Сложение системы форм барокко в Италии приходится на последние две декады XVI в. и первые две декады XVII в. В начале этого периода в архитектуре еще существовали параллельно и другие течения — маньеризм и академизм, лишь постепенно поглощенные бурно расцветающим барокко, который господствовал в Италии безраздельно примерно с 1620 г. и до середины XVIII в. После этого обнаруживаются некоторые признаки спада, и к концу XVIII в. утверждается новое архитектурное направление классицизма, представители которого и дали барокко его название (барокко — «странный», «чудной»), подобно тому, как готике дали это название ее противники в XV в.

Среди замечательных зодчих, наложивших отпечаток своего дарования на римскую архитектуру XVII в., первые места принадлежат Бернини и Борромини, в творчестве которых получили выражение противоположные крайности высокого римского барокко.

Борромини

Франческо Борромини (25 сентября 1599, Биссоне, Тичино — 2 августа 1667, Рим) — великий итальянский архитектор, работавший в Риме. Наиболее радикальный представитель раннего барокко.

Франческо Кастелли, прозванный Борромини (1599, Биссоне близ Комо—1667, Рим), с 1608 г. обучался скульптуре в мастерской отца Б. Кастелли, архитектора герцогов Висконти в Милане. С 1615 работал в Риме на Карло Мадерно, своего дальнего родственника, в соборе Святого Петра. После смерти Мадерно присоединился к группе Бернини, достраивавшей палаццо Барберини. В дальнейшем работал в Риме в постоянном соперничестве с Бернини за папское внимание. В Риме выполнил следующие работы: перспективный коридор в палаццо Спада (между 1632 и 1638), церковь и монастырь Сан Карло алле Куаттро Фонтане (1638—1640, фасад — 1667), церковь Сант Иво алла Сапиенца (1642, освящена в 1660), оратория Сан Филиппо Нери (до 1650), перестройка интерьера церкви Сан Джованни ин Латерано (1647—1650, скульптура выполнена позднее), церковь Сант Аньезе ин Агоне (1653— 1657, заканчивалась Райнальди), фасад Колледжо ди Пропаганда Фиде (1645—1666), трансепт, купол и колокольня церкви Сант Андреа делла Фратте (с 1654), палаццо Фальконьери (1650—1658). Борромини приписываются капеллы Спада в церкви Сан Джироламо делла Карита (после 1660) и Фальконьери в церкви Сан Джованни деи Фиорентини.

Для его творческой манеры были характерны отсутствие прямых линий, изобилие затейливых и причудливых архитектурных деталей, усложнённая планировка интерьеров с головокружительными перепадами уровней. Кругу он неизменно предпочитал эллипс. Завершив капеллу Фальконьери в церкви Сан-Джованни-деи-

Фиорентини, 22 июля 1667 года почувствовал себя тяжело больным и больше не выходил из дома. Сжёг рукописи и рисунки, затем покончил с собой.

По приезде в Рим Борромини сначала работал со своим дядей К. Мадерной. Он участвовал в строительстве дворца Барберини, однако, что именно принадлежит его руке, точно не известно: по-видимому, многие детали. Наиболее ранний (1632— 1638) оригинальный замысел Борромини осуществлен им в ренессансном палаццо Спада: это рассчитанный на иллюзорный, театрализованный эффект короткий коридор, прорезающий низкий садовый корпус и ориентированный на поставленную в крошечном садике позади корпуса, ярко освещенную статую. Перекрывающий коридор свод и идущие вдоль стен колонны постепенно уменьшаются в размере, из-за чего глубина пространства зрительно увеличивается по крайней мере вдвое.

В период, когда Бернини был уже известным скульптором и заканчивал балдахин в соборе св. Петра, Борромини, почти безвестный мастер, лишь начинал свою первую самостоятельную работу архитектора, сразу обнаружившую исключительное своеобразие его творчества.

