

шкода, що не можу опублікувати свою найкращу теорію — як треба жити. Ця теорія проста: треба любити життя і завжди насолоджуватися ним, любити людей, цінувати доброту. І пам'ятати, що людина має бути щасливою»⁴. Віктор Васильович на лекціях з історії світової архітектури навчав не в останню чергу саме цього: він вчив бути щасливим, і якщо комусь з його слухачів це інколи вдається, є тут дешиця заслуг професора Чепелика.

Посібник було затверджено Міністерством освіти УРСР для студентів спеціальності «архітектура» і видано Навчально-методичним кабінетом з вищої освіти при Міністерстві освіти УРСР навесні 1991 року російською мовою, восени 1991-го — українською: це був перший в Україні посібник українською мовою про історію світової архітектури. Натомість для републікації обраний російськомовний варіант видання, насамперед з естетичних міркувань: ілюстрації та шрифтові композиції, виконані автором, були відтворені у російськомовному виданні ліпше, ніж в українському.

Значну роботу з підготовки репродукцій до друку виконав О. С. Червінський, в технічному опрацюванні тексту активну участь взяла Ю. В. Діденко. Підсторінкові примітки належать упорядникам.

Виктор ЧЕПЕЛИК ЗОДЧИЕ СРЕДНЕВЕКОВЬЯ И НОВОГО ВРЕМЕНИ⁵

Воспитание будущего архитектора как творческой личности требует более углубленного изучения достижений выдающихся зодчих средневековья и Нового времени, внесших замечательный вклад в формирование строительного искус-

Васильевич Чепелик // А.С.С. — 1999. — № 4. — С. 66–69; Віктор Васильович Чепелик // Ант. — 2000. — № 4/6. — С. 110–111; *Чепелик В. В.* Автобіографія // *Чепелик В. В.* Український архітектурний модерн / Упоряд. З. В. Мойсеєнко-Чепелик. — К., 2000. — С. 350–356; *Пучков А.* Співець архітектури модерну // Українська культура. — 2002. — № 3. — С. 31; *Пучков А. О.* Віктор Васильович Чепелик і його нариси з історії української архітектури // *Чепелик В. В.* Бесіди про українську архітектуру / За ред. А. О. Пучкова. — К., 2013. — С. 5–13.

⁴ *Бессараб М.* На лекціях академіка Ландау // *Мастера красноречия*: Сб. — М., 1991. — С. 112.

⁵ Подається за: *Чепелик В. В.* Зодчие средневековья и Нового времени (VI–XIX вв.): Учеб. пособие для студентов специальности «Архитектура». — К.: УМК ВО, 1991. — 124 с.: ил. — ISBN 5-7763-0606-6.



Віктор Васильович Челіх

ства. Изучение творческих биографий крупнейших мастеров позволит узнать важнейшие особенности их работы, выявить индивидуальный почерк, архитектурные достижения, вошедшие в сокровищницу мирового искусства.

Настоящее пособие подготовлено в соответствии с программой курса «История архитектуры», читаемого на архитектурных факультетах институтов, и включает в себя очерки о творчестве двадцати выдающихся мастеров зодчества VI–XIX вв. Каждый очерк сопровождается четырьмя–пятью наиболее характерными изображениями произведений зодчества, в большинстве случаев — портретами архитекторов <...>.

Введение

Развитию архитектуры в эпоху средневековья и нового времени способствовал переход от группового или коллективного творчества к созиданию индивидуальному, отмеченному несомненным личностным своеобразием. Творческая личность зодчего всегда была организующим и вдохновляющим началом в процессе проектирования и строительства, завершавшихся порой созданием шедевра архитектуры. Даже в эпоху глухого средневековья, когда индивидуальность творца была неразличимой в групповой, коллективной работе строительной артели, боттеги или цеха, где личностный вклад был едва заметен либо вообще не выявлялся, именно он оплодотворяет творческий процесс, результат которого становится важным как для современников, так и для потомков, продолжающих этот путь.

В новое время, когда стал изменяться весь строй общественной жизни, значение творческой личности неизмеримо возросло, стало центральным, ибо началась «эпоха, которая нуждалась в титанах и которая породила тита-

нов по силе мысли, учености» (Ф. Энгельс). В эпоху Возрождения создаются условия для возникновения уникальных творческих личностей, соединивших в себе талант художника, скульптора и архитектора. Такими оказались итальянцы Ф. Брунеллески, Д. Браманте, Рафаэль Санти, Микеланджело Буонарроти, Д. Сансовино, Л. Бернини. Менее разносторонними, но также весьма значительными в своей многообразной деятельности были И. Джонс, К. Адам, К. Ф. Шинкель, жившие и работавшие в других странах. Среди выдающихся зодчих, внесших заметный вклад в теорию и практику архитектуры, должны быть названы Л. Б. Альберти, Д. Бароцци да Виньола, А. Палладио и др., оставившие серьезные теоретические труды, ценность которых с годами не уменьшилась. По этим теоретическим трактатам учились многие поколения архитекторов последующих эпох.

Общественное положение зодчего развивается от члена строительной бригады в эпоху средневековья до уровня придворного зодчего короля или президента королевской академии, занимающего уже заметное место и в социальной пирамиде общества. Создается своеобразная творческая «лестница» профессионального развития от помощника мастера до заметного зодчего и далее вплоть до высшей должности королевского архитектора, достичь которой удастся лишь наиболее удачливым и талантливым. Вполне естественно поэтому, что в историю архитектуры вошли имена наиболее заметных зодчих, приближенных к особам монархов или пап, по приказам которых они выполняли крупные и хорошо финансируемые работы, реализуемые в строительстве руками лучших каменщиков, плотников и столяров, штукатуров, лепщиков и маляров, а в ряде случаев — лучших художников или скульпторов. В этих условиях вырастают мастера синтеза искусств, достигающие высшего профессионального уровня, — Коджа Синан в Турции, Д. Браманте, Рафаэль, Сангалло, Микеланджело и Бернини в Италии, Лево, Ж. Ардуэн-Мансар, Ж. А. Габриэль во Франции, И. Джонс, К. Рэн, Р. Адам в Англии. Однако их известность определялась не столько приближенностью к правителям, сколько личным мастерством, созданием замечательных произведений, в которых концентрировались особенности и возможности эпохи, ее надежды и чаяния.

Важным для определения творческого лица мастера является его принадлежность к тому или иному стилевому направлению архитектуры, характерному для эпохи. Стилиевые особенности в творчестве большинства зодчих средне-

ВЗАИМОДЕЙСТВИЕ ЭПОХИ И ТВОРЧЕСКОЙ ЛИЧНОСТИ ЗОДЧЕГО



ТВОРЧЕСТВО · МАСТЕРСТВО ·
НОВАТОРСТВО
ОБРАЗНОСТЬ
ХУДОЖЕСТВЕННОСТЬ
КОНСТРУКТИВНОСТЬ
ФУНКЦИОНАЛЬНОСТЬ
АКТИВНОСТЬ
УМЕНИЯ
ЗНАНИЯ
ТРАДИЦИЯ · ТВОРЧЕСТВО

СОЦИАЛЬНЫЙ ЗАКАЗ ЭПОХИ
· ЖЕЛАНИЯ · ВОЗМОЖНОСТИ ·

ОБРАЗНОСТЬ
ХУДОЖЕСТВЕННОСТЬ
ВЫРАЗИТЕЛЬНОСТЬ
КОНСТРУКТИВНОСТЬ
ФУНКЦИОНАЛЬНОСТЬ
ТЕХНОЛОГИЯ
МАТЕРИАЛЫ
ЭКОНОМИКА
СОЦИАЛЬНЫЙ СТРОЙ

ВКЛАД

ЛИЧНОСТЬ

ЭПОХА

вековья связаны чаще всего с одним стилевым явлением, которое длится значительно дольше жизни человеческой. При всей своей неизменяемости византийская архитектура развивалась девять веков, предроманское и романское зодчество длилось пять столетий, готика активно формировалась приблизительно три века, ренессанс прогрессировал около двухсот лет, барокко — также два столетия, классицизм — полтора века.

В XIX в. наступает эпоха меньшей продолжительности жизни стилевых явлений, начинается период многостилья, когда одновременно существует несколько стилей, в которых могут работать одни и те же архитекторы. Так, в готических архитектурных формах работали Виллар д'Оннекур, семьи Парлеров, Лизано и А. ди Камбио (XIII–XIV вв.). Великолепные мастера эпохи Возрождения Ф. Брунеллески, Л. Б. Альберти, Б. Росселино, Д. Браманте, Рафаэль Санти (XIV–XV вв.) создали и утвердили новую архитектуру, отмеченную чистотой стиля и чарующую гармонией образов, наполненных подлинным гуманизмом. Творчество ряда иных мастеров совпало с переходным временем, что предопределило наличие в одних работах черт эпохи позднего Возрождения, в других — начало барокко, в третьих, — сочетание того и другого (Микеланджело Буонарроти, Д. Бароцци да Виньола, Ж. Ардуэн-Мансар, К. Рэн и др.). Сугубо барочные формы и тенденции проявились в творчестве мастера трагической судьбы Ф. Борромини и его протагониста и соперника, баловня судьбы Л. Бернини, или таких зодчих, как Г. Гварини и Ф. Ювара (XVI–XVIII вв.)

Переход к классицизму XVIII в. характерен для творчества Ж. А. Габриэля и Д. Ванбру. Высочайший уровень чистоты стиля классицизм характерен для работ Р. Адама, Р. Вуда, Ж.-Ж. Суффло. Ампи́р конца XVIII — начала XIX в. наиболее ярко проявился в работах К. Н. Леду, Ш. Персье и П. Ф. Л. Фонтена, а также в большинстве произведений К. Ф. Шинкеля. В творчестве последнего сильно сказались также другие тенденции: неоготика, неоренессанс и даже рационализм XIX в.

Творческая судьба зодчих редко бывала легкой. Для реализации своих проектов им приходилось преодолевать множество трудностей. Особенно сложным оказался путь новаторов-первопроходцев. Их творчество привлекало пристальное внимание общества, и если зодчий не имел прикрытия «сверху», он мог оказаться мишенью для критических выпадов со стороны современников, которые еще не могли свыкнуться с новациями. Признание прихо-

дило к ним порой слишком поздно, иногда после кончины, а ведь своими произведениями они прокладывали в архитектуре новые пути.

Одним из факторов развития зодчества было соревнование между крупными мастерами. Усложняющим обстоятельством становилось обостренно болезненное соперничество, как это было между Антонио да Сангалло и Микеланджело, или еще разительнее — между Борромини и Бернини, что для первого закончилось трагически. Недоучет мастерами социальной роли заказов, исходящих от реакционных сил, приводил к скорой гибели выстроенных по их проектам зданий, как это случилось с поясом парижских застав Клода Никола Леду (XVIII в.).

Талант, трудолюбие, настойчивость зодчего, его умение использовать благоприятные социальные условия для успешной реализации творческих замыслов всегда играли важную роль в достижении успеха. Удобство, прочность и художественная выразительность архитектурной формы здания, развитое чувство социальной ответственности зодчего перед конкретным заказчиком, перед обществом, страной способствовали тому, что выдающееся произведение заслуженно завоевывало признание общественности и занимало почетное место среди эпохальных памятников своего времени, а имя автора вводилось в пантеон славы мировой архитектуры, хотя происходило это иногда только через несколько столетий.

Мастера архитектуры средневековья

АНФИМИЙ ИЗ ТРАЛЛА, ИСИДОР ИЗ МИЛЕТА (конец V — середина VI в.) — зодчие и ученые-математики Византии, выстроившие самое замечательное здание византийской архитектуры — храм Святой Софии в Константинополе (532–537 гг.).

История сохранила сведения об учености двух зодчих, которые занимались вопросами прочности и устойчивости конструкций, проблемами механики. Они освоили теоретический базис науки о строительстве античного времени, развили его, и благодаря этому смогли внести значительный вклад в теорию и практику архитектуры своего времени. Новым явлением в строительстве была тогда разработка чертежей, которые начинают играть определенную роль в процессе проектирования здания. Чертеж и макет становятся основными документами наряду со сметой, являясь прообразом современного проекта.

Византийский поэт Павел Силенциарий указал на замечательное качество Анфимия из Тралл — умение выбирать центр сооружения и вычерчивать формы, обеспечивая прочность и надежность конструкции.

Анфимий Тралльский написал трактат «О парадоксах механики», о котором вспоминают современники. Другой ученый, Евтокий Аскалонский, посвятил один из трудов Анфимию в знак признания его заслуг в области теории расчетов.

Исидор Милетский был автором комментария к труду Герона Александрийского «О конструировании арок», где, как полагают, были приведены приемы расчета арок и сводов. Об этом также сообщил ученик Исидора Евтокий Аскалонский. К сожалению, труды двух крупнейших мастеров строительного дела Византии не дошли до нашего времени. Известный историк Прокопий Кесарийский свидетельствует, что император Юстиниан советовался с Анфимием и Исидором не только при строительстве соборов, но и при рассмотрении проектов арочной плотины, разработанных александрийцем Хрисесом. Эти немногочисленные свидетельства красноречивы: они говорят о большой эрудиции Анфимия и Исидора, их практическом опыте и высоком общественном положении при дворе византийского императора.

В период высшего расцвета Византии в VI в. перед зодчими встала задача формирования особого типа сакрального здания, которое соответствовало бы установившимся в христианской империи взглядам, соединяющим учение о Боге и его заместителе на земле — императоре.

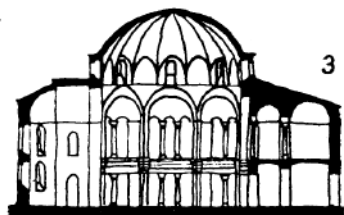
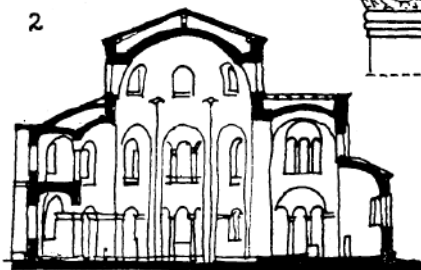
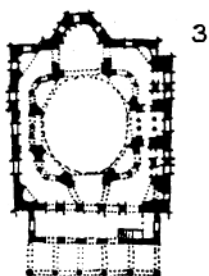
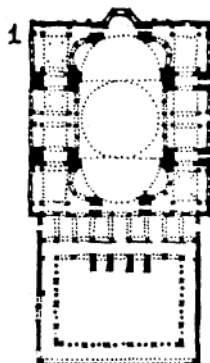
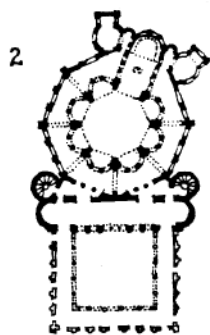
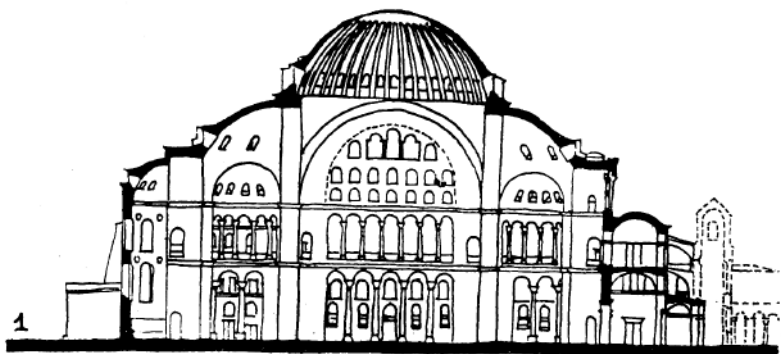
Возник такой тип церкви, который отличался базиликально-купольной организацией пространства. Опираясь на опыт Малой Азии по выработке центральных композиций (церкви в Эсре и Басре), на наследие античного римского сводчато-купольного строительства, а также используя находки в решении базиликальных типов зданий, Анфимий из Тралл и Исидор из Милета подошли к выработке величайшего из известных в мире сооружений — собора Святой Софии в Константинополе.

1. Айя-София в Константинополе (532–537 гг.), продольный разрез, план, капитель колонны.

2. Храм Сан Витале в Равенне (527–547 гг.), план, разрез.

3. Храм Сергия и Вакха в Константинополе (527 г.), план, капитель колонны, разрез.

КОН. V В. • АНФИМИЙ ИЗ ТРАЛЛ • СР. VI В.
КОН. V В. • ИСИДОР ИЗ МИЛЕТА • СР. VI В.



Есть основания считать, что этому предшествовало создание Анфимием и Исидором нескольких зданий, которые подготовили рождение идеи Айя-Софии. Таким объектом была церковь Сергия и Вакха, возведенная в год прихода к власти Юстиниана Великого (527 г.). Здесь центральное восьмигранное пространство перекрыто восьмиллопастным куполом с окнами в его основании. Восемь пилонов удерживают арки, на которые опирается купол. В четыре угловые арки встроены двухъярусные экседры, благодаря чему пространство значительно расширяется, делается возвышенным и значительным.

Меньше оснований для того, чтобы считать его принадлежащим рукам Анфимия и Исидора, храм Св. Виталия в Равенне (527–547 гг.), хотя и здесь есть определенные черты, напоминающие Айя-Софию. Это также центрическое восьмигранное пространство, перекрытое куполом на трюпах. Число экседр доведено до семи, все они тоже двухъярусные с заполняющими их поясно колонными аркадами.

Третий объект, который мог способствовать возникновению дерзновенного замысла святой Софии, — церковь Св. Ирины, в которой центричность композиции была соединена с базиликальным принципом, благодаря чему внутреннее пространство имеет четко выявленную главную ось и оказывается протяженным по ней (532 г.).

Главным делом жизни Анфимия и Исидора становится сооружение грандиозного храма Премудрости Божией — Айя-Софии (532–537 г.). Здание было размещено в императорском центре Константинополя, рядом с дворцом и ипподромом. Атриумный двор являлся открытым вестибюлем, а в храм входили через нартекс⁶. Перед входящим сразу возникает огромное пространство, залитое падающим сверху светом, с полутьмой, затаившейся в колонных галереях боковых нефов. Главное пространство создано соединением центральной части, перекрытой куполом, пролетом 31,5 м и примыкающих к нему с двух сторон огромных абсид, в которые встроены по две экседры. Задача создания великолепного зала для проведения торжественных молений, прославляющих — наряду с Богом — императора, была решена на высочайшем уровне.

Были использованы мрамор, смальта, мозаики, позолота, резные капите-

⁶ Нартекс — вхідне приміщення із західного боку християнської церкви, відділене від основного стіною або пілонами.

ли; снопы света пронизывали все пространство и создавали потрясающий эффект парения купола. Чрезвычайный интерес представляет конструкция купола пролетом 31,5 м со стрелой подъема первоначально 8 м. После землетрясения в 552 г., разрушившего купол, при восстановлении его Исидором-младшим, подъем был доведен до 14 м при толщине в замке 0,6 м. В основании купол прорезан 40 окнами (4,6 x 1,6 м), простенки между ними имеют ширину 1 м при глубине 2,6 м. Первоначально купол был гладким, при восстановлении же Исидор-младший придал ему ребристую форму, чем увеличил несущую способность. В 989 г. некоторые ремонтные работы в Айя-Софии выполнил выдающийся армянский зодчий Трдат.

Собор Айя-София впоследствии породит подражания, особенно после завоевания Константинополя турками в 1453 г., когда в середине XVI в. Коджа Синаном будут созданы мечети Шах-Заде (1548 г.), Сулеймание (1550–1557 гг.) в Стамбуле и Селимие в Эдирне (1569–1575 гг.), в которых закрепятся все технические находки Айя-Софии. Но ни одно из них не будет превосходить этот главный константинопольский храм. Он останется уникальным памятником тому высшему этапу расцвета Византийской империи — времени Юстиниана Великого и гению его авторов.

Исследователи предполагают, что Анфимий и Исидор создали в Константинополе еще одно выдающееся здание: храм Апостолов, имевший крестовидный план и пять куполов. Однако от этого сооружения до нашего времени дошли лишь остатки фундаментов, по которым можно воссоздать лишь план первого этажа.

Творчество двух наиболее выдающихся византийских зодчих дает удивительный пример единства высочайшей инженерной мысли и замечательного архитектурного мастерства, которое до начала XX в. не было превзойдено и оставалось свидетельством высшей гармонии рационального и эмоционального.

АРНОЛЬФО ди КАМБИО (1240, Колле-ди-Валь-д'Эльза — 1302, Флоренция) — итальянский архитектор и скульптор, ученик Никколо Пизано; был мастером, который придал своеобразие формам итальянской готики. Работал в Риме (1276 и 1293 гг.), Орвието (1282 г.), Флоренции (1284–1301 гг. с перерывами).

Одним из первых значительных произведений стало надгробие кардинала

Аннибальди в церкви Сан Джованни ин Летерано в Риме (1376 г.), принесшее ему, почти сорокалетнему скульптору, известность, благодаря которой его привлекут к выполнению еще одной подобной скульптурно-архитектурной работы: надгробия кардинала де Брей в храме Сан-Доменико в Орвието (1282 г.). В этих произведениях скульптор идет по пути традиции, художественно заложенной семейством Пизано. С этого времени главным делом жизни Арнольфо ди Камбио становится архитектура.

В конце XIII в. Флоренция проводит большие оборонные работы, к которым привлекают мастера, — возведение последнего кольца укреплений города, состоявшего из стен и башен (1284 г.). Приобретенный опыт пригодится Арнольфо при строительстве крепостей Сан Джованни и Кафельфранко в Верхнем Вальдарно (1295 г.), о чем упоминает в «Биографиях...» Джорджо Вазари.

Несколько ранее, в 1290 г., мастеру пришлось проектировать и строить лоджию Орсанмикеле (Orsanmichele, Or San Michele) во Флоренции, где продавали зерно. Вазари пишет, что это было несложное сооружение, состоящее из кирпичных столбов, несущих крышу. Неоднократно перестраиваемую в дальнейшем, лоджию превратили в церковь. Возможно, в ней от Арнольфо остались стены первого этажа, прорезанные большими арками с расширяющимися в замке архивольтами. В каждую арку встроено ажурное заполнение с филигранной пластикой деталей в виде легких колонок со стеблеобразными фустами, которые несут на себе мелкие и тончайшим образом моделированные деталями стрельчатые арки. Благодаря этому создается разительный контраст между филигранным кружевом заполнения арочного проема и могучими, сочными по формам простенками. В этом произведении удивительно соединились монументальность и утонченность, сила и легкость, крупномасштабность основных несущих конструкций и ювелирная украшенность проемов. Возможно, нынешний эффект первоначально не был задуман Арнольфо, а возник в результате последующих перестроек, но в нем выявляются две тенден-

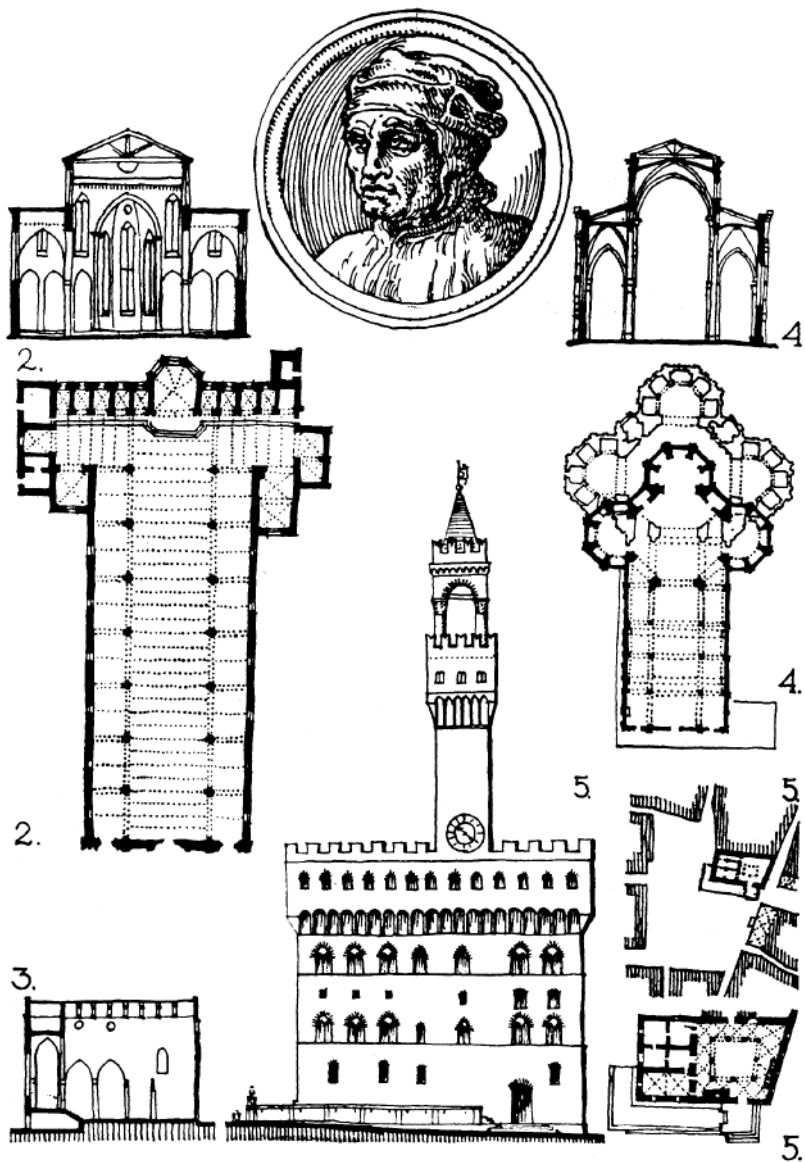
1. Портрет Арнольфо ди Камбио (по Дж. Вазари).

2. План и поперечный разрез церкви Санта Кроче во Флоренции (начало 1294 г.).

3. План и поперечный разрез собора Санта Мария дель Фьоре во Флоренции (начало 1296 г.).

4. Палаццо Веккио во Флоренции (1298–1565 гг.), главный фасад, план, схема генерального плана.

1240 · АРНОЛЬФО ДИ КАМБИО · 1302



ции, которые будут встречены в дальнейших работах архитектора: любовь к подчеркнутой монументальности и пристрастие к орнаментальным украшениям. Первая тенденция ярко выявится в церкви Бадиа (Badia Fiorentina) во Флоренции (1284–1310 гг.), где гладь стен господствует над проемами, а лаконичность форм свидетельствует о твердости и уверенности руки зодчего при хорошем чувстве пропорции. (В том же ансамбле Вазари приписывает ему колокольню Орсини.) Другое пристрастие мастера — любовь к ажурной кружевной орнаментальности — выявилось в кивории церкви Сан-Паоло фуори-ле-Мура (Basilica di San Paolo fuori le Mura) в Риме (1293 г.).

В 1294 г. Арнольфо поручают облицевать здание Баптистерия, возведенного во Флоренции еще в XI в. Облицовка стен белым и черным мрамором станет излюбленным флорентинским способом внешней отделки стен, распространится на множество других монументальных зданий города. Благодаря этой находке Арнольфо выработался и закрепился прием богатого колористического украшения стен, придающий своеобразию многим объектам архитектуры не только Флоренции, но и всей провинции Тоскана.

В том же году зодчий приступает к одной из наиболее почетных работ во Флоренции — строительству церкви Санта Кроче (Basilica di Santa Croce). Здание получило Т-образный план глубиной 117 м. Эта трехнефная базилика с узкими боковыми нефами и широким средним пролетом, перекрытым деревянными фермами, завершена граненой алтарной абсидой, слева и справа от которой устроено по пять мелких капелл-ниш, размещенных вдоль трансепта. Внутреннее пространство благодаря широкому и хорошо освещенному нефу ритмизировано семью парами столбов, по которым идут стрельчатые арки, ведущие к ажурно-кружевным проемам алтарной стены. Здесь пространственно-тектоническая ясность итальянской готики продолжает лучшие достижения проторенессанса, чуждые мистической экзальтированности готики северной (французской и немецкой). Идеализированная уверенность средневекового флорентинца, осознающего свои гражданские права (за которые в действительности он лишь вел борьбу с феодалами), нашла выражение в этом интерьере, понравившемся горожанам настолько, что позже они превратили этот храм в своеобразный пантеон-усыпальницу для своих великих сыновей: Микеланджело Буонарроти, Никколо Макиавелли, Галилео Галилея. Любопытно, что главный неф перекрыт деревянными фермами так, как это бы-

ло прийнято в романській архітектурі. Вазари відзначає в Санта Кроче оригінальність перекриття бокових нефів рядом двускатних крыш, які створюють на бокових фасадах щипці. Головний фасад цього храму розкривається на велику площу Санта Кроче. В його трьохчастинній композиції панують три арочні портали з вимпєрами⁷. Прекрасна мармурова облицовка з переважаючим білим кольором, перемежуючись вузькими смугами чорного мармуру, перетворює фасад в оригінальний декоративний килим, малюнок якого визначила геометрія. В ній панують витягнуті по вертикалі, витончені за співвідношеннями прямокутники. Внаслідок цього прийом інкрустаційного оформлення фасаду поширився на багато сакральні будівлі міста. Успіх при будівництві Санта Кроче сприяв тому, що в 1296 г. майстру було доручено проектування і будівництво найбільш великого сакрального будівлі Флоренції — собору Санта Марія дель Фьоре.

