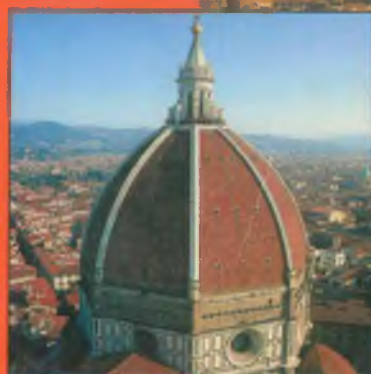


ВЛАДИМИР
ЛИСОВСКИЙ



АРХИТЕКТУРА
ЭПОХИ
ВОЗРОЖДЕНИЯ



ИТАЛИЯ



НОВАЯ
ИСТОРИЯ
ИСКУССТВА

АЗБУКА-КЛАССИКА

ВЛАДИМИР
ЛИСОВСКИЙ

АРХИТЕКТУРА
ЭПОХИ
ВОЗРОЖДЕНИЯ
ИТАЛИЯ

САНКТ-ПЕТЕРБУРГ
ИЗДАТЕЛЬСТВО
«АЗБУКА-КЛАССИКА»
2007

От автора

Можно ли написать что-либо новое об архитектуре Возрождения? Ведь зодчество этой блестящей поры в истории мировой культуры изучено уже давно, достаточно подробно, скрупулезно. Давно произнесены все возможные «приговоры», сделаны оценки, расставлены акценты. Тем не менее такую попытку в рамках настоящего издательского проекта мы сочли возможным предпринять. Дело в том, что, сколь это ни удивительно, на русском языке до сих пор не было книги, в которой бы обстоятельно, но в то же время достаточно популярно излагалась история зодчества Италии эпохи Ренессанса. Отсутствие подобного труда, однако, в значительной мере компенсируется наличием великолепно написанных разделов «Всеобщей истории архитектуры», существующей в двух вариантах — двухтомном (1956—1963)¹ и двенадцатитомном (1960—1970-е гг.)². Но оба эти издания ныне можно считать достаточно редкими, а кроме того, они рассчитаны на тех, кто профессионально занимается архитектурой — студентов, ученых, практикующих архитекторов. Мне же хотелось адресовать свою работу как специалистам, так и менее подготовленному читателю.

Разумеется, в работе над книгой использованы, кроме упомянутых изданий, и другие, весьма многочисленные публикации (в том числе иностранных авторов), посвященные культуре и искусству эпохи Возрождения. Их количество так велико, что дать сколько-нибудь обстоятельный обзор этих сочинений в рамках данного издания не представляется возможным. В связи с этим нужно сделать оговорку по поводу принятой здесь системы ссылок на использованные литературные источники. Я полагаю, что ссылаться на них каждый раз, приводя достаточно хорошо известные сведения (например, даты жизни крупнейших деятелей культуры, подробности их биографий или названия созданных ими произведений), нет необходимости. Пространный список использованной при работе над книгой и рекомендуемой читателям литературы в значительной мере должен компенсировать

введенное ограничение. В тех же случаях, когда из трудов других авторов заимствуются относительно менее известные или сравнительно недавно установленные исторические факты, а также оригинальные (хотя, может быть, и спорные) суждения и выводы, таковые сопровождаются в тексте ссылками.

Приводя атрибуции и датировки памятников, а также сведения о творческой деятельности мастеров искусства, я счел возможным опираться прежде всего на данные, содержащиеся в названных выше трудах по всеобщей истории архитектуры и, кроме того, в энциклопедии «Искусство стран и народов мира», раздел которой, посвященный Италии эпохи Возрождения, написан при участии таких крупных историков искусства, как В. Н. Гращенков, В. Ф. Маркузон, Н. А. Белоусова, А. И. Опочинская и другие³. Надо, однако, отметить, что далеко не всегда сведения, содержащиеся в разных справочных изданиях и монографиях, согласуются друг с другом. Это может быть объяснено как наличием элементарных ошибок (с возможностью появления которых всегда, к сожалению, приходится считаться), так и объективными причинами (например, уточнением по документам тех или иных фактов в процессе продолжающихся исследований). Полезным в нашем случае представляется и обращение к путеводителям. Из числа работ такого рода, изданных в последние годы, я выбрал путеводитель по Италии, выпущенный в свет в 2004 году издательством «Вокруг света»; его составителями являются Ю. Б. Ларионова, Л. М. Наумов и другие авторитетные специалисты⁴.

В книге нашли отражение мои личные впечатления, полученные при очном знакомстве с памятниками итальянского Возрождения. Для иллюстрирования текста использованы некоторые фотографии, сделанные мною во время поездок по Италии. Я благодарю дочь и внучку — Татьяну Королеву-старшую и Татьяну Королеву-младшую — за возможность использовать в качестве иллюстраций также и их фотоснимки. За содействие в подготовке книги к изданию выражаю глубокую признательность коллегам, и в первую очередь архитектору М. Б. Атаянцу.

Данной работе предшествовал выход в свет двух книг А. В. Степанова, содержащих общий обзор изобразительного искусства Италии эпохи Возрождения. Автор этих книг совершенно обоснованно счел необходимым разъяснить читателю особенности собственного видения и понимания изученного им материала (несколько отличающихся от традиционных), что, естественно, сказалось как на структуре, так и на содержании упомянутых сочинений. Думается, что не лишним будет и в нашем случае дать несколько предварительных замечаний аналогичного характера.

Конечно, каждый искусствовед вправе по-своему оценивать предмет исследования. Ведь история искусства — это не математика или физика, где пренебрежение непреложными законами

и формулами обязательно приводит к ошибкам. А существуют ли законы, которым подчиняется художественное творчество? Отвечая на этот вопрос, А. В. Степанов замечает в первой из упомянутых книг: «Я не верю в закономерности в искусстве»⁵. Исходя из такой позиции, он предупреждает читателя, что тот не найдет в его сочинении изложения истории искусства, приведенной в какую-либо систему, но зато получит возможность познакомиться с «калейдоскопом очерков» о выдающихся художниках, представляющих эпоху Возрождения.

Мне же кажется интересным и в развитии искусства увидеть определенную закономерность, позволяющую воспринять массу, казалось бы, изолированных явлений как нечто гораздо более стройное и упорядоченное. Подобный подход к искусствоведческой задаче диктуется, возможно, и спецификой того вида искусства, изучением которого я занимаюсь. Ведь в архитектуре очень сильна техническая основа. А техника — это расчет, верность числу и математическим правилам. В значительно большей степени, чем художники других специальностей, архитекторы зависимы от заказчиков, предъявляющих авторам проектов собственные требования и условия. Вот почему зодчие, создающие свои произведения, как и все мастера искусства, по законам красоты (опять законы!), ограничены в творчестве различными прозаическими заботами и обстоятельствами гораздо сильнее, чем, например, живописцы или скульпторы.

Итак, я должен признаться, что одну из своих задач вижу в том, чтобы дать читателю возможность ощутить определенную логику в развитии художественных поисков, которые велись в архитектуре Италии на протяжении трех столетий. Понятно, что и выдающимся личностям, ярким индивидуальностям, каковыми были крупнейшие итальянские зодчие, в данной книге уделено серьезное внимание. Но в то же время хотелось бы показать, что в архитектуре далеко не все зависит от произвола или открытий гения, что сама природа зодчества делает его эволюцию вполне закономерной, обусловленной той конкретной исторической обстановкой, в какой эта эволюция совершается.

В упомянутой книге А. В. Степанова содержится еще одно обращающее на себя внимание предварительное замечание. Оно касается толкования ключевого для данной темы понятия, определяемого в русском языке термином «Возрождение», эквивалентным итальянскому *Rinascimento* и французскому *Renaissance*. Отмечая массу противоречий в том, как разные ученые раскрывают содержание этого термина, А. В. Степанов на первых же страницах своего труда заявляет, что не считает себя вправе отвечать на вопрос, чем же было Возрождение «на самом деле» — «умозрительной конструкцией» или «реальностью»?⁶ Конечно, ответить на этот вопрос — один из кардинальных в истории

искусства — совсем не просто. Но выбрать позицию, которая будет в основном определять характер и порядок дальнейшего изложения, все-таки надо. И чтобы избежать излишних недоразумений в своих отношениях с читателями, я вынужден заявить, что для меня продолжительный отрезок истории европейского искусства, именуемый по давней традиции эпохой Возрождения, — это, конечно, реальность, но реальность в высшей степени сложная и до конца, вероятно, непостижимая — как, в конечном счете, непостижима и необъяснима сама способность людей творить красоту. Нет сомнения в том, что, как и любой другой период в истории художественной культуры, эпоха Возрождения не была однородной: в своих истоках она — плоть от плоти Средневековья, а на закате — предвестница барокко, одного из самых ярких художественных явлений Новой истории. Приблизиться к идеалу, которым вдохновлялись мастера эпохи Возрождения, итальянскому искусству удалось на вершине своего развития, на рубеже XV и XVI столетий — в то время, когда природа одарила человечество гением Леонардо и Джорджоне, Рафаэля и Тициана, Браманте и Микеланджело. Что же касается термина, каким принято обозначать эту эпоху, то его, скорее всего, надо считать условным — и таких условностей немало в искусствоведческой терминологии. И все-таки в термине «Возрождение» содержится вполне определенное указание на смысл стоящего за ним сложного явления — смысл, открывшийся еще современникам великих мастеров, названных выше. Возрождение — это возвращение к такому пониманию первопричин и природы красоты, какими они представлялись в эпоху античности; это восстановление достоинства свободного, мыслящего, целеустремленного человека как «меры всех вещей», квинтэссенции мироздания; это символ пробуждения творческих сил человечества, дремавших доселе под спудом религиозной схоластики и средневекового незнания. Для современной европейской культуры эпоха Возрождения стала «началом всех начал», и уже хотя бы только поэтому она нуждается в познании и признании. Эстетические нормы, свойственные Ренессансу, настолько органично вошли в «плоть и кровь» современного человека, принадлежащего европейской цивилизации, что он, как правило, даже не задумываясь над этим, опирается на них, формируя свои художественные вкусы и пристрастия. И «законы красоты», естественные для ренессансного прошлого, продолжают нередко определять наши взаимоотношения с искусством сегодняшнего дня.

Для архитектуры же термин «Возрождение» имеет свой особый смысл еще и потому, что он отвечает сути происшедшей в зодчестве этой эпохи настоящей революции, позволившей вернуть античной ордерной системе роль основы композиционного мышления.

Архитектура итальянского Возрождения: исторические предпосылки, общие принципы

Согласившись с мнением тех историков культуры, которые видят в эпохе Возрождения «реальность», а не «умозрительную конструкцию», мы должны дать общую характеристику основных особенностей этой эпохи — особенностей, в той или иной степени проявившихся в творчестве мастеров архитектуры Ренессанса.

Многие специалисты справедливо полагают, что Возрождение представляет собой некую промежуточную, переходную эпоху, то есть принадлежит тому времени, когда совершался длительный, постепенный и мучительный переход от Средневековья к Новому времени, от феодализма к буржуазному строю, от господства «религиозно-спиритуалистического» сознания к светскому мировосприятию. В подобной переходности (своейственной, впрочем, любому историческому периоду) и заключен источник противоречивости Возрождения, до сих пор препятствующей выработке более или менее устоявшихся взглядов на природу ренессансных процессов; споры о содержании, смысле и направленности этих процессов не затихают по сей день. Пожалуй, мнения исследователей совпадают лишь в одном — в признании огромного значения Ренессанса для развития европейской цивилизации и всей мировой культуры.

Сейчас у нас не в почете труды классиков марксизма-ленинизма, ссылки на которые в советские времена были обязательными в каждом научном или популярном тексте по истории культуры и искусства. Но надо признать, что именно один из классиков — Фридрих Энгельс в «Диалектике природы» — сумел едва ли не ярче, да и поэтичнее других ученых выразить свое понимание сути того, что происходило в Европе в эпоху Возрождения. «Это был величайший прогрессивный переворот из всех, пережитых до того человечеством, — писал Энгельс, — эпоха, которая нуждалась в титанах и которая породила титанов по силе мысли, страстности и характеру, по многосторонности и учености. <...> В спасенных при гибели Византии рукописях, в выры-

тых из развалин Рима античных статуях перед изумленным Западом предстал новый мир — греческая древность: перед... светлыми образами ее исчезли призраки средневековья; в Италии достигло неслыханного расцвета искусство, которое явилось точно отблеск классической древности и которое в дальнейшем никогда уже не подымалось до такой высоты...»⁷ Обаяние этих выразительных, красивых фраз Энгельса ощутили многие историки. Но если попытаться критически воспринять высказывания одного из основоположников марксизма, то окажется, что далеко не всё в них можно принять безоговорочно. Во-первых, неточным представляется определение Возрождения как «переворота», то есть чего-то единовременного, внезапного или, по крайней мере, скоротечного. На самом деле те культурные процессы, которые отождествляются с Ренессансом, протекали постепенно, на протяжении длительного времени, а соответствующие изменения — в искусстве, культуре, самом образе жизни — далеко не сразу заявляли о себе как о сколько-нибудь заметной реальности. Во-вторых, надо с осторожностью относиться к данному Энгельсом определению ренессансного «переворота» как «прогрессивного». Если о прогрессе в хозяйственно-экономической организации жизни общества (что, очевидно, и имел в виду в первую очередь автор приведенной выше цитаты) можно говорить более или менее определенно, то попытки выяснить, в чем заключается прогресс в искусстве, заранее обречены на неудачу. В-третьих, факт спасения греческих рукописей при гибели Византии в 1453 году под натиском турок-османов хотя и имел место, но все-таки, по-видимому, не оказал на развитие ренессансной культуры такого «одномоментного», концентрированного во времени влияния, каким его представляет Энгельс. Античность, в сущности, совсем не была забыта в период Средневековья: рукописи античных авторов, хотя и не совсем точно, с ошибками и пропусками воспроизводившиеся поколениями переписчиков, хранились в монастырских и университетских библиотеках и усердно изучались философами и богословами; христианская схоластика во многом базировалась на идеях древнегреческих мыслителей — Аристотеля и Платона, а также поздних интерпретаторов учения последнего — неоплатоников; в употреблении (особенно в среде ученых и церковников) оставалась латынь; люди в разных странах жили по юлианскому календарю, а средневековая юриспруденция в значительной мере основывалась на традициях римского права. Вряд ли столь уж существенное влияние на ход истории могли оказать и «вырванные из развалин Рима античные статуи»: время систематических археологических изысканий пришлось уже на период расцвета ренессансной культуры Италии, но вот сами «развалины Рима» — остатки древних сооружений, мощно возвышавшиеся

над поверхностью земли среди более поздних построек не только в Риме, но и в других городах исчезнувшей империи, — относительно рано привлекли внимание историков и художников новой эпохи, послужив для них источником знаний и вдохновения.

Не только Энгельс, но и многие другие ученые, изучавшие Возрождение, называли образы античности, вдохновлявшие деятелей этой эпохи, «светлыми», а в Средневековье видели мир «темный», заполненный мрачными призраками прошлого. В преодолении средневековой «темноты» благодаря «возрождению» света преображенной античности усмотрели историки смысл ренессансного «переворота». Отсюда проистекает понимание искусства эпохи Возрождения, достигшего в этот период «неслыханного расцвета», как «отблеска классической древности». Отсюда же и восприятие Средневековья именно как «срединного» времени, расположившегося в истории Европы между «подлинной» античностью и ее «возрождением».

Подобная трактовка исторического процесса сформировалась в результате отнюдь не только постренессансных исследований; она сложилась значительно раньше — во времена самого Возрождения, о чем свидетельствуют высказывания таких крупных деятелей той эпохи, какими были Лоренцо Гиберти, Джорджо Вазари или Леонардо Бруни Аретино. Последний, например, писал в своих «Комментариях» о «темном времени» продолжительностью в семь веков; начало этого периода Леонардо Бруни связывал с падением Древнего Рима в результате нашествия варваров, когда классическая духовная культура (*humanitas*) «как бы погрузилась в сон и угасла»⁸. Сходным образом трактовали изменения, происходившие на протяжении многих столетий в культурной эволюции европейского общества, те ученые, труды которых положили начало современной науке о Возрождении, — Жюль Мишле, Георг Фойгт, Якоб Буркхардт. В этих же трудах была раскрыта и охарактеризована как исключительно важная роль, сыгранная итальянскими гуманистами в процессе преобразования средневекового общественного сознания в ренессансное. Широкое идейное движение, известное как гуманизм (его основоположником справедливо считается великий итальянский поэт XIV века Франческо Петрарка), согласно мнению ряда специалистов, не только неотделимо от того историко-культурного феномена, который называют Возрождением, но и тождественно ему. Такая точка зрения выражена, в частности, в самом названии монографии Г. Фойгта «Возрождение классической древности, или Первый век гуманизма», датированной 1859 годом и появившейся спустя четыре года после того, как Ж. Мишле написал свою книгу «Возрождение». Аналогичных взглядов на содержание исторического процесса придерживался и Я. Бурк-

хардт; они выражены в его знаменитом сочинении «Культура Италии в эпоху Возрождения», впервые изданном всего годом позже работы Г. Фойгта, но получившем впоследствии гораздо более широкую известность.

Традицию, заложенную трудами названных выше ученых, развили авторы более поздних работ по истории Возрождения. Так, А. Ф. Лосев — один из самых авторитетных ученых XX века — с абсолютной уверенностью утверждал: «Ни сам Ренессанс, ни его эстетика не могут излагаться вне того центрального для Ренессанса культурного течения, которое именуется *гуманизмом*. Весь Ренессанс — это есть и теория и практика гуманизма»⁹. Однако следованием вышеупомянутой традиции далеко не исчерпываются возможные направления научных изысканий. Среди них, в частности, видное место занимает «медиевистская» концепция, сторонники которой, не склонные видеть в Возрождении некое средоточие культурных новаций, предпочитают трактовать соответствующий исторический период лишь как продолжение Средневековья.

Гуманистические идеи человеколюбия, как известно, не были чужды мыслителям разных народов и эпох, предшествовавших Возрождению. Особенно полно и убедительно в доренессансное время эти идеи проявились в философии, литературе и искусстве Древней Греции и Древнего Рима. От античности их унаследовало и Средневековье. Но под влиянием христианской церковной идеологии свойственные древним философам представления о месте и значении человека в реальном мире со временем претерпели значительные изменения. Основные постулаты христианства, в том числе и вполне гуманистическая по своему характеру заповедь любви к ближнему, постепенно утратили жизненный, практический смысл. Их начали использовать с целью воспитания покорности, непротивления Божьему промыслу и Божьей воле. В сознание обычного, «маленького» человека внедрялась мысль о жизни на грешной земле лишь в ожидании вечного блаженства в ином, лучшем мире. Религия и религиозное искусство создавали образ человека-тени, словно лишенного плоти, отягощенного проклятием первородного греха, возносящего в толпе себе подобных молитвы Богу и с трепетом ожидающего приговора Божьего суда. Полная зависимость от потусторонних сил освобождала человека от необходимости проявлять собственную волю в поисках самостоятельных решений.

Время доказало необходимость внесения коррективов в фундаментальные положения христианской морали. Пропагандистами новых идей и стали гуманисты — поэты, филологи, философы, чей беспокойный ум, обогащенный знаниями, почерпнутыми из античных текстов, не желал мириться со сложившимся поряд-



Данте и его «Божественная комедия». Фрагмент картины Доменико ди Микелино. 1465

ком вещей. Предметом их ученых занятий и художественного творчества был сам человек и все человеческое, что называлось по-латыни «*studia humaniora*» и противопоставлялось «*studia divina*» — то есть «божественному», «схоластическому». Сам термин «гуманизм» происходит, как известно, от слов «*homo, humanis*» (лат. — «человек, человеческий»), что подчеркивает светскую природу этого учения.

Основные принципы ренессансного гуманизма формировались в течение многих десятилетий. Одним из наиболее ярких предвестников гуманистической эпохи был Данте Алигьери (1265–1321) — великий итальянский поэт, нарисовавший в своей «Божественной комедии» монументальную картину современного ему мира. В этой картине одинаково достойное место заняли и герои античности, и персонажи, воплощавшие представление о многообразии, сложности и красоте чувств современного поэту, реально существующего человека. Особое качество литературным трудам Данте придавало его обращение к сокровищам «народного красноречия», к использованию вместо латыни народного, тосканского диалекта (*lingua toscana*) — иначе говоря, итальянского языка, «достаточно развитые» образцы которого можно было встретить на Апеннинском полуострове уже в XI–XII веках¹⁰. Во многом именно благодаря Данте этот молодой, красивый, певучий язык (не потерявший, впрочем, близкого родства с латынью) оказался способным заменить сво-

его предшественника не только в обыденной жизни, но и в высокой словесности. И для изобразительного искусства своей эпохи, как пишет Я. Буркхардт, Данте «служит первоисточником», становится «источником вдохновения»¹¹.

Но путь к утверждению нового гуманистического мировоззрения прокладывали деятели не только светской (как Данте), но и церковной культуры. С этой точки зрения наибольший интерес представляет фигура св. Франциска Ассизского (1182–1226) — основателя религиозного братства города Ассизи в Умбрии. Выдвигая идею о следовании примеру бедного Христа, Франциск Ассизский проповедовал бедность как принцип жизни монашеской братии. Смысл жизни — своей и своих последователей — Франциск видел в том, чтобы не отстраняться от реальности, не уходить в схиму, а оставаться среди людей, призывая их к всеобщему согласию и покаянию, к любви и смирению и содействовать тем самым установлению царства Божия на земле. «Рай — вокруг нас», — утверждал Франциск. Весь мир со всеми населяющими его живыми существами превращался для него в подобие единой семьи, происходящей от одного Отца и соединенной в любви к Нему. Именно подобные положения учения Франциска Ассизского позволили позднее сделать вывод о том, что в лице этого деятеля церкви «аскетический идеал Средних веков принимает гуманитарный характер и протягивает руку гуманизму Нового времени»¹².

Свой вклад в процесс становления предренессансного мировоззрения внес еще один выдающийся религиозный деятель — Фома Аквинский (1225/1226–1274), монах-доминиканец, теолог, причисленный католической церковью к лику святых в 1323 году. В своем стремлении философски обосновать христианское вероучение Фома Аквинский во многом следовал Аристотелю, идеи которого он интерпретировал по-своему; тем самым был сделан важный шаг на пути актуализации научного наследия античного мира. Основной принцип философии Фомы Аквинского заключался в признании гармонии веры и разума. В соответствии с этим принципом допускалась возможность, признав факт объективного существования мира, рационально доказать бытие Бога и отклонить тем самым возражения против истин веры. Эта идея оказалась созвучной некоторым положениям учения гуманистов. В отличие от Франциска Ассизского, Фома Аквинский не считал богатство само по себе греховным и учил только умеренно пользоваться им, придерживаясь правила «золотой середины»¹³.

Вероятно, следует признать закономерным тот факт, что первые достаточно определенные проявления «художественного реализма» — нового, отличного от средневекового метода изображения на плоскости, позволяющего почувствовать трех-



Св. Франциск Ассизский. Фрагмент фрески Джотто. Верхняя церковь Сан Франческо в Ассизи. Между 1296 и 1303 гг.

мерность воспроизводимой художником предметной среды и ставшего одним из завоеваний искусства Возрождения, — мы можем заметить в цикле фресок на темы деяний св. Франциска, созданных в церкви монастыря в Ассизи на рубеже XIII и XIV веков великим Джотто ди Бондоне (1267/1277–1337). Именно у Джотто персонажи картин начинают утрачивать бесплотность своих средневековых предшественников и приобретают не только пластичность, но и убедительную достоверность движений и жестов, способных выразить эмоциональное состояние; это заставляет зрителя проникнуться ощущением реальности того, что изображает художник. Так мирское, жизненное, человеческое начало входит в ис-

кусство времени, непосредственно предшествующего преобразовательной деятельности Франческо Петрарки (1304–1374).

Одним из главных направлений ученых занятий Петрарки явилось разыскание античных рукописей и внимательное их изучение с целью освобождения от ошибок и неправильных толкований средневековых переписчиков и комментаторов. Петрарка, в частности, сумел найти тексты Цицерона. В библиотеке великого итальянского гуманиста были собраны сочинения Платона, Гомера, Катулла и Проперция, Тита Ливия и других древних авторов¹⁴. Опираясь на них, Петрарка постепенно формировал принципы собственного видения своей эпохи, где, как и в античном прошлом, центральное место, по его мнению, должен был занять мыслящий, свободный человек, вполне сознающий свои возможности, свою интеллектуальную силу. Гуманистический антропоцентризм, признававший главной движущей силой истории человеческий разум, объективно должен был способствовать утрате религией ее былой роли в жизни общества. Недаром позже будет сказано: «Ренессанс — это не Средние века плюс человек, но Средние века минус Бог»¹⁵. Однако этот афоризм кажется все же сильным преувеличением. Бог отнюдь не ушел из ренессансного мира, и люди по-прежнему ощущали потребность общения с Богом через молитву. А церковь, как и прежде, продолжала убеждать свою паству в необходимости соблюдать верность правилам христианской морали. К сожалению, проповеди церковников сохраняли в большинстве случаев только теоретическое значение: ведь эпоха Ренессанса, как и Средневековье, вовсе не отличалась христианским человеко-

любием; кинжал и яд по-прежнему оставались излюбленными средствами решения не только политических, но и житейских проблем, а сама церковь не пренебрегала, как известно, и кострами, дабы уберечь истинную веру от пагубного влияния ереси.

Не думал, разумеется, отрекаться от Бога и Петрарка. Во многих своих текстах он предстает перед нами как человек глубоко и искренне верующий в Создателя, но столь же истово убежденный в способности обычных людей сообща творить добро, угодное Богу. В этой позиции тоже усматривается связь с античными первоисточниками, в частности с тезисом Цицерона, ставшим со временем особенно популярным в «моралистической литературе» Возрождения: «Нет на земле ничего, более приятного Богу, который правит всем этим миром, чем люди, объединенные общественными узами... Для всех тех, кто оберегал свою родину, приумножал ее богатства и, чем мог, помогал ей, уже уготовано место на небесах, где, счастливые, они будут вкушать вечное блаженство»¹⁶.

Выраженное в этой сентенции самоощущение гуманиста как члена большого сообщества само по себе достаточно символично. Как раз в то время, когда жил и работал Петрарка, жители Апеннинского полуострова все яснее ощущали себя единой нацией, говорящей на одном языке, являющейся наследницей античных традиций. Разделенность этой нации на большое количество мелких государств, постоянно враждующих друг с другом, начинало восприниматься как порок, требующий преодоления. Недаром Петрарка считал необходимым хорошо знать природу человека и его происхождение как существа общественного и отчетливо сознавать, «ради чего мы рождены, откуда приходим и куда идем». Такая позиция объясняет, почему Петрарка «с патриотическим энтузиазмом», как об этом пишет Э. Гарэн, откликнулся на призыв Кола ди Риенцо, возглавившего в 1347 году восстание в Риме, к всеобщему объединению — с тем, чтобы восстановить «священную Италию»¹⁷.

Для Петрарки Вечный город был, несомненно, символом единой Италии, средоточием всего того, что составляло славу некогда великой империи, а также и того, что надлежит изучать,



Франческо Петрарка. Миниатюра неизвестного художника. Середина XV в.

чтобы отыскать дорогу к возрождению прежнего величия страны. Он сам стремился как можно больше узнать об античном Риме, полнее ощутить его волшебную ауру. У Петрарки есть рассказ о том, как «они с Джованни Колонна часто собирались на гигантские своды Диоклетиановых терм и там, на чистом воздухе, в глубокой тишине, посреди открывающегося взгляду простора, толковали не о делах, доме или политике — созерцая окружившие их древние башни, они рассуждали об истории, причем Петрарка защищал древние века, а Джованни — христианские; также говорили они и о философии, и об открытиях в области искусства»¹⁸.

Не только как человек, отнюдь не чуждый тщеславия, но и как гражданин, ясно осознавший свою связь с предками, Петрарка, конечно, был преисполнен законной гордости, когда в 1341 году его увенчали лавровым венком в Риме, на Капитолии. Этот публичный ритуал, «сценарий» которого разработал сам триумфатор, должен был послужить делу воссоздания обычаев героического прошлого¹⁹.

Подобные стилизованные под древность церемонии — и публичные, и совершавшиеся в обыденной жизни — стали весьма популярными в предренессансной и ренессансной Италии. Интерес к такого рода «игре в античность»²⁰, легко объясняемый характером всей эпохи, свидетельствовал еще и о рождении в этот период совершенно нового для общества в целом, а также для наиболее образованных отдельных его представителей чувства сопричастности историческому процессу — чувства, которое формировалось под воздействием гуманистических идей. А прямым следствием «историзма» ренессансного мировосприятия в целом стал и «историзм» искусства периода Возрождения; новые идеи и образы, созвучные своему времени, рождались на базе творческого переосмысления или интерпретации их античных прототипов. Определенная зависимость актуального художественного творчества от исторического наследия, наглядно продемонстрированная искусством Ренессанса, осталась существенным признаком целого ряда стилей (особенно архитектурных), сменявших друг друга на протяжении нескольких следующих столетий.

Вслед за Петраркой гуманистами стали и другие выдающиеся деятели эпохи, в их числе Джованни Боккаччо (1313–1375), продолживший реалистическую линию в развитии национальной литературы, и Колуччо Салютати (1331–1406), занимавший пост канцлера в Синьории Флоренции. Как и представитель следующего поколения гуманистов Леонардо Бруни (1370–1444), Салютати, согласно свидетельству Гарэна, «счастливно соединял» политическую деятельность и творчество²¹. Политик Салютати призывал упорно отстаивать свои взгляды и, «вступив

в схватку, сражаться за справедливость, истину и честь». А как гуманист он полагал, что главная задача его современников состоит в создании царства милосердия и мира, достижимого, однако, лишь в результате упорного труда и жестокой борьбы. «На земле, — утверждал Салютати, — две самые дорогие вещи — это родина и друзья». Обе эти ценности могут остаться таковыми только в надежно устроенном государстве, способном защитить своих граждан от любых превратностей судьбы. Флорентийские гуманисты, основываясь на историческом опыте, видели идеал такого государства в городе-республике, подобном Флоренции. Сам термин «*res publica*», означающий сообщество равноправных членов, утвердился в сочинениях гуманистов, стремившихся усвоить уроки античной государственности²².

Но не только идеями устройства общества на гуманитарных основах были увлечены те философы и писатели, которые примыкали к «гражданскому гуманизму», особенно характерному для Флоренции XV века. Представление о человеке как о самостоятельном мыслящем индивиду совершенно естественно приводило к утверждению идеи индивидуализма как одной из центральных для своего времени. А вера в безграничные возможности человеческого разума реализовалась в концепции всесторонне развитого человека, или «универсального человека» (*uomo universale*). Такой человек благодаря мощи своего интеллекта или многообразию способностей мог обойтись без общественной поддержки, ему вполне по силам было стать абсолютно независимым. Это позволяло ему свободно выбирать и образ жизни, и место жительства, не связывая себя какими-либо обязательствами перед обществом или властью. «Настоящая родина там, где ученый человек сможет найти себе пристанище», — таково было обоснование космополитизма (по Буркхардту, представлявшего собой «высшую ступень индивидуализма»), свойственного многим итальянским гуманистам в не меньшей степени, чем патриотизм²³. Космополитизм и патриотизм составляли только одну из тех многочисленных пар оппозиций, в самом существовании которых проявлялась внутренняя противоречивость всей эпохи как следствие ее «переходности».

И не от осознания ли исторической бесперспективности этой противоречивости реально существующего мира в конечном итоге родилась ведущая, центральная идея эпохи Возрождения — о необходимости достичь такого состояния (в любом проявлении бытия — от повседневной жизни до искусства), которое отвечало бы понятию «гармония»? Действительно, мечта о гармоническом совершенстве человека, о гармонии в семье, обществе, государстве, художественном творчестве — все это неотделимо от эпохи Возрождения, все это выражено в сочинениях итальянских гуманистов, в теоретических трактатах дея-

телей искусства и получило отчетливое отражение в исканиях художников ренессансной Италии.

Реальная же картина Италии эпохи Средневековья и Возрождения была очень далека от того, что можно определить словом «гармония». Страна представляла собой конгломерат городов-государств, имевших разное политическое устройство и владевших более или менее обширными территориями, границы которых непрерывно менялись в ходе многочисленных конфликтов и политических интриг. До сих пор Италия разделяется на ряд областей, образовавшихся еще в древности. На юге это Калабрия, Базиликата, Кампания, Апулия; в средней части полуострова расположены Лацио, Умбрия, Тоскана, Абруццо, Марке; севернее — Лигурия, Эмилия-Романья, Пьемонт, Ломбардия, Венето. Историческим центром Италии оставался Рим — столица некогда грандиозной империи, распространявшей свою власть почти на всю Европу и даже за ее пределы. Но Рим средневековый был главным городом одной лишь Церковной (или Папской) области, еще в VIII веке подаренной главе католической церкви — Папе — франкским королем Пипином Коротким. В пору своего процветания эта область простиралась от Тирренского моря до Адриатического — от Лацио до Марке. Папам всегда было свойственно стремление и к сильной светской власти. Однако подобное стремление наталкивалось на сопротивление других европейских властителей, и прежде всего французских королей и императоров Священной Римской империи (в состав которой номинально входила значительная часть Италии). О том, что успех в этом противостоянии не всегда обеспечивался авторитетом церкви, наглядно свидетельствовало унижительное для Пап их «авиньонское пленение», продолжавшееся (с небольшим перерывом) с 1309 по 1377 год. В течение всего этого периода Папы, подчиняясь диктату Франции, вынуждены были использовать в качестве своей официальной резиденции не Рим, а небольшой французский город Авиньон, расположенный недалеко от границы с Италией.

Наряду с Папской областью в средневековой Италии сложились и другие, фактически тоже самостоятельные, но вполне светские государства с собственными столицами. Одним из самых сильных и влиятельных среди таких государств была находящаяся в Тоскане Флоренция — город, которому суждено было стать «колыбелью» итальянского Возрождения. На северо-востоке Италии доминирующее положение заняла Венеция — столица республики, обладавшей большим флотом, с помощью которого осуществлялись оживленные торговые связи с арабскими странами и Византией. Главным городом Ломбардии, лежащей в предгорьях Альп, был Милан, основанный, как и большинство других городов Италии, сыгравших роль очагов ренессансной культуры, еще в античные времена. Недалеко от Милана распо-



Карта Италии

лагается Генуя — центр Лигурии и крупнейший порт на северо-западе Италии, столица республики, основанной в X веке. По величине все другие итальянские государства превзошло Королевство обеих Сицилий (Неаполитанское королевство) со столицей в Неаполе; в течение долгого времени оно было ареной острого соперничества Франции и Испании, попеременно подчинявших себе эти земли.

Крупные итальянские города, претендовавшие на роль естественных центров тех или иных областей, далеко не всегда пользовались непререкаемым авторитетом: с ними постоянно соперничали города поменьше и, казалось бы, послабее, но мечтавшие о собственной славе и обладавшие амбициями, ничуть

не уступавшими столичным. В их числе были Сиена и Пиза, Мантуя и Верона, Феррара и Лукка, Урбино и Орвьето, Падуя и Римини. В большинстве из них издавались собственные законы, чеканилась своя монета, устанавливались обычаи, непохожие на другие. Как правило, в этих городах создавались воинские формирования, готовые не только отважно отстаивать собственную самостоятельность, но и дерзко посягать на независимость не менее воинственных соседей. Военными походами и стычками, сплошь и рядом перераставшими в жестокие сражения (они, как, например, битвы флорентийцев с пизанцами при Кашине в 1364 году или с миланцами при Ангиари в 1440 году, становились иногда сюжетами для монументальных живописных полотен знаменитых художников), руководили наемные военачальники — кондотьеры. Обладавшие не только способностями полководцев, но и непреклонной волей, целеустремленностью, аналитическим умом (что позволяло некоторым из них добиваться заметных успехов и в политике), кондотьеры в значительной мере могли олицетворять общий идеал человека ренессансной поры, и поэтому эти неустрашимые воины тоже неоднократно становились героями произведений крупных мастеров искусства Возрождения.

Завоевание Западной Римской империи варварами надолго погрузило некогда процветающие области и расположенные в них города в хаос и запустение. Оживление старых античных городов пришлось на VI—VII века, а позднее к ним прибавились и те города, которые были основаны в период раннего Средневековья (например, Венеция, Феррара, Витербо). Жизнь в них развивалась в соответствии с закономерностями, присущими феодальной системе, утвердившейся повсюду в Европе. Монастыри и крупные феодалы (гранды, магнаты), владевшие большими поместьями и крепостными крестьянами, стремились подчинить города своей воле, наложить ограничения на их экономическое развитие. Городское население, конечно, противилось этому и постепенно добивалось всё большей самостоятельности, обеспечивавшейся успехами в ремесле и торговле. Уже в XI—XII веках во многих городах были созданы самоуправляющиеся коммуны во главе с представителями знати («капитанами»). Этот процесс натолкнулся на легко объяснимое сопротивление со стороны императоров, но в 1183 году даже один из самых могущественных среди них — Фридрих I Барбаросса — все же вынужден был признать коммунальные свободы. Однако возможности городов самостоятельно определять свою судьбу в действительности стали существенно ограничивать подеста — присылавшиеся императором наместники, наделявшиеся широкими полномочиями (первое упоминание о подестате как уже сложившейся форме исполнительной власти относится к 1193 году). В проти-

вовес императорским наместникам советы городских коммун назначали собственных полномочных представителей — «капитанов народа» (*capitano del popolo*).

Укрепление авторитета городов вызывало ожесточенное сопротивление окрестных феодалов и духовенства, что нередко приводило к кровавым стычкам. И все-таки бывшим «сенсорам» приходилось менять привычный образ жизни. Многие из городов переселялись в города и тоже включались в борьбу за власть и привилегии. В городах для них сооружались хорошо укрепленные дворцы, похожие на загородные замки; нередко они приобретали вид высоких крепостных башен. Такие башни, как и крепостные стены, обычно окружавшие города, придавали им облик, характерный для Средневековья. В такой же мере типично средневековыми постепенно становились планировка и застройка городов Италии — несмотря на то, что в основе планов тех из них, что вели свое происхождение от поселений античности, нередко сохранялись следы былой регулярности. Со временем, однако, на смену римским «кардо» и «декуманус» — главным прямолинейным магистралям, ориентированным по странам света, — приходила запутанная сеть узких искривленных улиц и переулков, разделявших плотно застроенные кварталы.

Экономическому прогрессу большинства итальянских областей помогало освобождение крестьян от крепостной зависимости, что давало возможность некоторым из них становиться жителями городов и пополнять ряды «пролетариата» — превращаться в наемных рабочих. Этот процесс активнее всего развивался во Флоренции, где раньше, чем в других городах, зародилось мануфактурное производство — далекий прообраз будущих капиталистических предприятий. Победу коммуны над грандами во Флоренции ознаменовало принятие новых городских законов — конституции 1250 года (*Primo popolo*) и «Установления правосудия» (*Ordinamenti della giustizia*) 1293 года²⁴. Последний акт существенно подорвал былое всевластие дворянства, отдав власть в руки popolo — свободных горожан, объединенных в ремесленные цехи (в Италии, в отличие от городов других европейских стран, в них входили не только собственно ремесленники, но и торговцы). Уже к началу XII века цехи сумели стать в городах влиятельной общественной силой. Их количество в каждом городе зависело от численности населения и хозяйственной специализации. Во Флоренции, в частности, в 1282 году насчитывалось тридцать два цеха, но спустя пять лет в результате объединения некоторых из них это число уменьшилось до двадцати одного. В цехе могли объединяться представители разных профессий, зачастую имевших мало общего. Во флорентийский цех врачей, к примеру, входили также живописцы и шорники²⁵.



Вид Флоренции. Фрагмент картины дельла Катена (копия). Между 1470 и 1480 гг.

Цехи отнюдь не ограничивались ролью профессиональных объединений, но активно занимались также политической деятельностью. Ремесленники-пополаны не представляли собой однородной массы. Члены более влиятельных (старших) цехов составляли «жирный народ» (*popolo grasso*). Ниже в социальной иерархии располагались те, кого объединяли младшие цехи («тощий народ», *popolo minuto*). Промежуточное положение занимали средние цехи. Наемные рабочие, жестоко эксплуатировавшиеся цехами, практически не имели никаких гражданских прав. Противостояние разных сословий не раз приводило к волнениям и даже кровопролитию. Так, в XIV веке сильные народные волнения произошли во Флоренции, Сиене, Перудже и других городах Италии. Самым ожесточенным, сопровождавшимся жертвами, стало восстание «чомпи» — флорентийских чесальщиков шерсти, к которым примкнули не только рабочие других профессий, но и кое-кто из «тощего народа». Тогда впервые в истории восставшие наряду с экономическими предъявили властям и политические требования, но успеха не добились: восстание было подавлено. Эти события произошли в 1378 году, когда в памяти горожан еще оставались ужасы «черной смерти» — чумы, опустошившей Флоренцию и многие другие города тридцатью годами раньше.

Напряженность, создававшаяся в городском сообществе социальным расслоением, усиливалась еще и из-за политических разногласий. В итальянских городах-государствах существовали две крупные политические партии — гвельфов и гибеллинов, объединявшие соответственно сторонников Папы и императора. Однако разницей в политических предпочтениях партии не ограничивались; опорой им служили все-таки разные социальные слои: крупные феодалы — для гибеллинов, городские пополаны (нередко в союзе с рыцарями-нобилями) — для гвель-

фов. Неудивительно, что гвельфы и гибеллины всегда находились в состоянии острого соперничества, часто переходившего в открытую вооруженную борьбу. Состав партий (формально запрещенных буллой Папы Бенедикта XII в 1334 году) не отличался постоянством и менялся в зависимости от различных обстоятельств. И все же за разными городами на довольно продолжительное время закреплялась репутация приверженцев какой-то одной политической линии, что, разумеется, не способствовало налаживанию между ними добрососедских отношений.

Во Флоренции, например, в середине XIII века преобладающим влиянием пользовались гвельфы, интересы которых выразила конституция 1250 года. Однако уже в 1260 году гибеллины, собравшись с силами и заручившись поддержкой не только германцев, но и ближайших соседей из Сиены, сумели нанести жестокое поражение своим врагам в сражении при Монтеапелти. Тем не менее гвельфам, опиравшимся на поддержку пополанских цехов, удалось постепенно вернуть утраченные позиции, и к концу столетия Флоренция вновь стала их оплотом. В городе этого времени из двадцати одного цеха семь относились к старшим, пять считались средними и девять — младшими. В 1282 году цехи сумели добиться значительных политических успехов: исполнительная власть сосредоточилась в руках приоров — представителей старших цехов, переизбиравшихся каждые два месяца; функции законодательной власти в то же время стали осуществлять пять постоянных советов, тоже защищавших интересы главным образом старших цехов.

Победа гвельфов не принесла во Флоренцию мир. Вскоре начались раздоры в стане победителей, и это привело к появлению «белых» и «черных» гвельфов. Среди первых окрепло убеждение в том, что папская власть на самом деле препятствует дальнейшему развитию страны. Это заставило «белых» гвельфов искать союзников в лагере непримиримых доселе врагов — гибеллинов. Новое противостояние закончилось тем, что «черные» гвельфы, одержав верх в 1301 году (в чем им оказал поддержку Папа Бонифаций VIII), изгнали из Флоренции «белых», лишив их домов и всего имущества. Среди изгнанников оказался великий Данте. Он никогда уже не смог вернуться в родной город; выдающийся сын своего времени в 1321 году скончался в Равенне.

В результате общественных преобразований конца XIII столетия во Флоренции утвердился, по существу, республиканский строй. Городским правительством стала Синьория; в ней был образован совет в составе девяти членов, причем семеро из них избирались старшими цехами. Послужившая в какой-то мере образцом для ряда других городов, республиканская форма правления во Флоренции просуществовала до 1434 года, когда в го-



Процессия с реликвией Св. Креста на площади Св. Марка в Венеции. Картина Джентиле Беллини. 1496

роде утвердилась тирания семейства Медичи. Но и при диктатуре Медичи сохранялась Синьория во главе с «гонфалоньером справедливости». Позже гонфалоньер стал выполнять функции председателя Синьории, число членов которой постепенно увеличилось²⁶.

Иная система управления городом сложилась в Венеции, республиканский строй которой не подвергался изменениям на протяжении нескольких столетий — до конца XVIII века. Всей полнотой власти здесь обладал Большой совет, выражавший интересы нобилитета — правящей знати. Из числа его членов ежегодно избирался Совет Десяти, управлявший текущими делами государства; пожизненным главой Совета Десяти был дож²⁷. Но республиканская Венеция была далека от демократизма Флоренции и представляла собой достаточно яркий образец олигархического режима. Его стабильность, однако, современники могли воспринимать (особенно на том фоне, который представляло собой большинство других итальянских государств) не только как свидетельство поразительной устойчивости избранной венецианцами формы правления, но и как признак застоя, неспособности к развитию. Правда, подобные сомнения довольно убедительно опровергались экономическими успехами республики, обеспечившими ей подлинное богатство. Внешне оно наглядно выражалось, например, в особой пышности городских праздников и торжественных процессий (нередко возглавлявшихся самим дожем), очень любимых венецианцами. Да и внешний облик города поражал живописной красочностью, заметно отличавшей Венецию от гораздо более сдержанной и даже суровой Флоренции того времени.

В большинстве других итальянских городов-государств тоже возникали предпосылки для формирования демократической

системы, подобной флорентийской. Однако в них нередко раньше, чем во Флоренции, система такого рода уступала место режиму единоличной власти — синьории, или тирании. Обычно на вершину этой власти восходили представители наиболее влиятельных и удачливых аристократических семейств, обладавшие большими состояниями. Первые итальянские тираны громко заявили о себе еще в XIII веке. В Ферраре, в частности, это были представители семейства д'Эсте, в Сиене — Петруччи, в Падуе — Каррарези, в Вероне — Скалиджери, в Перудже — Бальони. Мантуей в 1328 году стало управлять семейство Гонзага. В 1433 году Джан Франческо Гонзага получил титул маркиза, а позже правители из этого семейства стали именоваться герцогами. В Милане в 1317 году пожизненным синьором города провозгласили



Двор герцога Гонзага. Фрагмент фрески Андреа Мантенья в Камере дельи Спозии замка Сан Джорджо в Мантуе. Между 1465 и 1474 гг.

Маттео Висконти. На исходе того же столетия один из его преемников был удостоен титула герцога. Но в следующем веке к власти в Милане пришел Франческо Сфорца — сын крестьянина, отважный кондотьер и мастер политической интриги. Он явился основателем новой династии тиранов, одним из наиболее ярких представителей которой был Лодовико Моро, правивший с 1479 по 1499 год.

Для того чтобы захватить, а затем и удержать власть, тем, кто претендовал на роль тирана, надо было не только забыть о нравственности, но и доказать свою способность к настоящим злодеяниям. Основываясь на исторических свидетельствах, Я. Буркхардт дает в своем труде яркую характеристику «государства как произведения искусства» — искусства интриговать, шантажиро-

вать, обманывать и убивать, невзирая ни на какие моральные запреты и христианские заповеди. Именно такой подход к разрешению государственных проблем своего времени теоретически оправдывал Никколо Макиавелли (1469–1527) — один из крупнейших мыслителей и писателей эпохи Возрождения, видевший главный источник несчастий, постоянно обрушивавшихся на Италию, в ее политической раздробленности. «Государи, — утверждал Макиавелли, — должны обладать гибкой способностью изменять свои убеждения сообразно обстоятельствам и... если возможно, не избегать честного пути, но в случае необходимости прибегать и к бесчестным средствам»²⁸.

Ничем не отличались от светских властителей такого типа и Папы. При папском дворе также процветали интриги, подлоги, обманы, там тоже не брезговали самыми бесчеловечными методами для того, чтобы избавиться от соперников на пути к прибыльной должности или вожделенному сану. По сравнению со светскими городами-государствами Рим в XIV веке находился в еще более трудном положении. В период «авиньонского пленения» город испытал длительный упадок, он был лишен устойчивой власти, способной позаботиться о жителях, дать им работу и защитить от произвола соперничавших знатных фамилий и заурядных разбойников, гнездившихся в античных развалинах и предместьях. Безрезультатной оказалась в этих условиях попытка Кола ди Риенцо «утвердить новое господство над Италией» в расчете на «непостоянный энтузиазм выродившейся римской толпы»²⁹.

Слабость центральной власти поощряла в Папской области (по словам Я. Буркхардта, «кишевшей мелкими тиранами») центробежные тенденции. Расположенные здесь города — такие как Орвьето, Урбино или Римини — нередко обретали самостоятельность, обзаводились собственными правителями, не признававшими авторитета Пап; некоторые из этих правителей настолько прославились независимым характером, изощренным коварством или жестокостью, что навсегда вписали свои имена в историю. Таковы, в частности, правившие в XV столетии в Римини и Урбино Роберто Малатеста и Федерико да Монтефельтро. Но если, упоминая семейство Малатеста (в ряду других известных правящих династий), Я. Буркхардт говорит о свойственном ему «кровавом одичании», то герцога Федерико Урбинского историк называет «великим». В его лице, утверждает Буркхардт, «Урбино имел одного из лучших представителей государственной власти». Будучи в прошлом кондотьером, пишет далее Буркхардт, герцог Федерико «разделял всё ту же политическую мораль кондотьеров», но «как правитель небольшой области он старался всё приобретенное им за границей тратить на ее нужды и не обременять народ налогами»³⁰.

Быстрое развитие городского хозяйства с его обязательным спутником — товарно-денежными отношениями — привело к появлению таких профессий, как меняла, ростовщик, наконец, банкир. В руках представителей ряда знатных фамилий сосредотачивались огромные богатства (во Флоренции, в частности, всеильными банкирами стали Перуцци, Барди, позже Медичи). Созданные ими крупные банкирские дома не только управляли движением мощных денежных потоков, но и оказывали огромное влияние на решение политических проблем. Города, наиболее преуспевавшие в сфере хозяйства, торговли и финансов, добились того, что чеканившиеся ими золотые монеты (в Генуе это был дженовин, в Венеции — дукат, а во Флоренции — флорин) стали высоко цениться везде в Европе.

Итальянские города показали другим европейским странам заслуживающий подражания пример и в области классического образования, распространению которого содействовало учение гуманистов. Первый европейский университет появился еще в XI веке в Болонье (отчего ее и стали называть «ученой»). В XIII столетии свои университеты учредили Падуя, Перуджа и Сиена. В XV веке был создан университет во Флоренции. Аналогичные учебные заведения возникли также в ряде других городов, включая и Рим.

После окончания срока «авиньонского пленения» и завершения «схизмы» (то есть периода раскола, когда церковь одновременно возглавляли авиньонский и римский Папы) обстановка в Риме начала постепенно улучшаться, хотя о подлинном покое в городе еще долго оставалось только мечтать. В 1420 году единственным Папой стал Мартин V. Он предпринял довольно решительные меры по приведению в порядок городского хозяйства, а также «усмирил мелких феодалов и разбойников»³¹. Папы, находившиеся на престоле позже, сумели внести немалый вклад в дело возвращения Риму роли не только религиозного, но также политического и художественного центра всей Италии; последнее оказалось возможным в большой мере благодаря меценатской деятельности папского двора.

Меценатство как особый вид просветительской деятельности приобрело поистине историческое значение именно в эпоху Ренессанса. Конечно, и раньше, в период Средневековья, искус-



Граф Федерико да Монтефельтро.
Портрет работы Пьеро делла Франческа.
1472

ство не могло обходиться без покровителей в лице Церкви, королевской власти или крупных феодалов, обеспечивавших художников заказами. Но на следующем этапе развития культуры начинает заметно меняться само понимание роли искусства в жизни общества. Сочинения поэтов и теоретические трактаты гуманистов, настенные росписи и скульптурные монументы, дворцы знати и общественные здания теперь все чаще воспринимаются как проявления творческих возможностей всей нации, как яркие и нетленные свидетельства ее способности оставить заметный след в истории. В то же время к каждому конкретному произведению искусства начинают относиться как к персонализированному воплощению способностей и таланта одного мастера, наделенного творческой индивидуальностью, выраженной гораздо полнее и последовательнее, чем это было возможно раньше, в пору безраздельного господства коллективного, цехового метода «производства» эстетических ценностей. Меценатство отнюдь не было бескорыстным. Мастер известный, прославившийся своим творчеством, создавая произведения искусства по заказам мецената и для мецената, прославлял тем самым и его самого, способствовал упрочению его власти и авторитета как просвещенного правителя или деятеля Церкви. В силу такого результата затраты на поощрение трудов художников окупались сторицей; да и стоимость произведений искусства в ее денежном выражении неизменно обнаруживала тенденцию к устойчивому росту.

Изменения в восприятии и оценке значения художественного творчества, проявившиеся в том числе и в развитии меценатства, способствовали также становлению такой разновидности гуманитарной деятельности, как коллекционирование произведений искусства, что, в свою очередь, привело к появлению более или менее крупных частных собраний, а позднее и музеев. Со временем возникла потребность в осмыслении всех этих процессов. За появившимися в XV веке теоретическими сочинениями некоторых художников (например, Гиберти, Пьеро делла Франческа или Альберти), стремившихся обобщить собственный творческий опыт и разобраться в особенностях, присущих тому или иному виду искусства, последовало созданное уже в следующем столетии «Жизнеописание наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих» Джорджо Вазари. Этот монументальный труд, два издания которого датируются 1550 и 1568 годами, положил начало искусствознанию как самостоятельной науке; до сих пор он сохраняет значение важного источника фактических сведений (не всегда, правда, абсолютно достоверных) об эпохе Возрождения.

«Пронизанность» итальянского Ренессанса искусством поразительна. И тем более удивляет, что великое искусство этой эпо-

хи создавалось в условиях (их мы и попытались кратко охарактеризовать выше), которые, казалось бы, никак нельзя считать хотя бы в малой степени благоприятствовавшими творческому процессу. Однако, согласно парадоксальному мнению видного флорентийского политика и историка Франческо Гвиччардини (1483–1540), «Италия, разбитая на многие государства, в разные времена перенесла столько бедствий, сколько не перенесла бы, будучи единой, — зато все это время она имела на своей территории столько цветущих городов, сколько, будучи единой, не могла бы иметь»; а потому, как полагает Гвиччардини, «единство было бы для нее скорее несчастьем, чем счастьем»³². Такую точку зрения фактически разделяет и современный исследователь, считающий, что при переходе от Средневековья к Возрождению в Италии имела место не феодальная раздробленность, отрицательно влияющая на развитие нации, а специфический именно для этой страны «полицентризм городов», обеспечивший уже к XIV веку такой уровень развития экономики и культуры, какого не знала остальная Европа³³.

Но все-таки именно раздробленность страны, взаимная вражда разных городов-государств и правивших ими династий в сочетании с алчностью властителей, которые стремились, пользуясь любым удобным случаем, увеличить свои владения за счет соседей, не позволили Италии противостоять внешней угрозе. Она чаще всего исходила от Франции и императоров Священной Римской империи; последние по традиции короновались в Риме, но почти всегда им приходилось силой прокладывать дорогу в Вечный город через враждебно настроенные области. Вторжение французских войск в Италию на исходе XV века поло-

Вступление Карла VIII во Флоренцию. Картина Франческо Граначчи. 1494





Сожжение Савонаролы. Фрагмент картины неизвестного художника. 1498

жило начало тому длительному, полному ужасных бедствий периоду, который известен в истории как Итальянские войны. Но наступление французов, предпринятое в 1494 году, спровоцировало и такие события, которые приобрели прежде всего немалое внутривиталическое значение. Во Флоренции народное восстание привело к изгнанию из города Медичи и восстановлению республики (просуществовавшей, однако, лишь до 1512 года). Огромную роль в мобилизации народа на это революционное выступление сыграли гневные проповеди монаха-доминиканца Джироламо Савонаролы. Страстно осуждая папство, священнослужителей и богачей за разврат и стремление к роскоши, он вместе с тем не принимал многие из достижений гуманистической культуры и призывал к уничтожению произведе-

ний «суетного» светского искусства. Обвиненный в ереси, Савонарола вскоре после победы народа, в 1498 году, по приговору суда был казнен. Восстания, поддержанные народом, произошли также в Пизе, Аретцо, Монтепульчано и Пистойе, но они имели целью не столько борьбу против иноземных захватчиков, сколько восстановление былой независимости от Флоренции. В самой Флоренции образовалось республиканское правительство Пьера Каппони; оно заключило с французами мир на очень тяжелых для города условиях. Однако вскоре оккупанты покинули Флоренцию, продолжив свое движение дальше на юг — к Риму и Неаполю.

Следующее наступление на Италию французы предприняли в 1499 году. На этот раз первым на их пути оказался Милан, где тоже произошло восстание, приведшее к изгнанию герцога Лодовико Моро. Попытка вернуть власть над городом для свергнутого тирана закончилась неудачей: войска герцога были разбиты, а он сам попал во французский плен. Опасность снова нависла и над Флоренцией, где секретарем республики тогда был Макиавелли. Но основным узлом противоречий на арене политической борьбы в ту пору стало Неаполитанское королевство. В 1504 году Франция и Испания договорились о его разделе.

Вероятно, многие в этот период настоящего лихолетья вспоминали стихи Петрарки, написанные великим гуманистом более чем столетием раньше, но, к несчастью для Италии, полностью сохранившие свою злободневность:

Италия моя, судьбе коварной
Мирской не страшен суд.
Ты при смерти. Слова плохой целитель.
Но я надеюсь, не молчанья ждут
На Тибре и на Арно
И здесь на По, где днесь моя обитель.
Прошу тебя, Спаситель,
На землю взор участливый склони
И над священной смилуйся странюю,
Охваченной резнею
Без всяких оснований для резни³⁴.

В жестокую войну была вовлечена и Венеция. Вынужденная обороняться не только от французов и императорских войск, но и от турок, неуклонно расширявших свои владения на соседних Балканах, она с трудом отстояла независимость. Настоящей кульминацией Итальянских войн стал поход императорской армии на Рим, предпринятый в 1527 году под водительством Карла V — короля Испании, увенчанного и короной императора. Войска иноземцев захватили Вечный город и подвергли его ужасающему разгрому, сопровождавшемуся многочисленными жертвами, грабежами и разрушениями. Однако и после этого трагического события, воспринятого многими современниками как преддверие конца света, военные действия на территории Италии продолжались еще более тридцати лет³⁵.

И вновь приходится удивляться тому, как этой стране, истерзанной войнами, восстаниями, предательствами и лихоимством, невзирая на все лишения удалось создать великую ренессансную культуру. Но этот факт стал достоянием истории, и в нем мы вправе видеть одно из самых ярких проявлений органически присущего людям стремления к созиданию вопреки разрушительным силам.

Возможно ли определить основные особенности, свойственные именно художественной культуре Возрождения? Ответ на этот вопрос (который, разумеется, можно ожидать только от тех, кто не склонен считать Возрождение одной лишь «умозрительной конструкцией») искали многие ученые, и их усилия, думается, не пропали даром. В результате типичными для ренессансной культуры признаны такие особенности, как гуманистический антропоцентризм, культ античности, героизация личности (что в искусстве выражается через создание образов, наделенных чертами монументальности), стремление поставить искусство на крепкую научную базу. Весьма плодотворным для объективного изучения сложной природы ренессансной культуры Италии кажется представление ее как «диалогичной», то есть сложившейся в процессе своеобразной встречи (диалога) «двух пластов культурного наследия — античного и средневеково-хри-

стианского», в результате чего сформировался новый, третий тип культурной целостности, реализующий данный диалог³⁶. Таким образом, сторонники подобного взгляда, не отрицая «переходного» характера эпохи Возрождения, одновременно настаивают на признании ее самостоятельности как специфического культурного феномена.

Диалог далеко не всегда получается мирным. Нередко он приводит к спору, в ходе которого прокладываются пути к согласию, к слиянию того, что на первый взгляд казалось непримиримым. Так намечается дорога к гармонии, признававшейся в период Возрождения высшим идеалом не только в искусстве, но и в жизни вообще. В частности, гармоничным виделось гуманистам «царство человека» (*regnum hominis*), основанное на признании принципа равенства всех граждан перед законом; примеры воплощения такой формы организации общества гуманисты «искали в политической практике итальянских городов-республик»³⁷. В искусстве же, согласно ренессансным представлениям, не противоречащим античным, с гармонией отождествлялась «прекрасная завершенность», в которой «ни прибавить, ни убавить, ни изменить ничего нельзя, не сделав хуже». Данное толкование этого понятия (в формулировке Альберти), конечно же, отражает идеализированный взгляд на природу гармонии, который вряд ли может рассчитывать на адекватное практическое воплощение. Но стремление к идеалу, желание как можно ближе подойти к нему должно было постоянно озарять творческий путь художника.

Реальная жизнь всегда полна противоречий, и ренессансная действительность свидетельствовала об этом со всей очевидностью. Можно обнаружить немало типичных для эпохи Возрождения пар оппозиций (одну из них, состоящую из понятий «патриотизм»—«космополитизм», мы упоминали выше), примирение которых, казалось бы, открывало путь к гармонии. Так, например, и в философии, и в художественной практике эпохи Возрождения в числе противостоящих друг другу понятий нередко оказывались разум и чувство, тело и дух (у Петрарки: «высокий дух, что тело устрояет»), возвышенное и низменное, героическое и прозаическое, христианское и языческое, наконец, человеческое и божественное. Две последние из перечисленных оппозиций для ренессансной культуры приобрели, пожалуй, наиболее важное значение. Если бы не удалось найти пути к установлению гармонии между античным (а стало быть, языческим) наследием и тем, что дала человечеству христианская культура, Ренессанс просто не мог бы состояться. Точно так же Возрождение как определенная стадия эволюции культуры оказалось бы невозможным без примирения человеческого (гуманистического) и божественного (схоластического) начал. Резуль-

татом такого примирения стало рождение двух центральных в искусстве Ренессанса образов — «обожествленного человека» и «очеловеченного Бога». Раскрывая эти образы, ренессансное искусство спустя многие столетия смогло вернуть совершенному человеческому телу ту роль эталона гармонической красоты, какую за ним признавал античный мир³⁸.

Весьма существенным для ренессансной гармонии представляется соотношение человека и природы, а также человека и той архитектурной среды, которая создается людьми. Природа в соответствии с христианским ее восприятием и в эпоху Ренессанса мыслилась как прекрасное создание Бога. И хотя христианская церковь называла человека «венцом творения», в действительности он долго довольствовался ролью лишь одной из песчинок в величественной картине мироздания. Только Возрождение признало за человеком способность изменять эту картину, создавая рожденную в его воображении «вторую природу», но не допуская при этом нарушения гармонии, предопределенной Создателем. Тем самым человек по своим созидательным возможностям как бы уравнивался с Богом, что в свете фундаментальных гуманистических идей вовсе не должно было восприниматься как кощунство.

Согласно теоретическим взглядам эпохи Возрождения, художник должен непременно учиться у природы и в своих произведениях давать, по возможности, достоверный ее «портрет». Но художник никогда не должен подражать манере другого художника, ибо в таком случае, как утверждал Леонардо да Винчи, его нельзя будет считать детищем природы, а всего лишь ее внуком. В зависимости от степени близости к природе устанавливалась иерархия искусств эпохи Ренессанса. И тот же Леонардо ставил «более правдивую» (как раз вследствие большей близости к природе) живопись выше поэзии, поскольку языком последней являются своего рода отвлеченные, условные знаки — слова, а не созданные живописцем чувственные образы, отражающие непосредственное воздействие природного окружения³⁹. Впрочем, как справедливо полагают современные ученые, искусство Возрождения смогло стать по-настоящему великим потому, что оно «подражало» не столько внешним формам природных предметов и явлений, сколько «структурным законам» природы⁴⁰, познание которых стало одной из главных задач ренессансной культуры.



Леонардо да Винчи. Канон пропорций мужской фигуры по Витрувию

Познание это осуществлялось научными методами, доступными времени. И если природа человека, строение его тела и особенности функционирования организма исследовались с помощью анатомии, то художественно убедительное изображение трехмерного пространства на плоскости оказалось возможным лишь благодаря успехам в изучении линейной перспективы (с привлечением математических приемов). К помощи математики приходилось обращаться и при выяснении возможности сочетания ряда элементов или деталей, входящих в состав того или иного предмета (в том числе и произведения зодчества), в некое гармоническое целое в зависимости от взаимного расположения этих элементов и их размеров, а стало быть, и от пропорций. Выводы, к которым приводило осуществлявшееся подобным же образом исследование пропорционального строя прекрасного человеческого тела, проецировались затем на архитектуру; это должно было дать возможность обеспечить своего рода «структурное родство» произведений зодчества и человека. И не случайно, например, в архитектурном трактате Филарете упоминается «здание по подобию человеческому», а современные ученые отмечают, что всякое «прекрасное строение, если автор его, архитектор эпохи Возрождения, является учеником Витрувия, заимствовало свои пропорции из пропорций живого человеческого тела»⁴¹.

Главным из средств, помогавших достижению такой цели (а она заключалась в конечном счете в том, чтобы сообщить архитектуре гуманистический характер), стал, безусловно, классический ордер, поскольку именно с его помощью удавалось наделить архитектуру таким свойством, как «человеческий масштаб». Его наличие означало установление гармонических отношений между отдельными архитектурными сооружениями и их сочетаниями, с одной стороны, и человеком — с другой.

Прекрасные возможности для подробного изучения античной ордерной системы давали, прежде всего, более или менее хорошо сохранившиеся древние памятники Рима и других городов Италии; ознакомление с ними путем натуральных обследований, зарисовок и обмеров стало со временем обязательным пунктом в программе овладения секретами профессии зодчего эпохи Возрождения. Роль Древней Эллады в этом смысле была значительно скромнее: добраться до Греции было весьма не просто, а с середины XV века, когда турки-османы подчинили себе весь Балканский полуостров, доступ туда европейцев-христиан оказался практически невозможным. Поэтому знакомство с достижениями греческой пластики, например, осуществлялось лишь при «посредничестве» сохранившихся римских копий, а сведения о зодчестве Эллады черпались из классического трактата Витрувия «Десять книг об архитектуре», относящегося к рубежу дохристианской и христианской эры.



Рим. Форум Романум

Весьма важное место в культуре эпохи Возрождения заняли теоретические труды, посвященные анализу закономерностей ордерной системы и разработке правил и рекомендаций по использованию ордера при решении современных архитектурных задач. Образцом для ренессансных теоретиков послужил трактат Витрувия. Его рукописные копии долгое время сохранялись в средневековых библиотеках, но постепенно почти все они оказались утраченными, а имя Витрувия — полузабытым. И все же труд Витрувия, как полагают ученые, был знаком Петрарке⁴², а позже его сумел отыскать и Боккаччо. Но заслуга настоящего второго открытия сочинения античного автора принадлежит флорентийскому гуманисту Поджо Браччолини (1380—1459), обнаружившему в 1414 году древнюю рукопись в Швейцарии, в Сент-Галленском аббатстве. Около 1485 года старинный манускрипт был издан типографским способом и стал, таким образом, одной из первых в Европе печатных книг светского содержания. Без обращения к Витрувию Альберти, разумеется, не удалось бы создать свое капитальное теоретическое сочинение об архитектуре, которое приобрело огромное значение для эпохи Возрождения. Как писал Э. Гэрэн, «Витрувию будут обязаны Рафаэль и Антонио да Сангалло, над ним будут думать Браманте и Леонардо, в 1551 году его опубликует и проиллюстрирует Фра Джокондо. Идея связи макро- и микрокосма найдет конкретное выражение в антропоморфном характере архитектуры, в установлении гармонических соотношений с пропорциями человека»⁴³. Уже на закате эпохи Возрождения трактатом Витрувия будут вдохнов-

ляться Виньола и Палладио, а комментировать его станут и ученые, и дилетанты.

В стремлении как можно лучше изучить ордер, а затем, обобщив и осмыслив уроки древних мастеров, создать его универсальную теорию, снабженную рекомендациями по практическому использованию ордерных форм, пожалуй, наиболее ярко проявляются органическая связь Ренессанса с античностью и осознанная установка на ее «возрождение». Возможность проявить через ордер человеческую индивидуальность сделало античную ордерную систему особенно привлекательной для Ренессанса и, более того, совершенно необходимой для него. Столь же важной оказалась роль ордера в качестве средства гармонизации отношений между человеком и пространством, организованным средствами архитектуры.

Кроме «ордерного», в зодчестве эпохи Возрождения можно выделить еще ряд основных путей к достижению «прекрасной завершенности». Один из таких путей был связан с решением проблемы центрально-купольного сооружения. Эта проблема, внимание к которой не ослабевало на протяжении многих десятилетий, касалась прежде всего культового зодчества. Но ее связь с чисто светскими, гуманитарными интересами эпохи также достаточно очевидна.

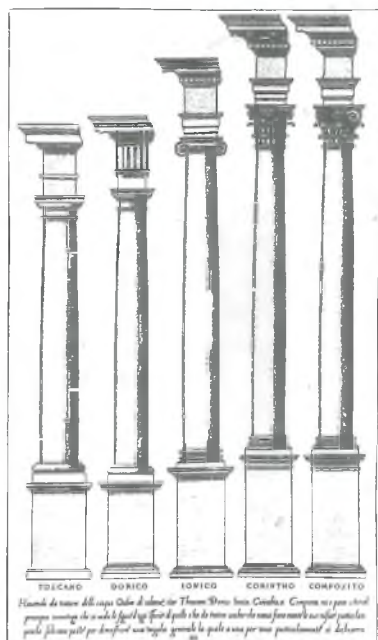
Стремление придать произведению архитектуры ощущение гармонической целостности требует, как правило, выявления в структуре этого произведения некоего логического начала, символизирующего порядок, организованность композиции. Простейшим, но и наиболее естественным средством реализации подобного стремления может служить использование принципа симметрии. Симметричная композиция обладает четко выраженной иерархией входящих в нее элементов: их можно разделить на главные (занимающие центральное положение) и второстепенные, располагающиеся по сторонам, на периферии. Иерархичность вносит необходимый порядок в решение композиционной задачи. Еще одним, не менее важным средством гармонизации, упорядочивания композиции служит ритм. И симметрия, и ритм как основные композиционные средства были предпочтительными для мастеров эпохи Возрождения, работавших в различных видах и жанрах искусства.

Разновидностью симметрии вообще является «центральная симметрия» (симметрия относительно центра): ею обладают правильные многоугольники и круг. Если план здания имеет такую геометрическую форму, то архитектор может построить на ее основе объем, заключающий в себе единое пространство. Перекрытие такого здания посредством купола или сомкнутого свода, состоящего из нескольких одинаковых долей (лотков), смыкающихся друг с другом в вершине, и приводит к появлению

центрально-купольной композиции; она симметрична не относительно точки, как многоугольник или круг, а относительно вертикальной оси, проходящей через вершину перекрытия и центр плана.

Пространство, заключенное внутри центрально-купольного сооружения, воспринимается как абсолютно завершенное: любое дополнение к нему приводит к принципиальному изменению его структуры, лишает «чистоты» и цельности, отождествляемых с гармонией. Именно благодаря подобным качествам центрально-купольная композиция приобрела роль своеобразного символа эпохи Возрождения. Кроме того, идеальная центрально-купольная композиция оказывается способной передать то чувство невозмутимого покоя и уверенности в себе, которое отвечает представлению о монументальности и героическом характере. С этой точки зрения композиция такого рода может считаться созвучной эстетическим идеалам своего времени.

Особую привлекательность для Ренессанса центрально-купольной композиции отмечали многие исследователи. А. Шастель, в частности, полагает, что «появление строения с центральным планом» стало знаменательным фактом в истории культуры Возрождения; в сооружении подобного типа, по его мнению, заключено «нечто идеальное, однако такое, которое торжественно, властно и всеобъемлюще воплощено в реальном»⁴⁴. Эту точку зрения разделяют и по-своему интерпретируют отечественные историки. «Центрический купольный храм, — пишет один из них, — стал идеальным воплощением нового гуманистического сознания, гармонического и просветленного, соединяющего воедино микрокосм человеческого бытия и макрокосм божественного. В математически ясных и замкнутых формах внутреннего пространства, построенного на основе самых совершенных геометрических фигур — квадрата, круга, куба и сферы, — традиционная символика купола как прообраза неба и Бога получает новый идейный смысл»⁴⁵. А. В. Иконников, говоря, в свою очередь, о «церкви с центрическим планом», напоминает, что интерес к такого рода композиции проявлял еще Витрувий, считавший, что пропорции центрических храмов «необходимо соотносить с пропорциями человеческой фигуры», которая при



Пять классических ордоров (по Виньоле)

совершенном сложении вписывается, как известно, в квадрат и круг. «Эти мысли, — пишет далее А. В. Иконников, — стали привлекать особенно пристальное внимание; они казались выходящими на глубокие мысли о мире и человеке. Леонардо да Винчи иллюстрировал их известным рисунком Венецианского кодекса (1492). Человека в квадрате и круге изобразил в своем трактате Фра Джокондо (1511). На мысль Витрувия сослался Лука Пачоли в трактате „О божественной пропорции“...»⁴⁶

Эти и другие подобные им высказывания позволяют заключить, что проблема центрально-купольного здания могла стать одинаково интересной как для представителей светской гуманистической культуры эпохи Возрождения, так и для церковников этого времени (несмотря даже на то, что центрическая форма храма недостаточно полно отвечает литургическим требованиям). Подчеркнем, что в этой проблеме легко обнаруживается еще одна связующая нить между эпохой Ренессанса и античным миром. Античность дала ренессансным мастерам своего рода идеальный образец решения соответствующей архитектурной задачи: это римский Пантеон — «храм всех богов», перекрытая полусферическим сводом ротонда которого самым убедительным образом символизировала само мироздание.

Еще одной важной для Возрождения художественной проблемой стала проблема архитектурного ансамбля. И это понятно: ведь ансамбль представляет собой не что иное, как гармоническое сочетание зданий и сооружений, определенным образом расположенных в объединяющем их пространстве. Гармония, достигаемая в таком случае, предопределяет восприятие ансамбля как художественной целостности, и при этом обязательно соразмерной (в соответствии с общими требованиями эпохи) человеку, наделенной все тем же «человеческим масштабом».

Однако в отличие от «ордерной» темы и от проблемы центрально-купольного сооружения тема архитектурного ансамбля не могла найти непосредственного практического подкрепления в античной традиции, поскольку до эпохи Возрождения ни один из архитектурных ансамблей античности в сколько-нибудь удовлетворительной сохранности не дошел. Но мастерству ансамбля не могла не учить сама природа искусства античной классики, постепенно познаваемая деятелями новой эпохи. Да и в руинах Рима с трудом, но все-таки угадывались контуры грандиозных императорских форумов, остатки которых историкам еще только предстояло подробно изучить, а затем на основе этого изучения разработать их графические реконструкции.

Проблеме ансамбля по ее значению не уступала и тема «идеального города», к теоретическому анализу и практической разработке которой неоднократно обращались наиболее крупные



Римский Пантеон внутри. Реконструкция
Проект идеального города



мыслители и художники Ренессанса. Легко понять, что и здесь главной оставалась проблема обеспечения гармонической целостности пространства, предназначенного для жизни и деятельности людей, только на этот раз в масштабах не отдельного сооружения, пусть даже весьма значительного по габаритам, и не группы зданий, размещенных на ограниченной площади, а крупного поселения, способного вместить многие сотни и даже тысячи жителей. Как и в случае с центрально-купольным храмом, создатели проектов «идеальных» городов считали наилучшим для них приемом организации территории компактный план с системой четко проложенных магистралей, которые, будучи изображенными на чертеже, в сочетании друг с другом могли бы напомнить орнамент — лучистый (если применялась радиально-кольцевая система плана) или ортогональный (при прокладке улиц по взаимно перпендикулярным направлениям). Таким виделся гуманистам и их последователям «град человеческий», созданный по образцу «града Божьего» и потому действительно достойный названия «идеального». Несмотря на геометрическую условность упомянутых планировочных схем, приверженцы «идеального» градостроительства, по мнению Э. Гарэна, хотели соблюсти в них единый масштаб, «присущий универсальной связи между человеком и миром». Согласно тому же мнению, улицы, каналы, жилые дома и храмы, мыслившиеся антропоморфными, должны были обеспечить «идеальному» городу такой характер, когда он сам «стремится быть созвучным жизни зем-

ли и потребностям человека, соответствуя в своей структуре человеческому организму»⁴⁷.

Проектируя «идеальные» города (как, впрочем, и реальные), мастера эпохи Возрождения не могли, конечно, не учитывать суровых обстоятельств современной им жизни. Это, кроме всего прочего, потребовало большого внимания к проблеме защиты городов от нападения извне. На смену каменным стенам и башням, с давних пор окружавшим средневековые города, но неуклонно терявшим свою надежность в условиях применения огнестрельного оружия, постепенно пришли укрепления нового, бастионного типа. Их регулярная структура, основанная на применении ритмично чередующихся, выступающих вперед бастионов, соединенных прямолинейными участками крепостных валов, своим «геометризмом» хорошо соответствовала столь же регулярно построенным планам городов и поэтому вполне могла составить с ними одно гармоничное целое.

Наконец, последнее, о чем необходимо сказать, ведя разговор о гармоническом идеале эпохи Возрождения, — это синтез искусств, то есть такое взаимодействие друг с другом произведений изобразительного искусства и организованного архитектурного пространства, при котором создается впечатление полного композиционного единения. Ниже мы постараемся показать, насколько сложной эта проблема оказалась для практического разрешения. Но ее важнейшее значение для Ренессанса подтверждается хотя бы тем, что фактически все не только крупные, но и «средние» его мастера проявили склонность к работе в различных видах искусства (и очень часто достигали в них одинаковых успехов). Это наглядно доказывает, что идеал «uomo universale» вовсе не был чем-то оторванным от реальности.

Изучая архитектуру, ни в коем случае нельзя обходить вопрос о ее конструктивно-технических основах. Итальянское зодчество эпохи Возрождения развивалось в основном на базе строительных традиций Древнего Рима, где впервые в Европе большое формообразующее значение приобрели криволинейные перекрытия пролетов — арки, своды, а затем и купола, возводившиеся с применением не только камня, но и изобретенного римлянами бетона. Опорами перекрытий подобного типа служили, как правило, мощные каменные стены. Римская строительная техника оказала значительное влияние на развитие средневековой архитектуры как в Византии, так и в странах Центральной и Западной Европы. Сложившийся под этим влиянием стиль раннего европейского Средневековья вполне логично много позже называли романским (от слова Roma — Рим). Одним из ведущих типов зданий в романском зодчестве стал храм, решавшийся в форме базилики — монументального каменного сооружения, имеющего план в форме прямоугольника или вытянутого в дли-



Римини. Античная триумфальная арка

ну латинского креста, перекрытого тяжелыми сводами, опирающимися не только на стены, но и на массивные пилоны в интерьере; последние разделяют внутреннее пространство базилики на несколько параллельных друг другу нефов, причем средний неф по ширине и высоте превосходит боковые. Самым характерным внешним признаком романских сооружений является мотив полуциркульной арки. Арками такой формы завершаются окна, словно с громадным усилием прорубленные в толще каменных стен; арки вместе с опорами сводов своим уверенным ритмом организуют внутреннее пространство, выявляя в перспективе динамику его развития от входа на западном фасаде к алтарной апсиде, завершающей храм с востока. Аркады, составленные из сравнительно небольших арок, опирающихся на



Сан-Джиминьяно. Средневековые башни

приземистые колонки, своими пропорциями и формой уже довольно сильно отличающиеся от античных прототипов, часто использовались в оформлении клуатров — замкнутых дворов при храмах и монастырях.

И храмы, и монастыри во времена почти непрерывных войн, сотрясавших феодальные государства, всегда должны были быть готовыми исполнить роль крепостей — сооружений, не менее типичных для Средневековья, чем церкви. При строительстве мощных оборонительных стен, окружавших монастыри и города, тоже широко использовалась техника каменной кладки, обеспечивавшая фортификационным сооружениям надлежащую прочность. Однако такие сооружения отнюдь не гарантировали полную безопасность городских жилищ, которые в любой момент могли стать объектом нападения не только врагов, пришедших издалека, но и воинственных соседей по улице или кварталу. Именно поэтому дома состоятельных горожан во времена Средневековья строились не менее прочными, чем крепости и замки феодалов, и имели столь же суровый внешний облик; нередко им придавался вид крепостных башен.

На смену романскому в архитектуре стран Западной Европы пришел готический стиль (это название, как и предыдущее, родилось значительно позже, чем сам стиль). Возникновение нового направления обусловило появление двух важных технических новшеств — стрельчатой арки и каркасной конструкции, выполнявшейся из камня или кирпича. Арка стрельчатых очертаний по сравнению с полуциркульной имеет существенное преимущество: горизонтальные усилия (силы распора), всегда возникающие в опорах арки (а также свода или купола), в первом случае меньше, чем во втором, и это позволяет заметно облег-



Милан. Собор

чить конструкцию. Тому же способствует и каркас, элементами которого являются широко расставленные опоры и стрельчатые («ланцетовидные») арки, образующие скелет сводчатых перекрытий в виде ребер, называемых нервюрами. Такой каркас как бы принимает на себя всю тяжесть сооружения и поэтому делает ненужными массивные внешние стены; вместо них в промежутках между опорами перекрытий стали появляться огромные, тоже ланцетовидные, окна с причудливыми по рисунку каменными переплетами, обычно заполнявшимися цветными витражами. По той же причине толщина опорных столбов в интерьерах намного уменьшилась. В результате строители получили возможность сделать готические сооружения зрительно гораздо более легкими, чем романские, а кроме того, добиться ощущения большей свободы их внутреннего пространства. Это не преминуло сказаться на художественной характеристике громадных городских и монастырских соборов — основных сооружений эпохи готики, которые, несмотря на свои поражающие воображение габариты, воспринимаются настолько не зависящими от земного тяготения, что, кажется, неудержимо рвутся ввысь, к небу.

Готика, однако, оказала на развитие средневекового зодчества в Италии гораздо менее заметное влияние, чем в странах, расположенных севернее Альп; оно проявилось, главным образом, в трактовке отдельных форм и деталей, выполнявших преимущественно декоративную роль. Зато значительно более живучей, чем в остальной Европе, в Италии оказалась романская традиция. Этот факт может быть истолкован и как свидетельство того, что новациям готики строители Италии явно предпочитали сохранение тесной связи с античным прошлым.

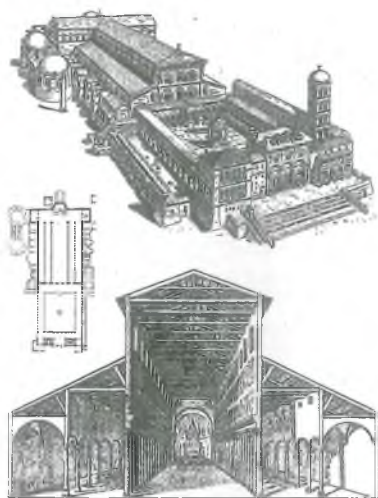
Более консервативной, чем в странах, где готика утвердилась в качестве господствующего стиля, оставалась и применявшаяся в Италии строительная техника, во многом аналогичная античной. В качестве основных материалов широкое применение находили камень разных пород и кирпич. Кладка стен выполнялась обычно из кирпича и мелкого камня, а более крупные и хорошо отесанные каменные плиты шли на облицовку. Если стены возводились особенно толстыми, для заполнения их ядра использовался бетон⁴⁸. Вазари дает подробнейшую характеристику тем материалам, которые в его время использовались при возведении зданий и сооружений различного назначения. На страницах его знаменитого труда мы находим упоминания о порфире («красный камень с мельчайшими белыми крапинками»), серпентине («камень темновато-зеленый с желтоватыми и длинными крестиками»), камне, «именуемом мискио, так как он образовался из смеси разных камней», черном камне, называемом парагоном, разных сортах мрамора, наконец, о пьетрафорте — камне, из которого строились «самые прекрасные здания, какие только существуют в Тоскане», и цвет которого «несколько желтоватый с тончайшими белыми жилками, придающими ему величайшее изящество»⁴⁹. Применение цветного камня в качестве облицовочного материала привело к формированию в средневековой Италии особой художественной манеры, получившей название «инкрустационного стиля»: плиты разного цвета так располагались на внешней поверхности стен, что на фасадах возникал геометрический орнамент, подобный тому, который используется в мебельной инкрустации. Наряду с камнем для внешней облицовки стен применялась и штукатурка, которая могла окрашиваться в разные цвета.

Техника возведения сводчатых перекрытий в средневековой Италии, разумеется, тоже учитывала опыт древнеримских строителей. Обычно такие перекрытия сооружались из кирпича с применением временных деревянных конструкций — кружал. Опорами для сводов, как и в античных сооружениях, чаще всего служили стены. Сочетание массивных несущих стен и криволинейных перекрытий пролетов оставалось весьма характерной особенностью итальянской строительной практики в течение

продолжительного времени, охватывающего не только Средние века, но и Возрождение. Но в отличие от Средних веков в период Возрождения установилась традиция, в соответствии с которой функция стен как несущих частей конструкции подчеркивалась при помощи декоративного ордера. Это казалось абсолютно оправданным конструктивной логикой: ведь входящие в ордерную систему колонны выполняют роль опор, работающих, как и стена, на сжатие под действием вертикальных сил.

Нередко с целью упрощения решения строительных задач итальянские зодчие шли на использование вместо сводов менее сложных деревянных перекрытий в виде стропил, поддерживающих двускатные кровли. Если подобные конструкции находили применение при возведении крупных базилик, это давало возможность уменьшать толщину наружных стен, а столбы, поддерживающие перекрытие, при меньшем их сечении ставить на большем расстоянии друг от друга. Таким образом удавалось достигать пространственного эффекта, аналогичного тому, которого мастера готики добивались с помощью других, гораздо более изощренных средств.

Ни эпоха Возрождения, ни тем более Средневековье не знали строительных расчетов. Решать связанные со строительством сложные задачи помогали интуиция мастера и хорошее знание образцов. Многие делались на глаз, с учетом опыта предшественников. И все же развитие ренессансной науки не могло не сказаться и на «искусстве строить». Наиболее выдающиеся деятели Возрождения сумели довольно близко подойти к разработке основных положений строительной механики. Но если Брунеллески и Альберти как строители опирались еще во многом на обобщенные и осмысленные должным образом эмпирические данные, то Леонардо да Винчи уже удалось вывести некоторые математические формулы, пригодные для приближенного определения сопротивления как продольному, так и поперечному изгибу; это позволило дать обоснованные рекомендации по выбору размеров сечения балок. Наблюдения за работой различных строительных конструкций дало также Альберти возможность сформулировать свое заключение о предпочтительности полуциркулярной (полной) арки по сравнению со стрельчатой, ибо «полная арка самая крепкая из всех».



Рим. Базилика Св. Петра. Аксонометрия, план и перспективный разрез. Реконструкция



Строительные работы в XV веке.
Фрагмент фрески Доменико ди Бартоло.
Сиена. 1443

В эпоху Возрождения не получили заметного развития механизмы для осуществления строительных работ. Как и прежде, строители использовали простейшие, но достаточно надежные приспособления — разнообразные ворота, рычаги, лебедки, блоки, позволявшие перемещать и поднимать на нужную высоту различные материалы и части конструкций. Успех каждого строительного предприятия, как и в далеком прошлом, по-прежнему в большой мере зависел от сноровки, находчивости и физической силы его рядовых участников.

Чтобы замысел того или иного сооружения мог быть осуществлен, его следовало вначале представить в рисунке или чертеже. Средневековые не знали еще архитектурных проектов в современном понимании. Тем не менее мастера, руководившие строительством, несомненно, выполняли какие-то эскизы (часто прямо на строительной площадке или на блоке камня) — с тем, чтобы объяснить рабочим их задачу. Совершенно обязательной была разбивка плана задуманного сооруже-

ния в его истинных размерах. Подобные приемы натурного и рабочего «эскизирования» продолжали применяться и в предренессансное время. Но в этот период уже начали появляться изображения задуманных зданий, в большей мере напоминающие современную архитектурную графику. Такие изображения исполнялись на пергаменте или бумаге в ортогональных проекциях и способны были дать довольно хорошее представление о замысле зодчего. Еще нагляднее этот замысел можно было представить с помощью модели. Начиная с рубежа XIV и XV столетий, по мере совершенствования графической техники и приемов изображения объемов на плоскости, роль архитектурных рисунков и чертежей в истории зодчества многократно возрастает. Открытие законов линейной перспективы (что в первую очередь связано с именем Филиппо Брунеллески) позволило дополнить ортогональные проекции перспективными изображениями зданий и их фрагментов, что, однако, не уменьшило в процессе проектирования роли архитектурной модели. В XVI веке встречаются уже довольно сложно разработанные архитектурные чертежи, совмещающие в одном изображении разные



Филиппо Брунеллески представляет Козимо Медичи Старшему проектную модель церкви Сан Лоренцо. Фреска Джорджо Вазари в палатце Веккио во Флоренции

проекции (обычно перспективу, разрез и план). Применение законов перспективы позволило и мастерам изобразительного искусства успешнее раскрывать в своих произведениях «тему архитектуры», интерес к которой не уменьшался на протяжении всей эпохи Ренессанса.

Отдельной проблемой представляется определение хронологических рамок и установление периодизации эпохи Возрождения в Италии. Высказываемые на этот счет мнения обычно зависят от того, какой вид творческой деятельности оказывается в центре внимания исследователя. В частности, специалисты, занимающиеся историей гуманистических учений, склонны считать самостоятельным этапом в развитии итальянской культуры XIV столетие — «первый век гуманизма», предшествовавший, согласно их мнению, собственно Ренессансу. Несколько иначе смотрят на ту же проблему историки искусства. В этой области знания со времен Г. Вёльфлина установилось обыкновение подчинять историю определенного стиля или художественной эпохи «трехчастной» хронологической схеме, отвечающей зарождению, зрелости и упадку соответствующего явления, что ана-

логично трем возрастам в жизни человека. Для Италии такая схема выглядит вполне логичной, вследствие чего она и признается многими искусствоведами, подразделяющими историю итальянского Ренессанса на три периода — Раннее, Высокое и Позднее Возрождение. Однако в вопросе о границах между этими этапами нередко обнаруживаются более или менее заметные расхождения.

Существует, например, мнение, что «три главных периода» в истории искусства итальянского Возрождения соответствуют XIV, XV и XVI векам⁵⁰. Согласно точке зрения Ю. Д. Колпинского, Раннее итальянское Возрождение охватывает XV столетие до 80—90-х годов, Высокое Возрождение продолжается с 1490-х годов до начала XVI века, а период с 30—40-х годов до конца того же столетия охватывает Позднее Возрождение⁵¹. Авторы двенадцатитомной «Всеобщей истории архитектуры» полагают, однако, что такой периодизации не в полной мере отвечает характер архитектурного наследия эпохи, вследствие чего трехчастной периодизации они предпочитают двухчастную, проводя грань между двумя периодами примерно по 1530 году⁵². Наконец, в двухтомной «Всеобщей истории архитектуры» мы опять-таки обнаруживаем трехчастную систему периодизации, причем начало Раннего Возрождения точно определяется в этом случае 1420 годом, Высокий Ренессанс относится к первой половине XVI века, а Поздний — ко второй⁵³.

Выбор 1420 года в качестве начала отсчета истории Ренессанса поддерживается и рядом других историков архитектуры, поскольку на этот год приходится начало возведения двух чрезвычайно важных для понимания всей эпохи сооружений — Воспитательного дома и купола собора Санта Мария дель Фьоре во Флоренции, спроектированных Филиппо Брунеллески. Это не единственный случай, когда начало определенного исторического периода исследователи склонны привязывать к фиксированной дате: так, историю готики некоторые из них предлагают отсчитывать от 1163 года — даты закладки собора Парижской Богоматери. Думается, однако, что такая хронологическая жесткость имеет символическое значение; она не очень соответствует эволюционному, как правило, развитию искусства и художественной культуры в целом. По этой причине границы между различными историческими этапами оказываются обычно размытыми. А при определении главных хронологических вех надо, очевидно, ориентироваться прежде всего на самые заметные исторические события.

В нашем случае выбор в качестве одной из таких вех 1420 года или (если подойти к этому выбору менее жестко) первых лет XV века представляется в силу отмеченных выше причин вполне логичным; это время и будет отвечать началу Раннего Возрож-



Флоренция. Купол собора Санта Мария дель Фьоре

дения в Италии. Рубеж между Ранним и Высоким Возрождением, если он относится к 80—90-м годам XV века, кажется нам столь же убедительно обоснованным историческими фактами: это время возмужания великих мастеров Леонардо и Браманте, это время, когда роль ведущего художественного центра Италии Флоренция начинает передавать Риму, это и время начала страшных потрясений, какими для всей страны стали итальянские войны. Высокое Возрождение, верхней границей которого, как нам представляется, может стать рубеж 20-х и 30-х годов XVI века, заслуживает выделения в общей истории Ренессанса тоже по вполне понятным причинам: это период высочайшего взлета итальянского искусства, ближе всего подошедшего к идеалу всеобщей гармонии в произведениях Джорджоне, Рафаэля и Микеланджело, в это время были созданы или задуманы самые совершенные центрические храмы и архитектурные ансамбли Возрождения, но это и период, омраченный варварским разгромом Рима в 1527 году. Время после середины 1530-х годов — это уже Позднее Возрождение: гармония «прекрасной завершенно-

сти» уходит из искусства, уступая место трагическим, лишенным покоя и надежды образам, созданным искусством Тициана и позднего Микеланджело, а европейские народы погружаются в пучину религиозного раскола. Позднее Возрождение утрачивает определенную, ранее вдохновлявшую всех идею; единый поток ренессансного искусства разделяется на течения, не только развивающиеся в самостоятельных руслах, но и враждующие друг с другом. И в произведениях, создаваемых почти одновременно одним мастером — например, Палладио, — мы можем встретиться и с просветленной гармонией Высокого Возрождения, и с обостренной патетикой грядущего барокко.

Для обозначения разных этапов истории ренессансного искусства Италии, помимо сухих хронологических рамок, традиционно используются и соответствующие им более выразительные, ласкающие слух всякого любителя старины итальянские термины. Так, XV век обозначается словом «кватроченто» (*quattrocento*), а XVI столетие — «чинквеченто» (*cinquecento*). Но совершенно очевидно, что искусство этих двух ренессансных столетий не могло бы сформироваться, если бы для него не подготовили добротного фундамента, надлежащей почвы треченто и дученто (XIV и XIII века), рубеж которых отмечен художественными открытиями Данте и Джотто, а последующие десятилетия — становлением гуманистической культуры. Именно поэтому рассмотрению наиболее значительных памятников архитектуры кватроченто и чинквеченто в этой книге предшествует обзор итальянского зодчества предыдущих столетий — периода в истории культуры Италии, именуемого Проторенессансом («предвозрождением»).

Нельзя предварительно не остановиться еще на одном моменте, важном для понимания исторического контекста. Это вопрос о том, существовал ли архитектурный стиль, который может быть назван «стилем Возрождения», или же данный термин применим только для обозначения эпохи. Дать ответ на этот вопрос мы постараемся в итоге изложения, но прежде необходимо понять, что скрывается за словом «стиль». Как это ни странно, но категория стиля, которую искусствоведы широко используют уже довольно давно, поддается расшифровке с большим трудом. Некоторые специалисты считают стилем определенное сочетание лишь ряда формальных признаков, что и позволяет объединять обладающие ими произведения искусства в относительно компактные группы; другие же склонны придавать этому понятию более глубокий смысл. Пытаясь дать определение архитектурному стилю, представляется естественным опереться на знаменитую «триаду Витрувия», объединяющую три самых важных качества как архитектуры в целом, так и каждого архитектурного произведения в отдельности; эти качества, как известно, — «польза, прочность, красота».

Полезным, то есть способным выполнять определенное назначение, архитектурное сооружение делает соответствующим образом организованное пространство, структура которого задается планом. Прочность (а стало быть, и долговечность) обеспечивают этому сооружению строительные материалы и конструкции, совокупность которых составляет в архитектуре ее конструктивно-техническую основу. Наконец, красота — это не что иное, как эстетическое содержание архитектурного произведения, его художественный образ. Восприятие сооружения именно как произведения искусства зависит от того, как решена его композиция, какие «образно-композиционные» средства использовал автор проекта. Набор этих средств весьма обширен: к нему относятся и планировочное решение, которое может быть симметричным или несимметричным, и порядок сочетания в композиции различных ее элементов, или форм (например, основанный на ритмической их повторяемости, соподчиненности или контрастном противопоставлении), и трактовка самих этих форм, которые могут отличаться друг от друга величиной, геометрическим видом, расположением по отношению к зрителю, фактурой и цветом поверхности. Большое значение для восприятия архитектурного сооружения имеют пропорции, которыми связываются входящие в его композицию части, а также такие характеристики, как силуэт, пластика архитектурного объема, его масштаб, определяемый во многом системой членений по вертикали и горизонтали. Разумеется, важной составляющей архитектурной композиции является и декорация, служащая не только для украшения, но и для создания визуальных акцентов, помогающих полнее раскрыть замысел архитектора.

Воздействие произведения архитектуры на зрителя зависит также и от того, как воспринимаются физические свойства и в какой мере раскрываются особенности работы примененных при строительстве материалов и конструкций; этим определяется тектоническая выразительность композиции. Одной из наиболее совершенных тектонических систем, утвердившихся в мировом зодчестве, стал классический ордер, сформировавшийся в процессе художественного осмысления простейшей стоечно-балочной конструкции. Работу и взаимодействие частей такой конструкции — ряда «стоек» (столбов, колонн) и поддерживаемой ими балки, или архитрава, — ордерная система характеризует самым наглядным образом. В соответствии с правилами ордерной архитектуры перекрытие, опирающееся на колонны, komponуется как сочетание трех горизонтальных поясов, из которых архитрав является нижним, а над ним располагаются фриз и карниз; в совокупности друг с другом эти три элемента составляют антаблемент.

Из сказанного следует, что представление о красоте в архитектуре не может существовать в отрыве ни от пользы (с которой ее

связывает система планировки), ни от прочности, которая ощущается через тектонику сооружения. Таким образом, ясно, что составляющие витрувианской триады существуют не сами по себе, а находятся в контакте друг с другом. Если такой контакт в процессе развития зодчества перерастает в тесную и устойчивую связь, выраженную через типичные, хорошо узнаваемые черты многих сооружений, — тогда можно говорить о наличии определенного стиля, к которому принадлежат эти сооружения. При этом необходимо, конечно, учитывать, что стиль не может быть застывшим, неподвижным. Сформировавшись, он развивается под воздействием многообразных внешних и внутренних факторов и меняется в той или иной степени. На начальной стадии эволюции в нем остаются черты стиля предыдущей эпохи, тогда как на закате все яростнее заявляют о себе признаки грядущего художественного направления. Кроме того, следует иметь в виду, что стиль проявляется полнее всего в тех типах зданий и сооружений, которые становятся для него основными, наиболее характерными. В какой мере архитектура итальянского Возрождения соответствует такому представлению о стиле, должно показать дальнейшее повествование.

ПРОТОРЕНЕССАНС



Рубеж XIII и XIV столетий, как уже было сказано ранее, не был временем, благодатным для Италии. Именно тогда назревал конфликт между Папой Римским и французским королем, повлекший за собой «авиньонское пленение»; весь полуостров сотрясали военные столкновения, лишавшие людей покоя и надежды на благополучие; вскоре начались стихийные бедствия, а в 1340-х годах — и эпидемия «черной смерти», чумы, унесшей по всей Европе миллионы жизней. Но все это время в Италии продолжалась строительная деятельность — в городах возводились жилые дома, храмы, ратуши, поднимали свои стены монастыри, преграждали путь врагам новые укрепления и дозорные башни. Так Проторенессанс создавал предпосылки для расцвета итальянского зодчества, который наступит в недалеком будущем. Постепенно распространявшееся учение гуманистов стимулировало рост интереса к античной культуре, в том числе и к архитектуре. Самые плодотворные уроки античного «искусства строить» мог преподавать Рим, где развалины древних сооружений представляли собой особенно впечатляющую картину. Однако, хотя в XIV столетии «черная смерть» и обошла Рим стороной, положение Вечного города, вконец разоренного безвременьем, терзаемого алчными магнатами и разбойничьими шайками, могло вызвать в ту пору только сострадание. И все же Рим периода Проторенессанса исподволь готовился к исполнению той исторической роли, которую ему еще предстояло сыграть. Вечный город абсолютно справедливо воспринимался просвещенными современниками как средоточие всего самого ценного, чем обладает нация, как символ грядущей эпохи Возрождения, хотя, конечно, предвидеть ее наступление тогда еще никто не мог.

Остальные города Италии в этом смысле сильно уступали столице древней империи, но заметно опережали Рим по важности вклада в новое строительство. Несколько в стороне от участия в процессе подготовки Ренессанса оказалась только южная часть страны, где в течение нескольких столетий боро-

лись друг с другом, а затем закреплялись на более или менее продолжительный срок захватчики самого разного происхождения — норманны, сарацины, германцы, французы, испанцы; все они оставили свой след в общей, весьма пестрой картине культуры этого края. На юге, в том числе в городах Сицилии, сильным было влияние на искусство также и византийской традиции, поскольку еще со времен крушения Римской империи Византия дольше, чем в других областях Апеннинского полуострова, сохраняла здесь свое присутствие. Переплетение разнохарактерных влияний придало яркое своеобразие крупнейшим памятникам этой части страны — таким, как храмы в Палермо, Монреале, Чефалу, начало строительства которых относится в основном к XII веку.

На севере Италии главным проводником византийского влияния в искусстве была Венеция, в течение долгого времени подерживавшая оживленные торговые и культурные связи не только с Византией, но и со странами арабского Востока. В Венеции, как и во Флоренции, сформировалась одна из наиболее влиятельных художественных школ Италии. Две эти школы — флорентийская и венецианская — во многом были противоположны друг другу. Нередко для того, чтобы ярче подчеркнуть их различие, говорят, что основой флорентийской школы стало искусство рисунка, тогда как главным в венецианской живописи был цвет. Конечно, это суждение грешит нарочитым схематизмом: венецианские художники, разумеется, отнюдь не были слабы в рисунке, а флорентийцы не пренебрегали цветом. И все же весьма заметные отличия одной школы от другой существовали. По сравнению с венецианской флорентийская школа действительно более строго блюла графическую дисциплину, что проявилось и в архитектуре Флоренции, склонной к четкости в прорисовке объемов и лаконизму в декорации. Напротив, Венеция словно купается в красках, рожденных самим природным ландшафтом — голубой лагуной, «плавающими» в ней зелеными островами, щедрым солнцем, ярко сверкающим на безоблачном небосводе.

Если Венеция связывала Италию с Востоком, то Милан выполнял функции «транслятора» на итальянскую почву художественных идей, рождавшихся к северу от Альп. Неудивительно поэтому, что именно в Милане появился громадный собор, представляющий тот вариант готики, который оказался достаточно близким общеевропейскому стилю.

Собственные художественные школы возникли и во многих других городах Италии, стремившихся достичь культурной самостоятельности ничуть не меньше, чем политической. Каждая из этих школ внесла свой вклад в дело становления и развития ренессансной архитектуры, оплодотворяемой опытом антично-

го искусства. Отметим еще раз, что «античностью» для людей эпохи Проторенессанса и Возрождения было фактически только наследие Древнего Рима, поскольку, напомним, Греция в период экспансии Османской империи в сторону Балкан оказалась все менее доступной. Что же касается достаточно хорошо сохранившихся ко времени Возрождения прекрасных памятников Великой Греции в Пестуме, недалеко от Неаполя, то они тогда оставались практически неизвестными; могучая дорика пестумских храмов, пронизанная особым романтическим чувством, обратила на себя внимание почитателей античной классики гораздо позже.

Для того чтобы лучше проследить за тем, как в течение длительного времени архитектура средневековой, по существу, Италии двигалась навстречу Ренессансу, мы совершим воображаемое путешествие по некоторым из городов, которым довелось сыграть роль очагов культуры Возрождения. Начать такое путешествие лучше всего с Рима, уделив при этом серьезное внимание памятникам античности, чье присутствие в городе играло важнейшую роль в формировании творческих замыслов архитекторов.

Рим

Представить себе, как выглядел Рим периода Проторенессанса, в какой-то степени помогают описания и изображения Вечного города, относящиеся к гораздо более позднему времени. Античное ядро Рима, прежде всего привлекавшее к себе внимание гуманистов и художников эпохи Возрождения, в течение многих лет оставалось практически таким, каким оно дошло до XIII—XIV веков. Только в XVIII столетии изучение древних памятников Рима начало приобретать строго научный, систематический характер, что и обусловило необходимость проведения раскопок, постепенно изменивших облик тех кварталов города, где находились античные руины. Как раз к середине XVIII века относится знаменитая серия офортов Д. Б. Пиранези «Виды Рима», на листах которой запечатлены величественные античные памятники, изображенные художником в свойственной ему романтической манере, заставляющей зрителя вслед за мастером поражаться мощи, заключенной в грандиозных каменных массах. Один из офортов серии позволяет нам взглянуть на форум республиканской эпохи (в настоящее время его называют Форумом Романум) с высоты Капитолийского холма. Главная общественная площадь Вечного города представляется отсюда неухоженным кочковатым полем с выглядывающими кое-где из-под земли стволами колонн. Первый план занимает колоссальная триумфальная арка Септимия Севера, наполовину погрузившаяся в грунт. Вдали видна громада Колизея. Слева — ряд небольших жилых домов: это, очевидно, средневековые постройки, для возведения которых использовался камень, добывавшийся не только в каменоломнях, но и в античных развалинах. Действительно, разрушению древних сооружений во многом способствовало отнюдь не одно только беспощадное время; многие из них разбирались жителями города с целью получить добротный строительный материал для собственных нужд, а языческие храмы нередко сносились лишь для того, чтобы на их месте поставить христианские церкви.



Римский Форум. Гравюра Д. Б. Пиранези
Рим. Колонна Траяна



В хорошо известной книге П. Муратова «Образы Италии» приводится отрывок из очерка о Риме, написанного Ж. Ж. Ампером — французским писателем, жившим в первой половине XIX века. «В нынешнем Риме, — писал автор этого очерка, — мне нравится больше всего то, что похоже на Рим Петрарки и Поджио. Это пустынные кварталы, заброшенные памятники, виноградные лозы, обвивающие базы упавших колонн, быки на форуме и в особенности античные обломки, вделанные в новые здания: архитрав из храма над церковной дверью, кусок колонны, служащей уличной тумбой, лавки, гнездящиеся на ступенях театра Марцелла, домишки, взобравшиеся на гробницы Аппиевой дороги. Эти черты, эти контрасты сообщают Риму особый характер, отличающий его от всех других городов. Он теряет его с каждым днем. Слишком много теперь открыто, очищено, реставрировано...»⁵⁴

За шестьсот лет до того времени, к которому относятся эти строки, в Риме, конечно, было «открыто и очищено» несравненно меньше. Но вот как (со ссылкой на еще одно столь же хоро-

шо известное сочинение, принадлежащее Э. Панофскому⁵⁵) характеризует отношение к «древностям» в Риме периода третьего уже неоднократно цитировавшийся нами А. В. Степанов: «Началось, — читаем мы в его книге, — повальное увлечение римскими древностями. Астроном, врач и поэт-гуманист Джованни Донди, близкий друг Петрарки, посетив Рим году в 1375-м, измерила базилику Св. Петра, Пантеон, колонну Траяна, Колизей, скопировал дюжину надписей, найденных в церквях, на стенах триумфальных арок и других сооружений. Несколько позднее он писал: „Не много сохранилось произведений искусства, созданных древними гениями, но те, что где-либо уцелели, тщательно разыскиваются и обследуются понимающими людьми, достигая высокой цены. И ежели ты сравнишь с ними то, что производится в наши дни, станет совершенно очевидным, что их творцы превосходили современных в своей природной одаренности и лучше владели своим искусством. Художники нашего времени поражаются, тщательно обследуя древние постройки, статуи, рельефы и тому подобное“. Ни один писатель до Донди не думал о противопоставлении искусства классического прошлого искусству сегодняшнего дня и о возвеличении первого за счет второго. В словах Донди впервые слышится ностальгическая мечта об античности, порожденная как отчужденностью от нее, так и чувством близости к древним»⁵⁶.

В приведенном выше отрывке перечислены те древние памятники, которые действительно в первую очередь служили деятелям Проторенессанса лучшими «учебными пособиями», совершенно необходимыми для изучения античного наследия. Из них только базилика Св. Петра представляла собой памятник раннехристианского времени, остальные же сооружения являлись превосходными и очень характерными примерами искусства императорского Рима.

Так, триумфальная колонна, установленная на форуме императора Траяна в начале II века нашей эры, могла служить великолепным образцом монумента, посвященного памяти выдающегося государственного деятеля и полководца, а форма этого монумента давала классический пример дорического ордера в его римской трактовке. Опоясывающая ствол колонны спиральная лента рельефов наглядно демонстрировала искусство ваятелей того же времени.

К более раннему периоду римской истории, к концу I столетия нашей эры, относится Колизей (такое название закрепилось за этим памятником зодчества в Средние века). Официально Колизей именовался в античном Риме амфитеатром Флавиев, поскольку сооружался при императорах Веспасиане и Тите, принадлежавших к этой династии. Назначение Колизея состояло в том, чтобы удовлетворить потребность римлян в разнообразных

зрелищах: на арене амфитеатра происходили бои гладиаторов, устраивалась травля диких зверей, давались различные представления. Единственный фасад этого гигантского сооружения, имеющего план в форме овала (с осями 186 и 156 метров), разделен на четыре яруса, из которых три нижних решены как ритмично повторяющиеся полуциркульные арки, отделенные друг от друга декоративными колоннами. Сочетание арки с фланкирующими ее приставными колоннами стало мотивом, настолько характерным для зодчества античного Рима, что он получил особое название — «римская архитектурная ячейка». Фасад Колизея скомпонован из таких многократно повторенных ячеек, причем колонны, отделяющие арки друг от друга, чередуются снизу вверх в определенной последовательности, соответствующей пропорциям примененных вариантов ордера — тосканского (наиболее тяжелого и потому размещенного в первом ярусе), ионического и коринфского. Четвертый, венчающий ярус Колизея (его возвели позже) обработан коринфскими пилястрами — своего рода плоскими изображениями колонн на поверхности стены.

В пору Средневековья и Проторенессанса Колизей не раз становился «каменоломней»: римляне неугомимо, камень за камнем, разбирали замечательный памятник античности, чтобы использовать ценный материал для новых построек. Так были разобраны предназначавшиеся для пятидесяти тысяч зрителей ступенчатые скамьи, окружавшие овальную арену, и перекрытие самой арены. В результате обнажились мощные субструкции — система арочно-сводчатых конструкций, служивших основанием для зрительских трибун. В состав этих субструкций входили и перекрытые сводами галереи, размещенные в каждом ярусе, опоясывающие все сооружение и раскрывающиеся вовне посредством арок на фасаде. Разрушения, начатые людьми, продолжила стихия: полагают, что наружная стена Колизея на значительной части своей длины обвалилась в результате сильного землетрясения. Словно препарированный гигантским скальпелем, руинированный амфитеатр, однако, оказался способным даже, может быть, нагляднее, чем раньше, демонстрировать поразительные возможности арочно-сводчатых конструкций, возводившихся строителями античной эпохи с применением как природного камня, так и бетона.

В этом отношении Колизею родственны знаменитые римские акведуки (водопроводы) и мосты, наведенные через реку Тибр античными строителями. Один из этих мостов сохранился в полуразрушенном состоянии; два других — мосты Фабриция и Элия — до сих пор выполняют свои первоначальные функции, заставляя нас восхищаться мастерским соединением в их облике «пользы» и «красоты».



Рим. Колизей и колонны храма Венеры и Рому

Мост Фабриция соединяет с левым берегом Тибра единственный в пределах города остров Эскулапа (Тиберина). И как раз в этом месте, у подножия Капитолийского холма, находится древний театр Марцелла, открытый для публики в 14 году до нашей эры. Рассчитанный на двенадцать тысяч зрителей, театр может считаться непосредственным предшественником Колизея в том, что касается его конструктивного решения и архитектурной ком-



Рим. Колизей. Фрагмент фасада



Рим. Мост Фабриция

позиции. Фасад театра Марцелла, изогнутый по дуге, как и в Колизее, «набран» из повторяющихся римских архитектурных ячеек, только располагающихся не в три, а в два яруса. В первом ярусе театрального фасада применен дорический ордер, тогда как во втором — ионический. Время довольно сильно изменило это сооружение, но не настолько, чтобы оно утратило привлекательность в глазах тех деятелей Проторенессанса и Возрождения, которые стремились лучше изучить античные памятники.

Рядом с Колизеем и ныне возвышается богато декорированная скульптурными рельефами трехпролетная триумфальная арка императора Константина — одно из типичных для Рима сооружений, сам архитектурный тип которых обусловлен формой и конструктивными возможностями каменных арок и сводов. Если арка Константина, датируемая 315 годом, относится к тому времени, когда могущественная империя уже начала клониться к упадку, то находящаяся поблизости, на территории Форума Романум, однопролетная арка Тита была, как и Колизей, возведена в пору процветания Римского государства, когда у власти находились императоры из династии Флавиев. Арка Тита интересна, помимо всего прочего, также и тем, что в ее композицию (представляющую собой не что иное, как еще один вариант римской архитектурной ячейки) впервые были включены деко-



Рим. Триумфальные арки Константина и Тита

ративные колонны так называемого сложного, или композитного, ордера. Капитель в таком ордере (отсюда и его название) сочетает детали, характерные для коринфского и ионического ордеров. Композитным и тосканским ордерами римляне дополнили систему, сложившуюся в древнегреческом зодчестве. Она теперь включала в себя пять разновидностей ордера — тосканский, дорический, ионический, коринфский и композитный.



Рим. Базилика Максенция

На Форуме Романум располагается еще одно крупное сооружение, на протяжении многих столетий вызывавшее большой интерес. Этим сооружением является базилика Максенция, датируемая началом IV столетия. Спустя тысячу лет она была разрушена землетрясением: от громадного здания осталась только треть — боковой неф, перекрытый тремя поперечными цилиндрическими сводами. Высокие арки в прошлом открывались в средний, ныне не существующий неф. Однако даже будучи на две трети разрушенной, базилика Максенция производит все же неизгладимое впечатление благодаря мощи, заключенной в грандиозных формах и олицетворяющей целую эпоху.

С той же точки зрения огромный интерес представляют такие типично римские сооружения, как общественные бани, или термы, при возведении которых тоже очень широко использовались арочно-сводчатые конструкции. Самые крупные термы были построены во времена правления императоров Каракаллы и Диоклетиана (соответственно начало III и начало IV века). Их грандиозные руины неизменно приковывали к себе внимание поклонников классической древности.

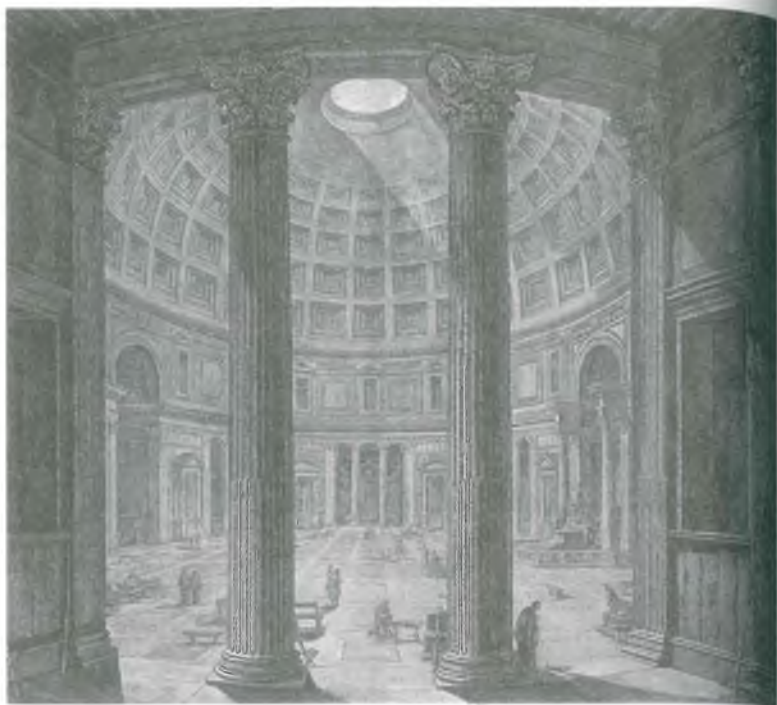
Наиболее же ярким архитектурно-строительным феноменом древнего Рима следует, вероятно, признать Пантеон, или Ротонду, — «храм всех богов», заново отстроенный при императоре Адриане около 125 года и с тех пор уверенно выполняющий роль символа широчайших творческих возможностей человека. (Первый храм на том же месте возвел в 27 году до нашей эры на собственные средства Марк Виспаний Агриппа — сподвижник римского императора Августа; об этом напоминает надпись над входом в существующее здание, сохранившееся значительно

лучше других памятников античного Рима.) В этом сооружении, способном вместить две тысячи человек, гармонически сочетаются замечательное техническое мастерство, проявленное римскими строителями, и их способность к поистине философской глубине в трактовке архитектурного пространства. План Пантеона представляет собой правильный круг диаметром 43,2 метра. Мощная кольцевая стена здания несет перекрытие в форме полусферического свода (купола), вершина которого поднимается тоже до высоты 43 метров; таким образом, в интерьер храма вписывается шар того же диаметра, что и ротонда. Такое соотношение основных размеров здания предопределяет восприятие его внутреннего пространства как воплощения абсолютной завершенности, незыблемого покоя, целостности. Обнимаемый этим пространством человек, находящийся в храме, ощущает себя неотъемлемой частью гармонически организованной среды, вполне способной служить символической моделью самой Вселенной. Так средствами архитектуры достигается успешное решение необычайно сложной идейно-образной задачи.