Церковь Сан Карло алле Куаттро Фонтане

Сан-Карло алле Куатро Фонтане

Маленькая церковь Сан Карло алле Куаттро Фонтане в Риме — одно из самых характерных произведений как для творчества Борромини, так и для всего римского зодчества поры развитого барокко. По странному стечению обстоятельств она отмечает не только начало наиболее активного периода в деятельности мастера (с 1638), но также и финал его творчества, поскольку фасад церкви оставался длительное время незавершенным (после окончания всех прочих работ) и был выполнен мастером лишь перед самой его смертью, явившись таким образом его последней работой.

Церковь расположена на углу виа Феличе (теперь Куаттро Фонтане), у ее пересечения с виа Квиринале, соединяющей Квиринал с выездом из города, отмеченным микеланджеловской Порта Пиа, т. е. у одного из самых ответственных перекрестков барочного Рима. План церкви и монастыря с большой виртуозностью вписан в незначительный по размерам участок, угол которого срезан и был украшен впоследствии фонтаном (одним из четырех, отметивших все углы перекрестка). Неглавный фасад церкви обращен на улицы Квиринала и воспринимается как великолепная театральная кулиса, приставленная к более просто и менее напряженно расчлененному объему монастырских помещений, за

которыми скрывается церковный объем.

В основе объемов в церкви Сан Карло лежит овал, перекрытый куполом и ориентированный большой осью по движению от главного входа к алтарю. Однако пространство церкви крайне усложнено расположенными крест-накрест эллиптическими нишами и проемами в соседние помещения. Помещенные с боков ниши невелики по глубине, зато входная и алтарная глубоки и подчеркивают глубинную ориентацию основного овала. Вся нижняя часть церкви обработана ордером с сильно выступающими, почти свободно стоящими коринфскими колоннами, которые объединяет огибающий все очертания плана антаблемент. Он четко отделяет нижнюю часть церкви от парусов и арок, перекрывающих неравные апсиды. Над всем царит высокий овальный купол, обработанный серией разнообразных по форме, небольших, но глубоких кессончиков. Общее впечатление, производимое интерьером, — безусловная устремленность пространства ввысь, к основному источнику света в этом темноватом помещении, к овальному фонарю. Но не в этом его главная особенность. Здесь — новый мир выразительных форм, новая концепция художественного восприятия, позволившая создавать повышенно экзальтированное настроение у верующих, как требовалось в этот век воинствующего католицизма.

Овальный купол

В интерьере нет плоскостей, в нем все беспокойно и напряженно, все поверхности искривлены, то выступают вперед, то западают, перетекая одна в другую. Этим волнообразным движением охвачены все формы сооружения, которые становятся столь же пластичными, как элементы скульптуры. Эта волнообразная лепка поверхностей, будь то поверхностей, ограничивающих интерьеры или же наружные объемы здания, — специфическая черта архитектуры, введенная Борромини; его вклад в арсенал средств зодчества XVII в. был воспринят другими римскими архитекторами (например, Райнальди). Увлечение архитекторов криволинейными формами распространилось на север Италии, в Пьемонт (работы Гварини), на юг — в Сицилию, а в XVIII в. и в другие европейские страны.

Фасад церкви Сан Карло алле Куаттро Фонтане — последняя работа Борромини — с особенной силой подчинен этому всезахватывающему волнообразному движению. Стройный, вытянутый по вертикали, он заставляет задирать голову в этой узкой улице. Два яруса ордеров и всего три пролета высечены в каменной, но удивительно пластичной кладке стены. Средний пролет выступает вперед; два боковых образуют запады. Боковые торцы изгибающихся снова вперед антаблементов выглядят как раскреповки. Антаблемент, служащий венчанием первого яруса, — единственная непрерывная горизонталь этого фасада, которая, однако, не воспринимается линейно

из-за своего искривления в плане. Центральная ось фасада сильно выделена: над входным проемом, в нише, образованной крыльями двух ангелов, поставлена фигура святого Карло Борромео, покровителя церкви; над балюстрадой балкончика, образованного выступом карниза нижнего ордера, — эдикула, увенчанная чем-то вроде шлема; затем, поддерживаемый ангелами овальный медальон, решительно перерезающий антаблемент и балюстраду второго яруса и увенчанный своеобразным скульптурным кокошником. Криволинейные поверхности стены между трехчетвертными композитными колоннами нигде не остаются гладкими: ниши, обрамленные дополнительными малыми ордерами,

филенки и скульптура практически заполняют все поле. Таковы элементы этого архитектурно- скульптурного произведения, в котором нельзя сказать, что является структурой, а что — украшением, но которое невольно останавливает взгляды каждого проходящего и заставляет их устремиться вверх, а следовательно (по замыслу глубоко верующего мастера), — к богу.

