С древнейших времён и по сей день человечество не переставало совершенствоваться. На протяжении многих веков и тысячелетий происходило бессчетное количество формирований как во внутренней, так и во внешней жизни людей. Цивилизация, включающая в себя множество различных сторон, отразилась в научных изобретениях, человеческом мировоззрении и, конечно же, во внешнем облике всего мира в целом. И как следствие из всего вышесказанного – долгая и не прекращаемая идеализация и совершенствование архитектуры; её стилей, основных особенностей и тонкого искусства выполнения того или иного дизайна. Таким образом, цель данной работы – представить основные понятия об архитектуре и её развитии, в том числе, основываясь на объективном сопоставительном анализе особенностей известнейших сооружений в ряде различных стран.

Итак, строительство. Строительство относится к наиболее древним видам человеческой деятельности, а это значит, что уже много тысячелетий тому назад закладывались основы всего дальнейшего развития архитектуры. Приезжая в любой город мы видим дворцы, ратуши, частные коттеджи, построенные в самых различных архитектурных стилях. И именно по этим стилям мы и определяем эпоху их строительства, социально-экономический уровень страны, нравы, традиции и обычаи того или иного народа, его культуру, историю, национальную и духовную наследственность, даже темпераменты и характеры людей этой страны. Архитектура, или зодчество формирует пространственную среду для жизни и деятельности людей. Отдельные здания и их ансамбли, площади и проспекты, парки и стадионы, поселки и целые города - их красота способна вызывать у зрителей определенные чувства и настроения. Именно это делает архитектуру Искусством - искусством создания построек и сооружений по законам красоты. И, как всякий вид искусства, архитектура тесно связана с жизнью общества, его историей, взглядами и идеологией. Лучшие по архитектуре здания и ансамбли запоминаются как символы стран и городов. Всему миру известны древний Акрополь в Афинах, Великая Китайская стена, собор Святого Петра в Риме, Эйфелева башня в Париже. Искусство архитектуры – воистину общественное искусство. Даже в наши дни она сложно взаимодействует с историей и непосредственно включается в культуру своего времени. В обществе массового потребления, частного заказа, коммерческой ориентированности строительной деятельности архитектор зачастую весьма ограничен в своих действиях, но за ним всегда остается право выбора языка архитектуры, и во все времена это был сложный поиск пути к архитектуре как к великому искусству и точной науке. Не случайно о великих цивилизациях вспоминают не только по войнам или торговле, но, прежде всего, по памятникам архитектуры, оставленным ею.

Прежде, чем углубиться в пояснения основных положений и особенностей определённых архитектурных стилей, стоит обратиться к самой истории архитектуры, как с творческой, так и с практической точки зрения. В представленном реферате, главным образом, речь будет идти о рубежах средневековья – от V до XVIII века. Здесь будут наглядно рассмотрены история искусства романской эпохи, раннехристианского строительства, постройки Византии и ряд других мировых архитектурных художеств. Свою историю архитектура берёт с незапамятных времён – с возникновения таких стран как Египет и древнейшая Римская Империя. Однако вдаваться во все мельчайшие подробности архитектурных строений и их особенностей слишком тяжело. В связи с этим в данной работе будут раскрываться секреты архитектурного искусства более поздних времён. И первым из них будет рассматриваться период становления Византийской архитектурной эпохи.

Насколько мы знаем из курса истории, ослабленная Римская империя в конце IV века н. э. оказывается разделенной на две части — Восточную, часть, не успевшую разрушиться по средствам нападения готов, и Западную, потерпевшую изрядное количество потрясений и набегов.Атаки варваров с севера, восстания рабов и волнения в колониях способствовали, в последствие, распаду Западной империи в 476 г.. Иными были условия развития в восточной области., как мы уже успели заметить. Византийская империя со столицей Константинополем, центром восточного христианства, продолжала свое существование. Изначально Византия представляла собой небольшой город, заложенный греками как центр колонизации. Однако теперь, с течением некоторого времени, влияние Византии возрастает при императоре Константине, который в 330 г. выбирает его местом своего пребывания и превращает в новую столицу Римской империи — Неа Рома или Константинополь. После разделения Римской империи в 395 г. Константинополь становится постоянной столицей восточного государства. Она устояла в период нашествий варваров и развилась в мощное феодальное государство со сложным и разветвленным государственным устройством.

Возможно, именно в силу действия исторических факторов в архитектуре Византии неразрывно слиты утонченная декоративность, стремление к пышной зрелищности и глубокая религиозность. Византийцы создали художественную систему, в которой господствуют строгие нормы и каноны, а красота материального мира рассматривается лишь как отблеск неземной, божественной красоты. Эти особенности византийского искусства ярко проявились в архитектуре. Здесь возводятся великолепные сооружения, призванные укреплять авторитет государства и церкви — храмы, дворцы, ипподром, триумфальные арки и различные инженерные сооружения. Особенно большого расцвета византийская культура достигает в VI веке, когда были заложены основы новой архитектуры. Возникает особый архитектурный стиль, особенно проявившийся в строении храмов. Тип античного храма был переосмыслен в соответствии с новыми религиозными требованиями. Теперь он служил не местом хранения статуи божества, как это было в античную эпоху, а местом собрания верующих для участия в таинстве приобщения к божеству и слушания "слова божьего". Поэтому главное внимание уделялось организации внутреннего пространства. Строившиеся на тот момент времени церкви строились двух основных типов, имеющих названия Базилика и Крестово–купольной церкви.

Базилики представляли собой прямоугольные, вытянутые в длину здания, разделенные на продольные помещения — нефы, из которых средний был выше боковых. Часто они пересекались широким поперечным нефом, образуя в плане вытянутый, так называемый латинский крест. В восточной части базилики находился алтарь. Античные базилики в Византии были приспособлены для христианского культа.

Позднее наибольшее распространение получил уже названный чуть ранее тип крестово-купольной церкви, представляющей собой квадратное в плане здание, в центральной части которого находились четыре столба, поддерживающие купол. От центра расходились четыре сводчатых рукава, образуя ясно читающийся равноконечный, так называемый греческий крест. Иногда базилика соединялась с крестово-купольной церковью. Забегая несколькими шагами вперёд, заметим, что в самой Византии с течением времени возобладал именно крестово-купольный храм.

Характерным знаком византийского искусства является единство в использовании материалов. Преобладающими были кирпич и раствор, из которых возводили стены, пилоны, а также делали своды. Часто применялся и камень. При этом использовался его естественный цвет, особенно при кладке стен, где создавались цветные композиции из различных по цвету слоев камня и кирпича. Византийские строители были хорошими конструкторами, они успешно использовали и развивали технические достижения римской архитектуры. Главная проблема заключалась в переводе нагрузок от больших по размерам куполов на квадратную в плане конструктивную систему. С помощью треугольных "парусов", арок над сторонами квадрата нагрузка передавалась на мощные пилоны, расположенные по углам. Наиболее важным элементом, появившимся в византийской архитектуре, стал барабан — цилиндрическая вставка между куполом и стенами, который позволил сохранить монолитность купола, устроив оконные проемы в стенах барабана. Купол с барабаном — один из наиболее типичных знаков византийской архитектуры. Эта система в дальнейшем заимствуется различными архитектурами, по-новому интерпретируется и обогащается. Строители восточных областей Римской империи, вообще, как правило, были более активны в поиске новых строительных приемов. Здесь очень часто строили центричные в плане сооружения и пробовали различные способы возведения сводов. Кроме этого типа был создан и тип купольной базилики, ярким примером для которой может легко послужить храм св. Ирины в Константинополе. Таким образом, в результате соединения обоих типов возникает, так называемая, пятикупольная система над планом в форме равностороннего или "греческого" креста , также находящегося в Константинополе. Внутренние же поверхности византийских зданий облицовывались: своды — мозаикой из стеклянной смальты, стены — мраморной мозаикой, полы — мраморным мощением.