Трудно переоценить в данном случае вклад в это решение, принадлежащий конструкции. Строительная практика не знала до этого столь смело осуществленных перекрытий таких размеров, которые не нуждались бы в промежуточных опорах. Это стало возможным именно благодаря применению купола, образованного как бы вращением полуциркульной арки вокруг вертикальной оси. Купол такой формы обладает довольно большой

Рим. Пантеон. Гравюра Д. Б. Пиранези





Пантеон. Интерьер. Гравюра Д. Б. Пиранези

прочностью и устойчивостью, а его образующая достаточно просто выполняется в натуре. Конструктивно купол Пантеона состоит из двух частей: нижняя получила заданную форму за счет постепенного напуска кольцевых рядов каменной кладки, а верхняя (называемая скуфьей) была выполнена в виде относительно тонкой «скорлупы» из монолитного бетона. В течение многих столетий Пантеон оставался примером выдающегося, практически неповторимого архитектурного решения; к размерам перекрытия Пантеона строителям более поздних эпох удавалось порой приблизиться, но превзойти эти размеры оказалось возможным только в начале XX столетия, при использовании более эффективных инженерных приемов, рожденных в результате бурного технического прогресса того времени.

Вероятно, даже лишенный сохраняющейся и ныне декоративной отделки, интерьер Пантеона производил бы на человека неизгладимое впечатление. Но декор внутри Пантеона существует, являя нам пример очень удачного сочетания таких противоположных качеств, как поистине классическая строгость и типичная для древнего Рима парадность. Гармоническому объединению этих качеств способствует ордер: колонны, выполненные из цветного мрамора, оформляют глубокие ниши, ритмично чередующиеся по периметру круглого зала. Разноцвет-

ный мрамор использован также для облицовки стен и покрытия пола. Ряды прямоугольных углублений (кессонов), расположенных на внутренней поверхности купола, делают ее более выразительной, «живой» и в то же время уменьшают массу перекрытия. Раньше впечатление нарядности внутреннего пространства усиливалось благодаря бронзовому обрамлению кессонов и включению в каждый из них розеток, тоже изготовленных из бронзы. Высокие эстетические качества интерьера «храма всех богов» во многом обязаны оригинальному решению его освещения через большое, диаметром около 9 метров, круглое отверстие в вершине купола, называемое «глазом Пантеона».

В противоположность интерьеру, внешний облик Пантеона предельно прост. Стены ротонды не имеют ни проемов, ни декоративной отделки, за исключением лишь горизонтальных тяг, подразделяющих фасад здания на три яруса. Однако необходимую одному из главных храмов Рима представительность обеспечивает многоколонный портик входа, выполненный в коринфском ордере. Так в архитектуре Пантеона сочетаются греческая по происхождению ордерная тема и обязанная своим рождением Риму эффективно работающая конструкция, позволившая совершенно по-новому решить пространственную задачу.

После того как язычество было вытеснено христианством, Пантеон был заброшен и пришел в упадок. Но выдающаяся по своей прочности конструкция не позволила разрушить памятник. В 608 году его превратили в христианский храм Богоматери и Всех Мучеников (Санта Мария деи Мартири)⁵⁷. Это был только один из многочисленных случаев приспособления языческих святилищ для новых нужд. Однако новая религия постепенно вырабатывала собственные ритуальные требования, которые нуждались в соответствующем архитектурном оформлении.

Оказалось, что христианское богослужение хорошо вписывается в пространство базилик — тип зданий, который сложился в Древнем Риме еще в республиканскую эпоху, но отвечал сугубо гражданским потребностям (в базиликах устраивались общественные собрания, диспуты, обсуждались политические проблемы, заключались торговые сделки, заседали суды).

Первые крупные христианские базилики появились в Риме в IV веке — после того, как «Миланским эдиктом», изданным императорами-соправителями Константином и Лицинием в 313 году, христианство было уравнено в правах с язычеством. Ряд этих древнейших храмов возглавила пятинефная Латеранская базилика, возведенная, согласно легенде, по велению самого императора Константина. В 312 году император преподнес в дар римскому епископу часть Латеранского дворца (он принадлежал ранее семейству Латеранов). Спустя семь лет Константин

распорядился присоединить к дворцу огромный храм, освященный первоначально во имя Христа Спасителя. Посвященный позже св. Иоанну Крестителю, этот храм стал именоваться церковью Сан Джованни ин Латерано, или Латеранской базиликой. Спустя сто лет после сооружения базилики рядом с ней построили баптистерий Сан Джованни ин Фонте — здание, предназначавшееся специально для совершения обряда крещения и потому имевшее в интерьере ритуальный бассейн. В отличие от абсолютного большинства христианских церквей, строившихся позднее, Латеранская базилика имеет алтарную апсиду, размещенную не на восточном, а на западном фасаде; это расположение отвечало порядку, соблюдавшемуся вначале при богослужениях, согласно которому священник, стоя за алтарем, обязан был, обращаясь к верующим, смотреть на восток, где находился главный вход в храм. Как и целый ряд других памятников раннехристианского периода, Латеранская базилика и баптистерий при ней неоднократно переделывались, что привело к значительным изменениям как их внешнего облика, так и интерьеров.

Не избежала перестроек и римская базилика Санта Мария Маджоре (Св. Девы Марии Великой), возведенная предположительно около 432—440 годов на месте более древнего сооружения; этот храм стал первым среди огромного количества католических церквей, освященных именем Богородицы. Со временем внешний вид базилики Санта Мария Маджоре претерпел кардинальные изменения, но ее интерьер сохранил в основном первоначальный характер. На три нефа его разделяют ряды античных ионических колонн, несущих антаблемент, скомпонованный в полном соответствии с правилами ордерной архитектуры. Поднимающиеся выше антаблемента стены среднего нефа снабжены окнами, хорошо освещающими церковный зал; его плоское перекрытие, декорированное квадратными кессонами с позолотой, датируется концом XV века (по преданию, для отделки потолка использовали золото, привезенное Колумбом из только что открытой им Америки). Внутри базилика Санта Мария Маджоре сохранила большое сходство с античными постройками дворцового типа — торжественными и величавыми. Трансепт этого храма явился поздним добавлением к первоначальной композиции; он относится к концу XIII столетия — времени, когда на папском престоле находился Николай III. Замечательным украшением громадного церковного зала служит его мозаичный пол, набранный в XII веке из кусочков разноцветного мрамора, применявшегося в древности для облицовки и украшения зданий, оказавшихся впоследствии разрушенными.

Искусство создавать мозаичные композиции, основанные на использовании разнообразных орнаментальных мотивов, начало возрождаться в средневековом Риме как раз в это время, чему



Рим. Базилика Санта Мария Маджоре. Интерьер. 432—440

способствовало обилие необходимого материала, валявшегося буквально под ногами. В городе возникли мастерские, специализировавшиеся на изготовлении мозаик. Во второй половине XII столетия самой известной из них стала мастерская семейства Космати, по имени которой искусство мозаики стали называть «стилем косматеско»⁵⁸.

В IV веке, на несколько десятилетий раньше базилики Санта Мария Маджоре, в Риме была возведена еще одна большая пятинаефная базилика, получившая название Сан Паоло фуори ле муре (Св. Павла за стенами). Ее судьба оказалась очень сложной; храм не раз перестраивался, а самый большой ущерб ему нанес пожар 1823 года, после которого здание, по существу, было возведено заново. Старинные изображения, в том числе и гравюра Пиранези, довольно точно запечатлевшие историческое сооружение, позволили в ходе его восстановления в основном воспроизвести первоначальный интерьер — наиболее интересную часть древней базилики. Ее средний неф, как и в церкви Санта Мария Маджоре, ограничен по сторонам длинными колоннадами, на которые, однако, опираются не прямые (балочные, или архитравные) перекрытия, а небольшие полуциркульные арки. Такое сочетание форм, называемое «ордерной аркадой» и эпизодически встречавшееся в древнеримской архитектуре, впоследствии, в эпоху Возрождения, получило очень широкое распространение.

В преддверии Ренессанса, на рубеже XII и XIII веков, к базилике Сан Паоло был присоединен клуатр (или, по-итальянски, *chiostro* — кьостро), где мы еще раз встречаемся с той же темой:



Рим. Базилика Сан Паоло фуори ле мур. Интерьер. IV в. Гравюра Д. Б. Пиранези

аркада на колоннах, типичная для средневековых композиций подобного рода, обходит по периметру озелененный двор. Но опоры этой аркады, созданной в «стиле косматеско», имеют уже очень мало общего с античными колоннами базилики: тонкие, как бы бестелесные, декорированные мозаикой, они рассчитаны не столько на выполнение конструктивной роли, сколько на то, чтобы служить украшением, услаждать взор прихотливостью и разнообразием форм и цвета. С этим клуатром имеет много общего еще один аналогичный по решению дворик, находящийся при церкви Сан Джованни ин Латерано. Датированный 1225–1235 годами, он обычно приписывается мастерам из римской семьи Вассалетто⁵⁹.

Самым же большим из римских христианских храмов стала базилика Св. Петра (Сан Пьетро ин Ватикано); ее основание, относящееся к 325 году, приписывается императору Константину. Строго говоря, она была сооружена не в самом Риме, историческая часть которого с античных времен располагается на левом, восточном берегу Тибра, а по другую сторону реки, у подножия Ватиканского холма. Такое расположение не было случайным: согласно легенде, именно в этом месте находится могила апостола Петра, которого католическая церковь считает первым епископом римских христиан. Как и Латеранская базилика, храм Св. Петра был обращен своим главным фасадом на восток, к древнему центру Рима, а его алтарь, стало быть, замыкал вытянутое в длину здание с запада. Такая ориентация сохранялась на протяжении всей долгой истории этого сооружения, многократно изменявшегося и снаружи, и внутри, обра-



Клдуатр базилики Сан Паоло фуори ле мурa. XII—XIII вв.

ставшего многочисленными пристройками. В XVI столетии уже изрядно обветшавшая к тому времени первоначальная базилика уступила свое место новому храму, возведение которого связано с именем великого Микеланджело.

Дошедшие до нашего времени старинные описания и изображения в какой-то мере помогают реконструировать облик старой базилики Св. Петра. Построена она была пятинефной и снаружи выглядела весьма скромно: стены здания были оставлены гладкими, а их плоскости ритмично прорезали арочные окна. Повышенный средний неф, как и в других базиликах, перекрывался двускатной крышей, стропила которой можно было видеть изнутри, поскольку они не были спрятаны здесь от зрителя за подвесным потолком. Перекрытиями боковых нефов служили односкатные крыши. Отсутствие сводов позволило сделать продольные стены здания довольно тонкими. Более крупная, чем Латеранская, базилика Св. Петра несколько отличалась от нее и формой плана. С запада ее завершал трансепт — поперечный корпус, посредине которого располагался алтарный выступ. А перед входом на восточном фасаде находился обширный двор — атрий — с фонтаном для омовений. Вход в атрий был выполнен в виде трехпролетной арки, похожей на триумфальную; к ней вела широкая лестница.

С достаточно скромной внешностью контрастировало богатое внутреннее убранство базилики. В ее интерьере было установлено девяносто шесть античных колонн из полированного мрамора и гранита, находившихся ранее в разных древних сооружениях. Части античных памятников использовались и в качестве

архитравов. Замечательным украшением громадного церковного зала были мозаики, располагавшиеся на продольных стенах и в алтарной нише. В XII веке, очевидно для того, чтобы придать больше блеска внешнему виду главного храма католиков, его крышу покрыли золоченой бронзовой черепицей, снятой с базилики Максенция и с храма Венеры и Рому на Форуме — одного из интереснейших памятников времени правления императора Адриана. Именно такой и могли видеть базилику Св. Петра итальянские гуманисты и художники Раннего Возрождения, изучавшие античное искусство.

Базилика оставалась преобладающим типом культового сооружения и в период Средневековья. Тогда в Риме было возведено немало храмов, оказавшихся в ближайшем соседстве с некоторыми из сохранившихся античных памятников; при этом новые сооружения становились иногда отчасти похожими на своих предшественников благодаря тому, что в их композиции находили применение классические по происхождению формы и детали. Так, например, поблизости от древнего Форума Боарум, рядом с мощной аркой Януса, появился небольшой средневековый храм Сан Джорджо ин Велабро. Его входная часть (нартекс) получила вид колонного портика, сходство которого с античными прототипами подчеркивается еще и тем, что завершение среднего нефа базилики на ее торцовом фасаде выполнено в форме треугольного фронтона. Типичной для средневековой Италии частью общей композиции этого храма является колокольня (кампанила). Она выглядит как тяжелая по пропорциям призматическая башня, разделенная карнизами на несколько ярусов, в каждом из которых размещены полуциркульные арки: глухие (ложные) внизу и сквозные, воспринимающиеся на просвет, — в верхней части.

Кампанилы подобного типа — характерный элемент римского пейзажа; они поднимаются в разных концах города, четко рисуясь на фоне неба и словно передавая эстафету от одной башни к другой. Одна из красивейших среди них — кампанила церкви Санта Мария ин Космедин, построенная около 1200 года. По сравнению с колокольней Сан Джорджо эта кампанила кажется гораздо более стройной и легкой; созданию такого впечатления способствуют облегченные пропорции башни и многочисленные сквозные арочные проемы, лишаящие колокольню ощущения излишней массивности. Сама церковь, располагающаяся напротив Форума Боарум, значительно старше кампанилы: храм на этом месте возвели еще в VI веке, но позднее перестраивали — сначала на исходе VIII, а потом в XII столетии. Церковь Санта Мария ин Космедин — это сравнительно небольшая трехнефная базилика, интерьер которой (несмотря на то, что пол и здесь украшен мозаикой) выглядит не менее аскетичным, чем фа-



Рим. Церковь Сан Джорджо ин Велабро. XII—XIII вв.
Рим. Церковь Санта Мария ин Космедин. VI—XII вв.



сады. Нефы церкви отделяются друг от друга аркадами, опирающимися как на невысокие колонны, так и на прямоугольные в сечении пилоны. Перед главным фасадом базилики размещен нартекс, раскрывающийся в сторону стоящих напротив античных храмов просто решенной аркадой из полуциркульных арок с опорами тоже в виде пилонов. Главный вход в церковь отмечен небольшим двухколонным портиком с аркой, перекрытым двускатной кровлей.

На правом берегу Тибра, южнее Ватикана, стоит еще одна средневековая базилика — церковь Санта Мария ин Трастевере (что и означает «расположенная за Тибром»). Она была построена между 1130 и 1148 годами, но позднее перестраивалась, что привело к изменениям и внешнего облика храма, и его интерьера. Но в верхней части главного фасада, над балюстрадой, декорированной статуями эпохи барокко, до сих пор сохраняется мозаичный фриз, датируемый XII—XIII веками. Это примечательная особенность первоначальной композиции: обыкновением применять для украшения фасадов мозаику итальянские мастера, работавшие во времена, предшествовавшие Ренессансу, заметно отличались от своих заальпийских коллег, которые предпочитали использовать для той же цели скульптуру.

В самом ядре античного Рима — на Капитолийском холме — располагается средневековая церковь Санта Мария ин Арачели (Святой Девы Марии на Алтаре Неба). Напомним, что с Капитолийским холмом связана романтическая история об основании Рима в 753 году до нашей эры. Брошенных здесь близнецов — Ромула и Рема — вскормила волчица, изображение которой с тех



Рим. Церковь Санта Мария ин Трастевере. Между 1130 и 1148 гг.

пор служит символом Вечного города. По легенде, Ромул убил Рема и стал единовластным правителем будущей столицы огромной империи; его имя и закрепилось в названии Рима.

На вершине Капитолийского холма еще в глубокой древности, на исходе VI века до нашей эры, был возведен главный храм Рима, посвященный Юпитеру. Многократно перестраивавшийся, он дошел до Средневековья в руинах, так же как и соседствовавшее с ним крупное здание государственного архива — Табуларий, главный фасад которого, словно спускающийся с холма, был обращен к Форуму Романум. В непосредственной близости от античных руин и была поставлена трехнефная церковь Санта Мария ин Арачели. После перестройки 1250 года, когда она стала собственностью ордена францисканцев, ее облик менялся мало. Главный фасад храма, выполненный из кирпича и датируемый XIV веком, очерчен жестко прорисованной линией, будто отвернувшись от языческого Форума, он мрачно смотрит в противоположную сторону. К входу в церковь, поднимаясь по



Рим. Церковь Санта Мария ин Арачели. Середина XIII в.

склону, ведет громадная мраморная лестница. Римляне соорудили ее в благодарность за избавление от «черной смерти», угрожавшей им в 1348 году. Это один из немногих римских памятников, датируемых трудным для города XIV веком; еще одним таким памятником является 75-метровая колокольня базилики Санта Мария Маджоре, возведенная в 1375 году.

Из Рима маршрут нашего воображаемого путешествия должен быть проложен на север — к Флоренции и Милану. Но еще в пределах Лацио, центром которого является Рим, на этом пути нам встречается город Витербо, живописно расположенный на зеленых склонах холмов. Посещение этого города дает возможность в полной мере ощутить аромат итальянского Средневековья, сохраненный здесь на удивление полно. Над всем городом доминирует неподвижная громада папского дворца, напоминающая о том, что в 1257 году в Витербо была перенесена резиденция понтифика. Строительство дворца относится к 1260-м годам. Внешне дворец больше напоминает замок — угрюмый и



Витербо. Папский дворец. 1260-е гг.
Галерея папского дворца в Витербо

неприступный. Аналогию с фортификационным сооружением подкрепляют здесь высокие зубчатые стены, их могучая каменная кладка, усиленная мощными контрфорсами. С непроницаемым каменным массивом контрастирует прихотливый готический орнамент оконных проемов, вписанных, однако, в полуциркульные арки, характерные для романского стиля. Великолепным образ-



Витербо. В квартале Сан-Пеллегрино

цом готической орнаментики может служить ограждение лоджии дворца — неожиданно хрупкое по сравнению с грубой каменной кладкой и совершенно прозрачное, позволяющее, как на старинной картине, увидеть сквозь стрельчатые арки на тонких колонках панораму городских кварталов, отступающих на задний план.

Средневековое ядро Витербо — это квартал Сан-Пеллегрино, один из тех словно законсервированных историей уголков



Витербо. Фонтане Гранде. XIII в.

старых европейских городов, в которых столь легко ощутить дыхание столетий. Современной действительности здесь с трудом удастся справиться с ощущением вечности, и кажется, только теснящиеся на узких улочках автомобили напоминают о том, что мы сейчас уже отнюдь не в XIII столетии, породившем это сказочное нагромождение каменных домов, крутых лестниц, аркад и башен.

Стоит перечитать то место упоминавшейся уже книги П. Муратова, где автор излагает свои впечатления о Витербо (ссылаясь, в свою очередь, на де Навена), чтобы лишний раз убедиться в способности старины отстаивать свое очарование на протяжении сколь угодно длительного времени. «Удивительные романские и готические церкви с химерами, розетками, наружными ба-

рельефами встречаются здесь на каждой площади, — читаем мы у Муратова. — Редкостная готическая лоджия украшает епископский дворец, старое жилище Пап, которые гостили в Витербо. Башни... поднимаются из лабиринта темных домов во всех углах города. В Италии мало мест, которые до такой степени полно удержали бы дух средневековья, как квартал Сан-Пеллегрино в Витербо. „Углубитесь без рассуждения в этот бедный квартал, — пишет де Навен. — На каждом шагу вас будут осаждать неизведанные впечатления, на каждом шагу перед вами начнут вставать всякие неожиданности — почерневшие башни, прорезанные редкими окнами, улочки, вымощенные большими плитами, исчезающие под темными сводами или проваливающиеся куда-то вниз на поворотах, высокие стены, сжимающие узкий дворик, подъемы и спуски, чередующиеся без плана и без цели, наружные лестницы и высоко поднятые крыльца, дающие единственный доступ в негостеприимные дома, колонны, заделанные в углы зданий, тяжелые балконы, которые висят над улицей, готические фризы, бегущие по стенам, усеянным трещинами, современные окна, вмазанные в едва заметные аркады, феодальные гербы, отмечающие какой-нибудь вход в дом, позеленевшие деревянные двери, унизанные большими гвоздями и снабженные огромными засовами, причудливейшие по форме фонтаны“. Нигде нет такого обилия готических фонтанов, и, следовательно, в своем чувстве воды Витербо опередил Рим...»⁶⁰

Среди этих фонтанов одним из самых «причудливейших» можно, вероятно, считать Большой фонтан (Фонтане Гранде), сооруженный в XIII веке Бертольдо и Пьетро ди Джованни. Он установлен возле одной из более поздних церквей города на крестообразном в плане ступенчатом основании, завершенном ограждением бассейна в виде глухого парапета. Из центра бассейна вырастает действительно причудливая конструкция в форме мощного ствола с широкой чашей наверху. Вертикальное движение этой формы продолжает еще один ствол, поменьше, а его уже венчает готический фиал. Еще четыре фиала, поднимающиеся из воды бассейна, своими готическими вертикалями как бы специально подчеркивают стилистическую принадлежность всей этой фантастической композиции. Но есть в составе Фонтане Гранде и такая деталь, которая словно опровергает его средневековую природу. Это большая капитель со стилизованными листьями аканта, которой заканчивается основной ствол. Очень похожая на свой античный прототип, она как будто говорит нам, что готика здесь все же не властвует полностью, что воспоминания об античности продолжают жить и питать фантазию средневековых мастеров. Подобное переплетение средневековых и античных мотивов встречается и в других памятниках искусства, сохранившихся в разных итальянских городах от эпохи Проторенессанса.

Умбрия

Недалеко от Витербо, к северо-востоку от него, расположен город Орвьето. Но находится он уже не в Лацио, а на территории соседней области Италии, название которой — Умбрия — должно ласкать слух любого художника, напоминая об одной из старинных красок на его палитре. Здесь, в Умбрии, по сравнению с Лацио больше чувствуется близость горного хребта Апеннин: рельеф местности становится сложнее, невысокие пологие холмы начинают перемежаться с более значительными возвышенностями, порой имеющими довольно крутые склоны; с их вершин открываются далекие виды на поля и долины, тонущие в голубоватой дымке. Старинные города этой части Италии невелики по размерам, но их история исчисляется многими веками. Орвьето один из них. Этот город смотрит на свои окрестности с господствующей над ними вулканической скалы. Его кварталы, нерегулярная сетка которых сложилась во времена Средневековья, плотно застроены небольшими каменными домами, возраст которых определить непросто. Узкие улицы исторического центра, замощенные камнем, лишены растительности и, как правило, не имеют тротуаров. Летом после полудня, когда зной не позволяет местным жителям не только работать, но, кажется, и просто двигаться, улицы пустеют, пугая случайного прохожего абсолютным безлюдьем. Как и в большинстве других средневековых городов, центральные кварталы Орвьето окружают главную площадь, где высится собор. Его фасад, многократно превосходящий по высоте соседние жилые дома, неожиданно и эффектно возникает в разных ракурсах в перспективе сбегающихся к площади улиц.

Собор Орвьето — один из самых известных памятников культового зодчества Проторенессанса. Наряду с сиенским собором его считают «классическим образцом итальянской готики»⁶¹. Но, как мы уже отмечали ранее, готический стиль в Италии проявил себя в весьма своеобразных формах, довольно сильно отличающихся от тех, что демонстрирует нам, скажем, французское зод-



Орвьето. Общий вид города

чество. Границу между готикой и романским стилем в Италии обозначить подчас значительно труднее, чем в других европейских странах. Это подтверждает и знакомство с собором в Орвьето, начало строительства которого датируется 1290 годом, то есть тем временем, когда французская готика переживала свой расцвет. История сохранила нам имя мастера, возглавлявшего строительство, — им был зодчий Фра Бевиньято. Как и многие другие средневековые здания огромных размеров, собор в Орвьето возводился очень долго. Его главный фасад создавался в 1310–1330 годах мастером Лоренцо Майтани, а несколько позже в работах по украшению этого фасада, как и храма в целом, приняли участие один из крупнейших скульпторов треченто Андреа Пизано и его современник Андреа Орканья; по проекту последнего на западном фасаде собора было выполнено круглое окно («роза»), украшенное каменным переплетом в виде лучистого орнамента. Строительные работы в соборе продолжались и в следующих столетиях; завершились они только в XVI веке.

По планировочному решению собор в Орвьето представляет собой типичную базилику, архитектуре которой в большей мере присущи черты романского стиля, чем готического. В интерьере храма можно видеть массивные опоры, несущие полуциркулярные арки; средний неф перекрывает открытая глазу стропильная конструкция. Наружные стены кажутся более массивными, чем на самом деле, из-за того, что окон на них немно-



Орвьето. Собор. XIII—XVI в. Общий вид

го и они отделены друг от друга широкими простенками. Своеобразная наружная облицовка выполнена в виде чередующихся горизонтальных полос светлого и темного камня. Особенность построения боковых фасадов храма состоит также в том, что на них в четком ритмическом порядке располагаются выразительные по пластике выступы, декорированные тонкими высокими колонками; каждый выступ имеет окно не со стрельчатым, как на стенах, а с полуциркульным завершением. Относительной простоте боковых фасадов контрастно противопоставлено богатое декоративное убранство главного западного фасада. Его композиция, как это обычно бывает в готике, рождает иллюзию динамического развития архитектурных форм по вертикали. Ощущение их неудержимого роста создают, прежде всего, своего рода пилоны, делящие фасад на три части и замыкающие его по сторонам, причем каждый пилон завершается тоже характерными для готики декоративными шатрами — пинаклями, силуэт которых усложняется многочисленными краббами — стилизованными изображениями бутонов, размещенными на ребрах пинаклей. Вертикализм фасада формируется также вимпергами (или щипцами) — высокими треугольными фронтонами, в поле которых (в тимпанах) помещены многоцветные мозаичные композиции, усиливающие впечатление особой нарядности внешнего облика здания. Трем нефам базилики на главном фасаде соответствуют три входа, решенные как перспективные порталы,

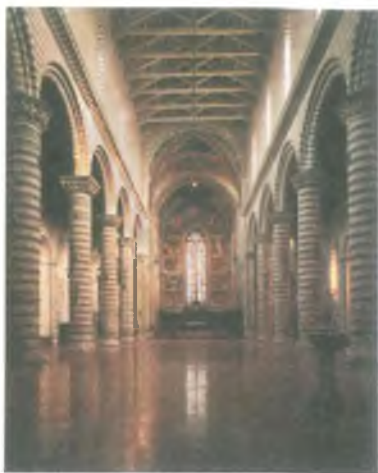


Собор в Орвьето. Главный и боковой фасады

причем средний имеет форму полуциркульной романской арки, тогда как боковые — стрельчатой готической. Первый ярус главного фасада отделяется от верхнего галереей, составленной из большого количества мелких арочек с трехлопастными завершениями. Эта галерея — аналог знаменитой «галереи королей» на западном фасаде собора Парижской Богоматери. Но в парижском памятнике она выполняет роль ясно артикулированной границы между ярусами, особенно выразительной по пластике благодаря включению в нее многочисленных статуй. В соборе же Орвьето галерея превратилась в откровенно декоративный пояс, подчеркивающий «многодельность», изощренность примененных здесь украшений.

Интересно отметить, что в середине XIX века собор в Орвьето явился объектом тщательного исследования молодых в ту пору русских архитекторов — выпускников петербургской Академии художеств Н. Л. Бенуа, А. И. Резанова и А. И. Кракау. С отличием окончив академический курс, они получили право за казенный счет (пенсион) посетить в качестве пенсионеров ряд европейских

Собор в Орвьето. Интерьер





Орвьето. Палаццо дель Капитано. XIII в.

стран с целью «усовершенствования в искусствах». Находясь в 1840-х годах в Италии, они заинтересовались собором в Орвьето как «совершеннейшим образцом христианского зодчества XIV века» и сумели выполнить точные обмеры памятника. В своем отчете Академии пенсионеры указывали, что предварительно им пришлось основательно почистить старинное здание, включая «мозаичные картины в его тимпанах и совершенно заросшие грязью тончайшие барельефы фасада». Спустя тридцать лет обмеры русских архитекторов были изданы в Париже, что способствовало росту интереса к храму и помогло в дальнейшем осуществлению его реставрации⁶². Оригиналы обмерных чертежей Н. Л. Бенуа и его товарищей до сих пор хранятся в музее Академии художеств.

В центре Орвьето, помимо собора, располагаются и другие памятники архитектуры Проторенессанса, представляющие немалый интерес. К числу примечательных сооружений гражданского назначения относится здание городского самоуправления – тип постройки, который был порожден эволюцией средневековых городов и едва ли не раньше, чем в остальной Европе, сформировался именно в Италии. В разных итальянских городах здания подобного назначения (очень часто их именуют ратушами) получали различные наименования. В Орвьето здание городского муниципалитета называли палаццо дель Капитано дель Пополо. Время сооружения этого здания точно не определено, но ясно, что необходимость в нем могла возникнуть только по-

сле победы пополанов в 1250 году. Всем своим обликом палаццо дель Капитано должно было свидетельствовать о способности власти защитить горожан, обеспечить им спокойную, стабильную жизнь. Вот почему дворец производит впечатление сооружения, похожего на крепость, на бастион. Эта аналогия подкреплена и некоторыми формальными мотивами: могучий каменный объем здания, подобно крепостной башне, завершен зубцами. Правда, зубцы эти неожиданно изменили свою традиционную, продиктованную былой функцией форму и превратились в довольно замысловатые декоративные детали, усложненные криволинейными элементами. В остальном же сходство с фортификационным сооружением палаццо дель Пополо (так его тоже называют) сохраняет достаточно прямолинейно.

И в основном это происходит благодаря как монументальным пропорциям здания, так и строительному материалу — камню, дающему возможность в полной мере ощутить незыблемость стен. Окна, прорубленные в их массиве, немногочисленны и относительно невелики. Те из них, что расположены на втором этаже — там, где был устроен обширный зал заседаний магистратуры, привлекают внимание своими увеличенными размерами и специфической формой, позволяющей воспринимать их и как украшение суровых фасадов. Каждое из окон разделено на три части тонкими декоративными колонками и вписано в большую арку, слегка заглубленную в массив стены. С гладью основной части фасада эффектно контрастирует неожиданно тонкая резьба, окаймляющая арки, входящие в композицию каждого окна. Этот мотив очень характерен для архитектуры итальянского Проторенессанса и будет еще встречаться нам неоднократно. Не лишено декоративной выразительности и основание здания. Ему придан вид мощной и очень простой по рисунку аркады, верхняя часть которой выглядит как консоль, образованная словно напозлающими друг на друга пластами каменной кладки. Консоль поддерживает галерею, куда ведет двухмаршевая наружная лестница, добавленная к зданию в 1301 году. Палаццо дель Пополо в Орвьето в определенной степени может считаться прототипом аналогичных по назначению зданий в других городах Италии, и прежде всего в том, что касается их образной характеристики. Но и отдельные формы, на которые



Палаццо дель Капитано. Фрагмент



Тоди. Центральная часть города

мы обратили внимание, рассматривая здание муниципалитета в Орвьето, послужили, возможно, образцом для аналогичных композиций, создававшихся другими зодчими.

Одна из таких композиций представлена тут же, в Орвьето, в палаццо деи Папи — здании, предназначавшемся для выполнения роли резиденции Папы во время его визитов в город (теперь здесь музей). Возведенный в 1297–1304 годах и стоящий рядом с собором, этот дворец поражает своим «крепостным» неприступным обликом, пожалуй, в еще большей степени, чем палаццо дель Пополо. Здесь легко узнаются некоторые черты последнего. Это тройные окна второго этажа, вписанные в декоративные арки (только на сей раз стрельчатые), венчающий зубчатый парапет, галерея на мощных опорах, на которую ведет наружная лестница. Все это свидетельства того, что оба здания, вероятно, сооружали либо одни и те же мастера, либо представители сменивших друг друга поколений строителей, выработавшие устойчивые технические приемы, передававшиеся «по наследству».

В том, что касается расположения в ландшафте, с Орвьето имеют немало общего другие города Умбрии. Два из них — Сполето и Тоди — находятся сравнительно недалеко от Орвьето, к востоку от него. Тоди тоже расположен на холме, который в далеком прошлом обозначал границу между землями, находившимися во владении этруских и умбрийских племен. Полагают, что название города произошло от слова «tular» — «граница». Ярко выраженный центр города — главная площадь — ныне но-

сит имя Витторио Эмануэле (Виктора Эммануила) II – первого короля объединенной Италии. На этой площади, кроме собора, возведенного в XII–XIII веках, возвышаются здания городского самоуправления – палаццо деи Приори (дворец приоров), палаццо дель Капитано и палаццо дель Пополо, датируемые XIII и XIV столетиями. Стоящие рядом массивные каменные сооружения, увенчанные башнями и зубчатыми парапетами, производят поистине незабываемое впечатление.

Очень живописен Сполето, словно «оседлавший» пологие зеленые холмы. На одной из вершин эффектно располагается папский замок – крепость Альборноц, построенная в XIV веке. Это сооружение (его итальянское название – Rocca del Albornoz) часто называют просто «скалой». Действительно, высокие каменные корпуса, чередующиеся с башнями, обнаруживают большое сходство с естественным скальным массивом – угрюмым и неприступным; недаром замок использовался и как тюрьма. Здесь некоторое время жила Лукреция Борджа, правившая городом с 1499 года. Она представляла знаменитое семейство, прославившееся склонностью к хитроумным и жестоким политическим интригам, была дочерью Папы Александра VI и сестрой Чезаре Борджа, сумевшего с помощью отца создать в Средней Италии собственное государство, просуществовавшее совсем недолго. К крепости Альборноц примыкает Понте делле Торри (Башенный мост), сооруженный в XIII столетии и напоминающий древний римский акведук. Высокая кампанила выделяет в силуэте города местоположение средневекового собора (его возвели в XII веке). Тесно застроенные городские кварталы располагаются между собором и «скалой».

Еще этруски основали на отроге горы Субазиио, находящейся севернее Тоди, небольшое поселение. Века, пронесшиеся над ним, не способствовали, однако, его росту. Расположенный в том

Сполето. Общий вид города





Ассизи. Вид на город с долины Сполето

же месте Ассизи и сейчас является одним из некрупных городов Средней Италии (его население не достигает и тридцати тысяч человек). Но, вероятно, именно благодаря этой своей «невеликости» Ассизи и удалось сохранить присущее ему обаяние старины. Подъезжая к городу, мы видим его будто взбирающимся по склонам холма, расположенного на фоне более внушительной по размерам горы, сплошь покрытой растительностью, никогда не сбрасывающей листву. Над городом горделиво возвышается старинная крепость. Ниже, ряд за рядом, следуя по-

Ассизи. Виа Сан Паоло



рядку, задаваемому горизонталями улиц, размещаются небольшие жилые дома, стены которых возведены из местного светлого и коричневатого камня. Призматические башни церковных campanil, как и повсюду в Италии, словно переговариваются друг с другом, объединяя пространство города свободной игрой своих вертикалей. С верхних этажей домов, балконов и галерей открывается захватывающий вид на окрестности, простирающиеся, кажется, в бесконечность: это долина Сполето. Когда-то здесь было большое озеро, но в XVI столетии вода ушла из него, и теперь на месте озера раскинулись возделанные поля.

Одна из главных улиц Ассизи — виа Сан Паоло — пересекает почти весь го-



Ассизи. Церковь Сан Франческо. 1228—1253

род. Она стиснута рядами домов, сближающихся в одном месте настолько, что между ними над улицей переброшен крытый переход, поддерживаемый аркой. Особый колорит сообщают городскому ландшафту фигуры деловито спешащих куда-то монахов, облаченных в длинные одеяния и подпоясанных вервием: это напоминание о том, что Ассизи занимает особое место в истории христианской Европы, будучи местом, где основал свое братство св. Франциск. История Ассизи в определенном смысле типична для небольших городов Средней Италии. Здешним жителям издавна было свойственно свободолюбие. В X веке это закономерно привело к тому, что город активно включился в борьбу против феодалов. Специальный указ, изданный муниципалитетом Ассизи, гарантировал свободу всем крестьянам, сумевшим убежать от своих хозяев и укрыться за стенами города. Не остался Ассизи в стороне от противостояния гибеллинов и гвельфов. Поначалу город симпатизировал первым, но злоупотребления наместников императоров спровоцировали в 1198 году восстание, приведшее к изменению политической ориентации. В XIII веке это повлекло за собой частые стычки с соседней Перуджей, оставшейся тогда верной гибеллинам.

Главный памятник Ассизи — это, конечно, церковь монастырского комплекса Сан Франческо. Размещена она очень эффектно — на западной окраине города, у самого обрыва, так что кажется, будто тяжеловесный храм невесомо парит в вышине над неоглядными далями. Храм, освященный именем св. Франциска и ставший ему памятником (основатель францисканского ордена похоронен здесь, в крипте), начали строить спустя два года после кончины великого проповедника — в 1228 году. Снаружи

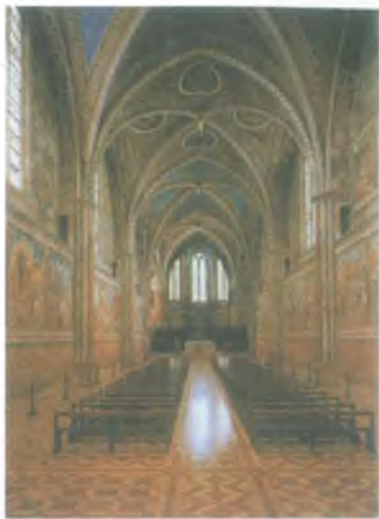
здание выглядит суровым, аскетичным; это прекрасно соответствует самой сути учения святого, но представляется прямо противоположным тому, что мы видели в облике собора в Орвьето, возведенного, правда, несколькими десятилетиями позже. В основе композиции церкви Св. Франциска — план в форме латинского креста, вытянутого, как обычно, в направлении с запада на восток. Главный вход в церковь находится на восточном фасаде. Такое расположение может напомнить о раннехристианских базиликах, но в XIII веке это считалось редчайшим исключением из правил, в соответствии с которыми осуществлялось строительство храмов. Ближе к западному концу здания располагается трансепт, перекрытый, как и основной продольный корпус, двускатной черепичной крышей. Фасадные стены, сложенные из светлого камня, по существу, лишены каких-либо декоративных деталей. Только на главном фасаде привлекают внимание расположенные друг над другом глубокий перспективный портал в виде стрельчатой арки, «роза» с заполняющим ее ажурным орнаментом переплета и круглое окно, вписанное в треугольник венчающего щипца. Эти элементы композиции эффектно контрастируют с гладью каменной стены, сообщая облику храма определенное своеобразие. Мощь аскетичных форм на боковых фасадах подчеркивают контрфорсы, придающие стенам большую устойчивость. Массивная и не очень высокая кампанила, расположенная на южном фасаде и словно вырастающая из тела храма, вносит динамику в общую спокойную композицию. В целом снаружи церковь Св. Франциска воспринимается типичным памятником европейской романики — немногословной, суровой. Однако первоначальные впечатления меняются, когда мы попадаем внутрь храма.

В главном храме францисканцев два яруса — нижняя и верхняя церкви, причем именно верхняя церковь (она сооружалась до 1253 года) является основным интерьером. Решена она по сравнению с фасадами пластически более сложно и украшена весьма щедро. Храм длиной около 80 метров имеет только один относительно узкий неф (его ширина чуть меньше 15 метров). Разделенный до средокрестия на четыре одинаковые квадратные ячейки (травеи), он перекрыт готическими нервюрными сводами. Нервюры (ребра каркаса), пересекая каждую травейку по диагоналям, как бы вырастают из пучков тонких и высоких колонок, ритмично располагающихся вдоль стен. Так создается очень выразительная перспектива интерьера церкви, декоративная насыщенность которой обеспечивается включением в него произведений фресковой живописи. Но фрески не только украшают церковный зал; они последовательно раскрывают идейный смысл храма, ибо самые известные из них, созданные Джотто и его помощниками, посвящены св. Франциску и рассказывают о

его чудесных деяниях, прославляя свойственную ему любовь к людям и ко всем «тварям земным».

Окна, освещающие интерьер храма, не столь велики, как в северных готических церквях, в большей степени нуждающихся в естественном освещении. Это позволило разместить фрески не только на сводах и в алтарной апсиде, но и на стенах, по обе стороны от каждого окна. Первые живописные панно верхней церкви на темы из Евангелия и Ветхого Завета исполнили известный флорентийский художник Чимабуэ и мастера (вероятно, круга Каваллини), приглашенные в Ассизи из Рима; они начали работу над росписями вскоре после освящения храма в 1253 году⁶³.

Но по-настоящему знаменитым памятником живописи Проторенессанса церковь Св. Франциска стала только после того, как ее обогатил фресковый цикл Джотто. Этот цикл состоит из двадцати восьми больших картин (размером 2,7 × 2,3 метра каждая), причем две из них разместились по сторонам входа, а остальные — под окнами на продольных стенах нефа, что дало возможность создать в храме своеобразные живописные фризы, составленные из отдельных сюжетов-«историй». Выполняя именно эти произведения, Джотто заложил основы «художественного реализма» грядущего Ренессанса. Впервые двадцатипятилетний мастер появился в Ассизи в 1282 году. Но к работе над «историями» он приступил значительно позднее — только спустя четырнадцать или пятнадцать лет. Художник оставался в монастыре сравнительно недолго: уже в 1299 году по приглашению кардинала Дж. Стефанески он перебрался в Рим, где ему было поручено создание громадной мозаики для базилики Св. Петра⁶⁴. Росписи, начатые в церкви Сан Франческо, заканчивали помощники великого живописца. Это обстоятельство затрудняет точную атрибуцию фресок Ассизи, но отнюдь не умаляет их значения для искусства Проторенессанса. О том, что это значение было вполне осознано еще в ренессансное время, убедительно свидетельствуют неоднократно цитировавшиеся разными авторами высказывания Вазари, который, повествуя об ассизских «историях», писал: «В работе этой мы видим большое разнообразие не только в телодвижениях и положениях каждой фигуры, но и в композиции всех историй, не говоря уже о прекраснейшем зрелище, являемом разнообразием одежд того времени и целым рядом наблюдений и воспроизведений природы». Среди картин



Верхняя церковь Сан Франческо в Ассизи



Джотто. Чудесное открытие источника. Фреска верхней церкви Сан Франческо в Ассизи. Между 1296 и 1303 гг.

на темы из жизни св. Франциска Вазари особо выделил «Чудесное открытие источника», где «изображен жаждающий, в котором так живо показано стремление к воде и который, приникши к земле, пьет из источника с выразительностью величайшей и поистине чудесной настолько, что он кажется почти что живым пьющим человеком»⁶⁵. Жизненная достоверность и пластическая убедительность фресок Джотто в Ассизи подкрепляются и выразительными фонами, существующими едва ли не в каждой из них. Пожалуй, только в «Открытии источника» фон — плоские горки-«лещадки» и небольшие аккуратные деревца — исполнен в обычной для средневековой живописи условной манере. В большинстве же других «историй» фоном для изображаемых событий слу-

жит архитектура: на фресках мы можем видеть вполне узнаваемые сооружения, характерные для итальянского Проторенессанса, — храмы, лоджии, жилые дома, крепостные стены, кампанилы, колоннады. Современные исследователи, правда, пришли к заключению, что эти фоны писал не Джотто, а сотрудничавшие с ним римские мастера, которые «в своем понимании архитектуры... были представителями стиля Космати»⁶⁶. Тем не менее хочется подчеркнуть то несомненно большое значение, которое создатели фресок в Ассизи придавали архитектуре как средству усиления реалистической достоверности изображений. Использование приемов перспективного построения архитектурных объемов (поначалу, конечно, довольно робкое и не всегда правильное) позволяло им иллюзорно развивать композицию в глубину. Это приводило к двоякому результату: усиливая реалистическую основу живописи, лишая ее былой «плоскостности», художники тем самым способствовали визуальному разрушению стены сооружения и, следовательно, ставили в определенной степени под сомнение саму идею осуществления полноценного синтеза архитектурных форм и произведений изобразительного искусства.

Повышенный интерес к задачам воспроизведения средствами живописи (а нередко и скульптуры) архитектурной среды сохранялся на протяжении всей истории искусства Возрождения. Это, как и во времена Джотто, способствовало развитию методов «художественного реализма», позволяло живописцам добиваться исключительной выразительности создававшегося

ими иллюзорного пространства, но нередко затрудняло практическое разрешение проблемы синтеза искусств, в чем мы еще не раз сможем убедиться.

С запада и юга к церкви Сан Франческо примыкают и другие здания, составляющие монастырский комплекс. Они ограничивают по периметру достаточно просторный двор, куда обращены двухъярусные аркады жилых корпусов. Мотив аркады доминирует и на внешних фасадах. Благодаря контрастному взаимодействию арок, заполненных глубокой тенью, и освещенных солнцем гладких стен монастырь еще издали привлекает к себе внимание путника, направляющегося в Ассизи.

Так же как в Орвьето, да и во всех других средневековых городах, строительство в Ассизи осуществляли мастера, использовавшие традиционные для города приемы, что и обеспечивало стилистическое родство зданий, возводившихся подчас на протяжении довольно длительного времени. Понятно, что своеобразным камертоном при создании других архитектурных произведений в Ассизи могла служить монастырская церковь. Но не исключено, что ее строители сами использовали опыт возведения более древнего храма — собора Сан Руфино, посвященного епископу-мученику, поплатившемуся жизнью за проповедь Евангелия в Ассизи. Сооружение этого храма мастер Джованни да Губбио начал еще в 1140 году. Однако освятили его спустя почти столетие — в 1228 году, то есть как раз тогда, когда начали строить церковь монастыря. Неудивительно поэтому, что в облике обоих зданий легко обнаруживаются сходные черты. Собор Сан Руфино так же тяжеловесен, его каменные фасады лишены украшений, а центральная «роза» главного фасада по рисунку практически тождественна той, что мы видели на фасаде церкви Сан Франческо. Весьма впечатляет своими размерами и массой кампанила Сан Руфино, способная напомнить скорее крепостную башню, чем церковную колокольню.

Большой интерес представляет в Ассизи также и церковь Санта Кьяра, построенная в 1257–1265 годах мастером Филиппо да Кампелло. Храм освящен именем св. Кьяры — почитаемой в Ассизи последовательницы св. Франциска, спасшей, согласно древней легенде, город от осаждавших его в 1241 году сарацин. Стоит церковь Санта Кьяра у восточной границы старого города, рядом с городскими воротами. И этот храм подтверждает сложившуюся в Ассизи традицию строить мощно, прочно, почти не отвлекаясь на создание украшений, не приносящих практической пользы. Впрочем, совсем уж аскетичной Санта Кьяру не назовешь. Помимо огромной «розы» над главным порталом наше внимание, несомненно, привлекают и полосы разноцветного камня, чередующиеся в кладке стен, и грандиозные наружные полуарки на продольных фасадах — своеобразный симбиоз ро-

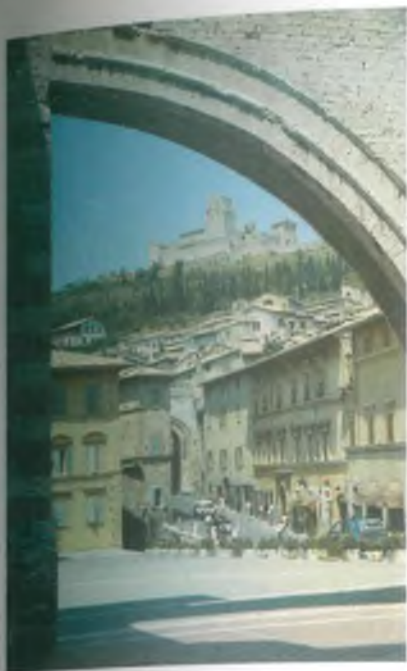


Филиппо да Кампелло. Церковь Санта Кьяра в Ассизи. 1257—1265

манских контрфорсов и готических аркбутанов. Они заявляют о себе как о необходимых элементах конструкции, подкрепляющих стены, но их конструктивная роль на самом деле вряд ли может быть такой уж значительной. Зато в качестве декорации, выполненной, правда, столь же убедительно, как и остальные части здания, эти арки выглядят весьма эффектно.

О том, что за плечами у Ассизи многовековая история, входящая к античности, на центральной площади города (пiazza дель Комуне) напоминает шестиколонный коринфский портик храма Минервы, датируемого I веком до нашей эры. Поздние перестройки не посягнули на этот фрагмент классического прошлого, что обеспечило острый контраст насыщенной игрой светотени колоннады и каменной массы соседнего палаццо дель Капитано дель Пополо (палаццо деи Приори) с высокой призматической башней. Этот образец архитектуры административных зданий Проторенессанса относится в основном к XIII веку: «дворец народа» выстроен в 1280-х годах, для возведения же башни, строительство которой завершилось в 1305 году, понадобилось почти сто лет.

Недалеко от Ассизи находится Перуджа — античная Перузия, сохранившая фрагменты крепостных стен, возведенных римлянами на месте этруских укреплений. В истории Возрождения Перудже принадлежит особая роль как городу, с которым было связано творчество Пьетро Перуджино и где под руководством этого мастера формировался стиль юного Рафаэля. Все исследователи творческого пути Рафаэля согласны в том, что на будущего гения эпохи Ренессанса заметное влияние оказало не толь-



Ассизи. Вид на город из-под арки церкви Санта Кьяра



Ассизи. Центральная площадь с храмом Минервы

ко мастерство его учителя, но и сам ландшафт Умбрии — такой, каким его можно воспринимать в окрестностях Перуджи и видеть на пейзажных фонах картин Перуджино. «Плавню холмистая местность, приветливые поля, то тут, то там молодое дерево, поднимающее ввысь свою редковатую крону, мягкая синева дышащего покоем воздуха» — вот что, по справедливому мнению историка, создает то «тонкое настроение умбрийского пейзажа»⁶⁷, которое столь полно смог передать Перуджино, а за ним Рафаэль в своих ранних произведениях.

Перуджа сегодня — это довольно большой город со 150-тысячным населением, историческое ядро которого, однако, в значительной степени сохранило первоначальную планировочную структуру и топографию. Центральные кварталы, где много старинных зданий, занимают вершину высокого холма, откуда и открываются замечательные своим «тонким настроением» виды, с давних пор вдохновляющие художников на творчество. Часть старого города располагается и внизу, под холмом. Сверху отчетливо прочитывается та доминирующая роль, которая принадлежит здесь громаде средневекового храма Сан Доменико, такого же монументального, словно вырубленного из цельного каменного массива, как и церкви Ассизи. Немало общего с ними и у городского собора Перуджи, стоящего на вершине холма, на



Перуджа. Вид на город и церковь Сан Доменико

площади, куда приводит главная улица Корсо Ваннуччи. Начинается эта улица возле крепости Паолина, для сооружения которой пришлось пожертвовать дворцами, принадлежавшими семейству Бальони. Собор Сан Лоренцо, строившийся с 1345 по 1490 год, типичен для Проторенессанса предельным лаконизмом своих упрощенных форм. Гладкие каменные стены здания прорезаны немногочисленными стрельчатыми окнами, говорящими о том, что готические влияния не оставили в стороне этот памятник, овеянный духом суровой романики. Собор имеет только один неф. Церковный зал широк, просторен; он перекрыт системой стропильных ферм, опирающихся на фигурные резные кронштейны, закрепленные на стенах. Деревянные конструкции выполняют роль украшений — и весьма успешно, поскольку не испытывают почти никакой «конкуренции»: внутренние поверхности стен оставлены без всякой декорации, совершенно гладкими, но острый контраст им составляет алтарная часть храма, украшенная живописью и раскрывающаяся в зал высокими стрельчатыми арками.

Боковым фасадом собор обращен на площадь, в центре которой размещен Фонтане Маджоре — главный городской фонтан. Он появился здесь на исходе XIII столетия, в 1278 году, причем в его создании принимали участие не только зодчий-монах по имени Фра Бевиньято, но и широко известные мастера ваяния того же времени — отец и сын Никколо и Джованни Пизано. Сравнивая этот фонтан с аналогичным сооружением в Витербо, на котором мы в свое время останавливали внимание, можно прийти к выводу, что фонтан в Перудже более классичен по своей композиции.



Перуджа. Корсо Ваннуччи

спокойной и четкой по ритму. Основание фонтана образуют расположенные друг над другом многоугольные чаши, над которыми размещается еще одна чаша, поменьше, естественно завершающая все сооружение, действительно словно пронизанное ощущением поистине классического порядка. Однако роль ритмически повторяющихся элементов на ограждениях нижних чаш выполняют вовсе не детали классического ордера, а скульптура — как это часто бывает в произведениях готики. Скульптуре Фонтане Маджоре отведена роль не только украшения, обогащающего пластику сооружения: она призвана раскрыть идейное содержание композиции. Работы ваятелей символизируют «первородный грех как событие, предопределившее появление человеческого труда»; здесь же можно обнаружить аллегории двенадцати месяцев, различных искусств, христианских добродетелей, городов Умбрии. Разумеется, авторы фонтана отвели достойное место изваяниям святых, но рядом с ними поместили и персонажи басен. Все изображения связаны друг с другом сложным символическим смыслом, сейчас уже не поддающимся полной расшифровке⁶⁸.

Перуджа. Фонтан Маджоре и лоджия у стены собора



На площади, рядом с фонтаном, можно видеть и еще одно весьма характерное для старинных итальянских городов сооружение — лоджию, в данном случае относящуюся, по всей вероятности, уже к началу XV века. Она представляет собой широкий сводчатый навес, как бы прислоненный к стенам собора и обрамленный на площади большими полуциркульными арками, опорами которых служат массивные граненые столбы с капителями, напоминающими коринфский ордер. Лоджии времени Возрождения и Проторенессанса, подобно древнегреческим «стоям» (портикам), выполняли ярко выраженные общественные функции: они могли быть местом проведения деловых встреч и любовных свиданий, укрытием от палящих лучей солнца или дождя, трибуной ораторов или помещением, где художники имели возможность показывать согражданам свои произведения.

На ту же центральную площадь Перуджи выходит одним из фасадов палаццо Комунале (деи Приори), которое, как и палаццо дель Пополо в Орвьето, является характерным для треченто примером крупного здания, предназначенного для выполнения роли городского муниципалитета, символа власти коммуны. Но палаццо Комунале значительно больше по размерам, нежели его «собратье» в Орвьето. И строилось это здание гораздо дольше: заложенное в 1293 году, оно возводилось и достраивалось вплоть до середины XV столетия, что позволило перебросить таким образом мост во времени от Проторенессанса к Раннему Возрождению. Палаццо деи Приори решено как компактный, массивный блок, ограниченный фасадами, основным элементом композиции которых являются окна. Разные по величине и форме во втором и третьем этажах, они одновременно выполняют и свою основную функцию, хорошо освещая интерьеры, и служат украшением здания. В особенности это относится к окнам верхнего этажа: каждое из них разделено тонкими колонками на три части, завершенные стрельчатыми арочками, над которыми размещаются еще и типичные для готики четырехлистники. Многократно повторенный ажурный рисунок оконных переплетов, контрастирующий с гладкой поверхностью каменной стены, зрительно лишает ее чрезмерной массивности и обогащает облик здания игрой откровенно декоративных форм. Но все же в целом «дворец коммуны» в Перудже отличается заметной тяжеловесностью своего огромного тела. Это свойство, присущее архитектуре и других зданий аналогичного типа, позволяет воспринимать их как своего рода метафору, говорящую о неприспособленности города, готового к защите свободы и жизни граждан.

Интересной деталью композиции дворца является асимметрично поставленная на него башня, призванная играть роль звонницы, гулом своих колоколов собирающей горожан в трудный для коммуны час к подножию ратуши. Красив главный вход



Перуджа. Палаццо Комунале. Конец XIII — середина XV в.

в здание с площади, имеющий вид традиционного для Средневековья глубокого перспективного портала, образованного готическими стрельчатыми арками. К входу, перед которым устроена небольшая терраса на арках, ведет высокая лестница. Ее ширина сильно уменьшается снизу вверх, так что лестница приобретает форму пирамиды. Над порталом размещены словно выходящие из стены две бронзовые аллегорические скульптуры: изображение грифа символизирует город, а фигура льва олицетворяет партию гвельфов, с которой в конце концов связала свою судьбу Перуджа. Стоит обратить внимание еще на одну особенность архитектурного решения здания; оценить ее можно, глядя на палаццо деи Приори в перспективе Корсо Ваннуччи: в этом ракурсе становится заметной кривизна обращенного на улицу фасада, что неожиданно обогащает массивный корпус дворца ощущением внутреннего напряжения.

Отправившись из Перуджи в западном направлении, мы, следуя маршруту нашего воображаемого путешествия, вскоре минуем знаменитое Тразименское озеро (здесь, у озера, в 217 году до нашей эры армия Карфагена, ведомая Ганнибалом, нанесла поражение римлянам), чтобы затем пересечь границу Тосканы.

Города Тосканы

Тоскану многие считают сердцем Италии, и в подобном суждении есть значительная доля истины. Особенно справедливой такая оценка ее значения кажется именно с «архитектурно-ренессансной» точки зрения. Действительно, на территории Тосканы, и прежде всего в центре области — Флоренции, сосредоточено огромное количество памятников зодчества и вообще искусства, без знания которых невозможно представить себе процесс становления культуры Возрождения. Разумеется, ознакомиться не только со всеми этими памятниками, но даже с самыми значительными и интересными среди них трудно в рамках данной книги. Но мы постараемся все же хотя бы приблизиться к решению этой задачи, разделив ее на два этапа. Сначала мы посетим некоторые относительно небольшие города Тосканы, а затем сосредоточим внимание на Флоренции.

В границы Тосканы практически вписывается та территория, на которой в глубокой древности, во времена, предшествовавшие образованию Римского государства, жили этруски — народ, сумевший создать собственную развитую цивилизацию, по исторической роли вполне сопоставимую с греческой и римской. Этрусков называли также тусками, и это наименование древнего народа можно услышать в названии области, где он обитал. Этрурия — Тусция — Тоскана. Этруски были отменными строителями. Археологические изыскания позволили обнаружить следы созданных ими городов, имевших, как правило, регулярную планировку и отличавшихся высоким по тем временам уровнем благоустройства. Кое-где сохранились остатки возведенных этрусками укреплений в виде мощных каменных стен с городскими воротами. Фрагменты этих сооружений нередко входили позднее в пояса новых укреплений, строившихся римлянами на месте этруских поселений. Возводили этруски и храмы, используя простейшие стоечно-балочные конструкции; их художественное освоение позволило этруским строителям почти одновременно с греками создать собственный вариант ордерной

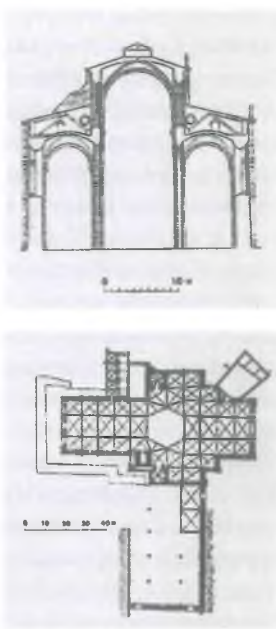


Сиена. Общий вид города

системы. На его основе позднее сформировался тосканский ордер, получивший распространение сначала в зодчестве Древнего Рима, а потом и в архитектуре Возрождения.

От границы Умбрии и Тосканы дорога, живописно извиваясь среди зеленых холмов, примерно через 120–140 километров приводит нас к Сиене — не очень большому даже сейчас городу, занимающему, тем не менее, одно из самых значительных мест в ряду итальянских городов, гордо называющих себя родиной Ренессанса. Сиена лежит на округлых холмах с пологими склонами. Небольшие дома, среди которых немало построенных сравнительно недавно, так же, как и столетия тому назад, карабкаются по склонам, словно помогая вознести на вершину главное сооружение Сиены — кафедральный собор (Duomo), чей силуэт четко рисуется на фоне неба. Время основного строительства собора Сиены относится к 1220–1377 годам, следовательно, он на несколько десятилетий старше своего ближайшего «родственника» в Орвьето, для которого послужил прототипом. Собор Сиены — трехнефная базилика с широким трансептом, четко выявленным в объемном решении всего соору-

Сиена. Собор. 1220—1377.
Разрез, план.





Собор в Сиене

жения. Собор поставлен на многоступенчатую платформу, еще более возвышающую здание над площадью, и это прибавляет величественности древнему сооружению. Над средокрестием поднимается сравнительно невысокий купол, возведенный к 1264 году. Его полусферическая форма — особенно при восприятии издали — поражает почти классическим совершенством пропорций и силуэта. Только подойдя к собору ближе, начинаешь обращать внимание на детали, которые хуже вписываются в классическую традицию. Так, с близкого расстояния более явным кажется контраст между зрительно массивной оболочкой венчания и барабаном, значительно облегченным за счет двухъярусной галереи, составленной из многочисленных декоративных арочек на тонких колонках. Находясь рядом с собором, можно заметить также, что основание купола представляет собой не круглый, а граненый барабан. Связанная с собором высокая призматическая кампанила вносит в облик здания ощущение динамической напряженности, наделяет композицию новыми контрастными отношениями. Готическая устремленность колокольни вверх подчеркивается не только ее башнеобразной формой,



Собор в Сиене. Фрагмент главного фасада, купол и кампанила

но и шатровым венчанием, которому аккомпанируют пинакли, поставленные на углах башни. Вместе с тем в отделке наружных стен и самого собора, и кампанилы доминирует мотив горизонталей, обозначенных чередованием темных и светлых полос каменной облицовки. Благодаря этому кажется, будто сооружение крепче привязывается к земле, становится более массивным, тяжелым, а потому в большей мере соответствует классическим строительным принципам.

Готическая составляющая архитектуры собора полнее всего выявлена в композиции его главного фасада, представляющего собой, по существу, самостоятельную конструкцию в виде относительно тонкой и более высокой, чем средний неф, стены, словно приставленной к основному объему для создания откровенно декоративного эффекта (декоративный характер фасадной стены особенно хорошо чувствуется при восприятии собора с далекого расстояния, когда смотришь на него с севера или юга). Разглядывая же главный фасад собора вблизи, не устаешь поражаться богатству фантазии создавших его художников. Он совершенно лишен каких-либо признаков покоя: архитектурные формы, наделенные пластической выразительностью, присущей скульптуре, как и сами скульптурные детали, играющие подчас роль архитектурных элементов, как бы спорят друг с другом, стремясь наполнить композицию ощущением безостановочного и беспорядочного движения. Только большое центральное окно в какой-то степени противится этой стихии, стремясь собрать вокруг себя те формы, которые удается выхватить из общего круговорота.



Собор в Сиене. Интерьер

Своей декоративной яркостью главный фасад сиенского собора в большой мере обязан трем глубоким входным порталам, насыщенным причудливой игрой светотени и цвета. Средний из этих порталов образован полуциркульными арками, в завершении же боковых едва заметно выявлена стрельчатая форма. Порталы разделены и вместе с тем объединены пучками сильно выступающих вперед колонн; из них те, что располагаются на первом плане, наделены почти классическими пропорциями и массой. Порталы увенчаны вимпергами, устремленность которых вверх подхватывают аналогичные детали, размещенные выше; их тимпаны заполнены мозаичными панно. Особенность решения входной части храма заключается в том, что боковые порталы смещены с осей соответствующих им нефов. Это позволило, максимально сблизив порталы друг с другом, придать композиции входа самостоятельное значение, сделать ее похожей на римскую трехпролетную триумфальную арку.

Сильное впечатление производит интерьер сиенского Дуомо. Он воспринимается как многоголосый хорал, исполняемый на органе. Нефы храма перекрыты крестовыми сводами, ограниченными мощными полуциркульными арками, опирающимися на массивные столбы. Пространство собора пронизано цветом:

Сиена. Мозаика перед входом в собор



полихромные орнаменты украшают перекрытие и мозаичный пол; цветные кессоны с золочеными розетками расположены на нижних поверхностях арок между нефами; свою лепту в создание впечатления исключительного декоративного богатства интерьера вносят разноцветные горизонтальные полосы на стенах и опорах, продолжающие внутри храма тему его фасадов. Важная роль в интерьере принадлежит куполу, легко поднимающемуся над средокрестием. Его поверхность тоже декорирована кессонами с золочеными звездами в них, а в вершине размещено круглое световое отверстие, напоминающее «глаз Пантеона». Правда, по размерам венчание сиенского собора

сильно уступает своему римскому прототипу, а на его вершине возвышается фонарь, которого нет над куполом Пантеона. И все же, конечно, в куполе Дуомо мы вправе увидеть своеобразный символ верности средневековых строителей традициям античности, продолжавшим жить в Италии спустя многие столетия после того, как античность стала далекой историей.

Как и в большинстве других случаев, связанных с трудоемкой работой по сооружению громадных средневековых соборов, возведение и украшение Дуомо потребовало очень длительного времени и усилий многих строителей и художников. Полагают, что первоначальный замысел собора принадлежит Джованни Пизано. Он же начал возведение западной фасадной стены, доведенной под его руководством в самом конце XIII века до уровня горизонтального карниза над порталами. Верхнюю часть главного фасада осуществили лишь в 1370-х годах под наблюдением Джованни ди Чекко. В XIV веке построили также кампанилу. В отделке интерьера возможно участие Никколо Пизано. Долго, с 1369 года и до середины XVI столетия, выкладывался мозаичный пол собора. Этот пол — одна из самых знаменитых достопримечательностей Сиены. В его композиции орнаментальные мотивы сочетаются с тематическими изображениями, обладающими большой самостоятельной художественной ценностью. Историками установлено, что в течение почти двухсот лет в создании пола Дуомо, названного П. Муратовым «колоссальной гравюрой на мраморе», принимали участие около пятидесяти мастеров⁶⁹. Важная роль в интерьере принадлежит кафедре, исполненной в 1266—1268 годах в соответствии с замыслом Никколо Пизано (в реализации этого замысла участвовали также его сын Джованни Пизано и талантливый ученик Арнольфо ди Камбио, которому суждено было самостоятельно создать великие произведения искусства немного позже). В архитектурно-скульптурной композиции кафедры сиенского собора получили развитие приемы, найденные старшим Пизано при создании кафедры баптистерия в Пизе; о ней речь впереди. В восточном конце собора перспектива церковного зала замыкается алтарем, созданным в 1480-х годах ломбардским скульптором Андреа Бреньо.

Для Дуомо была исполнена и одна из самых замечательных алтарных композиций Проторенессанса — знаменитая «Маэста»



Никколо Пизано. Кафедра собора в Сиене. 1266—1268



Дуччо. Маэста. 1308—1311

(«Величие»). Перенос ее в храм после окончания длительного процесса создания этого произведения церковного искусства отмечался в 1311 году как общегородской праздник. Поистине величественный алтарный образ (ныне он хранится в музее собора), прославляющий Мадонну — покровительницу города, является работой Дуччо ди Буонинсеня, считающегося основателем сиенской школы живописи XIV столетия. В деятельности представлявших ее мастеров историки искусства справедливо усматривают антитезу реалистическим завоеваниям Джотто, что проявилось в стремлении сохранить значительную долю средневековой условности в изображениях как основных персонажей, так и среды, в которую их помещали художники. В произведениях Дуччо, в том числе и в «Маэста», сильна традиционная основа, восходящая к византийской религиозной живописи; но вместе с тем мастер дает почувствовать в образах своих героев свойственное только им лирическое, поэтическое начало — особенность, которая получит убедительное развитие в творческой деятельности сиенских художников следующих поколений, прежде всего Симоне Мартини и Амброджо Лоренцетти.

Следует согласиться с наблюдением нашего предшественника⁷⁰, заметившего определенную переключку композиции «Маэста» с архитектурой собора. В прошлом алтарный образ имел архитектурную опору: ее важными элементами были готические пинакли, символизировавшие принадлежность произведения живописи стилю, памятником которого является и сам собор. Но и в живописном изображении можно усмотреть архитектурные параллели. Так, А. В. Степанов отмечает, что «трехчастным симметричным строением „Маэста“ повторяла тройной портал собора: боковые выступы мраморного трона соответствовали пучкам колонн портала, тоже облицованных разноцветными

мраморами. Портал собора выступал в качестве внешней „проекции“ алтарного образа, стоящего на средней оси в дальнем конце главного нефа». Добавим, что и декоративные детали трона Богоматери уподоблены архитектурным мотивам, включенным в композицию главного фасада Дуомо.

Собор Сиены, и сейчас впечатляющий своими размерами, в далеком от нас треченто, видимо, не вполне устраивал граждан этой городской республики в качестве сооружения, способного олицетворять силу и амбиции извечной соперницы Флоренции. Именно поэтому в 1339 году решено было начать рядом строительство второго собора; будучи соединенным с уже существующим зданием (коему надлежало превратиться в трансепт нового храма), он должен был превзойти размерами и роскошью отделки флорентийский собор Санта Мария дель Фьоре. Однако эпидемия чумы, унесшая в 1348 году жизни большинства жителей Сиены, вынудила прервать уже начавшиеся строительные работы. О неосуществленном замысле ныне напоминают возвышающиеся рядом с Дуомо опоры новых нефов и частично возведенные стены.

Ярко выраженным центром старой Сиены служит главная городская площадь — пьяцца дель Кампо. Расположенная ниже соседних с ней участков, она похожа на воронку, куда словно стекают вовлекаемые в вихреобразное движение соседние кварталы. Площадь имеет в плане необычную веерообразную форму,

Сиена. Фрагмент второго собора





Сиена. Пьяцца дель Кампо и палаццо Публико

напоминающую античный театр. Жители же города традиционно усматривают в этой форме напоминание о плаще Девы Марии — небесной заступницы Сиены. Вымощенная камнем разных оттенков, Кампо разделена полосами травертина на девять секторов в память о том времени, когда городом правил Совет Десяти. Разграничительные линии радиусами расходятся от здания ратуши — палаццо Публико. Возведенное в 1297–1310 годах (крылья были надстроены в конце XVII века), это здание, подобно родственным ему по назначению сооружениям, с которыми мы уже успели познакомиться, своим мужественным обликом должно было олицетворять характер свободолюбивого города, никогда не жалевшего сил и жертв в борьбе за независимость.

Действительно, во внешних формах палаццо Публико мы снова легко можем усмотреть сходство с архитектурой укрепленных замков или крепостей: непроницаемый массив кирпичной кладки стен и зубчатые парапеты подтверждают эту аналогию самым недвусмысленным образом. Однако так же, как и в других подобных примерах, суровость внешнего вида ратуши до известной степени нивелируется за счет размещения на фасаде тройных арочных окон, вполне способных принять на себя роль изящных украшений. Композицию палаццо Публико дополняет колоссальная башня — Торре дель Манджа, возведенная как часть ратуши в 1338–1348 годах братьями Франческо и Муччо ди Ринальдо из Ареццо. Ее высота достигает 102 метров, так что башня способна выполнять в силуэте города функцию доминанты, заметной с очень больших расстояний. В том, чтобы служить



Мостовая на пьяцца дель Кампо в Сиене
Франческо и Муччо ди Ринальдо. Торре дель Манджа в Сиене. 1338—1348

«маяком», указывающим путь к городу тем, кто спешил в него с добрыми намерениями, а в необходимых случаях тревожным набатом своих колоколов собирать горожан для отпора врагам, и заключалось основное предназначение башни. С этой вполне серьезной ролью как-то не очень вяжется ее полушутливое название, в переводе на русский язык означающее «обжора»; скорее всего, в таком названии содержится напоминание о далеко не малых средствах, поглощенных башней во время строительства. Высокий призматический «столп» Торре дель Манджа эффектно выглядит в различных ракурсах, в том числе и со стороны узкой, как ущелье, виа Ринальди — одной из многочисленных и очень живописных улиц средневековой Сиены. С кирпичным телом башни контрастирует ее белокаменная «корона» — венчание в виде бельведера-звонницы, основанием которому служит венец машикулей, еще раз напоминающих (как и зубцы) о родстве этого характерного сооружения с фортификационным зодчеством.

В Сиене XIV столетия Торре дель Манджа была далеко не единственной постройкой такого типа. Как и в других итальянских городах, в городе было возведено немало жилых башен, служивших надежным укрытием для переселившихся сюда окрестных феодалов. Ни одна из них не сохранилась. Однако представить себе Сиену эпохи треченто мы все-таки можем: этому способствует огромная фреска работы Амброджо Лоренцетти, донныне украшающая зал Совета Девяти в палаццо Пубблико.



Сиена. Двор палаццо Публико
Двор палаццо Публико и Торре дель Манджа

Исполненная в 1337–1339 годах, фреска стала частью живописного оформления зала, созданного Амброджо вместе со старшим братом Пьетро и посвященного теме, имевшей важное для государства идейное и воспитательное значение: «Плоды доброго и злого правления». Работая над аллегорией «доброго правления» Амброджо поделил монументальное полотно на две части изображением городской стены с башней, на которой можно видеть древний символ — Капитолийскую волчицу, служившую эмблемой не только Рима, но и Сиены. Слева от стены художник поместил огромную панораму города, воспринимаемую как бы с площади перед ратушей. Рассматривая ее, современный зритель легко узнает на ней знакомый силуэт Дуомо с высокой кампанилой, но идентифицировать большинство остальных включенных в панораму фрагментов нам, по-видимому, не удастся. Это и неудивительно: за прошедшие столетия в Сиене многое переменилось, хотя город смог в основном сохранить свой проторенессансный характер. Из того, что в городе воочию увидеть теперь нельзя, на фреске Лоренцетти обращают на себя внимание прежде всего именно башни — высокие и пониже, увенчанные зубцами, с арками на стенах или без них; тут и там они поднимаются над жилыми домами, имеющими, как и башни, весьма суровый облик, что делает их похожими на небольшие крепости. Лишь передний план картины с многочисленными фигурами

горожан более приветливо раскрывается к зрителю аркада-
ми первых этажей, где обычно располагались лавки торговцев
и мянял. В целом поистине эпическое полотно Лоренцетти по-
казывает своим информационным богатством, своего рода энцик-
лопедичностью; это позволяет посетителям палатцо Публико,
как в настоящем музее, ощутить себя словно шагнувшими в да-
льную историю.

«Доброе правление» достаточно убедительно свидетельству-
ет о том, что автор полотна настойчиво стремился овладеть
основами изображения предметов (в том числе и зданий горо-
да) в перспективе, подчеркивая их трехмерность и преодолевая
таким образом плоскостность средневековой манеры. Разраба-
тывая приемы перспективного воспроизведения трехмерного
пространства на плоскости картины, Лоренцетти практически
на столетие опередил Филиппо Брунеллески в осуществлении
этих опытов, очень важных для судеб искусства Возрождения.
Следует, однако, отметить, что постройки, показанные на фрес-
ке Лоренцетти, еще плохо связаны друг с другом; поскольку для
каждой из них существует собственная точка зрения, панорама
воспринимается скорее как набор деталей, несомненно интерес-
ных, но не складывающихся в нечто целостное.

В правой части фрески Лоренцетти изобразил окрестности
Сиены. Сделано это более обобщенно, чем при воспроизведе-
нии городского ландшафта, но вместе с тем не без подробнос-
тей и опять-таки с явным желанием дать зрителю возможность
почувствовать глубину пространства. Отмеченные особенности
произведения Лоренцетти позволили утверждать, что здесь мы

Палатцо Публико в Сиене. Зал Совета Девяти с фресками Амброджо Лоренцетти





Амброджо Лоренцетти. Вид Сиены. Фрагмент фрески «Плоды доброго правления» в палаццо Публико в Сиене. 1337—1339

встречаемся, по существу, с первыми примерами городского и сельского пейзажа как самостоятельного жанра итальянской живописи⁷¹.

В палаццо Публико можно увидеть также монументальные росписи Симоне Мартини. Созданные раньше фресок Лоренцетти, они находятся в соседнем зале Маппамондо. Здесь в 1315 году знаменитый мастер написал свою «Маэста», продолжив тем самым традицию основателя сиенской школы Дуччо, но решив аналогичную задачу по-своему. Одна из особенностей этого решения заключается в том, что живописец сделал написанную им фреску похожей на шпалеру. Особый декоративный дар мастера, подкрепленный, в частности, его интересом к североевропейской книжной миниатюре и присутствующий в его композициях постоянно, убедительно проявляясь и в звучном колорите, и в музыкальной певучести линий, и в подчеркнутом нежелании преодолевать двухмерность картинной плоскости, находит, может быть, самое весомое подтверждение именно в данной работе.

Тринадцатью годами позже тот же зал украсило еще одно произведение Симоне Мартини — фреска, главным (и единственным) героем которой стал кондотьер Гвидориччо да Фольяно, сумевший вернуть Сиене утраченные ею раньше крепости Сасофорте и Монтемасси. Анализируя эту картину, искусствоведы обычно дважды используют слово «впервые». Прежде всего, образ победителя-кондотьера, созданный Симоне Мартини, можно считать одним из первых портретов в искусстве треченто, где мы видим «еще не индивидуальные, а обобщенно-типические черты» наемного военачальника⁷². Во-вторых, в том, как художник представил своего героя — восседающим на упрямо шагающем к цели коне, впервые в живописи Проторенессанса достаточно определенно проявилось стремление художника приблизить свое произведение к жанру древнеримского конного монумента и тем самым подчеркнуть значение, которое для искусства его времени приобретала античная традиция. Этот



Симоне Мартини. Кондотьер Гвидориччо да Фольяно. Фреска зала Маппамондо в палаццо Публико в Сиене. 1328

факт никак нельзя считать случайным. Дело в том, что, посетив однажды (по дороге в Неаполь) Рим, Симоне Мартини имел возможность увидеть там установленную перед Латеранской базиликой бронзовую конную статую императора Марка Аврелия (считавшуюся тогда изображением императора Константина) — ту самую, которую много позже Микеланджело поместил в центре спроектированного им нового ансамбля Капитолия. Очевидно, обогащенный этим впечатлением, художник сумел столь убедительно интерпретировать аналогичную тему в зале Маппамондо⁷³.

Возникает вопрос: можно ли рассмотренные выше примеры считать проявлениями синтеза искусств в художественном творчестве треченто? В определенной степени, по-видимому, можно: ведь интерьеры палаццо Публико и размещенные в них произведения монументальной живописи объединены общей идейной основой: они олицетворяют городскую власть и ее задачи. Наличие столь полно и недвусмысленно выявленной идейной установки является необходимой предпосылкой для создания синтетических произведений. Однако подлинный синтез проявляется еще и в композиционно-стилистической согласованности элементов, вовлеченных во взаимодействие друг с другом. В залах сиенской ратуши почувствовать такую согласованность не так уж легко. Но ее признаки все же заметны, и главный из них заключается в единстве художественного настроения, создаваемого прежде всего живописью, но, кроме того, и архитектурой просторных, но сумрачных залов с их тяжелыми потолками из потемневшего от времени дерева, стенными панелями, украшенными простым геометрическим орнаментом, и такими же скупыми на декоративные эффекты орнаментальными лентами с ритмично вписанными в них медальонами, которые окаймляют живописные панно сверху и снизу.

Находясь в центре старой Сиены, мы можем полюбоваться и вполне реальной панорамой города, открывающейся с площади



Сиена. Дома на пьяцца дель Кампо

Кампо. Застройка площади напротив ратуши очень живописна. Она составлена из зданий, возведенных в разное время, и некоторые из них сохранили в качестве явного признака Проторенессанса зубчатые парапеты, аналогичные тем, что запечатлены в росписи Лоренцетти. Дома весьма почтенного возраста неоднократно можно встретить, гуляя по живописным узким улицам города, петляющим вблизи главной площади. К числу самых интересных из них, несомненно, относится палаццо Марескотти, обобщенно датируемое XIV веком. Это здание, по общему облику близкое палаццо Публико, входит в застройку виа ди Читто. Тяжеловесный объем городского палаццо с не менее тяжелой по пропорциям асимметрично расположенной башней эффектно вписывается в перспективу улицы, делающей в этом месте довольно крутой поворот. Похожим на ратушу здание делают ряды тройных арочных окон на фасаде. Оба сооружения сближает еще одна особенность композиции — наличие внутренних дворов, окруженных аркадами. Включать такие дворы в состав крупных дворцов было совершенно необходимо в условиях плотной городской застройки и жаркого климата: в сравнительно небольшом дворцовом пространстве есть шанс сохранить летом прохладу, аккумулированную в зимние месяцы каменными массивами. А глубокие аркады, насыщенные тенью, еще успешнее участвуют в создании комфортного внутриквартального микроклимата. Дворовые аркады обоих зданий типичны для Проторенессанса: они образованы зрительно тяжелыми полукруглыми арками, а опорами для них служат массивные гра-



Сиена. Палаццо Марескотти. XIV в. Общий вид с виа ди Читто
Колодец во дворе палаццо Марескотти

ненные столбы, ничем не напоминающие классические колонны. Только венцы из стилизованных каменных листьев, помещенные наверху каждой опоры во дворе палаццо Публико, в какой-то мере похожи на коринфские капители.

Во дворе палаццо Марескотти можно видеть старинный колодец. Блок для сосуда, с помощью которого достают воду, закреплён здесь на перекладине, выполненной как отрезок классического антаблемента, опирающегося на две тосканские колонны, тоже скомпонованные по классическим правилам. Небольшое и сугубо утилитарное по назначению сооружение является, таким образом, своего рода монументальной иллюстрацией к теоретическому трактату об ордерах. По всей вероятности, колодец относится к более позднему, чем сам дворец, времени и задумывался как один из своеобразных символов архитектуры Возрождения.

Недалеко от Сиены, но несколько в стороне от современной автострады, ведущей к Флоренции, расположен город Сан-Джиминьяно. Это одна из самых романтических достопримечательностей Средней Италии — «город семидесяти башен», как называли его в далеком прошлом. Из некогда действительно существовавших здесь семидесяти двух городских башен — укрепленных жилищ знатных аристократических семейств — сейчас сохраняются лишь тринадцать, но прежде всего именно этими удивительными архитектурными раритетами город привлекает туристов. Находясь в современном Сан-Джиминьяно,



Сан-Джиминьяно. Общий вид города

можно наконец наяву увидеть картину, максимально приближенную к той, которую мы наблюдали, знакомясь с сиенской фреской Лоренцетти. Способностью как бы консервировать средневековую обстановку Сан-Джиминьяно может поспорить с другими небольшими старинными городами Италии, и наличие башен помогает городу одерживать верх в этом состязании. В остальном же в Сан-Джиминьяно, если его посетить после других городов-памятников, многое покажется знакомым: такие же террасы рядовой застройки на склоне холма, столь же узкие улочки с небольшими каменными домами, тесно приставленными один к другому, городские ворота, похожие на своих многочисленных «родственников», крепость, дошедшая до нашего времени в руинах, и, конечно, обязательные общественные здания — храмы, палаццо дель Подеста и палаццо дель Пополо. Но вот башни — они придают неизъяснимое очарование и яркую индивидуальность облику города, динамизируют его силуэт, делают гораздо более осязаемой историю. В пределах исторического центра всюду можно видеть возносящиеся ввысь мощные каменные



Сан-Джиминьяно. Пьяцца делла Цистерна
Сан-Джиминьяно. Дома и башни

стволы, которые по мере нашего перемещения по городу возникают перед глазами в постоянно меняющихся сочетаниях. А с крепости Рокка башенная панорама, а также замечательный вид на окрестные дали предстают перед нами в их пространственном единстве, надолго оставаясь в памяти.

Центральная точка Сан-Джиминьяно — piazza della Cisterna, вокруг которой сосредоточены основные архитектурные памятники. Название площади объясняется существованием на ней древней «цистерны» — бассейна с питьевой водой; его мощная каменная конструкция, приподнятая на трехступенчатом основании, и сейчас возвышается посередине площади. Вокруг площади стоят дома и башни, возведенные в XIII и XIV столетиях. Среди них — башни, принадлежавшие семействам Ардиньелли и Сальвуччи, враждовавшим между собой на почве различия партийных пристрастий: первые симпатизировали гвельфам, вторые — гибеллинам. Рядом находится и городской собор, именуемый Колледжата; его освятили еще в 1148 году, но позже этот архитектурный комплекс (кроме собственно собора, в него входят сводчатая галерея, двор и эффектно спланированная пологая лестница, поднимающаяся к галерее от площади) неоднократно перестраивался и обновлялся. Перестройки, однако, не сказались на облике этого сооружения, наглядно воплощающем всю суровость ранней итальянской романтики. За массивными стенами собора скрыты произведения монументальной живописи, представляющие большую историческую и художественную ценность. Ко второй половине XIV века относятся фрески, создателями которых были Бартоло ди Фреди, Барна ди Сиена и Таддео ди Бартоло. В капелле ди Санта Фина находятся росписи, созданные уже в следующем

столетии выдающимся мастером кватроченто Доменико Гирландайо.

Ближайшими соседями собора являются два главных административных здания Сан-Джиминьяно — дворцы дель Подеста и дель Пополо со своими башнями. Их строили в XIII веке, а перестраивали и расширяли в следующем столетии. Палаццо дель Пополо связано с именем Данте: здесь, в зале Совета, 8 мая 1300 года великий поэт обратился к гражданам города с призывом оказать поддержку партии гвельфов. Зал, названный именем Данте, украшает фреска «Маэста», созданная в начале XIV века Липпо Мемми, учеником Симоне Мартини.

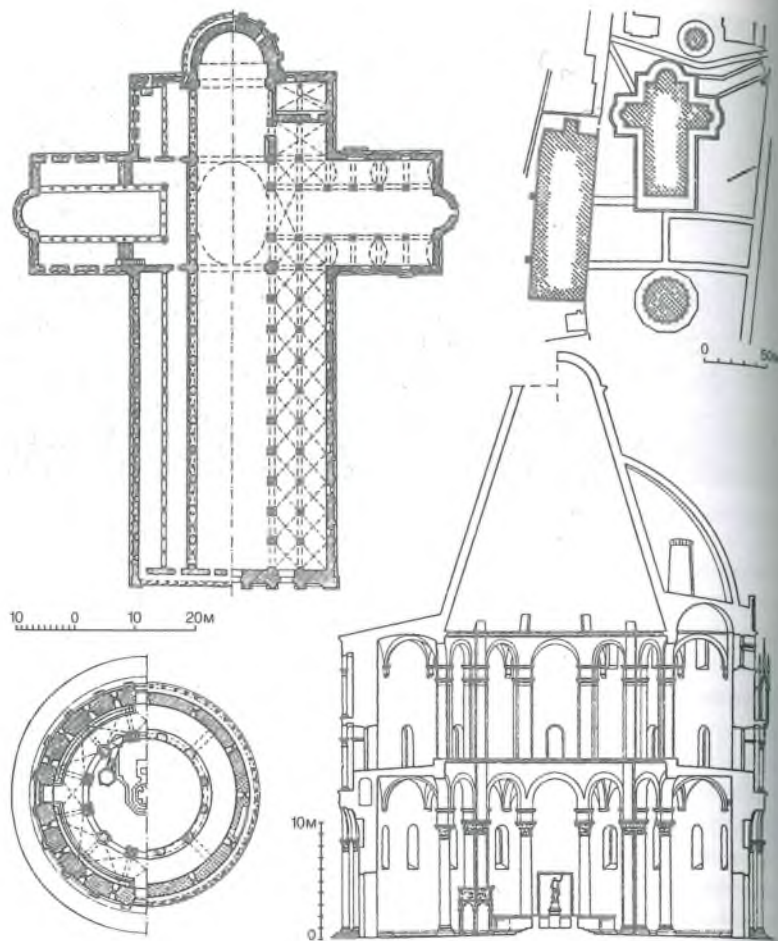
Прежде чем, покинув Сан-Джиминьяно, мы отправимся в столицу Тосканы Флоренцию, следует уделить внимание еще одному знаменитому городу области. Речь идет о Пизе, расположенной недалеко от Тирренского моря, на берегах впадающей в него реки Арно (которая протекает и через Флоренцию). Этот город пользуется огромной известностью благодаря прежде всего находящейся в нем «падающей башне» — кампаниле местного собора, слегка наклонившейся еще в начале строительства и достроенной с сохранением этого необычного крена. Пиза знаменита и тем, что в ней сформировалась одна из самобытных художественных школ предренессансной Италии, оказавшая влияние на развитие искусства всей страны. Самые значительные успехи этой школы относятся к сфере скульптуры — ее олицетворяют прежде всего имена Никколо и Джованни Пизано, работавших, как уже говорилось, также и за пределами родного города, название которого звучит в их именах. Влияние пизанской школы, как верно заметил П. Муратов, распространилось до южных областей полуострова, включая Неаполь и даже Сицилию⁷⁴. Надо также напомнить, что мастера Проторенессанса и Возрождения нередко с равным успехом осваивали секреты смежных видов искусства, и в отношении отца и сына Пизано мы могли в этом убедиться хотя бы на примере сиенского Дуомо. Создавая свои произведения в разных городах страны, представители различных школ способствовали тем самым формированию единой итальянской культуры. И если с работами Никколо Пизано можно встретиться, например, в Перудже и Болонье, а его сын выполнял заказы для Генуи, Прато, Пистойи и Падуи, то в Пизе оставили благодарную память о себе живописцы флорентийской и сиенской школ. Историки изобразительного искусства согласны друг с другом в том, что в творчестве Никколо Пизано гораздо отчетливее, чем в работах его современников, определились черты, которые свидетельствовали об особенном интересе художника к античной классике и о его стремлении, усвоив уроки прошлого, развивать традиции далеких предшественников. Это, собственно говоря, и дает право отсчитывать историю



Пиза. Соборный ансамбль

итальянского Проторенессанса от того времени, когда работал старший Пизано (то есть середины XIII века). Вместе с тем произведения скульпторов пизанской школы позволяют утверждать, что они создавались не без влияния как искусства соседней Ломбардии, где тоже сложилась своеобразная художественная школа, так и французской готики, переживавшей в ту пору свой расцвет.

Замечательные успехи Пиза продемонстрировала и в искусстве архитектуры, причем создатели тех сооружений, которые прежде всего вспоминаются, когда заходит речь об этом городе, еще раньше, чем пизанские скульпторы, сумели доказать надежность нитей преемственности, связывавших средневековую Тоскану с античным Римом. И совершенно правильно, на наш взгляд, почти сто лет назад П. Муратов оценил место в истории искусства Италии прославленного соборного ансамбля города, начало формирования которого датируется XI веком. «Пизанская площадь, — писал П. Муратов, — кажется созданной и чудесно и внезапно в одну ночь, — настолько непонятен нам теперь длительный прилив художественных сил, великой гордости и высшей энергии, пережитый когда-то пизанцами. Никакие исторические сведения не в состоянии так ярко изобразить расцвет Пизы, время ее военной славы и морского могущества, как эти памятники ее архитектуры... За три столетия до Брунеллески здешние зодчие уже предчувствовали возрождение классических форм и возможность новой органической архитектуры на итальянской земле. История искусства верно оценила их дело, назвав его „проторенессансом“»⁷⁵. Возможно, к этому суждению надо добавить лишь одно замечание: нам представляется, что говорить здесь следует не только о предчувствии грядущего



Пиза. Генеральный план соборного ансамбля, планы и разрез зданий

Возрождения, но и о вполне естественном сохранении творческого багажа прошлого — причем таком, какое позволяет относиться к этому багажу не как к собранию былых ценностей, а как к живому наследию, способному стимулировать дальнейшее развитие.

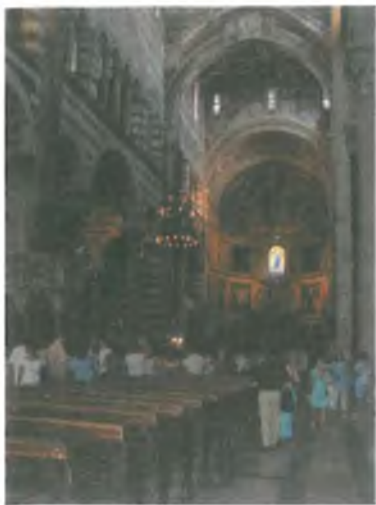
Площадь, упоминаемая в приведенной выше цитате, — это piazza dei Miracoli, что в переводе значит «площадь Чудес». Являясь главной площадью Пизы, она, однако, расположена на периферии исторической территории города, у городской стены. Облик этого фрагмента старой Пизы сохраняется без существенных изменений в течение многих столетий. Площадь Чудес представляет собой довольно большой луг, засеянный травой и разделенный прямыми дорожками на несколько площадок. Эффектно контрастируя с зеленым газоном белизной своих мра-

морных стен, над площадью поднимаются объемы собора, баптистерия и кампанилы. Первые два сооружения размещены на одной оси, являющейся продольной осью симметрии храма, а кампанила чуть сдвинута от этой оси к юго-востоку; в результате в решение, казалось бы, регулярно организованного пространства вносится заметная доля живописности, усиливаемой эффектом «падения» колокольни. Комплекс трех культовых сооружений дополняет удлинённый прямоугольник Кампо-Санто (что переводится как «Святое поле») — мемориального кладбища, расположенного здесь же, на площади, к северу от баптистерия и собора.

В те далекие от нас времена, когда строители еще только приступали к созданию этого ансамбля, Тирренское море плескалось у самой границы города. Если учесть данное обстоятельство, понятнее будут исторические определения Пизы как могущественной морской республики, успешно спорившей за гегемонию в этой части Италии не только с континентальной Флоренцией и ближайшей соседкой Луккой, но и с главными своими соперницами на морских просторах — Генуей и Венецией. Подкреплять претензии на политическое верховенство успехами в строительном деле — это давняя традиция. И Пиза в XI веке, когда город упрочил свое положение после победы над сарацинами в 1063 году, тоже отдала ей дань. В том же году мастер Бускетто приступил к строительству собора. Продолжалось оно более пятидесяти лет: лишь в 1118 году состоялось освящение храма

Пиза. Собор. XI—XII вв.





Собор в Пизе. Интерьер

Папой Гелазием II. Спустя еще сорок лет, однако, возникла необходимость увеличить здание. Перестраивал собор мастер Райнальдо; он удлинил продольный корпус на 15 метров и создал главный западный фасад храма. Приходится лишь удивляться тому, насколько хорошо зодчий, осуществлявший перестройку, чувствовал локоть своего предшественника: только этим может быть объяснена абсолютная цельность композиции храма. В плане здание имеет форму латинского креста с широко раскинутыми в стороны рукавами трансепта. Главный продольный корпус разделен внутри опорами на пять нефов; трансепт сделан трехнефным. Над средокрестием помещен небольшой купол,

овальный в плане, но опирающийся на восьмигранное основание. Эту особенность его формы заметить снаружи удастся далеко не сразу, зато само наличие венчания, похожего на то, какое мы видели в Сиене, хочется оценить аналогичным образом — как своего рода символ верности античному прошлому Италии. Надо, однако, признаться и в том, что настаивать на такой оценке мешают хорошо различимые в куполе восточные черты, каковыми являются и упомянутая овальность плана, и вытянутый яйцевидный силуэт, и ажурная вязь аркатуры у основания, рождающая ассоциации с чем-то мавританским.

И все же близость собора в Пизе античной традиции несомненна, и больше всего в справедливости такого вывода убеждает решение внутреннего пространства храма, во многом аналогичное первым римским христианским базиликам. Почти светский, дворцовый характер интерьеру пизанского собора придают античные колонны (подлинные, взятые из развалин древних сооружений, они несколько отличаются друг от друга по высоте), на которые опираются длинные аркады. Каменные своды здесь перекрывают только боковые нефы, а перекрытие среднего нефа — деревянное. Отсутствие чрезмерной нагрузки на опоры позволило увеличить промежутки между ними, и это способствует ощущению свободы внутреннего пространства.

Фасады храма тоже напоминают об античности — своей основной декоративной темой, звучащей в аркадах. Очевидно, эта тема была введена в композицию первым строителем собора, и он добился поистине античной органичности в ее интерпретации, найдя гармонические отношения между небольшими полуциркулярными арками, наложенными на поверхность стены и как

бы поддерживающими их стройными декоративными колоннами вполне классического типа. Вместе с тем следует вспомнить, что подобный мотив декоративной аркады (или аркатуры) может считаться типичным признаком архитектуры романского стиля в Ломбардии (с большой долей вероятности, как известно, считается, что именно отсюда этот мотив перекочевал и в зодчество Древней Руси). Таким образом, можно констатировать, что архитектурная композиция собора в Пизе формировалась не без ломбардского влияния.



Собор в Пизе. Главный фасад

По-своему трактовал ту же тему Райнальдо, перестраивавший собор. Четыре яруса аркад главного фасада он тоже сделал подчеркнуто декоративными, но применил в качестве опор арок отнюдь не декоративные, а реально работающие, хотя и слабо нагруженные тонкие колонки, украсил аркады многочисленными резными и цветными деталями, насытил их игрой светотени и, зрительно максимально облегчив, превратил этот мотив в каменное кружево, ставшее самым характерным внешним признаком здания. Несудивительно, что эта необыкновенно выразительная декоративная тема была затем превращена в лейтмотив всего ансамбля.

Второе важнейшее звено пизанского ансамбля — баптистерий — начали возводить в 1153 году в соответствии с замыслом архитектора Диотисальви. В плане здание получило идеально правильную форму круга, что вполне отвечало традиции, сло-

Пиза. Баптистерий. XII—XIII вв. Общий вид, фрагмент фасада





Баптистерий в Пизе. Интерьер

горизонтальные полосы, выложенные черным мрамором на фасаде, облицованном в основном светлым камнем. Такой же декоративный прием использован в отделке интерьеров обоих зданий.

Внутри баптистерия размещены двухъярусные кольцевые аркады, делящие интерьер на две зоны — просторное ядро и окружающие его на каждом ярусе обходы, перекрытые сводами. Оригинально решено перекрытие здания, как и декорация Джованни Пизано, датируемое XIV столетием. Ротонду баптистерия перекрывает каменный конус пролетом около 20 метров, опирающийся на внутреннюю аркаду и имеющий венчание в виде небольшой полусферы. Воспринимаемое изнутри на всю свою высоту, это перекрытие в значительной степени способствует тому, что интерьер баптистерия приобретает безусловное своеобразие, заключающееся в сочетании покоя замкнутого круга и динамики уходящего ввысь пространства. Но, разглядывая здание снаружи, мы видим нечто совсем иное: в качестве перекрытия перед нами предстает правильный полусферический купол (он выполнен фактически лишь как внешняя декоративная оболочка), вершину которого «пробивает» коническое венчание. Таким образом, в облике баптистерия недвусмысленно проявляются черты центрально-купольного сооружения, то есть того типа композиции, какой привлечет к себе внимание зодчих Раннего Возрождения несколькими десятилетиями позже.

В пизанском баптистерии находится созданная Никколо Пизано кафедра проповедника. Завершенная в 1260 году, она представляет собой синтетическую архитектурно-скульптурную композицию, которая начинает ряд аналогичных произведений

жившейся при возведении сооружений такого назначения еще на заре христианской эпохи. Композиционная связь с собором подчеркнута наличием в первых ярусах баптистерия аналогичных декоративных аркад. Но в конце XIII века эта тема получила дальнейшее развитие: как полагают, согласно проекту Джованни Пизано над аркадой второго яруса появились украшенные краббами готические вимперги и маленькие пинакли; такие же, но чуть упрощенные по форме детали были введены в обработку третьего яруса стены баптистерия. В результате ажурность первоначальной декорации была значительно усилена. Родственным храму декоративным мотивом в облике баптистерия являются и сравнительно тонкие горизонтальные полосы, выложенные черным мрамором на фасаде, облицованном в основном светлым камнем. Такой же декоративный прием использован в отделке интерьеров обоих зданий.

мастера, включающий упоминавшиеся выше кафедру собора в Сиене и Фонтан Маджоре в Перудже. Шестиугольное в плане возвышение, окруженное каменным парапетом с барельефами, покоится на семи опорах. Из них шесть размещены по углам, седьмая же находится в центре сооружения. Все опоры выглядят как колонны классического типа, увенчанные капителями, по форме близкими коринфским. Но только три из них установлены непосредственно на полу баптистерия. Остальные три условные колонны водружены на изваяния львов; скульптурой декорирован и пьедестал центральной колонны. Основная смысловая нагрузка ложится на рельефы парапета, отделенные друг от друга по углам пучками тонких декоративных колонок. Они посвящены традиционным евангельским сюжетам — Благовещению, Рождеству, Поклонению волхвов, Принесению во храм, Распятию, Страшному суду. Кафедру украшают, кроме того, фигуры евангелистов и пророков (они помещены над колоннами), а также рельефные изображения святых, вписанные в поля, образовавшиеся по сторонам трехлопастных арок, опирающихся на колонны. Форма этих арок ясно говорит о влиянии готики. Готические черты можно заметить и в некоторых скульптурных элементах, включенных в композицию кафедры. Однако в трактовке основных рельефных панно, как полагают многие исследователи, Никколо Пизано удалось отойти от средневековой манеры за счет овладения теми пластическими приемами, которым учили памятники античного искусства. Это позволило мастеру придать рельефам реалистическую полнокровность, упорядочить их построение, наделить известной монументальностью. Отмеченные особенности как раз и дают возможность связать с творчеством старшего Пизано, как об этом уже говорилось ранее, начало Проторенессанса в итальянском изобразительном искусстве. Вместе с тем с традициями средневекового искусства кафедру баптистерия



Никколо Пизано. Кафедра баптистерия в Пизе. Закончена в 1260 г. Общий вид, деталь



Джованни Пизано. Кафедра собора
в Пизе. 1302–1310

связывает весьма последовательно вы-
раженная в ее композиции иерархия
образов, соответствующая христиан-
ской идеологии. Поэтому аллегориче-
ские добродетели и образы пророков, утвер-
ждающие господство рожденных верой
духовных сил, размещены скульпторами
выше изображений языческих симво-
лов и львов, олицетворяющих слепые
силы природы⁷⁶.

Другая знаменитая пизанская кафед-
ра находится в соборе. Созданная в
1302–1310 годах Джованни Пизано,
она по композиции близка кафедре
баптистерия. Отличие состоит в том,
что кафедра собора покоится на девяти,
а не на семи опорах, что соответ-
ствует более сложной форме возвыше-
ния для проповедника. На парапете
здесь размещены многофигурные релье-
фы; скульптурные изображения щед-

ро использованы также для декорирования опор и арок этого
небольшого сооружения. Самое существенное различие между
работами отца и сына заключается в том, что скульптура собор-
ной кафедры обнаруживает значительно большую близость к
готической традиции: образы, созданные Джованни, выража-
ют смятение, беспокойство, пластика фигур усложнена, дина-
мизирована. Замысел кафедры собора возник практически в то
же время, когда Джотто приступил к созданию знаменитого
цикла фресок в капелле дель Арена в Падуе — произведения,
которое явилось следующей вершиной на пути выдающегося
мастера Проторенессанса к «художественному реализму» эпо-
хи Возрождения. Однако в поздних работах Джованни Пиза-
но, как и в творчестве многих других представителей тречен-
то (прежде всего художников сиенской школы), очевиден отход
от этой линии. Некоторые отечественные искусствоведы ин-
терпретируют этот факт как свидетельство возникновения в
процессе развития итальянского искусства XIV столетия «ре-
акционных» тенденций, противоречивших, по их мнению, ло-
гике эволюции художественной культуры «первого века гума-
низма»⁷⁷.

В такой же мере чуждыми основному настроению гуманисти-
ческого искусства можно, с первого взгляда, признать росписи
Кампо Санто. Это составляющие единый цикл фрески, связан-
ные друг с другом общей темой: «Триумф смерти», «Страшный
суд», «Ад» и «Анахореты». Они были размещены на одной из стен



Пиза. Кампо Санто. Двор

мраморной галереи, которая, обходя кладбище по периметру, делает его похожим на классический перистильный двор. Долгое время среди искусствоведов велись споры по поводу авторства этих произведений, и лишь сравнительно недавно появилась достаточно обоснованная атрибуция: создателем фресок Кампо Санто признан флорентийский мастер Буонамико Буффальмакко, исполнивший свой замысел около 1336 года в возрасте семидесяти лет⁷⁸. Фрески были сильно повреждены во время Второй мировой войны, и составить более полное представление о них теперь помогают старые фотографии, описания и сделанные еще в XIX веке подробные прорисы. Реставрированные фрагменты подлинных росписей ныне экспонируются в специально отведенном для этого помещении. Главная тема цикла типична для религиозного средневекового искусства, признающего бессилие и обреченность маленького человека перед лицом неизбежной смерти. Буффальмакко раскрывает эту тему в огромном полотне с массой персонажей. С их помощью можно восстановить полное нравоучений и аллегорий

Кампо Санто в Пизе. Фрагмент





Пиза. Собор и кампанила
Кампанила в Пизе. XII—XIII вв. Фрагмент

повествование, отражающее церковную догматику. Однако более подробное исследование этого произведения вскрывает в нем сложный подтекст, по умонастроению подчас противоположный учению христианской церкви. И все же, конечно, росписи Кампо Санто тяготеют больше к готическому прошлому, нежели к ренессансному будущему, и в этом смысле они могут быть признаны вполне характерным продуктом художественного творчества своего времени.

Строительство входящей в соборный ансамбль колокольни в 1173 году начал скульптор и архитектор Бонанно Пизано. После того как под его присмотром осуществили третий ярус опоясывающей кампанилу галереи, возводимое сооружение наклонилось — очевидно, вследствие неравномерной осадки грунта. Строительные работы из-за этого остановились, но спустя сто лет возобновились в соответствии с первоначальным замыслом. Когда в 1301 году возвели последний ярус галереи, вновь произошла осадка грунта. Венчающий башню цилиндрический ярус достроили под некоторым углом к наклонившейся оси с целью визуально несколько откорректировать ее неправильную форму, а кроме того, в какой-то степени уменьшить опасность дальнейшего нарастания крена. Отклонение оси башни от вертикали составляет сейчас 4,2 метра. За состоянием колокольни постоянно ведутся наблюдения, приняты меры для недопущения ее повреждения и тем более разрушения.

Архитектурную композицию пизанской кампанилы следует признать не совсем обычной не только потому, что она «падает». Дело в том, что для колоколен при итальянских средневековых храмах цилиндрическая форма применялась редко. Только в Равенне в период становления христианской архитектуры воздвигали колокольни подобного типа. Почему спустя несколько веков к такой форме решил вернуться мастер Бонанно, сейчас выяснить уже, конечно, не удастся. Возможно, строитель обратился к ней потому, что именно она, а не призматический «столп», давала возможность органически развить пластическую тему, заданную первыми двумя сооружениями ансамбля. Архитектор сумел мягко «обвить» цилиндр колокольни несколькими витками арочной галереи, по внешнему виду тождественной тем аркатурам, которые входят в композицию собора и баптистерия. В результате присущая обоим ажурность стала также и достоянием кампанилы; налицо, таким образом, художественное родство приемов обработки архитектурной формы — один из обязательных признаков общности произведений зодчества, определяемой термином «ансамбль».

В связи с только что сказанным представляется не лишним уточнить границы применения данного термина. Напомним, что ансамблем в архитектуре принято называть комплекс зданий и сооружений, определенным образом расположенных в пространстве, который создает впечатление художественного единства, гармонии. Но при объединении построек в некий комплекс далеко не всегда ставится задача достигнуть значительных художественных результатов; чаще всего комплекс формируется исходя из необходимости обеспечить группе зданий возможность совместно выполнять какую-либо сложную функцию. Комплекс, состоящий из храма, баптистерия и колокольни, получил в Италии с первых веков существования христианства повсеместное распространение. Однако не каждый такой комплекс может быть признан полноценным художественным ансамблем. В Пизе же был достигнут именно такой результат — несмотря на то, что возведением вошедших в ансамбль сооружений (к традиционно кладбище) в разное время руководили разные мастера. Следует также подчеркнуть, что характер ансамбля рассмотренные нами памятники приобрели не только потому, что художественно тесно связаны друг с другом, но и потому, что их совокупность выражает глубокую идею христианского, общечеловеческого свойства, символизирует, говоря словами Дж. К. Аргана, «весь круг человеческого бытия — от рождения до смерти»⁷⁹. Заметим, кроме того, что ансамбль, сложившийся в Пизе, не может быть отнесен к числу классических — то есть таких, создание которых Высокий Ренессанс почитал одной из главных своих задач. И мы



Лукка. Собор Сан Мартино. XII—XV вв.

не можем согласиться с Дж. К. Арганом, считающим, что «соединение монументальных зданий в единый комплекс — это чисто классический градостроительный прием». На наш взгляд, тот принцип «классичности», который сформировался в градостроительстве Нового времени, обязательно предполагает наличие регулярной (геометрически четкой) планировочной основы, подчиненной в большинстве случаев принципу симметрии. В пизанском же ансамбле, невзирая на то, что собор и баптистерий располагаются на общей композиционной оси, принцип симметрии в целом не выдержан. Мы уже обращали внимание на то, что асимметричное размещение по отношению к упомянутой оси кампанилы (а кроме того, и Кампо Санто) наделяет рассмотренный нами конгломерат сооружений ощущением известной живописности — чертой, постоянно обнаруживаемой в наследии средневекового и, следовательно, доклассического градостроительства.

Благодаря своим художественным достоинствам соборный ансамбль Пизы получил широкую известность и породил стремление в какой-то степени подражать ему, развивать найденные пизанскими мастерами приемы композиции. Неудивительно, что решения, может быть самые близкие к оригиналам, появились в соседней с Пизой Лукке. Эти города отделяют друг от друга какие-нибудь два десятка километров и один из отрогов северо-западных Апеннин. Несомненное своеобразие придает Лукке довольно хорошо сохранившееся кольцо укреплений, со-

здававшееся начиная с 1504 года почти полтора столетия. Из образцов пизанского «преждевременного возрождения» (так называет это явление П. Муратов¹⁰), появившихся в Лукке в качестве реплик на творчество соседей, прежде всего следует назвать кафедральный собор Сан Мартино. В существующем виде это здание является памятником XII–XV веков. Главный фасад собора, ясно показывающий, что за ним находится трехнефное пространство, декорирован тремя ярусами легких, ажурных аркад того же типа, что и в Пизе. Иначе здесь решен первый ярус: вместо спокойной декоративной аркады, с ритмом которой согласовано размещение сравнительно небольших прямоугольных порталов, как в пизанском храме, в соборе Лукки в первом ярусе располагается глубокая лоджия, открывающаяся вовне тремя тяжелыми



Лукка. Церковь Сан Микеле ин Форо. XII–XIII вв.

перспективными арками полуциркульной формы, потребовавшими применения массивных устоев. Рядом с собором стоит высокая кампанила (входившая в более ранний соборный комплекс, сооружение которого началось в 1060 году). Она имеет не цилиндрическую, а более обычную призматическую форму; в ее ярусах, как это можно было видеть и на предыдущих аналогичных примерах, размещены арочные проемы, количество которых от яруса к ярусу увеличивается с целью создания впечатления постепенно убывающей снизу вверх массы сооружения.

Еще одним памятником Лукки, родственным пизанскому «преждевременному возрождению», является церковь Сан Микеле ин Форо. Она датируется серединой XII века, но ее главный фасад, заставляющий вспомнить Пизу, относится к XIII столетию. На этом фасаде можно видеть и похожую на пизанскую декоративную аркаду первого яруса, и знакомые нам более дробные ажурные аркатуры верхних ярусов, из которых две венчающие выполняют роль украшения высокого аттика, на наш взгляд, не очень хорошо согласующегося с остальной композицией.

От Лукки недалеко уже и до Флоренции, но, направляясь к ней, посетим еще несколько старинных городов Тосканы с интересными памятниками зодчества. В Пистойе, к примеру, это палаццо дель Комуне, сооружавшееся и перестраивавшееся на протяжении целого столетия, начиная с 1284 года. Столь же близкое образу крепости, как и другие здания муниципалитетов,



Пистойя. Соборная площадь

встречавшиеся на нашем пути, оно отличается от них наличием в первом этаже лоджии, связанной с площадью перед дворцом пятью высокими стрельчатыми арками. На этой же площади располагаются датируемое XIV веком палаццо Преторио и значительно более древний Епископский дворец (его построили в XI столетии). В путеводителях по Италии правильно говорится о том, что сочетание всех этих старинных зданий придает главной площади Пистойи характер театральной декорации, но только декорации не временной, как это принято в театрах, а вечной, монументальной.

Такое сравнение вполне применимо и к центру города Вольтерра, расположенного к юго-востоку от Пизы. В силуэте города его ядро отмечено вертикалями зубчатых башен, одна из которых — Торре дель Порцеллино — возвышается над палаццо Преторио, возведенным в XIII веке. В том же столетии началось строительство одноименного дворца в Прато. С площади перед ним дворец выглядит как неприступная крепостная башня с почти квадратным основанием. Тяжеловесное по пропорциям здание поднимается на высоту более 35 метров. Сходство с крепостью, как это часто бывает в подобных случаях, подчеркивается зубчатым парапетом. Однако у этого здания, воспринимающегося как целостная композиция, довольно сложная история. Оно состоит из двух разновременных частей, одна из которых принадлежит, как уже говорилось, XIII, а другая — XIV столетию. Границу между ними определить несложно: на стенах более



Прато. Палаццо Преторио

«МОЛОДОЙ» части здания размещены окна более сложной формы, похожие на те, которые мы видели уже на фасадах других муниципалитетов. В более поздней части сооружения находится вход в ратушу; к нему подводит двухмаршевая наружная лестница, заканчивающаяся террасой на арках. Над входом размещен готический табернакль — архитектурно оформленная ниша в стене (в данном случае со стрельчатым завершением), предназначенная для установки в ней статуи.

На этом мы завершим знакомство с памятниками Проторенессанса в малых городах Тосканы. Дальнейший путь ведет нас в столицу области Флоренцию.

Флоренция

Нынешняя Флоренция — это один из самых крупных городов Италии с полумиллионным населением. Относительно большим он был и в далеком прошлом: в XIV столетии в нем насчитывалось сто тысяч жителей⁸¹, и эта цифра для того времени была весьма значительной. Как и многие другие итальянские города, исторически Флоренция наследовала тем поселениям (сначала принадлежавшим культуре Вилланова, а позднее — этрускам), которые возникали на берегах Арно. В середине I века до нашей эры римляне основали здесь город, предназначенный для ветеранов из легионов Юлия Цезаря. Плану нового поселения, как это часто делалось в Римском государстве, придали правильную форму, подсказанную геометрически четкой пространственной организацией римских военных лагерей. Возможно, этой «правильностью», а также надеждами на будущее было обусловлено название нового города — *Castra Florentia*, то есть «Процветающий военный лагерь»⁸². Имя, счастливо найденное в столь давние времена, продолжает жить и в нынешнем названии Флоренции (по-итальянски *Firenze* значит «Цветущая»). Древняя регулярная основа отчасти сохранилась в существующей ныне сетке улиц исторического центра города. Но в облике старой Флоренции хорошо заметны средневековые черты. Часть города, примыкающая к правому берегу реки Арно (она пересекает Флоренцию с востока на запад), имеет нерегулярный план. Здесь в старину возник настоящий лабиринт искривленных улиц, переулков, тупиков, разделявших плотно застроенные кварталы, и сложилась картина, достаточно характерная для многих средневековых городов Европы. Стиснутые обручами крепостных стен, они своей планировкой не только создавали ощущение тесноты, но и выражали стремление жителей сделать так, чтобы врагам, если они паче чаяния войдут в город, было в нем труднее ориентироваться и передвигаться. Даже центральные улицы в таких городах (и Флоренция здесь не была исключением) оставались



Флоренция. План города

- 1 — собор Санта Мария дель Фьоре; 2 — баптистерий; 3 — площадь Синьории;
- 4 — палаццо Веккио; 5 — Лоджия деи Ланци; 6 — Дзекка (монетный двор); 7 — улица Уффици;
- 8 — палаццо Гонди; 9 — Барджелло; 10 — Орсанмикеле; 11 — Меркато Нуово (рынок);
- 12 — палаццо ди Парте Гвельфа; 13 — палаццо Бартолини; 14 — палаццо Строццино;
- 15 — палаццо Строцци; 16 — церковь Санта Тринита; 17 — мост Санта Тринита;
- 18 — палаццо Корсини; 19 — палаццо Ручеллаи; 20 — лоджия Ручеллаи;
- 21 — церковь Сан Панкрацио; 22 — площадь Санта Мария Новелла; 23 — церковь Санта Мария Новелла;
- 24 — скуола Сан Паоло и лоджия Сан Паоло; 25 — палаццо Мондрагоне;
- 26 — церковь Сан Лоренцо; 27 — библиотека Лауренциана; 28 — палаццо Медичи-Риккарди;
- 29 — церковь Сан Джованнино дельи Сколопи; 30 — площадь Сан Марко;
- 31 — монастырь Сан Марко; 32 — казино Медичео; 33 — площадь Сантиссима Аннунциата;
- 34 — Оспedale дельи Инноченти (Воспитательный дом); 35 — церковь Сантиссима Аннунциата;
- 36 — монастырь деи Серви ди Мария; 37 — палаццо Грифони; 38 — палаццо Джуньи;
- 39 — ораторий Санта Мария дельи Анджели; 40 — палаццо Панчатики Хименес;
- 41 — церковь Санта Магдалена де' Пацци; 42 — палаццо Строцци; 43 — палаццо Пацци-Кватреси;
- 44 — площадь Санта Кроче; 45 — церковь Санта Кроче; 46 — первый двор монастыря Санта Кроче
- и капелла Пацци; 47 — второй двор монастыря Санта Кроче; 48 — палаццо Барди-Бузини;
- 49 — мост Веккио; 50 — переходы от палаццо Веккио к палаццо Питти; 51 — палаццо Питти;
- 52 — палаццо Гвадальни; 53 — церковь Санто Спирито; 54 — сады Боболи; 55 — дорога к церквям

подчас очень узкими, что едва позволяло разминуться всаднику и пешеходу.

