

МИНИСТЕРСТВО НАУКИ И ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
Федеральное государственное автономное образовательное учреждение
высшего образования
«СЕВЕРО-КАВКАЗСКИЙ ФЕДЕРАЛЬНЫЙ УНИВЕРСИТЕТ»

**МЕТОДИЧЕСКИЕ УКАЗАНИЯ ПО ВЫПОЛНЕНИЮ
ПРАКТИЧЕСКИХ РАБОТ ПО ДИСЦИПЛИНЕ**

ВСЕОБЩАЯ ИСТОРИЯ ЗОДЧЕСТВА

Направление подготовки
Направленность (профиль)
Квалификация
Форма обучения

08.03.01 Строительство
Проектирование зданий
бакалавр
очная

Ставрополь

СОДЕРЖАНИЕ

ВВЕДЕНИЕ	4
ГЛАВА 1. АРХИТЕКТУРА ПЕРВОБЫТНООБЩИННОГО СТРОЯ И ГОСУДАРСТВ ДРЕВНЕГО МИРА	5
1.1. Истоки архитектуры (первобытнообщинный строй)	5
1.2. Архитектура Древнего Египта.....	10
<i>Контрольные вопросы</i>	26
ГЛАВА 2. АРХИТЕКТУРА АНТИЧНОГО МИРА.....	27
2.1. Древняя Греция	27
2.2. Архитектура Древнего Рима	40
<i>Контрольные вопросы</i>	53
ГЛАВА 3. СРЕДНЕВЕКОВАЯ АРХИТЕКТУРА.....	54
3.1. Архитектура православных государств	54
3.2. Архитектура западноевропейского Средневековья.....	61
<i>Контрольные вопросы</i>	67
ГЛАВА 4. АРХИТЕКТУРА ЭПОХИ ВОЗРОЖДЕНИЯ	69
4.1. Раннее и Высокое Возрождение	69
4.2. Архитектура эпохи Позднего Возрождения.....	71
<i>Контрольные вопросы</i>	72
ГЛАВА 5. АРХИТЕКТУРА БАРОККО И КЛАССИЦИЗМА.....	73
5.1. Европейское барокко	73
5.2. Классицизм	75
<i>Контрольные вопросы</i>	91
ГЛАВА 6. АРХИТЕКТУРА ПЕРИОДА ЭКЛЕКТИЗМА И МОДЕРНА.....	92
6.1. Эклектика.....	92
6.2. Модерн	98
<i>Контрольные вопросы</i>	104
ГЛАВА 7. АРХИТЕКТУРА ЗАПАДНОЙ ЕВРОПЫ И АМЕРИКИ В КОНЦЕ XIX – НАЧАЛЕ XX ВЕКА	105
<i>Контрольные вопросы</i>	113
ГЛАВА 8. АРХИТЕКТУРА СССР И РОССИИ XX–XXI ВЕКОВ.....	113
8.1. Советская архитектура	114
8.2. Особенности типологии и стилистики современной российской архитектуры	122
<i>Контрольные вопросы</i>	125
КОНТРОЛЬ ЗНАНИЙ СТУДЕНТОВ.....	125
Фонды примерных тестовых заданий по дисциплине	125
Примерные вопросы к зачету по дисциплине.....	97
БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК	139
ТЕЗАУРУС.....	147
ПЕРСОНАЛИИ.....	183

ВВЕДЕНИЕ

Искусство зодчества зародилось много веков назад и имеет такую же длинную историю, как и само человечество.

Зодчество (лат. architectura, от др.-греч. ἀρχι – старший, главный и τέκτων – строитель, плотник) – это искусство создавать проекты и по ним строить различные сооружения, которые создают материально упорядоченную территорию, необходимую людям для полноценной жизни и трудовой деятельности.

Архитектуру часто называют застывшей музыкой, т. к. она подчиняется тем же математическим законам, что и ноты. Две основные составляющие любого художественного произведения – это идея и ее вещественное представление. Если мастеру удалось достигнуть гармоничного соединения этих элементов, то результат его работы будет действительно восхитительным и изящным.

Каждый этап развития человеческой цивилизации имеет свой характерный архитектурный стиль, который символизирует конкретный исторический период, его основные черты, идеологию и характер. Архитектурные памятники могут рассказать о том, что было главным в жизни людей в момент их постройки, что для них являлось истиной красотой и искусством, каков был характер их жизни и многое другое.

Великие цивилизации прошлого очень часто ассоциируются ни с чем иным как с архитектурными творениями, которые остались после них. Например, Египет известен своими пирамидами, Китай – Великой Китайской стеной, Римская империя оставила архитектурный след в истории в виде величественного Колизея. И подобных примеров великое множество.

Каждое отдельное сооружение или их ансамбли, проспекты, парки, улицы площади, целые поселки и города вызывают у людей определенные эмоции, чувства и настроения. Это происходит из-за того, что авторы архитектурных произведений вложили в них определенную идею и смысловую информацию. Каждая постройка имеет конкретное назначение, поэтому ее внешний вид должен соответствовать ему и настраивать людей на определенный лад.

В современном мире в эпоху бурного технического развития у архитекторов появилась возможность воплотить в жизнь самые смелые замыслы и идеи. Благодаря этому появились такие архитектурные стили, как модерн и хай-тек, которым в отличие, например, от старинного романского направления или противоречивого барокко, свойственна смелость решений, многообразие материалов и яркость идей. Но, несмотря на появление новых современных архитектурных течений, никогда не потеряют свое очарование старинные особняки, соборы и дворцы, которые являются своеобразным символом города или страны, где они расположены. Такие здания существуют вне времени и всегда вызывают восхищение трепет у истинных ценителей архитектурного искусства.

ГЛАВА 1. АРХИТЕКТУРА ПЕРВОБЫТНООБЩИННОГО СТРОЯ И ГОСУДАРСТВ ДРЕВНЕГО МИРА

1.1. Истоки архитектуры (первобытнообщинный строй)

Начало строительной деятельности человека относится к эпохе палеолита и связано с первым опытом человека по сооружению жилища с помощью примитивных каменных орудий.

Человек развивался, совершенствовались его орудия труда. Кочевой образ жизни сменялся оседлым. В этот период и появились первые хижины и шалаши, сплетенные из тонких ветвей. Племена, которым по-прежнему приходилось перебираться с места на место, научились мастерить переносные жилища, на-поминающие палатки. Из массивных костей животных сооружали каркас, на который в холодную погоду вешали шкуры животных, а в теплую – кору деревьев. Такой «дом» без особых проблем можно было перенести на новое место. В более суровом климате, когда поблизости не было пещер, люди рыли землянки. Некоторые ученые предполагают, что первый дом человек построил не для себя, а для надежного хранения урожая. Ведь именно от его сохранности зависело благосостояние племени. К этому времени первобытные люди уже научились пользоваться каменным топором. Самыми главными задачами при строительстве сооружения были прочность и надежность, ведь никаких законов архитектуры люди тогда еще не знали, в их распоряжении был скудный строительный материал, они только учились строить.

На втором этапе – в неолите (VI–II тыс. до н. э.) появляются более совершенные орудия труда из камня. Жилище из дерева приобретает вид сравнительно крупного прямоугольного по форме здания, стены которого представляют собой плетень из прутьев по столбам-бревнам. Дома строились по кругу, где по внешнему краю располагались более крупные дома, а внутри – дома меньшего размера.

До этого времени разные племена из разных строительных материалов строили похожие по форме жилища: круглые, овальные. Для нас же больше привычны дома с прямыми углами. Почему древние не использовали в строительстве домов прямой угол? Во-первых, в то время он еще не был открыт. Во-вторых, чтобы узнать, почему некоторые народы предпочитают круглые жилища: иглу, юрты, надо поближе познакомиться с жилищами разных народов.

Племена, в распоряжении которых имелись ветви, строили из них свои шатры, так называемые *кущи*. Пальмовые ветви, переплетенные с другими

ветвями или тонкими жердями, втыкали в землю — возведение такой постройки не требовало особых усилий, к тому же ее легко можно было переносить. Оседлые кафры строили жилища более прочные и надежные. Они были круглыми, диаметром примерно 6 м. Кафры вбивали в землю деревянные столбы, делали между ними стены из сплетенных ветвей, обмазанных глиной. Высота стен достигала 2,5 м. Помещение разделяли еще одной более высокой стеной, посередине которой находился столб, служивший подпоркой для соломенной конусообразной крыши. Кочевники-бедуины жили в *шатрах*. Многие народы Центральной и Средней Азии жили в *юртах*. Для кочевых племен это очень удобный дом, который можно легко разбирать и перевозить. Главное место в юрте занимал очаг. Жители Крайнего Севера строят свои дома — *иглу* — из снега. Ведь снег не только холодит, но и согревает, т. к. обладает плохой теплопроводностью. Как видим, каждый народ строил жилища из имевшегося под рукой материала.

Присмотревшись внимательнее, понимаешь, что круглая форма жилища — самая удобная и рациональная, позволяющая всем расположиться около очага и максимально использовать оставшееся пространство жилища. Строить высокие жилища люди еще не научились, поэтому были вынуждены увеличивать высоту за счет глубины. Люди рыли глубокую яму, над которой и устанавливали юрту. Благодаря этому, например, в юрте можно было ходить выпрямившись. Из деревянных решеток, расставленных по кругу и связанных волосяными шнурами, мастера изготавливали каркас юрты. Кстати, каркас был основой и таких жилищ, как чум, вигвам, шатер, яранга, кибитка. Эти жилища так и называются *каркасными*.

Современные строения сложно представить без прямых углов. Прямые углы окружают нас повсюду: это и крышка стола, и стены, и экран телевизора, двери, окна. Словом, без прямого угла не обойтись.

В том, что строение, имеющее не прямые углы, не прочно, довольно легко убедиться. Попробуй построить башню из кубиков. Она будет держаться до тех пор, пока кубики будут стоять точно под прямым углом. Если же положить один из них криво, башня начнет наклоняться, кривиться и вскоре рухнет.

История не сохранила имени человека, который первым догадался поставить строительные доски под прямым углом. Возможно, это одновременно произошло в нескольких уголках Земли. А ведь именно с этого в архитектуре началась новая эпоха. Так что открытие прямого угла сыграло огромную роль в развитии архитектуры.

Третий этап – бронзовый (II – нач. I тыс. до н. э.), железный век (IX–VII вв. до н. э.). В бронзовом веке металлические орудия позволили резко увеличить производительность труда. К этому времени получают широкое распространение зародившиеся еще в эпоху позднего неолита мегалитические сооружения (от греч. *megas* – большой и *lithos* – камень) из огромных необработанных или полуобработанных камней. Назначение этих сооружений было связано главным образом с религиозными обрядами.

Различают несколько видов мегалитических сооружений.

1) *Менгиры* (от нижнебретон. *men* – камень и *hir* – длинный) – представляли собой каменные столбы, округлые в сечении и поставленные вертикально, достигавшие иногда 20 м высоты и веса около 300 т. Менгиры использовали как погребальные сооружения, памятные столбы и пограничные знаки. Иногда менгиры стояли группами, располагаясь параллельными рядами протяженностью до 3 км (*Карнак* в Бретани, где их количество доходило до 3 000). Ученые предполагают, что каждый менгир ставился в память какого-либо умершего. Массивность этих сооружений, очевидно, была связана с сознательным намерением древнего человека достигнуть определенного мистического впечатления.

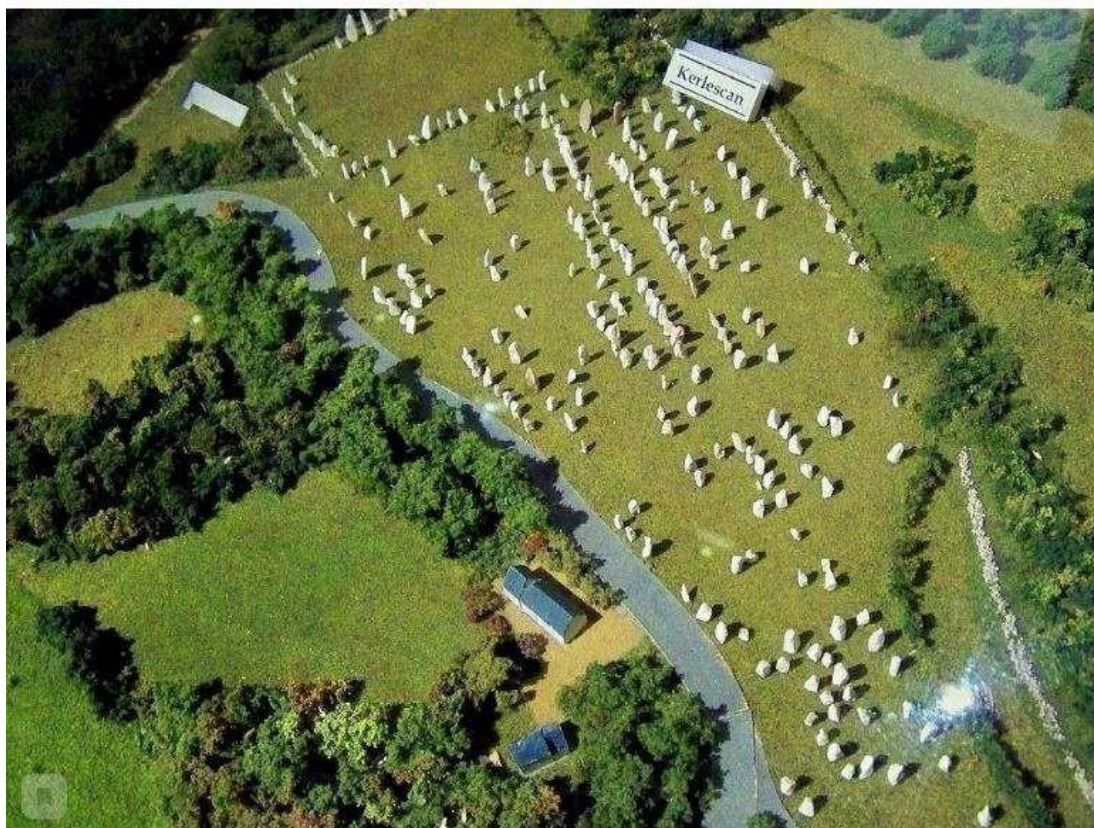


Рисунок 1- Карнакские аллеи в Бретани, Франция.

2) Дольмены (от бретон. *tol* – стол и *men* – камень). Это погребальные сооружения, состоящие из нескольких вертикальных плит, перекрытых горизонтальными. Плиты по весу достигают нескольких десятков тонн. Первоначально дольмены были небольших размеров – около 2 м в длину и около 1,5 м в высоту. В дальнейшем им стали придавать более внушительный вид, а подход к ним устраивали в виде каменной галереи протяженностью иногда до 15–20 м. Дольмены служили и жилищем, и храмом, где совершали религиозные обряды.

3) Кромлехи (от бретон. *stom* – круг и *lech* – камень) – один из видов мегалитических построек, представляет собой группу каменных столбов, расположенных по кругу или незамкнутой кривой, перекрытых горизонтальными каменными плитами; в кромлехе проявились некоторые ранние черты архитектуры (симметрия, ритм, подчеркивание центра, прототип стоечно-балочной системы). Иногда эти круги состояли из одного, двух, трех concentрических рядов вертикально поставленных камней.

Примером наиболее сложного мегалитического сооружения является *Стоунхендж* (Солсбери, Англия).



Рисунок 2- *Стоунхендж* (Солсбери, Англия).

Диаметр его круга был равен 30 м и состоял из вертикально поставленных камней, перекрытых поверху горизонтальными. В середине разместились два кольца невысоких камней, а между ними третье из попарно поставленных высоких; в центре лежит одиночный камень, вероятно, *алтарь*.

Ученые предполагают, что кромлехи также являлись культовыми сооружениями, служили храмами Солнца и Луны, что древние люди использовали их как календарные сооружения и обсерватории.

Особого внимания заслуживают срубные постройки, в частности *курганы* – распространенный вид сооружений мемориального характера. Их прообразом были жилые срубные дома. При возведении кургана сначала в яме сооружался мощный *сруб* с деревянным полом, внутри которого устраивалась вторая камера для погребения. Перекрывались камеры накатами бревен с покрытием их берестой. Засыпка землей образовывала курганный холм, часто значительной высоты. Примером срубного кургана может служить *Пазырыкский курган* в горном Алтае.



Рисунок 3. - Пазырыкский курган

Характерны так называемые циклопические крепости, стены которых выложены из огромных глыб камня. В районах, бедным камнем, но изобилующим лесами, распространились поселения «городища», укрепленные бревенчатыми оградами, земляными валами и рвами. Жилища располагались по кругу. Выходы были ориентированы к центру. Каждое сооружение состояло из двух отделений. Первое из них, без очага, очевидно, предназначалось для хранения хозяйственных запасов и сообщалось длинным коридором со вторым отделением, которое при площади около 130 м² имело в центре очаг, а по углам – небольшие комнаты размерами 6–12 м², тоже с

очагами. Жилое помещение углублялось в землю на 1 м и сообщалось коридором с соседними жилыми сооружениями.

1.2. Архитектура Древнего Египта

Этапы истории архитектуры Древнего Египта соответствуют периодам его социально-хозяйственного развития, известным по письменным источникам.

Историю Древнего Египта делят на периоды:

- Додинастический и архаический период – с конца IV тыс. до н. э.
- Древнее (раннее) царство – 3000–2400 гг. до н. э.
- Среднее царство – 2100–1700 гг. до н. э.
- Новое царство – 1584–1071 гг. до н. э.
- Поздний Египет – 1071–332 гг. до н. э.
- Эллинистический период – 332–30 гг. до н. э.

Додинастический и архаический период

Древние египтяне селились в долине Нила, климат которой всегда был мягким, а земля, удобряемая речным илом, пригодна для земледелия. Неудивительно, что первое государство возникло именно здесь. В додинастический и архаический период здесь закладываются основы своеобразной египетской культуры.

До нас дошло очень мало памятников культуры этого времени. Предполагается, что первые настоящие дома стали строить в Древнем Египте. Предшественники египтян жили в шалашах и хижинах, сплетенных из прутьев, обмазанных глиной. Несколько позже появляются здания, сложенные из кирпича-сырца размером $14 \times 38 \times 11$ см на растворе из глины, извести и песка или без раствора. Камень был привозным и поэтому применялся только для устройства фундаментов, а также в качестве облицовочных плит.

В дельте Нила археологи нашли древнее поселение *бадарийцев* времен неолита. Его уже можно назвать небольшой деревушкой. Здания в нем двух типов: одни – совсем крошечные, сплетенные из ивовых прутьев, другие – большие дома, стены которых выложены циновками, обмазанными глиной. Крышей также служат циновки. Некоторые стены возведены из глины и твердого ила. Дома стоят в определенном порядке, можно даже различить подобие улиц.

Древнее царство

В период Древнего царства формируются основные типы жилища, происходит развитие строительной техники, это время начала строительства *пирамид* возведения обелисков. В пирамидах воплощен дух египетской культуры.

Этапы развития пирамид. Простейшим монументальным сооружением в это время была *мастаба* (араб., букв. – каменная скамья). Мастаба состоит из двух частей – наземной и подземной. В подземной части располагается погребальная камера, где находится мумия. А в наземной расположен *сердаб* – молельня со статуей, в которую, по поверьям египтян, могла переселиться душа усопшего, в случае если мумия будет испорчена. Одна из самых древних, сохранившихся до нашего времени мастаб находится около Саккары. Предполагают, что она принадлежала либо второму фараону I династии или даже объединителю Египта фараону Мену.

Сооружением этого же типа является *пирамида Джосера* в Саккаре, датируемая ок. 2780 г. до н. э. Пирамида, выполненная из известняка и грубого камня, состоит из шести ступеней, высота ее равна 60 м, а основание $109,2 \times 121$ м. Она была построена на основании мастабы: сначала была мастаба, а потом к ней добавили четыре ступени и несколько позже еще две. Издали она выглядит как шесть поставленных друг на друга мастаб. Ступенчатая пирамида была символической лестницей, ведущей к звездам. Значение этой пирамиды состоит в том, что она считается первым в мире каменным архитектурным сооружением, «матерью всех пирамид».

Изобретателем пирамидальной архитектурной формы считается **Имхотеп** – зодчий, математик, астроном и медик, главный советник фараона. Это он предложил надстроить над каменной мастабой (прямоугольной усыпальницей) фараона Джосера еще мастабы размерами поменьше, в результате чего получилась ступенчатая пирамида. Таким образом, значение Имхотепа состоит в том, что он является основоположником архитектурной традиции всего Древнего царства, которая использовала пирамидальную форму при проектировании царских захоронений.

Пирамида Снофру в Дашуре представляет собой пирамиду с непрямыми, изломанными гранями, верхняя часть имеет больший уклон. По одной из версий, почему пирамида имеет такие особенности, предполагается, что фараон внезапно умер и чтобы быстро завершить строительство, пришлось изменить угол наклона граней пирамиды. Вторая версия – стены при строительстве начали трескаться, и с целью снижения нагрузки на внутренние камеры пирамиды был изменен наклон верхней части пирамиды. Примечательность этой пирамиды еще и в том, что в нее имеется второй вход – на западной стороне, тогда как вход в пирамиду делали во времена Древнего царства только на северной стороне пирамиды (это было связано с религиозными

верованиями древних египтян). Почему здесь появилась потребность во втором, западном, входе – это остается загадкой. Также в этой пирамиде не обнаружено и следа присутствия саркофага, который был бы расположен в этих комнатах.

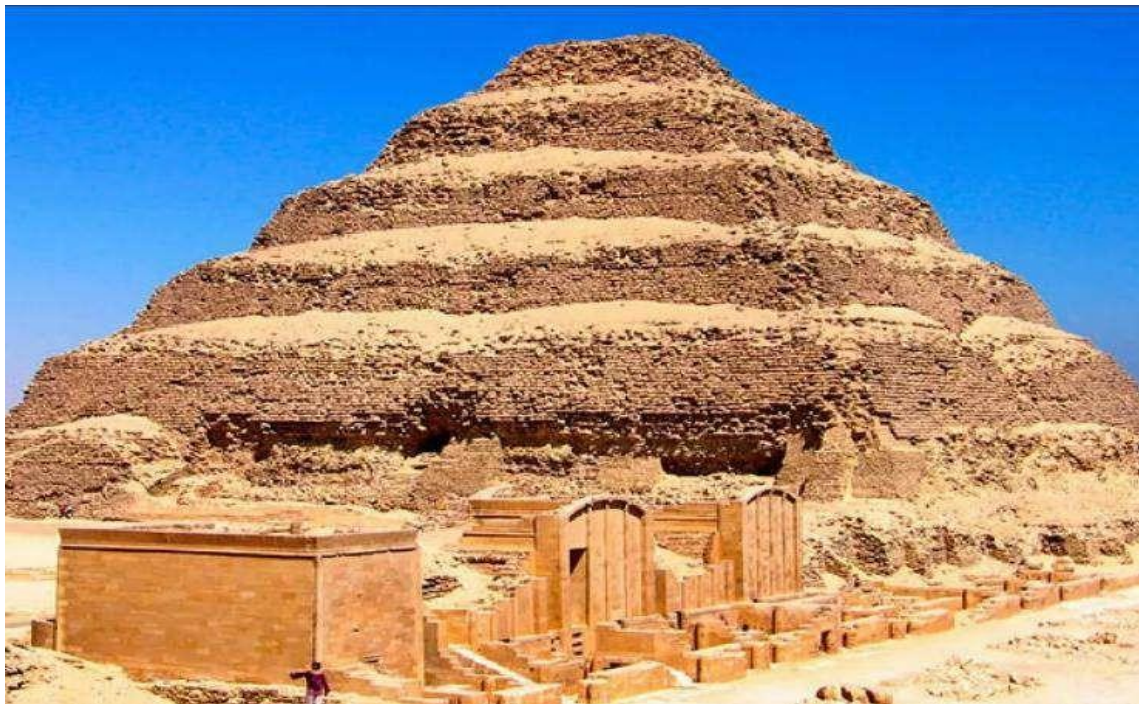


Рисунок 4.- пирамида Джосера в Саккаре



Рисунок 5.- Пирамида Снофру

Внутри пирамиды впервые применены свободно стоящие столбы, выполняющие конструктивную роль опор. Рядом с пирамидой находятся два храма. Один из храмов расположен в 700 м от пирамиды, поэтому его

называют ***Встречающим храмом*** (или Храмом долины). От этого храма была дорога к другому храму. Из-за такого расположения объектов погребальный комплекс и уникален и в Египте нигде больше не встречается.

Классические пирамиды в Гизе. Крупнейшие пирамиды расположены в Гизе близ Мемфиса, основу которого составляют три пирамиды фараонов Хеопса, Хефрена, Микерина.

Самая большая из них – ***пирамида Хеопса***, высота 146,6 м. Сторона основания 233 м (квадрат). Пирамида сложена примерно из 2 300 000 каменных блоков массой около 2,5 т каждый. Общий вес – 7 млн. т.

Внешние плиты пирамиды были отполированы до зеркального блеска. На солнце и при лунном свете пирамида сверкала, как огромный светящийся изнутри кристалл. Восьмиметровая верхушка пирамиды не сохранилась, не исключено, что она была облицована золотом. Строили эту пирамиду 20 лет.

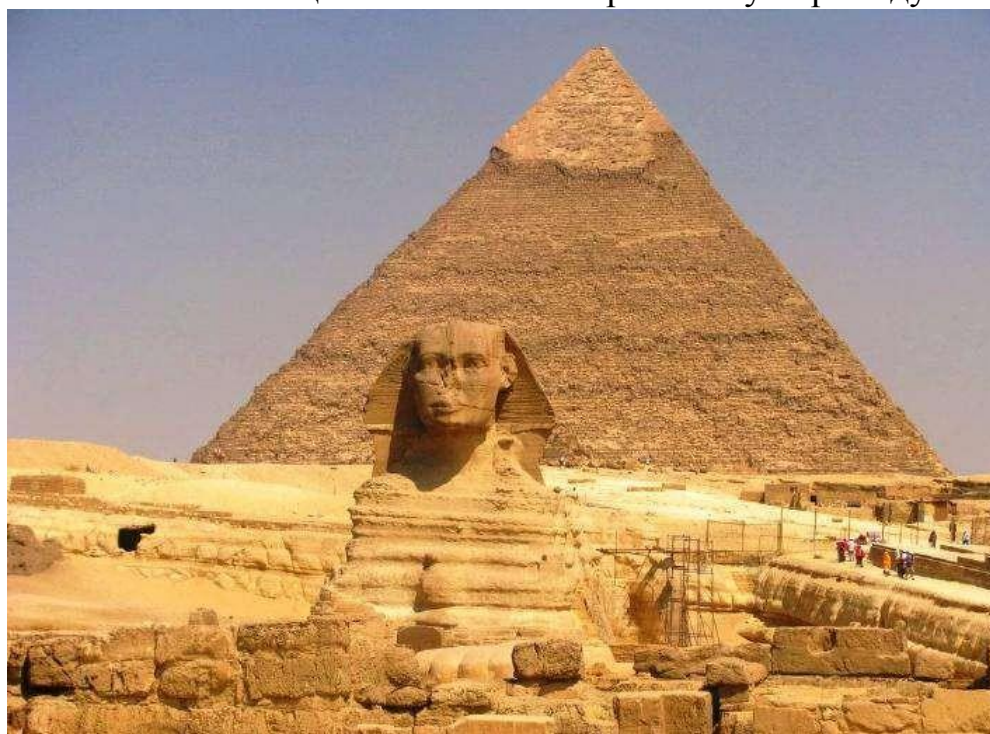


Рисунок 6. - пирамида Хеопса

Пирамида является примером редкого технического совершенства. Точность изготовления, сборки и пригонки камней просто фантастична. При постройке пирамиды **Хемиуну** (зодчий и начальник строительства) удалось решить много технических задач. Например, над камерой для саркофага и над входом в пирамиду, расположенным на высоте 14 м от уровня земли, он впервые применил треугольные *арки* и *своды*, воспринявшие чудовищный вес лежащих над ним камней. Для того чтобы еще больше разгрузить своды, он над камерой саркофага разместил еще несколько пустых камер. До Хемиуна в Египте арки никогда не применялись, да и в более поздних египетских постройках они не встречаются. По древним свидетельствам в пирамиде замурованы собственные чертежи и проекты фараона Хеопса.

Всего на 8 м ниже ее ***пирамида Хефрена*** и значительно ниже (почти вдвое) – пирамида Микерина.



Рисунок 7.- пирамида Хефрена

Высота пирамиды Хефрена 136 м, длина стороны основания 215 м. Угол наклона боковой грани равен 53° . Пирамида сложена из каменных блоков разного размера и облицована плитами белого известняка. У самой вершины часть облицовки из красивого желтого известняка.



Рисунок 8.- пирамида Микерина.

Рядом высится **фигура Большого Сфинкса**. Впервые о сфинксе упомянул римский писатель и ученый Плиний Старший. Размеры фигуры сфинкса колоссальны: высота его 20, а длина – 57 м. Высеченная из цельной скалы

фигура изображает лежащего льва с человеческой головой. Между огромными лапами сфинкса зажата стела из красного гранита, которую откопали в 1818 г. «Отцом трепета» называли Сфинкса кочевники-бедуины. Они изуродовали лицо Сфинкса, а солдаты Наполеона стреляли в Сфинкса из ружей и пушек. Третья из Великих пирамид Гизе была построена для сына Хефрена Микерина. Высота ее 70 м, длина стороны основания 108 м. Несмотря на небольшие размеры, она была сделана так же тщательно и выглядела очень эффектно. Ее облицовка, сейчас полностью утраченная, была двухцветной. Снизу на треть высоты она была сделана из бледно-розового гранита, а верхняя часть – из белого известняка.

В архитектуре храмов Древнего царства были обнаружены уникальные формы египетских растительных колонн: лотосовидная, папирусообразная, пальмовидная и гаторическая (символизирующая богиню красоты Гатор (Хатор)).

Лотосовидная колонна являлась стилизацией пучка из шести – восьми стеблей лотоса, стянутых вместе пятью кольцами у основания почти нераспустившихся бутонов.

Папирусообразная колонна отличалась от лотосовидной тем, что *капитель* первой изображала связку бутонов папируса, а капитель второй – связку бутонов лотоса. Ствол папирусообразной колонны сужался книзу.

У *пальмовидной колонны* – круглый, гладкий, сужающийся кверху ствол, а капитель в виде венца пальмовых листьев с неизменными пятью кольцами перевязки под ними. Папирусообразная колонна широко применялась в Египте во все времена, начиная с Древнего царства. Пальмовидная колонна применялась главным образом в Древнем и Среднем царствах, а также в эллинистическом Египте. В Новом царстве в культовой архитектуре она почти не употреблялась, а применялась в гражданской архитектуре.

Гаторическая колонна, т. е. колонна с кубической капителью, на сторонах которой рельефно дана голова богини Гатор, зарождается в период Среднего царства, встречаясь и в архитектуре периода Нового царства. Лучшие образцы гаторической колонны даны в храме богини Гатор в Дендера (I в. до н. э.).

В своей простейшей форме типичный египетский храм времени Нового царства состоял из трех основных частей: святилища с окружающими его вспомогательными помещениями; крытого *гипостильного*, т. е. колонного, зала; замкнутого двора. Все эти три части располагались по оси более или менее вытянутого прямоугольника, обнесенного глухой стеной с одним главным входом во двор, который был обработан в виде монументального портала и

обрамлен двумя тоже глухими башнями – *пилонами*. Последние представляли собой подобие двух усеченных пирамид с вытянутым прямоугольным основанием.

В египетских гипостильных залах для поддержки перекрытия применялись различные восходящие еще к Древнему царству типы колонн, иногда называемые египетскими «ордерами». В Новом царстве получила распространение особая и важная разновидность папирусообразной колонны с колоколообразной капителью, исходящей из формы не бутонов, а раскрытого цветка папируса.

В этой колонне ствол уже не расчленен на отдельные стебли, вся колонна сверху донизу покрыта резьбой и раскраской, изображающей венцы миниатюрных цветов вверху капители и крупные листья в основаниях капители и ствола. Такая колонна стала применяться для оформления центральных проходов гипостильных залов и открытых дворов.

В храмах Среднего и Нового царств нередко применялись, кроме колонн, так называемые *осирические столбы* – столбы с приставленными к ним огромными статуями фараона в одежде и позе бога Осириса.

Архитектура Среднего царства

История Среднего царства характеризуется общей раздробленностью страны. Непоколебимая власть фараона Древнего царства сменяется властью аристократии на местах в своих вотчинах – *номах*. Египет претерпевает смену нескольких династий фараонов вплоть до восемнадцатой, которые тщетно пытались объединить государство, пока к власти не пришел Сенусерт III, которому удалось осуществить централизацию, что сразу повлекло за собой масштабное строительство. В правление Сенусерта III было создано огромное водохранилище в районе Файюма. Работы по обустройству Файюмского оазиса начались еще при предшественнике Сенусерта Аменемхете III. С помощью дамб, плотин, каналов и шлюзов естественная котловина была превращена в искусственное Меридово озеро, позволявшее накапливать избыток воды разливающегося Нила, регулируя ее уровень, и орошать многочисленные новые плодородные земли. Рядом был построен огромный лабиринт с гробницей фараона. Этот грандиозный проект греки в будущем причислят к шедеврам строительного искусства египтян.

Если отличительной чертой Древнего царства было строительство гигантских пирамид, то теперь пирамиды строятся как небольшие ничем не примечательные сооружения. Это объясняется, с одной стороны, отсутствием концентрации общегосударственных материальных ресурсов в единых руках, т. е. в руках фараонов. Средства распылялись среди множества людей – знати, жрецов, чиновников, ремесленников и даже малоимущих. И как результат, за исключением короткого периода XI и XII династий, – отсутствие крупномасштабного строительства. С другой стороны, отпала необходимость в создании

пирамид , т. к. фактически не существовало центральной власти. Только погребальный комплекс фараонов XI династии Ментухотепа III и Ментухотепа IV в Фивах вернулся к образу пирамиды. Место, где был построен комплекс, сего-дня носит название Дейр-эль-Бахри.

Наиболее яркой страницей в истории строительства Среднего царства стали пещерные гробницы. Интересны гробницы в Бени-Хасане. С точки зрения инженерного решения, ничего нового египтяне в них не добавили. Выдолбленный узкий проход ведет вглубь скалы с небольшими храмовыми залами, в которых размещены две или четыре колонны. Пролеты по-прежнему минимальны, за исключением входных. Опоры здесь довольно широко расставлены и имеют небольшие сечения, к тому же их стволы прорезаны вдоль желобками, которые в греческой архитектуре получают название каннелюры. Нагрузка на колонны невелика, поэтому балка имеет сравнительно небольшое сечение. Эти колонны явились примерами первого приближения к протодорическому ордеру, хотя и не стали его прототипом.

Эпоха Среднего царства отмечена также развитием дворцовой архитектуры. Строительство дворцов получило довольно широкий размах. Дворцы наделялись признаками как простого жилого дома периода Древнего царства с геометрическими формами в построении плана вокруг открытого двора, так и элементами парадного характера. Нужно отметить, что примеров дворцового строительства практически не сохранилось, так что все выводы о характерных особенностях архитектуры дворцов исследователи делают в основном по памятникам изобразительного искусства.

Наружный вид дворцов был чрезвычайно прост, лаконичен и имел геометрически правильные формы. Гостевые залы были выше остальных, что давало возможность на перепаде высоты размещать световые и вентиляционные решетки. Этот прием позже использовался при сооружении храмов Нового царства. Легкие балконы поддерживались тонкими колонками. Наиболее роскошным был, по-видимому, **дворец Аменхотепа III** в Фивах. Дворцы и богатые виллы обносились стеной, вокруг разбивались дворцовые парки. Раскопки открыли такой парк у виллы в Тель-эль-Амарне, он протянулся на 70 м в длину. При всем этом период Среднего царства с его политической и экономической раздробленностью не отличался активным строительством крупных и значимых памятников.



Рисунок 8. - дворец Аменхотепа III

Архитектура Нового царства

Расцвет храмового строительства приходится на эпоху Нового царства и совпадает со временем, когда значительную роль в политической жизни страны стало играть могущественное фиванское жречество. В это время складывается тип монументального наземного храма и возводятся крупнейшие храмовые комплексы Древнего Египта – храм Амона (бога Солнца) в Карнаке (нач. II тыс. – I в. до н. э.) и храм Амона в Луксоре (XV – сер. XIII в до н. э.).



Рисунок 9.- храм Амона в Луксоре

Формирование типа храма шло на основе традиций заупокойных храмов эпохи Древнего и Среднего царств. Композиция эта подчинена принципу фронтально-осевого построения с глубинным развитием открытых, полуоткрытых и замкнутых пространств. Основными элементами храмового комплекса были подводящая к храму обрамленная с двух сторон статуями сфинксов монументальная аллея; массивная стена с порталом входа – пилон, образующий фасад храма, окруженный изнутри колоннами двор – перистиль, закрытое помещение с рядами колонн – гипостильный зал, освещение которого обычно осуществлялось за счет перепада высот среднего и более низких боковых рядов колонн; сравнительно небольшое затемненное помещение святилища, вокруг которого располагались помещения для жрецов. Последовательное развитие симметричных пространств по оси с возрастанием значения масс и постепенным затеснением пространства, подавление человека крупным масштабом форм и усиливающийся эффект таинственности – важнейшие элементы психологического воздействия архитектуры, подготавливающего людей к совершению мистического ритуала.

В Египте в период Нового царства можно выделить два типа храмов – долинные и скальные. Среди долинных наибольшей известностью пользовались **храм Амона в Карнаке** (древние Фивы) и **храм Амона в Луксоре** (также

древние Фивы). Самым замечательным архитектурным скальным храмом явился ансамбль царицы Хатшепсут в Дейр-эль-Бахри.

Храм Амона в Карнаке создавался (зодчий Инени и др.) в течение более полутора тысячелетий, примерно с нач. II тысячелетия и кончая I столетием до н. э.. О размахе архитектуры храма дают представление масштабы его гипостильного зала с колоннами высотой 20,4 м, диаметром 3,57 м. Храм много раз перестраивали новые фараоны, добавляя все новые части: пилоны, дворы, гипостильные залы.

Приближавшийся ко входу в храм шел между рядами огромных священных сфинксов-баранов, самое множество и строгие ряды которых должны были говорить о том, что человек вступил в странный и значительный мир, совершенно отличный от повседневной действительности. Впереди, там, где кончалась широкая аллея сфинксов, должен был возвышаться покрытый грозными изображениями мощный пилон (недостроенный доверху) с восседающими перед ним или стоящими каменными гигантами – богами-фараонами, со сверкавшими золотом вершинами обелисков и развевающимися по ветру прикрепленными к мачтам флагами. За высоким, рассчитанным на сверхчеловеческие масштабы порталом входа открывался величественный, окруженный колоннадами двор, в глубине которого, перед вторым огромным пилоном, выступал вперед оформленный высокими колоннами вход в гипостильный зал. Гипостильный зал Карнака – это целый лес колоссальных колонн, по формам похожих на растения. По средней оси этого леса шел проход, освещенный верхним светом, через расположенные далее пилоны и дворы в глубину храма, к сокровенному святилищу, посвященному главному богу – Амону Ра. Комплекс состоял из более чем сотни обширных помещений, огромных дворов, бесчисленных аллей, переходов, колоссальных размеров статуй богов и фараонов, сфинксов, обелисков.

Лучшие зодчие и художники работали над созданием *храма Амона в Луксоре*. Храм был построен в два приема: при Аменхотепе III (1455–1424 гг. до н. э.) и при Рамсесе II (1317–1251 гг. до н. э.). Главным украшением великолепного и грандиозного храма в Луксоре была гигантская колоннада. Ее папирусообразные колонны (высотой около 20 м), устремленные ввысь раскрытыми кверху капителями, массивны и в то же время своеобразно стройны. Перед фасадом храма стояли два обелиска и шесть статуй фараона.

Самым знаменитым скальным храмом в Египте стал храм царицы Хатшепсут. Этот храм был высечен в скале высоко в горах у подножья Долины

ца-рей недалеко от г. Фивы (столицы Среднего царства). Захоронения простирались в толще скалы на сотни метров. Гробница царицы Хатшепсут имела длину 213 м и уходила на глубину 97 м. Дорога восхождения вела с левого берега Нила через Аллею сфинксов до самых ворот храма. Его здание с большим двором украшено статуями, колоннадами и огромной лестницей. Храм, богато украшенный изнутри, состоял из трех широких террас, поднимавшихся одна над другой. Более двухсот различных статуй Хатшепсут были расставлены по всему ансамблю храма, что должно было говорить о божественности царицы и о ее, необычной для женщины, роли фараона. Строителем храма был зодчий Сенмут. Среди различных архитектурных форм в храме встречались и каменные своды.

Поздний и эллинистический Египет

525 г. до н. э. Египет перестает существовать как независимое государство. Во всем ощущается греческое влияние.

Для храмовой архитектуры характерно возвращение к классическим образцам, периода Нового царства. Мы всюду встречаем открытый, обнесенный колоннадой двор и базиликальный гипостиль с его плоским покрытием.

Особо отметим *храм Гора в Эдфу* (III–I вв. до н. э.). Главные части здесь относятся ко времени правления Птолемея IX и Птолемея X – Сотера (II в. до н. э.). Упомянем *храм в Ком-Омбо* (II–I вв. до н. э.), *храм богини Гатор* (Хатхор) в Дендере, эпохи римского господства в Египте (I в. до н. э.), и, наконец, *храмы на острове Филэ*.

1.3. Архитектура Древней Месопотамии

В долине рек Тигра и Евфрата на обширных пространствах раскинулась Месопотамия. Стремление селиться как можно ближе к рекам вызвало массовое строительство. В нач. IV тыс. до н. э. по всей долине появились поселения. Хижины были поставлены в самих зарослях тростника, высота которого достигала здесь 4–5 м. Срубленный тростник укладывали на землю и, покрывая слоем глины, трамбовали, так получался пол. Крайние, оставшиеся несрубленными, стебли связывались над головой и переплетались срубленными стеблями. Получался каркас островерхой хижины круглой или овальной в плане формы. Каркас обмазывали глиной. Внутри хижины к ее стенам и полу прикрепляли циновки, которые служили не только для утепления, но и для украшения жилья. Помимо тростниковых хижин, в долине встречались глинобитные дома, приближавшиеся к прямоугольной схеме, а также сырцовые постройки круглой формы.

Культовые сооружения обычно возводились из кирпича-сырца, т. е. в технике более передовой, чем глинобитные и тростниковые дома. Уже в

начале IV тыс. до н. э. сложилась схема прямоугольного храма с главным помещением вытянутой в плане формы, в котором находились алтарь и жертвенник, и с двумя рядами меньших помещений по его сторонам. Разработанный по этой схеме тип храма оказался чрезвычайно устойчивым и применялся в различных вариантах в течение тысячелетий.

Особое внимание было обращено на возвеличивание столицы. Вавилон рано выделился своим огромным богатством. Положение города на перекрестке основных путей мировой торговли обратило его в главный торговый центр Передней Азии. Культура Вавилона достигла особой высоты в период процветания торгово-рабовладельческой империи (кон. VII в. – 538 г. до н. э.).

Поддерживая руководящую роль в религиозной жизни Месопотамии и славу священного города, вавилоняне считали свой город центром Вселенной. Само название «Вавилон» происходит от «Бабилу» – «врата бога». Город постоянно посещала масса паломников. Сохранился путеводитель, в котором описаны 53 больших святилища и несколько сот различных малых храмов и алтарей. Девять ворот Вавилона и те улицы, которые от них начинались, назывались именами различных богов. Главными были северо-западные ворота – **Ворота богини Иштар**. Богиня Иштар была богиней цветущей природы, любви, плодородия, красоты. Она изображалась обыкновенно в виде прекрасной женщины, тело которой поросло нежными зелеными побегами. Иштар была главной богиней вавилонского *пантеона*.

Численность населения Вавилона в период его расцвета в середине V в. до н. э. достигла 200 тыс. человек. Город представлял собой в плане слегка вытянутый четырехугольник, разделенный на две части течением Евфрата, через который были перекинuty три моста. Более древняя часть города и все его главные святыни и дворцы были расположены на восточной стороне, где находился «внутренний город» с дворцами, храмом и огромным зиккуратом (от вавилонского слова *sigguratu* – вершина, в том числе вершина горы) – многоярусной культовой башней, ярусы которой соединялись лестницами или *пандусами*.

Главной композиционной осью города была так называемая «Дорога процессий». Продольные улицы проходили почти параллельно ей, поперечные – почти перпендикулярно. В жилых кварталах улицы, зажатые между глухими стенами отдельных усадеб, были очень узки (не шире 4 м). Усадьбы сохраняли древнюю замкнутую планировку вокруг центрального двора, с главными комнатами, ориентированными на север во избежание перегревания.

Укрепления Вавилона состояли из двух рядов стен. Собственно город был окружен стеной из сырцовых кирпичей протяженностью более 3 км. Однако город быстро рос, и в эпоху царствования Навуходоносора появился новый ряд стен длиной уже 18 км. Внутри стен было построено много важных сооружений – летний дворец царя, храмы, около 30 пригородных построек, зиккурат Этеме-нанки и т. д.

На пересечении «Дороги процессий» с городской стеной были расположены **ворота богини Иштар**. Этот вход был защищен цитаделью с

четырьмя массивными *башнями* и арочными проходами между ними. Башни были облицованы глазурованной керамикой синего цвета с орнаментами и устрашающими изображениями львов, быков, фантастических чудовищ. Ворота богини Иштар – прекрасное произведение вавилонского искусства, единственные из восьми городских ворот, которые были покрыты дорогим глазурным кирпичом и рельефами. Ворота Иштар олицетворяли собою представление вавилонян о силе и могуществе города и государства. Богиня Иштар была богиней цветущей природы, любви, плодородия, красоты. Она обычно изображалась в виде прекрасной женщины, тело которой поросло нежными зелеными побегами. Иштар была главной богиней вавилонского пантеона. Ее отождествляли с планетой Венерой.



Рисунок 10.- ворота богини Иштар

Прямо против главных (священных) ворот, выходивших на «Дорогу процессий», стояла знаменитая **Вавилонская башня** – огромный восьмиступенчатый зиккурат, носивший название «Дом основания неба и земли» (Этеменанки на шумерском языке «Дом (э) основания (темен) небес (ан) и земли (ки)»; аккадское слово, означает по-другому – «Дом краеугольного камня»). К священным воротам примыкали два прямоугольных здания с множеством небольших одинаковых комнат вокруг внутренних дворов (возможно, гостиница). У южной стены помещались дома жрецов.

Зиккурат Этеменанки с давних пор привлекал к себе внимание исследователей. Из вавилонских надписей известно, что он много раз терпел разрушения и перестраивался. В отличие от древних, прямоугольных в плане храмовых башен, зиккурат имел квадратное основание со сторонами около 91,5 м. Его внутреннее ядро состояло из сырца; облицовка – из обожженных кирпичей (32 × 32 см), уложенных на битуме. Расчлененные с каждой стороны двенадцатью широкими *лопатками*, стены были, в отличие от ранних зиккуратов, строго вертикальны.

Археолог Кольдевей установил, что башня имела квадратное основание, длина каждой стороны равнялась 90 м. Высота башни тоже была 90 м. Первый ярус был высотой 30 м, второй – 18, третий, четвертый и пятый – по 6 м, шестой – 9 м, седьмой – святилище Бела-Мардука – 15. Кольдевей обнаружил лишь 7 ярусов башни, а не 8, как писал Геродот. Возможно, во времена Геродота Башня стояла на широкой террасе, следов которой Кольдевею обнаружить не удалось. Терраса могла быть построена из сырцового кирпича, который рассыпался за 2,5 тысячи лет без следа. Сам же зиккурат был построен из обожженного кирпича, а верхний ярус – храм Мардука – облицован синей глазурованной плиткой.

Зиккурат Этеменанки не сохранился до нашего времени, раскопки, проведенные в XX в., лишь установили место, где он находился.

Храмы – зиккураты – со святилищем на вершине, где «человек звезд небесных касался» и в которое «Бог с небес вступал», строились в Месопотамии, начиная с 3 тысячелетия до н. э. Не было города в Шумере, Аккаде, Ассирии, Вавилонии, древнейших государствах Месопотамии, который не имел бы своего зиккурата.

Руины древнейших зиккуратов в Уре и Чога-Замбиле, открытые английским археологом Леонардом Вулли в 20-х г. XX в., подтвердили предположение лингвистов, изучавших клинопись, о существовании древнейшей цивилизации в Междуречье. Это были огромные сооружения из сырцового и обожженного кирпича, не имевшие внутренних помещений, кроме святилища божества на самой вершине. Стены ступеней были расчленены выступами и *нишами* и облицованы глазурованной плиткой. Каждая ступень была окрашена в свой цвет. Так, в Уре нижняя ступень была черной и символизировала землю, вторая ступень – красной – символ огня, третья – белой – символ неба и верхняя – синяя – для божества. Вдоль ступеней вели пандусы, по которым процессия могла подниматься к святилищу.



Рисунок 11.- Зиккураты в Чога-Замбиле

Зачем же жителям Древнего Вавилона понадобилось возводить храм Мардуку на такой высоте? 90 метров – высота современного тридцатипятиэтажного дома. И на такую высоту регулярно поднимались жрецы.

Месопотамские зиккураты были реальным воплощением ступеней к небу, звездам, к богам. По представлениям жителей древней Месопотамии, все, что существует на земле, есть лишь отражение того, что существует на небе. Понятно, что умение читать книгу звездного неба, распознавать волю звезд, считалось в Месопотамии самой высокой и важной наукой. Месопотамские жрецы умели предсказывать затмения Солнца и Луны, вели наблюдения не только за звездами и планетами, но и кометами. Уже самые ранние зиккураты стали астрономическими обсерваториями, откуда велось наблюдение за звездами и делались соответствующие доклады царю, хранившиеся в государственном архиве. Астрологи умели составлять гороскопы и частным лицам.

Другой образ, который рождается при взгляде на Вавилонскую башню, да и любой зиккурат, – это образ искусственной горы. В мифологиях многих народов, в том числе и шумеров, боги обитают на высоких горах. Чтобы построить на земле дом, куда могло бы спуститься божество, необходимо было соорудить высокую гору – башню.

Башня – это колоссальные ступени, сплошь заполненные кирпичом. Всё ритуальное восхождение происходило по лестницам, шедшим вдоль

наружных стен башни. Происходило как бы торжественное восхождение на гору к тому месту, куда могло снизойти божество. Таким образом, вершина зиккурата – храм – становилась тем реальным местом, где боги встречались с людьми, где жрецы, наблюдая за звездами, узнавали волю богов, т. е. куда передавалась энергия божественной воли.

Само место, где строился зиккурат, – храмовый участок – было священным. В городе могло быть несколько зиккуратов, но чаще всего при разрушении старого новый храм возводился на прежнем месте.

Контрольные вопросы

1. Архитектура первобытного строя.
2. Что такое мегалиты?
3. Основные мегалитические сооружения
4. Расскажите об архитектуре пирамид Древнего Египта.
5. Типы египетских храмов. Привести примеры.
6. Какие элементы египетской архитектуры вошли в историю мировой культуры?
7. Архитектура Месопотамии.
8. Каково культовое значение памятников архитектуры Месопотамии?
9. Чем отличается архитектура пирамид в Египте от зиккуратов Месопотамии?

ГЛАВА 2. АРХИТЕКТУРА АНТИЧНОГО МИРА

2.1. Древняя Греция

Историю культуры и архитектуры древней Греции можно разделить на четыре периода:

- Гомеровский период – XIII–XII вв. до н. э.
- Архаика, или Древний период, – VII–VI вв. до н. э.
- Классика, или Период расцвета, – V–IV вв. до н. э.
- Эллинизм – IV–I в. до н. э.

Гомеровский период

Основной тип жилища – *мегарон* (др.-греч. μέγαρον – большой зал) – состоял из входного *портика*, за ним находился зал с очагом посередине. Мегарон – тип здания (в том числе жилища), сложившийся в эпоху Эгейской культуры (III–II тысячелетия до н. э.). Это прямоугольная постройка с открытым помещением (портиком) в торце, обычно огражденным с боков выступающими концами стены, а спереди столбами. За портиком находился зал с очагом посередине. Такие мегароны (а также мегароны с залом, расчлененным на две или три части продольными рядами опорных столбов, поддерживающих перекрытие) найдены в Трое, Тиринфе, Микенах и других городах.

Величайшим достижением греческого строительного искусства были храмы. Древнейшие развалины храмов относятся к эпохе архаики, когда вместо дерева в качестве строительного материала стали использовать желтоватый известняк и белый мрамор. Полагают, что прообразом для храма послужило древнее жилище греков – прямоугольное в плане строение с двумя колоннами перед входом. Из этой простой постройки выросли со временем различные более сложные по своей планировке типы храмов. Обычно храм стоял на ступенчатом основании. Он состоял из помещения без окон, где находилась статуя божества, здание окружали в один или два ряда колонны. Они поддерживали балки перекрытия и двускатную крышу. В полутемном внутреннем помещении статуи бога могли бывать лишь жрецы, народ же видел храм только снаружи. Очевидно, поэтому главное внимание древние греки уделяли красоте и гармонии внешнего облика храма.

Архаический период

В этот период активно развиваются ремесла, торговля, города. Впервые в истории мировой архитектуры появляются здания общественного назначения: *булевтерии* (здание заседаний государственного совета), *лесхи* (здание для собраний, собеседований, клуб), *театры* и т. д. Появляются театральные сооружения, *стадии* (площадь для спорта).

Использование в строительстве строительного леса, мрамора, легко обрабатываемого известняка и замена кирпича-сырца каменными блоками приводит к стандартизации строительных элементов, складываются определенные типы греческих храмов.

Простейшим и древнейшим типом (из известняка или мрамора) архаического храма был так называемый «храм в антах», рис. 12. Свое название храм получил от выступающих вперед стен портика – антов. Он состоял из небольшого помещения – наоса, прямоугольного в плане, открытого на восток, имел двускатную кровлю, покрытую керамической или мраморной черепицей. На его фасаде между антами, т. е. выступами боковых стен, были помещены две колонны. Такой тип храма был рассчитан на восприятия с одного фасада; позднее он использовался лишь для небольших сооружений (например, для сокровищниц в Дельфах).

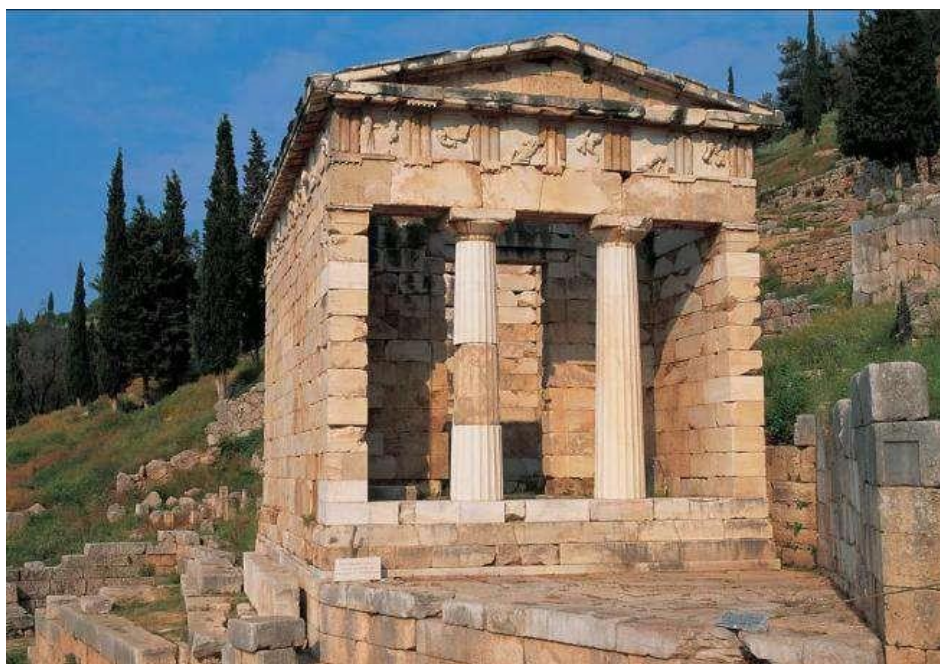


Рисунок 12. «Храм в антах»

Более совершенным типом был простиль, на фасаде которого размещены четыре колонны, т. е. простиль имеет один открытый портик, опирающийся на колонны, заменившие анты. В амфипростиле колоннада украшала как передний, так и задний фасад, где располагался вход в сокровищницу. Наибольшее распространение в греческой архитектуре получил периптер, поскольку наилучшим образом отвечал идее кругового обзора сооружения. Его художественный строй получил торжественную строгую простоту и законченность. Тип древнегреческого храма, в котором прямоугольное в плане помещение окружено по внешнему периметру 2 рядами колонн, называется *диптер*, рис. 13. Существовал еще один тип древнегреческого храма – *псевдодиптер*, рис. 14.