Итак, подытожив тему византийской архитектуры и истории её становления, в наглядный пример хотелось бы привести главный храм всей Византийской империи, каковым является церковь св. Софии в Константинополе. Этот храм является вершиной развития системы сводчатых перекрытий. Церковь святой Софии была возведена при императоре Юстиниане, с целью усиления его позиции после восстания Ника, когда были уничтожены многие здания, построенные при императоре Константине. На месте ранее существовавшего храма св. Софии должно было быть возведено сооружение, которое своими размерами и роскошью превзошло бы все известные в тот период постройки. И это его создателям удалось в полной мере. Церковь была построена в 532—537 гг. зодчими Анфимием из Трал и Исидором из Милела. Она имела центричную композицию, ее центральное квадратное в плане пространство перекрыто куполом на парусах, имеющим диаметр 33 м. Нагрузка от большого купола распределяется на четыре мощных пилона высотой 23 м. Причем стабильность свода и погашение горизонтальных условий обеспечивается двумя полукуполами, которые с двух сторон по продольной оси храма опираются на те же пилоны. Церковь поражает своим внутренним пространством, гигантским куполом, который благодаря особенностям конструкции здания и прорезанным у основания окнам кажется словно парящим в воздухе. Капители колонн храма — из белого мрамора, а стены покрыты мерцающими мозаиками. В своем архитектурно-художественном образе храм святой Софии воплощает представления о вечных и непостижимых божественных началах. Выдающееся конструктивное и художественное произведение стало примером для строителей на целые века.

Уходя от темы построек давнишних, невольно взгляд падает на последующий промежуток мировой истории, и внимание останавливается на таком многозначащем, включающем в себя бескрайнее количество осколков истории, времени, которое теперь принято называть раннехристианским строительным искусством и центричным типом Равенна.

Как мы знаем, христианство после своего возникновения очень быстро начинает распространяется на восток и на запад и уже в середине I века проникает в столицу Римской империи.

После признания христианства миланским эдиктом 313 г. и в связи с большими изменениями в общественных и хозяйственных отношениях в Римской империи возникает раннехристианская архитектура (прежде всего при строительстве церквей). Первоначально христиане собирались в помещениях больших жилых домов. Развитие типов церквей и в западных, и в восточных областях идет по одинаковому пути. Различия состояли в использовании свода и купола на востоке и популярности "трансепта" по примеру базилики св. Петра на западе. Значительные старохристианские постройки возводились в Сирии (базилики, например, Калб-Лузех, Турманин, Рувега), где часто использовались сводчатые конструкции, а фасады имели очень богатое убранство. Собраниям верующих и проведению служб больше всего соответствовали пространства типа римских базилик. Это имело существенное значение для дальнейшего развития типа христианского храма. Христианская базилика берет начало от одного из типов гражданских базилик — иными словами, залов императорских дворцов. Таким образом, уже в самом начале развития существовал определённый тип здания, отвечающий требованиям проведения собраний большого количества людей, внимание которых должно быть обращено непосредственно к одному месту - к алтарю. Пространство чаще всего разделялось на три нефа, но иногда и на пять. Средний неф был шире и выше, чем боковые и освещался сверху через окна. Такой метод постройки вошёл в историю под названием "базиликальный способ". Главный неф, первоначально не имевший подшивного потолка, закрывающего конструкцию перекрытия, отделялся от боковых нефов колоннами и заканчивался апсидой. Также стоит отметить одну из самых немаловажных особенностей организации пространства, которая всегда, по сути своей, подчинена назначению сооружения. Что касается особенностей раннехристианского строительства в целом, то перед самой базиликой размещался "райский" двор, связанный с входной частью, называющейся нартексом, и далее с главным нефом. В боковые нефы женщины и мужчины входили раздельно. В главном нефе перед алтарной частью было выделено место для хора, а к нему примыкали кафедры. В пространстве апсиды стоял алтарь.

Позднее базиликальное пространство расширяется за счет поперечного нефа, трансепта, размещенного между апсидой и главным нефом, и в результате возникает новая структура внутреннего пространства. Изменяется и внешний вид здания. Над боковыми нефами иногда устраивались обходные галереи — эмпоры. Такое решение стало началом процесса увеличения высоты главного нефа, что получило особенно яркое проявление в средневековой архитектуре. Башни-колокольни вплоть до VI века ставились отдельно от базилики. На востоке башни включались в объем базилики. Примеры этому сохранились в Сирии, где уже в V веке возникли двухбашенные фасады церквей.

Своевременно хотелось бы заметить, что в Риме и по всей Италии в период начального развития христианства был возведен ряд базилик, которые, однако, впоследствии в большинстве случаев были перестроены. К наиболее крупным относится пятинефная базилика св. Петра в Ватикане, разрушенная в период ренессанса, и пятинефная базилика св. Павла, имевшая широкий поперечный неф. Это здание, хотя и было впоследствии перестроено, сегодня хорошо иллюстрирует характер больших раннехристианских базилик.

Говоря о центрических сооружениях, пожалуй, единственное, что можно отметить - это основные особенности строения.Баптистерий и мавзолей — имели в плане круг, квадрат, многоугольник или равносторонний крест. В этих случаях речь шла об относительно небольших по размерам сооружениях.

Следующим этапом на пути развития средневековой архитектуры становится древний город Равенна и её таинственная гробница короля Теодориха.

Значительным наследием христианского искусства V и VI веков является город Равенна, некогда столица Западной Римской империи императора Гонория.

Сооружения этого периода являются свидетельством соединения римских традиций и восточных влияний. Для них характерно использование кирпича и богатое мозаичное убранство интерьеров. Так, рядом оказываются базилики (ярким примером которым может послужить Сант Аполлинаре Нуово) и центрические сооружения. Не менее выдающийся пример последних — храм Сан Витале. Это здание, несмотря на свои большие размеры, производит впечатление легкости и большого количества света. Купол очень интересным способом сложен из пустотелых фасонных кирпичей в виде глиняных горшков.

И именно в Равенне, недалеко от морского берега высится массивная и суровая гробница остготского короля Теодориха (около 526 г. н. э.), тщетно пытавшегося объединить под своей державой римлян и готов. По сей день гробница остается наиболее интересным сооружением Равенны.

Круглая башня гробницы короля Теодориха поднимается над десятигранным основанием. Вместо купола мавзолей перекрыт одним из самых больших монолитов, когда-либо употреблявшихся в строительстве - диаметр его составляет 10,5 м, в то время, как высота - 2,5 м. Эта глыба, добытая на противоположном берегу Адриатического моря, в каменистой Истрии, и там выдолбленная для уменьшения веса, была доставлена в Равенну подвешенной между кораблями. Затем монолит был поднят на земляную насыпь в уровень гробницы и увенчал башню на многометровой высоте, что показывает, как прочны еще традиции строительного мастерства римского времени. Хотя зодчий, его воздвигнувший в VI веке, вероятно, изучал восточные и римские памятники, их стройность уступила тут место несколько грубоватой упрощенности, сочетающейся с внушительностью общего облика. Среди народов, оседавших на развалинах Римской империи, очевидно, еще сохранялись такие строительные навыки.

Хотелось бы отметить, что замечательными произведениями византийских мастеров являются мозаики в Равенне (V—VII вв.). В мавзолее царицы Галлы Плацидии выделяются нежные, тонко сгармонированные по цвету мозаики с изображением Доброго пастыря в райском саду; в церкви Сан-Витале — сцены придворной жизни с портретами императора Юстиниана и его жены Феодоры.

Подытожив тему о раннехристианском строительном искусстве, автор данной работы предлагает ступить на следующую, не менее интересную, ступень архитектурного зодчества. Таковой на данный момент является архитектура далёких стран, с давнейший времён привлекающая красотой своей и мощью миллионы туристов и учёных-архиологов. Речь пойдёт об Исламской и Арабской архитектуре.

К VII веку н. э. относится возникновение культуры арабов. Начавшаяся с Аравийского полуострова экспансия арабских племен, объединенных идеями ислама, вызванная перенаселением, недостатком пастбищ для скота и социальным кризисом, охватила с течением времени огромный район, включавший страны Ближнего и Среднего Востока, Северной Африки и Пиренейский полуостров. Арабы завоевали Сирию, Ирак, Иран, Египет и другие области. Распространение ислама означало в истории Ближнего Востока и юго-западной Европы большой политический перелом. Созданное арабами государство - халифат,- простиравшееся на огромные районы — от границ Индии до Пиренеев, прошло два периода его существования:

- халифат династии Омейядов ( с VII – по первую половину VIII века) с центром в городе Дамаске.

