабы и художественную программу эпохи задал шестой халиф из рода Омейядов аль-Валид I, владения которого простирались от Китая на востоке до Пиренеев и Атлантики на западе.

Выйдя из пустыни в середине VII в., арабы не имели никаких архитектурных традиций. В их багаже были лишь примитивные земляные и саманные сооружения. В то время как вся территория Ближнего Востока – Пальмира, Баальбек, Гераса, египетская Александрия славились римско-византийским архитектурным наследием. Этот опыт стал для мусульман первым примером.

В Дамаске до сих пор мирно сосуществуют христианские и мусульманские реликвии. В главной мечети города не только хранится голова Иоанна Крестителя, но и само

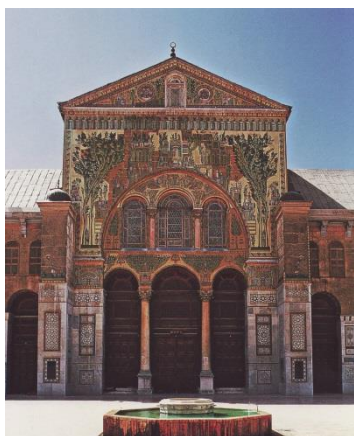


Рис. 52. Мечеть Омейядов в Дамаске 706-715 гг. Центральный корпус.

святилище, по сути является, перестроенной христианской церковью.

Когда-то в центре города стоял иудейский храм. Во II в. римляне установили на его месте храм Юпитера. Два столетия спустя, византийцы перестроили его в церковь Иоанна Крестителя. А когда Дамаском завладел халиф аль-Валид I (в 705–715 гг.), мусульмане перестроили христианский храм в самую крупную мечеть – мечеть Омейядов (рис. 52-54).



Рис. 53. Мечеть Омейядов в Дамаске. Молельный зал

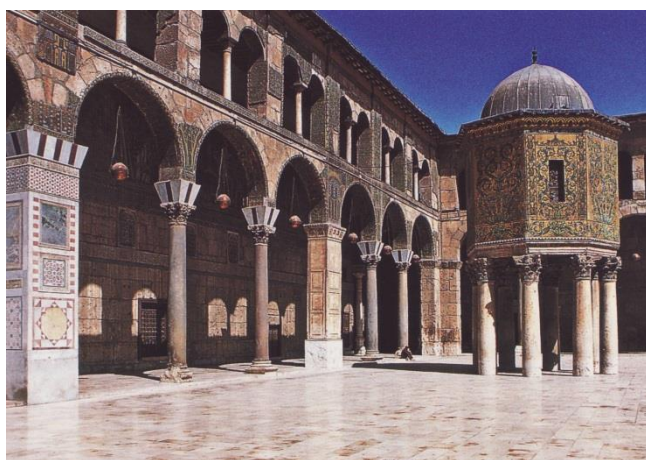


Рис. 54. Мечеть Омейядов в Дамаске. Двор.

В ней также причудливо соединились традиции античной и исламской архитектуры. Мозаичные панно, украшающие наружные стены, словно воскрешают в памяти вид

византийских дворцов и храмов: только на золотом фоне вместо прежней столицы мира – Константинополя - изображен Дамаск - цветущий оазис среди пустыни, источник жизни. Христианскую базилику, разделенную колоннадами на три нефа, напоминает молельный зал. Его размеры уникальны (136 x 38 м), а сравнивая мечеть Дамаска (156 x 97) с самыми значительными сакральными сооружениями мира хочется напомнить, что еще в христианские времена церковь Иоанна Крестителя послужила прообразом для знаменитой базилики св.Петра в Риме. В плане мечеть представляет собой прямоугольник, внутренний фасад которого (интерьер двора) состоит из арок, поддерживаемых колоннами. Арки украшены традиционным византийским орнаментом из листьев аканфа. Кладка крупных блоков тесаного камня, высокий трансепт с треугольным фронтоном над главным входом в зал и куполом над средокрестием – все вызывает в памяти образцы римского и ранневизантийского восточносредиземноморского зодчества.

Однако молитвенный зал расположен не в центре внутреннего храмового двора, а сдвинут к югу. По всей длине к нему примыкает южная граница эспланады. Чтобы превратить южную стену мечети в киблу, прежний храм пришлось развернуть на 90 градусов. С обеих сторон от короткого осевого нефа, отмечающего расположение главного михраба, возвели два крыла длиной по 56 м, разделив их тремя продольными колоннадами по 10 колонн.

Впоследствии, на южной стене создали еще три михраба, а возле восточной части галереи установили сокровищницу - Куббат аль-Хазна - изящное купольное сооружение на восьми колоннах. В соответствии с требованиями средневекового времени весь храмовый ансамбль окружили мощными глухими стенами, во внутреннем прямоугольном дворе установили бассейн для омовений. Интересно, что до сих пор в восточной части молельного зала, в мраморном павильоне, увенчанном куполом, покоится голова Иоанна Крестителя, которого почитают и мусульмане.

Использование римско-византийских традиций можно проследить не только в образе или декоре сооружения, но также в предназначении здания. Правители Дамаска перенимали не только роскошь и комфорт византийских дворцов и загородных резиденций со всеми «римскими» благами: банями, парками, водоемами и пр., первые мавзолеи в практике исламского зодчества также повторяли опыт античных усыпальниц, в которых, в первую очередь, подчеркивался статус погребенного.

Интересен мавзолей Нур ад-дина Зенги в Дамаске (1167), представлявший собой квадратное в плане здание с конусом вместо купола. Конус имеет множество шишечек, которые напоминают перевернутый сталактитовый свод.

Сам купол (диаметром около 23 м) покоится на барабанах, внешним декором которого являются зарешеченные окна с арками. Для интерьера мечети характерно обилие мрамора, золота и ярких красок. В мозаике использовались аканф, пальметки, виноградные листья, розетки, сосновые шишки и т.д., что свидетельствует о применении стилизованных приемов античной архитектуры.

Впрочем, в мавзолее не только почитали умершего, здание использовалось как медресе – место для обучения.

Яркие примеры сиро-египетской архитектуры демонстрирует столица Египта, Каир, который отметил в 1969 г. свое тысячелетие. В 640 г. сюда пришли арабские войска во главе с Амром ибн аль-Асом, которые устроили здесь свой лагерь, названный Фустатом (от греко-византийского *fossaton* – лагерь). Новое поселение разместилось между холмом Яшкур и Вавилоном. Здесь же была построена первая мечеть, получившая имя завоевателя Египта Амра ибн аль-Аса. Мечеть представляла собой небольшую постройку из сырцового кирпича с низким потолком, покоившимся на пальмовых столбах, пол был усыпан галькой. Здесь, также как и в первой мечети в Медине, не только молились, но и устраивали военные советы, отправляли правосудие, а ночью мечеть становилась приютом для путников. В 60-х VIII в. Фустат уже был политическим и экономическим центром Египта. В 673 г. мечеть расширили, но кардинальной перестройке она подверглась в 827.

Сегодня здание мечети представляет собой неправильный четырехугольник, в котором в соответствии с традицией передняя стена обращена к Мекке, в ней выделены три полукруглых михраба. Молитвенное помещение делится аркадами, опирающимися на 378 колонн, которые были взяты из руин римских и византийских зданий, имевшихся в распоряжении строителей в начале IX в., причем крайние колонны каждого ряда были связаны со стеной деревянными балками. Первоначально нефы освещались арочными окнами. Все деревянные конструкции, поддерживающие кровлю, покрыты резьбой, основным мотивом которой является виноградная лоза и акант. В XIX в. мечеть вновь подверглась реконструкции, так как сильно обветшала.

В 879 г. наместник аббасидского халифа в Египте Ахмед ибн Тулун, построил мечеть, названную его именем (рис.55). Правитель был уроженцем Самарры в Ираке, поэтому и в мечете, и в минарете - высокой башне, с которой обычно правоверных созывают на ежедневные молебны, заметны традиции его родины. Мечеть получила форму прямоугольника со сторонами 122 и 140 м. Ее внутреннее пространство было разделено пятью поперечными нефами. Аркады были поставлены в два ряда. Чтобы зрительно облегчить интерьер, над пилонами, на которые опирались стрельчатые арки, были прорезаны меньшие арочки. Такой прием не только сообщил воздушность конструкции, но и позволил уменьшить вес кладки.

В соответствии с традицией, мечеть с трех сторон окружили двором.

На дворовых фасадах ритмически чередуются малые и большие арки с колоннами и орнаментальными лентами, а в тимпанах добавлены розетки. Сложенные из кирпича стены завершаются фризом с рельефными медальонами и ажурным зубчатым парапетом двухметровой высоты.

Оригинальной формой привлекает внимание минарет в северо-западной части двора. Он сложен из тесаного камня и состоит из трех разных частей: нижний ярус представляет собой куб, средний – круглую башню, а третий – двухъярусную восьмигранную башенку с рубчатым куполом.

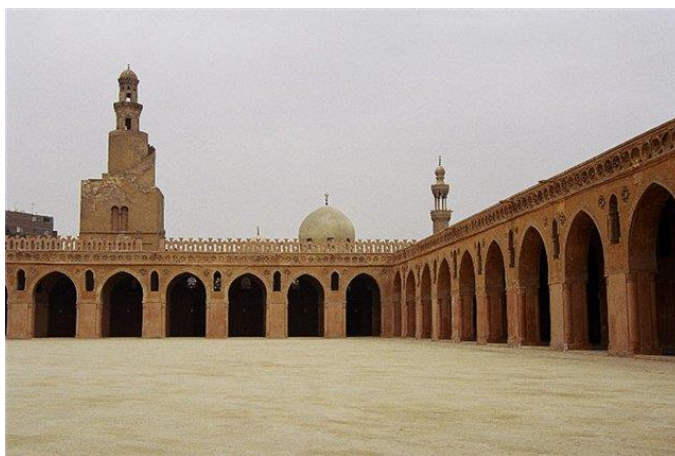


Рис. 55. Мечеть ибн Тулуна. Каир. Египет.

Правильная симметричная композиция мечети дополнена геометрическим декором. Ислам запретил изображение живых существ, поэтому альтернатива европейским росписям была найдена в растительном и геометрическом орнаменте, а также в кувлических надписях, прихотливой вязью украсивших стены и потолки исламских сооружений. Например, одна из стихотворных строк Корана, вырезанная на деревянном фризе потолка мечети имеет длину 2,5 км.

В молитвенном зале воздвигнуто пять михрабов. Главный михраб – ниша с аркой на 4-х колоннах византийского времени. Все арки по контуру украшены декоративной вязью

растительного типа, выполненного по стуку. Орнамент напоминает переплетенные ленты, очерчивающие квадраты, звезды, многоугольники и другие фигуры. В 1296 он был облицован цветным мрамором и мозаикой, которая диссонирует со строгим стукковым декором стены.



Рис. 56. Мечеть султана Хасана в Каире.

К XIV в., несмотря на то, что в некоторых мечетях, например, в мечети султана Хасана (1356–1363, рис.56) еще сохранялся крестообразный план христианских храмов, появились и новшества. Прежде всего, тип колонной мечети окончательно вытеснили четырехайванные постройки. Айван – высокий стрельчатый сводчатый зал, открытый с одной стороны во двор, наделял культовые сооружения особой помпезностью и торжественностью. В мечети Хасана, крестообразный корпус здания имеющего протяженность 154 м (площадь 7907 кв.м), заканчивался 4 глубокими айванами, расположенными вокруг внутреннего квадратного двора (длина его стороны около 32 м). В центре двора располагался фонтан для омовений под куполом на мраморных колоннах. А в каждом из айванов находились отдельные исламские школы - медресе.

Мощные пилоны айванов, поддерживающих арки, образовывали величественные прямоугольные порталы, за которыми в каждом окончании креста размещались ученики медресе. Толчком к появлению в мечети учебных заведений стали реформы в преподавании. Прежде все желающие собирались в мечети и слушали речи учителя, теперь же ученики записывались в медресе и обучались там по установленной программе. Из айванов маленькие двери вели в сводчатые комнаты, где ученики жили.

Чудом архитектуры считался главный айван высотой 40 м, облицованный блоками цветного камня и мрамора. Его освещали сотни светильников с маслом, для проповедей была установлена беломраморная трибуна – минбар, михраб окружен четырьмя мраморными колоннами и украшен стукковыми рельефами с куфической вязью.

Входной портал, ограниченный двумя витыми угловыми колоннами, и вестибюль декорирован сталактитовыми сводами. По обе стороны здания установлены два минарета. Если северный минарет, построенный на месте рухнувшего в XIV столетии, довольно ординарен, то южный минарет выделяется своим архитектурным изяществом. Он состоит из четырех объемов: круглое основание переходит в четырехугольный, квадратный в плане объем; на нем установлен восьмиугольник, на каждой грани которого находится продолговатая арочная ниша. Кроме обычного балкона, с которого муэдзин обращается к правоверным, минарет имеет несколько маленьких декоративных балкончиков. Все сооружение увенчано опирающимся на колонны куполом. Верхняя, самая заметная часть башни украшена орнаментами, изысканной кирпичной кладкой, резными нишами. На самом верху, у основания купола, размещена колоннада, украшенная богатым орнаментом и резьбой. Это зрительно еще более облегчает купол, придавая ему ощущение парения.

Выбрав простой центричный план, строители окружили весь комплекс вспомогательными службами: библиотеками, школами, бесплатными столовыми, за михрабом разместили мавзолеей султана. Таким образом, исламский храм внешне уже сильно отличался от христианских культовых сооружений.

Изменилась и планировка города. Правители Каира сохранили греко-византийскую регулярную планировку, разделив город главной и второстепенной магистралями на кварталы. По традиции, внутри замкнутых кварталов селились выходцы из одного места или люди одной профессии. На ночь кварталы закрывались на замок. В каждом квартале была своя мечеть. Впрочем, при Фатимидах центром Каира была не мечеть, а дворец. Сохранилась строившаяся одновременно с дворцом мечеть «Аль-Азхар» («блистательная» или «сияющая» – эпитет Фатимы, дочери пророка, в честь которой и названа мечеть), пережившая многочисленные реконструкции, до сих пор является одним из самых почитаемых памятников, хотя в ее облике отразились вкусы практически всех мусульманских правителей Египта.

Сегодня «аль-Азхар» представляет собой квартал разнородных сооружений (1000 кв.м. общей площади), центром которых является мечеть размером 85,2 x 70 м. Молитвенный зал имеет пять поперечных нефов с широким проходом и куполом перед михрабом. В XIV в. справа и слева от входа в мечеть появились медресе Тайбарсия и Акбогавия, в XV в. близ восточного угла была устроена гробница основателя мечети Гаухара. Позднее мамлюкский правитель Каит-бей (1468–1496) перестроил вход и поставил минарет справа от входа. Но главное расширение территории последовало в XVIII в., когда был построен высокий четырехнефовый зал, реконструирован главный портал, а также специальные помещения (включая школу для чтецов Корана) и т.д. Уже в XX в. молитвенный зал был вымощен мрамором.

30 торговых площадей ежедневно собирали шумные восточные базары. Крепостные стены XI в. высотой до 12, 5 м сохранились до сих пор на северном и южном участке. Ворота Баба аль-Футуха (1087), Баба ан-Насра (1087), и Баба аз-Зувейла (1092) интересны не только как элементы средневековой фортификации, но и как образцы зодчества того времени. В них часто использовались камни древнеегипетских гробниц.

Тогда же вне города на скалистом обрыве горы Мукаттаб была возведена мечеть аль-Джююши (1085), хотя первоначально она была скитом (завийа – пристанище суфия или гробница, у которой проводят свои радения его последователи). Эта мечеть известна своим великолепным михрабом, декорированным резным стуком. Над входом возвышается минарет высотой в 20 м с восьмигранным купольным завершением.

Архитекторы фатимидского Египта при строительстве культовых зданий активно использовали дворовую схему плана, мастера применяли камень, кирпич и дерево. В начале XII в. появляется рубчатая форма куполов, оболочка которых расчленена извне валиками, а изнутри – желобками. Тогда в области декоративной обработки поверхностей чаще всего использовалась резьба по стуку и дереву, а позднее – многоцветный камень. Резьба по дереву применялась в узких филенчатых дверных полотнищах, во фризах, в михрабах и при изготовлении мимбаров (кафедра, с которой произносится хутба, пятничная проповедь).

При династии Айюбидов власти уделили первостепенное внимание фортификационным сооружениям, поставив на склонах горы аль-Мукаттаб цитадель. Айюбиды не строили знаменитых мечетей, но после них остались великолепные и монументальные усыпальницы. Султан аль-Камиль в 1211 возвел мавзолеей над могилой аш-Шафии, знаменитого факиха, основателя одной из 4 признанных богословско-юридических школ в исламе. Форма этого мавзолея развивает тенденцию, наметившуюся в предыдущий период: это центрическое купольное сооружение, квадратное в плане, со срезанными углами. Здание сложено в нижней части из камня, а в верхней – из кирпича. Деревянное надгробие над могилой аш-Шафии принадлежит к лучшим образцам резьбы по дереву. Надгробие старше мавзолея и датируется 1178. В резьбе можно найти имя автора резьбы – Убейд ибн Маали. Не менее примечательна усыпальница Аббасидов. Бежавшие от монголов члены правящей семьи

лелеяли надежду вернуть багдадский трон, но именно Каир стал их последним убежищем.

Салах ад-Дин ввел новый для Египта тип зданий, которые носили частично общественный, частично культовый характер – медресе. В отличие от сирийских медресе, египетские обычно имели по два сводчатых айвана. В теплом климате Египта один из айванов служил аудиторией, другой мечетью. Кроме того, каирские медресе имели минарет. И хотя Айюбиды выстроили множество медресе, ни одного из них не сохранилось в первозданном виде. Тем не менее, в постройках айюбидского времени кирпич был окончательно вытеснен камнем, одновременно оформился сталактитовый парус. На фасадах появляется членение вертикальными нишами, в которых размещаются окна. В декорировании все еще сохраняется пристрастие к резному стук, но их начинают теснить цветные витражи, мода на которые пришла из Сирии.

Сменившие Айюбидов мамлюкская династия уделяла городу большое внимание. Мамлюки заботились об ирригации, торговле, развитии ремесел. Строительная лихорадка охватила двор и придворные круги: строили дворцы и усыпальницы, караван-сарай и бани, школы и общественные фонтаны, лавки и постоянные дворы. При этом старые здания предпочитали сносить. Делали это безжалостно, не пытаясь сохранять историю и не соблюдая рациональной планировки города. Так, у подножья холма Яшкур сложился аристократический квартал, хотя большая часть мамлюков предпочитала жить в цитадели. Султаны Калаун и Баркук провели туда воду, разбили сады с прудами. Цитадель была значительно укреплена в 1176–1183. Высота стен достигала 10 м, а толщина 3 м.

На архитектуру того времени оказали влияние миграции с Востока и Запада, вызванные монгольским нашествием и реконкистой. Из сирийской архитектуры египтяне заимствовали сталактитовый портал полукуполом, панели из полихромного мрамора, мраморные мозаикоплетенки (характерные для огузского искусства) и столь традиционное для Сирии чередование разноцветных каменных поясов. Такая кладка из двухцветного камня у арабов называется «аблак». Выходцы из Андалусии научили египетских строителей делать подковообразные арки, консоли с серией завитков, а также сдвоенные окна с разделяющей колонкой.

Также как и в Сирии, медресе начинали брать на себя функции и погребальных сооружений. Появляется также множество маристанов (госпиталей) и хамамов (бань). В декоративном убранстве также ощущаются перемены: стены покрывают мрамором на высоту 5–6 м, им же накрывается пол. Причем для создания мозаичных полов мамлюки привозили мрамор из Сирии и островов Эгейского моря. Султан Байбарс (1260–1277) уделял большое внимание ирригации, строительству дорог и мостов. Для него в Большой мечети впервые была сооружена максура – квадратная ложа напротив михраба, в которой он находился во время пятничного намаза.

Грандиозным по своему размаху стал ансамбль зданий, состоявший из мечети, медресе, мавзолея и большого маристана, построенный султаном Калауном в 1284–1285. Считается, что это здание построено в сирийских традициях. Любопытно, что султан так спешил с постройкой, что, несмотря на то, что на строительстве трудились рабы и пленные, его подручные хватали на улице прохожих и заставляли их работать на стройке. Комплекс был построен на развалинах фатимидского дворца и упирался в медный рынок (Сук ан-Нахассин). Двухцветная каменная кладка здесь распределена в шахматном порядке. Все части фасада объединены поясом выбитого на камне эпиграфического декора, подкрашенного золотом. На углу, рядом с мавзолеем, возвышается минарет, вероятно, достроенный позднее. Внутри мавзолея купол покоится на четырех колоннах розового мрамора и четырех пилонах, которые связаны со стеной арками. Мрамором и перламутром отделан михраб, композиция которого достигает высоты 7 м.

Ан-Насир Мухаммад (1295–1304) построил аналогичный комплекс, он объединил в четырехайванном медресе все 4 богословских школы – мазхаба. Маленький мавзолей (9 × 9 м) украшен готическим порталом, вывезенным по частям из церкви крестоносцев в Акке. Но в декорировании интерьера господствует резной стук. Михраб представляет собой

великолепный образец искусства XIII–XIV в. Полукупол, конха, заполнен растительным орнаментом. Арку огибает криволинейный бордюр, а сама она опирается на две колонны из зеленого мрамора. Это последний михраб, где используется стук, все более поздние – уже отделаны мрамором.

Разработка темы четырехайванного медресе в архитектуре XIV в. привела к созданию мечети султана Хасана, которая считается самым значительным сооружением мамлюкского периода (1356–1363). План корпуса здания, имеющего протяженность 154 м, демонстрирует крест, концы которого заканчиваются глубокими айванами. Входной портал, ограниченный двумя витыми угловыми колоннами, и вестибюль декорирован сталактитовыми сводами. Стены здания на высоту в 8 м облицованы мрамором, выше которого вокруг всего корпуса идет декоративный резной фриз. В XVII в. (взамен рухнувшего) поставлен новый купол диаметром 21 м и высотой 48 м. По обе стороны здания стоят два минарета (первоначально высотой 84 м).

При мамлюках не существовало закона о престолонаследии. Поэтому каждый султан считал своей обязанностью при жизни позаботиться о месте своего погребения. Обычно строилась мечеть, где впоследствии размещался саркофаг с телом правителя. Поэтому от эпохи мамлюков осталось большое число погребальных мечетей. Среди них следует отметить мавзолей Шаджар ад-Дурр (1250) женщины-правительницы (возглавившей список правителей из династии мамлюков-бахритов), мавзолей ар-Рифаи (1291), мавзолей эмира Сункур Сади (1315).

Продолжая старые традиции, мамлюкская архитектура со временем становится более монументальной, в отделке фасадов используется исключительно камень. Усложняется и ритм минаретов, их силуэт становится все более затейливым. Вместо квадратной башенки с небольшим восьмиугольным фонарем появляются ярусы разного сечения, разделенные балкончиками на сталактитовом карнизе. Рубчатый купол приобретает форму луковицы. После 1315 уходит стукорезный орнамент – сначала из декора михрабов, а к 1325 и из убранства стен. Внутри помещений многоцветные мраморы используются повсеместно. Пол выкладывается мозаикой, причем круглые детали мозаики изготавливаются путем распиловки мраморных античных колонн. Одновременно появляется цветное стекло, а эпиграфический бордюр иногда приобретает форму кольца, обрамляя картуш или медальон.

Мода на погребальные мечети среди султанов-мамлюков привела к тому, что возник целый квартал усыпальниц (Хаус аль-Басха), которые перемежались обителями суфиев и медресе. В XV в. мамлюкские архитекторы уже строили симметричные по плану и объемам здания. Таковы мечеть-ханака султана Баркука и султана аль-Муайада.

Последняя славится изысканной декоративной обработкой фасада и молитвенного зала. При Каитбее в Каире была реставрирована цитадель, в Александрии также построена крепость. С именем Каитбея связаны три мечети в Каире. Одна из них построена по крестовому плану, к мечети примыкает мавзолей, минарет которой по совершенству пропорций и изысканности декоративной отделки может считаться самым красивым в Каире.

Мамлюки наполнили этот город своими постройками, которые придали ему своеобразный стиль. Но от дворцов сегодня практически ничего не сохранилось, так как последующие правители стремились превзойти своих предшественников. Зато некоторые общественные здания – караван-сарай, кварталы базаров, внутри которых были и мечети, и медресе, и хаммамы (бани) – до сих пор существуют. Бани были важным элементом Каира, строительство их велось не только из соображений гигиены, но и для престижа города. Практически все путешественники отмечали большое число каирских бань, рассматривая их строительство как свидетельство заботы правителей о своем народе. В 1341 ан-Насир Мухаммад провел водопровод, желоб которого тянулся по акведуку и гребню городской стены к цитадели. Тогда же в Каире было сооружено много фонтанов.

О богатой и красочной жизни средневекового города лучше всего рассказывают средневековые постоялые дворы – караван-сарай. Они строились повсеместно в городах и



Рис. 57. Караван-сарай в Дамаске.

на дорогах (на расстоянии дневного перехода), и традиционно отличались массивными, надежно защищающими стенами, гостеприимным монументальным порталом и строго продуманной композицией (один или несколько дворов, окруженных постройками в 2-3 этажа), позволяющей совместить в одном здании стойла, загоны для скота, склады, магазины, комнаты для постояльцев, а нередко также мечеть и баню. Египетские постоялые дворы часто следовали сирийским примерам. Таким, как Анас-а-Паша в Дамаске. Это был один из самых роскошных арабских постоялых дворов. Возведенный из чередующихся полос белого известняка и черного базальта, он представлял собой не только удивительно нарядное сооружение архитектуры, но и работал как действенная осветительно-нагревательная система. Белый известняк отражал солнечный свет, наполняя все внутреннее пространство светом и воздухом, а вулканический базальт накапливал в себе солнечное тепло, чтобы отдавать его холодными ночами. Убежище для людей и животных, скрытое от городской суеты за толстыми стенами. Светское здание, напоминающее храм. В Дамаске сохранилось более дюжины таких средневековых отелей-люкс. А в Египте с удовольствием перенимали не только конструктивные особенности, но и принцип отделки, построенный на чередовании черного и белого камня.

В османское время город испытал влияние Стамбула: великий Синан, с творчеством которого мы познакомимся позже, возвел здесь мечеть Сулейман-паша на территории каирской цитадели и мечеть Шахин аль-Халвати (1538).

При Мухаммаде Али город подвергся перепланировке. Правитель стремился европеизировать город, началась расчистка руин, прокладывались улицы, разбивались скверы. Подражая османским правителям, в 1830 Мухаммед Али задумал построить новую мечеть, подобную мечети Ахмедийе в Стамбуле. Она была спроектирована архитектором Юсуфом Бухнаком, была многокупольной и имела два высоких (82 м) минарета и широкий двор с аркадой, что свидетельствовало о восприятии османского стиля.

2.2. Персидская школа исламского зодчества.

Иран был завоеван арабами и вошел в состав халифата в VII в. Но если жители эллинистических городов Ближнего Востока (Сирии, Египта, Ирака), последовательно принимавшие сначала греческие, затем латинские традиции, с готовностью приняли и арабскую культуру, то в Персии, наследнице великой империи Ахеменидов, новые традиции вызвали сопротивление. На протяжении трехвековой оккупации и исламизации жители Ирана не только не утратили своей самобытности, но сумели выработать оригинальную литературу на фарси (персидском литературном языке) и предложили свой уникальный «персидский» вариант исламской архитектуры.

Когда на трон Багдада после отчаянного восстания взошел халиф Мамун (813-833), сын Харуна аль-Рашида из династии Аббасидов от персиянки, при дворе были воссозданы методы администрирования, существовавшие в Иране при Сасанидах. Халиф основал в 830 г., в Багдаде «Дом мудрости» для ученых и писателей всей империи. В открываемых правителем библиотеках предоставляли доступ к греческим научным и философским трудам. Школа переводов знакомила мусульманских ученых с трудами по арифметике, геометрии, астрономии, медицине и фармакопее, созданными в эллинистическую эпоху. Не забывали иранские ученые и персидское наследие: дворцы Ахеменидов, комплексы Ктесифона.

Несмотря на то, что Мамуну не удалось утвердить на троне Аббасидов выбранного им преемника, с 864 г. в Иране стали возникать самостоятельные эмираты. Наиболее влиятельными из них были эмират Саффаридов (867 г.), впоследствии, Саманидов (874-999) в Сеистане, Хорасане и Фарсе до Синда со столицей в Нишапуре и Газневидов (999-1151), включавший обширные территории от востока Ирана (современный Афганистан, Пенджаб, Синд) до Дели в Индии. В последнем эмирате наряду с персами, большую роль играли кочевые племена – турки и монголы, которые с готовностью восприняли персидские традиции.

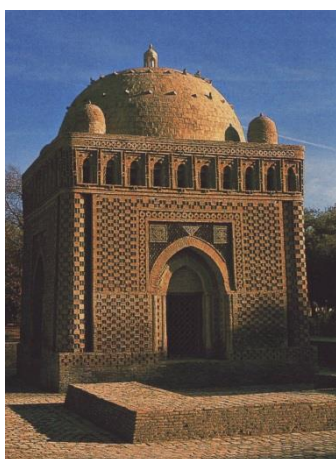


Рис. 58. Мавзолей Исмаила Самани в Бухаре, 907 г.

Так, за пределами современного Ирана появились непревзойденные шедевры архитектуры, свидетельствующие о новых веяниях в архитектуре ислама. Местные мастера виртуозно использовали кирпичную кладку, а математический опыт позволял им создавать совершенные по пропорциям архитектурные конструкции. В 907 г. в Бухаре из кирпича был выложен мавзолей Исмаила Самани (рис. 58). В этой идеальной по пропорциям гробнице прямоугольный объем перекрывал круглый купол на тропках.

Композиция мавзолея с равнозначными фасадами строго центрична. Слегка расширенный книзу кубический объем с открытыми на четыре стороны арками и массивными угловыми колоннами завершается легкой галереей-аркатурой. В одной из фасадных арок находится дверь, другие забраны решеткой из кирпича. Одновременно монументальное и воздушное, насыщенное светом, и игрой теней в рельефах кладки, здание остается классическим произведением среднеазиатского зодчества.

Также из кирпича была сложена погребальная башня Гунбади-Кабус 1006 г. в Горгане, в Мазандаране на Каспии (династия Зияридов X-XI вв., рис.59). Многогранная башня с коническим завершением, достигавшая в высоту 51 м, напоминала тюркские тюрбе. В основе ее плана лежит десятиконечная звезда с выступающими гранями, которые слегка сходятся кверху, отчего сооружение обретает редкостное величие, а подчеркнутая вертикальная устремленность сооружения делает минарет похожим на обелиск.

Снаружи на единственной двери и под выступом кровли расположены две куфические

надписи.



Рис. 59. Башня мавзолея Гунбади-Кабус в Горгане, 1006 г.

Использование кирпича диктовалось геологией страны и постоянно присутствующей сейсмической угрозой. Все месопотамское искусство от зиккурата Чога-Замбиль (XIII в. до н.э.) до времен Аббасидов (памятников Багдада и Самарры), персидский Ктесифон и сасанидские дворцы было связаны с кирпичом. Практика доказала, что кирпичные сводчатые постройки устойчивее, чем массивные каменные здания с колоннами и плиточным покрытием. Из кирпича было легче и удобнее строить. Кроме того, производя дорогой обожженный кирпич, иранские мастера разработали множество декоративных видов этого материала – половинки, четвертушки, клинчатые и дугообразные, позволявшие не только строить из кирпича, но и выполнять из него сложнейший орнамент.

Если в мавзолее Исмаила Самани кирпичный декор обыгрывал разнообразные способы кладки – горизонтальной, торцовой, выступающей, углубленной и пр., а техника хазарбаф («тысяча волн»), создавала сложнейшую игру геометрических форм, то башня Гунбади-Кабус выглядела предельно простой и скромной, в соответствии с ее погребальным назначением.

План звездчатой башни повторяли башни Варамина и Рея, фризы которых увенчивали сталактиты. Опыт кирпичной кладки был заимствован в конструкции михраба Масджиди-Джума (Пятничной или Соборной мечети Наина, 960 г.). Каменные колонны огромных арок, несущие свод, покрытые плетеным и растительным орнаментом, представляя увеличенный гипостиль с арками, организовывали обширное пространство и укрепляли конструкцию.

Во дворе был поставлен скромный айван, подчеркнутый осевым нефом. Для украшения мечети самые заметные кирпичные детали были покрыты в один слой штукатуркой и покрыты накладным и резным орнаментом.

Наконец, дворец Газневидов Лашкари-Базар в Афганистане, выстроенный в царствование Махмуда (998-1030), стал одним из первых сооружений с внутренним двором и четырьмя айванами. Иранцы высоко ценили возможности открытых внутренних дворов. Они использовали их в жилой архитектуре, караван-сараях и дворцах. Фасады внутренних двориков зачастую были наряднее наружных фасадов.

Настоящее возрождение Ирана началось при Сельджукидах (тюркских правителях 1032-1186), захвативших Нишапур и провозгласивших новой столицей страны Исфахан. Визирь Малик-шаха (1072-1092) Низам аль Мульк (1018-1092) начал настоящее возрождение искусств и наук: географы, медики, музыканты и архитекторы создавали высокую культуру, пользуясь поддержкой Сельджукидов.

В это время главной деталью культовой архитектуры стали две пары просторных айванов в виде раковины, с четырех сторон выходящие в прямоугольный двор мечети или медресе. Айваны отмечали две оси композиции, пересекающиеся в центре, - на месте водоема для

ритуальных омовений. Айван образовывали два больших плоских пилон, между которыми находилась пустая ниша, закрытая с трех сторон, кроме фасада. Эта ниша не образовывала ни внутреннего, ни внешнего пространства, играя роль *aula regia*. Айван превращался в большую плоскую прямоугольную раму, обрамляя арку с полукруглой нишей.



Рис. 60 Айваны Пятничной мечети в Исфахане

Истоки айванов можно найти в Сасанидском царском зале, где совершались придворные протокольные церемонии, посвященные культу Царя царей. Не имея фасада, ниша айвана являлась торжественной «декорацией», на фоне которой происходили явления сасанидских правителей Персии. Средневековые зодчие удачно использовали репрезентативную символическую роль древней ниши в айванах султанских мечетей. Недаром сначала праздничные, украшенные разнообразными сводами, айваны предназначались для произношений хутбы – пятничной молитвы, благославлявшей, в том числе, султана.

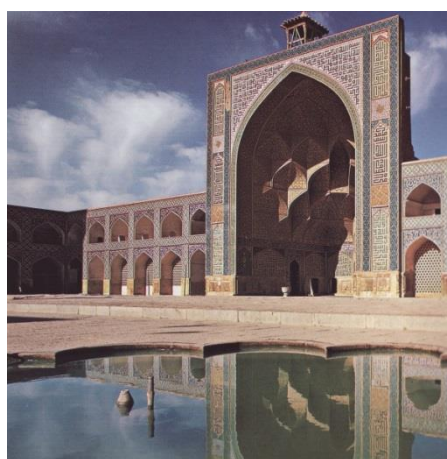


Рис.61. Пятничная мечеть в Исфахане.

Четыре айвана присутствуют в композиции Пятничной мечети в Исфахане (XI в., рис. 60-61). Она представляла собой гипостильные залы вокруг прямоугольного двора со сторонами длиной 130 x 85 м (площадью около 1,2 га). Главный молитвенный зал предположительно состоял из 7 нефов с 19 рядами опор, 120 кирпичными колоннами и тройными боковыми портиками. В малом зале с северо-востока было 5 нефов и в целом около 300 опор. Четыре айвана, были попарно установлены на ортогональных осях, которые пересекались в центре водоема для ритуальных омовений. Огромные конхи айванов, расположенные друг против друга и вписанные в символическое обрамление, перекрыты по-разному. Свод северного айвана – простой коробовый, глубиной около 25 м. В восточном – обыграна более

изошренная формула контрфорсов, связывающих арки с маленькими куполами. Через южный айван, имеющий сотовую структуру и обрамленный двумя круглыми минаретами, открывается вход в молитвенный зал с куполом на тропках, венчающим стену киблы. Наконец, западный – самый сложный и оригинальный, – отделан огромными сталактитами, которые не только играют декоративную роль, но и придают ему оригинальность.

Ритмично выстраивая из треугольных деталей сферическую поверхность, архитектор уже тогда нашел гениальное решение, предложенное в наше время Б.Фуллером (1895-1983) в его «геодезическом куполе»!

Тот же принцип сферических треугольников использован в двух купольных залах мечети, расположенных на одной симметричной оси, подчеркивающей священную ориентацию. Один купол диаметром 14 м стоял перед михрабом, другой диаметром 10 м венчал северную пристройку к мечети с погребениями почитаемых святых.

Переход от круга к прямоугольному основанию в этих залах также осуществлен при помощи тропков – сферических сегментов. Маленькие тропки стоят на каждом углу, дальше начинается угловой свод, расположенный под углом 45 градусов к диагонали прямоугольной базы купола: с одной и другой стороны треугольные вставки из кирпичей, положенных на ребро, образуют полутропки, несущие арку перед проемом. Четыре угловых тропка обеспечивают переход к восьмиграннику.

Нового уровня при Сельджукидах достиг и кирпичный декор. Теперь плоскости стен стали оживлять фигурной кладкой из углубляющихся, выступающих, уложенных под углом в 45 градусов кирпичей, фризы с чередованием рельефных и резных узоров. Куфические надписи, прежде украшавшие стены мавзолеев и мечетей уже так стилизованы, что не читаются: в декоре множатся и варьируются ритмические узоры.

Ромбы, завитки, плетенка, разнообразные сети, зигзагообразный орнамент, всевозможные мукарны – маленькие выступающие сталактиты – украшают корпус минарета, верхушки погребальных башен, сплошь покрывают арки, капители, антаблемент. В мавзолее Масум-Заде, 1096 г., в Мехмандусте, в Дамгане (рис. 62) мы встречаем рельефную кирпичную кладку с орнаментальным фризом с узором в виде меандра, стилизованной надписью, выступающими сталактитами.

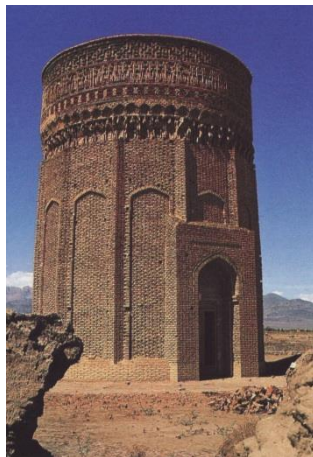


Рис. 62. Мавзолей Масум-Заде в Мехмандусте, в Дамгане.

В XI–XII вв. широко использовалась монохромная архитектурная орнаментация: резьба по стуку, фигурная кладка кирпичей или терракотовых плиток. В крупных сооружениях монохромный кирпичный декор, оживал в игре света и тени, порождающей бесчисленные орнаментальные вариации, обогащался красочными деталями. При этом наружное ребро обожженного кирпича покрывалось монохромной глазурью. Специальная техника под названием хафтранги – «семь цветов» – позволяла окрашивать лишь одну грань кирпича, которые чередовались, образуя изобретательный геометрический орнамент. Число

красочных глазурованных деталей неуклонно множилось. Многочисленные цветные кирпичи сливались на плоскости стены в повторяющихся узорах из прямоугольников, звезд, многоугольников, крестовин, плетенок, лент, выделяющихся на единой стеной поверхности, оживленной вкраплением ровно уложенных или углубленных глазурованных кирпичей, - то черных, то голубых. Так обогатился декоративный язык, уже отказавшийся от монохромности чистого кирпича.

Глазурованные керамические фризы использовались еще в столицах Ахеменидов, но в эпоху Аббасидов родилось самостоятельное искусство архитектурной керамики. В Рее, Нишапуре, Самарканде, потом в Горгане и Кашане, с конца I тыс. н.э. разрабатывались новые методы обжига. Кашанским мастерам принадлежал секрет изготовления глазурованного кирпича для отделки архитектурных сооружений. Персидским словом кашани (кашани, т.е. «сделано в Кашане») стали называть полихромную керамическую плитку для облицовки фасадов. В конце эпохи правления династии Сельджукидов (1038–1194) начали производить керамику с люстром – металлическим блеском. Люстровая керамика, радужно сиявшая после обработки глазури кислотными парами перед ее гляцеванием (пары окислялись при обжиге в закрытой печи), очень высоко ценилась. Такая керамика использовалась при украшении михрабов мечетей, а также мавзолеев имамов в Иране. Ее использовали при украшении михраба в мечети имама Резы в Мешхеде (1215), а также в мечети Фатимы (сестры имама Резы) в Куме (1208). Полихромная техника использования керамических вставок при Тимуридах (1370-1506) распространилась в Трансоксиане (Мавераннахр). Ее можно также встретить в культовых сооружениях Самарканда, Бухары, Исфахана и городов центрального Ирана.

Грандиозные мечети, украшенные многоцветными глазурованными керамическими плитками были построены в Ардестане, Заваре, Исфахане и Мерве.

К эпохе Сельджукидов сложился иранский образец медресе, по примеру персидской мечети, - с внутренним двором с четырьмя айванами, попарно расположенными на осях под прямым углом друг к другу. Архитектурные формы диктовались практическими потребностями. В исламе сложились 4 основные школы права: ханифиты, маликиты, шафииты и ханбалиты. План медресе с 4 айванами настолько соответствовал четырем этим направлениям классической исламской мысли, что архитектурная композиция была признана соответствующей теологическим нуждам. Поэтому «иранский» план столь успешно и быстро распространился: мы встречаем его в месопотамском медресе Мустанзария в Багдаде (1226), где двор с четырьмя айванами обнесен двухэтажной аркадой; в турецком медресе Чифте-Минар в Эрзеруме (1253), план которого с двухэтажной композицией двора включает глубокие айваны с угловыми арками. Только минареты, многодольные в плане, сложенные из кирпича с синими керамическими вкраплениями, принадлежат к чисто иранской архитектурной традиции. Можно вспомнить рассмотренные выше медресе султана Бейбарса (1307) и медресе султана Хасана (1356) в Каире. Любопытно, что отдаленно композицию с четырьмя айванами можно узнать в знаменитом Львином дворе в Альгамбре (рис.81), где купольные павильоны, расположенные на крайних точках продольной оси и жилые помещения на поперечной оси, перекрытые куполами с фестонами, обыгрывают крестообразный план с иранским садом «чахар-баг» в сочетании с ансамблем двора и мечети. Собственно, такая композиция и появилась впервые в X в. во дворце Лашкари-Базар в Афганистане.

В Иране был создан характерный тип четырехцентровой арки с весьма своеобразным профилем сводов: это не полукруглая и не простая угловая арка (например, с тремя центрами), хотя она тяготеет и к той, и к другой. В поперечном разрезе видны заплечики с прямоугольным сечением и устои, сходящиеся кверху под острым углом. Конструкция такой арки определялась с помощью компаса, по которому намечались четыре центра: заплечики образуют круглые арки по самой малой оси, на которой располагается и круглая входная арка, а два устоя стоят на самой большой оси и скошены вправо.

Самое интересное в арке в целом – расположение порталной арки на самой малой

поперечной оси. Трудность ее сооружения объясняется тем, что клинчатые кирпичи не одинаковые, а профильные устои обязательно сходятся к своду.

С эстетической точки зрения персидская арка и любая конструкция аналогичного плана из фигурного кирпича или перекрытая одним куполом придает всему ансамблю особое изящество и легкость, столь характерные для «персидского стиля».

Не удивительно, что изощренный опыт персидских строителей произвел неизгладимое впечатление на их соседей-кочевников, родившихся в юртах.

Для Чингисхана или Тамерлана архитектурное чудо было подобно сотворению мира. Поэтому сначала разгромив персидские города в XII-XIII вв. (династия Сельджукидов потерпела поражение от монголов в 1141 г., а в 1219 г. Чингисхан уничтожил последний оплот арабско-персидской культуры, государство Хорезм, основанное тюрками-мусульманами), они сочли необходимым возвести новые более величественные города и храмы, утверждая свое религиозное рвение и могущественное превосходство над подданными.

Династия монгольских правителей Ирана – «ильханов» («младших ханов») от сына Чингисхана Чагатая (1227-1242) до Газан-хана (1295-1304) возродила персидскую традицию правления. При дворе были собраны поэты, музыканты, миниатюристы, архитекторы, философы, ученые. Возводились обсерватории, общественные сооружения, мосты, дороги.

Но наибольшее внимание уделяли строительству мавзолеев. Основным видом были башнеобразные гробницы с шатровой кровлей, а также квадратные или восьмиугольные в плане сооружения, увенчанные куполом. Шатровые мавзолеи лучше всего сохранились в Куме – религиозной столице Ирана. Купольные мавзолеи на квадратном основании строились повсеместно. Реже встречались мавзолеи на восьмиугольном основании, как правило, это были наиболее престижные сооружения. Так, преемником Газан-хана Ульджайту Худабенде (1304-1316) в 1307 г. был возведен грандиозный мавзолей для погребения особо почитаемых родственников Пророка, Али и Хусейна в новой столице – Султании. Выбрав колоссальный размер: площадь мавзолея 60 x 40 кв. м, высота купола – 48 м, – правитель сам масштаб сооружения считал символом могущества над бескрайними территориями от верховий Евфрата до Индии. Следуя типу Большой мечети в Тебризе, мавзолей создавали с высокими внутренними конструкциями в виде айванов, – по перпендикулярным осям и диагоналям, но купол поднимали без тропов, обеспечивая переход от восьмиугольника стен к базе круглого купола посредством тройных рядов сталактитов.

Конструкция купола, безусловно, новаторская: эллиптический в сечении, он состоит из двух оболочек на каркасных конструкциях. Только через столетие с лишним такое решение предложит Брунеллески при строительстве купола Флорентийского собора. При том, что нет видимых опор, купол мавзолея в Султании перекрывает три нефа. Внутри находятся глубокие двухэтажные ниши. Арки верхнего этажа открыты наружу, образуя аркадную галерею для ритуального кругового обхода. При максимальной ширине распора, которой смогла добиться лишь западная готика, мавзолей в Султании устремлен ввысь. С каждой стороны открытой галереи устроены по три проема для укрепления конструкции. Наконец, окружающие яйцевидный купол восемь маленьких минаретов, поставленных на углах восьмиугольника, гасят, подобно пинаклям, центробежные силы. Мавзолей был роскошно украшен керамическими мозаиками с изысканными геометрическими узорами в красных, синих, черных и белых тонах на фоне натурального кирпича.

Любопытно, что мавзолей монгольского хана, возможно, обыгрывал решение гробницы Рукн-и-Алам («Столпа мира») в Мултане (совр. Пакистан, прежде столица Пенджаба, рис. 64), построенной в 1320-1324 гг. для святого Рукн-и-Алама наместником Делийского султана. Несмотря на географическое положение, гробница соединяла иранские традиции с местными и в плане, и в материалах. Доминировавший над городом, двухэтажный, увенчанный полукруглым куполом мавзолей, покоился на восьмиугольном основании диаметром 27,5 м.

Стены первого этажа высотой 15 м, как крепости того времени, имели заметный уклон.

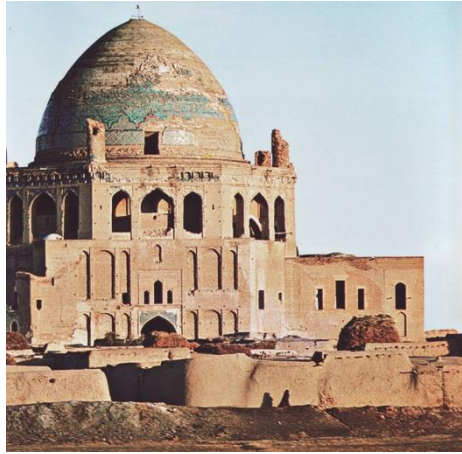


Рис. 63. Мавзолей ильхана Ульджайту Худабенде в Султании, 1304-1316 гг.

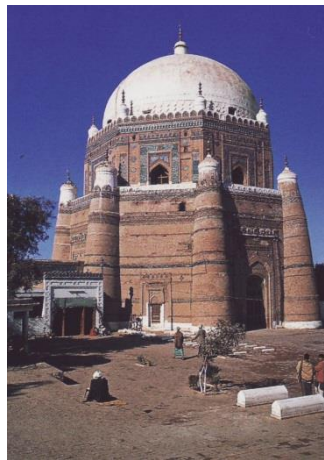


Рис. 64. Мавзолей Рукн-и-Алам в Мултани.

Такой же уклон имели пристроенные за парапетом этажа угловые круглые сводчатые башенки в форме пинакля. Второй этаж, также восьмиугольный, опор не имел, его стены, облицованные до высоты 7,5 м, были окружены пинаклями, венчающими этаж. Низкий и широкий купол, напоминавший своим силуэтом ступу, при внутреннем диаметре 15 м, достигал в высоту 34,5 м.

Строгое величественное сооружение, целиком сложенное из кирпича, было декорировано голубой керамикой, обыгрывающей мотивы звезды, плетенок и арабесок. Керамические фризы украсили ниши угловых арок на этажах, бордюры, сквозные фестончатые решетки, образующие парапет между амбразурами.

Весь этот лазурный орнамент выгодно оттенял сияющую белизну молочно-мелового купола.

В XIV–XV вв. распространился тип портално-купольных мавзолеев, воздвигнутых для потомков шиитских имамов (имам-заде-перс.), например, мавзолей в Тусе (XIV в.). Пожалуй, самые красивые из сохранившихся сооружений этого типа связаны с именем Тимура (Тамерлана, 1336-1405).

Тимур из племени барласов, через жену породнился с самим Чингисханом и поставил перед собой цель восстановить империю Великого монгола. Своей столицей он провозгласил Самарканд, а себя объявил великим эмиром. Покоренная им территория включала Среднюю Азию, Западную Персию, Крым, Северный Кавказ, часть Индии. Безжалостно уничтожая непокорных, Тимур в свою очередь вел грандиозное городское строительство. Исследователи подсчитали, что до нашего времени сохранилось более 250 памятников архитектуры, созданных Тимуром и его потомками. Но сам правитель, будучи

кочевником, не мог жить в городе, во дворце. Начав строительство на своей родине – в Шахрисабзе, он в 1379 г. разбил обширный парк и основал резиденцию под названием «Аксарай» («Белый дворец»). Центром жизни здесь оставался шатер, но могущество и силу эмира олицетворял великолепный 50-метровый портал, повторявший и превосходивший масштабы Большой монгольской мечети в Тебризе.

Высокие порталы, украшенные многоцветными орнаментами и куфическими надписями украсили также мавзолеи и мечети Тимура в Самарканде.

Самарканд - центр империи Тимура - стоял на пересечении Шелкового пути, в центре обширного сельскохозяйственного района. По желанию эмира интернациональная команда рабочих (это были лучшие мастера из Хорезма, Ирана, Индии) под руководством, в основном, персидских архитекторов и художников, превратила его в один из красивейших городов Востока. В первую очередь, Тимур заново окружил Самарканд стенами, а в его западной части возвел большую крепость, затем он приказал проложить дорогу, пересекавшую город из конца в конец. С обеих сторон дорогу окружали лавки торговцев, расположенные в нишах аркад, т.е. дорога на всем протяжении была крытой. Дорога вела к комплексу Регистан через квартал усыпальниц Шахизинда, расположенный на северо-востоке, мимо грандиозной Пятничной мечети, и дальше – к ансамблю из мавзолея, медресе и ханаки Гур-Эмир. На этой торговой оси располагалось немало общественных водоемов, где хранились городские запасы воды.

Парадные комплексы правителя окружали жилые кварталы из невысоких, в основном, саманных домов с плоской кровлей, караван-сарай, сады. Была значительно укреплена крепость. По свидетельству испанского посла Клавихо, посещавшего Тимура, в пределах столицы жило 150 тыс. человек, впрочем, во время активных строительных работ эта цифра увеличивалась в два с лишним раза.

Квартал Шах-и-зинда был задуман как некрополь вокруг могилы святого, близкого родственника Пророка, Кусам ибн Аббаса. Он включал более 30 усыпальниц знати и две мечети. Расположенные по крутому спуску холма, мавзолеи представляют собой небольшие портално-купольные сооружения, близкие по характеру, но не повторяющие целиком один другого. Ансамбль создает возвышенный поэтический образ. Архитектурный декор здесь доведен до совершенства. Бесчисленными переливами сверкают поливные изразцы голубых куполов и порталов, покрытых разнообразным узором. Сочетание простых архитектурных форм с изощренной декоративной фантазией стало чертой нового декоративного стиля, особенно эффектно проявившегося в Пятничной (соборной) мечети.



Рис. 65. Шах-и-Зинда зодчий Али из Несефа XIVв.-1 пол. XV в. Узбекистан

Пятничная мечеть, носившая название Биби-ханым, в честь жены завоевателя, достигала 109 м в ширину и 167 м в глубину, занимая площадь в два гектара. Пространственная композиция – типично иранская: это мечеть с внутренним двором (размерами 65 x 75 м) с

четырьмя айванами, расположенными на двух ортогональных осях в центре каждого дворового фасада. Посреди двора возвышается прекрасный каменный пьедестал, на который возлагался Коран сверхчеловеческих размеров, - возможно, самая большая на свете книга, - чтобы слово Пророка еще сильнее почиталось.

На четырех углах впечатляющей стены длиной 550 м, которая окружала ансамбль, стояли четыре высоких цилиндрических минарета. С ними перекликались четыре других восьмиугольных минарета, еще более высоких и мощных. Два из них фланкировали монументальный портал - пиштак, с аркой высотой 35 м, а два других обрамляли главный айван перед залом михраба, над которым возвышался купол.

Четыре айвана, в соответствии с предназначением, имели разные размеры. Айван, примыкавший сзади к входному portalу, был равен по величине, но глубже поперечных айванов, предваряющих залы, увенчанные куполами диаметром 9 м. Эти купола, состоящие из 36 крупных рельефных ребер (в виде долек дыни), завершая боковые малые залы,



Рис. 66. Мечеть Биби-Ханым в Самарканде. Малый купол.

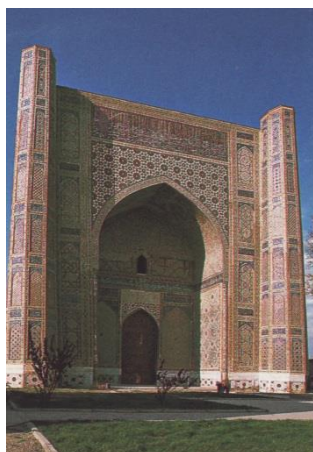


Рис. 67. Портал мечети Биби-ханым в Самарканде.

дополняли главный купол, стоящий на продольной оси.

Внутренний двор мечети был целиком окружен тройным портиком, несущим около 400 маленьких каменных куполов. Число монолитных колонн, - в отличие от конструктивных устоев из обожженного кирпича, - составляло от 400 до 480. Колонны были из индийского мрамора.

Чтобы произвести впечатление на молящихся, очень высокие, гладкие и ребристые купола мечети были подняты на цилиндрических барабанах. Чтобы внутреннее

подкупольное пространство не казалось слишком высоким, архитекторы Тимура возвели над залом вторую купольную оболочку, опирающуюся на барабан. При этом между двумя оболочками образовалось обширное глухое пространство, не оправданное никакими конструктивными соображениями, кроме стремления государя внушить подданным представление о величии своей власти.

Две оболочки, заключающие в себе промежуточное пространство, можно отнести к конструктивным новациям тимуридских архитекторов: такие купола встречаются в мавзолеях самаркандского ансамбля Шах-и-зинда конца XIV в., в гробницах Ширин Бика-Ака и Туман-Ака 1385 г., в туркестанском святилище Ходжи Ахмеда Яссави, построенном по приказу Тимура в 1395-1397 гг.