Рисунок 13. Пример диптера – Храм Артемиды в Эфесе

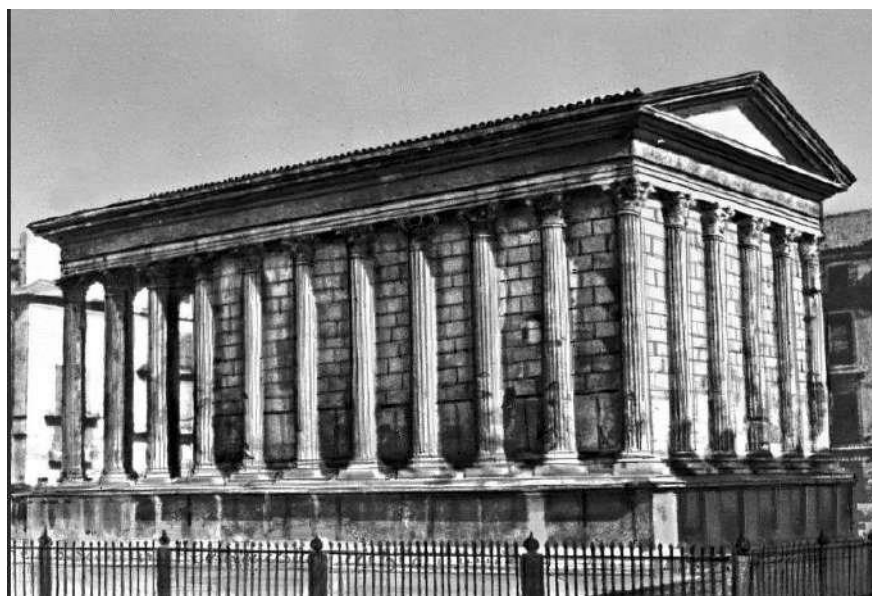


Рисунок 14. Псевдодиптер

В XVI—XII вв. до н. э. на Крите, в Греции, в Дельфах и на западном побережье Малой Азии были распространены *толосы*. Наиболее грандиозные толосы (диаметр и высота до 14 м) XIV век до н. э. открыты в Микенах, рис. 15. В Фессалии и на Крите толосы строили ещё в VIII в. до н. э. Известны подкурганные толосы VII—VI вв. до н. э. в Этрурии и V—IV вв. до н. э. В Этрурии толосы, целые их поля в Черветери, рис. 16.

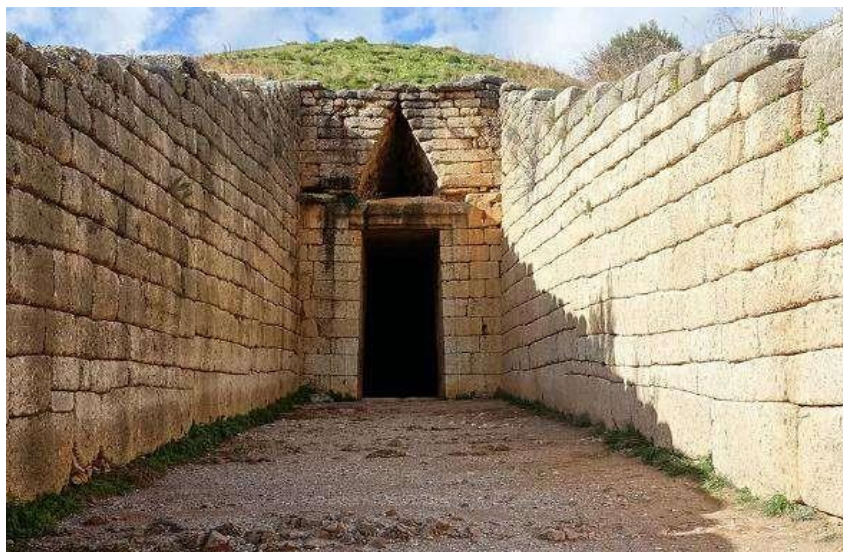


Рисунок 15. Толос - Гробница Атрея в Микенах



Рисунок 16. Этрусские толосы черветери

Толосы появились в микенской Греции в 1500-1450 до н.э. как места захоронений местных царских семей. Они состояли из больших круглых погребальных камер с высокими сводчатыми крышами и прямым входом типа "дромос", выложенным камнем. В общей сложности девять королевских толосов были построены в непосредственной близости от цитадели Микен в течение 15-го и 14-го веков до нашей эры. Самые монументальные из них, с наложенными фасадами, являются Сокровищница Атрея и Гробница

Клитемнестры. Гробница Клитемнестры была последней гробницей этого типа в регионе.

Вход в гробницу состоит из дромоса со стенами из тесаного камня в конгломерате. Внешний фасад украшен полуколоннами из гипса, которые были украшены тщательно вырезанной декорацией и вертикальным гофрированием. Большой треугольный проём перекрывает дверное перекрытие. Первоначально он был украшен цветным барельефом. Поверхность гробницы была покрыта слоем белой штукатурки. Погребальная камера имеет диаметр 13,4 метра (44 футов).

Сокро вищница Атре я или Гробни ца Атре я (греч. θησαυρός του Ατρέα), устаревшее название — Гробница Агамемнона — условное наименование крупной подкурганной гробницы ульевого типа («толос») в Микенах на холме Панагица, сооружённой около 1250 года до н. э.

Гробница Клитемнестры - микенская гробница типа "толос" («купольная»), построена в 1250 г. до н.э. Объект с его внушительным фасадом находится рядом с Гробницей Атрея, и являются наиболее монументальными гробницами этого типа. Гробница находится в 1.5 км на севере от трассы Ethniki Odos Mikinon Fichtion по адресу: Argos Mikines 212 00, Греция. Могила названа в честь Клитемнестры, жены царя Агамемнона (мифический правитель Микен и лидер греков в Троянской войне). Тем не менее, название было предложено современными учеными, несмотря на то, что, в гробницах не было найдено захоронений, возможно, из-за разрушения Микен, которые произошли в тот период времени. Есть сведения, что гробница принадлежит царице Микен Клитемнесте и ее любовнику Эгисфу.

В VII в. до н. э. возникла система ордеров. Ордер – величайшее изобретение греческих зодчих – вплоть до середины XIX в. лежал в основе всей европейской архитектуры. Ордер – это порядок, логика, ясность, разумность и соразмерность отдельных частей и целого здания. Порядок для древних греков ассоциировался с красотой и гармонией. А высочайшим примером красоты и гармонии для греков было человеческое тело. Именно с пропорциями человеческого тела соотносили греки все свои замечательные постройки. Не случайно римский теоретик архитектуры Витрувий (вторая пол. I в. до н. э.) напрямую уподобляет три греческих ордера человеческому телу, несущему нагрузку: **дорический** – мужскому, сильному, атлетически сложенному; **ионический** – женскому, более стройному и изящному; **коринфский** – прекрасному и юному телу молодой девушки, рис.17,18,19.

Древнейшим из них был дорический стиль, который сложился уже в эпоху архаики. Он был мужественным, простым и мощным. Название он получил от дорических племен, которые его создали. Сегодня сохранившиеся части храмов белого цвета: покрывавшие их краски с течением времени осыпались. Когда-то их фриз и карниз были раскрашены в красный и синий цвета.

Ионический стиль возник в Ионийской области Малой Азии. Отсюда уже он проник в собственно греческие области. По сравнению с дорическим, колонны ионического стиля более нарядны и стройны. Каждая колонна имеет свое основание – базу. Средняя часть капители напоминает подушку с закрученными в спираль углами, т. н. волютами.

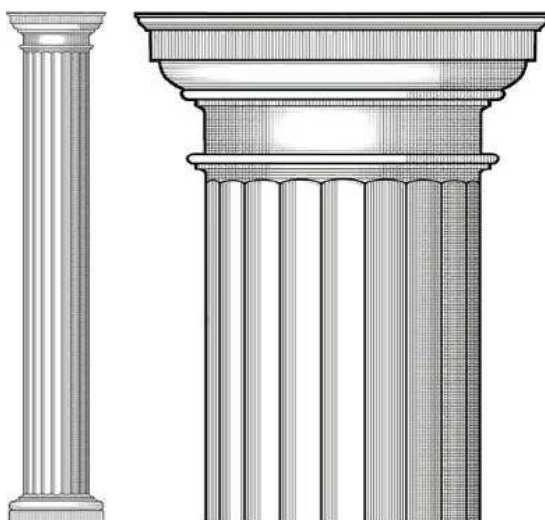


Рисунок 17. Дорический ордер.



Рисунок 18. Ионический ордер.

В эпоху эллинизма, когда архитектура стала стремиться к большей пышности, чаще всего стали использовать коринфские капители. Они богато украшены растительными мотивами, среди которых преобладают изображения листьев аканта.

Греки придавали огромное значение пропорциям отдельных частей здания художественной корректировке их положения в пространстве, вводя оптические поправки в расчете на зрительное восприятие здания издали. Так, ствол колонны делался кверху тоньше и имел легкую выпуклость – курватуру. Интерколумний делался по краям меньше, чем в центре, крайние колонны были чуть толще и наклонены вовнутрь. Стволы ионического и коринфского ордеров прорезаны каннелюрами (желобками).



Рисунок 19. Дорический стиль

Архитектура классического периода

Самым ярким образцом классической греческой архитектуры, самым совершенным и приводящим в трепет своей гармонией даже наших современников является *афинский Акрополь*.

Афинский Акрополь и расположенные на нем постройки архаического периода были полностью разгромлены персами в 480–479 гг. до н. э. Позднее, при Перикле, были возведены почти все важнейшие памятники ансамбля: Парфенон – главный храм Афины – Девы, покровительницы города, поставленный у южного края скалы, на самой ее высокой точке (строился в 447–438 гг. до н. э., заканчивался отделкой до 432 г. до н. э.), Пропилеи – парадные ворота на западном, пологом склоне Акрополя (437–432 гг. до н. э.) и грандиозная *статуя Афины-Воительницы* (Промехос) – произведение гениального **Фидия**. Она возвышалась на высоком пьедестале лицом ко входу, господствуя над всей западной частью ансамбля.

После Перикла были построены маленький *храм Ники Антерос*, поставленный несколько впереди Пропилей на высокой скале (Пиргосе), и Эрехтейон – храм, посвященный Афине и Посейдону и расположенный против Парфенона с северной стороны (421–401 гг. до н. э.).

Ансамбль Акрополя должен был увековечить память о героической победе греческих государств над персами и воплотить идею гегемонии Афин как передового общественно-политического и культурного центра всей Греции. В создании Акрополя участвовали крупнейшие греческие архитекторы и художники того времени: Иктин, Калликрат, Мнесикл и др. Скульптор Фидий, близкий друг Перикла, руководил созданием всего ансамбля и создал важнейшие из его скульптур.

Пропилеи, рис. 20 – наиболее богатый и развитый монументальный вход (строил архитектор **Мнесикл**). Как и все постройки на Акрополе, они полностью сооружены из белого пентелийского мрамора и отличаются необычайной тщательностью строительных работ и тонкостью выполнения деталей. Основу этих сооружений составляли портики, расположенные по обе стороны проема в ограде святилища.



Рисунок 20. Пропилеи.

Поднявшись на Акрополь, чуть правее от Пропилей, можно увидеть главный храм – **Парфенон**, рис. 21, посвященный богине Афине – покровительнице города. Парфенон – центральный храм Акрополя. Строительство его началось в 447г. до н. э. Руководил постройкой знаменитый скульптор Фидий.

Парфенон (строили зодчие **Иктин** и **Калликрат**) являлся крупнейшим дорическим храмом в греческой метрополии. Его размеры по *стилобату* 30,89×69,54 м. Размещен храм на самой высокой части холма, что открывает

прекрасные возможности для его обозрения с разных точек города. В Парфеноне 8 рядов по 17 колонн высотой 10,5 м. Дорические колонны наделяют его особой монументальностью и мужественной красотой. В архитектуре Парфенона органически соединены колонны дорического и ионического ордера, придающие впечатление изящества и благородства. Ионические черты проявились во внешней архитектуре храма: позади величественной наружной дорической колоннады Парфенона по верху стен тянулся скульптурный фриз.

Внутри храма Фидий установил огромную статую Афины, но она была вывезена в Константинополь и погибла там во время пожара. Один из двух мраморных фриз, 160-метровой лентой опоясывавший храм, представлял праздничное шествие афинян. В создании этого великолепного рельефа, на котором были изображены около трехсот человеческих фигур и двухсот лошадей, также принимал участие Фидий. О строительстве Парфенона любой грек может рассказать целую историю. Во-первых, под его конструкцией специальный фундамент, который помогает амортизировать землетрясения (они в Греции не редкость). Во-вторых, колонны Парфенона не параллельны и если их продолжить, то они сойдутся в одной точке в нескольких километрах над центром храма. Вообще в Парфеноне все поверхности на поверку оказываются не параллельными, но видно это только, если поставить какой-нибудь предмет и смотреть на него с другой стороны Парфенона. В этом и заключался гений архитекторов – со стороны все колонны выглядят строго вертикальными. Угловые колонны на самом деле толще, чем все остальные, но зрительно это тоже незаметно.

Этот величественный храм, сложенный из белоснежного мрамора, поражает искусным мастерством обработки материала. Раскраска храма подчеркивала конструктивные детали и создавала фон, на котором отчетливо выделялись скульптурные украшения.

Фризы Парфенона покрыты рельефами на мифологические темы, славящие греческий народ и его историю. Большое значение для внешней архитектуры храма имело совершенство исполнения его и, в частности, тщательно осуществленная система отклонений от геометрической правильной линии. Эти отклонения, по отдельности встречавшиеся еще в архаических храмах, впервые применили одновременно именно в Парфеноне. К ним можно отнести незначительный подъем в середине всех горизонтальных линий (ступеней стереобата, частей антаблемента), наклон осей колонн к стенам храма, утолщение угловых колонн и т. д. Преднамеренное использование

этих отклонений придавало формам Парфенона поразительную пластичность и жизненность.



Рисунок 21. Парфенон

Главное святилище Акрополя – **храм Эрехтейон**, рис.22, – создано позднее Парфенона, в последней четверти V в. до н. э.. Храм был воздвигнут в честь Афины и Посейдона на том месте, где, по преданию, проходил спор за обладание Аттикой. Особенностью Эрехтейона являлась его совершенно необычная для греческого храма сложная асимметричная планировка.

Основной объем храма, с размерами по стилобату $11,63 \times 23,5$ м, был вытянут с востока на запад и завершался с восточной стороны шестиколонным ионическим портиком с *фронтоном*. У его западного конца имелись еще два портика: обращенный к югу маленький портик Кор (кариатид) и выходящий на север глубокий ионический портик, имевший четыре колонны по фронту и еще две колонны, поставленные позади угловых.

Помимо ионических колонн, храм украшали скульптуры *кариатид*, рис.23 – девушек, торжественно поддерживающих карниз. Таким образом, кариатиды выполняли конструктивную роль, заменяя колонны. В то же время они производили на зрителя и эстетическое впечатление. Их фигуры величавы и спокойны, красивые складки одежд драпируют стройные тела. Может быть, именно так шествовали жрицы, неся на голове корзины со священными атрибутами.

Внутреннее пространство храма разделялось поперечной стеной. Восточная часть была посвящена Афине, а западная – Посейдону. Благодаря перепадам в уровне местности северный и западный фасады храма расположены почти на 3 м ниже южного и восточного фасадов. В результате по северному фасаду вся гладкая часть стены получила высокий *цоколь*.

Эрехтейон выполнен целиком из мрамора, отличается точностью кладки и совершенством исполнения. В композиционном отношении в нем развиваются те же принципы свободного гармонического равновесия, свойственные всему Акрополю. Но в соответствии с изменившимися общественными идеалами и вкусами Эрехтейону не были приданы монументальность и героический масштаб, характерные для построек эпохи Перикла. Формы Эрехтейона легки, изящны, разнообразны и отличаются богатой детализировкой. Благодаря этому Эрехтейон, несмотря на скромные размеры по сравнению с Парфеноном, не теряется рядом с ним, но сохраняет свое особое место в ансамбле Акрополя.

Две тысячи лет простоял Парфенон, не подвластный ни времени, ни природной стихии. Землетрясения не разрушили ни одной его колонны, ни один камень не выпал из его стен. Христиане использовали его как церковь, турки-мусульмане – как мечеть.

В 1687 г., когда Венецианская республика воевала с турками, Акрополь был превращен в турецкую крепость, а в Парфеноне устроен пороховой склад. Ранним утром город проснулся от страшного взрыва. Шальное венецианское ядро пробило крышу Парфенона, и великое творение человеческого гения в считанные секунды превратилось в руины. Этот день и поныне считается в Греции днем национального траура.



Рисунок 22. Храм Эрехтейон



Рисунок 23. Кариатид

Архитектура эпохи Эллинизма

Эпоха эллинизма – конец IV – I вв. до н. э. – была временем новых больших задач, вставших перед искусством вообще и архитектурой в частности.

Эпоха эллинизма – время самой широкой экспансии эллинов на Восток и создания там новых государств. Центры экономической, политической и культурной жизни переносятся из метрополии в Малую Азию, Сирию, Египет.

В этих странах основывается и строится ряд новых городов, что выдвигает перед архитекторами нередко грандиозные задачи планировки. Все новообразовавшиеся греко-восточные государства представляют собой монархии, в силу чего перед искусством встает задача увековечения и прославления правителей.

Огромное количество новых городов возникло в эпоху эллинизма в различных частях античного мира. Назывались они чаще всего по имени воздвигавших их монархов – Александриями, Селевкиями, Антиохиями. Уже в последние годы царствования Александра Македонского, когда по его приказу было создано около семидесяти городов, а после его смерти диадохом Селевком – семьдесят пять новых, у строителей и архитекторов не было недостатка в работах. Выбор места для основания городов исключал случайные факторы и учитывал как природные условия (близость морской гавани, реки, плодородных земель), так и характер торговых и

стратегических путей. Принципы целесообразности, всегда ставившиеся на первое место, исключали порой даже заманчивые перспективы грандиозности вида или внешней красоты будущего города. Так, Александр Македонский отверг лестное для него и восхитившее вначале предложение архитектора **Дейнократа** создать из горы Афон фигурное изваяние с огромным городом на ладони левой руки, узнав, что вблизи этого места нет плодородных почв.

Характер планировки эллинистических городов отличался строгой упорядоченностью. Прямызна иногда широких, от десяти до четырех метров, улиц (Пергам, Приена), пересечение их под прямым углом, расположение в центре особенно важных общественных и культовых зданий – все это было свойственно большинству новых городов, даже если они возникали на сложных рельефных участках, на склонах гор, где вводилась террасная планировка районов (Приена, Селевкия).

Особенно процветали в эллинистическую эпоху малоазийские города, служившие центрами оживленной торговли Востока и Запада, средоточием многих ремесел и производств, крупными очагами культуры и искусства.

В Приене, Милете, Сардах, Магнезии на Меандре, Пергаме воздвигались в это время многочисленные и величественные сооружения.

Бурное строительство шло и на богатых торговых островах Эгейского моря – Родосе, Делосе, Косе, Самофраке. Грандиозные памятники создавались в по-строенной Дейнокрatom Александрии египетской. Широкие строительные работы велись в Афинах, уступавших, однако, в размахе архитектурных замыслов другим эллинистическим центрам.

В целях защиты эллинистические города не только имели мощные крепостные сооружения, но были подчас разделены на кварталы, с собственными оборонительными стенами (Антиохия, Деметриада). Порой для безопасности сельского населения города обносились дополнительным многокилометровым кольцом крепостных стен. Акрополи располагались обычно на возвышенностях, обеспечивавших возможность обороны, как в Приене и Пергаме.

Строительные материалы использовались в основном те же, что и в классическую эпоху – мрамор, известняк, дерево, сырцовые кирпичи, несколько чаще привлекался обожженный кирпич. Важно отметить, что инженерно-строительная сущность сооружения начинала отодвигать на второй план архитектурно-художественный образ памятника. Утрачивались постепенно цельность и органичность содержания, свойственные классическим произведениям, зато памятники начинали воздействовать более эмоционально, сильными средствами и на большее количество людей.

Сохранилась в основном ордерная система, в которой, однако, наметилась тенденция к смешению различных ордеров и их элементов. Усложнялись и часто обогащались планы эллинистических сооружений, как гражданских, так и культовых. В архитектуре восточных районов использовались иногда арки (клинчатая арка на острове Самофраке) и своды (катакомбы Ком-Эль-Шукафа в Александрии).

Эллинизм сделал достижения греческой архитектуры достоянием не только народов средиземноморья, но и Азии. Архитектура эллинизма унаследована Римом. Период архитектуры эллинизма показал возможность дальнейшего творческого развития принципов , которые были заложены в греческом творчестве. Слабые стороны – утрата больших общественных идеалов, отдельные композиционные приемы в ордерных построениях утрачивают связь с породившими их традициями и конструктивными началами.

Спецификой эллинистической архитектуры считается появление нового типа общественных зданий – библиотек и сооружений научно-практического назначения.

2.2. Архитектура Древнего Рима

История архитектуры античной Италии делится на четыре периода:

1. Этрусский (царский) – 553–510 г. до н. э.
2. Республиканский – 510–27 г. до н. э.
3. Императорский – 27 г. до н. э. – 485 г.
4. Архитектура периода распада Римской империи – до кон. V в.

К концу VII в. до н. э. Рим подчинился власти этрусков, что дало мощный толчок культурному развитию. Началось строительство оборонных, инженерных и архитектурных сооружений.

На высоком уровне стояло у этрусков мастерство каменной кладки, использовалась клинчатая арка с перекатом (в два слоя), повышающим ее прочность. В перекрытиях гробниц и цистерн для запасов воды применялись ложные своды. Сами этрусские гробницы аналогичны малоазийским и микенским.

Возникновение первого укрепленного поселения связывают с именем полупоупендарного царя Ромула, который якобы заложил город на Палатинском холме, впоследствии названный «Квадратным Римом».

Считается, что закладка города была произведена согласно этрусским обычаям, которые гласили, что город может быть построен лишь после гадания по полету птиц (ауспий), в том случае если будет соответствующее знамение. Затем запрягали в плуг быка или корову и пропахивали им вокруг будущего города борозду. Причем там, где должны были быть городские ворота, плуг приподнимали, оставляя землю нетронутой. Затем по контуру борозды рыли ров, а вырытую землю использовали в качестве основания для крепостных стен. Территория внутри стен называлась собственно городом – *урбсом*, а полоса земли вокруг стен была внешней границей города – *помериумом*.

Древнейшее городское поселение Рима занимало всю территорию Палатинского холма, а помериум опоясывал его подножие.

Множество облицованных терракотой храмов в VI–V вв. до н. э. украсили Рим и другие города. Относящийся к этому времени Капитолийский храм, посвященный богам Юпитеру, Юноне и Минерве (Капитолийская триада), рис.24, господствовал над Римом своей огромной приземистой массой. Он имел трехрядный портик спереди и однорядные портики по бокам.



Рисунок 24 . Капитолийская триада

С развитием рабовладельческой демократии этрусские цари были изгнаны из Рима в конце VI в. до н. э., но римская культура наследовала этрусскую и продолжала развивать заложенные ею направления в архитектуре.

Несмотря на разрыв с этрусками в конце VI в. до н. э., римская архитектура унаследовала от них такие типы архитектурных сооружений, как

атриумный дом (*атриум*) и «тосканский» (т. е. этрусский) храм, с их односторонне направленной осевой композицией, принципиально отличной от свободной композиции греческого жилого дома.

На основе греческих образцов этрусками был создан тип храма, стоящего на *подиуме* (т. е. высоком пьедестале, подножии) с глубоким передним портиком (т. е. навесом перед входом в здание или галерею с колоннадой или арками). В подобных храмах появился так называемый *тосканский (этрuscoский) ордер*, рис. 25, являющийся, по сути, разновидностью дорического ордера. Тосканский ордер, в отличие от греческих прототипов, более массивен, на стволе колонн отсутствуют каннелюры, фриз гладкий.

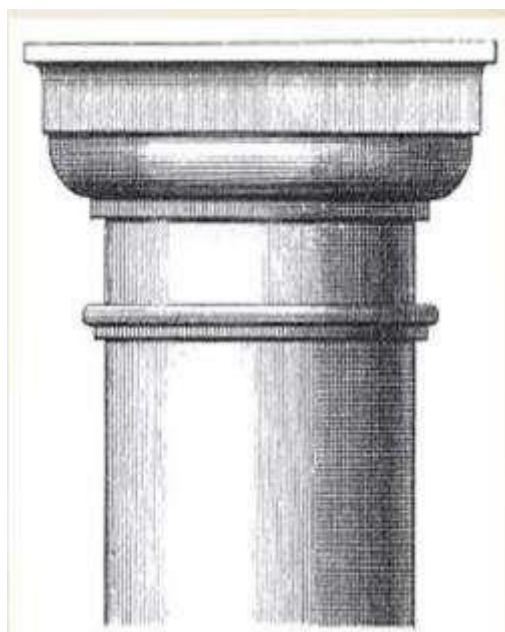


Рисунок 25. Тосканский (этрuscoский) ордер

Сооруженные в конце IV в. до н. э. *Аппиева дорога* и подземный *акведук Аппия Клавдия* тоже замечательны для того времени своей монументальностью. Во всех этих сооружениях преобладали ложные арки и ложный свод.

Ранние римские мосты первой половины II в. до н. э. были многоарочными, т. к. еще не умели строить арки с пролетами более 6 м. В следующие 100 лет научились доводить пролет до 16 м, в результате чего характер мостов совершенно изменился уже во второй половине II в. до н. э. В 62 г. до н. э. в Риме были выстроены двухпролетные *мосты Фабриция и Цестия*, соединившие берега Тибра и остров Эскулапа.

Акведук Марция (144 г. до н. э.) был первым арочным акведуком. В более ранних акведуках Рима канал был проложен под землей или по сплошной стене. В акведуке Марция он шел по аркам на протяжении 10 км.

Римская система ордеров, развивавшаяся на основе греческих образцов, продолжала оставаться одним из главных средств художественной выразительности. Но, в отличие от Греции, здесь нашли применение пять видов ордеров. Ордер у римлян рассматривается как декоративный элемент, а не как конструктивная часть. Даже колонны высекались из единого куска как скульптура. Получает распространение полный римский ордер с постановкой колонн на пьедестал.

Римская система ордеров, рис. 26:

А) *Римско-дорический ордер*, в отличие от греческого дорического, имел несколько более стройные пропорции колонн и относительно меньшую высоту антаблемента.

Б) *Тосканский ордер* – самый простой. С наиболее массивными колоннами деревянным антаблементом.

В) *Римско-ионический ордер* – в наибольшей степени унаследовал формы и пропорции греческих ордеров. Однако с развитием тенденций населения Рима к обогащению несколько усложнились элементы ордера, особенно карниз, в котором поддерживающая часть по высоте приблизилась к венчающей.

Г) *Коринфский ордер*, не получивший в Греции широкого распространения, в Риме стал одним из господствующих ордеров, особенно в Императорский период. Он отличается стройными пропорциями и декоративным богатством.

Д) *Композитный ордер* – повторяет формы коринфского, но его капитель сочетает в себе черты капителей коринфского и ионического ордеров.

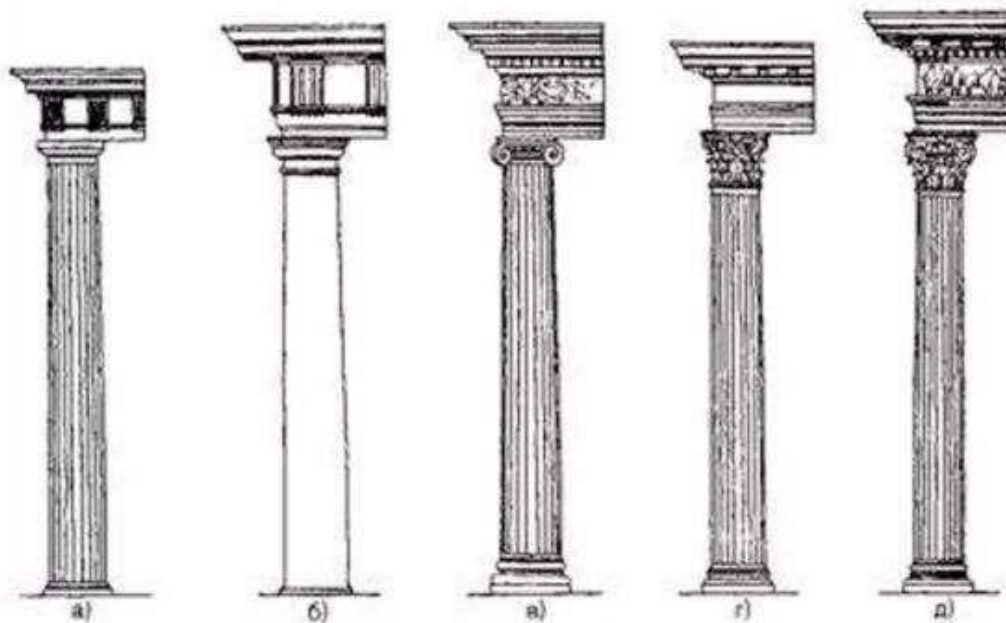


рисунок 26. Римская система ордеров.

С I в. до н. э. устройство бесплатных зрелищ стало обычным, наряду с хлебными раздачами, и повлекло за собой постройку театров и *амфитеатров* по всей империи. Именно в это время окончательно сложился тип римского театра, который почти не изменялся впоследствии.

Римские театры основывались на греческих традициях, но в отличие от греческих театров, зрительские места которых располагались на естественных склонах гор, представляли собой отдельно стоящие здания со сложной субструкцией, поддерживающей места для зрителей, с радиальными стенами, столбами и лестницами и проходами внутри основного полукруглого в плане объема.

Три театра Рима, построенные на равнине Марсова поля, – *театр Помпея*, *театр Марцелла* и *театр Бальбы* – наземные многоярусные сооружения с полукруглыми фасадами, рис. 27,28. Когда условия ландшафта позволяли, места для зрителей врезались в холм.

В римском театре для лучшей видимости пришлось отказаться от классического греческого типа и делать очертание орхестры (орхестра – круглая (затем полукруглая) площадка для выступлений театральных актеров, хора или музыкантов, название переводится как «место для плясок») и рядов полукруглыми. Внутренний фасад сцены вырос в многоярусное сооружение с множеством колонн и статуй. Открытое пространство затягивалось тентом, который защищал от солнца и создавал иллюзию закрытого помещения. Вместимость римских театров – 5–12 тыс. человек, что гораздо меньше, чем греческих.

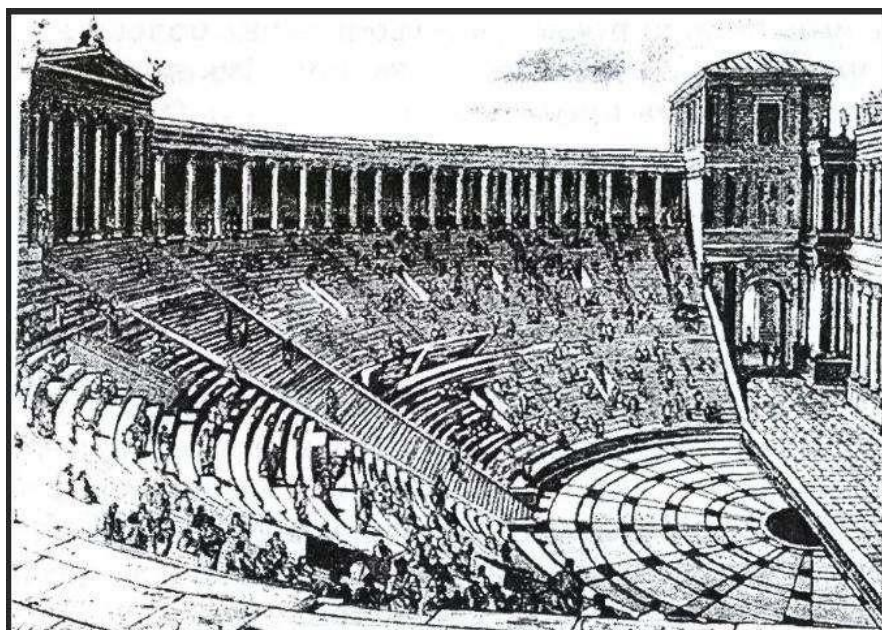


Рисунок 27. Театр Помпея



Рисунок 28. Театр Марцелла

Театр Бальба (лат. *Theatrum Balbi*) — несохранившийся античный театр в Риме, на Марсовом поле. В ансамбль театра входил примыкавший к нему квадропортик - так называемая крипта Бальби. Криптой Бальби называют квадропортик (двор, окружённый по периметру крытой галереей), примыкавший к театру с восточной стороны и построенный одновременно с ним. Укоренившееся название «крипта Бальби» происходит из двух документов IV в. н. э. Изображение крипты Бальби частично сохранилось на фрагментах Мраморного плана Рима, где она представляет собой почти идеальный квадрат, с экседрой на восточной стороне и небольшой постройкой посреди двора.

Вероятно, сооружение выполняло роль *porticus post scaenam* — публичного пространства за сценой, где зрители собирались во время перерывов и укрывались от непогоды. О таких портиках при театрах говорит Витрувий. Именно такую функцию выполнял квадропортик театра Помпея, расположенного рядом с театром Бальба.

Порождением архитектуры императорского Рима были триумфальные сооружения, прославляющие военные победы Римского государства. *Триумфальные арки и колонны* возводились не только в Италии, но и в провинциях.

Мемориальные (или триумфальные) арки, близкие по назначению к воротам, были чрезвычайно разнообразны по своей композиции. Ведущим элементом в них почти неизменно являлся покрытый аркой большой проезд в сочетании с ордерами. При империи аркой отмечалась постройка дороги или моста, пожалование городу привилегий, заключение мира и т. д.

У входа на римский **Форум** в память победы римлян в иудейской войне была воздвигнута мраморная **триумфальная арка Тита** (81 г. н. э.).

Совершенная по форме, сверкающая белизной однопролетная арка (15,4 м высоты, 5,33 м ширины) служила основанием скульптурной группы императора на колеснице. Расчленение каменного массива классическим ордерам внесло соразмерность и ясность в ее формы. Выступающий антаблемент и *аттик* (стена над антаблементом), контрасты света и тени усиливают пластическую и живописную выразительность ее форм. Среднюю часть арки замыкают две летящие фигуры богини победы – Виктории, исполненные в невысоком рельефе. Пространство арочного пролета расширяется *кассетами* свода (небольшие углубления на поверхности потолка или свода, имеющие чаще квадратную форму) и настенными рельефными композициями, изображающими торжественное шествие триумфатора и легионеров с трофеями. Построение рельефа усиливает глубину пролета арки. Бурное движение толпы, пафос жестов легионеров как бы вторят триумфальной теме архитектуры.

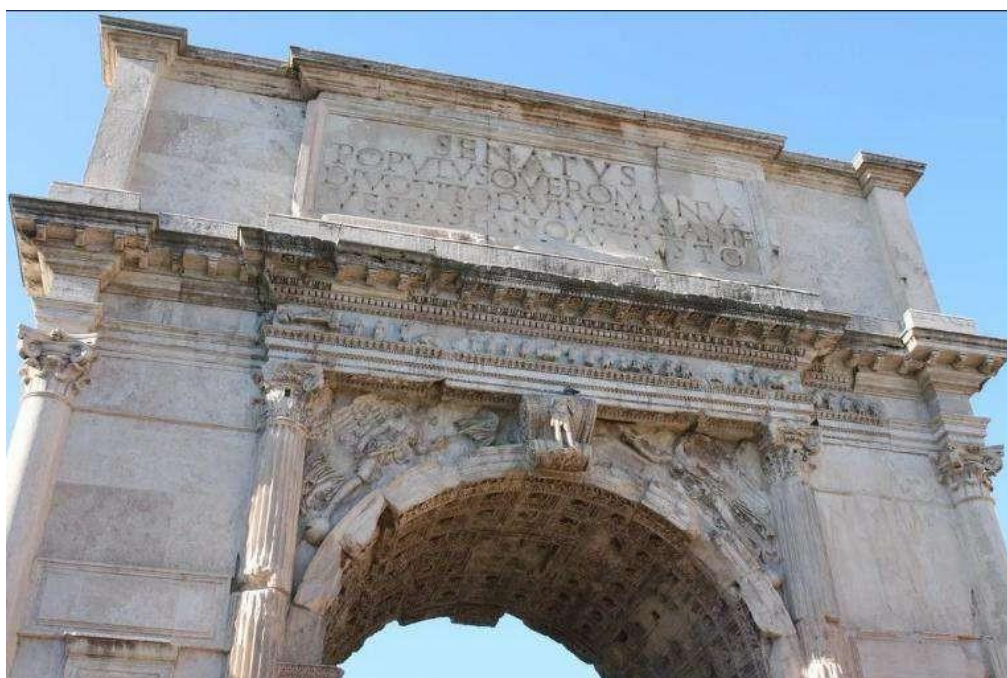


Рисунок 29. Триумфальная арка Тита

Самыми сложными типами римского здания по составу помещений и по использованным техническим приемам являлись *термы* (лат. *thermae*, от греч. *thermos* – теплый, горячий). В отличие от обыкновенных бань, термы включали ряд помещений для отдыха, развлечений и физической тренировки. Здесь же были купальные залы, залы для чтения, *экседры* (открытые полукруглые залы) для беседы на свежем воздухе, бассейн, место для бега, главный *навильон* с холодной и горячей купальней, системы водоснабжения и отопления. Полы, стены, а позднее также и своды

обогревались с помощью проходящих в них каналов, по которым циркулировали горячий воздух и дым из топок.

Римские термы – сложные комплексы многочисленных помещений и дворов, предназначавшихся для омовения и различных занятий, связанных с отдыхом и развлечениями (помещения и открытые площадки для спортивных упражнений, залы для собраний, помещения для игр и бесед и т. п.). Основу композиции составляли залы для омовения с постепенным переходом из холодного помещения (*фригидария*) в теплое (*тепидарий*) и затем в помещение с самой высокой температурой (*кальдарий*), содержащее в центре бассейн горячей воды. Расположенные по главной оси залы достигали огромных размеров, поскольку крупные термы были рассчитаны на широкие массы плебса. Все залы и комнаты обогревались теплым воздухом, поступавшим по специальным каналам, которые устраивались под полом и в стенах зданий. В Риме было построено 11 крупных императорских терм и около 800 небольших частных терм. Наиболее известны **термы Каракаллы** (206–216 гг.) и **термы Диоклетиана** (306 г.). Главное здание терм иногда достигало огромных размеров (термы Каракаллы – 216×120 м). Окруженное садами, площадками для отдыха и развлечений, оно вместе с последними занимало значительную площадь (термы Каракаллы – 363×535 м).

Технической основой появления столь грандиозных сооружений явился накопленный опыт в создании смелых конструктивных форм – сводов и *купо-лов* из бетона. В термах эти формы пространственно взаимодействуют друг с другом, образуя сложную структуру. Уменьшив до минимума «инертную» массу конструкций, зодчие экономно и целесообразно распределяли усилия. Придавая конструкциям различную форму, они максимально использовали возможности взаимного погашения горизонтальных усилий самими сводами. Так, перекрытие центрального зала обычно представляло собой три смежных крестовых свода пролетом до 25 м, опиравшихся на поперечные устои, между которыми были перекинута цилиндрические своды.

Большие и малые залы, соединяясь в *анфилады*, создавали сложный *интерьер*, поражающий блеском и роскошью отделки, обилием света и воздуха. Значение в интерьере придавалось декоративно трактованным ордерам и членениям. С помощью ордера и пластической разработки поверхностей сводов создавался зрительный эффект легкости конструкции, подчеркивалась идея пространственности интерьера.

Один из центральных залов терм часто делался круглой формы с купольным покрытием. Его размеры достигали больших величин: диаметр кальдария терм Каракаллы – 34 м. Развитие купольных конструкций в термах

способствовало возникновению композиции типа *ротонды*, в которой купольная форма стала доминирующей.

Связь заупокойного культа с общецерковным наиболее ясно отражалась в создании катакомб, в которых хоронили умерших членов своих общин. Эти небольшие помещения крестообразной в плане формы стали позднее местом, где ранние христиане собирались у саркофагов особо почитаемых усопших членов общины.

Для захоронения наиболее известных и богатых горожан строили мавзолеи. Наиболее монументальным мавзолеям часто придавали вид барабана, увенчанного конусом. Мавзолей Цецилии Метеллы на Аппиевой дороге – один из наиболее мощных, строгих и монументальных памятников Рима. Надгробия I в. до н. э. определили масштаб и характер последующих мавзолеев, одновременно построенных вдоль Аппиевой дороги. Сочетание суровости военной дороги с великолепием мавзолеев рабовладельческой знати определяло характер Аппиевой дороги при ее приближении к Риму.

Могильные памятники римлян являются подражанием греческим и этрусским. У римлян, так же как и у этрусков, практиковалось как погребение, так и сожжение трупов; последнему соответствуют *колумбарии* – места погребения с нишами в стене (например, колумбарий вольноотпущенников Ливии), в которых ярусами располагались ряды урн.

Наиболее грандиозными образцами римских гробниц являются **мавзолеи Августа и Адриана**: по внешнему виду это конические массивы, покоящиеся на цоколе. Они воспроизводят в колоссально увеличенном масштабе этрусскую гробницу в Казале-Ротондо.

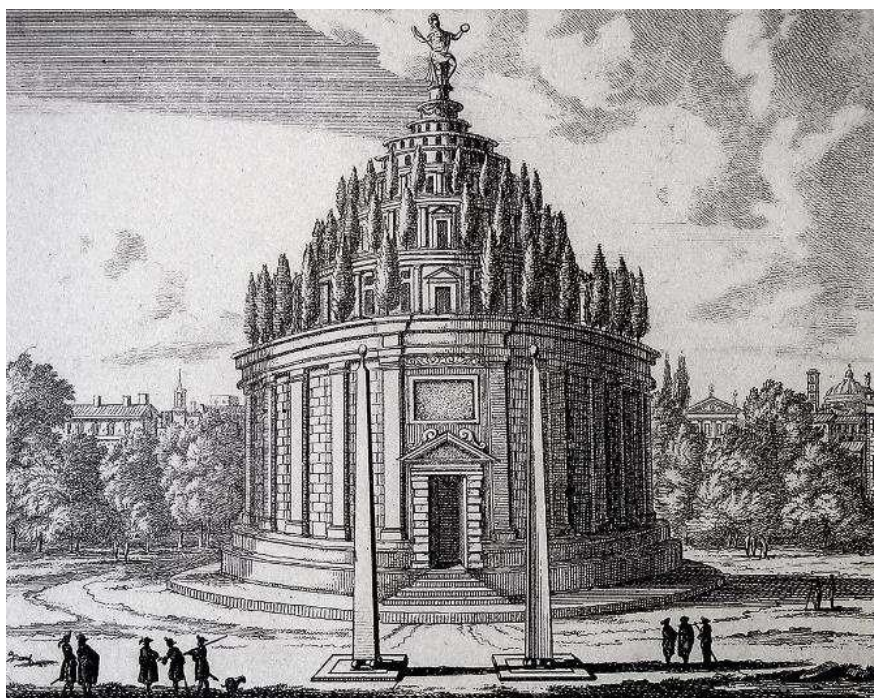


Рисунок 29. Мавзолей Августа

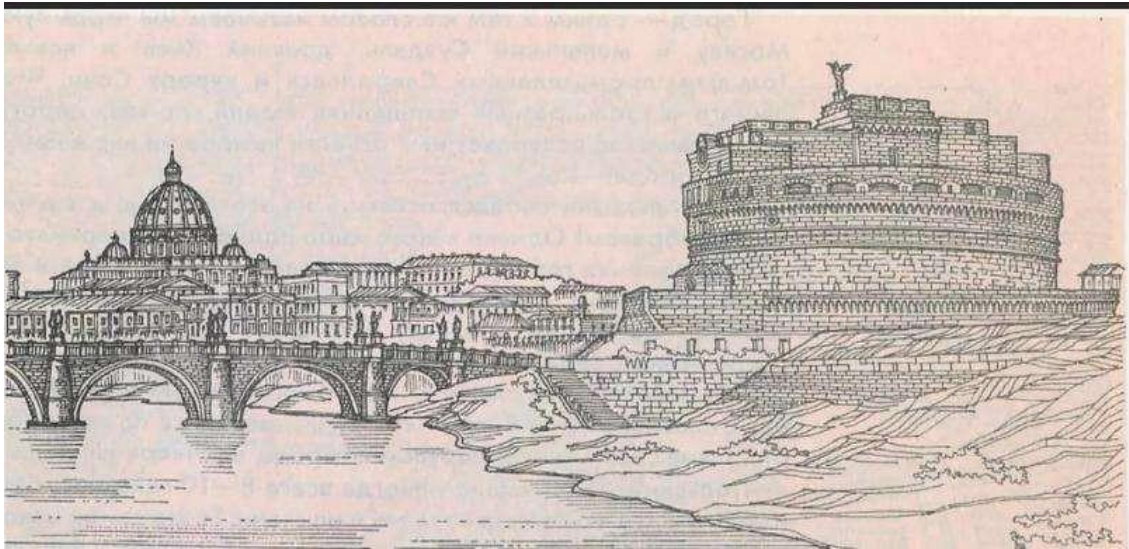


Рисунок 30. Мавзолей Адриана

Альбано, под названием *памятника Куриациев*, мы видим другой тип этрусской гробницы, состоящей из удлиненных конусов на общем цоколе. *Гробница Цестия* имеет форму пирамиды; гробницы заиорданской Сирии принимают иногда форму квадратной башни и расположены вдоль черты города наподобие оборонительных сооружений. *Гробницам Цецилии Метеллы и семьи Плавтов* придана форма круглых башен. Эти довольно массивные башни преобразуются в последние времена Римской империи в круглые или много-угольные храмы (*гробница Диоклетиана* в Спалато). Этот тип конструкции приводит нас к первым временам христианской архитектуры: к нему принадлежит *гробница Св. Елены*.

Римские гробницы расположены за чертой города, обычно вдоль проезжих дорог (Аппиева дорога, Помпейская дорога гробниц). Законы «двенадцати таблиц» разумно запрещали погребение внутри города. Императорский Рим дерзнул отступить от этого правила только для гробниц своих императоров, и лишь в христианскую эпоху могилы стали скапливаться вокруг церквей и проникли даже внутрь религиозных зданий. Центром деловой и общественной жизни Рима в VI в. до н. э. являлся **Форум Романум**. Это огромная площадь, на территории которой находилось множество зданий, памятников, статуй. Римский Форум много раз перестраивался. На территории Форума Романума располагались главные сооружения Рима: храм Юлия Цезаря, храм Сатурна, храм Августа, храм Венеры и Рому, Колизей, Арка Тита, Арка Константина и др. Почти все монументы Форума принадлежали эпохе Республики. Знаменитый римский Форум стал с VI в. до н. э. центром деловой и общественной жизни города. Здесь происходили народные собрания, решались важнейшие вопросы войны и мира, управления государством, заключались торговые сделки, слушались судебные разбирательства и т. д. Планировка его главной площади и размещение примыкавших зданий, так же как и в афинском Акрополе, асимметрична, но причины тому иные. В течение нескольких столетий Форум неоднократно перестраивался. Каждый новый император стремился

превзойти предыдущего в пышности и богатстве сооружений, вот почему археологам трудно воссоздать его первоначальную планировку.

Площадь Форума окружалась глухой стеной. Новое понимание Форума как замкнутого пространства выразилось в отказе от органической связи с городом и с природными условиями участка в создании грандиозного зала под открытым небом. Замкнутость Форума вызывалась отчасти необходимостью изолировать его от трущоб и защитить от пожаров.

Среди архитектурных сооружений, сохранившихся до наших дней, особый интерес представляет **Колизей**. Строительство этого огромного амфитеатра Флавиев было начато **Веспасианом** в 72 г. н. э. и закончено его сыном **Титом** в 80 г. н. э.

Колизей имеет форму эллипса. Его продольный диаметр равен 187 м, поперечный – 155 м. Снаружи располагались три яруса ордерных арок, украшенных дорическими, ионическими и тосканскими колоннами, четвертый ярус был украшен коринфскими *пилястрами* (приставленными к стене колоннами). В центре Колизея находилась арена, окруженная ступенчатыми скамьями для зрителей, количество которых могло достигать до 56 тыс. человек.

Стена Колизея высотой 50 м сложена из крупных каменных блоков. Четыре яруса арок опираются на скрытые в стене мощные столбы. Вид бесконечно повторяющихся арок придает зданию монументальность и величие, которые позволили назвать Колизей «чудом света». Эллипс Колизея состоит из 80 арок, которые образуют наружный декор. Внутри амфитеатра на одной из сторон находилась ложа императора, которая выделена подиумом (высоким пьедесталом). В центре подиума стояло кресло императора, а остальное его пространство занимали сенаторы и представители императорской фамилии. Иногда в непогоду Колизей накрывали огромным тентом. В римском Колизее часто устраивались самые любимые жителями города цирковые игры, которые были изобретены в последние годы существования Республики, чтобы возродить и укрепить в римлянах воинственный дух, делавший их владыками мира. Эти игры положили начало профессии гладиаторов, обученных сражаться, убивать друг друга и хищных зверей. После травли хищников арена часто заполнялась водой и на ней устраивались морские сражения.

Одним из шедевров римского зодчества стал Пантеон – «храм всех богов». Построенный в 125 г. н. э. Аполлодором Дамасским, он представляет классический образец центрально-купольного здания, самого большого и совершенного в античности. Ротонда Пантеона снаружи производит

впечатление торжественного каменного массива. Глади стен противопоставлен мощный портик коринфского ордера. Главное в Пантеоне – освещенный мягким светом интерьер с огромным цельным подкупольным пространством, торжественно-величавым и гармоничным. Пропорции Пантеона совершенны – диаметр купола (43,5 м) почти равен высоте храма (42,7 м), а поскольку высота стен равна радиусу его, в подкупольное пространство вписывается шар. Купол имеет форму полусферы, покоящейся на цилиндрической опоре. Круглое девятиметровое отверстие в его вершине – источник света; оно озаряет пространство интерьера. Сосредоточенность освещения в высшей центральной точке заставляет зрителя остро воспринимать высоту купола. Уже в древности было отмечено, что покрытие гигантской ротонды заключало в себе символическое воспроизведение небосвода. Это решение было продиктовано задачей создания «храма всем богам».

Простоте геометрических форм внутреннего пространства соответствует строгость убранства. Стены облицованы цветным мрамором, а их пластический декор рассчитан на постепенное облегчение архитектурных форм кверху. Интерьер расчленен на три яруса. Нижний выделен большим ордером колонн и пилястр, обрамляющих высокие ниши со статуями. Расположенный над ним аттиковый этаж с ложными окнами и пилястрами завершается антаблементом. Купол разделен пятью кольцевыми рядами кассет, уменьшающихся кверху. Своими отвесными членениями они связываются с пилястрами и колоннами и поднимаются кверху, по меридианам замыкая купол, а горизонтали вторят линиям карниза. Выявляя глубиной рельефа толщу купольного перекрытия, кассеты усиливают впечатление материальности его.

Ордер создает как бы переход от величественного масштаба здания к чело-веку. Образная сила Пантеона – в простоте и цельности архитектурного замысла. В дальнейшем развитии мирового искусства крупнейшие зодчие стремились превзойти Пантеон в масштабах и совершенстве воплощения. Но античное чувство меры остается недостижимым.

Это грандиозное купольное перекрытие самое большое из всех сводов, построенных в Риме в последующие времена. Портик Пантеона имел 16 монолитных гранитных колонн, а его плафон был покрыт бронзой. В интерьере Пантеона использованы простые формы, по его окружности расположились семь ниш со скульптурами. В Пантеоне захоронены Рафаэль и его невеста, кардиналы, художники и архитектор Перуцци.

Ротонда в Пергамском Асклепейоне в Византии, храм в Остии и многие римские мавзолеи II–IV вв. н. э. – это уменьшенные и упрощенные подражания Пантеону.

Важное место в строительстве занимали крытые залы – базилики, служившие для различного рода собраний и заседаний трибунала.

Трехнефная базилика Константина (312 г.) – одна из крупнейших базилик Рима. Средний неф шириной 23,5 м, длиной 80 м и высотой 35 м был перекрыт тремя крестовыми сводами. Боковые нефы перекрывались поперечно направленными цилиндрическими сводами, опиравшимися на мощные арочные устои, служившие опорой и сводов среднего нефа. Распор крестовых сводов погашался этими же опорами, которые были частично выведены над боковыми нефами наружу. В продольных стенах среднего нефа выше сводов боковых частей были устроены арочные проемы освещения. Как и в других крупнейших сооружениях Рима (термы, Пантеон и др.), основное внимание в базилике Константина уделено созданию больших внутренних пространств. Богато разработанному интерьеру, который по композиции и отделке был схож с интерьерами терм, противопоставлен простой и лаконичный внешний облик здания.

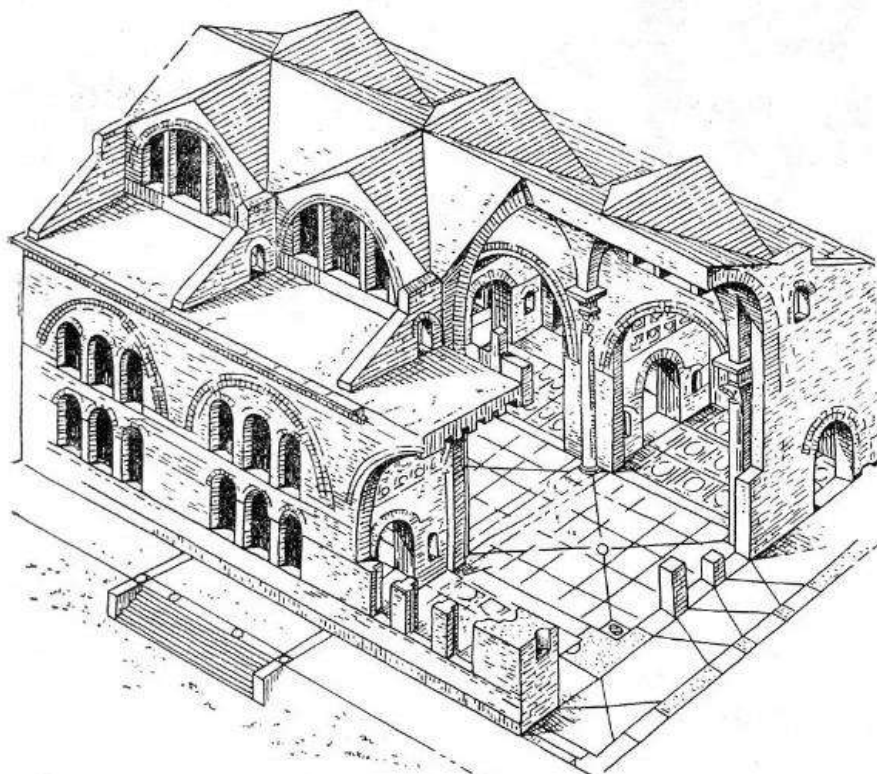


Рисунок 31. Трехнефная базилика Константина

В IV в. с принятием Римом христианства на основе базилики начали развиваться новые типы культовых зданий – *базиликальные церкви*. Христианская базилика получила особенно широкое распространение в культовом строительстве западного средневековья.

