Общее

Маньеризм (от итальянского maniera, манера) — западноевропейский литературно-художественный стиль XVI — первой трети XVII века. Характеризуется утратой ренессансной гармонии между телесным и духовным, природой и человеком. Некоторые исследователи (особенно литературоведы) не склонны считать маньеризм самостоятельным стилем и усматривают в нём раннюю фазу барокко. Существует и расширенное толкование понятия «маньеризм» как выражения формотворческого, «претенциозного» начала в искусстве на разных стадиях культурного развития — от античности до современности.



Палаццо дель Те, 1524-1525

Маньеризм в архитектуре выражает себя в нарушениях ренессансной сбалансированности, использовании архитектонически не мотивированных, вызывающих у зрителя ощущение беспокойства структурных решений, элементов гротеска. К наиболее значительным достижениям архитектуры маньеризма относятся ***Палаццо дель Те*** в Мантуе (работа Джулио Романо) и Библиотека Лауренциана во Флоренции, спроектированная Микеланджело. В маньеристском духе выдержана фланкирующая здание Галереи Уффици во Флоренции лоджия Джорджо Вазари.

Стиль зародился в Италии и получил распространение в XVI – первой трети XVII века. Очагами его развития стали города Флоренция, Рим и Мантуя.

Во многом маньеризм был порожден серьезным кризисом в общественно-политической сфере. Постепенно идеи маньеризма проникли в соседствующую с Италией Францию.

Флоренция, колыбель классического искусства Возрождения, наиболее полно аккумулирует в себе те черты часто взаимопротивоположных тенденций, которые в целом дают типичную для Тосканы и севера Италии XVI в. картину стиля, условно обозначаемого в литературе термином «маньеризм».

Термин возник первоначально (также как термины «барокко» или «готика») из негативной оценки искусства и архитектуры XVI в. В этом времени видели только инерцию ренессансной классики, глубокая художественная правдивость которой постепенно исчезала за внешней виртуозностью и изощренностью идейно опустошенной «манеры», лишь внешне продолжавшей «классические» традиции. Это толкование, отвергнутое современной наукой, было по меньшей мере односторонним.

Катастрофа, постигшая Рим и Италию, и наступление реакции прервали в момент кульминации короткий расцвет классического искусства Возрождения, но не сломили еще мощного потока художественной и архитектурной жизни страны. Многочисленность новых первоклассных зодчих, созданные ими произведения и, наконец, устойчивость некоторых характерных черт, приемов и форм убеждает нас в том, что маньеризм — стилистическое явление самостоятельного историко-культурного и художественного значения. С другой стороны, маньеризм не может считаться первым проявлением грядущего барокко. Напротив, архитектурный стиль Тосканы XVI в., главным образом Флоренции, и барокко, шедшее от Рима и отразившее уже новые течения в культуре конца века, в целом противостояли друг другу в итальянском искусстве и архитектуре как два различно направленных стилевых течения. Различна породившая их общественная среда, географические центры их распространения, их идейно-художественная сущность; различны типы, облик и формы сооружений.

В изобразительном искусстве и архитектуре Флоренции XVI столетия эти прогрессивные силы национальной культуры не могли не получить своеобразного отражения. Само понятие классики для Флоренции с ее высокой гражданской культурой и глубоко вросшим в эту культуру великим гуманистическим искусством кватроченто несло в себе элементы народности. Флоренция XVI в. была в своей архитектуре во многом привязана к наследию мастеров кватроченто. Особенно важно в этой связи то значение, какое во флорентийской архитектуре XVI в. при всей антинародности ее ярко выраженного аристократизма имело творческое наследие Брунеллеско; к его творчеству непосредственно восходит многое в приемах и стиле ведущих мастеров флорентийского маньеризма: Вазари, Амманати, Буонталенти и др. Снова стала излюбленной идущая от Брунеллеско парусная форма свода и другие элементы. Возможно, что во всем этом сказалась эстетика маньеризма, тенденции стилизовать и эстетизировать формы раннего Возрождения. Ведь само понятие «манера», первоначально означавшее просто «способ», «прием», в дальнейшем (у Ломаццо и Арменини) получило значение, близкое понятию стилизации как необходимого условия художественной передачи натуры (в изобразительном искусстве). Тем не менее выбор Брунеллеско в качестве творческого образца говорит о многом. В сложной и неустойчивой обстановке творческих шатаний искусства XVI в. простая и ясная классика Брунеллеско была созвучна творческим исканиям многих мастеров. Вместе с тем даже лучшие из них, отражая дух времени, наследуют прежде всего «манеру» Брунеллеско. Теперь это не тектонически понятая гармония сооружения, как у Брунеллеско, а часто только игра остро найденных, иногда диссонирующих соотношений и контрастов, эстетизация сплошной глади белой по цвету стены в ее остром сочетании с немногими изысканно тонкими деталями. При этом очень характерна общая плоскостность, графичность трактовки пластических элементов. Деталь вытягивается, становится хрупко тонкой. Ее форма определяется грациозностью всегда удлиненной прямой или тонко изогнутой линии. Зодчие делали по возможности более нейтральным момент взаимодействия между несомой и несущей формой.

