

ХРИСТИАН НОРБЕРГ-ШУЛЬЦ

ЗНАЧЕНИЕ В ЗАПАДНОЙ АРХИТЕКТУРЕ (ГЛАВЫ ИЗ КНИГИ)*

ЕГИПЕТСКАЯ АРХИТЕКТУРА

Введение

Сооружения Древнего Египта до сих пор можно считать одними из самых впечатляющих построек в истории архитектуры. Мегалитическая масса и четкость очертаний придают им исключительную силу и мощь. Преобладают простые стереометрические формы и строгая геометрическая организация, и, хотя в египетской архитектуре можно усмотреть определенное историческое развитие, представляется, что ее базовые интенции оставались постоянными на протяжении почти трех тысячелетий. Наиболее убедительно эти интенции представлены архитектурным типом пирамиды, которая обычно считается самым характерным воплощением египетской архитектуры. Ее сбалансированная форма, синтез вертикальных и горизонтальных сил, и несравненная телесная мощь кажутся воплощением постоянного, вечного порядка.

Действительно, «порядок» и «постоянство» хорошо выражают основную цель египетской архитектуры. Камень был избран из-за его тяжести и стойкости перед силами разрушения и распада, и его естественная природа усиливается контрастом гладких поверхностей и острых углов. Посредством этого масса и вес абстрагируются, становясь частью общей системы символической организации, где вертикальное и горизонтальное объединяются для формирования ортогонального пространства, которое, по сути своей, полностью однородно. Мы можем назвать его «абсолютным пространством», и единичное сооружение материализует его¹. Добившись этого, египетская архитектура достигла абстрагирования, к которому стремились и другие ранние средиземноморские цивилизации, и ее можно считать первой завершенной архитектурной символической системой в истории человечества². Представляется, однако, что как таковая она владела довольно ограниченным набором выразительных средств.

* Перевод выполнен по изд.: Christian Norberg-Schulz. *Meaning in Western Architecture*. Rizzoli. New York, 1975, Part. 1, 7, 8.

¹ G. Kaschnitz von Weinberg, *Mittelmeerische Kunst* (Berlin, 1965), p. 168.

² «Месопотамская архитектура не пришла к аналогичному уровню абстрагирования, и характеристическая деталь осталась всего лишь заявкой. См., например, артикуляцию касситского храма Караиндаша в Варке (Урук) (около 1440 до Р.Х.)». Н. Frankfort, *The Art and Architecture of the Ancient Orient* (Harmondsworth, 1954; and Baltimore, 1959), p. 63.

Было бы неверным описывать египетское пространство как простую статичную ортогональную координатную систему, каковой оно может показаться. Более внимательный взгляд на памятники архитектуры показывает, что они расположены по оси; так что аксиальность, «осевость», становится еще одним отличительным явлением египетской архитектуры. Это особенно очевидно в великих храмах Нового Царства, но и пирамиды Древнего Царства также образовывали часть пространственной последовательности. Однако египетская аксиальность, хотя она и предполагает направление, вектор, всегда замкнута на себе. Она символизирует не активное овладение окружением, но скорее кажется представляющей вечное положение вещей. Ортогональная и осевая организация, таким образом, служат осуществлению одной цели: созданию постоянной, непоколебимо крепкой – навеки действенной — среды.

Однако эта общая интенция не препятствовала значительному разнообразию и богатству артикуляции и детализации. Безусловно и то, что декорация египетской архитектуры никогда не угрожает целостности общей формы; обычно оно усиливает кристалличность пластических элементов, но может также придавать отдельному сооружению определенные характерные черты. Великие темы основных строительных задач можно было интерпретировать по-иному снова и снова, и мы действительно можем различить перемены во вкусах и художественных намерениях по ходу долгой истории египетской культуры. И вполне можно говорить об истории египетской архитектуры, потому что египтяне достигли уровня абстракции, который предусматривал конкретизацию общих экзистенциальных значений. Но предполагаемое развитие представляло собой скорее систематичную разработку определенных базовых интенций, чем манифестацию воли к эксперименту.

Место обитания человека и окружающий ландшафт

Египетский ландшафт — первый ключ к лучшему пониманию обозначенных выше основных явлений. Вряд ли какая-либо другая страна имеет такую же простую и правильную географическую структуру. По обе стороны узкой и длинной долины Нила находятся пустыни, ограничивающие пространство обитания человека. Египет, таким образом, можно описать как продольный — растянутый по географической долготе — оазис, имеющий относительно однообразный характер по всей протяженности. Его климат сух и стабилен и, вместе с регулярными разливами Нила, кажется являющим вечный природный порядок. Вместе основные стихии природы устанавливают простую пространственную структуру,— с Нилом, текущим с юга на север, и с солнцем, встающим на востоке и садящимся на западе. Эти простые соотношения представлены в иероглифе, обозначающем «мир»: разрез долины с небом вверху и вписанным в него солнцем, движущимся

поперек³. Поля по обе стороны Нила образовывали ортогональную координатную сетку с рекой — продольной осью. В Верхнем Египте этот паттерн ограничен цепями гор, как обозначено в иероглифе мира. В Нижнем Египте переход от оазиса к пустыне более постепенный, хотя и ясно очерченный. Здесь находятся великие пирамиды, которые были расположены так, чтобы образовывать длинный ряд искусственных гор, параллельных Нилу. От пирамид вниз к реке приблизительно под прямым углом вели длинные дороги по дамбам. Даже в Фивах храмы формируют подобный ряд вдоль цепи гор, хотя там — не пирамиды, а скальные гробницы. Итак, мы видим, как использовались землеустройство и архитектура, чтобы привести к совершенству и артикулировать природную структуру страны. Цель состояла в том, чтобы сделать видимой ту пространственную структуру, которая давала египтянину чувство экзистенциальной идентичности и безопасности.

Внутри этой общей структуры те места, которые имели особый, индивидуальный характер, с ранних времен соотносились с местными богами. Эти боги играли только второстепенную роль в египетской религии; основные ее фигуры вели происхождение от более общих аспектов природы и человеческой жизни. Египетские боги, при всей разнице их облика и функций, не имели мотивировались индивидуальными желаниями и причудами, но входили в интегрированную мифологическую систему, где каждая часть функционально и символически была зависима от других⁴. Аналогично, природные элементы понимались скорее как общие характеры, нежели как отдельные участки. Например, понятия «земли» и «пустыни» были абстракциями, обозначенными соответственно черным и красным цветами.

Так простая географическая структура Египта обеспечивала основу для символизации базовых экзистенциальных значений. В материальной среде они конкретизировались как организованные по оси и ортогонально структурированные контуры, расположенные в соответствии с огромным растянутым по долготе пространством Нильской долины. Это также справедливо для поселений и городов.

Здание

Желание в символической форме представить вечный порядок ведет к необходимости показать продолжение жизни после смерти. Таким образом, гробницы и заупокойные храмы, то есть «дома вечности», были в Древнем Египте строительной задачей первостепенной важности. Мы

³ Н. Schäfer, *Weltgebäude der Alten Ägypter* (Berlin, 1928), pp. 89 ff. Я могу указать также, что египтяне «на юг» и «на север» заменяли на «вверх по реке» и «вниз по реке». Они характеризовали Евфрат как «противоречащую себе воду, которая течет вниз, когда идет вверх».

⁴ «Весь символизм покоится на допущении о соответствии вещей, на интуитивно понятой и воспринятой связи между микрокосмом и макрокосмом». M. Lurker, *Symbole der alten Ägypter* (Weilheim, 1964), p.9.

уже видели, что порядок жизни, чтобы быть конкретизированным, был тесно соотнесен со структурой египетской природы и ландшафта. Храм повторяет ту же структуру в меньшем масштабе. Как аксиально (по оси) организованный и ортогонально структурированный «оазис», он, со всей очевидностью, изображал египетский космос. Это становится еще более очевидным при рассмотрении его монументальных ворот — пилона [от греч. ворота]. Пилон представляет собой две массивные башни со скошенными внутрь стенами по фасаду и с высоким дверным проемом между ними. Над этим проемом, между башнями, — изображение солнца. Связь с иероглифом мира очевидна. Поскольку храмы были обычно ориентированы на восток, восходящее солнце можно было видеть изнутри, между двумя пилонами, и проем становился «небесными воротами», через которые показывался сияющий бог-солнце и его земное воплощение — Фараон.

В основе своей план храма состоит из трех частей, расположенных по одной оси, — внутренний двор с колоннадой, гипостильный зал и «святая святых». В храмах большего размера могло быть два внутренних двора и два или более гипостелей. Если двор открыт небу и солнцу, то залы перекрыты потолками с изображением звезд. Планировка храма была символической. Главный зал функционировал как «Зал Явлений», куда из внутреннего двора храма-дворца вступал фараон. Обычно он освещался через центральный клеристорий⁵. По мере продвижения вглубь здания пространства уменьшаются, — пол поднимается, потолок становится ниже. Наконец, в конце оси святилище завершается замкнутой камерой с символической ложной дверью на западной стене. Мы можем прочесть это как изображение жизненного пути, конец которого — не новое монументальное пространство, а, скорее, вечное возвращение к источнику.

Прообразом систематической планировки великих храмов Нового Царства служат комплексы пирамид Древнего Царства. Здесь собственно гробнице, пирамиде, предшествует, как ее основание, заупокойный храм, включающий в себя зал, внутренний двор и святилище с ложной дверью на западной стене. На восток длинная прямая дорога по дамбе ведет вниз к преддверию или Нижнему храму на Ниле⁶. Это еще одна интерпретация пути, со статичной и абсолютной массой пирамиды в конце его. Пирамида есть монументализированная версия более простой и древней мастабы, которая, в свою очередь, восходит к земляному могильному холму. В этом длительном процессе абстрагирования мощной и прочной массы спонтанный опыт был выражен в символах абсолютных стереометрических отношений.

В целом, египетские сооружения представляют собой синтез четырех фундаментальных интенций: замкнутый «оазис», прочная

⁵ Самый грандиозный пример — огромный гипостильный зал в Карнаке, строившийся при Рамсесе I, Сети I и Рамсесе II (XIX династия), длиной 103 м и шириной 52 м (338 на 171 фут), со 140 колоннами.

⁶ Расположение хорошо проиллюстрировано группой пирамид в Абусире (V династия).

мегалитическая масса, ортогональный порядок и путь, или ось. Все они символически представлены в египетской архитектуре и вместе составляют убедительное изображение египетского космоса. В других зданиях, например, в жилищах, используются те же базовые формы, хотя и с меньшей строгостью, чем при решении великих общественных задач.

Артикуляция

Характерные средства архитектурной артикуляции развились, как и следовало ожидать, из желания изобразить высокоорганизованный космос. В то время как описанная выше пространственная организация символизирует общие свойства египетского мира, другие средства использовались, чтобы показать, что жизнь органическая и жизнь человека также принадлежит этому космосу. В частности, каменная архитектура еще со времени первых династий украшается растительными мотивами или формами, заимствованными из более легких деревянных конструкций⁷. В этой связи следует различать две интенции. Поскольку деревянные сооружения обычно имеют характер каркаса, скелета, они — важный источник вдохновения для артикуляции изначально аморфной массы глиняных или каменных зданий, а желание конкретизировать прямоугольное пространство делало артикуляцию такого рода необходимой. Но растительные мотивы использовались, конечно, и из желания отобразить каждый аспект жизни в абсолютной, вечной форме.

В целом артикуляция осуществляется одновременным разделением и соединением частей. Любая артикулированная тотальность должна состоять из частей, которые имеют различные функции внутри целого, но скорее взаимозависимы, чем независимы друг от друга. Египетская архитектура предоставляет первую сознательную и систематическую попытку артикуляции такого рода. Внутренние и внешние стены зданий разделены лепными украшениями, которые образуют сплошной «каркас»; хороший пример этому — павильоны Сенусерта I и Аменхотепа I в Карнаке. Здесь крыша также интерпретирована как отдельная часть посредством глубокого карниза (*cavetto*). Хотя эти средства артикулирования ведут происхождение от элементов деревянной архитектуры, у них есть формальная функция, которая выходит за пределы простого желания сделать их неизменными.

Художники Древнего Царства развивали изображение в виде рельефного фриза, чтобы сделать явными действия людей и богов, ибо в них раскрывается абсолютный божественный порядок. Можно сказать, что изображенные фигуры действуют, не руководствуясь индивидуальной волей, но участвуют в сценах, имеющих универсальный, нормативный характер. Эти рельефы также играют общую формальную роль в рамках

⁷ E. Baldwin Smith, *Egyptian Architecture as Cultural Expression* (New York and London, 1938), первые две главы.

целого: поскольку в них фронтальная плоскость остается ненарушенной, возникает фактурный эффект, который усиливает всеобъемлющую ортогональную структуру, не растворяя ее в игре светотени. Первоначально этот эффект подкреплялся использованием цвета.

Однако самым ярким выражением египетского желания артикулировать является богатое разнообразие колонн. По большей части они происходят от растительных форм: есть колонны с капителями в виде раскрытых папирусов, в виде распутившихся лотосов или их бутонов, есть пальмовидные колонны. Хотя колонны играли роль структурных элементов, они были, прежде всего, «эмблемами плодородия, символами страны и священных растений, которые поднялись из обогащенной почвы, чтобы дать защищенность, неизменность и поддержку стране и ее народу»⁸. Это символическое значение сочеталось с концепцией массы, плотности и объема как выражения надежности, долговечности. В ряде построек присутствуют также более простые структурные элементы, такие как прямоугольные столбы или протодорические колонны [полуколонны заупокойного комплекса при пирамиде Джосера], которые, главным образом, делают видимым ортогональное пространство.

В то время как почти во всех ранних архитектурах обнаруживается незрелость соотношения разных формальных уровней, например, простое «прикладывание» характерной детали, язык египетских архитектурных форм обладает логической последовательностью — от всеобъемлющего уровня до артикулирования деталей. Последовательность эта очень проста и состоит в общей действенности ортогонального порядка.

Саккара

Великая каменная архитектура Египта родилась в Саккара (юг Каира), где находятся впечатляющие руины погребального комплекса фараона Джосера, основателя III династии (2778-2723 до Р.Х.). Мы даже знаем имя его строителя — Имхотеп, и это имя можно считать первым известным нам в истории именем архитектора. Но Имхотеп был не просто архитектором; он был также «великим жрецом», «великим визирем», «главным судьей», «надсмотрщиком царской канцелярии», «носителем царских полномочий», «начальником всех царских работ», «надзирающим за всем, что Небо посылает, земля рождает и Нил приносит», «надзирающим надо всем во всей стране», и после смерти почитался как божество⁹. Положение Имхотепа говорит о том, что он успешно воплотил в архитектуре египетский взгляд на мир, и, в то же время, показывает важность творческой индивидуальности в истории. 0

Комплекс в Саккара заключен в закрытый прямоугольник, площадью 545 на 278 м (1788 на 912 футов), и окружен стеной из

⁸ Ibid.

⁹ S. Gideon. *The Beginnings of Architecture* (New York, 1964), p. 269.

известняка высотой 10 м (32,8 футов). Внутри ограды находится ступенчатая пирамида высотой свыше 60 м (197 футов) и несколько построек меньшего размера вокруг дворов. Вход расположен около юго-восточного угла. Он ведет в длинный Зал процессий, с колоннами 6-метровой высоты (19,7 футов). В конце зала находится большой двор с главным алтарем у подножия пирамиды. Из Зала процессий узкий коридор ведет также в меньшего размера двор для церемонии хеб-сед, фланкированный рядами ложных капелл. К северо-востоку расположен «двойной дворец» [Дворец Верхнего и Дворец Нижнего Египта] с двумя ложными павильонами и дворами перед ними. Наконец, с северной стороны пирамиды находится заупокойный храм фараона Джосера и маленькая камера сердаб со статуей его Ка. Общая планировка имеет форму прямоугольника, но не организована посредством осевой симметрии.

