

Позднее Возрождение в Италии охватывает период с 1530-х по 1590—1620-е годы.

Содержание

- [1 Архитектура](#)
 - [1.1 Маньеризм](#)
 - [1.2 Рим](#)
 - [1.2.1 Сангалло](#)
 - [1.2.2 Микеланджело](#)
 - [1.2.3 Собор св. Петра](#)
 - [1.3 Генуя](#)
 - [1.4 Венеция](#)
 - [1.5 Палладио](#)
 - [1.6 Городские ансамбли эпохи Возрождения](#)
 - [1.6.1 Флоренция](#)
 - [1.6.2 Венеция](#)
 - [1.6.3 Рим](#)
- [2 Особенности](#)

Архитектура

Важной вехой в истории итальянской архитектуры — так же как в судьбах ренессансной культуры Италии в целом — оказались трагические события истории Италии в конце 20-х гг. 16 века. Они способствовали проявлению многих давно уже назревавших экономических и социальных сдвигов в итальянском обществе, сказавшихся теперь и на зодчестве.

Архитектурные вкусы стали определяться отныне придворной и феодальной аристократией (с которой старались сблизиться и представители буржуазии, вкладывавшие свои средства в землю), а несколько позднее — воинствующей католической церковью. Примерно с начала 1530-х гг. процесс развития зодчества утратил ту целостность и единую направленность творческих устремлений, которые были ему свойственны в первой трети века. Определилось несколько различных направлений, связанных преимущественно с особенностями социальной и культурной обстановки, складывавшейся в тех итальянских государствах, в которых приходилось работать архитекторам.

Немногие представители старшего поколения зодчих — в их числе Перуцци и Антонио да Сангалло Младший, которые работали в Риме совместно с Браманте и Рафаэлем и возвратились в папскую столицу после ее разграбления, — пытались здесь найти компромисс между классическими принципами и новыми требованиями. В архитектуре Тосканы сильнее всего выразились кризисные тенденции, породившие в

творчестве таких архитекторов, как Вазари и Амманати, качества, сближающие их с принципами маньеризма. Микеланджело, архитектурное творчество которого само по себе представляло целое направление, в своей трагической борьбе за высокие гуманистические идеалы внес в зодчество несвойственные ему дотоле. Элементы напряженной пластической выразительности, скрытой динамики и драматического столкновения внутренних сил. Наконец, в городах Северной Италии — в Венеции, Вероне, Виченце, Генуе — нашли свое преимущественное развитие прогрессивные архитектурные тенденции. Здесь в творчестве Санмикеле, Сансовино, Палладио и Алесси были найдены новые, исторически перспективные решения в области градостроительства и архитектуры общественных и жилых сооружений.

Маньеризм

В середине 16 в., в период усиления общественной реакции, в Тоскане выдвигается группа мастеров нового поколения, которых обычно связывают с маньеристическим направлением. Маньеризм в архитектуре не составляет полной аналогии к маньеризму в изобразительном искусстве, особенно в живописи. Это направление не получило в зодчестве столь широкого распространения, и в сооружениях архитекторов, причисляемых к маньеристическому лагерю, негативно-разрушительные черты не выразились в такой отчетливой форме. Однако и в их творчестве находят свое отражение черты кризисного мировосприятия. Многие из них были учениками и последователями Микеланджело, но, переняв от него некоторые приемы и архитектурные мотивы, они утратили его главные содержательные качества — гуманистическую направленность и героический характер его образов. То нарушение архитектурных канонов, которое у Микеланджело воспринималось как необходимое выражение его глубоких замыслов, у них выглядит как самоцель, как проявление субъективного произвола. Особое внимание они уделяли нарочитой оригинальности замысла, индивидуальному почерку, «манере» архитектора.



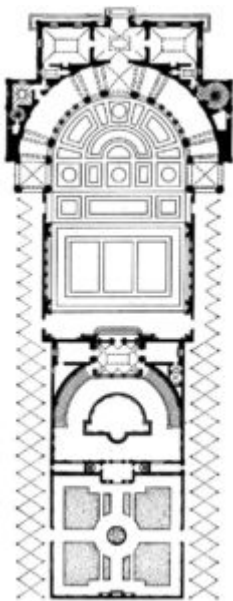
Ученик Микеланджело **Джорджио Вазари** (1511—1574), автор известных «Жизнеописаний», отличался большой свободой обращения с формой. Его наиболее известная работа — улица Уффици во Флоренции (с 1560 г.), где Вазари занимался реконструкцией городского центра. Этот узкий коридор, фланкированный с двух сторон одинаковыми фасадами с сильно выступающими карнизами, производит впечатление сценической декорации благодаря замыкающему улицу корпусу, поставленному над



Леонардо да Винчи.
Мадонна с цветком
(«Мадонна Бенуа»)
1470-е гг. Ленинград,
Эрмитаж.

сквозной колоннадой и аркой, которые раскрываются на реку Арно.
Вазари. Улица Уффици
во Флоренции. После
1560 г.

Бартоломео Амманати (1511—1592), приехавший во Флоренцию уже в пору Зрелости, после работы во многих городах, начал свою деятельность в Риме вместе с Виньолой. Его наиболее видное произведение — дворовый фасад палаццо Питти во Флоренции (начат ок. 1560 г.) — несет в себе явные черты маньеризма. Сочетание мощного руста с наложенными на стену тремя ярусами ордеров неубедительно; колонны кажутся ненагруженными и разбухшими, массивная кладка — декорацией. Двор обращен в сторону обширных поднимающихся по склону садов (впоследствии — сады Боболи), разбивка которых также принадлежит Амманати. Важное градостроительное значение имел построенный Амманати мост Санта Тринита во Флоренции (вторая половина 1560-х гг.), переброшенный через Арно тремя пологими изящными арками и украшенный скульптурой.



В 40—50-е годы 16 в., когда церковь и инквизиция относились еще терпимо к гуманистам, если они развивали свои взгляды в узкой области (филологии или археологии) и не затрагивали общих вопросов мировоззрения, в римском зодчестве наметилось еще одно, «ученое», или «академическое», течение. Поддерживаемое последними представителями меценатов-гуманистов прежнего типа (крупнейшим из которых был кардинал Алессандро Фарнезе), это течение характеризовалось глубоким интересом к античной архитектуре, стремлением осмыслить корни ее Закономерностей и создать теоретическое обоснование, канон классического искусства. К этому течению следует отнести деятелей созданной еще в 1530-х годах «Витрувианской академии» Марчелло Червини, Перуцци и прежде всего Виньолу.

Джакомо Бароцци да Виньола (1507—1573), учившийся у Перуцци, начал с ряда построек в Болонье, занимался археологией в Риме и Амманати и

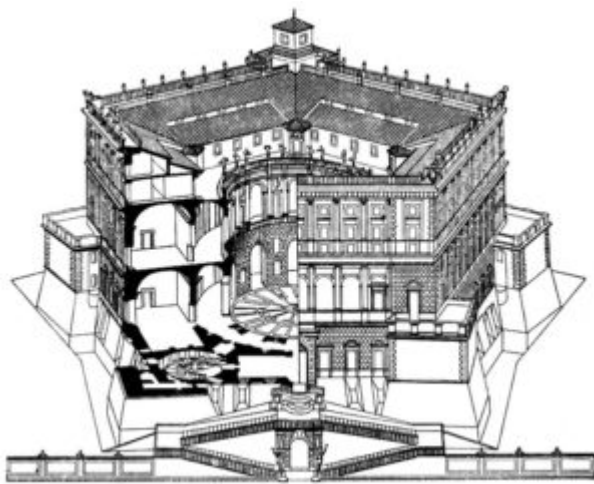
Виньола. после поездки в Париж (1541—1543) работал для семьи Фарнезе в ее *Вилла Джулия* многочисленных владениях.

(вилла папы

Юлия III) в *Виньола*, оказавший огромное влияние на последующие поколения *Риме*. Начата архитекторов своим трактатом «О пяти ордерах архитектуры», на в 1550 г. *План*. практике не слишком стеснял себя им же сформулированными канонами.

Виньола — непосредственный продолжатель великих мастеров начала XVI в., принимавший участие в завершении таких выдающихся памятников этого времени, как двор Бельведера, Канцеллерия, собор св. Петра и Капитолий,—был последним крупным мастером эпохи Возрождения в Риме.

К числу его важнейших построек относится вилла папы Юлия III в Риме (вилла Джулия), в которой Виньоле принадлежат, по-видимому, классически ясный фасад и общая композиция, в камерных масштабах использующая некоторые черты не осуществленного Браманте замысла ватиканского дворцового комплекса. Ансамбль развивается по глубинной оси и включает два расположенных на разных уровнях павильона, обращенных своими лоджиями в два полукруглых двора с гротами, нимфеями и фонтанами. Различная трактовка родственных в своей основе элементов и продуманная сценически эффектная смена перспектив, последовательно раскрывающихся сквозь павильоны и завершающихся обнесенным стеною садом, составляют особенность этого ансамбля, явившегося важным этапом в развитии глубинных пространственных композиций. Окончание виллы Виньола предоставил Вазари, Амманати и другим мастерам.