В общем складе декоративно-тектонических деталей сохранялось антично-классическое понимание, отличающее маньерист- скую деталь от барочной. Но в арсенал классических форм теперь властно проникает элемент органической природы. Эта «натуралистическая» тенденция, особенно явная у Буонталенти, существовала параллельно с более строгой, но все же именно она, пожалуй, наиболее характерна. Самый материал деталей — камень принимает вид органической, мягкой, как бы тягучей массы. Эта черта особенно заметна в моделировке картушей, давших такой манере название «стиля ушной раковины». Тяготение к формам органической природы, хотя и несло в себе элемент просто необычного, экстравагантного, не могло не быть связано с общей тягой к природной стихии, что отчетливо проявляется в архитектурных вкусах времени. Вспомним призыв Вазари к архитектуре как естественному созданию природы (come opere di natura). Прямым ответом на этот призыв стал частый прием неполной обработки ордерных форм фасада (ср.«nonfinito» в поздних скульптурах Микеланджело), когда тонко отделанные части перемежаются с глыбами необработанных квадров. Формы здания как бы вырисовываются в массиве дикой породы, эффект, которого блестяще достиг Амманати в отделке дворовых частей палаццо Питти.

Но, пожалуй, наиболее глубокой формой архитектурного отражения новых более широких горизонтов мировоззрения времени явились искания новых систем и форм пространственно развитой композиции сооружений. Они неизменно шли по линии более широкого введения элемента регулярности в качестве связующего начала. Принцип единства регулярного целого теперь включает не только само здание, но и прилежащую к нему природную среду (сад или парк). Здесь происходит некое «раскрепощение» замкнутого прежде внутри сооружения статичного пространства и прорыв его к пространству окружающей природной среды (и одновременно — новое его закрепощение в оковах регулярности). Не исключено, что в этом доля причины той необычайной тяги к динамическому, направленному, протяженному, уходящему вдаль, в идеале — бесконечному пространству. Именно в плане этих идей композиционно реализуется ставшая теперь возможной менее замкнутая планировка городского дома, которая сразу принимает формы регулярной, осевой, протяженной композиции. В плане палаццо впервые намечается регулярная сквозная ось, объединяющая вход, внутренний двор и все чаще открывающая через него перспективу вдаль. Композиция загородного сада строилась теперь на осевом развитии регулярной части сада к дикой природе.

Однако во Флоренции XVI в., когда сфера архитектурной деятельности ограничивалась узко кастовыми интересами патрициата, эти прогрессивные идеи были лишены градостроительной основы. В иной форме и в иных целях они получили реальную базу позже в обстановке градостроительных начинаний шедшего к своей барочной поре папского Рима. Во Флоренции только в Уффици эти идеи конкретно сформулированы как идеи градостроительного плана.

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 утерявшую 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» перед 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.

Италия

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.



Вилла Фарнезе

Примером архитектуры маньеристов является ***Вилла Фарнезе*** в Капрароле. Виллу-крепость начали строить по заказу будущего папы Павла III в 1520-е гг. под руководством младшего Сангалло. На случай нападения неприятеля под виллу была подготовлена пятиугольная каменная твердыня, но на этом проект застопорился.

В 1559 г. строительство возобновил внук папы — кардинал Алессандро Фарнезе, планировавший удалиться от папского двора в деревню. С этого времени и до самой смерти в 1573 году над этим проектом работал виднейший мастер римского маньеризма — Виньола.

Нижний рустированный этаж предельно строг и напоминает крепостной бастион. На

парадный этаж ведут две массивные симметричные лестницы, наподобие тех, что спроектировал Микеланджело для Капитолийского дворца, но ближе к идеалу барокко. Убранство верхних ярусов здания из местного жёлтого камня также сдержанно.

