

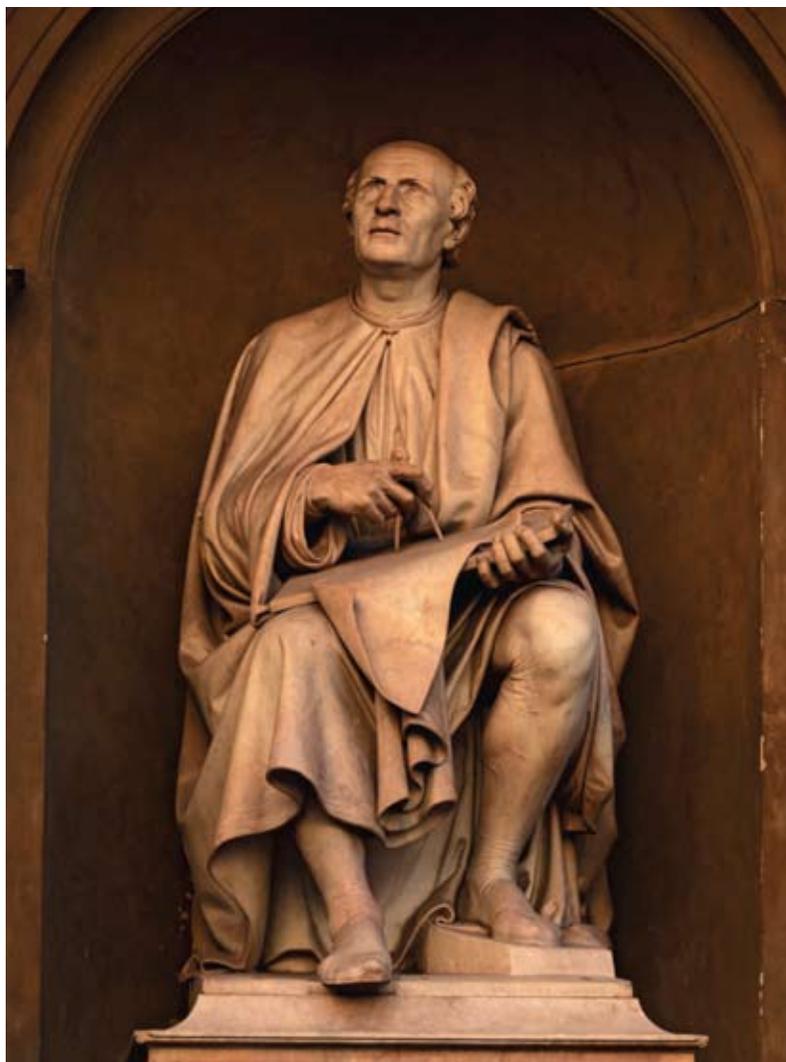
Филиппо
Брунеллески
(1377–1446)

Комсомольская правда
Директ-Медиа
Москва 2015



ЖИЗНЬ И ТВОРЧЕСТВО

Первый историограф Ренессанса Джордžio Вазари пишет, что Брунеллески относился к людям, которые «обладают духом, исполненным такого величия, и сердцем, исполненным столь безмерного дерзания, что они в жизни никогда не находили себе успокоения, пока не возьмутся за те вещи трудные и почти невыполнимые и не доведут их до конца на диво тем, кто их созерцает...»



Л. Памполоне. Скульптура Филиппо Брунеллески

Эпоха Раннего Возрождения, иначе — Кватроченто, поражает своей бунтарской прогрессивностью и невероятной красотой. Это направление охватывало искусство нескольких средиземноморских стран, но наиболее ярко выразилось в Италии, где хронологические рамки Кватроченто включают в себя период с 1420 по 1500 год. Италия, входившая в состав Священной Римской империи, наконец-то набрала силы для полномасштабного Возрождения культуры после трагического падения Рима от рук варваров в 476 году. Основными признаками этого периода являются многочисленные нововведения в искусстве, которые в корне изменили предшествующие романские, готические и византийские вкусы и обусловили мощнейший подъем искусства всех видов: живописи, архитектуры, скульптуры. Главная особенность заключалась в обращении мастеров к античной классике, ее переработке в русле новых идей, отказ от прежних принципов и возвращении к ордерной системе



Л. Гиберти. Рельефы северных дверей баптистерия собора Санта-Мария дель Фьоре. Бронза. 1404–1424 гг.



Ф. Брунеллески. Квадрифолий со сценой «Жертвоприношение Авраама»



Гуманизм — направление, зародившееся во Флоренции в середине XIV в. Значение этого термина в эпоху Возрождения заключалось в «ревностном изучении всего, что составляет целостность человеческого духа». Главной идеей гуманистов в эпоху Ренессанса было совершенствование человеческой природы через изучение античности. Латинский термин *Studia Humanitas* переводится как «полнота и разделенность природы человека».

Квадрифолий — замкнутая фигура, с двумя взаимно перпендикулярными осями симметрии, образованная четырьмя полукругиями, которые обращены выпуклостью наружу. Или, проще говоря, тип орнаментальной формы в виде четырехлистника.

греко-римской архитектуры, во введении правил прямой перспективы и пропорций, которые соотносились с реальными размерами человека. Подобный переход в искусстве от Средневековья к Возрождению совершился очень быстро, за одно поколение. Этому способствовала помощь меценатов, среди которых были папы римские и представители различных аристократических и купеческих родов, например Медичей. Они в буквальном смысле соперничали друг с другом за право пригласить того или иного мастера для создания шедевра в их городе.

Расцвет искусств был подготовлен набиравшим в Европе силу **гуманизмом**, который раскрывал невиданные прежде творческие и научные возможности человека. Искусство наконец перестало быть анонимным и выдвинуло на арену истории имена гениев и титанов. Открытия во всех сферах человеческой деятельности, совершенные в это время, без всякого преувеличения, продолжают оказывать огромное влияние на мировую культуру, питая ее.

Филиппо Брунеллески (итал. Filippo Brunelleschi (Brunellesco), 1377–1446) — величайший архитектор Раннего Возрождения, гений своего времени и родного города Флоренции. Флорентийская республика благода-



Ораторий церкви Санта-Мария дельи Анжели

ря ему и некоторым другим мастерам заняла виднейшее место среди конкурировавших друг с другом областей и городов Италии и возглавила новые движения в искусстве в центральной ее части, в то время как север страны оставался еще очень консервативным. Обращение к античному наследию в художественной среде Флоренции по времени совпало с увлечением гуманистов римской архитектурой. Это доказывается многочисленными сочинениями Колюччи Салютати — автора трактатов, где последовательно раскрывалась программа ренессансной культуры. Он считал, что истинное знание дает не средневековая схоластика, а античная мудрость. В одном из своих творений он восхваляет Флоренцию за ее древность (город основан в римские времена), а также за то, что она имела собственные Капитолий, Форум и храм Марса. За последний принимался флорентийский баптистерий, который якобы был перестроен христианами в церковь. Салютати упоминает также, что до первой трети XIV века на Понте Веккьо стояла конная статуя Марса и что в городе сохранились остатки акведука, круглых башен и укреплений. Брунеллески не мог не знать об этих древних памятниках родного города, и они, несомненно, вдохновляли его, формировали творческий репертуар приемов и мотивов зодчего.

Название «Флоренция» происходит от латинского «Florentia», что значит «цветущая». Основатели желали своему городу процветания, что и сбылось в эпоху Ренессанса. Уже со времен Данте Флоренция являлась бесспорным центром культурной жизни Италии. Большую известность городу принесли живописные произведения Джотто



Купол собора Санта-Мария дель Фьоре

Главное произведение Брунеллески, ставшее символом всей эпохи, — грандиозный купол церкви Санта-Мария дель Фьоре во Флоренции, который до сих пор является доминантой города. Но наряду с ним мастер возвел еще несколько важных городских зданий, как церковных, так и светских. Круг его деятельности и интересов не ограничивался архитектурой. Будучи поистине человеком Ренессанса, он проявил способности в самых разнообразных сферах: как скульптор, как ученый, как инженер, как сценарист и даже как сочинитель коротких виршей. Сохранилась «Новелла о Грассо» Антонио Манетти, где Брунеллески выступает в качестве одного из главных героев. Это необычно живая история уличных сценок, происходящих на фоне баптистерия и главного собора Флоренции, дающая яркое представление о характере Филиппо, изобретательном и шутиливом.

Удивительно, что непосредственно к архитектуре мастер обратился довольно поздно: в возрасте около 40 лет. Но нужно помнить, что в то время профессия обычно переходила «по наследству» от отца к сыну, уже с 12–13 лет мальчики были прикреплены к мастерским, и их сфера деятельности была определена заранее и до конца дней. Кроме того, есть вероятность, что он и раньше занимался зодчеством, просто за пределами Флоренции или даже Италии (хотя этому нет подтверждений).

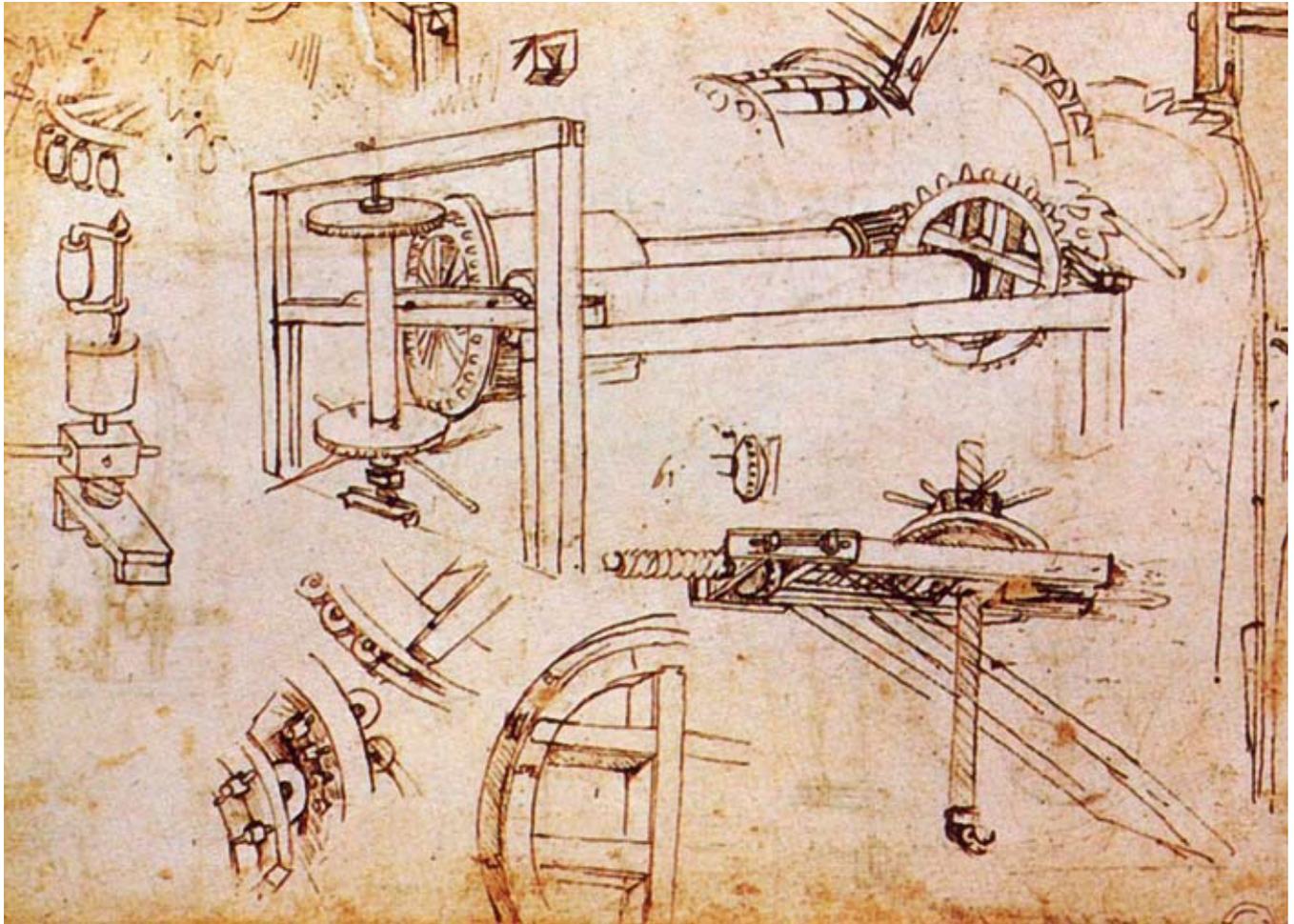
О Филиппо Брунеллески сохранилось несколько биографических очерков. Один из них принадлежит Антонио ди Туччо Манетти, который встречался с архитектором при его жизни. Между ними была огромная разница в возрасте, и если встреча действительно произошла, то Брунеллески тогда был уже глубоким старцем, а Манетти — 20-летним юношей, начинавшим свой путь в искусстве. Литературный труд Антонио был написан уже после смерти архитектора (выпущен в 1462 году), что заставляет исследователей усомниться в подлинности всех описанных в нем событий. Второй источник включен в известную серию «Жизнеописаний» Джорджо Вазари и во многом повторяет очерк Манетти, в том числе и его различного рода неточности и ошибки, которые выверяются современными исследователями по архивным документам. Но по сравнению с более ранними анонимными эпохами подобные литературные источники, описывающие жизнь выдающихся людей эпохи в подробностях, — это огромная удача.

Сложность восстановления творческого пути Брунеллески состоит в том, что не сохранилось ни графических документов, ни рисунков, ни архитектурных



Собор Санта-Мария дель Фьоре. Вид на алтарную часть

Филиппо Брунеллески был человеком сложного характера. Своим острым языком он приобретал как друзей, так и врагов. Известно, что когда он увидел деревянное «Распятие» Донателло, бросил короткую фразу, ставшую афоризмом: «Крестьянин на кресте»



Л. да Винчи. Рисунок лебедки, изобретенной Брунеллески

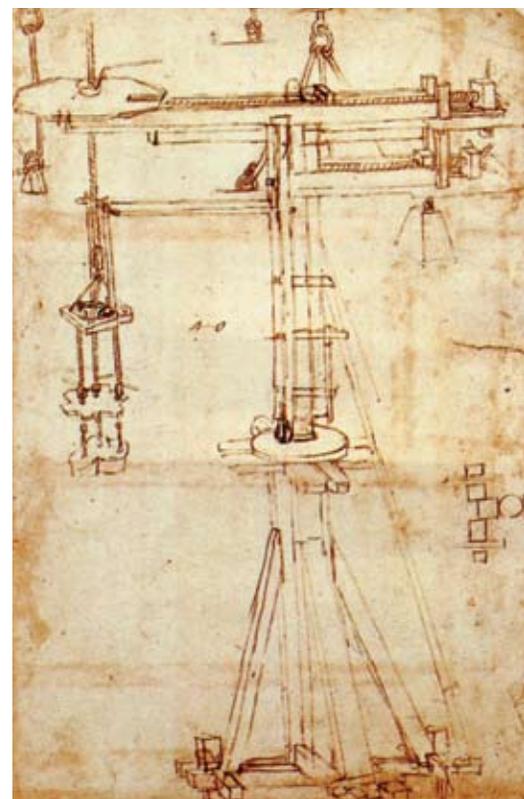
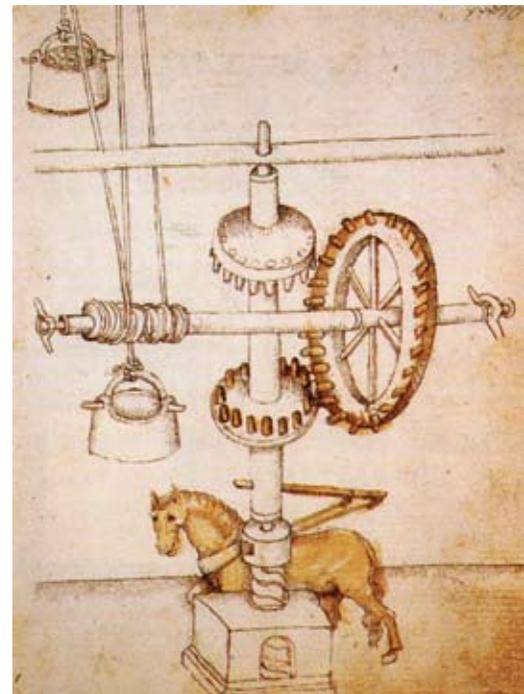
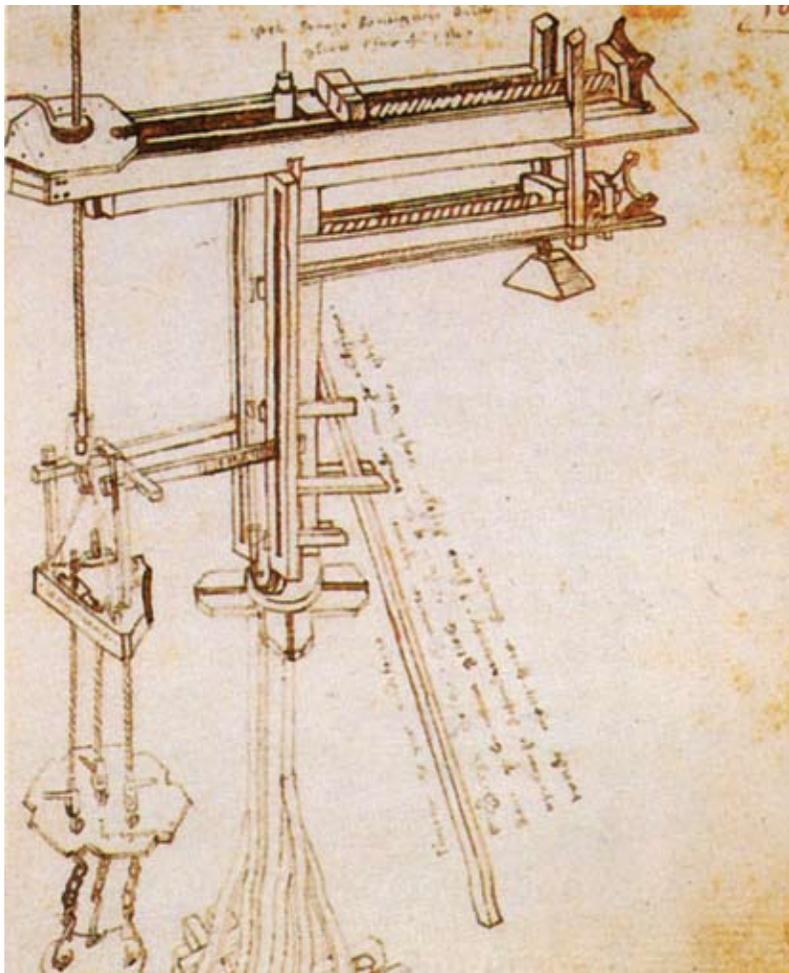
макетов (кроме одного), которыми мастер мог пользоваться при работе. Хотя, как утверждают исследователи, он всегда предварительно проектировал постройки, следуя в этом устоявшимся принципам архитекторов своего времени (Филарете, Бернардо Росселлино, Леона Альберти). Его творческий метод заключался в том, что в качестве модуля использовался диаметр колонны, план строился на основе квадрата. Высота колонн и *пилястр* зависела от диаметра ствола, высота арки — от ширины *интерколумниев* и т. д. При таком подходе части каждого здания становились соразмерными и соподчиненными, что придавало постройкам художественную цельность и монументальность. Но в отличие от нашего времени, эпоха Брунеллески еще не знала планов и рисунков с точным обозначением размеров (это появилось после 1470 года). Поэтому работа все равно во многом оставалась интуитивной, рукотворной, требовала активного участия самого архитектора в строительном процессе, его немалых инженерных способностей и подчас знаний и навыков каменщика. Возведение здания было



Пилястра — вертикальный выступ стены, обычно имеющий (в отличие от лопатки) базу и капитель, и тем самым условно изображающий колонну. Пилястра часто повторяет части и пропорции ордерной колонны.