Река делит Флоренцию на две неравные части. Правобережная часть по занимаемой площади значительно больше левобережной (последнюю итальянцы называют Ольтрарно). Они отличаются друг от друга и характером застройки. Если на правом



Флоренция. Общий вид города

берегу преобладают плотно застроенные типично городские кварталы, то левобережная часть до сих пор сохраняет полузагородный характер: застройка здесь более разрежена, жилые кварталы перемежаются садами, интереснее, разнообразнее выглядит рельеф, и совсем недалеко отсюда до окрестных полей, дающих возможность почувствовать свободу естественного ландшафта. Эти различия сложились исторически: Ольтрарно с давних пор было местом, где строились дворцы и пригородные виллы для богатых флорентийцев, создавались принадлежавшие им парки и сады. Впрочем, Флоренции в целом грех жаловаться на природное окружение: город, словно на блюде, лежит в широкой долине, окаймленной с севера невысокими, спокойными по силуэту холмами Фьезоле с вечнозеленой растительностью. Эти возвышенности — отроги Северных Апеннин — создают исключительно привлекательный, какой-то по-особому умиротворяющий ландшафт, на фоне которого прекрасно воспринимаются знаменитые памятники зодчества. В сочинении Леонардо Бруни «Восхваление города Флоренции», созданном в начале XV века, о природной среде, окружающей город, сказано следующее: «Даже сами холмы светятся и проникнуты радостью, и, глядя на них, невозможно в полной мере насытиться их созерцанием. Очевидно поэтому весь этот район является и по праву называется раем, равного которому ни по красоте, ни по доставляемому удовольствию в мире нет». И еще: «Здесь самые солнечные поля, вокруг поднимаются веселящие взор холмы»⁸³.

Туристические проспекты недаром призывают путешественников, впервые посетивших Флоренцию, прежде всего отира-

виться на один из холмов левого берега, к подножию средневековой церкви Сан Миньято аль Монте, чтобы оттуда полюбоваться панорамой всего города. Действительно, подъем на эту видовую точку, известную как Пьяццале Микеланджело (здесь еще в 1868 году была устроена архитектурно организованная смотровая площадка, названная именем великого художника), обогащает незабываемыми впечатлениями. С Пьяццале хорошо видна река с пересекающими ее мостами, дома правого берега, крытые красной черепицей, и отчетливо рисующиеся на фоне далеких гор известные всему миру силуэтные доминанты старой Флоренции — мощный купол собора Санта Мария дель Фьоре (Святой Марии с цветком), возвышающаяся рядом с ним кампанила и чуть в стороне — башня палаццо делла Синьория (или палаццо Веккио, что означает «Старый дворец»), контрастно соцветающаяся в своем облике суровую монументальность фортификационного сооружения с динамикой вертикального взлета.

Названные нами сооружения отмечают в пространстве города местоположение двух его общественных центров — сакрального, религиозного и светского, гражданского. На заре Проторенессанса высотных вех в силуэте Флоренции было гораздо больше, так что обнаружить среди них те, которые сейчас сразу обращают на себя внимание, было значительно труднее. В далеком прошлом город опоясывала длинная цепь крепостных стен с ритмично чередовавшимися вдоль них башнями. На протяжении своей ранней истории Флоренция трижды меняла внешнее оборонительное кольцо. Первые стены были сооружены, по видимому, еще римлянами. Следующие укрепления появились в конце XI века. В 1284 году флорентийцы начали возводить третье по счету кольцо городских стен, завершив его создание к 1333 году. Распространившись на Ольтарно, эти укрепления достигли общей длины 8,5 километра при высоте стен более 11 метров. В состав укреплений вошли семьдесят три дозорные башни; высота некоторых из них превысила 20 метров⁸⁴. С крепостными башнями в пространстве города перекликались жилые. Их, принадлежавших переселившимся с насиженных мест магнатам, в XIII веке насчитывалось не менее ста пятидесяти. После победы пополанов городские власти решили ограничить размеры таких башен: постановление 1324 года потребовало, чтобы они не поднимались выше городских ворот Сан Стефано, высота которых составляла 40 метров; «лишние» метры подлежали ликвидации.

Как известно, политическая борьба во Флоренции не прекращалась и после победы пополанов. Это в той или иной мере отражалось и на строительной деятельности. Своеобразным памятником очень напряженному и беспокойному отрезку истории, каким в городе были вторая половина XIII и начало XIV



Флоренция. Барджелло. XIII—XIV вв.

столетия, служит дворец Барджелло, стоящий у пересечения улиц Проконсоло и Гибеллина. Начало строительства дворца относится к 1250-м годам, и первоначально он предназначался для капитано дель пополо. Однако после захвата власти гибеллинами только что возведенное здание начали расширять; оно стало резиденцией подеста — главы исполнительной и судебной власти при новом порядке. Изменившееся в соответствии с этим имя дворец носил до середины XVI века, когда в нем разместился Совет правосудия. В 1574 году произошли новые изменения: дворец сделали резиденцией капитана полицейской стражи — барджелло, и это предопределило его название, сохраняющееся поныне.

Внешность дворца Барджелло, типичная для больших административных зданий дученто, отражает его строительную историю. Композиционно сооружение подразделяется на два массивных блока, немного отличающихся друг от друга по габаритам. На углу более высокого из них размещена башня делла Волоньяна, сооружение которой предшествовало возведению дворца. Башню завершают высокие арочные проемы яруса «звона» и зубчатый парапет на машикулях. Подобное же зубчатое венчание имеют стены основного объема, прорезанные немногочисленными окнами. Суровый «крепостной» облик здания воспринимается как своеобразная материализация тех жестоких испытаний, которые пришлось пережить городу словно вопре-



Барджелло во Флоренции. Двор

ки отмечавшейся нами умиротворенности окружающего Флоренцию ландшафта. Строительство более поздней части дворца — большей по объему, но чуть меньшей по высоте — завершилось в основном в 1285 году. В этом блоке находятся два двора — парадный и хозяйственный. По трем сторонам парадного двора размещены двухъярусные лоджии, перекрытые крестовыми сводами. Второй ярус лоджий был создан в начале XIV века мастером Тоне ди Джованни; к нему ведет монументальная двухмаршевая лестница, построенная Нери ди Фьораванти. По сравнению с фасадами двор благодаря лоджиям, декорированным рельефами и орнаментальной росписью, выглядит более приветливым; но и ему, конечно, вовсе не чуждо ощущение средневековой тяжести, исходящее прежде всего от самих аркад с их полукруглыми арками, опирающимися на толстые граненые столбы. В той же части здания на втором этаже размещается огромный зал, эффектно перекрытый двумя крестовыми сводами готического типа. Этот интерьер создавался в 1333—1346 годах при участии зодчих Нери ди Фьораванти и Бенчи ди Чионе. Стены дворца Барджелло помнят самые драматические события из истории города. Здесь владельцы города укрывались во время восстания чомпи в 1378 году. Здесь же находилась тюрьма и заседал суд, рассматривавший дела многих знатных флорентийцев, участвовавших в борьбе враждовавших партий. Здесь допрашивали и пытали Савонаролу и Макиавелли, а двор нередко



Джорджо Вазари. Осада Флоренции. Фреска в палаццо Веккио во Флоренции

становился местом казни тех, кто терпел поражение в жестокой схватке за власть.

Ныне дворец Барджелло выполняет функции, совсем непохожие на те, что были свойственны ему в прошлом. В 1859 году в здании открылся Национальный музей, существующий и в наши дни. В нем экспонируются произведения крупнейших мастеров Проторенессанса и Возрождения.

Стены, окружавшие Флоренцию, были разрушены в XIX веке — в то время, когда и многие другие старинные европейские города утрачивали этот атрибут средневековой силы, потерявший практическое значение. Но на плане современного города установить местоположение стен довольно легко: по линии старинных укреплений проложены широкие проспекты (виа-ле), опоясывающие исторический центр. Таковы виа-ле Филиппо Строцци, Джакомо Маттеотти, Антонио Грамши и другие. Намного раньше стен из города исчезли почти все жилые башни. На известной фреске Вазари «Осада Флоренции», находящейся в одном из залов палаццо Веккио, таких башен мы уже не видим. А ведь всю панораму города, подвергавшегося осаде войсками императора в 1530 году, художник изобразил, по всей вероятности, довольно подробно, о чем свидетельствуют хорошо узнаваемые на фреске памятники. Надо, правда, учесть, что Вазари исполнял это историческое полотно спустя два-три десятилетия после того, как происходили события, запечатленные мастером. Но и на более ранних изображениях, относящихся, например, ко второй половине XV века, жилые башни практически отсутствуют. Лишь немногие из оставшихся к тому времени сооружений такого рода художник делла Катена показал на своей панораме, исполненной между 1470 и 1480 годами (ее копия хранится в городском музее). Остается только удивляться тому, что «война», объявленная мощным и, каза-

лось, вечным каменным башням магнатов, была выиграна столь быстро и решительно.

В отсутствие жилых башен еще отчетливее проявляется градообразующая роль памятников культового зодчества — крупных храмов и их колоколен. Одна из таких колоколен, возвышающаяся как раз напротив дворца Барджелло, отмечает местоположение небольшой церкви Бадиа, принадлежащей к числу самых старых в городе храмов. Эта церковь была основана еще в X веке, но на исходе XIII столетия ее полностью перестроили в характере готики. Автором перестройки считают Арнольфо ди Камбио — выдающегося флорентийского скульптора и архитектора. Позднее, в 1620-х годах, церковь снова подверглась перестройке — и на этот раз уже в духе барокко, что привело к утрате ее готического интерьера. Но предельно просто решенный фасад небольшого храма, так же как и стоящая рядом с ним колокольня, все же продолжает напоминать нам об эпохе Проторенессанса. Колокольню датируют первой половиной XIV века⁸⁵. Ее граненый столп увенчан высоким шатром; это делает сооружение похожим на его немецкие аналоги, что представляется для Флоренции необычным.

Между тем, в средневековой Флоренции сформировалась собственная и достаточно своеобразная манера художественной

Флоренция. Церковь Сан Миньято аль Монте. 1018—1063





Церковь Сан Миньято аль Монте. Интерьер

обработки фасадов культовых зданий, вошедшая в историю архитектуры под названием «инкрустационного стиля». Широко известным памятником этого направления является церковь Сан Миньято аль Монте (Св. Миньято на горе). Этот храм действительно стоит на значительном возвышении, находящемся на левом берегу Арно, за Пьяццале Микеланджело. Церковь освящена именем Миньято, которое, по преданию, носил армянский царевич, в III веке находившийся на службе у римлян и поплатившийся жизнью за верность христианскому вероучению. Вы-

гокая лестница, ведущая к храму, прославлена стихами «Божественной комедии» Данте; об этом напоминает в начале подъема высеченная на камне надпись.

Сан Миньято недаром называют «шедевром флорентийской архитектуры XI века»⁸⁶. Это средневековое сооружение, относимое к числу памятников романского стиля (основное строительство велось с 1018 по 1063 год), буквально с первого взгляда поражает поистине классическим благородством, сдержанным величием, существующими независимо от внешних эффектов. Такое ощущение возникает несмотря на то, что храм по-настоящему наряден, радует глаз богатством и разнообразием отделки из цветного камня. Декорация выполнена здесь классически строго, с использованием четкого геометрического орнамента, изысканной колористической гаммы, основанной на сопоставлении преимущественно белого и зеленого цветов. Замечательный художественный результат достигнут благодаря весьма удачному выбору пропорций здания, ясности его объемно-планировочного решения. Необычайно важна также роль ордерных форм, приведенных в гармонию, как многими веками раньше это умели делать античные мастера. Стройные колоннады, несущие уверенно прорисованные арки, объединяют общей темой главный западный фасад и величавый интерьер, динамично развивающийся от входа к алтарю. Здесь мы еще раз можем отметить пример «преждевременного возрождения», не столько предвосхищающий (как и в Пизе, о чем шла речь раньше) наступление эпохи Ренессанса, сколько свидетельствующий о жизнеспособности традиций классического Рима, продолжавших питать творческую фантазию флорентийских мастеров романского времени. Сан Миньято может быть отнесен к группе «тонкостенных» средневековых базилик, не нуждавшихся в увеличении массивности продольных стен, поскольку в качестве перекрытий в них применялись деревянные стропильные фермы, не способствующие появлению слишком больших сил распора. Особенностью храма является наличие лишь частично заглубленной крипты, открывающейся в главный неф двумя арками. Такое решение обусловило наличие повышенного хора (восточной части церкви), ограниченного мягко скругленной апсидой с большой мозаикой в конхе. Мозаичное панно включено и в композицию главного фасада, завершенного в средней части треугольным фронтоном, вызывающим в памяти классические прототипы.

Рядом с церковью на вершине холма располагаются и другие памятники, заслуживающие внимания. Это старинный Дворец епископов с традиционными зубцами, венчающими массивные стены, фортификационные сооружения и мемориальное кладбище. К северному фасаду церкви примыкает тяжелый призматический объем колокольни, относящейся к XVI веку. Повреж-



Флоренция. Баптистерий. Освящен в 1059 г.

денная во время осады 1530 года, колокольня осталась недостроенной.

Наряду с церковью Сан Миньято аль Монте по-настоящему классическим образцом флорентийского «инкрустационного стиля» может считаться баптистерий, стоящий перед главным западным фасадом собора Санта Мария дель Фьоре. История этого сооружения остается изученной недостаточно. Полагают, что первая культовая постройка на этом месте появилась еще в период распространения христианства как легальной религии. Своим современным обликом баптистерий обязан коренной перестройке (или новому строительству?), разные этапы которой относятся к XI–XIII векам. Освящение здания именем св. Иоанна Крестителя состоялось в 1059 году. В следующем столетии (в 1128–1150 годах) восьмигранный баптистерий получил каменное пирамидальное покрытие с совсем небольшим фонариком на вершине, в свою очередь завершенным шатром. 1202 годом датируется «кафедра» (scarsella), выделенная на западной грани баптистерия массивным прямоугольным выступом. В XIII столетии была осуществлена богатая декоративная отделка интерьера.

Уже познакомившись с такими примерами «преждевременного возрождения», как соборный ансамбль в Пизе и церковь

Сан Миньято, легко понять, что и баптистерий Сан Джованни может быть отнесен к той же группе памятников средневекового зодчества Италии. Одинаково решенные внешние грани объема этого здания подчинены ритму ордерных членений, каковы-ми служат пилястры, сильно выступающие из плоскости стен. Если в первом ярусе на пилястры «ложится» канонический пояс антаблемента, то во втором с ордерными формами сочетается аркада из полуциркульных арок. В результате единственный, по существу, фасад баптистерия воспринимается как абсолютно целостная композиция, безусловно классическая по своей природе. Инкрустационная орнаментация из разноцветного камня никоим образом не спорит с основным композиционным приемом. Двухъярусное построение свойственно и интерьеру баптистерия. В нижнем ярусе здесь размещены свободно стоящие колонны, выполненные из порфира. В верхнем ярусе им соответствуют каннелированные пилястры с двойными арками между ними. Обращает на себя внимание трактовка ордерных форм, очень близкая к античным прототипам. Таким образом, в архитектуре баптистерия мы имеем все основания видеть пример верного следования классическим традициям, которые, фактически не прерываясь, связывают Средневековье с Проторенессансом через памятники, подобные этому зданию.

Декоративная отделка интерьера баптистерия поражает своей роскошью и изобилием деталей. Внутри здания важнейшая смысловая роль отведена мозаикам перекрытия, относящимся

Баптистерий во Флоренции. Интерьер





Баптистерий во Флоренции. Мозаика перекрытия. XIII в.

к XIII веку. Самое видное место среди них занимает громадное изображение «Христа во славе» работы Коппо ди Марковальдо. Относительно небольшие панно, расположенные ярусами, — это сюжеты из жизни Иоанна Крестителя, Христа, Иосифа, Книги Бытия, Небесной теократии с Христом и серафимами, а также орнаментальные мотивы. В соответствии с традициями византийской живописи все эти изображения помещены на сверкающем золотом фоне.

Баптистерий имеет три входа, решенных как монументальные порталы с высокими бронзовыми дверями, декорированными рельефами. Скульптурное убранство дверей представляет са-



Лоренцо Гиберти. Восточные двери флорентийского баптистерия. 1447—1452

мостоятельный интерес, поскольку связано с творчеством выдающихся мастеров своего времени и отражает важные этапы эволюции итальянского искусства. Композицию южных дверей с сюжетами из жизни Иоанна Крестителя и аллегориями добродетелей в 1330 году создал Андреа Пизано. К 1401—1424 годам относится работа Лоренцо Гиберти над рельефами северного портала, где изображены эпизоды из Нового Завета, четыре евангелиста и учителя церкви. Особенно большое значение в истории искусства по праву принадлежит восточным дверям баптистерия. Их создателем тоже был Лоренцо Гиберти; он трудился над десятью рельефами этих дверей, изображающими



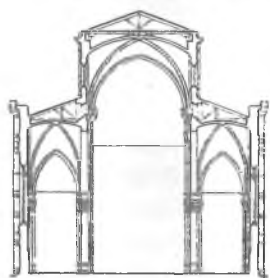
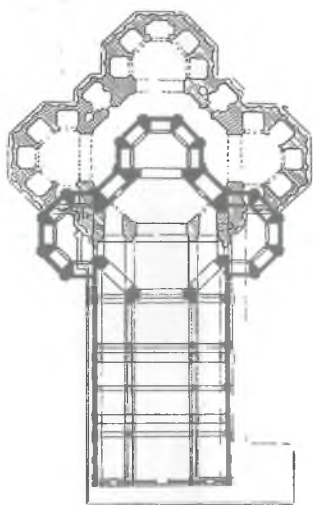
Флоренция. Собор Санта Мария дель Фьоре. Общий вид

сцены из Ветхого Завета, в 1447–1452 годах. Высочайшее мастерство, проявленное в данном случае скульптором, было по достоинству оценено уже его современниками. Одобрения знатоков искусства заслужили прежде всего приемы «художественного реализма», с подлинным блеском продемонстрированные Гибerti во всех его «картинах». При этом реалистичность изображений была достигнута художником благодаря не только пластически убедительной трактовке фигур основных персонажей, но и необычной для скульптуры подробной характеристике места действия в различных сценах, что, в частности, потребовало от мастера безошибочного владения перспективой. Историки ис-

куства совершенно справедливо считают восточные двери флорентийского баптистерия произведением, в такой же мере знаковым для кватроченто, как живопись Мазаччо или постройки Брунеллески. Благодаря Вазари сохранилась для истории замечательная оценка художественного значения восточных дверей баптистерия, данная Микеланджело: «Они так прекрасны, что достойны были бы стать воротами рая»⁸⁷. С легкой руки великого мастера Возрождения за дверями Гиберти и закрепились это название.

Баптистерий является одним из трех компонентов знаменитого соборного ансамбля Флоренции. Два других — собор Санта Мария дель Фьоре и колокольная при нем.

Флорентийский собор (Duomo) — безусловно, главное произведение Арнольфо ди Камбио, работу над которым в первые годы XIV столетия прервала кончина мастера. Начало же проектирования Дуомо датируется 1294—1296 годами, когда гильдия искусств Флоренции поручила Арнольфо возглавить постройку нового храма на месте старой церкви Санта Репарата. Основу планировочного решения, предложенного зодчим, можно признать традиционной: храм должен был представлять собой трехнефную вытянутую в длину базилику, перекрытие среднего нефа которой задумывалось по стропилам. Новаторство Арнольфо ди Камбио проявилось в том, как он спроектировал восточную часть здания. Хору храма в плане зодчий придал форму трех гигантских пятигранных выступов, один из которых завершал средний неф, а два других располагались на южном и северном фасадах. Эти своеобразные «лепестки» предполагалось объединить куполом, возвышающимся над ними на восьмиугольном в плане барабане. В пределах каждого выступа намечалось устройство пяти небольших капелл. Подкупольное ядро этой структуры трактовалось как достаточно обширное, ничем не стесненное и «успокоенное» пространство, в котором должна была словно гаситься энергия динамичного развития нефов по горизон-



Собор Санта Мария дель Фьоре. XIII—XIV вв.

Планы по проекту Арнольфо ди Камбио и по натуре, поперечный разрез

Первоначальная композиция главного фасада собора Санта Мария дель Фьоре по чертежу XVI в.





Собор Санта Мария дель Фьоре. Интерьер

тали. Таким образом, в своем проекте Арнольфо на самом деле существенно видоизменил традиционную базиликальную схему, заметно усилив в общем решении храма значение купольного венчания и сконцентрированного под ним пространства. Тем самым был сделан важный шаг на пути к внедрению в архитектурную практику Ренессанса центрально-купольных композиций.

Однако замысел Арнольфо ди Камбио опередил возможности строительного искусства его времени и поэтому осуществлялся с большим трудом, в течение многих лет и при участии других мастеров. При жизни Арнольфо удалось возвести лишь западную и частично продольные стены храма, а также выполнить декоративную отделку главного фасада на половину его высоты. О том, как намеревался решить зодчий поставленную перед ним задачу, наследовавшие ему строители могли понять благодаря модели, оставшейся от начального этапа проектирования. А о задуманном автором проекта декоративном убранстве главного фасада дают представление чертежи конца XVI века, выполненные перед тем, как существовавшие к тому времени детали частично были уничтожены⁸⁸. Графические документы свидетельствуют о том, что Арнольфо широко использовал в данном случае мотивы готики (включая арки стрельчатых очертаний). Одновременно, однако, зодчий, по-видимому, стремился усилить роль круглой скульптуры, которая уже не должна была «растворяться», как на фасадах других готических соборов, в пластичных архитектурных формах. Некоторые из скульптур первоначального фасада собора (в том числе исполненные

Арнольфо) можно теперь видеть в экспозиции находящегося при храме музея.

Строительство собора, приостановленное около 1310 года, возобновилось спустя почти пятьдесят лет. На этом этапе его возглавил Франческо Таленти, но и он не смог довести стройку до конца. В 1366 году Нери ди Фьораванти заложил фундаменты хора по уже несколько измененному проекту: длину собора немного уменьшили (до 153 метров при ширине нефов 38, а хора — 90 метров) и соответственно изменили рисунок плана хора, не отступив, однако, от сути замысла Арнольфо. Примерно тогда же средний неф был перекрыт крестовыми сводами на нервюрах. Опорами этих сводов служат мощные столбы с крестообразным сечением, между которыми переброшены широкие стрельчатые арки, отделяющие средний неф от боковых. Характерной отличительной особенностью внешнего облика собора стали большие круглые проемы (своего рода «иллюминаторы»), размещенные в повышенных частях стен среднего нефа. Окна такой же формы разместили и на граненом основании будущего купола. Чтобы обойтись без контрфорсов, призванных воспринять распор сводчатого перекрытия и подкрепить продольные стены, мастер Джованни Гини применил в интерьере железные стяжки, которые существуют и ныне⁸⁹. В 1375 году была разобрана наконец церковь Санта Репарата, до этого момента находившаяся внутри строившегося храма. Несмотря на изменения, внесенные в первоначальный замысел, осуществить на практике все задуманное снова не удалось. Правда, возведение главного корпуса в основном завершилось и его фасады получили нарядную отделку в духе «инкрустационного стиля». Но из-за огромных технических трудностей, с которыми неизбежно должны были столкнуться строители, вплоть до начала XV столетия так и не приступили к сооружению купола — наиболее характерной и несомненно престижной для всей Флоренции части собора.

В 1334 году в соответствии с замыслом Джотто началось строительство кампанилы, поставленной вровень с западным фасадом собора с его южной стороны. Выдающийся живописец Проторенессанса, выступивший в данном случае в роли зодчего, предложил придать колокольне вид массивного квадратного в основании призматического столпа, укрепленного по углам контрфорсами; последние, обогатив пластику колокольни, приняли на себя и известную конструктивную роль, заключающуюся в том, чтобы способствовать погашению распора внутренних сводов. Заслугу создания колокольни разделяют с Джотто осуществлявшие его замысел мастера — Андреа Пизано и Франческо Таленти. Под руководством последнего строительство завершилось в 1359 году; высота колокольни к этому времени была доведена до 84 метров. Стены кампанилы облицованы разно-



Джотто. Кампанила собора Санта Мария дель Фьоре. 1334—1359

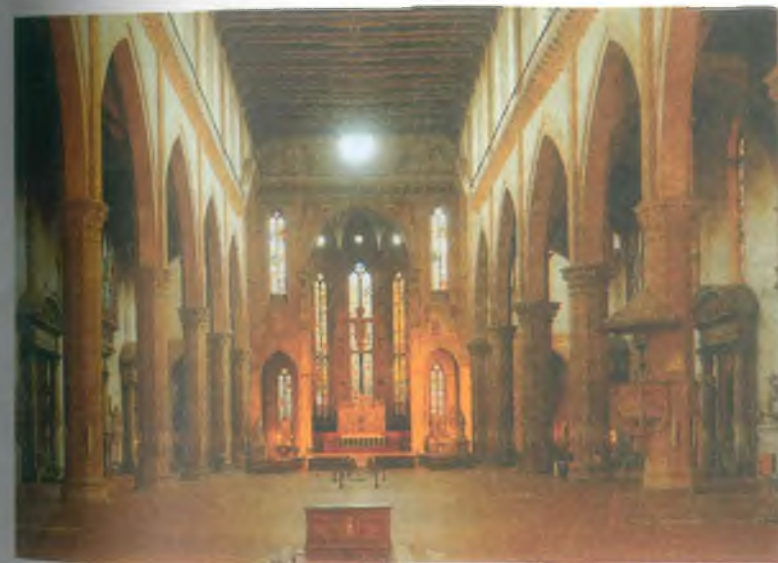
цветным камнем в «инкрустационном стиле», что прежде всего способствует художественному сближению колокольни с соседними сооружениями. «Башню Джотто» очень украшают осененные готическими щипцами проемы, декорированные с ювелирной тонкостью исполненными деталями. Однако далеко не все из декоративного убранства колокольни сохранилось. Некоторые из составлявших его ранее статуй и скульптурных медальонов экспонируются ныне в музее собора. В числе экспонатов находится обладающая высокими художественными достоин-

ствами скульптурная группа «Магдалина между двумя пророками», созданная для кампанилы одним из крупнейших мастеров раннего Возрождения Донателло. Особенно широкой известностью пользуется входящая в эту группу статуя пророка Аввакума, получившая прозвище «Цукконе» («тыква») из-за характерной формы лысой головы изваянного скульптором персонажа.

На куполе, который в конце концов увенчал собор, пойдет речь в следующем разделе книги, посвященном архитектуре Ренессанса. А здесь следует сказать несколько слов о главном фасаде. С первоначальным замыслом Арнольфо ди Камбио этот фасад связывают только общие габариты и форма, отсылающая «базиликальному разрезу» храма. Ныне существующий фасад был создан в соответствии с проектом, который в 1871 году разработал архитектор Эмилио де Фабрис. Надо признать, что спроектированная им стилизованная композиция в целом неплохо сочеталась с тем, что было сделано мастерами давно прошедших эпох. Но все же, знакомясь теперь с прославленным памятником, мы не должны забывать о том, что главный его фасад значительно моложе остальных частей сооружения.

Подобное «оставление на потом» исполнения такой отнюдь не второстепенной части храма, как его главный фасад, в средневековой Италии было, как это ни странно, довольно распространенным явлением. С ним мы сталкиваемся и при ознакомлении с историей строительства флорентийской церкви Санта Кроче (Святого Креста), замысел которой тоже обычно приписывается Арнольфо ди Камбио. Возведение этого базиликального храма,

Арнольфо ди Камбио. Церковь Санта Кроче во Флоренции. XIII—XV вв. Интерьер





Капелла Маджоре в церкви Санта Кроче

начатое в 1294 году, было завершено спустя почти столетие, а освящение состоялось лишь в 1443 году. Но главный фасад здания остался при этом необработанным. Монументальная фасадная композиция, относящаяся к середине XIX века (тогда же построили и колокольню при храме), выполнена в типичных для этого времени суховатых формах; она хотя и воспроизводит отдельные черты «инкрустационного стиля», все же не может быть признана достаточно близкой подлинным его образцам. Тем более жаль, что эта не совсем удачная стилизация скрывает за собой превосходно решенное внутреннее пространство храма. Его создание — несомненный успех автора первоначального замысла. Интерьер Санта Кроче поражает особым размахом, ощущением грандиозности, которое достигается не столько за



Похороны св. Франциска. Фреска в церкви Санта Кроче

счет его достаточно внушительных абсолютных размеров, сколько благодаря непринужденной свободе пространственного решения. В базилике три нефа, которые скорее не разделяют, а объединяют неожиданно легкие стрельчатые аркады, поддерживаемые редко расставленными гранеными столбами. Именно редкое, на довольно большом расстоянии друг от друга, размещение опорных столбов прежде всего и способствует восприятию интерьера храма как единого зального пространства. Достижению такого результата способствует, конечно, и облегченная конструкция: средний неф перекрыт стропильными фермами, открытыми глазу, а над боковыми нефами переброшены небольшие поперечные арки, увеличивающие пространственную жесткость сооружения. Стрельчатая форма арок — причем не только тех, которые располагаются вдоль среднего нефа, но и тех, что образуют изысканную по рисунку композицию алтарной апсиды, — подчеркивает принадлежность храма готике. Дух готики господствует в центральной апсиде, которую называют капеллой Маджоре. Ее высокие щелевидные окна заполнены цветными витражами XIV века. На фоне среднего окна очень эффектно выглядит высоко поднятое Распятие. Но уже упомянутая нами особенность архитектурного решения храма — поразительная пространственная свобода его интерьера — заставляет воспринимать церковь Санта Кроче глубоко отличной по образному содержанию от типичных образцов готики Северной Европы. В этом отношении флорентийский храм оказывается гораздо более близким раннехристианским базиликам Рима —



Донателло. Благовещение. Рельеф в церкви Санта Кроче. Конец 1420-х — начало 1430-х гг.
Бенедетто да Майяно. Кафедра в церкви Санта Кроче. 1470-е гг.

таким как Санта Мария Маджоре или Сан Паоло фуори ле муре. Действительно, историки зодчества уже высказывали убеждение в том, что образцами для Арнольфо ди Камбио (если признать его создателем Санта Кроче) послужили именно эти царственно величавые громадные храмы, теснейшим образом связанные с традициями дворцового строительства эпохи античности. Такое убеждение подкрепляется расчетами: показано, что соотношение ширины нефов церкви Санта Кроче (1:2,4:1) взято таким же, как в Санта Мария Маджоре, а размеры среднего нефа — как у базилики Св. Петра.

Церковь Санта Кроче принадлежала францисканцам, проповедовавшим, как известно, жизнь в бедности. Не случайно этот крупный храм возвели там, где на месте нынешней площади Санта Кроче в XIII столетии находились кварталы, населенные беднотой. Не случайно и то, что в капелле Барди, расположенной в церкви рядом с капеллой Маджоре, находится фреска, изображающая похороны св. Франциска; она выполнена в манере, приближающейся к стилю Джотто. Как и многие другие древние церкви, Санта Кроче является настоящим музеем изобразительного искусства прошлых веков. В интерьере храма находятся произведения крупных живописцев и скульпторов треченто и кватроченто (а также и более позднего времени), и среди них один из шедевров Донателло — рельеф «Благовещение», датируемый концом 20-х — началом 30-х годов XV века. Он помещен на стене правого нефа в табернакле, представляющем

собой своего рода монументальный этюд на тему ордерной архитектуры эпохи Возрождения. На одном из столбов правого ряда опор можно видеть мраморную кафедру работы Бенедетто да Майяно, созданную в 70-х годах того же столетия. Как и кафедры Проторенессанса, на которых мы останавливали внимание раньше, монументальное произведение Бенедетто органически соединяет в себе скульптуру и архитектуру, свидетельствуя тем самым о синтетическом характере дарования художника — яркого представителя искусства кватроченто. Со временем церковь Санта Кроче приобрела значение усыпальницы именитых граждан Флоренции: здесь находится около трехсот погребений. Памяти Микеланджело посвящена сложная архитектурно-скульптурная композиция, созданная в 1579 году Дж. Вазари. К более позднему времени относятся памятники Галилео Галилея, Макиавелли, Данте, Алифьери.

Будучи монастырской церковью, Санта Кроче имеет примыкающий к ней с юга клуатр, обнесенный оградой. Именно в нем в XV столетии по заказу знатного флорентийского семейства Пацци возвели небольшую капеллу, явившуюся одним из самых значительных достижений архитектуры кватроченто. Под семью арочной галереи на северном фасаде храма находится гробница Франческо Пацци, датируемая XIV веком.

Наряду с Санта Кроче одной из старейших церквей Флоренции является Санта Мария Новелла, находящаяся рядом с железнодорожным вокзалом. Это тоже монастырский храм: его строительство в 1246 году начали монахи-доминиканцы Систо да Фиренце и Ристоро да Кампи. Церковь представляет собой трехнефную базилику с трансептом и прямоугольной в плане апсидой. Нефы здесь перекрыты готическими сводами на нервюрах, но, несмотря на применение довольно тяжелой каменной конструкции, строителям и в данном случае удалось добиться ощущения достаточной свободы в интерьере. Эту черту, таким образом, можно считать типичной для готических храмов Флоренции и весьма символичной для того времени, когда в архитектуре города все явственнее проявлялись признаки нового, предренессансного художественного мышления. Возведение церкви в основном завершилось в 1279 году. Спустя почти столетие Якопо Таленти закончил сооружение при храме колокольни и сакристии. Тот же мастер в середине XIV столетия создал примыкающий к церкви с востока клуатр — Кьюстро Верде (Зеленый двор); он окружен длинной оградой с ритмично повторяющимися арками под стрельчатыми обрамлениями. Полосатая каменная кладка придает ограде характер сооружения с ярко выраженными декоративными свойствами. Еще один монастырский двор того же времени расположен с противоположной стороны церкви. С обоими клуатрами соединены монастырские



Флоренция. Церковь Санта Мария Новелла. XIII—XIV вв. Интерьер

постройки, в том числе капитул (зал для собраний монашеской братии) и трапезная. В этих помещениях, а также на стенах, окружающих дворы, и, конечно, в самом храме до сих пор сохраняются представляющие большой интерес произведения художников Проторенессанса и Возрождения, в том числе фрески Паоло Уччелло, Доменико Гирландайо, Мазаччо. Ориентация храма по странам света необычна: его главный торцовый фасад обращен на юг. И этот фасад, подобно фасадам Санта Мария дель Фьоре и Санта Кроче, далеко не сразу приобрел законченный характер. Но все же для того, чтобы создать композицию главного фасада церкви Санта Мария Новелла, понадобился меньший срок: ее осуществили по проекту Альберти в 1456–1470 годах. Это одно из широко известных произведений великого деятеля Раннего Ренессанса, и подробнее мы рассмотрим его в следующем разделе книги.

Во Флоренции можно видеть также ряд других храмов, создание которых относится к предренессансному времени. Но почти все они позже перестраивались, что сказалось на их обли-



Флоренция. Церковь Сан Карло деи Ломбарди. XIV в.

Флоренция. Церковь Санта Мария дель Кармине. XIV в.

ке. Такова, в частности, церковь Онъиссанти (Всех святых), стоящая на одноименной площади тоже недалеко от вокзала, но ближе, чем Санта Мария Новелла, к берегу реки. Возведенная в XIV веке, она перестраивалась в XVII столетии и тогда же получила свой барочный главный фасад. Однако в интерьере этого храма сохранились фрески Раннего Возрождения, и среди них работы Доменико Гирландайо и Сандро Боттичелли.

Свой первоначальный облик имеет поныне небольшая церковь Сан Карло деи Ломбарди, строителями которой в XIV веке были три известных зодчих Проторенессанса — Бенчи ди Чионе, Нери ди Фьораванти и Симоне Таленти. На главном фасаде этого храма готический портал, имеющий форму стрельчатой арки, соседствует с декоративной аркатурой романского типа, расположенной под венчающим карнизом.

Роль настоящего музея фресковой живописи начала XV века выполняет капелла Бранкаччи при церкви Санта Мария дель Кармине. Эта церковь, разместившаяся на пьяцца дель Кармине (она находится в левобережной части города), была построена в XIV веке. В ходе восстановления после пожара 1771 года интерьер храма переделали в барочно-классицистическом духе. Внешность же церкви сохранила типичный для Средневековья аскетичный характер. Несмотря на то что капеллу Бранкаччи позже тоже перестроили, украшавшие ее росписи были сохранены (в 1980-х годах их тщательно реставрировали). К декорации капеллы в 1424 году приступил художник Мазолино. Через три года к нему присоединился Мазаччо, фрески которого стали



Капелла Бранкаччи в церкви Санта Мария дель Кармине

настоящим откровением в живописи его времени: спустя более чем столетие после Джотто этот очень молодой в ту пору, но обладавший величайшим талантом мастер своими произведениями решительно подтвердил необходимость возвращения на путь, ведущий к «художественному реализму» в изобразительном

Флоренция. Орсанмикеле. XIII—XIV вв. Фрагменты



Орсанмикеле. Интерьер

искусстве Раннего Возрождения. Можно присоединиться к уже высказывавшемуся в литературе мнению, что Мазаччо предвосхитил своими росписями появление теории живописи, созданной несколько позже Альберти; действительно, последний мог видеть в произведениях художника «настолько полное воплощение своих принципов, что ему оставалось лишь почаще заглядывать в капеллу... размышлять о своих впечатлениях и формулировать выводы, придавая им общеобязательный статус»⁹⁰.

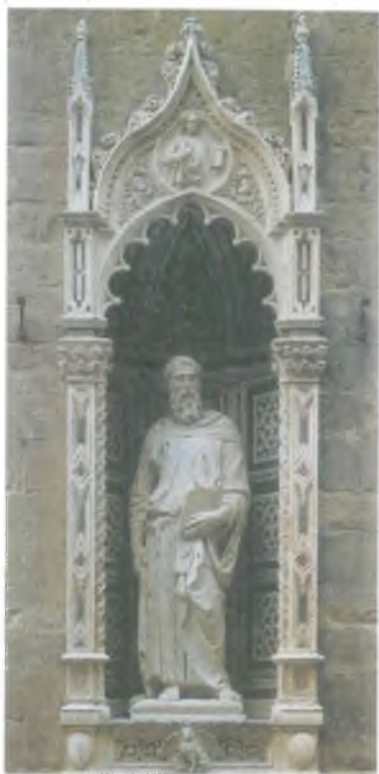
Среди памятников культового зодчества Флоренции особое место принадлежит церкви Орсанмикеле. Один из ее фасадов обращен на улицу Кальцайуоли и занимает всю ширину небольшого квартала между улицами Таволини и Ламберти. В 1290 году на этом участке Арнольфо ди Камбио возвел прямоугольную в плане лоджию с тремя арками на продольных фасадах и с двумя — на каждом из торцовых. Она предназначалась для использования в качестве рынка зерна. В 1304 году здание пострадало от пожара, и спустя три десятка лет началась его реконструкция (сопровождавшаяся надстройкой), которую последовательно осуществляли уже знакомые нам Франческо Таленти, Нери ди Фьораванти и Бенчи ди Чионе. На рубеже XIV и XV веков в этом сооружении разместилась церковь. Предельно простой призматический объем Орсанмикеле производит внушительное впечатление прежде всего благодаря утяжеленным пропорциям и общим габаритам: высота здания превышает 40 метров. Но такая высота вмещает в себя лишь три яруса внутренних помещений,



Андреа ди Чионе. Табернакл в интерьере Орсанимикеле. 1355—1359

открывающихся на улицы огромными арочными окнами. В первом ярусе, где первоначально располагалась открытая лоджия, после перестройки разместился большой церковный зал. Как и все здание, он впечатляет тяжеловесностью и мощью своих форм: на массивные, квадратные в сечении столбы здесь опираются грузные крестовые своды. Скупое освещение усиливает ощущение мрачноватой торжественности, лишь в некоторой степени скрадываемое декоративной росписью опор и перекрытия. Среди украшений интерьера выделяется необычайно богато декорированный мраморный табернакл с образом Мадонны на золотистом фоне. Эту алтарную композицию в 1355—1359 годах создал известный флорентийский художник Орканья (Анд-

реа ди Чионе). Настроение, подобное тому, какое создается в интерьере церкви, возникает и при восприятии ее лаконично решенных фасадов. С гладью их каменной облицовки эффектно контрастируют готические декоративные формы — насыщенный игрой светотени венчающий карниз на кронштейнах и двойные высокие окна верхних ярусов (где и после перестройки продолжали хранить зерно). Особенно же нарядными выглядят проемы первого яруса, точнее, их верхние части, представляющие собой сложнейший по рисунку каменный готический орнамент. Между заложёнными арками бывшей лоджии находятся табернакли, тоже решенные в готических формах. В нишах стоят фигуры святых, изваянные разными скульпторами XV столетия. Среди них раньше находилось и широко известное произведение Донателло — статуя св. Георгия, ныне хранящаяся в Национальном музее. На фасаде Орсанмикеле подлинник заменен копией.



Донателло. Св. Марк. Статуя на фасаде Орсанмикеле. 1415—1417

Флоренция богата и памятниками гражданской архитектуры Проторенессанса. Как раз напротив Орсанмикеле стоит старинный дом, принадлежавший в прошлом гильдии шерстяников. Он составлен из нескольких разновеликих каменных объемов, складывающихся в композицию, наделенную ощущением мощного внутреннего напряжения. Венчание более высокого объема поясом машикулей и крупными прямоугольными зубцами придает образу, в сущности, обычного городского дома (как это мы уже неоднократно замечали и ранее) суровость крепости, готовой отразить любое нападение.

Одно из главных мест в средневековом городе, конечно, занимало палаццо Веккио. К возведению этого здания, предназначавшегося для правительства Флоренции — Синьории, приступили в конце 1290-х годов, по всей вероятности, в соответствии с замыслом Арнольфо ди Камбио. Строительство, продолжавшееся около двух десятилетий, завершилось в 1310-х годах, когда Арнольфо уже не было в живых. Участок, выбранный для сооружения палаццо, освободился после разрушения стоявших здесь домов-башен, принадлежавших гибеллинскому семейству Уберти. Перед дворцом образовалась площадь (пьяцца Синьория),



Флоренция. Дом гильдии шерстяников. XIV в.

служившая в течение многих веков ярко выраженным общественным центром города (такие же функции площадь продолжает выполнять и ныне). Здесь происходили многие знаменательные исторические события, устраивались светские и религиозные праздники, проводились рыцарские турниры и торжественные шествия, выставлялись новые произведения художников, объявлялись правительственные указы. Сюда, призываемые звоном колоколов на башне дворца, собирались горожане для того, чтобы всем миром решать сложные политические проблемы, а если требовалось, подниматься с оружием в руках на защиту своих интересов.

Палаццо делла Синьория типологически относится к ряду зданий для городских муниципалитетов, в большом количестве



Флоренция. Пьяцца Синьория. Гравюра середины XVIII в.

сооружавшихся в период Проторенессанса во многих итальянских городах (с примерами такого рода мы уже сумели познакомиться). Флорентийский дворец близок им и по общему объемно-пространственному решению, и по характеру художественного образа, в котором преобладают настороженность и суровость крепостного сооружения. Такое впечатление создается благодаря тому, что здание решено как цельный крупный блок, неприступность которого подчеркивается массивом каменных стен, скупо прорезанных немногочисленными окнами сравнительно небольших размеров. Фасады палаццо облицованы желтоватым пьетрафорте (что означает «крепкий камень»), упоминавшимся в труде Вазари. В отличие от Орсанмикеле, где в качестве облицовки применены гладко отесанные плиты, на фасадах палаццо Веккио мы видим каменные блоки (русты), обработанные нарочито грубо, рельефно. Такая обработка, называемая рустовкой, или рустикой, именуется еще и обработкой «под шубу». При освещении косыми лучами солнца благодаря ей на поверхности стен палаццо делла Синьория возникает живописная игра света и тени, что усиливает выразительность фасадов и способствует смягчению суровости облика дворца. Как и в других аналогичных случаях, немаловажную роль в украшении фасадов палаццо играют окна усложненного рисунка; разделенные надвое тонкими колонками, они вписаны в каменные арки и декорированы в верхней части геральдическими рельефами.

Палаццо делла Синьория может напомнить другие здания подобного назначения и тем, что основной объем здания завершен



Ариольфо ди Камбио. Палаццо Веккио во Флоренции. 1290—1310-е гг. Общий вид, фасад

слегка нависающим над стенами поясом машикулей, над которыми располагается зубчатый парапет. В каждую арку той части пояса, которая находится на главном фасаде, обращенном на площадь, вписана красочная фреска с изображением одного из гербов городских коммун. «Пояс гербов» тоже в какой-то степени помогает преодолеть изначальное впечатление суровой замкнутости здания. Венчает палаццо Веккио высокая дозорная башня (она достраивалась в XV веке и достигает высоты 94 метра). Ее, как и основной объем здания, завершают пояса машикулей с зубчатыми парапетами, причем один из них размещен над последним ярусом сооружения, выполненным в форме бельведера. Можно обратить внимание на то, что зубцы верхних ярусов в отличие от более простых, прямоугольных, находящихся ниже, сделаны раздвоенными, в форме «ласточкина хвоста». Такая форма довольно широко применялась при возведении фортификационных сооружений в Италии. На исходе XV столетия она появилась в Москве благодаря итальянским зодчим, приглашенным Иваном III в русскую столицу для того, чтобы возглавить строительство новых кирпичных стен Кремля.

Подобно большинству городских дворцов Проторенессанса и Возрождения, палаццо Веккио имеет внутренний двор, играющий роль пространственного ядра сооружения. Свой сохраняющийся и поныне вид этот двор приобрел после перестройки XV века. Точно так же более поздними, чем само здание, явля-



Бенчи ди Чione, Симоне Таленти. Лоджия деи Ланци во Флоренции. 1376—1382

ются главные парадные интерьеры палаццо Синьории. Поэтому подробнее они будут рассмотрены позже.

Архитектурным сооружением, вторым по значению после палаццо Веккио, на площади Синьории является одноименная лоджия, стоящая по другую сторону улицы Уффици, направляющейся от подножия дворца к берегу Арно. Это сооружение открывается к площади тремя высокими полуциркульными арками, опирающимися на массивные пилоны. Оно было возведено в 1376—1382 годах архитекторами Бенчи ди Чione и Симоне Таленти. Полагают, однако, что строители могли руководствоваться проектным эскизом Андреа Орканья, поэтому лоджию иногда называют его именем. Еще одно название этой постройки, употребляемое наиболее часто, — Лоджия деи Ланци — напоминает о ландскнехтах, охранявших правителя Флоренции из рода Медичи — великого герцога Козимо I.

Лоджия всем своим обликом свидетельствует о принадлежности скорее Средневековью, чем Ренессансу. Сооружение кажется излишне массивным, словно застывшим в своей неподвижности. В этом оно близко романскому стилю. Но некоторые детали напоминают и о готике. Это прежде всего выделенные цветом нервюры сводов, перекрывающих пространство за арками. Готические пучки колонок напоминают пластическую обработку пилонов. Сродни готике рисунок венчающего лоджию карниза с парапетом и помещенных между арками медальонов. В то же время «открытость» лоджии наружу, к площади, к людям,

собирающимся на ней, — это мотив, который можно связать не только с местной традицией, но и с гуманистическими тенденциями в развитии культуры предренессансной Италии.

Одна из функций, выполнявшихся Лоджией деи Ланци, заключалась в том, чтобы служить местом для проведения торжественных заседаний Синьории. Но лоджия, весьма удобная также и для свиданий, дружеских бесед и политических диспутов, использовалась в действительности по-разному. В конце концов за ней закрепилась роль своего рода выставочного зала, где художники демонстрировали согражданам свои произведения. В таком качестве Лоджия деи Ланци существует и сейчас, с той лишь разницей, что размещенная под ее сводами экспозиция скульптуры является постоянной. Здесь представлена, в частности, знаменитая бронзовая статуя Персея, отлитая по модели скульптора XVI века Бенвенуто Челлини.

Собственно говоря, и сама площадь была постепенно превращена флорентийцами в выставочный зал под открытым небом. Перед фасадом палаццо Веккио еще в конце XV столетия в ознаменование восстановления республиканской власти разместили скульптурную группу «Юдифь с головой Олоферна» работы Донателло. В 1504 году здесь же поставили мраморного «Давида» Микеланджело. Созданный ваятелем героический образ юного победителя Голиафа горожане восприняли как символ решимости Флоренции отстаивать свою свободу в борьбе против тирании Медичи. «Юдифь» после установки «Давида» перенесли сначала в палаццо Веккио, а позже — в Лоджию деи Ланци. Еще через некоторое время произведение Донателло возвратили на прежнее место, но, как оказалось, не навсегда: после основательной реставрации в конце минувшего века группа вернулась под защиту мощных стен дворца. Сейчас на площади перед палаццо Веккио можно видеть лишь копию «Давида»: подлинник в целях лучшей сохранности знаменитой статуи еще в 1873 году перенесли в Галерею Академии. А в своеобразную скульптурную экспозицию на площади входит еще целый ряд более или менее сложно скомпонованных произведений. Донателло в свое время выполнил сравнительно небольшое изображение геральдического льва Мардзокко; его поставили на специально предусмотренный для этого пьедестал перед дворцом. В настоящее время тот же пьедестал занимает хорошо исполненная копия произведения старого мастера. В 1534 году перед входом в палаццо Синьории установили громадную, но манерную, рассчитанную в основном на внешний эффект группу «Геркулес и Какус», созданную Баччо Бандинелли — мастером, которому покровительствовали вернувшиеся к власти Медичи. Произведение Бандинелли, считавшееся аллегорией победы «новых старых» властителей Флоренции, не случайно противопоставлялось



Флоренция. Пьяцца Синьория

«Давиду». Однако если с политической точки зрения такое противопоставление имело определенный смысл, то как произведение искусства работа Бандинелли в сравнении с творением Микеланджело лишь нагляднее демонстрировала свою слабость. Слева от дворца возвышается еще одно огромное изваяние — беломраморная фигура Нептуна, размещенная в центре фонтана, украшенного и другими скульптурами. Это работа известного художника Позднего Возрождения Бартоломео Амманати, датированная 1563—1575 годами. Наконец, по соседству с «Белым гигантом», как называют Нептуна флорентийцы, размещен памятник Козимо I, выполненный в форме классического конного монумента. Создателем памятника, относящегося к 1594 году, был скульптор Джованни Болонья, причисляемый историками искусства к сторонникам маньеризма — художественного направления, в известной мере опровергнувшего своей практикой идеалы Ренессанса.

Как мы видим, «музей» на площади Синьории способен достаточно интересно рассказать о том, как эволюционировало итальянское искусство на протяжении нескольких столетий. Но можно ли считать представленный здесь конгломерат построек и произведений скульптуры ансамблем? Вряд ли на этот вопрос можно ответить утвердительно. Безусловно, в пространстве



Флоренция. Соборный ансамбль

площади доминирует громада дворца, и все остальное, находящееся здесь же, дворцу подчинено. Скульптурные произведения поставлены в большей мере случайно; прочной композиционной связи между ними мешают их разнородность и художественная неравноценность. Даже конная статуя Козимо I не реализует, как это обычно бывает в аналогичных ситуациях, своих градостроительных возможностей. Форма площади в плане осталась сложной и тоже в значительной мере случайной. С вливающих в нее улиц дворец и лоджия воспринимаются под опять-таки случайными углами и в довольно сильных ракурсах. Все это способствует тому, что преобладающей на площади становится средневековая живописная динамика. Но это и закономерно: ведь площадь Синьории как градостроительное образование действительно сложилась по крайней мере на рубеже Средневековья и Нового времени.

В такой же степени средневековым по характеру следует признать и соборный ансамбль Флоренции — с той только раз-



Флоренция. Лоджия дель Бигалло. 1352—1358. Фрагменты

ницей, что живописное начало, выраженное в нем очень ярко, соединяется еще и с ощущением типичной для Средневековья тесноты пространства и нагроможденности архитектурных форм (последняя черта особенно наглядно проявляется при восприятии всего комплекса с запада, от баптистерия).

Рядом с собором размещается еще один скромный, но интересный памятник архитектуры треченто. Это Лоджия дель Бигалло, построенная в 1352—1358 годах — следовательно, раньше Лоджии деи Ланци. Но в отличие от последней Лоджия дель Бигалло не претендует на выполнение столь же значительной градостроительной роли. Она встроена в угол квартала между piazzа Сан Джованни и улицей Кальцайуоли и должна была использоваться в прошлом по довольно-таки необычному назначению: здесь выставляли беспризорных или потерявшихся детей для опознания или усыновления. Может быть, именно с учетом этой роли неизвестный мастер (его относят к школе Андреа Пизано) сделал свою небольшую постройку немного похожей на игрушку: он украсил стены и угловой столб, поддерживающий арки, многочисленными забавными деталями — орнаментами, скульптурой, живописью. Как украшения здания воспринимаются и готические сдвоенные окна верхнего этажа; они естественно вплетаются в общий орнаментальный строй архитектурной декорации. Крыша с большим свесом, поддерживаемым кронштейнами, наоборот, подчеркнуто функциональна: она призвана служить дополнительной защитой от непогоды.

Из памятников гражданского строительства Флоренции времени Проторенессанса значительный интерес представляет Понте Веккио (Старый мост), пересекающий Арно недалеко от площади Синьории. Он по-настоящему уникален, так как представляет крайне редко встречающийся в наше время тип сред-



Нери ди Фьораванти. Понте Веккио во Флоренции. 1345

невекового мостового перехода с постройками на нем. Сейчас в черте города находятся десять мостов, но только шесть из них могут считаться историческими, правда, с существенной оговоркой: за исключением Понте Веккио, все эти мосты прошли через серьезную реконструкцию или были построены заново на прежних местах после разрушений военного времени. Отступая через Флоренцию в 1944 году, гитлеровцы постеснялись взорвать только Понте Веккио, неожиданно проявив в данном слу-

Понте Веккио



чае не свойственное нацистам уважение к старине.

Под руководством Нери ди Фьораванти Понте Веккио был сооружен в 1345 году на месте более старого моста. Три пологие каменные арки Понте Веккио, опирающиеся на мощные устои, очень красивые по силуэту, соединяют в этой форме элегантную легкость с ощущением абсолютной надежности конструкции. На мосту громоздятся небольшие домишки, что придает сооружению замечательную живописность. В этих постройках ныне размещаются многочисленные лавки, рассчитанные на туристов. Они сосредоточены на одной стороне моста, а вдоль противоположной стороны протянулась от одного берега до другого крытая галерея. Посредине, где в застройке моста сделана «пауза», основанием галереи служат три арки, открывающие вид на реку. Галерея, которую часто называют «коридором Вазари», по имени создавшего ее мастера, появилась здесь во второй половине XVI века. Она выполняла своеобразную функцию: являясь частью приподнятого над землей крытого перехода от палаццо Веккио к палаццо Питти (расположенному в левобережной части города), «коридор Вазари» давал



Флоренция. Палаццо Даванцати. XIV в.

Флоренция. Палаццо Даванцати. XIV в.

Палаццо Даванцати. Интерьер





Палаццо Даванцати. Зал павлинов

возможность правителям Флоренции перемещаться из одного дворца в другой, не смешиваясь с толпой простых горожан.

При входе на Понте Веккио со стороны Ольтарно возвышается громоздкая старинная башня. Это редчайший памятник жилищной архитектуры города далекого прошлого. Принадлежавшая семье Маннелли, члены которой активно участвовали в борьбе гвельфов и гибеллинов, башня сохранилась чудом — вопреки распоряжению о сносе всех жилых башен, мешавших строительству моста.

Эпоха треченто принесла в практику строительства жилых домов значительные новшества. Как раз в эту пору постепенно стал формироваться новый тип характерного для Флоренции большого городского дома — палаццо. Каждый дворец такого типа предназначался для одного богатого семейства, имя которого и получал.

Для характеристики этого процесса важно палаццо Даванцати, построенное в XIV веке (оно входит в застройку улицы Порта Росса и располагается напротив небольшой площади, носящей то же название). Фасад этого довольно высокого здания узок, поэтому дворец напоминает башню. Но он не отгораживается от города массивными стенами, а раскрывается к нему через большие арочные окна, расположенные в три яруса. Первый ярус составляют три еще более крупные арки (ныне закрытые воротами); в прошлом за ними находилась лоджия. Верхний ярус здания тоже представляет собой лоджию, перекрытие которой поддерживают расставленные в четком ритме колонны. Трудно сказать, выполнялась ли эта композиция по единому архитектурному замыслу или складывалась постепенно. Во всяком случае, ей ни в коем случае нельзя отказать в своеобразии, что и делает палаццо Даванцати весьма интересным памятником флорентийского Проторенессанса. Его историческую ценность в немалой степени повышают сохранившиеся парадные интерьеры с росписями, старинной мебелью и каминами.

Северная Италия

От Флоренции на север, в сторону Милана, идет в наше время скоростная автомагистраль. Она, как и полагается дорогам подобного типа, обходит стороной попадающиеся на пути большие города. Но эти города, хранящие замечательные художественные сокровища, заслуживают ничуть не меньшего внимания, чем те, которые мы уже сумели «посетить». Каждый из них особенно знаменит теми старинными постройками, которые как бы возвышаются над «средним уровнем» и поэтому уже с давнего времени выступают в роли городских символов.

В частности, для Болоньи — столицы области Эмилия-Романья, — помимо знаменитого университета, существующий архитектурный комплекс которого датируется XV–XVI веками, подобными символами служат, без сомнения, две сохранившиеся в городе средневековые башни — Торре Азинелли и Торре Гаризенда. Эти редчайшие ныне памятники жилищного строительства далекого прошлого способны удивить не только своей высотой (97,6 и 48 метров соответственно, причем вторая из названных башен осталась недостроенной), но и тем, что обе башни, возве-

денные в начале XII века, являются «падающими»: Азинелли отклоняется от вертикали на 1,2 метра к западу, а Гаризенда — на 3,22 метра к северо-востоку.

Особенность Болоньи состоит в том, что в этом городе очень много уличных аркад. Перекрытые сводами, они сопровождают течение улиц, встречаясь друг с другом на перекрестках, а затем вновь разбегаясь в разные стороны. Полагают (и, вероятно, справедливо), что такая черта городского ландшафта объясняется свойственным этой местности далеко не лучшим климатом: с близких гор здесь часто дуют холодные

Центральная часть Болоньи.
Гравюра Маттео Борбони. 1637





Болонья. Уличные аркады

ветры, приносящие дожди, а зимой и снег, и тогда защиту от непогоды дают крытые галереи. Аркады Болоньи как лейтмотив городского пейзажа любили подробно изображать (вместе с обеими знаменитыми башнями) художники, работавшие в разное время. Один из примеров такого рода изображений — гравюра Маттео Борбони, датируемая 1637 годом⁹¹. Следует подчеркнуть, что крытые галереи, идущие вдоль улиц (их горожане обычно называют портиками), — это результат строительной деятельности, продолжавшейся в течение многих веков. Наиболее древние из подобных укрытий восходят к античности и решены действительно как портики с опорами, поддерживающими свесы кровель. В основном же существующие аркады сооружались как во времена Средневековья, так и в те годы, которые относятся к эпохе Возрождения.

Если задаться целью определить значение городов Северной Италии с интересующей нас точки зрения, мы должны будем прийти к заключению, что подготовка к утверждению в архитектуре этого региона принципов Ренессанса шла относительно медленно и не выражалась в появлении таких очевидно проторенессансных сооружений, какие привлекли наше внимание в Средней Италии, и прежде всего в Тоскане. На севере среди памятников, датируемых XIV и XIII веками (не говоря уже о более раннем времени), преобладают постройки ярко выраженного средневекового типа. И если, анализируя композицию Сан Миньято во Флоренции или соборного ансамбля в Пизе, мы



Бергамо. Палаццо делла Раджоне. 1182—1198

довольно легко обнаруживали черты, указывающие на связь этих произведений средневековых зодчих с античной традицией, то в отношении памятников того же возраста, находящихся в городах Эмилии-Романьи, Венето или Ломбардии, это удастся значительно реже. Средневековый образ архитектурного мышления и соответствовавшие ему строительные приемы сохранялись на севере Италии намного дольше, чем в областях, расположенных южнее. Многие историки искусства поэтому придерживаются точки зрения, что Проторенессанса в «тосканском» его варианте в архитектуре Северной Италии не было вовсе, а средневековая готика в ее специфических, характерных именно для этих мест вариантах примерно в середине XV века сразу сменилась Возрождением.

Развитие архитектуры Средних веков на севере Италии шло в условиях соперничества двух главных школ данного региона — венецианской и ломбардской. Последняя, пожалуй, сумела выявить свою специфику раньше, и это, вероятно, способствовало тому, что влияние строительных приемов, которых придерживались ломбардские мастера, оказалось весьма заметным и в соседних с Ломбардией областях. В южном направлении, как мы уже имели случай заметить, оно распространилось до Пизы и Лукки. Воздействие искусства ломбардских строителей ощутили мастера Лигурии, Пьемонта и Эмилии-Романьи, и даже такой город, как Верона, исторически теснее связанный с Венецией, чем с Миланом, не остался в стороне от этого воздействия. С другой стороны, является общепризнанным фактом и то, что



Брешия. Бролетто. 1187—1230
Комо. Бролетто. Начало XIII в.



на развитие архитектуры в Ломбардии оказали определенное влияние североевропейские архитектурные школы — немецкая, бургундская, французская. В результате сплетения посторонних влияний и местных строительных традиций и возник тот архитектурный феномен, безусловное своеобразие которого мы связываем с понятием «ломбардская школа». Мастера, принадлежавшие этой школе, достаточно рано приступили к возведению каменных сводов. Именно в рамках этой школы раньше, чем в других областях страны, сформировался новый тип зданий для городского самоуправления, который приобрел столь большое значение в истории не только архитектуры, но и общественных отношений эпохи Проторенессанса и Возрождения. В Ломбардии такие здания называли Бролетто, или палаццо делла Раджоне.

По-видимому, наиболее ранним образцом здания подобного назначения следует считать палаццо делла Раджоне в Бергамо — городе, находящемся недалеко от Милана, к северо-востоку от него; это не очень большое здание, основанием которому служат сквозные аркады первого яруса, возвели в 1182—1198 годах. Немного моложе бергамской ратуши Бролетто в Брешии, датированное 1187—1230 годами. Это тоже не очень крупная постройка, но тяжелые пропорции и массивные каменные стены придают ей весьма внушительный вид. Созданию такого впечатления способствует и присоединенная к зданию призматическая башня. Подобная же предельно упрощенная по форме башня явля-



Милан. Базилика Сант Амброджо.
XI—XII вв.

ется частью композиции Бролетто в городе Комо, построенного в начале XIII века. Связанное с башней двухэтажное здание магистрата, как и в Бергамо, покоится на аркаде со сквозным проходом. Арки первого яруса опираются здесь на толстые приземистые столбы, типичные для романского стиля, к которому может быть отнесено это сооружение. Но облик Бролетто в Комо не столь суров, как в Брешии; полосатая, в два цвета, облицовка фасадной стены и большие тройные окна, заключенные в глубокие арочные ниши, так же как массивный балкон над аркадой, вносят разнообразие в общее впечатление. Под карнизом, венчающим здание, протянут поясок маленьких арочек, расположенных в частом ритме. Это аркатура — типичный для ломбардской школы де-

коративный мотив (его нередко называют «карликовой» аркатурой), повторяющийся в ее памятниках постоянно.

Как ни странно, но в самом Милане — столице Ломбардии — мы не найдем столь характерных памятников местной архитектурной школы, какими обладают другие, менее крупные города области. Тому есть свое объяснение: Милан развивался (особенно на протяжении последних столетий) гораздо интенсивнее своих соседей, он давно уже превратился в крупнейший на севере страны промышленный центр и транспортный узел, и обязательно сопутствующие этому статусу перестройки и реконструкции отрицательно сказались на сохранности многих исторических памятников города. К тому же Милан подвергся значительным разрушениям во время Второй мировой войны.

Если говорить об архитектурных символах современного Милана, то к их числу, несомненно, следует отнести два крупнейших культовых здания — базилику Сант Амброджо и собор, возвышающийся в самом центре города.

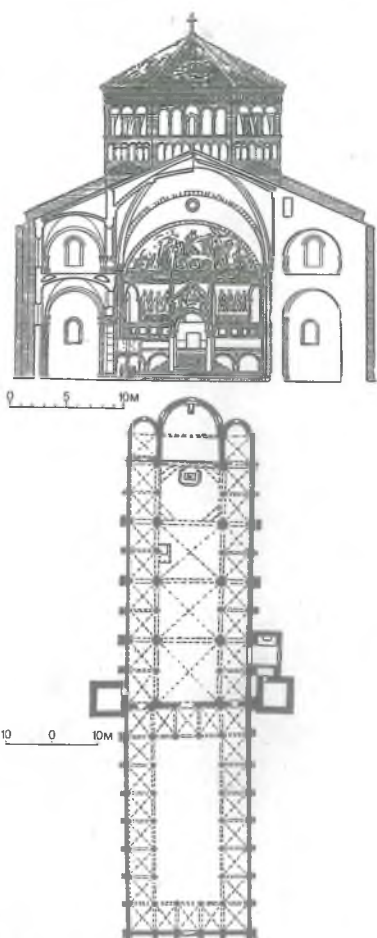
Базилика Сант Амброджо (это посвящение увековечило память об Аурелио Амброджо — крупном церковном деятеле, ставшем епископом Милана в 370 году) имеет длинную и сложную историю. Первоначальная постройка на том месте, где и сегодня располагается памятник, датируется 386 годом. Позднее храм неоднократно перестраивался, увеличивался в размерах и обновлялся. Основной трехнефный корпус базилики, не имеющей трансепта, относится к концу XI века. Существующие ныне каменные крестовые своды над средним нефом взамен поврежден-

ных при землетрясении были сооружены на рубеже XI и XII столетий. Более ранним временем датируются аналогичные по конструкции перекрытия над боковыми нефами. Купол на восьмигранном барабане, разместившийся над восточным концом здания вплотную к средней апсиде, строители возвели на исходе XII века.

Перед главным входом в базилику находится просторный, окруженный аркадами двор — атрий, который датируют 1160 годом. Это очень редкий в настоящее время элемент композиции древнего храма; аналогичный двор располагался и перед входом в старую базилику Св. Петра в Риме. Обработанная глухими арками наружная стена атрия не дает возможности с улицы увидеть всю базилику сразу. Но суровый лаконизм кирпичных стен этого сооружения, фланкируемого двумя призматическими кампанилами разной высоты, ощущается при первом же взгляде на памятник. В атриуме нас словно обнимают со всех сторон аркады, организованные спокойным, мерным ритмом. Обходя двор по периметру, они продолжают, располагаясь уже в два яруса, на главном фасаде базилики. Та же тема получает развитие и в интерьере храма.

Аркады базилики Сант Амброджо — это квинтэссенция романики, наиболее характерный ее мотив, предстающий перед нами в его ярко выраженном конструктивном варианте, свободном от излишних декоративных наслоений. В плавных изгибах полуциркульных арок, в уверенной поступи опорных столбов с резными капителями чувствуется сила надежных конструкций, сохраняющих органическое родство с классическими прототипами. Безусловно главной в этом сооружении теме монументальной аркады сопутствует мотив «карликовой» аркатуры, словно оттеняющей своей декоративной хрупкостью мощь основной конструкции.

Нечто совсем иное демонстрирует архитектура миланского собора, строительство которого началось в 1386 году. Внешний облик этого всемирно известного здания свидетельствует об определяющем влиянии на его композицию североευропейской



Базилика Сант Амброджо. Разрез, план



Милан. Собор. Начало строительства 1386 г.

готики: на фасадах громадного храма господствуют вертикали, вырывающиеся за пределы основного объема массой небольших пинаклей, прозрачных стрельчатых арочек, щипцов, башенок и фиалов. В сочетании с огромными окнами они придают храму какой-то эфемерный характер, словно лишая его плоти, удивительным образом растворяя в окружающем пространстве. Одно из самых поразительных словесных определений впечатления, производимого миланским собором, принадлежит архитектору А. К. Бурову: он сравнил собор с «окаменевшим дождем»⁹².

Серьезный анализ дает возможность обнаружить в композиции этого здания многочисленные отступления от принци-



Павия. Церковь Сан Микеле. 1117—1155

пов подлинной готики, сделанные ради достижения чисто внешних декоративных эффектов. Это заставляет рассматривать храм, для полного завершения строительства которого понадобилось не одно столетие, как явление, занявшее обособленное место в общей картине эволюции предренессансного зодчества Италии.

Чтобы увидеть памятники, представляющие ломбардскую школу наиболее ярко и полно, следует отправиться прежде всего в находящиеся недалеко от Милана Павию или Кремону, а кроме того, посетить города и соседней области — Пьяченцу, Парму, Модену, располагающиеся вдоль дороги, ведущей



Парма. Собор и баптистерий

к Болонье. На фасадах основных архитектурных памятников этих городов мы неизменно будем обнаруживать ломбардские аркатуры, существующие в самых разнообразных вариантах. Грандиозный каменный фасад церкви Сан Микеле в Павии, например, украшен довольно скупо. Но его венчанием служит необыкновенно красивая ажурная аркатура, повторяющая форму треугольного фронтона. В нижнем поясе стены здесь помещены многочисленные резные детали, на которых с замечательной выдумкой воспроизведены фигуры людей и фантастических животных. Как тут не вспомнить аналогичные декоративные элементы белокаменных храмов Владимиро-Суздальской земли, чье зодчество развивалось при несомненном участии ломбардских мастеров!

Кремона и Парма славятся своими соборными ансамблями. По составу они аналогичны тем, с которыми мы знакомились в Пизе или Флоренции. Связующими элементами в их композиции тоже служат по-разному решенные аркатуры, причем на фасадах восьмигранного баптистерия в Парме аркатуры неожиданно преобразуются в поярусно расположенные лоджии с архитектурными перекрытиями, поддерживаемыми относительно тонкими колонками, не очень похожими на античные. Тем не менее эти лоджии все же отчасти напоминают классические ордерные композиции, словно подчеркивая еще раз, что традиции

античности не были полностью забыты и в средневековой Парме. Перечисленные нами памятники весьма почтенны по возрасту — их строительство начиналось в XII веке, но обычно затягивалось, так что до полного завершения построек, как это было, в частности, с баптистерием в Парме, дело доходило лишь в начале XIV столетия или еще позже.

Традиции средневекового зодчества, вообще достаточно живучие на севере Италии, дольше всего оказывали влияние на фортификационное строительство. Однако в формах оборонного зодчества нередко возводились и дворцы правителей, приобретавшие облик укрепленных замков со всеми полагающимися атрибутами — зубчатыми стенами и башнями, рвами, наполненными водой, подъемными мостами. Нередко подобные сооружения ждала незавидная судьба: после ухода их владельцев с исторической сцены замки разрушались либо намеренно, либо под влиянием неумолимого времени. Но некоторые из них сохранились лучше, потом реставрировались и приспособлялись для выполнения новых функций — как правило, музейных.

Верона. Мост у замка Кастельвеккио. Середина XIV в.



В числе таких благополучных примеров прежде всего следует назвать замки в Вероне и Ферраре. Первым из них, называемым ныне Кастельвеккио (Старый замок), владели Скалиджеры. Это сооружение, имеющее план неправильной формы, расположено на берегу реки Адидже, неподалеку от самого известного храма Вероны — базилики Сан Дзено. Скалиджеры начали строить свой замок в 1354 году, когда властвовать в Вероне им оставалось совсем недолго. Со стенами замка, являясь естественным их продолжением, связан мост через реку. Снабженный, как стены и башни крепости, большими зубцами в форме «ласточкина хвоста», он является одной из самых романтических и живописных деталей городского пейзажа.

В отличие от Кастельвеккио, план основной части замка д'Эсте в Ферраре решен строго регулярным, в форме квадрата с башнями по углам. Живописный эффект, создаваемый этой композицией, усиливается благодаря тому, что все сооружение словно погружено в большой бассейн с водой, призванный выполнять функции защитного рва. Этот замок начали возводить в 1385 году, на пороге кватроченто. Но до наступления «настоящего» Возрождения в этой части страны в конце XIV века еще было далеко; мрачная громада средневекового замка властите-

Мантуя. Замок Сан Джорджо. 1395—1406





Падук. Церковь Сант Антонио. Начало строительства 1252 г.

лей Феррары как бы наглядно подтверждала этот факт современникам.

Подобным же символом живучести средневековых традиций не только в области архитектуры, но и в системе взаимоотношений власти и подданных мог служить замок Сан Джорджо в Мантуе, принадлежавший правителям этого города из династии Гонзага. Вошедший в грандиозный комплекс палаццо Дукале, замок был сооружен в суровых «крепостных» формах зодчим Бартолино де Новара в 1395—1406 годах.

Города северо-восточной Италии издавна находились в сфере художественного влияния красочной Венеции. В храмовой архитектуре это, в частности, выразилось в интересе к трактовке купольных венчаний, генетически восходящей к византийской, а не собственно римской традиции. С подобной трактовкой знакомит нас главное культовое здание Падуи — церковь Сант Антонио, называемая обычно жителями города «базиликой дель Санто». Храм действительно решен в форме трехнефной базилики с трансептом, то есть имеет план в виде латинского креста. Первое впечатление, возникающее при восприятии этого здания, прежде всего хочется выразить словом «грандиозно». Грандиозны не только абсолютные размеры храма; ощущение его грандиозности создает особый прием в компоновке форм — относительно крупных и при этом как бы приведенных в состояние острого соперничества, даже борьбы друг



Церковь Сант Антонио. Купола

Главный фасад церкви Сант Антонио и памятник Гаттамелате

с другим. В результате огромное тело сооружения словно оказывается под воздействием каких-то неведомых внутренних сил, стремящихся преодолеть сопротивление внешней оболочки и вырваться наружу. Признавая достижение столь своеобразного эффекта заслугой создателей этой архитектурной композиции, все же хочется обратить внимание на нечто «варварское» или недостаточно профессиональное, в ней присутствующее. Это «что-то» связано главным образом с решением венчания церкви. Как и само здание, возвышающиеся над ним купола грандиозны, непомерно тяжелы и поставлены так тесно, что, кажется, борются за место над храмом. Полусферические купола размещены и над продольным корпусом, и над рукавами трансепта. Над средокрестием вздымается глава в форме конуса. Кроме того, силуэт храма разнообразят более легкие по массе башни, напоминающие восточные минареты. Это не единственное напоминание. Во внешнем облике церкви много подобных ссылок на разные стили и школы. Среди декоративных мотивов, использованных строителями храма, обращают на себя внимание полуциркульные и стрельчатые арки, «карликовая» аркатура ломбардского типа на фронтонах, круглая готическая «роза», легкая аркада на главном фасаде, похожая на ограждения клуатров. Этот конгломерат разнохарактерных мотивов неведомым образом соединяется в какое-то бурлящее целое, наделенное безусловной эстетической привлекательностью.

Строительство базилики Сант Антонио (она освящена именем Антония Падуанского, считающегося небесным патроном всей Италии), начатое в 1232 году, было закончено в начале (по другим данным, в середине) следующего столетия. Художе-

ственное значение этого сооружения возрастает в связи с тем, что позже оно оказалось связанным с именем Донателло. Выдающийся мастер кватроченто явился создателем алтаря храма, в композицию которого вошла скульптура. А рядом с базиликой, слева от ее главного фасада, на высоком постаменте возвышается величавый конный монумент, тоже созданный Донателло. Он был установлен здесь в 1453 году и фактически является надгробным памятником похороненному под сводами храма венецианскому кондотьеру Эразмо да Нарни, носившему прозвище Гаттамелата (в переводе «льстивая кошка» — намек на то, что кондотьер всегда был готов продать свой меч тому, кто больше заплатит). Именно благодаря этой работе прославленного мастера его современники поняли, что художник новой эпохи способен превзойти достижения античных ваятелей.

Базилика дель Санто сразу же после окончания строительства приняла на себя роль духовного центра Падуи, несмотря на то, что место, выбранное для храма, в XIV столетии находилось на периферии городской территории. А значение гражданского центра города закрепилось в XIII веке за палаццо делла Раджоне — одним из первых в области Венето зданий подобного назначения. Строительство этого здания, тоже впечатляющего своими размерами, было начато в 1219 году и продолжалось в течение довольно долгого времени. На втором этаже палаццо разместился громадный общественный зал, перекрытый

Падуя. Палаццо делла Раджоне. XIII—XIV вв.





Палаццо делла Раджоне в Падуе. Фрагмент

высоким стрельчатым сводом, опирающимся на наружные кирпичные стены. Размеры этого интерьера говорят сами за себя: длина составляет 78,5 метра, а ширина и высота — 27 метров. Извне структура палаццо делла Раджоне «прочитывается» ясно: объем зала хорошо выявлен в композиции вытянутого в длину

Палаццо делла Раджоне в Падуе. Зал





Падуя. Аркады на виа Рогати
Падуя. Виа Капелла

прямоугольного здания. Его внешний облик мог бы показаться чересчур упрощенным, если бы не размещенная у подножия двухъярусная аркада, обогащенная игрой светотени. Именно эта аркада, сооруженная в 1306 году в соответствии с замыслом Фра Джованни дельи Эримити, выполняет функции главного и достаточно выразительного фасада падуанской ратуши. Одновременно с аркадой было осуществлено новое перекрытие здания, получившее вид высокого лоткового свода с килевидной формой поперечного сечения. В отличие от базилики, палаццо делла Раджоне разместилось в самом центре города; здание связывает своим мощным объемом площади делла Фрутта и делле Эрбе (Фруктов и Зелени), на которых стоят и другие старинные административные здания, датируемые XIII веком, — палаццо дель Комуне и палаццо дельи Анциани с одноименной башней.

Знакомясь с Падуей, нельзя не обратить внимание на многочисленность ее уличных аркад — особенность, которая роднит этот город с Болоньей. И здесь аркады выполняют определенные утилитарные функции, защищая горожан не столько от дождей, сколько от жаркого солнца. Но главное, что хочется подчеркнуть, говоря об аркадах Падуи, — их живописное разнообразие, выражающееся в различиях форм арок, шага их опор, протяженности вдоль улиц, декоративных деталей. Это разнообразие — следствие того, что аркады сооружались в течение весьма продолжительного времени строителями, обладавшими



Венеция. Рио Санта Мария



Венеция. Рио Мочениго и Понте дель Ариода

разными способностями и возможностями. К сожалению, сведения, которые могли бы прояснить обстоятельства появления на свет этих своеобразных сооружений, крайне скудны. Ясно только, что в уличных аркадах Падуи, как и в архитектуре вообще, мы вправе увидеть еще одну форму материализации истории города.

Всего лишь 35—40 километров отделяют Падую от столицы области Венето — знаменитой «жемчужины Адриатики», великолепной Венеции. В Венеции мы и завершим ознакомление с некоторыми из тех архитектурных памятников Италии, появление которых предшествовало наступлению эпохи Возрождения.

История Венеции восходит к началу IX века, когда жителями этих мест были освоены острова Рива-Альто в лагуне (заливе) Адриатического моря. Впоследствии названия островов слились в одно, звучащее как «Риальто». В 811 году сюда была перемещена из Равенны резиденция дожа — правителя подчиненного Византии герцогства, в состав которого входила и территория Венеции. Этой территорией стал архипелаг близко расположенных друг к другу островов (общим числом 117), разделенных многочисленными каналами. Таких каналов насчитывают более сотни; через них в настоящее время переброшено



Венеция. Рио Гранде (Большой канал). Общий вид

409 мостов. Крупнейший из каналов Венеции — Рио Гранде (Большой канал) — пересекает весь город; на плане его форма напоминает перевернутую букву S. Длина Большого канала составляет 3700 метров, ширина колеблется от 40 до 70 метров, а максимальная глубина не превышает пяти метров. Через Рио Гранде наведено всего три моста. В XV веке, в пору наивысшего расцвета независимой Венецианской республики, население ее столицы достигло двухсот тысяч человек. К нашему времени оно возросло ненамного — примерно в полтора раза. Занимает Венеция территорию, равную семи квадратным километрам.

Уникальность природной ситуации в значительной степени предопределила неповторимый характер Венеции как «города на воде». Каналы, став в свое время единственным типом транспортных коммуникаций внутри города, продолжают выступать в той же роли и сегодня. Современная Венеция — единственный на нашей планете достаточно крупный город, свободный от автомобильного движения. Многие находящиеся здесь здания располагаются почти непрерывными цепями по берегам каналов, так что их стены поднимаются прямо из воды. Это делает венецианские ландшафты очень живописными. Однако их привлекательность не устраняет тревоги, вызванной тем, что непосредственный контакт строительных конструкций с водой, конечно, не идет им на пользу. Неизменным спутником жителей Венеции



Венеция. Набережная лагуны и центральная часть города



Венеция. Храмы острова Торчелло

на протяжении веков остается сырость, пагубно влияющая на штукатурное покрытие стен. Специальные измерения показывают, что Венеция очень медленно, но неуклонно погружается в воды лагуны, и это заставляет задумываться о создании таких технических средств, которые помогли бы избежать катастрофы.

Разумеется, по городу можно передвигаться не только на знаменитых венецианских гондолах, но и пешком: для этого служат многочисленные, но, как правило, не очень широкие улицы и еще более узкие переулки. Сухопутные пути проложены и вдоль некоторых каналов. От всех этих трасс неотделимы разнообразные по размерам и формам мосты. Старинные дома, вырастающие из воды, переулки, поперек которых протянуты веревки с бельем, горбатые мостики с играющими на их сводах солнечными бликами, таинственные и влекущие перспективы улиц, ведущих к храмам на маленьких площадях, — все это сливается в какую-то фантастическую картину, больше всего напоминающую непрерывно меняющиеся театральные декорации, исполненные по эскизам необычайно талантливого художника. Широким фронтом Венеция выходит к морю своей серповидной в плане набережной, изогнутой соответственно форме береговой линии лагуны. Сквозь разрывы в застройке здесь формируются исключительные по красоте панорамы, замыкающиеся силуэтами далеких островов.

От открытого моря лагуну отделяют два сильно вытянутых в длину острова — Лидо и Пеллегрино. Кроме них, в воде лагуны плавают и другие острова, тесно связанные с Венецией истори-



Венеция. Церковь Санта Мария э Донато на острове Мурано. XII в.

чески, но в жизни современного города выполняющие разные функции. Некоторые из них имеют более или менее развитую застройку. Сооружения, довольно почтенные по возрасту, сохранились на острове Торчелло; его неслучайно называют «матерью Венеции», поскольку заселен он был еще в V–VI веках. Кроме того, остров нередко именуют «маленькой Византией», так как возвышающиеся на нем культовые здания много столетий тому назад были возведены в традициях византийского зодчества: это трехнефная базилика Санта Мария Ассунта с кампанилой при ней и церковь Санта Фоска, по композиции родственная крестово-купольным храмам, типичным для Византии. Замечательный образец романского стиля — церковь Санта Мария э Донато, построенная в XII веке, — находится на острове Мурано, прославившемся своими стеклодувными мастерскими, по сей день занимающимися производством высокохудожественных изделий. Церковь представляет собой трехнефную базилику с кирпичными стенами. Включенные в композицию ее фасадов мраморные колонны поддерживают арки, решенные как перспективные; этот своеобразный мотив придаст внешности храма безусловную оригинальность.

Главным храмом Венеции является собор Св. Марка (Сан Марко), рядом с которым постепенно сформировался центральный архитектурный ансамбль города, состоящий из двух площадей — Св. Марка и Пьяцетты. На первую из них, трапециевидную в плане и расположенную несколько в глубине застройки острова, собор обращен своим главным западным фасадом; вторая, прямоугольная, имеющая значительно меньшие размеры,



Венеция. Собор Св. Марка. XI—XV вв. Фрагмент главного фасада

связывает площадь Св. Марка с набережной. Имя св. Марка неоднократно можно встретить на карте Венеции. Это закономерно: евангелист считается небесным покровителем города и поэтому геральдическим знаком и эмблемой Венеции издавна служит изображение крылатого льва — символа святого.

Как и почти все средневековые храмы, собор Св. Марка строился и перестраивался в течение очень долгого времени. Первая культовая постройка на этом месте появилась еще в середине IX века. Во второй половине XI столетия в результате



Венеция. Собор Св. Марка и кампанила

Венеция. Церковь Санта Мария Глорियोа деи Фрари. XIV—XV вв.

коренной перестройки здание приобрело композицию, в основном сохраняющуюся до сих пор. Образцом для венецианского собора послужила константинопольская церковь Двенадцати Апостолов с планом в форме равноконечного греческого креста. Такая же система плана была принята и для Сан Марко. Храм увенчан группой из пяти полусферических куполов примерно одинаковой величины; один из них возвышается над средокрестием, четыре остальных располагаются над рукавами крестообразного плана. Западную ветвь креста по периметру обходит галерея, в перекрытии которой использованы купола меньших размеров. Главным входом в собор служат пять глубоких порталов в форме полуциркульных арок; из них три средних отвечают нефам, а два боковых связаны с обходной галереей. После окончания основного строительства внешний облик собора претерпел немало изменений, привнесенных разнообразными украшениями. На главном фасаде, как и на фасадах боковых частей обходной галереи, были помещены многочисленные декоративные формы, легко обнаруживающие свою связь с готикой. Важна здесь и роль мозаичных панно. Особенно широкое применение мозаики нашли в интерьере, который и теперь производит впечатление поистине византийской роскоши.

Напротив собора на высоту ста метров мощно возносит свою пирамидальную вершину кампанила Сан Марко. Она стро-

ялась в XII–XIV веках, а шатром была увенчана в начале XVI столетия. Это простое по форме кирпичное сооружение стало высотной доминантой Венеции, четко указывающей в силуэте города местоположение его парадного центра. Кампанила приобрела широкую известность не только в Италии, но и в других странах. Венецианцы называли ее «il padrone di casa», что означает «хозяин дома». В 1902 году колокольня внезапно обрушилась (возможно, из-за просадки грунта или подземного толчка). Утрата этого памятника переживалась не только городом, но и всей мировой общественностью как величайшая трагедия. Неудивительно, что сразу же были приняты решительные меры к восстановлению кампанилы «такой же, как она была, и там, где она была». В 1912 году колокольня вновь поднялась на прежнюю высоту. Таким образом, существующее сооружение является своего рода макетом исторического памятника в натуральную величину. Подобное воссоздание полностью утраченных древних сооружений нередко осуждается специалистами как не отвечающее научному подходу к решению вопросов реставрации памятников старины. Однако в данном случае мнение было единодушным: для сохранения исторического лица Венеции восстановление колокольни представлялось совершенно необходимым. Многочисленные фотографии и обмеры кампанилы, сделанные до ее разрушения, помогли воссоздать это уникальное сооружение с максимальной достоверностью.

До наших дней не только на островах лагуны, но и в основной части Венеции сохранились культовые здания, в облике которых ясно прочитываются средневековые черты. Таковы решенные в форме базилики крупные по габаритам церкви Санти

Венеция. Ансамбль центральных площадей





Венеция. Дворец дожей. Основное строительство 1309—1370 гг. Фасад на набережную

Джованни э Паоло и Санта Мария Глориозо деи Фрари. Строительство первой началось в 1246 году, а второй — почти на столетие позже. Сооружались церкви в течение многих лет, до середины XV века; обе выполняют функции заметных градостроительных доминант, располагаясь на типичных для Венеции несколько тесноватых площадях, небольшие размеры которых позволяют острее ощутить внушительность громадящихся над ними архитектурных масс. Оба здания хранят под сводами произведения знаменитых художников Возрождения. В церкви Санта Мария Глориозо деи Фрари находятся работы Тициана — «Ассунта» («Вознесение Марии») и «Мадонна Пезаро». Церковь Санти Джованни э Паоло украшают произведения Джованни Беллини и Паоло Веронезе. Этот храм послужил также усыпальницей двадцати пяти дожей и многих других знатных граждан Венеции.

Наряду с собором Сан Марко самым известным и характерным архитектурным памятником предренессансной Венеции является Дворец дожей, с успехом выполняющий роль центрального звена морского фасада города, вытянувшегося вдоль набережной Моло. Постройка, предназначенная для резиденции дожа, впервые была возведена на этом участке в начале IX века. Во второй половине XII столетия ее сменил более крупный дворец, выстроенный в «византийском вкусе». Сооружение существующего здания началось в 1309 году с его правой, юго-восточной части, выходящей к каналу Рио дель Палаццо и включаю-

шей семь больших арочных пролетов по набережной. Первый этап строительных работ, завершившийся к 1370 году, определил внешний облик всего здания, позже значительно увеличенного в размерах. Во дворце располагался зал заседаний Большого совета, управлявшего Венецианской республикой. Вскоре после возведения первого корпуса, в XV веке, началось строительство новых корпусов дворца, один из которых, примкнув к ранее построенной части здания с запада, обратился своими фасадами, продолжившими ранее созданную композицию, не только на набережную, но и к Пьяцетте. С Пьяцетты был предусмотрен и главный вход во Дворец дожей. Получивший название «Порта делла Карта», он разместился рядом с собором. Его усложненная двухъярусная композиция была выполнена в 1438–1442 годах в готических формах в соответствии с замыслом ведущих мастеров «венецианской готики», каковыми были зодчие Джованни и Бартоломео Боны. Над воротами, ведущими во Дворец дожей, помещена скульптурная группа, изображающая дожа Франческо Фоскари (он находился у власти с 1423 по 1457 год) преклоняющим колени перед крылатым львом. С 1424 года Джованни и Бартоломео Боны руководили постройкой западного корпуса Дворца дожей. К концу XV века под руководством Антонио Риццо закончилось сооружение и его восточного корпуса, в результате чего план палаццо приобрел форму огромной буквы «П». Между тремя корпусами здания сформировался просторный двор, в композицию которого вошла парадная Лестница гигантов, спроектированная Риццо. Свое название эта лестница получила после того, как на верхней ее площадке в 1554 году были установлены большие статуи Нептуна и Марса.



Дворец дожей. Фрагмент фасада

Несмотря на то что Палаццо дожей, как мы только что в этом убедились, возводилось в течение долгого времени разными мастерами, его внешний облик свидетельствует об абсолютной цельности архитектурной композиции. Два главных фасада, обращенных на набережную и Пьяцетту, идентичны по решению, и только восточный фасад, имеющий второстепенное значение, выглядит иначе. Своим обликом венецианский дворец сильно отличается от зданий муниципалитетов других итальянских городов. Впечатляют, прежде всего, габариты и



Дворец дожей. Porta della Карта. 1438—1442

масса, благодаря которым здание приобретает ярко выраженный объемный, трехмерный характер, что способствует выявлению его ведущей градостроительной роли. Не имеет ни прототипов, ни аналогий композиция фасадов, разделенных на два яруса, контрастно противопоставленных друг другу. Нижний ярус формируют аркады, насыщенные причудливой игрой света и тени. В них сочетаются два типа арок. Более простые по рисунку и более широкие арки размещены внизу; они опираются на массивные, приземистые цилиндрические столбы с резными капителями. Выше расположена арочная галерея с удвоенным по частоте шагом опор — более высоких и менее мас-



Дворец дожей. Двор

сивных. Рисунок трехлопастных арок здесь усложнен, аркада дополнена готическими квадрифолиями (четырёхлистниками), орнаментальной каменной резьбой и скульптурной декорацией, выполненной в высоком рельефе. Двухъярусная арочная галерея Палаццо дожей поражает прихотливостью тонко разработанных форм, беспокойной игрой светотеневых контрастов, усложненной вязью каменных узоров. Несмотря на то что вся эта орнаментальная стихия сохраняет очевидное родство со средневековым зодчеством Северной Европы, кажется, что ее возникновением мы в определенной степени обязаны и арабскому Востоку с его тонким пониманием художественной роли замысловатых украшений.

Верхний ярус фасадов Палаццо дожей выглядит совсем по-другому. Здесь уже преобладает плоскость стены, из-за чего верхняя часть здания кажется очень тяжелой, нагружающей расположенные внизу ажурные аркады непосильной ношей. Возникающий вследствие этого контраст смягчается остроумным декоративным приемом: стена облицована плитками цветного мрамора, образующими ромбовидные узоры с разделяющими их диагональными полосами; в результате удается иллюзорно снять лишнюю тяжесть, лежащую на аркадах. Визуально несколько облегчают стену дворца также и большие, но редко расставленные окна второго яруса, имеющие стрельчатую форму. Можно заметить, что два крайних окна справа несколько сдвинуты вниз

относительно остальных и имеют, в отличие от них, готический каменный переплет; эти окна остались от первоначальной постройки в «византийском вкусе». Границу между более ранней и более поздней частями дворца на фасаде по набережной приблизительно обозначает звучное декоративное «пятно» — еще одно смещенное книзу и заключенное в скульптурное обрамление окно с балконом; это яркое украшение было создано в 1400–1404 годах мастерами Паоло делле Масенье и Пьетро Паоло. Подобный этому декоративный акцент включен также в композицию западного фасада палаццо. Еще более богатой коллекцию декоративных форм делают зубчатое венчание, обходящее все здание по его внешнему периметру, и легкие угловые башенки-пинакли готического типа.

Декоративная яркость Дворца дождей поражает воображение. Облик здания может служить олицетворением красочной, наполненной весельем и праздниками Венеции. Совершенно ясно, что это ощущение прямо противоположно тому, которое возникает при знакомстве с тосканскими «дворцами народа», относящимися к той же эпохе. Свою оригинальность, ярко выраженную в формах «венецианской готики», «жемчужина Адриатики» стремилась сохранить и в то время, когда в искусстве Тосканы уверенно и необратимо совершился переход к Раннему Возрождению.

РАННЕЕ ВОЗРОЖДЕНИЕ



Начало XV века — это и начало Раннего Возрождения, время, когда новации, постепенно накапливавшиеся в течение полутора столетий в творчестве отдельных мастеров, оказались способными преобразоваться в некую целостную систему. Это было своего рода чудом — в такой же мере, как и все, что связано в истории искусства с формированием стилей и направлений, а также с появлением великих художников, которые неведомо почему становились теми, кто не только наиболее полно выражал своими творениями особенности, присущие новым веяниям, но и вел за собой других. В эпоху Возрождения, когда «титаны по силе мысли, страстности и характеру» появлялись на свет на удивление часто, роль личности, художественной индивидуальности оказалась беспрецедентно значительной. Поэтому в основу дальнейшего изложения будет положен именно «монотрафический» принцип, отвечающий стремлению привлечь внимание читателей к творчеству наиболее выдающихся зодчих XV и XVI столетий. Это не значит, конечно, что мы полностью будем игнорировать «фон», создававшийся мастерами так называемого второго (или даже третьего) плана. Но первостепенное внимание мы уделим все-таки лидерам, творчество которых может в значительной степени охарактеризовать всю эпоху. Выбор кандидатур на роль подобных лидеров, способных достаточно полно представить своим творчеством архитектуру раннего итальянского Возрождения, никакой трудности не представляет: это великие флорентийцы Филиппо Брунеллески и Леон Баттиста Альберти.

Филиппо Брунеллески

Филиппо Брунеллески (1377–1446) стал, по существу, первым по времени появления титаном эпохи Возрождения, сочетавшим в своей творческой натуре самые разнообразные способности и таланты. Именно в силу такого природного дара он сумел проявить себя в разных областях деятельности, причем одинаково успешно. К фигуре великого мастера, выступавшего в роли зодчего, скульптора, живописца, сценариста, инженера, историка, публициста, с очень давних пор приковано внимание исследователей, о чем свидетельствует огромный массив литературы, посвященной его творчеству. Казалось бы, все подробности жизненного и творческого пути этого человека должны были давно выявлены, изучены, подвергнуты скрупулезному анализу. Однако оказывается, что это далеко не так. Количество научных изысканий, посвященных Брунеллески, продолжает увеличиваться. Серьезным стимулом к продолжению исследований послужил 600-летний юбилей великого художника, отмечавшийся в 1977 году. Сравнительно недавние работы ученых, занимающихся историей эпохи Возрождения, заставляют пересматривать некоторые данные из тех, что казались раньше бесспорными, уточнять их, высказывать сомнения, предлагать новые гипотезы.

Основными источниками сведений о Брунеллески с очень давних пор служили биографические очерки о нем, появившиеся еще в XV и XVI веках. Автором одного из них сейчас уже вполне определенно считают Антонио ди Туччо Манетти, вероятно встречавшегося в свое время с мастером и имевшего, таким об-



Портрет Филиппо Брунеллески.
Горельеф в соборе Санта Мария
дель Фьоре во Флоренции

разом, возможность получить хотя бы некоторые сведения из первых рук; составленная им биография Брунеллески была написана, однако, спустя много лет после кончины зодчего — около 1462 года. Второй широко известный рассказ о жизни и трудах великого архитектора принадлежит Вазари и включен в его «Жизнеописания»; но он базируется, главным образом, на «Биографии» Манетти и, как установили современные ученые, повторяет многие содержащиеся в ней неточности и ошибки.

Излагая далее основные данные о жизни и творчестве Брунеллески, мы сочли необходимым опираться прежде всего на факты, приводимые в книге И. Е. Даниловой «Брунеллески и Флоренция», учитывающей и обобщающей результаты исследований последних десятилетий ушедшего века⁹⁸. Сложности в выяснении фактов биографии Брунеллески в первую очередь, конечно, объясняются громадной удаленностью во времени тех событий, представление о которых мы хотим иметь. Документы, относящиеся к периоду творческой деятельности Брунеллески, не очень многочисленны и при этом достаточно противоречивы, так что с их помощью установить истину бывает нелегко. Но помимо общих, объективных причин существуют еще и частные, субъективные, порожденные, например, особенностями тех методов работы, которые были свойственны зодчему. Известно, например, что Брунеллески не имел обыкновения использовать графику для изложения своих архитектурных замыслов, предпочитая давать строительным рабочим словесные указания; в том числе и по этой причине среди архивных документов, дошедших до нас от эпохи кватроченто, нет рисунков или чертежей мастера. Не сохранились (за исключением одной) и архитектурные модели, изготовлявшиеся зодчим. И все же благодаря тому, что все-таки сохранилось, мы можем составить некоторое представление о характере и образе жизни Брунеллески, узнать, к примеру, что он обладал весьма независимым нравом, нередко жестко настаивал на справедливости собственных мнений и решений, был неуступчив в спорах; поэтому хорошие отношения с коллегами, конкурентами или заказчиками у него подчас не складывались, что в значительной мере вредило работе. Но Брунеллески любил и пошутить, по-дружески разыграть кого-то из приятелей или, наоборот, написать в его адрес что-нибудь едкое, выраженное в стихотворной форме.

Будущий зодчий родился во Флоренции, в семье нотариуса сера Брунеллески ди Липпо Лаппи. Отец считал, что сын должен пойти по тому же профессиональному пути. Однако ощутивший в себе художественные способности Филиппо настоял, чтобы его отдали в учение ювелиру Бенинказа Лотти. В 1398 году Брунеллески был принят в цех шелкопрядильщиков, куда входили и ювелиры, и в 1404 году получил звание мастера. Но еще

до этого события будущий зодчий сумел выполнить ряд заказов на изготовление скульптур, в том числе, как и полагается ювелиру, из серебра. Несколько серебряных фигур, в экспрессивной манере исполненных начинающим художником, украсили алтарь Св. Якова в Пистойе. В 1401 году Брунеллески принял участие в конкурсе на создание рельефов для вторых дверей флорентийского баптистерия. В этом соревновании он уступил Лоренцо Гиберти, кому и был передан престижный заказ. Возможно, эта ранняя неудача в соперничестве с более молодым коллегой обусловила некую напряженность в отношениях между двумя мастерами, которых позже судьба соединила в работе над куполом собора Санта Мария дель Фьоре.

До недавнего времени не подвергался сомнению тот факт, что вскоре после конкурса и сразу после получения звания мастера Брунеллески впервые посетил Рим, куда ездил до 1417 года неоднократно, каждый раз оставаясь в Вечном городе надолго, причем его спутником в этих путешествиях был Донателло. По свидетельству Вазари, целью Брунеллески было изучение архитектуры, тогда как Донателло постигал скульптуру античности. Такое стремление для обоих молодых художников кажется совершенно естественным, более того — необходимым для достижения успеха в будущей работе. В «Биографии», написанной Манетти, о занятиях Брунеллески в Риме говорится довольно подробно. По словам биографа, находясь в Риме, Брунеллески задумал изучить «способы превосходных зодчих и секреты мастерства древних, их музыкальных пропорций и то, как при легкости и малости затрат они могли все делать без изъянов». Задавшись целью исследовать развалины древних сооружений, продолжает Манетти, Брунеллески производил раскопки, в ходе которых ему удалось найти «многообразные виды кладки и разные по форме колонны и базы и капители и архитравы, фризы, карнизы и фронтоны и корпуса зданий и многообразные храмы»⁹⁴, что должно было обогатить начинающего художника знаниями, очень полезными для будущей практической деятельности. Неужели эти приведенные Манетти сведения являются досужим вымыслом? Такую возможность, как показывают исследования современных историков, можно допустить. В последнее время факт пребывания Брунеллески в Риме в начале XV века оспаривается, высказываются предположения о том, что подобное посещение могло скорее датироваться началом 1430-х годов, то есть тем периодом в жизни Брунеллески, к которому относится завершение главного в его жизни строительного предприятия — возведения флорентийского купола.

Подобные же сомнения вызывает ныне еще один эпизод из творческой биографии Брунеллески — «изобретение» им линейной перспективы, без которой невозможно представить себе



Мазаччо. Троица. Фреска в церкви Санта Мария Новелла во Флоренции. 1420-е гг.

изобразительное искусство кватроченто. Это весьма важное для всего Возрождения событие связывается с фактом демонстрации Брунеллески нового метода изображения объемных предметов на плоскости, которая, опять-таки согласно указаниям Манетти, состоялась около 1425 года, когда художник написал две небольшие картины: одна показывала баптистерий Сан Джованни, а другая — вид на площадь Синьории. Обе основывались на точном перспективном изображении городских ландшафтов (в Италии такие изображения, как известно, называются ведутами). При этом мастер применил несложное техническое устройство, явившееся прообразом камеры обскуры. Методами построения прямой перспективы с одной точкой схода Брунеллески, как многие считали раньше, помог овладеть Мазаччо. Последний же блестяще использовал этот метод при создании в 1420-х годах фрески «Троица», находящейся в церкви Санта Мария Новелла; высказывались даже предположения, что архитектурный фон на этой фреске с изображением цилиндрическо-

го кессонированного свода и арки, фланкированной высокими пилястрами, принадлежит кисти Брунеллески⁹⁵.

Несмотря на то что ведуты, исполненные Брунеллески, не сохранились (однако факт их существования в прошлом подтверждается документами), сама возможность публичной демонстрации метода перспективного изображения, предпринятой художником, вряд ли может быть подвергнута сомнению. Современные исследователи сомневаются в другом — в справедливости того, что только одному Брунеллески приписывалась заслуга «изобретения» перспективы. В самом деле, история живописи не только XIV, но и XIII века свидетельствует о том, что проблема перспективы интересовала многих художников (вспомним, в частности, сиенских мастеров Проторенессанса), а в условиях наступившего кватроченто эта проблема буквально «носила в воздухе». Правильнее, конечно, считать, что не один Брунеллески, а целая группа художников новой эпохи своим творчеством содействовала тому, что приемы линейной перспективы, без использования которых немислимо было бы развитие «художественного реализма», стали достоянием практики. И все же представление

о Брунеллески как об «изобретателе» перспективы утвердилось не только в его время, но и позднее достаточно прочно. Впервые на это указал Аверлино Филарете в своем ставшем знаменитым архитектурном трактате, датированном 1461 годом. Мнение Филарете было достаточно весомым, и не удивительно, что с ним многие согласились. По-видимому, это мнение не столько касалось одного конкретного вопроса, связанного с использованием методов перспективных изображений, сколько подтверждало большой авторитет, какой Брунеллески заслужил своей многолетней, разнообразной и многотрудной деятельностью в качестве не только художника, но и знатока наук — гуманитарных и точных. Если бы таким авторитетом Брунеллески не обладал уже к концу 1410-х годов, вряд ли ему удалось бы отстаивать свое право на решение тех сложных и ответственных архитектурно-строительных задач, которые оказались в центре внимания всей Флоренции.

Об огромном трудолюбии, энергии и организаторских способностях Брунеллески мы можем судить по тому, что над основными своими произведениями он работал практически одновременно и, в общем-то, выполнял их в достаточно сжатые сроки, отпущенные ему судьбой. Нельзя не отметить и того, что к деятельности практикующего архитектора и строителя он сумел приступить фактически лишь в возрасте сорока лет, то есть довольно поздно.

И. Е. Данилова приводит в своей книге впечатляющий перечень работ мастера, большинство из которых выполнялись практически в одно и то же время. В 1419 и 1420 годах Брунеллески приступает к возведению Воспитательного дома и купола собора; сразу после этого начинает работу по созданию сакристии в церкви Сан Лоренцо, а затем предпринимает перестройку всей этой церкви; 1424 годом датируется начало работ по реконструкции городских стен; к 1427—1430 годам относится, возможно, начало строительства капеллы Пацци; далее с интервалами в один-два года идет еще ряд строительных работ, и, наконец, в 1446 году — последнем в жизни мастера — по его проекту начинают возводить церковь Санто Спирито. А ведь этому перечню сопутствует еще один, включающий работы чисто инженерного характера — возведение фортификационных сооружений вне Флоренции или строительство судов для транспортировки грузов. Кроме того, как специалист в архитектурно-строительном деле Брунеллески постоянно привлекался к участию в работе разного рода комиссий и советов, а также вызывался в качестве консультанта в различные города Италии.

Рассмотрение архитектурных произведений Брунеллески нам кажется целесообразным начать с Воспитательного дома, для которого был отведен участок на восточной стороне будущей



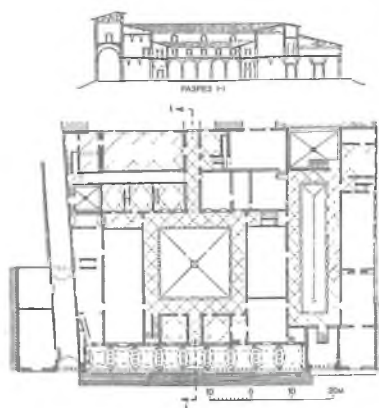
Филиппо Брунеллески. Воспитательный дом во Флоренции. 1419—1445

площади Сантиссима Аннунциата, по соседству с одноименной церковью и монастырем деи Серви ди Мария. Называющееся по-итальянски Ospedale degli Innocenti (госпиталь, или приют, невинных), это учреждение можно признать своего рода символом эпохи гуманизма: его назначение заключалось в том, чтобы воспитывать за казенный счет младенцев, оставшихся без родительской опеки, в том числе и подкидышей. Трудно представить себе функцию, наполненную более глубоким гуманистическим содержанием, чем эта. Конечно, и раньше общество уделяло благотвори-

тельности значительное внимание. Но заботу о тех, кто в ней нуждался, проявляла исключительно церковь. Теперь же благотворительные функции готово было взять на себя государство в лице Воспитательного дома, не относившегося к числу церковных учреждений.

Формально строительство Воспитательного дома началось по заказу цеха шелкопрядильщиков и ювелиров, купившего необходимый участок, с использованием капитала, завещанного для этой цели богатым купцом Франческо Датини да Прато. Контроль за ходом строительных работ осуществля-

Воспитательный дом. План, разрез



ю правительство Флоренции. Руководители цеха полагали, что управление работой приюта тоже должно было находиться в руках коммуны; это убеждение было выражено в специальном обращении к городским властям, где разъяснялись задачи, стоявшие перед Оспедале. Здание, предназначавшееся к строительству, говорилось в упомянутом документе, это «приют, называемый Санта Мария дельи Инноченти; в него будут приниматься дети, которые вопреки законам естества были брошены отцом и матерью и которых в народе принято называть „подкидышами“»⁹⁶. Для того чтобы задуманное учреждение могло успешно функционировать, в здании предполагалось объединить ясли для грудных детей, школу для подростков, мастерские, где воспитанники могли бы учиться ремеслу, небольшой лазарет с аптекой и, разумеется, домовую церковь. Воспитанники, попавшие в приют в младенческом возрасте, должны были выпускаться из него восемнадцатилетними, получившими образование и навыки работы по разным специальностям.

Соответственно этой программе разрабатывался и архитектурный проект, автором которого стал Брунеллески. К сожалению, мы вновь должны констатировать, что никаких графических материалов, относящихся к этому проекту, не сохранилось; поэтому о его деталях и о том, в какой мере под наблюдением самого автора он был осуществлен, историки вынуждены часто судить по косвенным и не вполне согласующимся друг с другом данным, почерпнутым из разных источников. Общая картина строительства, согласно этим данным, представляется сейчас следующей. Строительные работы на приобретенном участке начались 17 августа 1419 года. В следующем году заложили фундамент под галерею главного фасада. Еще через год в левой части галереи — там, где должна была разместиться церковь, — установили первую колонну. В том же 1421 году в платежных ведомостях впервые было упомянуто имя Брунеллески — в связи с получением им вознаграждения за рисунки пилястр и обрамления дверей. На протяжении нескольких следующих лет, как об этом свидетельствуют сохранившиеся документы, архитектор продолжает, хотя и с перерывами, руководить строительством, но после января 1427 года упоминания о нем в записях о ходе строительных работ отсутствуют. С этого момента руководство стройкой переходит к помощнику Брунеллески Франческо делла Луна, и он же заканчивает сооружение Воспитательного дома в 1445 году. За этот период в композицию здания, в том числе в решение его плана, по сравнению с первоначальным замыслом было внесено немало изменений. Последующие годы и столетия, конечно, тоже не обошлись без переделок, но значительных искажений во внешний облик здания, каким он сложился к концу XV века, эти переделки, по-видимому, уже не внесли. Сравни-



Лоджия Воспитательного дома

тельно недавно, в 1960-х и 1970-х годах, были проведены реставрационные работы, позволившие частично обновить интерьеры и фасад Воспитательного дома, который до сих пор (подчеркнем это особо) выполняет функции, предусмотренные проектом начала XV столетия.

Первоначальный замысел Брунеллески, как полагают современные исследователи, сводился к сооружению вытянутой с севера на юг галереи главного фасада и двух перпендикулярных к ней корпусов с помещениями для воспитанников; между ними создавался квадратный внутренний двор, тоже окруженный галереями. Четкая, строго симметричная и достаточно логичная планировочная схема, разработанная архитектором, делала

Воспитательный дом похожим на античные палестры, с той лишь разницей, что его галереям придавался вид не колоннад с архитравными перекрытиями, а ордерных аркад, в которых на колонны, решенные в общем соответствии с классическими традициями, опираются полуциркульные арки. По некоторым данным, только после того, как Брунеллески отошел от строительства, над внешней аркадой появился второй этаж. Кроме того, на поздних стадиях строительства была несколько увеличена длина главного фасада, изменена архитектура внутренних корпусов, а к квадратному двору, предназначавшемуся для отдыха мужской половины обслуживающего персонала, добавился еще один прямоугольный, называемый «женским двориком». Скорее всего, эти нововведения уже нельзя связывать с именем Брунеллески, хотя тот же Манетти приписывает самому автору первоначального проекта намерение возвести над аркадой главного фасада второй этаж.

Знакомясь ныне с Воспитательным домом во Флоренции, мы, даже если нам известно о всех сложностях и неясностях в исторической судьбе этого здания, обязательно оказываемся покоренными его спокойной, строгой красотой. Основное впечатление о постройке Брунеллески создается аркадой главного фасада. За ней располагается длинная лоджия, перекрытая ритмично чередующимися небольшими парусными куполами, отделенными друг от друга поперечными арками. Чтобы лучше понять секрет очарования этого сооружения, полезно сравнить его с другим памятником флорентийской архитектуры — Лоджией деи Ланци, чье композиционно-конструктивное решение во многом аналогично галерее Воспитательного дома. Но при всем их принципиальном сходстве они обладают совершенно разным художественным содержанием. И если кряжистая грубоватость и тяжеловесность Лоджии деи Ланци вполне отвечают характеру средневековой романики, то галерея Брунеллески воплощает уже совершенно ренессансное представление о гармонии, где нельзя «ни прибавить, ни убавить». Опоры — колонны — и поддерживаемые ими арки находятся именно в таком соотношении друг с другом, когда они кажутся абсолютно равноправными и в равной степени необходимыми частями единого организма. Это наделяет фасад Воспитательного дома ощущением естественной целостности, придает ему черты какой-то особой просветленности, созвучной назначению здания. Широко открываясь на площадь, девять средних арок фасада, созданного Брунеллески, словно приглашают войти под сень лоджии. Чрезвычайно важной деталью всей композиции, усиливающей ее «приглашающий» характер, является невысокое ступенчатое основание, на которое поставлена аркада: здание и площадь как будто превращаются в единое пространство, соразмерное человеку. «Челове-



Воспитательный дом. Детали фасада

ческий масштаб» придает фасаду Воспитательного дома, конечно, ордер — невысокие колонны с очень выразительными по пластике композитными капителями, близкими по пропорциям античным образцам. Заметим, что Брунеллески поставил здесь пять арок непосредственно на капители, без всяких промежуточных деталей, — то есть поступил как строители средневековых «кортиле», применявшие в качестве опор не колонны античного типа, а более простые столбы или пилоны. Классические капители, играющие роль кронштейнов, служат, кроме того, опорами декоративных арок на задней стене лоджии; этот прием тоже напоминает средневековые постройки.

Ордерные аркады, скомпонованные примерно так же, как лоджия главного фасада, обходят по периметру и внутренний «двор мужчин» Воспитательного дома, очень похожий на монастырские клуатры. Этот двор был вначале окружен арочными галереями только с трех сторон. На четвертой стороне галерея появилась в ходе расширения здания, по-видимому, в середине 1440-х годов. Анализируя композицию Воспитательного дома, можно обратить внимание на то, как в ней проявляется стремление архитектора выделить своеобразными графическими приемами важные структурообразующие элементы постройки — перекрывающие лоджию арки на фасаде, обведенные рельефными архивольтами и подчеркнутые жесткой линией купола. Такого рода «графичность» — особая черта авторского почерка Брунеллески, свойственная разным его работам; в связи с этим уместно вспомнить разделяемое многими определение специфики

флорентийской школы как отдающей предпочтение именно рисунку. Возвращаясь к рассмотрению главного фасада Ospedale, отметим наличие в круглых медальонах между арками рельефов из цветной майолики, изображающих спеленутых младенцев. Известно, что первоначально Брунеллески не предполагал вводить в свою композицию изобразительные мотивы. Рельефы, исполненные в мастерской известного скульптора Андреа делла Роббиа, были помещены на фасаде Воспитательного дома позже (их создание относят к 1463 и 1487 годам). Но вряд ли можно воспринять эти детали как лишние, поскольку они в лаконичной манере, не противоречащей исходному замыслу, рассказывают о назначении здания, обогащая, таким образом, первоначальное решение элементами синтеза искусств.

Можно признать, что и верхний ярус лицевого корпуса Воспитательного дома, являющийся, как полагают, поздней надстройкой, отнюдь не портит общей картины: его высота не нарушает гармонии целого, а окна с простыми треугольными сандриками, расположение которых подчинено ритму арок, прорисованы на фоне светлой стены в той же «графичной» манере, что и арки. Столь хорошее соответствие друг другу этих частей композиции может считаться аргументом в пользу того мнения, что она создавалась все же в соответствии с замыслом одного мастера.

Девять основных арок галереи Воспитательного дома дополняются еще двумя, замыкающими галерею с обоих концов. Каждая дополнительная арка фланкируется каннелированными коринфскими пилястрами большей высоты, чем колонны, поддерживающие арки, и, следовательно, их можно назвать пилястрами большого ордера. Именно им соответствует антаблемент, протянутый по всей длине лоджии и касающийся архивольтов арок в их вершинах. Крайние высокие пилястры наделены специфической ролью: они словно останавливают бег арок по горизонтали и вместе с антаблементом образуют род рамы, в которую заключается вся композиция. Слева и справа лоджию Воспитательного дома ограничивают два симметричных пролета, но уже без арок (левый был создан лишь в 1819 году), и в них тоже использован мотив больших обрамляющих пилястр. Возможно, для того, чтобы усилить «рамочный эффект» и более определенно обозначить границу занимаемого зданием участка, архитрав, разделенный на три пояса (называемые фасциями), за последними пилястрами неожиданно «ломается» под прямым углом и спускается вертикально вниз. Согласно свидетельствам биографов Брунеллески, этот совершенно неконструктивный мотив, противоречащий логике построения ордера, но повторяющий один из приемов обработки верхнего яруса стен баптистерия Сан Джованни, в правой (осуществленной в XV веке) части фасада ввел не автор проекта, а делла Луна, за что получил



Площадь Сантиссима Аннунциата во Флоренции. Гравюра середины XVIII в.