Арнольфо розробив модель майбутнього споруди, зображення якого на фресці Андреа Бонайути в Іспанській капелі церкви Санта Марія Новелла (1367 г.). Майстер задумав спорудити трьохнефний базилікальний храм з планом крещатого очертання. Усього в основній трьохнефній частині храму було заплановано устрій чотирьох трапез⁸. В середокрестті на восьмикутній основі планувалося звести купол стрілецької форми. В 1296 г. були закладені потужні фундаменти, які дозволили за наступні два століття звести величезну споруду. При житті майстру пощастило почати будівництво, зведи частину стін базиліки, навіть облицьовувати їх зовнішні площини різнокольоровим мармуром, а всередині — пьєтрафорте («міцний камінь»). Найважливішим в задумі зодчого було вдале рішення внутрішнього простору, де восьмигранне середокресття за величиною діаметра перевищило ширину всієї базиліки, завдяки чому було зроблено крок до створення базилікально-купольної композиції, яка набуває великого поширення в епоху Ренесансу і бароко. Увага до ідеї конструктивного і об'ємного рішення дозволило Арнольфо

⁷ Вимпєр у готичній архітектурі — декоративний шпиль, який увінчує портал або вікно, виник у XIII ст.

⁸ Трапеза — прямокутна у плані чарунка простору нефа у романському або готичному храмі під одним хрестовим чи зімкненим склепінням, що підтримується чотирма (інколи шістьма) підпорами.

ди Камбио задумать композицию, которая с некоторыми изменениями была реализована зодчим Франческо Таленти. Завершил строительство Филиппо Брунеллески в XV в. — на его долю выпала за это наибольшая слава. Последний, отколовшись от первоначального замысла Арнольфо, поднял купол на высокий барабан, а также изобрел оригинальный способ перекрытия большого пролета средокрестия граненым куполом в виде двойной оболочки. Для будущего собора Арнольфо ди Камбио выполнил также две скульптуры: «Успение» и «Санта Репарата (Santa Reparata)».

В конце творческой жизни мастер проектирует и начинает возводить еще одно чрезвычайно важное для Флоренции здание муниципалитета: палаццо Веккио, которое главным фасадом выходит на главную площадь, где происходили массовые гульки и нередко драматические собрания горожан. Дом Синьории был предназначен для заседаний Городского совета и работы административных органов Флорентинской республики. Это здание имеет вид оборонительного сооружения и дворца, потому снаружи выглядит крепостью, а внутри имеет центр в виде богато украшенного двора — патио, окруженного колонными аркадами. Могучая стена главного фасада — с пластичными рустами и нависающим над стеной на машикулях⁹ верхним этажом, увенчанным зубцами-мерлонами¹⁰. Уже после смерти Арнольфо была возведена высокая башня с венчающим ее шатром. Она-то и стала олицетворением средневекового демократического строя города, свидетельством его силы и незыблемости, своеобразным патриотическим символом независимости Флорентинской республики.

Арнольфо ди Камбио посчастливилось внести замечательный вклад в архитектуру не только своего города, но и всей средневековой Италии, спроектировав и частично построив три важнейших объекта итальянской готики: церковь Санта Кроче, собор Санта-Мария дель Фьоре и палаццо Веккио — Пантеон выдающихся деятелей, главное святилище города и главное административное здание, вместилище средневековой демократии. Они стали крупнейшими достижениями средневековой Флоренции, благодаря чему мастер вошел в когорту выдающихся мастеров европейского зодчества.

⁹ Машикулі, підсябиття — стаціонарні кам'яні або дерев'яні конструкції бойової галереї, яка вінчає оборонні стіни і башти.

¹⁰ Мерлон — зубець або парапетний виступ на мурованій фортечній будівлі.

КОДЖА СИНАН (1489, близ Кайсери — 1588, Стамбул) — турецкий архитектор, крупнейший мастер мусульманского зодчества XVI в.

По происхождению Синан — армянин или грек, в детстве был взят для воинского обучения, служил в корпусе янычар, принимал участие в войнах (взятие Белграда, поход на Будапешт), выдвинулся в качестве военно-сапёрного специалиста, в частности при наведении переправ и строительстве мостов. В 1521–1531 гг. Синан ведет строительство моста, дворца наместника и мечети в Сараево. В 1539 г. получил звание паши и назначен главным архитектором турецкого султаната, что чрезвычайно расширило географический диапазон его работ: от Мекки до Балкан и даже Крыма. Благодаря этому по его проектам выстроены мосты, акведуки, склады, базары, караван-сарай, бани, библиотеки, дворцы, медресе, мечети, мавзолеи — всего около трехсот объектов, в том числе крупнейшие соборные мечети, ставшие своеобразным эталоном Золотого века турецкого зодчества.

В основу творчества Синан положил достижения византийской архитектуры, в частности прием перекрытия крупных пространств куполами, а также находки предыдущих этапов мусульманского зодчества с его предельной четкостью модульно-ячеистых квадратных композиций помещений, сосредоточенных вокруг внутренних дворов, окруженных галереями. Он освоил творческие находки своего предшественника, зодчего Кемаль-эд-дина, выстроившего в конце XVI — начале XVII в. такие значительные произведения, как мечеть Юч Шерефели в Эдирне и мечеть Баязида II в Стамбуле.

Глубокое осмысление византийского наследия проявилось у Коджи Синана в замечательном утверждении главного пространства здания, перекрытого господствующим куполом, к которому примыкают полукупола, уравновешивающие усилия, передающиеся от главного купола. Кроме конструктивно-тектонических достижений, в его композициях с гармоничным соединением куполов, полукуполов, экседр, ниш, арочных галерей и арочных проемов поражает мастерское владение разновеликими пространствами, объединенными вокруг главного. Благодаря этому примат пространственно-тектонической гармонии становится наиболее впечатляющей чертой творчества Синана. Внешняя объемная композиция в мечетях работы зодчего имеет пирамидальное построение с нарастанием купольных форм, вздымающихся на вершинах господствующую полусферу главного купола. Острота внешних композиций воз-

растает благодаря контрастному противопоставлению мощного, волнообразно возвышающегося главного объема молельного зала тонким изящным шпицеобразным минаретом, окаймляющим главный объем и включающим в композицию окружающее пространство. Декоративная отделка интерьера крупнейших мечетей Синана основана на гармонии и четкости цветовых орнаментальных акцентов, чаще всего predetermined принципами архитектуры.

В небольшом здании мечети Джума Джамии в Евпатории (1552 г.) план вписан в квадрат размерами 13,5 x 13,5 м, середину его занимает квадратное пространство зала, перекрытое полусферическим куполом, в барабане которого устроены двенадцать проемов, благодаря чему купол как бы повисает в воздухе, поддерживаемый потоками льющегося сверху света. К главному пространству примыкает полукупол, перекрывающий нишу, где устроен михраб¹¹, слева и справа главный зал фланкируют два нефа, перекрытые малыми куполами. Композиционное мастерство проявилось и во внешнем решении: крупный объем здания, сформированный гладкими нерасчлененными стенами, над которыми возникают спокойные по очертаниям малые купола, далее высится граненый барабан, еще выше проходит пояс оконных проемов и пилонов, охватывающих основание купола, а над ними мягко круглится полусфера купола. Благодаря такому решению композиции небольшое здание кажется более значительным.

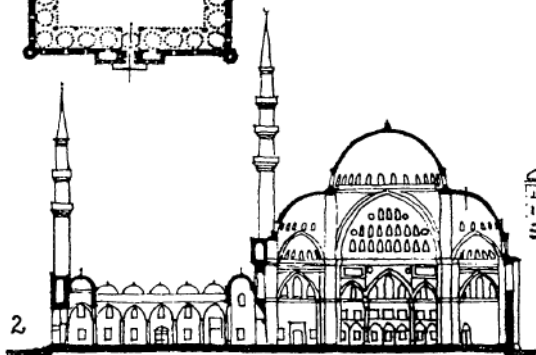
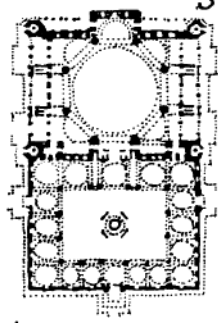
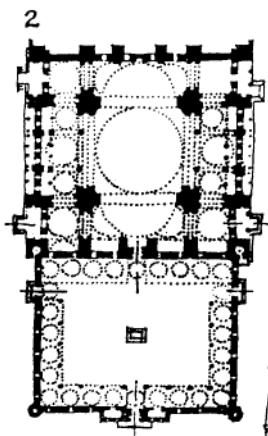
В одной из крупнейших мечетей Стамбула, называемой Сулеймание (1550–1557 гг.), можно увидеть дальнейшее развитие композиции. В ней главный зал перекрыт куполом диаметром 26,5 м при высоте 47,75 м; к нему примыкают две экседры¹², накрытые полукуполом, что придает пространству направленное развитие по главной оси; слева и справа идут два боковых нефа,

¹¹ Михраб — ніша в стіні мечеті, прикрашена двома колонами й аркою. Вказує напрям на Мекку.

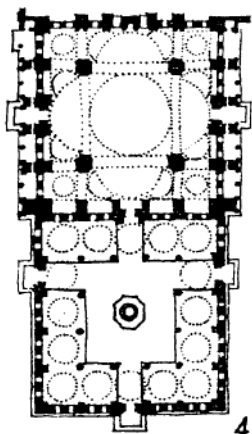
¹² Екседра — напівкругла ніша, відкрита у приміщення, двір чи зал.

1. *Портрет Коджи Синана на основе изображения турецкого художника Сабри Беркеля.*
2. *Мечеть Сулеймана в Стамбуле (1550–1557 гг.), план, разрез.*
3. *Мечеть Селимие в Эдирне (1569–1575 гг.), план, общий вид.*
4. *Мечеть Шах Заде (завершена в 1548 г.), фрагментарный общий вид, план.*

1489 • КОДЖА МИМАР СИНАН • 1588



4



4

расчлененные на отдельные ячейки, увенчанные малыми куполами. К главному залу примыкает внутренний двор, окруженный с четырех сторон купольной галереей с арками по колоннам. Мечеть Сулеймание по замыслу мастера представляет собой замечательное развитие идеи композиции Айя-Софии, но Синан добивается большей четкости и ясности решения, впрочем, не достигающего еще силы и величия Айя-Софии.

В другой крупной стамбульской мечети Шах Заде (1548 г.) к главному залу, увенчанному куполом диаметром 19 м, уже с четырех сторон примыкают четыре экседры, в их углах устроены меньшие экседры, а в углы общего квадрата плана в малых пространственных ячейках вписаны еще четыре купольных покрытия, что создает великолепную центрическую пространственную композицию, построенную на пересечении двух перпендикулярных осей. В интерьере достигается поистине музыкальная гармония переплетения арочных окон, более крупных арок по столбам, над ними проходит ярус арок и ниш, еще выше — пояс светоносных арочных проемов, над которыми парит купол, украшенный цветным орнаментом.

Наиболее значительным произведением Синана признают мечеть Селимие в Эдирне (1569–1575 гг.), где купол почти достигает размеров Айя-Софии — он равен 31,28 м. Покоится купол на восьми арках, опирающихся на мощные столбы. Четыре экседры занимают углы квадрата, подчеркивая диагональные перекрещивающиеся оси, благодаря чему создан еще один вариант замечательной центрической пространственной композиции. Кроме того, по главной продольной оси устроена еще одна экседра, в которой находится михраб. Главный зальный объем здания более возвышен по сравнению с остальными мечетями этого зодчего, чему способствует устройство башенок над восьмью несущими пилонами. Плотны примыкающие к главному объему огромные (высотой 70,9 м) минареты способствуют этому. Их шпилевидные завершения получают отклик в венчаниях восьми башенок над столбами. Важно, что эти башни нужны не только для утверждения вертикалей в общей композиции здания, но и для выпрямления равнодействующей усилий, передающихся от купола к нижележащим конструкциям. В этом решении Синан не только завершил развитие идей византийской культуры, но и поднялся до уровня конструктивно-тектонического мышления лучших зодчих готики. Вместе с тем в этом его творении можно увидеть не только синтез достижений византийской, мусуль-

манской и готической архитектур, но даже ренессансной. Последнее своеобразно сказалося на отделке интерьера, где соединились принципы тектонического размещения украшений с чисто декоративным ковровым их расположением, когда они больше напоминают рисунок турецких ковров. Возможно, в этом сказалась традиция, идущая от предшественников Синана — таких, как Кемаль-эд-дин, — у которых ковровые орнаменты покрывали стены сплошь. Художественный образ этого здания с наибольшей силой отражает деспотическое величие Османской Порты, находящейся в зените своего развития, а потому стремящейся к максимальному выражению силы и грандиозности.

По-иному решены Синаном гробницы. Одни из них, например мавзолей Хайр-эд-дина, имеют сдержанные и мощные столпообразные решения, другие, например мавзолей Сулеймана или его жены Роксоланы отмечены легкостью, лиричностью и богатством форм, отличаются подлинным новаторством.

Творчество Коджа Синана дает пример глубокого постижения конструктивно-пластической сущности зодчества, пространственной и объемной выразительности архитектуры, отразившей в многозначительности образов лучшие образцы искусства мусульманского средневековья. Традиции, созданные Синаном, получили развитие в творчестве турецких архитекторов XVII–XIX вв., однако в своих произведениях они не смогли превзойти достижения великого предшественника.

Мастера архитектуры Возрождения

ФИЛИППО БРУНЕЛЛЕСКИ (1377, Флоренция — 1446, Флоренция) — итальянский зодчий, работавший первоначально в качестве ювелира и скульптора, основатель архитектуры Возрождения, практик и теоретик Раннего Ренессанса. В первом десятилетии XV в. Брунеллески заинтересовался античным искусством и почти десятилетие изучал его на памятниках римской старины, что оказало сильное влияние на становление его взглядов, заложивших эстетический фундамент теории и практики Возрождения.

Наиболее крупной работой, поставившей Филиппо Брунеллески в центр общественного внимания, стало возведение восьмигранного купола пролетом 42 м в соборе Санта Мария дель Фьоре (1420–1436 гг.). Созданием купола можно было завершить строительство собора, начатого Арнольфо ди Камбио

еще в 1296 г., что было достаточно важным делом для крупнейшего производственно-торгового и культурного центра, каким была средневековая Флоренция. Предложенная конструкция купола, основанная на нерасторжимом единстве двух оболочек и пространственного каркаса в виде каменных ребер, оказалась замечательной инженерной находкой эпохи. Идея конструкции полностью основана на опыте готической архитектуры, но пластические детали купола получили новые очертания, выходящие за пределы готики, в них уже заметны формы архитектуры Ренессанса. Еще разительнее был рисунок венчающего фонаря, в котором проглядывали формы не только Раннего или Высокого Возрождения, но даже барокко. Этот монументальный фонарь на куполе был завершен уже после смерти Брунеллески — в 1467 г. Таким образом, последние 26 лет его жизни связаны со строительством собора, на котором и одновременно с которым он рос как зодчий Нового времени, отмеченного гуманизмом, свободолюбием, предприимчивостью, влечением к искусству и науке.

Все эти годы Брунеллески проектирует и строит ряд зданий, в архитектуре которых с наибольшей силой утверждается мир новых архитектурных форм, родственных античным, но в которых запечатлены идеалы человека Нового времени: гуманиста и созидателя.

Важнейшей конструктивно-типологической и пространственной задачей эпохи Возрождения было создание центрично-купольного здания как одной из форм общественного и личного самоутверждения человека, поставленного развитием общественного сознания в центр земной жизни, подобно тому как Бог был поставлен в центр жизни духовной, что соответствовало тогдашним религиозным догматам. Первое решение этой задачи было найдено Брунеллески при создании Старой сакристии церкви Сан Лоренцо (1418–1428 гг.). Здесь план включал квадрат 11 x 11 м с примыкающим к нему меньшим квадратом алтаря. Главное пространство было покрыто куполом зонтичного типа. Пилястры ко-

1. *Портрет Филиппо Брунеллески на основе рельефа А. ди Лиццафо Кавальканти (Буджано).*

2. *Собор Санта Мария дель Фьоре (1420–1436 гг.), разрез и купола фрагмент плана.*

3. *Палаццо Питти (1440 г.), фрагмент главного фасада.*

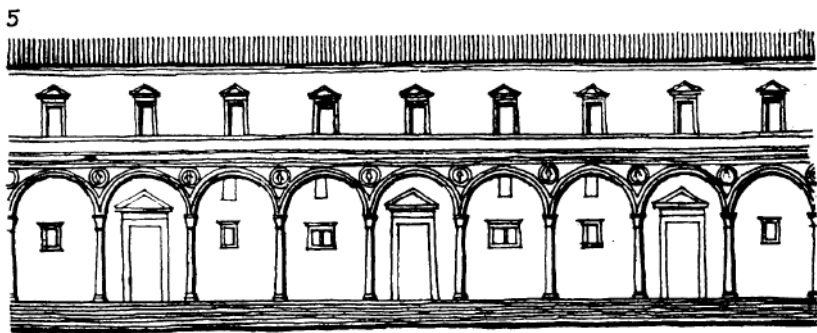
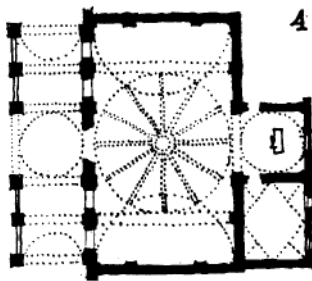
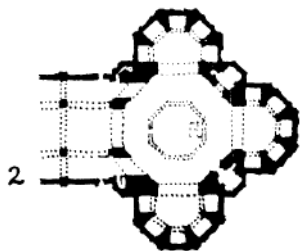
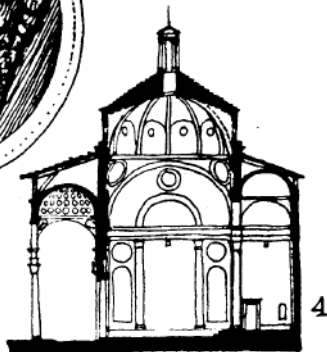
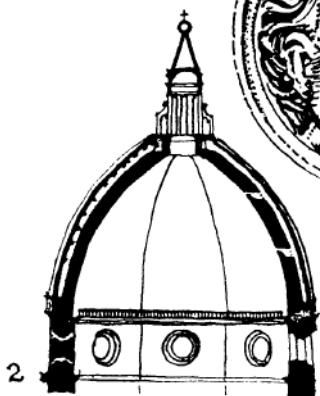
4. *Капелла Пацци (1429 г.), разрез, план.*

5. *Оспedale дельи Инноченци (1422–1429 гг.), фрагмент главного фасада.*

·ФИЛИППО БРУНЕЛЛЕСКО·

1377-

-1446



ринфского ордера отмечали углы помещения и как бы поддерживали арки, на которые опиралось основание купола, отмеченное кольцевой тягой; ребра граней зонтичного купола от этого кольца поднимались к малому кольцу в его вершине, где был устроен фонарь. На фоне белой оштукатуренной стены пилястры, антаблементы, архивольты и тяги выделяются коричневато-палевым цветом, подчеркивая таким образом форму пространственной среды Старой сакристии, ее своеобразный каркас, отражающий в пластике напряжения, возникающие в конструкции, и одновременно утверждающий идеал среды, отмеченной четкостью, ясностью и логичностью, в которой человек чувствует себя уверенно и возвышенно. Это новое образное решение сакрального здания, казалось бы, почти не отходило от традиции интерьера готической церкви Санта Мария дель Фьоре, однако утвердило новую эстетику Возрождения.

В таком же ключе Брунеллески выстроил и основную часть церкви Сан Лоренцо с ее планом в виде латинского креста, арочными галереями боковых нефов и кессонированным потолком¹³.

Та же идея центрично-купольного здания еще сильнее раскрылась в капелле Пацци (1429 г.) монастыря Санта Кроче, где автор, кроме впечатляющего интерьера, дал образец фасада, наполненного благородством и изяществом. Исследователи попытались раскрыть систему архитектурных форм на фасаде как пластически выявленную систему пространственно-тектонического кодирования фасада, в котором арки и круги как бы явились отражением композиции внутреннего пространства, что еще больше усилило художественно содержательную сторону архитектуры фасада.

Близкой по решению к Сан Лоренцо оказалась трехнефная церковь Санто-Спирито (Basilica di Santa Maria del Santo Spirito, 1436–1444, 1487 гг.), также получившая план в форме латинского креста, где на пересечении главного нефа и трансепта Брунеллески создал еще один пример купольной композиции. Здесь купол опирался на барабан, возведенный на четырех подпружных арках¹⁴, что опираются на столбы, украшенные пилястрами. Замечательный интерьер Санто-Спирито также имеет колонные аркады и великолепную ордерную отдел-

¹³ Кесон — заглиблена поверхня стелі між балками перекриттів, арками, ребрами склепінь тощо, а також у товщі кам'яного або бетонного покриття.

¹⁴ Підпружна, попружна арка — допоміжна арка, що підтримує склепіння або плоску стелю.

ку с изысканными деталями, тончайше профилированными тягами. В 1434 г. мастер начал строительство восьмигранного в плане храма дельи Анджели, так и оставшегося незавершенным.

Одним из самых совершенных памятников эпохи Возрождения остается Ospedale degli Innocenti («Приют невинных», «Дом подкидышей», «Воспитательный дом», 1422–1429 гг.) — пример гуманистического милосердия флорентинцев. Этот комплекс на площади Сантиссима-Аннунциата был предназначен для обездоленных детей-подкидышей. Включал в себя четыре связанных вместе корпуса с двумя внутренними дворами-патио, окруженными колонными аркадами и замечательной аркадой главного фасада, раскрытой в сторону площади. Эти сильные арки глубокой, наполненной воздухом лоджии по легким изящным колоннам несут на себе светлую стену, прорезанную редко расставленными окнам обрамленными наличниками и треугольными сандриками¹⁵. Венчает здание легкий деревянный карниз по выпущенным далеко вперед кобылкам. В треугольных ячейках между архивольтами¹⁶ и тянутым архитравом¹⁷ вставлены круглые медальоны-тондо с рельефными изображениями спеленатых младенцев. Рельефы создал скульптор Донателло. Это изумительное по своей красоте здание Воспитательного дома во Флоренции стало началом совершеннейшего градостроительного ансамбля. Формы его аркады были затем продолжены в остальных зданиях, окружающих площадь, и придали ей исключительную выразительность. Темы детской незащищенности, нежности и изящества наполнили весь ансамбль особым очарованием, редко встречаемым даже в зодчестве Ренессанса.

Архитектура зданий дворцового назначения в творчестве Брунеллески представлена тремя дворцами. Первый из них — палаццо ди Парте Гвельфа (1420–1442 гг.) — наиболее простой по образному решению: первый этаж, почти глухой, увенчан изящным антаблементом, выше которого идут арочные проемы

¹⁵ Сандрик — «зайвий» элемент художнього оздоблення стіни будинку над віконним або дверним прорізом.

¹⁶ Архівольт — декоративне обрамлення арочного прорізу у вигляді орнаментованої тяги або імітації клинів, яке виділяє конструкційну криву арки з площини стіни.

¹⁷ Архітрав — нижня частина антаблементу, головна балка, яка перекидає прогін між колонами, або зображення такої балки в антаблементі, що завершує стіну.

второго этажа, а над ними — круглые окна и нависающий над ними легкий деревянный карниз. Это здание, предназначенное для собрания членов партии гвельфов, отличается простотой, сдержанностью, лишено всякой напыщенности или декоративной изощренности. Деловой, сдержанный и официальный облик этого корпоративного строения отмечен целесообразностью и рациональностью.

Второй дворец — палаццо Питти (1440 г.) — пример торжественного, сурового и величественного здания, первоначально предназначенного для одной из могущественных флорентинских семей, фасад этого здания сформирован тремя ярусами мощных арок, прорезающих стену, обработанную пластично выступающими рустами. Тема особой монументальности, достигнутая благодаря мощи и нерушимости стены и значительности почти однотипных арок, многократно повторенных на каждом этаже, создает образ, соединивший неприступность крепости и царственность дворца. Не случайно первоначальное ядро этого здания, возведенное Брунеллески, явилось основой огромного и царственно-неприступного здания, ставшего благодаря последующей достройке крыльев, осуществленной другими архитекторами, королевской резиденцией в XIX в. (ныне — Палатинская галерея и Галерея современного искусства).

Брунеллески с некоторым сомнением приписывают еще несколько зданий, в том числе палаццо Пацци–Кваратези (1445 г.) с его изящным и лиричным фасадом, в котором первый этаж имеет мощную, отделанную грубо сколотыми («флорентинскими») рустами стену, а второй и третий этажи сверкают белой оштукатуренной поверхностью, на которой выделяются арочные проемы, обрамленные темными по цвету и пластичными по форме наличниками. Здание венчает легкий деревянный карниз. Величие и лиричность соединились в образе здания, дав интересный пример мастерской разработки темы крупного городского жилого дома, отмеченного изящнейшей пластикой деталей.

Филиппо Брунеллески создал пластически выразительный язык, архитектуры эпохи Возрождения, показал новый путь развития зодчества для последующих четырех веков. В произведениях флорентинского мастера присутствует особое понимание ведущей роли архитектоники, определяющей пластическое решение архитектурной формы. Его работы отмечены удивительным совершенством пропорций, образы его зданий в одних решениях поражают силой и величием, в других изяществом и лиричностью, отличаются ясностью, глубиной

художественной мысли и значительностью, что превращает этого первого зодчего Ренессанса в величайшего мастера архитектурного симфонизма.

Брунеллески был также изобретателем перспективы, ее популяризатором среди архитекторов, скульпторов и художников. Известны его замечательные скульптурные работы «Распятие» (1409 г., Санта Мария Новелла во Флоренции), фигуры св. Августина. Амброджо, двух пророков в соборе Пистойи (1399–1400 гг.).

Филиппо Брунеллески значительно повлиял на творчество современников и мастеров последующих эпох, вошел в когорту наиболее прославленных и почитаемых зодчих всех времен и народов.

ЛЕОН БАТТИСТА АЛЬБЕРТИ (1404, Генуя — 1472, Рим) — деятель эпохи Возрождения, гуманист, архитектор, живописец, муз теоретик искусства. В детстве обучался в пансионе падуанского гуманиста Гаспарино да Барцицца, с 1421 по 1428 г. — в Болонском университете, где ему присудили звание доктора канонического и гражданского права; изучал также математику, особенно геометрию.

Первоначально Альберти служил в свите кардинала Альбергати, с которым посещал Бургундию и Германию, затем трудился в Риме в папской канцелярии, благодаря чему получил возможность совершать поездки в города Центральной и Северной Италии. Знакомство с архитектурой в различных городах, особенно Риме и Флоренции, дружба с Брунеллески, Донателло, Лукой дела Роббиа, многочисленные встречи с простыми людьми и сильными мира сего позволили ему широко изучать жизнь, искусство. Он занимается науками, литературой, искусство, пишет специальные трактаты не только на латыни, но и пользуясь народным языком, что было в то время новшеством.

Синтетическое понимание единства мира и человека позволил этому первому теоретику зодчества эпохи Возрождения вынести глубокие суждения об архитектуре, выявить основные требования, предъявляемые к ней, характерные особенности и черты. Важными представляются его взгляды на главное предназначение архитектуры — быть полезной человеку и обществу: строить — это вызвано необходимостью, а строить удобно заставляют и необходимость, и польза. Но понимание Альберти важности утилитарной стороны архитектуры неотделимо от ее эстетической сущности. Он указывает: зодчество — это искусство, которое приносит пользу, соединенную с наслаждением

и достоинством, обеспечить необходимое — просто и нетрудно, но где постройка лишена изящества, лишь удобства не доставят радости. Выделяя как одно из важнейших качеств архитектуры эстетическое совершенство сооружений, он дает четкое ее понимание: красота есть строгая соразмерная гармония всех частей, объединяемых тем, чему они принадлежат, — такая, что ни прибавить, ни убавить, ни изменить ничего нельзя, не сделав хуже; первое украшение всякой вещи — быть свободной от всего несовершенного. Альберти выявляет в качестве важнейшего компонента красоты гармонию, назначение и цель которой — упорядочить части неким совершенным соотношением так, чтобы они друг дружке соответствовали, создавая красоту; гармония здесь обеспечивает высшее согласие частей. Огромное внимание уделяет он знанию строительных и отделочных материалов, конструкций здания, технологии строительства, экономичности.