Интерколумний — расстояние между соседними колоннами в колоннаде или портике в ордерной архитектуре.

Канеллюра — вертикальный желобок на стволе пилястры или колонны (такие колонны называют *каннелированными*, в отличие от гладких), а также горизонтальные желобки на базе колонны ионического ордера.



живым и органичным процессом. Хороший мастер непрерывно следил за строительством, направлял работу каменотесов «словесно», показывая им необходимые для того или иного этапа рисунки. Возможно, это является одной из тайн творчества Брунеллески и объясняет высочайшее качество всех его построек. Такого уровня не достиг ни один из его последователей, пытавшихся возводить здания по чертежам мастера. Узнаваемыми чертами стиля, присущего Брунеллески, можно назвать многократное применение коринфских пилястр с *канеллированными* стволами, арочные перемычки с ясным членением форм, частое использование медальонов с изображениями. В его постройках отсутствуют напряженные световые контрасты и строгие, холодные вертикали, столь характерные для готических соборов. Стиль Брунеллески тяготеет к мягким, спокойным и ровным линиям, уравновешенному соотношению горизонтальных и вертикальных ритмов. Его отличает невероятно утонченный и рафинированный римский вкус в деталях и пропорциях.

Л. да Винчи и Ф. Брунеллески. Чертежи подъемных машин



Церковь Санта-Мария Новелла

В юности увлеченный
всякого рода
изобретениями
Брунеллески мастерил
часы и будильники,
самостоятельно
зарабатывая на
путешествия. Однажды
он поразил флорентинцев
сложнейшей конструкцией
неба для мистерии в
церкви Санта-Феличе

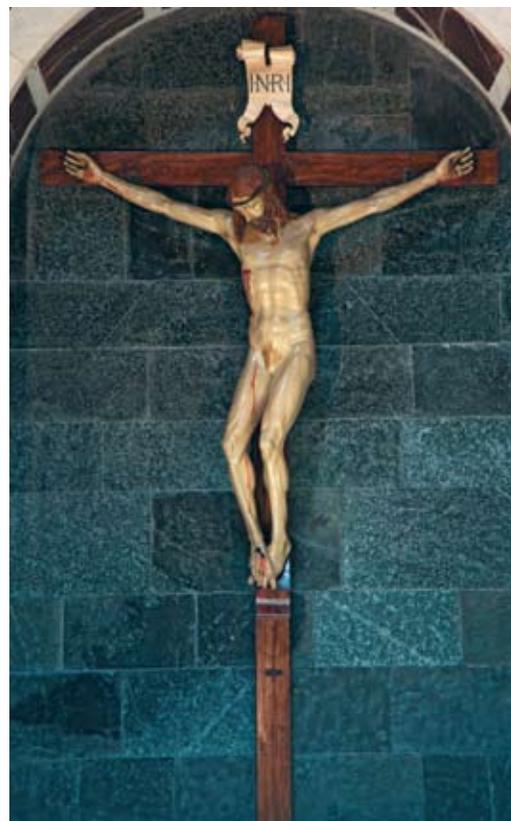
Из истории жизни Филиппо нам известно, что он родился в состоятельной семье нотариуса Брунеллески ди Липпо Лаппи в 1377 году. Его мать, Джулиана Спино, имела знатное происхождение и была связана с родовитым итальянским семейством Альдобрандини. Семья прожила всю жизнь в фамильном имении Спино на углу улицы Пьяцца-дельи-Альби, впоследствии дом перешел к Филиппо. В отличие от других флорентийских художников, чаще всего выходцев из менее обеспеченной среды ремесленников (Донателло, Бруни, Гиберти), Брунеллески был независим в финансовом отношении, так как нотариусы по тем временам составляли влиятельную силу, определявшую многие политические процессы в городе. Его отец занимал видное положение и в качестве доверенного лица «Десяти балии» (чрезвычайной комиссии) совершал дипломатические поездки в соседние государства. Достоин упоминания один эпизод из юношеского периода жизни Филиппо: в октябре 1367 года его отец участвовал в комиссии по обсуждению очередного проекта купола недостроенного флорентийского собора, ради чего были приглашены наиболее состоятельные граждане города. Вероятно, это отложило отпечаток в памяти Брунеллески, который уже с тех пор знал о существовании проблемы, находив-



Капелла церкви Санта-Мария Новелла. Интерьер

шейся в центре внимания городской общественности. Филиппо имел возможность получить лучшее по тем временам гуманистическое воспитание и образование, и для него открывались самые блестящие перспективы. В детстве он изучал латинский язык и античных авторов, что явилось основой для развития его будущих интересов и вкусов: тяготение к римскому прошлому как к «золотому веку» и неприятие «варварского» искусства, под которым во времена Ренессанса подразумевалось все средневековое. Прекрасное знание творений Данте помогло Брунеллески понять дух родной Флоренции, постичь ее не просто на уровне знатока. Помимо этого он интересовался математикой, изучал военные и промышленные машины. Своими способностями в геометрии он удивил даже Паоло Тосканелли, друга семьи Брунеллески и известного ученого, повлиявшего на таких знаменитых деятелей эпохи, как Николай Кузанский, Региомонтан и Леон Альберти.

Вопреки ожиданиям семьи, Филиппо не пошел по стопам отца и отказался от выгодной карьеры нотариуса. В 1392 году, то есть в 15 лет, он настоял на том, чтобы его отдали в учение к золотых дел мастеру Бенниказу Лотти в Пистойе. В 1398 году он был принят в цех шелкопрядильщиков, куда входили и ювелиры, но



Ф. Брунеллески. Распятие в церкви Санта-Мария Новелла. 1412–1413 гг.



Капелла Барборди (капелла Капони) в церкви Санта-Феличита



Капелла Барборди. Интерьер

только в 1404 году Брунеллески получил звание мастера и первый заказ на изготовление серебряного распятия для алтаря храма Святого Иакова в Пистойе, с которым неплохо справился. Также ко времени его работы в качестве ювелира принадлежат две полуфигуры пророков (в квадрифолиях) и две фигуры отцов церкви (Амвросия и Августина). Неслучайно мастер изначально обращается к скульптурному творчеству: именно в этом виде искусства новые веяния появились раньше, чем в остальных. В первых его работах еще ощущается готическое влияние, но в то же время уже преодолевается изломанность и суховатость форм и обнаруживается их тонкая отделка, тяготение к простым и монументальным формам, к выразительным жестам.

Филиппо освоил несколько видов искусства: рисование, лепку, гравюру, скульптуру и живопись. Почувствовав уверенность в своих силах, он решается принять участие в работе уже довольно серьезного уровня. Он становится одним из претендентов на украшение вторых дверей баптистерия Джованни во Флоренции (первые были уже украшены Андреа Пизано). Конкурс был организован в 1401 году. К этому событию городская коммуна тщательно готовилась. Комиссия после строгого отбора выделила семь мастеров: последователя готизирующего направления Никколоди Пьеро Ламберти, знаменитого сиенца Якопо **делла** Кверча, его земляка и ученика Франческо Вальдамбрино, аретинца Никколо да Лука Спинелли, малоизвестного Симоне да Колледи Валь д'Эльса, Лоренцо Гиберти и Филиппо Брунеллески. Примечательно, что большая часть мастеров, кроме последних двух, тяготела к готической стилистике. Среди участников Брунеллески был самым молодым художником наряду с Лоренцо Гиберти. Остальные пятеро уже снискали славу и почет, особенно Якопо **дела** Кверча. Гильдия купцов выделила средства, на которые мастера содержались в течение полутора лет, пока работали над своими вариантами рельефов. Тема была задана для всех одна: «Жертвоприношение Авраама». Оговаривалось, что композиция обязательно должна обрамляться в квадрифолий, то есть в такую же форму, как на уже существовавших бронзовых дверях баптистерия. В итоге именно Брунеллески и Гиберти боролись за первое место, и Филиппо проиграл в этом соревновании. Существует мнение, что победа Гиберти была результатом интриг в комиссии. Одна легенда рассказывает, что обоим мастерам было предложено разделить работу поровну. Но Брунеллески отказался и передал заказ Гиберти целиком. Следует признать,



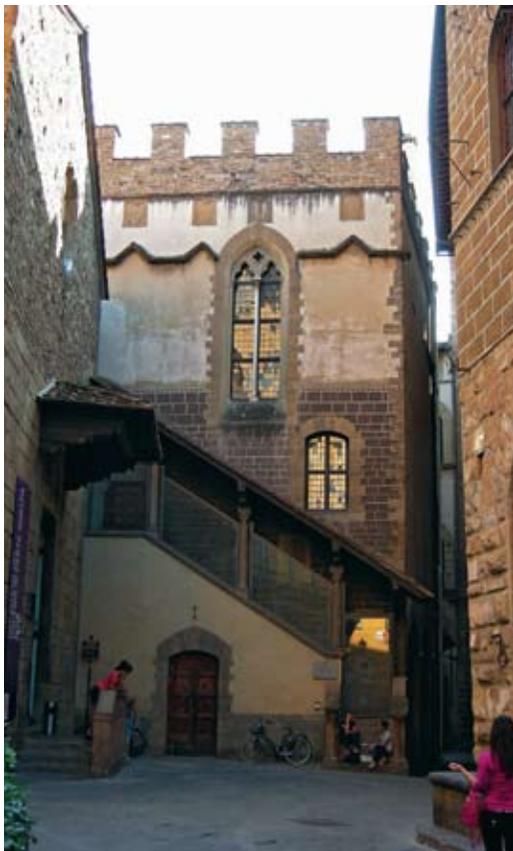
что бронзовый рельеф Брунеллески был действительно менее совершенен с точки зрения композиции и выразительности. Он был **тяжелее**, чем у Гиберти, на 7 килограмм. По счастью, его сохранили в качестве исторического свидетельства конкурса (Национальный музей, Флоренция). Но, несмотря на то что Брунеллески **тяжело** воспринял поражение, а сложные, конкурентные отношения с Гиберти сохранились на долгие десятилетия, эта неудача стала, можно сказать, счастливой звездой мастера. Именно после нее он отправляется в Рим вместе со своим другом **Донателло**, где они в течение долгих лет исследуют античные памятники, в том числе знаменитый Пантеон и его купол, ставший основой для главного произведения Филиппо. Брунеллески увлекается архитектурой, а Донателло — скульптурой. За первой поездкой последовали другие. Известно, что расходы на раскопки Брунеллески оплачивал сам, зарабатывая деньги ювелирным ремеслом. Несколько лет Брунеллески подробно и скрупулезно занимался **археологией** Рима, став автором одного из первых трудов по римской архитектуре, которая была снабжена его собственными реконструкциями. По словам Манетти, Филиппо изучал «способы превосходных пропорций и то, как при легкости и малости затрат они могли все



Скала Викопизано (Скала Брунеллески), 1435–1440 г.



Палаццо партии гвельфов. Зал собраний



Палаццо партии гвельфов

делать без изъяснов». Именно этот опыт живой работы с античными памятниками и, возможно, изучение проторенессансных построек Тосканы, выкристаллизовал творческую личность и стиль Брунеллески. В его последующих произведениях всегда будет чувствоваться свободное владение техникой и приемами римской архитектуры, знание ее ордерной системы и пропорционального строя. А подобный метод изучения наследия некогда павшей Римской империи и воссоздания на ее основе новых произведений искусства ляжет в основу всего Ренессанса.

Широко известна история, рассказанная Вазари: Брунеллески, услышав об античном саркофаге в городе Кортоне, «прямо в чем был, в плаще, капюшоне и деревянной обуви, не сказавшись, куда идет... отправился пешком в Кортону, влекомый желанием и любовью, которую он питал к искусству».

В последнее время исследователи сомневаются, что Брунеллески был в Риме в начале XV века, предполагая, что путешествие было совершено позже, в 30-е годы, когда уже шла работа над куполом храма Санта-Мария дель Фьоре. Точно такие же сомнения высказываются и по поводу нового открытия законов линейной перспективы, что приписывается Филиппо. Согласно Манетти,



Палаццо партии гвельфов. Интерьер

в 1425 году Брунеллески написал две *ведуты* с применением данного метода и с использованием специального устройства наподобие *камеры-обскуры*: на одной изображался баптистерий Сан-Джованни, на другой — вид площади Синьории. О существовании этих пейзажей мы можем судить только по документам. Поэтому первыми произведениями подобного рода многие считают работы Мазаччо для церкви Санта-Мария Новелла во Флоренции, выполненные также по правилам прямой перспективы. Однако стойкое приписывание именно Брунеллески открытия законов линейной перспективы едва ли беспочвенно, на что указал еще историк Аверлино Филарете в архитектурном трактате 1461 года. Возможно даже, что архитектурный мотив в виде *кессонированного* свода на картине Мазаччо принадлежит кисти Брунеллески.

По свидетельству рассказчиков, маэстро не отличался покладистым характером. Он был маленького роста и невзрачным на вид, но при этом являлся цельным и как художник, и как личность, и был сплошным сгустком энергии, с огромной силой воли, благодаря чему весьма плодотворно работал. После себя он оставил солидное наследство своему приемному сыну Андреа Кавальканти, но при всем своем богатстве



Фрагмент декора



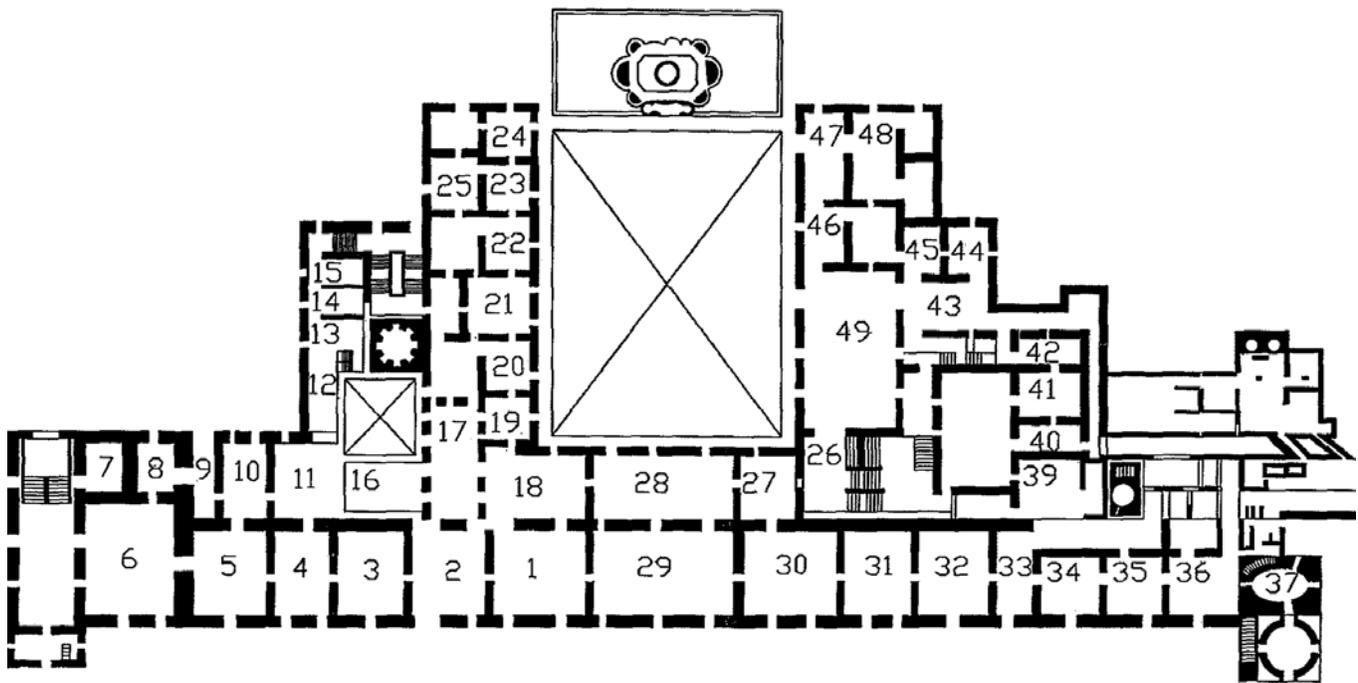
Палаццо Питти



Палаццо Питти. Вид со стороны внутреннего двора

Брунеллески вел образ жизни нестяжателя и охотно помогал друзьям по их первой просьбе.

Многие отмечают, что несмотря на все вышесказанное, его репутация в начале 1410-х годов во Флоренции была еще довольно странной и противоречивой. С одной стороны, он уже был известен как ученый, искусный в разных механических эффектах, а с другой — как фантазер, не подтвердивший свои умения реальными творениями, по крайней мере в родном городе. Герардо Гварди называл его талантливым дилетантом, растрчивающим свои умения на «дьявольские оптические иллюзии». Такое мнение о нем проливает свет на сложную ситуацию на конкурсе по возведению купола Санта-Марии дель Фьоре в 1418 году. Существует легенда, что правители города решили возвести купол над собором и устроили конкурс зодчих, где каждый представлял свой проект. Самым красивым и величественным был купол Брунеллески. Но все стали высказывать сомнения по поводу возможности его возведения — настолько огромен он был. От Брунеллески потребовали раскрыть свои секреты. Он ответил: «Пусть тот, кто сумеет поставить яйцо стоймя на мраморной доске, и возводит купол». Многие пытались и, естественно, у них ничего не вышло. Тогда Брунеллески ударил яйцо



Палаццо Питти. План

о мраморную доску и заставил стоять. Все зашумели, но Филиппо ответил смеясь, что купол он сумеет построить и для этого уже есть чертежи. Так он получил заказ на сооружение.

Над всеми своими основными произведениями Филиппо работал практически одновременно, выполняя их в сжатые сроки. В 1419–1420 годах он приступает к возведению Воспитательного дома для детского приюта и купола Санта-Марии дель Фьоре. Около 1420 года, то есть тогда, когда шли особенно горячие споры о том, как воздвигнуть купол флорентийского собора, Брунеллески построил две капеллы — в Сант-Якопо Сопрарно (не сохранилась) и в Санта-Феличита (сильно перестроена в позднейшее время). По мнению Манетти и Вазари, в этих капеллах Филиппо пытался на деле показать свои возможности в возведении куполов большого объема и без применения громоздких лесов. Также мастер проектирует в это время капеллу Барбадори и начинает ее строительство, но оно не было завершено из-за банкротства заказчика. Впоследствии капелла была сильно изменена по отношению к оригинальному замыслу.