Внутренний дворик монастыря

Помимо церкви Борромини построил и ***монастырь Сан Карло***. Наиболее интересен его маленький прямоугольный двор, обрамленный со всех сторон двухъярусными ордерными галереями. Казалось бы, трудно было изобрести что-либо новое в этой традиционной композиции, но Борромини и здесь внес неожиданные пластические и ритмические моменты. Он спарил колонны по длинным сторонам двора, срезал углы, обработав их искривленными в плане антаблементами, и, ритмически чередуя архивольт с горизонталью, по-новому подал мотив арочного и двух прямоугольных проемов, носящих название «палладианского».

Оратория Сан Филиппо Нери

Почти одновременно со строительством монастыря, церкви и созданием интерьеров Сан Карло Борромини работал над ораторией Сан Филиппо Нери в монастыре Филиппинцев (1637—1643). Здесь еще нет беспокойных волнообразных линий, но очертания фасада в целом слегка искривлены в плане. Вся поверхность обработана двумя ярусами ордеров, причем боковые пилястры сделаны двойными, они как бы наложены одна на другую. Обрамления оконных проемов неожиданны,

Оратория Сан Филиппо Нери

фронтон- чики нижних окон «наложены» на антаблемент. Во втором этаже над балкончиком сделана построенная по законам перспективы, обработанная кессонами ниша. Средние три пролета из пяти увенчаны фронтоном сложных очертаний. Таким образом, даже плоскому фасаду Борромини сумел придать некоторую глубину.

Церковь Сант Иво алла Сапиенца

Следующим впечатляющим произведением Борромини и одним из самых вдохновенных памятников итальянского барокко является церковь Сант Иво алла Сапиенца (1642—1650). Она поставлена в глубине вытянутого двора университета, начатого еще при папе Льве X (возможно, при участии Микеланджело) и строившегося затем Джакомо делла Порта. Борромини расположил церковь в торце двора, сделав ее фасад вогнутым и связав его с ордерной аркадой делла Порта.

Сант-Иво алла Сапиенца

Спокойная поверхность почти глухой торцовой стены, на которой лишь намечен рисунок, повторяющий аркады уравновешенного, ренессансного по характеру двора, ничем не изобличает своеобразие пространственного построения интерьера, который скрывается за этой стеной. Поднимающийся над стеной многолопастный барабан, скрывающий купол, дает слабый намек на это неожиданное внутреннее построение и лишь венчающий купол фонарь раскрывает во внешнее пространство сокрытое в интерьере движение архитектурных масс и пространства. Барабан фонаря окружен шестью группами спаренных колонок, увенчанных криволинейным карнизом. Над ним поднимается фантастическое венчание: уходящая кверху спираль, на которую водружена венчающая корона,— полное своеобразия, близкое по духу современной скульптуре завершение.

План церкви Сант Иво подчинен строгой математической закономерности и строится на двух взаимно пересекающихся равносторонних треугольниках, образующих ^шестиконечную звезду. В углах центрального шестигранника поднимаются основные, несущие купол пилоны, обработанные пилястрами. Каждому лучу звезды соответствует ниша, дополнительно расчлененная пилястрами. Каждой нише соответствует секция шестилопастного купола.

Сейчас трудно представить себе, сколь неожиданным должен был казаться этот купол современникам. До того ведь были известны лишь круглые и овальные в плане купола либо сомкнутые восьмигранные купола, подобные флорентийскому шедевру Брунеллеско. Зонтичные купола брунеллесковской сакристии Сан Лоренцо и брамантовского хора в Миланской церкви Санта Мариа делла Грацие были основаны на круглом и квадратном плане. Здесь же каждая секция купола являлась ответом определенному криволинейному элементу шестилопастного плана. Начатое снизу движение, пластическая лепка пространства нашли продолжение в усеянном золотыми звездами куполе. Каждой пилястре, отмечающей шесть основных устоев церкви, соответствует ребро купола. Так скомпоновано это строго упорядоченное и вместе с тем иррациональное церковное пространство, обрамленное то выпуклыми, то вогнутыми поверхностями, пронизанное столбами света, льющегося сверху сквозь фонарь и большие окна в основании купола, — пространство, полное движения и драматической напряженности.