выговор от Брунеллески. Тем не менее этот мотив сохранился навсегда, заставляя историков до сих пор спорить о причинах его появления. И еще одно наблюдение в связи с разговором о Воспитательном доме хочется предложить вниманию читателя. Если сравнить композицию боковой арки лоджии этого здания с архитектурным фоном «Троицы» Мазаччо, мы сможем отметить их почти абсолютное сходство — вплоть до наличия круглых медальонов над аркой. Может быть, это сходство обусловлено тем, что Брунеллески действительно помогал Мазаччо работать над его фреской, создававшейся, напомним, в то же самое время, когда строился Оспedale дельи Инноченти.

Важность роли, которую сыграл Воспитательный дом в жизни ренессансной Флоренции, проявляется еще в одном — градостроительном — аспекте. В связи со строительством Оспedale была создана прямоугольная в плане площадь, восточную сторону которой заняло новое здание. На северной стороне оказалась построенная еще в XIII столетии церковь Сантиссима Аннунциата, давшая площади название. Как раз напротив церкви, от южной стороны площади, начинается улица деи Серви, идущая в сторону собора Санта Мария дель Фьоре; эту улицу проложили в XIV веке, назвав именем монастыря, расположенного на западной стороне площади. Так на территории, раньше пустовавшей, окруженной ничем не связанными друг с другом строениями, постепенно сложился узел планировочной структуры Флоренции с ярко выраженным регулярным характером, как бы противопоставленным стихийной живописности средневекового горо-



Лоджия монастыря Серви ди Мария на площади Сантиссима Аннунциата. 1516—1525

да. На этой планировочной основе на площади в конце концов сложился регулярный классический ансамбль. Историки итальянского зодчества сумели обнаружить некоторые данные, говорящие в пользу того, что Брунеллески сам задумывался над идеей создания городского ансамбля, который мог бы стать развитием композиции Воспитательного дома. Однако далеко не все специалисты соглашаются признать достоверность этих данных.

И все же совершенно справедливым нам представляется мнение отечественного исследователя, утверждающего следующее: «Но даже если Брунеллески не создавал общего плана площади, возникла она в результате мощного импульса, который был дан планировкой архитектурного комплекса Воспитательного дома, комплекса, обладавшего качеством саморазвивающейся системы. Без Ospedale della Innocenti не существовало бы площади Сантиссима Аннунциата, во всяком случае в ее настоящем художественном решении»⁹⁷.

Следующим после Ospedale важным элементом архитектурной организации площади стала расположившаяся напротив Воспитательного дома лоджия монастыря Серви ди Мария. В 1516—

Лоджия церкви Сантиссима Аннунциата во Флоренции





Памятник Фердинанду I на площади Сантиссима Аннунциата

1525 годах ее возвели архитекторы Антонио да Сангалло Старший и Баччо д'Аньоло, которые почти буквально повторили композицию, созданную Брунеллески. А в 1601–1604 годах подобную же галерею архитектор Дж. Каччини построил перед церковью Сантиссима Аннунциата. Последними штрихами в ансамбле площади стали конный монумент герцога Фердинанда I Медичи, отлитый по модели Джованни да Болонья и установленный в 1608 году, а также два фонтана, созданных скульптором Пьетро Такка (они заняли свои места по обеим сторонам памятника в 1629 году)⁹⁸.

Таким образом, только к концу первой трети XVII столетия площадь Сантиссима Аннунциата приобрела вид законченного классического ансамбля, наделенного обязательными для него качествами — геометрически четкой планировкой, симметрией целого, единым ритмом, заданным ордерными аркадами, наконец, акцентированием продольной и поперечной осей монументом и фонтанами. Площадь перед Воспитательным домом вполне может считаться совершенным во всех отношениях образцом решения художественной проблемы, которая, как отмечалось выше, имела для Ренессанса принципиальное значение.

Улица деи Серви, проложенная по оси площади Сантиссима Аннунциата, именно в силу указанного обстоятельства воспринимается как часть единого градостроительного замысла. Перспектива улицы, развивающаяся от площади в южном направлении, эффектно замыкается громадой собора с возвышающимся над ним куполом. В этой части города, следовательно, возника-

ет любопытная «переключка» двух важнейших произведений Филиппо Брунеллески, в которых мастеру, пожалуй, с наибольшей полнотой удалось воплотить ведущие архитектурные идеи своего времени.

В начале XV века строительство собора неспешно продолжалось под руководством Джованни д'Амброджо, сумевшего завершить возведение восьмигранного основания купола с круглыми окнами на каждой грани. Но как в соответствии с первоначальными замыслами возвести над собором сам купол, оставалось неясным: поиски технических приемов, пригодных для этого, к удовлетворительным результатам не приводили. Архивные документы, обнаруженные исследователями, свидетельствуют о том, что еще в 1404 году Брунеллески был включен в число экспертов, оценивавших ход строительных работ. В том же качестве к делам собора привлекли и Лоренцо Гиберти; с этого момента и начинается соперничество художников на важнейшей стройке Италии. Обладавший ярко выраженными инженерными способностями, Брунеллески, по-видимому, сумел продвинуться на пути к решению той задачи, которую отныне он считал для себя главной, дальше и быстрее, чем Гиберти, занимавшийся в основном скульптурой.

В 1417 году Брунеллески уже смог предложить реальный способ сооружения купола, и для его демонстрации была изготовлена соответствующая модель. Тем не менее в следующем году управление строительством собора (Опера дель Дуомо) сочло за благо объявить конкурс на разработку проекта, в котором наряду с другими мастерами приняли участие Брунеллески и Гиберти. Оба представили на рассмотрение конкурсной комиссии построенные ими модели, заслужившие одобрение экспертов. Но к реализации все же был рекомендован метод Брунеллески, и в апреле 1420 года предложивший его мастер занял должность главного архитектора. Однако на эту же должность неожиданно был назначен также Гиберти; конечно, такое «двоевластие» не могло не мешать делу, что подтвердила дальнейшая практика. Вероятно, соперничество между двумя главными архитекторами, каждого из которых поддерживала своя «партия», привело к тому, что строительство купола шло медленнее, чем могло бы при более рациональной организации дела.



Флоренция. Купол собора. Вид от площади Сантиссима Аннунциата

Успешному развитию беспрецедентного строительного предприятия мешали и разные побочные обстоятельства, одним из которых, например, была неудачная война между Флоренцией и Луккой в 1429—1430 годах, а другим — бурные политические события, завершившиеся в 1434 году установлением фактической диктатуры Козимо Медичи Старшего, владельца одного из самых могущественных в Европе банкирских домов. Но несмотря ни на что сооружение купола по проекту и методу Брунеллески продолжалось. В 1428 году купол поднялся на две трети своей высоты. Официальная церемония по случаю окончания строительства состоялась 25 марта 1436 года при участии Папы Евгения IV, а 30 августа того же года флорентийцы отметили праздник «последнего камня»: епископ Беноццо Федериги, поднявшись на самую вершину только что возведенного купола, освятил и благословил с огромной высоты весь храм.

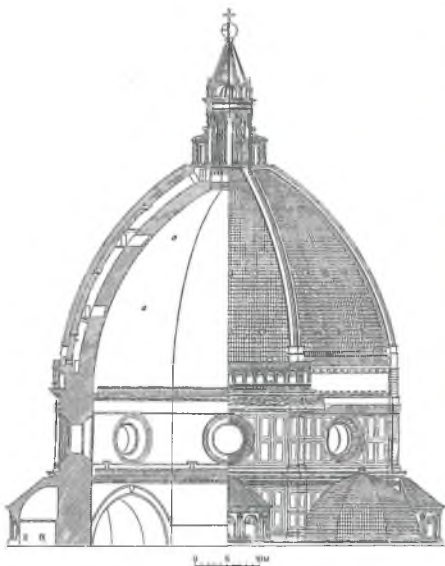
Отдельным этапом строительства явилось возведение фонаря, венчающего купол. Несмотря на сравнительно небольшие размеры венчания, для его осуществления потребовались многие годы. Очень долго, опять-таки с проведением конкурса и изготовлением моделей (одна из моделей фонаря, отвечавшая замыслу Брунеллески, сохранилась до наших дней и находится в музее собора), продолжались предварительные обсуждения проектов, предлагавшихся разными авторами. Затем начались поиски подходящего материала. И лишь в марте 1446 года, за месяц до кончины архитектора, приступили к строительству, которое продолжалось двадцать лет. А в 1471 году на уже построенный к тому времени мраморный фонарь водрузили большой медный шар с крестом. Так завершилась эта растянувшаяся на полвека грандиозная эпопея.

Разработка проекта купола флорентийского собора требовала решения трех связанных воедино задач. Первая из них была сугубо архитектурной и заключалась в выборе таких размеров и формы купола, которые позволили бы не только гармонично связать венчание с основным объемом храма, но и создать общегородскую доминанту. Вторая задача, беспрецедентная по сложности, состояла в отыскании конструктивного решения купола, способного обеспечить осуществление проекта. Наконец, третья задача имела технологический характер: требовалось разработать оригинальный метод возведения купола диаметром 42 метра и с вершиной, поднятой на высоту 100 метров. Все эти задачи были трудны по-своему, но все-таки только при условии успешного разрешения конструктивной и технологической проблем становилась возможной реализация архитектурно-художественного замысла. В силу своей особой сложности эти две проблемы долгое время не находили сколько-нибудь приемлемого воплощения. Понадобился замечательный талант Бру-

неллеси — и художественный, и инженерный, — чтобы поставленная перед зодчим цель оказалась все же достижимой.

Форма венчания собора Санта Мария дель Фьоре в значительной мере была предопределена конфигурацией восьмигранного барабана. На таком основании можно было возводить либо пирамидальный шатер, либо покрытие, называемое сомкнутым сводом. В отличие от плоских граней шатра части сомкнутого свода (лотки) имеют кривизну в вертикальной плоскости; благодаря этому усложняется силуэт подобного венчания и усиливается его пластическая выразительность. На опорном контуре в виде восьмиугольника нельзя возводить полусферический свод типа купола римского Пантеона; купол имеет двоякую кривизну (не только в вертикальной, но и в горизонтальной плоскости), и опираться он может только на круглое основание. Именно по этой причине покрытие Пантеона не могло служить прототипом для венчания флорентийского собора, хотя размеры перекрываемого пространства в обоих случаях близки друг другу.

Брунеллески и не стал подражать Пантеону, решая конструктивную задачу. Он сумел создать принципиально новую, поистине революционную конструкцию, которая сама стала прототипом для подобных решений в будущем. На уже возведенном барабане, согласно проекту Брунеллески, должен был подняться восьмилотковый сомкнутый свод, по форме близкий куполу (поэтому называть венчание флорентийского собора куполом все-таки можно, хотя, строго говоря, при этом допускается терминологическая неточность). Новаторская сущность предложенного зодчим решения определяется наличием в конструкции свода двух важных особенностей: во-первых, он сформирован из двух оболочек — внутренней, основной, и внешней, более «подъемистой», придающей динамичность силуэту; во-вторых, в качестве конструктивной основы покрытия использован каркас — система выполненных из разного материала внутренних связей (арматуры, или «цепей», как называл эти элементы автор проекта), которые, будучи включенными в массив каменной и кирпичной кладки, смогли эффективно противостоять силам распора и обеспечить тем самым необходимую прочность всего сооружения. Нижняя часть свода (до высоты 14 метров) выполнена из камня — известняка и песчаника. Выше конструкция выполнена в технике кирпичной кладки. Брунеллески предложил при этом особую систему кладки «в елку», которая позволила обойтись без временных конструкций — кружал, обычно используемых при строительстве куполов, арок и сводов. Основу каркаса свода составляют восемь мощных каменных брусьев, выложенных на поверхности купола и поднимающихся от углов барабана к вершине, где их связывает горизонтальное кольцо. В каждой из восьми лопастей покрытия расположено еще по два



Филиппо Брунеллески. Купол собора Санта Мария дель Фьоре. 1420—1471.
Разрез, вид сверху

промежуточных ребра, но уже скрытых под кровлей. С помощью этих ребер соединяются обе оболочки купола, имеющие разную толщину, уменьшающуюся от основания к вершине. У внешней оболочки она изменяется от 97 до 60 сантиметров, а у внутреннего свода — от 2,4 до 2,1 метра. Радиальные ребра соединены между собой шестью горизонтальными кольцами из длинных камней, скрепленных оцинкованным железом: это и есть изобретенные Брунеллески «цепи». Каменные связи дополняются деревянными, представляющими собой каштановые брусья сечением 35 на 30 сантиметров. Определенная конструктивная роль отведена и фонарю: дополнительно нагружая купол, он тем самым делает его более устойчивым⁹⁹. Кровля купола выполнена из красной черепицы; ее интенсивный цвет способствует тому, что купол становится еще заметнее при взгляде издали.

При всех новациях, введенных Брунеллески в конструкцию купола, при его возведении традиционными способами потребовалось бы сооружение внутри собора громоздких лесов, что технически в то время было невыполнимо. Зодчий и в этом случае проявил недюжинные инженерные способности, предложив совершенно новое решение: оно заключалось в разработке системы сравнительно небольших подвесных лесов, которые могли перемещаться вверх по мере наращивания каркаса купола. Детали этого решения до сих пор остаются не вполне ясными. Однако то, что такая система была осуществлена, подтверждается свидетельствами современников, в том числе и Альберти.

Брунеллески спроектировал и ряд оригинальных технических устройств, которые в какой-то мере смогли облегчить тяжелый труд строительных рабочих.

Окончание строительства купола собора было воспринято просвещенной частью населения Италии как событие, имеющее исключительно важное значение для всей нации. Об этом свидетельствуют высказывания современников. Альберти, например, посвящая Брунеллески свой трактат о живописи, писал, что купол — это «великое сооружение, вздымающееся к небесам, настолько обширное, что оно осеняет собою все тосканские народы»¹⁰⁰. Восхищался произведением Брунеллески и Вазари. «Можно с уверенностью сказать, — утверждал он, — что древние в своих строениях никогда не достигали такой высоты и никогда не подвергали себя столь великой опасности, желая вступить в единоборство с небом». Купол, продолжает Вазари, «вздымается на такую высоту, что горы, окружающие Флоренцию, кажутся подобными ему»¹⁰¹.

Размеры нового венчания флорентийского собора — вот что прежде всего поражало воображение современников, привыкших к относительно скромным по величине куполам, вроде тех, что венчают соборы в Пизе или Сиене. Но столь же поразительна и сама архитектурная форма, созданная гением Брунеллески. При действительно грандиозных размерах она на редкость гармонично включилась в созданную ранее композицию: нет ощущения того, что здесь сочетаются элементы, принадлежащие не только разным векам, но и качественно отличающимся друг от друга системам художественного мышления. Действительно, разрабатывая конструкцию и форму купола, Брунеллески показал себя мастером, не только хорошо знакомым с готической традицией, но и способным творчески переосмысливать уроки, преподанные средневековыми строителями. Каркасная конструкция купола, по-новому интерпретированная зодчим, свидетельствует об этом в высшей степени наглядно. Мастер извлек из найденного им конструктивного решения замечательный художественный эффект. Мощные каменные брусья готического, по существу, каркаса, образующие на поверхности купола четкий рельефный рисунок, контрастно взаимодействуют с фактурой и цветом черепичного покрытия. Силуэту купола придана свойственная готике стрельчатость. Как еще более очевидный «готизм» воспринимается композиция фонаря, увенчанного остроконечным шатром. Вместе с тем, сомкнутый свод, возведенный Брунеллески, по выполняемой им композиционной и символической роли — это, конечно, «полноценный» купол, соответствующий архитектурным исканиям новой эпохи. Благодаря его сооружению существенно преобразованным оказалось внутреннее пространство храма: динамика горизонтального развития нефов



Собор Санта Мария дель Фьоре

базилики сменилась в восточной части здания ощущением монументального покоя, рождаемым колоссальным статичным объемом, сконцентрированным под куполом. Так впервые в подобных масштабах в архитектуре Возрождения была на практике реализована идея центрально-купольной композиции. То, что композиция этого типа оказалась здесь соединенной с традиционной средневековой структурой, только подчеркивает особое значение собора Санта Мария дель Фьоре как памятника, связывающего две фазы развития мировой культуры.

В 1570-х годах внутренняя поверхность купола была покрыта росписями, исполненными художниками Джорджо Вазари и Федерико Цуккари. Однако сделано это было в нарушение первоначального замысла: известно, что Брунеллески не предусматривал здесь никаких украшений, считая, по-видимому, что гладкая белая поверхность выразительнее подчеркнет структурную завершенность венчания собора.

Вслед за Альберти и Вазари мы можем еще раз обратить внимание на то, сколь важное место занял купол флорентийского



Собор Санта Мария дель Фьоре в панораме Флоренции

собора (не как символ времени, но как архитектурное сооружение) если не в масштабе всей Тосканы, то наверняка в масштабе города. Только после его возведения собор, собственно, и получил реальную возможность выполнять роль абсолютного центра Флоренции. Появление такого центра повлекло за собой упорядочение всего городского пространства в соответствии с ренессансными принципами, требующими последовательного выявления иерархии входящих во всякий художественный организм элементов, подразделяющихся на главные и второстепенные.

Решение крупномасштабных художественных задач отнюдь не отвлекло внимание Брунеллески от «мелочей», к числу которых



Собор Санта Мария дель Фьоре. Купол и фрагмент конструкции купола

относилось работа над деталями созданной мастером композиции. Так, зодчий сумел добиться лучшей согласованности купола с венцом капелл, окружающих хор храма, разместив между их сводами на углах подкупольного квадрата небольшие полукруглые объемы, перекрытые коническими кровлями. Это так называемые «трибуны морте» — своего рода модели центрических храмов, как бы наполовину утопленные в грани барабана. Основаниями для них послужили горизонтальные площадки, использовавшиеся в качестве промежуточных при подъеме строительных материалов. Несмотря на, казалось бы, незначительность их композиционной роли, «трибуны морте» получили в высшей степени тщательную, законченную обработку. По периметру их стенок размещены глубокие арочные ниши, украшенные стилизованными раковинами — мотивом, типичным для Возрождения. Ниши разделены парными трехчетвертными колонками с коринфскими капителями. Как ярко орнаментированный пояс выглядит фриз антаблемента, завершающего эту одновременно и строгую и нарядную композицию. Возможно, Брунеллески придавал «трибунам морте» определенное символическое значение как образцам идеального, с его точки зрения, решения архитектурной задачи, интересной для него самого и важной для всей эпохи.

С другой стороны, приходится пожалеть о том, что не получил завершения такой важный элемент композиции купола, как переход к нему от барабана. Выяснить, почему этот переход остался архитектурно необработанным и как предполагал поступить в данном случае Брунеллески, не удалось до сих пор. В начале XVI века свой вариант предложил Баччо д'Аньоло. На одной из граней купола появилась спроектированная им декоративная каменная галерея с арочками, размещенными вдоль

нее в частом ритме. Микеланджело называл ее «клеткой для сверчков», положив этим неслестным сравнением конец дальнейшим поискам приемлемого решения.

Весь творческий путь Брунеллески есть свидетельство того, что проблема центрально-купольного сооружения интересовала его едва ли не больше, чем все другие художественные задачи. Впервые осуществить в натуре проект такого сооружения (хотя и небольшого по размерам) Брунеллески позволил заказ на создание сакристии (ризницы) при церкви Сан Лоренцо. Этот заказ архитектор получил в 1420 году от Джованни Аверардо деи Медичи — в то время главы могущественного семейного клана, отца Козимо Старшего. Церковь Сан Лоренцо принадлежит к числу самых древних во Флоренции: она была освящена еще в 393 году. За долгое время своего существования церковь претерпела немало изменений. В 1060 году ее капитально перестроили в романском стиле. Семейство Медичи считало этот храм своим и оказывало ему особое внимание. Задуманную при церкви сакристию Джованни Медичи хотел сделать собственной усыпальницей. А роль семейной капеллы Медичи отводилась соседней с ризницей капелле Косьмы и Дамиана, которую тоже должен был создать Брунеллески. Практически одновременно у прихожан и у Медичи возникло желание полностью перестроить всю церковь. И эта задача со временем была поставлена перед мастером. Таким образом, работы в церкви Сан Лоренцо приобрели постепенно довольно широкий размах, и не удивительно, что, увлекшись ими, Брунеллески позднее сам стал мечтать о дальнейшем расширении первоначального замысла до масштабов градостроительного, задумав перепланировку прилегающей к храму части города вместе с возведением здесь дворца Медичи. Однако этим планам не суждено было осуществиться. В 1429 году Джованни Медичи умер, его преемником стал Козимо Старший, который, придя к власти в 1434 году, предпочел решать свои архитектурные проблемы с помощью другого крупного флорентийского зодчего — Микелоццо.

Однако к моменту кончины Джованни Медичи работы в сакристии церкви Сан Лоренцо уже завершились. Она расположилась у левого (относительно входа в храм) рукава транспта и была решена архитектором как самостоятельный почти кубический объем со стороной квадрата в основании около 12 метров и высотой 13 метров. Ризницу увенчал купол, поднявшийся на



Собор Санта Мария дель Фьоре.
Венчание купола

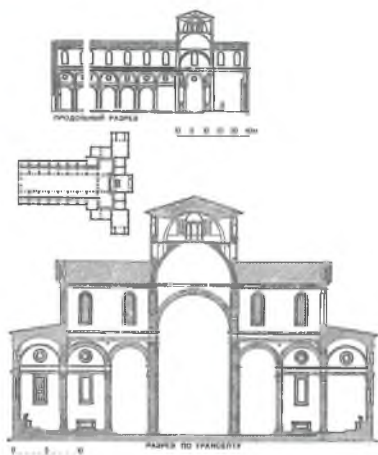


Церковь Сан Лоренцо во Флоренции. XI—XV вв.

высоту 18 метров. Такое решение обусловило исключительную цельность интерьера. Купол в интерпретации Брунеллески соединил в себе византийские и отчасти готические черты. Византийской здесь является система «купола на парусах», дающая возможность перейти от круглого основания покрытия к квадратному плану помещения при помощи расположенных в углах парусов. А о готике напоминают радиальные каменные ребра (своего рода нервюры), четко выделенные цветом на светлой поверхности купола и подразделяющие его на двенадцать долей. У основания купола в пределах каждой доли покрытие срезано вертикальными плоскостями; это позволило разместить здесь

круглые окна, которые вместе с «глазом» в вершине перекрытия должны были равномерно осветить интерьер. Типичная для Брунеллески «графичность» проявляется не только в рисунке купола, но и в решении основного объема сакристии, где детали из темного камня контрастируют с белизной оштукатуренных стен: уверенно проведенными темными линиями подчеркнута форма подпиружных арок, выделены медальоны в арках и парусах, акцентированы пилястры по углам и широкая лента антаблемента, обозначающая границу между ярусами. В самом центре, под куполом, размещена гробница Джованни Медичи и его жены Пиккарды

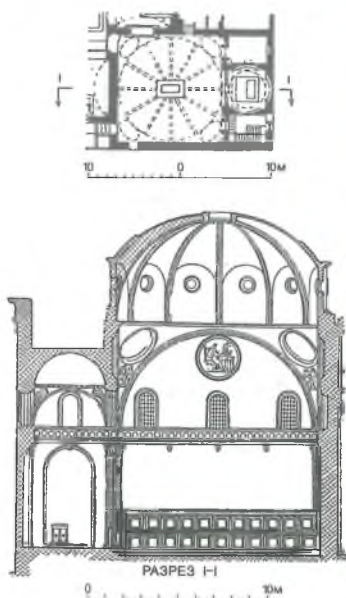
Церковь Сан Лоренцо. План, разрезы





Филиппо Брунеллески. Старая сакристия церкви Сан Лоренцо. 1421—1444

(выполненная под наблюдением Брунеллески его приемным сыном Андреа ди Лаццаро Кавальканти по прозвищу Буджано). Гробница выглядит необычно: украшенный рельефами прямоугольный саркофаг, напоминающий античный, накрыт простой мраморной плитой, опирающейся на четыре каменных столба и две бронзовые колонки. Такой — простой и строгой — решил эту символическую могилу зодчий. Как и весь интерьер, надгробие словно рассчитано на то, чтобы помочь пришедшему сюда человеку тихо предаться своим раздумьям, полнее ощутить себя частицей непознаваемого мира.



Старая сакристия церкви Сан Лоренцо. План, разрез, купол в интерьере

С основным помещением сакристии связана небольшая алтарная ниша, тоже перекрытая маленьким куполом на парусах. В интерьер ризницы включена и скульптура. Наиболее важная роль принадлежит рельефам в круглых медальонах на парусах, исполненным Донателло. Они изображают сцены из жития евангелиста Иоанна, показанные на фоне архитектуры. О датировке этих рельефов до сих пор спорят специалисты, но скорее всего они были помещены на свое место на рубеже 30-х и 40-х годов XV века, когда Брунеллески уже закончил работу в церкви Сан Лоренцо¹⁰².

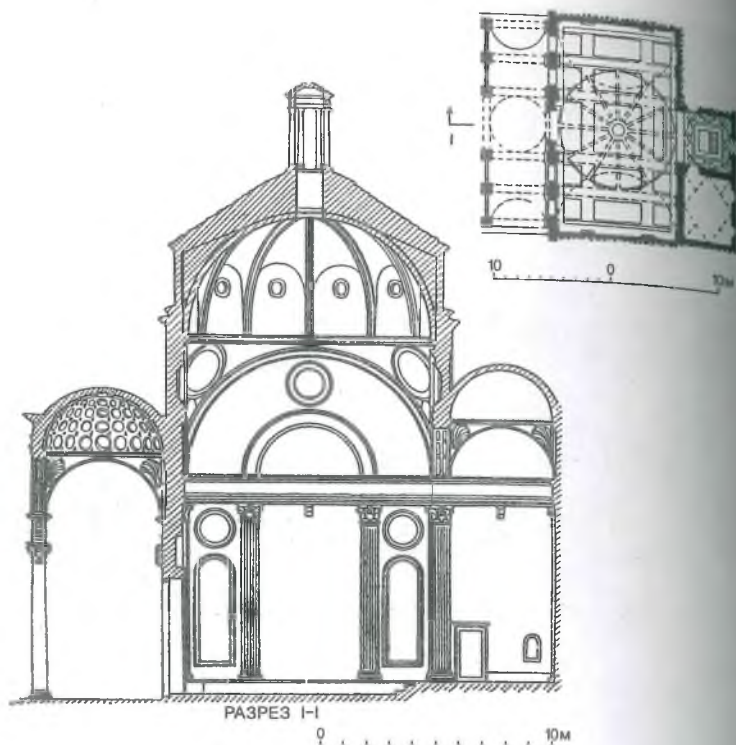
В следующем столетии при этой церкви по проекту Микеланджело была создана еще одна сакристия. Ее стали называть Новой, в отличие от Старой, создателем которой является Брунеллески.

Во всех учебниках истории архитектуры, так же как и в монографических работах, посвященных Брунеллески, со Старой сакристией неизменно сопоставляется капелла Пацци — небольшое культовое здание, стоящее во дворе церкви Санта Кроче. До недавнего времени эта строгая постройка, довольно единодушно признававшаяся одним из самых замечательных памятников кватроченто, определенно связывалась с именем Брунеллески. Но некоторые исследования, проведенные в середине и во второй половине прошлого века, позволили уточнить историю здания, что повлекло за собой изменение устоявшихся взглядов.



Филиппо Брунеллески. Капелла Пацци во дворе церкви Санта Кроче во Флоренции. 1430(?)—1459

Согласно известным историческим данным, в 1423 году монастырские постройки при церкви Санта Кроче сильно пострадали от пожара. Вскоре после этого события начались восстановительные работы, финансировавшиеся как городской властью, так и меценатами. В 1429 году Андреа де Пацци предложил на свои средства построить во дворе церкви небольшую семейную капеллу, которую можно было бы использовать и в качестве зала для заседаний капитула монастыря. Полагали, что заказ на возведение капеллы получил Брунеллески, приступивший к строительству в следующем году; при этом считалось, что модель здания могла быть готова еще тремя годами раньше¹⁰³. Но, судя по недавно обнаруженным историками документам, строительство капеллы по заказу Андреа де Пацци началось не раньше 1442 года, и лишь спустя четыре года, то есть в год смерти Брунеллески,



Капелла Пацци. План, разрез

оно стало продвигаться достаточно быстрыми темпами. Руководителем стройки в этот период документы называют Джулиано да Майяно. Сейчас считается, что строительные работы завершились к концу 1459 года, но затем в течение многих лет еще продолжалась отделка интерьера¹⁰⁴. Никаких документальных подтверждений тому, что именно Брунеллески разрабатывал проект капеллы, до сих пор обнаружить не удалось; прежняя атрибуция основывалась на традиции, но, кроме того, и на некоторых исторических свидетельствах, в том числе оставленных Манетти и Вазари. Последний пишет о том, что Брунеллески «своей рукой изготовил модель капитула церкви Санта Кроче во Флоренции для семьи Пацци», и оценивает эту модель как «вещь богатую и очень красивую»¹⁰⁵. Если не считать эти слова Вазари абсолютным вымыслом, можно признать, что они вполне согласуются с полученными недавно документированными данными. В самом деле, нет ничего невероятного в том, что основанием для начала строительства капеллы послужила именно модель. Если она достаточно подробно характеризовала авторский замысел, осуществлявшие строительство мастера имели возможность реализовать этот замысел независимо от



Капелла Пацци. Интерьер, купол в интерьере

того, когда началась и сколько лет продолжалась стройка. Авторитет Брунеллески в таком случае не позволил бы строителям в чем-то отступить от одобренного заказчиком проекта. Следовательно, можно допустить, что капелла Пацци действительно является произведением Брунеллески, хотя и осуществленным много лет спустя после кончины мастера. Такие случаи истории известны.

Даже беглое ознакомление с капеллой Пацци — и прежде всего с интерьером — позволяет почувствовать ее сходство со Старой сакристией церкви Сан Лоренцо. Сходство это проявляется буквально во всем — в решении внутреннего пространства, рассчитанного на единство восприятия, в трактовке невысокого купола на парусах, разделенного ребрами на двенадцать долей (снаружи купол скрыт под конической кровлей), в приемах освещения, в том числе посредством круглых окон в основании купола, наконец, в «графичном» выделении на поверхности светлых стен темных деталей, фиксирующих конструктивный скелет здания. Главное отличие капеллы Пацци от ее прототипа состоит в решении плана: в более поздней постройке он имеет форму прямоугольника, слегка вытянутого в направлении, перпендикулярном оси симметрии капеллы. Соответственно купол располагается над средней частью интерьера, а боковые его части перекрываются цилиндрическими сводами. С основным помещением связан небольшой квадратный в плане алтарь, тоже перекрытый «византийским» куполом на парусах.

Несмотря на некоторое усложнение (по сравнению с ризницей) внутренней структуры капеллы, последняя обладает той же

целостностью пространства и гармонической согласованностью всех частей. Этому во многом способствует ордер, представленный коринфскими каннелированными пилястрами, в четком ритме располагающимися вдоль стен. Как и в ризнице, здесь использован еще один характерный мотив, введенный в практику Брунеллески: на углах размещены «сломанные» пилястры, позволяющие ордеру, не теряя заданного ритма, естественно перейти с одной стеной плоскости на другую. Наряду с ордером типичная для Брунеллески графика линий тоже способствует выявлению конструктивной логики внутреннего пространства, причем не оставляет равнодушным особая музыкальность этих линий, связанных друг с другом непрерывно развивающейся архитектурной мелодией. Интерьер капеллы наделен в большей мере светским характером, нежели сакральным. Как и Воспитательный дом, капелла Пацци внутри кажется «просветленной», и такое эстетическое качество в немалой степени создается благодаря хорошему естественному освещению здания. Как и ризница, капелла Пацци обогащена произведениями изобразительного искусства. Здесь скульптурные детали, тоже заключенные в круглые медальоны, создавались Лукой делла Роббиа и Дезидерио да Сеттиньяно. Насыщенный колорит майоликовых рельефов контрастно взаимодействует с ровным светлым тоном стен, что, конечно, вносит разнообразие в общее впечатление. Некоторые исследователи склонны были считать, что и Брунеллески принимал участие в украшении капеллы скульптурой.

Снаружи капелла Пацци воспринимается как небольшое строение, полное сдержанного изящества. Портик ее главного фасада замыкает перспективу аллеи, ведущей от входа в монастырский двор. Он состоит из шести коринфских колонн. Средний интерколумний по сравнению с боковыми расширен и перекрыт не архитравом, как в боковых частях колоннады, а высокой аркой. Вся эта композиция, подобно лоджии Воспитательного дома, наделена «приглашающим» характером, а кроме того, и «человеческим масштабом», что позволяет сразу установить теплые, комфортные взаимоотношения между постройкой и человеком, неторопливо направляющимся к капелле. За колоннадой портика размещена лоджия, боковые части которой перекрыты кессонированными сводами, а средняя — плоским и также кессонированным куполом; таким образом, мотив купола трижды повторяется вдоль главной оси здания. Наружным колоннам портика на стене лоджии отвечают каннелированные пилястры, аналогичные тем, что находятся в интерьере. Ордер, следовательно, осуществляет функции связующей темы, позволяющей обеспечить масштабное и ритмическое единство всей композиции. Определенное своеобразие придает портику капеллы опирающаяся на колонны стенка с аркой, прорезанной в середине.

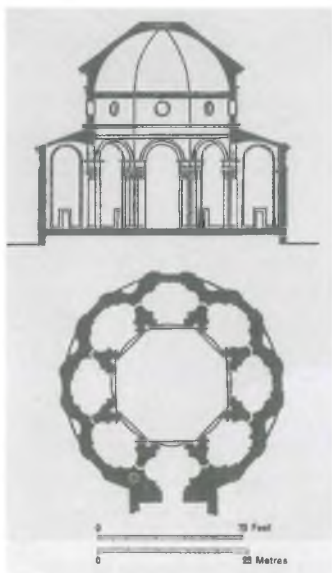
Появление этой стенки объясняется наличием за ней довольно высоких сводов. Чтобы зрительно несколько разгрузить колоннаду, архитектор сделал поверхность стенки рельефной, изобразив на ней своего рода ордерный каркас, в состав которого вошли сдвоенные пилястры. Однако в целом эта часть общей композиции кажется организованной не очень убедительно, из-за чего она постоянно подвергалась критике.

Издавна историки архитектуры считали портик капеллы Пацци поздним добавлением к зданию и не обязательно связывали его с именем Брунеллески. Надпись, обнаруженная на внешней поверхности купола портика, позволила установить дату окончания постройки этой части капеллы — 1461 год. К еще более позднему времени относится накрывающая портик защитная кровля на маленьких столбиках. Портик неоднократно реставрировался, в результате чего все его колонны со временем были заменены на новые. Установившие это итальянские исследователи пришли к выводу, что портик капеллы Пацци «не может расцениваться как произведение оригинальное», и выразили сомнения в причастности Брунеллески к его созданию. Те же исследователи признают, что лишь нижние части основного объема капеллы «были исполнены под руководством Брунеллески, все остальное, включая интерьер, представляет собой работу его продолжателей»¹⁰⁶.

Столь обескураживающие выводы, возможно, повлияли на оценку историко-художественного значения капеллы Пацци И. Е. Даниловой, которая увидела в этом здании, близком по композиции к высоко ценимой ею ризнице, лишь слабое «повторение, взятое из вторых рук». Сравнение ризницы и капеллы привело И. Е. Данилову к заключению, что недостаток второй состоит в отсутствии «напряженного пространственного драматизма», свойственного, по ее мнению, Старой сакристии¹⁰⁷. Позволю себе не согласиться с этим мнением. Несмотря на все превратности судьбы, капелла Пацци, думается, должна по-прежнему занимать одно из самых почетных мест в истории зодчества Раннего Возрождения, поскольку воплощает поистине гуманистический подход к решению архитектурной задачи, может быть, и не самой сложной, но отнюдь не теряющей из-за этого художественной ценности. Можно предположить, что Брунеллески (если, учитывая приведенные выше соображения, именно его



Капелла Пацци. Перекрытие галереи



Флоренция. Ораторий Санта Мария дельи Анджели. Разрез и план по проекту Филиппо Брунеллески. 1434

все-таки признать в данном случае автором проекта) вовсе не стремился к усилению драматических интонаций в художественном образе капеллы. Этому можно найти двоякое объяснение: во-первых, драматизация темы не вполне вязалась с назначением здания, которое, напомним, должно было использоваться как, по существу, гражданская постройка — зал для собраний капитула; во-вторых, раннеренессансная просветленность художественных образов, созданных Брунеллески, вообще представляется трудно совместимой с какой бы то ни было напряженностью — чертой, которая в гораздо большей степени станет свойственной более поздним произведениям зодчества. В связи с только что сказанным хотелось бы напомнить о том, что, оценивая особенности зодчества Раннего Ренессанса, Г. Вёльфлин отмечал в качестве присущих ему черт обыкновение «мыслить линейно» и добиваться ос-

новного впечатления контуром, за счет «плавного течения и звучания линий»; при этом «линия, — утверждал Вёльфлин, — уверенно руководит глазом, так что, следуя ее несложному движению, он без труда может охватить образ в целом»¹⁰⁸. Не правда ли, это мнение знаменитого историка искусства кажется вполне пригодным для оценки манеры Брунеллески, какой она предстает перед нами в тех произведениях, которые мы уже рассмотрели?

О большом интересе, проявлявшемся Брунеллески к теме центрально-купольного сооружения, свидетельствует еще один проект мастера, датируемый 1434 годом. Это проект оратория (молельни, часовни) при монастыре Санта Мария дельи Анджели, строительство которого предполагалось осуществить на средства, завещанные кондотьером Пипо Спано из семейства Сколари. Вопреки высказанному заказчиками пожеланию Брунеллески спроектировал часовню как идеальное центрическое сооружение, состоящее из двух ярусов. Из них первый должен был выглядеть как более широкое устойчивое основание для верхнего яруса меньшего диаметра, завершенного куполом. План первого яруса имел форму шестнадцатиугольника (очень близкого к кругу) диаметром 12,5 метра; второй ярус решался восьмигранным. Переход от одной геометрической фигуры к другой внутри оратория остроумно осуществлялся при помощи венца овальных капелл, раскрывавшихся в подкупольное про-

странство. Такое решение придавало плану сооружения несомненную графическую красоту — качество, особенно ценившееся позже сторонниками классицизма. Венчанием здания должен был служить сомкнутый свод, по форме близкий полусферическому куполу — то есть перекрытию того типа, который нам знаком по другим произведениям Брунеллески. Снаружи пластическую выразительность сооружения должны были усилить глухие ниши, размещенные на гранях нижнего яруса, располагавшихся между капеллами (этот мотив заставляет вспомнить о «трибунах морте» собора). Свой замысел Брунеллески зафиксировал в модели и, возможно, в чертежах, но они до сих пор не обнаружены; модель же известна по перерисовкам XV и XVI веков.



Ораторий Санта Мария дельи Анджели

Строительство оратория (на пересечении улиц Альфани и Каstellаччо) хотя и было начато в 1437 году, но шло трудно и медленно. В конце концов оно и вовсе остановилось. Недостроенное здание пришло в упадок, затем восстанавливалось, но уже лишь в приблизительном соответствии с первоначальным замыслом. В 1970-х годах была проведена реставрация, позволившая сделать облик здания более или менее похожим на то, что задумывал Брунеллески.

В ряду культовых зданий, связанных с именем Брунеллески, заметное место занимают церкви Сан Лоренцо и Санто Спирито. Оба храма родственны по композиционному типу: они представляют собой трехнефные базилики.

Приходится, к сожалению, снова констатировать, что история перестройки средневекового храма Сан Лоренцо лишена ясности. Нет возможности, опираясь на документы, не только установить все обстоятельства, но и решить наиболее интересный для нас вопрос — в какой степени перестроенную церковь можно считать произведением Брунеллески? Доподлинно известно, что мастеру была поручена работа по созданию ризницы при церкви, о чем говорилось ранее. Перестраивал Брунеллески и примыкающую к ризнице капеллу. Все это происходило в начале 1420-х годов, и тогда же родилось намерение перестроить всю церковь. По традиции предполагается, что Брунеллески, находясь в то время в гуще событий, просто не мог остаться в стороне от этого крупного строительного предприятия и, с помощью словесных указаний или же снабдив строителей какими-то

чертежами, именно он смог определить общее направление реконструкции храма. Документально подтверждено, что имя Брунеллески после 1429 года уже не упоминается в связи со строительными работами в церкви Сан Лоренцо. Они были завершены только в 1459 году, когда по этому поводу состоялось торжество, на котором присутствовали Папа Пий II и миланский герцог Галеаццо Мария Сфорца. Но главным героем этого торжества, конечно же, оказался Козимо Медичи Старший, которому досталась вся слава строителя церкви, называвшейся в сонете, сочиненном по этому поводу, «величественной, огромной, великолепной и редкостной»¹⁰⁹.

Эти и многие другие превосходные эпитеты, адресованные храму, им, безусловно, были заслужены. Флорентийцы действительно были поражены и величиной, и богатством внутренней отделки церкви, но, вероятно, в еще большей степени тем, что интерьер храма приобрел ярко выраженный дворцовый характер; это резко выделило его на фоне церковной архитектуры не только Флоренции, но и всей Италии к северу от Рима. Церковь Сан Лоренцо, какой она стала в результате перестройки, может быть названа сооружением новаторским для кватроченто, несмотря на то, что новаторство в данном случае состояло в возвращении к традиции сооружения многоколонных храмов, похожих на римские раннехристианские базилики. Совершить такой резкий поворот в храмостроении Тосканы мог только оригинально мыслящий, умелый и опытный зодчий. Таким и был Брунеллески. Конечно, рядом с ним работали и другие мастера, способные создавать архитектурные шедевры; но ни в коем случае нельзя сказать, что таких мастеров было много. Размышляя подобным образом, историки зодчества пришли к выводу: в перестройке церкви Сан Лоренцо решающую роль мог сыграть, скорее всего, Брунеллески.

Церковь Сан Лоренцо имеет Т-образный план. Основной вытянутый в длину корпус здания разделен на три нефа колоннадами коринфского ордера, несущими полуциркульные арки. Принципиально такое решение внутреннего пространства сближает Сан Лоренцо с некоторыми храмами, возводившимися в эпоху Проторенессанса, а также, как мы уже говорили, с раннехристианскими римскими базиликами. Различия между ними сводятся к деталям, имеющим, однако, решающее значение для формирования общего впечатления.

Следует прежде всего подчеркнуть, что ко времени капитальной перестройки церкви Сан Лоренцо было решено изменить функции этого храма: отныне ему следовало играть роль действительно дворцовой церкви, способной с блеском подчеркнуть величие покровительствовавших ей Медичи. Кроме того, еще на ранней стадии строительства было принято решение о



Филиппо Брунеллески. Интерьер церкви Сан Лоренцо. Перестройка с 1421 г.

том, что в церкви разместятся фамильные капеллы ряда других знатных семейств города, выступавших в роли меценатов. Они были расположены как в трансепте (среди них капелла Свв. Космы и Дамиана, принадлежавшая Медичи), так и в боковых нефках. Стройные коринфские колонны, скомпонованные в строгом соответствии с классическими образцами, своим упругим шагом сформировали торжественно-величавую перспективу среднего нефа. Волнообразное движение арок, обрамленных широкими архивольтами, одновременно и усложняет, динамизирует эту перспективу, и способствует усилению ее пластической выразительности. Существенное изменение (по сравнению с аркадой Воспитательного дома) было внесено здесь в композицию узла сопряжения арок с колоннами: между пятами арок и капителями колонн появились импосты, представляющие собой фрагменты антаблемента, построенного в соответствии с правилами, суще-

ствовавшими в античные времена. Это позволило, яснее отделив аркаду от опор, ввести достаточно хорошо читающийся при восприятии колоннады в ракурсе и словно вытянутый вдоль всего нефа антаблемент, полагающийся по классическим законам; он помогает акцентировать роль горизонтали как основного архитектурного мотива интерьера. Появление импостов объясняется еще одним обстоятельством: продольные стены церкви тоже подчинены ритму ордерных членений — пиластр того же коринфского ордера. Разделяя арочные входы в капеллы, пиластры несут на себе канонический антаблемент, помещенный на той же высоте, что и импосты основных аркад. Все эти нюансы способствуют созданию впечатления большей согласованности всех элементов композиции друг с другом, что в конечном счете ведет к главной цели — достижению гармонии целого. Несколько вредит такому впечатлению прием постановки пиластр на ступени, ведущие в капеллы. Из-за этого высота пиластр уменьшена по сравнению с колоннами: церковь, как говорил Вазари, «хромаст».

Церковь Сан Лоренцо хорошо освещена через прямоугольные окна, размещенные в стенах среднего нефа. Дополнительным источником естественного освещения служат круглые окна в боковых стенах; они включены в полукруглые люнеты, образованные в результате примыкания к стенам парусных сводов, которыми перекрыты боковые нефы. И круглые окна, и система парусных сводов, оконтуренных четкими линиями, не могут не напомнить знакомый нам почерк Брунеллески, что является лишним доводом в пользу признания авторства великого мастера. Некоторые исследователи считают, что и средний неф первоначально предполагалось перекрыть сводами. Но ныне вместо них мы можем видеть плоский кессонированный потолок, наличие которого усиливает сходство церкви Сан Лоренцо с раннехристианскими базиликами Рима. Над средокрестием флорентийского храма помещен небольшой купол. Полагают, что его создание предусматривалось проектом Брунеллески; исполнял же этот замысел другой строитель, не сумевший найти для купола достаточно выразительную форму. В последних пролетах колоннад, перед самым средокрестием, друг против друга находятся две бронзовые кафедры работы Донателло; их грани украшают многофигурные рельефы на темы из Священного Писания. Кафедры покоятся на каменных колоннах ионического ордера.

Перестройка церкви Сан Лоренцо не была доведена до конца. Главный фасад здания остался неотделанным, и это придает ему средневековую суровость. Скупую обработку получили и боковые фасады храма.

Церковь Санто Спирито, расположенная в левобережной части Флоренции, на одноименной площади, более определена, чем Сан Лоренцо, связывается с именем Брунеллески. Храм,



Филиппо Брунеллески. Церковь Санто Спирито во Флоренции. Интерьер. 1446—1480-е гг.

стоявший на этом месте, был сооружен в середине XIII века и находился в ту пору вне городской черты. В XV столетии, когда город расширил свои границы, возникла идея полной перестройки старой церкви. Созданный в связи с этим комитет около 1434 года обратился к Брунеллески с предложением возглавить строительные работы, и спустя два года мастер уже изготовил модель (не имевшую купола и главного фасада), способную дать достаточно ясное представление о том, как архитектор намеревался скомпоновать внутреннее пространство храма. Однако и в этом случае разные обстоятельства воспрепятствовали началу строительства, и оно было отложено до 1446 года. При жизни Брунеллески удалось лишь заложить фундамент. Утверждение Манетти о том, что под наблюдением прославленного мастера была возведена часть нового здания, современными исследователями опровергается¹¹⁰. Строительство



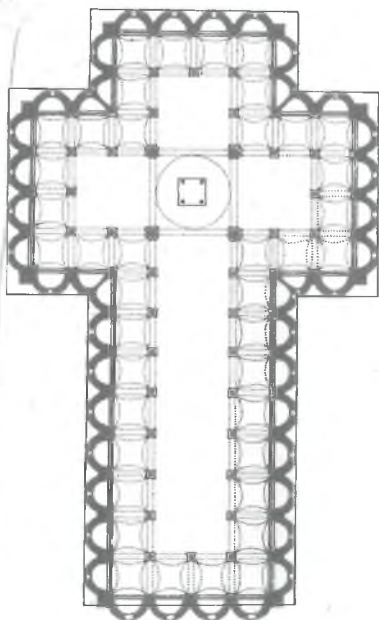
Церковь Санто Спирито во Флоренции. Интерьер

велось до 1480-х годов. В результате спроектированный Брунеллески интерьер был в основном осуществлен, а фасады здания остались незавершенными. В 1503 году рядом с церковью по проекту Баччо д'Аньоло построили увенчанную шатром колокольню.

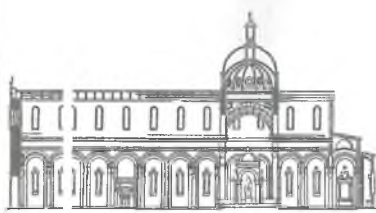
В проекте церкви Санто Спирито Брунеллески, оставаясь в рамках традиционной базиликальной схемы, предложил несколько новшеств. Одно из них заключалось в том, что внутренние коринфские колоннады, несущие арки, архитектор использовал не только для того, чтобы разделить нефы; колонны поставлены еще

и по периметру трансепта, и в торцах продольного корпуса. Вдоль стен были размещены не плоские пилястры, а полуколонны такой же высоты, что и основные опоры. Это придало интерьеру храма еще большее величие, чем в Сан Лоренцо, превратило громадный зал церкви в настоящий «гимн колоннам». Проблему сочетания арок с колоннами Брунеллески решил здесь так же, как в Сан Лоренцо; и таким же образом, с помощью плоского кессонированного потолка, осуществлено перекрытие среднего нефа Санто Спирито. Но особенно необычным в проекте Санто Спирито было предложенное Брунеллески решение стен храма. Согласно замыслу мастера, по всему их внутреннему периметру расположились небольшие капеллы в виде полукруглых ниш общим числом более сорока. Выступающие наружу, они должны были превратить стены храма в гофрированную конструкцию, обладающую значительно большей устойчивостью, отчего их толщина могла быть уменьшена; внешний облик здания вследствие этого должен был существенно измениться по сравнению с привычным и приобрести особую пластическую выразительность. Однако проект Брунеллески не был полностью осуществлен. Со стороны главного фасада капеллы было решено не делать, что позволило придать входу в церковь традиционный вид. По внешнему периметру здания промежутки между капеллами заполнили кладкой, ибо новаторское предложение Брунеллески показалось чересчур рискованным.

Не вполне ясен вклад Брунеллески в гражданское строительство его времени. Единственным городским дворцом, в отношении которого авторство Брунеллески подтверждено документально, является палаццо ди Парте Гвельфа.

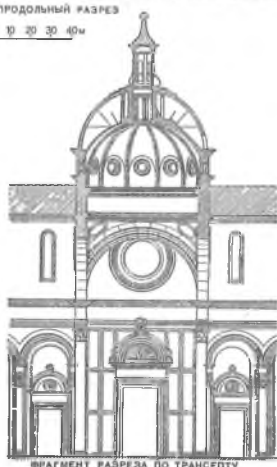


Церковь Санто Спирито. План, разрезы



ПРОДОЛЬНЫЙ РАЗРЕЗ

10 0 10 20 30 40м



ФРАГМЕНТ РАЗРЕЗА ПО ТРАНСЕПТУ

0 5 10

Этот дворец, стоящий на одноименной площади Флоренции возле виа Porta Rossa, возводился в 1430—1442 годах, остался незавершенным и впоследствии неоднократно перестраивался. Он имеет два этажа, разделенных горизонтальным поясом. В композиции фасадов дворца Брунеллески впервые ввел ордер, закрепив углы второго этажа высокими пилястрами.

Основываясь на свидетельствах Вазари, Брунеллески иногда приписывают авторство флорентийского дворца Питти, а также зданий аббатства во Фьезоле, недалеко от Флоренции. Ныне, однако, палаццо Питти чаще считают анонимным памятником, а поэтому мы рассмотрим его в одном из следующих разделов книги.

Неясность многих эпизодов творческой биографии Брунеллески не дает, разумеется, ни малейшего повода усомниться в важности роли, которую сыграла для всей культуры Ренессанса деятельность этого мастера-энциклопедиста. Его масштабная фигура, поднимаясь высоко над «средним уровнем» кватроченто, может сравниться по своей значительности только с Леоном Баттистой Альберти.

Леон Баттиста Альберти

Как и Брунеллески, Леону Баттисте Альберти (1404–1472) посвящено огромное количество изданий. Но в биографии Альберти содержится гораздо меньше неясностей и спорных моментов, чем в жизнеописаниях его старшего современника. Жизненный и творческий путь Альберти изучен достаточно подробно и полно, чему в немалой степени способствовали литературные сочинения, оставленные этим деятелем ренессансной культуры. Его сочинения могут быть собраны в несколько больших циклов, относящихся как к сфере общих гуманитарных интересов, так и к искусству. Альберти не был художником в традиционном понимании этого слова. Из его живописных или скульптурных произведений, упоминавшихся ранними биографами, в том числе Вазари, до нашего времени практически ничего не сохранилось (исключения составляют лишь два бронзовых медальона с профилем Альберти, считающиеся автопортретами 1430-х годов). Не дошли до нас и работы Альберти в области архитектурной графики (если таковые вообще когда-либо существовали). Зато мы знаем постройки, осуществленные в соответствии с его замыслами. Эти постройки занимают в истории Раннего Возрождения столь важное место, что обеспечили их создателю славу одного из крупнейших зодчих эпохи. Огромное значение для своего времени приобрел научный трактат об искусстве архитектуры — «*De re aedificatoria libri decim*», написанный Альберти на латинском языке. Как бы наследовавший знаменитому труду Витрувия, этот трактат преследовал цель создать новый свод архитектурных знаний и по аналогии



Медальон с портретом Леона Баттисты Альберти. 1430-е гг.

с сочинением римского автора состоял из нескольких книг. Созданный между 1444 и 1450 годами, трактат о зодчестве был опубликован в виде печатного издания уже после смерти Альберти — в 1485 году. На русский язык теоретические сочинения Альберти были переведены В. П. Зубовым — одним из крупнейших исследователей творческого наследия великого мыслителя эпохи Возрождения. В довоенном московском издании¹¹¹ эти переводы собраны под одним заглавием — «Десять книг о зодчестве».

Кроме В. П. Зубова изучением многообразного творческого наследия Альберти занимались и другие отечественные исследователи. Результаты этого изучения, учитывающие также материалы исследований, выполненных зарубежными коллегами, в «концентрированном» виде представлены в сравнительно небольшой, но насыщенной фактами книге, увидевшей свет в Москве в 1977 году¹¹². На помещенные в ней публикации (В. Н. Лазарева, В. П. Зубова, Л. М. Брагиной и В. Н. Гращенкова) мы главным образом и ориентировались, приводя сведения о жизни и творческой деятельности Альберти.

Леон Баттиста Альберти принадлежал знатному флорентийскому семейству, изгнанному из родного города по политическим мотивам. Родился будущий мыслитель в изгнании, в Генуе. С этим городом, а также с Венецией, где он оказался позже, связаны его детские годы. В возрасте десяти лет он был отдан в пансион, находившийся в Падуе и содержавшийся известным гуманистом Гаспарино да Барцицца. К этому времени восходит начало блестящего гуманитарного образования Альберти, продолженного учением в Болонском университете. В 1428 году университетский курс был закончен, и тогда же благодаря амнистии Альберти смог переехать на жительство во Флоренцию — город, который считал родным и очень любил, несмотря на то, что раньше побывать ему там не удавалось. Однако надолго задержаться во Флоренции Альберти не пришлось. Природное дарование, исключительная настойчивость и усердие в овладении самыми разнообразными знаниями позволили ему еще до окончания университета, невзирая на молодость, приобрести известность в ученых кругах, а затем благодаря поддержке кардинала Альбергати сделать весьма решительные шаги на пути к жизненному успеху. В свите кардинала в 1430 году Альберти совершил путешествие в Германию, Нидерланды и Бургундию, что обогатило его интересными и полезными впечатлениями, а спустя два года он поступил на службу в папскую курию в качестве аббревиатора — чиновника, в обязанности которого входил учет всех папских декретов, в кратком изложении вносившихся в особую книгу. Эта должность обеспечивала достаточно высокий социальный статус, приближала к самому Папе, позволяла Альберти с пользой для себя общаться с церковными и государствен-

ными деятелями, а кроме того, оставляла время на творчество и поездки в разные города Италии.

Находясь в Риме, Альберти много времени уделял ознакомлению с древними памятниками Вечного города. Эта исследовательская, по существу, работа позднее вылилась в создание книги, носящей название «Описание города Рима». Во введении к ней Альберти писал: «С возможной тщательностью, при помощи мною придуманных математических приборов, изучил я в том виде, в каком они нам известны сейчас, равно как их положение и размещение, храмы, общественные здания, ворота и трофеи, границы холмов и, наконец, площадь, занимаемую жилыми зданиями». Альберти неоднократно говорил о пользе, принесенной ему изучением античного наследия. В частности, в своем главном теоретическом труде об архитектуре он так рассказывал о римских изысканиях: «Не было нигде ни одного хоть сколько-нибудь прославленного произведения древних, в котором я не стал бы тотчас доискиваться, нельзя ли чему научиться. Я никогда не пропускал случая испытывать, рассматривать, измерять, зарисовывать, дабы все, что кто-либо привнес умом или искусством, охватить и постичь. Таким образом я облегчал труд писания страстью и наслаждением изучения»¹¹³. Среди памятников античности и раннехристианского периода его особенно заинтересовали здания центрического типа — так называемая Минерва Медика (или нимфей в Лициниевых садах) и церковь Сан Стефано Ротондо, относящаяся к VI веку. Последнюю он не очень удачно попытался реставрировать, обнаружив, следовательно, интерес к той сфере научно-творческой деятельности, время которой придет значительно позже. Не остались без внимания Альберти и произведения современных ему архитекторов; их технические и композиционные приемы он стремился всесторонне проанализировать. В этом ему существенно помогло хорошее знание разных разделов математики и механики.

Занятия архитектурой были только одним из направлений многогранной творческой деятельности Альберти. Еще юношей он обнаружил склонность к философским размышлениям, постоянно проявлял интерес к актуальным проблемам политики, общественной нравственности и морали. Особое и постоянное внимание Альберти уделял изучению природы человека, исследовал его взаимоотношения с церковью, гражданским обществом и государством, предлагал свои рецепты для наилучшего устройства как личной, семейной, так и общественной жизни. В этом последнем аспекте наиболее ярко проявились особенности мышления Альберти как выдающегося представителя гуманизма в его поздней модификации, часто называемой гражданским (или гражданственным) гуманизмом. Свои взгляды, выводы

и рекомендации Альберти излагал в сочинениях на самые разные темы, о содержании которых в какой-то мере можно судить уже по заглавиям: «О семье», «Домострой», «О спокойствии души», «Мом, или О государе», «Математические забавы». Не которым из своих литературных трудов Альберти придавал часто применявшуюся античными авторами форму диалогов. Писал Альберти по-латыни, но использовал также и «тосканское наречие» — итальянский язык, о пропаганде и распространении которого постоянно заботился, следуя в этом отношении за знаменитыми гуманистами треченто.

Интерес к теории изобразительного искусства выразился в сочинениях Альберти, получивших названия «Три книги о живописи» и «О статуе» (они датируются 1434–1435 годами). Теоретическое обобщение накопленного художниками опыта позволило автору разработать несколько полезных практических приемов, получивших признание мастеров искусства. Об этом так писал Вазари: «Леон Баттиста... изобрел прибор, при помощи которого можно было строить перспективы с натуры и уменьшать фигуры, а также изобрел способ, позволивший переводить вещи в большой масштаб и их увеличивать; все это хитроумные, полезные для искусства и поистине прекрасные изобретения»¹¹⁴. Здесь речь идет об усовершенствовании камеры обскуры, а также о масштабной сетке (*velo*), получившей со времен Альберти широкое распространение при переводе эскизов в большие полотна и настенные росписи.

В наши задачи не входит подробный анализ научных положений, выдвинутых и сформулированных Альберти в разных областях знания, это тема специальной работы. Подчеркнем только, что многие из тех идей, которые генерировал этот выдающийся ученый, объединяет мечта о гармоничном единении всего сущего, типичная для гуманистического мировоззрения. Напомним, что, развивая положения античной эстетики, Альберти так определял сущность красоты, неотделимой в его представлении от понятия гармонии: «Красота есть строгая соразмерная гармония всех частей, объединяемых тем, чему они принадлежат, — такая, что ни прибавить, ни убавить, ни изменить ничего нельзя, не сделав хуже». Альберти хотелось, чтобы этой формуле отвечало и само мироздание, и взаимоотношения человека с Богом, и государственный организм, и образ жизни каждого индивидуума. Высшим идеалом для Альберти были «безмятежность и спокойствие радостной души, свободной и довольной самой собою»¹¹⁵. Подобный идеал, как полагал Альберти, мог быть приближен к реальности средствами архитектуры, основанной на признании законов гармонии.

В своем теоретико-архитектурном труде Альберти, следуя за Витрувием, подтверждает необходимость сочетания в произве-

дениях зодчества «прочности, пользы и красоты». Признавая важность утилитарных свойств архитектурных сооружений, он при этом отмечал, что «обеспечить необходимое — просто и нетрудно, но где постройка лишена изящества, одни лишь удобства не доставляют радости». Для Альберти «изящество» — это одно из проявлений красоты, которой вовсе не противоречит наличие «украшений», представляющих собой «как бы некий вторичный свет красоты или, так сказать, ее дополнение». Высочайшее эстетическое качество произведений зодчества, считал Альберти, может быть лучшей гарантией их сохранения на долгий срок («ничем здание не будет ограждено от разрушения людьми более, чем достоинством и красотой»).

Одним из средств обеспечения красоты в архитектуре, как полагал Альберти, служит ордер, гармонически связывающий творения рук человеческих с самим человеком. Автор «Десяти книг» сформулировал собственные правила построения разных вариантов ордера и дал рекомендации по их применению при проектировании зданий разных типов. В этом он, конечно, тоже опирался на традиции классики, но одновременно считал нужным предупредить читателя: «Мы не должны действовать словно по принуждению законов, — пишет он, — но, учась у них и привнося вновь изобретаемое, мы должны стремиться стяжать похвалу равную с ними или, если возможно, еще большую». А в другом месте Альберти решительно заявляет: «Я одобряю, когда в сооружениях с новыми изобретениями будут сочетаться превосходнейшие правила древних и, наоборот, с древними правилами — новые достижения ума».

По мысли Альберти, гармония в зодчестве обеспечивается как надлежащим выбором фундаментальных принципов, лежащих в основе архитектурного замысла (а это в первую очередь пропорции), так и трактовкой деталей (например, окон или порталов), а также «украшений», изучением которых автор «Десяти книг» занимался достаточно обстоятельно. Только надлежащий учет и согласование в процессе проектирования принципов и деталей прокладывают путь к достижению подлинного единства, обеспечивающего превращение задуманного зодчим сооружения в то, что может быть названо организмом. Как убежденного гуманиста Альберти постоянно заботит соотношение искусственно созданного организма, каким может стать гармонично построенное здание, с организмом человека, для которого предназначается та или иная постройка. Отсюда — внимание к «человеческим» пропорциям, стремление обеспечить аналогию во взаимодействии частей здания и частей человеческого тела. В подобном понимании архитектуры и ее задач Альберти снова оказался очень близким Витрувию, что неудивительно: связь с античными идеями представителем гуманистической

культуры воспринималась как нечто совершенно естественное, само собой разумеющееся.

Небезынтересно заметить, что, рассуждая об ордерах, Альберти допускал возможность разного толкования их смысла, а стало быть, и применения. В одной из глав своего трактата он пишет о колоннах как о «первом украшении» архитектуры. Развивает эту мысль следующее утверждение: «При отделке стены ни один живописный замысел не будет приятнее и желаннее, чем изображение каменных колоннад». Этими словами весьма прямолинейно передано ставшее типичным для Возрождения восприятие ордера как «иллюзорно-тектонической» системы, утратившей конструктивный смысл греческого прототипа, но сохранившей роль важнейшего инструмента, необходимого для решения самых разных композиционных задач. В других местах трактата Альберти рассматривает колонну и как работающую конструкцию, но по механическим свойствам признает ее аналогичной стене. «Ряды колонн не что иное, как стена, — пишет он, — во многих местах пробитая и разомкнутая. Желая определить колонну, я не ошибусь, сказав, что она есть крепкая и постоянная часть стены, водруженная отвесно от земли до вершины для поддержания крыши». Знакомство с теорией Витрувия и остатками римских колоннад помогло Альберти лучше понять и конструктивно-композиционные возможности отдельно стоящих колонн. Он предлагает использовать в «храмовых сооружениях» портики как с архитравными, так и с арочными перекрытиями. В случае опирания на колонны арок Альберти рассматривал последние как «изогнутые балки», рекомендуя архитекторам сохранять в них «те же украшения, которые даются и архитравам»¹¹⁶.

Как мы уже имели возможность заметить, Альберти, формулируя свои архитектурные правила и рекомендации, не забывал предостерегать от их нетворческого использования. В частности, он понимал, что существуют серьезные противоречия между общими законами и частными случаями их применения, между большим и малым, между теоретической моделью и конкретным заданием. «Здание от здания... весьма отличается целью и назначением, — писал Альберти, — и... потому эти здания должны быть разнообразными». Однако наличие разнообразия Альберти допускал только в рамках рационально установленных правил, не мешающих (при всей их обязательности) проявлению творческой индивидуальности художника. Собственно говоря, подобный подход к разрешению проблемы всеобщего и частного. «правильного» и «придуманного» отвечает представлению о стиле, сформировавшемся в процессе эволюции искусства в виде определенной художественной целостности, допускающей, тем не менее, возможность некоторых вариаций.

В своем архитектурном трактате Альберти не ограничивается масштабами отдельного сооружения. Он выходит далеко за его пределы, намечая свое видение города как большого архитектурного организма, строящегося по собственным правилам. И каждый элемент этого организма, выполняющий строго определенную функцию, характеризуется Альберти по-своему, но одинаково обстоятельно как с конструктивно-технической, так и с образно-художественной точки зрения. Различные сооружения, составляющие город, Альберти приводит в определенную иерархическую систему соответственно особому качеству, определяемому словом «достоинство». Согласно этому критерию частные постройки оказываются менее «достойными», чем общественные, а среди последних здания светского назначения занимают более скромное положение, чем храмы. Для Альберти типом здания, способным лучше всего обеспечить достойную жизнь человеку, является вилла. Именно вилла в гораздо большей мере, чем другие здания, может сформировать тот необходимый мыслящему человеку микромир, где будут достигнуты «безмятежность и спокойствие радостной души». На страницах своего труда Альберти дает подробное описание архитектурного устройства идеальнойвиллы и подходящего для нее не менее идеального пейзажа, способствующего налаживанию гармонической связи между человеком и природой. Однако, восхищаясь вилой как своего рода идеальным жилищем человека, Альберти отнюдь не отрывался от земли. Некоторые страницы его сочинения свидетельствуют о том, что автор хорошо видел язвы современной ему жизни и искренне сочувствовал обездоленным жителям реально существовавших итальянских городов.

В римской жизни Альберти был период, когда он мог попытаться на практике выяснить, в какой мере реалистичны его представления об архитектуре города и приемах градостроительного искусства. Избранный в 1447 году Папой (под именем Николая V) гуманист Томмазо Парентучелли, хорошо знакомый Альберти, решил предпринять действенные меры для приведения в порядок Рима, где все еще царили разруха и запустение, вызванные долгим периодом «авиньонского пленения». Отдельные намерения Папы, касавшиеся благоустройства, удалось превратить в жизнь. Однако наиболее серьезные преобразования градостроительного характера так и остались нереализованными. Эти преобразования должны были заключаться в перепланировке района Борго — части города, располагающейся на правом берегу Тибра, соседней с Ватиканом. Соответствующий проект известен в описании флорентийского гуманиста Джанолло Манетти, называвшего главным производителем намеченных работ Бернардо Росселино (1409—1464), известного в ту пору зодчего и скульптора из Флоренции. По свидетельству же Вазари,

Росселино, работая в Риме, «всегда советовался с Леон-Баттистой», в результате чего «первосвященник, руководствуясь мнением одного... и пользуясь исполнением другого, соорудил много полезных и достойных похвалы вещей»¹¹⁷. (Из этих «многих вещей» Вазари, однако, конкретно называет только два объекта — отремонтированный «водопровод Аква Верджине» и вновь возведенный «фонтан на площади Треви».) Мнение о том, что Альберти принял активное участие в разработке римских градостроительных планов, разделяют многие ученые, хотя документов, способных безоговорочно подтвердить это мнение, явно не хватает. Тем не менее считается, что намечавшаяся в Борго прокладка трех новых магистралей, расходящихся от площади на берегу Тибра (вдоль этих магистралей предполагалось построить портики наподобие античных), могла быть вдохновлена градостроительными идеями Альберти, изложенными в его трактате.

Исследователи из разных стран допускают возможность того, что Альберти участвовал в разработке и реализации еще целого ряда проектов, предназначенных для Рима. Едва ли не самым важным из них был проект перестройки старой базилики Св. Петра. Папа Николай V намеревался превратить ее в более крупный храм, облик которого соответствовал бы современным представлениям о красоте в архитектуре. Известно, что эта работа была поручена Бернардо Росселино. Однако, учитывая наличие близких творческих контактов этого мастера с Альберти, ряд ученых высказывают предположение о том, что, разрабатывая свой проект перестройки базилики (оставшийся неосуществленным), Росселино мог пользоваться советами Альберти или учесть какие-то из его композиционных идей. Исследование, выполненное сравнительно недавно немецким ученым Г. Урбаном, позволило установить, что план перестраиваемой базилики Св. Петра должен был сохранить свою пятинефную структуру, но трансепт подлежал кардинальному изменению, а над средокрестием намечалось возведение купола. Альберти позже не раз обращался к решению сходных архитектурных задач, и не исключено, что впервые о способах преобразования традиционной объемно-пространственной композиции католического храма ему пришлось задуматься именно в связи с намерением реконструировать базилику Св. Петра. Перед базиликой предполагалось устроить парадный атрий более внушительного, чем раньше, вида. Отчасти эта проблема была разрешена уже после кончины Папы Николая V, в начале 1460-х годов, когда вход в старый атрий получил форму высокой трехъярусной лоджии с арками, разделенными приставными колоннами. Это сооружение, названное «лоджией благословения», во многом напоминало фасад Колизея; оно просуществовало до XVI века и известно



Базилика Св. Петра и Ватикан по рисунку XV в.

по рисункам того времени. Существует мнение о причастности Альберти к созданию этой лоджии¹¹⁸. Разными учеными высказывались также предположения о возможном участии Альберти в разработке проекта реконструкции папского дворца в Ватикане. Эти предположения поддерживал и В. Н. Гращенков, находивший, что авторское участие Альберти в упомянутом проекте неоспоримо подтверждается тем фактом, что во дворце намеревались устроить театр, а ведь «только гуманисту могла прийти в голову подобная идея»¹¹⁹.

В 1464 году Альберти оставил службу при папском дворе, но из Рима не уехал. В течение ряда лет он продолжал заниматься там научными изысканиями и написал еще два трактата. В одном из них изучались принципы составления кодов, а в другом рассматривались проблемы морали. Скончался Альберти 25 апреля 1472 года.

Из архитектурного наследия Альберти первым мы рассмотрим здание гражданского назначения — палаццо, построенное в 1446–1451 годах во Флоренции для богатого семейства Ручеллаи. Как и другие сооружения, проектировавшиеся Альберти, этот дворец возводился под наблюдением не самого автора проекта, а другого архитектора — в данном случае Бернардо Росселино. Это было обусловлено, по-видимому, не только недостатком времени, которое требовалось знаменитому гуманисту на занятия наукой и выполнение служебных обязанностей, но и тем, что Альберти все-таки не доставало профессиональных навыков, необходимых для практической работы строителя. Выполнение замысла другим мастером почти всегда сопровождается



Леон Баттиста Альберти, Бернардо Росселино. Палаццо Ручеллаи во Флоренции. 1446—1451

внесением более или менее значительных изменений в первоначальный проект. В какой мере эти изменения (если в действительности они имели место) сказались на облике палаццо Ручеллаи, сказать трудно. Но можно предположить, что безусловный авторитет Альберти заставил исполнителя его идеи особенно тщательно следить за тем, чтобы существенно не погрешить против нее. К тому же анализ композиции палаццо с достаточной очевидностью обнаруживает ее несомненную связь с теоретическими построениями Альберти и доказывает, что здесь мы имеем дело с произведением архитектуры, новаторским во многих отношениях. А дух новаторства — это то, что в первую очередь отличает таких великих деятелей архитектуры, как Альберти и Брунеллески, от других художников, ра-

ботавших рядом с ними хотя и успешно, но все-таки как бы отступавших на второй план.

Палаццо Ручеллаи, занимающее угловой участок на узкой улице делла Винья Нуова, решено как крупный монолитный объем, скрывающий за своим главным уличным фасадом внутренний двор. Габариты здания (высота до венчающего профиля карниза составляет 21 метр) столь велики, что в условиях тесной застройки затрудняют его свободный обзор; из-за этого главный фасад дворца воспринимается в сильном ракурсе. Вся новизна архитектурного решения палаццо заключена в композиции именно этого фасада. По высоте здание разделено на три яруса соответственно трем главным этажам. Наличие столь высоких ярусов (напомним для сравнения, что при такой же общей высоте жилые дома, знакомые нам по застройке, например, центральных кварталов Петербурга, имеют пять-шесть этажей) приводит к тому, что, когда смотришь на фотографию здания, оно кажется менее высоким, чем в действительности. Нужно подойти к этому каменному колоссу поближе или сопоставить его изображение с фигурками людей, оказавшихся в момент фотосъемки у его подножия, чтобы оценить реальные размеры дворца. Стремление поразить размерами жилища, а затем и роскошью внутренней отделки, создать представление о владельцах здания как о людях могущественных и богатых, было в традиции гражданского строительства как Средневековья, так и Проторенессанса. Палаццо Ручеллаи не спорит с этой традици-



Палаццо Ручеллаи. Фрагмент фасада

ей. Городские дворцы Италии, как показано в предыдущих разделах книги, часто напоминали неприступные каменные крепости. Подобная трактовка рядовых жилых домов, может быть, особенно хорошо отвечала суровости средневековой Флоренции, пристрастиям ее художников к скупому на эмоции, но графически точному изобразительному языку.

Фасад палаццо Ручеллаи очень точно «нарисован». В его композиции господствует контур, твердо, безошибочно проведенная линия. Это позволяет отнести произведение Альберти к тому типично флорентийскому кругу архитектурных работ, который полнее всего представлен постройками Брунеллески. Подобному восприятию здания в большой мере способствует материал облицовки стен — песчаник. Блоки камня четко отделены друг от друга хорошо различимыми швами и стыками. Этот прием обработки стеной поверхности, известный как рустовка, или рустика (с ним мы уже познакомились на примере палаццо Веккио), дает возможность ощутить конструктивный смысл стены, почувствовать ее надежность. Однако в отличие от палаццо Веккио рустика палаццо Ручеллаи не скульптурна, а именно графична; при этом рисунок облицовки основан не на повторении стандартных элементов, а приобретает нерегулярный характер благодаря применению блоков разных размеров. Столь же графичными, рисованными выглядят на фасаде палаццо размещенные в каждом ярусе пилястры, тоже представляющие собой не что иное, как блоки каменной облицовки, которым придана специфическая форма. Пилястры не выступают из стеной плос-

кости, но резко отграничены от соседних участков кладки вертикальными швами. При взгляде на эти ряды пилястр невольно вспоминаются теоретические тезисы Альберти об «изображении каменных колоннад» и о том, что «колонна есть часть стены». Можно сказать, что фасад палаццо Ручеллаи — это материализованный теоретический трактат Альберти, иллюстрирующий прежде всего его раздел об ордерах.

В этой своей композиции Альберти первым из архитекторов Ренессанса продемонстрировал ставший позднее типичнейшим для эпохи пример поэтажного ордера. На фасаде палаццо Ручеллаи он выполняет несколько функций. Одна из них состоит в том, чтобы сообщить фасаду «человеческий масштаб», сделать громадную постройку соизмеримой человеку; тем самым развивается и доводится до логического завершения тема иллюзорного искажения масштаба, введенная подразделением здания на три высоких яруса. Вторая функция ордера заключается в ритмической организации фасада, подчинении его четко выраженной последовательности пилястр, размещенных на одинаковом расстоянии друг от друга (такая последовательность называется метрическим порядком, или просто метром; при восприятии ее в ракурсе, как в данном случае, метрический порядок преобразуется в ритмический вследствие кажущегося уменьшения более удаленных интервалов). Наконец, третьей функцией, выполняемой поэтажным порядком, является своеобразное ознакомление зрителя с механической ролью стены как несущей конструкции, массивность, толщина которой уменьшается снизу вверх. Для этого Альберти использует своего рода «иносказание». Сама стена и система ее рустовки остается неизменной по всей высоте здания, но ордер меняется: в первом ярусе размещены более тяжелые по пропорциям пилястры, похожие на дорические или тосканские, второй ярус обработан более стройными пилястрами ионического ордера, а в верхнем ярусе расположены зрительно еще более легкие коринфские пилястры. Совмещение на одном фасаде трех вариантов классического ордера делает палаццо Ручеллаи похожим на демонстрационную таблицу из трактата об ордерах. Надо, правда, отметить, что в рисунке ордерных деталей Альберти отнюдь не следует урокам античных мастеров, давая собственные варианты канонических форм (здесь уместно вспомнить совет мастера сочетать «превосходнейшие правила древних» с «новыми достижениями ума»). Но в целом логика античной ордерной системы Альберти соблюдена. В частности, горизонтальные пояса, отделяющие один ярус от другого, представляют собой построенные по античным правилам антаблементы, с той лишь разницей, что фриз первого яруса заполнен орнаментом, а не оставлен гладким, как в тосканском ордере, или не состоит из чередующихся триглифов и ме-

топ, как в дорическом. Античный тип воспроизведен и в венчающем здании карнизе с его частым ритмом небольших кронштейнов.

Обычно, когда речь идет о фасаде палаццо Ручеллаи, историки обязательно указывают на наличие определенной аналогии между ним и римским Колизеем с его опоясывающими все сооружение ярусами колонн. Конечно, принципиальное родство между двумя памятниками существует. Но оно проявляется лишь в приеме поэтажного размещения ордера с уменьшением его массивности снизу вверх. Во всем же остальном Альберти и строители Колизея не похожи друг на друга, как совершенно не похожи по своим функциям, объемно-пространственной композиции и конструкции древний цирк и городской дворец XV века. Альберти совсем по-другому интерпретировал ордер, лишив его тех еще достаточно определенно выраженных признаков конструктивности, которые сохраняют приставные колонны Колизея. У Альберти пилястры — часть стены, Колизей же стены, по существу, не имеет. Не повторяются во дворце и сквозные арки римского цирка, хотя с ними схожи большие арочные окна второго и третьего ярусов палаццо.

В трактовке Альберти окна — это не только функционально необходимые части здания. Окна палаццо Ручеллаи играют роль украшений, которые суть обязательное «дополнение красоты». Особенно красивы, конечно, окна верхних этажей. Достаточно большие, завершенные полуциркульной дугой, они следуют друг за другом широким шагом, согласуясь с ритмом пилястр и делая вместе с ними композицию фасада простой и ясной, но в то же время монументальной и величавой. Каждое окно заключено в рустованную арочную раму, согласованную с обработкой остальной поверхности стены. Окна можно назвать «двойными» или «тройными», так как тонкие колонки делят каждое окно пополам, а над пересекающим его отрезком архитрава располагается еще арочное венчание с круглым отверстием посередине. От верхних окон сильно отличаются нижние: они имеют квадратную форму и гораздо меньше по размерам, что подчеркивает значение первого этажа как массивного цоколя, обеспечивающего надежность всего сооружения. Здесь же, в первом этаже, размещены обработанные ордером порталы, один из которых служит входом во внутренний двор, с двух сторон обрамленный аркадами.

В какой мере фасад палаццо Ручеллаи может служить примером гармонии «по Альберти»? Если говорить о логике развития этой композиции снизу вверх, то она здесь безупречна: дополнение или изъятие какого-либо элемента действительно способно ее только разрушить. К другому выводу можно прийти в отношении возможности развития созданной Альберти композиции



Флоренция. Церковь Санта Мария Новелла с главным фасадом по проекту Альберти. 1450—1470

по горизонтали. В самом деле, теоретически можно представить себе, как фасад палаццо становится шире за счет добавления ритмически повторяющихся элементов — окон и пилястр. Возможно, это и не привело бы к принципиальному изменению художественного содержания созданной Альберти композиции, ведь автор проекта не обозначил здесь, как Брунеллески в Воспитательном доме, границ, за пределами которых гипотетическое увеличение ширины здания является недопустимым по художественным (а не техническим) соображениям. Впрочем, в литературе имеются указания на то, что дворец первоначально задумывался более обширным, но застройка соседних участков не позволила реализовать этот замысел¹²⁰.

Второй монументальной композицией, спроектированной Альберти для Флоренции, стал главный фасад церкви Санта Марии Новелла. Как и дворец, эту работу заказал мастеру Джованни Ручеллай. В 1450 году Альберти выполнил проект, но его воплощение (под руководством Джованни ди Бертино) потребовало очень длительного времени: строительство завершилось лишь спустя двадцать лет. Задача осложнялась тем, что работа над этим фасадом началась еще в предыдущем столетии, причем с ориентацией на традиции «инкрустационного стиля» и с применением цветного мрамора. Альберти пришлось находить приемы, с помощью которых начатая его предшественниками готическая декорация могла войти в структуру, отвечавшую взглядам нового времени. Мастер отлично справился со стоявшей перед ним задачей. Он сохранил весь декоративный блеск традиционной инкрустации, дополнив крупные геометрические орнаменты старых мастеров тончайшей, изысканной графикой своих узоров, нигде не нарушивших гармонию целого. А основой этой



Деталь фасада церкви Санта Мариа Новелла

гармонии Альберти сделал опять-таки ордер, представший перед глазами флорентийцев в совершенно ином варианте, чем на фасаде палаццо Ручеллаи. Фасад храма Альберти тоже разделил на ярусы, но здесь их два: нижний отвечает более широкому основанию базилики и над ним возвышается надстройка, соответствующая верхней части среднего нефа. В нижнем ярусе Альберти разместил всего четыре приставные колонны коринфского ордера, скомпонованные в близком соответствии с античными нормами. Две из них фланкируют портал центрального входа, которому придано некоторое сходство с триумфальной аркой, а две другие вместе с угловыми пилястрами фиксируют границы нижнего яруса. Ордер в этом ярусе играет роль камертона, как бы настраивая всю композицию на торжественно-праздничный лад. Более жестко, в знакомом нам графическом ключе решен верхний ярус. По структуре он напоминает строгий классический портик, увенчанный каноническим треугольным фронтоном, но облицовка из цветного мрамора позволяет и в этой части фасада сохранить присущую всей композиции декоративную выразительность. Чтобы создать ощущение целостности фасада, Альберти впервые использовал здесь прием, которому суждено было завоевать признание в будущем: верхний ярус соединен с нижним декоративными стенками, имеющими криволинейные очертания; их украшают небольшие волюты и замечательные по тонкости исполнения инкрустированные орнаменты.

Среди церквей Флоренции с именем Альберти связана также церковь Сантиссима Аннунциата. В середине XV века было задумано расширение старого готического храма путем присоединения к нему нового хора. Его спроектировал архитектор Микелоццо, взяв за образец предложенное Брунеллески решение



Медаль с изображением церкви
Сан Франческо в Римини
(согласно проекту Альберти). 1450

оратория Санта Мария дельи Анджели в форме ротонды с расположенными по кольцу и раскрывающимися в интерьер капеллами. По каким-то причинам Микелоццо так и не смог приступить к осуществлению своего замысла, и позднее заказ на постройку хора передали помощнику Брунеллески — Антонио Манетти Чаккери. В 1460 году в соответствии с принятым ранее планом он заложил фундамент нового сооружения. Но и на этом этапе работа двигалась медленно, вследствие чего в 1470 году к ней был привлечен Альберти, чтобы довести до конца как детальное проектирование, так и строительство. Понятно, что за два последних года жизни, отпущенных ему судьбой, Альберти не удалось полностью выполнить возло-

женную на него задачу. Тем не менее он сумел построить проектную модель, воспроизводившую основные черты пространственной композиции и конструктивного решения римской Минервы Медики¹²¹. В соответствии с этой моделью велось дальнейшее строительство. Завершилось оно спустя почти десятилетие после кончины Альберти — в 1481 году. Однако в существующем ныне здании практически ничего не напоминает о вкладе мастера, так как в XVII веке церковь Сантиссима Аннунциата снова подверглась значительным перестройкам.

С перестройкой старинного храма Альберти пришлось иметь дело и в Римини, куда его пригласил Сиджизмондо Малатеста для того, чтобы превратить церковь Сан Франческо в фамильный мавзолей правившей в городе династии. Свой проект в виде модели Альберти представил «тирану Римини», по-видимому, около 1450 года, и тогда же замысел архитектора был воспроизведен на специально выбитой по этому случаю медали. Поскольку ее автору художнику Маттео де Пасти было поручено руководить строительными работами, можно с уверенностью утверждать, что замысел Альберти был ему хорошо знаком, следовательно, изображение на медали может расцениваться как достоверный документ. И только по этому изображению мы можем судить о том, как Альберти намеревался решить предложенную ему задачу, поскольку предпринятое Малатестой строительство, остановленное в 1461 году, так и не было доведено до конца.

Согласно проекту, старая вытянутая в длину церковь с деревянным стропильным покрытием должна была целиком оказаться внутри нового каменного храма, который предполагалось

перекрыть сводом, но, как и прежде, деревянным (в действительности же старое перекрытие церковного нефа так и не было заменено). Конфигурация старого здания заставила и новому сооружению придать в плане форму вытянутого прямоугольника. Однако структуру внутреннего пространства храма Альберти хотел кардинально изменить за счет сооружения нового хора в виде купольной ротонды. Ее мощно поднимающееся над зданием венчание хорошо видно на медали Маттео де Пасты. Там же изображен и главный фасад здания. Крупный масштаб ему придают три больших арочных портала, разделенных колоннами. Своеобразно решено завершение фасада: в центре находится высокий узкий аттик с вписанной в него аркой, а по сторонам размещены слегка изогнутые «полуфронтоны». В результате возникает проникнутая ощущением движения трехлопастная композиция, чье происхождение до сих пор пытаются выяснить историки искусства. Дело в том, что подобные завершения фасадов встречаются в некоторых венецианских постройках, но они относятся к несколько более позднему времени, чем проект «храма Малатесты»; следовательно, скорее можно предположить влияние на них идей Альберти, а не наоборот (такое мнение высказывалось). С другой стороны, подобные трехчастные венчания фасадов известны по гораздо более ранним памятникам культового зодчества Далмации (находившейся в зависимости от Венеции) и других соседних с ней территорий Балканского полуострова со славянским населением; таким образом, мотив, привлекая внимание Альберти и интерпретированный им по-своему, мог действительно прийти в Северную Италию с Балкан «транзитом» через Венецию, где он вполне способен был утвердиться независимо от Альберти. Существуют графические реконструкции задуманного облика храма в Римини, которые выглядят в большей или меньшей степени гипотетическими. Особенно мало данных имеется для реконструкции авторского замысла в отношении перекрытого куполом хора. Но сам вполне достоверный факт существования такого замысла весьма примечателен: он свидетельствует о том, что Альберти проявлял большой интерес к важной для его времени проблеме центрально-купольной композиции.

Ближе всего к первоначальному замыслу Альберти главный и южный боковой фасады церкви Сан Франческо в Римини. И все же следует иметь в виду, что главный фасад сохраняется не только в неоконченном, но и в несколько искаженном виде. Три его арочных проема (из них боковые, где предполагалось поставить находящиеся ныне внутри храма саркофаги Сиджизмондо Малатесты и его супруги, были позднее заполнены каменной кладкой) со стоящими между ними коринфскими колоннами ясно говорят о сходстве с римской триумфальной аркой.



Леон Баттиста Альберти. Церковь Сан Франческо в Римини. 1450—1461

Действительно, Альберти принял за образец совершенно конкретный памятник такого типа — арку Августа, находящуюся здесь же, в Римини, и датированную 27 годом до нашей эры. Близость к ней своей композиции автор проекта склонен был даже подчеркнуть, расположив над арками церковного фасада круглые медальоны, похожие на аналогичные детали античного сооружения. Но арка Августа имеет только один пролет. Альберти же, поместив по сторонам центрального портала еще две арки, чуть поменьше, придал фасаду храма более торжественный вид, наделил его величием, вполне подходящим данному случаю. Однако верхний ярус фасада остался недостроенным, а осуществленные все же боковые его части выглядят лишь схематичным подобием того, что проектировал Альберти.

Боковые фасады «храма Малатесты» имеют вид тяжелых по пропорциям аркад, где опорами служат не колонны, а массивные пилоны. Суровая простота этой композиции, водруженной на высокий цоколь, продиктована ее назначением: между арками размещены саркофаги усопших. Суровость мемориальной темы несколько смягчается длинным рельефным фризом, идущим вдоль всего цоколя; в его орнамент вплетены венки с инициалами погребенных в храме властителей Римини.

Если все же допустить возможность участия Альберти в разработке проекта перестройки базилики Св. Петра в Риме, то можно прийти к заключению о наличии хорошо заметной логической связи между этой его работой, практически одновре-



Церковь Сан Франческо. Южный фасад

менным с ней проектом храма в Римини и более поздней моделью хора церкви Сантиссима Аннунциата: во всех трех случаях архитектор намечал коренное изменение традиционной пространственной структуры храма путем введения в его композицию купола. Следовательно, в этих произведениях Альберти предстает перед нами убежденным продолжателем тех композиционных поисков, которые начинал Арнольфо ди Камбио, а развивал Брунеллески. Другой составляющей того же процесса был поиск путей к согласованию с эстетическими требованиями нового времени не только общего пространственного решения, но и композиции главного фасада средневековой базилики. Соответствующие предложения, идентичные по смыслу, но формально довольно сильно отличающиеся друг от друга, Альберти выдвинул в своих проектах, исполненных для Римини и для флорентийской церкви Санта Мария Новелла.

Понятно, что вполне независимым от сделанного его предшественниками Альберти мог почувствовать себя только

Фрагмент южного фасада церкви Сан Франческо





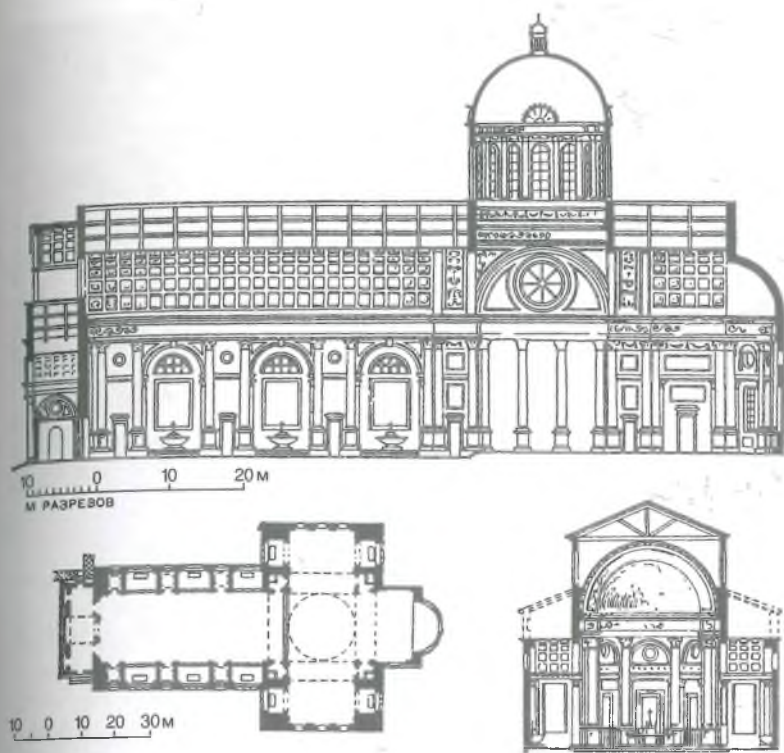
Леон Баттиста Альберти.
Церковь Сан Себастьяно в Мантуе.
Начало строительства 1460 г.

в тех случаях, когда ему предоставлялась возможность проектировать новые сооружения. В области церковного зодчества в жизни Альберти оказалось два таких случая, и оба они были связаны с работой по заказам Лодовико Гонзага — маркиза Мантуанского.

В 1460 году, находясь в Мантуе, Альберти исполнил модель сравнительно небольшой церкви Сан Себастьяно, строительство которой в течение последующих тринадцати лет вел флорентийский архитектор Лука Фанчелли. В своем проекте Альберти создал почти идеальный образец увенчанного куполом центрического храма с планом в форме греческого креста. К сожалению, существующее здание может дать толь-

ко приблизительное представление о первоначальном замысле архитектора: церковь (уже не использующаяся как храм) искажена пристройками, деревянный купол давно утрачен, отсутствуют многие детали фасадов, а проведенная в послевоенные годы реставрация не преследовала цели обеспечить полное восстановление оригинальной композиции. Но и то, что сохранилось, а кроме того, и приписываемый Альберти старинный рисунок могут все же донести до нас те черты возвышенного благородства, которые должны были воплотиться в простых, четко вылепленных объемах здания, а также в строгих очертаниях портика главного фасада, завершенного классическим фронтоном.

По мнению большинства историков зодчества, самым зрелым произведением Альберти явился завершивший творческий путь мастера проект еще одной, в данном случае очень крупной церкви — Сант Андреа в Мантуе. Осуществление этого проекта началось в год кончины Альберти под руководством Луки Фанчелли. Строительство продвигалось медленно, но все же к началу XVI века уже другой архитектор (А. М. Виани) в основном закончил возведение храма, но без предусмотренного проектом купола. Достройки и доделки с большими перерывами продолжались в здании еще в течение двухсот с лишним лет, и только в 1732–1782 годах был сооружен купол, по всей вероятности, не соответствующий по форме замыслу Альберти. Но самое важное в замысле мастера — композиция внутреннего пространства и фасада, обращенного на небольшую площадь перед храмом, — как полагают исследователи, дошло до нашего времени в достаточно хорошей сохранности.



Леон Баттиста Альберти. Церковь Сант Андреа в Мантуе. 1472—1600. План, разрезы

Проектируя церковь Сант Андреа, главной святыней которой должны были стать перенесенные из стоявшего на том же месте старого храма капли крови Христовой, Альберти задался прежде всего целью «получить большое помещение, вмещающее великое множество народа», желающего поклониться этой святыне¹²². Церковь, имеющая план, решенный в традиционной форме латинского креста, действительно была задумана очень большой: протяженность ее продольного корпуса превысила 100 метров, а трансепт раскинул свои рукава более чем на 40 метров. Однако одни только крупные абсолютные размеры храма могли и не обеспечить необходимой вместимости, если бы Альберти не пошел на радикальное изменение традиционной для базилики трактовки внутреннего пространства: зодчий отказался от боковых нефов, заменив их просторными капеллами, соединяющимися с главным нефом высокими арками. Этот прием способен напомнить о построенном сходным образом интерьере римской базилики Максенция, что, конечно, не случайно: проектируя мантуанскую церковь, архитектор еще раз обратился к античному наследию, имея в виду развитие конструктивно-пространственной композиции не только упомянутой базилики, но,



Церковь Сант Андреа. Интерьер

вероятно, и терм Диоклетиана. Ориентация на эти образцы позволила Альберти сделать средний неф, перекрытый кессонированным сводом, похожим скорее не на церковный интерьер, а на торжественный, парадный зал светского назначения. Созданию такого впечатления способствуют и необычно большие габариты этого зала, ширина и высота которого равны соответственно 19 и 28 метрам. Опорами боковых арок нефа сделаны мощные прямоугольные в сечении пилоны, настолько массивные, что они смогли вместить в своей толще капеллы поменьше. Их могучей поступью эффектно организуется перспектива, развивающаяся от входа к алтарной апсиде. Средокрестие Альберти спроектировал, используя приемы, характерные для византийской крестово-купольной системы: купол здесь поднят вверх при помощи парусов и подпружных арок, опирающихся на пилоны, стоящие по углам подкупольного квадрата. Сочетание элементов этой системы с базиликальной планировочной основой в церкви Сант Андреа появилось впервые в практике культового строительства в Италии. Это еще одна деталь, подтверждающая новаторский характер творческих исканий Альберти. Вместе с тем нельзя не заметить определенного сходства между интерьером Сант Андреа, созданным по проекту Альберти, и тем архитектурным фоном, который введен в композицию «Троицы» Мазаччо. И если принять версию, что этот фон создавался самим Брунеллески или же под его непосредственным влиянием, можно прийти к заключению, что Альберти в своем проекте творчески воспринял от зодчего предыдущего поколения пространственную идею, которую смогли воплотить на практике лишь спустя три четверти века после ее рождения. Факт такой преемственности интересен как одно из доказательств су-



Церковь Сант Андреа. Главный фасад

ществования достаточно определенно намеченной «генеральной линии» в развитии искусства кватроченто, что отнюдь не умаляет новаторства Альберти, сумевшего придать давнему замыслу вполне реальный смысл и при этом решить конкретную архитектурную задачу с поразительным размахом и замечательным художественным эффектом.

В не меньшей степени о новаторстве Альберти свидетельствует и композиция главного фасада храма. Фактически в этой роли



Церковь Сант Андреа. Реконструкция общего вида по проекту Альберти

выступает фасад притвора, несколько меньшего по размерам, чем торцовая стена продольного корпуса, оставшаяся архитектурно не обработанной. Ввести в композицию храма этот притвор Альберти отчасти заставило желание сохранить стоящую вплотную к зданию готическую кампанилу, сохранившуюся от предыдущей постройки. Но, согласно справедливому замечанию В. Н. Гращенкова, это решение диктовалось и художественными соображениями, заключавшимися в стремлении обеспечить более удобный обзор здания с довольно тесной площади.

Создавая композицию главного фасада церкви Сант Андреа, Альберти, как это было и в Римини, вновь считал возможным обратиться к теме римской триумфальной арки. И опять архитектор смог предложить оригинальный ход в интерпретации традиционной темы. Глубокую арку входа он фланкировал здесь парными пилястрами большого (или колоссального) ордера, поднимающимися на всю высоту фасада, решенного как трехъярусный. Этот прием противоположен тому, который Альберти избрал для фасада палаццо Ручеллаи, применив там малый поэтажный ордер. Если последний, как об этом уже говорилось, дает возможность иллюзорно несколько уменьшить реально существующие размеры здания и таким образом словно приблизить его к человеку, то большой ордер церкви Сант Андреа рассчитан на другой эффект: с его помощью архитектор придал фасаду храма монументальный, героический масштаб, свойственный также и интерьеру здания. Благодаря такому решению сооружение как бы возвышается над человеком, приобретая грандиозность и величие. При этом, однако, не утрачивается и «человечность» композиции — таково уж свойство ордера в

любой его интерпретации. К тому же с большим ордером Альберти соединяет и малый; представляющие его пилястры меньшего размера воспринимаются как опоры входной арки. В результате в композицию вносится оттенок внутреннего напряжения, она обогащается контрастами. В столь активной роли Альберти использовал подобное сочетание разных ордеров впервые. Следует обратить внимание и на то, что высокие пилястры, фланкирующие арку входа, являются образцами так называемого полного ордера, включающего кроме колонн (или пилястр) и антаблемента еще и пьедесталы под опорами. Точно так же, как портал главного входа, Альберти оформил и арки в интерьере, соединяющие неф с боковыми капеллами. Это обеспечило масштабное и ритмическое единство архитектурного решения всего храма — результат, которого не смог достичь Брунеллески, когда занимался проектированием церковей Сан Лоренцо и Санто Спирито.

В существующем виде церковь Сант Андреа не вполне соответствует исходному замыслу Альберти. Это касается как интерьера, где в процессе долгого строительства появились декоративные элементы, отвечающие более поздним этапам развития итальянского искусства, так и (в большей степени) внешнего облика храма. Поэтому историки зодчества предлагают графические реконструкции первоначального проектного решения. Достаточно убедительной В. Н. Гращенков считает реконструкцию В. Фазолы. Согласно версии этого специалиста, композицию главного фасада Леон Баттиста Альберти намеревался повторить и на фасадах трансепта. Верхнюю часть торцовых стен и главного корпуса, и трансепта В. Фазола реконструирует по образцу фасада церкви Санта Мария Новелла. Простым по форме и внушительным по пропорциям видит он венчающий храм купол.

Ознакомившись с творческим наследием Альберти, мы можем заключить, что и здесь далеко не все представляется ясным. Тем не менее конечный вывод об огромном значении вклада, сделанного этим деятелем культуры в развитие современного ему искусства, нельзя оспорить, что и позволяет поставить фигуры Альберти и Брунеллески рядом в истории итальянского Возрождения.

Дворцы и храмы кватроченто

В дворцовом и культовом строительстве в любую эпоху проявляется все самое характерное. Тем более это справедливо по отношению к Ренессансу. К проектированию ренессансных дворцов и храмов Италии всегда привлекались крупнейшие, наиболее талантливые мастера. Понятно поэтому, что их творения, в чем мы уже имели возможность убедиться на примерах Брунеллески и Альберти, оказывались способными играть в процессе поисков художественной истины весьма заметную, а порой и ключевую роль. Творчество гигантов, однако, не может обходиться без поддержки мастеров, обладающих, может быть, не столь ярким дарованием, как общепризнанные лидеры, но вполне способных, тем не менее, внести весомый вклад в решение самых разных художественных проблем.

В течение почти всего XV столетия в итальянской архитектуре доминирующее положение сохраняла флорентийская школа, мастера которой создавали произведения, предназначавшиеся не только для родного города и его окрестностей, но также и для других областей страны. Уроки, преподанные флорентийскими художниками, усваивались и развивались представителями региональных школ, но это отнюдь не отняло у последних своеобразия. Возможно, ярче других самостоятельность художественного мышления в период кватроченто сумела продемонстрировать венецианская школа, относительно поздно вышедшая на «магистральную линию» развития Раннего Ренессанса.

Едва ли не самый важный вклад в практику дворцового строительства во Флоренции принадлежит Микелоццо ди Бартоломмео (Микелоццо Микелоцци, 1396–1472). Подобно Брунеллески, Микелоццо, не только учившийся у своего старшего современника, но и соперничавший с ним, начинал свою художественную деятельность как скульптор. В 1420-х и 1430-х годах он сотрудничал с Гиберти при создании вторых дверей флорентийского баптистерия и статуи св. Матфея для Орсанмикеле, а вместе с Донателло создал прекрасную наружную кафедру собора в Пра-



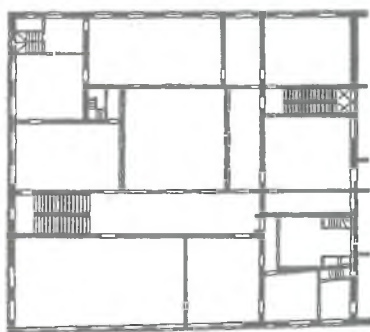
Микелоццо Микелоцци. Палаццо Медичи-Риккарди во Флоренции. 1444—1452

то, купель баптистерия в Сиене и ряд надгробных памятников. С 1430-х годов он пользовался большим авторитетом у Медичи, архитектурные заказы которых успешно исполнял. Для правителей Флоренции Микелоццо спроектировал и построил большой дворец, явившийся самым значительным произведением мастера. Приобретенный в 1655 году семейством Риккарди и вошедший в историю зодчества под двойным именем, этот дворец был возведен в 1444—1452 годах. Он расположился на угловом участке в начале одной из главных улиц города — виа Кавур, поблизости от церкви Сан Лоренцо. Поскольку строительство дворца Медичи-Риккарди началось на два года раньше, чем палаццо Ручеллаи, именно здание, спроектированное Микелоццо, можно считать своего рода эталоном богатого городского палаццо эпохи кватроченто; на него ориентировались позже в своем творчестве многие другие зодчие. Но в отличие от палаццо Ручеллаи, в композиции фасада которого, как мы знаем, Альберти использовал поэтажный ордер, дворец Медичи может быть

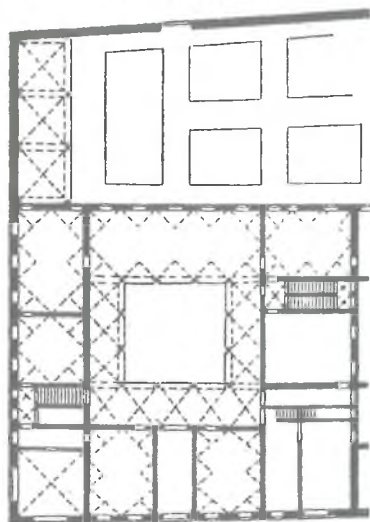


Палаццо Медичи-Риккарди. Разрез

Палаццо Медичи-Риккарди.
Планы этажей



ПЛАН 2 ЭТАЖА



ПЛАН 1 ЭТАЖА

10 0 10м

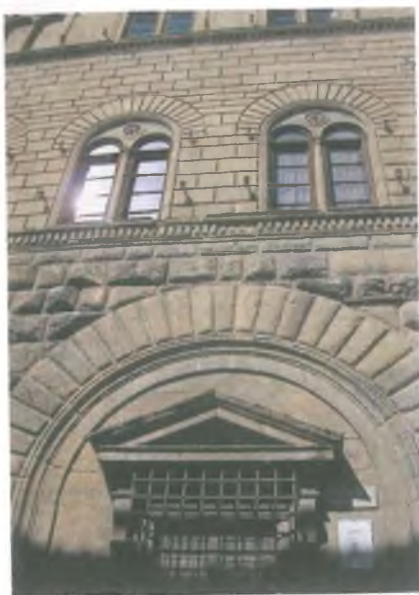
назван «безордерным». Микелоццо решил здание в виде мощного по пропорциям компактного объема, с двумя фасадами, обращенными на улицы. Известно, что с идеей построить для Медичи дворец, который смог бы сыграть в центральной части Флоренции важную градостроительную роль, выступил в свое время Брунеллески. Однако его замысел не получил одобрения Козимо Медичи Старшего, который предпочел видеть в роли своего придворного архитектора Микелоццо. Некоторые историки склонны предполагать, что в осуществленном палаццо в какой-то мере могли получить отражение композиционные идеи Брунеллески.

Первоначально дворец Медичи имел меньшие габариты, чем ныне. На его фасаде, обращенном к улице Кавур, располагалось в прошлом лишь десять окон. В 1715 году новые владельцы расширили здание на семь оконных осей, что привело к заметному искажению пропорций, определенных автором проекта. На три метра превосходящий по высоте палаццо Ручеллаи, дворец Медичи-Риккарди тоже имеет три этажа и соответствующее им деление уличных фасадов на ярусы. Мы не видим на них колонн или пилястр, но это не означает, что «безордерный» дворец своей композицией не отражает влияния ордерной системы. Это влияние отчетливо ощущается в строгом, четком по ритму построении фасадов с ровными рядами больших арочных окон второго и третьего этажей, а формально выражено еще и наличием декоративных элементов, заимствованных из арсенала ордерной архитектуры, — колонок в окнах, междуэтажных тяг и венчающего карниза, «набранных» из классических профилей. Особенно замечателен карниз палаццо Медичи, имеющий необычно большие высоты и вынос (соот-

ветственно 2,35 и 1,85 метра). Он очень красив по рисунку входящих в его состав деталей и с успехом выполняет возложенную на него важную композиционную роль — служить ясно отмеченной границей архитектурного объема, не уступающей остальной части фасадов в пластической выразительности.

Действительно, при всей геометрической простоте общей формы дворец Медичи-Риккарди наделен такими художественными качествами, которые заставляют вспоминать о художественных возможностях каменной скульптуры. Кирпичные стены палатцо облицованы крупными блоками камня, имеющими различную обработку, в зависимости от того, в каком ярусе они находятся. Камни первого этажа обработаны наиболее грубо, подчеркнуто рельефно (так называемая обработка «под шубу»); благодаря этому разделяющие их стыки и пазы хорошо заметны, отчего более толстой, а потому и более надежной воспринимается стена, на которую ложится тяжесть верхних этажей. Кажется, что небольшие квадратные окна первого этажа с огромным усилием пробиты в каменном массиве. В первом этаже размещены и высокие арки. Отделенные друг от друга широкими простенками, они, однако, не мешают восприятию первого яруса как массивного цоколя здания, где рельефная фактура поверхности оживлена живописной игрой света и тени. Своим широким шагом арки ритмически организуют перспективу начинающейся отсюда длинной магистрали. В прошлом арки оставались открытыми на улицу, но позднее, в начале XVI столетия, были заложены. Тогда же в них появились прямоугольные окна, забранные решетками простого рисунка; создателем этих окон с треугольными сандриками над ними называют Микеланджело. Угловой зал первого этажа раньше представлял собой сквозную лоджию, где хозяева дворца устраивали пышные застолья, неизменно привлекавшие к себе внимание горожан; флорентийцы называли эту лоджию «углом Медичи». Угол здания на уровне второго этажа до сих пор украшает герб Медичи. На его щите помещены шесть шаров, похожих на пилюли: это напоминание о том, что предки владельцев дворца имели профессию медиков (отсюда и фамилия Medici).

Каменная облицовка второго яруса палатцо выполнена иначе: здесь внешняя поверхность рустов сделана гладкой, однако стыки и пазы между камнями остаются по-прежнему хорошо заметными; стена в силу такой обработки камня кажется тоньше, чем в первом этаже. В третьем ярусе также применены гладко отесанные камни, но они гораздо плотнее пригнаны один к другому, отчего расчлененность стены на отдельные блоки снизу почти незаметна. В результате только посредством изменения рельефа и фактуры каменной облицовки Микелоццо сумел показать зрителю тектонический смысл стены как работающей



Палаццо Медичи-Риккарди. Деталь фасада, въезд во двор

конструкции, то есть решил архитектурно-художественную задачу, аналогичную той, какую Альберти решил на фасаде палаццо Ручеллаи, используя ордерные членения.

Три этажа палаццо Медичи выполняли разные функции. В первом этаже были сосредоточены служебные помещения (включая конюшню), но здесь же находились зал для приемов, рабочие кабинеты и канцелярия. На втором этаже разместились главные парадные интерьеры с большим залом, кабинет владельца и капелла. Третий этаж отводился под жилые помещения для членов семейства Медичи и их многочисленных слуг. Многие комнаты дворца в плане близки квадрату. В сочетании с большой высотой это придает дворцовым интерьерам тяжеловесные, монументальные пропорции. Не менее тяжеловесной, массивной была и заполнявшая помещения мебель, хорошо сочетавшаяся с плотными драпировками, резными деревянными потолками и штофными обоями. Форму квадрата (со стороной 12,2 метра) имеет и внутренний двор палаццо Медичи-Риккарди. Он играет роль своеобразного парадного вестибюля под открытым небом; от палящих лучей солнца его защищает ордерная аркада, обходящая двор по периметру. По композиции эта аркада близка той, которую Брунеллески разместил на главном фасаде Воспитательного дома. Фриз над арками декорирован исполненными Донателло медальонами с рельефами, воспроизводящими античные камеи. Выше на стене двора помещены окна той же формы, что и на уличных фасадах. Третий ярус двора

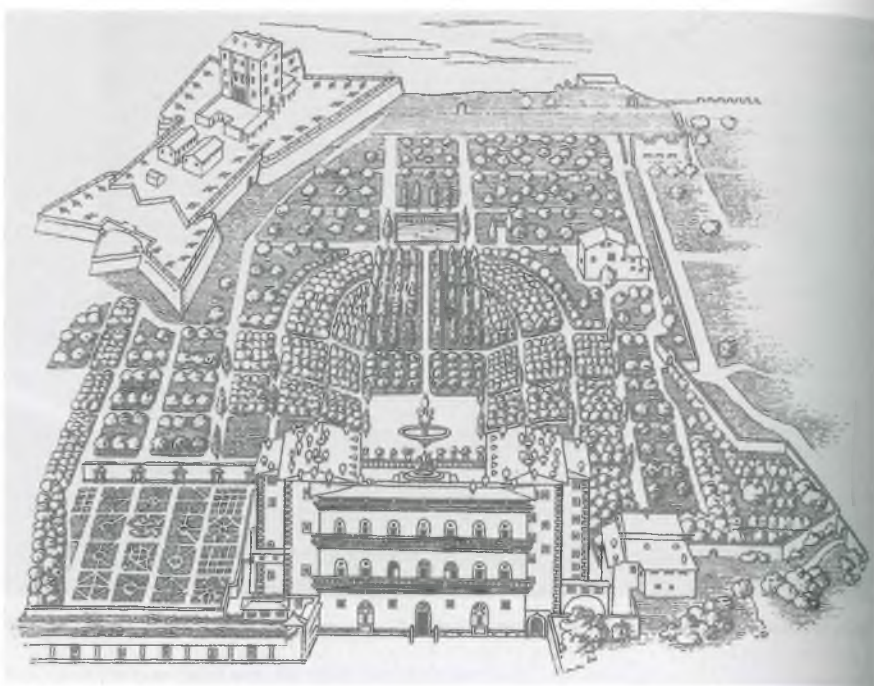


Фрески Беноццо Гоццоли в капелле палаццо Медичи-Риккарди. 1459—1460

решен как ионическая колоннада с редко расставленными опорами.

В 1459—1460 годах капеллу дворца украсил своими фресками известный флорентийский живописец Беноццо Гоццоли. Фрески капеллы почти целиком заполняют плоскости отведенных для них стен, напоминая цветистые ковры. Они изображают шествие волхвов, разворачивающееся на фоне подробно написанного пейзажа. Процессия, состоящая из парадно одетых в яркие одежды персонажей, торжественно и величаво переходит с одной стены на другую. В числе участников шествия художник запечатлел и представителей семейства Медичи. В росписях Беноццо Гоццоли, помимо свойственной им «программной» декоративности, можно заметить и другие воспринятые от готики черты, в том числе условность изображения пейзажа и плоскостность фигур, что позволило художнику лучше связать свои картины со стенными поверхностями. Но капеллу во дворце Медичи все же трудно считать образцом гармоничного синтеза искусств: при том, что ее архитектурное решение выглядит достаточно бесхитростным, живопись в этом помещении, безусловно, доминирует.

В XV и в самом начале XVI века во Флоренции было построено еще несколько безордерных палаццо, которые своим внешним обликом, как и дворец Медичи-Риккарди, словно подтверждали верность создававших их зодчих традициям «сурового стиля» средневекового города с его неприступными домами-



Палаццо Питти и сады Боболи. С росписи виллы Артимино близ Флоренции. Начало XVI в.

крепостями, облицованными камнем. В левобережной части Флоренции у подножия пологого холма, занятого садами Боболи, стоит большой дворец, принадлежавший в XV столетии извечному сопернику Медичи банкиру Луке Питти. Согласно не очень уверенному указанию Вазари, автором проекта этого дворца мог быть Брунеллески. Документы, способные подтвердить эту атрибуцию, до сих пор не обнаружены, и исследователи не склонны в настоящее время безоговорочно связывать дворец Питти с именем великого мастера. Впрочем, не отрицается полностью и возможность использования в данном случае каких-то композиционных идей Брунеллески. В частности, высказывалось предположение, что образцом для палаццо Питти могла послужить модель дворца Медичи, уничтоженная после того, как проектное предложение Брунеллески было отвергнуто властями Флоренции. Большинство историков сейчас в качестве даты начала строительства дворца Питти принят 1458 год¹²³, таким образом, ясно, что сам Брунеллески не мог принимать участие в возведении здания. История дворца (в нем сейчас находится один из крупнейших художественных музеев Италии) до сих пор остается плохо изученной.

Полагают, что в XV веке была построена только центральная часть существующего здания, включающая семь оконных осей.

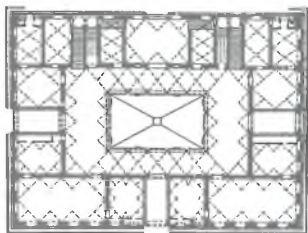
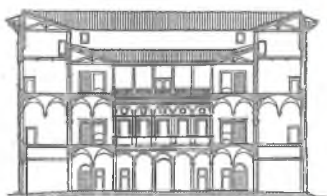
Но этот фрагмент полностью определил художественный образ палаццо, производящего впечатление настоящей крепости благодаря тому, что вся фасадная стена здания облицована грубо обработанными блоками камня, причем фактура и рельеф облицовки не изменяются от яруса к ярусу. Как и палаццо Медичи, дворец Питти имеет во втором и третьем этажах большие арочные окна, заключенные в рустованные «рампы». Три арки таких же размеров находились первоначально в первом ярусе; между ними размещены высоко поднятые прямоугольные проемы, своими небольшими размерами контрастно оттеняющие почти циклопический характер каменной кладки основания.

В XVI и XVII столетиях дворец Питти расширили на восемь осей по второму этажу в каждую сторону от центральной части; при этом третий этаж был сделан менее протяженным (он включает теперь тринадцать осей). Еще позднее, в конце XVIII и в начале XIX века, к зданию добавились невысокие боковые галереи с арками; они с двух сторон ограничили раскрытый к улице парадный двор (пьяцца Питти), образовавшийся перед дворцом. Надо признать, что расширение здания, несмотря на разновременность достроек, не привело к существенному изменению его стилистической характеристики, что можно поставить в несомненную заслугу исполнителям производившихся реконструкций.

Хрестоматийным примером безордерного флорентийского дворца является палаццо Строцци, возвышающееся на площади с тем же названием. В облике этого громадного здания, доступного для обзора практически со всех сторон, парадоксальным образом сочетаются угрюмая крепостная мощь и какая-то осо-

Флоренция. Палаццо Питти. Начало строительства 1458 г.