На основе такого общего обзора всех составных частей зодчества Альберти дает одно из заключительных суждений: «Великая вещь — архитектура, и не всем можно браться за нее. Необходимо иметь высочайшее дарование, величайшее прилежание, лучшие знания, огромнейший опыт, в особенности же зрелое и неиспорченное суждение тому, кто осмеливается назвать себя зодчим». Именно это-то понимание профессиональных требований и вошло в число важнейших классических определений зодчества.

В своем понимании архитектуры теоретик опирался на сложившиеся античные и современные достижения, которые продолжал изучать на протяжении всей жизни. В архитектуре он выступает уже в новой роли — не прежнего зодчего, а проектировщика, задумывающего здание, выполняющего чертежи и модели, но поручающего вести строительство иному лицу, масте-

1. *Портрет А. Б. Альберти на основе рельефа бронзового медальон из Национальной галереи, Вашингтон (1430-е).*
2. *Сан Франческо в Римини (1450 г.), общий вид, план.*
3. *Санта Андреа в Мантуе (1470–1597, 1734 гг. общий вид западной фасада, план.*
4. *Название книги Альберти «Десять книг о зодчестве», изданной во Флоренции в 1485 г.*
5. *Палаццо Ручеллаи во Флоренции (1446–1451 гг.), главный фасад, предполагаемый первоначальный вид.*

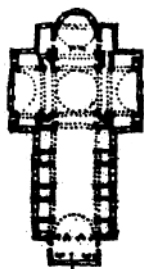
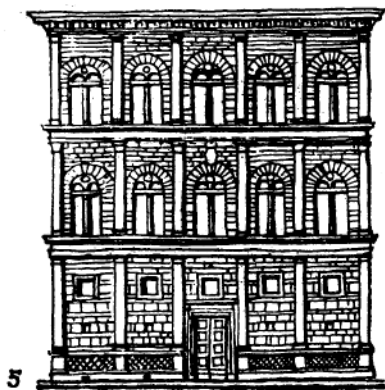
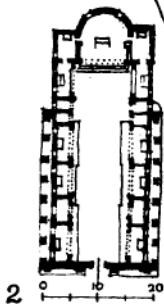
леон · баттиста · альберти

1404 -

- 1472



LEONIS BAPTISTAE ALBERTI
DE RE AEDIFICATORIA
LIBRI DECEM



ру-практику или строителю — так, как это делается чаще всего в настоящее время. Поэтому все его архитектурные работы были выстроены другими специалистами в области строительства — Бернардо Росселино, Маттео де Пас-ти, Лукой Фанчелли. В 1443 г. и в последующие годы Альберти пишет знаменитый трактат «Десять книг о зодчестве», опубликованный в 1480 г. во Флоренции.

В 1440-е Альберти выступает в роли советника при зодчем Бернардо Росселино, занятом реконструкцией района Борго в Риме, а также реставрацией нескольких античных памятников. На основе накопленного опыта создает проект палаццо Руччеллаи во Флоренции (1446–1451 гг.), фасад которого получает принципиально новый облик. Это четырехэтажное здание имеет фасадную стену, расчлененную на три яруса, в каждом ярусе простенки украшены пилястрами, как бы поддерживающими антаблементы, протянутые по всей длине здания. Остающиеся участки стены убраны изящными рустами, на втором и третьем ярусах в пролетах между пилястрами устроены красивые арочные проемы, расчлененные малыми изящными полуколонками. Крупный венчающий карниз здания оборудован сочными кронштейнами. Пилястры и русты очень тонко профилированы и едва выступают из плоскости стены, так что не совсем ясно, что же здесь несущее: каркас в виде пилястр и антаблементов или стена, подчеркнутая рустами. Но и те и другие настолько гармонично соединились одно с другим, что кажутся нерасторжимым целым, отмеченным красотой и элегантной силой.

Это было новое слово в решении фасадов городских зданий Ренессанса, превращающее их из крепостей во дворцы. Торжественный строй пилястр и арок, изящная обработка плоскости стены разновеликими, но гармонично подобранными рустами, изысканная пластика деталей, ритмичность и четкая пропорциональность превратили этот объект в шедевр архитектуры Возрождения, ставший образцом для многих подражаний на протяжении последующих веков.

Несколько позже, в 1458–1470 гг., во Флоренции возводят западный фасад готической церкви Санта Мария Новелла в традиционной для этого города инкрустационной манере, основанной на сочетании белых, зеленых и розовых камней облицовки. Архитектура этого фасада явилась примером вынужденно эклектичного решения композиции, включившей готические,

романские и ренессансные мотивы, и осталась примером типичного фасадничества, порой встречающегося в ренессансной архитектуре.

Более значительным оказалось создание наружного архитектурного футляра для существующей готической церкви Сан Франческо в Римини (1450 г.), выполняемого по заказу язычника и кондотьера Сиджисмондо Малатеста. Здесь автору проекта, опирающемуся на античные прообразы, удастся найти впечатляющее решение композиции, включающей стену с мощными арками, особенно значительными по своей торжественности на боковом фасаде. На главном фасаде простенки украшают канелированные¹⁸ полуколонны коринфского ордера. Это здание, хотя и осталось в своей верхней части главного фасада незавершенным, послужило примером для ряда пластических идей архитектуры Высокого и позднего Возрождения.

Церковь Сан Себастьяно в Мантуе (1460 г.) стала первым примером сакральной постройки эпохи Возрождения, получившей план в форме греческого креста. В период, когда шел поиск решения центрально-купольной композиции внутреннего пространства, этот объект явился важным производением, отмеченным большой целостностью решения, особенно в интерьере, где был применен не купол, а сомкнутый свод. Интерьер почти полностью лишен украшений и потому кажется величественным и почти современным в геометрической ясности форм и предельной их лаконичности. В этом здании на фасаде впервые были применены пилястры большого, на два этажа, ордера. В целом же строение осталось незавершенным и частично искаженным строителями, но даже в таком виде является предшественником архитектурных решений Высокого Возрождения.

Наиболее значительным произведением Альберти признают церковь Сант Андреа в Мантуе (1470–1597, 1734 гг.). Здесь композиция внутреннего пространства, построенная на сочетании латинского креста в плане с центрально-купольной системой, отмечена особым величием интерьера и монументальностью западного фасада, уподобленного римской античной триумфальной арке, завершенной к тому же еще и треугольным фронтоном. Композиция оказалась новаторской по характеру и подчеркнута монументальной по образному реше-

¹⁸ Канелюра — неглибокий вертикальний жолобок на поверхні елементів архітектурної форми, переважно стовбурах колон.

нию. Четырехпилястровый портик главного фасада, увенчанный треугольным фронтоном, имеет по бокам узкие интерколумнии¹⁹, в которые вписаны три яруса проемов; в широкий средний интерколумний встроена крупная — в три этажа — арка, на оси поддерживающая архивольтом антаблемент. Крупный ордер, мощные монументальные формы фасада, точно найденная пластика тяг и наличников свидетельствуют о точной выверенности композиции, создающей образ потрясающей силы и величия. Большое значение здесь имеет наложение двух тектонических систем: ордерной и стеновой, спаянных воедино и вместе с тем противостоящих одна другой, что создает гармоническое соперничество, характерное не столько для борьбы, сколько для хореографической сюиты, когда каждый из участников противопоставляет другому прелесть своего жеста. Вместе с тем ордер как бы выступает вперед, а стена, которая должна остаться сзади, не отступает от него, но создает иллюзию глубины. И на эту иллюзорно отодвинутую стену накладывается подлинная глубина портика, подчеркнутая светотенью, в которой видны формы настоящей торцевой стены главного нефа со своими тягами и наличниками.

Важным является и то, что входная арка, как бы затягивающая зрителя внутрь, является точным элементом интерьера, поражающего целостностью и грандиозностью. Главный неф перекрыт великолепным кессонированным сводом, который опирается на две продольные стены, усиленные идущими между ними пилястрами и арками. Интерьер предельно насыщен пластикой лепных, резных и расписных форм, создающих потрясающий образ величественной среды. Торжественность и уверенная в себе сила, богатство при поражающей красоте форм сделали этот храм подлинным шедевром эпохи кватроченто, на который откровенно ориентировались мастера Высокого и позднего Возрождения — Браманте, Рафаэль, Палладио, Микеланджело. Они испытали на себе силу воздействия этого интерьера, но никто из них не смог его превзойти.

Невзирая на ограниченное число объектов, выстроенных по его проектам, Альберти внес весьма значительный вклад в архитектуру эпохи Возрождения, в ее практику и теорию, что позволяет поставить его вровень с гигантами архи-

¹⁹ Интерколумній — проміжок між колонами портика або колонади, що залежить від конструкції перекриття.

тектурной мысли того времени — Брунеллески, Браманте, Палладио.

ДОНАТО БРАМАНТЕ (Донатто ди Паскуччо д'Антонио, Донато Лаццари; 1444, Монте Асдруальдо (ныне Ферминьяно) близ Урбино — 1514, Рим) — мастер архитектуры Высокого Возрождения, живописец.

Творческое формирование началось в Урбино под влиянием архитектора Лучано да Лаурана и живописца Пьеро делла Франческа. В 1477 г. Браманте переехал в Милан, где попал в окружение Леонардо да Винчи; именно тогда развертывается его архитектурная деятельность.

Первая самостоятельная работа — перестройка и расширение церкви Санта Мария presso Сан Сатио (Santa Maria in San Satiro, 1479–1483 гг.), где выстроил купол на средокрестии и знаменитый своей иллюзией хор. Последний явился замечательным примером синтеза архитектуры, пластики живописи, которые благодаря иллюзорному перспективному эффекту соединились в замечательное целое, призванное утвердить идею центрического сооружения. Там же он перестроил капеллу «Снятие с креста», превратив ее в четырехъярусную ротонду, украшенную снаружи спаренными пилястрами с арабесками, фланкирующими ниши. В последней работе видим отзвук идей средневековых зодческих артелей мастеров-каменщиков Ломбардии, любивших узорчатость кирпичной пластики и орнаментальность лепных украшений. В ней сохраняется глубокая органичная связь с чистотой и непосредственностью произведений народного искусства. В интерьере восьмигранной сакристии того же монастыря проявляются характерные черты ранней творческой манеры Браманте: пилястры на пилонках между полукруглыми нишами на первом ярусе, более усложненное чередование двух типов лопаток и арок — на втором, граненый купол с круглыми окнами в его основании.

В 1492–1499 гг. Браманте строит галерею каноники при знаменитой романской церкви монастыря Сант Амброджо. Здесь, усвоив уроки капеллы Пацци во Флоренции Брунеллески, он развивает ее тему и придает галерее каноники самостоятельный облик, в котором доминирует тема арок по колоннам, фланкирующим высокую среднюю арку.

В 1489 г. Браманте привлекают к продолжению начатого ранее другими авторами строительства собора в Павии, в архитектуру которого зодчий вносит свои пристрастия, проявившиеся в граненой форме средокрестия и боко-

вых капелл, дополненных полукруглыми абсидами. В решении плана этого собора, где был соединен латинский крест с центрально-купольной композицией, проглядывают очертания будущего собора Св. Петра в Риме.

В 1492–1497 гг. Браманте возводит средокрестие с куполом, а также хор и клуатр в миланской Санта Мария делле Грации. В этом объекте еще сильнее проявляются формы архитектуры раннего периода мастера, ставшего наиболее крупным зодчим Ломбардии. Тогда же он выстроил церковь в Аббиатеграцсо с ее крупной входной арочной лоджией, дальше развивающей идею монументального портала, начатую в галерее каноники Сант Амброджо и предвещающую знаменитую экседру Бельведера в Ватикане, которую он начнет строить шестью годами позже, после переезда в Рим.

После взятия Милана французами и падения династии Сфорца Браманте покидает город и направляется в Рим, где тогда вызревали идеи объединения итальянских земель под эгидой папы римского и велись поиски общецентральянского стиля архитектуры Ренессанса. Здесь первой наиболее крупной его работой становится завершение строительства палаццо делла Канцеллерия (1499–1510 гг.), которому он придает сдержанный и монументальный облик, являющийся следующим шагом в развитии архитектуры дворцов после палаццо Руччеллаи работы Альберти. Здесь им созданы прекрасные арочные галереи, окружающие внутренний двор-патио, а также мощный главный фасад с его господствующими горизонтальными членениями, обогащенными редко расставленными окнами типа «брамантеско» и спаренными пилястрами, филигранной пластикой деталей, величиим пропорций, что превратило в последующие века образ этого дворца в замечательный пример для подражания.

В 1500–1504 гг. Браманте строит один из самых совершенных своих объектов: двор монастыря Санта Мария делла Паче. Двухъярусная галерея окружа-

1. Портрет Донато Браманте по наброску Рафаэля.

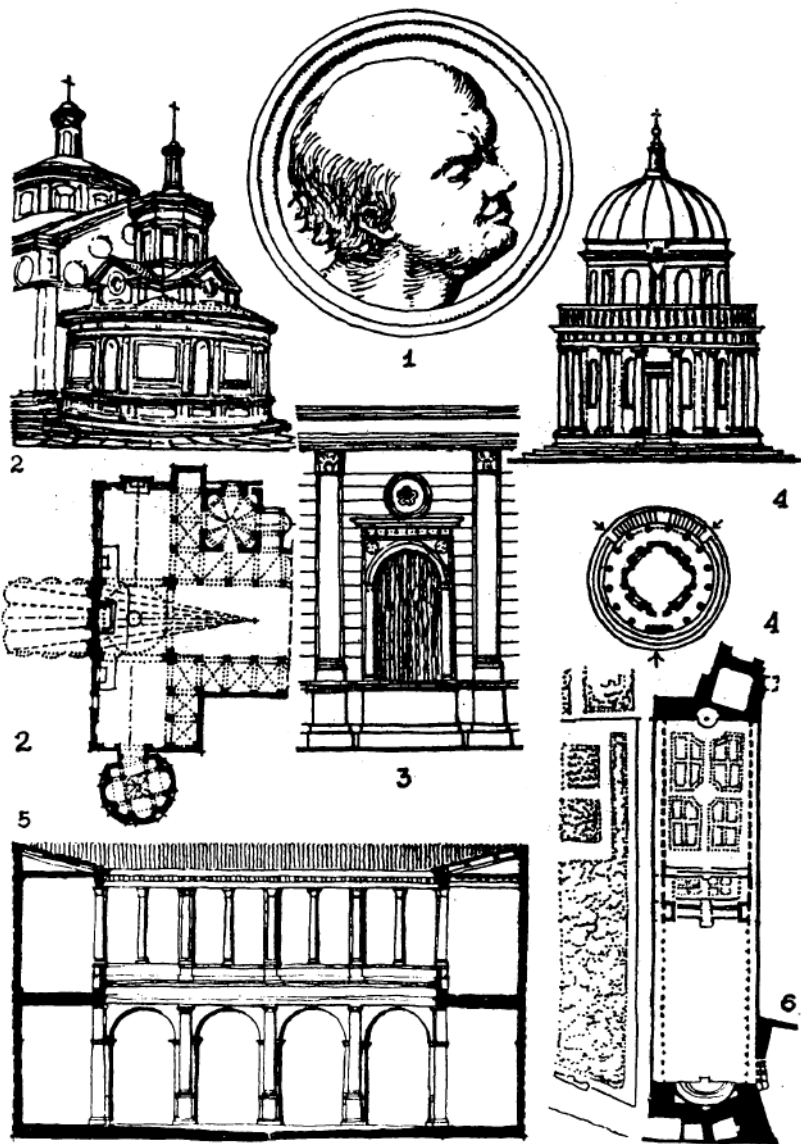
2. Церковь Санта Мария прессо Сан Сатиро (1479–1483 гг.), фрагмент общего вида, план.

3. Палаццо делла Канцеллерия в Риме (1499–1510 гг.), окно «брамантеско».

4. Темплетто в Риме (1502 г.), фасад, план.

5. Санта Мария делла Паче (1500–1504 гг.), разрез по двору.

6. Ватикан, двор Бельведера и двор Пиньи (1503–1590 гг.), схема генерального плана.



ет двор с четырех сторон. Первый ярус сформирован аркадой с пилястрами на простенках, на втором устроено чередование пилонов с пилястрами и изящных колонн, стоящих над осями арок. Эта композиция двора дала образец памятника, отмеченного спокойной и уверенной в своем совершенстве красотой и очарованием, вошедшего в золотой фонд лучших памятников Высокого Возрождения. В 1502 г. мастер создает Темпьетто — изящную двухъярусную ротонду, увенчанную куполом и фонариком. Этот поминальный храм на месте казни св. Петра становится идеальным воплощением центрического сооружения, к которому стремились многие зодчие эпохи.

Слава Браманте в это время затмевает всех наиболее значительных зодчих Италии. Признанием его заслуг является назначение на пост главного архитектора Ватикана, что ставит Браманте в центр строительных работ в папской резиденции. Он задумывает и частично реализует дворцовый комплекс зданий, окружающих крупные внутренние дворы, расположенные на разных уровнях и связанные переходами и лестницами. Венчанием этой композиции стал корпус верхнего двора с его эффектной экседрой, завершающей поиск формы портала, монументального в его репрезентативности. По существу, в этой огромной композиции Ватикана с ее развернутой пространственностью дворов, каскадами лестниц, многоярусных галерей и в этой гигантской экседре начинается накопление черт архитектуры Позднего Возрождения и даже угадывается предвестие важных пространственных особенностей барокко.

Венцом творчества мастера становится работа над главным собором католического мира — собором Св. Петра в Риме (1506–1514 гг.). Именно здесь Браманте наиболее четко сформировал план центрально-купольного здания на основе греческого креста. Однако он не успел завершить строительство; после него ряд зодчих пытались изменить рисунок плана собора и его первоначальный замысел. Через сорок лет идею Браманте подхватит и продолжит Микеланджело, хотя и внесет в нее свои черты.

Донатто Браманте — великий зодчий Высокого Возрождения — поднял на значительную высоту престиж Ломбардской архитектурной школы, а затем своим творчеством увенчал достижения Высокого Возрождения в Риме, став, по сути, основателем Римской архитектурной школы первой половины XVI в. Стремление к простоте, тектонической ясности и монументальности, характерное для его произведений, явилось наиболее ярким воплощением гумани-

стических идеалов Высокого Возрождения. Вместе с тем в работах Браманте начали проявляться особая пространственность, пластическая насыщенность средств и декоративность, подготавливавшие переход к Позднему Возрождению.

ДЖАКОПО (ЯКОПО) САНСОВИНО (Джакопо Татти; 1486, Флоренция — 1570, Венеция) — архитектор, градостроитель, скульптор Высокого и Позднего Возрождения, ученик Андреа Сансовино, от которого перенял фамилию, и Донато Браманте; работал в Риме (1503–1510, 1518–1527 гг.), Флоренции — 1510–1518 гг., Венеции (1527–1570 гг.).

Выполнил получившие известность скульптурные работы «Вахх» (1518 г.), рельефы для церкви Сан Антонио в Падуе, четыре статуи в Лоджетте, статуи Марса и Посейдона на лестнице гигантов во Дворце дождей в Венеции. Наибольшую архитектурную известность приобрел своими работами в Венеции, куда переехал в 1527 г. после разгрома Рима.

В 1529 г. назначен главой Прокураторов Сан Марко, то есть руководителем всех строительных работ Венецианской республики. В эти годы он проводит реставрацию куполов собора Сан Марко, а также строит Скуола Гранде дела Мизерикордиа (Scuola Grande della Misericordia) в квартале Гримани в северной части Венеции.

Наиболее значительной работой Сансовино того времени является палаццо Корнер дела Ка'Гранде (Palazzo Corner della Ca'Grande, 1532–1536 гг.) — огромный четырехэтажный дворец, в котором два нижних этажа отделаны крупными рустами, а верхние этажи в виде двух ярусов включают большие арочные проемы и простенки, дополненные спаренными колоннами дорического и коринфского ордера. Венчает здание мощный антаблемент, во фризе которого на осях нижележащих арок устроены овальные окна. Необычен для Венеции и план этого здания, получившего внутренний двор. Его крупный вестибюль, развернутый в глубину, а также залы третьего и четвертого этажей предназначены для устройства грандиозных приемов. Образ этого здания явится первым примером архитектурного влияния Римской архитектурной школы времени Высокого Возрождения на зодчество Венеции, а композиция станет притягательной для многих архитекторов последующих веков. Ее влияние заметно в палаццо Бальби (А. Витториа, 1582 г.), Сильван–Гримани (1600 г.), Джустиниан–Лолин (Б. Лонгена, 1667 г.), Ка'Реццонико (Б. Лонгена,

1667 г.), Белонни–Батаджия (Б. Лонгена, XVII в.), Ка’Пезаро (Б. Лонгена, 1663 г.), Грасси (Б. Лонгена, Дж. Массар, XVI–XVII вв.), Корнер дела Регина (Д. Росси, 1724 г.) и др. Сугубо венецианскую традицию строительства изящных дворцов, украшенных лоджиями, Сансовино продолжил в трехэтажном палаццо Мани (XVI в.).

Работой особого, не только венецианского, но мирового значения оказалась реконструкция пьядцы Сан-Марко и Пьяцетты при ней, открывшей главную площадь Венеции в сторону водной глади залива Бачино ди Сан Марко (1536–1554 гг.). Зодчий гениально задумал и в значительной мере осуществил строительство трапезиевидной площади Сан Марко, ориентированной на одноименный собор. Он оформил Пьяцетту, выстроив здание Библиотеки Сан Марко с ее блистательной архитектурой, насыщенной пластикой арок и колонн. Это величественное двухэтажное здание на первом этаже имеет открытую арочную галерею и ряд магазинов, а также вестибюль библиотеки, на втором — читальные залы и хранилища. Двухъярусная композиция фасадов, где в первом ярусе применена аркада с колоннами дорического, а во втором — ионического ордера, увенчана пышным антаблементом с развитым фризом, в котором находятся овальные окна, а над карнизом идет великолепная балюстрада со скульптурами и обелисками по углам здания. В архитектуре Библиотеки сохраняется еще тектонический строй зодчества Высокого Возрождения, но пластика по насыщенности уже полностью утверждает принципы сочной полнотелости и значительной украшенности Позднего Возрождения. Это здание вместе с блистательным палаццо Дожей, стоящим по другую сторону Пьяцетты, формируют образ центра Венеции, который вошел в число шедевров мировой архитектуры и градостроительства.

1. Портрет Д. Сансовино по картине Тинторетто.

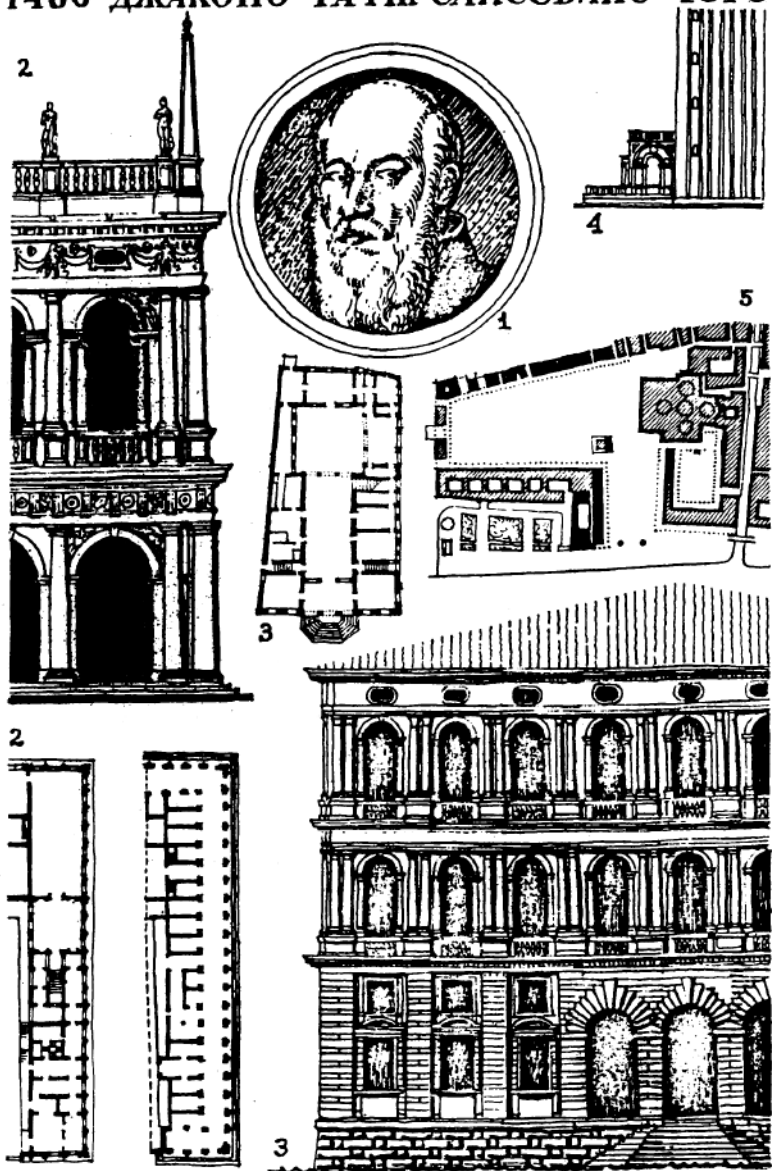
2. Библиотека Сан Марко (1536–1554 гг.), фрагмент фасада, планы первого и второго этажей.

3. Палаццо Корнер дела Ка’Гранде (1532–1536 гг.), план первого этажа, фрагмент главного фасада.

4. Лоджетта (1536 г.), боковой фасад.

5. Ансамбль площади Сан Марко и Пьяцетты в Венеции (1535–1554 гг.) схема генерального плана.

1486 · ДЖАКОПО ТАТТИ-САНСОВИНО · 1570



Рядом с Библиотекой по проекту Сансовино строят Дзекку — монетный двор Венецианской республики. Это более сдержанное по архитектуре здание общественного и промышленного назначения дополняет ансамбль собственным образом, не чуждым его блистательному соседу, но как бы оттеняющим красоту Библиотеки лаконизмом и мощью своих архитектурных форм. По другую сторону от Библиотеки, на углу между площадью Сан Марко и Пьяцеттой, у подножия 99-метровой кампанилы Сансовино строит специальную трибуну для выступления дождей — Доджетту. Это небольшое здание представляет собой трехарочную галерею со спаренными колоннами между арками. В нишах между колоннами установлены четыре скульптуры, изваянные Сансовино. Они олицетворяют мудрость («Паллада»), искусство («Аполлон»), торговлю («Меркурий») и процветание («Мир»). Таким образом, дож, выступая на помосте перед Лоджеттой, был под сенью этих четырех символов, почитаемых торговой республикой.

Весь этот ансамбль, в котором Сансовино принадлежал общий замысел и реализация его (завершил строительство Старых и начал строительство Новых прокураций, возвел библиотеку и рядом Дзекку, замостил площадь мраморными плитами, создав эффект коврового замощения), вошел в историю мировой культуры как одно из высших достижений зодчества и градостроительного искусства, как зримое воплощение эстетических и гражданственных идеалов эпохи Возрождения.

В 1550-е Сансовино решает второй важный для Венеции градостроительный ансамбль, также имеющий большое социальное значение: рынок Риадельто, где по его проекту строят ряд аркад, окружающих площадь, и Фабрике Нуова, выходящую на канал Гранде. Тогда же он выстроил церкви Сан Фантино (1549–1564 гг.), Сан Маурицио и проч. Во дворце Дожей создает Золотую лестницу, а на лестнице Гигантов устанавливает две скульптуры — Марса и Посейдона, которые носили символический характер, олицетворяя мечту правящей верхушки о военных победах и господстве на море, с чем связывали благополучие этой торговой республики, постепенно терявшей свои силы в неравной борьбе с Турцией и с укрепляющимися западными странами Испанией, Англией и Францией.

В период, когда Италия была раздроблена на мелкие государства, становящиеся легкой добычей могущественных соседей, когда Рим пережил катастрофу

и только начал набирать силы для восстановления, Венеция стала главным центром живительных надежд для патриотично настроенных итальянцев, что послужило дополнительным стимулом к созданию замечательных архитектурных комплексов. Идеи процветания, богатства, пышности, величия как отражение мечтаний лучших сынов Италии, стремившихся к счастью страны и ее народа, как никогда ранее были воплощены в работах Сансовино. Личное понимание прекрасного, воспитанное на лучших образцах скульптуры и архитектуры Флоренции и Рима, он воплотил в совершенных произведениях искусства в Венеции. В значительной мере усилиями Сансовино создан замечательный архитектурный мир венецианского зодчества XVI в., наполненный радостью жизни, торжественным ликованием, красочностью и театральностью быта того времени, который сделал Венецию городом вечного праздника молодости и любви.

Сансовино оказался мастером, перенесшим из Рима в Венецию идеи и формы Высокого Возрождения, вдохнувшим в них новую жизнь и заложившим блистательную традицию своеобразия архитектуры Ломбардии, продолженную и поднятую на новую высоту его учеником Андреа Палладио.

