

Д. 183

И. Е. ДАНИЛОВА

# ИТАЛЬЯНСКИЙ ГОРОД XV ВЕКА

реальность, миф, образ



РОССИЙСКИЙ  
ГОСУДАРСТВЕННЫЙ  
ГУМАНИТАРНЫЙ  
УНИВЕРСИТЕТ

Институт  
высших  
гуманитарных  
исследований







И.Е. ДАНИЛОВА

# ИТАЛЬЯНСКИЙ ГОРОД XV ВЕКА

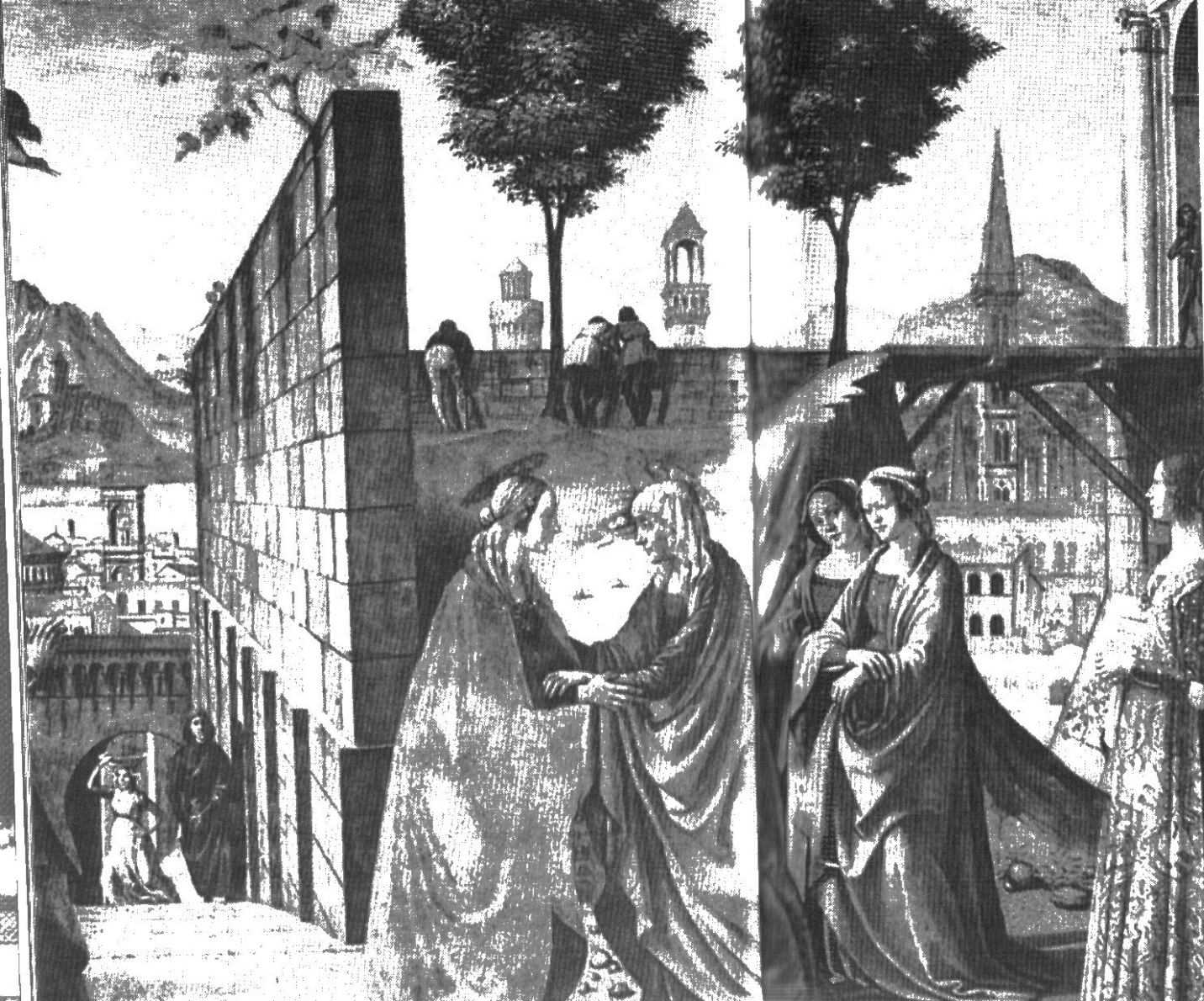


РЕАЛЬНОСТЬ,



МИФ,





ОБРАЗ

МОСКВА • 2000

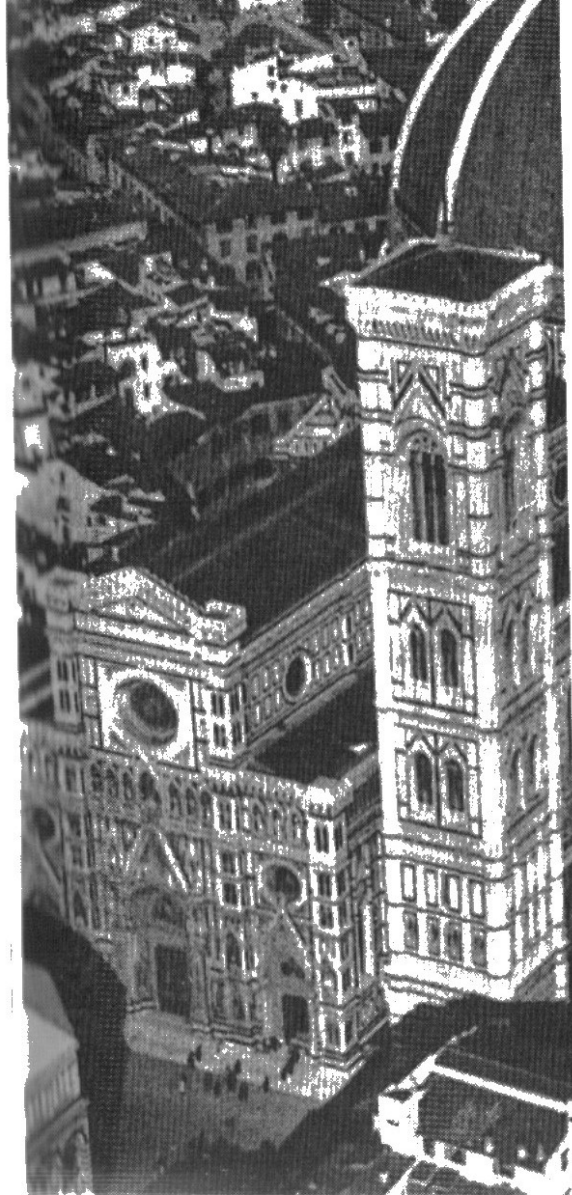
13(4)  
Д 183  
ББК 63.3(0)  
Д 18

## СОДЕРЖАНИЕ

Введение .....	13
Город в итальянских архитектурных трактатах кватроченто .....	29
Флоренция XV века. Голоса современников .....	85
Приложения	
I. Из "Истории Флоренции с 1830 по 1405 год" Грегорио ди Анастасио Дати (1423 год) .....	133
II. Из "Книги воспоминаний" Пия II (1463 год) .....	138
Флоренция XV века глазами художников .....	141
Площади и улицы .....	143
Этажи и лестницы .....	169
Палаццо и лоджии .....	207

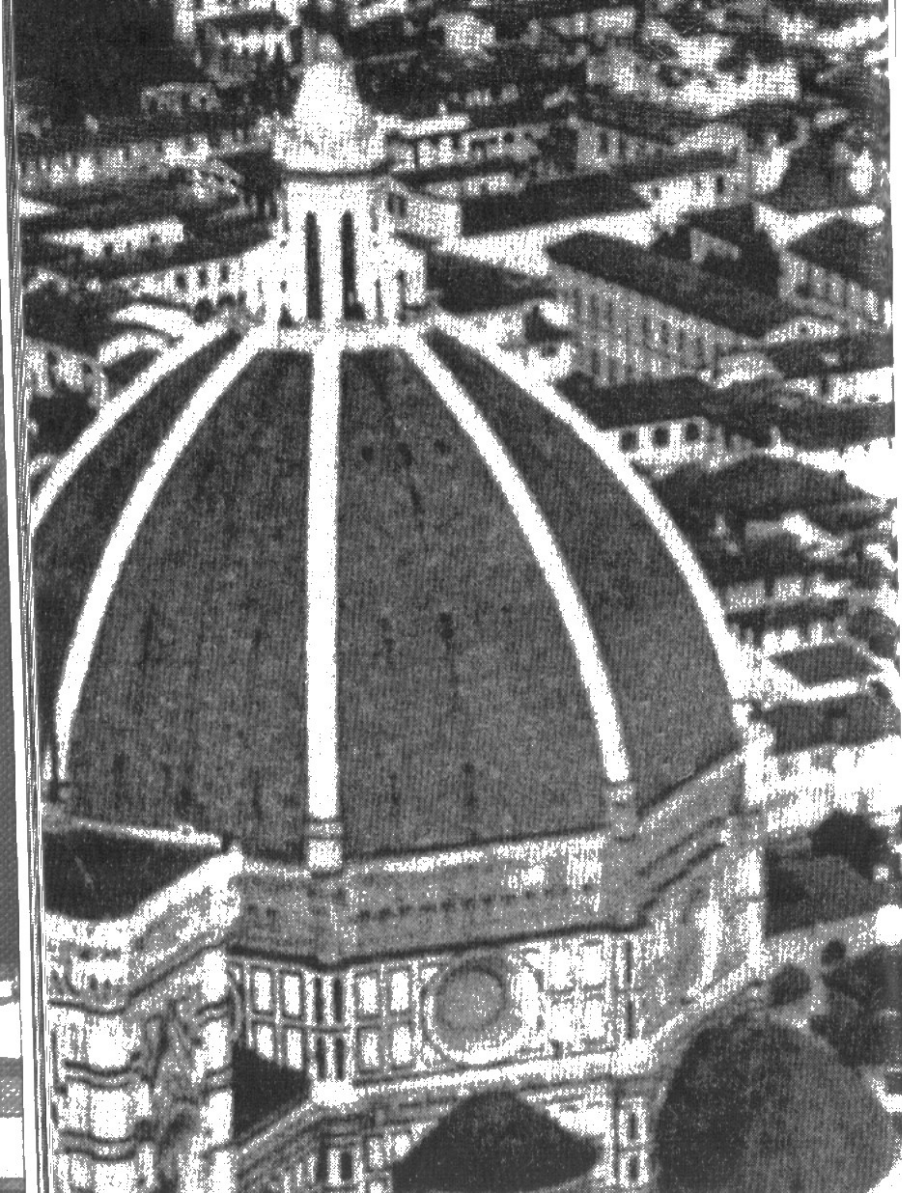
540  
ISBN 5-7281-0409-6

© И.Е. Данилова, 2000  
© Российский государственный  
гуманитарный университет,  
2000



## ВВЕДЕНИЕ





«Момус» — странное и до сей поры недостаточно изученное сочинение Альберти<sup>1</sup>. Одни видят в нем сатирическую аллегорию на тему государственного устройства, своего рода политический памфлет: общество на Олимпе, устроенное не так, как должно; Юпитер — правитель слабый и несправедливый, понимающий несовершенство созданного им мира, однако не решающийся переделать это старое, традиционное мироздание; боящийся перемен в своем олимпийском окружении и боящийся мира людей, которые могут взбунтоваться против богов<sup>2</sup>.

Другие усматривают в трактате «Момус» своеобразную параллель с «Десятью книгами о зодчестве»<sup>3</sup> — нарочито сниженный образ описанного в этих книгах идеального города-государства.

Однако этими толкованиями не исчерпывается иносказательный смысл одного из самых загадочных произведений Альберти. По существу в нем — в острой гротескной форме — представлена новая, ренессансная модель мира.

Если в «Десяти книгах о зодчестве» речь идет о воображаемом земном городе, то в «Момусе» Альберти строит целое *мироздание*, объединяющее небо и землю; будучи архитектором, он мыслит его подобным двухэтажному архитектурному сооружению; боги обитают на его верхнем «этаже», или, точнее, на его плоской кровле: «они расположились на крышах городских домов»<sup>4</sup>. При этом боги — эти обитатели верхнего, небесного «этажа» — проявляют неумное любопытство к тому, что происходит внизу, на первом, земном «этаже», они подсматривают и подслушивают, они собираются «в том месте на небе, откуда можно лучше рас-

слышать голоса людей»<sup>5</sup>. Небо соединяется с землей колодцем или чем-то вроде пустой лестничной шахты, по которой можно легко соскользнуть на землю. Все внимание богов, весь их интерес, порой ревнивый и завистливый, сосредоточены на этом нижнем этаже построенного Юпитером мироздания.

Наконец, не в силах побороть любопытство, боги ночью во главе с Юпитером спускаются с Олимпа на землю. С удивлением рассматривают они здание театра, в который попали. Юпитер поражен красотой архитектуры и мастерством архитекторов, сумевших воздвигнуть такое замечательное сооружение. Особенно восхищают его огромные колонны: «Юпитер вошел первым и был поражен бесчисленными мраморными колоннами, огромными, как целые горные глыбы; гигантская работа; рассматривая ее, он дивился, каким образом [колонны], в таком количестве и такие огромные, могли быть перенесены и воздвигнуты на этом месте; если бы он не видел их собственными глазами, то сказал бы, что подобная работа невыполнима; и он не мог оторваться, восхищенный, от их созерцания, и продолжал их хвалить»<sup>6</sup>.

Пораженный искусством мастеров, создавших такую совершенную архитектуру, Юпитер собрал Совет богов и предложил перестроить все здания на Олимпе, воспользовавшись опытом и мастерством смертных, т. е. в сущности перестроить мир небесный по образцу более совершенного мира земного. На Олимпе разворачивается дискуссия наподобие «земных» обсуждений, которые проводились во Флоренции при разного рода конкурсах на архитектурные проекты. Плутон заявляет, «что у него есть превосходные модели для новых построек. Он может продемонстрировать их, но лишь после того, как получит соответствующую плату: он решил на это

только ради заработка»<sup>7</sup>. Диана готова найти опытного архитектора, однако «такого уровня строители не желают подвергаться суду некомпетентных критиков из опасения, что поистине художественные творения могут быть извращены теми, кто, желая показать свое старание, склонны вносить всяческие изменения»<sup>8</sup>. Это место в сочинении Альберти представляет собой очень близкий пересказ, почти кальку с высказывания Брунеллески в передаче сиенского инженера Мариано Такколы<sup>9</sup>. Геркулес считает, что многие боги не понимают намерений Юпитера: «Юпитер, обновляя все, надеется понравиться толпе и добиться ее аплодисментов как единственной награды стольким трудам. Однако всегда найдется кто-то, кто не расположен одобрить его действия, и не будет недостатка в богах, которые готовы лучше сохранить старое, чем радоваться новшествам»<sup>10</sup>.

