

С конца XIV в. в Западной Европе чувствуется кризис феодального строя. Оживление внутренних рынков и внешней торговли сопровождается развитием товарно-денежных отношений, подтачивавших аграрную базу феодализма. В многочисленных городах закладывались основы господства нового класса, формировалось мировоззрение, идущее на смену идеологии средневековья. Так начинается Новое время и в искусствоведении эта эпоха закрепилась под названием Ренессанс.

## Архитектура эпохи Кватроченто

Наука истории искусств — от Буркгардта до наших дней — четко отмечает начало Ренессанса (ранний период которого называется Кватроченто) — 1420 г. и появление первой постройки Брунеллески в «классических»



*Брунеллески. Палаццо Питти.  
1458—1464*

формах (Оспedale дельи Инноченти), начало широкого художественного движения «rinascimento» («Возрождения») в культуре Флоренции. Переломным это событие стало, потому что архитектор заново «открыл» систему классического ордера. По-своему воссозданный великим флорентийцем классический ордер знаменовал собой победу нового, научного мышления в архитектуре. Казалось, вновь открыт утерянный язык архитектуры самой античности, ее метод и средства, которых не доставало зодчим для создания той гармоничности, ясности и человечности образов, к чему стремилось искусство начала века и что в глазах самой эпохи было возрождением «античной» красоты архитектуры.

**Флорентийская школа XV в.** Первую роль в Кватроченто выпало сыграть Флоренции, Город, основанный на землях древнейшей культуры Виллановы, затем этрусков, в IV в. принявший христианство (488 г. датируется его знаменитый баптистерий), с XII в. уже богатый город-коммуна, оставивший свой след в искусстве Треченто скульптурами семейства Гизано и гением Данте и Джотто, Флоренция становится главным центром ренессансной культуры в эпоху Кватроченто. С 1434г. власть во Флоренции переходит к Козимо Медичи, основателю банкирской династии герцогов-меценатов происхождения из лекарей (недаром в их гербе сохранилось изображение трех пилюль). С ними начался «век медийской культуры»,

В архитектуре Италии только в XV в. начинают проявляться черты нового стиля.

Не менее важным по значимости было возведение купола собора **Санта Мария дель Фьоре**, в котором

Брунеллески возродил архитектурно-художественный образ величественного купола, со времен Пантеона утраченный итальянцами. И хотя технология бетонного строительства оставалась утраченной, возвращение купольной формы также говорило о «возрождении античности». Брунеллески нашел изящное инженерное решение, позволившее поставить большой купол на высокий и тонкостенный барабан: купол облегчили за счет каркасной системы, упакованной во внешнюю и внутреннюю оболочки. Согласно Вазари, Брунеллески сказал: *«Господа, будьте уверены, что нет возможности возвести этот свод иначе, чем говорю я; ... Если же возводить его так, как я это задумал, необходимо, чтобы он был двойным, с внутренними и внешними сводами, так, чтобы можно было проходить между теми и другими. А на углах всех восьми скатов здание должно быть сцеплено зубьями в толще кладки и точно так же опоясано венцом из дубовых балок по всем граням. К тому же необходимо подумать о свете, о лестницах и стоках, по которым вода могла бы уходить во время дождя. ... Я же знаю, что нет иного пути и иного способа возвести его, как тот, который я изложил».*



Купол Санта-Мария-дель-Фьоре

Леон Баттиста Альберти в посвящении Брунеллески своего трактата о живописи говорит, что это сооружение, «вздыхающее к небесам», «осеняет собой все тосканские народы». Впервые в западноевропейском зодчестве художественный образ купола определен прежде всего его ярко выраженным внешним пластическим объемом, ибо самые грандиозные купола средневековья являлись лишь сводами, которые перекрывали внутреннее пространство и, как правило, не играли столь значительной роли в объемной композиции здания. Флорентийский купол действительно господствовал над всем городом и окружающим его ландшафтом. Сила его «дальнего действия» определяется не только его гигантскими абсолютными размерами, не только упругой мощью и вместе с тем легкостью взлета его форм, но тем сильно укрупненным масштабом, в котором решены части здания, возвышающиеся над городской застройкой,— барабан с его огромными круглыми окнами и крытые красной черепицей грани свода с разделяющими их мощными ребрами. Простота его форм и крупный масштаб контрастно подчеркнуты относительно более мелкой расчлененностью форм венчающего фонаря.