Огромный портал украсил самый знаменитый мавзолей Самарканда – Гур-Эмир (1404)– усыпальницу Тимура. Он украсил фасад, величественность которого также подчеркивали просторный входной айван и фланкирующие его минареты высотой 25 м.

Выбрав многозначительную восьмиугольную форму гробницы, ее перекрыли огромным ребристым сине-голубым куполом высотой 33 м из двух оболочек. Купол возвышается на барабане диаметром 15 м и высотой до 10 м. Широкое пространство между оболочками – высотой до 15 м – целиком занято конструктивными деревянными балками, которые упираются в вершину внутренней оболочки, гася центробежную силу наружного луковичного купола. Сложную конструкцию квадратного погребального зала со сторонами 10 х 20 м усиливают осевые «апсиды», образующие общий крестообразный план. На юго-западной стороне расположен михраб.



Рис. 68. Мавзолей Гур-Эмир в Самарканде. Купол и детали декора купола.

Внутреннее убранство мавзолея чрезвычайно богато: стены облицованы мрамором, резным стукком, покрыты орнаментальными росписями, вокруг надгробий расположена ажурная мраморная ограда, резные деревянные двери отличаются тончайшей ювелирной работой. Многие в декоре характерно только для Самарканда. Например, сталактитовые ниши выполнены из позолоченного папье-маше. Оригинальны мотивы орнаментов.

Под погребальным залом с надгробиями – крипта со священными могилами. Строгой красотой выделяется надгробие Тимура из темно-зеленого нефрита. Рядом с ним покоятся его сыновья и внуки, а также наставник правителя ходжа Саид-Берке из Медины. Все стены покрыты кufическими надписями с текстами из Корана. Одна из них переводится так: «Счастлив тот, кто откажется от мира раньше, чем мир откажется от него». Стены крипты, облицованные желтым известняком, и высота свода, не превышающая 2 м, контрастируют с парадной изысканностью мавзолея.

Градостроительные и архитектурные опыты Тимура продолжили его сыновья и внуки. Среди них особенно выделяются шедевры внука Тимура – Улугбека. Ученый, философ на

троне, он возвел в Самарканде, помимо всего, - обсерваторию и медресе. Не ограничиваясь толкованиями Корана, просвещенный монарх предусмотрел в своем медресе преподавание математики, юриспруденции, теологии, создал исследовательский центр.

Медресе размерами 81 x 56 м занимало площадь около 5000 кв. м. Его окружали 4 угловых минарета. Вход был отмечен 35 м порталом (пиштаком). За главным айваном, как и в мечети Биби-ханым, находился вестибюль, ведущий в дворový айван, который образовывал две раковины, внешними сторонами створок примыкавшие друг к другу. Такая конструкция стала образцом, на основе которого варьировались решения входа. Композиция квадратного двора со сторонами длиной 33 м не только отвечала типичной формуле четырех айванов, расположенных на перпендикулярных осях, но и замкнутому характеру высшего мусульманского учебного заведения, в котором студенты не только учились, но и жили. Симметрию четырех фасадов подчеркивали ритмичные двухэтажные аркады с 52 нишами, предназначенными для учителей и студентов. В каждой нише размещалось по два ученика, откуда можно заключить, что медресе было рассчитано на сотню человек.

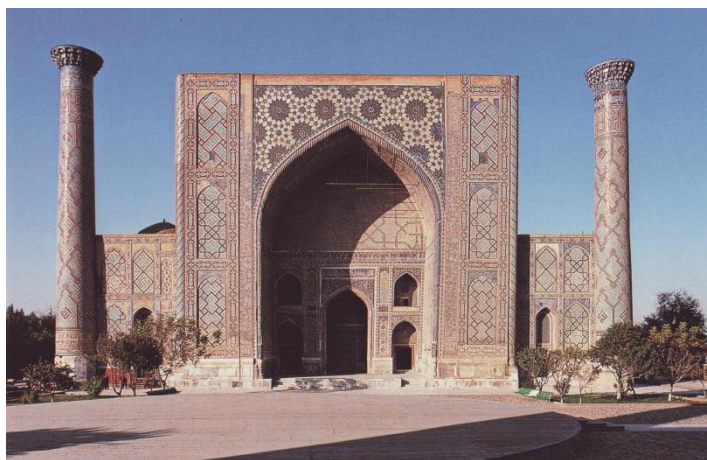


Рис. 69. Медресе Улугбека в Самарканде.

Зимой, когда нельзя было заниматься в открытых айванах, расположенных в середине каждой стены, пользовались четырьмя угловыми купольными залами. В двух длинных юго-западных залах поперечные арки чередовались с маленькими куполами. Мечеть длиной 27 м и шириной 14 м придавала медресе традиционный смысл распространения «слов».

Медресе Улугбека отличавшееся стройностью пропорции, единством архитектурных форм и изысканной красотой мозаик, положило начало созданию архитектурного ансамбля площади Регистан, где в течение двух столетий были возведены три здания с одинаковым планом и похожими пропорциями. При Тимуре площадь оставалась песчаной. Но именно здесь пересекались 6 важнейших караванных путей и именно сюда подходили бесчисленные караваны со всех концов мира. Не случайно, этот участок был выбран Улугбеком для строительства своего «средневекового университета». Через два столетия после шедевра Улугбека, рядом с ним было возведено медресе Шир-Дор (1619–1636). А с севера прямоугольное пространство площади со сторонами 70 x 85 м (6000 кв. м) замкнула мечеть-медресе Тилля-Кари (1647). Свое название «покрытая золотом» мечеть получила из-за обилия золота в орнаментации фасада.

Над симметричной площадью, и медресе, открывавшимися навстречу друг другу нарядными порталами трудилась интернациональная команда: мастера по керамике из Дамаска и Азербайджана, эксперты по мозаике из Исфахана, штукатурки из Дели, каменотесы из Анатолии. Это было время тесного переплетения религии, политики и искусства.

Прямоугольная площадь Регистан окружена тремя постройками одинаковых пропорций, с

одинаковыми на первый взгляд планами.



Рис. 70. Площадь Регистан в Самарканде

Площадь обрамляют три похожих фасада, большой айван подчеркивает их симметричное расположение по оси. Конхи двух айванов, восточного и западного, зеркально отражают друг друга. Третье сооружение – столь же монументальный северный айван – придает городскому ансамблю величие и грандиозный масштаб.

Несмотря на повторяющиеся детали: пиштак, фланкированный минаретами и двухэтажные аркады с помещениями внутри медресе, – все здания индивидуальны. Маленькие минареты Тилли-Кари достаточно далеко отстоят от главного портала и напоминают сторожевые башни. Минареты медресе Шир-Дор завершаются расширяющейся сверху воронкой, окаймленной сталактитами, без фонарей. Характерно, что в орнаментации медресе Шир-Дор использовано изображение животных. Солнечные львы, охотящиеся на газелей – любимый сюжет персидских мастеров. Для воспроизведения этого сюжета была использована техника керамической мозаики.

Ансамбль Регистан занимает площадь около 5 га со сторонами 190 x 260 м. Тон задает медресе Улугбека. Пространственная композиция, вторя этому образцу, порождает оригинальную градостроительную концепцию площади с открытыми углами, но замкнутую в самой себе. Размеры образца – медресе Улугбека – составляют 81 x 56 м.

В эпоху Тимуридов родилось множество зрелых произведений искусства. Быстро распространялась техника керамической мозаики. Айваны и порталы – пиштаки полностью покрывались растительным узором, который символизировал вечную зелень, сочетаясь с геометрическим орнаментом и каллиграфией. Все обозримые плоскости и детали сияли керамической облицовкой.

Мозаики из тончайших орнаментальных деталей украсили Пятничную мечеть в Исфахане от входа в Зимний зал. В эпоху Тимуридов новую отделку получили дворовые фасады. Полихромная керамика подчеркивала новые архитектурные формы, нередко очень смелые. Новаторские решения особенно очевидны в Йезде, в выстроенной в 1327 г. пятничной мечети прекрасных пропорций (104 x 99 м). Грандиозный входной айван-пиштак – при поражающей воображение высоте – относительно узок. Этот величественный портал целиком облицован высококачественной мозаикой, украшен сталактитами и сотами. Позже, при шахе Тахмаспе, он был увенчан дополнительными минаретами, что придало ему еще более оригинальные пропорции.

Необыкновенной красоты михраб, построенный в 1375 г., пестрит керамикой. Интерьер молитвенного зала мечети, заверченный при амире Чакмак-Шами, правителе Йезда, полностью отделан глазурованной плиткой. За исключением голого зимнего зала со сводами на поперечных арках, всюду царит зелено-голубая керамика.

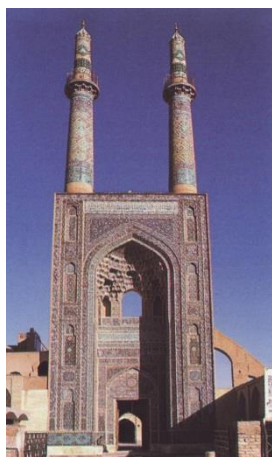


Рис. 71. Южный вход в Пятничную мечеть в Йезде. 1327 г.

В Исфахане гробницу Дарби-Имам предваряет роскошный портал с темно-голубой керамикой. «Голубая мечеть» в Тебризе – Музаффария, - построенная в 1456 г. для дочери Джаханшаха, туркменского правителя, интересна тем, что типичное иранское сооружение: молитвенный зал с большим центральным и 9 малыми куполами, дополнено апсидой, венчающий михраб. Эта византийская деталь, воспринятая анатолийскими турками, говорит о взаимных влияниях различных архитектурных традиций.

Тимуридские традиции своеобразно отразились в ансамбле Бухары. Возле мечети Калян (1512-1539) возвели величественный минарет Калян-Минар (1127). Он имеет кругообразный, слегка конический план, достигая в высоту 50 м. Кирпичный декор, основанный на геометрических мотивах, напоминает живую орнаментальную вязь, украшающую уже мавзолей Исмаила Самани.

План мечети Калян повторяет план мечети Биби-Ханым в Самарканде. Симметричный осевой ансамбль открывается большим пиштаком. План классический, с большим двором, обрамленным четырьмя айванами, соединенными между собой одноярусной аркадой. Монотонный ряд арок прерывается портиком, входным порталом и двумя малыми айванами, увенчан прекрасным куполом. Михраб в хараме отделан живописной мозаикой.

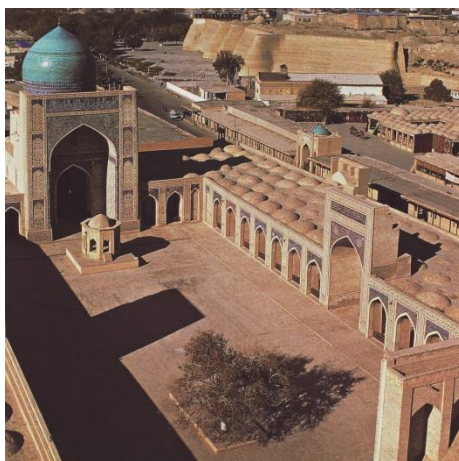


Рис. 72. Мечеть Калян в Бухаре.

Два боковых айвана отмечают поперечную ось, как принято в традиционной персидской дворовой мечети. Со стороны входа и со стороны молитвенного зала расположены гипостильные залы, перекрытые небольшими «куполообразными» кирпичными сводами на прямоугольных опорах. Перед молитвенным залом стоит бассейн для ритуального омовения

в виде восьмиугольного павильона.

Точно так же, как медресе Шир-Дор в Самарканде зеркально отражается в расположенном строго напротив медресе Улугбека (1535), величественному бухарскому медресе Мири-Араб вторит портал мечети. Это правило композиции называется «кош». Обширное медресе Мири-Араб организовано по образцу самаркандского Регистана. Подобно медресе Шир-Дор, Мири-Араб имеет два угловых зала с купольным перекрытием. Однако ребристые купола покоятся не на традиционных сталактитовых сводах, а на малых угловых куполах, облицованных полированной керамикой, которые, в свою очередь, опираются на пояс мукарн, подчеркнутый изящной надписью почерком «сульс» на голубом фоне. Эти угловые купола на барабанах венчают учебные залы. Вход в медресе предваряет огромный пиштак, вписанный, подобно мечети Калян, в план со срезанными углами. Тенденция к переходу от так называемого квадратного плана айвана или пиштака к композиции с усеченными скошенными углами весьма характерна для новой бухарской традиции, проявляясь впоследствии в исфаханском медресе Модери-Шах, построенном в нач. XVII в.

Великолепное медресе Улугбека в Бухаре повторяет самаркандскую модель в несколько упрощенном варианте. Традиционное дворовое медресе получает блистательное развитие позже – в XVI-XVII вв. среди примеров медресе Абдуллы-хана (1588-1590), стоящее напротив медресе Модери-Шах (1566), Абдуазиза (1651), Кукельдаш, вписанный в ансамбль Ляби-Хауз. Все они, в целом, имеют идентичный план. В ансамбле Ляби-Хауз два главных здания стоят лицом друг к другу по обеим сторонам бассейна, обсаженного платанами. Сооружения ханака представляют собой зал, где собираются духовные единоверцы для обсуждения религиозных доктрин, для танцев, пения и пр.. В таких помещениях дворы не были обязательными, но фасады с пиштаком отвечали традиционным айванам с высоким и широким обрамлением, которое покрыто геометрическим керамическим орнаментом.

Мемориальные сооружения Бухары, также объединенные в ансамбли, любопытны своими композициями. В комплексе Чор-Баقر, построенном за городом в 1560-1563 гг., перегруппированы три айвана. Три сооружения, ориентированные на Каабу, сливаются воедино: слева – ханака с луковичным куполом на цилиндрическом барабане; в центре – на оси – медресе, отступающее в «полудвор»; справа – на одной оси с айваном и ханакой – очень скромная мечеть. Наконец, маленький минарет перед двором служит вертикальным акцентом в ансамбле, где преобладают горизонтальности.

Некрополь Бахауддин, построенный в 1546 г. строится вокруг большой квадратной мечети, увенчанной огромным низким куполом. Купол укреплен снаружи нервюрами, отмечающими линии распора. Другие храмы, окруженные портиками с высокими деревянными колоннами, выполнены в традициях жилого дома и дворца: здесь есть веранды и галереи, именуемые талар, использующиеся в религиозных, и в светских целях. Подобные деревянные сооружения восходят к древней архитектуре Ахеменидов и их предшественников.

Следующий расцвет персидской архитектуры связан с именем шаха Аббаса I (1587-1629). Он разграничил светскую и религиозную власть, провел в стране эффективную централизацию, поручив управление представителям администрации и бюрократии. Ввел пост визиря, уступавший по высоте только шахскому. Восстановив территориальную целостность страны, перенес столицу глубоко в сердце страны – в Исфахан. Он не только прокладывал здесь дороги и сады, он полностью изменил градостроительный облик древнего города.

Исфахан уже был крупным густонаселенным центром, путешественники XII в. отмечали, что он тянется на 18 км. Но основными постройками в нем были невысокие глинобитные дома с внутренними двориками. При Аббасе город застроили кварталами, стоящими на новых осях. Дома строили из кирпича-сырца и облицовывали обожженным кирпичом; для водоснабжения весь город покрыли густой сетью проточных каналов, дополненной гидравлической системой, обеспечивавшей водой жителей. Костяк города образовывали крытые базары, образующие ломаную ось ансамбля. Стоявшие на пути крупные сооружения

были своеобразными ориентирами. Сводчатая галерея базара вела к Пятничной мечети нового города, спланированного государем. Рядом с широкой площадью Мейдани-Кадим, если смотреть со стороны базара, окруженного караван-сараями, тротуарами, маленькими мечетями и медресе, стояло старое гипостильное сооружение с двором, построенное в эпоху Аббасидов, перестроенное при Малик-шахе в XI в., потом разрушенное монголами и Тимуридами в XIV и XV вв. Этот ансамбль стал первым городским центром. Площадь длиной 400 м простиралась некогда перед садами Старого дворца, твердыни власти Сельджукидов, от которого даже следа не осталось... Ориентация площади совпадала с ориентацией киблы Пятничной мечети. Шах Аббас решил воздвигнуть грандиозную столицу империи на пустом месте между старым городом и руслом Заянде-Руд, - реки, ограничивающей Исфахан с юга.



Рис.73 Мост через Заянде-Руд в Исфахане

Работы по перестройке Исфахана начались с прокладки широкого величественного проспекта Чахар-Баг. Построенный вдоль этой оси, протянувшейся с севера на юг, квартал связывал старый город с рекой, воды которой питали его жителей и общественные водоемы. Название этого прямого проспекта длиной 2 км носил и новый квартал с двумя десятками правильных садов, напоминавших по персидской традиции «четыре райских сада». Все эти озелененные участки, разбитые на четыре квадрата с прямоугольными ирригационными каналами, имели одинаковые размеры: стороны около 160 м, площадь до 2,5 га. В обрамлении листвы деревьев пышные жилища знати и дворцы государя составляли цельный пышный ансамбль.

Сам квартал Чахар-Баг представлял собой три большие аллеи, обсаженные деревьями, с прямым каналом на каждой, где были устроены каскады и фонтаны. Вся эта впечатляющая композиция с двойными дорогами – твердой и водной – располагалась перпендикулярно руслу Заянде-Руд. Река с мостом, названным Аллаверды-хан, с тридцатью тремя арками тоже формировала городское пространство. Во избежание затопления сооружение длиной 300 м покоилось на каменных плитах. С обеих сторон от двухколейной дороги для повозок и караванов шли крытые пешеходные тротуары. Стройные аркады служили укрытием от солнца. Над каменным цоколем, несущим конструкции, которые сдерживали напор воды, очень сильный в дождливый сезон, располагались надстройки высотой до 13,5 м из обожженного кирпича. Тридцать три арки были выполнены, как и вся архитектура того времени, по персидскому образцу: с четырьмя центрами, сводчатыми заплечиками и ползучими сводами, смыкающимися вверху.

На левом берегу реки располагалось новое армянское предместье Джольфа, созданное Аббасом для армянских беженцев. Любопытно, что община занимавшаяся торговлей и ремеслом, при Аббасе II возвела для себя собор, ничем не отличающийся от персидских мечетей. Собор увенчан куполом из чистого кирпича, а интерьер расписан в традициях

христианской иконографии. Но внутреннее пространство купола покрыто сетью растительных исламских узоров.

Вторым центром (восточная ось) была дорога между старым городом и новыми предместьями, здесь была создана Мейдани-Шах – Царская площадь.

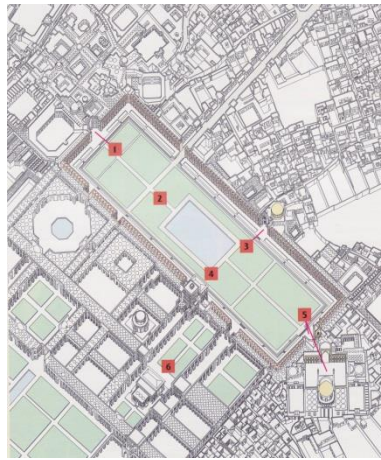


Рис. 74. План Мейдани-Шах.

1-базарные ворота Кайсарие, 2-Мейдан- царская площадь, 3-мечеть Лотфаллах, 4 – дворец Али-Капу, 5- мечеть Имама, 6-дворцовые кварталы.

Новая дорога начиналась прямо от бокового входа на старый базар, с которым ее связывал прекрасный порталый пиштак Кайсарие. Он стоял на северном конце новой площади, созданной шахом Аббасом, по северной оси, напротив Мейдани-Шах, и имел значительные размеры. Новая площадь длиной 512 м занимала 9 га. На ней останавливались длинные торговые караваны, доставлявшие в город экзотические товары. Здесь же устраивались игры в поло, совершались публичные казни и устраивались военные парады.

Открытую площадь окружили однообразными правильными постройками в два этажа, где расположилось 180 магазинчиков. Сооружения огибал узкий канал с водой.

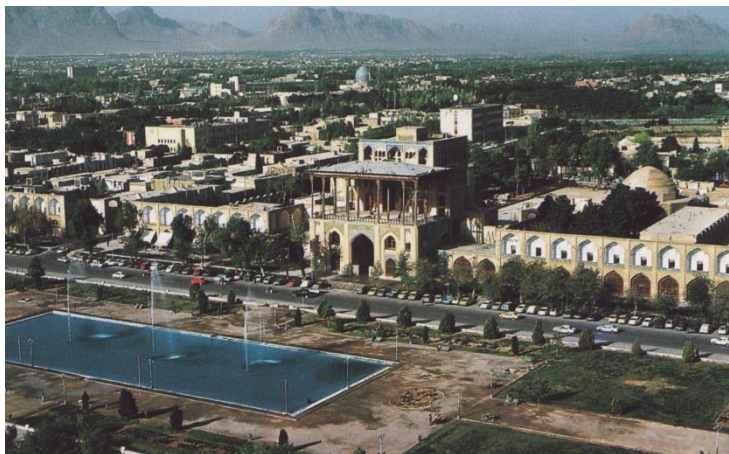


Рис. 75. Ворота Али-Капу на Мейдани-шах в Исфахане.

С другой стороны Мейдани-Шах, к северу от Кайсарие, стояли многочисленные величественные постройки – вежи нового Исфахана. В первую очередь, на западе располагались древние ворота Али-Капу, открывавшие вход во дворец, построенный Тимуридами. Аббас пристроил к нему бельведер с высокой талар - террасой под плоской крышей, покоящейся на высоких деревянных портиках. Эта веранда достигала высоты в 33 м. С высокой площадки государь следил за перипетиями игры в поло. Через ворота Али-

Капу открывался официальный вход в сады, окружавшие павильон Чехель-Сутун – «дворец с сорока колоннами». В этом просторном месте пышных приемов шахиншах «царь царей» восседал на троне в айване со сталактитами, увешанном сверкавшими зеркалами.

Прямо напротив Али-Капу стояла царская мечеть-молельня, посвященная шейху Лотфаллаху. Чудесный портал мечети со сдвинутым вправо куполом олицетворял один из принципов исфаханской культовой архитектуры времен шаха Аббаса: отказ от симметрии и подчеркнутой монументальности. Красивый пиштак на майдане фактически представлял собой входной портал, украшенный керамическими мозаиками и плитками «каши» преимущественно голубого цвета, но за этой прекрасной конструкцией над молитвенным залом высился асимметричный купол. Кроме того, в мечети не было ни двора, ни какого-либо внутреннего пространства. Все это производило ошеломляющее впечатление.

Пропорции здания: 40 м в глубину, с одним квадратным залом со сторонами длиной 18 м. Миновав портал с айваном, вошедший обнаруживал слева от себя, под углом в 45 градусов, облицованный керамикой коридор, дотоле скрытый от глаз. Коридор был перекрыт рядом маленьких куполов. В конце этой первой секции коридор под прямым углом поворачивал направо. За входными воротами – снова направо на 90 градусов – глазам открывался на редкость гармоничный интерьер. К хараму вела извилистая дорожка, где можно было потерять ориентацию: четверть поворота налево, поворот направо, еще раз поворот направо, после чего вошедший оказывался перед стеной киблы. С помощью такого пространственного решения архитектор вел правоверного не к боковому входу в зал, а к михрабу, которому теперь отводилась главная роль. Квадратный зал, декорированный керамикой, был перекрыт низким куполом. Вместо связывающих угловых сталактитов здание украшено сетью треугольников над поясом с каллиграфической надписью почерком «сульс» на голубом фоне. Купол, окутанный тонким сетчатым декором, покоится на четырех тропях, чередующихся с глухими аркадами. Изящные кольцеобразные арки, отделанные бирюзовой глазурью, оживляет спиральная кайма, которая переходит над арками в растительный орнамент, украшающий восемь больших арок вокруг зала. В барабане купола устроены 16 ниш, забранных сквозными фигурными решетками и пронизанных светом.

В красочной палитре интерьера зала и снаружи сочетаются натуральный сырцовый кирпич и бирюзовые узоры с белыми надписями (на куполе кирпич служит фоном для растительного орнамента). Конха михраба вписана в прямоугольное обрамление с тонкими заостренными сталактитами, покрытыми пышными букетами цветов глубоких аквамариновых оттенков. Барабан купола покрыт крупными белыми кувшинообразными надписями на темно-бирюзовом фоне.



Рис. 76. Мейдани-шах с комплексом мечети.

Асимметрия присутствует и в главном сооружении ансамбля грандиозной мечети Имама

(впоследствии, Шаха), стоявшей на южном краю Мейдани-Шах, - напротив Кайсарие. Эта огромная культовая постройка тоже необъяснимо смещается по оси. Грандиозный голубой портал (высотой 35 м) и огромная ниша со сталактитами расположены в крайних точках площади. Их величие подчеркивают два изящных минарета (45 м), которые обрамляют пиштак с керамической облицовкой. Но за симметричным порталом высится огромный купол, окруженный двумя другими минаретами, который вносит асимметрию, смещаясь по оси вправо. Мечеть Имама за фасадом пиштака сдвинута к северу. Это объясняется обязательной ориентацией киблы храма на Мекку, т.е. в Исфахане – на юго-запад, что не совпадало с расположением Большого дворца.

Здесь портал расположен на одной оси с главным зданием и поворачивает направо на 45 градусов по отношению к общему плану ансамбля. Замаскировав этот поворот, архитектор преградил прямой доступ во двор. Войдя в ворота, оказываешься в вестибюле, откуда через арку в невысокой стене можно попасть в северный айван, предваряющий святилище. Дальше можно направиться кратчайшим путем направо или извилистым коридором с поворотами налево. Коридор ведет во двор скромных размеров, примыкающий со всех сторон к северному айвану. Возникает ослепительная картина: после тесного сумрачного коридора внезапно открывается двор с 4 айванами и водоемом в центре и огромным вздымающимся куполом, окруженным двумя минаретами, превышающими высоту 50 м.

Молитвенный зал под огромным луковичным куполом залит ослепительным светом, льющимся из главного айвана с огромными поперечными арками, за которыми скрывается подкупольное пространство. Купол состоит из 2 оболочек, разделенных глухим пустым пространством десятиметровой высоты. Внутренняя оболочка расположена на высоте 30 м и покоится на барабане, который прорезан восемью окнами, забранными фигурными решетками. Внушительный наружный купол достигает высоты 52 м. Он увенчан позолоченным бронзовым шпилем с полумесяцем. Следует отметить большое сходство купола мечети Имама с куполом Тадж-Махала, построенным в этом же году (1628).

С возникновением огромного прямоугольника Мейдани-Шах, Исфахан получил новый градообразующий центр, который играл культурную, экономическую и светскую роль.

В отличие от культовых сооружений дворцы правителя выглядели скромно. Они состояли из деревянных галерей в виде талара, главная роль отводилась айвану, пусть даже сооруженному из легких материалов.

В старом исфаханском дворце Али-Капу на майдане, перестроенном шахом Аббасом, был приемный, музыкальный, танцевальный залы и гостиные, где собирались жены. Интерьер украшали резные раскрашенные плафоны, крытые многочисленными ажурными куполами, которые соседствовали со сводчатыми сталактитовыми нишами.

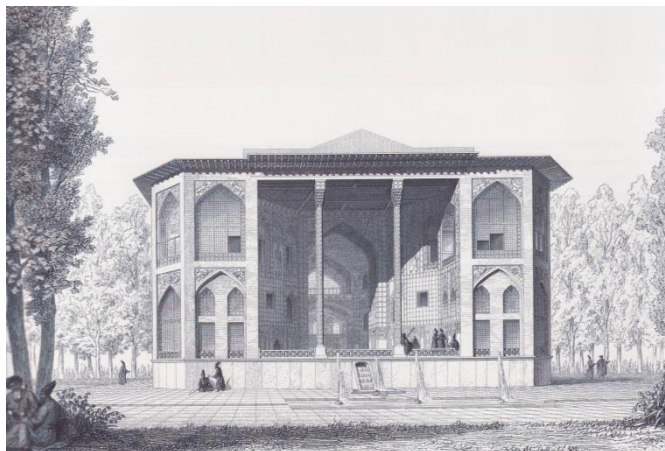


Рис. 77. Дворец Хешт Бехешт.

Дом утрачивал характер царского дворца, который все больше приобретала терраса,

бельведер или лоджия, откуда правитель с подданными наблюдал за игрой в поло. К основному зданию сверху пристраивался талар на высоких цельных деревянных столбах, как в Чехель-Сутуне.

Стоявший в прекрасном парке, засаженном деревьями, на берегу водоема длиной 70 м, - Чехель-Сутун (дворец сорока колонн) был построен в 1647 г. по приказу шаха Аббаса II. В одноэтажной постройке фактически 20 колонн, которые, словно, по волшебству, удваиваются, отражаясь в зеркальных водах бассейна. Терраса, кровля которой покоится на трех рядах из шести деревянных столбов каждый, обращена центральным фасадом к изящному прямоугольному бассейну. Между двумя передними корпусами находится глубокая ниша, предваренная двумя колоннами осевого айвана. Это пространство представляет собой фокальную точку и предназначено для торжественных приемов. Для большей эффектности официальных аудиенций все залито светом: перегородки и полусводы айвана образуют своего рода альковы, целиком украшенные зеркалами, а потолок – цельная сталактитовая конструкция, где в каждое углубление вставлено множество маленьких зеркал, скрепленных золоченым багетом.

Неподалеку от проспекта Чахар-Баг в парке площадью 400 x 230 м стоял один из лучших образцов царских павильонов эпохи Сефевидов: дворец Хешт Бехешт, что на фарси означает «Восьмой Рай». Этот двухэтажный дворец с планом в виде прямоугольника со срезанными углами был построен ок. 1670 г., при шахе Сулеймане, - в центре прекрасного сада, от которого отделялся узким окружным каналом. По каналу текла вода в четыре прямоугольных бассейна с фонтанами по продольным осям. Как все павильоны подобного типа, Хешт Бехешт состоял из легких конструкций на кирпичном каркасе, с деревянными наружными деталями, с тонкими оштукатуренными стенами-перегородками сплошь покрытыми листовым золотом. Вся эта роскошь и красочность символизировала славу правителя, как во дворце «сорока колонн». В ориентированной на восток постройке имелись веранды – главная, обращенная в сторону востока, и малые, открывавшиеся на запад, юг и север. Три из них предварялись парой деревянных колонн, несших плоскую крышу. Между деревянными деталями располагались бесчисленные зеркала.

С веранд через арку можно было попасть в центральное пространство, открытое со всех сторон. Это восьмиугольное пространство перекрывал купол, покоившийся на четырех огромных арках, открывавших доступ свету. Всю внутреннюю поверхность купола покрывали изящные сталактиты. В центре прямо над восьмиугольным фонтаном располагался световой колодец. По диагоналям находились маленькие круглые комнаты, из которых по угловым лестницам можно было попасть в уютные апартаменты верхнего этажа. Перекрытие этих комнат отделано сетчатыми, слегка сводчатыми мукарнами. Сквозные решетки перед ажурными нишами украшены разноцветной керамикой.

2.3. Магрибинская школа исламской архитектуры.

В 711 г. арабские и берберские отряды переправились из Марокко через Гибралтарский пролив на территорию Пиренейского полуострова. Разгромив вестготов, правивших Испанией, они проникли вглубь полуострова и создали свое государство (впоследствии распавшееся на ряд мелких эмиратов), номинально признававшее власть халифов.

Первые значительные памятники арабо-берберской культуры были созданы еще в Северной Африке. Это сохранившаяся до сегодняшнего дня мечеть Сиди-Укба в Кайруане (Тунис). Она неоднократно перестраивалась, но современный облик приняла после кардинальной реконструкции в конце IX в. В ней (также как и в большинстве магрибинских мечетей) присутствуют элементы крепостной архитектуры. Здание окружено массивными стенами из обожженного кирпича и укреплено контрфорсами. Единственный минарет на северной стороне двора представляет собой высокую (30 м) и мощную башню из трех квадратных в плане этажей. Нижняя часть минарета сложена из тесаного камня, в то время

как его верхняя часть, башенка со сквозными арками и ребристым куполом, построена из кирпича. Основным композиционным ядром мечети является внутренний двор, окруженный мраморными и гранитными колоннами, поддерживающими арки. Как и во всех мечетях Магриба, здесь использовалась подковообразная форма арок. Порталы мечети относятся к XIII в., ни один из них не выделен в качестве главного. Атрибутами двора являются колодцы, они сделаны из мраморных баз античных колонн.

В этой мечети (также как и в большинстве старинных мечетей Магриба) нефы располагались перпендикулярно к михрабной нише, то есть по продольной оси, образуя широкий «Т»-образный трансепт, пересекающий молитвенный зал перед михрабом, где все три продольных нефа пересекаются главным (поперечным). На этом месте и воздвигнут сферический купол на тропях. Поэтому такой тип мечети, восходящий к христианским традициям, называют базиликальным.

Сиди-Укба – многоколонная мечеть, для ее строительства исламские мастера использовали фрагменты из римских и византийских построек. Поэтому 180 колонн этой мечети выделяются разнообразием своих капителей. Более того, есть такие, туловище которых собрано из фрагментов разных колонн. К мечети Сиди-Укба по типу планировки и внутреннего декора близки большая мечеть в Тунисе (732) и более поздние мечети в Сусе и Сфаксе (IX в.).

После 756 г. на завоеванных землях Испании был создан Кордовский эмират. Его основатель, представитель дома Омейядов Абд ар-Рахман I (756–788), по прозвищу «ад-Дахил» (пришелец), создал это независимое государство. В X в. Кордовский эмират стал одним из богатейших государств Европы, а его правители приняли титул «халифов». Страна переживала подъем экономики и культуры. Путешественники с восторгом описывали великолепные дворцы, мечети и другие постройки, созданные мусульманскими правителями Испании.



Рис. 78. Колонная мечеть в Кордове, Испания.

Особое восхищение вызывала соборная мечеть Кордовы, заложенная еще в 785 г. Наиболее успешная ее перестройка была произведена в X в. Это огромная (180 на 130 м) колонная мечеть, где 1293 колонны образуют 19 нефов. Колонны свозились со всей Испании из разрушенных римских построек, а 114 штук были привезены из Византии. В мечети нет главного входа, нет центральной оси, выделяющей главный неф, но именно эта черта создает особенное религиозное настроение. Обилие колонн создает впечатление бесконечности пространства. Характерно, что колонны, вопреки традиции, сложившейся со времен античности, не имеют опорных баз. Они как бы «вырастают из земли»; созданные из разноцветного мрамора, яшмы, гранита, порфира, они в верхней части снабжены подковообразными и полуциркульными арками, созданными из клинчатого кирпича двух цветов – белого и красного, а своды образуют восьмиугольные звезды.

Архитектура мечети подчинена строгой и математически четкой логике. Такое сооружение могло быть построено только с учетом принципов, сложившихся в мусульманском зодчестве того времени, а также особенностей местного строительного материала.

Северная сторона мечети граничит с Апельсиновым двориком, где в X в. было устроено пять традиционных фонтанов для омовений. В XVI в. изгнавшие арабов испанские правители частично перестроили мечеть: на месте минарета находится башня Альминар (93 м), а центр мечети был разрушен для того, чтобы освободить место для католического собора.

Другим шедевром мусульманского искусства на территории Испании была Альгамбра – дворец властителей небольшого государства Насридов (1230–1492) и последний оплот мусульман на Пиренейском полуострове. Цитадель и дворец Альгамбра (аль-Хамра' – «красная», араб., рис. 65), находилась в городе Гранада и была центром этого государства. Впрочем, Мухаммад ибн Наср, начиная в 1238 г. строительство дворца, разместил его не в центре города, а вдали от него - на вершине горы на месте берберской крепости (аль-касба'). Проект был чрезвычайно смелым, арабским инженерам надо было отрегулировать сток вод с гор Сьерра Невада таким образом, чтобы они питали каналы, фонтаны и пруды в дворцовом комплексе. А стены крепости – должны были надежно укрыть от посторонних глаз великолепие дворца эмира.

Мощные стены с невыразительными асимметрично расположенными башнями, в согласии с мусульманскими принципами являлись примером «скрытой архитектуры», формирующей замкнутый пространственный мир семьи или общины, недоступный случайному взору чужака или иноверца.

Планировка крепости, расположение и устройство стен, прямоугольных зубчатых башен и ворот с бастионами и ловушками, потайных входов и системы водоснабжения – все тщательно продумано с учетом рельефа местности, изобилующей источниками и растительностью. Альгамбра, включая собственную цитадель – Алькасабу (реставрирована в 1920), дворцы, мечети, бани, сады, жилые дома, погребальный сад – равду, в совершенстве воплотившая древнюю идею закрытого правительственного города, могла автономно существовать и защищаться.

Входивших в дворцовый комплекс встречала ладонь Фатимы с пятью пальцами, символизирующая 5 основ ислама. Это вера, молитва, пост, милосердие и паломничество.

И словно обещание рая в домах Насридов журчали фонтаны и цвели сады. Чистая вода была для живущих в Андалусии арабов самым большим сокровищем. Слушать журчание воды в фонтанах и каналах считалось наивысшим счастьем. Основатель династии, построивший Альгамбру в начале XIII в., сделал воду главным элементом султанского дворца. Водные глади бассейнов, в которых отражались купы вечнозеленых деревьев и кустов, нежно журчащие серебристые струи фонтанов в граненых алебастровых чашах, мощенные мрамором или глазурированными плитками полы двориков с цветниками и «бордюрами» нависающих черепичных кровель утверждали средиземноморскую принадлежность этой прекрасной архитектуры, исполненной гармонии, духовной чистоты и возвышенной поэтичности.

Красный замок, крепость, дворец, внутренний город представлял собой настоящий лабиринт из башен, двориков и залов, связанных друг с другом переходами, арками и галереями.

В основе композиции комплекса лежала система дворов, расположенных на разных уровнях и группирующих вокруг себя постройки различного назначения, в том числе миниатюрную мечеть и классического типа бани с подземными купальнями и высоким двухъярусным купольным залом для отдыха. Сущность архитектуры Насридов: их тесную связь с природой отражал Миртовый дворик. Изыскано строгое по своему убранству внутреннее пространство с прямоугольным бассейном, обсаженным апельсиновыми деревьями и миртами, ограничено на торцовых сторонах грациозными портиками. Бьющие



Рис. 79. Альгамбра в Гранаде.



Рис. 80. Миртовый дворик в Альгамбре.

из фонтанов, сверкающие струи воды оживляют и дополняют вертикальный ритм колонн. Их отражение в зеркальной поверхности водоемов еще более усиливает впечатление легкости и хрупкости архитектурных форм. В этой атмосфере волшебной восточной сказки, покоряющей строгим спокойствием, внутренней гармонией и чувством меры, султан принимал знатных гостей.

Территория, на которой возводили дворец, изначально была ограничена с запада, востока и юга. Чтобы зрительно увеличить масштаб всего комплекса и практически разместить все его части, архитекторы Альгамбры выстроили все постройки дворца на основе одной и той же пропорции. Если на плане каждый объем комплекса представить в виде прямоугольника и связать все фигуры отношением стороны одного прямоугольника к диагонали другого, то получится последовательность фигур. Рисуя прямоугольник, мы проводим диагональ, затем рисуем второй прямоугольник, одна сторона которого равна диагонали первого. Четвертый прямоугольник в этой последовательности будет в два раза больше первого. А каждая из диагоналей составит квадратный корень из 2, 3, 4 и 5. Это логический ряд. Все в этой сложной системе помещений и внутренних двориков, вплоть до размещения каждой колонны, продиктовано данной системой пропорций.

Та же система пропорций используется в расчете высот. Самым высоким сооружением Миртового дворика является 45-м башня Комарес за северным портиком, внутри которого размещался официальный дворец. Он выражал духовную суть исламского мира. Центром Комарес являлась золотая комната, - тронный зал, задуманный как алтарь, в ниши которого обычно восседал эмир. Здесь внутри создавалась копия мира с божеством в центре. Цоколь

зала украшали изразцы. Стены прорезали ниши. А над залом возвышался купол из кедрового дерева, слоновой кости и перламутра, символизирующий семь небес ислама. Это творение невероятной красоты поражает искусным исполнением и изяществом. Повсюду по стенам бегут надписи, сделанные арабской вязью. В тронном зале султан встречался с политиками и дипломатами из других государств. Здесь же проходили заседания юридической администрации дворца. Каждый понедельник и четверг судьи заседали в мехрабе, зале правосудия. Там они разрешали споры, наказывали воров, и штрафовали мошенников.

Арабески – специфические арабские орнаменты с характерным для них разомкнутым непрерывным пространственным развитием однородных геометрических, растительных, эпиграфических элементов. Они созвучны арабской классической поэзии и музыке и согласуются с мусульманской теологической концепцией «неопределенно продолжающейся ткани вселенной».

Мастерское использование воды в качестве декоративного средства, дополняющего кирпич и камень, встречаем мы в следующем дворике дворца, расположенном в хариме – запретном для посторонних жилом Дворце львов с залами и покоем. Центр харима – покоряющий соразмерностью и красотой композиции продолговатый Львиный дворик.

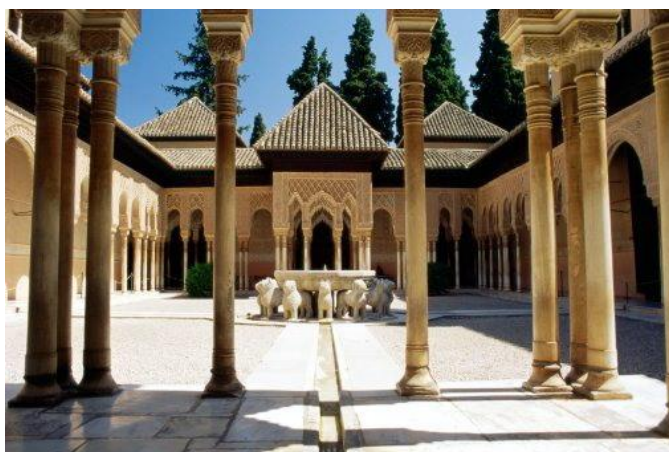


Рис. 81. Львиный дворик в Альгамбре.

Стены и арабески его когда-то сверкали позолотой, киноварью, лазурью. Во времена Насридов 124 изящные мраморные колонны были покрыты золотом. Принимая культуру разных народов, султан не боялся заимствовать лучшее из богатого прошлого иноверцев. Так форма дворика напоминает клуатр христианского монастырского двора. Фонтан в центре, поддерживаемый 12 львами, воспроизводит знаменитый фонтан Соломона из первого Иерусалимского храма, только силу и мощь иудеев символизировали быки, а мусульманские зодчие заменили их львами. Вода в фонтан двора поступает по четырем каналам, расположенным в форме креста. Вода струится под аркадами и отводится в другие помещения. 4 реки – символы рая, ибо, что есть этот дворик и окружающий его дворец, если не рай на земле.

Используя в качестве модуля священную для мусульман цифру 4, проектируя дворик, также выдерживали соотношение пропорций. Вновь совершенство образа достигнуто благодаря математике.

Это были интимные покои султана. Здесь он принимал друзей, виделся с родными.

Жены и наложницы вместе жили в гареме. Им было отведено только одно здание с внутренним двориком и небольшой нишей, откуда они могли видеть небольшой город у подножья холма. Так как ислам запрещал женщинам открывать лица, дабы не вводить в искушение мужчин, богатые женщины наблюдали за жизнью улиц из-за машрабия – резных

решеток на окнах.



Рис. 82. Сталактиты в зале Абенсерахов в Альгамбре.

Еще один специфический исламский элемент декора – сталактиты.

Их выполняли обычно из гипса, создавая ощущение грота с естественными пещерными образованиями. Несмотря на неровность и кажущуюся несимметричность, эти элементы создавались благодаря сложнейшим геометрическим построениям. Они украшают купол зала Двух сестер, стены зала Абенсерахов (по имени одного из знатных семейств времен Насридов).

Стены обоих помещений украшены майоликой с росписью, потолки – резным стуком. Многочисленные сталактиты каскадами спускаются со сводов. Стены, арки, карнизы, в отделке которых использованы разноцветный мрамор и камень, окрашенный алебастр, мозаики и люстровые керамические облицовки, покрыты сложным узором из многоугольных геометрических фигур, причудливым переплетением стилизованных растительных мотивов и тончайшей вязью арабской каллиграфии.

Красоту и утонченность отделки сохранили султанские бани Комареса. Они работали по принципу античных терм: сначала шел зал для холодных омовений. Во второй зал подавалась теплая вода, а подача пара контролировалась при помощи маленьких отверстий в потолке. В конце располагались термы с горячей водой, где находились знаменитые султанские ванны. Рядом с банями султана размещались также общественные термы. Сюда часто приезжали гости из разных мест.

Альгамбра была очень посещаемым местом.

Лучше всего яркие краски и щедрая позолота орнаментов сохранилась в комнатах отдыха, где гости встречались после бани. Такие бани как в Альгамбре были обязательным элементом исламской культуры. Здесь совершали ритуальные омовения перед молитвой и ежедневно мылись, поддерживая личную гигиену.

1492 стал фатальным годом для арабов: объединенные войска Изабеллы Кастильской и Фердинанда Арагонского окончательно изгнали их с территории Пиренейского полуострова. Однако восхищение европейцев перед памятниками мусульманского искусства породило стремление подражать ему. Еще в XIII в. сформировался стиль Мудехар, свидетельствующий о стремлении европейских мастеров использовать элементы орнамента, декоративной техники для украшения христианских зданий. Не остались в стороне и декораторы, которые оформляли интерьеры в «мавританском» стиле.

В свою очередь, мусульманские архитекторы, вынужденные покинуть Испанию, стали строить в Магрибе здания, в облике которых ощущалось стремление возродить облик покинутой ими Андалусии (отсюда общее название школы зодчества – «Магрибинская школа»). Большое строительство началось при династии Альмохадов (1130–1269), которые покинули Испанию еще в 1212 и перенесли свою столицу в город Марракеш на севере Африки.

Они окружили его мощными стенами, а внутри уже в 1199 была построена самая большая в то время мечеть в Магрибе «Аль-Кутубийя». Это типичная «колонная» мечеть с 16 параллельными нефами и 7 куполами. Несмотря на скромный михраб, благодаря белизне колонн она выглядит чрезвычайно элегантно. Стены украшены разнообразным орнаментом, что характерно для искусства эпохи Альморавидов.

Альморавиды много внимания уделяли фортификационным постройкам. Кроме Марракеша, были укреплены Фес, Тлемсен и другие города. И сегодня характерной чертой арабских городов Северной Африки является наличие касбы – укрепленной цитадели и центральных торгово-ремесленных кварталов, называемых медина.

Большие мечети Магриба обладают ярко выраженными местными чертами объемно-пространственного решения и декоративной отделки. Для них характерно обилие продольных и поперечных нефов, пересечение которых обозначалось крестообразными столбами, образующими арки. Разнообразна и форма арок, в одном и том же здании можно встретить арки подковообразные, «сломанные», циркульные, стрельчатые, фестончатые, с ламбрекенами и т.д.

Своеобразны также перекрытия нефов наборными деревянными потолками, тип которых был заимствован из Андалусии. Небольшие сталактитовые купола, как правило, возводились перед михрабом.

Большого совершенства достигла архитектура минаретов. Если в Индии минарет сохранил за собой лишь декоративное назначение, то в Магрибе минарет многофункционален. В VIII веке это была призматическая башня, увенчанная небольшой надстройкой и куполком. В XI–XIII вв. башни минаретов стали более изящными, но по-прежнему сохраняли за собой функции смотровой башни. Минарет мечети Кутубийя в Марракеше (1184–1199) при квадратном основании со стороной в 12,5 имеет высоту около 70 м. Интересен также минарет мечети Хасана в Рабате.



Рис. 83. Мечеть Кутубийя в Марракеше XII в.

2.4. Османская школа исламской архитектуры.

Следующая значительная школа в архитектуре ислама – Османская. К ней в основном относятся памятники, созданные в Турции. Еще в XI в. турки-сельджуки завоевали значительную часть Малой Азии и создали на ее территории несколько независимых эмиратов. Среди них выделялся Румийский султанат со столицей в городе Конья. Сельджукские правители, добившиеся политического и экономического могущества, объявили себя поборниками ислама и ревностными суннитами. Следуя иранским традициям, они возводили мечети с центральным двором, окруженным 4 айванами, многочисленные мавзолеи и медресе.

Чтобы избежать расчлененного пространства, сельджуки создали собственный тип

медресе, в котором над одним большим залом размещался купол (медресе Каратай в Конье, XIII в.).

Но после опустошительного монгольского нашествия Румийский султанат распался, а возникшее через некоторое время на части его территории новое государство нанесло сокрушительный удар по слабеющей Византийской империи, в результате чего сначала в Малой Азии, а затем и на обширном пространстве Ближнего и части Среднего Востока и Балканского полуострова возникла Османская империя.

Золотым веком Османской империи стало правление в XVI в. Сулеймана Великолепного. Он не только значительно расширил границы своего государства, но и успел построить множество храмов, крепостей и дворцовых комплексов. Среди выдающихся сооружений султана дворец Топкапы. Вернее, это сложный дворцово-парковый комплекс, в котором среди зелени и цветов, следуя отдельным зонам, располагались частные покои султана и его гарем. Здесь девушек, привезенных из разных концов страны, обучали поэзии, музыке, танцам.

В павильоне Чинили Кёшк («фаянсовый павильон» – турецк.), украшенном фаянсом и расписной керамикой женщины устраивали концерты и прославляли величие султана. Он и его сыновья были единственными мужчинами, которые могли сюда войти. Главными надзирателями в этом недоступном для посторонних месте были черные евнухи.

Фаянс украшал весь гарем. Изразцовую плитку привозили из города Изник. Она славилась своим красно-бурным цветом, который давала земля с востока Турции. Колоннады поддерживали своды павильонов, а некоторые из покоев даже были перекрыты куполами.

Излюбленным сюжетом орнамента османских дворцовых помещений были гирлянды из фиалок и тюльпанов, выполненные методом резьбы по стуку, мозаика из керамики или разноцветных изразцов. Орнаменты также составлялись из гвоздик, роз, мальвы и шафрана. Во времена Ахмеда II стали рисовать лютик и листья гороха, которые вскоре стали главным мотивом османского орнамента. Действительно, это растение с гибким вьющимся стеблем необыкновенно пригодно для орнамента, что позволяет избежать в нем монотонности.

Султан Мехмед Челеби (1413–1421) организовал производство изразцов и изделий из керамики в Нике, Бурсе и других городах. Кроме того, мечети и дома богатых горожан украшались фресками, которые османские мастера заимствовали у византийцев, эта живопись называлась калем. Фрески делались не только на стенах, но и на потолках, чаще всего это были пейзажи.



Рис. 84. Дворец Топкапы в Стамбуле.

Украшением гарема был величественный купол в покоях султана, создание которого приписывали великому Синану. Османские султаны большое внимание уделяли украшению столицы. В связи с этим была введена специальная должность главного архитектора султана. В период правления султана Сулеймана Великолепного (1520–1566) главным

архитектором был ходжа Кемаль ад-дин Синан (1489–1578 или 1588), обращенный в ислам армянин. В списке сооружений, которые он построил на обширном пространстве Османской империи, около 300 позиций. Это – мечети (в том числе две в Крыму), масджиды (квартальные мечети), медресе, дар уль-курра (библиотеки), тюрбэ (гробницы), текке (суфийские комплексы), имареты (благотворительные учреждения), маристаны (госпитали) водопроводы, мосты, караван-сарай, дворцы, провиантские склады, бани и т.д.

Синан творчески воспринимал традиции османской архитектуры. Изучая византийские памятники, он увлекся идеей создания обширного внутреннего пространства, поэтому в его мечетях всегда доминируют купола.



Рис.85-86 Мечеть Шах-Заде в Стамбуле Фасад и интерьер

Первым опытом такого рода стала мечеть Шах-Заде в Стамбуле (1543–1548, рис. 85-86), выстроенная по приказу султана Сулеймана Великолепного в память о рано умершем сыне – Мехмеде.

Выбрав участок размерами 38 x 38 м, архитектор воздвиг купол диаметром 19 м и высотой 37 м на 4 пилонах, окружив их системой полукуполов, как в соборе св. Софии Юстиниана. Композиция мечети, по мнению архитектора, должна была быть идеальной. Поэтому он строил ее строго симметричной. Если взглянуть сверху, то можно увидеть, что она выполнена в форме квадрата. Еще одна удивительная особенность — ее внутренний двор точно равен периметру самого здания.

Для того, чтобы создать благоприятную атмосферу внутри, зодчий приподнял фундамент и разместил под зданием бассейн. Благодаря этому летом в мечети прохладно, а зимой – тепло.

Внутреннее убранство храма выглядит достаточно строго и сдержанно. Никаких излишеств. Основные краски здесь светлые: восточные орнаменты на белом фоне. Тем не менее, многочисленные окна, украшенные цветными витражами, разноцветный камень и

орнаментированные изразцы зрительно увеличивают подкупольное пространство; четыре опорных столба, украшенные каннелюрами, стоящие отдельно от стен, так же создают ощущение простора.

Снаружи, Синан перекрыл галерею внутреннего дворика одинаковыми по высоте и размеру диаметра 9 куполами, а в центре расположил фонтан для омовений.

В комплекс мечети вошли тюрбе – гробница царевича, два изящных минарета, медресе, общежития для девушек и другие служебные помещения.

Композицию собора св. Софии отчасти напоминала и следующая мечеть Синана - Сулеймание (1549–1557, рис. 87-88) в Стамбуле.

Просторное внутреннее пространство здания увенчано огромным куполом, опирающимся с четырех сторон на большие конхи, ниже которых располагались более мелкие своды и арки. Ощущение пронизанного светом воздуха создается благодаря использованию инкрустированных мраморных панелей и цветных витражей.

Мечеть Сулеймание сооружена на вершине холма и господствует над бухтой Золотой рог. Ее окружают платаны и кипарисы. Ее два минарета – разной высоты, но они поставлены далеко друг друга, что делает этот факт мало заметным. Более низкий равен по высоте шпилю



Рис. 87-88. Синан. Мечеть Сулеймание в Стамбуле.

купола. Внутри можно увидеть античные колонны с разными капителями, взятые из различных византийских церквей, однако они хорошо вписаны в общий ансамбль мечети. На востоке от мечети находится тюрбе султана Сулеймана и тюрбе его любимой супруги Роксоланы.

Однако сам зодчий вершиной своего творчества считал мечеть Селимийе (1566–1574,

рис. 89-90) в Эдирне. Построенная на пологом холме, окруженная 4 высокими (71 м) минаретами, она доминирует над городом.

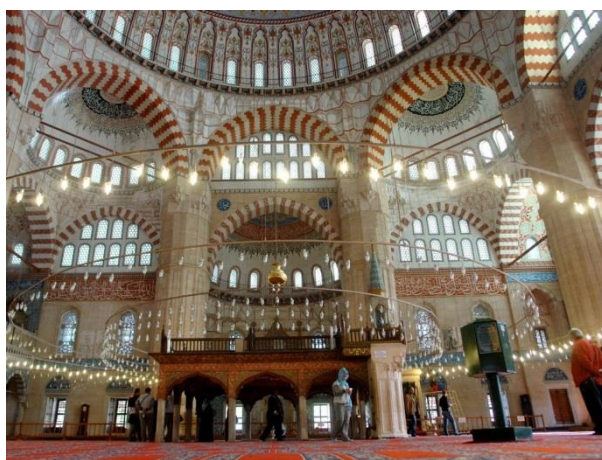


Рис.89-90. Синан. Мечеть Селима в Эдирне.