АНДРЕА ПАЛЛАДИО (Андреа дела Гондола; 1508, Падуя — 1580, Виченца) — мастер архитектуры Позднего Возрождения, практик и теоретик, гуманист.

Учился в Виченце с 1524 по 1534 г. в цехе местных каменщиков, каменотесов и чеканщиков. В 1537 г., после встречи с гуманистом Д. Триссино, увлекается античной культурой, совершает вместе с ним поездки в Венецию, Падую, Верону, в 1540 г. — в Рим.

Под влиянием гуманистических принципов заменяет свою родовую фамилию на псевдоним «Палладио», происходящий от имени древнегреческой богини разума Афины Паллады. Приобретенные знания по античной архитектуре создадут основу для его будущих стиливых пристрастий.

Первые самостоятельные работы начинающего архитектора свидетельствуют о влиянии Рафаэля (например, вилла Триссино в Криколи близ Виченцы, 1537 г.) либо несут на себе печать сдержанной народной традиции с ее приматом целесообразного, несколько обогащенной неясными отзвуками античных тем (вилла Годи (Вальмарана) в Лонедо де Луго, 1540–1542 гг.). В последующих работах в композиции постепенно нарастают элементы классиче-

ского характера — тонко профилированные наличники, изящные сандрики, изысканные карнизы (вилла Черато в Монтеччио, близ Пизы, 1540 г.).

Далее архитектурный язык Палладио приобретает все больше индивидуальных черт, в которых идеи Браманте, Рафаэля, Сансовино, пропущенные через пылливый ум тридцатилетнего зодчего, становятся все более яркими, острыми, своеобразными и кажутся впервые найденными именно этим архитектором. Композиция внутреннего пространства в виллах решается по принципу анфилады, приобретая черты высшей завершенности благодаря изысканной уравновешенности помещений, их форме и позиции, а также целесобразному устройству стен. Зеркальная и осевая симметрии становятся обязательным проявлением композиционного совершенства зданий так же, как и выверенные пропорциональные отношения (чаще всего золотого сечения) и скульптурная пластика деталей. Осевое или центральное расположение главных помещений в виллах служит основанием для выявления их на главных фасадах в виде одно- или двухъярусных ордерных портиков на фоне более просто решенной стены. Редкое расположение прекрасно нарисованных проемов создает особую гармонию, в которой взаимодействие проема и простенков обеспечивает такую же тонко ранжированную композиционную увязку, как и отношение портика на фоне стены к остальным объемам здания и примыкающим к нему крыльям более низких служебных построек, имеющим нередко вид колонных галерей или аркад, и, наконец, все объемы, главные и второстепенные, соотносятся с пространством двора или окружающей местности.

Этот удивительный принцип гармоничного вписывания в окружающий ландшафт, в прилегающий двор-курдонер, в примыкающие корпуса создает масштабный переход от внешних пространств и объемов к внутренним и является важнейшим принципом композиции, найденным и блистательно реализованным Палладио. Его фасадные решения с обязательным трехчастным членением стены (цокольный этаж, главный этаж и аттиковый этаж), фронтоном, колонными портиками становятся настолько характерными для вилл, что будут широко использоваться в решении особняков в XVII–XIX вв. во многих странах, втянувшихся в сферу чарующего воздействия этого мастера. Среди них следует особенно отметить виллы Пьовене в Лонедо ди Луго (1540–1550 гг.) с замечательной композицией зданий, развернутых гордым строем на зрителя, и сильным торжественным портиком, а также виллу Эме в Фанцоло де Велаго (1560 г.).

Шедевром Палладио становиться вила Капра близ Виченцы, прозванная Ротондой (1550–1570 гг.). Ее центрический план, имеющий крестовидное очертание, созданное выступающими в четыре стороны шестиколонными портиками, позволил зодчему скульптурно изваять ее объемы, венчающие вершину холма и потому нерасторжимо связанные с ландшафтом. Детали виллы настолько совершенны, что кажутся любовно отформованными рукой ювелира. Вила «Ротонда» стала одним из символов не только мастера, но и всего Позднего Возрождения и одновременно началом европейского классицизма.

Вместе с тем в ряде вилл заметно накопление принципов как маньеризма, так и барокко (например, вила Барбаро в Мазере близ Виченцы, 1560–1570 гг.). Любопытно, что этот поиск новых веяний в архитектуре вилл не является единственно интересующим мастера. В те же годы он иногда создает такие совершенно изумительные по простоте форм и поэтичности образа произведения, как вила Пойяна в Пойяна Маджоре (1561 г.), где забрезжили даже тенденции неоклассицизма XX в.

Замечательный вклад внес Палладио в создание городских домов, дворцов и особняков. Здесь в одних случаях он следует традиции устройства внутренних дворов — паттио, вокруг которых разворачивается композиция помещений (так был задуман палаццо Тьене в Виченце, 1542–1550 гг.); в других создает особняк, не имеющий внутреннего двора, но раскрытый своими двумя фасадами через колонные галереи или аркады в окружающую среду, — палаццо Кьерикати (1550 г.).

Наряду с новаторской разработкой плана городского дворца Палладио находит великолепные решения фасадов. К первому приему композиции фасада относятся решения, имеющие цокольный этаж, отделанный рустикой с различными вариантами пластической разработки проемов, созданных на основе арок либо подчеркнутых клинчатых перемычек, и второй этаж, включающий стену, украшенную пилястрами или полуколоннами, между которыми устроены оконные проемы, обрамленные наличниками или рустованными колонками либо пилястрами, поддерживающими треугольные или лучковые сандрики (палаццо Тьене, 1542–1550 гг.; Ангаран, 1560 г.). Как вариант этой композиции следует назвать палаццо Изеппо да Порто (1552 г.), где имеется также аттиковый этаж. Вторым приемом решения фасада является композиция с двухъярусными колоннадами, украшающими и возвеличивающими здание

(палаццо Кьерикати, 1550 г.; Порто Барбарано, 1570 г.). Третий композиционный прием основан на применении колоссального ордера с включением пилястр или полуколонн на простенках между оконными проемами, обработанными рустами или наличниками с балясинами в подоконных нишах (палаццо Вальмарана, 1566 г.; Порто Бреганце, 1571 г.).

Эти три приема широко использованы Палладио также в общественных зданиях: по первому приему выстроен палаццо Преторио в Цивидале (palazzo Pretorio Cividale del Friuli, 1564 г.), по второму он создал знаменитую Базилику (Раджоне) в Виченце (1545–1614 гг.), победив на конкурсе виднейших архитекторов того времени Якопо Сансовино, Себастиано Серлио, Микеле Санмикели, Джулио Романо. Особенностью этого сооружения явилось то, что Палладио потребовалось одеть сохранившийся от XIII в. объем двухэтажного здания в специальные окружающие его галереи. Двухъярусная композиция фасадов с дорическим ордерам на первом ярусе и ионическим на втором имеет арки, опирающиеся на меньшие колонны в пролетах между большими колоннами. Богатство форм, пластичность ордерных элементов, изысканная пропорциональность всех составных частей превращают этот шедевр мастера в гордость города Виченцы, не меньшую, чем для Венеции Дворец дождей. Здесь наиболее отчетливо проявился прием композиции, получивший название «тема Палладио», или «проем Палладио»: арка, перекрывающая большой проем, опирается на колонны, связанные неполным антаблементом со стеной, в промежутке между простенками и малыми колоннами находятся меньшие проемы, а над ними — круглые проемы (киль-дебэф). В этой композиции стена и ордер оказываются настолько взаимосвязанными и взаимопроникающими, что создают некий ранее неизвестный вариант тектонической системы — ордерно-стеновой. В ней крупные колонны являются своеобразными контрфорсами и одновременно украшениями стены, утверждают главенство каркаса. Три проема заключены внутри этой ячейки: крупный — арочный и два боковых — прямоугольных, между которыми находятся малые колонки, поддерживающие антаблемент; на него опираются пяты арок. Эти арки и проемы утверждают господство стены, колонны и колонки подчеркивают каркасную структуру. Палладио создал здесь удивительное в своей нерасторжимости целое — ордер + стена, благодаря чему была разработана совершенная по пластике композиция и удивительный образ, наполненный сочностью и силой, оптимизмом и гражданственностью.

Напротив этого крупного и протяженного здания находится еще один шедевр Палладио — лоджия дель Капитанио (1571 г.) — небольшое здание управления городской стражи, в котором первый этаж представляет собой открытую через три большие арки галерею, второй этаж включает несколько помещений, выявленных на фасаде крупными прямоугольными проемами и небольшими балконами, третий этаж — аттиковый, прикрыт балюстрадой. Крупные трехчетвертные колонны, проходящие через два основных этажа, имеют антаблемента, раскрепованные²⁰ и потому выделенные из стены. Именно пластика этого мощного колоссального ордера с раскрепованными антаблементами создает образ значительного административного здания, соединившего в себе величественность и силу, выходящую из гражданской сущности учреждения, для которого оно предназначено.

Особое место в творчестве Палладио занимает вичентинский театр «Олимпико» (1580–1585 гг.). Его интерьер напоминает античный театр с одним сплошным амфитеатром в виде полукружия ступеней, спускающихся к сцене. Фронтальная стенка сцены представляет собой развитую сложную композицию, украшенную двумя ярусами колонн, ниш и скульптур. От этой стенки вглубь сцены уходят специальные проходы, перспективно изображающие городские улицы, — оттуда на сцену выходят актеры. Таким образом, и фронтальная стена сцены, и перспективные улицы создают вечную декорацию для театральных постановок. Так посредством архитектурных форм мастер создал идеализированный мир человека эпохи Позднего Возрождения, мир прекрасных архитектурных форм. Однако образ этого мира далек от социальной гармонии, что эти формы и отражают. Это мир противоборствующих колонн, ниш и скульптур, в которых запечатлены напряжения, возникающие не столько на сцене в театральном действе, сколько в реальной жизни. Сумятица мыслей, крушение гуманистических идеалов здесь выявились достаточно отчетливо, поскольку в этом произведении с очевидностью создается образ уже новой эпохи, еще более сложной и противоречивой, — эпохи барокко.

Большинство зданий, созданных А. Палладио, являются светскими, однако по его проектам выстроено также несколько церквей. В зданиях двух венецианских церквей Палладио разрабатывает базиликальные композиции,

²⁰ Розкріповка, кріповка — вертикальне членування об'єму, що проходить по всій його висоті.

над средокрестием которых на круглом барабане он возводит купол. Эти здания выполнены в кирпиче, и лишь главные их фасады облицованы камнем, что придаёт им сугубо палладианский характер. Принцип театральной иллюзорности в их архитектуре вызван стремлением автора превратить плоскостной фасад в объёмный, где глубина изображена театральным способом. В Сан-Джорджо Маджоре (1565–1597 гг.) это выявлено лишь незначительно, ибо здесь низкие объёмы боковых нефов выделены на главном фасаде полуфронтами, врезанными в четырехколонный портик в средней части фасада, что разрушает ощущение глубинности главного фасада. Не помогают даже мелкие боковые портики, которые должны придать главному грандиозный масштаб и как бы выдвинуть его вперед.

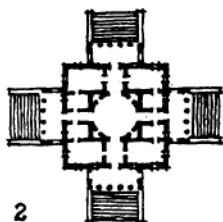
В другом же здании — церкви Иль Реденторе в Венеции (1576–1592 гг.) Палладио удалось успешно выявить зрительно глубинность плоскостного фасада. Главный четырехколонный портик наложен на более низкий объём, сформированный боковыми нефами и увенчанный полуфронтами. Над последними высятся щипцы со своими карнизами, имеющими как бы незамкнутый фронтон. Вход выделен малым двухколонным порталом, вписанным в широкий средний пролет главного портика. Этот портал имеет также свой малый фронтон. Слева и справа от него в малых интерколумниях главного портика устроены крохотные ниши, обрамленные пилястрами, несущими свой антаблемент и лучковый фронтон. Игра разных масштабов, сопоставление плоскостей, фронтонов и полуфронтонов, как бы выдвинутых вперед или отступающих назад, создают иллюзию движения масс, вызывают впечатление

1. *Портрет А. Палладио по гравюре Бертоцци-Скамоцци.*
2. *Вилла «Ротонда» близ Виченцы (1550–1570 гг.), план первого этажа, фасад.*
3. *Палаццо Кверикати в Виченце (1550 г.), план первого этажа.*
4. *Церковь Иль Реденторе в Венеции (1576–1592 гг.), главный фасад.*
5. *Название книги А. Палладио «Четыре книги об архитектуре», Венеция, 1570.*
6. *Театр «Олимпико» в Виченце (1580–1585 гг.), план зала и сцены.*
7. *«Базилика» в Виченце (1545–1614 гг.), фрагмент главного фасада.*
8. *Лоджия дель Капитанио в Виченце (1571 г.), фрагмент фасада.*
9. *Палаццо Вальмарана в Виченце (1566–1581 гг.), фрагмент главного фасада.*

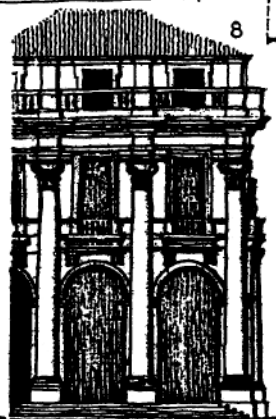
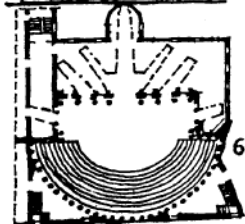
•1508•

АНДРЕА ПАЛЛАДИО

•1580•



5



разной глубины фронтальных плоскостей и наполняют образ динамикой объемов и форм, наслаивающихся друг на друга, спорящих, противоборствующих, но все же стремящихся к гармоническому равновесию, которое от них ускользает. Этот поразительный пример архитектурной полифонии, наполненный драматическим действием, также утверждается еще ренессансными формами, но образ, который они создают, уже не ренессансный, а барочный. Это образ неустойчивого мира крушения надежд на осуществление ускользающего гуманистического идеала.

В поздних произведениях Палладио оставляет его излюбленная классическая уравновешенность, сильнее выявляется драма человека, теряющего веру и надежду эпохи Возрождения, становящегося, вопреки своим желаниям, иным — человеком эпохи барокко с его предчувствиями надвигающихся катастрофических противоречий, раздирающих окружающий мир и наполняющих душу ощущениями предстоящей трагедии. Закатное солнце великой эпохи бросает свой последний луч на полнотелые формы этого фасада, печальная улыбка прощания застыла навечно в изысканно нарисованных и вылепленных деталях, высшее их совершенство уже не содержит в себе сил для развития, оно неизбежно предвещает дальнейшее увядание.

Андреа Палладио был великим и удивительно разносторонним мастером сложного переходного времени от Позднего Ренессанса к рождающемуся барокко и одновременно явился первым мастером, заложившим основы классицизма и ампира XVIII — начала XIX вв. и даже неоклассицизма XX в., что нашло подтверждение в дальнейшем развитии европейской архитектуры.

Его теоретический труд «Четыре книги об архитектуре», изданный в Венеции в 1570 г., стал своеобразной архитектурно-композиционной энциклопедией, которая привлекала к себе англичан Иннио Джонса и Р. Адама, французов Ж. А. Габриэля и Ж.-Ж. Суффло, работавших в России Ч. Камерона, Д. Кваренги и К. Росси. Более того, труд этот вызвал волну подражателей даже в XX в. — достаточно вспомнить И. В. Жолтовского или А. К. Бурова. Велика была сила воздействия этого мастера, если он смог околдовывать своим чарующим творчеством крупнейших архитекторов четырех последующих веков.

МИКЕЛАНДЖЕЛО БУОНАРРОТИ (1475, Капрезе — 1564, Рим) — итальянский скульптор, выдающийся художник, поэт и архитектор Позднего Возрождения.

Учился у скульптора Доминико Гирландайо. Работал во Флоренции (1501–1505, 1520–1534 гг.), Риме (1496–1501, 1505–1520, 1534–1564 гг.). Уже в возрасте 17 лет он создал значительные скульптурные произведения. Период творческой зрелости отмечен созданием скульптур «Вах» и «Пьета» (1500 г.). Символом борьбы его родного города Флоренции с тиранией стал «Давид» (1504 г.), установленный на главной площади города перед зданием Синьории (палаццо Веккьо). К этому же времени относятся его заметные живописные работы «Битва при Кашине» и «Мадонна Донни». Огромную известность Микеланджело приносит роспись свода Сикстинской капеллы в Ватикане (1508–1512 гг.). В этот же период мастер работает над гробницей папы Юлия II, задуманной как синтез архитектуры и скульптуры. За 37 лет работы над этой темой (1506–1543 гг.) он выполняет 6 вариантов проектов гробницы, для которой создает до 12 скульптур, из которых наибольшей известностью пользуются «Моисей» (1513–1516 гг.), «Умиравший раб», «Связанный раб». Окончательное решение гробницы папы Юлия II Микеланджело осуществляет в церкви Сан Пьетро ин Винкули (1545 г.); главной достопримечательностью ее является не архитектурное решение, выполненное в традициях Браманте, а скульптора «Моисей».

В 1516 г. Микеланджело выполняет проект оформления западного фасада церкви Сан Лоренцо во Флоренции, оставшийся нереализованным. В 1520-е решает интерьер Библиотеки Лауренциана (Biblioteca Medicea Laurenziana), представляющий собой вытянутый зал (48 x 10 м), стены которого украшены строгими пилястрами, а простенки между ними — нишами, обрамленными наличниками и сандриками. Официальная суровая архитектура зала получает через сорок лет дополнение в виде вестибюля, возвышающегося более чем на 15 м. В нем воплощен принцип ярусной композиции с колоннами, заключенными в специальные углубления стен, с глухими проемами, обрамленными пилястрами и огромной парадной лестницей, занявшей чуть ли не весь вестибюль. Торжественный процессуальный характер композиции лестницы весьма красноречив, средний марш ее с усложненными закругленными формами ступеней свободно изливается вниз. Слева и справа от него строго застыли ступени

в двух боковых маршах. Три нижних марша соединены площадкой, подчеркнутой пластикой волют, далее к двери ведет лишь средний марш. Лестница эта звучит как торжественный хорал, а проем двери выглядит как триумфальная арка в обрамлении уходящих ввысь мощных колонн. Интерьер вестибюля решен как фасад здания, окна в нем имеют даже лучковые сандрики, призванные защищать их от дождя, но вестибюль находится внутри здания и накрыт крышей. Свободная трактовка архитектурных принципов здесь свидетельствовала о рождении нового стилового направления, барокко — с его экспрессивностью форм, соперничеством их, переходящим в противоборство.

В те же годы Микеланджело показывает еще один блистательный пример синтеза искусств — капеллу Медичи в церкви Сан Лоренцо (1520–1545 гг.), которая должна была стать своеобразным мавзолеем клана Медичи. Церковь Сан Лоренцо была выстроена в XV в. Брунеллески, и по его же проекту создана так называемая Старая сакриestia, расположенная слева от алтаря. Новая сакриestia, выстроенная Микеланджело, размещена от алтаря справа. Поскольку она входит в общую композицию здания, новый автор должен был выдержать ее общий строй и основные членения почти аналогичными предыдущей капелле. В Новой сакриestии сохранена связь с первоначальным замыслом Брунеллески, но Микеланджело, развивая пространство в высоту, наполнил его новым миропониманием, характерным для человека Позднего Возрождения, жившим в переломную эпоху, когда утрачиваются прекраснотечные иллюзии Раннего Возрождения. В квадратную в плане капеллу он ввел три скульптурных акцента — против алтарного аналога в неглубокой нише установлены скульптура Мадонны и фланкирующие ее фигуры Космы и Дамиана, на двух боковых стенах один против другого разместились два саркофага — Лоренцо и Джулиано Медичи, на которых возлежат, с трудом удерживая равновесие, четыре фигуры — «Утро», «День», «Вечер» и «Ночь», символизирующие быстротечность времени. Над ними в нишах находятся скульптуры захороненных, которые поданы в виде грациозно посаженных античных героев, одетых в латы, однако не воинственных, а скорее безвольных. Позы их надуманы, они только изображают значительных особ, не имея на то оснований. Архитектура капеллы, сохраняя тектонический каркас Брунеллески, выделенный серо-зеленым цветом на фоне светлой стены, наполнена иной пластикой, сосредоточенной на простенках над саркофагами в виде спаренных мраморных

пилястр, ниш с наличниками и лучковыми сандриками. Здесь соседствуют две темы: первая, создающая пространственно-тектонический каркас, представляет Раннее Возрождение, вторая — тема Позднего Ренессанса, сосредоточенная в нижнем ярусе стены, уже не лишена черт маньеризма. Сосуществование этих двух тем переходит в противопоставление, борьбу. Первая из них сохраняет мощь простолудинов, которые выглядят даже несколько грубоватыми, вторая — при всей изысканности, силится показать культивированную глянцево-мраморную силу аристократов. Так очень тонко с помощью архитектурных средств патриот-республиканец Микеланджело выразил отношение к клану новоявленных герцогов, тиранивших его родную Флоренцию.

В 1538 г. Микеланджело начал реконструкцию Капитолийского холма как важного общественного центра народоправия Рима. Он установил на постамент античную скульптуру императора-философа Марка Аврелия. Затем, в 1546 г., разработал проект Капитолия как единого ансамбля, утверждающего демократическую форму правления Рима XV–XVI вв., поскольку на этом холме заседали выборные представители граждан: Сенаторы и Консерваторы (так были названы и сооруженные дворцы). Третий дворец стал музеем античного искусства. Высокая гражданственность темы вдохновила Микеланджело на создание ансамбля, в градостроительном совершенстве наполненного идеями гуманизма эпохи Возрождения. Это отразилось в великолепной уравновешенности зданий, раскрывшихся трапециевидной площадью в сторону города. Два дворца, фланкирующих средний, раздвинуты так, что для него освобождается дополнительное пространство, необходимое для утверждения его первенствующей позиции. Это же подтверждено осевым расположением центрального дворца, устройством распашной лестницы на его фасаде и сдержанной трехъярусной башни. Широкая лестница, ведущая на площадь, величественный строй скульптур, установленных на бровке верхнего плато, цветное мраморное замощение площади, в центре которой высится конная скульптура правителя-философа, все это было не случайным, явилось результатом высокого гражданского понимания скульптором и архитектором, вдохновленным глубоким патриотическим и республиканским чувством, значимости этого места для Рима. Именно в эти годы мастер создает погрудный бюст Брута как символ своих республиканских и тираноборческих взглядов (1537–1540 гг.).

В 1546 г. Микеланджело пришлось включиться в работу над палаццо

1475 • МИКЕЛАНДЖЕЛО БУОНАРРОТИ • 1564



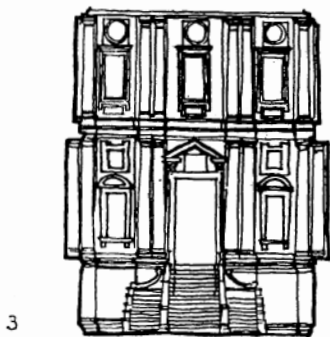
2



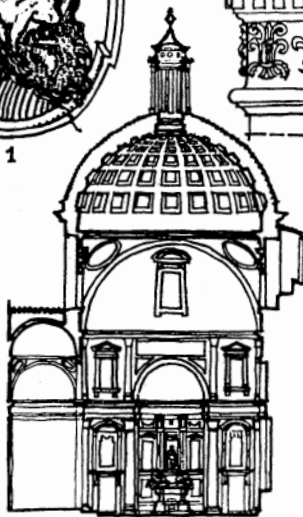
2

1

4



3



5

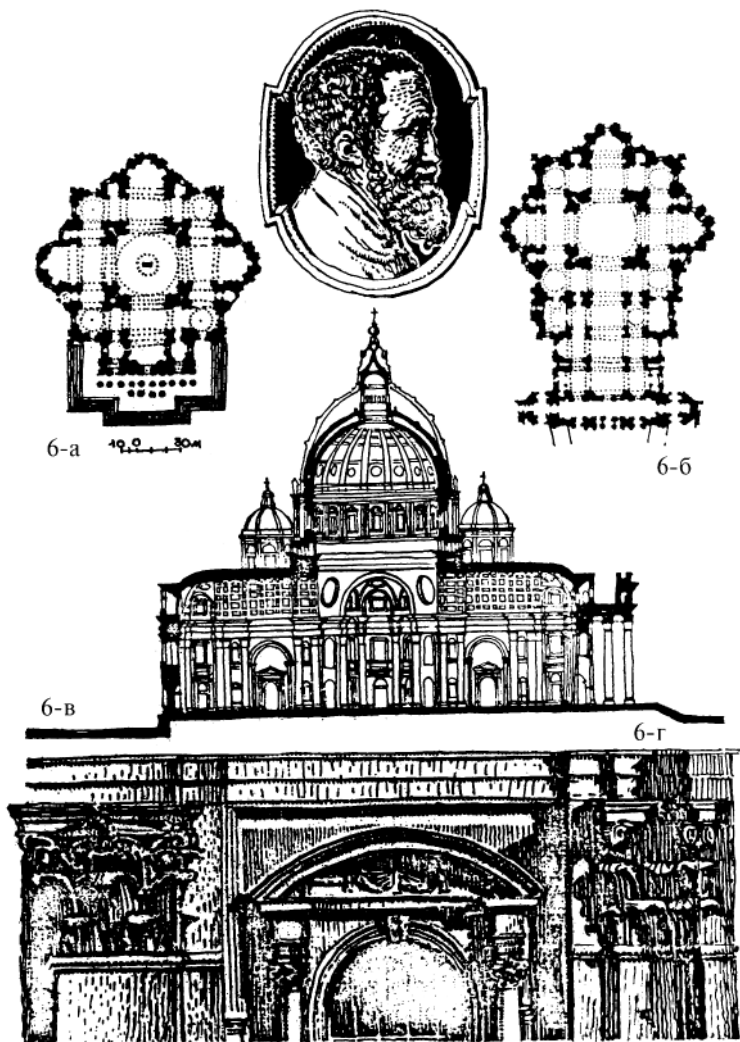
1. Портрет Микеланджело по изображению Дж. Вазари.

2. Капитолий в Риме (1538–1940 гг.), общий вид, генеральный план.

3. Библиотека Лауренциана во Флоренции (1524–1559 гг.), вестибюль.

4. Палаццо Фарнезе в Риме (1546 г.), карниз.

5. Новая сакристия в Сан Лоренцо (1520–1525 гг.) разрез.



6. Собор Св. Петра в Риме (нач. 1547 г.):

а — план собора, запроектированный Микеланджело, б — окончательный план собора,

в — продольный разрез, г — фрагмент бокового фасада.

Фарнезе в Риме, на две трети выстроенным Антонио да Сангалло. Микеланджело возвел третий этаж и увенчал здание самым красивым и мощным карнизом эпохи Возрождения.

После смерти да Сангалло папа Павел III возложил на Микеланджело обязанности главного архитектора собора Св. Петра в Риме (1547 г.). До него проектированием и строительством собора занимались Б. Росселино, Д. Браманте, Рафаэль и А. да Сангалло, которые отстаивали различные варианты решения крупнейшего здания папского Рима.

Мастер внес коренные изменения в проект, вернулся к замыслу Браманте, но значительно улучшил его решение, усилил конструкции, укрупнил формы, придав зданию величественные очертания, внес новую масштабность. Он также в корне изменил технологию и организацию строительных работ. За 17 лет Микеланджело удалось довести строительство от фундаментов до купола. Завершали здание Дж. Бароцци да Виньола и П. Лигорио, а купол пролетом 32 м по модели Микеланджело возвел Д. делла Порта (1586–1593 гг.). Последний более чем на четыре метра поднял купол, придав ему яйцевидную форму, но сохранил характер деталей, задуманных великим мастером. Впрочем, уже в XVI в. центрическая композиция была изменена, главный неф удлинен и главный фасад решен Карло Мадерна (1607–1614 гг.).