При проектировании интерьеров Виньола, до этого построивший для папы виллу Джулия, отталкивался от задумок Браманте. На верхние этажи ведут пять изогнутых, псевдовинтовых лестниц, из которых парадной является т. н. «царская». Парадный этаж прорезают пять огромных окон.

В саду виллы, помимо обязательных для эпохи маньеризма стриженых кустов и фонтанчиков, имеются рвы с подъёмными мостами — лишний намёк на то, что здание строилось в неспокойное в папской истории время, последовавшее за разграблением Рима.

Джулио Романо — любимый ученик и помощник Рафаэля как в станковой живописи, так и в росписях — был его учеником и в архитектуре.

Джулио Романо, единственный из крупных архитекторов Возрождения, родился в Риме и вырос среди античных развалин. Не удивительно, что могучие формы древних сооружений и руин очень рано появились в архитектурных фонах его фресок (начиная с первых тематических росписей в лоджиях Ватикана) и не исчезли из его живописи до конца жизни.

Джулиано Пиппи Романо (1499—1546 гг.) поступил в мастерскую Рафаэля в десятилетнем возрасте и был в числе его помощников в период росписи виллы Фарнезина, ватиканских лоджий и станцы дель Инчендио. Четвертая станца, так называемый зал Константина, выполнена им и другими учениками после смерти мастера. В то же время (1520— 1522 гг.) он вместе с Джованни да Удине продолжал строительство и отделку помещений виллы Мадама.

В Риме Дж. Романо построил два палаццо: Альберини (1523 г.) и Маккарани (1535 г.), помещения у площади св. Петра для начальника папской канцелярии Жиберти, виллу на Яникуле для Балтазара Турини из Пеший (в XVIII в. перешедшую к кардиналу Ланте и по его имени получившую свое название).

С 1524 г. и до смерти Дж. Романо работал в Мантуе, где в 1526 г. назначен смотрителем всех сооружений герцогов Гонзага, а затем получил должность «смотрителя улиц» города. Он строил и расписывал (вместе с помощниками) Палаццо дель Те (1526—1534 гг.) и ряд помещений в герцогском замке (1536—1539 гг.).



Мантуя. Собственный дом Джулио Романо, около 1544 г.

Романо возвел палаццо ди Джустиция, двое ворот в герцогском замке и большой двор, так называемый Кавалерицца (1538—1539 гг.). Кроме того, им перестроены церковь Сан Бенедетто в Полироне близ Мантуи (1539 г.) и мантуанский собор (1544 г.), а также выстроен собственный дом (около 1544 г.).

Фасад собственного ***дома Джулио Романо*** (около 1544 г., внутри сильно переделанного)— яркий пример характерных для маньеризма тенденций к нарушению классических канонов: гладкий пояс над цокольным этажом прерывается клинчатыми перемычками окон; вход перекрыт утолщенной аркой, обусловившей излом в следующем, подоконном поясе; наличники окон главного этажа, расположенные впритык к мощным рустованным опорам арок, тектонически неоправданы и нарочито оригинальны по форме; рустованная кладка всего фасада — впервые сознательно выполненная имитация естественного камня из штукатурки — прием, получивший широкое распространение значительно позднее. В целом фасад создает новый — суховатый, чопорный и претенциозный образ богатого жилого дома-особняка.



Церковь Сан Бенедетто в Полироне близ Мантуи (1539)

Церковь Сан Бенедетто в Полироне близ Мантуи, достроенная им, представляет собой трехнефное здание. Боковые нефы с примыкающими к ним капеллами (по пяти с каждой стороны) обходят хор, образуя пять хоровых капелл. Восьмигранный купол и сакристия также принадлежат Дж. Романо.

В главном фасаде мастер достиг гармоничного сочетания высокого среднего нефа с низкими боковыми, тем самым решив еще в 1540-х гг. одну из труднейших композиционных проблем культовой архитектуры Возрождения, что обычно историки приписывают Виньоле и Дж. делла Порта, создавшим фасад церкви Джезу в Риме.

Сложность творческого пути Джулио Романо не снижает его роли в распространении достижений римского зодчества в Северной Италии. Он был одним из первых зодчих, подготовивших в известной мере почву для последовавшего расцвета венецианской архитектуры. Вместе с тем в творчестве Джулио Романо черты маньеризма проявились ярче, чем у какого-либо другого архитектора, работавшего на севере Италии в то время. Развившееся у него с годами стремление к необычным композициям, к нарушению тектонической правдивости, натурализм его живописи и любовь к сценическим эффектам и динамичным формам, доходящим порой до безвкусного эклектизма, отличает Джулио Романо от Амманати и особенно Буонталенти и сближает его с Цуккари.