Контрольные вопросы

1. Какова роль древнегреческой архитектуры для мировой культуры?
2. Расскажите об ордерной системе древнегреческой архитектуры.
3. Расскажите об основных сооружениях Афинского Акрополя?
4. Какие ордера использованы в Парфеноне?
5. Назовите основные типы сооружений Древнего Рима.
6. Расскажите об ордере, ставшим украшением архитектуры Древнего Рима.
7. Какое влияние на римское искусство оказала культура Древней Греции?
8. Какой вклад в развитие мировой архитектуры внесло древнеримское зодчество?
9. Расскажите об архитектурных шедеврах Древнего Рима.

ГЛАВА 3. СРЕДНЕВЕКОВАЯ АРХИТЕКТУРА

3.1.

Архитектура православных государств

Византийская архитектура

В V в. могучая Римская империя пала, а вместе с ней ушел в прошлое и античный мир. На берегу Босфора императором Константином был возведен г. Константинополь – «Новый Рим» – столица Византийского государства. Византийская империя стала могущественной державой, империей «ромеев», как себя называли ее жители. С одной стороны, ее культура явилась продолжением богатой античной культуры, а с другой – началом культуры средневековой. Византия – наследница античности – испытала на себе и влияние культуры народов Востока, и творчески переработала их художественные традиции.

Достоинства Византийской архитектуры:

- создание нового типа церковного здания – *крестово-купольного храма*;
 - выработка иконографии, подчиненной строго обоснованным законам (канонам), которым следовали живописцы Западной Европы и Древней Руси;
 - осуществление синтеза мозаичных и фресковых росписей в храмах.
- Главным архитектурным сооружением стала базилика – храм, назначение которого существенно отличалось от архитектуры прошлого. Если египетский храм предназначался для проведения жрецами торжественных церемоний и не допускал человека в святилище, а греческий и римский храмы служили местопребыванием божества, то византийские базилики стали тем местом, где верующие собирались на богослужение. Они рассчитаны на пребывание в них человека.

Все храмы ориентированы на восток, где находится центр Земли – Иерусалим. На востоке в торце основного прямоугольника располагается полукруглая ниша – *абсида* – с расположенным в ней *алтарем* – священной частью храма. К входу в здание на западе обычно примыкает двор – атриум, окруженный покрытой кровлей колоннадой. Для византийских храмов характерен контраст между внешним и внутренним обликом. Внешне храм скуп и строг, внутри украшен фресковыми и мозаичными росписями на стенах.

Позднее большое значение приобретает новый тип храма – крестово-купольный, имеющий в плане форму креста и завершенный в центре куполом.

Базилики Византии были всегда трехнефными (*базилика Святого Франческа в Равенне, IX в.*), рис.32.



Рисунок 32. Базилика Святого Франческа в Равенне

Самым значительным храмом византийской архитектуры стал *собор Святой Софии в Константинополе* (532–537 г. н. э.), соединивший базилику с купольным перекрытием. В плане этот *собор* представляет собой большой прямоугольник, в центре которого четыре массивные опоры образуют огромный квадрат. Центральный купол Софии имеет в диаметре 31,5 м. К центральному куполу примыкают еще два, более низких купола, рис. 33.



Рисунок 33. Собор Святой Софии в Константинополе

Собор Святой Софии – «Премудрости Божией» выражал непостижимость восприятия Вселенной, воплощал идею могущества Византийской империи. Строили собор зодчие **Анфимий** из Тралл и **Исидор**.

Мировую славу приобрели мозаики Византии, где впервые стали применять окрашенные минеральными красками стеклянные сплавы, так называемые *смальты*, с тончайшей золотой поверхностью. Их цвет символизировал роскошь и богатство и был самым ярким и сияющим из всех цветов. Особую известность приобрели мозаики церкви Сан-Витале в г. Равенне (IV в. н. э.).

Византийские центрально-купольные храмы были либо однокупольными, либо пятикупольными. Еще одним известным сооружением Византийской архитектуры являлся *мавзолей Теодорико* в Равенне.

В IV–XIII вв. наибольшее распространение получило строительство монашеских ансамблей. Центром архитектурной композиции *монастыря* был главный храм, так называемый *каталикόν* или *кафоликόν* (греч. *καθολικόν* – «главный, общий (храм)») – в современной Греции – главный (соборный) храм монастыря или монастырского комплекса. Часто в монастырях существует несколько маленьких храмов, дополняющих кафоликон. Кафоликон обычно посвящается святому покровителю монастыря. Господствующим типом храма оставался крестово-купольный, прямоугольные помещения которого, перекрытые обычно цилиндрическими сводами, составляли в плане равноконечный крест; в средокрестии на световом барабане размещался купол. Примером такой постройки служил каталикон монастыря Хосиос Лукас в Фокиде (ок. 1020 г.).

Рациональность и несложность конструктивного решения, прочность и устойчивость, завершенность композиции способствовали распространению крестово-купольных храмов за пределами Византии (*храм Гроба Господня в Иерусалиме*).

Древнерусская архитектура

Архитектурное строительство приобрело на Руси особый размах с принятием в 988 г. христианства. К XI в. в связи с ростом городов (их количество превысило 270) стало осуществляться каменное строительство, во многом опирающееся на византийские традиции. Широкое распространение на Руси получил крестово-купольный тип храма, расчлененный на три или пять нефов. Параллельно с каменным зодчеством развивались формы деревянной архитектуры. Дерево, как основной строительный материал, использовалось на Руси для сооружения не только простых крестьянских *изб-срубов*, но и шатровых и ярусных храмов. К сожалению, многочисленные пожары уничтожили эти интереснейшие

памятники, а поэтому об архитектуре Древней Руси можно судить по сохранившимся каменным постройкам.

Основные особенности древнерусской архитектуры храмов: крестово-купольная конструкция – два пересекающиеся под прямым углом свода; верхние части стен храма снаружи завершали полукруглые *закомары*, повторяя очертания сводов. Купола – яйцевидные (а) (древнейшие), шлемовидные (б), луковичные (в).

Количество куполов имело символическое значение: два купола – проявление божественного и человеческого начал в Христе, три купола – Божественная Троица, пять – Христос и четыре евангелиста, тринадцать куполов символизировали Христа с двенадцатью апостолами. Храм всегда строился алтарем на восток навстречу солнцу. В храме нечетное количество *абсид*. Их количество связано с размером храма (одна, три, пять).

Храм имеет три входа, которые располагаются в середине стен – западной, северной и южной. Главным всегда был западный вход, декоративно оформленный *порталами* (вход в здание). В Древней Руси был распространен так называемый *перспективный портал* – несколько вставленных друг в друга и уходящих вглубь стен арочек на колонках. В главной алтарной абсиде под сводами центрального купола происходило богослужение. Здесь возводили на престол князей, звучали проповеди.

Боковые нефы в западную часть храма занимали поднятые над полом хоры – в раннехристианских церквях место перед алтарем, предназначенное для певчих и отделенное оградой от остальной части церкви; позднее в западноевропейских странах хором стала называться вся восточная (алтарная) часть церковного здания; в православных храмах – балкон, расположенный, как правило, в западной части (иногда также над южным и северным нефами) и предназначенный для высшей знати. Присутствие хоров характерно для придворных княжеских храмов, предназначавшиеся для князя, его семьи и придворной знати. Они как бы возвышали и отделяли их от общей массы присутствующих в храме.

С западной стороны в храмах устраивали *притвор* (нартекс). Он отделялся от остального пространства глухой стеной с дверью посередине. Именно здесь находятся верующие во время богослужения;

Нередко к основному сооружению храма пристраивали *приделы* для того, чтобы в один день (например, в крупные праздники или в воскресения) в одном храме можно было совершать несколько литургий (по количеству приделов), т. к. в православной церкви принято совершать не более одной литургии в один день на одном престоле (так же, как и священник не может совершать более одной литургии в день). По сути дела это были небольшие храмы, имеющие свой алтарь с престолом и отмеченные снаружи *главкой*.

Алтарь находится в восточной части храма. Алтарь отделен от храма *иконостасом*. Перед ним небольшое возвышение – *солея*. Кроме того, сам алтарь находится на возвышении и таким образом солея является как бы продолжением алтаря наружу. Со стороны средней части храма солея обычно ограждена невысокой решеткой. Солея служит как бы *просцениумом* (лат. *proscenium*, от греч. *proskēnion*) – передняя, ближайшая к зрителям часть сцены, расположенная перед порталом сцены) для богослужения, где по сторонам устраивают клиросы – места для певчих. Средняя часть солеи, выступающая в середину храма, называется *амвон* (от греч. *ambōn* – возвышение) – возвышенное место (перед средней частью иконостаса) в православном храме. Отсюда во время богослужения читается Евангелие, произносятся проповеди; в глубине алтаря находится главная святыня храма – *престол*. Это четырехугольный каменный стол, символизирующий «гроб Господень». В южной части алтаря находится *диаконник*, где перед началом службы священник и диакон облачаются в ризы. Здесь же ризы обычно хранятся, отсюда второе название диаконника – *ризница*. В северо-восточной части алтаря располагается *жертвенник* – по названию каменного стола, стоящего посреди него. Во время литургии на нем готовят священные дары для совершения таинства причащения; в северо-восточной части храма имелись глубокие подвальные помещения – *подклети*, где устраивались захоронения знатных людей.

Три Софийских собора середины XI в. – в Киеве, Новгороде и Полоцке – составляют единую группу в архитектуре и единое явление в истории всей русской культуры. Сходство, одинаковость их посвящений и композиционное сходство не случайны.

Самым большим храмом в Древней Руси был **Софийский собор** – храм в честь святой Софии – мудрости Божией в Киеве (XI в.), построенный по случаю победы над печенегами князем Ярославом. Зодчие заложили большой пятинефный храм, окруженный с трех сторон галереями. Подлинным украшением собора стало его многоглавие. Двенадцать (некоторые исследователи считают, что первоначально их было 25) разновеликих куполов образовали пирамидальную композицию, группируясь вокруг самого большого купола – тринадцатого. Собор производил огромное впечатление на простых горожан своими размерами и парадным видом. Он вознесся почти на 30 м над окружающими его низенькими деревянными избами-полуземлянками. Ошеломляла необыкновенная высота сводов, простор хор и галерей, не могли оставить равнодушными мозаики и фрески, сплошь покрывающие храм внутри.

За свою долгую историю Софийский собор неоднократно менял облик. На рубеже XVII–XVIII вв. его частично перестроили в духе «украинского барокко». Побелили нарядные полосатые стены, заменили древние яйцевидные купола гранеными с золотыми маковками, внутри установили высокий резной иконостас.

Вслед за киевской Софией возникла **Новгородская София** (1045–1050 гг.). При всей схожести планировки (пятинефное крестово-купольное здание, хоры двухэтажные, боковые галереи с арками) она имела свои характерные особенности. Вместо многокупольности киевского храма Новгородскую Софию венчали пять глав, тесно сгруппированных в центре и напоминавших по форме шлемы русских богатырей. Стены храма снаружи лишены каких-либо декоративных деталей. В целом внешний вид собора отличается простотой, строгостью и асимметрией форм. Эти же особенности присущи внутреннему убранству храма. Здесь нет богатых мозаик и мрамора. Вместо колонн тройных арок нашли широкое применение двухарочные пролеты, четырех- и восьмигранные столбы. Стены и своды покрыты фресками.

Основной чертой новгородских церквей является их приземистый объем и подчеркнуто строгие формы: они, как говорится, не столь ладно скроены, сколь крепко сшиты.

Крупнейшим архитектурным центром на Руси в XII–XIII вв. стало Владимиро-Суздальское княжество. В основном здесь строили из тесаного белого камня. Четырехстолпные храмы увенчивались одной главой, возвышавшейся на высоком барабане, и выступающими абсидами. Стены храмов расчленялись на три части лопатками-пилястрами, каждая из которых завершалась закомарами.

Самое крупное сооружение Владимира – **Успенский собор** (1158–1160 гг.). Как главный собор города, он возвышается над всеми остальными постройками. По художественному воплощению он не уступает новгородской Софии, но это достигается иными архитектурными средствами. В нем больше движения, динамики, его фасады расчленены и богато украшены, купола далеко расставлены между собой. В течение многих лет храм неоднократно перестраивался. Первоначально он был одноглавым, но позднее к главному шлемовидному куполу добавлены еще четыре главы. Храм окружали галереи, соединенные арками. Наружная отделка храма поражала роскошью и изысканностью вкуса. Фасады, разделенные пилястрами, казались шире и наряднее. Сравнительно узкие, спрятанные в глубине стены окна подчеркивали стройность и высоту собора.

Посередине фасада проходила широкая ажурная лента, состоящая из маленьких колонок, соединенных арочками. Внутри собор был расписан фресками и содержал богатую церковную утварь. Центральное место в храме занимала икона Владимирской Богоматери – признанный шедевр византийской живописи, привезенный Андреем Боголюбским из Киевской Руси.

Недалеко от Владимира, на берегу реки Нерли, среди заливных лугов, стоит белокаменный **храм Покрова Богородицы** (1165 г.) – одна из вершин русского зодчества, его гордость, гимн красоте и гармонии человека с природой. Одни сравнивают этот храм с парусом, уносящимся вдаль по безбрежным волнам времени. Другие уподобляют церковь милой девушке в подвенечном наряде или белой лебеди, голубке. Нежность, красота, гармония, женское обаяние, грусть и печаль – все слилось в нем воедино.

В простых формах храма зодчим удалось передать впечатление легкости, изящества и стройности устремленного ввысь собора. Церковь построена в традициях четырехстопного храма с членением наружных стен на три неравные абсиды. Средняя абсида шире остальных: она подчеркивает доминирующее значение купольной главы. Из-за нарушения симметрии кровля воспринимается как сплошная волнистая линия, усиливающая живость и динамичность общего архитектурного облика. Фасады богато украшены резьбой, ею также покрыта поверхность барабана, поддерживающего купол. Главный декоративный мотив – арка на двух строчных колоннах и каменные узоры на поверхности стен – придают зданию особую красоту и очарование.

В XIV в. русские земли объединяются вокруг Москвы, которая становится культурным центром Российского государства. Архитектура Московского княжества во многом опирается на традиции владимиро-суздальских мастеров, сюда приглашают и иностранных зодчих, призванных внедрить на московской земле достижения западноевропейского строительного искусства. В деревянной Москве начинается сооружение первых каменных построек, в частности Успенского (1329 г.) и Архангельского (1330 г.) соборов в Кремле.

Со второй половины XV в. Москва становится столицей единого централизованного Российского государства. Характерными чертами белокаменных московских церквей являются силуэты ступенчатых, ярусных пирамид, шлемовидные купола, один из которых возвышается над остальными, килевидные формы арок (так называемые кокошники), окружающие основание барабана купола. Все это придает архитектурным сооружениям особую динамичность, легкость и стремительность ритма.

Нам мало известно о древнейших зданиях в Московском *кремле*, т. к. их первоначальный облик был сильно изменен в последующие времена. К концу

XV в. **Кремль**, обнесенный мощными, высокими кирпичными стенами, стал одной из самых крупных крепостей в Европе. Непроступные стены с бойницами и зубцами дополняли мощные башни, увенчанные низкими деревянными шатрами.

В 70-е гг. XV в. на месте старого был возведен новый **Успенский собор**. Итальянскому зодчему **Аристотелю Фиораванти** было предписано создать его по образу владимирского Успенского собора. Златоглавый храм стал украшением первопрестольной Москвы. И все-таки в его строительство были привнесены новые черты. Прежде всего, он поражает цельностью объема, геометрической четкостью членения кирпичных стен, облицованных белым камнем. Узкие щелевидные окна не дают представления об истинной толщине стен. В нем не чувствуется преобладания каменной массы, как это было и в новгородских, и владими́ро-суздальских храмах.

Много строительных новшеств было применено в оформлении собора внут-ри. Крестовые своды между куполами, более тонкие и широко расставленные между собой столбы создавали небывалое впечатление простора. Построенный «палатным образом», Успенский собор не имел аналогов в русском храмовом строительстве. Преемственность по отношению к Иерусалимскому храму Гроба Господня была одним из основных пунктов программы возводимого Иваном III главного собора Московской митрополии в Москве – Успенского собора.

В XVI в. в каменной архитектуре Руси получил распространение новый тип шатрового храма с восьмигранным остроконечным завершением, восходящим к традициям народного деревянного зодчества. Самым замечательным зданием подобного типа стала **церковь Вознесения в селе Коломенское**. Величественная, стройная башня-храм и сегодня возвышается на берегу Москвы-реки, откуда открывается широкая панорама города. Главной особенностью коломенского храма стал постепенный рост здания от нижнего яруса (*четверика*) к верхнему, изящному *восьмерику*. Вокруг храма раскинулись обширные галереи (так называемые гульбища) и широкая лестница. Три ряда кокошников украшают и оживляют гладкие стены храма. Двадцативосьмиметровый шатер, увитый нитями бусин, образующих ромбы, увенчан низкой полусферической (а не высокой луковичной) главкой на восьмигранном барабане. Этот первый каменный шатровый храм был построен из красного кирпича, на фоне которого особенно отчетливо выделялись белокаменные архитектурные детали.

3.2. Архитектура западноевропейского Средневековья

В средневековой архитектуре Европы различают два стиля: романский (VII–XII вв.) и готический (конец XII–XIV вв.). Эти стили развивались примерно в одинаковых общественных условиях и поэтому имеют известную общность строительных приемов. Помимо строительных конструкций и

материалов, общими были и типы зданий. Так, романские и готические церкви имели в плане форму латинского креста и внутренние пространства, разделенные каменными столбами на три-пять нефов, из которых центральный был шире и выше боковых. Около алтаря главный зал пересекается поперечным залом – *трансептом*. Восточная часть храма, где расположен алтарь, имеет в плане одну, три и реже пять полуокружностей – апсид.

Материалом для строительства церквей служил камень местных пород в виде блоков, скрепленных между собой известковым раствором. Этими конструктивными приемами и оканчивается общность стилей, во всем остальном они резко различаются между собой.

Романской архитектуре присуща несовершенная моделировка грузных каменных элементов зданий. В соборах, конструкции и формы которых родственны формам крепостных сооружений, все части отличались значительной массивностью. Толстые глухие стены храмов обычно усиливались снаружи контрфорсами, а внутри – мощными столбами, несущими своды. Небольшие редко расставленные окна завершались полуциркульными арками.

X–XII вв. в Европе было сооружено много замков феодалов. Основой замка являлся так называемый *донжон*. В состав замка входили жилые комнаты, парадный рыцарский зал, хозяйственные помещения, кладовые с запасами продовольствия, пекарня. Часть замков во Франции и в Германии сохранилась до настоящего времени.

Примером романских сооружений может служить *замок* с двойным поясом укреплений в городе Каркассон на юге Франции. В Италии в ту пору рядом с церквями строились *колокольни* в виде высоких башен, квадратных в плане. Та-кие башни называют *кампаниллами*.

Основным строительным материалом в сооружениях романского стиля служили грубо отесанные камни, соединенные при помощи раствора. Перекрывающей конструкцией являлся свод из клинчатых камней.

На главных – западных – фасадах соборов сооружались обычно по две-три высокие башни квадратной или круглой формы, которые иногда размещались также над восточным фасадом. Над центральной частью романских соборов иногда возводились башни (в древнерусской архитектуре купол на барабане).

Для увеличения сопротивления силам распора сводов стены усиливались *контрфорсами* – массивными, сложенными из камня столбами или устоями возле стены здания, служащие для ее поддержания в вертикальном положении и увеличения ее сопротивляемости грузу потолочных сводов и крыши. Контрфорсы в романской архитектуре в

отличие от римских и византийских, помещавшихся внутри здания, размещались с внешней стороны его, что объясняется конструктивно-техническим соображением и стремлением расширить пространство здания.

Толстые несущие колонны (в отличие от античных, тонких сверху, имеющих незначительное уширение в середине и большее внизу) имели цилиндрическую форму. Капители вытесывали из грубообработанных камней. Наиболее распространены были капители, полученные из объема куба и шара. В каждом случае размеры капители зависели от числа нижних рядов кладки и величины камней. Арки опирались на капители колонн различных форм. В первых романских замках не было оконных переплетов с остеклением. Вследствие этого и в оборонных целях размеры оконных проемов были очень малыми, а подоконники располагали на возможно большей высоте от пола.

Достижением романской архитектуры является использование толстого слоя известкового раствора, позволяющего применять для кладки стен камни любой формы. Это исключило весьма трудоемкую операцию по отеске камней обеспечило высокую прочность каменных стен. Следует учитывать при этом, что прием кладки стен на растворе романские зодчие заимствовали в Византии.

Романская архитектура отличается большим разнообразием форм. В ней наблюдается множество направлений, существовавших в различных областях Западной Европы и отражавших местные традиции и художественные вкусы.

Важнейшим очагом экономической и культурной жизни Франции в романский период была расположенная в центре страны Бургундия, где особенно влиятельной была власть римской церкви. Ее центр – крупнейший **монастырь в Клуни**, оказал большое влияние на развитие романского типа храма; в течение X–XI вв. здесь была построена огромная пятинефная базилика и рядом с ней развился монастырский комплекс, характерный для романского периода. К бургундской школе относится и **церковь Магдалины в Везлэ** (нач. XII в.) – характерный пример развитого типа романского храма. Она представляет собой трехнефную базилику с развитым хором, окруженным *капеллами*. Это один из первых храмов, в котором центральный и боковые нефы перекрыты крестовыми сводами.

Романские храмы рейнской и особенно саксонской школ отличаются особой массивностью и простотой форм. Среди них выделяются церковь Михаила (XI в.) и церковь Годерхардта (XII в.) в Гильдесгейме, соборы в Шпейере (XI–XII вв.), Майнце (XI–XIII вв.), Вормсе (XI–XIII вв.) и др.

Собор в Вормсе – базилика, перекрытая крестовыми сводами. Каждому пролету центрального нефа собора соответствуют два пролета боковых нефов. Эта система, получившая название связанной, в архитектуре Германии имела особое распространение. Фасады здания отличаются монументальной простотой с четким выявлением в композиции внутренней структуры. В сдержанном декоре господствует мотив арки.

Полной противоположностью суровой простоте германских храмов были многие романские постройки Италии, часто отличавшиеся пластичностью и нарядной легкостью форм. Здесь в наибольшей степени на архитектуру воздействовало античное наследие. В разработке фасадов и интерьеров применялись классические формы (аркады, колоннады, античные детали и т. п.), иногда использовался в облицовке мрамор с орнаментальной инкрустацией различных цветов, получили многообразную разработку легкие арочные галереи и т. п.

Наряду с базиликальными зданиями (церковь Сан-Миниато во Флоренции, 1013 г.; собор в Пизе, начат в 1063 г.) широкое распространение получили центрические здания *баптистериес* (баптистерий Сан-Джованни во Флоренции, 1059 г.; баптистерий в Пизе, начат в 1153 г.).

В готическом периоде развития архитектуры условно различают три этапа: ранняя готика (XII–XIII вв.), высокая готика (XIII в.) и поздняя, или «пламенеющая», готика (XIV–XV вв., а в отдельных случаях XVI в.).

Термин «готический стиль» возник в эпоху Возрождения. Главными архитектурными сооружениями и украшениями городов позднего средневековья становятся готические соборы. Именно они являются центром общественной и духовной жизни средневекового города. Внешний вид готического собора, горделиво возвышавшегося над городом, определялся его острыми *шпилями* и богато украшенными порталами.

В основе готического собора лежит несколько упрощенная в плане романская базилика – видоизмененная и получившая новые формы и очертания. Внутреннее пространство собора расширено для большей вместимости помещения и создания ощущения простора.

Перекрытие зала стало более легким, уменьшена толщина несущих колонн. В готическом храме применено каркасное перекрытие зала. Применено сочетание трех главнейших архитектурных элементов: свода на *нервюрах* стрельчатой формы, системы так называемых *аркбутанов*, т. е. связующих открытых полуарок, передающих распор свода на мощные *контрфорсы*, увеличивающих устойчивость сооружения.

Система аркбутанов и контрфорсов, вынесенная наружу, за стены собора, придавала ему ту ажурность, которая характеризует готический стиль. Невидимая изнутри, эта система облегчала стены. В них появились большие оконные проемы, застекленные цветными витражами (фр. *vitrage*, от лат. *vitrum* – стекло) - орнаментальными или сюжетными декоративными композициями (в окне, двери, перегородке, в виде самостоятельного *панно* из стекла или другого материала, пропускающего свет). В результате пространство готического собора, в отличие от мрачного интерьера романских церквей, стало более светлым.

Единственной массивной частью храмового готического здания является главный фасад, на котором располагаются две огромные башни, переходящие в тонкий шпиль. Готические соборы нарядны и богато декорированы: контрфорсы украшены остроконечными башенками – *пинаклями*, окна и перспективные порталы венчают остроугольные резные или ажурные *вимперги*.

Впечатление легкости, невесомости, ажурности обусловлено и своеобразной пластикой архитектурных форм: вертикальными опорами в виде пучка тонких колонок, стрельчатыми арками, остроконечными шатрами и фронтонами. Таким образом, формы готического здания приобрели характерную вертикальность, расчлененность, остроконечность, насыщенность скульптурной пластикой, легкость и динамичность. Готические храмы были выше романских в два раза. Подчеркнутая вертикальность всех членений придает зданию впечатление устремленности вверх, к небесному своду.

Особенно большие достижения готическая архитектура имела во Франции в XIII в. и в Германии в XIV–XV вв. Всемирно известным памятником романско-готической архитектуры является ***собор Парижской богородицы*** (XII в.), рис.34. В нем использована конструктивная схема, присущая готической архитектуре, однако из-за того, что строительство собора было начато во второй половине XII столетия, он имеет пропорции, характерные для романского стиля, что особенно заметно в горизонтальных членениях и нижних опорных частях.



Рисунок 34. Собор Парижской богородицы

Одним из крупных и наиболее совершенных сооружений, возведенных в XIII–XIV вв., является **Реймский собор** во Франции, рис.35. Привлекает внимание вы-сокий главный зал и украшение скульптурой трех его порталов.



Рисунок 35. Реймский собор

В Италии крупные готические сооружения были редким исключением (например, *Миланский собор, рис.36*). В отличие от французской готики, в которой четкие архитектурные формы фасадов как бы сливались с несущей структурой здания, итальянские зодчие много внимания уделяли декоративному убранству завершений соборов в виде многих башенных надстроек (пламенеющая готика).



Рисунок 36. Миланский собор

Главными достижениями готического зодчества являются разработка облегченной каркасной системы, просторных и высоких сводчатых залов, удивительная дерзость инженерной мысли при возведении ажурных шатров огромной для того уровня техники высоты (в Кельнском соборе – более 150 м). Зодчие Франции и Германии достигли очень большой художественной выразительности как в силуэтах соборов, так и в их молельных залах, освещаемых через цветные стекла – *витражи*.

Контрольные вопросы

1. Определите характерные черты византийского стиля архитектуры.
2. Расскажите о внешнем и внутреннем облике храма Св. Софии в Константинополе.
3. Расскажите о своеобразии древнерусской архитектуры.
4. Каково устройство древнерусских храмов?
5. Какие черты византийского стиля унаследованы зодчеством Киевской Руси?
6. Что общего между архитектурой Софийских соборов в Константинополе, Киеве, Новгороде?
7. Назовите характерные черты романского стиля.

8. Расскажите о новшествах архитектуры романского стиля.
9. Расскажите о наиболее интересных архитектурных памятниках романского стиля.
10. Каковы конструктивные особенности храмов готической архитектуры?
11. Какие характерные черты готического стиля Франции и Германии?
12. Назовите особенности готической архитектуры в Италии и Испании.
13. Чем отличаются готический и романский стили в архитектуре?

ГЛАВА 4. АРХИТЕКТУРА ЭПОХИ ВОЗРОЖДЕНИЯ

4.1. Раннее и Высокое Возрождение

Возрождение, или Ренессанс (фр. *Renaissance* – Возрождение, от *renaitre* – возрождаться) – эпоха, охватывающая в Италии XIV–XVI вв., во Франции, Германии и Испании – XV–XVI вв. Этот период истории знаменателен, прежде всего, возрождением интереса к античности и торжеством гуманизма как миро-воззрения.

Возрождение проходит несколько этапов: Раннее Возрождение, Высокое Возрождение и Позднее Возрождение. Центром Раннего Возрождения была Флоренция, Высокого – Рим (собор Св. Петра, Ватикан), Позднего – Венеция.

Родоначальником архитектуры эпохи Раннего Возрождения стал **Ф. Брунеллески**, творческие открытия которого нашли воплощение в архитектуре его родного города – Флоренции, а также в творчестве его единомышленников и последователей. В 1418 г. Брунеллески победил на конкурсе и стал архитектором купола Флорентийского **собора Санта-Мария дель Фьоре**, рис.37, который с тех пор является символом города. Грандиозный восьмигранный купол (диаметр у основания около 42 м, высота свыше 35 м) яйцевидной формы, опирающийся на высокий барабан, – выдающийся памятник архитектурного и инженерного искусства – был сооружен без лесов. В конструкции купола использована система нервюр, жестко связанных между собой.



Рисунок 37. Собор Санта-Мария дель Фьоре

Первым типично ренессансным зданием и по общественному назначению, и по художественно-образному решению явился **Воспитательный дом на площади Анунциата** во Флоренции. Его легкая воздушная *лоджия* с полу-круглыми арками, опирающимися на стройные колонны античных пропорций, имеет не только декоративный вид, но и функциональный смысл: колонны вы-полняют роль опор.

Стиль Возрождения получил теоретическое обоснование и толкование в специальных трактатах по архитектуре, автором которых был **Леон Батиста Альберти** (1404–1472). Его «Десять книг об архитектуре», изданных на латыни и на итальянском языке (что само по себе было знаменательным событием), стали практическим руководством для многих архитекторов и оказали огромное влияние на сложение архитектурных стилей Европы.

архитектурные элементы, точно следуя древнеримским образцам. Его знаменитый дворец (*палаццо*) **Руччелли** во Флоренции, построенный в 1460 г. для одной из самых богатых семей в городе, представляет собой прекрасный образец нового типа парадной жилой постройки. Особенно интересно решены фасады здания, где впервые применены пилястры в поэтажном членении стен, облегчающиеся снизу вверх, как это было в Колизее, междуэтажные антаблемента, широкий общий карниз, пропорционально соответствующий размеру всего здания, обработка стен *рустом*, обрамления сдвоенных окон каменной кладкой – все эти приемы станут широко использоваться итальянскими зодчими в дальнейшем, при строительстве дворцов и других светских построек. Таким образом, возникает нечто вроде идеального типового архитектурного проекта и набора элементов, необходимых для его практического воплощения. Конечно, настоящие архитекторы никогда не следовали готовым рецептам, создавали свои постройки, руководствуясь собственным видением будущего архитектурного образа.

В созданных Альберти проектах фасадов **церквей Сант-Андреа в Мантуе и Санта-Мария Новелла во Флоренции** архитектор предлагает новое решение западных фасадов традиционных базиликальных построек. В первом случае оно навеяно мотивами римских триумфальных арок, а во втором – наряду с пилястрами, им были впервые использованы волюты для более органичного объединения на фасаде высокого центрального нефа и более низких боковых.

Период наивысшего расцвета искусства Италии в XVI в. называют Высоким Возрождением. Имя первого архитектора этого периода – **Д. Браманте**. Именно ему выпала честь проектировать главный храм всего католического мира – **собор Святого Петра** в Ватикане. Решение соорудить огромный храм на месте старой базилики Св. Петра принял папа Юлий II. Храм своим великолепием должен был затмить все памятники античности.

Проект Браманте был грандиозен: он поражал и масштабами, и величием форм. Как и во Флорентийском соборе, главным выразительным элементом стал купол. План сооружения представлял собой вписанный в квадрат греческий крест с огромным полусферическим куполом над средокрестием, четырьмя малыми куполами и высокими башнями по углам. Браманте предполагал все четыре фасада сделать одинаковыми. Представление о первоначальном замысле дает бронзовая медаль с изображением собора по проекту Браманте, выполненная в 1506 г.

Большая часть нового здания собора выполнена **Микеланджело**. Он значительно изменил замысел Браманте, сохранив при этом его идеи при работе над куполом. Сто лет спустя здание было расширено за счет добавления нефов.

4.2. Архитектура эпохи Позднего Возрождения

К Позднему Возрождению относится искусство Венеции. Уже в первой половине XVI в. сложился ренессансный архитектурный облик Венеции как города, построенного на воде с помощью системы свай, открытого свету и морскому воздуху. Яркий пример архитектуры эпохи Возрождения – **библиотека Сан-Марко**, созданная архитектором **Якопо Сансовино** в 1486–1570 гг. Прибывший из Флоренции Сансовино, «гений места», сумел уловить дух Венеции – озаренность ликующим светом, усиленным блеском лагун. Новый архитектурный стиль Венеции, так же как во Флоренции, складывался из старых форм ордерной системы.

В эпоху Позднего Возрождения в Париже был построен **Луврский дворец**, многочисленные замки вдоль Луары.



Рисунок 38. Луврский дворец

Предметом пристального изучения в эпоху Возрождения стало сочинение римского архитектора и инженера **Витрувия** – автора «Десяти книг об архитектуре» (XI в. до н. э.). В этом сочинении содержатся эстетические воззрения на архитектуру, сведения о видах сооружений, об основных архитектурных орде-рах и их значении, о строительных материалах, о градостроительстве и роли инженера в градостроительстве. В эпоху Возрождения в Италии была создана Витрувианская академия.

Архитектор **Андреа Палладио** (1508–1580 гг.) построил *виллу «Ротонда»* около Виченцы недалеко от Венеции. Этот памятник Позднего Возрождения служил прообразом храмов и мавзолеев эпохи классицизма. Вилла «Ротонда» великого венецианского архитектора А. Палладио высятся на живописном хол-ме, откуда открывается чудный вид на окрестные горы и тихое течение реки Бакильоне. Квадратный массив здания с его гладкими гранями уравнивает выступающие объемы портиков с колоннами. Всю композицию венчает купол. Великолепный зодчий создал еще один новый тип закрытого театрального здания, так называемый *театр Олимпико* в Виченце (1580 г.). А. Палладио по-строил на сцене настоящую архитектурную декорацию, в которой принцип «римской» сцены (фон в виде колонн и ниш со статуями) сочетался с первой попыткой создания перспективной декорации – так назывались основы сцено-графии Нового времени. Искусство Венеции эпохи Возрождения оказало естественное влияние на развитие всех видов искусства. На улицах европейских городов, включая Моск-ву, Санкт-Петербург, Тверь и многие другие, в загородных дворцах и усадьбах можно было встретить здания, несущие на себе влияние Палладио.

Контрольные вопросы

1. Расскажите о зодчих эпохи Возрождения.
2. Назовите архитектурные памятники эпохи раннего и высокого Возрождения.
3. Творчество Брунеллески
4. Творчество Д. Браманте.
5. Архитектурные памятники эпохи позднего Возрождения.
6. Творчество Микеланджело.
7. Архитекторы-теоретики эпохи Возрождения.

ГЛАВА 5. АРХИТЕКТУРА БАРОККО И КЛАССИЦИЗМА

5.1. Европейское барокко

Термин *барокко* (итал. *barocco*, предположительно от португ. *perola barroca* – жемчужина неправильной формы) переводят как «причудливый», «странный», «вычурный». Этот стиль появился в европейском искусстве в конце XVI – середине XVIII в. Должно быть, в барокко и в самом деле есть что-то причудливое и странное, если даже специалисты сильно расходятся в его оценке. Одни считают, что искусство барокко – «неправильное», «взвинченное, громоздкое», оно противоречит гармоничному и жизнеутверждающему искусству Возрождения. Другие видят в барокко грандиозность, пластичность, стремление к красоте и потому считают его скорее продолжением Возрождения.

Связано барокко с дворянско - церковной культурой. Тяготеет оно к сложному, так называемому «большому стилю», отражая сложность и многообразие мироздания.

Основные черты барокко – контрастность, напряженность, динамичность образов, стремление к величию и пышности, к совмещению реальности и иллюзии, к синтезу искусств.

Яркими представителями европейского барокко явились итальянцы **Лоренцо Бернини** (создатель ансамбля площади перед собором Св. Петра, церкви Сант - Андреа в Риме, многих произведений в Ватикане) и **Франческо Борро-мини** (он построил церкви, дворцы, в течение двадцати лет возводил здание коллегии пропаганды веры в Риме), а также французские архитекторы Луи Ле-во, **Франсуа Мансар**, Клод Перре, Андре Ленотр.

Для зданий в стиле барокко характерны основные приемы: использование большого пространства, слитность и текучесть сложных, обычно криволинейных форм.

Стиль барокко возник в результате эволюции стиля Возрождения. В европейских странах развитие этого стиля происходило не одновременно, например, в Германии, Австрии и Англии позднее. В каждой из стран наблюдались свои особые политические, социальные условия, существовали особые национальные традиции, что отразилось и на архитектуре. В итальянской архитектуре барочная стилистика распространилась как на экстерьер, так и на интерьер. Во французской архитектуре наблюдалось значительное расхождение между фасадным и внутренним убранством сооружений – в первом преобладали классицистические начала, во втором – барочные.

Вместе с тем архитектура стиля барокко во всех странах имела и общие черты. Основными признаками барокко были подчеркнутая монументальность, представительность, живописность, динамика форм, ощущение необычности и неожиданности при восприятии архитектуры. В барокко активно применяли скульптурные и декоративные мотивы. И в планах зданий, и на фасадах преобладали сложные криволинейные формы.

На смену рациональности Ренессанса пришла иррациональность. Зодчие барокко предпочитали декоративные элементы, часто допуская несоответствие между внешним объемом и внутренней структурой сооружения. Конструкция в большинстве случаев прикрывалась декоративными частями. Распространялись разорванные деконструктивные элементы – фронтоны, волюты и т. д.

В сооружениях барокко живопись и скульптура как бы «не укладываются» определенные рамки, они выходят за их пределы, не подчиняются архитектуре и стремятся как бы «перекричать» ее. Наблюдается не мирное сотрудничество, а спор и борьба отдельных видов искусства.

В Италии XVII–XVIII вв. были эпохой возникновения множества крупных барочных *садово-парковых* комплексов – вилл итальянской знати. Строились они по определенной схеме: главное здание, обычно призматической формы, ставилось на склоне холма, поверхность которого использовалась для создания системы подъемов и разбивки парка с лестницами, террасами, *каскадами*, *гротами*. Все эти сооружения размещались по единой оси (главной). Остальные площадки, спуски, дорожки, купы кустов подчинялись тому, что находится в центре парка.

Для развития архитектуры барокко в Бельгии большое значение имело творчество **П. Рубенса**. Он явился автором большого количества архитектурно-декоративных работ (Триумфальная арка и проект собственного дома в Антверпене). В Германии крупным представителем барокко был **Д. Пеппельман**, который построил в Дрездене *Цвингер* (*циитадель*) – часть большого ансамбля для праздников под открытым небом, для публичных зрелищ и отдыха).

В первой половине XVIII в. в отделке внутренних помещений дворянских аристократических салонов стали применять *орнамент* (лат. *ornamentum* – украшение) – узор, основанный на повторе и чередовании составляющих его элементов, который отличался мелкомасштабностью, измельченным рисунком, имел асимметричные очертания. Этот стиль стал называться *рококо* (фр. *rococo*, от фр. *rocaille* – декоративная раковина, ракушка). В стиле рококо были сделаны интерьеры *отеля Субиз* (Франция), где на плафоне овального зала развернута центричная орнаментальная композиция с предельно утонченной хрупкой прорисовкой деталей.

Русское барокко как архитектурный стиль в полной мере сложился к концу первой половины XVIII века. Хронологически выделяют:

1) ранний период русского барокко – *московское барокко*, также известное как нарышкинское барокко;

2) средний период – *петровское барокко*;

3) поздний период русского барокко – *растреллиевское барокко*. Этот стиль наиболее ярко проявился в архитектурных сооружениях одного из крупнейших зодчих этого направления – **Ф. Б. Растрелли**. По его проектам созданы величественные дворцовые ансамбли в Петербурге (Зимний, 1754–1762 гг., Строгановский дворец, 1752–1754 гг.) и в Петергофе (1746–1775 гг.), в Царском Селе (Екатери-нинский дворец, 1747–1757 гг.). Грандиозные масштабы зданий, необычайное богатство и пышность декоративного убранства, двух-, трехцветный окрас фасадов с применением золота – все это поражало воображение зрителей, вызывая их искреннее восхищение. Торжественный, праздничный характер архитектуры Растрелли наложил отпечаток на все искусство середины XVIII в.

В Петербурге и Москве в эти же годы трудилась плеяда замечательных русских зодчих – крепостной архитектор **Ф. С. Аргунов**, **С. И. Чевакинский**, **А. В. Квасов** и др.

5.2. Классицизм

В XVII в. во Франции зарождается новый стиль – *классицизм* (фр. *classicisme*, от лат. *classicus* – образцовый). Так же, как и современное ему барокко, он стал естественным результатом развития архитектуры Возрождения и ее трансформации в разных культурно-исторических и географических условиях.

Барокко было теснейшим образом связано с католической церковью. Классицизм, или сдержанные формы барокко, оказались более приемлемыми в протестантских странах, таких, как Англия, Нидерланды, Северная Германия, а также, как ни странно, католическая абсолютистская Франция. Больше того, французский классицизм стал своеобразным эталоном этого стиля для других стран, так же как абсолютная монархия во Франции стала образцом государственного устройства на многие десятилетия.

Архитектуре классицизма свойственны упорядоченность, логичность, ясность замыслов и их воплощения, соразмерность частей, их строгая подчиненность целому, стремление к гармонии, уравновешенности и симметрии.

Искусство архитектуры классицизма ориентировалось на античность, известную по сохранившимся памятникам Древней Греции и Рима, по трудам Витрувия. Теоретический труд Палладио «Четыре книги по архитектуре» стал настольной книгой архитекторов-классицистов.

Основой архитектурного языка становится ордер, который в барокко играл лишь декоративную роль. Новый стиль отличается от барокко красотой и ясностью.

Формы классических сооружений тяготеют к простым геометрическим фигурам: кубу, параллелепипеду. Структура сооружений проста: на фасаде кубовидного объема главного здания в центре расположены колонный портик. По двум сторонам к зданию примыкают корпуса – *флигели*. В центре над портиком располагается *бельведер*. При проектировании всего здания соблюдается принцип симметрии.

Стены классических построек лишены пышного барочного декора: плоскость стены должна быть ровной, гладкой, украшенной лишь строго отобранными деталями.

Во французском классицизме XVIII в. определились новые архитектурные типы: изысканно-интимный особняк, парадное общественное здание, открытая городская площадь.

Восточный фасад Лувра (1667–1678), который часто называют колоннадой Лувра, составляет часть ансамбля двух объединенных в XVII в. дворцов – *Тюильри* и *Лувра*. Общая протяженность фасада 173 м. Его композиционное построение довольно характерно – на нем выделяются центральный и два боковых *ризалита* (итал. *risalita* – выступ) – части здания, выступающие за основную линию фасада и идущие во всю высоту здания, между которыми на высоком гладком цоколе стоят мощные сдвоенные коринфские колонны, поддерживающие высокий антаблемент. Колонны довольно значительно вынесены перед стеной – практически на глубину ризалитов, что позволило создать протяженные затененные лоджии. Ясно выделенный композиционный центр фасада образован центральным ризалитом с богато декорированным входом, красивыми колоннами портика и строгим треугольным фронтоном. Боковые ризалиты не имеют колонн, а расчленены пилястрами, создающими логический переход к боковым фасадам. Таким образом, в этом здании **Клоду Перро** и работавшим с ним **Луи Ле-во** и **Франсуа д'Орбе** удалось решить не только важную градостроительную задачу объединения огромного дворцового комплекса Лувра и Тюильри, но и добиться колоссальной выразительности ордера, ритмически удерживающего единство весьма протяженного и монотонного

фасада. Крупные градостроительные задачи, стоявшие перед французскими архи-текторами XVII в., были с блеском решены в работах выдающегося новатора в этой области **Жюля Ардуэн-Мансара** (1646–1708). По его проектам были построены площадь Людовика Великого (впоследствии Вандомская, 1685–1701) и площадь Побед (1684–1687).

Площадь Людовика Великого имеет в плане форму прямоугольника со срезанными углами размером 146 × 136 м и была задумана как парадное сооружение в честь короля. Главным смысловым акцентом площади должна была стать конная статуя Людовика XIV работы скульптора **Жирандона**. Архитек-турным обрамлением площади служат однотипные симметричные фасады с портиками на срезанных углах и в центральной части корпусов. Площадь со-единяется с прилегающими кварталами только двумя короткими отрезками улиц и воспринимается как замкнутое пространство для парадных ритуалов.

В ансамбле *площади Побед* Ардуэн-Мансар добился большей связи круглой площади (диаметром 60 м) с прилегающими улицами, сделав ее, несмотря на совершенно замкнутую форму круга, более открытым, в градостроительном смысле, общественным центром, чем площадь Людовика.

Другой знаменитой работой Ардуэн-Мансара, удачной как с чисто архи-тектурной, так и с градостроительной точки зрения, является *церковь Дома инвалидов* в Париже (1693–1706). Она завершает огромный *комплекс Дома инвалидов*, построенный по проекту **Брюана** и предназначенный для размещения в нем ветеранов войны. Комплекс состоит из четырехэтажных корпусов, замкнутых по периметру, с целой системой прямоугольных и квадратных дворов. Композиционным центром ансамбля, расположенным по его главной оси, и стала церковь, построенная Ардуэн-Мансаром. Церковь представляет собой грандиозную *центрическую* постройку, квадратную в плане и увенчанную величественным куполом диаметром 27 м. Ее купол – один из красивейших в мировой архитектуре, стал важной вертикальной доминантой южной части Парижа. Удивительно гармонично и естественно Ардуэн-Мансар использует здесь ордерные формы, органично объединяя их в общий пластический объем здания и связывая внешнее пространство с внутренним. В подобном скульптурно-пластическом подходе к архитектуре он близок греческим зодчим.

Самым грандиозным сооружением эпохи Людовика XIV стал *Версаль* (1668–1689 гг.). Именно при строительстве этого огромного дворцово-паркового ансамбля были сформулированы основные композиционные принципы подобных сооружений, разработан в деталях тип французского регулярного парка, строго симметричного, включающего в себя *партеры*

клумб и газонов, подстриженные кустарники, прочерченные дорожки, искусственные водоемы, фонтаны, скульптуры и совершенно особым образом подчиненным общему композиционному центру – большому дворцу. Автором планировки Версальского парка является **Андрэ Ленотр**.

В этом комплексе, ставшем эталоном для дворцово-парковых ансамблей Европы, соединились стилистические черты как классицизма, так и барокко. А Большой дворец, построенный по проекту Луи Лево и Ж. Ардуэн-Мансара, является композиционным центром всего ансамбля и представляет собой целый комплекс корпусов весьма внушительного размера. Южный и северный корпуса, пристроенные Ардуэн-Мансаром, имеют длину 500 м, а знаменитая Зеркальная галерея – 73 м. Внешний облик дворца выдержан в строгом классическом стиле, однако интерьеры его отличает барочная пышность и роскошь декоративного оформления.

Вторая волна французского классицизма второй половины XVIII в. Связана эстетикой эпохи Просвещения, проповедующей разумность, целесообразность, возвращение к античной ясности и простоте. Не погрязшая в разврате Римская Империя, а идеалы аскетизма, справедливости и гражданского долга эпохи Римской республики вдохновляют теперь французских философов, художников и архитекторов, мечтающих о разумном переустройстве мира и утопическом идеальном городе. Решением грандиозных градостроительных задач занимаются ведущие архитекторы своего времени.

Среди них выделяются работы **Жака-Анжа Габриэля**. Именно он получает заказ на застройку площади на окраине Парижа, в центре которой должна была стоять статуя Людовика XV. С двух сторон к площади (ныне *площади Согласия*, 1753–1775) подступают большие зеленые массивы – *Елисейские поля* и *парк Тюильри*. Габриэль оставляет их в неприкосновенности и так же он поступает с третьей стороной, где находится набережная Сены. Пространство городской площади теряет стены и широко раскрывается, чтобы в него свободно могла вливаться живая природа, о чем мечтали люди второй половины XVIII века. Четвертая сторона оформляется симметричными зданиями, разделенными проездом, в глубине которого видна церковь Мадлен. Площадь Согласия не замкнутая, как Вандомская, она полна движения. Даже в сегодняшнем разросшемся городе эта небольшая по абсолютным размерам площадь кажется огромной благодаря ее пространственному размаху, открытой, динамичной связи с улицами, парковыми аллеями, мостом. Именно в такой свободной площади нуждался тесный Париж второй половины XVIII в., и Габриэль, будучи настоящим художником, не только понял эту необходимость, но и создал площадь с большими потенциальными градостроительными возможностями.

Говоря о Габриэле, нельзя обойти молчанием его шедевр – **Малый Трианон** – загородный дворец, построенный им в Версале в 1762–1764 гг. по заказу Людовика XV. Это не парадный дворец, рассчитанный на большие приемы, а интимная вилла, идеальное место для уютного отдыха в уединении. В изяществе этой постройки чувствуются следы рококо. Изысканные коринфские колонны соединяются здесь с ажурными *балюстрадами*, большими просветами окон и застекленных дверей. Живописные эффекты сочетания архитектурных форм дополняются томным отражением дворца в воде, к которому уводят взгляд симметричные балюстрады лестничных маршей.

Малый Трианон поражает своими гармоничными пропорциями. Это образец безошибочно рассчитанной гармонии: в основе всех главных членений лежит соотношение 1:2. Длина здания вдвое больше высоты, высота двери вдвое больше ее ширины, высота второго этажа вдвое меньше первого и т. д.

Малый Трианон породил массу подражаний, но редко какие из них несли в себе оригинальный архитектурный образ. Среди удачных примеров многочисленных «трианонов» великолепный **Банный навильон** архитектора **В. Неелова** Екатерининском парке в Царском селе, подкупающий своим спокойствием и умиротворенностью.

Французский классицизм создает еще один образец для подражания – эта-лон церковной архитектуры не только Франции, но и всей Европы. Им стал уже упоминавшийся выше **Пантеон** архитектора **Жака-Жермена Суффло**. Эта церковь стала национальной усыпальницей великих людей Франции. Здание Пантеона в плане образует греческий равноконечный крест, над средокрестием которого поднимается купол, опирающийся на четыре столба. Фасад собора украшен массивным портиком с довольно редко поставленными колоннами. Над ним возвышается массивный барабан, окруженный колоннадой, ритм которой не очень хорошо увязан с ритмом нижней части здания. На барабане возведен купол с маленьким фонариком.

Французские архитектурные утопии эпохи Просвещения нашли самое яркое воплощение в творчестве очень необычного архитектора-философа Клода-Никола Леду. Мировоззрение эпохи требовало естественности, простоты и целесообразности, и Леду предлагает использовать только круг и квадрат – предельно простые геометрические формы без всяких декоративных излишеств. В проекте дома садовника в городе Шо он ставит на землю огромный шар, лишенный окон, орнамента и каких бы то ни было членений. В другом проекте – доме директора источников в городе Шо Леду предлагает еще более фантастический вариант: в мощный монолитный

цоколь вписывается полый цилиндр, сквозь который вырывается бушующий горный поток. Своими архитектурными утопиями Леду как бы предвещал работы конструктивистов начала XX в.

Французская архитектура дала миру наиболее «классический» вариант классицизма. С большим энтузиазмом он был подхвачен в других европейских странах, России, а затем и США.

В XVIII в. большого расцвета достигла архитектура Англии, где к этому времени была создана сильная национальная школа. Ведущим английским архитектором этого времени был **Кристофер Рен**. Он прекрасно усвоил уроки и итальянского Возрождения, и барокко, и французского классицизма. Его план перестройки Сити – деловой части Лондона, после пожара 1666 г., знаменитый ***собор Святого Павла***, построенный в 1675–1710 гг. с куполом, парящим над городом, и другие его сооружения стали прекрасными образцами решения практических, функциональных и эстетических задач.

Важным и показательным для развития классицизма в Англии было распространение палладианства – учения и наследия итальянского архитектора Андреа Палладио, наиболее ярко отразившееся в творчестве **Ричарда Бойла**, **лорда Берлингтона** и его приверженцев, среди которых стоит назвать **Уильяма Кента**. Изданные ими роскошные альбомы с гравюрами знакомили не только с архитектурой итальянского Возрождения, но и с их собственными творениями. Среди английской знати возникла настоящая мода на палладианские особняки, которая совпадала с философией раннего Просвещения в Англии, проповедовавшей идеалы разумности и упорядоченности, наиболее полно выраженные в античном искусстве.

Палладианская английская вилла (например, знаменитый ***Чисвик хаус Берлингтона***) представляла собой компактный объем, чаще всего трехэтажный. Нижний этаж обработан рустом, главным – парадным, был второй этаж. Он объединялся на фасаде большим ордером с третьим – жилым этажом. Простота и ясность палладианских построек, легкость воспроизведения их форм сделали подобные здания (кстати, не очень подходящие для английского климата) весьма распространенными как в загородной частной архитектуре, так и в архитектуре городских общественных и жилых построек.

Английские палладианцы внесли большой вклад в развитие паркового искусства. На смену модным, геометрически правильным «регулярным» садам пришли «ландшафтные» парки, названные впоследствии «английскими». Главным создателем их в 1730-х гг. был Уильям Кент. В них живописные рощи с листвой разного оттенка чередуются с лужайками, естественными водоемами, островами. Дорожки парков не дают открытой

перспективы, а за каждым изгибом готовят не-ожиданный вид. В тени деревьев прячутся статуи, беседки, руины. Ландшафтные (или пейзажные) парки воспринимались как красота разумно подправленной естественной природы, но исправления не должны были быть заметными.

В 60-е годы XVIII в. Россия, подобно другим странам Европы, ступила на последовательный путь смены стилей и направлений в искусстве. На смену пышному барокко пришел строгий и рациональный стиль классицизм. К этому времени в русском обществе сложились основные черты мировоззрения, способствующие развитию данного стиля: рационалистическая философия, идея разумной организации мира, интерес к античности.

Другая важная предпосылка появления нового стиля – формирование абсолютистского государства, просвещенной монархии в России. Освободившись от обязательной службы по указу о вольности дворянской, дворяне селятся за городом, и в результате расцветает тип загородного строительства. Складывается тип дворца-усадьбы, расположенного посредине парка. В городах в эту эпоху, в первую очередь в Санкт-Петербурге и Москве, будут возведены грандиозные комплексы государственного и культурного назначений.

Периодизация русского классицизма:

1. Последняя треть XVIII в. – ранний классицизм.
2. Нач. XIX в. – высокий классицизм.
3. Классицизм первой трети XIX в. – поздний классицизм.

Основоположники русского классицизма: В. И. Баженов, М. Ф. Казаков, И. Е. Старов.

На раннем этапе развития русского классицизма большую роль играли **Ж. Валлен-Деламот** и **А. Ф. Кокоринов**, связанные с *Академией художеств* в Петербурге. Академия занимает целый квартал набережной на Васильевском острове. В плане – четкий квадрат с вписанным в него кругом – двором для прогулок. Внешне объем вытянут и спокоен. Очень небольшой купол, углубленный основание. Четыре этажа сгруппированы попарно: первый и второй – тяжелые, третий и четвертый – облегченные. Интересна средняя часть, напоминающая времена барокко: выпуклые и вогнутые элементы, колонны и статуи. Но на самом фасаде колонны заменяются пилястрами, а сами колонны не собраны в шести- и восьмиколонные портики с фронтоном, а рассредоточены по всему фасаду.

В 1771–1786 гг. была возведена знаменитая *решетка Летнего сада*. Архитекторы – **Ю. Фельтен** и **П. Егоров**. Цветовая гамма, как и в эпоху барокко, черно-золотая, но если барочная решетка искривлена, рисунок ее напоминает живые побеги зелени, завершение сплетено в узор, то решетка Летнего сада четко геометрична: вертикальные пики пересекают вытянутые вверх прямоугольные рамы. Основу решетки составляют чередующиеся через определенные промежутки цилиндрические, похожие на колонны столбы, завершенные вазонами.