Согласно замыслу Микеланджело собор должен был иметь план в виде квадрата, вписанного в греческий крест. Над его центром возносится купол, опирающийся на четыре мощных устоя. Вблизи четырех углов квадрата возведены четыре малых купола. Таким образом, собор должен был иметь пять куполов и быть примером центрально-купольного здания, к которому стремились многие зодчие Возрождения. Снаружи стены, поднимающиеся на высоту 48 м, украшены пилястрами коринфского ордера. Венчает здание аттиковый этаж с прямоугольными нишами в пролетах. Задуманный Микеланджело купол опирается на барабан, окруженный по периметру парными колоннами. Вертикальные линии, начатые в этих колоннах, продолжались в виде тяг по куполу и смыкались в колоннах фонаря, увенчанного своим куполом. Огромные размеры здания с куполом, вознесенного на 150-метровую высоту, его колоссальный ордер с высотой пилястр 28 м, избыточная украшенность сводов, куполов и участков стен в интерьере — всё стремилось возвеличить это главное здание католического мира. Образ его действительно оказывает огромное эмо-

циональное воздействие. Благодаря монументальной объемно-пространственной композиции, колоссальному ордеру, торжественному ритму арок и пилястр, избыточной украшенности сводов, богатейшему синтезу искусств, обилию драгоценных материалов и позолоты человек не может не чувствовать себя преobraженным величием этой католической святыни. Все это предопределено ритуалом католической религии, ее торжественно-процессуальным характером культовых отправлений. Собор подавляет человека обилием средств, преувеличенностью масштабов, роскошью отделки. В архитектуре этого крупнейшего здания Микеланджело раскрыл непримиримую противоречивость внешнего блеска и подлинной внутренней сущности папства, выраженной в сверхчеловеческой грандиозности, полностью отошедшей от гуманистических идеалов Возрождения.

Вместе с тем архитектура собора Св. Петра стала вершиной зодческого творчества Микеланджело, внесшего в архитектуру величественный ордерный строй, утвердивший патетику монументальной и обостренно усложнившейся формы, которой придана совершенная скульптурность пластики, благодаря чему собор явился последним произведением Позднего Возрождения и первым наиболее крупным объектом барокко.

Микеланджело работал и как фортификатор, строя укрепления во Флоренции и в Риме. Ему же принадлежат богато украшенные порта Пия — монументальные ворота Рима (1561 г.), а возможно, и порта дель Пополо, которые возводил Виньола.

Вклад Микеланджело велик. Значительны его достижения в области синтеза искусств, разработке сильной и утонченной пластики форм, объединяющих две эпохи, в блистательном завершении гуманистических идей эпохи Возрождения, в зарождении барокко — искусства контрреформации с его потерей веры в силу, добродетельность и прогресс человеческого разума. Эти противоречия отразились на архитектурном творчестве великого мастера, в котором свет великих идей и тьма окружающей его низменной действительности соединились вместе, наполнив образы его искусства высочайшей трагедийностью. Стилиевые поиски мастера носят переходный характер, отражая сложное явление отмирания прекрасных мечтаний Ренессанса и мучительного рождения новой сложной и противоречивой действительности барокко, и являются потрясающим образцом веры в извечность и непреходящий характер красоты,

призванной спасти человека и его духовный мир. Микеланджело остается великим мастером, дарующим человечеству надежду на будущее.

ДЖАКОМО БАРОЦЦИ ДА ВИНЬОЛА (Якопо де Бароцци; 1507, Виньола близ Модены — 1573, Рим) — мастер архитектуры Позднего Возрождения в Италии.

Учился в Болонье, затем прошел школу в Риме у Бальдассаре Перуцци, став его помощником на завершении Бельведера в Ватикане. Работал в Риме (1531–1540, 1546–1573 гг.), во Франции (1540–1543 гг.), в Болонье (1543–1546 гг.). В 1530-е также изучал римские древности, в том числе античные ордера, помогал Перуцци комментировать Витрувия. Приглашенный во Францию, совместно с художником Франческо Приматиччо был занят на отделке и украшении дворца Фонтенбло. Затем Виньола включился в работу по строительству специального гостиного двора при соборе Сан Петронио в Болонье, соорудил мост через реку Самоджа между Болоньей и Моденой, а также судоходный канал от реки По до Болоньи (1547 г.). Дальнейшая работа Виньолы связана с заказами семейства Фарнезе, особенно папы Юлия III.

Начав строить для Фарнезе различные здания и сооружения на усадьбах близ Рима, в 1550–1555 гг. зодчий создает замечательную виллу папы Юлия III на Фламиниевой дороге. Этот комплекс стал выдающимся примером элитарной усадьбы, в которой предусмотрены идеальные условия для отдыха узкого круга высшей знати. В усадьбе три группы небольших павильонов раскрыты во внутренние изолированные дворы, нанизанные на одну продольную ось. Основной двухэтажный павильон полукруглым корпусом охватывает первый двор, в котором предусмотрены зеленый партер и посадки деревьев. Проход, напоми-

1. *Портрет Дж. Бароцци да Виньолы по изображению на титульном листе книги «Правило пяти ордеров архитектуры», Рим, 1563.*

2. *Вилла папы Юлия III на Фламиниевой дороге (1550–1555 гг.), план, фрагмент первого двора, фрагмент второго двора.*

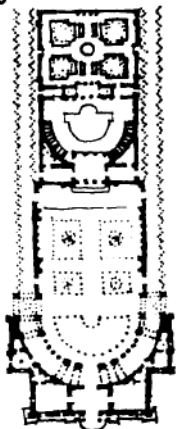
3. *Вилла Фарнезе в Каприрола (1559–1625 гг.), план, общий вид.*

4. *Иль Джезу в Риме (1568–1684 гг.), план.*

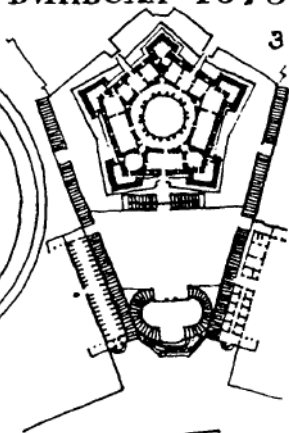
5. *Название трактата Дж. Бароцци да Виньолы по-итальянски.*

1507 · ДЖАКОМО БАРОЦЦИ ДА ВИНЬОЛА · 1573

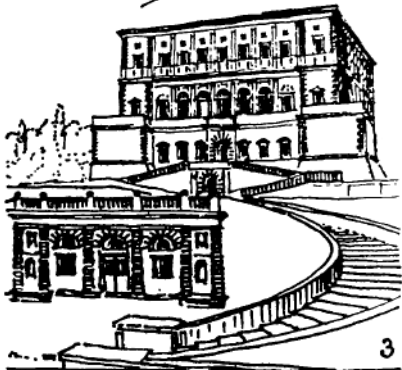
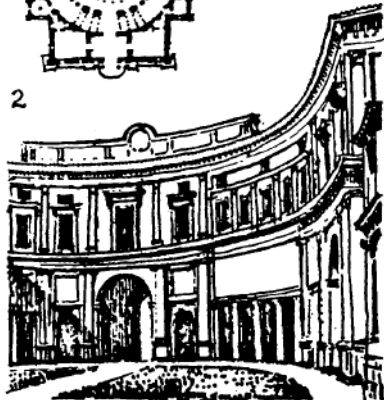
2



3



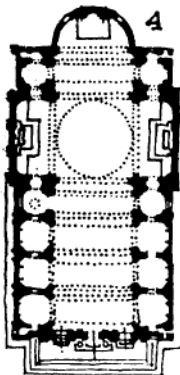
2



2



4



5



нающий триумфальную арку, ведет во второй полукруглый двор, куда нужно спуститься по лестницам. Здесь главное место занял водный партер с нимфеем. Далее через еще одну арку можно попасть в третий двор квадратной формы, центр которого занимает малый фонтан в соседстве с четырьмя зелеными партерами. Сочетание интимности и торжественности, гармонии и сдержанности свидетельствовало о сохранении традиций Возрождения, но подчеркнутая пространственность композиции дворов предвещала черты архитектуры барокко.

Еще сильнее это проявилось в монументальной вилле Фарнезе в Капра-рола близ Витербо (1559–1625 гг.), где на фоне террасного парка возведено здание, более напоминающее замок. Искусно встроенные в складки местности подсобные помещения фланкируют главную ось композиции, на которой последовательно нарастают на всё более возвышающихся террасах подпорные стенки с гrotтами и лестницами, активно затягивающие окружающее пространство на вершину холма, где на высоком, почти глухом цокольном этаже возвышается трехъярусный корпус. Снаружи его план вписан в правильный пятиугольник, на углах которого устроены бастионы. Внутри этого замкнутого граничного объема устроен прекрасный двор круглой формы, опоясанный галереей с аркадами в нижней его части и колоннадой в венчании двора. Анфилада крупных залов для приема гостей и квадратных в плане интимных покоев составляет ядро композиции. В этом сооружении активная пространственность, начатая в великолепной круглой винтовой лестнице по колоннам и продолженная в круглом дворе, выплескивается наружу через прямые и полукруглые внешние лестницы и террасы. В решении композиции здесь соединились черты неприступности жилища феодала и парадности королевского дворца. От композиции этого здания, прекрасно вписанного в окружающую местность, ведут происхождение композиции ряда парков и вилл эпохи барокко. Очевидно, на этот замысел повлияли также оборонные сооружения, которые Виньола строил в Каподимонте и Норчии (1554–1555 гг.).

Значительное влияние на творчество Виньолы оказало сотрудничество с Микеланджело при завершении строительства дворца Фарнезе, лестниц и галерей Капитолия и собора Св. Петра в Риме, а также при решении площади дель Пополо. По проектам зодчего был выстроен ряд церквей в различных городах Италии: Неви, Витербо, Марцано, Валерано, Капранике, Перудже, на острове Бизентина на озере Больсена. Даже в Риме по его проектам

выстроено пять сакральных зданий — Санта Мария дель Орто, Санта Анна дей Палафреньери и др. Одним из самых интересных примеров такого рода оказалась также Оратория Сант Андреа на виа Фламиния (1555 г.): единый кубообразный объем завершается невысоким цилиндром, возносящим купол. Главный фасад выделен тремя проемами и плоским портиком с пилястрами и фронтоном. Внутри целостное пространство, увенчанное куполом, в значительной мере сохраняет еще сугубо ренессансную тенденцию к созданию центрического здания. Однако уже здесь сказалась надвигающаяся эпоха барокко — купол создан не на круговом плане, а на эллиптическом. Таким образом, Оратория явилась первым примером создания овального купола, который часто встречается в XVII–XVIII вв.

Борьба с распространением протестантизма в Европе породила в Римской курии явление контрреформации с созданием беспощадного передового боевого отряда папства — ордена иезуитов. Это привело к строительству церквей с названием Иль Джезу. Первым таким объектом стал разработанный Виньолой храм Иль Джезу в Риме (1568–1684 гг.). В простой по очертанию план вписано пространство в виде латинского креста со слабо развитым трансептом; на его пересечении с главным нефом возведен изящный купол; алтарь устроен в большой абсиде. Два ряда капелл слева и справа от главного нефа решены как почти полностью изолированные одна от другой части, что усиливает воздействие пространства главного нефа, образованного пилонами со спаренными пилястрами, между которыми идут арки. Вытянутость главного нефа, раскрепованные антаблементы, пространственное развитие абсиды свидетельствуют о формировании барочных черт. Особенно сильно зазвучали эти черты в архитектуре главного фасада, окончательно созданного уже Джакомо дела Порта. В нем проявились ярусность ордерной композиции, наслоение пилястр и трехчетвертных колонн, фронтонов, раскрепованных антаблементов и разновеликих, контрастно противопоставленных по своим размерам порталов и ниш. По типу римского Иль Джезу в ряде городов Европы были созданы подобные храмы, ставшие образным воплощением ордена иезуитов.

Весомым вкладом зодчего в развитие архитектуры явился теоретический труд «Правило пяти ордеров архитектуры» (1563 г.), в котором автору удалось в очень ясной форме обобщить практику применения ордерных форм античности и эпохи Возрождения, сформулировать принципы и правила построения

ордерных композиций, и этим оказать значительное влияние на утверждение классицизма в XVIII — начале XIX вв.

Мастера архитектуры барокко

ДЖОВАННИ ЛОРЕНЦО БЕРНИНИ (1598, Неаполь — 1680, Рим) — итальянский скульптор, архитектор и живописец эпохи барокко, мастер синтеза искусств в интерьере и экстерьере, градостроительных ансамблях, при устройстве фонтанов и театральных постановок.

Скульптуре обучался у отца. Выполнил ряд блистательных скульптурных портретов: папы Павла V (1618 г.), Д. Б. Сантони (1516 г.), Ш. Боргезе (1632 г.), К. Буонарелли (1635 г.), папы Иннокентия X (1647 г.), Людовика XIV (1665 г.). Автор отдельных фигур — «Давид» (1623 г.), «Святой Лонгин» (1638 г.), Графиня Матильда» (1633–1637 гг.), скульптурных групп «Плутон и Прозерпина» (1622 г.), «Аполлон и Дафна» (1622–1624 гг.), надгробия папы Урбана VIII (1628–1647 гг.), «Экстаз св. Терезы» (1645–1652 гг.), кафедры св. Петра (1657–1666 гг.), а также ряд римских фонтанов — от скромных «Баркачча» у Испанской лестницы (1627–1629 гг.) и «Тритон» на площади Барберини (1637 г.) до фонтана Четырех рек на пьядца Навона (1648–1651 гг.) и замысла фантастической водно-скульптурной феерии фонтана Треви, выполненной уже в XVIII в. другими авторами. Синтез искусств привел скульптора к архитектуре барокко, которую он наполнил бурной патетикой форм, движением пространств, эффектами света и тени и полнотелой, но изощренной пластикой. В 1628 г. он возглавил работу на строительстве собора Св. Петра, возвел бронзовый Киворий (балдахин) на витых колоннах (1624–1633 гг.), кафедру (1657 г.) и колоннаду площади Св. Петра (1657–1663 гг.).

Бернини был одним из самых удачливых зодчих эпохи барокко. Он выпол-

1. Портрет А. Бернини.

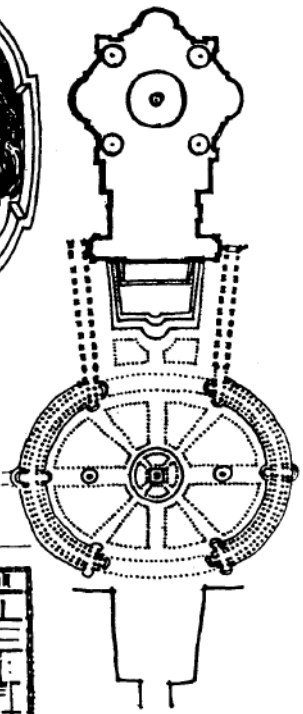
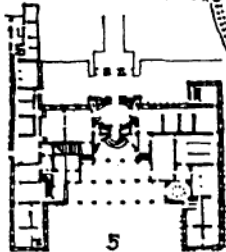
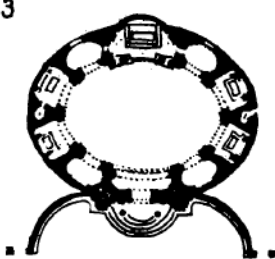
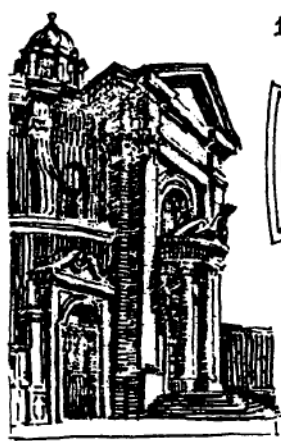
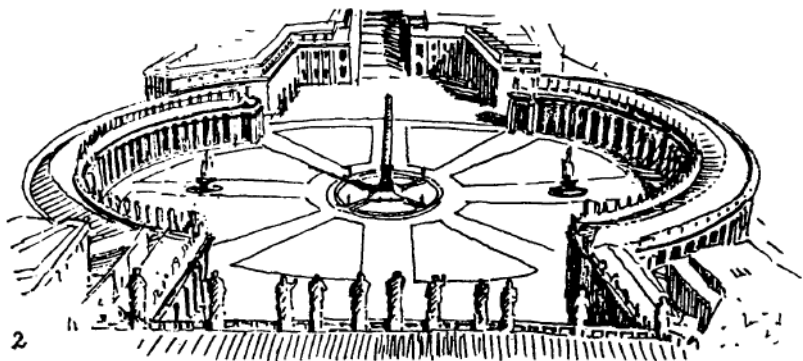
2. Колоннада собора св. Петра (1657–1663 гг.), общий вид, генплан.

3. Храм Сант Андреа алле Квиринал (1653–1658 гг.), общий вид, план.

4. Скала Реджа в Ватикане (1666 г.), фрагмент ордера — капитель и антаблемент.

5. Палаццо Барберини (с 1629 г.), схема плана.

1598 · ЛОРЕНЦО БЕРНИНИ · 1680



3

5

2

нял выгоднейшие заказы на строительство крупнейших зданий дворцового и сакрального назначения. Пользуясь большими творческими возможностями, а также дипломатическими (и интриганскими) способностями, Бернини оттеснял от тех или иных работ других выдающихся архитекторов, например Фр. Борромини, подхватывая работы, оставшиеся незавершенными от К. Мадерны и др. Пожалуй, по этим причинам его творческая манера не укладывается в одно русло, а имеет их по крайней мере три. Так, трехэтажное здание палаццо ди Пропаганда Фиде, к работе над которым Бернини приступил после смерти К. Мадерны, — пример необычайно смелого решения фасада, обработанного мощными лопатками, подходящими под самый карниз без малейшего намека на антаблемент. Над основным карнизом протянут аттиковый этаж, стена которого украшена спаренными пилястрами, увенчанными очень легким и упрощенным антаблементом. На фасаде применены четыре типа проемов. Главный вход выделен малым порталом с вычурным сандриком, над ним стена вогнута. Общий строй этого здания выявляет руку не Бернини, а Борромини с его обострением контрастов и болезненной игрой форм.

Значительно сильнее выявилась индивидуальная манера Бернини в решении палаццо Монтечиторио (Palazzo Montecitorio) в Риме (1656 г.). Мощная стена расчленена на поэтажные пояса, в пределах которых средства выразительности ограничены лишь наличниками окон с простыми, лучковыми или треугольными сандриками. Сильным контрастом этой лапидарной композиции стены является входной портик с прекрасной скульптурной пластикой колонн, с раскрепованными архитравами и фризами, но с целостным карнизом. Одновременно в этом портале нарочито нарушена масштабность: боковые порталы имеют крупномасштабный характер, а главный портал, более крупный по размерам, имеет катастрофически мелкий масштаб. Эта особенность, характерная для барокко, является одним из средств, поражающих неожиданностью.

Третье здание — палаццо Киджи-Одескальки (с 1656 г.) — дает классический вариант резиденциального сооружения, образ которого превосходит уровень выразительности индивидуального особняка и приобретает черты значительного государственного здания; неслучайно в нем с XIX в. размещается парламент Италии. Для этого сооружения характерно строгое решение фасада с цокольным этажом, где протянут ряд очень сдержанных проемов, фланкированных пилястрами с прямыми сандриками. Только два входа выделены мощ-

ными двухколонными порталами. Второй и третий этажи имеют стены, усиленные пилястрами коринфского ордера, между которыми идут проемы, обрамленные наличниками и трехчетвертными колоннами, завершенными чередующимися треугольными или лучковыми сандриками. Мощный карниз и балюстрада венчают это здание, представляющее пример административного сооружения с весьма значительным, мощным и впечатляющим образом. К такой манере монументальных зданий относится и замечательная колоннада собора Св. Петра в Риме. Для этого одного из лучших ансамблей барокко характерны сила пластики, потрясающая мощь пространственной композиции и подчеркнутая театральность.

К числу замечательных работ Бернини относится и Скала Реджа в Ватикане, где монументальность парадно-торжественных форм архитектуры, усиленная перспективным и светотеневым эффектом, создает потрясающую по театральности картину, к которой всегда тяготела католическая церковь: нисхождение первого лица Церкви с «горных высей» к верующим.

Бернини удалось создать также собственные варианты композиций, вошедших к традиции римского Пантеона. Церковь в Аричча (1664 г.) сохраняет строгий фронтон входного портика и правильный по очертанию круглый план здания, накрытого полусферическим куполом, явно навеянным Пантеоном, однако потерявшим гигантскую силу воздействия из-за более скромных размеров и подражательности плана, разреза и фасада.

Иное решение представляет храм Сант Андреа аль Квиринале (1668–1678 гг.), где та же идея приобрела сугубо барочное решение: план вписан в эллипс, купол создан на основе эллипсоида, фронтоны разорваны или увенчаны волютообразными формами. Главный фасад этого здания отличается предельной четкостью великолепных, пластически отработанных форм: крупный двухпилястровый портал выталкивает из своей арки полукруглый двухколонный портик, от которого вниз сбегает поток ступеней. Эти входные формы вписаны в пространство, созданное двумя дугами глухих заборов, распахнутых навстречу входящему. Игра форм, которые приглашают, затягивают и одновременно отталкивают посетителя, стала замечательной находкой Бернини. Создав эту сильнейшую по своей музыкальной выразительности композицию, он смог сохранить ее здоровой и целостной, не тронутой нервической издержанностью, которая характерна для других зодчих того времени.

Вместе с тем болезненная изощренность все же нашла свое проявление в архитектурном творчестве Бернини — в его Кивории (балдахине) собора Св. Петра (1624–1633 гг.), в Лоджии Св. Лонгина (1632–1638 гг.) и в Кафедре св. Петра (1657–1666 гг.), где световые эффекты, навязчиво усложненная пластика, извивающиеся винтом колонны, раскрепованные антаблементы, выгнуто-вогнутые тяги создают такую феерию форм, которой архитектура до того не знала.

Девиз: «Если не можешь поразить, лучше стань конюхом!» наложил неизгладимый отпечаток на решения архитектуры того времени. Казалось, дальнейшее движение в принятом направлении уже невозможно: предел был указан Бернини. Однако развитие этих форм еще будет иметь место в творчестве Фр. Борромини, Г. Гварини, Ф. Ювара, в ряде работ немецких и австрийских зодчих.

Лоренцо Бернини стал выдающимся мастером архитектуры барокко, сочетающим классицистическую монументальность, барочную подвижность, изощренную пластичность с иллюзионно-перспективными эффектами и фантастически безудержной декоративностью, выразившей все противоречия эпохи разгула контрреформации. После Микеланджело он занимает наиболее почетное место в архитектуре итальянского барокко как величайший мастер синтеза искусств и потрясающей художественной образности.

ФРАНЧЕСКО БОРРОМИНИ (наст. фам.: Каstellи; 1599, Биссоне близ Комо — 1667, Рим) — архитектор эпохи итальянского барокко.

Обучался скульптуре в Милане у отца, Б. Каstellи. Работал в Риме, Фраскати.

В Рим переехал в 1615 г., где начал трудиться над различными архитектурными объектами под руководством своего дяди, Карло Мадерны. Среди объектов, оказавших влияние на формирование молодого зодчего, можно отметить малые формы виллы Торлония во Фраскати, созданные Мадерна в 1623 г. Здесь кроме известного водного каскада с лестницей следует отметить еще одно сооружение: трехмаршевую лестницу с перспективным сокращением форм. Вместе с Мадерна Борромини работал над палаццо Барберини в Риме (с 1624 г.). Как предполагают исследователи, в этом здании молодым зодчим могли быть разработаны именно детали. На этом объекте Борромини продолжал работать и тогда, когда после смерти Мадерны руководство перешло

к Бернини. Совместно с Бернини Борромини участвовал в возведении Кивория в соборе Св. Петра (1624–1633 гг.). Следует полагать, что Борромини принимал участие в решении фасада палатцо ди Пропаганда Фиде, возводимого с 1627 г. по проекту Бернини. Характер деталей, их нервная напряженность выявляют руку именно этого зодчего.

Первой полностью самостоятельной работой Борромини явился перспективный коридор, украшенный колоннами, в саду палатцо Спада (1632–1638 гг.). Достигнутый здесь театральный эффект основан на использовании перспективных иллюзий восприятия пространства и окаймляющих его форм. Сужение коридора, снижение кессонированного свода, закономерно уменьшающиеся интерколоннии и размеры колонн — всё это направлено на крохотный дворик, где была установлена скульптура. Это был архитектурный спектакль, представляющий зрителю одну-единственную скульптуру как венец сложной композиции. Главное здесь — игра архитектурным пространством и формой, которая подчинялась зодчему с удивительной легкостью и поражала зрителей. В этой работе Борромини выступил достойным преемником раскрытия в архитектуре перспективных эффектов, которые увлекали еще Брунеллески, Пьеро Дела Франческо и Браманте. Вместе с тем Борромини своей работой предшествовал созданию знаменитой Ватиканской лестницы — Скала Реджа, построенной Бернини на тридцать лет позже. В судьбе Борромини этот факт сыграл роковую роль.

Новые барочные тенденции очень ярко выявились в решении фасада Оратории Сан Филиппо Нери в Риме (1637–1643 гг.). Четырехэтажное здание имеет выделенный средний ризалит, который повышается над боковыми частями, хотя и имеет трехэтажную структуру. Он расчленен по горизонтали на два яруса. В нижнем — мощные слоеные пилястры композитного ордера наложены на стену, изгибающуюся внутрь, но во входном пролете стена выгнута навстречу входящему. На втором ярусе над этой частью устроена очень плоская эллиптического очертания (в плане) лоджия, накрытая полукуполком. Три средних шага фасада выделены необычным трехчастным фронтоном, соединяющим два полукруга и треугольник. Игра вогнутых и выгнутых линий, раскрепованных антаблементов, двухслойных пилястр, гуртов, тяг, карнизов, сложных сандриков над окнами — всё это создало совершенно необычный образ здания, весьма значительного, приглашающего и отстраняющего одно-

временно. В нем апробированы приемы, которыми автор воспользуется в дальнейшей работе, доведя их до нового, неожиданного решения.

Особое место в творчестве Борромини занимает церковь Сан Карло алле Куаттро Фонтане в Риме (1638–1641, 1662 г.). Угловой участок занят небольшой церковью с усложненной формы планом, построенным на сочетании нескольких эллипсов, благодаря чему ограждающие стены, усиленные колоннами и полуколоннами, изгибаются, наступая на зрителя или отступая от него, точно в каком-то неведомом танце. Купол, накрывающий пространство, является эллипсоидом. Он украшен кессонами в виде восьмигранников и крестов, постепенно уменьшающихся к венцу. Здесь зодчий дает пример неизвестного ранее экспрессивного движения пространства в интерьере с его волнообразным характером стен, усложненной пластикой форм, игрой света и теней — всё это свидетельствует о виртуозном владении композицией, которая должна паразитировать на зрителе.

Фасад этой церкви, завершенный в 1662 г., совершенно необычен. Начиная от скошенного угла стены волнообразно изгибаются точно рептилии, заставляя антаблемент повторять это движение тягами архитрава, фриза, карниза, а также балюстрадами и всеми промежуточными членениями. На фасаде вход выделен четырехколонным портиком с крупными колоннами композитного ордера, поддерживающими изгибающийся антаблемент. В этот портик встроены ряд меньших колонн, фланкирующих портал и ниши. На втором ярусе находятся два портика, каждый из двух колонн, поддерживающих вогнутые антаблемента. Интерколумний здесь также заполнен двумя колоннами, поддерживающими панель с культовой эмблемой. Осевой интерколумний занят эркером, над которым витающие ангелы поддерживают крупную овальную нишу, увенчан-

1. *Портрет Фр. Борромини.*

2. *Церковь Сан Карло алле Куаттро Фонтане в Риме (1638–1640 гг.), общий вид, план первого этажа.*

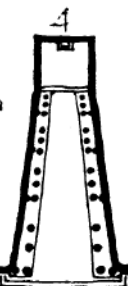
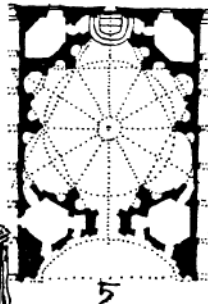
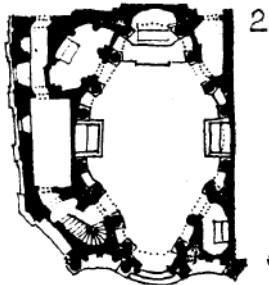
3. *Колокольня церкви Сант Андреа делла Фратте (1656 г.), общий вид.*

4. *Перспективный коридор в саду палаццо Спада (1632–1638 гг.), общий вид, план.*

5. *Церковь Сант Иво алле Савиенца (1642–1660 гг.), разрез, план.*

6. *Оратория Сан Филиппо Нери в Риме (1637–1643 гг.), общий вид.*

1599 · ФРАНЧЕСКО БОРРОМИНИ · 1667



ную фронтончиком, получившим форму кокошника. Скошенная угловая часть здания возносит восьмиколонный портик колокольни с выгнутым шпильевидным венчанием. Фонарик купола имеет барабан, фланкированный колоннами с раскрепованным антаблементом и вогнутыми антаблементами между ними.

Пластика фасада вылеплена уверенной рукой скульптора и необычна по своей динамике форм, вогнутых или выпуклых (конкавных или конвексных) участков стен, светотени, играющей на каждом изгибе. Фасад и интерьер поражают удивительной живописью, романтизмом, напоминая живые тела, в которых заключено движение, бьется сердце, пульсирует кровь. Вместе с тем архитектура здесь приобрела необычный образ — напряженный, нервно возбужденный. Кажется, все противоречия эпохи, скрывавшиеся за пышностью колонн и величием стен, вырвались из подчинения и сотрясают формы фасада, точно роковые силы землетрясения испытывают на прочность эту прихотливую архитектурную идею, создавшую образ мира, раздираемого противоречиями и балансирующего на грани развала и тем не менее существующего и изумляющего жизнестойкостью.

