

Министерство образования Республики Беларусь
БЕЛОРУССКИЙ НАЦИОНАЛЬНЫЙ ТЕХНИЧЕСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ

Кафедра «Теория и история архитектуры»

Н.В. Кожар
Н.С. Будыко

ИСТОРИЯ АРХИТЕКТУРЫ ГЕРМАНИИ V – НАЧАЛА XX ВЕКОВ

*Рекомендовано учебно-методическим объединением высших учебных заведений
Республики Беларусь по образованию в области строительства и архитектуры
в качестве учебно-методического пособия для студентов
специальности 1-69 01 01 «Архитектура»*

Минск
БНТУ
2011

УДК 72.03(430) (075.8)
ББК 85.13(4Гем)я7
К 58

Рецензенты:

доктор архитектуры, профессор Г.А. Потаев;
доктор архитектуры, профессор С.А. Сергачев

Кожар, Н.В.

К 58 История архитектуры Германии V–начала XX веков: учебно-методическое пособие для студентов 2-го курса специальности 1-69 01 01 «Архитектура» / Н.В. Кожар, Н.С. Будыко. – Минск: БНТУ, 2011. – 95 с.

ISBN 978-985-525-649-7.

Учебно-методическое пособие подготовлено в соответствии с программой дисциплины «История архитектуры и градостроительства» для студентов 2-го курса специальности 1-69 01 01 «Архитектура».

В издании рассматриваются основные этапы и особенности архитектуры Германии с V по начало XX века (дороманский и романский периоды, готика, ренессанс, барокко, классицизм, романтизм, эклектика, модерн). Выбор данного региона обусловлен как его важной ролью в осознании закономерностей развития европейской градостроительной культуры, так и отсутствием русскоязычной специальной научной и учебно-методической литературы, обобщающей достижения германской архитектуры. Комплексный анализ развития немецкого зодчества осуществлен впервые.

Графические иллюстрации выполнены авторами и студентами архитектурного факультета БНТУ.

УДК 72.03(430) (075.8)
ББК 85.13(4Гем)я7

ISBN 978-985-525-649-7

© Кожар Н.В., Будыко Н.С., 2011
© БНТУ, 2011

ОГЛАВЛЕНИЕ

Введение.	4
1. Архитектура дороманского периода.	5
2. Романская архитектура.	10
3. Готическая архитектура.	21
4. Архитектура Ренессанса.	34
5. Архитектура барокко.	45
6. Архитектура классицизма.	58
7. «Неостили» эпохи романтизма и эклектики.	72
8. Архитектура эпохи модерна.	82
Заключение.	93
Список литературы.	94

ВВЕДЕНИЕ

В изданном в 2008–2010 гг. курсе лекций «История архитектуры» (в двух томах) авторы подчеркивали, что в публикацию были включены достаточно краткие сведения о стилевом развитии европейского зодчества, необходимые для общего знакомства с дисциплиной «История архитектуры и градостроительства» и подготовки к сдаче экзаменов по ней. Данная книга открывает цикл учебных изданий, существенно дополняющих и углубляющих знания по архитектуре отдельных стран и народов.

Первая публикация посвящена архитектуре Германии. Такой выбор не является случайным. Глубокое и серьезное изучение памятников немецкого зодчества в русскоязычной архитектурной науке проводилось преимущественно в 1930-е годы. В силу этого доступ к данным публикациям в настоящее время ограничен. В послевоенные годы интерес к немецкому искусству и культуре существенно снизился. Даже в фундаментальном труде по истории мирового зодчества – двенадцатитомной «Всеобщей истории архитектуры» – архитектурное наследие Германских стран представлено достаточно кратко (в сравнении с другими европейскими странами), несмотря на то, что на протяжении столетий германские страны играли важную, нередко определяющую роль в стилевом развитии европейской архитектуры. Поэтому на основании изучения широкого круга литературных источников авторы впервые представили цельный взгляд на развитие архитектуры обширного европейского региона – Германии¹.

¹ Следует подчеркнуть, что на протяжении многих веков единой Германии не существовало. Здесь рассматриваются немецкоязычные государства, входившие с XI в. до 1806 г. в «Священную Римскую империю германской нации», а с 1815 г. в Германский союз, имеющих национальную и культурную общность и традиционно объединяемых в современной исторической науке названием «Германия», ставшей единой страной только после победы во Франко-прусской войне (1870–1871).

1. АРХИТЕКТУРА ДОРОМАНСКОГО ПЕРИОДА

Название *Германия* (Germania) произошло от латинского Alemanni – алеманы – народности, жившей в I–II вв. н.э. в Центральной Европе между Дунаем, Рейном и Майном. В своем развитии культура германских народов прошла несколько стадий.

Напомним, что раздел Римской империи (395) совпал с началом массового вторжения германских племен в ее пределы. Принявший христианство франкский вождь Хлодвиг (481–511) и его преемники (династия Меровингов) оттеснили вестготов, захватив значительную часть Западной Европы. В V–VIII вв. на развалинах Римской империи стали возникать варварские государства. Наиболее значимыми являлись остготское (а позднее лангобардское) государство на Апеннинском полуострове, королевство вестготов на Пиренейском полуострове, англо-саксонское государство в Британии и государство франков на Рейне. Формирование форм общественного и государственного устройства, идеологии и культуры, характерных для феодализма, происходило здесь на протяжении нескольких веков. Зодчество отражало этапы становления материальной культуры европейских народов.

Упадок римского строительного искусства уже в V в. привел к утрате прежних навыков обработки камня и вырождению каменных конструкций. На смену им пришли деревянные конструкции, тем более что строительство велось преимущественно в сельской местности. Ведущим архитектурным типом древних германцев являлись деревянные жилища – фахверковые сооружения с двумя рядами столбов, на которые опиралась крытая соломой крыша. Влияние народной деревянной архитектуры сказалось и на формировании культового зодчества, отразившего процесс слияния римских и германских строительных приемов. Это проявилось не только в использовании преимущественно прямоугольного плана вытянутого в длину сооружения и вертикальных акцентах в объемном решении, но и возникновении идеи применения принципа каркаса к каменной конструкции.

В истории европейской архитектуры V–XV вв. принято выделять три отчетливо выраженных периода: дороманский (V–X вв.), романский (XI–XII вв.) и готический (XII–XV вв.).

О **дороманской архитектуре** можно судить по немногим сохранившимся зданиям и письменным источникам. Основным типом жилища являлся фахверковый дом (рис. 1.1). Среднегерманский тип представлял собой каменный цоколь, на котором возводились 2–3 этажа фахверкового каркаса с заполнением (глина с рубленой соломой, камень). В швеллеры нижнего этажа врезались стойки, связанные с верхней рамой. Было выработано несколько типов деревянных строений. Например, в Тюрингии нижний и верхний этажи представляли собой самостоятельные коробки, а оси верхнего этажа не совпадали с осями нижнего. Ригели, расположенные между стойками, подпирали окна и усиливали жесткость всей конструкции. Саксонский тип фахверкового дома отличался отсутствием

связующей рамы: балки промежуточного перекрытия лежали непосредственно на стойках нижнего этажа, и верхний этаж казался продолжением нижнего.

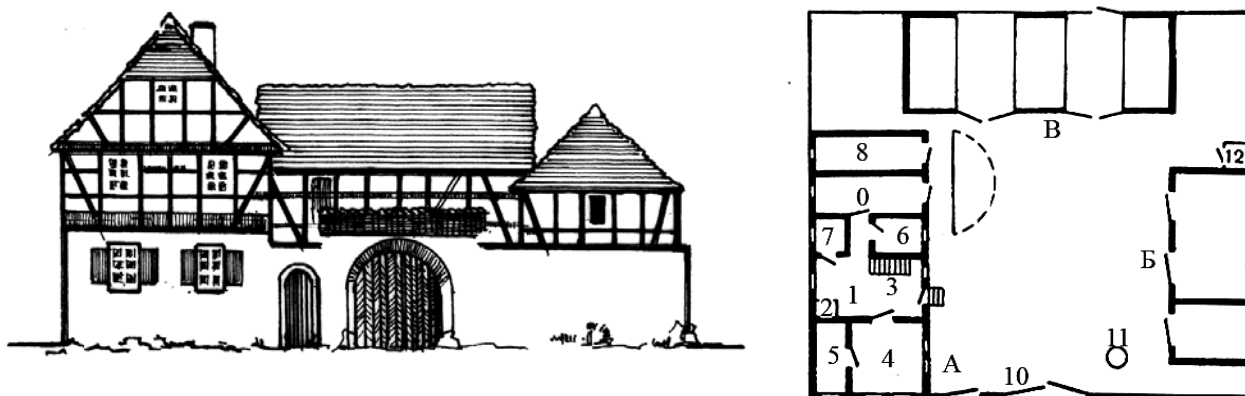


Рис. 1.1. Тип фахверкового дома. Фасад. План:

А – жилой дом: 1 – прихожая; 2 – очаг; 3 – лестница в подвал; 4–6 – жилые помещения; 7 – чулан; 8–9–10 – хозяйственные помещения; Б, В – хозяйственные постройки

На ранних стадиях в нижнем этаже дома размещались конюшня и хлев. В ходе развития типа крестьянского двора хозяйственные помещения стали выделяться в самостоятельные постройки, расположенные внутри двора (рис. 1.2). Во франконском типе двор по периметру был с застроен свободно стоящими хозяйственными постройками.

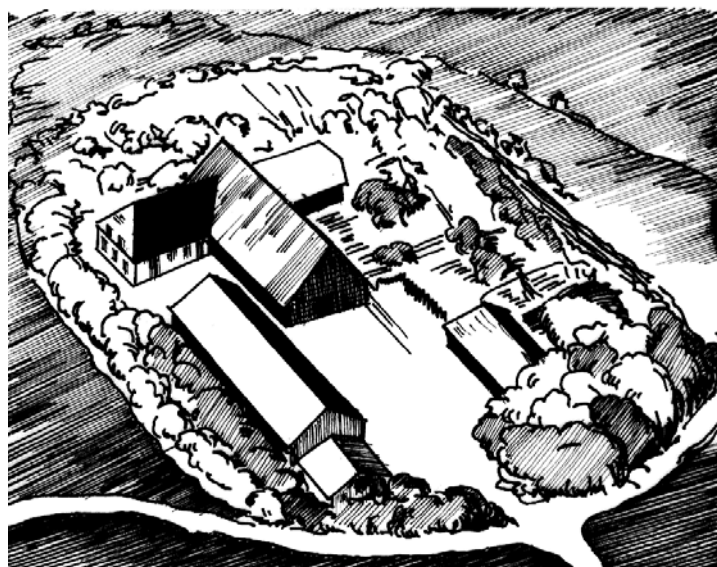


Рис. 1.2. Амельсбюрен. Крестьянский двор нижнесаксонского типа

На восточных германских землях прямоугольный двор по периметру застраивался хозяйственными постройками, вплотную примыкавшими друг к другу.

В раннем средневековье центром хозяйственной жизни являлась сельская местность. Поместья и монастыри преобладали над городами и епископскими резиденциями. Крестьянские дворы объединялись в поселения. Возникли два основных типа дворов: втянутые вдоль улицы (рис. 1.3, а) или свободной планировки, дома в которых были расположены в произвольном порядке (рис. 1.3, б).

Именно они определили будущий беспорядочный характер застройки средневековых городов. Поселения окружались рвами, валами, палисадами.

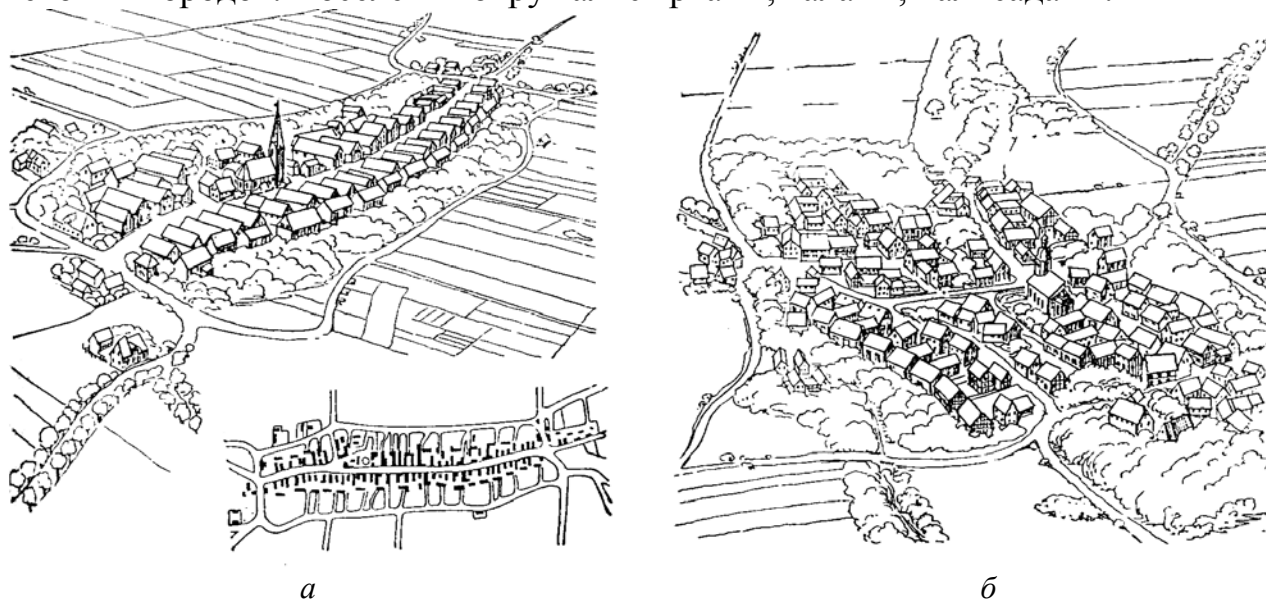


Рис. 1.3. Схемы застройки германских поселений

В меровингскую эпоху был выработан ряд новых типов сооружений, отражавших формирующиеся феодальные отношения. Среди них в первую очередь необходимо выделить *бург* – укрепленный военный лагерь на высоком холме. Со временем он превратился в резиденцию феодала. Появление среди зданий бурга высокой башни, окруженной рвами и палисадами, привело к формированию типа средневекового замка.

Жилище-дворец императора с комплексом сельскохозяйственных построек – *пфальц* – представлял собой укрепленный ансамбль с регулярной планировкой, основой которого являлся «палас» – блок парадных помещений или собственно дворец. Пфальцы возводили также крупные князья.

При Каролингах (VIII–IX вв.), сменивших меровингскую династию, возник ряд художественных памятников, несущих печать незавершенных художественных поисков. Одним из первых значительных ансамблей, возведенных на современных германских землях, явилась главная дворцовая резиденция франкского императора Карла Великого (768–814) – пфальц в Аахене, включавший светские и культовые постройки. До настоящего времени сохранилась Королевская капелла (786–805), возведенная мастером Одо из Меца, в которой соединились элементы франкской, византийской и романской архитектуры.

В каролингский период сформировался тип *вестверка* – многоярусной постройки на квадратном основании с одной или двумя башнями, фланкирующими вход. Последний вариант стал основой решения фасада романского собора. Располагался вестверк в западной части храма и галереями открывался внутри в главный неф. Назначение вестверка до конца неизвестно. Некоторые исследователи считают эту часть церковного здания символом крепостных ворот, охраняющих вход в священное пространство. По другой версии, вестверк символизирует собой союз духовной и светской власти и является императорским

залом. В пользу данной гипотезы свидетельствует тот факт, что вестверк сохранился в архитектуре Саксонии и Вестфалии как символ императорской власти в последующие века. Примером позднекаролингского вестверка служит *церковь Спасителя в Вердене* (около Эссена) (рис. 1.4). Здесь впервые в Германии была применена система чередования опор.

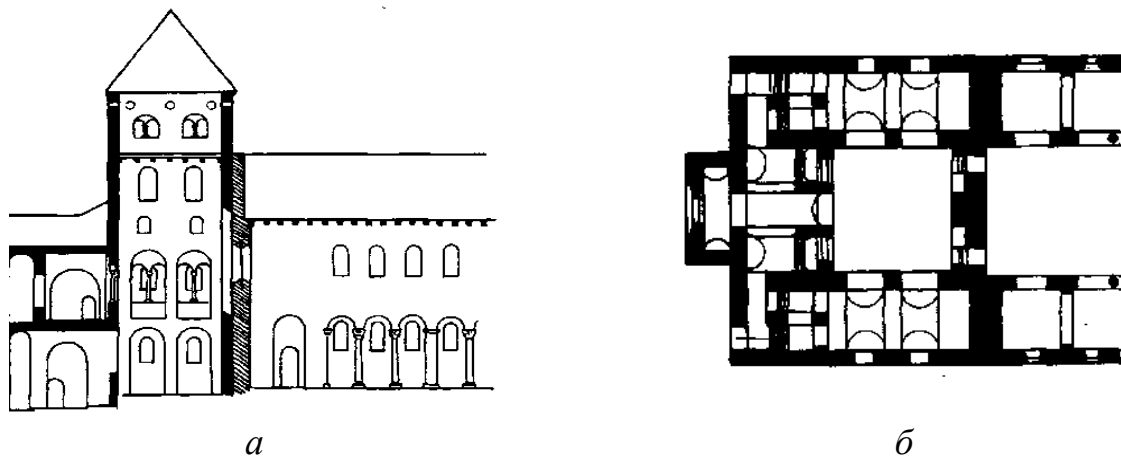
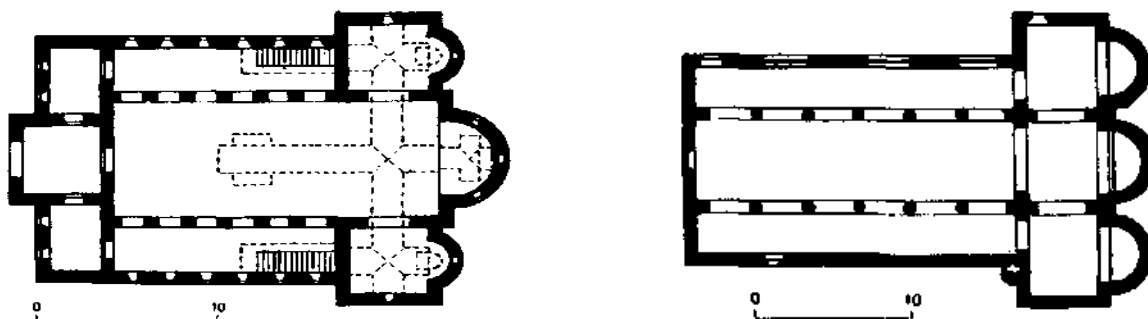


Рис. 1.4. Верден. Церковь Спасителя (804–875). Вестверк:
а – разрез; б – план

Монастырские церкви IX в. обычно возводились в виде небольших трехнефных базилик с узким трансептом и плоским деревянным потолком (церкви в Регенсбурге, Франкфурте, Хайлигенберге, Хёхсте, Штейнбахе, Цюрихе и др.), (рис. 1.5).



Штейнбах. Базилика Эйнхарда (815–827)
(пунктирной линией обозначена
подземная крипта)

Хёхст. Церковь Св. Юстиниана (834 г.)

Рис. 1.5. Трехнефные базилики дороманского периода

Начиная с X в. пространственная структура церкви обогатилась за счет введения второго трансепта и западного хора. Велось также строительство базилик восточного типа без трансептов (церковь Св. Георга на острове Рейхенау, начало 836 г.).

Особый тип представляли собой однефные церкви. Они могли быть с прямоугольным пресбитерием (рис. 1.6, *а*); с апсидой и нартексом (рис. 1.6, *б*), с тремя апсидами (рис. 1.6, *в*) завершаться *триконхом*¹ (рис. 1.6, *г*).

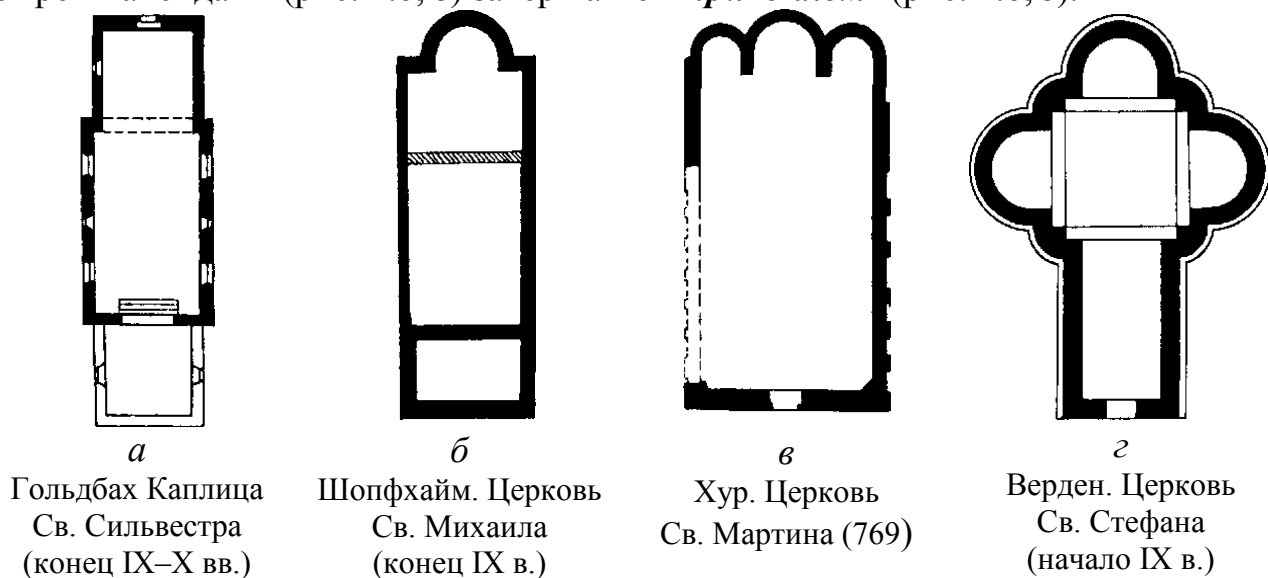


Рис. 1.6. Типы однефных германских церквей Каролингского периода

Решение внутреннего пространства монастырской церкви, в которой нередко собиралось все окрестное сельское население, требовало выделения довольно обширного *хора*². Тип храма с двумя хорами представлен на рис. 1.7. **Собор в Кёльне (IX в.)** также имел пристроенный на западе полукруглый атриум.

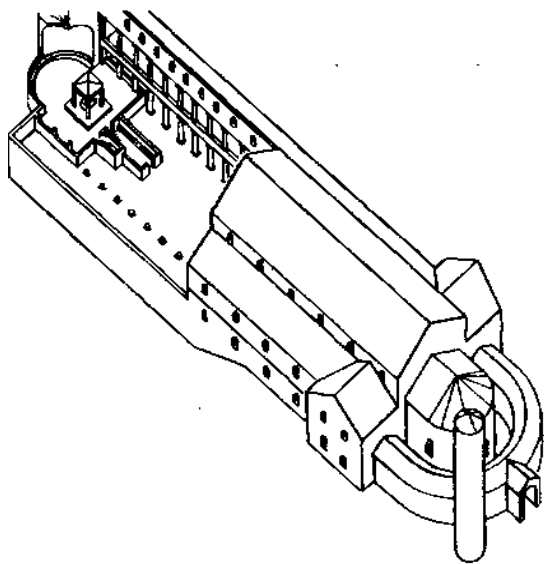


Рис. 1.7. Кёльн. Собор (IX в.)

Характерными элементами германских дороманских храмов являлись высокие (обычно круглые деревянные) башни. Их наличие продолжало начатые в меровингский период поиски динамичного силуэта культового здания. Изменения в композиционной структуре вызвали также появление второго центра храмовой постройки.

Односторонне ориентированная базилика сменилась типом церкви с апсидами на противоположных концах. Этот тип получил широкое применение в XII в. Большое внимание уделялось сооружению крипты как некоего триумфального сооружения над могилой святого или его реликвией.

¹ **Триконх** – тип храма с тремя апсидами, ориентированными на восток, север и юг. План такого здания является вариацией византийской крестово-купольной системы.

² **Хор** – в раннехристианской архитектуре – пространство перед алтарем, в Средние века – восточная часть католического храма, где во время богослужения находятся духовенство и певчие. Хор обычно расположен в восточной части. В некоторых храмах есть также западный хор, от основного пространства храма обычно отделенный преградой.

В каролингский период разрабатывался тип **монастыря**. В библиотеке Санкт-Галленского монастыря (Швейцария) сохранился созданный в Рейхенау (примерно 820-е гг.) «типовой план» монастыря. Судя по этому плану, по внешнему периметру комплекса располагались хозяйственные постройки, дома ремесленников, сады и огороды. К ним присоединялись больница, *новициат* – помещение для послушников, странноприимный дом, школа и жилище аббата. Эти здания были фахверковыми. Из камня полагалось возводить основные объекты – храм, *дормиторий* (спальню) и *рефлекторий* (трапезную). Они располагались с северной, восточной и южной сторон прямоугольного двора – *клуатра*. Храм на чертеже представлял собой трехнефную базилику с трансептом и хором.

В эпоху Каролингов архитектура достигла нового качественного уровня, являвшегося отходом от античных традиций. Она характеризовалась:

- преимущественно базиликальным решением плана с трансептом и трехапсидным завершением на востоке;
- созданием вестверка;
- разработкой многобашенной композиции «крепости Божьей» с круглыми деревянными башнями над средокрестием и по бокам хора;
- подчеркнутым акцентированием восточного и западного конца сооружения и выделением средокрестия;
- введением системы чередования опор.

После распада империи Карла Великого (843) возникли три государственных образования, на территории которых формировались новые народности: французская – на западе, немецкая – на востоке и итальянская – на юге. Оформление раннефеодального Германского государства относится к началу X в., когда создались предпосылки для упрочнения королевской власти. Необходимость ее укрепления была обусловлена, с одной стороны, медленными темпами феодализации в Германии, с другой – внешней опасностью со стороны норманнов и кочевников – венгров. Усиление Германии в условиях раздробленной Европы проходило под лозунгом возрождения Римской империи. Коронация Оттона I в 962 г. в Риме привела к созданию Римской империи.

2. РОМАНСКАЯ АРХИТЕКТУРА

Подъем империи при Оттонах (916–1023) сопровождался расцветом искусства ранней стадии немецкой романики. В архитектуре начал формироваться общеевропейский художественный стиль, получивший название **романского** (XI–XII вв.). Возникла целостная художественная система, отразившая современный ей миропорядок в определенных формах. Соперничество светской и духовной власти завершилось формированием централизованной церкви, достаточно независимой от государственной опеки. Основными очагами культуры стали монастыри, сохранявшие также монополию на образование.

Создатели романского храма были вынуждены привести планировку церкви в соответствие с требованиями культа и решить проблему выполнения каменного перекрытия, усовершенствовав строительные конструкции. Именно возведение каменных перекрытий явилось одним из основных отличий романского зодчества от архитектуры каролингского периода. Чтобы добиться ясности в соотношениях пространств и объемов здания, строители ввели модуль. Им стал квадрат средокрестия, который повторялся и модифицировался в основных элементах плана.

Итогом раннего этапа романской архитектуры (1000–1100) стала **церковь Св. Михаила в Хильдесхайме** (1010–1033), рис. 2.1. Церковь имела двухстороннюю ориентацию, симметрично расположенные трансепты и башни, порталы и окна. Пространство средокрестия от крыльев трансепта, главного нефа и пресбитерия было отделено четырьмя арками. На востоке храм завершали три апсиды, в западной части располагались крипта и хор с обходом. Как и в большинстве романских церквей, потолок и стены церкви были покрыты богатой росписью.

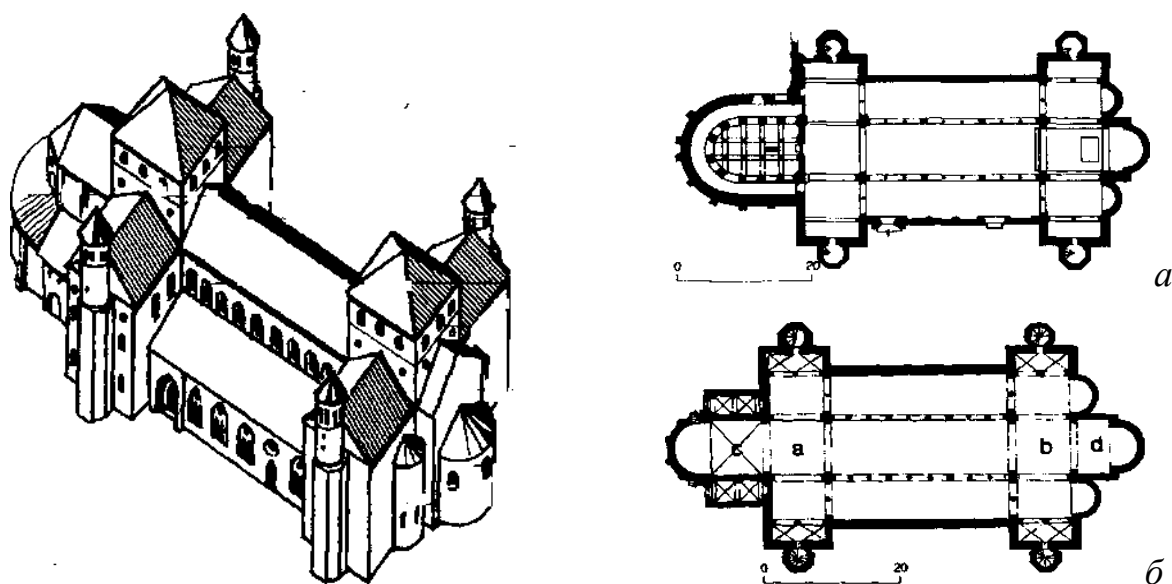


Рис. 2.1. Церковь Св. Михаила в Хильдесхайме (начало XI в.)
 Слева аксонометрия, справа – планы (а – на уровне крипты, б – первый ярус)

Архитектура периода Оттонов отличалась ярко выраженными региональными особенностями. На основе освоения местных традиций и дороманского опыта строительства выделились отдельные районы со своей спецификой, получившие название *романских школ*. Например, в XI в. в **Саксонии** сформировался тип храма в виде базилики с симметричным боковым фасадом, двумя симметричными трансептами, нартексом и криптой. Хоры были замкнуты с трех сторон.

Для саксонской школы также характерно применение плоских перекрытий и обязательное чередование опор. Массивный западный фасад имел центральную башню и башенки на флангах. Примером саксонской архитектуры является *церковь в Гернроде* (нач. 961), рис. 2.2.

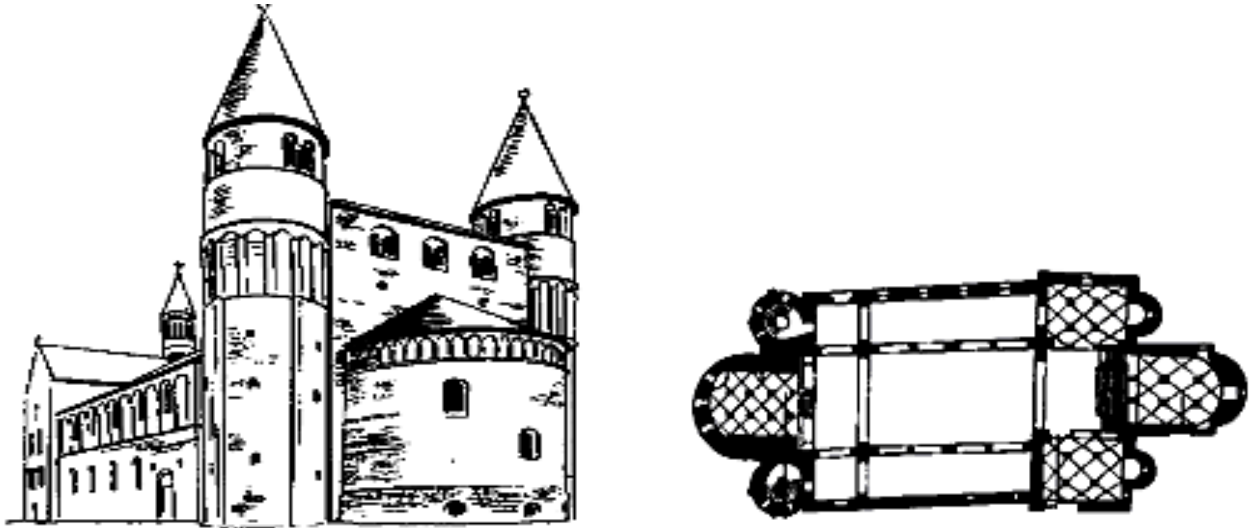


Рис. 2.2. Гернроде. Церковь (961–983)

Главной областью распространения *зальных церквей* являлась *Вестфалия* (Оснабрюк, Падерборн, Липпштадт, Биллербек). В архитектуре Германии XI в. зальные¹ церкви представляли собой модификации трехнефных базилик с нефами одинаковой высоты, без трансепта. Обязательным являлось наличие *эмпор* – второго яруса надстроенных боковых нефов (открытые в главный неф галереи верхнего яруса боковых нефов), рис. 2.3.