Церковь Сант Аньезе ин Агоне

Сант-Аньезе-ин-Агоне

Церковь Сант Аньезе ин Агоне (1653— 1661), первоначально строившаяся Райнальди, но перешедшая потом к Борромини, расположена на площади Навона напротив Бернниниева фонтана Четырех Рек. Крестообразная в плане церковь с восьмигранником в центре получила настолько сильно развитые поперечные апсиды, что все ее подкупольное пространство получило поперечную организацию. Фасад, еще более сильно развитый в ширину, поскольку он скрывает дополнительные мелкие помещения, охватывающие церковное пространство, также является сочетанием прямых и кривых поверхностей. Вся центральная часть вогнута и приближена к средокрестью, благодаря чему не только купол, но и высокий барабан, окруженный сильно раскрепованными парными пилястрами, хорошо виден с узкой площади. По бокам фасада

высятся две колокольни, по- видимому, дань архитектурным традициям Ломбардии, родины Борромини. Но трактовка их совершенно нова: это пространственные, пронизанные воздухом ордерные построения.

Колокольня церкви Сант Андреа делла Фратте

Столь же легкое ажурное венчание получила и построенная Борромини ***колокольня церкви Сант Андреа делла Фратте*** (1656).

Базилика Сан Джованни ин Латерано

Характерны для барочного интерьера изменения, произведенные Борромини в реконструированном интерьере древней базилики Сан Джованни ин Латерано (1647—1650). Каждая пара античных колонн объединена мастером в мощный пилон. Объединяющие пилоны арки, расстановка которых оказалась очень редкой — через пролет первоначальной постройки — создали чрезвычайно мощный, торжественный ритм. А сильно выступающие эдикулы, вписанные в тело каждого пилона, внесли в интерьер неожиданные пластические и светотеневые эффекты.

Интерьер базилики, результат работы Борромини

Работы Борромини исполнены драматического напряжения. Безудержная фантазия мастера, его стремление довести до предела все выразительные средства архитектуры (его изгибающиеся стеновые поверхности, усложненные силуэты венчающих частей, взаимное пересечение и перетекание пространств в интерьерах) придают произведениям Борромини трепетную, доходящую до беспокойства динамичность, а вместе с тем лишают их той тектонической целостности и внушительной, величавой серьезности, которые отличают творчество Бернини. Еще недавно историки архитектуры порицали Борромини за его крайности. Однако ныне его творчество воспринимается как вполне закономерное и исключительно яркое выражение эстетических идеалов этой сложной эпохи.

Бернини

Джованни или Жан Лоренцо Бернини (1598, Неаполь — 1680, Рим) учился у отца в Неаполе. В Риме — с 1604 г. Первая архитектурная работа — реконструкция церкви Сан Бибиана (1625) В 1628 г. назначен главным архитектором собора св. Петра, для которого сделал, большой бронзовый балдахин (киворий) на витых колоннах (с 1624 по 1633), кафедру (1657) проект двух кампанил (одна была возведена в 1641 г. и снесена в 1648) и выполнил несколько надгробий. Важнейшая градостроительная работа — площадь св. Петра и окружающая ее колоннада (1657-1663).

Прочие архитектурные работы в Риме: участие в строительстве палаццо Барберини (с 1629 вместе с Мадерна); дворцы Монтечиторио (продолжение работ с 1656) и Киджи-Одескальки; фасад коллегии Пропаганда Фиде; отделка интерьера церкви Санта Мария дель Пополо (около 1658); скала Реджа в Ватикане (1666); церковь Сант Андреа аль Квиринале (1653—1658).