Огромный купол диаметром 31 м и высотой 43 м, украшенный растительным орнаментом, легко парит на 8 пилонах диаметром 2,23 м, соединенных между собой арками. Образованная пилонами ротонда вписана в квадрат стен так, что все пространство воспринимается как единое целое.

Эффект простора усиливается благодаря большому количеству окон в барабане купола, освещающих молитвенный зал.

Галерею вокруг внутреннего дворика с открытым мраморным фонтаном для омовений, венчают купола, поддерживаемые мраморными колоннами. К трем балкончикам на каждом из четырех минаретов ведут внутренние лестницы. Минареты Синана – это всегда стройные башни с каннелированными стволами, «перевязанные» изящным балкончиком «шюрфэ» в верхней части, предшествуя заостренному шпилью.

Для архитектуры Синана характерен определенный геометрический ритм: окружность мощного купола и вертикальная устремленность минаретов прекрасно гармонируют со стрельчатыми арками, в избытке украшающими здания.

7 лет строил Синан мечеть, превратив ее в настоящий социальный центр. Под многочисленными куполами располагалась не только мечеть, но кухни для бедных, школа, больница.

Синан, названный турецким Леонардо, оставил после себя не только замечательные шедевры, но и талантливых учеников. Среди них можно назвать Седефкара Мехмед-ага, построившего напротив собора св. Софии мечеть Ахмедийе (1609-1617). В народе за ней

закрепилось другое название: «Голубая мечеть» — из-за того, что интерьер храма украшен голубыми изразцами из Изника. Их более двухсот тысяч, и они сплошным ковром покрывают стены мечети.

Громадный зал мечети (в нем одновременно может совершать молитву 35 тыс. верующих) залит светом. Двести шестьдесят больших окон устроены таким образом, что свет достигает даже самых дальних уголков храма. Боковые галереи, образуемые мраморными колоннами и стрельчатыми арками, увеличивают и без того огромный молитвенный зал, создавая впечатление необыкновенного простора.

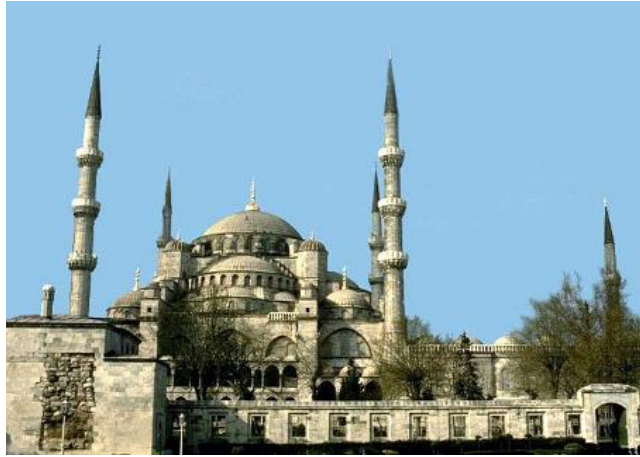


Рис. 91. Голубая мечеть в Стамбуле.

Опирающийся на четыре мощные каннелированные пилоны, диаметром 5 м, купол (его диаметр у основания — 33,6 м) легко парит в воздухе, достигая высоты 43 м. Основание мечети — прямоугольник со сторонами 72х64 метра. Несомненно, что образцом для строительства явился храм Святой Софии: каскад куполов, напоминает аналогичный прием, примененный строителями византийского храма. Центральный купол окружают четыре полукупола, а под ними располагаются еще четыре купола меньшего размера. Боковые галереи образуются мраморными колоннами и стрельчатыми арками, которые увеличивают и без того огромный молитвенный зал, отчего внутри мечети создается впечатление необыкновенного простора.

Необычным является количество минаретов — их шесть: четыре высоких минарета, с тремя балконами (шерефе), как обычно, стоят по углам ограды, а два минарета пониже, с двумя шерефе — на внешних углах внутреннего двора.

В мечети есть внутренний двор, в который ведут трое ворот, а посреди двора находится фонтан для омовений с шестиугольным каменным бассейном. Восточную часть двора занимает мусульманская школа — медресе. Здание мечети (его размеры — 72 × 64 м) окружает крытая колоннада из порфира, на крыше которой устроено 30 маленьких куполов.

2.5. Индийская школа исламской архитектуры.

Исламизация Индии связана с иранскими правителями и тюркскими кочевниками. Еще в 711 г. первые мусульмане добрались до Синда, но в долину Инда проникнуть им не удалось. Газневиды и Гуриды последовательно вторгались в индийские пределы, разграбляя процветавшие индийские города, до тех пор, пока Мухаммед Гури (1173-1206) из династии Гуридов не захватил Лахор, объявив его своей столицей, и не укрепился в Северной Индии. Одержав победу в 1192 г. в Тарайнских сражениях, иранский султан, получив поддержку тюрков, упрочил свою власть и объявил столицей своей империи Дели. Так возник существовавший до конца XII века первый центр иранского индо-мусульманского искусства.

Вторгшись в древний мир индуизма и джайнизма, динамичная исламская культура произвела переворот. С одной стороны, духовные традиции Индии и Ирана были во всем полярны. Индийцы верили в тысячи богов, ислам проповедовал одного, фасады индийских храмов были сплошь покрыты антропоморфными изображениями, мусульманский культ запрещал любые изображения живых существ. Скульптурные индуистские храмы, сложенные из грубого или шлифованного камня, использовали столбы и перекрытия, в сочетании с консолями и ложными сводами, тогда как в архитектуре ислама предпочтение отдавалось аркам, сводам из клинчатого кирпича и куполам на тропях.

Желая утвердиться в дельте Инда, мусульмане 500 лет были заняты не созиданием, а кровопролитной войной. Насаждение захватчиками арабского языка в Индии шло еще труднее, чем в Иране и Турции. Поэтому сохранялись местные языки, наряду с которыми мусульманские власти вводили персидский язык, на котором говорили при дворе. Также насаждались персидские формы архитектуры. Наместник султана в Дели Кутуб-ад-Дин-Айбак разрушив индуистский храм, в конце XII в. начал строительство огромной мечети, получившей название Куват-уль-Ислам – «Сила ислама». Доказывая свои духовные и технические приоритеты, ее возводили, как самую обширную в Индии (250 x 150 м, площадь до 4 га; заложена в 1193), а минарет – как самый высокий на субконтиненте (заложена 1199). При его возведении строители впервые опробовали целый ряд оригинальных технических приемов. Они уже работали не с кирпичом, как в Иране, а с прекрасными материалами, которыми изобилует индийское плоскогорье, - красным песчаником и отлично сочетающимся с ним белым мрамором. Кроме того, строители Куват-уль-Ислам все лучше постигали местную технику, конструируя с ее помощи арки и своды. За столетие эти технические приемы миновали экспериментальную стадию, и при грандиозном строительстве крупнейшего архитектурного памятника страны их уже смогли применить в полном объеме.



Рис. 92. Мечеть Куват-уль-Ислам.

На первом этапе дворовая мечеть, ориентированная на запад, состояла из киблы длиной 45 м и шириной 64 м. Двор был с трех сторон обрамлен портиками с тремя боковыми рядами из 20 колонн; с востока три нефа с 10 колоннами образовывали дополнительный молитвенный зал, а вытянутый главный молитвенный зал состоял из четырех галерей с десятью колоннами. Всего здесь насчитывалось 240 опор.

Колонны, взятые из индуистских и джайнистских храмов, должны были символизировать победу ислама над местными верованиями. Но соединить местные архитектурные элементы с исламскими архитектурными канонами оказалось не просто. Затруднения возникали при сооружении аркады перед молитвенным залом, а также спустя три года при строительстве высокого дворового фасада, с пятью огромными нишами в виде угловых арок. Эти символические аркады должны были воспроизводить михраб, а точнее айван, но делийские мастера не владели техникой кладки арок и сводов из клинчатого кирпича; чтобы возвести аркаду высотой до 15 м, им пришлось импровизировать, сооружая плоские перекрытия на

консолях, имитируя угловые арки. Но принцип не исчез: форма аркады четко читается. Центральная из пяти ниш – огромная средняя арка, которая почти вдвое выше и шире двух пар симметрично ее фланкирующих, - напоминает айван иранской мечети. Кроме подобия угловых арок, различается и силуэт персидской четырехцентровой арки с круглыми заплечиками, заостренным в центре ползучим сводом и весьма деликатной фигурной выкружкой. Первостепенное значение стены-перегородки, предваряющей молитвенный зал мечети Куват-уль-Ислам, подчеркивает богатый скульптурный декор из плетенки и надписей, покрывающий всю поверхность. И дворовый фасад сплошь украшен меандрами, плетенкой, декоративной каймой, бордюрами с прекрасной арабской каллиграфией. Не менее символическое звучание имеют и купола перед встроенным в киблу михрабом: подобное увенчание молитвенного алькова становится все импозантнее. По традиции купол ставится над михрабом молитвенного зала. Индийские мастера, незнакомые с техникой, вместо куполов, сложенных из клинчатого кирпича, строили «ложные купола» из горизонтально уложенных плит в виде коробового свода, - еще одна «обманка», оптическая иллюзия.

В нач. XIII в. площадь мечети увеличили с 3000 до 10 000 кв.м., благодаря двум боковым дворам с новым входным портиком. Ансамбль вытянулся на 115 м в длину и на 85 м в ширину. Ранее построенную киблу со всех сторон окружили тремя малыми михрабами, приблизив композицию делийского храма к планировке традиционной мечети.



Рис. 93. Минарет Кутуб-Минар в Дели.

В комплекс вошел минарет Кутуб-Минар на юго-востоке. Он составлен из многочисленных слегка конических секций, разделенных балконами, покоящимися на выступающих сталактитах. Секции на каждом ярусе разные: на первом пучковые колонны с дуговыми сводами; на втором группы малых колонн чередуются с выступающими из стены колоннами; третий ярус имеет форму звезды. Две последние круглые секции достроены позже, примерно в 1230 г.

Высота минарета достигает 72,5 м, диаметр базы 15 м, а вершины всего 3 м. По вертикали башня орнаментально расчленена 24 прямоугольными и круглыми выступами. Главными элементами декора остаются сталактиты и коранические надписи.

В декоративном оформлении минарета полихромность достигается благодаря сочетанию разных строительных материалов – желтого известняка и красного песчаника. На красном фоне вырезаны арабские надписи. Цветовое впечатление усиливают эффекты светотени: нижний отрезок башни сложен из полуколонн, чередующихся с выступающими углами, второй только из полуколонн, третий – из выступающих углов. Над третьим ярусом в него вделаны полосы из белого мрамора.

В последний раз мечеть достраивали в нач. XIV в., увеличив ее площадь до 30 000 кв. м, длина ансамбля выросла со 130 до 225 м.

После того как в стране было создано исламское государство - Делийский султанат - в индийское зодчество из Ирана и Средней Азии проникли новые типы культовых построек: мавзолеи, мечети и медресе. Мусульмане принесли с собой применение кладки на растворе, что позволило ввести новые конструкции (купола и стрельчатые арки). Широкое распространение получили здесь сводчатые перекрытия, консольные ниши – сталактиты и разного рода декоративный орнамент. Однако, работавшие на строительстве индийские мастера, приспособивали к новым требованиям свои традиции, формы и приемы. Так в качестве конструктивного приема в Индии широко применялась постройка здания на платформе, купольное святилище окружалось четырьмя павильонами – тип «Патч-ратна». Часто использовались сочетания различных сортов материала (например, мрамора и песчаника), ажурная резьба по мрамору. Продолжая старые традиции, индийские зодчие широко включали в архитектурные комплексы водоемы, цветники, массивы зелени.

После нашествия Тимура в Индию, Делийский султанат начал возрождаться при династии Сайидов. При Мубарак-шахе Сайиде был выстроен мавзолей необычного типа: восьмиугольный, увенчанный куполом и окруженный со всех восьми сторон портиками с тремя арками в каждом. Подобную композицию пытались опробовать еще сто лет назад, но только в 1444-1450 гг. было найдено идеальное решение в мавзолее Мухаммед-шаха Сайиде.

Мавзолей диаметром 22 м со всех сторон окружен портиками с угловыми пилонами, несущими купол. Портики, открывающиеся наружу арками, стоят вокруг собственно погребального зала. На кровле купол окружают маленькие чисто декоративные павильоны под названием «чаттри», заимствованные из индийской архитектуры. Эти восьмиугольные балдахины на восьми колоннах зрительно связывают карниз с центральным куполом и подчеркивают гармонию вертикальных ритмов. Купол с внутренним диаметром 7 м венчает погребальный зал с двухэтажными аркадами.

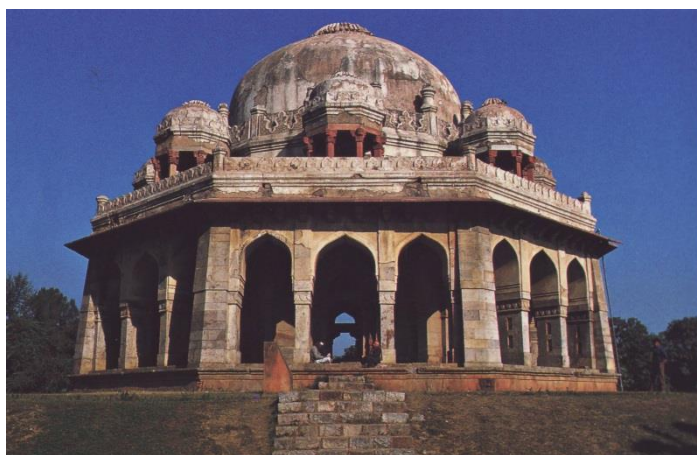


Рис. 94. Мавзолей Мухаммед-шаха Сайиде в Дели.

Безупречно симметричная гробница Мухаммед-шаха построена из прекрасного белого известняка, оттеняемого высокими угловыми арками из красного песчаника. Над круговыми аркадами располагаются геометрически пояса сталактитов, которые обеспечивают переход к малым куполам, чередующимся с невысокими сводами.

Такой тип построек сохранял популярность в Индии в течение последующих 120 лет. Одновременно династия Лоди строила в Дели купольные сооружения, называвшиеся по-персидски гунбад (перс.-купол, шире - гробница). В таких кубических постройках с куполом на заплечиках, повышающих барабан, фасады получали аналогичное решение: расположенный на оси вход, обрамленный рельефным панно, и два-три этажа ложных арок. Предназначение таких построек было разным: иногда – гробница, иногда – портал.

Большое распространение получил в эту эпоху и тип наземной усыпальницы-мавзолея.

Одним из самых ранних памятников является мавзолей Шах Рукн-и-Алам в городе Мультане (Северный Пакистан, рис.64). Это монолитное сооружение крепостного типа: у него мощные стены с полубашнями, низкий и широкий купол, напоминающий полусферу ступы. Особенно красив прекрасно сохранившийся мавзолей Шер-шаха (1540- 1543). Возведенный из древнего индийского материала - чунарского песчаника, он отличался исключительно гармоничными пропорциями. Ступенчатое восьмиугольное основание торжественно приподнимало двухэтажную гробницу, увенчанную куполом. Маленькие купола, повторявшие вид центрального купола, образовывали ступенчатую пирамидальную композицию.



Рис. 95. Мавзолей Шер-шаха.

Одним из первых сооружений, частично обновивших индо-мусульманский язык, стала маленькая гробница – мавзолей имама Замина, примыкавший к прекрасным воротам Алаи-Дарваза мечети Куват-иль-Ислам в Дели. Квадратный в плане мавзолей, построенный в 1537 г. из белого мрамора и красного песчаника увенчан полукруглым куполом на восьмиугольном барабане. На стенах из каменных плит со сквозной резьбой – джали – виртуозно обыгрываются геометрические мотивы восьми- и шестиугольников.

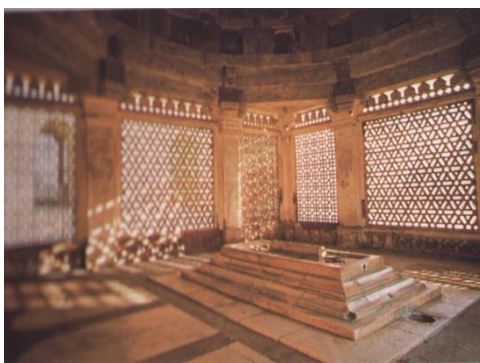


Рис. 96. Мавзолей имама Замина в Дели, 1537 г.

В тот же период возникает новый тип мечети, проявившийся в Моти-Масджид, построенной в 1505 г. в Дели. Для нее характерен план с одним длинным глубоким залом, перекрытым сводом или куполом. Сквозь пять огромных проемов со стрельчатыми арками открывается вид на михраб задней стены – киблы. Центральный купол венчает по оси симметрии главную, слегка сводчатую арку, отмечающую осевой портал. Купола стоят на северном и южном концах, задавая ритм силуэту кирпичной постройки. В ансамбле присутствуют архаические тяжеловесные элементы: арки опираются на приземистые столбы

с тремя проемами на уступах. В интерьере купольные паруса опоясывают сталактиты геометрической формы. Подкупольное пространство образуют кубические кессоны, расположенные в шахматном порядке.

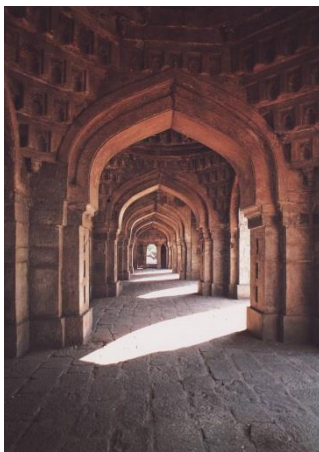


Рис. 97. Мечеть Моти-Масджид в Дели. Молитвенный зал.

Такой тип просторной мечети соответствует арабскому идеалу культового сооружения по образцу дома пророка Мухаммеда в Медине.

При династии Лоди к нему обращались также при строительстве мечети мавзолея Сикандара Лоди (1517), в ансамбль которого входит восьмиугольная гробница и Джами-Масджид – пятничная мечеть.

При Лоди, несмотря на тяжеловесность форм, архитектура зданий предвосхищала стиль Великих Моголов. Математический расчет присущ ансамблю Иса-хана (1547). Осевой портал вписан в прямоугольную плоскость из красного песчаника. Декор состоит главным образом из цветных керамических вставок – голубых, зеленых и желтых, – и резных по стуку розеток. Эта мечеть, в которой обыгрываются контрастные материалы (серый камень и красный песчаник) и полихромная керамика, вместе с гробницей Иса-хана утвердила в Индии образец, который с тех пор непрерывно совершенствовался.

Конструкцией, основанной на модулях, отмечена Джами-Масджид в Гулбарге, построенная в 1367 г. рядом с крепостью Барманидами (правителями султаната Гулбарга). Построенная персидским архитектором из Хорасана или даже Хорезма, она интересна тем, что в ней соединились рациональность планировки и цельность композиции с использованием угловых арок, куполов и сводов. Имея размеры 53 м в длину и 65 м в глубину, площадью в 3500 кв м, она вместо двора имела гипостильную площадь. Каждый квадрат гипостильного зала с 5-метровыми сторонами перекрыт куполом: создавая 11 x 14 (154) основных модульных единицы; окружающие постройку галереи под цилиндрическими сводами составляют 2 единицы (5 x 10 м); каждый из четырех угловых куполов – 4 единицы (10 x 10 м), наконец, большой купол перед михрабом – 3 x 3 единицы (в целом 9).

Второй период развития индийской архитектуры был обусловлен нашествием Бабура, одного из потомков Чингисхана и Тимура. Грозный правитель монгольской династии, базировавшейся в Персии, провел свои войска через территорию современного Пакистана на север Индии и одержав победу над индийской династией Лоди в битве при г.Панипат в 1526 году, всего за четыре года заложил фундамент империи, которая имела неограниченную власть над большей частью Индии на протяжении последующих 300 лет. В Индии завоеватели из монголов превратились в «моголов», а их художественные вкусы, воспитанные на персидских произведениях искусства, обогатились опытом покоренной страны.

Потомки Бабура, уроженца Ферганы, в свою очередь, вносили свой вклад в архитектуру Индии. Бабур активно озеленял и благоустроивал Индию, его наследники создали

могольский сад «чахар-баг».

Первым опытом соединения разных традиций стала гробница сына Бабура Хумаюна. Место для мавзолея было выбрано самим Хумаюном, хотя гробница с 1565 г. по 1573 г. сооружалась его овдовевшей супругой Хаджи- Бегум.

Возводили ее мусульманские зодчие Мирза Гийас, Саид Мухаммад и его отец Мирак Гиятхуддин, на проект которых, очевидно, повлияли самаркандские постройки Тимуридов. Восьмиугольная гробница была построена из красного песчаника и увенчана колоссальным двойным 43-метровым куполом из белого и черного мрамора на квадратной платформе с колоннадами и рядом ячеек с арочными проемами. На каждой стороне мавзолея располагался огромный осевой айван, утопленный по отношению к мощным угловым устоям. С внутренней стороны четыре айвана, стоящие попарно, как в дворовой мечети, подчеркивали симметрию общей композиции.



Рис. 98. Гробница Хумаюна.

Следуя персидскому обычаю, мавзолей разместили в прекрасном квадратном саду со сторонами длиной 350 м (площадь 12 га). Гробница окружена широкими зелеными, ровно подстриженными газонами, аккуратно и точно распланированными. Но символика сада была необычна. Словно в райском саду, 7-метровую каменную платформу, на которой возвышалась гробница, окружали каналы, разделявшие весь сад на 36 квадратов с фонтанами. Разведением садов самозабвенно занимался Бабур – Первый Могол в Индии. Он подробно описывал свои сады в Фергане и в Индии. Если обобщить его опыт и сады, сохранившиеся в Индии, становится ясно, что сады в персидской традиции символизировали Рай. Они обладали «характером» и структурой мира, как правило, сады делятся на 4 части каналами, как Рай разделяют 4 реки. В них представлены разные «царства» всего живого: от камней, растений, деревьев, цветов, фруктов, пряных трав до рыб в садках и птиц в вольерах, а также животных – как диких, так и домашних. Эта символика сада с протоками, бегущими в четырех направлениях, обозначающих стороны света, отразилась в персидских коврах, получивших название «чахар баг» - «четыре Рая».

Разделив строго ориентированный ансамбль мавзолея на 36 частей, расположенных в регулярном шахматном порядке по шесть с каждой стороны, деление подчеркнули ирригационными каналами и бассейнами. Мавзолей занял 4 центральных. Следуя плану «чахар баг», ансамбль делится на четыре четверти, каждая из которых

Впрочем, перерабатывая иностранные образцы, индийские строители проявили местные особенности. В здании использовано перекрытие «Панч-ратна», а при облицовке вместо поливных изразцов, характерных для памятников Тимуридов был использован красный песчаник в сочетании с белым мрамором, полива же скромно использовалась лишь в медальонах, украшающих тимпан портала. В отличие от фронтальных самаркандских мавзолеев, обозримых главным образом с фасада, мавзолей Хумаюна был трактован

объемно.

Сын Хумаюна Акбар объединил империю, сумев сплотить подданных (индусов) и завоевателей (мусульман). Он создал новые государственные институты, укрепил центральную власть и большое внимание уделял культуре и искусству. Несмотря на то, что правитель остался неграмотным, взойдя на престол в 13 лет, он питал настоящую страсть к знаниям, и его эрудия была колоссальной. Властитель изучал труды известнейших авторов, серьезно интересовался философией и религией, способствовал развитию искусства каллиграфии и миниатюры. Значительно расширив свою вотчину, Акбар превратил архитектуру в рычаг управления, в механизм сплочения общества. «Стиль» Акбара опирался и на ирано-тимуридские, и на индийские традиции, конкретизируя идею согласия.

Сначала правитель построил крепость в Агре, используя фундамент старых крепостных стен времен Лоди. Он увенчал их новыми стенами из красного песчаника. Строительные работы начались в 1565 г. Полукруглые башни, фланкируя стены, выступали в глубокий ров с водой. В стенах с зубчатым парапетом устроены бойницы, расположенные на равном расстоянии друг от друга. На высоких площадках сводчатых угловых башен можно было устанавливать орудия.

Перед двором с потайными ходами стоят мощные ворота с геометрическим декором, отделанные мрамором и цветным камнем; орнаментальная арка венчает вход в Агру. Декор строгий, соответственно военному предназначению сооружений вокруг дворца царевича. После перестроек, предпринятых через 60 лет императором Шах-Джаханом (1628), в Агре сохранилось лишь несколько дворцовых деталей эпохи Акбара, поэтому сложно представить каким был двор Акбара. Сейчас сохранился дворец Джахангира, наследника престола. Джахангири-Махал вписан в прямоугольник размерами 80 x 88 м, возвышаясь над руслом Джамны. По углам ансамбля высятся восьмиугольные башни, увенчанные чаттри. Внутренний двор с севера и юга обрамлен двухэтажными жилыми помещениями с двойными портиками на фасадах. Подобная симметричная центрированная композиция повторяется в Джодх-Бай в Фатехпур-Сикри, полностью отвечая принципам организации пространства в индийской архитектуре, основанной на иранских традициях. Судя по этому дворцовому ансамблю, предпочтение в конструктивном смысле отдавалось балкам и консолям, характерным для индийского искусства Бенгалии и Гуджарата. Кроме въездных ворот с огромной персидской аркой, все прочие архитектурные формы заимствованы из деревянных построек. Привычные для местных плотников консоли, лежни, опалубки, брусы, балки изготовлены из красного песчаника. Треугольные столбы венчают крестовый шатер, перекликающийся с рядами консолей, несущих спереди террасы. Сочетая арку из клинчатого кирпича с консолями, Акбар проводит настоящую политическую программу: воля государя сливает живые традиции, порождая единую «новую» нацию.

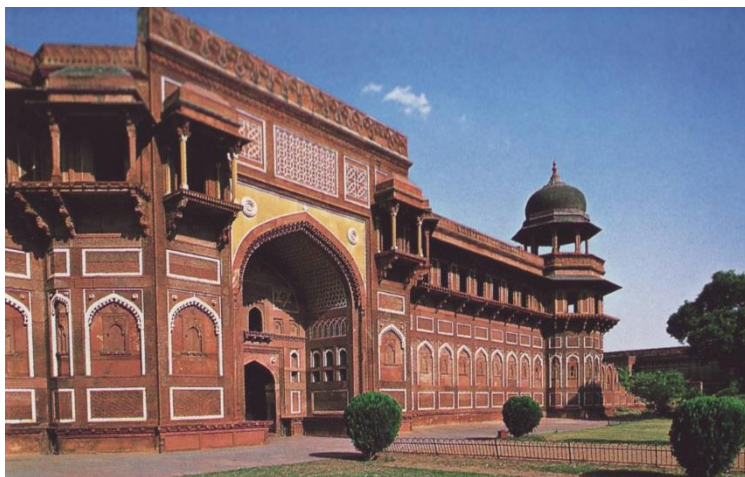


Рис. 99. Дворец Джахангира в Агре.

Возможно, прошлый опыт кочевничества повлиял на частые смены столиц в империи Моголов. Во всяком случае, в разное время, главными городами страны были Дели и Агра. Затем, проповедуя терпимость и объединение, Акбар возводит «идеальную столицу» - Фатехпур-Сикри, что означает «Сикри, город Победы». Основанный на пустом месте, в 40 км к западу от Агры «идеальный город» включил в себя дворцовые, административные, культовые исламские постройки. Кроме прекрасной мечети и залов, в которых с одной стороны находился дворец для личных аудиенций («дивани-хас»), а с другой – дворец для официальных аудиенций («дивани-ам»), прочие сооружения остаются загадкой. На островке, в центре квадратного водоема под холщовым балдахином стоял трон Акбара, где он восседал как Владыка Вселенной. Балдахин, крепившийся на сборно-разборных конструкциях, также как колонны, плоские перекрытия, подпорки, сквозные легкие каменные перегородки, - все это напоминало «палаточную» архитектуру, хорошо известную кочевникам.

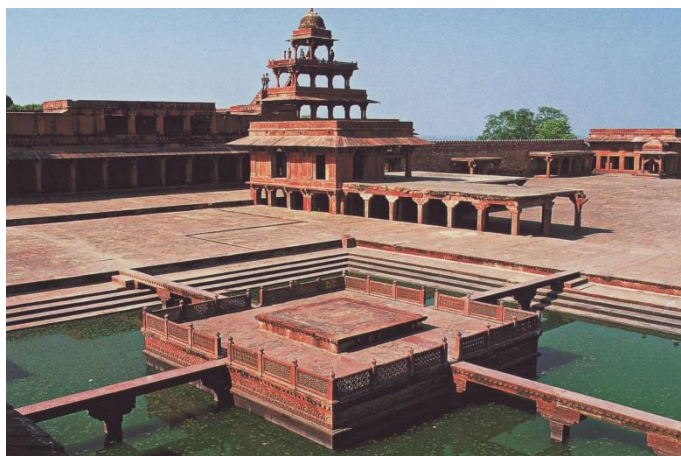


Рис. 100. Бассейн с квадратным островом в Фатехпур-Сикри.

Фатехпур-Сикри, город без улиц, где существовали одни дворцовые постройки среди садов. Крепостные стены из красного песчаника, соборная мечеть с мощной оградой, триумфальные ворота «Буланд-Дарваза» – пример сооружений внушительных и величавых, отражающих расцвет монументального стиля времени Акбара.

Впрочем, из-за нехватки воды Фатехпур-Сикри пришлось оставить, в 1585 г. Акбар обосновался в Лахоре, сделав этот город, расположенный на территории современного Пакистана, третьей, после Агры и Дели, столицей Великих Моголов. На территории крепости был построен дворцовый квартал «дивани-ам», предназначенный для официальных приемов. Этот изящный просторный гипостиль со спаренными колоннами на фасаде, именуемый «Сорок колонн» - «Чехель-Сутун» - образуют аркады на восьмигранных колоннах. Открытый приемный зал, где восседал на троне государь, состоял из трех галерей, в каждой из которых по десять колонн. Здесь несущие конструкции тоньше и легче, и архитектура обретает стройность, изящество. Проблема устойчивости все чаще решается с помощью угловых арок, конструкцию зданий скрепляют железные тяги на уровне карнизов; необычайно мощные сооружения строятся из красного песчаника без всякого декора. При Великих Моголах в Лахоре были созданы прославленные архитектурные произведения, начиная с усыпальницы Джахангира, роскошных дворцов Шах-Джахана и заканчивая огромной мечетью Бадшахи, построенной по приказу Аурангзеба Аламгира.

Мавзолей Джахангира поставлен в традиционном персидском квадратном саду чахар-баг со сторонами длиной 480 м и площадью 23 га, разделенном каналами и ручьями на 16 отдельных участков, напоминая сад мемориального комплекса Хумаюна, разбитый на 36 участков. Сад обнесен стеной. С каждой стороны квадрата по осям симметрии расположены

монументальные ворота из красного песчаника и прекрасный порталый пиштак с айваном, украшенным сталактитами. В центре стоит невысокая усыпальница с эспланадой на крыше, вписанной в квадрат со сторонами длиной 75 м. На углах высятся четыре минарета, увенчанные изящными чаттри. Опоясывающие балконы делят минареты на четыре яруса. Здание полностью окружают двойные аркадные галереи, предназначенные для ритуального кругового обхода. С каждой стороны в них насчитывается 13 наружных и 11 внутренних арок. На осях галереи уходят под платформу и превращаются в коридоры, ведущие в погребальный зал с беломраморным саркофагом Джахангира.

Балконы восьмигранных минаретов, расположенных по углам здания, опираются не на сталактиты, а на консоли, - это единственный пример использования популярных при Акбаре конструкций. Их сменили персидские арки и чисто иранские своды с тонкой сетью мукарн. Другой персидский элемент – базы арок в галереях, облицованные великолепными изразцовыми мозаичными плитками с цветочными и растительными узорами.

Сейчас крыша мавзолея образует обширную эспланаду, протянувшуюся во всю длину и ширину между четырьмя угловыми минаретами. Но известно, что на вершине эспланады раньше стоял небольшой мраморный павильон с ажурными стенами – джали.

Собственную гробницу Акбар построил в Сикандарабаде к западу от Агры, у дороги, ведущей в Фатехпур-Сикри, воплощая особенности недостроенной столицы.



Рис. 101. Диван–и-ам в Красном форте.

Впрочем, самые блистательные сооружения Великих Моголов связаны с именем Шаха-Джахана. Кроме мечетей и мавзолеев, он возвел во всех столицах крепости: Форт в Агре, Красный форт в Дели, дворец в лахорской крепости. Во всех трех городах они символизировали богатство и могущество государства, преувеличенно громко возвещали о силе власти. Каждый комплекс включал в себя несколько элементов. В первую очередь, это «дивани-ам» - просторный зал для официальных придворных церемоний, публичных аудиенций, празднеств, почетных назначений и награждений, приема дружественных и вассальных правителей и представителей дипломатического корпуса.

Дивани-ам в Агре (рис. 102) был начат в 1628 г.. Доступ на обнесенный портиками вытянутый участок 180 x 120 м (площадью более 2 га) открывался через монументальные входные ворота с юга и севера. Его окружал густой сад, а зал для придворного ритуала (размерами 65 x 25 м, площадью более 1600 кв. м) стоял на восточном краю, на симметричной поперечной оси. Дивани-ам представлял собой большой беломраморный гипостильный зал из трех галерей с девятью нефами на сорока колоннах, напоминающий традиционный персидский Чехель-Сутун – дворец «Сорока колонн». Между всеми колоннами зала были переброшены великолепные фестончатые арки. Аркады пересекались, образуя под плоским перекрытием изящные своды. В глубине на оси симметрии находилась тройная ниша, нечто вроде балкона для выхода государя, откуда во всем своем величии он

являлся подданным. Фасад связывал мраморные колонны с прямыми двенадцатигранными стволами без энтазиса, несущие арки с фестонами, похожими на сталактиты. Длинные свесы крыши поддерживали мраморные консоли. Лишь платформа, на которой высился лес мраморных колонн, была сложена из красного песчаника.

В Дели тоже был зал для официальных приемов из красного песчаника с знаменитым беломраморным тронном Шах-Джахана, украшенным *pietra dura* – тончайшей инкрустацией из полудрагоценных камней. На фоне такого роскошного декора под символическим балдахином – бенгальскими арками на четырех колонках – восседал государь.

Павильоны «дивани-хас» предназначались для частных встреч государя с министрами, видными членами имперской элиты. Там разрабатывались законы, принимались официальные и секретные решения.

Дивани-хас в Агре возвели на квадратной мраморной платформе, со всех сторон окруженной тремя рядами колонн с фестончатыми арками. По оси платформу пересекала «райская река» Нахри-Бехешт, - освежая зал заседаний имперского Совета. С севера и юга иерархические тройные аркады фасада подчеркивали искусственное русло, вымощенное белым мрамором. Стройные колонны были украшены инкрустацией из полудрагоценных камней. Углы кровли со сводчатым навесом оформлены беломраморными легкими чаттри.

Дивани-хас располагался в глубине закрытого сада, не видимый для тех, кто не имел доступа в частные покои государя.

Также на территории комплекса возводили Хас-Махал – личный дворец государя. План ансамбля уподоблялся небесной сфере: постройки располагались по кругу среди садов чахар-баг с вымощенными мраморными дорожками и водоемами в ажурном ограждении. В Красном форте в Агре вытянутый в длину зал Хас-Махала со сквозными нишами, полный света и воздуха скрывался за портиком с фестончатыми арками на колоннах. Слева и справа его обрамляли изящные павильоны под скругленными балдахинами, напоминающими характерные для индийской архитектуры бенгальские каменные своды, здесь выполненные в мраморе. На северной стороне комплекса располагался Мусамман-Бурдж – восьмиугольный павильон, где жила Мумтаз-Махал, жена Шах-Джахана. Его выполнили в виде выступающего над крепостной стеной балкона, откуда можно было любоваться окружающими видами. Внутри восьмигранной пристройки с круговой наружной галереей насчитывалась тысяча и одна мраморная ниша, куда императрица ставила ларцы и вазы, кувшины, флакончики с туалетными средствами. За павильоном открывалась площадка с бассейном и фонтаном.

В делийском комплексе был Мусамман-Бурдж, предназначенный только для выхода государя. Это словно сотканный из паутины павильон с большими ажурными мраморными стенами джали и многоступенчатыми перекрытиями.

Сквозные покои присутствовали и в лахорском дворце, главный зал которого назывался Шиш-Махал – «зеркальный дворец». Стены этого зала, окруженные аркадами в пять пролетов, также как и открытая площадка и роскошный приемный зал, были украшены зеркалами: они вставлялись в ковровую мозаику, зеркальные осколки украшали и потолок. Возникал ослепительный фейерверк, сотканный из вспышек света, тонких красок мозаичных и живописных узоров над мраморными плитами стеной облицовки, создавая великолепный фон для придворных ритуалов.

Желание вместо помпезного дворца жить в уютном частном доме, нашло продолжение в великолепных садах, украшающих все резиденции Моголов. Лучше всех из них сохранился сад Шалимара в Лахоре. Разбитый при Шах-Джахане в 1642 г., он олицетворял родившийся в Персии принцип «искусственного пейзажа». Эта «обитель любви» представляла собой квинтэссенцию пейзажного принципа сада чахар-баг, созданного в условиях и материалах субконтинентальной Индии. Ансамбль занимал участок 200 x 450 м (9 га). План не только традиционно разбит на четыре квадрата, но и в длину имеет тройную структуру. Фактически сады Лахора состоят из двух четырехугольников со сторонами в 200 м, разделенных ложбиной для стока воды. В этом промежуточном пространстве находится бассейн и



Рис. 102. Сады Шалимара в Лахоре.

хамам – турецкие бани, протянувшиеся широкой 50-метровой полосой. Два парковых участка в стиле чахар-баг площадью 4000 кв. м разбиты на четыре части, каждая из которых в свою очередь состоит также из четырех частей, и так далее. Деление подчеркивают дорожки, поперечные каналы, центральные бассейны. На углах окружающих стен поставлены восьмиугольные башенки, композицию дополняют осевые портики и павильоны. Пространство между двумя садами занимает прекрасный бассейн длиной 50 м с десятками журчащих освежающих воздух фонтанов. На классический беломраморный «остров» в центре ведут двое мостков.

В каждой столице Моголов были построены культовые сооружения двух типов: публичные мечети и личные молельни государя. Прекрасная агрская Моти-Масджид – «жемчужная мечеть» (в Индии жемчуг символизирует совершенство), - заложенная в 1646 г. Шах-Джаханом и достроенная в 1653 г., окружена стеной из красного песчаника (60 x 75 м). На ее примере видна эволюция традиционного персидского плана. В интерьере один белый мрамор: молитвенный зал, мостовые плиты прекрасного квадратного двора, круговые портики сияют ослепительной белизной. Высокие выступающие порталы с трех сторон двора возрождают принцип мечети с четырьмя айванами, расположенными по двум осям. На востоке располагается главный портал, на юге и на севере – малые ворота. Молитвенный зал на западе представляет собой вытянутый гипостиль длиной до 50 м с семью нефами в три пролета. 18 крестообразных пилонов несут на себе фестончатые арки, перекрытые поочередно куполами и плоскими сводами. Дворовый фасад венчает ряд изящных чаттри, за которыми высятся три луковичный купола на барабанах. Вершины куполов украшены рельефными «пальметтами» и шпилями из позолоченной меди с полумесяцем, символом исламского лунного календаря.

Личная молельня правителя – «Наджина-Масджид» - маленькая мраморная мечеть, также увенчана тремя луковичными куполами и окружена аркадами. Каждая арка отличается несравненным изяществом.

В трех центрах власти могольской империи сложился органичный имперский дворцовый ансамбль, роскошный, но практичный, где размещались министерства, казначейство, гвардейские казармы, оружейные мастерские и т.д. Предусмотрены и места для отдыха – зеленые сады, дворы «райской реки» («нахри-бехешт») с фонтанами, каскадами, бассейнами, зеркально отражающими дворцы и павильоны. Примечательно, что в этих дворцах не было величия и торжественности. Напротив, скромные низкие постройки были бы неприметными, если бы не отличались редкостной эстетической привлекательностью, высоким качеством отделки и использованием самых ценных строительных материалов. Простота и небольшие размеры конструкций продиктованы древней традицией персидских царей, которые предпочитали беседки и павильоны, а в грандиозных масштабах устраивали

только культовые сооружения. Индийские дворцы, подобно исфаханским, никогда не поражали помпезностью, органично вписываясь в пейзаж.

Шах-Джахан, рожденный в год тысячелетия ислама, верил в свое особое предназначение и находил удовольствие в архитектурных замыслах. Он стал рьяным строителем из песчаника и мрамора и довел традиции могольской архитектуры до их вершины, что проявилось в знаменитом мавзолее Тадж-Махал в Агре.

Мавзолеем Тадж-Махал, воздвигнутый по велению Шах-Джаханом для его рано умершей любимой жены Мумтаз, считается вершиной архитектурных сооружений мусульманского типа. Шах-Джахан тщательно выбирал и корректировал проект мавзолея, обращаясь к лучшим в то время зодчим Востока. Основным замысел проработал Устад Мохаммед Иса Эффенди - турок, ученик Синана. В разработке проекта участвовали мастера Индии, Средней Азии, Персии, Аравии. Предшественники Шах-Джаханом построили много великолепных мавзолеев. Тадж-Махал словно вобрал в себя лучшие элементы монументов, построенных предками, начиная от традиций Тимура до ближайших предшественников Могола. Прообразом минаретов послужили минареты усыпальницы его отца. Мавзолеем его прадеда также имел 4 башни, окружающие главный купол. 4 главных портала, симметрия по двум осям, купол в окружении 4 чаттри, айваны с широкими обрамлениями в центре, - напоминают мавзолеем его деда - Хумаюна. Купол Гур-Эмира напоминает главный купол мавзолея. Разные прототипы соединились в абсолютной гармонии. Шах-Джахан сам выбрал место для неслыханного мавзолея ниже Агры на правом берегу Джамуны.

Чтобы защитить будущий памятник от природных стихий, инженеры Могола на месте строительства выкопали глубокие колодцы, пройдя слой грунтовых вод. Колодцы они заполнили камнями и известковым раствором. На этот фундамент поставили каменные колонны, которые связали массивными арками. Создав прочную каменную подушку, тщательно выровняли фундаментную плиту здания. Но, даже защитив Тадж-Махал от течения реки, строители трудились над всем комплексом 16 лет: с 1631 по 1647 год; И пока владыка строил на века свой символ вечно живой любви, на строительстве было постоянно занято около 20 тысяч рабочих.

На участке площадью 17 га велись землеустроительные работы, так как 9 га будущего ансамбля были предназначены под сад, эту территорию выровняли с точностью до сантиметра, чтобы в каналах свободно текла вода.

Возведенный в саду, что являлось обязательным при строительстве могольских гробниц, мавзолеем был размещен ближе к началу сада, чем к его центру, создавая впечатление пространственной глубины и перспективы при взгляде на фасад с прекрасно выдержанными пропорциями. Четыре минарета, окружающие центральное строение, образуют пространственную раму для арочного фасада и устремленного вверх купола.

Мраморная платформа гордо возносит восьмиугольное здание над аккуратно подстриженными лужайками, стены, выложенные белым полированным мрамором, зрительно кажутся еще более легкими и ажурными благодаря глубоким двухъярусным нишам. Углы Тадж-Махала срезаны, а четыре небольших купола подчеркивают совершенство самого высокого луковичного центрального купола, который достигает высоты 74,2 м. Он выложен рядами каменных колец, скрепленных раствором без использования каркаса и колонн. Вся тяжесть купола опирается на каменную кладку под ним. Толщина стен купола – 4 м, его собственная высота более 40 м, но благодаря мраморной отделке, он будто парит в воздухе.

Архитекторы построили его с использованием некоторых оптических иллюзий. Впервые посетитель видит Тадж-Махал через арку въездных ворот. По мере приближения кажется, что усыпальница уменьшается, а когда вы уходите кажется, что она приближается. Местные экскурсоводы говорят: «Когда вы уходите, вы уносите Тадж-Махал в своем сердце.» Оптический трюк был использован при постройке минаретов. Они слегка отклонены в сторону. Если бы они стояли вертикально, казалось бы, что они склоняются к мавзолеем. Отклоняясь друг от друга, они выглядят идеально вертикальными. Но здесь есть еще одно

преимущество. В случае землетрясения, они упадут в сторону и не разрушат гробницу.



Рис. 103. Мавзолей Тадж-Махал в Агре.

Белый цвет, использованный для мавзолея, символизировал просветленность, земное воплощение небесного дома, где навечно упокоилась Мумтаз-Махал, а также её духовность и чистоту. Сад символизировал рай, каким его описывает Коран. Две аллеи и узкий зеркальный бассейн делят весь сад на 4 части. Каналы вдоль аллей символизируют райские реки, упоминаемые в Коране. Бассейн на пересечении каналов, указывает на небесное озеро, из которого души верных утоляют жажду, попадая в рай. 8 вариантов рая представлены в 8 восьмигранных залах, окружающих центральный зал под куполом. Здесь за мраморной ширмой ажурной работы был установлен кенотаф Мумтаз-Махал. Кенотаф – ложная гробница, настоящая усыпальница возлюбленной Великого Могола скрыта в секретной подземной камере под мавзолеем, где покой умершей никто не мог потревожить.

Создавая неземную гробницу для земной правительницы Шах-Джахан не экономил на расходах. Мрамор, имевший особенность изменять цвет в зависимости от освещения: при ярком дневном свете он выглядит белым, на заре розовым, а в лунную ночь — серебристым, добывали в 300 км от стройки. Фасады мавзолея украшены пологими стрельчатыми арками и фланкированы двумя ярусами ниш. В окнах и арках – ажурные решетки, порталы и сводчатые переходы украшены арабской каллиграфической вязью, стены декорированы инкрустацией из самоцветов. Полупрозрачный белый мрамор украсили растительные узоры, выложенные из драгоценных и полудрагоценных камней. Сердолик привозили из Ирака, зеленый нефрит из Китая, ляпис-лазурь и сапфиры из Шри-Ланки, яшму, бирюзу и малахит из Тибета, агат и аметист из Йемена и Персии, 43 вида различных камней присутствуют только в облицовке гробницы.

Правитель не собирался ограничиваться гробницей жены. Он предполагал перекинуть через Джамуну мост из серого мрамора и на противоположном берегу построить такую же усыпальницу из черного мрамора для себя.

К сожалению, свергнутый с престола собственным сыном Аурангзебом, Шах-Джахан провел остаток жизни в заточении. Его замысел не был осуществлен. Одухотворенный великой любовью памятник остался в одиночестве, по словам поэта «слезой на щеке истории», а Великий Могол нашел покой рядом с супругой в центральном зале построенной им самим гробницы.

Аурангзеб свергнувший отца с престола, был его полным антиподом. Насколько Шах-Джахан любил искусство и празднества, настолько же его сын был приверженцем аскетизма, строгости и суровости. В отличие от предшественников он строил в основном крепости и мечети, чтобы удерживать в руках земли, где нарастало сопротивление его политике.

В Лахорской крепости в 1673 г. были построены импозантные ворота, названные в честь

государя «воротами Аламгира», в виде бастиона с двумя башнями, увенчанными чаттри. За воротами открывается фасад колоссальной мечети Бадшахи-Масджид, которая занимает площадь 3,6 га и считается одной из крупнейших в мире, во всяком случае, самой большой в Индии. Лахорская мечеть стоит на квадратной эспланаде, обнесенной высокими стенами с четырьмя минаретами. Великолепные лестницы ведут к монументальному входному portalу, который играет такую же роль, как Буланд-Дарваза в Фатехпур-Сикри.

В центре двора расположен беломраморный водоем для ритуального омовения. Стены и пол мечети выложены из красного песчаника, молитвенный зал сплошь красный. Исключение составляет лишь кровля: мечеть увенчана тремя прекрасными луковичными куполами, облицованными сияющим мрамором. На фасаде ритмично чередуются арки, по пять с обеих сторон от центрального айвана, вписанного в обрамление с тонким белым линейным узором и виноградными лозами. На четырех углах здания стоят восьмиугольные башенки, перекликающиеся с четырьмя трехэтажными минаретами, высящимися по углам двора. В композиции нет ничего нового по сравнению с Пятничными мечетями в Дели и Агре. Но масштабы Бадшахи-Масджид отражают могущество и величие империи, достигшей максимального размера.

Лебединой песней Могольской архитектуры можно назвать мавзолей Сафдар-Джан в Дели (1753 г.) В мощном цельном сооружении обыгрывались изящные оригинальные особенности могольского искусства. Строители мавзолея выбрали центрический план, отказавшись от отдельно стоящих минаретов Тадж-Махала и срезанных углов стен мавзолея Хумаюна. Здание, динамично устремляясь ввысь с прекрасной эспланады с портиками, увенчано луковичным куполом с беломраморной облицовкой. Четыре угловые башни с ажурными чаттри и лоджии на двух ярусах подчеркивают большой осевой айван с подобием балкона наверху.

В интерьерах обилие тонкой богатой лепнины. Овальный входной вестибюль перекрыт парусным сводом с необычайно легкими сталактитами, украшающими также две боковых апсиды. Квадратный погребальный зал отличается от большинства подобных залов могольских мемориальных ансамблей, занимая обширное пространство под внутренней оболочкой центрального купола, окруженное порталами с нишами и фестончатыми арками. В центре стоит очень строгий беломраморный саркофаг. Над широким пространством между двумя купольными оболочками поднимается очень высокий наружный купол, созданный по образцу куполов Тадж-Махала и самаркандского Гур-Эмира. Мавзолей окружает типичный сад чахар-баг в лучших персидских традициях.

Впрочем, при последних Великих Моголах, в делийском искусстве уже чувствовалось усталость, разочарование, откровенная чувственность.

Искусство архитектуры не ограничивается созданием конкретных памятников, - это способ мышления и представления мира, система критериев и ориентиров, отражение человеческой философии.

Архитектура определяет облик мира, формирует культурное пространство породившей ее цивилизации.

Архитектура ислама, в целом, впитала множество оригинальных идей. Среди них айван – не внутреннее и не внешнее пространство, не входные ворота и не вестибюль. Айван имел теологический смысл, создавал особую атмосферу, придавал ансамблям торжественность и величие. Предназначенный для сосредоточенных размышлений и ритуалов, он обогатил язык строителей и декораторов, создававших пышное обрамление монументальной ниши.

Крестообразный план исламских мечетей с композицией, включающей 4 айвана, перекликался с композицией сада чахар-баг. Здесь отражалась структура мира, основанная на 4 источниках и четырех реках Рая, открывающая путь к трансцендентальной интерпретации храма.

Исламская архитектура всегда наполнена глубоким смыслом. Она не ограничивалась местными стилями, а активно вбирала в себя богатое историческое наследие. Благодаря античности мечети и мавзолеи стали украшаться колоннами и куполами, опыт византийских

храмов, их куполов на тропиках нашел применение на всей территории ислама от Египта до Индии; из Древнеиранских традиций были заимствованы легкие сквозные конструкции, воплотившиеся в таларе.

Арабская исламская архитектура создала такие архитектурные элементы, как михраб, минбар, минарет, водоемы для ритуального омовения, изысканные приемы декора – обеспечившие узнаваемость и неповторимость нового художественного стиля.

Несмотря на то, что объединяющим началом этого своеобразного стиля была религия, в художественной сфере исламской традиции принадлежит гораздо более важная роль. В ее рамках складывалось мировоззрение, развивалась философия, язык, литература, науки и знания. Несмотря на религиозную окраску, художественный багаж вышел за рамки ислама, восходя к более глубоким и древним источникам, целиком и полностью вписываясь в историю, обеспечивая внутреннее единство различных стран и народов и редкостную жизнеспособность искусства, определяющую создание современных шедевров архитектуры.

**Тест по теме
История архитектуры и градостроительства
средневекового Востока:**

1. Минбар – это:

- а) ниша, подчеркивающая священную ориентацию,
- б) башня, с которой призывали на молитвы,
- в) кафедра для проповедей

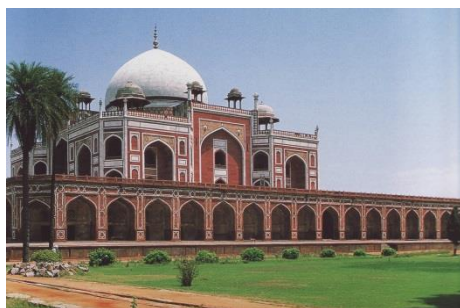
2. Какой из городов не был основан во время продвижения арабских поборников ислама:

- а) Медина,
- б) Куфа,
- в) Каир

3. Рибат – это:

- а) рынок,
- б) укрепленная цитадель,
- в) баня

4. К какой школе исламской архитектуры относится это сооружение:



- а) сиро-египетская,
- б) персидская,
- в) индийская

5. Айван – это:

- а) ниша, подчеркивающая священную ориентацию,
- б) высокий стрельчатый сводчатый зал, открытый с одной стороны во двор,
- в) терраса перед мечетью

6. На фото представлена:



- а) площадь,
- б) мечеть,
- в) медресе

7. Характерными чертами персидской дворцовой архитектуры являлись:

- а) анфиладное расположение залов,
- б) использование отдельных павильонов среди водоемов в саду,

в) применение деревянных галерей в виде таларов и айванов

8. Какой тип сооружений представлен на фотографии:



а) мечеть,

б) дворец,

в) караван-сарай

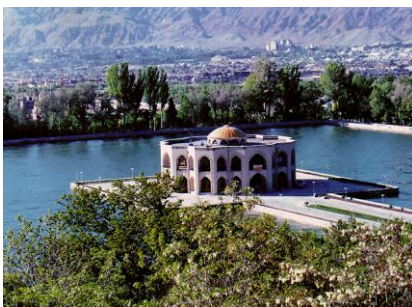
9. Выберите сад, относящийся к типу «чахар-баг»:



а)



б)



в)

10. Для каких целей предназначался павильон Дивани-ам:

а) для гарема правителя,

б) для официальных придворных церемоний,

в) для частных встреч.

Глава III.

Романский стиль в архитектуре и градостроительстве.

Пока Византийская империя переживала свои взлеты и падения, на территории Западной Европы возникали и исчезали новые государства. Начало X столетия застало Европу в состоянии глубокого кризиса. На севере вторгались норманны, на востоке – венгры. Средиземноморье терроризировали арабы. Но внутри европейского общества шли те глубинные процессы, которые позволили общественной жизни стабилизироваться. Завершилось оформление феодальных поземельных отношений, создались предпосылки для отделения ремесла от сельского хозяйства, вступали в действие силы этнического сплочения. В Европе началось формирование новых народностей: французской на западе, немецкой на востоке, итальянской на юге. На юго-западе европейского континента королевство Астурии и Леона вело освободительную борьбу против арабов. На севере материка укреплялась королевская власть Англии. На X-XI века приходится утверждение суверенитета раннефеодальных государств Польши, Чехии и Венгрии.

Десятое столетие было временем сложения и распространения политической доктрины феодального строя, который к середине XI столетия в Западной Европе вступил в полосу своей зрелости. Оформились его важнейшие общественные институты – земельная собственность и вотчинная система, сформировались основные классы, выделились сословия, установилась их иерархия. Открылась перспектива наиболее полной реализации возможностей исторического прогресса, заложенных в феодальной формации. Средневековая «картина мира» в период развитого феодализма стала обретать более четкие контуры.

Образно новое мироустройство можно представить словами епископа Адалберона Ланского: «Дом Божий, единым почитаемый, разделен на три части: одни молятся, другие сражаются, третьи работают». Трех функциям – религиозной, военной и экономической соответствовали три средневековых сословия – священники, военные и крестьяне. Триединый порядок считался данным от Бога и не менялся до конца Средневековья.

