

Юлия Ревзина

«Экзотизмы» в архитектурной мысли итальянского Возрождения: Восток, Афины, Константинополь и готика

Статья посвящена интерпретации образцов неклассической традиции в архитектурной мысли итальянского Возрождения. Интерес мастеров и теоретиков архитектуры эпохи к зодчеству Древнего Египта, Передней Азии, а также к Византии и готике говорит о том, что господство древнеримского наследия в архитектурной мысли Возрождения не было абсолютным. Мастера того времени смотрели на архитектуру как на процесс, каждый этап которого обладал ценностью, а загадочность мира Древнего Востока вызывала к жизни удивительные образы, в которых тексты и зарисовки путешественников интерпретировались сквозь призму витрувианской традиции.

Ключевые слова:

экзотизмы, античное наследие,
архитектура итальянского Возрождения,
архитектурная теория,
иконография архитектуры.

Для архитектурной мысли итальянского Возрождения античная традиция была воздухом и проводником в мир, устроенный по законам гармонии и красоты. Но ученые-гуманисты и архитекторы (иногда в одном лице) были бесконечно далеки от идеи стилизации под античность, несмотря на всю любовь и восхищение ее наследием. Античность и возвращение к ней были частью обновления культурной, художественной жизни и именно так воспринимались учеными и мастерами Ренессанса. Когда мы касаемся темы возрождения античности в архитектуре Италии той эпохи, мы подразумеваем преимущественно римскую античность и, разумеется, имеем на это все основания. Действительно, именно древности Рима — города и всей империи — сыграли для архитектурной мысли ключевую роль. И все же воображение мастеров архитектуры, равно как и изобразительного искусства Италии XV–XVI веков не ограничивалось наследием античного Рима. Образы, которые они черпали из письменных источников, иной раз подтвержденные свидетельствами их современников — путешественников, дипломатов, географов и торговцев, не только расширяли представления о мире древности, не только позволяли причислять произведения неримской традиции к числу источников вдохновения, но и выстраивать историческую картину развития зодчества, размышлять о преемственности идей и открытий.

У Альберти мы обнаруживаем следующее рассуждение, касающееся логики больших историко-архитектурных процессов.

Насколько мы можем судить по указаниям древних, зодчество первое, так сказать, изобилие своей юности излило на Азию, затем расцвело у греков, наконец достигло совершеннейшей зрелости в Италии. Мне думается, зодчество развивалось так: цари, наслаждаясь притоком богатств и покоем и озираясь на себя, на свои сокровища, на величие и пространственность державы, поняли, что им нужны более обширные кровы и более величественные стены, и начали исследовать и собирать все необходимое для их сооружения; и для того, чтобы

жить в более величественных зданиях, они стали класть крыши из самых крупных деревьев и из дорогого камня возводить стены. Эти сооружения вызывали удивление и восхищение; а затем, может быть, увидев, что обширные сооружения получают похвалу, цари решили, что первая их обязанность — делать то, что недоступно частным лицам, и, находя удовольствие в огромных размерах зданий, они стали все ревностнее состязаться друг с другом, дойдя до безумия постройки пирамид. <...> За ними последовала Греция, прославленная учеными мужами, которая, пылая страстью к украшению себя, заботилась о сооружении как других зданий, так особенно храмов. Она начала внимательно рассматривать сооружения ассирийян и египтян, поняв, что в подобного рода вещах большую похвалу, чем царские сокровища, получает рука художников. <...> Потому Греция, поставив себе эту задачу, в возводимых ею сооружениях пыталась превзойти дарованиями ума тех, с кем она не могла сравняться дарами Фортуны. Она начала черпать и извлекать из недр природы все искусства, в том числе и зодческое, и старалась и стремилась это искусство усвоить проницательным разумением. <...>

Италия по присущей ей бережливости сначала решила, что в здании все должно быть не иначе, чем в живом существе. <...> Но превратившись в мировую империю, Италия воспылала, не меньше, чем Греция, рвением к украшению города и всей страны. <...> Никогда не ослабляя старания и рвения к строительству, жители Италии сделали искусство зодчества столь явным, что в нем не оставалось ничего потаенного, скрытого, темного, чего нельзя было бы исследовать, прояснить, сделать доступным для всех с помощью богов и в согласии с самим искусством [1, с. 179–180].

Итак, Альберти, отдавая величайшую дань Риму, говорит об «изобилии юности» зодчества, излитом на Азию, без которого, как без важнейшего звена, непредставимо становление искусства архитектуры в прославленной своими талантами Италии. Неудивительно, что Древний Восток с его пирамидами и обелисками (а именно они преимущественно представляли для мастеров Ренессанса древневосточную архитектуру) был предметом интереса и внимания.

Интерес к Древнему Египту в эпоху Ренессанса возник отнюдь не случайно и подпитывался из двух источников. С одной стороны, это были путешествия, которые в ту эпоху были достаточно редкими

и уж точно не предпринимались с целью изучения одной лишь архитектуры. С другой — присутствие в самой Италии, особенно в Риме, египетских обелисков, вызывавших неподдельный интерес филологов и любителей эзотерических знаний, а также пирамид. Одна из пирамид, сохранившаяся поныне, располагается за воротами Сан Паоло, другая, не дошедшая до нашего времени, стояла в Ватикане у замка Сант'Анджело¹. В XIV веке, в том числе для Петрарки, предназначение пирамид имело символический для всего Рима смысл. Ватиканская пирамида считалась гробницей Ромула, пирамида за воротами Сан Паоло — гробницей Рема. (Ил. 1.) Следующему поколению ученых-гуманистов, в том числе ученику Петрарки Пьер Паоло Верджерио уже было известно, что пирамида у ворот Сан Паоло — это гробница Гая Цестия. Для того чтобы удостовериться в этом, нужно было расправиться с растительностью, которая густо оплела основание пирамиды, пробившись и сквозь каменные блоки. Легенде о гробнице Рема на закате XV века пришел конец, но сама пирамида осталась, олицетворяя собой не только римскую древность, но и мир Древнего Египта.