Архитектор **Антонио Ринальди** построил *Мраморный дворец* в Санкт-Петербурге, 1768–1785 гг.). Архитектор решил, что Мраморный дворец будет привлекать внимание не только размерами, благородством форм и пропорций, но и красотой каменных облицовок, выполненных из полюбившихся ему русских мраморов, которые добывали в карьерах вблизи Ладожского и Онежского озер. Благородная сера гамма Мраморного дворца с розовым цветом пилястр великолепно сочетается со свинцовыми водами Невы, на набережной которой он стоит.

Это было эпоха перепланировки городов России в духе нового времени. Как раз в эти годы **В. И. Баженов** задумал свой грандиозный проект Большого Кремлевского дворца в Москве с перепланировкой по сути всего Кремлевского ансамбля. Екатерина II поддержала идею превратить Кремль в древнеримский Форум – в место народного волеизъявления. Так продолжалось до пугачевского восстания, после чего Баженову пришлось свернуть все работы. Сохранились только чертежи и проект, но и они оказали огромное влияние на всю русскую архитектуру. Даже в модели, созданной Баженовым, Кремлевский дворец поражает воображение: здесь и грандиозные по протяженности фасады, то идущие по прямой, то огибающие кремлевский холм, и великолепные колоннады на очень высоких рустованных цоколях. Но главное – дворец был задуман как центр площади, где архитектор собирался устроить здания Коллегии, Арсенал, Театр, трибуны для народных собраний. Так наглядно должны были воплотиться идеи гражданственности, образцы Рима и Афин.

В это время в Европе в искусстве возникает некоторое увлечение готикой – предвестие романтической эпохи. Баженов нашел свой путь и здесь. Его задача – сделать из готики не игрушку, увлечение, а глубокое, оригинальное направление, суть которого в том, чтобы почувствовать старину. Именно красно-белый декор московских башен и называл Баженов русской готикой. Так возник замысел *Царицынского комплекса* (1795–1785). Белый камень декора и красный цвет кирпича – традиционная русская цветовая гамма. Именно в этой гамме и был решен комплекс. Стрельчатые арки, фигурные проемы окон, порталы входов, тонкие колонки, раздвоенные зубцы – все эти детали преобразены архитектурой мастера. Их-то он и сумел увидеть в архитектуре Кремля. Но в Царицынском комплексе немало загадок,

связанных в первую очередь с масон-ской символикой, которая обильно украшает стены зданий.

Самое знаменитое сооружение Баженова – *дом Паикова в Москве* на Ваганьковском холме против Кремля (1784–1786 гг.). Поразительное по мощи, оригинальности, совершенству исполнения, это здание является истинным украшением Москвы. Здание, фасадом обращенное к улице, находилось в глубине сада на холме (это было совершенно новое решение). Вход и двор дома находятся с обратной стороны и открываются торжественными воротами. Замечательны балюстрада с вазами, орнамент, пилястры ордерной системы, руст с арками цокольного этажа. Прекрасен богато декорированный круглый купол с парными колоннами. В архитектуре боковых флигелей видно влияние античной традиции: они решены как портик с фронтоном.

Разнообразны ордерные решения разных этажей, флигелей и главного корпуса. Переплетение барочной живописности и классицистической строгости делает это здание неповторимо красивым.

Другие строения Баженова: церкви в селе Стоянове и в селе Быкове, в селах Виноградове, Михалкове. Замечателен *дом Юшкова* на углу Мясницкой улицы в Москве: оригинальна его полукруглая ротонда, выходящая на улицу. В XIX в. этом здании будет расположено училище живописи, ваяния и зодчества, которое окажет огромное влияние на русское искусство. Павел I нашел отставленного от дел зодчего, и Баженов принял участие в работе над *Михайловским замком* в Петербурге. Он спроектировал въездные флигели со стороны Садовой улицы. Павел подарил зодчему имение Глазово под Павловском, где архитектор и скончался.

М . Ф . Казаков – наиболее яркий выразитель идей московского классицизма. Он учился только в школе Ухтомского, работал помощником Баженова на строительстве Кремлевского комплекса, где прошел великолепную школу у великого архитектора. Казаков не закончил ни Академии, ни университета, но позже сам основал первое архитектурное училище.

Крупнейшие постройки Казакова – это здание Сената в Кремле, церковь Митрополита Филиппа, здание Благородного собрания, Голицынская больница, Петровский подъездной дворец на Петербургском шоссе. Всего Казаков построил около 100 зданий.

Здание Сената в Кремле. Сенатский дворец явился крупнейшим воплощенным проектом Казакова. Согласно задумке архитектора здание должно было символизировать гражданские идеалы, законность и правосудие , а

воплоще-ние этих идеалов архитекторы находили в классических формах античности. Этим объясняется строгая и сдержанная лаконичность здания, увенчанного куполом, классической формой которого Казаков хотел усилить архитектурную выразительность Красной площади как главной площади первопрестольной столицы. Дворец имеет треугольную форму, вписываясь таким образом в пространство, ограниченное кремлевской стеной, Арсеналом и бывшим Чудовым монастырем. Заключенная внутри сооружения полость разделена на три части двумя поперечными корпусами. Во внутренний двор здания со стороны Сенатской площади ведет триумфальная въездная арка с ионическим четырех-колонным портиком и фронтоном, над которой располагается купол овального зала. В углублении внутреннего двора находится главный композиционный центр сооружения – купольный зал сената. Это один из обширнейших круглых залов Москвы. Прежде он предназначался для дворянских собраний и называется Белым или Екатерининским. Сегодня он продолжает выполнять свою функцию – здесь проходят все главные официальные мероприятия с участием Президента. В Екатерининский зал ведет Шохинская лестница. Ее основание украшают два торшера, а пролеты – скульптуры богини правосудия. Лестница отделана мрамором и гранитом, перила – ценными породами дерева. Высота зала до купола – 29 м.

Голицынская больница (Первая градская) на Калужской улице. Соедине-ны здание больницы и церкви. Боковые крылья здания ничем не обработаны, в центре расположена мощная колоннада дорического ордера, над фронтоном возвышается барабан церковного купола.

В здании Благородного собрания (Дворянское собрание) наиболее оригинален **Колонный зал**. Он отличается обширностью и высотой. Облик зала определяет коринфская колоннада, повторяющая очертания зала. Она выделяет цен-тральное пространство, предназначенное для балов и приемов. Колонны сдела-ны из искусственного белого мрамора, который сияет белизной. Это придает залу радостный характер.

Имя М. Ф. Казакова прочно связано с классицистической Москвой, потому что именно его лучшие здания создали образ города екатерининской эпохи – барского, «допожарного». Наиболее известными казаковскими усадьбами были **дом на Гороховой улице богача-заводчика Ивана Демидова**, сохранивший великолепную золоченую резьбу парадных интерьеров, **дом заводчика М. И. Губина на Петровке**, **усадьба Барышниковых на Мясницкой**. Казаковская городская усадьба – большое, массивное, почти лишенное декора здание с колон-ным портиком – дом,

доминирующий над остальными хозяйственными и над-ворными постройками. Обычно он располагался в глубине обширного двора, а флигели и ограды выходили на красную линию улицы.

Вместе с Баженовым в Петербург в академию из Москвы приехал **Иван Старов**. Вслед за Баженовым он отправился в Италию. Затем вернулся и работал в Петербурге. Это была эпоха «золотого века» дворянства. Идея представителной монархии рухнула, и все большее значение приобретает строительство загородных усадеб, дворцов, особняков.

Самое знаменитое строение Старова – **Таврический дворец** на Шпалерной улице в Петербурге. Тип трехпавильонного жилого дома состоит из главного корпуса и боковых флигелей. Эта схема станет основной для строительства учебных заведений и царских дворцов времен классицизма. Фасад дворца суров и строг. Простая дорическая колоннада шестиколонного портика (колонны без каннелюр), портик увенчан куполом, *метопы* пустые. Эта строгость контрастирует с роскошью интерьера. Из прямоугольного вестибюля через торжественные «врата» зритель попадал в восьмиугольный зал, затем в поперечно ориентированную огромную галерею с закругленными торцами галерею, обнесенную двойным рядом колонн. Позади дворца был разбит сад.

К концу XVIII в. классицизм оставался господствующим стилем в русской архитектуре. В это время формируется строгий классицизм, ярчайшим представителем которого был **Джакомо Кваренги**. Он приехал в Россию в 80-е годы. На родине, в Италии, Кваренги был поклонником римской античности, идей городских особняков и частных усадеб. Кваренги выступил не только как создатель замечательных архитектурных произведений, но и как теоретик архитектуры. Главные его принципы следующие.

1) Трехчастная схема жилого или административного здания включает в себя центральный корпус и два симметричных флигеля, соединенных с центральным корпусом прямыми или скругленными галереями.

2) Центральный корпус отмечен портиком. Таково здание Академии наук в Петербурге, построенное Кваренги, новое здание для института благородных девиц – **Смольный институт** рядом со старым монастырем работы Растрелли.

3) Здание – параллелепипед, чаще всего в три этажа.

4) Отсутствуют богато декорированные угловые композиции; границы фасада – простые углы; грани объема гладкие, ничем не украшенные плоско-

сти; окна прямоугольные или трехчастные; оконные проемы без обрамления, иногда увенчаны строгими фронтонами – *сандриками*.

5) На фоне гладкой чистой поверхности – портик большого или гигантского ордера, обнимающего всю высоту здания. Он смотрится как единственная декорация. Портик увенчан фронтоном, крайние точки которого иногда акцентированы вертикалями статуй.

6) Колонны решительно отодвигаются от стены для большого прохода и плавно поднимающегося к нему пандуса.

7) Колонны лишены каннелюр, мощность воздействия усилена. Иногда колоннада самодовлеет. Такова колоннада *Александровского дворца* в Царском Селе.

Эти принципы Кваренги реализовал в своих постройках в городе и в его окрестностях.

Винченцо Бренна – художник-декоратор и архитектор, по происхождению итальянец. В России работал в 1783–1802 гг. Участвовал в строительстве и отделке помещений дворцов в Павловске и Гатчине (Большой Гатчинский дворец), Михайловского замка в Санкт-Петербурге (совместно с В. И. Баженовым). Был архитектором Румянцевского обелиска на Марсовом поле, теперь на Васильевском острове.

В 1779 г. был приглашен в Россию **Чарльз Камерон**. Камерон умел сочетать архитектуру и природу, гармонию целого и миниатюрную деталь. Он проявил себя в загородном строительстве, создании дворцовых ансамблей, небольших павильонов, в искусстве интерьера. В Царском Селе к уже созданному Растрелли дворцу он добавляет комплекс из так называемой *Камероновой галереи*, Агатовых комнат, висячего сада, к которому ведет специальный пандус большой длины, холодных бань в первом этаже. Все это вместе создает уголок античности на русской почве, приют вдохновения утонченной просвещенной натуры.

В здании Камероновой галереи интересны широко расставленные тонкие колонны ионического ордера, они придают необыкновенную легкость верху, вознесенному на тяжелых аркадах, облицованных серым пудожским камнем.

Основу образа составляет контраст шероховатой грубой поверхности облицовки и нежно-палевого тона стен, белыми филеками (тонкие доски в раме) и *ме-дальонами* – контраст силы и хрупкости. В интерьере Большого дворца Камерон впервые в России использовал греческий ордер.

Другая сторона деятельности Камерона – *Павловский ансамбль*. Дворец представляет из себя квадрат с круглым залом в центре, галереи охватывают пространство двора. Дворец поставлен на высоком холме над речкой Славянкой. Кваренги взял за основу распространенный тип итальянской виллы с плоским куполом, но переосмыслил идею в духе русской загородной усадьбы. Дворец создавался вместе с английским парком. Парк пересекают неторопливые воды речки Славянки. Через речку перекинута мосты. По берегам склоняются темные кроны ив, берега заросли камышом. Лиственные и хвойные породы создают в любое время года новую гамму цвета, а специальные места дают простор для разнообразия видов. Особенной красотой и сочетаемостью с пейзажем отличается мраморная и бронзовая скульптура, украшающая парк, ряд замечательных павильонов, среди которых особое место занимают *Храм дружбы* и *павильон Трех граций*.

Самой знаменитой постройкой **Андрея Воронихина** является *Казанский собор*, построенный по заказу Павла I. Первый камень при закладке собора был положен императором Александром I в 1801 г., а через 10 лет, в 1811 г., он был освящен в присутствии императора с подобающим великолепием.

Часто это замечательное и оригинальное сооружение называют плохой копией собора Святого Петра в Риме. В общих чертах он действительно напоминает великое творение Браманте, Микеланджело и Бернини. Но план собора, его определенно горизонтальное направление объемной композиции, слитность колоннады и собора представляют собой совершенно оригинальное произведение. По плану Воронихина, собор должен был иметь две колоннады, обрамляющие две площади: северную и южную. Третьей площадью, архитектурно оформленной колоннадой, должна была стать небольшая западная площадь. Трудно представить, как выглядел бы собор, если бы архитектору удалось претворить в жизнь свой проект, но и сейчас собор представляет собой весьма внушительное зрелище: внутри он имеет 56 гранитных колонн с бронзовыми капителями, и 144 – из пудожского камня – снаружи. Все они выполнены в коринфском ордере, внутри гладкие, снаружи – с каннелюрами.

Воронихин смог придать этому храму поистине огромный пространственный размах, торжественность и достоинство, сделав площадь Казанского собора одним из важных общественных центров города.

Другим организующим градостроительным центром Петербурга стало *Адмиралтейство* архитектора **Адриана Захарова**, к которому устремляются три главных петербургских проспекта – Невский, Гороховая и Вознесенский, три «перспективы», как говорили раньше. Действительно, гениальное творение Захарова как магнит притягивает к себе и фокусирует

все движение. Его шпиль в плоском по рельефу Петербурге становится одним из важнейших вертикальных ориентиров города. Несмотря на колоссальную длину фасада Адмиралтейства, Захаров блестяще справился с задачей его ритмической организации, избежав монотонности и повторов. На рубеже создания нового стиля – позднего классицизма, или ампира, стоит творчество еще одного архитектора – **Тома де Томона**. Построенное им **здание Биржи** на стрелке Васильевского острова знаменательно не столько само по себе, сколько как образец блестящего решения сложнейшей градостроительной задачи – архитектурного оформления стрелки Васильевского острова.

Просторы Невы, плоский рельеф Петербурга, открытые пространства постоянно ставили перед архитекторами подобные задачи, которые усложнялись еще и тем, что необходимо было учитывать вкусы коронованных заказчиков и стараться сохранить городской ансамбль с постройками предшествующих эпох.

С этими проблемами столкнулись архитекторы первых десятилетий XIX в. – представители стиля ампир, как в Петербурге, так и в Москве после пожара 1812 г.

Стиль *ампир* (от фр. *empire* – «империя») – это стиль в архитектуре трех первых десятилетий XIX в., завершающий эволюцию классицизма. Ориентируясь на образцы античного искусства, на художественное наследие Греции и Рима, ампир черпал из него мотивы для воплощения величественной мощи: монументальные массивные портики, военная эмблематика в архитектурных деталях и декоре (воинские доспехи, лавровые венки, орлы и т. п.). Ампир впитал в себя также отдельные древнеегипетские архитектурные и пластичные мотивы (египетский орнамент, стилизованные сфинксы и т. п.).

Ампир первоначально сложился во Франции на рубеже XVIII–XIX вв., в недрах классицизма, в котором поиски изящной простоты форм и декора постепенно сменились стремлением к монументальной выразительности. Наиболее ярким проявлением этой тенденции был проникнутый гражданским пафосом суровый аскетизм проектов ряда архитекторов эпохи Великой французской революции 1789–1794 гг. Выдвинутые ими новые градостроительные и художественные идеи стали основой развития ампира, получая в различных странах истолкование, продиктованное местными особенностями общественной и политической жизни. В период империи Наполеона I целям прославления успехов государства служила мемориальная архитектура (триумфальные арки, памятные колонны), иногда повторявшая древнеримские образцы. В отделке парадных интерьеров дворцов (Мальмезон, Фонтенбло) мотивы египетских рельефов, греческого и

римского декора созвучны ампирной мебели, стилизованной в духе обстановки богатого древнеримского дома.

Главной целью официальной архитектуры становится прославление военных побед императора. В 1803–36 гг. в Париже архитектором **Шальгреном** возводится **Триумфальная арка** – не просто навеянная римскими прототипами, практически в точности их воспроизводящая. На ней помещается знаменитый скульптурный рельеф Рюда «Марсельеза». Арка стала важным градообразующим элементом, не утратившим свое значение и сейчас.

Градостроительные задачи, стоявшие перед архитекторами классицизма, еще острее встали перед их последователями в XIX в. С блеском они были решены русскими зодчими, подхватившими находки А. Захарова, Тома де Томона, А. Воронихина. В России ампиризм нес те же архитектурные идеи, что и во Франции, но главной его целью было прославление победы России над Наполеоном. В Москве бурное строительство в первой трети XIX в. было связано с необходимостью восстановления города после страшного пожара, устроенного Наполеоном. В связи с этим обстоятельством коренным образом была пересмотрена концепция центральных площадей Москвы – Манежной и Театральной. Ведущими архитекторами, работавшими в Москве в это время были **О. Бове**, **А. Григорьев** и **Д. Жилярди**.

Выдающийся талант Осипа Бове позволил ему в сжатый срок в условиях древней столицы реконструировать и перепланировать центральные площади. По его проекту был выстроен **Манеж** и применена новаторская идея инженера Бетанкура по перекрытию огромного зального пространства шириной 45 метров с помощью деревянных стропил. Бове включил в ансамбль площади построенное ранее М. Казаковым здание московского университета, которое сильно пострадало во время пожара и было восстановлено, но уже в стиле ампира архитекторами Григорьевым и Жилярди.

Тот же Бове проектировал и **Театральную площадь** с главным акцентом на великолепном здании Большого театра со знаменитым портиком и квадригой Аполлона на крыше. Пространство площади замыкалось по сторонам еще двумя постройками, из которых сохранилось лишь **здание Большого театра**.

Григорьев и Жилярди построили в Москве большое количество частных усадеб – довольно однотипных желтых особняков, с белыми колонными

порти-ками, как правило, с четным числом колонн. Они не несут никакой реальной тяжести, кроме треугольника декоративного фронтона (особняк Лопухиной на Пречистенке) или небольшого балкона (особняк Хрущевых-Селезневых в Хрущевском переулке), обращенных на улицу. В этих особняках использовались характерные для жилых построек ампира декоративные элементы, которые станут типовыми, и *лепнину* в стиле ампира сможет заказать себе любой хозяин, даже не обращаясь к знаменитым зодчим.

В Петербурге складывалась несколько иная ситуация. Город не пострадал во время нашествия Наполеона, и его зодчие могли спокойно продолжать начатые их предшественниками процессы. Самым выдающимся петербургским архитектором ампира был **Карл Иванович Росси**. Он буквально преобразил город, создав в нем ансамбли, до сих пор поражающие своим величием и размахом. Достаточно вспомнить арку Генерального штаба и ансамбль Дворцовой площади, площадь Искусств и Михайловский дворец (ныне Русский музей), здания Сената и Синода или знаменитую улицу зодчего Росси. Всего же по его проектам были построены или перестроены 13 площадей и 12 улиц. Подобного единства решения градостроительных задач мы, пожалуй, не встретим больше нигде. Росси был принят двором, и по его проектам строились дворцы всем детям Павла I – построен дворец в Твери для Екатерины Павловны, перестроен Аничков дворец в Петербурге для Николая (будущего царя). Для вдовствующей императрицы возведен дворец на Елагином острове. Для младшего великого князя Михаила Павловича на свободном пространстве возле Михайловского замка, в строительстве которого Росси когда-то принимал участие вместе с **В. Бренной**, было решено построить роскошный Михайловский дворец. Его строительство началось в 1819 и закончилось вместе с внутренней отделкой в 1825 г. Стиль Росси легко узнаваем. Свои ансамбли он задумывал как огромные театральные декорации, внутри которых должно разворачиваться какое-то действие. Его стихия – это большие открытые пространства и их архитектурная организация. Как бы продолжая торжественную тональность и масштаб Адмиралтейства, он работает над ансамблем *Дворцовой площади*. В 1761 г. с одной стороны площади Ф.-Б. Растрелли был построен *Зимний дворец* в стиле барокко. Перед ним раскинулся огромный пустырь. В конце века по краям площади стали строить дома и только в 1829 г. Росси ее преобразил. Выстроив фасад длиной 500 метров, он объединил здания Генштаба на южной стороне площади, вторя ее изгибу. В середине этого здания, напротив Зимнего дворца, Росси возводит знаменитую *арку Генштаба* высотой 28 и шириной 17 м, увенчанную колесницей богини Победы, запряженной шестеркой лошадей. За ней расположилась вторая арка, расположенная под некоторым углом к первой. Это было вызвано необходимостью соединения Дворцовой площади с Большой Морской

улицей, направление которой не совпадает с осью площади. Помонументальному размаху и торжественности впечатления, производимого аркой Генштаба, Росси во многом превзошел древнеримских строителей триумфальных арок, посвятив свое творение победе русского оружия над Наполеоном.

В 1834 г. Росси построил еще одну необычную арку, перекинутую над улицей и соединившую два здания Сената и Синода на Сенатской площади. Правда, в этой постройке позднего ампира уже чувствуется некоторая казенность, сухость, повторение в который раз привычного мотива. Ампир был живым создающим стилем ровно столько, сколько живы были в обществе идеи, его питавшие.

Контрольные вопросы

1. Основные черты барокко.
2. Расскажите об архитекторах, работающих в стиле барокко.
3. Чем отличается барокко от рококо?
4. Назовите архитекторов в России, работавших в стиле барокко.
5. Что такое «нарышкинское барокко»?
6. Какие произведения архитектуры созданы в России в стиле барокко и рококо?
7. Дайте периодизацию классицизма европейского и российского.
8. Архитектурные памятники классицизма в Петербурге.
9. Московский классицизм.
10. Расскажите о творчестве Чарльза Камерона.
11. Дайте характеристику произведениям Джакомо Кваренги.
12. Расскажите о творчестве В. И. Баженова.
13. Какие произведения М. Ф. Казакова являются эталоном классицизма?
14. Охарактеризуйте архитектуру подмосковных усадеб.
15. В чем слабые и сильные стороны классицизма?
16. Назовите основные отличия классицизма от барокко.
17. Расскажите о зодчих классицизма.
18. Какие черты свойственны сооружениям Петербурга и Москвы эпохи классицизма.
19. Чем отличается стиль ампир от классицизма?

ГЛАВА 6. АРХИТЕКТУРА ПЕРИОДА ЭКЛЕКТИЗМА И МОДЕРНА

6.1. Эклектика

В 30-е годы XIX в. классицизм с его обязательным ордером и однообразным обликом построек постепенно вытесняется в России более гибким и демократичным стилем – историзмом (или эклектикой (от греч. *eklektikos* – способный выбирать, выбирающий)). Термин «историзм» для определения архитектурного стиля был принят у нас недавно. Он не несет в себе оттенка оценочного, осуждающего, как это было с термином «эклектика», гораздо более принятым для определения стиля архитектуры и декоративно-прикладного искусства 1830–1880 гг. «Историзм» говорит лишь о том, что искусство этого периода обратилось за темами и образами к истории. Но ведь и классицизм обращался за тем же к античному искусству или к эпохе Возрождения, черпая там и образы,

и формы, и мотивы. Разница лишь в том, что историзм допустил обращение не только к классике. Любой исторический период или стиль могли отныне стать прообразом для будущей постройки, в том числе и классика, но наравне со все-ми. В этом и заключалось историческое значение этого стиля и его «революционная» сила. Ордер перестает быть единственным и обязательным инструментом архитектора. Различные художественные (а иногда антихудожественные) вкусы заказчика начинают играть определяющую роль в сложении архитектурного образа здания. Свобода выбора касается пока только облика здания. Конструктивный каркас практически одинаков при любой внешней декорации.

Характерным примером подобной сознательной попытки возвести точную копию древнего памятника – афинского Парфенона – было сооружение немецким архитектором и знатоком древностей **Лео фон Кленце** своеобразного монумента в память о погибших героях Германии – **Валхаллы**. И место для здания выбрано эффектное – на вершине холма (напоминая Акрополь, оформленного искусственными террасами, и формы Парфенона воспроизведены с предельной точностью, ставшей возможной благодаря тщательным *обмерам* великого памятника), а результат получился совершенно не такой, как у зодчих Парфенона Иктина и Калликрата. От Валхаллы веет рассудочностью, сухостью. Здание это впечатляет лишь как модель Парфенона.

Этим же свойством, к сожалению, «грешит» и большинство псевдоисторических построек США, хотя идеи, которыми они были вызваны к жизни, вполне ясны: при отсутствии исторических корней на новом континенте оставалось только их создать искусственно или попросту создать иллюзию присутствия истории с помощью архитектурных сооружений в формах, позаимствованных из античности, классики, готики, Возрождения и

т. д. Чего стоит хотя бы готический» собор в Вашингтоне, совершенно новенький муляж, в точности воспроизводящий набор всех необходимых готических форм, но лишенный самого главного – ощущения высочайшего парения духа, которое испытываешь в настоящем готическом соборе. По таким памятникам легко изучать формальный язык архитектуры определенных эпох, но не архитектуру как искусство, точно так же, как по наглядным пособиям и макетам в кабинете биологии невозможно понять человеческую душу, хотя в них совершенно точно представлено все строение человеческого тела.

В России и в других странах, уставших от надоевших однообразных «римлян и греков», новый демократичный стиль, предлагавший свободу выбора, оказался очень популярным. В его утверждении большую роль сыграл дух национального романтизма, принимавший в разных странах разную форму. Как правило, они сводились к двум вариантам обращения к источникам вдохновения – к выдающимся периодам из национальной истории и архитектуры или к экзотическим стилям Востока, привлекавшим интерес зодчих и декораторов еще с XVIII в.

С созданием огромных европейских колониальных держав восточные мотивы (мавританские, китайские, индийские, египетские) стали особенно модны. Правда, сейчас с ними стало модно играть, не воспроизводя точные фрагменты или детали, а воссоздавая ощущение, навеваемое загадочными культурами Востока, пытаясь передать разнообразные нюансы восточного колорита, но средствами европейской архитектуры.

Самой любопытной постройкой в этом духе, в которой архитектор **Джон Нэш** виртуозно играет восточными мотивами, является ***Королевский павильон в Брайтоне***. Построенный для отдыха на берегу моря в этом популярном курортном городе на юге Англии, павильон не претендует на серьезность. Архитектурные формы этого павильона напоминали его критически настроенным современникам то тыкву и перечницу, то Кремль, о котором они имели слабое представление. Действительно, никаких конкретных стилей Нэш не воспроизводит. Здесь встречаются арки и купола, напоминающие мавританские или индийские мусульманские формы, башенки, похожи на *минареты*, а окна в нижнем этаже – типичные «французские окна», открывающиеся в сад на уровне земли. Это павильон-сказка, дворец-фантазия, легкая и жизнерадостная, призванная доставлять удовольствие.

Но основным проявлением романтических идей в Англии было так называемое «готическое возрождение» – движение, начавшееся еще в конце

XVIII в. оформившееся в начале XIX в. в целую национальную программу «Gothic Revival», в соответствии с которой было построено множество зданий как церковных, так и светских. В них воспроизводились формы готической архитектуры Англии, которая была объявлена настоящим «национальным стилем». В этом духе **Чарльзом Барри** при участии Пьюджина были построены ставшие знаменитым символом Англии **здание парламента с башней Биг Бен**. Внутренняя декоративная отделка этих зданий выполнена в том же «готическом» стиле. Обилие мелких архитектурных деталей, столь характерное для готики, здесь превышает все мыслимые масштабы. Правда, в отличие от настоящей готики, где все выполнялось вручную, и именно этот момент рукотворчества был особенно важен, хотя из-за этого строительство затягивалось на века, детали неоготических построек отливались из бетона или цемента, а применение современных технических средств резко сокращало сроки строительства.

Готические формы стали очень популярными и в других странах со своей средневековой традицией. В Вене таким примером археологически точного следования готическим образцам является замечательная **Вотив кирхе**. А в Будапеште – столице Венгрии, получившей в 1867 г. независимость от Австрии с правом иметь собственный Парламент (но с общим с Австрией императором Францом Иосифом), было построено новое **здание парламента**, раскинувшееся на берегу Дуная. Строительство его было поручено архитектору **Имре Штайн-длю** в 1884 г. и завершилось только в 1902 г. Величественное здание Парламента должно было олицетворять возвышенные надежды и чаяния, связанные с обретением Венгрией независимости, а также демонстрировать богатство молодого государства. Здание Парламента имеет прямоугольную форму со сторонами 268 и 118 м. В нем десять внутренних дворов, 691 помещение и 29 лестниц. Его центральная часть увенчана мощным куполом, высота которого 96 м. Среди обилия неоготических башен и башенок с острыми шпилями спокойный, величественный купол звучит мощным аккордом, завершающим всю симфонию.

В баварских Альпах недалеко от австрийской границы находятся многочисленные странные постройки, своей архитектурой напоминающие то сказочные замки из далекого средневековья, то великолепные дворцы эпохи Людовика XIV. Это все свидетельства архитектурного «безумия» баварского короля Людвига II, так и прозванного – Безумным. Самым известным и любимым замком короля был **замок Нойшванштайн**, построенный в 1869–1886 гг. под руководством театрального художника **Кристиана Янка** высоко в баварских Альпах недалеко от города Фюссена. В нем воплотились романтические идеи Людвига об идеальном немецком средневековье, воспринятые им через призму театра. Это замок-сказка, замок-фантазия на тему национального немецкого прошлого. Архитектурные формы романских

замков, во множестве представленные в этой громадной постройке, спокойно уживаются в одном здании с самыми совершенными по тем временам инженерными коммуникациями.

Обращение к тем или иным архитектурным формам из прошлых эпох не всегда было связано с общенациональными программами. Так обстояло дело со строительством *церкви Сакре-Кёр* (Святого Сердца) в Париже, возведенной на высоком холме Монмартр в 1874–1919 гг. по проекту архитектора **Поля Абади**.

В свое время он руководил реставрационными работами в своеобразном романском соборе Сен-Фрон в Перигё. Этот собор отличался от типичных романских соборов близостью своих форм архитектуре Византии, воспринятой через собор Сан-Марко в Венеции. При строительстве собора Сакре-Кёр Абади использовал многое из того, что он исследовал в Сен-Фрон. Новый храм строили из красивого камня, давшего ему столь неповторимый молочно-розовый оттенок. Высота основного купола 83 м, высота колокольни около 100 м. Один из колоколов базилики – «Савояр» – самый большой колокол Парижа, он весит 19 т с языком в 850 кг, отлит в Анси в 1891 г. Большой главный купол и маленькие купола по сторонам напоминают не ренессансные прообразы (хотя здесь тоже все купола имеют фонарики), а нечто из восточной архитектуры. Главный купол имеет каменную облицовку в виде чешуек, на облицовке боковых куполов – менее изощренный рисунок. Отдельные формы собора напоминают о романике, другие (как, например, карнизы) – о классике, окна-*розы* – о готике, а две конные статуи при входе – о Древнем Риме или Возрождении.

Верхом безвкусицы считали этот собор некоторые современники. Слишком много разнотильных элементов здесь перемешано. Все это так, однако собор прекрасно вписался в окружающий ландшафт, став великолепным завершением холма. Он парит над Парижем, сделавшись одним из его главных символов, вполне в соответствии с его первоначальным замыслом – стал символом национального французского возрождения после страшного поражения от немцев в тяжелой войне 1870–1871 гг.

Со сложением в России новой государственной доктрины, определяющей национальную идею, появилось целое направление в официальной архитектуре, называемое «русский стиль». К славянофильскому пониманию «народности» в 50-е годы добавилось еще и обращение к византийскому прошлому, связанному с реабилитацией византийской архитектуры и работой Императорской археологической комиссии по изучению, обмерам и зарисовкам памятников древнерусского

искусства. Именно к археологической точности деталей и форм стремились архитекторы историзма. Их не очень занимал образный строй исторических прототипов.

Самым признанным и продуктивным архитектором этого направления был **К. Тон** (1794–1881). Именно по его проекту был построен храм, имевший столь скандальную, столь и трагическую судьбу – ***храм Христа Спасителя*** в Москве (1837–1883). Он строился недалеко от Кремля как памятник героической победе русского народа над Наполеоном, которая теперь уже понималась как победа православия. Для выражения большой общей идеи были выбраны формы, напоминавшие византийскую архитектуру.

Основание храма представляет собой квадрат, имеющий с каждой стороны выступ и образующий равноконечный крест. Фасады одинаковы со всех сторон. Здание имеет традиционную пятикупольную систему с главенствующим центральным куполом, барабан купола лежит на восьмигранном основании и украшен *аркатурным* пояском, имеющим световые проемы. Подкупольное пространство освещается 16 окнами в главном куполе и 36 под хорами. Внутри четыре колоссальных столпа поддерживают здание.

Фасады храма украшены двойным рядом мраморных горельефов, 12 входных дверей выполнены из бронзы и украшающие их изображения святых отлиты по моделям известного скульптора графа Толстого. Внутренняя облицовка выполнена из двух сортов русских камней – лабрадора и порфира и пяти сортов разноцветных итальянских мраморов. Интерьеры расписывали более 30 лучших художников России – Верещагин, Суриков, Крамской.

Храм имел трагическую судьбу: его дольше строили, чем он простоял. В 1931 г. нашего века по распоряжению Сталина он был взорван, и на его месте планировали построить огромный монумент советской эпохе – Дворец советов со статуей Ленина наверху. Но зыбкий грунт на берегу реки оказался непреодолимой преградой для строителей XX в., и на месте храма устроили открытый бассейн. Бассейну было отведено судьбой примерно столько же лет, сколько и храму, и сейчас на его месте вновь построен храм Христа Спасителя – своеобразного «великомученика» века. Это точная копия старого храма, с включением тех фрагментов, которые удалось спасти.

Классические формы стали использоваться наравне с другими, архитекторы обращались к ним, как к историческим архитектурным формам классических эпох. Примером такого обращения к архитектурным образам Ренессанса и французского классицизма стал ***Исаакиевский собор*** в

Петербурге, построенный по проекту **Огюста Монферрана** (1786–1858), первоначально (в 1817 г.) созданному вполне в ампирном духе. Однако в процессе сорокалетнего строительства (собор был закончен в 1857 г.) и его стиль, и отдельные архитектурные детали, и внутренняя отделка претерпели определенные изменения в соответствии с изменившимися вкусами и стилем эпохи.

Архитектура историзма сыграла в истории архитектуры огромную положительную роль. Она освободила зодчих от тяжелых пут ордера, сковывавших их фантазию и ограничивавших их возможности. Она продемонстрировала необыкновенное богатство раскрепощенной фантазии и то, что исторические формы могут вполне уживаться и между собой, и с современными планировочными решениями. Большинство жилых построек этого времени в своей внутренней структуре никак не связаны с решением фасадов. Больше того, был найден довольно удачный компромисс между потребностями большого города в массовом жилищном строительстве с простой одинаковой поэтажной планировкой и сеткой каркаса внутри и разнообразными фасадами, вписывающимися и окружающую историческую архитектурную среду. Формальный язык практически всех архитектурных стилей и эпох был введен в строительную практику. Во всех странах было реабилитировано принижаемое ранее национальное наследие и велись поиски национального языка архитектуры как протест против универсального и наднационального языка классических архитектурных форм.

Одним из направлений в русской архитектуре конца XIX в. стало подражание в декоре фасадов и интерьеров современных зданий убранству крестьянских изб. Поборники такой «народной» архитектуры применяли стилизацию орнаментов народного прикладного искусства, вышивок (центральная часть фасада московского Политехнического музея, 1875–1877 гг., И. Монигетти, Н. Шохин). Очень часто использовались деревянные срубовые конструкции с применением богатой деревянной резьбы. Лучшие образцы этого направления эклектики – павильоны на ряде выставок в России и за границей, построенные **И. П. Ропетом**.

Другое направление было основано на подражании нарядному московскому зодчеству середины XVII в., но создавало сухую, вычурную архитектуру.

К ним относятся: *здание Московской городской думы* (1890–1892), *здание Исторического музея* в Москве (1873–1883, **В. Шервуд**, **А. Семенов**). Архитектура этих зданий имеет симметричную усложненную композицию

фасадов, в архитектурном членении которых механически введены мотивы декора XVII в.

Крупнейшее здание, построенное в духе древнерусского романтизма – **Казанский вокзал** в Москве архитектором **А. В. Щусевым** (1914–1917 гг.). В этом сооружении А. В. Щусев сделал редкую попытку придать зданию современного назначения живописные формы русской архитектуры конца XVII в.

Оригинально архитектурное зодчество «романтизма» **В. М. Васнецова**, создавшего сказочные мотивы древнерусского зодчества в проекте **Третьяковской галереи** (1906 г.).

На рубеже веков создается разновидность эклектики «ретроспективизм», приверженцами которого являлись И. А. Фомин, А. И. Таманян, И. В. Жолтовский, В. А. Щуко, продолжавшие линии классицизма. Они шли от русской классической архитектуры XVIII – нач. XIX в. к или от архитектуры итальянского Возрождения, в которых ценили гармонию, законченность и ясность художественного образа.

Произведения **В. А. Щуко** (1878–1939), автора **доходных домов Маркова** в Петербурге и **выставочных павильонов** в Турине и Риме, обладают большими художественными достоинствами, шедшими, однако, от форм прошлого.

Последний этап развития эклектики прошел под знаком «рациональной» архитектуры или «кирпичного» стиля, который получил развитие в провинции.

Глубинная противоречивость эклектики заключается в том, что архитекторы отрицают старое, изжившее, средствами того же старого. Это привело в конце столетия к появлению нового стиля.

6.2. Модерн

Стиль *модерн* (фр. *moderne* – «новейший, современный») – стиль в европейском искусстве конца XIX – нач. XX в. В различных странах приняты иные названия стиля модерн («ар нуво» во Франции, Бельгии; «югендстиль» в Германии, «сецессион» в Австрии, «либерти» в Италии и др.). Модерн сложился в условиях бурно развивающегося индустриального общества. Наиболее ярко модерн выразился в архитектуре частных домов – особняков, в строительстве промышленных и торговых зданий, вокзалов, *доходных домов*. Принципиально новым в архитектуре модерна был отказ от ордерной

или эклектически заимствованной из других стилей системы украшения фасада и интерьера. В модерне было невозможно разделение на конструктивные и декоративные элементы здания. Фасады зданий модерна обладают в большинстве случаев динамичностью и текучестью форм. Орнаментальное начало объединяет все виды искусства модерна. В интерьерах изящные линейные плетения, подвижные растительные узоры рассыпаны по стенам, полу, потолку, концентрируются в местах их сопряжения, объединяют архитектурные плоскости. Линии декора несут духовно-эмоциональный и символический смысл, сочетая изобразительное с отвлеченным, живое с неживым.

Родоначальником модерна считают бельгийского художника-архитектора **Виктора Орта**. Тип нового здания, возникший во времена формирования модерна как стиля, – универсальный магазин – наиболее интересен. Он требовал применения больших остекленных поверхностей. Новаторским с этой точки зрения можно назвать *магазин «Иновассион»*, построенный Орта в Брюсселе в 1901 г. Сплошь остекленный, с металлическими переплетами, фасад этого здания освещал общий торговый зал первого этажа, торговые галереи верхних этажей и объединяющую лестницу.

Знаменитый *дом Эмиля Тасселя* (1892–1893), профессора Брюссельского университета, стал своеобразным манифестом нового стиля. В этом же стиле были построены еще два особняка – *Эйтвельд* и *Сольвейг*. Современников, которые совершали специальное паломничество в Брюссель для знакомства с творчеством Орта, поражали безордерность фасада особняка Тасселя, металлические переплеты больших окон эркера, словно слившихся с фасадом.

Орта показал себя мастером интерьера. Он радикально меняет внутреннее пространство – открывает его, заменяя перегородки хорошо выполненными металлическими конструкциями. Комбинируя стекло и металл так, что образуются как будто прозрачные пленки, он достигает того, что свет проникает повсюду и лестничная клетка превращается в озаренный центр жилого помещения. Комнаты особняка залиты светом – Орта отвел половину площади первого этажа особняка со стороны двора под зимний сад, а непроходные комнаты верхних этажей расположил вокруг центрального холла и внутренней лестницы, освещенной стеклянным световым фонарем.

Виктор Орта не только стремился использовать металл и стекло, но и, выявляя их органические качества, придать им новую архитектурно-художественную выразительность. На фасаде, который иначе выглядел бы почти классическим, каменные углы железных оконных «фонарей» выполнены так, чтобы подчеркнуть наличие внутреннего металлического каркаса. Он искал и нашел новый стиль, который по существу стал выражением материального благополучия нарождающегося класса

буржуазии, индивидуальности и утонченности. в особняке Тасселя Орта впервые применил линию, названную «удар бича». Она явилась образным выражением напряжения металла, воплощением нервного, напряженного духа эпохи, его эмблемой. Изящество ее изгиба стало образцом графического искусства и стилизации в окнах и витражах зданий стиля модерн.

В Германии новый стиль распространился несколько позже, чем в других странах Европы. Он получил название «югендстиль» («Югенд» – художественный журнал, вокруг которого группировались сторонники этого течения).

Программной постройкой немецкого модерна можно по праву считать *фотоателье «Эльвира»* (1897–1898) архитектора **Августа Энделя**.

Как и в других странах, с появлением железобетона получило развитие строительство крытых рынков, выставочных павильонов, залов для празднеств. Были созданы оригинальные пространственные решения фасадов и интерьеров с широким применением стекла и металла. Наиболее интересным в этом отношении является немецкий архитектор **Бруно Таут** (1880–1938). Его *«Железный дом»* – выставочный павильон – был сооружен на строительной выставке в Лейпциге в 1913 г. в виде поставленных друг на друга, постепенно уменьшающихся объемов, увенчанных куполом. Каждая грань павильона отделена широкой полосой металла и со стороны воспринималась как гигантская остекленная клетка. Другой павильон, сооруженный Таутом для выставки Веркбунда в Кельне и получивший название *«Стеклянный дом»*, представлял собой прозрачный двенадцатигранный объем с большим куполом, состоящим из стеклянных пластин ромбовидной формы.

В творчестве архитектора **Ганса Пельцига** (1869–1936) заметна подчеркнутая экспрессивность. Это вертикали больших окон в построенном им конторском здании (1911) в Бреслау, ритмически разнообразные по размеру и очертаниям окна промышленной химической фабрики в Леобане, близ Познани.

Архитектурное течение арнуво внесло в архитектуру Франции свежую струю поиска и, что было особенно существенным, оказалось первым стилистическим течением, порвавшим с подражательскими стилями. Первый салон под название «Арнуво» открылся в Париже в 1895 г. Здесь соседствовали живопись и скульптура (Роден), прикладное искусство, стекло Галле и Тиффани, ювелирные изделия Лолика, графика Бодслея, Брэдли, Макинтоша.

Главным представителем модерна в архитектуре Франции был **Гектор Гимар**. В 1899 г. он получил заказ на строительство станций парижского

мет-рополитена . В этих необыкновенно легких, повторяющих органические формы павильонах из стекла и металла, сочетание конструктивных и декоративных элементов было особенно удачным.

Стиль модерн оказал свое влияние также на строительство Венского мет-рополитена. **Отто Вагнер**, выразитель идей «сецессиона», руководитель кафедры архитектуры в Академии пластических искусств , стремился к созданию нового стиля, который избавился бы от повторений прошлого и был созвучен времени. Станции метро, спроектированные и построенные Вагнером, отличаются простотой и чистотой линий модерна, изящно очерченными линиями оконных и дверных проемов, большими плоскостями остекления, использованием металла.

При обращении к модерну расхожая фраза – «окна – глаза зданий» – приобретает особый смысл. Причудливые окна и витражи модерна смотрят на мир загадочным взглядом экзотической красавицы.

Антонио Гауди-и-Корнет – самый необычный и своеобразный архитектор стиля модерн. Его творчество одно из самых противоречивых явлений в европейской архитектуре. Своеобразие стиля знаменитого испанца в том, что появившийся железобетон он использовал для имитации в своих сооружениях сложных органических форм природы, подражая сложным конфигурациям и линиям, свойственным скалам, деревьям, раковин. Окна плавно очерченных линий несмело выглядывают из-под железобетонных «надбровий», увитых сложными лепными украшениями. Одно из самых известных построек Гауди – *дом Мила*, в народе прозванный «Ла Педрера», что означало « каменный». Этот расположенный на угловом участке шестиэтажный доходный дом напоминает огромную скалу, его оконные и дверные проемы похожи на гроты, а металлические детали балконных ограждений – на причудливые вьющиеся растения.

Стоящий практически напротив *Каза Баттло* (кат. Casa Batlló; иногда транслитерируется в русский, как «Батло» или «Батльо», также известен как «Дом Костей») – жилой дом, построенный в 1877 г. для текстильного магната Жозепа Бальо-и-Касановаса)) – дом Батло – проектировался в условиях, ограниченных сплошной фасадной застройкой этой стороны улицы и зажатостью между соседними домами. Тем не менее Гауди создает совершенно фантастическое органиче-ское сооружение, крыша которого изгибается как спина дракона, а ее цветные черепицы напоминают переливающуюся чешую. Стены этого дома будто вылеплены из живой пластической массы, сквозь которую прорываются оконные проемы переплетами, напоминающими кости. Балконы – это часть взволнованной массы, вырвавшейся за пределы тесных рамок стены. Их опоры тоже имеют причудливую органическую форму, вызывающую ассоциации со скелетом.

Творцы модерна свободно прибегают к асимметричным формам и композициям. Оконные и дверные проемы их заполнения причудливыми изгибами органично вплетаются в живую пластику зданий нового стиля. В России ведущими архитекторами модерна были Ф. О. Шехтель, **А. В. Щусев**, **Л. Н. Кекушев**, работавшие в Москве и создавшие великолепные особняки, каждый из которых – яркое, индивидуальное произведение искусства.

Самыми интересными образцами московского модерна, безусловно, считаются *особняк Рябушинского* и *особняк Державинской*, построенные **Ф. Шехтелем**. Все в этих зданиях, до последней лампы и дверной ручки, создано по проекту гениального архитектора. Огромной выразительной силой обладает чу-гунная решетка, которая готовит к восприятию беспокойных живых масс здания. Все признаки модерна здесь налицо – это развитие свободной внутренней планировки наружу, выявление ее на фасадах, отсутствие симметрии, активное включение живописных фрагментов (знаменитая мозаика «Ирисы»), использование цвета на поверхности стен. Особенно интересны интерьеры этих особняков, каждое помещение которых спроектировано гениально точно в соответствии с их назначением и до сих пор может служить образцом для современных дизайнеров, ничуть не утратив со временем своей художественной ценности. Образно-символический язык форм модерна здесь особенно ярок. Чего стоит хотя бы лестница особняка Рябушинского и ее перила, заканчивающиеся бурным всплеском с торшером-медузой на конце. Трепетное отношение архитекторов к природным качествам материалов и их «правдивой» демонстрации особенно хорошо чувствуется в постройках северного модерна, в Петербурге, в Финляндии. Использование местного строительного материала – пудожского камня – придало этим постройкам неповторимый суровый северный колорит.

В своем романтическом порыве архитекторы модерна часто обращались за вдохновением и формами к своему национальному прошлому, черпая отсюда не столько конкретные архитектурные формы и детали, как это было в историзме,

а пытаясь воспроизвести дух народной или древней архитектуры, создавая яркие архитектурные образы. Характерными примерами подобного подхода может служить *доходный дом Перцовой З. А.*, построенный по проекту художни-

ка **С. Малютина**.

Модерн в своей поздней стадии немного «успокоился». Архитекторы стали создавать более рациональные и функциональные сооружения, иногда обращаясь за формами к элементам классической архитектуры.

Модерн закончился с началом Первой мировой войны в 1914 г. Крах всех положительных основ старого мира и всех надежд означал и конец этого сти-ля – последней попытки спасти мир с помощью красоты.

Контрольные вопросы

1. Каковы особенности архитектуры первой половины XIX в.
2. Назовите сооружения, выполненные в стиле эклектики. Что общего между ними и чем отличаются от других сооружений более ранних стилей?
3. Расскажите об архитектуре московского модерна.
4. В чем проявляется синтез искусств в стиле модерн?
5. Расскажите об отличии модерна начала XX в. от эклектики XIX в.
6. Назовите известные здания зарубежной архитектуры, выполненные в стиле модерн.
7. Расскажите о сооружениях модерна в Петербурге.

ГЛАВА 7. АРХИТЕКТУРА ЗАПАДНОЙ ЕВРОПЫ И АМЕРИКИ В КОНЦЕ XIX – НАЧАЛЕ XX ВЕКА

Конец XIX – нач. XX в. – время промышленного переворота, первой научно-технической революции. В связи с этим возникает необходимость в создании новых типов зданий и сооружений: фабрик, заводов, вокзалов. Набирающий силу капитализм, не имеющий сложившихся архитектурных приемов, современных первым техническим и социальным достижениям, пытался отразить свое могущество с помощью архитектурных форм прошлого. Однако эклектизм не получает широкого развития в стране практического подхода к архитектуре. Уже в середине XIX в. начинают сказываться рационалистические тенденции, обусловленные функциональным назначением зданий. Быстрые темпы строительства и его масштабность способствовали ускоренному развитию принципов стандартизации и сборности, использованию металла в каркасах. Практика работы с металлическим каркасом была той основой, на которой началось строительство первых *небоскребов*.

Как и в городах Европы, в США огромного размаха достигло градостроительство. Колоссальная идея концентрации делового мира в Нью-Йорке отражена в застройке его центральной части, острова Манхеттен, разбитого на прямоугольные кварталы с лесом небоскребов. К прямоугольной сетке позже добавились диагональные магистрали. Возведение высотных домов и небоскребов было вызвано повышением комфортности деловых центров городов и удорожанием стоимости земли под строительство.

К концу XIX века центром экономической жизни страны становится Чикаго. Именно здесь были заложены основы архитектуры «чикагской школы» – яркой страницы предыстории современной архитектуры. Ее начало связывают с пожаром 1871 г., почти полностью уничтожившим Чикаго. Лидером этой школы стал **Луис Салливен**. Он начал свою работу в архитектурной студии Адлера, которая занималась проектированием высотных зданий.

При восстановлении Чикаго был применен металлический каркас, который способствовал быстрому восстановлению города после пожара. Строительство сопровождалось огромным скачком роста цен на землю, поэтому застройка велась только многоэтажными домами. Развитию многоэтажного строительства способствовало изобретение лифта, применение металлического каркаса и использование ватерклозета. С возведением небоскребов существенно усложняются расчетно-конструкторская и строительно-технологическая области деятельности при проектировании и возведении здания. Из традиционной архитектурной профессии выделяется самостоятельная профессия инженера-строителя.

Впервые стальной каркас был применен архитектором **Уильямом ле Барон Дженни** в 1883–1885 гг. при сооружении *Хоум Иншу-аренс*

Билдинг. Однако в архитектурной трактовке этого здания еще очень сильны приемы каменных образцов. Типичным являлся и семиэтажный магазин в Чикаго, в фасаде которого металлический каркас был скрыт каменной облицовкой. Но в последующих постройках (**Релейенс Билдинг**) каркас выносится на фасады здания.

Новая тенденция Салливена заключалась в полном отказе от облицовки каркаса массивом стены, в выявлении на фасаде членений каркасной структуры, использовании крупных остекленных проемов, в минимальном использовании декора. В здании **универмага в Чикаго** Салливан полностью воплотил эти принципы. Итогом исследовательской и проектной работы Салливена стал тезис: «Форма должна соответствовать функции». Эта формула сыграла большую роль не только в деятельности «чикагской школы», но и позже, став теоретической базой основного направления функционализма. Для архитектуры «чикагской школы» характерно использование самых передовых достижений инженерной мысли в строительстве и оборудовании зданий, глубокая функциональная проработка пространства, отказ от стилизации. Программа «чикагской школы» предусматривала размещение гаражей в подземном этаже; на первом этаже – магазинов, банков и т. п. с удобными подъездами; третий этаж с большими светлыми проемами предназначался для выставочных и других зальных помещений. Выше должно было размещаться необходимое количество этажей

с помещениями-сота́ми для контор, а верхний этаж – технический. Свою концепцию Салливан реализует при строительстве **Уэнкайт Билдинга** в Сент-Луисе и других зданий.

Господствующая в то же время в архитектуре эклектика компоновала фасады по готовому образцу, мало заботясь о функциональной стороне сооружений. Эклектика оказалась сильнее «чикагской школы». Когда прошла «мода» на нее, многие архитекторы вновь вернулись к эклектике. Образцом тому является павильон на Колумбийской выставке 1893 г. Небоскребы продолжали строиться, но носили элементы эклектики (**Зингер Билдинг**), совмещая каркасную конструкцию с куполами и т. п.

Отсчет зодчества XX в. ведется с 1920-х гг., когда последствия первой мировой войны изменили социальную картину Европы и поставили перед архитектурой новые задачи.

Перед странами Европы остро встают проблемы восстановления разрушенных городов. Начинается бурное строительство жилья для широких слоев населения, общественных зданий. Жилищное строительство велось большими

комплексами (*Карл Маркс Хоф* в Вене) или целыми поселками. Особое внимание архитекторов обращается на изоляцию жилья от уличного движения, промышленных зон, на ориентацию и систему коммунального обслуживания зданий. Многими ведущими архитекторами Европы выдвигаются теории современного города. **Ле Корбюзье** предлагает осуществлять застройку центров городов группами небоскребов с большими озелененными пространствами между ними и системой транспортно-пешеходного движения.

Появление эффективных строительных материалов, в первую очередь железобетона, и стремление прогрессивных зодчих найти красоту в простоте и логике конструкции привело к появлению нового направления в архитектуре – функционализму. Его целями провозглашались оздоровление городов, улучшение жизни их населения на основе достижений социального и научно-технического прогресса.

В 1933 г. на конгрессе международной организации архитекторов (CIAM), созданной в 1928 г., в Афинах была выработана Афинская хартия, обобщившая опыт зодчих и сформулировавшая задачи архитектуры. Конгресс подтвердил концепцию современного движения (функционализма) и профессиональные обязанности архитектора по удовлетворению запросов материальной, чувственной, и духовной жизни общества. Целями CIAM была признана пропаганда идей современной архитектуры в социальных, экономических и технических кругах, реализация их в строительстве. Его главными организаторами были Ле Корбюзье (Франция), **В. Гропиус** (Германия), Л. Серт (Швеция), З. Гидеон (Швейцария).

Ускоренные темпы строительства заставляли индустрию переориентироваться с военных заказов на производство строительных конструкций. Возрастает роль железобетонного каркаса в формировании принципов новой «международной» архитектуры. Архитекторы стремились внешними формами зданий отразить внутреннее содержание сооружений, используя ритм каркаса, сплошные остекленные фасады, оригинальные сочетания и членения масс. В таких сооружениях, как здание «*Баухауз*» в Дессау, фабрика «*Фан Неле*» в Роттердаме, подчеркивается функциональная специфика сооружений.

В богатых кварталах и за городом ведущими зодчими функционализма по индивидуальному заказу строятся усадьбы и виллы с применением железобетонных конструкций: вилла Савой в Пуасси, вилла в Гарше (архитектор Ле Корбюзье).

Эстетическая и эмоциональная ограниченность функционализма стимулировали развитие ряда компенсирующих эти недостатки направлений в архитектуре XX в. Одно из них – органичное. Оно в основном связано с именем выдающегося американского зодчего **Ф. Л. Райта** – ученика Л. Салливена, кото-

рый работал в фирме Адлера – Салливена с 1887 г. За семь лет работы в этой фирме он глубоко воспринял идеи о единстве формы и функции. В 1894 г. Райт начал самостоятельную работу с ряда заказов на проекты жилых домов. Это так называемые «дома прерий». В них он использовал принцип «перетекания пространства», который в дальнейшем включил в концепцию «органической» архитектуры. Разделяя рациональные принципы функционализма (научную, гигиеническую и технологическую обоснованность проекта), он считал столь же существенной эстетику формируемых пространств и объемов.