Модель устройства мира, которую создает в этом трактате Альберти, оказывается перевернутой по отношению к мироустройству средневековья.

Средневековый город — микромодель мироздания — строился по образцу «Небесного Иерусалима», это была его земная копия, пусть несовершенная, его замутненный отпечаток, в котором символически просвечивали черты божественного первообраза. У Альберти, наоборот, Олимп — античная парафраза «Небесного Иерусалима» — построен по образу и подобию города земного. В нем те же «дома, двери, крыши, ступени, колонны, архитектурные — все целиком из золота, расписанные стены, украшенные золотом и геммами». Обо всем этом великолепии с горечью говорит обиженная Юпитером Юнона, вынужденная довольствоваться скромным домом, «единственным украшением которого служат чистота и опрятность»<sup>11</sup>. Примечательно, что беспорядочно

перечисленные Юноной фрагменты архитектуры и декора не складываются в целостный образ города или дома, они кажутся сваленными в одну кучу, словно после крушения. Архитекторам, строившим Олимп, не доставало профессионального опыта: достаточно взглянуть на арку Юноны — она сооружена так непрочно, что кажется «растрескалась в самом процессе строительства»<sup>12</sup>.

Средневековое мироздание имело отчетливый вектор — снизу вверх, от земли в недостижимо высокие небеса, доступные скорее мысленному, «умному», как говорили в Древней Руси, нежели непосредственно зрительному, чувственному постижению; далекие, недоступные, сияющие, подобно витражам собора, небеса, к которым обращались с молитвой, в которые устремлялись колокольни, башни и шпили города.

В перевернутой модели, сконструированной Альберти, отчасти в шутку, но отчасти и всерьез, тема высоты снята. Небеса уподоблены не взлетающим вверх сводам, а скорее плоскому перекрытию, потолку, доступному взгляду. Слишком доступному, по мнению Момуса, который внушает Юпитеру, что люди именно благодаря этой доступности небес «утверждают, что они являются детьми богов и интересуются тем, что каждый бог делает и думает»; поэтому они слишком смело, без должного пиетета судят об обитателях Олимпа. Момус даже советует Юпитеру наказать людей за их дерзость, заставив ходить «на руках», чтобы они смотрели не вверх на небо<sup>13</sup>, а вниз на землю. Правда, Юпитер понимает, что это шутка, но шутка провокационная.

Соотношение земного и небесного, взаимоотношения людей и богов в этом мире наоборот имеет иной, по сравнению со средневековым, вектор: он направлен не снизу вверх, но сверху вниз; не столько лю-

ди обращаются к богам Олимпа, сколько боги Олимпа обращают свои взоры на землю.

Конечно, модель, построенная Альберти, — игровая модель, доведенный до абсурда эксперимент, одна из тех фантазий, которые он любил сочинять по ночам, во время бессонницы. И все же эта модель, пусть в шаржированной форме, отражает кардинальные сдвиги в мировидении на сломе от средних веков к Возрождению. «Связь времен» распалась в Италии раньше, чем у Шекспира, трещина истории прошла здесь через XV столетие — самое безоглядно смелое, самое энергично деятельное, но, пожалуй, и самое встревоженное столетие Возрождения.

Именно в этом столетии рождается новый образ города, рождается как формула, как замысел, не реализованный (или почти не реализованный) в архитектурно-планировочной практике, представляющий собой дерзкую заявку на будущее — как и многие другие изобретения, которыми изобилует итальянское кватроченто.

Каким видели, или хотели видеть, этот новый, еще не родившийся город и чем он должен был отличаться от веками существовавшего города средневекового?

Средневековый город мыслился как некая, пусть несовершенная, калька града небесного, прообразом его служил, в конечном смысле, ветхозаветный ковчег, построенный Ноем по знаку, полученному свыше; структура его, как смысловая, так и функциональная, подчинена была страху гибели и надежде на спасение. Вне зависимости от реальных факторов, определявших его местонахождение и планировку, средневековый город воспринимался религиозным сознанием как воплощение не человеческого, но божественного замысла.

В XV в. в градостроительных проектах господствует импульс освобождения от сакрального прообраза. Для



авторов архитектурных трактатов идея идеального города является не реализацией божественного откровения, но изобретением самого архитектора, плодом его творческой фантазии. Альберти, по его собственному признанию, новые архитектурные решения, полезные и вполне пригодные для осуществления, «часто приходят ночью, в состоянии спокойном и менее рассеянном», чем наяву; ему снятся порой «вещи очень важные, которые он тщетно искал в состоянии бодрствования»<sup>14</sup>, — своеобразный секуляризованный и нарочито прозаизированный вариант видения Св. Ионна на Патмосе.

Новый город должен соответствовать не небесным, но земным установлениям, не небесному, но земному миропорядку, его реальной социальной, политической, наконец, бытовой структуре.

Если средневековый город весь был стянут к собору, как пространство храма — к его алтарю, то новый город, город ренессансных трактатов и живописных фантазий, строился не по принципу пространственно-сакрального стяжения, но по принципу чисто функционального, вполне профанного пространственного разграничения, он весь делился на зоны, как бы самостоятельные пространственные ячейки (площади, улицы), группирующиеся вокруг жилых или общественных зданий (палаццо) или комплексов (монастырь, госпиталь), — образ не predetermined извне, свыше, но самоорганизующегося мира, подчиненного собственным, земным требованиям.

Такое построение согласно принципу размежевания замкнутого пространственного самостояния отдельных зон получило зримое воплощение не столько в реальном городском строительстве (хотя именно с таких отдельных по-новому организованных пространствен-

ных ячеек и начиналась в XV в. реконструкция старых городов, прежде всего Флоренции), сколько в искусстве изобразительном, в композиционном построении раннеренессансных картин и рельефов, с их ограниченным прямой перспективой пространством; в упорном стремлении художников даже сюжеты *всемирные*, в которых сосуществуют небесная, земная сферы и мир подземный (как, например, в «Троице» Мазаччо), втиснуть в четкие пределы рукотворного земного пространства (что особенно поражает при сравнении этого программного произведения Мазаччо с написанной в те же годы А. Рублевым иконой «Троица», с ее всеобъемлющей, надмирной пространственной безграничностью).

В этом пафосе размежевания, разграничения пространства («Вся сила изобретательности, все искусство и умение строить сосредоточены только в членении», — писал Альберти<sup>15</sup>), наглядно проступившем в геометрически выверенном расчерчивании полов и мостовых, с почти маниакальной настойчивостью повторявшемся в живописных композициях раннего Возрождения, проявилось стремление «нового» времени внести порядок в окружающий мир, сделать его постижимым и предсказуемым, вопреки непостижимой и непредсказуемой игре Судьбы, Фортуны и Случая («... в гражданских делах, как и в жизни людей... куда больше значит разум, нежели Фортуна, благоразумие, чем Случай», — пишет Альберти)<sup>16</sup>, проверить и покорить мир, распространив на него правила геометрии и прикладной математики, как это пытался сделать Альберти в своих «Трех книгах о живописи» и в «Математических забавах». Покорить мир, наложив на него геометрическую сетку расчерченных пространств; своими, земными средствами исправить мир, «вышедший несовершенным из рук творца».

Композиционной единицей средневекового городского комплекса был объем отдельных зданий, а весь город воспринимался как единый, многочастный объем. В живописи город изображался извне и издали — как цель пути, физического и духовного.

Идеальный город в XV в. изображается обычно не извне — но изнутри, не издали — но вблизи, не как цель пути — но как среда обитания.

Средневековый город был опоясан стенами, он противостоял окружению, испытывая его постоянный напор.

Модель раннеренессансного города — это модель *открытая*. Ядром ее служит не здание собора, но свободное пространство площади, раскрывающееся наружу смотровыми проемами улиц, с видами вдаль, за пределы городских стен. Именно таким изображают город художники, таким выдают его авторы архитектурных трактатов. Ренессансный город в идеале не защищается от окружающего пространства не-города, напротив, контролирует его, подчиняет его себе, *простреливая* стремительно уводящими вдаль перспективами<sup>17</sup>.

Средневековый город органически вписывался в естественный ландшафт: стены следовали рельефу местности, опускаясь в низины и взбираясь на холмы, лепясь по склонам гор. План средневекового города не был инородным по отношению к природным формам. Строители использовали особенности ландшафта, укрепляя, усиливая, доделывая то, что сотворено природой. В самой постепенности роста города, в анонимности строительного процесса можно усмотреть сходство с процессом природного формообразования — так постепенно, естественно меняется рельеф местности, так меняется ее растительный покров.

Архитектурная мысль Возрождения с самого начала решительно противопоставляет город как произведение, искусственно и искусно созданное, естественности природного окружения. Город должен не подчиняться местности, но подчинять ее себе. Планы ренессансных идеальных городов имеют строго геометрические формы: круг, квадрат, восьмиугольник. Эти формы не связаны с конфигурацией местности, не вписываются в нее, они накладываются сверху как знак, как печать господства человеческого разума, которому подвластно все.

Город средневековый был высотным, *вертикальным*. Город XV в. в идеале мыслится *горизонтальным*.

При проектировании городов архитекторы увлечены главным образом сочинением красивых планов, составляя их из разнообразных комбинаций правильных геометрических фигур, в которые затем каким-то образом должны будут встроиться необходимые для жизнедеятельности города постройки. Расположение площадей, улиц, каналов также подчиняется этой игре в геометрию, часто в ущерб практической целесообразности. Эти планы походили на орнаментальные композиции, пригодные скорее для кладки мраморных полов общественных зданий или для вымостки парадных площадей. Такой пол или площадь — важнейшие элементы архитектурных видов, изображавшихся в живописи. Обновление городов флорентинцы тоже начинают с *пола* — с приведения в порядок мостовых; их выкладывают гладкими правильной формы каменными плитами. Этими новыми «алмазными», как их называли, мостовыми гордятся безмерно как самым важным новшеством города.

«Горизонтальный» город Возрождения был образным аналогом, моделью «горизонтального» земного мира — мира, который Пико делла Мирандола противопоставлял «вертикальному» положению господствующего в нем человека; этот мир мыслился как подчиненное ему, разумно благоустроенное обиталище, предназначенное для его земного пребывания. «Здания были созданы или для необходимости, или для удобства, или для наслаждения, все, однако, ради людей», — писал Альберти, не упоминая при этом храма как места для молитвы<sup>18</sup>.

Формула Пико делла Мирандолы и Альберти откровенно противоположна формуле мироустройства средневекового, где роль господствующей смысловой и композиционной вертикали отводилась не человеку, но его сакрализованному окружению — миру как храму, месту для молитвы человека о ниспослании ему жизни вечной на небесах, но отнюдь не месту для его благоустроенного временного обитания на земле.

Однако уже с начала столетия, и особенно с середины его, именно тогда, когда в городе возникают одно за другим великолепные, просторные палаццо, — комфортабельные городские жилища нового типа, созданные «ради людей», сам город начинает восприниматься как каменная клетка, стесняющая, ограничивающая свободное развитие человеческой личности. Одержимость идеями градостроительства, активная деятельность по модернизации старых и попытка создания новых городов — и в то же время бегство из города, стремление вырваться «на свободу», обрести покой и независимость вне городских стен, на лоне «естественной» природы.

Двойственное отношение к городу как феномену культуры, в сущности, было одним из проявлений драматической раздвоенности самой культурной модели

кватроченто, в которой при всей ее внешней гармоничности явственно проступало чувство онтологической неуютности человека нового времени в новом, им самим для себя сочиненном горизонтальном мире, мире с закрывшимся небом.

На пиршестве богов Момус высмеивает созданное Юпитером мироздание, показывая его несовершенство. И тогда Юпитер решает: «Положение серьезно, даже невыносимо. Необходимо придумать что-то иное, создадим новый мир»<sup>19</sup>. Однако сделать это Юпитеру так и не удается из-за сопротивления остальных богов, а также из-за невозможности подыскать достаточно опытных строителей.

Не удалось это и итальянским архитекторам XV в. Ни один из проектов городов, придуманных Альберти, Филарете и Франческо ди Джорджо Мартини, реализован не был.

1 *Alberti L.B. Momus o del principe* A cura di G. Martini. Bologna, 1942 (далее — *Momus*).

«Момус» написан в форме своеобразного приключенческого романа, главным героем которого является один «из низших» богов — Момус, обладающий характером злобным, склонный ко всякого рода провокациям. Юпитер изгоняет его с Олимпа за то, что он постоянно оказывается инициатором беспорядков и скандалов. К тому же Юпитер подозревает, что Момус задумал свергнуть его и самому воцариться на Олимпе. Все боги ненавидят Момуса, а он в свою очередь ненавидит всех богов, и особенно богинь. Сосланный на землю, Момус является в Этрурию и, чтобы отомстить, подбивает жителей к бунту против богов, внушая людям, что единственное божественное начало, достойное поклонения, — это



природа. Он уговаривает своих приверженцев постоянно надоедать богам молитвами по всяким пустячным или недостойным поводам. Выведенный из себя Юпитер вынужден вернуть Момуса на небо; ему удастся войти в доверие к Юпитеру, которому он рассказывает о беспорядках и неустойчивости, царящих на земле, и советует создать мир заново, а также ввести новые порядки на Олимпе. Юпитер собирает по этому поводу совет богов, на котором Момус устраивает ссору; выведенные из себя богини, которых он особенно оскорбил, схватив его, кастрируют. Юпитер не знает, на что решиться, с чего начать перестройку мира, а в это время на земле свирепствуют Чума, Голод и Лихорадка. Люди умоляют Юпитера оставить в покое старый мир и прекратить смуту. Порядок восстанавливается, и люди решают отпраздновать прекращение мора. Богам очень хочется посмотреть на это празднество, однако Момусу удается закрыть землю густым туманом, так что богам приходится спуститься к людям; они попадают в театр и, чтобы не заметили их, занимают места стоящих в нишах изваяний. В заключение Юпитер, дабы избавиться от Момуса, превращает его в божество женского пола и поселяет в Океане.

Такова чисто сюжетная канва этого философского трактата, содержащего, по мысли Альберти, «урок князьям». Обращением к князю (*Il principe*) трактат заканчивается.

- 2 Братина Л. Политические идеи итальянского гуманиста Леона Баттисты Альберти // Вестник МГУ, серия 8. История. 1993, № 1. Дана подробная библиография. См. также: Tenenti A. Il «Momus» nell'opera di Leon Battista Alberti // Tenenti A. *Credenze, ideologie, libertinismi tra Medioevo ed età moderna*. Bologna, 1978. В специальной литературе было высказано предположение, что под Юпитером Альберти подразумевал папу Евгения IV, с его фанатизмом, нетерпимостью и нежеланием считаться с реальной ситуацией в стране; в Момусе находят сходство с фаворитом папы кардиналом Вителлески, человеком жестоким, коварным, солдатом в сутане, «не человеком, а настоящим чудовищем», по словам одного из современников. В бунте людей против богов Олимпа усматривают намек на ситуацию, сложившуюся в Италии в период проведения по инициативе Евгения IV флорентинского экуменического собора, проходившего в атмо-

сфере скандалов, подкупов, разного рода фальсификаций и насилия со стороны приверженцев папы (*Mancini G. Vita di Leon Battista Alberti*. Firenze, 1882).