Виньола. Замок Капрарола близ Витербо. После 1559 г. Аксонометрия

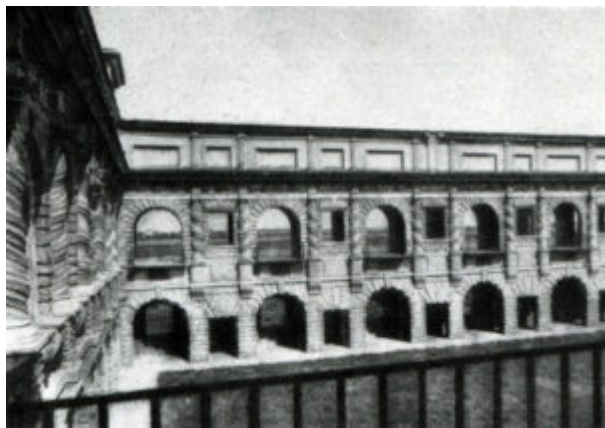
Вблизи виллы (на Фламиниевой дороге в Риме) Виньола выстроил также близкое ей по характеру казино (летний домик) папы Юлия III и небольшую, лаконичную по своим объемам ораторию Сант Андреа — первую овальную в плане купольную постройку, ставшую вскоре предметом многочисленных подражаний. Виньола был, кроме того, автором многих фонтанов, в том числе одного из лучших ренессансных фонтанов — в городе Витербо, эффект которого основан на противопоставлении как бы растущих от земли каменных форм стекающим вниз по ним струям воды.

Огромный замок Капрарола, построенный близ Витербо для кардинала Фарнезе (проект 1559—1562 гг.,

парковые сооружения вплоть до 1625 г.), — мощное пятигранное сооружение с величественным круглым двором в центре, прекрасными интерьерами и знаменитой круглой лестницей. Используя основания, предназначенные до того для укрепленного замка (чем обусловлена пятигранная форма здания и применение элементов обычных в крепостной архитектуре), Виньола эффектно противопоставил расположенные по его углам могучие глухие выступы-бастионы и высокие стены, которые расчленены оконными проемами различных размеров в сочетании с ордерными элементами. Так возникло это сооружение, наделенное чертами почти гипертрофированной монументальности и представляющее уникальное в своем роде соединение укрепленного замка и великолепного дворца, геометрически четкая масса которого господствует над окружающим ландшафтом. Церковь Джезу, построенная Виньолой в Риме (1568—1584) в качестве главного храма ордена иезуитов, оказала большое влияние на последующее развитие церковной архитектуры и вне Италии. Виньола развил намеченное еще Альберти сочетание широкого и высокого главного нефа с неглубокими боковыми капеллами, достигнув большой выразительности и цельности главного пространства. Фасад церкви, выполненный в несколько переработанном виде Джакомо делла Порта (1575), предопределил развитие церковных фасадов в эпоху барокко.



Виньола. Замок Капрарола близ Витербо. После 1562 г. Общий вид



Джулио Романо. Двор Палаццо Дукале в Мантуе. 1538-1539 гг.

Джулио Романо, один из первых познакомивший Северную Италию с достижениями римского зодчества, в позднем периоде своего творчества изменяет простоте и правдивой тектоничности своих ранних композиций. В архитектуре его последних сооружений — таких, как палаццо ди Джустиция в Мантуе, фасад которого расчленен огромными гермами-пилястрами, и корпус (так называемая Каваллериция) в мантуанском замке Гонзага (1538—1539) с его изображенной в штукатурке грубой рустикой и вынесенными на консолях витыми колоннами, — проявилось стремление мастера к многообразию и чрезмерному богатству форм, к созданию нарочито

Особенности развития архитектуры позднего Возрождения в
Италии | 6
оригинальных, преувеличенно динамических
композиций. Здесь можно обнаружить близость
Джулио Романо к маньеристическим
тенденциям в архитектуре.

Другим выдающимся мастером североитальянского зодчества был **Микеле Санмикеле** (1484—1559). Несмотря на то, что он был на пятнадцать лет старше Джулио Романо, начало самостоятельного творчества Санмикеле относится уже к 1530 г. Быть может, это объясняется тем, что годы его ученичества в Риме (1500—1508) оборвались в самом начале подъема римского зодчества и что со многими его художественными достижениями и приемами мастер ознакомился уже позднее по внеримским работам Сангалло, Джулио Романо и других. Интенсивная строительная деятельность (руководство достройкой собора в Орвьето, 1509—1525 гг.; укрепления в Пьяченце, 1525—1526 гг.) рано принесла Санмикеле заслуженную известность прекрасного строителя и инженера-фортификатора. В качестве такового он поступает в 1530 г. на службу Венецианской республике, для которой расширяет или возводит превосходные новые укрепления в самых различных местах, начиная с Венеции (на Лидо) и кончая Кипром. С 1533 г. Санмикеле занят укреплениями родного города — Вероны, где впервые раскрылось в полной мере его своеобразное дарование и зрелое мастерство и где сосредоточено большинство его позднейших и наиболее важных произведений. В укрепленных воротах Вероны — первоклассных памятниках ренессансной военно-строительной техники — мастер воплотил внушительные образы неприступных форпостов могущественного государства и вместе с

тем создал торжественные въезды в город (Порта Нуова, 1533—1540 гг.; Порта Сан Дзено, 1541 г.; Порта Ступа, 1557 г.). В архитектуре этих сооружений видно дальнейшее развитие приемов, введенных в употребление Сангалло и Джулио Романо, применение ордерной системы к обработке стены и в то же время распространение рустовки на колонны.

В своих великолепных веронских дворцах Санмикеле создал первые образцы нового типа этих зданий, широко распространившегося в европейской архитектуре в последующие два столетия. Палаццо Бевилаква в Вероне (1532) — характерный пример этих сооружений. Мощная рустованная стена внизу, а сверху — огромные арочные окна, обработанные наподобие античных триумфальных арок с изящным, иногда почти вычурным ордером, придают дворцам небывалое прежде великолепие. Палаццо Каносса и особенно Помпей



Микеле Санмикеле. Порта Нуова в Вероне. 1533-1540 гг.

представляют более строгие примеры веронских дворцов мастера. Палаццо Гримани в Венеции — переработка того же архитектурного типа соответственно условиям этого своеобразного города, в котором главные фасады зданий выходят на каналы: нижний этаж палаццо Гримани обработан не рустом, а пилястрами и включает открытую на Большой канал лоджию.



В дворцах Санмикеле необходимо отметить и более глубокие качественные отличия: в то время как во всех предшествовавших палаццо помещения статически располагались вокруг двора, у веронского мастера главным ядром сооружения служат парадные помещения верхнего, второго этажа, вокруг которых и завязывается вся композиция, торжественно разворачивающаяся по пути гостей от входа (в Венеции — причала) через парадную лестницу — к пиршественному залу с огромными окнами и — в Венеции — с традиционной лоджией.

Рим

Микеле Санмикеле. Палаццо Помпеи в Вероне. Ок. 1530 г.
Фасад

Архитекторы младшего поколения, формировавшиеся уже во второй четверти XVI в. и позднее, в полной мере ощутившие последствия потрясшего Италию кризиса и нараставшей феодально-католической реакции, пытались уйти от противоречий жизни в замкнутую сферу утонченного эстетизма. Обслуживая феодально-аристократическую верхушку, они строили преимущественно дворцы и виллы — изысканную

архитектуру, внешне сохранившую признаки зрелого стиля Возрождения, но утратившую его глубокое гуманистическое содержание. Эти архитекторы (Вазари, Амманати и Буонталенти) были особенно восприимчивы к подавлявшему их влиянию Микеланджело. Они стремились к индивидуальной неповторимости, субъективизму и оригинальности своих сооружений, отдавая предпочтение личному почерку или «манере» периодически реалистически содержательными, но типически обобщенными, а потому и более единообразными приемами композиции «классического» зодчества начала века. Отсюда название «маньеристы», укрепившееся за этими мастерами, для которых характерны декоративно-стилизаторская деформация приемов и форм классической архитектуры, любовь к сценическим эффектам (проявившаяся особенно сильно в виллах и садово-парковых композициях) и контрастное противопоставление всех элементов архитектуры.



*Рокко да Лурага. Палаццо Дориа —
Турси в Генуе. 1564 г. Вид на
внутренний двор.*

Многие черты маньеризма можно наблюдать и у других мастеров того времени. Не говоря уже о Джулио Романо, у которого эти черты с течением времени настолько усилились, что некоторые историки архитектуры не без основания причисляют его к маньеристам, — особенности этого течения заметны даже у таких ревностных блюстителей классических традиций, как Перуцци или Виньола. Последний вообще не подходит ни под одну из намеченных выше категорий. В этом, по-видимому, сказалось влияние окружавшей его обстановки: Виньола строил преимущественно в Риме, где в 1540-х годах аристократическая культура запоздалого патрицианского гуманизма и академической учености оказала сильное влияние и на архитектуру.

Сангалло

Одним из наиболее деятельных архитекторов, работавших в Риме в 1530-х гг., был Антонио да Сангалло Младший.

Значительное место в деятельности Антонио да Сангалло Младшего занимают фортификационные работы. Мастер прекрасно учитывал требования новой тогда науки — баллистики, а также наиболее рациональную расстановку артиллерийских орудий для максимальной их действенности. В планах крепостей, разработанных Антонио да Сангалло, звездообразная форма с выступающими бастионами наилучшим образом отвечала требованиям обороны того времени.

В 1521 г. мастером совместно с Перуцци были разработаны планы замка Капрарола

(строившегося в дальнейшем Виньолой). Замок имеет форму правильного пятигранника, его углы закреплены у основания бастионами.

Одним из выдающихся произведений фортификационного искусства является крепость в Чивита Веккиа, над которой работали также Браманте и Микеланджело.

Впечатление неприступности этого приземистого, прочно поставленного на плоском, низменном берегу укрепления подчеркнуто единственным горизонтальным членением, проходящим через все стены и башни и отмечающим переход от нижней, несколько наклонной плоскости кладки к ее вертикальной части.