В 20–30-х гг. XX века происходит эстетическое переосмысление железобетона. Его пластические возможности наиболее широко применяются в архитектуре экспрессионизма. Архитектурным произведениям экспрессионизма присуща подчеркнутая эмоциональная выразительность композиции, иногда достигаемая за счет заостренности, гротескности, нарочитой деформации привычных архитектурных форм, либо с формированием композиции по принципам скульптуры.

Центром возникновения архитектуры экспрессионизма в 1920-х гг. становится Германия, а ее ведущими мастерами – Э. Мендельзон, Г. Шарун, Г. Пельциг, Г. Херинг.

Наиболее ярким в этот период было творчество **Э. Мендельзона**, осуществившего к началу 1930-х гг. большинство своих крупных проектов. Символом экспрессионизма в архитектуре стало построенное им в 1921 г. здание астрофизической лаборатории в Потсдаме, более известное под названием *«Башня Эйштейна»*. Оно запроектировано как своеобразное здание-скульптура с пластичными монолитными железобетонными формами, где объемная форма башни явно преобладает над решением внутренних пространств.

Архитектура стран мира середины XX – конца XX вв.

Перед второй мировой войной в США приезжают многие европейские архитекторы: В. Гропиус, Л. Мис ван дер Роэ, Э. Мендельзон, Э. Сааринен и др. Они не только занимаются архитектурной практикой, но и создают свои творческие мастерские по подготовке профессиональных архитектурных кадров.

В архитектуре второй половины XX в. вновь устойчивые позиции приобретают функционализм и рационализм. Благодаря созданной функционалистами системе регламентации, процесс проектирования стал базироваться на законодательной основе, дав потребителю объектов строительства гарантию компетентного решения функциональных и технических задач архитектуры.

Применение методов функционализма способствовало ускоренным темпам строительства, что являлось немаловажным фактором при восстановлении раз-рушений после второй мировой войны во всех странах, пострадавших в период войны.

Главную линию архитектуры Западной Европы надолго определил «между-народный» стиль **Л. Мис ван дер Роэ**. Применяемый им металлический каркас с легкими стеклянными или комбинированными ограждающими конструкциями и трансформирующимися внутренними перегородками давал широкие воз-можности при проектировании самых различных типов зданий. Выразительность композиции достигалась пропорциональными соотношениями силуэта здания, выявлением каркаса и высоким эстетическим качеством конструкций.

Одной из программных работ Л. Мис ван дер Роэ стал комплекс зданий Технологического института в Иллинойсе (1957 г.). В нем идеально отработанные четкие пропорции объемов и стальной каркас сочетаются с безукоризненной кирпичной кладкой и большими гладкими стеклянными поверхностями. По проектам Л. Мис ван дер Роэ построены: здания фирмы «Сигрэм» в Нью-Йорке (1958 г.), суда в Чикаго (1964 г.), Секретариата ООН в Нью-Йорке (1961 г.) со-вместно с Ле Корбюзье и О. Нимейером, и др.

Конец 1940-х – нач. 1950-х гг. были связаны с проектированием и восстановлением разрушенных городов – Волгограда, Гавра, Варшавы, Гданьска, Севастополя, Дрездена, Киева, Минска и других городов. С середины 1950-х гг. превалирует задача развития массового жилищного строительства.

Архитектурные формы застройки при восстановлении городов были различны: в Гавре (архитектор О. Перре и др.) – модернизм, в Гданьске (архитекторы Я. Боровский, З. Жулавский, В. Долинский) – тщательная реставрация исторического облика разрушенной застройки (северный ренессанс и барокко).

Застройка Гавра – первый в мировой практике пример решения крупной архитектурно-градостроительной задачи в наиболее экономически эффективной современной строительной технике. Все жилые и общественные сооружения центра Гавра были возведены в единой каркасно-панельной строительной системе из сборных железобетонных изделий.

Принципы модернизма привлекались в послевоенные годы и при проектировании немногочисленных в этот период в Европе крупных общественных зданий. Однако эстетика модернизма по сравнению с 1920-ми гг. не осталась неизменной, эволюционируя под воздействием развития строительной техники и разнообразия новых композиционных и функциональных задач.

В середине 60-х гг. утрачивается ощущение новизны архитектуры модернизма. Угасание интереса к «интернациональному стилю» американского модернизма в мире произошло столь же стремительно, как и его успех, сказывалось влияние элементарности объемных форм при невозможности привлечения столь же великолепных материалов, как на объектах Миса Ван дер Роэ, Ф. Джонсона или Э. Сааринена.

Поиск нового архитектурного языка происходил в эти годы на фоне роста национального самосознания и поиска национальных архитектурных форм. Архитекторы обращаются к формам самых различных стилей, добавляя в них черты национального зодчества. Многие архитекторы обращаются к органической архитектуре и ее разновидности – регионализму. Одним из наиболее ярких примеров творчества основателя органической архитектуры Ф. Л. Райта служит *музей Гуггенхайма* в Нью-Йорке (1944– 1956 гг.). Творческие поиски архитектуры второй половины XX в. заставляли зодчих обращаться к самым различным стилевым направлениям. В 1950–1970-х гг. вновь проявляется интерес к экспрессионизму у архитекторов как старшего (Ле Корбюзье, Г. Шарун), так и среднего (Э. Сааринен, О. Нимейер, И. Утзон) поколений. С 1950-х гг. направление получает наименование неоэкспрессионизма. Самым знаменитым произведением неоэкспрессионизма становится *капелла в г. Роншане* (Франция), построенная в 1950–55 гг. по проекту Ле Корбюзье. Ее композиция навеяна образами первых молитвенных домов (шатров) ранних христиан. Железобетонная прихотливо изогнутая плита покрытия перекликается с образом шатрового навеса, а нерегулярная форма наружных стен с кажущимися случайными по форме и расположению световыми проемами способствует созданию иррационального внешнего облика и внутреннего пространства, отвечающих мистической программе храма.

Одним из наиболее ярких примеров неоэкспрессионизма является *оперный театр в Сиднее* (архитектор Й. Утзон, 1956–1976 гг.). Здание театра на высокой платформе со вспарушенными железобетонными оболочками напоминает парусник.

Структурализм – художественное явление, проявившееся в архитектуре, менее строго детерминированное, чем функционализм или экспрессионизм. Структурализм, сформировавшийся в 1950–1960-е гг. и базирующийся на эстетизации конструктивной формы, занимает в зодчестве XX в. промежуточное положение между конструктивизмом 1920-х и хай-теком 1980–90-х годов. Программным объектом хай-тека стало *здание Центра коммуникации префектуры Ямагучи* в г. Кофу, построенное по проекту архитектор **К. Тангев** 1962–1967 гг.

Работами **П.-Л. Нерви**, которые стали классическими примерами комплексного решения технических и эстетических задач при решении несущих конструкций, являются корпус конференц-залов в комплексе сооружений ЮНЕСКО в Париже (1958 г.) и Малый дворец спорта в Риме (архитектор А. Вителлоцци), построенный к Олимпийским играм в 1957 г. На рубеже 1960–1970-х гг. сформировалась своеобразная ветвь структура-лизма, получившая наименование стиля большого бизнеса, реализовавшаяся преимущественно в проектах высотных офисов крупнейших фирм и корпораций.

Эстетика оболочково-каркасной системы получила эстетическую трактовку в зданиях Мирового торгового центра, которые были взорваны террористами 11 сентября 2001 г. в Нью-Йорке и Транс-Америка в Сан-Франциско, каркасно-ствольно-подвесной – в офисе фирмы БМВ – в Мюнхене, ствольной – в офисе «Рыцарей Колумба» в Нью-Йорке, а оболочково-диафрагмовой – в офисе Сера и Робак в Чикаго. Отличительной особенностью этих композиций является тек-тоничность, сдержанность и лаконичность, использование наиболее современных и совершенных отделочных и конструктивных материалов.

С конца 1960-х гг. в архитектурной практике возрождаются элементы историзма, но преимущественно регионального, как, например, при проектировании наиболее крупных общественных зданий в столицах союзных республик бывшего СССР.

Дополнительными стимулами к развитию историзма служили такие характерные для 1960–70-х гг. общественные явления, как развитие индустрии массового туризма и практика организации многочисленных международных и традиционных всемирных выставок. Туризм и выставочная деятельность вызвали широкий интерес к историческому наследию и требовали реакции в архитектурной практике. В связи с этим начинается новый период развития историзма в зодчестве. Это направление весьма разнохарактерно, но получило общее наименование – постмодерн, или постмодернизм.

В архитектуре постмодернизм сформировался в США во второй половине 1960-х – конце 1970-х гг., объединив различных по творческим принципам и подчерку мастеров. Постмодернисты подвергли жесткой критике функциональное зонирование городов, аскетизм архитектурных форм и серийный подход к проектированию, отказ от творческого наследия и регионализма.

В градостроительстве постмодернизм отдает предпочтение регулярной, преимущественно симметричной системе, а также тщательному учету особенностей существующей конкретной (исторической) городской среды.

Хай-тек – эстетическое течение в архитектуре, сложившееся в 1970-е гг., представляет собой современную модификацию техницизма, исповедующего радикальное обновление языка архитектуры под влиянием технического прогресса. Хай-тек – символическое отражение века «высоких технологий», ракетно-технических объектов в архитектуре крупных общественных зданий. В известной мере хай-тек является последним в XX в. этапом эстетического освоения новых технических форм, начатого конструктивистами 1920-х гг. и продолженного структуралистами в 1960-х.

Хай-тек ориентирован на эстетическое освоение конструкций в сочетании со стеклом. Кроме того, хай-тек активно включает в архитектурную композицию зданий элементы их инженерного оборудования – воздуховоды, вентиляционные шахты, трубопроводы. Отличительным признаком решения несущих конструкций в хай-теке стало применение стержневых элементов закрытого сечения (труб круглого или прямоугольного сечения) вместо элементов открытого сечения. Такова, например, композиционная роль вертикальных несущих труб в композиции здания банка в Мюнхене ствольно-стоечно-подвесной конструктивной системы (арх. В. и Б. Бетц, 1982 г.).

Своеобразную ветвь хай-тека составляет *слик-тек* – стиль глянцевого (преимущественного стеклянного) блеска фасадных поверхностей (например, здание *Опера-Бастиль* в Париже).

В конце 1970-х гг. возрождается интерес к модернизму, а в 80-е он вновь выходит на арену мирового зодчества под именем *неомодернизма*. Сохраняя достоинство модернизма, неомодернизм освобождается от ряда недостатков последнего. Произведения неомодернизма не входят в противостояние со средой, а продуманно и органично вписываются в контекст застройки. Разновидность неомодернизма, основанная на трансформации образцов прошлого конструктивизма, получила название *деконструктивизма*, декона.

Мировоззренческой платформой деконструктивизма служат положения современного французского философа Жака Дерриды, критикующего метафоричность всех форм современного европейского сознания.

В этом отношении интересна его оценка победившего на международном конкурсе проекта генерального плана *парка Ла Виллет* в Париже архитектора **Бернара Чуми**. В проекте Б. Чуми парк насыщен россыпью легких преимущественно одно-, двухэтажных павильонов – *фоли* – ярко окрашенных металлических сооружений, композиции которых основаны на комбинациях образов и приемов русского авангарда.

Прием фоли повторен немецкими архитекторами **Шнайдером** и **Шумахером** в здании «*Инфо-бокс*» (1996 г.) на площадке строительства и реконструкции Постдамер-Платц в Берлине. Этот длинный красный «железный ящик»

поднят над землей трехветвными стальными опорами. По законам декона на углу железная стена разрушена и заменена большим светло-голубым витражом.

Развитию различных направлений в эволюции зодчества XX в. постоянно сопутствует символизм. Создаются здания и сооружения, несущие символические функции – здания-символы или здания, содержащие в своей композиции символические элементы. Обычно они призваны символизировать определенную идеологическую, государственную, религиозную или другую идею, не вытекающую непосредственно из функции здания или сооружения.

До сегодняшнего дня самым выразительным из зданий-символов остается *здание аэровокзала в аэропорту им. Кеннеди* в Нью-Йорке (архитектор Э. Сааринен, 1958).

Символ здания – взлетающая птица – почти через 20 лет после Э. Сааринена вдохновил японского архитектора **Кимио Йокояму** при проектировании гигантского храмового комплекса *Ши-Хондо*. Исходя из одной образной темы, Э. Сааринен и К. Йокояма создали совершенно различные по внешнему облику глубоко эмоциональные композиции, используя в полной мере формообразующий потенциал наиболее прогрессивных современных конструкций (жестких оболочек и висячих систем).

Конец XX в. ознаменован применением новых строительных конструктивных и облицовочных материалов «высоких технологий»: изобретением алюминевых сплавов, полимеров, новых модификаций светопрозрачных материалов. На базе этих изобретений в XX в. интенсивно развивались новейшие формы несущих и ограждающих конструкций. Они позволили удовлетворить выдвинутое социальным развитием требование : создать экономически эффективные большепролетные и высотные несущие конструкции, легкие, разнообразные, мобильные ненесущие ограждающие – наружные и внутренние . Эти, представлявшие первоначально чисто техническими, достижения, на самом деле породили совершенно новые выразительные средства, которые в совокупности способствовали сложению новых архитектурных форм и образов, присущих исключительно зодчеству XX века.

Символичным стало воссоздание купола *Рейхстага*. **Н. Фостер** предложил разместить внутри открытой металлической конструкции купола огромную зеркальную воронку. Свет, отраженный зеркалами, должен направляться в зал заседаний через стеклянный диск потолка.

Многогранные возможности современной строительной техники позволяют свободно относиться к принципам тектоники: проектировать визуально атектонические сооружения либо представлять тектонические

элементы чисто симво-лически (например, здания-шары в парке Ла Виллет). Практика современного строительства в Западной Европе расширила представление о применении стек-ла в качестве стеновой ограждающей конструкции. Так, в *торговом центре Peek Cloppenburg* в Берлине фасады имеют волнообразную поверхность стен.

Несмотря на радикальное различие социальных условий и формаций, возникшее художественное течение в считанные годы охватывает весь мир от Америки и Европы до Азии и Австралии и также стремительно и глобально сменяется новым художественным направлением. Современные технические средства позволяют осуществлять «перестройку» языка архитектурных форм в очень быстром темпе.

Контрольные вопросы

1. Какие тенденции прослеживаются в зарубежной архитектуре 30–60 гг. XX в.?
2. Расскажите об известных вам зарубежных зодчих и их постройках.
3. Расскажите о зарубежных архитекторах вт. п. XX в.
4. Расскажите о творчестве архитектора Ф. Л. Райта.
5. Расскажите о творчестве архитектора Ле Корбюзье.
6. Дайте характеристику основным сооружениям Европы и Америки.
7. Что такое органичная архитектура?
8. Особенности архитектурного стиля функционализм.
9. Как отличают международный стиль?
10. Расскажите о структурализме.
11. Что такое модернизм?
12. Охарактеризуйте деконструктивизм.
13. Символизм.

ГЛАВА 8. АРХИТЕКТУРА СССР И РОССИИ XX–XXI ВЕКОВ

8.1.

Советская архитектура

Послереволюционный период

В язык архитектуры нового социалистического государства на рубеже 20–30-х гг. XX в. вводятся новые термины: «соцгород», многоэтажный «жилой

комбинат» – коммуна, «городские парки культуры и отдыха». В архитектурных программах следуют прямому толкованию слова «общаться», «быть заодно». «Соседское общение» в замыслах архитекторов соединилось с «общением на производстве». Возникли дома-коммуны, кварталы-коммуны, в которых вблизи заводов-комбинатов, совхозов, сельскохозяйственных фабрик и мощных электростанций должны были жить люди, строившие, а затем и работающие на этих предприятиях социалистической индустрии. Вершиной человеческой общности стал «город-дом» – соцгород 20–30-х гг. XX в.

Соцгород – многоэтажный «жилой комбинат» (коммуна) – был совершенно новым типом архитектуры, впервые вошедшим в зодчество мира. При проектировании новых типов жилья архитекторы этого периода более всего были заняты решением проблем социальных и экономических. Зодчие противопоставляли свои творческие концепции модерну и эклектике.

В первые годы после революции большое влияние на архитектуру оказало творчество художников, которые увидели в новых конструкциях и материалах, в простых, лишенных декора геометрических формах большие эстетические возможности и основу формирования нового стиля. Архитекторов волновал поиск общепонятного символического языка с использованием геометрических форм и цвета. Работая в духе символического романтизма, зодчие внесли определенный вклад в развитие нового направления, в котором использовались конструктивные возможности новой техники. При этом ставились задачи зрительного выражения тех или иных состояний: покоя, движения, взлета и т. д. В проекте *памятника III Интернационалу В. Татлин* использовал спираль, аллегорически выражавшую революционный порыв и движение.

В период становления советской архитектуры выделились два новаторских течения: рационализм и конструктивизм. Приверженцы первого шли к архитектурной форме от объективных закономерностей восприятия, второго – от функционально-конструктивной основы.

В целом однако, и те, и другие делали практически общее целое. Главой рационализма, его теоретиком, организатором и творческим лидером являлся **Н. Ладовский**, вокруг которого сложился круг единомышленников, объединившихся в 1923 г. в Ассоциацию новых архитекторов (АСНОВА). Главный постулат рационалистов: пространство – форма – конструкция. Их творческое кредо включало объективную целесообразность архитектурной формы. Архитектурные мотивы – цвет и форма – должны быть рациональны и служить потребностям человека, помогая ориентироваться в пространстве.

Конструктивизм сформировался несколько позднее рационализма – в середине 20-х гг. Его представители считали, что новое искусство должно стать производственным, создающим материальную среду. Поиски новых форм связывались с простотой, доходящей до аскетизма. Лидером конструктивизма являлся **А. Веснин**.

В 1925 г. была создана творческая организация конструктивистов – Объединение современных архитекторов (ОСА). Был разработан и получил распространение так называемый функциональный метод, принципы которого изложил видный архитектор-конструктивист **М. Гинзбург**. Основой его позиции стали следующие положения: борьба с эклектикой, внедрение в архитектуру новейших научно-технических достижений, типизация и заводское изготовление элементов, превращение строительства в монтаж стандартных деталей и т. д.

В 20–30-е гг. XX в. русские архитекторы строят коммунальные дома, где изолированные квартиры сочетаются с общественными помещениями. Это были целые комплексы, состоящие из нескольких корпусов жилого и общественного назначения, соединенных теплым переходом, где размещались спортзал и обще-ственная столовая, отдельно стоящий детский сад и самостоятельный служебный двор, где находилась механическая прачечная, сушилки, гаражи и т. д.

Наиболее известная постройка М. Гинзбурга в Москве – *дом на Новинском бульваре*. Это шестиэтажное каркасное сооружение, где первый этаж, который заменили круглые столбы высотой в 2,5 м, не застроен. Таким образом сохранялась связь с озелененным участком. На втором этаже была сделана открытая терраса для отдыха с солярием и цветниками. Наружные стены (их толщина 36 см), представляющие собой термоизоляционное ограждение, отнесены на *консолях* от столбов каркаса. Такая конструкция позволила создать непрерывные ленты горизонтальных окон, что увеличивало освещенность внутреннего пространства. М. Гинзбург придавал большое значение цвету в интерьере жилого пространства, причем не только стен, но и потолка. Использование цвета облегчало ориентирование внутри дома.

Другим сооружением, чрезвычайно выразительным по своей архитектуре, явился *дом К. С. Мельникова в Кривоарбатском переулке* в Москве (1927–1929 гг.). Зодчий спроектировал и построил свой дом так, как хотел. Необычный по композиции проект дома представлял собой два врезанных друг в друга вертикальных цилиндра. Свой дом Мельников построил не только из самых дешевых традиционных материалов (кирпича и дерева), но и при максимальной их экономии.

Фундамент в виде двух пересекающихся колец стены выложен особой узор-чатой кладкой, создававшей ажурный кирпичный каркас, сетка которого стандартна до самой крыши. Элементы каркаса с шестиугольными просветами повторяются, равномерно распределяя напряжение по всей стене, исключая тем самым потребность в несущих столбах и перемычках. Размеры сетки каркаса, просветов и простенков предопределены размером кирпича. Использование це-лого кирпича достигалось путем сдвигов кладки через каждые два ряда то в од-ну, то в другую сторону. В результате такой конструкции в наружных кирпич-ных стенах обоих цилиндров дома

образовалось около 200 шестиугольных про-светов. Часть этих просветов была заложена, некоторые использованы как ниши, более 60 оставлены в виде окон. Кроме того, ячеистый каркас стен создает возможность в процессе эксплуатации дома, не нарушая конструкции стен, менять, в случае необходимости, расположение оконных проемов. Снаружи и внутри стены оштукатурены. Интересно решено внутреннее пространство дома, где почти нет перегородок, а все помещения функционально связаны между собой.

В 20–30-е гг. в советской архитектуре выделилась плеяда талантливых зодчих, среди них И. Леонидов, И. Голосов, братья Веснины, Г. Бархин и многие другие. Они проектировали: здание Центросоюза, институт В. И. Ленина на Ле-нинских горах, кинофабрики, клубы нового типа, Дом Наркомтяжпрома на Красной площади (И. Леонидов); жилой комплекс в рабочем поселке Иванове-Вознесенске, жилой комбинат в Сталинграде и пр. (И. Голосов); проект Дворца культуры автозавода им. В.М. Лихачева в Москве, проект универмага, проект Центрального телеграфа и проект Дворца труда (братья Леонид, Виктор и Александр Веснины); Дом «Известий» на площади Пушкина в Москве (Г. Бар-хин) и многие другие.

Во второй половине 20-х – нач. 30-х гг. многие архитекторы старшего поколения перешли на новый путь развития советской архитектуры, а среди них **А. Щусев**, по проектам которого построены гостиница «Москва» на Манежной площади, библиотека им. В. И. Ленина, Мавзолей Ленина на Красной площади, Казанский вокзал в Москве и т. д.

В архитектуре Москвы особое место заняла развитая система метрополите-на, строительство которого началось в 1931 г. Трасса первой очереди (Соколь-ники – Парк культуры и отдыха и библиотека им. В. И. Ленина – Смоленская) протяженностью 10,9 км вступила в строй в 1935 г. Всего было построено 13 станций. Предполагалось, что каждая станция должна быть легко опозна-ваемой и запоминающейся. Среди них своеобразными были станции «Красные ворота» (архитектор Н. Ладовский, 1935 г.), «Маяковская» (архитектор А. Душ-кин, 1938 г.), «Площадь Свердлова» (архитектор И. Фомин), «Кировская» (ар-хитектор Н. Колли, 1935 г.) и др. Наземные павильоны станций хорошо вписа-лись в городскую среду, олицетворяя собой новые влияния архитектурного стиля «конструктивизм».

В отделке зданий использован цветной облицовочный мрамор, который ак-центировал значение этих сооружений на главных площадях города. Особо сле-дует отметить архитектуру некоторых станций. Например, фасад вестибюля станции «Красные ворота» решен в виде громадного ступенчатого перспектив-ного портала, как бы затягивающего входящих. Создана своеобразная метафора «входа в пещеру», «начала подземелья», отнюдь неносящая, впрочем, печати какой-то мрачности.

Схожий символ использовали архитекторы **Д. Фридман** и **И. Ловейко** для вестибюля станции метро «Дзержинская» (ныне «Лубянка»), на фасаде которо-го доминирует двойной арочный портал с воронкообразными обрамлениями.

Фасад станций метро «Кировская» (ныне «Чистые пруды») отличается легкостью за счет того, что прямоугольный павильон отмечен портиками по короткой стороне здания.

Послевоенные годы

Для архитектуры 40–50-х гг. XX в. характерно обращение к традиционным средствам архитектурной композиции. Наиболее популярными стали зодчие А. Щусев, И. Жолтовский, Л. Руднев, Л. Поляков и др. Они выступили против тезиса конструктивистов о решающем значении техники. Что же им удалось построить?

И. Жолтовский, выдающийся знаток классического архитектурного наследия и, в частности, творчества Палладио, в подчеркнутых величественных и монументальных формах построил *жилой дом на Моховой улице* в Москве (1934). Именно в архитектуре этого здания была поставлена задача создания в застройке центра столицы крупномасштабного и представительного по своему облику жилого дома.

Другой значительной работой И. Жолтовского в послевоенные годы был *многоэтажный жилой дом на Смоленской площади*. Этот дом, наряду с правильно найденным величественным столичным масштабом, имеет свои специфические особенности. Композиция здания асимметрична. В конце короткой стороны на углу, обращенном к Арбату, автор поставил башню, таким образом, подчеркнув значение Арбата на этом монотонном отрезке Садового кольца.

Представление о целостности столицы как городского организма лежало в основе решения о строительстве в Москве системы высотных зданий, принятого в 1947 г. Высотные здания должны были возродить в новом масштабе особенности, исторически присущие Москве как единому целому. Ожерелье из семи вертикалей (восьмое высотное здание архитектора **Д. Н. Чечулина** в Зарядье по соседству с Кремлем не было построено) выявило центральное ядро столицы: их тщательно продуманное расположение связано как с топографией города, так и со структурой его плана. Ансамбль зданий Московского университета на Ленинских горах (архитекторы Л. Руднев, С. Чернышев, П. Абросимов, А. Хряков, В. Наносов, 1949–1953) – крупнейший в системе высотных сооружений. Занимая одну из точек, господствующих в топографии города (на 75 м выше уровня Москвы-реки), комплекс со сложным силуэтом стал доминантой множества городских пейзажей. Шпиль, поднявшийся на 310 м от уровня реки, виден при подъезде к Москве с юго-запада или запада. Градостроительная роль 27-этажного административного здания на Смо-

ленской площади (архитекторы В. Гельфрейх и М. Минкус, 1948–1953) более локальна. Здание решено в виде террасообразного объема, в котором прослеживается связь с московскими традициями силуэтных завершений декоративной шатровой надстройкой.

Высотный жилой дом, расположенный при слиянии Москвы-реки и Яузы (Котельническая набережная), построен в 1948–1952 гг. по проекту архитекторов **Д. Чечулина** и **А. Ростковского**. Здание имеет 24 этажа. Оно поставлено на оси стрелки и завершает перспективу Москвы-реки от Кремля, господствуя над прилегающим районом.

Еще один высотный 22-этажный жилой дом на площади Восстания (архитекторы **М. Посохин** и **А. Мндоянц**, 1950–1954 гг.) господствует над лежащей на пониженных участках территорией Зоопарка и кварталами Красной Пресни. Он эффектно завершает большие отрезки Садового кольца и радиальных улиц. Крылья здания крутыми террасами поднимаются на 18 этажей. Над центральным объемом возвышается восьмигранная башня со шпилем-шатром. Высота башни 160 м. Уступы крыльев обеспечивают переход от мощного главного массива к окружающей застройке.

Стремясь продолжить обращенные к традициям проекты Шехтеля и Щусева, авторы 17-этажного здания гостиницы «Ленинградская» (архитекторы Л. Поляков и А. Борецкий, 1949–1953 гг.) на Комсомольской площади создали свое-образную стилизацию на темы русской архитектуры XVII в. Очертания объема, очень точно найденные в соотношениях с окружающим пространством и его застройкой, дают своеобразную интерпретацию русских столпообразных построек.

Начинающая Кутузовский проспект гостиница «Украина» (архитектор А. Мордвинов, 1950–1956 гг.) занимает ответственную градостроительную позицию, господствует над излучиной Москвы-реки, на нее ориентированы крупные проспекты – Новый Арбат и Кутузовский. Архитектура этого высотного здания противоречива. Приемы классицизма, которые использовал архитектор, жестко диссонируют с пропорциями сооружения.

Громадным полем экспериментов с различными вариантами архитектурных стилей стал *комплекс Всесоюзной сельскохозяйственной выставки*, открытой в 1954 г. Павильоны отличались преувеличенной монументальностью, помпезностью, перегруженностью декоративными элементами, основанными на вариациях (иногда весьма вольных) классического ордера или на атрибутах национальной культуры, что особенно наглядно проявилось в архитектуре Главного павильона (архитектор Ю. Щуко и др.). Комплекс Всесоюзной сель-

скохозяйственной выставки был самой крайней точкой ухода московской архитектуры в историзм.

Стремление опереться на традиции сказалось и в созданном московскими архитекторами ансамбле кольцевой линии метрополитена. Особенно выделяется станция «Комсомольская» (архитектор А. Щусев, художник П. Корин, 1952 г.). Станция должна была стать своеобразным памятником Великой Отечественной войне. Теме воинской славы посвящены большие мозаичные панно, введенные в композицию свода. Однако попытки придания архитектуре национальной характерности вылились в очень эффектную стилизацию под русское барокко, в которой значительное место заняли великолепно прорисованные декоративные мотивы на поверхности свода, перекликающиеся с росписями *трапезной* одного из храмов Кремля в Ростове Великом.

Вторая половина XX в. в советской архитектуре

В 60-е гг. XX в. в архитектуре произошел переворот – возврат к старой идее функционализма: форма здания опять стала определяться только внутренними закономерностями производственного процесса жизнедеятельности. Утилитарность, аскетизм, простые ритмы, механические повторения одинаковых элементов, отсутствие декора – таковы основные композиционные средства архитектуры 1960-х гг. За это десятилетие была выполнена главная задача времени: удовлетворение первоочередных количественных потребностей в жилье. Массовое жилищное строительство было связано с типовым проектированием. Так началось освоение архитектурных методов индустриального домостроения.

Новый шаг был сделан в самом начале 1960 -х гг., а первой вехой на этом пути стал *Дворец съездов в Московском Кремле*, принятый как эталон крупного монументального здания (архитекторы М. Посохин, Д. Мндоянц и др.).

Здание Дворца стало контрастным относительно кремлевских соборов. Особенно это ощущается при подходе со стороны Спасских ворот Кремля. В расчлененных мраморными пилонами стеклянных ограждениях Дворца отражаются стены и главы соборов. Классичность строгого решения здания может казаться несколько холодноватой в соседстве с пластикой, полной неожиданных эффектов, которая характерна для живописной группы исторических построек.

Другой вехой на путях к новой архитектуре стал *комплекс Дворца пионеров* на Ленинских горах (архитекторы В. Егеров, В. Кубасов и др., 1959– 1962 гг.). Авторы создали подчеркнуто живописную композицию, общий ха-рактер

непринужденности и спокойной лиричности образа, который подчеркивался деликатным масштабом форм, обращенных прежде всего к детскому восприятию. Главное здание расчленено на несколько коротких корпусов, примыкающих к протяженному объему, где создано эффектное пространство двусветного зимнего сада. Торцы коротких корпусов главного здания, обращенные к парку, превращены в выложенные из цветного кирпича живописные панно. Особый интерес представляет рельеф над входом в концертный зал. Этот образительный символ привлекает внимание своей сочной пластикой.

Новые конструкции открыли путь к расширению художественных средств. Появились крупномасштабные выразительные детали, расширились возможности их сочетания, усложнилась пластика фасадов жилых и общественных зданий. Появились новые крупные микрорайоны в Москве, такие как «Лебедь» на Ленинградском шоссе (архитекторы А. Меерсон, Е. Подольская и др., 1972–1974 гг.), Северное Чертаново (архитекторы М. Посохин, Д. Дюбек и др., 70–80-е гг. XX в.) и пр.

Стремление преодолеть утилитарность, возрастающий интерес к национальным традициям, «связи времен», к поиску корней современной культуры в истории было характерно для стилистических тенденций 1970-х гг. В конечном счете своеобразное «многостилье» само по себе стало признаком времени. Особенно стали выделяться своей архитектурой общественные сооружения.

Торжественно-симметрично одно из крупнейших зданий десятилетия – беломраморное сооружение Дома Советов РСФСР (ныне *Дом Правительства РФ*) на Краснопресненской набережной (архитектор Д. Чечулин и др., 1981 г.).

Архитектура его членится по горизонтали: мы видим одноэтажный гранитный стилобат и семиэтажный корпус с выступающими крыльями в виде пластины с закругленными торцами. Стены корпуса расчленены частым ритмом тонких мраморных ребер, вертикальная устремленность которых контрастна тяжеловесности общего объема.

Здание МХАТа на Тверском бульваре стало одним из первых, где ярко проявились новые тенденции архитектуры 1970-х гг. (архитекторы В. Кубасов, В. Уляшова, 1974 г.). Художественный образ здания был найден за счет пластики цвета, умения работать авторов с материалом – камнем, деревом, металлом.

К наиболее запоминающимся произведениям московской архитектуры 70-х гг. прошлого века относятся: *здание Центрального академического театра кукол* под руководством С. В. Образцова на Садовой-Самотечной улице (архитекторы Ю. Шевердяев, В. Уткин и др., 1971 г.) и *здание Детского музыкального театра* на проспекте Вернадского (архитекторы В.

Красильников, А. Ве-ликанов, 1979 г.), совсем не похожие на новый МХАТ на Тверском бульваре.

Внешний фасад театра кукол делают выразительным часы над входом. Дви-жущиеся фигурки часов – элемент театрального действа, внесенный в архитек-туру. Общий характер художественного образа здания Детского музыкального те-атра определила целеустремленная театрализация самих архитектурных форм.

8.2. Особенности типологии и стилистики современной российской архитектуры

1990-е гг. – время перехода к рыночной экономике – расставило новые ак-центы в типологии современного строительства . В новом строительстве стали прева-лировывать здания офисов, банков, гостиниц и магазинов. Банковские и ад-министративные здания возводятся практически во всех крупных городах Рос-сии: *здание Уникомбанка в Давевом переулке* в Москве, административное зда-ние ВОК «Внешторгбанка» в Нижнем Новгороде, операционное управление Сбербанка РФ в Санкт-Петербурге и т. д.

На фоне частой смены владельцев недвижимости ощущается потребность сооруже-ниях достаточно масштабных, где в одних и тех же конструкциях может осуществляться самая различная деятельность – торговля и бизнес, спорт и досуг. Иллюстрируют это многочисленные торговые, развлекательные и многофункциональные центры и комплексы, появившиеся сначала в столи-цах, а сейчас распространившиеся и в других городах России.

К лучшим сооружениям торгового назначения, отличающимся запоми-нающимся образным решением композиции, можно отнести торговый центр «Нептун» в Москве, многофункциональные торговые комплексы «Гранд-2» в Химках и «Три кита» на Можайском шоссе.

Все чаще появляются многофункциональные центры, в которых торговые функции сооружений объединяются с развлекательными (торгово-развлекательный комплекс «XL» в Москве) или жилыми (многофункциональный бизнес-центр с жилыми апартаментами по проспекту Вернадского). Наряду с та-кими принципиально новыми сооружениями общественного назначения в по-следние годы возродилось строительство объектов культуры (театр «Комедия» в Н. Новгороде, Якутский драматический театр), реконструируются многие здания театров и клубов советского периода (драмтеатр им. Охлопкова в Иркутске).

Впервые за долгие годы была проведена реставрация и реконструкция Государственной Третьяковской галереи в Москве (И. Виноградский и др., 1995 г.). В 1999 г. были реставрированы Александровский и Андреевский залы Большого Кремлевского дворца в Москве (Е. Степанова и др.). Правительство новой России придает огромное значение повышению физической культуры и оздоровлению населения, развитию спорта в стране. Постепенно возрождается строительство спортивных объектов. Построены Олимпийская деревня Первых Всемирных юношеских игр по ул. Удальцова в Москве, дворец спорта «Хоккей-2000» в Санкт-Петербурге, спортивно-культурный комплекс в г. Сарове Нижегородской обл., футбольный стадион «Локомотив» на Б. Черкизовской улице в Москве, была проведена реконструкция Большой спортивной арены в Лужниках.

Коренные изменения происходят в строительстве промышленных сооружений. По мере возможности старые промышленные объекты, расположенные в центральной части городов переносятся на окраины. Меняется функциональное назначение производственных зданий: они переоборудуются под офисы, бизнес-центры, коммуникационные комплексы, мастерские художников и даже под престижное жилье, особенно если эти здания расположены в центральных районах.

Меняет свой облик жилая архитектура. По-прежнему большое внимание отводится строительству многоэтажных жилых зданий, качественно изменивших свою архитектуру. На смену типовым серийным домам 70–80-х гг. приходит индивидуальное и экспериментальное строительство. Интересные решения отличают жилой дом в ТУ «Отрадное» в Москве, дома на Торжковской улице и ул. Савушкина в Санкт-Петербурге. Сборно-монолитное домостроение уверенно занимает ведущее место в высотном строительстве (жилой комплекс в г. Химки по ул. Совхозной).

Постепенно возрождается культура храмового, церковного зодчества, которое становится общественно значимым явлением. Своеобразной точкой отсчета возрождения православия в России стало воссоздание Храма Христа Спасителя в Москве.

Стилевая направленность современной российской архитектуры очень разнообразна. Хай-тек и деконструктивизм – два наиболее ярких течения современной архитектуры активно осваивающих архитектурное пространство конца XX – начала XXI в. Новое поколение архитекторов обратилось и к наследию начала XX века, поняв, что новейшие технологии помогут воплотить в жизнь многие фантазии 1920–1930-х гг., в том числе и русских конструктивистов и кубофутуристов Н. Ладовского, В. Кринского. Сфера влияния направле-

ния хай-тека довольно обширна, это сооружения административного, банковского, спортивного, промышленного назначения.

Наряду с интерпретацией западных архитектурно-художественных течений сохранилось стремление к современному прочтению модерна, неоклассицизма и других направлений.

Направление модерна встречается в сооружениях более «интимного» характера – жилых домах, кафе, церковных и небольших театральных зданиях. Ярким примером современного понимания модерна стал жилой дом «Муха» на Театральной площади в Самаре (архитектор Л. Кудеров, 1997 г.). Мягкое сочетание модерна и романтизма древнерусской архитектуры воплотилось в *храме Рождества Пресвятой Богородицы в с. Надовражино* Московской обл. и *церкви Св. князя Владимира* в г. Удомле.

В провинциальных городах довольно частым явлением стало оформление в стиле модерна административных зданий (административное здание в Нижнем Новгороде) и торговых сооружений («Богородские торговые ряды» в г. Ногинске).

Элементы неоклассицизма в современной архитектуре встречаются в торжественных театральных зданиях (театр «Комедия» в Н. Новгороде). Довольно часто к неоклассицизму обращаются архитекторы Санкт-Петербурга, поскольку этот стиль созвучен исторически сложившейся застройке северной столицы (жилой дом на Каменноостровском пр.).

Отдельные черты функционализма традиционно встречаются в промышленной архитектуре, хотя в проектах современных архитекторов появляются предложения использования возможностей стиля в жилом строительстве (проект жилого дома на Невском пр. в Санкт-Петербурге (2001 г.), архитектор Е. Герасимов и др.).

Проявления символизма характерны для любой эпохи. Сейчас он также имеет место, хотя и очень ограниченное (торговый центр «Нептун» в Москве, многофункциональный торговый комплекс «Три кита» на Можайском шоссе).

Как и в другие периоды становления архитектуры, на современном этапе довольно частыми являются эклектичные направления, обращение к архитектурным стилям прошлого как в мировой, так и в отечественной архитектуре. Так, романтические готические мотивы оживают в облике многоэтажного *жилого дома по ул. Давыдовская* в Москве. Идут многочисленные споры о «неорусском» и «московском» стилях, использующих элементы русских исторических стилей. Только время сможет рассудить их сторонников и оппонентов.

Яркой страницей современной архитектуры стало широкое применение цвета в решении фасадов самых разнообразных по функциям и стилям зданий

(Административное здание со встроенной автостоянкой и помещениями соц-культбыта в г. Ростове-на-Дону). Бесспорно обогащает современную архитектуру тесное сотрудничество с дизайнерами. Реконструкция фасадов универмага в Новокосино).

Контрольные вопросы

1. Какие вы знаете примеры функциональной архитектуры периода конструктивизма?
2. Дайте сравнительную характеристику архитектуры модерна и конструктивизма, выразив свое отношение к ним.
3. Расскажите о творчестве И. Жолтовского.
4. Творчество А. Щусева.
5. Расскажите о значении высотных сооружений в структуре Москвы.
6. Какие течения появились в советской архитектуре 20–30-х и 40–50-х гг. XX в.? Назовите их основных представителей.
7. Московский метрополитен. Его архитектура.
8. Расскажите об архитекторах Москвы и их постройках.
9. Охарактеризуйте архитектуру второй половины XX в.
10. Российское «многостилье».
11. Особенности современной российской архитектуры.

КОНТРОЛЬ ЗНАНИЙ СТУДЕНТОВ

Фонды примерных тестовых заданий по дисциплине

По окончании теоретического курса студенты всех форм обучения выполняют тесты на знание архитектурной терминологии и визуального знания архитектурных памятников различных направлений. Время выполнения теста –

1 час .

1. Закончите фразу: Дольменами называются...

- вертикально поставленные обработанные или необработанные камни
- место поклонения или церемонии
- каменные плиты или столбы, расположенные по кругу
- композиции из трех или более камней, прототип стоечно-балочной системы

2. Что изображено на рисунке?

- курган
- менгир
- дольмен
- кромлех



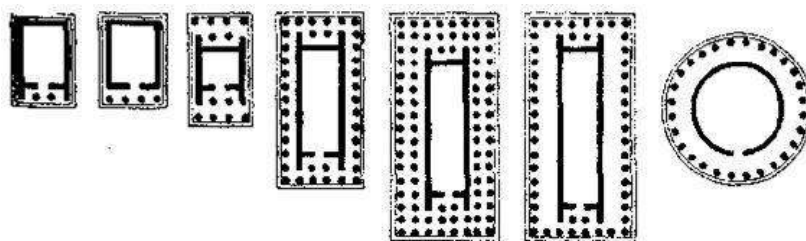
3. Дайте определение понятию «антаблемент».

- Верхняя горизонтальная, поддерживаемая колоннами часть архитектурного ордера.
- Нижняя несущая балка.
- Нижняя опорная часть колонны.
- Верхняя часть фасада.

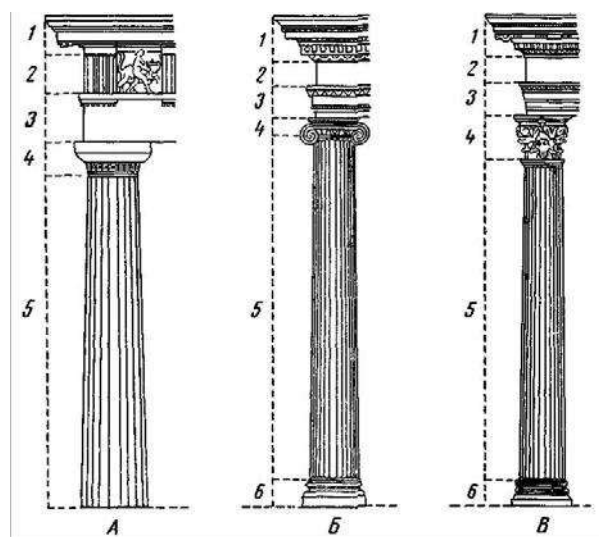
4. Вставьте правильное слово: Фриз дорического ордера состоит из чередующихся элементов – триглифов и ..., нередко украшенных рельефами или росписью.

- иоников
- гуттов
- фасций
- метопа

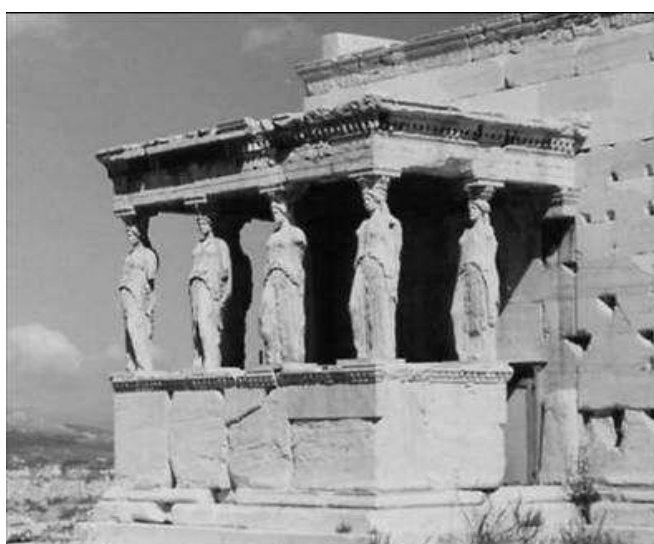
4. Назовите типы греческих храмов.



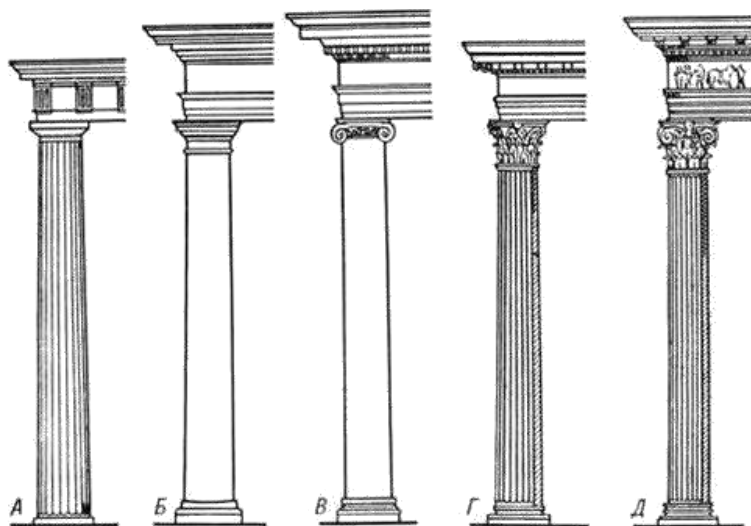
5. Назовите типы греческих ордеров и его элементы.



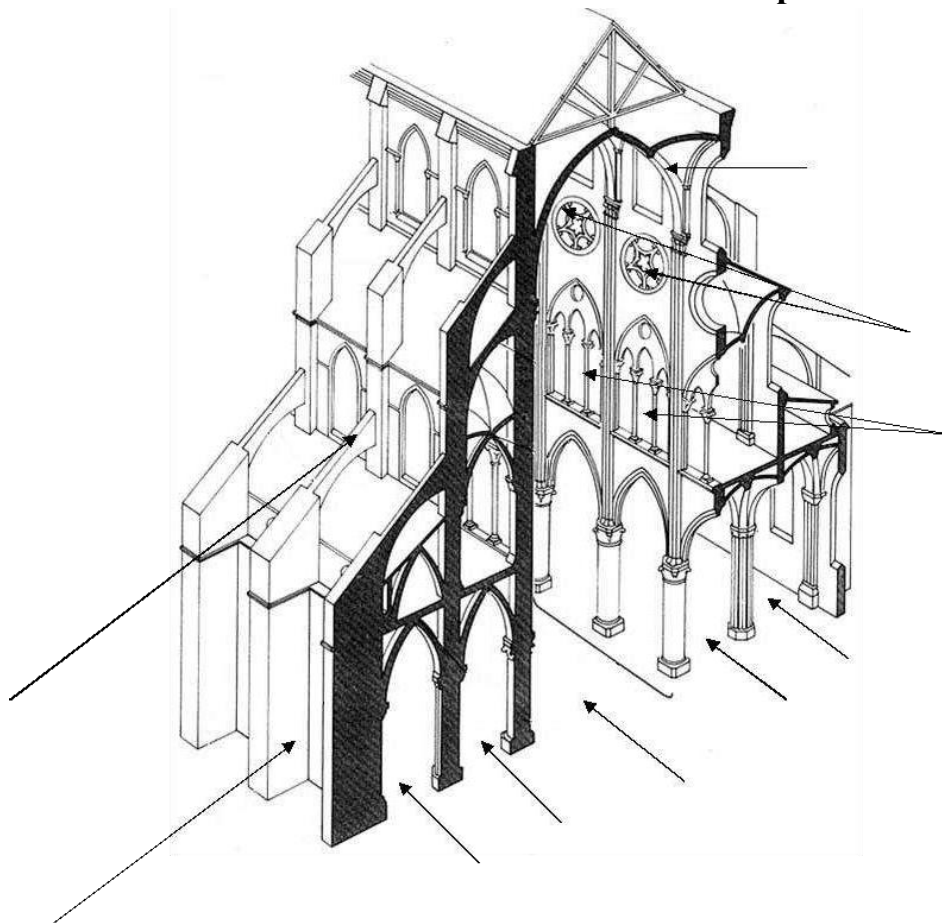
6. Назовите здание Афинского акрополя.



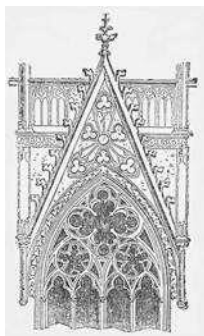
7. Назовите виды римской ордерной системы.



8. Укажите на схеме элементы готического храма.



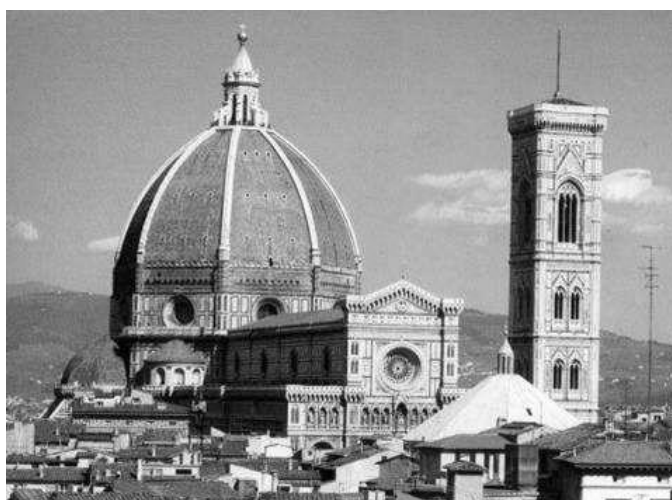
9. Какие элементы готического собора изображен на рисунке?



10. Назовите архитектурный памятник и архитектора.



11. Назовите архитектурный памятник и архитектора.



12. Назовите архитектурный памятник и архитектора.



13. Назовите архитектурный памятник.



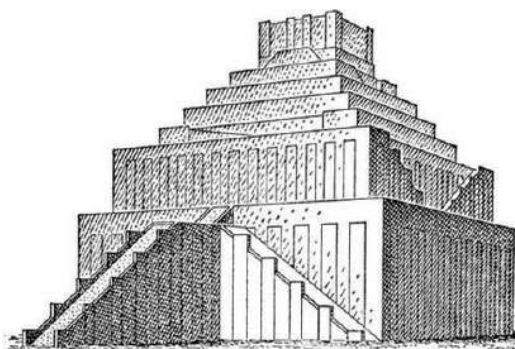
14. Базилика – это...

– выступ в здании или стене

– нижняя часть антаблемента

– прямоугольное в плане здание, разделенное внутри рядами колонн на несколько частей.

15. Назовите архитектурный памятник.



16. Пилястра – это...

- невысокая ограждающая стенка
- плоский выступ в стене в виде половины колонны или пилона
- круглая площадка для артистов и музыкантов

17. Нартекс – это...

- западный притвор в храме для лиц, не допускающихся в храм
- мемориальное кладбище
- общественное здание в древней Греции

18. Портик – это...

- основание, на которое опирается арка или свод
- плоский квадратный кирпич
- колоннада, крытая антаблементом

19. Ротонда – это...

- карниз над проемом окна или двери
- круглое в плане здание, часто перекрытое куполом
- сетчатая регулярная конструктивная облицовка бетонных стен

20. Ризалит – это...

- часть здания, выступающая за основную линию фасада
- ступенчатое основание храма или другого монументального здания
- торговое и ремесленное помещение в Древнем Риме

21. Флигель – это...

- полукруглая ниша с расположенными вдоль стен сиденьями
- боковая пристройка к зданию
- Пересечение продольного нефа

22. Назовите вид древнеегипетских пирамид.



23. Назовите видных архитекторов эпохи Возрождения.

- Франсуа Шампольон
- Роберт Кольдевей
- Донато Браманте
- Джон Обри
- Андреа Палладио
- Микеланджело

25. Назовите архитектора.



26. Назовите архитектурный памятник.



27. Назовите архитектурный памятник.



28. Назовите архитектора и здание.



29. Назовите архитектурный памятник.



30. Назовите архитектурный памятник.



31. Назовите архитектурный памятник.



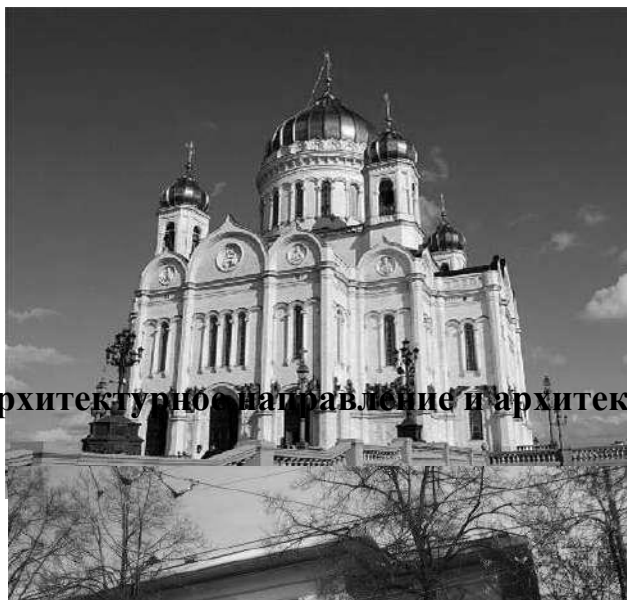
32. Назовите архитектурный памятник.



33. Назовите архитектурный памятник и стиль, в котором он выполнен

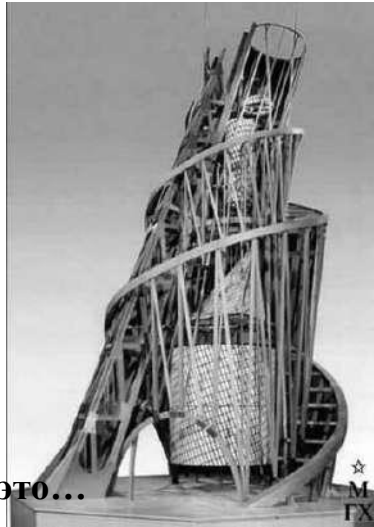


34. Назовите архитектора и стиль, в котором выполнен Храм Христа Спасителя.



35. Назовите архитектурное направление и архитектора.

36. Назовите архитектора и памятник.



37. Интерколумний – это...

- пролет между двумя колоннами
- конструктивная облицовка из бетона
- вертикальная опора.

38. Аттик – это...

- лицевая нижняя поверхность арки
- стенка над венчающим карнизом
- выносная плита венчающего карниза

39. Руст – это...

- сетчатая регулярная конструктивная облицовка бетона
 - небольшой выступ или излом линии фасада, антаблемента, карниза
- отдельный квадрат в стене

40. Энтазис – это...

- небольшая припухлость колонны
- средняя часть дорической капители
- вертикальная плита, иногда в форме креста

41. Травея – это...

- поперечный неф в романских и готических соборах
- пространство нефа под одним крестовым, сомкнутым сводом
- легкая деревянная решетка, применяемая в качестве каркаса

42. Анфилада – это...

