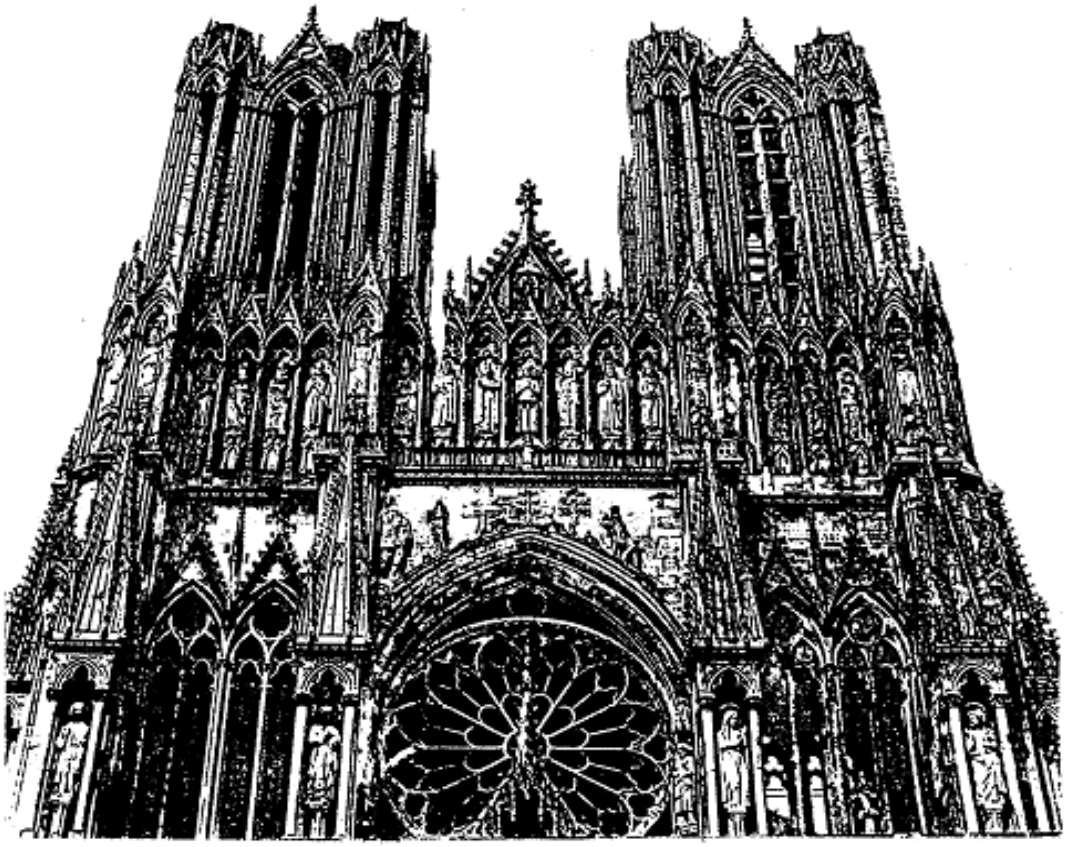
View metadata, citation and similar papers at core.ac.uk
brought to you by CORE

В.О. Кодін, П.В.Панов

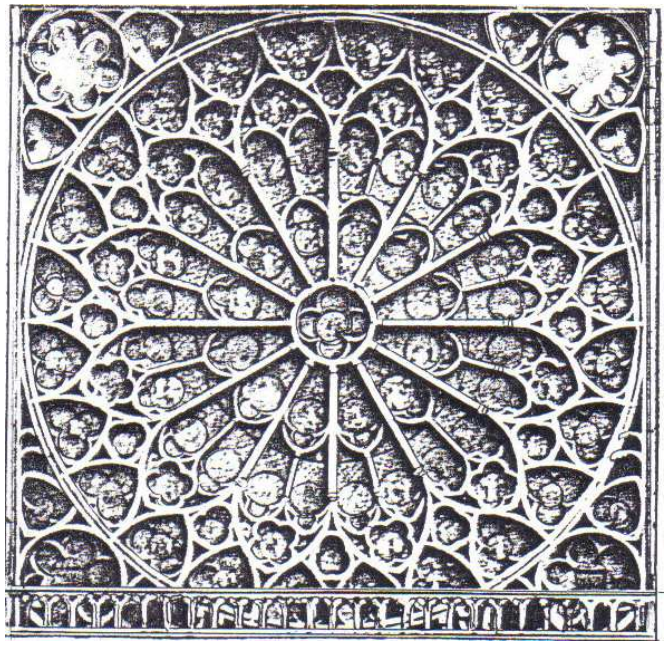
Архітектура та містобудування Західної Європи і Візантії III – XV століть



Міністерство освіти і науки України
Харківська національна академія міського господарства
В.О. Кодін, П.В.Панов

Архітектура та містобудування Західної Європи і Візантії III – XV століть

Рекомендовано Міністерством освіти і науки України як навчальний посібник для студентів архітектурних спеціальностей



Харків – ХНАМГ - 2008

УДК 72.03

В.О. Кодін, П.В.Панов Архітектура та містобудування Західної Європи і Візантії III – XV століть, - 249 ст.

Надано гриф Міністерства освіти і науки України, рішення № 1.4/18-Г-171 від 23.01.2008 р.

В посібнику висвітлюється розвиток архітектури та містобудування в середньовічній Західній Європі та Візантійській імперії. Розглядаються закономірності та особливості формування стильових напрямів у західноєвропейському зодчестві ранньохристиянської доби, періодів романіки та готики. Детально аналізується процес формування візантійських архітектурно-художніх шкіл.

Посібник призначений для вивчення курсу «Історія мистецтв, архітектури та містобудування» студентами професійного напрямку «Архітектура».

Іл. –707 бібліограф 30 назв.

ISBN 966-695-096-0

Схвалено Вченою радою Харківської національної академії міського господарства. Протокол № 11 від 30 серпня 2007 року

Рецензенти:

В.П.Мироненко – доктор архітектури, професор, завідувач кафедри дизайну міського середовища Харківського технічного університету будівництва і архітектури;

В.М.Вадимов – доктор архітектури, професор Полтавського технічного університету імені Ю.В.Кондратюка;

Бачинська Л.Г. – кандидат архітектури, професор кафедри основ архітектури та архітектурного проектування Київського національного університету будівництва та архітектури

ISBN 966-695-096-0

© В.О.Кодін, П.В.Панов, 2008

© В.О.Кодін, художнє оформлення, 2008

Зміст

Вступ…….....4

Розділ 1. Архітектура Західної Європи ранньохристиянського та дороманського періоду (III –X століття).....7

Розділ 2. Архітектура та містобудування Візантії (IV – XV століття).....26

Розділ 3. Архітектура Західної Європи романського періоду (XI – XII століття)….....49

Розділ 4. Готика і готичні собори Франції (XIII – XIVстоліття).....89

Розділ 5. Архітектура готичного періоду в Німеччині, Англії, Італії……..…....140

Розділ 6. Середньовічні замки Західної Європи (X – XV століття)..…….. …… …...180

Розділ 7. Середньовічні міста Західної Європи (X-XVстоліття)...…….203

Рекомендована література .....……...……...240

Предметний показчик……...…….….242

Словник-глосарій……..…….….244

Книга присвячується вісімдесятиріччю з дня заснування Харківської національної академії міського господарства

Вступ

Для формування творчої особистості фахівця-архітектора необхідне глибоке пізнання студентами художньої та будівельної культури минулого, традицій і закономірностей розвитку світової архітектури. Освітньо-професійною програмою підготовки бакалаврів напрямку 6.060102– «Архітектура» передбачено міждисциплінарний блок «Історія мистецтв, архітектури та містобудування», що забезпечує засвоєння студентами знань щодо архітектурно-художніх досягнень людства на протязі багатовікової історії. Цей курс об'єднав дисципліни професійного напрямку – «Історія архітектури та містобудування» та «Історія мистецтв – образотворче мистецтво, декоративне мистецтво, архітектура».

Курс «Історія мистецтв, архітектури та містобудування» викладається впродовж восьми семестрів і тісно пов'язаний з такими нормативними дисциплінами, як «Архітектурне проектування», «Теоретичні та методичні основи архітектурного проектування», «Композиція».

Даний навчальний посібник охоплює розділи, присвячені становленню європейської архітектури, які вивчаються на 1 курсі, а тому є базовими для названих вище дисциплін.

Зміст і структура навчального посібника визначаються метою та завданням викладання блоку дисциплін «Історія архітектури та містобудування».

Головною метою курсу є здобуття студентами знань з історії світового та вітчизняного мистецтва, архітектури та містобудування, опанування методами аналізу історичних пам'яток. Відповідно до сформульованої мети найважливішими при вивченні даної дисципліни є такі завдання:

- виявлення причин виникнення тих чи інших планувань архітектурних та художніх прийомів;
- визначення композиційних особливостей певних типів будівель і споруд у різні історичні періоди;
- виявлення закономірностей архітектурно-художньої виразності пам'яток архітектури та мистецтва;
- розпізнавання художніх стилів в архітектурі та мистецтві;

- визначення особливостей планування історичних населених міст, стильових ознак, композиційної, архітектурної та образної структури їх забудови;
- визначення впливу творчого спадку середньовічної архітектури та містобудування на сучасну проектну практику.

Оскільки образотворче мистецтво середньовіччя було невід'ємною частиною архітектурних споруд, у книзі велика увага приділяється розвитку скульптури, живопису, мозаїки та вітражу.

Перший розділ посібника присвячений архітектурі та художньому мистецтву Західної Європи в ранньохристиянський та дороманський періоди (III – X століття). В розділі подається аналіз різних типологічних груп архітектурних об'єктів (храмів, палацових та оборонних споруд), а також викладаються закономірності їх формування та розвитку. Висвітлюються зародження та розвиток базилікального та центричного типів сакральних споруд, архітектурно-художні та конструктивні прийоми ранньохристиянського зодчества. Крім того, детально висвітлюється процес зародження та розвитку християнської художньої культури.

В другому розділі викладені матеріали з історії архітектури та містобудування Візантійської імперії, виявлені передумови формування східно-римської естетики, досліджений генезис художніх форм візантійської архітектури на протязі IV – XV століть. Простежуєтьтся формування характерних типів просторових рішень візантійських храмів – купольних базилік та купольних церков з хрещатим планом, генезис склепінчастих конструкцій у візантійській архітектурі. Особлива увага привернута до мистецтва мозаїки, яке досягло найвищого розквіту в художньому оздобленні інтер'єрів візантійських храмів.

У третьому розділі посібника проведений детальний історико-генетичний аналіз розвитку художніх засобів романської архітектури (XI – XII століть). Акцентована увага як на загальноєвропейських рисах романського стилю, так і на особливостях окремих національних художніх традицій. Досліджені основні етапи розвитку архітектурно-планувальної організації та художнього оздоблення романських будівель.

Четвертий та п'ятий розділи присвячені готичній архітектурі Франції, Німеччини, Англії, Італії та інших країн Західної Європи. При цьому особлива увага приділяється дослідженню християнських храмів, в архітектурі яких найбільш сконцентровані найвищі досягнення західноєвропейських національних художніх культур XIII – XV століть.

У шостому розділі детально досліджуються функціональна, просторово-планувальна та архітектурно-художня організація середньовічних замків Західної Європи в залежності від географічного положення, ландшафтних особливостей, національниих традицій, розташування відносно міст. Розкривається їх активна містоформуюча роль.

Сьомий розділ присвячений функціональній та архітектурно-планувальній побудові середньовічних міст Англії, Франції, Італії, Германії. Викладені особливості архітектури окремих складових забудови історичних міст Західної Європи.

Навчальний посібник розрахований на послідовне ознайомлення студентів з найбільш визначними пам'ятками архітектури Середньовіччя. При цьому особлива увага приділяється планувальному, конструктивному та

архітектурно-художньому вирішенню пам'яток середньовічного зодчества. Виявляються закономірності формування архітектурних стилів у залежності від суспільно-політичних, економічних та природнокліматичних умов, національно-художніх особливостей різних країн та інших аспектів. Значне місце відведене питанням взаємовпливу зодчества різних країн та культур як умови розвитку і збагачення архітектурно-художнього надбання кожної з них. Усі пам'ятки, що підлягають аналізу, представлені на рисунках, яких у посібнику близько 700. Ілюстрації розташовані таким чином, що читач може самостійно простежити закономірності розвитку різних типів будівель та споруд, їх архітектурно-художні й конструктивні особливості. Можна також провести порівняльний аналіз відповідних типів будівель у різних країнах, виявити вплив художніх культур і т.ін.

Для самоконтролю одержаних під час роботи з посібником знань у кінці кожного розділу вміщені контрольні запитання, що охоплюють основні аспекти теми, та надається список рекомендованої для самостійної роботи наукової і методичної літератури.

Короткий словник-глосарій, що приведений в кінці, сприяє самостійному засвоєнню студентами понятійно-термінологічної бази відносно до висвітленої в даному посібнику тематики.

Розділ 1. АРХІТЕКТУРА РАННЬОХРИСТИЯНСЬКОГО ТА ДОРОМАНСЬКОГО ПЕРІОДІВ (III – X століття)

III – X століття нової ери в історії – кінець Давнього світу та період раннього Середньовіччя. Цей час позначився Великим переселенням народів і розпадом Римської імперії (395 р.) з утворенням Західної та Східної імперії (Візантії).

Непродуктивна рабська праця, повстання племен на завойованих територіях, розлад економіки, необхідність утримувати армію на периферійних землях, війни з варварами, нашестя готів та вандалів призвели до остаточного краху (у 476 році) Західної Римської імперії. На її уламках утворюється, зокрема, у 493 році королівство остготів, керманич якого на ім'я Теодоріх прагне відродити велич колишньої Імперії. В Європі виникають перші значні держави: Франкське та англосаксонські королівства (серед яких – Ессекс, Суссекс, Мерсія, Нортумбрія) та інші. У VIII – IX століттях постає Франкська імперія Карла Великого. У IX – X століттях вона розвалюється, з'являються королівства, які згодом започаткували сучасні Англію, Францію, Німеччину, Польщу, Угорщину…

Водночас III – X століття є також періодом поширення та посилення християнської релігії, яка значною мірою сприяла зміцненню феодальних держав Європи та розвиткові культури Середньовіччя.

Основними віхами становлення християнства як світової релігії були припинення гонінь на християн, визнання християнства рівноправним з язичницькими релігіями (Міланський едикт 313 року) та оголошення християнства державною релігією Римської імперії (394 рік). Протягом подальших століть воно стає єдиною панівною релігією в усіх європейських країнах. А в 1054 році відбувається його розкол на східну і західну церкви, викликаний претензіями Папи Римського на верховну владу в усій християнській церкві.

Під час гонінь християни намагалися не привертати до себе уваги, до того ж тоді в них не було особливої потреби в будівлях для відправлення богослужінь: для перших християн Церквою була не будівля, а організована громада вірних – собор (грецькою – "еклесіа"). Християни збиралися таємно в будинках братів по вірі, збирали пожертви для тих з них, хто потребував підтримки, брали участь у "Таїнстві Причастя" (споживання хліба і вина на згадку Таємної Вечері, що її Христос відбув із своїми учнями в переддень страти): в цей час, за переконаннями вірних, Сам Христос перебуває серед них. До Таїнства Причастя допускалися лише посвячені – ті, хто прийняв Таїнство Хрещення.

Окрім втаємничених приватних будинків, першими місцями християнських богослужінь були також катакомби – лабіринти підземних штучних печер, створених для поховання мертвих. На той час існувало три способи поховання: спалювання, закопування в землю та підземний. Спалювання тіл суперечило християнській ідеї воскресіння, а закопувати небіжчика в землю і ставити на

могилі християнські символи означало віддати себе і своїх родичів на поталу гнобителям. І хоча повага до могил, якої вимагали язичницькі закони, надавала певного захисту християнським небіжчикам, наземні кладовища того часу збереглися далеко не в тій кількості і були не настільки поширені географічно, як підземні, котрим перші християни надавали очевидну перевагу.

Підземні поховальні комплекси збереглись у Римі, в Неаполі, на Сицилії, на Мальті, на Балканах та у Сирії, на елліністичному Сході, в Олександрії, Одесі, Керчі… Подекуди вони утворюють справжні багатоярусні підземні міста, “вулиці” і “площі” яких тягнуться кілометрами. (Розташування пам’яток ранньохристиянської та дороманської архітектури наведено на рис.1.1).

Найбільші, найрозгалуженіші та найбільш значущі катакомбні кладовища (цеметерії) знаходяться у Римі. Їхньою основною формою є вхідне приміщення, від якого відходять системи ходів-коридорів, що перериваються більш просторими камерами (рис.1.2, 1.3). Висота таких камер сягає іноді 9 метрів. Камери і коридори верхніх ярусів мали тьмяне освітлення завдяки зробленим в їхніх стелях душникам. Камери в плані мали прямокутну або довільну форму, зрідка – круглу, іноді в них були циліндричні, сферичні або хрещаті склепіння.

Кожна окрема могила (найчастіше вони розміщувались ярусами) являла собою неглибоку чотирикутну нішу (локулу). Нішу закривали плитою, прикрашеною епітафіями та символічними релігійними зображеннями. Для поховання більш визначних осіб у стіні влаштовували напівкруглі ніші з плоскою задньою стінкою – аркосолії (рис.1.4, 1.5). Монотонність камер час од часу порушували напівкруглі ***апсиди***, подекуди трапляються в них ***пілястри*** та колони. Так, в одній з камер цеметерія Претекстата в Римі висічені короткі неканельовані колони, капітелі яких уже важко визнати коринфськими. Вони утворені вінцями безформного, вертикально поставленого листя.

Члени ранньохристиянських громад у часи гонінь таємно збирались у цих прихованих від стороннього ока приміщеннях для богослужбових відправ. Зборами керував обраний громадою пресвітер, якому допомагали служителі – диякони.

Приміщення для богослужінь прикрашалися рельєфами та фресками, зміст яких визначався тогочасними богословськими уявленнями. Перші християнські мислителі не схвалювали зацікавленості щодо легенд про людський образ Христа “во плоті”, бо сумнівались у принциповій можливості зображувати Христа, вважаючи, що, по-перше, божественність як таку засобами мистецтва передати неможливо, а по-друге, – що в образі Христа було щось невловиме, “зоряне”. Тож, у відповідності до цього первісно зображували не подобу Спасителя, а Його символ – рибу (рис.1.6). Цей знак відтворювався безліч разів і був символом як Хрещення водою, так і самого Спасителя. Отці Церкви свідчать, що запровадження цього символу відбулося завдяки тому, що з початкових літер грецьких слів: «Ісус Христос Теос Іос Сотер» (Ісус Христос Божий Син Спаситель) утворюється слово “ІХТІС”, тобто, грецькою “риба”. Згодом починають з’являтися зображення Спасителя у вигляді Пастиря з вівцею на плечах (рис.1.7). “Я – Пастир Добрий”, – казав Христос (Ів.10.11);

“Котрий із вас чоловік, мавши сотню овець і загубивши одну з них…не піде шукати загиблої, аж поки не знайде її? А знайшовши, кладе на рамена свої та радіє” (Луки 15.4,5).

Декотрі камери-капели прикрашені фресками (рис.1.8-а). Звичай розписувати підземні гробниці йде ще від етрусків. У катакомбних фресках переважає біле тло, обумовлене слабким освітленням приміщення. В основі живописної орнаментації стель капел зазвичай є розподіл стелі на поля, виходячи з круглого центрального поля. Його вписують у чотирикутник, діагоналі та середні лінії котрого поділяють усю поверхню стелі на ділянки різної форми. Межі ділянок позначені лише червоними, синіми або зеленими смужками. Зображення на ділянках не мають чіткого обрамлення та розкидані без помітної закономірності. Здебільшого вони мають символічний характер: голуб – символ спокою, що сходить на душу християнина, квіти – символ райського саду тощо. Часом зустрічалися смуги зображень на стінах. Приміром, на фресці у цеметерії Каллікста бачимо, як чудовисько з довгою шиєю та величезним згорненим у кільце хвостом вивергає Іону (рис.1.8-б). Подібні зображення первісно (в II та III сторіччях) ніколи не утворювали ілюстративних циклів біблійної історії. Цілісні цикли з’являються лише в IV столітті. Як приклад можна навести рельєфи на мармуровому саркофазі, що зображують Страсті Господні (рис.1.9). На них Христа зображено як людину, але композиція рельєфів і пропорції фігур уже далекі від античної досконалості. Вся смуга рельєфу поділена колонками на маленькі ділянки, кожна з яких містить окремий сюжетик, трактований двома, іноді трьома фігурками, голови та ноги котрих упираються в обрамлення ділянок.

Підземні кладовища мали іноді й зовнішні архітектурні частини. На поверхні знаходилися цеметріальні камери, призначені для відзначання пам’яті покійних (це було заведено у язичників, але дозволялось і у християн). Як взірець можна навести вцілілу над катакомбою Каллікста квадратну в плані споруду з напівкруглими абсидами з трьох боків.

У IV столітті катакомби втрачають значення громадських кладовищ і стають місцями шанування мучеників.

У VI столітті римські катакомби були спустошені готами і потому протягом низки століть з них вилучались останки померлих та реліквії.

Після проголошення християнства державною релігією християни з гнаних перетворилися на утискувачів. Вони розбивали кам’яні зображення грецьких та римських богів та переплавляли металеві, руйнували язичницькі храми та почали зводити свої.

Базилікальні церкви. Завдання створення церковної споруди – християнського храму – постало перед архітекторами в час, коли державу було розхитано. Економічна криза не сприяла тривалому монументальному будівництву, технологія і мистецтво зупинились у своєму розвитку, притуплялася винахідливість. Проте стара римська традиція була досить багатою, і у спадку Риму виявилося можливим підшукати будівлі, здатні бути місцем велелюдних зборів вірних і духовенства. Це були торговельні та судові

давньоримські зали – ***базиліки***. На їх основі християнські зодчі створили, використовуючи також елементи античного житлового будинку, цілком новий тип будівлі – базилікальну церкву.

Церкви першої половини IV століття не збереглися, проте письмові та археологічні джерела дозволяють припустити, що вони в плані були подібні до давньоримської базиліки. Така церква була звичайно видовженою залою. В одній з коротких стін був вхід, до протилежної було прибудовано ***апсиду*** з підвищеною підлогою. В ній перебувало духовенство під час богослужбових відправ.

У другій половині IV ст., у міру збільшення (часто примусового) числа вірних, пристосовані зали ставали замалими, і їх розширюють шляхом прибудови більш вузьких бокових приміщень – ***нав***, відділених від головного простору колонадами. Стіни головної нави підіймалися над дахами бічних нав, що дозволяло розмістити в них вікна для освітлення інтер'єра (згадаємо гіпостильні зали великих єгипетських храмів).

Між трійцею нав та апсидою розміщували так званий ***трансепт***, тобто поперечну (хрестову) наву, таку саме заввишки та (зазвичай) завширшки, як і головна. Трансепт разом з апсидою утворювали простір для духовенства – пресвітерій. Підлога пресвітерія була вища за рівень підлоги в навах – це дозволяло парафіянам краще бачити та чути священників. Трансепт сполучався з головною навою подібною до веселки аркою (її називають тріумфальною), а з боковими – широкими прямокутними проходами. На міжнавові колони зазвичай спирались арки, що тримали на собі стіни між навами. Дуже часто стелі в навах не підшивали, полишаючи відкритими конструкції сволоків та кроків.

Перед базилікою зазвичай був просторий двір – ***атріум***, оточений (як в античних житлових будинках) колонною галереєю. Посередині атріуму містився колодязь для омовінь. Сторона галереї атріуму, прилегла до фасаду базиліки, відігравала роль вестибулю для ще неохрещених новачків ("оглашених") та тих, хто відбуває покуту. З часом атріум зникає, а вестибюль (***нартекс***) залишається або як відкрита галерея, або замикається ззовні стіною з дверима до храму. В більш пізніх церквах довжина трансепта дещо перевищує ширину основного корпусу, тож план церкви являє собою чітко виражений хрест.

Уже на початку IV століття богослови взялися розробляти символіку церковних споруд. Символічне значення надається вже самій їх орієнтації. Їх будують вівтарями (що розташовані у апсидах) на схід на знак того, що зі Сходу поширилася християнська віра; на схід мають бути звернені не тільки помисли й молитви вірних, але і їхні обличчя, бо на Схід вознісся Христос; там міститься Рай, звідти з'являється зі сходом Сонця створене Богом світло. Символіці церковних споруд властива неоглядна та невичерпна багатоваріантність. Так, сама будівля в цілому, призначена для моління вірних, відправляння належних богослужінь та здійснення Святих Таїнств, – це водночас і Дім Божий, в якому незримо своєю Благодаттю присутній сам Господь, і Земне небо, в якому живе

Бог, і відображення містичного Тіла Христового, Земної та Небесної Церкви, і вікно у Вічність, і символ Дерева Життя й самого життя, і відображення Раю. Церковна будівля неодмінно має бути міцною, добротною, красивою. Адже міць та краса храму означає красу та благоліпність святих, а також красу Раю. Краса храму означає, що Той, хто прийшов до нас, є прекрасний Наречений, а Церква – прекрасна наречена Його. Таким чином, храм – це всеосяжний образ: Дім Божий, світ і людина.

В плані церкви обов'язково відокремлюються три приміщення: вівтар, місце для молільників (нави) та притвор (нартекс), бо церква є символом Скінії Мойсея та храму Соломона. Устрій же Скінії було приписано самим Богом (Євр.9,1-7): притвор, Святилище, Святая Святих. Окрім того, таке планування є символом Святої Трійці та трьох ликів янголів. Церква – образ розп'яття Христового, тому в її плануванні та у композиції об'ємів закарбовано головний символ християнства – хрест. Хрестоподібна форма плану вказує на те, що в основу християнської церкви положено Хрест Господній, через який вірні набувають спасіння.

Внутрішній простір (інтер'єр) храму як в горизонтальному, так і у вертикальному напрямках є також відображенням Космосу. Прямуючи від входу до вівтаря, вірний проходить через притвор – символ непреображенного, гріховного світу, а звідти – у наву, де опиняється перед вівтарем. Співвідношення вівтарної частини та нави є відображенням двох сутностей Христа – Бога і людини. По вертикалі верхні частини церкви – символ небесної зони. Вівтар знаменує собою небо – житло Бога та простір Святих Таїнств. Водночас він – і символ Віфлеємської печери, де Христос народився, і печери, де його було поховано. Тому для вівтаря часто будують приміщення, напівкруглі за формою.

Свічки та лампади, запалені в церкві, є жертвою Богові, яка означає молитовне горіння віруючої душі.

Символіка хреста також багатозначна. Хрест, згідно з християнським богослів'ям, – це священне зосередження світу християнського, символ перемоги над смертю; хрест графічно символізує Святу Трійцю: вертикальний елемент – Бог-Отець, права сторона горизонталі – Син Божий, ліва – Дух Святий; без хреста нема ані Святих Таїн, ані життя, ані спасіння. Площини хрестів над церковними будівлями завжди перпендикулярні напрямкові захід-схід.

У відповідності до нового культового призначення тип базиліки отримує у зодчих IV – V ст.ст. цілком нове образне тлумачення.

Давньогрецький (як і римський) храм ***– периптер*** або ***псевдопериптер*** – вважався перш за все житлом божества, статуя котрого містилася у целлі. Урочисті багатолюдні церемонії відбувалися зазвичай не всередині храму, а перед ним. Тому головну роль в архітектурному образі храму грав його зовнішній вигляд, вирішений особливо урочисто.

Напроти, християнський храм – це перш за все місце зібрань християнської громади, котра уособлювала собою церкву; тому в образній структурі будівлі

основне значення набуває інтер'єр. У зв'язку з цим ранньохристиянські зодчі продовжують пошуки в області створення розвиненого, художньо виразного внутрішнього простору будівлі і збільшення площі інтер'єрів. З цією метою, зокрема, збільшують кількість бокових нав.

У Римі найбільшою церквою стала базиліка св. Петра на Ватиканському пагорбі. Зведено її було над місцем поховання першого Єпископа Риму – того самого апостола Петра, якому Христос сказав (Мт. 16,18): "…Петро ти, і на скелі оцій (скеля грецькою – "петра") побудую церкву Свою" (на ці Ісусові слова спирається частина християн, а саме католики, проголошуючи верховенство римських єпископів над іншими).

Церква Св. Петра (рис.1.10) була величезною. Довжина головної нави дорівнювала 92 м, обабіч неї містилося по дві бічних нави, і таким чином загальна ширина простору для молільників складала 65,9 м. Головна нава, стіни якої на рівні, вищому за дахи бічних нав, були прорізані безліччю високих вікон, мала перекриття на вишині 31,8 м. Із заходу до неї примикав трансепт довжиною 90,7 м та завширшки 21 м, надаючи планові базиліки хрестоподібної форми. По центру трансепта виступала напівкругла апсида, увінчана напівбанею. Апсиду було збудовано прямо над гробницею Св. Петра, тож вона одночасно слугувала ще й мартирієм (місцем пошанування християнського мученика). З іншого кінця нав було додано вхідний вестибюль-нартекс та, окрім того, великий, обнесений колонадою ***атріум***. Вхід до атріуму було організовано через величний пропілон. Загальна довжина собору від трансепта до пропілона складала 203,9 м. Споруда простояла більше тисячі років. Лише у XVI столітті її знесли і на місці стародавнього храму до XVII ст. тривало будівництво теперішнього собору Св. Петра.

Не збереглися або були до невпізнанності перебудовані й інші ранньохристиянські базилікальні церкви Риму. Тільки окремі храми все ж багато в чому зберегли свій первісний вигляд, але всі вони були побудовані вже у післякостянтинівський час.

Найбільш рання з подібних – базиліка Сан Паоло фуорі ле мура – Святого Павла за міськими мурами (рис.1.11) була закладена ще Костянтином як тринавова, але вже наприкінці IV ст. на тому місці зведено блискучу п'ятинавову споруду, яку після пожежі 1823 р. було відновлено у первісному стилі. Головна відмінність її від базиліки Св. Петра полягала в тому, що в середній наві з колони на колону перекинуто не ***антаблемент***, а напівциркульні арки.

Сприйняття цього храму, як і взагалі ранньохристиянських церков, побудовано на різкому контрасті його зовнішнього і внутрішнього вигляду. Ззовні глядач бачив лише необроблені глухі цегляні стіни та двосхилу покрівлю над підвищеною центральною навою. Тим вразливішим виявлявся ефект, коли, проминувши нартекс, відвідувач потрапляв до багато оздобленої кольоровим мармуром та мозаїкою, розділеної колонами зали. Вся внутрішня композиція храму була розрахована на рух глядача вперед, до вівтарної частини. Цій меті слугували не тільки потоки світла, що линули крізь вікна апсиди та привертали

увагу до вівтаря, не тільки помітний здалеку надвівтарний ***ківорій***, що позначав ніби фокус цієї динамічної композиції, але й порядок розміщення мозаїк. Головні мозаїчні композиції, що прикрашали конху апсиди та тріумфальну арку, одразу притягували до себе погляд того, хто увійшов до храму; постаті янголів та святих на стінах середньої нави своєю розміреною повторюваністю, як і ритмічний крок колон, сприяли загальному рухові до вівтаря. Так колишня рівновага внутрішнього простору храмів та базилік язичницького Риму змінюється у ранньохристиянських базиліках підкресленою динамікою просторового вирішення, яка передає відчуття сильного духовного пориву.

Інтер'єри ранньохристиянських храмів різнить від давніших пам'яток римського зодчества також особлива легкість, майже безтілесність архітектурних форм. Цьому сприяють пропорції колон, чия тендітність підкреслюється тим, що спирається на них найчастіше не горизонтальний антаблемент, а легка арка. Прорізані вікнами та прикрашені мозаїками стіни середньої нави також видаються тонкими, невагомими. Блиск полірованого кольорового мармуру у поєднанні з фосфоричним мигтінням ***мозаїк*** – усе це створювало враження пишності та багатства і водночас сприяло дематеріалізації архітектурної маси. Пластична відчутність архітектурних форм грецької та римської архітектури поступилася тут місцем своєрідному відчуттю натхненності.

Внутрішня структура базилік і надалі продовжує розвиватися й ускладнюватися. Наприкінці VI ст. за міськими мурами на могилі мученика зводять церкву Сан Лоренцо – Св. Лаврентія (рис.1.12) . Її бічні нави мають верхні галереї (***емпори***), які відкриваються у середню наву невеликими, поєднаними за допомогою арок колонами. Між капітелями колон та п'ятами арок тут встановлено ***імпости***.

Емпори над бічними навами має й римська церква Св. Агнеси (рис.1.13), побудована за межами міста над могилою мучениці. Тут також арки верхньої галереї спираються на імпости. А оскільки імпости і емпори з'явилися спершу в Візантії, є всі підстави вбачати тут східні впливи.

Базиліки стають у Західній Європі домінуючою формою церков. Їхня композиція із зростанням будівельної майстерності та зародженням більш розвинених уявлень про архітектуру ускладнюється.

Так, церква Сент Рік'є у Франції (рис.1.14) має вже два трансепти. Східний трансепт завершувався напівкруглою апсидою, західний мав над проходом високо розміщені хори. Над обома перехрестями у місцях пересікання трансептів та уздовжнього приміщення містилися башти. Це була вже складна базиліка з чітко розмежованим внутрішнім простором. Витягнута у довжину будівля церкви з двома баштами нагадувала ніби двощогловий корабель і символічно висловлювала думку, що світ є морем життєвим, а церква – корабель, яким можна переплисти теє море і дістатися тихої пристані – Царства Небесного Європейські можновладці не мали таких обширних і розвинених адміністративних комплексів, які були у римлян, і, зокрема, щоб управляти своїми володіннями, покладалися на мережу монастирів. У період раннього

Середньовіччя вони були і оборонними, і важливими культурними центрами. Розшуканий, накреслений біля 820 р. ідеальний план монастиря Сент-Галлен (його розробляв для обговорення на зборі монастирських представників абат Хайто) показує ясно організований, господарчо незалежний і здатний до захисту ансамбль. Навколо вкритої галереї і монастирської церкви групуються житлові й господарчі будівлі, готель і лікарня, школа і бібліотека, оранжереї і хліви (рис.1.15). Монастирська базиліка має тут з заходу ще одну апсиду та дві башти. Європейські імператори на протилежність від візантійських не мали священницького рангу і в церкві були лише звичайними парафіянами, проте вимагали для себе привілейованих місць. Такі місця і створював додатковий західний хор.

Схема ж базиліки з двома баштами із західного входу відбила складні взаємодії будівельних традицій північних народів, пізньоантичної і малоазійської культури і стала основою для розвитку романських храмів.

Базиліки в різних європейських країнах мають багато спільних рис, хоч є і деякі національні відмінності. Наприклад, для церкви Сан Мігуєле біля Леона (рис.1.16) характерними є нави, розділені легкими й тонкими колонками, на які спираються підковоподібні арки, що є свідченням поширеності в Іспанії арабських форм.

Центричні церкви. Центричні композиції здавна застосовувалися в архітектурі античного світу. Як приклад можна назвати круглий в плані Филипейон в Олімпії (близько 335 р. до н.е.), восьмикутну призначену для водяного годинника “Башту вітрів” в Афінах (I ст. до н.е.), невеличкий круглий храм в Тібурі (перша половина I ст. до н.е.), круглий мавзолей Цецилії Метелли на Аппієвій дорозі поблизу Риму (середина I ст. до н.е.).

Подібні ж композиції створюються і в ранньохристиянській архітектурі, хоча найчастіше це не круглі церкви, а невеличкі каплички (іноді надмогильні) та мавзолеї й хрещальні.

Потреба в окремих хрещальнях була викликана тодішнім ритуалом, що вимагав занурення неофітів у воду. Крім того, пильно додержувалися заборони нехрещеним входити до храму, тож для хрещення призначалась окрема будівля – ***баптистерій***. Головним елементом тут був облицьований басейн, доступний з усіх боків (рис.1.17). Це наперед визначало форму кола або багатокутника, зрідка – квадрата в якості обрису зовнішніх стін. Із введенням хрещення шляхом кроплення водою баптистерії втратили свої значення. Їх почали використовувати як каплиці (невеличкі поминальні храми без вівтарів). Серед ранніх центричних будівель Риму можна назвати мавзолей християнки Олени, матері Костянтина Великого. На відміну від більш давніх, язичницьких мавзолеїв, для нього характерним є вільний, щедро освітлений внутрішній простір.

Шедевром конструкції та форми є невеличка церква Св. Констанци (рис.1.18). Збудована як баптистерій, вона 354 року стала мавзолеєм Констанци, доньки імператора Костянтина, а у XIII ст. – церквою. Її центральний круглий простір перекрито банею діаметром 12,2 м, накритою шатровим дахом. Барабан бані,

прорізаний дванадцятьма вікнами, лежить на арках, які спираються на дванадцять пар гранітних колон, узятих із язичницьких будівель (звичайна на той час практика). Кільцевий обхід, перекритий коробовим склепінням, охоплює центральний простір та довершує враження спокійної шляхетності, яке справляє внутрішність церкви. У товстій зовнішній стіні зроблено ніші. В глибокій прямокутній ніші навпроти входу встановлено саркофаг Констанци. Церкву оточує крита кільцева колонада. Зовнішній вигляд (екстер'єр) церкви надзвичайно простий, в той час як інтер'єр виблискує мозаїками та кольоровим мармуром, бо на ранніх етапах розвитку зовнішня краса будівлі мало що значила для християнської архітектури порівняно з інтер'єром, так само, як краса людського тіла – порівняно з внутрішньою духовною красотою.

Додамо, що з огляду на богословську символіку храм, який має у плані коло, показує: як коло не має кінця, так і Церква Христова буде існувати вічно.

З часом ускладнювалася композиція та збільшувалися розміри круглих церков. Діаметр центрального простору церкви Сан Стефано Ротондо (круглої церкви Св. Стефана) в Римі сягнув уже 23 м – майже вдвічі більше, ніж у Сан Констанці. Він оточений не одним, а двома кільцевими обходами, що понижувалися від центру. Чотири підвищені частини зовнішнього обходу утворюють хрест.

Одну з найпрекрасніших будівель середньовічної Європи було зведено у Аахені – столиці імперії Карла Великого. Капела (рис.1.19) являла собою величну двоповерхову споруду висотою близько 32 м. Її нижній поверх уособлював собою землю, а верхній – небо. Перший поверх призначався для придворних та людей низьких станів. На другому поверсі, навпроти вівтаря, було встановлено імператорський трон.

За взірець цієї споруди послужила церква Сан Вітале у Равенні, будівля Римської імперії, спадкоємцем котрої повинна була стати імперія Карла.
Аахенська придворна ***капела*** сповнена монументальної величі та ясності архітектурних форм. Замість нішеподібних западин восьмикутний центральний простір оточують стійки стіни і чітко відокремлюють його від шістнадцятикутного обходу. Нижні аркади особливо виразно виявляють могутність кутастих стовпів. Вище над ними підіймається емпорний поверх, котрий був пов'язаний галереями з покоями короля. Поліровані мармурові й гранчасті колони з Італії одночасно створювали завісу перед емпорами. ***Аркади*** були обличковані поперемінно пісковіковими червоними і білими квадрами. Завершення утворювали ярус вікон і кам'яний купол, котрий колись був обкладений мозаїками. Щоби безпечно відвести назовні сили розпору центрального склепіння, над емпорами навскіс влаштували циліндричні склепіння. Капела правила не тільки за церкву: тут зберігалися зібрані Карлом Великим дорогоцінні християнські реліквії, тут було поховано й самого Карла. До середини XVI ст. ця будівля була також коронаційною церквою німецьких імператорів. Суспільній ситуації раннього Середньовіччя, коли міста внаслідок навал гуннів, готів, вандалів, вікінгів, феодальних чвар занепали, відповідали найзначніші споруди часу: замки, церкви, монастирі і ***пфальци*** – резиденції

феодальних можновладців, котрі зводили на їх замовлення.

Пфальци були житловими й адміністративними резиденціями королів. Вони правили не в якійсь столиці, а постійно пересувалися зі своїм двором. Ради та урядові зібрання відбувалися у пфальцах. Реконструкцію одного з них – в Інгельгеймі (це місто народження Карла Великого) – показано на рис.1.20. Окрім церкви тут був Королівський зал, місця для відпочинку та урядування, житлові і господарські будівлі, стайні, казарми тощо.

Аахенська Придворна капела теж свого часу була частиною королівського пфальцу.

До наших часів досить гарно зберігся пфальц в Гозларі (рис.1.21). Хоча він і оточений мурами, але навряд чи вони служили для захисту, скоріше, вони утворювали достойне оформлення для придворних свят та імперських зібрань. Центром пфальцу був будинок імператора. В Гозларі всередині, над висунутим вперед балконом з альтанкою під ним, відкривалася величезна арка. За нею був тронний зал. Імператорський будинок фланкований двома капелами: північна, капела Божої Матері. Має дві апсиди і дві західні круглі башти. Друга – капела Ульріха – є центричною будівлею.

Архітектура ранньохристиянського і дороманського періодів характеризується перш за все розробкою типів християнських культових споруд – базилікальних і центричних.

Найбільш поширеним у Західній Європі був базилікальний тип храму. При цьому традиційна римська базиліка претерпіла певних трансформацій. Замість склепінь почали використовуватися кесоновані пласкі перекриття або відкриті кроквяні конструкції. В середній наві між колонами замість антаблементів з’явилися напівциркульні арки, що обумовило більшу візуальну цілісність інтер’єру храму. Обов’язковим елементом базилікального храму стала апсида з підвищеною підлогою, в якій розміщувався вівтар.

У розвитку обох типів помітним є прагнення до поступового збільшення висоти будівель, збагачення зовнішнього декору, ускладнення композицій та удосконалення техніки будівництва.

Центричні споруди не повною мірою відповідали потребам богослужбового обряду, який складався у Західній Європі, тож там вони зустрічаються щораз рідше. Та все ж, особливо у першій половині IX ст., іноді зводили центричні храми найрізноманітніших форм.

Складаються також монастирські і світські комплекси – пфальци. Могутні стіни церков і королівських палаців є провісниками наступного – романського періоду.

Контрольні запитання для самостійного вивчення дисципліни до розділу 1:

1. Опишіть структуру монастирських комплексів.
2. Що таке пфальц? Які будівлі і приміщення входять до його складу?
3. В чому полягає головна різниця між язичницьким храмом і християнською церквою?
4. Проаналізуйте розвиток базилікальних християнських церков.
5. Надайте приклади центричних християнських церков.
6. Опишіть символіку християнських церковних будівель.
7. Зробіть порівняльний аналіз давньоримської базиліки та базилікального храму раннього середньовіччя.
8. Визначить, чим обумовлена заміна антаблементів, що зв'язували колони центральної нави перших базилікальних храмів, на напівциркульні арки, прикрашені архівольтами.
9. Зробіть порівняльний аналіз базилікальних храмів Святого Петра та Святого Павла в Римі.
10. Порівняйте об'ємно-планувальне та архітектурно-художнє рішення капели Карла Великого в Аахені та церкви Сан Вітале в Равенні (дивись розділ 2).

Література, рекомендована для самостійного вивчення Розділу 1:
[4, 10, 12, 14, 21, 22, 24, 25, 26, 30]

Розділ 2. АРХІТЕКТУРА ТА МІСТОБУДУВАННЯ ВІЗАНТІЇ (IV – XV століття)

В 324 році перший серед римських імператорів християнин Костянтин Великий заснував нову імперську столицю, спочатку названу Новим Римом, а кілька років потому – Константинополем. Для будівництва нового політичного центру Римської імперії був обраний півострів біля виходу Босфора в Мармурове море. На мису цього півострова, що з півночі омивався водами глибокої затоки – Золотого Рогу – здавна розташовувалося давньогрецьке місто Візантій, засноване ще в 660 році до Різдва Христового.

Костянтин Великий намагався таким чином запобігти розпаду Римської імперії, але Новий Рим лише на півстоліття призупинив цей процес. У 395 році держава остаточно розпалася на західну та східну половини. Константинополь став столицею Східної Римської імперії, що стала великою феодальною державою, відомою в історії як Візантія (рис.2.1).

Візантія витримала натиск “варварів” і перетворилася на могутню державу з міцною централізованого владою, що спиралася на міць найманої армії та авторитет християнської церкви.

Тисячолітня історія Візантії – це перехід від рабовласництва до розвинутого феодального устрою. В XI столітті володіння Візантійської імперії охоплювали частину Апенінського півострова, Малу Азію до передгір’я Кавказу, Балканський півострів, північне узбережжя Африки. Різні народи силою зброї та ідеології брали участь у створенні високої художньої культури в Візантії.