Библиотека Лауренциана, Флоренция, 1524

Чисто архитектурная (не связанная со скульптурой) работа **Микеланджело** — ***библиотека Лауренциана*** во Флоренции, сложное и во многом противоречивое произведение.

В интерьере длинного читального зала (его проект закончен в 1524 г.) беспокойное впечатление от стен, дробно расчлененных пилястрами и наличниками многочисленных, большей частью «слепых», окон умеряется сильной и праздничной гаммой, образуемой коричнево-золотистым деревом потолка и пюпитров (выполненных по рисункам мастера), зеленым цветом пилястр и узорчатым терракотовым полом.

Спроектированный два года спустя вестибюль библиотеки приближается в плане к квадрату. Его

непомерная высота, вызванная необходимостью устроить окна выше примыкающих крыш, лишь подчеркивает тесноту помещения’, в котором едва размещается знаменитая, словно застывшая в своем движении лестница. Ее размеры и сложность кажутся преувеличенными, тем более, что она соединяется с дверью зала лишь одним узким маршем. Возможно, что Микеланджело хотел придать лестнице особое значение, чтобы лучше связать ее с главным помещением. На это указывает желание мастера выполнить ее из дерева (Амманати сделал ее каменной), примененного в отделке зала в таком изобилии.



Микеланджело. Лестница Лауренцианы

Еще более противоречивое впечатление производят стены вестибюля; трехчетвертные колонны заглублены в стену и так же неоправданы, как и консоли под ними; контрастное применение темно- серого и белого цветов не способствует (в отличие от интерьеров Брунеллеско) ясности композиционного замысла и производит резкое, почти суровое и в то же время беспокойное впечатление.

Доминирующая роль массы стены в вестибюле, композиционное значение, которое мастер придал лестнице, и динамизм ее форм несомненно предвосхитили характерные черты барокко. Однако тектонический алогизм вестибюля и отсутствие ясного развития композиции в глубину (резкий контраст между высоким вестибюлем и более низким, чрезвычайно вытянутым залом) заставляют отнести это произведение к числу первых и характернейших образцов маньеризма в архитектуре.

Начиная с 1530-х годов в архитектуре Рима все яснее намечаются два течения. Одно из них, крепко связанное с идеологией воинствующей католической церкви, вскоре привело к барочному искусству; другое, пытавшееся сохранить верность архитектурным идеалам Возрождения и примирить их с новыми общественными требованиями, в свою очередь разделилось на два русла: маньеризм, связанный с аристократической верхушкой (он развивался преимущественно вне Рима) и академизм виньоловского толка, подготовивший появление в Европе стиля «классицизм».

Среди мастеров Флоренции середины и второй половины XVI в. одно из наиболее видных мест занимает **Джорджо Вазари** — архитектор и живописец, автор первой истории и теории искусств, замечательного «Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих».

Вазари был идеологом строгого, академического направления в,архитектуре, стремился сохранить классические традиции итальянского искусства начала века. Крупный деятель в области художественного образования, основатель флорентийской Академии художеств (1563 г.), создавший Академию рисунка, Вазари дает реалистическое толкование задач изобразительного искусства. Рисунок в понимании Вазари — и в этом он прямой продолжатель классики— основная категория изображения, несущая в себе обобщающие, типизирующие функции художественного образа. Вазари глубоко почитал авторитет великих мастеров «Золотого века», в особенности Микеланджело, а также Брунеллеско.

Однако в своей художественной практике Вазари примыкал к маньеризму. Это отчетливо сказалось в тенденциях стилизации архитектурных приемов мастеров классики.