Вскоре начинается его работа над *сакристией* храма Сан-Лоренцо, а затем перестройка всей церкви целиком. В 1424 году Брунеллески реконструирует городские



Ведута — жанр европейской живописи. Особенный вид пейзажа, на котором изображается городской ландшафт с детализированными архитектурными мотивами. Возможны самые разные технические воспроизведения: картина, гравюра, фреска.

Камера-обскура — специальное устройство, которое помогало получать оптические изображения объектов, что сильно упрощало работу художников с композицией и контурами предметов. Состояло из ящика с отверстием на одной из стенок и экраном из стекла или бумаги на другой, куда проектировалось изображение.

Кессоны — углубления квадратной, прямоугольной или ромбовидной формы в своде, куполе, потолочном перекрытии. Их возникновение связано с конструктивной особенностью стоечно-балочной строительной системы: подобные геометрические формы получались за счет пересечения продольных и поперечных деревянных балок перекрытия. В римскую и ренессансную эпоху кессоны в большинстве случаев уже не имели конструктивной роли и носили художественно-декоративный характер.

Фасадная часть облицована грубо обработанными квадратами из песчаника

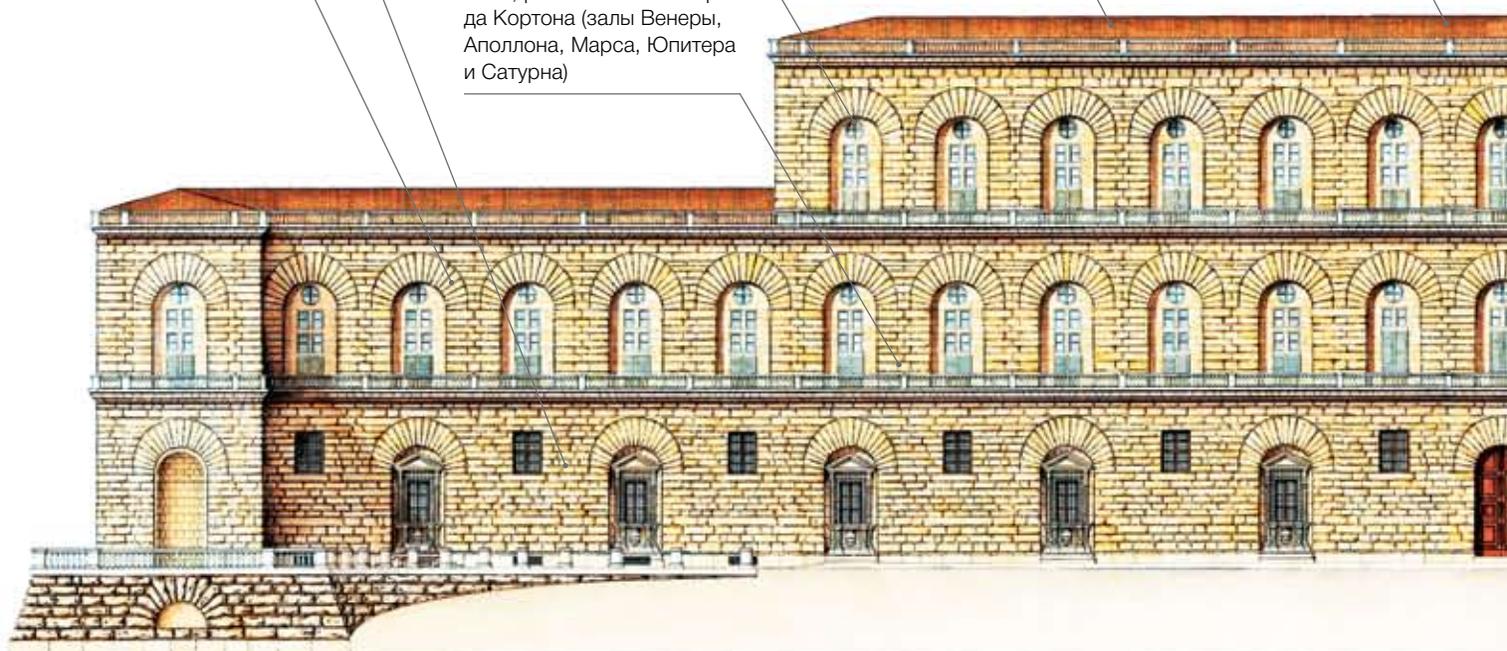
Фактура камня на всех ярусах одинаковая

Третий этаж не такой широкий, как два нижних (включает 13 оконных осей)

Интерьеры оформлены росписями. Особенно интересны мифологические залы, расписанные Пьетро да Кортоне (залы Венеры, Аполлона, Марса, Юпитера и Сатурна)

Палаццо Питти — один из безордерных дворцов Флоренции, соответствует понятию «сурового стиля» Средневековья

Сейчас во дворце находится крупнейший музей Италии



Палаццо Питти

В XV веке была построена только центральная часть с семью оконными осями

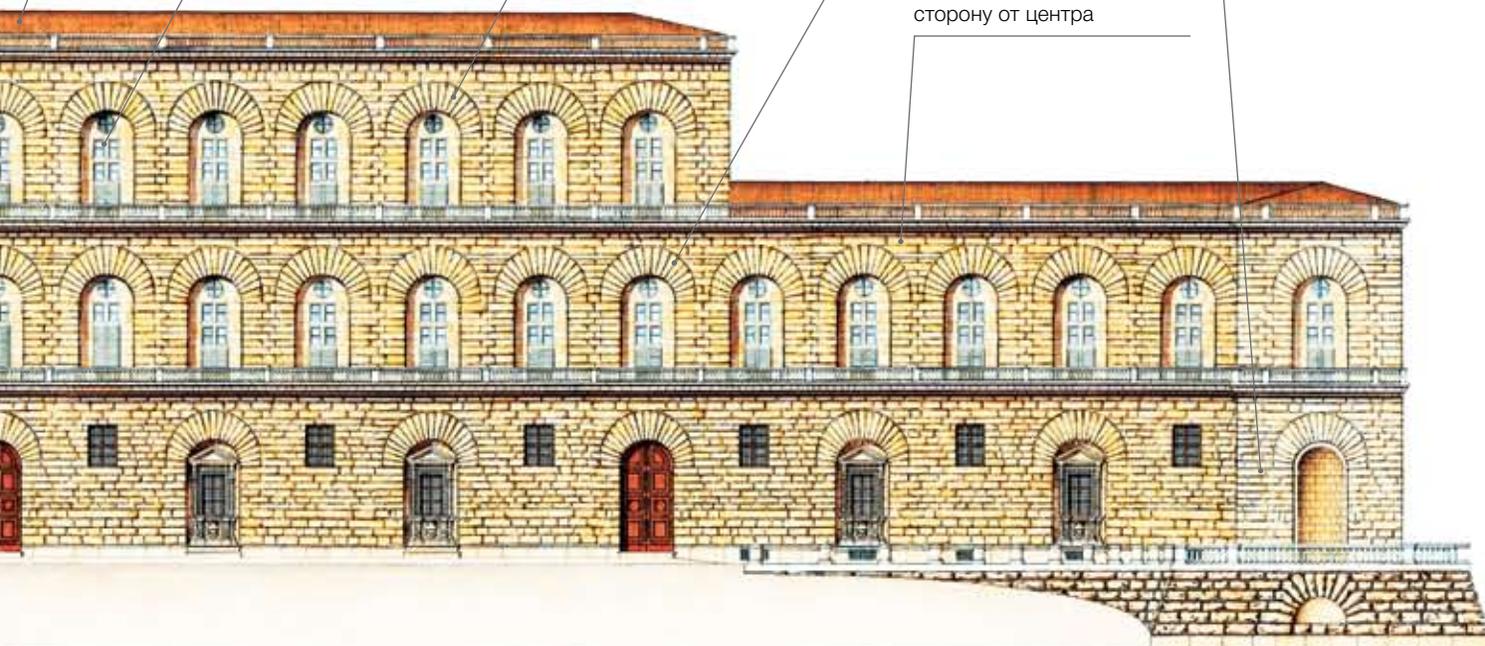
Большие арочные окна, оформлены рустованными «рамами»

Дворец принадлежал сопернику Медичи — банкиру Луке Питти

Русты имеют необычную форму со скругленными краями

В XVI–XVII веках дворец расширили на восемь осей по второму этажу в каждую сторону от центра

В конце XVIII — начале XIX века к зданию пристроены боковые галереи с арками со стороны внутреннего двора





Палаццо Питти. Интерьеры



стены, а в 1427–1430 годах сооружает капеллу Пацци. Заказчиком этой небольшой фамильной часовни, которая должна была одновременно выполнять еще и функции капитульного зала, был богатый купец из старого аристократического рода Андреа Пацци. Потом, с небольшими годичными интервалами, осуществляется еще несколько не таких масштабных проектов.

Также Манетти сообщает, что Брунеллески перестроил для своего родственника Аполлоньо Лапи дом, ставший «целесообразным, удобным и приятным». Участие Брунеллески в светских постройках редко подтверждается документами, хотя ясно, что оно было активным. Единственной несомненной работой Филиппо в области гражданского строительства остается палаццо партии гвельфов, проект которого был выполнен около 1420 года. Заказчиком выступила гвельфская партия, когда-то могущественная политическая организация, но ко времени Брунеллески уже потерявшая большую часть своего влияния. Интрига заключалась в том, что гвельфы решили построить палаццо, которое продемонстрировало бы ту силу, которой партия уже не обладала. В итоге дворец был возведен, но строительство и декоративная отделка затянулись до 1452 года из-за полного отсутствия помощи со стороны властей.



Сакристия — ризница, особое помещение в католическом храме, где хранятся принадлежности культа.

Атрий — двор перед раннехристианской или средневековой церковью.



Палаццо Питти. Интерьер

Ссылаясь на Вазари, Брунеллески приписывают также авторство флорентийского дворца Питти, а кроме того, зданий аббатства во Фьезоле (пригород Флоренции). Вероятно, дворец Питти достраивал или даже строил его ученик Лука Франчелли. В 1446 году, последнем в жизни мастера, по его проекту строится церковь Санто-Спирито (сохранился лишь сильно переделанный *атрий*).

Помимо этого в течение многих лет шла параллельная работа чисто инженерного характера: сооружались фортификационные укрепления в Пизе и Лукке, строились грузовые суда. Брунеллески создал особенный корабль с подъемным устройством для перевозки мрамора, ставший прообразом современного подъемного крана. Это изобретение первым удостоилось патента, выданного мастеру во Флоренции в 1421 году. Кроме того, Брунеллески был загружен административными обязанностями и участвовал в различных городских комиссиях и советах во Флоренции и за ее пределами, ездил на консультации в Феррару, Мантую и Римини. Некоторое время он занимал одну из высших республиканских выборных должностей — должность приора. В 1429 году Брунеллески лично принимал участие в общей клятве верности республике, обязуясь «устранить



С. Риччи. Венера и Адонис. Фресковые росписи плафона и стен в стиле барокко



Ф. Лейтон. Смерть Брунеллески. 1852 г.

О смерти Брунеллески Вазари в своей книге написал: «...16 апреля ушел в лучшую жизнь после многих трудов, положенных им на создание тех произведений, которыми он заслужил славное имя на земле и обитель упокоения на небесах»

несправедливости, низвергнуть любую ненависть, полностью отойти (от борьбы) фракций и партий, заботясь лишь о благе, чести и величии республики, забыть о всех огорчениях, испытанных по сей день из-за партийных или фракционных страстей, либо по какому другому поводу». Он совершал различные путешествия по поручениям совета «Десяти балии» (как и его отец), поддерживая контакт с именитыми гражданами города.

С 1440-х годов архитектор работал для Козимо Медичи, правда не вполне успешно. По его заказу Брунеллески подготовил модель палатцо, трудясь над ней с особым усердием и вдохновением. Но проект показался заказчику слишком вычурным. Под выдуманным предлогом нехватки средств он отклонил работу мастера. Биографы пишут, что это привело Филиппо в невероятное бешенство, и он вдребезги разбил свою модель.

Филиппо Брунеллески умер 16 апреля 1446 года, будучи знаменитым и признанным мастером, который вписал в историю и свое имя, и свой город. В мае 1447 года его тело было погребено в соборе Санта-Мария дель Фьоре. Надгробие выполнил Кавальканти, латинскую эпитафию составил известный гуманист и канцлер Флорентийской республики Карло Марсуппини. В ней «благодарное отечество» воздавало почести зодчему Филиппо за «удивительный купол» и «за многие сооружения, изобретенные его божественным гением».

Общее значение творчества Брунеллески для последующего развития архитектуры огромно. В нем удивительным образом сочетались выдающийся математический ум и высокоразвитая художественная интуиция, чем он очень напоминает Леонардо да Винчи. Несмотря на споры, до сих пор считается, что именно Брунеллески ввел в искусство законы линейной перспективы, возродил ордерную и пропорциональную систему античности. Его произведения характеризуются простотой и гармонией, которые порождаются следованием золотому сечению. Сам мастер так говорил о своем творчестве: «Если бы мне довелось выполнить сотню моделей церквей или других зданий, я бы их все сделал разнообразными и различными». Это разнообразие (лат. *varietas*) особенно высоко ценилось в эпоху наиболее свободного творчества. Брунеллески является одним из «отцов» и гениев Раннего Возрождения, и его значение в развитии архитектуры столь же велико, как роль Мазаччо в живописи и Донателло в скульптуре.



Воспитательный дом



Д. Дзокки. Площадь и церковь Сантиссима Аннунциата. Копия гравюры. XIX в.

В обращении членов гильдии к властям города было сказано: «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”»

Здание Воспитательного дома украшает одну из главных площадей Флоренции — Сантиссима Аннунциата, наряду с церковью и монастырем Деи Сервиди Мария. Основание этого приюта для сирот и незаконнорожденных детей было связано с гражданской жизнью города, а не религиозной, как прежде, что отвечало новым гуманистическим веяниям эпохи. В конце XIII века Генеральный совет народа во Флоренции поручил крупнейшей гильдии шелкопрядильщиков и ювелиров заботу о сиротах. Несмотря на то, что в городе уже были госпитали — Сан-Галло на северо-западной окраине и Санта-Мария делла Скала на юго-западной, — было принято решение о строительстве нового здания для приюта младенцев.

В начале XV века коммуна, используя капитал, завещанный для этой цели богатым купцом Франческо Датини да Прато, купила участок земли в городе, который был занят садами и огородами. Брунеллески, входившему в эту гильдию, было поручено разработать проект Воспитательного дома, который открылся уже в 1444 году. Наряду с ним для ведения строительного процесса

были избраны Гиро Дати, Франческо делла Луна; они не были архитекторами и лишь осуществляли общий надзор над строительным процессом и контроль над расходами. Нельзя сказать, что у всех троих сложились хорошие отношения.

Отличие Воспитательного дома от средневековых госпиталей состояло в том, что обычно в последних сочетались функции больницы, странноприимного дома и детского приюта. Новое же здание было предназначено только для детей и для их воспитания до 18-летнего возраста. По выходу из приюта они владели определенными профессиями и специальностями: девочки осваивали навыки домоводства, рукоделия и чаще всего выходили замуж, мальчики могли зарабатывать на жизнь ремеслами. В Воспитательном доме были не только ясли для грудных детей, школа, разного рода мастерские, но также и церковь с аптекой. В соответствии с замыслом Брунеллески, здание выглядело как одноэтажное, однако не было таковым: первый этаж уходил под землю, то есть был подвальным. В том, как были распределены помещения на этих ярусах, несложно увидеть символичность. Помещения внизу предназначались для ремесленных мастерских, столовой и других бытовых

Хронист Г. Дати в своей «Хронике» пишет, что в этом «новом Оспедале будут принимать любое дитя мужского и женского пола, всем давать кормилиц, всех содержать и, когда девочки вырастут, их выдадут замуж, а мальчиков обучат ремеслам, что явится делом, заслуживающим уважения»



Площадь Сантиссима Аннунциата



Женский дворик

Для открытия «мужского дворика» в 1445 году была организована специальная церемония с участием консулов гильдии торговцев шелком, епископа Фьезоле, папского легата и иерусалимского патриарха. Об участии Брунеллески в этом событии сведений не сохранилось



Клуатр — крытая галерея-обход, обрамляющая прямоугольный двор монастыря или крупной церкви; характерен для романской и готической архитектуры.

Палестра — публичная школа для гимнастических упражнений молодых римлян. Палестры имели открытые площадки, беговые дорожки, гимнастические залы, бассейны.

помещений, в то время как наверху находились помещения для духовного времяпрепровождения, отдыха. Исследователи предполагают, что на такой замысел повлияли идеи Платона о воспитании идеальных граждан для совершенного государства.

Ни сам Брунеллески, ни его современники не придавали Воспитательному дому большого значения для творческой биографии мастера, в отличие от нынешних ученых, которые видят в этом проекте начало собственного пути зодчего и проявление его независимого стиля. К сожалению, графические планы и архитектурный макет дома были утрачены. Вазари в «Жизнеописании» лишь кратко упоминает Воспитательный дом на фоне основного повествования о строительстве купола собора Санта-Мария дель Фьоре, которое велось в это же время. Однако сохранилась документация, связанная с формальной частью строительства.

Работы на приобретенном участке начинаются в августе 1419 года, в 1420 году была выполнена закладка фундамента для главного портика — после того, как было получено разрешение на сооружение широкой лестницы перед ним, которая вышла за пределы купленного участка и заняла часть общественной земли. Еще через год начали привозить колонны, а там, где должна была быть устроена капелла приюта, устано-

вили первую колонну. Тогда же впервые упоминается имя Филиппо в связи с получением гонорара за рисунок пилястр и оформление дверных проемов. В течение следующих лет имя Брунеллески неоднократно встречается в документах, вплоть до 1427 года, когда была завершена главная галерея с портиком. Начиная с этого года и до полного окончания строительных работ руководство переходит к Франческо делла Луна. Известно, что в июне 1427 года состоялся торжественный деловой завтрак, на котором присутствовали «консулы и мастера и многие торговцы», представители гильдии. Было решено увеличить изначальный проект, так как здание показалось слишком маленьким для всех необходимых нужд. Брунеллески, видимо, отказался от дальнейшей работы, и ее возглавил делла Луна, который не только расширил проект, но и внес некоторые изменения в уже отстроенную его часть. Во время завтрака обсуждался и был утвержден «выполненный на пергаменте живописцем Герардоди Джованни рисунок постройки», который включал дополнительные помещения. В последующие годы здание неоднократно поновлялось и переделывалось, вплоть до наших дней оно используется по своему непосредственному назначению (только на первом этаже открыт небольшой музей, посвященный истории создания Воспитательного дома). В 1842 году после сильного землетрясения пришлось заменить все колонны в портике, выполненные по рисункам Леопольдо Паски. Фасад перестраивался в 1872 и в 1896 годах. Последняя серьезная реставрация внутренней отделки относится к 1960–1970-м годам. К 600-летию архитектора был вновь открыт внутренний, так называемый женский дворик в правой части здания. Но несмотря на все переделки, в постройке неизменно сохраняется почерк Брунеллески.