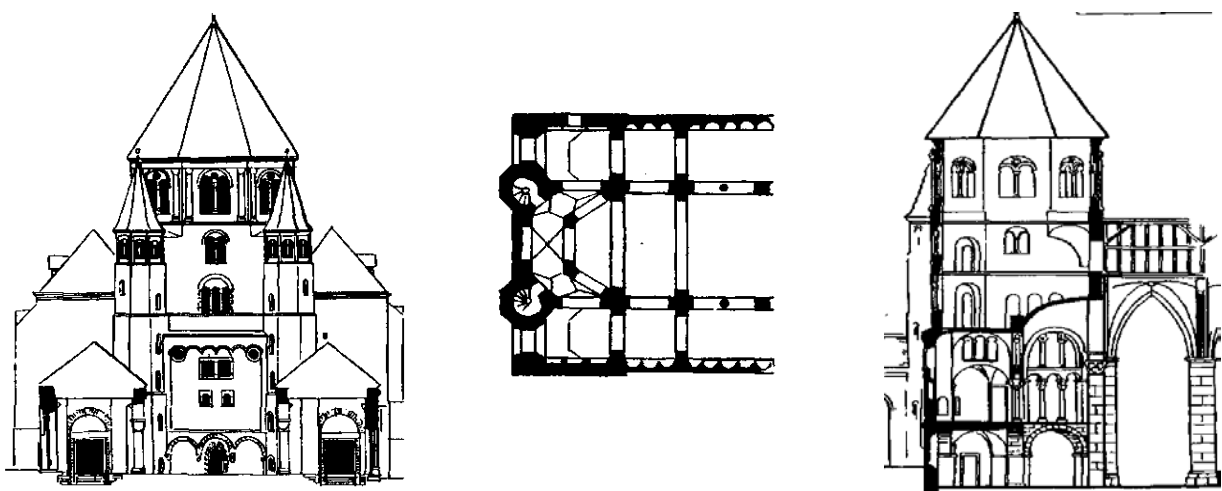


Рис. 2.3. Эссен. Кафедральный собор (около 1050)
Фасад. Фрагменты плана и разреза (обход и эмпоры западного хора)

¹ Зальным называется пространство, имеющее примерно равные размеры в высоту, длину и ширину.

Самым ранним примером зальной церкви Германии является *капелла Св. Варфоломея в Падеборне* (1017), построенная греческими мастерами. Ячейки ее внутреннего пространства перекрыты 12 маленькими куполами (рис. 2.4).

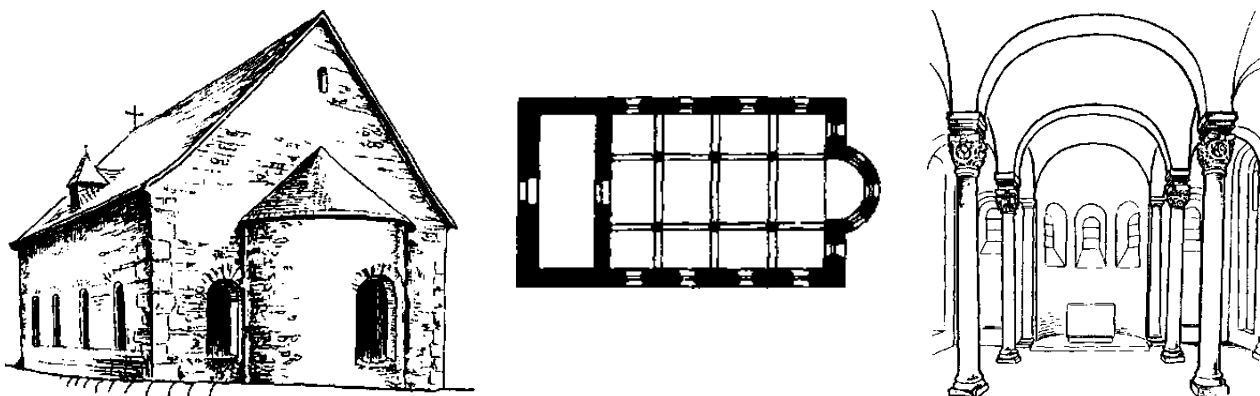


Рис. 2.4. Падеборн. Капелла Св. Варфоломея (1017). Фасад. План. Интерьер

Возводились также *трехнефные базилики* с одним или двумя трансептами. Для них были характерны сводчатые перекрытия над всеми частями здания, опирающиеся массивные пилоны с приставленными полуколоннами, хор замыкался апсидой или прямой стеной. Фасады имели массивные башни и вестверки, фланкированные круглыми башенками.

Многобашенность была характерна и для крупных соборов *Франконии* и *Центральной Германии* (Бамберг, Наумбург), рис. 2.5. Здесь «связанная конструктивная система» и аркадные галереи были заимствованы от рейнских образцов, от Франции – формы башен и декор.



Рис. 2.5. Бамберг. Собор (первая треть XIII в.)

Церкви центрического типа обычно в плане представляли собой восьмигранник (Отмарсхайм), шестигранник (вимпфен) или круг (Фульд). Центральная часть церкви перекрывалась монастырским сводом, а обход – цилиндрическими или крестовыми сводами. Эмпоры открывались в интерьер аркадами на тонких колоннах (рис. 2.6).

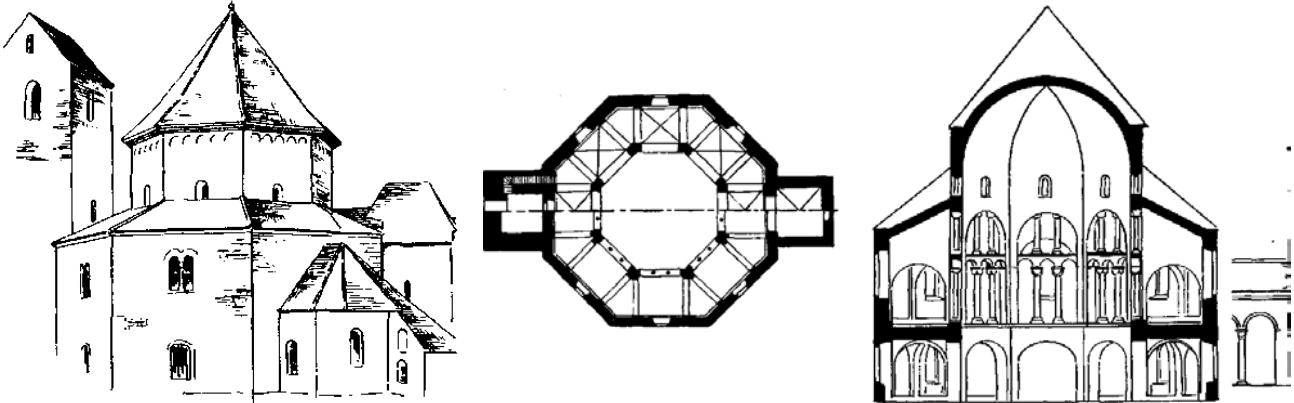


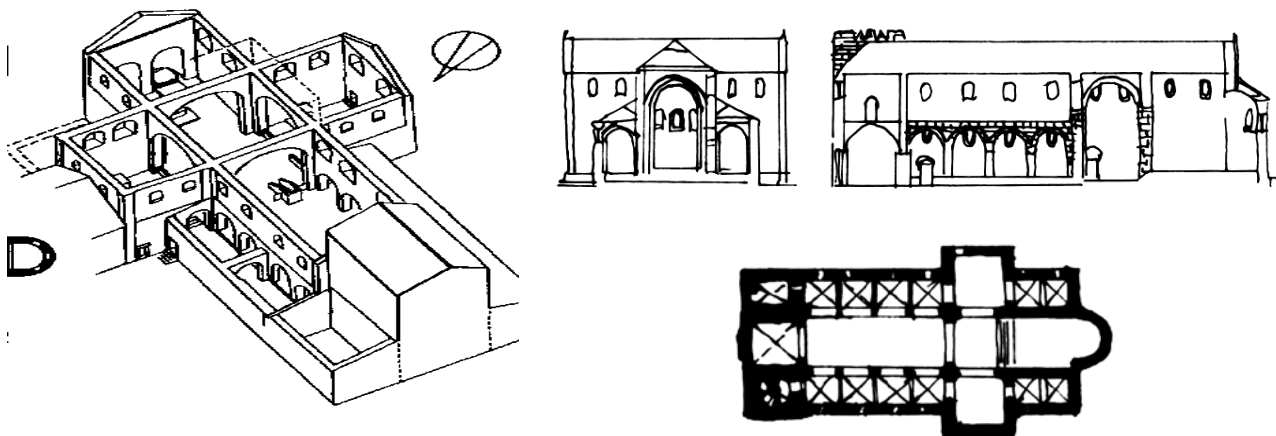
Рис. 2.6. Отмарсхайм. Церковь (1030–1049). Фасад. План. Разрез

К середине XI в. ситуация в «Римской империи» существенно изменилась. Центробежные силы, господствовавшие в Германии, препятствовали общегосударственной централизации. Последний взлет, пережитый империей в правление Штауфенов (1138–1254), сопровождался постоянным нарушением политического равновесия. Одновременно происходила сакрализация государства: империя стала именоваться «Священной империей германской нации». В конце XII в. началось дробление империи на отдельные государства со своей системой управления. Политическая борьба наиболее ярко сказалась на культовом строительстве. Заметен разительный контраст между церквями, возведенными в реформированных монастырях швабского аббатства Хирсау, и «имперскими соборами» Шпейера, Майнца и Вормса.

Реформаторское клюнийское движение 1079 г. распространилось среди 200 бенедиктинских монастырей немецкоязычных областей благодаря *монастырю в Хирсау*. Монастырская церковь хирсауского типа представляла собой «базилику на колоннах» с планом в форме латинского креста и двухбашенным фасадом. Трехнефное здание с нартексом, восточным трансептом и выделенным средокрестием имело плоское перекрытие.

Композиционная схема плана церкви была разработана в соответствии с особенностями клюнийской литургии и установленным порядком размещения в церкви монахов и мирян. «Бенедиктинский» (открытый аркадами в боковые части) уступчатый хор состоял из пяти частей. Церковь не имела крипты, эмпоры и вестверка.

Здания возводились из камня с высоким уровнем обработки, для интерьеров характерно наличие монументальной живописи и полихромный декор конструктивных элементов (рис. 2.7).



Монастырь на острове Райхенау.
«Миттельцелл» – средняя церковь
(825 г., перестроена в 1048 г.).
Аксонометрия

Церковь Св. Аврелия в Хирсау (XI в).
Разрезы. План

Рис. 2.7. Хирсауские церкви

Примером взаимовлияния французской и немецкой архитектуры является церковь **Св. Годехарда в Хильдесхайме** (1133–1172). В этой монастырской базилике с планом в виде латинского креста вместо обычных колонн применена чередующаяся система опор (в каждом промежутке между крестообразными в плане устоями – по две колонны).

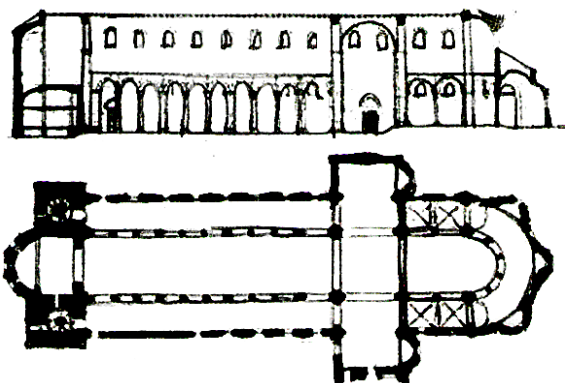


Рис. 2.8. Хильдесхайм. Монастырская церковь
Св. Годехарда (1133–1172)

В боковых нефах хора были возведены крестовые своды, перекрытия остального пространства были деревянными. Интерьер слабо освещался высоко расположенными небольшими окнами. Глухой массивный западный конец церкви завершался выступающим полукружием западного хора. Важной особенностью планировки являлся чисто французский кольцевой обход с венцом капелл (рис. 2.8).

2.1. Зрелая романская архитектура (1100–1180)

В 20-х гг. XI в. ведущая роль перешла к Рейнской области, где были созданы наилучшие образцы германских романских церквей (Трир, Шпейер, Кёльн). Первоначально квадратный в плане **собор в Трире** в XII в. приобрел прямоугольную форму, с западной стороны был пристроен хор с аркадной галереей (рис. 2.9).



Рис. 2.9. Собор в Трире (начало XII в.)

Собор в Шпейере был заложен в 1030 г. императором Священной римской империи Конрадом II и перестроен при Генрихе IV в 1080–1106 гг. Он представлял собой трехнефную базилику с трансептом и апсидой. Центральный неф базилики длиной 133 м был перекрыт крестовыми сводами, над средокрестием располагался восьмигранный *тибуриум* (башня над средокрестием).

Аркадная галерея, украшавшая фасады, облегчала стены. Стройные колонки членили мощную полукруглую апсиду, которая сменила прежнее прямоугольное завершение хора. В обширной крипте с романскими сводами и мощными колоннами захоронены многие германские короли и императоры (рис. 2.10).

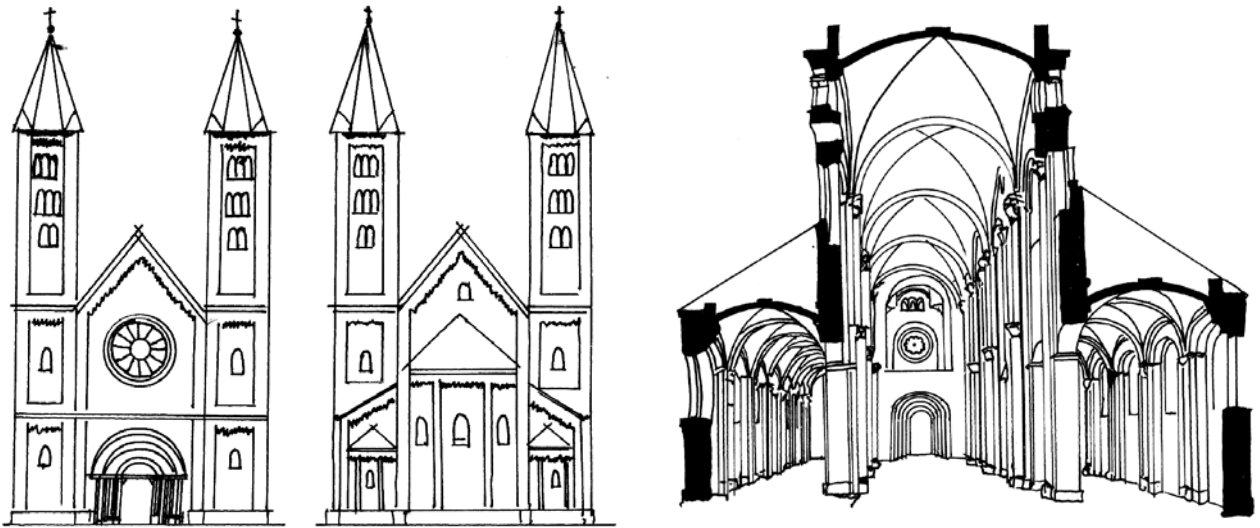


Рис. 2.10. Шпейер. Собор (XI–XII вв.). Западный и восточный фасады. Разрез

2.2. Поздняя романская архитектура (1180–1240)

Собор Св. Мартина и Стефана в Майнце возведен в 1081–1239 гг. (рис. 2.11). Из-за многочисленных пожаров он часто перестраивался, а башня над средокрестием была возведена только в XV в. Это типичная романская трехнефная базилика с сильно смещенным к западу трансептом и двумя апсидами: восточной и западной. Центральный неф перекрыт нервюрным сводом, боковые – крестовыми. С южной стороны к собору примыкал монастырский двор – *клуатр*. Собор украшен каменной резьбой и скульптурой, выполненными мастерами рейнской школы. Декор из ниш карликовых галерей также типичен для рейнских областей Германии. Строительство завершилось выполнением сложного декора западного трансепта.

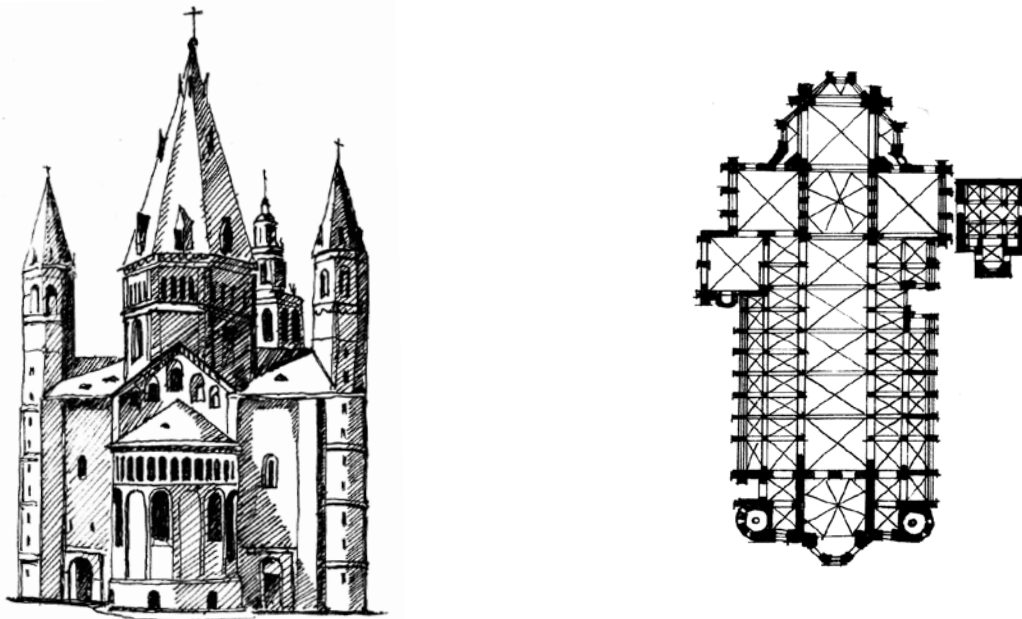


Рис. 2.11. Майнц. Собор (XI–XIII вв.). Восточный фасад. План

Новый собор Св. Петра в Вормсе (1181–1234) был последним из трех императорских соборов. В его композиции явственно проявились отход от строгости зрелых форм германской романики, появление конструктивных элементов готики и усиление декоративности (рис. 2.12).



Рис. 2.12. Вормс. Собор (1181–1234). План. Восточный и южный фасады

Двусторонне ориентированное здание представляло собой базилику с двумя хорами, трансептом и шестью башнями. Его основная часть из красного песчаника построена в 1170–1230 гг. Мощная пятигранная апсида увенчана шатровым покрытием. Восточная часть завершена плоской стеной, а западный хор сильно выступает вперед. Апсида окружена галереей. Круглые окна-розы и нервюрные своды, вероятно, заимствованы из французской готики. На тимпане расположены уникальные скульптурные композиции.

Постепенно влияние хирсауской школы угасло. Со второй половины XII в. место клонийцев заняли цистерцианцы, которые возводили свои монастыри преимущественно на севере. *Церкви цистерцианцев* отличались четкой конструктивной системой, высоким качеством строительных работ и почти полным отсутствием архитектурного декора. Вместо камня нередко применялся кирпич. Цистерцианцы создали предпосылки для возникновения уникальной немецкой «кирпичной архитектуры». Центр развития германского зодчества при правлении династии Штауфенов находился на западе страны.

В Рейнской области в роли заказчиков все чаще выступали города. В XII–XIII вв. одним из важнейших центров стал Кёльн – «священный» и торговый город. Здесь сформировалась так называемая Кёльнская романская школа. Для нее был характерен «трехлепестковый план» (или триконховый), который создавали полукруглые конхи, ориентированные на юг, север и восток (рис. 2.13).



Рис. 2.13. Кёльн. Церковь Св. Марии в Капитолии (начало XI–XII вв.).
Разрез. План

В нижней части конх размещались ряды небольших полукруглых ниш, в верхней – обходы (галереи). Над средокрестием возвышалась башня. В церквах рейнской школы применялась связанная система. Важной вехой на пути к созданию образцов зрелой романтики явилась церковь **Св. Марии в Капитолии в Кёльне** (XI–XII вв.). Она имела планировку в виде трилистника, квадрат средокрестия с трех сторон охватывали полукружия триконха, с четвертой примыкал продольный неф (см. рис. 2.13).

Подобный «трехлепестковый» план имела *церковь Св. Квирина в Нейсе* (1209), рис. 2.14, и церковь *Большого Мартина в Кёльне* (рис. 2.15).

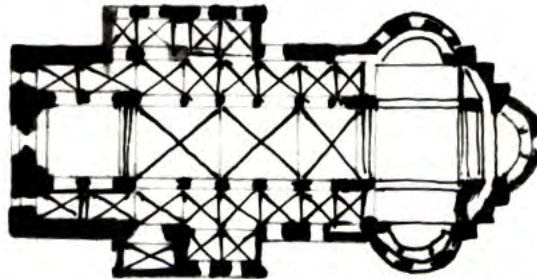


Рис. 2.14. Нейсе. Церковь Св. Квирина (1209). План

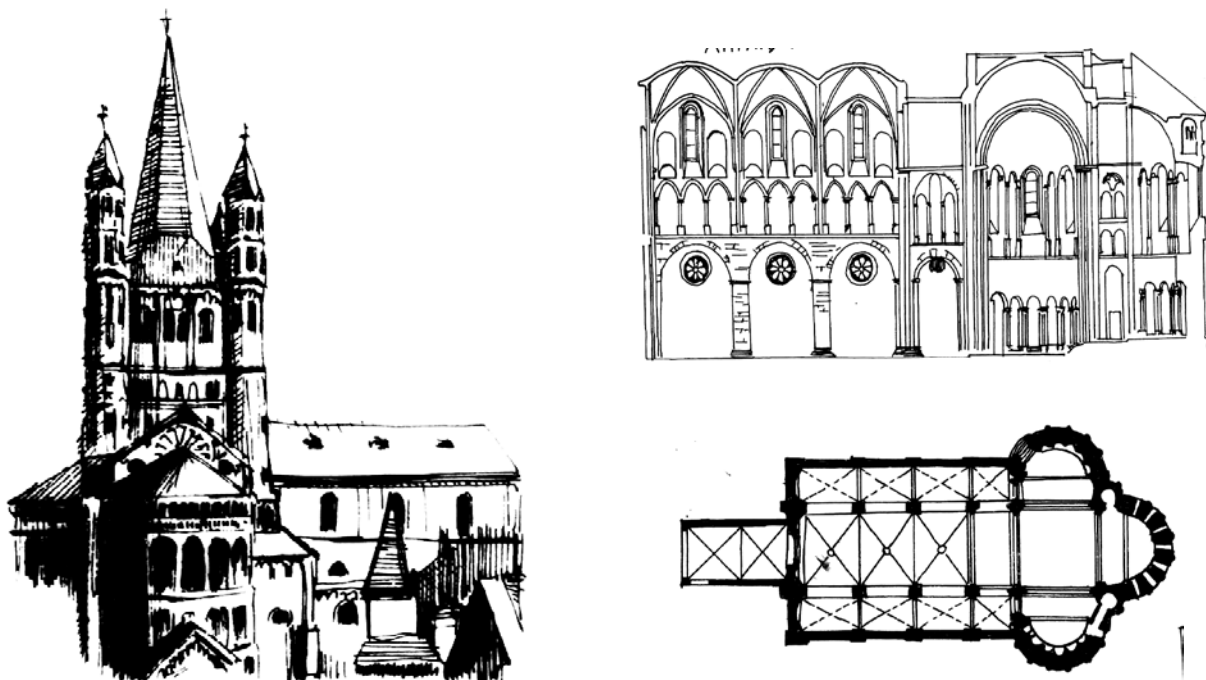


Рис. 2.15. Кёльн. Церковь Большого Мартина (1185–1240). Фасад. Разрез. План

В композиции германских церквей романского периода важную роль играли башни. Примером многобашенной композиции является *собор в Лимбурге* (Рейнская область), имевший семь башен. В решении его плана германская система чередования опор сочеталась с французским кольцевым обходом хора (рис. 2.16).

В эпоху романики продолжалось сооружение возникших в каролингскую эпоху типов светских сооружений. Формы и конструкции романской архитектуры, развивавшиеся в культовом строительстве, были применены в архитектуре дворцов и осуществлялись теми же мастерами. В них происходило обогащение форм в результате усложнения членений и усиления роли декора.

Деревянные цитадели XI в. стали сменяться каменными *донжонами* – высокими прямоугольными башнями, служившими и жильем и крепостью. Возводились они на высоком холме или берегу реки, окружались палисадом и рвом с водой, через который перекидывали мост, планировка замка подчинялась рельефу местности.

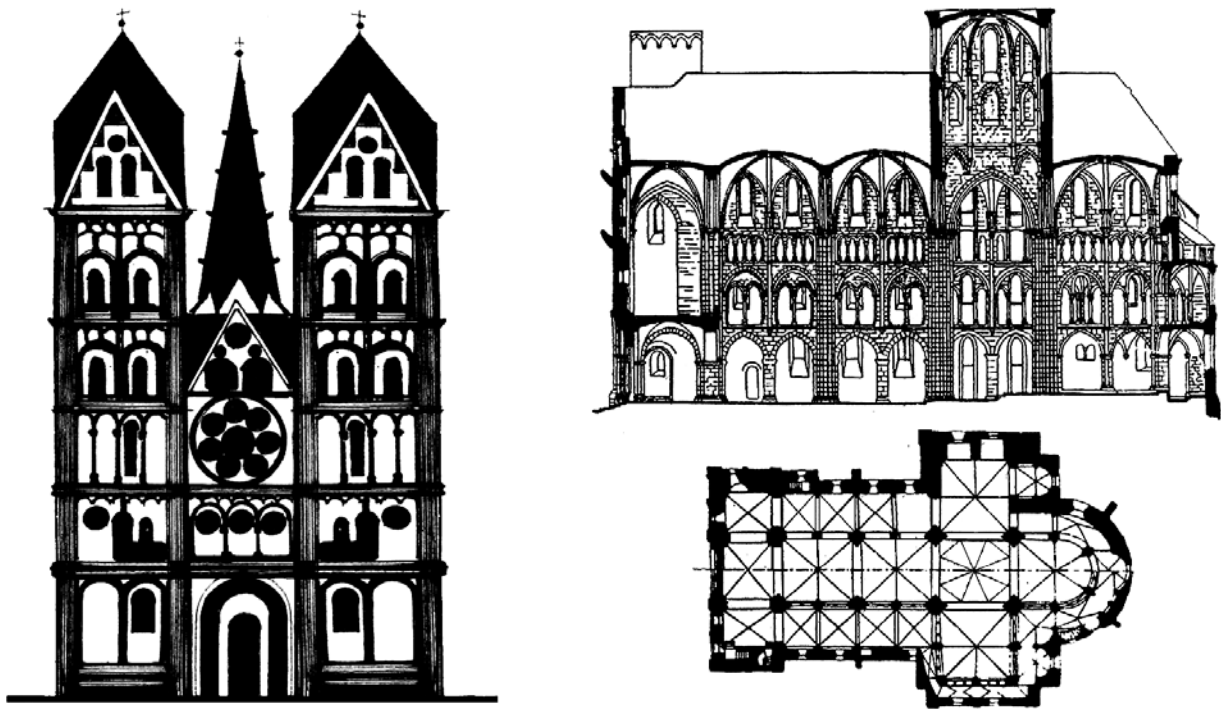


Рис. 2.16. Лимбург. Собор (1235). Фасад. Разрез. План

Ведущую роль играли круглые башни (сменившие квадратные), соединенные стенами, сгруппированные на наиболее уязвимых участках. В состав замка входили хозяйственные сооружения, водопровод и цистерны для сбора воды. Художественный облик определялся утилитарным назначением жилья-крепости. Примером романского *пфальца* является **Мюнценберг** (рис. 2.17).

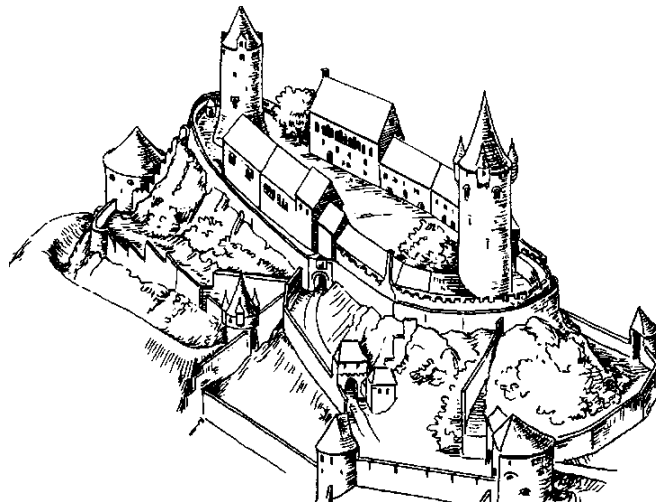


Рис. 2.17. Мюнценберг (1151–1166)

В Германии романские формы сохранялись вплоть до середины XIII в. Их сочетание с готическими конструкциями было характерно для Вестфалии. Здесь применялись трехнефные базилики со связанной системой. Церкви имели массивные (почти без членений) башни, фланкированные круглыми башенка-

ми, и западные вестверки с центральной башней. Развивался тип зальной церкви. В Саксонии долго сохранялся тип базилики с плоскими перекрытиями. Новый собор в Брауншвейге (1173–1195) стал первым крупным сооружением, полностью перекрытым сводами. В Эльзасе возводились церкви с планами в виде латинского креста (влияние Ломбардии и Франции). На севере Германии цисцерцианцы продолжали развитие типа «кирпичной церкви». Во Франконии и Центральной Германии крупные соборы переняли от рейнских образцов связанную систему сводов, многобашенность и аркадные галереи (Бамберг). От Франции заимствовали формы башен и декор.

Основными особенностями германской романской архитектуры являются:

- базилики с одним или двумя хорами;
- триконховые композиции (храм с тремя апсидами);
- наличие вестверка (западные массивы) и крипты;
- выбор ячейки средокрестия в качестве модуля для крыльев трансепта и главного нефа;
- применение романской связанной системы и чередование опор между нефами;
- наличие плоского перекрытия или открытые стропила крыш (возведение сводов лишь в боковых помещениях и в центрических сооружениях);
- большие размеры сооружений и многобашенность;
- членение фасадов рядами аркад или полукруглых ниш.

3. ГОТИЧЕСКАЯ АРХИТЕКТУРА

Первые готические сооружения появились в Германии во второй четверти XIII в. Становление стиля пришлось на сложный период в жизни страны. Империя распалась на ряд самостоятельных княжеств. Не являлась единой и немецкая архитектура. Распространению конструктивной системы готики препятствовали сильные романские традиции и византийские влияния. Поэтому переход от романской архитектуры к готике произошел в Германии позднее, чем во Франции.

Немецкая готическая архитектура, несмотря на влияние «французской манеры», получила самостоятельное развитие и характеризуется особенностями, связанными с национальными традициями и местными строительными материалами. На формирование своеобразных типов зданий также оказали воздействие социально-экономические условия жизни германского общества. Для размещения всей общины поселения была разработана схема зальной церкви, в которых принципы готики впервые были применены к зданию центрического плана. По-новому была решена проблема возведения башен. Существенное значение имело и широкое применение фахверковой системы конструкций, а также создание северогерманской «кирпичной готики», характеризовавшейся новыми конструктивными и художественными приемами.

В готической архитектуре Германии можно выделить три периода:
ранняя готика (XIII в.);
высокая или зрелая готика (XIV–начало XV в.);
поздняя готика (XV–начало XVI в.).

На ранних этапах основные здания возводились мастерами из «баухютте» – мастерских, существовавших при крупных церквях. С XIV в. в возведении светских (а иногда и культовых зданий) широкое участие стали принимать городские строители, объединенные в цеховые организации. В XV в. был создан первый теоретический труд – «Трактат о построении фиалов» Матиаса Рорицера (1486).

Характер городской застройки в эпоху готики по сравнению с романским периодом существенно изменился. **Города** можно разделить на две основные группы:

- 1) поселения, постепенно сформировавшиеся вокруг монастырей, епископских резиденций и бургов как центры ремесла и торговли;
- 2) новые города, созданные в завоеванных районах.

Города обеих групп были укреплены оборонительными стенами, рвами и палисадами (рис. 3.1). Башни мощных каменных крепостных стен имели ступенчатые кирпичные фронтоны, вертикальные членения, сложные формы цоколей и завершений. В местах основных направлений въезда в город возводились **городские ворота**. Перед главными воротами нередко ставились дополнительные башни, служившие передними воротами. Между ними и главными воротами проходил ров.