Во всех частях комплекса в Саккара обнаруживается изобилие интересных деталей и попыток формальной артикуляции. Внешняя стена имеет систему больших и меньших амбразур и ряд нерегулярно расположенных бастioned, которые имитируют ворота с башнями с вырезанными на них закрытыми двойными дверями. Колонны Зала процессий выглядят как связки тростника. Однако в малом Т-образном храме и на фасаде Северного дворца мы уже видим настоящие каннелюры. Малый храм имеет также лепные полукруглые фризы с обоих углов и своего рода *savetto* карниз. Фасады ложных капелл и дворцов артикулированы тонкими соединенными колоннами с лотосовидными и папирусовидными капителями.

Использование ложных построек обозначает символический характер комплекса Джосера. Внешние стены, возможно, копировали стены из кирпича, которые фараон Мина I династии, возвел вокруг своей столицы, Мемфиса, и два ложных дворца изображали Белый Дом фараона как царя Верхнего Египта и Красный дом — как царя Нижнего Египта. Ложные капеллы представляли провинции (номы) двух земель и использовались в связи с церемонией хеб-сед, обновлявшей жизненную силу [у автора — Ка] царя и, таким образом, «все те благотворные отношения между небом и землей, которые контролирует царская власть»¹⁰. Наконец, пирамида, как монументализированное развитие типа мастабы, делала вечное присутствие его Ка видимым. Все детали артикуляции придавали изображениям конкретный изобразительный характер.

Базовая структура комплекса в Саккара является, таким образом, символической конкретизацией египетского космоса, которому использованием прочного камня и посредством ортогональной организации придавалась «вечная» валидность. Кроме этого, значение Саккара в том, что здесь началась история архитектуры как завоевания и

¹⁰ Ibid., p. 267.

использования значимых форм. Здесь ограждение, организованный по оси коридор, вертикально ориентированная масса и артикулированная стена стали обобщенными концептами, которые могли использоваться по-новому в других ситуациях.

Гиза

Группа царских гробниц IV династии в Гизе (2723-2563 до Р.Х.) явилась самой прямой и впечатляющей реализацией египетских интенций¹¹. После пирамиды Джосера в Саккара в Гизе появляется тип правильной пирамиды, в которой вертикальное и горизонтальное направления объединены в подлинный синтез. Три великие пирамиды — Хеопса, Хефрена и Микерина — устанавливают и полностью завершают развитие «темы», и сопутствующие им сооружения меньшего размера демонстрируют то же стремление к элементарной стереометрии.

В целом комплекс в Гизе состоит из трех сходных блоков, расположенных один за другим и одинаково ориентированных. Каждый из них состоит из пирамиды с гробницей в ней, погребального храма, который служил для поклонения и жертвоприношений умершему, и длинной дороги по дамбе, ведущей к Нижнему храму на реке, куда тело умершего доставлялось по Нилу для очищения. Дороги по дамбам не параллельны друг другу, и такая дорога повторяет направление самой пирамиды только в блоке Микерина. Город мастаб располагается под прямым углом относительно основных блоков вместе с другими постройками, служившими для жрецов и в качестве складов.

Пирамида Хеопса — самая огромная каменная масса, когда-либо воздвигнутая человеком. Изначально она занимала площадь 230 на 230 м (755 футов) и поднималась на высоту 146,6 м (475 футов). Сегодня она несколько меньше, потому что внешняя облицовка, которая была тщательно отполирована и отражала солнечные лучи, утрачена. Пирамида Хефрена имела в основании 215 на 215 м (705 футов), а в высоту — 143,5 м (471 фут). На ее вершине сохранился нетронутым большой фрагмент облицовки, который дает ясное представление об изначальной мегалитической мощи пирамид. Пирамида Микерина значительно меньше двух других¹².

Погребальные храмы дошли до нас в виде руин, но их план может быть реконструирован. Все они демонстрируют аксиальную планировку с колонным двором посередине. В храме Хефрена этому двору предшествует зал Т-образной формы, а между двором и пирамидой находятся пять святилищ. В храме Микерина есть только одно глубокое

¹¹ «... в мощных постройках IV династии мы имеем опыт внезапного прорыва мегалитической идеи, полного переноса ортогональной пространственной структуры на технику обтесанного и полированного камня». Kaschnitz von Weinberg. Op. cit., p. 141.

¹² Детальное рассмотрение пирамид см. в I. E. S. Edwards. The Pyramids of Egypt (Harmondsworth and Baltimore, 1961).

святилище, перед которым находится более широкий портик со столбами, служащий для перехода из поперечного двора в продольное святилище. Определенное историческое развитие обозначено уменьшением размеров от пирамиды Хеопса до пирамиды Микерина и иерархическим увеличением относительных размеров храма, в то время как пространственное расположение становится более систематическим.

Комплексы в Гизе характеризуются непревзойденной волей к чистой и простой форме. Артикулирование деталей и декорирование упраздняются, чтобы усилить эффект гладких поверхностей и стереометрических форм. Это до сих пор очевидно в хорошо сохранившемся Нижнем храме Хефрена, где Т-образный гипостильный зал представляет собой лес монолитных столбов-опор, перекрытых тяжелыми плитами. Это первое совершенно зрелое пространственное сооружение египетской архитектуры. Однако первичная масса все еще остается более важной; пространства в Гизе кажутся как будто вырубленными в больших каменных массах, и пирамиду можно, фактически, считать кульминацией «массивного» строительства.

Развитие от Саккара до Гизы можно описать как отказ от пиктографических мотивов, дальнейшую систематизацию пространства и усиление абстрагирования, которые подчеркивают основные темы ортогональной организации и аксиального пути. Как бы то ни было, обязательной формой остается все превосходящий полуконкретный символ пирамиды, «объединяющий» гору с лучезарным солнцем и изображающий Фараона как сына Ра. Этот синтез элементарной мегалитической мощи и неизменной стереометрии все еще передает человеческое послание архетипической значимости.

Дейр эль-Бахари

Тысяча лет прошло от завершения строительства в Гизе до сооружения погребального храма Царицы Хатшепсут в Дейр эль-Бахри времен XVIII династии (1511-1480 гг. до Р.Х.). Теперь система постройки с перекрытиями сменила мегалитическую массу. Важные шаги в имевшем место развитии представлены погребальным храмом Ментухотепа в Дейр эль-Бахри (XI династия, 2133-1992 до Р.Х.) и маленьким Павильоном Процессий Сенусерта I в Карнаке (XII династия, 1991-1928 до Р.Х.). В погребальном храме эмблематическая пирамида расположена внутри огромного гипостильного зала и прорывается выше него. Этот главный блок воздвигнут на скальной террасе, и оба яруса оформлены полуколоннами с перекрытием. Такой тип декорации стал одной из составляющих тем Павильона Сенусерта I. В целом в храме царицы Хатшепсут пирамида совершенно теряется, и вместо нее перед величественной западной горой возвышается ряд террас.

Нам известно имя зодчего Царицы Хатшепсут — Сенмут. Его социальное положение и архитектурный дар сравнимы с положением и

даром его великого предшественника Имхотепа. Снова тесное сотрудничество правителя и гения привело к существенному прогрессу в развитии архитектуры как системы символов. Этот прогресс был полной материализацией организованного по оси ортогонального пространства. Ортогональная система больше не вычерчена на поверхностях мегалитических масс и не вырублена в них, но реализована как открытое повторение столбов и балок. Экзистенциальная безопасность, таким образом, больше не символизируется посредством неразрушимых масс, но с помощью повторяемого абстрактного порядка. «Как монотонное повторение длинных и формализованных молитв умершим... египетское повторение архитектурных блоков было частью все той же исполненной трепета мольбы об определенности»¹³.

Погребальный храм Царицы Хатшепсут организован по продольной оси, которая продолжает главную ось великого храма Амона в Карнаке на другом берегу Нила¹⁴. Стена изначально ограничивала территорию, состоящую из трех террас, соединенных длинными, расположенными по центру пандусами. Фасады второй и третьей террас сформированы правильными рядами прямоугольных столбов, и на третьей террасе все еще видны руины собственно храма, содержащие поперечный внутренний двор и продольную погребальную капеллу, высеченную в отвесной скале. Расположение с очевидностью унаследовано от храмов пирамид Древнего Царства, с горой «в роли» пирамиды. Движение пандусов вверх также воспроизводит вертикальный упор пирамиды. Вертикальная ось была объединена с темой продольного пути в новом выразительном синтезе.

Артикуляция здесь более разнообразная и тонкая, чем в мегалитических строениях IV династии. С внешней стороны стена декорирована пилястрами прямоугольного сечения, с внутренней — круглыми колоннами и красивыми рельефами. В северо-западном углу второй террасы находится святилище Анубиса, предваряемое протодорической колоннадой. Столбы, формирующие фасад гипостильного зала на третьей террасе, были облицованы высокими статуями Осириса, имеющего лицо Хатшепсут. В целом представляется, что храм Хатшепсут был выполнен в счастливый момент египетской истории, когда безопасность, обозначенная в организации пространства, была в достаточной степени хорошо обеспечена для введения заново человеческого масштаба и значимой детализации, предпринятых Имхотепом в Саккара.

Из этого следует, что процесс пространственного абстрагирования и систематизирования был необходим, чтобы допустить более разнообразное использование характерной детали. Этот процесс также иллюстрируется тем фактом, что первые отдельно стоящие обелиски

¹³ Baldwin Smith, *op. cit.*, p. 246.

¹⁴ «Каждый год маленькая деревянная статуя Амона отплывала в священной ладье из тьмы его Святая святых, из храма в Карнаке, чтобы посетить храм Хатшепсут». Gideon, *op. cit.*, p. 426.

были воздвигнуты в эпоху Среднего Царства, и с того времени стали общепринятым символом вертикального измерения. Программная материализация ортогонального пространства достигла кульминации в прекрасном Зале празднеств Тутмоса III в Карнаке.

Мединет-Абу

Развитие типа египетского храма продолжалось в течение последующих фаз XVIII династии и достигло вершины в великих сооружениях Рамессидов XIX и XX династий. Из этих построек лучше всего сохранился погребальный храм Рамсеса III (1198-1166 до Р.Х.) в Мединет-Абу в Фивах¹⁵. В современной литературе храм в Мединет-Абу часто характеризуется как явление упадочное с точки зрения формы и декорирования¹⁶. Безусловно, правда, что классическая правильность и четкость построек XVIII династии уходят, но Мединет-Абу должен рассматриваться не с точки зрения упадка, но как последний, великий «барочный» синтез, в котором базовые интенции египетской архитектуры пришли к логичному завершению.

В Мединет-Абу собственно храм — только сердцевина завершенного священного города, который во многих отношениях аналогичен комплексу Джосера в Саккара. Приблизительно прямоугольная площадь примерно 200 на 300 м (656 на 984 футов) была окружена огромной кирпичной стеной толщиной 10 м и высотой 18 м (33 на 59 футов), внушительные развалины которой еще стоят. В этих огромных пределах имеется прямоугольная площадь меньших размеров, примерно и 130 на 160 м (427 на 525 футов), которая была окружена стеной 6-метровой толщины (24 фута), включающей в себя главный пилон храма. Изначально комплекс располагался только на внутренней огороженной территории, но к концу своего царствования Рамсес добавил внешние фортификационные сооружения и использовал территорию между двумя стенами для жилищ жрецов, солдат, ремесленников и рабов. Внутренняя территория содержит вдобавок храмовые склады по обеим сторонам и царский дворец в южном углу.

Доступ к комплексу в Мединет-Абу был со стороны канала и пристани, которые формировали продолжение центральной, продольной оси. В начале главного пути, составляющего «хребет» композиции, находились монументальные ворота, фланкированные башнями. Сразу за пилонами дорога ведет сквозь два вместительных внутренних двора и гипостильный зал к находящемуся в глубине святилищу. Основные пространства последовательно соединяют пандусы, чтобы создать движение вверх. Первый двор имеет опоры в виде осирических статуй Рамсеса, по правой стороне, и круглые колонны по левой. Последние

¹⁵ U. Hölscher, *Medinet Habu* (Tübingen, 1958).

¹⁶ Baldwin Smith, *op. cit.*, p. 145.

образуют портик с Окном Явлений Фараона. Созданная таким способом поперечная ось представляет пространственное приспособление к царскому дворцу за южной стеной внутреннего двора. Второй двор, напротив, расположен симметрично и окружен сплошным cavetto карнизом. Доминирующая продольная ось подчеркнута введением второго пилона между внутренними дворами и более глубокого портика перед гипостильным залом. По мере приближения к святилищу помещения становятся меньше, и пол поднимается. Путь заканчивается в темном секесе, содержащем священную ладью Амона-Ра. Это окончательная и наиболее убедительная архитектурная интерпретация египетского религиозного пути.

Пропорции и декорация храма в Мединет-Абу характеризуются необычайной пластической силой. Глубокие барельефы составляют выразительный контраст общей целостности поверхностей. Во всем чувствуется сильная воля к пространственному и формальному интегрированию, и при сравнении более поздние храмы предстают в некотором смысле сомнительными экспериментами. В Мединет-Абу исконные символы, соединившись, создают поистине великий синтез, имеющий космическое значение. Подражательные и дополнительные формы, встречающиеся в Саккара, развились в интегрированную тотальность.

«Барочные» тенденции, находимые в Мединет-Абу, были в дальнейшем развиты в эпоху Птолемеев, и последние египетские храмы отличаются вычурным преизбыточным декором и определенной интерпретацией архитектурных элементов.

Концепция пространства и развитие

Эти примеры демонстрируют всеобъемлющий и абсолютный характер египетской пространственной организации, но они также обозначают и определенное развитие в египетской архитектуре. Большая часть конституирующих формальных идей может быть найдена так же легко как в Саккара,— определенное ограждение, организованный по оси зал, внутренний двор, мегалитическая масса, ортогональный порядок и даже главные средства артикулирования, такие как колонны, лепные украшения и карнизы. Но они все еще не оформляются в ордерную систему. Общее аксиальное расположение отсутствует, и планировку можно охарактеризовать как пробную геометризацию более примитивных топологических группировок. Великие памятники Гизы переносят нас на шаг вперед. Здесь различные части комплекса каждой пирамиды образуют линейную последовательность, и стереометрическая точность сильно подчеркнута. В них пиктографический подход Саккара уступает место более общей и абстрактной концепции архитектурного пространства. В эпоху Среднего царства эта интенция привела к развитию повторяющихся структур — колоннад и сплошных каркасов. Этот подход

достиг кульминации в храме Царицы Хатшепсут, который предвосхищает всеобъемлющий синтез великих построек с антаблементом Нового Царства.

В целом развитие египетской архитектуры ведет от прямого подражательного подхода к конкретизации более абстрактных соотношений. Решающим шагом была замена тяжелой аморфной массы символической решеткой вертикалей и горизонталей¹⁷. В Древнем Царстве эта решетка все еще прилагалась к самой массе, как в зале из монолитных столбов в Нижнем храме Хефрена. Позже ортогональная решетка приняла на себя конституирующую роль, и сооружения стали скорее истинными символами абсолютного порядка, чем прямыми выражениями некоторых его аспектов. В этом процессе абстрагирования, очевидно, удовлетворялась страсть египтян к порядку и определенности, но в приверженности ему была опасность сведения витальных символов искусства и архитектуры к простым стереотипным формулам. Великие храмы Нового Царства, по сути дела, обозначили конец развития, и их план стал формулой, которая повторялась вплоть до коллапса египетской культуры¹⁸.