- полуэтаж, расположенный выше между двумя этажами
- перекрытие пролета из отдельных элементов
- ряд залов и комнат, соединенных друг с другом дверями, расположенными по одной оси

Примерные вопросы к зачету по дисциплине

1. Истоки архитектуры. Зарождение человеческой цивилизации. Первые жилища. Мегалит, кромлех.
2. Архитектура трех царств Древнего Египта, Вавилона и Ассирии. Пирамиды. Луксор: карнакский храм Амона Ра и Долина царей.
3. Архитектура Античной Греции. Афинский Акрополь.
4. Семь чудес Света: пирамида Хеопса в Гизе, висячие сады Вавилона, храм Артемиды в Эфесе, статуя Зевса в Олимпии, мавзолей в Галикарнасе, Колосс Родосский, Александрийский маяк.
5. Дорический, ионический и коринфский ордера. Антаблемент, карниз, фриз, архитрав, колонна, капитель, стилобат.
7. Архитектура императорского Рима и христианской Византии. Своды и купола. Пантеон и Колизей в Риме. Собор Св. Софии в Константинополе
8. Романская и готическая архитектура. Замковые, оборонительные и церковные сооружения. Пилястры, пилоны, аркбутаны. Церковь аббатства Клюни. Собор Нотр-Дам в Париже. Собор в Кельне.
9. Архитектура Ренессанса. Микеланджело. Храм Св. Петра в Ватикане.
10. Архитектура Западноевропейского барокко. Царская лестница и Колоннада собора Св. Петра в Риме. Париж, Лувр.
11. Архитектура Западноевропейского классицизма. Здание музея в Берлине. Пантеон в Париже.
12. Эклектизм в архитектуре Запада. Здания парламента в Лондоне и Будапеште. Здание рейхстага в Берлине. Здание Гранд Опера в Париже.
13. Модерн и современная западная архитектура. Сталь, железобетон и стекло в современной архитектуре. «Хрустальный дворец» на Всемирной вы-

ставке в Лондоне (1851 г.). Соборы, Олимпийские комплексы и небоскребы. Великие архитекторы: Ле Корбюзье, Антонио Гауди, Кэндзо Тангэ и др.

14. Народное деревянное зодчество. Жилые дома, хоромы, культовые, хозяйственные и оборонительные сооружения. Дворец в Коломенском близ Москвы. Ансамбль Кижского погоста на Онежском озере.

15. Архитектура древнерусского государства (X–XI вв.). Десятинная церковь или храм Успения Богородицы (996 г.), Золотые ворота и Софийский собор (1037 г.) в Киеве. Софийский собор в Новгороде (1045–1052 гг.) на месте деревянной Софии (989 г.).

16. Архитектура феодальных княжеств (XII–XV вв.). Киево-Печерский монастырь. Крепости и соборы Новгорода, Пскова, Владимира и Суздаля. Церковь Покрова на р. Нерль. Георгиевская церковь в Старой Ладогге. Белокаменный Московский кремль.

17. Архитектура периода создания централизованного русского государства (XV–XVI вв.). Стены, соборы и дворцы красногокаменного Московского кремля. Храм Василия Блаженного. Церковь Вознесения в Коломенском. Соловецкий монастырь.

18. Архитектура централизованного русского государства (XVII в.). Москва – столица. Новые города – крепости: Пенза, Сызрань, Саранск, Енисейск, Якутск, Красноярск. Новые церкви и монастыри: Троицы в Московских Никитниках, Вознесения в Великом Устюге, Ипатьевский монастырь в Костроме, Ростовский Кремль, Донской и Новодевичий монастырь в Москве. Троице-Сергиева Лавра.

19. Архитектура русского барокко (первая половина XVIII в.). Санкт-Петербург: Петропавловская крепость, Кронштадт и Адмиралтейство. Застройка Дворцовой набережной и Васильевского острова. Ансамбли Петергофа (Петродворец) и Царского села (Пушкин). Смольный монастырь. Строгановский и Зимний дворцы. Никольский собор.

20. Архитектура классицизма в России (вторая пол. XVIII в. – нач. XIX в.). Костел Св. Екатерины и Мраморный дворец в Санкт-Петербурге. Ансамбли Ораниенбаума (г. Ломоносов) и Гатчины. Князь-Владимирский собор, здание Академии художеств, Арка «Новая Голландия», Михайловский замок и Чесменская церковь в Санкт-Петербурге. Усадьба Царицыно под Москвой. Дом Пашкова, церковь Филиппа Митрополита, зал Благородного собрания в Москве. Троицкий собор, Смольный институт и Таврический дворец в Санкт-Петербурге. Большой театр в Москве. Горный институт и Биржа на Стрелке Васильевского острова, Казанский собор и улица зодчего Росси, здания Публичной библиотеки и Александринского театра, Сената и Синода в Санкт-Петербурге.

21. Архитектура Российской империи в эпоху капитализма (сер. XIX в. – нач. XX в.). Чугунные конструкции купола Исаакиевского собора, шпиля Петропавловского собора, Нарвских триумфальных ворот в Санкт-Петербурге. Псевдорусский стиль: Русский павильон на Всемирной выставке в Париже 1878 г., здание Городской думы, Исторический музей и Верхние торговые ряды (ГУМ) в Москве. Доходные дома. Стиль модерн: особняк М. Ф. Кшесинской, музей А. В. Суворова, дом Компании «Зингер» (Дом книги) в Санкт-Петербурге, Ярославский вокзал в Москве. Ретроспективизм: Казанский и Киевский вокзалы в Москве.

22. Советская архитектура (XX в.).

23. Становление советской архитектуры (до 30-х годов): план ГОЭЛРО, сооружения первых пятилеток, концепция «соцгорода», дома-коммуны, Рабочий клуб им. Русакова и ДК им. Лихачева в Москве, кинотеатр «Гигант» в Ленинграде, Мавзолей В. И. Ленина.

24. Архитектура эпохи индустриализации и коллективизации: интенсивное строительство промышленных предприятий-гигантов за Волгой и Уралом; монументальные небоскребы Москвы, исполинский Дом Советов; «сталинские» жилые дома (застройка ул. Горького в Москве, Московского проспекта в Ленинграде, Крещатика в Киеве).

25. Послевоенное восстановление народного хозяйства; ВДНХ; спортивные сооружения: стадион «Лужники»; Кремлевский Дворец Съездов.

26. Интенсивное развитие индустриального крупнопанельного промышленного и жилищного строительства; застройка микрорайонов и жилых массивов; «черемушки» и «хрущевки».

27. Спортивные сооружения и гостиницы Олимпиады-1980 в Москве и Ленинграде.

28. Российская архитектура настоящего времени (конец XX – XXI в.).

29. Период «перестройки»: потеря основной части базы строительной индустрии по изготовлению крупнопанельного и крупноблочного домостроения; практически прекращение жилищного строительства за исключением Москвы и республиканских, областных центров; массовая «незавершенка» строительства зданий и сооружений, особенно гражданских и промышленных.

30. Новое поколение строительных материалов и изделий западного и совместного производства; интенсивное строительство элитных жилых зданий и индивидуальных коттеджей по оригинальным проектам; 43-этажный жилой комплекс «Эдельвейс» в Москве.

31. Храмовое зодчество: храм Христа Спасителя в Москве, собор Св. Стефана Великопермского в Сыктывкаре; интенсивное восстановление церковных сооружений.

31. Реконструкция городских улиц и кварталов, перепланировка коммунальных квартир и «хрущевок» Москвы, Санкт-Петербурга, Сыктывкара и других городов: реконструкция некоторых театров, кинотеатров, спортивных сооружений, крупных международных аэропортов и вокзалов в Москве.

Рекомендуемая литература

1. *Алексеев, Ю. В.* История архитектуры, градостроительства и дизайна [Текст] : учеб. пособие / Ю. В. Алексеев, В. П. Казачинский, В. В. Бондарь. – Москва : АСВ, 2004. – 448 с.
2. *Михаловский, И. Б.* Теория классических архитектурных форм [Текст] : репринт. изд. / И. Б. Михаловский. – Москва : Архитектура-С, 2006. – 288 с.
3. *Орельская, О. В.* Современная зарубежная архитектура [Текст] : учеб. пособие для студ. высш. учеб. заведений / О. В. Орельская. – Москва : Академия, 2006. – 272 с.
4. *Согоян, Н. Ш.* Иллюстрированный словарь архитектурных терминов и понятий [Текст] : учеб. пособие для вузов / Н. Ш. Согоян. – Москва : Архитектура-С, 2006. – 384 с.
5. Архитектура эпохи Возрождения: Италия [Текст] / В. Лисовский. – Санкт-Петербург : Азбука-классика, 2007. – 613 с.

1. *Баторевич, Н. И.* Малая архитектурная энциклопедия [Текст] / Н. И. Баторевич, Т. Д. Кожицева. – Санкт-Петербург : Дмитрий Буланин, 2005. – 701 с.
2. *Грицак, Е. Н.* Афины и Акрополь [Текст] / Е. Н. Грицак. – Москва : Вече, 2005. – 238 с.
3. *Губарева, М. В.* Сто великих храмов мира [Текст] / М. В. Губарева, А. Ю. Низовский. – Москва : ВЕЧЕ, 2005. – 511 с.
4. *Кишкинова, Е. М.* «Византийское возрождение» в архитектуре России, середина XIX – начало XX в. [Текст] / Е. М. Кишкинова. – Санкт-Петербург : Искусство-СПБ, 2006. – 254 с.
5. *Кубеев, М. Н.* 100 великих чудес света [Текст] / М. Н. Кубеев. – Москва : Вече, 2008. – 255 с.
6. *Литвинова, О. А.* Русские архитекторы [Текст] / О. А. Литвинова. – Москва : РОСМЭН, 2004. – 364 с.
7. *Людмирская, Р. Г.* Архитектурно-градостроительные памятники русского государства XI–XIX вв. [Текст] : учеб. пособие / Р. Г. Людмирская. – Ростов н/Д : Феникс, 2006. – 154 с.
8. *Павлюшин, С. Е.* Недвижимое историко-культурное наследие Республики Коми. Красная книга [Текст] : науч.-попул. издание / С. Е. Павлюшин, А. В. Крутиков. – Сыктывкар : Седьмая печать, 2007. – 95 с.
9. *Роцевская, Л. П.* Архитектура и строительство в Коми крае в конце XIX – начале XX веков [Текст] : очерки истории / Л. П. Роцевская. – Сыктывкар : Изд-во СыктГу, 2005. – 79 с.
10. *Рябушин, А. В.* Архитекторы рубежа тысячелетий [Текст] / А. В. Рябушин. – Москва : Искусство XXI в., 2005. – 287 с.
11. Тайны соборов, или Соборы тайны [Текст] / под ред. А. Черинотти. – Москва : Вече : Ниола-Пресс, 2007. – 127 с.
12. *Шуази, О.* История архитектуры [Текст]. Т. 1 / О. Шуази ; пер., доп. и коммент. В. Д. Блаватского, Б. П. Денике, В. В. Павлова, А. С. Стрелкова ; под общ. ред. А. А. Сидорова. – 3-е изд. – Москва : В. Шевчук, 2002. – 575 с.

Рекомендуемая литература

При составлении учебного пособия были использованы материалы из следующих источников без конкретных ссылок в тексте:

1. *Баторевич, Н. И.* Малая архитектурная энциклопедия [Текст] / Н. И. Баторевич, Т. Д. Кожицева. – Санкт-Петербург : Дмитрий Буланин, 2005. – 704 с.
2. *Бирюкова, Н. В.* История архитектуры [Текст] : учеб. пособие. – Москва : ИНФРА-М, 2006. – 367 с.
3. *Грубе, Г.-Ф.* Путеводитель по архитектурным формам [Текст] / Г.-Ф. Грубе, А. Куч-мар. – Москва : Архитектура-С, 2005. – 216 с.
4. *Гуляницкий, Н. Ф.* История архитектуры [Текст] : учебник для вузов. В 5 т. / Н. Ф. Гуляницкий. – Москва : Стройиздат, 1984. – Т. 1. – 334 с.
5. *Гутнов, А. Э.* Мир архитектуры [Текст] / А. Э. Гутнов. – Москва : Мол. Гвардия, 1985. – 350 с.

6. Любимов, Л. Д. Искусство Древнего мира [Текст] : кн. для чтения. – 2-е изд. – Москва : Просвещение, 1980. – 320 с.
7. Смолицкая, Т. А. Архитектура и градостроительство [Текст] : учеб.-метод. пособие / Т. А. Смолицкая. – Москва : Архитектура-С, 2005. – 256 с.
8. Черняк, В. З. Уроки старых мастеров [Текст] / В. З. Черняк. – Москва : Стройиздат, 1989. – 238 с.

ТЕЗАУРУС

А

Абак (греч. αβαξ – доска) – верхняя плита капители. В классических архитектурных ордерах абак обычно имеет квадратные очертания с прямыми (в дорическом и ионическом ордерах) или вогнутыми (в коринфском ордере) краями.

Акант, аканф (греч. *akanthos* – название растения) – декоративная форма, восходящая к рисунку листьев травянистого растения акант; этот мотив, возникший в античном искусстве, лежит в основе орнамента или предопределяет конфигурацию коринфских и композитных капителей, модульонов, акротериев; акантовый орнамент характерен также для декора фриз и карниз.

Акведук (лат. от *aqua* – вода и *duco* – веду) – водовод (канал, труба) для подачи воды к населенным пунктам, оросительным и гидроэнергетическим системам из расположенных выше их источников. Акведуком называют также часть водовода в виде арочного моста над оврагом, рекой, дорогой, в котором стенки и днище лотка или трубы являются несущими пролетными конструкциями.

Акротерий (греч. ακροτήριον – уголок) – скульптурное украшение (статуя, пальметта и др.), помещаемое над углами фронтона (или над тимпаном портала, закомары и т. д.).

Алтарь (лат. *altarium* – жертвенник (от *altaria* – навершие жертвенника, приспособление для сжигания жертвы: *altus* – высокий, *ara* – возвышенное место для жертвоприношения; жертвенник) – жертвенник, а также важнейшая часть христианского храма. Первоначально – место для жертвоприношений на открытом воздухе. В Древней Греции и Риме – отдельные сооружения, украшенные мрамором и рельефами. В христианских храмах алтарем называют стол («престол»), на котором совершалось священное таинство, в католических так называются также декоративные стенки, украшенные живописью и скульптурой. С VIII в. появились переносные алтари-складни с живописью на створках. В обиходе алтарем

называют также всю восточную часть храма, отделенную алтарной преградой, а в православных храмах (с XIV–XV вв.) – иконостасом.

Амфипростиль (греч. ἀμφίπροστος: амфи – с двух сторон, про – впереди, стилос – колонна) – тип древнегреческого храма, прямоугольного в плане и имеющего колонные портики на торцовых фасадах; продольные стены амфи-простиля сооружались из гладких каменных блоков и не имели декора.

Амфитеатр (от греч. ἀμφιθέατρον – досл. «круглый театр») – 1. Древнеримское монументальное здание для зрелищ (боев гладиаторов, травли диких зверей, театрализованных представлений). Амфитеатры представляли собой грандиозные эллипсовидные в плане сооружения без крыши, с ареной посередине, окруженные местами для зрителей повышающимися уступами (как бы соединение двух подковообразных в плане греческих театров). Места для зрителей поддерживались сложной системой столбов и арок, между которыми были расположены сводчатые галереи, служившие фойе, и лестницы. Крупнейший амфитеатр – Колизей в Риме. 2. Места для зрителей в закрытых помещениях, расположенные дугообразными незамкнутыми ярусами (в театрах, кинотеатрах, аудиториях) или вокруг круглой арены (в цирке).

Ансамбль (от фр. *ensemble* – целостность, связность, единство) – группа построек, объединенная художественно, функционально или исторически, которая также может включать элементы природного ландшафта. Построение ансамбля может подчиняться художественным принципам, свойственным периоду его возникновения, быть определено взглядами архитекторов или заказчиков, а также историей его возникновения.

Антаблемент (фр. *entablement* от *table* – стол, доска) – верхняя горизонтальная часть сооружения, обычно лежащая на колоннах, – составной элемент классического архитектурного ордера. Антаблемент делится на несущую часть – архитрав, на опирающийся на него фриз и венчающую часть – карниз. Встречается неполный антаблемент (без фриза). Антаблемент возник на основе деревянного балочного перекрытия и в своих формах отражает его структуру.

Антефикс (лат. *atēfixum*, от *ate* – спереди и *fixus* – прикрепленный) – украшение из мрамора или терракоты (в виде пальметты или щита с рельефом). Обычно помещалось по краям кровли вдоль продольной стороны античного храма.

Анты (мн. ч. лат. *antae*, возможно от *ante* – перед , впереди) – выступы продольных стен здания , ограждающие вход. Наиболее часто встречаются в древнегреческих храмах, тип которых получил название «храм в антах».

Анфилада (фр. *enfilade*, от *enfiler* – нанизывать, ставить рядами) – ряд последовательно примыкающих друг к другу помещений, дверные проемы которых расположены на одной оси, что создает сквозную перспективу интерьера.

Апсида, абсида (от др.-греч. *αψις* – дуга, свод) – расположенный в восточной части христианского храма алтарный выступ, полукруглый, граненый или прямоугольный в плане, перекрытый конхой (полукупол в виде раковины) или сомкнутым полусводом. Апсиды впервые появились в древнеримских базиликах, термах, храмах.

Арка (лат. *arcus* – дуга) – криволинейное перекрытие проема в стене или пространства между двумя опорами. В зависимости от размера пролета, нагрузки и назначения арки выполняются из камня, железобетона, металла и дерева. Арки впервые появились в архитектуре Древнего Востока, получили широкое распространение в архитектуре Древнего Рима.

Арка триумфальная – монументальное оформление проезда или торжественное сооружение в честь военных побед и знаменательных событий. Как правило, триумфальные арки имеют три симметричных пролета (реже один) завершаются антаблементом и аттиком; украшаются скульптурой и памятными надписями. Триумфальные арки появились в Древнем Риме, где предназначались для церемонии торжественного въезда победителя (арки Тита, 81 г. н. э., Септимия Севера, 203 г. н. э., Константина, 315 г. н. э. в Риме). По их принципу построены арки в Париже (на площади Каррузель, 1806 г. и на площади Звезды (Шарля де Голля), 1806–1837 гг.). В России триумфальные арки возводились в честь военных побед с петровского времени (Триумфальные ворота на Кутузовском проспекте в Москве, 1827–1834 гг., архитектор О. И. Бове; Нарвские триумфальные ворота в Петербурге, 1833 г., архитектор В. П. Стасов).

Аркада (фр.) – ряд одинаковых по форме и размеру арок, опирающихся на колонны или столбы. Чаще всего применяется при устройстве открытых галерей. **Аркатура** (от нем. *Arkatur*, фр. *arcature* – ряд арок) – вид аркатуры, пластически наложенной на стену.

Аркбутан (фр. *arc -boutant*) – наружная каменная полуарка, передающая распор сводов главного нефа готического храма опорным столбам – контрфорсам, расположенным за пределами основного объема здания. Система аркбутанов, контрфорсов и нервюр составляет конструктивную основу готического храма. Применение аркбутанов позволяет значительно

сократить размеры внутренних опор, освободить пространство храма, увеличить оконные проемы, пролеты сводов и т. д.

Архивольт (фр. *archivolte*, от лат. *arcus* – свод и *volutus* – закругленный) – декоративное обрамление арочного проема. Архивольт выделяет дугу арки из плоскости стены, становясь иногда основным мотивом ее обработки.

Архитектоника (от греч. *architektonike* – строительное искусство) – художественное выражение структурных закономерностей конструкции здания. Архитектоника выявляется во взаимосвязи и взаиморасположении несущих и несомых частей, в ритмичном строе форм, делающем наглядными статические усилия конструкции. Отчасти она проявляется и в пропорциях, цветовом строе произведений и т. п. В более широком смысле архитектура – композиционное строение любого произведения искусства, обуславливающее соотношение его главных и второстепенных элементов.

Архитрав (итал. *architrave*, от греч. *ἀρχι*, «архи» – над-, главный и лат. *trabs* – балка) – в архитектурных ордерах – балка, нижняя из трех горизонтальных частей антаблемента, обычно лежащая на капителях колонн. В дорическом и тосканском ордерах архитрав – широкая гладкая балка; в ионическом и ко-ринфском состоит из трех небольших горизонтальных уступов – фасций.

Астрагал (лат. *Astragalus* – крупный род растений семейства Бобовые) – гладкий или обработанный в виде бус валик, служащий сочленением ствола колонны с капителью или базой.

Атриум, атрий (лат. *atrium*, от *ater* – «закопченный», «черный», т. е. помещение, почерневшее от копоти) – закрытый внутренний двор в средней части древнеиталийского и древнеримского жилища, куда выходили остальные помещения. В центре атриума был бассейн (имплювий), над которым оставлялось отверстие (комплювий) для стока дождевой воды.

Аттик (от др.-греч. *ἄττικός* – надбарабанное пространство) – стенка, возведенная над венчающим архитектурное сооружение карнизом. Часто украшается рельефами или надписями. В античной архитектуре обычно завершает триумфальную арку.

Б

База (от греч. *basis* – основание) – основание, подножие колонны или столба. Базы различаются по высоте и профилю (см. **Ордера архитектурные, Обломы архитектурные**). Особенно разнообразны готические базы, отличающиеся сложностью рисунка.

Базилика (греч. βασιλική – царский дом) – вытянутое, прямоугольное в плане здание, разделенное внутри продольными рядами колонн или столбов на несколько (преимущественно нечетное количество) частей (нефов), имеющих самостоятельные перекрытия. Средний неф всегда выше боковых, так что верхняя часть его стен, прорезанная окнами, выступает над крышами боковых нефов. Первые христианские базилики имели деревянное открытое строительное перекрытие, которое позднее сменилось каменным сводчатым.

Балюстрада (фр. *balustrade* из итал. *balaustrata*) – ограждение (обычно невысокое) лестниц, террас, балконов и т. д., состоящее из ряда фигурных столбиков (балясин), соединенных сверху горизонтальной балкой или перилами.

Балясины – невысокие фигурные столбики (иногда с резным декором), поддерживающие перила ограждений балконов, лестниц и т. д.

Баптистерий, крещальня (итал. *baptisterio* – крестильная купель) – помещение для совершения обряда крещения. В западноевропейских странах баптистерий – часто отдельное сооружение, круглое или многогранное в плане, завершенное куполом. Внутри баптистерии украшались мозаикой, скульптурой; посередине находилась купель для крещения.

Барабан (вероятно, слово тюркского происхождения) – цилиндрическое или многогранное основание купола (в русской архитектуре XVII в. иногда – декоративной луковичной главы), обычно прорезанное окнами.

Балдахин (итал. *baldacchino*) – нарядный церемониальный навес над тронem, парадным ложем, церковным алтарем; первоначально матерчатый, позднее – из камня, дерева, металла (балдахин в соборе Св. Петра в Риме, XVII в.). В русском зодчестве известен с XI в. (см. **Сень** и **Киворий**).

Башня – сооружение, высота которого намного больше его горизонтальных размеров (диаметра, стороны основания). Первоначально строились для целей обороны (сторожевые вышки, башни замков – донжоны). Применяются в культовом зодчестве (колокольни, минареты), в гражданской архитектуре (маяки, административные здания), а также в качестве инженерных сооружений (водонапорные, радио- и телебашни) и др. Возвышаясь над окружающей застройкой, выразительные и динамичные по композиции, башни часто играют роль основной высотной доминанты архитектурного ансамбля.

Бельведер (итал. *Belvedere* – букв. прекрасный вид) – надстройка над зданием, обычно круглая в плане; павильон, беседка на возвышенном месте; название некоторых дворцов, расположенных в живописном природном окружении (например, в Ватикане).

В

Вал (в мелкомасштабных профилях – валик) – криволинейный облом, имеющий в поперечном разрезе вид полукруга.

Вальмовая крыша – четырехскатная крыша с треугольными скатами (вальмами) от конька до карниза по торцовым сторонам. Если вальма не доходит до карниза, крыша называется полувальмовой.

Венец – в деревянном строительстве бревна или брусья, составляющие один горизонтальный ряд сруба. В углах сруба бревна связываются путем врубки – с выступающими концами («в обло») или без них («в лапу», «в шип»). От количества венцов зависит высота сруба, а его площадь определяет длина бревен.

Вестверк (нем.) – поперечная постройка в западной части храма (с 2–3 башнями, открытыми в неф галереями и капеллами на хорах), служившая целям придворного церемониала (первоначально появляется каролингских и романских храмах Германии).

Виадук (фр. *Viaduc*, от лат. *Via* – дорога и *duco* – веду) – мостовое сооружение большой протяженности и на высоких опорах при пересечении дороги с оврагами, ущельями, болотистыми долинами рек. Постепенное нарастание высоты опор (в некоторых случаях – и размера пролетов) отличает виадук от эстакады.

Вилла (лат. *Villa* – усадьба, поместье) – загородный дом с садом или парком.

Вимперг (нем. *Vimperg*) – высокий остроконечный декоративный фронтон, завершающий порталы и оконные проемы готических зданий. Поле вимперга украшалось ажурной или рельефной резьбой; по краям вимперг обрамлялся каменными пластическими деталями и увенчивался крестоцветом (флероном).

Волюта (лат. и итал. *voluta*, букв. – завиток, спираль) – архитектурный мотив в форме спиралевидного завитка с кружком («глазком») в центре, часть ионической капители, входит также в состав коринфской и композитной капителей. Форму волюты иногда имеют архитектурные детали, служащие для связи частей здания, а также консоли карнизов, обрамления порталов, дверей, окон.

Восьмерик – в русском и украинском каменном и деревянном зодчестве восьмиугольное в плане сооружение или часть сооружения. Распространен главным образом в церковном зодчестве. Восьмерики обычно ставились на четырехугольном основании (тип «восьмерик на четверике»), реже они завершают крестообразный в плане объем.

Выкружка – криволинейный вогнутый облом, профиль архитектурно-пластической детали, по очертанию – четверть окружности.

Г

Галерея (фр. *galerie*, от итал. *galleria*) – длинное крытое светлое помещение, в котором одну из продольных стен заменяют колонны, столбы или балюстрада, примыкающее к стене здания; удлиненный зал со сплошным рядом больших окон на одной из продольных стен; верхний ярус зрительного зала (т. н. галерка); название художественных музеев, преимущественно картинных галерей.

Гипостиль, гипостильный зал (от греч. *hupostulos*, от *hupo* – «под» и *stulos* – колонна, т. е. поддерживаемый колоннами) – в архитектуре Древнего Востока (Египет, Иран) большой зал храма или дворца с многочисленными, регулярно поставленными колоннами.

Гирька – фигурная деталь главным образом в виде опрокинутой пирамидки из кирпича или камня. Гирька подвешивается на скрытом в кладке железном стержне и служит опорой декоративным арочкам, обычно расположенным под объединяющей их большой аркой. Гирька широко использовалась в русской архитектуре XVI–XVII вв. в декоре ворот, крылец, оконных проемов.

Глава, главка – наружное декоративное завершение барабана. Главы бывают шлемовидными, грушевидными, луковичными, зонтичными, конусовидными и др. Придают верхней части архитектурного сооружения характерный силуэт и большую живописность, которая усиливается позолотой раскраской, а также фактурой кроющих материалов (черепица, лемех, фигурное железо и др.).

Гостиный двор – в русских городах комплекс для торговли и хранения товаров. В XVI–XVII вв. гостиный двор – обычно прямоугольная площадь, обнесенная каменной и деревянной стеной с башнями и проездными воротами.

Гридница (др.-рус. гридь – дружина) – в Киевской Руси большое помещение для рядовых дружинников (гридей) в княжеском дворце. Использовалось также для праздничных пиров. Иногда гридница была отдельным сооружением.

Гробница – архитектурное сооружение или саркофаг, вмещающее тело умершего и увековечивающее его память.

Грот (фр. *grotte*, от итал. *grotta*) – тип паркового помещения или павильона, кладка или отделка которого (ракушки, туф, морские камни) имитируют естественную пещеру. Гроты были широко распространены в европейской садово-парковой архитектуре XVII–XVIII вв. (в России – с XVIII в.).

Гульбище – в древнерусской архитектуре наружная терраса или галерея, окружающая здание на уровне перекрытий подклета. Были распространены в культовой архитектуре XVI–XVII вв., иногда встречались в светских постройках.

Гурт (нем. *gurt*, букв. пояс, подпруга) – профилированные горизонтальные и вертикальные тяги на фасаде и в интерьере; в готической архитектуре арка из тесаных клинчатых камней, укрепляющая ребра крестового свода, выполненного из мелких камней (см. также **Нервюра**).

Гусек – архитектурный облом, представляющий собой сочетание двух дуг: в прямом гуське – верхней вогнутой и нижней выпуклой, в обратном гуське – наоборот.

Гутты (от лат. *gutta* – капля; другое название – регулы) – украшения в виде маленьких усеченных конусов или цилиндров под триглифами (либо над ними) и метопами в постройках дорического ордера, или на нижней плоскости мутул.

Д

Дворец (от «княжий двор» – жилище князя) – парадное здание, отличающееся большими размерами и монументальными формами.

Детинец – см. **Кремль**.

Донжон (фр. *donjon*) – главная башня феодального замка, четырехугольная или круглая в плане, поставленная в самом недоступном месте и служившая убежищем при нападении неприятеля.

Дорический ордер – один из трех основных архитектурных ордеров. Колонна дорического ордера не имеет базы, ствол прорезан вертикальными желобками – каннелюрами; капитель состоит из круглой подушки – эхина и толстой квадратной плиты – абак. Антаблемент делится на архитрав, фриз и карниз; фриз по горизонтали делится на триглифы и метопы.

Доходный дом – многоквартирный жилой дом, построенный для сдачи

квартир внаем. Как тип сложился в европейской архитектуре 1830–1840-х гг. и к XX в. стал одним из основных типов городского жилья.

Дынька – декоративная деталь в русской деревянной и каменной архитектуре XIII–XVIII вв.: утолщение на столбах, колонках, в наличниках окон и дверных порталах.

З

Замок (польск. *zamek*) – укрепленное жилище феодала. Ранние замки имели суровый облик благодаря глухим мощным стенам, рассчитанным на длительную оборону. С переходом к тактике активной обороны на стенах и башнях появляются машикули для навесной стрельбы.

Закомара (от др.-рус. комара – свод) – полукруглое или килевидное завершение участка стены, по очертанию соответствующее форме внутреннего свода, закрывающее прилегающий к ней внутренний цилиндрический (коробовый, крестовый) свод. В зависимости от количества сводов фасад здания имеет несколько закомар.

Зальный храм – вытянутый в плане храм с нефами равной высоты либо с несколько более высоким (но без окон) средним нефом (т. н. псевдобазилика), а также однонефный храм без транспта. Типичны готические северо-немецкие, чешские и польские зальные храмы XIII – нач. XVI в. (костел Девы Марии в Гданьске).

Замковый камень – клинообразный камень или кирпич в вершине свода или арки. Часто имеет орнаментальную или скульптурную обработку. Иногда превращается в декоративную деталь, украшающую арки и плоские переемы.

Звонница – отдельно стоящее или надстроенное на стене храма вытянутое в плане сооружение с несколькими проемами в виде сквозных арок, расположенных в один, иногда в два яруса. Звонницы являлись ранней формой колоколен.

Зиккурат (от вавилонского слова *sigguratu* – вершина, в т. ч. вершина горы) – в архитектуре Древней Месопотамии культовая ярусная башня. Зиккураты имели 3–7 ярусов в форме усеченных пирамид или параллелепипедов из кирпича-сырца, соединявшихся лестницами и пологими подъемами – пандусами.

И

Изба – русский деревянный срубный жилой дом (преимущественно сельский, до XVII–XVIII вв. – и городской), в узком смысле – отапливаемое помещение (древнерусское «истьба», «истобка », упоминается в летописях с X в.). Крестьянский дом мог состоять из одной избы; избы с сенями; избы, сеней и клетки; двух изб с сенями.

Иконостас (от греч. εἶχών – изображение и στάσις – местоположение) – перегородка с рядами икон (чинами), отделяющая алтарь от основной части православного храма.

Импост (фр. *imposte*) – профилированная архитектурная деталь над столбом, лопаткой или капителью колонны (часто в форме антаблемента), служащая опорой для пяты арки; узкий простенок, членящий дверной или оконный проем по вертикали.

Интерколумний (лат . *intercolumnium*, от *inter* – между и *columna* – колонна, столб) – пролет между рядом стоящими колоннами в ордерной архитектуре. Величина интерколумния (постоянная для каждой данной колоннады) зависит от масштабов сооружения, характера и ордера колоннады, а также от размера и материала колонн и архитрава.

Интерьер (от фр. *interieur* – внутренний) – внутреннее пространство помещения. Функциональное назначение интерьера определяет его архитектурное решение (размер, пропорции и т. д.) и характер убранства, которые в свою очередь служат художественной выразительности интерьера.

Ионический ордер – один из трех главных греческих архитектурных ордеров. Имеет стройную колонну с базой, прорезанным вертикальными желобками – каннелюрами; капитель состоит из двух крупных завитков – волют. Антаблемент иногда без фриза, архитрав состоит из трех горизонтальных полос; фриз часто сплошь покрывался рельефом. Ионический ордер отличается от дорического ордера большей легкостью пропорций и более богатым декором всех частей.

К

Каблучок – архитектурный облом, состоящий из выпуклой и вогнутой дуг. Прямой каблучок (выпуклая дуга наверху) используется в капителях, карнизах; обратный каблучок (выпуклая дуга внизу) – в базах колонн, цоколях.

Каланча (тюрк., от араб. *kaa* – крепость) – возвышающаяся над зданием башня для наблюдения за возникновением пожаров.

Кампанила (итал. *campanile* – колокольня) – в итальянской архитектуре Средних веков и Возрождения четырехгранная или круглая многоярусная башня-колокольня, обычно стоящая отдельно от храма.

Каннелюры (от фр. *cannelure* – желобок) – вертикальные (на стволе колонны или пилястры) и горизонтальные (на базе колонны ионического ордера) желоба. Делаются либо вплотную одна к другой (дорический ордер), либо с небольшими промежутками (ионический ордер).

Капелла (позднелат. *capella*, итал. *capella* – часовня) – в католической и англиканской архитектуре небольшое сооружение или помещение для молитв одного знатного семейства, для хранения реликвий, размещения певчих и т. д. Капеллы находились в храмах (в боковых нефх или вокруг хора – «венец капелл» в готической архитектуре), а также в замках и дворцах.

Капитель (от позднелат. *capitellum* – головка) – пластически выделенная венчающая часть вертикальной опоры (столба или колонны), передающая ей нагрузку от архитрава и других расположенных выше частей здания (или образно выражающая эту функцию, например, в пилястре).

Кариатида (греч. *karyatides* – буквально жрицы храма Артемиды в Кариях в области Лаконика в Древней Греции) – скульптурное изображение стоящей женской фигуры, которое служит опорой балки в здании. Кариатиды были широко распространены в античной архитектуре и европейском зодчестве XVII–XIX вв.

Карниз (нем. *Karnies*; первоисточник: греч. *korwnis* – заключение, конец) – горизонтальный выступ на стене, поддерживающий крышу (покрытие) здания и защищающий стену от стекающей воды; имеет также декоративное значение. Карниз бывает верхний (венчающий, например, в антаблементе) и промежуточный.

Картуш (фр. *cartouche*, от итал. *cartoccio* – сверток, кулек) – украшение в виде щита или не до конца развернутого свитка, на котором помещается герб, эмблема или надпись. Лепные и резные картуши украшали входы во дворцы. Были распространены в XVI–XVIII вв.

Каскад (фр. *cascade*, от итал. *cascata*, от *cascare* – стремительно падать вниз) – естественный или искусственный водопад, низвергающийся уступами. В парковой архитектуре каскады создаются расположением на разных уровнях водоемов, ступеней и уступов, по которым стекает вода.

Кассеты, кассетоны, кессоны (итал. *cassetta*, фр. *caisson* – ящик) – квадратные или многоугольные углубления на потолке или внутренней поверхности арки, свода или потолка. Играют конструктивную и декоративную роль, а также применяются для улучшения акустики помещений.

Катакомба (итал. *catacomba*, от позднелат. *catacumba* – подземная гробница) – подземные помещения искусственного или естественного происхождения. Узкие (обычно около 1 м ширины) подземные коридоры катакомб с двумя-тремя ярусами ниш для захоронения выдалбливались в мягкой каменной породе. В них часто выделялись квадратные помещения для саркофагов с арочными нишами по трем сторонам. Использовались в древности для совершения религиозных обрядов и для погребения умерших.

Кафедра (греч. *kathedra* – сидение, скамья) – в христианской церкви возвышение, с которого произносятся проповеди. Кафедры богато украшались резьбой, статуями, рельефами.

Квадр (от лат. *quadrum* – четырехугольник) – каменный блок в форме параллелепипеда, употребляемый для кладки стен и сводов.

Клеть, сруб – простейшая конструкция в деревянном строительстве, которая образуется положенными друг на друга венцами из бревен. Клетью также называют неотапливаемую часть избы.

Клуатр (фр. *cloitre*, от лат. *claustrum* – закрытое место, позднее – монастырь) – закрытый двор в католическом монастыре, окруженный внутренней галереей. Характерен для романской и готической архитектуры.

Кокошник (от слав. «кокош», обозначавшего курицу и петуха, от древнерусского «кокошь» – курица-наседка, в отличие от «кокот» – петух) – в русской церковной архитектуре XVI–XVII вв. полукруглая или килевидная фальшивая закомара, имеющая декоративное назначение. Располагаются на стенах, сводах, а также уменьшающимися кверху ярусами у оснований шатров и барабанов глав.

Колокольня – башня с открытым ярусом для колоколов. Ставилась рядом с храмом или включалась в его композицию.

Колонна (фр. *colonne*, от лат. *columna* – столб) – архитектурно обработанная, круглая в поперечном сечении вертикальная опора, стержневой элемент архитектурных ордеров.

Колоннада (фр. *colonnade*) – ряд или ряды колонн, антаблементом, часто – общим перекрытием. В наружной композиции здания колоннада применяется в виде портиков и галерей, примыкающих к зданию, соединяющих его обособленные объемы и зрительно связывающих его с пространством двора или площади, а также с окружающей природой.

Конек, конь, князек, князь – в русском деревянном зодчестве скульптурное завершение венчающего крышу бревна – охлупня в виде изображения коня или птицы. В современном употреблении конек – верхнее ребро (гребень) двухскатной или четырехскатной крыши.

Консоль (фр. *console*) – выступ в стене или заделанная одним концом в стену балка, поддерживающая карниз, балкон, фигуру, вазу и т. д.

Контрфорс (от фр. *contreforce* – противодействующая сила) – каменная, бетонная или железобетонная поперечная стенка, вертикальный выступ или ребро, усиливающее основную несущую конструкцию (в основном наружную стену) и воспринимающие горизонтальные усилия (например, распор от сводов, перекрывающих здание).

Конха (от греч. *konch* – раковина) – полукупол, служащий для перекрытия полукруглых (или многогранных) в плане частей здания (экседр, апсид, ниш).

Коринфский ордер – один из трех основных архитектурных ордеров. Имеет высокую колонну с базой, стволом, прорезанным каннелюрами, и пышной капителью, состоящей из нарядного резного узора листьев аканта, обрамленного небольшими волютами.

Коттедж (англ. *cottage*, первоначально – крестьянский дом) – сельский или городской многоквартирный индивидуальный жилой дом, при котором имеется небольшой участок земли.

Крабб (от нем. *Krabbe*) – декоративная деталь в виде стилизованных листьев или цветов на щипцах, вимпергах и других элементах архитектурного декора готики.

Красная линия – в градостроительстве обозначает условную границу, отделяющую территорию улиц, проездов, магистралей и площадей от территорий, предназначенных под застройку, которая может осуществляться как по красной линии, так и с отступом от нее.

Кремль (крем, кремник стар. и кром (от кромить, кромленное место), **дети-нец, город** – центральная укрепленная часть русского средневекового города. Кремли располагались на высоких местах, обычно у берега реки или озера, окружались глубокими рвами и стенами. В кремле находились соборы, дворец князя, дворы бояр и церковной знати.

Крепость – укрепления, защищающие город, населенный пункт или определенную территорию.

Крестово-купольный храм – тип христианского храма, сложившийся в зодчестве Византии. В исходном классическом типе крестово-купольного храма купол на парусах опирается на четыре столба в центре здания, откуда расходятся четыре сводчатых рукава креста. Образующиеся при этом угловые помещения также перекрываются небольшими куполами или сводами. Главную роль в композиции храма играет центральный купол, поднятый на барабане. Ярусом ниже располагаются сводчатые рукава креста, еще ниже – угловые помещения.

Крестоцвет, флерон – декоративная деталь, завершающая башни, вимперги, пинакли в архитектуре готики. Имеет вид стилизованного цветка с кресто-образными горизонтальными ответвлениями. Мотив крестоцвета применяется также в декоративно-прикладном искусстве.

Крещальня – то же, что **Баптистерий**.

Крипта (лат. *crypta*, от греч. *krupth* – крытый ход, сокровенное место) – в Древнем Риме – сводчатое подземное помещение; в западноевропейской средневековой архитектуре – часовня под алтарной частью храма для почетных погребений.

Купол (итал. *cupola* – купол, свод, от лат. *cupula*, уменьшительное от *кура* – бочка) – вид перекрытия (свода), близкий по форме к полусфере. Формы купола образуются различными кривыми, выпуклыми наружу. В куполе обычно возникают горизонтальные усилия (распор), которые передаются на поддерживающую его конструкцию или воспринимаются нижним (опорным) кольцом самого купола. Каменные (кирпичные) купола могут опираться на цилиндрический постамент (барабан). Если куполом завершается прямоугольная в плане ячейка здания, переход от квадрата к круглому (или эллиптическому) основанию купола решается с помощью специальных сводов – парусов или тромпов.

Курватура (лат. *curvatura* – кривизна, округленность) – нарочитая, едва заметная кривизна прямолинейных частей здания, применяемая для устранения оптических искажений (при восприятии здания в ракурсе) и для усиления пластической выразительности архитектуры.

Курдонер (фр. *cour d'honneur* – букв. – почетный двор) – парадный двор дворца, усадьбы или особняка, образуемый главным корпусом и выступающими по его сторонам боковыми крыльями (флигелями), реже – колоннадой. От улицы, площади, дороги курдонер обычно отделяется

сквозной оградой.

Л

Лемех – в русской деревянной архитектуре продолговатые, слегка изогнутые дощечки в форме лопатки или плоской уступчатой пирамидки, служащие для покрытия глав, барабанов, шатров и др.

Лепнина – рельефные украшения (фигурные и орнаментальные) на фасадах и в интерьерах зданий, как правило, отлитые или отпрессованные из гипса, штукатурки, бетона или других материалов.

Лоджия (итал. *loggia*, от древневерхненем. *laudjia* – беседка) – помещение, открытое с одной или нескольких сторон, где стену заменяет колоннада, аркада, парапет и т. д. Лоджия может быть отдельным сооружением (Лоджия деи Ланци во Флоренции, ок. 1376–80 гг.) или частью здания (балкон, углубленный в стену, вход), пластически его обогащающей.

Лопатка, лизена – плоская вертикальная полоса, выступающая на поверхности стены здания. Лопатка может быть конструктивным утолщением стены или иметь декоративное значение, являясь одним из средств членения фасадов.

Люкарна (фр. *lucarne*, от лат. *lucerna* – светильник, *lux* – свет) – оконный проем в чердачной крыше или купольном покрытии. Люкарны, имеющие также декоративное значение, снаружи часто украшены наличниками, лепными обрамлениями и т. п.

Люнет, люнетта (фр. *lunette*, букв. – лунка) – арочный проем в своде или стене, ограниченный снизу горизонтально. В сквозных люнетах помещаются окна, «глухие» люнеты часто украшаются росписью или скульптурой.

М

Мавзолей (лат. *mausoleum*, от греч. *mauswleion*) – монументальное погребальное сооружение, включавшее камеру, где помещались останки умершего, и (иногда) поминальный зал. Назван по гробнице карийского царя Мавсола в Галикарнасе (ныне в Турции, IV в. до н. э.).

Манеж (фр. *manege*) – прямоугольное или круглое здание без внутренних перегородок для тренировки лошадей, обучения верховой езде, конноспортивных состязаний.

Мансарда (фр. *mansarde*) – помещение (преимущественно жилое) на

чердаке здания, двухскатная крыша которого состоит из двух частей: верхней пологой и нижней отвесной. Конструкция мансарды была разработана французским архитектором Ф. Мансаром. В широком смысле мансарда – любое помещение, устроенное на чердаке под высокой крышей.

Маскарон (фр. *mascaron*, от итал. *mascherone* – большая маска) – декоративный рельеф в виде маски, изображающей (часто в гротескном или фантастическом облике) человеческое лицо или голову животного. Маскароны помещаются преимущественно на замках арок, оконных и дверных проемов, используются в качестве водометов (с отверстием для выпуска воды на месте рта), а также для украшения мебели.

Мастаба (араб. *مستبة*, букв. каменная скамья) – современное название древне-египетских гробниц периодов первых династий фараонов.

Машикули (фр. *tachicoulis*) – навесные бойницы, расположенные в верхних частях стен и башен средневековых укреплений.

Медальон (фр. *medaillon*, от итал. *medaglione*, увеличительное от *medaglia* – медаль) – изобразительная или орнаментальная композиция (лепной или резной рельеф, роспись, мозаика) в овальном или круглом обрамлении.

Мезонин (от итал. *mezzanine* – средний, *mezzanine* – полуэтаж, надстройка) – надстройка над средней частью жилого (обычно небольшого) дома. Мезонин часто имеет балкон. В России мезонин получил широкое распространение в XIX в. как часть каменных и особенно деревянных малоэтажных зданий.

Метопы (греч. *metopa* – пространство между глазами) – прямоугольные, почти квадратные плиты, которые, чередуясь с триглифами, образуют фриз дорического ордера. Метопы иногда украшались рельефами, реже – живописью. Первоначально (до развития каменной архитектуры) в Древней Греции метопами называли прямоугольные промежутки между выходящими на фасад здания торцами балок перекрытия.

Мечеть (от араб. *масджид* – место поклонения) – мусульманское культовое сооружение. С VII–VIII вв. развивались типы центрально-купольной (мечеть Куббат ас-Сахра в Иерусалиме) и колонной (имела прямоугольный план, внутренний двор, окруженный галереями, и многостолпный молитвенный зал) мечети. В обращенной к Мекке стене молитвенного зала помещались одна или несколько молитвенных ниш – михрабов.

Микрорайон (от греч. *mikro* – маленький и фр. *rayon* – радиус, район) –

первичная единица современной жилой застройки города. Микрорайон состоит из комплекса жилых домов и расположенных вблизи них учреждений культурно-бытового обслуживания населения (детские сады, ясли, школы, столовые, универсамы, магазины промтоваров первой необходимости).

Минарет (от араб. манара, букв. – маяк) – башня (круглая, квадратная или многогранная в сечении) для призыва мусульман на молитву; ставится рядом с мечетью или включается в ее композицию. Ранние минареты часто имели винтовую лестницу или пандус снаружи (спиралевидные минареты), в поздних – внутри башни.

Модульон, модильон (фр. *modiglione*) – архитектурная деталь типа кронштейна, которая поддерживает выносную плиту венчающего карниза, преимущественно в ордерной архитектуре. Иногда модульон играет только декоративную роль.

Монастырь (греч. *monasthron* – уединенное жилище, от *monas* – одино-кий и *threw* – оберегать) – общины монахов (мужские монастыри) или мона-хинь (женские монастыри), принимающие единые правила жизни (устав).

Мутулы (от лат. *mutulus*) – плоский наклонный выступ под выносной плитой карниза в дорическом ордере, прототипом которого были, по-видимому, стропила двухскатной крыши в древнегреческой деревянной архитектуре.

Н

Наличник – декоративное обрамление оконного проема. Термин «наличник» применяют обычно к русской архитектуре XV – нач. XVIII в.

Наос, целла (греч.) – главное помещение (святилище) античного храма, где находилось скульптурное изображение божества; помещение для молящихся в христианском храме.

Нартекс, нарфик, притвор (позднегреч. *Narthex*, от греч. *narqhx* – ларчик, шкатулка) – входное помещение, примыкавшее обычно к западной стороне христианского храма. Нартекс предназначался для лиц, не имевших права входить внутрь главного помещения для молящихся.

Небоскреб – высотное здание в несколько десятков этажей (деловое, ад-министративное, гостиничное, жилое и др.).

Нервюра (фр. *nervure*, от лат. *nervus* – жила, сухожилие) – арка из тесаных клинчатых камней, укрепляющая ребра свода; то же, что гурт. Система нервюр (главным образом в архитектуре готики) образует каркас, облегчающий кладку свода.

Неф (фр. *nef*, от лат. *navis* – корабль) – вытянутое помещение, часть интерьера (обычно в зданиях типа базилики), ограниченное с одной или с обеих продольных сторон рядом колонн или столбов.

Нимфей (греч. *nymphaion* – святилище нимф) – в античной архитектуре святилище, посвященное нимфам. Сооружалось над источником и состояло из алтаря, открытого водоема или здания с фонтаном или бассейном. К началу I в. до н. э. распространились нимфеи в виде архитектурно обработанной стены с нишами и фонтаном.

Ниша (фр. *niche*, от итал. *nicchia*) – углубление в стене здания для установки статуй, ваз, размещения встроенных шкафов и пр. Иногда ниши применяют для пластической обработки стены.

О

Обмеры – точные измерения всех элементов архитектурного сооружения или комплекса с последующей фиксацией их размера на чертеже. Обмеры – один из основных источников для реставрации или воссоздания произведений архитектуры. В архитектуроведении обмеры – важный материал для анализа закономерностей построения архитектурной формы.

Овы (от лат. *ovum* – яйцо), **ионики** – орнаментальный мотив в виде яйце-образных выпуклостей, обрамленных валиками, на капителях и карнизах ионического и коринфского архитектурных ордера.

Органическая архитектура – направление в архитектуре XX в. (особенно распространенное в 30–50-х гг. XX в., в США и Западной Европе), провозгласившее своей задачей создание таких произведений, форма которых вытекала бы из их назначения и конкретных условий среды, подобно форме естественных организмов. Идеи органической архитектуры, впервые сформулированные в 1890-х гг. американским архитектором Л. Салливаном, были развиты его учеником Ф. Л. Райтом.

Ордера архитектурные (от лат. *ordo* – порядок) – система конструктивных, композиционных и декоративных приемов, выражающая тектоническую логику стоечно-балочной конструкции (соотношение несущих и несомых частей). Несущие части: колонна с капителью, базой, иногда с пьедесталом. Несомые: архитрав, фриз и карниз, в совокупности составляющие антаблемент.

Охлупень – бревно с желобом, венчающее крышу в деревянной архитектуре. Концы охлупня нередко получают скульптурное завершение (конек). Иногда охлупни применялись в каменном зодчестве (например, в средневековой культовой архитектуре Пскова).

П

Павильон (фр. *pavillon*, от лат. *papilio* – шатер) – небольшая, легкая по конструкции открытая постройка, связанная с природой (многие храмы и дворцы Востока, европейские парковые постройки); часть дворцового здания, имеющая самостоятельную крышу; постройка для выставочной экспозиции, киносъемок, торговли.

Палата (от ср.-греч. *Palation*, лат. *palatium* – дворец) – в русской средневековой архитектуре зал, обычно бесстолпный или с одним поддерживающим своды столпом (Грановитая палата в Московском Кремле).

Палаты – в русской средневековой архитектуре богатое жилое каменное или деревянное здание, обычно в два или более этажей, с многочисленными помещениями. С XVII в. палаты принимают характер небольших дворцовых корпусов или особняков (палаты Волковых, Троекуровых в Москве).

Палаццо (итал. *palazzo*, от лат. *palatium* – дворец; название происходит от Палатинского холма в Риме, на котором строили свои дворцы древнеримские императоры) – тип городского дворца-особняка, характерный для итальянского Возрождения. Сложился в XV в. преимущественно во Флоренции. Классическое палаццо представляло собой трехэтажное (реже двух- или четырехэтажное) здание, выходившее фасадом на улицу, композиционным центром которого был внутренний двор, обнесенный арочными галереями.

Пандус (от фр. *pente douce* – пологий склон) – прямоугольная или криволинейная в плане наклонная площадка, служащая для въезда к парадному входу, расположенному над цоколем здания, или для подъема автомобилей в многоярусных гаражах; в отдельных случаях заменяет лестницы. В XX в. Пандусы чаще всего устраиваются в общественных и промышленных зданиях, транспортных сооружениях, гаражах и т. д.

Панель (нем. *paneel*) – крупноразмерный плоскостный элемент строительной конструкции заводского изготовления. Широко применяются в современном сборном строительстве.

Панно (фр. *panneau*, от лат. *pannus* – кусок ткани) – часть стены, выделенная обрамлением (лепной рамой, рамой орнамента и т. д.) и заполненная живописным или скульптурным изображением или орнаментом.

Пантеон (др.-греч. *πάνθειον* – храм или место, посвященное всем богам, от др.-греч. *πάντες* – все и *θεός* – бог) – в Древнем Риме – «храм всех

богов», по-строенный ок. 125 г. н. э.; усыпальница выдающихся людей. Обычно пантеоны располагаются в зданиях, имеющих (или первоначально имевших) культовое назначение (Вестминстерское аббатство, Пантеон в Париже).

Паперть (от греч. *parapetros*) – помещение перед входом в церковь, имеющее вид небольшой галереи.

Парапет (от фр. *parapet*, итал. *parapetto*, от *parare* – защищать и *petto* – грудь) – ограда, перила или невысокая сплошная стенка, проходящая по краю крыши, террасы, балкона, вдоль моста, набережной (в качестве ограждения) на гребне плотины, мола, дамбы (для защиты от разрушений волнами).

Партер (фр. *parterre*, от *par* – по и *terre* – земля) – в садово-парковом искусстве открытая часть сада или парка (в регулярном парке участки правильной формы с узорами из стриженного буксуса, цветных песков, толченого кирпича, угля; в пейзажном – в виде лужаек) с газонами, цветниками, водоемами, бордюрами из кустарника, иногда украшенного скульптурой, фонтанами, куртинами, отдельными деревьями. В XX в. делают преимущественно цветочные партеры с замощенными дорожками.

Паруса, пандативы (от фр. *pendentif*) – элементы купольной конструкции, обеспечивающие переход от квадратного в плане подкупольного пространства к окружности купола или его барабана. Парус имеет форму треугольника, вершина которого обращена вниз и заполняет пространство между подпружными арками, соединяющими соседние столпы подкупольного квадрата. Основания парусов в сумме образуют круг и распределяют нагрузку купола по периметру арок.

Пассаж (фр. *passage*, букв. – проход, переход) – тип торгового (реже – делового) здания, в котором магазины и конторские помещения расположены ярусами по сторонам широкого прохода с застекленным покрытием. Пассажи строились преимущественно в Европе во второй пол. XIX в.

Пергола (итал. *pergola*) – увитая зеленью беседка или коридор из трельяжей (легких решеток) на арках и столбах. Служит укрытием от зноя. В садах XVI в. и регулярных парках XVII–XVIII вв. перголы выделялись на фоне насаждений, подстриженных в виде ровных стенок-шпалер. Применяются и в современном парковом строительстве.

Периптер (от греч. *peripteros* – окруженный колоннами, от *peri* – вокруг и *pterón* – крыло, боковая колоннада) – основной тип древнегреческого храма периодов архаики и классики. Периптер – прямоугольное в плане здание, с четырех сторон окруженное колоннадой. Внутри периптер обычно состоял из пронаоса и наоса, позади наоса часто устраивалось закрытое помещение – опистодом (храм Деметры в Пестуме,

Парфенон). Внешние формы периптера часто использовались в архитектуре классицизма.

Перистиль (от греч. *peristulos* – окруженный колоннами от *peri* – вокруг и *stulos* – колонна) – прямоугольные двор и сад, площадь, зал, окруженные с четырех сторон крытой колоннадой. Перистиль как составная часть древнегреческих жилых и общественных зданий известен с IV в. до н. э., широкое распространение получил в эллинистическом искусстве и искусстве Древнего Рима.

Пилон (греч. *pulwn* – ворота, вход) – массивные столбы, служащие опорой арок, перекрытий, мостов либо стоящие по сторонам входов или въездов; башнеобразные сооружения с трапецевидными фасадами (обычно украшенными рельефами), воздвигавшиеся по сторонам входов в древнеегипетские храмы.

Пинакль (фр. *pinacle*, от лат. *pinnaculum* – заостренный верх крыши) – декоративные башенки, столбики на контрфорсах (реже на других архитектурных частях) позднероманских и готических церквей. Пинакли обычно завершаются фиалами и украшаются краббами.

Пирамида (от греч. *πυραμίς* – острок, островерхое тело на широкой подошве) – монументальное сооружение, имеющее форму пирамиды (иногда ступенчатую или башнеобразную). Пирамидами называют гробницы древнеегипетских фараонов (пирамида Хеопса в Гизе, XXVIII в. до н. э., и др.).