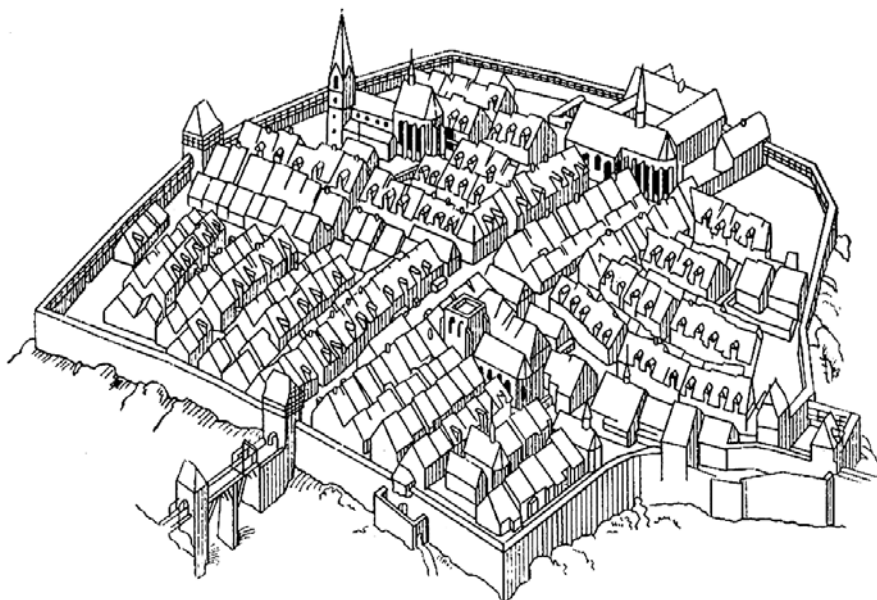


Рис. 3.1. Ротвейль. Аксонометрический план города (XIII в.)

Городские ворота обычно представляли собой массивные цилиндрические или прямоугольные в плане башни с арочным проездом (**ворота Герона в Кёльне**, XV в.), рис. 3.2. Башни венчали шатры или зубцы.

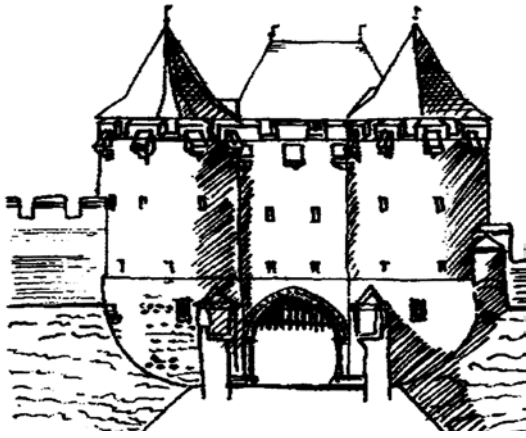
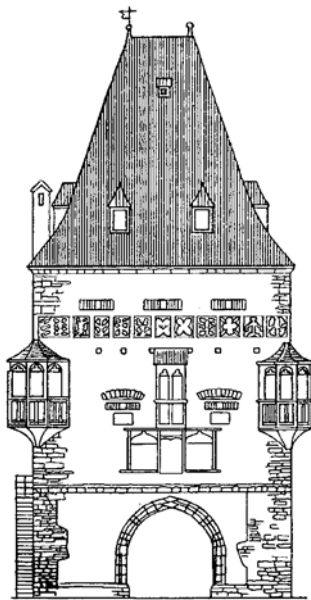


Рис. 3.2. Кёльн. Ворота Герона (XV в.)

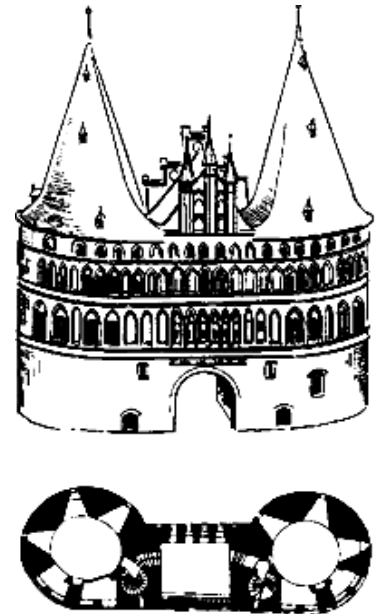
Наиболее распространенным типом являлись ворота, размещенные в нижнем ярусе прямоугольной в плане надвратной башни. Например, *ворота в Состе* (1523–1536, мастер Порфириус из Эссена) представляли собой массивную башню с арочным проездом, увенчанную шатром (рис. 3.3, в). К концу готической эпохи городские ворота приобрели богатый декор. Типичным примером северо-немецкой кирпичной постройки являются *городские ворота в Стендале* (XV в.), рис. 3.3, б, и *Гольштинские ворота в Любеке* (1466–1478), возведенные мастером Генрихом Хельмштедином (рис. 3.3, а). В них две округлые башни с остроконечными крышами соединены трехэтажным объемом, увенчанным щипцом. По кругу всего объема расположены три ряда окон и ниш.



а



б



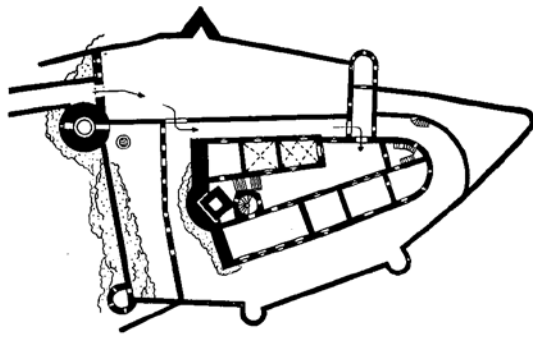
в

Рис. 3.3. Городские ворота:

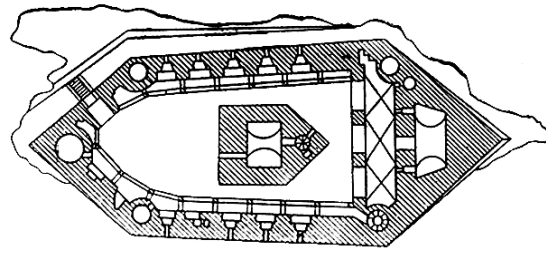
а – Любек (1466–1478); б – Стендаль (XV в.); в – Сост (1523–1536)

В романский период в Германии было возведено много **крепостных сооружений** с мощными стенами и башнями, донжонами и дворцами. Появление огнестрельного оружия привело к изменению форм готических оборонных башен и бойниц, увеличению толщины крепостных стен, появлению их второго кольца. В то же время все большее внимание уделялось планировке и декорированию жилых и служебных помещений.

Примерами чисто крепостного комплекса являются *крепость-бург в Тримберге* (XIII вв.) и *королевский замок в Кобленце* (XIV–XV вв.), рис. 3.4.



Тримберг. План бурга (XIII в.)



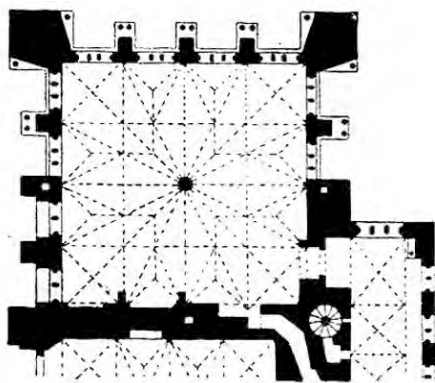
Кобленц. Королевский замок (XIV–XV вв.). План

Рис. 3.4. Крепостные сооружения

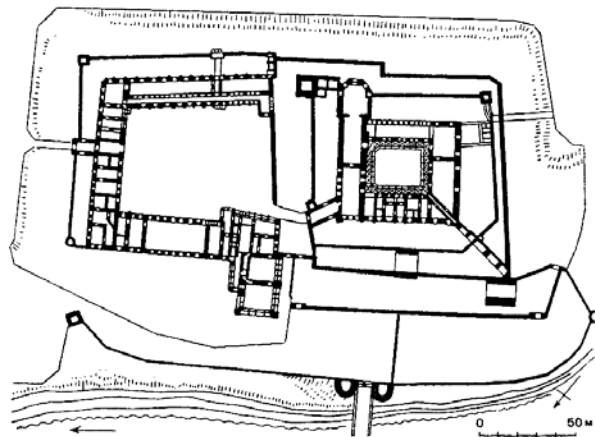
Бург в Тримберге имел план в форме остроугольного треугольника. Крепость окружали двойные стены. Квадратная башня размещалась под углом к крепостной стене. Внутри находились жилые и служебные помещения. Замок в Кобленце представлял собой шестиугольное в плане здание, расположенное на скалистом острове. Центром композиции являлась пятигранная башня-донжон.

Новым типом крепости явились *монастыри рыцарского ордена* на побережье Балтийского моря, возводившиеся из кирпича. Прямоугольный двор окружался ярусными аркадами, корпуса имели угловые башни и донжон. Примерами могут служить замки в Мариенбурге и Мейсене.

Ансамбль *дворца в Мариенбурге* состоял из верхнего замка – монастыря (основан в 1280), среднего замка – бывшей передовой крепости (1309–1344) и дворца главного ордена (1380–1398). Весь комплекс окружали крепостные стены с башнями (рис. 3.5).



а



б

Рис. 3.5. Мариенбург:
а – Средний замок (1309–1344); б – Дворец ордена (1380–1398)

В формах поздней готики выполнен *замок Альбрехта в Мейсене* (1476–1483), представлявший собой переход от крепостной к светской архитектуре (мастер Арнольд), рис. 3.6.

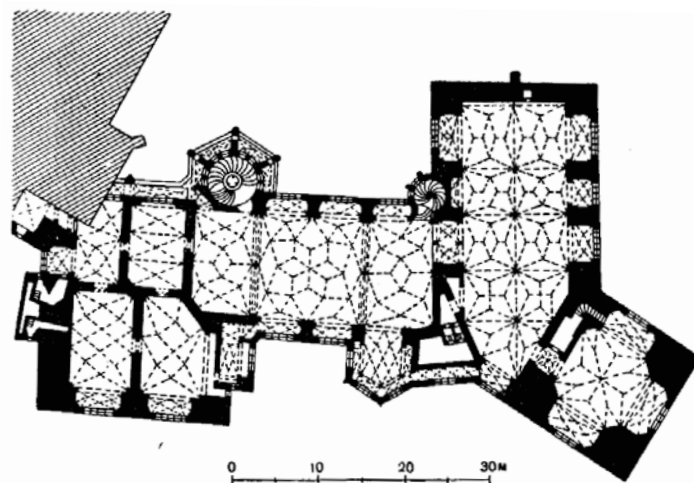


Рис. 3.6. Мейсон (Саксония). Замок Альбрехта (1476–1483)

Городские дома, как и в романский период, возводились в основном в фахверковых конструкциях. Они обычно ставились к улице торцами и из-за тесноты застройки развивались по вертикали, достигая трех–пяти этажей. Нижние этажи отводились под мастерские или торговые помещения, верхние – под жилые комнаты. За домом обычно располагался двор с подсобными постройками и небольшой сад. Характерной чертой домов являлись двускатные крыши с треугольным щипцом, расчлененными окнами и нишами. Большие чердачные помещения служили для жилых или хозяйственных функций. В фахверковых конструкциях каркас был образован соединением вертикальных и горизонтальных брусьев с раскосами. Заполнением служил кирпич или бутовый камень на глиняном растворе. Применение брусьев высотой в один этаж позволяло делать верхний этаж выступающим над нижним. Например, каждый этаж *дома в Марбурге* выступал над нижележащим на 0,5 м. В условиях тесной застройки улицы это позволяло увеличить полезную площадь дома. Нависающие этажи, опирающиеся на консольные балки, могли поддерживаться декоративно обработанными подкосами. Поверхность стен чаще всего оштукатуривалась. В стене щипца в целях облегчения конструкции устраивались окна и ниши. Внутри чердака размещались два уровня жилых помещений (рис. 3.7).

В Германии часто применялось ступенчатое завершение щипцов, особенно в кирпичной архитектуре (*дом в Люнеберге*), рис. 3.8, а. В поздней готике фахверк приобрел ряд чисто декоративных деревянных ромбических и криволинейных элементов (*дом в Кольмаре*), рис. 3.8, б.

С ростом городов получило развитие строительство различных типов **общественных зданий** – ратуш, торговых домов, таможен, больниц, аптек, гостиниц, складов, цейхгаузов и др. Это были каменные или фахверковые сооружения, часто с арочными галереями в одном или двух нижних этажах (Гослар, Фрайбург) или открытыми лоджиями (Брауншвейг, Любек).

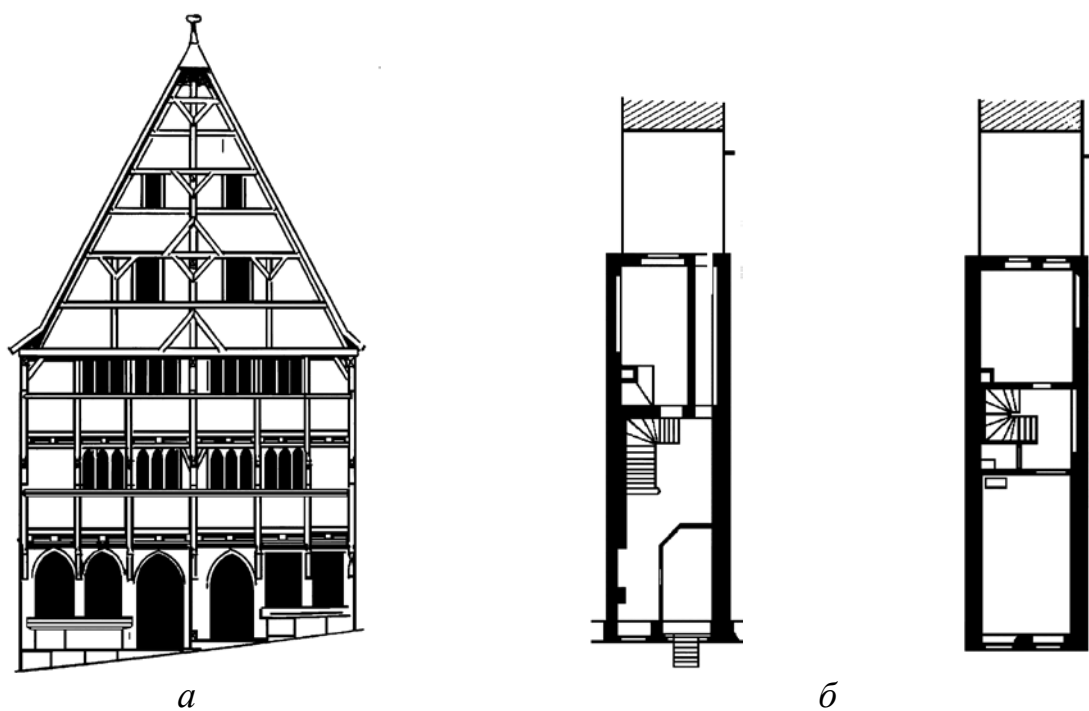


Рис. 3.7. Типы фахверковых домов:
a – дом в Марбурге (1320). Фасад; *б* – дом в Бреслау. Планы 1-го и 2-го этажей

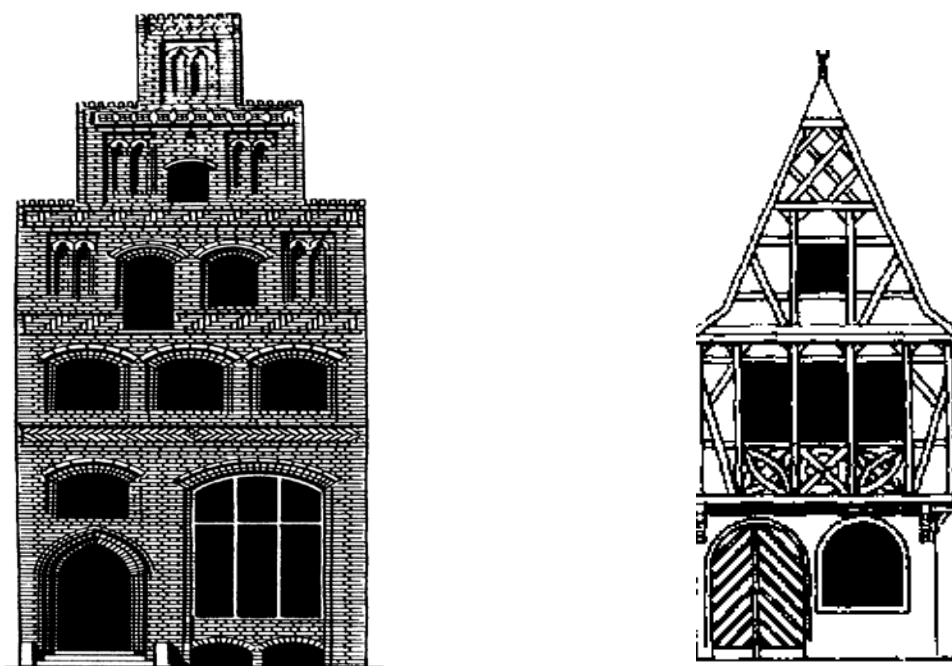


Рис. 3.8. Позднегоотические жилые дома:
a – кирпичный в Люнеберге; *б* – фахверковый в Кольмаре

Обычно они были богато декорированы и выделялись среди рядовой застройки масштабом и отделкой, включавшей элементы крепостной и культовой

архитектуры (башни, зубцы, эркеры, масверки¹ и др.). Здания *ратуш* предназначались не только для городского управления, но также для собраний бюргеров и членов торговых гильдий, устройства праздников (рис. 3.9).

В нижних торговых этажах иногда размещались пивные бары, в верхних – зал для собраний и празднеств, канцелярские и судебные помещения. Чаще всего ратуши выходили на рыночную или соборную площадь торцовым фасадом. В небольших городах строились скромные фахверковые ратуши. Чердачные помещения в них нередко служили складами (рис. 3.9, б, в).

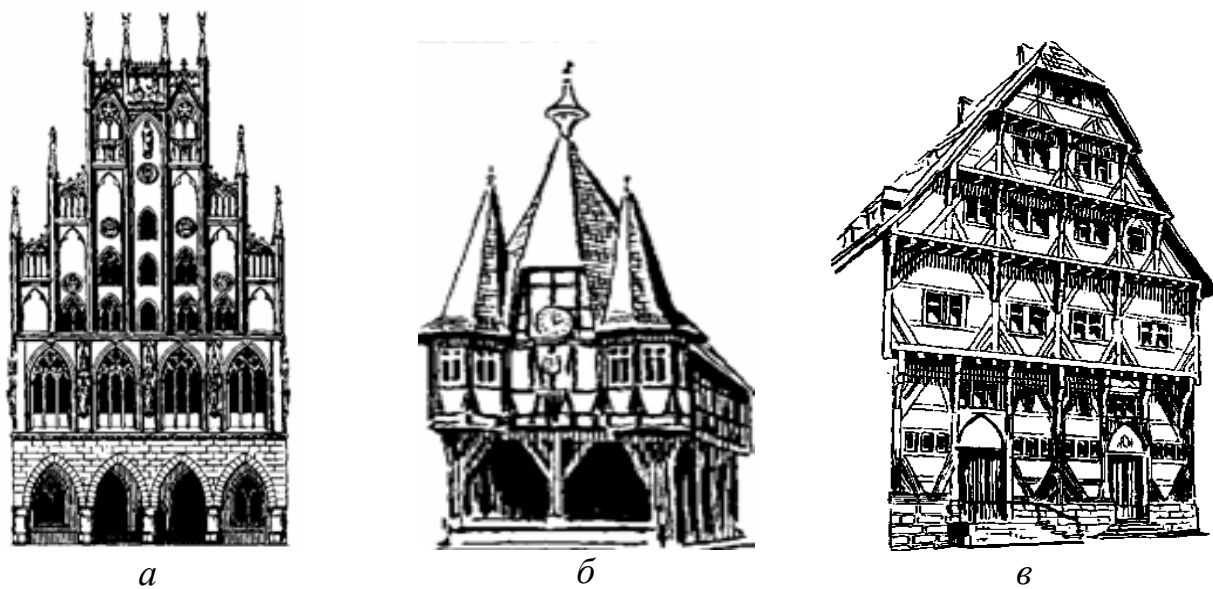


Рис. 3.9. Ратуши:
a – кирпичная: Мюнстер (1335); фахверковые: *б* – Михельштадт (1484);
в – Эслинген (XV в.)

В городах возводились торговые и складские сооружения, здания различных цехов. Типичным сооружением является *торговый дом в Фрейбурге* (рис. 3.10). Он включал большой торговый зал, ряды в галерее, служебные помещения и огромный склад, размещенный в чердаке высокой крыши.

Примеров нового типа общественно-го здания явилась *больница*. Планировка *больницы в Любеке* (XIII в.) включала два больших зала. Перпендикулярно трех-частному вестибюлю, являвшемуся одно-

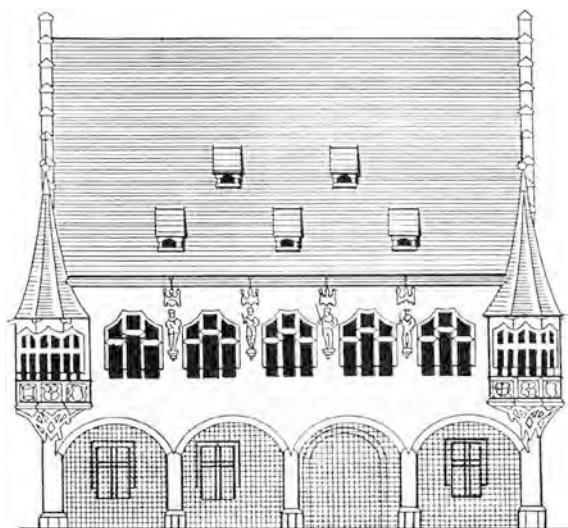


Рис. 3.10. Фрейбург. Торговый дом (1524–1532)

¹ **Масверк** – готический орнамент, основанный на сложном переплетении прямых и дугообразных линий. Рисунок масверка часто повторяет пересечения нервюр каменных сводов. Выполняется рельефом по дереву или камню либо делается ажурным, сквозным. Близкими формами являются *астверк* или *ранкенверк* – воспроизводящие мотив переплетенных веток.

временно местом для церковных служб, располагался огромный зал длиной 88 м. Он имел двусторонне освещение, больничные койки в нем были расставлены в три ряда. Характерный фасад со стороны главного входа имел три фронтона и четыре башни (рис. 3.11).

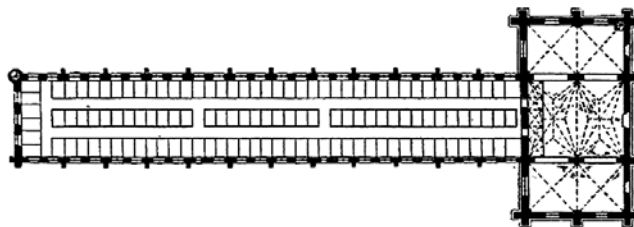
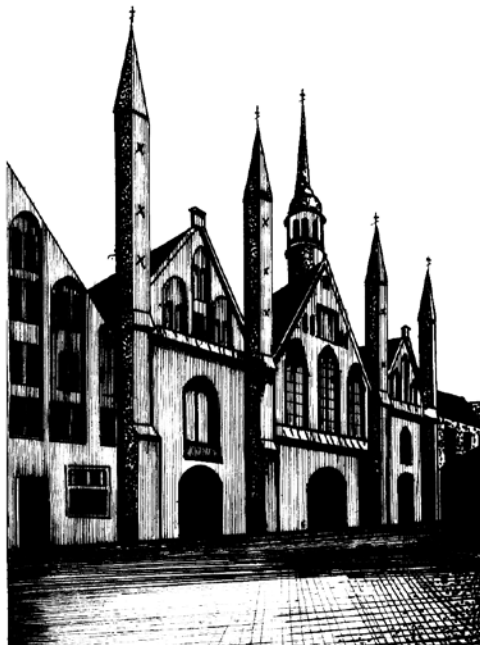


Рис. 3.11. Любек. Больница Св. Духа (начало XIII в.)

Полное выражение конструктивная и художественная система немецкой готики получила в **культовых сооружениях**. Они отчетливо отражают основные периоды развития германской готики. Ее история началась со строительства *церкви Св. Елизаветы в Марбурге* (около 1235–1283). В этой церкви немецкие мастера впервые попытались соединить конструктивную систему французской готики с зальным типом немецкой триконховой церкви (рис. 3.12).

План центрической *церкви Богородицы в Трире* (1235–1253) впервые был выполнен в виде равноконечного креста, перекрытого нервюрными сводами. В каждом углу располагались по две капеллы (рис. 3.13).

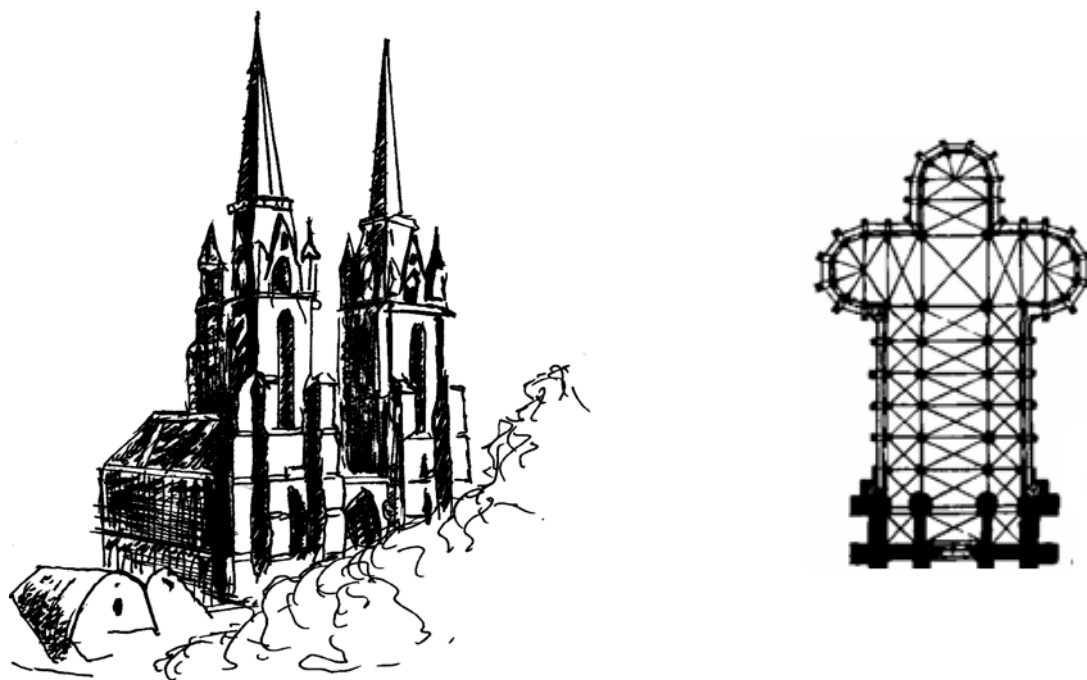


Рис. 3.12. Марбург. Церковь Св. Елизаветы (1235–1283). Фасад. План

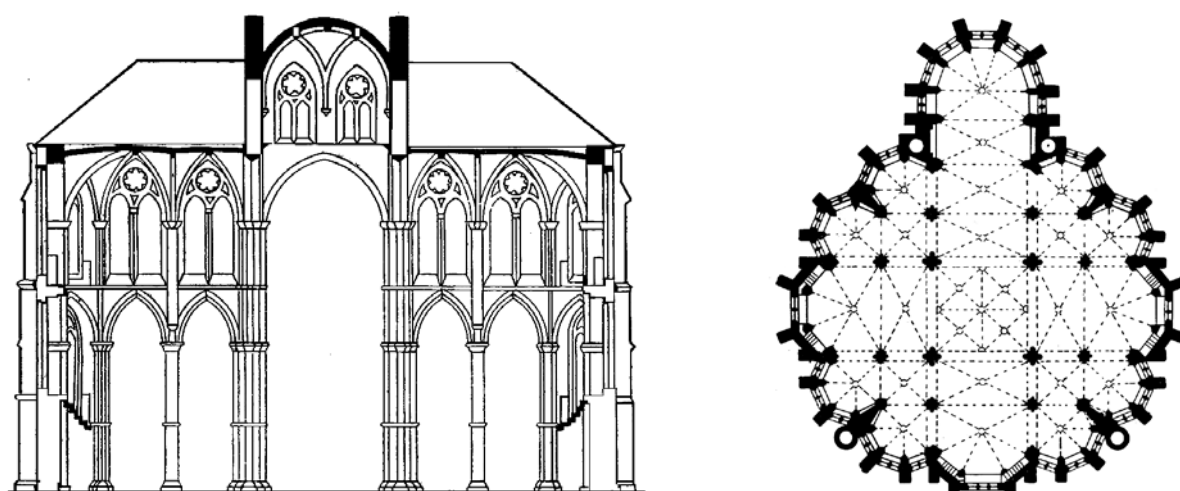


Рис. 3.13. Трир. Церковь Богоматери (1235–1253). Разрез. План

В период ранней немецкой готики в южной и средней части Рейнской области пространственные формы, заимствованные в Византии, нередко соединялись с отдельными готическими элементами (Нейсе). В Вестфалии возводились романско-готические соборы с купольными сводами. Двухбашенные фасады в Андернахе и Лимбурге возникли на основе развития романских форм

Собор Св. Петра в Кёльне (рис. 3.14) был заложен в 1248 г. в честь Трех Святых королей (волхвов Балтасара, Каспара и Мельхиора). В 1320 г. был завершен алтарь и «венеч капелл» с деамбулаторием¹. В качестве планировочной основы собора были взяты композиция французских соборов Амьена и Реймса.

¹ Деамбулаторий – сквозной обход вокруг хора, соединяющий боковые нефы.

Строительные работы были прерваны в 1531 г. из-за протестантского движения, и долгое время собор стоял недостроенным¹. Сегодня огромная пятинефная базилика имеет длину 144 м, трансепт 86 м. Грандиозность внутреннего пространства собора (высота среднего нефа 43,5 м) подчеркивается значительным перепадом высот среднего и боковых нефов (средний неф в 2,5 раза выше боковых), расположением на разных уровнях нефа и хора. Сквозные трифории составлены из четырех парных пролетов в каждой секции. В наружном облике здания контраст составляют гладкие поверхности стен и декоративная резьба. На западном фасаде отсутствует окно-«роза», что подчеркивает развитие по вертикали основных элементов фасада (высота башен 157 м).

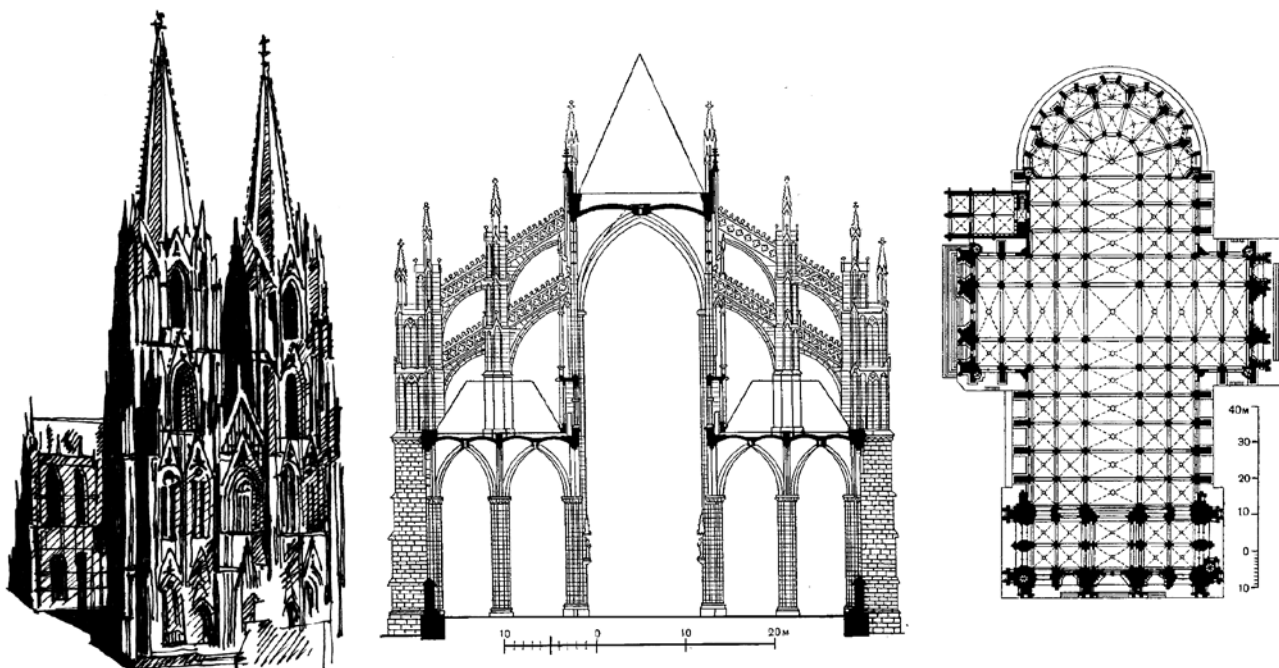


Рис. 3.14. Кёльн. Собор (XIII–XIX вв.). Фасад. Разрез. План

Длительные раздоры между римским папой и императором привели к утрате Германией ее ведущего положения в Европе. Феодалы укрепляли свою независимость от императора. После смерти Фридриха II (1250) закончилась и культурное единство Европы². Перемены в политике (образование мощного французского государства), обществе (рост влияние мещанства) и философии (формирование схоластики) создали новую картину мира, художественным воплощением которого стали конструкции и декор соборов **периода высокой (зрелой) готики (XIV–начало XV вв.)**. Можно выделить три группы немецких церквей данного периода: зальные (рис. 3.15); нищенствующих орденов (рис. 3.16); кирпичные (рис. 3.17).