В історії Візантії традиційно виділяють три періоди: ранній (IV – середина VII століття), середній (середина VII – початок VIII століття) і пізній (XIII – середина XV століття).

Ранній період в історії Візантії виявився найбільш яскравим у розвитку її архітектури та культури. Це було обумовлено цілою низкою об’єктивних факторів, закономірностей і протиріч, що переплелися на початку формування Візантійської художньої культури. Наприклад, візантійці гордо іменували себе ромеями і вважалися спадкоємцями древніх римлян. Але в якості офіційної державної мови дуже скоро затвердилася грецька, та й реально вони в більшій мірі були спадкоємцями греко-елліністичної культури, чим власне римської.

Мало того, Візантія двічі офіційно поривала з Римом. Перший раз це відбулося в IV столітті, коли східна частина Римської імперії виділилася в окрему державу з новою столицею – Константинополем. Вдруге – в 1054 році, коли Візантія остаточно порвала і духовно-релігійні зв’язки з Римом після розділу християнства на православ’я і католицизм.

За своїм географічним положенням (Балкани і Мала Азія) Візантія була головним перехрестям на культурно-політичних і торговельних шляхах між Сходом та Заходом, потужним синтезатором східних та західних культурних і духовних цінностей. Саме значний плив художньої культури Сходу обумовив формування своєрідних архітектурних та художніх принципів Східної Римської імперії.

Своєрідно склалися і взаємозв'язки церкви з державою. Якщо в Західній Римській імперії, де офіційною релігією також стало християнство, держави і церкви існували автономно, то в Візантії з самого початку намітилася тенденція до злиття політичної і церковної влади Цезаря – папізму. Таким чином древній біблійний мотив творення Богом світу з нічого став стрижнем нераціонального світогляду. Першим християнським мислителям, що формували світогляд Візантійського суспільства, Господь видавався великим художником, утворюючим світ як величезний твір мистецтва за заздалегідь наміченим планом. На цьому головному постулаті базувалася вся система естетичних уявлень ранніх християн. Тут же проходив вододіл між античною та середньовічною естетикою.

Містобудівна культура Візантії формувалася на основі античної. За кілька десятиліть перетворена з маленької Візантії на величезний Константинополь, столиця імперії своїми колонними вулицями, оточеними аркадами, форумами та храмами, термами, спортивними спорудами нагадувала Рим. Але вплив нових форм державного устрою і нової релігії підвищили роль купольних споруд, що змінило силует міста. На домінуючому підвищенні біля моря сформувався центр, що включав Софійський собор, до якого примикав великий імператорський палац, іподром та інші громадські будівлі й споруди (рис. 2.2; рис. 2.3).

Головний в'їзд у місто захищали Золоті ворота – грандіозна споруда висотою біля 40 метрів з трьома арочними отворами і бронзовими позолоченими воротами (рис. 2.4).

Центр міста Константинополя почав формуватися в IV ст. на стрілці півострова, що з півдня омивався водами Мармурового моря, а з Півночі мав глибоку і добре захищену бухту Золотий ріг. Від центру в західному напрямку (до Адріанопольських воріт) була прокладена головна вулиця. В зв'язку з тим, що вулиця пролягла по пагорбах, вона одержала дещо криволінійний план. Головна вулиця зв'язала форум Константина, прикрашений колоною, та великий прямокутний форум Феодосія. Від головної магістралі відходила широка бокова вулиця, що вела до Золотих воріт уздовж узбережжя.

Суспільне життя Константинополя зосереджувалося не стільки на форумах, скільки в цирках і в портиках храмів, оскільки більшість форумів були віддані міському руху. До того ж у християнському феодальному Константинополі вже не було того суспільного життя, що протікало в грецьких містах-державах та Римі часів республіки й розвитку імперії.

Серед інженерних споруд Константинополя виділялись акведук Валента та Юстиніана, що мав два поверхи і на окремих ділянках сягав висоти 30-35 м, а також підземні цистерни-сховища для питної води, які мали вигляд багатоколонних залів, прикрашених капітелями коринфського ордера (рис. 2.5). Місто було оточено складною системою оборонних споруд, що складалися із заповненого водою рову завширшки біля 20 метрів, за яким знаходився парапет з бійницями та два ряди стін висотою 10 і 20 метрів з баштами (рис 2.6). Вигідно розташований на стику Європи та Азії, Константинополь був

величезним торговельним містом і центром. Візантійська архітектура сформувалася на базі традицій еллінізму та античного Риму, а також досягнень малоазійських і закавказьких зодчих. Візантійські архітектори були добре знайомі з трактатом Вітрувія “Десять книг про архітектуру.” Видатний зодчий і вчений Ісідор з Мілета був автором коментарію наукової праці Герона Александрійського “Про парадокси механіки“, що є свідоцтвом доброго знання не тільки характеру роботи конструкцій, а й вміння їх розраховувати.

Вдосконалюючи техніку іранських склепінчастих конструкцій, майстри Візантії вирішують проблему спирання куполу на чотири опори за допомогою ***тромпів*** або ***парусів***.

Цегла та камінь – основні матеріали монументальних будівель імперії. Візантійці використовували як прямокутну цеглу, так і велику квадратну плінфу розмірами 40х40х45 см. Як правило, стіну мурували з поперемінних шарів плінфи і кам’яної кладки. При цьому ззовні пустота між каменями заповнювалася цем’янкою – розчином із заповненням з товченої цегли. Таким чином утворювалася характерна смугастість візантійських будівель. Покрівля виконувалась із черепиці або листів з свинцю, що викладалися безпосередньо на склепіння.

Головну увагу архітектори зосереджують на внутрішніх просторах будівель, що головувало в образах архітектурних споруд і визначало їх зовнішню форму. Інтер’єри палацових і культових будівель обличковувалися мармуром, прикрашалися мозаїками та розписами, нагадуючи про складову частину Сходу в мистецтві Візантії.

Ранньовізантійське зодчество (V–VIII ст.ст.) відрізнялося різноманітністю місцевих художніх напрямів і схем будівель. Основними архітектурними школами були Константинополь, східновізантійська та грецька.

В початковий період, як би продовжуючи античні традиції, переважають базиліки. На території Сирії виникають своєрідні композиції базилік, більш компактних і замкнених. Це обумовлено улаштуванням внутрішніх стін з каменя і невеликою довжиною будівель. Загальна побудова композиції цього типу церков і прийом фланкування головного фасаду двома баштами в візантійському храмобудуванні не прижилась. Але вона справила великий вплив на архітектуру католицьких базилік середньовічної Західної Європи (рис.2.7).

На території Візантійської імперії в VI –VII століттях розвиваються купольні центристські церкви. Поєднуючим ланцюгом являються купольні базиліки (рис. 2.8). Перехід до купольних композицій відображував символічне трактування церковної споруди як всесвіту, а купола – як небосхилу. Золота мозаїка купола уособлювала небо з зірками, а чотири підпружні арки – сторони світу. ***Купол*** перетворювався в ідейний і композиційний центр храму (рис. 2.9).

Східна Римська імперія досягла піку свого культурного і політичного значення під час правління Юстиніана. Він був вихідцем із селянського роду, що зійшов на трон в 527 році. Своє правління Юстиніан почав із створення на основі римського права Кодексу Юстиніана – зведення законів, що стали

основою майже всіх законодавчих систем Європи. Реформи Юстиніана викликали значний спротив у деяких прошарках суспільства, що привело до кривавих сутичок, натовпом були спалені ряд будівель у центрі Константинополя, в тому числі і невелика церква Божественної Мудрості (Софії), що примикала до імператорського палацу.

Після подавлення безладдя Юстиніан повинен був вирішити проблеми відродження як згоди серед населення столиці, так і її архітектурної величі. Він повелів негайно відтворити Айя Софія як пам'ятника його правлінню та торжеству його перемоги. До цього він уже побудував у 527–532 роках церкву Святих Сергіоса і Бакхоса на вузькій ділянці біля колишньої власної резиденції. Це була будівля у вигляді подвійної оболонки зі стовпами-устоями, що створюють восьмикутник усередині неправильного квадрата. Над восьмигранним об'ємом здіймався купол діаметром 17,6 метра. Цей тип храму був відтворений у цілому ряді сакральних споруд по всій Європі (рис. 2.10). Ідея центричного храму розвинута в церкві Св. Ірини в Константинополі (рис. 2.11).

Для Айя Софії, однак, Юстиніан замислив дещо куди більше. Замість звичайних майстрів-будівельників він запросив двох філософів, відомих своїми дослідженнями з теоретичної геометрії. Тільки вони, Анфеміос (Анфемій) з Траллеса та Ісідор з Мілета, могли спроектувати щось ефемерно-неземне – нематеріальну споруду, яку бажав Юстиніан.

Нова церква вписалась у прямокутник зі сторонами 250х240 візантійських футів (71х77 метрів). Як і церква Сергіоса і Бакхоса, вона була задумана як споруда з двох оболонок, для чого в центрі помістили відмічений чотирма масивними стовпами квадрат зі стороною 100 візантійських футів (31,1 м), на якому був утверджений купол (рис.2.12). План був одночасно і центричним, і осьовим, оскільки по головній осі внутрішній квадрат був розкритий глибокими напівциркульними апсидами, що переростають у напівкупольні склепіння у підніжжя головного купола. Ці апсиди, в свою чергу, розкривалися продовженням з циліндричним склепінням по головній осі, арочними екседрами по діагоналях. По меншій поперечній осі стіни були плоскими й прорізаними великою кількістю вікон (рис.2.13). Фактично всі поверхні величезного храму були прорізані вікнами – в зовнішніх стінах і огорожах ***аркад*** – по всіх сторонах інтер'єрного об'єму. Навіть підніжжя купола було прорізане сорока вікнами, розташованими між радіальними ребрами. З цього приводу історик Юстиніана Прокопій писав, що купол Софії "здається, не тримається на монолітній кам'яній кладці, але укриває простір золотим куполом, підвищеним до самих Небес".

Величезне різноманіття внутрішнього простору Святої Софії з яскравими потоками світла і наростаючими до центру об'ємами викликали думки про велич християнської релігії і візантійського імператора. Вплив просторової композиції посилювався подавляючою пишністю богослужіння, розкішшю мозаїк та обличкування з дорогих порід каменю. Аркади на порфірових колонах з характерними для Візантії воронкоподібними капітелями з плоским

різьбленням об’єднували простір бокових лав і галерей з центральним об’ємом (рис. 2.14). Величезний купол перевершив усі людські уявлення щодо масштабу і простору. Враження надлюдського розміру посилювалося ще й завдяки тому, що в цьому просторі здавалися скасованими всі закони статики. Завдяки тому, що купол залишався спочиваючим на клинах, а його нижня зона була пробита вікнами, здавалося, що він, втративши важкість, ширяє у просторі, тим більше, що головні й другорядні стовпи, які його підтримували, в свою чергу були включені у бокові стіни, а ці знову ж самі були розчинені арочними галереями і вікнами. Окрім того, видовжена частина закінчувалася величезними півкуполами, кладка котрих була дематеріалізована таким саме чином. Непластичною була також архітектурна деталь – стрункі колони з їх кошиковими трапецієподібно сформованими капітелями з їх таким характерним глибоким темним орнаментом.

Як і в східних деспотіях, палац знову став оточеним мурами містом, яке існувало само по собі; палац і церква утворювали певну архітектурну єдність. Свята Софія була найбільшою церквою християнства і одночасно наймогутнішою маніфестацією Візантійської імперії.

Особливе значення центрального простору для візантійської архітектури привело до подальшого розвитку склепінчастих і купольних конструкцій, котрі були також корисними інженерним спорудам, таким як терми та акведуки. Славетними були міські мури Константинополя, що спроможні були впродовж тисячоліття захищали його мешканців від ворожих атак (рис.2.15).

В століття переслідування християни мусили користуватися таємними, відомими тільки посвяченим, знаками і символами для свого взаєморозуміння – знаки хреста, доброго пастиря і повчаючого філософа були такими символами Христа.

Коли в IV столітті християнська церква стала державною церквою, її мистецтво вийшло з катакомб на світло громадськості й прикрасило стіни, і перш за все, абсиди церков. Спочатку і тут Христа зображували як на старих символах. Однак мозаїки вже скоро стали пишнішими, а натуралістичне заднє тло стало нематеріальним золотим фоном. Оскільки християнське вчення оголосило тіло гріховним, було втрачено традиції античного мистецтва. Мозаїки ставали все більше стилізованими, тіла закривалися довгим і твердим одягом – таким, який носили священики і якого вимагав візантійський придворний етикет. Однак у Візантії змінилася не тільки форма фігур, але й значення образу Христа: з доброго пастиря, Христа пригноблених і рабів він перетворився на Пантократора, суворого і невблаганного Вседержителя – відображення візантійських імператорів, котрі називали себе земними заступниками Христа.

Ще одним яскравим центром візантійської художньої культури в роки правління Юстиніана стала Равенна. Це місто, розташоване на північно-західному узбережжі Адріатичного моря, було звільнене від навали готів армією Юстиніана і стало центром екзархату (воєнно-адміністративного утворення Візантійської імперії, що управлялася намісником (екзархом).

У місті був створений комплекс монументальних споруд, в яких відтворені архітектурні прийоми Візантії, що беруть початок з малоазійських цегляних споруд. Яскравим прикладом є мавзолей Галли Плацидії, в якому здатність перекрити куполом квадратний простір використана для того, щоб об'єднати два нефи, що перехрещуються один з одним (рис. 2.16). Вишуканим мозаїчним оздобленням інтер'єру виділяється баптистерій (хрещальня) для православних у Равенні (рис.2.17).

Центричною спорудою, що повністю відповідає канонам візантійських церков, у Равенні являється й Сан Вітале, храм, закладений у 525 і освячений у 547 році. Ззовні це майже нічим не прикрашена цегляна будівля, але її інтер'єр незвичайно розкішно прикрашений (рис. 2.18). Центральна частина будівлі, що має восьмикутний план, оточена кільцем двоярусної галереї. Галерея зв'язана з основним об'ємом храму сімома півциркульними нішами – екседрами. Восьма ніша відведена для хору. Головним архітектурним мотивом в інтер'єрі церкви являються аркади, що спираються на колони. П'яти арок покладені на ***імпости*** (***пульвани)***, а ті в свою чергу спираються на типові візантійські корзиноподібні орнаментовані капітелі.

Церква Сан-Вітале славиться своїми чудовими мозаїками. Композиції виконані на синьому та жовтому тлі. На них зображені, окрім біблейських сюжетів, імператор Юстиніан та його дружина Феодора в оточенні свити. Всі персонажі і композиції статичні і фронтальні. Пропорції в значній мірі довільні, обличчя аскетичні. Риси ілюзорності явно поступилися місцем плескатості та графічності в зображенні тіл, одягу та їх деталей. Елементи архітектури або пейзажу зображувались у так званій "зворотній перспективі", дуже умовно та стилізовано (рис. 2.19).

Зведена поруч із Сан-Вітале церква Сан-Аполлінаре Нуово (534 – 549 рр.) за своєю композиційною побудовою являється базилікою, більш характерною для традицій Західної Римської імперії. А в інтер'єрі з'являється характерний візантійський прийом. На 24 привезених з Константинополя мармурові колони спираються не антаблементи, а п'яти арок. Ця нова система побудови базилік з арками, що перекривають прогони між колонами, започаткована візантійським зодчим, пізніше перейде і в інші архітектурні стилі (рис. 2.20).

В основі хрестово-купольного храму лежить хрестоподібна центрична композиція, що завершується куполом на барабані. Просторова склепінчаста система забезпечувала стійкість будівлі за рахунок взаємного урівноваження протилежних зусиль, що досягається примиканням до підпружних арок чотирьох циліндричних склепінь, кутові – найменші та низенькі просторові комірки перекриваються склепіннями або куполами. Раціональність конструктивної системи, закономірність композиції і різноманітність внутрішнього простору сприяли широкому розповсюдженню цього типу храму в багатьох православних країнах.

Пізньовізантійська архітектура (XIII – XV ст.ст.) несе на собі печать розпаду феодальних відносин і падіння політичної й економічної ролі Візантії. Зростає значення світської архітектури, особливо оборонної. Під впливом

культури балканських народів підсилюється увага до зовнішнього декоративного оздоблення будівель. Будувалися маленькі замкнені інтимні храми, нерідко з багатим зовнішнім декором, вони відображали соціальні й економічні зміни, вплив панівної в цей період богословської концепції ісіхізму, що закликав до зречення від земного світу (рис. 2.21).

Характерними також стали прибудови до старих церков приділів, невеликих молелень і переходів, що створювало асиметричність їх зовнішньої композиції (рис. 2.22).Одним з основних центрів художньої культури пізньої Візантійської імперії стало грецьке місто Фесалоніки (нині – Салоніки), де було зведено кілька визначних храмів (рис 2.23, 2.24).

Ідеологічною основою візантійської культури була християнська релігія. Це обумовило переважання культової тематики і відверто символічний характер мистецтва. Незважаючи на це, Візантія зробила свій внесок у розвиток архітектури, зберігши ряд традицій античного мистецтва і розвинувши будівельну техніку Сходу. Будівництво в Візантії здійснювалось артілями майстрів, завербованих підрядчиком, якими керували десятники. Можливо, в будівельній практиці використовувалися проектні матеріали у вигляді схематичних креслень та моделей, але свідчення про це поки не знайдені.

Зодчі розробили нові арочно-склепінчасті конструкції, систему спирання купола на чотири опори і перекриття квадратного в плані приміщення за допомогою парусного склепіння і вирішили проблему просторової стійкості, створили хрестово-купольний тип храму (рис. 2.25, 2.26, 2.27) і залишили людству блискучі приклади синтезованого вирішення інтер’єрів з використанням мозаїк та монументального живопису.

Контрольні запитання для самостійного вивчення дисципліни по розділу 2:

1. Розкрийте особливості будівельної техніки Візантії.
2. Назвіть прийоми забезпечення стійкості склепінних конструкцій.
3. Дайте коротку характеристику архітектури в ранньовізантійський, середньовізантійський та пізньовізантійський періоди.
4. Розкрийте особливості архітектури Софії Константинопольської.
5. Опишіть об’ємно-просторову структуру хрестово-купольного храму.
6. Перелічить архітектурні засоби і прийоми оздоблення інтер’єрів у Візантії.
7. Визначить, до якого типу храмів відноситься церква Сергія та Вакха в Константинополі.
8. Зробіть порівняльний аналіз опирання купольних конструкцій на тромпи та паруси.
9. Визначить планувальний тип собору Святої Софії в Константинополі.
10. Охарактеризуйте планувальну організацію Константинополя в період правління імператора Юстиніана.

Література, рекомендована для самостійного вивчення розділу 2:
[2, 3, 4, 10, 12, 14, 16, 17, 20, 21, 22, 24, 25, 26, 30]

Розділ 3. АРХІТЕКТУРА ЗАХІДНОЇ ЄВРОПИ РОМАНСЬКОГО ПЕРІОДУ (XI – XII століття)

Романський період – це доба становлення і розвитку в архітектурі Західної Європи так званого "***романського***" стилю. Як і більшість назв, стилів, вона теж є умовною. Коли у XVIII ст. почали вивчати риси стильових епох, то треба було надавати їм назви. Часто вони виявлялися невдалими і їх замінювали іншими або залишали, усвідомлюючи, проте, їх недосконалість. Романський стиль спочатку називали візантійським і навіть "новгородським" (!). Деякі вчені виводять назву стилю від романської раси. Інші – з терену стародавності Римської імперії. Обидва тлумачення є недостатньо точними. Творцями стилю є також лангобарди, франки, нормани, англосакси, а також народи германської раси і слов'яни.

Не менш важко назвати дату появи романського стилю, подібно до того, як не можна встановити дату його згасання. Перехід, наприклад, в Італії від традиційного давньохристиянського будівництва до романського стилю дуже важко замітити, а сам стиль визріває в цілому пізніше, ніж у Франції та Німеччині. Приблизно за початок романської епохи можна прийняти XI ст. Кінець її у Франції припадає на середину XII ст., тоді як в інших країнах цей стиль продовжує розвиватися ще майже ціле століття.

XI – XII ст.ст. відзначені у більший частині Західної Європи процесом зростання зрілих феодальних відносин.

Феодальна роздробленість, постійні набіги норманів, арабів, угрів затримували розвиток продуктивних сил, паралізували торгівлю. А ще більше на заваді розвитку ставали постійні чвари між володарями чисельних графств, герцогств, єпископств, баронств тощо, з яких складалися тогочасні європейські країни. Занепад торкнувся й архітектури. Будувати старанно немає ніякого сенсу, все одно прийдуть завойовники та все зруйнують, і добре, коли після цього у місті або селищі залишиться хоч хтось живий. Тому маленькі володіння все ж таки почали об'єднуватися у державні утворювання на чолі з найбільш могутніми можновладцями. За їх наказом на рубежах держав почали будувати численні, хоча і невеликі фортеці – замки. Свої замки – бурги в Німеччині, шато – у Франції, кастелі – в Італії, фортреси – в Англії тощо зводили і місцеві володарі, котрі залишалися досить самостійними й опиралися будь-яким спробам центральної влади обмежити їхні права. Часто фортецями були і чисельні розкидані по усій Західній Європі монастирі (середньовічні замки Західної Європи розглянемо у розділі 6). В замках постійно перебували сторожові загони, а місцеве населення ховалося там від нападників. Міста здебільшого були залежними від місцевих феодалів, чиї замки височіли поблизу на пагорбах. Політично і економічно вони були слабкими, у них не вистачало ані працівників, ані коштів на зведення власних укріплень. Єдиними притулками у випадку небезпеки були у містах і селищах церкви, вони ж були на початку періоду і єдиними в них громадськими будівлями, якщо відкинути поодинокі житла найзаможніших громадян.

Житла простолюду зводилися з нетривких матеріалів – глини і деревини, а тому й не збереглися. Отже, монументальні архітектурні пам'ятники романського стилю представлені лише церквами, будівлями і спорудами в замках і монастирях. Розташування цих пам'яток показано на рис. 3.1.

Лише у другій половині періоду намічаються тенденції до політичної стабілізації і більш міцного державного об'єднання. Починає розвиватися ремесло, поступово оживають старі і народжуються нові міста; архітектура приймає стійку художньо-тектонічну форму, котра і отримала назву романська.

Основним будівельним матеріалом у романській архітектурі є камінь, найчастіше у вигляді добре оброблених блоків. Ці блоки не завжди заповнюють усю товщину муру. Зокрема, товсті мури лише зовні облицьовують тесаним або обрубаним каменем, а в середину заливають багато вапнякового розчину (рис. 3.2). З більш старанно обробленого каменю виконують кути мурів, цоколі, обрамлення прорізів і карнизи. Використання цегли було дуже обмеженим, часто її використовували у сполученні з каменем. Цегла як основний будівельний матеріал розповсюджується з кінця XII ст. у тих районах Європи, де з придатним каменем було важко (наприклад, у північній Німеччині і в північній Польщі, в Данії, а також у Нідерландах.

Стіни з тесаного каменю у романську добу мають у середньому товщину близько одного метра і більше. Вікна і двері, навпаки, не пропорційні товщині мурів – маленькі. Їх перекриття зверху вимагало знання техніки кладки набагато складнішої, ніж уміння укладати горизонтальні ряди каміння. Крім того, широкі двері полегшували б одночасне вторгнення кількох нападників, а крупні вікна робили б можливим попадання всередину снарядів. Окрім цього, крупні вікна важко було захистити від примх погоди. Скло у ті часи було рідкістю. В багатьох випадках обмежувалися змащеним олією полотном або бичачим міхуром.

У приміщеннях церков спочатку влаштовували площинні стелі з дощок по балках, котрі легко руйнувалися пожежами і мали не занадто великий прогін, отже, обмежували площу внутрішніх приміщень. Тому у другій половині XI ст. відбувся перехід до склепінчастих кам'яних стель. У дороманському склепінні товщина його кладки була відносно великою.

Романським досягненням є тонкіші склепіння, місцями підсилені товстими ребрами – ***підпружними арками***. Саме там, де вони розміщені, найбільші навантаження і сильніший ***розпір***. У цих місцях стіну підсилюють вертикальними, виведеними назовні виступами – ***контрфорсами***. Частина стіни, виведена вище п'ят склепіння, також дещо зменшує силу розпору (рис. 3.3).

Хрещате склепіння у первісній фазі, як і римське, складається з перетину двох циліндрів обертання, але має ребра, окреслені півколами, а по лініях перетину – півеліпсами (рис.3.4а). Наступний етап розвитку хрещатого склепіння пов'язаний з введенням додаткового ребра, площина котрого перпендикулярна до стін, на які спирається склепіння. Воно розділяє склепіння в плані на два великих і чотири малих трикутники (рис.3.4б). Це склепіння, назване

шестидільним, появляється в XII ст. Воно дозволяє влаштувати по парі вікон у кожній стіні ***травеї*** (***чарунку***) (рис.3.4в). Окрім того, додаткове ребро частково розвантажує інші, вага склепіння, а також сили розпору передаються на стіни і стовпи в шести точках, а не в чотирьох.

Спочатку хрещаті склепіння були спроможні зводити тільки над квадратом. Згодом їх навчилися зводити і над прямокутниками з довільним співвідношенням сторін. Це надавало можливість більш вільно формувати плани будівель. А потім ***замки*** склепінь інколи стали підіймати над поверхнями їх лопатей. Тут справа в тому, що економічні міркування штовхали зодчих на зменшення ваги конструкцій. Найнебезпечнішими для кам'яних склепінь були горизонтальні зусилля, котрі викликали розкриття швів і руйнування кладки. Для зменшення розпору діагональні арки хрещатого склепіння почали робити також циркульними, внаслідок чого утворилося звищене склепіння (рис.3.4г). Перехід до каркасних склепінь з більш легким заповненням означав і зменшення їх ваги, і сил розпору. Рішення склепінь ставало все сміливішим. Таким чином, романська епоха започаткувала відновлення розвитку інженерної думки.

Архітектурні форми романського періоду в цілому дуже скромні, а в його первісній фазі примітивні. Двері, як уже згадувалося, були невеликими. Ширина прорізу рідко перевершує півтора метри, висота коливається між двома і трьома метрами. А могутні мури – домінуюча частина будь-якої романської будівлі – несли конструктивні, а часто й оборонні функції. Вони були міцними, отже, і товстими. Вузькі входи в таких мурах виглядали б як такі, що ведуть у печеру. На тлі величезного масиву будівлі маленькі й скромно оформлені двері здавалися б непоказними й убогими. Романські архітектори дуже вміло обійшли цю проблему, а товщину мурів звернули на користь. ***Портали*** вирішували у вигляді арочної глибокої ніші, яка звужується всередину до дверей і створює ілюзію їхнього перспективного віддалення. Укоси ніші виконувалися у вигляді декількох багато декорованих уступів з невеликими колонками, скульптурами тощо (рис.3.5). Це так званий ***перспективний портал***. Якщо дверний проріз завершений горизонтальною перемичкою, то простір між нею та аркою заповнює не дуже товста тесана плитка, крита пласким або опуклим рельєфом. За аналогією з трикутником фронтонних грецьких будівель, це поле називають ***тимпаном*** (рис. 3.5б).

Вікна, за винятком зовсім маленьких, прямокутних, перекритих зверху горизонтальною перемичкою, замикають півкруглою аркою. Задля кращого пропускання світла вікна мають сильно розведені назовні укоси (рис.3.6). Часто зустрічаються подвійні вікна – ***біфорії*** (рис.3.7а), потрійні – ***трифорії*** (рис. 3.7б) і навіть чотиридільні – ***квадрафорії*** (рис. 3.7в), головним чином в баштах, обходах і галереях, рідше в житлових приміщеннях. У композиціях цього роду укоси прямі, перпендикулярні до стіни. Арки спираються посередині на поодинокі колонки, а іноді на пару колонок, поставлених одна за одною. Оскільки мур буває товстим, а колонки тонкі, то для переходу від арки до капітелі влаштовують укоси (рис. 3.7а,б), подібні імпостам у візантійській

архітектурі. Особливий рід створюють круглі вікна – ***роза*** (рис. 3.8), променеподібно розчленовані кам'яними рамами, вони створюють красиві акценти в композиціях фасадів.

Різноманітні романські колони, їх бази і капітелі дуже віддалено нагадують опори класичної давнини (рис. 3.9). Їх стовбури переважно гладкі і не завжди звужуються вгору. Пусті кути сплющених "тарілчастих" баз (рис. 3.9б) заповнює більш або менш складна скульптурна форма, котра з чотирьох боків примикає до нижнього валика бази. Це так звані пазурі, дуже характерні для романського періоду. Форма їх спочатку була проста, а з часом ускладнюється, іноді пазур прикрашає чоловіча або звіряча голова.

Щодо капітелей (рис. 3.9в), то в ранньороманський період спрощувалися і перероблялися античні взірці. В кубічній капітелі закріпилася нова, чисто тектонічна основна форма, котра з математичною ясністю переводить круг опори в прямокутник. Попервах їхні боки прикрашали півкруги, розміщені один над одним. Пізніше капітель стали вкривати рослинними і тваринними мотивами, котрі вкривають блок, не порушуючи його орнаментальної суворості.

Велику роль у романській архітектурі відіграють стовпи з перерізами, побудованими на основі квадрату (рис.3.10а). В приміщеннях, перекритих склепіннями, стовп приймає на себе арки й ребра. Поступово його поперечний розріз ускладнюється, він набуває форми хреста з короткими рукавами і з круглими заповненнями хреста, які відповідають тонким колонкам, що йдуть уздовж стовпа. У Франції частіше зустрічаються товсті колони замість прямокутних стовпів, де до основного циліндра прилягають колонки, які підпирають ребра склепінь.

Перерізи арок і гуртів (рис.3.10б) мало різноманітні, в них переважають прямі лінії. З часом починають використовувати профілі, побудовані на сполуці кіл з прямими і одна з однією. Романські карнизи також мають не занадто складний переріз (рис.3.10в). Під карнизом часто тягнеться аркатурний фриз (або просто ***аркатура***), складений з окремих арочок різноманітно оформлених і прикрашених (рис. 3.11). Фасади часто оживлюють пілястри, але без капітелей і баз, їх називають ***лізенами*** (***лопатками***) (рис.3.12). В будівлях зі склепіннями їх розміщують у місцях, де до стіни зсередини примикають арки або сходяться декілька ребер. Лопатка підсилює стіну. Але лопатки влаштовують і в будівлях з дерев'яним перекриттям, вони з'являються як своєрідний декор, котрий разом з вікнами задає певний ритм і оживлює сувору поверхню стіни.

Найвизначніші архітектурні твори раннього Середньовіччя створювали добре навчені будівельні ремісники. Їх готували головним чином в монастирських майстернях. В XI ст. посилився вплив і могутність католицької церкви. Вона почала претендувати на верховну владу в Західній Європі, вимагати від монархів підкорення папському престолу. А церковні будівлі, особливо нові величні собори, мали засвідчити могутність християнського вчення, підкреслити його вселенський характер. Тому церква і дбала про гарну підготовку майстрів. В середні віки деякі монастирі, як відомо, розвивалися як

осередки культури, і були такі, що готували відповідні кадри працівників. Архітектори романики, майже без винятку, були вищими духовними особами; подорожуючи до Італії й Візантії, вони набували досвіду в будівельному мистецтві. Каменярі і каменотеси врешті решт теж виходили з монастирських майстерень. Часто на будівництві були зайняті наймані східні і візантійські майстри.

Грубі земляні та транспорті роботи виконували непричетні до монастирів допоміжні сили під керівництвом монахів. Зростаюча з середини XI ст. будівельна діяльність призвела до виникнення будівельних цехів. Це були товариства вільних ремісничих будівельників, які наймалися за гроші. Цехові майстри і ремісники, не пов'язані більше з якимось з монастирів, могли вільно обирати місце своєї роботи. Конкуренція з монастирськими майстернями в середині XII ст. пішла на користь будівельним цехам. Будівельно-технічний і художній досвід окремих будівельних цехів ретельно зберігався як фахова таємниця і передавався з покоління в покоління.

Якщо світське будівництво в романську епоху і займало певне становище, то все рівно з точки зору якості будівель воно не спроможне було конкурувати з культовою архітектурою. Окрім того, від світських будівель дотепер дійшли незначні і переважно сильно перебудовані рештки, тоді як церков романської епохи, що добре збереглися, в Європі ще доволі багато. Тому в першу чергу слід розглянути культове будівництво. Вражає розмаїття церков. Двох однакових не знайдемо будь де в Європі. І майже всі храми, що збереглися, внаслідок численних перебудов не дійшли до нас у первісному вигляді. Але незважаючи на це, можна виявити спільні риси, закономірності у розвитку конструкцій та архітектурних форм з плином часу, а також національні відмінності і навіть різницю між архітектурними школами однієї країни. Почнемо з такої, де збереглося найбільше пам'яток.

Це – **Німеччина**. Однією з найбільш ранніх романських церков Німеччини є **церква Св. Киріяка в Гернроді**. (рис. 3.13). Вона дає яскраву уяву щодо німецької архітектури ранньороманського періоду. Тут особливо ясно виражена статичність простих, геометрично чітких форм окремих архітектурних об'ємів. Надзвичайно скупий архітектурний декор, рідко і високо розташовані невеликі вікна підкреслюють глуху площину стін і надають усій споруді дещо похмурого, фортечного характеру. Перебудова XII ст. позначилася підвищенням башт і влаштуванням між ними дзвіниці, а також прикрашанням верху західної апсиди і башт дуже мало виступаючими плоскими вертикальними кам'яними стрічками.

Прагнення до збільшення висоти будівель (вертикалізму) і збагачення декору – загальна закономірність розвитку середньовічних архітектур.

Церква в Гернроді, як і багато ранніх романських європейських храмів, є тринавовою базилікою з площинною стелею. Їх інтер'єр, як і зовнішній вигляд, визначається строгою і мужньою простотою. План церкви побудовано на простих кратних співвідношеннях. Такі ж прості і спокійні пропорції панують і в інтер'єрі. Головна ж, майже загальна суто німецька особливість – чергування

опор: круглі колони, влаштовані між квадратними в перерізі стовпами. Таке розміщення стоянів розділяє внутрішній простір на окремі чарунки і створює певний ритм. Ще одна німецька особливість церкви – наявність двох хорів, двох апсид і двох трансептів. Підвищені над молитовною частиною хори призначалися для розміщення духовенства. Та в Німеччині світські феодали були не лише амбітними, але й достатньо впливовими і сильними, щоб мати у церквах і для себе підвищене привілейоване місце.

В Гернроді під обома хорами розмістилися ***крипти*** – підвальні приміщення, які слугували для вшанування реліквій, поховання священнослужителів цього храму і місцем поховання феодальних можновладців. На повздовжньому розрізі (рис.3.13в) виразно бачимо підвищені ***хори***, чітко відмежовані від молитовного простору. Стіни головної нави розділені по вертикалі на дві частини однакової висоти. Середні стовпи розчленували стіни на чотири квадрати. Завдяки чергуванню стовпів і колон стіна розділилася на групи. В нижньому ярусі групи мають по дві аркади на високих колонах, а в емпорному поверсі кожна група має шість арочних прорізів. Молитовна частина стисла, її довжина дорівнює її висоті. Отже, бачимо використання простих кратних пропорцій, що є характерною рисою побудови композицій романських культових (і не тільки їх) будівель.

Масивність романської архітектури добре ілюструє церква **Св. Михаїла в Гільдесгеймі** (рис. 3.14). Зведена поза містом, хоч і поблизу від нього, вона не була захищена міськими мурами, чим пояснюються порівняно невеликі і високо піднесені вікна першого поверху (рис.3.14а), прорізані в стінах товщиною біля 1,5 м. Споруда дійсно була могутньою твердинею, оскільки опиралася нападам угорців і вікінгів. Її і закладали як символ-пересторогу проти наскоків язичників. Великі пізньоготичні вікна прорізали у бокових навах уже в XV ст.

Тут, як і в попередньому прикладі, загальна композиція об'єму церкви складена з найпростіших геометричних тіл: призм, циліндрів, конусів та пірамід.

Тут усередині теж є два хори – західний і східний, – кожний зі своєю апсидою, а також два трансепти, до того ж підкреслені могутніми баштами над середохрестями, а ще й чотирма високими баштами по боках трансептів. За одиницю вимірів внутрішнього простору взято квадрат середохрестя. Його розміри чітко визначаються завдяки чергуванню стоянів. У середині центральну наву і трансепти розділено на три квадрати. А середохрестя в інтер’єрі підкреслено могутніми арками, викладеними з червоних кам’яних блоків. Прості виміри панують і по висоті внутрішнього простору. Хор для священиків і імператорський хор розмістилися один навпроти одного. Між обома простягнувся видовжений простір, призначений для народу, так що архітектурна композиція церкви одночасно була відображенням феодального ладу, в котрому духовенство, дворянство і народ мали твердо закріплені місця.
Скульптура і живопис у романський період підпорядковані вимогам церкви й у більшості випадків так тісно пов’язані з архітектурою, що цим двом галузям мистецтва не можна не приділити хоч трохи уваги. Романська скульптура, як і

дороманська (див. розділ 1) далеко відійшла від реалізму класичної скульптури. Проте вона відзначається надзвичайною свіжістю при зрозумілому примітивізмі вирішення. В бічних навах церкви Св. Михаїла (рис. 3.14г) скульптури поставлено на імпости колон і стовпів точно на їх осях. Усі фігури представлено у стані спокою. Зморшки одягу монотонні, енергійно і різко підкреслені. До найзначніших творів належать відлиті з бронзи двері собору. В рельєфах дверей (рис. 3.14е) фігури зовсім чужі античному мистецтву, але вони експресивні, духовно збуджені.

Живопис теж став «служницею церкви». Головним його завданням було наочно розтлумачити неписьменному народові зміст Біблії. Стіни церков розмальовувалися фресками, які зображували життя і страждання Христа. На жаль, збереглися лише жалюгідні рештки тих фресок. Прикладом пізньороманського монументального живопису є розпис дерев'яної стелі головної нави церкви Св. Михаїла (біля 1200 року). На ній зображено родовід Христа, тобто його предки (рис. 3.14д).

У німецьких областях, прилягаючих до Рейну, рано розвинулося міське життя. Деякі найбільш багаті міста були незалежними від місцевих крупних феодалів і безпосередньо підпорядковувалися імператорській владі. В могутніх імперських містах Шпейері, Ворсмі і Майнці були створені чудові пам'ятники, започатковані в XI ст. і тільки в XII ст. або навіть в XIII ст. перекриті склепіннями.

Собор у Шпейері став першою німецькою базилікою, що її було перекрито склепіннями (рис. 3.15). В побудові плану рейнських церков впадає в очи слабке вирізнення трансепту: в Шпейерському соборі східний трансепт (рис. 3.15а) розташований майже перед самою апсидою і лише незначно виступає за контури повздовжнього приміщення. Середохрестя над трансептом увінчує восьмикутна башта, а впритул до неї прямують у височінь ще дві стрункі башти. Таким чином і зовні, і в середині під середохрестям утворюються майже центричні композиції. Зовнішній вигляд собору (рис. 3.15г) визначається (це загальна риса майже будь-яких романських церков) ясно вираженими ззовні членуваннями внутрішнього простору. У нього дуже велика протяжність (134 м). Характерно застосування зовні декоративних аркад і тут вони рясніють усюди: ***арочні декоративні галереї*** тягнуться під карнизами східної апсиди, башт середохрестя, трансептів, повздовжнього корпусу. Окрім того, сліпі аркади прикрашають стіни східної апсиди, а аркатурні фризи – фронтон над нею, а ще розміщені під гуртами, які розділяють на поверхи східні башти.

Нави собору спочатку мали площинні стелі (рис. 3.15б). Але через 40 років після завершення будівництва за наказом імператора висоту нав підвищили і перекрили їх хрещатими склепіннями. Ці склепіння звищені – їхні замки підвищуються над бічними підпружними арками (рис. 3.15в). Стіни органічно продовжено склепіннями, простір монументально підноситься вгору. Погляд спрямовується у верхню зону, яскраво освітлену у головній наві. В

склепінчастій будівлі вага перекриття передається на стовпи. Тому кожен другий стовп підсилено, щоби запобігти розпору склепінь (рис. 3.15а, в). При цьому склепіння бокових нав дещо послаблюють розпір головної нави.

Собор у Майнці (рис 3.16) теж прикрашено декоративними арочними галереями, сліпими аркадами і аркатурними фризами. Він також сильно видовжений (довжина ззовні – 116 м, всередині – 109 м). Готичні верхи східних башт – перебудова після пожежі XVIII ст.

Собор у Вормсі (рис. 3.17) також належав до рейнських храмів. Насамперед він, як і інші, видовжений (138 м, у середині його довжина – 110 м, а висота нави – 26 м). Ця видовженість – одна з ознак так званої рейнської архітектурної школи на відміну від, скажімо, саксонської, до котрої належать церкви в Гернроде і Гільдесгеймі.

Базиліка має дуже характерний рисунок плану – він складається з сітки квадратів (рис.3.17а). Сторона квадрату бокової нави точно зв’язана з розмірами великого квадрата головної нави. Отже, кожному квадрату головної нави відповідають два квадрати в бічних навах. Ця схема є дуже характерною для ранньороманських базилік, перекритих хрещатими склепіннями, і тому називається зв’язаною.

На заході, як і на сході, височать горді, багато прикрашені групи башт. У більш давній східній частині вони стоять, трохи віддалені одна від одної, тоді як на заході вони скупчені. Тут впритул один до одного підіймаються стрімчасті наметові дахи над полігональним хором і куполом, що перекриває останній прогін нави. По боках притиснулися дві круглі башти, невеликі декоративні галереї котрих з’єднані з такою ж галереєю середньої башти (рис. 3.17в, г).

У Вормському соборі з особливою силою проявилося притаманне романським зодчим почуття суворої простоти архітектурного об’єму. Декоративні аркади, скупо прорізані вузькі вікна та ніші тягнуться поясами вздовж пласких стін і навколо башт, не порушуючи строгості їх основних геометричних форм. Замкнений в собі, обмежений з усіх боків правильними формами, корпус собору не дозволяє вільного злиття архітектури з декоративною пластикою. Але тут на підвіконнях і галереях хорів зберігається все багатство давньої народної фантазії з її химерами, кобольдами, хижими звірами. Та ці фантастичні образи не зв’язані з тілом будівлі, вони просто розташовані на ній як самостійні кам’яні істоти (рис. 3.17д). Вони зайняті своїм власним життям: символічний лев пожирає людину, а поруч ведмедиця намагається утримати дитинча, яке ладне впасти з підвіконня (рис. 3.17е).

Але в цілому німецькій романиці не притаманно оздоблення фасадів круглою скульптурою.

Церква абатства в Марія Лаах (рис. 3.18) зводилася з 1093 р., невдовзі по тому, як на березі мальовничого озера Лаах, неподалік від Рейну, було засноване абатство, і до 1230 року. Незважаючи на тривалість будівництва, вона

є одним з найчистіших творів німецької романики. Все архітектурне багатство зосереджено тут у зовнішніх формах споруди. Обидві групи башт врівноважують одна одну і підкреслюють обидва хори. Ця двохоровість цілком належить німецькій традиції. Багате архітектурне оздоблення – декоративні арочні галереї, аркатурні фризи, ніші й лізени тощо аж ніяк не спотворюють форму правильних геометричних тіл, з котрих складено корпус будівлі. З західного боку до церкви прибудували відкритий, оточений арочними галереями вхідний двір, з якого можна потрапити в західний хор. Інтер'єр двору символізував «рай», «едемський сад». В його середині містилася «криниця життя».

План цієї церкви (рис. 3.18а) складений не лише з квадратних чарунків (***травей***), а й з прямокутних ділянок. Це свідчення поступу в розвитку хрещатих склепінь.

На північ від Майнца, Вормса, Шпейера та інших франконських міст, нижче по Рейну, були створені в романському стилі не зовсім звичні будівлі. Одна з них – **церква Св. Апостолів у Кельні** (рис. 3.19). Особливість її полягає в тому, що тринавове повздовжнє приміщення перетинається тринавовим трансептом і три вітки хреста (східна, південна і північна) завершуються апсидальними півкружжями, цілком однаковими. Таким чином, уся композиція наближується до центричної, котра мало відповідала суворим літургійним вимогам Середньовіччя, але вражала своїми трьома вітками, владно об'єднаними загальним центром. Тут сказався вплив римських круглих центричних будівель, залишки котрих були і в самому Кельні (римський преторіум), і в інших німецьких містах (імператорські терми в Трірі) – величезний (250×150 м) прямокутник, до якого з трьох боків прилягають півкруглі великі апсиди. Взірцем могли бути і візантійські купольні церкви.