Важнейшие фонтаны —Ла Баркачча на площади ди Спанья (по рис. отца, 1626), Тритона на площади Барберини (1640), Фонтан Четырех рек на площади Навона (1646-1652), монумент Слона с обелиском перед церковью Санта Мария Сопра Минерва и др. Занимался реставрацией моста Сант Анджело, на котором установлены скульптуры, выполненные по рисункам Бернини (1669-1670). В 1605 г. Бернини ездил в Париж и разработал проект фасада Лувра (не осуществлен). Построил церкви в Кастельгандольфо (1661) и Ариччe (1664).

Бернини создал большое число малых фонтанов, украсивших многие площади Рима. Их живописные очертания как бы заменяли собою отсутствующую живую природу, а обилие воды дополняло это впечатление. Особенностью ансамблей Рима XVII в. было гармоническое сочетание античных монументов с архитектурой барокко, примером чему может служить застройка вокруг колонны Траяна.

Необузданная фантазия Бернини украсила Рим множеством фонтанов: это и распластанная по горизонтали Ла Баркачча, втопленная в мощение площади ди

Спанья; это и фонтан Тритона на площади Барберини, вознесенный вместе с причудливыми раковинами над чашей озорными дельфинами, и невероятный по виртуозности замысла и свободе сочетания органических форм с неорганическими фонтан Четырех рек на площади Навона.

Ла Баркачча

Фонтан Пчёл

Фонтан Тритона

Фонтан Четырёх рек

Свою серьезную архитектурную деятельность Бернини начал как помощник К. Мадерны, сотрудничая с ним с 1626 г., а затем и заменив его на строительстве палаццо Барберини. Бернини, по-видимому, принадлежит центральная часть главного фасада. Формы трехъярусной ордерной аркады исполнены серьезности, как и ее древнеримские и ренессансные прототипы.

Одновременно им был выполнен выходящий на площадь ди Спанья фасад палаццо ди Пропаганда Фиде (с 1627) — сдержанная композиция, хорошо выразившая официальный характер здания.

Дворцовая архитектура — не та область, в которой с наибольшей яркостью проявилась необычная разносторонность гения Бернини. Тем не менее ему принадлежит в основном композиция еще двух палаццо: Монтечиторио и Киджи-Одескальки.

Дворец Монтечиторио

В композиции ***дворца Монтечиторио*** сказалось свойственное всей архитектуре барокко внимание к градостроительному положению здания. Весь его длинный главный фасад изломан в соответствии с очертаниями площади, на которую дворец ориентирован, и с направлением примыкающих улиц. Средняя часть выделена ризалитом и выступает вперед. Крылья постепенно отступают. Плоскости трехъярусного, увенчанного аттиком фасада гладко оштукатурены. Лишь границы ризалита и изломы боковых крыльев отмечены пилястрами. В XVIII в. дворец достраивал К. Фонтана, а в XX в. он еще раз переделывался в соответствии с нуждами палаты депутатов.

Палаццо Киджи-Одескальки

Палаццо Киджи-Одескальки также начат К. Мадерной. Первоначально оно имело симметричную композицию с семипролетным центральным ризалитом и боковыми крыльями. Бернини удлинил правое крыло, обработав и его пилястрами большого ордера. В результате дворец получил 13 пролетов и два портала.

Работы для собора св. Петра

С 1624 г. начинается деятельность Бернини в соборе св. Петра, не прекращавшаяся всю его жизнь.

Со вступлением на престол папы Иннокентия X из семьи Памфили Бернини впал в немилость: одной причиной была неприязнь папы к окружению предыдущего папы из семьи Барберини. Другой причиной стал инцидент с колокольнями, возведёнными для собора Святого Петра в период правления Урбана. Законченная северная башня и

незавершённая южная были снесены в 1646 году по приказу папы Иннокентия — их излишняя массивность послужила причиной образования трещин на фасаде собора и угрожала более обширными повреждениями. Мнения о том, кого следует обвинять, разделились (в частности, соперник Бернини, Франческо Борромини, всячески распространял весьма экстремальную точку зрения о виновности Бернини). Официальное папское расследование в 1680 году окончательно реабилитировало Бернини, возложив всю вину на Карло Мадерно, который заложил недостаточно мощные фундаменты для башен. После смерти Иннокентия в 1655 году и вступления на престол Александра VII Бернини вернул себе ведущую роль в украшении собора и начал работы над площадью Святого Петра.