Примером **зальной церкви** XIV в. является пятинефный храм в Эрфурте (рис. 3.15).

¹ Окончательное строительство было выполнено в 1842–1880 гг.

² Через 200 лет при Карле IV немцы снова консолидировались, однако только в национальных границах.

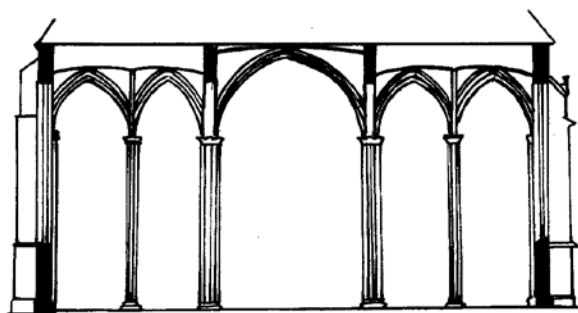


Рис. 3.15. Эрфурт. Зальная церковь. Разрез

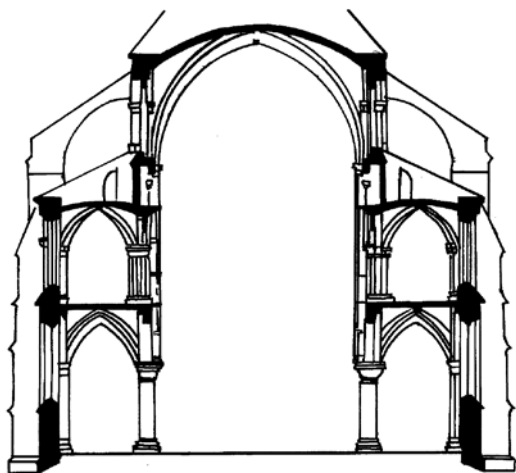


Рис. 3.16. Лан. Базиликальная церковь. Разрез

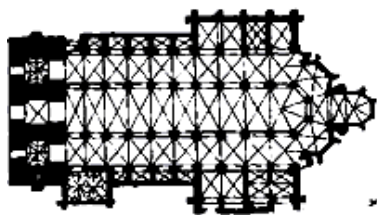


Рис. 3.17.
Церковь Марии в Любеке
(середина XIII в.)

Церкви нищенствующих орденов (францисканцев и доминиканцев) строились в основном в городах. Обычно это были трехнефные базилики без трансепта, по форме сближенные с зальными церквами (рис. 3.16), сводчатые залы или однефные зальные церкви.

Строительство из кирпича в северных областях Германии получило распространение еще в романскую эпоху. Но применение кирпича для готических зданий представляло сложную задачу, поскольку конструктивная основа и тектоника готической системы были разработаны для тесаного камня. Свойства кирпича не позволяли выполнить сильно профилированные детали или специфические готические формы (фиалы, краббы, крестоцветы и др.). Это вело к определенной упрощенности форм «кирпичной готики». Однако применение глазурованного кирпича различных расцветок позволяло разнообразить колористическое решение церквей.

Церковь Марии в Любеке (середина XIII в.) явилась первым примером «кирпичной готики» Германии (рис. 3.17). Она представляла собой большую трехнефную базилику длиной 102 м, шириной 57 м, высотой в интерьере 39 м (башни – 125 м).

В формах кирпичной готики были возведены также церкви Марии в Ростоке, Николая в Люнесбурге, Марии в Старгарде. Эти церкви отличались массивными стенами с редко расставленными окнами, наличием одной башни.

Тип однобашенного собора был разработан в юго-западной Германии. Например, готическую часть храма во Фрейбурге (1250–1340) венчает высокая башня с восьмигранным ажурным шатром, противостоящим монолиту основания.

К началу XV в. в немецких церквях усилилась перегруженность декоративными элементами, а нервюрные своды превратились в орнамент. Этот процесс усилился на заключительном этапе развития готического зодчества.

Церкви *поздней готики* (XV–начало XVI в.) отличались широким применением звездчатых или сетчатых сводов с криволинейными ребрами. Встречались также неконструктивные ребра в виде сухих веток, свободно размещенные, а также два разных типа ребер, наложенных друг на друга. В кирпичной

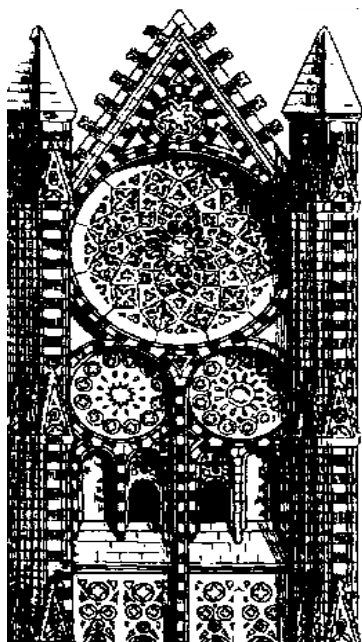


Рис. 3.18. Бранденбург. Церковь Св. Екатерины (1401–1434). Фрагмент

готике увеличилось число декоративных мотивов (масверки, окна-розы, вимперги, резные капители и др.). Широко применялся глазурированный кирпич различных цветов. Он нередко укладывался слоями вперемежку с каменными блоками, на фризах использовались орнаментированные терракотовые плитки. Тонкий декор украшал щипцы (рис. 3.18).

В церквях поздней немецкой готики трансепт уменьшился или исчез вообще. Большим изменениям подвергся пресбитерий. Как правило, уже не строились крипты, поэтому пол был поднят на небольшую высоту. Однако *пресбитерий* (пространство храма при главном алтаре, предназначенное для духовенства) удлинился далеко за средокрестие. Нередко он имел больше нефов, чем продольных корпус, и один или два обхода с капеллами.

Следует отметить, что в немецких романских храмах капеллы были явно видны снаружи как выступающие полукруглые элементы. В готике же (особенно поздней) чаще стал встречаться венец многоугольных капелл, своды которых сливаются со сводами обхода. Продолжалось возведение зальных церквей. Примером служит *церковь Богоматери в Состе* (около 1400). Почти квадратная в плане (так называемый вестфальский квадрат), церковь имела «невесомые», почти сплошь остекленные стены (рис. 3.19).

Один из последних больших готических соборов Германии был построен в *Ульме* (1377–1529). В его возведении принимали участие представители самых известных семейств архитекторов, определявших характер немецкого зодчества XIV и XV вв.: Парлеры, Ульрих из Энсингена и его сын, Буркхард Энгельберг, Матеус Бёблингер. Начатый как зальная церковь, в ходе строительства собор приобрел форму базилики. Западный его фасад венчала высокая башня с ажурным шатром (рис. 3.20).

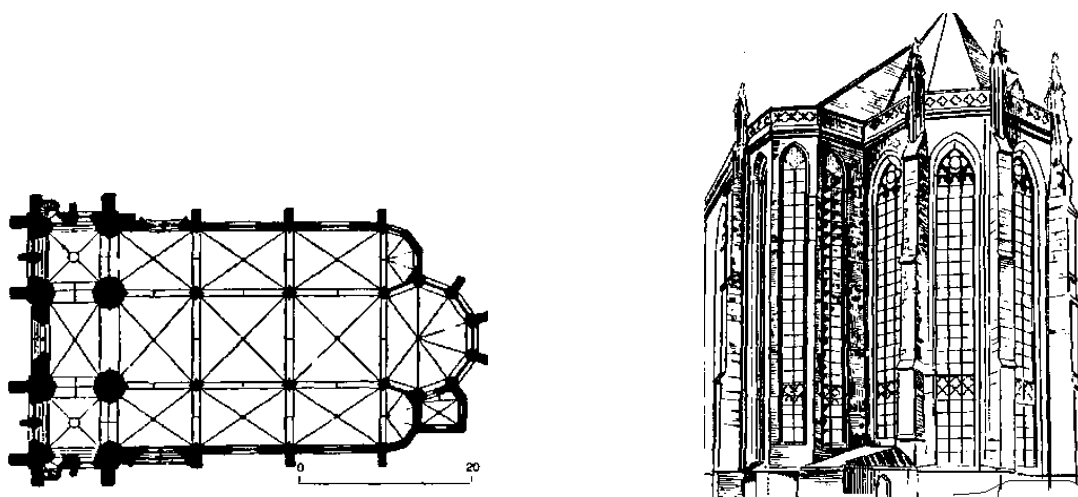


Рис. 3.19. Сост. Церковь Богоматери (около 1400)

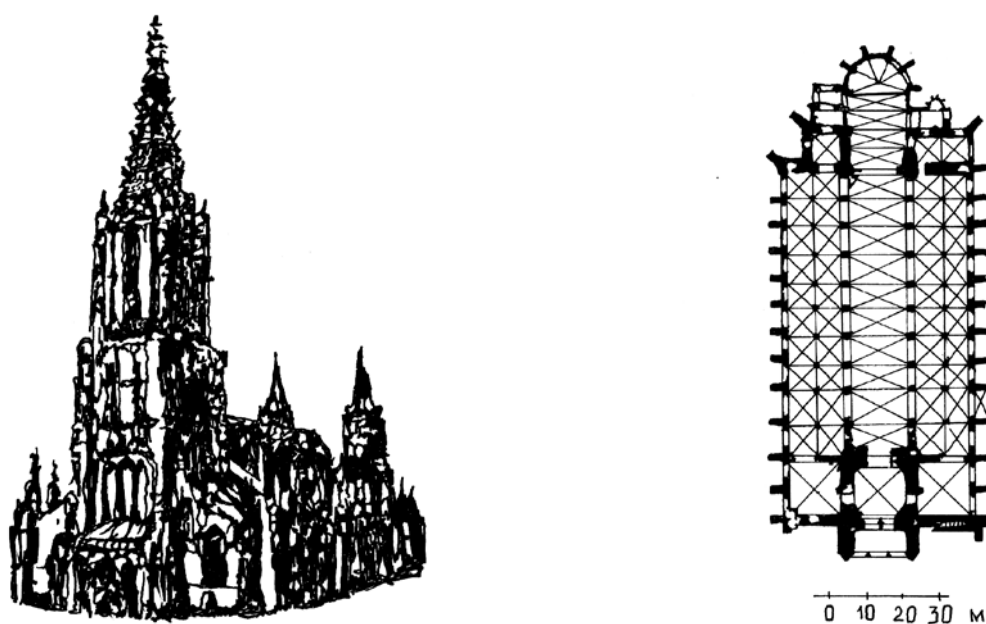


Рис. 3.20. Собор в Ульме (1377–1529). Общий вид. План

В XIV и XV вв. увеличился удельный вес светской архитектуры. Росло городское строительство, продолжалось строительство замков и мостов. В городах возводились ратуши, торговые дома, больницы, цейхгаузы, гостиницы. Рядовая застройка оставалась фахверковой, но строились и каменные дома. В архитектуре общественных зданий использовались как опыт жилого строительства, так и достижения монастырской практики. Фахверковые сооружения достигли своего расцвета. Возводились крупные сооружения, широкое распространение получила облицовка деревянными панелями внутренних помещений.

Изменениям подверглись замки – более внушительными стали стены и башни, увеличилось число парадных, жилых и служебных помещений. Закладывались основы формирования городских архитектурных ансамблей, формировались соборная и рыночная площади (рис. 3.21).



Рис. 3.21. Аугсбург. Вид города, 1530 г.

Основными особенностями немецкой готики являются:

- разработка конструктивных и художественных принципов кирпичной готики;
- широкое применение зальных церквей и центрических композиций;
- создание типа однобашенного храма;
- замена хора с венцом капелл одной или несколькими апсидами;
- увеличение высоты нефов по сравнению с французскими образцами;
- замена окна-розы окном стрельчатых очертаний;
- звездчатые, сетчатые, криволинейные своды;
- равная или близкая ширина главного и боковых нефов;
- использование восьмигранных или округлых в сечении опор (вместо пучковых);
- тесная постановка башен на фасадах двухбашенных церквей;
- перегруженность декором в период поздней готики;
- использование фахверковой конструкции в жилых и общественных зданиях;
- наличие региональных особенностей в решении объемов и конструктивных элементов (в частности крыш).

4. АРХИТЕКТУРА РЕНЕССАНСА

Напомним, что эпоха Ренессанса в Италии приходится на начало XV–конец XVI вв., в большинстве стран Европы – на 1-ю половину XVI–начало XVII вв. В основе становления нового стиля лежали существенные изменения в политической, экономической и духовной жизни итальянского общества. В католических Франции и Испании, поддерживавших постоянные прочные связи с Римом, новые принципы архитектуры распространились достаточно быстро в отличие от Англии и Нидерландов, где были сильны идеи Реформации. Существенное запаздывание в развитии нового стиля было характерно и для Германии, где в XV–XVI вв. отсутствовали предпосылки для подлинного националь-

ного возрождения. Страна по-прежнему оставалась раздробленной на отдельные княжества, не сформировался единый внутренний рынок, ранняя буржуазия была слаба для борьбы с феодальными порядками. Переворот в мировоззрении, произошедший в Европе, приобрел на германских землях богословский характер¹. Он проявился в реформационном движении, которое разделило народ не только по территориальному, но и по конфессиональному признаку. Поэтому первой главной чертой немецкого Ренессанса явилось своеобразие архитектуры отдельных земель. Второй – длительное сохранение композиционных и конструктивных принципов готики.

Отсутствие социального единства нашло свое отражение в архитектуре. Северные германские земли находились под сильным влиянием Нидерландов. Здесь ведущим архитектурным типом являлись гражданские сооружения-ратуши и гильдийские дома. На юге строились резиденции правящих кругов по итальянским образцам. На всех землях сохранялись традиции возведения фахверковых конструкций. Поэтому формы Ренессанса воспринимались в первую очередь как формы декоративные и превращались в орнаментальные мотивы.

Новые художественные приемы восприняли сначала художники и скульпторы и лишь затем – архитекторы. Преобразование готических форм происходило без коренной ломки технических и художественных традиций. Изменение архитектурных композиций в XVI в. проявлялось в усложнении членений основного объема зданий: его стали обогащать пристройками и эркерами, башенками и характерным расположением окон. Постепенно вместо вертикально устремленных элементов готики стали преобладать горизонтальные членения – один из принципов архитектуры итальянского Возрождения².

Строительство в новом стиле началось в 1520-х гг. в Южной Германии. В северных землях первые примеры обращения к формам Ренессанса отмечены после 1550 г. С середины XVI в. в Германию все чаще стали приглашать итальянских зодчих. Немецкие мастера знакомились с архитектурной теорией и практикой Ренессанса в результате поездок в Италию. Однако принято считать, что архитектуры Ренессанса, подобной итальянской, в Германии не было. Композиционные приемы немецкой готики сохранялись вплоть до начала перехода к барокко.

Стали издаваться теоретические труды. В первую очередь это были пособия для строителей-ремесленников с примерами возведения отдельных форм, без систематического описания, но также труды итальянских теоретиков. Первым чисто теоретическим изданием стал перевод книг Витрувия, выполненный в 1548 г. Вальтером Ривиусом. Позднее широкое практическое применение получили альбомы образцов ренессансного декора Корнелия Флориса, изданные в 1556–1557 гг. В 1591 г. вышла в свет «Архитектура» Венделя Диттерлина, содержащая рисунки традиционных германских высоких щипцов и новаторских форм декора.

¹ Перевод Библии на северо-немецкий язык, осуществленный Лютером, отразил изменения, произошедшие в теологии Германии

² Ведущий тип итальянского Возрождения – центрическая постройка, перекрытая куполом на барабане, увенчанном фонарем, не получила широкого распространения на германских землях.

В XV–XVI вв. архитектурный облик *городов* изменялся благодаря перестройке некоторых старых сооружений и возведению новых зданий.

В начале XVI в. была учреждена должность городского архитектора, следившего за соблюдением строго установленных правил городской застройки. Предпринимались попытки спрямить криволинейные средневековые улицы, наметилось различие между кварталами ремесленников и купцов. Несмотря на предписания об ограничении высоты домов, из-за стремления максимально использовать узкие участки, улицы были застроены трех-, четырехэтажными домами (рис. 4.1).

Городские жилые дома, не претерпевшие особых изменений по отношению к предшествовавшему периоду, обычно были обращены к улице торцовым фасадом.

Традиционно в первом этаже размещались мастерская или торговые помещения, выше – жилые комнаты, над ними под высокой крышей – склады для товаров и домашние кладовые. Фахверковые жилые здания имели ярко выраженные региональные отличия.

В городах Южной Германии преобладали оштукатуренные кирпичные сооружения. На них нередко выполнялись росписи с фантастической архитектурой и фигурами людей. В карнизы вставлялись медальоны со скульптурными портретами, окна обрамлялись терракотовыми плитками

В северо-западной Германии в главном помещении имелись многочисленные окна. Поверхности кирпичных стен обогащались применением декоративных каменных карнизов, обрамлений порталов и окон. В южной и средней Германии использовались выступающие эркеры. Однако на всех землях дома данного типа приобрели богатый декор в виде резных украшений на выступающих поперечных брусках, на концах балок и кронштейнов, нередко полихромный.

Например, в нижней части жилого *дома в Хёкстере* (XVI в.) скелетную конструкцию образуют резные полихромные балки. Фасад декорирован веерными элементами, типичными для восточных районов Вестфалии (рис. 4.2).

В период зрелого Ренессанса (2-я половина XVI в.) широко применялись каннелированные колонны, резные порталы, маскароны, рольверки, картуши,obelisks, росписи и др.

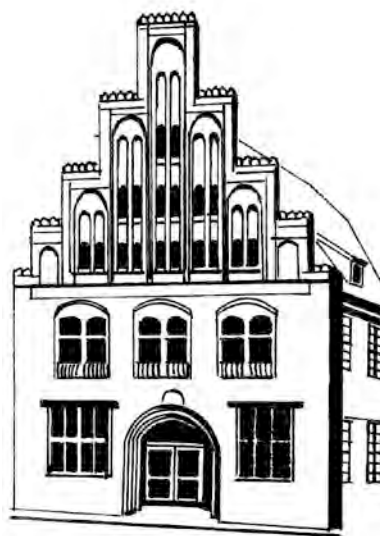


Рис. 4.1. Росток.
Бюргерский жилой дом
(1-я половина XVI в.)

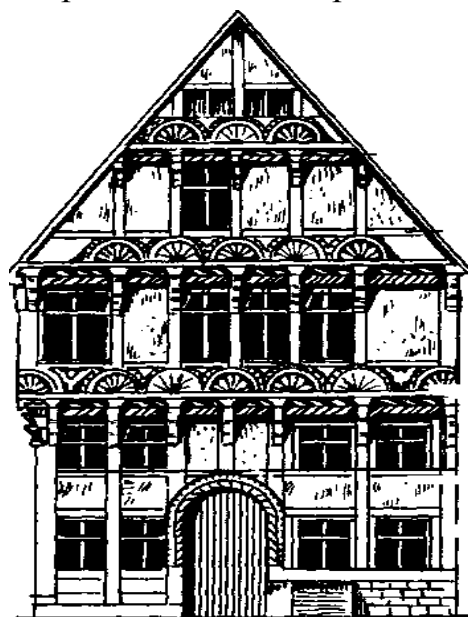


Рис. 4.2. Хёкстер. Жилой дом
(XVI в.)

В 1592 г. ренессансную отделку приобрел *дом Пеллера в Нюрнберге*, построенный архитектором И. Вольфом. Выходящий на улицу торцовый фасад и трехэтажные аркадные галереи внутреннего двора были украшены резным скульптурным декором (рис. 4.3).

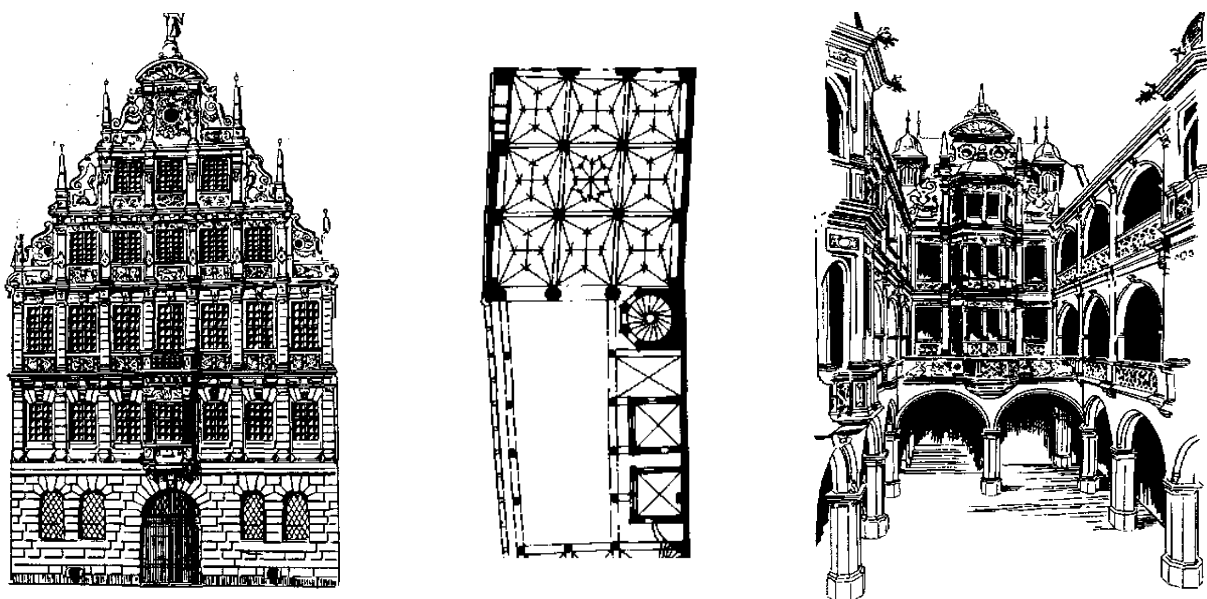


Рис. 4.3. Нюрнберг, Дом Пеллера (1592). Фасад. План. Внутренний двор

Общественным сооружениям уделялось значительное внимание. В небольших городах центральной Германии по-прежнему возводились фахверковые ратуши. В крупных городах реконструировались и перестраивались каменные готические сооружения, например, *ратуши в Ротенбурге* (1572, архитектор Я. Вольф) и *Лейпциге* (1556–1564) (рис. 4.4). Они приобретали башни (символ величия бюргерского сословия) и портики посередине главного фасада и по углам зданий. Усложнились функции здания ратуши. В нем размещались канцелярии, залы суда, арсеналы и пр. Появились также дворы, окруженные аркадными галереями.



Рис. 4.4. Ратуши: а – в Лейпциге (1556–1564); б – в Ротенбурге (1572)

В северной Германии на архитектуре ратуш сказывалось влияние Нидерландов. Оно проявилось в применении декора в виде фигурных композиций гуманистического характера на фасадах ратуш и жилых домов, орнаментальных щитов (везерский ренессанс). *Ратуша в Бремене* (1405–1410, архитектор Людер фон Бентхейм) и *ратуша в Падеборне*, (1612–1616), рис. 4.5, имели характерные тяжелые колонны, которые поддерживали арки. Горизонтальные членения подчеркивали ряды окон.



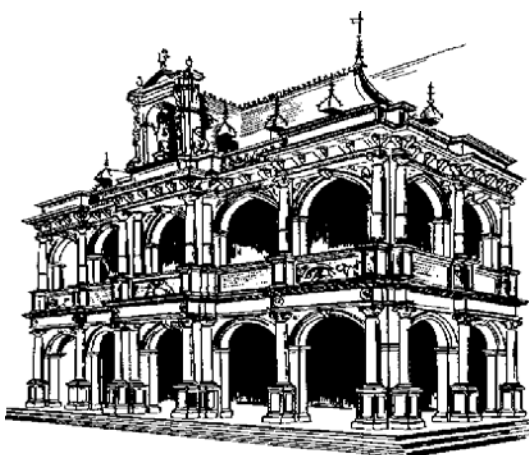
Бремен. Ратуша (начало XVII в.)



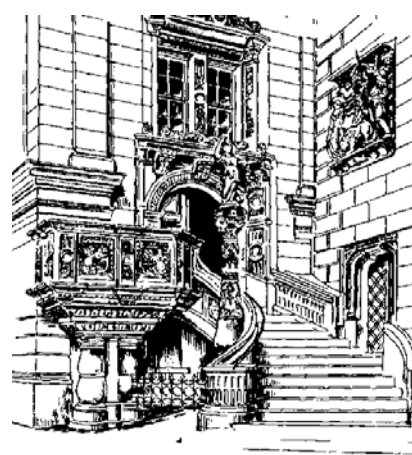
Падеборн. Ратуша (1612–1616)

Рис. 4.5. Ратуши с элементами везерского ренессанса (нидерландские влияния)

По образцам итальянского Ренессанса были построены *ратуша в Кёльне* (1569–1673, архитектор Вильгельм Фернуккен) и *ратуша в Гёрлице* (1537, архитектор Росскопф) (рис. 4.6). Примером нового типа является *ратуша в Нюрнберге* (1514–1522, архитектор Ганс Бехейм Старший).



Кёльн. Ратуша. Вестибюль (1569–1673)



Гёрлиц. Ратуша. Главная лестница (1537)

Рис. 4.6. Ратуши, возведенные в стиле итальянского ренессанса

Ратуша в Эсслингене построенная в XV в., была фахверковой. В 1600 г. архитектор Х. Шикхард выполнил новый каменный фасад, со сложным щипцом, увенчанным колокольной башенкой. Четыре карниза подчеркивали его горизонтальные членения. Посредине двух нижних ярусов находились солнечные часы (рис. 4.7).

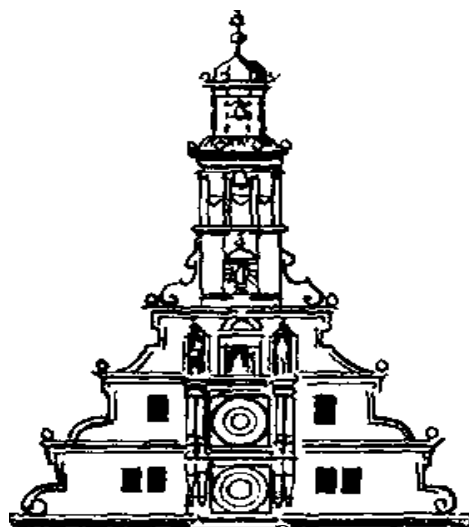


Рис. 4.7. Ратуша в Эсслингене. Венчающая часть главного фасада (1600)

Ратуша в Аугсбурге (1615–1620) является шедевром архитектора Элиаса Холля (1573–1646), рис. 4.8. Шестиэтажный объем был увенчан аттиком с фронтоном в итальянском духе. На боковых фасадах главенствующую роль играли традиционные немецкие восьмигранные башни. На втором уровне размещался Золотой зал с кессонированным перекрытием, украшенным скульптурным декором.

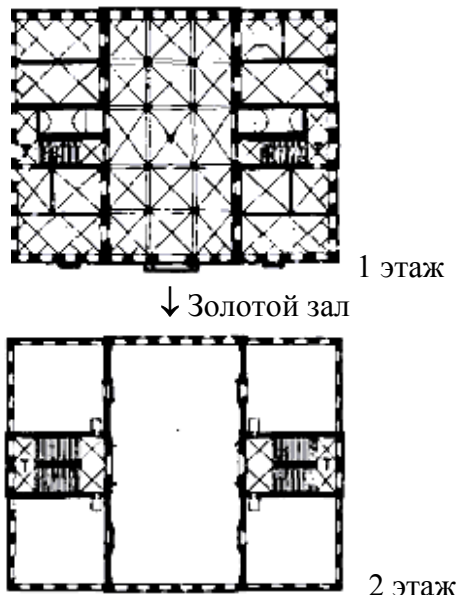


Рис. 4.8. Аугсбург. Ратуша (1615–1620). Общий вид. Планы 1-го и 2-го этажей

Получили распространение **цеховые здания**, которые обычно включали залы для собраний и торговые залы с подсобными помещениями. Цеховой дом суконщиков в Брауншвейге (1591, архитектор Балтазар Кирхер) представлял собой симметричный многоярусный объем, с подчеркнутыми горизонтальными тягами. Фасад был богато декорирован скульптурой.

Арсенал в Аусбурге, построенный в 1602–1607 гг. архитектором Э. Холлем, имел представительный фасад, с четкими вертикальными и горизонтальными членениями. Он является переходным типом. Об этом свидетельствуют барочные волюты венчающей части здания (рис. 4.9).



Рис. 4.9. Аугсбург. Арсенал (1602–1607)

Напомним, что в период готики в **культовой архитектуре** преобладал тип зальной церкви с тремя нефами равной высоты со звездчатыми и сетчатыми сводами и освещением через большие окна с цветными стеклами.

Первой немецкой церковью, выполненной в формах итальянского ренессанса, явилась часовня дома Фуггеров в Аугсбурге (1509–1518) с декором венецианского кватроченто, но с немецкими сетчатыми позднеготическими сводами.

Вплоть до последней четверти XVI века в Германии больше не было создано ни одной значительной церкви. Лишь после разрешения основных церковных разногласий началась новая волна строительства культовых зданий. В период 1582–

1629 гг. (Высокий и Поздний ренессанс) возник ряд иезуитских церквей. Построенная в 1583–1595 гг. в **Мюнхене церковь Св. Михаила** (первый крупный храм иезуитов в северной Европе) явилась одним из ярких ранних примеров использования типа церкви Иль Дезу в Риме (рис. 4.10). **Церковь в Кёльне** (1621–1629) имела «итальянский» фасад и «французский» интерьер.

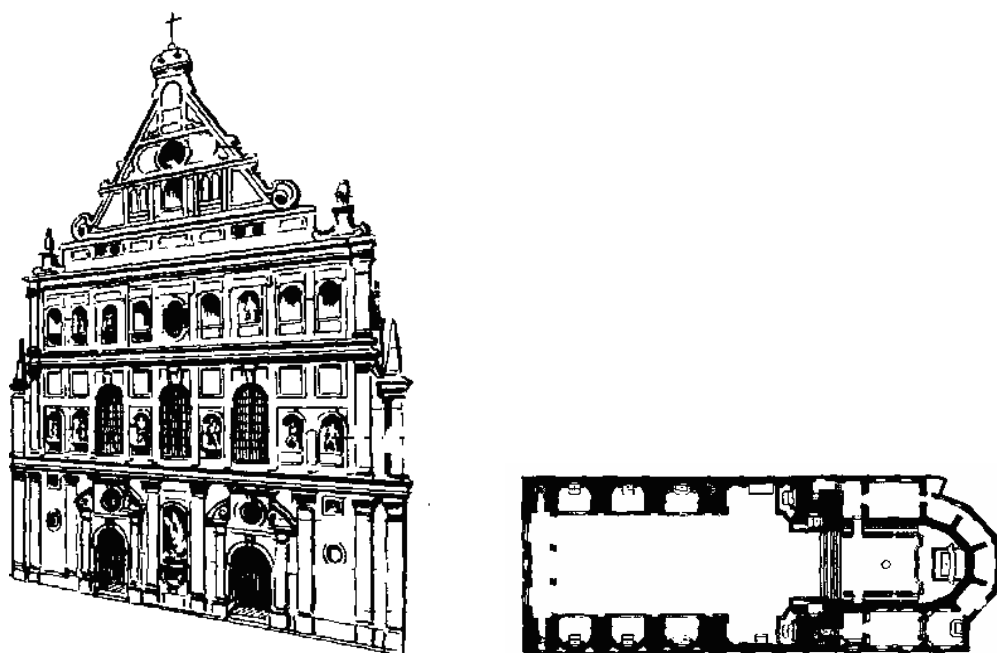


Рис. 4.10. Мюнхен. Церковь Св. Михаила (1583–1595). План. Фасад

Протестантские церкви в основном были зальными, например **церковь в Бюкенбурге** (1611–1615, архитектор В. де Врез), рис. 4.11.