Подобно Рафаэлю, Антонио да Сангалло Младший внимательно изучал архитектурное наследие древнего Рима, влияние которого отразилось на общем характере творчества мастера. Отсюда его пристрастие к тяжеловатой, а подчас и прямо грузной монументальности. Влияние позднего Рима сказалось в некоторых излюбленных Антонио композиционных формах — прежде всего, например, в формах триумфальной арки, увенчанной высоким аттиком, столь часто использованных зодчим в проектах церквей, гражданских зданий и надгробий.



Палаццо Фарнезе

Наиболее значительное сооружение Антонио да Сангалло Младшего — палаццо Фарнезе — по крайней мере на протяжении трех столетий было образцом для дворцового строительства. Примечательно, что в этом здании сочеталось творчество двух конкурировавших крупнейших мастеров XVI в. — Антонио да Сангалло Младшего и Микеланджело, который был назначен главным архитектором.

В палаццо Фарнезе получает свое дальнейшее развитие тип флорентийского трехярусного дворца XV в. Его план — замкнутый прямоугольник с большим квадратным двором посередине. Арочные галереи двора раскрыты в первом этаже по всему периметру, а во втором этаже только на передней и задней сторонах двора, что подчеркивало глубинную ось симметрии (впоследствии и эти галереи были закрыты). Микеланджело думал развить ансамбль вглубь по этой оси, создав необычную для того времени анфиладную композицию из последовательно сменявшихся помещений и открытых пространств: богатый трехнефный въезд с перекрытой полуциркульным сводом средней частью вел во двор, который соединялся

с садом широким проходом с лоджией над ним;
от спускавшегося к Тибру сада Микеланджело
хотел перекинуть мост к вилле Фарнезине.

Парадные залы дворца, как и обычно, расположены во втором этаже — piano nobile.
Двухсветный главный

зал занимает левую часть главного фасада (пять крайних окон во втором и третьем этажах). Интерьеры, в которых гладь оштукатуренных стен противопоставлена резному деревянному потолку, в основном проектировал Антонио да Сангалло, заканчивали Микеланджело, Виньола и др.

Рядом с главным залом, в левом углу двора, находится парадная лестница, широкие марши которой опираются непосредственно на стены; ее решение можно считать классическим для дворцовой архитектуры XV и начала XVI вв.

Кирпичная стена фасада, на огромной поверхности которой крупные окна, обрамленные сочными ордерными наличниками с чередующимися треугольными и криволинейными фронтонами, кажутся сравнительно небольшими, укреплена по углам травертиновой кладкой с высоким рустом. Эта деталь, перекликающаяся с рустованным травертиновым наличником входной арки, как бы придает прочность и завершенность всей композиции. Созданный Микеланджело тяжелый венчающий карниз палаццо является одним из красивейших в дворцовой архитектуре Италии XV и XVI вв. Его размеры необычны для римских дворцов того времени: высота, равная 2,6 м вместе с фризом, украшенным геральдическими лилиями рода Фарнезе, составляет VII полной высоты фасада (в палаццо Канчеллерии карниз занимает у 22 фасада); значительный вынос— 1,5 м — создает глубокую тень, резко отделяющую здание от окружающего пространства. В утяжелении карниза уже сказались барочные тенденции, свойственные Микеланджело. В нижних двух ярусах внутреннего двора палаццо (около 27 X 27 м) Антонио да Сангалло (вдохновляясь, по-видимому, античным театром Марцелла) применил аркаду на столбах, расчлененную трехчетвертными дорическими и ионическими колоннами сильного профиля. В третьем ярусе Микеланджело создал сложное ордерное членение стены в виде наложенных



Палаццо Фарнезе. Общий вид и фрагмент главного фасада

одна на другую пилястр, которым соответствовала раскреповка архитрава.

По сторонам двора между вторым и третьим этажами введен еще один, промежуточный этаж, занятый служебными помещениями и освещенный небольшими горизонтальными окнами, вписанными в цоколь ордера третьего яруса над антаблементом ионического ордера. Подобный замысел был осуществлен Перуцци во дворе палаццо Массими, но его внешнее выражение ближе к мотиву, использованному Микеланджело в вестибюле библиотеки Лауренциана во Флоренции.

В целом двор палаццо Фарнезе оставляет несколько двойственное впечатление. Если в первых этажах выделены несущие части (арки, ордер), то в третьем этаже благодаря использованию сложной группы пилястр создается как бы непрерывный переход от столба к стене, придающий ей новую, пластическую монолитность.

Противопоставление более тяжелого верха аркадам нижних этажей дает пример новой трактовки стены, в котором характерное до того развитие композиции здания кверху сменяется тяжестью и внутренней напряженностью композиции и некоторой потерей ее ясности и спокойствия. Это становится особенно очевидным при сопоставлении дворов палаццо Фарнезе и Канчеллерии.

Достигнув творческой зрелости, Антонио да Сангалло Младший вышел за пределы гармонично спокойных, классически ясных идеалов начала века. Продолжив линию развития, намеченную Браманте и Рафаэлем, он стал связующим звеном между ними и Микеланджело.

Микеланджело



Микеланджело. Площадь Капитолия в Риме. Вид на статую Марка Аврелия с Капитолийского дворца.

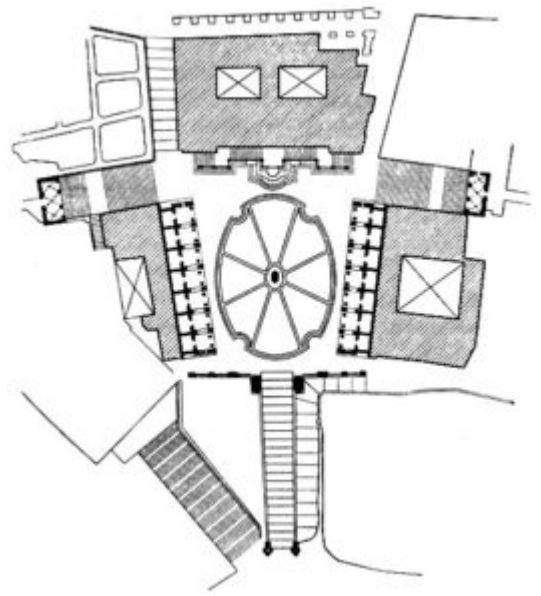
Один из главных строителей собора св. Петра, Микеланджело Буонарроти, последний из великих мастеров Высокого Возрождения, вступил в архитектуру, уже будучи зрелым скульптором и живописцем. Не пройдя обычной архитектурной школы, он оставался в большой мере скульптором и в своем архитектурном творчестве. Его первый архитектурный заказ, полученный от Медичи, — проект фасада для церкви Сан Доренцо во Флоренции (ок. 1515 г.). Композиция строилась на основе двухъярусной ордерной схемы и должна была быть до предела насыщена скульптурой. Фасад так и остался неосуществленным (сохранились лишь две модели), а начатая в 1520 г. новая сакристия той же церкви, являвшаяся погребальной капеллой и памятником семьи Медичи, была закончена гораздо скромнее задуманного и лишь много лет

спустя (скульптуры установлены в 1545 г.).

Выполненный по проекту Микеланджело интерьер напоминает старую сакристию Брунеллески общим отбором архитектурных средств: остов композиции выделен ордерами пилястр из темного камня. Однако ритм членений здесь

тяжелее, а цветовой контраст производит резкое, драматическое впечатление. Здесь уже выражен ярко индивидуальный почерк мастера с его пластичностью и внутренним драматизмом.

Во Флоренции по проекту Микеланджело осуществлены также интерьеры библиотеки Лауренцианы. Стремясь сделать более значительным тесный вестибюль, предшествующий сильно вытянутому и расположенному на более высоком уровне главному залу, Микеланджело применил в первом необычный прием: он лишил членящие стену спаренные полуколонны конструктивного смысла, заглубив их по сравнению с плоскостью стены и архитравом. Сильная пластика этой композиции подчеркнута суровой цветовой гаммой серо-белых тонов. Ведущая в главный зал лестница (модель ее прислана Микеланджело из Рима в 1559 г.), криволинейные нижние ступени которой словно застыли в своем движении, предвосхищает формы барокко. После поражения Флорентийской республики, во время обороны которой Микеланджело проявил себя выдающимся военным архитектором, мастер в 1534 г. переехал в Рим, где его архитектурная деятельность началась с реконструкции пришедшей в упадок площади Капитолия (с 1536г.). Используя остатки ранее существовавших сооружений (палаццо Сенаторов, построенного в средние века на остатках римского Табулария, и палаццо Консерваторов), а также античную скульптуру, Микеланджело создал здесь один из самых выдающихся градостроительных ансамблей эпохи Возрождения. Его идейный замысел связан с некогда высоким общественным значением Капитолийского холма, являвшегося центром и символом Древнего и средневекового Рима. Напротив уже начатого палаццо



Микеланджело. Площадь Капитолия в Риме. После 1536 г. План.



Микеланджело. Лестница библиотеки Лауренциана во Флоренции. После 1559 г.

Консерваторов Микеланджело наметил поставить еще здание, симметричное по расположению и тождественное по архитектуре, мастерски подчинив их оба центральному сооружению ансамбля — палаццо Сенаторов, значение которого было повышено при помощи большого ордера, крупных членений и богатой двойной лестницы. Четвертая сторона получившейся трапециевидной площади не была замкнута, благодаря чему раскрылся прекрасный вид на город. Используя особенности рельефа, Микеланджело устроил с этой стороны торжественный подход — широкую и пологую лестницу, наверху которой он поставил античные статуи Диоскуров. Законченность ансамбля, строительство которого продолжалось и в 17 в., была предопределена Микеланджело установкой в центре площади античной конной статуи императора Марка Аврелия в 1538 г. Удачно найденный пьедестал ее и вписанный в овал рисунок замощения площади (восстановлен в соответствии с эскизом Микеланджело лишь в 1940 г.) содействовали Закреплению центра всей композиции.