Часто отстаивают точку зрения, согласно которой египетская архитектура страшится и избегает пространства и ее формальный язык основан, прежде всего, на пластических соотношениях¹⁹. Безусловная правда, что египетская архитектура не располагает объемлющими интерьерными пространствами, но это не означает, что египтяне страдали соответствующей фобией. Основополагающая тяга к ограждениям возникает из опыта необходимости «быть где-то», то есть необходимости внутреннего помещения, но египтяне не «пребывали» в созданном в связи с этим пространстве. Напротив, способ их обращения со структурой интерьера выражает ту идею, что египтянин был всегда в пути. Его пространство было стадией «вечного странствия»²⁰. Это символизируется не только продольной осью, но и промежуточными пространствами между пластическими элементами, например, между колоннами гипостильных залов. Эти промежуточные пространства часто меньше, чем объемы масс, благодаря чему они фрагментарны и не располагают к покою. В этом смысле массы важнее, чем пространства, но массы служат для установления пространственных соотношений, которые мы описали как всеобъемлющие. Однако в пределах общей ортогональной системы пространственные элементы (внутренние дворы, залы и коридоры) все

¹⁷ «Законы тяжести, посредством производной от них и более даже ясной кристаллизации абстрактного порядка, замещают более ранний, физически понятый, вес массивных блоков, и математически-геометрическая структура, выведенная, таким образом, из гравитационного эффекта, становится теперь, как была до этого сама гравитация, символом вечности и нерушимости». Kaschnitz von Weinberg, *op. cit.*, p. 162.

¹⁸ См., например, Храм Хора в Эдфу, построенный в 237-212 года до Р.Х. и заверченный уже в 57 г. до Р.Х. Во внутренних дворах египетских мечетей все еще чувствуется древний мегалитический ортогональный характер.

¹⁹ Giedion, *op. cit.*, p. 523. Он отсылает к Риглю и Воррингеру, и Baldwin Smith, *op. cit.*, p. 247.

²⁰ Giedion, *op. cit.*, p. 352.

еще относительно независимы и не образуют истинной непрерывности. Ряд пилонов или ворот подчеркивает стаккато египетского странствия.

Значение и архитектура

На некоторые из экзистенциальных значений, скрыто присутствующих в египетской архитектуре, уже было указано; например, как география страны содействовала концептуализации основных природных элементов и процессов. Эти природные элементы были центральными для египетской мысли. В течение всей египетской истории главной силой было солнце. Бог-солнце, Ра или Атон, имел главное святилище в Гелиополе («Городе солнца»). Позднее с богом Ра слились боги Атум и Амон. Детями бога-солнца были воздух (Шу), влага (Тэфнут), небо (Нут) и земля (Геб). Последний породил богов плодородия и воскресения (Осирис), бесплодия и разрушения (Сет), материнства (Исида) и сестринства (Нефтида). Атум появился первым — в виде скалы, которая поднялась из первичных вод, чтобы острой вершиной воспринять солнечные лучи. Эта скала была представлена в Гелиополе в виде менгира, так называемого камня бен-бен, предвосхитившего позднейшие обелиски. Считалось, что бог-солнце пребывает в монолитных маленьких пирамидках с позолоченной вершиной. В египетский пантеон входило еще много других богов. Их взаимодействие описывается сложной мифологией, которая повествует о том, как жил и функционировал египетский мир.

Первые боги олицетворяют природные элементы, которые воплощались по аналогии со свойствами человека или животных²¹. В целом эти персонификации помогали египтянам достигнуть понимания базовых экзистенциальных значений, таких как взаимодействие элементов природы (плодородие-бесплодие), а также и более абстрактных соотношений, например, между добром и злом. Мы видели, что египтяне отдавали предпочтение высокоорганизованному и формализованному отношениям, отчасти благодаря географическому положению, а отчасти — ритму времен года. Оба обстоятельства вместе обусловили это предпочтение, потому что, если страна целиком зависит от надлежащего умения справляться с разливом Нила, то от ее жителей требуются непрерывные совместные усилия и жесткая дисциплина. Поэтому мы можем говорить «в большей степени о деспотизме природной среды, чем о социальной тирании»²².

В Древнем Египте человек и природа составляли одно целое. Человек был все еще захвачен проблемой, прежде всего, действия, и хотя у египтян до очень высокого уровня развились способности к абстрагированию и конкретизации, они тренировали эти способности

²¹ Можно, например, рассматривать Осириса и Сета как персонификации оазиса (жизни) и пустыни (смерти).

²² Baldwin Smith, op. cit., p. 248.

скорее прямо в жизни, чем в мышлении. Таким образом, Фараон был символом абсолютного и постоянного характера природно-человеческой взаимосвязи, а не отдельно взятым тираном. Любое существо — Фараон, обычный человек или животное — представлялось частью одной общей системы. Основной задачей египетской культуры была защита от изменений испытанной на опыте и желанной тотальности. Изменение есть функция времени — отсюда необходимость интерпретировать время как вечный ритм в пределах статичного по существу своему порядка. Этот ритм был сделан видимым в качестве ортогонально упорядоченной пространственной протяженности, не бесконечной и не конечной. Она не «разрывает оков», как позднее — барочная протяженность, и не приводит к какой-либо финальной цели. Вместо этого она символически ведет в мир за смертью, где жизнь возрождается в Осирисе.

Таким образом, то, как египтяне организовывали пространство, было реалистической, но при этом высокохудожественной интерпретацией основных экзистенциальных фактов их мира в пространственных терминах. Египтянин был навсегда недвижим и навеки в пути, представленном великими мегалитическими памятниками, которые символизируют общество в целом в аналогичной ситуации. Более двух тысячелетий прошло с того времени, как закончилось развитие египетской культуры, однако на нас все еще глубоко воздействуют ее фундаментальные темы — темы места рождения и жизненного пути, существования и времени.

РЕНЕССАНС

Введение

Переоценка Средневековья произвела перемены в нашем подходе и к культуре Ренессанса, так что теория всеобщего возрождения после веков мрака более не приемлема. Но стоит взглянуть на постройки Брунеллески, как без труда начинаешь понимать, почему его современники признали их проявлением фундаментального разрыва со средневековой архитектурой, даже если сегодня ученые привлекли внимание к наличию уже во флорентийском «проторенессансе» многих мотивов, характерных для Брунеллески. Он остается одним из величайших новаторов в истории архитектуры; Макс Дворжак характеризовал живописца Мазаччо, скульптора Донателло и Брунеллески как *patres* ренессансного стиля²³.

Истоки и смысл новой архитектуры ясно видны в первом законченном большом творении Брунеллески, в Старой Сакристии Сан Лоренцо во Флоренции (1420-29). Можно выделить три свойства (качества), имеющих фундаментальную важность: намеренное включение

²³ M. Dvořak. Geschichte der italienischen Kunst im Zeitalter der Renaissance. München, 1927.

(reintroduction) антропоморфных, классических составляющих (members), таких как коринфские пилястры, ионические колонки и хорошо развитый архитрав; невиданное применение элементарных геометрических отношений и сильный акцент на пространственной централизации. Кроме того, необходимо указать и на то, что первичные элементы изготовлены из темного *pietra serena*, образующая фигуры, как бы выписанные на нейтральном фоне, – для достижения непосредственной постижимости (intelligibility). В целом, дифференцированная, иерархическая и интегрированная форма средневековой архитектуры уступила место простому соединению относительно независимых пространственных и пластических элементов. Симметрия связывает элементы, чтобы сформировать из них самодостаточное целое, которое подчиняется принципу Альберти: «ничто не может быть прибавлено, отъято или изменено без ущерба». Архитектором двигала новая концепция совершенства.

Спустя восемьдесят лет совершенно те же самые фундаментальные качества оказываются присущи постройке, обозначившей кульминацию ренессансной архитектуры – римскому Темпьетто Браманте в Сане Пьетро ин Монторио (1502). Основное отличие от предыдущего творения – более определенный акцент на пластическом характере частей; тогда как в Старой Сакристии все еще заметна была скелетная структура средневековой постройки.

В обоих примерах спиритуализированное пространство Средних веков уступило дорогу концепции пространства как конкретного вместилища. Они, кроме того, демонстрируют возвращение к классической, или, если быть более точным, к римской концепции. Ренессансное пространство являет новое стремление к гомогенному, геометрическому порядку, который конкретизирует общую веру в гармонию и совершенство как абсолютные ценности. Новая интенция обнаруживает себя на всех пространственно-средовых уровнях и в соединении со всеми типами построек, будь то сооружения церковные или светские, разница – только в интенсивности. В сущности, ренессансный человек обитал в некоем упорядоченном космосе, точно так же как и его средневековый предшественник, однако его интерпретация концепции порядка была полностью иной. Не столько достижение экзистенциальной защищенности через обретение своего места внутри Царства Божия, сколько воображение космоса в нумерологических понятиях. Архитектура же признавалась в качестве математической дисциплины, которая призвана сделать космический порядок доступным зрению. Новый интерес к перспективе как средству описания окружающего пространства вместе с проблемой пропорций обретали первостепенную важность с связи с вопросом о характере архитектуры. В древности пропорции соотносились с человеческим телом, а ренессансные художники соответственно были заняты поисками ключа к гармонии, сокрытой во всем творении. Их работы воспринимаются как

одновременно принадлежащие и космосу, и человеку, тем самым весьма сильно разнясь со средневековым вертикализмом²⁴.

Ландшафт и поселение

Новый образ пространства проявляется на предельно обширном средовом уровне, на уровне географии. Если мы сравним средневековую карту мира с картой мира, созданной в 15 веке, то станет очевидной одна показательная переменная²⁵. Карты Средневековья не являют мира как он есть, а иллюстрируют христианский образ мира. Обычно в центре помещался Иерусалим, земля же иногда изображалась в виде тела Христа с головой на востоке, с руками на севере и юге, и с ногами на западе. Ренессансные картографы, в отличие от этого, стремились к геометрически корректному воспроизведению, разрабатывая разные «проекции» с кульминацией в карте мира Меркатора (1569). Однако реализм не нарушал общую картину централизованного космоса, сфокусированного на Земле, что сохранялось вплоть до Коперника (1543). С помощью его двух подходов ренессансный образ мира объединил эмпирически-гомогенное пространство и идеальную, центрированную форму.

Наиболее поразительно этот образ конкретизирован в представлении об идеальном городе. В то время как средневековый город был идеален постольку, поскольку являлся живой конкретизацией *Civitas Dei*, ренессансный город нацелен на идеальную форму. Производились научные изыскания касательно того, каким должен быть облик города, и, хотя идеальный город – *Palma Nova, by Savorgnan and Scamozzi* – был отстроен не ранее 1593, не малое число архитекторов публиковало трактаты, где проблемы, связанные с городом, анализировались с целью выработки идеальной планировки. Первый и величайший из теоретиков, Леон Баттиста Альберти (1404-72), начал с основанного на опыте утверждения, что «объем самого города и распределение его частей бывают, как мы знаем, различны в зависимости от различия местностей, поскольку очевидно, в горах ты не можешь, как на открытой равнине, провести любые очертания стен – круглые, четырехугольные или иные, какие тебе понравятся»; пришел же он к утверждению, что «из всех городов наиболее удобным для размещения на местности является круглый»²⁶. Первая планировка для идеального города, филаретовской Сторцинды (1464), по сути, имеет в своей основе круг со звездой, вписанной в него, и piazza с круглой церковью посередине. Трактат Франческо ди Джорджо (1432-1502) предлагает для разных местностей множество центральных планировок, в которых объединены опытные и идеальные элементы. В некоторых своих проектах Франческо ди

²⁴ В целом см.: Wittkower R. *Architectural Principles in the Age of Humanism*. Lnd., 1962.

²⁵ См.: Frey D. *Gotik und Renaissance*. Augsburg, 1929.

²⁶ Леон-Баттиста Альберти. Десять книг о зодчестве. Т. 1, М., 1935, с. 116, 118. (Пер. В.П. Зубова).

Джорджо принял также во внимание новое огнестрельное оружие и предложил улучшенную систему фортификации²⁷. Ренессансный идеальный город более не является выражением общинной формы жизни, как поздний средневековый город, но формирует центр маленького автократического государства. Поэтому в центре идеального города мы находим дворец правителя, выходящий на обширную piazza.

Отдельные проекты, реализованные частично, иллюстрируют ренессансную концепцию городского пространства и взаимодействие между поселением и окружением. Например, в достройке Пиенце, произведенной Бернардо Росселино (1459-64), группа построек вокруг piazza задуманы как самостоятельное произведение искусства, и все элементы пропорционально соотношены друг с другом. Такое введение центрической постройки в ландшафт было нормальной чертой, подобно брамантевской Санта Мария делла Консолационе в Тоди (1508). Идеал самодостаточной независимости от рукотворной формы здесь налицо; в центре не обязательно должна быть церковь, которая могла бы разместиться в любом ином месте. Трактовка пространства в архитектуре Ренессанса произошла из концепции живого городского организма, призванного служить идеалу чистого формального совершенства. Новая концепция внутреннего городского пространства нашло свое выражение в виде желанной общей геометризации, и улицы со скверами определялись зданиями, которые, как кажется, принадлежат тому же самому стереометрическому целому. Программное обнародование установки предлагается в знаменитых «городских пейзажах» (ведутах) Франческо ди Джорджо и Лучано Лаурана.

Постройка

Ренессансная архитектура – продукт городской цивилизации. Подобно готическому собору, ведущие строительные типы итальянского кваттроченто служат одной цели: наделению значением городской среды. Ренессансные города более не воплощают концепцию действующего Civitas Dei, они конкретизируют образ математически организованного универсума, в них властвует правитель-автократ, резиденция которого конституировала новый центр значения. Однако это не значит, что церковь утратила свою первостепенную важность. Космическая гармония все еще понимается как гармония божественная, что отражается в централизованном государстве. Церковь все еще ведущий тип постройки, но ее форма адаптирована к новой концепции порядка.

Прежде всего, необходимо подчеркнуть, что эта адаптация состоит в общей геометризации и в более сильной централизации, как это видно в новаторском творчестве Брунеллески. Фактически он строил похожие

²⁷ См.: R. Papini. Francesco di Giorgio architetto (Milan, 1946). Первый образец подлинного бастиона, как нам известно, – это форт в Неттуно работы Джулиано ди Сангалло (1501-3).

небольшие здания с центрическим планом²⁸, но в своем большом церковном строительстве в качестве точки отсчета он берет вытянутую базилику. Его метод иллюстрирует Сан Лоренцо во Флоренции (1421): Т-образный план традиционного итальянского типа подвергся неумолимой интерпретации в терминах элементарного геометрического целого, и трехмерная артикуляция служит переводу подобного плана в сращение простых стереометрических единиц. Продольный аспект все еще доминирует, в то время как эффект централизации в небольшом соборе относительно слаб. В конце концов, этот проект едва ли способен был удовлетворить, так что Альберта в 1447 году запланировал присоединить к нефу Сан Франческо в Римини ротонду, напоминающую Пантеон²⁹. Идея присоединения доминирующего центрического пространства к продольному нефу могла быть подсказана Флорентийским собором, где большой купол – предмет чаяний Арнольфо ди Камбио (1296) и Франческо Таленти (1375), был реализован Брунеллески (ок. 1420). Однако должно было пройти немалое время, прежде чем Браманте добился геометрически удовлетворительной интеграции продольного нефа и доминирующего купола, что и было успешно исполнено в соборе Павии (1488). Для него это решение было подготовкой величественного плана Сан Пьетро в Риме. В Павии диаметр купола покрывает как центральный неф, так и боковые. Однако, попытки сочетать центрического пространства с нефом должны быть признаны уступкой практическим требованиям, выдвигавшимся клиром³⁰. В первую очередь интерес архитекторов концентрировался на развитии центрального плана. Это можно продемонстрировать как на законченных постройках, так и на многочисленных проектах, вроде тех, что принадлежат Леонардо да Винчи. Центрические церкви Ренессанса являют гораздо большее разнообразие вариантов, чем их византийские предшественники. Как результат нового, научного подход к проблеме пространства в сочетании с дополнительными капеллами были испробованы все возможные комбинации планов – круглых, полигональных и в виде греческого креста. Используемый композиционный принцип – сложение: каждый пространственный элемент сохраняет немалую степень независимости внутри единого целого.