В целом же знание о древностях Египта архитекторы могли почерпнуть как из сочинений древних авторов (в этом отношении наиважнейшими были Геродот, Диодор, Плутарх, Страбон, Ямвлих, Тацит, Плиний Старший, и, конечно, Аммиан Марцеллин), так и от ученых-гуманистов XV века, компилировавших почерпнутые из древних источников сведения. Среди них были и греческий ученый, работавший при папской курии, Мануил Хрисолор, который, описывая современный ему Рим, риторически обращался к образу «стовратных Фив» и сообщал, что малые египетские пирамиды служили жителям Мемфиса каменоломнями с древности до наших дней [18, р. 200]. В числе ученых, апеллировавших к истории Древнего Востока, были Никколо Никколи, Поджо Браччолини, Флавио Бьондо. Поджо Браччолини упоминает в своем трактате *De varietate fortunae* зачаровывающие рассказы о путешествиях по Востоку кьоджанского купца Никколо Конти, который побывал в том числе и на берегах Красного моря [2, с. 145].

Из путешественников, добравшихся до Египта и оставивших описания и зарисовки построек, огромную роль для научного и художественного мира сыграл ученый-гуманист и дипломат Чириако

1 Пирамида, которую упоминает Флавио Бьондо, была снесена в XVI веке.



1. Пирамида Гая Цестия за воротами Сан Паоло. Между 18 и 12 г. до н.э. Рим

Д'Анкона, которого тот же Поджо характеризовал как человека «многоглаголюющего и очень любившего поговорить» [2, с. 173]. Его шеститомное произведение *Commentaria* содержало сведения о жизни, сооружениях, эпиграфике Южной Италии, Далмации, Эпира, греческих островов, Анатолии, Константинополя и самого Египта. В *Itinerarium*, адресованном и посвященном папе Евгению IV, он пишет о своем путешествии в Александрию.

Ради нашего предприятия и движимый врожденным стремлением видеть мир, я оставил позади города Италии и, направляясь в Египет, я погрузился на корабль и, пересекши Адриатическое, Иллирийское и Ионическое моря, а за ним и Ливийской море, мы прибыли в Александрию, самый знатный город Египта, где мы увидели остатки древнего

величественного Фароса и стены великолепного города и их мощные ворота, и множество замечательных древностей внутри и снаружи города. Но среди важнейших вещей мы видели огромный нумидийский обелиск, привезенный в прошлые времена из Фив Филадельфом, и вне городских стен мы видели величественную колонну, которые сегодняшние невежды называют колонной Помпея и которую мы более точно называем колонной Александра Великого, поскольку мы узнали из древней надписи на ее великолепном основании, что она была воздвигнута благородным архитектором Динократом [15, р. 126]².

Этот отрывок даже без всякой иллюстрации не мог не завораживать каждого архитектора Ренессанса, которому суждено было его прочесть. Ведь в нем, можно сказать, обрел кровь и плоть образ самого легендарного Динократа — персонажа исторического анекдота, рассказанного Витрувием в начале Книги второй и ставшего одним из «культурных героев» ренессансной архитектурной мысли, одним из любимых предметов размышления и интерпретации архитекторов-теоретиков эпохи гуманизма. После Александрии Чириако Д'Анкона последовал в Каир, и оттуда к «дивным пирамидам Мемфиса», самую большую из которых он называет «громадной, непостижимой усыпальницей и невиданным произведением человеческой расы» [14, р. 151].

Другим предметом осмысления египетских древностей были обелиски Рима, которые поражали людей Ренессанса не столько формой как таковой («Обелиск — это чрезвычайно твердый камень, поднимающийся наподобие пирамиды на большую высоту и постепенно утончающийся, так как он изображает луч Солнца»³), но начертанными на них загадочными знаками. Знаки эти рассматривали как символы древнейшего знания. Флавио Бьондо из Форли, автор самого популярного топографического описания Рима середины Кватроченто «Рим восстановленный» приводит цитаты из сочинений Аммиана Марцеллина и Тацита. Из Аммиана Марцеллина:

Множество фигур — их называют иероглифами, — высеченных на всех его [обелиска] площадях, — создание древней первобытной

2 На самом деле на основании обелиска было начертано имя императора Диоклетиана.
3 Это определение формы обелиска Флавио Бьондо заимствует у Аммиана Марцеллина (Amm. Marcell. XVII, 4, 1–16. Пер. Ю. А. Кулаковского и А. И. Сонни); цит. по: [3, с. 144].

мудрости. Высекая различные изображения птиц и зверей даже других частей света, египтяне хотели сохранить и распространить память о событиях для грядущих веков и таким способом увековечивали обеты, данные или исполненные их царями [3, с. 145].

Из Тацита:

Египтяне первыми обозначили познанное умом при помощи изображения животных, и эти древнейшие памятники истории человеческой все еще сохраняются высеченными на камнях⁴.

Хотя до расшифровки египетских иероглифов оставалось еще немыслимое количество времени, нельзя сказать, что процитированные Флавио Бондо римские авторы были неправы по существу. И это существо, этот путь прикосновения к древнейшей мудрости манил ученых Ренессанса. «Воссозданный Рим» Флавио Бондо был действительно самым влиятельным, но отнюдь не единственным раннеренессансным путеводителем по Риму, в котором описывались египетские обелиски. Анонимный «Трактат о древних вещах и городе Риме», написанный еще в 1410–1415 годах, то есть накануне поездки в Рим Брунеллески, содержал целую главу, посвященную египетским обелискам [9, pp. 78–87].

Иными словами, Египет и Восточное Средиземноморье в целом было предметом внимания и размышлений в эпоху Ренессанса, и это находило отражение не только в литературе и живописи (достаточно вспомнить полотно «Проповедь св. Марка в Александрии» Джованни и Джентиле Беллини⁵), но и в образах архитектуры. Что касается последних, то здесь на первый план выходят описания и иллюстрации к «Сну Полифила»⁶ — фантастическому роману, который был издан в Венеции в 1499 году и чье авторство до сих пор остается предметом научных дискуссий⁷.

4 Тас. Ann. XI, 14, 1. Пер. А. С. Бобовича; цит. по: [3, р. 147].

5 Полотно, датированное 1504–1507 годами, хранится в галерее Брера в Милане.

6 Название сочинения *Nurperotomachia Poliphili* невозможно одновременно и буквально, и кратко, как в оригинале, перевести на русский язык. Поэтому часто встречаются формулировки «Сон Полифила», «Сновидение Полифила» или транслитерация «Гипнэротомакхия Полифила». Наиболее близким по смыслу является «Любовное боре-ние во сне Полифила», которое использует Б. М. Соколов [7, с. 414–472; 8, с. 471–484].