Архитектурный ансамбль Воспитательного дома довольно необычный. Для него использованы очень скромные строительные материалы: белая штукатурка и местный камень благородного серого цвета, красиво оттеняющие друг друга. Впоследствии к этому тонкому колористическому сочетанию были добавлены медальоны с голубой глазурью. По своей типологии Воспитательный дом напоминает *клуатры* средневековых монастырей, которые в свою очередь опираются на планировку греко-римских атриумов или *палестр*. Композиция здания представляет собой квадрат, его фронтальная сторона оформлена колонным портиком с галереей. Центральная часть строения занята открытым двориком, который предназначался для отдыха мужской части



Центральная часть фасада. Главный вход



Ниша для анонимно оставленных младенцев



Главный фасад, оформленный галереей



Аркада — ряд протяженных арок одинаковых по размеру, форме и очертанию, опирающихся на столбы или колонны.

Крестовый свод — образуется путем пересечения двух сводов цилиндрической или коробовой формы одинаковой высоты под прямым углом. Применялся для перекрытия квадратных, а иногда прямоугольных в плане помещений.

Анфилада — ряд последовательно примыкающих друг к другу пространственных элементов (помещений, дворов, градостроительных пространств), расположенных на одной оси, что создает сквозную перспективу.

Парусный свод — вспарушенный свод на четырех опорах. Образуется отсечением вертикальными плоскостями частей сферической поверхности купола. Условно расчленен на две зоны: нижнюю — несущую, и верхнюю — несомую пологую часть сферы, называемую скуфьей. Иногда скуфье придавали полуциркулярную форму.

персонала, из-за чего он был условно назван «мужским двориком». Он, в свою очередь, был окружен еще рядами крытых галерей с ордерными **аркадами** и **крестовыми сводами**. Второй этаж появился уже после того, как Брунеллески оставил этот проект. Также на поздних стадиях строительства Воспитательного дома была увеличена длина центрального фасада с портиком и галереей, а во внутреннем помещении был устроен еще один дворик, для женской части персонала.

Самое яркое впечатление от всей постройки оставляет фасадный портик. Он поднят на ступенчатый подиум и состоит из колоннады с изящными арочными перемычками (всего десять пролетов). За ними расположена лоджия, перекрытая системой **анфиладных парусных сводов** и три симметричных дверных проема по стене. По бокам фасад фланкируется пролетами, но без аркад, что придает всему строению твердую монументальность. Колонны, поддерживающие аркады, увенчиваются коринфскими капителями и **опираются** на простые аттические базы. Это решение очень напоминает римские прототипы, а также **опирается** на местные традиции тосканского проторенессанса. Оригинальной чертой, характерной уже для творческого гения именно эпохи Возрождения, можно назвать другие элементы



А. делла Робиа. Тимпан с майоликовым изображением сцены Благовещения. Вторая половина XV в.

декора. По сторонам от аркад поднимаются две канелированные пилястры, украшенные капителями того же ордера, что и основная аркада. С ними ритмически сочетается оформление всего портика антаблементом, хотя, строго говоря, это не *антаблемент*, а лишь его нижняя часть — *архитрав*, который состоит из трех *профилей*, или уступов (так называемые *фасции*). Он опирается на *архивольты* арок. По сторонам архитрав ломается и опускается вниз, оформляя таким образом весь портик в своеобразную «перспективную» рамку. Подобный «рамочный эффект» не играл никакой конструктивной роли и имел лишь декоративное значение, такой же встречается в обработке верхнего яруса стен баптистерия Сан-Джованни во Флоренции. Как утверждают биографы Брунеллески, это решение принадлежало не Филиппо, а его помощнику делла Лунна, и мастером такая ордерная вольность не была одобрена, но деталь осталась украшать здание. Также следует отметить особенное «графическое» оформление архитектурных деталей фасада: все членения и детали подчеркиваются рельефными профилями, что выявляет их структурную роль. Еще одной интересной деталью является небольшая специальная ниша в левом крыле лоджии, где люди могли анонимно оставить подкидыша.



Антаблемент — балочное перекрытие пролета или завершение стены, состоящее из архитрава, фриза и карниза.

Архитрав — любая прямолинейная перемычка между опорами или проемами. Также это нижняя часть антаблемента.

Профиль, или облом, — архитектурный элемент, расположенный по горизонтали, иногда по наклонной, кривой или ломаной линии. Профили широко распространены в ордерной архитектуре, где служат для усиления архитектурного декора и его выразительности.

Фасция — горизонтальные уступы, на которые делится архитрав некоторых архитектурных ордеров.

Архивольт — обрамление арочного проема, выделяющее дугу арки из плоскости стены. Как правило, служит элементом декорирования фасадов и интерьеров.



Остальные здания
площади подражают стилю
Воспитательного дома

Фасад оформлен вытянутой
с севера на юг ордерной
аркадой с девятью
пролетами

Второй этаж с оконными
проемами появился после
того, как Брунеллески
отошел от строительства

Интерколумнии
перекрываются арками

Многоступенчатый подиум

Воспитательный дом



Главный фасад
Воспитательного дома
выходит на площадь
Сантиссима Аннунциата

Лоджия состоит из
ряда парусных сводов
(анфилада)

Архитрав состоит из трех
уступов (фасций)

Круглые медальоны с
цветной майоликой между
арками (автор — Андреа
делла Роббиа)

Колонны увенчивают
коринфские капители

Площадь украшает конный
памятник Фердинанду I

Канеллированные
пилястры по сторонам



Архитектурный декор. Фрагмент



«Флорентийский младенец»

Манетти об отклонениях от проекта Брунеллески пишет: «Все это — следствие заносчивой самоуверенности того, кто распорядился это сделать. Опыт показал, что в постройках Филиппо нельзя ничего изменить, не нарушив при этом их красоты, не испортив их, не уменьшив полезность и не увеличив расходы»



Тимпан — внутреннее поле фронтона, щипца, закомары. Может быть треугольной полукруглой и др. формы. Чаще всего оформляется скульптурным, живописным или мозаичным изображением какого-либо религиозного (или иного) сюжета.

Уже после смерти Брунеллески лоджия получила дополнительный декор в виде 14 полихромных майоликовых медальонов из глазурованной глины (1463–1466 годы). Они были созданы в мастерской Луки делла Робиа, вероятно Андреа делла Робиа. Медальоны, хотя изначально и не планировались в декоре, органично в него вписались. Их поместили в **тимпаны** между арками. На каждом изображаются запеленатые по пояс младенцы. Они стали весьма популярными в кругу международной медицинской символики. Копия одного из них размещена на фасаде здания Вестминстерского детского госпиталя в Англии, а с XIX века так называемый **«флорентийский младенец»** даже является символом педиатрии в отдельных странах.

Хотя и считается, что Воспитательный дом был испорчен поздними перестройками, несомненно, изначальный архитектурный проект Брунеллески оставил свой след и вызвал волну подражаний по всей Италии. В течение нескольких последующих столетий (до XVII века) были перестроены все остальные фасады зданий на площади в подражание портику Брунеллески (лоджия монастыря Серви-ди-Мария, портик церкви Сантиссима Аннунциата), образовав, таким образом, своего рода колонный дворик внутри города на месте его площади.



Купол собора
Санта-Мария дель Фьоре



Вид с западной стороны

Купол главного собора Флоренции Санта-Мария дель Фьоре по праву считается наиболее грандиозным произведением в творчестве Брунеллески. По своим размерам в Италии он уступает только куполу собора Святого Петра в Риме. Покрытый красной черепицей, с подчеркнутыми ребрами из белого камня, восьмигранный и двухслойный — купол стал символом Раннего Ренессанса. Несмотря на некоторые готические приемы, примененные при его сооружении, он является новаторским произведением. Неоднократное появление этого памятника в изобразительном искусстве еще больше увеличило его славу, превратив в неотъемлемый признак эпохи.

История сооружения купола необычна. Огромный собор Санта-Мария дель Фьоре был заложен в 1296 году. Строительство поручили Арнольфоди Камбио, крупнейшему тосканскому архитектору того времени. Но дерзновенный замысел, исполнение которого, казалось, было под силу процветающей Флоренции, оказался чересчур затратным. Кроме того, оно требовало немислимых тогда технических возможностей. Сооружение храма затянулось на века, и один из современников Брунеллески даже выражал сомнения в том, что собор вообще когда-либо будет закончен, а не превратится в развалины.



Неф — одна из частей базилики, отделенная от других продольными рядами опор.

Базилика — тип строения прямоугольной формы, которое состоит из нечетного числа (1, 3 или 5) различных по высоте нефов.

Хоры — в архитектуре верхняя открытая галерея или балкон внутри церкви (обычно на уровне второго этажа).

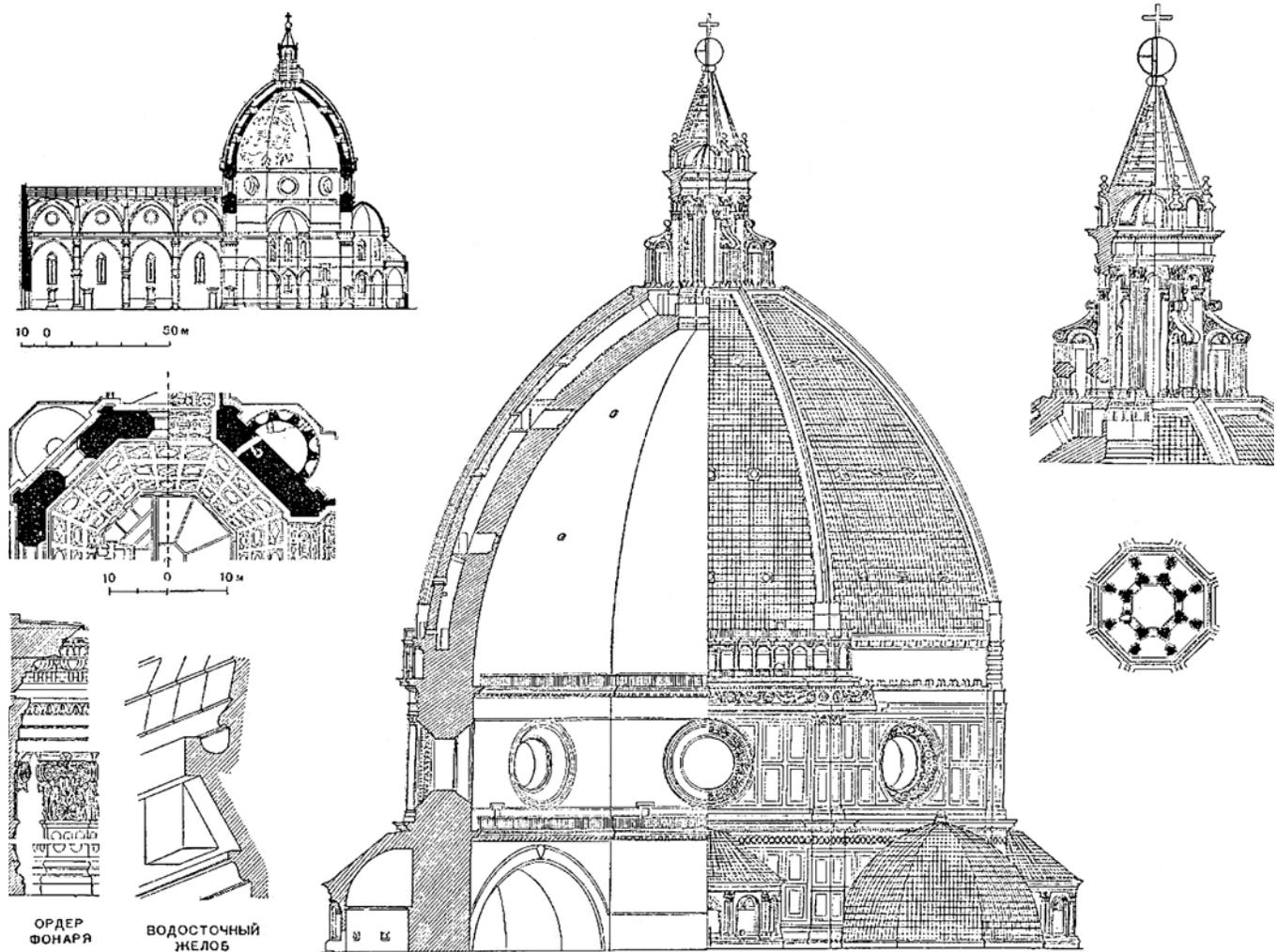
Латинский крест (также называемый длинный крест, крест Распятия, крест Запада, крест Жизни, крест Страдания) — четырехконечный крест, у которого вертикальная перекладина длиннее горизонтальной, горизонтальная расположена выше середины вертикальной и делится ею пополам.

По своей архитектуре собор Санта-Марии прост: это *трехнефная базилика с хорами*, в форме *латинского креста*. Но впечатляют его огромные размеры. В начале XV века он еще неспешно строился под руководством Джованни д'Амброджо. Архитектор смог завершить восьмигранное основание купола, разместив крупные круглые окна на каждой грани. Но дальше проект оказался в тупике по той причине, что было неясно, как справиться с купольным перекрытием такого объема (диаметр барабана оказался больше задуманного изначально и составил 42 метра).

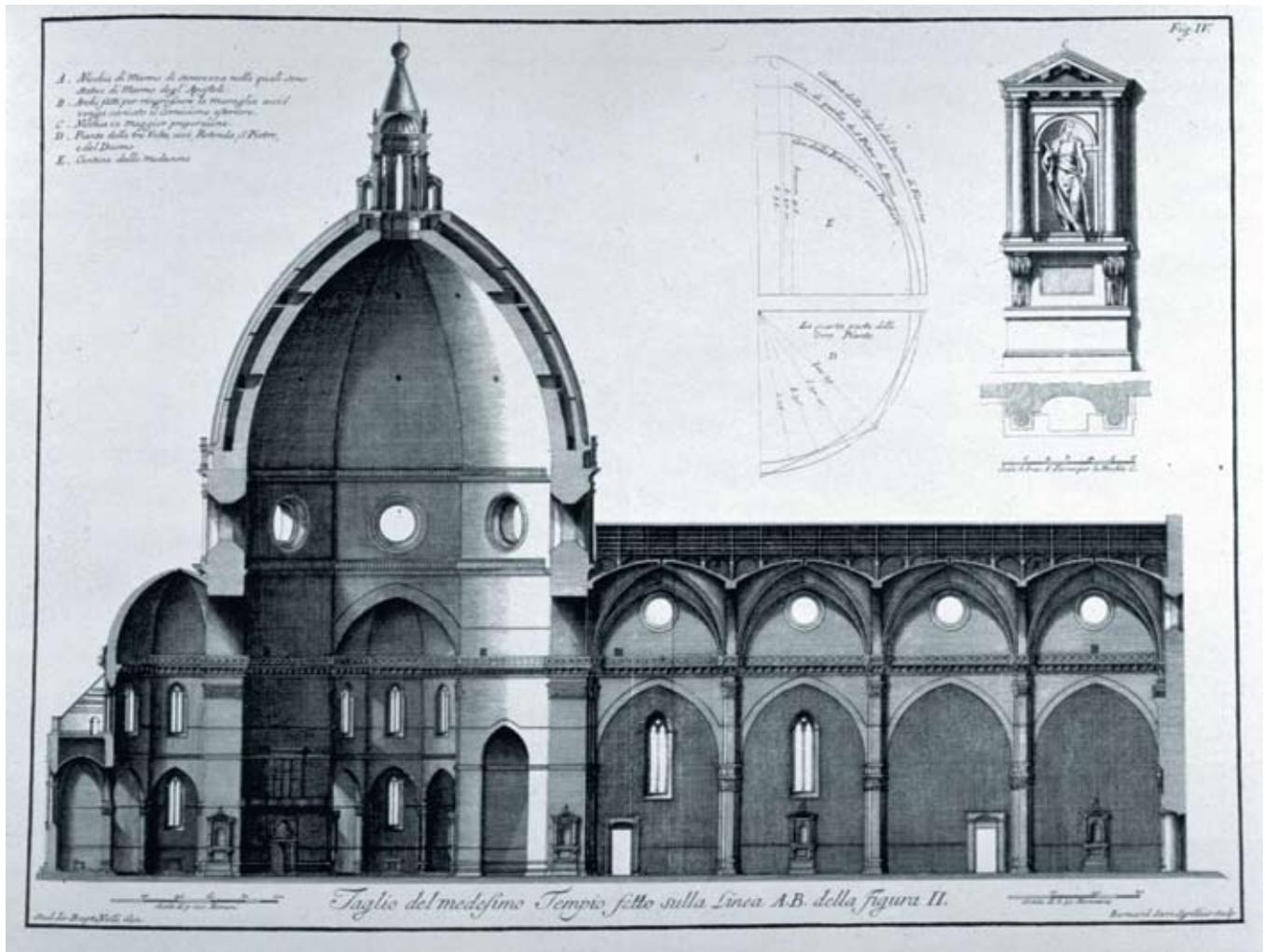
В 1404 году Брунеллески вместе с Лоренцо Гиберти был включен в комиссию, которая должна была наблюдать за ходом строительных работ. Вероятно, Филиппо уже с этого времени начинает размышлять о самостоятельном проекте купола, хотя и предоставил первый его эскиз лишь в 1417 году. Рисунок отдали на экспертизу математику Джованни дель Аббако. С учетом его



Изображение собора на страницах «Сельского кодекса». XV в.



Купол и его детали. Продольный разрез



Д.-Б. МутиNELЛИ, Ф. Руджери. Продольный разрез. XVIII в.



Ф. Брунеллески. Деревянная модель фонаря над куполом

замечаний Брунеллески сделал деревянную модель в масштабе 1:6, которая была одобрена комиссией. Тем не менее, в 1418 году был объявлен новый конкурс на проект купола. К участию, из патриотических побуждений, допускались лишь жители Флоренции, равно как и жюри состояло только из представителей местной знати. Серьезная проблема заключалась в сооружении лесов на такую высоту, поэтому их проект также входил в конкурс. В процессе были высказаны совершенно фантастические идеи: предлагалось насыпать внутри храма холм из земли или возвести башню и обстроить затем каменной кладкой. Брунеллески представил на конкурс новую кирпичную модель в пропорции 1:8, которую он выполнил совместно с Донателло и Нанни ди Банко. В отличие от других макетов, которые демонстрировали купол в разрезе, это был полноценный сферический свод, похожий на небольшую капеллу, в которую можно было входить. В итоге конкурс выиграла именно эта модель, и в 1420 году Брунеллески был назначен

главным архитектором. Строго говоря, проект Филиппо был не совсем самостоятельным и близко соотносился с моделью Арнольфади Камбио, сделанной еще в 1368 году, но не воплощенной, так как было неясно, как ее технически осуществить. Брунеллески выступал в решении этой проблемы скорее как инженер, а не как архитектор. Без его таланта изобретателя возведение купола было бы невозможно. Какой именно была конструкция легких подвесных лесов, предложенная Филиппо, до сих не вполне ясно, но с ее помощью наконец удалось решить строительную задачу.