- халифат династии Абассидов (со второй половины VIII по IX век)с главным городом Багдадом.

У ислама не было своих художественных традиций, поэтому искусство в покоренных странах сознательно ориентировалось на местные традиции. Религиозная идеология ислама поставила перед архитектурой новые задачи. Появляются мечети, а также медресе и мавзолеи. Основополагающее значение для формировании архитектуры арабов имело очень развитое по формам и конструкциям зодчество Ирана - эпохи династии Сасанидов (226-651 гг.). У них арабы переняли схему культовых построек — мечетей и мавзолеев - центричного сооружения, завершенного куполом повышенных эллиптических очертаний. Купол своим основанием опирался на четыре стороны основного квадратного объема и на небольшие арочки – тромпы, перекинутые в угловых частях. Формы арок в архитектуре арабов были различны. Обычный и самый простой из применяющихся типов - арка подковообразная, стрельчатая однолопастная, иногда трехлопастная. В Индии распространена была стрельчатая килевидная, более пологая арка. Для мавританской Испании характерна подковообразная арка, использовалась и многолопастная зубчатая.

Основным строительным материалом арабов являлся обожженный кирпич, отчасти камень - известняк, песчаник; поливную керамику — фаянс и майолику; дерево, гипс, тростник. Мрамор использовался, в частности, для небольших колонок, поддерживавших своды, которые применялись в архитектуре западных и африканских районов арабо-мусульманского мира. Арки повышенных очертаний выкладывались обычно из кирпича. Нередко на них опирались распространенные в мусульманской культуре, наряду с куполами, не подшитые снизу деревянные балочные перекрытии, которые обрабатывались орнаментом. Пространственной организацией мечеть значительно отличается от христианского храма. В основе своей она имеет две части и состоит из обширного двора с колодцем для ритуальных омовений и из собственно молельни. Двор окружен колоннадой, а со стороны, обращенной к Мекке, к нему примыкает молельня в виде обширного многонефного пространства, разделенного рядами колонн, с нишей в стене (имеющей название михраб), где хранится коран. Для чтения корана здесь оборудована деревянная или каменная кафедра. В целом это просторное многонефное помещение, которое снаружи выглядит как простое прямоугольное строение. Наружный облик дополняется минаретами, с которых верующие призываются к молитве. Это стройные призматические (например, в Испании и Марокко) или цилиндрические (в Персии и Турции) башни с галереями, видимо, берущие начало от исходных форм и функций звонницы. Но наряду с культовыми возводились и другие здания - дворцы, торговые дома, инженерные сооружения, жилые дома. Основные приемы в области архитектуры арабов — наличие дворового принципа организации плана зданий с галереями по периметру двора, плоские покрытия и кровли, в центричных помещениях - специфических повышенных очертаний с легкой стрельчатостью купола. Зодчество мусульманских стран отличалось активным применением мелкомасштабного орнамента, преимущественно неизобразительного, равномерно заполнявшего ту или иную отведенную для него поверхность.

Затрагивая тему декоративных средств в Исламской культуре, скажем об обработке, украшении стен, которые в целом сохраняют свою плоскостность, сильно выраженные препонки отсутствуют. Применяются только вертикальные лопатки-лизены, а также горизонтальные, слабо выраженные тяги, фризы, бордюры. Для обработки стен использовался мотив очень плоской арки. Поверхности стен в нижней части, решаемой как панель, покрывались тонкой орнаментикой. Орнамент, применявшийся арабами и именуемый обычно арабесками, состоял из сложно переплетающихся в виде сетки декоративных мотивов, геометрического и стилизованного растительного характера с дополнением надписей различных канонизированных почерков. Изображения человека запрещались мусульманской религией. Иногда одна орнаментальная "сетка" как бы накладывалась на другую. Узорчатые орнаментальные "ковровые" композиции всегда носили плоскостным характер. Этот мелкомасштабный орнамент, резной или живописный, применился и для покрытия в виде лент-бордюров панелей или филенок, стен, потолков, сводов, баз и капителей колонн, дверных полотен, оконных решеток, использовался он и в изделиях прикладного искусства, в том числе в мебели, коврах, тканях.

В орнаментальных росписях, в расцветке резьбы преобладали красный и голубой цвета в сочетании с белым и позолотой; использовались и другие цвета — охристо-желтый, зеленый. Единой колористической гаммы не существовало: в различных странах Ближнего и Среднего Востока употреблялись свои особые сочетания красок.

В мусульманской архитектуре применились следующие декоративные материалы: стук, алебастр, резное дерево, фигурный кирпич, мрамор, тесаный камень, поливные изразцы, фаянс, стеклянная мозаика, мозаика из мрамора, росписи, папье-маше, инкрустация из ценных пород дерева и слоновой кости.

Можно установить определенную последовательность в появлении декоративных средств. Ранее всего (с VII в.) стала применяться резьба по стуку и алебастру. На фасадах зданий в некоторых районах мусульманского мира и IX —XI веках использовалась фигурная облицовка из обожженного кирпича. В некоторых странах для фасадной обработки использовали цветной камень — белый, черный, розовый, выкладывавшийся геометрическими узорами.

С XI века начал применяться поливной декор. В последующие столетия глазурованная резьба по терракоте и глазурованные изразцы получили широкое распространение. Керамика — политая цветной глазурью мозаика и кафельные рельефные или гладкие изразцовые плитки — широко использовалась с XIV века для декорировки поверхностей стен, в основном на панелях. Применялся и поливной кирпич. Самым распространенным видом отделки являлась резьба по стуку и алебастру. В архитектуре арабов были очень распространены так называемые сталактиты — сочленение мелких, нависающих друг над другом консольных нишек. Сталактиты поддерживали выступающие формы, располагаясь в основании куполов, сводов, в нишах, под карнизами, на капителях колонн. Выполнялись они из гипса, терракоты и создавали исключительно тонкую игру светотени. Как отмечалось, в декорировке применялись и разноцветные мраморы. Большого совершенства достигают изделия из резного дерева. В обработку вводились ценные породы, применялось наборное дерево. Инкрустировались не только кусочки дерева, но и слоновая кость. Основное убранство составляли в жилых помещениях глубокие деревянные диваны-софы, оттоманки, устилавшиеся коврами, тканями и мягкими подушками, низкие столы и столики, иногда имевшие и плане форму многоугольника шестигранника, восьмигранника. Деревянные ножки, спинки, локотники обрабатывались с применением различных геометрических, типичных для арабов орнаментальных мотивов, среди которых самое видное место занимала стрельчатая пологая арка. Среди других типов мебели были сундуки, этажерки, ширмы. Роль шкафов выполняли стенные ниши с дверцами. В мебели высокого качества применялась инкрустация, в частности, с введением слоновой кости, перламутра, с яркой окраской орнаментированных частей. В декоративном убранстве помещении важную роль играли ковры с мелким, сложносплетенным орнаментом. Превосходного качества большие ковры вешались на стены. Использовались и драпировки, занавеси для навешивания дверных проемов и различных частей помещений. Существенное значение в убранстве жилых домов имела посуда — различных форм кувшины, чаши и другие изделия, выполнявшиеся из металла с чеканкой или же из керамики, фаянса с росписью.

И теперь, начиная двигаться по направлению завершения данной работы, автор переходит к истории развития романского стиля в ряде перечисленных стран: Италия, Франция и Испания.

Итак, Италия. Прежде, чем перейти к раскрытию основных деталей архитектуры Испании, хотелось бы сказать о её корнях, взаимосвязях и наследии, последнее из которых она позаимствовала о уже описанном ранее раннехристианском искусстве.