Изменение в роли правителя и аристократии породило новый ведущий тип постройки: городской дворец. В то время как средневековый замок представлял собой крепость-твердыню и символ власти, дворец Ренессанса в дополнение к этому и манифестацию культуры,

²⁸ После Старой Сакристии последовали Капелла деи Пацци (1430) и Санта Мария дельи Анджели (1433, незакончена). Первые две были мемориальными сооружениями – факт, который нельзя забывать при истолковании центрической формы.

²⁹ С другой стороны, центрический план может быть соотнесен с функцией церкви, как в Мавзолее Сигизмондо Малатеста.

³⁰ Относительно обсуждения функциональных проблем, что возникают из продольных и центрических планов, см.: S. Sinding-Larsen. Some Functional and Iconographical Aspects of the of the Centralized Church in the Italian Renaissance. – Acta ad archeologiam et artium historiam pertinentia, vol. II (Rome, 1965).

формирующей основание для авторитета аристократии. Массивный замок средневековья тем самым подвергался геометризации и гуманизации посредством введения классических ордеров. Этот процесс был начат дворцами Брунеллески и достиг своей кульминации в таких постройках как брамантевское Палаццо делла Канчелария в Риме (ок. 1489). Основной тип, развивавшийся во Флоренции на протяжении 15 века, можно описать как квадрат, вмещающий в себя объем, центрированный на *cortile*, окруженный двумя или тремя ярусами аркад, что хорошо иллюстрируется в Палаццо Медичи-Рикарди работы Микелоццо (1444-1464) и в Палаццо Строцци по проекту Бенедетто да Майано и, возможно, Джулиано да Сангалло (1489). В своей основе городской дворец был *семейной* резиденцией. Посредством своего размера и своей артикуляции он характеризовал положение семейства в широком городском контексте, будучи одновременно и замкнутым в себе, и соотнесенным с окружающей средой благодаря геометризации.

Артикуляция

Как было указано выше, ренессансная артикуляция имела в виду две цели: наделение геометризмом и достижение антропоморфности. Первое устремление удовлетворялось исключительным применением элементарных геометрических форм и простых математических отношений, второе – новым введением классического ордера. Новые инвенции становятся очевидными при сравнении массивного, покрытого рустом дворца Кваттроченто, например, Палаццо Питти во Флоренции (после 1457) и средневекового Палаццо Веккио в том же городе (1299-1314)³¹. Более поздняя постройка совмещает плотный и мощный внешний облик с культурной экспрессией, основанной на концепции космической гармонии. То, что было прежде покрытой непрерывным рустом стеной, пронизанной разнообразными и порой не совсем правильно установленными окнами, теперь становится дисциплинированной, «математической» композицией. Три яруса дворца Питти суть индивидуальные элементы, присоединенные друг к другу в сопровождении непрерывного ряда полукруглых арок, отличающихся отменной правильностью. Преобладает геометрическая дисциплина, даже в русте.

Экстерьер (наружные части) дворцов раннего Кваттроченто обычно не обрабатывались классическим ордером, но антропоморфные элементы встречаются в *cortile* в качестве конституирующих частей окружающих лоджий. Иначе говоря, существует значимое различие между несколько сдержанным экстерьером и более непосредственной

³¹ Палаццо Веккио – произведение Арнольфо ди Камбио, в то время как Палаццо Питти, вероятно, было построено по проекту Брунеллески накануне его смерти в 1446 году. Первоначальный проект включал только семь центральных пролетов из состава нынешнего здания. См.: P. Sanpaolesi. Brunelleschi (Milan, 1962), p. 95ff.

экспрессией интерьера. Правда, существуют важные исключения из этого правила. Возводя Оспедале дельи Инноченти во Флоренции (1419), Брунеллески наделяет здание наружной лоджией, обладающей исключительно световым и изящным характером. С учетом общественных и социальных функций строения, данное решение кажется естественным, равно как и применение внешних (колоссальных!) пилястр в Палаццо ди Парте Гвельфа (ок. 1420). Будучи домом политической партии, эта постройка обязана была демонстрировать «содержание» более прямолинейно, чем частный дворец. Зал же собраний этого палаццо впервые в архитектуре Ренессанса обнаруживает использование классических пилястр в артикуляции стен интерьера. Так что этот дворец неплохо иллюстрирует концепцию гомогенного, геометрического пространства.

Около 1450 года Альберти поставил друг на друга классические ордера в рустованном фасаде Палаццо Rucellai во Флоренции, инициировав таким образом новую фазу в ренессансной артикуляции стен³². Однако в основе плана заложено было простое сращение этажей и регулярная последовательность пролетов; но уже в Палаццо делла Канцеллария в Риме варьируются горизонтальная и вертикальная артикуляция. Нижний этаж служит массивным основанием для двух ордеров ритмически расположенных пилястр. Несмотря на характерную для фасада кваттроцентистскую сдержанность, он кажется воплощением определенной органической жизни, если сравнить с более схематическими и абстрактными композициями раннего Ренессанса. В целом, введение антропоморфных ордеров открыло целый ряд выразительных возможностей, что явилось исходной точкой развития архитектуры маньеризма в следующем столетии.

Что касается церквей, артикуляция претерпевает те же фундаментальные изменения, что и во дворцах, несмотря на разницу строительных задач. Церковные интерьеры Брунеллески артикулированы регулярным повторением классических составляющих, делающих зримой геометрию пространства. Трактовка экстерьера соответственна (Сан Лоренцо), но относительно не так важна. Далее, существенным вкладом Альберти было изобретение ренессансной базилики для фасада в Санта Мария Новелла во Флоренции (1456). Он не только использовал классические ордера и тщательно просчитанные пропорции, организующие сложную травею (section) базилики, но и ввел волюты для облегчения сложных переходов между нижними и верхними этажами³³. В конце жизни Альберти также применил ритмическую артикуляцию, упоминавшуюся в связи с дворцом Канцеллария, в интерьере Сант'Андреа в Мантуе (с.1470). Проблема церковного фасада получила

³² Идея эта, однако, не была принята единодушно, как показывают более поздние и более значительные дворцы, такие как дворец Pitti и дворец Gondi (Guiliano da Sangallo, 1490). Последний демонстрирует изощренную дифференциацию рустовки трех этажей, что соответствует классическому совмещению.

³³ См. Wittkower, *op.cit.*, pp. 36 ff.

свое самое тонкое решение, когда Браманте ввел колоссальный ордер, характерный для нефа приходской церкви в Роккаверано (ок. 1510)³⁴, а в целом зрелое творчество Браманте отличается ритмическим и пластическим богатством, неизвестным его предшественникам.

Ренессансная артикуляция обычно не согласуется с технической структурой постройки, как это видно в незаконченной Санта Мария делле Карчери в Прато Джулиано да Сангалло (1484), где массивная стена обряжена в поддельный скелет. Подобное сооружение создавалось ради типично ренессансной идеализации посредством использования пространства, как в равномерно распределенном, нейтральном свете интерьеров Кваттроченто.

Санто Спирито

Имя Филиппо Брунеллески возникло по ходу нашего изложения принципов ренессансной архитектуры. Родившийся во Флоренции в 1377 году Брунеллески был первым великим творцом нового стиля и вплоть до своей смерти в 1448 году был несомненно ведущим архитектором своего времени. После несколько неудачного дебюта в качестве скульптора, он работал преимущественно как военный инженер до 1418 года, когда он выиграл конкурс на возведение купола собора Санта Мария дель Фиоре во Флоренции. Кроме того, ему приписывали изобретение научной перспективы (ок. 1415). Традиционно Брунеллески считается первым настоящим архитектором в истории: в то время как зодчие средневековья соучастниками коллективного труда, Брунеллески следует признать первым индивидуальным творческим гением. Сегодня, когда известна высокая образованность средневековых архитекторов, которые были людьми, не лишенными творческого гения, вполне основательно можно утверждать, что история архитектура всегда была обязана поступательным движением творческим личностям, а Брунеллески являет собой всего лишь новую социальную роль.

Среди его творений церковь Сан Спирито во Флоренции можно признать за наиболее зрелое достижение. Проект был готов в 1436 году (может быть уже в 1432), но строительство было начато только в 1444. В результате законченная постройка несколько отличается от первоначального замысла, преимущественно во внешнем облике, где непрерывный ряд полуциркульных апсидиол, запланированных Брунеллески, оказались включенными в толщу обычных ровных стен. Брунеллески не намеревался наделять постройку фасадом с каким-то особым значением, но после 1475 года к фронтальной части базилики был добавлен центральный портал. С другой стороны, интерьер, вероятно, был исполнен в соответствии с первоначальным замыслом, и только большой

³⁴ См.: A. Bruschi. Bramante Architetto (Bari, 1969), pp. 237ff. Замысел стал отправной точкой для церковных фасадов Палладио.

алтарь 1599 года нарушает исключительно гармонический эффект. У церкви значительные размеры, и внутреннее пространство имеет длину 97 метров (318 футов).

Сан Спирито – шедевр геометрического проектирования. Замысел со всей очевидностью происходит из более ранней церкви Сан Лоренцо, демонстрируя, тем не менее, решительный шаг вперед. Общий план основан на простом квадрате и, как это убедительно показал Лупорини, поперечный разрез сооружения основан на том же модуле³⁵. Зданию придана форма латинского креста с куполом на средокрестье и с непрерывающимися боковыми нефами, окружающими единое пространство. Базовый квадрат повторен в правильном чередовании этих боковых нефов, в то время как средокрестье, трансепт и алтарная часть состоят из учетверенного квадрата каждый. Центральный неф составляют четыре больших квадрата³⁶. По всей длине здания боковые нефы сопровождаются полуциркульными апсидолами. За исключением главного нефа план совершенно симметричен относительно средокрестья. Фактически, Сан Спирито следует характеризовать как «вытянутое центрическое здание». Его центризм усиливается благодаря разделению окончаний стен центрального нефа, трансепта и алтарной части на две ниши, которые лишают оси крестового плана присущей им функции пути.

Хотя план Сан Спирито может напомнить компоновку средневековых паломнических церквей, в частности Сантьяго де Кампостела, значит эта церковь совсем другое. В Сан Спирито оси не воспроизводят пути спасения, берущие начало со всех четырех сторон света. Они формируют часть центрической самодостаточной символической системы. Несмотря на то, что Сан Спирито имеет вытянутый центральный корабль, она все же производит впечатление компромисса с требованиями и традиции, и функциональности.

Внутри артикуляция состоит в визуализации геометрической системы посредством составных элементов, выполненных в темном *pietra serena*, имеющих фигуративный характер в соотношении с внешними, белыми стукowymi поверхностями стен. В результате получился один из самых ясных и совершенных интерьеров, какие только могут существовать. Внешний вид Сан Спирито был реконструирован Санпаолези³⁷. Центрический план проявляется в отсутствии собственно фасадов, замененных апсидолами, непрерывной чередой окружающими здание. Они служат подготовкой к относительно небольшому куполу, который тем самым соотносится с рукавами здания внизу и оказывается способным функционировать в качестве доминирующего центра гармонического целого. В отличие от аддитивный принцип композиции, Сан Спирито являет себя как сквозная, абсолютно значимая тотальность.

³⁵ E. Luporini. Brunelleschi. Milan, 1964.

³⁶ К несчастью, боковые нефы вдоль стены со входом, запланированные Брунеллески, были исключены при строительстве, в результате чего было допущено серьезное искажение регулярной системы.

³⁷ Sanpaolesi. Op. cit., pl. D.

Вызывает восхищение, с каким мастерством Брунеллески удалось сотворить законченный шедевр, проложив путь десяткам плодотворных архитектурных проектов.

Сант Андреа в Мантуе

Гораздо в большей степени, чем Брунеллески, новую социальную роль артиста представляет Леон Баттиста Альберти (1404-1472). (Как мы увидим в дальнейшем, эта роль внутренне связана с более общим ренессансным образом человека как *uomo universale*). Альберти был не только архитектором-творцом, но и первым теоретиком ренессансного искусства и архитектуры, многосторонним литератором и в добавок, вероятно, был атлетом выдающихся физических способностей. Его «Десять книг об архитектуре» (*De re aedificatoria*) были написаны около 1450 года и до сих пор остаются одной из тех книг на данную тему, что просвещают и вдохновляют в максимальной степени³⁸. В этих трактатах Альберти попытался предложить вместо классического изложения Витрувия более тщательный и систематический труд. Его теория покоится на практическом знании, равно как и на обширных знаниях античного зодчества, что, между прочим, отражается и на его архитектурных проектах. Соответственно его незаконченный фасад Сан Франческо в Римини вдохновлен римской триумфальной аркой, а первоначальный фасад Сан Себастьяно в Мантуе (1460) происходит из позднеримских храмовых фасадов. Имея более осознанную, чем у Брунеллески, связь с историей, не будучи в столь запутанных отношениях с проблемами аддитивной геометрии, творения Альберти выглядят разнообразней и предусматривают более обширную зону значимых характеристик. Правда, в силу меньшей активности, из его наследия много не сохранилось.

Церковь Сант Андреа в Мантуе была спроектирована в 1470 году, и ее возведение началось в 1472, вскоре после смерти Альберти. С внешней стороны она так и не была завершена и сегодня частично скрыта за домами. Вряд ли в намерения Альберти входила сколько-нибудь усложненная отделка интерьера, равно как и высокий купол, добавленный *Juvarga* после 1732³⁹. Обширные главные пространства без боковых нефов образуют форму Латинского креста. Вместо боковых нефов главному нефу сопутствуют чередующиеся открытые и закрытые капеллы, которые формируют ритмический ряд. Заданный ритм повторяется в трансептах и алтарном пространстве, причем последнее обведено (*closed off*) апсидой.

³⁸ Блестящее критическое издание в двух томах, под редакцией Паоло Портогези, вышло в Милане в 1969 году. Английское издание Джеймса Леони (1729) повторно вышло в свет в Лондоне в 1955 году с предисловием и комментариями Джозефа Рикверта.

³⁹ В это же время четыре широких колонны, на которых покоится купол, были усилены, что нарушило целостность главного нефа, трансептов и алтарного пространства. Более детально дискуссия по поводу Сант Андреа представлена в: C.Norberg-Schulz, "Le ultime intenzioni di Alberti", *Acta ad archeologiam et artium historiam pertinentia*, vol. 1 (Oslo, 1962).

Все главные пространства перекрыты цилиндрическими сводами, в то время как средокрестие предположительно должно было быть увенчано простым полусферическим куполом, как в маленьких закрытых капеллах. В целом расположение соотносится с его указаниями в седьмой книге *De re aedificatoria*, также и пропорции согласуются с его теориями. Там где у Брунеллески были регулярные повторы, различные соотношения образовывали значимую последовательность: интервалы между пилястрами в фасаде нартекса имеют соотношение 1:3, в главном нефе напряжение несколько слабее, там пропорция 1:2. Торцовые стены трансептов являют соотношение 2:3, и в апсиде, наконец, напряжение успокаивается в «совершенном» 1:1⁴⁰. Экстерьер и интерьер оказываются таким образом объединены одним «стеновым» мотивом; одновременно различные части строения пропорционально дифференцированы и ведут к «идеальной» артикуляции апсиды.

В современной литературе по ренессансной архитектуре план Сант Андреа обычно рассматривается с одним только нартексом. Нет сомнения, что в первоначальном плане фигурировали также подобные входы в трансепты, и с северной стороны, фактически, наличествует неоконченный нартекс и фасад трансепта. Из этого становится ясным, что церковь замышлялась как удлиненное центрическое строение с тремя идентичными фасадами. Сант Андреа, таким образом, принадлежит великой традиции Апостольских церквей, и использование формы Римской триумфальной арки для фасада нартекса должно пониматься именно в этом свете. Важно указать также и на то, что лицевая сторона, которая обычно описывается как фасад церкви, являет собой только часть оригинально задуманного профиля. Собственно фасад находится непосредственно за нартексом, и по замыслу должен был иметь боковые волюты и венчающий треугольный фронтон⁴¹.