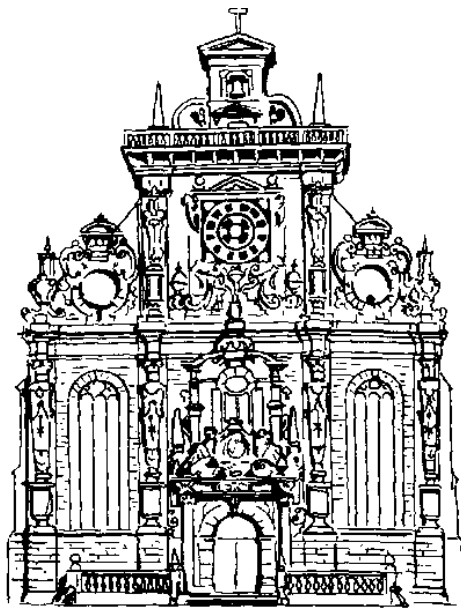
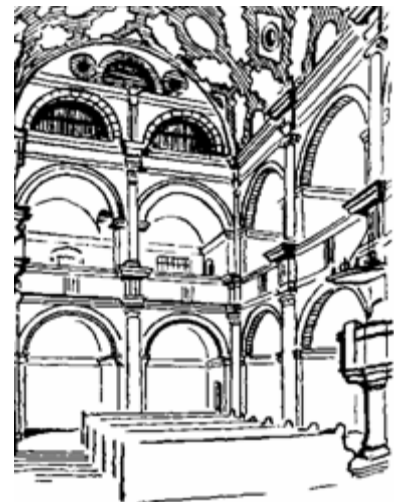
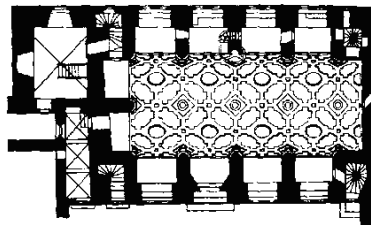


Рис. 4.11. Бюкенбург. Протестантская церковь (1611–1616)

В крупных дворцовых резиденциях строились небольшие придворные храмы. Среди них следует отметить дворцовую *капеллу в Либенштейне* (1590) и *капеллу бурга Августа в Штутгарте* (1568–1573, архитектор Г. Ван дер Мер), рис. 4.12.



Либенштейн (Саксония).
Дворцовая капелла (1590).
Фасад



Штутгарт. Бург Августа.
Дворцовая капелла (1568–1573). План. Интерьер

Рис. 4.12. Дворцовые капеллы

В *дворцовой архитектуре* происходил переход от средневекового феодального замка-крепости к дворцу. Примером служат замок *Альбрехтсбург в Мейсене* (начало 1471, архитектор Арнольд фон Вестфален), рис. 4.13, и замок

Гартенфельс в Торгау, (1532, архитектор Конрад Кребс), рис. 4.14. Появились значительные изменения в планировке: на смену анфиладам комнат пришли отдельные помещения, соединенные переходами.



Рис. 4.13. Мейсен. Замок Альбрехтсбург (1471)

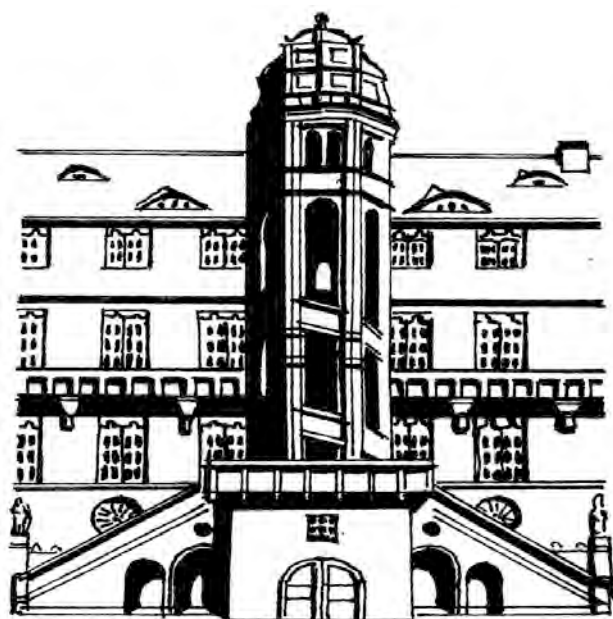


Рис. 4.14. Торгау, замок Гартенфельс (1532).
Дворовый фасад. Входной портал

Во дворцах распространился типичный прием итальянского Ренессанса – размещение помещений вокруг прямоугольного внутреннего двора (рис. 4.15). В результате перестройки старых резиденций возникли дворцы в Мюнхене, Штутгарте, Дрездене, Виттенберге, Шверине. Одним из самых значительных сооружений германского ренессанса явился *замок Ашаффенбург* (1605–1610, архитектор Георг Видингер), рис. 4.16.

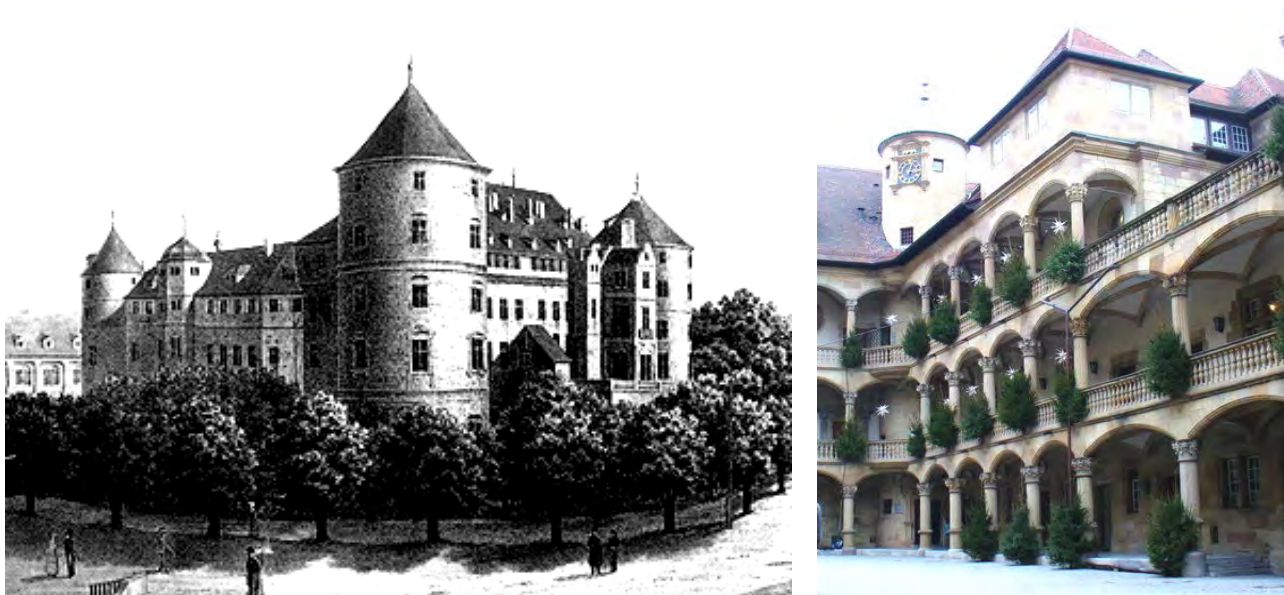


Рис. 4.15. Штутгарт. Замок (XVI в.). Справа – итальянский внутренний двор

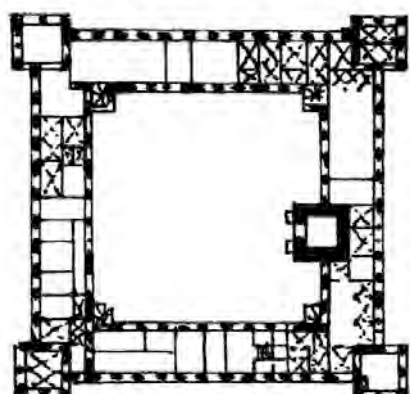


Рис. 4.16. Ашаффенбург. Замок (1605–1614). План. Общий вид

Замок Траусниц в Лансхуте (рис. 4.17) был перестроен для Вильгельма V голландским архитектором Фридрихом Сустрисом в стиле позднего ренессанса. Окруженный аркадами внутренний двор замка и богатый скульптурный декор были выполнены итальянскими мастерами. Сустрис (художник по образованию) являлся также автором реконструкции церкви иезуитов в Мюнхене. В 1593–1597 гг. он восстанавливал хор и средокрестие после обрушения башни над ними.



Рис. 4.17. Лангсхут. Замок Траусниц (1536–1543)

Суровой простотой отличался *бург Айхштадт* в Баварии (1609–1619, архитектор Элиас Холл) (рис. 4.18).



Рис. 4.18. Айхштадт. Бург (1609–1619)

Замок Гейдельберг (1601–1607), возведенный по проекту Иоганна Шоха, считается одним из самых значительных памятников немецкого Ренессанса (рис. 4.19). В нем имелся *английский флигель*, прототипом которого явился тип английского загородного дворца.



Рис. 4.19. Замок Гейдельберг (1601–1607)

На примере замков Айхштадт и Гейдельберг заметно, что и на последнем этапе немецкого ренессанса многие сооружения сохраняли черты готики. Этот факт является одним из наиболее значимых отличий германской архитектуры данного периода от европейской.

Основными особенностям германского ренессанса являются:

- сохранение готической композиции до конца эпохи – переход от вертикальной устремленности готики к преобладанию горизонтальных членений – произошло лишь в XVI в.;
- длительная сохранность готических элементов (богато декорированных щипцов, эркеров и порталов);
- наличие больших поверхностей стен, расчлененных отдельными пластическими акцентами;
- позднее появление симметричных архитектурных композиций с регулярными членениями (лишь в начале XVII в.).

5. АРХИТЕКТУРА БАРОККО

Существуют два хронологических рубежа развития германской архитектуры 2-й половины XVII – 1-й половины XVIII в.:

- до 1690 гг. – период глубокого упадка в истории немецкой архитектуры;
- 1690–1770 гг. – фаза немецкого барокко.

Германия в начале XVII в. находилась в состоянии глубокого кризиса. Экономический, политический и культурный упадок был вызван результатом Крестьянской и Тридцатилетней (1618–1648) войн, междоусобными распрями. Вестфальский мир 1648 г. закрепил разделение страны на более чем триста самостоятельных государств. Заглохли старые культурные центры. Чтобы полу-

чить художественную подготовку немецкие мастера выезжали в Италию и Голландию. В результате на Германских землях сохранившиеся местные традиции сочетались с ассимиляцией архитектурных приемов соседних стран.

Политическая ситуация, а также раскол страны на католическую и протестантскую части нашли отражение в архитектуре. В развитии немецкого зодчества 2-й половины XVII – 1-й половины XVIII в. можно выделить четыре территориальные школы, внесшие свой вклад в развитие национального искусства немецкого барокко. Это Бавария со Швабией, Франкония – Рейн, Саксония, Бранденбург – Пруссия. Последствия Тридцатилетней войны были наиболее опустошительными на севере Германии и в меньшей степени коснулись Баварии. Поэтому на севере долгое время строительство ограничивалось восстановительными работами, в них активное участие принимали голландские мастера, сыгравшие важную роль в возрождении архитектуры данного региона, где преобладало дворцовое строительство. Протестантские церкви отличались рационалистической ясностью и строгостью.

На юге ведущая роль принадлежала католическим церквям, а в архитектуре развивался *иезуитский стиль*, привнесенный итальянскими архитекторами (Карло Солари, Агостино Барелли, Энрико Цукалли и др.). Но, поскольку в программу иезуитизма прямо входило требование использования местной художественной культуры для укрепления власти церкви, в их произведениях использовались также местные традиции, в частности северный тип двухбашенной церкви. Этот традиционный башенный фасад оставался характерной чертой немецкого барокко 1-й половины XVIII в.

В последней трети XVII в. по всем германским землям распространилось французское влияние, французский язык стал языком придворного общества. Обязательным для немецких зодчих (в том числе итальянского происхождения) являлось обучение в Париже. Французские идеи находили отклик в первую очередь в градостроительстве, дворцовом и парковом строительстве и почти не проявились в культовой архитектуре. Только в южно-немецком барокко 2-й половины XVIII в. в интерьерах нашли широкое применение формы рококо, пришедшие из Франции. В первую же очередь южно-немецких зодчих вдохновляли композиционные приемы итальянских мастеров. Система взаимопересекающихся овалов итальянского архитектора и математика Гварино Гварини (1624–1683) стала основой для разработки немецкими архитекторами новых композиций и форм пространственной организации церкви.

Появились теоретические труды по архитектуре. С конца 1650-х гг. в Германии широко распространились издания Французской академии архитектуры, в частности Франсуа Blondеля (1617–1786). «Идеальные проекты» церквей в 1712 г. представил теоретик Леонард Штурм (1669–1722). Эклектично-энциклопедический характер мировоззрения эпохи отражал «Проект истории архитектуры» (1721) Фишера фон Эрлаха (1656–1723). Трактат, написанный на немецком и английском языках, содержал 90 гравированных таблиц с бессистемной подборкой широкого круга памятников зодчества от Стоунхенджа и Вавилона до мечетей и пагод. Автор включил также собственные работы, приравняв их к

мировым шедеврам. Публикация Фишера фон Эрлаха оказала большое влияние на творчество его современников.

В *градостроительстве* наметились перемены, связанные с новыми социальными условиями. На протестантские земли Германии устремились иммигранты с Запада (меннониты из Голландии, гугеноты из Франции). Началось строительство городов специально предназначенных для переселенцев. Первым городом, построенным для гугенотов, стал Фрейденштадт в Шварцвальде (1600, архитектор М.Г. Шикхард). Он представлял собой правильную каре с большой квадратной площадью в центре. К городам, построенным для переселенцев, относились Нейвид-на-Рейне (1653), Карлсхафен (1699), Эрланген (1686), в которых были применены приемы французского градостроительства. Их проводил в жизнь Поль дю Ри, основавший династию немецких архитекторов дю Ри. Идеальная схема города-крепости с княжескими резиденциями была реализована в планировках Мангейма (1606) и Карлсруэ (1715).

Массовый приток беженцев привел к быстрому росту Бранденбургской столицы – Берлина. Во 2-й половине XVIII в. здесь было проведено строительство новых районов и реконструкция старых. Был возведен Фридрихштадт, а Липовая аллея (Унтер дер Линден) стала осью города и его парадной магистралью. Новая часть Берлина была образована системой трех лучей, исходящих из круглой въездной площади (сочетание французских и итальянских градостроительных приемов). Автором нового плана Берлина являлся Иоганн Георг Мемхардт.

К рядовой застройке улиц предъявлялись строго определенные требования. Был разработан **«типовой» жилой дом**, его применение позволяло создать единообразную застройку. Дом (эталон для которого послужили образцы голландской архитектуры) имел компактный план и был увенчан вальмовой кровлей на четыре ската. Фасад, выходящий на улицу, должен был быть каменным, остальные могли быть фахверковыми, оштукатуренными.

В архитектуре Берлина использовали принципы французской архитектуры. Традиции германского зодчества (в частности подчеркнутую вертикальную устремленность) возродил А. Шлютер в создании *Берлинского дворца* (1698–1706), рис. 5.1. Его главный фасад, величие которого было подчеркнуто строгим ритмом ордерных форм, послужил мастеру фоном для мощного портала на всю высоту здания. Этот портал и стал традиционной доминирующей вертикалью. Андреас Шлютер (1664–1714) – первый крупный национальный мастер, скульптор по образованию и основной профессии, архитектуре обучался в Риме. Он выполнил конную статую курфюрста Фридриха Вильгельма, установленную напротив главного портала. Выразительный контраст портала и статуи определил новый облик центра Берлина.

Творчество Шлютера ознаменовало начало подъема художественной культуры Германии, возрождение ее национальной школы. Среди создателей архитектуры немецкого барокко были: Георг Динтценхофер (умер в 1689), Иоганн Динтцехофер (1663–1726), Игнац Динтценхофер (1689–1751), Георг Бэр (1666–1738), Балтазар Нейман (1687–1753), Космас Домиан Азам (1686–1739), Эгид Квириин Азам (1692–1750), Доминик Циммерман (1685–1766), Иоганн Конрад

Шлаун (1695–1773), Георг Венцеслав фон Кнобельдорф (1699–1753), Маттеус Даниэль Пёппельманн (1662–1736), Иоганн Михаэль Фишер (1691–1768) и др.



Рис. 5.1. Берлин. Королевский дворец (1698–1706).
Статуя Фридриха Вильгельма. А. Шлютер

На рубеже XVII–XVIII вв. возникли многочисленные княжеские дворцы. В эволюции типа немецкой резиденции отмечался переход от замкнутого характера бурга к раскрытой пространственной композиции. Дворцы окружались французскими регулярными парками. Более ранний тип дворца со сквозным вестибюлем и расположенной с одной или с двух его сторон лестницей представляют резиденции Шлейсхейм (1701, архитектор Э. Цукалли), Нимфенбург (1-я половина XVIII в.), Людвигбург (1704–1720, архитектор И.Ф. Нетте, Д. Фризони). Второй тип следовал традициям итальянских барочных дворцов – с низким залом позади вестибюля и лестницами, расположенными сбоку или симметрично по сторонам вестибюля. Важным приемом планировки барочного дворца являлась симметричная осевая композиция. Для соблюдения этого принципа архитекторы стремились размещать лестницу по главной оси вестибюля, объединяя их и в единое пространство (Поммерсфельден, 1711–1718, архитектор И. Дитценхофер).

Для северных дворцов был характерен принцип размещения резиденции «на воде» – подобие укрепленной крепости окруженной рвом с водой (Вестфалия, Рейнская область).

В северо-восточных районах (Брауншвейг, Мекенленбург) следовали французским и голландским традициям. Свои особенности имела Саксония. Здесь получили распространение типы, восходящие к итальянским ренессансным городским палаццо с внутренним двором.

В 20-е годы XVIII в. были построены дворцы Вюрцбург, Брухзаль и Мангейм. В основе их планировки лежала определенная схема. К большому вестибюлю примыкала парадная лестница, которая вела в торжественный зал. На планировку *дворца князя-епископа в Вюрцбурге* (1722–1753) оказали влияние австрийские и французские архитектурные традиции (рис. 5.2). Строительство

ансамбля велось с 1687 г. Ф.Х. фон Эрталем и М. фон Вельхом. Был возведен П-образный блок (167 × 92 м) с парадным двором. Но наиболее значительными помещениями явились главная лестница и большой купольный зал, построенные Б. Нейманом.

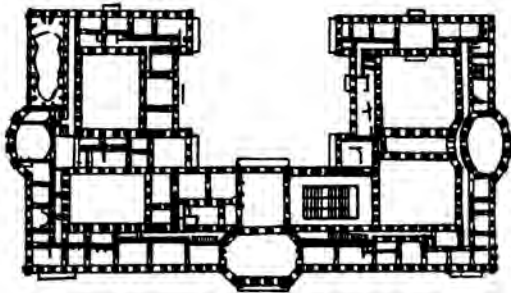


Рис. 5.2. Вюрцбург. Дворец. План. Фасад (1722–1753)

Одним из крупнейших достижений немецкого барокко явилась разработка типа *церемониальной лестницы*, связывающей вестибюль с парадными залами, – характерный элемент многих дворцовых сооружений (рис. 5.3). Парадная лестница – главный акцент и композиции резиденции в Вюрцбурге. Строительством лестничного вестибюля Нейман руководил в 1737–1742 гг. Над маршами на высоких аркадах вознесся свод, перекрывающий все лестничное пространство. Фрески на своде выполнил Дж. Тьеполо. Лестница вела в Царский и Белый залы.



а



б

Рис. 5.3. Парадные лестницы во дворцах:
а – Вюрцбург (1737–1742); б – Поммерсфельден (начало XVIII в.)

В Саксонии в 1711–1722 гг. был создан выдающийся дворцовый комплекс «Цвингер»¹ в Дрездене, не имеющий аналогов в европейской архитектуре. Новую княжескую резиденцию на месте сгоревшей построил архитектор Маттеус Даниэль Пёппельманн (1662–1736). В композиционном решении «Цвингера» соединились элементы планировочных решений античных форума и стадиона. В ансамбле воплощены также черты садово-парковой архитектуры в новой «праздничной» трактовке (рис. 5.4).

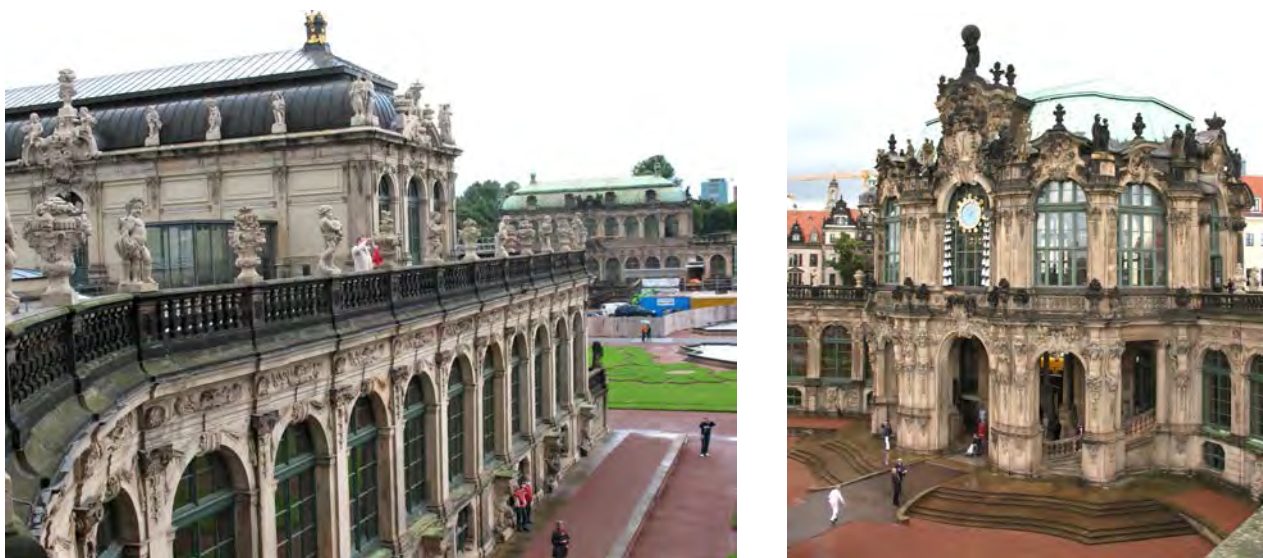


Рис. 5.4. Дрезден. Цвингер. Павильоны ансамбля (1711–1722)

Большой прямоугольный двор (106 × 107 м), предназначенный для придворных праздников, по периметру был обрамлен застекленными одноэтажными арочными галереями (помещения оранжереи) с плоской крышей – «променадом», соединяющим четыре угловых павильона, расположенных на коротких сторонах двора.

Сплошное остекление павильонов создавало иллюзию хрупких опор, несущих причудливо изломанные крыши. Павильон «На валу» был построен в 1716–1718 гг. В павильоне «Коронная башня» (1713) со сложным барочным куполом, увенчанным золотой короной, помещалась ложа короля. Этот объект сочетал в себе черты надвратной башни и двухъярусной триумфальной арки. Проход под башней вел на мостик, перекинутый через ров с водой. Павильон «Колокольный» являлся трибуной королевской свиты. Боковые стороны центрального пространства образованы четырьмя павильонами (Французский, Немецкий, Математико-физический салон, Галерея фарфора). Позади «Французского павильона» расположен маленький дворик с фонтанами («Нимфенбад»). Пластичная архитектура Пёппельмана дополнена скульптурами Балтазара Пермозера (1651–1732). Комплекс демонстрирует необычный синтез скульптуры и архитектуры. В сторону Эльбы центральный квадрат Цвингера был от-

¹ Цвингером в фортификационном искусстве называлось свободное место внутри кольца укреплений для массовых празднеств и парадов.

крыт. План завершения оси ансамбля у реки башенным павильоном не был реализован. Только в 1847 г. архитектор Г. Земпер замкнул ансамбль новым крылом – зданием Картинной галереи.

В северной Германии для Фридриха Великого создавал интерьеры в стиле рококо Георг Венцеслав фон Кнобельдорф (1699–1753). Построенный им *дворец Сан-Суси в Потсдаме* представлял собой одноэтажный объем, расположенный на террасах сада с теплицами, создавшими каскадную композицию. Фасады дворца обильно декорированы скульптурой (рис. 5.5).



Рис. 5.5. Потсдам. Дворец Сан-Суси. Павильон

Стиль барокко явился не только выражением абсолютизма владетельных князей. Эта цельная художественная эпоха была способна удовлетворить все художественные, духовные и общественные потребности. Универсально-трансцендентальные идеи барокко (то есть в том, что, видимо, желают постичь невидимое) нашли отражение в **церковной архитектуре**. Репрезентативность стиля проявилась в грандиозных размерах соборов. План сооружения стал произведением искусства, полным символического значения. Нередко он имел форму эллипса – символа «непостижимости Вселенной» (рис. 5.6). В то же время отражением «Божественного порядка» явились симметрия и равновесие, характерные как для объемов церквей в целом, так и для отдельных деталей. Высшей точки в интерьерах барочных церквей достиг синтез искусств.

На протестантском севере развивался вариант голландско-французского классицизма. Католический юг возводил постройки, в которых архитектурные формы являли собой сплав «текучести» итальянского барокко, форм французского рококо и творческой фантазии местных архитекторов.

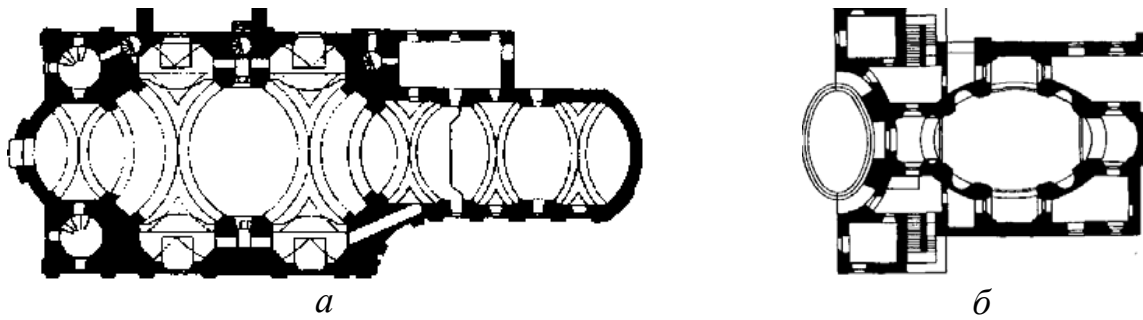


Рис. 5.6. Примеры применения овалов в планах церквей:
 а – Банц. Монастырская церковь (1710–1718, архитектор И. Динтцерхофер)
 б – Зальцбург. Церковь Св. Троицы (1694–1702, архитектор И.Б. Фишер фон Эрлах)

Немецкие архитекторы использовали несколько типов храмов. В церквях с продольной схемой плана, прототипом которых являлась церковь Иль Джезу в Риме (архитектор Виньола, 1568–1575), главный неф и трансепт имели, как правило, цилиндрические своды. Низкие боковые капеллы с алтарями при наружных стенах перекрывались поперечными цилиндрическими сводами или плоскими куполами. Двухъярусный главный фасад имел щипец с волютами по бокам. Богатая пластика фасада создавалась ритмом пилястр и порталом, обрамленным колоннами. В середине XVII в. для выделения центральной оси стали использовать выступающие порталы. Примером может служить церковь Театианцев в Мюнхене (1663, архитекторы А. Барелли, Э. Цукалли).

После 1700 г. в Германии в соборах бенедиктинцев и францисканцев распространился австрийский тип церкви. Это был однефный объем с пристенными пилонами, между которыми располагались капеллы. Над эмпорами, соединенными аркадными проходами, отсутствовал венчающий карниз. Трансепт, более узкий, чем главный неф, лишь слегка выступал за стены объема. Главный неф перекрывали цилиндрические своды (церковь в Обермахтале, Вейнгартен).

Центрические постройки в Германии чаще всего применялись для паломнических церквей. В XVIII в. зальные церкви приобретали все более разнообразные формы. Происходила разработка двух основных традиционных пространственных форм: удлиненной церкви с протяженным и развитым в длину зальным пространством (как в церкви Цвифальтене (1741–1745, архитектор И.М. Фишер) и центрической, состоящей из одного центрального овального в плане объема.

Например, *церковь в Штайнхаузене* (1727–1733, архитектор Д. Циммерманн) представляла собой центрическую постройку с эллипсами центрального нефа и пресбитерия (рис. 5.7).

Овальный центральный неф был отделен от наружного обхода кольцом свободно стоящих опор.

В традициях зальной церкви своды над нефом и обходом находились на равной высоте. Фантастический декор имел самостоятельное значение. Подобная композиция зальной церкви была применена Д. Циммерманом в ряде южно-немецких церквей.



Рис. 5.7. Штайнхаузен. Паломническая церковь Петра и Павла (1728–1733).
Общий вид. План

Возникали и сочетания центрального овала с общим продольным развитием пространства. Таким примером является *церковь Виз* около *Штайнгадена* (1746–1754, архитектор Д. Циммерманн). В этой церкви паломников, расположенной в баварских Альпах, овальный неф от обхода отделяли не столбы, а аркады. Фрески, выполненные в богатой цветовой гамме, вызывали сильные религиозные и эстетические чувства (рис. 5.8).

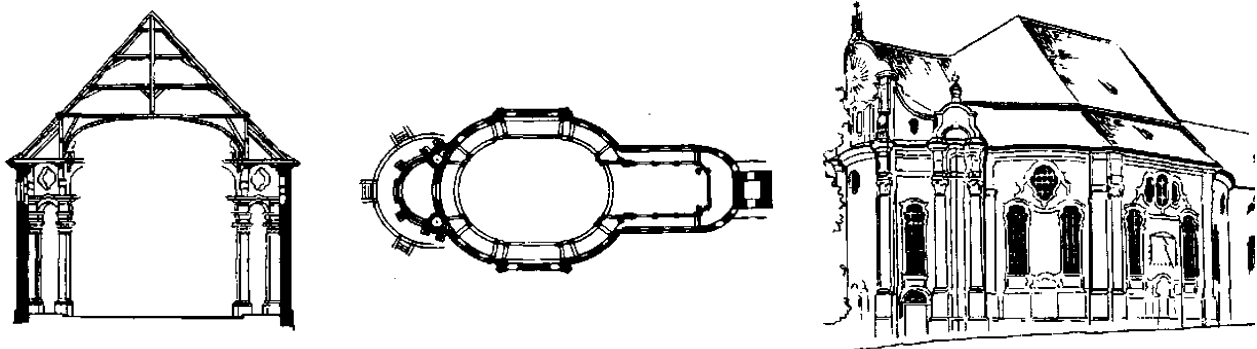


Рис. 5.8. Штайнгаден. Паломническая церковь Виз (1746–1754).
Разрез. План. Общий вид

Общепризнанный эталон единства архитектуры, скульптуры и живописи представляет собой *церковь Иоанна Непомука в Мюнхене (церковь братьев Азам, 1692–1750)*, созданная братьями Азам на узком участке размерами 8 × 22 м (рис. 5.9). Ее динамичный узкий фасад, зажатый между жилыми домами священника и Э.К. Азама, был мастерски вписан в застройку улицы. Пышный интерьер в два уровня с изогнутыми стенами и карнизами, эмпорами с балюстрадой и витыми колоннами поражал своей пышностью. Ее подчеркивало колористическое богатство полихромного мрамора и обильной позолоты.

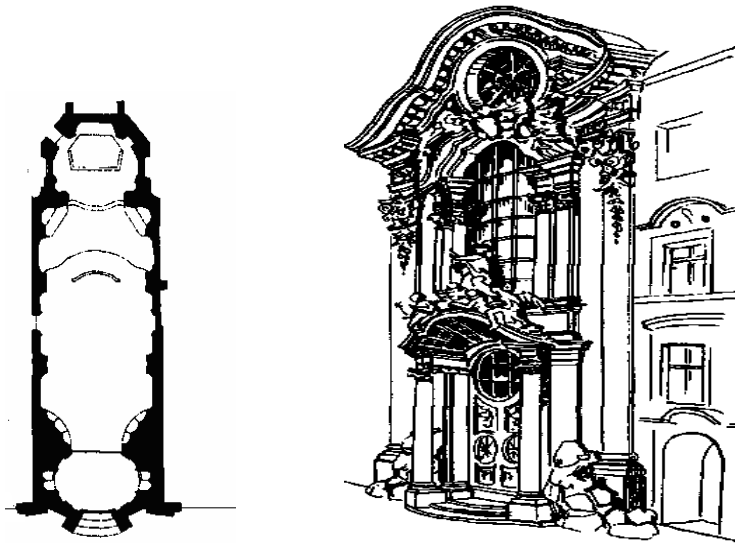


Рис. 5.9. Мюнхен. Церковь Иоанна Непомука (1692–1750).
План. Фасад

Братья Азам построили также овальную в плане церковь в Веттенбурге с богатым резным декором интерьера. Особенно знаменит ее алтарь со скульптурной группой св. Георгия, расположенной на фоне покрытый фресками апсиды и подсвеченной скрытыми окнами.

В протестантских храмах получила развитие центрическая схема зальной церкви-аудитории. Саксонские церкви этого типа, созданные Георгом Бэрмом (1666–1738), нашли свое законченное воплощение в здании *Фрауэнкирхе в Дрездене* (проект 1722 г., построен в 1726–1738) – высотной доминанте города. В квадратный план был вписан центральный округлый неф. Его окружали многочисленные эмпоры. Объем с небольшими башенками венчал купол (рис. 5.10).