В новом образе величавого купола как монумента, воздвигнутого во славу города, воплотилась идея торжества разума, характерная для гуманистических устремлений

эпохи.



*Брунеллески. Базилика Сан-Лоренцо*

Одним из основных произведений Брунеллески является перестроенная им церковь Сан Лоренцо во Флоренции. Он начал ее с постройки боковой капеллы (1421—1428 гг.). Брунеллески в 1420 году начал работу над Старой сакристией базилики Сан-Лоренцо (основана в 390 году, перестраивалась), и впервые создал ставшую образцовой для Ренессанса ясную и гармоничную центрическую композицию (окончена в 1428 году). Средства на строительство выделили Медичи — здесь были погребены представители их семьи. В ней он создал тип ренессансного центрического сооружения, квадратного в плане и перекрытого куполом, покоящимся на парусах. Четкость архитектурных членений интерьера подчеркнута темными полосами пилястр, карнизов и арок, выделяющихся на светлом фоне стен. Само здание церкви представляет собой трехнефную базилику. Центральный неф ее перекрыт плоским кессованным потолком, боковые нефы — парусными слюдами. Последние отделяются легкой аркадой, поддерживаемой колоннами, напоминающими своими пропорциями аркаду на фасаде Ospedale della Innocenti.

Идеи купольного сооружения, заложенные в старой ризнице Сан Лоренцо, получили дальнейшее развитие в одном из самых прославленных и совершенных творений Брунеллески — капелле Пацци.

**Капелла Пацци при церкви Санта Кроче**, построенная Брунеллески между 1430 и 1443 г., прямоугольная в плане, с шестью коринфскими колоннами на фасаде, карнизом на парных пилястрах,

портиком, венчаемым сферическим куполом,— несет на себе черты конструктивной ясности, античной простоты, гармонии и соразмерности, что становился характерным для всего искусства Возрождения. Эти черты еще более ярко проявили себя в светской архитектуре, например в здании Воспитательного дома во Флоренции, построенного также Брунеллески, в котором галерея первого этажа, переходящая во втором этаже в гладкую стену с карнизом и окнами, послужила образцом для всей архитектуры Ренессанса. Кватроченто создало и свой образ светского городского дворца (палаццо): как правило, трехэтажного, носящего по облику крепостной характер благодаря кладке из грубо отесанных камней, особо подчеркивающих первый этаж, но вместе с тем ясного и четкого в своей конструкции. Таковы палаццо Питти, строительство которого было начато в 1469 г. по проекту Леона Баттисты Альберти; построенное еще раньше Микеллоццо да Бартоломео палаццо Медичи (Риккарди).



*Капелла Пацци*

Первым памятником нового стиля и самым ранним произведением Брунеллески в области гражданского



*Оспедале дельи Инноченти*

строительства является дом детского приюта (госпиталя) **Оспедале дельи Инноченти** на площади Сантиссима Аннунциата (1419—1445 гг.). При персом же взгляде на это здание бросается в глаза его существенное и принципиальное отличие от готических строений. Подчеркнутая горизонтальность фасада, нижний этаж которого занимает открывающаяся на площадь девятью арками лоджия, симметричность композиции, завершенной по бокам двумя более широкими, обрамленными пилястрами проемами,— все вызывает впечатление равновесия, гармонии и покоя.