Західна башта цієї церкви, яка піднялася на 67 м з XII ст., для тих, хто наближався до Кельна, була ознакою міста, оскільки головний собор стояв ще без башт – їх звели лише у XII ст.

В Німеччині типовою є наявність великої кількості споруд, зведених у перехідному від романського до готичного стилю. Одна з таких будівель – це

Собор у Бамбергу (рис 3.20). Він романський за планом, за композицією загального об'єму, складеного з простих правильних геометричних форм. Його східну апсиду під карнизом прикрашає декоративна аркада – улюблений мотив оздоблення фасадів у німецькій романиці. Ми вже бачили його на інших храмах. Більш суттєвою німецькою рисою є наявність двох хорів – західного і східного – у зовнішньому вигляді обидва підкреслені парою високих, струнких башт. А ще в XI ст. відбулася перемога папства над імператорами, визволення церкви від світської влади. Проте в Німеччині влаштування в церквах двох хорів продовжувалася.

В інтер'єрі ж бачимо (рис. 3.20б) стрілчасті арки – вони на відміну від круглих дещо зменшують руйнівні сили розпору і є однією з ознак наступного стилю – готики. Але на відміну від неї не кам'яний каркас, а товсті, могутні і міцні стіни передають тут на фундамент вагу всіх конструкцій будівлі.

Німеччина за великою кількістю пам'яток, що збереглися, і за тривалістю періоду, коли їх зводили, безумовно є країною романики.

Але романіка була першим всеохоплюючим західноєвропейським архітектурним стилем. Спільні риси переважали, та романська архітектура в окремих країнах мала свої особливості. То ж, розглянемо романські будівлі в деяких інших країнах.

Франція. В той час, як німецька виборча імперія нагадувала гру в м'яч феодальних територіальних панів, у Франції ще в X ст. здобула визнання спадкоємність королів, котрим удалося обмежити владу феодальних сил і уникнути феодальної роздрібненості. Королівський двір, спираючись на буржуазію міст і тісно взаємодіючи з церквою, створив централізовану державу.

Щоправда, спочатку вона охоплювала лише центр сучасної Франції – між Луарою та Сеною. На північ від Луари спадкоємців короля хоча б на словах визнавали як таких, а в Південній Франції про них не хотіли й чути. Проте королівська влада поступово продовжувала зміцнюватися. Це створювало передумови для пожвавлення торгівлі, розвитку міст, пересування країною, збільшення кількості будівельних замовлень.

На церковне будівництво великою мірою впливали монашеські ордени. У Франції найвпливовішим був бенедиктинський орден – його головний монастир, заснований ще в 910 р., містився в Клюні. Бенедиктинська громада Клюні очолила широкий рух за зміцнення авторитету церкви, за піднесення папської влади над усіма священиками і єпископами. Бенедиктинці відкидали практику торгівлі церковними посадами, а також розгорнули рух за "Божий мир". Вони закликали утримуватися від збройних сутичок у дні релігійних свят і посту. Це була спроба хоч якось обмежити насильство і беззаконня герцогів і графів на тлі слабкої королівської влади.

Монастир став центром сильного реформаторського руху і з часом по всій Європі було засновано більше 1500 дочірніх монастирів. Протягом століття заходи клюнійців щодо реформування церкви були ухвалені і розповсюджені папством. **Абатство в Клюні** стало розглядатися як найважливіше на Заході і його вплив був міжнародним. Широкого розповсюдження набули й архітектурні прийоми, обумовлені потребами ордену. Клюнійці розвинули і вдосконалили планування монастирських комплексів, виходячи з ідеального плану монастиря в **Сент-Галлені** (див. розділ 1).

Абатство в Клюні (рис.3.21) в XIII ст. представляло собою великий комплекс будівель функціонально доцільно об'єднаних в єдине ціле (рис.3.21а). Тут була стайня з притулком для відвідувачів і послушників, монастир, оперезаний іншими будівлями для відвідувачів і послушників, монастирський двір з критими аркадами, оточений складами, трапезними, резиденцією абата, чернечими трапезними і кухнею, а також каплицями і залом для зібрань каноників. Був тут і великий комплекс лазарету тощо.

Перший собор монастиря звели ще на початку X ст., а вже в середині X ст. його замінила більша будівля. Останній, третій, собор споруджений за проектом

Гунзо – церковника, котрий був також математиком і музикантом. Це була п’ятинавова базиліка з двома трансептами, розширеними зі східної сторони додатковими капелами (рис. 3.21б). Бокові нави, що прилягали до головної, були продовжені за трансепти і утворили навкруги хору обхід, в який відкривалися радіально розміщені капели – вінець каплиць. У зовнішній архітектурі центр церкви відзначався могутньою чотиригранною баштою середохрестя над головним трансептом. Цьому центрові підпорядковувалися всі інші частини будівлі: на сході ступінчасто підіймалися обхід, апсида і хор, на півночі і півдні – крила трансептів – вони всі досягали апогею в башті середохрестя і сплавлювалися з нею в єдиний величний пам'ятник божественної або церковної влади.

Будівники збільшили висоту і ширину центральної нави і прорізали її стіни віконними отворами. Це було дуже сміливо, оскільки в романській будівельній системі навантаження перекриття рівномірно несла стіна. Циліндричному склепінню надали легких стрілчастих обрисів, що зменшило боковий розпір і дозволило зробити більше вікон, але все ж таки конструкція виявилася не цілком надійною – через деякий час обвалилася і її довелося відновлювати. Вміння зводити стрілчасті склепіння досягалося шляхом випробовувань і набуття досвіду.

Після того, як із західної сторони додали тринавову прибудову, церква в Клюні за своєю довжиною – 187,1 м – стала майже рівною базиліці Св.Петра в Римі. До речі, більша частина початкових вкладень була зроблена королем і королевою Кастильськими і Леонськими (Іспанія) як подяка за відвоювання християнами у мусульман Толедо у 1086 р. На жаль, у 1807 році під час антирелігійних безумств, що супроводжували Велику Французьку революцію, монастир у Клюні та його просторі церкви були майже повністю знищені.

Підйом релігійного завзяття в X – XII століттях, викликаний хрестовими походами, супроводжувався розвитком паломництва і культом реліквій. Реліквії – мощі святих і великомучеників – заключали в позолочені і прикрашені дорогоцінними каміннями релікварії, котрі находилися в каплицях вінця капел. Люди вірили, що реліквії творять чудесні зцілення й почали відвідувати церкви і місця з реліквіями, які, з чуток, творили зцілення. Ті церкви і монастирі, що не мали достатньо могутніх реліквій, заходили інколи дуже далеко, щоби заволодіти ними, не зупиняючись навіть перед викраданням їх з інших церков або монастирів. Завдяки влаштуванню обходів прочани, які приходили вклонитися реліквіям (іноді це були великі натовпи), могли повністю обходити церкву, не заважаючи духовенству у хорі відправляти месу.

Собор монастиря в Клюні представляє наймолодшу у Франції бургундську будівельну школу. Хрещаті базиліки цієї школи, як правило, мають обходи хору, а в середині вже наявні стрілчасті склепіння.

Обходи і вінці капел, як і стрілчасті склепінчасті конструкції, особливо поширилися в наступний – готичний період.

А найпоширенішим типом французької церкви став, як і в Клюнійському соборі, базилікальний з піднятою над боковими високою середньою навою.

Саме такий **храм в Отені** (рис.3.22). Склепіння його центральної нави набуває стрілчастого обрису, на вигляд випереджаючи форми готичного склепіння. Проте, оскільки склепіння не є хрещатим і навантаження конструкцій передаються на стіни, а не на опорні стовпи, вся споруда в цілому за своїм характером є романською (рис. 3.22 б).

Невід'ємною частиною французьких романських церков були скульптури і рельєфи на їх фасадах. Люди Середньовіччя великою мірою жили в передчутті життя грядущого. Вічне прокляття або райське небесне благословення були для них вельми реальні і скульптурні композиції служили виразом і уособленням їх надій і сподівань. Для населення, більшою частиною неписьменного, скульптури виконували практичну – повчальну функцію.

Рельєф на тимпані порталу церкви в Отені – видатний твір романської французької пластики (рис. 3.22в). Там зображено "Страшний суд". Майстер рішуче відмовився від об'ємної передачі форми. Вся композиція більше схожа на різьблення, аніж на скульптуру. Витягнуті, позбавлені вагомості форми, сповнені стрімких рухів фігури утворюють неспокійне, динамічне ціле. Над усім панує кутаста величезна фігура Христа. Воскреслі з мертвих уже розділені на виправданих і засуджених. Це показують їхні пози, жести, вирази облич. Сповнені радості і надії розміщуються праворуч від ніг Христа, а ті, хто перебуває у відчаї, – ліворуч. Прокляті немовби хитаються від жаху, їх тіла скарлючені, голову одного з грішників охоплюють величезні, схожі на кліщі, лапи демона. Цей демон витягує грішника ледь не прямо з могили. Трактування окремих мотивів відзначається наївною конкретністю. В сцені зважування душ диявол махлює зі злобним сміхом, підтягуючи униз чашу ваг з гріхами. Охоплені страхом душі, як малі діти, ховаються в складках плаща янгола, котрий зважує добрі діла і, в свою чергу, хитрує – підтримує руками чашу ваг. Проте подібні епізоди розчиняються в загальному почутті розгубленості, похмурої фантастичності, котре з такою силою виражено в загальному ритмі композиції.

Церква Трійці в Кані (рис. 3.23) є твором норманської школи – це також видовжена тринавова базиліка з піднятою середньою навою. Загальний її об'єм складений із простих правильних геометричних форм – це типова риса усіх європейських романських церков. А саме для Франції типовим є застосування, окрім пластичних деталей і тематичної скульптури, сильно розвинених перспективних порталів із врізаними в товщу стіни арками.

Для північних районів (там, де Кан) типовою є базиліка з хрещатим склепінням і доволі строгою архітектурою. Образ церкви в Кані пронизаний спокоєм і силою. Масивність стін збільшується донизу, що відповідає напруженням у кладці, кути будівлі підсилені лопатками; прорізи мають циркульну форму і їх кількість збільшується вгору, відповідаючи загальному правдивому рішенню тектоніки будівлі. Загальне враження спокійної важкої могутності підсилюється простою і ясною системою пропорцій.

На фасаді панують жорсткі співвідношення – 1:1, 1:2, 1:3 (рис. 3.23в). Контрфорси розділяють фасад на три майже рівні частини, в котрих розміщені

центральний і бокові входи. При цьому арочний портал центрального входу вдвічі ширший за бокові. Центральний вхід складається з двох розділених стовпом дверей, бокові входи мають по одній. Другий ярус фасаду над центральними вратами прорізаний трьома високими вікнами, в глухих стінах бокових крил другого ярусу – по одному невисокому віконцю, яке підкреслює масивність стіни. У фасаді та увінчуючих його баштах звертає на себе увагу рівномірність наростання вертикалізму від яруса до яруса. Але чіткі горизонтальні членування не надають ще можливості створити в архітектурі фасаду такий безперервний злет угору, котрий появився пізніше у готичних будівель. Особливо виразні башти фасаду: немов позаковувані в кам'яну броню суворі воїни, охороняють вони вхід у храм.

Прості пропорції використані в інтер'єрі (рис. 3.23-б,г). Травеї бокових нав у плані представляють квадрати, травеї центральної нави – прямокутники зі співвідношенням сторін 1:2. Центральна нава вдвічі вища за бокові. Інтер'єр церкви сильно витягнуто вглибину і він дещо приземкуватий за пропорціями. Тонкі стовпчики, що підіймаються від підлоги до п'ят нервюр, не в змозі врівноважити строгий ритм горизонтальних членувань, тим більше, що вертикально спрямовані стовпи перетинає рух своєрідного фризу, протягненого над арками головної нави.

Оскільки у Франції централізація країни не була ще повністю завершена у XI й XII століттях, то досить різко можна відзначити різницю між регіональними будівельними школами. Церква у Кані, в Нормандії, належить до нормандської школи. Щодо різноманітності одночасно квітнучих, цілком замкнених у регіональній сфері форм, то в романський період жодна країна Європи не спроможна була протиставити Франції чогось подібного.

В південній і південно-західній Франції, де збереглося багато залишків давньоримської архітектури, вочевидь, не вмирало вміння зводити склепіння і купола. А до цього завдяки Хрестовим походам додалися ще й візантійські впливи. Тут розквітнула аквітанська школа. Однонавові приміщення її церков перекриті куполами. Характерний приклад – церква **Сен Фрон в Періге** (рис. 3.24.) Особливий інтерес викликають планування собору та інтер'єр. В основу плану покладено рівноконечний хрест з видовженим західним кінцем, несучим високу багатоярусну башту. Середохрестя і рукави хреста перекриті куполами на сферичних трикутниках – вітрилах. Головний купол лежить на чотирьох центральних масивних стовпах – пілонах, навхрест прорізаних вузькими наскрізними арками (рис. 3.24 а, г). Ці арки перевертають кожну з опор на групу близько зсунених квадратних у плані стовпів. Проте оскільки арки не прорізують пілони на всю висоту, кожен з них сприймається як єдиний масив, що підкреслюється також парними декоративними віконцями в верхній частині кожної сторони пілону. Стриманий, але наростаючий ритм півкруглих вікон, арочок у пілонах і могутніх підкупольних арок підготовлює сповнений спокійної сили злет великих куполів.

На відміну від прикрашених мозаїками і колонами з кольорового мармуру розкішних візантійських інтер'єрів того ж часу з їх мальовничо-казковою

чарівністю й урочистою святковістю, внутрішній простір церкви Сен Фрон пройнятий суворою величчю, основаною на виявленні чіткої логіки самої конструкції. Рівні стіни з добре припасованою кам'яною кладкою і геометричні ясні архітектурні об'єми передають стриману силу простих, немовби оголених, монументальних форм. Інакше кажучи, мальовничо-складній і динамічній компоновці візантійських будівель протистоїть статична і сувора концепція архітектурного простору. В церкві Сен Фрон куполи майже однакової висоти; грані підтримуючих арок підкреслено, що чітко, майже грубо розчленовує внутрішній простір на ясні архітектурні об'єми.

В зовнішньому вигляді собору (рис. 3.24в) відразу впадає в очі висока башта, котра вносить у будівлю могутній вертикальний акцент, різко і сильно контрастуючий із спокійним акордом п'яти куполів. Сучасний зовнішній вигляд собору дещо змінено пізнішими перебудовами і зараз чисельні декоративні башточки порушують спокійний силует п'яти куполів і вносять у нього чужу величавому пам'ятникові дрібність. А втім, вигляд будівлі визначається благородною ясністю пропорцій та урочистістю загальної композиції

Двір при церкві Сен Фрон (рис.3.24а,б) може служити типовим прикладом середньовічного монастирського двору (клуатра).

Ще одним пам'ятником аквітанської школи є **собор в Ангулемі** (рис. 3.25). Це своєрідний варіант однонавової будівлі з купольними перекриттями. Її храм має вигляд латинського хреста. Повздовжня нава увінчана трьома сферичними куполами, над середохрестям замість звичної башти підвищується і четвертий. Крила трансепта також перекриті невеликими куполами. Велика півкругла вівтарна апсида сильно виступає вперед, її об'єм підкреслений виступаючими із стіни півкружжями маленьких каплиць – це робить східний фасад виключно виразним (рис. 3.25г).

Головний фасад (рис.3.25в) стрункий і гармонійний за пропорціями. Багате і різноманітне його скульптурне оздоблення .

В південно-західній і західній Франції споруджували тринавові зальні церкви, тобто такі, в котрих усі нави мали однакову, або майже однакову висоту. Склепіння бокових нав, піднесені до рівня головної, добре сприяли зменшенню розпору її важкого склепіння. Але освітлення головної нави, яка не мала власних вікон, було не дуже гарним. Головним твором цієї школи – школи Пуату – була церква **Нотр Дам ле Гранд в Пуатьє** (рис. 3.26).

Конструкція цієї церкви проста й архаїчна. Усі три нави, майже рівні за висотою і перекриті циліндричними склепіннями, мають один загальний дах. Інтер'єр наближується до типу зальної церкви. Над перекриттям зі слабо розвиненим трансептом здіймається приземкувата башта. Західний фасад фланковано невисокими кутовими башточками. Хоча будівництво церкви було завершено тільки наприкінці XII ст., архітектура будівлі надає ясне уявлення щодо типу ранньороманських храмів західної частини центральної Франції. Важливою особливістю храму в Пуатьє і взагалі усієї школи Пуату є рясне скульптурне оздоблення фасаду. Нижній ярус заповнений різьбленим

орнаментом й барельєфними групами, утворюючими майже суцільний килимовий узор, котрий вкриває стіну. Вище, в нішах другого і третього ярусів, розміщені статуї святих, відзначені грубувато-важкою об'ємністю. Скульптурний декор церкви побудований на сполучанні відносно крупних за розміром об'ємних статуй святих і послуговує немовби тлом для статуй.

Навіть такий побіжний розгляд французької романської архітектури дає можливість виявити таку важливу тенденцію: Франція раніше, ніж Німеччина попрямувала до готики (раннє використання стрілчастих склепінь, обходи хору, вінці капел). У Франції від XI ст. швидше йшов суспільний розвиток, а зодчество також накопичило різноманітні рішення, котрі вже гальмували подальший розвиток романського стилю. Готика стала дитиною Франції і вже звідти готика поширилася на Німеччину.

Англія. Характеристика романської культової архітектури Англії представляє певні труднощі в зв'язку з тим, що переважна більшість соборів добудовувалася або перебудовувалася вже у формах готики і від романського часу інколи в них збереглися лише окремі фрагменти.

Політична єдність Англії з Нормандією пояснює спорідненість між французькою нормандською школою і романською архітектурою Англії, що перш за все найвиразніше видно в **соборі в Дурхемі** (рис. 3.27). Зведений за зразком французької церкви Трійці в Кані, він у відповідності до місцевих вимог змінив свій вигляд. Як і багато інших соборів в Англії, він є дуже сильно витягнутою в довжину вузькою тринавовою спорудою. Духовенству в Англії, більш чисельному (а до того ж англійські собори найчастіше входили до складу монастирів), ніж у Франції, було необхідно надати відповідне місце, і це сказалося в значному збільшенні довжини хору. Тому трансепт перетинає будівлю майже посередині, внаслідок чого половина храму опиняється відведеною для кліру, а хор набуває великого самостійного простору.

На плані собору в Дурхемі сказалося і те, що він належав цистеріанському монашеському ордену, а в Англії це найбільш чисельний і найвпливовіший орден. Його статут був незрівнянно суворіший від бенедиктинського і містив цілий ряд заборон, зокрема на будівництво круглих башт, на надмірну висоту храмів (це асоціювалося з гординею – одним із смертних гріхів), на використання декору всередині тощо. Слід відмітити, що в період контрреформації (в основному починаючи з середини XVII ст.) цистеріанці перебудовують свої храми в стилі бароко і перестають дотримуватися давніх статутів.

Дурхемський собор зводили з розрахунком на кам'яне перекриття, і відомий він тим, що в його навах уперше в Англії з'явилося стрілчасте склепіння на ребрах (нервюрах). Щоправда, ці склепіння ще доволі масивні і їх стрілчаста форма виражена достатньо стримано, але саме така рання поява подібних склепінь вказує на швидке поширення готичних архітектурних форм.

В аркаді нави (рис. 3.27в) чергуються величезні квадратні стовпи з приставленими колонками і масивні циліндричні стояни з вирізаними у камені

чисельними неглибокими борознами, які утворюють різноманітні геометричні узори (такі стовпи – чисто англійська архітектурна форма).
У зовнішньому вигляді (рис.3.27г) залежність від канського прототипу достатньо помітна хоча б у композиції двобаштового фасаду. Але й тут уже проявляються власне англійські мотиви. Так, башта над середохрестям набагато перевищує масивністю і висотою фасадні башти, також дуже монументальні. Це пояснюється бажанням якнайвиразніше виділити довгу, але відносно довжини не занадто високу споруду з навколишнього оточення. Західний фасад більш насичений елементами архітектурного декору, ніж його норманський прообраз.

Розглянемо ще **собор в Ілі** (рис. 3.28). І хоча він теж зазнав змін в готичну епоху, але все ж і тут можна відмітити деякі характерні для англійського зодчества риси. Уяву щодо його витягнутості в довжину можна скласти, порівнявши його, скажімо, з німецьким собором у Вормсі. Собор в Ілі нараховує по довжині, включно з хором, 24 травеї, а монументальний **собор у Ворсі** – тільки десять (рис.3.28а). Хор тут не має (як і в Дурхемі) на сході завершення у вигляді круглої апсиди, як це було в інших країнах, його закінчення – прямокутне. "Багатоскладність" загального об'єму, взагалі притаманна романській храмовій архітектурі, в Англії набуває характеру своєрідного надлишку форм, котрий межує з роздрібненістю. Англійські романські собори вирізняються мальовничістю свого силуету, ряснотою дрібних членувань і форм. Так, у соборі в Ілі ефектну композицію складає група башт західного фасаду (рис.3.28б). По кутах монументального фасаду (ліву його частину так і не звели) були поставлені невеликі восьмигранні башти, а по центральній фасадній осі височить грандіозна за шириною і висотою багатоярусна башта. І головна, і кутові башти нагадують фортечні башти замків. Ця схожість посилюється завдяки тому, що вони завершені не звичайними пірамідальними дахами, а плоским покриттям й увінчані зубцями.

Італія. Романський стиль використовувався і в Італії, але набув тут самостійного карбування, котре в цій країні пояснюється ніколи не згасаючою пам'яттю про велике, блискуче минуле в античності. Одначе тут не завжди застосовувалися кам'яні склепіння в навах, навіть у таких крупних будівлях, як кафедральний **собор у Пізі** (рис. 3.29).

В основі собору – популярна в Давньому Римі базиліка. В східній частині є півкругла апсида. Подібними апсидами закінчуються тринавові трансепти, а вівтарна частина і центральна нава мають з кожної сторони по дві бокових нави.

Західний фасад представляє собою головний акцент у зовнішньому вигляді собору. Над трьома порталами підіймаються чотири яруси аркатурних галерей. Арки спираються на тонкі вишукані колонки . В результаті характерна романська масивність фасаду цілком зникає і значна за розмірами споруда справляє враження легкості й особливої святковості. До того ж і стіни собору, завдяки кладці у вигляді горизонтальних стрічок, значною мірою здаються

позбавленими важкості – це одна з головних рис романської італійської архітектури.
Західний фасад не фланковано вежами, як то було в інших країнах Західної Європи – це ще одна відміннісь романських храмів Італії. А на додаток і те, що дзвіниця не входить у склад брили храму, а стоїть окремо. І це теж типово для Італії.

Дзвіниця Пізанського собору через свою конструктивну ваду ще під час зведення почала хилитися і просідати у м'якому грунті. Щоби запобігти подальшому нахилу, будівничі вдалися до вигину осі башти, але нахил продовжувався. Він зупинився лише нещодавно, вже в наші дні: спорудили новий фундамент і основу. Саме завдяки нахилу ця дзвіниця є всесвітньо відомою як пізанська "Падаюча башта". При висоті 54,5 м відхил від вертикалі складає зараз трохи більше 4,6 м.

"Падаюча башта" має циліндричну форму (діаметр 15 м) і прямує угору своїми вісьмома ярусами, включно з дзвіницею. Шість центральних її поверхів оточені витонченими декоративними арочними галереями, а фасад першого поверху оздоблений сліпою аркадою. Архітектурний стиль споруди італійські вчені визначають як романо-візантійський, вочевидь вбачаючи візантійські впливи (рис 3.29).

Прихильність до класичної традиції стародавності гарно показала також невелика **церква Сан Мініато аль Монте у Флоренції** (рис.3.30). Це базиліка з двома боковими навами, без трансепту і будь-яких башт. Базиліка складається з трьох прясел, розділених арками, які спираються на потужні стовпи, зміцнені втопленими колонами. Хор піднесено над підлогою молитовного простору на 3,4 м і на його рівень ведуть сходи з бокових нав. Ці нави в кожному пряслі відділені від головної парою коринфських колон. Головна нава перекрита безпосередньо дахом з відкритими всередину кроквами. Перекриття бокових нав теж дерев'яні. Інтер'єр обличкований плитами кольорового мармуру, викладеними у простий геометричний орнамент.

Найцікавішою частиною церкви є її західний фасад. У долішному ярусі він розділений сліпою коринфською аркадою. Середня і крайня ділянки мають дверні прорізи, а дві проміжні оздоблені панелями, складеними з різнобарвного мармуру і повторюючими мотив двостулкової двері. Виступаючий вгору торець центральної нави декорований прямокутниками і кругами. Мотив арок знову повторюється на фронтоні, цього разу лише у вигляді інкрустованого орнаменту. Торці скатів бокових нав вкриті косою штриховкою. Хоча фасад Сан Мініато точно відповідає внутрішній структурі споруди, він все ж сприймається значною мірою як декоративна площина. Цей фасад не так уже і віддалений від геометризму римської архітектури, тому Сан Мініато робить зрозумілим, чому Ренесанс розпочнеться у Флоренції, в Тоскані – області Італії, до якої вона входить.

В XI – XII ст.ст. у зв'язку з раннім визволенням італійських міст від феодальної залежності і розвитком міжнародної торгівлі почалося обширне будівництво міських соборів та церков і на півночі Італії, в Ломбардії. Тут

церкви теж базилікальні, невеликі, не мають башт. Вони відзначаються від тосканських хіба що в деталях, притаманних ломбардській школі.

Церква Сан Дзено у Вероні (рис.3.31), як і багато інших у Ломбардії, має під фронтоном велике кругле вікно-розу, її фасад прикрашений горизонтальними і похилими (під карнизами) рядами арочок – цей мотив виявився виключно стійким. Його називали "ломбардськими стрічками". А ще бачимо і новий тип порталу, котрий назвали "ломбардським". Тут портал не перспективний, врізаний у товстий мур. Стіни в більш зміцнілих і безпечніших містах із лагідним кліматом і непротидіючі силам розпору важких кам'яних склепінь не занадто товсті – не пасують для влаштування перспективних порталів. Проблема виділення порталу на тлі стіни вирішена тут шляхом висування перед площиною стіни пари колонок і перекриття їх циліндричним склепінням і двосхилим дахом. Такий різновид порталу називають ще балдахінним. У церкві Сан Дзено його колонки спиралися на стилізовані фігури лежачих левів (рис. 3.31б). В інших церквах це були скорчені атланти тощо.

Висока і струнка дзвіниця церкви стоїть окремо від неї – це майже загальноіталійська риса.

Деякі вчені вважають, що таке відокремлення викликано впливом мусульманських мінаретів, а інші – навпаки, що самі ці мінарети, з висоти котрих муедзини закликають правовірних до молитви, ведуть свій родовід від християнських дзвіниць.

Польща. Тут збереглося багато пам'яток романського періоду. Риси національної школи зодчества в Польщі визначилися достатньо рано. Вони проявилися в характері рішення просторових форм, співвідношенні конструктивних і декоративних елементів будівлі, у використанні будівельних матеріалів. Колегіальний **костьол Діви Марії в Тумі** біля Ленчиці (рис.3.32), споруджений з граніту і пісковику, представляє собою тип розвиненої романської будівлі. Тринавова базиліка без трансепту має оригінальне апсидне завершення західної і східної сторін (вхід розмістився з північної сторони). Дві масивні квадратні башти на західному фасаді і невеликі круглі на східному, щільно притиснуті до основної брили будівлі, а також ледь порушена вікнами-бійницями монолітна поверхня кам'яного блоку надають тумському костьолу характеру фортечної споруди. Він і дійсно був твердинею: в 1241 році татарський наїзд не спромігся його здобути, в XIII ст. хроніки нотують кілька нападів литовців, котрі врешті-решт у 1294 році спалили костьол разом із його оборонцями, в 1331 році відновлений костьол відбив наїзд хрестоносців. Бо оборонність – риса романської архітектури, вона і відбилася на вигляді брили. Сувора простота архітектурних форм цього костьолу контрастує з вишуканістю декоративного скульптурного оформлення. Перспективний портал (рис.3.32в) з півциркульною аркою прикрашений різьбленим орнаментом, котрий є головним елементом декору. Його доповнюють зображення тварин і людей.

У розвитку романської архітектури в Польщі помітну роль, навіть значнішу, ніж в Англії, зіграли ченці цистеріанського ордену, заснованого у Франції наприкінці XI ст. Вони прибули в Польщу в середині XII ст. і впродовж

кількох десятиліть заклали тут біля 30 монастирів, отже, мусили опікуватися і мистецтвом архітектури, яке підпорядкували своєму суворому статуту. Вони чітко визначили, що красиво, а що ні, яким нормам повинна відповідати церковна будівля, що в ній є необхідним, а що зайвим. Використовуючи сучасну термінологію, їх можна назвати першими функціоналістами.

Вони стверджували, що тільки те є красивим, що корисне і необхідне. Перш за все, будівля повинна бути міцною, порядно зведеною і корисною. Вони мали застереження до сучасного їм романського, а згодом готичного мистецтва. Критикували церкви за їх надмірну висоту, довжину і ширину, за рясноту скульптурних і живописних оздоб, вітражі. Вони створили, як пізніше єзуїти, особливий тип церкви і побудували їх по всій Європі.

Цистеріанський храм завжди був тринавовою базилікою, з хором, замкненим прямими стінами, з трансептом, з котрого можна було перейти у просторий зал зібрань капітулу – членів чернецького керівного органу. Суворі приписи обмежували творчу свободу і фантазію цистеріанських архітекторів. Але, як кажуть, нема лиха без добра. Мабуть, саме тому, що не треба було ламати голову над красою та оздобленням, вони всі свої зусилля спрямували на техніку будівництва і конструкції.

На початку XIII ст. архітектори ордену в Польщі стали піонерами в нових методах будування. Їх твори відзначає надзвичайна старанність виконання. А головне – це вони принесли у Польщу конструктивну систему склепінь, яка дозволила перекривати просторі приміщення. Вони ще більше вдосконалили ребристі склепіння, розробили методи скеровування ребер у довільні, визначені архітектором точки – на стовпи. Прикладів перекриття просторих приміщень ребристими стрілчастими склепіннями багато.

Костьол Св. Флоріана у Вахоцьку (рис.3.33) – зразок цистеріанського типу: не занадто високий, тринавовий, з хором, обмеженим прямими стінами, з трансептом, з котрого можна потрапити у невеличкі каплиці обабіч хору, а ще й пройти до залу засідань капітулу. Ребра його склепіння спираються на стовпи (рис.3.33б). А від таких конструкцій недалеко вже і до каркасних конструкцій готичної архітектури.

Бо готика не з’явилася раптово і несподівано. Вона виросла із довгого шляху еволюції конструктивних систем романської архітектури. Одним із щаблів цієї еволюції були винахідливі ідеї цистеріанських архітекторів.

Національні відмінності, а тим паче відмінності між регіональними архітектурними школами окремої країни, більш-менш ясно виявляються лише у великих монументальних спорудах – їх зводили у великих містах, відомих монастирях, котрі мали достатньо коштів і кваліфікованих ремісників для їх зведення. В тисячах і тисячах романських будівель, зведених силами невеликих містечок, сіл, в економічно незміцнілих країнах можна виявити тільки найзагальніші риси, характерні для романської архітектури.

В Німеччині сільські церкви (рис.3.34) романської епохи збереглися у великій кількості, хоча частково і змінилася внаслідок пізніших прибудов і перебудов. У більшості випадків задовольнялися залоподібною навою для

парафіян, нижчим від неї прямокутним хором для духовенства і ще більш низькою апсидою з півкруглим або прямокутним завершенням. Церкви мали обороноздатну башту – дзвіницю, бо вона одночасно слуговувала і для захисту. В такій церкві всередині перекриття були площинними.

У романський період у Швеції не було створено монументальних соборних будівель. Більш розповсюдженим виявився тип невеликої церкви простих прямокутних обрисів, з прямокутним головним приміщенням, а також з прямокутним хором, завершеним зі сходу півкруглою апсидою. З заходу до церкви примикала невисока, зазвичай квадратна в плані масивна башта – дзвіниця. Ці церкви відрізняє деяка приземкуватість пропорцій і масивність стін, зміцнених грубуватою кладкою з неотесаних каменів. Враженню монументальності невеликої споруди сприяє і відсутність на її фасадах будь-яких оздоб. Найбільш вдало ці особливості втілені в надзвичайно монументальній церкві у Ваамбе (рис. 3.35).

Проте порівнюючи рисунки 3.34 та 3.35, навряд чи можна визначити, в якій країні ці церкви зведені. Але нема ніякого сумніву, що обидві вони – романські. Вражає різноманіття подібних пам’яток, безмежна фантазія їх будівничих. Серед тисяч подібних будівель, розкиданих по всій Західній Європі, не знайти двох однакових (рис. 3.36, рис. 3.37).

Відносна політична стабільність, що настала в X столітті в більшості західноєвропейських земель, у поєднанні з проникаючою в усі сфери життя християнською ідеєю обумовили небувалий розквіт будівельного мистецтва.

Домінуючою стала сакральна архітектура. В світогляді романської епохи влада імператора була віддзеркаленням всемогутності бога. Тому монументальні церкви, ці замки божії, виглядали як рицарські замки. А на головах вирізьблених з каменя розіп’ятих мучеників красувалися королівські корони (пізніше замінені на тернові вінці).

Кульмінацією романського стилю в Німеччині були імператорські собори в Майнці, Шпейері та Вормсі. Саме в них було досягнуто найвищого ступіня розвитку рейнської архітектурної школи. В їх плануванні вперше застосовано так звану “зв’язану” планувальну систему. Замість плаского перекриття вперше були зведені хрещаті та хрещато-ребристі склепіння. В зовнішньому вирішенні храмів набули поширення карликові галереї-опасанння, групи башт у східній та західній частинах храму.

Народжені в німецькій архітектурі методи та прийоми романської архітектури були розповсюджені по всій Західній Європі. Всупереч частковим змінам, пов’язаним з місцевими традиціями, в плануванні та архітектурі сакральних споруд зберігалися загальні риси.

В романський період формується перший загальноєвропейський архітектурний стиль. Створюються образи будівель, сповнені суворої урочистості і могутності – церкви, монастирі, замки. Вони втілили характер суспільних відносин. Міста були ще недостатньо розвиненими.

Серед досягнень будівельної техніки треба назвати високу культуру обробки каміння, втілення модульної побудови архітектурної структури будівель. А найголовніше – це бурхливий розвиток кам'яних склепінчастих конструкцій, які підготували перехід до каркасних тектонічних систем.

Контрольні запитання для самостійного вивчення дисципліни до розділу 3 :

1. Визначте загальні риси романської монументальної архітектури.
2. Простежте розвиток романських склепінчастих конструкцій.
3. Визначте характерні відмінності, притаманні німецькій, французькій, англійській, італійській, романській монументальній архітектурі.
4. Розгляньте типові романські архітектурні форми.
5. Романська "зв'язана система" склепінь.
6. Структура монастирських комплексів.
7. Зміна форм, конструкції і композиції романських будівель у процесі їх розвитку.
8. Роль чернецьких орденів у становленні і розвитку романської архітектури.
9. Характерні риси монументального мистецтва романського періоду.
10. Які загальні закономірності у розвитку середньовічних архітектур ми спостерігаємо також і в Західній Європі?

Література рекомендована для самостійного вивчення розділу 3:

[1, 2, 4, 5, 7, 8, 10, 14, 15, 19, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 29, 30]

Розділ 4. ГОТИКА І ГОТИЧНІ СОБОРИ ФРАНЦІЇ (XIII – XIV століття)

Термін ***готика***, що вживається для визначення неповторного художнього стилю у мистецтві Західної Європи періоду розвиненого Середньовіччя, з`явився в XVI ст. в Італії. Вперше термін «готика» застосував для визначення цього проміжного періоду італійський живописець та історик мистецтва Джорджо Вазарі (1511 –1574 рр.). «Готика» в устах Вазарі і його сучасників – це слово зневажливе, слово образи. Адже саме германське плем`я готів неодноразово нападало на Римську імперію і саме варвари-готи в 410 р. зруйнували Рим, знесли багато чудових давніх будівель. На той час італійські митці вже більше ста років находилися під впливом античного давньоримського мистецтва, а тому все, що виникло від моменту падіння Римської імперії, на їх погляд, не заслуговувало на увагу.

Проте в дійсності готика не мала нічого спільного з германським племенем готів. Коли зводили перші твори готичної архітектури, плем`я готів уже шість століть не існувало. Таким чином, ця назва невиправдана. Одначе вона існує вже так довго, що зараз важко було б підшукувати іншу.

Величезне спустошення відбулося в результаті мінливості людських смаків і пристрастей. У XVI, XVII і XVIII століттях нищили і псували оригінальні пам`ятки готики, а потім, у XIX ст. зносили твори своїх попередників, оскільки пануючою стала повсюдна мода на готику.

Готичний період в історії мистецтва виник в умовах зростання торговельно-ремісничих міст і зміцнення в деяких країнах Європи феодальних монархій. Монастирі втрачали роль провідних центрів середньовічної культури. Зростало значення міст, купецтва, ремісничих цехів, а також королівської влади як головних замовників будівель та організаторів художнього життя країни. В мистецтві готики збільшувалася питома вага світської архітектури; вона ставала різноманітнішою за призначенням, збагаченою за формами. Окрім ратуш, великих приміщень для купецьких гільдій і ремісничих цехів, зводилися кам`яні будівлі для багатих городян, складався тип міського багатоповерхового будинку. Вдосконалювалося будівництво міських укріплень. (Середньовічні міста Західної Європи і світські будівлі в них розглянемо в розділі 7).

Все ж новий, готичний, стиль мистецтва свій класичний вираз отримав у церковній архітектурі. Найбільш типовою для готики церковною будівлею став міський собор. Його грандіозні розміри, досконалість конструкції, ряснота оздоб якнайбільше втілюють стильові риси готичної архітектури.

Для зведення цих монументальних будівель використовували місцевий природний камінь, а в північній Німеччині, Польщі, Нідерландах, деяких районах Ломбардії і південної Франції – також і цеглу. Із каміння викладалися не лише стіни, але й тонкі колони, склепіння й усі інші елементи будівель, крім того, з каменю висікали узорчасті віконні рами і різноманітні художні деталі. Покрівельним матеріалом служили шифер або випалена черепиця. Для зведення конструкцій дахів використовувалося дерево.

Слід відмітити також використання металу і скла. Окрім широкого

будівельного застосування (цвяхи, анкери, скоби і т.п.) в XIII – XIV ст.ст. метал використовується в декоративних цілях (решітки, шпилі, флюгери і т.п.). Зі свинцю, окрім покрівлі й прокладок у швах кам`яної кладки, почали робити рами ***вітражів***, а також різні накладні прикраси. Збільшилось і виробництво листового скла для заповнення колосальних вікон готичних будівель. Почалося виготовлення скла крупних розмірів.

Будівельна діяльність виходить з-під опіки монастирів і стає справою професійних архітекторів, будівельників, скульпторів і художників, городян, об'єднаних у цехові організації. Зростає професійна кваліфікація майстрів, різко підвищується рівень будівельної техніки. Розвиваючи досягнення романського періоду, будівники шукають більш довершені методи зведення споруд – такі, що дозволять полегшити конструкцію й ощадливо витрачати матеріал, видобування і транспортування котрого у епоху середньовіччя було пов’язано з великими труднощами.

Основним завданням і ціллю тодішніх будівничих було зведення храмів. Кожна нова церква мала ставати все пишнішою, вищою, а її інтер’єр – все просторішим, світлішим, суцільнішим.

Принциповою і найбільш типовою ознакою готики є те, що на відміну від романики в її монументальних спорудах навантаження від усіх конструкцій сприймають і передають на фундамент не товсті і важкі стіни, а порівняно легкий **кам’яний каркас**. Його винайшли не раптово – це була концентрація досвіду зведення романських будівель, а також ознайомлення в результаті Хрестових походів з конструкціями візантійських, мусульманських та інших будівель. Європейці побачили, що культура їх бідних на той час країн не могла зрівнятися з багатою, вишуканою культурою візантійців. Отже, походи пробудили і нові потреби, бажання мати у себе храми, що за розмірами, просторістю і пишністю не поступалися би головному храму православного світу – Св. Софії в Константинополі.

Нагадаємо, що остаточний поділ християнських церков відбувся всього за 42 роки до початку першого Хрестового походу (1096 р.). А західна католицька (в перекладі означає «всесвітня») церква і в архітектурі мала намір утвердити свою зверхність.

Перш за все архітектори остаточно звільнилися від романської зв’язаної системи склепінь, перейняли і удосконалили вміння перекривати стрілчастими ребристими склепіннями приміщення не тільки квадратної, прямокутної і багатокутної форми, а також зосереджувати зусилля в наперед визначених архітекторами точках.

Зміцнення ребер і сміливе потоншення оболонок склепінь дозволило значно їх полегшити і зменшити горизонтальний розпір. Типове стрілчасте ребристе склепіння показане на рис. 4.1.

Загальні зусилля готичних конструкторів були спрямовані перш за все на створення по можливості якнайбільш високої споруди. З’ясуємо, які наслідки витікають із цього. Розглянемо схематичний розріз готичної нави (рис. 4.2а). Високе розміщення склепіння приводить до відходу результуючих зусиль

далеко вбік (показані на рисунку штриховими лініями і стрілками). Ясно, що хитка висока стіна не витримає такого натиску. Товста романська стіна тут також не годиться. Якщо влаштувати для подолання розпору ***пілони***, то вийде справжня карикатура (рис.4.2б)! До того ж на ці пілони пішло би більше каменю, ніж на саму церкву. А якщо підтримати середню наву більш низькими боковими навами (рис. 4.2в)? Знову нісенітниця, бо щоби спрямувати до землі зусилля, які виникають у склепінні, треба приставити одну до одної таку кількість нав, що загубиться найважливіша ціль будівлі – просторий інтер'єр.

Архітектори готики не відмовляються зовсім від бокових нав, але (у випадку тринавового собору) споруджують їх нижчими. Вони зрозуміли, що не все величезне «м'ясо» стіни працює однаково, що непотрібні частини можна вилучити, а контрфорси зовнішніх стін бокових нав вивести над їх дахами у вигляді ступінчастих стовпів. На ці стовпи – контрфорси – за допомогою ***аркбутанів*** – висячих напіварок – передавався розпір від склепінь (рис.4.2 г). Для забезпечення стійкості контрфорса його горизонтальні перерізи уступами побільшуються донизу, де утворюються найбільші напруження. Стійкість контрфорсу збільшується також навантаженням його зверху об'ємами башточок – пінаклей.

Винесені назовні аркбутани полегшують стіну, створюють можливість доброго освітлення головної нави крізь прорізи в її бокових стінах. Відкриті аркбутани стали невід'ємним елементом архітектури готичних будівель. Нахил аркбутану наближений до ліній тиску в склепінні.

Церковна нава з контрфорсами та аркбутанами дуже ефектно виглядала ззовні (рис.4.2д). Чисельні контрфорси та аркбутани позбавляли глядача можливості чітко визначати геометричні форми споруди, «розчиняли» її в повітрі, створювали враження її легкості, спрямованості вгору.

А зараз знову звернемося до ребристого склепіння. У міру розвитку готичної техніки воно починає ускладнюватися, сітка ребер урізноманітнюватися. Та хоч би який рисунок не створювали ребра на полі самого склепіння, вони завжди збираються в пучки в точках, де стоїть стовп або проходить стіна. Склепіння виходить легким – зусилля розпору нейтралізуються системою аркбутанів і контрфорсів, а тому стовп несе порівняно мале навантаження. Звідси висновок: стовп може бути слабшим, що означає тонкішим, стрункішим. І справді, готичні стовпи набувають небаченої стрункості, що, зрозуміло, впливає на просторовість інтер'єру.

Схему каркаса готичної церкви зображено на рис. 4.3. Видно, що стіни в такому каркасі не несуть значних конструктивних навантажень, котрі діяли в романських будівлях. Конструктивна роль стіни втрачається. Вона існує тому, що інтер'єр мав бути замкненим (клімат, безпека і т.д.), але її могло би і не бути. Стіни стають тонкими і відносно легкими. Цей фактор обумовив ситуацію, коли готичні архітектори позбавлялися стін усюди, де тільки було можливо. Вони влаштовували великі вікна. Тому готичні собори відрізняються світлими інтер'єрами (згадаймо, з якими труднощами зіштовхувалися у цьому відношенні будівничі романської епохи).