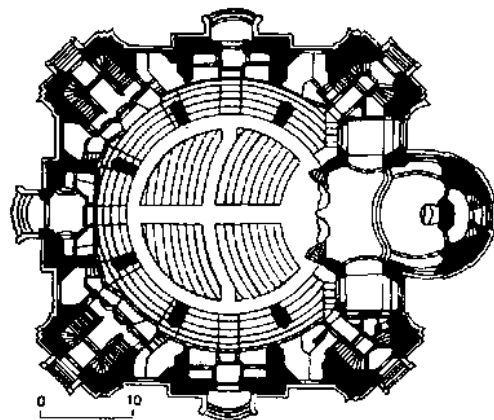


Рис. 5.10. Дрезден. Фрауэнкирхе (1725–1738).
Фасад. План

Взлет церковного немецкого барокко пришелся на 30–40 гг. XVIII в. Композиционные поиски этого периода привели к созданию единства пространственного и пластического решения. Возникли планы плавных эллипсовидных очертаний. Во внутреннем пространстве наметилась тенденция к стиранию границ между отдельными частями церкви. Купол стал плоским, широким и низким. Внутреннюю среду формировало кольцо легких аркад на колоннах, окружающих пронизанное светом праздничное пространство. Примеры церквей такого типа: *церковь в Нерисхейме* (1747–1792, архитектор И. Динтценхофер) и паломническая *церковь в Фирценхайлигене* (1743–1771), построенная Б. Нейманом на холме над рекой Мен (рис. 5.11).

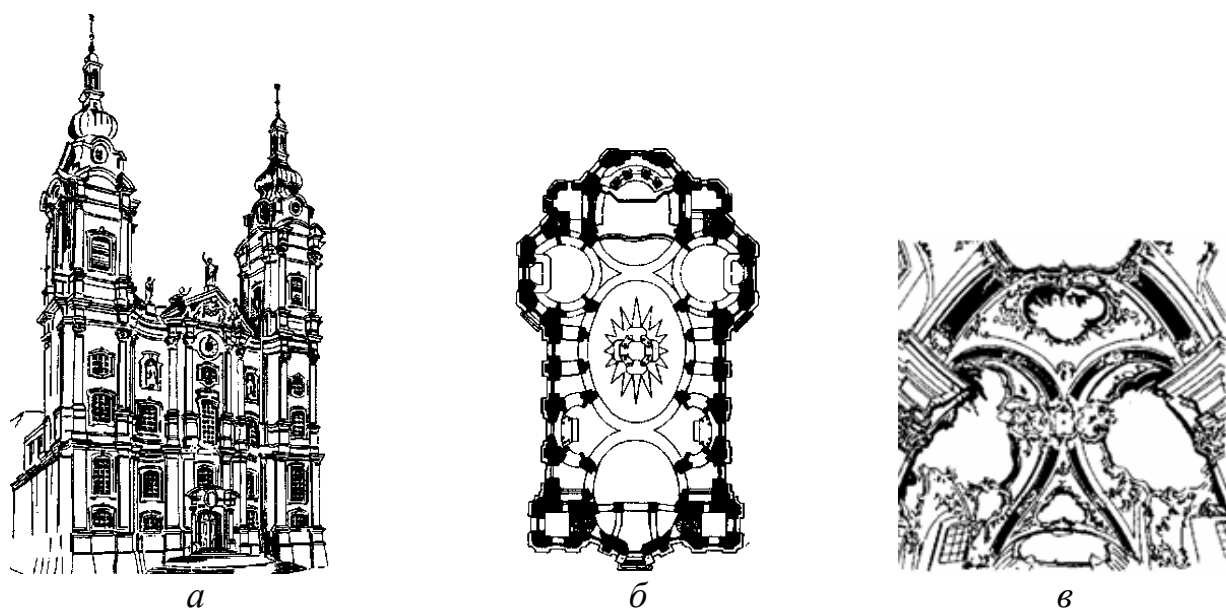


Рис. 5.11. Церковь в Фирценхайлигене (1743–1771):
а – фасад; *б* – план; *в* – соединение сводов на стыке нефов

Мягкий изгиб волнистой линии фасада церкви в Фирценхайлигене сочетался с динамичной вертикальной устремленностью башен. Богато декорированный интерьер символизировал «Божью милость». Базилика в плане имела форму латинского креста. Основу композиции плана составляли три удлиненных овала.

В местах касаний овалов были организованы поперечные пространства, включающие круги капелл и хора. Центральный, самый большой, овал находился не над средокрестием, а был смещен к западу и размещался над алтарем. Своды опирались не на наружные стены, а на столбы, разделяющие главный неф, и боковые, имеющие эмпоры. Вместо купола над средокрестием была создана сложная пространственная композиция из четырех пересекающихся сводов, выделенных посредством трехмерных арок (рис. 5.11, *в*). Свет проникал через три уровня окон. Главной темой интерьера являлась легкость. Ее подчеркивала розово-бело-золотая цветовая гамма декора, выполненного И.М. Фойтмахером и И.Г. Юбельхёром (фрески Дж. Аппани).

О росте значения центрального пространства храма свидетельствует *церковь Св. Карла Борromeо в Вене* (1716–1733), рис. 5.12. Австрия стала первой из немецкоязычных стран, создавших собственный вариант барокко. Автор церкви – Иоганн Бернанд Фишер фон Эрлах (1656–1723) – был одним из самых оригинальных европейских архитекторов эпохи.

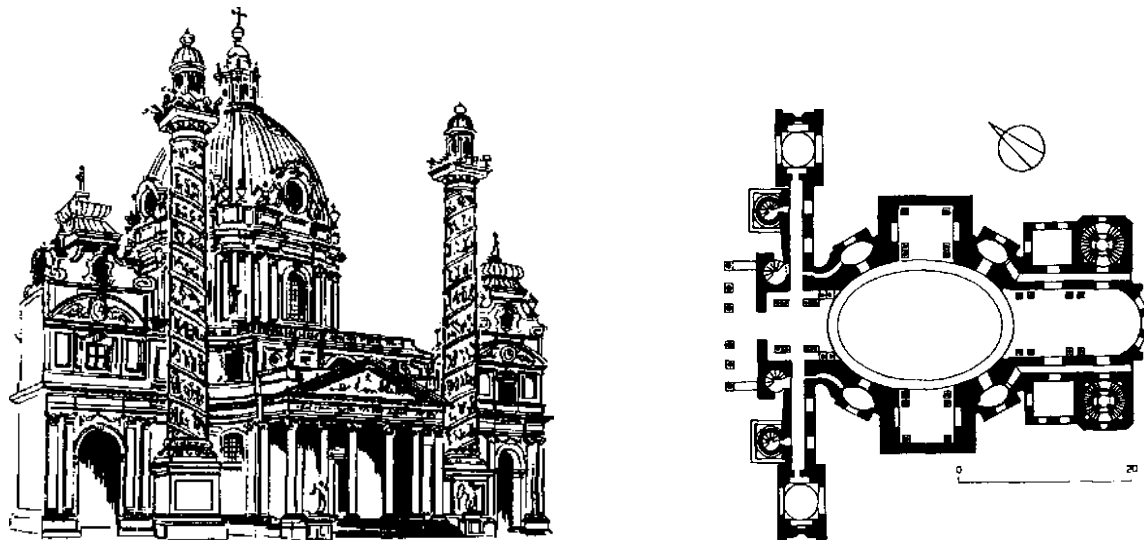


Рис. 5.12. Вена. Церковь Св. Карла Борromeо (1716–1733). Фасад. План

Широкий веерообразный главный фасад церкви, обусловленный особенностями протяженного участка застройки, имел лоджию и павильоны по бокам. Над центральным нефом на высоту 73 м вознесся купол. Перед фасадом стояли две колонны (звонницы) по 33 м высотой. Эклектические элементы (коринфский портик по образцу Пантеона и колонны Траяна) имели иконологическое значение. Они были призваны подтвердить величие немецкого государства Карла VI, «равное величию Римской империи».

Значительную роль в архитектуре периода барокко играли интерьеры, выполненные в стиле рококо, возникшего сначала в дворцовых ансамблях (Амалиенбург в Мюнхене, архитектор Кювилье, 1734), а затем широко распространившихся в культовых сооружениях.

Главной чертой интерьеров в стиле рококо являлась асимметрия и фантазийные мотивы в решении окон, рокайльные элементы декора, свободно стоящие скульптурные группы, тонко выполненные натуралистические резные растительные мотивы, обилие позолоты и серебрения, световые эффекты, иллюзорность созданного живописными средствами пространства (рис. 5.13).

Отход от принципов барокко начался в Германии в 1750-х гг., в первую очередь в Саксонии, Пруссии и протестантском Гессене-Кассельском. Этот отход был связан не только с идеологическими, но и типологическими предпосылками. Новый *цопф-стиль*, который популяризировал в Дрездене архитектор и теоретик Фридрих Август Крубзациус (1718–1790), проявился в формах *Ландхауза в Дрездене* (1770–1790, архитектор Крубзациус), рис. 5.14, *музее Фридрицианум в Касселе* (1769–1776, архитектор Симон Луи дю Ри), рис. 5.15. башнях *Немецкой и Французской церквей Берлина* (1780–1785).

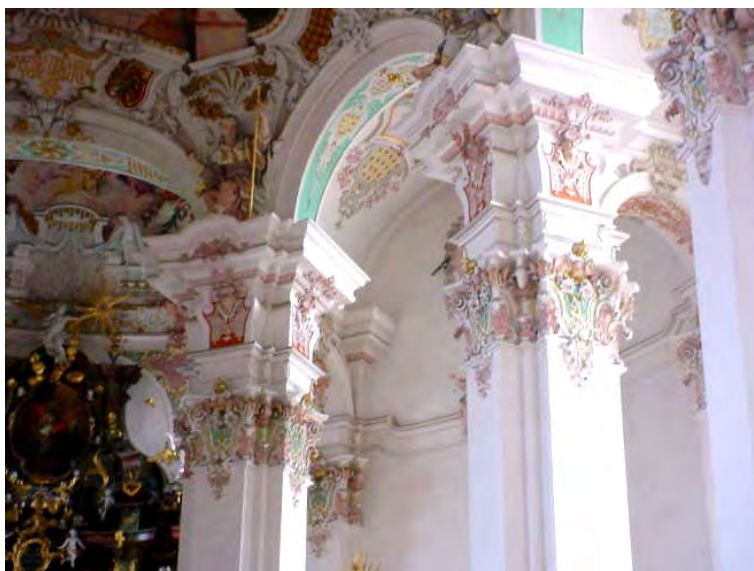


Рис. 5.13. Декор церкви в стиле рококо



Рис. 5.14. Дрезден. Ландхаус (1770–1790)



Рис. 5.15. Кассель. Музей Фридрицианум (1769–1776)

Оперный театр в Берлине (1741–1742, архитектор Г.В. фон Кнобельсдорф) стал первым в Европе специальным зданием городского театра (рис. 6.1). Было положено начало специфическому варианту классицизма, ставшему в конце XVIII в. официальным стилем Прусского двора¹.

К особенностям архитектуры немецкого барокко относятся:

преобладание дворцового и культового строительства, формирование их специфических региональных форм;

формирование типа парадной лестницы в дворцовых зданиях;

монументально-декоративное единство ансамблей;

эволюция и амбивалентность центрических и продольных композиций в церковной архитектуре;

раскрытие целостности и смена точек восприятия ансамбля при движении;

широкое применение стиля рококо в интерьерах дворцов и церквей, причудливая пластика декора;

формирование классицистических тенденций.

6. АРХИТЕКТУРА КЛАССИЦИЗМА

В XVIII в. в Германии после долгого упадка начался постепенный экономический подъем, хотя страна оставалась по-прежнему раздробленной. В ней насчитывалось почти 300 микросоциальных государств, около 50 самостоятельных городов и многочисленные мелкие феодальные владения. Отдельные государства значительно различались по социальной структуре, экономическому и культурному развитию. «Территориальные контрасты» были вызваны также разделением Германии по конфессиональному признаку (на протестантскую и католическую зоны), политическими и художественными связями с соседними странами, в первую очередь Францией и Италией.

XVIII век – век Просвещения, промышленного переворота и социальных потрясений – не принес Германии ожидаемого политического и культурного расцвета. Экономический потенциал каждого государства, входившего в общий конгломерат, был незначителен, процесс формирования буржуазии отставал от европейского. И все же эта эпоха была временем неустанно назревавших перемен и выдвинула ряд выдающихся философов, теоретиков искусства, архитекторов, оказавших влияние на развитие не только немецкой, но и европейской художественной культуры. В качестве новых центров культуры быстро развивались Берлин, Вена, Дрезден, Мюнхен, Веймар. Возникли академии изобразительных искусств в Дрездене (1720, реорганизована в 1762), Штутгарте (1770),

¹ Стиль большинства сооружений Г.Ф. фон Кнобельсдорфа обычно характеризуют как «фридериканское барокко», в котором барочные формы сочетаются с мотивами аристократического варианта английского палладианства и приемами, характерными для французского классицизма XVIII в. Новаторство построек Кнобельсдорфа, сопровождавшееся «прогрессивными» теоретическими рассуждениями, использование языка форм Палладио и античности дополнялось широким применением богатого декора рококо в роскошных интерьерах.

Веймаре (1774), Касселе (1777), Карлсруэ (1786), Берлине (реорганизована в 1786), в которых также готовили будущих архитекторов.

После 1750-х гг. прежняя стилистическая раздвоенность архитектуры (барокко-классицизм) сменилась распространившейся по всем западноевропейским странам новой идейно-художественной концепцией классицизма. Волна *обновленного классицизма* достигла и германских земель. Особенно широко здесь был распространен так называемый *цонф-стиль* (стиль *косички*), для которого было характерно сочетание утонченных интерьеров в стиле рококо и сдержанных классицистических фасадов. *Цонф-стилю* противостоял набиравший силу *археологический* классицизм. Стали известны результаты раскопок в Пестуме, Геркулануме, Помпеях. Поездки немецких архитекторов в Рим также способствовали пропаганде античной культуры.

Первая постройка в духе палладианского классицизма – ***Оперный театр, в Берлине*** (1441–1742, архитектор Г.В. фон Кнобельсдорф), рис. 6.1 получила горячее одобрение современников. Однако интерьеры театра были выполнены в стиле рококо.



Рис. 6.1. Берлин. Оперный театр (1441–1442). Фасад. Интерьер зрительного зала

Теоретические принципы классицистического формообразования были впервые сформулированы Фридрихом Августом Крузациусом (1718–1790) в работах «Размышления об истинном вкусе в архитектуре у древних и упадке его в наши времена» (1748) и «Мысли по поводу истоков, развития и упадка украшения в прекрасных искусствах» (1759). Однако на практике они проявились лишь в крупных формах и строгости членений созданных им построек: Новый дворец в Баутцене и Ландхауз в Дрездене (1770–1776), см. рис. 5.14, имели в целом барочный характер). Компромиссные черты архитектуры, выражавшиеся в соединении элементов раннего классицизма, барокко и рококо, были преодолены не сразу, а угасали в произведениях нескольких поколений германских зодчих. Это расхождение между теорией и практикой, отражавшей в основном вкусы аристократии, являвшейся основным заказчиком, было естественным явлением.

Важнейший вклад в формирование европейского *просветительского классицизма* 2-й половины XVIII в. внес Иоганн Иоахим Винкельман (1717–1768), в трудах которого было положено начало новому этапу изучения истории художественного творчества и архитектуры. Провозглашенные им «благородная простота и спокойное величие» искусства Древней Греции явились связующим звеном разрозненных классицистических тенденций и стали программой нового стиля. Свои взгляды Винкельман изложил в работах «Мысли по поводу подражания греческим произведениям в живописи и скульптуре» (1755), «Дрезденские письма» (1756), «Замечания об архитектуре у древних» (1762), «История искусства древности» (1764). Важную роль в формировании стиля сыграл также художник и теоретик Антон Рафаэль Менгс (1728–1779), живший в Риме. В 1762 г. он издал книгу «Мысли о вкусе и красоте в живописи», в которой изложил принципы «нового искусства».

Этапы немецкого классицизма:

1770–1790 гг. – ранний;

1790–1820 – зрелый;

1820–1840 – поздний.

Рядом с классицизмом сосуществовал романтизм, охвативший 1796–1830 гг.

Для сооружений раннего немецкого классицизма (например, дворец в Вёрлице, 1769–1770 г.г., архитектор В.Ф. фон Эрдсмандорф) были характерны простые, «математически рассчитанные» формы. Внимание к решению объема сопровождалось особой тщательностью прорисовки деталей.

В период зрелого классицизма возрос интерес к «простым геометрическим формам» (в первую очередь заимствованные у представителей французской «революционной архитектуры» принципы Берлинской школы). Возникло стремление создавать монументальные сооружения-памятники. В теории сформировался тезис «архитектура-монумент», выражающий пафос времени.

Поздний классицизм характеризует появление зданий, композицию которых составляла художественная группировка объемов (работы К.Ф. Шинкеля: дворец Шарлоттенхоф, 1826–1828; проекты «идеальных» резиденций 1833–1835). Здесь сказывалось романтическое стремление выразить идею «живописности», достичь слияния с окружающим пейзажем. Эта фаза классицизма обычно определяется как «романтический классицизм». Она отличается от «просветительского классицизма» не столько приемами формообразования, сколько способом мышления при «подражании античности». Обращение к греческим или римским формам в этот период было основано не на вере в их «универсальность» и «идеальность», а на романтическом стремлении «воссоздать мир красоты».

На католическом юге принципы барокко сохранялись до конца 1770-х гг. Классицистические идеалы проникли сначала на германский Север. Прусский король Фридрих II Великий (1712–1786) являлся горячим поклонником французского классицизма. Построенный по его заказу *Оперный театр в Берлине* (см. рис. 6.1) стал не только пионером нового стиля, но и основой нового градостроительного решения – Фридериканской площади. Однако в силу исторических условий и относительной бедности отдельных княжеств значительных

градостроительных ансамблей (подобных французским) немецким классицизмом создано не было. Самым известным достижением градостроительства периода позднего немецкого классицизма явилась застройка Рыночной площади в Карлсруэ (с 1802), созданная по единому проекту Фридриха Вайнбренера (1766–1826). Ансамбль площади, определивший самобытность архитектуры Бадена первой трети XIX в., отличался тонким чувством пропорций и гармоничными отношениями объемов (рис. 6.2).



Рис. 6.2. Карлсруэ. Рыночная площадь (начало 1802)

Новым словом в градостроительстве позднего классицизма явилась прокладка новых улиц – городских осей, застроенных с двух сторон симметричными зданиями с выделением отдельных доминант (Людвигштрассе в Мюнхене, 1820-е гг.)

В архитектуре рядового бюргерского *жилого дома* существенных изменений не произошло. Но был создан новый тип *городского буржуазного особняка* (рис. 6.3).

Одним из наиболее известных сооружений данного типа является особняк Вивега в Брауншвейге (1800, архитектор Д. Жилли).

Появились также *экономичные* загородные дома, для которых было характерно применение кубических объемов и гладких плоскостей, лаконичных деталей, тщательное соблюдение пропорций и *правдивое* применение материала (усадебный дом в Парее, 1798–1800 гг., архитектор Д. Жилли). Первым примером *загородной резиденции*, построенной в стиле английского палладианства, явился *Новый дворец в Вёрлице* (1769–1770). Архитектор Фридрих Вильгельм фон Эрдсмандорф (1736–1800) выполнил главный портик в большом ордере Палладио, сделав его главным акцентом сдержанного фасада дворца (рис. 6.4).

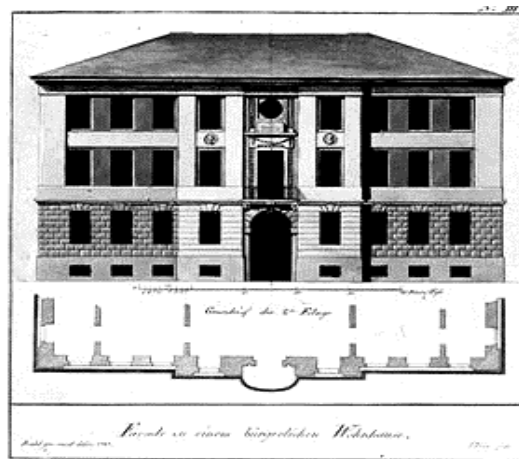


Рис. 6.3. Проект городского особняка



а



б

Рис. 6.4. Вёрлиц:
а – Новый дворец (1769–1770); *б* – готический дом (1769–73)

В архитектуре Германии почти одновременно с формированием принципов просветительского классицизма возникло направление, связанное с использованием средневековых традиций и приемов народного зодчества. Это направление воплощало предромантические идеи, получившие теоретическое обоснование у представителей движения «Бури и натиска».

В практике архитектуры единичные «готические» образцы возникли почти одновременно с первыми классицистическими сооружениями. Это *Готический дом в парке Вёрлиц* (1769–73) (рис. 6.4, *б*) и *Науэнские ворота в Потсдаме* (1755), рис. 6.5. Оба сооружения были выполнены в «народных средневековых формах».



Рис. 6.5. Потсдам. Науэнские ворота (1755)

Наиболее ярко классицизм проявился в архитектуре Берлина рубежа XVIII–XIX вв. После смерти Фридриха II Великого (1786) строительная деятельность продолжала отражать устремления мощной, быстро развивавшейся, но небогатой страны. Новый король Фридрих Вильгельм II вызвал из Дессау Ф.В. фон Эрдсмандорфа, из Бреслау К.Г. Лангханса и Д. Жилли из Штеттина с тем, чтобы модернизировать Берлин и сделать его новым художественным центром. Однако экономические условия и война Пруссии против Французской республики ограничивали архитектурную практику. В связи с этим возросла теоретическая и педагогическая практика зодчих. В 1790 г. при Академии искусств был открыт архитектурный факультет, в 1799 г. основана Строительная академия. Начал издаваться журнал «Сборник статей и сообщений, касающихся архитектуры» под редакцией Д. Жилли.

К 1800 г. в Берлине сформировался центр реалистических принципов формирования, получивший название *Берлинской школы*. Создателем Берлинской школы принято считать Давида Жилли (1748–1808). Представители школы связывали применение классицистических форм с демократическими идеалами античности. Новые принципы проявились во всех типах архитектурных сооружений, но ярче всего в *общественных зданиях*. Режим строгой экономии, введенный в Пруссии из-за значительного государственного долга, вызванного войной, потребовал решения ряда новых экономических и технических задач. Стремление к использованию наиболее рациональных и экономичных конструкций привело к тому, что в Берлинской школе функция и тип пространственной организации стали ассоциироваться с определенными моральными ценностями.

Функциональное назначение здания – утилитарность (целесообразность) превратилась в формирующий фактор. Примером такого, по словам автора, «прямого выражения пред-назначения здания» является построенный Генрихом Генцем (1766–1811) *Королевский монетный двор в Берлине* (1798–1800), рис. 6.6.

Важной вехой в архитектуре Берлина явилось строительство Бранденбургских ворот (1788–1791, архитектор К.Г. Лангханс) на восточном въезде в город (рис. 6.7). Этот первый пример возрождения греческой архитектуры имел своим прототипом Пропилеи Афинского акрополя. Однако и в этом классицистическом сооружении сохранялись реминисценции барокко (увеличенный интерколумний средних колонн).

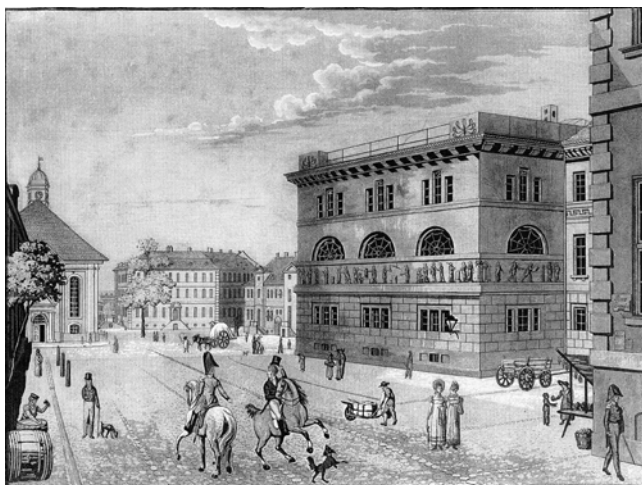


Рис. 6.6. Берлин.
Старый монетный двор (1798–1800)



Рис. 6.7. Берлин. Бранденбургские ворота (1788–1791)

Характерным примером воплощения идей классицизма стал конкурс на проект памятника Фридриху II в Берлине. (Первый тур состоялся в 1791 г., второй – в 1796 г.). В представленных проектах воплотились идеалистические представления о «просвещенном монархе» и «колоссе среди современников, каких не знала Европа». Воплощению этой идеи «величия» были посвящены проекты Г. Генца, К.Г. Лагнханса, Ф. Жилли. Античная строгость была присуща проекту Г.Х. Генелли (скульптор Г. Шадов). Г. Генц использовал формы «тяжелой дорики» с подчеркнутым контрастом основной конструкции и окружения. Не все участники конкурса являлись представителями Берлинской школы. Из Карлсруэ был прислан проект Ф. Вайнбренера, выполненный в духе французской «говорящей архитектуры». Проект жившего в Риме А. Хирта представлял собой протяженный храм, внутри которого стояла статуя Фридриха II в виде обнаженного античного героя. Датчанин Рустард представил семнадцать листов эклектичного проекта, содержавшего троянские колонны, пирамиды и купольное здание по типу Пантеона. Выполненный Фридрихом Жилли (1772–1800) проект напоминал храм на форуме и представлял собой дальнейшее развитие идеи «чествования гения», предложенной Э.Л. Булле в проекте Кенотафа Ньютона (рис. 6.8). Сочетание обелисков и сводов, греко-дорических колонн и больших плоскостей было подчинено идее связи памятника и окружающей среды.



Рис. 6.8. Ф. Жилли. Проект памятника Фридриху Великому

Эта работа Ф. Жилли, как и *проект Национального театра в Берлине* (1798), рис. 6.9, в дальнейшем оказала существенное влияние на развитие романтического классицизма далеко за пределами Германии.

В проекте в полной мере проявились все особенности творческого почерка Фридриха Жилли. Его материальная, богатая архитектура при всем своем новаторстве опиралась на античность и в полной мере отвечала важным для архитектора категориям: материал, тяжесть, функция.

Конкурсные проекты представителей Берлинской школы воплотили два основных полюса, между которыми можно условно разместить все многообразие архитектурных поисков рубежа XVIII и XIX вв. С одной стороны – рационалистическое направление, важной чертой которого стал «культ цели». С другой – требование к архитектуре выражать ассоциации, чувства и настроения ознаменовало появление романтических взглядов на архитектуру. В начале XIX в. традиционные схемы, которые до сих пор допускали лишь незначительную коррекцию, начали заменяться новыми, распространились теоретические рассуждения об «одухотворенной готике» и «живописном классицизме».

С конца 1790-х до 1840-х гг. во всех европейских странах господствовало романтическое мировоззрение. Однако классицизм оставался ведущим стилем в архитектуре до конца 40-х годов XIX в., поскольку его формы уже не нуждались в теоретическом обосновании и в изменившихся условиях знаменовали собой устойчивую традицию. Явление это типично для зодчества, которое, оперируя предметами материальной среды, долго сохраняет инерцию общепризнанных авторитетов. Архитектура, связанная с необходимостью создавать бытовые условия в конкретно-исторической ситуации, лишь в ограниченном виде может передать художественно-эстетические воззрения и мироощущение времени. Кроме того, в Германии, как и в других западноевропейских странах, строгие формы классицизма являлись выражением официального «государственного» стиля.

Противоречивость архитектуры Германии начала XIX в. хорошо заметна в произведениях одного из ведущих европейских архитекторов Карла Фридриха Шинкеля (1781–1841). В его творчестве можно выделить три этапа: развитие романтической традиции, классицистическую теорию 1820-х гг. и создание подготовительного этапа современной архитектуры, поиски «нового стиля». Первые проекты К.Ф. Шинкеля, имевшие существенный отпечаток влияния Ф. Жилли и К.Н. Леду (осуществленные частично), были выполнены с использованием кубов, полукругов, круглых арок, колоннад и др.

На рубеже XVIII–XIX вв. под влиянием идей романтизма во многих европейских странах готика стала выражением «национального» искусства и архитектуры.

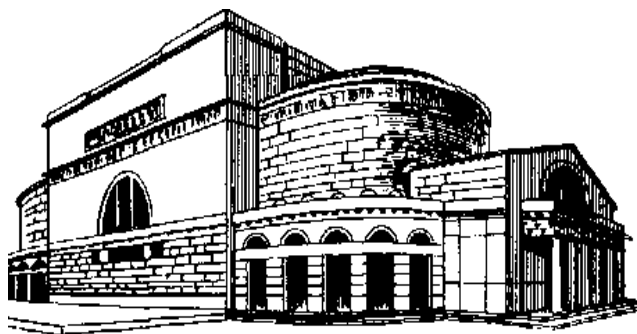


Рис. 6.9. Проект Национального театра в Берлине (Ф. Жилли)



Рис. 6.10. Проект мавзолея королевы Луизы. Интерьер (К.Ф. Шинкель)

В Германии в годы освободительной антинаполеоновской войны средневековую архитектуру начали рассматривать как выражение «единства немецкого прошлого, настоящего и будущего», готическое искусство получило прогрессивное содержание.

Национально-патриотические воззрения наложили отпечаток и на мышление К.Ф. Шинкеля. В 1809 г. он опубликовал неоготический проект Петровской церкви в Берлине, в 1810 г. – *проект мавзолея королевы Луизы* (рис. 6.10).

Античность в эти годы понималась архитектором как выражение «физических потребностей», готика – «духовных».

Попыткой соединить «средневековый способ строительства» с элементами античности, «которых ему не доставало», явился проект Национального храма-памятника (1814) в честь победы под Лейпцигом (18 октября 1813 г.), рис. 6.11.

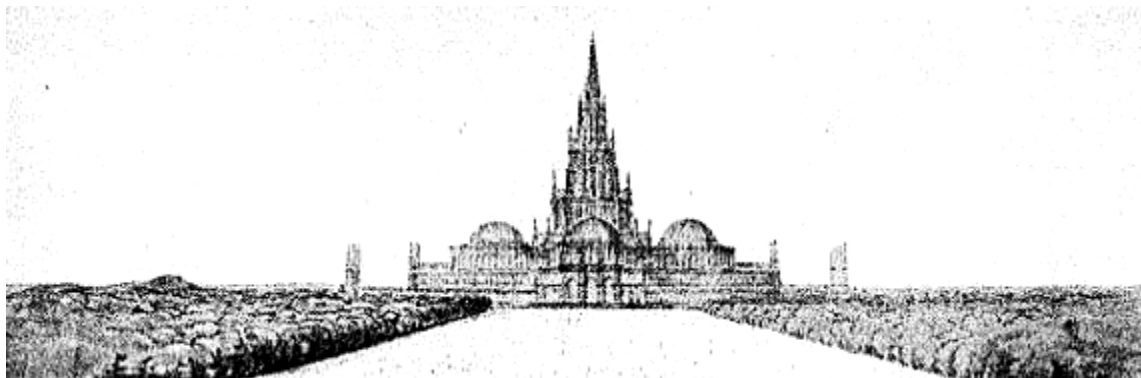


Рис. 6.11. Проект Национального храма-памятника (К.Ф. Шинкель)

В результате антинаполеоновских войн, вызвавших небывалый подъем патриотических настроений, выиграли средние германские государства. Большинство из них объединилось в 1806 г. в Рейнский союз (под французским протекторатом). Император Франц II отказался от короны, и Священная римская империя прекратила свое существование. Крах надежд на национальное обновление и объединение германских государств явилось одной из причин нового возрождения интереса к античности после 1815 г. Результаты Венского конгресса (1815) и образование Германского союза отразили стремление феодальной реакции задержать любое прогрессивное социальное движение. Начавшиеся годы политической реставрации характеризовались стремлением аристократии восстановить ослабленные Великой французской революцией позиции. Готические формы использовались теперь для выражения усилившегося клери-

кализма, аристократических притязаний на господство, мистического толкования средневековья.

Поэтому после 1815 г. Шинкель обратился к рационалистическим принципам формообразования Берлинской школы. Начался второй этап творчества архитектора под девизом «ощутить европейскую архитектуру равнозначной продолжению греческой». В этот период были созданы его наиболее известные **общественные сооружения**, по сей день определяющие облик немецкой столицы: **Музей** (сегодня Старый музей) (1823–1830), (рис. 6.12, 6.13), **Новая гауптвахта** (1816–1818), рис. 6.14, **Национальный театр** (1818–1821), рис. 6.14.

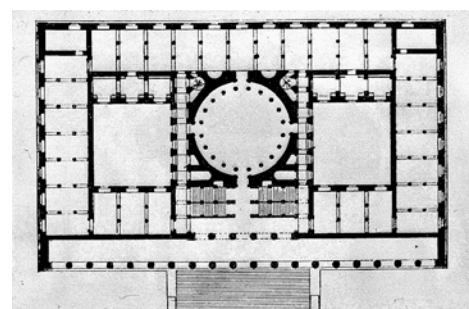


Рис. 6.12. Берлин. Старый музей (1823–1830). Фасад. План

Для плана *Музея* Шинкель выбрал один из образцов из «Курса архитектуры, преподаваемого в Королевской политехнической школе» (1802) французского архитектора, теоретика и педагога Ж.Н.Л. Дюрана. План в центре имел круглую ротонду по типу Пантеона и длинный колонный портик на фасаде (см. рис. 6.12). Парадную лестницу автор спроектировал в духе немецких традиций (рис. 6.13).