Примечательна пространственная связь площади Капитолия с окружающим городом — не только со стороны главного подхода, откуда открывается широкий обзор города, но и через разрывы по бокам палаццо Сенаторов (впоследствии завершенные Виньолой широкими лестницами).

Те же новые черты в понимании ансамбля Микеланджело проявил и при завершении начатого Сангалло палаццо Фарнезе, который он предполагал связать мостом с расположенной на другом берегу Тибра виллой Фарнезина. Во дворе он заложил аркады второго этажа и, обработав стену третьего яруса наложенными друг на друга пилястрами (прием, получивший широкое распространение в архитектуре барокко), придал ей особенно выразительную пластику и напряженность. Микеланджело выполнил также и огромный карниз главного фасада, который в сочетании с центральным порталом и балконом над ним придал композиции исключительную цельность и монументальность.

Собор св. Петра

Почти все известные зодчие, находившиеся в Риме в первой половине 16 в., поочередно принимали участие в наиболее крупной строительной работе,

осуществленной в Италии в эпоху Возрождения, — сооружеии на



Микеланджело. Площадь Капитолия в Риме. После 1536 г. Общий вид.

месте древней базилики нового грандиозного собора св. Петра. Строительство его приобретало особое значение в связи со стремлением пап

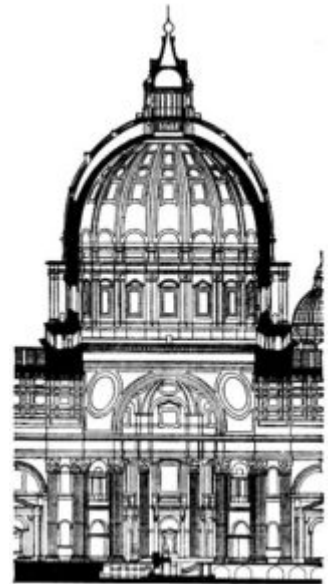
укрепить позиции католицизма и папского государства, эта политика требовала воплощения в новом сооружении могущества католической церкви. Здание должно было затмить собой руины языческих храмов и предшествовавшие ему христианские постройки.

С 1506 по 1514 г. строительство собора было в руках Браманте, который, однако, успел частично вывести центральные устои и подпружные арки храма.

Дальнейшая история собора показывает неоднократное изменение основного замысла при переходе руководства строительством от одного мастера к другому и с изменением политической ситуации.

Непосредственный последователь Браманте, Рафаэль возвращается к традиционной форме плана церковных сооружений в виде латинского креста. Он задумывает купольную постройку с тремя одинаковыми абсидами, четвертая сторона которой развита в сильно вытянутую трехнефную базилику.

Работавший вслед за Рафаэлем Бальдассаре Перуцци снова вернулся к центрической композиции сооружения, но военные действия прервали строительство, возобновленное лишь в 1534 г. Антонио да



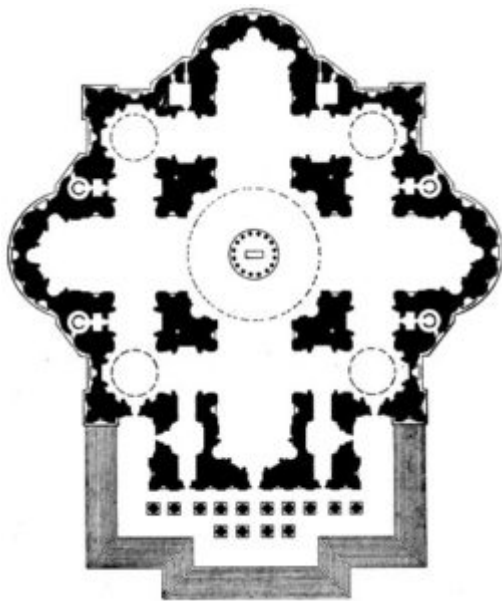
Собор св. Петра в Риме. Начат Микеланджело в 1546 г., закончен Джакомоделла Порта в 1588-1590 гг. Продольный разрез подкупольной части.

Сангалло Младшим. В этот период в связи с усилением католической реакции и возросшим влиянием клерикальных кругов было решено вернуться к традиционной вытянутой форме плана, которая и была положена в основу большой модели Сангалло. В соответствии с ней мастер возвел южную и восточную ветви креста.

После смерти Сангалло руководство строительством собора перешло в 1546 г. к Микеланджело. Он опять возвратился к центрическому плану, в чем проявилось торжество гуманистических идеалов. Однако общий характер сооружения был сильно изменен. Микеланджело усилил массивность устоев и стен. Пожертвовав сложной расчлененностью пространств и объемов, он достиг большей слитности всей композиции. Главное пространство получило безусловное преобладание над второстепенными ячейками сооружения, которые утратили самостоятельную значимость. Микеланджело возвел центральный барабан,



Микеланджело. Купол собора св. Петра в Риме. После 1546 г., закончен Джакомо делла Порта в 1588- 1590 гг.



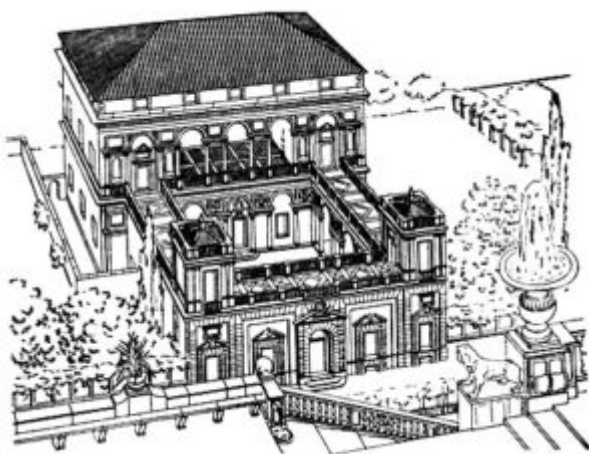
Микеланджело. Проект собора св. Петра в Риме. 1546 г. План.

окруженный колоннадой, и начал строительство грандиозного купола, который, однако, был завершен лишь в 1588—1590 гг. Джакомо делла Порта и получил несколько вытянутые очертания. Из четырех малых куполов, задуманных Микеланджело для того, чтобы подчеркнуть колоссальный масштаб главного купола, лишь два передних были впоследствии (в 1564—1585 гг.) возведены Виньолой. Внешний облик собора в том виде, как он был задуман Микеланджело, в наибольшей мере сохранился со стороны

алтарной абсиды, пластика которой обогащена пилястрами колоссального ордера и сочными наличниками окон. Западная часть собора уже в эпоху барокко была сильно развита и дополнена своего рода вестибюлем, или нартексом, по проекту Карло Мадерна (с 1607 г.), и в окончательном своем виде композиция храма приобрела, таким образом, удлиненную форму.

Генуя

Свое особое место в североитальянском зодчестве заняла архитектурная школа Генуи. Ее расцвет начался с середины 16 в., когда один из крупнейших итальянских архитекторов этого времени Галеаццо Алесси (1512—1572), умбриец по происхождению, прошедший серьезную школу в Риме на изучении построек Микеланджело, перенес свою основную деятельность в Геную. Главные достижения генуэзских мастеров связаны с дальнейшей разработкой типа городского дворца, которому они сообщили особую роскошь и



Галеаццо Алесси. Вилла Саули близ Генуи. Середина 16 в. Реконструкция.

великолепие. Генуэзские палаццо отличаются большей живописностью своего облика, дифференцированностью объемов и пространственной сложностью, нежели дворцы Тосканы и Рима. Так, известные постройки Алесси — палаццо Саули (1555 г., сохранился только частично) и палаццо Леркари-Пароди (начат в 1567 г.) — представляют собой чередование расположенных на одной оси закрытых и открытых помещений — богато украшенного вестибюля, парадных лестниц, залов и внутреннего двора. Благодаря мастерскому использованию характерного для Генуи крутого рельефа эти помещения расположены на разных уровнях, поднимаясь уступами от входа до завершения анфилады, что

в сочетании с искусным применением порталов, аркад и лоджий придает им впечатление исключительного пространственного богатства. Те же приемы еще более последовательно применены в палаццо Дориа-Турси (1564), сооруженном наиболее даровитым из учеников Алесси — архитектором Рокко да Лурага (ум. в 1590 г.). Своими пространственными композициями работы Алесси и его школы прокладывали путь дворцовым постройкам эпохи барокко. Наружные фасады генуэзских дворцов сочетают в себе пышность с легкостью и стройностью. Нижний этаж обычно обработан рустом, второй и третий этажи объединены каннелированными пилястрами большого ордера. Алесси строил также виллы, лучшей из которых была вилла Саули (не сохранилась). Менее оригинален он в своем крупнейшем церковном сооружении — церкви Санта Мария дель Кариньяно (начата в 1552 г.), в замысле которой заметно воздействие Микеланджело.

Венеция

Разлагающее влияние феодально-католической реакции, политический застой и экономический упадок, охватившие Италию в 16 столетии, меньше, чем где-либо, сказывались в Венецианской купеческой республике, которая, правда, постепенно утрачивала былое могущество, но все еще сохраняла открытый праздничный уклад жизни и гуманистическую атмосферу. По-прежнему верная духу просвещенного эпикуреизма и меценатства, венецианская знать позволяет развиваться в своих сооружениях прямым традициям предшествовавшего века, что и составило те благоприятные условия, в которых расцвело искусство Сансовино и особенно Палладио.