ПЛАН 1 ЭТАЖА



Флоренция. Палаццо Строцци. Начало строительства 1489 г. Разрез, план, общий вид

бая грация. Это результат соединения традиционной флорентийской рустики и тонко разработанных деталей, служащих великолепным украшением фасадов. К числу украшений могут быть отнесены и сами русты. Исполненные в облицовке из песчаника, они имеют необычный профиль: ребра камней скруглены, что не только придает рустам пластичность, но и создает впечатление пружинящего сопротивления давлению, оказываемому на них кладкой стен. Великолепен и венчающий карниз здания; имеющий очень сильный вынос, он по выразительности не уступает карнизу палаццо Медичи.

Оригинально решен традиционный внутренний двор двorca. Ордерной аркаде первого яруса здесь сопутствуют остекленные арочные окна второго этажа, разделенные широкими лопатками. В том же ритме вдоль одной из сторон двора в третьем ярусе размещены колонны на пьедесталах, поддерживающие перекрытие глубокой лоджии. В литературе отмечается, с каким мастерством и тоже не совсем обычно решен план здания. Он подчинен строго осевой схеме, обеспечивающей такое расположение внутренних помещений, благодаря которому создается впечатление «помпезности и показного величия», что позже станет особенно привлекательным для дворцового строительства в Риме.

Строительство палаццо Строцци, начатое в 1489 году, продолжалось более двадцати лет. Дворец в основном был спроектирован, вероятно, Бенедетто да Майяно (Бенедетто ди Леонардо да Майяно, 1442–1497). Участником стройки был также Джулиано да Сангалло (1445–1516), изготовивший деревянную модель здания и, возможно, занимавшийся разработкой его плана. Заканчивал же сооружение дворца Кронака (Симоне

Поллайоло, 1457–1508); ему приписывается авторство двора и венчающего карниза.

С именем Бенедетто да Майяно связана пристройка (около 1490 года) портика-лоджии к сооруженной ранее церкви Санта Мария делле Грацие близ Ареццо. Эта своеобразная композиция, обладающая особой выразительностью, упоминается почти во всех книгах, рассказывающих о ренессансной архитектуре Италии. Присоединение к массивному объему старой церкви легкой, прозрачной лоджии совершенно изменило облик храма, сообщив его образу светские черты. Арки лоджии опираются на широко расставленные колонны, а перекрытием всего портика служит плоский потолок. Перекрытие, как и сильно выступающий карниз лоджии, выполнено из дерева. Для украшения этих частей использована богатая резная декорация. Обильно орнаментированы также проходящий над арками антаблемент и промежутки («пазухи») между арками. Такое увлечение декоративными мотивами во внешнем облике сооружения в целом не соответствует традициям флорен-



Палаццо Строчи. Двор

Бенедетто да Майяно. Портник-лоджия церкви Санта Мария делле Грацие близ Ареццо. Ок. 1490 г.





Джулиано да Сангалло. Палаццо Гонди во Флоренции. 1490—1494
Палаццо Гонди. Двор

тийской школы, типичным представителем которой был Бенедетто да Майяно. Тем интереснее рассмотренный нами пример его творчества, где искусство архитектора соединилось с изощренным мастерством декоратора.

Другой автор палаццо Строцци — Кронака — самостоятельно проектировал и строил во Флоренции палаццо Гвадальи, стоящее на улице Маццетта, недалеко от палаццо Питти. Несмотря на то что это здание возводилось уже в XVI столетии, в 1503—1506 годах, его облик свидетельствует о воздействии традиций флорентийского зодчества кватроченто. Три яруса главного фасада этого дворца в основном повторяют известную нам схему с расположением в верхних этажах больших арочных окон, а в первом — маленьких прямоугольных. Безордерным палаццо Гвадальи мешает назвать наличие венчающей его глубокой лоджии с колоннами, поддерживающими архитравное перекрытие, над которым нависает, как козырек, карниз с очень сильным выносом. Такое завершение палаццо близко мотиву, использованному во дворе палаццо Строцци. Вместе с тем оно может напомнить и верхний ярус палаццо Даванцати, упоминавшегося в разделе, посвященном архитектуре треченто.

В группу безордерных дворцов Флоренции входит также трехэтажное палаццо Гонди, занимающее участок на одноименной улице, отходящей от площади Синьории. Этот дворец строился в 1490—1494 годах по проекту Джулиано да Сангалло. Не совсем обычно здесь решен двор. Оттенок живописной асимметрии придает ему наружная лестница, размещенная под сводами аркады.

Самостоятельным направлением в развитии флорентийской архитектуры кватроченто стало создание загородных вилл — тех же дворцов, но размещенных не в условиях стесненной город-

ской застройки, а в более комфортном окружении естественно-го ландшафта. Это создавало обитателям вилл хорошие возможности для претворения в жизнь мечты Альберти о безмятежном и спокойном времяпрепровождении на лоне природы.

В ряде случаев архитекторам в целях обеспечения такого уровня удобств, который отвечал бы требованиям нового времени, приходилось заниматься перестройкой зданий, относящихся к более ранней эпохе. Подобную задачу, в частности, решал Микелоццо, когда по заказу Козимо Медичи перестраивал принадлежавшую ему виллу в Кареджи близ Флоренции. Старинное здание, датируемое XIV веком, выглядевшее прежде как замкнутое, укрепленное жилище, в результате перестройки, продолжавшейся с 1430 года в течение почти тридцати лет, словно раскрылось навстречу пейзажу. Такой эффект получился благодаря присоединению к старому объему двух новых корпусов с аркадами внизу и лоджиями в верхнем ярусе. Была значительно изменена и планировка внутренних помещений. Особенно сильно повлияли на восприятие здания лоджии, доступные воздуху и свету, но защищенные от перегрева солнечными лучами плоским перекрытием, опирающимся на легкие и прозрачные колоннады. Создавая эту композицию, Микелоццо впервые в архитектуре Возрождения использовал стройные ионические колонны, близкие античным образцам, решительно противопоставив их зрительно тяжелому верхнему этажу

Вилла Медичи в Кареджи близ Флоренции. Перестройка по проекту Микелоццо с 1430 г.





Флоренция. Монастырь Сан Марко. Двор. Реконструкция Микелоцци. 1437—1451

старой части здания, поддерживаемому системой машикулей. Через несколько лет после полного завершения перестройки виллы Кареджи Козимо Медичи в ней скончался. Это произошло 1 августа 1464 года.

Тридцатилетнее правление Козимо Старшего составляет первый период диктатуры, фактически установленной (при формальном сохранении демократических органов власти) во Флоренции могущественным семейным кланом. Столь продолжительное господство отнюдь не стало следствием случайного стечения исторических обстоятельств. Как писал Макиавелли, не было в это время «человека более выдающегося своим разумом», чем Козимо Старший. Он прославился не только как сильный государственный деятель, но и как меценат, покровитель ученых и художников. В то время, когда он находился у власти, в 1450-х годах, во Флоренции начал работать университет и была создана Платоновская академия, которую возглавил философ-неоплатоник и гуманист Марсилио Фичино (1433—1499). Академия, объединившая немало выдающихся умов, разместилась в доминиканском монастыре Сан Марко. Его здания, находившиеся долгое время в полуразрушенном состоянии, на средства Козимо Медичи в 1437—1451 годах реконструировал Микелоццо. В комплекс монастыря, расположенного на одноименной площади недалеко от Воспитательного дома, входят церковь (современный ее облик сложился в



Микелоццо Микелоцци. Библиотека монастыря Сан Марко во Флоренции. 1441

результате перестроек XVII и XVIII веков) и несколько корпусов с жилыми и хозяйственными помещениями, объединенных озелененным двором с аркадами. В этом дворе, спокойном и светлом, и происходили собрания академии Фичино. Важной частью монастыря стала библиотека, строительство которой по проекту Микелоццо закончилось в 1441 году. В композиции этого, по существу, светского по назначению помещения архитектор использовал прием, характерный для церковного зодчества: длинный читальный зал библиотеки, разделенный на три нефа, получил форму базилики. Нефы, перекрытые сводами, отделены друг от друга аркадами, аналогичными тем, что окружают двор: опорами полуциркульных арок и во дворе, и в библиотеке служат колонны с ионическими капителями, в рисунке которых архитектор довольно заметно отклонился от классических образцов.

В настоящее время монастырь Сан Марко является музеем, где можно познакомиться с произведениями известных мастеров искусства XV и XVI веков. Здесь долгое время жил и работал монах-художник Фра Беато Анджелико (Джованни да Фьезоле); его кисти принадлежат многие фрески из тех, что украшают галерею монастырского двора. Им же созданы росписи в зале капитула и трапезной, расположенных в первом этаже монастыря. На втором этаже северного жилого корпуса находится фреска Фра Анджелико «Благовещение», созданная около 1450 года.



Фра Беато Анжелико. Благовещение. Фреска в монастыре Сан Марко во Флоренции. Ок. 1450 г.

Фоном для написанной художником евангельской сцены служит перекрытая сводами галерея; в ней нетрудно узнать аркаду двора Сан Марко.

После Козимо к власти пришел его сын Пьетро Медичи, но слабое здоровье не позволило ему с таким же успехом осуществ-

Джулиано да Сангалло. Вилла в Поджо-а-Кайяно близ Флоренции. 1480—1485

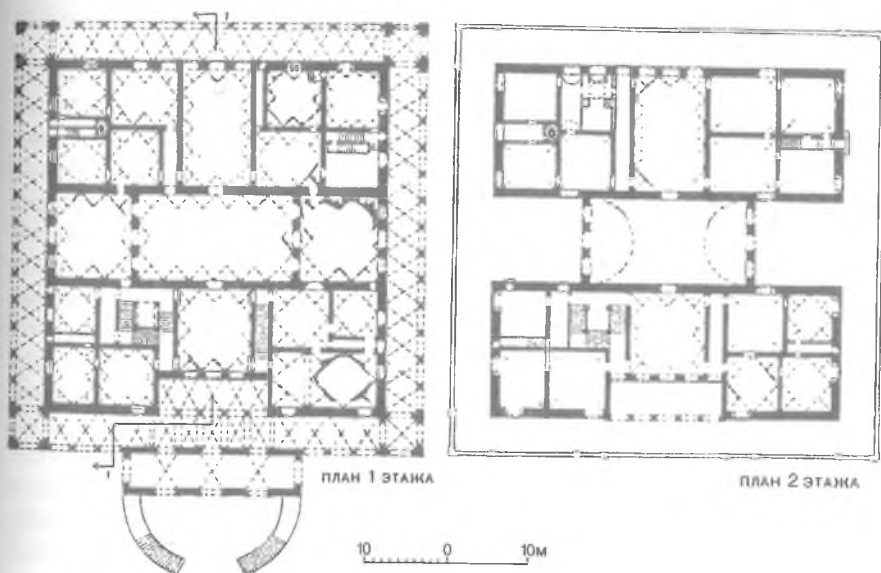


лять функции верховного правителя. Когда в декабре 1469 года Пьетро умер, отцы города вручили бразды правления его старшему сыну Лоренцо, который разделил власть со своим братом Джулиано. С таким положением не захотели мириться конкуренты Медичи — богатые банкиры из семейства Пацци. Поддержанные Папой Сикстом IV, они в апреле 1478 года организовали заговор, жертвой которого пал Джулиано, а Лоренцо был ранен. Однако Медичи удалось сохранить власть, и многие заговорщики поплатились жизнью за свою попытку изменить утвердившийся во Флоренции порядок.

Для Лоренцо Медичи (прозванного Великолепным — Il Magnifico) в 1480—1485 годах в Поджо-а-Кайяно, неподалеку от Флоренции, по проекту Джулиано да Сангалло была построена вилла, воплотившая в своей композиции уже вполне сформировавшиеся представления о том, каким должно быть здание подобного назначения. Квадратному плану виллы была придана почти идеальная симметрия в расположении внутренних помещений. При этом четко акцентировалась главная ось с нанизанной на нее анфиладой больших парадных интерьеров. Менее крупные жилые комнаты концентрировались в углах здания. Центральное место в здании принадлежит огромному двусветному залу, перекрытому высоким кессонированным сводом. Зал богато декорирован ордерами и росписями. Примыкающие к нему с торцов световые карманы обеспечивают хорошее освещение интерьера.

Первый ярус виллы решен как аркада, обходящая здание по периметру. Очень эффектно скомпонован главный вход, подня-

Вилла в Поджо-а-Кайяно. Планы этажей





Вилла в Поджо-а-Кайяно. Интерьер с росписями XVI в.

тый на уровень второго этажа. На гладком, предельно простом фасаде с редко расставленными прямоугольными окнами его контрастно выделяет глубокая лоджия, оформленная снаружи как шестиколонный ионический портик, завершенный треугольным фронтоном с рельефом в тимпане. Кажется, будто эта строгая композиция, словно воплощающая собой идею абсолютно-го, незыблемого порядка и покоя, на целое столетие опередила время, позволив людям конца XV века заглянуть в мир палладианской классики. Существующие ныне изогнутые лестницы, ведущие на террасу перед входом в дом, появились позднее. Им предшествовали ступенчатые подьемы более простой формы, запечатленные, как и окружавший виллу регулярный сад, на старинных изображениях.

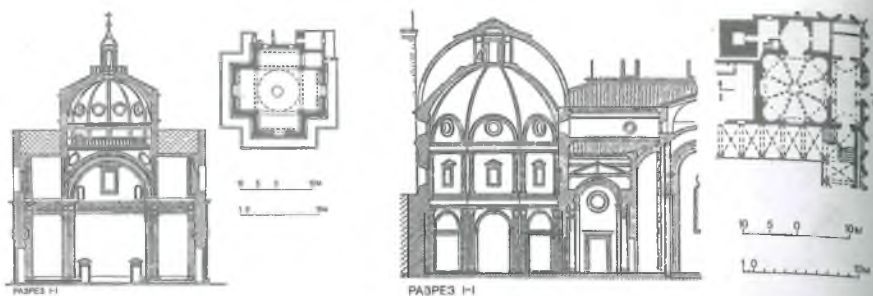
Выполненные по проектам Джулиано да Сангалло культовые постройки могут служить убедительным свидетельством того, насколько бережно этот мастер относился к традициям, зало-



Джулиано да Сангалло. Церковь Мадонна делле Карчери в Прато. 1488—1491

женным ранее Брунеллески. Маленькая церковь Мадонна делле Карчери в Прато, построенная в 1488—1491 годах, получила в соответствии с замыслом да Сангалло правильный крестообразный план. Церковь венчает невысокий купол, снаружи скрытый под конической кровлей; он слегка приподнят на барабане, прорезанном круглыми окнами. Строгая линейная графика, примененная в отделке как фасадов, так и интерьера, не оставляет сомнений в том, что зодчий, создавая свою композицию, следовал по пути, указанному Брунеллески.

Почти одновременно с церковью в Прато, в 1488—1492 годах, Джулиано да Сангалло выполнил композицию сакристии церкви Санто Спирито во Флоренции (в этой работе принимал участие и Кронака). Помещение сакристии, решенное как двухъярусное, со двоянными пилястрами в каждом ярусе, завершено куполом зонтичного типа, разделенным на восемь долей. И здесь можно почувствовать «дух Брунеллески»; ссылки на него вполне оправданы уже



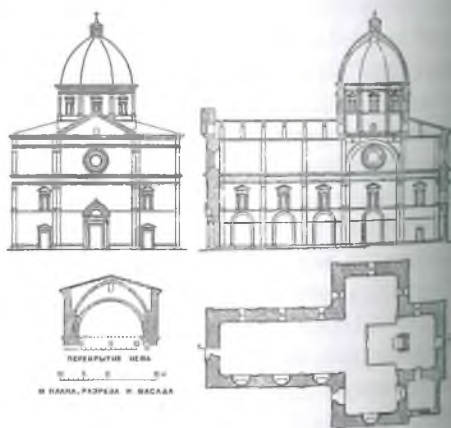
Церковь Мадонна делье Карчери в Прато. План, разрез

Джулиано да Сангалло, Кронака. Сакристия церкви Санто Спирито во Флоренции. 1488—1492. План, разрез

потому, что сакристия вошла в ансамбль храма, создававшегося по проекту лидера флорентийской школы кватроченто.

Влияние Брунеллески обнаруживают и те культовые сооружения, которые проектировались мастерами, не принадлежавшими флорентийской школе. Примером может служить церковь Санта Мария дель Кальчинайо, построенная в 1485 году в окрестностях Кортонь по проекту сиенца Франческо ди Джорджо Мартини. Эта церковь относится не к центрическому, а к традиционному типу храмов с планом в форме латинского креста. Однако в общей композиции весьма важная роль отведена единственной, но довольно крупной главе. Она представляет собой восьмиллопастный сомкнутый свод с акцентированными цветом ребрами, так что изнутри это перекрытие воспринимается как зонтичный купол. Отделка фасадов и интерьера церкви отличается изысканной графичностью, не оставляющей сомнений в происхождении этой манеры.

Франческо ди Джорджо Мартини. Церковь Санта Мария дель Кальчинайо близ Кортонь. 1485. Общий вид, план, фасад, разрезы





Микелоццо Микелоцци. Двор палаццо делла Синьория во Флоренции. 1454

Кроме тех дворцов и вилл, которые возводились по частным заказам, городские коммуны и правители, как и прежде, немало внимания уделяли строительству и реконструкции зданий общественного назначения, в том числе и дворцов, предназначенных для размещения местных органов власти. На время правления Медичи во Флоренции XV века приходится реконструкция палаццо делла Синьория. В 1454 году в соответствии с проектом Микелоццо в старинном здании был создан новый двор. Его окружила глубокая, перекрытая сводами галерея, арки которой опираются на массивные столбы. Эта кряжистая, нарочито утяжеленная композиция близка по характеру архитектуре, предшествовавшей Ренессансу. Суровость художественной манеры, выбранной в данном случае Микелоццо, была преодолена изобильной декорацией, относящейся уже к следующему столетию. В конце XV века в палаццо Веккио появились также заново отделанные парадные интерьеры. В 1478 году Бенедетто и Джулиано да Майяно создали Зал Двухсот с деревянным резным потолком. Вторичное изгнание Медичи из Флоренции, следствием чего явилось восстановление республики, ознаменовалось в 1495 году созданием главного парадного интерьера палаццо делла Синьория — Зала Пятисот, спроектированного Кронакой. Прямоугольный зал со сторонами 54 и 19 метров имеет высоту, превышающую 22 метра; уже только благодаря столь внушительным габаритам он способен произвести очень



Кронака. Зал Пятисот в палаццо делья Синьория. 1495

сильное впечатление. Предназначался этот торжественный интерьер для проведения заседаний Совета пятисот граждан, выполнявшего в городе функции высшего законодательного органа власти. Особое государственное значение зала предполагалось подчеркнуть размещением здесь огромных фресок, заказы на создание которых получили Леонардо да Винчи и Микеланджело. Однако этот замысел остался неосуществленным: художники так и не смогли приступить к исполнению своих фресок в натуре, а подготовительные картоны к многофигурным композициям «Битва при Ангиари» и «Битва при Кашине» не сохранились. Как и другие, менее впечатляющие своими размерами залы дворца, Зал Пятисот был пышно декорирован в XVI столетии (после возвращения к власти Медичи и создания герцогства Тосканского) при самом активном участии Вазари. Громадные живописные полотна украшают не только стены, но и потолок зала, разделенный на крупные кессоны. К тому же времени относится и создание упоминавшейся нами ранее фрески Вазари «Осада Флоренции»; она находится в зале Климента VII.

Перестройке старых или строительству новых дворцов для муниципалитетов в XV веке значительное внимание уделялось и в других городах, даже не столь сильных и богатых, как Флоренция. Например, в Болонье в период кватроченто перестройкам подверглись два муниципальных здания, входящих в комплекс главной площади города, — палаццо дель Подеста и палац-



Болонья. Палаццо дель Подеста. Перестройка Аристотеля Фьораванти с 1486 г.

цо Комунале, оба возведенные в XIII веке. Для нас эти примеры представляют особый интерес, так как в качестве автора проекта перестройки первого из упомянутых зданий выступил Аристотель Фьораванти, позже вписавший свое имя в историю зодчества Московской Руси как строитель Успенского собора в Кремле; с переделкой же палаццо Комунале связано имя отца Аристотеля¹²⁴. Полагают, что еще до своего отъезда из Болоньи в Москву Аристотель Фьораванти изготовил модель, в соответствии с которой в 1486 году и началась перестройка палаццо дель Подеста. В результате старинное здание полностью изменило свой облик. Главный фасад дворца, обращенный на piazza Maggiore, был решен двухэтажным, с открытой на площадь аркадой из девяти арок. Пилоны арок, декорированные пилястрами, получили еще и облицовку из ограненных камней (по аналогии с обработкой драгоценных камней такой способ облицовки называют «бриллиантовым рустом»). Мотив первого этажа в несколько упрощенном варианте повторяется и во втором ярусе здания. Дворец выглядит одновременно и достаточно строгим, и нарядным, что позволяет ему уверенно исполнять роль доминанты в ансамбле площади. Тому же способствует и возвышающаяся над зданием средневековая башня дель Арринго, датируемая началом XIII столетия (на нее А. Фьораванти и помогавший ему мастер Нади в 1437 году подняли новый колокол).



Бьяджо Россетти. Палаццо деи Диаманти в Ферраре. Начало строительства 1492 г.

Только что упомянутый нами прием огранки облицовочных камней стал основным мотивом в отделке фасадов палаццо деи Диаманти («Бриллиантового дворца»), к строительству которого в Ферраре приступил в 1492 году архитектор Бьяджо Россетти. Двухэтажный дворец возводился много лет, но его характерный внешний облик был, по-видимому, определен первоначальным проектом. Здание может быть отнесено к числу безордерных палаццо, лишь углы его простого призматического объема закреплены пилястрами, украшенными рельефными орнаментами. Несмотря на то что в целом декорация фасадов дворца вовсе не отличается многословием, палаццо воспринимается как внешне очень привлекательное, мажорное по тону сооружение, и это, несомненно, обусловлено в первую очередь применением «бриллиантового руста». Следует напомнить, что такой прием отделки фасадов нам хорошо знаком по Грановитой палате (именно поэтому и получившей свое название) в Московском Кремле. Как известно, это дворцовое здание сооружали в 80-х годах XV века приглашенные в Москву итальянские мастера, применившие на практике хорошо знакомую им технику.

На исходе XV столетия новое здание муниципалитета появилось в Вероне — городе, оказавшемся в этот период под властью Венеции. На его центральной площади — пьядца деи Синьори, рядом со средневековым палаццо дель Комуне, в 1486–1493 годах было возведено сравнительно небольшое палаццо дель Кон-



Фра Джокондо. Палаццо дель Консильо в Вероне. 1486—1493

сильо (называемое также лоджией), спроектированное занимавшимся архитектурой францисканским монахом Джованни да Верона, известным под именем Фра Джокондо (ок. 1433—1515). По контрасту с соседним тяжеловесным и несколько угрюмым зданием, напоминающим крепость, палаццо дель Консильо кажется особенно легким и нарядным. Как и палаццо дель Подеста в Болонье, здание веронского муниципалитета раскрывается на площадь лоджией первого этажа. Второй этаж с широко расставленными двойными окнами, между которыми размещены пилястры, украшенные лепными орнаментами, воспринимается как легкая надстройка. Художественный образ палаццо своим мажорным настроением созвучен традициям венецианской архитектурной школы. По общему характеру архитектурного решения веронской «тезке» близка Лоджия дель Консильо в Падуе. Ее строительство, начатое в 1498 году мастером Аннибале Маджи, удалось завершить только в 20-х годах следующего столетия.

Некоторым сходством с только что названными лоджиями обладает корпус, пристроенный в 1465 году к палаццо Префектицио в Пезаро (область Марке). Новое крыло этого дворца, выполняющего функцию ратуши, тоже невелико по размерам и имеет в первом этаже лоджию, составленную из шести довольно тяжелых арок, опирающихся на квадратные в сечении пилоны. Однако в данном случае приходится говорить о наличии лишь принципиального родства со зданиями аналогичного

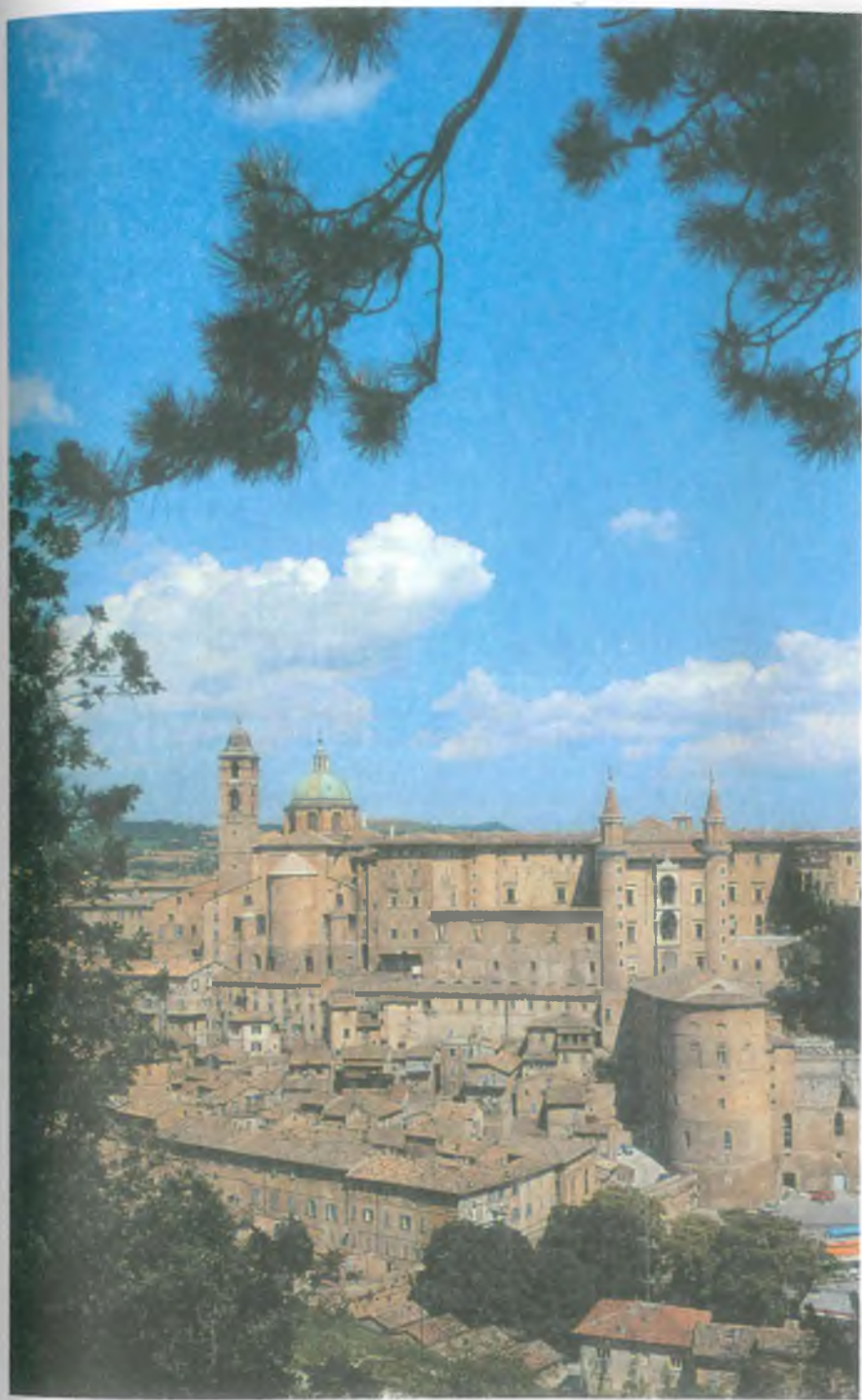


Лучано да Лаурана (?). Палаццо Префетицио в Пезаро (постройка нового корпуса с 1465 г.)

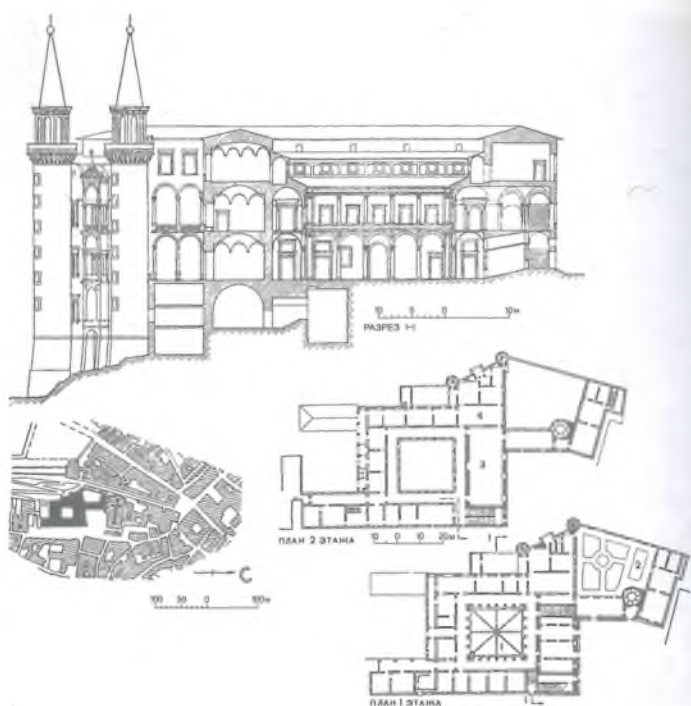
назначения в Падуе и Вероне. По производимому впечатлению более поздний корпус дворца в Пезаро кажется ближе к своим предшественникам из треченто, а не к постройкам рубежа XV и XVI веков, что и подчеркивает зубчатое венчание здания. Имя его строителя документально не установлено, но предполагают, что им был архитектор и инженер Лучано да Лаурана.

Выходец из Далмации, Лучано родился около 1420 или 1425 года и носил славянское имя Луциан из Враны, впоследствии переделанное на итальянский лад. Этот мастер был, по-видимому, очень талантливым строителем, что подтверждается его успешной работой в разных городах Италии. Крупнейшим его произведением стало палаццо Дукале в Урбино, владельцем которого был герцог Урбинский Федерико да Монтефельтро. Дворец герцога, разместившийся в центре города, на высоком холме с довольно крутыми склонами, строился с XIII века. В задачу Лучано да Лаураны входила как реконструкция старинных частей этого комплекса, так и сооружение новых корпусов, в результате чего резиденция властителя Урбино должна была приобрести законченный вид. В течение 1468–1472 годов, пока Лаурана находился в Урбино, был разработан проект дворца и началось его осуществление, завершившееся уже после отъезда зодчего сначала в Неаполь, а затем в Пезаро, где мастер и скончался в 1479 году.

Дворец в Урбино может быть признан одной из самых романтических и живописных построек периода кватроченто. Разно-великие корпуса этого комплекса, словно постепенно выраста-



Лучано да Лаурана. Палаццо Дукале в Урбино. Начало строительства 1468—1472 гг.



Палаццо Дукале в Урбино. Генеральный план, разрез, поэтажные планы.
1 — двор; 2 — висячий сад; 3 — тронный зал; 4 — зал дельи Анджели

ющие из плотной массы обычных городских домов, сбившихся у подножия холма, уверенно поднимаются по склонам, чтобы окончательно утвердиться на вершине. Дворец лишен симметрии и привычной для Ренессанса цельности композиции. И все же Лаурана внес в конгломерат строений, как будто бы случайно оказавшихся рядом, ясно ошутимое организующее начало: как и в городских палаццо, пространственным ядром композиции служит большой внутренний двор, окруженный аркадами. Обнимающие двор корпуса с просторными помещениями, образующими длинные анфилады, на плане воспринимаются как четко построенное каре. Но регулярность этого планировочного ядра нарушается «выбросами» связанных с ним крыльев, будто устремляющихся вовне, в окружающее дворец пространство. Западное крыло, к которому примыкает висячий сад, ограниченный с двух других сторон соединяющимися под тупым углом корпусами с жилыми покоем, выделено самым характерным, как бы скошенным фасадом. Довольно узкий, он фланкирован двумя высокими цилиндрическими башнями, завершенными венцами машикулей и добавленными позже остроконечными венчаниями. Между башнями расположены на каждом этаже арочные лоджии. В первых двух этажах они выглядят как обобщенно на-

рисованные схемы. Зато две верхние лоджии поражают утонченностью декоративной отделки, использующей и ордерные формы.

Широкой известностью пользуется двор палаццо Дукале — как одна из самых гармоничных и совершенных композиций такого рода. В построении аркады первого яруса двора нетрудно обнаружить сходство с лоджией Воспитательного дома во Флоренции. Интересно, что Лучано да Лаурана, как и Брунеллески, «останавливает» бег арок по горизонтали размещенными в углах двора пилястрами большого ордера. Но эти пилястры совмещены с угловыми пилонами, выполняющими вполне определенную конструктивную функцию: они принимают на себя распор сводов, которыми перекрыты соединяющиеся здесь друг с другом галереи. Новый мотив, отличающий двор палаццо Дукале



Палаццо Дукале. Главный фасад



Палаццо Дукале. Двор

от своих аналогов, — это спокойный по ритму ряд слабо выступающих из стены, как бы «нарисованных» на ней пилястр верхнего яруса, размещенных между прямоугольными окнами. Над арками и пилястрами проходят ленты антаблементов, словно стягивающие, подобно поясам, весь двор. Удачно выбранные пропорции, отточенные детали, ясная архитектурническая схема — все эти присущие композиции двора особенности предопределили высокую оценку данного произведения архитектора из Враны у историков зодчества.

Во дворце сохранились интерьеры, автором которых считают Лучано да Лаурану. Это прежде всего большой тронный зал, расположенный на втором этаже корпуса, примыкающего к двору с севера. Он велик по размерам и имеет строгую, немногословную декоративную отделку. В отличие от большинства флорентийских дворцовых интерьеров, имеющих плоские деревянные потолки, тронный зал в Урбино перекрыт зрительно тяжелым коробовым сводом с распалубками. Важной деталью убранства зала является массивный камин с украшающим его скульптурным рельефом.

После отъезда Лаураны к работам в Урбино привлекли Франческо ди Джорджо Мартини — искусного архитектора и теоретика зодчества. По его проектам были надстроены башни западного фасада, закончено оформление висячего сада и начато строительство еще одного парадного двора, раскрывающегося к югу. Наряду с другими художниками Франческо Мартини создавал также и новую декоративную отделку внутренних помещений дворца.

Среди произведений изобразительного искусства, находящихся во дворце герцога да Монтефельтро, в зале дельи Анджели (рядом с тронным) и сегодня можно видеть написанный на деревянной панели городской пейзаж (ведуту), представляющий вид вымышленного идеального города. Пейзаж этот, как и близкая ему по манере исполнения панорама, хранящаяся ныне в Балтиморе (США), широко известен. Обе ведуты являются наиболее интересными живописными интерпретациями характерной для искусства Возрождения мечты о городе, соразмерном и близком человеку. Оба изображения идеальны и по композиции, в основу которой положены законы линейной перспективы. Пейзажи не являются строго симметричными, но воспринимаются именно таковыми, абсолютно уравновешенными, предельно спокойными. Ощущение полного покоя усиливается благодаря тому, что раскинувшиеся перед зрителем панорамы оставлены художниками совершенно безлюдными. Связь с человеком здесь выражена языком ордерной архитектуры. Пропорциям и ритму ордерных членений подчинены все изображенные на пейзажах здания. Среди них выделяются центрические соору-

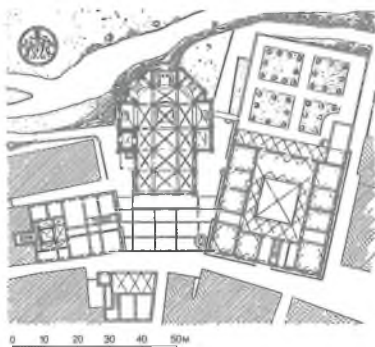


Палаццо Дукале. Ведута в зале дельи Анджели

жения, которые, как мы знаем, призваны зримо воплощать идею абсолютной завершенности, всеобщей гармонии. «Кулисы» на обеих ведутах составляют постройку, напоминающие городские палаццо с поэтажно размещенными на их фасадах пилястрами или полуколоннами. Соподчиненность, взаимосвязанность, ритмическая согласованность друг с другом изображенных зданий позволяют в обоих случаях квалифицировать их совокупность как ансамбль. Характер изображения сближает обе картины с архитектурными проектами, вполне готовыми для реализации.

Ни одно из этих произведений не подписано и не датировано. Но то обстоятельство, что оба они связаны с палаццо Дукале в Урбино, дало в свое время историкам некоторые основания считать их автором Лучано да Лаурану. Впрочем, такое предположение не является единственным и среди возможных авторов ведут называют также Пьеро делья Франческа, Фра Карневале, Франческо ди Джорджо Мартини и даже Браманте.

Если ведуты из Урбино являются лишь облеченными в живописную форму мечтаниями, которым не суждено было сбыться, то гораздо ближе к полному осуществлению оказались планы преобразования на базе принципов «идеального» градостроительства одного из небольших итальянских городов — Пиенцы в Тоскане. Этот город, называвшийся раньше Корсиньяно, переименовали в честь его уроженца — гуманиста Энео Сильвио Пикколомини, занявшего в 1459 году папский престол под именем Пия II. В 1459—1463 годах центр города был перестроен по проекту Бернардо Росселино. Ядром задуманного им ансамбля стала трапециевидная в плане площадь, в застройку которой вошел небольшой и не очень выразительный по внешнему облику дворец епископа, спроектированный несколько раньше другим архитектором. По проектам Росселино на площади возвели собор с колокольной, палаццо Преторио и палаццо Пикколомини. Расстановка всех расположенных вокруг площади сооружений на плане близка симметричной, но в целом принцип симметрии Росселино выдержал здесь лишь приблизительно: палаццо Преторио (или Комунале) смещено с главной оси всего комплекса, совпадающей с осью симметрии храма, а каждому из



Бернардо Росселино. Центральный ансамбль города Пиенца. 1459—1463. Генеральный план

зданий придана вполне самостоятельная архитектурная характеристика. По-видимому, Росселино не стремился и к тому, чтобы обеспечить созданной им градостроительной композиции равновесие в массах: объемы дворцов епископа и Пикколомини, стоящих друг против друга, несоизмеримы, а смещение с оси храма палаццо Преторио, увенчанного традиционной для ратуш башней, привносит в облик площади довольно резко выраженный динамизм. Таким образом, мы должны признать, что по формальным признакам за-

ройка главной площади Пиенцы не отвечает представлению о том, как должен выглядеть классический ансамбль. Тем не менее сам факт создания комплекса центральной площади города по замыслу одного зодчего и в достаточно короткий срок, несомненно, примечателен: это свидетельство того, что идеи ансамблевого строительства постепенно начали пробивать себе дорогу в архитектуре кватроченто.

Определенный интерес представляет каждое из зданий, включенных Росселино в комплекс. Громоздкий храм решен как базилика, но его длина сокращена, а хор выглядит как сочетание трех веерообразно расположенных капелл. Обращенный на север главный фасад собора формируют три большие декоративные арки, отделенные друг от друга широкими лизенами (лопатка-

Пиенца. Собор и палаццо Пикколомини



ми) и увенчанные зрительно тяжелым треугольным фронтоном. Простая, но весьма представительная крупномасштабная композиция заставляет вспомнить о приемах Альберти. Однако она усложнена горизонтальным поясом, не вполне логично разделяющим ее на два яруса, каждому из которых отвечает свой малый ордер. Такой мотив Росселино ввел, возможно, для того, чтобы обеспечить некую композиционную перекличку с дворцом Пикколомини, стоящим справа от собора. Внешность дворца уже совершенно определенно говорит о том, что его фасады, подчиненные ритму поэтажно расположенных пилястр, — это своего рода воспоминание о палаццо Ручеллаи, возведенном Росселино по проекту Альберти. Систему, возможности которой во Флоренции раскрыл для него старший коллега, Росселино применил в самостоятельно выполненной работе. Но если фасады палаццо Пикколомини открыто говорят о своей «вторичности», то общая композиция дворца может считаться вполне оригинальной. К обязательному для дворцов кватроченто внутреннему двору Росселино добавил здесь внешний двор-сад со стороны южного фасада здания, обращенного в сторону реки Орчи и окрестных далей. В том же направлении смотрят и трехъярусные лоджии заднего фасада дворца, оформленные в первых двух ярусах как аркады, а в третьем — как колоннада, несущая архитравное перекрытие. Главный вход в здание архитектор расположил на северном фасаде, обращенном на проходящую мимо площади улицу. Он служит началом четко выявленной главной оси композиции дворца, которая заканчивается в саду, у обрывистого берега реки.

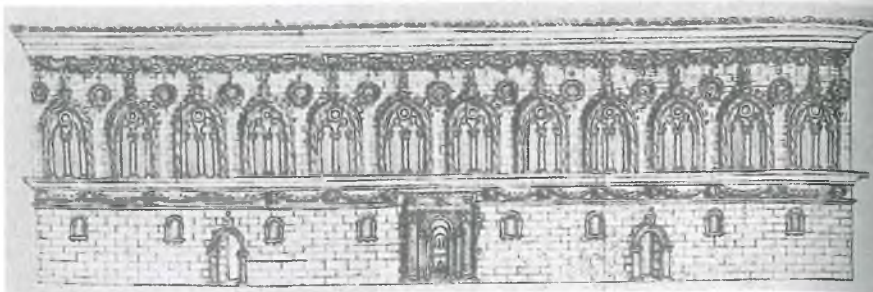
На площади у дворца находится еще одно небольшое, но тем не менее заслуживающее упоминания сооружение. Это колодец, похожий на родственное ему по назначению утилитарное устройство, привлекающее наше внимание в Сиене. Как и его сиенский «собрат», колодец в Пийенце представляет собой



Пийенца. Палаццо Преторио

Пийенца. Колодец у палаццо Пикколомини





Микелоццо Микелоцци. Здание банка Медичи в Милане. 1455. Фасад по рисунку из теоретического трактата Филарете

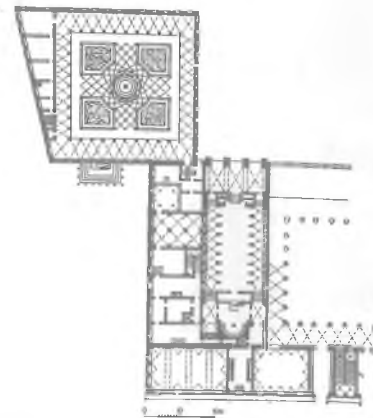
хороший образец архитектуры малых форм, не лишенный монументальности, обеспеченной применением ордера в виде двух свободно стоящих колонн, несущих отрезок антаблемента. Колодец эффектно воспринимается на фоне рустованной стены дворца, небезосновательно претендуя на роль заметной детали в ансамбле площади.

Согласно имеющимся данным, замысел Росселино, выполнившего заказ Папы Пия II, выходил далеко за пределы центральной площади Пиенцы, распространяясь на весь город. Однако кончина Папы в 1464 году привела к остановке начатых работ. Но и сделанное в рамках этого замысла вполне позволяет отнести произведения Росселино в Пиенце к числу наиболее значительных достижений архитектуры эпохи Возрождения в Италии.

Рим. Палаццо Венеция. Начало строительства 1455 г.



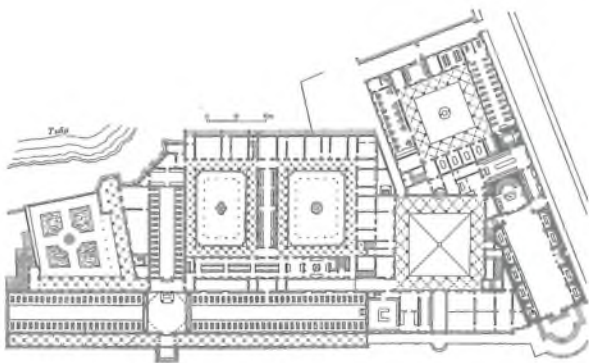
Уже сказанного ранее достаточно для того, чтобы признать весьма существенным влияние архитекторов флорентийской школы на развитие всего итальянского зодчества эпохи кватроченто. Но приведенные выше примеры можно дополнить и другими. Так, известно, что по проекту Микелоццо в Милане в 1455 году было построено здание банка Медичи (оно не сохранилось) с двухъярусным главным фасадом, представляющим собой вариацию на тему палаццо Медичи во Флоренции. Некоторые историки высказывают предположения о возможном использовании тех или иных композиционных идей Альберти или Росселино при проектировании и строительстве палаццо Венеция в Риме (такое название дворец получил после того, как в начале XIX века стал использоваться в качестве резиденции венецианского посланника). Это монументальное сооружение, наделенное довольно угрюмой внешностью, возникло в самом центре античного Рима, рядом с императорскими форумами, в результате перестройки более раннего здания, начатой около 1455 года кардиналом Пьетро Барбо. Став в 1464 году Папой под именем Павла II, хозяин дворца расширил его, превратив в комплекс, состоящий из смыкающихся под прямым углом трехэтажных корпусов, церкви Сан Марко и двух обширных дворов, окруженных арочными галереями. Сходство со средневековым замком придает дворцу практически лишенные украшений гладкие стены с редко расставленными окнами, карниз на машикулях, зубцы над ним и громоздкая, асимметрично расположенная башня. В 1468 году у подножия башни был создан парадный вход в церковь, получивший вид монументальной двухъярусной аркады с тремя пролетами в каждом ярусе. Существует мнение, что эта вполне классическая по характеру композиция создавалась под влиянием Альберти или же непосредственно по его проекту¹²⁵. Аналогичные предположения об авторстве Альберти высказываются и в отношении грандиозных двухъярусных аркад внутреннего двора



Палаццо Венеция. План

Палаццо Венеция. Аркады двора





Рим. Оспедале Сан Спирито. Начало перестройки 1471 г. Генеральный план
Дворик Оспедале Сан Спирито. По рисунку Летаруи

палаццо Венеция, являющихся вариацией на темы Колизея или театра Марцелла. До сих пор, однако, указанные предположения документального подтверждения не нашли, и в качестве возможных строителей дворца исследователи архитектуры Возрождения называют разных мастеров, представляющих преимущественно флорентийскую школу.

Кроме палаццо Венеция в Риме конца XV века появилось еще одно крупное сооружение, но совсем другого назначения. Речь идет о комплексе Оспедале Сан Спирито, коренная перестройка которого (а фактически – новое строительство) началась в 1471 году по указанию занявшего папский престол Сикста IV. Этот громадный госпиталь занимает участок на правом берегу Тибра, неподалеку от античных памятников – моста и мавзолея Адриана, превращенного позднее в замок Св. Ангела. При реконструкции госпиталя использовались приемы, характерные как для дворцового, так и для культового зодчества. Ядром композиции Оспедале Сан Спирито служит огромное Т-образное в плане лечебное здание. Находящиеся в нем длинные больничные палаты объединены квадратным залом, увенчанным куполом на высоком восьмигранном барабане. В глубине участка к лечебному зданию примыкают дворы с двухъярусными аркадами. Мотив аркады определяет ритмическую структуру и протяженного уличного фасада, относящегося уже к XVI столетию. В комплекс входит также церковь. Расположенная в правом углу отведенной для Оспедале территории, она в своем теперешнем виде тоже является памятником XVI века.

Не исключено, что римский госпиталь строился под определенным влиянием проекта другого аналогичного по назначению архитектурного комплекса – Оспедале Маджоре в Милане, закладка которого состоялась в 1456 году. Проект этого комплекса, поразивший современников своей грандиозностью, разработал Антонио ди Пьетро Аверлино (1402 или 1404–1469) –



Оспедале Сан Спирито

Милан. Схематический план города XV в.

а — кастелло Сфорцеско; б — соборная площадь и собор; в — дома каноников;
 г — дворец архиепископа; д — площадь деи Мерканти; е — церковь Санта Мария
 presso Сан Сатино; ж — церковь Санта Мария делле Грацие; з — базилика и монастырь
 Сант Амброджо; и — церковь Сан Лоренцо; к — церковь Сант Зусторджо;
 л — Оспедале Маджоре; м — Ладзаретто; н — внутренний канал; о — внешний канал





Филарете. План идеального города
Сфорцинда. 1460-е гг.

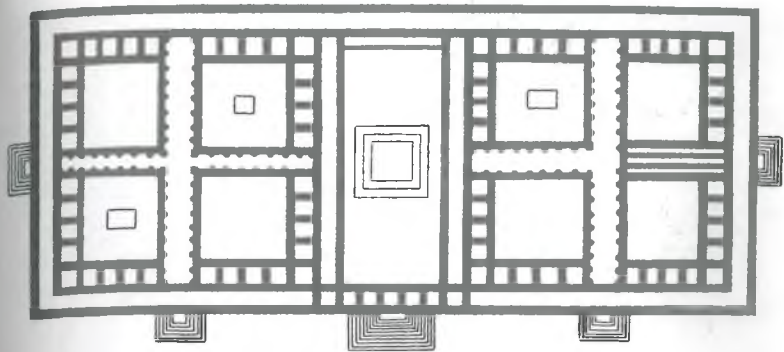
флорентийский скульптор и архитектор, занимавшийся также теорией зодчества. Писавший под псевдонимом Филарете (что означает «любимец славы»), он в 1433–1445 годах работал в Риме, а в 1451 году был приглашен в Милан на службу при дворе герцога Франческо Сфорца.

В 1461–1464 годах Филарете создал свой главный теоретический труд — трактат «Об архитектуре». В нем автор, наряду с толкованием целого ряда теоретических положений, дал подробное описание проекта идеального города под названием Сфорцинда, очевидно

призванным прославить имя главы государства. Первым признаком «идеальности» в этом проекте мог служить геометрически правильный план города в форме восьмиконечной звезды, построенный с использованием модульной сетки. С принятым модулем согласовывались проекты зданий и сооружений различного назначения, которые Филарете предлагал возвести в Сфор-

Филарете. Проекты зданий из теоретического трактата





Филарете. План Оспедале Маджоре в Милане (по рисунку из трактата)

цинде. Замыслы автора трактата иллюстрировались многочисленными рисунками, созданными в своеобразной манере: ее особенностью является совмещение на одном изображении фасада, выполненного в ортогональной проекции, с центральной перспективой, что позволяет показывать некоторые части проектируемого объекта, находящиеся в глубине. На многих планах и фасадах, приводимых в трактате Филарете, можно видеть аркады, используемые автором в качестве основного архитектурного мотива. Этот мотив главенствует в проекте общественного центра Сфорцинды, который Филарете представляет в виде многоярусной цилиндрической башни, опоясанной ярусами арочных галерей. Многочисленные арки введены также в композицию монументальных сооружений в гавани. Фасад одного из спроектированных им дворцов Филарете komponует с использованием поэтажного ордера, но проезд во двор и два симметрично расположенных бельведера над верхним этажом автор проекта решает как сквозные аркады, с опорами в виде колонн. На том же чертеже Филарете показывает примыкающий к зданию двор, окруженный длинными аркадами. Наконец, еще один чертеж, относящийся к проекту «дворца герцога Зогалиа», дает нам возможность увидеть это сооружение как комплекс корпусов, размещенных вокруг центрального прямоугольного и восьми боковых квадратных дворов в соответствии со строго регулярным симметричным планом. Здесь мотив аркад тоже нашел применение.

План дворца герцога Зогалиа почти во всем идентичен плану Оспедале Маджоре, созданному несколькими годами раньше. Миланский госпиталь должен был стать крупнейшим в Европе лечебным учреждением. В нем предполагалось объединить несколько городских лазаретов с тем, чтобы сделать их работу более эффективной: в условиях, когда в городах, и в том числе в Милане, постоянно случались эпидемии разных болезней, такая задача приобретала особую актуальность. Успех ее решения



Милан. Оспедале Маджоре. Начало строительства 1456 г.

обуславливался многими предусмотренными проектом Филарете техническими новшествами; в частности, в госпитале предполагалось создать совершенные для своего времени системы канализации и вентиляции. Для размещения Оспедале в юго-восточной части города, на так называемом внутреннем канале, опоясывавшем городской центр, отвели просторный прямо-

Оспедале Маджоре. Аркада двора

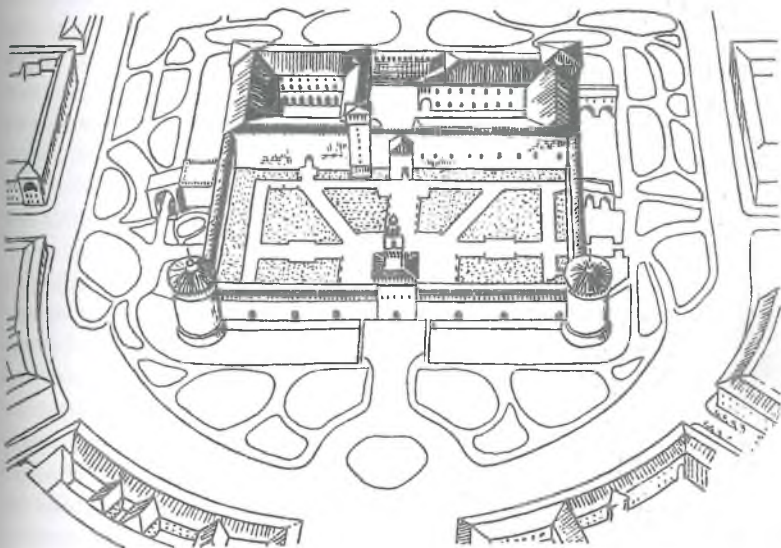


угольный участок со сторонами 120 и 285 метров (ныне на улице Феста дель Пердоно). Строительство госпиталя растянулось на очень длительный срок и завершилось лишь в начале XIX века. В нем приняли участие многие архитекторы, что не могло не сказаться на конечном результате. К тому же во время Второй мировой войны Оспedale Маджоре были нанесены серьезные повреждения, что потребовало проведения восстановительных работ.

Под руководством самого Филарете было только начато строительство западного корпуса госпиталя с примыкающими к нему дворами, окруженными двухъярусными аркадами, похожими на лоджию флорентийского Воспитательного дома. Аркада, составленная из полуциркульных арок с медальонами между ними, должна была протянуться и вдоль всего главного фасада сооружения. Ломбардские мастера, продолжившие строительство после отъезда Филарете из Милана в 1465 году, внесли в первоначальный замысел изменения, отразившие влияние местных традиций. В частности, это привело к появлению на главном фасаде двоянных «готических» окон второго этажа и усложненной декорации. Позднее арки первого этажа заложили, и в них тоже были устроены окна готического типа. Остался неосуществленным предложенный Филарете проект центрической церкви в главном дворе.

Сразу после своего появления в Милане Филарете пришлось принять участие в строительстве новой укрепленной резиденции герцога — кастелло (замка) Сфорцеско. Ее надлежало воздвигнуть

Милан. Кастелло Сфорцеско с высоты птичьего полета. Схематический рисунок





Кастелло Сфорцеско. Начало строительства 1450 г. Стены и башни

на северо-западной окраине города — там, где находилась старая крепость Висконти, разрушенная как символ тирании во время недолгого существования в Милане республики (1447—1450). Регулярный прямоугольный план кастелло Филарете разрабатывал совместно с приглашенным из Тосканы зодчим Бенедетто Феррини.

Кастелло Сфорцеско. Двор Роккетта



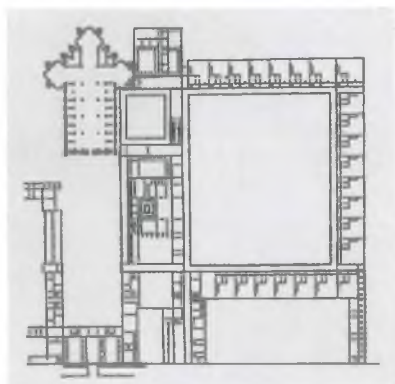
По проекту Филарете в 1451—1454 годах была возведена главная башня замка, разместившаяся на оси симметрии всего комплекса. Вместе с двумя цилиндрическими башнями по углам средняя прямоугольная башня вошла в состав монументального ограждения обширного двора, который использовался для проведения парадов, воинских учений и турниров. За парадным двором располагаются два других, меньшие по размерам — Роккетта и Кортэ Дукале; они окружены жилыми корпусами и отделяются друг от друга проходом, проложенным по оси симметрии замка. По периметру южного двора, называемого Роккетта, размещена арочная галерея, перекрытая крестовыми сводами, опирающимися на массивные столбы архаического типа. Да и весь за-



Милан. Улица Данте

мок с точки зрения его архитектурного решения может быть отнесен к числу сооружений, которые для кватроченто представляются явным анахронизмом. Башня, построенная Филарете, просуществовала сравнительно недолго: в 1521 году взрыв хранившегося здесь пороха разрушил ее. Башню восстановили только в 1904 году, и с тех пор она выполняет немаловажную градостроительную роль, замыкая перспективу улицы Данте, направляющей от собора к кастелло Сфорцеско.

Консерватизм, характерный для миланской архитектурной школы периода кватроченто, дал себя знать и в области культового зодчества. Консервативные тенденции, основанные на верности местным ломбардским традициям, в большой мере были свойственны двум самым видным миланским мастерам второй половины XV и начала XVI века — Гунифорте Солари (1429—1481) и Джованни Антонио Амадео (1447—1522). Оба архитектора внесли вклад в сооружение собора и Ospedale Маджоре в Милане, а также работали на постройке одного из крупнейших монастырских комплексов Италии — Чертозы близ Павии. Главными частями этого комплекса являются трехнефная церковь с необычно решенным крестообразным в плане хором, внутреннее пространство которого дополнительно усложнено венцами капелл на трех рукавах креста, и огромный монастырский двор с окружающими его кельями, объединенными арочными галереями. Если в композиции двора с мерным ритмом арок и возвышающимися над ними крышами однотипных домиков-келий



Джованни Антонио Амадео, Гуинифорте Солари и др. Чертоза близ Павии. Конец XV в.
Генеральный план, общий вид из двора

легко ощутить рациональную основу, то декорация главного фасада храма поражает разнообразием и изобилием украшений. В системе расположения, да и в трактовке скульптурных изваяний, многие из которых помещены в ниши, без труда усматривается связь с готикой. В сооружении Чертозы, кроме Солари и Амадео, принимали участие и другие архитекторы. Однако историки полагают, что вклад последнего в общее дело следует признать особенно важным, поскольку Амадео осуществлял руководство строительными работами с 1481 года вплоть до конца столетия.

Чертоза близ Павии. Главный фасад собора





Джованни Антонио Амадео. Капелла Коллеони в Бергамо. 1470—1475

Наиболее же значительным произведением Амадео считается построенная в 1470—1475 годах по его проекту капелла Коллеони в Бергамо (знаменитый кондотьер был уроженцем этого города и скончался здесь в 1475 году). Капеллу можно было бы охарактеризовать как один из совершенных образцов центрально-купольной композиции, развивающей идеи Брунеллески. Но сделать такой вывод мешает явное противоречие между достаточно просто, «по-флорентийски» решенным интерьером, перекрытым сомкнутым восьмилотковым сводом, и изобильной измельченной декорацией главного фасада, где нашлось место и скульптурным изображениям, и готической «розе», и традиционной ломбардской аркатуре, и многочислен-



Венеция. План города

- 1 — площадь Сан Марко; 2 — Пьяцетта; 3 — мост Риальто; 4 — Кампо Санти Джованни э Паоло и скуола Гранде ди Сан Марко; 5 — Арсенал; 6 — церковь Сан Джорджо Маджоре;
 7 — церковь Иль Реденторе; 8 — скуола ди Сан Рокко; 9 — Кампо Сан Паоло;
 10 — мост у Академии; 11 — церковь Сан Микеле; 12 — церковь Санта Мария деи Мираколи;
 13 — церковь Сан Сальваторе; 14 — церковь Санта Мария дельла Салюте. Дворцы:
 а — Дворец дождей; б — Тревизани; в — Контарини-Фазан; г — Дарио; д — Корнер дельла Ка Гранде;
 е — Кавалли; ж — Редзониго; з — Пизани; и — Контарини дельле Фигуре; к — Мочениго;
 л — Корнер-Спинелли; м — Гримани; н — Манин; о — деи Камерленги; п — Корнер-Мочениго;
 р — Ка д'Оро

ным другим архитектурным формам, в том числе классическим по происхождению.

Пристрастие к украшениям в большой мере было присуще и венецианской школе периода кватроченто, и в этом ее тоже можно признать верной традициям, сложившимся раньше, в пору становления и развития красочной «венецианской готики». Основной ее образец — Палаццо дождей — вдохновлял работавших в Венеции мастеров изысканной орнаментикой аркад, острыми контрастами форм, насыщенностью цвета. Строительство палаццо продолжалось, как уже говорилось, и в XV столетии, и неудивительно, что архитекторы Венеции этого времени, имея перед глазами такой пример, использовали уроки главной в городе стройки при сооружении других зданий.

Наряду с Палаццо дождей венецианскую готику с блеском представляет дворец Ка д'Оро, построенный в 1421–1436 годах по заказу одного из богатейших граждан города Марино Контарини. Свое утвердившееся в истории название (в переводе «Зо-



Маттео Раверти, Джованни и Бартоломео Боны. Ка д'Оро в Венеции. 1421—1436

лотой дом») это здание получило потому, что в прошлом его украшали детали, выполненные из цветного мрамора и позолоченные; после ремонта в 1846 году большинство этих украшений исчезло. Строителями дворца были Маттео Раверти, Джованни и Бартоломео Боны. Как и многие другие здания Венеции, Ка д'Оро поднимается прямо из воды Большого канала. Главный фасад здания асимметричен: в правой его части доминирует стена с небольшим количеством проемов, тогда как левая часть представляет собой трехъярусную лоджию. На фоне насыщающей ее глубокой тени очень эффектно выглядят разные по форме арки и их опоры, образующие тонко исполненный филигранный рисунок, родство которого с готикой не подлежит сомнению. Дефицит территории, пригодной для строительства, в Венеции ощущался острее, чем во Флоренции. Отсюда — более значительная плотность застройки участков, вызывавшая необходимость сокращения по сравнению с флорентийскими дворцами размеров внутренних дворов венецианских палаццо. В Ка д'Оро тоже



Венеция. Палаццо Фоскари и Джустиниано на Большом канале

имеется небольшой внутренний дворик. Длинным переходом он соединен с пятипролетной лоджией нижнего этажа, открывающей на канал и выполняющей функции парадного входа.

Ка д'Оро может считаться своего рода эталоном «венецианской готики», способным дать достаточно хорошее представление об особенностях этого направления. Готическими чертами наделен облик и многих других гражданских построек Венеции, в том числе и жилых домов. Связь с готикой в этих случаях, так же как и в композиции Ка д'Оро, проявляется почти исключительно в специфической прорисовке деталей — прежде всего оконных и дверных проемов, имеющих завершения в виде стрельчатых или многолопастных арок, а также многочисленных украшений, варьирующих мотивы средневековых орнаментов (в частности, квадрифолия). Нередко сходство внешнего вида зданий находит простое объяснение в том, что их проектировали и строили одни и те же мастера, использовавшие излюбленные декоративные приемы.

На Большом канале, напротив пристани Сан Самуэле, можно видеть группу из трех зданий, тоже представляющих «венецианскую готику». Авторами одного из них — более высокого палаццо Фоскари — предположительно называют архитекторов из семьи Бон — Дзуане и Бартоломео. Строительство дворца на этом участке началось в 1452 году по заказу дожа Фоскари. Спустя пять лет, после смещения его с высокого поста Советом Десяти, бывший дож удалился на покой именно сюда. Центральная часть симметричного фасада палаццо Фоскари выделена широкими лоджиями, расположенными во втором и третьем этажах. Их насыщенные светотенью аркады усложненного ри-

сунка эффектно контрастируют с гладью стены.

Два соседних здания объединены в один дворец — палаццо Джустиниано. Фасад каждого из составляющих дворца блоков имеет собственную ось симметрии, выявленную такими же, как у палаццо Фоскари, арочными лоджиями с балконами. А размещенная у воды арка общего входа подчеркивает и общую ось симметрии этой своеобразной двойной композиции. Обладающее очевидным сходством с палаццо Фоскари, палаццо Джустиниано датируется тоже XV веком, но в отношении его авторства определенные суждения отсутствуют. Оба дворца стоят на крутом изгибе Большого канала; это обеспечивает их хороший обзор с далекого расстояния, что позволяет зданиям успешно выполнять роль важных градостроительных ориентиров.

Традиции готики в гражданской архитектуре Венеции сохраняли жизнеспособность практически до конца кватроченто. Об этом свидетельствуют дворцы, датируемые второй половиной и концом XV столетия. Один из таких дворцов — палаццо Лоредан дель Амбашаторе — располагается на Большом канале у пристани Ка Редзониго. Его симметричный фасад с лоджиями, где применены готические арки, принадлежит тому типу композиции, с которым мы познакомились на примере палаццо Фоскари. Другое здание, представляющее интерес с той же точки зрения, — это сравнительно небольшое, в три оси по фасаду, палаццо Контарини-Фазан, расположенное у самого слияния Большого канала с лагуной, напротив замечательно красивой барочной церкви Санта Мария делла Салюте. История этого здания восходит к XIV веку, но закончено было его строительство только в 1475 году. Внешность дворца свидетельствует о воздействии на его архитектурное решение не только готики, но и «ломбардского стиля»; оно проявляется в резной орнаментике каменных ограждений балконов второго и третьего этажей.

Полноценным образцом «ломбардского стиля» в венецианской его трактовке считают палаццо Дарио, тоже стоящее на берегу Большого канала, поблизости от церкви Санта Мария делла Салюте. Автором проекта этого здания, построенного в 1480-х годах, скорее всего был Пьетро Ломбардо (ок. 1435–1515) — один из наиболее видных архитекторов Венеции рубежа XV и XVI веков. На фасаде дворца в три яруса размещены



Венеция. Палаццо Контарини-Фазан.
Закончено в 1475 г.



Пьетро Ломбардо (?). Палаццо Дарио в Венеции. 1480-е гг.

лоджии, арки которых имеют полуциркульную форму. Небольшие размеры делают их действительно похожими на ломбардские аркатуры. В какой-то мере искусство камнерезов Ломбардии могут напомнить рельефные розетки разной величины и формы, разбросанные по всему асимметричному фасаду дворца.



Антонио Гамбелло, Моро Кодуччи. Церковь Сан Дзаккария в Венеции. 1470-е — 1500. Главный фасад, деталь главного фасада

Эти детали напоминают также и о том, что Пьетро Ломбардо много занимался скульптурой; выполненные им надгробия можно видеть, например, в венецианской церкви Санти Джованни э Паоло, упоминавшейся в разделе, посвященном Проторенессансу.

Хотя в композиции и «готических», и «ломбардских» фасадов венецианских палаццо использованы ордерные формы (в виде колонок, поддерживающих арки), ясно, что определяющего значения они здесь не имеют, выполняя сугубо служебные, декоративные функции. Только на исходе XV столетия архитектура Венеции начала по-настоящему усваивать уроки мастеров Тосканы, чье творчество базировалось на античной традиции. И все же венецианские зодчие предпочитали по-своему интерпретировать классику. Ордерная система оказалась для них интересной не столько заложенным в ней тектоническим смыслом, сколько ее декоративно-пластическими возможностями; это вполне отвечало специфике венецианской художественной школы.

Примером, способным, как нам кажется, достаточно убедительно проиллюстрировать сказанное выше, может служить композиция главного фасада церкви Сан Дзаккария, перестроенной из гораздо более древнего сооружения в конце XV столетия. Старинную церковь базиликального типа, создание которой восходит к XI—XII векам, начал перестраивать Антонио Гамбелло из Бергамо. После его кончины в 1481 году перестройку продолжил и закончил в 1500 году Моро Кодуччи (или Кодусси; ок. 1440–1504). Фасад церкви Сан Дзаккария имеет трехчастную



Моро Кодуччи, Пьетро Ломбардо. Палаццо Вендрамин-Калерджи в Венеции. 1481—1509

структуру, соответствующую базиликальному разрезу храма. Повышенная средняя часть завершена полуциркульным фронтоном. К ней по сторонам примыкают расположенные ниже декоративные стенки примерно в четверть круга каждая. Здесь, таким образом, мы встречаем характерную для Венеции комбинацию криволинейных форм, возникшую скорее всего под влиянием архитектуры Далмации, хорошо знакомой венецианцам. Горизонтальные членения делят фасад на несколько ярусов, каждый из которых ритмически организован с помощью ордера. Следовательно, можно констатировать, что в данном случае применена система композиции, знакомая нам по палаццо Ручеллаи во Флоренции. Однако отмеченное сходство не выходит за рамки принципиальной схемы. Пластичная манера трактовки ордера, свойственная венецианскому мастеру, усложненный ритм вертикальных членений, изменение пропорций и типа этих членений (Кодуччи использует пилястры, лопатки и приставные колонны, соединяя их с арками) в корне меняют ритмически яс-

тию и подчиненную тектонической логике композиционную систему Альберти. Ей на смену приходит полная внутреннего напряжения, насыщенная игрой света и тени, «рваная» по ритму декоративная структура, рассчитанная прежде всего на внешний эффект «живописно-скульптурного» свойства. Так дают себя знать глубокие отличия в художественном менталитете тосканских и венецианских мастеров искусства.

Не менее наглядно указанные отличия проявляются при сравнении дворца Ручеллаи с венецианским палаццо Вендрамин-Калерджи на Большом канале (здание стоит напротив пристани Сан Стае). Дворец строился для дожа А. Лоредана. В середине XVIII столетия здание перешло в собственность Вендрамина — известного в ту пору знатока и покровителя искусств. Строительство в 1481 году начал Моро Кодуччи; им, по всей вероятности, и были определены основные особенности осуществленной композиции. Закончились строительные работы около 1509 года уже под руководством Пьетро Ломбардо. Палаццо Вендрамин-Калерджи, без всякого сомнения, может считаться самым характерным образцом дворцового строительства в Венеции рубежа XV и XVI веков. Среди своих соседей дворец выделяется и размерами (его высота от уровня воды до карниза равна 25 метрам), и особой горделивой «осанкой», определяемой как удачно выбранными пропорциями, так и композицией фасада, сочетающего структурную ясность с декоративной выразительностью. Как и дворец Ручеллаи, палаццо Вендрамин-Калерджи имеет три этажа, разделенных четко выявленными горизонтальными поясами. В каждом ярусе располагается свой ряд ордерных членений — пилястры в первом и приставные колонны в верхних этажах. Колоннады придают зданию пластичность, которой не обладает графично выполненный фасад, спроектированный Альберти. Наличие сдвоенных колонн по краям фасада усложняет ритм членений. Огромные арочные окна, напоминающие традиционные венецианские лоджии, практически целиком заполняют промежутки между колоннами на фасаде. Поэтому, глядя на дворец Вендрамин-Калерджи, мы не ощущаем массы стены и ее материала, что прямо противоположно эффекту, создаваемому флорентийской рустикой. Что касается формы окон, то в рассматриваемых дворцах она приблизительно одинакова. Но благодаря своим размерам венецианские окна, вытесняя собой стену, производят особенно сильное впечатление, превращаясь в одно из главных украшений фасада. Замечательные виды открываются через них на канал и окрестные кварталы города; они становятся своего рода «живыми» ведутами, дополняющими живописные полотна, развешанные на стенах дворцовых залов.

Совместной работой М. Кодуччи и П. Ломбардо является scuola Гранде ди Сан Марко — здание особого типа, нигде, кроме



Моро Кодуччи, Пьетро Ломбардо. Скуола Гранде ди Сан Марко в Венеции. 1485—1495

Венеции, не получившего распространения. Скуолы (в переводе это слово означает «школа») строились гражданскими благотворительными обществами, выбиравшими для себя в качестве покровителя какого-нибудь святого, чье имя присваивалось как обществу, так и сооружавшемуся для него зданию. Скуола Святого Марка была основана еще в XIII веке и имела здание на берегу канала, проходящего мимо площади Санти Джованни э Паоло, где доминирует храм, посвященный тем же святым. В 1485 году скуола сильно пострадала от пожара, после чего в течение десяти лет Кодуччи и Ломбардо на том же месте возвели фактически новое здание, а точнее — комплекс построек. В составе скуолы предусмотрены помещения разного назначения и габаритов — большие залы для общих собраний, учебные классы, больничные палаты, комнаты детского приюта. Главный, достаточно крупный корпус с большим залом на втором этаже вытянут вдоль канала и выходит на площадь симметричным торцовым фасадом. Справа к нему примыкает меньшая по размерам пристройка с отдельным входом. Такая компоновка объемов обусловила асимметрию всего сооружения и его общего фасада, обращенного на площадь перед храмом. Однако этот фасад выглядит все же как целостная композиция, наделенная отвечающими венецианской традиции живописностью и динамикой. Архитекторы обратились здесь к ренессансному приему поярусного расположения декоративного ордера. Его использование позволило зодчим ритми-



Скуола ди Сан Марко. Деталь главного фасада

Андреа Верроккьо. Памятник кондотьеру Бартоломео Коллеони в Венеции. 1479—1496

чески четко построить продольный фасад здания. Главный же фасад намного сложнее по ритму и пластике, и входящие в его композицию пилястры и колонны воспринимаются как равноправные с другими формами части декоративной системы. Обращают на себя внимание венчания в виде небольших полукруглых фронтонов типично венецианского вида, обогащенные мелкими рельефными деталями и скульптурой. Среди скульптурных изображений можно видеть и фигуру крылатого льва, как бы осеняющую парадный вход в здание, решенный в виде двухколонного портала. Интересны рельефы по сторонам входа, тоже включающие в себя изображения львов. Эти рельефы, высота которых составляет всего 12 сантиметров, создают иллюзию того, что за арками на фасадах располагаются как бы уходящие за плоскость стены залы, перекрытые цилиндрическими сводами. Столь обостренный по своей атектоничности прием был бы немыслим во флорентийской архитектуре. Здесь же, в Венеции, он лишь подчеркивает и развивает живописно-декоративное начало, лежащее в основе местной художественной школы.

Контрастное соотношение громадного храма и «человечного» по масштабу здания скуолы придает ансамблю площади Сан-ти Джованни э Паоло несомненное своеобразие. Но еще более примечательным этот уголок города делает конный монумент,



Пьетро Ломбардо с сыновьями. Церковь Санта Мария деи Мираколи в Венеции. 1481–1489. Общий вид, интерьер

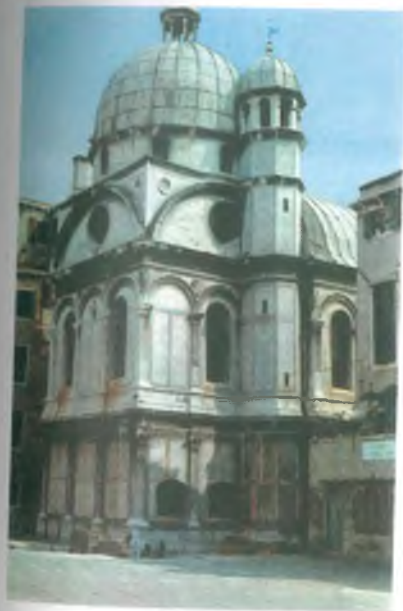
посвященный кондотьеру Бартоломео Коллеони. Памятник, созданный знаменитым флорентийским скульптором Андреа дель Верроккьо в 1479–1488 годах, был установлен здесь в 90-х годах того же столетия. Очень выразительный по пластике и силуэту, поднятый на высокий постамент, украшенный колоннами, монумент горделиво возвышается над площадью. Он одинаково эффектен на фоне как мощных, слабо расчлененных стен церкви, так и усложненного декорацией фасада скуола.

В 1481–1489 годах в Венеции была построена сравнительно небольшая церковь Санта Мария деи Мираколи, которую принято считать «первым подлинным сооружением венецианского Возрождения»¹²⁶. На наш взгляд, выделять церковь в ряду других только что рассмотренных зданий не совсем правильно, хотя с точки зрения хронологии это, может быть, и справедливо. Что же касается архитектурного решения церкви, то в нем можно отметить не меньшее, чем в вышеприведенных примерах, число таких композиционных «вольностей», которые могут свидетельствовать лишь о достаточно большой степени творческой свободы строителей. Из последних главным был Пьетро Ломбардо, а помогали ему его сыновья Туллио и Антонио. Композиционно храм решен весьма своеобразно. Кажется, что вытянутый в длину корпус с большим трудом втиснут в отведенный для него участок в тесно застроенной части города неподалеку от площади Санти Джованни э Паоло. Интерьер однонефной церкви похож скорее на зал светского назначения, воспринимающийся достаточно просторным. Его перекрытием служит деревянный

цилиндрический свод, подвешенный к стропильной конструкции крыши. Покрывающий поверхность свода рельефный орнамент и живописные вставки в кессоны придают перекрытию характер одного из главных украшений церковного зала. Созданию ощущения торжественности, возникающего у посетителя храма, в немалой степени способствует оригинальное решение алтарной части: ее пол значительно приподнят (благодаря этому под ним удалось разместить капеллу) и к алтарю ведет широкая лестница, фланкированная балюстрадами. Над алтарем возвышается купол на барабане, переход к которому осуществляется при помощи парусов.

Эта конструкция хорошо выявлена в композиции фасадов алтарной части храма, похожей своей графичностью на постройку флорентийских зодчих. Флорентийским ренессансом навеян и мотив поярусного расположения на фасадах декоративного ордера в виде пилястр. В первом ярусе на них «опирается» полагающийся по канону антаблемент, а во втором кроме антаблемента присутствует еще и декоративная аркада. Все эти формы контрастно выделены цветом на фоне светлых стен. Интересно отметить, что вопреки установленным правилам Ломбардо декорировал первый ярус коринфским, а второй — ионическим ордерами. На торцовом фасаде своду перекрытия отвечает огромный полуциркульный фронтон с большой «розой», окаймленный круглыми окнами меньшей величины. Все эти неканонические

Церковь Санта Мария деи Мираколи. Алтарная часть храма, фрагмент главного фасада





Моро Кодуччи. Башня Оролоджо в Венеции. 1496—1499

формы в сочетании с разноцветной мраморной облицовкой обеспечивают композиции здания поистине венецианскую красочность и живописность. Единственная колокольня, почти вплотную приставленная к куполу, придает церкви динамичную асимметрию. Сильно вытянутый вверх граненый ствол колокольни, увенчанный маленьким куполком, может напомнить восточный минарет. Подобная ассоциация, если учесть наличие устойчивых связей Венеции с Востоком, не кажется случайностью.

Одним из последних венецианских сооружений в XV столетии стала башня Оролоджо на площади Сан Марко. В 1496—1499 годах в северо-восточном углу площади ее возвел Моро Кодуччи. Увенчавший башню большой колокол своим звоном вот



Моро Кодуччи, Пьетро Ломбардо. Старые Прокурации на площади Св. Марка в Венеции. Начало строительства 1480 г.

уже более пятисот лет отмечает каждый час. Механизм этих монументальных часов устроен так, что размещенные здесь две человеческие фигуры с огромными молотами в руках периодически приводятся в движение. Бронза скульптур со временем потемнела, и это дало горожанам повод назвать фигуры маврами (mori). Ниже колокола на лазоревом фоне помещено золоченое изваяние крылатого льва — символа Венеции. Громадный циферблат, установленный над аркой первого яруса, датируется 1497 годом; его украшают знаки зодиака и астрономические знаки. Основной объем башни Оролоджо представляет собой массивный корпус высотой в шесть этажей; горизонтальными членениями его фасад подразделен на четыре яруса, обработанных ордером в виде пилястр. Доминирующее значение в общей композиции архитектор отвел третьему ярусу, два этажа которого объединяют пилястры большого ордера. В результате на фасаде башни возник своего рода «ордерный каркас», придавший облику здания геометрическую четкость — черту, вполне соответствующую принципам ренессансной ордерной архитектуры.

К башне Оролоджо примыкает длинный трехэтажный корпус Старых Прокураций — одного из главных административных зданий Венеции. Здесь помещалась резиденция прокураторов — чиновников высшего звена, обязанных регламентировать всю общественную жизнь города и определять привилегии должностных лиц. Громоздкому бюрократическому аппарату, возникшему постепенно при прокураторах, потребовалось для размещения здание очень крупных размеров. Возведение Старых Прокура-

ций началось в 1480 году по проекту Моро Кодуччи. Оно завершилось уже в начале следующего столетия, когда строительными работами руководил Пьетро Ломбардо. Несмотря на растянутость периода строительства и на участие в нем нескольких мастеров, Старые Прокурации приобрели облик, отличающийся безусловной целостностью, но столь же поражающий зрителя гипертрофированной монотонностью. Такое впечатление рожают многократно повторяющиеся вдоль всего здания арки — более крупные в первом этаже и измельченные, дробные в верхних ярусах. В результате фасад этого сооружения, особенно при восприятии в ракурсе, кажется чем-то вроде гигантской перфорированной каменной ленты.

Старые Прокурации при всей спорности их художественного решения получили важную градостроительную роль. Оформив всю северную сторону площади Святого Марка, это здание своим обликом предопределило дальнейшее развитие ее ансамбля. Следующие этапы формирования этой центральной для Венеции градостроительной композиции приписались на время Высокого и Позднего Возрождения.

ВЫСОКОЕ ВОЗРОЖДЕНИЕ



Придерживаясь выбранной ранее схемы, мы будем относить к Высокому Возрождению тот относительно короткий исторический период, который начался на исходе XV века и продолжался примерно до 1530-х годов. Отметим еще раз, что проведение более или менее четких границ между стадиями развития ренессансной культуры наталкивается на большие трудности и разные авторы решают эту проблему по-своему. Мы же, принимая в качестве ориентиров прежде всего наиболее значительные вехи эволюции искусства, будем связывать с началом Высокого Возрождения первые крупные успехи в творческой деятельности Леонардо да Винчи и Донато Браманте — мастеров, чьи достижения, по мнению многих исследователей, в большой мере служат олицетворением этой эпохи. Для обоих художников важнейшее значение приобрела проблема гармонической целостности произведений искусства, понимаемой ими широко, в совокупности всех формально-композиционных и духовно-содержательных аспектов. Леонардо гениально разрешил эту проблему в таких этапных для него живописных работах, как алтарная картина «Мадонна в гроте» и фреска «Тайная вечеря» в трапезной миланского монастыря Санта Мария делле Грацие. К созданию первой мастер приступил в 1483 году, а второй — двенадцатью годами позже. Беспрецедентно важное для всей художественной культуры Ренессанса значение приобрел портрет Моны Лизы, известный как «Джоконда». Леонардо написал его около 1503 года, сумев создать произведение, тайна магнетической силы воздействия которого до сих пор не раскрыта, ибо творческая мощь художника, проявленная здесь, сопоставима лишь с созидательными возможностями самого Всевышнего.

Не хочется думать, что упоминаемые нами вехи почти совпали по времени своего появления случайно. К сказанному выше добавим также следующее: в 1502 году Браманте создает в Риме Темпьетто — непревзойденную по совершенству центрическую постройку, ставшую материальным воплощением самого поня-

тия гармонии; в следующем году он приступает к проектированию собора Св. Петра в Риме, находя иные, не менее убедительные средства для реализации важнейшей для своего времени пространственной концепции; в 1504 году Микеланджело заканчивает работу над «Давидом», создав героический образ колоссального масштаба; тем же годом датируется «Обручение Марии» молодого Рафаэля — картина, явившаяся заглавной в сюите, посвященной образу Богородицы как олицетворению всеобщей любви и добра. Каждый из великих мастеров, работавших в одно и то же время и нередко в тесном сотрудничестве, решал стоявшие перед ним задачи по-своему и собственными средствами. Но в результате индивидуальных творческих усилий складывалась величественная картина, поражающая единством духа и мысли и до сих пор не оставляющая равнодушными людей, способных чувствовать и думать.

Вероятно, мы не сильно уклонимся от истины, если признаем, что появление большинства из величайших созданий творческого гения художников Возрождения пришлось на первые десять—пятнадцать лет XVI века. Именно этот исторический отрезок мы, скорее всего, и должны признать той вершиной, выше которой культура Возрождения уже не поднималась. Успехи итальянского искусства этой поры были бы, наверное, гораздо менее значительными, если бы его развитие не поддерживалось могущественными и влиятельными меценатами, и прежде всего Папами. Среди понтификов в этом смысле вне конкуренции оказался Папа Юлий II (Джулиано делла Ровере), находившийся на престоле с 1503 по 1513 год. Как раз на время его понтификата пришлось создание самой авторитетной и плодотворной в стране художественной школы — римской, в дальнейшем фактически уже не уступавшей своего первенства. Достойным преемником Юлия II в роли мецената стал Папа Лев X (Джованни Медичи, сын Лоренцо Великолепного), возглавлявший католическую церковь с 1513 по 1521 год.

Реальная жизнь, однако, редко устремляется к тем идеалам, которыми вдохновляются мастера искусства. Итальянская действительность времени Высокого Возрождения подтвердила это самым наглядным образом. Как раз на рубеже XV и XVI столетий совершились великие географические открытия, коренным образом изменившие представления людей того времени о мире. Итальянцы — генуэзцы и венецианцы — постепенно начинают терять былое морское могущество, как утрачивает прежнее мировое значение Средиземное море. На передовые позиции в мире выдвигаются более сильные державы — Испания и Португалия, с наибольшей активностью приступившие к освоению вновь открытых заокеанских территорий, куда через Атлантику стали прокладываться и новые торговые пути. Медленно, но

неотступно в силу этих обстоятельств Италия начинает утрачивать традиционные источники благосостояния. Внутриполитическая ситуация в стране усложняется, итальянские государства все в меньшей степени оказываются способными защищать свою независимость. Полувековые Итальянские войны разорили обширные территории, обрекли на нищету сотни тысяч людей, лишили бывшего могущества финансовых магнатов. Общий упадок и обострение борьбы за существование не могли не сказаться на развитии художественной культуры. Светлые идеалы Возрождения, не подкрепляемые земными реалиями, начали теперь вызывать разочарование, терять свою привлекательность, и это порождало пессимистические настроения, страх перед неведомым будущим, желание уйти в мир фантазий и мистики. Признаки начавшегося распада ранее целостной картины ренессансного искусства проявились в 1520-х годах, а в дальнейшем отступление от классических принципов Высокого Возрождения в художественной практике становилось все более заметным. В конце 30-х годов XVI века переход к следующему этапу — Позднему Возрождению — обозначился уже со всей определенностью. С этими переменами самым непосредственным образом связано, с одной стороны, формирование в итальянской живописи оппозиционного Ренессансу течения, получившего название «маньеризм», а с другой — начало постепенной трансформации ренессансного творческого метода в направлении, которое в конечном счете привело к барокко.

Как и на стадии Раннего Возрождения, в период Высокого Возрождения ведущие фигуры в области архитектуры вырисовываются предельно отчетливо. Таковыми следует признать прежде всего Леонардо да Винчи и Донато Браманте. Несколько позже рядом с ними встали мастера следующего поколения, обладавшие таким же творческим потенциалом, — Рафаэль и Микеланджело. По сравнению с этими гигантами несколько отступают на «второй план» многие другие художники, но без их творческого вклада в общее дело монументальная картина итальянского зодчества начала и середины XVI столетия не смогла бы сформироваться.

Леонардо да Винчи и Донато Браманте

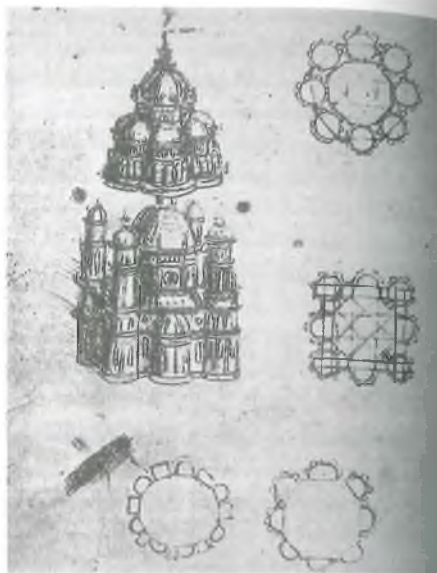
Леонардо да Винчи (1452–1519) вошел в историю эпохи Возрождения прежде всего как гениальный живописец. Список созданных им произведений живописи, сохранившихся до нашего времени, может быть, и не столь уж велик, но едва ли не каждое из них представляет собой шедевр, способный вместить в себя целый мир. Однако Леонардо, как известно, не ограничивался искусством в своей деятельности. Его интересы охватывали беспрецедентно широкий круг проблем и вопросов, имевших как актуальное, так и вневременное, глобальное и общечеловеческое значение. Сохранившийся после Леонардо да Винчи архив весьма велик по объему и состоит из многочисленных рукописей («кодексов» и «манускриптов»), которые сопровождаются разного рода эскизами, рисунками и чертежами. Этот архив обстоятельно изучен, хотя чтение бумаг великого мастера представляет немалые трудности — не только в силу сложности и глубины содержания созданных им текстов, но еще и потому, что писал Леонардо, будучи левшой, справа налево и при расшифровке его рукописей необходимо использование зеркала. Ознакомление с архивом художника привело исследователей ко многим открытиям, позволившим охарактеризовать различные стороны энциклопедического дарования «титана Возрождения», каким был Леонардо, и установить, что он оказался предтечей многих технических достижений и научных свершений, время для которых пришло лишь спустя столетия после его кончины.



Леонардо да Винчи. Автопортрет.
Ок. 1510 г.

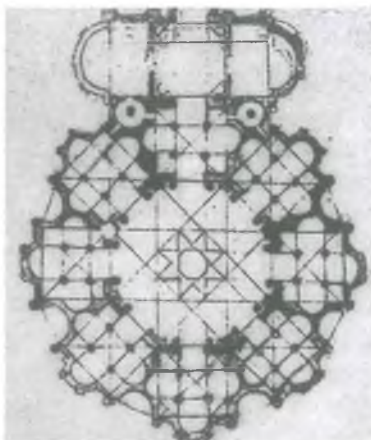


Леонардо да Винчи. Эскизы церквей

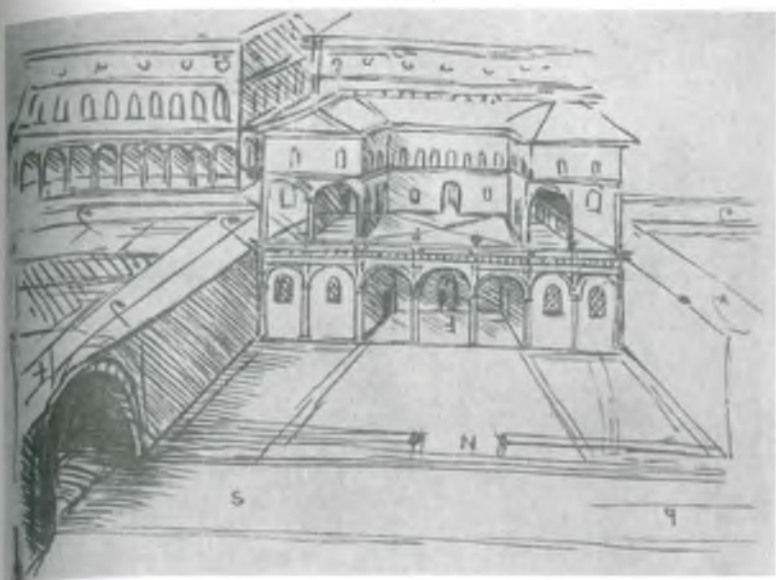


Обладание разносторонними талантами и знаниями позволило Леонардо внести немалый вклад в развитие архитектурной мысли. Однако никаких реальных построек (за исключением нескольких не дошедших до нас фортификационных и гидротехнических сооружений) ему осуществить так и не удалось. Тем не менее известно, что сам Леонардо называл себя архитектором. И совершенно справедливо, что исследованию его архитектурного наследия, представляющего важный вклад в теорию зодчества, посвящены специальные труды¹²⁷.

Леонардо да Винчи. Эскиз плана центрально-купольного храма



Леонардо да Винчи родился в 1452 году в селении Анкиано близ города Винчи, недалеко от Флоренции. Он был внебрачным сыном зажиточного флорентийского нотариуса Пьеро да Винчи. В 1469 году его семейство переехало во Флоренцию, где Леонардо, рано проявивший свои художественные способности, поступил в ученики к Андреа Верроккьо. Под его руководством он овладел основами мастерства живописца и скульптора. Началом 1480-х годов датируются первые известные нам живописные произведения художника, исполненные им самостоятельно. Около 1482 года Леонардо да Винчи переехал в Милан, где поступил на службу к гер-

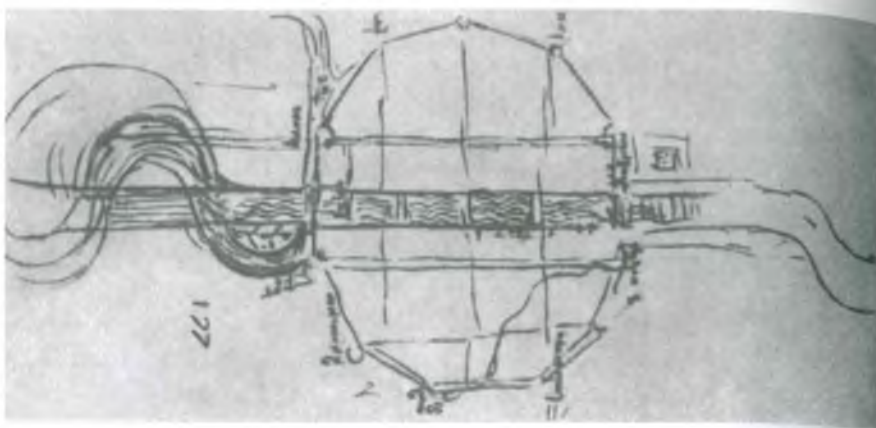


Леонардо да Винчи. Эскиз городского ансамбля с прокладкой улиц в разных уровнях

погу Лодовико Сфорца (по прозвищу Моро) в качестве военного инженера.

Миланский период его жизни, продолжавшийся до 1499 года, оказался очень плодотворным. В эти полтора с лишним десятилетия Леонардо зарекомендовал себя как выдающийся мастер живописи, умелый фортификатор, изобретатель и теоретик. Серьезное внимание в это время он уделял проблеме центрально-купольного сооружения. Об этом свидетельствуют сохранившиеся в его бумагах многочисленные эскизы храмов, в которых варьировались планировочные и объемные решения; разъяснения к ним давались в текстах, сопровождавших рисунки. Как инженер и архитектор Леонардо, очевидно, привлекался к проектированию венчания миланского собора; на полях его записок обнаружены наброски чертежей таких конструкций, которые могли предназначаться для купола храма.

Мастер был увлечен и вопросами градостроительства; особое внимание он уделял приемам рациональной организации города и городской жизни, формулировал свои предложения по составлению планов городов и проектов необходимых для города сооружений — от театра до конюшен; эти предложения он также иллюстрировал рисунками. Встречаются среди них и эскизы, которые могут быть связаны с процессом разработки проектов городских ансамблей (в том числе и привязанных к совершенно конкретной ситуации). Новаторский характер был свойствен предложениям Леонардо по прокладке городских улиц в двух уровнях, устройству виадуков при подъезде к городам и органи-

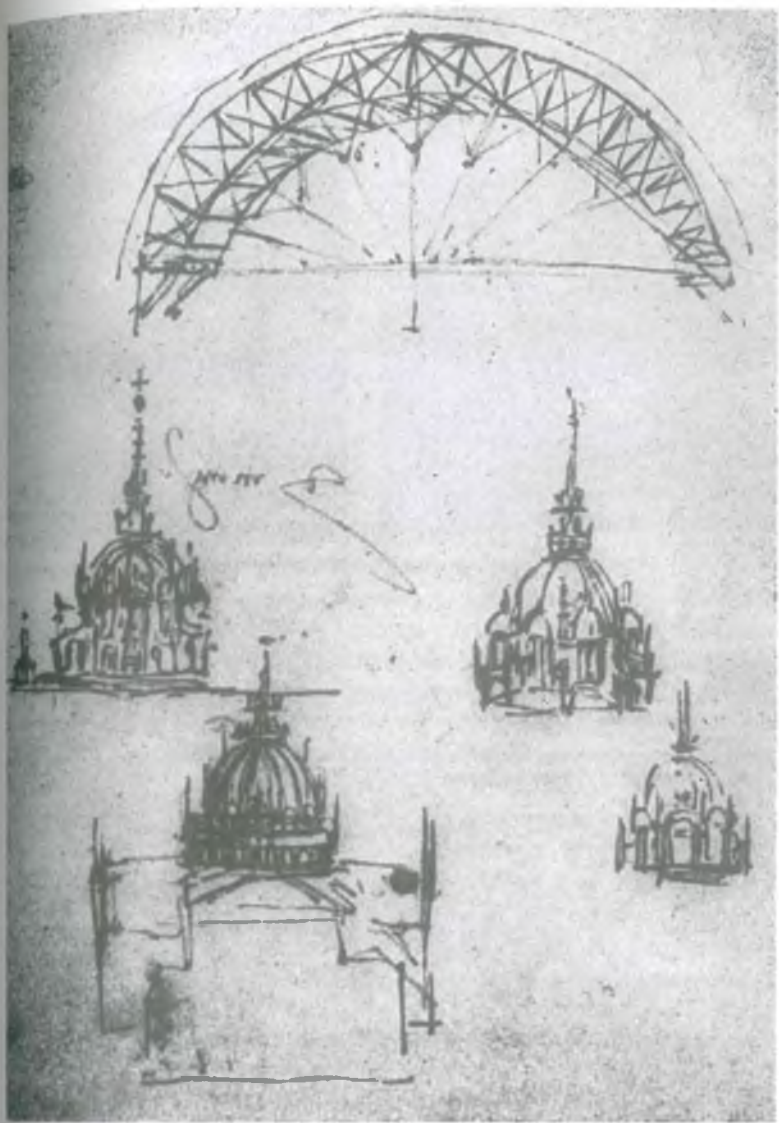


Леонардо да Винчи. Эскиз планировки Флоренции

зации городов-спутников близ Милана, что помогло бы избежать излишней скученности населения в столице Ломбардии. Сохранились также наброски, относящиеся к Флоренции. Они показывают, что территорию города архитектор предлагал коренным образом перепланировать так, чтобы придать ей регулярный вид. Кроме того, Леонардо намечал сооружение во Флоренции широкого канала и предлагал создать ряд связанных с ним гидротехнических устройств, которые способствовали бы поддержанию чистоты. Можно заметить, что тема воды в городе особенно сильно интересовала великого деятеля эпохи Возрождения, хорошо знакомого, конечно, с существовавшей в Милане того времени развитой сетью каналов.

Таким образом, следует констатировать, что Леонардо да Винчи придавал важное значение главным для своего времени проблемам архитектуры и градостроительства (как художественным, так и техническим) и постоянно искал наилучшие способы их разрешения. Занимаясь вопросами архитектуры, Леонардо оказывался во многих отношениях близким к Альберти. Очевидно, он сознательно стремился развивать идеи своего предшественника, привлекавшие его как профессиональной основательностью, так и гуманистическим содержанием.

Целый ряд рукописей Леонардо относится уже к тому времени, когда художник покинул Милан. Произошло это в 1499 году, после вторжения в город французов. С этого момента начинается период скитаний великого мастера. Он нигде не задерживался надолго, переезжая из одной области Италии в другую и выполняя различные заказы их властителей. Около трех лет художнику удалось пробыть в Риме, трижды он посетил родную Флоренцию, а в 1507–1513 годах снова жил в Милане. В 1517 году по приглашению короля Франциска I Леонардо да Винчи уехал во Францию, где спустя два года скончался.



Леонардо да Винчи. Эскиз строительных конструкций и купола миланского собора (?)

Одновременно с Леонардо в Милане в течение нескольких лет жил и работал Донато д'Аньоло ди Паскуччо, прозванный Браманте (1444–1514). Как архитектор он сформировался на родине, в области Марке. Своим профессиональным образованием Браманте в первую очередь был обязан Лучано да Лаурани. Родился Браманте в городке Монте-Асдруальдо (ныне Ферминьяно) близ Урбино. Лишь в 1477 году будущий великий зодчий смог уехать в Ломбардию, где ему суждено было достичь на художественном поприще первых значительных успехов. Но

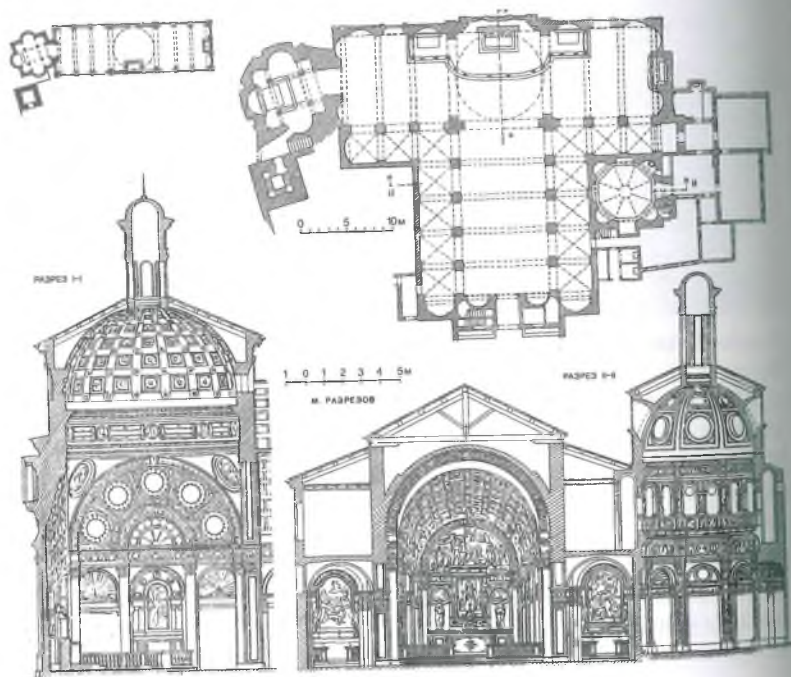


Портрет Донато Браманте

поначалу они были связаны не с архитектурой, а с живописью: тридцатитрехлетний мастер, не заслуживший еще тогда достаточно солидной репутации, получил все же довольно ответственный заказ на исполнение фресковой росписи главного фасада палаццо дель Подеста в Бергамо. Переехав позже в Милан, Браманте и там работал сначала как живописец (несколько его живописных работ сохранились в различных музейных собраниях). Но уже в 1478 году Браманте получил возможность заняться достаточно крупной и интересной архитектурной работой, связанной с задуманным тогда строительством новой церкви Санта Мария presso Сан Сатиро («presso» означает

«около» — рядом со средневековой капеллой Сан Сатиро). Начальный этап этой работы, однако, растянулся на целых четыре года из-за того, что долго продолжалось урегулирование предоставленного для строительства тесного и неудобного участка

Донато Браманте. Церковь Санта Мария presso Сан Сатиро в Милане. Перестройка с 1478 г. План, разрезы



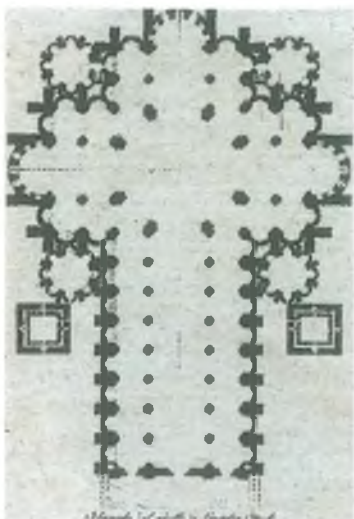


Церковь Санта Мария presso Сан Сатиро. Общий вид, интерьер сакристии

(между улицами Торино и Спадари), где, помимо старой капеллы, находились остатки древних построек, а также высокая монументальная кампанила, возведенная в IX веке.

Сохранив кампанилу и капеллу (превращенную Браманте из крестообразной в плане в круглую), зодчий построил в 1483 году новую церковь, Т-образный план которой, необычный для эпохи Возрождения и явившийся следствием дефицита места, не дал возможности развить алтарную часть храма. Отсутствие полноценного хора Браманте восполнил с помощью живописи. На стене плоской алтарной ниши, расположенной сразу за средокрестием, мастер изобразил не существующий на самом деле интерьер, как бы продолжающий продольный корпус храма, перекрытый высоким цилиндрическим сводом. Эффектно решено венчание церкви. Им служит возвышающийся над средокрестием полусферический купол (скрытый снаружи под конической кровлей), завершенный высоким световым фонарем. Кессоны на внутренней поверхности купола и круглое отверстие в зените недвусмысленно указывают на то, что прототипом этого венчания послужил купол римского Пантеона.

Сакристию, встроенную в угол между продольным корпусом церкви и трансептом, Браманте решил как самостоятельное центрическое сооружение. Восьмиугольный план обусловил применение венчания в виде восьмилоткового сомкнутого свода. Этот прием, очевидно, развивает флорентийскую традицию. Но интерьеру сакристии не свойственна легкость каркасного рисунка построек Брунеллески и его последователей. Наоборот, Браманте всячески подчеркивает весомость архитектурных форм, уси-



Донатто Браманте, Джованни Антонио Амадео. Собор в Павии. Конец XV в.
План, проектная модель

ливают их пластическую выразительность за счет использования рельефных орнаментов на пилястрах и горизонтальных поясах, а также горельефов и декоративных раковин. Такие изменения в художественной трактовке композиции, принадлежащей тому же типу, что и знакомые нам постройки Брунеллески, симптоматичны как раз для периода перехода от Раннего к Высокому Возрождению. Что касается фасадов церкви Санта Мария presso Сан Сатиро, то они были выполнены по проектам других архитекторов.

Изменив форму капеллы Сан Сатиро на цилиндрическую, Браманте как бы специально подчеркнул, что его особенно интересует проблема центрально-купольного сооружения, варианты решения которой он дал и в сакристии, и в композиции средокрестия построенной им церкви. В этом отношении зодчий оказался близок Леонардо да Винчи, чьи эскизы на ту же тему, конечно, были ему известны.

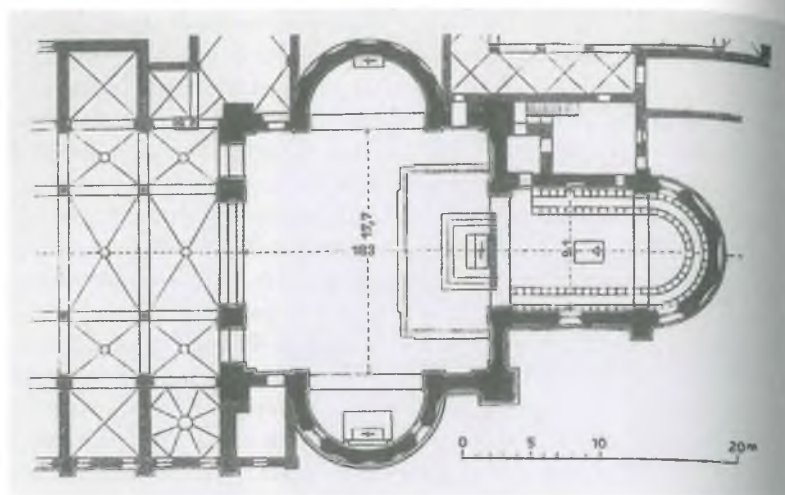
Вообще в период жизни в Ломбардии Леонардо и Браманте должны были неоднократно встречаться и даже совместно работать. Известно, например, что оба они принимали участие в обсуждении конструктивных и композиционных проблем, связанных с возведением купола миланского собора. Леонардо да Винчи привлекался в качестве консультанта к строительству большого собора в Павии, в проектировании и строительстве которого активно участвовал Браманте. Первоначальный проект этого культового здания был разработан в 1487 году Кристофором Рокки, а затем переделывался Джованни Антонио Амадео. Однако предлагавшиеся ими решения не вполне удов-

сметворили заказчиков; это и послужило причиной приглашения в Павию Браманте. Представив свой вариант проекта, он затем до 1492 года руководил процессом его реализации. О замысле собора наиболее полное представление дает большая деревянная модель. Она демонстрирует прямо-таки барочную сложность во взаимодействии основных объемов и капелл храма с главным куполом, поднятым на двухъярусном восьмигранном барабане, а также с многочисленными волютообразными контрфорсами, связывающими друг с другом ярусы здания. Чрезвычайно интересен план собора: здесь можно увидеть развитие темы, восходящей к замыслу собора Санта Мария дель Фьоре во Флоренции. Очень смело решено средокрестие, где восемь расположенных по окружности относительно тонких пилонов поддерживают купол. Эта оригинальная интерпретация темы центрально-купольной композиции, как принято считать, произвела большое впечатление на Леонардо да Винчи, консультировавшего постройку собора вместе с Джорджо Мартини.

В 1492–1497 годах (то есть практически в то же время, когда Леонардо создавал «Тайную вечерю») Браманте занимался перестройкой и расширением монастырской церкви Санта Мария делье Грацие в Милане. Всего лишь в 1490 году строительство этой церкви, получившей вид традиционной базилики, завершил Гунифорте Солари. Браманте пристроил к ней новый хор, решив его как самостоятельное центрическое сооружение, завершенное куполом на граненом барабане. Зодчий придал

Гунифорте Солари, Донато Браманте и др. Церковь Санта Мария делье Грацие в Милане. Конец XV в.





Церковь Санта Мария делле Грацие. План хора

куполу форму правильной полусферы, но снаружи это венчание — так же, как и во многих других аналогичных случаях, — скрыто под конической кровлей. В храме нет подкупольных пилонов, поскольку купол опирается непосредственно на стены квадратного средокрестия (со стороной квадрата 18 метров). Такое решение позволило сделать пространство под куполом максимально свободным. Возникающее здесь ощущение простора усиливают полукруглые выступы на северном и южном фасадах, а также развитая в длину алтарная часть с собствен-

Церковь Санта Мария делле Грацие. Интерьер





Церковь Санта Мария делле Грацие. Фрагмент интерьера

ной апсидой. Перекрытием над ней служит пологий зонтичный купол.

Браманте в этой работе еще раз проявил себя мастером, которому чужда рутинная работа, который каждый раз ищет нечто новое, дающее возможность варьировать полученные художественные результаты. Своеобразное пространственное решение хора церкви Санта Мария делле Грацие обусловило необычный внешний вид здания. С относительно простой по композиции, вытянутой в длину базиликальной частью хор вступает в ярко выраженные контрастные отношения благодаря своей усиленной пластике и динамике в сочетании составляющих его объемов. Обработка фасадов новой части церкви, где использованы измельченные, даже дробные детали и формы, Браманте не принадлежит. С именем мастера некоторые исследователи склонны связывать композицию небольшого квадратного клуатра, примыкающего к хору церкви с севера. По традиции этот монастырский дворик, очень спокойный и уютный, окружает арочная галерея, по типу близкая тем вариантам ордерной аркады, которые применялись в архитектуре Флоренции. Так же, как это сделал в свое время Брунеллески, строитель галереи клуатра при церкви Санта Мария делле Грацие поместил в пазах между арками медальоны, а сами арки обвел пластичными архивольтами. В вершине каждой арки помещен скульптурно обработанный замковый камень — деталь, не встречающаяся в ранних флорентийских аркадах.

Аркады в период работы Браманте в Милане стали для него такой же важной темой, как и тема центрально-купольного сооружения. В 1492 году зодчий получил заказ на проектирование



Церковь Санта Мария делле Грацие. Вид из клуатра

окруженных аркадами дворов при древнем храме Сант Амброджо. До отъезда из Милана Браманте успел построить арочную галерею только на одной стороне так называемого двора каноники, примкнувшего к старинной базилике с севера. Два других квадратных в плане двора с южной стороны — «дорический» и «ионический» — были завершены позже. Эти ренессансные аркады интересно сочетались с аналогичными частями средневекового ядра монастырского комплекса, составив ансамбль, словно вступивший в своеобразную переключку с Ospedale Maggiore.



Донатто Браманте. Лоджия Ла Понтичелла в кастелло Сфорцеско в Милане. 1490

К 1490 году относится создание по проекту Браманте лоджии Ла Понтичелла в кастелло Сфорцеско. Решенная как ордерная аркада строгого и ясного рисунка, она расположилась в глубине двора, носящего название Кортэ Дукале. Это небольшое сооружение, отнюдь не рассчитанное на выполнение активной композиционной роли, сразу, тем не менее, привлекает внимание просветленной ренессансной гармонией, проявляющейся особенно отчетливо на фоне тяжеловесной архитектуры расположенного напротив двора Роккетта.

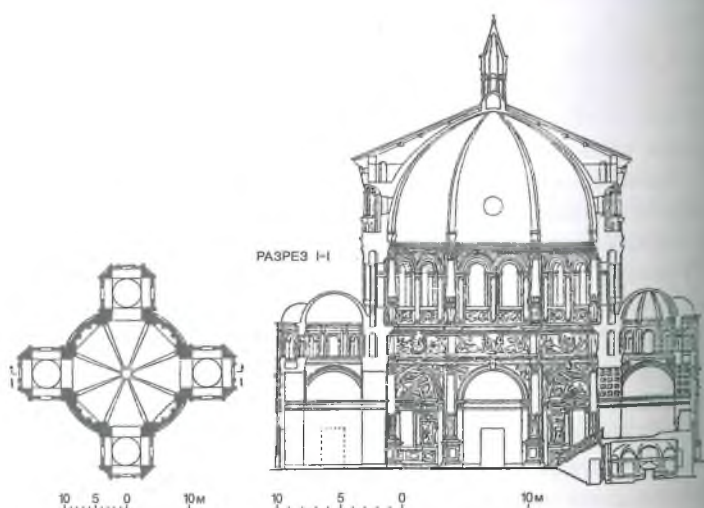
Одной из последних работ ломбардского периода творчества Браманте стал портал монастырской церкви в Аббьятеграссо, датируемый концом 1490-х годов. Эта композиция тоже отмечена оригинальностью художественного почерка. Портал выглядит как глубокая и высокая арка, чье довольно внушительное по массе завершение контрастирует со зрительно слабыми опорами в виде двоясных тонких колонн, расположенных в два яруса.

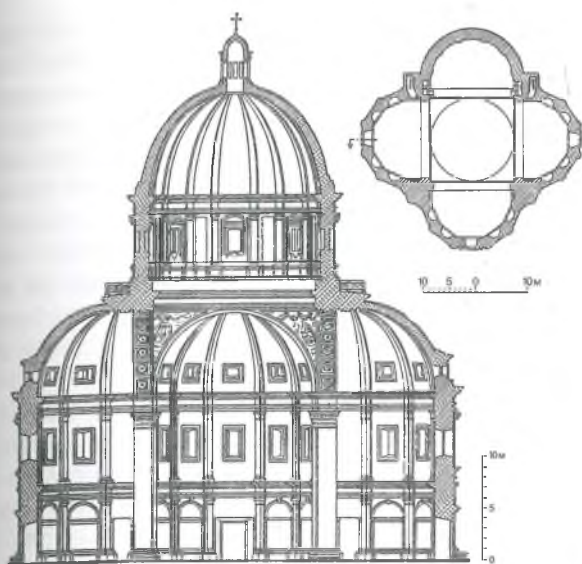
Браманте оказал заметное влияние на культовое зодчество Северной Италии рубежа XV и XVI веков. Это влияние проявилось, в частности, при строительстве (относящемся к самому концу XV века) церквей в Павии, Креме и Лоди. С той же точки зрения интересна и церковь Санта Мария делла Консоляционе в Тоди (Умбрия), которую начали строить в 1508 году. Последняя имеет идеально правильный центрический план, состоящий из подкупольного квадрата и четырех как бы вырастающих из него апсид. Главный полусферический купол на цилиндрическом барабане и полукупола апсид во взаимодействии друг с другом создают выразительную по пластике композицию, подчеркивающую



Аббьятеграссо. Монастырская церковь Санта Мария делле Грацие с входным порталом по проекту Браманте. 1497. Рисунок XIX в.

Джованни ди Доменико Баттаджо. Церковь Санта Мария делла Кроче в Кремле. 1490—1500. План, разрез





Кола да Капрарола. Церковъ Санта Марія дѣлла Консоляционе въ Тоди.
1508—1530-е гг. План, разрез, общій видъ





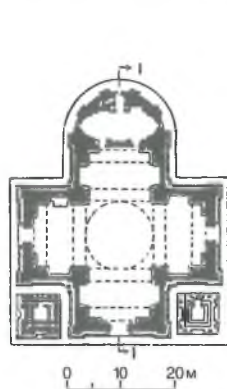
Антонио да Сангалло Старший. Церковь Мадонна ди Сан Бьяджо в Монтепульчано. 1518—1529

центральную симметрию сооружения. Эта композиция имеет немало общего с некоторыми из эскизных проектов Леонардо да Винчи. Вместе с тем еще в XVI столетии с храмом в Тоди связывали и имя Браманте, однако его авторство документально не подтверждено. Известно, что строительство церкви вел местный мастер Никола ди Маттеуччо, прозванный Кола да Капрарола. Закончилось возведение этого храма лишь в 1530-х годах.