У цілому ця витягнена конструкція викладалася з тисяч дрібних блоків. Готика в певному сенсі – вершина конструкторського генію. Величезність конструкції (а отже мінімум витраченого матеріалу при найкращому використанні простору) є і дотепер предметом щирого захвату. Слід відмітити, що тодішні архітектори – це люди Середньовіччя, котрі не вміли робити розрахунків, не знали наших методів виконання креслень… Знаряддя їх праці було надзвичайно примітивним, а сміливість рішень – дивовижна. Достатньо сказати, що висота головних нав готичних соборів у середньому побільшилася вдвічі порівняно з романськими – до 40 м.

На противагу монолітності давньоримських і романських будівель готична конструкція більш подібна до сучасних пружних систем і по суті є активно врівноваженим просторовим каркасом. Окрім того, ребристе склепіння, що входило до його складу, мало певну гнучкість. Усадка ґрунту, катастрофічна для романських склепінь, була для нього відносно безпечною.

Величні давньоримські споруди, подібні до терм Каракалли, треба було будувати швидко і зводити всю будівлю разом – інакше різні частини бетонної споруди мали б різну міцність. Храм Св. Софії в Константинополі також звели швидко – всього за п’ять років – тому що на його зведенні працювали біля двадцяти тисяч будівельників. Для зведення унікальних будівель на той час потрібні були величезні кошти, армії працівників, тисячі возів. Середньовічні міські громади не мали таких ресурсів. Тому готичні собори зводилися, як правило, десятиліттями, а то й віками. У міру того, як мешканці не поспішаючи збирали кошти, ювелірно оброблявся кожен кам’яний блок аж до мереживних віконних рам і будівля повільно, поступово зростала.

Згадані споруди вимагали великих будівельних майданчиків. У тісноті середньовічного міста таких просторів нема. Собор, що будується, зазвичай стиснуто житловими будинками, і нерідко, поки зводять башти, ще тільки починають звільняти місце для інших його частин. Підготовлювати будівельний матеріал, тесати каміння, готувати розчин треба було на маленькому п’ятачку в межах стін майбутньої споруди.

Для будування такої складної споруди як готичний собор (рис. 4.4) слід мати великі знання і серйозні навички кожному будівельнику. Середньовічні будівельні майстри були об’єднані у спеціальні організації – ложи. Покоління майстрів, передаючи свої знання від батька до сина й онука, робили камінь немовби гнучким і невагомим. У суворій таємниці трималися способи зображення будівлі на кресленні. Це справжній тайнопис, розшифрувати котрий дуже мало хто був спроможний. Не менш дбайливо оберігалися будівничі способи розмітки, розрізування і витісування каменів складних багатогранних форм, потрібних для укладення склепінь. Це дуже складне мистецтво, і кожен майстер, котрий обтесав такий камінь, ставив на ньому своє клеймо: колесо, трикутник, ключ, літеру і т.ін.

На відміну від романських храмів готичний собор з його широкими порталами, величезними вікнами, відносно тонкими стоянами – це аж ніяк не фортеця. І тільки тому, що готичні собори містилися за міцними фортечними

мурами міст, котрі у важкі часи захищали озброєні городяни, церкви могли позбавитися від образу романського храму-фортеці. В готичній архітектурі віддзеркалився новий етап розвитку Середньовіччя – епоха зростання міст. Не випадково, коли городяни вже будували готичні собори, феодали в своїх замках і церквах ще продовжували зберігати прийоми романського зодчества.

Зодчі готики перш за все всіляко підкреслюють спрямованість угору самої брили будівлі, намагаються створити враження її легкості, навіть «дематеріалізувати» її, розчинити у повітрі. Вони не ховають, а відверто виводять назовні елементи каркаса будівлі – контрфорси та аркбутани, декоративно розчленовують масу. При цьому декор часто повторює в мініатюрі обриси форм основних конструктивних елементів будівлі.

У зовнішньому оздобленні храмів неважко розрізнити романські мотиви: аркатури, перспективні портали, профільовані віконні прорізи та ін., але тут вони набули витягнених пропорцій і скульптурного характеру. Обриси арок стали стрілчастими, вводилися гостроконечні трикутні елементи. Горизонтальні членування нейтралізовувалися; вертикальні елементи були розчленовані і набули складного профілю, площини стін рясно вкривалися скульптурою. Була розроблена ціла система різьблених увінчуючих елементів у вигляді ажурних башточок, пінаклів, фіалів, ***вимпергів***, хрестоквітів, балюстрад з химерами і т.п. Усі ці прийоми надають об’ємам легкої ажурної структури. Єдність зовнішніх об’ємів та інтер’єра проявилася в конструкціях, декорі й в об’єднуючій їх висотній динаміці, досягнутій підкреслюванням вертикальних членувань.

Ознайомимося тепер докладніше з кількома з цих характерних для готики архітектурних форм.

Портали готичних церков (рис 4.5) набагато ширші від романських, а їх двері часто посередині ступінчасто розділені стовпом, оздобленим фігурою святого. Обрамлення потрактовано аналогічно до романського – ступінчасто, але його декор значно багатший. Місце романських колонок заступили встановлені на цоколях або кронштейнах фігури, увінчані балдахінами. Фігури святих під балдахінами встановлюють і обабіч від обрамлення порталу. Часто над порталами встановлюють стрімкі трикутні фронтоноподібні верхівки – вимперги. Вони наскрізні, їх ажурне різьблене кам’яне заповнення утворене масверковим орнаментом (рис.4.6). Готичні портали утворюють на фасадах (особливо на західному) виразні акценти. Найчастіше їх три: центральний веде до головної нави, а інші – в бокові нави. З розвитком готики портали стають такими великими, що змикаються один з одним і заповнюють усю нижню частину західного фасаду, а інколи майже весь фасад.

Улюбленим мотивом зовнішнього декору є башточки на гребнях дахів (вершники), верхівках контрофорсів (пінаклі), на уступах головних башт і т.п. (рис. 4.7).

Ребра і верхівки цих башточок і вимпергів прикрашають різьблені кам’яні рослинні за походженням плазунчики (їх ще називають крабами) і хрестоквіти (рис. 4.8.).

Окрему й обширну історію має готичне вікно (рис.4.9). Жоден з архітектурних стилів не виявив такої турботи про проріз, котрий пропускає світло. Готичні вікна переважно мають стрілчасте завершення. По міруі вдосконалення конструкцій вікна збільшувалися і виросли до вікон-гігантів, котрі можна побачити у великих церквах Франції або Англії. Зі зростанням величини вікна зростала і кількість полей, на котрі воно розділено кам'яною решіткою. Елементи решітки повинні були утримувати вітражі, а відомо, що ширина склин у той час не могла бути великою. Там, де вікно ще прямокутне, елементи решітки тягнуться вертикально і не спостерігається тенденції до будь-якої екстравагантності її рисунка. Композиційна напруга зосереджена в частині, яка замкнена стрілчастою аркою. Клини готичних стрілчастих вікон заповнені ***масверком*** – орнаментом, сконструйованим із дуг кіл.

Масверки утворюють три-, чотири- або шестипелюсткові фігури. Для масверків пізньої готики характерна зігнута гнучка форма, їх стержні утворюють складні вільні візерунки. В масверки охоче включають колеса, що немовби безперервно обертаються. Інколи просвіти решітки масверка нагадують язики полум'я свічок. Вони характерні для пізньої стадії розвитку готики, котру іноді називають «полум'яніючою».

Мотив вікна-рози, знайомий ще з романських часів, особливо припав до душі майстрам готики. Вони довели його до колосальних розмірів і з надзвичайною ретельністю вписували в нього все більш густий рисунок решітки. Вікна-рози стали розміщувати не тільки над порталами, але й в самих порталах.

Розвиток готичних інтер'єрів був націлений на створення якнайбільшої внутрішньої площі, на об'єднання всіх просторів і спрямування їх на средохрестя і хор – літургійні центри, де відбувалися головні богослужбові відправи. В інтер'єрах також усе підпорядковувалося бурхливому злету вгору, до неба.

В інтер'єрах також виставляють назовні елементи конструктивного каркасу будівлі, насамперед стовпи і ребра склепінь.

За своїми пропорціями готичні стовпи-стояни дуже стрункі (рис. 4.10 а), ширше розставлені, ніж романські і тому сприяють об'єднанню простору головної нави з простором бокових нав, котрі теж були вищі за романські. Ребра склепінь або втоплюються в стовп, або спираються на тонкі колонки, що виступають із тіла стовпів, утворюючи в'язку колонок. На кожну колонку спиралося одне ребро склепіння. В'язки колонок мали капітелі, бази, а профілі стовпів-в'язок колонок з часом ускладнювалися (рис.4.10б). Змінився і орнамент, що прикрашає капітелі. Геометричні форми орнаменту капітелей романики й античний (за своїм походженням рослинний) аканф майже повністю зникають. Майстри готики сміливо звертаються до мотивів рідної природи: капітелі готичних стовпів прикрашають соковито модельовані листя плющу, бука, ясеня. Рослинні мотиви можна побачити і в оздобленні ***прислужників***, замкових каменів (рис.4.10в), хрестоквітах, плазунчиках, фризах.

Проте й геометричний, масверковий орнамент не втрачає своїх позицій і в оздобленні інтер'єрів. На рис.4.11 показаний пізньоготичний кам'яний масверковий орнамент на панелі внутрішньої стіни бокової нави однієї з німецьких церков.

Щодо піднесених на неймовірну височинь склепінь, то треба відмітити, що від ранньої до пізньої готики все більше ускладнюються профілі їх ребер (***нервюрів***) (рис.4.12), як головних так і допоміжних, а також усе дрібніше членуються профілі карнизів.

Ребер на склепіннях стає все більше, утворюється безліч нових типів склепінь. Деякі з них показані на рис. 4.13.

Звертає на себе увагу надзвичайна ретельність і винахідливість обробки кожної частини готичної конструкції. Чи то форми перерізів ребер, або замкові камені, або обробка кінцівок водометів, або оздоблення порталів – усе свідчить про високу майстерність середньовічних ремісників – каменярів, каменотесів і скульпторів.

Не менш талановитими були і середньовічні художники. Щоправда, заміна глухих стін величезними вікнами призвела до майже повсюдного зникнення фрескового монументального розпису. Але фреску замінив вітраж – своєрідний вид живопису, в котрому зображення – багатокольорові картини з десятками фігур – складаються з шибок пофарбованого скла, з'єднаних між собою вузькими свинцевими стрічками й охоплених залізною арматурою. Вітражі, вставлені у віконні прорізи, заповнювали простір собору світлом, забарвленим у м'які й звучні кольори, що створювало надзвичайно сильний художній ефект.

Перші готичні споруди були створені у Франції. Про це свідчить і середньовічна назва нового на той час стилю – «опус францигенум», або «будівництво франків». І хоча відомо, що готика розвивалася поступово, архітектори накопичували досвід на будівлях попередніх періодів і в інших країнах, але важливою ланкою ланцюга цього досвіду була архітектура Франції.

У XII ст. Франція стала ведучою державою в Європі, адже король у той час у союзі з рицарством і містами домігся централізації країни.

Це дозволило йому зламати владу крупних феодалів і необмежене панування католицької церкви. Париж, резиденція французьких королів, став столицею Французької імперії і крім того – поруч із церковним Римом – світською столицею всієї Західної Європи. Із заснуванням у 1150 році університету в Парижі і розвитком міського ремісництва церква позбавилася своїх претензій на провідну роль у науці та мистецтві.

Хрестові походи також багато в чому обумовили світськість мистецтва, бо ясно показали обмеженість церковної середньовічної картини Всесвіту і церковно-середньовічних догм, сприяли розгортанню торгівлі і розвиткові ремесел. Проте і цей змінений світ був віддзеркаленням божественного порядку і, таким чином, придворне по суті одночасно було і церковним. Придворна і міська культури стали нерозривно одна з одною пов'язані. Але поки імператорська влада залишалася незамінним гарантом самостійності міст, у

мистецтві задавав тон французький двір. Невипадково перехід до готики розпочався в домені французьких королів Іль де Франс, котрий охоплює територію приблизно в радіусі 100 км навколо Парижа – в Лані, в самому Парижі, Шартрі, Амьєні, Реймсі, Бове і в інших містах. Звідси готика поширилася на всю Францію і Європу. Розміщення найвидатніших пам’ятників французької готики показано на рис. 4.14.

Початок будівництва перших готичних соборів у Франції співпадає з початком Хрестових походів. Між цими двома явищами переломного моменту історії Середньовіччя існує глибокий і міцний взаємозв'язок. Він витікає з факту, що той самий релігійний запал і той самий містичний порив, котрий тоді гнав усе нові маси людей з Європи у Святу землю в Хрестових походах, підносив угору арки і склепіння величезних храмів. В їх будівництві, сподіваючись на спокутування гріхів, брало участь усе населення французьких міст – багаті і бідні, дворяни і простолюд. Про це незвичайне і неповторне явище оповідають безпосередні свідки будівництва соборів того часу. Ось як описує, закладання і початок будівництва собору в Шартрі в 1144 році Робер із Мон Сен Мішель:

«В цьому році вперше в Шартрі побачили віруючих, які упряглися в вози, наповнені каменем, лісом, зерном і всім іншим, що було потрібно для робот на соборі. Немовби завдяки якійсь чудодійній силі зростали його башти… Можна було бачити чоловіків і жінок, які тягнули через трясовини важкі вози з піснями, що вихваляли чудо, котре Бог створює у них на очах».

А в наступному, 1145, році нормандський абат Гаймон із Сен Пьєр сур Діве у своєму звіті, посланому в Англію, повідомляє про хвилю ентузіазму, що охопив народ Франції у прагненні долучитися до будівництва нових храмів:

«Чи хто коли-небудь бачив або чув, щоб раніше могутні володарі, люди, виховані в пошані і багатстві, щоб дворяни, чоловіки і жінки, зігнули свої шиї і дали себе упрягти в вози, щоб – як тяглова худоба – тягти їх до храму Христа, наповнені зерном, вином і оливковим маслом, каменем, лісом і усім тим, що конче потрібно на будівництві церкви? Але при цьому привертало увагу гідне подиву явище: тисячі людей – бо вантаж був величезним – рухалися так тихо, що при затримці в дорозі можна було почути лише сповіді гріхів і молитви Богові, чисті і благаючі, щоб набути спокутування».

Нерідко зустрічається твердження, що перша споруда, яку можна назвати готичною, була зведена неподалік від Парижа в **абатстві Сен-Дені**. Абатство було присвячено Дені, закатованому у III ст., як вважають, першому єпископові Паризькому. В наступні століття Дені став розглядатися як святий покровитель Франції. А абатство, починаючи з X ст. і аж до Великої Французької революції, служило місцем поховання французьких королів і зберігання регалій монархів.

Нову церкву заклав на місці попередньої тринавової романської базиліки абат Сюгер (1081 – 1151 рр.) – син селянина, котрий виявив такий незвичайний для хлопчика інтелект, що був прийнятий до школи абатства, де став близьким другом свого співучня – майбутнього короля Людовика VII. На той час, коли Людовик VII очолював Другий Хрестовий похід (1147 –1149 рр.), Сюгер був

призначений регентом (правителем Франції), тому для нього доля абатства, його церкви і Франції стали неразривно пов'язані.

Сюгер поставив за мету звести велику, містку, високу і світлу церкву. Для цього він запрошував майстрів з різних кінців Європи. За часів Сюгера було збудовано грандіозний нартекс і обхідну галерею з сімома каплицями (рис.4.15а). Під його керівництвом зведена будівля, що разюче відрізнялася від архітектурних споруд романського стилю. Характерні для романських церков чотири башти, розташовані попарно, було замінено на дві дуже великі, що обмежували з двох боків площину західного фасаду (рис. 4.15 б). Новий фасад відзначали три нововведення. По-перше, у нього була ясна геометрична схема, котра, як писав сам Сюгер, придумана «за допомогою геометричних і арифметичних приладів» і визначала розміщення об'ємів башт та місце розташування згрупованих разом віконних прорізів. По-друге, між баштами, дозволяючи світлові проникнути вглиб старої церковної нави, було розміщене велике кругле вікно – перше готичне вікно-роза, таке характерне для пізніших готичних церков. І, по-третє, три вхідних портали зайняли всю ширину головного фасаду. Північна башта була знищена в XIX ст.

Однак найбільш важливою зміною був збудований Сюгером ***хор***. Навколо фундаментів старого романського хору, вдвічі збільшуючи його місткість, находився подвійний ***обхід***. Від зовнішнього обходу відходило сім капел – з двома величезними і доволі низько поставленими вікнами кожна, що скорочувало поверхню стін до двох вузьких смуг, примикаючих до контрфорсів. Стрункі невисокі колони увінчані пишними капітелями, а стрілчасті ребра склепінь здаються продовженням колон. Це надавало інтер'єрові легкості і просторості. Новина тут у тому, що архітектор не став відокремлювати капели одна від одної. Завдяки цьому хор перетворився на великий колонний зал, оперезаний вітражами (рис.4.15в). Чудові вітражі дають достатньо світла. В їх глибоких чистих тонах переважає синій колір. Він повинен був нагадувати віруючим синяву неба – місця, де перебувають праведні душі.

В цілому (рис. 4.15г) будівля здається витягнутою вгору, стрункою і тендітною порівняно з приземкуватими романськими спорудами. Через цю будівлю Сен-Дені зажив слави батьківщини готики. Щоправда, окремі елементи нового стилю з'явилися водночас у багатьох місцях. Але, безумовно, саме будування абатства Сен-Дені сприяло поширенню готики, ставши зразком для наслідування, зокрема, при зведенні міських соборів. Їх погордливі силуети, один за одним, з'явилися на обрії Іль де Франс протягом всього кількох десятків років. За підтримки влади, церков, а також населення їх зводили досвідчені майстри.

Артілі каменярів працювали там, де зводилися великі будівлі, куди їх запрошували. Вони переїжджали з міста в місто і навіть із країни в країну; між будівельними асоціаціями різних міст виникала спільність, йшов інтенсивний обмін навичками і знаннями. Тому в готиці Франції вже нема такої кількості різко відмінних різних шкіл, що характерне для романського стилю. Мистецтво

готики, особливо архітектура, відзначається більшою стилістичною єдністю.

Французьке зодчество, як і архітектура інших країн Європи, пройшло через етапи ранньої, зрілої (або високої) і пізньої готики.

Будівлі ранньої готики чіткістю архітектурної композиції і монументальною простотою своїх форм дещо нагадують романське зодчество.

Пам'ятникам зрілої готики притаманні не тільки досконале володіння каркасною конструкцією, але й висока майстерність у створенні багатих архітектурних композицій, велика кількість скульптур і вітражів.

Риси пізньої готики – розвиненість, вишуканість і витонченість архітектурного декору.

Слід відмітити, що готичні собори часто будувалися і перебудовувалися протягом кількох десятиліть, а іноді і набагато більше (наприклад, собор абатства Сен-Дені по смерті Сюгера продовжували зводити ще понад століття). Тому в архітектурі однієї будівлі сплетені риси раннього і зрілого, а іноді і пізнього етапу. Через це віднесення того або іншого собору до певного періоду готичного стилю грунтується в першу чергу на типі головного фасаду і на загальному вирішенні плану.

В той час, коли основні роботи в Сен-Дені закінчувалися, в Парижі розпочали будівництво найвідомішого у світі французького готичного собору – **собору Паризької Богоматері** (французькою – «Нотр Дам де Парі»). Поставили його на території нинішнього центру столиці, на східному мису острова Сіте, котрий розділяє річку Сену на дві протоки. З давніх-давен тут містилися шановані святині. В I віці н.е. тут стояв давньоримський храм Юпітера. В IV ст. на його місці звели церкву Св. Стефана, поруч із нею на два століття пізніше збудували церкву Святої Марії.

Пройшло ще п'ять століть, і в 1163 році за ініціативою енергійного єпископа Мориса де Суллі розпочалося будівництво існуючого і досі собору Паризької Богоматері. Його наріжний камінь закладали разом папа Олександр III і французький король Людовик VII. Зведення почали зі сходу, з хору. Через п'ятдесят п'ять років, протягом котрих велося будівництво, були прибрані рештки старих церков, щоби звільнити місце для фасаду нового, чудового храму. Будівництво цього фасаду разом з баштами завершено в 1250 році. Того ж року собор освячено, але роботи по його зведенню ще не закінчилися. В подальшому вони велися під керівництвом архітекторів Жана де Шелле, Пьєра де Шелле і Пьєра де Монтеро до 1330 року. Таким чином, будівництво паризького собору продовжувалося 167 років. Його будівельна майстерня ніколи не відчувала нестачі коштів – їх щедро жертвували королі, єпископи і прості городяни. До цієї благородної справи долучилися навіть паризькі блудниці. Вони запитали церковну владу, чи можна їм жертвувати гроші на храм. Їм відповіли: так, можна, але за умови, що це залишиться в таємниці.

Храм вийшов величезний. Його довжина сягає 130 м, довжина хору – 28 м, ширина – 12 м. Висота під склепінням – 35 м, висота башт – 69 м (рис. 4.16). Будівля вміщує 9000 чоловік, з котрих 1500 можуть розміститися на просторих емпорах. Архітектори подбали, щоби зверху було добре видно богослужіння.

План собору Паризької Богоматері, як і всіх інших готичних французьких соборів, бере свій початок від романських паломницьких церков. Це видовжена зі сходу на захід базиліка з головною і боковими навами, рукавами трансепта, зі середохрестям, обходом і радіальними капелами, які оточували півкруглий хор.

Принципова відмінність плану втілювалася в більшому розмірі хору, так що трансепт зміщувався ближче до середини корпусу церкви (рис. 4.16а). Така організація безпосередньо віддзеркалювала спосіб фінансування соборів і їх використання. Трансепт і західна за ним частина церкви юридично належали місту, оплачувалися різними ремісничими гільдіями і часто використовувалися для мирських зібрань. У готичних соборах, на відміну від романських, рукави трансепта майже не виходять за межі нав. Ще одна важлива відмінність від романських будівель полягала у створенні багато оздоблених входів не тільки з західної сторони, але і з кожної зі сторін трансепта (рис. 4.16в).

Впадає в очі, що французька готика, на відміну від романської архітектури, обмежена в використанні домінуючіх вертикалей. Усі французькі готичні собори мають на західному фасаді лише дві башти. Над середохрестям найчастіше бачимо не потужну башту, а порівняно легку башточку-шпиль.

З розрізу видно, що найкраще крізь великі вікна була освітлена верхня зона головної нави. В нижніх зонах, там, де емпори і аркада на стовпах, світла було замало. В центральну наву воно потрапляло не безпосередньо, а проходило, та ще й затулене великими виступами контрфорсів, з емпор і подвійного ряду бокових нав.

Нотр Дам де Парі – сплав епохи, що об’єднала стійкість, матеріальність романських будівель з динамікою і легкістю готичних. Перед людом, який стікався на площу, відкривався головний – західний фасад храму (рис. 4.17). Архітектурна пластика собору свідчила про становлення нового етапу в розвитку зодчества і про зміцнення королівської влади. Спираючись на масив стіни, поважно підіймаються башти собору, немовби прискорюючи свій рух і скидаючи у міру підйому тягар.

По вертикалі фасад розділено на три однакової ширини частини, чітко відокремлені одна від одної. Дві крайні увінчані баштами. В горизонтальних членуваннях виділено п’ять частин. Перша – це нижня частина з трьома порталами; друга – різьблена галерея з 28-ма фігурами біблійних королів Ізраїлю та Іудеї; третя – з великим, діаметром 9,6 м, вікном-розою і з великими дводільними стрілчастими вікнами по обох боках; четверта – висока стрілчаста галерея на всю ширину фасаду; п’ята – дві башти.

В двобаштовому фасаді Нотр Дам вертикальні і горизонтальні рухи зрівнюються. Розташовані виступами контрфорси, круті портальні арки, стрункі пари вікон прагнуть угору; цьому протидіють чіткі горизонтальні розділення шарів ярусів.

Фасад собору, заповнений великою кількістю скульптур і рельєфів (це ще одна характерна риса французької готики), повинен був стати для середньовічних віруючих великою, цікавою книгою з ілюстраціями, з багатим повчальним і символічним змістом. В декоративну пластику собору включена тематика

людської праці протягом року. Саме тому в скульптурному декорі з'являються календарні цикли: 12 знаків зодіаку, а також 12 зображень людини в різні пори року. «Мистецтво належить художнику, розміщення зображень – церковному пастирю» – така беззаперечна вимога була проголошена ще в 787 р. Нікійським церковним собором. Але майже п'ятсот років, що пройшли з того часу, внесли свої корективи. Замість символічної мови з образами ангелів з'являються зображення селян за збиранням врожаю або селянина, котрий гострить косу (рис.4.18).

Проте переважна більшість сучасних туристів не схильні замислюватися, розглядаючи подібні рельєфи, чи навіть зображення самої Богоматері, яка гостинно вітає їх у порталах собору. Їх невпинно тягне на верхню галерею собору, що оперезує і башти (рис. 4.19), де по кутах і виступах розміщені скульптури фантастичних істот, птахів і тварин. Це так звані ***химери***. З усього багатого пластичного оздоблення собору вони в наш час – найвідоміші (рис. 4.20).

Химери – це злі духи, або біси. Зображуючи їх на соборах, люди виходили з двох давніх легенд. Одна оповідає, що біси в тузі рвуться до церкви, але не наважуються туди заходити, бо знають, що їм, як колишнім ангелам, які повстали проти Бога, вже нема спасіння. Друга легенда стверджує, що у боротьбі з Богом і його ангелами біси злітаються до церкви, як до цитаделі Бога на землі, і чатують на віруючих, котрі виходять звідти, щоби спокушати їх, відвернути від Бога. Відповідно до того, якою легендою був захоплений скульптор або архітектор, химери зустрічаються то сумні, то глузливі, злостиві, хитрі.

Звернемося до інтер'єра собору. Величезний внутрішній простір центральної нави (рис. 4.21) рішуче панує над низькими і менш освітленими боковими навами. Інтер'єр, як і фасад, пронизаний урочистою строгою величчю, але його архітектурні ритми ще більше спрямовані вгору, і матеріальна вагомість відчувається меншою мірою. Внутрішні стіни центральної нави розділені на три зони (це типово для більшості соборів). Нижня складається з масивних і приземкуватих колон-стовпів, що підпирають аркади, котрі відокремлюють центральну наву від бокових. Середню зону утворюють арки емпор. Вище арок емпор простяглася третя зона членування – високі стрілчасті вікна з кольоровими вітражами. Чим вищий ярус, тим пропорції арок і вікон стають більш стрункішими і витягненими вгору. Це підкреслюється тонкими півколонками, що стрімко злітають від капітелей нижнього ярусу до капітелей під п'ятами нервюрного склепіння. В глибині центральної нави, пронизаної мерехтливим світлом вітражів, находиться вівтар, осяяний вогнями незліченних свічок і казковим опромінюванням вітражів вівтарної частини храму.

Особливо сильне враження справляє своїми розами внутрішній вигляд трансепта. Ці рози такі світосяйні і такі захоплюючі! Тому доречно пригадати, що коли Віолле ле Дюк (мова про нього ще попереду) був хлопчиком і його привели в собор Паризької Богоматері, він задивився на розу в трансепті, крізь

котру просвічували промені сонця, і в ту ж мить заграв орган і хлопчику здалося, що це роза заспівала і що різного кольору скельця звучать відмінними тонами (рис.4.22). Він так розхвилювався і збентежився, що довелося вивести його з храму.

Над усіма приміщеннями височать склепіння, особливо добре освітлені – і це справляє враження ще більшої висоти в центральній наві. Ці склепіння найбільш досконалі – ані занадто площинні, ані занадто випуклі. Під ними відбувалися не тільки богослужіння. Довгий час собор був центром світського життя міста (західна його частина юридично належала місту). В ньому читалися університетські лекції, проводилися збори представників ремісничих цехів і, доки не зведено було ратушу, засідання міської магістратури.

Був собор і свідком видатних історичних подій. Тут у 1187 році єрусалимський патріарх закликав до Третього Хрестового походу. У 1422 р. дев'ятирічний Генріх VI був коронований як король Франції. У 1558 році відбулося одруження короля Франциска II з Марією Стюарт, а в 1660 – одруження Людовика XIV з іспанською інфантою Марією Терезою. В 1804 році папа Пій VII коронував Наполеона Бонапарта на імператора Франції…

Тут уже майже 200 років (з 1809) зберігається одна з великих реліквій християнства – Терновий вінець Ісуса Христа.

Собор щорічно відвідують від семи до десяти мільйонів туристів. Він і зараз виглядає, як новий. І мало хто з тих, що стоять на площі перед храмом поруч з невеликою круглою бронзовою плитою, вмурованою в бруківку, – звідси починається відлік відстаней у Франції – знає, які лиха зазнав собор у минулі століття (рис. 4.23).

Первісний свій вигляд він зберігав доти, доки в 1699 році за наказом короля-сонця Людовика XIV його перший архітектор Жюль Ардуен Мансар (автор величезного собору Дому Інвалідів у Парижі) не зруйнував зведений в XIII ст. головний вівтар храму, щоби поставити новий, за модою барокового класицизму. Потім з кращих міркувань потрощили почесні місця, стародавні надгробки з каменю і бронзи, розбили «немодні» готичні вітражі (на щастя, не всі). Пройшло ще трохи часу і в 1752 році замість великих вітражів у глибині хору вставили безбарвні скельця. А трохи згодом уславлений французький архітектор Жак Жермен Суффло (автор сучасного Пантеону в Парижі) в 1771 році розтесав головний портал собору задля того, щоб у собор пройшов новий королівський балдахін. Інтер'єр храму грубо побілили.

Французька революція принесла паризькому собору подальші лиха, ледь не перетворивши його на руїни. Загинули статуї королівського фриза, велика кількість інших скульптур. Собор перетворили на «Храм Мудрості». Лише відомий французький письменник Віктор Гюго звернув увагу громадськості на руйнування храму своїм романом «Собор Паризької Богоматері». Саме завдяки цій книзі почалося енергійне реставрування спустошеного і майже знищеного собору під керівництвом Ежена Еммануеля Віолле ле Дюка. Роботи з відновлення храму велися протягом двадцяти років – з 1844 по 1864 р.

Треба зауважити, що готичні собори відрізнялися від своїх романських

попередників не тільки конструкціями, а й присвяченням, що породжувалося важливими взаємозв'язаними соціальними і релігійними змінами.

Майже завжди міські собори у Франції присвячувалися Діві Марії – Матері Христовій, Нашій Пані (французькою «Нотр Дам»), а не місцевим святим, хоча в соборах і були додаткові каплиці, присвячені окремим місцевим святим. Ця зміна присвячення відбулася завдяки вшановуванню Матері Христової на початку XII ст. і супроводжувалася важливим зрушенням у відношенні до жінки взагалі у пізньому Середньовіччі. З часів святого Августина, в V столітті, жінка розглядалась як спокусниця і джерело зла. Оскільки двори середньовічних володарів перестали бути центрами військової сили, схвалювався розвиток рафінованого придворного етикету та інтерес до мистецтв і літератури, що підвищило становище жінки. У результаті був створений рицарський кодекс честі і концепція ідеального романтичного кохання. Непорочна Діва розглядалась як втілення чеснот благородної пані, вона була Царицею Небесною, котра клопочеться перед Богом за людство, як мати турбується за своїх дітей – так само і благородна пані феодального маєтку могла просити за своїх підданих перед своїм паном.

У церковному ритуалі жінка також здобула нового значення: з культом Мадонни життєствердження перемогло чернечу аскету. Замість Страшного суду найулюбленішою темою готичної соборної скульптури стало Коронування Марії. Відтепер біля входу багатих соборів стоїть Мадонна в оточенні своїх прихильників і доброзичливо зустрічає віруючих. Сама Мадонна не є більше якоюсь недоступною святою – це красива жінка, котра, як і всі молоді матері, гордо тримає на руках свою Дитину, або, схилившись від болю, оплакує смерть свого Сина. Тому зведені в Європі нові церкви одна за одною присвячувалися Діві Марії.

Новий **собор у Лані** також присвятили Богоматері. Він несхожий на більшість готичних церков Франції, тому спочатку порівняємо його план (рис. 4.24) з первісним планом собору Паризької Богоматері. Дозріваюча від середини XII ст. готична французька базиліка, як правило, є тринавовою, рідше п'ятинавовою з одинарним або подвійним обходом, майже завжди півкруглим. Деякі храми мали багатогранні обходи, окреслені сімома гранями дванадцятигранника. До обходу часто прилягав вінець каплиць. Трансепт майже не виходив за межі бокових нав. У ранніх пам'ятниках система склепінь наближалася до зв'язаної: травеї головної нави перекривали ребристі шестидільні склепіння і кожній травеї відповідали дві квадратних чарунки бокових нав із хрещатими склепіннями. Великих башт було тільки дві – на західному кінці храму.

В порівнянні з більшістю французьких соборів Ланський за пропорціями плану набагато сильніше витягнений у довжину, в нього прямокутне завершення хору, виразно виступаючий за межі основного корпусу трансепт і не дві, а сім великих башт (дві західні, над середохрестям, і по дві обабіч кінців трансепта). Дослідники вважають, що ці відмінності пояснюються впливами англійської школи зодчества, котрі в Нормандії (а Лан розташований неподалік від неї)

були досить відчутними.

Собор Нотр Дам у Лані – незвичний твір ранньої французької готики. Він поставлений на високому пагорбі і панує не тільки над містом, володарем якого був єпископ, але і над усією округою. В 1112 році під час повстання городян проти єпископа попередній собор, що тут стояв, знищила пожежа. Повстання було придушено. Але трохи згодом проти утисків єпископа піднялися селяни. Їх теж удалося приборкати. Через ці обставини архітектори єпископа зводили новий собор як монумент непорушності його феодальної влади. Він підносився одночасно з собором Паризької Богоматері, але в ньому не було його ясності і спокою. Він немовби йоржиться своїма чисельними баштами, здіймає їх над містом на вершині пагорба, де змішуються обрії, вітер і хмари. Тринавовий головний корпус і розвинений тринавовий трансепт були закінчені біля 1200 р. Первісно круглий обхід хору в 1205 – 1220-х роках розширений витягнутим прямокутним хором.

Фасад собору вирішено своєрідно (рис.4.25). Він дуже рельєфний, його поверхня заповнена тінями. Його центром, як і в соборі Паризької Богоматері, є роза. Праворуч і ліворуч від неї – по одному заглибленому вікну. Нижче, під карнизом, пробиті маленькі півциркульні вікна; перед ними виступають вперед три бухтоподібні портали з півкруглими завершеннями і гострими дахами. Високо підняте обрамлення рози змусило підняти і центральну частину галереї, оздобленої аркадою на струнких колонах. Дві башти – їх висота 52 м – мають два поверхи. В нижньому поверсі два високих спарених вікна фланковані маленькими чотиригранними табернаклями; у верхньому сильно видовжені наскрізні циркульні прорізи обрамлені двоярусними павільйонами, в котрих стоять скульптури волів у натуральний розмір. Усі ці складні, накладені один на один об’єми, породжують гру світла і тіней. Прагнення вгору, хоча на фасаді і нема стрілчастих порталів, вікон і прорізів, виражено достатньо сильно, а горизонтальні яруси не розділені так чітко, як у паризькому соборі.

Замовники собору, пануючого над натовпом, були, мабуть, сповнені бундючності і гордовитості; майстри-будівельники підкорялися іншим почуттям: релігійному підйому і повазі до захожих із народу, які допомагали їм в їх тяжкій праці. Недарма, за народними переказами, і воли, які доставляли на вершину пагорба важкі брила каміння, були зображені на баштах собору. Ці символи працелюбства немовби виходять із-за колон башт і дивляться униз на будівлі міста.

В минулому собор відзначався ще й рясним скульптурним оздобленням, повчальна програма котрого була детально розроблена церковниками. Під час Французької революції ці скульптури були розбити, сильно понівечений і сам собор. Його відновлення почалося тільки в 1850 році.

Інтер’єр собору (рис.4.26а) також оригінальний: довжина його хору зовсім трохи поступається довжині західної його частині. Загальна внутрішня довжина центральної нави – 115 м. Висота нави – 24 м, ширина – 10,8 м. Головна нава Ланського собору нагадує собор Паризької Богоматері. Тут теж є обширний

емпорний ярус (відсутній у більшості французьких соборів), але над ним простягається ще й трифорій, якого в Парижі нема. Склепіння також шестидільні; їх ребра не утворюють на стрільчастій стелі занадто складного рисунка – це характерна загальна риса французьких готичних склепінь. Ребра замикаються пречудовим замком, котрий нагадує перевернуту вниз квітку примули (рис. 4.26 б).

Собор Нотр Дам у Шартрі стоїть на місці, яке споконвічно вважалося священним – тут було джерело чудодійної води і ще в доримські часи одна з головних кельтських святинь. У подальшому на цьому місці стояли церкви. Через деякий час після зведення першої, в 876 році онук Карла Великого Карл II Лисий пожертвував церкві дорогоцінну реліквію – Святу Сорочку. За переказами, саме вона була на Діві Марії при народженні Христа. Наявність священної реліквії зробила Шартр широковідомим місцем паломництва. Сорочка стала не тільки невичерпним джерелом прибутків для міста. Його мешканці вважали, що вона забезпечує їм особливе заступництво Діви Марії. В 911 році, коли на Шартр напав вікінг Роллон, єпископ піднявся на міські стіни і, розмахуючи Сорочкою, звернувся з умовлянням та наученням до нападників і вони відступили, а сам Роллон згодом прийняв християнство. Перший собор згорів у 1020 році, при цьому Сорочка вціліла. Поставили новий собор, і коли в 1134 році пожежа знищила більшу частину міста, базиліка залишилася неушкодженою. Проте в 1194 році вона спалахнула від блискавки і від неї залишилася лише нижня частина західного фасаду. Але через три дні, під час розбирання завалів, виявилося, що Сорочку встигли занести у крипту собору священики. Кардинал оголосив, що спасіння реліквії – знак самої Діви Марії, який вказував на те, що треба негайно звести новий собор. Гроші на будівництво збирали по всій країні. Всенародне бажання якнайшвидше звести новий собор було таким сильним, що мешканці міста добровільно носили каміння з каменоломні, віддаленої на 8 км від будівельного майданчика.

Молоде товариство середньовічних городян у своєму ентузіазмі прониклося прагненням до своєрідного «світового рекорду», коли все вище і вище зводило свої храми. Перший такий рекорд належав собору Нотр Дам у Парижі, склепіння котрого досягли висоти 35 м. Цей рекорд побив собор у Шартрі. Його зводили майже півтора століття і присвятили Діві Марії. Розміщений на високому пагорбку, він немовби ширяє над дахами будівель. Собор отримав назву «Акрополя Франції» (рис. 4.27). Він і в наші дні займає пануюче положення в панорамі міста. Навіть з великої відстані впадає в очі багато вирішений південний портал з вікном-розою діаметром 13 метрів. У романських церквах у торцевих стінах трансептів влаштовували зовсім непоказні входи.

Нова базиліка має тринавову західну частину (рис.4.28) і короткі рукави трансепта. Розширений простір східної частини має п’ять нав замість трьох і завершується подвійним полігональним обходом з трьома півкруглими капелами. Вікна хору і капел займають майже всю ширину стіни між контрфорсами. Довжина головної нави 128 м.

Західний фасад Шартрського собору (рис. 4.29) зберігає великі площини стін, з котрих випинаються могутні контрфорси башт. Вікна ще не мають готичних масверків. У верхній частині фасаду, під високо піднятою Галереєю королів, у квадратному обрамленні вміщена велика «королівська» роза чудової майстерної роботи. Башт, як і зазвичай, дві. Вони дуже різні і мало схожі одна на одну. «Стара дзвіниця» (праворуч), зведена в XII ст., виглядає більш строгою, витримана в єдиному стилі з основним масивом будівлі. Її шатро підноситься на 105 м. Пізніша, південна башта (ліворуч) характеризує епоху пізньої готики. Її мереживне кам'яне шатро закінчене лише в 1513 р. і має висоту 113 м. Отже, висота башт собору теж перевищила «рекорд» Нотр Дам де Парі.

Головний «Королівський портал» зберігся з романських часів. Його розміри порівняно невеликі, але він відзначається багатством скульптурного оздоблення (рис.4.30). Численні статуї порталу мають неприродно витягнуті пропорції, не пов'язані між собою, зморшки їх одягу трактовані умовно.

Нові портали Шартру теж оздоблені скульптурами (рис. 4.31). Саме від скульптур Шартра бере початок типове для французької високої готики заповнення, або, якщо можна так сказати, заселення, соборів цілим світом статуй і рельєфів. Але на початку XIII ст. людина знову прийняла природні пропорції (рис.4.31б), а одночасно з формою і зміст зображень став більш людяним: зборки одягу лягають по формі тіла, персонажі спілкуються між собою. Проте і готична скульптура все ще залишалася нерозривно зв'язаною з архітектурою церкви.

За напівроманською оболонкою собору прихований внутрішній простір, котрий представляє собою перехід від ранньої готики до готики зрілої (рис. 4.32). Наявні в Паризькому соборі емпори замінено тут на ярус неглибокого трифорію, розміщеного в товщі стіни. Це дало можливість підняти склепіння бокових нав, а отже, об'єднати більше їх простори з простором головної нави. Висота її склепінь – 37,25 м – також перевищила паризький «рекорд». Крім того, збільшилися і заповнені вітражами вікна.

Вітражів у соборі (рис.4.33) – 174, а їх загальна площа біля 2000 квадратних метрів. Світло, яке випромінюється крізь вікна, спалахує всюди яскравими плямами. Шартр володіє найбільшим у світі зібранням середньовічних вітражів.

Як і Шартр, Ман – місто на південному заході Франції – кормилося коштами незлічених богомольців, які стікалися до місця паломництва. В ньому також жили і працювали ремісники, об'єднані в багаті корпорації. Спираючись на власні романські традиції, зодчі міста відчули найрізноманітніші впливи і, переробляючи їх, створювали своєрідну архітектуру. Рішучим був вплив школи Іль де Франс. Його можна простежити на будівництві великого **собору Св. Юліана в Мані.**

План і розріз собору (рис.4.34) віддзеркалюють чисельні нашарування віків, що відрізняє його від інших крупних соборів Франції. Західний порівняно низькій і вузький зал розтягнувся до занадто роздмуханого і набагато вищого хору з

подвійним обходом і вінцем з тринадцяти капел. Центральна капела вузька і значно глибше сусідніх, але і вони мають протяжність. Трансепт не виступає за межі капел.

На місці майбутнього собору була спочатку невелика романська базиліка. Коли вона занепала, її знесли і впродовж сорока років звели великий романський собор. Через 17 років його охопила пожежа, через 19 років знову сталася пожежа, рухнули склепіння і довелося все будувати наново. А тим часом розповсюдився новий – готичний – спосіб будівництва, наближалося до завершення зведення хору Шартрського собору.

У каноніків Манського собору поступово дозріло бажання перебудувати храм і розширити його східну частину так, щоби хор не поступався найбільш славетним храмам Франції. В 1158 році почали зводити стояни розширеного трансепта (рис.4.35), але розширювати хор було нікуди – перед ним стояла фортечна стіна, тому роботи просувалися повільно: увагу зосередили на проектуванні будівлі.

Доведено, що всі пропорційні співвідношення частин нового хору грунтувалися на ***єгипетському трикутнику*** та його похідних.

В 1217 році (в цей час наближалося до завершення будівництво Шартрського собору) король дозволив канонікам розширити храм за межі галло-римської стіни. Після цього праця закипіла. Досвідчені майстри упевнено викладали контрфорси і аркбутани (рис.4.36). В новому дусі вирішено було перебудувати і трансепт. У першу чергу почали зводити масивні контрфорси (рис.4.37). Потім розпочалося зведення склепінчастого перекриття трансепта. Спочатку по кружалах викладалися ребра склепінь, а потім по дощатій опалубці – їх оболоноки (рис.4.38). Далі справа знову стала просуватися вперед повільно: перешкоджали війни, внутрішні чвари, нестача коштів. Собор добудували в 1430 році – отже, будівництво тривало 272 роки (рис.4.39).

Багато поколінь каменярів, теслярів, цементарщиків, скульпторів, підсобних робітників могли пишатися справою своїх рук. Вони довели її до кінця, хоча в їх розпорядженні були тільки прості підйомні колеса, невеликі підйомні крани – журавлі, захвати, пандуси, тощо.

І в наші дні віруючи з здивуванням розглядають кам'яне мереживо східного фасаду собору (рис.4.40), стрімкі й сміливі конструкції аркбутанів, склепіння і вітражі хору (рис. 4.41).