Вообще, в становлении новых принципов в архитектуре и искусстве Италии немаловажное значение имело широкое обращение к раннехристианскому наследию. Опора на него была и ранее свойственна итальянскому искусству. Но теперь речь идет не о традициях, трансформированных многовековым развитием средневековой художественной культуры, а о прямом и непосредственном обращении к этому наследию. Особенно настойчивый характер носит оно в римской школе (чему, несомненно, способствовала политика пап, искавших в раннем христианстве опору для авторитета своей власти). Для художников и архитекторов раннехристианское искусство стало теперь источником новых этических и эстетических ценностей; итальянские мастера интуитивно почувствовали в этом искусстве его античные первоистоки, увидели тектонические принципы архитектуры, красоту пластики человеческого тела, иллюзионистические принципы живописи с ее так называемой "античной перспективой" и светотеневой моделировкой. Раннехристианские традиции сыграли тем более важную рожь в становлении искусства позднего дученто, что прямое обращение к античности было в эту эпоху еще очень редким. Наиболее существенным оно было в скульптуре, тем более что древнеримские и раннехристианские саркофаги в течение всех средних веков оставались излюбленными образцами для скульпторов. В первой половине XIII века при дворе Фридриха II Гогенштауфена была предпринята попытка возродить традиции монументальной пластики Древнего Рима. Антикизирующие тенденции, утвердившиеся в южно-италийской пластике XIII века, оказали известное воздействие на становление принципов скульптуры позднего дученто; однако, как мы увидим далее, они не были единственным исходным пунктом для ее мастеров.

Касаясь непосредственно собственной архитектуры Италии, мы заметим, что именно там и в период средневековья, и ренессанса, влияние новейших тенденций в мировой архитектуре сливалось с богатейшим античным наследием. Уже в средневековой Италии фасады зданий имеют выразительный ритм, получаемый с помощью аркад, например, на зданиях собора, баптистерия и наклонной башни, составляющих выдающийся комплекс романской архитектуры в Пизе.

Эпоха коммунальных революций в Италии была временем бурного формирования новых идей и представлений о мире, давших толчок к сложению принципиально новой не только для Италии, но и для всей Западной Европы культуры. Ее становление было в то же время плодом длительного и сложного исторического процесса; оно связано с множеством факторов, не учитывая которые нельзя достаточно четко представить сущность произошедшего в Италии перелома. В средние века Италия, равно связанная со странами Западной Европы и Византией, пережившая несколько волн нашествий других народов — от лангобардов на севере до норманнов и арабов на юге; была страной, где сталкивались, переплетались и в конечном итоге переплавлялись в единое целое самые разнообразные культурные традиции. Но фундамент итальянского средневекового искусства составлял мощный пласт позднеантичных и раннехристианских традиций, с которыми постоянно связывались воспоминания о великом прошлом страны и надежды на ее возрождение. Эти традиции в трансформированном виде продолжали жить в народном сознании, служили опорой в политической борьбе — вплоть до борьбы папства и императорской власти. Варварская основа, сыгравшая значительную роль в сложении средневекового искусства других европейских стран, в Италии всегда испытывала преобразующее воздействие указанных традиций. Все это во многом определяло специфику средневекового искусства Италии, особенно времени его наивысшего расцвета — XII века.

XII век — это эпоха романики. Напомним, что сам термин "романский", то есть римский, связан с тем, что в романской архитектуре широко использовались такие конструктивные элементы зодчества Древнего Рима, как полуциркульная арка и коробовой свод. Однако в городах средней Италии складывается романская архитектура необычного типа, отмеченная несвойственной этой суровой эпохе праздничностью, утонченным богатством форм, тектонической логикой и соразмерностью членений, широким использованием античных и раннехристианских элементов (плоские перекрытия, ордер, прямоугольные очертания дверей и т. п.). Настойчивый интерес к раннехристианским традициям определяет в XII веке строительную деятельность в Риме, где заново отстраиваются многие раннехристианские базилики, сооружаются входные портики антикизированного облика и т. д.

Изысканной нарядностью и логической ясностью архитектурной мысли отличаются постройки так называемого "инкрустационного стиля", сложившегося во Флоренции в XI-XII веках. Широкое применение античных элементов, сочетание белой мраморной облицовки с четкой графикой архитектурных членений, выделенных темно-зеленой и розово-красной мраморной инкрустацией, сообщает этим постройкам поистине классическое начало. В эту эпоху уже намечается новая эстетическая и общественная функция архитектуры. Как великолепный мраморный памятник могуществу Пизанской республики решен уникальный ансамбль соборной площади Пизы (XI-XIV века), включающий собор, колокольню ("Падающую башню"), баптистерий и монументальное, окруженное обширными галереями кладбище Кампосанто. Воздвигнутый не в центре городской застройки, а на обширном, обращенном к морю открытом пространстве,— что само по себе необычно, этот ансамбль отмечен такой же кристаллической ясностью, упорядоченностью форм, что и постройки "инкрустациониого стиля", хотя здесь главным элементом является романская аркада.

Архитектура XII века стала впоследствии, наряду с античной, одной из главных отправных точек для мастеров раннего Возрождения, одним из источников классических мотивов, хотя по планировочным принципам, типологии, структуре внутреннего пространства она еще не выходит за пределы романской традиции.

Подробно описав главные особенности итальянского архитектурного зодчества, хотелось бы привести в пример одно из наиболее типичных, но ни чуть не незаметных построек Италии XIII – XIV века. Хотелось бы рассмотреть внутреннее убранство и внешние росписи знаменитейшей церкви Санта Кроче во Флоренции.

Один из видных скульпторов и крупнейший архитектор Арнольфо ди Камбио (с 1265г., ум. в 1302 г.), представляет иную линию архитектуры позднего дученто. Интерьер флорентийской церкви Санта Кроче (заложенной в 1294-1295 гг.), которую традиция связывает с его именем, составляет резкий контраст собору в Орвьето своей суровой простотой, близостью к языку итальянской готики первой половины XIII века. Белизна гладко оштукатуренных стен, кирпичная облицовка архитектурных членений (пилястры, лизены, архивольты), блоки серого известняка "мачиньо", из которых сложены массивные восьмигранные столбы, предстают перед зрителями во всей своей первозданной выразительности. Сообщая скупым и строгим формам итальянской готики пластическую энергию, материальную плотность, Арнольфо делает организующим началом, логическим костяком твердый и лапидарный рисунок столбов, плоских архивольтов, энергично вынесенных вперед вертикальных тяг. Этот рисунок создает математически четкую и стройную основу всей композиции интерьера.

Замечательна и безукоризненная соразмерность архитектурных элементов, связанных тончайше разработанной системой пропорций. Поэтому так гармоничны и естественны отношения высоты стройных столбов и гигантского размаха опирающихся на них стрельчатых арок, так великолепно завершает необъятную перспективу главного нефа стена трансепта с колоссальной арочной нишей хора и меньшими арками боковых капелл, так прекрасно вписываются в эти арочные обрамления узкие готические окна. Почти элементарная простота форм, геометрическая строгость рисунка лизен и треугольных вимпергов отличают архитектурное решение Санта Кроче от многих других построек того времени.

Следующая страна, поражающая не менее изящными и привлекательными соборами и церквями, музеями и публичными домами, - Испания. Страна, имеющая более, чем просто интересную и захватывающую историю, которая, конечно, не могла не оставить отпечатка на лице архитектурного зодчества этой страны.

Испанское искусство развивалось под влиянием традиций разных народов, сменявших друг друга на древней иберийской земле. Судьбы этой культуры складывались иначе, чем в других странах Европы. Ему присуща своеобразная, обусловленная географическими, историческими и политическими факторами мозаичная структура Отдельные области, исповедующие ислам, имеют и специфическую архитектуру. В Европе исламская архитектура попадает под влияние романского стиля. Выдающиеся произведения появляются в Испании (так называемое мавританское искусство). Здесь строят мечети и дворцы, большие комплексы с внутренними дворами. Наиболее значительным примером является дворец Альгамбра над Гранадой. Однако рассматривать архитектуру во всей стране, в целом, является действием несколько иррациональным, поскольку Испания – страна, требующая отдельного внимания в каждом её уголке. В силу данных обстоятельств читателю данной работы предлагается рассмотреть ход развития архитектуры Испании на примере Каталонии.