Якопо Татти, прозванный Сансовино (1486—1570), был известен при жизни прежде всего как скульптор. Однако именно его архитектурная деятельность, во многом определившая последующее развитие венецианской архитектуры, явилась основой его посмертной славы.

Сансовино построил в Венеции ряд замечательных сооружений: палаццо Корнер делла Ка-Гранде (1532), выделяющийся среди предшествующих дворцовых сооружений особенно торжественным масштабным строем, великолепную Библиотеку Сан Марко (начата в 1536 г.), строгое здание Монетного двора (1537—1545), Лоджетту (1537—1540), расположенную у подножия кампанилы Сан Марко и напротив входа во Дворец дождей, характерную для исконной венецианской любви к декору. Он придал монументальный характер старому торговому центру Венеции в районе моста Риальто, построив большое торгово-административное здание, известное под названием Фаббрикке Нуове. Но особое значение для формирования архитектурного облика Венеции имели градостроительные работы Якопо Сансовино по застройке общественного центра города.

Якопо Сансовино. Палаццо Корнер делла Ка-Гранде в Венеции. 1532 г. Фасад.

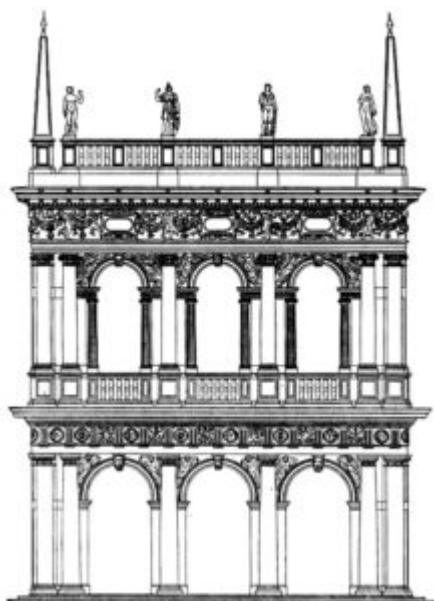
Возведя здание Библиотеки и снеся примыкавшую к ней хаотическую застройку, Сансовино зафиксировал южную сторону площади перед собором Сан Марко, разбил очаровательную Пьяцетту (по-итальянски — маленькую площадь) и связал центр Венеции с водной стихией, раскрыв его на лагуну и на устье главной транспортной артерии — Большого канала. Тем самым он открыл великолепные возможности для организации излюбленных венецианцами празднеств и торжественных государственных церемоний, утверждавших могущество Венецианской республики. Сансовино, таким образом, создал один из самых прекрасных ансамблей мирового зодчества, заверченный, правда, уже после его смерти Палладио,



Площадь святого Марка, Каналетто, 1730

который возвел на расположенном против Пьяцетты небольшом острове Сан Джордже Маджоре церковь и кампанилу, включив тем самым в ансамбль городского центра водный простор лагуны. Сама площадь Сан Марко приобрела свой окончательный вид после завершения строительства Новых Прокураций (начаты в 1580-х гг. Скамоцци, закончены Лонгеной в 17 в.) и торцового корпуса, замкнувшего площадь Сан Марко с запада (построен в начале 19 в.).

Возведенная Сансовино, Библиотека Сан Марко, которая протянулась на 80 м параллельно западному фасаду Дворца дождей и выходит торцом на Большой канал, выполнена целиком из белого мрамора. Чтобы не конкурировать с собором, здание тактично решено мастером без собственного композиционного центра и представляет собой двухъярусную ордерную аркаду, необычайно богатую по пластике и светотени. Нижняя аркада образует глубокую лоджию, гостеприимно открывающуюся на площадь; библиотечный зал, занимающий половину верхнего этажа, также связывается через огромные арочные окна с пространством площади. Богатый и сильно развитый скульптурный фриз и балюстрада, увенчанная скульптурами, помогают верхнему карнизу объединить оба этажа в единую архитектурную композицию, непревзойденную по праздничному великолепию и торжественности.



*Якопо Сансовино.
Библиотека Сан Марко в
Венеции. Начата в 1536 г.
Торцовый фасад*

В палаццо Корнер делла Ка-Гранде Сансовино делает шаг вперед в использовании композиционных приемов, сложившихся в процессе разработки типа итальянского ренессансного дворца, применительно к особенностям венецианского быта. Вместе с Санмикеле он находит впечатляющую монументальную форму для внешнего вида палаццо, сочетая ордерные членения, лоджии, руст и другие элементы с объемно-планировочным построением, типичным для жилища богатого венецианца.

Но облик Венеции создают не только уникальные сооружения. Быть может, ни в одном другом городе ренессансной Италии массовая застройка не отличается столь эффективным использованием природных условий в функциональных и эстетических целях. К началу 16 в. здесь были выработаны своеобразные конструктивные и архитектурно-планировочные приемы, сохранившие свою жизненность и в последующие столетия. Жилые дома обычно строились в три-четыре этажа на свайных основаниях, стены предельно облегчались. Сложившиеся типы зданий — многосекционные дома для моряков, служащих и пенсионеров республики, многоквартирные здания для более состоятельного населения и многие частные дома — отличались экономной асимметричной

композицией и максимальной обособленностью каждого жилища (отдельные входы и лестницы ко всем квартирам, которые группировались вокруг центральных распределительных помещений — так называемых ауле). Дворы, в условиях невероятной тесноты представлявшие особую ценность, часто составляли ядро целого комплекса многоэтажных домов. В центре двора устраивались резные каменные, мраморные и даже бронзовые колодцы, из которых брали отстоянную дождевую воду. Среди этой массовой застройки выделялись внушительные особняки богатых негодциантов с огромными складами, загружавшимися прямо с каналов, и монументальные дворцы венецианской знати. Необычайно высокая эстетическая культура ощущается в Венеции повсеместно. Здесь, где ценится каждая пядь земли, любовно отделан каждый камень, будь то сходы тротуаров к воде, цветные мраморные ступени по концам бесчисленных мостиков через каналы или арка, через которую открывается эффектный вид. В крайне тесной застройке города площади играли роль своеобразных открытых залов, зон отдыха и покоя, перебивавших, словно паузы, живой ритм узких извивающихся улочек. В общем живописном облике города, отражающегося в водах лагуны и каналов, колоссальную роль играет цвет. Венецианцы применяют самые разнообразные строительные и отделочные материалы — от разноцветных мраморов до кирпича и простой штукатурки, окрашенной в яркие тона. Даже неизбежные в условиях влажного венецианского климата повреждения — отставшая от стен штукатурка и красочные потеки только усиливают эту живописность.

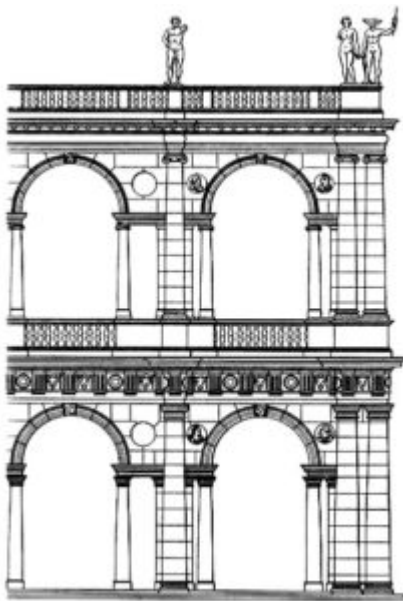
Палладио

Последним из блестящей плеяды североитальянских архитекторов 16 в. был Андреа Палладио (1508—1580). Он был также глубоким исследователем и теоретиком архитектуры; его «Четыре книги об архитектуре», трактат, содержащий чертежи многочисленных произведений мастера, обмеры и описания античных

памятников, стал настольной книгой для архитекторов последующих трех столетий. В творчестве Палладио ярко проявилось характерное для позднего расцвета гуманистической венецианской культуры отношение к античности. Если для поколения Браманте это наследие являлось источником закономерностей, познание которых открывало путь для коренной переработки форм и дальнейшего глубоко своеобразного развития зодчества, то для Палладио та же античность явилась также идеалом, который он пытался оживить, приспособив к требованиям своих заказчиков и условиям своего времени. Композиции Палладио всегда исполнены покоя, глубоко уравновешенны, «классичны» в своей гармонической цельности. Его идеалам чужды те острые противоречия кризисного характера, которые были свойственны архитекторам Средней Италии, затронутым веяниями маньеризма.



*Базилика Палладио в Виченце
(Basilica Palladiana (Vicenza) — facade
on Piazza dei signori)*

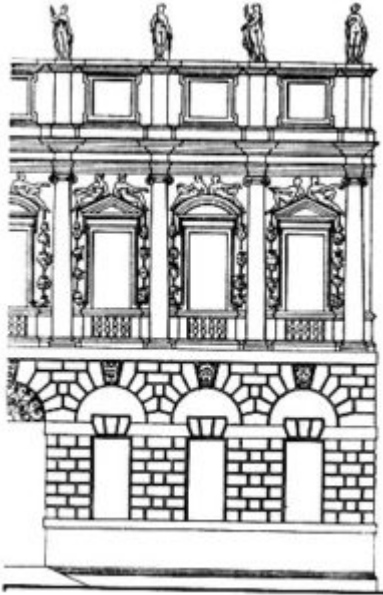


*Палладио. Базилика в
Виченце. Начата в 1549
г., закончена в 1614 г.
Фрагмент фасада*

Первая значительная постройка Палладио — знаменитая Базилика в Виченце (начата в 1549 г., окончена в 1614 г.). Это столь же крупное и подлинно гуманистическое по общему духу сооружение, как и венецианская Библиотека Сан Марко. Ее архитектурный облик, проникнутый глубокой серьезностью, торжественной монументальностью, отличается в то же время благородной простотой форм и богатством материала — белого истрийского мрамора. Ядром сооружения явилась выстроенная еще в середине 15 в. ратуша с огромным залом во втором Этаже. Окружив его галереями в виде двухъярусной ордерной аркады, сочетавшей римскую мощь с венецианской легкостью, Палладио придал зданию величие и в то же время доступный, открытый характер общественного сооружения, тем самым развил и совместив архитектурные качества, развивавшиеся до того отдельно либо в ордерных фасадах итальянских дворцов, либо в аркадах их внутренних дворов. В основу фасадов Базилики положен так называемый палладианский мотив . строенных пролетов, средний и наиболее широкий из которых перекрыт аркой, что позволило сочетать пролеты старого ядра здания с нужным зодчему шагом колонн. При этом ордер получил дальнейшее обогащение в устоях галлерей, развитых в

Особенности развития архитектуры позднего Возрождения в
Италии | 22
глубину посредством удвоения малых колонн,
поддерживающих арки.