- 3 В тексте «Десяти книг о зодчестве» часто проскальзывают фразы, перекликающиеся с «Момусом». См., например, следующее, неожиданное для общего серьезного тона трактата заявление автора: «Правильно говорится, что смертные не будут в безопасности, даже если перенести их в лоно Юпитера» (*Альберти Леон Баттиста*. Десять книг о зодчестве. М., 1935. Т. 1. С. 107.).

Или еще более характерный пример: «Фронтон придает такое достоинство зданиям, что эфирные обитатели Юпитера никак нельзя представить себе, не лишая их красоты, без фронтонна, хотя там никогда не идет дождь» (Там же. С. 244). Это место может служить лишним поводом для сближения двух этих сочинений Альберти.

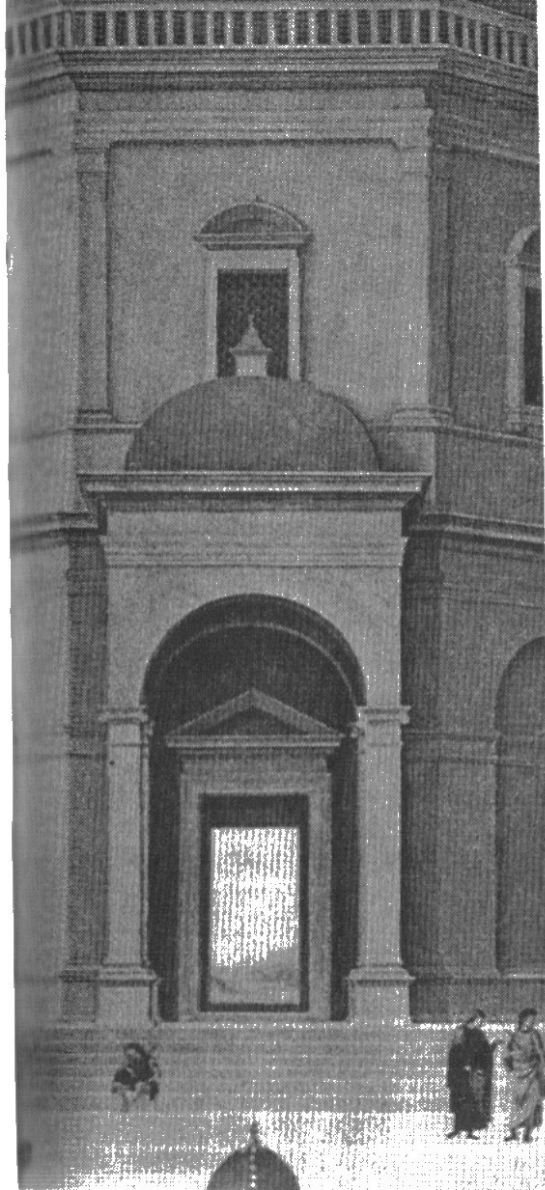
- 4 Momus. P. 274.
- 5 Ibid. P. 203.
- 6 Ibid. P. 275.
- 7 Ibid. P. 261.
- 8 Ibid. P. 262.
- 9 Подробнее см.: Данилова И.Е. Брунеллески и Флоренция. М., 1991. С. 54.
- 10 Momus. P. 270.
- 11 Ibid. P. 225.
- 12 Ibid. P. 270.
- 13 Ibid. P. 245.
- 14 Alberti L.B. De Iciarchia (цит. по: Mancini G. Op. cit. P. 500).
- 15 Альберти Леон Баттиста. Десять книг о зодчестве. М., 1935. Т. 1. С. 29. Так начинается глава десятая первой книги, озаглавленная «О мнении, в чем заключается существо строительства».
- 16 Альберти Леон Баттиста. О семье (цит. по: Alberti L.B. *Opere volgare*. Bari, 1960. Vol. 1. P. 9).
- 17 Агрессивный, наступательный пафос ренессансного города находит соответствие в планах крепостных сооружений, которые предлагает в своем трактате Франческо ди Джорджо Мартини. Его крепости в большинстве случаев имеют звездообразную форму, они ощериваются во все стороны остры-

ВВЕДЕНИЕ

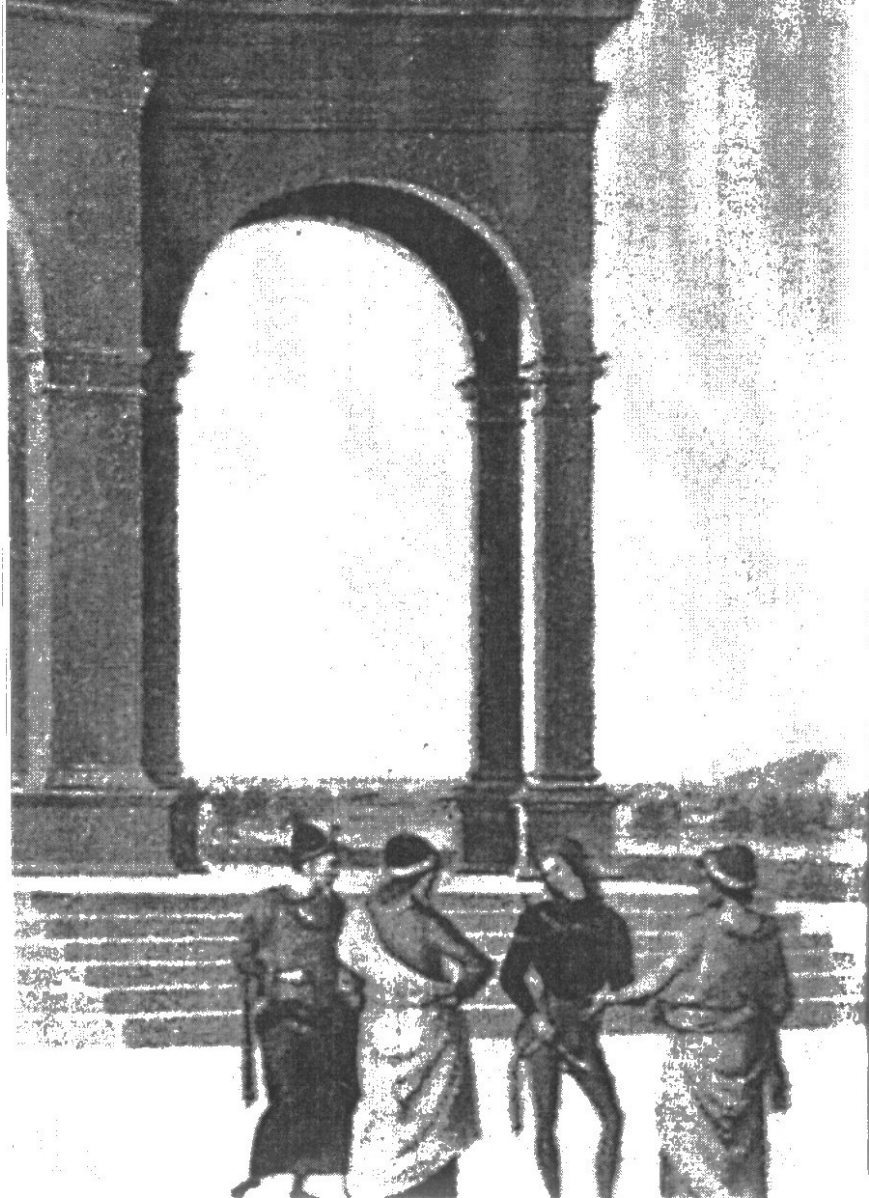
ми углами сильно вынесенных наружу стен с бастиянами. Такая планировка была ответом на заказ времени — изобретение пушечного ядра. Средневековая крепость вынуждена была защищать свои стены от врагов, пытавшихся взять ее штурмом. В крепостях, спланированных Мартини, пушки, установленные на бастиянах, давали возможность не обороняться от бросающихся на них врагов, но поражать их на большом расстоянии, не подпуская к стенам. Ядро не только делало далекое близким, достигаемым (см.: Лотман Ю.М. Технический прогресс как культурологическая проблема // Тартуский государственный университет: Труды по знаковым системам. Тарту, 1988. С. 112); оно рождало само ощущение полета вдаль, пространственного прорыва.

- 18 Альберти Леон Баттиста. Десять книг о зодчестве. С. 107. Знаменательно, что в дискуссиях XV в. о том, каким должен быть город, тема собора (или как предпочитали в то время выражаться по-античному — храма) как центра городского ансамбля, как его образного, символического или композиционного ядра приобретает скорее условно-декларативный характер. Авторы трактатов, повторяя друг друга, твердят, что храм должен быть помещен на самом видном месте, что вокруг него должна быть широкая, торжественная площадь. Иконографически фасад идеального храма должен восходить к античному портику; часто храм рисуется в виде ротонды, увенчанной куполом — по образцу римского Пантеона. Однако во Флоренции — этой экспериментальной строительной площадке кватроченто — ни одного храма нового типа построено не было: Брунеллески переделывал, обновлял интерьеры старых средневековых церквей; фасады большинства из них так и остались в XV веке незавершенными, многие достраивались позднее, вплоть до XIX в. Фасад Сан Лоренцо — семейной церкви Медичи, над проектом которого трудились Брунеллески — первый архитектор Возрождения, и Микеланджело — его последний архитектор, так и остался необлицованным до нашего времени. Единственный осуществленный в XV в. во Флоренции новый фасад готической церкви монастыря Санта Мария Новелла представлял собой попытку воспроизведения инкрустационного декора романского фасада церкви Сан Миньято аль Монте.

- 19 Momus. P. 270.



ГОРОД  
В ИТАЛЬЯНСКИХ  
АРХИТЕКТУРНЫХ  
ТРАКТАТАХ  
КВАТРОЧЕНТО



**В** Италии XV в. новых городских ансамблей почти не создавалось. Итальянские города оставались средневековыми; строили много, однако отдельные здания существенно не меняли лица города; если возникали новые планировочные решения, то это были лишь вкрапления в плотную ткань городской застройки. Архитекторы кватроченто перестраивали старые, обветшавшие сооружения либо завершали недостроенные, либо вписывали здание в свободный участок, с трудом выкроенный городскими властями, тесный и неудобный; в редких случаях — и, как правило, очень болезненно — удавалось снести старые постройки и расчистить место для новых. Городским благоустройством в XIV и XV вв. занимались много: выпрямляли улицы, выравнивали фасады, стремясь подогнать их под одну высоту, украшали город лоджиями, скульптурой; много сил, внимания и денежных средств тратилось на мостовые — гордость раннеренессансной Италии. Старые города приводились в порядок, частично реконструировались, но не строились заново<sup>1</sup>.

Кватроченто не было веком градостроительства — вместе с тем именно в этот период возникает и осознается как чрезвычайно важная урбанистическая проблематика. Что такое город не только как политический — об этом итальянцы много говорили в XIII и в XIV в., — но как социальный и как архитектурный феномен.

Тема города особенно бурно обсуждается во Флоренции. Уже у Леонардо Бруни в его панегирике Флоренции (1403—1404) звучат ноты градостроительной утопии<sup>2</sup>. Бруни не был теоретиком архитектуры. Флоренция интересовала его не как городской ан-

ГОРОД  
В ИТАЛЬЯНСКИХ  
АРХИТЕКТУРНЫХ  
ТРАКТАТАХ  
КВАТРОЧЕНТО

самбля, но как воплощение определенной социально-политической доктрины. Тем не менее при описании городской планировки он отступает от реальности, стремясь исправить исторически сложившееся, хаотичное, с его точки зрения, расположение зданий. В центре города он помещает палаццо Синьории. От этого символа государственного могущества расходятся все более широкие кольца стен, укреплений, холмов, которые, в свою очередь, мыслятся как природные укрепления. Флоренция как бы захватывает в свою орбиту, подчиняет себе обширные территории. Замкнутая, центростремительная модель средневекового города превращается в описании Бруни в динамическую центробежную модель, выражающую идеи урбанистической и военной экспансии — своеобразную метафору реальной исторической ситуации.

В XIV — начале XV вв. итальянские города, и в первую очередь Флоренция, активно подчиняют себе контадо<sup>3</sup>, происходит процесс «окультуривания», урбанизации окружающего пейзажа<sup>4</sup>. Вокруг Флоренции на холмах строятся виллы — окрестности превращаются в пригороды, становятся все более цивилизованными. Город выходит за границы стен<sup>5</sup>. Вокруг контадо, по периметру этой «большой Флоренции», возникают укрепленные пункты, частично переоборудованные из старых феодальных замков, частично строившиеся заново — последнее, самое широкое кольцо оборонительных сооружений<sup>6</sup>. Флоренция, стремясь сохранить и укрепить свое могущество, ведет активную завоевательную политику, подчиняя или пытаясь подчинить близлежащие города — Прато, Пизу, Лукку, Сиену.

Леонардо Бруни в своем панегирике воздает хвалу Флоренции — самому процветающему, самому

благоустроенному и самому прекрасному, самому могущественному городу Италии. Его сочинение — скорее урбанистическая декларация, нежели урбанистическая модель. Новая модель возникает у Альберти<sup>7</sup>. Ему не приходилось создавать городов, в его сочинениях нет разработанных, снабженных рисунками проектов городской застройки, но образ идеального города проходит главной темой его трактата об архитектуре. В отличие от города-манифеста Бруни, город в представлении Альберти — это среда обитания, единый интерьер, подобный интерьеру жилого дома<sup>8</sup>. Если дом должен походить на малый город, провозглашает Альберти, то город подобен большому дому, «он должен... доставлять всякие удобства, которые нужны для жизни мирной, спокойной и отрадной»<sup>9</sup>.

Средневековый город отнюдь не воспринимался как единый интерьер. Это была крепость, обнесенная мощным кольцом стен с запиравшимися воротами; внутри она состояла из домов-крепостей, в свою очередь забаррикадированных неприступными башнями, глухими решетками. Каждое такое палаццо было крепостью в крепости, и вся территория города, все население делились на контролируемые этими палаццо сферы влияния, состоявшие друг с другом в напряженных отношениях если не вражды, то вооруженного мира. Улицы и площади такого города тоже в большинстве своем не были свободными, нейтральными. Это были либо улицы частные, проложенные внутри плотного блока домов, прилегавших к палаццо-крепости, часто тупиковые; либо относительно широкие улицы между блоками застройки, соединявшие площади и городские ворота, но и они находи-

ГОРОД  
В ИТАЛЬЯНСКИХ  
АРХИТЕКТУРНЫХ  
ТРАКТАТАХ  
КВАТРОЧЕНТО



лись под контролем враждовавших друг с другом крупных феодальных семейств.