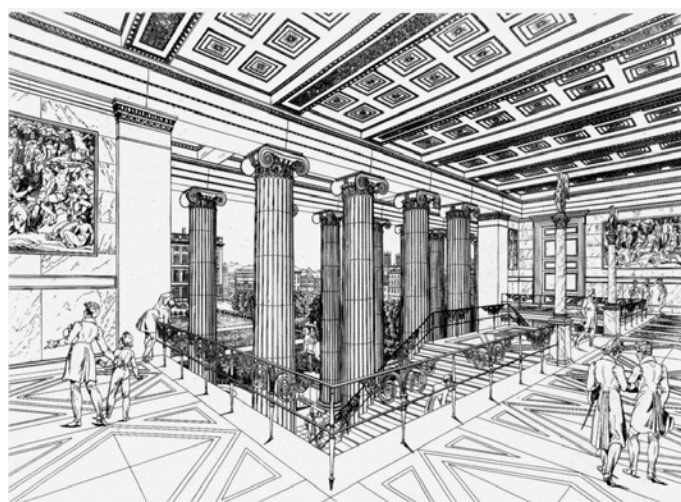


Рис. 6.13. Старый музей. Лестница. Проект К.Ф. Шинкеля

Здания *Новой гауптвахты* и *Национального театра* представляли собой новаторское решение, при котором автор сумел придать кубическим объемам

(плохо поддающимся структурным инновациям) тектоническую ясность классических ордерных систем. Однако после второй поездки в Италию (1824) он стал считать возможности классицизма исчерпанными. Архитектор обратился к изученному в первое десятилетие XIX в. типу асимметричного загородного дома. По его образцу был создан дворец Шарлоттенхоф (1826–1828) в парке Сан-Суси около Потсдама. Ансамбль, соединивший приемы классицизма с итальянским стилем, располагался в живописном парке, создавая с ним единую романтическую композицию.

Решающим моментом в переориентации творческой направленности Шинкеля стала поездка в Англию в 1826 г. В «романтический» период своего творчества архитектор использовал принципы формообразования английской готики. Но во время путешествия романтические сооружения Англии нашел скучными. Отныне свои устремления архитектор направлял на разработку новых типов и форм, полных смелости и разнообразия, устремленных в будущее. Сказалось и начало промышленного переворота в Германии. «Главным в архитектуре является красиво выраженная конструкция», – новое кредо Шинкеля с 1830-х годов.



Рис. 6.14. Берлин. Новая гауптвахта (1816–1818)

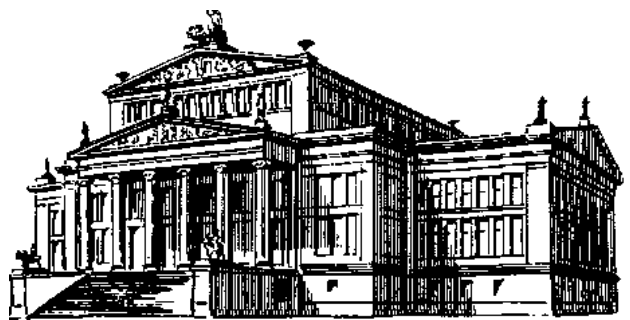


Рис. 6.15. Берлин. Театр (1818–1821)

Теоретическое положение, в котором мастер назвал «целесообразность» плана, конструкции и декора «основным принципом всех сооружений», было воплощено в здании Строительной академии (1831-1836) (рис. 6.16).



Рис. 6.16. Берлин. Строительная академия

Идея о «воспитательной функции архитектуры» была воплощена в «идеальных проектах» 1830-х гг., созданных по заказу баварского кронпринца Максимилиана. Проекты реконструкции Акрополя в Афинах, вилл «Лаурентина» и «Туска» не могли быть реализованы. Поэтому К.Ф. Шинкель заложил в них грандиозные пространства и новые материалы. Вынужденный применить формы классицизма, зодчий соединил их с романтическими представлениями об идеальных общественных сооружениях. Был создан новый тип «общественного дворца», сочетающего жилые, репрезентативные, общественные (воспитательные) функции и функции музея.

Широкое распространение поздний классицизм получил в Баварии. В Мюнхене первые классицистические сооружения в 1820-х гг. построил архитектор Карл фон Фишер (1782–1821). Среди них дворец принца Карла (1802–1806) и Народный театр (1811–1818). Наиболее известные общественные здания Мюнхена создал архитектор Лео фон Кленце (1784–1864). *Глиптотека* (1816–1830) – музей античной скульптуры – представляла собой одноэтажные галереи, перекрытые сводами, которые освещались сверху через высоко расположенные окна. Галереи окружали внутренний двор. Портик здания был выполнен в ионическом ордере (рис. 6.17).



Рис. 6.17. Мюнхен. Глиптотека. Чертёж Лео фон Кленце (1816)

К концу второго десятилетия XIX в. в классицистической архитектуре ослабела зависимость между архитектурной формой и традиционными ассоциациями. Выражением новой идеи стали сооружения, в которых символическое, ассоциативное назначение превалировало над утилитарной стороной.

Существенные изменения произошли в трактовке ордера, особенно при включении его в поверхность стены. Превратившись в самоценный элемент, ордер стал выражать определенную идею и приобрел чисто декоративную функцию.

Сформулированные в раннем классицизме архитектурные концепции были обусловлены практическими задачами и наивными чувственными представлениями о значении формы. В высоком классицизме с архитектурными сооружениями стали связывать исторические, поэтические, религиозные и моральные идеи. Поздний классицизм сохранил эту особенность, изменилось лишь содержание, которое должны выражать здания. Наиболее ярко это проявилось в крупных общественных постройках Лео фон Кленце: *Пропилеи в Мюнхене* (1849–1863), рис. 6.18, *Зал Славы в Мюнхене* (1843–1841), рис. 6.19; *Памятник Победы в Келхайме* (1846), рис. 6.20, *Валгалла около Регенсбурга* (1833–1846), рис. 6.21. Они были призваны демонстрировать «мощь Новой Баварии».



Рис. 6.18. Мюнхен. Пропилеи. Четтёж Лео фон Кленце



Рис. 6.19. Мюнхен. Зал Славы (1843–1841)



Рис. 6.20. Келхайм. Зал Освобождения (1846)



Рис. 6.21. Регенсбург. Валгалла (1843–1841)

Фасад *Зала Славы* в Мюнхене, стоящего на высокой платформе, создавали 48 дорических колонн, расположенных П-образно, скульптуры на тимпанах фронтонов иллюстрировали культурные и политические достижения Баварии. *Валгалла*, выполненная в виде античного храма, вознесшегося над Дунаем на 90 м, и *Пропилеи* представляли собой греко-дорические реминисценции.

Зал Освобождения (Памятник Победы) в Келхайме (1846), см. рис. 6.20, воздвигнутый в честь победы над войсками Наполеона, представлял собой строгий цилиндрический объем, расчлененный пилястрами, на которых расположены 18 скульптур в виде женских фигур, символизирующих немецкие провинции.

Культовые сооружения периода классицизма немногочисленны. Одним из первых примеров отхода от форм барокко и применения классицистических элементов явились церкви монастыря Сен-Блазен и Св. Павла во Франкфурте.

Памятником зрелого классицизма является *церковь Св. Николая в Потсдаме*, построенная К.Ф. Шинкелем в 1830–1849 гг. (рис. 6.22).

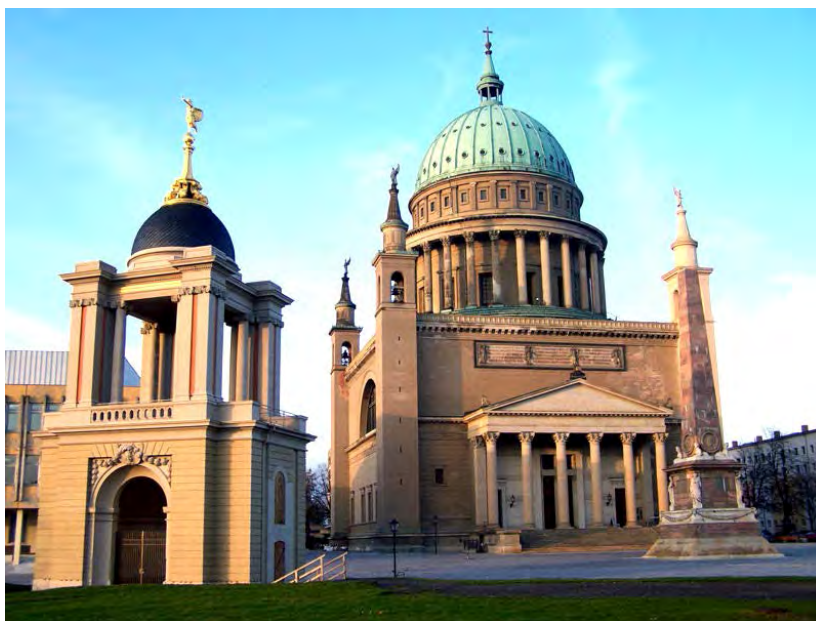


Рис. 6.21. Потсдам. Церковь Св. Николая (1830–1849)

Особенностями немецкого классицизма являются:

- наличие глубоких теоретических основ, обоснование «Греческого возрождения» в трудах И.И. Винкельмана и его последователей;
- одновременное возникновение и сосуществование классицизма и романтизма в теории и практике 1790–1830-х гг.;
- формирование специфического варианта классицизма Берлинской школы;
- особенности творческого метода ведущих мастеров (Давид Жилли, Фридрих Жилли, Карл Гонтард Лангханс, Карл Фридрих Шинкель, Лео фон Кленце и др.);
- использование классицистических форм для выражения «общественных идей» после 1830-х гг.

7. «НЕОСТИЛИ» ЭПОХИ РОМАНТИЗМА И ЭКЛЕКТИКИ

Национальный романтизм как общеевропейское художественное движение получил распространение во многих странах Европы после 1815 г.¹ Разнообразие, множественность явлений архитектуры этого периода явились способом ее самовыражения. Поэтому в Германии с конца 1820-х годов сосуществовали следующие *неостили*: классицизм (до конца 1840 гг. – ведущее направление), неоготика, рундбогенстиль (аркадный стиль), неоренессанс, бидермайер и современный стиль (свободная переработка всех форм с целью создания нового архитектурного языка).

¹ Напомним, что в Германии романтизм охватывает 1796–1830-е гг.

В 1830–1850-х гг. среди европейских архитекторов развернулась широкая теоретическая дискуссия о создании «нового стиля». Этой дискуссии предшествовали перемены, происходившие в архитектуре первой трети XIX в. под влиянием романтических идей. Начался первый этап архитектуры эклектики. Отход от «типологического» метода классицизма и разделение утилитарных и художественных аспектов зодчества создали ситуацию, в которой функция потребовала «одухотворения», и именно «стиль» стал выражением этой «духовности».

В 1860–1890-х гг. наступила вторая фаза архитектуры эклектики – историзм. Начало периода ознаменовалось стремлением к научному подходу, к использованию в объекте элементов, типичных для данного стиля. После 1870-х гг. обращение к истории нередко приводило к хаотичному смешению в одной композиции элементов разных стилей, подчас совершенно несовместимых, никогда ранее не сочетавшихся. Основным творческим методом архитекторов стал эклектизм – соединение разнородных стиливых элементов, имеющих качественно иные смысл и назначение. Была выработана палитра «соответственных стилей» (например, для церкви – готика, для ратуши – ренессанс, для театра – необарокко, для библиотеки – неоренессанс и т. д.). Большое влияние оказывала необходимость учитывать личные вкусы заказчиков.

Неоготика. В поисках «национального искусства» обратились к готике.

В использовании реминисценций средневековья различаются две фазы. В 1790–1830-х гг. оно являлось главной альтернативой античному искусству. Ценились красота форм готики и их символическое значение. В конце 1830-х гг. наступила вторая фаза: «романтическое» отношение к готике постепенно сменилось «археологическим».

Неоготика почти с момента своего возникновения была связана с охраной и реставрацией памятников. Этому способствовали теоретические публикации: «Памятники немецкого искусства» (1815–1818) Георга Моллера, «История и описание собора в Кёльне» (1824–1831) С. Буассере, «Христианская немецкая архитектура и ее отношение к современности» (1845) А. Рейхенспергера и др.

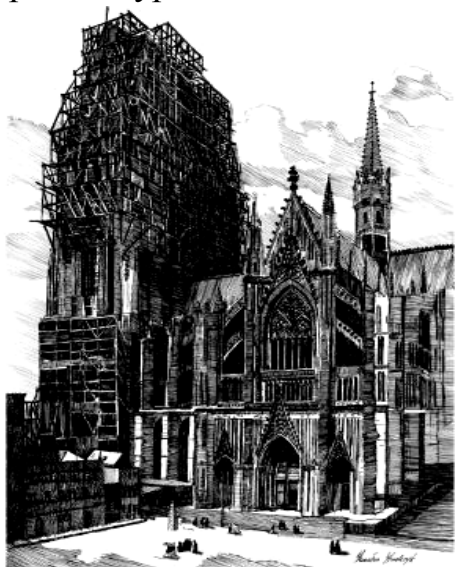


Рис. 7.1. Кёльн. Достройка собора в XIX в.

Достройка *Кёльнского собора* – наиболее известный пример (рис. 7.1). С предложениями о его реконструкции в 1808 г. выступил С. Буассере. В 1814 г. Г. Моллер на чердаке гостиницы в Дармштадте нашел часть чертежей собора, в 1816 г. в Париже были обнаружены недостающие. В 1842 г. прусский король Фридрих Вильгельм IV заложил первый камень в ознаменование завершения собора. Несмотря на наличие оригинальных чертежей, под влиянием Августа Рейхенспергера проект древних мастеров был дополнен «более благородными формами». Август Рейхенспергер – основатель течения «догматической неоготики» – провозгласил знаменитую триаду «Религия, отечество, искусство»,

ставшую основным лозунгом германской неоготики. Результатом деятельности течения явилось то, что в Германии и Австрии в первой половине XIX в. почти все церкви строились в «готическом народном стиле». Для этого с 1828 г. берлинские архитекторы Вильгельм Штир и Эдуард Кноблаух разрабатывали новые формы культовых зданий.

Княжеские *дворцы*, построенные после 1840-х гг., также возводились в духе средневековья. В 1843–57 гг. для герцога Мекленбургского был построен замок в Шверине по типу замков Луары (в стиле Франциска I, архитектор Г.А. Деммлер). *Замок Бабельсберг* (1833–1835, архитектор К.Ф. Шинкель) для принца Вильгельма, представлял собой по желанию заказчика «образец английской готики» (рис. 7.2).



Рис. 7.2. Бабельсберг. Замок (1833–1835)



Рис. 7.3. Замок Нойшванштайн (1869–1886)

Синтез средневековых форм использован при строительстве *замка-фантазии Людвига II Нойшванштайн* (1869–1886, архитектор Э. Ридель) (рис. 7.3).

К 1850-м годам сооружения неоготики приобрели «академические» черты. Например, желание создать «идеальный образ» готического собора привело к возникновению ряда сооружений, отличавшихся симметрией и «правильностью» конструкций и готического декора.

На севере Германии обратились к традиционной «кирпичной готике». Ее возрождение возглавил Конрад Вильгельм Хазе (1818–1902), основатель *Ганноверской школы*. Хазе сделал главным средством формообразования своей школы «унифи-

цированный» кирпич, «единство меры» которого было возвышено до «основного закона», до сознательно ограничивающего правила.

В проектах слои кирпича создавали сетку, которой подчинялись все членения, от высоты конструктивных элементов до отдельных декоративных мотивов. Одновременно делался акцент на живописной стороне кирпичной готики, подчеркивались роль цвета и красочность интерьерера, требовалось умелое применение тонированных материалов.

Рундбогенстиль или аркадный стиль

Программа рундбогенстиля была сформулирована Генрихом Гюбшем (1795–1863) в 1828 году в работе «В каком стиле мы должны строить?» (рис. 7.4). К середине 1830-х гг. рундбогенстиль (аркадный стиль), для которого был характерен широкий спектр направлений внутреннего развития, стал одним из ведущих неостилей Германии.

С аркадным стилем, как и с неоготикой, связывали надежды «на возрождение христианской архитектуры». В 1830-х гг. здания с применением круглых арок создавали Генрих Гюбш в Карлсруэ и Баден-Бадене (рис. 7.5), Иоганн Клаудиус фон Лассальс в Кобленце, Фридрих Гертнер в Мюнхене, Вильгельм Андреас в Ганновере, ученики Карла Фридриха Шинкеля в Берлине. Готтфрид Земпер в 1834 г. представил на конкурс проект церкви Св. Николая в Гамбурге, выполненный в «национальном аркадном стиле».

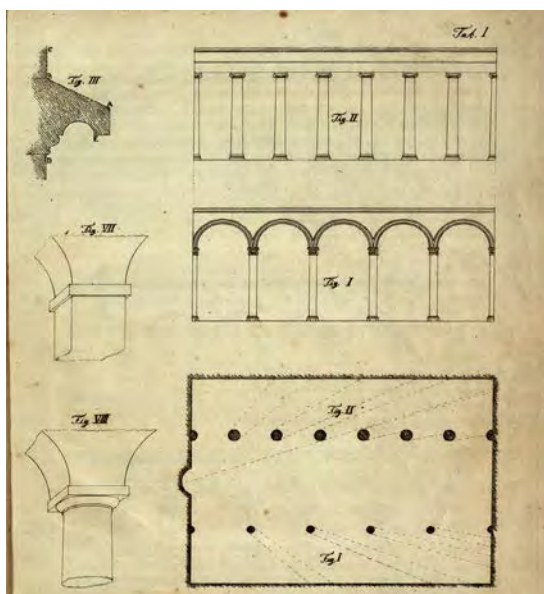


Рис. 7.4. Элементы рундбогенстиля.
Из кн. Г. Гюбш «В каком стиле мы должны строить?»



Рис. 7.5. Баден-Баден.
Зал питьевого источника (1834)

Неоренессанс. В Германии начало обращения к Ренессансу в литературе и искусстве относится к предромантизму (2-я половина XVIII в.). Г.В.Ф. Гегель назвал эпоху Возрождения «утренней зарей», наступившей после «ужасной ночи средневековья» и разбудившей, благодаря «науке, искусству и жажде открытий», «свободный дух» нового времени. Первые образцы архитектуры неорен-

ессанса появились в начале XIX в., когда К.Ф. Шинкель построил Итальянский павильон в парке Кёстриц (1802).

Тип итальянской виллы с башнями и «живописным» планом Шинкель применил для усадебного дома в Глиннице (1824–1826). Он использовал опыт французского архитектора Ж.Н.Л. Дюрана, который в 1823 г. предложил целый набор «итальянских элементов»: лоджии, бельведеры, террасы, башни – компаниллы, перголы, мезонины, характерные решения плоскостей стены. В «чистом ренессансном стиле» Лео фон Кленце построил в Мюнхене дворец Лейхтенберг (1816), *Королевскую резиденцию (1826–1835)*, рис. 7.6 и Главпочтамт (1837), на Людвигштрассе были возведены жилые дома в стиле неоренессанса.



Рис. 7.6. Мюнхен. Королевская резиденция (1826–1835)

Тип «жилья для богатых буржуа» создал Готтфрид Земпер (1803–1879). Построенная им для банкира Оппенгейма «*Вилла Роза*» в Дрездене (1839) на десятилетия стала образцом особняка (рис. 7.7).



Рис. 7.7. Дрезден. «Вилла Роза». Чертеж Г.–Земпера (1839)

В формах Ренессанса Земпером был выполнен и первый вариант *Придворного театра в Дрездене (1837–1840)* (рис. 7.8).

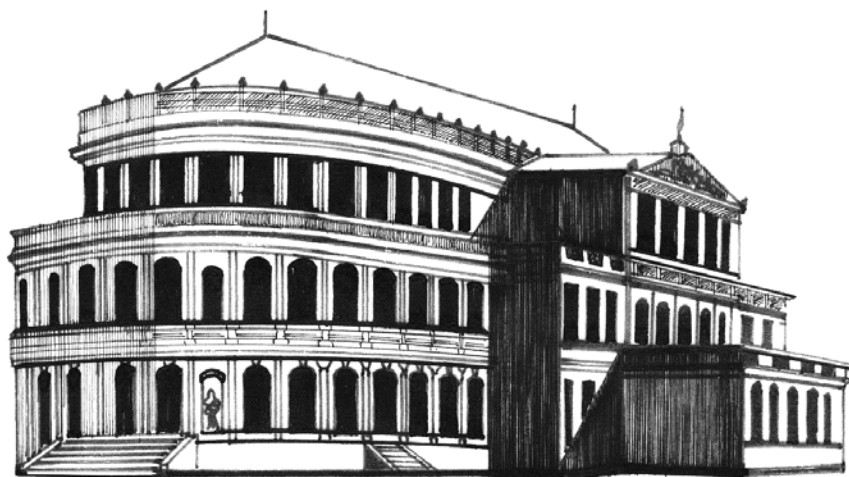


Рис. 7.8. Дрезден. Придворный театр (1837–1840)

При реконструкции после пожара во второй половине XIX века театр приобрел барочный декор (рис. 7.13).

После 1850 г. «итальянские рецепты» в Германии распространялись все шире. Было закончено строительство Дрезденской картинной галереи (1854).

В. Николаи построил «виллу Струве» в Дрездене (1850–1852), развивавшую принципы «Виллы Розы». Можно даже зафиксировать момент переориентации «национального стиля» в Баварии. В 1867 г. «готический» стиль Атенеума (позднее Максимилианеума) по требованию Максимилиана II был заменен на «стиль ренессансный» (рис. 7.9). Элементы архитектуры Возрождения нашли широкое применение в жилых и общественных зданиях, школах и больницах, библиотеках и музеях.



Рис. 7.9. Мюнхен. Максимилианштрассе: вдали – Максимилианеум (1867)

Эволюция архитектуры неоренессанса шла от применения «отдельных мотивов» к «археологической чистоте» стиля после 1840-х гг. Романтическому субъективизму, применявшему синтез художественных ценностей исторической эпохи для создания ценности собственной, пришло на смену «научное знание»

форм. Начался этап их осознанного применения в широких пределах: от классических пропорций квартроченто перешли к множественности выразительных средств и эффектов.

Многие идеи романтизма претворялись в течении *Бидермайера* (1815–1848). Стремление к созданию «нового» и «современного» сопровождалось интересом к индивидуальному, к жизни конкретной личности. Немецкий горожанин – «бидерман» – искал уюта и покоя в своем замкнутом мирке, создав собственный стиль – «бидермаейр». Бюргеру потребовалось укрытие от жизненных невзгод. Он нашел его в воплощении мечты о собственном домике с непременно садиком, примыкавшим к воротам или располагавшимся за домом. Обязательные атрибуты сада – скамейки и клумбы. Небольшой клочок природы «входил» в дома через высокие окна и двери, через обязательную террасу (была возрождена традиция XVIII в.). Жилой дом украшал фронтон с тонко прочувствованными пропорциями, вход подчеркивался парой колонн, крышу поддерживал массивный карниз. Оштукатуренные кирпичные стены имитировали дорогой камень. Узкий участок способствовал распространению типа «дома в три окна». На первом этаже часто располагалась мастерская или «контора» (кабинет) хозяина.



Рис. 7.10. Гостиная в стиле Бидермаейр

Основные особенности стиля заключались в интерьере. Аристократический салон был заменен гостиной. Эта смена роли главной комнаты дома привела к ее многофункциональности, появлению в интерьере нескольких отдельных зон, изолированных зрительно или с помощью ширм и жардиньерок. Символом стиля стала группа мебели со столиком для рукоделия. В расстановке мебели, почти лишенной декора, стремились сохранить симметрию. Хотя мебель в стиле «бидермайер» и являлась реакцией на ампир, нельзя усматривать в ней лишь упрощение предшествовавшего стиля. Ее главная особенность – подчеркнуто прямые линии. Но прямоугольные формы она принимала в первую очередь для того, чтобы лучше соответствовать новому интерьеру, а порой

жесткость линий дополнялась или заменялась изогнутыми. На место «представительности» пришла «легкость», большие декорированные поверхности были заменены узорчатостью текстуры, дорогостоящую экзотическую древесину сменила недорогая местная.

Культуре большого города, сложностям растущей урбанизации горожанин-«бидерман» противопоставлял «уютность» природы и «милого маленького города». Рядовому немецкому бюргеру было свойственно стремление придать уют собственному садику и улице, на которой расположен его дом, городскому скверу и главной площади города.

Необарокко. Расцвет стиля пришелся на вторую фазу эклектики, на 1870-е гг. Обилие декоративных элементов стиля позволяло создать «праздничную» или *репрезентативную* архитектуру. Патетичный язык барокко использован при создании видных общественных сооружений (*здание Рейхстага в Берлине*, 1884–1894, архитектор П. Валлот), рис. 7.11, театра (*2-й вариант театра в Дрездене*, архитектор Земпер) (рис. 7.12). В интерьерах использовался также декор рококо.



Рис. 7.11. Берлин. Здание Рейхстага (1884–1894)



Рис. 7.12. Дрезден. 2-й вариант Придворного театра (1870-е гг.)

Примером возрождения форм рококо явился *замок Линдерхоф в Баварии* (1870–1878, архитектор г. Дольманн), рис. 7.13. Происходил переход от возобновлений, реконструкций зданий к репликации, свободной творческой интерпретации и стилизации.



Рис. 7.13. Замок Линдерхоф (1870–1878)

В конце первой трети XIX в. начались поиски «стиля эпохи», отражающего ее суть. Венцом поисков «нового искусства» стал конкурс, объявленный баварским королем Максимилианом II в 1850 г. В программе конкурса речь шла об «архитектурной задаче времени», о роли зодчества в «оформлении всех жизненных отношений и жизненных сил в интересах нации». Было отмечено, что требуется изменить ситуацию первой половины века, когда архитектура «колебалась между классицизмом и романтизмом» и вследствие этого «возникла внутренняя потребность создания именно нового». Каждому участнику позволялось «пользоваться с полной свободой различными архитектурными стилями и их орнаментикой для целесообразного решения поставленных задач».

Поиски «нового стиля», сочетающего «соответствующие достоинства и величие», «практическую целесообразность» и «экономичность», должны были завершиться созданием «характерного памятника искусства и просвещения». И хотя в результате надеялись получить «оригинальное, красивое, органическое целое», все представленные проекты явились ярко выраженными образцами эклектики. Результаты конкурса в Мюнхене свидетельствуют, что поиски «нового стиля» в середине XIX в. не увенчались его созданием. Поставленные в ходе дискуссии вопросы о принципах стилеобразования и социальных задачах зодчества, о роли функционального назначения здания, применяемых материалов и технических средств не были решены. Проблема стиля сохранила свою актуальность в зодчестве второй половины XIX в. Переход ко второй фазе эклекти-

ки – историцизму¹ – знаменовался постулатом соблюдения «чистоты стиля». Дискуссия о «правильном стиле» пролегла водоразделом между двумя фазами периода эклектики.

Несмотря на внешне выраженную борьбу сторонников различных неостилей *во второй фазе эклектики*, их объединяла общность миропонимания 1860–1890-х гг. В своих социальных концепциях все они последовательно опирались на историзм, дающий представление об истории как непрерывно развивающемся процессе. Понятие народности позволяло видеть в каждом индивидууме выразителя чаяний народа, нации, определяющей ход истории, в которой произошли важные перемены. В 1860-х гг. канцлер Пруссии Бисмарк начал осуществлять объединение Германии с помощью военных и дипломатических действий.

После побед над Австрией (1866) и во Франко-Прусской войне (1870–1871) удалось добиться объединения Германии и была провозглашена Германская империя (под эгидой Пруссии). Происходило ее превращение в сильную политическую и экономическую державу, ускорила индустриализация. Это сказалось на росте германских городов, повышении плотности застройки, росту этажности.

Немецкие города развивались в основном на основе традиционной радиально-кольцевой планировки и по прямоугольной схеме. Изменения в *градостроительстве* последней трети XIX в. касались в основном расширения старых или создания новых улиц (Кёльн, Дрезден, Ганновер и др.). Началось строительство многоквартирных домов для сдачи внаем малоимущим жителям (Берлин, Лейпциг, Мюнхен и др.). Основным типом *жилых зданий* являлся пятиэтажный дом с небольшими квартирами. В архитектуре города происходил постепенный переход от типичного для классицизма объемного решения здания к плоскостному. Элементы стиля являлись средством внешнего оформления здания – «одеждой» (Г. Земпер).

В 1862 г. был выполнен план застройки Берлина, предусматривавший строительство нескольких огромных площадей. Город был поделен новыми магистралями на одинаковые узкие и длинные участки, которые должны были застраиваться многоквартирными доходными домами высотой не ниже пяти этажей, отделявшимися внутри квартала небольшими (5,5 × 5,3 м) дворами-колодцами. В результате условия освещения и проветривания в этих кварталах не соответствовали принятым в Европе санитарным нормам. Недостатком плана было также отсутствие зеленых зон, в частности городских парков. Попытки изменить недостатки плана, предпринятые в 1890-х гг. и в 1910 г., не были реализованы. Однако были реализованы утопические идеи англичанина Э. Хоуарда по созданию города-сада, изложенные им в книге «Завтра, мирный путь к действительной реформе» (1898). В поселке Хеллерау архитектору Р. Риммершмидту удалось удачно связать жилую застройку с окружающей средой. Но решить социально-экономические проблемы нового типа жилого образования он также не смог. Поиски новых решений были продолжены.

¹ В современном архитектуроведении принято считать, что конец 1820-х – 1840-е годы демонстрируют зрелость *романтической фазы* эклектики, 1850–1860-е годы – время ее угасания и одновременно формирования *историцизма*, который достигает полноты своего развития в 1870–1890-е годы.

Особенности «исторической» архитектуры Германии XIX века:

- до 1830-х гг. неостили развивались в русле романтической эстетики, а в основе выбора стиля лежала определенная «высокая идея»;
- с 1850-х гг. начался «археологический» или «научный» этап использования исторического опыта, начало ему положила дискуссия о «новом стиле»;
- сформировался эклектический творческий метод архитектора, в основе которого лежал не только выбор конкретных форм исторических прототипов, но и выбор композиционных приемов и принципов связи утилитарных и художественных аспектов архитектуры;
- архитектура второй половины XIX в. характеризовалась отсутствием устойчивой системы форм, т. е. отсутствием стилистического единства.

8. АРХИТЕКТУРА ЭПОХИ МОДЕРНА

Последние десятилетия XIX в. ознаменовались формированием новой «науки об искусстве», предметом исследования которой вновь стал «стиль». В трудах Г. Вёльфлина, А. Ригля и др. проводился поиск объективных закономерностей развития художественных форм. Параллельно возникли работы, посвященные разработке новых принципов формообразования, обеспечивающих конструктивную и функциональную «правдивость» архитектурных сооружений. Кризис эклектизма как ведущего творческого метода заставил архитекторов отказаться от стилизаторства и обратиться к новаторским решениям. Теоретическую основу таким поискам дала книга австрийского архитектора Отто Коломана Вагнера (1841–1918) «Современная архитектура» (1895).

На рубеже XIX–XX вв. новый виток попытки создания «стиля эпохи» и стремление преодолеть эклектизм привел к возникновению стиля «модерн». В Германии он получил название «югендштил» (по названию журнала «Югенд», основанного в 1896 г.). Программно антиэклектичный модерн в то же время характеризовался использованием элементов различных стилей¹. Однако творческий метод архитектора-модерниста позволял обеспечить пластичность и целостность архитектурных форм. Возникший на основе национально-романтического движения и символизма, европейский модерн имел достаточно четко выраженные границы: от конца 1880-х гг. до 1914 г. Такой короткий период существования и разнообразие стилистических течений модерна не позволили создать желаемый «интернациональный стиль». Сложился ряд национальных вариантов модерна, имевших свои особенности пластического языка².

Переосмысление художественных форм и приемов модерна изменили устоявшиеся нормы в архитектуре. Главным содержанием идеологии стиля

¹ Как и архитекторы, эклектики, мастера модерна обращались к историческим стилям и восточному искусству. Но, в отличие от периода эклектики, их применение позволяло достичь определенной целостности конструктивных и декоративных элементов. Именно эта целостность и отличает модерн от предшествующего периода.

² Наиболее значимыми являлись бельгийский и французский Ар Нуво, Венский сецессион, польская сецессия, итальянский «либерти», российский модерн, испанский «модернизм» и др.

стало стремление к «синтезу» самых разнообразных стилей, форм, творческих методов и приемов. В эпохе модерна существовал ряд течений, характеризовавшихся рационалистическими или романтическими тенденциями, взаимодействие которых определяло суть архитектуры. Однако обычно творчество отдельного архитектора трудно причислить к какому-то одному направлению. Чаще всего ему присуще сочетание различных тенденций.

Основной задачей югендштиля являлась «гуманизация жилой среды посредством искусства» в изменившихся социальных и экономических условиях быстро развивающегося индустриального общества. Примером создания такой жилой среды явился *комплекс Зендлинг*, построенный в пригороде Мюнхена, отразивший изменения в **градостроительстве**. Для данного комплекса был создан новый тип многоэтажного **жилого дома** с малогабаритными квартирами.