Балдахин Святого Петра, 1624—1633

Уже первая работа мастера была неожиданностью и стала буквально манифестом нового стиля: это грандиозный бронзовый балдахин (киворий) высотой 30 м, устроенный в центре собора под его стометровым куполом.

Балдахин — произведение, стоящее на грани между скульптурой и архитектурой. Как круглая скульптура, он смотрится со всех сторон. Его размеры, пропорции, силуэт найдены в соответствии с размерами подкупольного пространства. Основные составляющие его элементы принадлежат к миру архитектурных форм, но движение, которым они наполнены, готово вот-вот разрушить тектоническую архитектурную основу. Действительно, колонны балдахина витые, антаблемент изгибается, венчание имеет форму короны.

Цветовая игра бронзы балдахина и мрамора перекликается с цветовым богатством другой работы Бернини в соборе, — фантастически украшенной кафедрой (1667), поднятой вверх и словно парящей в воздухе лоджией св. Лонгена, находящейся в нише одного из главных пилонов.

Скала Реджа (монументальная лестница, ведущая к Ватиканскому дворцу, 1663—1666) — последняя

постройка Бернини, связанная с комплексом собора св. Петра и Ватикана. По сути дела, это торжественный вход в парадные помещения и святыни папской резиденции.

Скала Реджа

Задача, стоявшая перед мастером, представляла большие композиционные трудности, которые и были преодолены с исключительной изобретательностью. Клинообразное пространство, отведенное для лестницы, стиснуто между собором и стенами помещений, над которыми находится Сикстинская капелла. Нижние марши, следующие по прямой один за другим, являются продолжением правого коридора, обрамляющего трапециевидную часть площади св. Петра, лежащую перед фасадом собора. Затем лестница поворачивается на 180°, и последний марш, невидимый снизу, идет в обратном направлении. Оба нижних марша по мере подъема постепенно сужаются, а высота лестничного пространства понижается. Марши фланкированы двумя отставленными от стен ионическими колоннадами, несущими внутренний сводчатый потолок, который становится ниже и уже в соответствии с уменьшением общих габаритов лестницы. Полученная таким хитроумным способом сильная искусственная перспектива создает исключительно своеобразный, буквально театрализованный художественный эффект, который, по-видимому, воспроизводит в реальной архитектуре более ранние перспективные построения, рассчитанные лишь на создание иллюзорного впечатления (уменьшающиеся в перспективе улицы сценического задника театра Олимпико в Виченце, построенного Палладио, или декоративная перспектива, созданная Борромини в палаццо Спада).

Кафедра Святого Петра

Идущий от театра прием использован и в освещении лестницы, устройство которого в этом стиснутом пространстве было весьма трудным делом. Бернини устроил фонари над площадками лестницы, дав яркие ритмически распределенные световые акценты в местах, где движение меняет свой характер (подъем сменяется движением по горизонтали), где можно споткнуться, т. е. как раз в наиболее важных в функциональном отношении пунктах.

Кафедра Святого Петра находится в апсиде собора Святого Петра и венчает её главный неф, завершая перспективу колоссального здания. Кафедра содержит в себе древнюю христианскую реликвию — деревянный трон св. апостола Петра, который по церковному преданию принадлежал апостолу. Реликвия была подарена папе Иоанну VIII Карлом Лысым в 875 году.

Кафедра создана из позолоченной бронзы Джованни Лоренцо Бернини в 1657—1666 годах и считается одним из главным шедевров мастера. После создания кафедры Бернини деревянный трон находится внутри неё и скрыт от глаз, однако в 1867 году в празднование 1800-летия мученичества апостолов Петра и Павла он выставлялся для почитания верующими.

Площадь св. Петра

Строительство площади св. Петра велось под руководством Лоренцо Бернини на протяжении почти десятилетнего периода (с 1657 по 1667 г.), не считая подготовительной стадии, когда обсуждались проекты Джироламо Райнальди и других архитекторов. Л. Бернини также не сразу пришел к окончательному варианту площади. Первоначально он предлагал замкнутую площадь круглой или квадратной формы, но затем отказался от этих идей и остановился на овальной конфигурации площади и трапециевидного пространства, примыкающего к самому собору.