Но западный мир X – первой половины XII века при относительной жесткой внутренней структуре, основу которой составляли вассально- ленные отношения и корпоративные связи, был слишком разнообразен, контрастен, внешне изменчив, чтобы его можно было выразить одной незыблемой универсальной формулой, подобной византийской. В Европе зрелого средневековья постоянно противоборствовали центростремительные и центробежные силы, сталкивались своекорыстные феодалов и централистские устремления королевской власти; спор вели грезившие об имперском всемогуществе германские короли и настойчиво проводившие теократические идеи римские папы. Католическая церковь в этой борьбе стала крупным интернациональным центром.

Рост могущества церкви укреплял ее диктатуру в духовной жизни европейского общества. Сохраняя монополию на образование, она держала в своих руках главные нити культурного развития. Хранителями и основными очагами культуры романского периода были монастыри, отчасти епископские города.

Голод и нищета, усиление феодального гнета, надежда на свершение чуда и религиозная экзальтация заставляли людей той эпохи поклоняться «святым местам» и отправляться в дальний путь искать спасения у прославленного святилища. С XI столетия паломничества приобрели особое значение в жизни феодальной Европы и достигли небывалого размаха в следующем столетии. Однако не одно благочестие было стимулом все усиливавшихся передвижений в Европе XI-XII веков. Разорение мелкого и среднего рыцарства, вызванное ростом крупного землевладения, отделение ремесла от сельского хозяйства вывели на дороги Европы и разбойных рыцарей, искавших военных авантюр, и беглых крестьян, и ремесленников, жаждавших найти работу у стен монастыря или феодального замка. В Европе шло образование городов.

Архитектура и изобразительное искусство откликнулись на происшедшие перемены формированием общеевропейского художественного стиля, который с легкой руки

французских археологов получил название «романского». *Сложение романики знаменовало возникновение относительно цельной художественной системы, которая сумела отразить современный ей миропорядок в его устоявшихся явлениях и формах.

В развитии романики можно различить два этапа, соответствующих периодам становления европейской культуры в целом. Первый (вторая половина X – середина XI в.) – был полосой накопления знаний, первых попыток их систематизации, смелых исканий. Пробуждался интерес к собственно человеческому. В поэзии древних стали волновать лирические мотивы, нравоучительные сентенции, яркие характеры. Клирики становились поэтами-профессионалами. Бродячее племя голиардов (вагантов) славилlo чувственную жизнь и противостояло правоверным служителям церкви. Изобразительное искусство обратило свой взор к смыслу и характеру человеческих поступков, архитектура постигала свойства строительного материала, искала наиболее совершенные конструкции и удобные методы планировки.

Период зрелости наступил во второй половине XI столетия и захватил большую часть XII века. Это время глубоких перемен в духовной культуре Европы. Признание получила письменная литература на народных языках. На рубеже XI и XII веков были сделаны первые записи средневекового эпоса, героических песен, саг и сказаний. XII столетие было временем рождения рыцарской любовной поэзии. Вспыхнув ярким светом на провансальском юге, она нашла затем приверженцев и на туманном севере и на германском востоке.

Искусство романской поры попыталось уловить общие закономерности окружающего мира и отразить поступательный ход истории. Чувства, затрагивающую душу, стали важны для строителей и архитекторов.

В феодальной аграрной Европе того времени рыцарский замок, монастырский ансамбль и храм были главными типами архитектурных сооружений.



Рис. 104. Замок Жизор.

Возникновение укрепленного жилища властителя было порождением феодальной эпохи. Деревянные цитадели в XI веке стали сменяться каменными донжонами. Это были высокие прямоугольные башни, служившие сеньору и домом и крепостью. Возводили донжоны, а затем и комплексы замков на высоком холме или откосе у реки, иногда на искусственном возвышении, окружали палисадом и рвом с водой, через который перекидывали подъемный

*Термин «романский стиль» ввели в науку в нач. XIX французские археологи, тогда архитектура средних веков рассматривалась как деградировавшая римская. В действительности же она развивала раннесредневековую художественную традицию, заложенную каролингской эпохой и продолженную X веком. Главные поиски романского стиля - обогащение и усложнение конструкций, структуры и декора архитектуры.

мост. Из оборонительного сооружения замок в зрелом средневековье превратился в средство феодальной экспансии. Этому во многом способствовали крестовые походы. Крепости, сооруженные крестоносцами в Сирии и Палестине, выгодно использовали рельеф местности и подчиняли ему планировку замка. Ведущую роль стали играть башни, соединенные стенами и сгруппированные на наиболее уязвимых участках, что позволяло вести борьбу даже немногочисленному гарнизону. Квадратные башни сменились круглыми, которые обеспечивали лучший радиус обстрела, получили распространение машикули, двойной ряд стен. В состав замка были включены хозяйственные сооружения, водопровод и цистерны для сбора воды.

Светское жилище феодала не стало художественным выражением эпохи, доминирующей оказалась утилитарность его назначения. Но сам образ крепости, столь неотъемлемой от того беспокойного времени, наложил неизгладимый отпечаток на все мироощущение эпохи.

Основой романского синтеза явилась культовая архитектура, объединившая художественно-идеологические, функциональные и конструктивные принципы в единое целое.



Рис.105. Паломническая церковь Сент Фуа.

Господствующим типом культового здания была монастырская церковь, в ней с наибольшей полнотой выразился дух эпохи. В этом сказалась вся совокупность духовной и материальной жизни Европы романского времени, где церковь была главной идеологической силой, а культурным центром с умело налаженным хозяйством, располагавшим необходимыми для строительства силами и средствами, был монастырь. Каменщики, живописцы, скульпторы, плотники были по преимуществу светскими людьми. Они группировались вокруг монастыря, крупной епископской резиденции или замка властительного феодала. Возведение значительного здания, в первую очередь церковного, начиналось по инициативе высокопоставленного духовного или светского лица. Его именовали основателем, строителем, реставратором, завершителем. Зримый облик зданию придавал мастер или архитектор. Он создавал эскиз будущей постройки или, чаще, ее модель, вел топографическую съемку, производил разбивку плана. В его руках находилось руководство всеми практическими строительными работами. В подчинение главного мастера находились простые ремесленники – каменщики, каменотесы, плотники, кирпичники, кузнец. Средневековые документы различают их по характеру и типу производимых работ. В строительную артель входили также скульпторы, которые наносили на подготовленные вчерне архитектурные детали декоративные фризы, высекали профили и сюжетные изображения.

Три важнейшие проблемы, без разрешения которых невозможно было добиться выразительности и цельности архитектурного образа, стояли перед романскими зодчими: привести планировку церкви в соответствие с требованиями уже оформившегося

католического культа (в 1054 году произошло разделение восточнохристианской и западной церкви), усовершенствовать архитектурные конструкции – в первую очередь решить проблему каменного перекрытия – и на этой основе добиться ясности соотношения пространств и объемов здания.

Господствующим на Западе стал вытянутый в плане, базиликального типа храм. В основе его лежала идея пути как намек на «крестный путь», путь страданий и искупления, как выражение основной идеи католичества.



Рис. 106. Церковь св. Михаила в Хильдесхайме (Базилика).

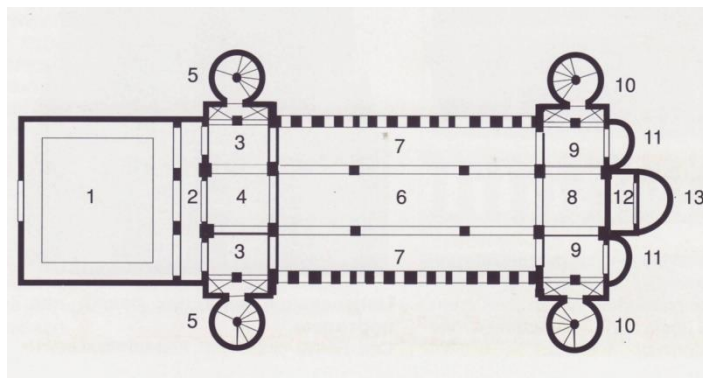


Рис. 107 План базилики: 1- атрий/нартекс, 2-паперть, 3-западный фасад, 4-западная центральная башня, 5-западные башенки с винтовой лестницей, 6-главный неф, 7-боковые нефы, 8-центральная башня, 9-трансепт, 10-башни трансепта, 11-апсиды хора, 12-хор, 13 - апсида

Облик романской церкви возникает как итог сложения и сопоставления простых, геометрически четких и легко обозримых объемов. В основе церкви лежит простейшая ячейка пространства, целое возникает как подобие, как повторение, удвоение или модификация первоэлементов. Эта система в художественно преобразованном виде доносит представление о мире парцеллированном, но в основе едином, построенном на принципе иерархии и подобия малого большому и наоборот. В структуре храма изолированность каждого пространственного объема подчеркивали массивные стены, в интерьере прямоугольные опоры и особенно введенные в практику крещатые столбы, выступы которых воспринимались как участки стены, оставшиеся после образования проема. Стена, ее масса и поверхность оставались ведущим началом в облике романского храма.

Наружный вид романской церкви выявлял ее внутреннюю структуру, интерьер подчинял свой образный строй нуждам богослужения и священной топографии. Продольное тело романской церкви обладало однообразным, часто скандированным ритмом. В предалтарной

части тяжелая поступь опорных столбов прерывалась стремительным движением в стороны рукавов трансепта и одновременно высотным акцентом купола над средокрестием. Этот пространственный взрыв был призван обозначить границу между земной и небесной сферой, между мирянами и клиром. Но, ошеломив внезапным расширением, пространство алтарной части храма концентрировалось и завершалось в полуцилиндре и конхе апсиды и обретало плотность в подземелье крипты. Чтобы открыть доступ в крипту, хор в алтарной части был нередко поднят над общим уровнем пола. Культ реликвий повлек за собой появление все большего количества дополнительных капелл и алтарей, богослужение в них совершалось практически одновременно. Это потребовало увеличения восточной части церкви в целом.

Хор удлинился, трансепт отодвинулся к западу, его рукава стали шире; план принял форму латинского креста. Чтобы сделать свободным доступ к дополнительным алтарям и капеллам, их размещали с восточной стороны по периметру главной апсиды и на рукавах трансепта, а вокруг хора сооружали обход – «деамбулаторий», который служил нередко продолжением боковых нефов.

Усложнение плана влекло за собой необходимость строгого соотношения отдельных частей и объемов, взаимодействия массы стены с опорой. С наибольшей полнотой сущность пространственных соотношений романского храма раскрылась в XII веке, когда строители в совершенстве овладели сводчатыми конструкциями. От сжатости, упрощенности, загроможденности внутреннего пространства, с трудом добытого в начале романской эпохи у инертной массы стены, совершился переход в лучших творениях к архитектурной ясности, к упругой наполненности здания пространством, пребывающим в динамическом равновесии с охватывающей его каменной оболочкой.

Добиться структурной ясности здания было бы невозможно без решения конструктивных задач, в первую очередь проблемы перекрытия. Деревянные конструкции в каменном здании не могли эффективно выполнить своего назначения: первоочередным было освобождение от опасности частых пожаров. Вторым, и не менее важным, требованием было расширение монастырских храмов для приема паломников и увеличившегося населения. Третьим – поиски архитектурной каменной конструкции, которая придала бы зданию, составленному из отдельных объемов, некое ритмическое единство и целостность. Имели значение и акустические особенности постройки.



Рис. 108 Интерьер церкви Сен Сернен в Тулузе.

Купола мало соответствовали продольному плану храма. В наибольшей степени духу романской архитектуры соответствовали цилиндрические и крестовые своды. Простым по очертаниям, но весьма сложным для решения конструктивных и строительных задач является цилиндрический свод. Его распор равномерно распределяется по всей длине несущих стен и затрудняет создание в них значительных проемов. Интерьер храмов с

цилиндрическим сводом над центральным нефом отличался сумрачностью, давил грузностью своих конструкций. Ощутить конструктивную логику, выделить силовые линии постройки в большей степени позволял крестовый свод. При его применении распор концентрировался в строго определенных точках: в концах ребер свода, в его пятах. Именно эти участки стены и опоры надлежало усиливать в первую очередь, то есть подчеркивать лопаткой или выступом. Промежуток между опорами можно было уже смелее отдавать проему. Применение крестовых сводов вызвало необходимость во взаимной уравновешенности нагрузок и постепенном снятии распора. Для этого применяли различные типы сводов в разнообразных сочетаниях. Поиски эти завершились созданием «романской связанной системы» - одного из наиболее значительных достижений средневековой архитектуры.

Использование сводов свело воедино ритмическую структуру романского храма, пронизало его общим лейтмотивом. Его основу составило очертание полуциркулярной арки. Она завершала входной портал, повторялась в аркадах нефов, в очертании сводов, оконных проемов, в дугах гуртов и подпружных арок, конхе апсиды. Романские мастера умели придать этому ритму величавость и сдержанную силу.

Не была безразличной для романских зодчих и проблема света. Распределение окон в интерьере, хотя и не следовало всегда строго выверенной системе, несло, однако, в себе общую идею драматического единоборства косной материи и сумеречных сил с духовной энергией всепроникающего света, понятого как божественное начало.

Становление романского искусства происходило неравномерно в различных частях Европы – давала о себе знать асинхронность исторического процесса. Можно выделить несколько регионов, каждый из которых шел своим путем к достижению цели, сосредоточив усилия на разных сторонах художественного творчества, опираясь на различный опыт предшествующего времени. Каролингское наследие во многом определило развитие искусства Англии и Германии. Обновленная во второй половине X века Оттонами империя стала важным очагом рождающейся романики. Ее достижения коснулись в первую очередь изобразительного искусства. В архитектуре более существенными были достижения южных областей Европы – Северной Италии, Испании, Южной Франции. Свой вклад в развитие европейского искусства внесли в этот период долина Мааса, Шампань и Северная Франция, выдвинулась как важный центр романского синтеза Бургундия.

3.1 Германия.

Окончательное оформление раннефеодального Германского государства относится к началу X века, когда создались предпосылки для упрочения королевской власти. Необходимость ее укрепления диктовалась, с одной стороны, незавершенностью и медленными темпами процесса феодализации в Германии, с другой – внешней опасностью со стороны норманнов и кочевников венгров.

Усиление Германии в условиях раздробленной Европы открывало перед ее правителями возможность внешней экспансии. Эта политика прикрывалась идеей возрождения Римской империи. Коронация Оттона I в 962 г. в Риме подняла международный авторитет короля.

Германский романский стиль оказался непосредственно связанным с идеей величия Священной Римской империи, славы и могущества императора. Сильнее всего это выразилось в кафедральных соборах. Они не столько преследовали утилитарные цели, сколько являлись зримым воплощением императорской власти, силы Римской империи. Церкви строили не просто для проведения литургий, они имели огромное политическое значение, поскольку отражали положение в мире тех, кто их строил.

Имперские притязания заставляли обращать взоры к прошлому и оглядываться на Византию. Опору для своего творчества немецкие мастера искали в первую очередь в искусстве Каролингов. Карл Великий и его потомки – Каролинги – первыми попытались восстановить Римскую империю, объединив под своим господством Центральную и

Западную Европу в империю франков.

Для культурного возрождения правители основывали монастыри и школы, щедрыми пожертвованиями способствовали строительству. В это время развивались различные направления в зодчестве в зависимости от функции здания и требований заказчика: базилики с трансептом и без, зальные церкви с прямоугольным хором и одной или тремя апсидами и постройки с центрической планировкой. Однако из всех зданий, построенных в каролингский период, сохранились не многие. Прежде всего, это постройки в Аахене, Фульде и Сен-Рикье, которые вдохновляли архитекторов в Эссене, Отмарсхейме, на острове Рейхенау, в Майнце и Хильдесхейме.

Капелла в Аахене (рис.109) была возведена Карлом Великим между 796 и 798 гг. Это было центрическое здание, основное пространство которого представляло собой правильный восьмиугольник, октагон, вокруг которого располагался шестнадцатигранный деамбулаторий с галереями. Куполообразный свод из восьми секций на барабане наделял капеллу внушительностью и торжественностью, подобающими императорскому престижу.

Прототипами дворцовой капеллы послужили церкви Сан Витале в Равенне (рис.13-14) и Сергия и Вакха в Константинополе (рис. 11-12). Стремясь воссоздать византийское ощущение пространства, франкские строители не только вывезли колонны из Равенны, но и позаимствовали символику: высокие стволы столбов, колонны и проемы аркад, изгибающиеся полукругом, - не просто воссоздавали центрическое строение, а символизировали роль короля – защитника подданных и посредника между светским и духовным мирами. Квадрат, символ земного, соединялся с кругом, символом божественного. Полученный восьмиугольник с точки зрения символики обозначал вечность.

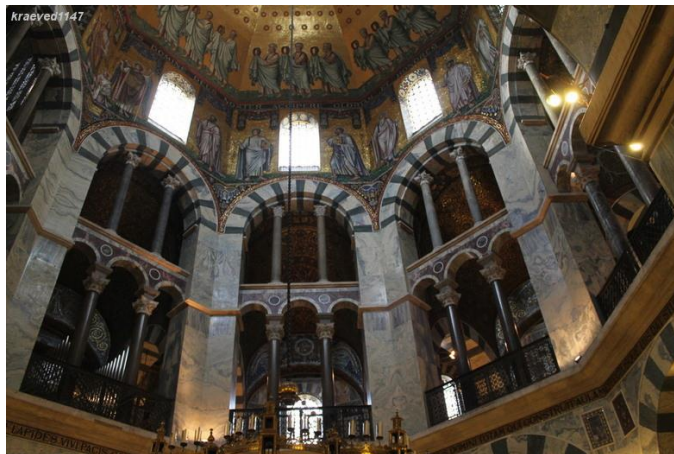


Рис. 109. Капелла в Аахене.



Рис. 110 Монастырские ворота в Лорше.

Еще одной любопытной модификацией прошлого наследия были монастырские ворота в Лорше (рис.110). Три одинаковых арочных проема без акцента на центральной арке воспроизводили идею триумфальных ворот. В декоре использовались колонны с антаблементом, пилястры с круглыми арками. Но следуя византийской архитектуре в разноцветной облицовке стен, и заимствуя из северного зодчества щипцы верхних ярусов, строители смешивали разные традиции.

Экспериментируя с объемами и планами, типами и формами архитектуры, каролингские зодчие, тем не менее, ввели в архитектуру такие детали, как крипты, вестверки, без которых не возможно представить развитие последующих архитектурных стилей. Крипты – обычно круглые помещения, перекрытые сводами, служили гробницами и реликвариями в романских храмах.

Ведущее место в оттомановскую эпоху заняла строительная школа Саксонии. Наиболее ранние постройки сохранились в Кведлинбурге – крипта монастырской церкви Санкт Сервациус (Xв.) и так называемая «Крипта Виперта» (ок.961 г.). Последнее сооружение примечательно тем, что содержит в зародыше важные черты романских сооружений: кольцевой обход и чередование опор.

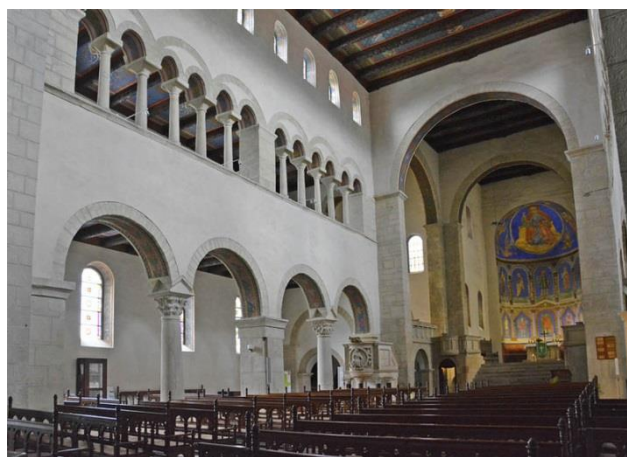


Рис. 111-112 Церковь Санкт Цириакус в Гернроде Западный вестверк и интерьер

От зданий X в. в наилучшей сохранности дошла церковь Санкт Цириакус в Гернроде (последняя треть X в.). Следуя византийским типам, ее возвели трехнефной базиликой с эмпорами, что было нововведением для городов севернее Альп. С восточной стороны центральный неф пересекал трансепт с двумя малыми апсидами; неф завершали главная апсида и хор, под которым расположили сводчатую крипту. С запада к основному зданию был пристроен вестверк в форме квадратной центральной башни, обрамлённой двумя

округлыми лестничными башнями. В XII в. церковь дополнили апсидой на западе, а в интерьере ввели ритмическое чередование опор. Оно подчеркивало начала симметрии в плане: возможно, что двусторонняя ориентация была предусмотрена изначально.

Постройкой, которая подвела итоги исканиям раннего этапа германской архитектуры, стала церковь Санкт Михаэль в Хильдесхайме (ок.1010-1033 гг., рис.106-107). Церковь имела на западе и на востоке по одной полукруглой апсиде, а также западный и восточный поперечные нефы (трансепты) с башней над каждым средокрестием и круглыми лестничными башнями на концах креста. Однако в отличие от своих прототипов церковь Санкт Михаэль имела некоторые новые элементы. Так, апсида на западе поднималась над криптой, к которой можно было попасть по уходящим под землю лестницам. Вход в самую церковь располагался в южном боковом нефе, который таким образом становился своего рода внутренним нартексом.

Благодаря двусторонней ориентации, симметрично расположенным трансептам и башням, порталам и окнам, постройка поражала исключительной точностью пропорций, ясной композицией, мудрой простотой сочетания объемов. Отчетливо прослеживается попытка найти единый модуль архитектурных масштабов. Им стал квадрат средокрестия, который повторяется и модифицируется в основных компонентах плана.

Архитектура западных областей Германии стала приобретать значение на пороге XI столетия. В Кельне около 1000 года завершилось строительство церкви Санкт Панталеон – однефного здания с низким восточным трансептом и величественным вестверком, комбинация масс которого пролагала путь зрелой романике. Вторая постройка Кельна, служившая примером для архитекторов последующего времени, - церковь Санкт Мария им Капитоль. Это была самая большая романская церковь Кельна (ее размеры 100×40 м). Используя композицию трехнефной базилики, пересеченной трансептом, средокрестие церкви решили в форме трилистника («клеверного листа»). Квадрат средокрестия с трех сторон охватывали полукружия триконха, с четвертой примыкал продольный неф.



Рис. 113 Церковь Санкт Мария им Капитоль в Кельне

В Вестфалии греческими мастерами в начале XI века была построена хорошо сохранившаяся капелла Санкт Бартоломеус в Падерборне. Она перекрыта куполом на тонких опорах и имеет нефы одинаковой высоты – один из первых примеров «зального» пространства в этом районе.

Новый масштаб немецкой архитектуре придали церковь в Лимбурге-на-Хардте (после 1025 г.) и собор в Шпейере.

Строительные работы в Шпейере начинал император Конрад II около 1030 года. При нем была заложена восточная крипта, к которой были пристроены башни, фланкирующий хор, затем были возведены алтарь и трансепт. При Генрихе III был закончен внушительный центральный неф, западный фасад и башни. Первоначально планировалось перекрыть все

здание поперечным цилиндрическим сводом, но из-за ширины центрального нефа (13,7 м) от этой идеи пришлось отказаться и перекрыть собор деревянным сводом.

Однако сразу после освящения собора выяснилось, что из-за близости к Рейну, почва под фундаментом собора оказалась неустойчивой, потребовалась полная реконструкция



Рис. 114 Собор в Шпейере

святилища.

Новые работы требовали больших финансовых затрат и людских ресурсов, но это не остановило Генриха IV, продолжившего строительные работы.

Возведение храмов в средние века считалось делом почетным, оно обеспечивало и заказчикам, и простым рабочим спасение души. Но в Германии духовные вопросы очень часто подчинялись политическим интересам. Так произошло и в этом случае.

Благодаря преемственности королевской и императорской власти в Германии (в отличие от Англии и Франции) в середине XI столетия сложилась относительно стабильная политическая ситуация. Но в 70-е гг. XI в. римский папа Григорий VII начал активную борьбу за приоритет церкви перед светскими властями. Чтобы подчинить себе германского правителя, он отлучил его от церкви и освободил всех подданных от верности ему. Чтобы примириться с папой Генрих был вынужден в 1077 году совершить искупительное «хождение в Каноссу» - довольно унижительный акт для его императорского величества. Папа заставил его прождать три дня у ворот замка и снял отлучение, однако противостояние Власти и Священства не закончилось.

Империя разделилась на сторонников церкви и сторонников императора, что имело серьезные последствия.

Вскоре после такого сильного удара по императорской репутации Генрих начал реконструкцию собора в Шпейере. Это внушительное здание, возведенное его салическими предками, должно было стать еще более величественным. Строительство было призвано продемонстрировать могущество Генриха и убедить внутренних и внешних врагов, что император также силен, как и прежде (В конечном итоге, мощный Шпейерский собор размерами 134 м в длину, 37,6 м в ширину и 33 м в высоту, не только стал самым внушительным сооружением Европы этого времени, но и был превращен в гробницу для четырех императоров салической династии).

На этом этапе строительства были перестроены хор и трансепт, хотя их изначальные размеры были полностью сохранены. Главным достижением зодчих стало успешное перекрытие сводом главного нефа, для этого каждый второй пилон центрального нефа усилили трехчетвертными колоннами для поддержки каменного крестового свода.

Мощные лизены (лопатки – выступы на стене) были присоединены к выступам стен на каждом втором столбе, чтобы нести цилиндрические арки сводов. На эти лизены были положены широкие полукруглые колонны с капителями коринфского ордера, от которых расходились поперечные арки, разделяющие отдельные сводчатые секции. Таким образом,

неф был разделен на шесть пролетов, причем каждому из пролетов (травей) центрального нефа соответствовало два пролета боковых. Такое соотношение пролетов центрального и боковых нефов называется в Германии связанной системой. К восточному окончанию нефа примыкал трансепт, травея перед хором, фланкированная башенками с винтовыми лестницами, и полукруглая апсида, а к западному – западный блок, построенный в духе салической архитектурной концепции.



Рис. 115 Собор в Шпейере свод центрального нефа

По сравнению с церковью Санкт Михаэль в Хильдесхайме (рис. 106-107), в Шпейерском соборе необычайно массивные и тяжелые стены. Эти стены с резким рельефом мощно развиты во всех направлениях. Столбы, которые заканчиваются простым карнизом, несут аркады нефа, над которыми находятся окна клирестория, впервые выравненные точно в ряд. Даже окна боковых нефов расположены на одной оси. Выравнивание окон клирестория и боковых нефов вдоль одной оси обладало огромным значением для последующей архитектуры, поскольку только теперь стало возможным перекрытие сводом всего центрального нефа. Расположение окон вдоль одной оси означало переход от горизонтального членения к вертикальному.

Вертикальное членение усиливают окна и большие, неглубокие полукруглые сводчатые ниши, окружающие аркады. Сводчатые ниши тринадцать раз повторяются в нефе. На столбах между отдельными травеями нефа находятся полукруглые выступы, которые поднимаются на плинтах аттических баз. Полукруглые пилястры заканчиваются капителями на подушке, из антаблементов которых расходятся круглые арки, обрамляющие плоские, слепые ниши в стенах.

Благодаря такой системе членения стены нефа приобретают вид размеренного и рельефного пространства. Слепые ниши подчеркивают высоту взмывающего вверх нефа.

Несмотря на небольшие видоизменения, которые претерпела восточная часть Шпейерского собора, она до сих пор остается одним из самых выразительных примеров средневековой архитектуры. Полупилонны поддерживают полуциркульные арки, над которыми находится карликовая галерея – сплошной ряд маленьких, лежащих на колоннах, аркад, который тянется перед проходом почти под самой кровлей. Карликовая галерея обычно проходит по верхнему поясу стен трансепта и нефа. Здесь, однако, она ритмически делится секциями стены, которые обозначают отдельные травеи. Цоколи, полупилонны, слепые арки и карликовые галереи служат для моделирования стен и отвлечения внимания от массивности верхних частей постройки. Прежде центральный портал открывался из нефа в западный блок. Он не был вырезан в стене, но располагался в нише, сужающейся к центру. Такой ступенчатый портал членил стену на несколько слоев и подчеркивал крепость кладки. Здесь мы видим первое использование в архитектуре ступенчатых порталов, которые впоследствии встречались практически во всех храмах (рис.114).

Шпейер времен Генриха V был городом с населением 500 человек, но ради политических интересов заказчик не только настоял на увеличении размера, но и всячески подчеркнул монументальность и величественность своего сооружения. Традиционный базиликальный храм приобрел воистину королевский вид благодаря материалу – красноватому песчанику – из которого он построен и высоким массивным башням (две восьмигранные башни возведены над средокрестием, четыре более стройные и высокие размещены по две на западной и восточной сторонах; высота восточных башен составляет 71,2 м, западных -- 65,6 м). Их общая устремленность ввысь, выразительные силуэты ассоциируются с королевским венцом, водруженным на массивное тело собора.

Шпейерский храм стал классическим примером романского стиля. Еще одно типичное для этого стиля здание – церковь Марии монастыря Лаах (1093-1156). Ее выразительный образ создан шестью высокими башнями, украшенными ломбардской аркатурой.



Рис. 116 Церковь Марии монастыря Лаах

Важнейшими постройками светской романской архитектуры были жилые и фортификационные здания. Их аскетичный характер восходит к укрепленным городам и замкам, равно приспособленным и для повседневной жизни, и для обороны. С эпохи раннего средневековья правители империи предпочитали жить в замках. Немецкое название этих резиденций – пфальц – восходит к латинскому слову «palatium» (дворец). Императорские или королевские дворцы с роскошными залами, крытыми проходами, капеллами и атриумами строились по всей империи, поскольку императоры в те времена вели «бродячий» образ жизни, не имея постоянной резиденции. На протяжении жизни они переезжали из одного дворца в другой. Хозяйственные постройки, примыкающие к дворцам, обеспечивали нужды императорского двора. Изучая императорский дворец Карла Великого в Ахене, резиденции в Бодмане на Боденском озере, каролингские дворцы в Ингельстейме и Неймегене, исследователи убедились, что расположение зданий было ориентировано на римские, византийские и германские прототипы.

Императорский дворец в Госларе был построен в первой половине XI в. при Оттоне III и Генрихе III, к этому периоду относится зальное строение. Это так называемый Кайзерхаус длиной 54 метра и шириной 18 метров, возвышающийся на небольшом холме на южной окраине города. Но прежде дворцовый комплекс включал в себя также коллегиальную церковь Святого Симона и Святого Иуды, дворцовую часовню Святого Ульриха, церковь Либфрауенкирхе (Богородицы), а также склады, конюшни, рабочие и жилые здания, оборонительные стены. Летописец XI в. Ламберт Герсфельдский описывал его как «самую знаменитую резиденцию во всей империи».

Другим значительным императорским дворцом Германии считался дворец в Гельнгаузене.

Принципы замкового строительства определялись особенностями ландшафта. В южной и



Рис. 117 Императорский дворец в Госларе



Рис.118 Дворец в Гельнгаузене

западной Европе зодчие пытались достигнуть максимально возможной стандартности. Напротив, в северной Европе и, особенно в Германии, замок являлся органической частью ландшафта и его оборонительная способность была привязана к топографии местности. «Кольцевые» замки, в которых стены и постройки располагались кольцами, обычно строились в местах, одинаково защищенных со всех сторон. Замок на равнине мог быть окружен крепостным рвом, а замок на вершине горы защищали крутые склоны. Стоящая отдельно главная башня замка служила обычно не для обороны, а скорее оставалась последним убежищем защитников. Поэтому верхние ярусы главных башен строились как жилые. Палас – отдельное строение для церемониальных комнат и жилых помещений – содержал главный зал и имел отопление для части комнат. Обычно он находился в глубине замкового двора под защитой главной башни, окруженный крепостными стенами. Поскольку замок служил не только резиденцией правителя, но и представительством двора, его убранство и планировка должны были соответствовать этим целям. В типичном замке обязательно присутствовали капеллы и палаты, которые могли отапливаться и использоваться для жилья. Основная структура стандартна для всех замков, будь то дворец императора, замок министра или принца. За функциональными требованиями стояло стремление к четкой планировке, хотя она зависела от топографических особенностей конкретной местности. В замке эпохи Штауфенов к тому же присутствовали отдельные постройки, образующие единый комплекс. Укрепленным центром замка этого времени была круглая, квадратная или полигональная главная башня.

Замковые постройки были одним из важнейших художественных достижений эпохи правления Штауфенов. В XI в. замки имели исключительно функциональное назначение. И

только в XII в. стали развиваться большие и независимые типы замковых зданий. Начало этому положила башня-замок, бергфрид, которую можно сравнить с французским донжоном (с. и далее).



Рис.119 Марксбург

Наряду со строительством замков важной чертой позднего романского зодчества является градостроительство. До начала XII в. в Германии было мало городов, и своим существованием они, как правило, были обязаны епископскому престолу или важным торговым поселениям. Довольно долго эти города росли без определенного плана, но потом ситуация изменилась. В начале XII в. впервые со времен античности были основаны новые города, которые застраивались по тщательно продуманным планам. Важнейшие королевские семейства того времени – Штауфены, Гвельфы и Зерингены – основали новые города, чтобы объединить владения и дать им большие привилегии. Самыми красивыми были города Зерингенов, в том числе Фрайбург-в-Брейсгау, Виллинген, Мюртен и Фрибург. Штауфены последовали их примеру только в середине XII столетия, построив Швебиш-Гмюнд, Рейтлинген и Агно. Гвельфы основали Ульм, а Генрих Лев – Любек.

Зерингенские города имели в плане большой овал, окруженный мощными стенами с воротами и башнями. Планировку города определяла широкая рыночная улица или две главные улицы, пересекающиеся под прямым углом. Улицы заканчивались воротами. Параллельно или перпендикулярно главным располагались боковые улицы, за которыми шли торговые ряды. Большие рынки устраивались, разумеется, на главных улицах. В черте города строились церкви и рядом с ними кладбища.



Рис. 120 Дом в Бад-Мюнстерейфеле

Сохранилось немного романских жилых построек, большей частью деревянных. Но даже эти малочисленные здания из камня или дерева позволяют представить технику

строительства того времени. Среди самых древних сооружений отмечают так называемый «романский дом» в Бад-Мюнстерейфеле датируемый 1167-1168 гг., и бывший придворный зал в Оберланштайне (1160-1170). Большой интерес представляет огромный каменный дом на паломнической дороге в Обернай (Эльзас) с группами двойных окон с трехлопастными арками, построенный около 1220 года. Другим примером романского дома конца XII в. является постройка в Росеме (Эльзас) – башневидное здание с рельефной кладкой по углам.

3.2 Италия.

Становление романской архитектуры в южной части Западной Европы происходило во многом независимо от опыта каролингских строителей, большую роль здесь играли местные традиции. В X веке на первый план выдвинулись Италия во главе с Ломбардией и Испания, несколько позже к ним присоединилась Южная Франция.



Рис.121 Собор св.Марка на площади св. Марка в Венеции

Местом возрождения итальянской архитектуры стали области к северу и западу от Равенны. Большую роль в формировании новых традиций играла также Венеция. Сохраняя самые тесные связи с византийским зодчеством, она всегда отличалась местным своеобразием. Это касалось не только внешнего или внутреннего вида, но и заложенной в храме «программы». Главным собором в Венеции был и остается по сей день, начатый в 1063 г. Сан Марко (рис.45-46, 121), хотя он строился не как городской собор, а как церковь венецианских дождей. Его основной план и интерьер представляют сплав четкой центрической схемы Сан Витале с многокупольными византийскими храмами: Святой Софии в Константинополе и, в особенности, с юстинианской пяти- и шестикупольной моделью с греческим крестом в плане – церкви св.Апостолов в Константинополе и св.Иоанна Евангелиста в Эфесе. Важной чертой венецианского собора является его вписанность в окружающее пространство – площадь Сан Марко. Церковь занимает доминирующее положение в городском пейзаже: череда арок раскинулась вдоль длинного западного фасада храма, а пять куполов заметно возвышаются над крышами близлежащих зданий. И снаружи, и изнутри собор выглядит подобно сверкающей раке, как и подобает для мощей святого Марка, которые незадолго до того были обретены в Венеции.

Единство проектировки и открытый, зовущий характер церкви Сан Марко наводят на мысль о сплаве архитектурных, социальных, политических и религиозных инноваций, что неоднократно повторялось в архитектуре Италии.

Церковные постройки романской Италии не только служили для паствы молитвенным домом, но и несли людям послания, которые варьировались в зависимости от масштаба, модели и общей композиции церкви. Церковные послания демонстрировали взаимосвязь местных религиозных и светских институтов с тремя фундаментальными источниками

политического, религиозного и нравственного порядка: имперскими корнями, христианской императорской властью и папской миссией. Эти три символических мира сочетались или конфликтовали друг с другом в менталитете итальянских епископов и священников, императоров и правителей, аббатов и монахов, купцов и ремесленников XI-XIII вв.

Символизм итальянских построек черпал вдохновение в трех источниках: архитектурные традиции Равенны должны были подчеркнуть преемственность императоров Священной Римской империи от византийских, базиликальные секции или крестовый план собора св. Петра в Риме соответствовали правилам новых христианских обрядов, богоизбранность и уникальность Италии утверждало обращение к образу Священного города – Иерусалима.

Еще одним фактором, обеспечившим своеобразие итальянского романского зодчества стал опыт лангобардских строителей.

Лангобарды – германское племя, родина которого лежала к северо-востоку от Альп, - захватили в VI в. территории на севере от Венецианского залива и окружили Равеннский экзархат собственными владениями, лежащими вдоль большей части нижнего течения реки По и простирающимися от Комо на севере до самой «подошвы» Италии на юге. Используя византийские и сарацинские образцы, детали декора византийских храмов и дворцов, они создали свой несколько упрощенный архитектурный стиль, который отличался богатством декоративной обработки.

Любопытно, что лангобардские короли всячески поддерживали труд зодчих: в 643 году король Ротхарис установил для строителей привилегии, а в 714 г. король Люитпранд обнародовал дифференцированный список цен на различные постройки и строительные работы. Юридическая защита благоприятствовала развитию коллективов, которые в свою очередь, развивали строительные технологии.

Ломбардская архитектура уже с IX века была наиболее передовой в техническом отношении в Европе, само слово «ломбардец» было синонимом искусного мастера-каменщика. В Ломбардии были заложены основы «первого романского стиля» - разработана новая конструкция стены на основе регулярной каменной кладки без забутовки с перевязками из кирпича, усовершенствована техника возведения сводов, которыми перекрывали алтарные части храма, крипту и боковые нефы. Постепенно в практику вошли купола на трюмах в средокрестии. Строители Ломбардии ввели в употребление скупой, но выразительный тектонический декор из плоских выступов-контрфорсов, лопаток, пилястр и аркатурных фриз. Все эти элементы существовали в X – начале XI века разрозненно и не сложились еще в единую объемно-пространственную композицию.

Несмотря на то, что лангобардские мастера очень быстро распространили свой стиль на всю Италию, самой важной большой церковью стала монастырская базилика Сант Амброджо в Милане.



Рис. 122. Сант Амброджо в Милане

Ломбардские архитекторы многое заимствовали из романской архитектуры Саксонии и Рейнской области, уровня которой они достигли в XII в. Строительство церкви Сант Амброджио в Милане было начато ок. 1080 г. в стиле императорской придворной архитектуры, но, вероятно, только после землетрясения 1117 г. церковь была перекрыта высоким ребристым сводом. План ее соответствует типу базилики, потому что в основе – архитектура церкви IV в., для которой характерен окруженный аркадами раннехристианский атриум перед западным фасадом. В церкви Сант Амброджио атриум был сооружен ок. 1098 г. Основным материалом здесь был кирпич, напоминающий византийский, а аркатурные пояски помогали укреплять верхние края стен. Так как церкви принадлежала ведущая роль в городе, ее выделили Колокольной Монахов (X век), а к тысячелетию принятия христианства правую башню дополнили Колокольной Каноников (1123, достроена после 1181 г.).

В 1095 г. в Комо при строительстве церкви бенедиктинского аббатства Сант Аббондио возник каменный вариант лангобардской романской архитектуры. Здесь так же как в Сант Амброджо в Милане с двух сторон были возведены башни колоколен, ориентированные не только на архитектуру Рима, но и на традиции французского аббатства.

Целиком были выложены из камня церковь Сан Микеле в Павии (1100-1160) и Пармский собор XII в., в качестве декора лангобардские мастера активно использовали в их убранстве многоярусные галереи с балочными перекрытиями, изящные аркады, скульптурные аллегории, растительные и животные орнаменты, украсившие фасады, порталы, бронзовые двери, капители внутри храма и даже пол.



Рис. 123. Сан Дзено Маджоре в Вероне

Великолепными примерами североитальянского зодчества являются церковь Сан Микеле в Падуе (ок. 1100-1160), построенная по образцу церкви Сант Амброджио, соборы Пьяченцы (1122-1158), Пармы (начат в 1117) и Модены (начат в 1099 архитектором Ланфранко), а также такие церкви, как Сан Дзено Маджоре в Вероне (начата ок. 1123). Они часто имеют мощные фасады с аркадами, объединенными единственным широким фронтоном, карликовые галереи под карнизом, ставшие характерным признаком ломбардско-рейнского стиля, а также порталы со свободными колоннами, стоящими на спинах статуй животных.

Рим и юг, напротив, по разным причинам как центры романской архитектуры имеют небольшое значение. Примеры, которые можно здесь выделить такие, как церковь Сан Клементе XII в. или Санта Мария ин Космедин, Санта Мария ин Трастевере, Сан Джованни и Паоло, а также крытые галереи церквей Сан Джованни ин Латерано и Сан Паоло фуоре ле Муре точно следуют раннехристианским римским образцам.

Особо можно отметить нарядность и богатство отделок римских построек, впрочем, в Тоскане тоже появился ряд церквей, которые по богатству фасадов и по своей конструкции могли соперничать с храмами, триумфальными арками и амфитеатрами Рима. Но если римские памятники XI-XII вв. искусно декорировались внутри, например, клуатр Сан Паоло

фуори ле Мура (рис.124), колонны нефа, хор и апсида Сан Клементе, так называемые полы «космати», то в Тоскане большое внимание уделялось наружному оформлению (флорентийский баптистерий, церковь бенедиктинского аббатства Сан Миньято аль Монте и Бадиа во Фьезоле).

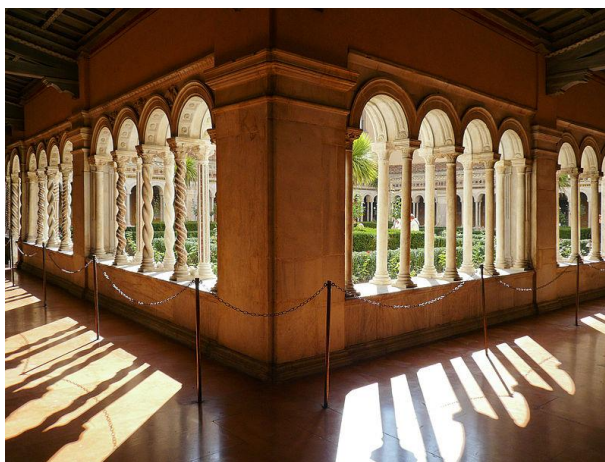


Рис. 124 . Клуатр собора Сан Паоло фуори ле Мура



Рис. 125-126 Церковь Сан Миньято аль Монте во Флоренции Фасад и интерьер

Например, епископ Флоренции Гильдебранд решив превратить церковь Сан Миньято аль Монте в свою усыпальницу, не пожалел для нее дорогого отделочного мрамора и мозаик. Роскошные колонны и капители обрамляют алтарь с двухцветной интарсией, светящейся в

глубине крипты. Декоративные элементы повторяются во входе в крипту, в пресбитерии и нижней части фасада, таким образом, иконография построенной на горе церкви обращена ко всему городу. Пять пролетов нижней части фасада являются чередованием слепых арок с тремя порталами, ведущими внутрь церкви. Иконография пяти многоцветных античных пролетов повторяется в верхней части фасада. Он состоит из фронтона классического античного храма с мозаичным изображением Христа, св.Миньято и Девы Марии. Окно в основании щипцового фронтона храма кажется дверью в метафорическую клетку. Как и пресбитерий внутри, эта «дверь» в вышине видна верующим, но недостижима для них. Только неф и крипта остаются доступными, обеспечивая прихожанам заступничество святого и священнослужителей. Наружное убранство церкви и ее интерьер несут одинаковое послание: спасение души дорого и прекрасно, но доступно только через признание церковной иерархии и культа святых. Во многом это послание предназначалось не просто для верующих, а для богатых торговцев и ремесленников, способных делать щедрые вклады в храмовое строительство.

Своей элегантностью и классической сдержанностью Тосканское зодчество с самого начала отличалось от всего, что было создано в то время в Европе. Торговые города Тосканы, более мирные и благополучные, чем города Ломбардии, пережили свой расцвет под добрым и цивилизованным правлением маркграфини Матильды (1046-1115). В Тоскане было легче достать камень и мрамор, подтверждением служит архитектура восьмиугольного Флорентийского баптистерия. Первоначально он был сооружен в V в., но обрел свой сегодняшний облик в XI и XII в. некоторые внешние аркады, равно как мозаика и плитка пола, датируются уже XIII в. Как внешняя, так и внутренняя мраморная инкрустация являются типично флорентийской реакцией на подчеркнутую декоративность античной римской и византийской архитектуры. Она резко отличается от романского стиля Северной Европы, который ориентирован на массу, вес и пластическую монументальность.



Рис. 127 Флорентийский баптистерий

Самым грандиозным выражением тосканского романского стиля является соборный ансамбль в Пизе, известный под красноречивым названием Кампо деи Мираколи, «Поле чудес» (рис.128) Замечательная, очень рельефная архитектура собора организует все окружающее пространство, весь архитектурный комплекс, построенный между 1063-1350 гг. Первыми в ансамбле стали собор и баптистерий, изначально расположенный с северной стороны. Строительство было начато зодчим Бускетто после победы пизанского флота над сарацинами при Палермо. Оно должно было подчеркнуть важную роль Пизы, поскольку в те времена Пиза и Генуя были главнейшими морскими силами в Тирренском море. В первые десятилетия следующего столетия пизанцы увеличили западный фасад собора, в 60-х гг. XII в. архитектором Райнальдо был расширен на запад продольный неф, а в 1153 г. построили новый баптистерий центрического плана, лежащий на оси центрального входа в собор.

Проект соединения храма с баптистерием, напоминающий флорентийский комплекс, но с более точным расположением по оси, относится, видимо, ко времени, когда архиепископ Пизы исполнял должность патриарха во вновь образованном Латинском Иерусалимском королевстве. Это совпадает с расширением фасада собора в первые десятилетия XII в. Тесные связи Пизы с Иерусалимом объясняют сходство Кампо деи Мираколи с самым священным местом Иерусалима – Храмовой Горой.

Хотя собор имеет весьма сложную структуру, в конечном итоге благодаря четкому ритму арочных галерей он создает впечатление удивительного единства. Крестообразный план напоминает соединение из трех базилик с хорами, каждая из которых завершается апсидой. Представляют интерес аркады с античными римскими гранитными колоннами, привезенными сюда с Эльбы. Капители варьируются по стилю: от имперских римских до византийских, а стены по византийскому образцу украшены мраморными инкрустациями с римскими рельефами и надписями. Мраморная облицовка в сочетании с рядами открытых колоннад обеспечивают праздничность мощному Пизанскому собору.

Собор в сочетании с баптистерием XII в., известной кампанилой (колокольной) и кладбищем Кампо Санто XIII в. образует один из самых завораживающих и живописных ансамблей. Необычное, покрытое куполом круглое сооружение баптистерия ((1153-1265) – шедевр архитектора Диотисальви; однако только нижние части с их типично пизанскими



Рис. 128. Собор и колокольня в Пизе



Рис. 129. Баптистерий в Пизе

аркадами имеют романское происхождение. Верхние части и чаша купола являются готическими изменениями, выполненными Николо Пизано в 1260-1265 гг. В результате

получилось здание, сочетающее выразительный художественный образ с ясной структурной идеей. Такое сооружение не имело аналогов вплоть до архитектуры Зала освобождения Леонце фон Кленце в Кельхейме периода 1842-1863 гг.

«Падающая башня» (1174-1271) архитектора Бонанно – блистательный пример применения арочных галерей, наделяющих фасад воздушностью и пластичностью. Шесть ярусов арочных галерей башни повторяют основной ритмический мотив других сооружений. Стоящая на слабых фундаментах, кампанила начала наклоняться еще во время строительства и сегодня имеет крен более четырех метров от вертикальной оси.

Не удивительно, что пизанский стиль получил широкое распространение не только в Тоскане, но и далеко за ее пределами: примеры его можно обнаружить в Апулии, Генуе, Сардинии, в Задаре и сегодняшней Хорватии. К числу известнейших сооружений, возникших под его влиянием, относятся прекрасные церкви Лукки в 22 км к северо-западу от Пизы, в которых план базилики сочетается с пизанскими аркадами и ломбардскими кампанилами.

Смесь византийского, исламского, норманнского стилей и влияние папского Рима характерно для нормандской Апулии, это проявляется в церкви Сан Никола в Бари, построенной ок. 1089 г. Убранство ее выглядит скорее лангобардским, чем византийским, с некоторыми заимствованиями из пизанской или флорентийской архитектуры в плане и деталях интерьера. Причина того, что северные влияния проникли так глубоко на юг, – морские пути, дающие возможность быстрого сообщения с районами, лежащими вдалеке от долин рек По и Арно.



Рис. 130 Церковь Сан Никола в Бари

Многообразными были влияния в зодчестве Сицилии. Недавнее сильное влияние ислама на острове и толерантное отношение к нему норманнов, как, впрочем, и к византийскому и римскому христианству, привели к необычайной восприимчивости местных зодчих, комбинирующих в римско-католических церквях исламские и византийские архитектурные формы. Присутствие норманнов в Северной Африке обеспечивало постоянное проникновение на Сицилию африканских исламских традиций на протяжении всего романского периода. Роскошные церковные ансамбли смешанного стиля создавались в Палермо в течение всего XII столетия. К ним принадлежат так называемая Марторана (Санта Мария дель Аммиральо), Сан Джованни дель Эремити, Сан Джованни дей Леббрози, Сан Катоальдо и Санто Спирито.

Монументальная светская архитектура романской Италии имеет те же источники, что и церковная. Дворец Теодориха V века и дворец Экзархов начала VIII в. в Равенне служили образцами не только для епископальных, но и для светских построек правителей. Равеннские аркады нижнего и галереи верхнего ярусов были заимствованы в географически разных местах: палаццо дела Раджоне в Милане, Циза в Палермо (1164-1180), предположительно



Рис.131. Крепость Кафель дель Монте в Апулии

церковь делла Пьеве в Ареццо и городские постройки в Бергамо, Милане и Орвьето (нач. XII-сер. XIII вв) Эти строения легли в основу городского административного здания с аркадами нижнего яруса, поддерживающими застекленный прямоугольный зал для собраний во втором ярусе, который был широко распространен в XII-XIV вв.

Незащищенная аркада делала этот тип городского дворца непригодным для деревенских резиденций императоров, королей и их вассалов. Феодалные крепости Италии, подобно крепостям на севере или в местностях, лежащих вдоль путей крестовых походов, стремились защищаться многочисленными кольцами укреплений. Первое окружало все поселение. Второе шло вокруг замка, а последним оплотом служила главная башня. Эти крепости строились обычно на вершине холма, например, замок Фредерика II в Ассизи. Их план основывался главным образом на особенностях топографии, а не на законах симметрии. Фредерик II был единственным, кто смог предложить альтернативу грубым оборонительным сооружениям. Он выстроил несколько симметричных, центрически спланированных замков, начиная с Кафель-дель-Монте в Апулии (рис.131) до императорского дворца – Палатио Императорис – в Прато (Тоскана). Оба примера сочетают тип неприступной крепости с иконографией римского императорского дворца путем установки античных фронтонных порталов между парными башнями, как во дворце императора Диоклетиана в Сплите.



Рис.132. Сан-Джимильяно

Постепенно возрастающее богатство романских городов Италии привлекало сельских феодалов, которые начали строить дома возле центров торговли, перенося формы замков и башен в город. Панорама тосканского города Сан-Джимильяно (рис.132) со множеством башен, построенных городской знатью и подражающими ей влиятельными купцами,-

наглядный пример того, как могла выглядеть большая часть итальянских романских городов. Даже в папском Риме возвышалось немало башен, принадлежавших влиятельным римским семействам, например Торре дела Милицие семьи Каэтани.

По мере роста богатства, численности населения и воинственности итальянских городов их гражданские власти стали соревноваться с комплексами домов-башен знати двумя способами. Одни строили собственные башни, часто в виде пристроек к городским общественным постройкам. Другие окружали города стенами, в которые включались равномерно поставленные башни и ворота, прежде защищавшие отдельные городские постройки, например укрепленный комплекс XI в. собора и дворца епископа Арrezzo. Во Флоренции, Прато и во многих других городах сооружение городских стен (обычно относящееся к середине XII в.) совпало со строительством гражданских дворцов и формированием светского гражданского правительства.

3.3 Франция.

Франция в большей степени, чем Германия, пострадала от краха Каролингской империи и сопровождавших его вторжений викингов, мадьяр и арабов. В X и XI вв. здесь не было такой объединяющей культурной или политической силы, как, например, короли и епископы Оттонской империи в Германии. История Франции характеризовалась междоусобицей и борьбой мелких враждовавших между собой провинций, которые с большой неохотой выполняли свои обязанности по отношению к правящим Капетингам. Вот почему во Франции, охватывавшей более обширную территорию, сложился ряд региональных школ романского стиля. Важнейшие из них, наряду с Нормандией на севере, располагались в центральных и южных регионах: Бургундия на востоке, Аквитания на юго-западе, Овернь в центре, Пуату на западе и Прованс на юго-востоке. Наиболее успешным из этих воинственных герцогств было герцогство Нормандское. Принявшие христианство потомки викингов после завоевания Англии в 1066 г. расширили свою власть в Европе.

Самой большой силой во Франции, без сомнения, была церковь, в частности, два ведущих ордена – бенедиктинцев и цистерцианцев, – крупные монастыри которых, Клюни и Сито, оказывали огромное влияние на религиозную жизнь, архитектуру и искусство всего западного христианского мира.

Цистерцианцы – проповедовавшие жесткую дисциплину и строгий аскетизм ввели внешнюю чистоту и сдержанность в облике храмов. Постройки в цистерцианских монастырях отличались ясно выраженной функциональностью, продуманностью конструкций и полным отсутствием декора. Красота бургундских храмов, таких как Нотр-Дам дю Пор в Клермон-Ферране или церкви Сен Поль в Иссуре в прекрасной кладке, строгости силуэтов и линий.

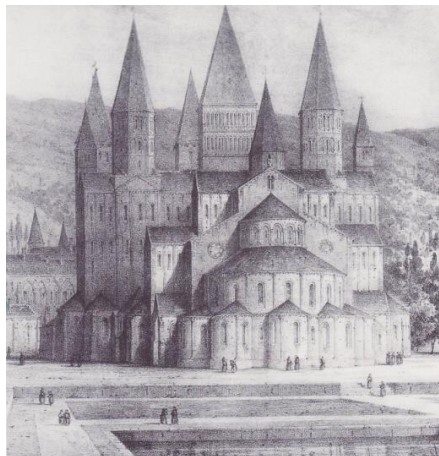


Рис. 133 Клюни

Бенедиктинцы, напротив, подчеркивая авторитет католического Рима, создали тип монументального масштабного культового сооружения. Если сам орден стремился к первенству по значимости и богатству, то и его центральный орган - монастырь Клюни стал самым крупным архитектурным сооружением романского стиля.