Собор Св. Етьєна в Буржі (рис. 4.42) – також один з найбільших у Франції, хоча Бурж – невелике провінційне місто. Там, де тепер собор, знаходилася невелика церква, зведена ще в III ст. Новий п'ятинавовий храм споруджували з кінця XII ст. до кінця XIII ст.

Собор (рис.4.42а) не має трансепта і відрізняється тим, що його різної висоти бокові нави створюють ззовні немовби ступінчасте сходження архітектурних форм.

На відміну від інших французьких соборів у нього з заходу не три, а п'ять порталів (рис.4.42б). Ці портали прекрасно пророблені і в їх трикутні завершення вставлені ажурні круглі вікна. Ще одно велике вікно-роза вміщено

над центральним порталом.

Всередині собору (рис.4.42в) кожна з нав має власний ряд вікон. Склепіння головної нави піднеслися на 35,15 м (всього на 10 см менше від шартрських). Внутрішня бокова нава така висока (21 м) у порівнянні з зовнішньою (9 м), що в ній можна було пробити вікна і під ними влаштувати галерею трифорія, як і в головній наві. Завдяки співвідношенню пропорцій висот нав інтер'єр справляє враження єдиного внутрішнього простору. Цей інтер'єр вважають одним із кращих у світі, а його вітражі не поступалися шартрським. На жаль, у XVI ст. їх нищили гугеноти, в 1760 році само духовенство зняло вітражі з вікон хору, а під час Французької революції багато їх було понівечено. Вцілілі рештки вважають кращими у світі. Серед них вітраж, де зображено історію блудного сина (рис. 4.42 г).

Майже всі готичні собори на території Франції будувалися на тих місцях, де раніше вже стояли церкви. Паломники стікалися до святинь старими, давно прокладеними шляхами, а тому змінювати місце розташування храмів було майже неможливо – зі зменшенням потоків богомольців значною мірою були б втрачені зносини зі світом і грошові кошти, котрі живили не тільки кліриків, а й усе місто з ремісничими корпораціями. Принадження богомольців було однією з головних турбот капітулу. Звідси і такий розповсюджений культ реліквій.

Часто бувало так: ще не згасли вогні пожежі, що знищила уславлену святиню, а вже починаються підготовчі роботи по зведенню на її місці нового, й обов'язково кращого, з точки зору міської громади, храму.

Собор **Нотр Дам в Амьєні** також заступив місце попереднього собору, зруйнованого в X ст. норманами. Пізніше його відновили, але він в 1137 році згорів, його відбудували, але в 1218 році спалахнула пожежа і на цей раз храм згорів до тла.

Новий собор, в котрий перенесли мощі першого єпископа Амьєна Св. Фірмена, було присвячено Богородиці. Його звели всього за 50 років. Він і дотепер найкрупніший у Франції.

Площа будівлі (рис.4.43а) – 7800 м², довжина зі сходу на захід – 139 м, максимальна ширина – 66 м. Відомі імена зодчих, які задумали і зводили величезну будівлю: Робер де Люзарш, Тома де Кормон і його син Рено де Кормон. Західні, квадратні в проекті башти і набагато вищі, ніж їх звели, в ході будівництва стали площинними і майже не підіймаються над покрівлею собору. Дослідники пояснюють це нестачею коштів і тим, що міські будівлі занадто близько примикали до західної частини собору, а знести їх не було можливості. Достатньо порівняти план Амьєнського храму з планами Шартрського і Манського соборів, щоби відчути повну свободу майстра Робера де Люзарша. Ця свобода, впевненість у тому, що він володіє усіма засобами тогочасної будівельної техніки, створює напрочуд ясний і цілісний архітектурний образ. Храм розділено майже навпіл широким, мало виступаючим за межі хору трансептом такої самої ширини, як і молитовний зал. Абсида завершена сімома капелами; шість з них широко розкриті і тільки центральна – капела Діви Марії – поглиблена. У порівнянні з Шартрським собором, де круглі капели замкнені,

капели Амьєнського собору зливаються з його широким простором і не затьмарюють вівтарної частини храму.

Сміливі конструкції собору вважають класичним взірцем цілком розвиненого французького готичного собору (рис.4.43б). Тут значно перевершено попередні «рекорди» висоти: під склепіннями головної нави вона досягає майже 42 метрів. Широкі вікна головної нави займають увесь простір між склепіннями і колонками, котрі їх підтримують. Тому вони немовби усувають верхній поверх, замінюючи його випромінюючою світлою перепоною. Вікна бокових нав теж були широкими, а всі стояни – полегшенеми. Навіть кам'яна кладка контрфорсів доведена до мінімуму.

В Амьенському соборі найбільш повно і ясно виразився розквіт готичної архітектури Франції. Зведений на березі Сомми в осередді вируючого міста, яке славилося своїми сукняними і фарбувальними майстернями, він підвищувався над ним, немовби вбираючи в себе все галасливе життя, що проходило біля його підніжжя.

Фасад собору (рис.4.43в) вражає повним злиттям архітектури і пластики. Здаля фасад здається викарбуваним, як дорогоцінна скринька. Всі скульптурні оздоби мають точно визначені місця. Скульптурне вбрання фасаду надзвичайно багате. Це характерна риса французької готики. Чотири контрфорса обрамляють три поля, заповнені в верхньому ярусі розою «полум'яніючого» стилю, поставленою в XV ст. Башти також були остаточно завершені в середині XV ст. Під розою йде «Галерея королів», а під нею – стрічка арок. Нижній ярус зайняли портали. В лівих воротах західного порталу можна побачити умовну скульптурну постать Св. Фірмена (рис.4.43г). Це одна з кращих статуй французької скульптури XIII ст. Вона наочно показує пошуки одухотвореності і підсилення рельєфності в моделюванні. Скульптура відзначається строгою симетричністю контурів і зборок широкого єпископського облачення. Та незважаючи на це, про скутість форм нема і мови. Фігура урочиста, сповнена життя, так само, як живе його проникнуте виразом глибокої людяності впевнено модельоване обличчя. Амьєнський собор прекрасний з усіх сторін (рис.4.44). Вишукані легкі контрфорси, увінчані пінаклями та аркбутанами, підіймаються від основи храму до його покрівлі.

У Франції багато соборів постраждали під час революції, коли скульптури і рельєфи розбивали тисячами. Завдяки зусиллям впливових городян Амьєна, котрі перекрили революціонерам доступ до собору, втрати виявилися мінімальними, і він постраждав менше за інші.

Прекрасна головна нава собору (рис.4.45а) розглядалася як втілення ідеї вертикальної композиції готичного храму. Храм був здатний вмістити все населення Амьєна – на той час близько 10 тисяч чоловік. Відчуття висоти посилюється завдяки світлу, що лине крізь вікна головної нави, струнким, спрямованим угору групам колон зі стрілчастими арками, а також тонким вертикальним лініям віконних рам. На відміну від фасаду, скульптур в інтер'єрі майже нема. Це теж одна з характерних рис французької готики. При будь-якому русі в межах центральної нави ширина арок дозволяє бачити простір бо-

кових нав.

На підлозі головної нави викладено «лабіринт» з різнобарвних каменів (рис.4.45б). Слідуючи навколішки складними ходами лабіринту, грішники приносили каяття.

На жаль, втрачена більша частина вітражів. Решітки на вікнах з часом поіржавіли, стали непридатними, з них почали випадати вітражні склини. Коли ж їх перенесли в майстерню для реставрації, там виникла пожежа і вони загинули.

Шедевром зрілої готики і справжньою «академією мистецтв» для середньовічних майстрів став **собор Нотр Дам у Реймсі**. В цьому місті здавна коронувалися французькі королі. На місці собору здавна був стародавній храм, в котрому ще в V ст. коронувався вождь франків Хлодвіг. У IX ст. на місці храму поставили собор, який декілька разів перебудовували. В 1210 році він загинув від пожежі. Закладення нового собору відбулося в річницю нищівної пожежі, в 1211 році. Кошти на будівництво поступали від духовенства і приватних осіб. Вони вступали в товариства і зобов'язувалися сплачувати щорічні внески на зведення храму. Жертвувателі отримували від папи індульгенції. Перші двадцять років роботи велися безперервно.

План собору (рис.4.46а) показує незвично масивний, важкий його остов. У зв’язку з тим, що в Реймському соборі коронувалися французькі королі, його головна нава була довшою, ніж в інших французьких соборів.

На розрізі (рис.4.46 б) видно, що будівничі підвищили склепіння, надали їм сильно загостреної форми і тим самим зменшили горизонтальні зусилля. Розпір передається контрфорсам двоярусними аркбутанами з доволі крутою лінією підйому. Центральна нава значно вища за бокові.

Собор зводили на протязі усього XIII ст. Спочатку роботами керував Жан д'Орбе, котрий встиг збудувати стіни хору і розпочати зведення склепінь. Будівництво продовжили Жак ле Лу, потім Гоше з Реймса і, нарешті, в останнє десятиліття XIII і на початку XIV ст. – Робер з Кусі.

Незважаючи на довгий термін будівництва і велику кількість архітекторів, собор зберіг цілісність задуму: розмаїття талантів зодчих злилося у справжню кам'яну симфонію (рис.4.46 в). Будівля немовби виростає з землі, підіймаючись ярус за ярусом, роздрібнюючись на безліч стрілчастих арок, крутих трикутних фронтонів, пірамідальних гострих шпилів. При першому ж погляді на фасад собору впадає в очі спрямованість усіх його архітектурних форм угору. Вертикальність композиції храму всіляко підкреслюється. Навіть вимперг головного фасаду архітектор підняв на таку небувалу висоту, що його основна точка входить в зону вікна-рози. Це призвело до зміщення основних ярусів і Галерея королів тепер находилася над розою. Ярус вікон під розою (як в Амьєні) зник, але архітектор помістив вікна-рози у самі портали, у той простір, де раніше були тимпани.

Реймський собор за висотою башт (80 м) – якщо не враховувати шатрових дахів і завершень деяких інших соборів, а лише самі масиви башт – найвищий у Франції. Попри підкреслення горизонталей і пишноті оздоблення його

відзначає почуття міри: горизонтальні членування на яруси тут достатньо виразні. Три портали собору висунені вперед і змикаються в єдиний фронт. Особливо багате скульптурне вбрання собору – одного з чудових творів високої готики, класичного взірця синтезу архітектури і скульптури тієї епохи.

Вертикальні членування, що тут панують, зливаються в динамічний потік загальної, спрямованої вгору маси (рис.4.46г). Головна роль поруч з конструктивними елементами відведена системі ажурної пластики – заповненню прорізів, їх обрамленню, аркатурам із скульптурами, башточкам тощо. Зорова дематеріалізація досягла тут найвищої межі, обумовивши легкість і невагомість композиції. Реймський собор – один з найбільш яскравих прикладів, в котрому готична конструкція сполучається з надзвичайно багатою пластикою. Недарма його називають «Царством скульптури».

Найвідоміша і найбільш славетна частина цього царства – скульптури в порталах собору (рис.4.47а). Тут можна побачити єпископів, королів, рицарів, святих, диявола і ремісників. Більшу частину скульптур нижніх ярусів виконано між 1241 і 1290 роками. Ця галерея складається з понад 500 фігур. Стиль скульптур у порівнянні з Амьєнським собором змінюється: виникає інтерес до жвавості і руху, котрого нема в Амьєні. Пропорції фігур залишаються у цілому такими ж, але вони підкреслено реалістичні. Для уяви про характер відмічених тенденцій надзвичайно важливий матеріал надає головний портал. З його чисельних фігур найбільш цікава фігура Св. Йосипа (рис.4.47 б). Живописно спадаючі зборки, підкреслені довгими чіткими закрутами у формі літери V, елегантність фігури з маленькою головою, вишуканість пози і жесту надає їй майже світського вигляду, що далеко відводить нас від серйозності релігійного мистецтва попереднього періоду.

Фігури не поставлені фронтально. Вони спілкуються з глядачем і між собою, як, наприклад, у сцені зустрічі Марії і Єлизавети (рис.4.47 в). В середині XIII ст. досягає повного розвитку мотив постановки фігур з нерівномірним розподілом ваги корпусу на дві ноги. Стегно ноги, на котру фігура спирається, дещо виступає, друга нога, ледь зігнута в коліні, трохи відставлена. Обриси статуї набувають завдяки цьому невеликого дугоподібного вигину, який надає фігурі подобу сильно видовженої латинської літери S. Загальний характер, пропорції і драпіровки, які складаються в крупні маси, свідчать про вивчення пам'ятників античності. Статуя Марії з її складним психологічним виразом обличчя відрізняється від традиційного образу Богоматері XII ст. (рис. 4.47 г).

Реймський собор заселили тисячі скульптур: ангели на аркбутанах, фігури королів, різних тварин і птахів, химер. Сітка кам'яних арок, галерей, пілястрів, контрфорсів, населена скульптурами, оточила всю будівлю. Реймський собор сповнений несподіванок. Серед інших скульптур тут можна побачити статую атланта, котрого, можливо, бачив Гюго, створюючи свого Квазімодо з роману «Собор Паризької Богоматері» (рис.4.47 д).

Внутрішній простір Реймського собору характерний для французьких храмів великої готики (рис.4.48). Величава, благородна за своїми пропорціями

центральна нава висотою 38 м панує над боковими. Важливою новиною стало оздоблення колон натуралістично наданим різьбленим листям . У міру зведення колон наслідування природі ставало все більш точним, а листя все пишнішим. Згодом цей мотив розповсюдився по Європі.

Цей пам'ятник, зведений, за словами літописця, «з великою ретельністю і турботою», теж не обминули лиха. В XVI ст. собор руйнували гугеноти, а в 1790-і роки – революційно налаштовані озброєні солдати. В Першу світову війну німці цілеспрямовано обстрілювали собор із важких гармат. Була повністю зруйнована абсида, в багатьох місцях завалилися стіни, на уламки перетворилися сотні скульптур. Але це був лише пролог до масового знищення пам'ятників культури фашистами під час Другої світової війни.

Після війни французи дбайливо відновили дорогоцінну реліквію своєї національної культури, але безліч деталей було безповоротно втрачено. Сьогодні всі його існуючи вітражі – копії.

Як і сучасні архітектори, середньовічні каменярі прагнули до «дематеріалізації» конструкції. Але існували межі, за котрі їх емпіричні знання, набуті шляхом спроб і помилок, не виходили. Майже за межами реальності знаходяться величні конструкції **собору Сен Пьєр у Бове** – квітучому центрі вовняного ткацтва. За висотою його внутрішнього простору – 47,5 м – і за інтенсивністю освітлення він у Франції «рекордсмен», попри трагічну історію зведення. Навіть загальний вигляд величезного собору незвичайний (рис.4.49а).

Споруду почали зводити негайно на місці зруйнованого пожежею 1225 року храму. Майстри готичної архітектури прагнули у вишину. Єпископ Бове вирішив кинути виклик Амьєну, де вже почалося зведення нового собору. Відразу було визначено грандіозний масштаб (рис.4.49 б). Нава хору була ширшою, стіни тонкішими, оскленим був навіть перехід трифорію і тим самим усувався останній натяк на моноліт стіни. Невідомий майстер почав роботи зі зведення хору. При цьому він хотів використати всі новіші технічні досягнення. Через 47 років хор було закінчено; проте у єпископа і каноніків виявилося замало грошей, а тому роботи велися на недостатньо високому рівні. Фундамент був закладений неглибоко, і через 12 років будівля завалилася. В подальшому будівництво просувалося безперервно, хоч і дуже повільно. Відновлення хору продовжувалося 53 роки. Але виникли нові перешкоди: чорна смерть (чума), а потім Столітня війна. Перерва в будівництві затягнулася аж на 173 роки.

Тільки на початку XVI ст. закінчення рукавів трансепта доручили майстру Мартину Шамбіжу. Багатий південний фасад трансепта зведений за його кресленнями між 1510 і 1587 роками. Це, мабуть, найкращий з останніх взірців готичного декорування фасадів (рис. 4.50 а).

Чудові, могутні й одночасно піднесені, по-неземному легкі конструкції здатні навіяти парафіянам благоговіння й трепет, надати їм можливість проникнути в таємницю Неба і його чудес (рис. 4.50 б).

Вражає надзвичайний простір і легкість інтер'єра, його висота,

підкреслена дуже видовженими вікнами і вертикалями стовпів і колонок (рис.4.51а). На рис. 4.51б висота хору під склепіннями порівнюється з висотною будівлею сучасного міністерства транспорту і зв'язку в Варшаві.

Та на цьому не зупинилися. Над середохрестям була зведена величезна башта – ажурна стріла, що сягнула висоти біля 150 м! Вона спиралася на стояни всередині трансепта, не підкріплені ніякими додатковими конструкціями. Через п'ять років, у 1573 році, башта-стріла, зведена з брутальним порушенням основних законів і конструктивних правил архітектури, завалилася. Згодом склепіння трансепта були відновлені, західна частина собору огороджена і Сен Пьєр де Бове так і залишився дотепер недобудованим. Проте і в такому вигляді, у складі трансепта і хору, він гідно завершує творчий період готичної архітектури.

З будівель зрілої готики не соборного типу заслуговують на увагу придворні і палацові капели. Найбільш відомою з них є **Сен Шапель (Свята Капела) в Парижі.** Її прибудували до королівського палацу з ціллю розмістити реліквії, зібрані Людовиком IX, у тому числі – частки Христового Тернового вінця і Святого хреста, а також спис, губку і цвях, використаний при розп'ятті Христа. У Франції Терновий вінець мав особливе значення, як царствений атрибут Христа. Володіння ним підкреслювало значення королівської влади як спадкоємниці іудейських владоможців, головним її обов'язком вважалося збереження правильної віри.

Капела (рис.4.52а) зовнішньою довжиною 36 м, шириною 17 м і висотою 42,5 м складалася з порівняно невисокої – 6,6 м – капели на поверхні землі (для палацової челяді і придворних невисоких звань) та високої – 20,5 м – капели на рівні другого поверху королівських апартаментів шириною 10,7 м. Нижня капела – тринавова, верхня – однонавова.

Конструкція верхньої капели виведена лише до рівня контрфорсів. З зовнішньої сторони (рис.4.52 б) капела пишно декорована гострими фронтонами над вікнами, пінаклями над контрфорсами, великим вікном-розою (її «полум'яніючий» рисунок – доробка XV ст. після пожежі). Стріла над дахом, яка підкреслює стрункість будівлі, має висоту 33,25 м. Її звели під час реставрації в XIX ст. Нижній ярус Сен Шапель вирішено як цоколь, що підтримує верхню капелу. Хвилеподібні горизонтальні лінії, утворені виступами контрфорсів, оббігають капелу і створюють враження живого ритму. Капела справляє враження пружної стійкості, в зовнішньому її вигляді ясно читається внутрішня побудова. Значні виступи і поглиблення створюють гру світла і тіні, підкреслюють об'єми будівлі.

Склепіння нижньої капели (рис.4.53а) спираються на невисокі круглі колони з капітелями. Загальне враження від її простору примхливе і фантастичне завдяки низьким склепінням і великій кількості колон.

У верхній капелі (рис.4.53 б) зникає сприйняття стіни як конструктивної маси. Камінь немовби зникає, приміщення справляє враження скляного шатра. Вражаючим стає перехід від сприйняття стрункої і ваговитої форми зовнішнього вигляду капели до ілюзорної легкості її внутрішнього простору.

Стіни були зведені повністю з кольорового скла, а на темно-блакитному тлі кам'яних склепінь виблискували золоті лілії королівської емблеми.

Під час Французької революції Сен Шапель зруйнували, але Терновий вінець пощастило врятувати і згодом його передали в собор Паризької Богоматері.

В другій половині XV ст. після злигоднів Столітньої війни у Франції знову оживають будівельні майстерні і змінюється характер готичного стилю. Головною рисою пізньої готики стало не подальше удосконалення готичної конструкції, а рафіноване ускладнення архітектурного декору, зокрема, застосування вирізьблених з каменю архітектурних деталей, що нагадують полум'я свічки. Наступив час «полум'яніючих» форм.

Яскравим прикладом пізньої готики є **собор Нотр Дам у Руані.** Роботи зі зведення нового собору було розпочато після знищення пожежею попереднього в 1200 році. Закінчення їх датують кінцем XV ст.

За своїм планом (рис.4.54а) це, як майже всі французькі собори, видовжена базиліка. Особливістю собору (а втім, і багатьох інших церков Нормандії) є надзвичайно висока – біля 130 м – ажурна башта над середохрестям трансепта. Її наскрізне кам'яне шатро дуже типове для вигадливої віртуозності «полум'яніючої» готики (рис.4.54 б).

Західний фасад (рис.4.54в) теж відзначено рисами пізньоготичної архітектури. Гострі кути і прямі лінії сполучаються в ньому з випуклими трикутними контрфорсами, які обрамляють оздоби, і рядами доволі вільно розташованих статуй. Високо поставлена роза затінена глибоким козирком. Центральну частину храму фланкують крихкі башти.

Інтер'єр собору (рис.4.54 г) здається заставленим стовпами, обтяженими притуленими до них напівколонами.

Особливе місце в розвитку готичного мистецтва займає архітектура Ельзасу – прикордонної з Німеччиною французької області. Тут дуже тісно сплелися традиції французької і німецької культур. Тому закономірно, що кращі твори мистецтва цієї області є загальною художньою спадщиною як французького, так і німецького народу.

Чудове творіння пізньої готичної архітектури – **собор Нотр Дам у Страсбурзі** – був зведений за проектом німецьких майстрів (рис.4.55а). Він розвиває багато традицій німецької готичної архітектури. Собор споруджувався дуже довго: від романського періоду збереглися хор і трансепт, у дусі розвинутої готики будувався повздовжній корпус, а частина західної башти і північна башта 1479 р. несуть у собі риси пізньої готики (рис.4.55 б). За своєю висотою в 142 м вона вважалася (до спорудження Кельнського собору) найвищою готичною баштою світу. Первісний її план був, імовірно, накреслений німцем Ервіном фон Штайнбахом. Вона нагадує башти соборів у Кельні та Ульмі (рис.4.55 в).

Збереглося середньовічне креслення західного фасаду (рис.4. 56) з великим променеподібним вікном-розою і безліччю вертикальних членувань.

Закінчили фасад тільки в XIV-XV ст. Портали рясно оздоблені скульптурою, над середнім порталом зведено подвійний вимперг, ще вище – величезна роза (рис.4.57). Своєрідність фасаду визначається тонкими членуваннями з вертикальних стержнів, які немовби вібрують подібно до струн, що надає йому «арфоподібного» вигляду.

Вже було сказано про S-подібний вигін готичних фігур з середини XIII ст. В деяких випадках він внутрішньо обгрунтований. Так, в алегоричному зображенні Синагоги (рис.4.58) він надає фігурі відчуття нестійкості. У результаті Синагога немовби протипоставлена твердо стоячій, торжествуючій фігурі Церкви.

Французькі готичні собори виникли з того самого запалу і містичного пориву, котрий з нездоланною силою підіймав людей на Христові походи в Святу землю. Причини Хрестових походів і будівництва десятків великих храмів аналогічні. Писемні джерела образно називають будівельний бум того часу «Хрестовим походом соборів». Масштаби його вражають.

Протягом трьох століть, між 1050 і 1350 роками, у французьких каменоломнях було видобуто багато мільярдів тонн каменю, щоби звести з нього 80 соборів, 500 великих церков і кілька десятків тисяч парафіяльних церков. За ці три століття у Франції перевезено більше каменя, ніж за всю історію Стародавнього Єгипту, бо тільки для Великої піраміди в Гізі знадобилося більше двох з половиною мільйонів кубічних метрів каменю.

Готична архітектура тісно зв'язана з торговельно-ремісничими містами Середньовіччя, котрі вступили на шлях боротьби з феодалами. Організація ремісничих корпорацій сприяла вдосконаленню будівельної техніки, створенню практичних посібників, виконанню певних розрахунків і складанню креслень.

Блискуча майстерність обробки каменю у поєднанні з застосуванням прогресивної каркасної системи дали зодчим можливість збільшити висоту і прогони нав, зменшити перерізи внутрішніх опор і створити великі внутрішні простори. Проте в художніх образах готичних соборів ще сильні елементи містики, породжені релігійною ідеологією. Для готики характерна боротьба реалістичних спрямувань з символікою та ірраціональністю середньовічного світогляду, що особливо наочно проступає в скульптурних образах, невід'ємних від архітектури. Синтез архітектури і живопису набуває своєрідного характеру, особливо в композиціях з вітражами – чудовим досягненням середньовічних майстрів. Мистецтво XIII – XV ст.ст. ще залишається в рамках релігійного мислення, але починає наближуватися до людини.

У містах із сильно розвиненою бюргерською культурою народні раціональні елементи готичного мистецтва підготовлювали основу для ідеології Відродження, тоді як у центрах феодальної реакції готика стає оплотом консерватизму і містики.

Особлива роль у розповсюдженні готики по всій Європі належить Франції. Культове будівництво в цій країні відзначалося дуже широким розмахом.

Це було викликане Хрестовими походами, бажанням католицької церкви і в архітектурі не поступатися православній, народним релігійним піднесенням.

Для соборів Франції характерні гармонійно врівноваженні вертикальні і горизонтальні членування, в більшості випадків площинні завершення башт, багате і соковите скульптурне оздоблення фасадів, порівняно простий рисунок ребер на склепіннях.

Контрольні запитання для самостійного вивчення дисципліни до розділу 4:

1. Назвіть причини, які обумовили виникнення готики.
2. Дайте характеристику готичної конструктивної системи.
3. З яких елементів складається каркас готичних культових будівель?
4. Чим готичні культові будівлі відрізняються від романських?
5. Наведіть основні стильові риси, притаманні французьким соборам.
6. На які періоди розподіляється розвиток французької готики і чим вони відрізняються один від одного?
7. Які ви знаєте пам'ятники культової архітектури французької ранньої, зрілої і пізньої готики?
8. Чим відрізняється рання готична скульптура Франції від скульптур зрілого (високого) періоду?
9. Зробіть порівняльний аналіз архітектурно-художнього та об’ємно-планувального вирішення соборів у Шартрі та Страсбурзі.
10. Складіть, за наведеними у книзі матеріалами, поетапні схеми зведення соборів у Бурзі, Мані та Страсбурзі.

Література, рекомендована для самостійного вивчення розділу 4:

[1, 2, 8, 10, 11, 13, 14, 15, 16, 18, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 30]

Розділ 5. АРХІТЕКТУРА ГОТИЧНОГО ПЕРІОДУ В НІМЕЧЧИНИ, АНГЛІЇ, ІТАЛІЇ ТА ІНШИХ КРАЇНАХ ЗАХІДНОЇ ЄВРОПИ (XIII – XV ст. ст.)

Стиль у мистецтві, зокрема в архітектурі, – це сукупність художніх форм і характерних рис, котрі дають можливість розпізнати, який період часу або який народ створив даний твір мистецтва.

Готичний стиль найяскравіше проявився в культовій архітектурі. Але він позначився також на скульптурі, прикладному мистецтві, оформленні книг, на модах одягу, на вигляді меблів, на малих архітектурних формах. Це був всеохоплюючий стиль.

Відомо, що мистецтво, як інші форми суспільного життя, не розвивається рівномірно. Жоден стиль не з'являється одночасно в усіх країнах. В одних країнах ми знаходимо більш ранні приклади того чи іншого стилю, а другі беруть їх за взірець, пристосовують досягнення певного стилю до своїх географічних і соціальних умов, смаків та почуття форм і надають цим взірцям своє власне обличчя. Так з'являються національні риси того чи іншого стилю.

Рисою королівства архітектури є різноманітність. Тисячі готичних будівель розкидані по всій Європі, але нема жодних двох ідентичних. Вони можуть бути більш-менш схожими між собою, але ніколи не будуть однаковими.

Розглянемо пам'ятки готичної архітектури в Німеччині, Англії, Італії і в деяких інших країнах Європи. Якщо при цьому ми оминаємо, наприклад, Португалію, або Швецію, то не тому, що там відсутні пам'ятки, відзначені національною своєрідністю, а тому, що не можна безмежно розширювати посібник. А от самостійно опановувати теми, котрих нема в посібнику, було б доброю справою. (Розміщення пам'ятників див. на рис. 5.1).

Німеччина. Однією з особливостей розвитку архітектури в Німеччині є свідоме збереження романських традицій у готиці. Хвиля добудови старих церковних будівель романського типу захопила середньовічні міста Німеччини з першої чверті XIII ст.

Одним з визначних пам'ятників німецької готики є **собор Святих Петра й Павла в Наумбурзі**, місті, яке в наші дні налічує близько 34 тисяч мешканців (рис. 5.2а). Собор був найбільшим у місті, його громадським центром. Це тринавова базиліка з трансептом та двома хорами (рис.5.2в). По боках кожного з хорів височать дві башти. План основної частини собору зв'язаний, тобто чарунки нав квадратні і середні вдвічі більше за бічні. Такі плани характерні для романських соборів. Наумбурзький собор і починали зводити як романську будівлю в 1042 році. Романське будівництво охоплює головну частину собору, трансепт і східні башти (рис.5.2г). Ці башти – суто романські: товсті, міцні стіни, порівняно невеликі вікна, завершені півколом, стрічки характерних для романики аркатурних фризів. Завершення башт переробили через декілька сотень років – вони барокові. До речі, протилежна західна пара башт (рис.5.2а)

– готична з гостроверхими завершеннями, але лише одна з них височила в період готики – північно-західна, а південно-західну добудували тільки в XIX столітті.

Східний хор (рис.5.2б) – готичний: між контрфорсами розміщені великі стрілчасті вікна, що займають майже всю площу стіни. Зверху над контрфорсами бачимо ще одну характерну ознаку готичної конструкції – невеликі гостроверхі башточки-пінаклі.

Ліворуч від собору на самому початку XV ст. завершили будівництво ще однієї складової частини ансамблю собору – готичної каплиці Трьох мудреців (у російській Біблії – волхвів, у німецькій – королів). Вона двоповерхова, завершена високим гостроверхим дахом, має стрілчасті вікна, а по її кутах діагонально виступають контрфорси.

В західному хорі (рис.5.3а) віконні отвори забрані вітражами, а по всьому периметру стін поставлено десять поодиноких і парних скульптур донаторів – феодальних можновладців, котрі в різні часи давали кошти на будівництво собору. Ці статуї пов'язані з архітектурою – розміщені біля несучих стовпів. Якщо німецька архітектура сприйняла готику з деяким запізненням порівняно з Францією, то німецька портретна скульптура випередила аналогічні явища французького мистецтва на ціле століття. Скульптури донаторів створені в середині XIII ст., через багато років після смерті портретуємих. Тому схожості вони мати не могли. Чудовий ансамбль наумбурзьких скульптур – це, скоріше, скульптурна галерея найбільш типових для суспільства того часу людських характерів. Хоча це зображення феодальних можновладців, проте підлесливе відношення до знаті й фальшива ідеалізація чужі наумбурзькому майстрові. Він зображав чоловіків та жінок, наділених усіма атрибутами свого стану, але перш за все, це самостійні характери, котрі займають вершину суспільних сходів і тому ще більш відкриті всім бурям свого суворого часу. Люди, зображені наумбурзьким майстром, не мають нічого спільного з умовними символами панування, аристократичної манірності, лицемірної набожності й милосердя. Це сильні, мужні випробувачі долі (рис.5.3 б), котрі несуть на собі важкий тягар відповідальності. В парних групах відсутній одноманітний паралелізм форм, який часто зустрічається в середньовічній скульптурі. Навпаки, тут все розраховано на зорове враження, яке охоплює всю групу в її цілісності і різноманітності. Тендітна жіночність Ути поруч із мужньою гідністю її чоловіка Еккегарда створює виразний контраст, проте він пом'якшений деякими загальними рисами руху рук і зборок одягу в обох фігурах. Кожна фігура – це жива особистість. Обличчя всіх статуй сповнені своєрідного глибокого почуття, овіяні думкою, відмічені різноманітними проявами людяності, психологічною виразністю. Вираз облич живий, надзвичайно індивідуальний.

Ніякої манірності, яка притаманна багатьом скульптурним творам пізньої готики, нема і в рельєфах західної препони собору (рис.5.4а). Євангельські сюжети, як, наприклад, «Таємна вечеря» (рис. 5.4 б) представлені тут у дусі середньовічних містерій, що виконувалися на площі перед собором. Усі людські типи, від Христа до Юди, – це типи міського простолюду. Апостол Іван

у «Вечері» – простий грубий добрий парубок, слуга або робітник. Інші апостоли – селяни-бородані. Вони їдять, п’ють, як люди фізичної праці. Христос виглядає тут мандруючим проповідником, котрий відкидає багатство та знатність як відступ від заповітів Євангелія.

В повній відповідності з таким ідейним і психологічним напрямом находиться увесь вигляд рельєфу. Пропорції тут далекі від аристократичної витягнутості. Фігури приземкуваті, голови непропорційно великі, одяг спадає простими важкими зборками. Але почуття форми у скульптора бездоганне. Рух зборок грубої скатертини, одягу апостолів, їх жести в сцені «Таємної вечері» – все злито в один загальний реалістично гострий і одночасно монументальний образ.

Для німецької готики притаманне зосередження скульптури зазвичай в інтер’єрах, на відміну від французької, де інколи незліченна кількість скульптур розміщена на фасадах.

Тяжіння до реалізму виявилося в Наумбурзькому соборі навіть у реалістичній трактовці листя капітелей (рис. 5.4 в).

Одним із найбільших чисто готичних німецьких соборів є **собор Святих Петра і Марії в Кельні.** На його плані безпосередньо позначився вплив французької готики (рис.5.5а). За взірець був узятий Амьєнський собор. За довжиною і шириною вони майже однакові. Як і в Амьєні, план собору видовжений, базилікальний, має форму хреста, створеного головною п'ятинавовою частиною і тринавовим трансептом. Чарунки плану, на відміну від ранньороманських, не всі квадратні: є видовжені, прямокутні, трапецоїдні. Є і багатогранні – вони утворюють вінець каплиць з обходом перед ним. Часто розміщені великі вікна заповнюють майже всю стіну. Довжина собору 144 м, ширина – 45 м.

Собор має каркасну конструкцію (рис.5.5 б). Для нього характерна велика внутрішня висота центральної нави – 43 м, котра підіймається над боковими у співвідношенні 5:2.

Зовнішній вигляд собору (рис.5.5в) зовсім не нагадує собор в Амьєні – твір німецької архітектури. У нього гостроверхі, а не площинно завершені башти, їх стрімкий рух угору не стримують виразні горизонтальні членування і вони дуже високі. Як і багато інших міських соборів, він мав бути не тільки найбільшою церквою міста, але і його громадським центром, символом і головною ознакою могутності міста, його сили і значення. Верхи башт піднеслися на 150 м! Але відбулося це не одразу.

На цьому місці ще наприкінці IV ст. стояла ранньохристиянська єпископальна церква. Через 400 років потому тут звели собор каролінгського періоду. Будували його понад 70 років. (Завдяки розкопкам та ілюстраціям у так званому кодексі Хіллінуса вчені дали достатньо вірогідну його реконструкцію – рис.5.6а). Минуло 294 роки. Німецький імператор Фрідріх Барбароса допоміг італійському імператорові підкорити Мілан, за що одержав від нього подарунок – останки (мощі) Святих мудреців. У 164 р. вони були доставлені в Кельн. Для їх збереження кельнські майстри впродовж 10 років виготовляли саркофаг із

срібла, золота й коштовних каменів (рис.5.6. б). На плані собору місце його розташування позначене цифрою 1. Завдяки цій реліквії Кельн ставав важливим релігійним центром християнства. Його новий високий ранг вимагав будівництва нового монументального собору, здатного вмістити не тільки мешканців міста та околиць, але й прочан з найвіддаленіших країн.

Новий собор заклали в 1248 році. Старий зносили поступово, в міру зведення нового, аби не припиняти церковної служби (рис.5.6 в). Та через 100 років після закладення першого каменя будівництво припинили у зв'язку з початком Реформації. Тридцятирічна та інші війни, роздрібненість Німеччини, зменшення економічних можливостей міста й церкви не сприяли поновленню робіт. Будувати стали тільки в 1322 році, але тільки час від часу. А часи і смаки змінилися: готика застаріла, в європейському мистецтві стали переважати ідеї Ренесансу. Будівництво велетенського готичного собору остаточно зупинилося. На гравюрі, що показує Кельн у 1531 році (рис.5.6г), замість собору височать лише його гігантські частини. На незавершеній башті застиг підйомний кран. Навкруги безлюддя – будівництво бездіяльне…

Пройшло 289 років. На літографії 1820 року бачимо майже таку саму картину (рис.5.6д). В 1814 році в коморі постоялого двору «Під виноградним гроном» у Дармштадті, а через два роки в Парижі були знайдені оригінальні креслення західного фасаду собору. Це дало змогу архітекторам Карлу Фрідріху Шінкелю і Ернесту Фрідріху Цвірнеру опрацювати проект завершення собору. Добудова його розпочалася в 1842 році. Сприяло їй те, що на зламі XVIII – XIX століть на хвилі модного тоді романтизму в Європі поновився інтерес до готики, навіть з'явився новий стиль – неоготика. В Німеччині все частіше лунали голоси, які закликали завершити грандіозну будівлю – гордість німецької архітектури. Але вирішальну роль у завершенні собору зіграло зростання політичної та економічної могутності Пруссії, на хвилі котрої в 1871 році відбулося об'єднання всіх германських держав в єдину Германську імперію.

Будівництво башт висотою 156 метрів почалося в 1862 році. Ксилографія показує риштування башт перед їх завершенням у 1880 році (рис.5.6е). Отже, собор будували 632 роки!

Кельнський собор (рис.5.7) вражає своєю величчю, монументальністю й одночасно легкістю і вишуканістю. Не зважаючи на свої великі розміри, котрі мусили б пригнічувати людину, як це було в архітектурі Стародавнього Єгипту, собор відволікає, уводить сучасну людину від оточуючої повсякденності, розбуджує й зворушує її свідомість, направляє думки до певної цілі. Всі його деталі, вся конструкція підпорядковані пориванню вгору – абсолютне панування вертикалі. Чим вище, тим сильніше витягуються форми фасаду. Від ярусу до ярусу стоншуються і біжать угору колонки, від ярусу до ярусу все стрімкіше витягуються небаченої висоти вікна. Вертикальний напрям підкреслюється гостроверхими трикутниками вимпергів та іншими загостреними деталями. Башти, на відміну від французьких, починають свій зліт у небо від самої землі. Вгору, до Бога, спрямовують зодчі свій храм, угору,

до Бога, повинні були спрямовуватися думки віруючих, які входили до собору.

Хрести, що увінчують башти, здалеку виглядають маленькими. Насправді це масивні, великі хрестоквіти. Контрфорси, аркбутани, пінаклі, дрібні оздоби створюють фантастично невизначене, загадкове ціле. Тіні від усіх цих архітектурних форм змінюються впродовж дня і здається, що частини собору оживають, рухаються.

В інтер'єрі відвідувач мимоволі зупиняється, захоплений незбагненним рухом архітектурних ліній, що несуться в нестримному потоці вгору (рис.5.8а). Стовпи-колони, що здаються наче безплотними, насправді дуже масивні. Їх зорова легкість досягнута завдяки притупленим до них півколонам, котрі перетворили їх могутній стовбур на своєрідну горстку тонких стеблин, менш за все спроможних нести будь-який тягар.

Майже всі лінії в інтер'єрі вертикальні. Там простягнулася примхлива сітка ребер. Цей незрівнянний біг ліній примушує відчувати систему стовпів, склепінь, отворів і створює особливе відчуття простору. Простір підкоряє і веде вперед – до хору, де таємничо світять пурпуром, синім, жовтим та зеленим вітражі (рис.5.8б). Площа вітражів у соборі величезна, вони заповнюють його простір різнокольоровими променями. Коли під час Другої світової війни їх зняли, аби зберегти, то враження від інтер'єра відразу змінилося – він став відчужено холодним.

Пізньоготичні скульптури в хорі Кельнського собору показують, як сильно змінився ідеал людини у порівнянні з більш ранніми скульптурами Наумбурзького собору. Мистецтво стало виразом життя пануючих класів (рис. 5.8в).

У Німеччині звели багато видовжених, з двома гостроверхими баштами на заході соборів. Хрещатою базилікою є, наприклад **собор Св. Стефана у Гальберштадті** (рис.5.9). Могутня пара башт супроводжує західний вхід. Башти завершуються стрімкими шоломами зі складчастими дахами, чисельні контрфорси опановують головний видовжений об'єм. На п'ятах і початках аркбутанів височать стрункі фіали – маленькі башточки, котрі на кінцях перевищують парапети. Над середохрестям посаджений «даховий вершник». Капела, яка випинається з обходу хору, також увінчана башточкою. Загальна довжина собору 88 м. Він був сильно пошкоджений під час Другої світової війни, але зараз його відновили.

Північна Німеччина не має ніяких родовищ придатного для будівництва каменю. Тому там будівничі мусили для зведення монументальних споруд користуватися цеглою. Ранньою спорудою з цегли в Північній Німеччині вважають **головну парафіяльну церкву Св. Марії в місті Любек**. ЇЇ зводила любекська торговельна буржуазія, яка завдяки Ганзі набула значної економічної сили. Це перша будівля міської парафіяльної церкви в Південній Німеччині, котра перейняла схему французького собору і втілила її в новій техніці будування з цегли. Типовими ознаками цієї композиції, яку згодом використали в інших північних німецьких містах, є величезний простір хору, охоплений

вінцем капел (рис. 5.10). Трансепта нема, його місце заступають бокові капели.

Форми оздоблень у будівлях із цегли можливо створювати лише за допомогою формованих цеглин. Через необхідність випалювання вони малі за форматом і утворюють на фасадах тільки площинне оздоблення. Тому аркбутани тут позбавлені будь-яких прикрас, усе обмежується технічно необхідним.

Характерною рисою німецької готичної архітектури є надзвичайно широке розповсюдження тринавових зальних церков, у них усі нави однакової висоти.

За приклад може правити **церква Св. Єлизавети в Марбурзі** (рис.5.11 а). Вона тринавова і склепіння всіх нав однакової висоти (рис.5.11б,в). Склепіння висотою 20 м у значній мірі взаємно гасять розпір, тому немає потреби зводити занадто могутні контрфорси, а аркбутани взагалі не потрібні.

Такі церкви краще освітлені всередині (рис. 5.11г,д) і добре пристосовані для слухання проповідей. Будівництво зальних церков заохочували ремісничі цехи та буржуазія. В них знайшли свій вираз демократичні прагнення міської громади. Поряд з культовими діями в них відбувалися народні свята, обговорення і театральні вистави, укладалися торговельні угоди.

Церква Св. Марії в Зесті – теж зальна, але вона відрізняється дуже коротким – 27,8 м – повздовжнім корпусом, ширина якого – 24,4 м – лише трохи поступається довжині. Завдяки довгим і тонким стовпам в інтер’єрі висотою 24 м скасовуються межі між боковими і середньою навами; виникає враження одного центричного простору, котрий дозволяв парафіянам так згрупувати місця для сидіння навкруги проповідника, щоби кожен мав можливість спостерігати літургійну дію і добре чути живе слово. Високі вікна спалахували розкішними фарбами вітражів. Вільні опори вгорі розпадалися на хрещаті склепіння (рис. 5.12).

Оригінальним, притаманним тільки Німеччині типом готичного храму є храм з однією лише західною баштою, основа котрої інколи охоплює весь фасад і котра поступово звужується вгору.

Першим з таких храмів був собор Богородиці у Фрайбурзі – ім-Брейсгау – прекрасний взірець німецької готики. Його висота – 125 м. Це видовжена тринавова базиліка з обходом і вінцем капел (рис.5.13). Її східна частина (хор) зведена пізніше і вища, ніж західні нави, як всередині, так і ззовні. Башта собору в нижній частині складається з масивних ярусів. Навіси з дахами над статуями святих на останньому уступі і парапети платформи ведуть до середньої частини, котра переходить в октагон. Його увінчує наскрізний гострий шолом висотою 45,8 м. Він був зведений в 1320 – 1350 рр. майстром Генріхом Моллером. Отже, наочно бачимо, що в галузі конструкції і композиції башт німецькі будівники перевершили своїх французьких учителів (рис. 5.14 б). Конструкцію шпиля утворюють вісім видовжених трикутників. Кожен з них розділений на дев’ять секцій із своїм власним геометричним рисунком. Цей рисунок ускладнюється до основи шпиля. В XIX ст. в Німеччині з’явилося багато наслідувань фрайбурзького шолому. Кращими були башти соборів у

Кельні і сусідньому Ульмі.

Найвищу в Європі і світі церковну башту звели над **собором Богородиці в Ульмі** (рис. 5.15).