Овальная форма была выбрана Л. Бернини не случайно. Он применил здесь столь знакомую Риму овальную форму Колизея, заимствуя у этого античного здания его грандиозный масштаб.

Созданная Бернини площадь св. Петра — одна из крупнейших в практике градостроительства. Она состоит из двух частей: овальной, раскрытой к городу, и трапециевидной, включающей многоступенчатую паперть собора.

Площадь Св. Петра	Центр эллипса отмечен установленным Фонтаной обелиском, а фокусы — фонтанами. Эта композиция, показывая всю гениальность Бернини-архитектора, исходила из функциональных и идеологических требований: создать достойные подходы к величайшей католической святыне, месту паломничества из всех стран католического мира; улучшить масштабное впечатление, производимое фасадом собора; создать достаточно обширное пространство под открытым небом, способное вместить грандиозную толпу молящихся, пришедших принять папское благословение. Прямоугольные варианты планировки площади были отвергнуты после проверки на макетах фрагментов колоннады, сделанных в натуральную величину (1657): ближайшая к Ватикану колоннада скрывала благословляющего с балкона папу от значительной части собравшейся на площади толпы. После этого и было выдвинуто предложение Бернини — сделать площадь овальной и тем необычайно расширить возможности обозрения Ватикана.

Овальная площадь с обелиском посередине и двумя фонтанами в ее геометрических фокусах охвачена, словно щупальцами, гигантскими четырехрядными колоннадами (символ раскрытых для верующих объятий церкви) и превращена в огромный раскрытый вестибюль перед собором, к которому ведет торжественный многоступенчатый подъем. Прямолинейные участки колоннад расходятся в глубину, еще больше подчеркивая значение собора и неодолимо увлекая к нему зрителя. Этот прием, примененный Микеланджело в Капитолии, а до того Б. Росселино в Пиенце, приобретает здесь новое значение: расходящиеся колоннады скрадывают перспективное сокращение, а вместе с тем и глубину площади. Тем сильнее впечатление, которое получает зритель, когда по мере приближения к паперти он постепенно осознает огромные масштабы ансамбля и вырастающего перед ним грандиозного фасада.

Пл. Навона

Фонтан Четырёх рек

Другим ансамблем Рима, в котором Л. Бернини принимал участие, было декоративное убранство площади Навона. Здесь, на вытянутой площади, образовавшейся на месте древнего цирка, были воздвигнуты обелиск и декоративный фонтан «Четырех рек» по рисункам Л. Бернини (1648-1651 гг.). Бернини создал аллегорические скульптуры, изображающие четыре крупных реки, символизирующие страны света: Дунай — Европу, Нил-Африку, Ганг-Азию и Ла-Плата-Америку. Эта скульптура свидетельствовала о том, что мастерам барокко не чужда была символика и аллегории.

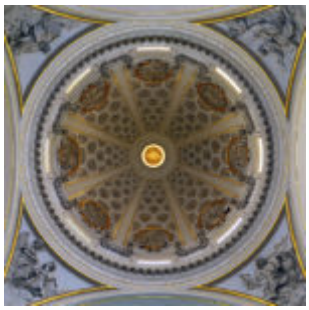
Необычно вытянутая форма площади определялась расположенным на этом месте в античное время цирком. Наиболее важным сооружением ансамбля является церковь Сант Аньезе, расположенная посредине одной из длинных сторон. Полная замкнутость площади (вливающиеся в нее улицы практически незаметны для зрителя), мягкие контуры окружающей ее сплошной застройки и членящие пространство фонтаны Бернини, безошибочно определившего их размеры, композицию и расположение, придают этой площади исключительное очарование, превращая ее в один из прекраснейших открытых «залов» города (неудивительно, что ныне на ней часто устраиваются различного рода выставки).