Последней культовой постройкой Брунеллески, в которой наметился синтез всех его исканий, была оратория (часовня) **Санта Мария дельи Анджели** во Флоренции (начата в 1434г.). Здание это не было закончено. В 1436 г. оно было доведено почти до капителей внутреннего ордера; представление о нем дают сохранившиеся чертежи и рисунки. Это самое раннее в эпоху Возрождения центрическое купольное сооружение, восьмигранное внутри и шестигранное снаружи.

Капеллы, окружающие центральное октагональное пространство часовни и образованные системой радиальных и поперечных стен, имеют важное конструктивное значение контрфорсов, воспринимающих распор купола. Главные опоры октагона с двумя угловыми пилястрами должны были поддерживать довольно высокий восьмигранный барабан в виде аттика с круглым окном на каждой грани, а над ним сферический купол, покрытый снаружи шатром. Таким образом, объемная композиция здания была задумана уступчатой, двухъярусной; с постепенным нарастанием объема по высоте к центру. Это отвечало и структуре его внутреннего пространства, развитие которого идет от крупного октагонального ядра к более мелким и сложным формам капелл. Классическая простота, ясность и завершенность композиции оказалась в явном противоречии с культовым назначением здания, в котором отсутствовало помещение хора (места для алтаря). Противоречие задуманного Брунеллески центрического плана требованиям культа привело к тому, что, по свидетельству Вазари, в этом здании после его окончания предполагалось поместить школу для живописцев и скульпторов.



*Ротонда церкви Санта-Мария дельи  
Анджели*



*Палаццо Медичи-Риккарди*

Новое направление в архитектуре, утвержденное Брунеллески в первой половине 15 в., продолжил его современник флорентиец Микелоццо ди Бартоломео (1396—1472). В течение многих лет Микелоццо был придворным архитектором семьи Медичи.

Крупный вклад Микелоццо в архитектуру Возрождения связан с созданием законченных образцов городского дворца (**палаццо Медичи-Риккарди** во Флоренции, начат в 1444 г.) и загородной виллы (**вилла Кареджи** близ Флоренции, перестроенная им для Козимо Медичи), оказавших огромное влияние на все последующее развитие этих типов зданий.

Творчество Л.Б. Альберти и итальянская архитектура эпохи  
Кватроченто | 6  
Существенно новым в архитектуре палаццо  
Медичи-Риккарди

является своеобразная тектоническая трактовка фасадов, основанная на принципах построения ордера, но без применения колонн или пилястр. Она сказывается в постепенном облегчении стены снизу вверх путем уменьшения высоты ее поэтажных членений, в различной ширине и характере профилировки оконных наличников, а также в изменении фактуры руста по этажам — от крупного рельефного руста в первом этаже до выполненной в более мелком масштабе плоской рустовки с едва заметным швом — в третьем.



*Вилла Кареджи*

Из культовых построек Микелоццо наиболее значительны **капелла Медичи** в монастыре Санта Кроче во Флоренции (окончена в 1445 г.) и особенно **капелла Портинари** в церкви Сан Эусторджо в Милане (1462 —1468).



*Капелла Портинари*

Среди сооружений другого типа следует отметить трехнефный базиликальный зал библиотеки монастыря Сан Марко во Флоренции (1440—1450-е гг.) с его широкими, напоминающими портик Воспитательного дома колоннадами, поддерживающими своды перекрытия, а также окруженный безархивольтными арками на колоннах двор этого же монастыря.

Крупный вклад Микелоццо в архитектуру Возрождения связан с созданием законченных образцов городского дворца и загородной виллы, оказавших огромное влияние на все последующее развитие этих типов зданий.

Микелоццо был одним из самых блестящих декораторов своего времени. Свойственная Брунеллески лаконичность декоративных мотивов сменяется у него их разнообразием и богатством. Орнаментика его носит плоский характер, всецело подчиняясь рельефу поверхности стен и потолков. В качестве создателя архитектурно-декоративных обрамлений Микелоццо нередко сотрудничал с крупнейшими скульпторами — Гиберти и Донателло.