Громада Ульма розпочала це грандіозне будівництво в 1377 році. А в 1383 вже був освячений хор. Про участь у будівельних роботах усієї міської громади повідомив у стародавній Ульмській хроніці чернець Фабрі: «Поспішав кожний, жінки і чоловіки, старі і молоді, багаті і бідні, духовенство і миряни, щоби прилучитися до роботи». Хоча в той час місто налічувало тільки 12 тисяч мешканців, усі вони споруджували Божій дім, у котрому найшлися місця для 30 тисяч парафіян. Отже, поява такої велетенської будівлі пояснюється тим, що місто Ульм у XIV – XV ст.ст. переживало економічний розквіт, його торговельні зв'язки простягалися від Північного моря до Італії. Світські і духовні володарі втратили до того часу свою владу над Ульмом, бюргери викупили у них усі феодальні привілеї.

Собор теж належить до типу однобаштових храмів. Це одна з найбільших базилік Європи. Довжина собору – 123,55 м, ширина – 48,45 м, внутрішня висота центральної нави – 41,6 м, площа забудови – 51000 м², а башта височить на 161 м. Будівництвом керували відомі в Європі зодчі: спочатку Ульріх фон Ензінген, згодом башту впродовж 20 років зводив Маттеус Беблінгер, а ще Букхарт Енгельберг. Собор добудовували до 1529 року, проте башта була трохи не завершена. За планами та іншими кресленнями Беблінгера її закінчили в XIX ст. – в 1890 році. Отже, будівництво тривало 513 років!

Собор не має трансепта, обабіч його хору височать дві вежі, головна башта завершена ажурним шоломом, з боків до неї примикають дві великі каплиці, стіни котрих не виходять за обриси плану будівлі. Вхід до головної нави розміщений під західною вежею. Композицію визначає твердий геометричний раціоналізм. Чотири бокові нави мають однакову висоту, а аркбутани сміливо перескочують над обома боковими навами (рис.5.16а).

Головна нава безпосередньо переходить у хор (рис.5.16г), бокові нави мають зірчасті склепіння.

Деталі башти (рис.5.16в) відзначаються надзвичайною майстерністю обробки каменю.

Англія. В англійській готиці дуже живучими виявилися елементи романського мистецтва. Собори тут найчастіше входили до складу монастирів і тому, як і в романські часи, оточувалися багатьма різноманітними прибудовами. Духовенство в Англії було набагато чисельнішим у порівнянні з Францією і йому необхідно було надати відповідне місце. Це позначилося на значному збільшенні хору –інколи його робили навіть більшим, ніж західна частина церкви, тому англійські готичні собори були сильно витягнуті в довжину. Трансепт зазвичай перетинав будівлю посередині і сильно виступав у сторони.

Більшість готичних соборів в Англії перебудовано з романських споруд. Перші конструктивні елементи готики з'явилися в Англії на початку XII ст. Розквіт англійської готики, як і у Франції, припадає на XIII ст., а в цілому готичний

період охоплює XIII – XV ст.ст. В розвитку англійської готики виділяють чотири основних етапи:

1) XIII ст. – так звана рання готика, або «ланцетоподібний стиль» (оскільки для нього характерні вузькі та високі стрілчасті вікна);
2) XIV ст. – зріла готика, або «прикрашений стиль» (у цій назві підкреслюється наростаюча роль декоративних елементів в архітектурі);
3) XV ст. – пізня готика, або «перпендикулярний стиль» (назва виникла в зв'язку з прямокутним рисунком віконних рам);
4) Кінець XV – середина XVI ст. – «стиль Тюдор» (у цей період в Англії правила династія Тюдорів). Склепіння та арки стали менш загостреними, придавленими (арка Тюдор), але надмірна декоративна розробка часто позбавляла їх будь-якої матеріальності.

Зрозуміло, ця періодизація досить умовна, тим більше, що багато соборів будувалося впродовж кількох століть і в них змішувалися риси романської архітектури з усіма названими стилями.

В жодній державі Європи готика не посіла такого значного місця на протязі багатьох століть в культурі і національних традиціях, як в Англії. Там цей стиль стали вважати національним і в дусі неоготики будували палаци, церкви і громадські будівлі аж до кінця XIX ст.

Однією з видатних архітектурних пам'яток англійської готики є **собор у Кентербері** – місті на південному заході Англії.

План собору (рис.5.17а) дуже складний. Впадає в очі характерна для англійської готики чисельність прибудов і сильна витягненість плану по осі захід – схід (160 м). Рукава трансептів теж сильно витягнені. За тринавовим повздовжнім корпусом йде перший трансепт і тринавовий хор. За ним другий трансепт і передвівтарне приміщення. До нього примикають каплиці. Далі слідує вівтар, за ним півкругла апсида з обходом на зразок французьких соборів, ще далі – кругла каплиця «Вінець Бекета». Бекет – архієпископ кентерберійський. Він виступив проти політики короля Генріха II, вихідця з Франції, котрий навіть не знав англійської мови (хоча крім рідної північно-французької знав ще латинську, провансальську та італійську). Рицарі короля вбили його на сходинках вівтаря саме цього собору. Проте мертвий Бекет виявився більш активний, ніж живий. Через три роки він був канонізований як святий, а Генріху довелося принести публічне покаяння над його гробницею. Мощі святого перенесли в каплицю «Вінець Бекета». В Кентербері полинули потоки прочан і казна собору набагато збільшилася. З півночі до собору примикає монастирський двір, зал капітулу призначений для зборів духовних осіб при церкві, а також бібліотека, книгосховище й побутові приміщення. Основні частини храму розташовані в різних рівнях, котрі поступово

підвищуються до східної частини собору. Тому в його інтер'єрі виникають складні і несподівані просторові ефекти.
Характерні риси англійської готики можна відмітити і в зовнішньому вигляді собору (рис.5.17б). Це, передусім, порівняно низька середня нава, котра лише трохи вища за бокові. Тому аркбутани майже зливаються з покрівлею, а контрфорси слабо виступають з поля стіни. Найвища башта розташована в середохресті – геометричному центрі споруди – тільки так може бути знайдена противага горизонтальній розтягнутості собору. Собор розташований не в гущавині міської забудови, а в центрі обширної просторової зони (в даному випадку Соборної площі). Інакше не можна було б забезпечити цілісне сприйняття всієї споруди з різних точок.

В інтер'єрах собору змішуються різні стилі. Так, склепіння башти середохрестя (рис.5.17в) віялоподібні. Вони багато декоративно розроблені («прикрашений стиль»), що надає їм ажурної легкості.

Інтер'єр вівтарної частини собору (рис. 5.17г) виявляє додаткові риси, характерні для англійської готики. Вони не мають такої величезної висоти, як у храмах Франції або Німеччини, почуття містичного злету їм не притаманне. Членування інтер'єру дрібні і носять декоративний характер. У центрі – вікно «Вінця Бекета». Але зараз у його усипальниці вже немає скарбів. Через 368 років після смерті Бекета, в 1538 році, король Генрих VIII (може згадаєте його шість жінок?), котрому папа не дав дозволу на другий шлюб, порвав з Ватиканом і оголосив себе головою нової англіканської церкви. Томаса Бекета він звинуватив у зраді, а оскільки небіжчик «не побажав прийти на суд для самозахисту», він був визнаний винним. Англіканська церква, яка виникла в ході Реформації, в наш час є державною церквою Англії, а Кентерберійський собор сьогодні – головна англійська церква.

Собор у Лінкольні – третій за розмірами храм середньовічної Англії. Його зводили з 1185 до 1280 року. Його довжина – 155 м. Він має характерне для Англії членування плану (рис.5.18а). Трансепт з сильно витягнутими рукавами розташований посередині будівлі. Східна частина плану – прямокутна (згадайте цистеріанців, розділ 3). До будівлі примикають монастирський двір, десятикутний зал капітулу тощо.

Найвища башта собору розміщена над середохрестям (рис.5.18б). Собор гордо височить на пагорбі на околиці міста. Він здається важкуватим через крупні основні маси і об'єми, а також тому, що всі його громіздкі чотирьохгранні башти не мають високих шпилеподібних завершень. Західна частина фасаду прикрашена ярусами легких колончатих аркатур, котрі справляють враження мереживної сітки, що вкриває вхідний бік храму. Вона витягнута по горизонталі, а башти надають фасадові спрямування вгору. В результаті собор набув великих розмірів і різко контрастних співвідношень горизонтальних і вертикальних частин. На фасаді і баштах вузькі вікна мають ланцетоподібні обриси. Увагу привертають також глибокі портальні ніші.

Архітектурні форми інтер'єра (рис.5.18в) крихкі і складні за розробкою. Слід відмітити сміливе конструкційне експериментування у вирішенні і

інтер'єра, масивні, але дрібно профільовані ребра та арки, окремо стоячі колони, оточені круглими стовпами.
Тут доречно ознайомитися з типовими профілями англійських арок, ребер склепінь і стовпів (рис.5.18г). Арки досить м'ясисті і грубі. Але дрібнесеньке їх профілювання знімає враження важкуватості. В стовпах між навами часто бачимо окремо виконані і розміщені біля круглих стовпів колонки.

Собор у Солсбері (1220 рік – біля 1265 р.) – єдиний з англійських соборів, зведених швидко, за єдиним замислом, тоді як інші споруджували багато років, поступово добудовуючи частину за частиною. Остаточно найвищий в Англії шпиль башти, що піднявся на 135 м, добудовували вже в XVII ст. Отже, собор – зразок ранньої готики (рис. 5.19а). Будівля розтягнута в довжину на 140 м. Повздовжній корпус тринавовий (п'ятинавові собори в Англії не будували). В східній частині він не має обходу й вінця каплиць; замість них у східну частину вбудована тільки одна каплиця, прямокутна за обрисом. Тут два трансепти, з котрих головний з сильно витягнутими рукавами перетинає повздовжній корпус посередині. План доповнений прибудовами. Це монастирський двір, зал капітулу тощо.

Найвища башта розташована над середохрестям (рис.5.19б), щоби створити противагу горизонтальній розтягнутості собору. Висота башти лише трохи менша за довжину собору. Саме тому тут досягнута рівновага співставлень вертикальних і горизонтальних елементів, їх єдність. Собор розташований на обширній, вільний від будь-якої забудови площадці, тому його можна оглядати з усіх боків.

В соборі аркбутани і контрфорси виражені слабо (рис.5.19в), оскільки нави невисокі і не занадто виділена центральна нава. Подвійні і потрійні вікна мають ланцетоподібні обриси. Західний фасад повинен був притягувати глядача до вхідної частини храму. В ньому нема висотного акцентування, як в інших країнах, проте його відрізняє підвищена декоративна насиченість, котра привертає увагу своєю незвичністю й оригінальністю. За багатством і різноманітністю фасадних рішень жодна континентальна школа не спроможна зрівнятися з Англією.

Інтер'єр (рис.5.19г) не занадто високий. Завдяки сильно роздрібненим стовпам, складному профілюванню арок і стінних отворів відчуття напруженого злету форм поступається місцем враженню ажурної легкості й декоративного багатства. Це враження підсилюється завдяки характерній складній розробці склепінь (вони багатонервюрні). Тому інтер'єри англійських соборів залишають враження більш чепурних і пишних, ніж інтер'єри французьких храмів.

Собор у Лічфілді (II половина XIII ст. – 1330 р.) – приклад "прикрашеної готики". Композиція його об'ємів (рис.5.20а) виявляє такі характерні риси англійської готики, як витягнутість у довжину порівняно невисокого тринавового основного об'єму, широко розкинуті рукава трансепта, висока башта над середохрестям тощо.

На фасаді (рис.5.20б) бачимо зростання ролі декоративних елементів. Знизу і до верху він вкритий ярусами статуй, декоративна роль котрих підкреслена тим, що вони розміщені не в нішах, а просто приставлені до гладкої стіни й оточені найлегшим архітектурним обрамленням.

Лондон. Вестмінстерське абатство (тобто «Західний монастир») – всесвітньо відомий пам'ятник англійської готики. Основне його будівництво велося в XIII ст., добудова відбувалася до початку XVI ст. На плані (рис.5.21а) показано розміщення основних частин абатства. В різні часи будівництвом керували архітектори Генрі Вестмінстерський, Джон з Глостера, Роберт Беверлі, Генрі Йєвель та інші. Собор з XI століття – місце коронування англійських королів й усипальниця королів, видатних політиків і діячів культури та науки Англії. Зокрема, в некрополі абатства поховані Ісаак Ньютон, Чарльз Дарвін, Чарльз Діккенс, Ричард Шерідан та інші.

Довжина споруди – 156,5 м, висота центральної нави – 31 м (це найвища нава в Англії).

Західний фасад абатства (рис.5.21б) відбиває всі етапи розвитку англійської готики. Верхні частини його башт добудовані у XVIII ст. Типово англійською рисою є відсутність величезних за своїм діаметром вікон-роз. В XIX ст., в епоху захоплення «реставрацією», було перероблено північний портал і пробито над ним «розу». Цю переробку сучасники одностайно назвали «варварською».

В художньому відношенні найвищу цінність у Вестмінстерському абатстві представляє інтер'єр собору. Всередині його простір здається значно вищим, ніж можна припустити, споглядаючи будівлю ззовні. Це враження легкості інтер'єра справляють колонки, які рвуться вгору, пружні лінії стрілчастих арок, світло, яке ллється з усіх боків крізь величезні вікна з кольоровими вітражами. Спираючись на тонкі мармурові колонки, вгорі немовби розгортаються пучки ребер, утворюючи над головою чудове шатро.

До собору з півдня примикають монастирські будівлі. Вони групуються навколо квадратного двору, обнесеного мальовничими галереями. Їх склепіння складені зі світлого каменю з виступаючими темними ребрами. У бік двору звернені віконні отвори з вишуканими кам'яними рамами.

Двір і галереї були центрами монастирського життя. З галереї (рис. 5.21в) можна потрапити до бібліотеки, трапезної, келії, дому абата і до залу, де відбувалися збори церковників – залу Капітулу. Він є перлиною англійської готики. Зал стоїть осібно і має форму багатогранника, характерну й для інших англійських залів Капітулу. Його грані – це величезні вікна, обрамлені тонкими мармуровими колонками і заповнені яскравою багатокольоровістю гігантських вітражів. Від тонкої в'язки колонок у центрі залу в усі сторони, як крона пальми (рис.5.21г), розходяться ребра склепіння. Простір, зайнятий склепінням (близько 18 метрів у діаметрі), здається невідповідно великим для такої тонкої опори. Проте все ретельно розраховано. Винесені назовні могутні контрфорси та аркбутани гарантують міцність будівлі.

Серед кращих пам’ятників готичної архітектури Англії слід відмітити ще й капели.

Одна з найвідоміших – **капела Генріха VII у Вестмінстерському абатстві.** Вона зведена в «перпендикулярному» стилі. Правомочність назви можна зрозуміти, якщо розглядати капелу ззовні (рис.5.22а). Величезні вікна мають характерний рисунок рам з горизонтальними і вертикальними лініями, які перетинаються. Більше того, навіть поверхня контрфорсів укрита сотнями таких самих, як і у вікнах, маленьких прямокутників. Дрібні площинки, на котрі розбиваються стіни будівлі, стилізовані квіти над контрфорсами, різьблені аркбутани і парапети – все це перетворює поверхню капели на подобу суцільного кам’яного мережива з чітко вираженим перпендикулярним узором.

Вершиною досягнень пізньоготичної архітектури Англії вважають віяльні склепіння капели (рис.5.22б). Вони створюють враження, нібито в повітрі висять великі ажурні сталактити. Гладеньких поверхонь не залишається – все вкрито найскладнішим плетінням кам’яних «ниток». Це незвичайне склепіння викладено різьбленими плитами товщиною всього 10 см, причому опорою для них послуговують основи тих самих «віял», котрі око глядача сприймає немовби підвішеними до склепіння. Дотепно подолавши багато технічних труднощів, будівничі домоглися вражаючого ефекту. Зокрема, вони так вивели «віяла», що їх кола не перетинаються. Подібних рішень у готичній архітектурі мало (рис.5.22в). Схожі склепіння є хіба що в залі Суду Оксфордського університету (рис. 5.23).

В готиці – про це вже було сказано – для перекрить застосовували і дерево. В Англії чимало парафіяльних церков мали перекриття на вельми оригінальних дерев'яних кроквах. Вони, звісно, не збереглися. Але їх аналогом може бути перекриття великого залу Вестмінстерського королівського палацу в Лондоні. Сам палац згорів, а от його зал (Вестмінстер-хол) висотою 28 м з прогоном в 21 м зберігся (рис.5.24а). Його перекрито різьбленими відкритими кроквами, котрі тримаються на складній системі сильно витягнених уперед дерев'яних кронштейнів. Перекриття відзначається складністю конструкції, високим рівнем теслярського мистецтва і вражає художнім ефектом. Подібна система дерев'яних перекрить – одне з досягнень англійської середньовічної архітектури (рис.5.24б). В інших країнах Європи вона не отримала широкого розповсюдження і не досягла такого високого художнього рівня, як в Англії.

Архітектурні і конструктивні рішення англійських соборів дуже різноманітні.

Найбільш разючий приклад акцентування західного фасаду представляє **собор у Пітерборо** (рис.5.25а). Він не відрізняється великими розмірами; ширина його навіть перевищує висоту, але спрямованість угору виражена доволі гостро. Вона досягнута почасти розміщенням по кутах тонких шпилевидних башточок, але найбільш за все – найоригінальнішим мотивом: трьома гігантськими, заповнюючими ледь не всю площину фасаду портальними нішами, висота котрих майже дорівнює висоті центральної нави. Сам вхідний портал невеликий, він веде тільки в головну наву; бокові нави входів не мають.

Ці грандіозні глухі портальні ніші, позбавлені конструктивного і функціонального смислу, мають, проте, своє виправдання: саме завдяки їм порівняно невеликий за розмірами фасад концентрує на собі увагу глядача.
До романського хору собору в Пітерборо прибудована вже наприкінці XV ст. капела Нью Білдінг. Її склепіння показує повністю розвинений стиль Тюдор.

З півколон випромінюють підрізані дугами кіл в'язки тонких ребер і стикаються в шелизі склепіння (рис. 5.25б). Чудове філігранне плетіння затягує все майже площинне склепіння. Гігантські вікна роблять стіни невагомими і здається, що й склепіння завдяки тонкій структурі також стає невагомим.

Собор в Уельсі також охоплює різні періоди англійської готики. Увагу привертає своєрідний за композицією ранньоготичний західний фасад (рис. 5.26а). Він дуже широкий, бо його башти не вбудовані в основне тіло храму, а примикають до нього з півдня й півночі. Портали, низькі і прості за оформленням, відіграють підпорядковану роль у композиції фасаду.

А зодчі періоду «прикрашеного» стилю вдалися до сміливого конструктивного експерименту у вирішенні інтер'єра середохрестя. В кожен його прогін вписана могутня стрілчаста арка, на котру спирається в перекинутому вигляді друга арка; в інтервалі між ними вписані величезні кам'яні кільця (рис. 5.26б). Арки масивні, але завдяки багатому профілюванню і незвичайно пружньому ритму ліній здаються позбавленими важкості. Покірні волі зодчого, арки сплітаються в чудовий узор, котрий безперервно змінюється в залежності від точок спостереження. Вся композиція в цілому дивує сміливістю технічного і художнього задуму і справляє фантастичний ефект.

В Уельському соборі звертає на себе увагу чи не найкрасивіший в Англії зал капітулу. Його склепіння показано на рис. 5.26в.

Віконні отвори в англійській готиці інколи такі великі, що стіна стає немовби тонкою скляною оболонкою, через котру широкою хвилею в інтер'єр проникає світло, як наприклад, у соборі в Глочестері (рис. 5.27а,в). Подібна дематеріалізація стін потребує для свого виправдання відповідного полегшення перекриття, і цілком закономірно, що склепіння (рис.5.27б,г) також втрачають будь-яку подобу матеріальності. Цей ефект досягнутий не так за рахунок форми – навпаки, в порівнянні з попереднім часом склепіння стали майже не загостреними, наближеними за формою перерізу до сильно придавленої арки («арка Тюдор»), – як завдяки пишній декоративній розробці. Тут віялові пучки найтонкіших ***нервюр***, що зіштовхуються між собою на гребені склепіння, утворюють вишуканий мереживний узор, який справляє враження невагомості склепінчастого перекриття.

Такі складні сітки ребер характерні для пізньоготичної архітектури Англії.

Італія. Про будь-які регіональні відмінності готичного стилю в Італії сказати майже нічого. Країни, що виплекали готику, – Франція, Англія та Німеччина – ставляться до італійської готики поблажливо, деякі мистецтвознавці схиляються до того, що такої взагалі нема. Та й самі італійці вважають, що готика була непотрібним інцидентом, котрий лише зашкодив

більш швидкому поступу Ренесансу. Італійці чинили готиці опір, прийняли її з великими обмеженнями (в більшості італійських держав її взагалі не існувало), а звільнилися вони від неї майже на ціле століття раніше від решти Європи. Це пояснюється тим, що архітектура італійського Середньовіччя знаходилася під сильним впливом спадщини романської архітектури, котра в Італії ніколи не поривала зв'язків з античністю і створила пам'ятники, котрі визначили наперед архітектуру Відродження.

Один із пам'ятників ранньої готики в Італії – церква Санта-Кроче (тобто «Святого Хреста») у Флоренції. Її створення приписують геніальному майстрові Арнольфо ді Камбіо, котрий почав працювати над нею ще 1294 року. Роботи продовжувалися до другої половини XIV ст., а освячена церква була лише в 1443 році. Ця тринавова базиліка має дуже простий, майже на межі примітива план (рис.5.28а).

У величному просторому інтер'єрі (рис.5.28б) центральна нава відділена від бічних стрункими колонами восьмикутного перерізу, від котрих пориваються вгору гостроверхі арки з подвійним обрамленням. На підлозі по всьому периметру нав розміщені надгробні плити над похованнями видатних флорентійців. Нави не мають склепінь і навіть стелі – знизу видно систему кроків перекриття.

Фасад церкви (рис.5.28в) з його трьома порталами відноситься до XIX ст. Дзвіниця (вона на задньому плані праворуч) зведена тоді ж, у 1847 році. Гостроверхі вимперги, пінаклі, стрілчасті портали й завершення ніш на подобах кронштейнів – це деякі зовнішні ознаки готичного стилю, «зображеного» на фасаді.

Будівничими готичних соборів в Італії здебільшого були багаті міста, громадяни котрих переймали смаки феодалів. До того ж суперництво сусідніх міських громад викликало благородне змагання в галузі мистецтва, котре сприяло виникненню величних споруд.

Найбільш рання з них – **собор у Сієні**. За планом (рис.5.29б) це тринавова базиліка з багатонавовим трансептом. Будівництвом колегіально керувала міська влада, звідси часті зміни і переробки. Наприклад, у 1348 році припинили заплановану розбудову і вже в процесі будівництва вирішили зводити барабан під купол собору.

Проте собор – одна з нечисленних італійських церковних будівель з досконало скомпонованим загальним об'ємом і дуже красивим фасадом (рис. 5.29а). Пишний фасад облицьований темним, білим і червоним мармуром і суцільно вкритий скульптурами. Вгорі фасад увінчано за кількістю порталів трьома фронтонами, з котрих середній значно вищий за інші. Під ним вміщено кругле вікно-роза. Такі ж фронтони підвищуються і над півкруглими арками порталів. З боків фасад завершено двома кутовими баштами.

Інтер'єр собору обличкований смугами темного й світлого каменю. Найбільш цікава його частина – середохрестя (рис. 5.29в).

Молодшим братом Сієнського собору, безсумнівно, є **собор в Орвієто** (рис. 5.30).

Як і в Сієні, його трьом верхнім фронтонам також відповідають три фронтони порталів. Але на відміну від Сієнського собору, тільки середній портал має круглу арку; над боковими дверима находяться стрілчасті вікна з простим різьбленням рам. Надзвичайно багате скульптурне оздоблення сієнського фасаду в Орвієто замінено площинними полями, вкритими живописом.

Однією з головних особливостей італійської готики є те, що вона рідко переймає систему готичної конструкції й обмежується широким застосуванням декоративних елементів готики: стрілчастих арок, башточок-фіалів, пінаклів, вікон-роз. Цю особливість італійської готики якнайкраще ілюструє невелика красива **церква Санта Марія делла Спіна в Пізі** (рис. 5.31). Своєю пишністю вона нагадує італійські мармурові собори цієї епохи.

З усіх італійських готичних соборів найвеличезніший – **собор у Мілані** (рис.5.32а). Тут поставили собі за мету створити чудо світу. Будування почалося в 1386 році і до 1431 року звели склепіння середньої нави. Але потім ще протягом кількох століть добудовували окремі частини собору, а фасад було закінчено тільки в XX ст. Міланський собор – п’ятинавова базиліка з тринавовим трансептом – за своїм загальним планом і за конструкціями з контрфорсами та аркбутанами наближується до північної готики більше ніж будь-який інший собор в Італії.

За своєю місткістю (40 тис. віруючих) – це найбільша, а за своїм матеріалом (білий мармур) – найрозкішніша в світі готична церква. Неодноразово, коли італійські архітектори не могли впоратися зі своєю задачею, на допомогу запрошували німецьких і французьких зодчих. Від першого будівничого (Марко Лампіоні чи Сімоне да Орсеніго) до 1906 року його зводили, оздоблювали 108 архітекторів і безліч скульпторів та художників.

Він насичений пишним декоративним вбранням (рис. 5.32б). Тут усе гіпертрофовано, самих скульптур на фасадах налічують понад 2300! Характерний для пізньої готики взагалі переважний розвиток декоративних елементів проявився тут у надзвичайному багатстві мармурового оздоблення і колосальній кількості башточок та шпилів.

Стиль міланського собору, позбавленого західних башт, аж ніяк не можна назвати французьким або німецьким. На ньому чітко позначився італійський смак, виражений у переважанні горизонтальних ліній над вертикальними. Новим для Італії тут є ступінчасте зниження висоти нав, як, наприклад, у соборі в Буржі (рис. 4.42а). Над середохрестям собору розміщена башта, увінчана статуєю мадонни на висоті 107 м!

На останнє поглянемо на готичні собори ще в деяких країнах Західної Європи. В **Австрії** типовою рисою готичної архітектури було широке розповсюдження церков зального типу при тісному злитті основної частини церкви з хором і відсутність трансепта. Найвеличнішим пам’ятником австрійської готики є **собор Св. Стефана у Відні** (рис.5.33а). Він теж відноситься до типу зальних церков. Масив будівлі з могутніми контрфорсами і великий двосхилий дах, вкритий кольоровою черепицею, надають цілому дещо

громіздкого характеру. Його велична південна башта висотою 137 м –видатне творіння зрілої готики. Інтер'єр собору (рис. 5.33б) дуже просторий.
В **Іспанії** в XIII ст. були відвойовані здавна захоплені маврами землі і різні іспанські міста на честь перемоги почали зводити собори. Першим став ранньоготичний собор **Санта Марія в Бургосі** (рис. 5.34а). Базиліка, зведена на пагорбі, в гущавині будинків тісних вуличок, виглядає надзвичайно мальовничо. Врівноважено-асиметрична композиція собору вражає багатством декору, на якому позначилися мавританські впливи, ажурними баштами (зведені в XV ст. запрошеними німецькими майстрами), а ще красою і величчю свого інтер'єра (рис. 5.34б).

Найбільш значною спорудою **чеської** готики слід вважати **собор Св. Віта в Празі**. Його вигляд особливо виразний з боку південної башти (рис. 5.35). Він відзначається невичерпним багатством зорових вражень. Глядач під час обходу собору відчуває ясну гармонійність цілого і безперервно знаходить нові і нові варіанти зіставлень окремих деталей і мотивів...

Для **Литви** відзначальною рисою готики було деяке спрощення загальних форм і сполучення романських і готичних рис. **Костьол Св. Анни в Вільнюсі** – видатний взірець однонавового храму, в котрому найбільш яскраво проявилися декоративні можливості цегляної готики (рис.5.36). Легкі форми фасаду викладені з 33-х сортів лекальної цегли. За своїм декоративним багатством костьол перевершив усі інші прибалтійські будівлі готичного періоду.

Додамо ще одне. Простір дає нам, людям XXI ст., відчуття свободи, віри в силу людських можливостей. Це одна з цілей створення просторовості в сучасній архітектурі. Але на людей Середньовіччя готичний просторовий ефект такого враження свободи не міг справляти. Ця архітектура виражала дух своєї епохи. В середні віки, коли, як і в давнину, відверто утверджувалося право сильного, коли над розумом і душами людей панували догмати церкви, а незгодних спалювали на міських площах, не було ані свободи, ані поняття про неї. Якщо романські собори виражали похмуру суворість немовби навіки незмінних умов життя, то архітектура готики пропонувала людській душі, яка пробуджувалася від вікового сну і була збентежена пошуками істини, лише містичну віру в небесні сили.

Стиль з'єднує інтернаціональні риси загальнолюдської культури з національними рисами, об'єктивні закономірності епохи з суб'єктивним їх трактуванням, традиції з новаторством. Готичні собори різних країн відрізняються один від одного, володіють особливими формальними рисами. Їх стильові особливості – результат діяння усієї багатовікової культури, історичної еволюції, специфіки суспільних відносин та історичного розвитку. Спільність ряду цих умов забезпечила близькість архітектурних форм, а відміни – стильові і національні нюанси. Не треба механічно препарувати стилі і робити висновки без комплексного аналізу чисельних факторів, які впливають на складення

стилю. На творчість готичних гільдій каменярів впливали не тільки християнська релігія, але й прихована в світі культової алегорії антична філософія, крупинки наукових знань і практичний досвід, місцеві особливості і традиції. Все це, помножене на випадковість, визначило шляхи складання того або іншого стилю.

Сьогодні готику більшість людей асоціює зі злітаючими в небо соборами, з «мереживом» кам'яних конструкцій, стрілчастими арками, сяючими вітражами, але символіка всіх цих споруд мало кому відома.

Для багатьох поколінь людей ці будівлі були синтезом богослов'я, знань, істини і краси. Кожна частина церкви, кожна скульптура, зображення на вітражах мали символічний, зрозумілий для людей Середньовіччя смисл. Але наступні покоління були вже неспроможні розшифрувати зміст цих кам'яних «книг» і їх оздоблення.

Нерозуміння середньовічного мистецтва вже в епоху Відродження послужило приводом для його найменування готичним – варварським.

Контрольні запитання для самостійного вивчення дисципліни до розділу 5.

1. Які стильові риси притаманні архітектурі німецьких готичних соборів?
2. Чим готичні собори Англії відрізняються від французьких?
3. У чому полягають головні стильові особливості готичного культового зодчества Італії?
4. Чим обумовлені національні стильові відміни готичних культових будівель у різних країнах?
5. Проведіть порівняльний аналіз Амьєнського і Кельнського соборів.
6. Які видатні пам'ятники культової готичної архітектури Німеччини, Англії та Італії ви знаєте?
7. Німецька портретна скульптура і рельєфи середини XIII ст. як вираз реалістичних спрямувань у середньовічному мистецтві.
8. В чому полягало відбиття придворного етикету в пізньоготичних скульптурах?
9. Які ще готичні собори, окрім згаданих в розділах 4 і 5, ви можете назвати?
10. Визначить особливості архітектурно-художнього вирішення англійських сакральних споруд "перпендикулярного" та "прикрашеного" стильових напрямків.

Література рекомендована для самостійного вивчення розділу 5:

[1, 2, 4, 8, 9, 10, 11, 13, 14, 15, 16, 18, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 30, 31]

Розділ 6. Середньовічні замки Західної Європи (X – XV ст. ст.)

В посібнику багато місця відведено архітектурі церков. Ясна річ, ця область не вичерпує всіх форм будівельного мистецтва ані романіки, ані готики. Будівництво охоплює численні царини суспільного життя і повинно створювати для них відповідне оформлення. Оскільки спочатку була неминуча перевага культової архітектури, остільки у міру впливу часу розвиваються інші галузі будівельного мистецтва і все більше зменшується початкова дистанція. Чим багатший, чим усебічніший образ життя, тим ширший і різноманітніший розвиток архітектури. І саме Середньовіччя, особливо період готики, – це епоха розвитку, освіти і розширення суспільної системи. Цей розвиток був динамічним, тому відомий вислів «темрява Середньовіччя» слід сприймати з великою обачністю і мотивованим скептицизмом.

Та повернемося до тих справ, котрі безпосередньо сказалися на архітектурі. Відомо, що в широкому розумінні житло знаходить найбільш характерний вигляд у місцях скупчення населення – у містах.

Відомо також, що основною умовою прогресу є почуття безпеки. Отже, спосіб життя і оборони були темами подальших роздумів середньовічних будівничих.

Багато міст Західної Європи виникли і розвинулися поблизу феодальних рицарських замків. То ж зупинимося на архітектурі цих рицарських гнізд Середньовіччя. (Розміщення деяких замків показано на рис. 6.1).

Європейські феодали оселялися переважно поза містами. У своїх володіннях вони поводились як справжні государі. Багатство і могутність феодала залежали від кількості кріпаків, котрі на нього працювали. Тому феодали вели безперервні війни задля захоплення кріпаків.

Разом з тим на протязі всього Середньовіччя селяни не припиняли упертої боротьби з феодалами: тікали на безлюдні землі, підпалювали будинки феодалів, відмовлялися виходити на роботу.

Безперервні війни, страх перед пригнобленим селянством, набіги іноземців – усе це спонукало феодалів укріплювати свої дома, стимулювало поступово перетворювати їх в міцні, непідступні замки.

В X ст. замок – це дерев'яна башта, зведена на природному або насипному пагорбі. Ймовірну реконструкцію одного з подібних англійських замків показано на рис. 6.2. Він оточений валом, звідки узяли ґрунт для пагорба. Окрім рову, замок захищений дерев'яним частоколом – палісадом – і до нього ведуть сходи, по котрим можна піднятися лише тоді, коли опущено підйомний міст. У підніжжя замку розміщений двір із житлами воїнів і челяді, стайнями, кузнями та іншими господарчими приміщеннями. Двір має свій палісад і свій підйомний міст, яким управляли з надбрамної башти.

Поступово будівництво замків ускладнюється. Їх зводять з каміння, хоча перекриття довго ще залишалися дерев'яними, що створювало загрозу пожежі під час облоги. Замок був і житлом, і базою оборони й наступу феодалів. Місце

для нього обирали старанно, виправдано, щоб панувати над важливим шляхом, над переправою через річку, словом, над артеріями, в яких пульсувало життя всієї країни. Окрім того, місце мало бути природно труднопрохідним, а безпосередній доступ до фортеці – утрудненим. Наприклад, це міг бути острів серед багнистої місцевості (рис. 6.3а) або гора (рис. 6.3б). В останньому прикладі дерев'яний палісад уже заступила стіна, мурована з каменю. Де б не розміщувався замок – на рівнині, на пагорбі чи на горі, – навколо нього обов'язково викошували високу траву, знищували чагарники й дерева, щоб ніхто не міг підібратися до його стін непоміченим.

Класичною країною замків є Франція. Там їх почали зводити раніше, ніж в інших країнах і там їх найбільше збереглося. Житлову оборонну башту-замок називали у Франції ***донжон***. Звідти ця назва перейшла в деякі інші мови, в тому числі і в українську.

Донжон часто височів на обривистій скелі (рис.6.3в). Потрапити сюди було не так просто. Вхід влаштовували високо над землею і попадали до нього по підйомному мосту з верху стіни. Іноді до приміщень донжону вела приставна драбина, яку можна було швидко втягти в середину або знищити. Лебідки для підйому мостів розміщувалися в еркерах (рис.6.3г) – приміщеннях, які виступають за лицьову поверхню зовнішньої стіни споруди. Еркери (в зміненому вигляді) широко застосовуються і в сучасному житловому будівництві з метою поліпшення освітленості, інсоляції та збільшення площі приміщення. А з'явилися вони у середньовічній архітектурі. Площинний дах донжону був і дозорною вишкою. Звідси сурмач подавав сигнал про наближення неприятеля. Тут же стояли і пристрої, які жбурляли каміння (рис. 6.3 д). Сучасники стверджують, що з таких пристроїв влучали каменем «у голку». З вершини донжону спускалися на канатах залізні чаки, котрими можна було підхопити окремого воїна, а іноді й цілу обложну машину.

На верхній площадці донжону феодал чинив розправу над своїми підданими. Для залякування поселень, що оточували його замок, він увінчував свою родову башту шибеницею, котра підіймалася з-за корони зубців і часто вирисовувалася на тлі неба.

Решта замків-башт збереглися в багатьох країнах Західної Європи, зокрема у Франції. Це, наприклад, донжон в Лоші (рис. 6.4а). В ньому груба сила, примітивна військова доцільність виступають особливо відверто. Це проста за формою прямокутна чотириярусна башта з вузькими вікнами-бійницями, котра була одночасно і житлом, і фортецею. Вхід і сходи були розташовані в невеликій кам'яній прибудові.

В XV ст. укріплений вал з дубовим частоколом почали замінювати кам'яною стіною. Донжон набув більш зручної для оборони круглої форми. Перехід до такого типу показує архітектура замку Гюзор у Нормандії (рис. 6.4 б). Донжон мав кілька поверхів, де були житлові приміщення господарів, та приміщення для гостей і челяді.

На одному з поверхів був зал, на всю довжину якого простягався дубовий стіл для гучних банкетів. Поверхи ізольовані один від одного. Якщо вороги

проривалися в башту, на їхні голови крізь отвори в стелі з одного поверху на інший виливали киплячу смолу і розплавлений свинець – у донжоні були камені, щоби не тільки готувати їжу й опалювати приміщення, але і для цих потреб. Зберігалися в башті також великі запаси їжі і питва. Таким чином, феодальний замок представляв собою справжню фортецю, що захищала феодала від «зовнішніх» ворогів – інших феодалів і від своїх підданих – кріпаків, коли вони повставали.

В товстих стінах донжонів пробивали вікна, схожі на щілини (рис. 6.5 а). Світла і повітря вони давали мало, але були зручні для стрільби з лука. Окрім вікон, у стінах влаштовувалися й спеціальні стрільниці (рис.6.5 б). Приміщення і поверхи з'єднувалися між собою темними переходами і гвинтовими сходами, які було прокладено в товщі стін (рис.6.5в). Сходи також пристосовували для бою. Деякі сходини робили висувними – якщо противник проник у башту, їх забирали.

Житлові покої містилися зазвичай над бенкетним залом і були незатишними (рис.6.5г). Навіть вдень їх доводилось освітлювати смолоскипами.

У міру збільшення можливостей нападу зростала і сила оборони. Замок розвивався – ріс і укріплювався. Окрім донжону в нього з'являється надбрамна башта (рис. 6.6 а). А згодом почали зводити кутові башти і навіть прямі ділянки стін (куртини) перериваються баштами (рис. 6.6 б). Башти і стіни мали талус – скошене стовщення біля основи, щоби зміцніти споруду. Башти зводили вищими за стіни, аби поражати противника зверху, якщо він видереться на стіни. Одна від одної вони були віддалені на відстань льоту стріли: якщо ворог атакував одну башту, його можна було обстрілювати з сусідніх. Окрім того, башта, виступаюча з лінії стін, дозволяє поражати противника збоку, до того ж у самий невигідний для нього момент, коли обложники б'ються з захисниками, які стоять на стіні, до котрої вони повинні приставляти драбини, обслуговувати облогові машини.

Облогові машини також постійно удосконалювалися і ставали все більш грізними. У відповідь на це зростали і ставали товстішими фортечні стіни, посилювалася їх оборона. Стіни розбивалися на ділянки, за котрими проходив балкон для захисників, для розміщення каміння, котлів з окропом та іншого знаряддя, потрібного для оборони (рис. 6.6 в). З зовнішньої сторони стін з'являються ***машикулі*** – балкони, що спиралися кам'яні кронштати з аркатурою – вони дозволяли атакувати неприятеля, котрий «працював» під стіною, зверху, вертикально, крізь отвори в підлозі. На машикулі переносилися і зубці фортечних стін. За ними ховалися оборонці (рис. 6.6г). З поширенням вогнепальної зброї в зубцях додатково до просвітів між ними почали влаштовувати вузькі бійниці.

Балконні ходи перетворилися з часом на багатоярусні галереї, над нами з'являється дах для захисту від снарядів, які падали зверху (рис. 6.6 д).

Принцип середньовічної фортифікації полягав у створенні системи послідовних перешкод. Замок обкопувався великим ровом, заповненим водою з ближньої річки. Через нього перекидався підйомний міст, який вів до входу (рис. 6.7 а).

З часом виникає друга лінія оборони (рис. 6.7 б). Попередня фортеця охоплюється ще однією стіною з могутніми баштами, з'являється інколи ще один рів. Це надає захисникам можливість вільніше маневрувати під час вилазок у щільно забудованому верхньому замку, дозволяє вести вогонь одночасно з двох оборонних рубежів (стріляти з внутрішньої стіни поверх зовнішньої). До того ж, аби зайняти центральну цитадель, обложники мусили послідовно прорвати дві лінії оборони.

Найвразливішою в оборонній лінії є точка, котра представляє собою вже готовий пролом. Вхідний проріз – брама – це найделікатніший елемент фортифікації, то ж, він ретельно захищається. Часто браму розташовували між двома баштами (6.7 в).

Брама іноді розміщували і в самій башті, а перед нею влаштовували висунуту вперед передбрамну частину фортеці (рис. 6.7 г). Ворог, котрий урвався в зовнішню браму, ще не досягав лінії стіни. Окрім того, простір перед основною брамою міг бути розділений на декілька оборонних ділянок рядом важких падаючих грат (рис. 6.7 д). З часом цей простір перед брамою розвивається у ***барбакан*** – висунену вперед невелику окрему фортецю (рис. 6.7 е). Зверніть увагу на те, що входи в браму і барбакан не лежать на одній осі – це утруднює подальші дії противника, якщо він урвався в барбакан.

Замок ускладнювався не тільки як фортифікаційна споруда. Він включав у себе тепер, окрім донжону, двір, на котрому зосереджувалося громадське життя, а також містилися дім володаря, замкова капела, капела, криниця. Був ще й господарчий двір з кузнею, стайнями, казармами, «банальною» піччю (символом феодального панування: тільки нею мусили користуватися для випічки хліба кріпаки феодала). Були там і будинки ремісників – прообрази зростаючого міста. Замок являвся символом феодальної незалежності і разом з тим засобом панування над районом, що його оточував. Недарма підземелля, де в темряві і голоді утримувалися полонені, стає таким саме обов'язковим елементом замкової архітектури, як і донжон, що здіймається до неба. В надійно захищеному замку житло феодала вже можна було винести із стін донжону. Тут поруч з донжоном виникає дім-палац з обов'язковим (у замку графа або герцога) великим парадним залом, зазвичай перекритим циліндричним, а згодом хрестовим склепінням. Поступово складався той складний ансамбль великого замку, котрий став типовим для готики.

Будівничі феодальних замків спочатку не ставили собі за мету естетичних цілей, але похмурі масиви стін і башт на вершинах пагорбів справляли певне естетичне враження. Вони владно панували над оточенням, над полями й убогими хижами бідних сіл. Та й самі масштаби і пропорції суворих фортечних споруд володіли строгою і жорсткою виразністю.

Замків – великих і не дуже і зовсім малих – було зведено в Європі багато. Тільки у Франції їх було кілька десятків тисяч. З часом замок ставав саме символом Середньовіччя, як і вітряк.

Переважна їх більшість не збереглася. Їх нищили війни, пожежі, володарі централізованих країн Європи наказували зносити укріплення й замки

непокірних феодалів – супротивників королівської влади. Але остаточно вони стали непотрібними як оборонні споруди з розвитком вогнепальної зброї. Ніякі стіни не спроможні були встояти проти снарядів величезних гармат...

Багато замків добудовували, відновлювали, перебудовували. Та все ж і в наші часи збереглися рештки тисяч середньовічних замків, а деякі з них відновили та реставрували.

Ознайомимося з деякими найбільш відомими середньовічними замками Європи.

Вище вже йшла мова про французькі замки-донжони: Гюзор у Нормандії (рис. 6.4 б) і Лош (рис. 6.4 а). Коли замок Лош щойно побудували, він був неприступною фортецею, де ховався від ворогів король. Та вже наприкінці Середньовіччя замок втратив своє стратегічне значення і перетворився на тюрму, сама назва якої наводить жах.