Монастырь был основан в 910 г. Вильгельмом Благочестивым, герцогом Аквитанским, с привилегией не подвергаться никакому вмешательству извне со стороны церкви или светской власти. В течение трех столетий согласно Сан-Галленскому проекту (ок.820 г.) здесь создавали идеальный монастырский комплекс. Так как аббат Клюни контролировал 1450 клюнийских монастырей, средства получаемые орденом позволяли ему реализовывать самые радикальные идеи. Церковь главного комплекса, на самом деле, пережила 3 этапа строительства. Самым значительным был последний этап, когда Гунцо (Гозоном) фон Бауме, клюнийский монах довел сооружение до совершенства. Он был музыкантом и увлекался математикой, соединяя отдельные части мощной клюнийской церкви, зодчий руководствовался математической системой пропорций, почерпнутой из музыки. Базилика получила длину 187 м и 30,5 м в высоту в высшей точке свода среднего нефа. Пятинефная базилика в одиннадцать травей была перекрыта цилиндрическим сводом, ширина центрального нефа составляла 15 м, также как и трансепта. Длинный пятинефный хор соединялся с 5 капеллами, так что во время службы можно было организовывать процессии, в которых участвовала 1000 монахов.

Облик внутреннего пространства Клюни-III определяли опорные столбы сложного профиля с тягами полуколонн на всю высоту нефа. По вертикали неф членился на три яруса: сначала шли изящные аркады со стрельчатыми арками, затем слепой трифорий с тремя арками в каждой травее и клиресторий со сходным рисунком. Аркады клирестория служили обрамлением для арок следующих нефов и для окон предыдущих нефов. Утопленные столбы с полукруглыми полупилонами или полупилонами с каннелюрами несли поперечные арки глухого цилиндрического свода стрельчатого очертания, равномерно и гармонично расчленяя внутреннее пространство храма. Квадрат средокрестия увенчивала небольшая карликовая галерея с куполом. Над ним возвышалась квадратная башня. Резко уходящие ввысь поперечные девятипролетные крылья увенчивались во втором и восьмом пролетах башнями над куполами на барабанах. К хору, в свою очередь, примыкал второй трансепт с другим квадратным средокрестием и еще одной восьмиугольной башней над куполом на барабане. Таким образом, вокруг мощного башенного объема над средокрестием группировались различные по высоте башни, определяя наружный силуэт клюнийского храма.

Вертикальные акценты внесли в архитектуру оттенок большей одухотворенности, объединив две отдельные области: гигантский, но четко структурированный неф и восточную область храма с невероятно сложным распределением пространства и конструкций, предназначавшуюся для монахов. (Так, к 1000 году получили развитие две основные особенности романского зодчества: деамбулаторий с венцом капелл и освещенный свод).

Уступая в архитектурной практике Германии, Франция внесла свой ощутимый вклад в организацию пространства восточной (так называемой алтарной) части романского храма.

Важнейшей особенностью средних веков были поклонение реликвиям и традиция паломничества. Чтобы обеспечить паломникам свободный доступ к сакральным частям храма, в церкви Сен-Мартен в Туре, где гробница святого располагалась на востоке хора недалеко от апсиды, для паломников построили галерею снаружи, чтобы визиты богомольцев не мешали проходившим службам. А в церкви бенедиктинского монастыря Сен-Филибер в Турню в Бургундии, длинные боковые нефы довели до восточной апсиды и как на уровне крипты, так и на нижнем этаже окружили венцом капелл.

Благодаря отсутствию утонченной орнаментики или профилированных карнизов, Сен-Филибер демонстрирует строгую, почти грубую простоту раннего французского романского стиля. Ее можно интерпретировать как символ стабильности, которая медленно и с трудом



Рис. 134 Церковь Сен-Филибер в Турню

устанавливалась на фоне нестабильной, полной насилия социальной ситуации. С другой стороны, различные части здания по-разному и по-новому покрыты каменными сводами. Это напоминает нам, что Бургундия, страдавшая в первой половине X в. от вторжения мадьяр, которые сжигали и грабили города и здания, познакомила Европу с пожароустойчивыми сводчатыми конструкциями.

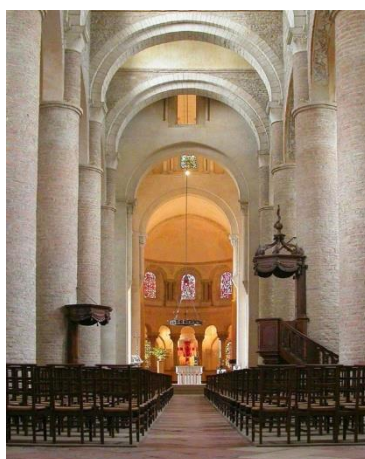


Рис. 135 Церковь Сен-Филибер в Турню Свод

Каменные своды стали возводить в первую очередь в тех храмах, которые обогащались благодаря притоку паломников. В это время самым почитаемым маршрутом богомольцев был путь в монастырь Сантьяго де Компостела, расположенный на северо-западе Испании. Здесь хранили мощи ученика Иисуса, апостола Иакова, поэтому монастырь был самым знаменитым средневековым местом паломничества после Рима и Иерусалима. В романскую эпоху смерть, свирепствовавшая во время войн и эпидемий, заставляла искать спасения возле мощей святых. Чтобы поклониться святыням люди отправлялись в длительные изнурительные путешествия, поэтому вдоль дороги к св. Иакову в конце XI в. было построено сразу несколько церквей: Сен Мартен в Туре (ок. 1056 г.), Сен Мартиаль в Лиможе (1053/63-1096, обе разобраны), Сент Фуа в Конке (1042/52-ок.1130 г. рис.105) и Сен Сернен в Тулузе (1075-1250). Каждая из них теперь была подчинена идее богомолья, и в каждой из церквей было предусмотрено множество алтарей, чтобы все желавшие могли принимать участие в религиозных службах.

Внушительно смотрелась церковь Сен-Сернен в Тулузе, столице Лангедока (рис.136-137). Она была построена из кирпича, обычного строительного материала в этой местности. Расширенная многочисленными апсидами галерея имеет сложный план. Мощная

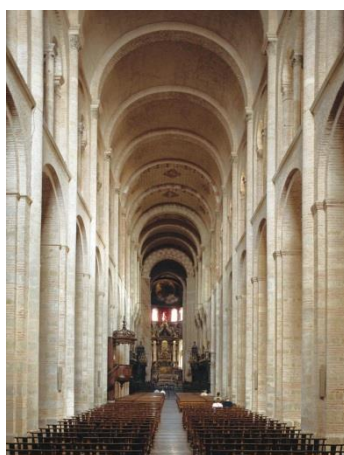


Рис. 136-137. Церковь Сен-Сернен в Тулузе

восьмиугольная башня, господствующая в силуэте храма была возведена позже, в готический период.

Основной план церкви сохранил строгую пропорциональность. Боковые нефы идут вдоль центрального нефа, пересекая трансепт, и продолжают за хором в виде деамбулатория. Столбы средокрестия поражают мощностью. Пять нефов состоят из одиннадцати пролетов. При взгляде из разделенного пополам входного пролета кажется, будто церковь уходит в бесконечность.

Трехъярусная область хора напоминает хоры в Конке. Она состоит из аркад, галереи и клирестория. Это строение подхватывается в удлиненной травее боковыми нефами, уходя вверх до самой границы перекрытий. Дополнительными элементами являются круглые окна («окули»), пробитые между перекрытиями капелл деамбулатория и освещающие галерею над хором.

Проектируя храмы, архитекторы предусматривали места для монашеских хоров и хористов, для огромных потоков паломников, а также достаточное пространство для обрядов. Поэтому более крупные паломнические церкви обычно были пятинефными с ларем (мощехранильницей) возле главного алтаря или под ним. Они имели большие поперечные нефы и апсиду, окруженные галереей и венцом капелл по образцу Тура. В капеллах хранились реликвии и проводились службы.

Средний неф перекрывали цилиндрическим сводом, в боковых были крестовые. Необходимость снимать распор тяжелого центрального свода заставила отказаться от окон верхнего яруса, деление стены оказалось двухчастным. Освещение в центральном нефе было скудным, свет проникал через галереи, которые перекрывались полуцилиндрическими сводами.

Возникшие проблемы последовательно решали зодчие Бургундии, Нормандии, Аквитании

и Прованса. Так в бургундских храмах добились ясности планировки, четкой обособленности каждого компонента здания (церковь Сент Этьен в Невере (1063-1097). В церкви монастыря Сент Мадлен в Везле (1120-1150) центральный неф перекрыли плоскими крестовыми сводами, усиленными подпружными арками.

Важным вкладом нормандской школы стала разработка нервюрного свода. Произошло это благодаря соперничеству, возникшему между строителями двух монастырских церквей Сент Этьенн и Сент Трините в Кане. Средства на храмы пожертвовали Вильгельм Завоеватель и его супруга Матильда. Строительство обеих церквей началось ок. 1060-1065 гг. Обе имели массивный двухбашенный западный фасад, три нефа с трехъярусным строением и трансепт без боковых нефов. Позднее алтари были заменены готическими деамбулаториями. Но так как цилиндрический свод Сент Трините начал обваливаться, между 1100 и 1110 гг. его разобрали и возвели над нефом шестичастные нервюрные своды. Зодчие, испробовавшие крестовые своды в боковых нефях, решили использовать их в Сент Трините над двойной стеной: с одной стороны, это позволяло увеличить размеры верхних окон, с другой стороны, вертикальная структура интерьера оказывалась двухслойной.



Рис. 138 Нервюрный свод церкви Сент Трините в Кане.



Рис. 139 Нервюрный свод церкви Сент Этьен в Кане

Стена еще не стала легкой, но центральный неф и окончание алтаря теперь были хорошо освещены, просторны, а арки, число которых в верхней части собора возросло, лежали на изящных колонках, подсвечиваясь сзади потоками света.

На западе Франкской империи были разработаны новые типы романских церквей: зальные и купольные церкви.

Сен-Савен-сюр-Гартамп (рис.140) – древнейшая зальная церковь в Пуату, трансепт и

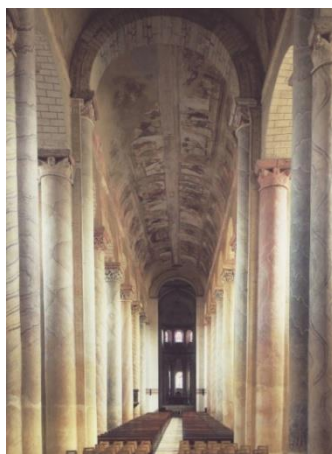


Рис.140. Церковь Сен-Савен-сюр-Гартамп

хор которой относятся к 1060-1085 гг., а неф – к 1095-1115 гг. В церкви есть узкий деамбулаторий с крестовыми сводами и колоннами, к нему примыкают пять практически круглых капелл разного размера, самая большая из которых расположена возле капеллы Богоматери. Двухъярусная конструкция стен включает аркады в нижнем ярусе и клиресторий, над которым возвышается круглый свод. Перед областью хора находится трехчастный трансепт с квадратным средокрестием и восточной апсидой в каждом крыле. Однако при входе в область нефов посетителя ожидает нечто непривычное: боковые нефы с крестовыми сводами оказываются чуть ли не шире центрального с высокими колоннадами и цилиндрическим сводом и почти равны ему по высоте. Гладкий свод перекрывает первые шесть травей нефа с восточной стороны. В последних трех, западных, травеях свод расчленяется несущими арками, которые требуют чередования столбов в горизонтальном плане церкви. У шестой пары столбов с восточной стороны квадратный стержень с полукруглыми полуколоннами, а две последние пары столбов имеют трехлопастную форму. Полупилоны шестой пары опор нефа простираются до самой границы цилиндрического свода, тогда как капители полупилонов у следующих двух пар расположены ниже, на обычной высоте. Капители центрального нефа соединены с началом свода при помощи своеобразного короткого вертикального элемента, встроенного в стену. Таким образом, создается широкое, хорошо освещенное пространство, которое не кажется разделенным на отдельные нефы благодаря ширине боковых нефов и изящности опор. Остатки первоначальной росписи столбов и свода отражают яркий и живой характер романских церквей. Нужно отметить, что самым важным вкладом французской школы в европейскую романику стало создание наиболее емкого синтеза искусств.

Достижения Сен-Савен получили развитие в церкви Нотр-Дам-ля-Гранд в Пуатье, построенной во второй четверти XII в. Почти весь фасад церкви украшен скульптурным декором.

В интерьере вдоль полигональной наружной стены деамбулатория расположены три радиальные капеллы. Деамбулаторий, имеющий в вертикальном плане всего один ярус, выглядит изнутри мрачным. Узкий, выступающий трансепт с центральной башней над средокрестием тоже плохо освещен. Центральный и боковые нефы не соотносятся друг с другом по ширине и высоте: центральный неф сейчас заметно шире и выше боковых, за счет дополнительной области стены над аркадами. Цилиндрический свод не освещается большими боковыми окнами, как в Сен-Савене. Наоборот, в храме царит полумрак. Опоры сделаны по образцу шестой пары столбов Сен-Савена: квадратный стержень украшен полукруглыми полупилонами, которые в центральном нефе простираются до основания цилиндрического свода и несут опорные арки. Центральный неф Нотр-дам-ла-Гранд имеет другие пропорции и поэтому освещен иначе, чем Сен-Савен. Более четкий ритм Нотр-Дам делает ее зальный характер менее очевидным и усиливает противопоставление центрального



Рис. 141-142 Церковь Нотр-Дам-ля-Гранд в Пуатье

нефа боковым.

В начале XII в. Западная Франция пережила внезапный расцвет купольного строительства, который объясняют частью азиатским влиянием, а частью примером собора св. Марка в Венеции. К самым известным купольным церквям относятся монастырская церковь в Фонтевроле, Сен Пьер в Ангулеме, Сен Фрон в Перигё и перестроенная Сент Илар в Пуатье.

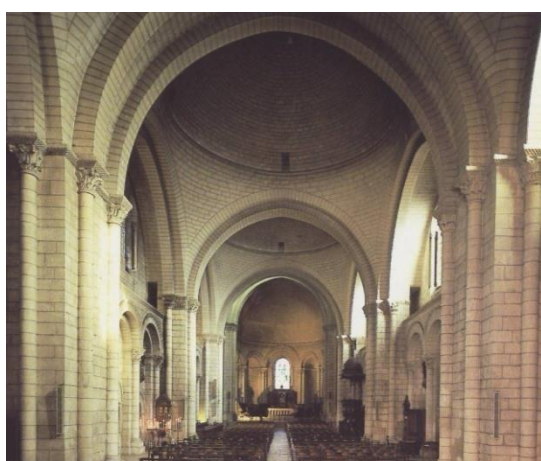


Рис. 143. Интерьер с купольными сводами собора Сен Пьер в Ангулеме

В соборе Сен Фрон в Перигё пять куполов на парусах без барабанов были расположены крестообразно, сообщив всему сооружению чувство величавого покоя и монументальности.

В конце первого тысячелетия, во времена, когда в церковной архитектуре Франции уже

сформировался новый стиль, началось развитие и новой светской архитектуры. Прежде замки и дворцы правителей состояли главным образом из больших конических земляных валов с беспорядочными вкраплениями деревянных стен. Жилые и хозяйственные помещения строились, по всей видимости, исключительно из непрочных материалов.

Ок. 1000 года дерево как строительный материал для такого рода жилых башен было повсеместно вытеснено камнем. С одной стороны, это объяснялось стремлением правителей увеличить обороноспособность жилища: с ростом угрозы неожиданного нападения врагов и с усовершенствованием техники ведения осады стали необходимы более крепкие стены, способные выстоять во время войны. С другой стороны, изменилась общественная ситуация: теперь каждый правитель мог позволить себе строительство башни из камня. Во Франции донжон – каменная прямоугольная башня-крепость стала не только укрепленным жилищем, но и символом власти.

Самые древние крепости во Франции – постройки в Дуэ-ла-Фонтен (Мен и Луара, после 950) и в Ланже – замок Фулка III Нерра, графа Анжера (1017). Обе крепости имеют прямоугольную форму, их изначально тонкие стены укреплены полупилонами, встроенными в стены на одинаковом расстоянии друг от друга. Первоначально их возводили как жилища, оборонительную функцию они получили лишь около 1000 года, когда были замурованы окна и укреплены стены.

Около 1070 года Эмбод д,Юрьель построил в Юрьеле крепость с подобным планом, но имеющую гораздо более выраженный оборонительный характер. Площадь 6 x 8 м была окружена стенами толщиной около 2 м, каждая из которых снабжена четырьмя плоскими столбами-контрфорсами, встроенными снаружи. Из пяти первоначальных ярусов башни только первый был перекрыт сводами, тогда как остальные имели плоские перекрытия, лежащие на наружных стенах, которые с каждым ярусом становились все тоньше. Жители крепости, вероятно, поднимались с одного этажа на другой по приставным лестницам. На втором и третьем этажах есть два выхода. Под ними в балках имеются проемы, по-видимому, прежде там располагались проходы и деревянные аркады, разрушенные впоследствии пожаром.

Предположительно, Гийом ле Ру начал строить крепость в Жизоре (Эр, рис. 104) также в последние годы XI столетия. Сегодня от нее остался только высокий вал, который Генрих Плантагенет (Генрих I) в начале XII века окружил несколькими рядами крепостных стен. Англосаксонское изобретение – крепостные стены в виде нескольких колец на высоком земляном валу – не имело широкой популярности во Франции. Обычно в крепостных стенах располагались жилые и хозяйственные помещения, конюшни и часовня. Однако в Жизоре Генрих II возвел около 1170 года восьмиугольную башню-крепость, которая архитектурно завершает концентрическую структуру стен-колец, возвышаясь посередине. И крепостные стены, и главная башня расчленены столбами-контрфорсами.

Концентрические или восьмиугольные формы сыграли важную роль для оборонительных возможностей постройки. Теперь не было слабых, незащищенных мест, какими являлись углы прямоугольных укреплений, и меньше места оставалось для пулевых атак. Но несмотря на явные преимущества, круглая форма крепости не получила развития во Франции, и прямоугольные крепости продолжали строиться на всем протяжении XIII в. и даже вплоть до XV в. Необычной фортификационной постройкой того времени является крепость в Удане (Ивелия). Она была возведена Амори III, правителем Монфора и графом д,Эврё, в первой четверти XII в. Изнутри она квадратная со скошенными углами, снаружи имеет форму неровного круга, в который с четырех сторон встроены массивные полукруглые полупилоны. Внутри одного башнеподобного полупилона находится винтовая лестница. Лестницы внутри стен явились большим прогрессом: во-первых, они были удобны, во-вторых, позволяли знати обособиться от свиты. Отдельные этажи стали независимы друг от друга, так что в каждую комнату замка можно было проникнуть, не проходя через другие.

Архитектурные новшества Удана нашли продолжение в крепости в Этампе, построенной между 1130 и 1150 гг. В ее плане лежит четырехлистник, таким образом, каждая из четырех

башен в каждой из четырех полукруглых секций занимает всю ширину квадратного внутреннего пространства. В результате на всех этажах крепости располагалось пять отдельных комнат и несколько винтовых лестниц – настоящий дворец внутри башни.

Еще одна крепость с октагональным планом и четырьмя полукруглыми башнями была построена почти одновременно с крепостью в Жизоре: это Тур Сезар (Царская Башня) в Провене. На высоком, крутом земляном валу расположен квадратный фундамент площадью 20 x 20, на котором стоят главная крепость-башня и боковые башни, массивные в основании. Приблизительно посередине наружной стены оставлено место для оборонительного прохода, идущего через башни. Другой такой проход расположен вокруг башни за зубчатой стеной с бойницами в верхнем ярусе башни. Внутри крепости находятся два зала с куполами. Весьма сложный план крепости, состоящей из многочисленных помещений, заставил строителей задуматься об обороноспособности. Тур Сезар великолепно защищена стенами и крепостными рвами, а высокий вал в основании поднимает ее над атакующими.



Рис. 144. Тур Сезар в Провене

Если первоначальные прямоугольные в плане донжоны Франции были рассчитаны только на пассивную оборону, то в XII в. принцип активного сопротивления стали использовать в таких крепостях, как Каркассон, Куси и Шато-Гаяр. Главенствующее положение в них заняли круглые башни, которые господствовали над стеной и фланкировали ворота. Впрочем, внешние укрепления данных цитаделей, воспринявшие в большем объеме, сирийский и палестинский опыт принадлежат уже следующей эпохе (см. с.165)

Около 1200 года по заказу Филиппа II Августа и его кузена Пьера III де Куртене были построены: старое здание Лувра в Париже и замок Дрюйе-ле-Бель-Фонтане соответственно. Крепостные стены в них уже имели четкую форму.

Необычно было то, что в замке Куртене жилые комнаты располагались вдоль всего фасада и имели двойные оконные проемы на одинаковом расстоянии друг от друга. Массивная башня с воротами, на обратной стороне которых была стрельчатая арка и столбы-контрфорсы, сохранились практически в первоначальном виде. В отличие от крепостных стен, она была выложена высококачественной кладкой из тесаного камня. Вверху башня заканчивалась навесными бойницами, расположенными над многочисленными углубленными и рельефными поясками.

Этот тип фортификационных построек сохранялся во Франции на протяжении двух столетий, претерпев некоторые изменения лишь в декоре жилых помещений.

В городах обороноспособность здания не имела значения. Поэтому архитектурная мысль была направлена скорее на оформление фасадов, чем на разработку разных типов зданий, что привело к появлению великолепных главных фасадов с аркадами, галереями и двойными проемами. Бывший дворец епископа Осера и сейчас удивляет изящной аркадой. Тонкие колонки с богатым и разнообразным декором несут полуциркульные арки, украшенные

каменными шариками. Эти аркады являются частью крыла галереи, построенной епископом Гуго де Монтегю (1115-1136) на восточной стене здания, которое прежде стояло на этом месте.

Городские дома романского времени сохранились в Лионе («Дом музыкантов») и в Клуни, в Сент-Антонене такой дом со временем превратили в ратушу. О мостостроении того времени дают представление мост Сен Бенезе в Авиньоне (1177-1185) и мост в Эвро.

3.4 Англия.

С завоеванием Англии норманнами в 1066 г. началась новая глава в истории этого государства. Нормандское владычество способствовало быстрому завершению феодализации Англии: зрелые общественные отношения были принесены сюда с континента в готовом виде. Необходимость удерживать в повиновении покоренный народ способствовала укреплению центральной власти. Английский король, как фактический верховный собственник земли, обладал властью, какой не имел ни один правитель Европы того времени. Централизация английского государства, островное положение страны, тесные связи с континентом, благодаря французским владениям королевского дома, особенно расширившиеся при Плантагенетах, наложили отпечаток на характер английской культуры романской эпохи.

Своеобразие норманнской архитектурной традиции возникло еще до завоевания Англии норманнами. Принявшие христианство викинги и норманны, начиная с 911 г. создавали по обе стороны Ла-Манша каменную цепь мощных соборов, аббатств и крепостей, тесно связывавшую между собой норманнские провинции.

В 1002 г. герцог Нормандии Ричард II определил Вильгельму фон Вольпиано, аббату Сен-Бенин в Дижоне, задачу по реформированию норманнских монастырей по клюнийскому образцу.

Церковь аббатства Нотр-Дам в Жюмьеже устанавливала норму для церковного строительства в норманнском романском стиле. В 1037 г. было начато её строительство, и 30 лет спустя она была освящена Вильгельмом Завоевателем после его триумфального возвращения из побежденной Англии. Для впечатляющего западного фасада были применены обычные в начале XI в. в Германии парные башни, завершения которых имели оригинальную октагональную форму. Высокий неф интересен характерной сменой опор в парном ритме: цилиндрические пилоны чередуются с многосоставными столбами, проецирующимися на стену в виде лопаток. Более поздние романские и готические церкви перекрывались каменными сводами, покоившимися на таких сложных опорах, но в это время еще не существовало решений для проблем, возникающих при высоких каменных сводах. Потолки в Жюмьеже в большинстве своем еще имели деревянную конструкцию. В поперечном нефе мы впервые видим типично норманнскую кладку из двух рядов камней. Здесь стена настолько массивна, что образует самостоятельное строительное сооружение с первым этажом аркад и с широкими внутренними хорами над ним.

Самым известным примером норманнской манеры стало Вестминстерское аббатство (ок. 1050-1065) с тремя апсидами на востоке, парными башнями на западе и башней средокрестия. Так как активность в строительной практике была связана с желанием захватчиков утвердить свой авторитет на острове, основными типами романских сооружений в Англии стали церковь (прежде всего церковь бенедиктинского аббатства) и замок.

Размах строительства впечатляет: только в 70-е гг. XI в. начали возводить такие крупные соборы как Кентберийский, Линкольнский, Старый Сарум, Рочестерский и Винчестерский соборы, а также аббатства св. Эдмонда, Кентерберийское и Сент-Олбани.

Строительная деятельность продолжалась в том же темпе и после смерти Вильгельма Завоевателя в 1087 г. Возникли соборы в Норвиче, Или и Дареме, подчиненные епископу Честерский и Чичестерский соборы, собор Сент-Пол в Глочестере, а также церкви аббатств Туксбери, Блит и Сент-Мери в Йорке. Эти церкви были частично перестроены в позднем

средневековье, но по сохранившимся поперечным нефам в Винчестерском и Илийском соборах с большими аркадными галереями верхнего этажа можно составить представление о размерах и впечатляющем облике зданий конца XI в. Эти аркадные галереи демонстрируют устойчивость техники двухрядной кладки, применявшейся в Жюмьеже и Кане в Нормандии, а также в Сен-Мартен в Туре.

Специфической особенностью английского сакрального зодчества стало соединение в культовом здании типов монастырского и приходского храмов. Это повлекло за собой изменения в структуре английских церквей, ясно обозначившиеся в XII в. В смешанном по типу здании должно было быть достаточно места для прихожан и многочисленного клира. С этой целью увеличивали протяженность нефов и хора, и они становились почти равными друг другу. Соборы оказывались очень вытянутыми, узкие трехнефные здания достигали длины более 170 м (старый собор св. Павла в Лондоне). Увеличивалась и протяженность трансепта. Башня над средокрестием приобретала в связи с этим особую роль: она была призвана собрать воедино сильно разметнувшееся в стороны здание. Поэтому величина и внушительность этих башен увеличивалась.



Рис. 145. Собор в Или

Башни были любимой деталью англичан еще в дороманское время. Соборы второй половины XI – XII вв. дают разнообразные комбинации высотных объемов. Из Нормандии пришла композиция двухбашенного западного фасада (соборы в Дареме и Саутуэлле). Местной традицией стало отмечать собор одной башней, как в Винчестере и Или.

Планы английских соборов тяготели к прямоугольным очертаниям. Хор, с обходом появился в XI в., но распространение получил не всюду. Своды в Англии были в основном в боковых нефях. Тяжелые цилиндрические своды оставляли мало места для световых проемов и поэтому при большой протяженности нефов и в условиях туманной английской атмосферы оказались неприемлемы: верхний ярус окон в центральном нефе был крайне необходим. В связи с этим английские зодчие долгое время предпочитали деревянные перекрытия, они и поныне венчают средние нефы соборов в Или (1083-1190), Питерсборо (посл. четв. XII в.), Сент-Олбансе (после 1077-ок.1090 г.), но те же потребности вызвали к жизни и необычайно смелое решение. В соборе в Дареме боковые нефы в 1096 г. были перекрыты ребристыми сводами, а около 1130-1133 годов ребристые своды впервые в Европе перекрыли центральный неф этого громадного собора. Новый тип свода позволил сохранить освещение верхнего яруса.

Интерьеры романских храмов Англии поражают разнообразием архитектурной фантазии. Внушительность сочетается здесь со стремлением к сложным обработкам и подразделением. Общепринятым было членение среднего нефа на три яруса. Но в рамках этого канона английские зодчие добивались необычайного разнообразия. В соборе Сент-Олбанса еще господствует масса камня, в Питерсборо обработка стен поражает сложностью ритмов. В

Саутуэлле (первая половина XII в.) арки второго яруса воспринимаются мощным эхо нижней аракады, в интерьерах собора царит тяжеловесный и скандированный ритм. В Ромзи (XII в.) мы встречаем нечто вроде большого ордера: круглые опоры подняты до второго яруса и несут арки эмпор. При значительной протяженности нефов расстановка опор (их формы и комбинации были разнообразными и сложными), особенно их чередование, как, например, в Дареме и Или, вносили своими повторами оттенок строгого, непреклонного порядка.

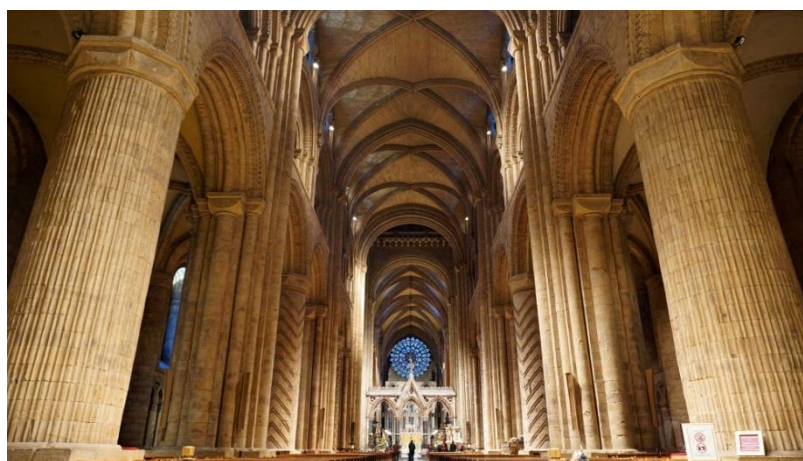
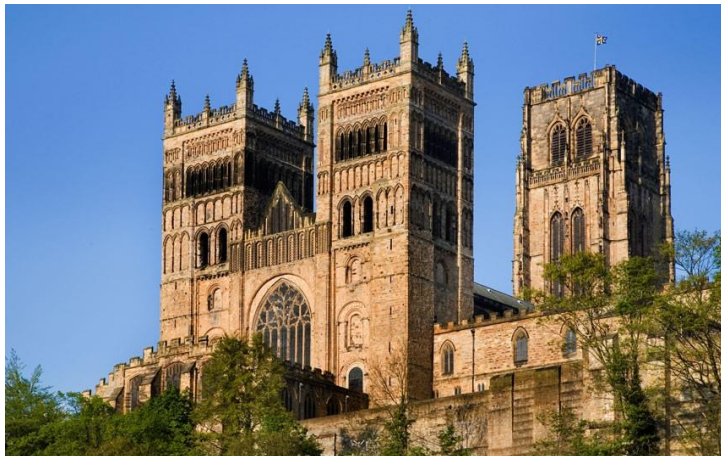


Рис. 146-147. Собор в Дареме. Фасад и интерьер

В наружном облике английских храмов зодчие отдавали предпочтение архитектурному декору. Они членили поверхность стены арочными проемами и различными типами аркад, проявляя при этом завидную изобретательность. Фасады обладают поэтому своеобразной «двухслойностью». Подвижные и разнообразные ритмы аркатур, способ сопоставления их с гладью стены сродни динамичному рисунку английской миниатюры. Собор в Или предстает в этом смысле перед нами как одно из величественных и наиболее «английских» романских зданий.

Принято выделять три местные школы романской архитектуры в Англии. Храмы в Норидже, Сент-Олбансе, Или и Питерборо, грандиозные по своим размерам, определили облик архитектуры юго-востока. Собор в Глостере (1089-1150) с его укороченным нефом, массивными круглыми опорами, карликовыми трифориями, криптой, напоминающей самостоятельную церковь, - главный памятник западной школы. Архитектуру Северной Англии отличает смелый экспериментаторский дух, столь ярко проявившийся в соборе Дарема.

Монуументальность соборов нашла свое полное выражение в гражданской архитектуре XI века, в строительстве крепостных сооружений. Опыт фортификационного строительства был

так же норманнским. Англичане использовали тип укрепления, в котором рвы и палисады вокруг лагеря лучников сочетались с донжоном. После победы норманнов деревянные башни заменили каменными. Первоначально это были здания кубической формы, в основном двухэтажные. Внизу они имели складские помещения, наверху жилые комнаты и холл.



Рис. 148. Белая башня Тауэра.

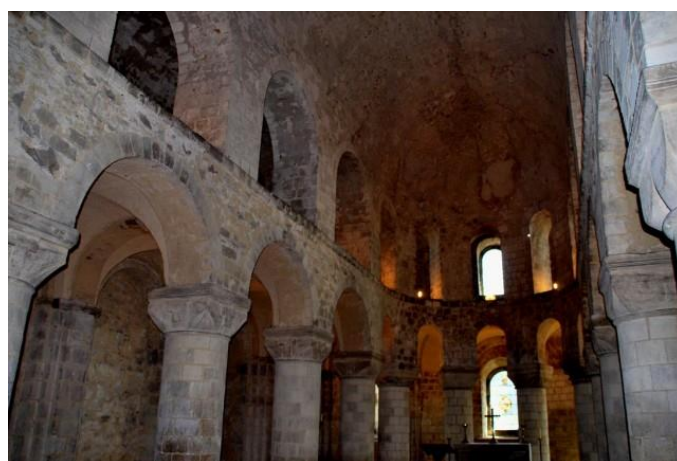


Рис. 149. Капелла св. Иоанна в Тауэре

При Вильгельме Завоевателе был воздвигнут Лондонский Тауэр (1077), и позже знаменитая Белая башня играла в нем роль донжона. Вильгельм приказал пристроить свою мощную башню (в плане прямоугольник, размером 32,5 x 36 м) – на Темзе, практически с внутренней стороны существующей римской городской стены Лондона. Отсюда он видел всех, кто приближался к городу по реке и прилегающей местности. В башне были жилые помещения, которые пристало иметь королю. Для того, чтобы оценить впечатление, производимое этим зданием на саксонскую Англию, необходимо учитывать, что ко времени норманнского завоевания в стране, вероятно, имелось очень немного каменных строений. Эта трехэтажная башня со стенами, которые в основании имели толщину 3,6 м, должно быть, являлась самым впечатляющим сооружением Англии с римских времен. Как и многие другие норманнские здания в Англии, оно было построено из известняка, который ввозился из Кана в Нормандии, чтобы еще больше подчеркнуть его иноземный облик. Надзор за строительством осуществлял епископ Гундульф Рочестерский, прибывший из Кана в Англию в 1070 г. Смело спроектированная капелла на втором этаже господствует на восточном фасаде башни, поскольку, ее полукруглая апсида располагается по всей высоте сооружения.

Возможно тот же архитектор построил еще более крупный замок Колчестера

в Эссексе. Норманны вошли в число первых в Европе искусных строителей крепостных комплексов и замков. Соединяя оборонительное сооружение и представительное жилое здание, с XII в. они стали использовать башнеобразные донжоны не только прямоугольной, но и многоугольной формы.

3.5 Испания.

Возникновение и развитие романской архитектуры в Испании и Португалии происходило по другим законам, чем в остальных странах Западной и Центральной Европы. Историческая ситуация, в которой складывалась романика в этих странах, была совершенно иной, поскольку с 711 года практически весь Иберийский полуостров находился во власти мавров (арабов). Первые крупные успехи Реконкисты – движения за освобождение и христианизацию земель – относятся именно к романскому периоду. Реконкиста зародилась в горах Астурии, свободной от мавританского владычества. В 924 году Астурия объединилась с Леоном, а вскоре возникло объединенное королевство Кастилии и Леона. Одновременно Реконкиста шла на франко-испанской границе, в Каталонии (с 795), и в королевствах Наварра и Арагон. Местным правителям удалось обратить конфликт с мусульманами в общее христианское дело. Это проявилось, главным образом, в организации паломничества в Сантьяго-де-Компостела (Галисия), которое в X- XI вв. расценивалось как настоящий крестовый поход.

Первоначально объединение христианской Испании определяли только сражения против мавров. Однако начиная с XI в. военные подвиги были поддержаны духовными и культурными усилиями. На паломническом пути, на довольно большом расстоянии друг от друга, было основано несколько странноприимных домов, которые обеспечивали пилигримов кровом, пищей и отдыхом на их опасном и нелегком пути. Вскоре на их месте появились большие поселения. Этому во многом способствовала политика местных правителей, заинтересованных в освоении земель и притоке переселенцев. В то же время прошли серьезные религиозные реформы, самым значительным достижением которых стало введение римской литургии вместо местного мосарабского богослужения. Монашеские общины, заботившиеся о пище для души и тела пилигримов, активно строили новые храмы.

Развитие романской архитектуры на Иберийском полуострове нельзя рассматривать вне исторических и культурных особенностей того времени. Близость Аль-Андалуз (мавританского государства на юге Иберийского полуострова), Реконкиста и ее последствия – все это не могло не повлиять на становление архитектурного стиля, носившего самостоятельный характер лишь в самом начале развития. С течением времени он все сильнее и сильнее попадал под влияние архитектуры Европы, в особенности Франции. Но к концу XII столетия архитектура Испании стала носить ярко выраженные региональные черты.

Итак, можно выделить три основные стадии в развитии испанской романики: на первом этапе, когда на юге Иберийского полуострова развивалась исламская архитектура, на севере развивался так называемый мосарабский стиль (мосарабами называли христиан, проживавших на занятых маврами территориях и воспринявших их культуру): он отличался смешением раннехристианского зодчества с элементами местных традиций и мавританского зодчества. Как правило, это были здания простого плана, украшенные аркадами, церкви имели апсиды с подковообразными арками и центральным куполом.

Динамичным было развитие зодчества Каталонии, западной части бывшей Испанской марки. Рано наладив контакты со всем Средиземноморьем, она уже в X веке стала процветающим графством с высокой культурой. Эта область Испании располагалась недалеко от французской границы, соседство с христианскими Францией и Италией создало благоприятные условия для слияния мавританской и христианской культур. Барселонским графам удалось установить мирные связи с халифатом, и в X веке они платили дань Кордове. Однако в конце столетия, когда начался резкий закат мавританской империи,

ситуация в корне изменилась, и теперь барселонские графы собирали дань со своих вассалов – мелких мавританских правителей.



Рис. 150. Церковь Санта Мария в Риполе

Сначала Каталония оставалась верной строительным принципам, сложившимся в первой половине XI в. Здесь с X века стали полностью перекрывать здания цилиндрическими сводами, для усиления конструкции ввели подпружные арки, интерьер получил пластическую обработку полуколоннами и пилястрами. Наиболее ярко эти свойства раскрылись в церкви Сан Педро де Рода (освящена в 1022 г.), где два яруса колонн, поддерживающих подпружные арки, создают величавую перспективу нефов. В XII в. планы церквей были изменены: продольная часть оказалась укороченной, в то время как рукава трансепта были значительно вынесены в стороны. Пример - церковь Санта Мария монастыря в Риполе (Жерона, 1020-1032, рис.150). Она была освящена в конце IX в. В следующем столетии ее расширили до пятинефной зальной постройки, с семью апсидами. В окончании пяти нефов был возведен широкий трансепт. Строители соединили в этом здании принцип раннехристианской Т-образной базилики с приемами ломбардского и мосарабского зодчества. Малые апсиды по сторонам от центральной, восьмигранная башня над средокрестием, кампанила и малая башня на фасаде намечали важные черты ритмической организации романской постройки.



Рис. 151 Собор Сантьяго-де-Компостела

Вторым этапом в развитии испанской романики стало строительство паломнических сооружений, подчиненных культу св. Иакова. Из Франции к собору Сантьяго-де-Компостело было проложено 4 дороги: не удивительно, что вместе с паломниками в

Испанию стали проникать французские влияния, что отразилось в архитектурных особенностях вдоль испанской части пути. Именно французы больше других помогали испанцам в Реконкисте, клюнийский орден пользовался покровительством испанских королей, кроме того, французы к этому времени обладали самым богатым строительным опытом. Не удивительно поэтому, что заимствования намеренно внедрялись в испанское зодчество.

В Испании, как и во Франции, был широко распространен тип так называемой «паломнической церкви» с деамбулаторием и капеллами, выступающим трансептом и высокими галереями, которые доходят почти до цилиндрического свода центрального нефа. В качестве примеров севернее Пиренеев были Сен Марсиал в Лиможе и Сен Мартен в Туре, а также Сент Фуа в Конке и Сен Сернен в Тулузе. В Испании подобный стиль представлен главной целью паломничества – собором Сантьяго-де-Компостела. Сходство архитектурных стилей не говорит о том, что везде трудились одни и те же мастера, или заимствовались одни и те же планы и приемы, - паломнические церкви свидетельствуют скорее не о равномерном распространении архитектурного типа, а о высокой мобильности общества в районах Северной Испании и Южной Франции, культура которых в значительной степени определялась Дорогой святого Иакова.



Рис. 152 Собор Сантьяго-де-Компостела Центральный неф

Собор Сантьяго-де-Компостела стал не только самой большой романской церковью в Испании, но и одной из крупнейших романских построек в Европе. План его разработал Бернард Старший. Собор состоит из трех нефов, трехчастного трансепта, алтарной части, окруженной деамбулаторием, который является продолжением боковых нефов. К наружной стене алтаря примыкают пять капелл, центральная из которых квадратная, а остальные четыре – полукруглые. Еще две капеллы располагаются на восточной стене каждого крыла трансепта. В самом центре санктуария находится высокий алтарь, а под ним крипта с мощами апостола, поклониться которым шли многочисленные паломники. По всему зданию – даже по стенам выступающего трансепта – проходят высокие галереи. Таким образом, собор состоит из двух ярусов. Благодаря галереям, собор изнутри напоминает дворец. Центральные нефы главной церкви и трансепта перекрыты цилиндрическими сводами, укрепленными поперечными арками, которые лежат на столбах.

Несмотря на общую монументальность и масштаб, архитектура собора отличается изящным членением отдельных элементов. Столбы в Сантьяго тоньше и выше, чем во Франции, имеют крещатую форму и квадратные базы. Они чередуются с крещатыми столбами с круглыми базами, что придает аркадам ритмичность и позволяет избежать однообразия внутри весьма просторного здания. С каждой стороны столба встроены полукруглые полупилоны, причем три полупилонеса несут поперечные арки боковых нефов и главных аркад, а четвертый поднимается вверх до самой пяты свода и прерывается лишь

узким карнизом. Высокие главные аркады перекликаются с аркадами галерей в следующем ярусе: пара колонн, стоящих одна за другой, разделяет каждую слепую арку на два проема.

Свет проникает через окна в боковых нефках и галереях, а также через центральную башню. Таким образом, огромный неф не освещается напрямую. Интерьер собора погружен в полумрак, что создает еще более выгодный фон для архитектурного членения. Ряд окон есть только в венце капелл, и этот прямой свет вносит немалую лепту в мистическое освещение санктуария и святых мощей мученика.

Внешне святилище несколько раз сильно перестраивали. Прежде об искусном внутреннем строении собора можно было судить уже снаружи. Стены северного и южного фасадов с их высокими галереями расчленены несколько грубыми слепыми аркадами, сильно напоминающими ровную конструкцию акведука, тогда как восточная стена с алтарем отличается более богатым и детальным членением. В нижнем ярусе капеллы украшают частые полупилоны, перемежающиеся с глубокими лепными оконными проемами. В двух верхних ярусах алтарной части проходят слепые аркады. В то же время восточная стена трансепта, за исключением капелл, выглядит плоской.

Благодаря разнообразию наружного убранства собор уже издали производил грандиозное впечатление на пилигримов. Особую роль играют щипцы крыльев трансепта, повторяющие очертание триумфальных арок, особенно северный щипец, поскольку с этой стороны идущие с севера паломники попадали в помещение над мощами святого.

Наконец, на третьей стадии развития испанской романики строители стали соединять романские принципы с местными традициями, в которых отражалось также влияние мавританского юга.



Рис. 153. Замок Лоарре

Воинственный дух испанского католицизма нигде не проявлялся лучше, чем в укрепленной церкви с монастырем в Лоарре. Этот богато декорированный комплекс входил в ансамбль лоаррского замка, построенного на командном пункте в горах между Хакой и Уэской, откуда открывался хороший обзор на равнину на юге. Считается, что основателем замка стал наваррский король Санчо Третий, который в первой половине XI в. возвел на вершине известкового мыса крепость. Эта самая древняя часть ансамбля стояла на крутом горном склоне, спускаясь на запад. Король Санчо Рамирес, во второй половине XI века отвоевавший замок у захвативших его мусульман, начал превращать его в монастырь. В XIII веке замок был окружен внешним кольцом стен с девятью башнями, которое защищало его с юго-востока.

Особенности ландшафта сделали излишними серьезные укрепления с западной стороны, в то время как с востока, где подъем склона не такой крутой, высокие стены замка придают ему еще более неприступный и массивный вид. Капелла, входящая в этот архитектурный ансамбль, расположена в юго-восточном углу замка. Ступени, спускающиеся вниз от

капеллы, приводят к перспективному порталу и через него выводят в главный внутренний двор замка. Над порталом сохранились остатки сюжетного фриза со сценами Страшного суда. Чтобы вписать капеллу в скалу, зодчим пришлось возвести небольшую крипту.

Церковная постройка заняла необычно большую часть замкового комплекса (общая площадь комплекса 220 кв. м). Главным элементом капеллы стала полукруглая апсида, квадратная травея с куполом и короткий неф, заканчивающийся диагонально расположенной западной стеной. Капеллу задумывали многонефной постройкой с трансептами в миниатюре. Боковые стены центральной травеи, купол которой лежал на двухступенчатых выступах, слегка заходят за стены апсиды. Глубокая боковая поперечная арка предполагает глубину внутреннего пространства. Короткий неф перекрыт традиционным цилиндрическим сводом, лежащим на слепых арках, которые тоже призваны создавать впечатление существования боковых нефов. Странно наблюдать множество скульптуры, богатый и изящный декор в капелле, которая во всех других отношениях выглядит весьма аскетичной. Возможно, замок возводился уже не для обороны, а как престижная резиденция арагонских королей, которая символически говорила об их достижениях в Реконките и о религиозном рвении.



Рис. 154. Крепость Авила в Кастилии

Из-за войны с маврами приходилось укреплять целые районы. Наряду с крепостями мощными стенами укрепляли испанские монастыри. В городах помимо оборонительных стен возводили дозорные башни. В конце XII в. для этих целей приспособляли даже церковные башни, возводившиеся у городских ворот. Строители использовали опыт, как французов, так и арабов. От последних были восприняты двойные ряды стен, ступенчатые зубцы, но в отличие от мавров, строивших стены из кирпича, испанцы возводили их исключительно из камня. Среди памятников гражданского зодчества можно отметить город-крепость Авилу, расположенную на безлесных равнинах Кастильского плоскогорья.

Продолжающееся влияние мосарабской архитектуры и использование труда мусульманских ремесленников превращают испанский романский стиль в особо интересный предмет для изучения. В монастыре Санто Доминго де Силос (ок. 1085-1100), в котором находятся некоторые из самых знаменитых образцов испанской монументальной скульптуры, угловые пилоны украшены тонко сработанными рельефными пластинами по образцу романской резьбы по слоновой кости и мосарабских иллюминированных рукописей.

Старый собор Саламанки кон. XII в. в Старой Кастилии можно рассматривать как кульминацию развития испанской архитектуры романского стиля. В нем своеобразная, увенчанная куполом башня средокрестия однозначно восходит к мавританским образцам. Опирающийся на два этажа аркад монументальный купол имеет богатый наружный декор,



Рис.155 Двор монастыря Санто Доминго де Силос



Рис. 156 Собор в Саламанке

он восьмиугольный, с выпуклым профилем и покрыт каменными пластинами с орнаментом в виде рыбьей чешуи. Ребристый купол, прорезанный двумя рядами окон, стал одним из ранних примеров последовательного применения стрельчатых арок. Несущие фронтоны и башенки с коническими крышами способствуют созданию жизнерадостного общего впечатления и сложной архитектурной полифонии. Вопреки тогдашним обычаям до нас дошло имя архитектора, создавшего этот шедевр, – Педро Петриз.

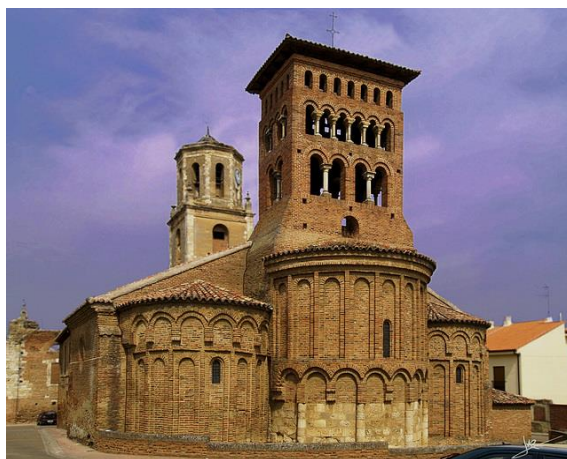


Рис. 157 Церковь монастыря Сан Тирсо в Саагуне

Еще одним проявлением местного своеобразия стали кирпичные церкви, известные в Испании как «саагунские». Образцом для них, вероятно, послужила церковь монастыря Сан Тирсо в Саагуне (XI в.) Ее нижняя часть выложена из тесаного камня, кирпичная кладка начинается на высоте 3 м. Такая техника, была заимствована у «мосарифов» - строителей, знатоков мавританской архитектуры. Апсида церкви расчленена узорами из нескольких рядов полуциркульных арок, расположенных один над другим. Подобный же рисунок повторялся в башне, которая располагалась не в средокрестии, а над узкой, удлинненной травеей апсиды с цилиндрическим сводом. В основе травеи лежал не прямоугольник, а квадрат, а сама башня с пирамидальным основанием имела 4 яруса.



Рис. 158. Церковь «Чарола» в Томар

С рыцарскими орденами (такими как орден Тамплиеров, Калатрава, Алькантара и др.) связано появление центрических построек. В португальском городке Томар была возведена «Чарола» - церковь с шестнадцатигульным планом и октагональной ротондой в центре. Такие, напоминающие храм Гроба Господня, сооружения отличались смелостью и символизмом. Центрический план и связь с храмом Гроба Господня подчеркивали «антимусульманскую» направленность, в то же время зодчие свободно сочетали декоративный стиль паломнического храма с куполом, образцом для которого послужил второй михраб Кордовской мечети. В Испании опыт Чаролы был применен в нескольких церквях, например, в церкви Гроба Господня в Наварре.

Наконец, еще одна особенность испанской архитектуры проявилась в планировке церквей в Сеговии. Храмы здесь усложнялись сооружением открытых арочных галерей с деревянным покрытием. Скорее всего, галереи служили светским целям, использовались как крытые рынки или были местом собраний горожан.

Тест по теме:

Архитектура и градостроительство романского периода

1. Основными типами романской архитектуры были:

- а) замок и храм,
- б) дворец и храм,
- в) ратуша и храм

2. Основным типом храма в романский период стал:

- а) крестово-купольный,
- б) базиликальный,
- в) центрический

3. В плане романский храм повторяет формы (чаще всего):

- а) греческого креста,
- б) латинского креста,
- в) круга

4. Основными чертами романского стиля были:

- а) цилиндрические и крестовые своды,
- б) нервюрный свод,
- в) купола

5. Представленная церковь, относится к романской школе:



- а) Германии,
- б) Франции,
- в) Испании

6. Венец капелл возник в архитектуре:

- а) Германии,
- б) Франции,
- в) Италии

7. Регулярные города с прямыми центральными улицами в Германии основывали:

- а) купцы,
- б) ремесленники,
- в) королевские семьи

8. Наиболее развитые романские школы архитектуры Италии существовали вокруг городов:

- а) Милан,
- б) Рим
- в) Флоренция

9. Типичным для романского стиля был свод:

- а) цилиндрический,
- б) крестовый,

в) нервюрный

10. Романский стиль включал в себя исламские архитектурные элементы в архитектуре:

- а) Англии,
- б) Франции,
- в) Испании

11. Определите мост, относящийся к романскому времени:



а)



б)



в)

Глава 4. Архитектура и градостроительство готики

4.1. Франция

Во второй половине XII в. наметился переход к новому этапу развития средневекового искусства. Изменения раньше всего обозначились во Франции, и современники долгое время называли распространившийся оттуда стиль «французской манерой».

«Готикой» его назовут в эпоху Возрождения, когда он уже перестанет ассоциироваться с новым в искусстве, и Джорджо Вазари будет ссылаться на него, как на пример старого и «варварского».* Возникновение термина «готика» анекдотично. Итальянцы, объясняя происхождение стрельчатой арки, наивно выводили ее форму от шатров древних готов, якобы просто связывавших кроны росших поблизости деревьев.

На самом деле, готика непосредственно связана с явлениями средневековой жизни Западной Европы второй половины XII-XIV в.в., когда после многовековой раздробленности наметилось тяготение к централизации национальных государств; усилилась королевская власть; небывалого могущества достигла католическая церковь.

Крестовые походы, не достигшие, впрочем, религиозных и завоевательных целей, установили постоянные торговые и культурные связи Запада с Востоком.

Однако важнейшие изменения были связаны с подъемом и ростом городов, которые стали ведущей прогрессивной силой в жизни средневековой Европы. Здесь располагались дворцы аристократов, резиденции высшего духовенства, церкви, монастыри, университеты. Города привлекали многих людей – ремесленников, паломников, студентов. Столетиями горожане отстаивали свои права, и сумели обеспечить себе значительные привилегии, они обладали правом вести торговлю, иметь органы самоуправления.

В Англии даже была принята Великая хартия вольностей, ограничившая притязания королевской власти и обеспечившая относительное равновесие общественных сил.

Изменилось отношение к образованию и труду. Знания перестали быть запретными, а труд презираемым. В XIII в. стремясь искупить грехи, приблизиться к богу и обрести благодать, теологи уже признавали необходимость человеческих знаний и умений, а горожане – выделяли труд художника среди свободных ремесел, архитектура же вообще была объявлена наукой. Если в XII в. храмовым строительством ведали монастыри, то в период готики правители и городские советы стали обращаться непосредственно к мастерам, практикуя даже созыв архитекторов для консультации.

В различных европейских странах готика имела свои характерные особенности и хронологические рамки: во Франции, например, принято выделять раннюю готику – вторая половина XII – первая треть XIII в.в. – отличающуюся строгостью форм, зрелую (высокую) – последние трети XIII в., позднюю – XIV в., – отмеченную усилением декоративной стороны за счет ясности конструктивного начала, а также пламенеющую – XV в., – отмеченную новыми декоративными деталями, имитирующими язычки пламени, но в целом, формы готики прослеживаются и в итальянском кватроченто, и в заальпийских и пиренейских государствах, в Англии, например, она была превращена, в своего рода, национальную традицию, действующую до XIX столетия включительно.

Готика создала свой образ города, храма, жилого дома, фортификационного сооружения, вне городских стен – феодального замка. Открыла дорогу новым решениям в скульптуре. Подняла на уровень высших творческих достижений витраж. Но главным феноменом искусства готики стал городской собор – культовое сооружение особой идейной значимости. Под его сводами собиралось все население города.

Здесь проходили будничные богослужения и религиозные обряды, совершались важнейшие государственные акты, устраивались городские собрания, шли публичные диспуты, читались лекции студентам средневековых университетов, исполнялись

*Со времен Возрождения «готическое» было синонимом варварства. Готы (вернее, германское племя вестготов) разграбили Рим в 410 г., поэтому все неримское, неклассическое, грубое и невежественное наделялось эпитетом «готический».

праздничные литургии и разыгрывались театрализованные представления. Сплоченность городских коммун позволяла городам мобилизовывать все силы для создания колоссальных сооружений, а относительная духовная стабильность эпохи – осуществлять эти постройки в течение целых столетий, сохраняя верность первоначально намеченному плану.