## Творчество Л. Б. Альберти

Знаковой личностью эпохи был Леон-Баттиста Альберти, который родился в Генуе в 1404 году на заре Ренессансной культуры, а умер в Риме в 1472 г. Ему суждено было стать идейным вдохновителем Ренессанса и подлинным представителем своего времени, так как круг его интересов был чрезвычайно широк. Он охватывал мораль и право, математику, механику, экономику, философию, поэзию, музыку, живопись, скульптуру, архитектуру. Блестящий стилист, Альберти оставил многочисленные труды на латинском и итальянском языках. Занимаясь науками, он стремился также развивать в себе физическую силу и ловкость. Первым в истории итальянского Возрождения он стал воплощением гуманистического идеала «универсального человека». По разнообразию познаний и деятельности его можно сравнить лишь с Леонардо да Винчи.

Особенно его талант проявился в архитектурной теории и практике.

Альберти, как ученый-теоретик, исключительно широко понимавший роль архитектуры в развитии

общества, интересовался в своей творческой деятельности не столько детальной разработкой задуманных им композиций и их реализацией в натуре, сколько проблемной, типологической стороной каждого проекта. Так, ему принадлежат «10 книг о зодчестве», выпущенные в 1481 году, в которых он переосмысливает древнеримский трактат Витрувия. У него Альберти в частности заимствует идею об аналогии пропорций в искусстве с пропорциями человеческого тела. Он также взывает к сочетанию красоты архитектуры с практической пользой, а основу красоты видит в принципах меры и гармонии. В этих десяти книгах он подробно разбирает не только теорию архитектуры, но и практику строительства. Целая книга посвящена украшениям. Л.-Б. Альберти разделяет красоту и украшения, и если первое для него неотъемлемая и необходимая часть прекрасного, то второе является как бы дополнительной формой. Альберти были написаны работы, посвященные другим видам искусств («Три книги о живописи», «О скульптуре», «Математические забавы» и др.), которые также оказали большое влияние на современников.



*Колокольня Феррарского собора*

Что же касается его практической деятельности, он оставил сравнительно небольшое наследие, однако даже так мы можем выявить некоторые характерные черты Альберти-архитектора. Он пытался синтезировать технику, искусство и науку, сочетать практику и теорию, опыт прошлого с новыми исканиями. Все его творчество базировалось на тщательном изучении античного наследия (он сам производил

раскопки, изучал древних авторов, интересовался медицинскими и санитарно-гигиеническими вопросами) и в своем творчестве он умело и тактично использовал опыт прошлого.

В отличие от других мастеров Ренессанса Альберти, как ученый-теоретик, не смог уделять достаточного внимания непосредственной деятельности на строительстве задуманных им сооружений, поручая их выполнение своим помощникам. Не всегда удачный выбор помощников-строителей привел к тому, что в сооружениях Альберти имеется ряд архитектурных ошибок, а качество строительных работ, архитектурных деталей и орнаментации было подчас невысоким. Однако огромная заслуга Альберти-архитектора заключается в том, что его постоянные новаторские искания подготовили почву для сложения и расцвета монументального стиля Высокого Возрождения.



*Палаццо Ручеллаи*

Практическая деятельность Альберти в качестве архитектора началась лишь около 1450 года. В это время, после кончины Брунеллески, он становится самым значительным зодчим Италии.