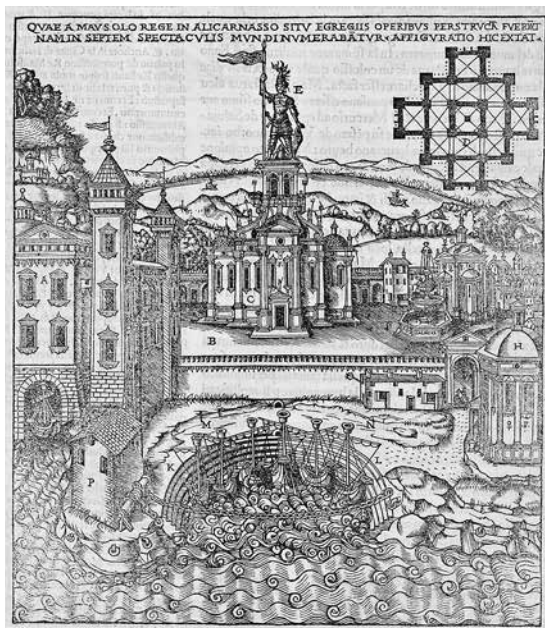
7 Об этом произведении и проблемах его атрибуции см.: [7; 8; 12; 13].

Едва ли не самый яркий архитектурный образ встречается в Первой книге, в главе, где Полифилу встречается волк, — это здание необыкновенной высоты, представляющее собой пирамиду со ступенчатым завершением, увенчанную обелиском со статуей Фортуны наверху. Возможно, источником его описания и иллюстрирующего его изображения стали описания мавзолея в Галикарнасе или гробницы Августа в Риме. Витрувий в своем трактате дважды упоминает галикарнасский мавзолей: в Книге второй (глава VIII) и во Вступлении к Книге седьмой. Однако в первом случае он рассуждает главным образом о его скульптурном убранстве [4, с. 52–53], во втором — упоминает о посвященном ему сочинении Сатира и Пифея [4, с. 134]. И практически ни слова об архитектуре мавзолея. Удивительно ли, что когда Чезаре Чезариано в своем издании итальянского перевода «Десяти книг» Витрувия изображает Галикарнас с мавзолеем в центре, он полностью изобретает его облик сам, отчего усыпальница царя Карики напоминает ренессансный центральный храм, украшенный в ломбардском вкусе [26, fol. XXXVI]. (Ил. 2.)

Устройство мавзолея больше понятно из описания Плиния Старшего:

С юга и с севера протяжение его (то есть мавзолея. — Ю. Р.) — по шестьдесят три фута, с лицевой и тыльной стороны — уже, общее протяжение — 440 футов, в высоту оно достигает 25 локтей, опоясано 36 колоннами. Этот охват называли птерон. С востока рельефы сделал Скопас, с севера — Бриаксид, с юга — Тимофей, с запада Леохар. <...> Еще был и пятый художник. Дело в том, что над птероном возвышается пирамида, по высоте равная нижней части, суживаясь двадцатью четырьмя ступенями в остроконечность меты. На вершине находится мраморная квадрига, которую создал Пифис [5, с. 121].

Нельзя сказать, что описание, данное автором «Сна» от лица Полифила, равно как и его изображение, буквально иллюстрирует слова о гробнице царя Мавсола Плиния Старшего, однако многоступенчатая пирамида, стоящая на прямоугольном основании, отсылает нас к этому образу. (Ил. 3.) Позже похожее сооружение, но уже обретшее тридцать шесть колонн по периметру и квадригу на самом вершине ступенчатого завершения, встречается на одном из эскизов Антонио да Сангалло Младшего — сооружение с венцом в виде высокой ступенчатой пирамиды названо именно мавзолеем, однако вместо Галикарнаса почему-то указан

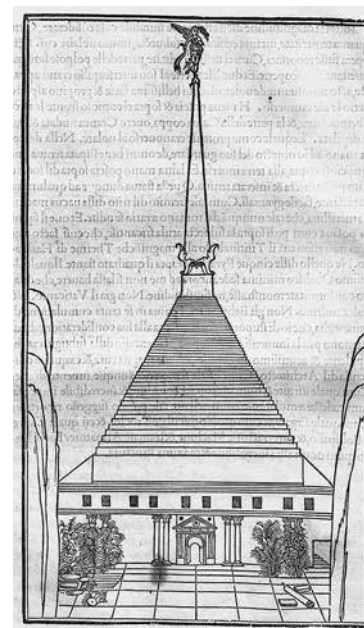


2. Чезаре Чезариано. Реконструкция порта и мавзолея в Галикарнасе
Из кн.: *Lucius Vitruvius Pollione. De Architectura libri decem.* Como, 1521. Fol. XXXVI

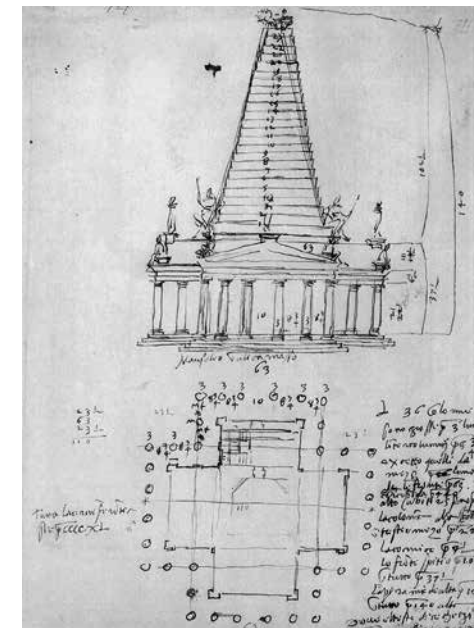
сицилийский город Тауромина (современная Таормина), знаменитая своим римским театром⁸. (Ил. 4.)

Последуем дальше за Полифилом. В своем путешествии он встречает и явный египетский «знак» — обелиск, стоящий на спине слона, выточенного из обсидиана. (Ил. 5.) Не исключено, что гравюра, иллюстрирующая это описание, два столетия спустя вдохновила Лоренцо Бернини на проект обелиска перед церковью Санта Мария Сопра Миневра в Риме [9, с. 155–182]⁹. (Ил. 6.) Позже Полифил и его возлюбленная добираются до храма, который носит имя Полиандрион (*Polyandriion*). Он расположен неподалеку от моря и хранит множество человеческих

8 *Mausoleo Tauormino* — гласит надпись под фасадным изображением.