На практике такая ситуация в значительной степени сохранялась во Флоренции и в XV в., когда вместе домов-крепостей с башнями главы богатых, соперничавших друг с другом фамилий — таких, как Альбицци, Строцци, Пацци, Медичи, — строили себе новые дворцы, по внешнему виду отличавшиеся от средневековых, а на самом деле не менее надежно укрепленные. И так же город делился на сферы влияния и так же в периоды острой политической борьбы за власть распадался на два, иногда и на три враждебных друг другу и хорошо вооруженных лагеря.

Согласно Альберти, дом «должен строиться ради семьи, чтобы она находила в нем полный покой; и это местопребывание никогда не будет достаточно удобно, если под одним и тем же кровом не окажется всего, что для этого потребно». Понятию семьи Альберти придавал расширительный смысл. Семья включает всех представителей рода, со всеми чадами и домочадцами, с многочисленными слугами, составлявшими одновременно и охрану дома. «Семью составляют муж и жена, дети и родня и те, кто для услужения состоит при них: управители, слуги, рабы...»<sup>10</sup>

Представление о городе как о едином доме предполагало единство его населения, не разделявшегося на враждебные кланы. Рисуя картины городской жизни, населяя жителями воображаемые пространства своего воображаемого города, Альберти представлял себе как бы членов единой большой семьи. Семья эта делится прежде всего по возрастному принципу. Проблема поколений занимает Альберти. Он много рассуждает от отцов и детей, о роли отцов в семье и в го-

роде, об их авторитете в делах семейных и государственных, об уважении к их возрасту, об их праве на отдых. Это находит отражение и в распределении помещений в доме и в планировке города. «Следует позаботиться об отцах города... чтобы не приключилось с ними ничего вредного для здоровья»<sup>11</sup>. В доме их комнаты должны находиться в самом спокойном месте: «Шум детей, служанок и крикливой дворни должен быть отделен от занятий мужей»<sup>12</sup>. Следует также выделить особые зоны для «резвой молодежи»: «При вестибюле очень приятны портик, крытая галерея, место для прогулок и тому подобное, где молодежь может развлекаться», «не возбуждая жалоб женатых»<sup>13</sup>. Соответственно и в городе должны быть «места для прогулок, где молодежь занимается игрой в мяч, прыганьем и фехтованием...»<sup>14</sup>

Молодежь в трактате Альберти фигурирует в роли «резвых бездельников», за которыми нужен глаз. Альберти рекомендует городские площади и перекрестки решать таким образом, чтобы собирающиеся на них молодые люди постоянно находились под присмотром старших: «Явится украшением и для перекрестка и для форума, если здесь будет изящный портик, под сенью которого отцы могут вкушать полдненный отдых, либо ожидать друга друга для разговоров о делах. Добавь, что играющую и состязающуюся на открытых площадках молодежь присутствие отцов отвратит от всякого беспутства и шалостей, свойственных резвой юности»<sup>15</sup>.

«Бездельная» и «беспутная» молодежь являла собой серьезную проблему для итальянских городов XV в. Проводившаяся в 1427 г. во Флоренции перепись показала, что около половины мужского на-

ГОРОД  
В ИТАЛЬЯНСКИХ  
АРХИТЕКТУРНЫХ  
ТРАКТАТАХ  
КВАТРОЧЕНТО

селения составляют люди до 40 лет, подавляющее большинство из них холостые. Женились поздно, так как для женитьбы нужно было составить состояние. Соответственно дети рождались поздно и рано оставались без отцов. На улицах Флоренции много было холостой молодежи в возрасте около 20 лет, беспокойной, готовой на любые шалости и бесчинства; постоянно вспыхивали ссоры, переходившие в драки и вооруженные схватки<sup>16</sup>. В воображаемом городе Альберти проблема *безотцовщины* получила своеобразное отражение в теме «отцов города», следящих за поведением бесшабашных юнцов.

Характерно, что женская часть населения, за исключением нянек, гуляющих с детьми, в этой картине городской жизни не принимает участия. В городе, как и в доме, они, по Альберти, проводят время в отдельных, уединенных покоях.

Обитатели дома и города делятся также по социальному признаку. В доме «сторожа, слуги, рабы будут отделены от общения со знатыми...»<sup>17</sup>. В соответствии с этим в городе должны существовать специальные кварталы для ремесленников и торговцев. «...Чертоги знатных, их самих и семьи должны находиться далеко от низменной черни и шума ремесленников...»<sup>18</sup>

Главная задача архитектора, строящего дома и планирующего город, — изолировать господ и «первенствующих граждан» от грязной и шумной зоны, создать им условия для «благородных» занятий и отдыха и, что немаловажно, обеспечить им безопасность как в самом доме, так и за пределами его. Многочисленные слуги, особенно рабы, составляли серьезную угрозу в недрах «расширенной» семьи, в которую они

входили. Так же и городская «чернь» постоянно готова была взбунтоваться и неоднократно бунтовала и в прежние времена, и в XV в., во времена Альберти. Реальная жизнь в доме, как и в городе, далека была от дорогого Альберти идеала семейственности.

Это сказалось и в его трактате, когда, оторвавшись от своей архитектурной идиллии, он предлагает укрепить дом и город «против своих». В доме слуги должны находиться в помещениях, хотя и расположенных под одной крышей с комнатами господ, но сообщавшихся с ними только переходами, которые легко перекрыть. Что касается города, то Альберти советует разгородить его стеной, «предоставив разносчикам мясной рынок и торговые ряды, а трусливая толпа... колбасники, мясники, повара и им подобные — будут внушать меньше опасений и подозрений, когда первенствующие граждане от них будут отделены». И в другом месте трактата: «...враждебная толпа многое может по своей природе, а если она прибегнет к коварству и обману, она совершенно непобедима»<sup>19</sup>.

Предусмотренные Альберти меры защиты «против своих» вносили существенную коррективу в нарисованную им картину благополучного существования «первенствующих граждан» в стенах идеального дома и идеального города<sup>20</sup>.

Дом, построенный для семьи, служит у Альберти аналогом города не только как сообщества обитающих в нем жителей, но и как архитектурного организма.

В панегирике Леонардо Бруни Флоренция увидена сверху, с горы или с птичьего полета, как бы в плане, так, как изображали ее в дошедших до нас от конца кватроченто топографических картах; с четко прорисованными очертаниями стен.

ГОРОД  
В ИТАЛЬЯНСКИХ  
АРХИТЕКТУРНЫХ  
ТРАКТАТАХ  
КВАТРОЧЕНТО

Альберти занимают не столько очертания стен («Ведь известно, что народы на земле долго жили, не окружая себя никакими городскими стенами»<sup>21</sup>), сколько город как трехмерная пространственная структура. Уже в посвящении к итальянскому тексту трактата о живописи, написанному в 1436 г., образом Флоренции становится у него соборный купол — полая архитектурная форма, как бы собирающая под своей сенью, перекрывающая все городские пространства<sup>22</sup>. В более позднем трактате об архитектуре (1452) Альберти видит город изнутри, описывает его как интерьер большого, многокомнатного дома.

Дом как модель города; не менее важна для Альберти обратная аналогия: город как модель дома. Он постоянно настаивает на обратимости метафоры: «И если правильно говорят философы, что город подобен большому дому, а дом, в свою очередь, это маленький город, то можно утверждать, что отдельные части дома, каждая представляет собой как бы небольшое жилище...»<sup>23</sup>. Иными словами, комнаты следует рассматривать как отдельные дома, предназначенные для членов семейства: «Необходимо... чтобы от множества домашних не создавалось никакой суеты... Следует поэтому каждому дать свою часть и участок, свое замкнутое пространство под кровом и свою стену»<sup>24</sup>. Помещения, предназначенные для совместного пребывания членов семьи, такие, как атриум, зала, — уподоблены в трактате форуму и площади<sup>25</sup>.

Композиционное и функциональное ядро дома составляет открытое пространство внутреннего двора: «Из всех частей дома первая, которую ты мог бы назвать двором или атрием, мы назовем "лоном"... "Лоно" будет... главной частью, к которой все про-

чие меньшие части дома сходятся, словно к форуму всего здания... всякое "лоно" требует для себя обширного пространства, открытого, величественного, легко доступного»<sup>26</sup>. В соответствии с этой моделью, «лоном» города является площадь — главное место соборщ, зона совместного пребывания городского населения.

Средневековый город группировался вокруг общественного здания, собора или ратуши — символа божественного покровительства или покровительства светской власти, главной защиты и главного убежища. В соборе в моменты опасности могло укрыться все население. Во Флоренции в периоды междоусобных смут палатцо Синьории не раз служило крепостью, а его высокая башня выполняла роль донжона.

В воображаемом городе Альберти планировочным центром служит открытое пространство площади — архитектурный символ совместного свободного и безопасного существования. На площади можно собираться для общения, делового или обрядового; для участия в празднестве или для отстаивания своих прав. Площадь — это арена коллективной гражданской жизни, но площадь не может служить убежищем.

Средневековое здание, церковное или светское, воплощало феномен закрытости, труднодоступности; чтобы проникнуть в него, необходимо было преодолеть некоторый барьер. Материальный, физический, как при входе в палатцо Синьории, с его решетками, лестницами, сложной системой помещений, соединенных переходами, множеством дверей, порогов, каждый из которых следовало перешагнуть; либо преодолеть психологическую, духовную преграду, переступая порог Баптистерия, чтобы попасть в особый, отъеди-

ГОРОД  
В ИТАЛЬЯНСКИХ  
АРХИТЕКТУРНЫХ  
ТРАКТАТАХ  
КВАТРОЧЕНТО

ненный от внешнего мир его внутреннего пространства. Каждый раз — это проникновение внутрь каменного массива, заключающего в себе нечто скрытое.

Площадь имеет иную смысловую окрашенность — она воплощает феномен раскрытости; ее пространство раскрыто не только вверх, оно раскрыто и в стороны — устьями улиц и переулков, проемами дверей, окон, аркадами портиков обращенных к ней зданий. Площадь — это архитектурно вычлененная часть наружного пространства. Если в здание *входят*, то на площадь *выходят* — из закрытого помещения церкви или палатцо, из улицы, стесненной и затемненной стенами домов. «Как в городе форум и площади, так и в домах атриум, зала и тому подобное должны быть... там, где прочие части сходятся к ним совершенно естественно. Сюда должны выходить отверстия лестниц и ходов»<sup>27</sup>. Любая площадь, независимо от ее размеров, создает по контрасту ощущение просторности, мгновенно распахнувшегося, расширившегося пространства. Площадь не заключает в себе тайны, наоборот — это освобождение от тайны, своеобразная пространственная десакрализация.

Переноса акцент на площадь, Альберти закладывает основу новой, ренессансной урбанистической теории. Город мыслится им не как размещение архитектурных объемов, но как распределение архитектурных пространств. «Самое главное украшение городам придают положение, направление, соответствие, размещение улиц и площадей»<sup>28</sup>, — пишет Альберти. Свободные, незастроенные зоны составляют важную черту его воображаемого города, который «должен существовать не только ради жилищ... но должен быть расположен так, чтобы оставались свободными широ-

чайшие пространства и места для всего, начиная от частных нужд, вплоть до красивых и отрадных улиц, ристалищ, садов, гуляний, бассейнов и тому подобного»<sup>29</sup>.

Альберти много говорит об улицах, особенно улицах «общественных», которые «делаются... ради граждан»<sup>30</sup>. Такие улицы должны быть особенно широкими, и «ни один человек не посмеет безнаказанно преграждать их ни рвом, ни стеной, ни забором, ни кустарником»<sup>31</sup>. Парадные улицы «должны быть значительно достойнее того, чем они по своей природе бывают...». Но любая улица в городе «должна быть хорошо вымощена и очень чиста, ее превосходно украсят портики, одинаковые по очертаниям, а справа и слева дома, вытянутые вровень друг с другом»<sup>32</sup>.

Описывая город, Альберти воспринимает его в динамике, как бы передвигаясь по его площадям и улицам: «...как будет хорошо, когда при прогулке на каждом шагу постепенно будут открываться все новые стороны зданий, а выход и фасад любого дома будут обращены на середину улицы»<sup>33</sup>. Он словно осваивает городские артерии, ставшие свободными, безопасными, доступными не только для нужд, но и для «наслаждения», для эстетического потребления.

По существу это было обобщением процессов, которые уже наметились в реальной практике градостроительства. Во Флоренции на протяжении XIV и XV вв. можно наблюдать борьбу за высвобождение городских пространств из-под контроля отдельных частных владельцев или корпораций, превращение их в общегородскую собственность. С площади вокруг Баптистерия Сан Джовани убирают загромождавшие ее надгробия знатных лиц; нашедшийся на ней

ГОРОД  
В ИТАЛЬЯНСКИХ  
АРХИТЕКТУРНЫХ  
ТРАКТАТАХ  
КВАТРОЧЕНТО



сенной рынок отодвигают в одну из боковых улиц; с площади Синьории постепенно выселяют мастерские мелких ремесленников и лавочки торговцев; ликвидируется частная собственность на улицы; они превращаются в доступные всем и удобные городские артерии<sup>34</sup>. На протяжении только первой половины столетия Брунеллески проектирует в центральной части Флоренции три новые площади — перед церковью Сантиссима Аннунциата, перед церковью Сан Лоренцо и перед церковью Санто Спирито<sup>35</sup>. Площадь становится главным архитектурным мотивом в живописи кватроченто.

В воображаемом городе Альберти, помимо главной площади, которая мыслилась как «лоно» всего города, предполагались площади меньшего размера, составлявшие «лоно» отдельных кварталов. По периметру каждой площади располагались здания с обязательным внутренним двориком, представлявшим собой площадь в миниатюре. Таким образом, площадь, обнесенная стенами домов, мыслилась как первоначальная композиционная ячейка, как модуль пространственной планировки города.

Вместе с тем границы этих ячеек проницаемы, поскольку, в представлении Альберти, проницаемы сами стены зданий. «Рассматривая понятие стены, — говорится в десятой главе первой книги, — следует начать с более достойного. А именно, здесь уместно будет сказать о колоннах... поскольку ведь ряды колонн не что иное, как стена, во многих местах пробитая и разомкнутая»<sup>36</sup>. Стена — это колоннада, реальная или потенциальная, она прорезана, или может быть прорезана, проемами. Стена — это преграда, скорее условная, обозначающая границу той или иной зоны, неже-

ли реально ее замыкающая. Через такую преграду, если не физически, то мысленно, можно проникнуть из одной зоны в другую.

В трактате большое место занимают архитектурные проемы: аркады, портики, двери, окна. Много и подробно пишет Альберти о разного рода домовых отверстиях: «Отверстия бывают двух видов. Одни дают вход и выход свету и ветрам, а другие — обитателям и вещам. Для света служат окна, для вещей — двери, лестницы и пролеты между колоннами. Отверстиями являются те, откуда выходят вода или дым, как, например, колодцы, клоаки, жерло очага... печные топки и отдушины»<sup>37</sup>. Поистине, дом в этом описании выглядит как просматриваемый насквозь каркас, в котором проемов, отверстий, пролетов значительно больше, чем стен.