Здания, фасады которых были декорированы эркерами, фронтонами, рустом, располагались по периметру большого двора и вдоль озелененной закрытой для проезда улицы. Квартиры, состоящие в основном из одной комнаты, кухни и подсобных помещений имели хорошее освещение и проветривание. При домах устраивались общественные помещения – прачечные, читальни, детские комнаты (1900, архитекторы братья Ранк), рис. 8.1.

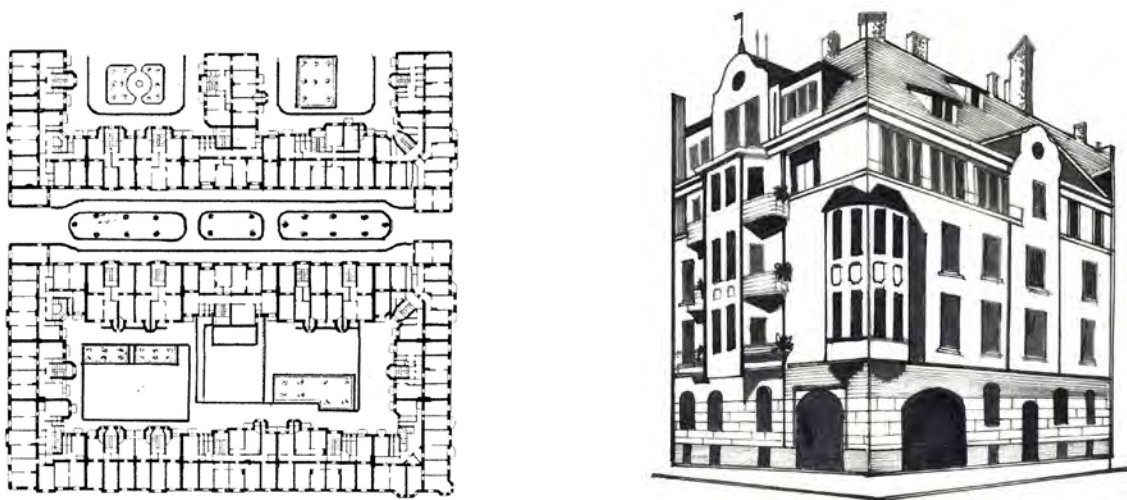


Рис. 8.1. Мюнхен. Жилой комплекс Зендлинг (1900) План застройки. Жилой дом

В архитектуре югендштиля использование новых технических средств и конструкций чаще всего сопровождалось применением эклектических декоративных приемов. Например, несмотря на то, что во внешнем облике *здания Анхальтского вокзала в Берлине* (1880–1885, архитектор Ф. Швехтен) выявлено его функциональное назначение, в решении фасадов были применены элементы рундбогенстиля (рис. 8.2). Шла борьба между приверженцами формирующейся «новой архитектуры» и уходящей в прошлое эклектики.

К 1880 гг. сформировался «неоромантизм», обусловленный идеей вернуться к национальным истокам в архитектуре и области прикладного искусства. Представители направления видели неудачи архитектуры в отсутствии единой культуры. Они считали возможным возродить ее на основе обращения к нацио-

нальным традициям, в частности к народной архитектуре и бидермаейру. Но обращались также к другим историческим стилям, в частности готике и барокко. Теоретические положения движения выразил П. Шульце-Наумбург в труде «Задачи архитектуры».

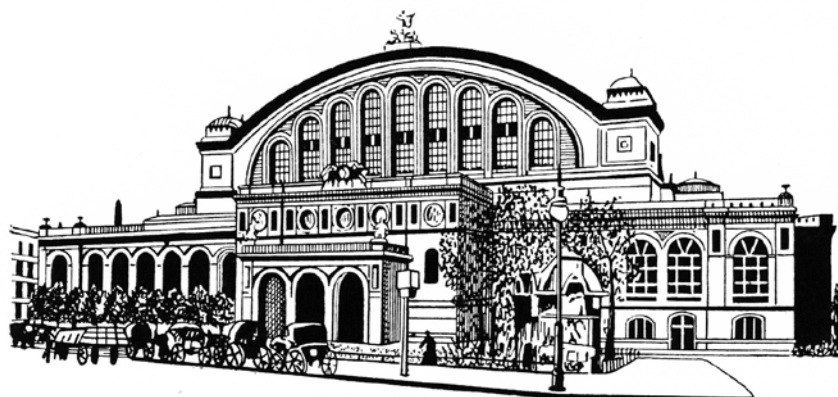


Рис. 8.2. Берлин. Анхальтский вокзал (1880–1885)

Национальный романтизм проявился практически во всех типах *общественных зданий*. В 1897–1904 гг. А. Мессель построил в Берлине универсальный магазин Вертгейма в формах неоготики, положив начало целому ряду подобных сооружений. Мотивы кирпичной готики использовал Б. Таут в промышленном сооружении – гидростанции в Веттере (1908). Национальным своеобразием отмечено здание **вокзала в Штутгарте** (рис. 8.3), романтический асимметричный объем которого сочетался с протодорической колоннадой главного фасада, восходящей к традициям неоклассицизма (1914, архитектор П. Бонац).



Рис. 8.3. Штутгарт. Железнодорожный вокзал (1914)

В архитектуре **многоэтажных жилых домов** наблюдалось стилизаторское декорирование фасадов (применялась «одежда» в различных стилях). Но

наиболее полное проявление неоромантическая тенденция нашла в строительстве *загородных особняков*. При их создании архитекторы опирались на приемы средневековья и народной архитектуры, применяя нарочитую упрощенность форм и обобщенность деталей.

Родившийся в Швейцарии Герман Обрист (1863–1924) с 1894 г. работал в Мюнхене. Здесь в 1897 г. он принял активное участие в организации Объединенных мастерских искусства и ремесла. Рисунки на вышивках Обриста вдохновили Августа Энделя (1871–1924) на выполнение фантастического декора *фотоателье Эльвира в Мюнхене* (1896–1897), окрашенного в красный и бирюзовый цвета (рис. 8.4). Эндель издал в Берлине книгу «Красота большого города» (1901), отразившую влияние психологической эстетики Теодора Липпса. Немецкие мастерские художественных ремесел были созданы также в Дрездене. Эти мастерские были организованы под влиянием английского «Движения искусств и ремесел».

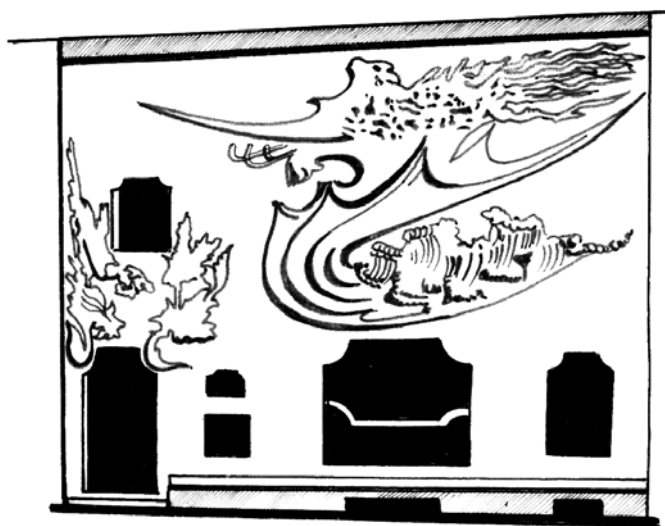


Рис. 8.4. Мюнхен. Фотоателье Эльвира (1896–1897)

В 1899 г. была основана «колония художников» на Матильденхёе – возвышенной части Дармштадта. Колония состояла из нескольких жилых домов для художников, зданий мастерских и выставочного павильона. Планировку большинства сооружений выполнили Йозеф Мария Ольбрих (1867–1908) и Петер Беренс (1868–1940)¹. Ансамбль размещался на террасах склона холма среди садов. Жилые дома художников находились внизу, на вершине – *выставочный комплекс Эрнст-Людвиг-хауз* (рис. 8.5), состоявший из расположенных вдоль фасада мастерских с центральным акцентированным входом. Над комплексом доминировала высокая башня. В здании, очень сложном по плану, широко ис-

¹ Наиболее известным сооружением Й. Ольбриха является здание Сецессиона в Вене (1897–1898). Художнику по образованию, Беренсу было свойственно «многостилье». Он возводил здания в «тосканском стиле», строгом классицизме и модерне, принял участие в создании монументальной промышленной архитектуры и «тевтонского классицизма» Третьего рейха. С 1899 г. он являлся членом колонии художников в Дармштадте.

пользовался цвет (белый серый красный и желтый). Ольбрих построил ряд жилых домов для художников – членов колонии, в т. ч. и свой собственный. В 1900 г. свой дом здесь построил и П. Беренс.

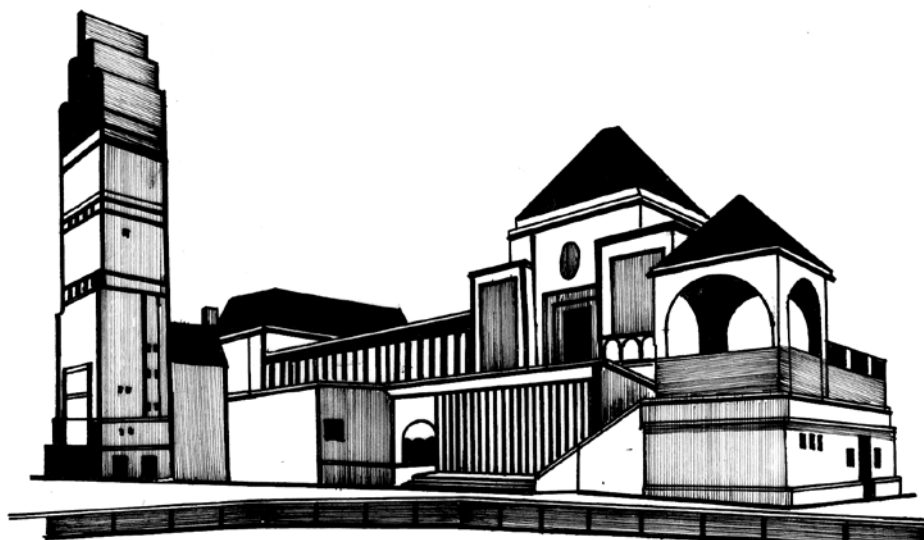


Рис. 8.5. Дармштадт. Выставочный комплекс Эрнст-Людвиг-хауз (1901)

Ведущим теоретиком романтического направления модерна являлся бельгиец Хенри Клеменс Ван де Вельде (1863–1937). Его эссе «Очищение архитектуры» (1894) было посвящено поискам нового пластического языка зодчества, основанного на символике форм. Важную роль архитектор отводил линии основе орнамента, посвятив решению проблемы статью «Линия – сила». А сам орнаментальный декор в сооружениях Ван де Вельде можно назвать «скульптурным».

В то же время Ван де Вельде сыграл важную роль в становлении *рационалистического направления* немецкой архитектуры. На выставке Веркбунда в Кёльне (1914) им был представлен *театр* с оригинальным «пластичным» планом и обилием закругленных форм (рис. 8.6). Рационалистические тенденции проявились здесь в ясности, уравновешенности и завершенности композиции, конструктивности и тектоничности формы.

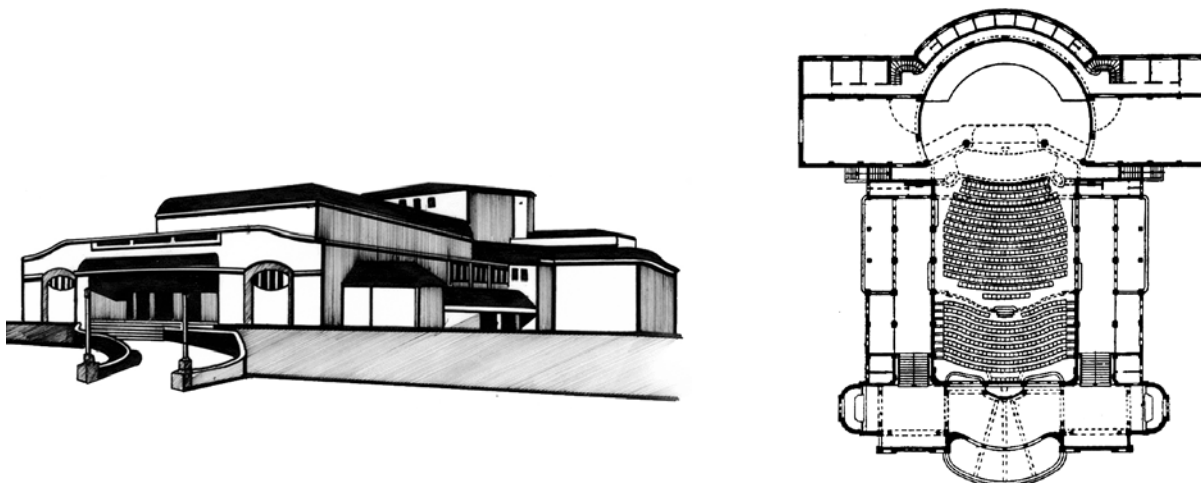


Рис. 8.6. Кёльн. Театр на выставке Веркбунда (1914). Общий вид. План

Рационалистическое направление, с одной стороны, было определено началом активного включения промышленного строительства в область архитектуры, с другой стороны – стремлением выявить достоинства новых строительных материалов. «Новая архитектура» 1910-х гг. создала собственные принципы – конструктивный, функциональный, эстетический. Архитекторы старались подчеркнуть достоинства строительной конструкции. Например, *зал Столетия в Бреслау* (1911–1913, архитектор М. Берг) имел открытые ребра железобетонного свода (рис. 8.7). Однако «эстетика утилитарной формы» не была еще окончательно разработана. Были лишь заложены основы архитектуры, понимаемой ныне как современная.

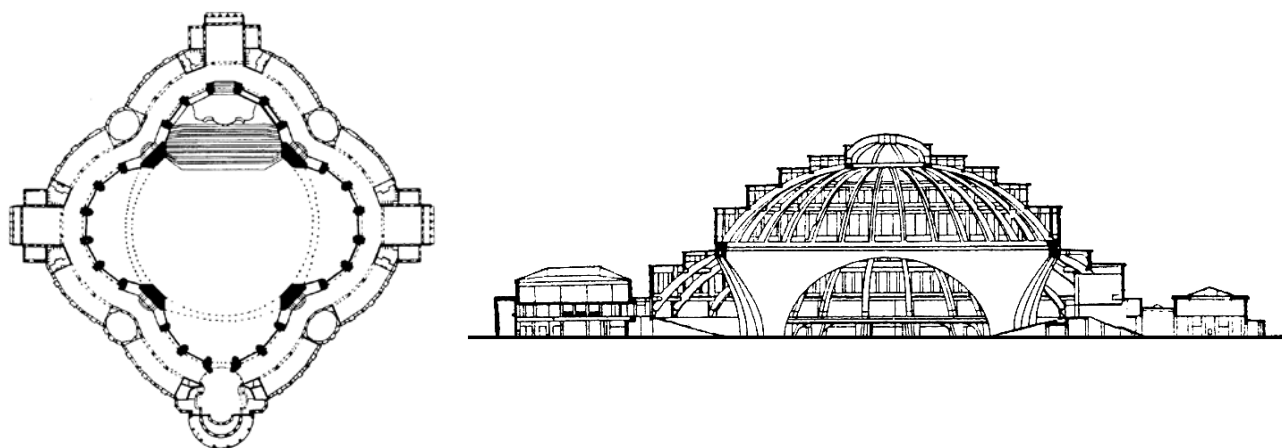


Рис. 8.7. Бреслау. Зал Столетия (1911–1913). План. Фасад

Реакцией на ограниченность рационалистического мышления были мистические и субъективистские течения, наиболее ярко проявившиеся в эстетике югендштиля рубежа XIX–XX вв. Родственным неоромантическому направлению было символистическое, ведущее свое происхождение от элитарных течений позднего романтизма.

В архитектуре возникло течение **экспрессионизма**, которое отличалось стремлением выйти за пределы архитектурной традиции, декоративностью и поиском особых форм. Европейский экспрессионизм выступил в двух формах: как декоративистская линия модерна и как линия пластицизма, основанного на применении биоморфных пластических форм. Для югендштиля был характерен второй вариант, в котором иррациональное начало, заключенное в идеологии символизма, сочеталось со стремлением применять новейшие конструктивные приемы. Течение немецкого экспрессионизма представляли Ганс Пёльциг (1869–1936), Бруно Шмиц (1858–1916), Бруно Таут (1880–1938), Эрих Мендельсон (1887–1853) и др.

Памятник Битвы народов в Лейпциге (рис. 8.8), символизировавший «национальную идею», представлял собой гигантскую бетонную башню, облицованную гранитом, со скульптурно-архитектоническим завершением (1900–1913, архитектор Б. Шмиц).



Рис. 8.8. Лейпциг. Памятник Битвы Народов (1900–1913)

Подчеркнутая экспрессивность характеризовала творчество Ганса Пёльцига (1869–1936). В *Большом театре в Берлине* (1919) он выполнил интерьер зрительного зала в виде фантастического грота и окружил купол свисающими вниз сталактитами. Их подсвечивали скрытые лампы (рис. 8.9).

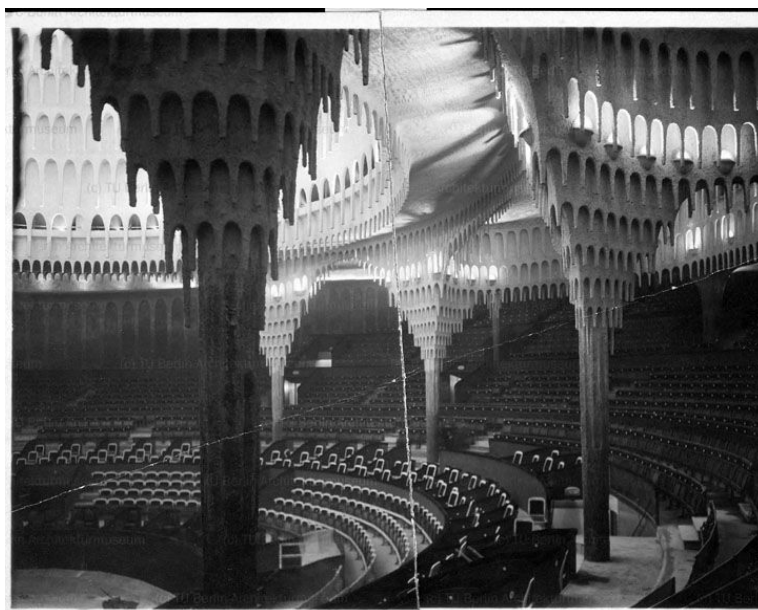


Рис. 8.9. Берлин. Большой театр. Зрительный зал (1919)

Ярким примером позднего немецкого экспрессионизма является башня Эйнштейна в Берлине-Нойбабельсберге (1919–1926, архитектор. Э. Мендельсон). Пластичные криволинейные формы обсерватории были призваны выражать «поэзию и тайны непознанной Вселенной» (рис. 8.10).



Рис. 8.10. Берлин. Башня Эйнштейна (1919–1926)

Попытка преодолеть стилистическую неопределенность эклектики неизбежно вела к усилению классицистической традиции. Вилла, построенная в 1898 г. Ф. Штуко в Мюнхене, положила начало **неоклассицизму** в Германии. Неоклассика 1910-х гг. существенно отличалась от классицизма – неостила эпохи эклектики. Преобладали поиски решения «неклассических» типов зданий (многоквартирные дома, вокзалы и проч.) в «неопалладианских» формах, господствовал «большой ордер». В основе неоклассицизма лежала идея о классической традиции как достоянии немецкой культуры, идеальном единстве эстетической и тектонической стороны зодчества. Неоклассицизм возник в рамках попыток создания «народного стиля». Людвиг Хоффман (1851–1931), Альфред Мессель (1853–1909), Теодор Фишер (1862–1888), Фриц Шумахер (1869–1947) разработали его оригинальный вариант, основанный на традициях северонемецкого классицизма и ренессанса.

В стиле «тевтонского неоклассицизма» работали также Германн Бестельмайер (1874–1942), построивший здание Технического университета в Мюнхене, и Пауль Бонатц (1877–1951). В 1911 г. Беренс построил дом Теодора Виганда в Берлине в стиле археологического классицизма. Тяжелые пилястры портика дома были выполнены по типу колонн жилых домов Приены периода эллинизма (рис. 8.11).



Рис. 8.11. Берлин. Дом Виганда (1911)

Элегантный неоклассический особняк с греко-дорической колоннадой – *виллу Файнхальса в Кёльне* – построил в 1908–1909 гг. Й. Ольбрих (рис. 8.12).



Рис. 8.12. Кёльн. Вилла Файнхальса (1908–1909)

На завершающем этапе югендштиля явственно заметно сближение классицистической и романтической традиций, в частности в творчестве Петера Беренса (1868–1940) и Германа Мутезиуса (1861–1927). В работе «Праздник жизни и искусства» (1900) Беренс стремился определить основы создания «нового стиля» с позиции «серьезных потребностей» и «полезных ценностей» архитектуры. На формирование двойственной позиции Мутезиуса – представителя рационалистического течения – оказала влияние книга А. Хильдебранта «Проблема формы».

Романтическая идеализация технического прогресса проявилась в промышленных постройках Беренса. Комплекс заводских зданий для фирмы АЭГ отразил стремление архитектора создать тип нового промышленного объекта, основу которого составлял железобетонный каркас, заполненный остеклением. Примером является зал *турбинного завода АЭГ* (1909) со сложным округлым завершением. Его торцовый фасад был фланкирован пилонами, не оправданными конструктивно, но отражавшими идею постройки – «храма силы» (рис. 8.13).

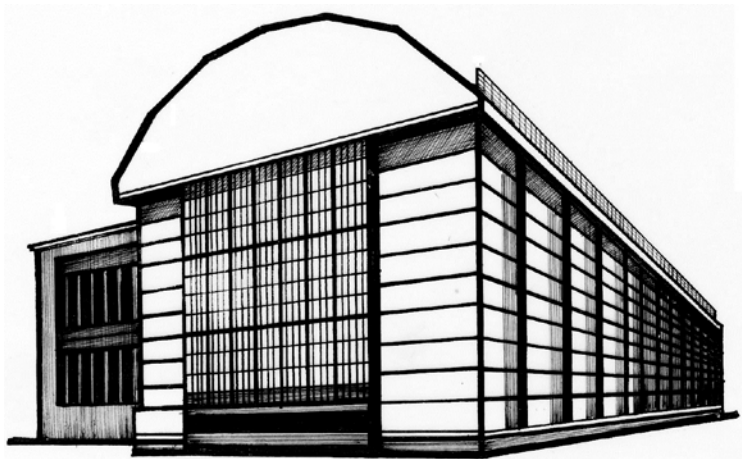


Рис. 8.13. Берлин. Турбинный завод (1909)

После 1900 г. практически все архитекторы-модернисты стали участниками *немецкого Веркбунда* (основан в 1907 г.) – художественно-промышленного союза, созданного для поддержки и развития прикладного искусства, художественных ремесел и нового «промышленного искусства» (дизайна). Веркбунд издавал журнал «Форма», пропагандировавший идеи рационализма, конструктивизма и функционализма в архитектуре.

Объединение, которое возглавлял Г. Мутезиус, насчитывало более 200 членов. Они стремились к созданию функциональных зданий, соответствующих «веку машин», без исторических цитат, возведенных из современных материалов (кирпич, бетон, металл, стекло). Стекло и металл нашли широкое применение в творчестве Бруно Таута.

Павильон «Стеклянный дом», выполненный для выставки Веркбунда в Кёльне (1914) под девизом «Цветное стекло уничтожит ненависть»¹, представлял собой прозрачный 12-угольный в плане объем с большим куполом, составленным из стеклянных плоскостей ромбовидной формы. Основание было сложено из стеклянных кирпичей. Каскад воды оживляла игра цветов от калейдоскопа (рис. 8.14).

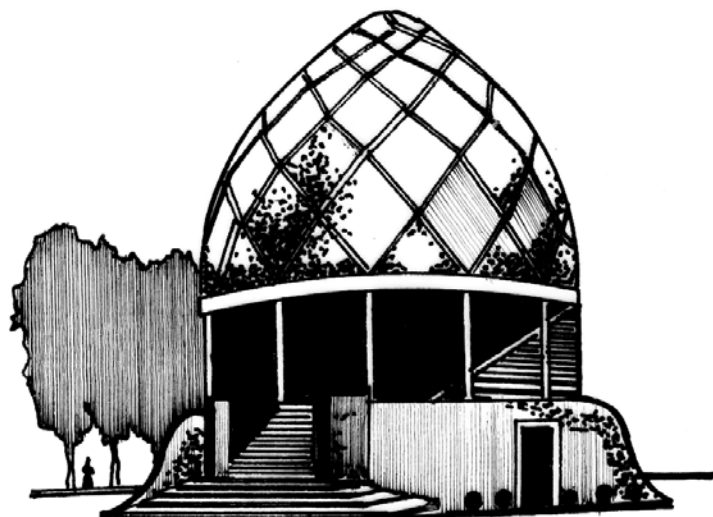


Рис. 8.14. Кёльн. Выставочный павильон «Стеклянный дом» (1914)

Иллюстрациями фантастической «стеклянной архитектуры» были снабжены изданные Таутом книги «Альпийская архитектура» (2919), «Корона города» (1919) и «Исчезновение городов» (1920).

Основными задачами Веркбунда являлись публикация теоретических трудов, организации выставок и помощь в практической деятельности художников в индустриальном строительстве (по примеру П. Беренса, являвшегося консультантом фирмы АЭГ с 1907 г.). С промышленными фирмами сотрудничал и В. Гропиус.

¹ Таут сформулировал собственную «философию стекла». Он считал, что цветное стекло вызывает у человека «новое самоощущение и свежий взгляд», что «ведет к уменьшению зла в мире».

В своих публикациях он пропагандировал идеи рациональной организации интерьеров промышленных предприятий как условия плодотворной работы в них. Им также были подготовлены предложения об использовании стандартных элементов для создания жилищ рабочих АЭГ (1909).

В 1914 г. на собрании Веркбунда возродилась дискуссия о новом стиле. Упадок модерна был воспринят как доказательство невозможности его создания. Полный разрыв с концепцией стиля представляло выступление Г. Мутезиуса. По его мнению, стиль определяет не синтез искусств (идеал модерна), а соответствие потребностям промышленного производства. Таким образом, стилиобразование он свел к условиям соблюдения норм и стандартов. Эта позиция, знаменовавшая разрыв с теорией модерна, стала основой для многих теоретических концепций XX в., обусловивших формирование современной архитектуры.

Основные особенности югендштиля:

– первый этап его развития характеризовался отходом от излишеств декора, свойственного периоду эклектики. Архитекторы руководствовались вновь выдвинутым лозунгом «назад к природе» (Ван де Вельде);

– на втором этапе вновь был возрожден романтический принцип проектирования «изнутри наружу», заменивший прием самостоятельного решения фасада и плана периода эклектики;

– на последнем этапе сближение рационалистической и романтической традиций завершилось «победой» рационализма. Начался качественно новый этап развития архитектуры.



ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Изданный в 2008–2010 гг. курс лекций «История архитектуры и градостроительства» имел определенные ограничения, введенные авторами сознательно. Представленный в нем материал давал общее представление об основных периодах и стилевом развитии архитектуры (преимущественно европейской) от первобытно-общинного общества до начала XX в. Такие широкие временные границы позволяли давать лишь краткий очерк развития архитектуры определенной страны в русле рассматриваемого исторического периода (или стилевой эпохи), без детального анализа ее региональных и национальных особенностей.

Данное учебно-методическое пособие посвящено истории развития архитектуры определенного европейского региона, в котором формировалась национальная культура германских народов. Выбранные территориальные границы позволили сконцентрировать внимание на особенностях архитектуры Германии, ее вкладе в общеевропейский процесс развития градостроительной культуры. Впервые представлен комплексный анализ немецкого зодчества.

Богатый фактологический материал, сгруппированный в отдельных разделах, рассматривался с точки зрения смены стилевых эпох. Для каждого стиля был выбран ряд сооружений, объединяемых по сходству определенных признаков содержания и формы, поскольку стилистическое единство сооружений, созданных в одну эпоху, не означает внешнего единообразия элементов декора или орнамента. Оно достигается целостностью творческого метода, способов формообразования, приемов композиции, индивидуальной манеры и техники, свойственных отдельным архитекторам. Показано, как внутри историко-региональных стилей формировались стилистические течения, связанные с местными традициями, школами, творчеством отдельных мастеров.

Социально-экономические, политические и культурно-эстетические предпосылки развития архитектуры каждого исторического периода даны очень кратко, лишь в той мере, которая необходима для осознания условий формирования стиля. Безусловно, в учебно-методическом пособии невозможно показать все стороны развития архитектуры Германии, в частности, лишь кратко намечены основные положения архитектурной мысли. Для более глубокого изучения зодчества и архитектурной теории Германии рекомендуется обратиться к предлагаемой литературе.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Будыко, Н.С. История архитектуры: курс лекций по дисциплине «История архитектуры и градостроительства» для студентов 2-го курса специальности 1-69 01 01 «Архитектура»: в 2 ч. / Н.С. Будыко, Н.В. Кожар. – Минск: БНТУ, 2010. – Ч. 2: Архитектура стран западной Европы с V по начало XX века. – 276 с.
2. Брунов, Н.И. Очерки по истории архитектуры: в 2 т. / Н.И. Брунов. – М.: ЗАО «Центрополиграф», 2003. – Т. 2. – 540 с.
3. Иконников, А.В. Историзм в архитектуре / А.В. Иконников. – М.: Стройиздат, 1997. – 559 с.
4. История градостроительного искусства / Т.Ф. Саваренская [и др.]. – М.: Стройиздат, 1989. – 391 с.
5. Кожар, Н.В. Архитектурная теория эпохи романтизма в Германии и развитие европейского зодчества конца XVIII–первой половины XIX вв. / Н.В. Кожар. – Минск: Парадокс, 2000. – 260 с.
6. Сказкин, С.Д. Германская история в новое и новейшее время: в 2 т. / С.Д. Сказкин. – М.: Наука, 1970.
7. Beenken, H. Das neunzehnte Jahrhundert in der deutschen Kunst / H. Beenken. – München, 1944.
8. Beer Chr. Neugotik / Chr / Beer – München: W. Hayne Verl., 1981. – 269 s.
9. Benevolo, L. Geschichte der Architektur des 19. und 20. Jahrhunderts / L. Benevolo. – München: Verl. ODW Callwey, 1964. – 439 s.
10. Dolgner, D. Die Architektur des Klassizismus im Deutschland / D. Dolgner. – Dresden, 1971. – 130 s.
11. Dolgner, D. Historismus. Deutsche Baukunst 1815–1900 / D. Dolgner. – Leipzig: Seemann, 1993. – 146 s.
12. Geismeyer, W. Biedermeier / W. Geismeyer. – Leipzig: Seemann, 1979. – 367 s.
13. Feist, P.F. Geschichte der deutschen Kunst 1760–1848 / P.F. Feist. – Leipzig: Seemann, 1986. – 465 s.
14. Hederer, O. Leo von Klenze. Persönlichkeit und Werk / O. Hederer. – München: Callwey, 1981. – 436 s.
15. Hermann, W. Deutsche Baukunst des 19. und 20. Jahrhunderts / W. Hermann. – Rostok-Stuttgart, 1977. – 112 s.
16. Kleßman, E. Die deutsche Romantik / E. Kleßman. – Köln: Du Mont, 1979. – 230 s.
17. Koch, W. Styli w architekturze. Archidziela budownictwa europejskiego od antyku po czasy współczesny / W. Koch. – Warszawa, 2005. – 528 s.
18. Krufft, H.W. Geschichte der Architekturtheorie / H.W. Krufft. – München: Verl. C.H. Beck, 1986. – 734 s.
19. Krüger, R. Biedermeier. Ein Lebenslauf zwischen 1815 und 1848 / R. Krüger. – Leipzig, 1979. – 239 s.
20. Mignot, C. Architektur des 19. Jahrhunderts / C. Mignot. – Stuttgart: DVA, 1983. – 326 s.

21. Wolter, B.-M. Deutsche Palastbaukunst 1750–1850. Theorie – Entwurf – Baupraxis / B.-M. Wolter. – Braunschweig, 1991. – 211 s.

Учебное издание

КОЖАР Нина Владимировна
БУДЫКО Наталья Сергеевна

ИСТОРИЯ АРХИТЕКТУРЫ ГЕРМАНИИ V – НАЧАЛА XX ВЕКОВ

Учебно-методическое пособие
для студентов 2-го курса
специальности 1-69 01 01 «Архитектура»

Редактор Т.Н. Микулик
Компьютерная верстка Н.А. Школьниковой

Подписано в печать 29.08.2011.
Формат 60×84¹/₈. Бумага офсетная.
Отпечатано на ризографе. Гарнитура Таймс.
Усл. печ. л. 11,04. Уч.-изд. л. 4,32. Тираж 500. Заказ 374.

Издатель и полиграфическое исполнение:
Белорусский национальный технический университет.

ЛП № 02330/0494349 от 16.03.2009.
Проспект Независимости, 65. 220013, Минск.