В целом Сант Андреа представляет ренессансную интерпретацию древних символических тем. Центр и путь снова сведены вместе, и благодаря свободному использованию римских мотивов строение является великим примером возрождения классической культуры. Истинно ренессансной представляется идея использования пропорций как средства организации пространства. Пропорции предполагают, что все объемы воспринимаются одновременно, то есть, принадлежат гомогенному пространству. Альберти, таким образом, воспринял концепцию пространства Брунеллески, сделав ее чувствительным инструментом исполненной смысла выразительности.

Собор Св. Петра в Ватикане

⁴⁰ В своей девятой книге Альберти рекомендует пропорции 1:1, 1:2, 1:3, 2:3 и 3:4, ссылаясь на теорию музыкальной гармонии.

⁴¹ Большой наружный свод, который сегодня защищает круглое окно над нартексом, добавлено в 1702.

Донатто Браманте родился в Урбино в 1444 году, и его деятельность протекала в Северной Италии вплоть до 1500 года, когда он переехал в Рим. На протяжении его Миланского периода он перестроил церковь Санта Мария presso Сан Сатино (1482), – постройку, в которой была подчеркнута фундаментальная важность центризма в архитектуре Кваттроченто. Центрический план было невозможно приспособить к ограниченному местоположению постройки, но Браманте создал перспективную иллюзию, чтобы Т-образное внутреннее пространство казалось полноценной центрической церковью⁴².

В 1503 году он был назначен архитектором ко двору папы Юлия II и возглавлял проектирование и возведение новой церкви Св. Петра вплоть до своей смерти в 1514. Постройка обозначила кульминацию в развитии ренессансной церкви с центрическим планом.

У нас есть два связанных с друг другом проекта Браманте, предназначенных для этой церкви. В обоих случаях он интерпретировал центрический план как pentirigion с башнями, приставленными к четырем углам⁴³, и именно в таком виде церковь появляется на медали в честь закладки в 1508 году. В обоих проектах обширный греческий крест формирует сердцевину сложного пространственного организма. Греческий крест видоизменен сознательным расширением средокрестья, чтобы купол мог функционировать в роли доминирующего центра. В углах между рукавами креста добавлены части, образующие греческий крест меньшего размера. Они выглядят как законченные центрические церкви, и в то же самое время их внутренние рукава образуют квадратную крытую галерею вокруг главного купола. Октагональные сакристии, увенчанные высокими башнями, добавлены между наружными рукавами малых блоков. Главное отличие между первым и вторым проектом – общее усиление несущих столбов и добавление полукруглых нартексов вокруг четырех апсид главного пространства. В целом, композиция может быть охарактеризована как иерархическое сложение друг с другом законченных пространственных блоков. В результате получается такой организм, в котором ясность и богатство сочетаются, вероятно, убедительнее, чем в любом ином проекте в истории западной архитектуры.

Предположительно, Браманте планировал присоединить к центральному плану продольный неф. Подобное добавление было возможно без нарушения единства планировки. Оно могло заключаться в продлении одного из рукавов главного пространства, а также – в доведении до формы бокового нефов двух рукавов малых блоков, имеющих вид греческого креста⁴⁴. Замысел нефа мог означать уступку функциональным требованиям, или выражение того нового интереса к

⁴² A. Bruschi. Op. cit., p. 134.

⁴³ Pentirigion появляется еще в проекте Филарете.

⁴⁴ См.: O.H.Foerster. Bramante (Vienna, 1956), fig. 120.

движению в пространстве, что выйдет на передний план в период Чинквеченто.

Внутреннее пространство в окончательном проекте Браманте, вероятно, должно было артикулироваться колоссальными пилястрами и увенчиваться большим полусферическим куполом, опиравшимся на барабан с колоннадой. Спокойное и монументальное пространство могло бы стать предельно убедительной конкретизацией ренессансного образа космической гармонии. Подобно Сан Спирито, здесь реальный фасад тоже мог бы отсутствовать и не быть столь важным. Большой купол, впрочем, должен был играть роль значимого центра, причем не только города Рима, но и христианства как единого целого.

Здесь нет необходимости касаться в полной мере непростой истории последующего проектирования Сан Пьетро после смерти Браманте в 1514, кроме упомянутых изменений, сделанных Микеланджело после того, как он принял должность главного архитектора. Прежде всего, он радикально изменил характер плана, убрав запланированные Браманте внешние рукава малых блоков в виде греческого креста и сакристии. Поступив так, Микеланджело превратил внешнее обрамление пространства в непрерывную, замкнутую стену, заменив брамантевские относительно независимые объемы связным «мускулистым» телом. Артикуляция используется исключительно для выражения конфликта между вертикальными и горизонтальными силами⁴⁵. Вертикальные силы с решительной мощью утверждаются благодаря непрерывным сериям колоссальных пилястр, окружающих всю постройку, устремленный вверх напор повторяется в сцепленных колоннах барабана и в ребрах купола. Но вертикальные силы повсюду испытывают противодействие со стороны горизонтально-опоясывающих сил. Как результат: задуманный Браманте гармоничный, статичный характер сменился динамически-целостным, пронизанным символическими напряжениями. Имплицитное значение проявляется в микеланджеловском проекте купола, где движение снизу вверх, присущее артикуляции интерьера, заканчивается в *темном* фонаре. Как это видно в части Дюперака микеланджеловского проекта, между куполом и нижней частью фонаря предполагалось вставить тонкий потолок, создав тем самым препятствие божественному свету, входящему в интерьер церкви⁴⁶.

Феррара

Если мы хотим испытать на опыте, каковы городское окружение и общий характер пространства, подразумеваемый архитекторами

⁴⁵ См.: R. Wittkower. Zur Peterskuppel Michelangelos. – Zeitschrift f. Kunstgeschichte, vol. II, 1933.

⁴⁶ Интерпретация подтверждается стихотворением Микеланджело, написавшего следующее:

“Squarcia ’l vel tu, Signor. Rompi quel muro
Che con la sua durezza ne ritarda
Il sol della tua luce al mondo spenda!”

Кваттроченто, то тогда единственным крупномасштабным существующим образцом будет Феррара, и к счастью она являет нам весьма интересную и хорошо сохранившуюся ренессансную среду. Ее корни уходят в глубь римских (а может быть, и этрусских) времен. На протяжении Средних веков Феррара развивалась и стала городом, окруженным стеной и распространившимся вдоль рукава По: по большей части город был сохранен. Своему целостному характеру он обязан часто повторяющимся характерным архитектурным мотивам, а также последовательным применением в качестве строительного материала кирпича. Городской центр был сформирован собором (1135 и далее), дворцом властителя и рынком. Недалеко от центра, на северной его границе после 1385 был возведен грандиозный Каstellо Эстензе. В 1482 герцог Эрколе д'Эсте заказал расширение города в северном направлении – *Addizione Erculea*. Проект был осуществлен талантливым местным архитектором Бьяджо Россетти (ок. 1447-1516). Он служил городским планировщиком, а, кроме того, – проектировал многочисленные дворцы и церкви⁴⁷. Он создал исключительно единое городское пространство, переводящее характер средневековой Феррары в геометрический язык Кваттроченто. Характеристика Буркхардта звучит так: «Это первый современный город в Европе».

Замысел Россетти представляет собой интересную комбинацию идеального плана и эмпирического приспособления к местным обстоятельствам. Вместо того, чтобы предполагать расширение города как регулярную геометрическую фигуру, Россетти следует природным топографическим условиям данной местности, включая небольшие пригороды, которые существовали уже снаружи средневекового города.

Проект Россетти являет интересную комбинацию идеального плана и эмпирического приспособления к местным обстоятельствам. Россетти понимал распространение города не как регулярную геометрическую фигуру, он следовал природным условиям местности (*area*) и включил небольшие пригороды, существовавшие уже за пределами средневекового города. Поэтому периметр плана несколько нерегулярен. Согласно современным теориям, схема радиальных улиц, сходящихся на Каstellо Эстензе, должно было представлять «идеальное» решение⁴⁸. Россетти же поделил местность на четыре зоны при помощи двух больших улиц, пересекающихся приблизительно под прямым углом. Ось север-юг (*cardo*) вела от замка к городским воротам, в то время как ось восток-запад (*decumanus*) соединяла двое других ворот. Между большими улицами Россетти ввел другую, вторичную систему примерно перпендикулярных друг другу улиц, соединявших новую зону с уже существовавшим путями средневекового города. Намерение Россетти со всей очевидностью заключалось в превращении города как целого в

⁴⁷ В общем см.: B. Zevi. *Biagio Rossetti* (Turin, 1960).

⁴⁸ Более детальный анализ см.: *Ibid.*, pp. 143ff.

живой организм, и расположение (размещение) основных зданий и новой, пространственной piazza рассматривалось в соотношении с подобным намерением. Впрочем, эмпирические условия не лишали расширение города регулярного и гармонического характера. Приспосабливаясь к местности, улицы, тем не менее, *воспринимаются* как перпендикулярные друг другу, и основные оси выступают как наиболее эффективное средство организации.

Новые улицы только отчасти определялись новыми постройками. Даже сегодня обширные открытые зоны остаются внутри Addizione. Тем самым строения оказываются вторичными по отношению к улицам и пространствам: город был задуман как пространственная система. Это частично становится понятным, если мы заметим, как Россетти использует пилястры и балконы на углах соседних строений с целью охарактеризовать пересечение улиц. Даже самое важное здание нового города Палаццо деи Диаманти (после 1493), привязано к пересечению улиц. Дворец сам по себе – особый случай ренессансной геометризации: символ естественности, руст превращен в абстрактный, идеальный орнаментальный мотив форм, имитирующих алмазные грани.

Разносторонность Россетти обнаружится, если мы сравним идеальное аристократическое убежище, каковым является Палаццо деи Диаманти с элегантно аркадой вокруг Пьяцца Нуова или с более поздним Палаццо Роверелла (ок. 1508), размещенным на главной улице, соединяющей средневековый город с Аддиционе. Палаццо Роверелла – единственное сооружение Россетти, артикулированное при помощи наложенных классических пилястр; очевидно, понятно, как средства приспособления они обращены к публичному пространству. Первоначальное распределение окон было вдохновлено средневековыми феррарскими образцами, одновременно предвосхищая едва уловимые напряжения, свойственные маньеристским фасадам. Наконец, церкви Россетти дают интересные варианты кваттроцентистских мотивов. В целом, они основаны на сопряжении стереометрических зон, введенных Брунеллески, но интерьеры более разнообразны (хотя и столь чисты), а артикулированные внешние объемы обладают активными урбанистическими функциями. Последовательное применение продольных планов подтверждает свойственный Россетти эмпирический подход к проектированию.

Концепция и развитие пространства

Чтобы понять пространственную концепцию Ренессанса, полезно начать с базовой цели, общей с готической архитектурой: конкретизация космического порядка. Подобно своим средневековым предшественникам, человек эпохи Возрождения верил в упорядоченный универсум и божественное совершенство. Но интерпретация была совершенной иной. Визуальная логика готической архитектуры –

функционального рода, и отдельные составные элементы можно понять исключительно как часть работающей тотальности. В Ренессансе мы находим другой тип логики: логики абсолютного и извечного геометрического порядка. Совершенство формы вытесняет функциональное значение. Согласно Альберти наиболее совершенная и соответственно, наиболее приближающаяся к божественной форма – это круг. Центризм, таким образом, заложен в концепции геометрического порядка. Кроме того, концепт подразумевает, что каждая часть здания способна являться как ясная, свободно узнаваемая и в некоторой степени независимая форма. В результате ренессансное пространство становится гомогенным, а постройки этого периода оказываются самодостаточными композициями, где «ничто не может быть прибавлено, отъято или изменено без ущерба». Таким образом, произведение архитектуры становится символом космического порядка. Как это позднее, в 1570 году писал Палладио: «И поистине, когда мы, созерцая прекрасную машину мироздания, видим, каких дивных красот она преисполнена и как небеса в своем постоянном круговороте сменяют в ней времена года на потребу естества и сами себя сохраняют сладчайшей гармонией своего размеренного хода, - мы уже не сомневаемся в том, что, поскольку малые возводимые нами храмы должны быть подобны тому величайшему храму, который Бог в бесконечной своей благодати сотворил в совершенстве единым своим словом»⁴⁹.

Гомогенное пространство представляет собой фундаментально новый образ среды, который впервые в истории архитектуры предусматривал формальную интеграцию разных средовых уровней. Если римляне и использовали во всех уровнях тот же символический мотив, то есть, пересекающиеся оси, все же они не знали концепции гомогенного пространственного континуума. Ренессансное пространство фундаментально то же на всех уровнях. Пространство трактовалось как своего рода субстанция, которое структурируется при помощи геометрии и описывается визуальными средствами перспективы. Впрочем, концепция гомогенного пространства не препятствовала смысловой пространственной дифференциации. Наши примеры свидетельствовали, как разные сооружения проявляли разный характер в соответствии с частной, общественной или сакральной задачей постройки. Это характерологическое разнообразие достигалось использованием более или менее «совершенной» формы, а также средствами значимой артикуляции стен. Не переставая быть частью гомогенного пространства, постройка может характеризоваться, например, как более или менее закрытое. Альберти был полностью осведомлен о необходимости значимой дифференциации, пытаясь представить иерархию строительных задач через иерархию форм. Он подчеркивал, что наиболее «совершенная» форма должна быть сохранена за церковью, а

⁴⁹ Андреа Палладио. Четыре книги об архитектуре. Кн. IV, Введение, М., 1936, с. 5. (Пер. И.В.Жолтовского).

общественные постройки в целом должны возводиться в точнейшем соответствии с формальными принципами, рекомендуя отступление от этих правил для частных домов⁵⁰.

Ренессансная концепция пространства развивалась во Флоренции с начала 15 века⁵¹. Предвосхищение этого развития – так называемый «Проторенессанс», который отличается использованием классических составляющих и общей ясностью композиции. Для объяснения ренессансного идеала центрического статичного формы должны быть привлечены и византийские влияния. И действительно, центр, круг и небесный купол суть базовые формы в обоих архитектурных языках. Однако, эти формы оказываются неизбежными, если налицо стремление интерпретировать концепцию космической гармонии в терминах геометрии. (Интересно заметить в этом контексте, что зодчие, «сотворившие» византийскую архитектуру, Анфимий и Исидор, оба были математиками). Ренессансная архитектура не владела дематериализацией и спиритуализацией пространства, основанной на византийской архитектуре. Так что растворяющая границы двухслойная структура, была заменена принципом присоединения ясно описанных, самодостаточных объемов, и мерцающая поверхность стены – субстанциальной антропоморфной артикуляцией.

Значение и архитектура

Впервые мы столкнулись с концепцией идеальной, совершенной формы в связи с отношением греческой архитектуры к платоновской теории архетипов. Для Платона «космос», «порядок» и «красота» были синонимами; а Пифагор интерпретировал космическую гармонию словами «все есть число». Благодаря своей идеалистической форме экзистенциальный образ, присущий Ренессансу, был и платоническим, и христианским – фактически же он представлял собой синтез того и другого. В готическую пору Бог представлялся приближенным к человеку. Необходим был совсем небольшой шаг, чтобы превратить образ человеческого Бога в образ божественного человеческого существа⁵²; и в Ренессансе божественное совершенство не долго оставалось трансцендентным к природе, его стали обнаруживать в самой природе. Природная красота понималась как выражение божественной истины, и человеческой креативности придавалось важный смысл потому, что оно приближалась к творческой силе самого Бога. Уверенность в себе заложена в новой интерпретации отношения между человеком и Богом, что стало в реальности причиной невероятного высвобождения человеческой креативности. Человек воспринимал себя как

⁵⁰ Alberti. Op. cit., IX, viii.

⁵¹ См.: J. White. The Birth and Rebirth of Pictorial Space. London-Boston, 1967.

⁵² Зедльмайр характеризует эту перемену словами *Gottmensch* (Готика) и *Gottmensch* (Ренессанс). См.: Н. Sedlmayr. Verlust der Mitte. Salzburg, 1948, S. 223ff.