Этот воображаемый дом продуваем ветрами: «[Окна], которые обращены к здоровым ветрам, можно будет делать гораздо более широкими по всем направлениям и приятно будет открывать их, чтобы освежающее дуновение охватывало тела обитателей»<sup>38</sup>. В этом доме нет ни одного проема, «куда не проникал бы дневной луч»<sup>39</sup>. Этот дом открыт на улицу, обращен к ней: «...подоконник будет настолько низким, что ты будешь виден проходящим на улице и сам будешь их видеть»<sup>40</sup>. Пространство такого дома, открытого ветрам и доступного взглядам прохожих, является, по существу, частью городского пространства.

Одним из главных украшений города Альберти считает арку; арка мыслится им как антитеза средневековым крепостным воротам. Ворота служили преградой, их основная функция — замыкать, запирают город; арка, по Альберти, имеет не функциональный,

ГОРОД  
В ИТАЛЬЯНСКИХ  
АРХИТЕКТУРНЫХ  
ТРАКТАТАХ  
КВАТРОЧЕНТО

но эстетический смысл — она не встроена в стену, но свободно размещается в городе, украшая его и отмечая границы отдельных зон: «...что особенно украшает форум и перекресток — это арки, поставленные у входа в улицу, ибо арка — как бы всегда открытые ворота»<sup>41</sup>. В отличие от средневековых крепостных ворот, которые были всегда закрыты, и именно в этом состояло их главное назначение, арка всегда открыта, назначение ее — служить рамой для открывающихся в пролеты видов, т. е., расчленяя, объединять городские пространства.

Лейтмотивом урбанистических фантазий Альберти проходит тема колонны: «Во всем зодчестве, бесспорно, первое украшение — колонны. Ибо и многие, поставленные вместе, украшают портик, стену и всякого рода отверстия, и отдельные также не лишены красоты, украшая распутия, театры, площади, храня трофеи, служа монументом, красуясь и придавая достоинство окружающему»<sup>42</sup>. В этом восхвалении колонны немалую роль играли античные увлечения времени, самый жанр трактата Альберти, задуманного как подражание Витрувию и к тому же писавшегося в Риме; не могли не сказаться и впечатления от римских развалин, с их обилием свободно стоящих колоннад и отдельных колонн. Но есть в этом и характерное для Альберти пристрастие к мысленным пространственным границам, своеобразным межевым столбам, которые, как и в живописи кватроченто, часто лишь условно замыкают пространственную коробку, не изображая, но обозначая или подразумевая стену.

Концепция города у Альберти определяется двумя взаимопротивоположными постулатами. Город представляется ему состоящим из отдельных прост-

ранственных ячеек, предельно замкнутых и самодостаточных (дом — это малый город); в то же время эти пространственные ячейки обнаруживают тенденцию к слиянию (город — это большой дом). Дом мыслится как самостоятельное сооружение в городе — и одновременно это часть города как единого архитектурного сооружения. Идея трансцендентного единства в боге, обеспечивавшая внутреннюю целостность города средневекового, преобразуется у Альберти в идею единства пространственной структуры города, для его времени не менее трансцендентную.

Реальному городу кватроченто, стиснутому кольцом стен, с тесно поставленными зданиями, с узкими туннелями улиц и глухих переулков, Альберти противопоставляет город воображаемый, который он «строит в уме», «главным образом по ночам, когда движения души побуждают его беспокоиться и бодрствовать», город легко просматриваемых пространств, доступных и безопасных; новый ренессансный город, для которого он мысленно «проектирует и строит некие сложнейшие здания и располагает ордера и многочисленные колонны с различными капителями и не применявшимися доселе базами, связывая их по-новому и изящно с карнизами и лапами»<sup>43</sup>. Альберти видит свой город, находясь в обозримом пространстве улицы или площади, откуда в проем арки или в пролет между колоннами открываются, как из окон комнаты, виды на архитектурный или природный пейзаж.

Такой интерьерный взгляд отражал характер мировидения Альберти, по самой природе своей урбанистического. Не случайно Альберти сравнивал картину с видом из окна, иными словами, из замкнутого, архитектурно оформленного пространства художника —

ГОРОД  
В ИТАЛЬЯНСКИХ  
АРХИТЕКТУРНЫХ  
ТРАКТАТАХ  
КВАТРОЧЕНТО

и соответственно зрителя — на разомкнутое внешнее пространство, сфокусированное рамой оконного проема. Взгляд на мир — из окна дома.

В этом смысле и сама картина кватроченто урбанистична не только по своему пристрастию к городским мотивам, но и по своему композиционному принципу, поскольку ее рама воспроизводит или подразумевает архитектурный проем, а изображение должно читаться как вид, через этот проем открывающийся.

Но картина кватроченто урбанистична не только потому, что строится на сложном, часто многоступенчатом сопоставлении внутреннего архитектурного пространства с наружным; урбанистичен самый способ перспективного построения, которым увлекались художники. Пространство, ограниченное с двух сторон уходящими в глубину стенами, — это пространство городское, увиденное жителем города. Не случайно перспективное построение применялось в первую очередь при изображении городских *ведут*, и, по-видимому, не случайно современники Альберти изобретение перспективы связывали с двумя написанными Филиппо Брунеллески городскими видами.

Что такое идеальный город Альберти — архитектурная утопия или вполне реализуемый, но не реализованный архитектурный проект? Мнения на этот счет расходятся. Одни авторы настаивают на античном обличии трактата, в котором описываются город, на самом деле не существовавший, и городская жизнь, не похожая на реальную жизнь итальянских городов того времени. Поэтому они относят сочинение Альберти к разряду утопий, основываясь на этимологии самого этого слова, означающего «место, которого нигде

нет». Другие, напротив, в «античности» трактата видят чисто литературный прием, характерный для писаний гуманистов, и обращают внимание на то, что у Альберти нет описания идеального города, он только формулирует правила, которыми должны руководствоваться архитекторы при строительстве городов; правила эти вполне выполнимы, и поэтому разделы его трактата, относящиеся к архитектуре городов, как и другие архитектурные трактаты XV в., неправомерно считать утопиями; утопична в них только форма, но не содержание<sup>44</sup>.

Альберти в десятой книге своего сочинения сам дает ответ на этот вопрос: «...мы, как бы для примера, опишем такой город, который во всех отношениях, по мнению ученых, был бы удобным...», но при этом оговаривается: «считаясь с условиями и необходимостью»<sup>45</sup>. Иными словами, автор намерен дать свод правил градостроительства, которых он советует, по возможности, придерживаться. Так же, как его «Три книги о живописи», трактат об архитектуре представляет собой руководство, своеобразное учебное пособие.

Так задумал его Альберти. Однако вопреки правилам жанра в нем звучит личностный, лирический подтекст. Это сочинение, писавшееся в Риме, пронизано ностальгической тоской по Флоренции, городу, откуда было изгнано его семейство и куда Альберти удалось вернуться уже взрослым человеком; по Флоренции, которая так и не стала для него родным городом. В трактате много и подробно повествуется о большом семейном доме; такого дома у Альберти не было, как не было и семьи, которая упорно продолжала отвергать его как бастарда<sup>46</sup>. Ничего этого не было,

ГОРОД  
В ИТАЛЬЯНСКИХ  
АРХИТЕКТУРНЫХ  
ТРАКТАТАХ  
КВАТРОЧЕНТО

но все это Альберти настойчиво рисовал в своем воображении, особенно по ночам, в часы бессонницы. И об этом он писал в своих сочинениях, в одних, как трактат «О семье», более откровенно («Нет ничего труднее жизни, и благословенны те, кто, пережив множество лишений в юношеские годы, оказывается под отеческим кровом в нашем родном краю»<sup>47</sup>), в других, как «Десять книг о зодчестве», — зашифрованно, или, как в «Застольных беседах», — иносказательно.

В трактате об архитектуре говорится о том, чего не было, но что могло бы быть. Город, описанный Альберти, это как бы мысленная архитектурная реконструкция любимой им Флоренции — реконструкция, обладающая той же чистотой, строгостью и геометрической прозрачностью, что и перспективные построения в его трактате о живописи<sup>48</sup>.

«Десять книг о зодчестве» написаны в 1452 г. Началом 1460-х годов датируют сочинение Антонио Аверлино Филарете, представляющее собой тоже трактат об архитектуре, но выдержанный в форме романа, повествующего о строительстве нового города — Сфорцинды<sup>49</sup>.

Сюжет романа вкратце таков. Во время пиршества во дворце герцога Франческо Сфорцы речь заходит об архитектуре. Один из гостей заявляет, что, с его точки зрения, профессия архитектора совсем не требует специальных знаний «геометрии, рисунка и прочих вещей», как утверждают некоторые, ссылаясь на Витрувия и Архимеда; что сам он строит здания, не разбираясь в пропорциях, геометрии и прочих премудростях, и его постройки выходят от этого не хуже. По-видимому, Филарете излагает здесь мнения архитекторов-практиков; многие из них относились весьма

скептически к требованиям, которые предъявлял к профессии архитектора Альберти в трактате «Десять книг о зодчестве». Сам автор «Сфорцинды», также присутствовавший на празднестве, выступает в защиту Альберти, его концепции архитектуры как высоко искусства, требующего серьезных знаний в самых различных областях науки. Он формулирует свои взгляды на архитектуру, архитектора и заказчика; говорит о градостроительстве и в заключение обращается к герцогу с идеей создания нового города. Увлеченный рассказом, Франческо Сфорца соглашается; далее следует история проектирования и строительства герцогской резиденции, которую решено назвать Сфорциндой.

Филарете подробно описывает ее планировку, а также все здания, как общественные, так и жилые, городские площади, мосты, плотины, памятники, скульптурный и живописный декор и т. д. Попутно он излагает собственные соображения о происхождении архитектуры от Адама и о происхождении городов от Каина; дает классификацию архитектурных ордеров; повествует о живописи и скульптуре, перечисляет имена самых знаменитых живописцев и скульпторов, говорит об изобретении перспективы, которое он приписывает Брунеллески. Словом, пользуясь свободной формой романа, Филарете излагает все, что он знает об архитектуре и искусстве. Эти знания несколько сумбурны и эклектичны<sup>50</sup>, в них легко обнаружить влияние трактатов Альберти<sup>51</sup> и общей атмосферы флорентийской образованности, в которой сформировался сам Филарете, работавший в мастерской Гибберти и принимавший участие в украшении рельефами дверей флорентийского Баптистерия. Отразились в

ГОРОД  
ВИТАЛЬЯНСКИХ  
АРХИТЕКТУРНЫХ  
ТРАКТАТАХ  
КВАТРОЧЕНТО



них и римские впечатления автора, выполнявшего по заказу папы рельефы для дверей собора св. Петра.

Текст Филарете щедро иллюстрирован планами и рисунками, изображающими отдельные здания; в них встречаются мотивы флорентийской архитектуры (в частности Воспитательного дома Брунеллески), архитектуры римской (очень точно воспроизводится пьядца Навона), а также миланской (варьируются проекты построек самого Филарете<sup>52</sup>).

Собственно урбанистический аспект романа представляет собой развитие, более того — полное осуществление положений, которые в трактате Альберти были сформулированы как желаемые условия для создания некоего образцового города.

Прежде всего это касается природных условий местности, где расположена Сфорцинда. Условия эти поистине идеальны, в них нет ни одного из многочисленных недостатков, против которых предостерегает Альберти, и налицо все достоинства. Если у Альберти природа таит в себе опасности, против которых город должен принять меры защиты, то у Филарете природа вполне благоприятна для города. Климат здоровый, местность защищена горами от плохих ветров и открыта хорошим; «горы не слишком высоки, с пологими склонами, поросшими деревьями и различными плодоносящими растениями»; река не размывает берегов, не знает наводнений, в ней водится много хорошей рыбы<sup>53</sup> и т. д.

Альберти, говоря о плане города, предлагает на выбор варианты, в зависимости от задачи, которая стоит перед архитектором: «...вместительнее всех будет город круглый, а всех безопаснее тот, который заключен в стены ломаных очертаний... ибо утверждают,

что враг не может без опасности и вполне уверенно продвигать машины ни между выступами, ни с углов»<sup>54</sup>. И в другом месте трактата: «Наиболее вместительным участком и требующим меньших расходов при окружении его валом или стеной считается участок круглый. Непосредственно за ним тот, который имеет несколько выступающих углов, но углы должны быть совершенно одинаковые...»<sup>55</sup>

Филарете, придумывая план Сфорцинды, объединяет оба предложенных Альберти варианта, не смущаясь очевидной функциональной нелогичностью решения. Он рисует окружность и вписывает в нее два квадрата, повернутые по отношению друг к другу на 45°. Таким образом, «самая вместительная форма» сочетается с формой «самой безопасной»<sup>56</sup>. Город оказывается окруженным двойной стеной. Башни, имеющие оборонное назначение, располагаются на внешних, выступающих углах, а ворота на внутренних, на территории города, за кольцом наружных стен. При этом непонятно — и автор в тексте не дает этому объяснения, — каким образом можно проникнуть в город и как могут быть использованы участки (неудобные с точки зрения городской планировки), которые находятся внутри окружности и отсекаются тупыми углами стен. Нарисованный Филарете план скорее красив, нежели целесообразен. Есть еще одна особенность в планировке Сфорцинды, возможно также подсказанная Альберти, в трактате которого большое внимание уделено вопросам водоснабжения и канализации. Альберти, считаясь с реальной ситуацией, рекомендует прорывать вдоль улиц канавы для стока нечистот и для снабжения города водой. Филарете поступает гораздо решительнее: он предлагает вдоль

ГОРОД  
В ИТАЛЬЯНСКИХ  
АРХИТЕКТУРНЫХ  
ТРАКТАТАХ  
КВАТРОЧЕНТО

всех радиальных улиц провести каналы, которые в центре объединяются обводным каналом по периметру центральной площади; вся эта система водоснабжения должна питаться водой из протекающей вне стен города реки.

У Альберти основной городского ансамбля, его ядром служит площадь: «Все улицы будут идти от ворот и все направляться к центру. И там будет размещена площадь»<sup>57</sup>. Площадь — лоно города, нечто вроде сценической площадки, окруженной высокими зданиями. На площадь Альберти спускаются, на нее смотрят сверху, со ступеней портиков, из окон домов. В абсолютизации композиционного значения площади Филарете идет дальше Альберти. Он помещает главную площадь на самом высоком месте города: «Смотри, чтобы площадь была расположена высоко и выглядела значительной»<sup>58</sup>. На его площадь нужно подниматься.