Еще одним выдающимся объектом Борромини явилась церковь Сант Иво алле Сапиенца (1642–1660 гг.), встроенная в корпус университета, возведенный в самом начале XVII в. Церковь замыкает внутренний двор вогнутым фасадом и полностью завязана всеми формами с существующими галереями двора. Но над этой приглашающей стеной высится пластичный абсидообразный объем, а над ним возносится изящный барабан со ступенчатым спиральным венчанием. В интерьере единое, шестиугольное пространство зала сформировано тремя абсидами и тремя выпуклыми дугообразными стенками, в которых устроены двухъярусные лоджии. Мощные пилястры как бы создают каркас внутреннего пространства, перекрытого оригинальным двенадцатигранным куполом, сверкающим всеми гранями будто кристалл. Динамика форм, движение пространства, драматизм образа — таковы черты этого выдающегося объекта.

Борромини создает традицию решения центрического сложносоставного пространства. Такой прием стал характерным также для храма Сант Аньезе ин Агоне на площади Навона в Риме (1653–1661 гг.), строительство которой было завершено Карло Райнальди. Любовь к скульптурной пластике форм проявилась у Борромини в колокольне церкви Сант Андреа делла Фратте (1656 г.).

Творчество Борромини явилось наиболее ярким воплощением характерных особенностей итальянского барокко, в которое он внес замечательную динамическую напряженность форм, личное обостренное понимание непреодолимых противоречий эпохи.

Архитектурные идеи Борромини увлекли римских зодчих М. Лонги (младшего), К. Фонтана, К. Райнальди, а также туринцев Г. Гварини и Ф. Ювара, которые развили принципы мастера дальше.

ИНИГО ДЖОНС (1573, Лондон — 1652, Лондон) — зодчий английского Возрождения, практик, теоретик и художник театра.

Выходец из семьи ремесленника, в детстве, осваивая профессию столяра, выделялся среди коллег прекрасными чертежами и рисунками. В 1599–1601 гг. посетил Италию, где изучал памятники античной и ренессансной архитектуры. В 1601–1603 гг. трудился в качестве королевского архитектора в Дании, а затем возвратился в Англию. С 1605 г., сотрудничая со знаменитым английским драматургом Беном Джонсоном в театральных постановках и оформляя спектакли, создал замечательные архитектурные декорации в стиле классицизма и барокко. В этот же год его назначают придворным архитектором королевы. В 1610–1612 гг. Джонс становится инспектором строительных работ в придворном штате наследного принца.

В 1613–1614 гг. еще раз посетил Италию, обращая особое внимание на творчество Палладио. С 1616 г. выполнил ряд работ в Окленд-парке. Через два года Джонса включают в состав Лондонской комиссии по строениям, а в 1619 г. он становится королевским генеральным инспектором строительных работ, что позволяет ему получать крупные заказы. Среди них планировка площади Линкольн-Инн-Филд с окружающей застройкой. Особенно значительной работой явилось проектирование огромного дворцового комплекса Уайт-холл в Лондоне, который задумывался как крупнейший среди королевских дворцов Европы. В проекте Уайт-холла Джонс показал удивительное мастерство образного решения комплекса, созданного на музыкальных принципах композиции, в которой фасады, ориентированные на реку, решены в мощных формах, а те, которые направлены в парк, изящны и проникнуты лирикой; фасады же, выходящие во внутренний круглый двор, декоративны и украшены атлантами. Из этого проекта огромного комплекса был реализован

ван лишь Банкетинг-холл (1619–1622 гг.). Его великолепно нарисованные фасады и интерьеры дают замечательный пример интерпретации идей Палладио на английской земле. Двухэтажное здание с двусветным залом, окруженным на втором этаже балконом, целостное и ясное по композиции внутреннего пространства и отделке, имеет выразительный фасад, расчлененный на два яруса. Первый ярус отделан рустами, а второй украшен пилястрами и полуколоннами ионического ордера и увенчан балюстрадой. Тонкое понимание пропорций (с отношениями первой производной золотого сечения), замечательная прорисовка деталей, безукоризненное композиционное мастерство отличают это замечательное строение.

В 1624 г. Джонс строит Куинс-хауз в Гринвиче, отмеченный особым изяществом и чисто английской аристократической сдержанностью. Квадратный план здания слегка расчленен средними выступами, за которыми на главном фасаде расположены вестибюль и холл, а на садовом фасаде — красивая колонная лоджия. Стена первого этажа отделана рустами, второй этаж имеет гладкую стену, прорезанную высокими окнами, обрамленными наличниками и увенчанными сандриками.

Еще более блистательным по своему решению является Линдсей-хауз (1640 г.) — трехэтажный особняк с рустованной стеной цокольного этажа и монументальными пилястрами ионического ордера на простенках второго и третьего этажей. В этом здании влияние Палладио соединилось с некоторыми темами Микеланджело (это видно на примере осевого окна второго этажа с лучковым разорванным сандриком). Барочные влияния сказались также на решении исключительно удачного портала в усадьбе Керби. Однако эти мотивы были второстепенными в творчестве Джонса. Наиболее характерным для него было утверждение принципов классической архитектуры.

1. *Портрет Иниго Джонса.*

2. *Куинс-хауз в Гринвиче (1624 г.), план второго этажа, общий вид.*

3. *Церковь св. Павла в Ковент-Гардене (1630–1638 гг.), фасад.*

4. *Банкетинг-холл в Лондоне (1619–1622 гг.), разрез, общий вид.*

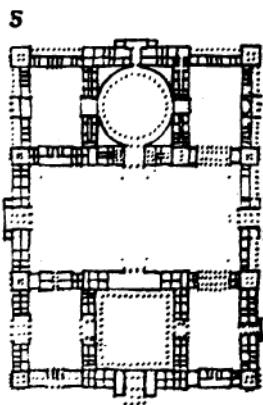
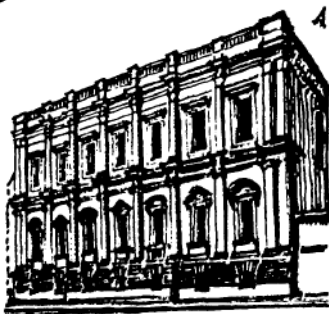
5. *Проект Уайт-холла в Лондоне (1619 г.), схема плана.*

6. *Линдсей-хауз в Лондоне (1640 г.), фасад.*

• 1573 • • ИНИГО ДЖОНС • • 1652 •



1



Оригинальной стала композиция церкви Св. Павла в Ковент-Гардене (1630–1638 гг.), введенная в ансамбль площади, окруженной аркадами с проходами между ними. Двухколонный в антах портик этой церкви из-за стремления заказчиков к предельной экономии получил деревянные карнизы, сильно нависавшие над стенами. Особенно острым оказалось решение фронтона, в котором совершенно неожиданно для XVII в. зазвучали прообразы античных греческих храмов.

Малые архитектурные формы садово-парковой архитектуры Джонса также отмечены изысканностью и большим вкусом мастера, владевшего всеми тонкостями арсенала классицистической архитектуры. Таковы лоджия, ограда и ворота в саду Уилтона. Особенно интересен крохотный рыболовный домик в Бекет-Беркс. Иниго Джонс, будучи прекрасным рисовальщиком, огромное внимание уделял отделке зданий, безукоризненной прорисовке деталей, о чем свидетельствуют интерьер с изящнейшими потолками, каминами и лестницами.

Мастер был истинным знатоком теории классической архитектуры, оставив после себя комментарии к научным трудам Палладио, изданным в 1715 г., к трактатам Себастиано Серлио и Виньолы. Некоторые его суждения сформулированы как афоризмы и получили распространение среди английских зодчих:

«В развитии здания — закономерность, в исполнении — прочность, в стиле — мужественность и свежесть»;

«Компоновать... согласно... назначению и ордеру...»;

«В архитектуре нужно сначала изучить части (здания. — В. Ч.), такие как лоджии, входы, залы, комнаты, лестницы, двери, окна, и потом украшать их колоннами, карнизами, статуями, живописью»;

«Наружная отделка зданий должна быть строгой, пропорциональной, согласно правилам, и мужественной без аффектации».

Своим творчеством Джонс заложил основы английского классицизма, который в последующие века неизменно испытывал его весьма заметное влияние. К нему полностью могут быть отнесены слова драматурга Бена Джонсона из сказки «О бочке»: «Вы открыли нам античность и показали, что такое эрудиция, сэр».

ЛУИ ЛЕВО (1612, Париж — 1670, Париж) — французский архитектор эпохи перехода от барокко к (первому) классицизму, с 1654 г. был «первым архитектором короля», внес значительный вклад в формирование типов двор-

цов, отелей, учебных зданий. Его архитектура отмечена чертами значительно своеобразия, что позволяет говорить о мастере, обладающем индивидуальным почерком.

Одной из первых замечательных работ Лево явился отель Ламбер в Париже (1645–1648 гг.), представляющий собой двухэтажный городской особняк для состоятельной семьи. Композиция здания принципиально симметрична, но имеет справа асимметричное крыло, выходящее в сад. Открытый вестибюль ведет во внутренний двор, где устроен главный вход, далее через второй вестибюль можно попасть на парадную лестницу, ведущую на второй этаж, где основные покои решены по типу анфилады с чередованием прямоугольных, восьмигранных и эллиптических в плане помещений. Фасады представляют собой пример классицистической архитектуры, в которой стена, прорезанная широкими проемами, украшена в двух ярусах колоннами, антаблементами и фронтоном. Сочетание итальянских и французских черт дало здесь удачный симбиоз. Отель Ламбер положил начало движению французских архитекторов по разработке такого типа здания, который получит дальнейшее развитие в работах Куртона — отель Матиньон (1726 г.), Г. Ж. Бофрана — отель д'Амло (1710–1713 гг.).

Главные работы Лево связаны со строительством загородных дворцов-резиденций. Для всесильного министра финансов Николя Фуке он создал дворец Во ле Виконт (1656–1661 гг.), расположенный на обширном участке с водным партером. Парковая часть комплекса выполнена Анри Ленотром. Симметричное здание — не замок, но дворец — вырастает на высоком цоколе из воды. Его план с закрепленными на углах выступами имеет по оси открытый вестибюль, переходящий в овальный зал, стоящий в центре анфилады. Здание стало центром усадьбы, а овальный зал — центром здания. Руководствуясь принципом соподчиненности, Лево создает мощный образ с взаимосвязанными частями: угловые ризалиты выделены пилястрами крупного ордера и увенчаны высокими срезанными шатрами, средние части решены более дробными деталями, главный ризалит с двухъярусным портиком и фронтоном выделен мощным куполом. Интерьер здания и его меблирование выполнены под руководством Лебрена. Сочетание изящества и мощи, утонченности и богатства в этом здании являет пример дальнейшего развития резиденциальной архитектуры, начатой дворцом Шато де Мезон (Франсуа Мансар, 1642–1650 гг.).

Значительной и крупной работой Лево стал комплекс Коллежа четырех

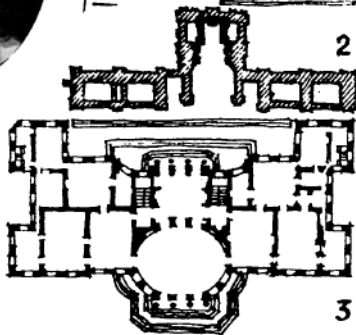
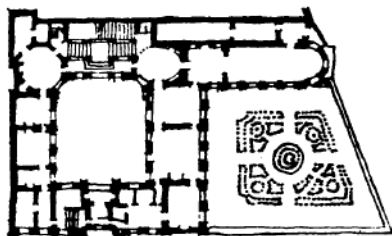
наций в Париже (1662–1672 гг.), выстроенный на левом берегу Сены в согласовании с комплексом Лувра на правом ее берегу. Это симметричная композиция с закрепленными углами, полукруглым курдонером, окружающим храм, который увенчан куполом на высоком барабане. Величественность комплекса, его столичный размах и крупномасштабность форм, отмеченных истинно французским изяществом, закрепили за Лево славу сильнейшего зодчего второй трети XVII в.

Главной и последней его работой стал комплекс королевской резиденции в Версале. Заложив королевский дворец в 1661–1668 гг., Лево создал центральное ядро громадного дворцово-паркового комплекса, который завершался на протяжении более полутора столетий другими авторами. Первоначальная часть дворца — мраморный двор. Ее главным элементом стала спальня короля Людовика XIV, на которую ориентировано пространство трехчленного курдонера. Мраморный курдонер имеет интереснейшее решение стены двухэтажного дворца, выполненный в красном кирпиче с мраморными пилястрами, наличниками окон и карнизами. В архитектуре этой части дворца выявлен переход от французского Ренессанса к барокко. Композиционное решение основано на великолепном владении пространством, сформированным корпусами, украшенными пилястрами дорического ордера. Парадность здесь не переходит в напыщенность; торжественность, сдобренная украшениями, не обретает черт надменной величественности, как это проявится в западном фасаде, развернутом в парк.

Парковый фасад — наиболее типичное проявление самодовольного абсолютизма, в котором изящество форм архитектуры дополняет монументальную торжественность фронта здания, протянувшегося на 580 м, в середине которого выступает мощный объем главных королевских покоев, украшенный тремя портиками, иерархически ранжированными относительно главной оси. Корпус четко расчленен на три горизонтальных яруса. В нижнем стена обработана

1. *Отель Ламбер в Париже (1645–1648 гг.), фрагмент двора, план второго этажа.*
2. *Королевский дворец в Версале (1668–1689 гг.), фрагмент мраморного двора, схема плана.*
3. *Дворец Во-ле-Виконт (1656–1661 гг.), план первого этажа, главный фасад.*
4. *Коллеж четырех наций в Париже (1662–1672 гг.), главный фасад.*

• 1612 • • ЛУИ ДЕВО • • 1670 •



«дощатыми» рустами и изящными, несколько утопленными арочными проемами. На втором ярусе стена почти полностью нейтрализована пилястрами своеобразного французского ионического ордера и арками между ними. На третьем ярусе, получившем аттиковое решение, стена украшена плоскими пилястрами. Парапет с чередованием балюстрад, увенчанных арматурой и шишками, завершает западный фасад этого замечательного комплекса. Значительной, быть может даже решающей, в создании этого фасада была роль Жюля Ардуэн-Мансара. Благодаря замечательному вкладу Луи Лево французская архитектура выдвинулась на первое место в европейском зодчестве, перехватив первенство у все более истощавшей себя Италии.

АНДРЕ ЛЕНОТР (1613, Париж — 1700, Париж) — ландшафтный архитектор, мастер садово-паркового искусства, основатель французского паркового стиля эпохи абсолютизма.

Сын главного садовника Тюильри Жана Ленотра. Вырос в семье садовников Моллей, где с детства не только освоил азы садовничества и паркового дела, но и смог приобщиться к достижениям паркостроения родной земли, испытывавшей на себе влияние итальянских парков.

Учился у художника С. Вуэ и архитектора Франсуа Мансара. Выработал замечательные черты французского парка, основанные на эстетике классицизма. Безукоризненный вкус Ленотра проявился не столько в создании тех парков, первичный ландшафт которых был богат и потому представлял значительные возможности для паркостроителя, сколько тех, где естественная среда не заключала в себе ничего замечательного и где все требовалось создавать заново.

Все его парковые композиции отличаются регулярным характером, где господствует геометрия в трассировке аллей, террас, расположении прудов, фонтанов и каналов вплоть до стрижки кустарников и деревьев, приобретающих форму шаров, конусов, пирамид или ваз и др. Непременной является строгая симметрия с господствующей главной аллеей, идущей по оси дворца от главного его входа или доминирующих покоев вплоть до горизонта. Парк создается по принципу «города» с разбивкой на прямоугольные участки, называемые боскетами, аллеями, идущими в продольном, поперечном и диагональном направлениях. Величина боскетов строго варьировалась: на участках, прилегающих к дворцу, они были более мелкими, по мере удаления от дворца раз-

меры их увеличивались. Все это придавало паркам Ленотра особую масштабность и динамику, завлекающую в глубины.

Изысканное чередование партерной зелени, водных гладей, пышных деревьев, расположенных по типу армейских каре, придавало паркам Ленотра одновременно торжественность, увеселительность и интимность. Разнообразие форм никогда не переходило границ характерной для классицизма изящной сдержанности, не лишённой, однако, разнообразия, раскрывающегося в движении.

Неповторимость парков Ленотра достигалась его умением так отрежиссировать сменяющиеся виды, что в них последовательно раскрывались то меняющиеся широчайшие панорамы, простирающиеся до горизонта, то более ограниченные пространства, окаймленные или даже сжатые боскетами, заполненными пышными массивами деревьев, то великолепно отформованные газоны и цветники с акцентированными с помощью кустов, ваз и скульптур углами, то отражения массивов деревьев в водных партерах, создающих эффекты двойного выявления форм в прямом и перевернутом виде. Он также обеспечивал разнообразие форм благодаря движению по аллеям, идущим перпендикулярно к фронту дворца, когда формы теряли трехмерность и превращались в плоскостные кулисы, которые сменялись замечательными перспективами, заманивающими в свои глубины, в которых важнейшими оказывались не столько объемы, сколько пространства, наполненные влажной дымкой воздуха и пятнами освещенных и затененных участков зелени — то ярко-зеленой, то бархатисто-оливковой, то серебристо-синеватой. Это был по существу живой театр, в котором деревья, кустарники, цветники, газоны, водные партеры и фонтаны, дополненные скульптурами, расставленными в акцентных точках, и воздушная среда, бегущие облака и синева сияющего неба выступали актерами, играющими задуманную волшебным мастером паркового чародейства пьесу, где созданная руками человека природа казалась естественной и существующей вечно.

Одной из первых работ Ленотра было решение партера при дворце Тюильри в Париже, где он нашел композиционное решение, подчиненное закономерности линейной симметрии: широкая главная аллея сопровождалась с двух сторон газонами со своими парными более узкими аллеями, пересеченными поперечными и диагональными аллеями, с круглыми водными зеркалами

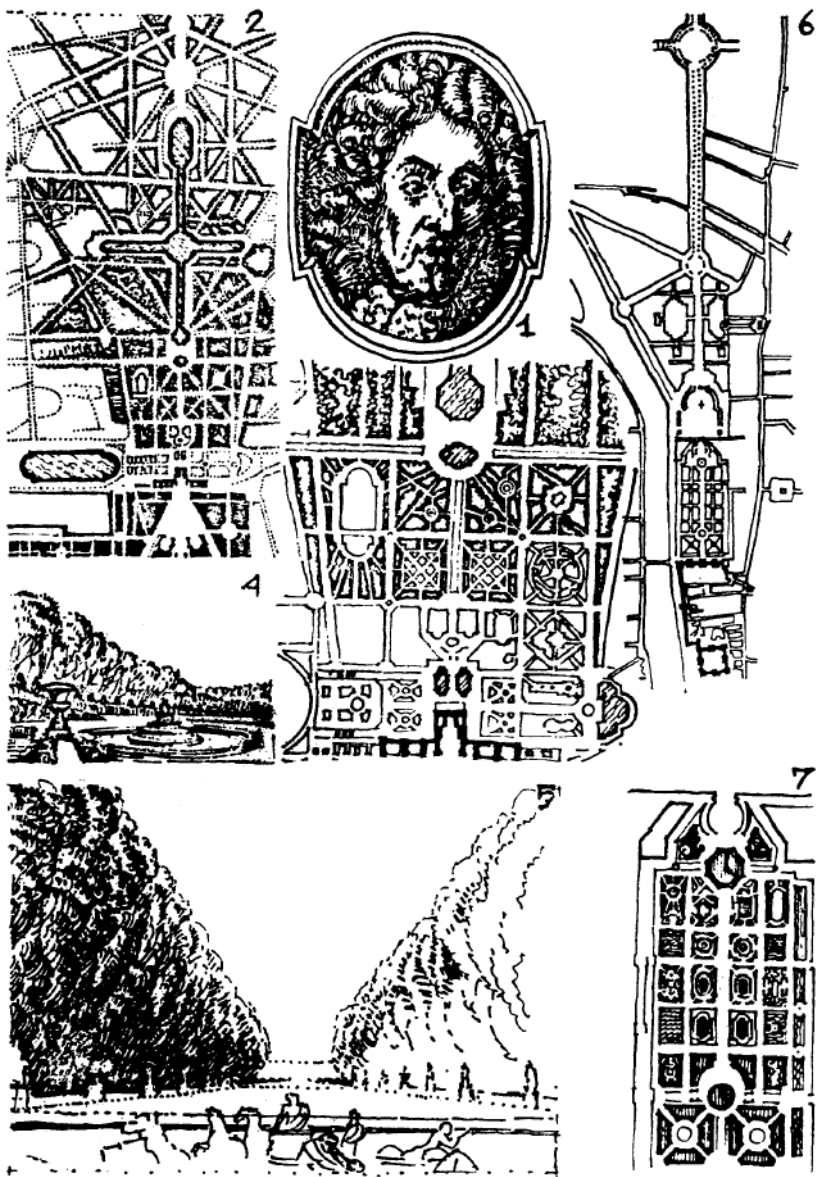
бассейнов. За эту работу Ленотр был назначен королевским садовником Тюильри (1637 г.). Через двадцать лет по заказу финансиста Николя Фуке он создал замечательный парковый ансамбль дворца Во-ле-Виконт (1656–1661 гг.), выстроенного по проекту архитектора Луи Лево. Здание стоит на водном партере, но его окружает не ров с водой, а водная гладь, в которой, как в зеркале, отражается дворец. Вокруг этого главного зеркала раскинулись зеленые прямоугольные планшеты, орнаментированные газонами и цветочными боскетами. Два из них фланкируют главную аллею, идущую по оси. На них — рисунок с чередующимися волютами и более мелкими пальметтообразными орнаментами, создающими живой ковер. Все это партерное пространство окружено сплошным массивом деревьев с пышными кронами. Эффект свободы, упорядоченности и благородной гармонии между тем, что создано природой, и тем, что сотворил художник, поразил всех, кто увидел это чудо паркового искусства, прежде всего придворных и короля, присутствовавших на торжестве открытия ансамбля в мае 1661 г. Праздник был создан паркостроителем, архитектором, живописцем и фейерверкером, что запечатлено в дошедших до нас стихах Жана де Лафонтена:

Всё в замке Во взвилось в угоду королю:
Музыка, фейерверк, луна и водометы.

Но музыка отзвучала, фейерверки погасли, навечно остались поющие камни дворца Луи Лево и зеленые фейерверки партеров Анри Ленотра, гениально слитые в единое объемно-пространственное целое ансамбля, окутанного голубой дымкой воздуха и серебром сверкающих водных зеркал. Впрочем, в стихи ни Лево, ни Ленотр не попали, зато заказчик, вызвавший

1. *Портрет Андре Ленотра.*
2. *Схема генерального плана дворцово-паркового комплекса в Версале.*
3. *«Малый парк» у дворца в Версале.*
4. *Фонтан Латоны в Версале.*
5. *Фонтан Аполлона на главной аллее в Версале.*
6. *Схема планировки парка Тюильри и проспекта Елисейских полей в Париже.*
7. *Парк Тюильри в Париже.*

• 1613 • АНДРЕ ЛЕНОТР • 1700 •



зависть короля, угодил в тюрьму, а ансамбль вошел в число шедевров мировой архитектуры.

В Сен-Жермен-ан-Лэ при древнем замке французских королей в 1674–1682 гг. Ленотр переоборудовал прежний парк и устроил со стороны реки Секваны замечательную террасу протяженностью 2400 м.

В Сен-Клу, живописно раскинувшемся на плато над рекой Секваной, при Новом дворце, возведенном по проекту Ж. Ардуэн-Мансара в 1678 г., были созданы большой видовой парк площадью до 392 га с видовой террасой де ля Лянтерне и большой каскад, украшенный, скульптурной пластикой Ленотра.

В Марли-ле-Руа, в 1679–1686 гг. Ж. Ардуэн-Мансар возвел изящный дворец, при котором Ленотр разбил и украсил замечательный парк с водным партером и террасами, где были установлены изваянные скульпторами А. Куазевоксом и Ж. Кусто знаменитые кони, позже перенесенные в Париж на Елисейские поля. Некоторое представление о былой чарующей красоте этого парка дает картина Юбера Робера, который неточно изобразил подлинный пейзажный парк Ленотра, придав ему вид английского парка.

В Шантийи при старом, ренессансного характера, дворце XVI в., перестроенном Ардуэн-Мансаром, Ленотр устроил грандиозный парк с большим водным зеркалом, каналом и зелеными партерами, отмеченными величием французской парковой манеры.

В Со по заказу Ж.-Б. Кольбера был создан дворцово-парковый ансамбль, от которого частично сохранился некогда прекрасный регулярный парк Ленотра с партерами, каналом и каскадами.

Даже через шесть лет после смерти великого паркостроителя, в 1706 г., в Медоне был реализован его проект дворцового парка с большими террасами протяженностью около 250 м.

Величайшим творением Ленотра стал огромный и блистательный Версальский парк, над которым мастер работал почти сорок лет. Резиденция Людовика XIV включала город Версаль на 30 тысяч жителей, имеющий планировочный рисунок улиц в виде трех лучей, сходящихся перед большим дворцом, в замечательном курдонере — «мраморном дворе». Королевские покои дворца стали центром, в котором скрещивались три планировочные оси улиц города, идущие с юго-востока, и аллея парка, простирающихся на северо-запад. Парк включал три составные части: верхнюю террасу, называемую «Ма-

лый парк» боскетную часть — среднюю, а также нижнюю, являющуюся упорядоченной лесопарковой зоной, уходящей за горизонт.

Территория парковой и лесопарковой частей составляет 1700 га и простирается в глубину на 3 км, грандиозный крестообразный канал имеет длину 1,5 км, «Зеленый ковер» — 300 м, «Малый парк», примыкающий к 420-метровому по фронту дворцу, занимает 100 га. Дело, однако, не в количественных показателях, хотя и они поражают.

Замечательным оказался композиционный замысел пространств, отмеченных квадратными боскетами, круглыми, эллиптическими и прямоугольными с закруглениями водными бассейнами и фонтанами, многими аллеями, четко выявляющими прямоугольную сетку трассировки, прорезанную диагональными и лучевыми аллеями, уходящими к горизонту. Главную ось закрепляет огромная аллея шириной 30 м, которую у дворца фланкируют два водяных зеркала, затем два марша лестниц спускаются к овальному бассейну Латоны, от которого 300-метровый «Зеленый ковер», окаймленный с двух сторон аллеями, ведет к 120-метровому бассейну и фонтану Аполлона, выплывающему на восьмерке лошадей. Далее на полтора километра простирался грандиозный канал шириной 60 м, по которому плавали на лодках и даже небольших кораблях.

Зеленые газоны, изысканные цветники, кустарники и деревья, стриженные в виде стен, кубов, пирамид, конусов, шаров, превращали парковую часть в фантастическое зрелище, поражающее воображение живой пластикой. Эти шедевры стриженной зелени дополняли вазы и скульптуры, стоящие в метрическом торжественном порядке или собранные в группы на фоне водных зеркал и хрустальных струй бьющих в небо фонтанов. Удивительное владение пространством — торжественно раскрытым на огромные расстояния или захваченным в объятия зеленых стен растительности, а потому интимным и миниатюрным, — дополнялось иллюзионными эффектами при восприятии дворца с нижней части парка или канала — с верхней части. Чарующая красота форм, изысканные цвета, безукоризненный вкус Ленотра отметил высшим совершенством весь ансамбль, ставший шедевром паркового искусства и архитектуры.

Большинство резиденциальных дворцово-парковых комплексов Европы испытали на себе благотворное влияние гения Ленотра, имя которого вошло в пантеон светочей мирового искусства.

ЖЮЛЬ АРДУЭН-МАНСАР (1646, Париж — 1708, Марли близ Версаля) — французский зодчий, мастер архитектуры эпохи перехода от барокко к классицизму. Учился у Фр. Мансара и Л. Лево, во французской Академии архитектуры; один из создателей стиля Людовика XIV — характерного выражения эпохи абсолютизма во Франции.

Главной работой всей творческой жизни Ж. Ардуэн-Мансара было проектирование и строительство королевской резиденции в Версале, начатой Л. Лево. С 1678 г. Ардуэн-Мансар возглавляет работы над версальским комплексом и руководит ими на протяжении десяти последующих лет. Он завершает создание западного фасада, в том числе совместно с Лебреном решает Зеркальную галерею главного корпуса дворца, строит южные (1682 г.) и северные (1685 г.) крылья, а позже возводит блистательную Королевскую капеллу (1689–1710 гг.). В конце XVII — начале XVIII в. строит один из доминантных объектов Парижа — собор Инвалидов (1680–1706 гг.).