величественное существо, как uomo universale, апофеозы и вознесение становятся преобладающими темами ренессансной иконографии. Адаптация триумфальной арки к церкви (Альберти) именно в этой связи обретает смысл. В целом, «это значило не паганизацию христианства, а христианизацию языческой античности»⁵³.

Повторное введение классических ордеров в архитектуру следует рассматривать на этом фоне. В качестве антропоморфных символов они более не представляли природный мир, сведенный на нет человеком, зато становятся средствами наделения построек божественной красотой. На самом деле Альберти различает два типа эстетического качества в строении: красоту и украшение⁵⁴. «Красота» состоит «в гармонии всех частей», и это есть результат «пропорции и связи»; другими словами, в той геометрии, которую мы обсудили выше. «Украшение» есть нечто дополнительное и значит «улучшение в сторону красоты». Артикуляция стены, например, руст и классические детали, относятся к категории украшения. Альберти сам говорил, что колонна – главное украшение в любой архитектуре, но он не пользуется классическими ордерами для характеристики различных строительных задач. Браманте же вновь вернул к жизни витрувианскую концепцию характеров и выбрал дорический ордер для своего Темплетто, возведенного на том месте, где, как полагалось, был распят мученик-герой, Св. Петр. Поступив так, Браманте положил начало осознанной христианизации иконографии богов классической древности⁵⁵. Тем самым ренессансная архитектура обрела новое психологическое измерение, ставшее основной заботой архитекторов уже Чинквеченто.

В определенном смысле психологическое измерение было представлено с самого начала эпохи Ренессанса, но вначале это измерение являло себя исключительно как свободу выбора. Ренессансный человек не был божественным автоматически: он обязан был доказывать свою божественность моральным деянием. Согласно Пико делла Мирандола человек обладает недетерминированной природой, и способен или вырождаться до низших и звероподобных форм жизни, или возрождаться к высшим, то есть божественным формам. Выбор, естественно, источник сомнения, но в эпоху Кваттроченто человек пока верил в свои триумфальные, творческие силы. Подобная вера в человеческую способность одолеть темную сторону экзистенции отчетливо видна у Альберти, написавшего: «Только красота добьется от неприязненных людей того, что они, умерив свой гнев, оставят ее нетронутой, и, осмелюсь сказать, ничем здание, пребывая невредимым, не будет ограждено от человеческого разрушения более, чем достоинством и красотой»⁵⁶. Для Альберти первичной целью человека представлялась

⁵³ H. Sedlmayr. Op. cit., S. 226.

⁵⁴ Alberti. Op. cit., VI, ii.

⁵⁵ E. Forssman. Dorisch, ionisch, korinthisch. Uppsala, 1961, S. 20.

⁵⁶ Альберти. Цит. соч., VI, ii, с. 178.

обязанность творить красоту и жить достойной жизнью. Он считал, что ему допустимо гордиться самим собой, если таким способом он реализовал себя. Тем самым, культура была первичным фундаментом власти Ренессанса – культура гуманиста основана была на вере в человеческую мораль и интеллектуальные возможности. В этом смысле ренессансная культура обозначала возрождение греческой античности, однако, новую концепцию гомогенного пространства в античности было не найти. В данном случае Ренессанс конкретизировал тот синтез христианства и платонизма, который формирует его подлинную сердцевину.

МАНЬЕРИЗМ

Введение

После безмятежного совершенства Кваттроченто, архитектура следующего столетия кажется его антитезой. Гармония и порядок исчезли, формы переполнены напряжением, конфликтом и экспериментом. Хотя используется все тот же классический язык, экзистенциальные смыслы, конкретизируемые произведениями искусства, оказываются иными. Это фундаментальное изменение в интенции обсуждалось прежде всего применительно к произведенной Микеланджело трансформации брамантевского плана собора Св. Петра. Первоначальный план конкретизировал гармоничный и слитный образ мира, Микеланджело же породил такую атмосферу сомнения, конфликта и трагедии, которую едва возможно найти в истории искусства. Кажется, что к человеку впервые пришло понимание проблемы экзистенции. И фактически, основной феномен 16 века – дезинтеграция порядка мира.

В течение Чинквеченто концепция пространства подвергается глубинной трансформации. Идея общей пространственной непрерывности удерживается, однако, если прежде налицо было статическое присоединение относительно независимых, «совершенных» единств, то теперь мы видим динамическое взаимодействие контрастирующих элементов. Изменение становится очевидным при взгляде на проект Виллы Мадама (1517), возведенной на склоне Монте Марио в Риме учеником Браманте Рафаэлем (1483-1520)⁵⁷. Три важных нововведения делают Виллу Мадама истинно революционным проектом: осознанное развитие нового строительного типа – villa suburbana – новое, активное взаимодействие среды, сотворенной человеком, и среды природной, а также новая, динамическая организация внутренних пространств. Пространственное расположение основано на двух перпендикулярных

⁵⁷ После смерти Рафаэля возглавляет строительство Антонио да Сангалло. Первоначальный проект известен по одному из его рисунков. Было построено менее половины той виллы, что была запланировано Рафаэлем. См.: M. Bafile. Il giardino di Villa Madama. Roma, 1942.

друг другу осях, определяющих главные направления местности. Место пересечения осей – круглый cortile, формирующий центр всей композиции. Вход помещен на поперечной оси и фланкирован круглыми башнями, обеспечивая доступ к прямоугольному переднему двору. Если продолжить путь вдоль оси, то тогда широкий лестничный пролет, поднимаясь, приведет к слегка суженному вестибюлю с колоннами, а затем – к коридору. Таким образом, пространство сжимается по мере нашего подъема, но только чтобы вновь высвободиться в большой ротонде, принадлежащей cortile. Здесь мы переживаем ситуацию выбора: выйти ли на природу сквозь театр слева, почувствовать ее как панораму, взглянув из belvedere справа; или двинуться вдоль оси по направлению к «укрощенной» природе, характерной для вытянутого partere, который активно соотнесен с постройкой посредством открытой лоджии. Другими словами, статическое, символическое пространство ренессансной архитектуры трансформировано в динамическое овладение окружающей средой. Это возможно потому, что серия парковых пространств призваны связывать здание вдоль спускающихся главных осей, как это видно на реконструкции Бафиле⁵⁸.

Новый подход к проблеме пространства, с которым мы сталкиваемся и в Вилле Мадама, и в других творениях последователей Браманте, сопровождается радикальной трансформацией пластической артикуляции. Последняя уже не используется просто для визуализации стереометрических отношений, артикуляция становится средством выражения множественности характеров, взаимодействующих и конфликтующих друг с другом. Возможным это становится благодаря ведению классических ордеров, которые, как правило, используются в сочетании с рустом, иллюстрирующих проблему отношения человека и природы. Открытое в классической Греции психологическое измерение, таким образом, вновь оживает, что было признанием природных сил и индивидуальных положений. В общем, искусство 16 столетия апеллирует к иному роду человеческого соучастия. Искусство становится объектом эмоционального переживания и используется для выражения скорее человеческой ситуации в мире, нежели идеального образа. В этом смысле Чинквеченто полагает начало современному подходу к жизни и искусству, и сегодня мы не нуждаемся в каких-либо особых разъяснениях, чтобы уловить глубинное человеческое содержание лучших творений этого периода.

Ландшафт и поселение

Многие столетия человек концентрировал свое внимание на общих, космических аспектах природы. Соответственно, его поселения воспроизводили больше некий идеальный образ, чем взаимоотношение с

⁵⁸ Ibid., pl. VIII, IX.

локальными природными силами. Парк Раннего Возрождения все еще сохраняет средневековый характер *hortus conclusus*, подвергаясь, однако, геометризации, дабы выразить образ идеальной природы, составляя тем самым дополнение к идеальному городу того периода. В 16 столетии концепция статичного совершенства заменяется идеей фантастического и таинственного мира, состоящего из целого ряда разнообразных местностей (и пространств). Идея «регулярной» природы теперь оказывается вытесненной идеей природы «причудливой», полной «открытий» и непредсказуемой... Идея сада как чудесного, фантастического места, быть может, даже волшебного и замороженного, привела к тому, что разрушены были стены и ограды, а сад превратился в группу различных мест, каждое из которых устроено в соответствии с человеческими чувствами»⁵⁹. В некоторых виллах 16 века начинают утверждаться некоторые основные качества, которым суждено было обрести фундаментальную важность для последующего развития: декоративные сады, состоящие из цветочных партеров; распространение функции, связанной с пребыванием в боскете, сооруженном из кустов и других «прирученных» элементов природы; а также введение свободной природы в *selvatico* («девственная природа»). В римской Вилле Монтальто, построенной в 1570 году Доменико Фонтано для будущего Сикста V, когда он еще не стал папой, присутствуют все эти элементы в сочетании с новой, откровенно выраженной страстью к динамической пространственной интеграции. От входа со стороны Санта Мария Маджоре расходится трезубец, выделяя *palazzetto* и его боковые партеры. Главная ось, продолжаясь, проходит сквозь постройку, пересекает поперечную ось и оканчивается в удаленной *point-de-vue*. Впрочем, отношение между значимыми регионами и системой узловых точек и путей остается еще не совсем разрешенной. Как правило, *villa suburbana* располагается там, где встречаются общественный мир города и природный мир парка и ландшафта. Замкнутый частный дворец, таким образом, превращается в пространственно активное связующее звено между основными регионами.

В 1585 году папа Сикст V предложил величественный план урбанизирующей перестройки Рима. Первичная (принципиальная) задача этого плана состояла в соединении посредством широких и прямых улиц главных религиозных центров города. Главные перекрестки обозначались обелисками, которые не только вводили вертикальные акценты, но и служили «осями» для изменения направления улиц. Сикст V ввел в свою схему римские колонны Траяна и Марка Аврелия, увенчав их статуями Св. Петра и Св. Павла. Тем самым, и более ранние фрагменты регулярной планировки были интегрированы в новый план, каковым был, например, трезубец Пиацца дель Пополо, где три улицы разветвлялись, чтобы соединить главные городские ворота с различными городскими

⁵⁹ G. K. Argan. Giardino e parco. – Enciclopedia Universale dell'Arte, vol. VI. Florence, 1958, p. 159.

кварталами. Новые улицы, запланированные Сикстом V, кроме того, структурировали обширные заброшенные участки, между средневековым городом и валом Аврелиана, а в целом, план давал новую связанность в устройении города. Изолированные городские узлы, созданные в прошлом, были собраны в форму сети, в которой роль индивидуального элемента состояла в том, чтобы представлять собой часть общей религиозной системы. План Сикста сделал Рим прототипом базового единства барочной архитектуры следующего столетия – единства столичного города. Область Рима как целого была пропитана идеологическими ценностями: Рим стал подлинным *cittá sancta*. Если города Средних веков и Ренессанса представляли собой статичные и замкнутые миры, новая столица становится средоточием сил, распространяющихся далеко за пределы собственных границ.

Внешнее пространство трактуется экспрессивным и динамичным, и отдельные активные элементы были постепенно интегрированы в последовательную систему. Это подразумевало превращение пространства между зданиями в предельно важный конститутивный элемент городской тотальности. Это та самая концепция, что потенциально присутствовала в гомогенном пространстве ренессансной архитектуры. Она была реализована в ферраровском плане Россетти и динамически протоинтерпретирован в римском плане Сикста V. Правда, движение пока еще весьма схематично и лишено органического, пульсирующего качества, находимого в планах эпохи барокко. Маньеристическое пространство характеризуется простым, направленным движением в глубину, как это демонстрирует дворец Уффици Вазари (1560).

Постройка

Интерес к характеру места и отношения между постройкой и окружением сделал виллу строительным типом преимущественной важности. В то время как ранние виллы Кваттроченто были относительно закрытыми зданиями, фундаментально новый тип был развит Перуцци вскоре после 1500⁶⁰. Его римская Вилла Фарнезина рядом с Тибром (1508-10) имела фасад с входом и *cour d'honneur* в сочетании с открытой лоджией между крыльями, в то время как садовая сторона – это простая прямая стена с выходом в середине. Полученный в результате подковообразный план стал базовой схемой вилл и больших резиденций периода барокко, и в этом отношении Фарнезина являет собой великое типологическое нововведение. Однако, ее внешняя артикуляция – это все еще чистый экземпляр ренессансной визуализации пропорциональной стереометрии.

⁶⁰ Первая настоящая вилла как оппозиция средневековому сельскому поместью (*seat*) – это Вилла Медичи во Фьезоле, работы Микелоццо (1458-461). Подковообразный план был введен в Вилле Ле Вольте близ Сиены, предположительно работы Перуцци (ок. 1500-1505). См.: C. L. Frommel. *Die Farnesina*. Brl., 1961.

В дальнейшем тип подковообразной виллы развивал и создавал ее варианты Андреа Палладио. Творческое наследие этого архитектора чрезвычайно богато и включает в себя разные типы, среди которых Вилла Ротонда в Виченце (1570) снискала особую известность. В данном случае соподчиненные пространства центрического плана пропорционально соотношены друг с другом, формируя ритмическую группу, – схема, выходящая далеко за пределы аддитивного повтора раннего Ренессанса. Местоположение Ротонды может показаться консервативным, но реально это функция окружающего ландшафта, о чем свидетельствуют собственные слова Палладио: «Со всех сторон фасада устроены лоджии, и с каждой стороны наслаждаешься чудесным видом: одним - близко, другим - подальше, а еще одним - граничащим с горизонтом»⁶¹. Реально же, Палладио описывает свои проекты в соответствии с заданными различными местами и ситуациями, доказывая тем самым, что он истинный архитектор Чинквеченто, несмотря на озабоченность идеальной формой.

Хотя городской дворец представлял собой строительную задачу более консервативную, в течение 16 века и он прошел примечательное развитие. Статичный, самодостаточный объем Раннего Возрождения постепенно раскрывался, а интерьер стал более активно увязываться со своим окружением. Первым необходимым шагом было соединение *cortile* с садом позади него и с пространственным вестибюлем на фасаде. Характерный пример предлагает палаццо Дориа-Турзи в Генуе, исполненное Рокко Лураго (1564). В этой постройке роскошный вестибюль ведет к вытянутому *cortile*, который в конце не замкнут, а соединен с садом наверху посредством свободного лестничного пролета. Весьма впечатляющ *cortile* в Палаццо Боргезе в Риме, где трехэтажные крылья здания соединены с двухэтажными прозрачными лоджиями – проект, приписываемый Фламинио Понцо (1607). Акцент на продольной оси, которая связывает постройку с идеальным ландшафтом позади здания, подразумевает скорее развертывание частной сферы, чем взаимодействие между сооружением и городским окружением⁶².

Достижение пространственной интеграции и непрерывности, проявляясь в вилле и дворце Чинквеченто, породило серьезную перемену и в подходе к планировке церкви. Центрический план Кваттроченто не совсем годился для удовлетворения литургических требованиям, а после Тридентского собора (1563) откровенно негативный взгляд на центрический план становится всеобщим, вплоть до ужесточения традиции и упразднения «языческих» форм Ренессанса. Новый идеал церкви конгрегации с вытянутым крестовым планом целенаправленно утверждался Св. Карлом Борromeем (1577), и большие

⁶¹ Андреа Палладио. Четыре книги об архитектуре. II, 3, М., 1936, с. 20. (Пер. И.В.Жолтовского).

⁶² Идея введения продольной оси в городской дворец происходит из произведенной Микеланджело трансформации римского Палаццо Фарнезе, первоначально работы Антонио да Сангалло (1546). См.: С. Norberg-Schulz. Baroque Architecture. Malan-N.Y., 1971, pp. 239ff.