Інша відома у Франції пам'ятка – **замок Гайяр.** Його збудував у XII ст. славетний англійський король Ричард Левове Серце для захисту захоплених ним у Нормандії земель. Замок зведений на високому крейдяному пагорбі над Сеною. Це типовий феодальний замок (рис. 6.8 а). У центрі – висока кругла башта-донжон. На плані вона позначена цифрою 1. Донжон виходить у внутрішній двір (2), оточений ровом і високою стіною з баштою. В зовнішньому дворі (3) і в окремо стоячій «допоміжній» фортеці (4) розміщувалися різні житлові й господарчі будівлі. Тут мешкало основне населення замку – воїни та челядь феодала. Була в замку і церква (5). Дорогу до Сени перекривало передмостове укріплення (6). Гайяр був у свій час практично неприступним. Слава його походить з того факту, що він виявився достатньо міцним, аби витримувати штурми і облогу впродовж цілого року (1203 – 1204 р.р.). Вигляд руїн донжону показано на рис. 6.8б. На стінах донжону нема ніяких прикрас, усе сугубо функціонально.

З укріплених замків Південної Франції цікавим є **Венсенський замок**, зведений у 1215 – 1270 рр. Його донжон змурований в XIV століття за проектом Ремона дю Тампля (рис. 6.9 а).

Лякаючою марою повставала башта донжону перед подорожнім. Ґрунтовністю й строгістю ліній вона нагадує творіння римської архітектури (рис. 6.9 б).

Початки французького замку у Пьєрфоні сягають у XII ст. Вже зведений, він був знищений пожежею. Його відновлення розпочали в I половині XV ст. (рис. 6.10а). Стіни замку в плані створюють не зовсім правильний прямокутник. По кутах і по середині двох стін замок має потужні, але не дуже високі башти. Третя стіна, південна, перетинає могутній донжон. Його стіни завтовшки біля 5 м. Східну стіну обороняє апсида церкви, вирішена у відповідності з вимогами фортифікації.

Біля 1858 р. замок відновили за проектом історика середньовічної архітектури Віолли де Дюко.

Створений у XIV і в першій половині XV ст., **замок у Кусі** вже в значній мірі носить палацовий характер (рис. 6.11 а). Палаци-замки XIV-XV ст.ст.

представляли собою найбільш прогресивне явище в архітектурі пізньої готики. Зараз він лежить у руїнах (рис. 6.11 б).

Взірцем суворого фортечного будівництва в романському стилі, що відноситься до ранньої епохи, може служити **замок графів Фландерських у Генті** (рис. 6.12) – один із самих вражаючих ансамблів нідерландської середньовічної архітектури. Він зведений у XII ст. Одна єдина брама замку укріплена двома особливо могутніми восьмикутними бастами, з'єднаними в одне ціле вузькою стіною. Оборонне значення башт підсилене склепінчастою конструкцією, котра утворює високі ніші на боках брами, що допомагало захисникам вражати атакуючих зверху. Ця військова доцільність виражена в естетичній формі – в тому лякаючому вигляді, котрий фантазія архітектора прагне надати цій твердині феодалізму, розташованій у центрі бунтівного Гента.

Один із цікавих романських замків – **замок Алькасар у Сеговії в Іспанії** (рис. 6.13). Зведений у IX ст., перебудований у XVI ст. Будівничі замку прекрасно використали вигідне в оборонному відношенні місцезнаходження Сеговії, яка стояла на стрімкому скельному підвищенні. Сеговійський Алькасар (королівський палац) – велика фортеця з товстими масивними мурами, захисними обходами і бійницями, міцними вхідними дверима, малими і великими баштами з високими пірамідальними або конусоподібними покрівлями. Силует Алькасара став невід'ємною ознакою Сеговії – давньої резиденції костільських королів.

Серед італійських феодальних замків найбільш відомий **Костель дель Монте поблизу Андрії**. Він був зведений в 40-і роки XIII ст. Фрідріхом II Гогенштауфеном. Сповнена сили, ця споруда відзначається ясністю форм і пропорційністю членувань (рис. 6.14а,б). Замок має чіткий восьмикутний план; по кутах виступають уперед глухі багатогранні бастіони.

Розвиток англійських замків також розпочався з донжонів. Спочатку ці башти були дерев’яні (пригадайте замок на рис. 6.2), а згодом їх почали зводити з каменю. **Дуврський замок** – приклад замку з потужним донжоном. Його оточують фортечні стіни внутрішнього двору, до якого прилягає ще північний замковий двір. Обидва двори стоять на пагорбі, оточеному ровом. Нижче за рельєфом місцевості були змуровані стіни з баштами і вздовж них теж викопані рови. Непідступні скелі з боку протоки Ла-Манш самі по собі є нездоланною перешкодою, тому фортечних стін тут нема. На південь від замку була ще й церква.

Товщина стін могутнього донжону в долішній частині – понад 4,5 м. План цієї квадратної вежі подано на рис. 6.15 б, а зовнішній вигляд фортеці – на рис. 6.15 в.

Англійський замок Гарліч – один з багатьох замків. Зведений королем Едвардом I під час завоювання Уельсу (рис. 6.16), він височить на західному узбережжі Уелсу, на мисі, що підвищується над Ірландським морем. Відомо, що він спроектований Джеймсом із Сент Джоржа, котрий наглядав також і за іншими королівськими замками в Уельсі. Замок Гарліч має по кутах свого дуже

чіткого плану величезні циліндричні башти і подвійну надбрамну башту. Всередині проти південної стіни були розміщені склади, а у південно-західному – кухня. На північ від неї, вздовж західної стіни влаштували головний зал і каплицю.

Не всі англійські замки, що збереглися, лежать у руїнах. Є багато таких, які старанно відновлені. Серед них великий розвинений **замок Корнарвон** (рис. 6.17).

Справжній цінитель давнини і мистецтва, побувавши в Австрії не може оминути Зальцбург. Це зовсім невелике місто, яке вписалося у фантастичний гірський ландшафт Альп, відоме усьому світові як батьківщина великого Моцарта. З усіх боків місто оточують пагорби й гори. З 1077 р. над містом на вершині гори височить похмурий середньовічний **замок Хоензальцбург** – «Високий Зальцбург» (рис. 6.18 а). Його звели для захисту володарів міста від ворогів. Їм дістався ласий шматочок. Поблизу були багатющі поклади золота й солі, яку в ті часи цінували трохи менше за золото. Недарма місто отримало своє найменування від німецького слова «зальц» – сіль.

Історія будівництва замку довга. Спочатку тут була дерев'яна фортеця (1077 р.), згодом звели кам'яну башту. Зовнішнє кільце стін, яке оточило верхнє плато Замкової гори, зведене в XII і XIII століттях. А далі пішов безперервний ланцюг прибудов, перебудова і добудов – аж до 1681 року, бо треба було постійно укріплювати фортецю в умовах Столітньої, а потім Тридцятилітньої війни і вживати заходів проти загрозливо зростаючої сили самого міста.

Центральною спорудою замку є житлова будівля романського періоду, так званий «Високий вулик». Крім того, є ще: внутрішній двір, арсенал і «волокова дорога» – вона полегшувала підвезення будівельних матеріалів. Її побудували у 1502 р., та в модернізованому вигляді вона діє і дотепер. Є, звісно, тут і церква.

В середині XVIII ст. володар князівства Зальцбурзького обрав замок для своєї резиденції. З 1816 р. до Другої світової війни фортецю використовували як військову казарму. А зараз це місцева туристична «Мекка».

Фортеця Хоензальцбург, котрій вже більше 900 років, – символ міста. Її ніхто ніколи не зміг завоювати.

До замків, які відносно добре збереглися, належить (ґрунтовно відновлений) німецький **замок Карлштейн** на південному заході від Праги. Це теж гірський замок, розташований на вершині скельного нагір'я (рис. 6. 19 а). Дорога веде через належно захищену браму (A), а далі міжмур'ям через браму (B) на двір (C), оточений з усіх боків відповідно зміцненими будівлями. Брама (D) веде на вище розміщений двір (E), звідкіль сходами дістаємося на вищий двір (F). Тут, посередині, височить величезна вежа (G) зі скарбницею і каплицею на найвищому поверсі. Палац (H) збоку був призначений для Карла IV та його двору. Брама (I) веде до найвищого двору (K), захищеного муром і чотирма вежами. На цьому дворі підноситься друга вежа-донжон (L). Цей шедевр трирівневої фортеці зведено в середині XIV ст. На рис. 6.19 б, в, г, д послідовно представлені передзамче, загальний вигляд замку, вид з найвищої

башти та інтер’єр.

Досить розповсюдженими були так звані «водяні замки», де головною перешкодою були заповнені водою рови. Один з них – **Вассербург (Водяний замок) у Капелендорфі** в німецькій Тюрингії (рис. 6.20).

Центральна частина фортеці разом із донжоном має круглу форму. Друге кільце також оточене водою й насипом з частоколом.

Типовою середньовічною романською твердинею є **замок Вартбург**, розташований в зеленому серці Німеччини – Тюрингському лісі – біля міста Айзенах. Зараз його башти і будівлі підіймаються над густим лісом, що впритул підступив до його стін (рис. 6.21 а). Але так було не завжди. Нагадуємо, що навколо замків обов'язково знищували дерева, чагарники, викошували траву і зносили будь-які будівлі, аби заздалегідь побачити ворога.

Навколо Вартбурга не треба було викопувати ровів – він розмістився на дуже високій і урвистій скелі, оточеній глибокими ущелинами. Фортеця повторює її обриси. До замку можна піднятися тільки однією дорогою. З надбрамної башти опускався дерев'яний міст. У замку два двори, забудовані по периметру будівлями різного призначення: житловими, казармами для гарнізону, господарчими. Вище за всіх підіймається донжон. Житло феодала, яке включає Парадний зал, у німецьких замках називається «палас». У Вартбурзі це найвища будівля східного фронту стін. По гребню стін проходить бойова галерея. В південній башті була в'язниця.

Найбільш давня частина замку – низ надбрамної башти. Первісно вона була значно вище стін, але в XVI ст. пообвітшалу до того часу башту знесли до рівня Рицарського корпусу, котрий видно праворуч від неї. По сходах у башті можна піднятися на криту дерев'яну бойову галерею. З галереї можна перейти в донжон, а далі піднятися на верхню площадку башти-донжона.

Звідси прямо перед собою бачимо гору Метильштайн, де находився замок противників Вартбурга. Ліворуч по стіні стелиться дах бойової галереї, а праворуч у вузькій двір виходить Рицарський корпус – типова фахверкова будівля півдня Німеччини.

Найбільш цінна з архітектурної точки зору будівля Вартбурга – житлові покої (Палас), котрі відносяться до 1220 р. Це сувора міцна будівля з товстими стінами і порівняно маленькими вікнами. Зв'язок між поверхами здійснюється по внутрішніх кам'яних сходах, що, загалом кажучи, не типово: сходи замків зазвичай робилися дерев'яними, їх легко можна було зруйнувати у випадку нападу.

В Паласі збереглася кімната ландграфа. Її дерев'яну стелю підтримують кам'яні колони з чудовими різьбленими капітелями з орлами (рис. 6.21б).

У замка Вартбург багате історичне минуле: тут у 1208 р. славетний поет-міннезінгер Вальтер фон дер Фогельвайде підняв голос проти чвар і одвічної ворожнечі князів, за єдину миролюбну державу. В 1517 році тут переховувався засновник німецького протестантизму Мартін Лютер.

Сотні років під його масивними склепіннями бенкетували феодали, слухали

змагання міннезінгерів.

Зараз він перебудований. Конструкція стелі, особисто запропонована відомим угорським композитором Ференцем Листом, забезпечує залові прекрасну акустику. Її високо цінують слухачі Вартбурзьких концертів, які тут регулярно проходять і на котрих часто виступають відомі музиканти.

Замок **Альбрехтсбург в Майсені** виник на зламі Середньовіччя і Нового часу, готики і Ренесансу і займає в розвитку архітектури видатне місце. Тут уперше в історії німецького зодчества, незважаючи на нагірне розташування замку, його оборонне призначення було відсунене на задній план, а функції житла і репрезентації князівської резиденції стали визначальними. Альбрехтсбург започаткував ряд ренесансових палаців Німеччини.

Звідки б не наближуватися до міста Майсен – завжди раніше або пізніше замок виявить себе як домінанта чудового пейзажу долини Ельби (рис. 6.22 а).

Саме в цьому замку алхімік Іоганн Фрідріх Бетгер, поселений тут, аби робити курфюрсту золото, винайшов фарфор. У приміщеннях замку з початку XVIII ст. запрацювала перша європейська фарфорова мануфактура, котра на своїх блакитних мечах рознесла по всьому світові ім'я міста Майсен.

Резиденцію саксонських курфюрстів зводив талановитий архітектор Арнольд фон Вестфален. Уперше в історії німецького зодчества він створив чудовий фасад, у композиції котрого виділена велика башта з гвинтовими кам'яними сходами (рис. 6.22б,в).

З інтер'єрів перш за все виділяється пізньоготичний Великий зал (рис. 6.22 г) з оригінально вирішеним склепінням. Це склепіння, розділене на чарунки елегантними ребрами, тримається на трьох стовпах, а його структура створює інтенсивну гру світла і тіні.

Починаючи з X ст. Європа стала вкриватися феодальними замками – центрами майже незалежних володінь феодалів, на котрі були роздрібнені майбутні європейські країни. В замках феодали зосереджували свою владу: тут були їх воїни, тут збиралися васали, щоби виступити на захист свого сюзерена. В замку переховувалися під час нападів ворогів піддані феодалів, котрі за право вважати хазяїв замків своїми захисниками сплачували різні податки й виконували різноманітні роботи.

Замки розвивалися від дерев'яних башт до складних і розвинених фортифікаційних споруд с високими і товстими стінами.

Але із зміцненням в країнах Європи централізованої влади і зростанням могутності міст у майбутнє стали відходити незалежність сеньйорів. Вони не були вже здатні, втративши прибутки і кріпаків, ремонтувати і відновлювати стіни свого замку і жили переважно при королівських дворах. А коли на полях битв загуркотіли гармати, замки, як оборонні споруди, нездатні протистояти ударам артилерії, будувати припинили.

Замість них почали зводити палаци (на котрі, до речі, перейшло найменування «замок», бо часто палаци називали замками), які забезпечували комфорт своїм володарям.

До нашого часу збереглося дуже мало від незліченної кількості середньовічних замків, проте майже всі вони – місце жвавого паломництва туристів.

Контрольні запитання для самостійного вивчення дисципліни до розділу 6:

1. Які причини спонукали будувати феодальні замки?
2. Еволюція укріпленого житла феодала.
3. Вимоги до місця розташування замків.
4. Якими засобами забезпечувалася обороноздатність замків?
5. В чому полягала система послідовних перешкод у середньовічній фортифікації?
6. Чому припинилося зведення замків?
7. Про які середньовічні європейські замки ви можете розказати?
8. Що таке барбакан? Опишіть його об’ємно-планувальну організацію, роль у системі замкових укріплень.
9. Дайте визначення таких функціональних елементів середньовічного замку: машикулі, еркер, бійниця, бойова галерея.
10. Що таке донжон? Визначить його об’ємно-планувальну організацію та розташування відносно інших функціональних елементів замку.

Література рекомендована для самостійного вивчення розділу 6:

[2, 4, 7, 10, 14, 21, 22, 25, 26, 27, 29, 30, 31]

Розділ 7. СЕРЕДНЬОВІЧНІ МІСТА ЗАХІДНОЇ ЄВРОПИ (X – XV століття)

В останній період існування стародавнього греко-римського світу в Європі було багато квітучих, добре впорядкованих міст. Занепад централізованої влади в V столітті і поступове заселення Заходу германцями призвели до завмирання міської культури Римської імперії. Римські міста на північ від Альп опустіли. Міські квартали перетворилися на занедбані руїни, пасовиська і городи. Злиття міської та сільської людності стало характерною рисою раннього західноєвропейського Середньовіччя. Лише у резиденціях відомих єпископів, таких як Париж, Реймс, Тур, Бордо слабо пульсувало міське життя.

Не так було в Італії, Іспанії та Південній Галлії. Торгівля по Середземному морю ніколи не припинялася, вона давала прибуток і тим самим підтримувала міське життя.

Аж у X – XI століттях у країнах Західної та Центральної Європи починають відроджуватися старі і виникати нові міста, поява яких засвідчила, що в середньовічній Європі починаються великі цивілізаційні зміни.

Середньовічні міста виникали за певних умов. По-перше, сільське господарство піднялося на вищий щабель розвитку і вдосконалилися знаряддя праці, прийоми обробітку землі й утримання домашніх тварин, зросли посівні площі, селянин уже міг виробити таку кількість продуктів, якої вистачало не тільки собі, своїй сім’ї і феодалу, але й мешканцю міста. Інакше кажучи, у селянина залишався надлишок продовольства, який він міг привезти до міста для продажу або обміну. Адже коли немає стійкого притоку продовольства до міста, то те місто занепадає.

По-друге, з виникненням верстви професійних воїнів, утворенням держави, здатної організувати опір нападникам, селянин міг спокійно працювати на своїй землі і не турбуватися, що вороги спалять його домівку, а його самого і сім’ю стратять чи заберуть у полон.

По-третє, малоземелля з одного боку, ріст населення з другого, виштовхували людей із села навіть проти їхньої волі. Не всі селяни, котрим не вистачало земельних наділів, зайнялися внутрішньою колонізацією, відправились у хрестові походи на Близький Схід чи на освоєння слов’янських земель. Деякі з них шукали роботи, не пов’язаної з сільським господарством. Вони починали займатися ремісництвом, виробляти ковальські, гончарні чи столярні вироби.

Так від сільського господарства відокремилося ремесло – галузь виробництва, що виробляє не продовольство, а знаряддя праці, предмети домашнього вжитку, зброю, прикраси. До ремісників належали й ті, хто переробляв продукти сільської праці, – пивовари, пекарі, м’ясники. Ремісничі вироби були вищої якості, ніж речі, виготовлені самими селянами, над ними трудилися професійні майстри, котрі мали необхідний досвід, інструменти і вміння, накопичені у кількох поколіннях. Ремісники не працювали в полі –

продовольство їм приносили селяни в обмін на потрібні їм вироби.

Суспільний поділ праці був одним з поштовхів до розвитку міст.

Отже, в X – XI століттях виникли цілі поселення, мешканці котрих, не маючи достатньо землі, займалися ремеслом. Вони забезпечували якісними виробами навколишні села. Такі поселення з часом і ставали містами.

Міста виникали, як правило, на перехрестях торгових шляхів, біля річкових переправ, поблизу мостів і зручних гаваней, тобто в тих місцях, де збиралося багато людей, серед яких можна було знайти покупців ремісничих виробів. Також відроджувалися завмерлі римські міста.

Як (у сильно спрощеному вигляді) представляється процес створення багатьох середньовічних міст? Нові міста часто виникали біля мурів великих монастирів і замків могутніх сеньйорів (рис.7.2а). Безпечніше було мешкати в міцному замку. Ця безпека була привілеєм рицарського стану. А що залишилося робити простолюду? Розкидані сільця, халупки ремісників не надавали потрібного захисту. Їх житла у випадку військового нападу перетворювалися на дим.

Краще і спокійніше людина відчувала себе в безпосередньому сусідстві з замком, де вона принаймні могла врятувати голову, покинувши майно. Тому ремісники, купці та інші намагаються оселятися поблизу від фортець. Створюються так звані передмістя.

Передмістя ці слабі і в випадку нападу знищуються. Їх спалюють завойовники, спалюють і захисники замку, аби перешкодити ворогам підійти до стін. Сеньйор зазвичай захищав ремісників; він був зацікавлений в тому, щоб у його володіннях існувало місто, бо місто давало значний прибуток у вигляді мит (податків за продаж) на товари та судових штрафів. Сеньйор сам управляв містом. Поряд з ремісниками у містах селилися купці.

Розвиток міста обумовлювався сталим притоком до нього людей з найближчих сіл, містечок регіону і навіть із далеких країв. Без переселенців місто було приречено на повільний занепад, позаяк природний приріст населення в тогочасних містах був мізерний. Місто заохочувало селян осідати тут, бо після річного перебування в ньому селянину гарантувалася свобода від феодала. Якщо залежний селянин прожив рік і один день у місті, то вимагати його повернення назад уже ніхто не мав права. Саме тоді, в період зростання середньовічного міста, навіть виникло прислів’я: “Міське повітря робить людину вільною”.

З часом передмістя починають набиратися сил – зростає кількість населення, зростає і його незалежність та організаційні зв’язки. Передмістя починають оборонятися власними силами. Вони оточуються стіною, котра разом із замком створює єдину систему оборони (рис.7.2 б).

Передмістя захищаються все краще і успішніше, стаючи великою силою. Силою, яка в певному смислі конкурує з владою феодального господаря в замку.В процесі співіснування цих двох сил утворюються організаційні форми керування життям городян, створюються міські організації, виникає справжнє

місто…

Отже, чимало середньовічних міст завдячують своєю появою замкам. Але були і такі, що виникали як центри видобування корисних копалин, центри міжнародної торгівлі або як ярмаркові центри чи фортеці в прикордонних районах держав, а ще в результаті (про що вже було сказано) оживлення старих римських міст тощо.

Середньовічне місто – це творіння, якнайкраще пристосоване (якщо мати на увазі архітектурний та урбаністичний бік) для свого призначення. Простежимо послідовні етапи створення такого міста. Відводиться велика прямокутна площа – ринок – місце, де зосереджується торгівля та адміністрація (рис.7.3а). Від кутів ринку відходить по дві вулиці, з'являються паралельні стінам ринку поперечні вулиці – виникає площа і сітка вулиць. На ринку з'являється будинок ратуші – зосередження влади. Заштриховані прямокутники, обмежені вулицями, це квартали, призначені під житлову забудову.

Один з кварталів неподалік від ринку залишали для парафіяльної церкви з цвинтарем. Тепер залишається оточити прямокутну сітку кільцем фортечних стін (рис.7.3б). А чому кільцем? Тому, що стіна повинна бути якомога коротшою. Зведення укріплень потребує колосальних витрат і зусиль від громади в одну-дві тисячі чоловік. А саме такою була кількість населення в більшості середньовічних міст Європи.

А зараз подивимося на простір, заключений між чотирма вулицями, на квартал (рис.7.3в). Видно, що він розділений на декілька прямокутників. Це індивідуальні ділянки під забудову. На такій ділянці мешканець будує свій дім (рис.7.3г). Та частина ділянки, що залишається вільною, використовується для господарчих цілей (город, подвір'я). Стайня, хлів, сарай або майстерня виникають уздовж між ділянки (рис.7.3д). З часом і цього стає замало.

За законом ділянку не можна було розділяти на окремі частини. Здебільшого її отримував як спадщину старший син. Якщо прямих спадкоємців у померлого не було, то вона відчужувалася на користь міської громади. Конфіскація ділянок відбувалася і в тих випадках, коли власник ділянки чинив злочин.

Зростають потреби, збільшується кількість мешканців у будинку. Господарчі будівлі зростаються з фронтальною частиною ділянки (рис.7.3е), а згодом замінюються житловими флігелями, з'єднаними з основною будівлею. Старий обширний город замінюється маленьким двориком. Будівлі зростають угору. Велика кількість людей мешкає на порівняно малій площі. В такому разі говорять, що зростає "щільність населення".

Виявляється, що житлової площі в будинках починає не вистачати. Тоді деякі будинки перебудовують таким чином, який немовби обходить припис про обов'язкову лінію забудови, що установлює ширину вулиці, котру не дозволено звужувати. На дозволеній лінії залишаються перші поверхи, а наступні перекриття все більше висуваються вперед (рис.7.4а). Очевидно, що чим вище поверх, тим більші покої, більше житлової площі. В містах перші

поверхи часто бували кам'яними і перекривалися склепіннями.

Дім тягнувся вгору і складався з кількох поверхів. Двосхилий дах підкреслював вертикальне орієнтування такого дому. Характерна для Середньовіччя спрямованість угору пояснювалася не тільки обмеженістю простору в середньовічному місті, але якоюсь мірою і "вертикальним орієнтуванням" середньовічної свідомості. Не дарма багатоярусною була і сільська садиба.

По мірі зростання міста їздців і перехожих у ньому не стає менше, але подивимося, що робиться з такою і без того вузькою вулицею, призначеною для пішого і кінного руху (рис.7.4б). Вулиця, що була колись забудована двоповерховими домами і пропускала до них достатньо світла, зараз хмурнішає – нижні поверхи нагадують пивниці, а умови життя погіршуються. Місто, розраховане на невелике число населення і гарно функціонуюче, по мірі збільшення щільності населення стає тісним. Причина криється в тому, що міста, щойно виникаючи, одразу обгороджувалися земляними валами, парканами, а згодом – камінними стінами з вежами. За межі укріплень виходити було небезпечно. Саме тому в середньовічних містах житлові будинки досягали нерідко 4-х і більше поверхів.

У містах жило духовенство, адже тут зазвичай було кілька церков і монастирів. Єпископи та архієпископи ще з римських часів обирали місто своєю резиденцією. В межах міських стін або поблизу від них зводять нерідко монастирі, історія котрих, тісно пов'язана з розвитком монашеських орденів, дуже довга, а будівлі, призначені для цієї цілі, належать до найкращих творінь Середньовіччя. Монастир у місті утворював часто архітектурний острів (рис. 7.5а). Монастир міг міститися впритул до міста й об'єднувати свої укріплення з міськими мурами (рис.7.5б).

Поряд з ремісниками в містах охоче селилися купці. На ринкових майданах продавали товари з усієї Європи та далеких країн сходу. Ринок був центром середньовічного міста, де завжди вирувало життя – тут не тільки торгували, але й обговорювали справи, розважались, укладали торгові угоди (рис.7.5в). Мати власний ринок, на якому у визначені дні тижня проходили торги, було основним привілеєм міста, основою його життя і прибутків.

А ще в місті неодмінно була ратуша, в'язниця, будівлі мануфактур, шпиталі…

Розглянуті вище елементи забудови складали загальний вигляд середньовічного міста (рис.7.6). Його охоплює подвійне коло фортечних стін з баштами. Внутрішні стіни вищі за зовнішні. Є ще й рів з водою. Всі будівлі дуже скупчені. Зелені нема. З внутрішньої сторони вздовж стін йде незабудований прохід. Він потрібний, щоби забезпечити швидке пересування оборонців міста до будь-якої ділянки укріплень. Серед численних будинків виразно виділяються собор, монастирі, в одному з них міститься резиденція сенатора – володаря міста. Таким сеньйором часто була духовна особа – єпископ чи архієпископ.

Міста поступово міцніли й багатіли. Їм ставала обтяжливою залежність від

сеньйора. Городяни прагнули визволитися з під влади свого господаря. Ініціаторами цього ставали багаті родини міста, переважно купці і деякі ремісники, зокрема, майстри золотих справ. Поріднившись між собою, вони з часом зливалися в одну верству – патриціат. Найчастіше городяни викуповували своє зобов'язання перед сеньйором: відробітки на його користь, право суду, збирання мита, призначення посадових осіб…

Інколи починалася тривала боротьба, яка супроводжувалася збройними сутичками. Багатим містам, як правило, вдавалося владу сеньйора скинути, тобто вони отримували самоврядування. Влада в них зосереджувалася в руках міської влади – магістрату. Місця в ньому через деякий час від покоління до покоління почали займати члени сімей патриціату. Голову міської ради у Франції та Англії називали мером, у Німеччині – бургомістром.

Громадяни підкорялися міському праву. Міста, які встановлювали власне право або отримували його у вигляді привілею від сеньйора, брали за зразок право старіших міст. Управління в багатьох містах Німеччини, Польщі, а згодом і України, опиралося на засади магдебурзького права, тобто для них зразком служив устрій німецького міста Магдебург.

Міста, що отримали самоврядування, зводили величні будівлі, де містився магістрат. Але на цьому не вичерпувалися всі сторони будівельної діяльності середньовічних майстрів – вони зводили житниці, маленькі і великі мости, портові підйомні крани, млини, університети, і, звичайно, замки – резиденції, котрі у міру стабілізації умов безпеки втрачали свої фортечні риси і перетворювалися на репрезентативні палаци високопоставлених осіб.

Перейдемо тепер до огляду середньовічних міст Західної Європи, що де не де залишилися, а також, щоби розширити уяву про такі міста, звернемося до планів і малюнків, зроблених у далекі часи Середньовіччя.

Англія.

Вважають, що назва англійської столиці походить від кельтського найменування Лін-дін, котре приблизно перекладається як "озерна фортеця". Місце, де виник Лондон, було багнистим, під час припливу води Темзи вкривали його цілком, утворюючи велике озеро, над котрим підіймався глинистий пагорб.

Свою історію **Лондон** веде з I ст. н.е. Римляни змінили на свій лад кельтську назву на Лондініум і побудували його за взірцем своїх міст (рис. 7.7а). Вони звели навкруги нього стіну, спочатку земляну (вал), а в IV ст. – кам'яну з баштами. Вона майже точно окреслювала теперішній центральний район міста – Сіті. Пам'ять про давні міські брами зберігалася в назвах вулиць, які закінчуються на "гейт" – Ньюгейт (Нова брама), Олдгейт (Стара брама) та інших.

Окрім стін, найбільш важливим пам'ятником Лондініума, що й надалі зберіг своє значення, був міст через Темзу. Він увійшов в історію як Лондонський міст.

Поєднання сухопутних доріг й крупної водної артерії – Темзи – зробило Лондон важливішим торговельним центром не тільки Британії, а й усієї північ-

ної Європи і визначило подальший розвиток міста.

Після уходу в 410 році римських легіонів із Британії місто прийшло в запустіння внаслідок набігів з континенту, які почалися в середині V ст. і відбувалися ще впродовж кількох століть.

Та все ж, незважаючи на лихоліття, в Лондоні поступово розвивалися ремесла і торгівля. Наприкінці IX ст. були підновлені його стіни.

Новий етап розвитку Лондона починається в XI ст. В цей час в Англії завершилося формування феодальних відносин і окремі області країни об'єдналися в єдину державу. Приборкання феодальної вольниці, суворе переслідування розбійництва створили відносну безпеку торговельних шляхів. Усе це прискорило економічний розвиток держави. Спілкування з Нормандією, яка до XIII ст. входила в англійське королівство, підсилило не тільки торговельні, але й культурні зв'язки з континентом.

Історія середньовічних міст континенту наповнена згадками про боротьбу городян з феодалами, на землях котрих вони будувалися. В Англії склалася інша практика: міста виникали тут найчастіше на землях, підвладних королю, і вони купували у нього хартії на різні вільності. Вже в XII ст. лондонці мали самоврядування і привілей без мит торгувати по всій Англії. До XIV ст. міська купецька верхівка Лондона стала такою соціальною силою, що з нею по волі чи по неволі доводилося рахуватися і самій королівській владі. Не раз, бувало, саме голос городян вирішував питання, кому бути королем Англії.

Багато в чому Лондон був схожий на інші середньовічні міста (рис.7.7б). Його оточувала фортечна стіна з баштами. Вулиці західно-східного діаметра від Нової брами до Старої брами на плані показані потовщеною лінією. Вулиці північно-південного діаметру (їх також показано потовщеною лінією) йшли від Єпископської брами до Лондонського мосту.

Центром громадського життя міста був собор Св. Павла (на плані всередині, на заході). Він стояв там, де й тепер стоїть собор Св. Павла. Цей старий Сен-Пол був у XIV ст. увінчаний шпилем, який на 30 м перевищував нинішню грандіозну будівлю. Була і своя ратуша – Гілдхолл, а ще – кілька ринків. Головний з них – Чіпсайд – представляв собою не площу, а широку вулицю. Вздовж неї стояли будівлі багатих городян, а по її центру розмістилися джерела питної води – фонтани.

На відміну від багатьох середньовічних столиць континентальної Європи в Лондоні не було постійної королівської резиденції. Вона містилася на східних межах міста (на плані ця ділянка заштрихована). Це фортеця Тауер.

На захід поблизу від Тауера в XI ст. почалося будівництво Вестмінстерського абатства.

В XVI ст. церковне будівництво (на плані церкви позначено хрестиками) поступається місцем світському. Замість монастирських шкіл з'являються коледжі, один з котрих – Трешем-коледж (він і зараз існує) – явився свого роду першим англійським університетом, заснованим на світських засадах. Зводиться біржа. З 1570 року починають свою історію лондонські театри. Район Саутуорк на південному березі Темзи стає центром театрального Лондона часів

Шекспіра.

На підступах до Лондона і в самому місті було багато готелей. Нові розкішні палаци й парки з'являються поблизу Вестмінстерського абатства, а разом з тим на схід від Сіті розростаються невпорядковані квартали ремісників і робочих перших лондонських доків.

У 1665 році епідемія чуми забрала життя біля половини городян щільно населеного Сіті, а в наступному, 1666, році 2 вересня спалахнула так звана Велика пожежа і 13200 домів Сіті перетворилися на попіл. Не вцілів і середньовічний собор Св. Павла. "…Камені летіли в усі боки, розплавлений свинець даху струмками біг вулицями", – писав у своєму "Щоденнику" мемуарист Джон Евелін.

Середньовічна забудова була знищена. Збереглася частина забудови Лондонського мосту (рис.7.7в) – за браком місця в багатьох середньовічних містах навіть на мостах зводили будинки, між котрими залишався лише вузький прохід чи проїзд. Нижні поверхи таких будівель займали найчастіше крамниці торговців і контори лихварів.

Вигляд середньовічних вулиць Лондона зберігся тільки в тогочасних гравюрах, малюнках, картинках, планах. Одна з таких гравюр показана на рис. 7.7г. Насамперед бачимо, що вулиця не є прямою. В середньовічних містах прямі вулиці – скоріше, виняток. Вони криві з міркувань оборони, бо так створюються замкнені простори при відсутності наскрізної перспективи. На таких вулицях легше зупинити ворога. Але утилітарна необхідність кривих вулиць заключала в собі й архітектурну якість – багатство сприйняття міста.

Регулярні прямокутні плани міст не були розповсюдженими. Вони важко реалізовувалися там, де до того існували поселення або місцевість була не рівнинною, а пересіченою. Вулиці в Лондоні, як і в інших містах Західної Європи, були вузькими, шириною 7-8 м, а то й набагато вузькішими. Мала ширина не давала змоги влаштувати тротуари, тому пішоходи, вершники, візки – всі одночасно пересувалися по всій ширині вулиці. Довго в містах Західної Європи не було бруківки, вуличного освітлення, водогону, каналізації. Сильний дощ міг перетворити вулицю у справжнє болото. Відсутність каналізації стала серйозною проблемою міста. Відхожі місця існували далеко не в кожному домі. Брудну воду й покидьки виливали зазвичай в ями для нечистот, котрі час від часу опорожнювали. Приписи міської влади суворо забороняли виливати нечистоти на вулицю, але подібних заборон не всі дотримувалися. Звідси й спалахи епідемій.

Ремісники однієї або суміжних спеціальностей, як правило, оселялися на одній вулиці або в одному кварталі й об'єднувалися в цехи.

Лондон за кількістю населення був в Англії винятком. У XIV ст. тут налічувалося близько 35000 мешканців, тоді як у більшості міст країни їх було до 5000.

В Англії, як і в Центральній Європі, велике розповсюдження мали дерев'яні будинки з цегляним або кам'яним першим поверхом або принаймні підмурком. Відомо, що пожежі часто знищували цілі поселення. Задача швидкого

відновлення житлових будинків на колишніх основах виробила характерний для Середньовіччя тип ***фахверкової*** забудови. Фахверковими були навіть і будинки заможних городян. “Середньовічний” смак панував в Англії набагато триваліше, ніж на континенті, і тому будівля, зведена в XV і розширена в XVI ст., увінчує собою довгу традицію вдосконалення фахверкових будівель. Фахверк – легка конструкція: каркас із дерев’яних брусів і заповнення проміжків чи то рамами дверей або вікон, чи панелями із суміші глини й соломи, була надзвичайно популярною в Європі X – XV ст.ст. Будучи недорогою, вона дозволяла без великих зусиль висувати верхні поверхи над домівками. Це було особливо важливо в містах, де домовласники намагалися компенсувати нестачу землі розширенням будівлі знизу вгору.

Фахверки охоче зводили й в англійських селах. Стандартний сільський дім в південно-східній Англії складався з фахверку і часто мав високий відкритий двоповерховий зал.

Італія.

Укріплення ремісничого виробництва і розвиток торгівлі, а також пов’язані з цим процесом хрестові походи (XI – XIII століття) економічно і політично настільки укріпили чимало міст Італії, що вони, застосовуючи в одних випадках військову силу, в інших вдаючись до підкупу, стали остаточно звільнятися від влади феодалів. Звільнення міст від феодальної залежності супроводжувалося відчутними змінами в їх архітектурі. Вже не замки феодалів і не монастирські комплекси стали панувати в архітектурі міста: оскільки основними забудовниками його відтепер являлися ремісничі цехи, торговельні корпорації і міська верхівка (патриціат), то поруч з соборами і замками з’являлися ратуші, міські площі, лоджії, палаци патриціїв і дома цехових громад.

Замкненість – одна з найдавніших значущих форм архітектури. Забезпечена стінами, вона ставала символом частини простору, де панують право і порядок. Про важливість цього символу для світосприйняття людей того часу свідчить місце, котре він займає в середньовічному мистецтві. Стіни і башти – неодмінні “ознаки” міста і його віддаленості від неміського оточення в середньовічному живопису (рис.7.8).

У міру розвитку і поляризації соціальних сил середньовічного міста кожне з них створювало не тільки стійкі типи будівель для своїх потреб, але й символічні засоби вираження їх ролі в міському суспільстві. Масивність, що виділяла будівлю поміж оточення, спрямована вгору динамічність композиції, та й сама висота – всі ці засоби, що повторювали символічну мову культової архітектури, стали для них загальною рисою.

Колектив городян у своїй боротьбі за самоврядування і скорочення економічних повинностей протистояв феодальному сеньйору. В просторових формах міста це протистояння виражалося матеріально – поясу міських стін, над котрими підіймалися башти і шпилі собору, протистояв замок феодала, його високий, грізний масив підіймався на вершині пагорба, погрожуючи – і

фактично, і символічно – як зовнішнім ворогам, так і місту (рис.7.9). В даному випадку це **Сієна** (на першому плані).

Вона стояла на шляху з південної Італії до Флоренції й отримала незалежність у XII ст., а розквіт Сієни припадає на XIII – початок XIV століття. Громадянським центром міста є півкругла піацца (площа) дель Кампо розміром 104х127 м (рис.7.10а). До неї підходили всі головні вулиці міста, а оточували її палаци місцевої знаті. Площа служила для народних зборів і видовищ. На ній височить палацо Публіко (ратуша) з баштою висотою 120 м (рис.7.10б). Мужній вигляд споруди відбивав дух незалежності, притаманний мешканцям міста, яке суперничало за звання головного міста Тоскани з Флоренцією (рис.7.10в). Спочатку над середньовічною Сієною підвищувалося дуже багато башт. Але далеко не всі збереглися, головним чином тому, що пізніше їх почали зносити за розпорядженнями міської влади, аби вони не суперничали за висотою з баштою палаццо Публіко.

Переміщення аристократичних родин у міста призвело до появи всередині міст їх резиденцій, увінчаних високими баштами не стільки оборонного, скільки престижно-символічного значення. Розростання цих “торрі” змінювало весь вигляд міст, особливо ж силует. Суперництво сусідніх вертикалей у Флоренції, Падуї, Сполето, Генуї, Модені, Вероні і багатьох інших містах Італії наочно втілювало атмосферу політичного хаосу, породженого чварами аристократичних родів. (Такою ж самою боротьбою за символічне утвердження престижу відзначалося будівництво висотних конторських будівель у ділових центрах американських міст, “піки” котрих припали на 1910-ті, 1930-ті та 1970-ті роки).

В Італії найбільш відомі родинні башти зберегла **Болонья** – місто, де башт більше ста. Найбільш знамениті дві “падаючі” башти XI ст. – Азінеллі та Гарізенда. Вони стоять на невеликій площі поруч (рис.7.11а). Їх звели суперники – два аристократичних рода. Приземкувата Гарізенда висотою 48 м (до цієї висоти її розібрали у XIV ст., а спочатку вона підносилася на 60 м) нахилилася більше ніж на три метри і, здається, ось-ось готова завалитися.

Азінеллі, відхилившись від вертикалі всього на 1,9 м, зберегла первісну висоту. Її флагшток ширяє над містом на висоті 98 м. Стіни башти Азінеллі потоншуються знизу догори зсередини, так що площа верхніх приміщень наближується до 50 кв.м (рис.7.11б). Для підйому людей і припасів у такому “будинку” доводилося використовувати примітивний “ліфт”, котрий рухався за допомогою ворота і системи блоків.

Баштові житла, які служили захистом від несподіваного нападу і були такими розповсюдженими в феодальних містах Європи, на тисячі років старіши феодалізму. Баштові будинки (про них ще в IV ст. до н.е. згадував грецький історик Ксенофонт), характерні ледь не для всіх гірських країн. Як нагадування про суворе минуле, стоять башти Сванетії, Південного Ємену. В США, в штаті Нью-Мексико, збереглося майже 500 башт, зведених у XIII ст., за два століття до приходу іспанців.

А саме місто Болонья розвивалося, як і багато інших міст Італії, на давньоримській планувальній основі. Отже, відчувається прямокутна система вулиць у межах стародавнього прямокутного центру (рис.7.1в). За межами центру план міста накреслено променями вулиць, які дотримуються шляхів до міських брам. Місто оточували фортечні стіни. Коли воно зростало, стіни переносили далі, а на місці колишніх утворювалися кільцеві вулиці, які сполучали між собою радіальні. Таким чином, у добу Середньовіччя з'явилася невідома античності нова планувальна система – радіально-кільцева. Радіальні і радіально-кільцеві плани міст у Середньовіччі набули найбільшого розповсюдження.

В середньовічних італійських містах збереглися і цікаві архітектурні ансамблі. Один з них – Соборний комплекс у місті **Піза**. Це місто лежало на шляху руху хрестоносців і його мешканці неодноразово брали участь у походах. Ці походи були увічнені спорудженням двох монументальних будівель поруч із собором – баптистерія (хрещальні), розпочатого в 1153 році, та башти, закладеної в 1174 році. Через декілька років з Єрусалиму було перевезено прах загиблих пізанських хрестоносців. Його поховали на ділянці, що була вкрита шаром землі, також привезеної на кораблях із Святої землі (рис.7.12а). Ділянка ця отримала назву Кампо Санто (тобто "Свята"). З цього ясно, що пізанський ансамбль носив меморіальний характер. Фанатично налаштовані рицарі-хрестоносці, повертаючись на батьківщину, уносили з собою спогади про східну столицю – Єрусалим, з часом перетворившийся на ідеалізований зразок, котрому вони наслідували на батьківщині. Будівлі, що складали ансамбль, якоюсь мірою повторювали топографію Єрусалима, де в південній частині міста в цей період знаходилися церква, апокрифічна башта Давида і ротонда храму Гроба Господня (рис.7.12б). Звісно, тут не було натуральної подоби, скоріше, це була архітектурна фантазія на певну тему, що свідчила про багатство творчої уяви середньовічних майстрів і про їх здатність до образної формотворчості. Всі три споруди були збудовані з білого мармуру з темними інкрустаціями. Собор і башта – зразки романського стилю. Деталі оздоблення верхньої частини баптистерія – різьблені вимперги над вікнами тощо – вже готичні, бо закінчення зведення баптистерія припадає вже на XIV ст.

Всупереч звичаям, Соборний комплекс у Пізі споруджено не в центрі міста, а поза міською забудовою, на зеленому лугу. Це дало будівничим можливість урахувати найбільш вигідне співвідношення основних об'ємів і характер сприйняття будівель з різних сторін.

Деякі міста Північної Італії добилися такої незалежності і стали настільки могутніми, що їх не випадково називали містами-державами. Їхні володіння не поступалися за розмірами графству чи герцогству. Серед найбільших міст-держав, мабуть, перше місце посідає **Венеція**. Вона захищена водою і потужним військовим флотом, ніколи не мала фортечних мурів, тривалий час розвивалася вільно і вже в IX – X ст.ст. стала обширним містом. У роки найвищого розквіту число її мешканців наближувалося до 190 тисяч.

Венеція розташована на островах і роль вулиць відігравали в ній канали, серед котрих були дві великі морські протоки – канал Сан Марко і канал Джудекка, а також так званий Великий канал (рис.7.13а). Головний центр міста – площа Св. Марка. На вигляді міста позначилися зв'язки з Візантією та арабським світом.