3. Предположительно Фра Франческо Колонна. Пирамида
Из кн.: *Hypnerotomachia Poliphili.* Venezia, 1499



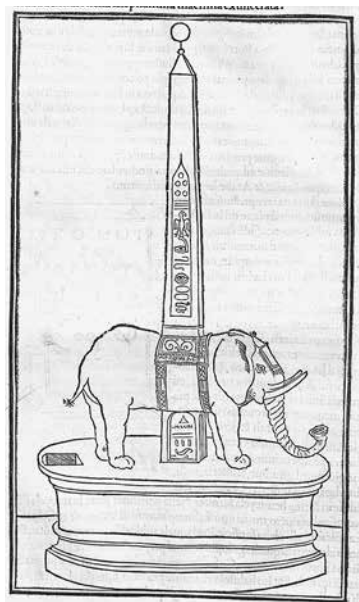
4. Антонио да Сангалло Младший
Набросок реконструкции мавзолея
Первая четверть XVI в.
Галерея Уффици, Кабинет рисунков и гравюр, inv. 1037 A

погребений. Он разрушен настолько, что его очертания неясны, и автор «Сна Полифила» относит его к некоему «первовеку» (*primatevo*), который в то же время имеет наиважнейшее значение для величайших произведений будущего¹⁰. (Ил. 7.)

Этот «перво век», иначе говоря, «золотой век» архитектуры, включал огромное, отчасти загадочное наследие. Его «историей» был Древний Рим, «предысторией» — Греция, а их общим фундаментом — Древний

9 Э. Баттисти же связывает описание и изображение обелиска на слоне в «Сне Полифила» со скульптурным изображением в маньеристическом ансамбле парка в Бомарцо (около 1552), которое он считает промежуточным звеном между гравюрой, иллюстрирующей произведение Франческо Колонны, и монументом Бернини [10, p. 123].

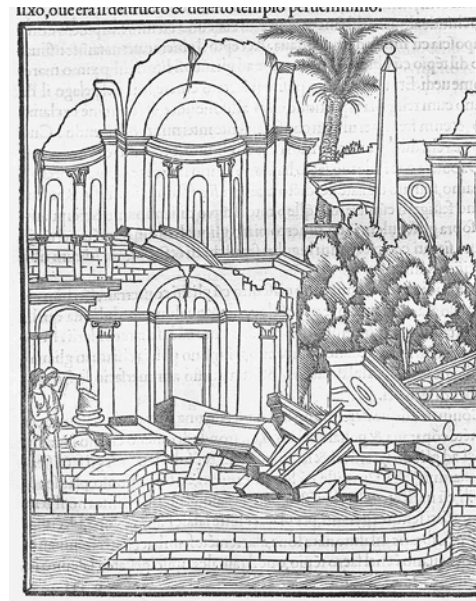
10 *digno monumento delle cose magne alla posteritate* [13, p. 229].



5. Предположительно Фра Франческо Колонна
Слон с обелиском на спине
Из кн.: *Hypnerotomachia Poliphili*.
Venezia, 1499



6. Джан Лоренцо Бернини
Обелиск на площади перед церковью
Санта Мария sopra Минерва. 1667
Рим



7. Предположительно Фра Франческо
Колонна. *Полиандрион*
Из кн.: *Hypnerotomachia Poliphili*.
Venezia, 1499



8. Себастьяно Серлио. *Египетская пирамида*. Из кн.: *Il terzo libro di Sabastiano Serlio Bolognese*. Venezia, 1544

Восток, в первую очередь Египет, затем — неведомая, фантастическая, недостижимая Передняя Азия и загадочный Ближний Восток, овеянный библейским преданием.

Библейские древности также фрагментарно встречаются в текстах, непосредственно связанных с архитектурой, и носят фантастический характер. Альберти, например, упоминает Иерусалимский храм: «Встречаются храмы, покрытые сверху мраморными плитами. Эти плиты, говорят, в иерусалимском храме были огромными и сияли ярким блеском, так что издали такая крыша казалась зрителям снеговой горой» [1, с. 201]. О храме Соломона он пишет: «В храме Соломона наверху, как сообщает Евсевий, были протянуты цепи, на которых висело четыреста медных сосудов, звук коих спугивал птиц» [1, с. 202].

В этот «первовеков» заглядывает и Серлио. Рассматривая особо значимые для его современников постройки в Книге Третьей о древностях

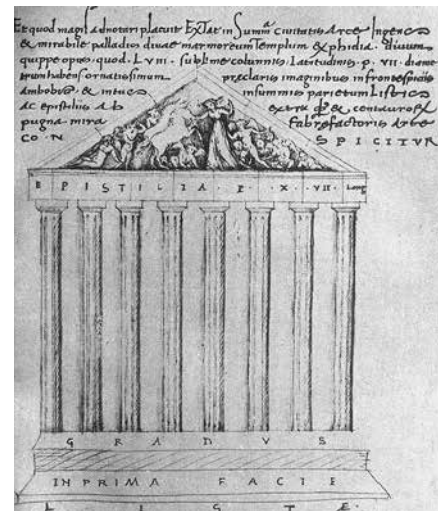
Рима, он говорит не только о Пантеоне, Колизее, но и о египетских пирамидах. Одну из них (правда, непонятно, какую именно) он показывает читателю в чертеже. Саму книгу он заканчивает кратким и почтительным сочинением о древнеегипетской архитектуре¹¹. (Ил. 8.) У того же Серлио в Книге Второй перспективные декорации «трагической сцены», в которой, как он говорит, не должно быть ничего из того, что не имеет отношения к вещам благородным, замыкают обелиски (один из них по высоте превосходит другие здания, силуэт другого едва виден) и пирамидоподобные сооружения.

11 Кроме того, он приводит план некоего вырубленного в скале здания в Иерусалиме, которое «подозрительно» напоминает древнеримские центрические постройки.

Благодаря Витрувию ученые-гуманисты и архитекторы Ренессанса знали, что родоначальниками «настоящей», «правильной» и, как сказали бы мы сегодня, подлинно классической архитектуры были греки, те самые, к которым принадлежали Пифагор, Платон, Аристотель. Но если диалоги Платона и трактаты Аристотеля были отчасти известны (их читали и переводили), то произведения греческих зодчих известны были меньше. Даже те памятники греческой античности, которые сохранились на территории Италии — в Пестуме, Агригенте и других центрах Великой Греции, оставались, что сегодня кажется парадоксальным, словно недоступными ренессансной оптике, невидимыми для мастеров Возрождения.