Новый художественный образ собора создавало время героических и одновременно трагических крестовых походов. Столкновение с Востоком, не только расширило средневековые горизонты, но приучило тогдашнего европейца к терпимости, вселило в него мысль об относительности многих ценностей и представлений, прежде казавшихся незыблемыми и несомненными. Атмосфера сложного и утонченного быта, развивающиеся рыцарские традиции и культ куртуазной любви также влияли на изменение мироощущения. Можно сказать, что архитектура городского собора выразила «таинственный рост истории».

Не случайно родиной готики стала Франция. Центральная власть здесь настойчиво собирала разрозненные французские земли вокруг королевского домена Иль-де-Франс. Высокого уровня достигла духовная жизнь страны. Университет в Париже привлекал в свои стены лучшие интеллектуальные силы Европы того времени. Изучение достижений арабской науки, развитие французского литературного языка, зарождение полифонии в музыке, интенсивное развитие разнообразных ремесел в Париже (в XII в. насчитывалось около ста цеховых организаций ремесленников), становление придворного этикета, – эти черты характеризуют тот культурный подъем во Франции XII-XIII в.в., который позволил папскому легату и кардиналу XIII в. Одо де Шатору назвать королевские владения «печью, где выпекается духовный хлеб человечества».

Возникновение готики связывают с настоятелем монастыря Сен-Дени, регентом и королевским советником, Сугерием, начавшим около 1137 г. перестройку церкви аббатства. Со времени Меровингов церковь в Сен-Дени служила усыпальницей французских королей, поэтому аббат считал своим долгом сделать все возможное, чтобы новое сооружение могло затмить собой все ранее прославленные постройки папского Рима.

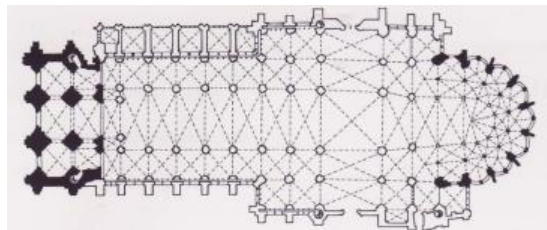


Рис.159-160 Церковь в аббатстве Сен-Дени. План и фасад

Сугерий не стал перестраивать всю церковь сразу. Сначала он взялся за обновление

вестверка – поперечной пристройки к главному нефу храма, расположенной в его западной части. В романское время вестверк открывался в сторону нефа галереями в несколько ярусов или хорами, снаружи оформляли башнями вокруг входа. Хотя в XVIII – XIX в.в. эта часть здания сильно пострадала (северную башню пришлось снести после неудачной попытки реконструкции), в ее очертаниях до сих пор чувствуется дух нового начинания, которое было предпринято в 30-х г.г. XII века. В плане вестверк имел глубину в два пролета и ширину – в три пролета. Три новых портала облегчили прихожанам доступ в королевскую церковь, и вдобавок замаскировали несколько капелл, расположенных на верхних ярусах, внешние стены которых прежде слишком выступали за плоскость стены. Этот обновленный фасад, благодаря венчающим его зубчатым стенам, ритм и пластика которых подчеркиваются мощными контрфорсами, выглядел словно триумфальные ворота или неприступный замок. В нем отразилось как светское могущество настоятеля Сен-Дени, так и торжество набирающей силу монархии. А богатый скульптурный декор порталов, бронзовые ворота, сохраненные по распоряжению Сугерия от старого здания, пояснительные надписи и постоянно повторяющийся на стене фасада мотив цифры три превращали этот вестверк в символическое преддверие Небесного Иерусалима.

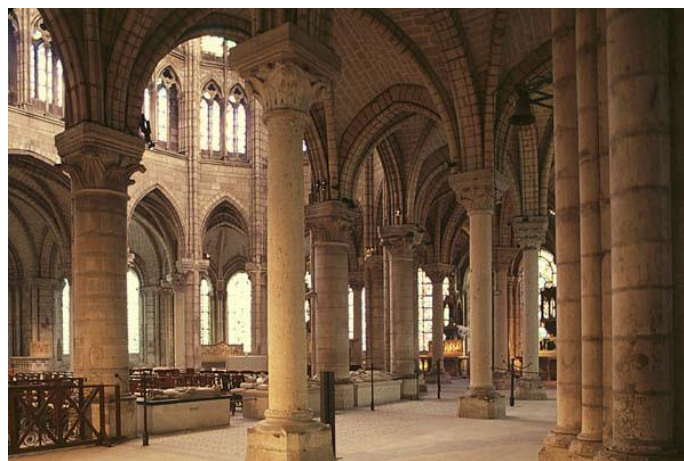
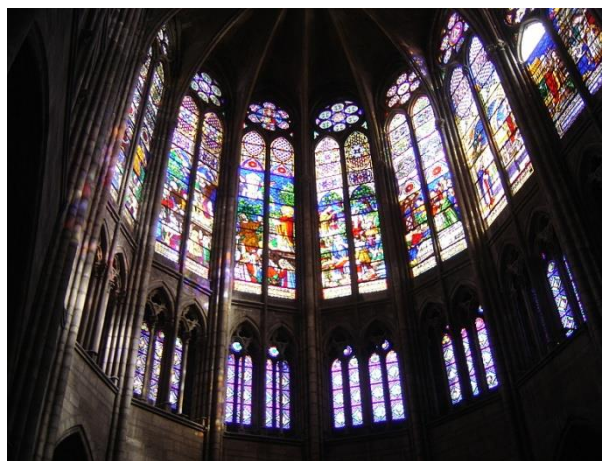


Рис. 161-162. Сен-Дени. Окна нефа и верхний ряд окон трансепта. Деамбулаторий

Впрочем, главные новшества ожидали паломников внутри, они коснулись в первую очередь плана и конструкции восточной, алтарной части здания. Сознывая, что авторитету королевской власти более всего соответствует грандиозный размах и богатство декора, Сугерий сосредоточил свое внимание на проблеме внутреннего пространства и освещения. Используя бургундскую стрельчатую арку и нормандский нервюрный свод, элементы, сами по себе не новые во французской архитектуре, он новаторски обыграл их сочетание.

Уменьшив глубину капелл и открыв их в сторону обхода, строители добились слитности внутреннего пространства.

Разгрузив стену, они смогли прорезать ее большими окнами, наполнив интерьер «удивительным и непрерывным светом», чем особенно восторгался Сугерий. Церковь словно воплотила мечту о божьем граде, Небесном Иерусалиме, представшем в видении пророка Товия со стенами из сапфиров и изумрудов и дверями из драгоценных камней.

Вытянутый, словно навстречу могущественному призыву, интерьер храма, льющийся из многочисленных витражных окон свет, воскрешали в памяти еще одну легенду – о мистическом свете священного Грааля.

Толчок, данный постройкой Сугерия, породил разнообразные поиски во французской архитектуре второй половины XII столетия. Они шли по трем направлениям. Одно коснулось особенностей плана. Второе было направлено на усовершенствование внутренней структуры интерьера в его вертикальном разрезе, а третье вело поиски наиболее выразительного решения западного фасада. Триумфальное шествие опыта Сугерия определило возведение в течение следующих трех поколений в районе вокруг Парижа более 20 крупных церквей. Это был Золотой век - время без войн и чумы, когда богатые урожаи способствовали увеличению населения Франции до 15 млн человек. Десятки тысяч ремесленников работали над созданием изумительных по красоте готических соборов. И, пожалуй, самым красивым среди ранних готических храмов был собор Парижской богородицы (Нотр-Дам в Париже), строительство которого было начато в 1163 г.

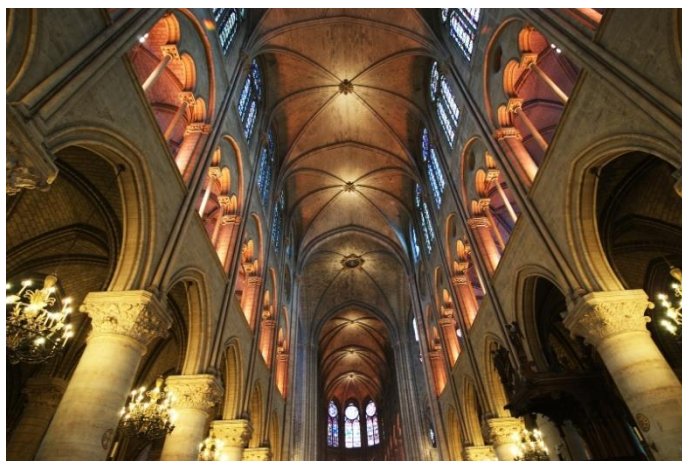
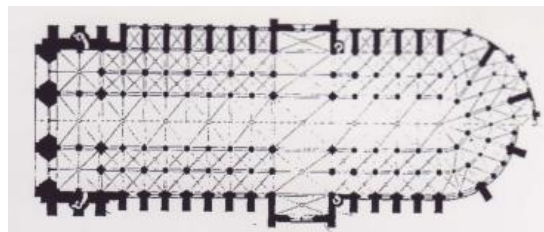


Рис. 163-164 Собор Парижской богородицы. План и центральный неф

Собор длиной -127 м, шириной основного корпуса около 45 м и высотой сводов 32,5 м, рассчитанный на 9 тысяч прихожан, - возвели в самом центре Парижа, на острове Сите, вдоль берега Сены (изменив план застройки целого района!).

От романского времени он сохранил пятинефный план с нешироким трансептом, размещенным почти посередине его длины. Стены среднего нефа, возвышавшиеся на низких круглых столбах, выглядели еще достаточно массивными; словно подчеркивая тяжесть лежащей на них нагрузки обходной галереи эмпор и сводов. Окна третьего яруса, расположенные над эмпорами, оставались небольшими, и храм окутывал полумрак. Наконец, западный фасад был украшен грузными башнями, тем не менее, именно он

считается самым замечательным решением в европейской готике.

Известно, что проектировал его Гоше из Реймса, который решил завершить пятинефный продольный корпус трехчастным фасадом. Пряча элементы конструкции за пышным декором, он превращал вход в собор в грандиозную триумфальную арку с королевской галереей: над порталами вдоль стены ряд статуй ветхозаветных царей, ассоциировавшихся с французскими правителями, символизировал непрерывность династии и силу монархии.

Строители ранней готики охотно перенимали антично-римское благородство. Сугерий утверждал, что его колонны воспроизводили те, которые он видел в Риме в термах Диоклетиана. А один из попечителей Собора Парижской богородицы Петр Едок в «Церковной истории», труде, посвященном возведению собора, подробно анализировал отрывок Ветхого завета, в котором описывался храм Соломона в Иерусалиме, именуемый Библией домом бога на земле. Параллели между ветхозаветным образцом и королевским кафедральным храмом видны в пропорциях. «Церковная история» описывала храм Соломона, как здание из двух частей высотой в 30 локтей каждое. Если перевести единицы измерения Нотр-Дам-де-Пари в королевские футы, которыми пользовались в средние века, получится, что высота нижнего яруса составляет 30 футов, и такова же высота верхнего. Общая высота составит 60 футов, что около 20 м. Совпадение это или средневековые зодчие нарочно вписали библейские параметры в фасад собора?! Во всяком случае, это редкий для готики пример, когда фасад демонстрирует гармоничную уравновешенность и величавое спокойствие.



Рис. 165. Собор Парижской Богородицы. Западный фасад. Вторая половина XII-XIII в.в.

Перед нами поярусное восхождение и соответственное облегчение, от откровенно тяжелого порталного низа к оконной ажурной сверхлегкой венчающей аркатуре, и далее, к башенным объемам и просвету между ними. Композиционно фасад разделен на три части как по вертикали (за счет выступающих контрфорсов), так и по горизонтали (аркатурные пояса). Нижний, порталный ярус, подобно цоколю несет на себе груз верхних двух ярусов. Его стена, не закрытая архитектурным декором, придает впечатление устойчивости и крепости всему сооружению. Три больших глубоких портала выявляют толщу мощной стены, сообщая ей пластичность и всему ярусу — глубокое внутреннее напряжение. Выше — галерея королей с помещенными в нишах аркатурного пояса 28 статуями (каждая в два человеческих роста) сильной горизонталью отделяет массивный низ от следующего, второго яруса — оконного, со сдвоенными арочными окнами в боковых компартиментах и со вписанной в квадрат среднего компартимента ажурной оконной розой диаметром во всю ширину среднего нефа. Примечательна тонко проведенная композиционная связь нижнего и второго ярусов: стрельчатые арки, возникнув в очертаниях порталов, вновь повторяются в

окнах второго яруса; небольшие круглые проемы в их тимпанах воспринимаются как отголоски центральной розы.

В целом такое ритмическое согласование родственных форм по вертикали и по горизонтали скрепляет воедино всю систему фасадных проемов, включая и удлиненные сдвоенные проемы башен. Над вторым ярусом следует еще одна сильная горизонталь – высокая сквозная аркатура, от подножия которой ведут свое начало башенные объемы с принятым во Франции плоским горизонтальным покрытием. Четко выявленные, ничем не прерываемые горизонтальности галерей и карнизов играют не менее значительную роль в этой архитектурной композиции, что и вертикально ориентированные формы, а оконная роза, помещенная в точно фиксированном зрительном «центре тяжести» фасада, являет собой истинное композиционное средоточие всей этой гармонической структуры. В отличие от многих других готических храмов, фасаду Нотр-Дам присуще чувство весомости архитектурной массы: не случайно отдельные участки стены оставлены без декора – их осязаемая тяжесть по контрасту оттеняется ажурными формами. Тому же эффекту весомости служат углубленные в толщу стены перспективные порталы и статуарные врезки в нижней части фасадных контрфорсов. Более легкими – соответственно их месту в верхней части фасадной композиции – выглядят срезанные по углам башни, тактично, как бусинками, обведенные по внешнему контуру и по очертаниям вытянутых проемов непрерывной цепью мелких краббов – стилизованных листьев.

Строгое величие и благородную мощь западного фасада, завершено в 1245 г., дополняет изысканный фасад трансепта северной стороны, возведенный Жаном де Шеллем в конце 50-х г.г. XIII в., и противоположный ему утонченный южный фасад, законченный Пьером де Монтрейлем, с выделенными временем ребрами аркбутан, богато украшенным порталом и пышной, ажурной, радостно царящей на фасаде кружевной каменной розой. Красива восточная половина собора, начиная со средокрестия, увенчанного очень высоким изящным шпилем, вносящим в общую многосоставную композицию мотив фиксированного центра.

Наибольший же эффект производит хор с тринадцатью радиально расположенными капеллами, - в первую очередь за счет вознесенной над ними уникальной системы аркбутанов.

Чтобы снять распор сводов главного нефа и при этом не утяжелять опорные столбы строители собора укрепили основание нервюрного свода соединительными полуарками – аркбутанами, которые были перекинута над крышами низких боковых нефов на примыкающие к наружным стенам контрфорсы.

Эти аркбутаны относятся к самым древним в своем роде, и опоясывают хор веером в два яруса: малые нижние, тянущиеся от низкой кровли капелл до кровли эмпор, и над ними – гигантские по протяженности верхние, в своем полном размахе протянутые ввысь от верхних контрфорсов, минуя эмпоры, прямо до уровня кровли над гребнем храма – над сводами среднего нефа. Первоначально эти верхние аркбутаны хора были двухпролетными, но уже в XIII в. их заменили нынешними, перекрывающими то же расстояние в один огромный пролет. При их габаритах эти аркбутаны на редкость изящны в своих стремительных очертаниях и в профилировке: предельно малого сечения в середине дуги, но с широчайшими лопастями в пунктах их сопряжения с контрфорсами.

Уникальность внутреннего решения собора в том, как деликатно двойные боковые нефы, разделенные пополам продольными рядами гигантских колонн, переведены в апсиде в двойной деамбулаторий. Радиус деамбулатория в восточной точке оказывается шире, чем в местах соприкосновения с боковыми нефами, но благодаря удвоению числа колонн и установки треугольных сводов вплотную друг к другу, обход Нотр-Дам получил правильную форму.

Единый ритм во всем пространстве интерьера и гармония между прямыми и округлыми линиями хора сохраняются также благодаря тому, что аркады центрального нефа оснащены единообразными колоннами. Это тем более поразительно, что в центральном нефу собора

использованы шестилопастные своды: обычно для поддержки таких сводов применялось чередование массивных опор с более тонкими, в соответствии с тем, сколько нервюр сходилось в точке. Над главными колоннами центрального нефа поднимаются такие же одинаковые пучки тонких пилястров. В каждом пучке – по три пилястра, вне зависимости от профиля свода в точке его пересечения с опорами. Это несоответствие маскируется тем, что на один пучок пилястров приходится две подпружные нервюры и одна поперечная, на следующий – две диагональные и одна поперечная, а также две скрытые из виду подпружные нервюры и так далее. Только так можно было выстроить ряд абсолютно единообразных арок, галерей и окон и достичь наивысшей элегантности в пропорциях.

Впрочем, величие и гармония собора прекрасно уживались с народной низовой культурой, нашедшей яркое воплощение в скульптурах химер и статуй-водостоков – гаргульях.

Переход к зрелой фазе развития французской готики обозначился на рубеже XII-XIII в.в., в соборе в Шартре. Шартрская святыня была известна с давних пор, здесь хранили знаменитый покров Девы Марии, а собор был первым Нотр-Дам, храмом Девы Марии, во Франции. Поскольку храм, как самый значительный во Франции центр паломничества, играл очень важную роль в жизни страны, для его строительства разработали самый величественный стиль, сочетая светскую, замковую и религиозные традиции, используя находки Сен-Дени, Собора Парижской Богоматери и других готических построек.*

Для нововведений использовали пожар 1194 года, который истолковали, как желание Богоматери улучшить свой храм. От прежней постройки сохранили только западный фасад в романском стиле. Все остальное было возведено заново.

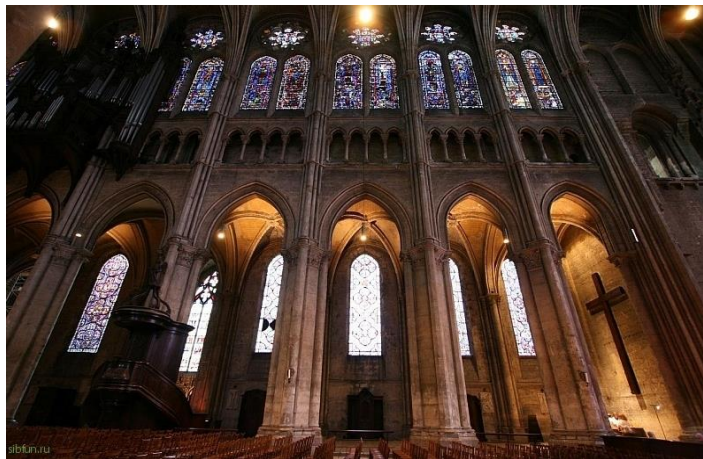
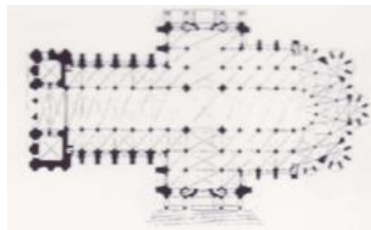


Рис. 166-167 Собор Нотр-Дам в Шартре План и центральный неф

Новаторство Шартрского собора заключалось в размерах, он был самым большим собором своего времени, и в последовательном – вплоть до мельчайших деталей – выражении его массивности и величественности.

* Здесь также, как в Соборе Парижской Богоматери выстроен двойной обход. Как и в церкви Сен-Дени, каждая вторая из примыкающих к нему капелл объединена общим сводом с одним из пролетов деамбулатория.

Обеспечивая устойчивость и безопасность храма, зодчие Шартра смогли извлечь максимальные преимущества из готического каркаса. Романские, то есть, римские арки не позволяли равномерно распределять вес здания вокруг окон. В полуциркульных арках вес распределялся вниз и в сторону, и ложился на окружающие стены. Чтобы сдержать эту силу требовались толстые стены и узкие окна. В отличие от полукруглой арки, стрельчатая направляла практически весь вес вниз, а не в стороны. Элегантных узких колонн хватало, чтобы давление распределялось безопасно. В итоге требовалось меньше камня, а более мягкая устойчивая конструкция позволяла создать пространство для огромных окон, без которых не возможно представить готический храм. Здание было построено из прочного песчаника блоками по 2-3 м в длину и 1 м в высоту. Строительство начиналось с сооружения деревянных рам, которые поддерживали стены. Законченные рамы поднимали на высоту 36 м и закрепляли на месте. На них располагали арки, к которым при помощи раствора крепили ребристые камни. Закрепляли конструкцию замковым камнем. Когда каркас подсыхал, деревянные арки удаляли. В итоге получалась устойчивая огнеупорная крыша. Легкий нервюрный свод работал как зонтик: каменные балки поддерживали свод и переносили тяжесть на стены. Дополнительные тяги, приставленные к опорным столбам и поднимающиеся от пола до начала сводов, усиливали динамический вертикальный эффект. Аркбутаны и контрфорсы, подобно парящим крыльям охватывавшие храм снаружи, впервые разгружали стены храма по всему периметру.

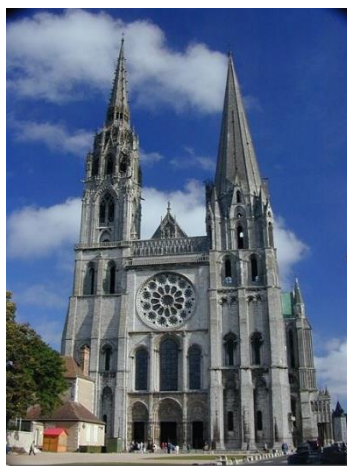


Рис. 168. Шартрский собор. Западный фасад.

Заменяв прямоугольный базиликальный план вытянутым латинским крестом, архитекторы Шартра создали уравновешенную гармоничную композицию, в которой все внешние части сочетались с внутренними.

Трем нефам храма соответствовали три главных портала, тройное деление по этажам прослеживалось и внутри среднего нефа. Над ярусом аркад располагалась невысокая декоративная галерея - трифорий, над которой помещались очень большие окна, дающие прямой свет главной части собора. Окна, в том числе розы, заполненные легким каменным переплетом, в интервалы которых были вставлены витражи и множество скульптур, создавали впечатление, что стены собора как бы оплетены каменным кружевом.

Несмотря на то, что своды шартрского собора больше по высоте, чем даже в соборе Парижской Богоматери, они не казались ни слишком огромными, ни слишком легковесными, но производили впечатление массивных и чрезвычайно мощных. Используя в центральном нефе чередование восьмигранных колонн с круглыми; круглых колонн с восьмигранными пилястрами, восьмигранных пилястров с круглыми, и сохранив его в пучках пилястров, поддерживающих своды, строители добились утонченного ненавязчивого ритма. Создавая дополнительную опору для 90-метровых башен, над цоколем шартрского хора создали необычный коридор, соединивший многоугольник капелл

с полукруглой внешней стеной. Такие коридоры были характерны для донжонов, но в соборе подобным приемом еще раз привлекали внимание зрителя к монументальности и мощи стен, так как коридор казался вырубленным в толще сплошной массы камня. Праздничное многоцветье пиршественных или тронных залов светских замков или ратуш напоминал колорит интерьера храма, в котором сочетались зеленый и красный цвета, лазурь и золото.

Снаружи собор тоже выглядел подлинным воплощением монументальности. Огромные контрфорсы нефа демонстрировали могущество, хотя на фасадах трансепта плоскости стен почти растворялись в стрельчатых арках и гигантских окнах-розах.

Широкие перспективные порталы трансептов были украшены высокими фронтонами – вимпергами, которым вторили пинакли над окнами стен, небольшие башенки с остроконечными шпилями – фиалами – на контрфорсах, – крестоцветы – завершавшие башенки и пинакли. Главенствующий в храме пятинефный хор с венцом капелл был залит светом из высоких окон. Широкий трехнефный трансепт пересекал здание почти посередине, нефы продольной части открывались навстречу зрителю как последовательная цепь контрастов и усложняющихся архитектурных ритмов. Тридцати семиметровый центральный неф, противопоставленный своими размерами четырнадцатиметровым боковым, порядок опор придавали динамическому порыву к алтарю торжественную сдержанность. Колонки, окружающие устои, собранные во втором ярусе в пучки, почти непрерывным движением поднимались к сводам и переходили в нервюры.



Рис. 169. Собор Нотр-Дам в Шартре. Вид с южной стороны.

Шартр – один из немногих соборов готической Франции, который сохранил почти неизменным свое остекление. Это самый большой из дошедших до нас ансамблей витражей XII-XIII в.в. 176 огромных картин, общей площадью 2000 кв. м, отбрасывая цветной свет, рождали особое чувство среды, привнося в торжественное и стремительно-напряженное внутреннее пространство собора оттенок ликующей лучезарности и сокровенной сосредоточенности.

Особая гордость собора – лабиринт в западной части. Защищая молящихся от темных сил, он символически выражал представление о жизненном пути человека. 11 окружностей лабиринта указывают на несовершенство человека, тогда как цифра 12, напротив, соответствует числу апостолов и месяцев в году. 28 поворотов вокруг лабиринта имеют эсхатологический смысл. Они связаны с количеством дней в лунном месяце. Композиция точек поворота, в свою очередь, образует контур христианского креста. Размер лабиринта совпадает с размером оконной розы западного фасада. А расстояние от главного входа до лабиринта – соответствует высоте расположения окна. Паломники со всего мира пытаются постичь глубокий смысл лабиринта в Шартре. Сначала дорожка ведет прямо к центру, кажется, что цель совсем близка. Однако вскоре она начинает петлять, возвращается назад и

предлагает паломнику пересмотреть свою жизнь. Благочестивые христиане обходят от края к центру 40 раз. 40 – число очищения. 40 лет вел Моисей израильтян по пустыне. 40 дней согласно Библии постился Иисус. Следуя лабиринту, люди встречаются, расходятся в разных направлениях, однако все равно идут к одной и той же точке. И именно в этой точке собор раскрывается во всей своей красоте.

Впрочем, даже Шартрский собор не стал вершиной французской готики, соперничать с ним было тяжело лишь в роскоши и дороговизне, но сам готический стиль еще не достиг вершины своего развития. Шедевром французской готики стал собор в Реймсе. Подобно церкви в Сен-Дени и собору в Париже, эта постройка в центре Шампани была тесно связана с политикой французских монархов. Здесь короновались французские короли династии Капетингов и именно сюда победно внесла свое знамя Жанна д'Арк. В 1210 г., когда старый собор сгорел, реймские архиепископы приступили к реставрации французской святыни, которая, впрочем, затянулась на долгие годы (коронации Людовика XVIII в 1223 г. и Людовика IX в 1226 г. пришлось проводить прямо на строительной площадке). Несколько поколений архитекторов сменили друг друга до завершения храма. План выработал Жан из Орбэ, но к 1231 г. были возведены лишь большая часть хора и трансепта, завершенные к 1246 г. Жаном де Лу. С 1247 по 1290 архитекторами Гоше из Реймса и Бернардом из Суассона строились продольный корпус с нефами и западный фасад, заканчивал фасад Роббер де Куси в 1311 г., но южный портал на торцовой стороне трансепта, симметричный по отношению к северному portalу, и башня со шпилем над средокрестием так и не были построены. Отступив от местной традиции, * реймские строители не стали возводить сложный архитектурный «портрет истории», уничтожив прежние многочисленные разновременные постройки, а создали целостный храм, отличающийся необыкновенной динамичностью и одухотворенностью. Внутри заменив столбы внутренних аркад колоннами, подхватывающими и продолжающими в своей структуре нервюры сводов, (высота которых достигала 38 м), строители объединили внутреннее пространство, приблизив трехнефный трансепт, равный по ширине трехнефному продольному корпусу, (длина которого 146 м) к хору, исключительно красиво увенчав его в апсидной части полукруглым венком из пяти крупных (диаметром 11м) подковообразных по очертанию капелл.



Рис. 170. Собор в Реймсе. Западный фасад. Начало XIII-XV в.в.

Исключительную изобретательность проявили реймские мастера в области декорирования мотивов, не случайно так называемые протоколы каменщиков Виллара д'Оннекура – самые ранние дошедшие до нас точные зарисовки архитектурных сооружений – содержат в

* обычными для Шампани в Реймском соборе являются такие детали, как внутренний коридор вдоль окон на первом этаже, высокие средники, объединение верхних окон центрального нефа с окнами трифория.

основном изображении собора Реймса и храмов его окрестностей.

Упрощая общие конструкции и отдельные формы, мастера предлагали массу разнообразных декоративных нововведений. Так кроме сложных окон-роз были введены каменные резные ажурные украшения оконных проемов, которые не только увеличили площадь витражей, но и обогатили декор окон. Значительно упростив форму хора, - над венцом капелл расположили высокую стрельчатую аркаду, а контрфорсы увенчали массивными табернаклями с огромными рельефными изображениями ангелов, - в декор ввели важный символический мотив, создав впечатление, будто собор охраняется небесными стражами. Даже единообразные по общей форме капители колонн украсили чрезвычайно разнообразными в деталях орнаментами.

Сложным переплетением отдельных мотивов предстал перед паломниками главный фасад. Перспективные шестиметровые порталы нижнего яруса, вынесенные за плоскость стены вперед, здесь не разделялись контрфорсами, как в других соборах, а объединялись в трехчастное целое. Заменяв скульптурные барельефы тимпанов витражами, и поместив рельефные композиции в треугольниках вимпергов, архитекторы еще раз связали порталы в образе треугольных зигзагов, статуи на их откосах объединились в общую череду, прерываемую лишь входными проемами, и столь же тесно сблизились внешние дуги архивольтов, переполненные скульптурными изображениями.

На флангах трехпортального блока, то есть на выступах самых крайних фасадных контрфорсов, разместились рельефные композиции, тоже увенчанные стрельчатыми арками с вимпергами, так что весь фасадный нижний ярус предстал перед зрителем как единая пятичастная структура, мощно устремляющаяся ввысь. Причем более высокий вимперг центрального портала стремительно заходил своими очертаниями за границу следующего яруса, частично заслоняя собой центр общей композиции – оконную розу, достигая ее середины. Вместо использованного в парижском храме подчеркнутого деления фасада горизонталями на отдельные блоки здесь торжествовал принцип сквозного движения ввысь со смелым нарушением поярусных членений. В следующем среднем ярусе сама роза, составляющая обычно наиболее устойчивый элемент фасадной композиции благодаря своей круговой форме и точно фиксированному местоположению, оказывалась углублена в фасадную поверхность, а ее углубленная круговая орбита увенчана стрельчатой аркой. Такое сочетание круга и стрельчатого излома над ним, то есть совмещение статичного и динамичного мотивов, порождало двойной эффект: огромная роза одновременно работала на фиксированный центр фасада и на всеохватывающий ритм вертикального взлета. Любопытно, что новыми элементами фасада обыгрывалось полное отсутствие стены; каркасные элементы позволили архитекторам активно использовать крупные проемы: к огромной (диаметром 11,5 м) шестилепестковой оконной розе и расположенным по сторонам от нее высоким проемам второго яруса и башен добавились тимпаны порталов нижнего яруса, превращенные в сквозные витражи в виде дополнительных малых роз. Впечатление сквозной ажурности сейчас еще усилено тем, что через ныне незастекленные оконные просветы второго яруса видится уходящий в глубину последовательный ряд аркбутанов продольного корпуса, так что возникает эффект наложения одной сквозной структуры на другую. Столь же примечательна новая композиционная последовательность частей: галерея королей, которая в парижском храме была расположена в нижнем ярусе, непосредственно над порталами, здесь смело перенесена на самый верх фасада. Тем самым строга расположена 28, почти четырехметровых фигур, вместе со сплошным архитектурным рядом высоких стрельчатых обрамлений, в которые они заключены, использована как грандиозное увенчание фасадного корпуса, входящее в общий блок с устремленными ввысь башнями.

Общие вытянутые очертания сдвинутых между контрфорсами узких боковых порталов, высоких окон второго яруса, треугольных вимпергов, сама стрельчатость порталов – все эти черты знаменуют зрелую готику, которой были присущи подобные облегченность и чрезвычайная дифференцированность форм, а также сильнейшая динамика вертикального

взлета. Использование настоящего ажурного орнамента в отличие от шартрского «негативного» орнамента, когда окна вырезались в массиве стены, сохраняя преимущественно массу фасада, позволило получить эффект почти полного растворения поверхности стены в геометрическом орнаменте.

Следующей ступенью в развитии соборной готики, свидетельствующей о нарастании в ней образно-спиритуалистических качеств, стал собор в Амьене.

Об особом внимании к внутривидовому решению собора свидетельствует уже его план, более прозрачный и воздушный, чем планы предшествующих построек. Храм был заложен в 1220 г. Робером из Люзарша; затем ему на смену пришли Тома де Кормон и его сын Рене, в 1288 г. завершивший собор лабиринтом на полу, призванным напоминать людям о лицах, сыгравших самую важную роль в истории здания, и о самых важных датах этой истории.

Строители перенесли трансепт на середину общей длины храма, зрительно расширив интерьерное пространство, чему содействовали также возведенные в конце XIII века сплошной ряд капелл между контрфорсами по боковым сторонам собора. Усилить впечатление обширного пространства позволило увеличение высоты, средний неф здесь достигает 42,3 м. Залитый светом, проникающим через громадные окна, интерьер амьенского храма, самый грандиозный среди французских соборов, буквально воспаряет ввысь в движении своих архитектурных форм. Несмотря на то, что строители с самого начала были стеснены расположением участка, зажатого между городской стеной, госпиталем и более ранней церковью, за сравнительно короткое время, благодаря четкости и точности плана, а также постоянной работе над рационализацией строительных методов Роберу удалось возвести в Амьене храм, в котором впервые был учтен взгляд наблюдателя.

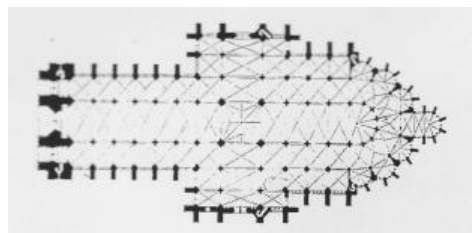


Рис. 171-172. Амьенский собор. План и западный фасад.

Отказавшись от обычной установки крупных каменных блоков друг на друга, и заменив обычные массивные столбы более изящными колоннами, архитекторы подчеркнули вертикализм интерьера. Что касается конструкции хора, то зодчие Амьена даже отказались от задней стены трифория (которая прежде считалась обязательным элементом), благодаря чему этот ярус, темный в других храмах, стал здесь ярко освещенным и зрительно

объединился с великолепным ажурным декором верхних окон центрального нефа.

Увеличив высоту аркады, которая теперь равнялась совокупной высоте трифория и верхних окон нефа, строители открыли перед посетителями, входящими в собор через западный портал, четко очерченные изломы стрельчатых арок. Стены центрального нефа, поддерживаемые изящными колоннами, и над аркадами разделенные на ярусы рельефно вылепленными поясками с листовым орнаментом, кажется, устремлялись в недостижимую высоту. В то же время хор из-за длинного, единообразного, похожего на туннель центрального нефа отступал вдаль; поэтому интерьер собора в Амьене производил самое эффектное впечатление, если рассматривать его со стороны главного портала.

К сожалению, облечь грандиозное внутреннее пространство в адекватное внешнее решение строители не смогли. В фасаде собора не найден масштаб, соответствующий параметрам и образной значимости интерьера, не согласованы скульптурные и архитектурные элементы, неудачной оказалась попытка перекомпоновать обычные части композиции: галерею королей, аркатурный пояс, витражную розу.

Однако, строители оказались новаторами в вопросах освещения собора. Развивая ажурный орнамент стены, здесь над четырехчастными окнами расположили три круглых ажурных окна, так что казалось, будто стена полностью состоит из стекла и только обтянута каменными мембранами, напоминающими прожилки листа. Введя ажурный орнамент в галерею трифория, строители превратили её в ряд остекленных окон, словно повторяющих ярус верхнего этажа.

После того, как в трифории появились настоящие окна, сливающиеся с окнами верхнего этажа, сформировалась одна из характерных черт «лучистого» стиля, пришедшего на смену стилю XII века.

«Лучистый» (по специфическому рисунку окна-розы с радиально расходящимися лепестками) стиль наиболее ярко выразился в трех шедеврах 30-х гг. XIII века, которые, вероятно, были спроектированы одним и тем же архитектором - Пьером де Монтрей - это собор в Труа, новое здание церкви аббатства Сен-Дени и замковая капелла Людовика Святого в Сен-Жермен-ан-Ле.

В Сен-Дени трифорий впервые был превращен в окно. Окна располагались за внешней стеной трифория и, как в Амьене, сохранялся незастекленный орнамент на стороне, выходящей в центральный неф.

Ранее трифории выходили в темное чердачное помещение над боковыми нефами или на лишенные окон галереи внутри толщи стен. Но поскольку церкви стали выше, появилась возможность поднять трифории, как в Сен-Дени, над крышами боковых нефов и оформить их независимо от них. Превращение всей каменной поверхности над арками в прозрачную сверкающую фольгу с едва заметным горизонтальным делением между трифорием и верхним этажом, естественно, неизбежно имело развитие в будущем.

Еще одним важным новшеством стало использование опор в виде ромбовидного пучка колонн, соответствовавшего ребрам свода и ордерам аркад.

Классическим примером «лучистого стиля» стала Сен-Шапель в королевском дворце в Париже, построенная между 1243 и 1248 гг. для Людовика Святого. В этой национальной святыне должна была храниться частичка Голгофского Креста, на котором распяли Иисуса. Она, а также, терновый венец Христа были вывезены Людовиком из Константинополя. Таким образом, придворная капелла стала символом избранности Франции, она должна была укрепить сакральный характер власти французских монархов, которые к тому же вот уже несколько столетий удостаивались чести помазания священным елеем, якобы принесенным на землю ангелами прямо с небес. Терновый венец был весьма красноречивым символом королевской короны. И когда король воздавал почести этому венцу, стоя с ним в руках перед алтарем Сент-Шапель, он превращался в живой символ Христа, окруженного апостолами, статуи которых украшали опорные столбы в алтарной части часовни.

Подчеркивая образ серебряного реликвария, капеллу превратили в огромный, словно сделанный из металла ларец. Огромная каркасная конструкция, заполненная окнами с

яркими стеклами, тянущимися от верхней точки свода до низкого цоколя, дала высшее воплощение нового стиля.

Подчеркивая эффектность образа капеллы, ее возводили, в соответствии с типом дворцовых часовен, двухъярусной. Снаружи она отражала внутреннее деление – на низкий цокольный этаж и на высокий основной ярус. Над гребнем заостренной кровли – на поперечной оси объема – легко возносилась многогранная ажурная башенка-колокольня с высоким шпилем. Не смотря на фасадную розу и очень высокие боковые окна верхнего этажа – все же преобладало впечатление конструктивной основательности, весомости опорных элементов – внушительных контрфорсов по сторонам входного портала на торцовом фасаде и в межоконных промежутках по боковым сторонам. Относительно «малое» здание было решено в крупных формах; декором отметили лишь колокольню, две шпилевидные башенки, фланкирующие фасадный фронтон, и завершающие контрфорсы фиалы.

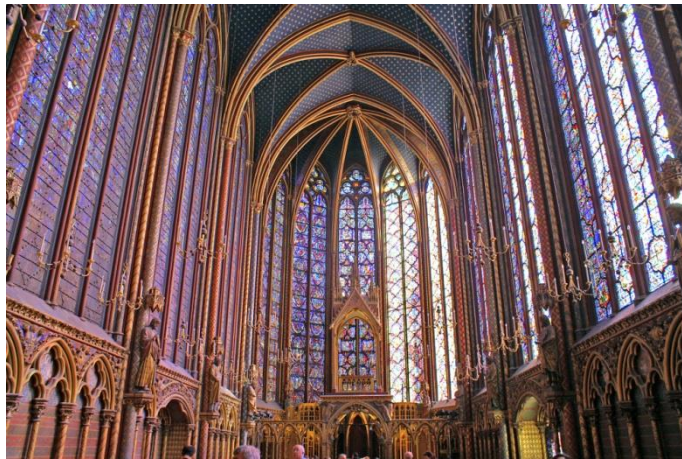
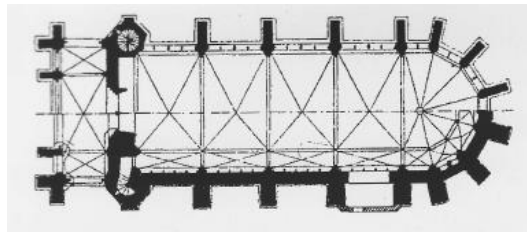


Рис. 173-174. Сен-Шапель. План и верхняя галерея

Внутри, размещенная в цокольном этаже низкая и более скупой украшенная капелла, с нависающими сводами на очень низких колонках, слабым освещением и общей пространственной стесненностью, подготавливала восприятие воистину чудесной верхней капеллы.

Сама Святая Капелла, поражающая цельностью, благодаря однонефной композиции с удивительно гармоничными пропорциями (30 x 11 м в плане, при высоте 20,5 м) опиралась на нижний свод, поддерживаемый тонкими колоннами, далеко отстоящими от стен.

Изящные арки с ажурным декором передавали распор свода на внешние стены. Если бы свод опирался непосредственно на стены, то его подпружные арки пришлось бы сделать не только шире, но и выше, тогда они поднимались бы почти от самого пола.

Четыре трапеи, четко выявленные в нижней капелле, вверху сливались в единое свободное от внутренних опор пространство, переходящее в алтарной части в полукруг с двухъярусным ажурным киворием в центре.

15 окон, занимающих все пространство между опорными столбами сводов, подчеркивали пространственную свободу и превращали капеллу в подлинное торжество света.

Тщательно замаскировав инженерную конструкцию верхней капеллы – сложную систему

стержней и кольцевых якорей, преобразовав стены в ряд неглубоких подпружных арок, заполненных украшенными витражами окнами со скромными, не бросающимися в глаза венцами, - архитектор добился абсолютной спиритуализации архитектурного образа, эффекта, достигнутого полным устранением из архитектурных форм их материальной природы за счет чрезвычайного усиления роли света. Стекланную оболочку венчал прорезанный золочеными нервюрами свод, усеянный золотыми звездами на синем фоне. Все своды, каркасные тяги, аркатурный цоколь и пол покрывал орнаментальный узор. В росписи интерьера доминировали цвета и мотивы королевского герба. 12 статуй апостолов с помощью специальных консолей установленные на вертикалях каркасных тяг на линии карниза между аркатурным цоколем и окнами, фиксировали главные узлы напряжения в каркасной части здания и дополняли общее символическое значение капеллы, как гигантского драгоценного реликвария, достойногоместилища главных христианских святынь.

Сходство с ларцем получила и церковь при монастыре Сен-Урбен в Труа, построенная в 1262 г. по приказу французского папы Урбана IV в честь святого покровителя и в память о месте его рождения. Снаружи из-за острых арок и фиалов она производит несколько беспокойное, менее эффектное впечатление. Внутри полностью отсутствуют трифории, так что церковь является всего лишь двухэтажной. Стены состоят почти только из стекла в ажурном орнаменте, который выглядит очень хрупким.

В новой архитектуре уже не было темного цветного стекла сочных красных и синих тонов, свойственного ранней и зрелой готике; вместо него белое и серое стекло создавало более прохладную, более легкую атмосферу.

Не меньшего внимания, чем Иль-де-Франс, заслуживает готическая архитектура Нормандии и Бургундии. Пожалуй, лучшие их достижения были использованы при строительстве аббатства Мон-Сен-Мишель. Оно было возведено на гранитной скале у северного побережья Франции, возле границы Нормандии и Бретани на пути к испанской святыне Сантьяго да Компостело.

Еще в VIII в. по указу епископа Оберта Аврашинского здесь была построена первая базилика. С середины X в. здесь обосновались монахи-бенедиктинцы и возвели монастырь. Строительство шло очень тяжело, не выдерживали не только стены, но даже гранитные скалы. Лишь к середине XII в. появились крестовый свод и средокрестная башня романской церкви. Остров был замкнут в кольцо оборонительных сооружений. Но в XIII в. французский король Филипп II Август, завоевавший Нормандию, начал реставрацию монастыря, превращая аббатство в аванпост на рубеже французских земель, и создал в готическом стиле новое монастырское здание, объединившее под одной крышей рыцарский



Рис. 175. Аббатство Мон-Сен-Мишель.

замок, комнаты для гостей, трапезную, кладовые и галереи крестного хода с 220 изящными колоннами в северном крыле комплекса.

Зодчим пришлось возвести мощный фундамент, превратив постройку в настоящую крепость, однако внутренние помещения своим чрезвычайным изяществом соответствовали названию монастыря - Мервей («великолепный или чудо»).

Нет ничего более притягательного, чем этот мужественный монастырь, охватывающий стенами с бойницами всю скалу и возносящийся своими колокольнями на бесконечную высоту, выбрасывая из себя дополнительное ажурное завершение в виде игловидного фиала, истаивающего в небесной выси.

Укрепив фундамент несущих опор в гранитной скале, архитекторы равномерно разделили здание на три части и в длину, и в высоту. Такое решение отражало средневековую иерархию общества. На первом этаже находили приют бедные паломники, на втором – богатые и сильные мира сего, весь третий этаж был отдан монастырской трапезной. Для того чтобы трапезная могла вместить всех монахов одновременно и не требовала дополнительного освещения, архитектор заменил стены контрфорсами. Свет, проникая в зал, равномерно освещал ее и создавал видимость сплошной стены, разрыв был заметен лишь в одном месте у кафедры, с которой настоятель читал отрывки из Писания, давая направление общей молитве монахов.

Истинным венцом архитектуры аббатства стал клуатр, расположенный на самом верхнем этаже Мервей. Паря между небом и землей, царила здесь галерея Крестового свода. Посетитель, оказавшийся в открытом деамбулатории, видел внутренний дворик через две накладывающиеся друг на друга аркады. Узкое пространство между двумя рядами арок перекрывал изящный свод, нервюры которого переплетались между собой, словно ветви деревьев. Воистину, это место познания таинства бытия. Во-первых, здесь все выдержано в масштабе человека: и высота колонн и расстояние между ними, во-вторых, гармония и изысканность всей галереи словно воплощает перед нами образ Нового Иерусалима. Так зримо утверждался религиозный догмат о боговоплощении Иисуса Христа. Интерьер аббатства поражал своими размерами, акустикой, витражами, монументальностью и торжественностью.



Рис. 176 Клуатр аббатства

Памятники французской зрелой готической архитектуры, созданные, как правило, после 20-х г.г. XIII в. в качестве нового «лучистого»* стиля стали образцом для подражания во всей средневековой Европе. К этому времени не только сложились основные черты стиля и строительные технологии, но в практику вошло создание чертежей (сначала на оштукатуренных цоколях или стенах, а затем и на пергаменте), появились архитекторы, стремившиеся выработать индивидуальную манеру, отличающуюся от его коллег.

Роль независимых архитекторов возрастала: в Париже творили такие мастера, как Жан де Шелль и Пьер де Монтрейль, в Амьене строил Робер из Люзарша и его преемники - Тома и Рене де Кормоны, в лабиринте собора в Реймсе были запечатлены имена архитекторов Жана

д,Обре, Жана де Лупа, Гоше из Реймса и Бернара из Суасона. Выдающихся архитекторов больше не считали ремесленниками. Каждый из них стремился выработать свой узнаваемый стиль. Изучая опыт предшественников, следующие проектировщики не только почитали своих коллег, но и стремились выразить им свое почтение. Появились памятники, посвященные выдающимся мастерам, а также архитектурные «генеалогии», почти такие, как у аристократов.

После 1340 г. строительная деятельность во Франции значительно снизилась. Виной тому, по крайней мере, частично, стала опустошительная Столетняя война против Англии (1337-1444). И, тем не менее, на это время приходится начало последней фазы развития французской готики, стиля, известного под названием «пламенеющего». Для него характерны изогнутые и вытянутые в длину «рыбьи пузыри» ажурного орнамента, которые во Франции толковались как устремленные вверх языки пламени. Особенного расцвета этот стиль достиг в Северной Франции. Фантастический, многоугольный западный фасад Сен-Маклу в Руане является результатом тщеславной попытки растворить твердые материалы в полифонии строительной орнаментики, незаметно растворяющейся, как переливающийся знойный воздух. Башни и шлемы башен подходили для этого больше, чем фасады, что подтверждается в расточительной филигранной орнаментике «Масленных башен» (1485-1500) Руанского собора, а также северной башни Шартрского собора периода ок. 1507 г. Применение эстетики «пламенеющего» стиля во внутренних помещениях было проблематичным, так что интерьеры церквей «пламенеющего» стиля часто лишь повторения давно устоявшегося «лучистого» стиля. Формальный язык «пламенеющего» стиля проявился и в более позднем «украшенном» стиле в Англии. Вполне возможно, что английские традиции повлияли на архитектуру западного фасада Руана. Даже, несмотря на то, что такой фасад выглядит откровенно не по-французски, нам не следует забывать, что его прототипом является фасад Ангулемского собора, датированный XII веком.

Готический стиль проявился также в светской архитектуре XII-XIV вв., особенно в укрепленных замках, возникавших во время Столетней войны по всей Франции. Замковые комплексы группировались вокруг главной башни, которая часто представляла собой круглое сооружение, как в Шатодён, или имела в плане многоугольник, как в Гизоре и Проване. Замок Вилландри, напротив, представлял собой прямоугольное, окруженное стеной сооружение с двумя симметричными круглыми башнями. Феодальная пышность этих увенчанных башнями и зубцами замков поэтично передана в иллюстрациях к Великолепному часослову герцога Беррийского (1413-1416).



Рис. 177. Замок Шато-Гаяр

Любопытно, что порой мощные стены замков своим видимым могуществом далеко превосходили реальную обороноспособность. К примеру, крепость Шато-Гаяр, возведенная английским королем Ричардом Львиное Сердце на границе между Нормандией и

французским доменом, была захвачена французским королем Филиппом II Августом уже через 7 лет после окончания строительства (1197 г.). Это был круглый в плане замок, состоявший из сплошной цепи тесно примыкавших друг к другу башен. Над ним возвышался донжон в несколько этажей, из стен которого выступали шипообразные скобы. Эти скобы поддерживали окруженный зубчатой стеной парапет на вершине башни. Всё сооружение, таким образом, выглядело неприступным и устрашающим.



Рис. 178. Замок Пьерфон

Однако, всё большую роль в готических замках играли амбиции владельцев. Так, герцог Ангерран III Куси, играя на нестабильной политической ситуации при юном Людовике IX, построил между тремя епископальными городами – Нуайоном, Ланом и Суасоном замок Куси-ле-Шато, выбрав для него самую высокую точку района. Донжон в Куси построили не у переднего края скалы, как в Шато-Гаяре, а на линии, соединяющей внешние укрепления с главным замком. Благодаря этому следить из замка можно было не только за окрестностями, но даже за городом герцога. Для семьи правителя были оборудованы три больших отапливаемых зала, расположенных один над другим. Перекрытые нервюрными сводами, эти залы напоминали капеллы, но из-за крошечных окон в них было очень темно.

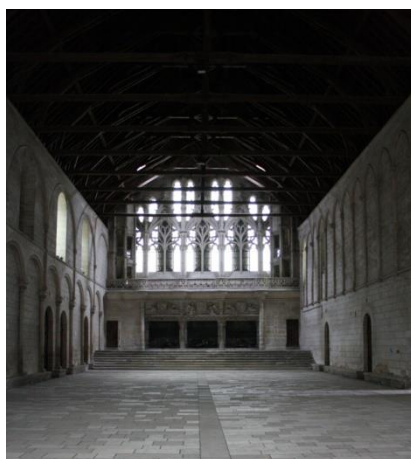


Рис. 179. Каминная стена в Пуатье

С большей роскошью возводили замки в период поздней готики – в конце XIV и XV веках. При Карле VI Безумном (1380-1422), его дяди, правившие от имени племянника страной, позволили себе неслыханную роскошь в собственных резиденциях. Жан Беррийский украшал свои резиденции в Бурже, Рьоме, Мёэн-сюр-Евре и Пуатье. Реставрируя

раннеготический дворец своих предков герцогов Аквитанских, он заказал каминную стену. В большом пиршественном зале была создана пятичастная композиция из ажурных окон с декоративными вимпергами. Перед ней располагался балкон для музыкантов с двумя винтовыми лестницами, расположенными на фоне крайних окон. Внизу, на небольшом возвышении был установлен трехчастный камин.

Превращением фортификационных сооружений в дворцовые занимался также племянник герцога Беррийского – герцог Людовиг Орлеанский. Он обновил 12 замков, самым роскошным из которых был Пьерфон.



Рис. 180 Папский дворец в Авиньоне

Впрочем, самым великолепным в это время был папский дворец в Авиньоне, мощное, сложное крепостное сооружение, окруженное башнями и высокими стенами. Авиньон стал резиденцией пап после 1305 г., строительство крепости здесь было начато при Бенедикте XII. Первый или как его называли Старый дворец начали возводить в виде 4 длинных крыльев, окруживших внутренний двор. У юго-восточного угла этого здания построили отдельное пятое крыло и башню Ангела. Позже дворец расширили, и, добавив к пятому крылу еще два блока, создали еще один двор – Гран-Кур. Дворец еще не отличался четкостью планировки, но расположение помещений вокруг дворов помогало организовывать его пространство. В целом архитектура выглядела сдержанной, но в интерьерах зодчие большое внимание уделили созданию комфорта. Большая капелла в южном крыле, достигавшая в ширину 16 м, лоджии по периметру окружившие внутренний двор, личные апартаменты папы: спальня и личный кабинет – все это были новшества, менявшие течение средневековой жизни.

Рост и расцвет городов выдвинули градостроительные проблемы. Если прежде их жизнь определяли церковные и светские феодалы, то с середины XIV в. инициатива в основании городов полностью перешла к королю. Монарх защищал юго-запад страны укрепленными городами – бастидами. Лучший пример среди них – Корд, основанный в 1229 году. Основу поселения составили две почти параллельные улицы, гибко откликавшиеся на особенности рельефа. Но там, где преобладал равнинный рельеф, градостроители внедряли принципы регулярной планировки. Почти правильное геометрическое расположение кварталов получили города Монпазье (основан в 1284 г.) и Миранд (1285 г.). Гибкую планировку мы видим в импозантном, окруженном прямоугольными стенами городе Эг-Морт в Южной Франции. Прямые улицы здесь тянутся к городским воротам, но их направление выбрано с таким расчетом, чтобы противостоять прибрежным ветрам.

Благодаря Людовику Святому значительно изменился замок Каркассон. Старую крепость на границе страны укрепили дополнительной стеной и рвом. Крепостные стены протянулись на 3 км, 52 башни замкнули оборонительную цепь в надежное кольцо. Надежность цитадели привлекла в город ремесленников и торговцев, которые вскоре обеспечили процветание

города.



Рис. 181. Монпазье



Рис. 182. Каркассон.

О развитии жилой архитектуры можно судить по Отелю де Клюни, парижской резиденции аббата Клюни и дому Буржа, который принадлежал богатому королевскому казначею Жаку Кёру. Дом был построен в 1445-1453 гг. по ассиметричному, но функциональному проекту: деловые и жилые помещения здесь разделял двор.

Самым великолепным общественным зданием готической Франции можно считать Дворец правосудия в Руане 1499 г., в котором успешно был применен «пламенеющий» стиль.



Рис. 183 Дворец правосудия в Руане.

4.2 Англия.