У X – XI ст.ст., коли Венеція вийшла з-під влади Візантії, вона ознаменувала свою незалежність будівництвом базиліки Св. Марка. Тоді ж по сусідству були зведені дзвіниця і Палац Дожів, який нагадував добре укріплений замок (рис. 7.13б). В XIII ст. був завершений новий собор Св. Марка на місці попередньої базиліки і вже велося будівництво нового палацу Дожів (рис. 7.13в).

Собор Св. Марка – найбільший хрестово-купольний храм – зведено за візантійським взірцем із використанням вивезених з Константинополя деталей. В плані (рис.7.14а) він має форму рівноконечного грецького хреста з чотирма куполами на кінцях і одним, більш високим, посередині. В свою чергу кожний з куполів створює центр своєї хрестово-купольної групи. Вона повторюється п'ять разів, завдяки чому утворюється дуже складна, але врівноважена система куполів.

Інтер'єр храму визначається більшою просторовістю, ніж інтер'єри візантійських церков того часу. Багата обробка різнобарвними сортами мармуру та оздоблення коштовними мозаїками на золотому тлі надають йому надзвичайної пишності.

Храм добудовувався аж до XVII ст. В результаті добудов (рис.7.14б) над первісними площинними куполами виросли більш високі, з'явилися готичні фронтони – ***вимперги***, а між ними наскрізні готичні башточки зі статуями. Новий західний фасад повністю затулив візантійський храм. У XIII ст. після пограбування Константинополя хрестоносцями на даху притвору з'явилися бронзові коні, які в минулому прикрашали арку Нерона в Римі і згодом були вивезені імператором Константаном у його нову столицю.

Палаццо Дожів існувало ще в XI ст., та внаслідок кількох пожеж і відбудов воно, нарешті, зруйнувалося. В готичний період (1309 – 1340 рр.) почали зводити на його місці нове палаццо. В 1424 – 1438 роках будівництвом керували Джованні та Бартоломео Буон, а завершували його з 1484 до 1549 року вже архітектори доби Ренесансу, серед них Пьєтро Ломбарді. Кожен з фасадів (рис.7.15а) має довжину 75 м. Аркада першого поверху спирається на товсті короткі циліндричні стовпи з розвинутими капітелями, але без баз (рис. 7.15б). Кожній арочці першого поверху відповідають дві типово готичні арки лоджії. Лоджія легка завдяки витягнутим кільовим аркам, струнким колонам й ажурним отворам над кожною колоною – мотив, близький до мавританської архітектури. Третій ярус вирішений у вигляді майже суцільної стіни. Важка масивність цієї стіни зорово усунута мармуровим обличкуванням з різнокольорових, діагонально поставлених плит. Вони ніжно-рожевого й блідо-палевого кольору, над ними підіймається синє небо, і це кольорове зіставлення запам'ятовується надовго.

Центральну частину обох фасадів прикрашають два багато оздоблених балкони,

зведених, аби дож з'являвся перед народом. Палаццо Дожів – взірець венеціанської готики.

Вхід до палаццо розміщений впритул до собору Св. Марка (рис.7.15в). Він оформлений архітектором і скульптором Бартоломео Буон і розпочатий будівництвом у 1438 році. Назва входу "Порта делла Карта" ("карта" італійською означає "папір") походить, мабуть, від того, що колись тут сиділи писарі, які допомагали венеціанцям складати прохання, скарги та інші ділові папери.

Порта делла Карте – торжество готики. Буяння орнаментації доведено тут до краю, а витонченість її виконання межує з ювелірним мистецтвом. Це фантастичне мереживо, яке колись сяяло позолотою й лазур'ю, було найзначнішим творінням Бартоломео Буон.

Скульптура над входом (рис.7.15г) зображує крилатого лева – атрибут Св. Марка – і коліноуклінного перед ним дожа Франческо Фаскарі, котрому республіка завдячує багатьма перемогами.

Внутрішні приміщення палацу численні, більшість з них цікаві і в художньому, і в історичному відношенні. Найбільше з них – це зал Великої Ради, яка обмежувала владу дожа. Його площа 54х25 м, висота 15 м. В XIV, XV і XVI ст.ст. над спорядженням і оздобленням залу працювали найвидатніші митці. 20 грудня 1577 року пожежа знищила майже все. Відновлення відбулося за участю видатних майстрів: Веронезе, Тінторетто та інших. Плафон, розділений важкими позолоченими рамами, містить картини, які прославляють Венецію. Над трибуною розміщена найбільша в світі картина, написана Якопо Тінторетто та його учнями (7х22м).

Є в Венеції і величні палаци знаті, відмічені рисами готики. Серед них – палаццо Ка д'Оро, збудоване для родини дожа Контаріні (апартаменти самого дожа містилися в палаццо Дожів) у 1427 – 1437 рр. зодчими Маттео Раверті і Джованні та Бартоломео Буон. Палаццо позбавлене будь-яких фортечних рис. Нижній поверх збігає сходинками просто до води. Середня частина його аркади виділена більшою шириною. Аркади верхніх поверхів витончені й ажурні.

Звертає на себе увагу різноманітність вирішення цих аркад. Маленькі вишукані балкончики під вікнами й тонкого рисунку зубчатий карниз доповнюють декор будинку. Зубчасте завершення фасаду (притаманне арабській архітектурі) – це також риса, котра часто повторюється в палацовій архітектурі Венеції.

Саме від свого багато оздобленого фасаду (та в минулому ще й частково позолоченого) будинок отримав свою назву – Ка д'Оро, що італійською означає "Золотий дім". На відміну від симетричних композицій більшості палаццо Венеції фасад Ка д'Оро не симетричний (рис 7.16).

Палаци венеціанських багатіїв різко відрізняються своєю підкресленою пишністю від більш простих будинків середньоіталійських міст і різко контрастні до звичайних будівель дрібних ремісників Середньовіччя.

Треба ще раз підкреслити, що лише одна декоративність фасаду не є повною ознакою готики.

В Венеції, як і в інших середньовічних містах Європи, за браком вільного місця деякі мости також забудували крамницями. Такий, наприклад, міст Ріальто, зведений архітектором Антоніо да Понте. Він являє собою потужну однопромінну арку, досить високу, щоби під нею проходили гондоли. На мосту і зараз торгують у своїх крамницях ювеліри й продавці сувенірів (рис. 7.17).

Містом-республікою була також **Флоренція**, що розвинулася на місці стародавнього римського міста (рис.7.18). Там на площі 2х2 км, тобто приблизно 400 га, мешкали близько 100 тисяч жителів.

У Флоренції, як і в більшості міст Італії, будинки зводили з каменю. Деякі з них збереглися. Характерними є палаццо Дзаванцатті – типовий дім заможнього флорентійця кінця XV ст., будинок цехової громади шерстяників. Внутрішня структура міського житла була традиційною. На першому поверсі розміщувалися господарські приміщення, кухня, комори, іноді ремісничі майстерні і крамниці. В верхніх поверхах находилися загальна кімната та житлові приміщення.

Відомо, що середня висота житлових будинків Флоренції досягла 25 – 27 м

(тобто на 3-5 метрів вище, ніж у Петербурзі), а ширина вулиць була меншою, ніж у Петербурзі, принаймні в 5 разів, таким чином чітко проявляється “вертикалізм” і цього середньовічного міста.

У Флоренції через річку Арно, серед інших мостів, було перекинуто так званий Понте Веккіо (“Старий міст”). В основі своїй він ще римського часу, але в 1345 році його перебудовано і в такому вигляді він дійшов до наших часів

(рис. 7.20). Це четвертий на цьому місці міст: попередній – творіння архітектора Нері ді Фьорованте – знесло в 1333 році повінью.

Конструкцію мосту складають три широкі арки. Його своєрідність обумовлює забудова, розміщена по обох боках, тому, коли його перетинаєш, здається, що йдеш по торговельній вулиці.

Вже пізніше, в добу Відродження, зверху моста проклали галерею, якою можновладці користувалися, щоби переходити річку окремо від простолюду. Галерея-коридор була названа “Коридор Вазарі” – ім’ям архітектора, котрий створив її спеціально для того, аби Козімо I міг спокійно переходити з палаццо Веккіо до палаццо Пітті. Починаючи з XVI ст. торговельний міст перетворився на ювелірні магазинчики й майстерні.

В центрі міста, де комунальне життя було найбільш розвиненим, домінуюче положення займала ратуша (або палаццо Веккіо). Вона і собор були головними архітектурними вертикалями. Її спорудження в 1298 – 1314 рр. пов’язують з ім’ям архітектора Арнольфо ді Камбіо. Вона являла собою (рис.7.19б) кубовидний архітектурний об’єм з внутрішнім двором і баштою висотою 98 м. На башті колись висів дзвін для скликання мешканців міста, щоби вирішити якісь справи, оголосити вироки або оприлюднити постанови флорентійської сеньйорії. Палаццо Веккіо домінувало не тільки в забудові площі Сеньйорії, а й в усьому місті, оскільки башта цієї споруди за висотою перевершувала всі інші вертикалі Флоренції, бо за постановою Сеньйорії в кінці XV ст. родові башти

були зменшені до висоти п’ятдесяти ліктів як максимум.

Палаццо Веккіо було не тільки репрезентативною спорудою, але будівлею, здатною до оборони завдяки машикулям, які тримають два яруси бойових галерей. Зубці, які захищають ганок вежі, мають характерний силует, складений з двох каменів у вигляді хвоста ластівки. Верхню альтанку зведено значно пізніше.

Отже, в Середньовіччі почав уже складатися ансамбль площі Сеньйорії. Рисунок. показує лише те, що на цій площі застали митці Відродження, котрі остаточно сформували пізніше ансамбль громадської площі міста.

Франція.

У Франції досить розповсюдженими були радіально-кільцеві плани міст. Винятком стали хіба що укріплені пункти в завойованих провінціях.

В XII – XIII ст.ст. деякі райони Франції опинилися в руках англійських королів, які для закріплення своїх перемог стали будувати у Франції міста-фортеці, так звані бастіди. Одним з таких міст-фортець було **Монпадрє** (південна Франція). Місто мало прямокутний план, розбитий на однакові квартали. Воно немовби уособлювало ідеалізовану модель військового поселення. Вся його територія розміром 400х220 м була розчленована вулицями шириною біля 8 м на квартали. В центрі міста находилися площі торговельного і громадського призначення. Торговельну оточувала аркада, причому входи на площу були тільки в кутах. Церква розташувалася поблизу і займала менший за розмірами міський простір. Майже всі бастіди, зведені на півдні Франції, складалися з аналогічних елементів, з тією тільки різницею, що далеко не всі з них мали такий ідеальний геометричний план.

Прикладом французького міста, що виникло навколо укріпленого монастиря, може бути абатство і місто **Мон-Сен-Мішель** (рис.7.21).

В Нормандії, на протоці Ла Манш, на високій скелі, що омивається морем, у середині VIII ст. виник монастир. Невдовзі ченці монастиря побудували в скелі напівпідземну церкву, розширивши тим самим верхню площадку пагорба. В романський період (1017 – 1144 рр.) на цій площадці звели собор Св. Архангела Михаїла. В подальшому він був перебудований в готичному стилі. Майже одночасно виникли і монастирські будівлі. У підніжжя абатства, вздовж єдиного шляху, що спіраллю підіймався до нього, виникло міське поселення, мешканці якого обслуговували монастир і численних прочан, котрі прибували сюди з найвіддаленіших кутків католицької Франції. Оскільки монастир на всьому протязі свого існування відігравав роль військової цитаделі, в XIV – XV ст.ст. місто додатково укріпили фортечними мурами.

Суворе існування серед бурхливих хвиль Ла Маншу під час припливів та серед зибучих пісків під час відпливів створювало у мешканців уяву повної відрізаності від усього світу. А відсутність безпосереднього сільського оточення викликало необхідність ризикуючи життям, доставляли продукти харчування з материка. Це сприяло вимушеному союзу феодала з мешканцями міста. Але, як уже зазначалося, більшість західноєвропейських міст своїм виникненням були зобов’язані не монастирям, а замкам.

У Франції прикладом цього може бути місто **Каркассон,** розташоване на півдні країни, на березі річки Од, яка бере свій початок у Піренейських горах. В добу Середньовіччя цей район був ареною постійних військових конфліктів. У XII ст. на вершині пагорба звели прямокутний у плані замок місцевих феодалів (рис.7.22). Він був обнесений могутніми мурами та ровами і з'єднувався з зовнішнім світом лише тоді, коли опускався підйомний міст. З західного боку замок мав додаткове укріплення у вигляді масивної башти-барбакана, винесеної за межі замкових стін.

Майже одночасно з замком біля нього виникло торговельно-ремісниче поселення. В XIII ст. за розпорядженням короля Людовика IX воно також було оточено фортечними стінами. Міські стіни, майстерно змуровані з місцевого каменю, йшли навколо міста двома паралельними кільцями. Чисельні башти і потужні міські брами робили місто неприступною твердинею, яка немовби наїжувалася кам'яними стрілами башт (рис. 7.22в,г).

А на протилежному березі річки Од теж у XII ст. було засноване за регулярним планом Нижнє місто (рис.7.22а).

Були і такі середньовічні міста, в тому числі й у Франції, які розвивалися поступово та послідовно нарощували свою територію. За приклад, насамперед, може правити **Париж**. Після падіння Західної Римської імперії стародавня Лютеція паризієв (париз – стародавнє галльське плем'я) сильно зменшилася і тривалий час Париж вдовольнявся лише територією острова Сіте. Та через деякий час місто почало відновлятися. Середньовічна гравюра подає план міста в XI ст. (рис.7.23а). Як і на інших старих планах, північ позначено з лівого боку. Париж на відміну від інших міст являв собою сукупність різних частин феодальних володінь (землі короля, єпископа, абатств, світських сеньйорів) з розташованими на них будинками залежних ремісників. На плані видно природнє розділення міста на три частини – острів, правий і лівий береги. На острові зосереджено королівський замок, собор. На лівому березі – університет і монастирі, на правому – розміщено власне місто. Виразно видно основну магістраль, яка починається від північної брами міста Сен-Мартен (ліворуч) і йде крізь обидва пояси укріплень, перетинає острів і далі – лівий берег. І сьогоднішня паризька магістраль – вулиця Сен-Мартен – вулиця Сен-Жак – являє собою відрізок стародавньої галльської дороги, однієї з тих доріг, котрі "вели до Риму".

В подальшому розвиток Парижа як крупного торговельного й ремісничого центру викликав збільшення населення. На місці колишніх полів, виноградників і багнистих місць, котрі роз'єднували феодальні садиби, виникли міські квартали, де оселявся ремісничий люд, уже об'єднаний в цехові корпорації. На зламі XII і XIII ст.ст. за розпорядженням короля Пилипа Августа була змурована стіна, в межах котрої місто почало швидко ущільнюватися (рис.7.23б). Окрім колишніх доріг виникли нові вулиці, провулки й глухі вулиці.

Велику роль у процесі формування вуличної системи Парижа зіграли його торговельні центри. Вони "цементували" парафіяльну роздрібнену структуру

середньовічного міста і разом з головними загальноміськими центрами – церковним, громадським і палацовим – формували його архітектурно-просторову структуру.

На початку XVIII ст. був зроблений, як підоснова для проектування майбутньої реконструкції міста, так званий план Тюрбо. Він зафіксував усе, що було зведено до того часу в Парижі, включно з давніми будівлями, які збереглися. На рис. 7.23в подана частина цього плану – центр столиці. На плані видно, що деякі мости Парижа з обох боків забудовані. Собор Нотр Дам оточувала майже впритул розташована міська забудова, тільки перед його західним фасадом була невелика площа (рис.7.23в,г). Отже, фасади собору сприймалися в сильному ракурсі, за винятком нижнього ярусу, доступного для оглядання. Собор високо здіймався над містом. Його висота, що дорівнювала 69 м, майже в чотири рази перевищувала рівень міської забудови. Внутрішній простір храму був співрозмірним таким римським форумам, як форум Цезаря (40х120 м). Собор вміщував близько 9 тисяч віруючих. Таким чином, внутрішній простір собору більш ніж удвічі перевищував простір площі перед ним.

На гравюрі XVII ст. (рис. 7.23д) показано куточок середньовічного Парижа з баштою на березі Сени. На той час береги Сени не були благоустроєні, не мали набережних.

Перші відомості про бруківку в Парижі на небагатьох ділянках належать до кінця XII ст. Щодо чисельності населення, то в XIII – XV ст.ст. воно налічувало приблизно 100 000 чоловік.

Тільки в окремих виключних випадках зберігалися у Франції житлові будівлі романського періоду. Як і в Італії, тут також зводили житлові башти (рис.7.24 а). Така башта, закладена зазвичай на видовженому прямокутнику, мала два або більше ярусів. Товсті стіни, вузькі вікна, двері, розміщені на рівні високо піднесеного над землею першого поверху, надавали достатньо можливостей для оборони.

У Франції, особливо в південній, чимало міських будинків зводили з каменю. З тих, що зберіглися від романської доби, найбільш відомі будинки в **Клюні** (рис.7.24б). Дім був не тільки житлом. Тут же і працювали: в нижньому поверсі міського будинку зазвичай розміщувалися майстерня або крамниця, зберігалися сировина та інструменти. Середньовіччя не знало того послідовного відділення праці від побуту, яке складається в індустріальну епоху.

Від готичної доби житлові будинки середніх розмірів збереглися тільки в деяких маленьких містах. Будинки великих міст повністю зникли під новою забудовою головним чином XIX ст. На підставі копітких досліджень мурів пивниць і перших поверхів про готичні житлові будинки відомо дещо більше, ніж про романські. Ширина їх фасаду коливалася між 8-10 м. Це обмеження широти не торкалося будинків високопосадових духовних і світських осіб. Поверхів було два або три. Сіни в звичайних житлових будинках влаштовували дуже рідко. План складався з двох чи трьох приміщень на кожному рівні, був

інколи малий передпокій і вузькі гвинтові сходи (рис.7.25а).

Будівлі не завжди були вогнетривкими. Перший поверх зазвичай будували з каменю або цегли, а наступні зводили з дерева в ригельній конструкції (рис. 7.25б). Балки ригелів висувалися вперед і на них спиралися каркасні стіни вищих поверхів. Мальовничість таких фасадів незаперечна, проте погіршується доступ світла в нижчі приміщення і на вулицю.

Як тільки міста стали новою ведучою силою у пізньосередньовічній культурі, крамарі також розширили сферу свого бізнесу, вони стали банкірами і лихварями. Торгові банкіри стали новими меценатами архітектури, і пізні середньовічні будівлі були замовлені ними – їх житла, біржі, зали ремісничих гільдій і ратуші з залами міських зібрань.

Великий дім Жака Кера – видатний пам’ятник французької готики – гарно ілюструє цей новий тип міського будинку (рис.7.26 а,б,в,г). Жак Кер (1395 – 1456 рр.), син кушніра, народився в Буржі – місті, де вироблялися тканини, розташованому у самому центрі Франції. Він став крамарем, а згодом – одним з з найвідоміших бізнесменів країни, мав обширні міжнародні контакти. Його ділові операції включали торгівлю тканинами, шовком, ювелірними виробами, зброєю, спеціями, сіллю, пшеницею і вовною, а склади і крамниці розташувалися по всій Франції, а також були у Бельгії, Шотландії та Італії. Всі товари постачалися його власним флотом торговельних кораблів. Він став управителем королівськими грошовими фондами і придворним банкіром у часи правління Карла VIII, позичав королю гроші на військові дії по завойовуванню Нормандії.

Всього Жак Кер придбав 40 маєтків у Франції, а наприкінці життя збудував ще й пишний будинок для своєї родини у **Буржі**, викупивши частину старих захисних стін міста і додавши до них крила, оточуючі виходячий на вулицю просторий двір. Хоч і збудовані в один прийом, частини будинку складають вільний план і силует, а також демонструють пластичність і свободу вишуканої орнаментики, так що можна припустити чисельні поступові добудови. В будинку були громадські приміщення з галереями у першому поверсі – з великою кухнею і не менш обширною головною їдальнею. Приватні приміщення для родини були на другому поверсі і включали багато оздоблену капелу. Будинок відзначається багатством свого вбрання, в котрому типові форми готики – стрілчасті арки, пінаклі, плазунчики – сполучаються з характерними для французької громадянської архітектури площинними віконними наличниками.

Німеччина.

Чи не найбільше зберегли свій середньовічний вигляд деякі міста Німеччини. Активна містобудівна діяльність німецьких владоможців припадає на XII – XIII століття, коли тут було засновано біля 400 міст. На рис. 7.27 показаний план одного з них – **Фрайбурга**. Це місто в сучасній землі ФРН Баден-Вюртемберг і зараз не занадто велике (178 000 жителів). Засновано воно в 1119 році, а біля 1200 року, як показує план, мало вже фортечні мури з вежами і ровом. На плані різко виділяється головна вулиця, яка розділяє місто навпіл. Її перехрещують

інші вулиці. Всередині – вільний обхід уздовж стін і площі для зосередження загонів гарнізону. В верхній частині плану – оточена будинками громадська площа, а в правій його частині – площа з собором. На місці цього собору в 1513 році завершили зведення величного однобаштового готичного собору.

Аж до наших часів зберегло свій середньовічний вигляд маленьке місто (зараз 18000 мешканців) у Баварії – **Нордлінген (**рис.7.28). В точці сходу радіальних вулиць розташований готичний собор (залитий чорним); навколо нього – група ринкових площ. Тут до сьогоднішнього дня зберігалося навіть кільце фортечних стін , зведених на початку в XV ст., потім розширене, а в XVI столітті підсилене укріпленнями, висунутими вперед.

Серед німецьких міст, що й дотепер зберегли свою середньовічну структуру, можна назвати ще **Тетеров** (зараз має 11400 мешканців), **Перлеберг** (рис. 7.29) та багато інших.

Не завжди в Німеччині головні собори розміщували в центрі міст. Не менш розповсюдженим було розташування міського собору поза містом. В цьому відношенні найбільш яскравим прикладом є Соборний ансамбль в **Ерфурті (**рис.7.30). Він виник на пагорбі неподалік від мурів міста, яке в 1243 році звільнилося від влади архієпископа, отримало самоврядування і відтоді розпочався його розквіт. Окрім торгівлі, прибуток місту давали ремісничі цехи, а найбільше – вирощування вайди – трав'яної рослини, її переробка для здобуття темно-синьої фарби для сукна, а потім експорт фарби і сукна. В 1392 р. в Ерфурті був заснований університет.

Соборний ансамбль складався з собору з готичним хором і церкви поруч з ним. Соборна площа була розміщена у підніжжя пагорба, нижче будівель собору і церкви. До них вели широкі монументальні сходи. Це створювало незвичайний ансамбль, вирішений у двох рівнях, причому споруди виходили на площу задніми, вівтарними фасадами. Ансамбль нагадував своєрідний середньовічний акрополь, розрахований на його огляд як з площі, так і з більш віддалених точок міста. З трапецієподібної площадки між церквами можна оглядати місто. (рис. 7.31)

Одне з найпривабливіших місць Ерфурта – Кремербюкке, торговельний міст через річку Гера, зведений в 1325 році там, де річку перетинає стародавній торговельний шлях.

Одним з найрозповсюдженіших типів міст Середньовіччя були так звані «багатоядерні» міста, котрі виникали в результаті злиття кількох «ядер»: первісного поселення, пізнішого укріплення, торговельно-ремісничого посаду з ринком і т.п. Так, наприклад, виник середньовічний **Кельн** (рис 7.32а). В його основі лежать римський укріплений табір, резиденція місцевого архієпископа (кінець XI ст.), торговельно-ремісниче поселення з ринком (X ст.). В XI – XII століттях територія міста і його населення різко зросли. Рис.7.32 б демонструє вигляд Кельну з місцевої хроніки XV ст.

Місто **Кведлінбург** в Саксонії, де зараз 30 тис. мешканців (рис 7.33а), сягає в давньосакські і навіть доісторичні часи. Десь після 922 року на Замковій горі

було закладено фальц – садибу феодала (на плані позначена цифрою 2), а в 936 році поблизу засновано жіночий монастир зі школою і гуртожитком для богословського виховання дівчат з аристократичних родин – так званий «Штифт» (на плані позначено цифрою 1). Заливкою і штриховкою на плані позначені первісні феодальні поселення, які ще не зрослися. 3 – торгівельний і ремісницький район біля церкви; 4 – площа біля головного ринку з ратушею і собором. Рис. 7.33 б дає загальний вигляд «Штифту».

Кведлінбург – царство фахверкових будинків (рис.7.33в). Нині місто, яке зберегло майже всю свою середньовічну фахверкову забудову, віднесено до історичних міст-заповідників ФРН.

Ще одним фахверковим містом-заповідником є **Вернігероде,** теж в Саксонії. Зараз там проживає 36 тис. мешканців. Воно, як і багато інших, розвинулося біля підніжжя замку (7.34а). Він царює на пагорбі Агнесберг і високо підноситься над мальовничим Альтштадтом (тобто «старим містом») з його фахверковим будинками. На плані міста (рис.7.34б) Ринкова площа позначена цифрою 1, ратуша на ній – 9. Плутанина кривих вулиць утворює, хоч і не досконалу, але досить виразну радіально-кільцеву систему планування міста.

На найширшій вулиці міста – Брайте штрасе (тобто «широка вулиця») розмістився дуже показний триповерховий фахверк, вкритий рясним різьбленням. Зведено його багатим купцем Круммелем у 1674 році. Рельєфи в парапетній зоні другого поверху (рис.7.34 г) – це алегорії Європи, Азії, Африки, Америки у вигляді оголених жінок, які сидять верхи на бику, верблюді, бегемоті, крокодилі.

Ратуша Вернігероде (рис.7.34д) перебудована з попередньої мурованої споруди, де граф давав бали, влаштовував гучні бенкети і правив суд. У 1427 р. останній граф Вернігероде подарував будівлю місту і будівничі Андреас Шпренгель, а потім Томас Хіллеборг до 1498 вивели над нею нові фахверкові поверхи. Вони трохи нависають над мурованими стінами і відділені від них поясом з андріївських хрестів. Вхід до Святкового залу виділено ще й еркерами, завершеними гострими шпилями. В 1551 – 1554 рр. на високому стрімкому даху спорудили струнку башту із дзвоном. Висота ратуші досягла 27,8 м.

Дах ратуші з огляду на пожежну безпеку вкрито шифером (в XVI ст. дахи майже всіх інших будинків міста стояли під очеретом). Черепиця з’явилася лише наприкінці XVII ст.

Зараз у замку (рис.7.34е) розмістився Феодальний музей. Замок будували, перебудовували і прикрашали впродовж багатьох століть. Сьогоднішній його вигляд обумовлений докорінними реставраційними роботами 1861 – 1883 років, коли намагалися зробити його якнайбільш наближеним до уяви про «романтичні рицарські замки» XIX століття.

Становлення і розбудова нових середньовічних міст – це довготривалий історичний процес, у перебігу котрого багато поселень, що перебували у прямій феодальній залежності від місцевого сеньйора, перетворилися на торговельно-ремісничі центри з певною адміністративною автономією. У всіх західноєвропейських країнах містобудування розвивалося у руслі феодальної соціально-економічної формації, проте воно завжди залежало від економічних, природних і стратегічних якостей місцевості, в котрій розвивалося конкретне місто.

Середньовічні міста, що розвивалися на основі міст, заснованих римлянами, іноді зберегли регулярну планувальну структуру (Флоренція, Мілан, частково Париж). Однак, у більшості випадків спадковість планувальної структури міст була втрачена. Більшість античних міст була на той час зруйнована, ті ж, що залишилися, почали розвиватися за іншими законами.

Міста раннього Середньовіччя не мали ні достатньої економічної бази, ні направляючого та регулюючого впливу на них державної влади. Плани середньвічних міст розвивалися природнім шляхом, а попередні планування використовувалися лише іноді при побудові нових міст.

Слід зазначити, що навіть при збереженні прямокутної забудови за межами центральних кварталів вулиці частіше за все створювали віялоподібну структуру. Це обумовлювалося характерним радіальним розходженням вулиць передмістя, за рахунок яких розширювалися середньовічні міста.

Вищим досягненням середньовічного містобудування було застосування радіально-кільцевої планувальної схеми. Вона складалася історично, шляхом накладання на радіальну схему кільцевих вулиць, створених на місці старих фортечних мурів, що втрачали функціональне призначення при територіальному розвитку міст.

Створення середньовічних міст з їх новими формами господарства й побуту було прогресивним явищем на певному етапі розвитку західноєвропейського феодального суспільства. В містах складалися нові форми товарного виробництва, робилися технічні відкриття, розвивалися науки, виникала нова міська культура і мистецтво, формувалися нові типи архітектурних споруд і прийоми планування міст.

Середньовічні міські ансамблі створювалися вмілими майстрами. Собори, ратуші, житлові будинки, стіни й башти, зведені для певних утилітарних цілей, часто несли на собі відбиток великого мистецтва. Декотрі з цих споруд збереглися в багатьох сучасних містах і в сьогодні є предметами охорони і реставрації.

Середньовічне містобудування надає зразки умілого застосування місцевості й ощадливого відношення до території міста, здатності створювати з простих будівельних матеріалів шедеври архітектури, терплячого будування крупних міських споруд силами кількох поколінь зодчих. Усе це сприяло гнучкості архітектурно-планувальних рішень і їх здатності до подальшого розв

В надрах міської культури західноєвропейського Середньовіччя дозріли всі передумови для розвитку містобудівельних принципів епохи Відродження.

Контрольні запитання для самостійного вивчення дисципліни до розділу 7:

1. За яких умов виникали середньовічні міста Європи?
2. Опишіть процес зародження і формування середньовічного західноєвропейського міста.
3. Визначте особливості планування і забудови міст зрілого феодалізму.
4. Опишіть процес формування міського центру середньовічного західноєвропейського міста.
5. Назвіть передумови виникнення середньовічних міст Європи.
6. Дайте характеристику основних кількісних показників середньовічних міст (територія, кількість мешканців і т. ін.).
7. Чому в середньовічних містах часто спалахували нищівні епідемії чуми та інших хвороб?
8. Які нові типи громадських будівель з’явилися у середньовічних містах Західної Європи?
9. Які ви знаєте міста Західної Європи, що виникли біля монастирів і феодальних замків?
10. Як забезпечувалася обороноздатність середньовічних міст Західної Європи?
11. Які міста розвинулися як центри видобування корисних копалин? Як центри міжнародної торгівлі? Як ярмаркові центри? Як фортеці в прикордонних районах? У результаті оживлення старих римських міст?

Література рекомендована для самостійного вивчення розділу 7:

[2, 4, 5, 6, 7, 10, 14, 21, 22, 26, 27, 29, 30, 31]

Рекомендована література

1. Бартенев И.А. Форма и конструкция в архитектуре. – Л: Стройиздат., 1968 – 262 с., илл.

2. Бунин А.В. История градостроительного искусства. Том первый. Градостроительство рабовладельческого строя и феодализма. – М: Стройиздат, 1979. – 494 с., илл.

3. Бычков В.В. Малая история Византийской эстетики. К., «Путь к истине»: – 1991.– 407 с.

4. Всеобщая история искусств в 6 томах. Том второй, книга вторая. Искусство средних веков. Под ред. Б.В. Веймарна и Ю.Д. Колпинского. – М: Искусство, 1961. – 508 с., илл.

5. Глазычев В.Л. О нашем жилище. – М: Стройиздат, 1987. – 176 с.: илл.

6. Иконников А.В. Искусство, среда, время. (Эстетическая организация городской среды). – М: Советский художник, 1984 – 336 с., илл.

7. Искржицкий Г.И. Рассказ о градостроительстве. – М: Стройиздат, 1985. –127 с., илл.

8. История искусств зарубежных стран. Том 2. Общая редакция М.В. Доброклонского. Редактор II тома. Ц.Г. Нессельштраус. Изд-во Академии художеств СССР, –М: 1963. – 612 с., илл.

9. Коптерева Т.П. Искусство Испании. Средние века. Эпоха Возрождения. – М: Изобразительное искусство, 1988. – 388 с., илл.

10. Кох Вильфрид. Энциклопедия архитектурных стилей. Классический труд по европейскому зодчеству от античности до современности. Перевод с немецкого. – М: ЗАО «БММ». 2006. – 528 ., илл.

11. Лебединский В.И., Кириченко Л.П., Камень и человек., М: «Наука», 1974, – 215 с., илл.

12. Лобановський Б. Мозаїка і фреска, – Київ: Мистецтво, 1966 р. – 149 с., іл.

13. Мартиндейл Эндрю, Готика. – М: слово/slovo, – 2001, – 288 с., илл.

14. Мифы народов мира. Энциклопедия в двух томах. Том 1 – 2. Гл. ред. С.А. Токарев. – М.; Сов. Энциклопедия, 1991–1992. – 671+719 с., илл.

15. Лясковская О.А. Французская готика. – М.; Искусство, 1973, – 173 с., илл.

16. Тиц А.А., Воробьева Е.В. Пластический язык архитектуры, М.; Стройиздат, 1986. – 312 с., илл.

17. Тяжелов В., Сопоцинский О. Малая история искусств. Византия, Армения и Грузия, Болгария и Сербия, Древняя Русь, Украина и Белоруссия. – М.; Искусство, 1978, – 367 с., илл.

18. Эрши Анна. Живопись интернациональной готики. – Будапешт, «Корвина», 1986, – 93 с., илл.

19. Щеголева Е. Православный храм. – М.; ОЛМА-ПРЕСС Гранд, 2002, – 239 с., илл.

20. Якобсон А.Л. Закономерности в развитии средневековой архитектуры – М.; Наука, 1985, 151 с., илл.

21. Broniewski T. Historia architektury dla wszystkich – Wroclaw – Warszawa: Ossolenium, 1980.- 652 с., іл..

22. Erika Thiel. Kunstfibel. – Henschelverlag Berlin, 1968

23. Hamman R.Geschichte der Kunst, Bd.2. Berlin, Akademie- Verlag, 1957.- 1001 с., іл.

24. Herbert Kurth und Aribert Kutschmar Baustilfibel. Bauwerke und Baustile von der Antike bis zur Gegenwart. Volk und Wissen Volkseigener Verlag Berlin, 1978. с., іл..

25. Knothe J. Sztuka budovania. Warszawa. Nasza Ksiegania, 1968.- 490., іл.

26. Lacroix, Paul. Les arts au Moyen Age et a L'epoque de la Renaissance- Paris, 1871-539 с., іл.

27. Michel Bouttier, Alan Riffaud, regarder et comprendre… une CATHEDRALE. Jupilles, 1984-79 с., іл.

28. Mrusek H.- J. Romanik VEB E.A. Seemann Verlag Leipzig, 1972.-234 с., іл.

29. Przemystaw Trzeciak. 1000 TAJEMNIC ARCHITEKTURY. Wydanie 3. Nasza Ksiegarnia, Warszawa, 1980-352 с., іл.

30. Ullmann E. Gotik VEB E.A Seemann Verlag Leipzig 1981-230 с., іл.

Предметний показчик

Антаблемент – 12
Апсида – 8,16, 53,54,55,64,66,68,185
Аркада – 15,29,57,58,63,65
Аркатура – 52,55,56,64,93,140
Аркбутан – 91,93,106,108,109,148,149
Арочна декоративна галерея – 55
Атріум (клуатр) – 10,12

Базиліка – 10,11,53,56,59,65,66,67,99,106,113,153
Баптистерій – 14
Біфорій – 51

Вимперг – 93,114,213
Вітраж – 67,90,97,101,105,106,107,109,111,144,145

Галерея – 108,110
Готика – 89,93,106,114,140

Донжон –182,185,186

Емпора – 13,15,100,104,105

Єгипетський трикутник – 106

Замок (замковий камінь) – 51

Імпост (підп'ятник) – 13,51

Капела – 15,59,63,97,99,102,104,106,107,108,112,145,147
Ківорій – 13
Клуатр – 42,62
Контрфорс – 50,60,91,93,97,104,105,106,108,109,113,141,144,148,149,154
Крипта – 54
Купол - 28,56,61,62

Лопатка (лізена) – 52,60

Масверк – 94,105
Машикулі – 183
Мозаїка – 13,61

Нава (неф, корабель) – 10,11,12,13,56,59,60,61,62,63,64,65,90,91,99,100, 101,103,105,107,108,111,142,151

Нартекс –10,11
Нервюра (гурт) –61,95,153

Обхід (амбулаторій) – 97,99,102,106,142,149

Парус (вітрило) –28,61,48
Периптер – 11
Перспективний портал –51
Пілон – 91
Пілястра –8
Портал – 51,66,93,105,106,107,110
Прислужник – 94
Псевдопериптер –11
Пфальц – 15,16

Роза – 52,66,94,100,101,103,106,108,109,113,150,153,154
Розпір – 50,90
Романський стиль –49,50,57,60,63,64,66,67

Тимпан – 51,60
Травея (чарунок) –51,57,61,64,102,140
Трансепт –10,13,54,57,59,62,63,66,67,99,100,102,103,104,106,111,112,113,140, 142,146,147,149,154
Трифорій – 51
Тромп – 28,48

Фахверк – 210,221

Хор - 54,56,57,59,63,64,67,68,97,98,99,103,111,112,113,140,141,144, 145,146,146, 147,154

Словник-глосарій

Антаблемент – верхня частина архітектурного ордера, що спирається на колони; антаблемент складається з архітрава, фриза і карниза (перераховані в порядку їхнього розташування знизу догори).

Апсида – напівкруглий у плані виступ стіни в храмі; у межах апсид розташовуються вівтарі.

Аркада – ряд арок, що спираються на колони, пілони або пілястри чи лізени (сліпі аркади).

Аркатура – декоративний мотив у вигляді цілого ряду маленьких арок. Застосовується для оформлення фасадів.

Аркбутан – зовнішня кам'яна напіварка, що передає розпір склепіння головної нави на зовнішні стовпи – контрфорси.

Арочна декоративна галерея – прохід у зовнішніх кам'яних стінах під карнизом даху, відкритий назовні і зазвичай багато декорований.

Атріум (клуатр) – зал у давньоримському будинку, що має в центрі перекриття великий отвір, через який освітлюється приміщення. Також двір, оточений колонною галереєю.

Базиліка – прямокутна у плані споруда, розчленована рядами колон на повздовжні галереї (нави). В античну епоху базиліка – суспільно-адміністративна споруда. У середні віки цей тип споруди став використовуватись як церква (звідси зміна змісту цього терміна).

Баптистерій – хрещальня, приміщення для хрещення. В Західній Європі – окрема споруда з круглим або багатогранним планом, завершена куполом.

Біфорій – арочне вікно або арочний проріз, розділений на дві рівні частини стовпцем або колонкою з базою та капітеллю.

Вимперг – фронтоноподібне увінчання над готичними порталами, здебільшого сконструйоване з масверку.

Вітраж – орнаментальна або сюжетна композиція із скла, що монтується на металевому каркасі. Вітражне мистецтво досягло найвищого розквіту у культовій архітектурі готики.

Галерея – вузький критий перехід, який з'єднує окремі частини будинку.

Готика – культура та мистецтво країн середньовічної Європи XII – XV століть, що склалися на основі придворно-рицарської та феодально- релігійної ідеології в умовах активного розвитку міст.

Донжон – головна башта у середньовічному замку, яка виконувала не тільки оборонні, а й житлові функції.

Емпора – відкрита в головну наву галерея типу хорів, розташована над бічними навами церков.

Єгипетський трикутник – прямокутний трикутник з простим співвідношенням сторін 3:4:5. З давніх часів використовувався в будівництві як найпростіший, досить точний спосіб побудови прямого кута. Використання його співвідношень мало велике значення в архітектурному пропорціюванні.

Замок (замковий камінь) – клинчастий камінь, що завершує склепіння (найвищий у ньому).

Імпост (підп'ятник) – профільований архітектурний елемент, розміщений над стовпом, лопаткою, пілястрою або капітеллю. З'єднуюча деталь між капітеллю та аркою у вигляді простої або профільної перевернутої піраміди.

Капела – християнська церковна споруда і невеличка церква без вівтаря.

Ківорій – вівтарна сінь у християнських храмах, багато прикрашена, що підтримується колонами.

Клуатр – крита галерея, обхід, що обрамляє прямокутне подвір'я монастиря чи великої церкви.

Контрфорс – вертикальний виступ стіни, що протидіє силі розпору, а також могутній ступінчастій стовп, що підвищується над боковими навами і через аркбутани переймає на себе розпір склепінь головної нави.

Крипта – в Стародавньому Римі підземне склеписте приміщення. У західноєвропейській християнській архітектурі – каплиця під храмом для почесних поховань.

Купол - перекриття приміщення у формі поверхні обертання, опуклість якої звернена догори.

Лопатка (лізена) – пілястра без бази та капітелі.

Масверк – готичний орнамент, утворений дугами кіл.

Машикулі – стаціонарні кам'яні або дерев'яні конструкції бойової галереї, яка вінчає оборонні стіни і башти у вигляді балкона, що спирається на кам'яні кронштейни з аркатурою.

Мозаїка – сюжетне зображення або орнамент з окремих шматків смальти (кольорового скла), яким прикрашались інтер'єри візантійських храмів.

Нава (неф, корабель) – частина споруди (у вигляді галереї), відділена від інших рядом колон.

Нартекс –вхідне приміщення з західного боку християнської церкви.

Нервюра (гурт) – профільоване ребро склепіння.

Обхід (амбулаторій) – продовження бокових нав, прилягаючих до головної навколо хору церкви.

Парус (вітрило) – елемент купольної конструкції, що забезпечує перехід від квадратного у плані підкупольного простору до окружності купола або барабана.

Периптер – античний храм, що являє собою прямокутник, оточений з усіх чотирьох боків колонами.

Перспективний портал – вхід до будівлі у вигляді глибокої ніші, яка звужується всередину до дверей і створює ілюзію їхнього перспективного віддалення. Характерний для романської і готичної архітектури. Укоси виконувались у вигляді декількох уступів, декорованих невеликими колонами або скульптурами.

Пілон – в готичній архітектурі масивний прямокутний у поперечному перерізі стовпи, який є опорою склепінчастого перекриття.

Пілястра – плаский прямокутний у плані виступ стіни, оброблений у вигляді колони з капітеллю і базою.

Портал – архітектурно оброблений вхід до споруди.

Прислужник – настінний кронштейн, на котрий спираються ребра склепінь.

Псевдопериптер – римський храм, що має портик тільки на головному фасаді; інші його фасади оформлені напівколонами або пілястрами.

Пфальц – резиденція уряду, придворний комплекс будівель середньовічних королів (наприклад, Аахен, Гозлар, Інгельгейм).

Роза – велике кругле вікно з кам'яною рамою у вигляді багатопроменевої зірки або квітки, що розпустилася, з симетрично розміщеними пелюстками.

Розпір – горизонтальне зусилля, що виникає в склепінчастій конструкції.

Романський стиль – умовна назва стилю, який склався у період раннього середньовіччя (X – XII ст.ст.) в архітектурі країн Західної і центральної Європи, що раніше входили до складу Римської імперії.

Тимпан – внутрішня частина античного фронтону, обрамлена з усіх боків карнизом.

Травея (чарунок) – простір нави під одним хрещатим зімкненням і тому подібним склепінням у романських і готичних церквах і подібних спорудах, схожих з ними за принципом членування внутрішнього простору на окремі ланки, перекриті склепіннями названих типів.

Трансепт – простір у базилікальних і хрестоподібних у плані храмах, утворений однією або декількома навами.

Трифорій – три вузьких арочних вікна, зазвичай розділених стовпчиком або колоною з базою і капітеллю й об'єднаних загальним архівольтом.

Тромп – нішеподібна склепінчаста конструкція, яка забезпечує перехід від квадратного у плані приміщення до бані або барабана і передає навантаження від них на опори.

Фахверк – каркас огородження стін будинку, утворений вертикальними (стояки), горизонтальними (ригелі) і діагональними (розкоси) стержньовими елементами, чарунки між якими заповнюються цеглою, каменем або іншим тепло- і світлозахисним матеріалом. У середні віки в Західній Європі були поширені будинки з зовнішніми фахверковими стінами.

Хор – підвищене і, як правило, східне завершення церковного внутрішнього простору.

Навчальне видання

Кодін Володимир Олексійович
Панов Петро Васильович

Рисунки В. О. Кодін

Редактор М. З. Алябьєв

Художне оформлення обкладинки Н. П. Позднякова
Комп'ютерний набір Н.П. Позднякова, О. А. Попова

План 2007, поз. 4Н

Піписано до друку Формат 60/84/1,8 Папір офісний
Друк на різографі Обл.. вид. Арк.. 22,5 Умовн. друк. Арк..21,7
Тираж 500 прим. Зам. №

Харківська національна академія міського господарства
61002, Харків, вул.Революції,12
ХНАМГ,61002, Харків, вул. Революції,12. Сектор оперативної поліграфії