Прославленные памятники Афин тем более для многих были чем-то глубоко умозрительным. Альберти упоминает Парфенон на Афинском Акрополе в почти случайном контексте. Он пишет о гипотетических храмах, воздвигнутых в глубокой минойской и ахейской древности и делает предположение, что «были они такие, каков в Афинах храм на Акрополе или каков в Риме на Капитолии...» [1, с. 214]. Какой именно облик имел в виду Альберти, остается, конечно, загадкой. Это было еще до путешествия в Афины Чириако Д'Анконы, который привез изображение фасада Парфенона, при этом исказив его пропорции. (Ил. 9.) Видимо, именно этот рисунок копировал Джулиано да Сангалло, который внес свои изменения в облик храма, поменяв дорический ордер на ионический и представив триглифо-метопный фриз в виде высокого аттика. (Ил. 10.)

Серлио, хорошо знавший сочинение Витрувия, вторит ему, говоря с восторгом о постройках греков как о произведениях, намного превосходящих своими достоинствами сооружения римлян. Не имея возможности видеть ничего из греческой античности, Серлио приводит одно фантастическое сооружение, в котором соединяются черты так называемой Цистерны ста колонн в Константинополе с чертами арки императора Адриана в Афинах и которое, кроме прочего, украшено по сторонам четырьмя гигантскими египетскими обелисками. И вообще, насколько фантастичным ни был бы образ греческой архитектуры, образ, в котором неясные сведения, почерпнутые у Витрувия, редкие зарисовки и описания путешественников, смотревших не только на греческую античность, но и на византийскую «старину», он тоже имел



9. Чириако Д'Анкона. Фасад Парфенона в Афинах. Вторая половина XV в. Cod. Hamiltonianus, fol. 85 r. Немецкая государственная библиотека



10. Джулиано да Сангалло. Фасад Парфенона в Афинах. Копия из альбома Чириако Д'Анкона. Cod. Vat. Barb. Lat. 4424, fol. 30 v. Апостолическая библиотека, Ватикан

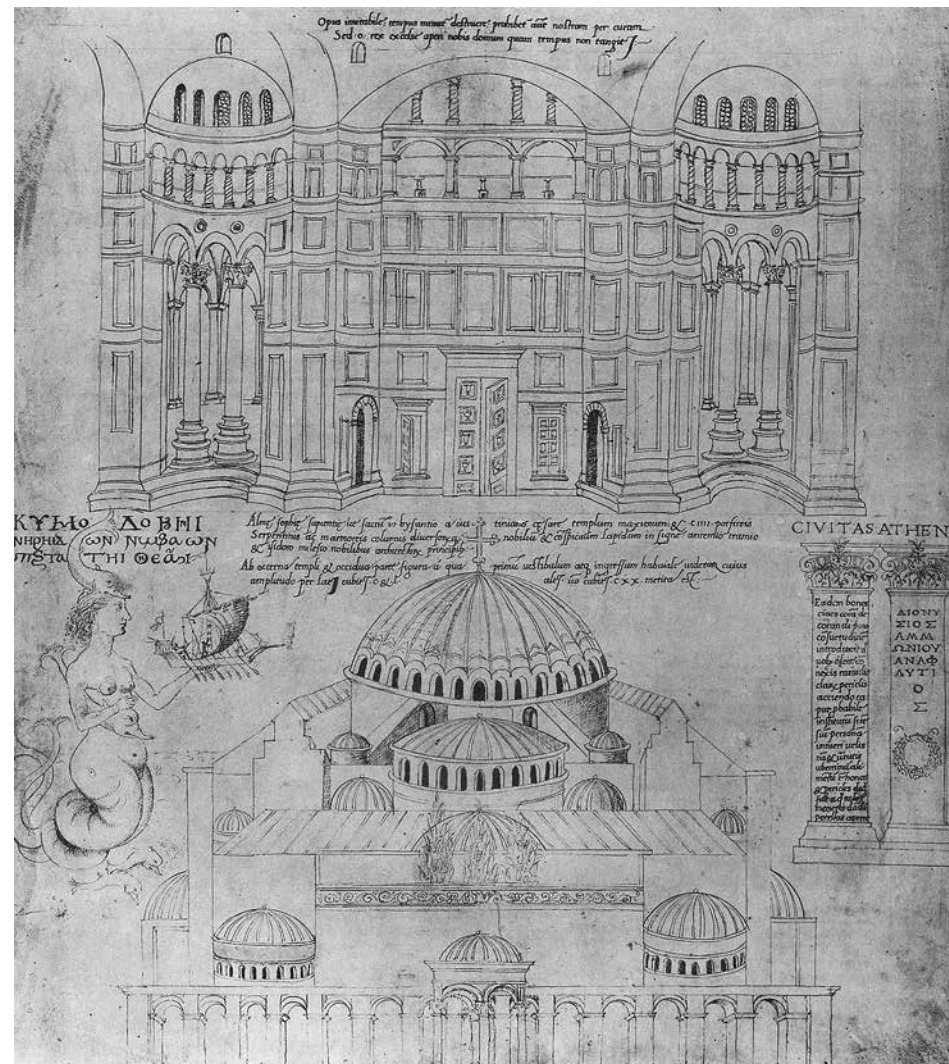
отношение к постижению законов архитектуры. Нельзя не заметить, что в основанных главным образом на литературном доверии рассуждениях Серлио о величии греческой традиции и о ее отношении к римской, уже содержится зерно напряженной дискуссии о превосходстве греческой или римской цивилизаций, развернувшейся в XVIII столетии.

Среди интереснейших источников, имеющих отношение к истории архитектуры, — письмо гуманиста Франческо Филельфо, чья карьера была связана с двором герцогов Сфорца, в котором он рекомендует также находившегося тогда в Милане архитектора и скульптора Антонио Аверлино (Филарете) Георгиосу Амоирукиосу — ученому, проживавшему в Константинополе. Письмо свидетельствует о том, что Филарете всерьез намеревался посетить столицу (к тому времени уже бывшую)

Византийской империи. Воспользовался ли Филарете этим письмом, посетил ли Константинополь, остается неизвестным¹². Так или иначе, письмо это относится к 1465 году, и даже если это путешествие имело место, то случилось оно, скорее всего, после того, как Филарете закончил свой «Трактат об архитектуре»¹³. Тем не менее этот трактат буквально пронизан любовью к эллинской культуре, просвечивающей сквозь византийское наследие, которая выделяла придворную культуру герцогов Сфорца.