Дом Вазари в Ареццо. Фасад

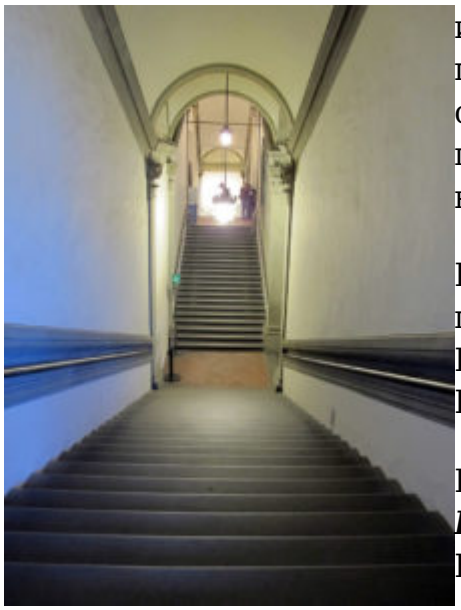
Наиболее значительным из ранних произведений Вазари был его собственный ***дом в Ареццо*** — один из немногих сохранившихся от того времени жилых домов состоятельных горожан. План его компактен, прямоуголен. В отличие от палаццо дом не имеет внутреннего двора; его парадные помещения выходят непосредственно на улицу. Не считая низкого цокольного, дом имеет два этажа: высокий первый — главный. Основное (внимание в планировке обращено на удобство жилья. Арочный вход и широкая прямая лестница в правой части дома ведут в расположенный в центре зал (42 кв.м.), к которому примыкают остальные комнаты. К залу примыкает также обращенная на улицу парадная спальня, а по внутренней стене — темная капелла (под вторым узким маршем лестницы). Двери сделаны вблизи стыка стен для наиболее удобного использования помещений. Все комнаты главного этажа перекрыты сводами, кроме более высокого зала, который имеет кессонированный потолок. Потолки всех комнат, а в зале и стены, покрыты росписью. Дух кватроченто— в строгой и элегантной росписи сводов над гладкими стенами комнат, традиции Рафаэля и Микеланджело — в богатой настенной живописи зала.



Дом Вазари в Ареццо. Интерьер

Первой крупной работой Вазари во Флоренции была перестройка палаццо Веккио, начатая в 1555 г. Палаццо Веккио, как и недостроенный дворец Питти, нужно было превратить в герцогскую резиденцию. Из работ Вазари сохранились: главная лестница в верхнем этаже, апартаменты дельи Элементи, комнаты Элеоноры Толедо, апартаменты Льва X, потолок «зала пятисот» и его передняя, «Тезоретто» (сокровищница Медичи) и, наконец, богато отделанный, с инкрустацией из драгоценных камней, рабочий кабинет герцога Франческо I — «Студиоло».

Лестницы в палаццо Веккио типичны для стиля Вазари и флорентийских вкусов его времени. Длинные



Лестница палаццо Веккьо, Вазари

и пологие прямые марши проложены между белыми гладкими стенами, которые переходят в такой же гладкий свод. Кроме вделанных в стены поручней, карнизных тяг и плоской арки, отделяющей марш от площадки, здесь нет никаких украшающих деталей.

Потолочная роспись Вазари в палаццо Веккио принадлежит к лучшим произведениям этого рода в Италии и во многом восходит к росписям виллы Мадама Рафаэля, его лоджиям и залам в Ватикане.

В маньеристском духе выдержана фланкирующая здание ***Галереи Уффици во Флоренции*** лоджия Джорджо Вазари.

Здание Уффици во Флоренции — главное и лучшее произведение Вазари-зодчего. Уффици, здание правительственной администрации Козимо I Медичи, в плане в виде узкой очень вытянутой буквы П, своей открытой стороной примыкает к площади Синьории, а двумя продольными сторонами образует улицу (длина 142 м), ведущую к набережной Арно, куда раскрывается сквозная лоджия поперечного корпуса. Здание имеет три этажа и на всем протяжении улицы — единый фасад: внизу — сплошная открытая лоджия-галерея с многочисленными входами в здание, в среднем этаже — окна основных помещений Уффици, в третьем — лоджия, застекленная позднее. Галереи

Уффици перекрыты сплошным плоско кессонированным цилиндрическим сводом, который дополнительно освещен с улицы полосой низких окон. В правой части здания, близ лоджии деи Ланци, галерея отсутствует; на этом участке в здание включены стены старых построек. Внутренняя планировка Уффици носила чисто деловой характер.



Уффици

История проектирования Уффици (известен начальный вариант проекта Вазари) позволяет уловить основную тенденцию развития архитектурных идей в композиции сооружения.