церкви в последнее десятилетие Чинквеченто строились следуя этим рекомендациям. Но делались и интересные попытки интеграции центрического плана и вытянутой схемы – проблема, решаемая естественнее всего посредством овала, который сам по себе появляется в проектах Перуцци и Серлио, однако же первые церкви с овальным планом обязаны своим существованием Виньоле. В Сант’Андреа на Виа Фламиния (1550) прямоугольное пространство покрыто овальным куполом, а в еще более известной Сант’Анна деи Палафренъери (1572) все пространство целиком становится овалом. Прототип оказывается крайне важным для барочного развития. В общем, Чинквеченто развил два базовых типа плана: центрический вытянутый план для обширных церквей, и удлиненный центрический план для небольших церквей и капелл. Оба типа выражают новую потребность соучаствовать в расширенной вонне пространственной системе.

Артикуляция

На протяжении 16 столетия происходил перенос классических характеров на сакральные и профанные постройки. Серлио, комментатор 16 века, говорит: «Древние посвящали эти дорические храмы Юпитеру, Марсу, Геркулесу и другим из числа великих, но после воплощения нашего Господа, мы, христиане, обязаны следовать иным порядкам: мы чувствуем необходимость строить церкви в честь Иисуса Христа, Нашего Спасителя, Св. Павла, Св. Петра, Св. Георгия или похожих святых, чье мужество и сила склоняли их подвергать опасности свои жизни за веру во Христа, поэтому вполне уместно приспособление этой дорической манеры»⁶³. В общем, предполагалось, что три классических ордера в состоянии выразить все основные характеры, так как они включают в себя два крайних термина и один средний. Тосканский и композитные ордера добавляются ради последующей дифференциации. Особая, однако, роль приписывалась русту, который считался способным в большей степени, чем выражающий человеческое содержание ордер, передавать саму природу, как что-то неоформленное и необработанное, как диалектическую оппозицию к творениям человека. Поэтому Серлио называет руст «*opera di natura*», то время как ордера суть «*opera di mano*». Подобные базовые характеры оставались действенными и в течение всей эпохи барокко.

Стиль постройки определялся не только выбором между ордерами, но и примененным методом. В ренессансной архитектуре снова был введен витрувианский принцип наложения, когда более легкий ордер покоился на более тяжелом, а вся система – на рустованном цоколе. В некоторых работах маньеристов возникает фундаментальное сомнение в этой гуманистической выразительности. В рафаэлевское Палаццо

⁶³ S. Serlio. Tutte l’Opere d’Architettura. IV, Preface. Venice, 1537.

Кафарелли-Видони (после 1500) в *piano nobile* имеется ряд дважды повторенных колонн, покоящихся на тяжело рустованном цокольном этаже, что выражает напряжение между диалектически противопоставленными силами. На фасаде Палаццо дель Те в Мантуе, сооруженном по проекту ученика Рафаэля Джулио Романо (1526), напряжение превращается в открытый конфликт между взаимопроникающими системами, а некоторые детали того же сооружения являют нам классические ордера, захваченные процессом дезинтеграции. Конфликт между силами природы и творением человека наиболее типично обозначился в *cortile* Дворца Питти во Флоренции, сооруженном Амманати (1560). Здесь поставленные друг на друга ордера были покрыты рустом; свободными оставлены только базы и капители.

Крайне интересное противопоставление ордеров и руст можно найти в знаменитом творении Перуцци – в Палаццо Массимо в Риме (1532)⁶⁴. Традиционная связь между *opera di natura* и *opera di mano* в верхней части была отвергнута, поскольку ордер включает (несет) и рустованную стену немалой высоты. Вес верхней части подчеркивается ее трактовкой как непрерывной поверхности, а также рядом окон в *piano nobile*, грузно опирающемся на антаблемент ордера цокольного этажа. Составляющие удваиваются, чтобы выдержать символическую тяжесть, создающую напряжение, которое становится еще более интенсивным по направлению к центру фасада, где свободно стоящие колонны замещают традиционный массивный цоколь. Отсюда происходит популярное наименование «*Palazzo Massimo alle colonne*». Портик со входом и осевое расположение плана указывает на более активное отношение между постройкой и городским окружением. Так что традиционный самодостаточный дворец превращается в подчиненную, хотя и интенсивно выразительную часть более обширного целого.

Ближе к концу Чинквеченто напряжения и конфликты маньеристической артикуляции готовят путь для осторожных попыток формальной интеграции и упрощения, в котором угадывается сила. Это очевидно в фронтальных частях церквей, где идея возрастания пластической интенсивности в середине фасада вводится ради акцента продольной оси, вновь обретающей значимость. Образец необычайно красоты предложен был в Реденторе (1576), созданной Палладио, где гигантский ордер сплачивал в единое целое центральную часть фасада и превращал ее в большие «ворота». Кроме того, Палладио стремился к похожему объединению дворцовых фасадов, как это видно в его Палаццо Порто-Бреганце (1570) и Лоджии дель Капитано (1571) – то и другое сооружение не закончено⁶⁵. Эти творения обладают той новой уверенностью в себе, которой суждено было оказывать глубокое

⁶⁴ См.: Н. Вурм. *Der Palazzo Massimo alle Colonne*. Brl., 1965.

⁶⁵ В более ранних произведениях Палладио маньеристические тенденции полностью отсутствуют. Чрезвычайно важный пример – его Палаццо Тьене (1545). В общем см.: R. Pane. *Andrea Palladio*. Turin, 1961.

воздействие на архитектурное развитие на самых обширных пространствах Европы.

Библиотека Лауренциана

Архитектурные интенции 16 века наиболее глубинное свое выражение находят в творениях Микеланджело (1475-1564). Хотя сам Микеланджело не считал себя архитектором и ссылался на собственную «некомпетентность», отвергая предложение возглавить строительство Св. Петра в Риме, мало кто может сравниться с его вкладом в развитие психологического измерения архитектурной экспрессии, характерной для Чинквеченто. В Микеланджело сочетались исключительная чувствительность и осмысленная общая концепция человеческой экзистенции, и его произведения входят в число немногих подлинно фундаментальных творений человечества.

В 1524 году Микеланджело начинает возведение Библиотеки Лауренцианы, расположив ее рядом церковью Сан Лоренцо руки Брунеллески⁶⁶. Библиотека была построена над монашеским dormitorio и до нее можно было добраться только посредством отдельного вестибюля на верхнем ярусе, так называемом *ricetto*. На другом конце собственно (*proreg*) библиотеки Микеланджело планировал *piccola libreria* для особо ценных книг, что к несчастью осуществлено не было. Такая схема формирует последовательность трех пространственных блоков, квадрат, прямоугольник и треугольник, в каждом из которых единство трактовалось как «место» с ярко выраженным индивидуальным характером. Самая замечательная черта *ricetto* обычная артикуляция стены. Хотя эта артикуляция и основана на традиционном для флорентийского зодчества различении первичной структурной системы, исполненной в *pietra serena*, и вторичной, белой стеновой поверхности, произведенный эффект оказался совершенно новым. Спаренные колонные и наложенные дополнительные пилястры помещены в глубокие ниши, которые делает участки стены между собой похожими на полные пластической мощи прорывы во внутреннее пространство. Микеланджело характеризовал тело как темницу души, и для него классический ордер казался символически заключенным в аморфную массу стену. Мотив конфликта внутри артикуляции стены интонирован *fortissimo*, и так как он повторяется, не прерываясь, по периметру всего относительно узкого пространства, *ricetto* становится невыносимым местом. Единственное спасение – обширная лестница, которая заполняет едва ли не все пространство, но оно оказывается крайне враждебным элементом, тем препятствием, которое следует преодолеть, если мы намерены добраться

⁶⁶ См.: R. Wittkower. Michelangelo's Biblioteca Laurenziana. – Art Bulletin, vol. XVI, no. 2, 1934, pp. 123ff.

до библиотеки наверху. Ее ступени кажутся потоком, что каскадом волн изливается из дверей библиотеки и отбрасывает назад посетителя. Но совершив успешное по ней восхождение, посетитель под конец попадает в тихий и гармоничный мир самой библиотеки. Здесь конфликт преодолен; регулярная последовательность простых пилястр создает ритм, который вызывает в памяти символическую геометрию пространства раннеренессансной архитектуры. В итоге, в *piccola libreria* композиция оказывается способной обрести свое завершение в самодостаточном центрическом пространстве.

Подразделение целого на три соотносящиеся друг с другом «области» обнаруживаются в других творениях Микеланджело, таких, например, как первоначальный проект гробницы папы Юлия II, свода Сикстинской капеллы и Капеллы Медичи (1519). Во всех этих проектах первая, нижняя зона воспроизводит конфликты земной экзистенции, борьбу индивидуальной души за экзистенциальный смысл. В Св. Петре это борьба интерпретируется как безнадежная; свет небес навсегда исключен из этого земного мира. В Капелле Медичи освобождение наступает благодаря смерти (достигается через смерть), как это обозначено в словах самого Микеланджело: «*La morte e' l fin d'una prigione scura*». В Лауренциане безмятежная гармония библиотеки внушает мысль о спасении посредством интеллекта. Во всех этих трех творениях третья, верхняя зона символизирует божественную премудрость (в Библиотеке она представлена чрезвычайно редкими, уникальными книгами). Общая тема – отношение между человеком и Богом, осмысленное как конфликт души и тела, духа и материи. *Civitas Dei* Средних веков и гармоничный космос Ренессанса в соответствии с этим уступает место переживанию человеческой экзистенции как индивидуальной психологической проблемы. Микеланджело, однако, показал, что эта проблема обладала общей, межличностной структурой. Собственно говоря, он впервые сформулировал фундаментальную проблему современного человека, поэтому его произведения и сегодня воспринимаются полными столь же глубокого смысла, как и в момент их создания. Действительно, Виттковер характеризует Библиотеку Лауренциану как «самую влиятельную постройку 16 столетия».

Пьяцца дель Кампидольо

Капитолийский холм занимает особое место среди великих площадей Италии. В то время как другие площади соединены в городскую сеть путей и узловых точек, Капитолий располагается над городом. В результате, рождается исключительный тип ожидания, когда мы входим на холм, двигаясь вверх по длинному пандусу, и эти предчувствия нас не обманывают; единая пространственная композиция кажется конкретизацией в высшей степени значимого содержания.

Площадь, как она является нам сегодня, представляет собой в целом реализацию проекта Микеланджело. В 1537 году Микеланджело поселился в Риме, и уже в 1539 у него потребовали совета по поводу установки на Капитолийском холме конной статуи Марка Аврелия. Хотя Капитолий и служил политическим центром Рима в течение всех Средних веков, он не обладал ясно обозначенной архитектурной формой. Здание Сената было воздвигнуто на руинах античного Табулариума в 1144 году и около 1400 другая структура была пристроена к дому *conservatori*. Первое здание имитировало северо-итальянский коммунальный дворец с угловыми башнями и высокой кампанилой. Площади не хватало мостовой и использовалась как своего рода склад классической скульптуры. В 1537 году папа Павел III выступил с инициативой вернуть древнему средоточию *Roma aeterna* его изначальный блеск. Акт помещения римского императора в центре новой композиции несомненно имел символический смысл и послужил исходной точкой для плана Микеланджело, который должен был его разработать примерно до 1544 года⁶⁷.

Две существовавшие средневековые постройки были включены в новую схему, и так как они помещались на косых осях относительно друг друга, то Микеланджело придал новой *piazza* трапециевидную форму. Узкая сторона трапеции открыта в сторону расположившегося внизу города, тогда как противоположная сторона занята симметричным Палаццо деи Сенатори, а боковые стороны – двумя одинаковыми строениями, Палаццо деи Консерватори и Палаццо Нуово. Именно пространство было первичным объектом внимания архитектора как своего рода «городской интерьер». Как видно в гравированном плане и перспективе работы Дюперака, сделанных по рисунку Микеланджело, дворцы первоначально были задуманы как неглубокие «экраны» вокруг площади. Кроме того гравюры показывают, что Микеланджело был склонен толковать три постройки как часть единого непрерывного пространственного ограничения; по ходу реализации проекта последователями Микеланджело непрерывность была ослаблена, в том время как осевой аспект композиции был подчеркнут. Впрочем, мощный колонный ордер и ясная артикуляция боковых дворцов при помощи первичных и вторичных (главных и второстепенных) элементов – все это было исполнено в соответствии с замыслом Микеланджело. Внутри трапециевидного пространства, определяемого постройками, Микеланджело поместил овал, который располагается ниже окружающей его мостовой, образуя одновременно выпуклость по направлению к конной статуе. К сожалению, единое поле вокруг овала в конце 19 века было разорвано на четыре участка с целью обеспечить подход к центральной части *piazza*. Радиальный звездообразный мотив,

⁶⁷ Относительно детальной истории проекта см.: Н. Siebenhühner. *Das Kapitol in Rom*. München, 1954. Кроме того: J. Ackerman. *The Architecture of Michelangelo*. Lnd., 1961.

артикулирующий овальную составляющую мостовой, запроектировано было еще Микеланджело, но реализовано только в 1940 году.

В целом, план основан на напряжении между замкнутой в себе трапецией и распространяющегося вовне овала. В действительности, все это выглядит так, будто полный динамики овал *прорывается* сквозь поверхность Тольнай интерпретировал выпуклый овал как воспроизведение кривизны земного шара, заключив, что данное решение, в общем, символизирует *caput mundi*⁶⁸. В дальнейшем Аккерман указал, что звездообразная артикуляция покрытия мостовой представляет собой космический символ, связанный с омфалом в Дельфах. Римляне перенесли пуп земли в *Forum Romanum*, а средневековые легенды связали его с Капитолием. Микеланджело намеревался символически передать значение, на протяжении веков соотносимое с тем самым особым местом, которое ему поручено было оформить. В качестве космократора императору было отведено место в подлинном центре композиции. Но Капитолий представляет собой нечто большее, чем просто специфический случай символической архитектуры. По причине *одновременного расширения и сжатия* пространства, данная площадь становится одной из величайших конкретизаций концепции места, творимого человеком во всякое время. На Капитолии мы пребываем в центре, но это не только центр мира, но и эпицентр тех исходов и возвращений, что наделяют значением и содержанием нашу собственную индивидуальную жизнь. Здесь человек переживает свою экзистенцию как значимое, хотя и проблематичное взаимодействие между его единичной самостью и тем миром, к которому он принадлежит.

Вилла Ланте

Новый интерес Чинквеченто к характеру места тесно связан был с новым отношением к природе. Первоначально в природе человек открывал те характеры, которые отражали базовые свойства его собственной психики, и художник-маньерист подчеркивает психологическое измерение, снова выдвигая на передний план природные характеры. Мы всегда обращали внимание на то, как архитекторы данного периода понимали отношение своих сооружений с конкретным местоположением. В противоположность к античным грекам, они не представляли себе индивидуальное место как независимое единство. Наоборот, они стремились к слиянию различных мест в систему взаимозависимых характеров. Это особенно заметно в *villa suburbana*, где общественные и частные зоны, присущие *civitas*, взаимодействовали с природой.

Среди итальянских вилл Чинквеченто Вилла Ланте близ Витербо представляет собой образец исключительной красоты и сохранности.

⁶⁸ Tolnay Ch. de. Michelangelo architetto. Il Cinquecento. Firenze, 1955.

Построенная как летняя резиденция кардинала Гамбара, назначенного в 1566 году епископом Витербо, вилла состоит из двух palazzine, один из которых на западе, был сооружен между 1566 и 1578 гг., а другой – на востоке – был добавлен новым владельцем, кардиналом Монтальто в 1578-89 гг.⁶⁹. Законченный проект существовал уже к самому началу строительства, о чем свидетельствует вид с птичьего полета, написанный в садовой лоджии первого palazzina. Завершенная же постройка не совсем сохраняет верность изображенному виду, и некоторые детали, кажутся какими-то нерешительными, обнаруживая другую руку, отличную от руки Виньолы (1507-73), работавшего в Витербо и Капрарола и считающегося вероятным их архитектором.