Экономический и политический подъем этого города в средние века сопровождался расцветом культуры — рождением национальной литературы и поэзии на каталанском языке, ростом образования, основанием учебных заведений, развитием архитектуры и изобразительных искусств. Нельзя не отметить самобытности этого искусства; это тем более ценно, если учесть, что культура Каталонии формировалась в атмосфере тесных контактов с культурой таких стран Европы, как Франция и Италия. С X века большое значение для южных стран Европы приобрела архитектура Ломбардии. К началу столетия в Каталонии сложился общий для стран Средиземноморья первыйроманский стиль, в котором был использован опыт итальянских строителей. Характерны похожие на крепости трехнефные церкви, перекрытые цилиндрическими сводами, с колокольней и декором (аркатурный фриз, глухие арки) ломбардского типа (пиренейские церкви начала XI века Сан Педро де Рода, Сан Висенте в Кардоне, церковь монастыря Санта Мария в Риполе).

После отвоевания Толедо в 1085 году началось активное проникновение на Иберийский полуостров французского искусства, которое длилось два столетия. Значительную роль в его распространении играли французские монашеские ордены. Первоначально в Испании господствовало влияние ордена бенедиктинцев с центром в городе Клюни.

Могущественные бенедиктинцы развернули активную строительную деятельность на пути международного паломничества христиан к гробнице апостола Иакова Старшего в Сантьяго де Компостела в Галисии. Сооружения "французской дороги", которая проходила через север страны, почти не дошли до нашего времени, но оказали сильное воздействие на формирование романского искусства в Испании. Каталонское зодчество романского времени (второй романский стиль) не внесло значительных изменений в структуру зданий предшествующего этапа; развитие в основном шло по пути усовершенствования техники каменной кладки, некоторого усложнения форм и обогащения скульптурного убранства. Вместе с тем следует учитывать, что по мере успехов реконкисты и усиления религиозной нетерпимости мусульман беженцы-христиане переселялись на освобожденные земли северных испанских королевств. Мосарабы, сохранившие в условиях арабского владычества религию и обычаи, и теперь не утратили своей самостоятельности, не сливаясь с общей массой христианского населения страны. Они принесли сюда традиции арабо-мавританской культуры, особенно в области строительства и искусства миниатюры.

Центрами развивающейся духовной жизни были многочисленные каталонские монастыри — средоточие всего того лучшего, что создавали мастера романской эпохи,— строгих архитектурных ансамблей, насыщенного скульптурного убранства, красочных росписей и драгоценных украшенных миниатюрами рукописных кодексов, изготовленных в монастырских скрипториях. Знаменитый в средневековой Каталонии монастырь Санта Мария в Риполе славился своей библиотекой, скрипторием, величественной монастырской церковью и особенно ее порталом середины XII века, сплошь покрытым полосами рельефов,— одним из шедевров романской пластики Испании. В этот период исключительного развития достигла каталонская скульптура, которая известна главным образом благодаря капителям монастырских клуатров, где из местного пиренейского мрамора высекались целые сцены, навеянные образами священных текстов и народной фантазии. Пленительное создание европейской романики — щедро украшенные скульптурой клуатры таились за суровыми стенами монастырей, начиная с таких крупных, как упомянутый трипольский, до менее значительных, расположенных в провинциальных городках Каталонии.

К середине XII столетия проникшее за Пиренеи влияние цистерцианского ордена привело к созданию выдающихся романских комплексов Каталонии — монастыря Санта Мария в Поблете, основанного в 1151 году Районом Беренгером IV, и монастыря Санта Креву (св. Креста), усыпальницы графов Барселонских, расположенных в богатой области между Таррагоной и Леридой. Особенно примечательна здесь архитектура дормиториев конца XII — XIII веков, которая оказала несомненное влияние на развитие конструктивных особенностей каталонской готики.

Наравне с особенностями, поглощающими романскую эпоху Испании, представляется ряд соборов и церквей для наглядного примера и возможности визуально рассмотреть все тонкости архитектурного искусства. Таковыми являются кафедральный собор Барселоны и церковь Санта Мария де Маар, по большей части своей, выполненный в несколько готическом стиле, больше соответствующем постройкам Франции, речь о которых пойдёт чуть позже.

Трехнефный храм с обширным центральным нефом, который играл роль главного элемента пространственной композиции, представлял собой более сложный вариант готической постройки. К этому варианту в первую очередь принадлежал собор Барселоны, который во многом служил достойным подражания образцом в храмовом зодчестве Каталонии. Собор был сооружен на месте древней христианской базилики св. Евлалии, мощи которой хранятся в более поздней соборной крипте (1339). В его строительстве участвовали с начала XIV века Жауме Фабре с острова Майорки, Бертран Рикер (в основном создание клуатра), с 1397 года — Арнау Баргес, в XV столетии храм был завершен, но его главный западный фасад с ажурными шпилями построен в 1892 году. В ряду готических соборов Испании это здание выделялось смелым решением композиции. Сохраняя в плане некоторые традиционные черты — венок капелл или остатки трансепта,— строители барселонского собора ставили своей задачей создать необычную обозримость внутреннего пространства, где средний неф немного превышает по высоте боковые и очень широкие своды поддерживают стройные столбы с пучками тонких колонн. Применение широких сводов повысило роль контрфорсов, которые помещены внутри собора, образуя в нем как бы ряд поперечных коротких стенок, где разместились капеллы: каждой травее центрального нефа соответствуют по боковой стене две капеллы. Однако впечатлению простора и легкости, к которому стремились создатели собора, мешает ряд обстоятельств. Прежде всего явно недостаточное освещение, отчего в соборе всегда царит полумрак. Солнечные лучи, проходящие сквозь окна капелл, галереи и разноцветные витражи, выхватывают из темноты лишь отдельные элементы единой конструктивной системы, целостного же представления о ней не создается. Вместе с тем этому препятствует (что уже относится к последующим эпохам) ощущение заставленности внутреннего пространства. Большую часть центрального нефа занимает обширный хор (1390), его пышное ограждение включает мраморные рельефы выдающегося испанского скульптора XVI века Бартоломе Ордоньеса. Каждая из многочисленных боковых капелл собора представляет собой маленький музей. Даже огромный сумрачный клуатр заставлен разросшимися пальмами и другими разнообразными деревьями, что чрезвычайно затрудняет восприятие его общей композиции. Барселонский собор заслуживает внимания как один из важных этапов каталонской готики. Несколько десятков лет спустя композиционные и конструктивные принципы этого сооружения были использованы в строительстве трехнефной церкви Санта Мария дель Map. Главная заслуга зодчих состояла в том, что они воплотили здесь своего рода законченный и совершенный тип каталонского храма.

Облик кварталов примыкающих к церкви Санта Мария дель Map значительно отличается от некоторой тяжеловесности городского центра. Здесь раскрывается один из самых интересных аспектов средневековой Барселоны, торгового, купеческого города с прочно сложившимися демократическими традициями. Уже само название — "церковь св. Марии Морской" — свидетельствует о том, что это портовая церковь, посвященная небесной заступнице барселонских мореходов. Близ храма находились хорошо известная средиземноморскому купечеству биржа, монетный двор, по улице Монткада тянулись небольшие дворцы, которые принадлежали торговой знати; улица Борне вела к площади, где когда-то устраивались игры и турниры, а уже с давних времен раскинулся Меркадо дель Борне — рыбный и овощной рынок. Ближе к порту простиралось обширное, длинное перекрытое широкими арками здание Королевской корабельной верфи. Здесь все было пропитано дыханием моря, его острыми запахами, повсюду кипела жизнь, вокруг церкви жили моряки и ремесленники, на улочках, укрытых тенью домов, располагалось множество лавок и мелких мастерских, шум от которых разносился по всей округе. На редкость красноречивы названия этих маленьких улиц: Меркадерс, Сомбрерос, Тапинерос, Видриерос, Ботерс, Бланкерия, Фустерия (купцов, шапочников, ковровщиков, стекольщиков, сапожников, маляров, суконщиков и других).

С улицы Платерия (Ювелирных мастерских) в просвете неба встает элегантная восьмиугольная составленная из тектонически-четких объемов южная башня церкви Санта Мария дель Map. Сжатая камнем соседних построек церковь открывает свой великолепный фасад на небольшую узкую площадь, названную ее именем.