Крупнейшей страной после Франции по числу грандиозных сооружений готики является Англия. Здесь была создана своеобразная национальная художественная школа этого стиля. Наряду с единичным использованием воспринятого французского эталонного типа (в соборе Вестминстерского аббатства) Англия создала свой собственный тип, в котором архаичная традиция сочеталась с неожиданной свободой фантазии. Особенности стиля определило противоречивое взаимодействие двух соседей: исторически Англия самым тесным образом была связана с Францией, но с XIII в. ей пришлось формировать самостоятельное национальное самосознание: французские территории были утрачены, после Столетней войны прямые контакты почти прекратились, не малую роль сыграло возникшее соперничество между прежними союзниками.

Вот почему даже в готических сооружениях английские зодчие предпочитали насколько возможно сохранять местные англо-норманнские строительные традиции, видоизменяя французские образцы по своему усмотрению.

Периодизация английской готики следует очертаниям оконных проемов и рисунку их переплетов: ранняя (ланцетовидная) - датируется приблизительно 1170-1240 гг., зрелая (украшенная) – с 1240 по 1330 год, поздняя (перпендикулярная) относится к 1330-1530 годам.



Рис. 184-185. Собор в Кентербери. Фасад и центральный неф

В Англии при ранней централизованности власти не развивались ратуши и феодальные замки, но по-прежнему была велика роль монастырей. Они и определяли строительство соборов. Одним из первых готических опытов в Англии стал собор Кентербери. Он был резиденцией архиепископа Англии и центром процветавшего бенедиктинского монастыря, а

также местом поклонения Томасу Бекету, прежнему архиепископу Кентерберийскому, который был убит в своем соборе в 1170 году.

Для перестройки собора был приглашен французский архитектор – Гийом из Санса. Поскольку ему не удалось убедить монахов полностью заменить норманнский хор, пришлось создать над старой криптой и между сохранившимися стенами боковых нефов норманнского хора готическую конструкцию, вдохновленную Ланским собором и собором Парижской богородицы. Тем не менее, облик нового трехэтажного хора с реберным шестичастным каменным сводом, связками колонн, скульптурными капителями в виде листьев аканта, стрельчатыми арками и полукруглой галереей был необычайно впечатляющим.

Противопоставление пучков колонн из полированного черного пэрбекского мрамора более светлым стенам из каннского камня стало главным признаком английской готики.

Гийом из Санса в 1178 г. тяжело пострадал при падении с лесов. Его преемником в качестве руководителя строительства стал Вильгельм Англичанин, продолживший строительство в восточной части. По его проектам были созданы две капеллы для хранения реликвий св.Фомы. Капеллу св. Троицы разместили в самой высокой части здания, за алтарем в полукруглой апсиде, она вела к так называемому венцу – почти круглой в плане центральной капелле. Обе капеллы, украшенные великолепными двойными колоннами из разноцветного мрамора и витражами, тонкими опорами вдоль внешних стен, создающими «каркасный» эффект стали примером новаторства и подражания для всего государства. Так возникла типично английская восточная часть собора, т.е. легкое сочетание взаимосвязанных и в то же время не зависимых друг от друга помещений, в отличие от более слитной, цельной планировки помещений французских соборов.

Отклонением от французской нормы является и экстремально большая длина собора, которая еще в 1096-1130 гг. была увеличена вдвое (то, что Гийом из Санса сохранил, как в Ключи III, второй трансепт, усилило не готический, а скорее романский облик церкви).

Эти очевидные признаки стали основой традиции готической архитектуры Англии. Так, например, мы обнаруживаем второй трансепт в соборах Линкольна, Солсбери, Саутуэлла и Ворчестера. Типичными становятся крайне удлиненные нефы, разделение на отдельные комплексы помещений, иллюзионистское оформление, как в английской готике XVI в., и прежде всего декоративное использование элементов, которым во Франции придали бы, по крайней мере, больше логики. Возможно, длина и сложность частично вызваны тем, что в Англии одна и та же церковь могла выполнять различные функции и служить как монастырской церковью, так и собором. Это необычное сочетание можно обнаружить в Бате, Кентербери, Ковентри, Дареме, Или, Норвиче, Рочестере, Винчестере и Ворчестере.

Одним из первых крупных храмов, возведенных вслед за собором в Кентербери, стал собор в Линкольне, реконструированный после землетрясения 1192 года. Как и в Кентербери, в проект этого здания были включены два трансепта, деамбулаторий (первоначально – с отделенной центральной капеллой), трехъярусный профиль и – первоначально шестилопастные своды. Однако каждый из этих элементов был усовершенствован. Мастер-каменщик, работавший в Линкольне, явно стремился использовать все доступные архитектурные формы, при этом не повторяясь. В результате собор стал своего рода испытательным полигоном, более всего обогатившим английскую готику.

Самой своеобразной частью храма стал хор, получивший имя в честь своего заказчика, епископа Хью из Авалона. Джеффри де Нуайер, каменотес собора придумал пилястры с капителями, украшенными краббами, синкопированную двухслойную аркаду и так называемые «безумные своды». Количество лопастей в сводах хора Джеффри увеличил с шести (как было в Кентербери) до восьми. При этом каждый свод был разделен несимметрично: диагональные нервюры, расположенные друг напротив друга, расщеплены вдоль и сходятся в точках, находящихся к востоку и к западу от центра пролета. В результате образуется вытянутый ромб, простирающийся по диагонали от одного угла

пролета к другому. Другие две противоположные нервюры изгибаются так, что приходят в те же точки пересечения, формируя Y-образную фигуру. Через центры всех сводов проходит параллельно стенам еще одно ребро, объединяющее своды в непрерывную последовательность. Это сложное сооружение стало первым масштабным и богато декорированным нервюрным сводом английской готической архитектуры.



Рис. 186-187. Собор в Линкольне. Фасад и центральный неф

В проекте центрального нефа собора Линкольна другой, не менее одаренный архитектор подытожил новаторские достижения своего предшественника. Опорные столбы здесь отстоят друг от друга довольно далеко. Используются две формы пилястров из пурбекского мрамора: первые два опорных столба окружены пилястрами одного типа, следующие два – другого и так далее. Вообще декор нефа отличается высочайшим мастерством. Капители и консоли украшены английским «жестким» растительным орнаментом, в котором переплетены стилизованные бутоны, а листья и цветки словно бы клонятся под ветром. Здесь также «безумный» свод. Через все своды параллельно стенам нефа тянется продольное ребро. От каждой пяты свода веером поднимаются кверху семь нервюр, которые смыкаются с противоположными нервюрами на продольном ребре. «Безумные» идеи хора Сент-Хью обрели в центральном нефе систематическое воплощение, еще более яркое, чем в хоре. Кроме поперечных и диагональных, здесь использованы дополнительные нервюры – так называемые тьерсероны, или тройные нервюры. Среднее ребро тьерсерона соединяется с укороченными парами поперечных нервюр, так что образуется звездообразная фигура. Этот первый в Европе звездчатый нервюрный свод был завершен, по-видимому, к 1237-1239 года.

Примеру Линкольна сразу же последовали в соборе Или, пресбитерий которого, датированный периодом 1234-1252 гг., представляет собой прекрасное развитие нефа



Рис. 188. Свод хора Сент-Хью в соборе Линкольна

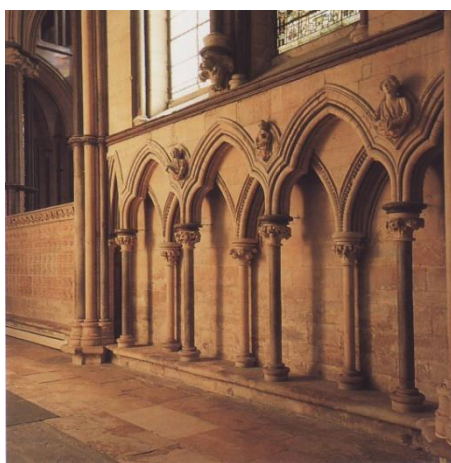


Рис. 189. Синкопированная двухслойная аркада

Линкольнского собора. Собор в Солсбери (1220-ок.1260) тоже испытал на себе влияние архитектуры Линкольна и Уэльса, несмотря на то, что местный архитектор не перенял своеобразие манеры Джеффри де Нуайера. Спокойствие и строгость, исходящие от Солсбери, отличают это сооружение от трех других крупных соборов в раннеанглийском стиле – Кентерберийского, Уэльского и Линкольнского.

Несмотря на то, что собор возводили примерно в одно время с собором в Амьене, различия между ними оказались огромными. Во-первых, строительство происходило в городе, а не на его окраине. Во-вторых, основным модулем в плане английского храма оказался прямоугольник: прямоугольной форме следуют нефы собора, просторный трансепт, пересекающий центральный объем прямо посередине, малый трансепт в восточной алтарной части, деамбулаторий. Прямоугольную форму получили готические хоры. Если во Франции возводили деамбулатории с венцом капелл, то в Англии использовали прямоугольные хоры. Это привело к возникновению плоского восточного фасада. Пространство интерьера таких больших прямоугольных храмов членится на части преградами.

Если французские сооружения были окружены открытыми контрфорсами и аркбутанами, то английские контрфорсы были спрятаны под крышами боковых нефов. С одной стороны, этот прием восходил к англо-норманнским традициям, с другой стороны, английские готические храмы были сравнительно низкими, поэтому английские зодчие сохраняли толстые стены, которые можно было расчленять на слои и пронизывать галереями и коридорами. По этим двум причинам и появлялась возможность строить каменные своды центрального нефа с низкими аркбутанами или вовсе без аркбутанов и контрфорсов.

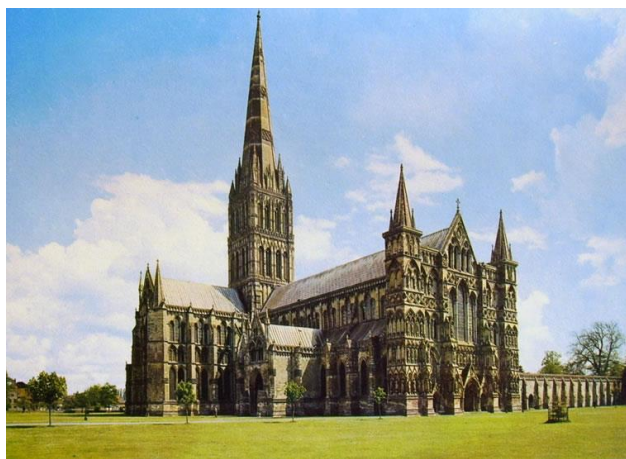


Рис. 190-191. Собор в Солсбери

Однако, проигрывая в высоте, английская готика наверстывала в протяженности, а также в изысканности декора. Старый собор Святого Павла в Лондоне достигал в длину 179 м, по сравнению с собором в Реймсе длиной 139 м. Также английские заказчики стремились к тому, чтобы в здании было как можно больше пролетов и чтобы декор был как можно более грандиозным и пышным. В соборе в Солсбери это проявляется в красочности строительных материалов: светлый известняк контрастирует с тонкими пилястрами, подоконниками и капителями из пурбекского известняка. Великолепное впечатление создают витражи и яркие росписи профилей арок и сводов.

Солсбери единственный крупный образец английской готики, строившийся по заранее разработанному единому архитектурному плану и являвшийся не реконструкцией здания, а совершенно новым сооружением. Его возвели на не застроенном ранее месте в один этап и позднее не достраивали, за исключением XIV в., когда над средокрестием воздвигли прекрасную башню с остроконечным шпилем. Именно они оптически связали воедино отдельные части собора.

Оба трансепта, порталный выступ на севере и прямоугольная восточная часть превратили Солсбери в классический образец излюбленной в Англии многочастной композиции. Однако, в интерьере строители добились сдержанности и простоты: границы между отдельными частями интерьера почти незаметны, в своде использованы четырехлопастные нервюры, оконные стекла первоначально были расписаны в технике гризайль. Подобная простота была характерна для юга Англии.

На юго-западе Англии сложилась еще одна школа. Ее основополагающим сооружением стал собор в Уэльсе. В отличие от вертикальной динамики интерьеров соборов Франции интерьер Уэльского собора кажется более спокойным, кроме того, опорные столбы

окрыжены колоннами, числом до 24, что по всей длине нефа вызывает впечатление сильного волнообразного движения. О возрождении англо-нормандского декоративного богатства свидетельствует пышно изукрашенный северный нартекс, датированный примерно 1210-1215 гг., и знаменитый западный фасад примерно 1220-1240-х гг. с 400 раскрашенными фигурами в нишах.

Растянутые фасады - еще одна отличительная черта английской готики. Архитекторы соперничали друг с другом, стремясь придать им более нарядный вид. На самом деле, западный фасад был связан со входом в собор условно. Еще со времен англосаксонского господства главный вход в храм в Англии располагался с боковой стороны, чаще всего – с севера. Поэтому большее внимание здесь уделяли не входным порталам, а башням, возвышавшимся по бокам от центрального нефа. В Уэльсе выступающие вперед контрфорсы создают ритмическое вертикальное членение стены фасада. По горизонтали тянутся в несколько рядов глухие аркады. Нарядность придает обильный скульптурный декор: пазухи арок украшены рельефами, контрфорсы – статуями святых в натуральную величину, и над всем сооружением доминирует статуя Христа, вершащего Страшный Суд.



Рис. 192-193. Собор в Уэльсе.

Следующим этапом в развитии английской готики стало строительство для Генриха III главной церкви Вестминстерского аббатства, начатой в 1245 г. В отличие от французских королей, английский монарх добился канонизации своего предка Эдуарда Исповедника (1042-1066). Новый культ должен был помочь правителю укрепить позиции английской монархии в соперничестве с могущественной Францией. Чтобы поднять свой престиж Генрих должен был превзойти лучшие французские образцы.

Вестминстерское аббатство должно было объединить в себе образы трех зданий, тесно связанных с шурином Генриха Людовиком IX Святым: коронационной церкви в Реймсе, гробницы Капетингов в Сен-Дени и Сент-Шапель в Париже.

Самая поразительная особенность Вестминстерского аббатства – это высота его хора – 32 м, выше всех английских храмов (высота Реймса – 38 м). Кроме того, в Вестминстере появились элементы «лучистого» стиля: галерею украсила ажурная каменная работа, верхний ярус центрального нефа лишился стенового коридора – теперь стена здесь стала тонкой. На фасадах трансептов появились большие окна-розы, пазухи которых также были украшены ажурной каменной работой. Стены высокого центрального нефа стали опираться на систему аркбутанов. А внутренние архитектурные детали насколько можно были украшены росписями и скульптурой. Весь собор был превращен в гигантский реликварий, вмещающий раку с останками Эдуарда Исповедника.

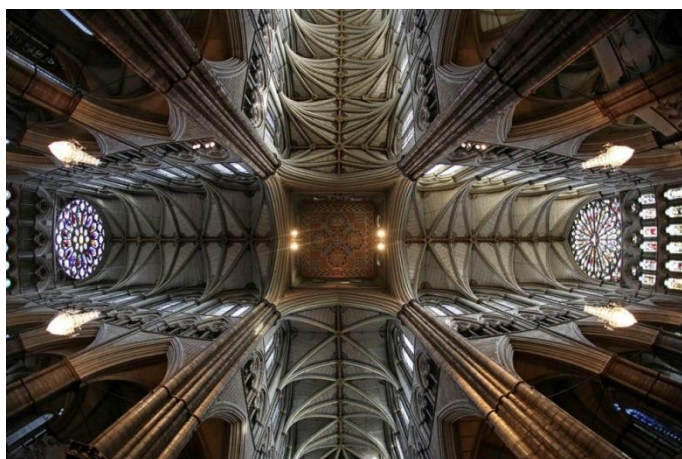


Рис. 194-195. Вестминстерский собор. Фасад и средокрестье

Однако обращаясь к французским образцам, строители делали это с явным английским акцентом. Архитектор, работавший над Вестминстером с 1245 по 1253 г. – Генри де Рейн, очевидно, происходил из Реймса в Эссексе, а не из Реймса. Так, английская традиция проявилась в далеко выдающемся трансепте и возникающем динамическом впечатлении, будто окна верхнего этажа отступают слишком далеко от стеновых ребер. Заметна она и в широкой галерее трифория, и в особом использовании поверхностей, что выражается в богатом применении пэрбекского мрамора, а также в декоративных аркадах с ромбовидным орнаментом, листьями и фигурными скульптурами.

Строительные работы в Вестминстере ознаменовали собой начало новой эпохи в истории английской архитектуры. Здесь воплотилось так много новых идей, что английские зодчие смогли черпать вдохновение из этого источника в течение целого столетия. Но главными были новые возможности для декоративной отделки храмов. Ажурная каменная работа теперь использовалась не только в окнах, но и на стенах. Кроме того, стала разрабатываться

идея тесного слияния архитектурных форм со скульптурными в рамках единого произведения искусства. Вскоре в такую единую структуру включился и свод: стали использовать художественные модели сводов со сложным декоративным рисунком нервюр, уже разработанным в соборе Линкольна. Таким образом, «украшенный» стиль ориентировался главным образом на нововведения в декоре архитектурных элементов. При этом параллельно развивались две разновидности «украшенного» стиля, различившиеся по формам ажурной каменной работы. Геометрический стиль, основанный на вестминстерской традиции, следовал образцам геометрического орнамента, характерного для французского «лучистого» стиля. А приверженцы «криволинейного» стиля исследовали на основе новой килевидной (двускатной стрельчатой) арки декоративные возможности плавных, скругленных, текучих линий орнамента.

Во второй половине XIII в. под влиянием Вестминстера возникло множество новых храмов. Отдельные элементы Вестминстерского собора – такие, как окна в форме треугольников со скругленными углами, – заимствовали зодчие Херефорда и Личфилда.

Восьмиугольный (вестминстерский, законченный в 1253 г., зал собраний (зал капитула) Генри из Рейнса послужил моделью для зала капитула в Солсбери, воздвигнутого в 60-70-х гг. XIII в. Оба эти зала напоминают изысканные застекленные клетки: почти всю поверхность стен занимают огромные окна. Центральные средники окон в Солсбери настолько тонки, что в ярком солнечном свете их почти невозможно разглядеть.

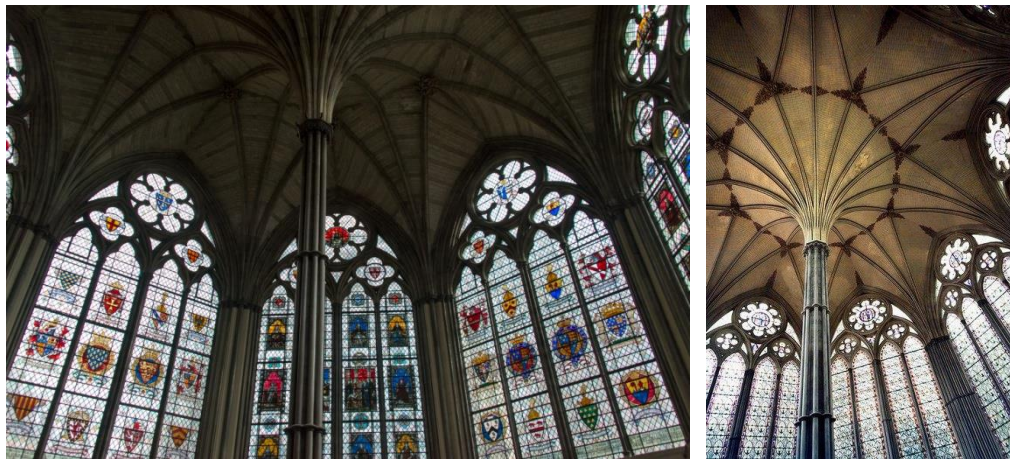


Рис. 196-197. Зал капитула в Вестминстерском соборе и в Солсбери.

Новым декором был украшен зал капитула собора в Йорке.

В Линкольне в 1256-1280 гг. к хору в восточном направлении пристроили так называемый «Ангельский хор», помещение, в котором собирались установить реликвию с останками недавно канонизированного епископа Гуго. Здесь ажурная каменная работа с геометрическим орнаментом оформила не только проемы окон, но плоскую восточную стену. В результате высокие узкие окна с ажурным декором на восточной стене образовали эффектное соответствие окнам западного фасада.

Новые идеи предложили зодчие Юго-Западной Англии. Зрелая готика проявилась здесь в уникальной планировке соборов Эксетера и Бристолья, в зале капитула Уэльса, в башне, хоре и капелле Марии в Или и в портале Сент Мери Редклифф в Бристоле.

В Бристольском соборе разработали совершенно новую, уникальную интерпретацию формы зального храма. Широкий центральный неф сообщается с узкими боковыми посредством высоких и широких арок. Своды расположены под прямым углом к центральному нефу. Подобно цилиндрическим сводам ранних цистерцианских церквей, каждый пролет боковых нефов перекрыт четырьмя нервюрными сводами, небольшими по размерам; своды эти опираются на поперечные арки, гораздо более низкие, чем арки аркады в центральном нефу. Однако пазухи арок в боковых нефх украшены ажурной работой, а по

бокам – зубчатым фризом. Над сводами оставлено открытое пространство, некоторые лопасти отсутствуют, благодаря чему можно заглянуть в соседний пролет. В результате поперечные арки в боковых нефах похожи на связанные между собой мосты.



Рис. 198. Зал капитула в Линкольне



Рис. 199. «Ангельский хор» в Линкольне

Также необычна конструкция зала капитула в Уэлсе. В основе ее не стеклянная клетка, а богато украшенный свод. Гигантский купол свода с многочисленными тьерсеронами опирается на мощную центральную колонну.

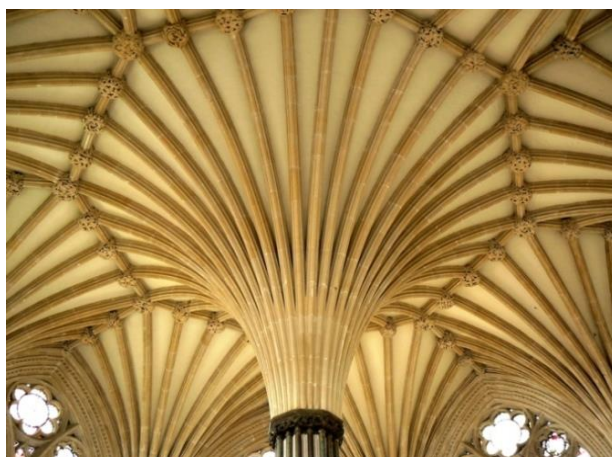


Рис. 200. Зал капитула собора в Уэлсе

Также оригинально был решен свод во время реконструкции 1280 г. собора в Эксетере. Он с низкой пятой, состоит, как может показаться, только из нервюр. Он воспринимается как изолированный орнамент, а не как логичное завершение декорации нефа. Объемные нервюры похожи на пальмовые листья, поскольку из одного импоста отходят до 11 ребер – больше, чем в любом предшествующем здании.

Свод центрального нефа Эксетера выглядит самым изысканным тьерсеронным сводом. С его плотным рисунком великолепно гармонируют ступенчатые аркады и опорные столбы, окруженные многочисленными пилястрами. Окна, украшенные ажурным орнаментом, выполнены в исключительно пышном стиле, причем каждая пара окон отличается от соседних.

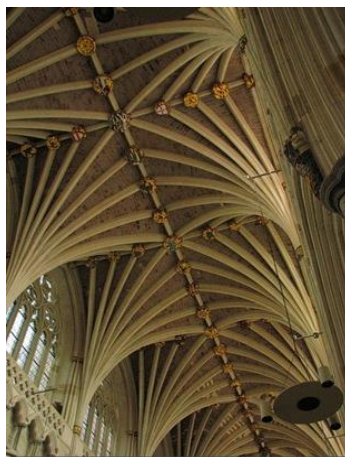


Рис.201-202. Собор в Эксетере. Фасад и свод

С 1316 по 1342 год в Эксетере работал мастер-каменщик Томас из Уитни – один из самых одаренных зодчих того времени. Он проводил реконструкцию центрального нефа, западного фасада и хора. Работая над алтарной преградой, он ввел еще важные новшества – килевидные арки, выполненные в разных стилях, и новую структуру нервюрного свода с льернами. Льерн – это дополнительное ребро на нервюрном своде, которое в отличие от тьерсерона не связано с пятами свода. Благодаря льернам удалось разработать еще более сложные узоры нервюр.

Западный фасад собора в Эксетере (1329-1342) с большим центральным окном, в ажурном декоре которого отразился переход от геометрического орнамента к криволинейному, принадлежит к числу плоских фасадов, типичных для поздней готики.

Нельзя не упомянуть также свод нового хора в Уэлсе, созданный Томасом из Уитни. Используя вытянутый восьмиугольник в плане капеллы, он украсил ее свод звездчатым рисунком нервюр. А соединяя восьмиугольную площадку капеллы с прямоугольным деамбулаторием, окружающим хор, применил взаимопроникновение пространственных

ячеек: опорные столбы в деамбулатории образуют шестиугольник, восточная сторона которого совпадает с западной стороной восьмиугольника капеллы, а в своде центр решен как звездообразный шестиугольник.

Результатом игры с пространством английского зодчего стали нервюрные своды, структура которых пренебрегала конструктивной логикой. Нервюры оплетали свод так, что возникал декоративный орнамент, в большинстве случаев в форме звезды, а в своде хора убрав диагональные или продольные ребра архитектор превратил свод в сплошной орнаментальный рисунок из причудливых ромбов разного размера.

Последним новшеством в Уэльсе стали необычные арки средокрестия, которые были добавлены в 30-е гг. XIV в. для усиления поддержки башни. Они напоминают пересекающиеся килевидные (персидские) арки и соединены друг с другом вершинами («опрокинутые арки»). Подобная система выразительно подчеркивала диагонали в английской готике (рис.191)

Фантастичны как декор, так и конструкция шестичастного северного портала приходской церкви Сент Мери Редклифф в Бристолье, датированного примерно 1325 г. По-восточному украшенный портал состоит из шести арочных звеньев. Бристоль был одним из важнейших портов разветвленных торговых контактов с востоком – факт, который объясняет богатейшее скульптурное украшение этого экзотического портала, а также присутствие в архитектуре луковичных форм и нервюрных сводов, расположенных в форме звезды.



Рис. 203. Собор в Или. Восьмиугольник над средокрестием

Высшая ступень английской готики, по крайней мере в отношении отделки интерьеров, достигается в соборе в Или, где свободное пространство средокрестия, возникшее в результате обрушивания норманнской башни, очевидно, дало импульс к созданию центрального помещения диаметром более 20 м, завершеного новой восьмиугольной башней. Архитекторы украшенной готики отличались пристрастием к диагональной перспективе. Нигде эта пространственная драматургия не была выражена так сильно, как в ильском октогоне. Свет льется через четыре больших окна в гранях восьмиугольника, расположенных диагонально напротив друг друга, а также через фонарь наверху, ребристый свод которого образует живой звездчатый рисунок. Возникает впечатление, будто Уэльский зал капитула таинственным образом лишился типичной для архитектуры залов капитула центральной опоры, а вершина сводов была срезана, чтобы открыть расположенный над ним фонарь.

Церковь в Или была орденом собором, и хор монахов располагался непосредственно под башней в живописном очаровательном месте. Для сооружения мощного фонаря каменщики Или пригласили на помощь Уильяма Харли, придворного плотника из Лондона, поскольку дерево было тогда почти единственным возможным материалом для такой конструкции. Без сомнения, они знали о другом примере – завершеном ок. 1300 г.

восьмиугольном зале заседаний Йорка, где благодаря применению дерева для свода удалось отказаться от центральной несущей колонны. В Англии не особенно много каменоломен, но богатые лесные ресурсы, а также длительные традиции кораблестроения позволили плотникам в XIII и XIV вв. испытать свое мастерство в создании ряда деревянных сводов, имитирующих каменные. Восьмиугольный свод Или, датированный 40-ми гг. XIV в., относится к их удачам. Деревянные потолки, которые все больше украшались резными замковыми камнями, были более пригодны для дополнительной орнаментики, чем тяжелые каменные своды во Франции.

Последние три опорные звена на западной стороне хора Или были обновлены в 1328-1335 гг., поскольку получили повреждения при обрушивании башни. Они развили тему прилегающего ретро-хора, дополнив его новым богатым украшением, например сетчатым сводом и филигранным ажурным орнаментом эмпоров. Леди Чэпел, капелла Богоматери, начатая в 1321 г. и завершенная между 1335 и 1349 г., с огромным звездчатым рисунком сетчатого свода, с текучим ажурным орнаментом окон и волнообразной, проходящей вдоль всех четырех стен трехмерной аркатурой килевидного (персидского) профиля, является одним из прекраснейших примеров английского «украшенного» стиля.

«Лучистый» стиль, популярный на севере Англии, дал жизнь двум новым: «украшенному» стилю английской готики XIV в. и «перпендикулярному» стилю. Последний назван так, поскольку и в схеме конструкций, и в схеме декора преобладает прямой угол и система базируется на ритмическом чередовании вертикальных, заканчивающихся стрельчатыми арками, элементов. «Перпендикулярный» стиль можно понимать как реакцию на «украшенный». Устав от текучих линий, каменщики ввели новый мотив декора – «панель», узкий, вытянутый прямоугольник ажурного кружева, увенчанный маленькой аркой с остrokонечным навершием. Панели, покрывая стены, арочные проемы и окна, образовывали геометрически правильную решетку. Такая упорядоченность резко противостояла буйной игре воображения, отличавшей «украшенную» готику.

История «перпендикулярного» стиля начинается с капеллы Св. Стефана в Вестминстере, построенной для Эдуарда I в сознательном соперничестве с Сен-Шапель. Длительный период строительства делится на три этапа: 1292-1297 гг., 1320-1326 гг. и 1330-1348 гг., причем в течение последнего периода были возведены своды и верхний этаж. От капеллы в настоящее время сохранилась только сильно отреставрированная крипта.

Несмотря на то, что в первую очередь это был памятник «украшенного» стиля, с излюбленными килевидными арками, богатой росписью и, возможно, первым сетчатым сводом в крипте, капелла создает впечатление облицованной каркасной конструкции. В период с 1332 по 1349 г. в развитии подобного типа был сделан еще один шаг при строительстве зала капитула и крытой галереи – оба сооружения ныне разрушены – старого собора св. Павла в Лондоне. Архитектором был Уильям Рамзей, который уже участвовал в строительстве капеллы св. Стефана. В соборе св. Павла особенно бросалась в глаза жесткая стержневая каркасная система, которая стягивала окна и стены. Кроме того, был использован самый ранний, типичный для «перпендикулярного» стиля прямоугольный ажурный орнамент, многократно тиражирующий мотив стрельчатой арки. Начиная примерно с 1330 г. в Англии на ближайшие двести лет установилось господство «перпендикулярного» стиля.

Элементы перпендикулярности появились также в Глостерском соборе, в период обновления южного трансепта (1331-1337) и хора (ок. 1337-1350). Возможно, что хор планировался как рака для мощей короля Эдуарда II, убитого в 1327 г. и являвшегося кандидатом на канонизацию, подобно Эдуарду Исповеднику. Самое удивительное в Глостере то, что стены построенного в XI в. хора в значительной степени сохранились под облицовкой из декоративных арок и вертикальной стержневой системы, ювелирной резьбы и ажурного камня.

Свод над хором Глостера еще относится к сложным разновидностям сетчатых сводов с бесчисленными мелкими побегам, отпочковавшимися из замковых камней. Но через

некоторое время была изобретена схема свода, лучше гармонировавшая с узкими ячейками стены. Это был веерный свод, который представлял собой в принципе всего лишь перенос мотива облицовки массивной полусферы декоративными арками. Происходило разветвление объемных нервюр, которые, хотя и похожи на настоящие, на самом деле не являются функциональными. Веерный свод – последнее выражение пристрастия англичан к декоративным рисункам свода. Конструкция таких мощных, покрытых орнаментом сводов облегчалась тем, что в Англии придерживались многопалубной техники кладки, обеспечивавшей достаточную прочность. Время первого появления веерного свода не зафиксировано, но в этой связи часто упоминается восточный флигель клуатра Глостера, перекрытый сводом в период с 1331 по 1357 гг.



Рис. 204 Веерный свод в соборе Глостера

Организованная структура нового стиля прекрасно видна в конструкции и декоре восточного окна Глостера. При площади в 185 кв м оно на тот момент было рекордсменом среди храмовых окон. Благодаря прямоугольным панелям появилась возможность доводить окна, поверхность которых состояла исключительно из стекла, до самого свода, воплощая мечту основателей готического стиля: создавать интерьер, полностью залитый солнечным светом.



Рис. 205 Часовня Королевского колледжа в Кембридже

Новый репертуар архитектурных форм, разработанный в Глостере, открыл перед английскими зодчими массу неожиданных возможностей. Панель превратилась в стандартный элемент английской архитектуры. Эта форма оказалась чрезвычайно гибкой: во-первых, ее легко было воспроизводить, во-вторых, ее можно было использовать для

покрытия поверхностей любого размера. Более того, она выигрышно отличалась от всех разнообразных индивидуальных форм «украшенного» стиля тем, что была проста в изготовлении и позволяла рационализировать производственный процесс. Вскоре панели стали применяться во всех разновидностях архитектурных и отделочных работ, как в крупных, так и в малых формах архитектуры, как в храмовом, так и в светском зодчестве.

В стиле поздней готики были последний раз реконструированы соборы Вестминстера (свод и окно центрального нефа) и Кентрбери. Но в XV и начале XVI веков лучшие строительные проекты разрабатывались для менее масштабных форм храмового зодчества, таких как часовни и приходские церкви, а также для зданий университетских колледжей в Оксфорде и Кембридже.

Королевский колледж Кембриджа и его капелла были построены в 1441 г. на пожертвования Генриха VI. Однако завершение работ задержалось из-за войны Алой и Белой Розы между домами Йорков и Ланкастеров и связанных с ней династических перемен. Реагируя на излишества «украшенного» стиля, Генрих VI заменил планируемый сетчатый свод на веерный, выполненный по проекту Джона Уостелла. Кажется, что огромный вес затянутого нежной сеткой каменного свода покоится только на стеклянных стенах, поскольку капелла построена по образцу Сент-Шапель. В действительности же вес переносится снаружи на мощные контрфорсы, которые, однако, не бросаются в глаза, т.к. закрыты соседними капеллами.

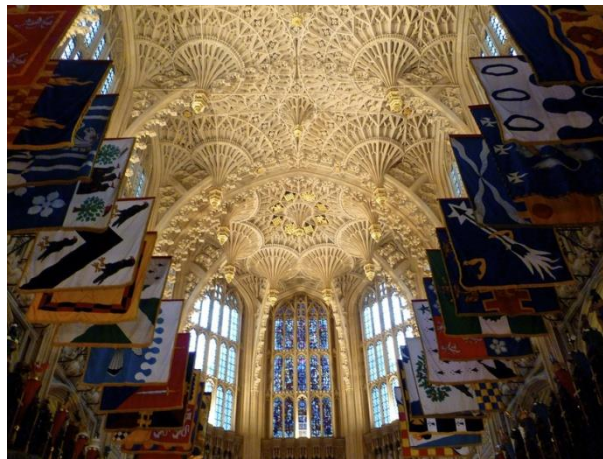


Рис. 206. Капелла Генриха VII в Вестминстерском аббатстве

Еще более сложной была капелла Генриха VII, построенная в восточной части Вестминстерского аббатства в период примерно между 1503 и 1512 гг. на месте бывшей капеллы Девы Марии, датированной 1220 г. Генрих VII, первый король из династии Тюдоров, пожертвовал на ее строительство в надежде, что после его смерти здесь будут проходить богослужения за упокой его души. Часовня была религиозным и в то же время политическим памятником, с помощью которой, король демонстрировал свою власть и законное правление дома Тюдоров.

Пышно украшенный орнаментом свод в капелле Генриха VII дополнительно украшен подвесками, т.е. замковыми камнями. Подвески имеют вид развернутых шаров и удерживаются подпружными арками, вершины которых исчезают за сводом. Внутренние стороны этих подпружных арок, оформленные в виде рюшей, как и пышное украшение капеллы в целом, напоминают «пламенеющий» этап французской и испанской готики. Кроме того, вес несут восьмиугольные башенки, которые снаружи облицованы горизонтальными прямоугольными плитами и вместе с эркерными окнами с трехчастным ажурным орнаментом создают впечатление волнообразного движения камня и стекла вверх и вниз. Замаскировав технические приемы, зодчие усиливают впечатление невесомости перекрытия и воздушности интерьера.

Среди памятников английской готики нужно отметить приходские церкви, возводившиеся на средства богатеющего купечества. Обычно каменные своды были слишком дороги для приходских церквей; здесь обрела свое высшее воплощение традиция деревянных стропильных ферм периода «перпендикулярного» стиля с балочно-подкосным потолком или шпренгельная балочная система, усиленная дополнительной стержневой (ригельной) конструкцией. Больше всего приходских церквей в стиле «перпендикулярной» готики можно встретить в графствах Суффолк, Норфолк и Кембриджшир. К числу самых эффектных принадлежит приходская церковь Святой Троицы в Лонг-Мелфорде (1460-1496), а также церкви Нидэм Маркет и Вимондэм в Восточной Англии. Первое упоминание о «балочно-подкосной» крыше, т.е. крыше, арки и контрфорсы которой усилены горизонтальными ригелями, выходящими из стен, обнаруживается в датированном серединой XIV в. паломническом зале в Винчестере.



Рис. 207. Замок Карнарвон в Уэльсе

Претерпела изменение и замковая архитектура. Лучшие средневековые замки на Британских островах были построены при Эдуарде I (1272-1307) в Уэльсе. Этот король в результате длительной военной кампании покорил населенный кельтами полуостров к западу от Англии и, стремясь упрочить здесь свою власть, выстроил вдоль северного побережья цепь мощных крепостей. Итогом этой впечатляющей демонстрации силы – как финансовой, так и технической, – стали 17 замков, часть которых принадлежит к числу самых значительных произведений европейской замковой архитектуры. Для осуществления этого замысла король пригласил из Савойи мастера-каменщика по имени Жак де Сен-Жорж д'Эсперанш. При любой возможности этот архитектор отдавал предпочтение симметричному плану здания с несколькими концентрическими поясами стен, с круглыми угловыми башнями и с воротами-бастионами. Эти внушительные крепости отвечали новейшим военным и техническим стандартам и предназначались главным образом для демонстрации мятежным валлийцам могущества и превосходства Англии.

Как только фортификационное искусство стало привилегией королевской власти, планировка замков, оставаясь регулярной, приобрела более выгодные очертания. Главный акцент с донжона перенесли на стены, укрепленные башнями. Больше внимание стали уделять удобствам. В Карнарвоне, в 1283 году за стенами замка был основан новый город, селиться в котором позволялось только англичанам. Здесь расположилась резиденция английских властей Северного Уэльса. Символы державной мощи англичан можно встретить в Карнарвоне буквально на каждом шагу. Сильно вытянутый в плане замок с восьмиугольными сторожевыми башнями расположен на самом берегу моря. Отличительная черта его каменной кладки – чередование узких полос красного песчаника и светло-серого известняка. Как многоугольные в плане башни, так и полосатая кладка были скопированы с весьма достойной модели – позднеантичной городской стены Константинополя (5 в.)

с традицией Византийской империи подчеркнута также в пластическом декоре парапета зубчатой стены, которую англичане украсили скульптурными изображениями орлов: Карнарвон по замыслу Эдуарда должен был стать «северным Константинополем», а сам английский монарх – повелителем всего христианского мира.

Не удивительно поэтому, что в замках стали возводить комфортные дворцовые комплексы: в конце XII в. был построен дворец Виндзор; большой зал с высокими аркадами и стройными опорами был выстроен в Винчестере; в XIV веке переоборудовали дворцовый холл в Вестминстере.



Рис. 208. Зал в Вестминстере

Вестминстерский зал (сейчас место заседаний парламента) - один из важнейших залов Англии, сохранившихся до наших дней. Внешние стены его были сооружены еще в период правления норманнского короля Вильгельма Рыжего (1087-1100). В 1394-1401 гг. по распоряжению Ричарда II зал был реконструирован по проекту придворного мастера-каменщика Генри Джевеле. Шпренгельная система деревянного потолка была установлена придворным плотником Хьюго Херландом. Это одна из первых и обширнейших в Англии крыш с подбалочниками, достигающими в длину почти 20 м.

Залы для отдыха и общения появились даже в замках и сельских резиденциях. В эпоху позднего средневековья в светской архитектуре Англии возобладала тенденция к художественному воплощению идеалов уютной семейной жизни. По окончании Столетней войны между Англией и Францией военные и технические задачи отошли на второй план. Центром жизни знати стал зал. Типичный зал представлял собой огромное, прямоугольное в плане помещение с большими окнами и нишами. У одной из коротких стен зала помещался высокий стол на козлах; в противоположной части были двери, ведущие в подсобные помещения. Последние отделялись от зала коридором и стеной, служившей для защиты от сквозняков. На одной из стен зала обычно располагался балкон для музыкантов.

Развитие общественной жизни в стране вызвало появление университетских колледжей (Оксфорд -1249, Кембридж -1284), при создании которых использовали опыт монастырского строительства. К сооружениям, возводившимся с благотворительной целью, принадлежали госпитали (госпиталь Сент-Мэри в Чичестере, кон. XIII в.), строились также каменные гостиницы.

4.3 Германия

В Германии готика появилась во второй четверти XIII в. Её становление пришлось на сложный период в жизни страны. Созданная германскими королями Священная Римская империя распадалась на ряд самостоятельных княжеств. С 30-х гг. XIII столетия начался закат немецкого рыцарства, а с ним – и феодальной рыцарской культуры. Подъем городов

достиг расцвета позже, в XIV и XV вв., и сопровождался уже новыми устремлениями в немецкой культуре. Вот почему «французская манера» лишилась в Германии своего ликующего оптимизма. Немецкие мастера ощутили в готике в первую очередь ее беспокойный мятущийся дух. Отражая сложные конфликты в жизни страны, они резче подчеркивали контрасты, заостряли экспрессию образов, с большим рвением стремились достичь идеального образа в архитектуре. Возможно, поэтому черпая вдохновение из самых разных источников, зодчие соединяли все новые художественные приемы с местными традициями, добываясь самых неожиданных результатов.

Проникнув в страну, новый стиль широко распространился в немецких землях. В западной части страны, тесно связанной с Францией, проявлялись черты французского наследия, в восточной – стремились к синтезу новых и традиционных черт, смело обращаясь к экспериментам.

Однако, как только местные мастера освоили основные готические приемы, новый стиль стал восприниматься как свой собственный, а в позднее время его даже считали естественным воплощением немецкого национального духа.

Не затрагивая идеологические проблемы, нужно признать, что именно немецкие мастера приблизились к воплощению идеального готического собора: они смогли создать оригинальный тип кирпичной готики и более глубоко освоили технические проекты и главные архитектурные принципы этого стиля.

Первые сооружения в новой манере появились в Германии благодаря цистерцианцам: главный центр этого хорошо организованного и централизованного монашеского ордена находился в Бургундии. Первоначально в монастырях, возникавших на территории Германии, полноценного заимствования французской готики не наблюдалось: с элементами нового стиля смешивались местные традиции. Так, церковь в Маульбронне (Швабия) еще целиком выдержана в романском стиле, однако окружающие ее постройки свидетельствуют о росте влияния готики: портик церкви, достроенный к 1220 году, перекрыт нервюрными сводами с полукруглыми арками. В возведенном чуть позже рефектории, оснащенный двумя боковыми нефами, уже использована стрельчатая арка.

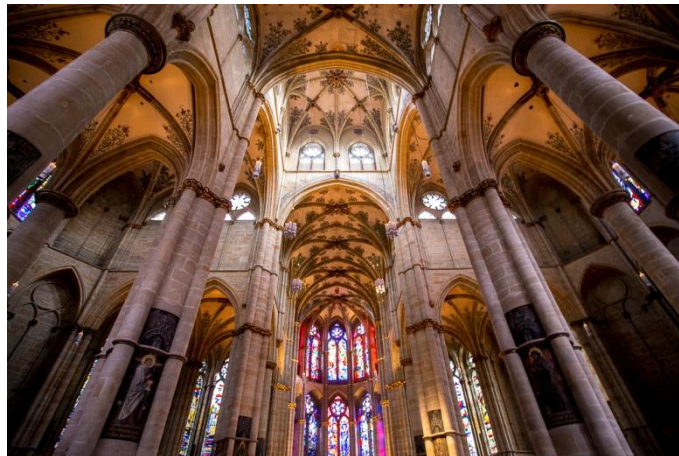


Рис. 209 Церковь Богородицы в Трире

Синтезом традиции и новаторства стала церковь Богородицы в Трире 1235-1253. Её построили на южном фундаменте бывшей двойной церкви римской эпохи. Строительство началось в 1235 году при архиепископе Теодорихе, завершилось же оно в 1260 году, во времена правления его преемника, Арнольда фон Изенбурга.

Традиционные детали здесь: круглая арка портала и высокая башня средокрестия. Особенностью сооружения стал центрический план: равноконечный крест, перекрытый нервюрными сводами, с двумя капеллами в каждом из углов. Такое расположение капелл не применялось во Франции, и было оригинальным созданием немецкого мастера. Необычный

план требовал и необычного профиля. Его сделали двухъярусным: высокий нижний ярус образован аркадами, ведущими в капеллы, а верхний, далеко не столь рельефный ярус состоит в основном из окон, застекленных только в верхней части. Тем самым создается впечатление, что весь интерьер разделен горизонтальной плоскостью на две крупные пространственные ячейки. Нижняя область выглядит чрезвычайно светлой и открытой по всем направлениям, а верхняя, имеющая четкую форму креста, оказывается гораздо темнее. Связующим звеном между этими двумя областями стал мотив двойных окон.

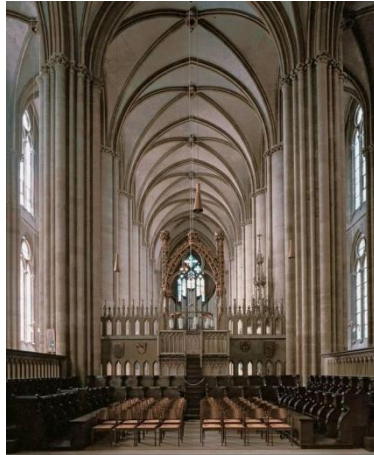


Рис. 210-211. Церковь Санкт-Элизабет в Марбурге

Церковь Санкт-Элизабет в Марбурге (ок.1235-1283) более четко определила черты немецкой готики. Вытянутое в плане здание имело равную высоту всех трех нефов. Такое решение получило название зального типа, оно разрушало принятое во Франции соподчинение частей храма, объединяло пространство интерьера. Восточная часть – хор и трансепт – образовывали трилистник (характерный для романского стиля Рейнской области) и придавали пространству центричность. Западный фасад украсили две одинаковые башни. Мощные ступенчатые контрфорсы и большие участки стен подчеркнули телесную сторону архитектуры.

Отношение немцев к французскому наследию видно на примере строительства собора в Кельне. Архиепископ Кельна Конрад фон Хохштаден задумал построить новый собор, достойный славы разросшегося торгового Кельна. Понимая, какую роль может сыграть новый собор в привлечении паломников, заказчик с самого начала ориентировался на классические французские образцы – Сент-Шапель и собор в Амьене. Большая пятинефная базилика в Кельне имеет трансепт, хор с обходом и венец капелл, в интерьере воспринята французская система стены. Однако, Кельнский собор – произведение немецкого зодчества.

В нем резче подчеркнуты контрасты. Грандиозность пространства ощущается не только благодаря внушительным абсолютным размерам, но и вследствие нарочитого перепада высот: средний неф в два с половиной раза выше боковых, на разных уровнях расположены неф и хор. В наружном облике здания контрастны сопоставления гладких поверхностей и декоративной резьбы. Однолинейность движения по вертикали усиливается мотивом повторяющихся от яруса к ярусу стрельчатых арок.



Рис. 212 Собор в Кельне

На северо-востоке страны, где было мало пригодного для строительства природного камня, в употребление с XII в. вошел кирпич. Северная Германия в эпоху готики стала ведущей областью кирпичного строительства. Применение кирпича, искусственного материала противопоставляло здание природной среде. Мастера умели использовать этот контраст, с большим тактом вписывая красный цвет и силуэт храмов в зелено-голубые тона равнинного северного пейзажа.



Рис. 213. Церковь Мариенкирхе в Любеке

Зданием, обозначившим переход к зрелой готики в кирпичной архитектуре была Мариенкирхе в Любеке. В кирпичном здании на первый план выступала плоскость стены, архитектурные членения приобретали характер рисунка на ее поверхности. Особенности материала наложили отпечаток на облик построенных зданий. Кирпич более хрупок, чем камень, он практически исключает обработку в процессе строительства; сложные профилированные детали должны быть заранее предусмотрены при формовке кирпича. Поэтому кирпичная кладка предопределила известное упрощение архитектурных форм.

Готика на севере Германии сохранила кубическую четкость объемов, любовь к гладким плоскостям. Стена не потеряла своего значения. Одновременно строители извлекали художественный эффект из различной фактуры и окраски кирпича, рисунка кладки, формованных профилей.

Важно отметить, что помимо материала на особенности церкви повлияли заказчики. Любек был крупным свободным торговым городом. Именно купцы выступили инициаторами строительства церкви. Противопоставив себя епископу, они воздвигли храм в самом центре города, рядом с ратушей. Не удивительно поэтому, что западный фасад получил горделивое стремление вверх. Обрамляющие его башни разделены на ярусы карнизами с орнаментом из четырехлистников и увенчаны треугольными фронтонами, встроенными в шатровые шпили. Корпус Мариенкирхе представляет собой широкую базилику без трансепта, но с деамбулаторием и венцом капелл; широкие боковые нефы, по-видимому, можно интерпретировать как наследие первоначального проекта зальной церкви. Боковые нефы здесь шире деамбулатория, в пятиугольной апсиде размещены три капеллы. Половина шестиугольного свода является частью капелл, вторая половина перекрывает деамбулаторий.

В профиле место трифория заняла непрерывная внутренняя галерея с ажурной балюстрадой и пинаклями; элементы, характерные для внешнего декора храмов, были использованы в убранстве интерьера. Верхний ярус центрального нефа оформлен в виде системы глубоких ниш, часть которых наглухо заложена кирпичом. При взгляде на ниши с окнами создается впечатление, будто вся эта система окружена снаружи стеклянной оболочкой.

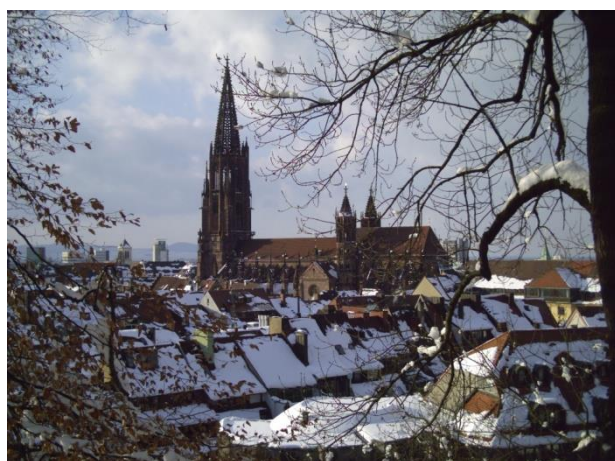


Рис. 214. Собор во Фрейбурге

В юго-западной Германии был разработан тип однобашенного собора. Храм во Фрейбурге-им-Брейсгау (1200-1513) предваряет высокая башня с восьмигранным ажурным шатром, который противостоит монолиту ее основания. Сам собор был начат в XIII в. в романских формах, в это же время возвели трансепт и основание западной башни. Затем для реконструкции храма пригласили опытных каменщиков из Базеля (Швейцария). Они постепенно разобрали части старой церкви (в еще оставшихся частях продолжала совершаться месса). К основному 3-нефному корпусу с трансептом прибавили дополнительную продольную трехнефную часть, обведенную 13 капеллами. Продолжая башню западного фасада, строители возвели восьмигранник и шпиль - между 1280 и 1320 годами. Когда строительные работы были, наконец, завершены, эта башня повсеместно заслужила славу красивейшей башни в мире. Несмотря на то, что башня только одна, она так монументальна, исполнена мощного порыва, что считается, что эта башня – «самое высокое и ясное откровение готической мысли».

В ее проекте четко просматривается влияние так называемого "плана Г" фасада собора

Кельна. Полый восьмигранник опирается на треугольные угловые подкосы, которые в плане образуют в совокупности восьмилучевую звезду. Агрессивная, угловатая и ни в коей мере не отвечающая принципам классической готики, форма этой башни подчеркнута переходом от нижней ее части к верхней - ярусом, которому придана форма двенадцатиконечной звезды. Верхняя часть также полая и соответственно не разделена на этажи. Высота этого пирамидального шпиля составляет 45 м. От его основания к вершине поднимаются восемь ребер. Кроме того, горизонтальными ребрами он разделен на восемь секций с чередующимися формами сквозного ажурного орнамента (в истории готической архитектуры это - несомненное новшество). Вся эта пирамидальная конструкция дополнительно укреплена железными шестернями, скрытыми в стене башни. Не довольствуясь даже столь причудливой архитектурной композицией, зодчий поместил внутри восьмигранника винтовую лестницу высотой в 33 м; более дерзкой лестничной конструкции в ту эпоху мы не встретим ни в одном здании. Несмотря на то, что ажурный шпиль собора Фрайбурга был завершён гораздо раньше, чем шпиль собора в Кельне, создать его едва ли удалось бы без опоры на средневековый кельнский чертёж: выполненный на пергаменте высотой около 4 м, план датируется приблизительно 1300 годом. Согласно недавно полученным археологическим данным, основание южной башни собора в Кельне было выстроено примерно через 50 лет после появления этого чертежа. В 1411 году башня достигла около 50 м в высоту. Фасад собора был разделен на ярусы. Четыре нижних яруса оформлены как пятиосные, несмотря на то, что фасад оснащен всего тремя порталами. Эти оси соответствуют пяти нефам здания (центральному и двум парам боковых). Пятый ярус представлен башенными шпилями. Плавный переход к восьмиугольному плану начинается на уровне третьего яруса. Выше этого уровня располагаются свободно стоящие этажи башни.

Задачи, которые в это время решали архитекторы, впечатляют своим размахом и сложностью. Так, например, в соборе в Фердене-на-Аллере близ Бремена выстроили первый в Европе многоугольный зальный хор, т.е. хор такой же высоты, как и все прочие части храма. Снаружи собор выглядит как массивный кирпичный блок с простой крышей. Но, несмотря на простоту формы, эту высокую двухскатную крышу построить было гораздо труднее, чем серию небольших крыш, так как для нее требовались особо длинные балки. Обращаясь к самым знаменитым моделям таким, как Кельн, церковь Санкт-Элизабет в Марбурге и др., зодчие доводили до совершенства собственные проектные решения. Так, для того, чтобы добиться эффекта безграничного пространства, зодчий собора в Фердене-на-Аллере создал хор, состоящий в плане из полупролета и полудекагона. Аркадные арки довольно широки, круглые опорные столбы окружены вплотную примыкающими к ним тонкими колонками.



Рис.215. Собор в Страсбурге

Еще одним важным центром развития готической архитектуры был Страсбург. Проектируя здание собора, архитекторы учли более ранние элементы здания: фундаменты прежнего здания XI в., размеры центрального нефа (ширина – 36 м, высота – 32 м). Однако при всем этом страсбургскому архитектору удалось создать самую современную для Германии той эпохи постройку, ориентированную в своих формах, в основном, на модель нового здания церкви в Сен-Дени. Оттуда были заимствованы такие мотивы, как опорный столб с непрерывно поднимающимися до самого свода пилястрами, застекленный трифорий и ажурный декор окон, а также ниши и глухая аркада в стенах боковых нефов. Однако ни один из элементов не был скопирован с модели Сен-Дени без изменений. Все они были преобразованы, усовершенствованы и получили оригинальные детали. Таким образом, даже заимствуя формы французской готики, немецкие архитекторы шли дальше, развивая их.