Франческо Филельфо, один из немногих ученых-гуманистов, обучавшихся в Константинополе, был другом Филарете, и не без его влияния флорентинец по происхождению Антонио Аверлино получил свое второе, «эллинское» имя φιλανθρωπός, это означает «любящий добродетель» (почти что Добролюбов!). В том, что Филарете избрал для своего трактата, написанного спустя десятилетие после монологического *De re aedificatoria* Альберти, форму диалога, также сказалось увлечение Филельфо диалогами Платона¹⁴. В самом же трактате, словно мираж, присутствует фантастический, воображаемый Константинополь, словно «вторые Афины», еще более далекие и еще менее понятные в те времена. Но тот же трактат Филарете свидетельствует о том, что греческое наследие, не осязаемое физически, имело большую власть над воображением архитектора.

Другой, и, наверное, самый очевидный «эллинский» знак — это фантастическая «Золотая книга», якобы найденная при строительстве порта Сфорцинды — воображаемой столицы герцогов Сфорца. «Золотая книга», написанная по-гречески, включенная в трактат как Книга четырнадцатая (всего трактат включает двадцать пять книг) рассказывает о другом идеальном городе Плусиаполисе — своего рода прообразе Сфорцинды. Замысел «Золотой книги» был современен замыслу трактата целиком, о чем свидетельствует хотя бы близость форм главного собора Плусиаполиса и Сфорцинды. Иными словами, фантастический



11. Джулиано да Сангалло. Общий вид и интерьер церкви Св. Софии в Константинополе. Копия из альбома Чириако Д'Анкаона. Cod. Vat. Barb. Lat. 4424, fol. 30 r. Апостолическая библиотека, Ватикан

12 О письме Филельфо и интересе Филарете к Византии см.: [25, S. 5–7]. У исследователей нет единого мнения насчет пребывания Филарете в Константинополе. Так, М. Рестль пытался доказать, что Филарете не только мог быть в Константинополе после 1465 года, но и мог участвовать в проектировании медресе мечети Фатиха [20, S. 361–367]. Однако никаких документальных оснований для подтверждения этой гипотезы пока не найдено.

13 Сегодня многие исследователи считают наиболее вероятным временем создания трактата 1461–1464 годы [25, S. 7].

14 О филэллинстве при дворе Сфорца и его связи с архитектурой см.: [19, pp. 96–114].



12. Донато Браманте. Проект собора в Павии. Реконструкция первоначального замысла К. Л. Фроммеля

Плузиаполис должен был служить «древним» обоснованием византизирующего образа Сфорцинды, его решающим аргументом, его «археологическим пластом», который отчасти восполнил некоторую нехватку «очевидного» пласта античности в Милане, сместив при этом акценты: от Рима — к Афинам через Константинополь.

О том, что это были Афины, но существующие уже в христианской традиции, говорит и выбор типов храмов. Храмы, которые он возводит в Сфорцинде, имеют в плане равноконечный греческий крест. Но дело не ограничивалось архитектурной фантастикой — в конце XV века византийский храм был указан в качестве иконографического образца для одного из крупнейших соборов герцогства Миланского: в строительной программе Дуомо в Павии кардинал Асканио Сфорца прямо указал на образец — собор Св. Софии в Константинополе [11, р. 178].

Пространственный образ Св. Софии был представлен в альбоме Джулиано да Сангалло, опять же скопировавшего его у Чириако Д'Анкона. (Ил. 11.) (Стоит предположить, что это мог сделать и другой мастер, что изображений Св. Софии было больше.) В отношении собора в Павии указание на константинопольский иконографический образец не было лишь благим пожеланием: не осуществленный в своем оригинальном виде проект Браманте с уплощенным куполом, напоминающим купол Св. Софии в Константинополе, стал ответом на эту иконографическую программу¹⁵. (Ил. 12.)

Казалось бы, чему не могло найтись места в этом Золотом веке архитектуры, так это готике, которая так решительно отвергалась мыслителями Ренессанса как явление, противоречащее законам архитектуры древних. От Петрарки до Вазари сооружения готики рассматривалась как результат интервенции народов, чуждых представлений о прекрасном. Но на самом деле картина эта не была столь непримиримо однообразной. Готика, если и была отвергнута архитектурной мыслью, все же оставалась частью архитектурной практики, поскольку на протяжении XV–XVI столетий продолжалось строительство больших готических храмов, таких как Миланский собор и собор в Орвьето.

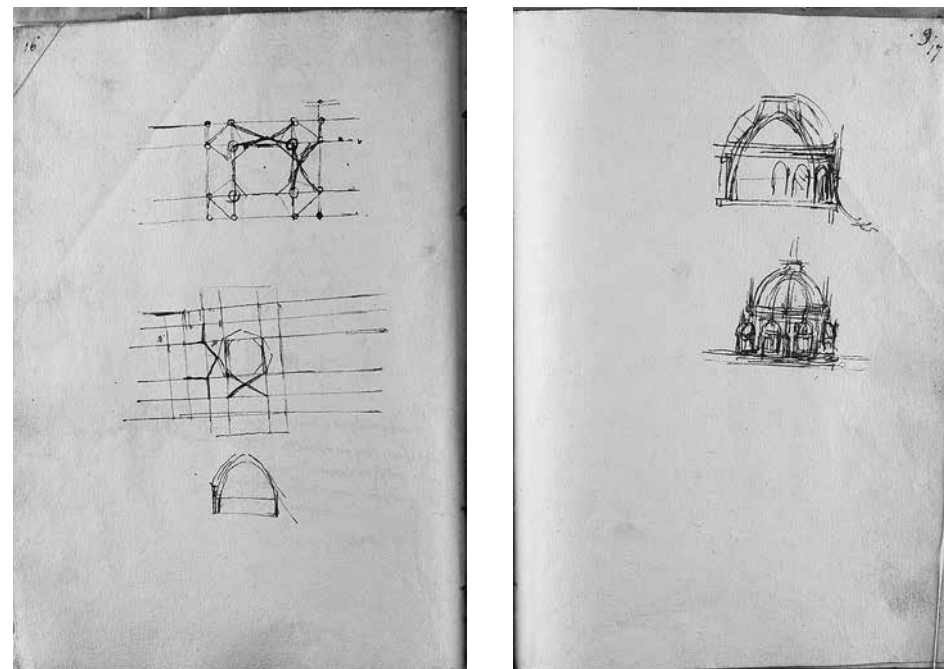
Уже в XV веке сосуществование ренессансных и готических форм было не только стадийным совпадением, но и результатом целенаправленного стиливого выбора. Никто иной, как непревзойденный знаток античности и будущий автор Темпьетто, Браманте в 1490-е годы выступил за решение в готическом вкусе. Речь шла о способах перекрытия средокрестия Миланского собора, этого крупнейшего памятника итальянской готики, который волею судеб сыграл на первый взгляд небольшую, но крайне важную роль в развитии архитектуры Ренессанса на переходе от ранней к его высокой поре. Именно на консилиуме, посвященном перекрытию средокрестия (проблеме преимущественно инженерного свойства), состоявшемся в конце 80-х — начале 90-х годов XV века, встретились Франческо ди Джорджо Мартини, Донато