Планировочную мысль Филарете характеризует перебор средств выразительности. Главная площадь находится не только в самом центре города, куда сходятся все главные улицы, она не только расположена на самом возвышенном месте — в середине ее Филарете предлагает поместить смотровую башню, «такую высокую, что с нее можно будет обозревать всю округу», башню, акцентирующую высотное положение площади; а чтобы усилить звучание ее как пространственной доминанты, «с одной и с другой стороны этой площади следует сделать две других: одну для торговцев, а вторую для продажи предметов механических»<sup>59</sup>. Кроме этих трех больших площадей, на лучах радиально расходящихся улиц и между ними Филарете предлагает разместить целую сеть площадей второ-

степенных, меньшего размера. Сам по себе этот мотив настолько увлекает Филарете, что он рисует площади отдельно, украшает их обелисками, фонтанами. Его мало заботит, каким образом эти четырехугольные площади или вытянутые по одной оси группы площадей могут вписаться в пространственную структуру его строго центрического, круглого в плане города.

Альберти видит город как строго архитектурную композицию; украшением его служат, прежде всего, сами здания: «расположенные и размещенные в наиболее подходящих местах [они] возвеличат местность города»<sup>60</sup>. Главный декор — это колонны, аркады, триумфальные арки. Эта чистая архитектура оживлена фигурами горожан; именно они являются «приметным украшением» городских пространств. «Спрашивается, — восклицает Альберти, — что всего прекраснее, улица ли, оживленная играющей молодежью... или форум с толпящимися на нем отцами города...»<sup>61</sup> Альберти называет жителей одним из видов «украшений временных», «не зависящих от зодчего»<sup>62</sup>. Населяя город, они не только пребывают в нем, но и активно в нем перемещаются, создавая все новые декоративные группы, подобно фигуркам людей на фоне архитектурных задников в картинах и фресках кватроченто.

Филарете перенасыщает город скульптурами самых причудливых форм, орнаментальными украшениями, росписями, зеленью, фонтанами. Его город так густо населен людьми изображенными, так громко разговаривает языком многочисленных назидательных надписей, бурной жестикуляцией аллегорических скульптур, шумом воды фонтанов и каскадов, что в нем почти не остается места для живых людей.

ГОРОД  
В ИТАЛЬЯНСКИХ  
АРХИТЕКТУРНЫХ  
ТРАКТАТАХ  
КВАТРОЧЕНТО

Альберти мыслит город как своеобразную архитектурную декорацию театра общественной жизни горожан — не случайно он настойчиво сравнивает площади и перекрестки с театральными сооружениями античности. Больше того, архитектурное решение города призвано не только оформлять деловое, ритуальное и бытовое существование людей, но и предписывать им новые нормы поведения, создавать новый урбанистический сценарий<sup>63</sup>.

Город Филарете можно назвать «театром памяти». Каждое здание, каждая скульптура, роспись, фонтан или дерево должны напомнить о «знаменитых людях» прошлого, об истории создания города, о борьбе добра со злом, о постепенном восхождении человечества к высшему познанию, о строении космоса<sup>64</sup>.

Если в городе Альберти жители выступают в активной роли действующих лиц, то в городе Филарете им отведена пассивная роль зрителей.

Архитектурную мысль Филарете несправедливо было бы расценивать только как развитие и неумеренное преувеличение положений, изложенных в трактате Альберти. Несомненная оригинальность Филарете в том, что он первым среди своих современников говорит о городе, как целостном творении, не только задуманном, но и осуществленном одним архитектором. Архитектор — сочинитель города, его изобретатель, его автор. Это определяет и самый процесс проектирования и строительства: «Для других может быть следовало бы начинать с небольших сооружений... Но у меня явилась мысль сначала построить город, в котором мы возведем затем все необходимые для него здания»<sup>65</sup>. (Кто знает, кого подразумевает Филарете под «другими»? Не содержится ли в этом скрытый намек

на его предшественника и отчасти соперника — Альберти?) Цель написанного им романа-трактата состояла, по его собственным словам, в том, чтобы показать, «каким образом создается город».

Альберти подобной целью не задавался. В его трактате речь шла не о создании нового ренессансного города, а скорее о перестройке старого, не случайно он неоднократно напоминает о необходимости учитывать условия существующей городской застройки: «...не подобает быть безжалостным к трудам древних и не считаться с удобствами граждан, привыкших жить здесь у очага своих предков, тем более что погубить, низвергнуть и разорить все и вся всегда в нашей власти. Я советовал бы, чтобы ты оставлял старое нетронутым, пока нельзя будет строить новое, не разрушив старого»<sup>66</sup>. Не случайно приводит Альберти слова Платона о том, что идеальным городом следует считать тот из уже существующих городов, который меньше других будет отличаться от предложенного им образца<sup>67</sup>. Альберти не говорит об идеальном плане города в целом, он видит его как бы внедренным в уже существующую сетку городской планировки, предлагая новые архитектурные решения для отдельных композиционных узлов.

Филарете начинает с того, что рисует план своего нового города: «Прежде всего я сделаю рисунок». Этот рисунок он предлагает выполнить в масштабе и расчертить на квадраты: «Ты его увидишь сначала, весь расчерченный на квадраты, а затем я поставлю каждое здание на свое место»<sup>68</sup>.

У Альберти новые архитектурные ансамбли возникают один за другим, постепенно меняя лицо старого города. У Филарете город рождается сразу, по еди-

ГОРОД  
В ИТАЛЬЯНСКИХ  
АРХИТЕКТУРНЫХ  
ТРАКТАТАХ  
КВАТРОЧЕНТО

ному плану — мечта, владевшая архитекторами кватроченто: увидеть достроенным до конца, не подвергшимся искажениям спроектированный архитектурный комплекс.

Филарете в «Сфорцинде» описывает не только воображаемый город, но и воображаемого архитектора-градостроителя, и воображаемого заказчика, во всем с архитектором согласного и щедро оплачивающего расходы; он идеализирует и самый процесс проектирования и строительства, которое осуществляется в неправдоподобно короткие сроки (весь город был распланирован за восемь дней, все восемь башен сооружены за два дня и т. п.).

Альберти писал свой трактат, как бы постоянно подразумевая реальную судьбу республиканской Флоренции и реальные условия строительных работ, проводившихся на средства горожан под строгим контролем разного рода комиссий. Архитектурная утопия Филарете возникла в иной ситуации. Милан был государством монархического типа, антиподом республиканской Флоренции. Филарете немного удалось осуществить из своих замыслов, и он предложил герцогу под видом фантастического романа проект создания совсем нового города — герцогской резиденции, которая должна была строиться по личной воле и на личные средства могущественного заказчика.

Эта резиденция не была построена, но во второй половине кватроченто, когда писался роман, идея создания новых городов уже носилась в воздухе. В начале 1450-х годов папа Николай V задумал с помощью Альберти перестроить лишь небольшую часть Рима; в начале 1460-х годов его преемник Пий II мечтает возвести целый новый город и осу-

ществляет свою мечту: архитектор Бернардо Росселино строит для него Пьенцу — городской комплекс ренессансного типа, хотя и не законченный, но все же осуществленный в основной своей части<sup>69</sup>. В начале 1470-х годов закладывается недалеко от Перуджии городок Джулианова, основанный Джулиан-Антонио Аквавива. В начале 1480-х годов недалеко от Милана семейство Паллавичини основывает город Кортемаджоре<sup>70</sup>.

Альберти в рассуждениях о градостроительстве обычно приводит несколько вариантов того или иного некогда существовавшего решения, предоставляя читателю свободу выбора, а если высказывает свои предпочтения, то непременно оговаривается, что это его личное мнение («нам больше нравится», «мы считаем» и т. п.), что все зависит от условий, в которых возводится город, и от задач, стоящих перед его создателями<sup>71</sup>.

Филарете не предлагает никаких альтернатив. Его Сфорцинда — это им самим созданный новый иконографический образец идеального города. Архитектор творит без оглядки на освященные традиции архетипы. Сфорцинда не должна походить ни на один из прославленных городов древности, заявляет Филарете, ни на Вавилон, ни на Ниневию, Фивы, Трою, ни даже на Рим или Иерусалим; не должна походить на города, описанные в древних книгах, и на новые, современные города (по-видимому, имеются в виду перестроенный Борго Леонино в Риме и заново построенная Пьенца<sup>72</sup>).

Правда, в романе рассказывается, что во время земляных работ при строительстве задуманного герцогом нового морского порта была найдена «Золотая

ГОРОД  
В ИТАЛЬЯНСКИХ  
АРХИТЕКТУРНЫХ  
ТРАКТАТАХ  
КВАТРОЧЕНТО



книга» с подробным описанием когда-то существовавшего на этом месте портового города, однако она была найдена уже после того, как архитектор почти полностью осуществил свой проект Сфорцинды, так что «Золотая книга» послужила образцом лишь для второго, значительно меньшего по размерам и по значению архитектурного комплекса, а также для отдельных зданий, которые архитектор по желанию герцога возводит на оставшихся свободными участках городской территории Сфорцинды. К тому же, поскольку в имени архитектора, строившего древний портовый город, зашифровано имя самого Филарете — Онитоан (Антонио) Ноливера (Аверлино) Нотиренфио (Фиорентино), то и в этом случае он выступает в роли творца, создавшего образец для подражания, архитектурный первообраз.

Придуманная Филарете история находки «Золотой книги» содержит своеобразный ответ на вопрос, волновавший флорентийских гуманистов первой половины столетия, вопрос, на который до Филарете ответил Альберти в «Посвящении» своего трактата о живописи: «...Имена наши заслуживают тем большего признания, что мы без всяких наставников и всяких образцов создаем искусство и науки, неслыханные и невиданные»<sup>73</sup>.

Город у Альберти создан для человека. Город у Филарете создан человеком. Отцом любого архитектурного сооружения является заказчик, пишет Филарете, соответственно, архитектор отождествляется с матерью. «Здание рождается так же, как рождается человек»<sup>74</sup>. Архитектор, подобно женщине, «зачинает» от заказчика, вынашивает замысел в течение девяти или семи месяцев<sup>75</sup>, а затем рождает свое произве-

дение, вскармливает его и воспитывает. Любое творение архитектора, подобно человеку, растет, живет и умирает.

«Я покажу тебе, что здание — это на самом деле как бы живой человек, и ты увидишь, что для него необходимо питаться, жить, совершенно так же, как для человека, и так же оно заболевает и умирает, и так же выздоравливает во многих случаях от болезней благодаря хорошему врачу; и часто, подобно человеку, снова заболевает при нарушении порядка и отсутствии должной заботы о здоровье и живет долго, и так продолжая жить, все же в свое время умирает». Человек творит архитектуру по своему образу и подобию; каждое здание, «судя по сходству... произошло от человека, т. е. от формы его тела и пропорций... Здание возникает и строится в соответствии с членами человеческого тела и его формой»<sup>76</sup>.

Мысль о том, что, создавая архитектурные конструкции, архитектор должен подражать мудрой природе, которая придала живому организму столь совершенную, столь устойчивую структуру, содержится и в трактате Альберти: «...и как в живом существе одни члены соответствуют другим, так и в здании одни части должны находиться в соответствии с другими...». И в другом месте: «И как у животного голова, нога и всякий другой член должны соответствовать прочим членам и всему остальному телу, так и в здании... все части должны быть сложены так, чтобы находиться одна с другой в соответствии, и чтобы, взяв любую из них, можно было по ней с точностью измерить все прочие части»<sup>77</sup>.

Для Альберти одинаково важно уподобление архитектурного сооружения живому организму и, наобо-

ГОРОД  
В ИТАЛЬЯНСКИХ  
АРХИТЕКТУРНЫХ  
ТРАКТАТАХ  
КВАТРОЧЕНТО

рот, уподобление живого организма архитектуре<sup>78</sup>. Зодчий должен следовать природе, но и сама природа творит по законам «художества»: «Во всяком своде, — пишет Альберти, — мы будем подражать природе, которая и кости соединила с костями, и самое мясо переплела жилами, ветвящимися по всем направлениям, вдоль и ширию, вглубь и вкось. Такому художеству природы, полагаю я, следует подражать»<sup>79</sup>. Однако природа при всем ее совершенстве все же не безупречна, и Альберти, исправляя ее, стремится наложить на живые организмы выверенную математическую сетку чисел: 3, 5, 7, 9<sup>80</sup>. Даже человеческое тело, образец прекрасного, не может служить основанием для построения шкалы архитектурных пропорций: «[Древние зодчие], наблюдая человеческое тело, решили, что колонны следует делать по его подобию, и, измерив размеры человека, увидели, что от одного бока до другого расстояние равняется шестой части высоты, от пупка до чресел равняется десятой... Но руководимые природным чувством, присущим душе, посредством которого мы воспринимаем гармоничность, зодчие такую толщину и, наоборот, такую тонкость нашли неподобающими; отвергнув ту и другую, [они] решили, что искомое ими находится между этими крайностями. Поэтому... подражая математикам, обе эти крайности сложили и сумму разделили пополам. Таким образом они нашли число восемь... оно им понравилось и потому они стали давать высоте колонны восьмикратный нижний диаметр...»<sup>81</sup>.

Альберти как ученый и художник принадлежал еще первой половине столетия, с ее пафосом «божественной математики»<sup>82</sup>, которую ставили выше природы. Концепция «человек — мера всех вещей» склады-

вается во второй половине кватроченто. У Филарете в его трактате архитектор уже не исправляет пропорции человеческого тела, он «измеряет человека, его члены и пропорции» и воспроизводит их в своих сооружениях<sup>83</sup>. «Я покажу тебе, каким образом здание возникает и строится в соответствии с членами человеческого тела и его формой...»<sup>84</sup>

Через два десятилетия после «Сфорцинды», в 1482 г., Франческо ди Джорджо Мартини пишет «Трактат об архитектуре, инженерии и военном искусстве»<sup>85</sup>. Для Мартини тело человека не столько архитектурный модуль, как для Альберти и Филарете, сколько пластическая метафора архитектуры. Настойчиво, почти навязчиво возникает она в рисунках, иллюстрирующих трактат. Мужская фигура, стоящая в свободной «классической» позе — с опорой на одну ногу, с заложенными за спину руками — составляет основу плана и фасада храма. Мужская фигура с разведенными в стороны руками вписана в фасад (или разрез?) базиликального храма; ее руки образуют перекрытие боковых нефов, а голова оказывается в центре фронтона. На другом рисунке очертания головы, шеи и плеч заключены, как в раму, в план алтарной части храма. Мужская и женская фигуры — в зависимости от ордера — втиснуты, подобно пленникам, в стволы колонн. Голова в фас и голова в профиль образуют два аспекта капители.