В творческой манере Ардуэн-Мансара выявилась ясная тенденция, ведущая от барокко к нахождению языка классицизма, что наиболее ярко проявилось в экстерьере зданий. Его интерьер в одних случаях, как в Зеркальной галерее, сохраняет традицию барокко, в других несет черты рококо, в третьих, подобно Королевской капелле, утверждает черты классицизма.

Идеи величия вообще связывали с эпохой абсолютизма. Именно эта особенность — аристократическая величественность, не чуждая изяществу, но дополненная богатством форм, — присуща произведениям Ардуэн-Мансара. Западный фасад дворца в Версале, протянувшийся на 580 м, наилучше демонстрирует эти качества: первый этаж сдержанно украшен непрерывными полосами рустов; сильные арки, слегка утопленные в стену, подчеркивают ее мощь; второй ярус

1. Портрет Ж. Ардуэн-Мансара.

2. Королевская капелла в Версале (1689–1710 гг.), интерьер, план.

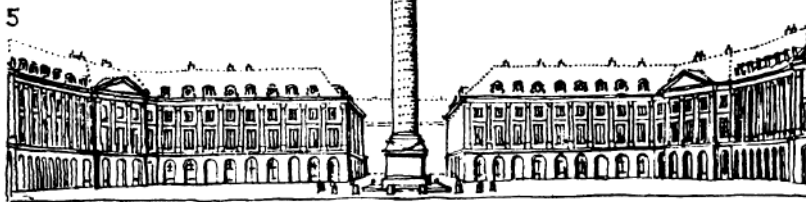
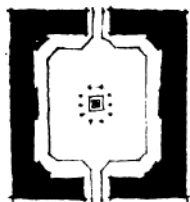
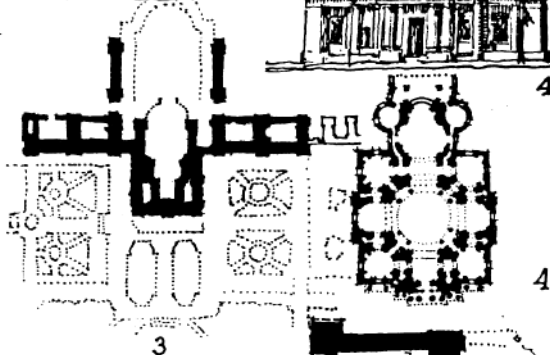
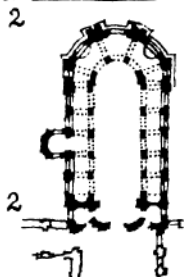
3. Королевский дворец. Версаль (1678–1689 гг.), схема генплана.

4. Собор Инвалидов в Париже (1680–1706 гг.), общий вид, план.

5. Вандомская площадь в Париже (1685–1701 гг.), схема генплана, общий вид (в середине XIX в.).

6. Большой Трианон в Версале (1687 г.), схема генплана.

1646 · ЖЮЛЬ АРДУЭН МАНСАР · 1708



имеет еще более крупные и вытянутые проемы, перекрытые архивольтами, а простенки украшены пилястрами, дополненными редко расставленными портиками. Аттиковый этаж с простыми проемами и рамочными пилястрами венчает балюстрада, завершенная арматурными группами и шишками. Композиционное совершенство, характерное для классицизма, здесь связано с трехчастностью в решении стены и изящной прорисовкой деталей. На фасадах величественность без напыщенности, богатство без избыточной роскоши способствуют созданию образа значительного и репрезентативного. Интерьер же Версальского дворца, созданный Ардуэн-Мансаром совместно с Ш. Лебреном, поражают значительной изукрашенностью, доведенной до высшего предела. Этому способствует также синтез искусств: живописи, лепнины и скульптуры.

В Королевской капелле Версальского дворца интерьер хотя и сохранил некоторые отзвуки барокко в виде спаренных колонн во втором ярусе или закругленных торцов вытянутого зала, в целом уже исключительно классицистичен в пропорциях, архитектонике, трактовке каннелированных колонн коринфского ордера и немногословных, но значительных деталях.

По проекту Ардуэн-Мансара в Версале выстроен также Большой Трианон (1687 г.) — протяженный одноэтажный дворец, стены которого украшены спаренными пилястрами ионического ордера, между которыми устроены проемы в виде арок. Эта архитектурная тема, родственная решению стены второго этажа Большого дворца в Версале, свидетельствует о выработке индивидуального почерка классицистического мастера.

Наиболее ярко тенденции создания универсальной композиции зданий классицизма проявились в застройке Вандомской площади Парижа (1685–1701 гг.). Восьмиугольная площадь размерами 141 x 126 м первоначально имела замкнутый вид, центр ее занимал памятник Людовику XIV. Одна и та же схема композиции определила архитектуру застройки: первый этаж, трактованный как цокольный, имел русты на простенках и изящные арки между ними. Второй и третий этажи скрашивали пилястры ионического ордера с наличниками вокруг окон. Важное место занимал мансардный этаж, встроенный в высокую крышу. Окна этого этажа в виде люкарн²¹ создавали переход от сте-

²¹ Люкарна — віконний проріз круглої або овальної форми на горіщі, в куполі або на мансардному поверсі.

ны к крыше. Здесь была найдена удачная тема, впоследствии получившая распространение в застройке центра Парижа. В начале XIX в. эту площадь с соседними магистралями соединили специальными улицами, и на место снесенного в период Великой французской революции (1789–1794 гг.) памятника королю установили знаменитую Вандомскую колонну, от которой пошло новое название площади.

В 1685–1686 гг. была выстроена площадь Побед, имеющая круглый план; в центре ее был также установлен конный монумент Людовика XIV. И эта застройка была сформирована на основе найденного Ардуэн-Мансаром композиционного приема.

В развитый и распластаный комплекс госпиталя Инвалидов, созданного по проекту А. Брюана, Ардуэн-Мансар включил величественное здание собора Инвалидов (1680–1706 гг.). План его вписан в квадрат, незначительно расчлененный ризалитами по главным осям. Его объемная композиция включает нижний двухэтажный кубообразный объем, на котором высятся двухъярусный барабан, увенчанный значительно вспарушенным куполом, на латерне²² которого высятся шпиль. Крупные окна перекрыты облюбованными французской архитектурой лучковыми перемычками и обрамлены наличниками. Колонны, украшающие средние части здания, придают ему устремление ввысь, продолженное вертикальными ребрами на куполе. Струющаяся ритмика колонн здания, его активный силуэт завершили ансамбль Инвалидов и вошли в панораму города как одна из важных градостроительных доминант, украсивших столицу Франции.

Жюль Ардуэн-Мансар внес значительный вклад в формирование архитектуры абсолютизма Франции XVII — начала XVIII вв., подняв на большую высоту престиж французского зодчества, явившегося достойным преемником лучших достижений итальянской архитектуры и вместе с тем утвердившим самобытные характерные черты, которые в дальнейшем станут типичным проявлением архитектурной манеры французского классицизма.

КРИСТОФЕР РЕН (1632, Ист-Нойл, Уилтшир — 1723, Хэмптон Корт близ Лондона) — английский архитектор и ученый, мастер архитектуры классицизма.

Выходец из семьи священника. С 1649 по 1653 г. учился в Оксфордском

²² Латерна — невелика башточка на верхівці купола, прорізи якої є джерелом верхнього світла.

университете, специализировался в области математики, физики и астрономии. С 1657 г. был профессором астрономии в Лондоне, с 1661 г. — в Оксфорде.

В 1660-е, когда завершился основной этап английской революции и на королевский престол возвели Карла II, Рен был привлечен к проектированию зданий в университетских городах. Первыми его работами, еще далекими от совершенства, были здания театра Шелдона в Оксфорде (1663–1669 гг.) и капеллы Пэмброк-колледжа в Кембридже (1663–1665 гг.). В дальнейшем король поручает ему укрепление фортификационных сооружений в Танжере. Осознавая необходимость пополнения архитектурных знаний не только из научных трактатов А. Палладио, Дж. Б. да Виньоли или Ш. Blondеля, Рен принял поездку во Францию. Он увлекся французской архитектурой настолько, что нарушил установившуюся в те годы традицию изучения архитектуры в Италии. Он едет не на Апеннинский полуостров, но удовлетворяется достижениями зодчества столицы Франции, посчитав Париж «истинной школой архитектуры, вероятно, лучшей в Европе того времени».

В 1666 г. жесточайший пожар уничтожил значительную часть Лондона. Рен был включен в состав комиссии по восстановлению пострадавшего района. Он разработал один из замечательных проектов планировки центральной части столицы Англии, который был лишь частично реализован. Рен разработал также проекты около ста церквей, более половины из которых были пущены в дело, и по ним выстроены 43 церкви. В числе первых был построен храм Сент Мэри ле Боу в Чипсайде близ Лондона (1670–1673, 1680 г.), отмеченный изящнейшей колокольней, решенной в формах классицизма, но сохранившей прежний впечатляющий силуэт готической предшественницы. К числу наиболее сильных работ Рена относится церковь Сент Стивен Уолбрук (1672–1687 гг.), которая имеет очень простой и рационально решенный план, основанный на геометрически четкой модульной сетке осей, пересечения которых закреплены шестнадцатью колоннами полного коринфского ордера. Над средней частью плана, опираясь на двенадцать колонн, высятся один из самых красивых кессонированных куполов, в котором продолжают лучшие традиции эпохи Возрождения. Красота интерьера основана на богатстве пространства, соединившего в себе легкость колонн, изящество арок и грациозность купола, прекрасно отмоделированного светом, льющимся сверху и со всех сторон. Невзирая на сравнительно небольшие размеры, по решению интерьера это зда-

ние достойно занять одно из самых почетных мест в архитектуре классицизма не только Англии, но и всей Европы.

Сформированный Реном тип небольшой церкви с высокой стрельчатой колокольной у входа был развит дальше в работах Дж. Гиббса и Н. Хоксмора, благодаря чему значительно обогатился силуэт Лондона, в который входят многие стремительно взлетающие ввысь колокольни, вносящие черты изящной экспрессивности в самоуверенную невозмутимость господствующих классических архитектурных форм того времени. Крупным объемом библиотеки Тринити-колледжа в Кембридже Рен завершил сложившийся до него комплекс зданий. Для библиотеки характерно четкое и ясное двухъярусное строение корпуса, в котором первый этаж решен прямоугольными проемами с арочными нишами над ними и украшен дорическим орденом, а второй — имеет крупные колонны коринфского ордера на простенках и большие арочные проемы.

Крупнейшими работами Рена явились госпиталь в Челси (1682–1691 гг.) и огромный комплекс Гринвичского госпиталя. Последний был начат еще в 1616–1635 гг. И. Джонсом, продолжен Дж. Уэббом (1664–1669 гг.), значительно расширен К. Реном (1696–1716 гг.) и завершен Дж. Ванбру в 1728 г.

Немалый интерес представляют выстроенные Реном восточное и южное крылья дворца Хэмптон Корт в Туикнеме (1689–1694 гг.). Здесь стена красного кирпича и белокаменные детали позволили создать замечательный пример архитектуры, в которой наряду с общей классицистической тенденцией едва проглядывает рационализм.

Крупнейшей работой Рена, прославившей его имя, стало проектирование и строительство трехнефного собора Сент Пол в Лондоне, имеющего план в форме латинского креста длиной 170 м и высотой купола около 110 м. Снаружи здание отделано серебристым портлендским камнем, а в интерьере — пербекским мрамором²³. Композиция этого ведущего в городе сакрального здания с двумя фланкирующими пятиярусными колокольнями является чрезвычайно выразительной. Образ собора отражает силу и уверенность Британской империи, захватывающей земли на востоке, юге и западе, распространившей влияние почти на весь мир и одновременно противостоящей по религиозным догматам папскому Риму и абсолютистской Франции. Не слу-

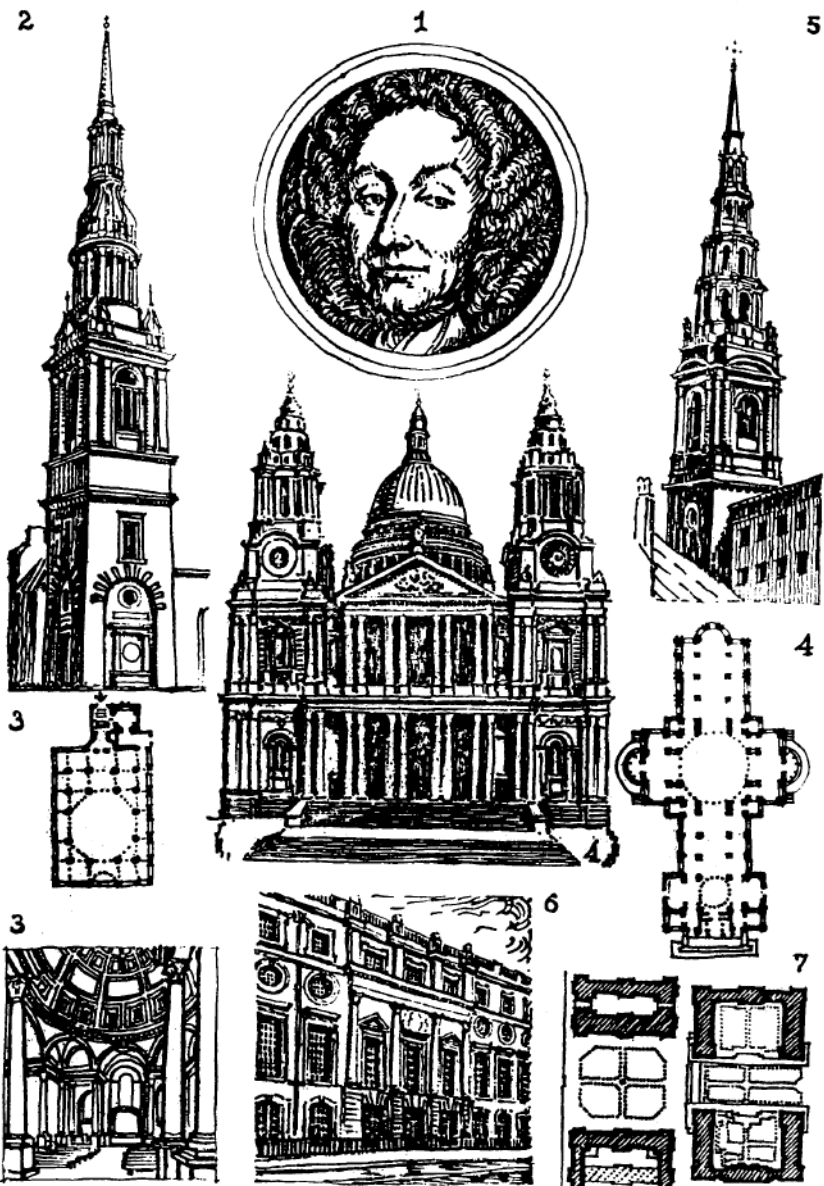
²³ Пербекский мрамур — схожий на мрамур английський вапняк з Пербека в Корсеті.

чайно образ собора Сент Пол противопоставлен и собору Св. Петра в Риме, и собору Инвалидов в Париже. Важно и то, что Рен в строительстве собора использовал достижения конструктивной мысли мастеров готической архитектуры. Так, распор от сводов среднего нефа он передает на наружные стены с помощью аркбутанов, скрытых за наружной стеной второго яруса. Главный купол собора был одним из достижений конструктивного гения английского зодчего. Он выполнил его из трех оболочек, каждая из которых имеет собственную функцию и неповторимую форму: внутренняя — полусфера, вторая — конус, третья — овалный сфероид.

Конструкции купола были композиционными, соединявшими замечательные возможности различных материалов: кирпича, металла и дерева. Стилевая характеристика собора не является односложной, в ней присутствуют черты барокко и классицизма. Первое проявляется в спаренных пилястрах, раскрепованных карнизах, очертаниях венчаний, контрасте разновеликих ордеров и пластике деталей, второе — в строгой ордерности архитектурных форм, четкости силуэта и логике ярусных композиций. Достижения Палладио, Виньолы, Бернини и Ардуэн-Мансара, переосмысленные Реном, определили ёмкость и выразительность его архитектурного языка. Значительность художественных образов, большая конструктивность решений, мастерство в решении объемно-пространственной композиции и пластики деталей поставили Кристофера Рена в почетный ряд наиболее значительных архитекторов мира.

1. *Портрет Кристофера Рена.*
2. *Сент Мэри ле Боу в Чипсайде (1670–1680 гг.), общий вид.*
3. *Церковь Сент Стивен Уолбрук в Лондоне (1672–1687 гг.), план, интерьер.*
4. *Сент Пол в Лондоне (1675–1710 гг.), общий вид, план.*
5. *Сент Брэйд на Флитстрит, Лондон (1680 г.), общий вид.*
6. *Дворец Хэмpton Court в Туикнеме (1689–1694 гг.), общий вид фрагмента здания.*
7. *Гринвич-госпиталь (1696–1716 гг.), схема генплана.*

• 1632 • КРИСТОФЕР РЕН • 1723 •



Мастера архитектуры классицизма

ЖАК АНЖ ГАБРИЭЛЬ (1698, Париж — 1782, Париж) — мастер французского классицизма XVIII в. Прошел учебу у своего отца Ж. Габриэля, а также в Парижской академии архитектуры у Ж. Ардуэн-Мансара и Р. де Котта.

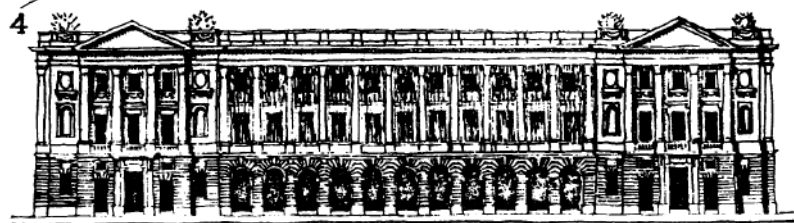
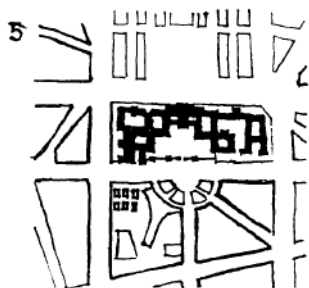
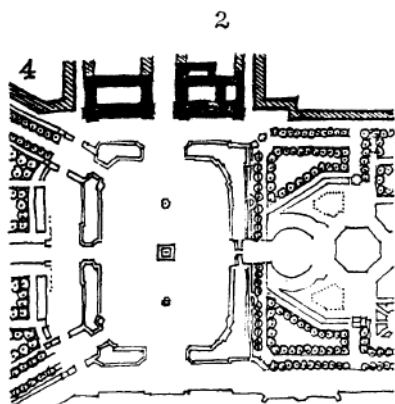
Первые работы Габриэля связаны с реконструкцией интерьера ряда поместий дворца в Версале, а также его северного крыла (1734–1774 гг.). В них стал выработываться творческий почерк зодчего. Признанием успехов явилось назначение его на должность Первого архитектора короля (1742 г.). Значительной была работа по созданию придворного Оперного театра в Версале (1748–1770 гг.). Зал получил форму эллипса, в нем партер, амфитеатр и ложи создали один из лучших французских залов, проложивших новый путь архитектуре. Исследователи указывали: «Зал в плане настолько тонко и изысканно прорисован, что нам кажется, ни раньше, ни после этого никому не удалось создать такой чудесной формы» (Г. Б. Бархин).

Очень крупной работой Габриэля явилось строительство Военной школы в Париже (1751–1775 гг.), которое имело существенное градостроительное значение для столицы Франции и продолжило традицию создания крупнейших комплексов для общегосударственных нужд. Замыкая Марсово поле, комплекс зданий включает три курдонера и семь внутренних дворов. Его симметричная композиция с особой красотой главного курдонера, торжественно распахнутого в сторону подхода, имеет сильные ордерные формы. Главную часть здания формируют снаружи двухъярусные колонные галереи, ось главного входа подчеркнута мощным коринфским портиком с аттиком и куполообразной крышей.

Важнейшим градостроительным произведением мастера стала плани-

1. *Портрет Ж. А. Габриэля.*
2. *Королевский театр в Версале (1748–1770 гг.), фрагмент общего вида зала, план.*
3. *Дворец Малый Трианон в Версале (1762–1768 гг.), план первого этажа, общий вид.*
4. *Площадь Людовика XV, ныне ля Плас де ля Конкор (1755–1763, 1830 гг.), схема генплана, фасад отеля Крийон.*
5. *Военная школа в Париже (Эколь Милитэр, 1751–1775 гг.), схема генплана.*

1698 • ЖАК АНЖ ГАБРИЭЛЬ • 1782



ровка и застройка площади Людовика XV (1763–1765 гг.). Она была задумана как главная преддворцовая площадь, на которой сходились дороги, идущие с юго-запада, запада, северо-запада и севера. Восьмигранная в плане, размера-ми 244 x 172 м, она была окаймлена рвом, который говорил о ее преемственности с замковыми строительными традициями, однако вместо оборонных стен и бастионов ее окружали балюстрады, что придавало ей парковый вид. Накопительно-фильтровочный характер площади подчеркивали специальные киоски кордегардии, где осуществлялась проверка приезжающих и отъезжающих. Центр площади занимал конный монумент Людовика XV, на поперечной оси север-юг статую фланкировали два фонтана, на главный монумент была нацелена «большая ось Парижа», проходившая от заставы Курсель через Елисейские поля до Лувра. Благодаря этому площадь Людовика XV стала своеобразным центром главной оси Парижа и сочетала функции административно-контрольного пункта, открытого на запад преддворцового «вестибюля», и парадной площади, славящей короля, который был очень охоч к парадам, празднествам, развлечениям и вошел в историю Франции в качестве одного из самых расточительных и беспечных властителей.

Но надвигавшиеся социальные перемены уже начинали сказываться на явлениях искусства, поэтому в архитектуре того времени наряду с декоративной разнузданностью рококо все сильнее выявляются черты сдержанности классицизма XVIII в. Северный фронт площади Людовика XV замыкали два здания, выстроенные по проектам Габриэля: отель Крийон и Военно-морское министерство, имеющие одинаковые композиции. Эти трехэтажные здания включают цокольный этаж со стенами, обработанными рустами и прорезанной арками. Над ними во втором и третьем этажах высится колоннада, фланкированная слева и справа едва выдвинутыми вперед ризалитами с фронтонами, рядом с которыми находятся глухие пилоны, украшенные нишами и увенчанные арматурой. Торжественный строй этих зданий, пышная зелень Елисейских полей, сада Тюильри и гладь Сены обеспечивали площади особое звучание в архитектурной симфонии Парижа. В конце XVIII — начале XIX в. площадь подверглась реконструкции; окружавшие ее рвы были засыпаны, монумент короля снят, а на его место установлен обелиск. Слева и справа от въезда на Елисейские поля были установлены скульптуры «Укротители коней», ось север-юг была раскрыта в сторону улицы Руаяль, где ее завершила церковь

Мадлен (архитектор П. Виньон, 1807–1842 гг.), через Сену был перебросен мост, подводящий к Бурбонскому дворцу. Градостроительное значение площади в центре Парижа чрезвычайно велико. Благодаря своим замечательным качествам она стала поистине жемчужиной столицы Франции. В период Великой Французской революции площадь получила новое название, которое сохраняется и поныне, — площадь Согласия (ла Плас де ля Конкор).

Одним из характерных проявлений высокого классицизма стал дворец Малый Трианон в Версале, выстроенный по проекту Габриэля (1762–1768 гг.) для фаворитки Людовика XV мадам де Помпадур. Этот двухэтажный дворец, стоящий на специальном подиуме, имеет прекрасную композицию внутреннего пространства, созданную по принципу анфилад с выявлением главных осей. Он представляет собой симметричное здание с выступающими четырехколонными портиками коринфского ордера, крупными стройными проемами, обрамленными наличниками и увенчанными сандриками, выше которых устроены квадратные окна. Здание венчают изящный карниз по модульонам и балюстрада. Оно входит в архитектуру Версальского комплекса как пример высшего изящества, чуждого напыщенности и помпезности, но сохраняющего подлинное величие и утонченную красоту. Дворец прекрасно вписан в окружающий пейзаж благодаря простым, но изысканным формам, и широко раскинутому подиуму, охватывающему площадку перед ним и превращающему ее в своеобразную дворцовую микро-площадь. Высшее проявление классицистического совершенства возвело этот объект в число шедевров мировой архитектуры, увенчало Жака Анжа Габриэля непреходящей славой, вызвало множество подражаний в архитектуре XIX и начала XX вв.

РОБЕРТ АДАМ (1728, Керколди — 1792, Лондон) — английский зодчий, мастер классицизма XVIII в. Учился в Эдинбургском университете, бывал во Франции, Италии, Германии. Изучал античную архитектуру, в частности дворец Диоклетиана в Сплите, что оказало влияние на его творческую практику.

В 1761–1768 гг. был королевским архитектором. Часто работал вместе с братом Джеймсом. Осуществил строительством проекты усадебных жилых домов: Харвуд Хаус (Йоркшир, 1759–1761 гг.), блистательный по композиции Сайон Хаус (Мидлсекс, 1762–1769 гг.), Кедльстон холл (Дербишир, 1765–1770 гг.), Luton Ноо (Бедфордшир, 1766–1770 гг.). В ряде этих особняков внутренняя

планировка сохраняет влияние Палладио, тогда как внешний облик отмечен непреодоленными тенденциями барокко. Чаще это связано с первоначальными авторами, как, например, в широко известном доме Кедльстон Холл, где планировка и внешний облик принадлежат Д. Пэйну. Адам выполнил там отделку интерьера, которому придад классицистический вид: ордерные порталы, стены, дополненные пилястрами и колоннами, перекрытия с пластически обработанными карнизами и балками. Та же тенденция несколько бароккизированной внешности при полностью классицистическом интерьере проявилась и в особняке Luton Ноо. Принципиально классицистическими чертами выделяется Сайон Хаус (1762–1769 гг.), где в прямоугольник плана вписан центральный круглый колонный зал, а остальные залы и холлы, идущие по внешнему периметру корпусов, объединены приемом анфилады. Замечательная отделка помещений, их меблирование, как и планировка, свидетельствуют об утверждении классицизма высочайшего уровня.

Естественным развитием идей классицизма стало создание городских жилых домов, занимающих промежуточное положение между усадебными дворцами знати и городскими секционными жилыми домами. Таким является жилой дом на Сент Джейм Сквер в Лондоне, где ярко выявилась типичная для Адама схема фасада: цокольный этаж в рустическом убранстве с арками, которые обрамляют прямоугольные проемы; второй и третий этажи имеют стену, украшенную изящными каннелированными пилястрами и прекрасно нарисованными проемами с наличниками, треугольными сандриками; венчает стену легкий антаблемент с балюстрадой. По такому типу созданы многие жилые дома, выстроенные Адамом, например на Фицрой Сквер в Лондоне (1790–1800 гг.).

В них классицизм XVIII в. начинает переходить в ампир начала XIX в. — лаконизм становится обостренно подчеркнутым, пластическая форма — пре-

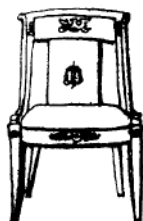
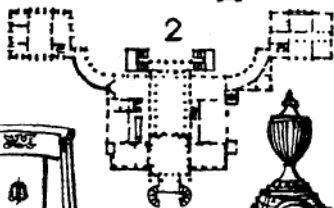
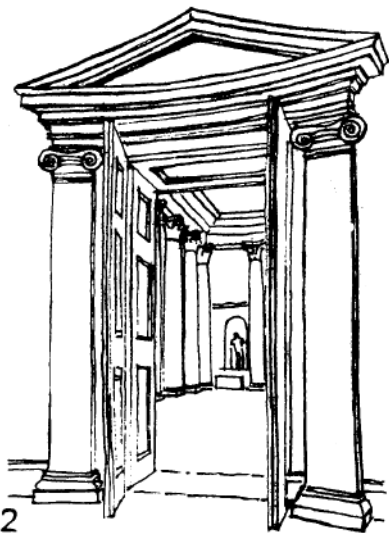
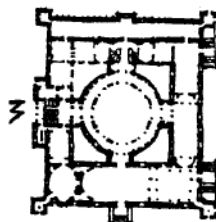
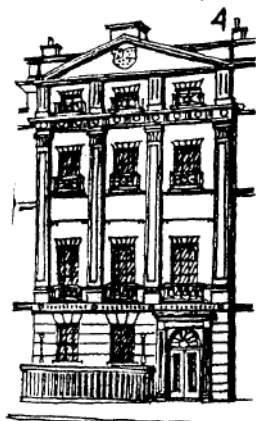
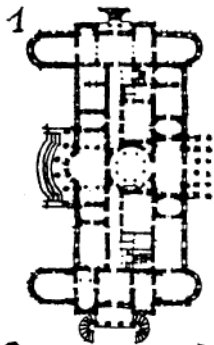
1. Luton Ноо (1766–1770 гг.), схема плана первого этажа.