По непонятным причинам Гиберти был также назначен на должность главного архитектора (вероятно, его продвинула его сильная партия). Нам ничего неизвестно о предшествующей архитектурной деятельности обоих мастеров. Есть подлинные сведения об участии Гиберти в создании скульптурного декора дверей баптистерия. Филиппо же успел прославиться лишь ювелирным мастерством и несложными техническими изобретениями наподобие часов, а также своим путешествием в Рим, где изучал древнюю архитектуру. Однако маловероятно, что у него действительно не было никакого архитектурного опыта. Сомнительно, чтобы мастер без всяких инженерных навыков был способен принять участие в таком эпохальном конкурсе и победить в нем.

Беспрецедентное по своему масштабу строительство началось в августе 1420 года, что было отмечено церемониальным завтраком. Сохранилась подробная хроника работ с их поэтапным описанием. Сотрудничество Брунеллески и Гиберти складывалось сложно, точнее, оно только лишь задерживало процесс из-за постоянных несогласий архитекторов. В итоге Филиппо решился, как пишут его биографы, на небольшую хитрость. Сославшись на болезнь, он устранился от работы, но после быстрого выздоровления так раскритиковал самостоятельную деятельность Гиберти, что тот был со скандалом уволен. Помимо этого строительство задерживалось из-за исторических событий, среди них была война Флоренции с Луккой (1429–1430), а также внутренние переделы власти, в результате которых в республике установилась диктатура Козимо Медичи Старшего, владельца крупнейшего банкирского дома. Но возведение купола все это время не останавливалось.

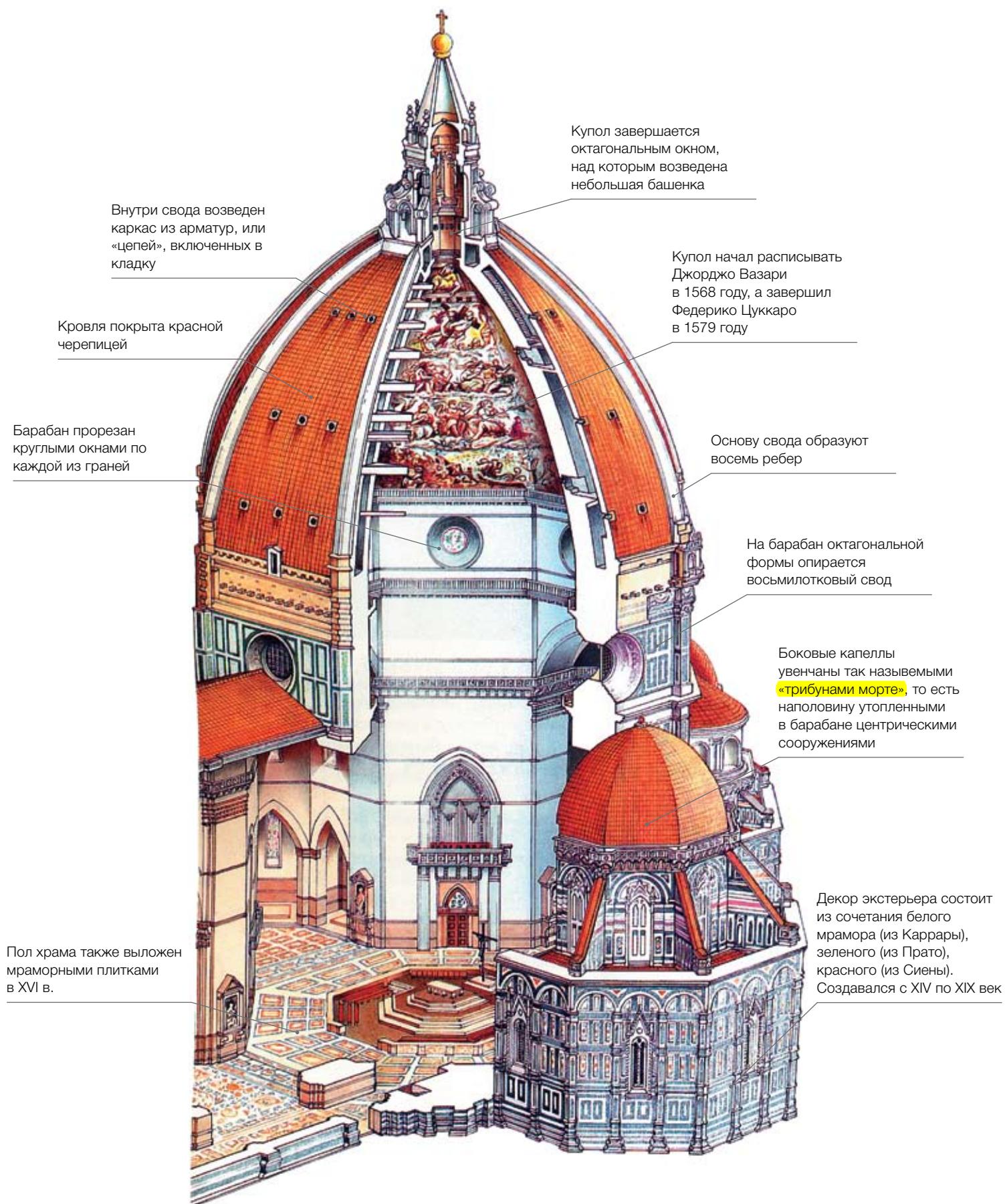
Новшество Филиппо Брунеллески было в том, что он предложил построить двухслойный, пустотелый купол с мощным каркасом из восьми основных ребер и



Фонарь октагональной формы, увенчанный зонтичным куполом



Вид с востока



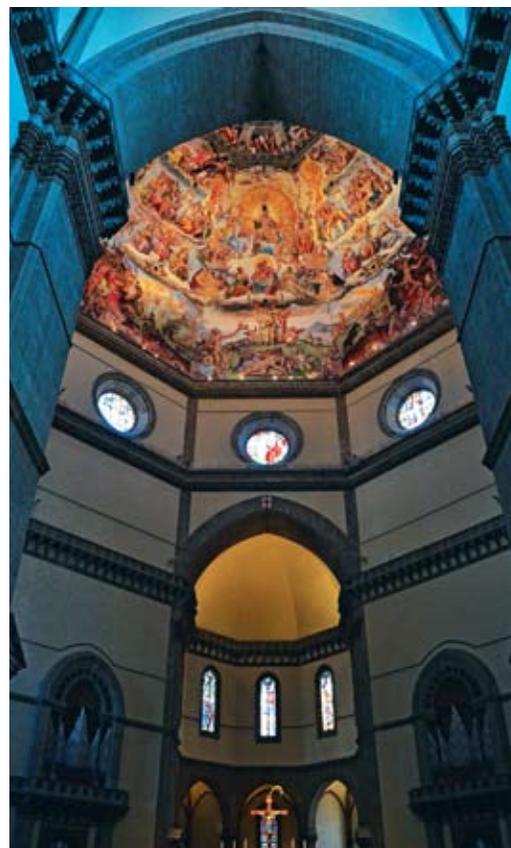
Кафедральный собор Санта-Мария дель Фьоре



Дж. Вазари, Ф. Цуккарро. Роспись купола: Страшный Суд, 1568–1579 г.

16 вспомогательных, опоясанных кольцами, без применения громоздких строительных лесов. Внутренняя оболочка несла основную конструктивную нагрузку и представляла собой мощный каркас из арматур, или «цепей», которые были включены в кладку. Внешняя оболочка была более легкой, держала динамику формы и выполняла основную декоративную роль. Такая конструкция значительно сокращала количество строительных материалов, которые было необходимо поднять на высоту около 100 метров. Но даже при этом их вес составил 9000 тонн. По подсчетам искусствоведа Санпаолези, иногда в день приходилось поднимать около шести тонн материалов. Механизмы Филиппо были устроены так, что шестеренки можно было переключать на подъемный или спусковой режим без выпряжки волов, как это было до того, что значительно ускорило строительный процесс. Деревянные лекала для сохранения единого угла наклона граней купола передвигались вверх по мере роста кладки. Противоположащие ребра соединялись свободно висящим шнуром, к которому крепился груз на веревке. Это устройство держало центровку купола и его вертикальную ось.

Форма купола напрямую зависела от конструкции основания. Строго говоря, это не купол, так как он



Купол и подкупольное пространство



Вид с западной стороны



Сомкнутый свод — образуется наклонными по заданной кривой продолжениями стен — т.н. лотками (щеками), которые опираются по всему периметру на стены и сходятся в одну верхнюю точку. Является производным от свода цилиндрического. Передает на стены вертикальное давление и распор по всей длине.

Октагон — восьмигранное сооружение, увенчанное шатром.

Нервюра — выступающее ребро готического каркасного крестового свода. Наличие нервюр позволяет облегчить свод, уменьшить его вертикальное давление и боковой распор и расширить оконные проемы. Система нервюр (главным образом в архитектуре готики) образует каркас, облегчающий кладку свода.

Кружал — деревянные приспособления, служащие для поддержания арок и сводов во время их кладки.

должен был быть полностью сферической конструкцией. Перед нами **восьмилопчатый сомкнутый свод**, возведенный над равносторонним **октагоном**. Сам по себе октагон — древняя римская и ранневизантийская архитектурная форма, но в прежние времена его перекрытие чаще всего было деревянным. Только в эпоху Возрождения центрические храмы получили особое значение, отражая идеальные представления о Боге (совершенная форма бесконечности). Конструктивная тайна купола Санта-Марии дель Фьоре не ясна до сих пор. Брунеллески нашел устойчивый для такого объема изгиб ребер — их дуга выдерживает угол в 60 градусов и обладает особой прочностью. По сути, каменные ребра являются готической **нервюрной** системой. Еще одна техническая находка заключалась в обращении к забытому виду римской кладки: кирпичи располагались не горизонтально, а с наклоном внутрь, что давало совсем иную нагрузку на основание и ослабляло внутренний распор. Также была использована система кладки «в елочку», то есть чередование уложенных вертикально и горизонтально кирпичей. Подобный прием освобождал от необходимости использования **кружал**. При этом уровень по каждой из восьми граней выдерживался единым, своды росли равномерно за счет работы сразу восьми групп каменщиков. Таким образом, равновесие между давлением на каждую из граней не нарушалось. В 1428 году купол был поднят уже на треть. В 1429 году часть кладки дала трещины, что Брунеллески списал на ошибки при возведении собора. Архитектор предложил возвести дополнительные боковые капеллы в качестве контрфорсов. За неимением средств вместо них временно установили внутренние железные тяги. К 1434 году строительство было завершено. Официальная церемония окончания работ состоялась 25 марта 1436 года при участии папы **Евгения IV**, который за два года до этого был вынужден бежать во Флоренцию из Рима. Еще в 1435 году в знак своего благословения он отправил в собор дар — золотую розу. Вскоре после этого был отмечен праздник «последнего камня», особенно эффектный и торжественный: епископ Беноццо Федерико поднялся на самую вершину законченного купола и оттуда, с невероятной высоты, благословил весь храм и город.



Церковь Сан-Лоренцо.
Старая сакристия



Вид с западной стороны с высоты птичьего полета



Трансепт — поперечный неф (корабль) в базиликальных и крестообразных по плану храмах, пересекающий основной (продольный) неф под прямым углом.

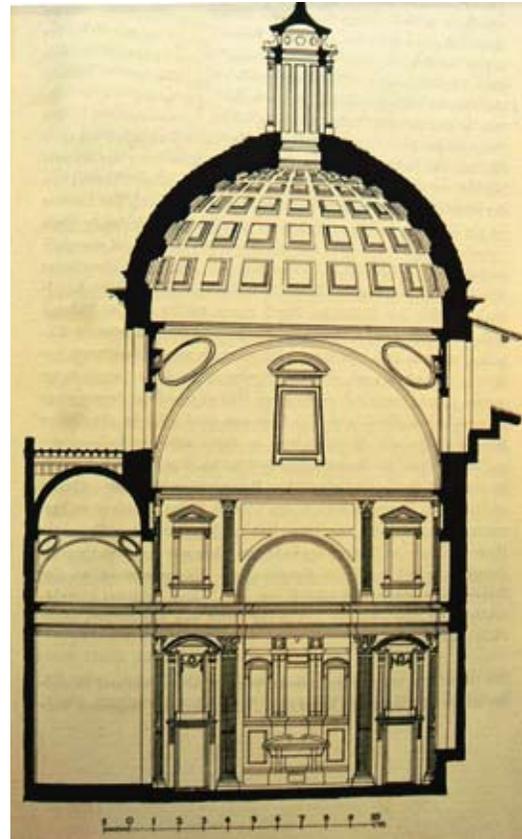
Средокрестие — в церковной архитектуре место пересечения главного нефа и трансепта, образующих в плане крест.

Парус, пандатив — часть свода, элемент купольной конструкции, посредством которого осуществляется переход от прямоугольного основания к купольному перекрытию или его барабану. Парус имеет форму сферического треугольника с вершиной, опущенной вниз.

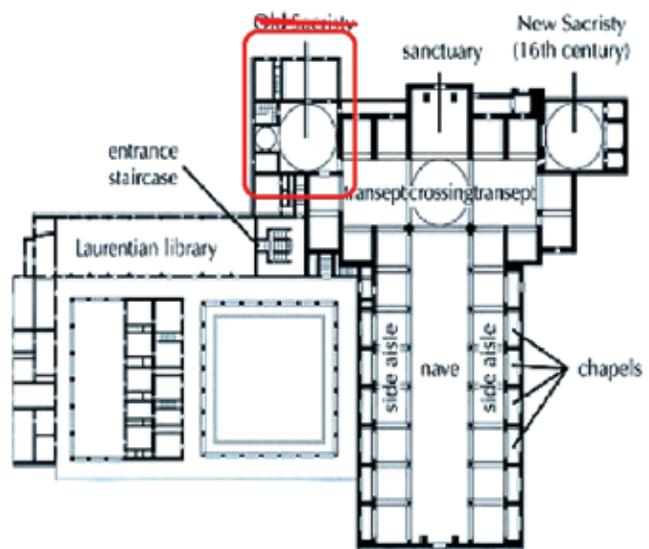
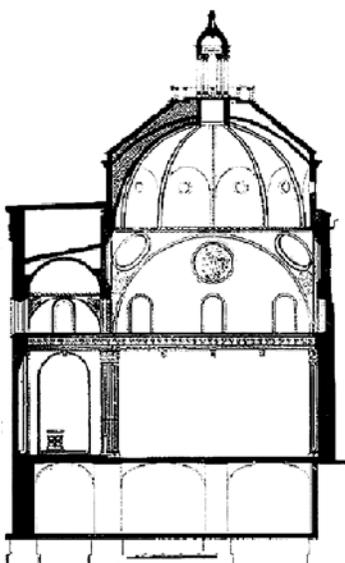
История основания церкви Сан-Лоренцо во Флоренции уходит в глубокую древность и относится ко временам святого Амвросия Медиоланского (393 год). В XI веке она была реконструирована в романском духе, с сохранением ранневизантийских основ, а к началу XV века снова возникла идея ее перестроить, уже в новом, ренессансном стиле. Настоятель храма Маттео Дольфини сочинил проект по перестройке Сан-Лоренцо и даже успел получить разрешение на снос улиц, расположенных к востоку от храма. В 1421 году была проведена торжественная церемония в честь начала работ и закладки нового алтаря: процессия вышла из базилики, обогнула ее и направилась к кампаниле (колокольне). Каждый участник держал в руках оливковую ветвь, а на месте будущего алтаря все сделали символический удар мотыгой. Но настоятель умер в том же году, и руководство дальнейшим ходом работ перешло к Джованни ди Аверардо Медичи (отцу Козимо Медичи), к которому присоединились и другие состоятельные прихожане. Надо заметить, что строительство храмов (наряду с приютами) к этому моменту перестало быть делом исключительно церковным и монашеским и стало делом городских властей и мирян.

В начале XV века храм Сан-Лоренцо представлял собой небольшую трехнефную базилику, без *трансепта* и купола. Первоначальный заказ на его перестройку передали архитектору Филиппо Брунеллески. Также в его обязанности входило возведение сакристии и примыкающей к ней капеллы Космы и Дамиана, которая должна была стать фамильной для династии Медичи. Проект Брунеллески включал в себя значительное расширение пространства, планировку в виде латинского креста (то есть с поперечным трансептом), пристройку других фамильных капелл по сторонам от боковых нефов, внешний и внутренний рельефный декор и — самое важное — купольное завершение над *средокрестием*. Сооружение купола, которое происходило одновременно с сооружением сомкнутого свода Санта-Марии дель Фьоре, составляло главный интерес архитектора.

После того как была выполнена значительная часть работ, в 1429 году неожиданно умер Джованни ди Аверардо Медичи. Тогда же началась война Флоренции с Луккой, которая продлилась до 1433 года. Только после ее окончания строительство Сан-Лоренцо возобновляется, но уже под протекторатом Козимо Медичи, который избрал в качестве архитектора Микелоццо, преданного ему всей душой и даже сопровождавшего его во время ареста. Над скульптурным убранством уже готовой сакристии начинает работать Донателло (им выполнены медальоны в *парусах*). Филиппо был крайне возмущен таким положением дел и чуть было не поссорился со своим давним другом Донателло, который, по его мнению, исказил изначальный замысел.



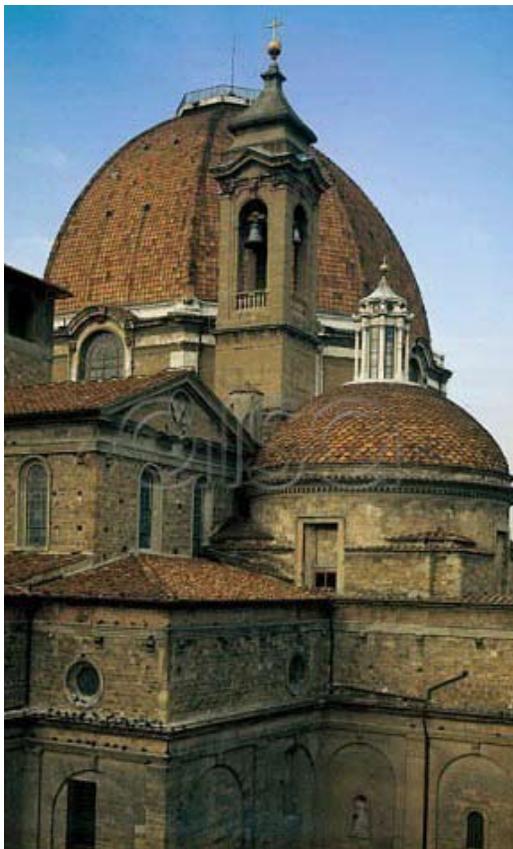
Старая сакристия, ее купол, внутреннее пространство и его детали. Продольный разрез



Вид на восточную часть сакристии и планировка Старой сакристии. Продольный разрез



Вид церкви Сан-Лоренцо с северо-запада



Вид церкви Сан-Лоренцо с юго-востока

АТЕЛЬНО
РАВИТЬ

Пристройки и перестройки на этом не закончились. В 1520 году папа Климент VII (в прошлом Джулио Медичи) поручил сооружение Новой сакристии, или капеллы Медичи, еще одному гениальному мастеру Возрождения — Микеланджело. В ней были погребены братья Медичи — Лоренцо и Джулиано (отец Климента VII), подвергшиеся нападению во время «заговора Пацци». Микеланджело опирался на творческое решение Старой сакристии Брунеллески, развивая ее идеи. Гробницы Медичи украшены знаменитыми аллегорическими скульптурами Микеланджело «День», «Ночь», «Утро», «Вечер». В целом, история строительства Сан-Лоренцо сложна и запутанна, всего в ней насчитывается четыре строительных плана. Остановимся на той ее части, над которой работал Брунеллески.