Первоначально мастер обратился к традиционной форме палаццо — замкнутому прямоугольному объему с фасадом, обращенным на площадь, и с внутренним двором, через который



Галерея Уффици

намечался сквозной проход к набережной (по трассе пролегавшей здесь ранее улочки). Таким образом, хотя мысль зодчего была сосредоточена на композиции здания, четко ограниченного извне, уже в необычности сквозного прохода через вытянутый двор, служивший звеном в системе городских коммуникаций, была заложена возможность нового решения задачи. То, к чему пришел Вазари, было «принципиально ‘новым. Не объем здания, а протяженное пространство двора, перерастающего в улицу, было предметом интереса зодчего. Значение главных получали глубинные, по существу дворовые фасады. Традиционный мотив периметральной лоджии двора стал элементом улицы, получившей, в сочетании с галереями, «трехнефную» пространственную композицию. Короткий поперечный корпус трактован в виде облегченной вставки— арочного мотива сквозной лоджии, ритмически подхваченного в больших арочных окнах второго этажа. В продольных фасадах Уффици в качестве главного членения выделен антаблемент галерей. Это подчеркивало значительность арочного раскрытия улицы к реке и ее необычную для Флоренции ширину (18 м).

Новым было и конструктивное решение галерей Уффици. Цилиндрический овод, закрытый фасадной



Уффици. Галерея первого этажа

стеной, восходит к Брунеллеско (капелла Пацци); окна в этой стене для освещения свода — к Перуцци (двор палаццо Массими). Но обычную систему разгрузочных арок Вазари заменил клинчатым строением фриза и карниза, полностью разгрузив таким образом архитрав. С фасада швы клинчатых камней вертикальны на 1/8 их толщины, на остальную глубину скошены по принципу клинчатой перемычки, передающей нагрузку на монолитные колонны. В постройке был применен очень прочный и дорогой камень «пьетра ди фаччата» ‘(его употребление разрешалось только специальным указом). Голубовато-серый тон камня красиво сочетается с белыми оштукатуренными стенами. Выполнение камнетесных работ в Уффици особенно тщательно, все каменные части отполированы. Введение металлических связей в овод галерей позволило сделать минимальным сечение опор, более воздушными и светлыми самые галереи, которые Буркхардт назвал красивейшими в Италии.

Бартоломео Амманати — архитектор и скульптор, один из наиболее интересных представителей маньеризма.



Палаццо Питти

Бартоломео Амманати (1511—1592 гг.) родился в Сеттиньяно, близ Флоренции. Учился скульптурному искусству у Бандинелли во Флоренции и Якопо Сансовино в Венеции, где участвовал в отделке библиотеки Сан Марко. Его третьим учителем был Микеланджело, флорентийские работы которого Амманати тщательно изучал.. Первая архитектурная работа (с 1546 г.) — надгробие Беневидео, сооруженное в падуанской церкви дельи Эремитани. С 1550 г. Амманати участвовал в строительстве виллы папы Юлия III. В 1552 г. перестраивал палаццо ди Фиренце в Риме. В 1555 г. возвратился во Флоренцию и соорудил фонтан (не закончен, его скульптуры — в садах Боболи и музее Барджелло) для «зала Пятисот» в палаццо Веккио. В 1560 г. победил Джамболонью, Бенвенуто Челлини и Данти на конкурсе проектов фонтана для площади Синьории (фонтан Нептуна, поставлен в 1575 г.). В 1560 г. начал перестройку и расширение ***палаццо Питти***.

В 1563 г. строил палаццо Грифони. В 1567— 1569 гг. возвел мост Санта Тринита на Арно. В 1578 г. строил палаццо делла Синьория в Лукке, с 1579 г. — иезуитскую церковь Сан Джованнино во Флоренции. В 1582 г. заложил здание иезуитской коллегии в Риме — Колледжо Романо. В 1585 г. консультировал перевозку обелиска на площадь св. Петра в Риме.

Достоверные архитектурные работы (кроме названных): палаццо Джуньи, Рамирец-Монтальво и Мондрагоне во Флоренции; второй двор церкви Сан Спирито там же; палаццо Микелетти-Бернарди в Лукке; палаццо Каетани в Риме. Сохранились фрагменты написанного после 1550 г. трактата об архитектуре (в собрании Уффици) с большим планом идеального города.