Церковь Санта Мария дель Map — настоящая жемчужина старой Барселоны и одно из лучших готических сооружений Испании — заложена 25 мая 1329 года на том месте, где, по преданию, погребли св. Евлалию, покровительницу города. Храм, возведенный немногим более чем в полстолетия, по своей значительности не уступает кафедральному собору. Он был построен по инициативе и на пожертвования знатных купеческих семей, богатых судовладельцев, а также мощных барселонских корпораций, как корпорация портовых грузчиков. Сооружение храма связано с именами Жауме Фабре и Беренгера де Монтегута. Фасад церкви имеет трапециевидную форму, замкнутую по сторонам двумя башнями, без шпилей. Вместо высоких готических крыш применено плоское покрытие по уступам, четкие горизонтальные тяги, охватывая тело здания, усиливают впечатление его цельности, декоративное убранство крайне сдержанно. В центре композиции украшенный скульптурой и резным вимпергом портал словно приставлен к каменной плоскости. Во втором ярусе помещена огромная роза изысканного рисунка. На створках входной двери помещены бронзовые рельефы с изображением двух грузчиков — напоминание о той бескорыстной помощи, которая была оказана их корпорацией во время доставки материала для строительства храма. Черты, присущие всему испанскому зодчеству эпохи готики, можно обнаружить и в этом памятнике с его статичными массами и выразительностью больших стенных плоскостей. Однако каталонская готика, в отличие от кастильской, тяготела не к общему декоративно-живописному зрелищному началу, а к созданию собственно архитектурного образа, наделенного ясной композиционной структурой. В церкви Сайта Мария дель Map скрытые внутри контрфорсы выявлены на наружных стенах в виде мощных каменных выступов, которые поднимаются над более низким покрытием капелл. Лаконичные цельные внешние объемы храма находят четкое соответствие в его свободном полном торжественности интерьере.

Внутреннее пространство раскрывается сразу, покоряя своей строгой и вместе с тем радостной красотой. Церковь совершенно пуста, она хранит следы бушевавшего здесь пожара. Когда в 1936 году каталонские анархисты повсеместно громили и сжигали храмы, внутреннее убранство церкви Санта Мария дель Map почти полностью погибло. По сравнению с величественным и сумрачным Кафедральным собором — зданием официального характера — здесь царила изысканная простота. Пространство широкого главного корабля и подобных высоким и узким аркадам боковых нефов свободно перетекает в пространство полукруглой абсиды. Все дополнительные членения, усложняющие план, как, например, трансепт, исчезли. Пропорции удлинились, приобрели стройность, особенно в энергичных очертаниях восьмигранных опор (расстояние между ними достигает 15 м), которые поддерживают, смело перекинутые своды. Ширина пролетов обусловила увеличение числа контрфорсов, образующих в каждой травее уже не две, а три неглубокие капеллы. Стремление к единству пространственного впечатления, вызывающее ассоциацию с прекрасным залом, ширина сводов, близкая мотиву мощно перекинутой арки, главной темы всего каталонского зодчества, сочетание в образе праздничности и силы — все это роднит церковь Санта Мария дель Map со светскими постройками.

Таким образом, следующей, не менее выдающейся своими постройками и историей их архитектуры, становится Франция, особенно славящаяся искусством готического стиля.

В то время, как романская архитектура разных областей Европы развивалась своими путями, готический стиль распространялся из одной школы. Первые элементы нового стиля возникли в поздний романский период в первой половине XII века Иль де Франс, на севере Франции, где не сказалось влияние античного наследия, и романский стиль не получил значительного распространения. Монашеские ордена цистерцианцев и доминиканцев, а также строительных артелей распространили новые творческие идеи во все доступные области. Со временем готическая архитектура проникла в другие страны, и стала универсальным общеевропейским стилем. Готический стиль отличается от предшествовавшего ему романского стиля, и последующих ренессанса, барокко и классицизма, это единственный стиль, создавший совершенно другую систему форм, организацию пространства и объемную композицию. Название "готика" не отражает правильное существо данного стиля, так как обозначает готское, т.е. "германское, варварское". В период ренессанса это было насмешливое наименование, выдуманное итальянской художественной критикой для творческого стиля, возникшего севернее Альп. Во Франции этот стиль получил более точное название "Style ogivat" (стиль стрельчатый).

И "как в созданиях вечной природы, здесь все — до тончайшего стебелька — является формой и отвечает целому. Как легко возносится в воздух прочно заложенное, огромное здание, столь прозрачное и все же рассчитанное на вечность." (И.В. Гете)

Творческие поиски готических архитекторов были ориентированы на создание грандиозного городского собора, одновременно отвечавшего требованиям церкви, подымавшего престиж французского королевства, прославлявшего французских королей, воплощавшего укрепление и расцвет новой городской культуры, выражавшего собой самые возвышенные и дерзновенные надежды и стремления века. Облик готического собора производит глубокое впечатление. Он высится над городом, как огромный великолепный корабль. С каждым ярусом западного фасада — порталов, окон, скульптурных галерей и балюстрад — нарастает мощное движение архитектурных форм вверх. Запрокинутый в небеса, собор не довлеет своей массой над кишащим внизу городом, но возносится и парит над ним.

Развитие готического стиля в Иль-де-Франсе поражает быстротой, единством и целенаправленностью. Опыт, накопленный французскими мастерами во второй половине XII века, и экспериментальный характер раннеготического строительства позволили уже к первой половине XIII века создать самые блистательные и совершенные образцы готики. Дерзновенность стремлений, творческая отвага, сила духовного порыва сопутствовали ее создателям на всем протяжении существования готического стиля. Свидетели первых шагов готической архитектуры не отнеслись равнодушно к возникновению нового стиля. Исторические и литературные документы второй половины XII века богаты замечаниями современников о новых вкусах в архитектуре и искусстве. Мнения о появившемся стиле тогда разделились. Как и всякое нововведение, готика порицалась одними и нравилась другим. Однако в одном все современники были согласны — в разительной новизне готического стиля, не похожего ни на что существовавшее ранее. Хотя крупнейшие романские храмы могли успешно соперничать с готическими соборами величиной и грандиозностью внутреннего пространства, свидетели возникновения готики сразу же увидели в ней значительное нововведение, новый художественный стиль и попытались определить его стилистические особенности.

В качестве главных отличий новой готической церкви аббатства Сен-Дени от старой романской базилики аббат Сугерий называет - пространственнность (хор "облагорожен красотой длины и ширины")

- вертикализм (стена центрального нефа "вдруг поднимается вверх") - насыщенность светом ("свет удивительный и нескончаемый священнейших окон").

Гервасий Кентерберийский, сравнивая старую романскую постройку с новым возводимым готическим собором, отмечает разницу между двумя сооружениями: - благородство форм нового здания, значительное увеличение длины столбов (при сохранении их прежней толщины), т. е. высоты храма,

- тонкость новой, резной скульптурной работы, по сравнению с непритязательностью прежнего скульптурного оформления,

- своды снабжены рёбрами (arcuatae), и замковыми камнями, "свод из камня и лёгкого туфа составленный", а не "поток деревянный, превосходной живописью украшенный", большую высоту нового здания – как раз на высоту окон.

Описание Гервасия свидетельствует о том, что современники были способны обоснованно и тонко судить о происходящих в архитектуре и искусстве изменениях и представляли, в чем состояла разница старого и нового стилей, и были склонны противопоставлять их.

Современный исследователь не может не отметить теснейших уз, связывающих готику со всем предыдущим развитием средневекового искусства, и прежде всего ее близкого родства с искусством романской эпохи. Весь двухвековой романский опыт строительства и украшения церквей и полное утверждение величественной системы романского художественного мышления были необходимы для появления готического стиля.