2. Кедльстон Холл (1761–1766 гг.), авторы Д. Пэйн и Р. Адам, общий вид, схема плана первого этажа, фрагмент интерьера.

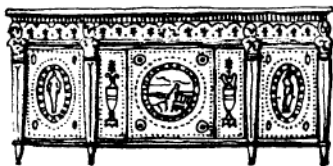
3. Сайон Хаус в Мидлсексе (1762–1764 гг.), схема плана первого этажа.

4. Мебель стиля Р. Адама (вторая половина XVIII в.), кресло, тумба с вазой, шкафчик.

· 1728 · РОБЕРТ АДАМ · 1792 ·



5



дельно изысканной, образ — элегантным, но холодным и официальным. Классицизм начинал терять качества подлинности, превращался в сумму обязательных правил архитектурной грамотности, но лишался настоящей связи с жизнью. Чрезвычайно важными объектами Адама стали городские жилые дома доходного типа — так называемые террас-хаусы, в которых квартира размещена на двух–трех этажах, что является продолжением английской национальной традиции — связи жилого дома с участком. Архитектура его домов отмечена сдержанностью форм и истинно английской изысканностью композиции, построенной на переработке античных мотивов (квартал Адельфи в Лондоне, 1768–1772 гг.). Стены красного кирпича лишены обычной для классицизма отделки, лишь наличники окон кое-где способствуют их оживлению. Некоторые секции в ритмическом порядке выделены более значительной классицистической пластикой. Здесь фасад первого этажа обработан тянутыми рустами, второй и третий этажи украшены плоскими рамочными пилястрами с лепными арабесками, а выше намечен аттиковый этаж с такими же рамочными лопатками, якобы поддерживающими фронтон с картушем на оси. Бутафорский прием приклеенных на фасаде пилястр и ложных фронтонов развенчивал классицизм такого сорта. Подобные решения очень устраивали английских буржуа: внешне дом напоминал роскошные особняки знати, но по существу был типичным доходным домом, в котором безраздельно господствуют целесообразность и выгода, не оставляя ни малейшей надежды на правду и поэзию архитектуры. Даже в общественных зданиях у Адама нередко сохраняется этот принцип фасадничества, призванного приукрасить классицистический бутафорией сугубо рационалистический фасад, примером чему может служить Дом искусств в Лондоне на Джон Адам Стрит, 7 (1772–1774 гг.). Лаконизм здесь определен экономичностью, желание приукрасить «внешность» привело к созданию мелковатого входного портала и крупного портика с ионическими колоннами на уровне второго–третьего этажей. Его фронтон на фоне плоской стены красного кирпича разоблачал классицистическую моду, невзирая на безукоризненную прорисовку форм архитектором. Решения Адамом городских домов свидетельствовали о том, что архитектурные формы классицизма стали не более чем товаром на капиталистическом рынке. Это было предзнаменованием заката эпохи классицизма, вступившей в противоречия с характером жизни того времени с господствующими в ней коммерческими потребностями.

Вместе с тем в ряде зданий, выстроенных у себя на родине, в Шотландии, Адам иногда добивается значительной органичности решения, как, например, в застройке Шарлот Сквер в Эдинбурге (1792–1807 гг.), где идеи ампира получили ясное и убедительное выражение.

Те же черты достаточно четко выявлены в здании архива Эдинбурга Реджистер Хаус (1774–1792 гг.). В отдельных примерах классицизм Адама убедительно сочетался с добротной традицией ренессанса и классицизма первого этапа развития — Университет в Эдинбурге (1789–1791 гг.) или Трейдс Холл в Глазго (1791–1799 гг.).

Р. Адам был одним из выдающихся проектировщиков мебели классицизма, пришедшей на смену стилю Чиппендейл²⁴. Сдержанные формы его мебели контрастно противопоставлены пластике рококо. Разумное решение основного каркаса и наполнений, симметрия и прекрасные пропорции, изящный декор, в том числе в духе маркетри²⁵, отличают стиль Адама.

Вклад Роберта Адама в архитектуру Англии представляется весьма значительным по разнообразию гражданских типов зданий, органичности решений, их ансамблевости, а также по выявлению характерных противоречий, которые стали накапливаться в классицизме конца XVIII в.

КЛОД НИКОЛА ЛЕДУ (1736, Дорман, Шампань — 1806, Париж) — мастер французского классицизма, учился в Париже в Коллеже Бовэ, с 1751 г. — у Ж. Ф. Блонделя, а затем Л. Труара.

В возрасте 26 лет впервые сам решает интерьер кафе, затем переделывает внутреннюю часть церкви Сент Этьен д'Оксерр. Его первые полностью самостоятельные работы — отели д'Альвиль, д'Юзес, де Монморанси, павильон Мадам дю Бари (1765–1770 гг.) — показывают, как формируется система

²⁴ Chippendale style — названий за іменем найзначнішого майстра англійського меблевого мистецтва епохи рококо і раннього класицизму, засновника нового стилю меблів Томаса Чіппендейла (1718–1779). Виготовлені з червоного дерева, меблі Чіппендейла відрізнялися поєднанням раціональності форм, ясності структури предмету з витонченістю ліній і примхливістю візерунка.

²⁵ Маркетри — вид мозаїки із фігурних пластинок фанери (різних за кольором і текстурою), які наклеюються на основу; застосовується при виготовленні меблів та інших побутових предметів, а також панно.

его взглядов, направленных против остатков барокко и рококо за утверждение более строгого по формам классицизма.

Из крупных работ Леду первого периода его творчества следует выделить четырехэтажное здание Бенувиль (1768–1777 гг.), которое называют замком. В действительности это крупный особняк, имеющий симметричную композицию плана и внешний облик, сочетающий простоту и рациональность доходного дома (в обеих боковых частях) с импозантностью дворца в средней части здания, представленного колоссальным орденом, в котором величественность форм сочетается с истинно французским изяществом.

Его же отель Монморанси в Париже (1770–1772 гг.) дает образец виллы, в плане вписанный в квадрат и являющейся кое в чем схожей с виллой «Ротонда» Палладио, но без ее величия. Центричность композиции достигнута здесь не благодаря тому, что на пересечении осей устроено главное помещение, а размещением там небольших спальных ниш-альковов.

Отель д'Альвиль (1765–1766 гг.) является образцом суровой, по-воински лапидарной архитектуры, в которой уже видны черты ампира, хотя до рождения этого стиля еще предстоит путь в тридцать лет.

Самой замечательной работой Леду можно считать здание театра в Безансоне (1778–1780 гг.), крестовидное по внешнему очертанию плана. Оно получило совершенно новаторское решение зала, в котором партер заменен сплошным амфитеатром, окруженным двадцатью четырьмя дорическими колоннами, что явилось торжеством античной традиции. Целостность архитектуры этого зала представляется удивительно новаторской, несмотря на то, что в некоторой мере предшественником этого зала был театр «Олимпико» Палладио. Стремление к обеспечению лучшей видимости и слышимости

1. Портрет К. Н. Леду по рисунку в книге «Архитектура, рассмотренная в ее отношениях к искусству, нравам и государственному устройству», Нью-Орлеан, 1804.

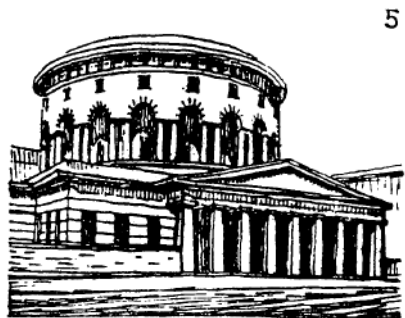
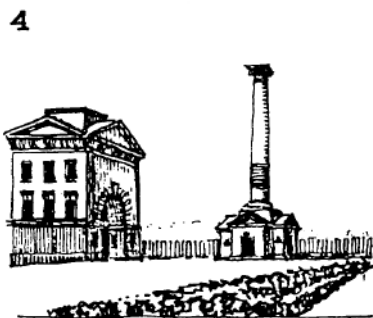
2. Театр в Безансоне (1778–1780 гг.), план первого этажа.

3. Город Шо (1775 г.), схема генерального плана, фрагмент фасада солеварни, проекты дома лесничего, дома директора, дома садовника.

4. Застава дю Трон в Париже (1784–1789 гг.), фрагмент общего вида.

5. Застава Ла Виллет (1784–1789 гг.), общий вид.

1736 · КЛОД НИКОЛА ЛЕДУ · 1806



лежало в основе замысла автора, что отражено в его рисунке театрального зала, вписанного в глаз человека.

Внешняя архитектура здания с ее крупной скульптурной лепкой уступчатых объемов и мощного, значительного в своей непоколебимости шестиколонного ионического портика создает образ театра, наполненный благородной простотой, величием и колоссальной сдержанностью. Одного этого произведения было бы достаточно, чтобы имя Леду осталось в архитектуре навечно. Но судьба даровала ему иные темы и иные, более трудные испытания, что сыграло трагическую роль в творчестве мастера.

Идеи новой, более строгой классицистической архитектуры увлекли Леду, явившись результатом развития взглядов И. И. Винкельмана, изучавшего античное искусство и выступившего глашатаем обращения к наследию Древней Греции и Рима. Но эти взгляды были обогащены принципами французского просвещения XVIII в., утверждавшего в области архитектуры рационалистические тенденции. Равновесие масс, строгая симметрия, классические пропорции должны были обеспечить «благородную простоту и спокойное величие». Эти принципы Леду свел к предельной строгости, подчинению архитектуры геометрии. Он мечтал «о формах, которые создаются простым движением циркуля».

Казалось, в условиях борьбы с избыточностью форм и средств барокко и рококо геометризмом архитектуры, сообщив ей предельную сдержанность, обеспечит ее экономичность, окажется наиболее целесообразным. В действительности же не целесообразность, а поиск пластики архитектурного абсолюта стал главной задачей, привлекая к себе зодчего.

В решении ряда проектов Леду применил пирамиду (Дом лесничего), цилиндр (Дом директора), шар (Дом садовника), изумив архитекторов конца ХУШ в. и одновременно выступив в качестве предтечи архитекторов-конструктивистов ХХ в. Эти идеи он попытался внедрить при реализации планировки и застройки города Шо (1775 г.) с планом, соединившим в себе два полукруга и размещенную между ними прямоугольную полосу застройки. План также явился поиском необычного градостроительного решения, которое было частично реализовано невзирая на его крайнюю антиэкологичность и идеалистически абстрактную красоту. Однако до нашего времени от города дошло лишь несколько руин с колоннами так называемого французского ордера — сурового и романтического одновременно.

Крупнейшей работой Леду явилось сооружение вокруг Парижа 47 застав, 33 наблюдательных постов и стены протяженностью около 23 км. Эта работа должна была увековечить ненавистный народу институт октруа (взимания пошлин со всех ввозимых в город товаров, в том числе и соли). Таким образом, пояс архитектурных сооружений должен был стать средством выжимания пота из народа. Начало работ вызвало возмущение в социальной среде, усилившееся в период Великой французской революции и завершившееся уничтожением большинства этих зданий, невзирая на то, что архитектура их представляла значительную художественную ценность. Это были здания, имевшие в плане круг (ротонда Монсо), прямоугольник, окруженный колоннами (застава Курсель), треугольник (застава Сен-Луи), крест (застава Ройяль). Одни из них были просты по форме, но украшены двумя отдельно стоящими громадными колоннами (застава дю Трон), другие представляли собой квадрат с восьмиколонными портиками, выступающими на все четыре стороны, а над ними высился мощный цилиндр, окруженный аркадой со спаренными колоннами (застава Ла Виллет). Автор задумывал эти сооружения также как специальные монументальные пропилеи столицы Франции, которые должны были увеличить ее славу. Совершенство архитектурных форм не спасло большинство из них: часть были снесены в период революции, другие разобраны уже в XIX в. по мере расширения города. Так реализованная идея Леду исчезла прежде всего из-за того, что автор, владея совершенными архитектурными формами, поставил их на службу реакционной системе, направленной против интересов народа. Это была трагедия зодчего, не учитывавшего социальной значимости архитектуры и связи ее с жизнью народа, которую исследователь его творчества Д. Е. Аркин назвал «трагедией народившейся гармонии».

В последние годы жизни Леду, будучи не у дел, написал труд по теории зодчества: «Архитектура, рассмотренная в ее отношениях к искусству, нравам и государственному устройству», в котором содержатся глубокие мысли, утверждающие принципы классицизма, и наряду с ними очень неясные суждения, смысл которых трудно расшифровать.

Клод Никола Леду был одним из крупнейших мастеров, заложивших основы Позднего классицизма — ампира. Он провидчески предусмотрел формальные увлечения архитекторов XX в. и одновременно оказался человеком, не увидевшим противоречий переходного периода от феодализма к капитализ-

му, жертвой которых и стал. Здесь ему не помогли ни талант зодчего, ни глубокомыслие философа.

КАРА ФРИДРИХ ШИНКЕЛЬ (1781, Нейруппин, Бранденбург — 1841, Берлин) — немецкий архитектор начала XIX в., мастер позднего классицизма, практик и теоретик архитектуры, живописец и театральный художник.

Родился в семье церковнослужителя и инспектора школы, начал учебу в родном городе, гимназию закончил в Берлине и там же в 1798 г. стал учеником у Ф. Жилли в Академии строительства. Практическую работу начинает в 1800 г. строительством небольшого храма Помоны в Потсдаме. Это было здание с четырехколонным ионическим портиком, в формах которого заметно влияние Эрехтейона. В следующих своих работах Шинкель находит более самостоятельные решения. Так, в проекте замка Кёстриц он строит композицию на сочетании гладких мощных плоскостей стен, прорезанных арочными проемами. На фоне стены неожиданно возникает легкий четырехколонный входной портик. Сочетание двух композиционных тем — колонных портиков и почти глухих крупных плоскостей стен — станет его излюбленным приемом в будущем, получит различные и изощренно развитые варианты своего решения. В следующем здании — мавзолее прусской королевы Луизы (1810–1840 гг.) — он сделает второй шаг к решению этой композиции: стена здесь еще не доминирует, но уже тактично выявлена.

То было время наполеоновских войн, в которых в блеске штыков гренадеров уже померкли идеи Великой французской революции. Армии императора вступали на чужие земли завоевателями и вызывали ответную реакцию патриотов, отстаивавших право народа на существование.

После поражения Наполеона в России многие люди в Германии поднялись на борьбу с осколками ранее Великой армии. Патриотизм вдохновлял и архитекторов, которые на время отодвинули идеи ампира как не столь актуальные и обратились к готике: национальный романтизм проник в архитектуру через готические формы.

В честь победы над полчищами захватчиков Шинкель, сам участвовавший в выступлении против французов в рядах народного ополчения, создает проект мемориального собора (1815 г.), пишет эффектную картину «Готический собор с пфальцом и средневековым городом на берегу реки», двумя годами позже —

еще один вид на собор сквозь проем триумфальной арки, в котором возвышаются фигуры национальных героев Германии.

В 1815 г. в Берлине по проекту Шинкеля выстроили здание Новой вахты, в котором тема, начатая в мавзолее королевы Луизы, обретет характер, наполненный не только гражданственностью, но и героизмом. Шестиколонный дорический портик с прекрасным фронтоном и рельефами ангелов вместо триглифов во фризе гордо выступил вперед из мощной монолитной стены здания, утверждая патриотический подвиг народа, сбросившего иго чужеземцев. К этому времени Шинкель получает признание, он — тайный высший строительный советник (1815 г.), член Комиссии при министерстве торговли, ремесел и строительства (1819 г.) и почетный член Королевского Баварского союза.

В 1818 г. он проектирует танцевальное казино в Потсдаме, отмеченное царственным великолепием классических форм коринфского ордера. Крупнейшей его работой этого же времени становится театр в Берлине (1818–1821 гг.), скульптурно вылепленные объемы которого свидетельствовали о величии искусства и торжестве народа, победившего захватчиков. Шестиколонный портик ионических колонн с широкой лестницей перед ним и легким фронтоном, свободно раскинутые боковые крылья корпусов, стены которых уже не глухие, а сплошь прорезанные высокими изящными проемами, сила и легкость соединились здесь, создав образ торжества искусства как проявления сверкающей правды красоты. Прекрасно прорисован интерьер, в котором праздничная торжественность доведена до совершенства, но не достигает опасной грани помпезного.

В таком же ключе единства изящества и силы решен Шинкелем и дворцовый мост в Берлине (1819–1824 гг.), украшенный скульптурами, который стал своеобразным монументом славы. Темы величия и вечности отражены в образе Старого музея в берлинском Люстгартене (1823–1830 гг.).

Множество залов сгруппировано по периметру круглого центрального, перекрытого куполом, напоминающим Пантеон. Фасад этого здания включил восемнадцатиколонный ионический портик, торжественным фронтом развернутый в парадную композицию, будто почетная охрана музейных ценностей античности. Здесь архитектор достиг уже того предела наиболее сильно и напряженно звучащей композиции, за которым начинается напыщенность.

Еще в одном произведении он повторит этот прием, создав церковь

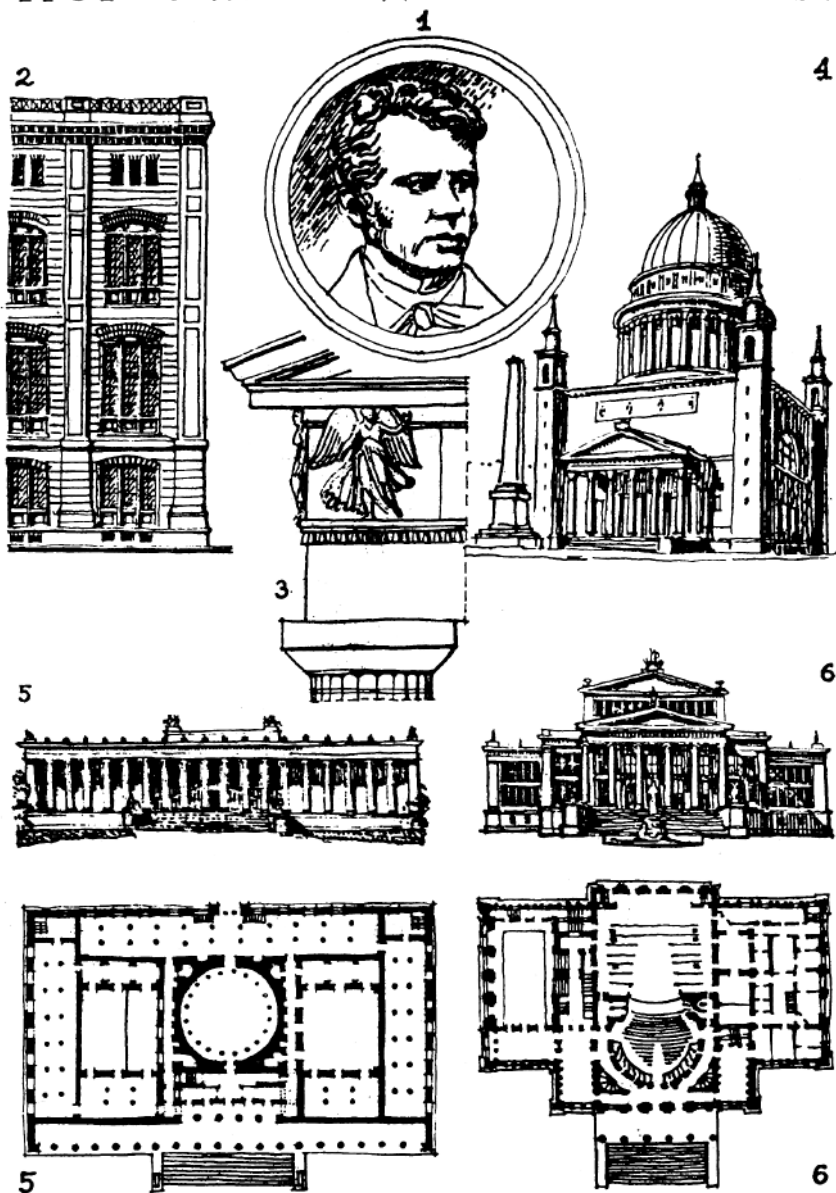
Св. Николая в Потсдаме (1830–1849 гг.), где на фоне глухих стен мощного кубического объема выдвигается портик римского Пантеона, а над кубом высится ротонда собора Св. Павла в Лондоне, венчает же эту композицию купол римского собора Св. Петра. На углах появились шпилевидные венчания, напоминающие минареты. Неожиданное в своей раскованной смелости соединение форм производит уже впечатление нарочитости. Чрезмерно прозрачное напоминание об аналогах, самодовлеющая автономия форм кажется назойливой и к тому же не лишена напыщенности. Здесь зодчий теряет обычно присущее ему чувство меры. Дальше идти в этом направлении было уже невозможно. Требовался поиск иного пути. Шинкель ищет его с подлинной страстью великого художника и находит решение. Он обращается к двум только еще начинающим зарождаться направлениям — неоренессансу и рационализму — и пытается соединить их. Благодаря исключительному таланту ему это удается.

В 1825 г. он создает жестко предопределенное функцией здание — маяк для мыса Аркона: квадратную в плане трехъярусную башню со стеклянной ротондой на вершине. Лаконичность и функциональность, монументальность и строгость соединились здесь воедино и дали образец поистине рационалистической архитектуры.

Годом позже он разрабатывает четыре варианта церкви в Штраупице, в которой романские формы в экстерьере превращаются в строгую пластику неоклассицизма даже не XIX, а скорее начала XX в. Еще дальше он идет в поиске, создавая в 1828 г. Файльнер Хауз — трехэтажное здание с ярусным расчленением фасада, имеющего предельно простое ритмическое решение благодаря повторению однотипных изящных проемов, обрамленных тонкими наличниками и орнаментированных арабесками на откосах. Строгость, сдержанность и непринужденное изящество дают пример подлинного новаторства, не имеющего аналогов в прошлом.

1. *Портрет К. Ф. Шинкеля по скульптуре Г. Шадова.*
2. *Академия строительства в Берлине (1831–1836 гг.).*
3. *Новая вахта в Берлине (1815–1818 гг.), фрагмент портика.*
4. *Церковь св. Николая в Потсдаме (1830–1849 гг.), общий вид.*
5. *Старый музей в Люстгартене, Берлин (1823–1830 гг.), фасад, план.*
6. *Театр в Берлине (1818–1821 гг.), главный фасад, план второго этажа.*

1781 · КАРЛ ФРИДРИХ ШИНКЕЛЬ · 1841



Близким к этому является также здание Академии строительства в Берлине (1831–1836 гг.). Крупное и мощное четырехэтажное здание является образцом рационалистической архитектуры, в котором строгость имитации карниза, подчиненного элементарному метру на фасаде, дополнена активным ритмическим убыванием оконных проемов, расчлененных тонкими металлическими колонками-импостами. Здание впечатляет сдержанностью и лаконизмом с едва выявленным богатством, отмеченным рафинированным изяществом. Рационализм XIX в. с его строгостью здесь дополнен чарующей прелестью отблесков помпейских тем. К сожалению, здание погибло в огне второй мировой войны. Проект универмага на улице Унтер-ден-Линден (1827 г.) являет пример поиска рационалистической архитектуры, предвещающей работы новаторов XX в. Шинкель создал ряд замечательных по решению образцов мебели в интерьере, которые получили широкое признание общественности.

Зодчий выполнил ряд работ по оформлению спектаклей, таких как опера «Волшебная флейта» Моцарта (1815 г.), «Ундина» Гофмана (1816 г.), «Фауст» Гёте (1820 г.). Его мысли об архитектуре и искусстве запечатлены в дорожных дневниках, где особое внимание привлекают строки, посвященные индустриальному строительству в Англии и развитию рационалистических тенденций в архитектуре.

В лице Карла Фридриха Шинкеля немецкая архитектура имела замечательного мастера, завершившего развитие позднего классицизма и начавшего путь утверждения форм неоренессанса и даже рационализма, что вводит его в число наиболее выдающихся зодчих XIX в.

Алатов М. В. Архитектурный ансамбль Версаля. — М., 1940.

Альберти Л. Б. Десять книг о зодчестве: В 2 т. — М., 1935.

Аркин Д. Е. Габриэль и Леду // Проблемы архитектуры. — М., 1936. — Т. I. — Кн. I.

Аркин Д. Е. Образы архитектуры. — М., 1941.

Архитектурное творчество Микеланджело: [Сб.]. — М., 1936.

Асеев Ю. С. Шедевры світової архітектури. — К., 1982.

Бархин Г. Б. Архитектура театра. — М., 1947.

Брунов Н. И. Очерки по истории архитектуры: В 3 т. — М.; Л., 1935. — Т. 2.

Бунин А. В., Ильин Л. А., Поляков Н. Х., Шквариков В. А. Градостроительство. — М., 1945.

- Бунин А. В. История градостроительного искусства. — М., 1953. — Т. 1.
- Буров А. К. Об архитектуре. — М., 1960.
- Вазари Дж. Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих. — М., 1956. — Т. I.
- Вазари Дж. Життєписи найславетніших живописців, скульпторів та архітекторів. — К., 1970.
- Веймарн Б., Кантерева Т., Подольский А. Искусство арабских народов (Средневековый период). — М., 1960.
- Всеобщая история архитектуры: В 12 т. — М., Л., 1967–1975. — Тт. 3, 4, 5, 7, 8.
- Всеобщая история архитектуры: В 2 т. — М., 1958–1963.
- Виньола Дж. Б. Правило пяти ордеров архитектуры. — М., 1939.
- Виттөр Б. Р. Борьба течений в итальянском искусстве XVI в. — М., 1956.
- Гартман К. О. История архитектуры: В 2 т. — М., 1938. — Т. 2.
- Геймоллер Г. Филиппо ди сер Брунеллеско. — М., 1936.
- Губер А. А. Микеланджело. — М., 1958.
- Гурьев О. И. Композиции Андреа Палладио: Вопросы пропорциональности. — Л., 1984.
- Залеская Л. С. Курс ландшафтной архитектуры. — М., 1964.
- Кертман А. Е. География, история, культура Англии. — М., 1979.
- Кес Д. Стили мебели. — Будапешт, 1981.
- Краткая художественная энциклопедия: Искусство стран и народов мира: В 5 т. — М., 1962–1981.
- Лазарев В. Н. Происхождение итальянского Возрождения: В 3 т. — М., 1959. — Т. 2: Искусство Треченто.
- Леон Баттиста Альберти: [Сб.]. — М., 1977.
- Локтев В. И. Тесная свобода «новой эстетики» и просторные правила классики: Комментарий к архитектурной поэтике Брунеллески // Архитектура СССР. — 1972. — № 10.
- Лоренцо Бернини. Воспоминания современников. — М., 1965.
- Михайловский Е. В. Архитектор Иниго Джонс. — М., 1939.
- Моран А. История прикладного искусства. — М., 1980.
- Палладио А. Четыре книги об архитектуре. — М., 1968.
- Популярная художественная энциклопедия: В 2 т. — М., 1986. — Т. I.
- Саваренская Т. Ф. История градостроительного искусства: Рабовладельческий и феодальный период. — М., 1984.

Саваренская Т. Ф., Швидковский Д. О., Петров Ф. А. История градостроительного искусства: Поздний феодализм и капитализм. — М., 1989.

Филиппо Брунеллески. Биография и очерк творчества. — М., 1935.

Цифес А. Г. Искусство архитектуры. — М., 1946.

Bartoli L. Filippo Brunelleschi L'architettura. — Firenze, 1979.

Dulewicz Andrzej // Słownik sztuki Francuskiej. — Warszawa, 1981. — S. 229–230, 422–423, 437–438.

Enciklopedija likovnih umjetnosti: 4 t. — Zagreb, 1964. — Т. 3.

Gabor H. Andrea Palladio. — Lpz, 1980.

Great Britain and Ireland. — L., 1986.

Peusner N. Historia architekturu Europejskiej. — Warszawa, 1980. — Т. 2.

Зодчі середньовіччя і Нового часу

Чепелик Віктор Васильович (1927–1999), дійсний член Української академії архітектури, лауреат Державної премії України в галузі архітектури, почесний доктор НДІТІАМ, кандидат архітектури, професор

Зодчие средневековья и Нового времени

Чепелик Виктор Васильевич (1927–1999), действительный член Украинской академии архитектуры, лауреат Государственной премии Украины в области архитектуры, почетный доктор НИИТИ-АГ, кандидат архитектуры, профессор

The Architects of the Middle Ages and the Early Modern Period

Chebelyk Victor (1927–1999), full member of Ukrainian Academy of Architecture, winner of the State Award of Ukraine for architecture, Honorary Doctorate of the Theory and History of Architecture and City Planning Research Institute, PhD in architecture, Prof.