Церкви

Бернини построил три церкви. Характерно, что все они — центрические купольные сооружения. ***Церковь в Кастельгандольфо*** (Сан Томазо да Вилланова) крестообразная, равноконечная в плане (освящена в 1661 г.) в своей объемной композиции очень близка церкви Санта Мариа делле Карчери Джулиано Сангалло в Прато. Это ренессансное по композиции и духу сооружение с барочным высоким куполом. ***Церковь в Арича*** (Санта Мария Ассунта) представляет в плане круг, окруженный капеллами. Весь цилиндрический объем, как в Пантеоне, замкнут большим куполом. К цилиндру приставлен арочный портик. По замыслу архитектора объем вписан в очень тесный двор, причем здания охватывают церковь с трех сторон, оставляя открытой только сторону портика.

Церковь Санта Мария Ассунта в Ариччe

Купол Приходской церкви Сан-Томмазо да Вилланова в Кастельгандольфо, Джанлоренцо Бернини



Купол приходской церкви Кастельгандольфо Бернини

Церковь Сант Андреа аль Квиринале

Церковь в Аричча является прототипом наиболее замечательного в культовом зодчестве произведения Бернини — церкви Сант Андреа аль Квиринале в Риме, которая, хотя и была задумана еще до церкви в Аричча, но получила завершение лишь в конце жизни мастера в 1678 г. Если не считать различия в плане (круг в Аричча, эллипс в Сант Андреа), построение интерьеров чрезвычайно близко: ордер, обрамляющий капеллы и водруженный на него, украшенный кессонами и расчлененный арочными ребрами купол. Даже гирлянды и путти в основании купола повторяются в обоих интерьерах. Но наружный облик церкви чрезвычайно различен. Церковь в Аричча — это строгое, суховато-классическое сооружение, тогда как Сант Андреа при всей классической уравновешенности его общей композиции — вдохновенное, исполненное неожиданной динамики произведение барокко.

Церковь Сант Андреа аль Квиринале

В церкви Сант Андреа аль Квиринале овальный план, впервые примененный еще Виньолой в церкви Сайт Анна деи Палафреньери и в оратории Сант Андреа на виа Фламиниа, повернут длинной осью поперек оси, идущей от главного входа к алтарю. Это осложняет замысел и вносит динамику в окруженное капеллами внутреннее пространство. Однако поперечное развитие как бы остановлено устоями, которые поставлены как раз по длинной оси овала, в отличие от обычно принятого расположения, при котором по основным осям композиции находятся капеллы или ниши. Ритмический ряд устоев, соединенных антаблементом и обходящих вокруг все основное пространство церкви, нарушен по короткой оси овала, где вместо обычной ячейки с капеллой образованы более широкие входная и алтарная ниши. Купол, сплошь покрытый шестигранными, уменьшающимися кессонами, дополнительно расчленен ребрами, поднимающимися от каждого устоя вверх, к узкому венчающему фонарю. В основании купола, над антаблементом, устроены окна, хорошо освещающие церковь. Вся нижняя ордерная часть церкви покрыта темным мрамором, а окрашенный в белый цвет купол отделан золотом.

В целом пространство церкви кажется хорошо уравновешенным, но взгляд вошедшего направляется не столько вглубь, сколько вверх, поднимаясь от заалтарного образа, изображающего мученичество св. Андрея, к белой мраморной скульптуре святого, укрепленной в разорванном фронтоне алтарной эдикулы. Его фигура как бы уносится вверх среди сонма беломраморных путти и ангелов, парящих у основания купола и в обрамляющем основание фонаря овале.

Внутреннее пространство церкви довольно четко выражено во внешних объемах. Нижний овальный цилиндр, охватывающий капеллы, при помощи красиво прорисованных волют переходит в верхний цилиндр, скрывающий купол. Однако не эти объемы привлекают внимание проходящих по улице. Церковь несколько отодвинута в глубь участка и перед нею образовано небольшое пространство. Вогнутая невысокая стенка, обрамляющая его и контрастирующая с объемами церкви, направляет верующих к высокому величественному портику и легкой, поднятой на высокой полукруглой лестнице входной полуротонде, увенчанной разорванным криволинейным фронтончиком со вписанной в него короной.

---

1. Всеобщая история архитектуры. Т.7
2. Саваренская. История градостроительства