Иль Реденторе, фасад

В двух церквях у **А. Палладио** (Церковь ***Иль Реденторе*** на о. Джудекка (1576—1592 гг.) и церковь Сан Джорджо Маджоре на острове того же названия (проект 1565 г., фасад закончен Скамоцци к 1610 г.;)) центральный неф продолжен за средокрестием длинным сводчатым хором, отделенным от алтарного пролета колоннадой, прямой и двухъярусной в Сан Джорджо Маджоре и полукруглой в Иль Реденторе. Это интересное, новаторское развитие пространства в глубину посредством создания за алтарем сквозной, напоминающей театральную кулису преграды, послужило важным доводом, чтобы отнести церкви, а с ними и все творчество Палладио к маньеризму. Однако в сияющих белизной интерьерах палладиевских церквей с их нерасчлененными и нерасписанными сводами и куполами господствует невозмутимый, почти отчужденный покой, а сильно развитое пространство средокрестия усиливает классическую ясность и уравновешенность композиции. Обе венецианские церкви Палладио следует отнести к числу немногих действительно значительных ренессансных церквей Италии второй половины XVI в.

Франция

Итальянский маньеризм глубоко повлиял на архитектуру французских замков, но первоначально ограничился единственным декоративным элементом. Например, между 1515 и 1524 годами Франческо I начал реконструкцию и расширение замка Блуа, где они были сделаны из перекрестных окон (типичных для итальянского пятнадцатого века) и мансардных мансард. Растущая крыша замка по-прежнему относится к средневековым моделям и французской традиции, а также к структуре внешней лестницы, которая, однако, была украшена в соответствии с вкусом ренессанса.

При Франциске I, начиная с 1528 года, начались работы по расширению замка

Фонтенбло, что привело к строительству Порт-Доре, зданий вокруг Кур-дю-Шваль-Блан и туннелю соединения между ранее существующей башней и зданием Cour du Cheval Blanc. Конфигурация Порт-Доре с тремя перекрывающимися ложами перекликается с Palazzo Ducale d 'Urbino. Здесь портик с колоннами, образованный чередованием основных и второстепенных арок, поддерживает верхние регистры, где открываются обычные окна, выровненные с главными арками и выше, многочисленные окна, увенчанные перегнутыми фронтонами. Однако сильно наклонные крыши по-прежнему относятся к французской традиции.



Шато Шамбор

Аналогично, ***Шато Шамбор*** представляет собой выраженный контраст между фасадом и крышами. Он был построен между 1519 и 1547 годами. Комплекс, полностью окруженный рвом, прямоугольный, с четырьмя круговыми башнями по углам, большим центральным двором и, по главной стороне, квадратным подземельем, граничащий с четырьмя круговыми башнями. Подземелье является сердцем всего замка и обслуживается круговой двойной винтовой лестницей, вдохновленной идеей Леонардо да Винчи так, что те, кто спускаются, не встречают тех, кто поднимается.

Другой итальянец, Себастьяно Серлио, представил свою работу в замке ***Анси-ле-Фран***, где он представил двор квадратной формы с зданиями на каждом углу. Эта постройка, вдохновленная неаполитанским дворцом Джулиано да Майано (Вилла ди Пожиореаль, теперь исчезла), имела значительный успех в загородных резиденциях; это схема, которая, конечно же, не разработана Серлио, но он поспособствовал ее утверждению. Внутренние фасады двора напоминают тему ниш и двух столбов, которые уже были разработаны Браманте в Бельведере в Ватикане.



Замок Анси-ле-Фран



Площадь Лувра

Дворцовая площадь Лувра, заказанный Франциском I вместо ранее существовавшего средневекового замка, перестраивалась Пьером Леско. Работы были начаты в 1546 году; первоначальный проект включал строительство двухэтажного здания, к которому в ходе строительства был добавлен чердак. Нижний ярус отмечен двойной системой арки и архитравов; верхний этаж сочленяется через колонны и окна с чередующимися треугольными и арочными фронтонами; мансарда обогащена декорациями Жана Гужона, которые придают зданию решительный манерный стиль.

Испания

Испания обратилась к маньеризму в ***дворце Карла V*** в «Альгамбра Гранада» (1526). Дворец Карла V (Palacio de Carlos V) начал строиться архитектором Педро Мачука для императора рядом с дворцами