Состоятельное семейство Медичи считало церковь Сан-Лоренцо своей и оказывало ей всяческую помощь на протяжении долгого времени. Это способствовало ее процветанию, но на одном из этапов перестройки вызвало крупные проблемы. Козимо, уже после смерти Джованни (в 1442 году), решил перенести семейную капеллу из боковой пристройки непосредственно в центр храма, что вызвало негодование прихожан. Решив, что богатые ктитория заботятся лишь о своих семейных усы-



М. Буонарроти. Гробница Джулиано Медичи в Новой сакристии. 1520–1534 гг.

пальницах, верующие объявили новый сбор денег для дальнейшего строительства храма. Конфликт удалось решить в пользу большинства, и капелла осталась на своем месте. Еще до возвышения Козимо Брунеллески принял решение о масштабной реконструкции не только базилики, но и окружающей среды. Задумка предполагала снос значительного числа домов, благодаря чему из готовившегося к возведению палаццо Медичи открывался бы панорамный вид на храм. Но в итоге эта грандиозная идея не была воплощена из-за смены покровителей среди самих Медичи и из-за протеста жителей.

Перед Филиппо была поставлена задача — создать новый образ церкви, который отвечал бы гуманистическим идеям. Она должна была стать светлой (и снаружи тоже) и просторной. Снос романского здания осуществлялся постепенно, по ходу возведения новых стен. Основным модулем плана, ясного и простого по пропорциям, является главный подкупольный квадрат (такие же размеры имеют рукава трансепта; длина нефов составляет четыре модуля; боковые нефы вдвое уже центрального). Это было одно из первых зданий во Флоренции (наряду с Воспитательным домом), где использовался классический ордер. Внутри храма две



Интерьер церкви Сан-Лоренцо. Главный дверной проем в западной части

На втором ярусе
расположен ряд круглых
окон

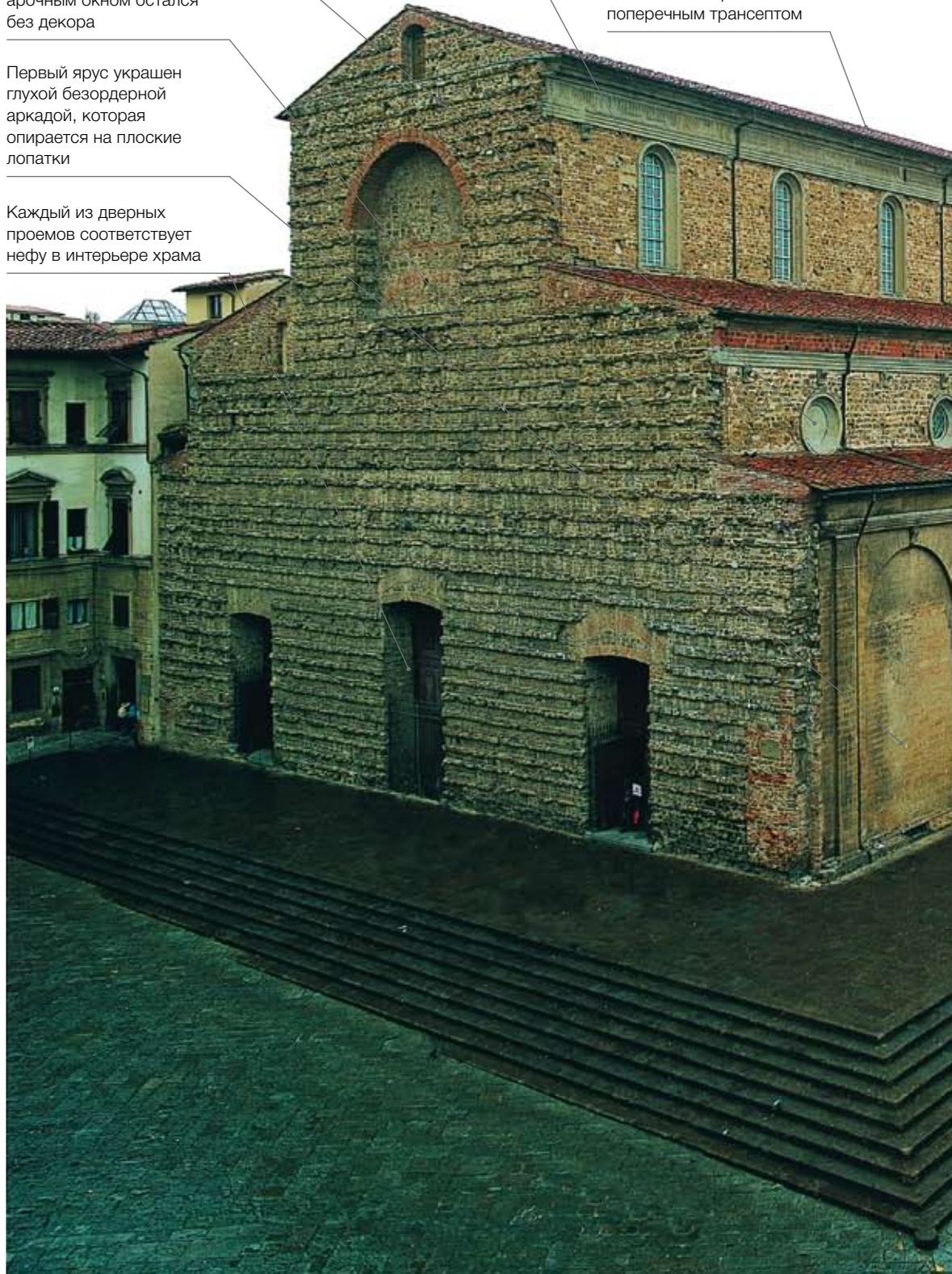
На третьем ярусе
расположены арочные окна
(т.н. клеристорий)

Фасад с тремя дверными
проемами и глухим
арочным окном остался
без декора

Вытянутая с запада
на восток трехнефная
базилика завершается
поперечным трансептом

Первый ярус украшен
глухой безордерной
аркадой, которая
опирается на плоские
лопатки

Каждый из дверных
проемов соответствует
нефу в интерьере храма



Церковь Сан-Лоренцо



Общий план имеет
Т-образную форму

Над средокрестием
расположен купол

Купол имеет восемь граней
и напоминает сомкнутый
свод Санта-Марии дель
Фьоре

Новая сакристия



Вид на алтарь церкви Сан-Лоренцо



Рукав трансепта церкви Сан-Лоренцо

колоннады с гладкими стволами *фустов*, увенчанные коринфскими капителями, разделяют пространство на три просторных нефа. Колоннады соединяются друг с другом и с канеллированными пилястрами по стенам посредством арочных перемычек и *подпружных арок*. В целом, подобные пропорции, равно как и ровный ритм колонн, арочные перемычки, плоский кессонированный потолок центрального нефа, полуциркульные арки между колоннами традиционны для раннехристианского зодчества, основы которого были оживлены в тосканском искусстве треченто. Но новшеством является перекрытие боковых нефов парусными сводами, которые ориентируются на размеры интерколумниев и выстраиваются в анфилады. Серым камнем выложены пилястры, уступчатые *тяги*, подчеркивающие конструкцию сводов, а также фриз из сочетания нескольких фасций. Он обхватывает весь внутренний периметр стен храма. Серый цвет подобных графических проработок архитектурных форм сочетается с белой оштукатуренной поверхностью стен и сводов. В нижнем ярусе преобладает его более темный и тяжелый от-

тенок, в то время как верх остается невесомым, легким, белым, залитым светом. Строгий геометрический ритм вертикальных и горизонтальных членений смягчается круглыми окнами и арочными мотивами по всему пространству. Эти и другие детали повторяются в оформлении Старой сакристии, примыкающей к базилике с левой стороны, а также связывают всю архитектуру Сан-Лоренцо с оформлением лоджии Воспитательного дома Брунеллески.

Квадратная в плане (12x13 метров) Старая сакристия была построена в 1421–1428 годах и считается первой самостоятельной центрической постройкой Ренессанса. Это единственная часть храма Сан-Лоренцо, которую можно с точностью приписать Брунеллески. В сакристии отсутствуют колонны, то есть пространство является бесстолпным. Квадрат стен завершается системой парусов, широких и изящных; на них опирается купол (поднят на высоту 18 метров). Хотя при таких объемах постройки и квадратном плане было не так сложно соорудить сферический купол наподобие средневековых византийских, Филиппо предпочел возвести купол, поверхность которого делится радиальными ребрами на 12 частей (так называемый *зонтичный купол*). Ребра



Фуст — средняя часть или стержень колонны.

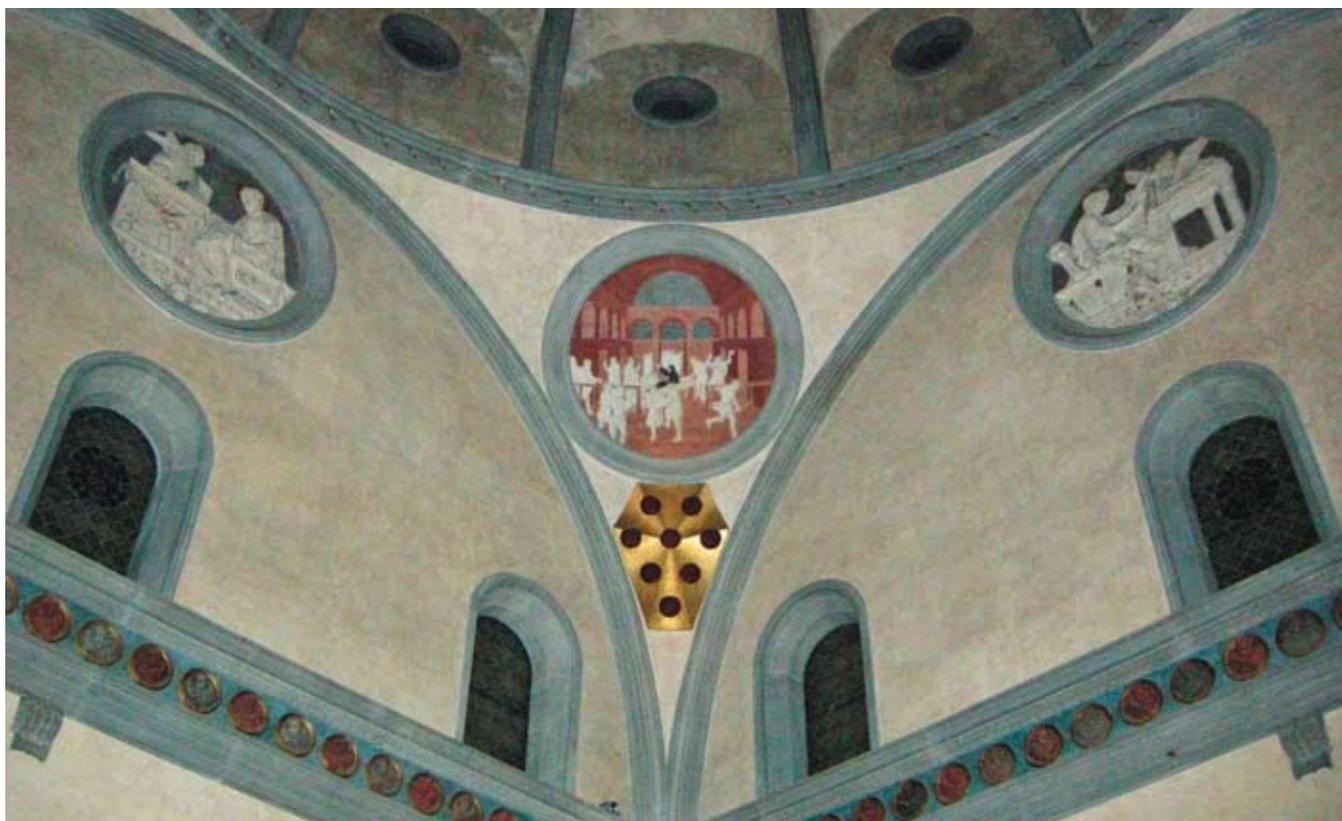
Подпружная арка — вспомогательная арка, укрепляющая или поддерживающая различные конструкции сводов.

Тяга — горизонтальный профилированный поясок, выступ (обычно штукатурный или каменный), членящий стены зданий или обрамляющий панно и потолки. Как правило, состоит из нескольких обломов.

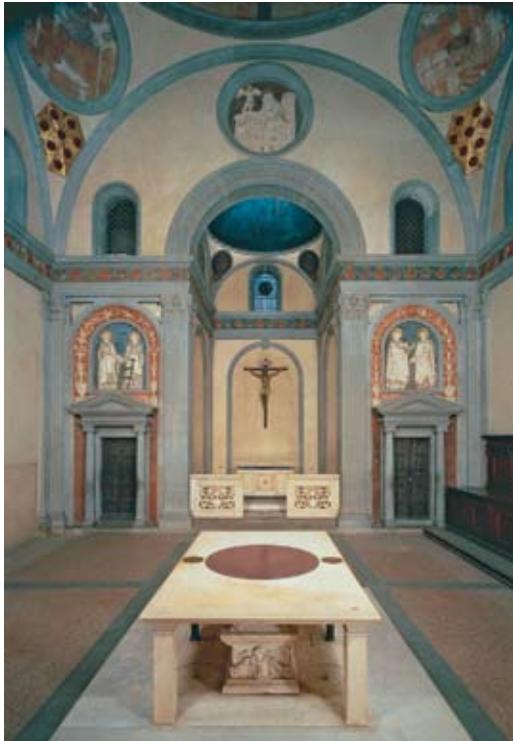
Зонтичный купол — купол, разделенный на секторы и напоминающий форму раскрытого зонта. Имеет в основании цилиндр или многогранник.

Окулюс — круглое окно или отверстие, которое играет роль окна. Известен с римского периода.

Лопатка — вертикальный выступ стены, не имеющий ордерных признаков, таких как капитель и базу (в отличие от пилястры).



Медальоны на тимпанах и парусе Старой сакристии



Восточный алтарь Старой сакристии.
На переднем плане — гробница Медичи



Капелла Мартелли в церкви Сан-Лоренцо

каждой из граней подчеркиваются рельефными тягами. В центре расположен *окулус* (как в римском Пантеоне), ему вторит целый пояс круглых окон у основания купола. Такое решение отсылает к куполу собора Санта-Мария дель Фьоре, но в основе своей является готическим произведением, с системой нервюр. Алтарная ниша, примыкающая к сакристии с восточной стороны, также увенчивается куполом на парусах, внутри которых расположены изображения ракушек (мотив «конхи», популярный в период Раннего Ренессанса, но восходит к римскому наследию). В центре сакристии, под куполом, помещается довольно скромная гробница Джованни Медичи и его жены Пиккарды. Над ее проектом работал приемный сын Брунеллески Андреа ди Лаццаро Кавальканти по прозвищу Буджано. Саркофаг, украшенный рельефами в подражание античным прототипам, сверху закрыт мраморной плитой, опирающейся на четыре столбика и две бронзовые колонки.

Внешнее оформление церкви Сан-Лоренцо созвучно оформлению Старой сакристии. Поверхность стен делится на три горизонтальных яруса, каждый из которых имеет свой тип декора. Нижний украшен плоскими арками между *лопатками*; в среднем расположены круглые окна между короткими лопатками, в верхнем — прямоугольные окна с арочными завершениями и купола. По мнению исследователей, такая иерархия декоративных мотивов отражает идею Воскресения и символизирует восхождение души от земного мира к небесам. Декор фасада храма, к сожалению, так и не был завершен.

Официально перестройка храма Сан-Лоренцо завершилась в 1459 году, в честь чего был устроен торжественный праздник. В нем участвовал посетивший Флоренцию по этому случаю папа Пий II и представители знати соседних республик. Был даже сочинен панегирик, восхваляющий церковь Сан-Лоренцо: «...по настоящему прекрасную, величественную, огромную, великолепную и редкостную... она воздвигнута по желанию Козимо». Имена ни одного из архитекторов, сменявших друг друга на этом посту, в речи упомянуты не были, равно как и имена других вкладчиков.



Капелла Пацци



К.-Г. Берлин. Двор с капеллой Пацци в церкви Санта-Кроче. 1858 г.



Вид с западной стороны

Со Старой сакристией церкви Сан-Лоренцо часто сопоставляется капелла Пацци, построенная Филиппо Брунеллески во дворике церкви Санта-Кроче (находится в одноименном монастыре). В наши дни история создания капеллы была пересмотрена, и многие из его частей, ранее приписывавшиеся Брунеллески, считаются заслугой мастеров более поздних. Но в интерьере и экстерьере капеллы просматривается характерный именно для Брунеллески стиль, что свидетельствует об использовании его моделей и эскизов.

Монастырь Санта-Кроче начали строить в XIV веке. Он стал крупнейшим в Италии комплексом францисканского ордера, где похоронены одни из самых выдающихся людей в истории (Данте Алигьери, Галилео Галилей, Никколо Макиавелли). К началу следующего века он был практически закончен, но значительная часть построек погибла во время пожара в 1423 году. Не пострадали только трапезная, сакрестия, внутренний дворик (находится сейчас позади капеллы Пацци).