15 Впоследствии замысел Браманте, в котором связь с храмом Св. Софии в Константинополе ясно читается, был изменен [16, р. 83].

Браманте и Леонардо да Винчи — самый молодой из них. Вряд ли мы когда-нибудь узнаем в точности, о чем говорили эти замечательные люди, оказавшиеся в одном месте словно затем, чтобы синхронизировать течение архитектурной мысли в разных итальянских землях накануне решительного перелома, знаком которого стал римский период творчества Браманте. Но среди прочих свидетельств, оставшихся от обсуждения устройства средокрестия, сохранилась докладная записка Браманте, относящаяся, по-видимому, к 1488–1490 годам. В ней кроме соображений, касающихся прочности конструкции и способов освещения средокрестия, содержится мысль, которая предвосхищает стилистическую гибкость не только Возрождения, но и последующих эпох. Браманте указывает, что решение средокрестия должно находиться в соответствии (*in conformità*) с остальными частями готической постройки [21, р. 367]. (Ил. 13–14.) Остается только сожалеть, что в последующем столетии мастера, принимавшие участие в дальнейшем строительстве собора, не унаследовали стилистическую мудрость мастеров конца Кватроченто.

Зато ее унаследовал соотечественник Франческо ди Джорджо сиенец Бальдассаре Перуцци, который, участвуя в конкурсе на проект реконструкции Сан Петронио в Болонье, в 1522 году создал проект фасада в готическом духе, в решении которого он, вероятно, вдохновлялся фасадом сиенского Дуомо. (Ил. 15.) Думается, что образец для этого «умного выбора» появился не случайно и не только потому, что он был прекрасно знаком уроженцу Сиены. Фасад собора в Сиене, равно как и собора в Орвьето, в наибольшей степени олицетворял именно итальянскую готическую традицию, в отличие от собора в Милане.

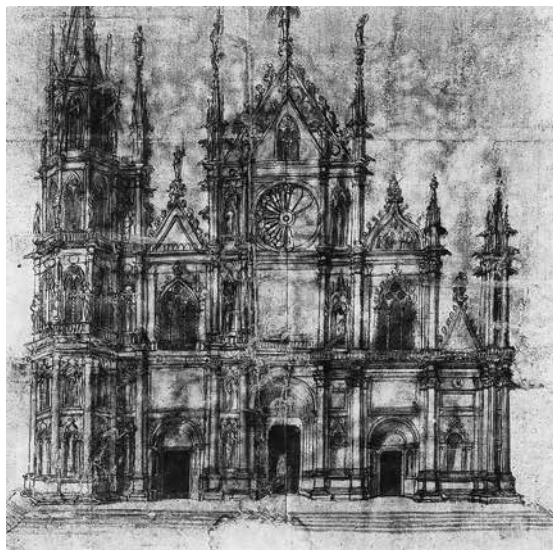
Перуцци был не единственным мастером высокого Ренессанса, для которого причастность к архитектурной мысли античности не означала отрицания опыта готики. Другой пример демонстрирует Чезариано, который включил в иллюстрации к переводу Витрувия изображения Миланского Дуомо. (Ил. 16.) Казалось бы, что делает это самое готическое сооружение Италии среди иллюстраций к Витрувию? Оказывается, эти чертежи, копии которых, вероятно, были в распоряжении Чезариано, иллюстрируют рассуждения Витрувия о проекциях, в которых изображается здание, а именно: ихнографии, ортографии и скенографии (или скиографии — в другом прочтении), в котором ренессансные исследователи и переводчики Витрувия, как правило, видели триаду проекций план–фасад–разрез или план и фасад, сопровождаемые



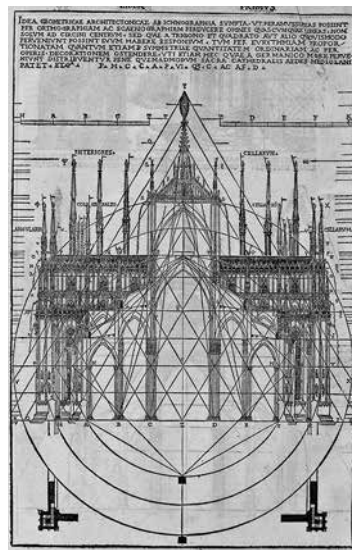
13–14. Леонардо да Винчи. Наброски плана, разреза и общего вида барабана средокрестия Миланского собора Cod. Trivulziano, fols. 8 v, 9 r. Библиотека Амброзиана, Милан

изображением внутреннего пространства в перспективе [6, с. 61–62]. Чезариано иллюстрировал описанные Витрувием типы изображения чертежами Миланского собора. Он, как это сегодня ни покажется странным, вовсе не считал, что сооружение «в готическом вкусе», стилистически, композиционно и, так сказать, генетически связанное с Германией (об этой связи Чезариано заявляет сам¹⁶), не может существовать в одном мыслительном пространстве с Витрувием.

16 Et questa e quasi como la regula che usato hanno li Germanici Architetti in la Sacra Aede Baricefala di Milano [26, fol. XIII v].