Готические архитекторы следовали выработанному в романскую эпоху плану церковного сооружения и схеме его внутренних членений, а на основе романской иконографической традиции выросла стройная иконографическая система XIII столетия. Действительно, даже самое поверхностное сравнение основных художественных принципов готической и романской эпох показывает всю сложность их взаимоотношений друг с другом. Готика развивалась на основе романского стиля, но на каждом шагу противоречила ему, выдвигая собственную систему архитектурного и художественного мышления. Поэтому неудивительно возникновение готики и разработка нового стиля на территории Иль-де-Франса. Здесь сыграли роль не только важнейшие политические и экономические причины, но также и то, что Иль-де-Франс был одним из самых слабых звеньев в цепи романских архитектурных школ. В XII столетии это была одна из немногих областей, где романский стиль не сложился и не утвердился окончательно, и где продолжали держаться архаические архитектурные формы: простые деревянные плоские покрытия, мощные квадратные столбы, статическая замкнутость внутреннего пространства. Слабость романских традиций Иль-де-Франса позволила молодому, стилю быстро укрепиться и развиваться в атмосфере творческих поисков, свободной от давящей власти старых укоренившихся художественных представлений. Если романская архитектура основывалась на древнейших представлениях о закономерностях строительства и взаимоотношении конструктивных элементов в архитектурном сооружении, примыкая к римской строительной традиции, то готическая эпоха предлагает новое архитектурное решение и создает новую конструктивную систему, ломающую старые представления о технических возможностях зодчества и следующую собственной архитектурной логике.

Средневековые памятники искусства Западной Европы постоянно напоминают о его сравнительно недавнем варварском прошлом, проявляющемся то в мотиве дохристианского плетеного орнамента, то фигуре фантастического существа, выглядывающего из растительных сплетений романской капители или взирающего с высот готического собора.

В работе над проектированием и возведением готических сводов, архитектор прибегал к сложнейшим геометрическим выкладкам. Книги лож Дрездена, Вены, Кельна и Франкфурта, относящиеся к позднему средневековью, еще мало исследованные, содержат чертежи, показывающие, каким образом проектировалась каждая секция нервюрного свода с учетом длины и курватуры ребер.

Не будучи знакомым с изометрией и способами изображения архитектурной формы в объеме при помощи прямой перспективы, готический архитектор прибегал к сложной и своеобразной вращающейся проекции, чтобы дать представление о форме свода в трех измерениях и получить готовый способ переведения плоскостного изображения в трехмерное. Вращающаяся проекция, объясняющая построение и возведение реберного свода, позволяющая предусмотреть изгиб и длину отрезка нервюры, чрезвычайно усложняется в позднеготическую эпоху вместе с усложнением нервюрного свода и его рисунка. Искусное применение вращающейся проекции было залогом успеха в возведении готического свода. Метод вращающейся проекции был одним из наиболее сложных и важных моментов в системе геометрических приемов, применяемых готическим зодчим. Будучи результатом сложных и длительных практических поисков, он отразил появившуюся в готическую эпоху тенденцию к трехмерному восприятию пространства, выразившуюся в "живописном пространстве" готического храма. Трехмерность готического "живописного пространства" лишена конкретных свойств трехмерного земного ограниченного пространства ренессансной архитектуры.

Метод вращающейся проекции был крупным вкладом готических зодчих в технику строительного искусства и значительным дополнением к методу пропорционирования, который служил надежной опорой зодчества начиная с древнейших эпох вплоть до того момента, когда его заменили возможности точного предварительного технического расчета.

Таким образом, метод пропорционирования лежал и в основе архитектурной практики. Он позволял мастеру обойтись без предварительного представления стен здания в объеме и перспективе, а также без сложных математических вычислений. Метод пропорционирования обусловливал как самые основные и общие приемы построения архитектурной формы готического храма, так и принципы построения отдельных архитектурных элементов. С применением этого метода мы сталкиваемся еще в сооружениях античности, в которых он явился как бы конкретным приложением изобретенной греками "геометрической алгебры". Проблема соразмерности, пропорциональности, соотношения частей разрабатывалась одновременно в античной архитектуре, математике и философской мысли; достижения в одной из этих областей были импульсом для развития другой. Красота как гармония и соразмерность, искусство как умение правильно установить пропорции и вымерить соотношения частей — эти эстетические представления античности сохраняют свою силу и в средневековом мире. С течением веков, с развитием возможностей архитектурной конструкции и строительной техники, с ростом геометрических знаний эволюционировал и метод пропорционирования. В готической архитектуре мы, помимо всего вышеперечисленного, сталкиваемся с чрезвычайно усложнившимся, обогащенным, виртуозным и тонким применением геометрического метода, при помощи которого зодчий организовывал и упорядочивал в стройном единстве бесчисленные архитектурные членения готического сооружения. Этот метод помогал разрабатывать и сложные иррациональные соотношения, которые чрезвычайно занимали умы готической эпохи 94.

Метод пропорционирования не только обусловливал четкую, чрезвычайно разнообразную и изящную связь всех архитектурных элементов готического здания. Соответствием архитектурных элементов обеспечивалась стабильность конструкции, ее статика находилась в прямой зависимости от избранного решения. Этот метод естественно возник из самого процесса проектирования и строительства сооружения. По самой своей сути он был связан с последовательностью строительного процесса. Архитектурные формы соизмерялись и получали окончательное соотношение друг с другом в ходе возведения здания. При определении основных соотношений в вертикальном разрезе здания исходили из соотношений частей в плане. Использование геометрического метода было доведено в готической архитектуре до логического завершения. Основные измерения в сооружении велись на основе единого метода триангуляции или квадратуры для всех частей здания, что обеспечивало их пропорциональную координированность. Взаимозависимость архитектурных членов определила тенденцию классической французской готики, получившей окончательное выражение в соборе Амьена, этого, по выражению Виолле-ле-Дюка, "Парфенона готики", с его "идеальным" готическим планом, в котором проведена с начала до конца идея четкой пропорциональной зависимости частей. архитектурный готический романский франция итальянский

Однако на практике следование единому модулю без всяких отклонений осуществлялось далеко не всегда. Известны случаи неоднократного изменения модуля в процессе строительства и тем самым изменения пропорционального строя. Каждый архитектор, вносивший свою лепту в возведение храма, совершал и свойственные его индивидуальным склонностям и таланту изменения и в характере пропорциональных соотношений, не нарушая стилевого единства сооружения, но обогащая его своеобразием индивидуального почерка своей мастерской. Отклонения в следовании единому модулю и избранной системе соотношений были незначительны, они не вносили кардинальных изменений в облик сооружения, но, сообщая ему дополнительные ритмы, делали его еще более многоликим и обогащали его новыми пространственными и ритмическими эффектами. Таким образом, следование модулю не сковывало свободы готического архитектора и его вкуса к игре пропорциональными соотношениями, но лишь направляло ее по определенному руслу; ему следовали в основном, допуская отклонения, вариации и небольшие изменения.

Хотя использование метода пропорционирования было различным в различных сооружениях, на разных строительных площадках готической Европы — от самых простых и элементарных приемов соотношения основных частей архитектурной формы, до сложнейшей и тончайшей игры архитектурными элементами, геометрические методы развивались и совершенствовались в границах единого подхода к построению архитектурной формы и ее пониманию, основанному на закономерностях взаимосвязанности частей.

Итак, геометрический метод. На чём он был основан, и что собой представлял.

Избранный архитектором модуль и "ключевая" геометрическая фигура, позволившая его использовать, соблюдая соразмерность частей, и были знаменитым "секретом" зодчих, который уже в XIX веке облекся покровом интригующей таинственности.

Средневековым мастерам было свойственно держать в секрете некоторые приемы своего искусства. Передающиеся из поколения в поколение традиции окутывались тайной. Сохранение профессиональных секретов объяснялось и несколько суеверным отношением мастера к своей профессии, и свойственной средневековью любовью к таинственному и фантастическому, но прежде всего — возможностями конкуренции со стороны других мастеров или мастерских. Средневековые трактаты, содержащие описание приемов мастерства и рецепты красок, предназначенные для использования широким кругом мастеров, изобилуют неясностями и темными местами. О многих приемах эти трактаты, в частности трактат Теофила, умалчивают. Чаще всего сохранялись в секрете рецепты красочных составов, но "секрет" готических мастеров-каменщиков и архитекторов был окружен особенной тайной.