В одном из первых своих архитектурных произведений **Палаццо Ручеллаи** во Флоренции (1446—1451) Альберти строго следовал сложившейся традиции в общей композиции трехэтажного дворца с внутренним двором и в расположении его помещений. Однако, он вводит ритмическое расчленение рустованной стены трехэтажного дворца тремя ордерами пилястр, что позднее станет популярной фасадной композицией. Альберти переработал эту тему, отталкиваясь от римских классических образцов с ордерной аркадой (Колизей), и придал фасаду новый художественный смысл, пластическую выразительность. Трехъярусному ордерному каркасу соответствуют плавно убывающие кверху поэтажные членения фасада. В палаццо Ручеллаи благодаря применению ордерной системы значительно смягчен резкий контраст между суровым фасадом и более нарядной архитектурой внутреннего двора, присущий более ранним дворцам. Вместо обычного во флорентийских палаццо широкого арочного въезда во внутренний двор со стороны улицы сделан прямоугольный ордерный портал, а сам двор имеет прямоугольную форму с аркадой по

Альберти также переработал некоторые архитектурные детали, присущие более ранним флорентийским дворцам: в оконном проеме между колонной и двумя арочками над ней введен архитрав, опирающийся по бокам на две маленькие пилястры; арочные проемы проездов во двор заменены прямоугольными дверными порталами, обрамленными неширокими наличниками; окна первого этажа утратили крепостной характер, хотя и сохраняют малые размеры. Таким образом, этот дворец можно считать следующей ступенью в развитии типа палаццо (городской дворец буржуазии).

**Церковь Сан Франческо** в Римини была задумана Альберти как величественный купольный мавзолей

для тирана Римини герцога Малатеста, его родственников и сподвижников. Проект был осуществлен лишь частично, по замыслу Альберти построены только главный и южный боковой фасады.



*Церковь Сан Франческо (Темпио Малатесто)*

В церкви Сан Франческо в Римини впервые была сделана попытка создания фасада базиликальной церкви эпохи Возрождения. Церковный фасад — одна из труднейших проблем архитектуры XV в., отразившая всю остроту противоречий светского и церковного мировоззрения эпохи Возрождения. Альберти вернулся к этой проблеме при реконструкции фасада средневековой церкви **Санта Мария Новелла** во Флоренции. Перестройка фасада церкви (1456-1470 гг) была предпринята по заказу Джованни Ручеллаи,



*Фасад церкви Санта-Мария-Новелла*

который решил, как сообщает Вазари, сделать его «за свой счет и целиком из мрамора». Богато инкрустированный разноцветным мрамором фасад этой церкви заменил ранее существовавший фасад средневековой базилики. Общие пропорции грузноватого, растянутого вширь здания, как и его мало удачные основные членения, обусловлены существовавшими ранее частями и размерами сооружения. Наиболее серьезной переделке подверглась верхняя часть фасада. Плоскость высокой торцевой стены центрального нефа обработана пилястрами с полным антаблементом, фронтоном и

оригинальными волютами по бокам, создающими плавный переход от повышенного центрального нефа к боковым. Своеобразной особенностью фасада является попытка сочетать античные формы с формами и полихромной мраморной инкрустацией фасадов проторенессанса и флорентийской готики.

Среди архитектурных экспериментов Альберти по созданию нового типа церковного здания выдающееся

место занимает построенная по его проекту церковь **Сан Себастьяно** в Мантуе. Здесь Альберти, первым из мастеров Возрождения, положил в основу композиции церковного здания форму равностороннего греческого креста. Три ветви креста завершены полуциркульными нишами, четвертая образует притвор, связывающий церковь с выдвинутым вперед вестибюлем-лоджией главного фасада, предназначенной для показа мощей и т. п.

В Мантуе Альберти сделал еще одну, может быть, наиболее зрелую и последовательную попытку создания нового церковного здания и его фасада, отвечающих светским идеалам эпохи Возрождения. Церковь **Сант Андреа** в Мантуе (заказ Людовико Гонзаго) по своим размерам и по замыслу — самое значительное произведение Альберти.