Тот же мотив постоянно встречается в словесных сравнениях. Крепость в городе уподобляется голове — самой важной и самой уязвимой части тела, нуждающейся в особой защите; крепость, подобно человеческому лицу, имеет глаза и способна обзирать все тело города. Храм уподоблен телу не только в общих

ГОРОД  
В ИТАЛЬЯНСКИХ  
АРХИТЕКТУРНЫХ  
ТРАКТАТАХ  
КВАТРОЧЕНТО

очертаниях плана, но и в деталях. «Поскольку базилики имеют членения и форму человеческого тела и поскольку голова — главная часть тела человека, постольку и центральную капеллу следует строить как главу храма. И так же, как [голова] имеет пять осей и содержит пять частей, так же следует делать пять абсид: среднюю на линии рта и носа и две пары по сторонам [от нее], на линии глаз и ушей... Сходным образом грудь и руки соответствуют трансепту, кисти рук — двум боковым капеллам, линии пальцев определяют расположение пяти полуциркульных ниш в них...»<sup>86</sup>

План христианской базилики в форме латинского креста традиционно возводили к Распятию, при этом имелись в виду именно очертания креста, а не распятого на нем тела: крест мыслился как предельно обобщенный графический знак, как символ христианства. Возрождение заново прочитывает эту каноническую формулу, акцентируя внимание не на геометрических контурах креста, но на очертаниях фигуры Распятого, т. е. человеческой фигуры.

Так, Джанотто Манетти, описывая план собора Св. Петра в Риме, пишет: «Когда я упорно размышлял наедине с собой о том, каков и каких размеров был бы этот дивный, изумительный храм [Петра]... то я увидел, что он сделан по подобию человеческого тела. В самом деле, расстояние от груди до конца ног, по-видимому, вполне соответствует вытянутое в длину пространство базилики от открытых дверей третьего вестибюля до начала большого креста. Другая часть того же креста, как в этом мог убедиться всякий прилежный и внимательный наблюдатель, походит на простертые в обе стороны руки. Наконец, остальное

пространство, ограниченное пределами большой трибуны, вполне схоже с человеческой головой»<sup>87</sup>. И далее, предлагая поистине ренессансный способ экспериментального доказательства трансцендентной идеи средневековья: «Чтобы кому-нибудь не показалось, будто мы произвольно ввели это уподобление... я прошу тебя положить человека в верхней части этого храма, распластав все его тело по земле так, чтобы голова его была обращена к западу, а руки вытянуты в разные стороны — одна к северу, другая — к югу; ноги же пусть смотрят на восток. Расположив человеческое тело таким образом, ты не сможешь больше сомневаться, что приведенное нами уподобление вполне подходяще и точно»<sup>88</sup>. И Манетти делает вывод, прямо противоположный средневековому, возводя форму христианского храма не к знаку креста, но к «благороднейшей из возможных» форме человеческого тела: «Итак, если фигура этого храма подобна человеческому телу, как мы видели, то конечно, он имеет благороднейший вид из возможных, ибо, как мы хорошо знаем, человеческая форма оставляет далеко позади формы всех прочих вещей, одушевленных и неодушевленных; ведь некоторые учейшие мужи полагали, что она была создана по подобию всего мира, почему греки и называли человека микрокосмом»<sup>89</sup>.

Франческо ди Джорджо Мартини вслед за Манетти рисует в своем трактате план базилики, в основу которого положена не висящая на кресте, но твердо стоящая на земле мужская фигура с заложенными за спину руками — жест, нарочито противоположный традиционному жесту распростертых рук распятого Христа. По этой же формуле своеобразно-

ГОРОД  
В ИТАЛЬЯНСКИХ  
АРХИТЕКТУРНЫХ  
ТРАКТАТАХ  
КВАТРОЧЕНТО

го «антираспятия» предлагает Мартини строить и план города. При этом он осмысливает эту формулу чисто анатомически: «Прежде всего, следует представить себе тело человека, раскинувшегося на земле. Поместив конец веревки в то место, где находится пупок, другим концом его следует очертить круг; подобным же способом построить квадрат или треугольник...»<sup>90</sup>. Там, где находится голова, Мартини рекомендует поместить цитадель, «а если в городе не предполагают строить цитадель, то на месте ее следует расположить соборную церковь и прилегающую к ней площадь, а также палаццо синьора. С противоположной же стороны окружности, очерченной из точки, где находится пупок, должна располагаться главная площадь...» По всей очевидности, главная площадь должна помещаться на месте чресел человека — натуралистическая расшифровка иносказательного «лона» Альберти. «...Ладони и ступни предназначены для других храмов и площадей». Развивая сравнение города с телом человека, Мартини доходит почти до натурализма: «Глаза, уши, нос, рот а также жилы, кишки и другие органы, находящиеся внутри и снаружи, соответствуют необходимости и нуждам тела; то же самое следует соблюдать при постройке городов»<sup>91</sup>.

В другом месте трактата Мартини предлагает несколько иной вариант городской планировки. Он рисует мужскую фигуру с раставленными ногами, с руками, согнутыми в локтях и поднятыми к голове — снова схема, обратная схеме распятия. На месте головы стоит укрепленная цитадель, на месте локтей и ступней ног — крепостные башни, соединенные стенами, центральная площадь имеет форму окружности,

описанной вокруг «пупка», т. е. расположенной на животе, а не на груди человека; примыкая к площади, помещается храм. «Возможно создать город, крепость или замок, — поясняет Мартини, — по образцу тела человека, и чтобы голова и все члены были связаны друг с другом, чтобы голове соответствовала цитадель, рукам — соединенные с ней и ее ограждающие стены, которые связывают и замыкают все члены и все тело этого обширнейшего города»<sup>92</sup>.

Мысленному взору Альберти город рисуется как образ чистой архитектуры. План Сфорцинды — два квадрата, вписанные в круг, воспроизводят не фигуру человека, но лишь пропорции совершенного человеческого тела<sup>93</sup>. Мартини изображает город в виде человеческой фигуры, зрительно олицетворяет город с живым человеком. Трудно сказать, что преобладает в этом олицетворении — героизация ли человека путем приобщения его к высокой символике города как модели мира или, наоборот, снижение, приземление самого образа города сравнением его с анатомией человеческого тела.

В последней трети XV в. отношение к телу как к формуле совершенной архитектоники начинает уступать место настойчивому любопытству к тайнам его внутреннего устройства. Получают распространение анатомические сочинения, снабженные рисунками трупов со вскрытой брюшной полостью, обнаженными мышцами и сухожилиями<sup>94</sup>, где средневековый пиетет перед образами смерти (*Memento mori*) сменяется наивно бесстрашной любознательностью анатома. Натуралистическое описание «анатомии» города в трактате Мартини, сравнение ее с анатомией и даже физиологией человека наводит на мысль, что автор рассматри-

ГОРОД  
В ИТАЛЬЯНСКИХ  
АРХИТЕКТУРНЫХ  
ТРАКТАТАХ  
КВАТРОЧЕНТО

вал подобные изображения. Косвенным подтверждением этого может служить рисунок скелета на полях его трактата на той странице, где начинается раздел, посвященный городу.

Мартини увидел в человеческом теле не только непревзойденный образец прекрасного, но и мудро устроенный, правильно функционирующий организм; он увидел человеческое тело (и соответственно, его аналог — город) не только извне, но также и изнутри. Интерьерное видение Альберти получило у него неожиданное, хотя по-своему логическое, развитие.

Мартини несомненно читал архитектурный трактат Альберти — отголоски этого постоянно встречаются в его собственном сочинении. Однако к Альберти он относился с некоторым пренебрежением как к архитектору, не занимавшемуся строительной практикой. Не называя его имени, он осуждает авторов архитектурных трактатов, не снабжающих свои словесные описания профессионально выполненными пояснительными рисунками<sup>95</sup>. Известно, что «Десять книг о зодчестве» Альберти не были иллюстрированы автором.

Мартини происходил из простой семьи, возможно, родители его были крестьянами. Он родился и воспитывался в Сиене, где провел большую часть жизни. Талантливый самоучка, он не владел латинским языком, не был связан с кругами флорентинской гуманистической элиты. Возможно, этим объясняется его скрытая вражда к Альберти — аристократу духа, принадлежавшему к одному из самых могущественных семейств Флоренции<sup>96</sup>.

Альберти, говоря о городе как сообществе граждан, в сущности, имел в виду олигархическое устрой-

ство с «отцами города», т. е. представителями влиятельнейших семейств, во главе. Город у него состоял из отдельных семейных домов, более или менее обширных, благоустроенных и украшенных, в зависимости от благосостояния их владельцев. Дома эти соединены удобными, доступными и безопасными общественными пространствами улиц и площадей. Вопросами застройки бедных кварталов Альберти не интересовался, он просто выделял их в особые зоны, чтобы они не мешали благополучному существованию «чистой» части городского населения. Город Альберти — это место, которое «дает возможность приятно проводить время досуга в довольстве и здравии, получать прибыль в делах, богатеть и постоянно жить вне опасности и в почете»<sup>97</sup>.

Город Филарете имеет отчетливо выраженную классовую структуру и, соответственно, архитектурную иерархию. Филарете проектирует разные типы жилых домов: для благородных (*gentili uomini*), для народа (*popolari*) и для самых бедных (*infimi*). Строить следует, соблюдая «соотношения и пропорции, в зависимости от того, кому [дома] предназначаются и кому что подходит». В соответствии с этим распределяет Филарете и архитектурные ордера: жилищу князя подобает ордер дорический, как самый величественный, дворянину (*gentile uomo*) ионический, торговцу — коринфский; что касается простых ремесленников и бедноты, то в их домах не соблюдаются никакие правила членений и ордеров — «пусть строят так, как смогут, была бы крыша над головой»<sup>98</sup>. «Жители города, — пишет Филарете, — должны быть прилежными, делать то, что им полагается, и что им приказано их правителем, любить сво-

ГОРОД  
В ИТАЛЬЯНСКИХ  
АРХИТЕКТУРНЫХ  
ТРАКТАТАХ  
КВАТРОЧЕНТО



его синьора и слушаться его, и когда возникает какая-либо необходимость, или война или другая надобность, помогать ему, как своему родному отцу»<sup>99</sup>. Придворно-монархический идеал города-государства получил в «Сфорцинде» вполне отчетливое воплощение.

Идеал Мартини несравненно более демократичен: «Всем людям, — подчеркивает он, — подобает жить в единении и сообществе, а не в отдельности каждому отцу семейства». (Трудно не услышать в этих словах прямую полемику с Альберти.) И далее: «Множество людей, собравшись вместе, составляют общество, чтобы один за другим, с большими удобствами пройти краткий путь своей жизни. И эти объединения для совместного обитания называются городами... потому что город — не что иное, как объединившиеся граждане»<sup>100</sup>.

Концепция города у Мартини не только более демократична, но и более пессимистична. Город у него существует не для того, чтобы «приятно проводить время... жить вне опасности и в почете», как у Альберти, и не для того, чтобы «быть прилежным... любить и слушаться синьора», как предлагает Филарете, но чтобы всем сообща «пройти краткий путь жизни», ибо все живое умирает, как умирает сам город, когда приходит его срок. Вольно или невольно в трактате Франческо ди Джорджо Мартини прозвучали тревожные ноты, знаменующие конец кватроченто.

- 1 Об итальянском городе XV в. существует обширная литература, см., например: *Benevolo L. La città italiana del Rinascimento*. Roma, 1969; *Brucker G. Renaissance Florence*. 1969; *Argan C. The Renaissance City*. N.Y., 1969; *Fanelli G. Firenze: Architettura e città*. Firenze, 1973. Vol. 1—2; *Simoncini G. Città e società nel Rinascimento*. Torino, 1974. Vol. 1—2; *Firenze rinascimentale*. Firenze, 1978; *Idee, istituzioni, scienza ed arti nella Firenze dei Medici* (a cura di C. Vasoli). Firenze, 1980; *Goldwaite R. The Building of Renaissance Florence: An economic and Social History*. Baltimore; L., 1980.
- 2 *Bruni L. Panegirico della città di Firenze*. Firenze, 1974.
- 3 *Franchetti Pardo V. Le ville mediche nel contado fiorentino (sec. XV—XVI): ideologia di un investimento patrimoniale // Storia della città. Rivista internazionale di storia urbana e territoriale*. Milano, 1978: № 6; *Moretti I. «Le terre Nuove» del Contado fiorentino*. Firenze, 1980.
- 4 Альберти рекомендует располагать загородную виллу так, чтобы семейство могло легко добраться до нее в городском платье и «без особого переодевания»: «Вилла, полагаю, должна быть в той части местности, которая наилучшим образом связана с городскими зданиями хозяина... Дорога туда должна быть без трудностей и препятствий, зимой и летом доступная и благоприятная для хождения пешком и езды на лошадях... чтобы удобнее и скорее, без особого переодевания... ты мог с женой и детьми, часто, когда только вздумается, посещать и город и виллу» (*Альберти Леон Баттиста. Десять книг о зодчестве*. М., 1935. Т. 1. С. 160).
- 5 *Franchetti Pardo V. Storia dell'urbanistica. Dal Trecento al Quattrocento*. Roma; Bari, 1982. См.: также: *Moretti J. Firenze rinascimentale fra città e contado: un «hortus conclusus» urbano? // Il catalogo della mostra: La città del Brunelleschi*. Firenze, 1980.
- 6 «Расположенные в окрестностях виллы, — пишет Альберти, — не должны находиться в месте пустынном... но в таком, чтобы там можно было... жить в... приволье и безопасности» (*Альберти Леон Баттиста. Указ. соч. С. 160*).
- 7 *Del Fante L. La città di Leon Battista Alberti*. Firenze, 1982.

ГОРОД  
В ИТАЛЬЯНСКИХ  
АРХИТЕКТУРНЫХ  
ТРАКТАТАХ  
КВАТРОЧЕНТО

- 8 См.: Wazbinski Z. La maison idéale selon Alberti // Acta Historiae Artium. 1967. XIII. P. 13–16.
- 9 Альберти Леон Баттиста. Указ. соч. С. 159.
- 10 Там же. С. 160, 166.  
По свидетельству источников, Пала Строчи, один из самых богатых граждан Флоренции, содержал в своем палаццо, кроме многочисленных слуг и рабов, 700 наемных воинов для личной охраны.
- 11 Там же. С. 138.
- 12 Там же. С. 137.
- 13 Там же. С. 148, 143.
- 14 Там же. С. 295.
- 15 Там же. С. 282.
- 16 Chamberlin E. World of the Italian Renaissance. L., 1983. P. 43–48.
- 17 Альберти Леон Баттиста. Указ. соч. С. 169.
- 18 Там же. С. 143.
- 19 Там же. С. 134.
- 20 Ср. утверждение Е. Гарена: «Город Альберти создается для того, чтобы подчеркнуть классовое различие [населения], чтобы создать внутри городских стен и в зданиях соответствующую четкую структуру» (Carin E. Scienza e vita civile nel Rinascimento italiano. Bari, 1980. P. 49).
- 21 Альберти Леон Баттиста. Указ. соч. С. 110.
- 22 Ср. формулировку Дж. Аргана: «Купол — пространственный центр, идеальное место новой Флоренции» (Argan G. Città ideale e città reale // Storia del arte come storia della città. Roma, 1984. P. 119).
- 23 Альберти Леон Баттиста. Указ. соч. С. 29 (перевод не точен, исправлен по итальянскому тексту).
- 24 Там же. С. 137.
- 25 Там же. С. 136.
- 26 Там же. С. 166.
- 27 Там же. С. 136.
- 28 Там же. С. 211.
- 29 Там же. С. 117.
- 30 Там же. С. 263.
- 31 Там же. С. 214.
- 32 Там же. С. 279, 280.