Вилла расположена там, где склон Монте Чимино встречается с обработанными землями вокруг Витербо. Ее местоположение у подножия горы напоминает некоторые характерные места греческой античности, но планировка – римская. Различные зоны размещены в виде серии переходящих друг в друга террас вдоль наклонной оси. Прима́т пространства подтверждается тем фактом, что casino, которое при разбивке такого типа должно формировать ее фокус, на самом деле оказывается разделенным на два отдельных palazzine, фланкирующих продольную ось. В Вилле Ланте ось представляет собой нечто большее, чем просто абстрактную линию симметрии; и она конкретизируется как водный поток, проходящий сквозь всю виллу, временами то появляясь, то снова исчезая. Поток начинается из ключа в гроте, скрытом в глубине selvatico, расположившемся в высшей точке виллы. Будучи «продемонстрированным» в фонтане, поток продолжается в качестве ручейка, оформленный цепочкой камней. Новый фонтан обрамляется статуями речных божеств, отмечающих вход в большой boschetto, где каменный стол со стоком воды по центру предусматривает принятие пищи среди деревьев. Другой круглый фонтан составлен из выпуклых и вогнутых половин, образуя форму «водяной лестницы», указывающей на переход в цивилизованную область, характерную для palazzine и обширного завершающего parterre, из которого монументальные ворота ведут к главной оси селения Баньяя, расположенного ниже виллы⁷⁰.

В Вилле Ланте природа и культура более не разделены, но проникают друг в друга различными путями. В selvatico доминирует природа, в то время как геометризованный parterre с его большими фонтанами, напоминающими своей формой острова, символизирует победу человека над природными силами. Но композиция может быть прочитана и наоборот: как возвращение к природе из запутанного и непростого мира, где обитает человек, – идея, над которой размышлял уже Альберти. Символическое взаимодействие мира природного и мира рукотворного подразумевает новый тип сознания, сконцентрированного

⁶⁹ См.: А. Cantoni. La villa Lante di Bagnaia. Milan, 1961.

⁷⁰ Баньяя состоит из средневекового поселения и относящегося к Чинквеченто расширения, что связывает средневековое ядро с виллой посредством трезубца.

на переживании переменных характеров. Поэтому окружение человека утрачивает свой идеальный кваттроцентристский характер, обретая более непосредственную жизненность. Процесс может быть обозначен словом «феноменизация», в том смысле, что всякий феномен, всякая ситуация теперь переживается обладающие своим собственным экспрессивным содержанием. В терминах архитектуры это значит, что *genius loci* вновь обретают первоначальную важность. Но Вилла Ланте не есть просто особое место; ее объединяющая композиция рассказывает универсальную историю, благодаря которой мы лучше понимаем человеческую проблематичность положения между культурой и природой. В Вилле Ланте оба *palazzine* фактически обладают равным символическим местоположением.

Иль Джезу

Присущая 16 веку феноменизация и соучастие вели к глубокому изменению церковной архитектуры. Церковь теперь более не мыслится как статичный символ космической гармонии, она превращается в место, где совершается драма спасения, и эта драма происходит не в убежище с характерными для него имманентностью и «инаковостью» как в раннехристианской церкви, она случается в настоящем, как глубоко прочувствованная человеческая проблема. И действительно, 16 столетие было временем Реформации и Контр-Реформации. В период религиозной схизмы церковь становится в высшей степени зависимой от религиозного убеждения. Реализация этого стало побудительным мотивом для написания св. Игнатием Лойолой своих Духовных упражнений, которые впервые были написаны на языке обычного человека и определяли его цель как подражание Христу посредством воображения и вчувствования (эмпатии). Вслед за этим римская церковь стала придавать особое значение визуальным образам как средству убеждения. «А епископ пусть старательно учит следующему: посредством повествований о тайне нашего спасения, переданных при помощи живописи и иных изображений, народ наставляется и утверждается в привычке вспоминать и непрерывно возвращаться в мыслях к правилам веры»⁷¹.

В Иль Джезу в Риме (начиная с 1568) Виньола удовлетворил новому идеалу конгрегационалистской церкви, которая позволяет большому количеству народа принимать участие в литургических церемониях. У Микеланджело уже был готов продольный (вытянутый) план для церкви во имя Христа (1554), и его общая схема была перенята Виньолой. Исполненный же им проект фасада был отвергнут, и современная фронтальная сторона церкви добавлена в 1573-1575 гг. Джакомо делла Портой. Сегодня Иль Джезу несет богатое барочное

⁷¹ Каноны и постановления Тридентского собора. Заседание XXV, Гл. 2. Цит. по: A. Blunt. *Artistic Theory in Italy 1450-1600*. Oxford, 1956, p. 108.

убранство. Виньола планировал более простую декорацию, но и она вполне соответствовала общему стремлению к убеждающей роскоши (великолепию), о которой высказывался св. Карл Борромео.

Иль Джезу предлагает новую активную интерпретацию двух традиционных мотивов: пути спасения и небесного жилища. Церковь обладает продольной планировкой, в которой обнаруживается сильное стремление к пластической интеграции. Боковые пределы отсутствуют, одни лишь капеллы обрамляют широкий центральный неф. Движение вглубь подчеркнуто прямым антаблементом, убеждающая мощь задается парными пилястрами. Алтарная часть обретает глубину благодаря дополнительной, полной пространства апсиде, трансепты же коротки и лишены самостоятельной ценности. Впрочем, относительно высокий купол доминирует над церковью, и его символическая форма сопровождает движение вдоль главной оси. Высокий барабан дает акцент на вертикальной оси купола, наделяя его форму экспрессивным и убеждающим контрастом. В освещении интерьера архитектор отказался от равномерно распределенного света Ренессанса, возвращая к жизни характерный для раннего христианства контраст между зоной относительно темного интерьера и окнами обширного клеристория, отрезающего нижнюю часть полукруглого свода.

Фасад Делла Порты представляет собой первый пример решительно подчеркнутого нарастания пластической интенсивности по направлению к середине стены. Это достигается привлечением колонн вместо центральной пары пилястр, постепенным выдвиганием вперед стены на плане фасада, а также более богатой пластической декорацией ближе к середине. Кроме того, фасад хорошо иллюстрирует конец аддитивной ренессансной композиции; в данном случае единицы стены уже не могут интерпретироваться как независимые, самодостаточные элементы. Каждая деталь становится функцией целого, а композиция в общем являет себя как большие ворота, которые подчеркивают главную ось и интегрируют постройку внутри ее городского окружения.

Иль Джезу удачно соответствовала нуждам иезуитов, и многие исследователи указывали на то, что орден использовал эту церковь в качестве модели. Более поздние изыскания показали, что это не так, что церкви контр-реформационного движения опирались на более сложную типологию, демонстрируя множество местных вариантов. Однако Иль Джезу выражает многие базовые интенции барочного церковного строительства, и примечательное число построек происходят именно из нее, начиная с позднейших зданий Джакомо делла Порта, таких как Мадонна деи Монти (1580) и Сант Андреа делла Валле (1591).

Концепция пространства и развитие

Архитектура маньеризма основана на ренессансной концепции гомогенного пространства, но в некотором смысле и противоречит ей. В

то время как Кваттроченто делало ударение на аспекте изотропного, статичного ордера, Чинквеченто развивало возможность дифференцированной, динамической пространственной последовательности. Качественно различные, взаимодействующие друг с другом места и регионы находили свое определение внутри общего пространственного распространения вонне. Другими словами, пространство мыслилось как средство «прямой» экспрессии, становясь объектом эмоционального переживания. Базовым конституирующим фактом маньеристической архитектуры является в действительности феноменизация абстрактного, символического пространства. Пространство теперь вновь обретает конкретный, феноменальный характер и понимается в терминах индивидуального места. В определенном смысле это означает возрождение греческого подхода к реальности. Впрочем, в Чинквеченто не были забыты ни опыт средних веков, ни опыт Ренессанса, и концепция места совмещается с идеей континуума среды.

Маньеристическая концепция пространства конкретизировалась определенными повторяющимися способами. В отношении ландшафта и поселения данная концепция породила открытость прежде замкнутой крепости, которая до сих пор воспроизводила базовый образ человеческой среды обитания. Опоясывающая город стена заменяется системой бастионов, которые, хотя физически и не приближают окружающие земли, тем не менее подразумевают более активное взаимодействие между сферами города и природы⁷². В вилле непосредственный контакт между жилищем и ландшафтом устанавливался посредством осей, которые, в некоторых случаях, никуда особенно не вели, однако обозначали новую концепцию расширения вообще. В плане Рима Сикста V, оси применялись для соотнесения узловых точек города и для превращения города в динамическую систему.

В целом, оси обнаруживают новый интерес к движению в пространстве. Пространство больше уже не просто «емкость», а нечто такое, что заставляет овладеть собой посредством действия. Пространственная непрерывность не есть изобретение Чинквеченто, типичное порождение эпохи – это последовательность пространств, связанных друг с другом по смыслу и обладающих различающимися характерами (отсюда происходит фундаментальная важность Библиотеки Лауренцианы). Различающая характеристика достигается артикуляцией, а также вариациями пространства, формы и пропорций, и новые динамичные формы, такие как, например, овал отвечали желанию иметь пространственные взаимосвязи.

На протяжении первой половины 16 века проекты выражали контраст, напряжение и конфликт. Творения маньеристов

⁷² Относительно общего развития военной архитектуры см.: Chr. Norberg-Schulz. La fortezza di Ponto Santo Stefano e l'architettura militare. – Acta ad archaeologiam et artium historiam pertinentia, vol. II, Roma, 1965.

характеризовались как «холодные» и «зловещие», а маньеристические пространства – как отличающиеся «невыносимой» атмосферой⁷³. Иногда формы являются в состоянии дезинтеграции или незавершенными. Подобная «неуравновешенная форма в целом применялась для достижения более интенсивной экспрессии. Opere di mano рассматривались как результат такой схватки с силами природы, которая может завершиться и катастрофой, как в Зале гигантов в сооруженном Джулио Романо Палаццо дель Тэ»⁷⁴. В этом отношении маньеристическая форма дуалистична: она основана на противоречиях и конкретизирует значения, которые присущи неразрешимым конфликтам. Обычно она вызывает беспокойство, но способна и трансцендировать сферу конфликта, становясь поистине трагической формой, как это происходит в творениях Микеланджело.

Конфликт и трагедия маньеристической архитектуры всегда выражается средствами классических ордеров, и можно сказать, что дуалистическая форма явилась результатом повторного привлечения антропоморфических элементов. Проблема геометризации была без труда решена архитекторами Кваттроценти, проблема же антропоморфизации сопровождалась вопросом об отношении человека к природе и Богу. В первые шесть десятилетий Чинквеченти господствовала мысль о наличии глубинного разрыва между телом и душой. Третье заседание Тридентского Собора (1562-1563), обсуждавшее религиозное искусство, обозначило поворотный момент в официальном учении, в течении же последнего десятилетия века на первый план выдвигается новое желание недвусмысленной формы. Находит свое применение колоссальный, подавляющий (доминирующий) ордер и новый, целенаправленный пространственный динамизм; подобные тенденции присущи известным сторонам творчества Микеланджело, Виньоли и Палладио, приобретая исключительную важность у Джакомо делла Порта⁷⁵.

Значение и архитектура

В 16 веке ощущались проблематичными фундаментальные аспекты экзистенции: отношение человека к другому человеку; к природе; к культуре; к Богу, и даже к самому себе. «Божественный» человек был вытеснен человеком сомневающимся, испытывающим страх, внутренне расколотым проблемой выбора⁷⁶. Вера в свободу выбора, имплицитно присутствующая в ренессансном гуманизме, естественным образом вела к

⁷³ См.: H. Sedlmayr. Verlust der Mitte. Salzburg, 1948, SS. 187ff.

⁷⁴ E. Gombrich. Zum Werke Giulio Romanos I. – Jhb. D. Kunsthistorischen Sammlungen in Wien, Neue Folge, VIII, 1934, S. 99.

⁷⁵ Влияние Палладио на протестантский Север, связано, вероятно, с тем фактом, что он усвоил маньеристическую двусмысленность, одновременно уклоняясь от риторики контр-реформационной архитектуры.

⁷⁶ Микеланджело называли одновременно и «il divino», и «il terribile».

подобной ситуации, так как она предполагала, что вечные ценности непосредственно уже не обнаруживаются в человеке, что они должны завоевываться через человеческое деяние. Но ренессансная уверенность в человеческой морали интеллектуальных силах долго сохраняться не могла. Эразм и Лютер обозначили сомнение в назначении свободы и в «достоинстве человека», если пользоваться выражением Пико делла Мирандола, Коперник же во всеуслышании заявил о том, что земля не есть центр вселенной. Было разрушено политическое основание ренессансной цивилизации, а раскол в церкви подтвердил дезинтеграцию единообразного и абсолютного мира. Кроме того, новая ситуация воспринималась и как психологическая проблема; современный человек, с его желанием заменить авторитет личным сознанием и ответственностью, появляется на свет в 16 веке. Мир современного человека – это проблематичный и разделенный мир, а сам этот человек – существо страдающее и испытывающее отчуждение. Никогда прежде вопрос о смысле не переживался столь интенсивно.

Проблема смысла по-разному решалась в протестантизме и католицизме. Протестант верил, что он полностью зависим от божьей благодати, его поступки не могут ему помочь, и потому культура становится не обязательной и бесполезной. Протестантизм приблизился к отрицанию ценности религиозного искусства вообще, стремясь свести символизм до скромного минимума. Для протестанта мир сущностно был лишен смысла, он не манифестировал никакую божественную истину, пространство же этого мира было нейтрально и свободно от «качеств». Другими словами, протестантизм разрешил кризис человека, отвергнув традиционно важные экзистенциальные смыслы. «Технократическое» общество и секуляризированный человек наших дней суть естественные продукты протестантского подхода к реальности⁷⁷.

Для католика истина сама себя обнаруживает, и история – это человеческий путь навстречу спасению. На этом пути человек ведется Церковью. Поэтому одна из главных задач Контрреформации – отвержение права индивидуума решать свои проблемы при помощи собственного разума. Руководители Контрреформации желали восстановить авторитет Церкви, поколебленный ренессансным гуманизмом. Так что концепция прекрасной формы и красоты была оставлена, и религиозное искусство вернулось в число средств убеждения и пропаганды, о чем уже шла речь в связи с Иль Джезу. Совершившийся в течении 16 века процесс феноменизации, таким образом, вполне соответствовал намерениям Церкви.

Убеждение представляло собой одну из церковных задач, и по ходу своей реализации, эта цель соединялась с реформами, предпринятыми организациями, созданными Тридентским Собором с

⁷⁷ См.: М. Weber. The Protestant Ethic. Tübingen, 1920, New York, 1930.

намерением адаптировать католическую веру к потребностям дня⁷⁸. Наиважнейшей из них был орден иезуитов, стремившихся превратить в эмоцию религиозное молитву. Как результат – на свет появилась антиинтеллектуальная разновидность религии, ставшая предметом пропаганды во всем католическом мире на протяжении последующих двух веков. Ее визуальное проявление – ландшафты, пропитанные религиозными элементами типа придорожных крестов, капелл и часовен⁷⁹. Паломничество вновь стало живым фактором жизни церкви, а монастыри опять обрели то культурное значение, что они имели на протяжении всех Средних веков.

Главным поводом усиления пропаганды и убеждения стал тот факт, что Католическая церковь более не представляла единственную систему значений, доступных западному человеку. С этого момента Церковь стала одной из многих религиозных, политических и философских систем. Не будучи всеобъемлющей, проповедь Церкви обращается к существу дела, обретая столь типичный отныне динамичный, центробежный характер. В архитектуре лишённые покоя формы маньеризма вытесняются, превращаясь в целенаправленный убедительный динамизм эпохи Барокко. На некоторое время кризис человека оказался преодоленным посредством отказа от ренессансной идеи человеческой свободы.

⁷⁸ Неплохое введение к теме «Триденский собор и религиозное искусство» см.: Blunt. Op. cit., chapter VIII.

⁷⁹ Ранний пример нового сакрального ландшафта – возносящаяся вертикаль Капуччини аль Монте в Турине работы Витоцци (начиная с 1584).