*Фасад церкви Сан-Себастьяно*

Традиционная базиликальная композиция получила новую пространственную трактовку: боковые нефы



*Церковь Сант Андреа*

заменены капеллами, а главный сильно расширен и превращен в парадный зал, перекрытый богато кессонированным цилиндрическим сводом. Такими же сводами перекрыты хор и ветви трансепта. Максимальное объединение пространства было вызвано желанием Альберти сделать интерьер как можно более величественным.

Основная цель Альберти — устранение противоречий между базиликальной и центрической частями здания (Брунеллески также стремился к этому, но в обеих его базиликах плоские перекрытия главного нефа и ветвей трансепта не дали решения задачи) — достигнуто однонефной композицией и применением крестово-купольной системы. Удлинение одного из концов креста создает преобладание продольной оси без нарушения центрического строения алтарной части, целиком раскрывающейся в пространство нефа. Единство интерьера подчеркивается и системой членения стен: ордерный антаблемент под пятой цилиндрического свода опоясывает все помещение.

Как и Брунеллески, Альберти был великим новатором в зодчестве. При всем несовершенстве исполнения заложенные в его постройках идеи выражали устремления эпохи и оказали сильнейшее влияние на развитие архитектуры Возрождения.

«Достоинство» (*dignitas*) как выражение величия было девизом Альберти и самой характерной чертой его произведений. В середине XV в. богатым и знатным заказчикам Альберти больше импонировала эта черта. Архитектура Брунеллески — утонченная, свободная от грузной монументальности — их уже не удовлетворяла.

Из всех теоретиков архитектуры эпохи Возрождения Альберти ближе всего подошел к реальному

воплощению своих положений. Это относится не только к чисто строительным, но и к более широким принципам: к соответствию здания его функции и общественному значению, его расположению в городе, к пропорциям помещений, к применению ордерной системы, единству объема и интерьера. Отсюда разнообразие композиционных приемов и форм даже в зданиях культового назначения. Альберти принадлежит заслуга введения в архитектуру многоярусной ордерной композиции, большого ордера (возможно, отчасти предвосхищенного Брунеллески в его палаццо ди Парте Гвельфа), античных по деталям порталов и др. Созданное Альберти направление широко распространилось и развилось не только в Италии XVI в., но почти во всех европейских странах в XVII—XIX вв. Так называемый классицизм XVII—XIX столетий многим обязан Альберти.



*Палаццо ди Парте Гвельфа*

В целом для творчества Альберти и того архитектурного направления, которое складывается к середине XV в., характерно преобладание античных, главным образом римских принципов композиции и форм. Это сказывается в более последовательном и широком применении античной ордерной системы, в стремлении к обобщению и укрупнению объемно-пространственной структуры зданий и подчеркнутой монументализации их облика.

1. Всеобщая история искусств : в 6 томах / редкол.: Б. В. Веймарн [и др.] ; Акад. художеств СССР. Ин-т теории и истории изобразит. искусств. — Москва : Искусство, 1956-1966. — .; 27 см.  
Т. 3: Искусство эпохи Возрождения / Под общ. ред. Ю. Д. Колпинского, Е. И. Ротенберга ; [Авт. глав: Ю. Д. Колпинский, Е. И. Ротенберг, Н. А. Белоусова и др.]. — 1962. — 531, LXXIX с., 235 л. ил. : ил., карт.
2. Ильина Т. В. История искусств. Западноевропейское искусство [Текст] : учебник для вузов / Т. В. Ильина. — 3-е изд., перераб. и доп. — Москва : Высшая школа, 2000. — 366, [2] с. : ил., портр.
3. История искусства зарубежных стран : Средние века, Возрождение : [учебник для вузов искусства и культуры] / [Ц. Г. Нессельштраус, А. В. Банк, А. С. Гущин и др.] ; под ред. Ц. Г. Нессельштраус. — 2-е изд., перераб. и доп. — Москва : Изобразительное искусство, 1982. — 375, 5 с. : ил., 150 л. ил.

Превью: Статуя Альберти во дворе галереи Уффици