После пожара начинаются реставрационные работы, в финансировании которых принимают участие городские власти и богатые семейства Флоренции (в частности, Медичи). Важную роль в восстановлении зданий монастыря играл архитектор Микелоццо. В 1429 году

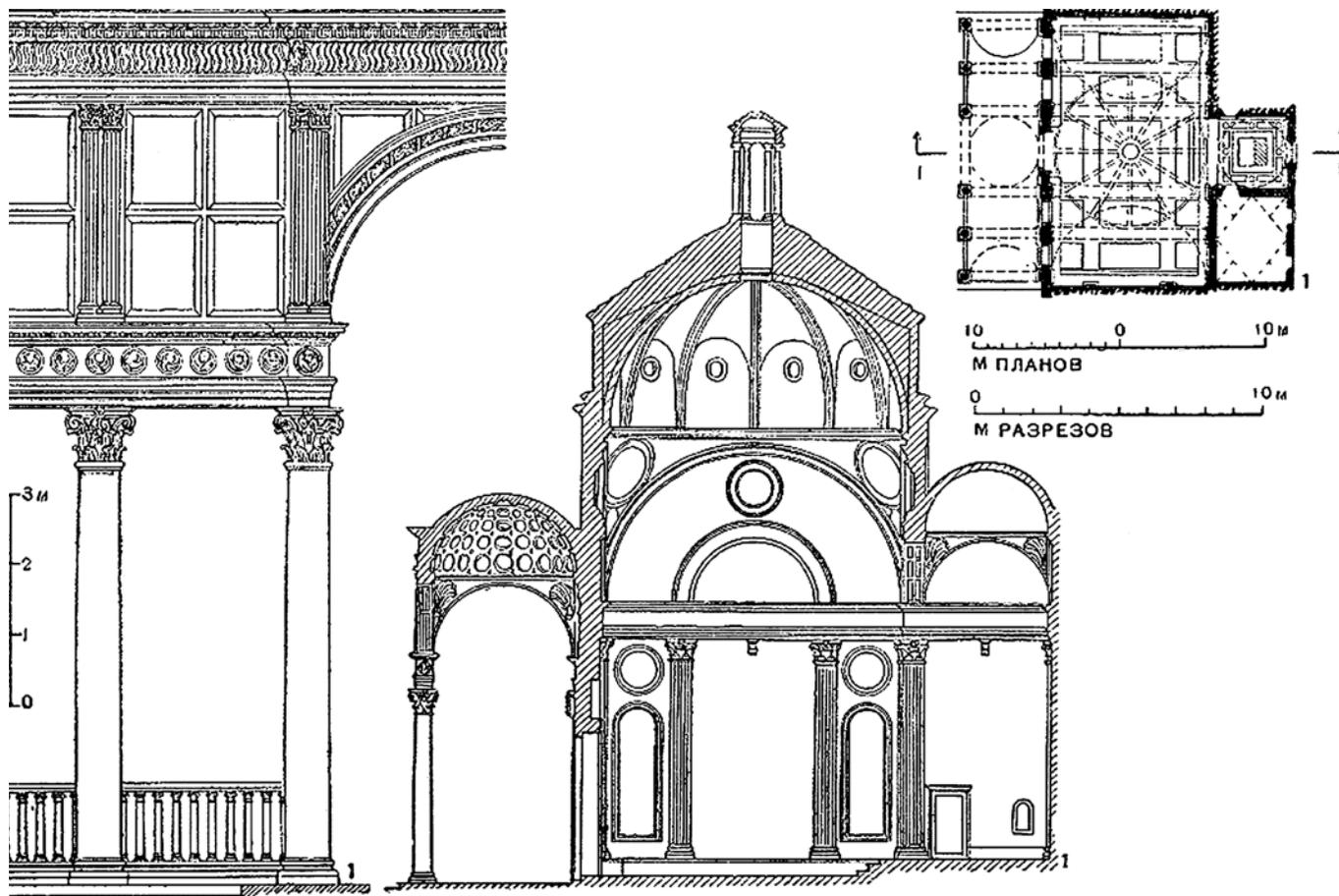


Общий вид

Андреа де Пацци, чье состояние во Флоренции было самым большим после состояния семейства Медичи, — смог договориться о возведении зала для собраний капитула с условием, что он будет ктиторм этого проекта и сможет устроить в зале фамильную капеллу, что было очень почетно. Хотя Андреа и принадлежал к старому аристократическому роду, только при поддержке более мощного покровителя Козимо Медичи он был введен в ряды пополанов. Благодаря этому он обрел политическое влияние в республике, мог участвовать в выборах и принимать важные решения. Дружеское сотрудничество двух мощнейших аристократических родов в следующих поколениях завершится трагически: сын Андреа Пацци, Якопо, в 1478 году возглавит заговор против потомков Козимо — Лоренцо и Джулиано.

Планирование и строительство капитульного зала, скорее всего, было поручено Брунеллески, хотя никаких документальных свидетельств об этом не сохранилось. У биографа Вазари упоминание о капелле Пацци встречается лишь в поздней версии «Жизнеописания»: «Он построил Капитул де Пацци в первом кьостро Санто-Кроче во Флоренции». Вазари пишет о том, что Брунеллески «своей рукой изготовил модель капитула церкви Санта-Кроче во Флоренции для семьи Пацци»

В последние годы в капелле Пацци были обнаружены ранее неизвестные надписи: на подпорной стенке у северной стены — «10 мая 1443 года»; на тамбуре купола — «Закончен 11 октября 1459»; на обмазке купола портика — «10 июня 1461 года»



Продольный разрез (купол, внутреннее пространство и его детали). План



Портик капеллы Пацци (вид с южной стороны). Гравюра. XIX в.

и что это «вещь богатая и очень красивая». Видимо, на эту модель и опирались строители, заканчивавшие работы уже после смерти Филиппо.

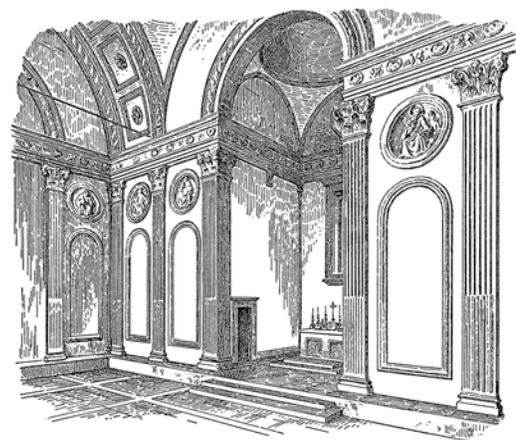
Участок, выделенный для зала капитула, был не очень удобным по форме: это был зажатый между стенами узкий прямоугольник к югу от трансепта основного храма, вблизи капеллы Каstellани (слева), сакристии и капеллы Барончелли (сзади). Возможно, что стены построенного Брунеллески здания основываются на фундаменте XIV века. В финансовых документах Андреа де Пацци, в честь которого со временем и стала называться капелла-зал, содержатся сведения о том, что строительные работы закончились лишь в 1442 году. Из сравнительно недавно обнаруженных надписей на стенах и куполе капеллы известно, что в 1443 году папа римский Евгений IV участвовал в церемониальной трапезе в помещении, расположенном над капеллой Пацци (после общего освящения базилики Санта-Кроче). Но это вовсе не обозначает, что сама капелла была уже завершена, как считалось ранее. В 1445 году умирает Андреа Пацци, и руководство проектом переходит в руки его сына Якопо. К 1446 году, последнему в жизни Бру-



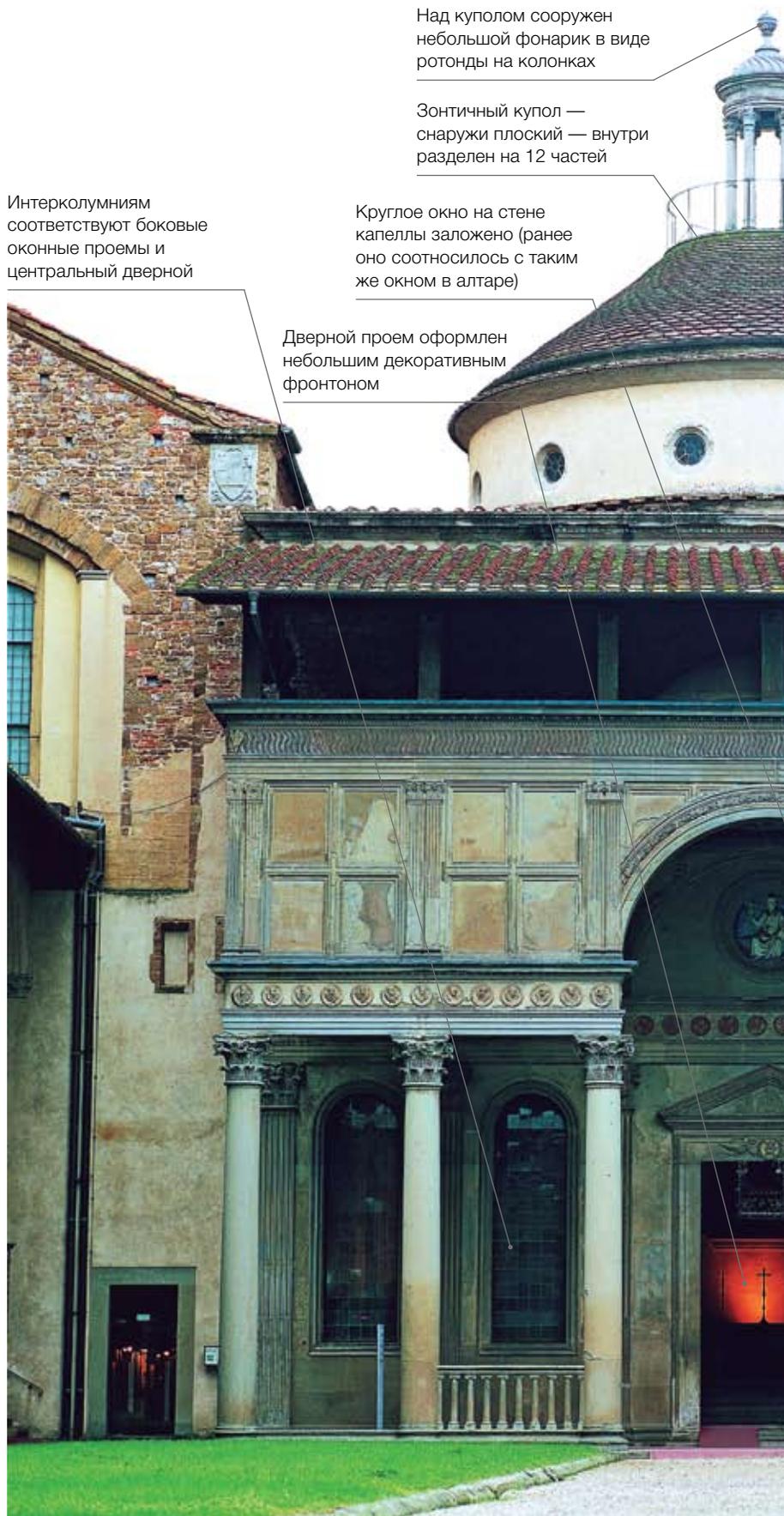
Вид на капеллу с западной стороны. Главный портик

нелески, стены капеллы возвышались на несколько метров, до уровня внутреннего антаблемента. Лишь с этого периода строительство приобрело активный характер, так как возглавлять работы стал Джулиано да Майяно. Такие темпы обуславливались не только медлительностью Брунеллески из-за занятости на других проектах, но и нестабильным финансированием со стороны Пацци. Основное строительство было завершено только в 1440–1450-е годы.

В изначальном проекте не предполагался портик. Оформление фасадной стены включало четыре высоких арочных окна, дверь, а также круглое окно в верхней части, которое было симметрично такому же окну в алтаре (заложено). Портик же был пристроен в 1461 году, если верить надписи, оставленной на внешней поверхности купола. Его автором иногда считают Антонио Манетти Чьякерри. Внутренняя отделка разрабатывалась вплоть до 1478 года. От этого года сохранилось документальное свидетельство об обращении в специально учрежденный суд Бенедетто да Майяно, также занимавшегося украшением основной церкви монастыря Санта-Кроче. Он предъявил иск о неоплате



Прорисовка интерьера капеллы. Вид на восток



Над куполом сооружен
небольшой фонарик в виде
ротонды на колонках

Зонтичный купол —
снаружи плоский — внутри
разделен на 12 частей

Интерколумниям
соответствуют боковые
оконные проемы и
центральный дверной

Круглое окно на стене
капеллы заложено (ранее
оно соотносилось с таким
же окном в алтаре)

Дверной проем оформлен
небольшим декоративным
фронтоном

Капелла Пацци

Вверху купол завершается
окулюсом

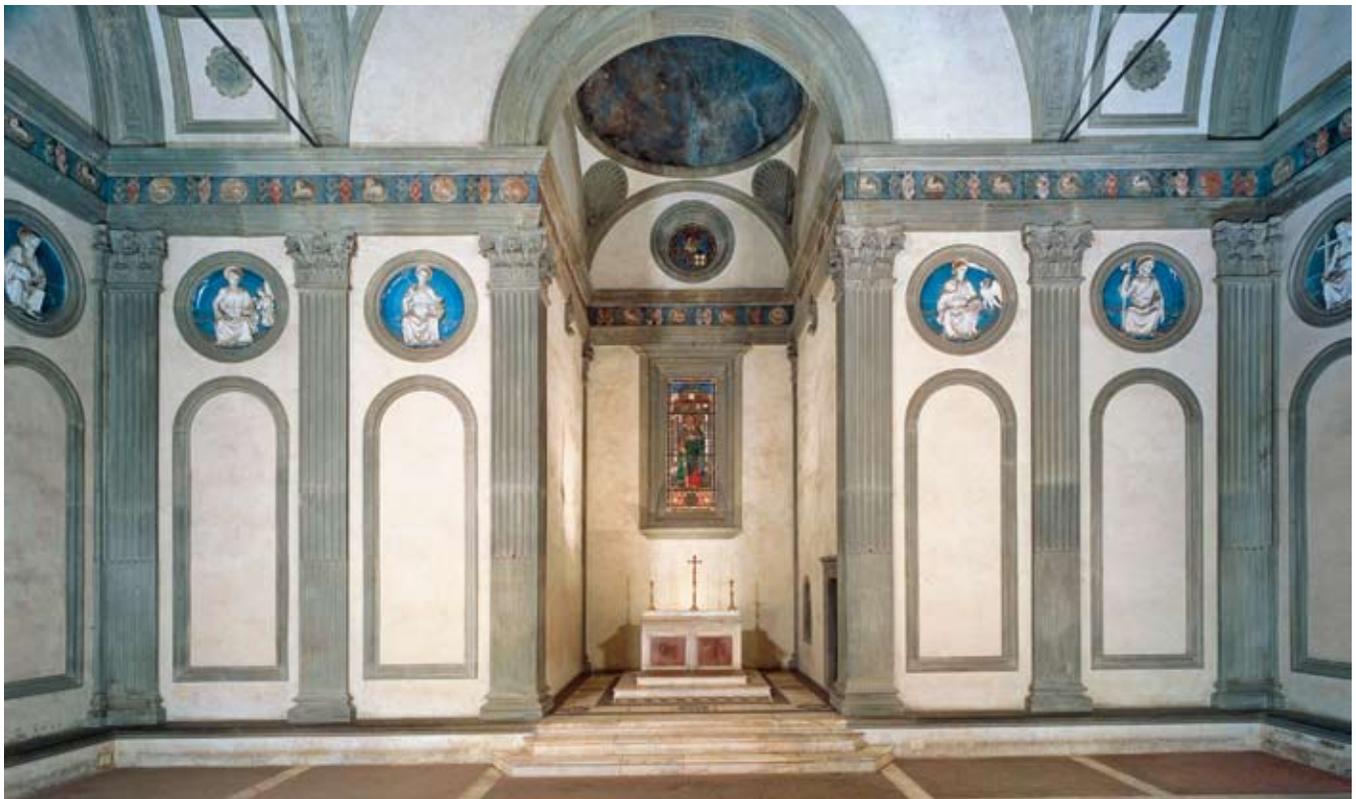
Купол опирается на
барабан, прорезанный
рядом круглых окон

Над центральным
интерколумнием
возвышается арка

За аркой расположен
ложный сферический купол
в центре портика

Главный фасад капеллы
оформлен шестиколонным
«сирийским» портиком





Алтарь с небольшим сферическим куполом

работ в капелле, из чего становится ясно, что наследники семейства Пацци были уже не столь сильно заинтересованы в строительстве.

Капелла Пацци очень близка Старой сакристии церкви Сан-Лоренцо. Ее планировка восходит к квадратному плану, который перекрыт зонтичным куполом, разделенным на 12 частей. Деление подчеркивается ребрами. К основному пространству с восточной стороны примыкает небольшой алтарь со сферическим куполом на парусах и с декором в виде ракушек (конх). Но в данном проекте Брунеллески располагает по боковым сторонам основного квадрата два узких вытянутых прямоугольника, каждый из которых завершается кессонированным *коробовым сводом*. Таким образом, в общем прямоугольном пространстве (18,15x10,95 метра) сочетается поперечная ось и центрическая композиция. Очертания боковых арок соотносятся с оформлением западной и восточной стен, которые также завершаются полукруглыми мотивами. За счет повторения одной и той же формы возникает иллюзия уходящей вдаль арочной перспективы. Благодаря такому строению, когда с каждой стороны образуется как бы рукав креста, все пространство воспринимается как крестово-купольное.

Внутренний декор обладает мощной архитектурностью: нижний ряд строится на соотношении стро-



Коробовый свод — разновидность цилиндрического свода; отличается от него тем, что образует в поперечном сечении не простую дугу, а трехцентровую или многоцентровую коробовую кривую.



Купол над главным залом

гих вертикальных и горизонтальных ритмов за счет пилястр с коринфскими капителями и антаблемента, с традиционной для Брунеллески разработкой несколькими профилями. Они образуют красивую конструкцию, в верхнем ярусе завершающуюся более легкими арочными элементами. Переход от нижнего яруса к верхнему осуществляется за счет глухих арок в простенках между пилястрами, которые точно совпадают по форме и размеру с полуциркульными окнами входной стены. Надо всей композицией парит купол с рядом круглых окон в основании и верхним окулюсом.

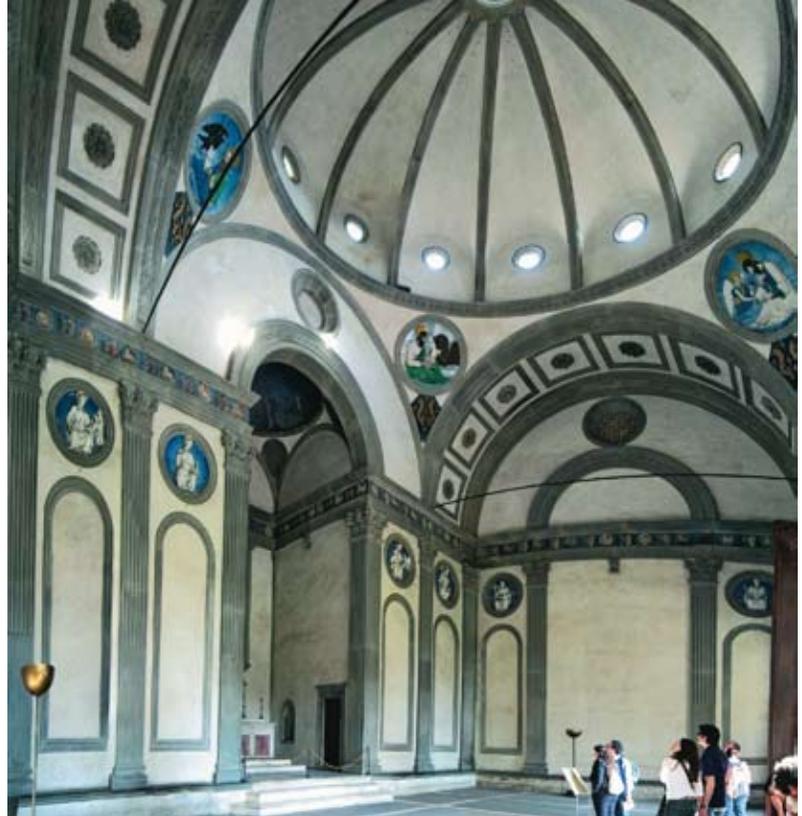
Шестиколонный портик с центральным интерколумнием в виде арки типологически относится к так называемому сирийскому портику, известному с римских времен. Арочный мотив, а также ложный сферический купол в центре, идентичный куполу над алтарем, связывает внешнее убранство портика с интерьером. Все членения и элементы подчеркиваются темным цветом серого камня, который выделяется на общем фоне белой штукатурки мощным геометрическим каркасом. Подобная графичность архитектурного декора является визитной карточкой Филиппо Брунеллески. А высочайшее качество выполненной работы заставляет только с трудом предполагать, что сам мастер мог не участвовать в процессе.