15. Бальдассаре Перуцци. Проект фасада церкви Сан Петронио в Болонье. Около 1522. Музей Сан Петронио, Болонья



16. Чезаре Чезариано. Разрез Миланский собор. Разрез. Из кн.: Lucius Vitruvius Pollione. De Architectura libri decem. Como, 1521, fol. XXV

Если в XV веке страстное стремление к возрождению правил «древних зодчих» на практике соединялось с чертами непосредственно предшествующей традиции, то в XVI веке подобное сосуществование получает теоретическое обоснование. Причем основанием для него, часто является та же архитектурная практика. Серлио не раз в текстах своих книг говорит (если передавать его мысль кратко): правила правилами, а действительность разнообразнее. В книге IV об ордерах он приводит в пример, как мы сказали бы сегодня, «неклассических» тенденций *costume di Venezia* — строительные обычаи Венеции. Позже, в книге VII, опубликованной уже посмертно, Серлио, работавший последние десятилетия жизни во Франции, критикует некоторые французские традиции и в то же время в ряде проектов пытается объединить французские и итальянские образцы [22, р. 36]. В книге VI он говорит

о *costume di Francia*, пытается объединить готические и ренессансные черты не только в декоре, но и в самой структуре дома, как в проекте «Дома парижского купца». Он говорит и о своих мотивах: «...я пытаюсь соединить французское удобство с итальянским убранством» [23, fol. II]. Удивительным образом эти слова заставляют вспомнить о русских палладианцах, в особенности о Н. А. Львове, который в своих проектах усадебных домов соединял французские традиции с наследием Палладио, видя в первых источник современных достижений и комфорта, а во втором — отсылку к вечности [24, р. 86].

Иными словами, ренессансный образ «золотого века» архитектуры не сводился к ожившему наследию Древнего Рима, он включал разные архитектурные миры, для которых требовалось найти общие корни и основы. Интерес к тому, что не вписывалось в логику, символом которой стали пять ордеров архитектуры, не был страстью к коллекционированию причудливых вещей. Это был живой процесс постижения существа многоликого искусства архитектуры, его генезиса, развития и кульминации, которую мастера Возрождения видели в их собственной эпохе.

БИБЛИОГРАФИЯ

1. Альберти Л. Б. Десять книг о зодчестве. Т. I–II. М., 1935–1937.
2. Браччолини П. Фацеции. М., 2018.
3. Бьондо Ф. Воссозданный Рим. М., 2020.
4. Витрувий М. П. Десять книг об архитектуре. М., 1936.
5. Плиний Старший. Естествознание. Об искусстве/Пер. с лат., предисловие и примеч. Г. А. Тароняна. М., 1994.
6. Ревзина Ю. Е. Инструментарий проекта. От Альберти до Скамоцци. М., 2003.
7. Соколов Б. М. «Чистосердечный читатель, рассказ о снах Полифила выслушай...». Архитектура, эрудиция и неоплатонизм в романе Франческо Колонны; Франческо Колонна, «Любовное брение во сне Полифила» [Главы XXI–XXIV. Путешествие на остров Киферу], пер. с итал. и коммент. // Искусствознание. 2005. № 2. С. 414–472.
8. Соколов Б. М. «Любовное брение во сне Полифила» — ренессансный архитектурный трактат и его место в культуре Европы и России // Россия–Италия. Общие ценности: Сборник научных статей XVII Царскосельской конференции. СПб., 2011. С. 471–484.

9. *Anonimo Magliabechiano*. Tractatus de rebus antiquis et situ urbis romae // D'Onofrio. Visitiamo Roma mille anni fa. New York and Oxford, 1992. Pp. 78–87.
10. *Battisti E.* L'antirinascimento. Milano, 1962.
11. *Borsi F.* Bramante. Milano, 1989.
12. *Casella M.* Francesco Colonna, biografia e opera. Padova, 1959.
13. *Colonna F.* Hypnerotomachia Poliphili: edizione critica e commento / A cura di G. Pozzi e L. A. Ciapponi. Padova, 1964.
14. *Curran B. A.* Ancient Egypt and Egyptian Antiquities in Italian Renaissance Art and Culture. A Dissertation... doctor of philosophy. Princeton University, 1997.
15. Cyriacus of Ancona, Kyriaci Anconitani itinerarium nuncprimum ex. Ms. Cod in lucem erutum ex bibl. Illus. clarissimique Baronis Philippi Stosch / Ed. Laurentius Mehus. [Firenze, 1742]. Bologna, 1969.
16. *Frommel Ch. L.* The Architecture of the Italian Renaissance. London, 2007.
17. *Hackscher W. S.* Bernini's Elephant and Obelisk // The Art Bulletin. 1947. XXIX. Pp. 155–182.
18. Manuel Chrysoloras. Comparison of Old and New Rome // *Smith A.* Architecture in the Culture of Early Humanism. Oxford, 1977.
19. *Onians J.* Alberti and ФИЛАПЕТТЕ: a study in their sources // Journal of the Warburg and Courtauld Institutes. 1971. XXXIV. Pp. 96–114.
20. *Restle M.* Baumplanung und Baugesinnung unter Mehmet II. Fatih. Filarete in Konstantinopel // Pantheon. 1981. XXXIX. S. 361–367.
21. Scritti rinascimentali di architettura patente a Luciano Laurana, Luca Pacioli, Francesco Colonna, Leonardo da Vinci, Donato Bramante, Francesco di Giorgio, Cesare Cesariano, Lettera a Leone X / A cura di A. Bruschi, C. Maltese, M. Tafuri, R. Bonelli. Milano, 1978.
22. *Serlio S.* Il settimo libro d'architettura di Sebastiano Serlio Bolognese. Nel qual si tratta di molti accidenti, che possono occorrer al architetto, in diversi luoghi. Francoforti ad Moenum, 1575.
23. *Serlio S.* Sebastiano Serlio on Domestic Architecture: Different Dwellings from the Meanest Hovel to the Most Ornate Palace / Foreword by K. Placzek; Introduction by J. S. Ackerman, text by M. N. Rosenfeld. New York, 1978.
24. *Shvidkovsky D., Revzina Yu.* The Palladian movement in Russia under Catherine the Great and Alexander I // Annali di architettura. 2015. № 26. Pp. 72–88.

25. *Tigler P.* Architekturtheorie des Filarete. Berlin, 1963.
26. *Vitruvius P.* Di Lucio Vitruvio Pollione de Architectura Libri Decem. Como, 1521.