Однако следует отметить, что сохранение в секрете профессиональных приемов мастеров каменных дел было крайне преувеличено романтической историографией XIX века и мистифицировано масонскими орденами XVIII—XIX веков, возводившими существование организаций "вольных каменщиков" к цехам и ложам каменщиков средневековья. Необходимость засекречивания основного метода готического строительства состояла в том, что в разных городах и местностях Европы, в разных строительных корпорациях и ложах избираемый модуль и используемые геометрические фигуры бывали различны, хотя и сводились к одному общепринятому и общераспространенному методу пропорционирования. Система пропорционирования, вызванная к жизни соображениями практического порядка, в готике, как и в архитектуре других эпох, в значительной мере определяла художественный эффект сооружения. В строительстве, основанном на применении этого метода построения формы, целесообразность и красота составляли две неотъемлемые стороны единого строительного процесса.

Ключевая геометрическая фигура — квадрат с вписанным в него другим квадратом при помощи диагоналей, обеспечивавшая устойчивость пропорциональных соотношений фигур во многих вариациях, — широко применялась готическими зодчими. Использование в строительстве соотношения стороны квадрата и его диагонали было распространено и в античной архитектуре и составляло одну из основ геометрического метода, позволившего нескольким тысячелетиям человеческой истории искусно обойти проблему иррациональных величин. В начале XVI века Лоренц Лахер в своем трактате детально рассматривает методы геометрических построений архитектурной формы, уделяя большое внимание проблеме соразмерности частей и приравненности их соотношений к соотношению стороны квадрата и его диагонали, особенно широко применявшемуся средневековыми зодчими.

Геометрический метод лежал в основе и архитектуры эпохи Возрождения, зодчие которой видели в нем надежную систему соразмерности, сознательно разрабатывали заложенные в нем возможности создания эстетического впечатления классической гармонии и завершенности. Но применение геометрического метода, оставшегося основным принципом архитектурного творчества, велось ими в русле развития иных традиций, в поисках создания образа, близкого своими соотношениями гармонии классической архитектуры и совершенно чуждого образному строю готического зодчества, беспокойного, полного мистической взволнованности и устремленности в божественный мир. В руках опытного архитектора геометрический метод превращался в послушный инструмент, с помощью которого он создавал изысканные и виртуозные комбинации линий и форм, проникнутых единым, взволнованным пропорциональным и ритмическим строем, несущим в себе эмоциональный заряд необыкновенной чистоты и силы. Об этом говорят подлинные чертежи XIII столетия, в каждой тончайшей линии которых ощущается наслаждение мастера хрупкой, легкой, прозрачной и стройной игрой архитектурных форм. Но самым подлинным и несравненным свидетельством мастерского владения готическими зодчими геометрическим методом были и остаются воздвигнутые ими готические соборы, захватывающие тончайшей пропорциональной координированностью архитектурных элементов, как прекрасная, величественная и просветленная музыка. И одними из таких величественных и грациозных доказательств являются Реймский и Шартрский соборы.

Реймский собор (где короновались французские короли, и в который победно внесла свое знамя Жанна д'Арк) вместе со столь же прославленным Шартрским собором — вершины французской зрелой готики и, значит, всей французской готической архитектуры. Как и в парижском соборе Нотр-Дам, главный фасад — в три яруса, с ажурной розой посередине и двумя мощными башнями.

Но здесь вертикаль легко, и в то же время торжественно главенствует над горизонталью, ярусы почти стушевываются, и стена безоговорочно капитулирует перед грандиозным остовом тончайшей, хочется сказать филигранной, архитектуры, которая устремляется ввысь стройно, ясно, без всякого напряжения. И все тут не только величаво, но и нарядно, изящно, с полным выявлением исконной для галльского разума внутренней логики и чувства меры. Легкая ажурная громада — синтез зодчества и ваяния, праздничная симфония стрельчатых арок, колонн и цветущего, сказочно великолепного скульптурного убранства.

В Реймском соборе не менее отчетливо видны несколько этапов строительства, руководимого разными мастерами. Хор, начатый Жаном д'Орбэ и законченный к 1241 году Жаном ле Лу, сохраняет простоту и суровость больших архитектурных масс. Царящим в нем духом строгого величия он резко отличается от прославленного западного фасада собора, снизу доверху покрытого каменной резьбой. В фасадах южного и северного трансептов Жан д'Орбэ применил еще романские полуциркульные арки и в решении хора в целом исходил из архитектурной композиции раннеготической церкви в Орбэ, строившейся, по-видимому, при его непосредственном участии, а может быть, и под его руководством. Хотя порталы западного фасада были начаты при Жане ле Лу, но окончательное оформление и свою роскошную скульптурную декорацию они обрели при Гоше Реймском, руководившем возведением западного фасада в 1247—1255 годах. Он углубил порталы, изменил предполагаемое Жаном ле Лу расположение статуй, увенчал вход ажурными тимпанами и пышно декорировал весь нижний ярус фасада. Бернар Суассонский, продолжавший возведение западного фасада примерно с 1255 по 1290 год и сосредоточивший свое внимание на изысканной красоте огромной каменной розы второго яруса, изменил характер пропорций окон и тяг, сделав их еще более хрупкими, вытянутыми и легкими в соответствии со вкусами второй половины XIII столетия. Облегчив тем самым пропорции здания в верхних ярусах, он придал ему особую легкость и устремленность в высоту, а декоративный эффект созданной под его руководством галереи королей во много крат усилил производимое фасадом впечатление декоративной пышности и богатства. Башни с чрезвычайно вытянутыми, хрупких пропорций окнами довершили художественный облик фасада.

С накоплением опыта, с развитием конструктивных возможностей и эволюции стиля развивался и совершенствовался творческий метод готических мастеров. Он дал самые блестящие результаты в поразительной целостности композиции Реймского собора, в величественном интерьере которого слияние архитектурных форм в едином движении порождает ощущение бесконечного развития, а богатство декорации и изящество композиции западного фасада не имеют себе равных. В нем ощутимо живое биение творческой мысли.

В Шартрском соборе, где западный фасад принадлежит XII столетию, северный и южный фасады трансептов, возведенные в первой половине XIII века, также выдают почерк двух различных художественных мастерских, руководимых разными творческими индивидуальностями. Строгий северный фасад с прекрасными, молчаливыми, полными сдержанности статуями пророков и предков Христа, еще отдающими дань архаизирующей стилизации Шартрской скульптурной школы XII века, как и витражи в окнах северного бокового нефа и хора, представляющие романизирующую линию в шартрском витражном искусстве, в целом противостоит более зрелому и классицирующему стилю южного трансепта.

Если в искусстве северного фасада ощутимы черты, сближающие его с раннеготической пластикой и витражами Лана, то южный фасад имеет гораздо больше точек соприкосновения с художественными школами Парижа и Реймса. За некоторыми исключениями, в статуях порталов южного фасада выражен готический классический идеал, а в витражах южного рукава трансепта и южной стены с их гибкими, динамичными фигурами, облаченными в классические складки драпировок, также ясно ощутим классический дух зрелой готики.

Таким образом, подводя итоги представленной работы, хотелось бы сказать несколько слов о современном строительстве. По мнению многих, так называемый "modern style" представляет собой совокупность всех возможных стилей и времён. Всё это зависит, в первую очередь, от личных предпочтений автора, мастера или дизайнера. Конечно, основным преобладающим типом на сегодняшний день становится западный "high tech". В основе, как правило, лежат плоские, совершенно прямые проекции, допускающие сочетание жизнерадостно – ярких цветов со строгими элементами стекла или серебряных и металлических поверхностей. Данный стиль всё чаще используется не только при возведении каких-либо зданий, но и при обустройстве внутреннего интерьера помещения – будь, то квартира, отель, частный дом, кафе или аэропорт. Однако предпочтения эпохи, а, значит, и её людей нельзя сопоставить с общепринятым стереотипом. Именно в силу данных обстоятельств архитектура, во всех её проявлениях и эпохах, готическом и романском стиле, классицизме и барокко, раннехристианском и византийском, во всём её богатом разнообразии будет на протяжении ещё многих веков сопутствовать развитие и идеализацию человеческой жизни.