Крайние пролеты Базилики несколько уменьшены, зрительно закрепляя углы здания и завершая его фасады.



Подавляющее большинство построек в богатейшем творческом наследии Палладио составляют дворцы и виллы. С падением международной торговли и отечественной промышленности венецианское купечество стремилось обзаводиться титулами и вкладывало капиталы в сельское хозяйство. Это привело к тому, что с середины 16 в. в материковых владениях Венецианской республики (так называемой терра-ферме) развернулось строительство городских палаццо и сельских резиденций. Хотя честолюбивые замыслы заказчиков не всегда соответствовали их средствам (многие работы Палладио не были осуществлены полностью), создавшаяся обстановка благоприятствовала расцвету замечательного дарования мастера.

*Палладио. Палаццо
Изеппо деи Порти в
Виченце. 1552 г.
Фрагмент. Проект
осуществлен не
полностью*

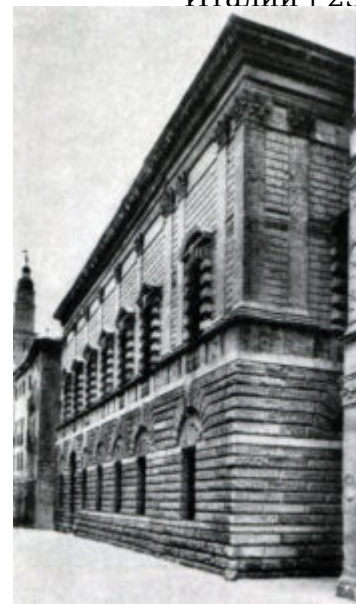
Именно в многочисленных дворцах, которыми Палладио украсил родную Виченцу, проявились глубина и необычайное богатство его творческой фантазии, виртуозное овладение всеми средствами и возможностями архитектуры. Развивая все сложившиеся до него композиционные типы палаццо и добавив к ним много новых, Палладио создал целый ряд архитектурных образов городского жилого дома, исполненных величия, внутренней значительности и благородной сдержанности. Вместе с тем каждый дворец Палладио (как и любая из его вилл) отличается глубоким своеобразием. Так, например, палаццо Тьене, представляющий лишь фрагмент более обширного замысла, поражает силой и несколько суровой замкнутостью, палаццо Капитанио — празднично торжествен, палаццо Вальмарана аристократически

изыскан, а палаццо деи Порти — сдержан и серьезен (оба последних дворца осуществлены частично).

Героизированный образ ренессансного жилого дома получает в композициях Палладио дальнейшее развитие и углубление. В то время как фасад и внутренний двор во всех предшествовавших палаццо Флоренции и Рима более или менее контрастно противопоставлялись, сложная связь и сопоставление этих элементов стали у Палладио основной темой архитектурной композиции дворца, раскрывающейся зрителю в последовательной смене впечатлений. При этом все внутренние помещения палаццо органически складываются в сложную, как бы раскрывающуюся в пространстве и времени композицию. в которой чередование высоких и низких, просторных и тесных, простых или богато расписанных помещений, различающихся также и масштабностью своей архитектурной обработки, является результатом единого глубокого замысла.

Широко применяя в своих дворцовых фасадах ордерные формы, Палладио в то же время не скрывает подлинной конструктивной основы здания — стены, искусно подчеркивая условное значение ордера самыми разнообразными приемами: раскреповками, перерезающими архитрав окнами, смелым расположением пилястр только в средней части фасада, по углам которого выявлялась определяющая роль стены (как, например, в палаццо Вальмарана). Но стена у Палладио — уже не аморфная масса кладки, она расчленена на основание, несущую часть и венчание по примеру ордера. Это придавало его постройкам объемную выразительность и материальность, которые впоследствии были утрачены мастерами классицизма, немало заимствовавшими у Палладио. Ордерная логика, составляющая основу всего архитектурного мышления Палладио, и присущая зодчему творческая свобода в сочетании с благородством и возвышенностью его глубоко индивидуальных образов отличают все наследие мастера и определяют своеобразие его художественного почерка.

Замечательное мастерство Палладио в разработке пространственной композиции внутренних помещений можно проследить на примере палаццо Кьерикати. Вытянутый по фронту, но весьма неглубокий корпус не помешал мастеру создать из нескольких соподчиненных помещений чрезвычайно парадную анфиладу, главный зал которой (во втором этаже) занял всю глубину здания и получил ясное выражение в средней части фасада. Открытые колоннады по ее сторонам и внизу связывают здание с пространством расположенной перед ним площади; в сторону небольшого сада (заменившего ввиду тесноты участка традиционный двор) палаццо Кьерикати в первом



*Палладио. Палаццо
Тьене в Виченце.
1550-е гг. Фасад*

этаже открывается прекрасной лоджией.



*Палладио. Вилла Ротонда близ
Виченцы. Начата в 1550-х гг. Общий
вид.*

Среди многочисленных (около тридцати) вилл, выстроенных Палладио в окрестностях Виченцы и соседних городов, можно найти и скромные усадьбы (виллы Эмо, Дзено, Сарачено, Поляна) и роскошные резиденции — вилла Мазер, построенная близ Бассано и расписанная Веронезе; вилла Годи в Лонедо, вилла Триссино в Меледо и вилла Бадозер во Фратта Полезина. Несмотря на неисчерпаемое разнообразие композиционных мотивов и архитектурных форм, виллы Палладио имеют ряд общих черт. В них прежде всего обнаруживается глубокое внутреннее родство с народной архитектурой североитальянских усадеб и ферм (не отмечаемое обычно историками архитектуры) — те же навесы на аркадах или столбах, сочетающиеся с большими поверхностями оштукатуренных стен, те же простые объемы и тенистые лоджии. Но местные традиции Палладио перерабатывает применительно к требованиям дворянского землевладения. Каждая вилла включает более или менее развитое парадное ядро, подчиняющее себе все служебные помещения. И хотя последние в ряде вилл разрастаются в отдельные часто широко раскидывающиеся постройки, ни одна из частей не претендует на самостоятельное существование и только вместе с остальными образует гармоничный ансамбль, симметрия которого носит (в отличие от позднейшего классицизма) не механический, но органический и вполне рациональный характер. Во всех виллах мудро учтены многообразные практические надобности сельской жизни и ее прелести, столь ценившиеся оседавшей на землю венецианской знатью. Исполненные строгого благородства и ясного покоя архитектурные образы палладианских вилл неизменно связаны с особенностями окрестного ландшафта.

Замечательный пример органической связи архитектуры с пейзажем дает знаменитая вилла Ротонда близ Виченцы — первое центральнокупольное сооружение светского

назначения. По существу, это видовой павильон, или бельведер, центральный перекрытый куполом зал которого стал как бы композиционным центром широкого природного окружения, с которым его связывают ионические портики, обращенные во все четыре стороны. Хозяйственные помещения виллы, расположенной на холме, заглублены в его склоны, по сторонам дороги, ведущей к воротам усадьбы.

Театр Олимпико в Виченце, лишь начатый Палладио и законченный Скамоцци в 1579—1584 гг., — один из немногих сохранившихся памятников (наряду с театром Фарнезе в Парме, 1618 г.), характерных для эпохи увлечения античной драмой. В соответствии с камерным (по существу — дворцовым) характером гуманистического театра, обслуживавшего узкие придворные круги итальянских властителей, Палладио успешно перерабатывает витрувианские правила построения плана античных театральных сооружений и вместо круга кладет в основу своего плана Эллипс, расположенный большой осью вдоль сцены, приближая к ней тем самым задние ряды аудитории. В интерьере зрительного зала, окруженного по периметру колоннадой со статуями, над которой как бы раскрывается голубое небо, написанное на плоском потолке, мастер воспроизводит черты античного римского театра. Те же черты — и в украшенной ордерной композицией сцене. Эта постоянная декорация Палладио, изображающая пять уходящих в глубину улиц, легла в основу последовавшего развития глубинной кулисной сцены современного театра.