Приблизительно к тому же времени относится строительство церкви Мадонна ди Сан Бьяджо в Монтепульчано; автором ее проекта был Антонио да Сангалло Старший (1455—1534). Этот

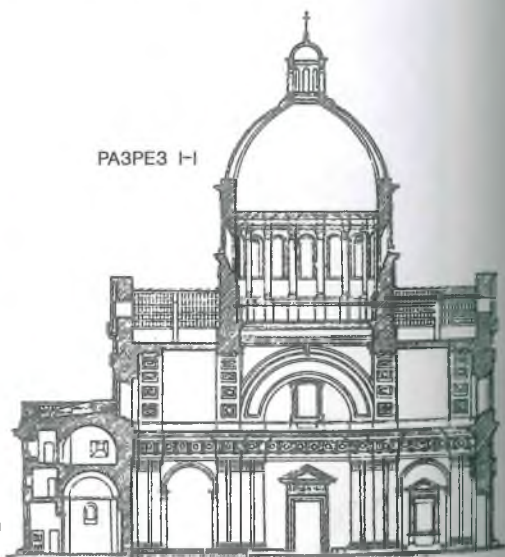
храм тоже имеет предельно четко построенную центрально-купольную композицию. Его плану придана форма равноконечного креста, а венчанием служит полусферический купол, приподнятый на цилиндрическом барабане. Силуэт церкви должны были разнообразить две четырехъярусные симметричные колокольни, завершенные шатрами, но возведена была только одна из них. Здание очень эффектно воспринимается на фоне окружающего пейзажа, свободного от застройки. Церковь в Монтепульчано начали возводить в 1518 году. К этому времени Анто-

Церковь Мадонна ди Сан Бьяджо в Монтепульчано. План, разрез



0 5 10 15 м

РАЗРЕЗ I-I



нию да Сангалло Старший уже должен был хорошо знать римские работы Браманте, оказавшие несомненное влияние на облик построенного им храма.

Браманте, как и Леонардо, покинул Милан в 1499 году и направился в Рим, где вначале занимался живописью и изучением античных памятников. Но уже в августе 1500 года архитектор заключил договор на производство строительных работ во дворе монастыря Санта Мария делла Паче. Эти работы завершились спустя четыре года, результатом чего стало создание совершенно новой композиции двора. Она в очередной раз наглядно продемонстрировала способность Браманте находить нестандартные решения, казалось бы, рутинной темы. Галерея, окружающая двор и связывающая примыкающие к нему монастырские помещения, выполнена двухъярусной, причем в первом ярусе применены арки, а во втором — архитравное перекрытие. Но аркада первого яруса выглядит иначе, чем знакомые нам ордерные аркады Брунеллески и других флорентийских зодчих. У Браманте опоры арок представляют собой массивные пилоны, на лицевой поверхности которых помещены пилястры на пьедесталах. Поднимаясь на высоту арок, пилястры несут антаблемент, играющий роль пояса, отделяющего один ярус от другого. Браманте, следовательно, предпочел использовать здесь арки и ордер в таком сочетании, какое было распространено в римской античной архитектуре. Напомним, что несколькими десятилетиями раньше, возможно в соответствии с замыслом Альберти, подобное сочетание применили строители дворца Венеция и «Лоджии благо-

Донатو Браманте. Двор монастыря Санта Мария делла Паче в Риме. 1500—1504



словения» у входа в базилику Св. Петра. Разница между приведенными примерами и решением Браманте состоит в том, что последний использовал ордер в виде пилястр, а не декоративных колонн, как его предшественники; это сообщило композиции Браманте оттенок мужественной простоты. Следует обратить внимание и на то, что арки во дворе Санта Мария делла Паче не имеют архивольтов, отчего кажется, будто они «вырезаны» в гладкой, подчеркнуто массивной стене. Неординарно построена и галерея верхнего яруса. Над пилонами арок здесь поставлены тоже квадратные в сечении столбы, декорированные, как и внизу, пилястрами. Но между ними располагаются изящные коринфские колонны, берущие на себя роль дополнительных опор перекрытия. Изменения, внесенные Браманте в традиционную композицию, придали ей несомненную индивидуальность, наделили монументальным характером, позволили ясно выявить тектонический «каркас».

Браманте переехал в Рим в период, который без преувеличения может быть назван переломным в новой истории Вечного города. Выше уже говорилось о том, что градостроительные преобразования, задуманные в Риме Папой Николаем V, удалось осуществить лишь частично. При ближайших преемниках Николая V город фактически оставался в запущенном состоянии, мало пригодном для благоустроенной жизни. Такое положение, по существу, не изменилось вплоть до начала XVI столетия, хотя при Папе Сиксте IV (его понтификат датируется 1471–1484 годами) работы по реконструкции Рима возобновились, что даже принесло Папе прозвище «восстановителя города». В 1480 году глава католической церкви окончательно перенес свою главную резиденцию из Латеранского дворца в Ватикан (до этого дворец на Ватиканском холме хотя и был собственностью понтификов, не считался их основной резиденцией), что повлекло за собой некоторые перестройки. В частности, архитектор Джованни деи Дольчи создал во дворце церковь, в честь Папы получившую название Сикстинской капеллы. Ее единственный прямоугольный в плане зал длиной 40 и шириной 13 метров при высоте 26 метров был перекрыт коробовым сводом с распалубками. В украшении капеллы фресковыми росписями приняли участие известные мастера живописи кватроченто.

После кончины Сикста IV в Риме опять начались беспорядки, вызванные тем, что старые соперники покойного Папы из семейства Колонна попытались вернуть себе утраченные ранее позиции. Племянник Сикста IV кардинал Джулиано делла Ровере сумел в какой-то мере упорядочить ситуацию, добившись избрания новым понтификом своего ставленника Джованни Баттиста Чибо, утвердившегося на папском престоле под именем Иннокентия VIII. За время его понтификата (1484–1492) на Ва-



Рим. План города.

А—А — улица Корсо; А—Б — улица Рипетта; А—В — улица Бабуино; В—Г — улица Систина;
 Д—Д — улица Номентана; Е—Ж — улица Сан Джованни ин Латерано; И—И — улица Джулия;
 К—К — улица Кондотти; 1 — собор Св. Петра; 2 — Ватиканский дворец; 3 — площадь Св. Петра;
 4 — замок Св. Ангела; 5 — церковь Санта Тринита деи Монте; 6 — банк Св. Духа;
 7 — церковь Сан Джованни деи Фьорентини; 8 — палаццо Саккетти; 9 — церковь Санта Мария
 дельла Паче; 10 — площадь Навона; 11 — Пантеон; 12 — палаццо Чиччапорчи (Альберини);
 13 — церковь Санта Мария дель Пополо; 14 — колледжо Романо; 15 — палаццо Массимо;
 16 — палаццо Канцеллерия; 17 — дворец папского трибунала (недостроен);
 18 — церковь Сант Элиджо дельи Орефичи; 19 — палаццо Фарнезе; 20 — церковь Иль Джезу;
 21 — палаццо Венеция; 22 — церковь Санта Мария ди Лорето; 23 — церковь Санта Мария
 ин Арачели; 24 — площадь Капитолия; 25 — Porta Pia; 26 — Колизей; 27 — вилла Фарнезина

тиканском холме была создана летняя резиденция Папы — ви-
 ла Бельведер, перестроенная из находившегося на том же мес-
 те укрепления. Папа Иннокентий VIII, как и сменивший его на
 папском престоле Александр VI (из семейства Борджа), не осо-
 бенно утруждал себя поддержкой художников или мероприяти-
 ями в области городского благоустройства. Зато он прославил-
 ся на ниве лихоимства, установив, в частности, поборы с убийц
 в обмен на их прощение. Это обогащало не только Папу, но и
 его сына Франческетто Чибо. Однако, как повествует один из
 исторических анекдотов, деньги, полученные таким неправед-
 ным путем, сын понтифика проиграл Рафаэлю Риарио, карди-
 налу Сан Джорджо. Разгневанный Папа призвал кардинала для
 объяснений, и тот заявил, что выигранную сумму он вложил в
 постройку нового дворца около старинной церкви Сан Лорен-
 цо ин Дамазо¹²⁸. Строившийся в течение многих лет, этот дво-
 рец — один из самых больших в ренессансном Риме — в 1517 году

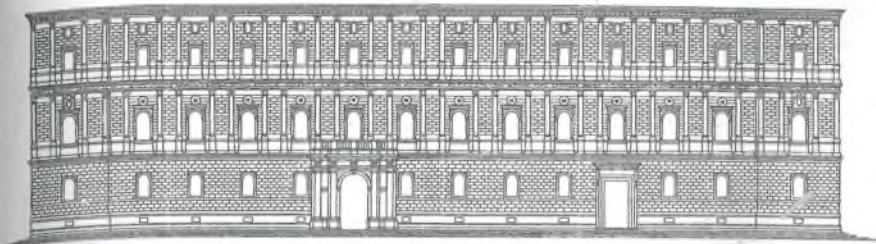


Рим. Палаццо Канцеллерия. 1483—1526

был конфискован у его владельца Папой Львом X. Во дворце разместились папская канцелярия, и его стали называть «палаццо Канцеллерия».

Можно сказать, что дворец папской канцелярии занимает в истории итальянской архитектуры эпохи Возрождения особое место по трем причинам. Во-первых, это здание явилось, по существу, первым в Риме дворцом, в архитектуре которого уже нельзя было заметить средневековых реминисценций. Во-вторых, его архитектурное решение, явно базировавшееся на традициях флорентийской школы, может рассматриваться как символ передачи Флоренцией роли центра лидирующей художественной школы Риму. Наконец, в-третьих, длительный срок строительства (с 1483 по 1526 год) позволяет считать, что он знаменует собой переход от Раннего Возрождения к Высокому.

История проектирования и строительства палаццо Канцеллерия до сих пор до конца не изучена. В своих «Жизнеописаниях» Вазари первым связал постройку палаццо с именем Браманте. Основываясь на этом, многие историки архитектуры почти безоговорочно называли зодчего единственным его создателем. Между тем Вазари лишь писал, что Браманте, «когда известность его возросла... вместе с другими выдающимися архитекторами выносил решение по поводу большей части дворца Сан Джорджо и церкви Сан Лоренцо ин Дамазо, выстроенных Рафаэлем Риарио, кардиналом Сан Джорджо»¹²⁹. Тот факт, что Браманте приехал в Рим только в 1499 году — то есть спустя четыре года после того, как дворец вчерне уже был построен, рождает со-



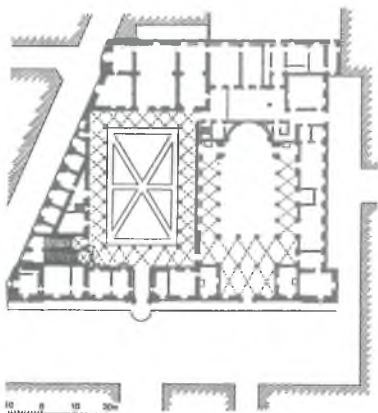
Палаццо Канцеллерия. Фасад

мнения в достоверности указания Вазари. Изучив известные документы, итальянский исследователь Лаваньино выдвинул собственную версию; она сводится к тому, что строительство здания возглавлял Андреа Бреньо и только позже, на стадии достройки и отделки дворца, руководство работами мог принять на себя Браманте. Некоторые исследователи (Форстер, Ньюли) склонны связывать появление палаццо Канцеллерия с планами преобразования Рима, разработанными при Папе Николае V, что даст им повод предполагать возможность использования при проектировании здания каких-то идей Альберти. Наконец, сравнительно недавно, в начале 1970-х годов, немецкий историк Фроммель в одной из своих публикаций назвал автором проекта дворца Баччо Понтелли (ок. 1450—1494) — флорентийского архитектора, работавшего в конце XV века в Риме¹³⁰.

Общее мнение историков искусства сводится к тому, что композиция палаццо Канцеллерия отличается высокими художественными достоинствами. Поэтому кажется все же сомнительным, что ее автором мог быть скульптор, отнюдь не прославивший свое имя другими выдающимися архитектурными работами, или архитектор, не принадлежащий к числу ведущих мастеров своего времени. Следовательно, предположение о возможном участии Браманте в строительстве дворца, основанное на свидетельстве Вазари, на наш взгляд, отбрасывать полностью не следует.

Строительство палаццо Канцеллерия может быть отнесено к числу наиболее масштабных замыслов, связанных с реконструкцией Рима, предпринятой Папой Сикстом IV. Дворец занял целый квартал в форме неправильного четырехугольника, примыкающий к улице Пеллегрини и расположенный неподалеку от руин античного театра Помпея и хлебного рынка Кампо деи Фьоре. Главный фасад здания, способный

Палаццо Канцеллерия. План



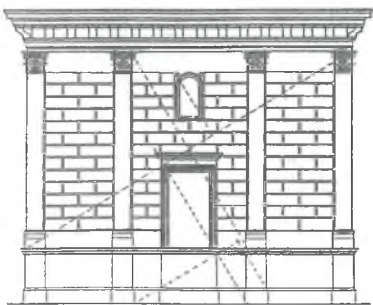


Палаццо Канцеллерия. Деталь фасада

произвести на зрителя сильное впечатление благодаря уже одним только грандиозным размерам (его длина чуть меньше 100 метров при высоте до карниза 24 метра), обращен на площадь, носящую то же название, что и дворец. Эта площадь не очень велика, и главный фасад воспринимается с нее чаще всего в ракурсе, что, надо сказать, для него выгодно. Очень эффектно дворец выглядит со стороны его острого угла, где встречаются два протяженных фасада, причем фасад по улице имеет здесь небольшой излом. В состав палаццо была включена церковь Сан Дамазо, созданная на месте старинного раннехристианского храма с тем же названием. Церковный зал (его отделка, приписываемая Браманте, не сохранилась) граничит с традиционным для итальянских палаццо внутренним двором. На главном фасаде мес-

тоположение этих двух важных составных частей дворца отмечено порталами, оформление которых относится к более позднему времени; оно выполнено Вазари (вход в церковь) и Доменико Фонтана (главный портал). Вазари наряду с другими художниками создавал также декоративное оформление дворцовых залов.

Художественный образ палаццо Канцеллерия хорошо выражает его главный трехъярусный фасад. Стена здания на всю высоту рустована, причем глубина и профиль рустовки мало меняются снизу вверх. Для облицовки использован римский травертин, взятый из Колизея. Первый этаж выполняет роль цокольного; его надежность как основания всего сооружения подчеркнута преобладающей здесь каменной кладкой, а широко расставленные и сравнительно небольшие окна только оттеняют ее массивность. Два верхних яруса обработаны ордером в виде мраморных пилястр, лишь слегка выступающих из стеной поверхности. В такой трактовке ордера просматривается влияние Альберти и Росселино. Однако пилястры палаццо Канцеллерия расположены в более сложном ритме, чем ордерные членения, введенные в композицию фасада палаццо Ручеллаи. Сгруппированные по две, они заполняют широкие простенки, что, не нарушая строгой организации композиции, делает ее более выразительной и живой. Строители палаццо Канцеллерия использовали полный ордер, поставив пилястры на пьедесталы, которым отвечают горизонтальные пояса, словно наложенные на каменную кладку; благодаря такому приему более четким становится подразделение фасада на ярусы. Очень тонкие градации форм сопровождают переход от одного яруса к другому. Самые крупные окна с арочными завершениями размещены во втором ярусе, где находятся главные парадные помещения дворца. В пределах третьего яруса заключены два этажа здания, и размеры окон, из которых ниже расположенным придана прямоугольная форма, здесь становятся соответственно меньше, а их обрамления — проще. При всех вариациях окна палаццо Канцеллерия (уже ничем не напоминающие окна флорентийских дворцов) наделены одной общей чертой — отвечающей всему фасаду строгостью рисунка. Окна второго яруса имеют прямоугольные наличники, ограниченные сверху коротким отрезком карниза. Профилированный архивольт верхней части каждого окна «опирается» на небольшие орнаментированные пилястры, а пазухи, образующиеся над аркой, заполняются медальонами. Наличники, решенные в соответствии с этой схемой, приобретают характер вполне законченной композиции, сочетающей строгость и логичность общей формы с тонко выполненной орнаментацией. Впервые оформленные таким образом окна стали новым декоративным мотивом, способным стать своего рода символом «римского стиля»



Палаццо Канцеллерия. Анализ пропорций

в такой же мере, в какой ренессансную архитектуру Флоренции или Венеции представляют окна их дворцов. Недалом позже, в XIX столетии, в период распространения в европейской архитектуре «историзма», или эклектики, мотив «брамантовских окон» палаццо Канцеллерия приобрел большую популярность как отчетливо выраженный знак принадлежности вновь строившихся зданий выбранному декоративному стилю.

Если попытаться в немногих словах определить то главное, что свойственно композиции дворца Канцеллерия, то, думается, лучше всего для этого подойдет знаменитое определение художественного содержания античного искусства, данное в свое время выдающимся немецким ученым, основоположником эстетики классицизма Иоганном Винкельманом: «благородная простота и спокойное величие». В самом деле, именно эти свойства воплощает немногословный, благородный и величавый фасад римского палаццо. В этом произведении благодаря творческому переосмыслению традиции кватроченто удалось получить совершенно новый художественный результат, достойный того этапа развития культуры Возрождения, на пороге которого он появился. Подобно фасадам флорентийских дворцов, главный фасад палаццо Канцеллерия не имеет каких-либо членений, подчеркивающих его симметричное построение; только слабо выраженные ризалиты по сторонам как бы ограничивают развитие фасада по горизонтали. А решенные по-разному порталы вносят в композицию даже оттенки дисимметрии. Тем не менее фасад здания воспринимается как строго организованная система, и это происходит по двум причинам: во-первых, свою роль играет ритмическая основа, а во-вторых, глубоко продуманным здесь является пропорциональный строй. Графический анализ пропорций фасада показывает, что его композиция базируется на соблюдении принципа подобия геометрических элементов, из которых он состоит¹³¹; этим в первую очередь и обеспечивается гармоничность сочетания частей и целого.

Особого внимания заслуживает двор палаццо Канцеллерия. По площади он значительно больше, чем довольно тесные дворы флорентийских палаццо. Его в два яруса окружают арочные галереи, а над ними располагается третий ярус, где лоджии заменены стеной с окнами и пилястрами между ними. С именем Браманте исследователи склонны связывать прежде всего эту композицию, обнаруживающую способность ее автора очень тонко моделировать архитектурные формы, что позволило до-



Палаццо Канцеллерия. Двор

стичь подлинной гармонии в их сочетании друг с другом. Так, для того, чтобы выразить ощущение постепенного облегчения постройки снизу вверх, использованы, помимо различия в пропорциях колонн первого и второго ярусов, градации цвета материалов — темного гранита внизу (здесь опорами арок служат колонны, взятые из старинной церкви Сан Дамазо), более светлого травертина во втором ярусе и теплого по тону золотистого кирпича стены верхнего яруса.

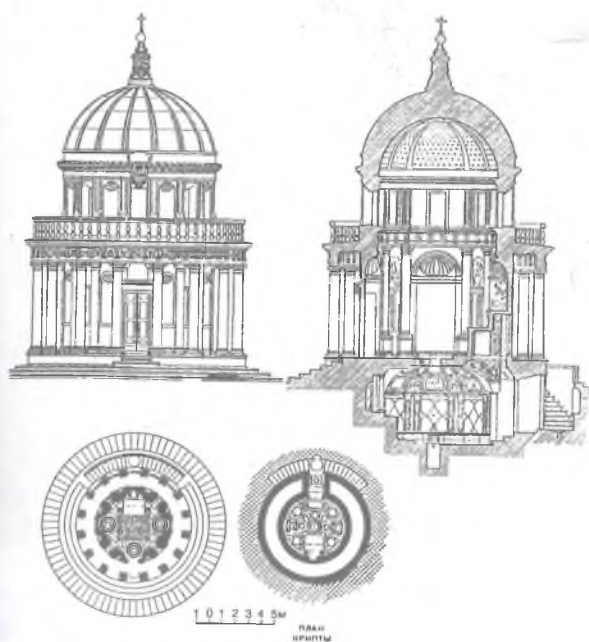
Кто бы ни был автором проекта палаццо Канцеллерия (а возможно, что дворец явился результатом коллективного творчества), ясно, что в этом сооружении достигнута одна из вершин развития ренессансной архитектуры Италии. Высокую оценку дворец заслужил уже у современников. Не представляется поэтому неожиданной попытка в какой-то мере повторить достигнутый успех при возведении другого здания — палаццо Джиро, строительство которого было закончено в 1504 году. Этот дворец располагается в правобережной части Рима, на улице Кончилиационе, ведущей к собору Св. Петра. Симметричный главный фасад палаццо Джиро, значительно меньшего по размерам, чем палаццо Канцеллерия, воспроизводит композиционную схему последнего (поэтому имя Браманте иногда связывали и с этим зданием). Однако, как это бывает почти всегда в случае повторения гениальных решений, предпринятая попытка получилась малоудачной и дворец-«близнец» оказался лишенным значительной доли той привлекательности, которой обладает здание-прототип.



Рим. Палаццо Джиро (Торлония). Закончено в 1504 г.

Огромным творческим достижением Браманте ознаменовался 1502 год. И связано это достижение с постройкой во дворе монастыря Сан Пьетро ин Монторио (Святого Петра на Золотом холме), расположенного на правом берегу Тибра, небольшого круглого храма, названного Темпьетто («маленький храм»). В его композиции впервые в ренессансной архитектуре в идеальной форме воплотилась мечта об абсолютной гармонии. В нынешней ситуации Темпьетто воспринимается вне того ансамбля, который собирался создать в монастыре Браманте. Храм-часовню, отмечающую место, где, по легенде, был распят апостол Петр, должна была окружать кольцевая колоннада, призванная служить торжественным обрамлением для религиозных действий. Темпьетто тогда выполнял бы роль четко обозначенного центра, «фокуса» подобных церемоний. Однако этот замысел остался нереализованным, и Темпьетто сейчас существует сам по себе, находясь в невыразительном и тесном пространстве монастырского двора.

«Храмик» Браманте предназначался для одного священника, и отсюда его малые размеры (диаметр купола 6 метров, высота всей постройки от основания до вершины купола 11,2 метра, высота окружающих ее колонн 3,6 метра). Тем не менее он наделен ярко выраженной монументальностью — качеством, которое далеко не всегда требует громадных размеров. Небольшое здание решено в форме ротонды, поставленной на трехступенчатое основание. Под ним скрывается совсем маленькая подземная крипта, перекрытая пологим сводом. Выше — основное помещение, заключенное в оправу цилиндрической стены. Кольцевая



Донатто Браманте. Темплетто в Риме. 1502.
Фасад, разрез, планы, общий вид





Темплетто. Фрагмент

Федерико Бароччи. Рисунок Темплетто по проекту Браманте

колоннада, составленная из шестнадцати колонн римско-дорического ордера, окружает здание. Таким образом, ясно, что в композиции Темплетто Браманте в основном воспроизвел тип сооружения, известный под названием «фолос» или «толос» и часто встречавшийся как в античной Греции, так и в Древнем Риме. Однако античные постройки не имели венчающего купола, которым Браманте завершил Темплетто. Наличие же купольного завершения цилиндрической целлы делает произведение мастера Возрождения принципиально отличным от его древних прототипов. Благодаря сочетанию именно таких частей Темплетто, как бы вписывающийся в воображаемый конус с диаметром ступенчатого основания, приобрел особую устойчивость, крепко встал на землю, цепко соединился с ней. От основания к вершине купола масса постройки плавно убывает от максимума до нуля, что выражает древнюю, как сама архитектура, «эстетику тяжести», в наиболее чистом виде воплощенную в форме египетской пирамиды. Этой художественной концепции вполне отвечает колоннада утяжеленных пропорций, формулирующая своим ордерным языком представление о монументальности, но в то же время сообщающая сооружению «человеческий масштаб». (Заметим, что в Темплетто Браманте первым из архитекторов Возрождения применил дорический ордер как основу композиционного решения здания.) На создание впечатления монументальности, основательности, весомости постройки работают укрупненные и обобщенные по рисунку детали — триглифно-метопный фриз ордера, балюстрада над колоннадой, пря-

моугольные и арочные ниши, усложняющие рельеф стены цел-
лы и внешней поверхности барабана.

В собрании Уффици во Флоренции сохранился рисунок Фе-
дерико Бароччи, представляющий собой перспективное изоб-
ражение Темпьетто по проекту Браманте. На этом рисунке ку-
пол показан полусферическим и без всякого венчания. Не ясно,
в согласии ли с волей Браманте куполу Темпьетто были прида-
ны позднее несколько иные очертания, а на вершине размещен
небольшой фонарь с крестом. Надо признать, что эти измене-
ния, имеющие достаточно деликатный характер, не внесли се-
рьезных искажений в первоначальный замысел. И в существую-
щем виде Темпьетто может считаться образцом классического
совершенства в архитектуре. Именно так оценивали это соору-
жение и современники Браманте, а в последующие столетия
тема, введенная в практику великим мастером, перефразирова-
лась многократно — главным образом в культовом зодчестве клас-
сцизма. В связи с этим можно прежде всего вспомнить такие
широко известные европейские храмы, как собор Св. Павла в
Лондоне, строившийся на рубеже XVII и XVIII веков, или париж-
скую церковь Св. Женеьевсы (более известную как Пантеон), со-
оружение которой завершилось в конце XVIII века. Тема Темпь-
етто получила распространение и в России. В частности, ее
использовал Огюст Монферран в композиции Исаакиевского со-
бора в Петербурге, возводившегося в первой половине XIX сто-
летия.

Сам Браманте получил возможность развить тему Темпьетто,
когда в 1503 году, исполняя поручение Папы Юлия II, приступил
к проектированию нового собора Св. Петра в Ватикане. К это-
му времени уже была возведена часть стен храма по проекту
Росселино, который хотел и в новом сооружении использовать
традиционную базиликальную схему планировки. Но Браманте
решил предложенную ему задачу совсем по-другому, приняв за
основу центрический план. Этот план известен по фрагменту
чертежа (так называемый «пергаментный план»), хранящемуся
в Уффици и исполненному предположительно самим архитек-
тором. Кроме того, сохранилась медаль (отчеканенная в 1506 го-
ду по случаю закладки храма), изображающая внешний вид со-
бора, задуманного Браманте. На основании этих скурых доку-
ментов исследователи неоднократно предпринимали попытки
реконструировать проект (одна из самых известных реконструк-
ций принадлежит немецкому историку Г. фон Геймюллеру), в
соответствии с которым и начались строительные работы. Из-
вестно, что Браманте был очень вдохновлен полученным от
Папы заданием. До нашего времени дошли будто бы сказанные
им слова: «Я поставлю купол Пантеона на своды храма Мира».
В то время храмом Мира называли базилику Максенция. Из при-

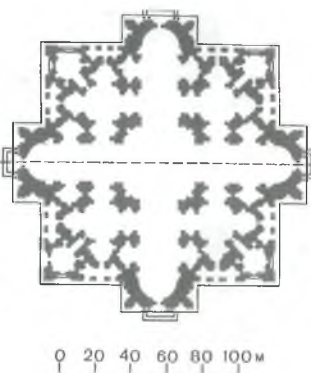


Медаль с изображением собора
Св. Петра в Риме по проекту Браманте

писываемого Браманте высказывания ясно, сколь грандиозную цель он видел перед собой. И, разработав свой проект, он сумел сделать все, чтобы эта цель оказалась реально достижимой. Не вина архитектора, что его замысел осуществить не удалось: так распорядилась судьба.

Своего рода каркасом плана собора Браманте сделал фигуру в виде равноконечного креста с закругленными концами. В центре должен был разместиться огромный купол, опирающийся на четыре пилона сложного сечения. Ветви креста перекрывались цилиндричес-

кими сводами. В углах общего квадратного плана здания Браманте в меньших размерах повторил основную композицию. Появившиеся в результате как бы еще четыре центрических храма получили собственные купольные завершения. Общая структура здания, таким образом, словно повторяя в определенном ритме самое себя, приобрела замечательную четкость, и этим проект Браманте близок эскизным проработкам Леонардо да Винчи. Графически четко выполнен и чертеж плана. Он выглядит на пергаменте даже чересчур хрупким; кажется, что подкупольным пилонам не хватает толщины для того, чтобы успешно выполнить возложенную на них конструктивную роль. Но, будучи к моменту проектирования собора уже весьма умудренным опытом строителем, Браманте, вероятно, хорошо продумал все детали своего замысла. Возможно, что ощущающийся на чертеже недостаток массы несущих конструкций архитектор рассчитывал компенсировать с помощью особых приемов. Так, придавая относительно тонким стенам криволинейную форму, он, вероятно, стремился увеличить их пространственную жесткость, заставив тем самым работать как своеобразные «диафрагмы». Вместе с тем главному куполу (если верить изображению на медали) Браманте намеревался придать форму полусферы, повторяющую покрытие Пантеона; тем самым с новаторской пространственной концепцией совмещался (и, видимо, вполне сознательно) архаический мотив, призванный, возможно, служить символом преемственной связи с античной традицией. Сходство с образцом должны были подчеркнуть наружные ступени у основания купола. В то же время кольцевая колоннада, окружающая барабан, делает задуманное архитектором венчание собора принципиально похожим на Темплетто. Так в своем проекте собора Св. Петра Браманте первым создал реплику на чуть более раннее собственное произведение. Главному куполу, соглас-

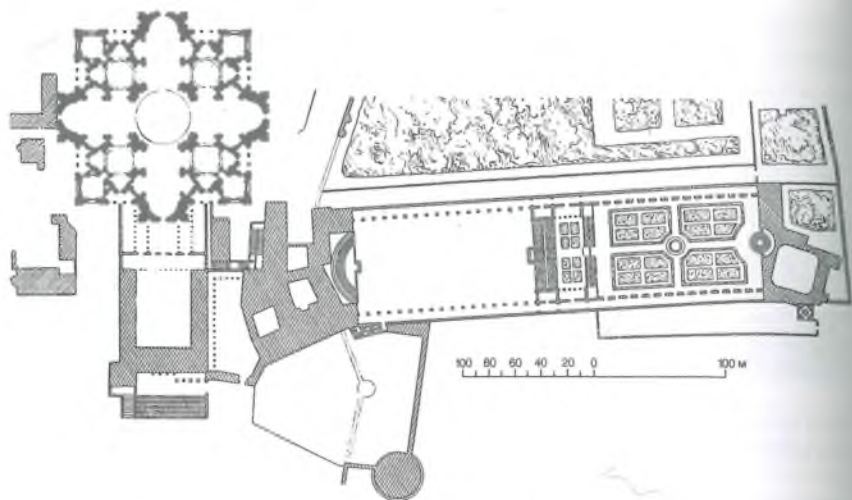


Фасад собора Св. Петра по проекту Браманте. Реконструкция Г. фон Геймюллера
План собора Св. Петра по проекту Браманте

по проекту Браманте, должны были аккомпанировать значительно менее крупные венчания угловых компартиментов, а также полусферические завершения оконечностей крестообразного плана. В композицию собора предполагалось включить высокие, разделенные на ярусы колокольни (они, по-видимому, послужили образцами Антонио да Сангалло Старшему при проектировании церкви в Монтепульчано, упоминавшейся выше).

Начав строительство, Браманте сумел возвести подкупольные пилон и часть стен спроектированного им храма. Однако в дальнейшем строительные работы замедлились. Кончина Папы Юлия II, а затем и самого зодчего в еще большей степени осложнила положение на стройке. Грандиозный замысел мастера так и не удалось привести в исполнение.

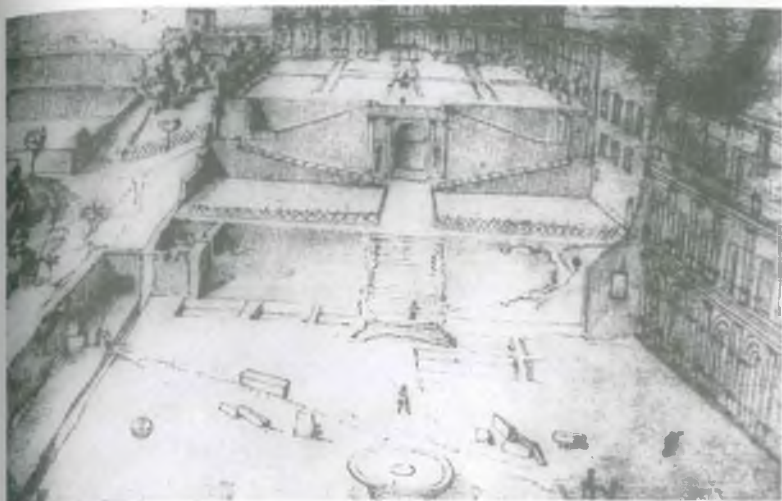
Сооружение нового собора Св. Петра было только частью преобразований, задуманных в Ватикане Папой Юлием II. Столь же большое значение придавалось реконструкции той части территории папской резиденции, которая располагалась между дворцом и виллой Бельведер. Перед Браманте была поставлена задача соединить эти два сооружения в единый комплекс. Ее решение, трудное само по себе, осложняло наличие довольно сильного перепада уровней на этой территории: рельеф понижался от виллы к дворцу. Что же касается дворца, то он представлял собой довольно сложный конгломерат строений, возводившихся в разное время и лишенных композиционного единства. В данных условиях намеченные преобразования имели все шансы вылиться в создание такой архитектурной композиции, которая могла бы восприниматься как полноценный ансамбль. Именно по такому пути и решил двигаться зодчий в поисках наилучшего решения. Проектирование и параллельное осуществление замысла Браманте началось в 1503 году и продолжалось под руководством самого автора проекта до смерти



Ансамбль Ватикана. Генеральный план по проекту Браманте

Папы. Одновременно в соответствии с проектом Браманте велась реконструкция и большого внутреннего двора папского дворца — двора Сан Дамазо: с трех сторон его должны были окружать лоджии с арками. В последний год своей жизни Браманте уже не занимался работами в Ватикане. После его кончины строительство продолжили другие архитекторы, вносявшие собственные дополнения и изменения в первоначальную композицию. Тем не менее двор Бельведера (так стал называться ансамбль) все же был завершен, и основу его необычного, впечатляющего пространственного решения, несмотря на поздние искажения, можно мысленно восстановить даже сейчас такой, какой ее представлял себе автор проекта. Этому способствуют и сохранившиеся старинные рисунки.

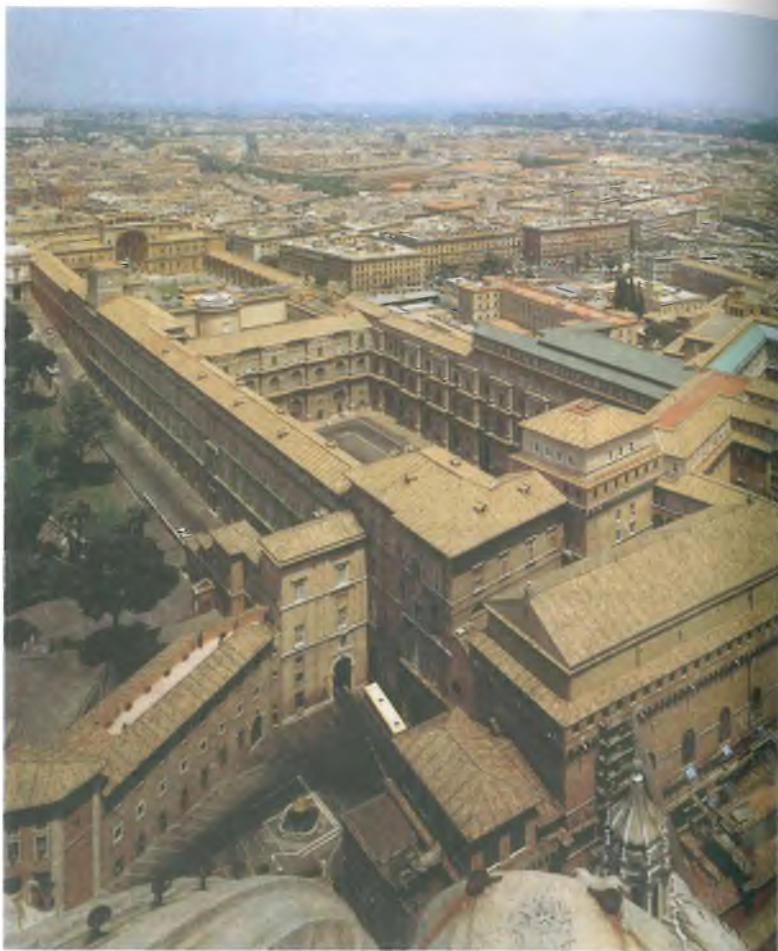
Основное назначение двора Бельведера состояло в том, чтобы служить ареной для всевозможных увеселений, включая театральные представления и рыцарские турниры. Кроме того, новый ансамбль должен был связать удобными переходами две резиденции Папы — главную (дворец) и летнюю (виллу). Не следовало также пренебрегать и актуальной в условиях Рима начала XVI столетия оборонной функцией: новые постройки предполагалось включить в состав укреплений Ватикана, надежно отделявших резиденцию от остального города. Именно в силу последней причины спроектированный Браманте ансамбль был решен интровертным — замкнутым в самом себе, не имеющим композиционных связей с окружением. Но это был именно ансамбль, причем созданный на базе классических принципов регулярного градостроительства. В этом заключается особое историческое значение ватиканского проекта Браманте: он впервые



Донатто Браманте. Двор Бельведера. Рисунок

позволил практически разрешить одну из ключевых для архитектуры Возрождения творческих проблем.

Ансамбль вытянут в длину на 300 метров от дворца до виллы Бельведер по оси юг—север. Расположенные с обеих сторон длинные галереи с переходами от одного здания к другому ограничивают пространство двора (его ширина 75 метров), разделенного на три части — террасы, находящиеся на разных уровнях. Наиболее глубокой является та часть, которая примыкает к дворцу; расположенные здесь галереи первоначально имели три яруса. На первой террасе и разворачивались праздничные действия; за ними из окон и с балконов дворца, а также со специально предусмотренных для этого мест могли наблюдать зрители. В частности, места для зрителей располагались по сторонам широкой лестницы, которая с нижней террасы вела на следующую, поднятую выше площадку. Эта последняя тоже с помощью лестниц соединялась с верхней частью двора, получившей позже название «сад Пиньи». Пространство сада с севера замыкалось двухэтажным поперечным корпусом с полукруглой нишей в центре, расположенной точно на оси симметрии всего ансамбля. Таким образом создавалась своего рода доминанта, на которую замыкалась при взгляде из дворца вся эффектно спланированная террасная композиция. Еще одна арочная ниша, согласно проекту Браманте, занимала промежуточное положение — в центре стены, ограничивающей сад Пиньи с юга. Арка стала лейтмотивом спроектированного Браманте комплекса. Длинные аркады протянулись вдоль галерей, составивших как бы жесткую оправу двора. С арками архитектор сочетал декоративный ордер в виде пилястр, так что в результате получилась



Ансамбль Ватикана. Общий вид

композиция, по общему характеру близкая той, что изображена на упоминавшейся ранее vedute из Урбино. При вилле Бельведер, рядом с нишей, Браманте создал еще один замкнутый двор в форме восьмиугольника, предназначавшийся для размещения статуй; этот двор явился первым сооружением эпохи Возрождения, специально приспособленным для выполнения функций музея.

В конце XVI века созданный по проекту Браманте ансамбль подвергся существенным изменениям. В наибольшей степени первоначальный замысел был искажен корпусом ватиканской библиотеки, построенной в 1587–1590 годах. Расположившись вдоль кромки второй террасы, он превратил первую, самую глубокую часть задуманного Браманте каскада террас в замкнутый двор и фактически перекрыл воспринимающуюся из дворца па-



Ватикан. Сад Пиньи

нораму, производившую особенно сильное впечатление. И хотя на фасаде библиотечного корпуса была повторена тема Браманте, это не могло компенсировать потери главного для ансамбля пространственного эффекта. Несколько раньше, в 1562 году, согласно проекту архитектора Пирро Лигорио, ниша, замыкающая панораму двора, была переделана в экседру — более высокое сооружение, завершенное аркой и полукуполом. Экседру увенчала изогнутая в плане декоративная колоннада, кажущаяся по сравнению с мощными «брамантовскими» формами слишком слабой и потому лишней. На фоне глубокой ниши на специальном возвышении можно видеть своеобразный монумент — громадную бронзовую шишку пинии, символ папской власти; она то и дала название саду, входящему в ансамбль Ватикана. Следует отметить, что надстройка первоначальной ниши неожиданно оправдала себя после сооружения библиотечного корпуса: повышенная часть экседры осталась видна из окон дворца, что позволило ей в какой-то степени восполнить утрату прежней доминанты. В 1817–1822 годах на второй террасе было возведено еще одно здание, поставленное параллельно библиотечному корпусу. Это здание, называемое Кьярамонте, или Браччо Нуово, замкнув вторую террасу с севера, тоже превратило ее во внутренний дворик, потерявший связь с соседними пространствами. Переделки затронули и соединительные галереи: их надстроили, а арки заложили, прорезав в них окна. Таким образом, приходится признать, что спроектированный Браманте ансамбль дошел до нашего времени измененным настолько, что



Ватикан. Сад Пиньи. Арка

это коснулось самих принципов, на которых базировалась первоначальная композиция. Об этом нельзя не сожалеть.

Работа в Ватикане, пришедшаяся на последний этап жизни Браманте, представляла для него, конечно же, наибольший творческий интерес. Но архитектор сумел все же найти время для выполнения и ряда других, не столь значительных проектов. Одним из них был проект дворца папского трибунала (палаццо Сан Бьяджо), который предполагалось построить на вновь проложенной вдоль Тибра виа Джулия. Этот проект, датируемый 1510 годом, начали приводить в исполнение. Однако строительство дворца до завершения не довели, а осуществленные части



Донат Браманте. «Дом Рафаэля» в Риме. Ок. 1510 г. Фасад по гравюре XVI в.

задуманного комплекса, включая центрическую церковь Сан Бьяджо, впоследствии были уничтожены. По-видимому, около 1510 года Браманте построил в районе Борго дворец для себя. Он не сохранился, поскольку был разрушен при строительстве в XVII веке наружных колоннад собора Св. Петра. Во дворце жил и скончался Рафаэль, отчего это здание часто называют «домом Рафаэля». Его внешний вид сохранила для нас гравюра Лафрери, относящаяся к 1549 году. Трехэтажный дворец по проекту Браманте получил двухъярусный фасад. Первый ярус архитектор трактовал как мощную рустованную аркаду, на которую водружены сдвоенные дорические колонны второго яруса. Между колоннами расположены большие прямоугольные окна, заключенные в наличники с треугольными сандриками. Известно, что рустика первого яруса была выполнена из бетона, впервые заменившего в этой роли натуральный камень. Дворец Браманте, наделенный крупным, монументальным масштабом, демонстрирует тип композиции, ранее не встречавшийся в строительной практике. Величавый образ, родившийся в данной работе, в равной мере может восприниматься и как своеобразный автограф, характеризующий почерк великого мастера, и как архитектурный символ всего Высокого Возрождения.

Рафаэль и Микеланджело



Рафаэль. Автопортрет. 1506

Двух великих художников, творческая деятельность которых рассматривается в этой главе, относят прежде всего к числу мастеров изобразительного искусства. Трудно переоценить вклад Рафаэля, внесенный им в сокровищницу мировой живописи. Его имя, может быть, больше, чем чье-либо, достойно символизировать этот вид художественного творчества. Микеланджело считал себя главным образом скульптором. Но и тот и другой много внимания уделяли также зодчеству, работой в этой области доказав свое безусловное право именовать титанами эпохи Возрождения, мастерами синтеза искусств.

Биографии обоих художников, как и их характеры, поражают своей противоположностью. Рафаэль Санти (1483–1520) прожил короткую, но яркую жизнь, которая, казалось, была наполнена одной только гармоничной красотой, светлыми и радостными мгновениями, воплощенными в творениях художника. Как это часто бывает, в созданных Рафаэлем полотнах в определенной мере отразились черты самого мастера, кого, по словам Вазари, «природа наградила безмерной добротой и скромностью». У Рафаэля было много учеников, с ними он щедро делился знаниями и секретами мастерства. Творческая биография Рафаэля целиком укладывается в рамки Высокого Возрождения, выдающимся представителем которого стал этот художник.

Микеланджело Буонарроти (1475–1564) жил долго, с увлечением и страстью посвящая себя не только искусству, но порой и политической деятельности. Он с одинаковым успехом работал в разных областях творчества. Его разносторонний талант и

могучий темперамент нашли адекватное воплощение в созданных им произведениях — как тех, которые, подобно «Давиду», всецело принадлежат Высокому Возрождению, так и тех, в чьих мятущихся, экспрессивных и динамичных образах зарождалось миропонимание следующей за Ренессансом эпохи. Микеланджело обладал непростым характером. Угрюмый, замкнутый, погруженный в мир образов, создаваемых его фантазией, он не особенно был расположен к общению. Даже выполняя сложные, трудоемкие скульптурные и живописные работы, Микеланджело в большинстве случаев предпочитал обходиться без помощников и учеников. На поприще архитектуры это, однако, было невозможно, и на строительных площадках мастеру, конечно, сопутствовали те, чья помощь была ему совершенно необходима.

Рафаэль родился в Урбино, но как художник сформировался в мастерской умбрийского мастера Перуджино. В Перудже в 1504 году Рафаэль написал «Обручение Марии» (ныне в музее Брера в Милане) — алтарную картину, где очень важное место занимает архитектурная тема, представленная подробным изображением храма в верхней части полотна. Для ученика было естественно, создавая одно из первых самостоятельных произведений, обратиться к опыту и таланту учителя. Очевидным прототипом для «Обручения Марии» стала фреска Перуджино «Передача ключей апостолу Петру», написанная в 1481–1482 годах на стене Сикстинской капеллы в Ватиканском дворце. В этой фреске архитектуре также отведено видное место: в центре на заднем плане художник показал восьмиугольный храм с портиками на четырех гранях и сомкнутым сводом в качестве перекрытия, а по обеим сторонам от него изобразил одинаковые триумфальные арки, с некоторыми вариациями повторяющие композицию арки Константина в Риме. Отталкиваясь от произведения Перуджино, Рафаэль, однако, сумел создать, по существу, вполне самостоятельное произведение. И дело здесь не только в том, что другой сюжет должен был потребовать использования иных средств для его воплощения. Нет, разница между обеими картинами обусловлена в первую очередь тем, что они написаны мастерами, принадлежащими разным этапам эволюции ренессансной культуры. И если у Перуджино весьма заметен формальный момент в раскрытии темы (в том числе и архитектурной, где подражание образцу превалирует над фантазией), то произведение Рафаэля поражает глубиной искреннего чувства, суть которого — радость от постижения божественной гармонии. Это чувство воплощено в образах главных персонажей, помещенных на первом плане и символизирующих любовь как высшее проявление гармонического начала. А храм, будто легко парящий над головами людей, олицетворяет ту же гармонию, но выраженную языком архитектурных форм.



Рафаэль. Обручение Марии. 1504

Композиция ротонды, написанной Рафаэлем, уже вряд ли может быть названа вторичной: мотив легкой аркады на колоннах с ионическими капителями, которая окружает многогранный храм, не встречался ранее в реально возведенных сооружениях. Примечательно также, что свой храм Рафаэль перекрывает полусферическим куполом, символизирующим Высокое Возрождение в той же мере, в какой сомкнутый свод характерен для кватроченто. Подробное и точное воспроизведение форм придает живописи Рафаэля характер настоящего архитектурного проекта, рассчитанного на реализацию в натуре. Неизвестно, успел ли Рафаэль к моменту создания своего «Обручения» увидеть уже построенный к тому времени Темплетто. Скорее всего нет, и тогда храм, изображенный на его картине, имеет тем большее право быть поставленным рядом с произведением Браманте как символический памятник, наделенный подобным историческим значением.

Вскоре после создания «Обручения Марии» Рафаэль перебирается во Флоренцию, где остается до конца 1508 года, когда его, уже получившего известность художника, приглашает в Рим

Папа Юлий II. Римский период жизни Рафаэля, оказавшийся, к сожалению, несправедливо коротким, поражает количеством и масштабами творческих свершений. Находясь в Риме, Рафаэль достаточно тесно общался со своим старшим земляком и родственником Браманте, что позволило молодому художнику вникнуть в суть многих разрабатывавшихся зодчим замыслов. Рафаэль, безусловно, был признателен умудренному опыту мастера за полученные от него советы, касавшиеся, без сомнения, и архитектуры. В знак благодарности Рафаэль изобразил коллегу на двух колоссальных фресках из числа созданных им в апартаментах Ватиканского дворца. Работа над этими фресками, заказанными художнику после получения им в октябре 1509 года должности «апостольского живописца» при папском дворе, стала для мастера главным делом жизни.

Пьетро Перуджино. Передача ключей апостолу Петру. Фреска Сикстинской капеллы. 1481—1482



Рафаэль. Афинская школа. Фреска в Ватиканском дворце. 1509—1511

Папа Юлий II. Римский период жизни Рафаэля, оказавшийся, к сожалению, несправедливо коротким, поражает количеством и масштабами творческих свершений. Находясь в Риме, Рафаэль достаточно тесно общался со своим старшим земляком и родственником Браманте, что позволило молодому художнику вникнуть в суть многих разрабатывавшихся зодчим замыслов. Рафаэль, безусловно, был признателен умудренному опыту мастера за полученные от него советы, касавшиеся, без сомнения, и архитектуры. В знак благодарности Рафаэль изобразил коллегу на двух колоссальных фресках из числа созданных им в апартаментах Ватиканского дворца. Работа над этими фресками, заказанными художнику после получения им в октябре 1509 года должности «апостольского живописца» при папском дворе, стала для мастера главным делом жизни.

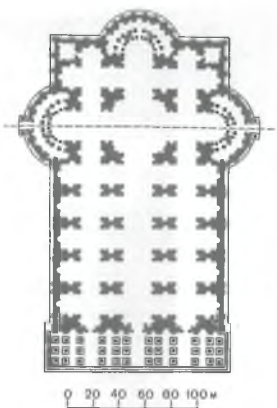
Для размещения росписей было выделено несколько небольших залов, перекрытых тяжелыми сводами. Эти залы, называемые «станцами», располагаются анфиладой в северной части дворца, а их окна обращены к двору Бельведера, спроектированному Браманте. Художник начал работу с зала, называемого Станца делла Сеньятура (здесь в торжественной обстановке подписью Папы скреплялись его указы). Наиболее значительной из фресок, украсивших этот зал (да и всю анфиладу), стала «Афинская школа», создававшаяся в 1509—1511 годах; в ней художник должен был представить символ философии как одной из движущих сил христианского просвещения. В полном соответствии с гуманистическими принципами Возрождения Рафаэль раскрыл эту тему, обратившись к образам, олицетворяющим

античное прошлое. Главными героями фрески Рафаэль сделал великих философов древности Платона и Аристотеля. Он разместил их монументальные фигуры в самом центре композиции, симметричные крылья которой образованы изображениями других греческих ученых. «Афинская школа», как и «Обручение Марии», может считаться одним из наиболее убедительных воплощений самого понятия гармонии, но над более поздним произведением работал уже обогащенный собственным опытом зрелый мастер, что и нашло отражение в гораздо более глубоком, наполненном поистине философским смыслом содержании многофигурной сцены. И в этом случае, как и в картине 1504 года, успешному решению поставленной перед художником задачи помогли образы архитектуры. Фоном своей фрески Рафаэль сделал колоссальное, уходящее в глубину пространство, организуемое ритмом мощных пилонов и поддерживаемых ими кессонированных сводов. Это иллюзорное пространство, изображенное художником методом перспективного построения, воспринимается зрителем словно сквозь еще одну, на сей раз реально существующую арку: подчеркнутая тоже написанными на стене архивольтом и геометрическим орнаментом, она обрамляет образованный сводчатым перекрытием зала люнет, плоскость которого и была предоставлена живописцу в его полное распоряжение. Нельзя не почувствовать, что написанная мастером на стене архитектура исполнена ощущением огромной силы, созвучной силе человеческого разума, прославляемой в образах античной истории. Так возникает своего рода синтез собственно живописи и созданной ее средствами изображенной архитектуры, способствующий более полному раскрытию содержания монументальной композиции. К сожалению, реальная архитектура ватиканских станц по причине своей невыразительности полноценного участия в синтезе принять не может; и это не единственный случай, когда произведения великих живописцев Возрождения своей образной мощью подавляют пространство, в котором они располагаются.

В «Афинской школе» Рафаэль опять проявил себя мастером, который не только хорошо чувствует архитектуру, но и вполне способен, подобно настоящему зодчему, управлять архитектурным пространством. Исследователи неоднократно высказывали предположения о том, что Рафаэль, по-видимому хорошо знакомый с замыслом собора Св. Петра Браманте, создал в своей фреске гигантскую перспективу-иллюстрацию к этому проекту (и в самом деле, Рафаэль изображает за первым из показанных им сводов основание цилиндрического барабана, очевидно поддерживающего купол храма). Если подобные предположения справедливы (а выяснить это, вероятно, уже никогда не удастся), то можно поблагодарить художника за оставленное нам

столь драгоценное документальное свидетельство. Однако вполне допустимо и то, что фон «Афинской школы» изображает собор Св. Петра, но задуманный не Браманте, а самим Рафаэлем.

Художник был привлечен к постройке собора сразу после кончины Браманте. Этим временем (то есть 1514 годом) и датируют тот вариант проекта собора, который предложил Рафаэль. Сохранившиеся рисунки позволяют восстановить основные особенности этого проекта. Главное его отличие от проекта Браманте состояло в том, что Рафаэль вернулся к базиликальной схеме плана, сохранив планировку, предлагавшуюся его предшественником, лишь в западной части сооружения. До сих пор исследователи не пришли к единому мнению относительно того, чем было вызвано столь принципиальное изменение основного приема, противоречившее «магистральной линии» развития архитектуры Высокого Возрождения. Скорее всего, Рафаэль предложил свой вариант под давлением деятелей церкви, пожелавших обеспечить лучшее соответствие внутреннего пространства собора литургическим требованиям. Вариант Рафаэля, как и проект Браманте, тоже остался неосуществленным, хотя именно Рафаэлю было поручено руководить всеми художественными работами в Ватикане. Он наблюдал как за продолжавшимся строительством двора Бельведера, так и за реконструкцией двора Сан Дамазо. Двенадцать сводчатых ячеек лоджий последнего уже после смерти Рафаэля были украшены его учениками яркими декоративными росписями, эскизы для которых успел создать сам мастер. Вошедшая в историю под названием «Лоджии Рафаэля», эта композиция стала замечательным образцом архитектурно-художественного синтеза эпохи Возрождения. Однако необходимо признать, что и в данном случае на воображение зрителя воздействуют прежде всего именно росписи, тогда как архитектура, не обладающая здесь какими-то особыми достоинствами, как бы отодвигается на задний план. Создавая проект росписей ватиканских лоджий, Рафаэль использовал манеру, базировавшуюся на развитии античной традиции. В качестве прототипов им были использованы так называемые «гротески» — декоративные фрески оказавшихся под землей помещений (гrotто), сохранившихся от эпохи императорского Рима и обнаруженных в ходе раскопок. Их открытие произвело на художников нового времени большое впечатление, вылившееся в стремление использовать древний опыт в современной практике. Основной темой ватиканских росписей стали сложные орнаменты, словно спус-



Рафаэль. План собора
Св. Петра в Риме. Ок. 1514 г.

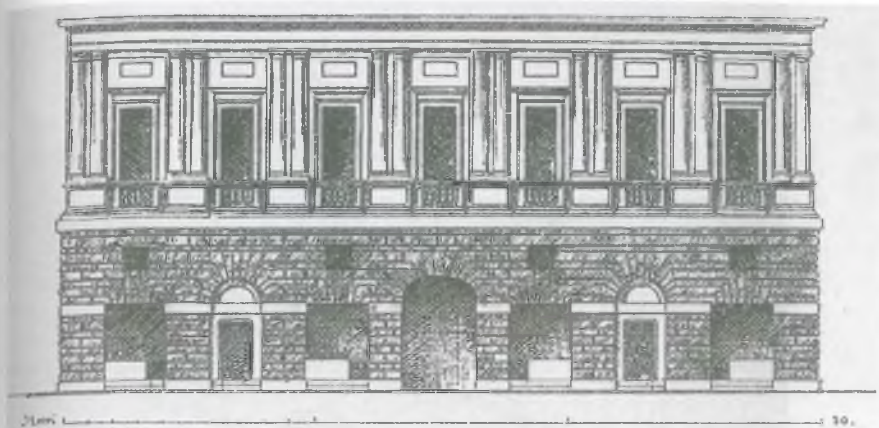


Ватикан. Двор Сан Дамазо

Ватикан. Лоджии Рафаэля

кающиеся по пилонам и пилястрам, а также заполняющие свободные участки стен. Растительные мотивы в них причудливо переплетаются с изображениями человеческих фигурок, животных и фантастических существ. С этой орнаментикой сочетаются помещенные на сводах относительно небольшие панно с композициями на библейские темы (в их создании Рафаэль непосредственного участия не принимал). Достаточно хорошо известен уникальный опыт повторения ватиканских росписей в петербургском Эрмитаже. По желанию императрицы Екатерины II их точные копии, исполненные в 1780-х годах австрийским художником Х. Унтербергером, были помещены в галерею специально построенного корпуса, повторившего архитектурную композицию лоджий двора Сан Дамазо.

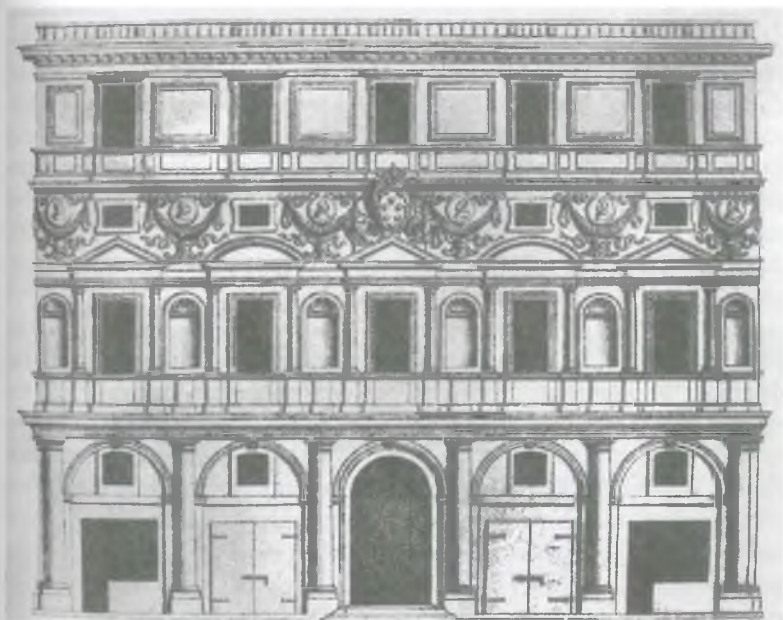
Разумеется, архитектурное творчество Рафаэля не ограничивается лишь созданием «изображенной архитектуры» или архитектурной декорации. Помимо собора Св. Петра, мастер спроектировал еще несколько сооружений, и эти проекты удалось реализовать при помощи архитекторов-практиков. Первой его постройкой, осуществленной в Риме, стала небольшая центрально-купольная церковь Сант Элиджо дельи Орефичи, строительство которой началось в 1509 году. Вскоре после этого по рисункам Рафаэля в церкви Санта Мария дель Пополо была создана погребальная капелла Киджи; ее плоский купол щедро украсили росписи художника. Кроме того, Рафаэль спроектировал два римских палаццо — Видони и дель Аквила. Первое из них, хотя и в перестроенном виде, сохранилось до нашего времени; второе же, возведенное в районе Борго, было, как и «дом Рафаэля», разрушено при строительстве колоннад собора Св. Петра. Проектируя в 1515 году палаццо Видони, Рафаэль в композиции



Рафаэль. Палаццо Видони в Риме. 1515. Чертеж фасада

его фасада дал вариацию на тему, предложенную несколько раньше Браманте в проекте его собственного дворца: первый этаж здания получил вид монументальной базы с рустованной стеной, а во втором ярусе расположились в четком ритме сдвоенные колонны. Совершенно по-другому был решен фасад дворца, построенного для Джованни Баттисты дель Аквила. Ордер в виде полуколонн, чередующихся с широкими арками, был использован только в первом этаже этого здания. Вся же верхняя часть

Рафаэль. Палаццо дель Аквила в Риме. 1510-е гг. Чертеж фасада





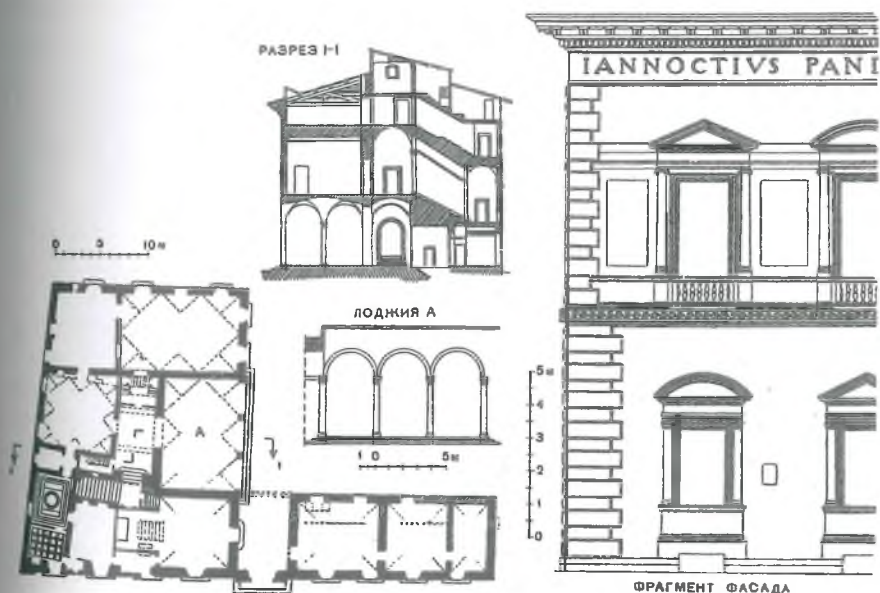
Рафаэль. Палаццо Пандольфини во Флоренции. Начало строительства 1517 г.

фасада, включающая два этажа, приобрела характер довольно сложной по ритму и пластике декоративной композиции, включившей статуи, рельефы и живописные вставки между окнами третьего этажа. Б. Р. Випшер увидел в этом произведении Рафаэля признаки приближающегося кризиса идеалов Высокого Возрождения, выразившегося, в частности, в конфликте «динамики декоративной поверхности» с «тектоническим ядром здания», ставшем впоследствии характерной чертой «декоративно-фасадного» течения в архитектуре, близкого маньеризму¹³².

Третья тема, не совпадающая с двумя предыдущими, была развита Рафаэлем в архитектурном решении палаццо Пандольфини во Флоренции, строительство которого началось в 1517 году под руководством Джан Франческо Сангалло. Этот сравнительно небольшой дворец, занявший угловой участок на виа Сан Галло, необычен для Возрождения уже потому, что, по-видимому, изначально задумывался асимметричным: в нем сочетаются двухэтажный и одноэтажный корпуса, отделяющие от улицы внутренний двор-сад. Кроме того, на фасадах здания господствует гладкая оштукатуренная поверхность, лишенная и рустовки.

и ордерных членений, то есть тех декоративных элементов, которые прежде считались в дворцовом строительстве Флоренции обязательными. Русты использованы здесь лишь для закрепления углов и для того, чтобы рельефно выделить на фоне стеной плоскости главный вход во дворец. Роль элемента композиции, обеспечивающего установление ее ритмического порядка, отдана окну. Заключенные в строгие по форме наличники, слегка выступающие из стены, окна действительно организуют фасад своим четким, выверенным шагом. В состав наличников включены треугольные и лучковые сандрики, чередующиеся друг с другом. Такой мотив чередования, получивший в архитектуре чинквеченто довольно широкое признание, Рафаэль применил на практике одним из первых. Обычным для архитектуры XVI столетия стало также применение на окнах простых по рисунку металлических решеток с квадратными ячейками; их тоже можно видеть на фасаде палаццо. Двухэтажная часть дворца завершена сильно вынесенным вперед карнизом. Одноэтажный корпус карниза не имеет; его венчает парапет с декоративными балюстрадами, показывающий, что в этой части здания располагается озелененная терраса. Палаццо Пандольфини, в облике которого нельзя заметить декоративных излишеств, в противоположность палаццо дель Аквила, кажется вполне созвучным Высокому Возрождению своим ясным объемным построением, четкостью ритмического рисунка и общим впечатлением мудрого лаконизма в отборе выразительных средств.

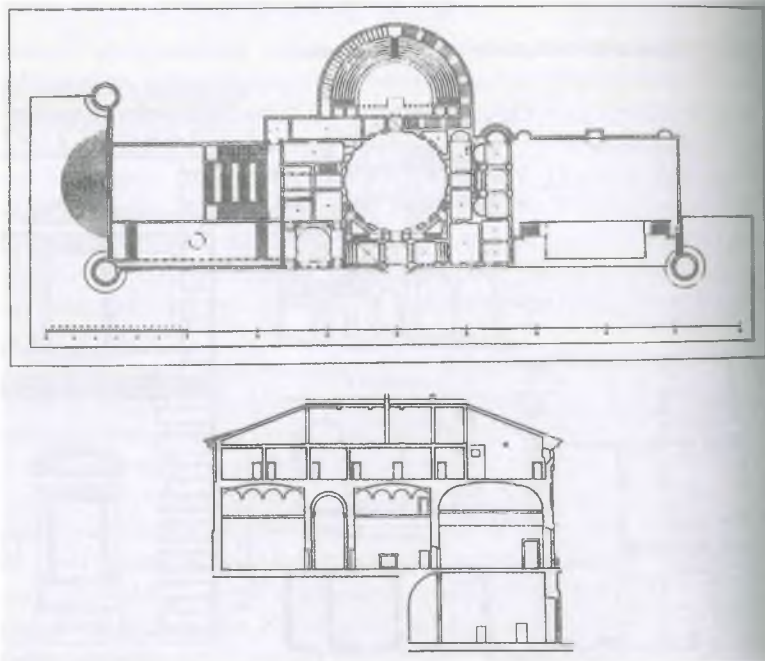
Палаццо Пандольфини. План, разрез, фрагмент фасада

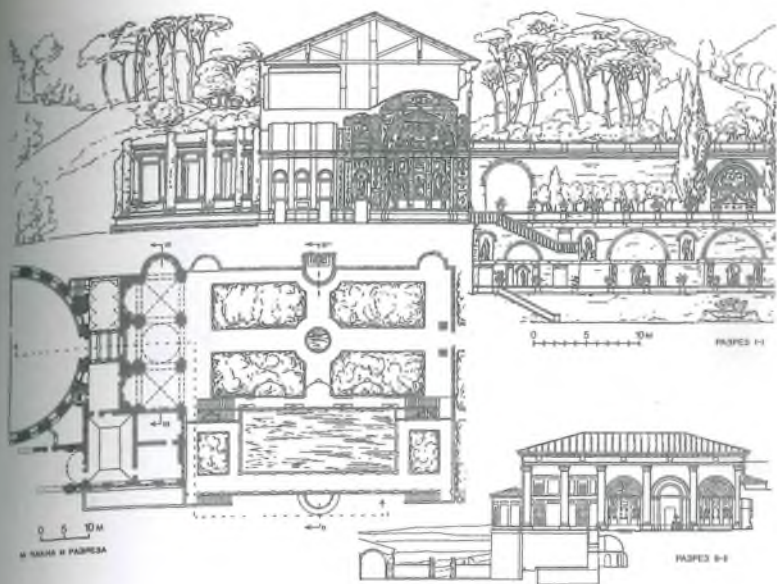


Самым замечательным достижением Рафаэля в области архитектуры обещала стать большая загородная вилла, которую мастер спроектировал для кардинала Джулио Медичи (находившегося в 1523—1534 годах на папском престоле под именем Климента VII). Строительство виллы началось на исходе 1518 года в северо-западном предместье Рима, на пологом склоне холма Монте Марио, спускающемся в сторону Тибра. К сожалению, обширный замысел мастера, навеянный, вероятнее всего, архитектурой античных vill и римских терм (изучению остатков которых в натуре Рафаэль уделял большое внимание), так и остался полностью не осуществленным. Медленно продвигавшаяся стройка была остановлена в 1521 году в связи с кончиной Папы Льва X. Спустя еще шесть лет, во время захвата Рима войсками Карла V, вилла, как и многие другие римские здания, подверглась разграблению и разрушениям. В последующие годы ее восстановили, но не полностью, и завершили строительные работы в 1538 году, когда новой владелицей здания стала дочь императора Маргарита Пармская. В ее честь спроектированный Рафаэлем комплекс называли «виллой Мадама».

Проектируя виλλу, Рафаэль действительно стремился создать в отведенном для нее живописном месте целый комплекс построек, объединенных четко разработанным планом. В этот ком-

Рафаэль. Вилла Мадама в Риме. Начало строительства 1518 г. Генеральный план по первоначальному проекту, разрез





Вилла Мадама. Осуществленная часть. План, разрезы

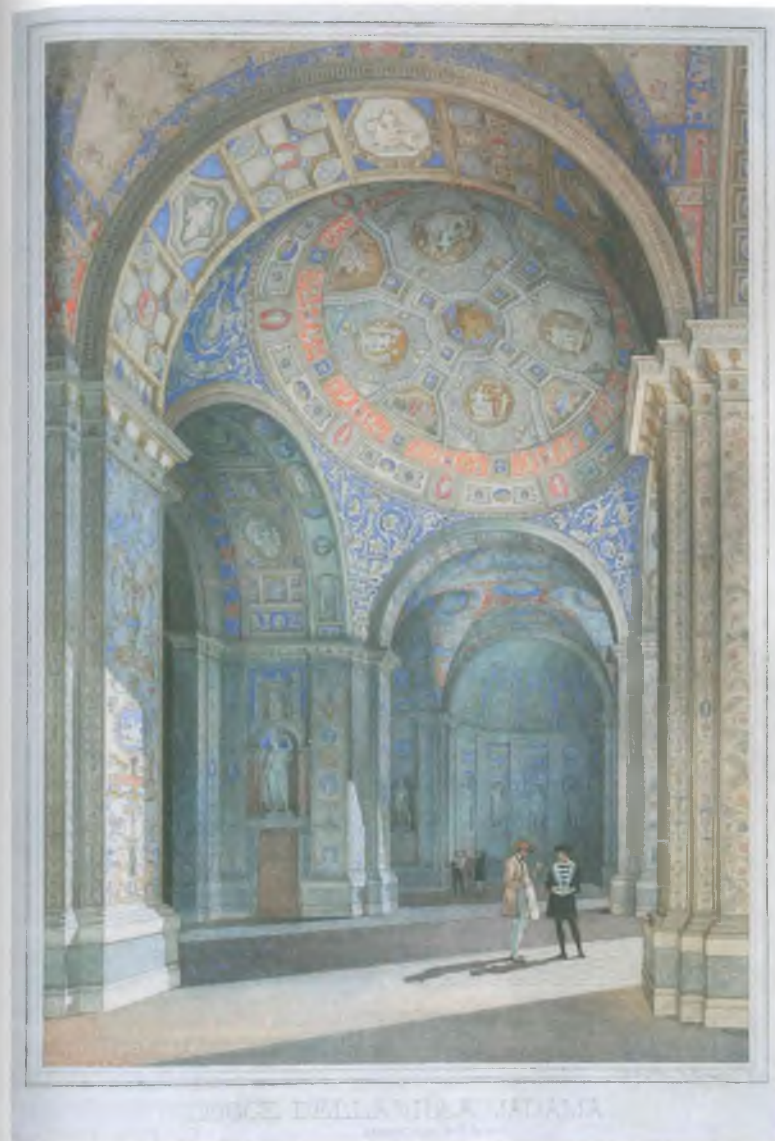
плекс, помимо богато украшенного главного здания, должны были войти хозяйственные строения, сады, бассейн, открытый театр. Расположение виллы на склоне привело к необходимости использовать в качестве основы для некоторых построек (а также и для сада) специальные поддерживающие конструкции, называемые субструкциями. Полагают, что осуществленная часть комплекса составляет только половину задуманного ансамбля. Его ядром предполагалось сделать кольцевую колоннаду, связанную с амфитеатром, размещенным, как у древних греков, на склоне холма. Построить удалось лишь полукруг колонн, с которым связан основной объем виллы, раскрывающийся в примыкающий к нему регулярный сад тремя большими арками с пилястрами между ними. За арками расположена глубокая лоджия, перекрытая куполом и крестовыми сводами. Экседры в торце и на задней стене лоджии вместе со сложными по форме покрытиями создают впечатление напряженной игры криволинейных поверхностей, будто обладающих эластичностью мягкого материала. Лоджия виллы Мадама стала наиболее яркой частью комплекса благодаря не только эффектному архитектурному решению, но и великолепным декоративным росписям, сплошным ковром покрывшим своды, пилоны и стены. Широко используя мотив гротесков и другие орнаменты, эти росписи выполнил ученик Рафаэля Джулио Романо. С ним сотрудничал Джованни да Удине, создавший скульптурную декорацию лоджии.



Вилла Мадама. Общий вид по рисунку XIX в.

Вилла Мадама задумывалась как сооружение нового типа, предназначенное не столько для повседневной жизни пусть даже и очень богатого владельца, сколько для выполнения представительских функций — проведения официальных приемов, дипломатических раутов, религиозно-философских диспутов, празднеств, театральных представлений. Именно поэтому в более позднее время зданию никак не удавалось найти подходящего применения, и это вело к повреждениям конструкций и утрате ценных фрагментов внутренней отделки и оборудования. Тем не менее увидеть знаменитую лоджию стремились многие художники из разных стран. Вилла неизменно привлекала внимание и

Вилла Мадама. С картины Г. ван Линта. 1748



Вилла Мадама. Лоджия. Акварель Ф. Ф. Рихтера

пенсионеров петербургской Академии художеств, не раз обращавшихся к копированию ее орнаментов. В настоящее время, после достаточно основательной реставрации, вилла Мадама используется как одно из правительственных зданий, что, конечно, затрудняет знакомство с ней простых любителей искусства.

Когда Рафаэль жил во Флоренции, он, вероятно, мог встречаться с Леонардо да Винчи и Микеланджело, тоже находивши-



Микеланджело. Портрет, гравированный Флейшманом

ство как воспитанник флорентийской школы. В 1488 году он поступил учеником в мастерскую Гирландайо, а затем стал учиться в организованной Медичи школе, обосновавшейся в монастыре Сан Марко. Там его учителем был известный в ту пору скульптор Бертольдо ди Джованни, сыгравший особенно важную роль в процессе становления Микеланджело именно как ваятеля. В течение двух лет (с 1490 по 1492 год) он жил во дворце Медичи, где продолжал учение, копируя антики и пользуясь покровительством Лоренцо Великолепного

Микеланджело. Статуя Моисея для гробницы Папы Юлия II в Риме. 1515—1516



мися там. Однако такие встречи, даже если они в действительности и происходили, не оставили заметного следа в творчестве художников; к тому же тот отрезок времени, когда они могли общаться друг с другом, оказался не очень продолжительным, поскольку в 1505 году Микеланджело уехал в Рим, а годом позже Леонардо отправился в Милан.

Для Микеланджело это было начало второго римского периода его жизни; первый же пришелся на 1496—1501 годы. Родился будущий великий мастер Возрождения в небольшом городе Капрезе близ Флоренции и вошел в искусство как воспитанник флорентийской школы. В 1488 году он поступил учеником в мастерскую Гирландайо, а затем стал учиться в организованной Медичи школе, обосновавшейся в монастыре Сан Марко. Там его учителем был известный в ту пору скульптор Бертольдо ди Джованни, сыгравший особенно важную роль в процессе становления Микеланджело именно как ваятеля. В течение двух лет (с 1490 по 1492 год) он жил во дворце Медичи, где продолжал учение, копируя антики и пользуясь покровительством Лоренцо Великолепного вплоть до кончины грозного властителя Флоренции.

Бурные политические события 1490-х годов, связанные с вторжением французов, изгнанием Медичи и восстановлением во Флоренции республики, а затем с деятельностью и осуждением Савонаролы, конечно, не могли не оставить глубокого следа в сознании впечатлительного молодого человека, хотя в ту пору Микеланджело часто отлучался из родного города. В 1495—1496 годах он посетил Болонью, после чего направился в Рим. Пятью годами позже он вернулся на родину уже прославленным мастером, создателем скульптурной группы «Оплакивание Христа», признанной современниками шедевром искусства ваяния. Создание «Давида» и активное участие в событиях политической жизни Флоренции начала XVI века сделали Микеланджело едва



Ватикан. Сикстинская капелла

ли не самым знаменитым и уважаемым гражданином республики.

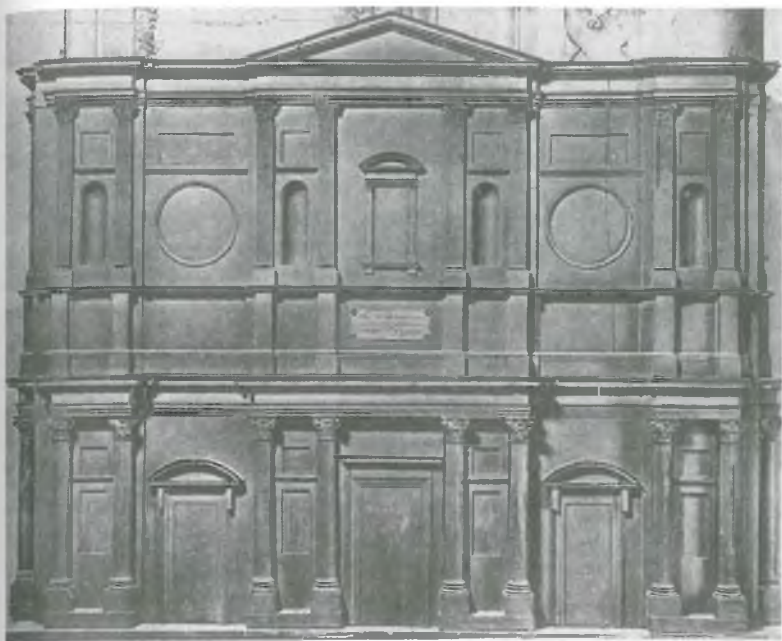
В марте 1505 года Микеланджело вновь отправляется в Рим, где принимается за работу над колоссальной мраморной гробницей Папы Юлия II. Эта работа, хотя фактически так и осталась незаконченной, всю жизнь влекла к себе художника и была связана с исполнением ряда выдающихся скульптур, которые предполагалось включить в композицию, в том числе и потрясающей по экспрессии статуи Моисея. В 1508–1511 годах Микеланджело выполнил еще одно задание Папы, по масштабам не имевшее прецедентов: один, без помощников, он расписал фресками сводчатый потолок Сикстинской капеллы в Ватикане (площадью более 600 кв. м), создав грандиозную галерею образов титанической силы.

Уже работая над проектом гробницы Папы, Микеланджело должен был задумываться над приемами архитектурного решения этого мемориального сооружения. Еще теснее ему пришлось

соприкоснуться с архитектурой в Сикстинской капелле, ибо, komponуя свои фрески, он обязан был считаться с конструкцией и формой перекрытия. Действительно, цикл изображений, созданный Микеланджело, вполне органично вписался в структуру потолка, причем архитектура перекрытия оказалась хорошо выявленной при помощи обрамлений отдельных картин. В этом смысле можно говорить о существовании несомненного композиционного контакта между живописью и архитектурной формой. Но до настоящего синтеза и здесь далеко — по той же причине, что и в случаях, упоминавшихся выше: эстетическая мощь, заключенная в живописи, не оставляет элементарной архитектуре никаких шансов на равноправное «сотрудничество». В 1535—1541 годах Микеланджело вернулся в Сикстинскую капеллу, чтобы написать на ее алтарной стене фреску «Страшный суд». Эта огромная картина с массой персонажей, объединенных «антикизированной» фигурой Христа, примечательна во многих отношениях. Начав третий, заключительный римский период в жизни мастера, она в то же время обозначила начало нового творческого этапа в его биографии — этапа, ознаменованного обращением к особенно эмоционально обостренным темам, пронизанным ощущением трагизма бытия. Тем самым довольно явственно была намечена грань между Высоким и Поздним Возрождением. Созданием «Страшного суда» Микеланджело завершил формирование своей исключительной по художественному значению эпопеи, охватившей фактически всю историю человечества — от рождения до крушения мира. Конечно, никакая архитектура не в состоянии была бы вступить в равноправный диалог со столь мощной, насыщенной эмоциями живописью.

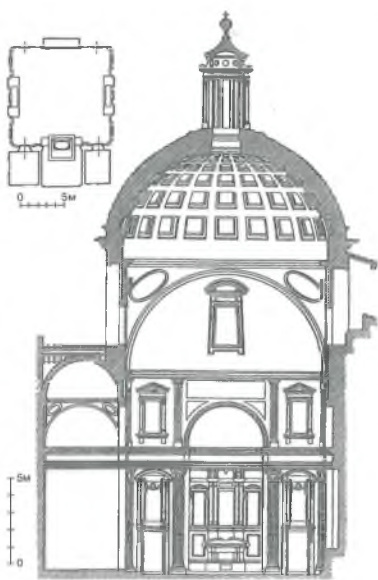
К собственно архитектурному творчеству Микеланджело смог обратиться впервые только в 1516 году, когда получил от Папы Льва X заказ на разработку проекта главного фасада церкви Сан Лоренцо во Флоренции. В это время мастер жил в Риме, и, вероятно, поэтому он разделил полученный заказ с флорентийским архитектором Баччо д'Аньоло. Последний в начале 1517 года исполнил по рисунку Микеланджело деревянную модель фасада, хранящуюся до сих пор в «Доме Буонарроти» во Флоренции. Известно, однако, что этой моделью автор проекта по каким-то причинам остался недоволен, вследствие чего сам взялся выполнить новую модель из глины. Вторая модель не сохранилась, что не дает возможности провести сравнение обоих вариантов, а это, вероятно, оказалось бы небезынтересным.

И все же, несмотря на некоторую вялость общей композиции (ей явно не хватает свойственной почерку Микеланджело страстности), деревянная модель фасада церкви Сан Лоренцо пред-



Баччо д'Аньоло. Модель главного фасада церкви Сан Лоренцо во Флоренции по эскизу Микеланджело. 1517

ставляется весьма важным звеном в эволюции архитектурной мысли начала XVI столетия. Ведь именно в этой модели мы впервые встречаем классический прием трехчастного (или пятичастного) построения фасада с четким выделением центра и подчиненных ему симметричных крыльев. В каждом из крыльев выявляются еще по два вертикальных членения в виде боковых выступов и вставок между ними и центральным ризалитом. В такой композиции присутствует иерархия форм (одно из важных условий для их гармонического упорядочения), чего мы не наблюдали на фасадах дворцов Флоренции или палаццо Канцеллерия. Отмеченное обстоятельство может быть признано важной новацией Микеланджело, ей суждено было занять прочное место в арсенале приемов классического зодчества. Памятуя, однако, о том, что абсолютные новации в искусстве встречаются не столь уж часто, и оглянувшись назад, мы, вероятно, без особого труда сможем обнаружить более или менее близких предшественников спроектированного Микеланджело фасада: это, во-первых, фасад флорентийской церкви Санта Мария Новелла и, во-вторых, римская трехпролетная триумфальная арка. Как и в этих более ранних произведениях архитектуры, у Микеланджело важная композиционная роль отдана ордеру, причем, как и Альберти, автор проекта фасада церкви Сан Лоренцо решил свою композицию двухъярусной, с размещением



Микеланджело. Капелла Медичи
(Новая сакристия) церкви Сан Лоренцо
во Флоренции. 1520—1534. План, разрез

в первом ярусе приставных колонн, а во втором — пилястр. Но, в отличие от Альберти, Микеланджело не стал придавать своему фасаду форму, соответствующую базиликальному разрезу храма, а сделал его одинаковым по высоте во всех трех частях (и это принципиальное новшество), лишь подчеркнув центр сравнительно небольшим треугольным фронтоном. Кроме того, нетрудно заметить даже на модели, что ордер Микеланджело более энергично подчиняет себе композицию, чем это происходит на фасаде Санта Мария Новелла. Показанные на модели ниши и филенки говорят о том, что автор проекта намеревался обогатить фасад церкви скульптурой, и это, очевидно, должно было стать задачей дальнейшей работы. Степень амбициозности замысла мастера дают возможность почувствовать его слова, содержащиеся в одном из

писем художника, о намерении сделать фасад Сан Лоренцо «зеркалом всей Италии»¹³³. Однако осуществить это намерение мастеру не удалось, поскольку работа, за которую он взялся с таким энтузиазмом, в дальнейшем была остановлена. Знаменитая флорентийская церковь до сих пор не имеет должным образом отделанного главного фасада.

Вскоре Микеланджело получил еще один важный заказ, исходивший от Медичи. Ему было предложено создать при церкви Сан Лоренцо усыпальницу представителей знатного семейства. Эта работа, для исполнения которой художник вернулся из Рима во Флоренцию, растянулась на много лет. Мастер приступил к ней в 1520 году и занимался ею до 1534 года. Столь длительный срок был обусловлен не только сложностью полученного задания, но и пришедшими на этот период политическими событиями. Нашествие императорских войск на Рим флорентийцы использовали в своих интересах, вновь изгнав Медичи и возвратившись в управление городом к республиканским порядкам, что вызвало гнев и императора, и Папы. Осенью 1529 года армия, составленная из испанских и германских наемников, осадила Флоренцию. Во время одиннадцатимесячной осады Микеланджело проявил себя как верный сторонник республики. По поручению созданного в городе военного совета он разрабатывал проекты фортификационных сооружений и руководил их возведением. Однако устоять перед врагами город не

смог. 12 августа 1530 года Флоренция сдалась, и тирания Медичи была восстановлена. Микеланджело некоторое время пришлось скрываться, ибо за участие в обороне города ему, как и многим другим защитникам республики, грозила смерть. Однако Папа Климент VII, заинтересованный в том, чтобы великий мастер прославил своей работой род Медичи, по словам Вазари, «простил ему все, будучи другом талантов»¹³⁴.

Усыпальница Медичи, которую называют также капеллой, была размещена у правого рукава трансепта церкви Сан Лоренцо, симметрично сакристии Брунеллески. Отсюда еще одно ее название — Новая сакристия, тогда как работу предшественника Микеланджело стали называть Старой сакристией. Создавая капеллу Медичи, Буонарроти выступил в роли как архитектора, так и скульптора. В архитектурном решении усыпальницы он последовал за Брунеллески, используя характерные для него приемы графичной архитектуры. Высокий объем Новой сакристии, имеющей квадратный план со стороной около 11,5 метра, перекрыт кессонированным полусферическим куполом с фонарем. Вершина купола поднята над уровнем пола на 23,5 метра. Этот объем до основания купола разделен на три яруса, верхний из которых образован подпружными арками с парусами между ними, а в двух нижних (неравных по высоте) использован ордер в виде пилястр. Декоративные арки, ограничивающие полукруг-

Флоренция. Новая сакристия церкви Сан Лоренцо



лые люнеты, помещены также и во втором ярусе между пилястрами. Пилястры, арки, горизонтальные пояса, отделяющие ярусы друг от друга, — все эти элементы, связанные с конструкцией, выделены темно-серым камнем на фоне гладких светлых стен и воспринимаются как типичный для Раннего Возрождения тектонический каркас, прорисованный уверенными, четкими линиями. Можно обратить внимание на то, что Микеланджело последовал за Брунеллески не только в общем решении усыпальницы, но и в деталях — таких, в частности, как угловые пилястры, позволяющие ордерной теме переходить с одной стеной плоскости на другую. Небольшая прямоугольная в плане алтарная ниша перекрыта плоским куполом на парусах, где, как и у Брунеллески, помещены круглые медальоны. Подобные же медальоны, но побольше, находятся в парусах основного перекрытия капеллы. Такая верность традиции знаменательна: соблюдая ее, Микеланджело не только добивается сохранения ансамбля церкви, но и подчеркивает, с каким искренним уважением относится он к основоположнику Ренессанса.

Однако было бы неправильно считать, что в композиции капеллы Медичи Микеланджело не захотел или не смог проявить своей творческой индивидуальности. Своеобразно мастер решил, например, заполнения стен между пилястрами первого яруса. Над расположенными там дверными проемами он разместил своего рода табернакли, получившие вид неглубоких прямоугольных ниш, декорированных рельефными гирляндами. Каждая такая ниша обрамлена собственными пилястрами и завершена лучковым сандриком с разорванным горизонтальным карнизом. Таким образом, в простенках первого яруса возникают фрагменты, довольно сложные по пластическому рисунку, что очевидно противоречит простоте отделки основного пространства. Столь же усложненными выглядят и те участки стен, где располагаются статуи, символически изображающие усопших, чей прах покоится в сакристии.

Исполняя в капелле скульптурные работы, Микеланджело не считал нужным следовать какой-либо традиции, за исключением собственной, что проявилось в предельно откровенной демонстрации особенностей присущей только ему экспрессивной манеры. В результате были созданы замечательные по выразительности образы, контрастно противопоставленные спокойной геометрии того архитектурного «футляра», в который они заключены.

В усыпальнице помещены гробницы двух вполне заурядных представителей семейства Медичи — Джулиано, герцога Немурского, и Лоренцо, герцога Урбинского. Символические саркофаги с покатыми криволинейными крышками, декорированными волутами, поставлены у боковых сторон сакристии друг



Микеланджело. Надгробия Лоренцо и Джулиано Медичи в Новой сакристии

против друга. Статуи над каждым саркофагом заключены в прямоугольные ниши, как бы стиснутые фланкирующими их парными пилястрами. Автор скульптур никоим образом не задавался целью представить достоверные портреты погребенных в капелле герцогов. Фигуры сидящих молодых мужчин, погруженных в глубокое раздумье, олицетворяют размышления о судьбах живущих и уже покинувших этот мир.

Всемирную известность заслужили другие изваяния, вошедшие в скульптурный ансамбль капеллы Медичи, — аллегории времени суток, представленные двумя мужскими и двумя женскими фигурами, возлежащими на крышках саркофагов. «Вечер» и «Утро» помещены на саркофаг Лоренцо Медичи; «Ночь» и «День» включены в композицию надгробия Джулиано. Мастер сумел придать этим, казалось бы, отвлеченным образам глубокое философское содержание: они не только напоминают о круговороте времени, продолжающемся и тогда, когда смертные уходят в небытие, но и выражают реальные человеческие переживания, рождаемые мучительными поисками смысла жизни. Статуи, высеченные из цельных блоков мрамора, подчеркнута тяжелы, и этому ощущению отвечает типичная для зрелого Микеланджело обработка материала: фигуры как будто с трудом, нехотя отделяются от аморфной массы камня, а на поверхности изваянных тел остаются следы резца художника. Особую остроту привносит в композицию надгробий прием совмещения статуй и их оснований: тяжелые мраморные скульптуры словно



Микеланджело. Читальный зал библиотеки Лауренциана во Флоренции. Закончен в 1524 г.

соскальзывают с покатых поверхностей и только какая-то неведомая сила едва ли не в последний момент удерживает их от падения. Это наполняет формы, созданные фантазией Микеланджело, колоссальным внутренним напряжением, и именно оно будет свойственно лучшим произведениям барокко. Поистине барочная экспрессия контрастно сочетается с лаконизмом основного архитектурного приема, что позволяет более ярко выявить индивидуальный характер Новой сакристии как образца синтеза искусств.

В ансамбль усыпальницы Медичи входят также статуи, размещенные напротив алтаря. Центральное место здесь занимает изображение Мадонны с Младенцем — еще одно превосходное произведение Микеланджело, богатое тончайшими градациями чувства, переданными в классически совершенной форме. По сторонам установлены изваяния святых Космы и Дамиана, выполненные учениками мастера по его эскизам.

Находясь во Флоренции, Микеланджело параллельно с работой, связанной с осуществлением замысла Новой сакристии, занимался и проектированием библиотеки Лауренциана, тоже вошедшей в комплекс церкви Сан Лоренцо. Проект длинного

библиотечного зала был завершен в 1524 году. Двумя годами позже мастер начал трудиться над композицией вестибюля и парадной лестницы перед залом. Однако завершилась эта работа лишь спустя много лет. По исполненной в 1559 году самим Микеланджело небольшой модели постройку вестибюля осуществил в течение нескольких лет известный флорентийский архитектор Бартоломео Амманати.

Комплекс библиотеки Лауренциана, как и Старая сакристия, представляет собой сочетание в одной композиции контрастно противостоящих друг другу тем. Читальный зал прост по своему объемному решению: он сильно вытянут в длину и подчинен четко выраженному ритму пилястр на стенах, чередующихся с прямоугольными окнами и такими же по форме нишами, обрамленными наличниками. В столь же стройном порядке вдоль зала размещены деревянные попитры для книг, задуманные Микеланджело как неотъемлемая часть интерьера, чья строгая архитектура полностью отвечает его назначению.

Совершенно иначе скомпонован вестибюль. Здесь все как будто приведено в безостановочное, стихийно развивающееся движение, не оставляющее никакой надежды на передышку. Лестница, которую Микеланджело спроектировал деревянной, но выполненная Амманати из камня, превращена фантазией мастера в подобие мощного потока, словно низвергающегося вниз с верхней площадки у входа в зал. Ступени изогнуты, а сама лестница состоит из нескольких маршей. Вверху она имеет относительно небольшую ширину, а ниже словно внезапно, скачком расширяется втрое, причем боковые марши отделяются от среднего отрезками балюстрады. Такое решение рождает ощущение преодоления препятствия: водопад ступеней, натываясь на балюстрады, разделяется на параллельные потоки, но не останавливает своего неукротимого движения. Динамика этой совершенно уникальной, не имеющей аналогов лестницы поддерживается и введением в ее композицию мотива волют, соединяющих верхний и нижние марши.

Под стать самой лестнице и архитектурное решение всего вестибюля. Он представляет собой почти квадратное в плане и очень высокое помещение, пол которого находится намного ниже пола читального зала. Такое несовпадение отметок, собственно, и сделало необходимым устройство лестницы и разделение стен вестибюля на два яруса. Если нижний ярус выглядит достаточно простым (его усложняют только кронштейны в виде волют), то второй ярус поражает своей изощренной пластикой, нелогичный, атектонический характер которой вполне отвечает подобной же трактовке лестницы. Особенно впечатляют мощные спаренные колонны — основной архитектурный мотив второго яруса. Они настолько солидны, что, кажется, должны



Микеланджело, Бартоломео Амманати. Вестибюль и лестница библиотеки Лауренциана во Флоренции. 1526—1559

нести большой груз. Но нет, они словно вдавлены в стену, отчего ее участки по сторонам колонн соответственно выдвигаются вперед, и именно они визуальнo принимают на себя функцию опор. Колонны же, несмотря на всю их мощь, делаются «бессильными», неконструктивными, и это выражается, кроме всего прочего, еще и тем, что раскрепованный карниз антаблемента отходит над колоннами назад, в глубину, как будто еще больше разгружая их, а над участками стены, наоборот, выступает вперед. Однако и стену Микеланджело не хочет видеть в роли работающей конструкции, поэтому «пробивает» ее большими нишами-табернаклями с сандриками над ними, контрастно выделяя цветом эти декоративные элементы.

Вестибюль библиотеки Лауренциана как бы сконцентрировал в себе всю гениальную неординарность таланта Микеланджело, выступающего здесь в качестве архитектора, но оставшегося ваятелем, стремившимся прежде всего через пластику наглядно выразить мощь своего темперамента. Этой поразительной художнической страсти мы в конечном счете обязаны появлением таких тем и форм, которые только спустя десятилетия стали ярким признаком сменившего Возрождение барокко. С течением времени интерес, проявляемый историками искусства к вестибюлю библиотеки Лауренциана, не становится меньше. Это объясняется тем, что созданная Микеланджело композиция заняла место словно на развилке тех дорог, по которым пошло в дальнейшем

развитие искусства чинквеченто. Многие искусствоведы связывают с вестибюлем библиотеки Лауренциана начало истории не только барокко, но и маньеризма — течения, зародившегося в недрах Высокого Возрождения, но в действительности означавшего разрыв с ренессансными традициями.

Последние тридцать лет своей жизни Микеланджело провел в Риме, куда окончательно переехал в 1534 году. Здесь, в Вечном городе, ему довелось работать над своими самыми масштабными архитектурными произведениями — ансамблем Капитолия и собором Св. Петра. Хронологически, следовательно, они оказываются за пределами Высокого Возрождения. Но ведь в творчестве одного мастера трудно выделить периоды, совершенно не связанные друг с другом. Вот почему рассмотрение упомянутых работ в данной главе кажется нам вполне допустимым; кроме того, следует учесть, что названные выше произведения представляют собой важнейшие вехи на пути поисков решения художественных проблем, имевших принципиальное значение прежде всего для Высокого Возрождения.

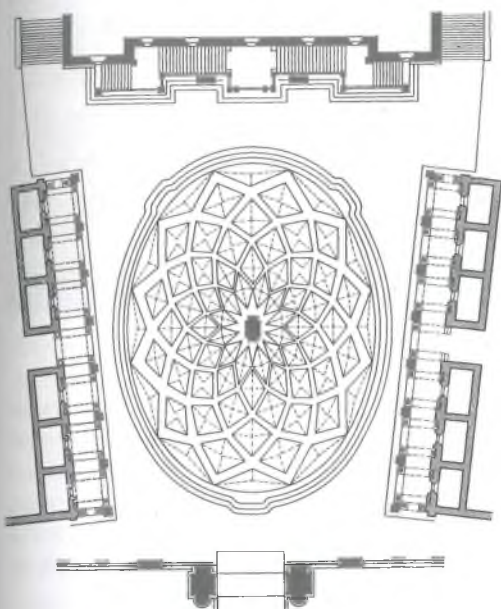
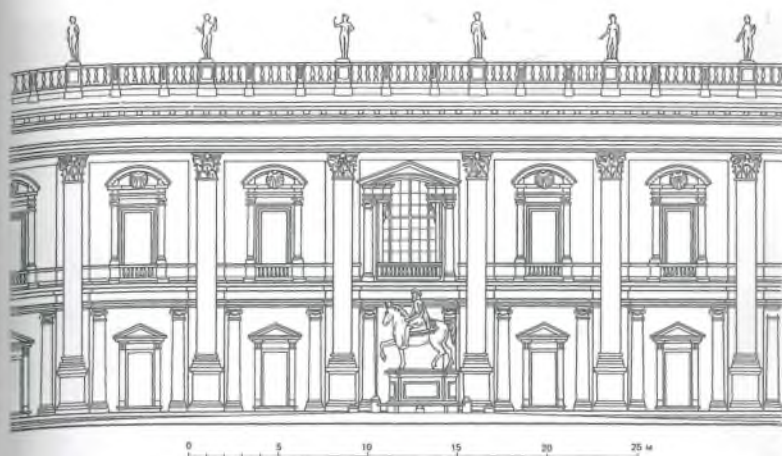
К середине XVI столетия исторический центр Рима, какovým является Капитолийский холм, находился в полном запустении. Античные памятники к этому времени практически исчезли с лица земли. На их руинах во времена Средневековья возводились другие постройки; крупнейшей из них стал Дворец сенаторов, в состав которого вошли остатки древнего Табулария. Рядом с ним в 1450 году начали строить Дворец консерваторов. Оба дворца должны были выполнять функции важных административных зданий. Но общая римская разруха XIV и XV веков не могла не сказаться на состоянии этих сооружений. Необходимость их коренной реконструкции вскоре стала совершенно очевидной. Папа Павел III (Алессандро Фарнезе), возглавивший католическую церковь в 1534 году, пожелал связать эту задачу с другой — созданием на вершине Капитолийского холма целого архитектурного ансамбля, который должен был стать одним из самых величественных памятников Рима. В 1536 году Микеланджело принял на себя исполнение этого чрезвычайно ответственного, престижного заказа. Еще двумя годами позже был сделан первый шаг на пути практического решения задачи: в центре площади на вершине холма, на пьедестале, спроектированном Микеланджело, установили конную статую императора Марка Аврелия, сохранившуюся с античных времен. Тем самым была определена своего рода композиционная ось будущего ансамбля, общую структуру которого великий мастер, вероятно, представлял себе достаточно ясно уже в то время. Однако работы по осуществлению его замысла в полной мере развернулись много позже — лишь в 1546 году. Очевидно, к этому времени и закончилась разработка проекта,



Микеланджело. Проект ансамбля Капитолия в Риме. Гравюра Э. Дюперака

известного по гравюре Этьена Дюперака, датированной 1569 годом.

Замысел Микеланджело отличался исключительной ясностью; он предельно последовательно выражал генеральную идею ансамбля (обязательную почти во всех случаях, связанных с созданием подобных градостроительных композиций), заключающуюся в том, чтобы, выявив иерархию включенных в него сооружений, объединить их ритмически и масштабно. В основу планировочного решения был при этом положен классический принцип симметрии. Пространственным ядром ансамбля сделана не очень большая площадь, имеющая глубину 68 метров. В плане ей придана форма трапеции, сужающейся к склону холма, так что ширина площади изменяется от 40 до 54 метров. Подходом к ней служит протяженная лестница-пандус («Кордоната»), имеющая очень длинные и невысокие наклонные ступени. На широкой стороне площади в ее глубине размещено самое крупное здание ансамбля — Дворец сенаторов. Его значение как доминанты ансамбля подчеркнуто венчающей башней. По сторонам стоят здания, играющие роль своеобразных «кулис», — это Дворец консерваторов справа и Капитолийский музей слева. Меньшие по высоте, чем Дворец сенаторов, они композиционно подчинены ему и зеркально повторяют друг друга. Масштабным и ритмическим камертоном ансамбля служит большой ордер в виде пилястр, введенных в композицию фасадов всех трех зданий. Последовательно выявленный ритм вертикальных членений, обходя всю площадь, словно цементирует ее пространство. С класси-



План площади Капитолия в Риме и схема фасада Капитолийского музея

ческой ясностью композиции, созданной Микеланджело, принципиально не согласуется только одна, но немаловажная деталь — трапециевидная форма площади. Такая форма приводит к появлению оптического искажения реально существующей перспективы; из-за этого человеку, поднимающемуся на холм, Дворец сенаторов кажется более крупным, чем в действительности, и, следовательно, заявляет о себе как о центральном сооружении ансамбля еще более решительно. Подобные оптические коррективы зрительного восприятия архитектуры позже



Ансамбль Капитолия. Строительство с 1538 г. Общий вид

неоднократно будут вводиться в планировочные решения, и особенно охотно — в период господства барокко. Проектируя ансамбль Капитолия, Микеланджело, стало быть, снова выступил в роли предтечи еще не очень скорых стилистических перемен, хотя основа его замысла, как мы уже подчеркивали выше, вполне может быть признана отвечающей нормам классической эстетики.

Важная особенность Капитолийского ансамбля, которая лучше ощущается в сравнении с комплексом дворов Ватикана, спроектированным Браманте, заключается в том, что Микеланджело раскрывает созданную им композицию в сторону города, следовательно, придавая ей экстравертный характер. Из всех возможных направлений такого раскрытия в качестве главного выбрано северо-западное, что в определенной степени было предопределено расположением на холме старых построек. К языческому Форуму новый ансамбль обращен «спиной», оставшейся архитектурно не обработанной; с главной площадью античного Рима его связывает только не играющий большой композиционной роли проход возле Дворца сенаторов. Небольшие разры-



Дворец консерваторов в ансамбле Капитолия
Капитолийский музей. Деталь

вы были оставлены между этим дворцом и боковыми зданиями ансамбля; сквозь них тоже можно было увидеть раскинувшиеся внизу городские кварталы.

Создание ансамбля Капитолия стало делом многих десятилетий. Однако, наблюдая этот ансамбль таким, каким он существует в наше время, мы с удовлетворением можем констатировать, что замысел великого Буонарроти был исполнен его последователями без серьезных изменений. При жизни Микеланджело в соответствии с его проектом в основном удалось перестроить Дворец консерваторов. Была также начата реконструкция Дворца сенаторов, перед фасадом которого сам автор проекта начал возводить эффектно спланированную парадную лестницу, ведущую к главному входу в здание на втором этаже. Но к моменту кончины Микеланджело было сделано меньше, чем оставалось сделать. Строительные работы на Капитолии продолжил Джакомо делла Порта: в 1568 году он приступил к возведению здания Капитолийского музея, а позже несколько изменил фасад Дворца сенаторов. В 1579 году Мартин Лонги увеличил по сравнению с проектом высоту башни, венчающей это здание, а перед наружной лестницей устроил водоем. В нише за ним вместо задуманного здесь Микеланджело громадного изваяния Юпитера была помещена довольно скромная статуя Минервы. По сторонам разместились античные статуи; они изображают речные божества и являются аллегориями Тибра и Нила. Античные скульптурные группы Диоскуров установлены также на кромке холма, у входа на него с пандуса. Активное включение в ансамбль античных изваяний, по-видимому, нельзя считать противоречащим замыслу создателя ансамбля: уже одним только фактом размещения в центре будущей площади древнего монумента Микеланджело показал, что он хочет подчеркнуть близость его



Дворцы ансамбля Капитолия и памятник Марку Аврелию

композиции классическим корням. Строительство ансамбля продолжалось и в XVII столетии: лишь в 1644–1655 годах здание Капитолийского музея в полном соответствии с замыслом Микеланджело достроил Джироламо Райнальди. Неясно, в какой мере первоначальному замыслу соответствуют портики, расположенные в разрывах между Дворцом сенаторов и зданиями на боковых сторонах площади. Вместе с ведущими к ним лестницами эти портики еще при жизни Микеланджело, в 1550-х годах, были построены по проектам Виньолы, которого автор ансамбля сам привлек к работам на Капитолии¹³⁵. Один из примечательных элементов задуманной Микеланджело композиции — своеобразный спиральный рисунок мощения площади, своей динамикой как бы противопоставленный ее спокойному планировочному решению, — был осуществлен лишь в 1940 году.

Знакомясь с ансамблем, легко почувствовать в его монументальных классических формах характерную для почерка Микеланджело обостренность, что проявляется, например, в укрупнении размеров и увеличении массы отдельных декоративных деталей или в противопоставлении друг другу разных по масштабу элементов — таких, в частности, как пилястры большого ордера и колонны малого ордера, фланкирующие входы в лоджии первых этажей Дворца консерваторов и Капитолийского музея. Подобная «протобарочная» тенденция дает себя знать и на фасаде Дворца сенаторов, решенного вместе с примыкающей к нему парадной лестницей пластически очень выразительно, что



Ансамбль Капитолия в Риме. Фрагменты





Микеланджело. Порта Пиа в Риме. Начало строительства 1561 г. Общий вид, деталь

особенно хорошо можно почувствовать при восприятии здания в ракурсе. Впрочем, в этом случае ясно выраженный барочный оттенок мог стать следствием того, что отделка дворца завершалась уже на рубеже следующего столетия.

Из последних произведений Микеланджело, может быть, наиболее откровенно ту же тенденцию демонстрируют городские ворота (Порта Пиа), расположенные у пересечения современной виа XX Сеттембре со старинной оборонительной стеной. Замысел ворот относится к 1561 году. В их композиции противостояние архитектурной формы и ее скульптурного наполнения доведено до драматического конфликта. Но при этом и архитектурная трактовка привычной темы выступает в парадоксально модифицированном варианте. Очень вероятно, однако, что такие особенности этого своеобразного монумента явились результатом вмешательства в процесс осуществления замысла посторонних исполнителей: сооружение ворот завершилось только в 1853 году¹³⁶ — в совсем другую эпоху, когда наследие Ренессанса воспринималось лишь как один из многих прототипов, пригодных для весьма вольной интерпретации.

Порта Пиа, конечно, лишь условно можно отнести к числу фортификационных сооружений. Уже в XVI столетии их военное значение было минимальным. Но Микеланджело занимался также проектированием укреплений, рассчитанных на реальное выполнение оборонительных функций. О проектах бастиио-

нов Флоренции уже говорилось выше. Кроме того, еще в 1515 году Микеланджело вместе с Антонио да Сангалло Младшим проектировал форт в Чивита Веккиа, достройкой и модернизацией которого он занимался позже, в 1530-х годах. К римскому периоду жизни мастера относится его работа по укреплению стен Борго и модернизации входящего в комплекс Ватикана бастиона Бельведера, сохранившегося до нашего времени.

Находясь в Риме, Микеланджело уделял большое внимание работе в области культового зодчества. К 1560-м годам относится разработка, а затем и исполнение его проекта, имевшего целью перестройку части древних терм Диоклетиана в церковь, получившую название Санта Мария деи Анджели алле Терме (она находится рядом с современным вокзалом Термини). Это очень интересный и достаточно поучительный пример приспособления древнего сооружения под современные нужды. Согласно проекту, в храм был превращен один из относительно хорошо сохранившихся залов терм. С мощными крестовыми сводами, лишенными, однако, какой-либо декоративной отделки, здесь контрастно и очень эффектно соединились ордерные формы, представленные приставными колоннами, несущими раскрепованные антаблементы. В церковном зале были сохранены древние полукруглые окна, каждое из которых разделено на три части. Окна такой формы, называемые «термальными», нашли особенно широкое распространение позднее, в эпоху классицизма.

Микеланджело. Церковь Санта Мария деи Анджели алле Терме. 1560-е гг. Интерьер

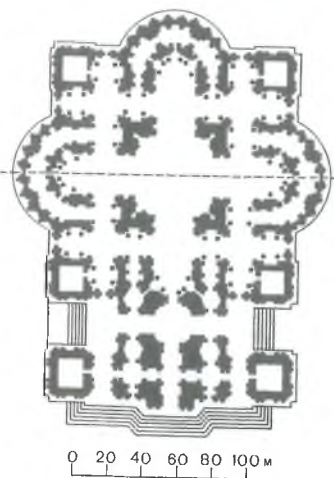
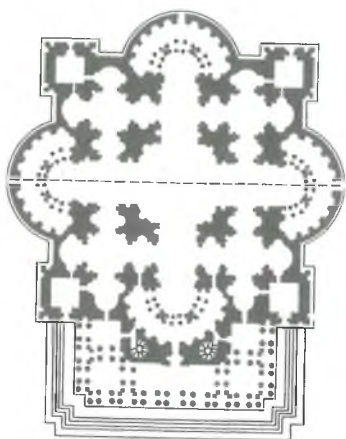




Микеланджело. План церкви Сан Джованни деи Фьорентини в Риме (вариант). 1550-е гг.

Бальдассаре Перуцци. План собора Св. Петра в Риме

Антонио да Сангалло Младший. План собора Св. Петра в Риме



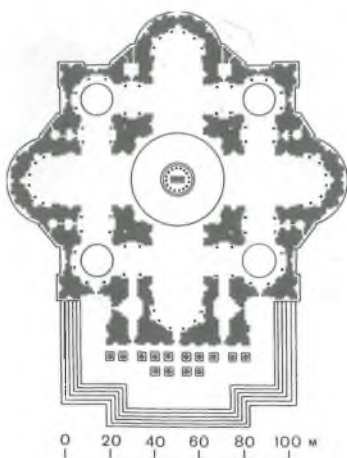
Как и других зодчих Высокого Возрождения, Микеланджело очень интересовала проблема центрально-купольного сооружения. Убедительно свидетельствуют об этом варианты плана церкви Сан Джованни деи Фьорентини, проект которой был заказан мастеру флорентийской колонией в Риме¹³⁷. Чертежи, сохранившиеся в «Доме Буонарроти» во Флоренции, демонстрируют замечательные композиционные находки, относящиеся к этой теме. Они могут быть поставлены в один логический ряд с эскизами Леонардо да Винчи и проектом оратория Санта Мария дельи Анджели Брунеллески. Но Микеланджело дает решения, отличающиеся от предложений его предшественников, и делает это очень изобретательно, совмещая уже в графических листах черты, знакомые нам по исполненным произведениям, — а именно, рациональную ясность пространственного мышления и пластичную, «протобарочную» трактовку форм и масс.

Сочетанием таких же особенностей отмечен и разработанный Микеланджело проект собора Св. Петра, к руководству возведением которого зодчий был привлечен в 1546 году в возрасте более семидесяти лет. К этому времени строительство колоссального здания, хотя и несколько продвинувшееся вперед со времен Браманте, оставалось еще весьма далеким от завершения. Приходу великого мастера на эту, несомненно, тоже великую стройку предшествовало участие в ней Бальдассаре Перуцци, сменившего Рафаэля на посту главного архитектора собора, и Антонио да Сангалло Младшего, работавшего в той же должности с 1538 года вплоть до своей кончины в 1546 году. Оба архитектора выступили со своими собственными вариантами проекта. Перуцци, отказавшись от идеи базилики, предложенной Рафаэлем, вернулся к центрическому плану Браманте, но немного изменил его в деталях, усилив, в частности, подкупольные пилоны.



Антонио да Сангалло Младший. Модель собора Св. Петра в Риме. 1534—1546

Сангалло разработал компромиссный вариант: сохранив в основном центрическую схему первого проекта, он все-таки развил план здания в восточном направлении. По сторонам главного входа новым проектом предусматривалось сооружение двух высоких ярусных колоколен, увенчанных коническими шпилями. По-своему Сангалло скомпоновал и купол. Он поставил его на двухъярусный барабан, окруженный аркадами и колоннами, и завершил очень большим фонарем, тоже увенчанным шпилем. Свой замысел Сангалло запечатлел в огромной деревянной модели (ее длина превышает 7 метров, а высота до вершины купола равна 468 сантиметрам), изготовленной в 1534—1546 годах и сохранившейся до сих пор.



Микеланджело. План собора
Св. Петра в Риме

Приняв на себя обязанности руководителя строительства, Микеланджело, осуждавший проект Сангалло за его близость к готике (что в какой-то степени действительно проявилось в некоторой дробности декоративных форм и в использовании островерхих венчаний), разработал свой вариант композиции здания, и именно этот вариант к концу столетия был осуществлен. Мастер решительно вернулся к первоначальной планировочной идее Браманте, тем самым не только подчеркнув свое намерение довести, наконец, до реализации основной замысел его выдающегося предшественника, но и недвусмысленно заявив о верности ренессансному принципу абсолютной гармонии.

Но проект Микеланджело не стал, разумеется, простым повторением плана Браманте. Их сравнение друг с другом в высшей степени наглядно выявляет различие художественного почерка этих мастеров, одинаково щедро наделенных природой

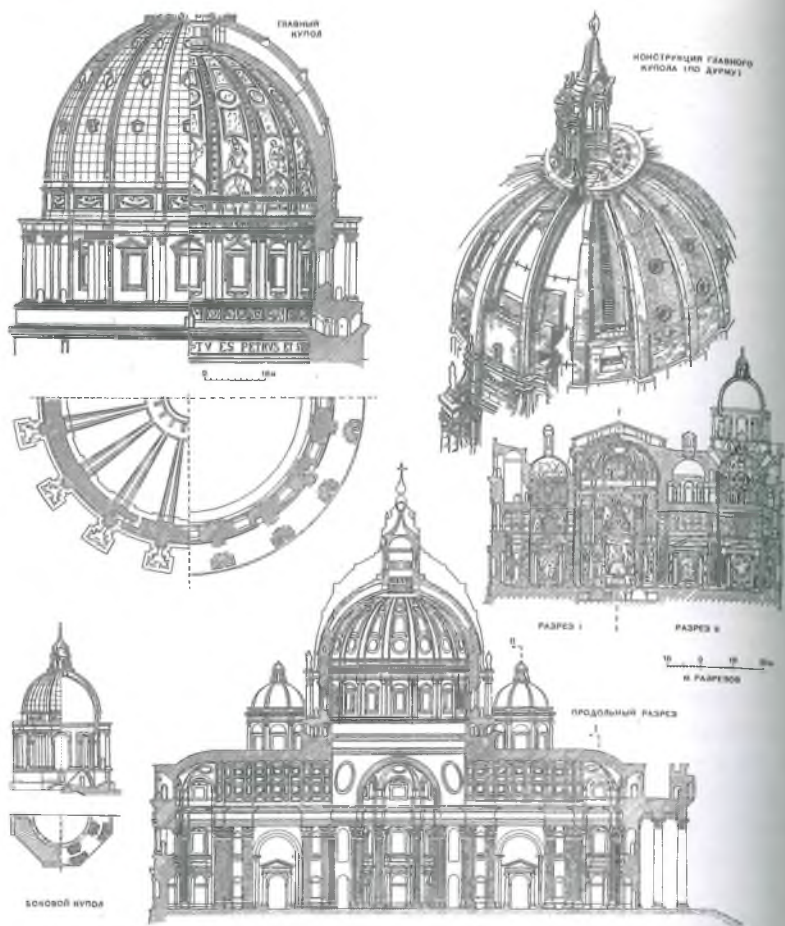
Перспективное изображение собора Св. Петра по проекту Микеланджело





Разрез собора Св. Петра по проекту Микеланджело. Гравюра Э. Дюперака

великим талантом, но совершенно разных по стилю, да к тому же создавших свои проекты с интервалом в сорок лет. Темпераментная, энергичная манера Микеланджело прекрасно проявляется в «мясистых» контурах его плана, ограниченного сложными, словно пульсирующими кривыми. Этот план, в основном повторяющий выверенную до последней детали, тонко и точно прорисованную рациональную схему Браманте, соотносится с ней так, как соотносится исполненная в материале круглая скульптура со своим изображением, сделанным одной линией. Микеланджело счел необходимым еще больше, чем его непосредственные предшественники, утолстить подкупольные пилоны, возведение которых он закончил. На пилоны были водружены подпружные арки огромных размеров — их высота равна 46 метрам при пролете 26 метров. Эта конструкция поддерживает грандиозный купол, поставленный на цилиндрический барабан. Господствуя над всем зданием, как бы подчиняя себе его объем, купол в силуэте храма ясно выражает центрический характер композиции. Примечательно, что Микеланджело счел необходимым принять предложенную Браманте полусферическую форму купола, отказавшись от идеи Сангалло сделать главу собора более «подъемистой». При этом Микеланджело предложил составить покрытие собора из трех оболочек. Свой проект мастер представил в виде нескольких моделей, выполненных в дереве и терракоте; одна из этих моделей — деревянная — сохранилась донныне. Сохранились также и некоторые из исполненных зодчим чертежей¹³⁸.