То же можно сказать о фасаде Страсбурга. Следуя «решетчатым» стенам церкви Сент-Урбен в Труа, в Германии поверхности довели до крайних форм при помощи «ажурного решета». Каждый портал постройки был расчленен на три слоя: на переднем плане расположили декоративный щипец, за ним – ажурную перегородку, и только затем – собственно стену. Даже гигантское окно-роза в центре фасада оказалось отделено от стены благодаря тому, что в пазухах помещены выступающие вперед кольца ажурной каменной работы.

Если центральный неф, тяготея к французским моделям, выглядел классическим – «умеренным», то фасад свидетельствовал о сдвиге в сторону новых и весьма необычных форм.

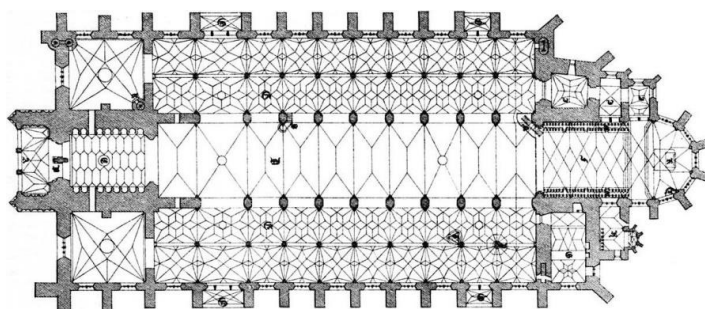


Рис. 216-217. Собор в Ульме. План и общий вид

Генрих и Михаэль Парлержи разработали проект для главной приходской церкви в Ульме. При высоте центрального нефа - 42 м – она стала одним из самых грандиозных европейских храмов. Ульрих фон Энзинген, изменивший замысел церкви, превратив зальный храм в базилику, добавил к церкви башню высотой 162 м.

Не будучи епископской церковью, ульмская не уступала даже крупнейшим соборам своего

времени, так как использовала типичные для соборов мотивы: конструкция свода ульмского хора была заимствована из собора в Праге, форма опорных столбов центрального нефа – из собора Аугсбурга. Когда зальная церковь была преобразована в базилику, хор оказался значительно ниже центрального нефа. Еще одна примечательная черта интерьера ульмской церкви – резко сужающиеся кверху стрельчатые арки, которые задают общую вертикальную устремленность композиции.

Зодчие обеспечили интерьер храма ровным естественным освещением, отказавшись от витражей, оставив основную массу стекол неокрашенной. Эта особенность, развиваясь на протяжении XV в., станет одной из отличительных черт немецкой храмовой архитектуры. Еще одна отличительная черта позднеготического стиля – сложность нартекса в западной части. Зал с высокими тройными арками располагается под мощной башней, которая, вопреки идеалам зрелой готики, вырастает из центра западного фасада. Позднее башня была покрыта большим количеством декоративных элементов. Восточные башни собора были построены только в XIX веке.

Семьи крупных немецких землевладельцев также оказывали свое влияние на архитектуру. Например, Виттельсбахи построили для себя 4 великолепных резиденции: в городах Ландсхуте, Ингольштадте, Мюнхене и Штраубинге. Везде помимо дворцовых комплексов они строили большие зальные церкви. Церковь Санкт-Мартин в Ландсхуте была названа историком архитектуры Эрихом Сталедером «квинтэссенцией гражданской гордости и княжеской представительности».

Достигнув 130 м в высоту, она стала высочайшей кирпичной башней мира. Строительство ее началось еще под руководством архитектора Ганса Штетхаймера. Верхние этажи башни, как сейчас полагают, создал мастер Стефан Пургхаузер. Стены башни сложным образом расчленены глухими и сквозными арками; многие ее детали выполнены из светлого камня. Стиль этой конструкции напоминает башни Нидерландов.

Интерьер церкви поражает необычным решением пространства. Ганс Крумменауэр приступил к возведению хора приблизительно в 1385 году, а Ганс Пургхаузер продолжил строительные работы в центральном нефе. Нэф состоит из девяти пролетов и оснащен двумя рядами тонких опорных столбов, которые при диаметре 1 м достигают 22 м в высоту. Свод спроектирован по образцу свода собора святого Вита в Праге: по центральной оси каждого опорного столба проходит тонкий скругленный пилястр, соединенный с нервюрами свода. Низкие капеллы в боковых нефах были сооружены на средства гильдий и богатых «отцов города».



Рис. 218. Церковь Фрауэнкирхе в Мюнхене

Передовые традиции были найдены при строительстве церкви Фрауэнкирхе Виттельсбахов в Мюнхене. Снаружи это глухо замкнутое здание напоминает крепость: башни здесь не украшены рядами остроконечных пинаклей, и ничто не отвлекает внимания

от компактной основной части здания. Здание целостно, производит впечатление уверенной, спокойной мощи. Простота объема объясняется тем, что в здании нет трансептов, оно создано по типу простой зальной церкви, по всему периметру расположены капеллы такой же высоты, что и центральный неф.

Луковицеобразные купола (1524-1525 гг.) несомненно, были задуманы как аллюзия на знаменитый иерусалимский храм («Купол скалы», в средние века его считали храмом Соломона).

Просторный интерьер производит поразительное впечатление. Весь интерьер залит светом, хотя окна спрятаны в нишах капелл, загорожены толстыми колоннами центрального нефа. Сложную форму имеет нервюрный свод.

Архитектуру этого здания невозможно назвать монотонной и серой; напротив, это великолепный образец творческого подхода к принципам готики в Германии.

Несмотря на то, что кирпич, казалось бы, не позволял использовать рельеф, как это было в каменных готических сооружениях, немецкие строители создали массу изысканных кирпичных композиций, украшая фасады храмов ажурным декором, вимпергами, краббами, декоративными средниками окон. Все кирпичные фронтоны восходят к фронтоны Мариенкирхе в Нойбранденбурге и декору церкви Санкт-Катарина в Бранденбурге.

Из культового зодчества изысканная кирпичная кладка была перенесена в светскую каменную архитектуру. Так, можно обнаружить мотив пронизанных сквозными отверстиями щипцов и изящных башенок любекских строений в проекте фасада ратуши в Тангермюнде (1420-1430) Хинриха Брунсберга.

Схожую конструкцию имеет наружная сторона Трептовых ворот в Нойбранденбурге, и здесь щипцы со сквозными отверстиями чередуются с тонкими башенками. Сказочно красив весь кирпичный оборонительный комплекс города: стена с 4 великолепными воротами, двойные крепостные валы и рвы, низкие ворота и надвратные башни, связанные с мостообразными внешними двориками, - всё сочинено очень нарядно, празднично. Похоже, чем меньше пользовались оборонительными сооружениями, тем более зрелищными и декоративными их создавали.



Рис. 219. Резиденция архидиакона в Висмаре

Отличный пример кирпичного здания со ступенчатым фронтоном – резиденция архидиакона в Висмаре, построенная в сер. XV в. Правда, фронтоном здесь имеет лишь один уступ, однако он оснащен амбразурами. Стена фронтона разделена на вертикальные секции глухими нишами и украшена круглыми окнами, ланцетовидными арками и непрерывными средниками. Особо следует отметить формирование своего рода «колоссального» стиля: ниши фронтона тянутся от верхней части здания вплоть до карниза над нижним этажом. Нижний этаж четко отделен от фронтона, представляя собой как бы его «основание»; роль границы выполняют карниз и геометрический фриз из глазурованного кирпича. Под

амбразурами боковых стен размещены невысокие аркады.

Особого внимания заслуживает факт развития комплексного архитектурного стиля, который сочетал в себе формы храмовой, фортификационной и жилой архитектуры.



Рис. 220. Крепость Мариенбург

В Мариенбурге (Мальборке), главной крепости рыцарей тевтонского ордена, сходным образом сочетались черты монастырской, фортификационной и дворцовой архитектуры. Первый камень в основание этой крепости был заложен во второй половине XIII в. Мариенбург был административным центром Тевтонского ордена, а с 1309 г. – резиденцией великого магистра ордена. Не считая укреплений, занимающих обширную территорию, крепость состоит из двух главных частей: Верхнего замка и Среднего замка, соединенных мостом.

Дворец великого магистра, расположенный в западном углу Среднего замка и выступающий за плоскость замковой стены, – один из лучших образцов светской архитектуры той эпохи. Главные его залы – Летний рефекторий и Зимний рефекторий. Двухэтажный Летний рефекторий оснащен рядами окон с крестообразными каменными переплетами. Каждое окно помещено между двумя контрфорсами, образующими ниши для пар гранитных колонн – главных несущих элементов конструкции. Колонны не обрываются на уровне верхнего этажа рефектория, но тянутся еще выше и завершаются лучковыми арками. Здание венчает парапет с амбразурами. Крышу в 1901 г. расширили, чтобы защитить эти ценные архитектурные элементы; но детали декора сохранились в неизменном виде: внешняя каменная резьба напоминает французскую, декор интерьера восходит к моделям скандинавских монастырей.



Рис. 221. Кельнская башня

Уникальное произведение светской каменной архитектуры – башня кельнской ратуши. Её иногда называют древнейшим «небоскребом» Европы. Соединив в себе функции донжона замка и ратуши, она выполняла множество функций. В подвале хранили городские запасы вина, на первом этаже размещались архивы и финансовое управление, на втором – зал совета, на третьем – дополнительный зал собраний, четвертый и пятый этажи были отведены под оружейные комнаты. Внутри шпиля башни находился колокол церкви Санкт-Михаэль. Все этажи были ярко освещены солнечным светом, который проникал через большие окна с крестообразными переплетами, помещенные в ниши с двускатным стрельчатыми арками. Во всю высоту «дом-башня» была украшена 24 статуями.

Через сто лет архитектор Ганс Бехайн Старший восстановил ратушу в Нюрнберге. В первую очередь, он ввел окруженный аркадой внутренний двор, возможно вдохновленный кастильскими двориками (например, в бургосском дворце Каса дель Кордон). Украшая фасад ратуши, зодчий адаптировал для него целый ряд форм храмового зодчества: многослойную стену, ажурные парапеты за рядами колонн, полукруглые арки ворот.

Еще более светскими стали выглядеть памятники архитектуры, задуманные для столицы Священной Римской империи – города Винер-Нойштадта. При Фридрихе III на территории замка была построена часовня Санкт-Георг, которая выполняла функции западных ворот, дворцовой часовни и зала собраний.

Замки в это время становятся предметом соперничества. Практические и символические преимущества их теперь тесно связаны с высотой здания.

Гогенберги, Цоллерны возводили свои замки на вершинах скал. В середине XII в. ветвь Цоллернов построив фамильную крепость на горном пике Гуммельсберг, даже изменила свою фамилию на Гогенцоллерн («Гогенберг означает «по-немецки» «высокая гора»).

Типичный замок был окружен оградой, стены которой опирались на массивные контрфорсы. Поверх стены проходила крытая дозорная дорожка; остальные части стены были защищены зубцами, чередующимися с амбразурами. Внутри замка можно было попасть через ворота с привратной башней. В углах стены и вдоль нее через определенные промежутки также возводились башни. Хозяйственные постройки и замковая часовня обычно располагались в непосредственной близости от таких башен: это обеспечивало большую безопасность. Главным зданием, где находились жилые покои, и приемные для гостей замка, являлся палас – немецкий аналог большого зала, выполнявшего те же функции в замках других стран. К нему примыкали стойла для скота. В центре двора высился донжон (иногда его размещали ближе к паласу, а подчас и вплотную к нему).



Рис. 222. Замок Лихтенберг

Замок Лихтенберг к северу от Штутгарта – один из немногих, полностью сохранившихся до наших дней средневековых немецких замков. По клеймам каменщиков его возведение датируется приблизительно 1220 годом.

Создавая для себя резиденции, немецкие аристократы все чаще объединяли их с городами. Так, в Хорбе Гогенберги построили замок на скальном выступе, нависающем над городским рынком. Решив защитить крепостной стеной и городскую церковь, правители объединили замок и город в одно целое. Благодаря этому в самом городе появилось много зданий, принадлежавших графу, что стимулировало развитие функций графского двора как социального института.

Похожий процесс происходил и в Ротенбурге. Как только Гогенберги построили для себя замок над городом, Ротенбург превратился в столицу Гогенбергов и оставался городом-резиденцией даже тогда, когда этот графский род угас.



Рис. 223. Дворец Альбрехтсбург в Мейсене



Рис. 224. Винтовая лестница дворца Альбрехтсбург

С усилением политической власти сеньоров, в архитектуре Германии появляются настоящие дворцы. В XV в. самым оригинальным из них считали дворец Альбрехтсбург в Мейсене. Его возводили по единому архитектурному проекту с четкой эстетической концепцией. Кроме того, в нем воплотился в высшей степени оригинальный подход к решению архитектурных задач: зодчий вплотную приблизился к границам возможного. План дворцового комплекса динамичен. Входом во дворец служит главная винтовая лестница, ведущая в главный корпус и в северное крыло. Из северного крыла открывается доступ в расположенную по диагонали к нему пристройку к северо-восточному углу. Из восточной стены дворца выступают пять сторон многогранника капеллы, а к западной стене пристроена большая винтовая лестница. Южная стена дворца примыкает к северной стене готического собора; в сочетании эти два здания образуют впечатляющий архитектурный комплекс, возвышающийся на холме над Эльбой. Сложенный из белого камня замок

195

отличается резкостью, угловатостью форм, своеобразным «экспрессионизмом». Гладкие стены членятся на ярусы лишь посредством простых карнизов, но зато они пронизаны большими «окнами-занавесами» в арках. Весьма эффектен также профиль крыши, где впервые в Германии были использованы мансардные окна.

В башнеобразном сооружении, примыкающем к западной стене дворца, помещается оригинальная винтовая лестница, которую видно снаружи через сквозные аркады. В конструкции этой лестницы, которая кажется невероятно пологой и плавной, следует отметить несколько важных инноваций: это изогнутые ступени, полая сердцевина и опоры в виде тонких колонок, «перетекающих» в перила. Все элементы лестницы, кроме ступеней сложены из кирпича. Ещё одно блестящее творение мастера Арнольда – «кристаллы» ячеистых сводов, почти лишенные нервюр. По контрасту с кирпичной лестницей стены сложены из камня. В полной мере великолепие ячеистых сводов раскрывается во внутренних помещениях замка – например, в покоях курфюрста. Единственный традиционный элемент здесь – скамья, идущая от стены. Во всех прочих отношениях эта комната производит причудливое впечатление футуристического шедевра.

Дерзкое новаторство в конструкции винтовых лестниц – отличительная черта немецкой готики. Самые интересные примеры решений – лестница для фрайбергской коллегиальной церкви мастера Ганса Виттена и двойная винтовая лестница в Грацском замке Максимилиана I.

Чтобы окружать себя роскошью и комфортом, немецкие аристократы вынуждены были приглашать к своему двору ремесленников и художников, затем дворы стали пополняться учеными и изобретателями. Так, замки, превратившись в города-резиденции, со временем становились культурными центрами. Правители основывали университеты, заказывали работы по строительству храмов и дворцов, определяли градостроительную политику.



Рис.225 Рыночная площадь в Нюрнберге

В XIV-XV вв. в городах начинают появляться архитектурные ансамбли. Ими становятся первоначально соборная и рыночная площади. Таковы ансамбли собора и Северикирхе в Эрфурте, рыночная площадь в Нюрнберге со знаменитым «Прекрасным фонтаном» (1385-1396 гг.).

Еще одной особенностью немецкой готики было использование более чем в 90 % средневековых построек деревянных конструкций. Фахверки были распространены в светской архитектуре почти повсеместно.

Фахверковая конструкция состоит из деревянного каркаса и наполнителя – глины или кирпичей, которыми заполняют промежутки между брусьями. Конструктивные элементы в ней выполняют одновременно и декоративную функцию. На каркасе из деревянных брусьев строили жилые дома, складские помещения, укрепленные здания, больницы, ратуши и даже маленькие церкви. До нашего времени сохранились такие памятники архитектуры, как

больница Святого Духа в Эхингене, дом на Кнохенхауэрштрассе в Брауншвейге.

4.4. Испания

Процесс укоренения готики на Пиренейском полуострове определили тесные географические и главным образом политические связи с Францией. Уже в XI в., когда христианская Испания только начинала освобождаться от арабского владычества (воевать с мусульманскими областями на юге Пиренейского полуострова ей предстояло еще до 1492 г.), ориентация на французскую культуру стала для нее эффективным средством реинтеграции с христианским западом. Важную роль в этом процессе играл французский монастырь Клюни, поддерживавший тесные контакты с папским двором в Риме; клюнийские монахи, в свою очередь, воздвигли у себя в аббатстве огромную церковь на испанские средства, добытые в войне с арабами. Еще одним источником французского влияния был паломнический путь, ведущий к Сантьяго-де-Компостелла.

Не удивительно, что готические преобразования в Испании начались с собора Сантьяго. Мастер Матео выполнил здесь главный портал (Портико де ла Глория), нервюрные своды, разработал в целом концепцию архитектурного проекта, трансформировав все французские элементы столь оригинальным образом, что в плагиате обвинить его уже не было возможным. Тем не менее, классическим готическим собором он не стал. Только с конца 20-х г.г. XIII в. в Испании стали возводиться готические соборы в Бургосе и Толедо.



Рис.226-227. Собор в Бургосе.

В 1221 г. заложен камень в Бургосский собор – первоначально эта базилика с сильно вытянутым с севера на юг трансептом без боковых нефов была также оснащена деамбулаторием с шестилопастными сводами и маленькими капеллами, как в Бурже. Оттуда

же был заимствован мотив опорных столбов в форме колонн, окруженных изящными пилястрами; стволы колонн поднимаются до самого верха стен центрального нефа. Восходят к модели собора в Бурже и такие мотивы, как высокий трифорий, увенчанный глухими арками, и небольшие сквозные отверстия в вершинах сводов над многоугольником хора. Однако назвать собор Бургоса точной копией собора в Бурже нельзя, поскольку испанский зодчий не смог воспроизвести систему двойных боковых нефов, уступами поднимающихся к центральному, - в Бургосе боковые нефы одинарные.



Рис. 228. Собор в Толедо.

Зато буржскую систему боковых нефов удалось повторить в конструкции архиепископского собора в Толедо, строительство которого началось сразу же вслед за основанием собора в Бургосе. Толедский собор ориентирован по преимуществу на ту же французскую модель, что и бургосский. В соответствии со статусом архиепископа Толедо, который носил титул примаза Испании, этот собор стал крупнейшей постройкой в Испании XIII столетия. Помимо центрального нефа, обрамленного двойными боковыми, он может по праву гордиться трансептом с боковыми нефами, благодаря которому он превзошел не только французский образец, но и своего испанского собрата в Бургосе. Кроме того, двойной деамбулаторий в Толедо первоначально был окружен еще и дополнительным венцом из 15 капелл, в котором прямоугольные капеллы чередовались с полукруглыми, что превращало этот собор в настоящего рекордсмена среди готических храмов. Чтобы связать 6 опорных столбов внутренней части хора с 18 углами радиально расположенных капелл, была использована сложная система сводов, в которой, начиная от центра, за каждым столбом располагался треугольный свод, а внутри его – большой прямоугольный.

Мастер-каменщик, руководивший строительством собора (известно, что его звали Мартин), не мог в данном случае последовать буржской модели. Он ориентировался на структуру внешней части деамбулатория в недавно начавшем строиться хоре собора в Ле-Мане. А мотив увенчанного розетками трифория во внутренней части деамбулатория уже встречался во многих небольших церквях в окрестностях Парижа, в которых, как в Толедо, верхний ряд окон центрального нефа располагался слишком низко, что не позволяло поместить окна в стрельчатые арки.

Архиепископский собор в Толедо можно рассматривать не только как слегка модернизированную версию буржского типа, но и как попытку интегрировать в едином здании весь спектр новейших достижений французской архитектуры, при этом по-прежнему не исключая из репертуара исламские элементы. Не вызывает сомнений, что этот собор был призван стать главным религиозным центром всего Пиренейского полуострова, а потому должен был если не превзойти соборы за пределами Испании, то по крайней мере не уступать им в великолепии. Неудивительно, что столь амбициозный проект удалось завершить только к концу XV в.



Рис. 229. Собор в Леоне.

Наверное, лишь один раз, в соборе в Леоне (начат около 1255 г.), испанский архитектор обратился к основной линии развития французской архитектуры. Выбор моделей для подражания в данном случае был не столь произвольным, как при проектировании собора в Толедо, однако леонские зодчие ориентировались преимущественно на те французские храмы, которые так или иначе были связаны с французской монархией. План хора здесь близок к реймскому образцу, а план западного фасада и фасадов трансептов с башнями, венчающими внешние боковые нефы, создан по модели фасадов трансептов королевской усыпальницы в Сен-Дени. Исключительное изящество интерьеров и большие окна, украшенные ажурной работой, снова напоминают о церкви Сен-Дени, хотя элегантность, с которой был воплощен декоративный замысел в Леоне, наводит на мысль о том, что моделью в данном случае послужила часовня Сент-Шапель. Тип опорных столбов можно описать как промежуточный между реймскими *piliers cantonnes*, с одной стороны, и продолжением ребер нервюрных - сводов в виде протяженных пучков, как в Сен-Дени, - с другой.

Таким образом, зодчий этого собора намеревался объединить в одном здании элементы, которые во Франции были распределены между несколькими зданиями, имевшими особое значение для монарха. В то же время осуществить это притязание можно было лишь за счет декоративных формальных художественных средств, так как собор в Леоне не был ни местом поведенья коронаций, ни усыпальницей святого покровителя всей нации, ни хранилищем каких-либо священных реликвий, игравших важную политическую роль.

Собор оказался наиболее гармоничным произведением испанской готики, хотя по сравнению с французскими храмами он более массивен, значительную роль в нем играют горизонтальные членения.

Климатические особенности, обилие солнечного света, местные строительные навыки, социальная среда и особенности литургии внесли коррективы в разработанную во Франции конструктивную схему и декоративное убранство. Большие многочисленные окна оказались в Испании лишними, стена сохранила свое значение. Особое положение церкви в стране отразилось на планировке церковных зданий. Хор все дальше выдвигался на середину нефа и отгораживался высокой богато декорированной стеной, вторая внутренняя стена окружала алтарь с расписным образом-ретабло.

Наиболее близкими к французским прототипам оказались соборы Кастилии. Король Альфонс X мечтал создать централизованное государство. Но осуществить свои планы король так и не смог, поэтому обращение к французской «лучистой» готике осталось неосуществленной попыткой поднять престиж королевской власти архитектурными средствами. Политическое поражение Альфонса X затормозило процесс распространения

готики в Кастилии.

Влияние исламского наследия, напротив, оказалось очень действенным, особенно в гражданской архитектуре.

В Испании еще в романскую пору построили такое множество замков-крепостей, что область Кастилья, получила от них свое название. Строительство было вызвано постоянными войнами. Мусульмане контролировали почти всю Испанию. Не удивительно, что утонченная художественная система мавров в конце концов, проникла в испанскую архитектуру. Мавританская ажурная восьмиконечная звезда вознеслась на сводах христианских соборов над готическими нервюрами. Восточными влияниями можно объяснить живописность фасадов соборов в Бургосе и Толедо. Пятинефный Севильский собор, воздвигнутый в нач. XVI в. на месте арабской мечети, с колокольной, перестроенной из минарета, больше разросшийся в ширину, чем ввысь, сам очень напоминал мечеть. Родился особый стиль «мудэхар», в котором сочетались и готика, и искусство арабского Востока. При взаимной национальной и религиозной вражде – произошло плодотворное переплетение культур. Мусульманских мастеров стали приглашать для строительства христианских церквей, не говоря уже о замках феодалов. Все это сыграло свою роль в становлении испанского художественного гения в эпоху Возрождения.

В Каталонии развитие готического искусства началось в конце XIII века. Более демократическая по сравнению с Кастилией среда каталонских городов обусловила тягу архитекторов к цельному и ясно обозримому пространству интерьера, которое бы подчеркивало единство общины. Доминиканская церковь Санта-Каталина в Барселоне, возведенная при покровительстве короля, подготовила почву для появления грандиозных зальных церквей Каталонии XIII-XIV вв.

Для Каталонии были характерны однефные церкви, в трехнефных соборах главенствовал центральный неф, боковые оставались, как правило, узкими. Во внешнем облике самых крупных каталонских соборов в Барселоне и городе Пальма-де Майорка преобладали кубические объемы и внушительная поверхность стен.

Сравнительно быстро была построена приходская церковь Санта-Мария дель Мар в квартале Баррио-де Рибера Барселоны. Она считалась храмом мореплавателей и купцов, которые не жалели средств на её возведение. Проектировали её, сменяя друг друга Беранже де Монтегю, Рамон Депюи и Гийом Метж.



Рис. 230 Санта-Мария дель Мар в Барселоне

Снаружи церковь получилась простой и цельной. Кирпичные стены резделили два карниза с отступами, внешние опорные конструкции сведены к арбутанам, выступающим за плоскость массивной стены на уровне верхнего яруса. Скромно выглядит даже западный фасад. Но интерьер буквально ошеломляет своим размером, простором, освященностью. Своды опираются на гладкие восьмигранные колонны, лепнина которых сведена к

минимуму, главную декоративную роль играют сами архитектурные конструкции.



Рис. 231 Церковь Санта-Мария дель Мар в Барселоне

Яркую страницу в историю испанской архитектуры вписали гражданские постройки Каталонии.

Барселона, столица объединенного королевства Каталонии и Арагона, стала центром развития архитектуры в направлении от религиозного зодчества к светскому. Первоначально церковные и светские власти планировали создать эффектный ансамбль строений внутри недавно возведенных стен «готического квартала»; красноречивое свидетельство тому – соперничающие между собой в тесном пространстве собор, королевский и епископский дворцы. Но вскоре город разросся, и ландшафт его пополнился дворцом парламента (Кортесов), ратушей, торговой палатой, зданием биржи, больницами и, разумеется, городскими дворцами знати, не говоря уже о верфях – гарантии господства на море.

В это время было возведено два поистине сенсационных светских здания. В 1359-1362 гг. Гийом Карбонель построил Сало дель Тинель – зал для аудиенций в королевском дворце. В этом монументальном сооружении поражает дерзкая конструкция крыши: стропильная крыша покоится на шести гигантских поперечных арках диаметром 33,5 м, почти достигающих до пола. Распор арок принимают на себя контрфорсы, вынесенные на внешние стены. Моделями для такой конструкции, встречающейся только в Каталонии, предположительно послужили dormitorio и refectorio некоторых монастырей (например в Санта-Круссе или Поблете). В более скромных вариантах эта же конструкция использована в архитектуре многих залов капитула.

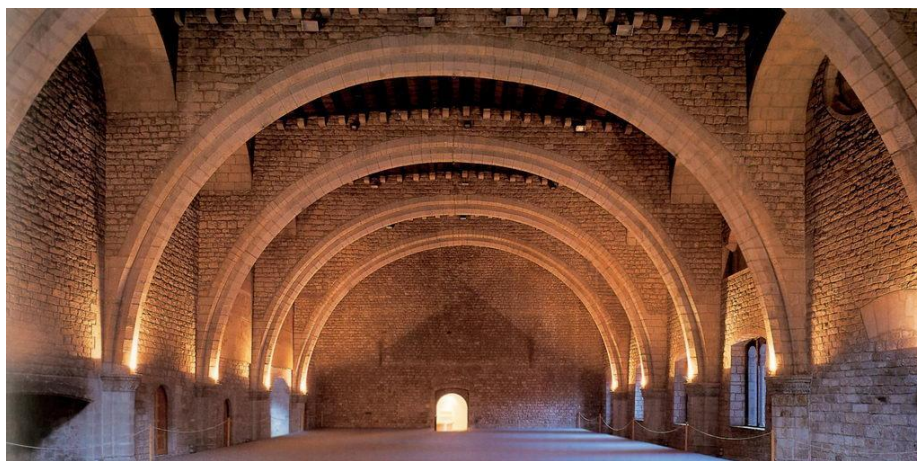


Рис. 232 Сало дель Тинель



Рис. 233 Верфи в Барселоне

Уникальным историческим памятником являются также барселонские верфи. В конце XIII в. арагонский король Педро 3 приказал выстроить новые верфи на месте устаревших. В результате в XIV в. открытые дворы с портиками и оборонительными укреплениями превратились в восемь параллельных крытых залов. Теперь в них одновременно могло ремонтироваться до 30 галер. В середине XVIII в. два центральных зала были объединены, и их общую кровлю подняли выше, так как потребовалось пространство для строительства более крупных судов.

Жилые дома в XIV в. порвали связь с крепостной архитектурой. В XV в. аристократы стали требовать, чтобы строители раскрывали их дворцы в сторону улиц, щеголяя такими декоративными деталями как резные карнизы, ажурные окна, аркады и балконы.

Бесценный вклад в развитие готики внесло королевство Майорка, сохранявшее независимость с 1276 по 1349 год и включавшее в свой состав некоторые районы юга современной Франции. Первыми шагами в этом направлении стали преобразование мавританского королевского дворца Альмудайна в архиепископскую резиденцию и модернизация двора в Перпиньяне.

Типологический интерес представляет расположенный неподалеку от Пальмы замок Кастель Бельвер, выстроенный между 1309 и 1314 гг. архитектором Педро Сальвой. Эта летняя резиденция королей Майорки представляет собой кольцеобразное оборонительное сооружение с четырьмя массивными башнями. Особое очарование придает замку двухэтажный внутренний двор, окруженный готическими переплетающимися аркадами.



Рис. 234 Кастель Бельвер

В 1426-1446 гг. в Пальме было возведено здание Биржи – Льотха. Снаружи здание выглядит массивным и тяжеловесным, все четыре угла его отмечены башнями. Порталы и окна украшены ажурным декором в стиле «пламенеющей» готики. Зальный интерьер поражает своими внушительными размерами и необычной структурой сводов. Огромное потолочное перекрытие размером 40 х 28 м опирается всего на шесть колонн. Родоначальником такого типа зданий стал уроженец Майорки архитектор Гильем Сагрера. Завершив строительство пальмской Биржи, он отправился в Италию и работал над оформлением интерьера неаполитанского замка Капель Нуово.



Рис. 235. Гильем Сагрера. Льотха в Пальме-де-Майорке

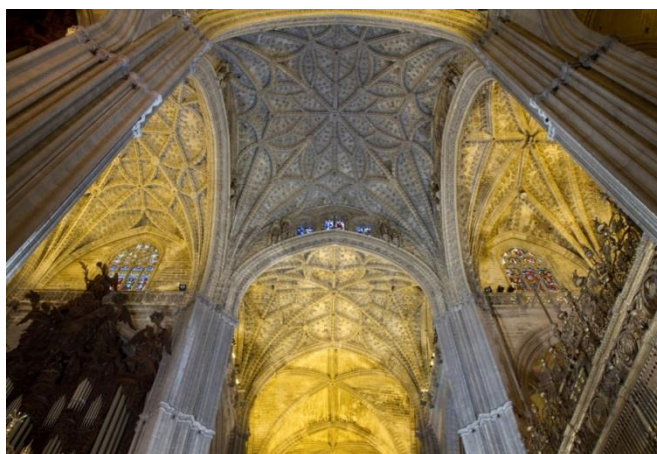


Рис. 236-237. Собор в Севилье. Фасад и центральный неф.

Крупнейшим готическим собором Андалусии стал Севильский собор – яркий памятник позднего Средневековья. Так как арабы оставались здесь до 1248 г. исламское влияние в этом памятнике оказалось наиболее сильным. Собор строили на фундаментах мечети, сохранив внутренний двор и минарет (Хиральду).

В плане храм близок к квадрату, у него 5 нефов, ряды боковых капелл и великолепная апсида. Поднимающиеся уступами внешние стены собора оснащены внушительной системой контрфорсов и аркбутанов и увенчаны множеством пинаклей, придающих определенное изящество этой, в остальном массивной и тяжеловесной, постройке.

Интерьер приближается к типу зального храма, сохраняя отголоски кубического внутреннего пространства мечети, в котором также не соблюдается четкая ориентация по сторонам света. При высоте центрального нефа 36,38 м он не намного выше боковых. Богато профилированные опорные столбы аркады поднимаются прямо к ребрам свода: трифория здесь нет. Своды простые, и только в средокрестии используется декоративный звездчатый свод в пышном позднеготическом стиле. Сквозь высокие четырехчастные окна с богатым ажурным декором в изобилии льется яркий свет.

Севильский собор своей интернациональной традицией занял промежуточное положение в истории испанской готики, оказав существенное влияние не только на архитектуру Центральной Испании, но и на её развитие в будущем.

В светской архитектуре к традициям ислама обращались еще более охотно, так как исламское светское зодчество было гораздо удобнее европейского и, благодаря использованию кирпича, значительно дешевле. Испанские заказчики полюбили деревянные исламские потолки, художественную отделку из мукарнов (сталактитов), геометрические орнаменты и восточную живописность.

Приоритетное положение исламских традиций имело свои причины. Многие ремесла на протяжении столетий оставались прерогативой мавров. Арабские ученые накапливали и передавали из поколения в поколение ценнейшие технические и научные знания. Христианское искусство без малейших колебаний заимствовало многие исламские декоративные формы: бесконечный геометрический орнамент, каллиграфию, «ковровый» стиль декора фасадов. Сильное влияние на испанскую архитектуру оказала мусульманская строительная технология, в том числе кирпичная кладка и художественное конструирование и оформление стропильных крыш. Керамические изразцы, деревянная и штукатурная работа обеспечили богатый выбор декоративных форм.

Замечательные образцы декоративных потолков этого времени сохранились в Паранинфо-одной из аудиторий университета в Алькала-де-Энаресе (1516) и в зале капитула собора Толедо (1508-1511). Исламские мотивы наряду с элементами «пламенеющей» готики вводили в декор филигранных каменных башен над средокрестиями соборов в Сарагосе (1412) и Бургосе (1567). Для столь необычного явления в исламском искусстве даже ввели специальный термин – мудехар – означающий исламские традиции после окончательной христианизации Испании.

Яркие примеры архитектуры мудехар – квадратные или восьмиугольные башни, заменившие исламские минареты на улицах таких испанских городов, как Теруэль или Сарагоса. Рельефная кирпичная кладка, горизонтали орнаментов, применение ярких полос из полихромных мозаичных узоров и цветной керамики – не только выделяли эти сооружения из общей городской застройки, но и побуждали знатных заказчиков специально приглашать исламских мастеров, чтобы в таком подчеркнuto жизнерадостном стиле оформлять свои собственные резиденции.

Христианский король Педро I (1350-1369), расширивший севильскую мавританскую крепость, специально пригласил мастеров из Гранадского эмирата, чтобы провести все работы в мавританском стиле.

Епископ дон Алонсо де Фонсека построил из кирпича замок в Кастилии – Кастильо де Кока (XV в.). В согласии с арабской традицией искусная кладка и тонкие градация цвета создали в нем великолепный эффект. Квадратная надстройка покоится на вершине

массивного основания со скругленными углами. И донжон, и стена ограды покрыты множеством полукруглых и многоугольных бастионов, которые придают стенам волнообразные очертания. Верхушки бастионов элегантно украшены связанными полуколоннами и пинаклями.



Рис. 238 Замок Кастильо де Кока

Переходом от крепости к элегантному замку стал Кастильо эль Реаль де Мансанарес (1435-реконструкция после 1473). Несмотря на типично крепостной облик, он выглядит декоративно благодаря лепнине, украсившей дозорную дорожку и башни. Дорожка превратилась в смотровую площадку. В центре четырехугольного в плане здания появился двухъярусный внутренний двор, приблизив сооружение к итальянским палаццо. Исламские мотивы оказались перемешаны здесь с позднеготическими и даже классическими элементами. Фасад украшен мавританским орнаментом из ромбов и лепных шариков, во дворе выделяются тосканские колонны, соединенные с двускатными стрельчатыми арками с пышным декором.



Рис. 239 Каса дель Кордон в Бургосе

В XV –XVI вв., когда улучшилась экономическая ситуация в стране, аристократы стали возводить городские причудливые дворцы, такие как Каса дель Кордон в Бургосе (1482-1492) и украшенный раковинным декором Каса де лас Кончас (Замок Раковин) в Саламанке (1512).

Позднеготические традиции были прекрасно приспособлены к зданиям нового типа – таким, как больницы и университеты.

Больницы в подражание итальянским – Санта-Мария Нуова во Флоренции, Оспедале

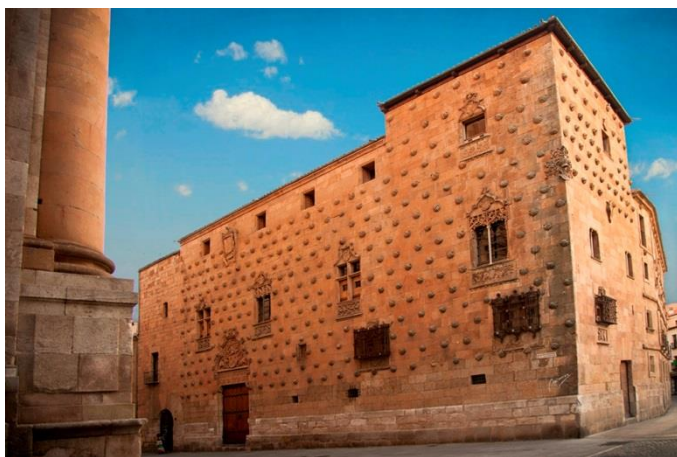


Рис. 240 Каса де лас Кончас (Замок Раковин) в Саламанке

Маджоре в Милане и Санто-Спирито в Сассии (Рим) такие как, больницы в Сантьяго-де-Компостелла (Энрике Эгас, 1501-1511) и в Гранаде (Энрике Эгас, 1511-1527) имели план в виде равноконечного креста, были перекрыты деревянными потолками в стиле мудехар и украшены пышным позднеготическим звездчатым сводом над средокрестием.

4.5 Италия

В отличие от других европейских стран Италия в эпоху средневековья была разобщена как в политическом, так и в культурном отношении. Из-за конфликта Священной Римской империи с папством страна была разделена на два враждующих лагеря. Южную Италию контролировала сначала империя - династия Гогенштауфенов, затем ставленники папы – Анжуйская династия. Центральная Италия практически непрерывно пребывала в кризисе. Страна была истощена из-за гражданских войн и страшных эпидемий.

Как ни странно, архитектурный облик итальянских городов определяла борьба за первенство: духовенство состязалось с городской коммуной, цеховые организации боролись между собой, богатые торговые гильдии, могущественные епископы и влиятельные патрицианские роды соперничали друг с другом. Вот почему, вместо приверженности одному стилю, в Италии предпочитали оригинальность и индивидуальность зданий, что стало важным фактором формирования в Италии уникального типа готической архитектуры.

Италия довольно поздно приняла готику. Слишком большую роль в культурной жизни страны имело собственное классическое наследие. Новый стиль в стране пропагандировали монашеские ордена. Они приспособивались к новой архитектуре, пытаясь утвердить свое место в городском ландшафте за счет монументальности.



Рис. 241. Церковь Сант-Андреа в Верчелли

В XIII в. элементы французского стиля были восприняты в церкви Сан-Гальгано в Тоскане и Сант-Андреа в Верчелли. Проводниками французской манеры были цистерцианские монастыри, но даже тогда, когда французские элементы последовательно воспроизводились, местные строители все равно сохраняли определенные местные черты. В данных примерах это строительные материалы: кирпич и травертин.

Церковь Сант-Андреа имела три нефа, трансепт, ступенчатые апсиды такие же, как во французских соборах, но центральный неф был освещен маленькими окнами. Итальянским традициям соответствовали плоский глухой фасад с миниатюрными галереями, две одинаковые башни, обрамляющие фасад и выложенные из кирпича наружные стены.

Первыми значительными готическими постройками Италии стали церкви в Ассизи и Болонье. Они создавались нищенствующими религиозными орденами францисканцев и доминиканцев. Эти ордена стремились быть ближе к народу. Их целью являлась не созерцательная жизнь, а пастырская забота о христианских душах и возможность проповедовать в быстро развивающихся городах. Они строили церкви в близости от городских центров, и церкви эти были достаточно просторными, чтобы вместить огромную толпу.



Рис. 242. Церковь Сан-Франческо в Ассизи

Возведение церкви Сан-Франческо в Ассизи ознаменовало начало новой эпохи в итальянской архитектуре. Эта двойная церковь (одно церковное здание расположилось над другим) была основана как усыпальница святого Франциска Ассизского. Так как проповедник призывал к обновлению церкви и веры путем возврата к христианской святой нищете, в конструкции церкви отразился новый идеал благочестия.

Архитектура церкви Сан Франческо в Ассизи во многом еще следовала антично-римским и романским традициям. Стены оставались массивными. Интерьер содержал только один продольный неф для проповеди. Но верхняя церковь воплощала принципиально новую архитектурную концепцию. Обширное пространство этой двухъярусной в профиле верхней церкви было структурировано и, несмотря на мощные стены, залито ярким светом. Тонкие пучки связанных колонн поддерживают нервюры сводов, перекрывающих четыре прямоугольных пролета. В отличие от французских примеров, пропорции горизонтальных и вертикальных линий здесь четко сбалансированы, нет никаких попыток замаскировать вес конструкций, опорные столбы не отделены от стен.

Францисканская церковь в Болонье основана на иной традиции. За растянутым западным фасадом (не отражающим строение центрального нефа в разрезе) скрывается трехнефный храм с деамбулаторием, выдержанный в лучших традициях цистерцианцев. В согласии с местными традициями, церковь сложена из кирпича, а шестилопастный свод и выделенные из общей массы опорные столбы у средокрестия напоминают об архитектуре парижского собора Нотр-Дам. Необычным кажется решение строителей создать по-разному центральный неф и хор.

Интересные приемы были использованы в доминиканской церкви Санта-Мария Новелла во Флоренции. Используя изящные опорные столбы со связанными полуколоннами и высокую аркаду, строители добились ритмической организации элементов вдоль продольной оси центрального нефа (длина оси около 100 м). Постепенно сократив интервалы между опорными столбами в аркаде, зодчие увеличили пространственную глубину. Однако, подняв вершины сводов выше обычного, строители также добились эффекта вертикальной устремленности. Этот прием также позволил ослабить распор сводов и обойтись без внешних контрфорсов. Еще одна особенность – полосатая аркада, в которой чередуются слои светлого и серовато-зеленого известняка – стала традиционной для Тосканы.

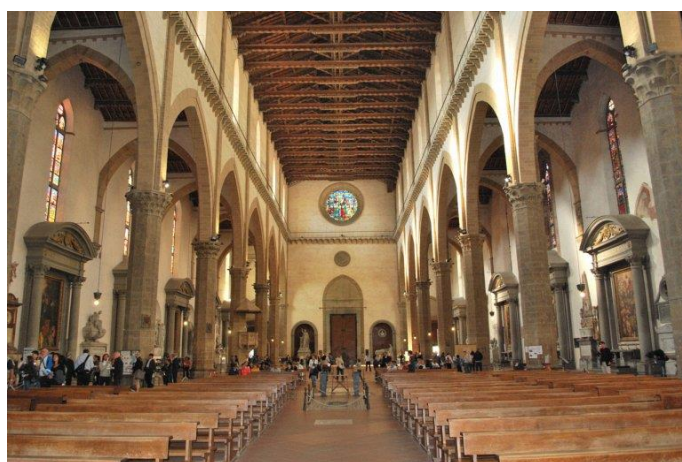


Рис. 243-244. Собор Санта Кроче во Флоренции. Фасад и интерьер

Стремясь превзойти доминиканские храмы, францисканцы построили церковь Санта Кроче (вероятнее всего, проект разработан Арнольфо ди Камбио (1240-1302)). При длине 115 м, ширине трансепта 74 м и высоте 38 м, она превзошла не только флорентийские храмы, но и многие французские. Церковь стала местом погребения многих зажиточных семей города. Здесь также достигнута удивительная структурная четкость интерьера и элегантная простота отделки. Границы между центральным нефом и боковыми едва заметны: их разделяют лишь восьмигранные опорные столбы и тонкие стенки верхнего яруса. Вместо свода центральный неф перекрыт деревянной крышей с открытыми стропилами, что создает дополнительный акцент на продольной устремленности здания. Просторный трансепт, расположенный почти у самой восточной оконечности нефа, ярко освещен: солнечный свет проникает в него через высокие ланцетовидные окна. Слева и справа от небольшой многоугольной апсиды размещено по пять прямоугольных капелл.

Соперничеством между городами было вызвано строительство наиболее ярких готических

соборов - в Сиене и Флоренции.

В Сиенском соборе, строительство которого было начато в середине XIII в. и продолжалось в этом стиле в течение полутора столетий, романские элементы преобладали над многочисленными готическими формами. Романской являлась покрытая куполом башня средокрестия и черно-белые горизонтальные мраморные ленты. Наиболее готическим был создан богато украшенный западный фасад, нижняя часть которого была спроектирована скульптором Джованни Пизано. Она оказала влияние на архитектуру роскошного западного фасада собора в Орвието, начатого в 1310 г. по проектам сиенского архитектора Лоренцо Майтани. Этот разделенный готический фасад использовался как гигантский фон для многоцветной инкрустации из рельефов, мраморных[и бронзовых фигур, мозаик.



Рис.245 Собор в Орвьето



Рис. 246. Собор и кампанила во Флоренции

Флорентийский собор финансировался городскими властями и богатыми гильдиями торговцев сукном и ткачей. Проекты разрабатывал Арнольфо ди Камбио. Он собирался увенчать восьмиугольное средокрестие собора куполом, а также планировал пристроить триконх по образцу хоров-трилистников в церкви Санта-Мария д'Аракоэли на римском Капитолии и церкви Святых Апостолов в Кельне. Джотто дополнил собор колокольной-кампанилой. А новый руководитель строительства, Франческо Таленти перекрыл центральный и боковые нефы здания гигантскими нервюрными сводами и увенчал средокрестие еще более внушительным куполом. Кроме того, он расширил восточную часть собора. Центральный неф с четырьмя пролетами площадью 20 x 20 м каждый и высотой около 40 м был завершен в 1378 году. И только в 1420 г. Филиппо Брунеллески приступил к созданию купола, закончив, таким образом, грандиозный флорентийский собор.



Рис. 247. Собор в Милане

Самой крупной культовой постройкой готического периода в Италии стал собор в Милане. Милан – резиденция правителей Ломбардии, к концу XIV века превратился в процветающую столицу при Джане Галеаццо Висконти, власть которого в какой-то период простиралась на всю Северную Италию. Поэтому ни у кого не возникало сомнения в том, что епископская церковь этого города ни в чем не должна уступать лучшим соборам христианского мира. В 1386-1387 гг. Симоне да Орсениго начал работу над проектом гигантского здания с длинным трансептом, оснащенным боковыми нефами, и огромным многоугольным деамбулаторием.

Любопытно, что перед началом строительства в Милане была собрана представительная комиссия экспертов: из Италии были мастера-каменщики да Кампьяне, математик Габриэле Сторналоко, из Франции – Никола де Бонавентуре, живописец Жан Миньо, из Германии – Ганс Парлерж, Генрих Парлерж III, Иоганн фон Фрайбург и знаменитый швабский мастер-каменщик, специалист по возведению башен Ульрих фон Энсинген.

Впрочем, в панораме города господствовали силуэты башен городского самоуправления. Именно эти высокие каменные сооружения, увенчанные зубчатой стеной высились над другими зданиями горделивыми символами власти. В Италии это были не просто башни-ратуши – это были общественные дворцы – палаццо.



Рис. 248. Палаццо дель Капитано дель Пополо в Орвьето

Старейший из дошедших до нас – Палаццо дель Капитано дель Пополо в Орвьето. Его начали строить в 1250 году, и в его архитектуре все еще сильны черты монументальной романики. На нижнем этаже размещался просторный зал, открывающийся аркадами,

верхний был полностью отведен под вместительный зал совета, широкие окна и балконы его выходили на рыночную площадь. Новым элементом, подчеркивающим разомкнутость здания, стала боковая лестница.

К числу самых впечатляющих построек такого типа принадлежит Палаццо дель Комуне в Пьяченце, строительство которого началось в 1280 году. Нижний этаж, облицованный беловатым и розовым мрамором, выдается вперед, подобно монументальной лоджии, и соединяется с площадью посредством пяти огромных стрельчатых арок. Над ним возвышается компактный и пышно декорированный верхний этаж. Шесть окон трифория обрамлены богато профилированными полуциркульными арками, а поверхность стены украшена узорной кирпичной кладкой с терракотовым орнаментом. Несмотря на явно светский фасад, здание венчают крепостные зубцы.



Рис. 249 Палаццо Веккио во Флоренции

Иллюстрацией к соперничеству, повлиявшему на развитие архитектуры, является история самых знаменитых общественных дворцов – Палаццо Веккио во Флоренции и Палаццо Публико в Сиене. Так как средневековые города в этот период, как прежде Сан-Джиминьяно, представляли из себя лес башен, городские власти стремились подчинить аристократические фамилии своих городов авторитету местного самоуправления. Во Флоренции в 1251 году был издан указ, запрещающий возводить башни высотой больше 26 м. Весьма ответственно рассматривался вопрос о перепланировке городского центра.



Рис. 250. Палаццо Публико в Сиене

В Сиене предложение о строительстве Палаццо Публико одобрили в 1282 году, а в 1297 году был издан указ об устройстве Кампо –полукруглой раковинообразной площади перед



Рис. 251. Площадь в Сиене

Палаццо Публичо. Палаццо Веккио было построено между 1299 и 1314 годами. Эти здания включали в себя элементы фортификационной архитектуры, в особенности Палаццо Веккио, чей компактный, наглухо замкнутый облик свидетельствовал о том, в какие трудные времена была возведена эта постройка.

Палаццо Публичо в Сиене с открытыми аркадами на первом этаже и с богато украшенными окнами трифория стоит ближе к типу общественного дворца XIII века. По оригинальному плану создавался лишь четырехэтажный центральный блок этого здания. Третий этаж его был расширен в начале XIV века, а четвертый добавлен в 1680 году. Типичная для таких построек высокая колокольня, Торре дела Манджа, доступ в которую открывался через лоджию на левой стороне здания, тоже была возведена позже основной части палаццо – в середине XIV века. В Палаццо Публичо размещались все коммунальные и политические организации.

Местоположение дворца в городском ландшафте также явилось плодом тонкого расчета. Вытянувшись вдоль нижней границы слегка покатой Кампо, это здание превратилось, в своего рода, театральную декорацию, подобную античному театру.

Обе башни палаццо, символизируя власть и могущество городской общины, превосходили по высоте все остальные башни города.

Связь с фортификационной архитектурой сохранялась в Палаццо дель Приори в Перудже (1293), в городских дворцах Баргелло во Флоренции (1255) и Лоджия деи Милити в Кремоне (1292). Даже Палаццо де Папи (папский дворец) в Витербо внешне напоминал крепость. Но с городским окружением эту массивную, широко раскинутую постройку связывала широкая лестница и открытая лоджия с ажурным орнаментом в стиле «лучистой» готики.



Рис. 252 Палаццо де Папи (папский дворец) в Витербо

Отдельного внимания заслуживает готика в Венеции. В средние века Венецианская республика была главным связующим звеном между Восточным Средиземноморьем и Западной Европой. И политика, и торговля, и культура Венеции определялась ее ролью посредника между Востоком и Западом. Спрос на услуги архитекторов и строителей в этом городе исходил от аристократов и зажиточных горожан, по заказам которых возводились пышные дворцы и торговые дома вдоль Большого канала.

Уникальное географическое положение Венеции, раскинувшейся на островах лагуны, привело к формированию особого типа городского дворца, главным элементом которого оказался фасад, выходящий на канал. Широкая центральная секция такого фасада открывалась наружу аркадами и лоджиями в ажурном обрамлении; за ними на первом этаже помещался просторный широкий зал, а на втором – главная гостиная. Эту филигранную конструкцию фланкировали глухие башнеобразные секции стены, придававшие ей зрительное равновесие. Самым, пожалуй, прекрасным образцом такого позднеготического здания служит дворец Ка-д'Оро («Золотой дом»), построенный в 1421-1436 гг. по заказу Марио Контарини.



Рис. 253. «Золотой дом» в Венеции



Рис. 254. Палаццо дожей в Венеции

О восточных влияниях говорит Дворец дожей. Выстроенный ок. 1340 г. на месте старых зданий, этот дворец приобрел современный вид в результате расширения и перепланировки 1424 г. Первый этаж здесь размыкается аркадами, как во многих общественных зданиях Италии. А над ним возвышается компактный главный блок с залами совета. Однако в Венеции дворец не выглядит крепостью, он поражает невероятной воздушной легкостью.

Здание покоится на двух грациозных аркадах. И общее впечатление от этого здания определяется главным образом стрельчатыми ажурными арками верхней из них. В

результате мощный верхний этаж, суровость которого едва оживлена широкими проемами окон и орнаментом из разноцветного мрамора, опирается всей своей массой на хрупкие арки, несущие это бремя с легкостью и изяществом. Вспомните компактные, массивные блоки стен, опирающиеся на тонкие, изящные колонны «Львиного дворика» в Альгамбре.

**Тест по теме:
«Архитектура и градостроительство периода готики»**

1. Назовите стиль готики:

- а) «лучистая»,
- б) «украшенная»,
- в) «перпендикулярная»



2. Замковая архитектура готической Англии (в частности, Уэльс) вдохновлена традициями:

- а) французской архитектуры,
- б) исламского зодчества,
- в) византийской архитектуры

3. «Безумные» своды существовали в практике:

- а) Испании,
- б) Англии,
- в) Италии

4. «Древнейшим небоскробом» Европы называли:

- а) палаццо Веккьо,
- б) ратушу в Кёльне,
- в) собор в Или

5. Бастидами называли:

- а) укрепленные города,
- б) монастыри,
- в) замки

6. Собор, представленный на фотографии, относится к готике:



- а) Франции,
- б) Англии,
- в) Германии

7. Решетчатые стены впервые появились в готической традиции:

- а) Франции,
- б) Англии,

в) Германии

8. Замок, представленный на фотографии, выполнен в стиле:

а) лучистой готики,

б) пламенеющей,

в) мудехар



9. Общественные сооружения преобладали в готической архитектуре:

а) Англии,

б) Испании,

в) Италии

10. «Кирпичная готика» специфична для:

а) Франции,

б) Германии,

в) Англии

Библиографический список:

- 1.Бычков В.В. Византийская эстетика. Теоретические проблемы. М., «Искусство», 1977.-199 с.
- 2.Колпакова Г.С. Искусство Византии. Ранний и средний периоды.-СПб.: Издательская группа «Азбука-классика», 2010.-528 с.
- 3.Колпакова Г.С. Искусство Византии. Поздний период.-СПб.: Издательская группа «Азбука-классика», 2010.-320 с.
- 4.Лихачева В.Д. Искусство Византии 4-15 вв.-Л.: Искусство, 1981.-310 с.
- 5.Мартиндейл Эндрю Готика.-М.:СЛОВО, 2001.-288с.
- 6.Нессельштраус Ц.Г. Искусство раннего Средневековья.-СПб.: Азбука, 2000.-384 с.
- 7.Стирлен А. Искусство ислама.-М.: ООО«Издательство Астрель», ООО «Издательство АСТ», 2003-319 с.
- 8.Тяжелов В.Н. Искусство средних веков в Западной и Центральной Европе. М., «Искусство», 1980.-384 с.