Палладио были построены в Венеции две церкви — Сан Джорджо Маджоре (начата в 1565 г.) и Иль Реденторе (1577—1592), планы которых следуют форме латинского креста, повсеместно применявшейся с начала церковной реакции. Церковь Сан Джорджо Маджоре, к которой примыкает монастырь, также созданный Палладио, расположена на острове напротив Дворца дождей и завершает своим силуэтом важнейшие аспекты города, раскрывающиеся с Пьяцетты и из устья Большого канала. Внешняя композиция и интерьеры церквей строятся на сочетании большого и малого ордеров. Расчленяя с их помощью внутренние устои, мастер словно рассказывает зрителю о возникающих в постройке усилиях и создает полный чувства ясной архитектоники и спокойного равновесия образ

*Палладио. Церковь Сан Джорджо Маджоре в Венеции. Начата в 1565 г.
Внутренний вид*

интерьера, структуру которого он стремится правдиво выразить на фасадах. Обе церкви представляют последовательные этапы в переработке портика античного храма применительно к фасаду христианской базилики, причем в последнем из этих произведений — церкви Иль Реденторе — мастер сумел добиться большего соответствия внешнего облика внутренней структуре храма и вместе с тем создать импозантный и праздничный вход, избежав громоздких пьедесталов под колоннами и разбив перед ним широкую лестницу. Это своеобразное решение одной из важнейших архитектурных задач того времени не получило, однако, такого распространения в ближайшие десятилетия, как двухъярусная композиция церковного фасада, разработанная почти в это же время Виньолой в Риме.



*Палладио. Церковь Иль Реденторе в Венеции.
1577-1592 гг. Фасад*

Творчество Палладио, его дворцы, виллы, а также трактат, выдержавший множество изданий, оказали огромное влияние на последующее развитие европейской архитектуры, особенно в Англии, Франции и России, в большой мере предопределив композиционные приемы, образы и эстетические идеалы архитектурного стиля классицизма.

Городские ансамбли эпохи Возрождения

Флоренция

Из всех городов средневековой Италии Флоренция раньше вступила на путь капиталистического накопления. В ее подчинении оказались Пистойя, Ареццо, Прато, Вольтерра, а позднее Пиза и Ливорно. Расширилось мануфактурное производство шерсти, сукноваления, шелкопрядения и др. И торговля и ремесло находились в руках крупных предпринимателей, так называемого «жирного народа», тогда как основная масса трудового населения Флоренции находилась от них в зависимости. Это вызывало постоянные раздоры и конфликты, приобретающие периодически характер народных восстаний.



Желание наиболее богатых купцов, ремесленников и банкиров удержать власть в своих руках привело к установлению Синьории, т. е. фактически к единовластию при сохранении внешних форм республиканского управления. Так, в первой половине XIV в. Флоренцией управлял род Альбицци, а с 1434 г.

*Современный вид площади
Аннунциаты во Флоренции*

— Медичи. Эта династия неоднократно свергалась флорентийским народом. Последняя попытка отстоять республиканский строй во Флоренции окончилась неудачей (1530 г.). Падение республики привело к установлению открытого единовластия. В 1532 г. Флорентийская республика сменилась тиранией, и Флоренция стала столицей герцогства Тосканского, а с 1569 г. Великого герцогства Тосканского во главе с Козимо Медичи I.

Начиная с середины XV в., Флоренция начала испытывать экономические затруднения. Это было связано с сокращением международной торговли в связи с завоеванием турками Константинополя и перемещением торговых путей, вызванным новыми географическими открытиями. Сокращение торговли и ремесла повлекло за собой развитие международного ростовщичества. Банкирские дома Флоренции и среди них дом Медичи благодаря денежным операциям были связаны практически со всеми монархами Западной Европы, а также с главой католической церкви — римским папой. Представители дома Медичи вступали в браки с королевскими фамилиями, избирались кардиналами и папами и вели активную международную политику исключительно в собственных интересах.



*Флоренция. Улица Уффици,
1560—1574 гг. Вазари*

Располагая огромными капиталами, представители олигархической верхушки Флоренции занимались активной строительной деятельностью. Они воздвигали дворцы, поддерживали крупными вкладами монастырское и церковное строительство. Так, например, Медичи, будучи покровителями монастыря Сан-Лоренцо, не только построили монументальный дворец поблизости от этого монастыря (паллаццо Медичи, архит. Микелоццо), но и финансировали постройку монастырских сакристий и библиотеки (архитекторы Брунеллески и Микеланджело). Банкирский дом Питти патронировал церковь Сан-Спирито, семейства Строцци и Ручелай — доминиканский монастырь Санта Мария Новелла, Пацци и Барди — францисканский монастырь Санта-Кроче. Таким образом, Флоренция в эпоху Возрождения была как бы поделена на отдельные территориальные фрагменты, связанные с частными капиталами. Общегородскими центрами, как и в эпоху средневековья, оставались площадь Синьории и

площадь собора Сайта Мария дель Фиоре. В этих исторических условиях лучшими мастерами Флоренции и были созданы ее бессмертные ансамбли.

Последним крупным ансамблем Флоренции эпохи Возрождения была улица Уффиций, построенная в 1560-1574 гг. по проекту крупнейшего ученого, гуманиста, автора «Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих», архитектора Джорджо Вазари. Строительство зданий, фланкирующих эту улицу, осуществлялось по заказу Козимо I для размещения его придворных канцелярий, архива, библиотеки и хранилища произведений искусств. Улица получила протяженность около 130 м. при ширине, равной 18 м. Она соединила пространство площади Синьории с р. Арно. Отныне резиденция герцога Тосканского Козимо I, находившаяся в палаццо Питти, получила соединение через крытую галерею Понте Веккио и галерею Уффиций с палаццо Веккио, служившим местом официальных приемов.

Венеция

Другим очагом искусства Возрождения была Венеция.

Несмотря на обилие монументальных сооружений жилого, учебного и церковного назначения Венеция, по существу, имела только один городской центр в полном смысле этого слова. Таким центром была площадь св. Марка.



Площадь св. Марка

История развития площади св. Марка делится на три периода. Первый относится к X-XI вв., когда Венеция вышла из-под власти Византии и ознаменовала свою независимость строительством базилики св. Марка рядом с базиликой св. Федора византийского периода. Тогда же по соседству был построен дворец Дожей, напоминавший хорошо укрепленный замок, и воздвигнута сравнительно невысокая колокольня. Западную сторону площади перерезал канал Батарио. Второй период связан со строительной деятельностью Николо Баратьери в середине XII в. Этот период ознаменовался завершением строительства собора св. Марка на месте двух снесенных базилик (начат в 1077 г.), постановкой двух гранитных колонн на Пьяцетте, ликвидацией канала Батарио и надстройкой колокольни. Третий период был связан со строительством нового дворца Дожей (XIII в.). Четвертый относился к эпохе Возрождения.

В конце XV в. Венецианская республика решила перестроить главную площадь столицы. Этому способствовало не только желание создать парадное городское пространство, но и необходимость разместить в специальных зданиях разросшийся к этому времени бюрократический аппарат республики. Если верховные органы власти: Большой и Малый советы, а также сенат размещались в просторных залах палаццо Дожей, то для чиновников, архивариусов и прокураторов (доверенных лиц в торговых и судебных сделках) требовались дополнительные помещения. Так, на северной стороне площади св. Марка возникло протяженное трехэтажное здание, получившее впоследствии название Старых прокуратур. Оно было построено в конце XV-начале XVI вв. архитекторами Пьетро Ломбардо, Бартоломео Боном младшим и др. Тот же архитектор Бон надстроил колокольню св. Марка до высоты около 100 м.

Далее в работу включился **Якопо Сансовино** (1486-1570 гг.), который построил в 30-50-е годы монетный двор — цекку, библиотеку и лоджетту, пристроенную к башне. После смерти Якопо Сансовино работу над проектированием и строительством Новых прокуратур возглавил Виценцо Скамоцци. В результате всех этих работ площадь св. Марка и Пьяцетта преобразились в единый архитектурно-пространственный ансамбль, включивший в себя как средневековые сооружения, так и новую застройку XVI в.

Ансамбль площади св. Марка имеет сложное композиционное построение, при анализе которого выявляются черты ренессансного градостроительного мышления. Архитектурные сооружения большой площади и Пьяцетты четко подразделяются на главные и второстепенные элементы общей композиции. Несомненно, что роль ведущего здания играет пятикупольный архитектурный объем собора св. Марка, что дополнительно подчеркивается двумя трапециевидными пространствами, раскрывающимися в его сторону. С другой стороны, в композиции центра Венеции имеется динамическое развитие двух пространств. Перспектива одного из них — Пьяцетты замыкается башней с часами, встроенной в Старые прокуратуры. Внизу этой башни имеется проход, соединяющий площадь св. Марка с улицей Мерчерия. Другое пространство ориентируется на входы в собор.

Сложность композиции плана центра Венеции усугубляется еще и тем, что в нем имеется несколько координатных систем, расположенных под углом друг к другу. В одну из них вписывается собор и палаццо Дожей, в другую — библиотека, Новые прокуратуры и колокольня. Взаимодействие этих систем и создает остроту регулярной композиции и требует элементов, объединяющих их. Развертывающиеся ритмические фасады палаццо Дожей и библиотеки на Пьяцетте и Старых и Новых прокуратур на площади св. Марка объединяют эти городские пространства в единое композиционное целое.

Характеристика ансамбля площади св. Марка была бы не полной, если не упомянуть о его колористическом богатстве. Мерцающий золотом мозаик 'и разноцветными мраморами фасад собора, ажурная цвета слоновой кости каменная галерея палаццо Дожей и нежно-розовый цвет его фасадов, красная кирпичная колокольня с островерхой пирамидой, покрытой позеленевшими листьями меди, аналогичное

покрытие куполов, ярко-синяя вставка на башне с часами, пестрое «ковровое» покрытие мостовых — все это создает жизнерадостную цветовую композицию, контрастирующую с зеленоватой водой венецианских каналов. Центральная площадь Венеции — один из немногих ансамблей эпохи Возрождения в Италии, где цвет играет особо активную роль.