Собор Св. Петра. Разрезы, конструктивные схемы главного и бокового куполов

Громадные размеры главного купола с диаметром основания около 42,5 метра, согласно проекту, должны были контрастно оттенять четыре купола меньшей величины, расположенные над угловыми выступами основного объема здания. Этот объем, как и чертеж плана, тоже приобрел особую сложную форму, уподобленную гигантской скульптуре, наполненной ощущением огромного внутреннего напряжения. Такое впечатление создается в основном мощными скруглениями апсид, чередующихся с резкими «выбросами» углов; однако острый контраст, обусловленный соседством различных по геометрии форм, несколько сглаживается плоскими участками стен между ними. Динамику взаимодействия самих форм развивают пилястры большого ордера: сообщая зданию крупный масштаб, они своим переменчивым, «рваным» ритмом выражают тему трагического напряжения, надлома, вообще типичную для творчества позднего Микеланджело.



Собор Св. Петра в Риме. Строительство по проекту Микеланджело с 1547 г.

Ордер, введенный мастером в композицию фасадов собора, является большим и в силу его абсолютных размеров: высота пилястр с антаблементом составляет 35 метров. Аттик высотой 12 метров (за ним скрыты сводчатые перекрытия храма) заметно «нагружает» ордер, что усиливает ощущение титанической мощи архитектуры. Замечательно выразительна поистине скульптурная пластика купола и его барабана. Последний окружен кольцом спаренных колонн, поддерживающих сильно раскрепованный антаблемент. На поверхности купола вертикали колонн как бы продолжают толстыми ребрами-гуртами; между ними размещены люкарны, служащие для подсветки наружной оболочки покрытия. Гурты, сбегаясь к вершине купола и словно собираясь там в пучок, продолжают свое дальнейшее движение уже в виде венчающего фонаря. Сравнительно небольшие колонны, окружающие фонарь, как будто переключаются с колоннадой барабана, а невысокий шатер, завершающий фонарь, ставит последнюю точку в этом динамичном потоке форм. Основным членениям фасадов сопутствуют второстепенные детали — окна, глухие ниши, обрамляющие их наличники, филенки, декоративные гирлянды. Они так плотно заполняют отведенные для них участки стен, что возникает ощущение некоторой тесноты — ощущение, знакомое нам по капелле Медичи и свидетельствующее о том, что к концу жизни Микеланд-



Собор Св. Петра. Фрагменты

желю сохранил верность тем пластическим приемам, которые использовал много раньше.

Единство внешнего облика и интерьера собора обеспечено ордером: внутри здания в сложном ритме располагаются такие же гигантские пилястры коринфского ордера, что и на фасадах, но они выполнены каннелированными. Очень сильное впечатление производят кессонированные своды, перекрывающие вет-

Собор Св. Петра. Интерьер





Собор Св. Петра. Купол

ви крестообразного плана. И, разумеется, в наибольшей степени посетителя храма поражает главный купол, мощно вздымающийся вверх и словно собирающий под собой все внутреннее пространство.

Разрабатывая свой проект, Микеланджело, в отличие от Браманте, не стал делать все четыре фасада здания одинаковыми по композиции — то есть использовать прием, логически выявляющий снаружи центральную симметрию плана. Главный, восточный фасад зодчий выделил широко развернутой колоннадой из десяти колонн, а вход в собор решил как дополнительно выдвинутый вперед четырехколонный портик, завершенный фронтоном. Таким собор показывают дошедшие до нас старинные изображения.

Микеланджело не смог увидеть спроектированный им храм полностью построенным. Под его руководством завершилось сооружение стен и подкупольных пилонов, были выведены своды и в основном построен барабан купола. Кончина мастера 18 февраля 1564 года сделала необходимым привлечение к строительству других специалистов. Ими стали Джакомо Бароцци да Виньола и Пирро Лигорио, а затем Джакомо делла Порта. По проекту Виньолы над собором возвели два малых купола (два других так и остались непостроенными). Делла Порта руководил сооружением главного купола, завершившимся в 1593 году. Этот мастер внес в проект Микеланджело некоторые изменения. Самым существенным из них стало использование двух оболочек вместо предлагавшихся ранее трех. Кроме того, высота купола



Собор Св. Петра. Вид из садов Ватикана

была увеличена на четыре метра, так что его вершина (до основания светового фонаря) достигла отметки 123,4 метра. Надо признать, что последняя коррективa (по некоторым данным, к ней склонялся и сам Микеланджело) способствовала усилению выразительности силуэта купола, видного с очень больших расстояний и до сих пор играющего роль визуального центра Рима. Основой конструкции делла Порта оставил шестнадцать камен-

ных ребер, спроектированных Микеланджело (именно их и выделяют гурты на поверхности купола). Надо сказать, что подробности конструктивного решения венчания собора Св. Петра до сих пор остаются полностью не выясненными. Однако известно, что заполнение промежутков между ребрами выполнено с помощью кирпичной кладки «в елку», а для увеличения ее прочности использована металлическая арматура. При строительстве купола применялись подмости примерно той же системы, какую Брунеллески в свое время предложил для флорентийского купола. Таким образом, можно признать, что начало и конец эпохи Возрождения в Италии отмечены возведением двух самых крупных после Пантеона куполов, в конструкции, методах возведения, форме, художественном и градостроительном значении которых немало общего. В самом начале XVII века облик собора Св. Петра заметно изменился из-за удлинения здания в восточном направлении, что привело к утрате центральной симметрии плана. Но несмотря на это грандиозный храм и сегодня остается неразрывно связанным прежде всего с творчеством величайшего из художников эпохи Возрождения.

Мастера «второго плана»

Краткий обзор творческой деятельности мастеров Высокого Возрождения, условно помещенных на «второй план», вероятно, естественнее всего начать с Бальдассаре Перуцци (1481–1536). Одной из наиболее значительных архитектурных работ этого мастера, много занимавшегося живописью, без сомнения, следует признать виллу Фарнезина, строительство которой началось в 1505 году. Заказ на ее сооружение поступил к Перуцци от его земляка — сиенца Агостино Киджи, известного в Риме банкира и мецената. Позже владельцем виллы стал кардинал Алессандро Фарнезе; его имя и закрепилось в названии здания. Виллу построили в весьма живописном месте — в садах на правом берегу Тибра, несколько выше острова Тиберина, то есть фактически в предме-

стье Вечного города. И до сих пор этот памятник архитектуры Высокого Возрождения располагается среди свободно растущих деревьев, так что, оказавшись здесь, нетрудно ощутить себя где-то вдалеке от шумной европейской столицы; на самом же деле бывшая вилла находится в двух шагах от центра современного Рима, а рядом проходят оживленные городские магистрали. Прямоугольное в плане здание поставлено торцом к реке. Два его равноценных по значению фасада обращены к саду и озелененному двору. Каждый из них решен просто и строго, с применением поярусного ордера в виде пилястр, прорисованных на поверхности стены очень деликатно, словно тонко заточенным карандашом. В первом этаже садового фасада пилястры сочетаются с арками: здесь, фланкированная двумя узкими ризалитами в

Бальдассаре Перуцци. Вилла Фарнезина в Риме. Начало строительства 1505 г.





Вилла Фарнезина

две оси, располагается глубокая лоджия, перекрытая украшенным фресками зеркальным сводом. Еще одна подобная лоджия (ее арки сейчас застеклены) расположена в той части здания, которая обращена к реке. В центре предусмотрен сквозной проход, соединяющий двор и сад. Такие приемы хорошо отвечают загородному характеру дома, открытого в природу. Единственная деталь строго решенных фасадов, контрастно им противопоставленная, — это фриз под карнизом сильного выноса. Заполняющая его скульптурная декорация, выполненная в высоком рельефе, воспринимается пластически особенно выразительной на фоне господствующих плоскостей стен.

Вилла Фарнезина знаменита своими росписями. Исполнявшиеся вплоть до конца 1510-х годов, они декорируют перекрытия лоджий, украшают парадные залы второго этажа. В их создании участвовали разные живописцы, и среди них сам Перуцци, расписавший расположенный наверху зал фресками, создающими иллюзию реальности при-

Фреска Бальдассаре Перуцци
в интерьере виллы Фарнезина





Вилла Фарнезина. Лоджия

ности. В одном из соседних залов находится широко известное произведение Рафаэля — фреска «Триумф Галатеи», в которой яркая декоративная форма соединяется с проникновенным лиризмом в трактовке античного сюжета. Изобильны, мажорны и полнокровны росписи центральной лоджии первого этажа, где персонажи из античной истории и мифологии чередуются с орнаментами, в том числе и гротесками. Границы между отдельными изображениями, подчеркнутые орнаментами, выяв-



Рафаэль. Триумф Галатеи. Фреска виллы Фарнезина. 1514

ляют здесь и конструкцию перекрытия. Создателями живописных панно, украшающих виллу, кроме названных выше мастеров были Джулио Романо, Содома, Джованни да Удине и некоторые другие художники. Принадлежность Рафаэля к этому творческому коллективу неоднократно давала повод исследователям называть именно его по крайней мере одним из авторов проекта здания. Нельзя не обратить в связи с этим внимание на то, что раскрытая в сад лоджия виллы Фарнезина

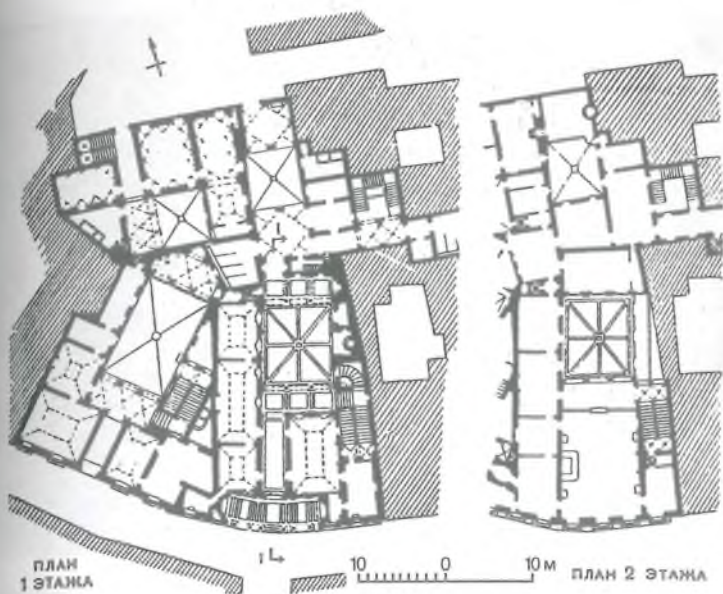


Бальдассаре Перуцци. Палаццо Массимо в Риме. Начало строительства 1535 г.

появилась на несколько лет раньше, чем родственная ей часть комплекса виллы Мадама.

Свою склонность к классически строгому решению фасадов, проявившуюся в композиции виллы Фарнезина, Перуцци подтвердил, создавая примерно в то же время проект фасада монастырской церкви Сан Пьетро ин Монторио. В 1520 году, как уже говорилось выше, мастер наследовал Рафаэлю в работе над проектом собора Св. Петра; один этот факт может служить свидетельством того, что художник к тому времени уже пользовался весьма высоким авторитетом именно как зодчий. Однако в 1527 году его успешная, по всей вероятности, творческая работа была прервана захватом Рима императорскими войсками. Перуцци даже был взят в плен, но впоследствии выкуплен. Затем он отправился в Сиену (откуда был родом) и там тоже занимался архитектурной деятельностью. После возвращения в Рим его в 1534 году назначили на должность главного архитектора собора Св. Петра. К последним двум годам его жизни относится работа над проектом и начало строительства палаццо Массимо алле Колонне — одного из самых известных римских дворцов эпохи Возрождения.

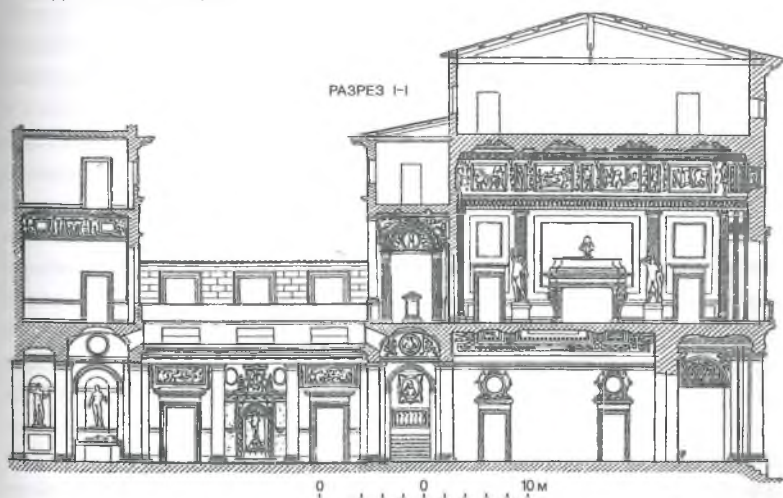
Этот дворец должен был занять место другого здания, тоже принадлежавшего семейству Массимо и разрушенного в 1527 году. Отведенный для нового строительства участок располагался на одной из центральных улиц Рима — виа дель Папа (ныне Корсо Витторิโอ Эмануэле II, 141), там, где в древности находился античный одеон. Очертаниями плана древнего сооружения обус-



Палаццо Массимо. Планы

ловлен плавный изгиб улицы. Перуцци великолепно вписал в сложную ситуацию свою постройку. Подчеркнув изогнутым фасадом конфигурацию участка, архитектор тем самым обеспечил зданию значительную долю присущего ему своеобразия. Однако возникшая вследствие такого решения пластическая тема не является в данном случае главной. Проектируя фасад дворца, Перуцци подтвердил верность принципам, положенным в основу

Палаццо Массимо. Разрез





Палаццо Массимо. Двор

композиции виллы Фарнезина. В первом ярусе палаццо Массимо господствует ордер, представленный в боковых частях фасада пилястрами, а в центре — эффектной колоннадой, формирующей торжественный проход к парадной лестнице и во внутренний двор. Наличие именно этой колоннады и объясняется добавлением к традиционному названию дворца слов «алле Колонне». Оформленный ордером первый этаж служит основанием для верхних ярусов, где доминирует стена, скупо декорированная неглубоким рустом. На ее нейтральном фоне контрастно выделяются большие прямоугольные окна второго этажа, заключенные в простые по форме наличники. Выше им аккомпанируют окна меньших размеров, которые выглядят на поверхности стены как своеобразные кессоны, обогащающие фасад светотеневыми эффектами. Простота и четкость рисунка фасада определяют создаваемое им впечатление композиции, в целом близкой классическому пониманию законов образования архитектурной формы. Правда, здесь следует отметить наличие одной особенности, не вполне согласующейся с таким впечатлением. Речь идет о том, что Б. Р. Виппер называет «преобладанием тяжести над опорой» или «обесценением опоры» и что, по его мнению, получило «свое первое яркое выражение» именно в облике палаццо Массимо¹³⁹.

Трудно назвать вполне классическим и план дворца: в нем нет ясно выраженной оси, отсутствует и отчетливо выявленное пространственное ядро, вокруг которого объединялись бы остальные помещения. Но причиной этого является сложность давно сформировавшейся градостроительной ситуации. При разработ-



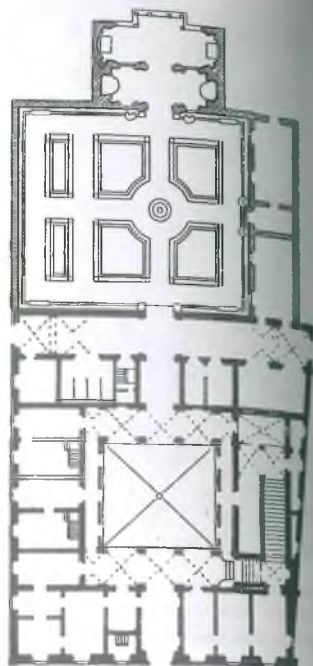
Антонио да Сангалло Младший, Якопо дель Дука. Церковь Санта Мария ди Лорето в Риме. Начало строительства 1507 г.

Антонио да Сангалло Младший. Банк Святого Духа в Риме. 1523—1524

ке плана дворца, соединенного в одно целое с соседним зданием, Перуцци пришлось проявить большую выдумку. Архитектор все-таки нашел возможность расположить за уличным фасадом небольшой внутренний двор, которому постарался придать сходство с античными постройками; к нему из-под наружной колоннады ведет длинный коридор, играющий вместе с лоджией первого яруса двора роль парадного вестибюля.

Как уже говорилось, преемником Перуцци в качестве главного архитектора собора Св. Петра стал Антонио да Сангалло Младший (1483—1546) — племянник Джулиано и Антонио да Сангалло Старшего. Родился он во Флоренции и увлекся архитектурой, следуя семейной традиции. В 1503 году он переехал в Рим, где совершенствовался в профессии зодчего под руководством Браманте. Первой его римской постройкой стала сравнительно небольшая церковь Санта Мария ди Лорето, построенная рядом с остатками древнего форума Траяна. Единственный ее купол (его сооружением руководил архитектор Якопо дель Дука), поднятый на восьмигранном барабане, благодаря своему динамичному профилю и фонарю усложненной формы играет в силуэте города роль одного из высотных акцентов, обращающих на себя внимание даже при взгляде с большого расстояния.

О склонности Сангалло к использованию в своем творчестве монументальных крупномасштабных форм свидетельствует созданный по его проекту угловой фасад здания банка Святого



Антонио да Сангалло Младший. Палаццо Саккетти в Риме. 1540-е гг. Вид с улицы, план

Духа, расположенного при въезде на одноименную улицу (виа дель Банко ди Санто Спирито) со стороны Тибра. Это здание, возведенное в 1523–1524 годах, предназначалось для папского монетного двора (банк разместился в нем в начале XVII века). Фасад Сангалло, сочетающий мощную рустикую цоколя с большим ордером и мотивом триумфальной арки второго яруса, наделен величавостью, вполне соответствующей теме важного государственного учреждения. В этой работе Сангалло Младший совершенно определенно заявил о себе как о приверженце классических традиций.

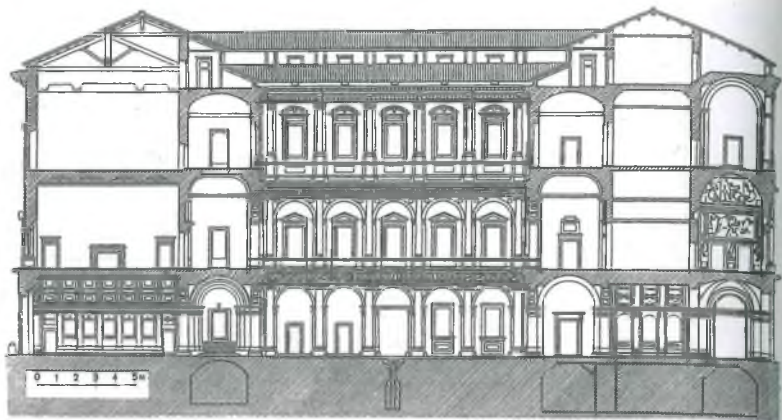
Классической простотой и четкостью композиционного рисунка отличается внешний облик палаццо Саккетти, занимающего угловой участок на виа Джулиа, 66. Это здание Антонио да Сангалло Младший проектировал для себя, но когда в 1546 году архитектор скончался, строительство еще находилось в начальной стадии; свое сохраняющееся поныне название дворец получил по имени более поздних владельцев. Главный уличный фасад четырехэтажного здания предельно прост. Горизонтальные тяги разделяют его на ярусы, а ритмическую структуру определяют расположенные ровными рядами прямоугольные окна, заключенные в скромные наличники. Более рельефно выделяются на фоне гладкой стены окна первого этажа, защищенные металлическими решетками. По общему композиционному решению



Антонио да Сангалло Младший, Микеланджело, Джакомо Бароцци да Виньола, Джакомо делла Порта. Палаццо Фарнезе в Риме. 1514—1589

этот фасад может быть сопоставлен с работами Перуцци, рассмотренными выше.

Самым значительным произведением Антонио да Сангалло Младшего справедливо считается спроектированное им палаццо Фарнезе, занимающее в ряду римских дворцов одно из наиболее видных мест (в том числе и по выполняемой им градостроительной роли). Этот огромный дворец (в нем ныне размещается посольство Франции) доминирует на одноименной площади, расположенной рядом с Кампо ди Фьори. На площадь трехэтажное здание обращено своим главным фасадом. Создаваемое им впечатление горделивого величия и монументального покоя определяется удачно найденными пропорциями и ясностью общего рисунка, не отягощенного лишними деталями. Плоскости стен подчеркивают простоту призматического объема с углами, обработанными рустами. Ритмический порядок в организации фасадов задают окна, заключенные в строгие по форме наличники, рельефно выделяющиеся на гладком фоне. На втором этаже чередование треугольных и лучковых сандриков обязательно должно напомнить нам флорентийское палаццо Пандольфини; с ним палаццо Фарнезе роднит также прием акцентирования рустовкой углов и арки главного входа. Ясно, что Сангалло в данном случае (в отличие от фасада банка Святого Духа) следовал



Палаццо Фарнезе. Разрез

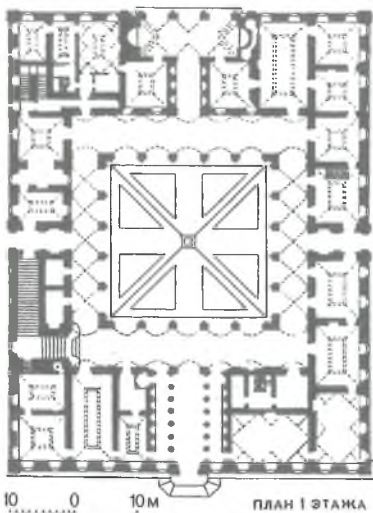
давной традиции, отраженной в архитектуре безордерных палаццо Флоренции; поэтому мастер обошелся без помощи монументальных ордерных форм, ограничившись только применением небольших декоративных колонок, включенных в состав оконных наличников.

Напротив, ордеру отведена ведущая роль в композиции традиционного внутреннего двора, в силу своих внушительных габаритов (квадрат со стороной 27 метров) занимающего значительную часть отведенной для дворца территории. Уже сводчатому проходу во двор тяжеловесные тосканские колонны придают несколько даже преувеличенную монументальность. Колоннады по

периметру окружают и трехъярусный двор. В промежутках между колоннами Сангалло поместил здесь арки, намереваясь, очевидно, подчеркнуть сходство своей композиции с античными прототипами — Колизеем и театром Марцелла.

К разработке проекта дворца, предназначенного для кардинала Алессандро Фарнезе (позже занявшего папский престол под именем Павла III), Сангалло приступил в 1514 году — то есть, по-видимому, раньше, чем Рафаэль начал проектировать палаццо Пандольфини. Наличие в облике обоих дворцов некоторых сходных черт объясняется как тем, что хорошо знавшие друг друга мастера могли обмениваться какими-то творческими находками, так и (что более вероятно) их принадлежностью

Палаццо Фарнезе. План





Палаццо Фарнезе. Проезд во двор, фрагмент фасада двора

одному и тому же времени, стремлением найти наилучшие способы выражения свойственных этому времени художественных идей. Упоминаемые примеры, как нам представляется, свидетельствуют о том, что и Рафаэль, и Сангалло параллельно искали способы воплощения в архитектурной форме идеала классической простоты, созвучного Высокому Возрождению.

Работы по возведению дворца и декорированию его интерьеров растянулись на очень длительный срок. Сам Сангалло не успел довести строительство до конца. После его смерти руководство стройкой было возложено на Микеланджело. И уже по проектам Буонарроти был оформлен центральный проем второго этажа с балконом над аркой въезда во двор, возведен третий ярус двора и создан венчающий карниз, считающийся одним из самых красивых в Италии. В 1580-х годах строительные работы во дворце завершил Джакомо делла Порта; он спроектировал лоджию садового фасада, ориентированного на Тибр.

Следует обратить внимание на то, как и в какой мере композиция дворца

Палаццо Фарнезе. Фрагмент главного фасада



Фарнезе отвечает фундаментальному для эпохи Возрождения принципу симметрии. Главный и задний фасады дворца строго симметричны, и это подчеркнуто расположением в геометрическом центре каждого из них «узловых» архитектурных форм — арки въезда во двор и лоджии. Но эти формы в общей композиции воспринимаются далеко не столь важными элементами, как, скажем, центральный ризалит деревянной модели фасада церкви Сан Лоренцо, которую мы рассматривали выше. Поэтому нельзя сказать, что фасады дворца Фарнезе построены принципиально иначе, чем у его предшественников — флорентийских дворцов кватроченто, где принцип симметрии как бы уступает основную композиционную роль спокойной метрической теме, выраженной рядами окон. И для нас не составит особого труда представить себе эти ряды продолженными в обе стороны от центра на любое расстояние, что не повлечет за собой принципиального изменения композиционного строя. Разумеется, на самом деле такое развитие фасадов невозможно из-за ограниченности размеров участков, занимаемых зданиями. И если мы обратимся теперь к рассмотрению плана дворца Фарнезе, то сразу отметим наличие в нем продольной оси, причем двор обозначает своего рода центр пространственной симметрии всего здания. Таким образом, можно признать, что создатель проекта дворца никоим образом не пренебрег важнейшим для классического искусства правилом, обеспечив тем самым гармоничность созданного им архитектурного организма. Конечно, в деталях план дворца отступает от строгой симметрии, поскольку в большом здании нельзя, да и не нужно добиваться абсолютного зеркального подобия в расположении разнообразных по назначению и размерам помещений. И в палаццо Фарнезе такие отступления очевидны: парадная лестница, в частности, размещена в левом корпусе и соответственно этому смещен влево главный двухсветный зал дворца, расположенный на втором этаже.

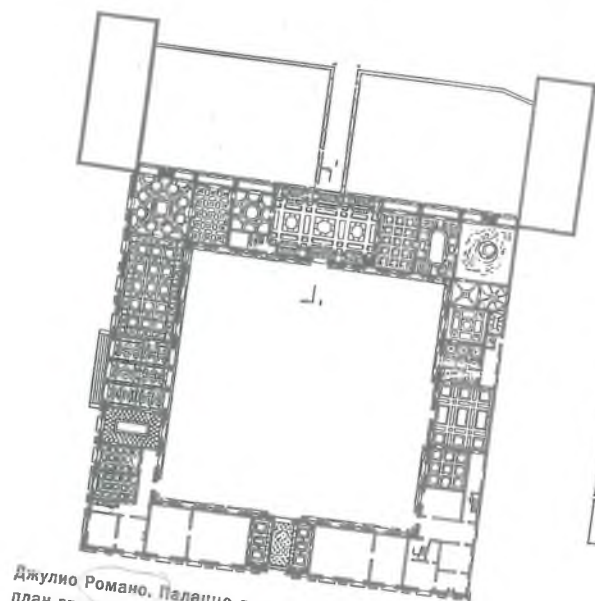
Палаццо Фарнезе было суждено стать своеобразным эталоном классичности в дворцовом строительстве чинквеченто: простая и спокойная тема его главного фасада неоднократно привлекала внимание мастеров, работавших в более позднее время и стремившихся в своих произведениях дать ее собственные вариации. Такой вариацией ни в коей мере нельзя считать узкий фасад относительно небольшого палаццо Бартолини-Салимбели, построенного в 1520—1529 годах во Флоренции по проекту Баччо д'Аньоло. Но работу флорентийского мастера можно признать вполне самостоятельной версией композиции, воплощающей представление о классической упорядоченности архитектурных форм. Фасад палаццо Бартолини-Салимбели, стоящего на площади Санта Тринита (ее украшает античная колонна Правосудия), имеет всего три оси. Он прорисован исключи-

тельно точно и строго, в той манере, которая позволяет ощутить влияние сугубо флорентийской архитектурной традиции. Однако в нарушение этой традиции Баччо д'Аньоло отказался от применения знакомых нам по кватроченто трехчастных арочных окон и, так же как Рафаэль в палаццо Пандольфини, предпочел придать проемам более простую прямоугольную форму. Тем самым архитектор, видимо, пожелал яснее заявить о своей поддержке свойственных его времени классических тенденций. О том же могут свидетельствовать и другие детали фасада — безукоризненно прочерченные горизонталы междуэтажных тяг и карниза и лаконично исполненные элементы ордера, введенные в рисунок наличников и входного портала.



Баччо д'Аньоло. Палаццо Бартолини-Салимбели во Флоренции. 1520—1529

В период Высокого Возрождения вне Рима работали и более крупные, чем Баччо д'Аньоло, мастера архитектуры, чей художественный почерк был наделен значительной долей своеобразия. До сих пор в больших и малых городах Италии стоят возведенные по их проектам здания, признаваемые яркими достопримечательностями этих городов. В Мантуе, например, одним из самых известных памятников ренессансного зодчества отнюдь не только местного, но и общенационального значения справедливо считается дворец герцогов Гонзага — палаццо дель Те, построенное в 1526—1534 годах в соответствии с замыслом Джулио Пиппи Романо. Этот мастер (он родился в 1492 или 1499 году, а скончался в 1546 году) был учеником Рафаэля и, следовательно, воспитанником римской художественной школы. По-видимому, еще совсем юным он принимал участие в создании росписей виллы Фарнезина, а позднее в числе других сотрудников и учеников помогал Рафаэлю исполнять его грандиозный цикл фресок в Ватикане. Хорошую архитектурную школу Джулио Романо прошел на строительстве виллы Мадама, которое он продолжал в течение двух лет после кончины учителя. Кроме того, он возвел в Риме два сравнительно небольших дворца (палаццо Альберини-Чиччапорчи и палаццо Маккарини) и осуществил еще несколько незначительных построек. В 1524 году по совету близкого друга Рафаэля гуманиста Балтазара Кастильоне Романо переехал в Мантую, где и оставался до последних дней жизни, выполняя обязанности смотрителя всех сооружений герцога — то есть его придворного архитектора.



Джулио Романо. Палаццо дель Те в Мантуе. 1526–1534. Генеральный план, план главного здания



ГЕНЕРАЛЬНЫЙ ПЛАН

Палаццо дель Те (названное так, очевидно, по местности Тей-ано в ближайших окрестностях города) расположилось у городских ворот и призвано было в первую очередь выполнять хозяйственные функции при коневодческом хозяйстве герцога Федерико Гонзага. Однако в процессе строительства возводившиеся здания были преобразованы в парадную, фактически загородную резиденцию правителей Мантуи. В ее комплексе главное место отдано, конечно, самому дворцу. Он решен в форме каре, то есть представляет собой сочетание четырех корпу-



Палаццо дель Те. Садовый фасад главного здания

соединенных друг с другом под прямым углом и ограничивающих обширный квадратный двор. С восточной стороны к нему примыкает большой прямоугольный в плане сад с водоемом. Входом в сад служит изогнутая ордерная аркада, размещенная на продольной оси всего комплекса. В этой предельно простой композиции прекрасно выражена ясная логика классического мышления. Столь же логично и строго построены фасады, масштаб и ритмическую структуру которых определяют четкие членения — пилястры снаружи и полуколонны во дворе. Сочетание обобщенных ордерных форм с рустовкой стен придает дворцовым корпусам суровый облик, кажущийся не столько хорошо соответствующим назначению здания, которое призвано служить прежде всего увеселительным целям. Но на южном фасаде господствует мотив аркады, что не только подчеркивает его связь с садом, но и делает дворец при восприятии его с этой стороны более приветливым, как бы раскрывающимся навстречу человеку. Центр садового фасада выделен порталом с тремя более крупными арками, а над ними возвышается треугольный фронтон, лишенный каких бы то ни было украшений. Таким образом, вслед за Микеланджело Джулио Романо использует здесь, как и в проекте фасада церкви Сан Лодовико, трехчастную систему композиции, способствующую выделению подчиненности симметричных крыльев центру. Как уже говорилось ранее, этот прием имеет все основания называться классическим. Следовательно, оценивая архитектуру дворца в целом, можно, как нам кажется, признать в ней классическую тему доминирующей.

Между тем большинство историков искусства относят Джулио Романо (правда, прежде всего как живописца) к числу ти-

Палаццо дель Те. Аркада двора



ВЫСОКОЕ ВОЗРОЖДЕНИЕ. Мастера «второго плана»



Палаццо дель Те. Фрагмент наружного фасада каре

пичных представителей маньеризма; соответственно, утверждается, что влияние этого направления сказалось и на архитектурных работах мастера. Не имея возможности уделить здесь достаточного внимания проблеме маньеризма в целом, заметим только, что из-за ее чрезвычайной сложности она не может считаться вполне разрешенной до сих пор. Известно, что маньеризм проявил себя в основном в изобразительном искусстве Италии середины и второй половины XVI столетия как течение, оппозиционное Высокому («классическому») Возрождению. Оно базировалось на культе такой «манеры» (откуда и название), которая позволяла достигать особой утонченности и действительно манерной изысканности в трактовке сюжетов и пластической проработке форм. Едва ли не нагляднее всего эти особенности проявлялись во внешних признаках произведений живописи или скульптуры, нередко обнаруживая близость к приемам готики (S-образный изгиб фигур, их вытянутые пропорции).

Если до сих пор продолжают дискуссии о маньеризме в изобразительном искусстве, то еще менее ясным остается вопрос о маньеризме в архитектуре. Чаще всего попытки разных авторов определить соответствующие критерии ограничиваются указаниями на те или иные частные формы или специфические декоративные приемы, появление которых в составе архитектурной композиции может свидетельствовать о наличии маньеристической тенденции. При этом нередко указываются признаки, совершенно противоположные по своему характе-



Палаццо дель Те. Деталь дворового фасада

ру. Например, Б. Р. Виппер, наряду с упоминавшимся уже «преобладанием тяжести над опорой», признает типичными для маньеризма, с одной стороны, «восприятие стены как... бестелесного фона, на котором плавают красочные пятна окон и фронтонов», а с другой — «прием обильной мелкопластической декорации фасада»¹⁴⁰. На наш взгляд, трактовка стены как гладкого, нейтрального фона, на котором контрастно выделяются, например, окна и их наличники (прием, знакомый нам по палаццо Пандольфини и Фарнезе), может скорее свидетельствовать о стремлении архитектора как раз «материализовать» стену, подчеркнув при этом отвечающие классической точке зрения логичность и конструктивную определенность композиции. Что же касается «мелкопластической декорации», то ее использование обычно говорит о предпочтении в процессе решения архитектурных задач атектонического подхода перед тектоническим, что становится фактом на переломных, как правило, этапах развития зодчества, при переходе в эволюции стиля от его «классической» (по Вёльфлину) к «барочной» фазе. Таким этапом в итальянской архитектуре стал рубеж 20-х и 30-х годов XVI века. Отход от классических основ творчества в это время, конечно же, совершался под воздействием разнообразных внешних причин и обстоятельств — политических, религиозных, экономических и иных. Но немаловажную роль в этом процессе должны были играть и чисто художественные, эстетические факторы, которыми, в частности, обуславливалось стремление, отказавшись от уже «надоевших», приевшихся



Палаццо дель Те. Лоджия

приемов и форм, перейти к другим, спорящим с ними или прямо им противоположным.

Вернувшись к рассмотрению палаццо дель Те, не столь уж трудно обнаружить в облике дворца признаки подобной трансформации художественной позиции. Наиболее показательным

из них, вероятно, может служить прием «разрушения» дорического антаблемента путем смещения вниз его части, включающей триглиф. Введение таких «падающих» триглифов в композицию декоративной колоннады во дворе приводит к тому, что традиционная тема, утрачивая непременно соблюдавшееся ранее соответствие классическому канону, неожиданно приобретает особую остроту. На создание сходного эффекта рассчитаны и опоры особого вида, поддерживающие зрительно тяжелый широкий свод садовой лоджии. Каждая такая опора представляет собой пучок из четырех относительно тонких колонок с достаточно большими, если воспринимать эти опоры «на просвет», промежутками между ними. Это приводит к тому, что опоры начинают казаться недостаточно надежными, не спо-

Палаццо дель Те. Опора лоджии





Палаццо дель Те. Зал Психеи

способными выдержать лежащую на них тяжесть, что противоречит законам классической тектоники. Признаками сознательного отступления Джулио Романо от классических норм могут служить и такие мотивы, как нервный, сбивчивый ритм расстановки вдоль фасадов колонн и пилястр или усложненная форма садовой лоджии, где арки чередуются с отрезками архитравных перекрытий.

Сооружая палаццо дель Те, Джулио Романо щедро использовал свои возможности живописца. Замечательным украшением садовой лоджии служит богатая роспись ее свода; по художественным достоинствам эта часть комплекса оказывается вполне сопоставимой с лоджиями вилл Фарнезина и Мадама. Фрески и лепной декор включены в композицию интерьеров дворца. Главные дворцовые залы, располагаясь по периметру здания, образуют непрерывные анфилады. Такой анфиладный принцип



Палаццо дель Те. Зал гигантов

внутренней планировки, не вполне характерный для Ренессанса, найдет гораздо более широкое распространение позже, в пору господства барокко. Среди дворцовых помещений выделяется Зал гигантов, роспись сводчатого перекрытия которого, насыщенная бурным движением и иллюзорными эффектами, способствует кажущемуся разрушению самой строительной основы здания. Здесь, таким образом, свойственная искусству Возрождения тенденция преобладания живописи над архитектурой, на которую мы, рассуждая о синтезе искусств, уже не раз обращали внимание, предстает в особенно обостренном варианте, вполне достойном маньеризма.

В Мантуе Джулио Романо построил еще несколько зданий, и среди них собственный дом. Это не очень большое двухэтажное здание с безордерным фасадом отличается почти такой же суровостью внешнего вида, что и палаццо дель Те. По сути дела, единственным декоративно-пластическим приемом, использованным в данном случае архитектором, является рустовка, но выполнен-



Джулио Романо. Собственный дом в Мантуе. Ок. 1544 г. Фрагменты фасада

ная не в камне, а с помощью имитации каменных квадров в штукатурке. Свой дом Романо построил около 1544 года, и приблизительно к тому же времени относится начало строительства палаццо ди Джустиция. В композиции фасада последнего, в противоположность предыдущему, мастер явно злоупотребил скульптурной декорацией, что можно считать проявлением «протобарочных» тенденций в архитектуре середины XVI века. О начале постепенного движения в сторону барокко свидетельствует и созданный по проекту Романо в конце 1530-х годов двор делла Кавалерицца в герцогском замке. Наряду с гипертрофированной и беспокойной по пластике рустикой зодчий в качестве декорации использовал в композиции этого своеобразного сооружения (предназначенного для проведения конных состязаний и рыцарских турниров) также и подчеркнуто неконструктивные колонны со стволами, обвитыми спиральными жгутами.

Джулио Романо. Палаццо ди Джустиция в Мантуе





Джулио Романо. Двор делла Кавалерицца герцогского замка в Мантуе. Конец 1530-х гг.

Каменную рустовку как одно из главных средств формирования художественного образа сооружения охотно использовал в своей практике архитектор Микеле Санмикели (1484–1559). Наи-

более характерные постройки этого мастера, в 1531 году назначенного на должность главного строителя крепостей Венецианской республики, находятся в Вероне. Это прежде всего крепостные ворота города – в сущности, утилитарные фортификационные сооружения, превращенные, однако, талантом создавшего их зодчего в значимые произведения архитектуры. Особенно поражают своим величием и поистине крепостной неприступностью ворота Porta Нуова, датируемые 1538 годом. Мощь каменной кладки подчеркнута здесь глубокой расшивкой пазов и стыков между рустами. Рустованными оказываются и ордерные формы – дорические колонны и столбы, входящие в композицию портиков центрального арочного прохода, увенчанных треугольными фронтонами. Благодаря такому приему обеспечивается художествен-

Двор делла Кавалерицца.
Фрагмент фасада





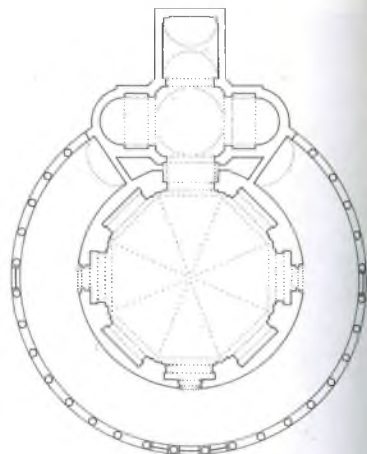
Микеле Санмикели. Порта Нуова в Вероне. 1538

ная однородность как внешнего, так и внутреннего фасадов ворот. Вариации на эту же тему представляют собой построенные позже Порта Палио и Порта Дзено.

Лучшей работой Санмикели как строителя культовых зданий исследователи обоснованно считают возведенную по его проекту в Вероне церковь Мадонна ди Кампанья¹⁴¹. Созданием этого произведения фактически завершился творческий путь мастера — проект церкви датируется 1559 годом и тогда же началось ее строительство. Но несмотря на то, что церковь, таким образом,

Микеле Санмикели. Порта Палио в Вероне. 1557





Микеле Санмикели. Церковь Мадонна ди Кампанья в Вероне. Начало строительства 1559 г.
Общий вид, план

хронологически выходит за пределы Высокого Возрождения, ее композиция, безусловно, воплощает классический идеал. Плану здания придана форма круга, которая нарушается только незначительно выступающей за его пределы алтарной частью храма. Соответственно и интерьер церкви выглядит абсолютно цельным, спокойным и гармоничным. Храм увенчан пологим куполом с фонарем, а внизу его окружает просто решенная колоннада. Выше ей аккомпанирует столь же четкий по ритму пояс пилястр с редко расположенными между ними окнами.

Успехом Санмикели работал и в области гражданского строительства. Построенные по его проектам в 1530-х годах дворцы Вероны — палаццо Каносса, Бевилаква, Помпеи и Гуаставерца — стали превосходными образцами богатого городского жилища, наделенного чертами подлинного аристократизма. Во всех перечисленных случаях зодчий сочетал в композиции фасадов монументальную, нарочито утяжеленную рустикую цокольного этажа с ордером в верхней части здания, где трехчетвертные декоративные колонны чередуются с большими арочными окнами. Использование такого приема сближает облик дворцов, построенных Санмикели в Вероне, с венецианскими палаццо.

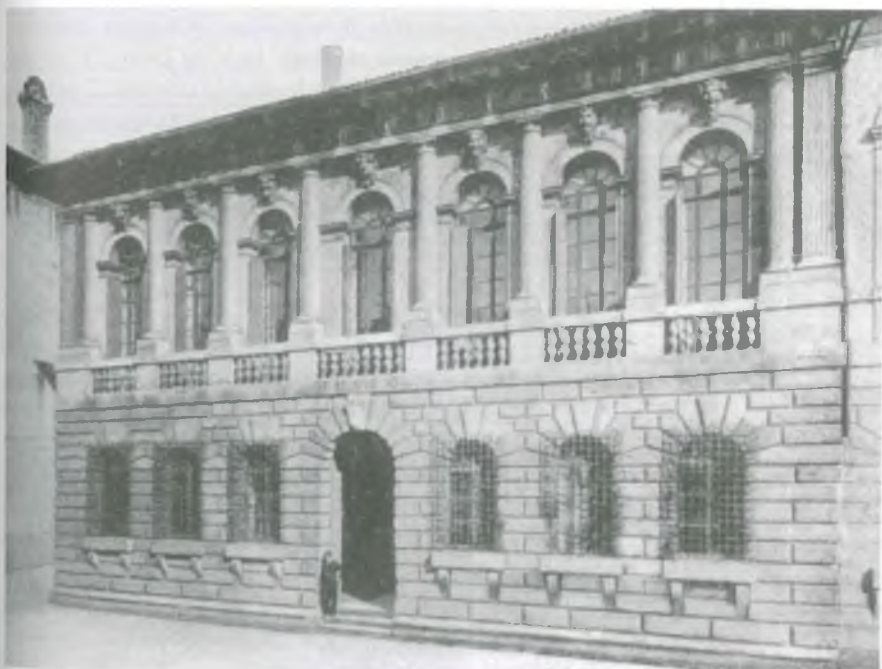
Санмикели строил и в Венеции. На Большом канале, при впадении в него Рио ди Сан Лука (пристань Риальто), стоит спроектированное им палаццо, предназначавшееся для кардинала Гримани. Дворец занимает узкий, неправильной формы участок, который был очень неудобным для строительства еще из-за не надежности грунта. Используя свой опыт фортификатора, Санмикели, приступая в 1556 году к возведению здания, создал для него прочное основание собственной конструкции. Дворец был

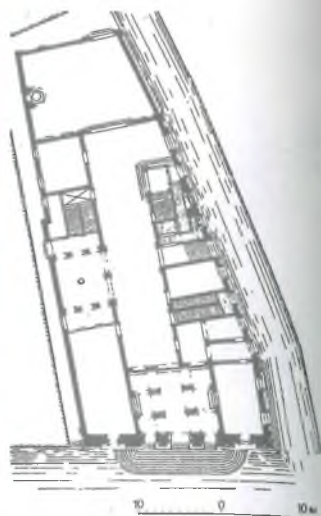


Микеле Санмикели. Палаццо Каносса
в Вероне. 1530

Микеле Санмикели. Палаццо Бевилаква
в Вероне. 1531

Микеле Санмикели. Палаццо Помпеи
в Вероне. 1531



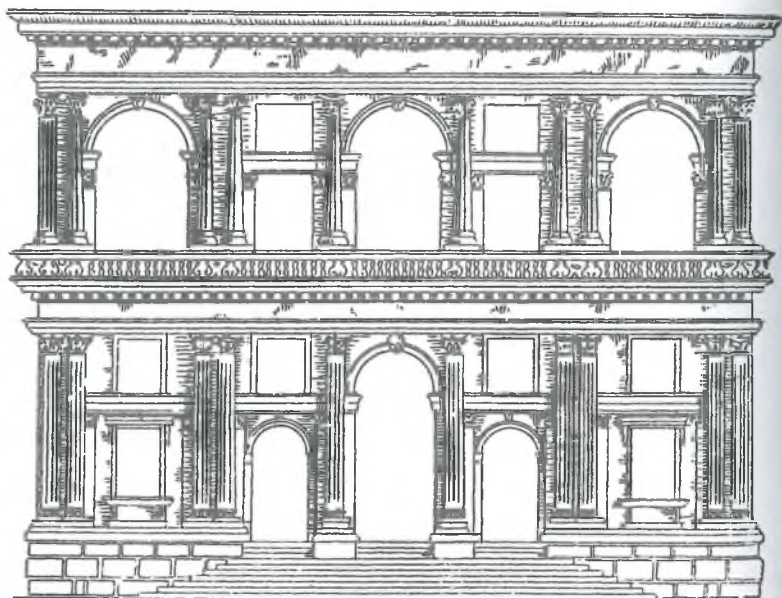


Венеция. Палаццо Гримани на Большом канале. Начало строительства по проекту Микеле Санмикели 1556 г.

Палаццо Гримани. План по первоначальному замыслу

спроектирован двухэтажным, и в его обращенном на Большой канал главном фасаде традиционные для Венеции черты соединились с особенностями индивидуального почерка мастера. Но, в отличие от своих веронских построек, Санмикели использовал ордер и в первом этаже палаццо Гримани, предусмотрев в его

Палаццо Гримани. Фасад по первоначальному замыслу



центре торжественный арочный проход в небольшой внутренний дворик. В середине второго этажа разместился главный парадный зал, открывающийся на канал огромным окном, обрамленным приставными колоннами. После кончины Санмикели здание по просьбе владельца было надстроено и стало трехэтажным, что в большей мере соответствует традициям дворцового строительства на Большом канале. Однако гармоничные пропорции фасада, определенные первоначальным замыслом автора проекта, при этом оказались нарушенными.

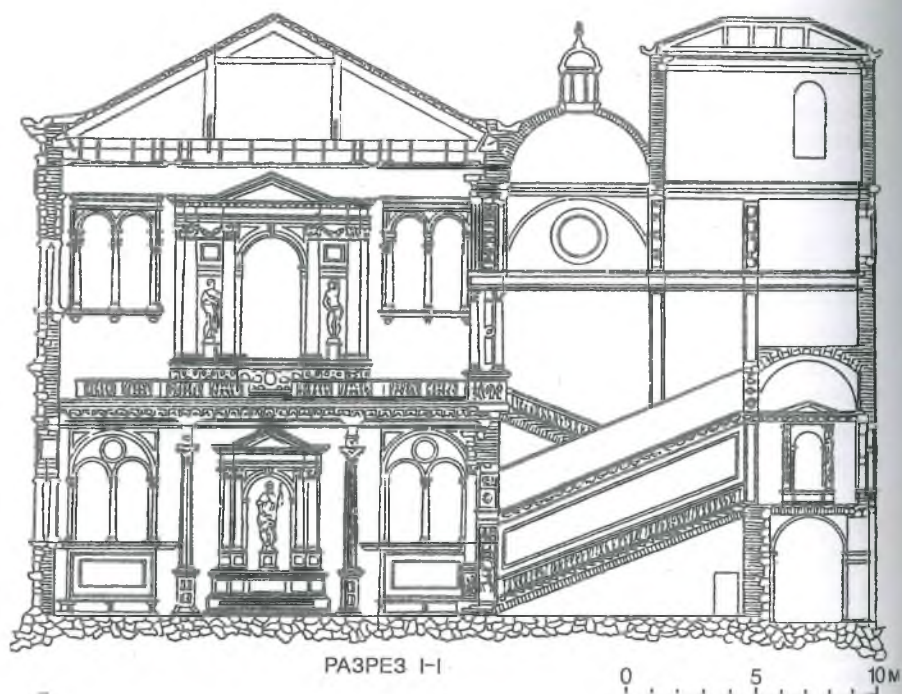
После разгрома Рима в 1527 году роль художественного центра всей Италии на некоторое (не очень продолжительное) время перешло к Венеции, не испытавшей столь сильных потрясений и находившейся в это время в относительно более благоприятной военной и политической ситуации. Из Рима сюда перебрались многие художники, и некоторые из них навсегда остались на берегах Адриатики. В числе приехавших в Венецию римлян оказался и Себастьяно Серлио (1475–1555) — не только архитектор-практик, но и теоретик зодчества. Его трактат об архитектуре, опубликованный впервые в 1537 году и позднее неоднократно переиздававшийся, стал первым после Альберти сочинением такого рода. В 1541 году Серлио покинул Венецию и Италию, поступив на службу к французскому королю.

Строительной практикой в Венеции первой половины XVI столетия продолжали успешно заниматься и представители местной школы. Ими были разработаны проекты нескольких достаточно крупных сооружений, занявших в центре города видные места. Одним из них явилась традиционная для Венеции постройка — скуола ди Сан Рокко, возведенная на одноименной площади в 1517–1549 годах архитекторами Бартоломео Боном Младшим и Скарпанино. Из-за ограниченности размеров участка двухэтажное здание скуолы пришлось сделать максимально компактным по объему. Довольно узкий торцовый фасад, разделенный на два яруса, декорирован приставными колоннами, несущими сильно раскрепованный антаблемент. В первом этаже помещены большие «венецианские» арочные окна. Выше окна меньших размеров необычно объединены своего рода портиками, увенчанными треугольными фронтонами, опорами для которых служат тонкие колонки. Сочетание на одном фасаде многочисленных декоративных форм, разномасштабного ордера, традиционной мраморной инкрустации делает облик скуолы по-венециански нарядным и динамичным, как бы предвещающим грядущее наступление эры барокко. Особенно знаменита скуола ди Сан Рокко великолепными росписями Тинторетто в ее интерьерах.

Еще одной совместной работой Бартоломео Бона Младшего и Скарпанино является палаццо деи Камерленги у моста Риаль-

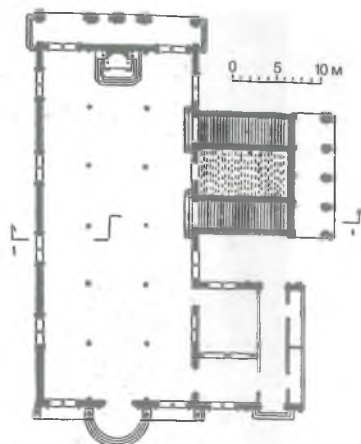


Бартоломео Бон Младший, Антонио Скарпаньино. Scuola di San Rocco. 1517—1549.
Общий вид, разрез



то, построенное около 1525 года. Это не очень складное здание имеет неправильный план и фасады, сопрягающиеся друг с другом под тупым углом. Мелкие членения, напоминающие о традициях венецианской готики, несколько укрупняются здесь с помощью ордера, но подлинной ренессансной цельности дворцу это все же не сообщило.

Совсем по-другому выглядит палаццо Корнер делла Ка Гранде, возвышающееся на берегу Большого канала, недалеко от его устья. Этот дворец, предназначавшийся для Якопо Корнера, брата королевы Кипра Катерины, начали строить в 1532 году. Автором его проекта стал Якопо Татти, принявший прозвище Сансовино (1486–1570), — уроженец Флоренции, работавший в Риме под руководством Браманте, но сумевший лишь в Венеции, куда он переехал после разграбления Рима, найти достойное применение своим способностям архитектора. Начинал же Сансовино творческую деятельность как скульптор, добился в этой области немалых успехов, привлек к себе внимание влиятельных заказчиков, но позже все-таки значительную часть своих творческих потенций



Скуола ди Сан Рокко. План

Бартоломео Бон Младший, Антонио Скарпанино. Палаццо деи Камерленги в Венеции. Ок. 1525 г.



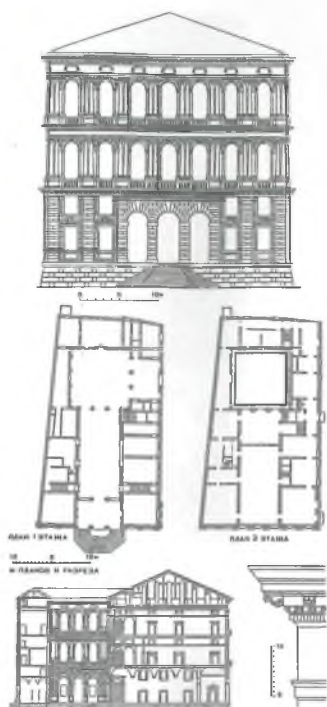


Венеция. Большой канал у церкви Санта Мария делла Салюте

решил отдать зодчеству. Этот выбор оправдал себя: в архитектуре Северной Италии Сансовино оставил очень заметный след.

Палаццо Корнер делла Ка Гранде явилось одной из первых крупных построек Сансовино в Венеции. Размеры отведенного для строительства участка позволили сделать план здания достаточно свободным и разместить в глубине довольно просторный двор. Дворец получил даже большую высоту по сравнению с другими крупными венецианскими палаццо. Из-за этого первый ярус, трактованный как рустованный цоколь, сумел вместить в себя не один, а два этажа (второй предназначался для второстепенных помещений). Парадный вход в виде трех арок, к которым прямо из воды поднимается пирамидальная лестница, продолжается торжественно решенным вестибюлем, связанным с двором. Главные интерьеры (первоначальная их отделка погибла в пожаре 1817 года) располагаются на третьем этаже. Им на фасаде, обращенном на канал, отвечает ряд больших арочных окон со сдвоенными колоннами между ними. Эта же тема повторяется в обработке верхнего этажа, с той лишь разницей, что вместо ионического там применен композитный ордер. Облик дворца Якопо Корнера примечателен тем, что традиционная венецианская нарядность соединяется в нем с римской представительностью и величавостью, обеспеченными удачным выбором пропорций и известной сдержанностью в использовании декоративных средств.

Главной заслугой Сансовино как архитектора следует, без сомнения, считать осуществление им реконструкции центральной части Венеции, результатом чего явилось создание новой площади (Пьяцетты), связавшей площадь Святого Марка с на-



Якопо Сансовино. Палаццо Корнер делла Ка Гранде в Венеции. Начало строительства 1532 г.
Общий вид, фасад, разрез, планы, деталь

бережной, и сооружение новых зданий, ставших неотъемлемой частью сложившегося здесь ансамбля. С западной стороны Пьяцетту ограничил длинный корпус библиотеки Сан Марко, строительство которого началось по проекту Сансовино в 1536 году. Здесь должны были разместиться книги и рукописи, подаренные Венецианской республике кардиналом Виссарионом, бежавшим из Константинополя после его захвата турками. Создавая проект библиотеки, Сансовино стремился согласовать новую постройку со стоящим напротив Дворцом дожей. Эту задачу архитектор решил в высшей степени удачно, не дублируя старинные формы, но тем не менее обеспечив восприятие разных по размерам сооружений как взаимосвязанных фрагментов единого ансамбля. Достижению такого результата помогло исполнение мраморных фасадов библиотеки в виде двухъярусной аркады, как бы перекликающейся с аркадами дворца и созвучной им по ритму и пластике. При этом в композиции библиотеки применены формы, полностью соответствующие художественным принципам Ренессанса. Четкий, формирующий перспективу Пьяцетты ритм создается чередованием арок и размещенных между ними приставных колонн — дорических в первом этаже библиотечного здания и ионических во втором. Здесь мы, таким образом,



Якопо Сансовино. Библиотека Сан Марко в Венеции. Начало строительства 1536 г.

встречаемся с еще одной вариацией на знакомую античную тему, но перефразирована она в истинно венецианском духе — красочно и сочно, чему помогло последовательное использование пластических возможностей примененных классических форм. Контрастная светотень, особенно выразительная под лучами яркого венецианского солнца, приобретает в данном случае роль ведущего архитектурного мотива. При большой длине здания (около 90 метров) избранный зодчим прием построения главного фасада на основе применения многократно повторяющегося небольшого по размерам модуля мог сделать композицию излишне монотонной. Однако этому препятствует именно та пластическая полнокровность, которую Сансовино сумел сообщить своему произведению. Разнообразие вносят в решение фасадов и дополняющие основную тему детали — малый ордер в опорах арок, декоративные рельефы над арками и над фризом второго этажа, венчающая балюстрада со статуями, усложняющими спокойный силуэт. Почти половину второго этажа занимают большой зал и вестибюль перед ним. Пологий свод, перекрывающий зал, украшен многочисленными живописными панно, что придает интерьеру ощущение праздничной нарядности. Отделку вестибюля, которую не успел осуществить Сансовино, в 1580-х годах выполнил Скамоцци.

На соседнем с библиотекой участке набережной в 1537 году Сансовино начал строить по своему проекту здание Монетного двора (Дзекка). Первоначально оно имело два этажа, но еще при жизни Сансовино было надстроено. В первых этажах Сансовино развил тему библиотеки, но как бы приглушил ее звучание,



Венеция. Библиотека Сан Марко. Зал

избрав в качестве материала не светлый, а темный мрамор и применив рустовку. Поэтому Монетный двор, особенно в сравнении с библиотекой, выглядит достаточно суровым. Архитектор, видимо, сознательно несколько принизил градостроительную роль этого здания, дабы не отвлекать внимание от основных сооружений ансамбля. Большой внутренний двор Дзекки, перекрытый ныне стеклянным потолком, используется в качестве читального зала библиотеки. Основным архитектурным мотивом этого своеобразного интерьера является монументальная аркада.

Гораздо активнее Дзекки вписалась в центральный ансамбль Венеции небольшая Лоджетта — декоративная, в сущности, пристройка к кампаниле, выполнявшая функции парадного входа на



Венеция. Библиотека Сан Марко и здание Монетного двора (Дзекка)

колокольню и трибуны для венецианской знати во время знаменитых городских празднеств. Строительство Лоджетты, спроектированной Сансовино, началось тоже в 1537 году. При падении кампанилы в 1902 году оказалась разрушенной и эта постройка. Но, так же как колокольню, ее восстановили, использовав уцелевшие мраморные части погибшего памятника. Ныне, как и в прошлом, Лоджетта продолжает служить украшением центрального ансамбля Венеции, отнюдь не теряясь в обширном пространстве. Ее градостроительная роль состоит прежде всего в том, чтобы связывать в единую архитектурную композицию фасады библиотеки и Новых Прокураций — здания, вытянутого вдоль южной стороны площади Святого Марка, построенного в конце XVI — начале XVII столетия; на его фасаде явственно звучит тема Сансовино. Но Лоджетта не «тушется» среди своих более крупных соседей, чему способствует и то, что ее небольшой объем энергично выдвинут вперед, в сторону собора Св. Марка. Решена эта постройка Сансовино как нарядная, по-венециански богато украшенная трехарочная лоджия, достаточно определенно позволяющая угадать ее античный прототип — триумфальную арку Константина в Риме. Четыре бронзовые статуи, поставленные в ниши между колоннами, разделяющими арки Лоджетты, являются произведениями Сансовино-скульптора.

Мастерство скульптора понадобилось Сансовино, когда в 1566 году он руководил установкой статуй Марса и Нептуна на верхней площадке Лестницы гигантов во дворе Палаццо дождей.



Якопо Сансовино. Лоджетта на площади Св. Мариа в Венеции. Начало строительства 1537 г.
Венеция. Лестница гигантов во дворе Палаццо дожей





Вид на центральную часть Венеции от монастыря Сан Джорджо Маджоре

По его же проекту, относящемуся к 1559 году, в самом дворце была создана грандиозная Золотая лестница. Расположенная в восточном корпусе палаццо, она двумя величавыми маршами поднимается к апартаментам дожа. В этой композиции (осуществленной лишь к 1577 году под руководством Скамонци) ярко проявился талант Сансовино и как мастера декоративного искусства.

Лучшие архитектурные произведения Сансовино, как мы видели, задумывались и начинали осуществляться на самой грани, отделяющей Высокое Возрождение от Позднего. Тем не менее классическая природа этих произведений проявляется всегда достаточно отчетливо. При этом с классической основой эффективно взаимодействует венецианская традиция с ее тягой к красочной, мажорной форме. Наличием такого взаимодействия в значительной мере и определяется своеобразие творческого вклада мастера в сокровищницу искусства его времени. В наследии Сансовино можно почувствовать предвосхищение тех перемен, которыми отмечен путь итальянского зодчества к барокко.

ПОЗДНЕЕ ВОЗРОЖДЕНИЕ



К заключительному этапу истории Возрождения в Италии мы условились отнести примерно две последние трети XVI века. Это время, насыщенное событиями и страстями, оказалось для зодчества чрезвычайно сложным в силу многообразных причин. Несмотря на всю неустроенность обывденной жизни, являвшуюся следствием продолжавшихся войн и дальнейшей экономической деградации страны, в Италии по-прежнему строили охотно и много. Но заключительный отрезок чинквеченто в зодчестве (да и в искусстве в целом) характеризуется очевидной утратой целостности, которая раньше проявлялась если не в конкретных формах, то, во всяком случае, в целеполагании, в осознании смысла творческих исканий, базировавшихся на преданности классическим ренессансным идеалам. Чем ближе к концу столетия, тем больше размывались эти идеалы, теряя свою животворящую силу.

Более всего на общекультурную ситуацию в Италии второй половины XVI века повлияли драматические события религиозной жизни. Движение за реформу господствующей в Европе католической церкви, возникшее на исходе 1520-х годов, к середине столетия приобрело столь значительный авторитет, что потребовало от высших иерархов принятия соответствующих мер, способных воспрепятствовать дальнейшему распространению реформаторской ереси. Противовесом реформации явилась контрреформация, главным идеологом и оплотом которой стал образованный в 1540 году орден иезуитов во главе с фанатиком веры Игнацио Лойолой. В своей борьбе за сохранение чистоты христианского вероучения иезуиты и другие участники контрреформистского движения большие надежды возлагали на религиозное искусство — на его возможности, апеллируя прежде всего к чувству, а не к разуму, путем эмоционального воздействия на душу, содействовать вовлечению человека полностью, без остатка, в сферу религиозных переживаний. Успеху в решении этой важной для католической церкви идеологичес-

кой задачи должно было содействовать усилению в искусстве иррационального, чувственного начала в ущерб рациональному, что объективно противоречило гуманистическим устремлениям.

Католическая церковь не ограничилась методами убеждения или опосредованного (в том числе и через искусство) воздействия на верующих. Были приняты и такие меры, которые приобрели характер жестких ограничений или запретов. Разработкой подобных мер занимался XIX (Тридентский) Вселенский собор, проходивший с перерывами в 1545–1563 годах. Прямое отношение к архитектуре имел введенный собором запрет на дальнейшее использование при строительстве католических храмов центрической формы плана как не соответствующей требованиям литургии и языческой по духу¹⁴². Антигуманистическую направленность получили и другие решения собора. В их числе были постановления о создании «индекса запрещенных книг» и об учреждении «священной конгрегации римской и вселенской инквизиции» с «судилищем» при ней. По всей Европе усилились преследования инакомыслящих, с новой силой запылали костры инквизиции. Перед судом инквизиторов предстали многие гуманисты и ученые, обвиненные в ереси, и некоторые из них были казнены. Преследование Галилея и казнь Джордано Бруно легли на католицизм несмываемым пятном позора. Мученическая смерть на костре в 1600 году великого итальянского мыслителя обозначила страшную в своей жестокой определенности границу эпохи Возрождения.

Архитектурное наследие Позднего Возрождения очень велико и весьма неоднородно в стилистическом отношении. Мы сознательно ограничим круг памятников, рассматриваемых в данном разделе, чтобы уделить преимущественное внимание главным для соответствующего этапа историческим персонажам. Таковыми, несомненно, являются Джакомо Бароцци да Виньола и Андреа Палладио. Творчество этих мастеров, как нам кажется, способно достаточно полно охарактеризовать основные тенденции развития искусства архитектуры их времени, обозначившие путь к барокко и классицизму — двум стилевым разновидностям зодчества XVII столетия, явившегося наследником Ренессанса. На фоне творческой деятельности Виньола и Палладио мы рассмотрим и те примеры, которые помогут составить более развернутое представление о Позднем Возрождении в итальянской архитектуре.

Виньола. В преддверии барокко

Джакомо Бароцци (1507—1573) получил прозвище Виньола по названию городка близ Модены, где он родился. Искусству он начал учиться в Болонье, занимаясь живописью и изучая правила перспективных построений. В 1530 году Виньола переехал в Рим, и там началась его работа в области архитектуры. Некоторое время он помогал Б. Перуцци (и учился у него), значительное внимание уделял изучению античных памятников и присоединился к образованной в то время Витрувианской академии, секретарем которой стал в 1540 году. В том же году вместе со своим земляком художником Франческо Приматиччо он приступил к исполнению заказа, полученного от французского короля Франциска I и состоявшего в изготовлении слепков и бронзовых копий ряда античных скульптур. Последующие три года по приглашению короля Виньола вместе с Приматиччо и Серлио работал на строительстве дворца в Фонтенбло. Из Франции только еще набиравшийся опыта архитектор возвратился в Болонью, где осуществил несколько небольших построек и принял (наряду с Палладио) участие в конкурсе на разработку проекта фасада недостроенного средневекового собора Сан Петронио. Как и большинство других участников конкурса, Виньола в своем проекте попытался сочетать готические и классические приемы и формы, но не смог на этом пути найти убедительного художественного решения. В этот же болонский период своей жизни Виньоле пришлось заниматься инженерными работами; он руководил сооружением канала от реки По к городу и построил мост через реку Самоджо. В 1546 году он вернулся в Рим уже достаточно хорошо известным строителем. Теперь он мог рассчитывать на получение интересных и дорогих заказов, которые вскоре и последовали — от Папы Юлия III (его понтификат относится к 1550—1555 годам) и семейства Фарнезе, к которому принадлежал понтифик.

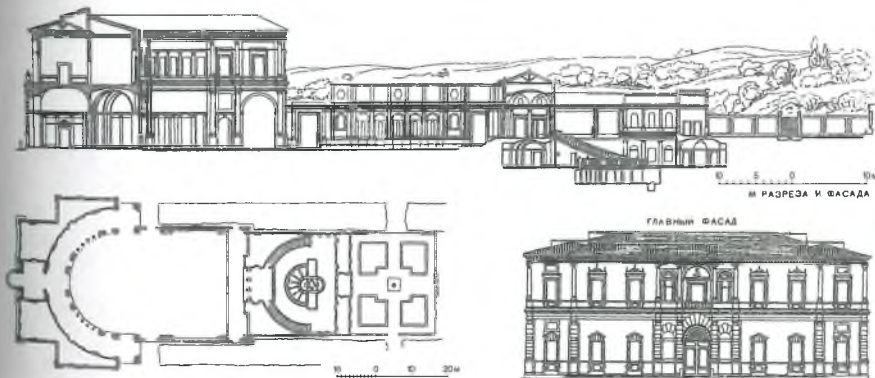
Изучение творческой деятельности Виньолы осложняется тем обстоятельством, что в ряде случаев возведение очень

значительных для его времени сооружений он вел в соавторстве с другими мастерами, иногда продолжая дело, начатое ими, или же, наоборот, уступая им право завершать то, что начинал сам. Так, в частности, он наследовал Микеланджело на постройке собора Св. Петра, осуществив замысел двух малых куполов храма. Кроме того, Виньола продолжил строительство замка в Каподимонте, начатое Антонио да Сангалло Младшим, а palazzo Комунале в Веллетри строил вместе с Джакомо делла Порта.

Коллективной работой стало и сооружение виллы Папы Юлия III (виллы Джулия), расположившейся в ближайших окрестностях Рима того времени — за холмом Пинчо на Фламиниевой дороге (ныне Этрусский музей). Кроме Виньолы, участниками этой работы были Вазари и Амманати. Вилла возводилась в течение всего времени пребывания Папы на престоле. Виньола, по всей вероятности, разработал проект главного здания комплекса, оригинальная композиция которого в значительной мере предопределила построение всего ансамбля виллы с ее дворами и садом, расположенными на разных уровнях. Исследователи склонны считать, что Вазари в общей работе сыграл не столь важную роль, какую сам себе приписывал, а Амманати довел строительство до полного завершения.

Композиция виллы, вполне заслуживающей того, чтобы считать ее ансамблем (поскольку состоит она из ряда крупных взаимосвязанных элементов), в целом, несомненно, самобытна; однако в ней легко заметить мотивы, знакомые нам по более ранним памятникам. Например, вытянутостью вдоль продольной оси и жесткой отгороженностью от внешней среды эта композиция напоминает ансамбль двора Бельведера в Ватикане. Лоджия в основании главного здания, раскрытая в первый озелененный двор, — это мотив, встречающийся и в других римских

Джакомо Бароцци да Виньола, Джорджо Вазари, Бартоломео Амманати и др.
Вилла Папы Юлия III в Риме. Генеральный план, разрез, главный фасад





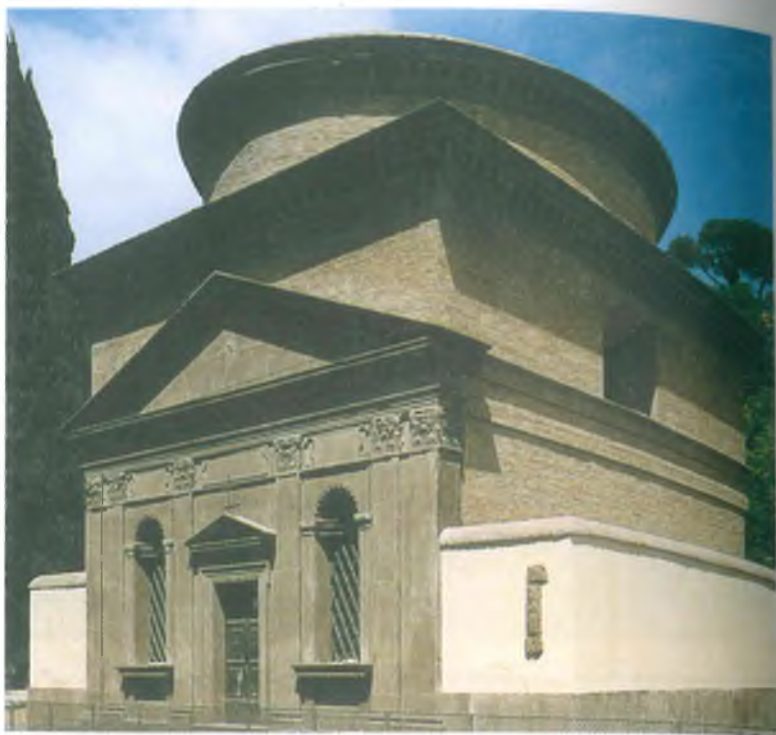
Вилла Папы Юлия III. Общий вид, фрагмент главного фасада



виллах. Изогнутый по дуге задний фасад основного корпуса виллы Джулия может напомнить осуществленную лишь наполовину колоннаду виллы Мадама. Все эти аналогии говорят о том, что произведение трех зодчих, исполнявших заказ Папы Юлия III, логично вписывается в историю архитектуры Ренессанса. Но ансамбль виллы Джулия наделен и такими особенностями, которые, проявляясь здесь настойчивее и энергичнее, чем в предыдущих сооружениях, позволяют говорить о возникшем в данном случае качественном сдвиге в сторону барокко. Такое мнение находит подтверждение прежде всего в задуманной явно сознательно театральности ансамбля, включающего в себя как бы несколько динамично сменяющих друг друга картин, чередующихся, однако, не во времени, как в театре, а в пространстве. При перемещении из первого двора во второй, расположенный намного глубже, а затем в заключающий композицию партерный сад, снова поднятый на прежний уровень, мы все время находимся во власти меняющихся впечатлений, создаваемых изгибами лестниц, видами, открывающимися сквозь портики и арки, перекличкой архитектурных форм и декоративных скульптур.

Вилла Папы Юлия III. Лоджия главного корпуса со стороны первого двора



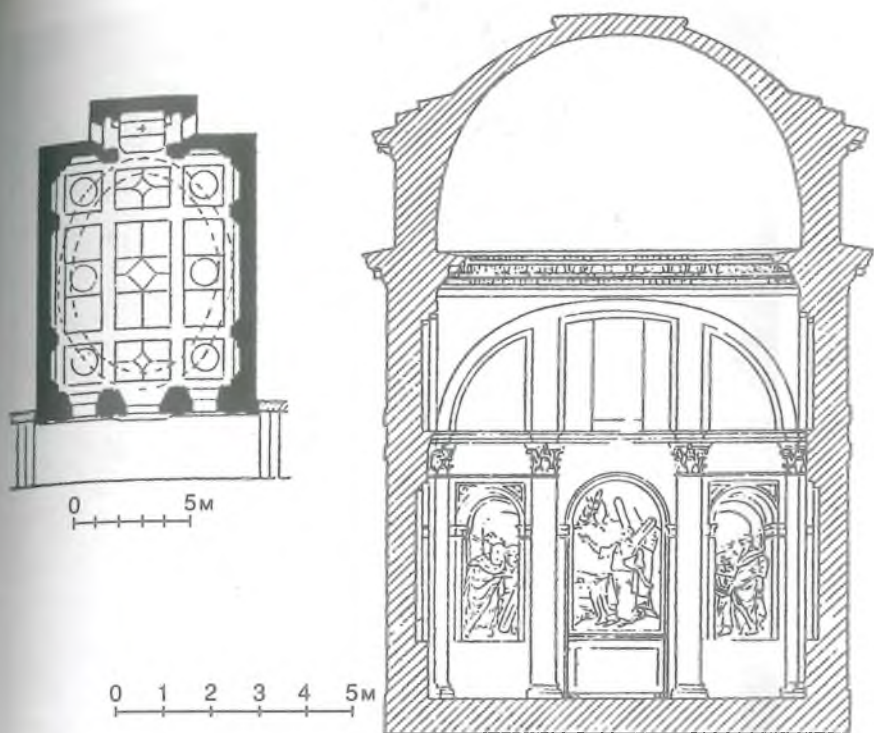


Джакомо Бароцци да Виньола. Церковь Сант Андреа на Фламиниевой дороге в Риме. Закончена в 1554 г.

В формировании особой театральной динамики, которая позже станет непременным спутником произведений барокко, принимают также участие живопись, украшающая лоджию главного корпуса, богатая полихромная облицовка стен и перекрытий, разнообразные декоративные детали, вода, плещущаяся в бассейне нимфея. Недаром Милко Бичев, вспоминая слова Буркхардта о том, что виллу Джулиа можно считать последней виллой Ренессанса, дополняет это суждение своим — о том, что с тем же основанием эту композицию можно признать и первым произведением барокко¹⁴³.

Из элементов, слагающих как бы постоянно находящийся в движении ансамбль виллы, наиболее спокойным и поэтому наиболее близким к классике является внешний фасад главного здания. Он решен строго симметричным, трехчастным, причем его центр вступает в контрастные отношения с простыми по композиции крыльями благодаря выразительной пластике рустованной арки портала и глубоких ниш второго этажа.

Одновременно с виллой и по соседству с ней, на той же Фламиниевой дороге, Виньола возвел небольшую церковь Сант Андреа (ее строительство закончилось в 1554 году). От других



Церковь Сант Андреа на Фламиниевой дороге. План, разрез

культовых построек того же времени церковь отличает одна примечательная особенность: слегка вытянутый по продольной оси прямоугольный объем здания Виньола завершил не круглым, а овальным в плане куполом. Для Ренессанса это был первый опыт; позже, в период распространения барокко, покрытия подобной формы, вносящие динамику в решение внутреннего пространства храма, получают довольно широкое распространение. При восприятии здания снаружи этот композиционный нюанс, предвосхищающий скорые стилистические изменения, заметить трудно. Зато главный фасад церкви сразу обращает на себя внимание ценителя классики: он выглядит так, будто на гладкой поверхности стены исполнен четко прорисованный чертеж портика с четырьмя пилястрами, увенчанного треугольным фронтоном. Этот канонический «чертеж» кажется переведенным на реальный фасад прямо с таблицы какого-нибудь архитектурного урчажа.

Вероятно, подобная аналогия приходит на ум не случайно: ведь Виньола вошел в историю зодчества не только как архитектор-практик, но и как теоретик, создатель получившего широкую известность трактата «Правило пяти ордеров архитектуры», впервые изданного в Риме в 1562 году¹⁴⁴. В этом сочинении,



Каппарола. Замок Фарнезе. Строительство по проекту Виньола с 1559 г. Вид с высоты птичьего полета

базирувавшемся на серьезном изучении античных памятников и трактата Витрувия, Виньола привел в систему сведения о пяти классических ордерах и разработал собственные рекомендации по их построению и практическому применению. Именно ярко выраженная практическая направленность, не осложненная философскими рассуждениями, и обусловила в дальнейшем огромную популярность труда зодчего. По трактату Виньолы учились и продолжают учиться своей профессии многие поколения архи-

текторов. Эта теоретическая работа говорит об авторе как о продолжателе классической линии в развитии зодчества его времени. Однако на практике, как в этом уже можно было убедиться на примере виллы Джулия, дело обстояло сложнее. Подобно многим другим мастерам Позднего Возрождения, Виньола в своей творческой деятельности сочетал различные тенденции и приемы.

В 1559 году, выполняя заказ семейства Фарнезе, Виньола начал строительные работы в принадлежавшем этой знатной фамилии замке, находящемся в городке Каппарола, по дороге из Рима в Витербо. В истории строительства замка далеко не все ясно. Имеются сведения о том, что к его возведению в 1521 году приступил Антонио да Сангалло Младший, выбравший для плана спроектированного им фортификационного сооружения форму пятиугольника с бастиянами по углам. Позже, в 1530-х годах, на стройке работал Б. Перуцци. Он внес в первоначальный проект некоторые изменения и предложил, в частности, сделать внутренний двор не круглым, как предполагалось ранее, а пятиугольным. Однако ни один из архитекторов не довел строительство до конца. Виньоле, прежде чем принять на себя обязанности строителя, пришлось выдержать конкурсное соревнование с еще одним своим предшественником — архитектором Франческо Пачотто¹⁴⁵. В дальнейшем Виньола руководил строительством уже в соответствии с собственным замыслом, учитывавшим, конечно, то, что было сделано до него. К 1573 году задуманный ранее укрепленный замок был преобразован в роскошное жилище дворцового типа, господствующее над всей округой. Пятиугольный план с круглым двором в центре был при этом сохранен, как сохранились у основания здания и выступы, напоминающие крепостные бастиины. Парадная наружная лестница с пологими маршами, динамично сопрягающимися друг с другом, связывает ниже расположенную террасу с главным входом. Как и на фасаде виллы Джулия, рустованная арка контрастно выделяет его на фоне гладкой стены первого яруса с ритмично расположенными окнами. Два верхних яруса здания в таком же четком ритме обработаны ордерами в виде пилястр. Во втором ярусе с пилястрами чередуются большие арочные окна. Выше их сменяют прямоугольные проемы меньшей величины. Композицию фасадов замка (его называют также виллой) отличает созвучная классике благородная

Замок Фарнезе. План





Замок Фарнезе. Фасад

сдержанность, не лишенная оттенка некоторой надменности. Такое ощущение, впрочем, создается не столько архитектурными средствами, сколько из-за расположения величественного здания на вершине высокого холма — намного выше разместившихся у его подножия и на соседних склонах небольших домов городка.

Со строгим внешним видом здания контрастирует двор с двумя ярусами кольцевых арочных галерей, перекрытых сводами. Праздничный, мажорный характер придают галереям украша-

Замок Фарнезе. Террасы



Замок Фарнезе. Галерея двора, интерьер с винтовой лестницей





Замок Фарнезе. Винтовая лестница

ющие их росписи, выполненные Таддео и Федерико Цуккари. Для подъема на второй этаж служит размещенная в одном из углов замка винтовая лестница-пандус, опирающаяся на парные колонны. Особенно эффектно она выглядит снизу. В ее композиции прекрасно выражена сама идея непрерывного движения, энергично развивающегося по спирали. Есть данные, свидетельствующие о том, что лестницу задумал Ф. Пачотто, но осуществил именно Виньола¹⁴⁶. (Следует отметить, что лестница такой формы появилась в замке Фарнезе отнюдь не впервые; винтовые лестницы часто встречаются в средневековых постройках, а из зданий эпохи Возрождения их имеют, например, ватиканский Бельведер и дворец в Урбино.)

Составной частью богатого поместья Фарнезе был примыкающий к замку обширный сад, в основном сохранившийся до сих пор; геометрически четкий рисунок его партера согласован с необычной формой пятигранного здания. Работы по благоустройству поместья продолжались и спустя много лет после кончины Виньола. Уже в начале XVII века были завершены работы в саду, а перед главным фасадом замка появились криволинейные в плане лестницы с террасами, удачно дополнившие ансамбль.

Неподалеку от Витербо расположен ансамбль еще одной виллы, ныне уже, кажется, единодушно атрибутируемой как произведение Виньола. Это вилла Ланте, строительство которой относится к 1566—1588 годам. В отличие от замка Фарнезе, вилла Ланте значительно мягче, человечнее по содержанию ее художественного образа. Здесь архитектор мастерски использовал возможности, предоставленные ему самой природой. Ансамбль виллы занимает пологий склон небольшой возвышенности, покрытый вечнозеленой растительностью. Наличие рельефа побудило автора проекта сделать смысловым стержнем его композиции тему воды — воды, находящейся в непрестанном движении, символизирующем, может быть, течение самой жизни.

Точное описание парка виллы оставил П. Муратов. «С верхнего уровня, — пишет он, — вода бежит по длинному желобу,

Джакомо Бароцци да Виньола. Вилла Ланте близ Витербо. 1566—1588. Вид с высоты птичьего полета





Вилла Ланте. Фрагмент парка, каскад

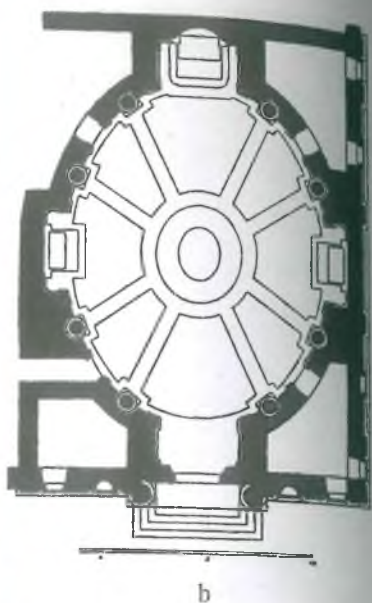
края которого изображают цепи. Она падает далее несколькими уступами в полукруглый бассейн. Лестницы, украшенные вазами, и площадки, огражденные балюстрадами, сопровождают ее течение. На среднем уровне разбит строгий правильный сад, в котором симметрично поставлены два совершенно одинаковых павильона, служащие жилыми домами. Их разделяет... фонтан – водяной шкаф, низвергающий воду бесчисленными тонкими струйками. Нижний уровень почти весь занят огромным квадратным бассейном, среди которого поднимается над сложными балюстрадами главный фонтан виллы Ланте – фонтан четырех бронзовых „мавров“¹⁴⁷. В решении генерального плана ансамбля обращает на себя внимание строгая регулярность. Она проявляется в наличии четко обозначенной продольной оси всего комплекса и в геометрически точном рисунке озелененных участков и бассейнов. Строгими, немногословными сделаны и парные павильоны: они имеют правильную кубическую форму и завершены небольшими надстройками-бельведерами. Рисунок их фасадов немногословен, а углы надежно закреплены рустовкой. Отмеченные черты говорят как будто бы о том, что в основу архитектурного решения виллы положены классические принципы. Но важная роль, отданная здесь мотиву движения, сложные наложения планов, возникающие при перемещении по территории ансамбля, энергичная, динамичная пластика декоративных форм и скульптуры – все это свидетельствует и о наличии «движения» архитектора в сторону барокко. Действительно, посте-

пенное вызревание черт барокко происходило как раз в архитектуре итальянских садов и вилл Позднего Возрождения, и в этом можно убедиться на примерах, взятых не только из творческого наследия Виньола, но и на других, к которым мы обратимся в дальнейшем. Важнейшим элементом барочных композиций станет со временем фонтан: динамика его водяных струй как нельзя лучше отвечала стремлению барокко преодолеть ренессансную гармонию покоя обращением к теме вечно-го движения.

В своей творческой практике Виньола уделил «фонтанной» теме немалое внимание. Один из спроектированных им фонтанов украшает площадь делла Рокка в Витербо. Это значительный городской монумент (он датируется 1566 годом), имеющий форму широкой чаши с фигурным завершением, помещенной в центр бассейна на высоком ступенчатом основании. В прихотливом силуэте фонтана, в пластической обработке его основания и, конечно, в рисунке тонких струй, ритмично повторяющихся на разных ярусах этой композиции, можно легко ощутить признаки динамичного барокко.

Джакомо Бароцци да Виньола. Фонтан в Витербо. 1566. Фрагмент





Рим. Церковь Санта Анна деи Палафреньери. Начало строительства по проекту Виньола 1572 г.
Общий вид, план

Второй, наряду с виллами, областью архитектуры Италии, где процесс становления нового стиля начал развиваться особенно заметно и интенсивно, стало культовое зодчество. Виньоле удалось раньше других достаточно определенно обозначить в своих церковных работах вектор дальнейших творческих поисков. Об одной из таких работ — церкви Сант Андреа на Фламиниевой дороге в Риме — говорилось выше. Композиционная идея, реализованная в этом случае, получила развитие в разработанном Виньолой проекте еще одной римской церкви — Санта Анна деи Палафреньери, где форма овала была придана плану самого здания (осуществление этого проекта, начатое в 1572 году, завершил почти полвека спустя сын мастера Джачинто Бароцци). Парные колонны в интерьере церкви Санта Анна своим усложненным ритмом подчеркнули динамику «расплывающегося» пространства. Композиция этой церкви приобрела еще одну особенность: над главным фасадом Виньола поместил две относительно небольшие башни-звонницы, контрастирующие с массивным куполом. Уже давно Б. Р. Виппер констатировал в связи с этим «первое после готики появление двухбашенного церковного фасада»¹⁴⁸, что положило начало традиции, укоренившейся в стиле барокко.

Но самым радикальным в этом смысле замыслом Виньолы стал тот, который был связан с созданием в Риме главного храма иезуитов — церкви Иль Джезу (то есть посвященной Иисусу



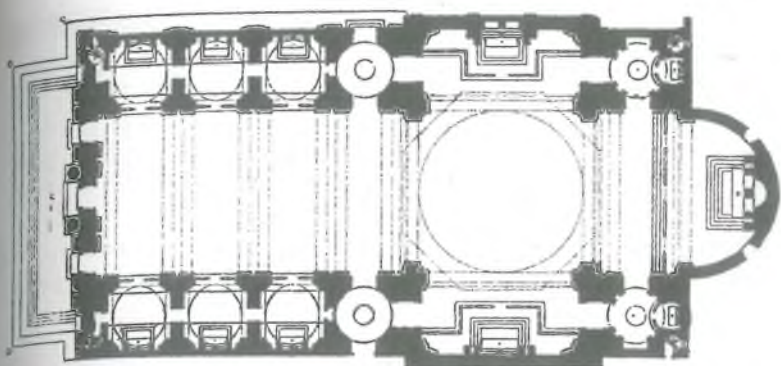
Церковь Санта Анна дель Палафренъери. Фрагмент фасада, интерьер





Джакомо Бароцци да Виньола. Проект церкви Иль Джезу в Риме. 1568. Фасад

Христу). Ее возведение началось в 1568 году. После смерти Виньола строительство возглавил Джакомо делла Порта и завершил его в 1584 году. Церковь находится в самом центре Рима, на одноименной небольшой площади, и размещена на ней так, что фасад храма просматривается в перспективе Корсо Витторио Эмануэле II. Новаторство, проявленное Виньолой при решении предложенной ему задачи, заключалось, по существу, в возврате к старой традиции церковного строительства, когда в основу композиции христианских храмов закладывался принцип

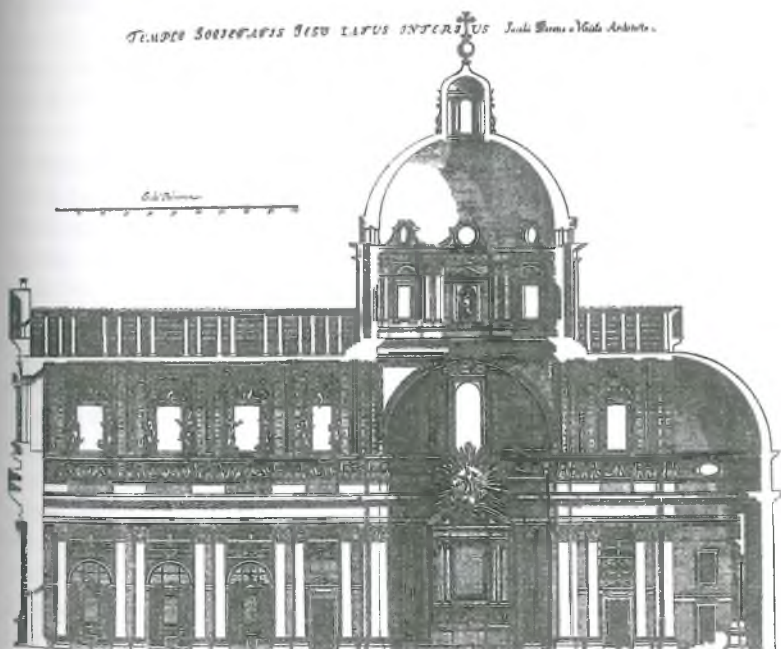


Джакомо Бароцци да Виньола. Проект церкви Иль Джезу. План

базилики. Использование этого принципа в данном случае повлекло за собой отказ от центрических схем Высокого Возрождения и символизировало завершение гуманистической линии развития ренессансного зодчества. Однако в проекте Иль Джезу дан своеобразный вариант базиликальной схемы, в котором можно увидеть немало общего с тем, что нам знакомо по церкви Сант Андреа в Мантуе, возведенной в соответствии с замыслом Альберти. Как и Альберти, Виньола отказался в своем храме от боковых нефов, заменив их рядами капелл, открывающихся

Джакомо Бароцци да Виньола. Проект церкви Иль Джезу. Разрез

TEMPLUM SOCIETATIS IESU LAPUS INTERIUS Jacobi Barozzi a Vinolo Architecto.



(но менее широко, чем в Мантуе) в средний неф. По сравнению с Сант Андреа в церкви Иль Джезу значительно более коротким сделан трансепт; в сочетании с большей изолированностью капелл это способствует созданию впечатления и большей целостности внутреннего пространства храма, весьма крупного по абсолютным размерам (его длина составляет примерно 65 метров). Но благодаря возврату к принципу базилики пространству сообщается динамизм, увлекающий входящих в храм людей к алтарю. Сдвоенные каннелированные пилястры, как и пластично вылепленные антаблементы, своим ясно выраженным ритмическим шагом активно формируют уходящую вдаль перспективу. Замыкается перспектива среднего нефа широким полукружием апсиды с алтарем в виде классического портика с аркой. Динамике горизонтального движения, имеющего четко обозначенную цель, контрастно противопоставлен мощный «всплеск» пространства под куполом, возвышающимся над средокрестием и словно воспаряющим здесь к небесам. Несомненно справедливо мнение о том, что «сильнейшим архитектурно-выразительным средством» в композиции храма является свет, усиливающий ощущение «сценического драматизма»¹⁴⁹. Явная неуспокоенность, подвижность интерьера храма, пробуждающая в молящихся эмоциональную реакцию и способствующая рождению религиозной экзальтации, вполне может быть воспринята как проявление барочного мышления, пришедшего на смену рационалистической ясности классицизма. Подобное восприятие восходит к Г. Вёльфлину, который определенно утверждал, что церковь Иль Джезу предвосхищает «всю церковную архитектуру барокко»¹⁵⁰. При этом знаменитый историк имел в виду решение отнюдь не только внутреннего пространства храма, но и его главного фасада.

Проект главного фасада Иль Джезу, созданный Виньолой, известен по гравюре того времени, тоже способной вызвать воспоминание об Альберти — о созданном им фасаде флорентийской церкви Санта Мария Новелла. В обоих случаях композиция решена двухъярусной, с более узким вторым ярусом, завершенным треугольным фронтоном, и с криволинейными декоративными стенками, соединяющими ярусы. Но при более внимательном ознакомлении с произведением Виньолы мы довольно скоро обнаруживаем различие в почерке представителей разных эпох. Фасад, спроектированный мастером Позднего Возрождения, наделен ощущением внутренней динамики, какого-то нервного напряжения, беспокойства — теми чертами, которые более последовательно выражены в интерьере храма и которых совсем нет в спокойной, представительной композиции Альберти. Подобная трансформация образа достигнута за счет усложнения ритма ордерного каркаса (где пилястры сочетаются с пристав-



Джакомо Бароцци да Виньола, Джакомо делла Порта. Церковь Иль Джезу. 1568—1584. Главный фасад

ными колоннами, фланкирующими вход и центральное окно верхнего яруса), а также благодаря активизации роли декоративно-пластических средств. Стоит обратить внимание на разницу в решении декоративных стенок у Альберти и Виньола. В первом случае они больше по размерам и выглядят вполне материальными, Виньола же делает их зыбкими, слабыми, словно безвольно стекающими вниз.

Осуществляя проект Виньола, Джакомо делла Порта внес в первоначальный замысел некоторые изменения, причем самые значительные из них коснулись композиции главного фасада церкви. В трактовке строителя храма он стал более энергичным по пластике, усложнился его ритмический рисунок; в частности, было усилено значение попарно сближенных пилястр, которым Виньола отводил не столь важную роль. В своем варианте Джакомо делла Порта сохранил креповки фасада. Им соответствует мотив «наслаивающихся» друг на друга пилястр; с помощью этого мотива развивается тема внутреннего, подспудного движения, пронизывающего всю композицию. Однако на существующем фасаде по сравнению с проектом

несколько менее активной выглядит скульптура (вероятно, это произошло по каким-то объективным причинам), что отрицательно сказалось на общем решении. Зато гораздо последовательнее, чем раньше, динамическую тему выразили декоративные стенки: они стали крупнее и приобрели волюты, из которых нижние особенно эффектно символизируют движение, но уже не слабое, анемичное, а решительное, наступательное. В осуществленном варианте фасад Иль Джезу оказался способным успешнее выполнять возлагающуюся на него роль — принимать верующих в свои энергичные объятия, подготавливая их к погружению в полную мистического озарения среду, создаваемую интерьером. Очень важным моментом в восприятии церкви снаружи является утрата куполом того важного смыслового значения, которое придавалось ему в центрических храмах. Купол церкви Иль Джезу, отступая назад, к восточной части здания, в значительной степени скрывается за наполненным движением западным фасадом, прежде всего привлекающим к себе внимание. Нельзя не заметить еще одну интересную деталь, которую можно истолковать как символ господства иррационального начала над рациональным: это двойной фронтоны над дверью, ведущей в храм. Составляющие его треугольный и лучковый сандрики хотя и наделены функцией декорации, все же воспринимаются как напоминания об определенных типах конструкции — двускатном и сводчатом покрытиях зданий. Размещение одного из них внутри другого — это очевидное пренебрежение конструктивной логикой. Между тем, именно так совмещены друг с другом сандрики главного входа в церковь, они словно недвусмысленно заявляют о том, что все логическое и рациональное должно быть оставлено за пределами этих стен, внутри которых господствуют искренняя вера и восторг перед божественными откровениями.

Присущие архитектуре церкви Иль Джезу особые эстетические качества, в большой мере способствующие пробуждению и укреплению религиозного чувства, проявились еще рельефнее после того, как к изначально введенным в интерьер храма декоративным формам добавились в конце XVII столетия росписи сводов и купола, исполненные по эскизам Джованни Баттиста Гаули, прозванного Бачиччо. Пронизанные стремительным, бурным движением, как бы разрывающим материальную оболочку храма, росписи Бачиччо в высшей степени удачно влились в динамичную среду, созданную средствами архитектуры. Это делает церковь Иль Джезу одним из наиболее замечательных образцов синтеза искусств эпохи барокко.

Несомненный успех, достигнутый создателями церкви Иль Джезу, обусловил признание за этой композицией роли своеобразного эталона католического храмоустройства. В дальнейшем



Церковь Иль Джезу. Интерьер



Антонио да Сангалло Младший. Церковь Сан Спирито ин Сассиа в Риме. 1538—1580-е гг.
Общий вид, фрагмент главного фасада

храмы «типа Иль Джезу» в большом количестве возводились повсюду в Европе.

Историков искусства всегда занимал вопрос о происхождении приемов, с таким эффектом использованных в совместной работе Виньолой и Джакомо делла Порта. В связи с этим обычно вспоминается фасад церкви Сан Спирито ин Сассиа, строительство которой еще в 1538 году было начато по проекту Антонио да Сангалло Младшего (завершилось оно только в конце 1580-х годов), но признается, что замысел мастера Высокого Возрождения оказался значительно более близким, чем у Виньолы, к классическому пониманию законов организации архитектурной композиции. По насыщенности пластикой к церкви Иль Джезу приближается главный фасад римской церкви Санта Катарина деи Фунари, построенной в 1564 году малоизвестным мастером Гвидетто Гвидетти (раньше ее приписывали Джакомо делла Порта). Но и в этом случае равномерное размещение пилястр в каждом из двух ярусов фасада способствует созданию гораздо более спокойного и упорядоченного образа. В обоих указанных примерах роль характерных внешних признаков построек отдана включенным в композицию фасадов декоративным стенкам с волютами.

Вполне объяснимо, что в своей самостоятельной творческой практике Джакомо делла Порта тоже обращался к вариациям на тему Иль Джезу. Об этом свидетельствует, в частности, спроектированная им римская церковь Санта Мария аи Монти, строи-

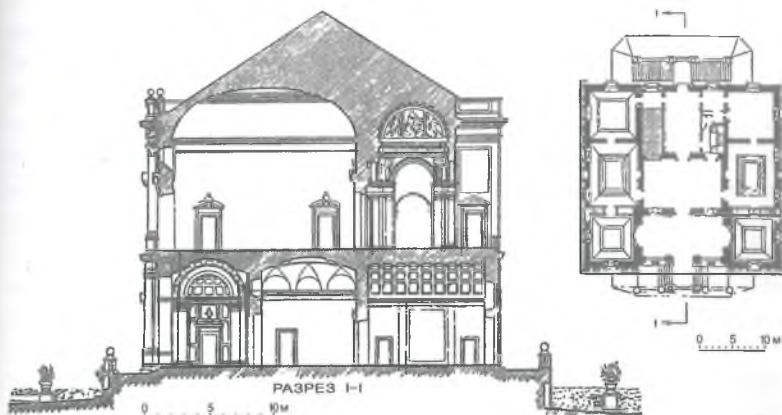


Гвидетто Гвидетти. Церковь Санта Катарина деи Фунари в Риме. 1564

Карло Мадерна. Проект церкви Санта Сусанна в Риме. 1595—1603. Фасад

тельство которой завершилось в 1580 году¹⁵¹. Но самым известным храмом такого типа из тех, что начали возводиться еще в XVI веке, является церковь Санта Сусанна в Риме, построенная в 1595—1603 годах по проекту архитектора Карло Мадерны (1556—1629). На ее главном фасаде воспроизведены основные черты композиции, созданной Виньола и Джакомо делла Порта; это позволяет считать церковь Санта Сусанна одним из памятников зодчества, образующих своего рода мост между Поздним Ренессансом и барокко.

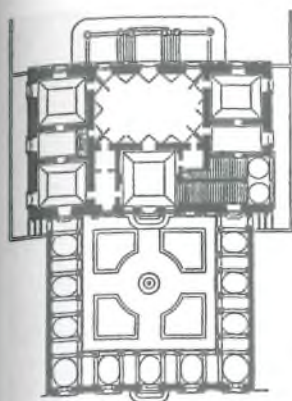
Галеаццо Алесси. Вилла Камбьязо в Генуе. 1550-е гг. Разрез, план





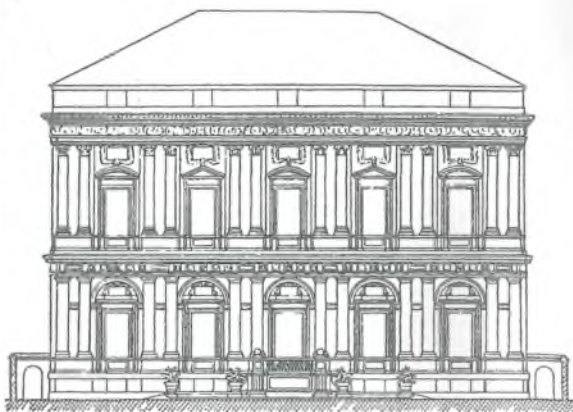
Вилла Камбьязо в Генуе

Можно считать, что во второй половине XVI века барочные тенденции несколько менее ярко, чем в культовом зодчестве, но все же достаточно определенно проявились при строительстве дворцов и вилл. С этой точки зрения большой интерес представляет творческое наследие архитектора Галеаццо Алесси (1512–1572), вероятно учившегося у Микеланджело. Алесси довольно успешно работал в Перудже и Милане, но лучшие его произведения были созданы в Генуе. К их числу следует отнести прежде всего виллу Камбьязо и палаццо Саули, построенные в ближайших окрестностях Генуи в 1550-х годах. Виллу, эффектно поставленную на вершине пологого холма в окружении парка, отличает компактность плана и объема. Главный фасад невысокого двухэтажного здания скомпонован как трехчастный; его слегка западающая средняя часть фланкирована ризалитами. Колонны и пилястры, декорирующие ризалиты, попарно сближены, и это вносит в достаточно спокойную в целом композицию оттенок динамики. В основу планировки здания положен принцип анфилады, который станет позднее преобладающим в дворцовом строи-



план 1 этажа

0 5 10 м



0 5 10 м

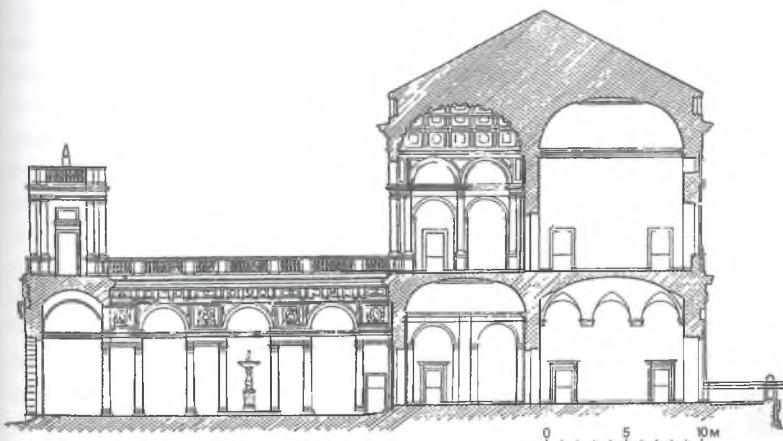
Галеаццо Алесси. Палаццо Саули в Генуе. 1550-е гг. План и фасад

тельстве барокко. В несохранившемся палаццо Саули тоже был использован прием анфиладного расположения пространств, причем возглавлял анфиладу небольшой парадный двор; ограниченный по трем сторонам галереей, он, вопреки традиции, располагался перед главным фасадом двухэтажного дворца.

Около 1560 года на окраине Генуи по проекту Алесси была построена вилла Паллавичини делле Пескьеры. В ее композиции мастер повторил тип компактного грациозного здания, найденный им при проектировании виллы Камбьязо. Огромные окна, чередующиеся на главном фасаде виллы с ордерными членениями, совершенно вытесняют стену, придавая зданию удивительную легкость.

Констатируя в облике упомянутых выше зданий наличие черт барокко, следует все же отметить и то, что их композиции, не-

Палаццо Саули. Разрез



0 5 10 м



Бартоломео Баронини, Джулио Маццони. Палаццо Спада в Риме. 1549—1550. Главный фасад

сомненно, свойственна известная простота, свидетельствующая о влиянии классического образа архитектурного мышления. Не случайно в работах некоторых историков Алесси относится к числу мастеров Высокого Ренессанса, процесс становления которого в Генуе заметно запаздывал по сравнению с Римом.

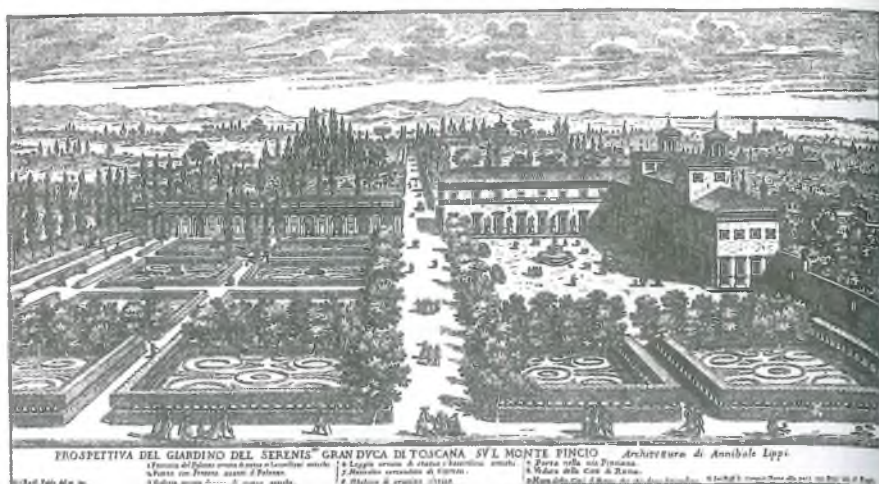
Вместе с тем, когда, рассматривая приведенные выше примеры, мы приходили к выводу о том, что имеем в этих случаях дело с проявлением «протобарочных» тенденций, такого рода заключение базировалось на оценке прежде всего фундаментального для всякого стиля признака, каковым является прием организации пространства. При переходе от Возрождения к барокко архитектурное пространство преобразовывалось соответственно тому принципу, который может быть признан стилистическим кредо каждой эпохи. Если для Ренессанса таким принципом была «прекрасная завершенность», то для барокко — «прекрасная бесконечность». Отсюда интерес к проблеме воплощения динамики в архитектуре (причем не только в организации пространства, но и в трактовке форм), который по мере приближения к XVII веку становится все более выраженным. Однако следует принять во внимание, что впечатление динамичности архитектурной композиции могло достигаться и при помощи одних только декоративных приемов, не влиявших на пространственную концепцию, но до известной степени способных преодолеть типичную для ренессансной эстетики приверженность



Палаццо Спада. Фрагмент дворового фасада

к монументальной статичности архитектурных форм. Идти от Возрождения к барокко именно таким «декоративным» путем в действительности и предпочли создатели целого ряда архитектурных проектов переходного времени. Выше мы уже ссылались на Б. Р. Виппера, писавшего о преодолении «классического чувства ритма и пропорций» посредством «декоративно-динамической трактовки фасада», что вело к «его истолкованию как изобразительной плоскости»¹⁵².

Б. Р. Виппер справедливо считает первым примером подобного истолкования фасад палаццо Бранконио дель Аквила, построенного по проекту Рафаэля. Спустя примерно три десятилетия в Риме появилось здание, в облике которого тема Рафаэля нашла почти буквальное воспроизведение. Мы имеем в виду палаццо Спада на площади Капо ди Ферро. Дворец, носящий имя своих более поздних владельцев, в 1549–1550 годах возвели по проекту архитектора Бартоломео Баронино, а декорацию его уличного и дворовых фасадов несколько позже создал художник Джулио Маццони¹⁵³. В нишах между окнами он поместил статуи, повторяющие античные образцы. Развивают скульптурную тему многочисленные декоративные рельефы. Однако так же, как это было и у Рафаэля, украшающие здание пластические мотивы коренным образом не изменяют еще ясной тектоники фасадной поверхности. В композиции главного фасада палаццо Спада даже в большей степени, чем в облике палаццо дель Аквила, под-



Аннибале Липпи. Вилла Медичи в Риме. Начало строительства 1550 г.
Общий вид по гравюре Д. Б. Фальде

черкнуто тектоническое значение первого этажа, трактованного как массивный рустованный пьедестал всего сооружения.

Представление о следующей ступени в развитии «декоративно-динамической» темы вполне могут дать римская вилла Медичи и Казино Папы Пия IV в Ватикане.

Вилла Медичи. Деталь садового фасада





Вилла Медичи. Вид из сада

Виллу, эффектно поставленную на кромке холма Пинчо (нынешняя виале Тринита деи Монти) и предназначавшуюся первоначально для кардинала Джованни Риччи, начали возводить, по некоторым данным, в 1550 году по проекту Нанни ди Баччо Биджи, известного также под именем Аннибале Липпи (ок. 1512—1568). После смерти первого владельца, последовавшей в 1574 году, виллу приобрел Фердинандо де Медичи, при котором ряд



Пirro Лигорио. Казино Папы Пия IV в садах Ватикана. 1559—1562

перестройку в здании осуществил Бартоломео Амманати¹⁵⁴. Большое своеобразие облику виллы придают две призматические башни, фланкирующие центральную часть здания и наделяющие его запоминающимся силуэтом. По-разному решены уличный и садовый фасады виллы. Если фасад, обращенный к улице, выглядит предельно простым, то садовый фасад явно перегружен рельефной декорацией (включившей и фрагменты подлинных античных рельефов), почти полностью вытеснившей из композиции стенную плоскость. Своим декоративным многословием этот фасад противопоставлен самому саду с его строгим, геометризованным планом. Как и в других знакомых уже нам аналогичных случаях, здание раскрывается к саду размещенной в середине первого этажа глубокой лоджией с аркой в центре. Для ее оформления использованы колонны из полихромного мрамора. Венчающие их ионические капители декорированы слегка провисающими гирляндами; этот мотив, впервые введенный в практику, по-видимому, Микеланджело,

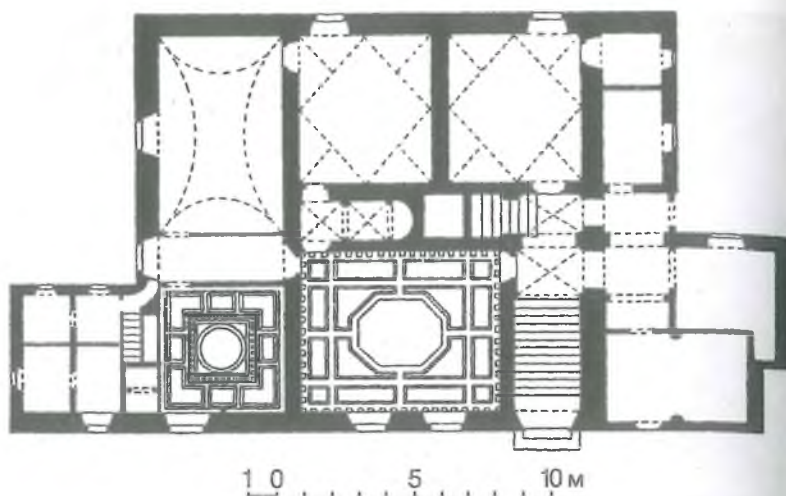


Федерико Цуккари. Палаццо Цуккари в Риме. 1592. Фрагмент фасада
Джорджо Вазари. Палаццо деи Кавальери в Пизе. 1561

позднее получил в архитектуре барокко широкое распространение.

Еще плотнее, чем на садовом фасаде виллы Медичи, скульптурный декор заполняет поверхность главного фасада Казино Папы Пия IV, построенного в 1559–1562 годах в садах Ватикана по проекту Пирро Лигорио (ок. 1510–1583). Измельченная, изобильная пластика (ее создателем был Рокко де Монтефьясконе)¹⁵⁵ делает небольшое здание похожим на ювелирное изделие, почти полностью утратившее архитектурную первооснову.

Особое место в ряду памятников позднего чинквеченто в Риме занимает палаццо Цуккари, построенное в 1592 году по проекту его владельца — теоретика искусства и художника-маньериста Федерико Цуккари (1542/43–1609). Здание, где разместились представительная резиденция и ателье преуспевающего живописца, заняло участок на холме Пинчо, между улицами Грегориана и Систина (ныне пьяцца Тринита деи Монти). Исключительное своеобразие дворцу придает пластическое оформление проемов, и прежде всего входа — в виде чудовищной рельефной маски, все части которой представляют собой соответствующим образом трансформированные архитектурные детали. В этой композиции, стоящей на границе, разделяющей зодчество и скульптуру, можно видеть одну из крайностей, к каким вело свойственное маньеризму стремление поразить зрителя непривычными для него внешними эффектами.



Джорджо Вазари. Собственный дом в Ареццо. 1542. План

Вполне естественным было для строителей Позднего Возрождения (в большинстве своем они были и прекрасными живописцами) желание добиваться усиления декоративной выразительности возводимых по их проектам построек также и средствами живописи или рисунка. С этой целью применялись композиции, выполнявшиеся в технике фрески и сграффито и размещавшиеся не только в интерьерах (что было обычным явлением), но и на фасадах. Такая декорация, в частности, применена и на одном из фасадов Казино Пия IV. В качестве еще одного весьма характерного примера укажем на палаццо деи Кавальери ди Сан Стефано в Пизе, перестроенное в 1561 году в соответствии с проектной моделью Вазари. Главный фасад этого крупного трехэтажного дворца, обращенный на просторную площадь перед ним, сплошь покрыт росписями, состоящими из отдельных орнаментированных филенок, образующих в сочетании друг с другом подобие каркаса. Между окнами верхних этажей, кроме того, помещены в овальных нишах бюсты представителей семейства Медичи. К числу примечательных особенностей внешнего облика здания можно также отнести сильный свес кровли, высокую двухмаршевую лестницу главного входа и излом фасада, особенно эффектно воспринимающийся при взгляде под острым углом. Перед дворцом на его оси установлен фонтан, тоже спроектированный Вазари.

Своеобразные черты, которыми наделен дворец в Пизе, искусствоведы нередко квалифицируют как признаки маньеристического стиля Вазари. Действительно, живописные работы этого мастера давно уже относят к числу типичных для маньеризма произведений. Советские историки искусства полагали, что



Дом Вазари в Ареццо. Вид с улицы, интерьер

исполненный Вазари и упоминавшийся нами выше цикл фресок в палаццо Веккио во Флоренции может считаться концентрированным выражением «всех отрицательных черт декоративной живописи маньеризма»¹⁵⁶.

Джорджо Вазари (1511–1574) родился в семье горшечников (называвшихся «вазари») в городе Ареццо. Навыки строителя он приобрел, находясь в Риме и усвоив уроки Микеланджело, творческие и человеческие контакты с которым потом уже долго не прерывались. В 1535 году он возводил укрепления по распоряжению герцога Алессандро Медичи, а спустя семь лет построил в Ареццо собственный дом, что явилось для Вазари первым опытом в области гражданского строительства. Этот дом сохранился до нашего времени и может теперь считаться довольно редким образцом частного жилища средних размеров эпохи Возрождения. На улицу дом Вазари обращен спокойно решенным фасадом; роль деликатных украшений играют здесь лишь обрамления проемов, неглубокая рустовка цокольной части и розетки карниза. План здания компактен и удобен. На главном этаже (всего их два) доминирует большой, почти квадратный зал, где перекрытием служит плоский кессонированный потолок. Парадный характер придают этому помещению росписи в верхней части стен, монументальный камин и резная мебель. Композиция дома в Ареццо говорит о его хозяине скорее как о приверженце классической концепции, чем ее ниспровергателе.