Вид в сторону одного из рукавов



Интерьеры капеллы. Вид на юго-восток



Алтарь, оформленный эффектными витражами

В более позднем декорировании интерьера принимали участие Лука делла Роббиа, один из ремесленников его мастерской Дезидерио да Сеттиньяно и, возможно, Донателло. Вместе с архитектором Бенедетто да Майано они работали над храмом монастыря Санта-Кроче. В капелле Пацци мастера расположили крупные медальоны на парусах главного купола с изображениями четырех евангелистов (Донателло). Стены также украшаются 12 медальонами с апостолами (Роббиа). В нижних углах основных парусов расположены гербы рода Пацци: два дельфина. Фриз украшают попеременно чередующиеся херувимы и агнцы, которые входили в состав герба цеха шерстяников Лана (Андреа Пацци принадлежал к этому цеху). Эффектно смотрится фон фриза — темно-синий, на котором выступают коричневато-красные и синие головки херувимов, желто-красные агнцы, красные цветы. Рамы выделены зеленым цветом. Фоны гербов также сделаны темно-синими, дельфины — коричневато-желтыми. Еще более ярким цветом оформлены фоны основных медальонов, заполненных светло-голубой, изумрудной, фиолетовой и густой синей глазурью.

Несмотря на некоторую традиционность капеллы Пацци, отдельные элементы которой встречаются и в других произведениях Брунеллески, в ней продолжает развиваться идея центрально-купольного пространства. Эта постройка является подлинной жемужиной Раннего Возрождения.



Храм Санто-Спирито



Общий вид



Эклектика — художественное направление в архитектуре, ориентирующееся на использование в одном сооружении любых форм прошлого в любых сочетаниях.

Базилика Санто-Спирито (церковь Святого Духа) — одно из наиболее поздних произведений Брунеллески. Ее сооружение определенно связывается с именем великого архитектора, в отличие от других его творений. Церковь является чистым, отработанным образцом архитектуры Раннего Ренессанса, хотя ее возведению в XV веке предшествовала еще одна фаза, что могло создать стилистическую *эклектику*. В XIII веке здесь находился приорат (монастырь) августинского ордена. В ту пору, когда он строился, эта территория находилась за пределами города (ныне квартал Олтрарно).

Обитель являлась важным интеллектуальным центром, включавшим в себя школу, библиотеку (часть ее перешла монастырю по наследству от Боккаччо), столовую для нищих. В XV веке, когда Флоренция значительно выросла, было принято решение о масштабной перестройке района. Созданный в 1434 году специально для этого проекта комитет обратился к Брунеллески. Во главе комиссии стоял богатый флорентийский купец Стольдо Фрескобальди, который высказал пожелание реорганизовать не только монастырь, но и окружающую городскую застройку. Брунеллески с энтузиазмом взялся за этот проект и в скором времени разработал модель храма (не имевшую купола и главного фасада), а также план реорганизации городского ансамбля.

Базилика живописно выглядела со стороны реки Арно и встречала приплывавших во Флоренцию гостей. Филиппо планировал повернуть ее входом к реке и расположить перед ней площадь, которая начиналась бы от улицы Фондаччо. По проекту с центром города Санто-Спирито связывался мостом, с которого был виден купол Санта-Марии дель Фьоре. Впервые река

Фасад храма украшает витраж с изображением Троицына дня работы Пьетро Перуджино. Среди других памятников искусства в соборе стоит обратить внимание на «Мадонну с Младенцем и святыми» Филиппино Липпи, «Изгнание торгующих из храма» маньериста Страдано и полиптих Мазо ди Банко. Слева от входа в храм расположен музей Фонда Романо с «Тайной Вечерей» Орканьи



Вид на западный фасад



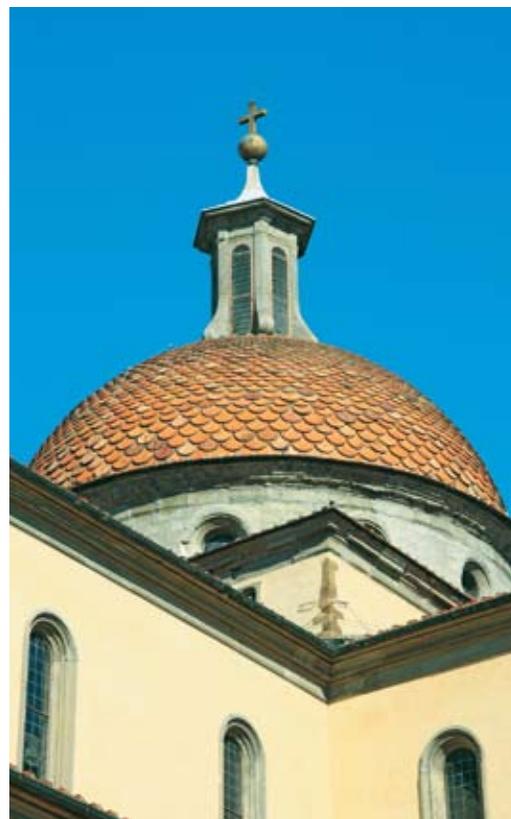
Храм Санто-Спирито. Фотография начала XX в.



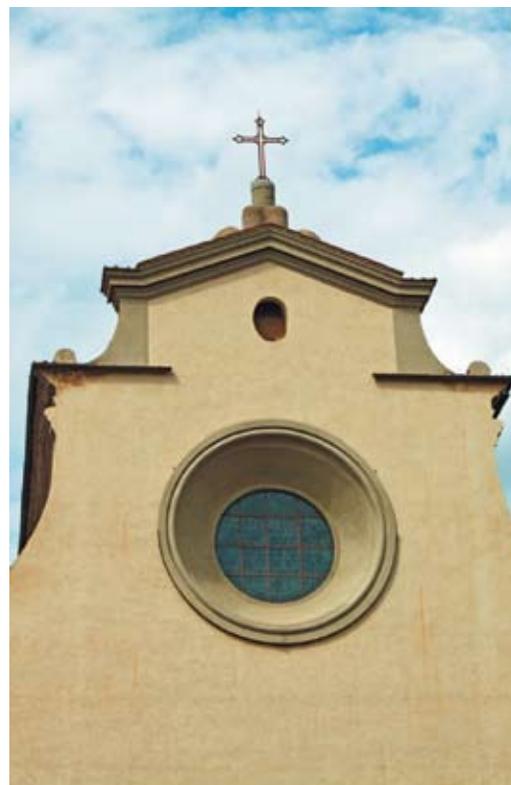
Внутренний двор (клуатр)

была включена в архитектурный ансамбль как один из элементов общего композиционного замысла. Проект предполагал снос зданий и домов, что уже не в первый раз вызывало протест населения, из-за чего плану не суждено было сбыться. Манетти дает на сей раз очень подробное описание всей истории проекта, поскольку он жил непосредственно в этом районе и вопросы перепланировки территории коснулись его семейных владений. Возведение самого храма возражений не встретило, и уже в 1436 году началась закладка фундамента. Но возникли непредвиденные проблемы с финансированием, и работы остановилось. Руководство монастыря обратилось с просьбой о помощи к Большому совету республики. Предлагалось вести строительство церкви за счет налога от продажи соли. К 1439 году таким образом была собрана крупная сумма и работы возобновились. При жизни Филиппо был возведен фундамент храма. Только в 1446 году к базилике наконец была доставлена первая колонна. Это произошло за 12 дней до смерти архитектора. Кончина зодчего затянула строительство: настолько, что привезенная колонна была установлена лишь в 1454 году, то есть через 18 лет после его формального начала.

Последующие архитекторы храма не вполне точно знали, как вести постройку, так как рисунки и модель Брунеллески были лишены многих деталей и конкретики. Процесс значительно ускорился из-за пожара в 1471 году, так как новое здание стало остро необходимым. Перекрытие и купольное завершение были возведены между 1477 и 1482 годами. Новый проект купола на основе модели Брунеллески выполнил Сальви д'Андреа. Комиссия одобрила его как близкий к оригинальному замыслу, «не нарушающий его, но следующий ему как только возможно» (так говорится в одном из документов). Затем начались споры о том, сколько необходимо устроить порталов — три, как хотели новые архитекторы, или четыре, как проектировал Брунеллески. Друг Филиппо, Паоло Тосканелли, пытался всех убедить в том, что мастер оставил устное распоряжение о четырех дверях, что нехарактерно для церковной архитектуры. Комиссией было озвучено, что такая планировка придает религиозному сооружению светский характер, поэтому комиссия из пяти человек настояла на традиционном тройном входе. Но принятие окончательного решения отложили до 1485 года, когда была собрана уже генеральная ассамблея. В нее вошли не только архитекторы храма, каменщики и инженеры, но и простые жители, которые имели отношение к



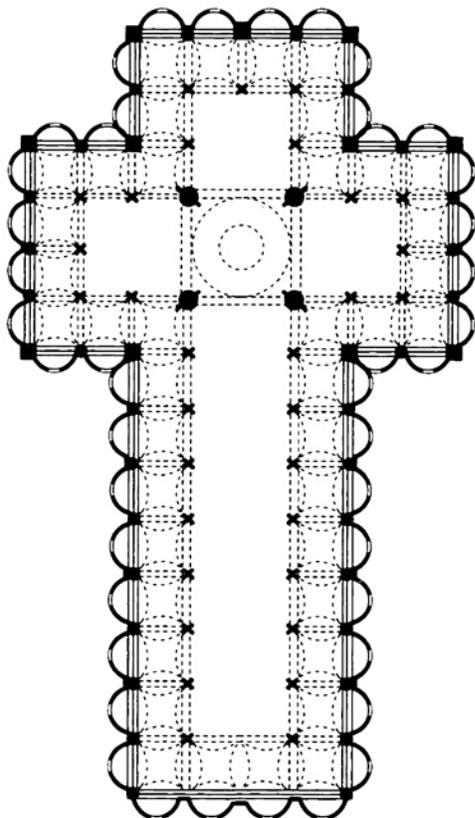
Сферический купол, увенчанный фонариком



Фрагмент фасада с круглым окном и небольшим фронтоном с уступами



Общий вид западного фасада



План, наиболее близкий замыслу Брунеллески

зодчеству. После дискуссии было проведено общее голосование, в котором на этот раз принимало участие уже 42 человека. Тридцать из них, то есть абсолютное большинство, проголосовали за проект с тремя входами. Но и на этом комиссия не успокоилась, и только после создания двух соответствующих моделей проект с тремя дверями был окончательно утвержден.

В последующие годы строительство и украшение храма шло более спонтанно. В 1489 году с левой стороны от него была возведена колоннада и восьмиугольная ризница по проектам двух архитекторов — Иль Кронака и Джулиано да Сангалло. В ансамбль также вошли два клуатра. В 1503 году рядом с базиликой возводится шатровая колокольня по проекту Баччо д'Аньоло. В часовне была вырублена дверь для доступа в церковь. Фасад, в том виде, в котором мы видим его сейчас, появился в XVII веке. Он долгое время оставался необлицованным и неоштукатуренным. От первоначального проекта Брунеллески сохранились лишь изящные боковые волюты, впечатляющие своей элегантностью и протобарочной легкостью.

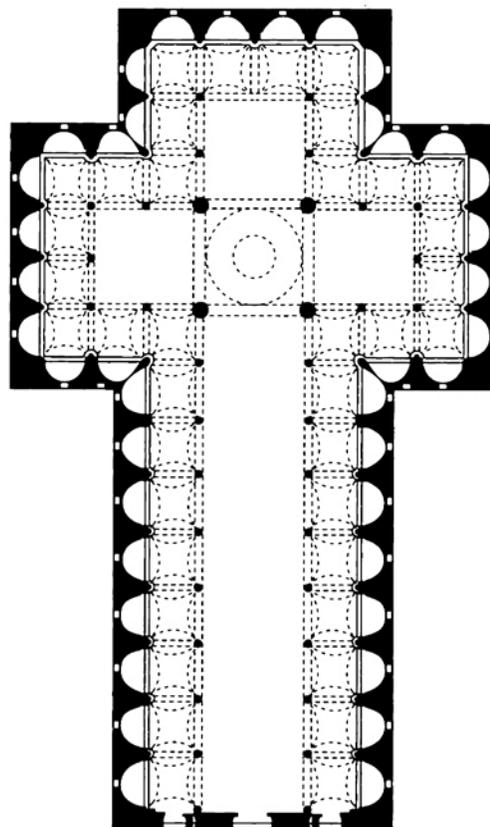
Во всем строительном процессе, растянувшемся на несколько десятилетий, поражает скрупулезное отношение к авторскому замыслу, особенно если учесть



Общий вид монастыря

тот факт, что работы велись после смерти Брунеллески. В этом смысле судьба Санто-Спирито значительно отличается от судьбы похожего проекта храма Сан-Лоренцо, в котором еще при жизни Филиппо и против его воли были допущены сильные искажения. Возможно, сыграл свою роль тот факт, что в случае с Сан-Лоренцо заказчик был частным лицом (Медичи), а в Санто-Спирито работы направлялись целой ассамблеей. Как ни странно, собрание предоставляло большую свободу архитектору, обеспечивало уважение к его решениям и уберегало от произвола ктиторов.

По своему плану церковь Санто-Спирито представляет собой базилику в форме латинского креста, с равными по длине и ширине рукавами, кроме наиболее длинного западного. В средокрестии расположен алтарь, а над ним возвышается купол. По всему внутреннему периметру, повторяя форму креста, расставлены колонны, ритм которых поддерживается полуколонками по стенам, иллюзорно продлевающими колоннады. Подобная планировка напоминает ранневизантийские храмы, например базилику Абу Мины под Александрией (конец V века), но для XV столетия она была новаторской. Между Санто-Спирито и Сан-Лоренцо много общего. В обоих памятниках за модуль берется сторона



План, отражающий более поздние перестройки



Кессонированный потолок над центральным нефом и окна клеристория



Боковой неф, перекрытый рядом парусных сводов, выстраивающихся в анфиладу

подкупольного квадрата, боковые нефы вдвое уже центрального. Колонны увенчиваются коринфскими капителями, интерколумнии колоннад перекрываются системой арочных перемычек, а центральный неф — плоским кессонированным потолком. Боковые нефы обнимают все внутреннее пространство единой цепочкой небольших ячеек, каждая из которых оформлена парусным сводом. Базилика Санто-Спирито отличается от своей предшественницы особым устройством боковых капелл. Их история очень интересна: изначально Брунеллески заказали четыре капеллы. Одна из них принадлежала главному ктитору нового храма — Стольдо Фрескобальди. Учитывая его финансовую помощь, он мог рассчитывать на наиболее богатую часть базилики Санто-Спирито. Но Филиппо предложил вместо четырех богатых капелл 40 одинаковых по размеру, скромных и демократичных. Комиссия охотно одобрила такой проект. Может быть, из-за этого проекта, который не очень учитывал личные интересы вкладчиков, финансирование оборвалось и понадобилось искать новые источники для продолжения строительства. Капеллы повторяют размеры интерколумниев и парусных сводов и завершаются небольшими полукруглы-



Вид на главный восточный алтарь из центрального нефа

ми нишами, которые изначально выступали наружу и образовывали красивую гофрированную поверхность внешних стен. Они завершались самостоятельными полукупольными покрытиями. Необычный не только для своего времени, но и для последующих веков внешний облик храма вызвал восхищение: «Со своими выступающими наружу капеллами оно не имело себе равных в христианском мире», — пишет Манетти. Но потом, оказавшись, видимо, слишком революционными, капеллы были спрятаны внутри стен. Все архитектурные членения и формы, как и в других произведениях Брунеллески, подчеркиваются системой профилей и тяг из серого камня, образуя графический каркас.

Замечательное произведение Филиппо Брунеллески стало шедевром, украсившим Флоренцию. В очередной раз этот проект был лишь частью масштабных планировочных перестроек, которые носили смелый градостроительный характер. Сложно представить, какой могла бы быть Флоренция, если бы эти чертежи и эскизы остались бы не только в замыслах и на бумаге, а были бы воплощены в жизнь. Но еще более сложно представить, каким был бы город, не появившись в нем однажды на свет гениальный Брунеллески.

Семнадцатилетнему Микеланджело было разрешено работать в монастырской больнице и изучать анатомию на трупах людей. В благодарность за такую возможность мастер исполнил скульптурное распятие, которое до сих пор можно увидеть в храме Санто-Спирито

Основные этапы творчества

Купол кафедрального собора Санта-Мария дель Фьоре (Дуомо)	1417–1436	Флоренция, Италия
Воспитательный дом, или Оспедале дельи Инноченти	1419–1444	Флоренция, Италия
Старая сакристия церкви Сан-Лоренцо	1421–1428	Флоренция, Италия
Палаццо партии гвельфов	1421–1442	Флоренция, Италия
Палаццо Пацци – Кваратези	1429–1443	Флоренция, Италия
Церковь Санта-Мария дельи Анжели (проект не осуществлен до конца)	с 1434	Флоренция, Италия
Капелла Пацци	1434–1444	Флоренция, Италия
Церковь Санто-Спирито	1436–1487	Флоренция, Италия
Палаццо Питти	с 1440 (окончен только в XVIII веке)	Флоренция, Италия
Обитель каноников	с 1456; начало строительства через 10 лет после смерти архитектора	Фьезоле, в 6 км от Флоренции, Италия

Содержание

Жизнь и творчество	3
Воспитательный дом	23
Купол собора Санта-Мария дель Фьоре	33
Церковь Сан-Лоренцо. Старая сакристия	41
Капелла Пацци	51
Храм Санто-Спирито	61
Основные этапы творчества	70

Издательство «Директ-Медиа»
по заказу
ЗАО «Издательский дом
"Комсомольская правда"»

ИЗДАТЕЛЬСТВО «ДИРЕКТ-МЕДИА»
Главный редактор *А. Барагмян*
Руководитель проекта *А. Войнова*
Ответственный редактор *С. Ананьева*
Фоторедактор *М. Гордеева*
Верстка *С. Туркиной*
Корректор *Г. Барышева*

Автор текста *Светлана Тарханова*
Фото на обложке *Rabatti Domingie*

— Адрес издательства —
117342, Москва, ул. Обручева, д. 34/63, стр. 1
e-mail: editor@directmedia.ru
www.directmedia.ru

Том 13
«Брунеллески»



© Издательство «Директ-Медиа», 2015
© ЗАО «Издательский дом "Комсомольская правда"», 2015

— Издатель —
ЗАО «Издательский дом "Комсомольская правда"»
125993 г. Москва, ул. Старый Петровско-Разумовский
проезд, 1/23, e-mail: kollekt@kp.ru
www.kp.ru

Отпечатано в типографии PNB Print, Латвия
www.pnbprint.eu

Подписано в печать 10.04.2015
Формат 70×100/8. Печать офсетная
Бумага мелованная. Усл. печ. л. 11,61
Заказ № ???

2015 год

© При подготовке издания использовались материалы
фотобанков Vostock Photo и Shutterstock