Пирон – короткий металлический (реже каменный или деревянный) стержень, скрепляющий блоки каменной кладки по вертикали. Пироны укладывались в специальные пазы в камне и заливались свинцом.

План в архитектуре – выполненное в определенном масштабе графическое изображение горизонтальной проекции здания (либо одного из его помещений) или комплекса зданий, населенного пункта или отдельных его частей. На плане могут быть указаны конструкции стен, опор и перекрытий, расстановка мебели в интерьерах, расположение оборудования и схема технологического процесса в производственных помещениях, озеленение территории, схема транспортной сети в городе и др.

Плафон (от фр. *plafond* – потолок) – в широком смысле – любое (плоское, сводчатое или купольное) перекрытие какого-либо помещения.

Плинфа (от греч. *plinqos* – кирпич) – широкий и плоский обожженный кирпич, являвшийся основным строительным материалом в архитектуре Византии и в русском храмовом зодчестве X–XIII вв.

Площадь – открытое, архитектурно организованное, обрамленное какими-либо зданиями, сооружениями или зелеными насаждениями

пространство, входящее в систему других городских пространств.

Повал – в русской деревянной архитектуре расширенная верхняя часть сруба, служащая основанием шатровых и скатных крыш и защищающая стены от дождя.

Повалуша – в русской деревянной архитектуре башня в комплексе жилых хором, в которой находилось помещение для пиров.

Подзор в архитектуре – декоративные деревянные доски с глухой или сквозной резьбой или металлические полосы с прорезным узором, окаймляющие свесы кровли.

Подиум (лат. *podium*, от греч. *podion* – ножка, основание) – высокая, обычно прямоугольная платформа с лестницей с одной стороны и отвесными

другими сторонами. На подиумах возводились античные (преимущественно римские) храмы. Подиумом называется также стена вокруг арены и возвышение с местами для знатных зрителей в античном цирке.

Подклет – нижний этаж каменного или деревянного жилого дома или храма, обычно имеющей служебно-хозяйственное назначение.

Полица – в русской деревянной архитектуре нижняя пологая часть крутой двухскатной или шатровой крыши, отводящая дождевые воды от стен.

Полка – архитектурные обломы, горизонтальный, прямоугольный в сечении выступ в базе колонны, карнизе и др., иногда практического назначения (защита оконных проемов от затекания влаги).

Поребрик – вид орнаментальной кирпичной кладки, при которой один ряд кирпичей укладывается под углом к наружной поверхности стены.

Портал (нем. *Portal*, от лат. *porta* – вход, ворота) – архитектурно оформленный вход в здание. Для античности характерны порталы с плоскими перемычками, для Вавилона – арочные. С XI в. в романской, готической и древнерусской архитектуре распространяются арочные, так называемые перспективные порталы, оформленные в виде уступов, в углах которых помещались колонки, соединенные архивольтами.

Портик (от лат. *porticus*) – ряд колонн, объединенных аттиком и фронтоном (или только аттиком), помещенный перед фасадом здания. Ордерные формы портиков возникли и получили распространение в античной архитектуре Греции и Рима, широко использовались в архитектуре классицизма.

Постамент (нем. *Postament*) – архитектурное основание произведений скульптуры, колонн и др.; подставка, на которой устанавливается произведение станковой скульптуры.

Пресбитерий (позднелат. *presbyterium* – место для избранных, от греч. *presbuteros* – старейшина) – в европейской и восточно-христианской церковной архитектуре пространство между солеей и престолом (столом для совершения таинств).

Придел – в православном храме небольшая бесстолпная пристройка с южной или северной стороны фасада либо специально выделенная часть основного здания, имеющая дополнительный алтарь для отдельных богослужений.

Притвор – см. подробнее **Нартекс**.

Причелина – в русской деревянной архитектуре доска на фасаде избы (обычно резная), защищающая от влаги торцы бревен повала.

Пронаос (греч. *pronaos* – преддверие храма) – полуоткрытая часть античного храма между входным портиком и наосом. Спереди пронаос ограждался двумя колоннами, с боков – стенами в виде антов.

Пропилен, пропилон (от греч. *propylaion* – преддверие.) – парадный проход, проезд, образованный симметричными портиками и колоннадами, расположенными по оси движения.

Пилястра, пилястр (итал. *pilastro*, от лат. *pila* – колонна, столб) – плоский вертикальный выступ прямоугольного сечения на поверхности стены или столба. Имеет те же части (ствол, капитель, база) и пропорции, что и колонна, обычно без утолщения в средней части – энтазиса. Широко применялись в ордерной архитектуре, являясь преимущественно декоративным элементом, членившим стену. Иногда пилястра конструктивно усиливает стену.

Пропилон – см. подробнее **Пропилен**.

Пропорции (от лат. *proportio* – соразмерность, выровненность частей) – соотношение между архитектурными сооружением в целом и его частями.

Простиль (от греч. *pro* – впереди и *stulos* – колонна) – тип античного храма. Простиль представляет собой прямоугольное в плане, небольшое

здание с рядом колонн на главном фасаде.

Профили архитектурные – см. **Обломы архитектурные**.

Псевдодиптер (от греч. *pseudos* – ложь и *di-pteros* – двукрылый) – тип древнегреческого храма. Отличается от диптера отсутствием внутреннего ряда колонн, хотя пространство для них оставлено.

Р

Разрез архитектурный – фронтальная проекция здания или архитектурной детали, условно рассеченная плоскостью. Служит для условного изображения на чертеже конфигурации архитектурных деталей, объемов или внутренних пространств.

Раскреповка – небольшой выступ плоскости фасада, антаблемента, карниза (участок над колонной); применяется для членения или пластического обогащения фасада.

Распалубка – небольшой свод, образованный двумя криволинейными ребрами (между нервюрами готического крестового свода, между цилиндрическим сводом и врезанным в него проемом).

Ратуша (польск. *Ratusz*, от нем. *Rathaus*) – здание городского самоуправления в ряде европейских стран.

Регула (лат. *regula* – прямая палка, планка) – короткая полочка, расположенная ниже тении под триглифом, равная по длине ширине триглифа.

Ризалит (от греч. *risalita* – выступ) – выступающая часть здания, идущая во всю его высоту. Ризалиты обычно расположены симметрично по отношению к центральной оси здания; составляя единое целое с основной массой постройки, вносят разнообразие в пространственную организацию фасада.

Ризница – в христианских храмах помещение для хранения риз (облачения священника при богослужении) и церковной утвари. Обычно находилась внутри храма, иногда являлась пристройкой или (в монастырях) отдельным зданием.

Роза – круглое окно в романских и готических постройках XII–XV вв. с каменным переплетом в виде радиальных лучей, исходящих из центрального кружка. Розой называют также аналогичный декоративный мотив, венчающий стрельчатые окна готических зданий.

Рокайль (от фр. *rocaille*, букв. – мелкий, дробленый камень, раковины) – мотив орнамента в виде стилизованной раковины; термин, иногда применяемый для обозначения стиля рококо.

Ростральная колонна (от лат. *rostrum* – нос корабля) – отдельно стоящая колонна, ствол которой украшен скульптурными изображениями носовой части кораблей.

Ротонда (итал. *rotonda*, от лат. *rotundus* – круглый) – центрическое сооружение, круглая в плане постройка (храм, мавзолей, павильон, зал), обычно увенчанная куполом.

Руина (от лат. *ruina* – обвал, развалины) – развалины какого-либо сооружения или населенного пункта, являющихся археологическими и историческими памятниками.

Руст, рустовка, рустик (от лат. *rusticus* – простой, грубый) – рельефная кладка или облицовка стен камнями с грубо отесанной или выпуклой лицевой поверхностью (так называемыми рустами). Оживляя плоскость стены игрой светотени, рустика создает впечатление мощи, массивности здания. При отделке фасада штукатуркой рустика имитируется разбивкой стены на прямоугольники и полосы.

С

Садово -парковое искусство – искусство создания садов, парков, скверов, бульваров и др. озеленяемых участков. Специфика садово-паркового искусства – в использовании для организации пространства живого растительного материала, непрерывно меняющего свой облик, и в объединении в единое целое элементов природы и художественного творчества. Практика озелененного строительства включает помимо создания озелененных участков подбор растений для различных климатических и почвенных условий.

Саман, адаба (тюрк., букв. – солома) – необожженный кирпич-сырец, приготовленный из глины с добавлением резаной соломы или других волокнистых материалов (костры, мякеры). Широко распространен в безлесных районах. Ныне применяется главным образом в странах Азии для строительства малоэтажных построек.

Сандрик – декоративная архитектурная деталь в виде небольшого карниза, расположенного над проемом окна или двери на фасадах зданий (реже в интерьерах). Сандрик иногда опирается на консоли и завершается фронтоном.

Свод – пространственная конструкция, перекрытие или покрытие сооружений, имеющие геометрическую форму, образованную выпуклой

криволинейной поверхностью. Под нагрузкой свод, подобно арке, работает преимущественно на сжатие, передавая на опоры вертикальные усилия, а также во многих типах свода горизонтальные (распор). Простейшим и наиболее распространенным является цилиндрический свод, опирающийся на параллельно расположенные опоры (стены, ряды столбов, аркады и т. п.); в поперечном сечении он представляет собой часть окружности эллипса, параболы и др. Два цилиндрических свода одинаковой высоты, пересекающиеся под прямым углом, образуют крестовый свод, который может опираться на свободностоящие опоры (столбы) на углах. Части цилиндрического свода – лотки, или щеки, опирающиеся по всему периметру перекрываемого сооружения на стены (или арки, балки), образуют сомкнутый свод. Зеркальный свод отличается от сомкнутого тем, что его верхняя часть (плафон) представляет собой плоскую плиту. Производной от свода конструкцией является купол. Отсечением вертикальными плоскостями частей сферической поверхности купола образуется купольный (парусный) свод (свод на парусах). Многочисленные разновидности этих основных форм определяются различием кривых их сечений, количеством и формой распалубок и пр. (своды стрельчатые, ползучие, бочарные, сотовые и др.). Древнейшими являются так называемые ложные своды, в которых горизонтальные ряды кладки, нависая один над другим, не передают усилий распора. В IV–III тыс. до н. э. в Египте и Месопотамии появились цилиндрические своды, распространившиеся в архитектуре Древнего Рима, где также употреблялись сомкнутые своды и крестовые своды. В византийской архитектуре применялись цилиндрические, парусные, крестовые своды, в частности в **крестово-купольных храмах**.

Сень (старослав. сънь – тень, шатер, навес, покров) – в архитектуре шатер, навес на столбах или колоннах, возводящийся над алтарем, колодцем, тронном или завершающий башню. См. также **Балдахин**, **Киворий**.

Скоция (от греч. *skotia* – темнота) – асимметричный архитектурный облом с вогнутым профилем из двух дуг разного радиуса.

Собор – главный храм города или монастыря, где совершает богослужение высшее духовное лицо (патриарх, архиепископ и др.). Архитектура собора обычно отличается монументальностью форм, отражает основные тенденции господствующего архитектурного стиля. В городе бывает несколько соборов.

Солея (среднегреч. *solea*, от лат. *solium* – престол) – небольшое возвышение пола перед алтарной преградой или иконостасом в православном храме.

Софит (от итал. *soffitto* – потолок) – обращенная книзу поверхность потолочной балки, арки, выносного карниза и других деталей, часто декоративно обработанная.

Стереобат (греч. *stereobaths*, от греч. *stereos* – твердый, объемный, телесный, пространственный, *batos* – доступный для прохода) – в античной архитектуре цоколь храма или колоннады. В древнегреческом зодчестве стереобат обычно состоял из трех ступеней, верхняя из которых (или только ее поверхность) называется стилобатом.

Стилобат (греч. *stylos* – колонна и *batos* – доступный для прохода) – в античной архитектуре каменные плиты под колоннами (верхняя ступень стерео-бата); в более позднем словоупотреблении – трехступенчатый цоколь древне-греческого храма.

Т

Тамбур (фр. *tambour*, букв. барабан; слово араб. происхождения) – небольшая пристройка к зданиям и сооружениям перед наружными дверями или проходное пространство за ними, служащее для защиты от холодного воздуха и ветра.

Театр (от греч. *qeatron* – место для зрелищ, зрелище) – тип архитектурной постройки, предназначенной для театральных представлений.

Терем (от греч. *teremnon* – кров, жилище) – в древнерусской архитектуре верхний жилой ярус хором больших жилых домов, сооружавшийся над сенями, или отдельно стоящая высокая жилая постройка на подклете.

Термы (лат. *thermae*, от греч. *therme* – тепло, жар) – в Древнем Риме общественные бани, являющиеся также общественными и спортивными сооружениями. Как тип зданий, сложились ко второй половине II в. до н. э. Включали кроме горячей (кальдарий), теплой (тепидарий) и холодной (фригидарий) бань вестибюль, раздевальни и другие помещения, а также парильни, залы для занятий спортом, собраний и др., симметрично располагавшиеся симметрично по сторонам главного зала. Огромные внутренние помещения перекрывались мощными цилиндрическими и крестовыми сводами и куполами и пышно украшались мозаиками, росписями, скульптурой и т. д. Термы отапливались горячим воздухом по каналам, проложенным под полами, в стенах; часто использовались термальные воды.

Терраса (фр. *terrasse*, от лат. *terra* – земля) – открытая с трех сторон (с XIX в. чаще застекленная) летняя неотапливаемая пристройка к зданию, перекрытая крышей на столбах и сообщающаяся с ним дверью. Террасами называют также части так называемых террасных зданий, уступами спускающихся по склону.

Тетраконх (от греч. *tetra* – в сложных словах – четыре, *konch* – раковина) – в раннехристианском и средневековом зодчестве тип центрического храма с четырех-лепестковым планом: к квадратному внутреннему подкупольному помещению примыкают четыре полуциркульные в плане апсиды.

Тимпан (греч. *τυμπανον*, от греч. *τυπτο* – ударяю, бью) – треугольное поле фронтона; углубленная часть стены (ниша) полуциркульного, треугольного или стрельчатого очертания над окном или дверью. В тимпане часто помещают скульптуру, живописные изображения, гербы и др.

Толос, фолос (греч. *tholos*) – в древнегреческой архитектуре круглое в плане сооружение (святилище, гробница, памятник, музыкальный зал).

Тор, торус (от лат. *torus* – выпуклость, валик) – *вал*, один из классических древнегреческих обломов архитектурных. Тор строится по дугам окружности или более сложным кривым.

Тосканский ордер – упрощенный вариант дорического ордера. Возник в Древнем Риме на рубеже I в. до н. э. – I в. н. э. Имеет колонну с базой, но без каннелюр и гладкий фриз.

Травея (от фр. *travee* – пролет) – в романской и готической архитектуре прямоугольная в плане пространственная ячейка нефа, ограниченная по углам четырьмя устоями, несущими крестовый или сомкнутый свод. Готическое здание представляет собой систему травей.

Трансепт (позднелат. *transeptum*, от лат. *trans* – за и *septum* – ограда) – в европейской церковной архитектуре поперечный неф или несколько нефов в базиликальных (см. **Базилика**) или крестообразных в плане зданиях. Возник в раннехристианских храмах, когда усложнение литургии потребовало

увеличить пространство перед алтарем и апсидой. Переход от продольных нефов к трансепту оформлялся подпружными арками средокрестия.

Трапезная (от греч. *trapeza* – стол, кушанье) – в христианских монастырях специальное здание с залом для совместных трапез, церковью и подсобными помещениями (поварни, кладовые и др.); русские трапезные

XVI–XVII вв. имели большие одно-, двухстолпные или бесстолпные залы с открытыми террасами

– гульбищами и лестницами, богатым декоративным убранством; просторная невысокая пристройка с западной стороны христианского храма, служившая для богослужения в зимнее время и общественных нужд прихожан. Характерны для русской архитектуры XVII–XVIII вв.

Триглич (греч. *triglifos, triglufon*, от *tri-* в сложных словах – три и *glufw* – режу) – прямоугольная, несколько вытянутая по вертикали плита с несколькими желобками. Чередуясь с плитами-метопами, триглифы образуют фриз в дорическом ордере. Размещаются по осям колонн и интерколумниев и на концах фриза на углах здания. Триглифы воспроизводят в камне торцы балок первоначального деревянного перекрытия.

Триклиний (лат. *triclinium*) – в древнеримской архитектуре помещение для трапезы. Триклиниями называются также ложи, которые в Древнем Риме устанавливались вокруг обеденного стола, образуя форму подковы.

Трифорий (позднелат. *triforium*, от лат. *tri-*, в сложных словах – три и *foris* – дверь, вход) – трехчастный арочный проем с трехлопастным завершением; аркада во втором ярусе центрального нефа романских и готических базиликальных храмов, состоящая из ряда трифориев. Облегчая стены, усиливает их конструкцию, имеет и декоративное значение; узкая галерея, расположенная за аркадой или парапетом над сводами и под скатом крыши боковых нефов, а иногда и в обходе хора готического храма.

Тромпы (фр. *trompe*, от древневерхненем. *trumba* – труба) – треугольная нишеобразная сводчатая конструкция в форме части конуса, половины или четверти сферического купола. Тромпы служат для перехода от нижней, квадратной в плане части здания к верхней, круглой или многоугольной в плане (к куполу или его барабану). Иногда тромпы служат опорной конструкцией для угловых куполов, эркеров. **Тяга** – горизонтальный или вертикальный профилированный пояс, выступ (обычно штукатурный или каменный), членивший стены зданий или обрамляющий панно и потолки. Как правило, состоит из нескольких обломов.

Ф

Фасад (фр. *facade*, от итал. *facciata*, от *faccia* – лицо) – наружная

сторона здания или сооружения. В зависимости от конфигурации постройки и ее окружения, различают главный фасад, уличный фасад, боковые фасады, уличный, дворовый, парковый и другие фасады. Пропорции, тектоническое и декоративное членения фасада обычно обусловлены назначением сооружения, особенностями его стилистического, пространственного и конструктивного решения.

Фахверк (нем. *Fachwerk*, от *Fach* – панель, секция и *Werk* – сооружение) – тип конструкции преимущественно малоэтажных зданий. Фахверк представляет собой каркас, образованный системой горизонтальных и вертикальных элементов и раскосов из деревянного бруса (в архитектуре второй половины XIX–в. из металла и железобетона) с заполнением промежутков камнем, кирпичом, саманом и другими материалами. При этом фахверк играл роль не только конструктивного, но и декоративного элемента здания, расчленяя фасад на панели различной формы (а иногда и окраски) и придавая зданию своеобразный, живописный вид. Фахверковые постройки были широко распространены в средневековой Западной Европе; в современном гражданском строительстве строятся в районах с теплым климатом, например, на юге бывшего СССР. В промышленной архитектуре фахверк – каркас ограждающей конструкции, служащий для принятия больших масс перекрытия.

Фиал (от греч. *fialh* – чаша, бокал с широким дном) – в готической архитектуре декоративное венчание пинаклей, щипцов, контрфорсов в виде пирамиды, фигурного шпиля, крестоцвета и т. д. Иногда помещались по сторонам окон, порталов.

Флигель (от нем. *Flugel*, основное значение – крыло) – вспомогательная пристройка к жилому дому или отдельно стоящая второстепенная постройка, входящая в комплекс городской или сельской усадьбы, функционально и композиционно подчиненная ее главному сооружению.

Фолос (греч.) – см. подробнее **Толос**.

Фонарь (греч. *fanarion*, уменьшит. от *fanos* – светоч, факел) – круглое или многогранное в плане сооружение с большими оконными проемами, венчающее купол или какое-либо другое перекрытие и служащее для их естественного освещения; остекленный или имеющий ряд окон выступ в стене здания на высоте 1–2 или более этажей, то же, что эркер; остекленная часть кровельного покрытия, предназначенная для верхнего освещения.

Форум (лат. *forum*) – в Древнем Риме площадь, рынок, ставшие местом общенародных собраний, центром политической жизни. Здесь находились храмы главных богов – покровителей города, базилики для суда и др. целей, здания для заседаний сената или городского управления.

Фриз (фр. *frise*) – в архитектурных ордерах средняя горизонтальная часть антаблемента, между архитравом и карнизом; в дорическом ордере расчленяется на триглифы и метопы (триглифно-метопный фриз), в ионическом и коринфских ордерах заполняется сплошной лентой рельефов или оставляется пустым; сплошная полоса декоративных, скульптурных, живописных и других изображений (часто орнаментального характера), окаймляющая верх стен, поверхность пола помещения, поле ковра и др.

Фронтон (фр. *fronton*, от лат. *frons, frontis* – лоб, передняя часть стены) – завершение (обычно треугольное, реже – лучковое) фасада здания, портика, колоннады, ограниченное двумя скатами по бокам и карнизом у основания. Поле фронтона (тимпан) часто украшается скульптурой. Декоративные фронтоны украшают двери и окна зданий.

Х

Хор (греч. *khoros*) – в раннехристианских церквях место перед алтарем, предназначенное для певчих и отделенное оградой от остальной части церкви; позднее в западноевропейских странах хором стала называться вся восточная (алтарная) часть церковного здания.

Хоры – в православных храмах – балкон, расположенный, как правило, в западной части (иногда также над южным и северным нефами) и предназначенный для высшей знати. На хорах также могли быть устроены приделы. Присутствие хор характерно для придворных княжеских храмов.

Храм – культовое здание, предназначенное для богослужения и выполнения религиозных обрядов. Архитектура основных типов храмов (святилища, христианские церкви, мусульманские мечети, иудаистские синагоги, буддийские храмы) исторически видоизменялись соответственно развитию зодчества в разных странах и приобретала яркое национальное своеобразие. В течение тысячелетий храмы выполняли не только религиозные, но и общественные функции (торжественные собрания, церемонии). В символике архитектурных частей и декоративного убранства храма раскрывались основные черты мировоззрения эпохи.

Ц

Целла (лат. *cella*) – главное помещение (святилище) античного храма. См. подробнее **Наос**.

Центрические сооружения – постройки, симметричные относительно вертикальной оси в центре главного помещения (круглого, квадратного или многоугольного в плане). К центрическим сооружениям относятся

постройки разнообразного назначения. Особенно широко центрические сооружения распространены в культовой архитектуре Среднего и Дальнего Востока, Западной и Восточной Европы (см. **Крестово-купольный храм, Пантеон, Ротонда, Ступа, Тетраконх, Толос**).

Цитадель (от итал. *cittadella*, букв. – маленький город) – мощная крепость, главное укрепленное ядро феодального города, часто служившее его административным и культурным центром.

Цоколь (от итал. *zoccolo*, букв. башмак на деревянной подошве) – нижняя, обычно несколько выступающая часть наружной стены здания, сооружения, памятника или колонны, лежащая на фундаменте. Цоколь обрабатывается рустовкой, профилями (см. **Обломы архитектурные**), получает декоративную обработку.

Ч

Часовня – небольшая христианская культовая постройка без помещения для алтаря (в часовне читаются молитвы, но литургия не совершается). Служили памятниками, ставились в городах, деревнях, на дорогах, на кладбищах, устраивались в богатых домах.

Четверик – в русской и украинской каменной и деревянной архитектуре четырехугольное в плане сооружение или составная часть композиций шатровых и ярусных храмов, в том числе в сочетании с восьмигранной частью (восьмерик на четверике).

Ш

Шатер (перс. *šatr* – заслон, палатка), **шатровое покрытие** – завершение центрических построек (храмов, колоколен, башен, крылец) в виде высокой четырехгранной, восьмигранной или многогранной пирамиды. Распространено в русском каменном зодчестве с XVI в. Кирпичные шатры складывались из наклонных рядов или горизонтальных рядов кирпича с напуском, деревянные – напуском венцов с уменьшающимися длинами сторон. В культовых сооружениях шатер обычно увенчивался луковичной главой, в гражданской и военной – дозорной вышкой, флюгером.

Шпиль (нем. *Spille*) – вертикальное остроконечное завершение зданий в виде сильно вытянутых вверх конуса или пирамиды, увенчанных флагом, скульптурным или резным изображением.

Щ

Щипец – верхняя часть главным образом торцевой стены здания, ограниченная двумя скатами крыши и не отделенная снизу карнизом (в отличие от фронтона). Название обычно применяется к постройкам с крутой двухскатной крышей, образующей остроугольный щипец, который иногда завершает главный фасад здания. См. также **Вимперг**.

Э

Эдикула (лат. *aedicula*) – в античной архитектуре ниша, обрамленная ко-лоннами или пилястрами, опирающимися на подножие, и увенчанная фронтоном. В эдикулы ставились статуи богов в храмах, общественных зданиях, жилых домах. Эдикулами называются также небольшие эллинистические и древнеримские культовые здания.

Экседра (греч. *exedra*) – полукруглая глубокая шиша в здании или отдельное полукруглое полуоткрытое сооружение. Экседрой называлось также парадное помещение жилого дома.

Эмпоры (от нем. *Empore* – возвышение) – галереи в интерьерах средневековых европейских церквей. Иногда эмпорами называют также аналогичные части светских построек. Эмпоры нередко отождествляют с хорами.

Энтазис (греч. *entasis* – напряжение) – утолщение ствола (фуста) колонны в средней его части (обычно на одну треть ее высоты), создающее впечатление напряженности и устранившее оптическую иллюзию вогнутости ствола.

Эркер (от фр. *Erker*) – полукруглый, треугольный или многогранный остекленный выступ в стене здания. Делается чаще всего в несколько этажей, иногда во всю высоту фасада (обычно кроме первого этажа); увеличивает площадь внутренних помещений, улучшает их освещенность и инсоляцию.

Эхин (греч. *ecinos*, букв. – еж) – часть капители дорической колонны в виде круглой в плане подушки с выпуклым криволинейным профилем. Эхин является переходом от ствола колонны к квадратной верхней ленте капители – абаку.

ПЕРСОНАЛИИ

АБАДИ Поль (09.11.1812–03.08.1884) – французский архитектор. Был одним из ведущих французских реставраторов (первая работа – в парижском соборе XII–XIII вв. Нотр-Дам; затем реставрировал около 40 средневековых,

главным образом романских, храмов в департаментах Шаранта, Жиронда и Дордонь, в т. ч. собор XII в. Сен-Пер в Ангулеме.

Среди собственных сооружений Абади также преобладают церковные здания, неороманские по облику (такова знаменитая обетная базилика Сакре-Кёр на монмартрском холме в Париже), выстроенная в память об избавлении от бед прусского нашествия и Парижской коммуны).

АЛЬБЕРТИ Леон Баттиста (18.02.1404–20.04.1472) – итальянский ученый, гуманист, писатель, один из зачинателей новой европейской архитектуры и ведущий теоретик искусства эпохи Возрождения. По его проектам был по-строен палаццо Ручеллаи во Флоренции, перестроен фасад церкви Санта-Мария-Новелла, церковей Сан-Франческо в Римини, Сан-Себастьяно и Сант-Андреа в Мантуе, определившие направление в архитектуре XV в. Известен со-чинением «Десять книг о зодчестве», и небольшим латинским трактатом «О статуе».

АНФИМИЙ из Тралл – византийский архитектор, инженер, геометр VI в. (родился в Лидии, даты рождения и смерти неизвестны). Вместе с Исидором из Милета в 532–537 гг. возвел собор Святой Софии в Константинополе – выдающееся произведение архитектуры ранневизантийского периода, сыгравшее оп-ределяющую роль в последующем развитии восточно-христианского зодчества. Зародившийся ранее тип купольной базилики получил в этом универсальном сооружении новое архитектурное качество благодаря цельности и крупномасштабности его внутреннего пространства, расчлененного системой последовательно уменьшающихся полукуполов, гасящих распор центрального купола на парусах (диаметр 31 м). Покрытые мозаикой огромные сводчатые поверхности создавали некое мистическое впечатление, что в полной мере отразило сложение духовных идеалов христианского средневековья.

АПОЛЛОДОР из Дамаска – инженер, архитектор, конструктор и скульптор, преуспевавший во II веке н. э. Построил мост через Дунай (длина свыше 1 км) для кампании 105–106 гг. в Дакии. Спроектировал форум и колонну Траяна в Риме, триумфальную арку Траяна в Беневенто и Анконе. Он также считается создателем римского Пантеона и моста Алконетар в Испании. В 106 г. он также завершил одеон Домициана, строительство которого было начато на Марсовом поле. Написал научный труд «Осадные механизмы».

БАЖЕНОВ Василий Иванович (1 (12) марта 1737 или 1738 – 2 (13) августа 1799) – российский архитектор, художник, теоретик архитектуры и педагог, представитель классицизма. Член Российской академии.

Сын бедного псаломщика, поступивший в Москве в ученики к живописцу, примкнул к школе Ухтомского, закончил гимназию при Московском университете, затем Академию художеств в Петербурге. За границей он познакомился с развитым классицизмом. В 1767 г. Баженов из Петербурга был командирован в Москву, где провел 25 лет. Это было эпоха перепланировки городов России в духе нового времени. Как раз в эти годы Баженов задумал свой грандиозный проект Большого Кремлевского дворца в Москве с перепланировкой по сути всего Кремлевского ансамбля. Екатерина II поддержала идею превратить Кремль в древнеримский Форум – в место народного волеизъявления. Так продолжалось до пугачевского восстания, после чего Баженову пришлось свернуть все работы. Сохранились только чертежи и проект, но и они оказали огромное влияние на всю русскую архитектуру. Среди соратников Баженова был Казаков и другие московские архитекторы. Даже в модели, созданной Баженовым, Кремлевский дворец поражает воображение: здесь и грандиозные по протяженности фасады, то идущие по прямой, то огибающие кремлевский холм, и великолепные колоннады на очень высоких рустованных цоколях. Но главное – дворец был задуман как центр площади, где архитектор собирался устроить здания Коллегии, Арсенал, Театр, трибуны для народных собраний. Так наглядно должны были воплотиться идеи гражданственности, образцы Рима и Афин.

Построил в Москве дом Пашкова, а в окрестностях столицы – дворцовый комплекс в Царицыне и Петровский дворец.

БАРРИ Чарльз (23.05.1795–12.05.1860) – английский архитектор эпохи викторианской эклектики.

Всеобщую известность принес Б. проект по восстановлению Вестминстерского дворца, выполненный им после пожара октября 1834 г., уничтожившего старое здание Вестминстера. Под его руководством парламентский комплекс был в период с 1840 по 1870 г. восстановлен в подражание средневековой английской готике. Входящая в комплекс башня Биг Бен стала визитной карточкой Лондона.

Б. также занимался реконструкцией Трафальгарской площади (по планировкам Дж. Нэша); он построил среди прочего лондонский Ланкастер-хаус.

БЕРНИНИ Джованни Лоренцо (1598–1680) – итальянский архитектор, скульптор, живописец, поэт, драматург и сценограф, крупнейший мастер барокко, который строил в Риме. Сын второстепенного флорентийского скульптора-маньериста Пьетро Бернини, у которого учился реставрации античной скульптуры. Первым опытом соединения скульптурных и архитектурных элементов стал для Бернини катафалк папы Павла V в храме Санта-Мария Маджоре. Зодчий строил палаццо и дворцы, храмы, оформлял интерьеры. Наиболее известной стала площадь перед собором Святого Петра в Ватикане. Гигантские 4-рядные колоннады, обрамляющие площадь, символ раскрытых объятий церкви, образовали величественные подходы к собору.

Главную ось, которой объединена последовательность частей площади и интерьера, Б. завершил своей самой сложной символической композицией — «Кафедрой Святого Петра», рас-положенной в абсиде храма.

БОВЕ Осип (Иосиф) Иванович [24.10(4.11).1784–16(28).6.1834] – русский архитектор, представитель ампира. При непосредственном участии Бове была реконструирована Красная площадь с Торговыми рядами, созданы Театральная площадь с Большим театром и другими зданиями, Александровский сад, Манеж. Триумфальные ворота воздвигнуты по проекту Бове в память Отечественной войны 1812 при въезде в Москву со стороны Петербурга. Построенные по проектам Бове крупные общественные здания (1-я Градская больница) и жилые дома (особняк Гагариных).

Среди церковных построек Бове известны купольная ротонда церкви «Всех скорбящих радости» на Большой Ордынке в Москве и церковь в селе Архангельском Московской области со своеобразным решением иконостаса в виде триумфальной арки.

БОРРОМИНИ Франческо (25.09.1599–03.08.1667) – итальянский архитектор. Учился в Милане. В архитектуре Б. принципы барокко нашли свое экспрессивное воплощение и оригинальное решение. Постройки Б. характеризуются подвижностью пространства, беспокойной динамикой упругих форм, порой лишаящих здание пластической целостности. Б. свободно использует классический ордер; для его сооружений типичны криволинейные очертания объёмов, изгибающиеся стены, разнообразные сочетания выпуклых и вогнутых форм, обостренный силуэт венчающих частей. изобретает новые декоративные детали, усложняет планы построек. Б. построил церкви Сан-Карло алле Куатро Фонтане, Сант-Иво алла Сапиенца и Сант-Андреа делле Фратте, фасад церкви Сант-Аньезе-ин-Агоне, ора́торий филиппинцев, дворцы Фальконьери и Барберини (совместно с К. Мадерна и Л. Бернини) и др. в Риме; во Фраскати расширил виллу Фальконьери.

БРАМАНТЕ Донато (1444–11.3.1514) – итальянский архитектор эпохи Возрождения. Им созданы двор Сан-Дамазо, двор Бельведера для турниров и зрелищ. Двор Бельведера, развивая приемы древнеримских ансамблей, предвосхитил композицию многих вилл последующего времени. До конца жизни Браманте проектировал и строил грандиозный собор св. Петра в Риме. Им было предложено центрическое сооружение с планом в виде вписанного в квадрат равноконечного креста, с мощным сферическим куполом над средокрестием, 4 малыми куполами и башнями по углам. Проект не был осуществлен, но его идеи воплотились во многих центрально-купольных зданиях Италии и других стран.

БРЕННА Викентий (Винченцо) Францевич (1745–17.5.1820) – художник-декоратор и архитектор, итальянец по происхождению. Работал в

Польше и в России. В 1790-х гг. надстраивал галереи и оформлял интерьеры дворца в Павловске, а также частично перестроил дворцы в Гатчине и Петербурге, заново отделав их интерьеры. В оформленных Б. парадных помещениях классицистическая композиция интерьера перегружена тяжеловесным по формам орнаментом. Лучшее произведение Б. – Румянцевский обелиск со строгими и четкими пропорциями. В 1797–1800 вел по проекту В. И. Баженова постройку Михайловского (Инженерного) замка в Петербурге.

БРУНЕЛЛЕСКИ Филиппо (1377–15.4.1446) – итальянский архитектор, скульптор и ученый. Один из основоположников архитектуры Возрождения и создателей научной теории перспективы. Он начинал как скульптор, но после поездки в Рим и изучения памятников античности избрал профессию архитектора. Прославился изобретениями в самых разных областях искусства и техники. Современники провозгласили его отцом прямой перспективы, позволившей правдоподобно изображать мир. Выполнял военно-инженерные работы по укреплению Пизы и других городов. Определил в своих сооружениях основные особенности ренессансной архитектуры: гармонию форм и пропорций, открытость свету, воздуху, окружающему ландшафту. Архитектурным образам Б. свойственны изящество и рафинированность архитектурных форм и отдельных деталей.

ВАГНЕР Отто Коломан (13.07.1841– 11.04.1918) – австрийский архитектор, мастер стиля модерн, лидер его австрийской ветви – сецессиона.

В середине 1890-х годов отходит от эклектичного историзма к модерну. Присоединился к движению сецессиона только в 1899 г.

С 1894 г. был привлечен к планировке Венского Штадтбана (построены два дома по набережной Wienzeile и спланирован рынок Нашмаркт). Завершил масштабный проект – архитектурную часть городской железной дороги (Штадтбана), а также защитный гидроузел на реке Вене. Особенности архитектуры В. этого периода – стремление к упрощению форм зданий (гладкие стены, расчлененные вертикалями плоских ризалитов и пилястров), в сочетании с характерным вагнеровским «золотым» декором и широким применением ковеного железа.

Наиболее заметные постройки В. датированы 1900-ми годами, когда архитектор завершил проектирование Штадтбана. В 1904–1906 он строит из бетона и алюминия, в 1904–1907 – церковь Am Steinhof. В те же годы проектировал аналогичные общественные здания для Гааги, Сан-Франциско и других городов, а также Храм Мира в Вене. Крупнейший реализованный проект тех лет – госпиталь в пригороде Вены (современный Otto-Wagner-Spital).

ВАЛЛЕН-ДЕЛАМОТ Жан Батист Мишель (1729–7.5.1800) –

архитектор, француз по происхождению. В 1759–75 работал в России, в основном в Петербурге. Постройки В. – характерные образцы раннего русского классицизма, в которых ясность композиций сочетается с барочной пластичностью масс. Работы: Гостиный двор, католическая церковь Екатерины на Невском проспекте, Малый Эрмитаж, с обращенным к Неве строгим фасадом, согласованным своими пропорциями с Зимним дворцом. В. участвовал в проектировании складов «Новая Голландия» (с С. И. Чевакинским).

ВЕСНИНЫ – российские архитекторы, три брата, работавшие в творческом содружестве:

Леонид Александрович – (1880–1933);

Виктор Александрович – (1882–1950);

Александр Александрович – (1883–1959).

Учились братья в Санкт-Петербурге. В первые годы советской власти братья чаще выступали раздельно, работая в тех областях архитектуры, на стыке которых зарождалась в 1920-е новая архитектура: массовое жилье (Л. В.), промышленные сооружения (В. В.), художественные поиски (А. В.). Творческий коллектив Весниных окончательно сложился к 1932 г., и в течение 10 лет братья были признанными лидерами советского архитектурного авангарда. Произведения Весниных 1923–1932 гг. характерны для архитектуры конструктивизма. Одним из наиболее известных сооружений в Москве является телеграф на Тверской, построенный в 1925 г. Создание творческой организации конструктивистов – ОСА (Объединение современных архитекторов) относится к концу 1925 г. Его возглавил А. Веснин.

ВИТРУВИЙ – римский архитектор и инженер 2-й половины I в. до н. э. Известен как автор «Десяти книг об архитектуре» – единственного полностью дошедшего до нас античного архитектурного трактата. В своем трактате рассматривал градостроительные, инженерно-технические и художественные вопросы, обобщал теоретический и практический опыт, накопленный зодчеством эллинистических Греции и Рима. Большую ценность имеют изложенные В. представления о единстве технических, функциональных, и эстетических аспектов архитектуры, требование «прочности, пользы и красоты» сооружений. Почти забытый в средние века, трактат В. с XV в. внимательно изучался и переводился на многие языки и сыграл в XVII–XVIII вв. большую роль в выработке канонических форм архитектурного ордера.

ВОРОНИХИН Андрей Никифорович (17 (28) октября 1759 – 21 февраля (5 марта) 1814) – русский архитектор и живописец, представитель классицизма. К ранним зодческим работам В. относится отделка интерьеров

Строгановского дворца. Пышные барочные формы, предложенные Растрелли, В. заменил строгими классическими, отличающимися простотой и изяществом. Аналогичным образом он перестроил интерьеры Строгановской дачи на Черной речке, а также дома в усадьбе Городня. В 1797 г. Совет Академии присудил В. звание академика перспективной живописи за картину с изображением на ней построенной им дачи Строганова на Черной речке в Петербурге. Звание академика архитектуры В. получил в 1800 г. за проект колоннад в Петергофе. Главным творением В. стал собор в честь иконы Казанской Божией Матери в Санкт-Петербурге. Закладка собора состоялась 27 марта 1801 г., окончены работы были в 1811 г. По случаю освящения храма В. был пожалован орденом Св. Анны второй степени и пенсией.

В числе других работ В. – дом Государственного казначейства, здание Горного института, колоннады и каскад в Петергофе, интерьеры дворцов в Стрельне, Гатчине и Павловске, а также парковые сооружения в этих дворцово-парковых ансамблях.

ГАБРИЭЛЬ Жак-Анжа – с 1742 г. первый архитектор короля и президент Академии архитектуры. Один из основоположников классицизма XVIII в. В своих работах в Версале (реконструкция интерьеров дворца и перестройка его северного крыла, названного впоследствии крылом Габриэля; Оперный зал) противопоставил подчеркнутой репрезентативности архитектуры XVII в. и капризной прихотливости декора рококо рациональность планировки, логическую ясность, простоту и четкость форм, изящество сдержанной отделки. Гармоничный, изысканный по пропорциям Малый Трианон, построенный в парке Версаля, знаменовал переход от аристократического дворца к интимному особняку. Связанная с городскими магистралями планировка и открытая к Сене застройка площади Людовика XV в Париже явилась важным этапом в осмыслении архитектурного ансамбля как органической части пространственной композиции города.

ГАУДИ-И-КОРНЕТ Антонио (26.6.1852– 10.6.1926) – испанский архитектор. Жил в Барселоне с 1868, учился в Высшей технической школе архитектуры. В причудливых по формам постройках Г. (главным образом в Барселоне) – в церкви Саграда Фамилия, где переосмыслена в мистическом духе композиция готического собора, и в домах стиля «модерн» (Каса Батло; Каса Мила) – смело изогнутые объемы и конструктивные новшества (параболические арки, наклонные опоры, облегченные своды) создают эффект фантастических, как бы вылепленных от руки, криволинейных форм.

ГИМАР Гектор – французский архитектор, скульптор и мастер прикладного искусства.

В 1887 г. получил свой первый заказ – строительство кафе-ресторана в

Париже, за которым последовало множество других. С 1894 по 1898 гг. он преподавал в Школе декоративных искусств в Париже. После Первой мировой войны был быстро забыт. В 1938 г. он эмигрировал в США.

Гимара можно причислить к числу наиболее значительных французских представителей флорального модерна, вначале находился под сильным влиянием бельгийского архитектора Виктора Орта, с которым познакомился в 1895 г. Его собственный стиль («стиль Гимар») характеризуется особой линией и игрой света и контрастов. К самым знаменитым произведениям Гимара относятся комплекс Кастель Беранже, получивший в 1899 г. приз за лучший фасад Пари-жа, и павильоны-входы парижского метрополитена.

ГИНЗБУРГ Моисей Яковлевич (1892–1946) – российский архитектор. Окончил Академию художеств в Милане и Рижский политехнический институт в Москве. В 1925 г. становится одним из лидеров архитектурного конструктивизма. Возглавляет печатный орган конструктивистов «Современная архитектура». В 1920-х гг. много проектирует и участвует в конкурсах. В 1930–1931 гг. участвовал в разработке концепции дезурбанизма (проект Зеленого города и промышленного района близ Уфы). Создал проект экспериментального жилого дома (жилые ячейки на семью и система общественного обслуживания), по которому построен дом в Москве на Новинском бульваре. Написал ряд книг по архитектуре, занимался преподавательской деятельностью.

ГРИГОРЬЕВ Афанасий Григорьевич (1782–1868) – российский архитектор, мастер московского ампира. Известен своими городскими усадьбами и участием в воссоздании общественных зданий Москвы после пожара 1812 г. (совместно с Жилярди). В 1808–1847 – на государственной службе, вначале помощник архитектора, затем штатный архитектор Вдовьего дома на Кудринской площади. Продолжал сотрудничество с Жилярди – в восстановлении сгоревших зданий и в новых постройках – вплоть до его отъезда из России. Большинство работ этого периода выполнены совместно с Жилярди, выделить личный вклад каждого из двух архитекторов невозможно. Считается, что Г. и Жилярди – равноправные соавторы таких памятников, как усадьбы Суха-ново и Конный двор в Кузьминках, Опекунский Совет на Солянке, усадьба Усачева на Земляном Валу. Помимо сотрудничества с Жилярди, Г. также завершил постройку храма Большого Вознесения у Никитских Ворот по проекту Осипа Бове. Восстановил городскую усадьбу Разумовских на Гороховом Поле.

ГРОПИУС Вальтер Адольф Георг (1883–1969) – германский архитектор, один из лидеров рационалистической архитектуры первой половины XX в. Учился в 1903 г. в Высшей технической школе в Мюнхене и в Берлине. В 1919 г. объединил школу прикладного искусства и школу изящных искусств в Веймаре, на основе которых образовался

государственный институт Баухауз. Стал его директором. Предложил программу, основанную на романтической поэтизации ремесла и возрождении целостности среды обитания человека. Главными принципами работы Баухауза было объединение архитектуры и дизайна. По его проекту уже после смерти зодчего было построено здание архива Баухауза в Берлине.

Спроектировал и построил много жилых домов и общественных зданий. Разработал прием строчной застройки, при которой стандартные корпуса располагались параллельными рядами, не образуя замкнутых пространств, а квартиры поставлены в равные условия.

ДЖЕННИ Уильям Ле Барон – американский архитектор и инженер-градостроитель. Его технические нововведения имели большое значение для разработки многоэтажных зданий, небоскребов. Был автором проекта здания жилищной страховой компании в Чикаго (снесено в 1931), которое являлось первым высотным зданием в мире, в большей мере опиравшемся на внутреннюю конструкцию (каркас) из железа и стали, чем на несущие стены, причем сталь как конструкционный материал была также применена впервые. Архитектурное решение здания жилищной страховой компании в Чикаго также дало толчок развитию Чикагской архитектурной школы, многие из ведущих представителей которой когда-то работали в его бюро. После изучения архитектуры в Париже служил офицером инженерных войск во время Гражданской войны в Америке. Покинув федеральные войска в чине майора, он занимался проектированием и архитектурой в Чикаго и преподавал архитектуру в Мичиганском университете. При проектировании Лейтер-билдинг попробовал поэкспериментировать с каркасной конструкцией и представил фасад здания в виде стены со стеклянными навесными панелями. Это новшество оказалось пророческим и получило широкое распространение в XX в.

Среди других его чикагских работ можно отметить Манхэттен-билдинг, считающееся первым в мире 16-этажным сооружением и первым зданием, в котором ветровое связывание стало главным аспектом дизайна; Лудингтон-билдинг; здание магазина Фэар; новое здание Лейтер-билдинг, которое ныне является фирменным магазином компании «Сирс и Робак».

ЕГОРОВ Петр Егорович (1731–1789) – российский архитектор, один из авторов ограды петербургского Летнего сада. Он был одним из талантливейших архитекторов второй половины XVIII в., обладавшим своеобразной творческой индивидуальностью. Его проектам свойственны простота, изящество, ясность и целостность композиции, строгая пропорциональность, благородство рисунка – лучшие черты архитектуры русского классицизма.

Первый его проект – церковь в Пярну (Эстония), которая должна была стать образцом для строительства в Прибалтике православных храмов.

Участвовал в проектировании, строительстве и ремонте Петропавловской крепости, Смольного монастыря, Мраморного дворца и ряда других зданий и сооружений, украсивших Петербург.

ЖИЛЯРДИ Доменико (Дементий Иванович) (1785–1845) – швейцарский архитектор, работавший в Москве. Лично и в соавторстве с Григорьевым восстановил разрушенные пожаром 1812 г. общественные здания Москвы: университет, Слободской дворец, Екатерининский институт и др. Автор городских усадеб, здания Опекунского Совета и загородной усадьбы Кузьминки.

Также строил в Москве: усадьбу Гагариных на Поварской; дом Лунина на площади Никитских Ворот; усадьбу Усачева на Земляном Валу; Конный двор и Музыкальный павильон в усадьбе Кузьминки; Усадьбу «Студенец» на Пресне. Все эти работы (возможно, исключая усадьбу Гагариных) – построены совместно Ж. и Григорьевым, разделить вклады каждого из мастеров невозможно. Собственный стиль Ж. (и отчасти Григорьева) опирается на европейский ампир, творчество Луиджи Каньолы и Антонио Антолини. Ампир Ж. – итальянский, а не французский, как у петербургских архитекторов.

В 1832 г. уехал домой, в Швейцарию. На родине его единственной постройкой стала придорожная часовня близ Монтаньолы.

ЖОЛТОВСКИЙ Иван Владиславович (1867–1959) – русский и советский архитектор, художник, просветитель, крупнейший представитель ретроспективизма в архитектуре Москвы. Состоялся как мастер неоренессанса и неоклассицизма в дореволюционный период, в советское время был одним из старейшин сталинской архитектуры. Начав работу в период зарождения стиля модерн в 1890-х гг., Ж. дожил до начала эпохи крупнопанельного домостроения 1950-х (и сам также принимал участие в проектировании первых крупнопанельных домов).

ЗАХАРОВ Андреян (Адриан) Дмитриевич [8(19).8.1761–27.8(8.9).1811] – русский архитектор, представитель ампира. Среди первых работ З. – ряд построек в Гатчине («Львиный мост», «Ферма», «Птичник» и др.), проект застройки Васильевского острова в Петербурге, выполненный в традициях французской градостроительной школы, где единство ансамбля достигалось общим ритмом расстановки зданий и одинаковыми архитектурными деталями.

Здание Адмиралтейства в Ленинграде является величайшим памятником рус. архитектуры стиля ампир. Сохранив конфигурацию плана уже существовавшего здания, З. создал новое грандиозное (протяженность главного фасада 407 м) сооружение, придав ему величественный архитектурный облик

и подчеркнув его центральное положение в городе (основные магистрали сходятся к нему тремя лучами).

3. создал также проекты застройки Провиантского о. и Галерного порта, ряд проектов для Кронштадта (Андреевский собор, построенный в 1806–17, не сохранился), проекты казенных строений и церквей для губернских и уездных городов России подчеркнуто монументального характера. С 1787 преподавал в Академии художеств (среди учеников – архитектор А. И. Мельников).

ИКТИН – древнегреческий архитектор 2-й половины V в. до н. э. Строил Парфенон (совместно с Калликратом) и одеон Перикла в Афинах, храм Аполлона в Бассах, где впервые появляется коринфская капитель и ордер используется в качестве тектонического декора, Телестерион в Элевсине. И. новаторски применял традиционные средства ордерной архитектуры для создания новых образов. Архитектуре И. присущи пластичность, органичность соединения дорических и ионических форм.

ИМХОТЕП («Пришедший в мир»; в греческой форме **Имутес**) – выдающийся древнеегипетский зодчий, визирь и верховный сановник второго фараона III династии Древнего царства Джосера (2630–2611 до н. э.) и верховный жрец Ра в Гелиополе, позже обожествленный и почитавшийся в качестве бога врачевания. Имхотеп является первым архитектором и ученым, известным в мировой истории.

КАЗАКОВ Матвей Фёдорович (1738–1812) – архитектор, один из основоположников классицизма в московской архитектуре к. XVIII в. Широтой градостроительного мышления и рационализмом планировки отличаются работы К., определившие масштабы и характер застройки Москвы к. XVIII – нач. XIX в.: монументальное здание Сената, связанное возвышающимся над стенами Кремля куполом с пространством Красной площади; ансамбли Московского университета, Голицынской больницы; усадьба Барышниковых. Создал многочисленные дома-усадьбы, в которых фасад с высоким цоколем и колонным портиком строился по красной линии, формируя перспективу улицы (в т. ч. усадьбы Демидова и Губина). Пространственная и пластическая цельность отделки интерьеров достигалась Казаковым введением большого ордера (Колонный зал Благородного собрания), скульптуры (Сенат, университет), лепного и живописного декора (так называемые Золотые комнаты дома Демидова). Выразительной пластикой форм выделяются церкви-ротонды Казакова – Церковь Филиппа Митрополита, Церковь Косьмы и Дамиана на Маросейке. Одна из последних работ Казакова – Павловская больница.

КАЛЛИКРАТ – древнегреческий архитектор сер. V в. до н. э. Работал в Афинах. Участвовал в создании так называемых длинных стен, в укреплении восточной части стен Акрополя; построил Парфенон и маленький

ионический храм Нике Аптерос на Акрополе.

КАМЕРОН Чарлз (1730-е гг. – 1812) – русский архитектор, представитель классицизма. Шотландец по происхождению. С 1779 работал в Петербурге, сначала в качестве придворного архитектора Екатерины II, в 1802–1805 как главный архитектор Адмиралтейской коллегии. Крупнейшее произведение К. – комплекс сооружений в Царском Селе: павильон «Агатовые комнаты» с «Холодными банями», в архитектуре которых широко использованы характерные мотивы римских терм; «Висячий сад» и «Камеронова галерея», где применен контраст массивных, монументальных форм цокольного этажа и легкой открытой галереи верхнего яруса.

К. строил дворец и парковые павильоны в Павловске, составляющие вместе с парком гармоничный архитектурный ансамбль. Особой изысканностью и утонченностью форм и декора, мастерским применением разнообразных материалов отличались созданные К. интерьеры – «Арабесковый зал», «Табакерка» Большого дворца в Пушкине, Греческий и Римский залы в Павловске и др. (разрушены в годы Великой Отечественной войны, восстановлены в 1945–69). К. построил также дворец Разумовского в Батурине на Украине.

КВАРЕНГИ Джакомо (1744–1817) – архитектор, представитель классицизма второй пол. XVIII – нач. XIX в. Наиболее значительной из работ было обновление церкви Санта-Сколастика в Субиако близ Рима, превращенной изнутри в один из первых в Италии храмов неоклассического типа. В 1780 прибыл в Москву, где занялся перестройкой Екатерининского дворца на Яузе (не сохранился). К наиболее значительным постройкам, возведенным по его проектам, принадлежат Английский дворец в Петергофе (разрушен в 1942), Академия наук, Ассигнационный банк, Эрмитажный театр, Екатерининский институт, Конногвардейский манеж, Смольный институт, деревянные Нарвские триумфальные ворота (в 1827–1834 перестроены в камне и металле В. П. Стасовым) в Петербурге, павильон «Концертный зал» и Александровский дворец в Царском Селе, торговые ряды на Красной площади (не сохранились), Старый Гостиный двор и Странно-приимный дом (совместно с Е. С. Назаровым; ныне институт имени Н. В. Склифосовского) в Москве. Под его руководством было создано немало проектов и для усадеб, а также провинциальных городов (к примеру, дом Денисьева в Курске; дом Сибирякова, или «Белый дом» в Иркутске).

КВАСОВ Андрей Васильевич (ок. 1720–1777) – русский архитектор середины XVIII в., представитель русского (елизаветинского) барокко, закончивший свой жизненный путь главным архитектором Малороссии.

При Елизавете Петровне работал с Растрелли и Чевакинским над возведением Екатерининского дворца в Царском Селе в качестве подмастерья. Курировал работы по внутренней отделке помещений. В XIX веке его столичные проекты – включая церковь Спаса на Сенной и дворец канцлера Бестужева на берегу Невы – приписывались более знаменитому Растрелли. Наиболее продуктивный период в жизни Квасова связан с работой на братьев Разумовских. Для Алексея он выстроил дворцы в Козельце, Гостилицах и (вероятно) Знаменке, а в 1748 г. отправился на Украину, где для К. Разумовского проектировал и застраивал новую столицу гетманства – Глухов. Он в совершенстве освоил формы украинского барокко, о чем свидетельствует такое его произведение, как собор Рождества Пресвятой Богородицы в Козельце.

КЕКУШЕВ Лев Николаевич (1862–1919) – московский архитектор нач. XX в., мастер стиля модерн. Окончил Институт гражданских инженеров в 1888 г. Ему принадлежат около 50 проектов, бóльшая часть которых была осуществлена. Среди них несколько особняков, доходные дома на Пречистенке (дом И. П. Исакова) и на Гоголевском бульваре (дом Богаровахи) и т. д. Его участие в проектировании гостиницы «Метрополь» (совместно с В. Валькоттом и А. Эрихсоном) весьма значительно и некоторыми исследователями оценивается как ведущее. В 1910-е работал менее интенсивно. В 1919 г. Кекушев расстрелян большевиками.

КЛЕНЦЕ Лео фон (1784–1864) – баварский архитектор, живописец, теоретик и историк архитектуры, мастер эклектики, ориентированной на классицизм и ренессанс. В 1808–1813 придворный архитектор в Касселе, с 1814 придворный королевский архитектор в Баварии. В 1839, в связи с заказом проекта здания Нового Эрмитажа, побывал в Санкт-Петербурге (позднее приезжал в Россию еще шесть раз). Строительство Нового Эрмитажа по рисункам и чертежам К. осуществили в 1840–1851 архитекторы В. П. Стасов и Н. Е. Ефимов. Рациональность плана и высокий уровень технического оборудования здания сочетаются с разнообразной отделкой интерьеров, стилизованных сообразно экспонируемому произведению искусства. По рисункам К. мастер Г. фон Гессе изготовил алтарный витраж в Исаакиевском соборе.