С 1553 года Вазари жил в основном во Флоренции и там по заказам герцога Козимо I Медичи выполнил целый ряд ответственных строительных работ. В палаццо Веккио, в частности, кроме росписей он создал ряд новых парадных помещений. Но



Джорджо Вазари. Палаццо и улица Уффици во Флоренции. 1560—1574

самый большой интерес из того, что Вазари сделал во Флоренции, представляет, конечно, спроектированный им комплекс зданий для администрации герцога, получивший название Уффици; осуществленный в натуре в 1560—1574 годах, он впоследствии стал всемирно известным музеем.

По планировочному решению комплекс Уффици весьма прост.

Его составляют два протяженных корпуса, почти одинаковых по внешнему виду. Они расположены параллельно друг другу так, что между ними образовалась улица (длиной 142 и шириной 18 метров), соединившая площадь Синьории с набережной Арно. У набережной оба корпуса связаны поперечной перемычкой, опирающейся на колонны, между которыми находится высокая арка. В значительной мере благодаря этому соединительному звену при взгляде от палаццо Веккио мы воспринимаем улицу как композицию, наделенную несомненной целостностью — пространственной, ритмической и масштабной; это и позволяет считать Уффици классическим ансамблем — фактически последним из тех, что появились в эпоху Возрождения.

Улица Уффици во Флоренции.
Фрагмент ансамбля





Улица Уффици. Гравюра середины XVIII в.

Однако далеко не все историки искусства склонны связывать эту работу Вазари с классической традицией эпохи, полагая, что ансамбль Уффици отмечен сильным влиянием маньеризма. Их мнение подкрепляется тем, что в некоторых частностях созданная Вазари композиция действительно заметно отклоняется от классического идеала. К числу подобных частных преждё всего

Корпус палаццо Уффици на берегу Арно





Джорджо Вазари. «Коридор Вазари» на Понте Веккио во Флоренции. 1565—1566

следует отнести усложненный ритм опор вытянутых вдоль улицы галерей или такое решение находящихся над ними полуэтажей (за ними скрыты перекрывающие галереи своды), что они кажутся придавленными тяжестью расположенных выше стен. Чересчур усложненной и беспокойной представляется и вся пластическая структура протяженных фасадов; но эта особенность вполне может быть воспринята и как один из признаков, предвещающих скорый приход стиля барокко.

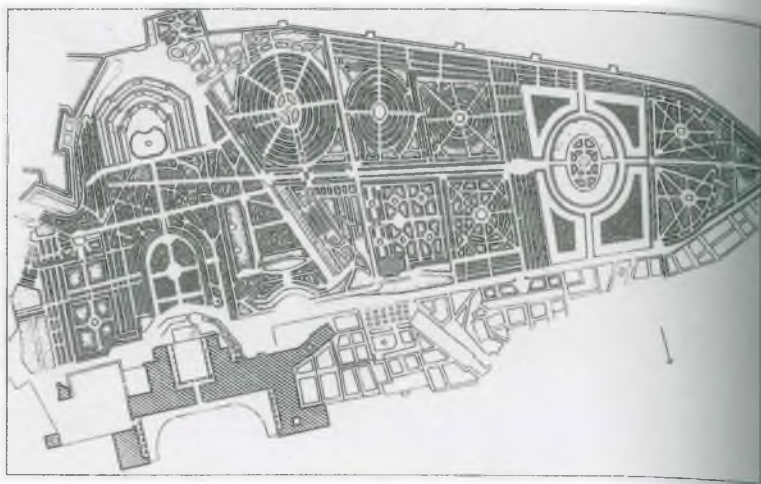


Бартоломео Амманати. Мост Санта Тринита во Флоренции. 1567—1569

Композиционно с Уффици связан построенный в 1565—1566 годах «коридор Вазари», позволявший правителям города, не смешиваясь с толпой простых горожан, переходить от палаццо Веккио к палаццо Питти, служившему в то время резиденцией Медичи. В состав «коридора» вошли галереи, идущие от улицы Уффици вдоль берега Арно, а затем пересекающие реку по мосту Понте Веккио. Работа Вазари по созданию этого перехода стала уникальным эпизодом в градостроительной практике эпохи Возрождения; в нем вполне можно увидеть реализацию идеи двухуровневых улиц, выдвинутой много раньше Леонардо да Винчи.

Рядом с Вазари и одновременно с ним во Флоренции работал Бартоломео Амманати (1511—1592), которого чаще всего тоже относят к числу мастеров маньеризма. Во Флоренции с именем Амманати связано (кроме других построек) сооружение в 1567—1569 годах моста Санта Тринита на Арно. Этот мост признается многими одним из красивейших в мире. В самом деле, Амманати удалось очень красиво прочертить упругую, словно слегка пружинящую линию мостового перехода и безошибочно согласовать ее с такими же выразительными по контуру и пластике арками пролетов. В силуэте моста немало динамики, но выявлена она достаточно деликатно, тонко, без того эмоционального напора, какой станет потом одним из признаков барокко.

Предощущение барокко достаточно определено, на наш взгляд, выявилось в другой широко известной флорентийской работе Амманати, преследовавшей цель расширить палаццо Питти и обеспечить его композиционную связь с расположенными позади дворца садами Боболи. Реконструкция широко известного памятника кватроченто началась в 1560 году и про-



Флоренция. Палаццо Питти и сады Боболи. Генеральный план

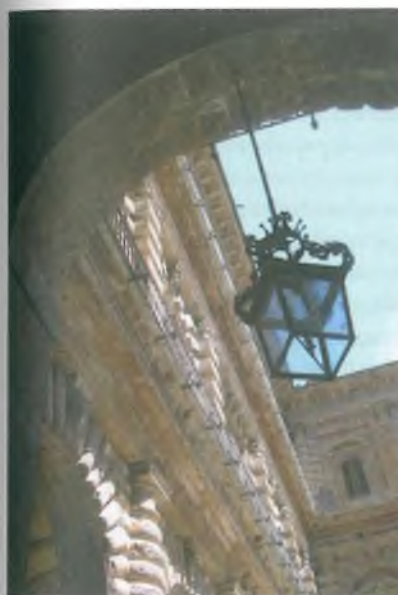
должалась несколько лет. По проекту, разработанному Амманати, непосредственно за существующим дворцом были возведены три новых корпуса, связанных друг с другом П-образным планом. Один из этих корпусов слился с объемом старого дворца. Между новыми корпусами образовался парадный двор, ограниченный с четвертой (южной) стороны подпорной стеной,

Бартоломео Амманати. Новые корпуса и двор палаццо Питти во Флоренции. Начало строительства 1560 г.



Палаццо Питти. Грот

Новые корпуса палаццо Питти. Фрагмент фасада
Галерея во дворе палаццо Питти





Сады Боболи и палаццо Питти

за арками которой под землей был устроен декоративный грот. Далее начинается территория садов. Новый двор, таким образом, широко раскрылся к зеленому массиву, расположенному на склоне холма.

Амманати не стал повторять в новых корпусах старые формы, но сумел сохранить в их композиции дух флорентийского кватроченто. Это удалось сделать благодаря использованию родившейся во Флоренции системы поэтажного расположения ордера и рустовки, тоже характерной для флорентийской архитектуры. Обе темы зодчий трактовал, однако, по-своему. Вместо пилястр, применявшихся в XV веке, он поместил на фасадах декоративные колонны, выдержав определенный каноном порядок ярусного размещения разных ордеров. Между колоннами в первых двух ярусах находятся арки (во втором этаже они служат обрамлениями окон). В третьем этаже окна заключены в прямоугольные ниши. Вся эта сложная по пластике композиция дополнительно усложнена глубокой рустовкой узких участков стен по сторонам от колонн и самих колонн, причем в разных ярусах использованы русты, обработанные по-разному. Рустовка стала здесь самым активным средством воздействия на зрителя; благодаря именно ей архитектурные объемы становятся похожими на какие-то скальные массивы, словно подверженные действию глубинных сил, чей напор едва сдерживают стены, готовые вот-вот разломиться на отдельные камни. В трактовке Амманати, весьма полно проявившего здесь свой дар скульптора, ордер оказался лишенным даже той иллюзорной тектонической



Площадка над гротом палаццо Питти

роли, какую он выполняет, например, на фасаде палаццо Ручеллаи. Пластическая выразительность фасадов новых корпусов палаццо Питти усилена многочисленными декоративными деталями, разными по рисунку и композиционному значению. Следует отметить, что, создавая декоративное оформление окон, мастер одним из первых использовал в этой работе разорванные сандрики — деталь, атектонический характер которой очевиден. Проявленная в данном случае тенденция, свидетельствующая о стремлении зодчего отнять традиционный тектонический смысл у одних архитектурных форм, а другие насытить ощущением внутреннего напряжения, лишить покоя, — это как раз то, что отвечает формированию стилистической концепции барокко.

Реконструкция коснулась и главного фасада старого дворца. Амманати переделал окна его первого этажа, превратив их в самостоятельные и весьма выразительные декоративные композиции. Окна прикрыли решетки строгого рисунка, над проемами появились треугольные сандрики на кронштейнах, а внизу разместились водостоки, решенные в виде маскаронов, из которых вода стекает в небольшие ванночки, установленные на невысоких ступенчатых основаниях. Совмещение этих обогащенных трогательными деталями композиций с мощной каменной массой старого фасада позволило несколько смягчить суровость его художественной характеристики.

Амманати выступил также в роли одного из авторов проекта связанного с дворцом парка, называемого садами Боболи. Рабо-



Сады Боболи. Бассейн

ту по созданию парка в 1550 году начал архитектор Никколо Периколо, прозванный Триболо. Позже к этой работе кроме Амманати присоединились Буонталенти, Париджи Младший и другие мастера. Плодом их совместных трудов стал великолепный зеленый массив, обогащенный бассейнами и скульптурой; он занял весь холм, расположенный к югу от дворца. Роль планировочного каркаса этого массива выполняют две взаимно почти перпендикулярные композиционные оси. Одна из них — короткая — направлена от вершины холма по его более крутому склону

Сады Боболи. Аллея



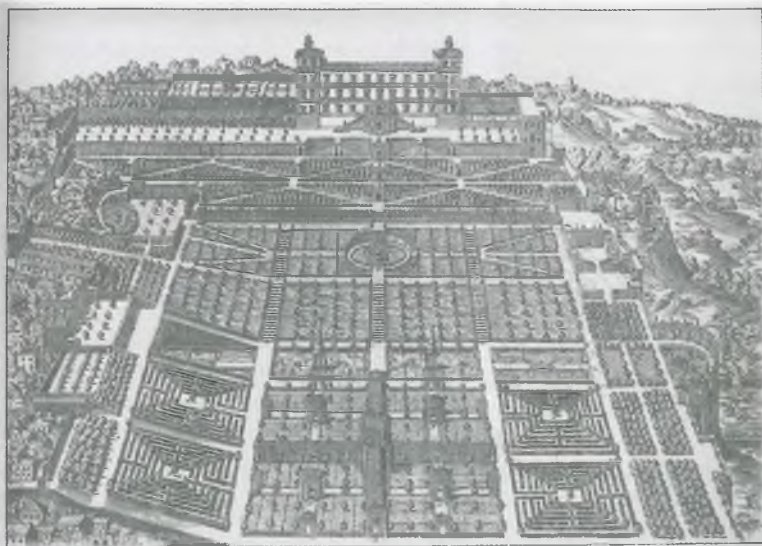
ну в сторону созданного Амманати нового двора палаццо. Образуя несколько промежуточных террас, сады в этом направлении, словно стекая по склону, вливаются в пространство двора. Роль своеобразной паузы перед двором выполняет вытянутый в длину амфитеатр. Здесь давались театральные представления, эффектным фоном для которых служил украшенный скульптурой фонтан над гротом и рустованные колоннады дворца. Далеко внизу раскрывается панорама города, кажущаяся отсюда искусно написанным театральным задником. Вторая ось парка с аллеей вдоль нее проложена по длинному пологому склону холма. По обе стороны от аллеи располагаются по-разному спланированные прямоугольные участки, занятые декоративными композициями из деревь-

ев и кустарников. Геометрия этой части парка такова, что ее план приобретает характер сложного орнамента с неоднократно повторяющимся мотивом концентрических кругов, пересеченных диагональными дорожками.

Искусство паркостроения поднялось в Италии на особенно большую высоту именно в пору Позднего Возрождения. Проектируя сады и парки, художники чинквеченто проявляли необыкновенно богатую творческую фантазию, вписывая свои произведения в подчас весьма сложные ландшафтные условия. Как правило, они мастерски использовали возможности характерного для Италии рельефа, сформированного отрогами Альбанских и Сабинских гор, что помогало вносить в композицию зеленых массивов значительную долю динамики. Средством ее выражения обычно становились террасы, целые каскады которых успешно развивали обязательную для итальянских садов тему воды, тоже представленную разного рода каскадами, а кроме того, бассейнами, каналами и фонтанами. Но если динамика террас или водяных струй могла быть связана с проявлением интереса к барочной экспрессии, то классическое начало в композиции итальянских садов представляла в большинстве случаев четко выявленная геометрическая основа их планов. Нетрудно увидеть, что отмеченными выше чертами наделены и те садово-парковые композиции, с которыми мы уже познакомились.

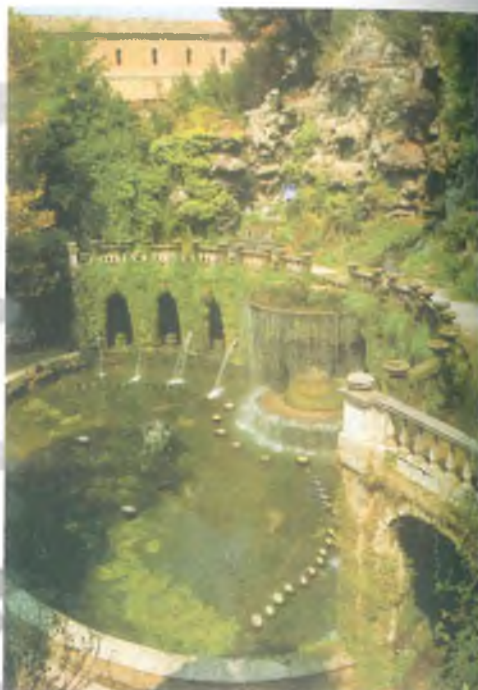
Одним из самых известных дворцово-парковых ансамблей Италии стал комплекс виллы кардинала Ипполита д'Эсте в Тиволи

Пирро Лигорио. Ансамбль виллы д'Эсте в Тиволи. 1550—1572. С гравюры Э. Дюперака





Ансамбль виллы д'Эсте;
Центральная аллея парка
Бассейны и Водяной орган
Вид на парк от Водяного органа
Овальный фонтан





Ансамбль виллы д'Эсте. Фонтан Рометты

(древний Тибур), недалеко от Рима. Он создавался в 1550—1572 годах в основном в соответствии с замыслом Пирро Лигорио.

Парк виллы д'Эсте, почти квадратный в плане, занимает территорию более трех гектаров на своеобразном плато, ограниченном с юга и востока высокими террасами, а с запада — довольно крутым обрывом, с края которого открывается захватывающий вид на бескрайнюю равнину, раскинувшуюся вплоть до Рима. Трехэтажное на цокольном основании здание виллы, решенное

в форме каре, с внутренним двором, поставленное на южной террасе, как произведение архитектуры не представляет особенного интереса. Но очень просто скомпонованный фасад виллы с небольшим портиком в центре, возвышаясь над парком, воспринимается снизу как его доминанта; точно на портик ориентирована средняя аллея, идущая с севера на юг и выполняющая роль одной из главных осей регулярно спланированного зеленого массива. Вторая ось, перпендикулярная первой, обозначена расположенными друг за другом прямоугольными бассейнами. Свою доминанту эта цепь бассейнов получает на восточной стороне парка в лице грандиозной композиции, составленной из большого числа водометов, выбрасывающих вверх струи воды разной высоты и формы. Называемая «Водяным органом», эта композиция воспринимается как самый звучный аккорд в теме воды, представленной здесь и многими другими аналогичными затеями. Одной из них является группа фонтанов, расположенная в верхней части парка, к западу от здания виллы. Называемая «Рометта» («Малый Рим»), эта группа включает в себя небольшие воспроизведения античных памятников, исполненные в экспрессивно-романтической манере, явно предвосхищающей грядущее барокко.

Под знаком неумолимого проникновения в художественную практику новых стилистических идей продолжалась в конце XVI века градостроительная эволюция Рима. В этот период как мастер градостроительной темы достаточно громко заявил о себе Доменико Фонтана (1543–1607), пользовавшийся большим авторитетом у Папы Сикста V, возглавлявшего католическую церковь с 1585 по 1590 год. Как раз на это пятилетие приходятся градостроительные преобразования, осуществленные Доменико Фонтана в соответствии с указаниями Папы. Большое внимание Фонтана уделил созданию системы градостроительных ориентиров, роль которых была возложена на древние египетские обелиски, привозившиеся в Вечный город после римских завоеваний на Востоке. Обелиски устанавливали в разных местах Рима, но со временем некоторые из них были разрушены, а другие, сохранившиеся, оказались поверженными и затерялись среди развалин античных сооружений. Там их и обнаружили и вернули к новой жизни. То обстоятельство, что древние монументы пробудили к себе интерес как раз на пороге нового столетия, видимо, вполне объяснимо распространением в искусстве этого времени «протобарочных» идей. В традиционной композиции обелиска геометрическая чистота его формы органично сочетается с ярко выраженным динамизмом, острой экспрессией направленного по вертикали движения. Эмоциональная активность обелиска оказалась созвучной тому времени, когда в недрах Возрождения постепенно начал складываться новый художественный язык.

Говоря о работах, положивших на исходе XVI века начало реализации обширной градостроительной программы эпохи барокко, нельзя упустить из виду то, что эти работы, в свою очередь, явились продолжением сделанного ранее. Наиболее значительным результатом развивавшегося таким образом процесса явилось формирование знаменитого трехлучия — системы трех улиц, расходящихся радиусами от въезда в город с севера, где сейчас находится пьяцца дель Пополо, и направляющихся оттуда к центру Рима. (Следует заметить, что в самой геометрии трехлучия заключено довольно отчетливо выраженное динамическое начало, хорошо отвечающее специфике стиля барокко.) Средний луч этой системы представляет собой не что иное, как античную улицу *виа Лата* (ныне *виа дель Корсо*), которая еще в древности кратчайшим путем, по прямой, вела к форумам от Фламиниевых ворот, расположенных в городской стене. Правый (западный) луч — *виа Рипетта* — проложили в 1513–1521 годах, при Папе Льве X, так, чтобы по этой улице можно было подъехать к причалам, находящимся на берегу Тибра. При Папе Павле III, в 1534–1549 годах, оформился начальный участок улицы дель Бабуино (левый, восточный луч), призванной соединить площадь дель Пополо с Квириналом. В 1560-х годах в Риме появилась еще одна подобная композиция: ее составили три короткие улицы, расходящиеся от моста Св. Ангела (улицы Паола, дель Банко ди Санто Спирито и Панико). В тот же период, когда на папском престоле находился Пий IV, по его указанию сквозь плотно застроенные кварталы города пробили прямую двухкилометровую улицу Номентана (ныне *виа XX Settembre*), связавшую площадь на вершине холма Квиринал с Порто Пио. Папа Григорий XIII озаботился тем, чтобы удобным путем соединить базилики Санта Мария Маджоре и Сан Джованни ин Латерано; в результате к середине 1580-х годов Рим получил улицу Грегориана. Создание всех этих улиц стало возможным в результате освобождения соответствующих территорий от развалин и случайных строений, за чем последовало возведение новых зданий вдоль размеченных заново красных линий.

Папа Сикст V решил продолжить эти преобразования, отвечавшие прежде всего интересам паломников, регулярно посещавших основные святыни Рима. По планам, составленным Доменико Фонтана, была осуществлена прокладка самой протяженной из новых улиц — *виа Феличе* (ныне по ее трассе проходят улицы Систина, Куаттро Фонтане и Де Претис). Ее тоже предполагалось вывести к площади дель Пополо (это намерение реализовать не удалось), а на остальных участках проложить так, чтобы новая магистраль удобно связала базилики Санта Мария Маджоре и Санта Кроче ин Джерусалемме. Согласно проектам Доменико Фонтана, между базиликами Санта Мария Маджоре



Доменико Фонтана. Латеранский дворец в Риме. 1586—1589

и Сан Джованни ин Латерано по прямой линии продолжили улицу Меруляно, а от Латеранской базилики одноименную улицу вывели к Колизею¹⁵⁷.

Частью этих градостроительных мероприятий явилось и сооружение в 1586—1589 годах нового Латеранского дворца, примкнувшего к базилике (чей главный фасад, декорированный гигантским ордером, был создан в соответствии с замыслом Алессандро Галилео только в 1730-х годах). Проект Латеранского дворца разработал Доменико Фонтана. Это здание заняло место старого дворца, служившего одной из папских резиденций вплоть до начала «авиньонского пленения», а позже разобранного из-за ветхости по указанию Папы Юлия III. Внешне Латеранский дворец напоминает палаццо Фарнезе, с которым мы познакомились в предыдущей главе. Штукатурной облицовкой и здесь подчеркнута гладь фасадных стен, а на их фоне контрастно выделены рельефные наличники окон, причем в верхних этажах, как и во втором этаже палаццо, спроектированного Антонио да Сангалло Младшим, использован мотив чередующихся треугольных и лучковых сандриков. Пластически достаточно выразительным выглядит вход в здание, решенный в виде портала, фланкированного рустованными («муфтированными») колоннами и завершенного балконом; нетрудно увидеть сходство этого узла композиции с оформлением въезда во двор палаццо Фарнезе. Сильные пластические эффекты, пристрастие к которым позднее постоянно демонстрировала архитектура барокко, не лишают, однако, внешний вид палаццо дель Латерано ощущения вполне классической простоты. К созданию такого ощущения архитектор, видимо, стремился сознательно, что и под-

черкнуто выбором в качестве прототипа для его постройки хорошо известного памятника Высокого Возрождения. Однако, как это нередко бывает при попытках повторить художественные достижения других авторов, композиция Латеранского дворца, не претендующая на самобытность, стала в целом гораздо менее интересной, чем образец, служивший ориентиром для Доменико Фонтана. В корпусе, находящемся на восточной стороне площади перед базиликой, тоже возведенном Доменико Фонтана, сохраняются личная папская капелла Санктум-Санкторум, построенная в 1278 году, а также состоящая из 28 ступеней Святая лестница (Скала Санктум); верующие почитают ее как напоминание о лестнице дворца Понтия Пилата, по которой на суд поднимался Иисус Христос.



Латеранский дворец. Фрагмент фасада

Перед Латеранским дворцом Фонтана установил египетский обелиск, привезенный в 357 году из храма Солнца в Тевесе, а затем украшавший римский цирк Максимус. Этот гранитный монумент, датируемый XV веком до нашей эры, после установки на спроектированный для него пьедестал возвысился своей вершиной до высоты 47 метров. В течение нескольких лет Фонтана установил еще ряд обелисков, проявив в ходе этой работы незаурядные способности не только архитектора-градостроителя, но и инженера. В 1586 году один из обелисков он разместил на площади перед еще строившимся тогда собором Св. Петра; позже, уже во второй половине XVII века, этот обелиск органично вошел в архитектурную композицию новой площади перед собором, окруженной колоннадами, спроектированными Лоренцо Бернини. Другой обелиск в 1587 году перенесли по предложению Д. Фонтана к базилике Санта Мария Маджоре, а еще один обелиск был воздвигнут у базилики Санта Кроче ин Джерусалемме.

Пожалуй, наибольшее градостроительное значение приобрел 24-метровый обелиск времени Рамзеса II, установленный Фонтана на площади дель Пополо. Въездом в город в этом месте еще в древности стали ворота в виде однопролетной арки, которые позже стали называться так же, как и площадь возле них, — Порта дель Пополо. В 1561 году Виньола реконструировал эти ворота, изменив их внешний вид (спустя примерно столетие ворота еще раз перестроил Лоренцо Бернини, а в 1879 году к центральной арке были добавлены две боковые)¹⁵⁸. Согласно замыслу Доменико Фонтана, обелиск разместился в точке, где



Рим. Пьяцца дель Пополо
Пьяцца дель Пополо и римское трехлучие





Рим. Испанская лестница и церковь Санта Тринита деи Монти

пересекаются оси трех отходящих от площади улиц. Тем самым каждая из них получила ярко выраженную высотную доминанту, которой замыкается перспектива. Собственно говоря, именно с этого момента площадь дель Пополо и приобрела характер осмысленного архитектурного ансамбля.

Со временем композиция площади дель Пополо претерпела ряд значительных изменений. В XVII столетии важнейшую роль в ее ансамбле приняли на себя две почти одинаковые по внешнему виду церкви, разместившиеся против ворот между лучевыми магистральями. В начале XIX века трапециевидная форма площади в плане была изменена на овальную. Подножие холма Пинчо в то же время получило сложное декоративное оформление, включавшее террасу с балюстрадами и фонтанами, скульптуры, ростральные колонны. Четыре небольших фонтана с мраморными изваяниями львов появились и у основания обелиска. Однако эти изменения не смогли сделать композиционную роль обелиска в центре площади менее значительной.



Рим. Церковь Санта Тринита деи Монти и вилла Медичи

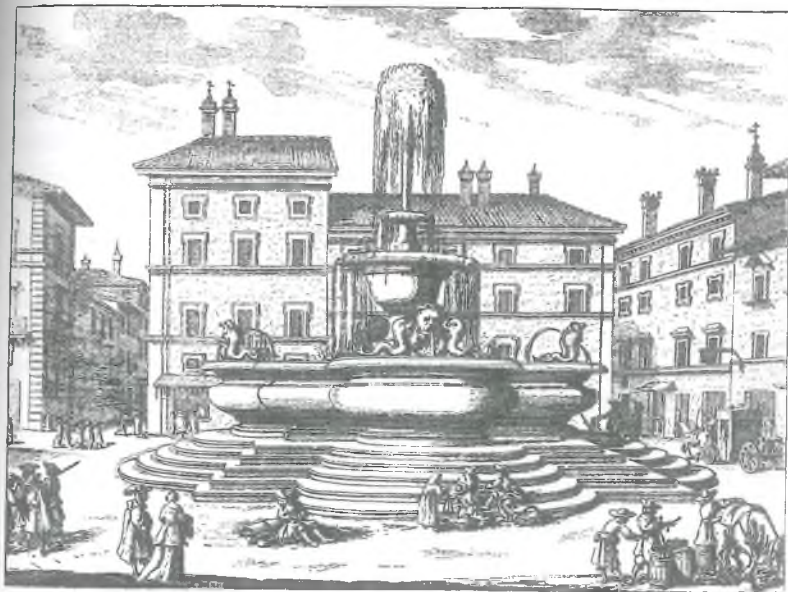
Традиция устанавливать обелиски в узловых точках городского плана сохранилась в Риме надолго. В ряде случаев они удачно сочетались с фонтанами и другими декоративными сооружениями, как это произошло в XVII и XVIII столетиях, скажем, на площади Навона, в саду виллы Медичи или на верхней террасе Испанской лестницы. В последнем случае монументальным фоном для поставленного здесь обелиска служит двухбашенный фасад церкви Санта Тринита деи Монти (Святой Троицы на

горе), эффектно венчающей холм Пинчо неподалеку от виллы Медичи. Эта церковь была возведена в период французской интервенции (1494—1495) по распоряжению короля Карла VIII и своими башнями должна была напоминать традиционные для Франции средневековые храмы. Реконструкция, осуществленная в 1585 году Джакомо делла Порта, сблизила фасад церкви с «протобарочными» композициями того времени.

Около 1580 года делла Порта спроектировал также сравнительно небольшой фонтан, разместившийся на пьядца делла Ротонда, перед древним Пантеоном. Впоследствии и с этим фонтаном был совмещен обелиск, так что о первоначальной композиции (частично сохранившейся) более полное представление мы теперь можем получить лишь с помощью старинных изображений. Служащий ныне для обелиска своеобразным пьедесталом бассейна с динамично выгнутыми стенками, поставленный на многоступенчатое основание сложной формы, доносит до нас дыхание набирающего силу барокко.

Создание одного из наиболее известных фонтанов Рима, появившихся в городе накануне наступления эпохи барокко, связано с именем Доменико Фонтана. В 1585—1587 годах по его проекту был построен фонтан Моисея (Аква Феличе), расположившийся на стыке современной виа XX Сеттембре и площади перед церковью Санта Сусанна. Этот фонтан приобрел характер

Джакомо делла Порта. Фонтан перед Пантеоном. Ок. 1580 г. Гравюра Д. Б. Фальде



FONTANA NELLA PIAZZA DELLA ROTONDA
« Rione di Colonna, Architeto di Giacomo della Porta »



Доменико Фонтана. Фонтан Аква Феличе в Риме. 1585—1587

монументальной архитектурной декорации, по внешнему виду подобной античным триумфальным аркам. Три высокие арочные ниши с чашами внизу разделены колоннами и декоративными скульптурами. В центральной арке во весь рост возвышается изваяние Моисея, напоминающее об известном библейском сюжете — источении воды из скалы (создателем этой статуи был скульптор Леонардо Сормани). Над арками помещен мощный аттик, увенчанный горельефом в обрамлении лучкового фронтона и воллут. В этой постройке чувствуется некая избыточная сила, заставляющая зрителя даже испытывать какое-то смутное беспокойство. Излишек энергии, массы, движения, ощущаемый здесь, спустя совсем немного времени станет постоянным спутником экспрессивных сооружений барокко. Фонтан Моисея уже совершенно открыто заявляет о себе как о произведении, воплощающем новый художественный менталитет.

В еще более обостренном варианте те же черты проявляются в композиции фонтана Аква Паола, возведенного в 1612 году в соответствии с пожеланием Папы Павла V (на вершину холма Яникул, где этот фонтан располагается ныне, его перенесли с



Фламиньо Понцио. Фонтан Аква Паола в Риме. 1612

противоположного берега Тибра в конце XIX века). Фонтан Моисея послужил для него очевидным прототипом. Но три центральные арки Аква Паола дополнены двумя боковыми, меньших размеров, а силуэт грузного аттика усложнен криволинейными декоративными стенками; их текущие формы, хорошо выражающие тему фонтана, словно продолжают потоками воды, низвергающимися из-под арок. Проект фонтана Аква Паола разработал архитектор Фламиньо Понцио (1575—1621)¹⁵⁹. Едва ли можно вообразить более убедительный символ передачи исторической эстафеты от Ренессанса к барокко, чем эти два монументальных сооружения, близких друг другу по внешнему виду, а во времени расположившихся почти симметрично относительно 1600 года.

У истоков классицизма. Палладио

На примере Доменико Фонтана мы могли увидеть, как в творческой практике одного мастера, работавшего на рубеже XVI и XVII столетий, сочетаются черты ренессансной классики и формирующегося барокко. Стремление подчеркнуть классическую чистоту архитектурной формы, продемонстрированное Фонтана в композиции Латеранского дворца, мастер подтвердил, создавая проект палаццо Реале в Неаполе, куда архитектор переехал после смерти Папы Сикста V. В облике этого палаццо, служившего резиденцией короля (его строительство началось в 1600–1602 годах), доминирует ордерная тема, представленная на главном фасаде здания пилястрами, размещенными на всех трех этажах. При весьма большой протяженности фасада (почти 140 метров) такой прием стал источником излишней монотонности композиции, основанной на назойливом повторении одинаковых элементов.

Архитектурный тип, воплощенный Доменико Фонтана в облике Латеранского дворца, может быть обозначен как «тип палаццо Фарнезе»; в дворцовом строительстве Рима второй половины XVI и начала XVII века он получил довольно широкое распространение. Одним из наиболее ранних примеров зданий такого типа может быть признано палаццо Киджи, к строительству которого в 1562 году приступил Джакомо делла Порта. Вероятно, с именем этого мастера можно связать композицию фасадов дворца, размещенного на угловом участке. В качестве своеобразного указания на определенный исторический ориентир автор проекта применил чередующиеся над окнами второго этажа треугольные и лучковые сандрики. Горизонтальные тяги и рустованные углы тоже могут напомнить палаццо Фарнезе. Дворец Киджи сооружался долго, и в следующем столетии его строительством занимались Карло Мадерна и Феличе делла Греко¹⁶⁰.

Двумя годами позже по проекту Аннибале Липпи началось строительство дворца Каэтани (виа делле Боттеге Оскуре, 32)¹⁶¹. Это сравнительно небольшое трехэтажное здание (имеющее,



Доменико Фонтана. Палаццо Реале в Неаполе. Начало строительства 1600—1602

как и палаццо Киджи, дополнительный полуэтаж) тоже занимает угловой участок. Мы легко отмечаем и здесь наличие знакомых нам внешних примет — четко рисующихся на фоне гладких стен окон в простых прямоугольных обрамлениях, горизонтальных тяг, обозначающих границы ярусов, обработанных рустами углов. Над классическим карнизом, выносную плиту которого поддерживают кронштейны, вместо аттикового этажа, венчающего палаццо Киджи, возвышается

довольно массивный парапет. Дворец Казтани имеет два парадных двора; в первом расположена аркада, а второй украшен фонтаном; в композицию последнего включены античные фрагменты. Заметно сходство этого здания с еще одним произведением Антонио да Сангалло Младшего — палаццо Саккетти, упоминавшимся ранее и не менее полно, чем палаццо Фарнезе, характеризующим строгую классическую манеру знаменитого мастера.

К числу крупнейших дворцов Рима относится палаццо Боргезе, располагающееся на площади того же названия, примыкающей к улице Рипетта. Это здание, имеющее сложную строительную историю, своим внешним обликом, принципиально близким «типу палаццо Фарнезе», обязано, как полагают, архи-

Аннибале Липпи. Палаццо Казтани в Риме. Начало строительства 1564 г.





Мартино Лунги Старший, Фламиньо Понцио. Палаццо Боргезе в Риме. Начало строительства 1596 г.

текторам Мартино Лунги Старшему (ок. 1530 — ок. 1600) и Фламиньо Понцио¹⁶², приступившим к расширению существовавшей на том же участке более ранней постройки в 1596 году. Строительство дворца завершилось лишь в середине XVII столетия.

Близок к тому же архитектурному типу и Квиринальский дворец, где в настоящее время размещается резиденция президента Итальянской республики. Дворец стоит на вершине Квиринала — самого высокого из семи римских холмов. Находящуюся здесь просторную площадь украшают античные мраморные изваяния легендарных укротителей коней — Диоскуров. В 1787 году между скульптурами установили один из сохранившихся в Риме древних египетских обелисков. Согласно последним данным¹⁶³, строительство Квиринальского дворца по распоряжению Папы Григория XIII начал в 1583 году Оттавиано Маскерини. За два года он возвел сравнительно небольшой двухэтажный корпус, оказавшийся позже во внутреннем дворе палаццо. В этом корпусе мастер соорудил спиральную лестницу с парными колонна-



Рим. Квиринальский дворец

ми, аналогичную той, которая находится в замке Фарнезе в Капрароле. При Папе Сиксте V Доменико Фонтана построил крыло существующего дворца, обращенное своим протяженным фасадом на площадь. Тема именно этого фасада, заставляющая нас снова вспомнить палаццо Фарнезе, была продолжена при даль-

Квиринальский дворец. Лестница, фрагмент фасада



нейшем расширении дворца, выразившемся в сооружении более высокого трехэтажного корпуса, вытянутого вдоль виа делье Квиринале; эту работу, осуществлявшуюся уже в XVII столетии, выполняли Фламиньо Понцио, Карло Мадерна и Лоренцо Бернини. Знакомясь с Квиринальским дворцом, можно прийти к заключению, что большой срок, потребовавшийся для его возведения, не помешал участвовавшим в строительстве мастерам обеспечить однородность внешнего облика здания. На его фасадах доминирует гладкая поверхность стен, служащая фоном для окон, обрамленных простыми по рисунку наличниками. Влияние барокко здесь сказалось, по существу, только на оформлении парадного входа с его усложненной пластикой.

Из дворцов, построенных в Риме в конце XVI века, несомненным своеобразием облика, уже не принадлежащего «типу палаццо Фарнезе», отличается палаццо дель Колледжо Романо, возведенное в 1582–1583 годах. Однако внешность и этого крупного здания, занимающего вместе с построенной позже церковью Сант Иньяцио целый квартал у площади дель Колледжо Романо, свидетельствует о желании строителя в какой-то мере следовать классической традиции. Обращенный на площадь главный фасад Римской коллегии иезуитов строго симметричен. Он разделен на три части, причем доминирующее положение средней, повышенной части дополнительно подчеркивает еще и возвышающаяся над ней звонница. Однако кроме симметрии и уравновешенности в данном случае, пожалуй, нельзя заметить других признаков классического подхода к решению композиционной задачи. На фасаде нет ордерных членений, а свободно разбросанные по поверхности стены проемы разных размеров, заключенные в различные по форме наличники, не способствуют, в отличие от Квиринальского дворца, созданию впечатления ритмической упорядоченности композиции. Кажется даже, что ей свойствен оттенок некоего дилетантизма. Такое ощущение возникает, видимо, не случайно. До недавнего времени считалось, что Колледжо Романо является последней крупной работой Бартоломео Амманати, в конце 1570-х годов примкнувшего к иезуитам. Но согласно новым данным, здание Коллегии проектировал иезуитский священнослужитель Джузеппе Валериани¹⁶⁴. Стало быть, вполне справедливым оказалось высказанное ранее мнение, согласно которому «мрачное здание» Коллегии «резко противостоит всему, что было сделано» Амманати раньше¹⁶⁵.

Правда, и облик новых корпусов палаццо Питти во Флоренции, рассмотренных нами раньше, отнюдь нельзя считать полностью свободным от «мрачных» интонаций. Как эти корпуса, так и некоторые другие архитектурные произведения Амманати могут свидетельствовать о несомненном интересе, проявляв-



Рим. Палаццо дель Колледжо Романо. 1582—1583

шемся зодчим к классической теме. Но в каждом случае мы встречаемся с различной ее интерпретацией. Например, трехэтажное палаццо Грифони, построенное в 1563 году во Флоренции на углу улицы де Серви и площади Сантиссима Аннунциата, обнаруживает определенное сходство с римским палаццо Фарнезе, демонстрируя уже знакомые нам черты — преобладающую на фасадах гладкую поверхность стен, хорошо выявленный ритмический порядок в расположении окон, относительную простоту их обрамлений. Углы, как и некоторые проемы, обработаны рустами. Очень выразительна цветовая гамма фасадов, основанная на сочетании не закрытого штукатуркой розоватого кирпича и серого камня. На архитектурном решении палаццо сказалась и причастность Амманати к профессии скульптора:



Бартоломео Амманати. Палаццо Грифони во Флоренции. 1563

здание опоясывают междуэтажные пояса с филигранной орнаментальной резьбой, а в отделку вестибюля включены скульптурные детали.

В 1577 году Амманати разработал проект палаццо делла Синьория в Лукке, вслед за чем началось его строительство. От первоначального замысла в этом здании остались лишь фрагменты, но и по ним можно понять, что в данном случае Амманати тоже хотел показать связь своего индивидуального почерка с классическим прошлым, причем в форме, характерной для флорентийской архитектуры кватроченто. Мы имеем в виду пристрастие мастера к графически четкой и даже, может быть, жесткой прорисовке деталей, контрастное противопоставление которых гладкой поверхности стены усиливается также фактурой и цветом. Однако именно в этом приеме некоторые историки видят симптомы ухода Амманати от конструктивной обоснованности классики, что неизбежно, по их мнению, приводило затем к маньеризму.

Нам же кажется, что именно желание продемонстрировать свою приверженность классическим идеалам побудило Амманати придать одной из своих построек характер своеобразной творческой декларации, способной наглядно подтвердить такую позицию мастера. В данном случае мы имеем в виду небольшой дворец Бернарди в Лукке, асимметричная композиция которого сразу заставляет вспомнить флорентийское палаццо Пандольфини. С произведением Рафаэля постройку Амманати сближает как общая, в духе флорентийского зодчества, трактовка форм, так и вполне узнаваемые частные мотивы, например

мотив балюстрады или отделки входа мощным рустом, контрастирующим с гладью стены.

Представителем следующего за Амманати поколения флорентийских архитекторов был Бернардо Буонталенти (1536–1608) — мастер, которого Б. Р. Виппер уверенно относит к маньеристам¹⁶⁶. Приехав во Флоренцию в 1563 году, Буонталенти довольно быстро зарекомендовал себя способным зодчим и инженером-фортификатором, склонным к теоретическому осмыслению своего творческого опыта (о чем свидетельствуют написанные им трактаты «Книга о фортификации» и «Инженерное искусство»). Буонталенти принял участие в работах по созданию ансамбля садов Боболи, устроив в них грот, а после смерти Вазари заканчивал постройку Уффици, где вместе с Поччетти спроектировал большой восьмиугольный зал под куполом, названный «Трибуной».

Первой постройкой Буонталенти во Флоренции стал дом Бьянки Капелло на улице Маджо, датируемый 1567 годом. Имеющий три этажа, он невелик по размерам и выходит на тесно застроенную улицу плоским фасадом. Его самыми «звучными» декоративными элементами являются закрытые решетками окна первого



Бартоломео Амманати. Палаццо дела Синьория в Лукке. 1578.
Фрагмент главного фасада

Бартоломео Амманати. Палаццо Бернарди в Лукке





Бернардо Буонталенти. Казино Медичео во Флоренции. 1574

этажа в монументальных наличниках и обработанный рустами портал между ними. Особую привлекательность дому придает покрывающая весь фасад тонкая орнаментальная роспись, выполненная в технике сграффито, — прием, который может свидетельствовать о связи автора этой композиции с маньеризмом.

Убедительным образцом маньеристического подхода к решению архитектурной задачи Б. Р. Виппер считает еще одно флорентийское здание, спроектированное Буонталенти, — Казино Медичео (ныне Дворец правосудия). Его возвели в 1574 году рядом с монастырем Сан Марко и садами Медичи. Своим протяженным фасадом Казино обращено на улицу Кавур. Нам кажется правильнее другая оценка этого произведения Буонталенти — как решенного «монументально и просто»¹⁶⁷, то есть, скорее, в духе классики, а не маньеризма. Действительно, в композиции фасада Казино доминирующая роль отдана стене, на гладкой поверхности которой в широком, размеренном ритме размещены окна двух этажей. Наличники окон второго этажа слишком скромны по рисунку, чтобы привлечь к себе особенное внимание. В первом же этаже архитектор применил уже ставшую традиционной тему чередования лучковых и треугольных сандриков; вместе с другими немногочисленными декоративными деталями они обогащают фасад скупыми светотеневыми эффектами. В подобном действительно достаточно «простом» решении можно почувствовать опасность утраты архитектурным образом необходимой полнокровности, готовой уступить место излишнему

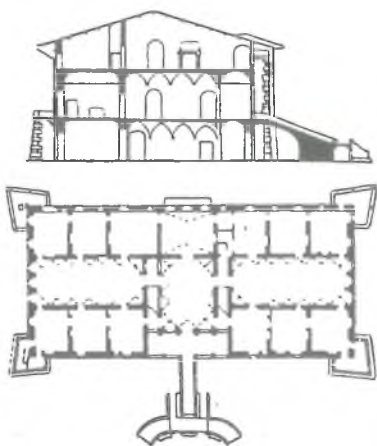


Бернардо Буонталенти. Вилла Артимино близ Флоренции. 1594

лаконизму. Однако думается все же, что продемонстрированная здесь мастером лаконичная манера свидетельствует не о каких-то изъянах в художественном мастерстве, а о проявлении творческой индивидуальности.

Справедливость такого вывода, как нам кажется, достаточно наглядно подтверждает вилла Артимино, построенная Буонталенти в 1594 году близ Флоренции. Облик этого прямоугольного в плане трехэтажного здания, доступного для обозрения со всех сторон, также отличается предельным лаконизмом, граничащим со схематичностью. И здесь стены решены как абсолютно гладкие поверхности, являющиеся спокойным фоном для четко прорисованных многочисленных окон. Столь же четко построен весь объем здания: его углы артикулированы рустами, а сильный свес кровли словно ставит решительный предел дальнейшему развитию здания в высоту. Своеобразными и довольно интересными деталями композиции являются угловые треугольные выступы; напоминающие по форме крепостные бастиионы, они усиливают присущее архитектуре виллы монументальное начало. Обращает на себя внимание то, как решен план здания: он абсолютно симметричен, причем роль ярко выраженного пространственного узла всей композиции отдана центральному залу, связанному с лоджией парадного входа на северном фасаде. Такой планировочный прием, значительно более ранний пример которого представляет собой вилла Медичи в Поджо-а-Кайяно, рассмотренная нами в главе об архитектуре

Вилла Артимино. Разрез, план





Вилла Артимино. Лоджия

кватроченто, может служить образцом действительно классического понимания пространства.

Одной из областей строительной практики, где традиции классического мышления проявили себя достаточно определенно, была архитектура парадных дворов, включавшихся в композицию зданий общественного назначения. В качестве одного из примеров упомянем двор университета в Болонье, созданный в 1560 году, как полагают некоторые историки, в соответствии с замыслом Пеллегрини Тибальди (1527–1597)¹⁶⁸. По периметру этот прямоугольный двор обходит двухъярусная аркада того типа, происхождение которого можно связать с двором монастыря Санта Мария делла Паче Браманте: арки



Рим. Палаццо алла Сapiенца. Двор. Закончен Джакомо делла Порта в 1602 г.

здесь совмещаются с орденом таким образом, что пилястры располагаются на пилонках, а антаблемент проходит непосредственно над вершинами арок. Такой же тип двухъярусных аркад мы встречаем в университетском дворе в Риме (палаццо алла Сapiенца). Этот двор, сильно вытянутый в длину, начал создаваться еще при Папе Льве X, и некоторые исследователи связывают с ним имя Микеланджело. Позже строительством руководил Джакомо делла Порта, завершивший эту работу в 1602 году. Таким образом, процесс создания двора римского университета, растянувшийся на столь длительный срок, связал две стадии развития итальянского Ренессанса. Спокойная и строгая композиция университетского двора претерпела значительные



Падуа. Двор университета

изменения после включения в нее спроектированной Ф. Борромини церкви Сант Иво алла Сапиенца — одного из самых ярких произведений барокко¹⁶⁹.

Иной характер имеет композиция двора университета в Падуа. В 1501 году ему передали старинное палаццо дель Бо. Перестройки, осуществленные во дворце в середине и во второй половине XVI века, позволили лучше приспособить здание для новых функций. В ходе этих перестроек был создан и внутренний двор университета, где в качестве основной темы использованы не аркады, а колоннады, размещенные в два яруса¹⁷⁰. Это

сообщает пространству небольшого двора оттенков поистине классической величавости.

Когда мы анализируем картину развития классических традиций Высокого Возрождения в архитектуре чинквеченто, становится совершенно ясно, что центральное место в этом процессе занимает Андреа Палладио. Имя этого выдающегося зодчего стало со временем символом всего того, что стоит за терминами «классика» или «классицизм». Творческое наследие Палладио, ставшее предметом пристального изучения для архитекторов многих поколений, явилось настоящим кладом идей, питавших воображение представителей той разновидности классицизма, которую стали называть «палладианством». По степени востребованности этого наследия в следующие за Ренессансом эпохи Палладио не имеет себе равных. Ему посвящена обширная литература, и исследования его творческого метода продолжают. Попытаемся охарактеризовать основные особенности творческого почерка Андреа Палладио, рассмотрев самые типичные произведения мастера.

Андреа ди Пьетро делла Гондола, получивший прозвище Палладио (1508–1580), родился в Падуе. Там, еще будучи ребенком, он начал обучаться резьбе по камню. В 1524 году Андреа делла Гондола переехал в Виченцу, где и создал большинство своих архитектурных произведений. Своему становлению как архитектора и человека, преданного идеям эпохи Возрождения, он во многом был обязан известному гуманисту, поэту и меценату Джану Джорджо Триссино, хорошо знавшему архитектуру. Первые практические навыки зодчего Палладио приобрел, участвуя в 1537 году в постройке виллы Криколи, задуманной владельцем Триссино в духе античных вилл Рима. В это время Триссино и обратил внимание на будущего мастера, во многом способствовав его профессиональному росту. Около 1540 года Палладио создал свои первые проекты — виллы Годи в Лонедо близ Виченцы и дворца Джованни Чивены в самой Виченце. На одном из фасадов виллы Годи архитектор поместил тройное окно, средняя, более высокая часть которого завершена аркой, а боковые имеют прямоугольную форму. Проемы такого типа, использовавшиеся зодчим и позже, получили название «палладианских окон». Справедливости ради надо заметить, что впервые рисунок подобного окна поместил в своем теоретическом труде Серлио, отчего эту деталь называют также «мотивом Серлио».



Андреа Палладио. Портрет работы Орландо Флакко



Андреа Палладио. Вилла Годи в Лонедо. Ок. 1540 г. Общий вид, деталь фасада



Своим навсегда вошедшим в историю зодчества творческим псевдонимом делла Гондола тоже был обязан Триссино: один из персонажей его поэмы, чей образ олицетворял представление об идеальной архитектуре, носил имя Палладио¹⁷¹. Большое значение Палладио придавал знакомству с античным художественным наследием. И вместе с Триссино, и самостоятельно он неоднократно посещал Рим, где занимался изучением и обмерами древних памятников. Результатом этих обстоятельных занятий стали исторические и теоретические труды, из которых самую

Титульный лист трактата Андреа Палладио «Четыре книги об архитектуре»



большую известность приобрел трактат «Четыре книги об архитектуре», впервые изданный в Венеции в 1570 году. В него были включены описания и чертежи как античных памятников и их фрагментов, так и проектов, созданных самим автором. Важное место в трактате отведено пяти классическим ордерам, рекомендациям по их построению и использованию.

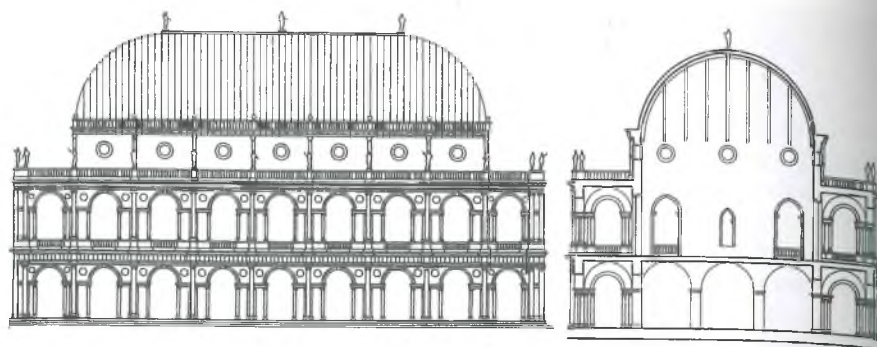
«Четыре книги» не были единственной литературной работой Палладио. К 1554 году относится создание его исторического сочинения под названием «Римские древности», в течение долгого времени являвшегося единственным путеводителем по античному Риму. Кроме того, Палладио занимался комментированием античных авторов, в том числе Витрувия.

Первой крупной самостоятельной работой Палладио-архитектора стала осуществлявшаяся по его проекту перестройка здания муниципалитета Виченцы — палаццо делла Раджоне, возведенного в XV веке. Сам Палладио дал этому зданию антиклизированное название — Базилика. В свое время палаццо делла Раджоне осталось не вполне законченным, и уже в начале XVI столетия его состояние начало внушать опасения. Однако разработать такой проект завершения строительства, который удовлетворил бы городские власти, долгое время не удавалось. Это сумел сделать только Палладио, изготовив в 1546 году проектную модель, получившую одобрение. Строительные работы, начатые спустя три года, растянулись на очень длительный срок, продолжались вплоть до кончины зодчего и были приведены к полному окончанию только в 1617 году.

В свое распоряжение мастер получил здание, размещенное в самом центре Виченцы, на площади Синьории. Оно достаточно интересно по своей композиции. Ядром палаццо делла Раджоне служит перекрытый сомкнутым сводом зал, поражающий своими огромными размерами (52 на 21 метр). Однако внешность палаццо, каким оно дошло до середины чинквеченто, не отвечала образу представительного общественного сооружения. По проекту Палладио здание было окружено выполненной из мрамора двухъярусной аркадой, раскрывающейся навстречу городу. Усложненный ритм членений и богатая пластика аркады контрастно противопоставлены массивному объему венчающей части здания. Здесь Палладио нашел собственное

Андреа Палладио. Базилика в Виченце. Перестройка 1549—1617 гг.





Базилика в Виченце. Фасад, разрез

решение традиционной для Возрождения темы, приняв во внимание и композиционные находки своих предшественников. Аркады Базилики могут напомнить и Воспитательный дом во Флоренции, и библиотеку Сан Марко в Венеции. Соединение арок с отрезками архитравных перекрытий по бокам («мотив Серлио») мы встречали на одном из фасадов палаццо дель Те в Мантуе. Но, разумеется, ни о каком дословном цитировании образцов в данном случае не может быть и речи. Формы, характерные для его эпохи, Палладио соединил друг с другом так, что в результате получилась своеобразная, полная движения, мажорная по духу композиция, вполне соответствующая традициям живописного зодчества Венето. Аркады, спроектированные Палладио, выполняют и конструктивную роль, способствуя погашению распора свода Базилики.

Виченца. Базилика в городском пейзаже



Громадное, тяжелое по пропорциям перекрытие этого здания, так же как и возвышающаяся рядом средневековая башня, воспринимается как один из самых заметных ориентиров в силуэте города, его символ.

А сооружением, достойным признания в качестве символа всего палладианства, бесспорно, следует считать виллу Ротонда близ Виченцы. Ее начали возводить в 1551 году по проекту, разработанному Палладио годом раньше. Но строительство этого, в сущности, небольшого здания велось очень долго: оно завершилось только в 1580-х годах под руководством Винченцо Скамоцци (1552–1616) — верного последователя Палладио, вполне достойного звания первого палладианца.

Вилла Ротонда, спроектированная по заказу папского «референдария» Паоло Альмерико, явилась первой в истории архитектуры гражданской постройкой центрического типа. Ее плану придана форма правильного квадрата, в центр которого вписан круглый зал диаметром около 10 метров, перекрытый полусферическим куполом. Все четыре фасада здания одинаковы по композиции: в середине каждого из них размещен шестиколонный ионический портик, увенчанный треугольным фронтоном. Насыщенные светотенью колоннады выразительно контрастируют с гладкими поверхностями стен по сторонам. На их фоне четко рисуются прямоугольные окна, заключенные в простые по форме наличники с треугольными сандриками. Под колоннаду портиков ведут широкие, царственно торжественные лестницы, ограниченные по сторонам высокими парапетами со скульптурами работы Лоренцо Вичентино. Статуи поставлены и по углам каждого фронтона. Здание отличаются кристаллическая чистота и абсолютная завершенность формы,

Андреа Палладио. Вилла Ротонда близ Виченцы. 1551—1580-е гг.





Вилла Ротонда

где действительно «изменить ничего нельзя, не сделав хуже». Таким образом, мы имеем здесь дело с исключительно последовательным воплощением в натуре принципа «прекрасной завершенности», который раньше столь же убедительно удалось реализовать лишь в проектах собора Св. Петра Браманте и Микеланджело.

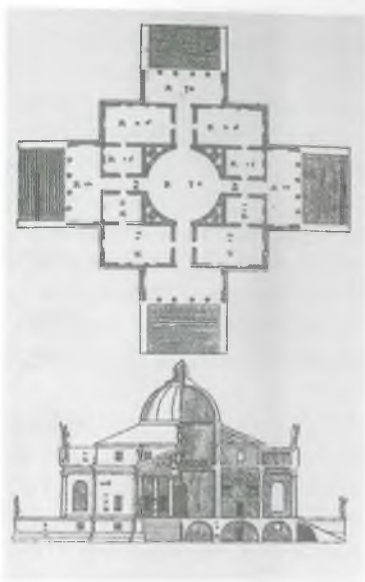
Центричность композиции подчеркивает купол, поднимающийся над четырехскатной черепичной кровлей. Его возводил Скамоцци, посчитавший необходимым несколько уменьшить высоту этого венчания; согласно его же проекту, сам купол оказался скрытым под черепичным покрытием с кольцевыми ступенями. Нелегко прийти к однозначному выводу относительно того, в какой мере эти в общем-то непринципиальные изменения оказались совместимыми с первоначальным замыслом. В своем проекте Палладио предполагал поднять полусферу купола над крышей, чтобы сделать венчание здания активным элементом его силуэта, целиком доступным для восприятия снаружи. Скамоцци же совместил основание купола с уровнем перекрытия верхнего этажа, из-за чего купол с его невысоким цилиндрическим барабаном кажется теперь погруженным в пирамидальную крышу; но, пожалуй, именно благодаря использованию такого приема удалось придать всему зданию особенно полно выраженную компактность, отвечающую главной пространственной идее Палладио. Таким образом, можно заключить, что автор проекта и его последователь, хорошо почувство-

вавший художественный смысл доставшейся ему в наследство работы, сумели общими усилиями, удачно дополняя друг друга, создать архитектурный шедевр непреходящего мирового значения.

Вилла Ротонда демонстрирует все основные особенности архитектурного языка Палладио, усвоенные позже участниками палладианского движения. Это прежде всего мудрый лаконизм, способствующий устранению декоративного многословия и помогающий лучше выявить главную композиционную мысль. Это и прекрасно выраженная графическая основа формы — черта, обязанная своим происхождением еще флорентийскому кватроченто. Это, наконец, исключительно важное значение ордера, играющего роль главного «инструмента» зодчего; с его помощью

устанавливается контакт архитектурного сооружения с человеком, определяются ритмические и пластические характеристики композиции. Именно эти особенности стали свойственными классицизму Нового времени, варианты которого, сменявшие друг друга на протяжении следующих двух с половиной веков, имеют своим истоком творчество Палладио. Сам же Палладио выступил уже в период Позднего Возрождения в роли не только хранителя лучших традиций ренессансной классики, но (что оказалось гораздо плодотворнее для будущего) также активного и самобытного их продолжателя и интерпретатора.

Являясь сооружением-символом, вилла Ротонда оказалась, по существу, не совсем подходящей для выполнения каких-либо утилитарных функций. Впрочем, эти функции сам Палладио не считал особенно серьезными. Архитектор так характеризовал в своих «Четырех книгах» местоположение и назначение виллы: «Она расположена почти что в самом городе. Это место — самое красивое и приятное, какое только можно себе вообразить; оно расположено на небольшом, легкого подъема пригорке, омываемом с одной стороны судоходной рекой Бакильоне, а с другой окруженном приятными холмами, являющими вид как бы большого амфитеатра, сплошь возделанными и изобилующими роскошными плодами и отличными виноградниками. Со всех четырех сторон фасада устроены лоджии, и с каждой стороны наслаждаешься чудесным видом: одним — близко, другим — подалее, а еще другим — граничащим с горизонтом»¹⁷². Зданию,



Андреа Палладио. Проект виллы Ротонда. План, разрез



Вилла Ротонда. Интерьер

следовательно, надлежало служить своего рода бельведером, позволявшим его хозяину, находясь в вилле, в полной мере ощущать свое единение с прекрасным ландшафтом. Для этого из центрального зала были предусмотрены проходы непосредственно под колоннады портиков (которые Палладио называет лоджиями). Кроме того, эти проходы могли исполнять роль эффектно построенных перспективных коридоров, позволявших любоваться пейзажем, оказавшимся в архитектурной оправе, даже не покидая зала. Остальные парадные комнаты главного этажа виллы, прямоугольные в плане, связаны друг с другом так, что образуют непрерывную анфиладу, обходящую здание по периметру. В цокольной части своей постройки Палладио устроил хозяйственные помещения, аттик же был отведен для жилых комнат. Однако использовать виллу для длительного в ней пребывания оказалось трудно: этому мешали постоянные сквоз-



Вилла Ротонда. Купол в интерьере

няки, а также теснота жилых покоев. Соображения удобства были в данном случае принесены в жертву красоте как философскому понятию, возвышающему человека над прозой обыденной жизни.

Сила эстетического воздействия виллы Ротонда, как и большинства других построек Палладио, в значительной степени зависит от системы пропорций, применявшейся зодчим и изучавшейся многими исследователями. Результаты их работы сводятся, в основном, к признанию того, что и в этой области искусства проектировщика мастер не склонен был к излишнему усложнению приемов. В частности, согласно выводам О. И. Гурьева, Палладио предпочитал при компоновке планов и фасадов использовать отношения простых чисел, преимущественно определяющиеся так называемым рядом Фибоначчи (3:5, 5:8, 8:13 и т. д.) и близкие к «золотому сечению». При этом отдельные

«поля» своих композиций (структурно обособленные прямоугольные фрагменты планов и фасадов) зодчий связывал принципом подобия, что при графическом анализе пропорций является взаимной перпендикулярностью соответствующих диагоналей¹⁷³.

Разработанные им принципы организации архитектурной композиции Палладио без существенных изменений использовал при проектировании зданий различного назначения на протяжении всей своей творческой жизни. И невзирая на такую верность самому себе, мастеру удалось не только избежать буквальных повторений, но и, наоборот, показать почти безграничную способность его метода ко всякого рода трансформациям, позволявшим в широких пределах менять художественное содержание создававшихся архитектором образов. Это тем более удивительно, что все без исключения решения, предлагавшиеся Палладио, основывались на признании незыблемости ордерной дисциплины, что, кажется, должно было тоже в значительной мере ограничивать творческие возможности зодчего. Однако и в области применения ордерной системы Палладио сумел показать себя настоящим виртуозом: он создал огромное количество вариаций на эту тему, нигде не поступившись строгостью им же рекомендованных правил. В таком поразительном сочетании взаимоисключающих, казалось бы, сторон его творческой натуры и видится источник огромной притягательной силы Палладио как основоположника целого стилистического направления, названного его именем. Практическую способность к трансформациям палладианского метода доказали реально существовавшие варианты этого направления, которые в разные времена и в разных странах представляли талантливые, продуктивно работавшие мастера — от англичанина Айниго Джонса и голландца Питера Поста в XVII столетии до русских архитекторов И. В. Жолтовского, В. А. Шуко и А. В. Щусева, чья творческая деятельность относилась к первой половине XX века. Признание самостоятельного значения вклада, внесенного ими в копилку мирового зодчества, думается, должно опровергнуть мнение о том, что в созданной Палладио «архитектурной системе, в этом культе абсолютной и единой архитектурной формы нет места сомнениям и нет места... исканиям»¹⁷⁴. До сих пор творческий метод этого мастера Позднего Возрождения изучить до конца, по-видимому, так никому и не удалось; впрочем, вряд ли это вообще возможно.

Нельзя упустить из виду и то очевидное обстоятельство, что, будучи сыном своего времени, зодчий, конечно, должен был ощутить на себе влияние «протобарочных» идей. Так оно и было в действительности. Более того, в некоторых работах Палладио предощущение грядущего барокко проявляется острее и ярче,

чем в произведениях мастеров, чаще упоминаемых в числе основоположников этого стиля. Барочные интонации, выразить которые позволял себе Палладио, добавляли разнообразия его постройкам.

В строительной практике Палладио два главных места принадлежали загородным виллам и городским палаццо. Спроектированные мастером виллы (все они были построены в окрестностях Виченцы и других небольших городов области Венето) по типу их композиционного решения можно подразделить, в свою очередь, тоже на две основные разновидности — здания компактные, подчеркнуто трехмерные, подобные вилле Ротонда, и композиции «линейного», или «плоскостного», типа, развивающиеся по горизонтали.

Примером композиции первого типа может служить вилла Фоскари, называемая «Ла Мальконтента», построенная около 1560 года. Как и абсолютное большинство других построек Палладио, эта вилла возведена из кирпича, а стены ее оштукатурены с имитацией каменной рустовки. Ионическим шестиколонным портиком здесь, в отличие от виллы Ротонда, выделен

Андреа Палладио. Вилла Фоскари близ Венеции. Ок. 1560 г.



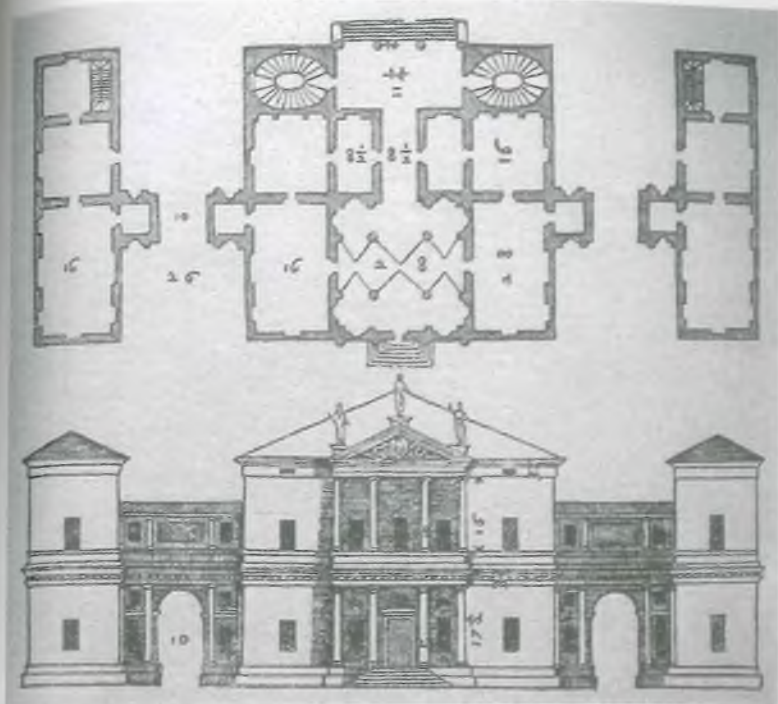


Вилла Фоскари. Фасад

только один главный фасад здания. Заднему фасаду, лишенному ордера, монументальный характер, помимо рустовки, придает ризалит массивных пропорций. Его завершает треугольный фронтон, горизонтальный карниз которого разрывается большим термальным окном.

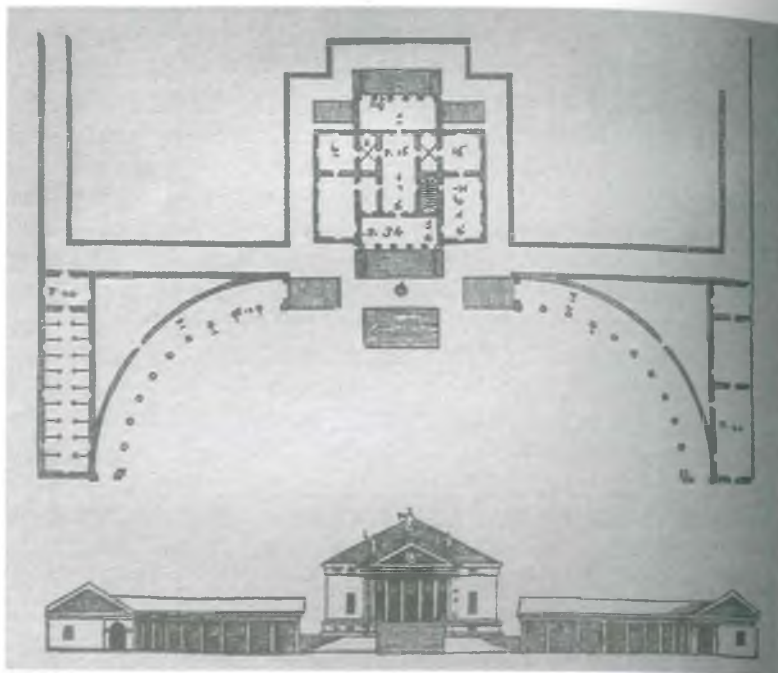
Вариацией на эту же тему можно признать виллу Корнаро в Пьембино, датируемую 1564 годом. Компактность ее двухэтажного объема с большим четырехколонным залом в центре несколько нарушают короткие крылья, продолжающие один из фасадов. Их скромный внешний вид контрастно оттеняется двухъярусным портиком. На противоположном фасаде вместо портика использована лоджия, заглубленная в тело здания; ее фланкируют две овальные в плане винтовые лестницы, связывающие этажи.

Вилла Корнаро обладает немалым сходством с более ранним произведением Палладио — виллой Пизани около Монтаньяны, возведенной в 1553 году. Но в этом случае к основному кубическому корпусу виллы добавлены два других — узких, имеющих по одной оси на лицевых фасадах. Все три звена получившейся таким образом строго симметричной композиции соединяются посредством арок, напоминающих триумфальные. Такие трехчастные образования, составленные из структурно обособленных объемов, цепкая композиционная связь которых друг с другом, однако, не оставляет никаких сомнений, стали очень характерными для Палладио и палладианства.



Андреа Палладио. Проект виллы Пизани близ Монтаньяны. 1553. План, фасад
 Андреа Палладио. Вилла Бадозер во Фратта Полезина близ Ровиго. 1556





Вилла Бадозр. План, фасад

Компактный одноэтажный объем составляет ясно выраженное ядро виллы Бадозр во Фратта Полезина, построенной в 1556 году. У этого здания немало общего с виллой Ротонда, но и отличия сразу обращают на себя внимание. Здесь нет венчающего купола, а колоннады, помещенные только на двух фасадах, не образуют портики, выдвинутые вперед, а служат ограждениями довольно глубоких лоджий. Главная лестница решена двухмаршевой; ее дополняют боковые марши, развернутые параллельно фасаду. Почти сразу от боковых лестниц начинаются изогнутые в плане галереи, связывающие главное здание с хозяйственными флигелями. Таким образом, вилла Бадозр представляет собой образец как бы постепенного преобразования «компактного» типа композиции в «плоскостный».

Примером «линейной» композиции может служить вилла, спроектированная Палладио для видного ученого Даниеле Барбаро; возведенная в 1555—1560 годах, она находится в Мазере близ Тревизо. Т-образным планом в комплексе этой виллы объединены выдвинутое вперед двухэтажное главное здание (поэтому оно выглядит вполне трехмерным) и расположенные симметрично по отношению к нему низкие служебные галереи с аркадами на фасадах. Галереи расположены в глубине, чем подчеркнуто главенствующее значение «господского дома». Его лицевому фасаду придают крупный масштаб приставные колонны



Андреа Палладио. Вилла Барбаро в Мазере. 1555—1560

большого ордера. «Разбег» галерей в стороны останавливают массивные портики, нагруженные зрительно тяжелыми аттиками с изогнутыми декоративными стенками по сторонам. Этот мотив живо напоминает аналогичные формы, применявшиеся в культовом зодчестве времени, предшествовавшего барокко. За «господским домом» располагается поднятый на уровень

Вилла Барбаро. Грот





Вилла Барбаро. Анфилада

второго этажа дворик, завершенный изогнутой в плане стеной с гротом в центре, обильно декорированной скульптурой и лепными рельефами. Украшений здесь так много, что они кажутся диссонирующими с общей композицией, решенной в целом достаточно строго. Внутри вилла Барбаро была расписана фресками по эскизам Паоло Веронезе (они сохранились до сих пор). Картины знаменитого художника прекрасно согласуются с архитектурным образом, созданным Палладио.

Строгим внешним обликом наделена и вилла Эмо в Фанцоло, где тоже применена «линейная» схема с компактно решен-



Вилла Барбаро. Фреска Паоло Веронезе в интерьере

ным жилым корпусом в центре и симметричными относительно него длинными аркадами служебных построек. Строительство этой виллы было осуществлено в конце 1550-х годов.

«Линейные» схемы преобразовывались в виллах Палладио в «плоскостные», когда примыкающие к главному зданию низкие хозяйственные строения приобретали П-образный план, образуя открытые вовне дворы. Так, например, решены комплексы вилл Сарачено в Финале и Рагона в Гиццоле; их проекты Палладио поместил во вторую из своих «Четырех книг». Особенно эффектно подобный прием интерпретирован в неосущест-

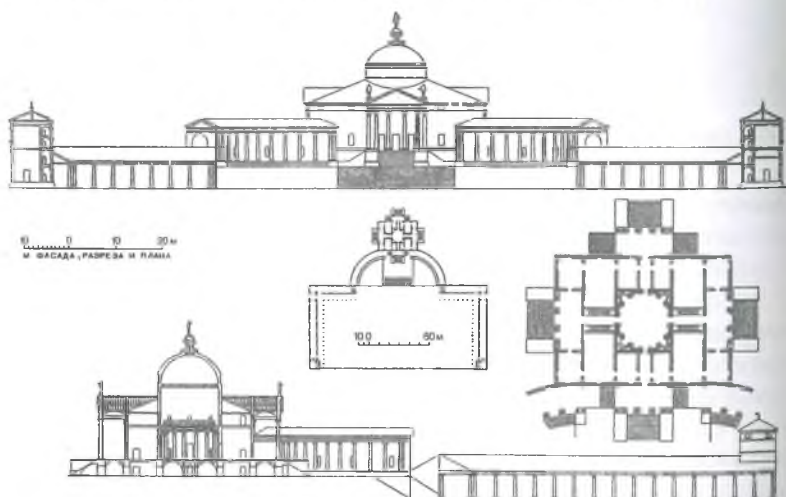


Андреа Палладио. Вилла Эмо в Фанцоло близ Тревизо. Конец 1550-х гг.

вленном проекте виллы Триссино в Меледо, где главное здание почти в точности повторяет виллу Ротонда, а расположенные у его подножия «ступенями» колоннады охватывают два связанных друг с другом двора — полукруглый и прямоугольный в плане¹⁷⁵.

Много строил Палладио не только в окрестностях, но и в самой Виченце, и именно это принесло ей славу самого «палладианского» города в мире. Сооружать городские дворцы приходилось в довольно сложной ситуации, в гуще плотно застроенных кварталов, что в большинстве случаев не давало возможности выявить, как при строительстве вилл, особенностей объемно-пространственной композиции зданий. В таких условиях возра-

Андреа Палладио. Проект виллы Триссино в Меледо. 1553. Планы, фасад, разрез

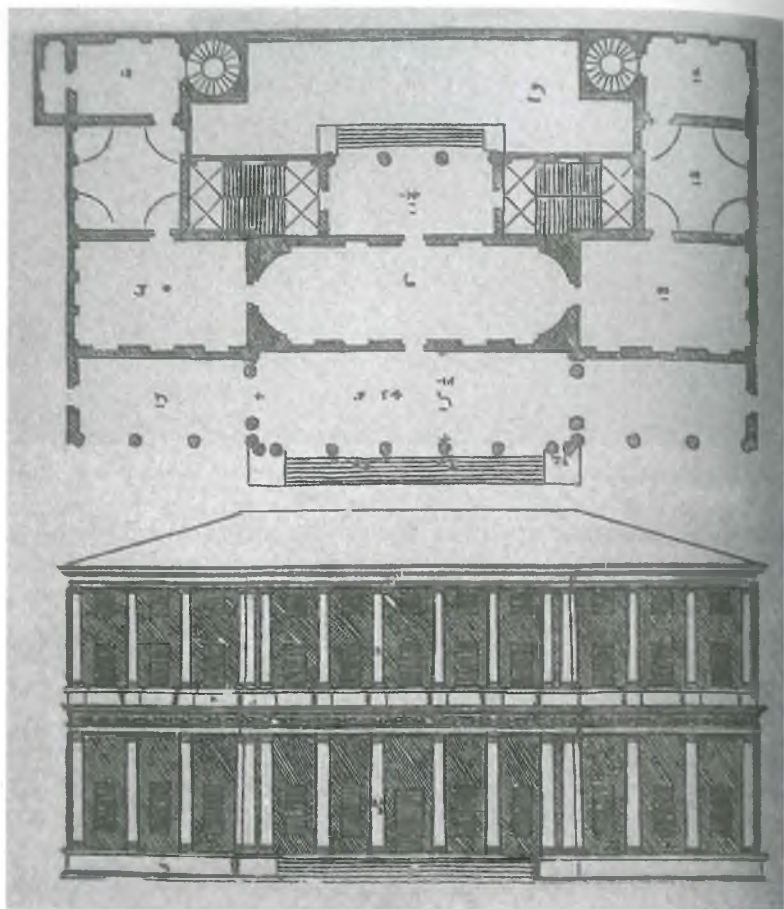




Андреа Палладио. Палаццо Кьерикати в Виченце. 1550-е гг.

стала роль лицевых фасадов, на которых сосредотачивалась вся художественная характеристика построек. Эти же фасады оказывались способными (при их удачном решении) принять на себя роль важных градостроительных акцентов.

Относительно более выгодно для восприятия, чем другие здания, проектировавшиеся Палладио, расположено палаццо Кьерикати, начало строительства которого пришлось на 1550 год. Этот дворец (в нем ныне размещается городской музей) стоит на небольшой площади, куда подходит главная улица города, носящая имя прославленного мастера зодчества. Почти «островное» расположение позволяет полнее оценить пластические качества созданной мастером композиции. Двухэтажное здание никак нельзя назвать крупным. Но оно кажется едва ли не важнейшим после Базилики городским сооружением, активно участвующим в формировании своеобразного лица Виченцы. Палаццо имеет два этажа, первый из которых по требованию городских властей приобрел характер общественного сооружения — лоджии, напоминающей античные портики. Возможностями ордерной системы архитектор пользуется здесь очень гибко, применяя по традиции на разных этажах дорический и ионический ордера и по-разному сочетая колонны со стеной. В первом ярусе и в боковых частях второго этажа за колоннадами находятся глубокие, насыщенные тенью лоджии, тогда как в средней части верхнего этажа стена выдвигается вперед, заполняя промежутки между колоннами (здесь находится центральный парадный зал). Двухъярусные колоннады как основную тему фасада дворцового здания Палладио применил в палаццо Кьерикати, по всей вероятности, впервые; скорее всего, к тому же времени относится и создание близких Палладиевым колоннад двора падуанского университета. Вертикали, акцентированные колоннами,



Палаццо Кьерикати. План, фасад

над венчающим карнизом палаццо Кьерикати продолжают статуи и фигурные обелиски, поставленные на пьедесталы. Этот прием, знакомый нам по капитолийскому ансамблю и библиотеке Сан Марко в Венеции (и, кроме того, использованный самим Палладио в композиции аркад Базилики), лишает верхнюю границу здания четкости и способствует, особенно при взгляде под острым углом, созданию впечатления постепенного «размывания» архитектурного объема в окружающем его пространстве. Подобный динамический эффект позднее стал весьма характерным для барокко. Обращает на себя особое внимание то, как архитектор украсил небольшими скульптурами сандрики окон второго этажа, дав здесь своего рода ссылки на Капеллу Медичи работы Микеланджело. Такой же декоративный мотив, недвусмысленно напоминающий об одном из источников барокко, встречается и в других работах Палладио. Уделив значительное



Палаццо Кьерикати. Лоджия

внимание скульптурной декорации при разработке проекта палаццо Кьерикати, его автор, видимо, намеренно стремился уйти от излишней простоты классики. В результате здание приобрело мажорный облик; его формы «звучат» как стройные музыкальные аккорды. Дворец оказался способным достойно исполнять возложенную на него роль своеобразного привратника, дающего возможность всякому, кто въезжает в центральную часть города, сразу ощутить свойственную ему атмосферу возвышенной красоты.



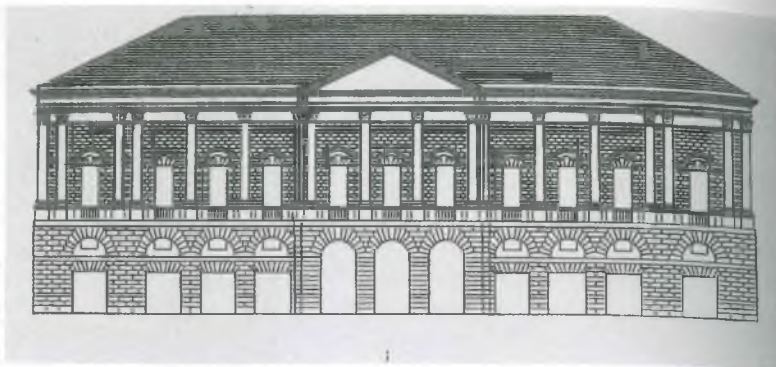
Андреа Палладио. Палаццо Тьене в Виченце. Начало строительства ок. 1550 г.

Одним из самых крупных дворцовых зданий, проектировавшихся Палладио для Виченцы, должно было стать палаццо Тьене (улица Контра Порти, 12). Его строительство началось около 1550 года по проекту, датируемому разными исследователями 1545 или даже 1542 годом. Однако замысел мастера не был осуществлен полностью, и ныне существующее здание занимает только примерно половину территории, первоначально отводившейся для дворца. Палаццо Тьене из всех дворцов Палладио наиболее близко флорентийской традиции дворцового строительства, восходящей к XV веку. Согласно проектному чертежу, опубликованному в свое время в «Четырех книгах об архитектуре», здание должно было занять целый квартал на главной улице города, носящей ныне имя прославленного зодчего. Корпуса, поставленные по границам квартала, планировалось сделать монументальной оправой для большого парадного двора, окруженного по периметру двухъярусными аркадами. Двухъярусными выполнены и лицевые фасады, декорированные рустом — более глубоким внизу и имеющим меньшую глубину в верхнем этаже. Эта знакомая нам по Флоренции система прежде всего и сближает облик палаццо Тьене с его тосканскими прототипами. Использует здесь Палладио и ордер, представленный пилястрами второго этажа. Но вот в трактовке ордерной темы мы сразу можем заметить отличия от того, что ранее предлагали мастера флорентийской школы. Из-за того, что пилястры, поднимаясь от междуэтажной тяги до венчающего карниза, намного превосходят по высоте расположенные между ними окна, создается эффект, на который обычно рассчитывается применение большого ордера: масштаб здания укрупняется и свойственная облику дворца суровая монументальность оказывается выраженной еще более последовательно. В такой же мере отличным от флорентийской традиции является и прием оформления окон с применением муфтированных колонн, поддерживающих лучковые и треугольные сандрики. Эта декорация, хотя она и выполнена в штукатурке, наделена поистине каменной тяжеловесностью и отличается замечательной пластической выразительностью, что заставляет вспоминать работы Микеле Санмикели или Джулио Романо.

На углах здания пилястры попарно сближаются, усложняя простой метрический порядок размещения вертикальных членений вдоль большей части стен. Этот нюанс — следствие незавершенности здания, фасады которого, согласно имеющимся



Палаццо Тьене. Деталь главного фасада



Палаццо Тьене. Реконструкция первоначального замысла

реконструкциям авторского замысла¹⁷⁶, предполагалось выполнить трехчастными, с выделением центра каждого из них ризалитом и фронтоном; в таком случае сдвоенные пилястры по бокам должны были естественно гасить динамику движения ордерных форм от центра в стороны.

Образцом классического совершенства форм можно считать композицию двора палаццо Тьене. Здесь утяжеленные рустом аркады первого яруса несут зрительно гораздо более легкий верхний ярус, скомпонованный как четкая ритмическая последовательность больших арочных окон и размещенных в промежутках между ними пилястр композитного ордера.

Прием, в соответствии с которым ордер вводится в обработку только второго этажа, а первый трактуется как монументаль-

Палаццо Тьене. Двор



Андреа Палладио. Палаццо Изеппо да Порто в Виченце. 1550—1555

Андреа Палладио. Проект палаццо Изеппо да Порто. Фрагмент фасада

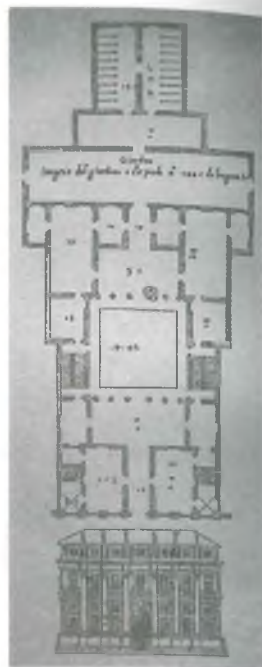


ное рустованное основание здания, был использован Палладио в композиции палаццо Изеппо да Порто, построенного в 1550—1555 годах. В отличие от предыдущего примера архитектор применил здесь не пилястры, а трехчетвертные колонны, несущие раскрепованный антаблемент с расположенным над ним невысоким аттиковым этажом. Здание отчасти похоже на «дом Рафаэля» в Риме, спроектированный в начале XVI века Браманте. Однако такое сопоставление позволяет отметить и существенные различия между обоими сооружениями: у Браманте весьма убедительно выявлено монументальное начало, тогда как Палладио в своей постройке усилил ее декоративно-пластическую выразительность, что отвечало «протобарочной» тенденции в развитии зодчества чинквеченто.

Еще дальше в этом отношении Палладио пошел, создавая проект палаццо Барбаран-Порто, стоящего как раз напротив палаццо Тьене. Такое расположение делает сравнение соседних дворцов особенно наглядным, давая возмож-

Андреа Палладио. Палаццо Барбаран-Порто в Виченце. 1570. Фрагмент фасада





Андреа Палладио. Палаццо Вальмарана в Виченце. 1565—1566

Палаццо Вальмарана. План и фасад по проекту А. Палладио

ность увидеть, как, сохраняя по существу незыблемой ордерную основу композиции, архитектор создает разные художественные образы. Проект палаццо Барбаран-Порто был выполнен в 1570 году, и в этой поздней своей работе Палладио уделил декоративным приемам большее внимание, чем раньше. На узкой улице дворец всегда воспринимается в сильном ракурсе, из-за чего двухъярусная колоннада на фасаде с ее «вибрирующей» пластикой приобретает доминирующую роль, не позволяя (в противоположность палаццо Тьене) ощутить надежную массивность стены. К тому же изобильная рельефная декорация второго этажа в еще большей степени усиливает этот барочный, в сущности, эффект.

Несомненное достижение Палладио заключается в том, что именно он предложил в своих проектах палаццо такую трактовку большого ордера, которая приобрела характер классического образца для последующих поколений архитекторов. Один из примеров подобной трактовки мы можем видеть на лицевом фасаде палаццо Вальмарана, расположенном на Корсо Фогаццаро, отходящей в сторону от Корсо Андреа Палладио. Строившийся в 1565—1566 годах, дворец занимает обширный участок, развивающийся в глубину квартала. Это позволило архитектору расположить позади главного здания не только несколько жилых

корпусов, но также большой внутренний двор, сад и хозяйственные постройки. Однако на узкую улицу палаццо обращено фасадом всего лишь в семь осей, из которых средней соответствует арка въезда во двор. Два главных этажа лицевого корпуса Палладио объединил пилястрами большого ордера, что не только придало внешности здания величаво-торжественный характер, но и выделило дворец в ряду соседних построек как безусловную доминанту всей улицы. Достижению такого незаурядного художественного результата способствовало и то, что архитектор приподнял пилястры над улицей, поставив их на цоколь высотой почти в два человеческих роста. Декорации здесь уделено тоже немалое внимание, но рустовка, рельефы в прямоугольных рамах и балясины под окнами ни в коей мере не нарушают строгого композиционного порядка, определенного ордером. Примечательно, что и креповки антаблемента в данном случае выполнены очень деликатно, без всякого стремления усложнить пластику фасада излишне сильными светотеневыми эффектами.

Нечто совсем иное демонстрирует нам Палладио в композиции так называемой Лоджии дель Капитанио, занимающей ответственное место на главной площади города, как раз напротив Базилики. Строительство этого крупного здания, расположенного на угловом участке, завершилось в 1571 году, но задуманное архитектором сооружение оказалось возведенным к этому времени лишь частично. Как показывает само название, лоджия принадлежит тому типу общественных построек, с которыми мы

Андреа Палладио. Лоджия дель Капитанио в Виченце. 1571. Вид из-под аркады Базилики



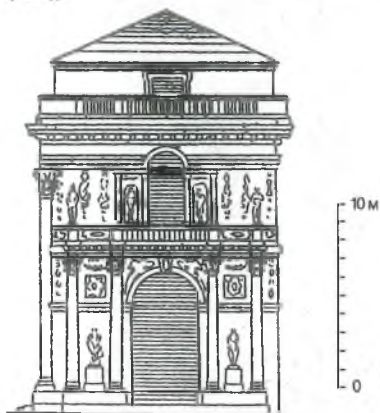


Лоджия дель Капитанио в ансамбле центральной площади города

уже неоднократно встречались ранее. В первом ярусе здания расположена глубокая галерея, обращенная к площади тремя большими арками (проектом предполагалось, что таких арок будет семь). Второй этаж занимает просторный зал для собраний. Основная тема главного фасада лоджии — большой композиционный ордер, представленный в форме мощных трехчетвертных колонн, поднимающихся на высоту двух основных этажей. На колонны положен сильно раскрепованный антаблемент, а над ним располагается еще аттиковый этаж с балюстрадой. Всей

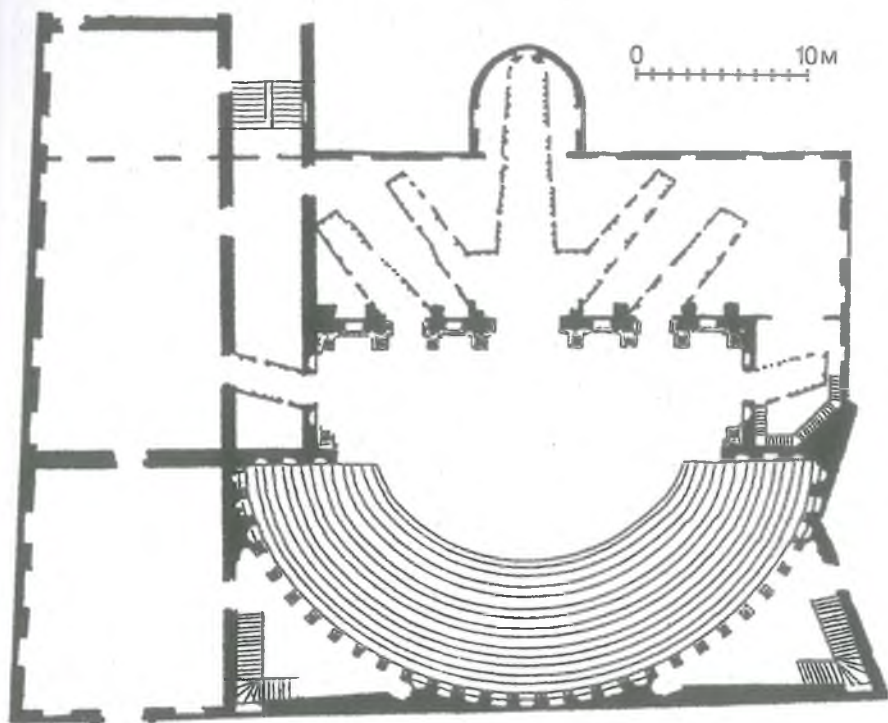
этой композиции свойственно ощущение особой, даже, пожалуй, гипертрофированной мощи. Зданию с преувеличенно массивными формами, кажется, тесно на площади, оно нуждается в большем просторе, чтобы до конца выразить чувство торжественного ликования, пронизывающее все его существо. Такой эмоциональный напор, по силе ничуть не уступающий грядущему барокко, хорошо отвечал историческому событию, совпавшему с окончанием строительства, — победе венецианцев над турками, одержанной в морском сражении при Лепанто. Недаром боковой фасад лоджии выполнен в форме

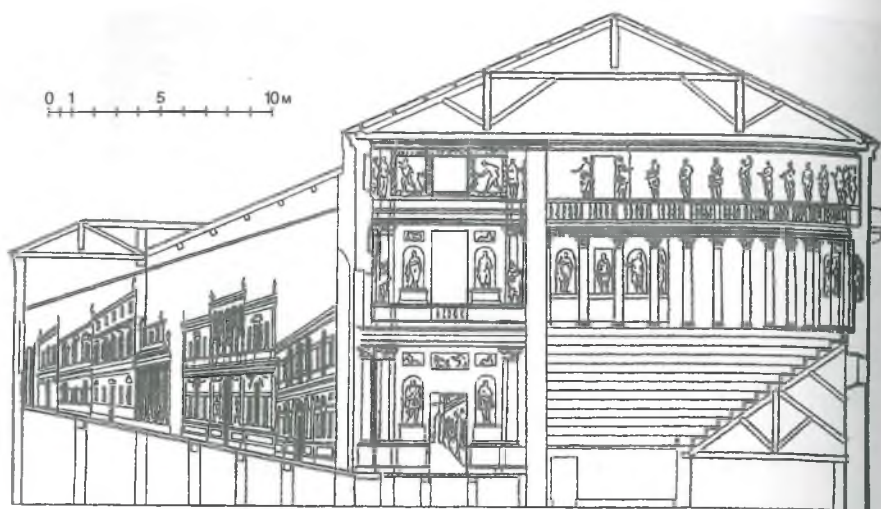
Лоджия дель Капитанио. Чертеж бокового фасада





Андреа Палладио. Театр Олимпико в Виченце. Зал. 1580—1585
Театр Олимпико. План





Театр Олимпио. Разрез

Театр Олимпио. Фрагмент декорации

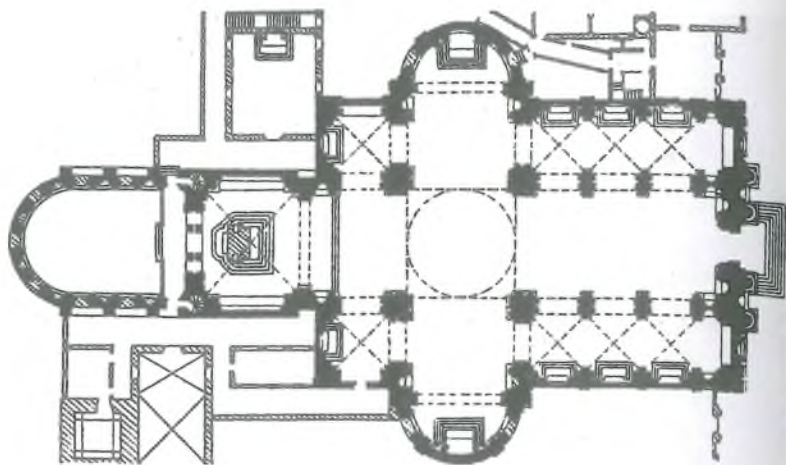




Венеция. Монастырь Сан Джорджо Маджоре

богато украшенной триумфальной арки. На этом же фасаде, на втором этаже, архитектор в виде своеобразного автографа поместил и «палладианское окно».

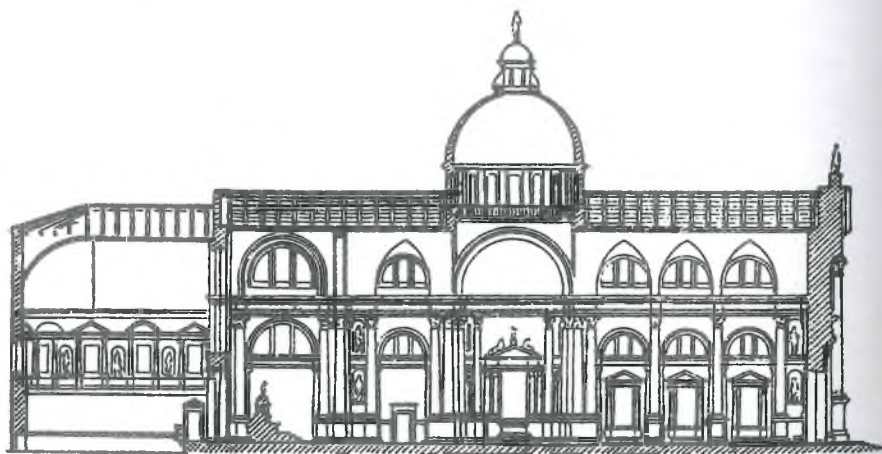
Формы, выдержанные в духе классических традиций, и отчетливо выявленные черты барокко составили удивительный сплав в архитектурной композиции театра Олимпико, разработкой проекта которого завершился творческий путь Палладио. Осуществлялся этот проект под руководством Скамоцци в 1580—1585 годах. Театр проектировался, видимо, для основанной Палладио Олимпийской академии и предназначался для постановок античных трагедий. Разместилось это сооружение (выполненное с применением в основном деревянных конструкций) на той же площади, где стоит палаццо Кьерикати, наискосок от него. Театр Олимпико — это сугубо «интерьерная» композиция, изначально не рассчитывавшаяся на участие в ней сколько-нибудь значительной внешней формы. Все внимание зодчего было направлено на создание театрального зала, удобного для зрителей и актеров, который всем своим обликом подчеркнул бы необычность замысла. Этой цели архитектор, безусловно, достиг. Палладио возродил в своем театре традиции античности, спроектировав места для тысячи зрителей в виде высокого амфитеатра, обрамленного по верху колоннадой и арками. Но, в отличие от античных прототипов, мастер придал



Андреа Палладио. Церковь монастыря Сан Джорджо Маджоре. 1565—1610. План

плану амфитеатра форму полуэллипса, а не полукруга. Пространство зала ограничивается постоянной декорацией на сцене, имеющей вид высокой двухъярусной с аттиком стены, обильно украшенной приставными колоннами и скульптурой. Украшений здесь так много и они так по-барочному подвижны и активны, что стена как конструктивная основа всего сооружения здесь почти не ощущается. К тому же предусмотренные в декорации проемы открывают вид на «второй план» сцены, воспроизводящий перспективы уходящих вдаль городских улиц, протяженность которых кажется больше, чем в действительности, благодаря их постепенному сужению по мере удаления в глубину.

Церковь монастыря Сан Джорджо Маджоре. Разрез



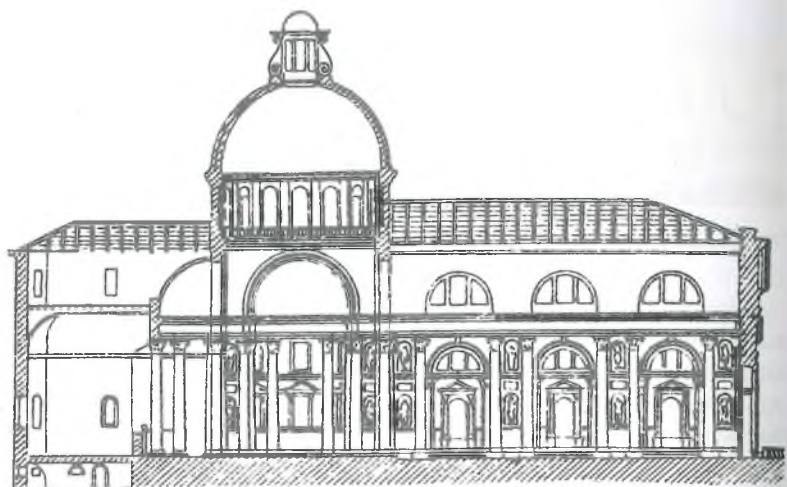
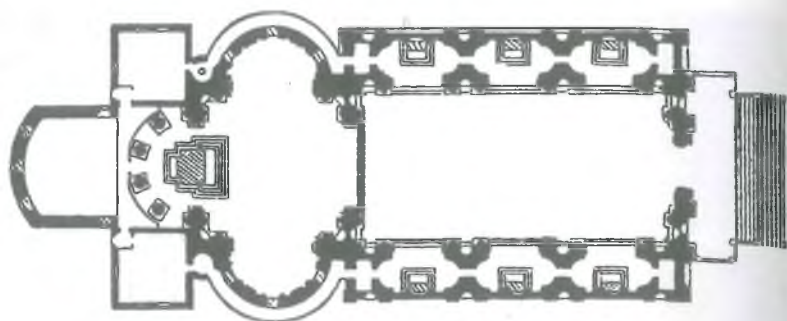


Церковь монастыря Сан Джорджо Маджоре. Главный фасад, интерьер

Относительно мало Палладио работал в области культового зодчества. Но храмы, построенные по его проектам в Венеции, оказались в числе самых значительных памятников этого города, совершенно неотделимых от его чарующих пейзажей. Особенно важную градостроительную роль приняла на себя монастырская церковь Сан Джорджо Маджоре на острове того же названия, находящемся в лагуне, напротив Палаццо дожей и

Андреа Палладио. Церковь Иль Реденторе на острове Джудекка в Венеции. Закончена в 1592 г.





Церковь Иль Реденторе. План и разрез

Пьяцетты. Монументальный главный фасад церкви, которому Палладио придал вид грандиозного классического портика, возвышающийся над средокрестием купол и поставленная рядом с храмом высокая колокольня (ее возвели в конце XVIII века) необычайно эффектно вписываются в единственную в мире перспективу, открывающуюся от центрального ансамбля Венеции в сторону моря. Палладио разработал проект церкви Сан Джорджо Маджоре в 1565 году. Строительство велось долго и было завершено Скамоцци только в 1610 году.

Почти двадцатью годами раньше закончилось возведение другого венецианского храма, спроектированного Палладио в 1576 году, — церкви Иль Реденторе на острове Джудекка. Эта церковь тоже воспринимается драгоценной деталью в панораме лагуны. В обоих случаях Палладио дал своеобразные вариации на старинную тему базилики, заметно видоизменив традиционную форму хора. В интерьерах церквей получила развитие ордерная



Церковь Иль Реденторе. Фасад, интерьер

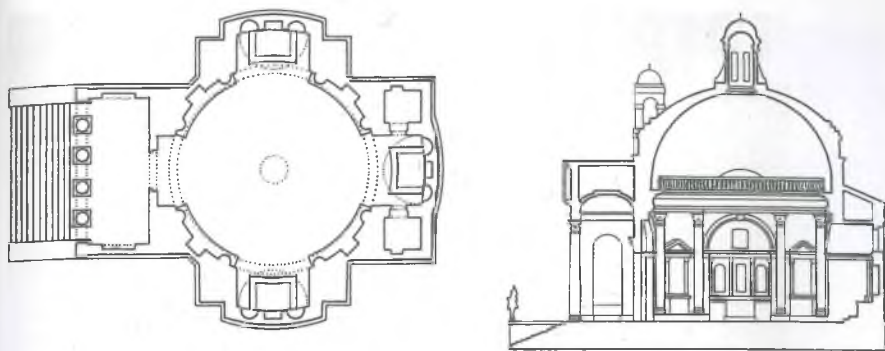




Андреа Палладио. Темплетто в Мазере. 1580-е гг.

тема их главных фасадов. Хочется безоговорочно присоединиться к той оценке, которую дал этим интерьерам В. Ф. Маркузон. Он писал: «В сияющих белизной интерьерах палладиевских церквей с их нерасчлененными и нерасписанными сводами и куполами господствует невозмутимый, почти отчужденный покой, а сильно развитое пространство средокрестия усиливает классическую ясность и уравновешенность композиции»¹⁷⁷.

Одним из последних в жизни Палладио стал проект небольшого храма в Мазере, построенного уже после смерти мастера рядом с виллой Барбаро. Этим проектом, датируемым 1580 годом, великий зодчий как будто бы желал наглядно и определенно подтвердить свою верность классической теме. Церковь в Ма-



Темплетто в Мазере. План и разрез

зере (которой дали название «Темплетто») получила форму ротонды, завершенной полусферическим куполом. Входом в нее служит шестиколонный коринфский портик с треугольным фронтоном, заполненным горельефом. Храм, таким образом, недвусмысленно указывает на избранный в данном случае античный прототип — Пантеон в Риме, что в конце XVI столетия могло восприниматься не иначе, как декларация, провозглашающая на пороге эпохи барокко незыблемость гуманистических идеалов.

В Венеции конца чинквеченто кроме церквей, спроектированных Палладио, появилось еще несколько новых сооружений, наделенных незаурядной градостроительной ролью. Это прежде всего мост Риальто, вписавшийся в панораму Большого канала очень характерной деталью. В 1588—1592 годах его построили

Антонио да Понте. Мост Риальто в Венеции. 1588—1592





Венеция. Мост Вздохов. 1600

по проекту архитектора Антонио да Понте (1512–1597). Зодчий придал мосту необычную форму высокой и крутой арки, соединившей берега канала без промежуточных опор. Поддерживаемые ею ступенчатые подъемы использованы для размещения вдоль моста аркад с лавками торговцев.

Другим знаменитым мостом Венеции конца XVI столетия стал мост Вздохов, соединивший Палаццо дожей и тюрьму, расположенную на другом берегу узкого Рио дель Палаццо. Иногда имя Антонио да Понте упоминается в связи и с этим своеобраз-



Винченцо Скамоцци. Вилла Пизани в Лониго. 1576

ным крытым переходом над каналом, по которому осужденных на заключение преступников вели из дворца в тюрьму. Легенда утверждает, что название моста родилось от горестных вздохов, с которыми узники отправлялись в заточение.

На рубеже XVI и XVII веков в Венеции и за ее пределами много работал Винченцо Скамоцци. Как и Палладио, Скамоцци часто обращался к проектированию загородных резиденций состоятельных заказчиков. Естественно, что в композиции зданий такого типа он неоднократно использовал приемы, вводившиеся в практику его старшим современником. Так, облик построенной Скамоцци в 1576 году виллы Пизани в Лониго не может не напомнить виллу Ротонда. Но в то же время это ни в коей мере не буквальное повторение произведения признанного классика, а достаточно удачный пример развития ряда общих принципов конструирования художественной формы, положенных позднее в основу палладианства.

Важнейшее градостроительное значение приобрело возведение здания Новых Прокураций на южной стороне площади Св. Марка. Оно началось в 1584 году в соответствии с проектом Скамоцци, предложившим развить в пределах площади тему библиотеки Сансовино. Однако новое здание получило не два, как библиотека, а три этажа. Скамоцци сумел хорошо согласовать

Винченцо Скамоцци. Новые Прокурации в Венеции. Начало строительства 1584 г.





Винченцо Скамоцци. Проект города-крепости Пальма Нуова. 1593

друг с другом как заимствованные, так и вновь введенные в композицию формы, добившись превосходного сочетания спроектированного им сооружения и с библиотечным зданием, и со Старыми Прокурациями на северной стороне площади. Сам Скамоцци успел возвести только семнадцать однотипных пролетов Новых Прокураций. Строительство этого протяженного здания в середине XVII века довел до конца архитектор Бальдассаре Лонгена (1598—1682). Тем самым в основном закончилось формирование центрального ансамбля Венеции. Галерея на западной стороне площади, соединившая Новые и Старые Прокурации, была построена только в начале XIX века по распоряжению Наполеона Бонапарта, чья армия тогда оккупировала Италию.

На протяжении всего чинквеченто архитекторы и вообще деятели культуры очень большое внимание уделяли изучению теоретических проблем градостроительства, результатом чего становились появлявшиеся в большом количестве проекты «идеальных» городов. В их организации на основе правильных геометрических планов наглядно выявлялась преемственность тех градостроительных идей, которые раньше выдвигались Филарете или Леонардо да Винчи. Разработкой таких проектов во второй половине XVI века занимались Амманати, Лорини, Джорджо Вазари Младший, Скамоцци. Выдвигавшиеся ими предложения по рациональной и эстетически выразительной планировке городских территорий сочетались с разработкой регулярных схем фортификационных сооружений, призванных на-

дежно обезопасить новые города от возможных нападений. Однако приходится, видимо, согласиться с ранее высказанным суждением о том, что вплоть до конца эпохи Возрождения влияние проектов «идеальных» городов на реальную градостроительную практику оставалось минимальным¹⁷⁸. Едва ли не единственным исключением из этого правила стала венецианская крепость Пальма Нуова близ города Удине, заложенная в 1593 году по проекту Винченцо Скамоцци. В этом случае архитектор предложил использовать центрическую планировочную схему с системой радиальных и кольцевых улиц, образующих на некоторых перекрестках прямоугольные площади. Спланированное таким образом поселение архитектор заключил в геометрически правильную оправу фортификационных сооружений, состоящих из ритмично чередующихся бастионов и прямолинейных отрезков оборонительных валов. Спроектированная Скамоцци «идеальная» крепость в основном сохранила свою структуру до нашего времени. Зодчий и позже продолжал свои занятия в области градостроительства. В 1615 году он издал теоретический трактат об архитектуре, где поместил разработанные им проекты «идеальных» городов. Опубликование этого труда можно считать одним из тех событий архитектурной жизни, которыми завершилась история зодчества эпохи Возрождения в Италии.

Заключение

Помогает ли книга решить проблему существования особого архитектурного «стиля Возрождения» и его специфики?

Вероятно, ответ может быть утвердительным, хотя и не без оговорок. Итальянская ренессансная архитектура, как мы увидели, развивалась, имея перед собой четко определенную цель — достижение гармонии, «прекрасной завершенности». Для этого необходимо было выработать соответствующие приемы решения ставившихся перед зодчими конкретных архитектурно-строительных задач. В вводной главе отмечалось, что стиль в архитектуре может быть представлен как органическое единение трех витрувианских качеств — пользы, прочности и красоты; им должны отвечать надлежащим образом организованное пространство, определенное сочетание строительных материалов и конструкций и, наконец, такая совокупность образно-композиционных приемов, в которой могли бы найти отражение эстетические взгляды и предпочтения общества.

Представляется, что в архитектуре итальянского Возрождения нельзя отрицать наличия подобного органического единения. Действительно, на протяжении всей истории Возрождения значение архитектурного идеала сохранялось за пространственной композицией, организованной на основе признания симметрии (прежде всего центральной) в качестве основополагающего принципа. Символом верности этому принципу может быть признан тот факт, что эпоха Возрождения началась и закончилась разработкой и осуществлением принципиально родственных друг другу проектов — увенчанной куполом части собора Санта Мария дель Фьоре во Флоренции, с одной стороны, и виллы Ротонда близ Виченцы — с другой. В течение трех веков, которые составляют историю Проторенессанса и Возрождения, преобладающими в строительной практике оставались кирпично-каменные стеновые конструкции традиционного типа, рассчитанные на выполнение функций как ограждений, так и опор для перекрытий разного вида (в том числе

арочно-сводчатых и купольных). Наконец, в XV и XVI столетиях неизменно сохранял свое исключительное значение ордер, применявшийся как в конструктивном, так и в декоративном его вариантах, причем и в последнем случае он непременно исполнял роль тектонического, ритмического и масштабного регулятора архитектурной композиции. И даже если ордерные формы не вводились в конкретные композиции, подспудное влияние на них ордерной системы непременно ощущалось.

Однако осознание незыблемости всех этих стилеобразующих принципов не мешало формированию различных временных и региональных вариантов ренессансной архитектуры Италии, визуально подчас весьма заметно отличавшихся друг от друга. Особенно значительную роль в процессе становления стилистических разновидностей архитектуры Возрождения сыграли крупнейшие мастера этой эпохи, обладавшие художественным почерком с ярко выраженной индивидуальностью.

Все это сделало возможным возникновение внутри ренессансной системы таких вариаций стиля, которые в глазах исследователей и наблюдателей, принадлежавших последующим поколениям, оказались олицетворением всей эпохи. Поэтому в разное время и в разных обстоятельствах особенно заинтересованное внимание в этом качестве привлекали к себе то «флорентийский», то «венецианский» варианты Ренессанса, а то и конкретные памятники или творческие личности — будь то палаццо Канцеллерия или библиотека Сан Марко, Брунеллески или Палладио. Но при всех присущих ему нюансах можно констатировать, что такое внимание к великой исторической эпохе носило непреходящий характер. В этом и проявляется одна из главных особенностей того культурного феномена, который принято сейчас называть «историзмом» (или «историцизмом»). Под таким термином скрывается способность каждой эпохи вполне осознанно, целенаправленно творить новое искусство, используя с этой целью художественные достижения прошлого. Впервые во всей своей полноте подобную способность показала и узаконила именно эпоха Возрождения, избравшая «питательной средой» античность. Последующие столетия неоднократно подтверждали плодотворность принципа «исторического заимствования», несмотря на кажущееся отсутствие в нем творческого начала. Особенно последовательно этот принцип использовался архитектурой Нового времени, что привело в том числе и к многократным «возрождениям Возрождения». Достаточно напомнить, что ренессансные традиции развивались в Европе классицизмом XVII века, а также различными национальными (и не только европейскими) школами неоклассицизма XVIII и начала XIX столетий. Мотивы Возрождения во всем мире охотно использовали представите-

ли архитектурной эклектики второй половины XIX века. В русской архитектуре начала XX века, а затем и в советской архитектуре вплоть до середины 1950-х годов наблюдался новый мощный всплеск интереса к ренессансному наследию, и в особенности к Палладио. От возможности учесть опыт Ренессанса не захотел отказываться и постмодернизм последних десятилетий ушедшего века. Все это самым убедительным образом подтверждает жизнеспособность художественных идей великой, уже очень далекой от нас эпохи. Поэтому следует приветствовать попытки узнать Ренессанс больше и лучше, взглянуть на него по-новому, непредвзято или просто по-своему. Одна из таких попыток и облечена в форму этой книги.

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ Всеобщая история архитектуры: В 2 т. / Гл. ред. Б. П. Михайлов. Т. 2. М., 1963. С. 9–80. Далее — ВИА: В 2 т.
- ² Всеобщая история архитектуры: В 12 т. / Гл. ред. Н. Д. Колли. Т. 5 / Под ред. В. Ф. Маркузона, А. Г. Габричевского и др. М., 1967. С. 33–360. Далее — ВИА: В 12 т.
- ³ Искусство стран и народов мира: Краткая художественная энциклопедия: В 5 т. М., 1965. Т. 2. С. 211–339.
- ⁴ Италия: Путеводитель. М., 2004.
- ⁵ Степанов А. Искусство эпохи Возрождения: Италия. XIV–XV века. СПб., 2003. С. 9.
- ⁶ Там же. С. 7, 8.
- ⁷ Маркс К., Энгельс Ф. Сочинения. Т. XIV. М., 1931. С. 475, 477.
- ⁸ См.: Гарэн Э. Проблемы итальянского Возрождения: Избранные работы / Под ред. Л. М. Брагиной. М., 1986. С. 37.
- ⁹ Лосев А. Ф. Эстетика Возрождения. М., 1978. С. 107–108.
- ¹⁰ Сингалович С. П. Эпоха Возрождения. Культурно-политическая история итальянского и немецкого Ренессанса. Казань, 1912. С. 40.
- ¹¹ Буркхардт Я. Культура Италии в эпоху Возрождения: Опыт. М., 2001. С. 106.
- ¹² Энциклопедический словарь / Под ред. К. К. Арсеньева. Т. XXXVIa. СПб., 1902. С. 582.
- ¹³ Рутенбург В. И. Итальянский город от раннего средневековья до Возрождения. Л., 1987. С. 117–118.
- ¹⁴ История Италии: В 3 т. / Под ред. С. Д. Сказкина и др. М., 1970–1971. Т. 1. С. 395–396.
- ¹⁵ См.: Степанов А. В. Указ. соч. С. 16.
- ¹⁶ Гарэн Э. Указ. соч. С. 43.
- ¹⁷ Там же. С. 43, 45.
- ¹⁸ Буркхардт Я. Указ. соч. С. 131.
- ¹⁹ См.: Степанов А. В. Указ. соч. С. 78.
- ²⁰ См.: Баткин Л. М. Итальянские гуманисты: стиль жизни, стиль мышления. М., 1978. С. 4, 59 и др.
- ²¹ Гарэн Э. Указ. соч. С. 48–55.
- ²² Брагина Л. М. Итальянский гуманизм эпохи Возрождения: Идеалы и практика культуры. М., 2002. С. 74.

Памятник Козимо I Медичи 169,
172

Фердинанду I 222

Сады Боболи 280, 495, 496, 498–
500, 521

Медичи 522

Собор Санта Мария дель Фьоре
50, 51, 109, 139, 146, 150–155,
160, 172, 186, 211, 213, 220,
223–231, 345, 417, 568

Кампанила 153–155

Уффици, ансамбль 492–495, 521

Фонтан Нептуна 171

Церковь Бадиа 143

Онъиссанти 161

Сан Карло деи Ломбардии
161

Сан Лоренцо 49, 213, 231,
232, 234, 241–244, 247, 273,
275, 390–392, 430, 433

Новая сакристия (Капелла
Медичи) 234, 392–396,
413, 546

Старая сакристия 213,
231–234, 237, 239, 393

Сан Миньято аль Монте 139,
143–147, 179

Санта Кроче *см. также:*

Капелла Пацци 155–160, 235,
236

Санта Мария дель Кармине
161, 162

Капелла Бранкаччи 161–
163

Санта Мария Новелла 159–
161, 212, 262, 263, 267, 273,
391, 392, 476

Санта Репарата 151, 153

Сантиссима Аннунциата 220–
222, 263, 264

Санто Спирито 213, 241,
244–247, 273

Колоколья 246

Сакристия 291, 292

Фьезоле

Аббатство 248

Чивита Веккиа

Форт 407

Фонтенбло

Дворец 458

Фратта Полезина (близ Ровиго)

Вилла Бадозер 539, 540

ОГЛАВЛЕНИЕ

От автора 6

Архитектура итальянского Возрождения:
исторические предпосылки, общие принципы 10

ПРОТОРЕНЕССАНС 55

Рим 59

Умбрия 82

Города Тосканы 102

Флоренция 136

Северная Италия 178

РАННЕЕ ВОЗРОЖДЕНИЕ 207

Филиппо Брунеллески 209

Леон Баттиста Альберти 249

Дворцы и храмы кватроченто 274

ВЫСОКОЕ ВОЗРОЖДЕНИЕ 333

Леонардо да Винчи и Донато Браманте 337

Рафаэль и Микеланджело 374

Мастера «второго плана» 408

ПОЗДНЕЕ ВОЗРОЖДЕНИЕ 455

Виньола. В преддверии барокко 458

У истоков классицизма. Палладио 514

ЗАКЛЮЧЕНИЕ 568

Примечания 571

Литература 577

Список иллюстраций 581

Указатель имен 597

Указатель памятников 608