Другой его отличительной чертой является пространственное раскрытие в сторону лагуны. Вид, раскрывающийся с Пьяцетты на канал св. Марка и на монастырь Сан Джордже Маджоре, расположенный на одноименном острове, представляет собой как бы продолжение художественного воздействия ансамбля далеко за пределами его территориальных границ.

Рим

Особую роль в развитии градостроительства XV-XVII вв. сыграл Рим. По сравнению с крупнейшими средневековыми центрами Италии, такими как Венеция, Флоренция, Генуя, Милан и другие, Рим как торгово-производительный центр имел довольно скромное значение. Почти все его городское население умещалось на Марсовом поле античного города, а в древних руинах ютилась римская беднота.

В конце XV-начале XVI вв., когда крупнейшие торговые города Италии — Флоренция и Венеция начали испытывать некоторые экономические трудности, появившиеся в связи с завоеванием турками Византийской империи и открытием новых путей международной торговли, Рим оказался в привилегированном положении, поскольку его доходы не были связаны с международной торговлей и зависели в основном от пополнения казны католической церкви. В XVI в. в Рим в поисках заказов приехали многие архитекторы, скульпторы и художники из других городов Италии. Именно в этот период Рим превратился в крупный центр культуры Возрождения.

В 1547 г. папа Павел III поручил Микеланджело все работы по строительству собора св. Петра. К моменту смерти великого мастера собор был возведен до уровня барабана. Купол по модели Микеланджело завершали архитекторы Джакомо делла Порта и Доменико Фонтана.

В процессе проектирования и строительства собора возникла идея окружить его площадью. Эту идею высказал сначала Браманте. Сохранился набросок, сделанный этим архитектором, на котором изображен собор, окруженный перистилем. Та же идея приходила в голову Микеланджело, с той только разницей, что он мыслил окружающее собор городское пространство не в виде замкнутого перистиля, а в виде квадратной площади, раскрытой в сторону города, с монументальной лестницей, спускающейся от главного портала. Как известно, строительство соборной площади не было осуществлено в тот период. И все же Микеланджело пришлось решать проблему городского пространства, правда в значительно меньших масштабах. Речь идет о площади Капитолия, которая начата была за десять лет до строительства собора св. Петра и продолжала строиться на протяжении всего XVI в.



Капитолийский дворец и музеи

В 1538 г. папа Павел III призвал Микеланджело и приказал ему благоустроить центральную часть Капитолийского холма, которая представляла собой заброшенный пустырь. В 1538 г. Микеланджело поставил в центре будущей площади античную конную статую Марка Аврелия, которую перевезли из Латеранского дворца — одной из папских резиденций. После этого началась работа над проектированием площади. Такая последовательность была вполне закономерна для Микеланджело, для которого творческий метод скульптора был ближе всего даже в тех случаях, когда ему приходилось решать архитектурные и градостроительные задачи. Возможно, что площадь Капитолия оказалась той творческой лабораторией, в которой гениальный мастер решал проблемы, связанные со строительством собора св. Петра. Во всяком случае пропорциональное соотношение больших и малых ордеров в зданиях, формирующих площадь Капитолия, довольно близко к соотношению абсолютных размеров античного монумента с реальными размерами человеческого тела. Другими словами, монументальный масштаб скульптуры античного Рима был взят на вооружение мастером Высокого Возрождения и перенесен на архитектурные формы.

Огромное значение в развитии регулярного градостроительства последующих периодов имела градостроительная практика в Риме в 60-80-е годы XVI в. Имеется в виду реконструкция уличной системы города и градостроительную деятельность архитектора **Доменико Фонтаны** (1543-1607 гг.).

Еще в середине XV в. было задумано перестроить улицы Ватикана, соединяющие мост и замок св. Ангела с базиликой св. Петра, однако вплоть до начала следующего столетия почти ничего не было сделано. В начале XVI в. при Юлии II проложены были две прямые дороги вдоль левого и правого берегов Тибра в сторону моста св. Ангела. Затем при папе Льве X намечена улица, идущая от северных городских ворот к набережной и причалу на Тибре. Сначала она носила имя папы и называлась улица Леонтина, а затем Рипетта. В середине века была расширена бывшая Фламиниева дорога, получившая название виа Лата (позднее улица Корсо), и улица Паулина (позднее улица Бабуино).

Прокладка и замощение новых дорог производились под наблюдением специально созданного Дорожного магистрата, в задачи которого входило наблюдение за расширением, спрямлением и мощением городских дорог. В тех случаях, когда новые улицы должны были пройти через частные владения, использовались различные административные меры, вплоть до заключения в тюрьму в случае отказа владельцев участков переселиться на другие места. Следует отметить, что папы и городское управление всячески поощряли заселение заброшенных пустынных районов города, в особенности его холмов.

Особенно крупные градостроительные работы развернулись в Риме при папе Сиксте V (1585-1590 гг.). В это время население Рима увеличилось до 100 тыс. Для заселения свободных территорий в восточной и южной частях города необходимо было проделать большие работы по очистке, обводнению и строительству городских дорог. С целью быстрого выполнения большого градостроительного замысла Сикст V пригласил архитектора Д. Фонтану и поручил ему эти работы.

Прежде всего Д. Фонтане пришлось заняться водоснабжением города. С этой целью был построен новый акведук Аква Феличе, который был в состоянии снабдить водой Эсквилинский, Виминальский и Квиринальский холмы. Этот акведук в совокупности с более ранними акведуками и реставрированными античными водопроводами создал базу для водоснабжения Рима не только питьевой водой, но и водой, питавшей городские бассейны и городские фонтаны.

Продолжая работать в качестве дворцового архитектора, Д. Фонтана занимался не только строительством и реконструкцией Ватиканского, Квиринальского и Латеранского дворцов, но и продолжал прокладку прямолинейных дорог и улиц.

В библиотеке Ватикана сохранилась фреска, на которой изображена вся система римских улиц в конце XVI в. Помимо трех улиц, сходящихся к Пьяцца дель Пополо, там были изображены улицы, радиально расходящиеся от старой базилики Санта Мария Маджоре, и еще целый ряд прямолинейных магистралей. Изображены также и обелиски, расставленные Д. Фонтаной в наиболее важных градостроительных узлах Рима. Эти египетские обелиски были извлечены архитектором из руин Большого цирка, где они находились со времен античности. В результате работ Д. Фонтаны уличная система Рима получила регулярно спланированные фрагменты, которые представляли собой пучки радиальных улиц, расходящихся от обелисков, фиксировавших либо местоположение важных архитектурных объектов, либо важный городской перекресток. Д. Фонтана включил в эту систему и ранее спланированные прямолинейные улицы, в результате чего получилась единая городская композиция.

Д. Фонтана был одним из выдающихся градостроителей позднего Возрождения. Это был архитектор, который видел в улицах не только городские коммуникации, но и важные элементы городского ансамбля. Если оценивать работы, проведенные в Риме на протяжении XVI в., следует сказать, что они определили направление дальнейшего развития города на два столетия вперед. Все, что было построено в Риме в так

называемую эпоху барокко, отличалось не столько какими-либо новыми градостроительными начинаниями, сколько разработкой отдельных ансамблей и городских пространств во вкусах нового времени.

Особенности

В архитектуре Позднего Возрождения проводился эксперимент с формами, разработкой и комбинированием античных образов, появляется усложнение деталей, изгиб, преломление и прерыв архитектурных линий, затейливая орнаментация, большая плотность колонн, полуколонн и пилястр в пространстве. Подчеркивается более свободное соотношение пространства и материи. Впоследствии из этой тенденции развился стиль барокко, а затем, в XVIII столетии, стиль рококо. Вплоть до XX века понятие «маньеризм» имело негативную коннотацию («манерный», «вычурный»), но к настоящему времени термин используется только для описания соответствующего исторического периода, и, в общем, нейтрален.

В основе всех рассуждений архитекторов Возрождения находился Человек с его материальными и духовными интересами. Внимание к человеческой личности было столь пристальным, что даже архитектурные сооружения часто сопоставлялись с человеческим телом.

Основоположником направления маньеризма **в архитектуре** можно назвать Микеланджело (1475—1564), в чьем творчестве проявляется тенденция свободной интерпретации принципов и форм античного искусства. Микеланджело создал усыпальницу Медичи при церкви Сан-Лоренцо во Флоренции, купол Собора Святого Петра, проект застройки Капитолийского холма в Риме. Ему приписывают создание «гигантского ордера» — пилястра, который тянется от основания к антаблементу фасада.

Другим примером этого стиля в архитектуре является Палаццо Те Джулио Романо в Мантуе, с его огромными лоджиями, рустированными стенами, парковыми гротами и обширными фресками.

Лоренцо Бернини создал полукруглые колоннады собора Святого Петра, сень над его главным престолом, дворцы Барберини и Браччьяно.

-
1. Всеобщая история архитектуры в 12 томах. М.: Стройиздат, 1966-1977. Т.5. Архитектура Западной Европы XV-XVI веков. Эпоха Возрождения.
 2. Третий том «Всеобщей истории искусств»
 3. Саваренская, Т.Ф. История градостроительного искусства. Рабовладельческий и феодальный периоды : Учеб. для студентов архит. спец. вузов / Т.Ф. Саваренская. — М. : Архитектура-С, 2004. — 375 с. С. 250-286.
 4. Михаловский, И.Б. Теория классических архитектурных форм / И.Б. Михаловский

Особенности развития архитектуры позднего Возрождения в
Италии | 34
; Рос. акад. архитектуры и строит. наук, НИИ теории и истории архитектуры и
градостроительства. — Изд. 5-е. — Москва : URSS : Либроком, 2011. - 285 с.