КОКОРИНОВ Александр Филиппович (29 июня (10 июля) 1726 – 10 (21) марта 1772) – русский архитектор. С 1740 г. учился в Тобольске, затем, приехав в Москву вместе с семьей архитектора И. Я. Бланка, продолжил обучение в архитектурной школе Д. В. Ухтомского. С 1754 г. жил в Санкт-Петербурге. С 1761 г. директор, с 1765 – профессор, а с 1769 – ректор Императорской академии художеств. Работы К. знаменуют переход от барокко к классицизму. Участвовал в проектировании и строительстве

здания Императорской академии художеств в Петербурге (совместно с Ж. Б. М. Валлен-Деламотом).

ЛЕ КОРБЮЗЬЕ (настоящее имя **Шарль Эдуар Жаннере-Гри**) (06.10.1887–27.08.1965) – французский архитектор швейцарского происхождения, пионер модернизма, представитель архитектуры интернационального стиля, художник и дизайнер.

Л. К. – один из наиболее значимых архитекторов XX в., его место в одном ряду с такими реформаторами архитектуры, как Ф. Ллойд Райт, В. Гропиус, Мисс ванн дер Роэ. Достиг известности благодаря своим постройкам, всегда самобытно оригинальным, а также талантливому перу писателя -публициста. Здания по его проектам можно обнаружить в разных странах – в Швейцарии, Франции, США , Аргентине, Японии и даже в России. Характерные признаки архитектуры Л. К. – объемы-блоки, поднятые над землей; свободно стоящие колонны под ними; плоские используемые крыши-террасы («сады на крыше»); «прозрачные», просматриваемые насквозь фасады («свободный фасад»); шероховатые неотделанные поверхности бетона; свободные пространства этажей («свободный план»). Бывшие некогда принадлежностью его личной архитектурной программы, сейчас все эти приемы стали привычными чертами современного строительства.

ЛЕВО Луи (ок. 1612 – 11.10.1670) – французский архитектор. Один из ведущих мастеров классицизма, с 1654 «первый архитектор короля». Сооружения Л. (отель Ламбер, обстройка квадратного двора Лувра, Коллеж четырех наций, Париже; дворец в Версале, замок-дворец Во-ле-Виконт (Иль-де-Франс)) отличаются строгой элегантностью, разнообразием планировки и пышностью отделки внутренних помещений. Работая в сотрудничестве с Ш. Лебреном и А. Ленотром, способствовал превращению традиционного типа аристократического замка в дворцово-парковый ансамбль.

ЛЕДУ Клод Никола (1736 – 19.11.1806) – французский архитектор.

В своих постройках (театр в Безансоне, Франш-Конте; заставы, т. н. «пропилеи Парижа», запроектировано 80, из 6 построенных сохранились 4) Л. противопоставлял изяществу французского классицизма формы, отмеченные аскетическим стереометризмом, подготавливая тем самым стиль ампира. В проекте г. Шо при соляных копиях (Франш-Конте, осуществлен частично) развил ренессансные идеи «идеального» города, впервые задумав

единый комплекс жилых, производственных и административных зданий. Увлекаясь изобразительностью в архитектуре, а также символизмом простейших геометрических форм, Л. стремился воплотить в некоторых своих проектах, несущих печать социального утопизма, идеалы Великой французской революции.

ЛЕНОТР Андре (12.3.1613–15.9.1700) – французский архитектор-паркостроитель. Сын главного садовника Тюильри – Ж. Ленотра. С 1657 «генеральный контролер строений» Людовика XIV. С 1653 руководил работами в парке Во-ле-Виконт, в 1660-х гг. – в королевских парках Сен-Жермен, Фонтенбло, Шантийи, Сен-Клу, Тюильри (Париж). В 1662, будучи в Англии, составил проекты Сент-Джеймс-парка (в Лондоне) и Гринвичского парка. Автор парков Версаля.

Л. развил принцип геометрической планировки и подстрижки насаждений, характерный для итальянских садов эпохи Возрождения. Сочетая рационализм классицизма с пространственным размахом барокко, Л. создал систему построения обширного регулярного («французского») парка, в котором расстилающийся перед дворцом партер с узорными газонами, зеркалами водоемов, фонтанами и четкая сеть прямых аллей завершаются далекими видовыми перспективами. Система Л. до середины XVIII в. была господствующей в европейском паркостроительстве.

ЛИДВАЛЬ Федор Иванович (Иоганн Фридрих) (1870–1945) – русский архитектор шведского подданства и происхождения.

Работы Л. стали играть значительную роль в архитектуре Санкт-Петербурга в 1900-е гг. В начале своего творчества он был типичным последователем господствовавшего в то время стиля модерн. Доходный дом, известный также как «Дом Лидваля», построенный архитектором по заказу матери, Иды-Амалии Лидваль, на Каменноостровском проспекте, одна из ранних его работ, обычно приводится в пример как образец жилого дома в этом стиле: готические окна, различная по фактуре и цвету отделка, обилие декоративных элементов.

В этом доме жил и сам архитектор до своей вынужденной эмиграции в 1918 г. В здании Азовско-Донского банка на Большой Морской уже видна свойственная Л. сдержанность, использование элементов классицизма (центр здания решен как портик с колоннами). Л. строил здания Азовско-Донского банка также и в других городах.

Начало 1910-х было временем наибольшего творческого расцвета архитектора. В эти годы он создает дом Нобеля на Лесном проспекте,

гостиницу «Астория» на Исаакиевской площади и Толстовский дом на Троицкой улице (ныне ул. Рубинштейна), другим фасадом выходящий на набережную Фонтанки.

ЛОВЕЙКО Иосиф Игнатьевич (1906–1996) – архитектор, градостроитель, народный архитектор СССР, член-корреспондент Академии художеств. Председатель правления Московского отделения Союза архитекторов.

Создал конкурсный проект здания Наркомтяжа на Красной площади, отличавшийся смелой масштабностью решения, оформил наружный павильон станции метро «Дзержинская» (ныне «Лубянка») выразительными монументальными входными арками (обе работы – совместно с Д. Ф. Фридманом). В 1935 участвовал в составлении Генерального плана Москвы. Вел строительство крупных жилых домов, отличавшихся монументальной уравновешенностью форм, торжественной представительностью фасадов, украшенных ордерными деталями, к созданию масштабных ансамблей в застройке Котельнической и Гончарной набережных. В к. 1940-х – нач. 1950-х гг. активно использовал образцы русского классицизма при строительстве крупных общественных сооружений (административное здание на улицах Герцена и Огарева, ныне Большая Никитская улица и Газетный переулок), с утяжеленным, порой перегруженным ордерным декором (гостиница «Советская» на Ленинградском проспекте с тщательной дорогостоящей внутренней отделкой).

С 1946 руководил планировочной мастерской Моссовета, в 1955–1961 главный архитектор Москвы. Участвовал в разработке типа высотных зданий (конкурсный проект Радиодома), использовал характерную для них масштабность, вертикализм, ритмику членения фасадов при застройке проспекта Мира крупными блоками 10-, 12-, 14-этажных домов. В середине 1950-х гг. руководил крупными градостроительными работами: проект застройки радиальной магистрали Каляевская улица (ныне Долгоруковская улица) – Дмитровское шоссе крупномасштабными жилыми домами; оформление площадей у станции метро «Новослободская» и у Савеловского вокзала). Создал ряд жилых массивов (Дегунино; Бибирево, с регулярной «строчной» и фронтальной застройкой вдоль улиц; Лианозово, с применением сгруппированных микрорайонов с точечным расположением внутри них жилых домов). По проектам Ловеико возведено несколько крупных общественных сооружений, отличающихся особым лаконизмом, лапидарной пластической выразительностью (кинотеатр «Ереван», Центр музыкальной культуры).

МАНСАР Франсуа (23.1.1598–23.9.1666) – французский архитектор. Перерабатывая традиции французского и отчасти итальянского ренессанса, М. закладывал основы классицизма XVII века. В работах М. (замок в Блуа;

дворец Мезон-Лаффит; в Париже – церковь Валь-де-Грас (строительство продолжил Ж. Лемерсье), отель Карнавале) пластическое богатство декора фасадов (с элементами барокко) сочетается с ясностью и простотой общей объемно-пространственной композиции, со строго регулярным построением плана.

МИКЕЛАНДЖЕЛО Буонарроти (1475–1564) – скульптор, живописец, архитектор и поэт, великий художник Высокого и Позднего Ренессанса. Учился во Флоренции. Работал во Флоренции, Болонье и Риме. В 1523–1534 гг. построил библиотеку Лауренциана, соседствующую с церковью Сан-Лоренцо во Флоренции. С 1546 г. Микеланджело возглавил строительство собора Святого Петра в Риме, начатое Д. Браманте и А. да Сангалло. В том же году начал работать над ансамблем Капитолия, центром светской администрации Рима. В 1560 г. Микеланджело проектировал капеллу Сфорца для римской церкви Санта-Мария Маджоре, осуществленную с отступлениями от проекта после смерти автора. Ни один из крупных проектов зодчего не получил завершения при его жизни. Но влияние Микеланджело было огромно. Статичному завершенному пространству Ренессанса художник противопоставил открытую динамичную систему, предвосхитившую пространственные эффекты барокко.

МНДОЯНЦ Ашот Ашотович (1919–1966) – советский архитектор. Автор ряда проектов (совместно с М. В. Посохиным), существенно изменивших облик Москвы.

Учился на архитектурном факультете Политехникума изобразительных искусств и в институте Инженеров гражданского и коммунального строительства в Одессе. В 1932–1935 работал в Батуми, занимая в 1934–1935 гг. должность главного архитектора родного города, а затем в Москве. В 1941 гг. принимал участие в строительстве оборонных сооружений под Москвой. В 1945 г. стал одним из авторов реконструкции бывшего дома московского генерал-губернатора на Тверской (тогда – Горького) улице. Наиболее известные работы Мндоянца выполнены вместе с М. В. Посохиным. Первым их совместным проектом стала перестройка здания бывшего дома Апраксина на Знаменке для наркомата обороны СССР.

МНЕСИКЛ – древнегреческий архитектор II половины V в. до н. э. Участвовал в сооружении ансамбля афинского Акрополя, построив монументальные входные ворота – Пропилеи, в которых два наружных дорических портика (один обращен к городу, другой – к Акрополю)

расположены на разных уровнях и связаны внутренней ионической колоннадой. В северном крыле Пропилеи находилась пинакотека.

МОНФЕРРАН Анри Луи Огюст Рикар де (23 января 1786 – 28 июня (10 июля) 1858) – архитектор. На русский манер его также называли Август Августович Монферран и Август (Августин) Антонович Монферран. В 1816 прибыл в Петербург и получил место архитектора при Кабинете Александра I. Первой его постройкой в российской столице был дом князя Лобанова-Ростовского на Адмиралтейском проспекте. Проект М. по перестройке Исаакиевского собора более других понравился Александру I, и он утвердил его 20 февраля 1818 г. Строительство велось в течение 40 лет, и было завершено уже во время правления Александра II.

Кроме постройки Исаакиевского собора, он оставил память о себе в России воздвижением в 1829 г. Александровской колонны в Санкт-Петербурге и поднятием из земли на прочный фундамент Царя-колокола в Москве в 1836 г. Последним произведением М. был проект петербургского монумента императора Николая I, который, однако, он не успел достроить и который был окончен архитектором Д. Е. Ефимовым.

Двум главным своим трудам – сооружению Исаакиевского собора и постановке Александровской колонны – М. посвятил сочинения: «Eglise cathédrale de Saint Isaac, de scription architecturale, pittoresque et historique de ce grand monument» и «Plan et détails du monument consacré à la mémoire de l'Empereur Alexandre».

НЕЕЛОВ Василий Иванович (1722–1782) – архитектор, представитель раннего классицизма и романтизма. Один из первых создателей пейзажных парков в России. Служил придворным архитектором Царского Села, состоял при Растрелли во время постройки Большого Екатерининского дворца. Автор альбомов планов и фасадов сооружений Царского Села («Нееловские альбомы»).

Учился у С. И. Чевакинского и М. Г. Земцова. С 1744 г. работал с ними и Растрелли в конторе строений Царского Села в звании секунд-майора. Под впечатлением паркостроения Англии, которую посетил в 1770, создал пейзажную часть Екатерининского парка с романтическими павильонами: Пирамида, неоготичные Адмиралтейство Эрмитажная кухня, «китайские» Малый и Большой капризы (вместе с И. Герардом), Мраморный (Палладиев, или Сибирский) мостик в духе Палладио.

НЕРВИ Пьер Луиджи – выдающийся итальянский инженер и архитектор, прозванный «поэтом железобетона». Изобрел и ввел в строительную практику армоцементные конструкции. Профессор Римского университета.

По окончании учебы инженерного факультета Болонского университета работал проектировщиком в конструкторском бюро «Общество железобетонных конструкций». В ходе Первой мировой войны 1915 по 1919 г. служил в военно-инженерных войсках. После окончания службы вернулся во флорентийское отделение «Общества железобетонных конструкций».

В 1928 г. Нерви создает фирму железобетонных конструкций «Инженеры Нерви и Неббиози» в Риме, просуществовавшую до 1932 г. В период с 1928 по 1932 г. при непосредственном участии Нерви создается ряд объектов в Риме, Неаполе, Бари, Лечче. Самым важным проектом этого периода жизни Нерви стал стадион Артемио Франки во Флоренции (аналитический функционализм). Строительство этого спортивного сооружения вместительностью 35 тыс. чел. принесло Нерви широкую известность в архитектурных и инженерных кругах Европы.

В 1932 г. Пьер Луиджи Нерви вместе с двоюродным братом основал новую фирму «Общество инженеров Нерви и Бартоли» в Риме. С 1935 г. исполнял заказы военно-морского министерства, проектируя ангары для самолетов в разных районах Италии. К концу войны все они были разрушены, однако именно в этом русле окончательно определился главный творческий дар Нерви – умение перекрывать огромные пролеты сводами из сборных бетонных элементов (никогда ранее не применявшихся с таким размахом), придавая итоговой композиции безупречное монументальное изящество. Изобрел для этого особо прочный армоцемент.

Выступил с предложением строительства из бетона, укрепленного стальными сетками, морских судов, яхт и даже авианосцев (созданы опытные образцы). В последние годы работал в соавторстве с другими архитекторами, включая своих сыновей. Автор книги «Строить правильно».

НЭШ Джон (1752–13.05.1835) – британский архитектор, крупнейший представитель британского ампира («регентский стиль»).

В 1811 г. получил от принца-регента (будущий король Георг IV) поручение разработать план застройки местности, позже получившей название Мерилен-парка. Составленный Н. план был реализован к 1818 г. Этот проект, в частности, включает в себя планировку и застройку Риджент-стрит, Риджентс-парка и прилегающих кварталов.

Став придворным архитектором, Н. спроектировал еще множество зданий и сооружений. По его проектам созданы Сент-Джеймс-парк, комплекс Трафальгарской площади, театр Хэймаркет, Мраморная арка. В 1815–1822 перестроил в восточном стиле Королевский павильон в Брайтоне. Также руководил реконструкцией Букингемского дворца, после которой этот дворец стал резиденцией королевской семьи.

ОРБЕ Франсуа д' (1634–1697) – французский архитектор. Один из любимых учеников Луи Лево. Среди его рисунков – церковь Колледжа Четырех Наций и много больших проектов для Луврского дворца и дворца Тюильри. В его заслуги также входят церковь и монастырь Капуцинов на Вандомской площади, церковь Prémontrés, церковь Красного Креста, входные ворота церкви Троицы на улице Сен-Дени. После смерти Луи Лево занял пост королевского архитектора при Людовике XIV.

ОРТА Виктор (06.01.1861–09.09.1947) – бельгийский архитектор, один из основателей стиля модерн (Art Nouveau) в архитектуре. Четыре брусельских дома работы Орта включены в список объектов всемирного наследия ЮНЕСКО. В 1885 Орта начал собственную практику с постройки трех частных домов, но затем предпочел работать над общественными зданиями. В 1892, под влиянием первых выставок арнуво, Орта перенес графику художников модерна – в камень, построив дом профессора Эдмона Тасселя. Дом Тасселя считается первой в мире постройкой в стиле модерн, вызвавшей массу подражаний. Находясь на вершине славы, Орта строит дом Отрик в Скарбеке, и вошедшие в список ЮНЕСКО брусельские дома ван Этвельде, Сольвей и свой собственный (ныне Музей Орта). Используя стальной каркас, Орта строит Народный Дом (снесен в 1950-е), постепенно отходя от модных, вычурных кривых раннего модерна к более рациональному, сдержанному стилю. Во время оккупации Бельгии немцами Орта жил в Великобритании и США. Вернувшись в Брюссель, продолжил активную практику. Построил Дворец искусств в Брюсселе и музей в Турне.

ПАЛЛАДИО Андреа [30.11.1508–19.8.1580] – итальянский архитектор. Сын каменщика. С 1524 занимался резьбой по камню в Виченце. Первое значительное произведение П. – так называемая Базилика в Виченце : П. обстроил дворец Раджоне XIII в. мраморной двухъярусной аркадой (начата в 1549), сочетающей римскую величавость с венецианской свободой и ритмическим богатством. Там же П. возвел многочисленные дворцы (палаццо: Тьене и Кьерикати), представляющие собой, как правило, кирпичные постройки с ордерным оштукатуренным фасадом.

Благодаря ордеру П. осмысляет стену не как аморфную массу кладки, а как тело, имеющее основание, среднюю несущую часть и завершение. С этим связано частое использование так называемого большого ордера, охватывающего несколько этажей. Концепция открытой архитектуры, гармонически сливающейся с окружающей средой, с особой силой проявилась в виллах П., проникнутых элегически-просветленным чувством природы (виллы: «Ротонда» близ Виченцы; Барбаро-Вольпи в Мазере близ Треviso).

В церковных зданиях, принадлежащих к позднему периоду его творчества (венецианские церкви: Сан-Джорджо Маджоре; Иль Реденторе), П., совмещая на фасаде большой ордер с малым, сумел органически соединить мотив античного храмового портика с базиликальным внутренним пространством, исполненным ясного покоя.

В театре Олимпико в Виченце, являющемся одним из первых театральных зданий нового времени, амфитеатр сопоставлен с оптически-иллюзорной сценой. П. прославился также трактатом «Четыре книги об архитектуре», где описал осуществленные и неосуществленные замыслы, изложил систему ордеров и реконструкции памятников античного зодчества (истолковав в ренессансном духе Витрувия); кроме того, П. опубликовал трактат «Римские древности» и «Комментарии к Юлию Цезарю». П. оказал огромное влияние на развитие европейского зодчества, вызвав к жизни течение в классицизме XVII–XVIII вв.

ПЕРРО Клод (25.09.1613–9.10.1688) – французский архитектор и ученый. Во вт. пол. 1660-х вошел в комиссию по проектированию восточного фасада Луврского дворца и при участии Лево и Лебрена составил план колоннады, получившей его имя. Работа П. оказала воздействие на некоторые проекты XIX–XX вв. (напр., на Метрополитен-музей в Нью-Йорке).

Помимо колоннады, П. стал автором здания Парижской обсерватории, не-скольких столичных церквей и триумфальной арки, разобранной в нач. XVIII в.

Кроме того, он работал в Версале и построил капеллу в замке Кольбера в Со. Как теоретик архитектуры Перро значим благодаря переводам Витрувия и книге о видах колонн.

ПОСОХИН Михаил Васильевич (1910–1989) – советский архитектор. Народный архитектор СССР. В Москве в 1935 г. его принял в свою мастерскую в Архитектурном институте А. В. Щусев. Здесь он познакомился с А. А. Мндоянцем, ставшим соавтором важнейших работ П. вплоть до своей смерти в 1966 г. В 1938 г. П. экстерном окончил Архитектурный институт.

Перестройка здания Министерства обороны СССР на Воздвиженке стала первой большой самостоятельной работой. За проект высотного здания на площади Восстания (Кудринской) архитектор получил в 1949 г. Сталинскую премию.

В конце 1950-х годов Посохин стал одним из первых архитекторов, активно применявших принципы сборного домостроения (каркасно-панельные дома на улице Куусинена). В 1960 г. стал главным архитектором Москвы и пробыл на этой должности до 1982 г., под его руководством разрабатывался новый генеральный план Москвы. Также являлся председателем Комитета по гражданскому строительству и архитектуре при Госстрое СССР и заместителем председателя Госстроя СССР (1963–1967).

Многие проекты Посохина подвергались большой критике. Самый спорный из них – застройка Нового Арбата, прозванного в народе «вставной челюстью Москвы» и «мишкиными книжками». При прокладке магистрали был уничтожен живописный исторический уголок Москвы Собачья площадь.

РАЙТ Франк Ллойд (8.6.1869–9.4.1959) – американский архитектор, основатель и ведущий мастер школы органической архитектуры. Законченного профессионального образования не получил. Работал в Чикаго у архитектора Дж. Л. Силеби и Л. Салливена, влияние которого на Р. было решающим. Однако уже в первых постройках Р. симметричные схемы учителя получают напряженно-экспрессивную романтическую трактовку (дом Чарнли в Чикаго). Романтические тенденции усиливаются у Р. после 1893, когда он работает самостоятельно, и особенно с 1900 – в его серии «домов прерий». Среди них выделяются дом Уиллитса в Хайленд-парке (штат Иллинойс) и дом Роби в Чикаго, в которых Р. под влиянием японской архитектуры впервые осуществляет идею единой системы «перетекающих» внутренних пространств.

Органичное включение архитектурных форм в ландшафт сочетается у Р. с раскрытием специфических свойств строительных материалов и конструкций. Эти идеи находят отражение и в более крупных сооружениях Р. начала XX в. (здание фирмы «Ларкин» в Буффало; отель «Империял» в Токио, разобран в 1960-е гг.).

В начале 20-х гг. Р. строит дома из бетонных блоков, ритмически членя их фасады с помощью многократного повтора стандартных элементов (дом Мил-ларда в Пасадене, штат Калифорния).

Программное произведение Р. периода 30-е гг. – дом Кауфмана («Дом над водопадом») в Бер-Ране (штат Пенсильвания), смело вынесенные консоли которого продолжают уступы скал над лесным ручьем. Опираясь на аналогии с природными формами, Р. создает «древopodobные» структуры

высотных зданий с бетонными «стволами», вмещающими вертикальные коммуникации, и расходящимися от них «ветвями» – консольными перекрытиями (лаборатория в Рейсине, штат Висконсин; «Башня Прайса» в Бартлсвилле, штат Оклахома). ряде сооружений 30–50-х гг. Р. стремится уйти от принципа прямоугольности и организует пространство на основе углов в 60° и 120°, круга и спирали («дом-соты» – дом Ханна в Пало-Альто, штат Калифорния). Завершение этой серии экспериментов – здание Музея Гуггенхайма в Нью-Йорке, где главный объем сформирован спиральным пандусом, охватывающим перекрытый прозрачным куполом световой дворик, и где цельности внутреннего пространства отвечает непрерывность «текучей» формы ограждения. Воззрения Р. как теоретика дезурбанизма получают выражение в его проекте «Бродэйкр-сити», предлагающем полное растворение городской застройки в ландшафте.

РАСТРЕЛЛИ Варфоломей Варфоломеевич (Бартоломео Франческо) [1700–1771] – русский архитектор, глава русского барокко середины XVIII в.

Итальянец по происхождению. В 1716 приехал с отцом в Петербург. Учился за границей (возможно, в Италии) между 1725–30. Мансардные, с крутыми изломами крыши (в т. н. третьем Зимнем дворце в Петербурге), рустика [во дворцах Бирона в Рундале и Митаве], подчеркнутые горизонтальность членений и плоскостность трактовки фасадов, их сдержанный декор свидетельствуют о близости ранних построек Р. к русской архитектуре 1-й четверти XVIII в. Новые качества в творчестве Р. сказались уже в первых крупных постройках 40-х гг. – деревянном Летнем дворце в Петербурге (не сохранился) и Андреевской церкви в Киеве (построена в 1748–67 архитектором И. Ф. Мичуриным).

В период строительства дворцов М. И. Воронцова и С. Г. Строганова в Петербурге завершилось формирование зрелого стиля Р. Перестроил также Большой (Екатерининский) дворец в Царском Селе.

Ликующей мощью и величием проникнуты и две поздние постройки Р. – Смольный монастырь и Зимний дворец в Петербурге, которые он задумал как грандиозные, замкнутые в себе городские ансамбли.

РЕН Кристофер (20.10.1632–25.2.1723) – английский архитектор и ученый. Между 1649 и 1653 изучал математику в Оксфордском университете. С 1657 профессор астрономии в Лондоне, с 1661 в Оксфорде. В 1681–83 президент Лондонского королевского общества. Обратившись с 1660-х гг. к архитектуре, стал крупнейшим представителем английского классицизма. Зодчий построил в Сити многочисленные жилые дома, а также церкви, отличающиеся необычайным разнообразием конструктивных и пространственных решений (церковь Сент-Мэри-ле-Боу).

Главное произведение Р. – собор святого Павла в Лондоне, являющийся самым большим протестантским храмом в мире и гармонично объединяющий в своей композиции осевую систему с центральнокупольной. Среди других лондонских построек Р. – величественные ансамбли госпиталей в Челси и Гринвиче. Много строил также в университетских городах (библиотека Тринити-колледжа в Кембридже).

РИНАЛЬДИ Антонио (ок. 1709 – 10 апреля 1794) – итальянский архитектор, работавший в России. Итальянец на русской службе. В 1752 г. был приглашен гетманом Малороссии графом К. Г. Разумовским на Украину. Работал в Киеве и Батурине, затем в Москве. С 1754 г. Р. становится архитектором так называемого «малого двора», как тогда именовалось ближайшее окружение наследника престола – будущего императора Петра III, по предложению которого он начинает работать Ораниенбауме.

С 1762 г. – придворный архитектор императрицы Екатерины II и, кроме того, ведущий архитектор Петербурга. К основным его работам относятся: дача Воронцова «Новознаменка» под Санкт-Петербургом; парк и дворцовые сооружения в Ораниенбауме, включая знаменитый Китайский дворец и Котельную горку; церковь Воскресения Христа в Печере; Гатчинский дворец; Мраморный дворец, Князь-Владимирский собор, Дом Мятлевых в Санкт-Петербурге и др.

В Царском Селе по проекту Р. в 1764–1775 гг. построены верстовые столбы. В Екатерининском парке: Орловские ворота (Гатчинские) (работы по сооружению под наблюдением И. Неелова); «Пьедестал мраморный» (Памятник Александру Дмитриевичу Ланскому); Грот (достройки и внутренняя отделка); Морейская колонна; Кагульский обелиск; Чесменская колонна. В Александровском парке: Китайский театр – проект середины 1770-х гг.

РОПЕТ Иван Павлович (настоящие фамилия, имя и отчество – **Петров Иван Николаевич**, 1845–1908) – русский архитектор, своими постройками, эскизами интерьеров и предметов декоративного искусства оказавший большое влияние на формирование «псевдорусского стиля» в архитектуре и искусстве. Представитель историзма, основоположник «ропетовского» направления в русском стиле (также иронически называлось «ропетовщиной»).

РОССИ Карл Иванович (1775–1849) – русский архитектор итальянского происхождения, автор многих зданий и архитектурных ансамблей в Петербурге и его окрестностях. В 1809 г. Р. занимается

перестройкой Путевого дворца Екатерины II в Твери. В 1815 г. возвращается в Санкт-Петербург. В 1816 он назначен членом Комитета строений и гидравлических работ. К ранним работам Р. в Петербурге и его окрестностях относятся реконструкция Аничкова дворца, ряд павильонов и библиотека в Павловском дворце, Елагин дворец с оранжереей и павильонами.

Выдающееся архитектурное и градостроительное мастерство Р. воплощено в ансамблях Михайловского дворца с прилегающими к нему садом и площадью, Дворцовой площади с грандиозным дугообразным зданием Главного Штаба и триумфальной аркой, Сенатской площади со зданиями Сената и Синода, Александринской площади со зданиями Александринского театра, нового корпуса Императорской публичной библиотеки и двумя однородными протяженными корпусами Театральной улицы (ныне улица зодчего Росси).

Одной из последних построек Р. была колокольня Юрьева монастыря близ Великого Новгорода.

РОЭ Мис ван дер Людвиг (27.3.1886–17.8.1969) – немецкий архитектор, с 1938 работал в США. В 20-е гг. – один из лидеров функционализма; в 50-е гг. выдвинул идею «универсальной архитектурной формы». Профессор образования не получил. В 1938–58 директор факультета архитектуры Иллинойского технологического института. В 10-е гг. работал в духе неоклассицизма (дом Перльса в Берлине). Для последующего творчества М. в. д. Р. решающее значение имело знакомство с произведениями Ф. Л. Райта и Х. П. Берлаге. В 1919–24 М. в. д. Р. выступил с серией экспериментальных проектов (в т. ч. стеклянных небоскребов), в которых подчеркнута четкость навесной конструкции сочетается с экспрессивной формой объемов. В 1926 создал в духе экспрессионизма памятник К. Либкнехту и Р. Люксембург в Берлине. В 1927 руководил Международной выставкой жилища в Штутгарте, где разработал генеральный план поселка Вейсенхоф. Созданный М. в. д. Р. рационалистический образец жилого дома со стальным каркасом и изменяемой внутренней планировкой послужил прототипом зданий, получивших в 30-е гг. распространение во многих странах. Работая в США, создал архитектурный комплекс Иллинойского технологического института в Чикаго. Идею «универсальной формы» (т. е. единого внутреннего пространства, дающего максимум возможностей для всех последующих изменений интерьера) впервые воплощает дом Фарнсуорт в Фокс-Ривер (штат Иллинойс). Тот же характер павильона с прямоугольным объемом, нерасчлененным внутренним пространством и наружным ограждением из стеклянных панелей имеет здание архитектурного факультета Технологического института, плоская плита покрытия которого подвешена к стальным рамным

конструкциям, выведенным наружу. Вариациями одной архитектурной темы являются жилые дома на Лейк-Шор-Драйв и на Коммонуэлс Променад в Чикаго, конторские здания Сигрем-билдинг в Нью-Йорке, Доминион-сен-тер в То-ронто (Канада). Последняя крупная постройка – Новая национальная художественная галерея в Западной Берлине – представляет собою призматический стеклянный объем на мощном цоколе, перекрытый ребристой стальной плитой.

В поисках форм, пригодных для любой специфической функции, М. в. д. Р. пришел к отрицанию тех прогрессивных функционалистских идей, которые развивал в 20-е гг. Свою эстетическую концепцию он связывал с философской школой неотомизма, в абстрактности простейших геометрических тел, ясности прямого угла, обнаженности конструкции, экономии выразительных средств (принцип «меньше – значит больше») он видел воплощение «абсолютной идеи», путь к созданию вечных эстетических ценностей. В 1950–60-е гг. оказал широкое влияние на архитекторов США и Западной Европы.

СААРИНЕН Ээро (20.08.1910–01.07.1961) – финский и американский архитектор и дизайнер мебели, получивший в 1940 г. американское гражданство и с тех пор работавший в США. Сын Элиеля Сааринена. Занимал доминирующее положение в американской архитектуре послевоенного времени. Уже в первом его крупном послевоенном проекте, техническом центре «Дженерал-Моторс» в Уоррене, наметился разрыв с прямолинейностью «интернационального стиля» Мисс ванн дер Роэ. С произведениями отца его сближали тяготение к индивидуализму, символизму и романтизму, уравниленность масс и чистота линий. Его аэропорты сравнивали с летящими птицами, стадионы – с восточными храмами. В поисках нового экспрессионизма С. провозгласил, что «в нашей деятельности за всякой логической целью кроется эмоциональная первопричина». Пропагандировал использование нетрадиционных материалов, таких как керамика и алюминий. Использовал перекрытия-оболочки: здание терминала в аэропорту Кеннеди, хоккейный стадион Йельского университета, главное здание аэропорта Вашингтона.

Основные работы – Смитсоновский институт в Вашингтоне, хоккейный каток Йельского университета, посольство США в Лондоне, аэропорт им. Даллеса близ Вашингтона. Способствовал продвижению карьеры таких видных архитекторов, как Йорн Утзон и Роберт Вентури.

САЛЛИВЕН Луис Генри (3.9.1856–14.4.1924) – американский архитектор и теоретик архитектуры, один из пионеров рационализма.

Законченного профессионального образования не получил. С 1875 работал в Чикаго (с 1879 – в мастерской инженера Д. Адлера, с 1881 – его компаньон). Первая большая совместная работа С. и Адлера – так называемый Аудиториум в Чикаго, театральный зал, заключенный в оболочку из 10-этажных корпусов отеля и конторских помещений. Под влиянием Г. Х. Ричардсона С. тяготел к сочетанию рациональной логики и романтической фантазии. Разрабатывая новый тип сооружения – высотное здание, С. выявлял эстетические принципы каркасной конструкции, стремился использовать новые пропорции и ритмику, продиктованные ячеистой структурой конторского здания (Уэйнрайт-билдинг в Сент-Луисе, штат Миссури; Гаранти-билдинг в Буффало; универсальный магазин Шлесинджера и Мейера, ныне здание фирмы «Карсон-Пирри-Скотт», в Чикаго). В 1896 С. опубликовал статью «Высотное конторское здание с художественной точки зрения» – первое изложение его теории рационалистической архитектуры. В 1901–02 С. создал большую часть своего литературного наследства, в т. ч. книгу «Беседы в детском саду». В 1918 С., не выдержавший конкуренции с коммерческими фирмами, был окончательно разорен. С. – среди пред-теч архитектуры XX в. В целом, во всем многообразии ее школ и течений. Так, созданная им концепция органической архитектуры была развита затем Ф. Л. Райтом. Творчество С., его афоризм «форму в архитектуре определяет функция» оказало значительное влияние на развитие европейского функционализма 1920-х гг.

САНСОВИНО Якопо (2.7.1486–27.11.1570) – итальянский архитектор и скульптор Высокого и Позднего Возрождения. Работал в Риме, Флоренции, в Венеции и Падуе (с 1529 главный архитектор Венецианской республики). Архитектурные произведения С. в Венеции [церковь Сан-Франческо делла Винья (фасад построен А. Палладио), библиотека Сан-Марко, Монетный двор (так называемый Дзекка), палаццо Корнер] отличаются сочностью профилей, богатством скульптурного, а иногда и живописного убранства, тонко подчиненного тектонике здания.

СТАРОВ Иван Егорович (1744–1808) родился в Москве в семье церков-нослужителя. В Академии художеств обучается архитектуре под руководством Ж.-Б. М. Валлен-Деламота и А. Ф. Кокоринова. В 1762 г. среди первого выпуска С. заканчивает Академию с золотой медалью. В 1771 г. С. выполняет проекты усадебных ансамблей – в Богородицке (для Екатерины II) и в Бобриках (для ее побочного сына). В 1773 г. им создается подмосковная усадьба Никольское-Гагарино. С 1772 по 1774 г. Старов является главным архитектором Комиссии окаменном строении Санкт-

Петербурга и Москвы, принимает деятельное участие в решении градостроительных проблем провинциальных русских городов.

В 1774–1780-х гг. по проектам С. в окрестностях Петербурга создаются три дворцовых усадьбы для Демидовых: на Петергофской дороге, в Тайцах и Сиворицах-Никольском. 1774–1794 гг. – самый плодотворный период творческой деятельности С.: в Александро-Невской лавре им был воздвигнут Свято-Троицкий собор, на берегу Невы – Таврический дворец. С. много работал для Г. А. Потёмкина, построив для него на правом берегу Невы усадьбу в Островках, летнюю резиденцию в Богоявленске (ныне – Жовтневое), дворец в Екате-ринославе (Днепропетровск). Среди лучших работ С. – ансамбль в Пелле на левом берегу Невы для Екатерины II. С. были выполнены генеральные планы застройки Николаева и Екатеринослава, а также доминирующих административных, общественных и культовых зданий.

СУФФЛО Жак-Жермен (22.07.1713– 29.08.1780) – французский архитектор, придавший архитектуре французского классицизма холодно-помпезный характер, предвещавший стиль ампир. Мастер смелых градостроительных реше-ний, наставник Баженова.

С. изучал архитектуру в Риме. После возвращения на родину построил госпиталь в Лионе. Затем в 1750 г. вновь уехал в Италию. Вернувшись во Францию, начал строительство своего наиболее известного проекта – здания Пантеона (тогда церковь Св. Женеьевы) в Париже, строительство происходило между 1757 и 1790 гг. Большой интерес представляет строение купола в этом великолепном сооружении. С. перестроил также ризницу и сокровищницу собора Нотр-Дам.

Опубликованная в 1841 г. работа С. о готической архитектуре реабилитировала это направление зодчества сначала во Франции, а затем и в других странах Европы.

В 1829 г. прах Ж.-Ж.Суффло был перезахоронен в Пантеоне.

ТАТЛИН Владимир Евграфович (28.12.1885–31.05.1953) – русский и советский живописец, график, дизайнер и художник театра. Видный деятель таких художественных направлений, как футуризм и конструктивизм.

Т. стал знаменит не столько живописью и контррельефами (которые некоторые искусствоведы считают продолжением разработок Пабло Пикассо), но в большей степени проектами, которые предназначались для реализации в жизнь, но не дошли до производства, так и оставшись идеями, которые продолжают фигурировать в виде реконструкций и эскизов до сих пор («Памятник III Ин-тернационалу», «Летатлин», «Нормаль-одежда»).

ТАУТ Бруно Юлиус Флориан (04.05.1880–24.12.1938) – немецкий архитектор и градостроитель.

Окончил строительное училище в Кенигсберге в 1902 г. и поступил в мастерскую известного архитектора югенд-стиля Бруно Меринга. С 1904 по 1908 Т. работал и учился у ведущего архитектора южно-немецкой школы Теодора Фишера в Штутгарте. Уже в 1909 Т. открывает совместно с Францом Хоффманом свою мастерскую. Он побеждает в различных конкурсах на градостроительные планы, его проекты высотных зданий привлекают внимание коллег и профессиональной прессы. Его «Город-сад Фалькенберг» взволновал умы современников выразительностью и красочностью решений фасадов. Для выставки Веркбунда в Кельне 1914 г. он создал проект павильона Стекольной промышленности, который был реализован и имел большой успех.

Во время Первой мировой войны Т. руководил строительством порохового завода в Бранденбурге. С 1923 г. занимал пост главного архитектора Берлина. В 1930 в свет вышла его книга «Современная архитектура».

В 1932 он едет в Москву, где ему предложили работу архитектора. Надежды Т. не осуществились, и он вернулся в нач. 1933 в Германию. Пришедшие к власти нацисты собирались арестовать архитектора, но он был вовремя предупрежден и успел бежать в Швейцарию. Оттуда он перебрался в Японию, где жил и работал до 1936 г. Затем преподавал в турецкой Академии художеств.

Умер он в 1938 г. в Анкаре.

ТОМА ДЕ ТОМОН Жан [1(12).4.1760–23.8(4.9).1813] – русский архитектор. Француз по происхождению. В своих произведениях Т. де Т. творчески перерабатывал приемы античного зодчества (преимущественно греческой архаики) на основе традиций русского классицизма. Для произведений Т. де Т. характерны подчеркнута укрупненные формы, придающие сооружениям мощь и монументальность, строгая простота объемно-пространственных решений, лаконизм декоративной обработки фасадов и интерьеров. Работы: амбары Сального буяна (не сохранились), Биржа в Петербурге; мавзолей в Павловске, Колонна Славы в Полтаве (бронза, гранит), госпиталь в Одессе, образцовые (типовые) проекты казенных и жилых зданий для городов России.

ТОН Константин Андреевич (1794–1881) – архитектор, создатель рус.-визант. стиля. В 1830–37 выстроил церковь Св. Екатерины близ Калинкина

моста (не сохр.) – первый пример русско-византийского стиля, ставшего вскоре официальным. В дальнейшем пользовался неизменным расположением Николая I, который поручил ему строительство воинских церквей в Санкт-Петербурге и пригородах. По проектам Т. сооружены Екатерининский собор в Царском Селе, Петропавловская церковь лейб-гвардейского уланского полка в Петергофе, Преображенская церковь лейб-гвардейского гренадерского полка, Благовещенская церковь лейб-гвардейского конного полка, церковь Св. Мирона лейб-гвардейского егерского полка ((почти все снесены в 1930-х гг.). Храмовые постройки Т. отличались стилистическим единством при разнообразии композиционных приемов, богатым убранством интерьеров. По проектам Т. сооружены также пристань «со сфинксами» на Б. Неве, серебристый иконостас для Казанского собора (не сохр.), первые в Санкт-Петербурге здания вокзалов: Николаевского (ныне Московский) и Царскосельского (ныне Витебский). Т. много строил в Москве и провинции, его образцовые чертежи храмов широко использовались по всей России.

ТРЕЗИНИ Доменико Андреа [ок. 1670 – 19.2(2.3).1734] – русский архитектор и инженер. Швейцарец по происхождению. С 1703 работал в России. По проектам Т. заложены Кронштадт и Александро-Невская лавра, выполнена часть планировки Васильевского острова в Санкт-Петербурге, там же выстроены Летний дворец Петра I, Петровские ворота и Петропавловский собор Петропавловской крепости [высокая, со шпилем колокольня собора (первоначальная высота 106 м) стала одной из основных высотных градостроительных доминант Санкт-Петербурга], здание 12 коллегий (ныне университет). Т. по указанию Петра I составил «образцовые» (типовые) проекты жилых домов для различных слоев населения. Постройки Т. отличаются четкостью планов, скромным декоративным убранством, сочетанием строгих ордерных элементов с барочными деталями.

ФЕЛЬТЕН Юрий Матвеевич (Георг Фридрих) (1730–1801).

В 1760–1770 по проектам и с участием Ф. в центре Петербурга возводится ряд строений: Малый Эрмитаж и Старый Эрмитаж; переходная арка-галерея над Зимней канавкой; гранитная набережная Невы и Невская ограда Летнего сада; дома вдоль западной части Дворцовой площади; постамент «Медного всадника»; Чесменский дворец и Чесменская церковь; здание Александровского института (Училище для мещанских девиц), лютеранская церковь св. Анны, лютеранская церковь св. Екатерины (Васильевский остров), церковь во имя Рождества Иоанна Предтечи на Каменном острове, Армяно-григорианская церковь и дома при ней (Невский

пр.). К лучшим интерьерам раннего классицизма относятся созданные Ф. в Большом Петергофском дворце три зала – Чесменский, Столовый и Тронный. В Царском Селе Ф. построил Zubовский корпус Екатерининского дворца, Башню-руину, Скрипучую беседку. По проектам Ф. строились сооружения в Москве и в других местах. Так, в Ропше по его проекту в 1788–1794 была построена Бумажная фабрика, являющаяся редким памятником промышленной архитектуры конца XVIII в.

В 1783г., отмечая художественные достоинства произведений Ф., Французский Королевский институт избрал его своим членом-корреспондентом. В 1785г. Ф. утвердили адъюнкт-ректором, а в 1789 он стал директором Академии художеств; эту должность он исполнял в течение пяти лет. Ф. занял достойное место в истории русской архитектуры как мастер, преодолевший эстетические воззрения барокко и утверждавший принципы классицизма в произведениях высокого художественного уровня.

ФОСТЕР Норман (род. 01.06.1935). В 21 год поступил в Школу архитекторов Манчестерского университета, после ее окончания выиграл стипендию на обучение в Йельском университете в США, где он познакомился с Ричардом Роджерсом. В 1963 Норман Фостер вернулся в Англию и основал вместе с Роджерсом и их женами – Венди Фостер и Сью Роджерс – мастерскую «Team 4».

В 1967 он открыл собственную архитектурную фирму – Foster Associates (позднее переименованную в «Foster and partners»). В 1968–1983 гг. он сотрудничал с Бакминстером Фуллером в работе над рядом проектов. получил Золотую медаль RIBA в 1983 и аналогичную награду AIA в 1994, В 1990 стал баронетом, а в 1999 – пожизненным пэром с титулом «Baron Foster of Thames Bank». В том же году он стал лауреатом Притцкеровской премии.

ФРЯЗИН Марко (ошибочно Руффо) – итальянский архитектор XV в.

В Москве работал по приглашению великого князя Ивана III. В 1486–87 «свершил» Беклемишевскую башню Кремля, в 1487–91 заложил «полату велику» на дворе великого князя, «где терем стоял». В 1491 вместе с Пьетро Антонио Солари закончил «большую полату князя великого каменную на площади» (Грановитую палату) и принял участие в закладке Фроловской (Спасской) и Никольской башен Кремля.

ФЬОРАВАНТИ Аристотель (ок. 1420–1486) – итальянский инженер и архитектор, сын архитектора Фьораванте Фьораванти, работал в основном в Болоньи до 1473 г. Приобрел известность работами по выправлению и передвижке каменных сооружений в городах Италии. В 1475 приехал в Москву по приглашению Ивана III, где возвел Успенский собор (1475–1479) – новый главный храм Русского государства. В его архитектуре органически

соединились рациональные черты итальянского Ренессанса с обобщенной и идеализированной русской традицией. Фьораванти оказал значительное влияние на развитие русской строительной техники.

ЧЕВАКИНСКИЙ Савва Иванович (1709 – между 1774 и 1780; по другим данным – 1783) – русский архитектор, представитель стиля барокко.

В 1739 начал самостоятельную творческую деятельность. В 1741–1767 – главный архитектор Адмиралтейств-коллегии. В 1745–1760 был архитектором Царского Села, руководил работами по реконструкции дворцово-паркового ансамбля. Здесь Ч. возвел по своим проектам два корпуса (церковный и зал), соединенными галереями с центральной частью дворца, павильон «Монбизу», дома для дворцовых служащих, участвовал в создании павильона «Эрмитаж». Крупнейшей постройкой Ч. в Петербурге является Никольский морской собор с отдельно стоящей ярусной колокольней. Им же перестроено здание Кунсткамеры. Ч. также созданы дома-особняки: Шереметевых на Фонтанке (совместно с Ф. С. Аргуновым) и Шувалова на углу Малой Садовой и Итальянской.

ЧЕЧУЛИН Дмитрий Николаевич (09(22).08.1901–29.10.1981) – советский архитектор. Народный архитектор СССР. Лауреат трех Сталинских премий.

Окончил архитектурный факультет московского Вхутеина, а также Институт аспирантуры Академии архитектуры СССР. Ученик А. В. Щусева.

Преподавал в МВПХУ. Участвовал в конкурсе на проект Дворца Советов (первая премия, совместно с А. Ф. Жуковым).

В 1945–1949 гг. – главный архитектор г. Москвы, участвовал в разработке генерального плана реконструкции столицы. Активный участник осуществления плана реконструкции Москвы. Был склонен к крупномасштабному мышлению. Автор крупных архитектурных ансамблей. Его перу принадлежит около 40 книг, брошюр, монографий и статей по вопросам архитектуры, градостроения и проектного дела.

ЧУМИ Бернар (25.01.1944) – архитектор, писатель, педагог, чье имя обычно связывают с деконструктивизмом. Имея франко-швейцарское происхождение, работает и живет в Нью-Йорке и Париже. Учился в Париже и Швейцарской высшей технической школе Цюриха, где и получил степень по архитектуре в 1969 г. Преподавал в Великобритании и США.

На протяжении всей своей карьеры архитектора, теоретика, преподавателя Ч. давал собственную оценку роли архитектуры в

осуществлении личной и политической свободы. С 1970-х гг. Ч. утверждал, что не существует установленных отношений между архитектурной формой и событиями, происходящими внутри нее. Этические и политические императивы, наполняющие его работу, подчеркивают установление проактивной архитектуры, организующей баланс сил посредством программных и пространственных приемов. Согласно теории Ч., роль архитектуры заключается не в том, чтобы выражать существующую социальную структуру, а в том, чтобы действовать в качестве средства, которое подвергает сомнению эту структуру и пересматривает ее.

В 1978 г. он опубликовал эссе под названием «Удовольствие от архитектуры», в котором использовал секс как описательную аналогию для архитектуры. В нем Ч. утверждает, что архитектура по своей природе принципиально бесполезна, отделяя ее от «здания». Ч. требует прославления архитектурной бесполезности, в которой хаос чувственности и порядок непорочности сочетаются, формируя структуры, пробуждающие пространство, в котором они построены. Чуми проводит различие между формированием знания и знанием формы, утверждая, что архитектурой слишком часто пренебрегают в качестве второго, в то время как ее часто можно использовать в качестве первого. Эта статья дала имя последующей серии работ, посвященных так называемым пределам архитектуры.

Первой заметной публичной работой Ч. стал проект-победитель для парижского конкурса на проект парка «Ла Виллет» в 1982 г.

ШАЛЬГРЕН Жан Франсуа (1739–21.1.1811) – французский архитектор. Учился у Дж. Н. Сервандони и Л. П. Моро-Депру; был в Риме. Выстроил в Париже в стиле классицизма XVIII в. ряд особняков и церковь Сен-Филипп-дю-Руль. Важнейшее произведение Ш. – триумфальная арка на площади Звезды (ныне площадь де Голля) в Париже; здесь зодчий, отказавшись от непосредственного копирования античных памятников, создал самобытную композицию в виде прямоугольного массива, прорезанного грандиозным проемом.

ШЕРВУД Владимир Осипович (1833–1897) – архитектор, скульптор, живописец, философ, теоретик архитектуры.

В 1873 он был привлечен к работе над проектом здания Исторического музея. Уже в н. 1874 Ш. составил первый проект здания музея, который первоначально д.б. размещаться вдоль кремлевской стены м. Спасской и Никольской башнями. В результате переработки нескольких вариантов проекта Ш., используя мотивы древнего зодчества, смог добиться органического вхождения здания музея с его многочисленными

островерхими башнями и высокими фигурными кровлями в ансамбль Красной площади.

В оформлении фасадов он использовал мотивы убранства памятников русского национального зодчества XVI–XVII вв. Ш. предполагал покрытие наружных стен музея сплошной полихромной керамической облицовкой. Внутренняя планировка и оформление интерьеров должны были по идее автора проекта «дать ясное, наглядное представление об историческом развитии России». По собственной инициативе Ш. выполнил проекты интерьеров Парадных Сеней и будущих экспозиционных залов, при отделке которых предполагал широко использовать произведения современного изобразительного искусства – фресковую живопись и скульптуру. В 1895 была опубликована теоретическая работа Ш. «Живопись, архитектура, и орнаментика». Скульптурные работы мастера: памятник героям Плевны у Ильинских ворот, памятник Пирогову Н. И. у клиник, носящих его имя. Ш. был основателем династии архитектором.

ШЕХТЕЛЬ Фёдор Осипович (1859–1926) – архитектор, живописец, график, сценограф, крупнейший мастер стиля модерн в России. В 1876–1877 гг. учился в Московском училище живописи, ваяния и зодчества, где затем преподавал в 1918–1926 гг. Право на самостоятельное проектирование получил только в 1893 г., строя неоготический особняк З. Г. Морозовой на Спиридоновке в Москве, где широко использованы витражи и живописные панно М. А. Врубеля. Характерную для модерна игру орнаментально-символических форм Ш. воплотил в особняке Рябушинского на Малой Никитской улице (1900 г.). В здании Ярославского вокзала в Москве (1902–1904 гг.) зодчий использовал образы национальной истории. Шехтель реконструировал интерьеры МХАТа, строил доходные дома и особняки в Москве и других городах, павильон на Международной выставке в Глазго и пр.

ШТАКЕНШНЕЙДЕР Андрей Иванович (1802–1865). Привлечен О. Монферраном к работам в Зимнем дворце. С 1831 г. строил по частным заказам. В 1834 г. Ш. получил звание академика. С 1848 г. – архитектор императорского двора. Работал в Санкт-Петербурге, Царском Селе, Петергофе, Москве, Крыму. Дом Ш. в Санкт-Петербурге на Миллионной улице был центром культурной и общественной жизни художественной интеллигенции столицы.

Основные работы в Санкт-Петербурге: Мариинский, Ново-Михайловский и Николаевский дворцы, дворец Белосельских-Белозерских и ряд частных особняков, в том числе собственный дом на Миллионной улице, интерьеры в Зимнем и Аничковом дворцах, Старом Эрмитаже.

В Царском Селе в середине 1850–1860-х гг. Ш. оформляет некоторые интерьеры Большого (Екатерининского) дворца (подбор плафонов в залы,

пострадавшие от пожара) совместно с архитектором И. Монигетти. В Александровском дворце в Царском Селе в 1844–1845 гг. по рисункам Ш. производились росписи плафонов и переделывалось убранство некоторых комнат на половине императора Николая I и его супруги Александры Федоровны.

ШТЕЙНДЛЬ Имре (29.10.1839–31.08.1902) – венгерский архитектор. Получил образование в Техническом университете в Будапеште и венской Академии художеств. Член Венгерской академии наук. Специализировался на готической архитектуре и широко использовал свои познания в собственных работах, в частности, в проекте здания венгерского парламента. По проекту Ш. в 1870–1875 гг. была построена Новая ратуша объединенного Будапешта.

ЩУКО Владимир Алексеевич (5 июля 1878 – 17 января 1939) – российский, советский архитектор, художник театра, просветитель. Видный мастер петербургской неоклассики 1910-х гг. В советское время, в соавторстве с В. Г. Гельфрейхом – проектировщик нового здания Библиотеки имени Ленина и нереализованного проекта Дворца Советов в Москве; один из создателей сталинской архитектуры.

ЩУСЕВ Алексей Викторович [26.9(8.10).1873–24.5.1949] – советский архитектор, заслуженный архитектор СССР, академик АН СССР. В ранних произведениях творчески перерабатывал наследие древнерусского зодчества: реконструкция церкви Василия в Овруче, Марфо-Марьянская обитель, комплекс Казанского вокзала в Москве и др. Особенно многообразно творчество Щ. в советское время.

Щ. принимал участие в разработке плана реконструкции Москвы, был главным архитектором Всероссийского с.- х. и кустарно-промышленной выставки в Москве. Под некоторым влиянием конструктивизма созданы произведения в 20-х гг.: НИИ курортологии и физиотерапии в Сочи, здание Наркомзема в Москве. Величайшим творческим достижением зодчего является Мавзолей В. И. Ленина в Москве. Мавзолей был спроектирован в очень короткие сроки, и в 1924 завершилось строительство деревянного сооружения, замененного в 1930 аналогичным по своим композиционным особенностям гранитным монументальным сооружением.

С использованием элементов классической архитектуры выстроены здание гостиницы «Москва» (с соавторами), Москворецкий мост, административное здание на пл. Дзержинского – все в Москве, и др.; мотивы грузинского национального зодчества применены в здании филиала Института марксизма-ленинизма при ЦК КПСС в Тбилиси; узбекского – в

здании Большого театра оперы и балета им. А. Навои в Ташкенте; элементы русского зодчества XVII в. – в оформлении станции московского метрополитена «Комсомольская-кольцевая». Значительное место в деятельности Щ. занимают градостроитель-ные работы: проекты восстановления городов, разрушенных в годы Великой Отечественной войны, – Истры, Новгорода, Кишинева.

ЭНДЕЛЬ Август (12.04.1871–15.04.1925) – немецкий архитектор стиля модерн (нем. *Jugendstil*, *югендштил*).

Известность к Э. пришла в первую очередь как к создателю богато украшенного цветным стеклом фасада фотоателье Эльвира в Мюнхене. Впрочем, в 1937 г. «югендштильный» дракон на здании работы Э. был национал-социалистами разбит, а само здание в 1944 г. было разрушено бомбардировкой.

В 1911–1912 гг. архитектор проектирует и строит ипподром в берлинском районе Мариендорф. С 1918 г. Э. становится директором Государственной Академии искусств и ремесел в Бреслау.

Э. был известен также как издатель художественного журнала «Пан».

В своих многочисленных статьях по культурологии и психологии искусства он формулирует свое видение культуры в общем смысле и архитектуры в частности в наступающем XX столетии (книга «Красота большого города» и др.).