Дворец Карла V

Насридов в 1527 г., но в 1568 г. строительство было приостановлено на 15 лет из-за восстания морисков. Ренессансная архитектура дворца в духе итальянского маньеризма (архитектор долго жил в Италии) резко контрастирует с соседними постройками. После смерти Педро Мачука в 1550 г. работы продолжил его сын Луис (построивший круглый двор), здесь работали также Хуан де Ореа и Хуан де Минхарес. Впрочем, дворец достраивался до самого 1957 г., отчего носит отпечаток разных эпох. Дворец квадратный в плане (63 х 17,4м), но имеет внутренний круглый двор (диаметром 30 м). Имеет два этажа, на фасадах которых пилястры чередуются с парами окон — прямоугольным и сверху круглым. Первый этаж выполнен в стиле тосканского ордера и рустован, к пилястрам прикреплены декоративные железные кольца для привязывания коней. На втором этаже сделан ряд балконов, его окна богаче украшены, пилястры — ионического ордера. Парадный вход с восточной стороны выделен четырьмя группами дорических колонн, на фронтоне над

главной дверью — аллегорическая фигура Гранады. Со двора оба этажа образуют галереи, первый — с дорическими колоннами, второй — с ионическими. Внешний вид, с пилястрами, напоминает итальянский стиль, в частности Casa di Raffaello (Palazzo Caprini), разработанный Браманте.



Эскориал. Западный фасад

Более впечатляющим является ***монастырь Эскориал*** в Мадриде, построенный Филиппом II в Испании и построенный между 1563 и 1584 годами Хуаном Баутиста де Толедо и Хуан де Эррера. Первый камень был заложен в 1563 году. Строительство продолжалось 21 год. Главным архитектором проекта сначала был Хуан Баутиста де Толедо, ученик Микеланджело, а после его смерти в 1569 году завершение работ поручили Хуану де Эррере, которому принадлежат идеи окончательной отделки. Комплекс представлял собой почти квадратное в плане сооружение, в центре которого располагалась церковь, к югу — помещения монастыря, к северу — дворец; для каждой из частей предусматривался свой внутренний двор. В плане комплекс представляет собой решётку в память о той, на которой был изжарен Св. Лаврентий.

Англия

Итальянское влияние, в частности Палладио, очевидно в работах **Иниго Джонса**, где элементы, которые относятся к маньеризму (зубчатые фронтоны, карнизы со сложными профилями, надгробные плиты и декорированные панели и т. д.), играют второстепенную роль по сравнению с «прочной, управляемой по правилам, мужественной, без аффектации» архитектурой.



Квинс-хаус

Его первой крупной работой был ***Домик Королевы*** в Гринвиче. План здания в виде буквы «Н», возможно, вдохновлен виллой Медичи Поджио-а-Кайано с большими регулярными окнами и лоджией в центре длинной стороны, напротив которой расположена противоположная сторона.

Квинс-хаус — краеугольный камень британской архитектурной традиции и первый на

севере Европы пример палладианского стиля. При проектировании здания Джонс, вероятно, отталкивался от виллы Медичи в Поджо-а-Кайано. Из окон дворца открывается вид на Темзу. Вместе с окружающими его постройками Рена Квинс-хаус с 1997 года состоит под охраной ЮНЕСКО как памятник Всемирного наследия.



Банкетный зал

Тесно связанный с Домом Королевы – это ***Банкетный зал*** при Уайтхолльском дворце, начатый Джонсом в 1622 году. Разработанный в соответствии с формой двойного куба, сначала он был оснащен апсидой, а затем снесен.

Это одно из первых на севере Европы зданий палладианской архитектуры, долгое время служившее чтимым образцом для английских зодчих. Как следует из названия, трёхэтажный особняк нарочито сдержанной архитектуры предназначался для приёмов и банкетов, а не для проживания.

Нижний этаж облицован рустом, второй этаж выделен пилястрами ионического ордера, а верхний — ордером коринфским. Венчает здание плоская крыша с балюстрадой. Джонс планировал с возведения дома банкетов начать полную перестройку тюдоровского дворца в Уайтхолле, но его планы не осуществились из-за недостатка у короля средств (финансовые споры Карла I с парламентом приведут к его казни перед дворцом в 1649 году).

Про эволюцию

А про эволюцию и ее проблемы нужно читать где-то вот здесь:

От Ренессанса до рококо : проблемы стилевой эволюции западноевропейской архитектуры второй половины XVI — первой половины XVIII века : сборник научных трудов / Российская акад. художеств, Санкт-Петербургский гос. акад. ин-т живописи, скульптуры и архитектуры им. И. Е. Репина ; [науч. ред. А. Л. Пунин]. — Санкт-Петербург : Санкт-Петербургский гос. акад. ин-т живописи, скульптуры и архитектуры им. И. Е. Репина, 2005. — 106, [1] с. : ил.; 21 см.

Или **здесь**