Ср. аналогичные мысли в трактате Франческо Патрици «Об устройении государства» (1470-е годы), возникшие у

автора, по всей вероятности, под влиянием сочинения Альберти, написанного в начале 1450-х годов: «... улицы следует делать прямыми от одних ворот к другим, лежащим напротив... Следует провести и поперечные улицы, направляющиеся к другим воротам. На их перекрестках должны быть оставлены довольно широкие площади, на которых древние зодчие обычно устраивали портики не только для гуляния, но и для занятий высокими искусствами... Вдоль улицы должны быть построены длинными рядами частные здания — по возможности одинаковых размеров, — дабы служить украшением городу. И они не должны иметь никаких выступов, загромождающих улицу. Жить следует так, чтобы частный дом отвечал пользе и удобству семьи и чтобы не было в нем какой-либо части ненужной и лишней, а вместе с тем чтобы самый вид его служил украшением» (цит. по: Альберти Леон Баттиста. Десять книг о зодчестве: т. 2. Материалы и комментарии. М., 1937. С. 723, 724).

- 33 Альберти Леон Баттиста. Указ. соч. Т. 1. С. 123.
- 34 Расширение, выпрямление и мощение улиц, помимо всех других причин, было вызвано также практической необходимостью. Во второй половине XV в. получают распространение повозки (кароцце), в которые запрягали по нескольку лошадей. Естественно, это требовало гораздо более широких и более ровных улиц, нежели те, по которым передвигались либо пешком, либо верхом на лошади.
- 35 Самому Альберти не пришлось спланировать во Флоренции ни одной площади. Но в Риме в начале 1450-х годов, как раз в те годы, когда писался трактат о зодчестве, разрабатывался по заказу папы Николая V план перестройки центральной части города. Предполагают, что Альберти принимал в этой работе активное участие. Согласно этому плану перед собором и перед замком Св. Ангела размещались большие четырехугольные площади, которые предполагалось соединить друг с другом тремя прямыми, хорошо вымощенными улицами, обрамленными портиками; кроме того, перед самым фасадом собора должна была находиться поднятая на несколько ступеней широкая терраса, замыкавшаяся со стороны фасада портиком с триумфальной аркой в центре. План реконструируется по описанию, содержащемуся в биографии

ГОРОД  
В ИТАЛЬЯНСКИХ  
АРХИТЕКТУРНЫХ  
ТРАКТАТАХ  
КВАТРОЧЕНТО

папы Николая V, написанной Джаноццо Манетти. Схематическая реконструкция приведена в книге Дж. Симончини (*Simoncini G. Op. cit. Vol. 2. P. 10*).

Во второй половине quattrocento новые площади возникают во многих итальянских городах: в Урбино (1447–1468), в Пьенце (1459–1464), в Мирандоле (1460-е годы), нижняя площадь в Ассизи (1487), в Ферраре (начало 1490-х годов), в Брешии (начало 1490-х годов), в Виджевано (1492–1494).

36 Альберти Леон Баттиста. Указ. соч. Т. 1. С. 31.

37 Там же. С. 36.

38 Там же.

39 Там же. С. 123.

40 Там же. С. 35.

41 Там же. С. 287.

42 Там же. С. 206.

43 Альберти Л.Б. О душевном спокойствии (цит. по: Альберти Леон Баттиста. Указ. соч. Т. 2. С. 149).

44 Об идеальном городе в трактатах итальянского Возрождения см.: *Cengaro M.L. Leon Battista Alberti teorico ed architetto del Rinascimento. Milano, 1939; Eden W.A. Studies in Urban Theory: the «De Re Aedificatoria» of Leon Battista Alberti // Town Planning Review. 1943. № 19. P. 10–28; Borissalievitch M. Les théories de l'architecture. P., 1951. P. 74–82; Rosenau H. The Ideal City in Its Architectural Evolution. L., 1959; Bruschi A. Osservazioni sulla teoria architettonica rinascimentale nella formulazione albertiana // Acts of the International Congress of History of Arts. N.Y., 1961. Vol. 2. P. 42–52; Firpo L. La città ideale del Rinascimento. Torino, 1974; Garin E. Scienza e vita civile nel Rinascimento italiano. Bari, 1980. P. 33–56; Franchetti Pardo V. Storia dell'urbanistica. Dal Trecento al Quattrocento. Roma; Bari, 1982. P. 541–557; Argan G. Storia dell'arte come storia della città. Roma, 1984. P. 82–93.*

45 Альберти Леон Баттиста. Десять книг о зодчестве. Т. 1. С. 112.

46 «Флорентинец из славнейшей семьи Альберти» — так называет Леона Баттисту после его кончины поэт Полициано (см. Посвящение к «Десяти книгам о зодчестве» // Альберти Леон Баттиста. Указ. соч. С. 3). Сам Альберти в

дошедшей до нас фрагментарной автобиографии пишет, что, «будучи воспитан на чужбине, где семья Альберти долгое время жила в изгнании», он недостаточно владел родным тосканским наречием; что семья относилась к нему враждебно, и ему приходилось проявлять особенную выдержку «в перенесении жесточайших обид и невыносимых оскорблений от собственной родни»; что даже в доме своем он не чувствовал себя в безопасности, что «были такие среди его близких, которые... замыслили против него несказанные преступления... и составляли чудовищные заговоры... подстрекая наглых слуг... зарезать его...» (Там же. С. 21–22).

Леон Баттиста Альберти родился в Генуе в 1403 г. Он был незаконным сыном Лоренцо Альберти, который вместе со всеми членами этого семейства был изгнан из Флоренции. Шестнадцать лет Альберти потерял отца и остался без средств. Учился в Падуе, затем в Болонье, где в 1426 г. поступил на службу к папскому легату — кардиналу Альбергати. В 1428 г. решение об изгнании семейства Альберти было отменено, и Леон Баттиста в 1429 г. (?) впервые приезжает во Флоренцию. В 1430 г. вместе с кардиналом Альбергати он, возможно, совершает поездку во Францию и Германию. В 1432 г. Альберти едет в Рим. Долгие годы остается на папской службе. Вместе с папой Евгением IV в 1434 г. бежит из Рима во Флоренцию, затем в 1436 г. отправляется в Болонью, в Феррару, в 1439 — снова во Флоренцию; в 1443 г. вместе с папским двором возвращается в Рим. Оставаясь на папской службе, работает во Флоренции, Ферраре, Мантуе, Римини, в Риме — при папах Евгении IV, Николае V и гуманисте Пии II, с которым его связывают дружеские отношения. В 1463 г., после смерти Пия II, уходит с папской службы, не поладив с Павлом II, не любившим гуманистов. Умирает в Риме в 1472 г.

47 *Alberti L.B. I Libri della Famiglia // Opere volgari. Bari, 1960. P. 38.*

48 «Идеальный город всегда существует внутри или под городом реальным, отличный от него как мир мысли от мира фактов» (*Argan G. Città ideale e città reale. Storia dell'arte come storia della città. Roma, 1984. P. 82*).

ГОРОД  
В ИТАЛЬЯНСКИХ  
АРХИТЕКТУРНЫХ  
ТРАКТАТАХ  
КВАТРОЧЕНТО

- 49 Антонио ди Пьетро Аверлино, прозванный Филарете, родился во Флоренции около 1400 г. Отец его, как считают, был резчиком по дереву. Филарете воспитывался во Флоренции; работал в мастерской Гиберти, наряду со многими флорентийскими мастерами принимал участие в выполнении рельефов дверей Баптистерия. В 1433 г. был приглашен папой Евгением IV в Рим для выполнения заказа на рельефы дверей собора св. Петра. С 1433 по 1477 г. работал в Риме. Затем вынужден был бежать во Флоренцию из-за выдвинутого против него обвинения в похищении церковной реликвии. Несмотря на то, что обвинение не было опровергнуто, флорентийская синьория взяла под защиту своего «дражайшего соотечественника».

Филарете остается во Флоренции около двух лет, затем некоторое время скитается по городам северной Италии — Тоди, Римини, Падуа, Пьяценца, Мантуя, Венеция — и в 1441 г. поступает на службу к миланскому герцогу Франческо Сфорца, по заказу которого строит несколько зданий и принимает участие в строительстве Кастелло и Собора. В 1465 г. уезжает из Милана, после чего следы его теряются. Год смерти Филарете неизвестен. «Сфорцинда», как полагают, была написана между 1458 и 1464 гг. Роман, состоящий из 25 глав, остался незаконченным. Последнее комментированное итальянское издание: *Averlino Antonio detto il Filarete. Trattato di architettura. Milano, 1972. Vol. 1–2.* Все цитаты далее приводятся по этому изданию (Filarete. Op. cit.).

- 50 Вазари, с присущей ему безапелляционностью оценок, называет сочинение Филарете «немым и глупым», а самого автора — человеком, «который по недомыслию берется за то, что ему не по плечу» (Вазари Д. Жизнеописание наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих. М., 1963. Т. 2. С. 232). Современные исследователи, однако, высоко оценивают трактат, считая его важным этапом в развитии европейской архитектурной мысли. «Филарете был первым, кто разработал план целого города, разумно организованного, точного, как теорема Евклида, пропорционального в каждом элементе» (Firpo L. La città ideale del Filarete // Studi in memoria di Gioele Solari. Torino, 1981). Другой современный автор утверждает, что замысел «Сфорцинды», согласно гу-

манистическим идеям времени, представляет собой план глобальной перестройки общества, «богатого и живого, учитывающего интересы земледельцев, необходимость образования молодежи, строительство достаточного количества больниц, реорганизации управления и обмена» (Ibid. P. 148). При всей фантастичности изложения «Сфорцинда» отражает реальную ситуацию, сложившуюся в Милане. (Olivato L. La città «reale» del Filarete // Arte Lombarda. XVIII. 1973. № 38/39).

- 51 Автор «Сфорцинды» хорошо знал и высоко ценил архитектурный трактат Альберти. Он сам пишет об этом во Введении к роману. Признавая превосходство Альберти как ученого, Филарете подчеркивает, что его «Сфорцинда» имеет более практические цели и рассчитана на менее образованного читателя, не знающего латыни. «Может показаться самонадеянным с моей стороны, — пишет он, — что я захотел рассказать о способах и измерениях [архитектуры], имея в виду, что великие люди уже писали об этом книги, и в древности, и в наше время. Одним из них был Витрувий, сочинивший замечательный трактат. Другим — Баттиста Альберти, живущий в наше время, человек очень знающий в разных областях, очень искусный в архитектуре и особенно в рисунке, который является основой всех искусств. Он очень опытен в геометрии и других науках. Он написал превосходное сочинение на латинском языке. Я же, не имея достаточного опыта в изложении, уделял большое внимание другим предметам. Мое желание писать о способах [возведения] и размерах зданий может показаться опростраченным и самонадеянным. Но я пишу по-итальянски, и я нахожу удовольствие в рисовании, в резьбе по камню и в строительстве. Я также осведомлен в других вещах, о которых упомяну, когда придет время. Вот почему я взял на себя смелость [писать], и я надеюсь, что мое сочинение понравится тем, кто не очень образован; те же, кто знает больше и более искусен в латинском языке, пусть прочитают названных выше авторов».

В XXII книге, где речь идет о рисунке и живописи, Филарете неоднократно ссылается на сочинения Альберти: его книгу «О живописи» и трактат «Элементы живописи». (Filarete. Op. cit. Vol. 2. P. 640–641).

ГОРОД  
В ИТАЛЬЯНСКИХ  
АРХИТЕКТУРНЫХ  
ТРАКТАТАХ  
КВАТРОЧЕНТО

52 Книга изобилует вставными эпизодами, придающими повествованию увлекательность. Так, подробно рассказывается о поездке на поиски места будущего города, носящей характер увеселительной прогулки; описывается церемония закладки первого камня, где правдоподобие сочетается с вымыслом. Филарете предлагает закопать в землю мраморную плиту, на которой будет высечена дата, имя герцога, имя папы римского, имя архитектора, т. е. его собственное. На эту мраморную плиту следует поместить мраморный ларец, в котором будет находиться бронзовая книга, где будут записаны все события его времени и имена людей, к ним причастных, а также перечислены все добродетели и все пороки. Следует зарыть туда же каменный сосуд с зерном и стеклянные сосуды с водой, вином, молоком, маслом и медом (*Filarete. Op. cit. Vol. 1. P. 103—104*).

Характер самостоятельной новеллы имеет история находки во время земляных работ богатого клада драгоценных предметов, среди них «Золотой книги». В этой истории несомненно отразились впечатления автора о реальных находках и раскопках, которыми увлекались в XV в.: «...во время рытья канав был найден квадратной формы камень, который походил на большой ящик размером в три брачча, хорошо отполированный и казавшийся единым блоком. Когда я его увидел, он мне понравился, и я распорядился его отрыть, и, расчистив, мы увидели на нем очень древние надписи, еврейские, арабские и греческие. Увидев это, мы очень удивились и обрадовались, и тотчас сдвинули его с места. Тщательно оглядев его со всех сторон, я понял, что под крышкой что-то находится, однако, увидев, что открыть его невозможно без применения силы, поскольку крышка, как я уже говорил, была тщательно пригнана и ящик казался единым блоком, я распорядился скопировать надписи... и отправил их к Синьору. Удивившись, он тотчас распорядился их перевести, и, поняв их смысл, тотчас нам ответил, чтобы мы не открывали [ящик] до его прибытия и чтобы прекратили работы, и что через восемь или десять дней он обязательно придет... Увидев этот квадратный камень, он очень удивился и захотел посмотреть место, где его нашли; он приказал его открыть, и, когда заглянули внутрь, увидели свинцовый ящик размером в полтора брачча и высотой, равной

углублению в камне. Там находилась также книга, вся из золота... а в остальной части углубления были две вазы из того же металла, что и книга, и высотой, как и углубление в камне, т. е. браччо с половиной. Увидев эти предметы из золота, все были очень удивлены и обрадованы. Вынули каждую вещь и открыли названную книгу — она была сделана необычно, и нам стоило большого труда открыть ее, а когда открыли [увидели], что она написана греческими буквами, которые были тщательно вырезаны на пластинах; а вазы имели прекрасную античную форму... И, вынув все эти предметы, с большой радостью отнесли их в шатер, т. е. в то место, где находился сын [герцога]. И, собрав и снеся в палатку все эти вещи, я выразил желание, чтобы там остался только сын герцога, и я вместе с ним. Итак, я открыл свинцовую шкатулку, в которой оказалась золотая голова в короне, великолепно украшенной драгоценными камнями, все остальное было заполнено драгоценностями разного рода и различных цветов; среди других предметов там была чаша с крышкой, целиком из драгоценного камня, а сама чаша зеленая, а крышка красная, чаша была украшена золотом, а внутри ее была вырезана голова, которая походила на голову того короля, и вокруг нее были расположены надписи... тоже греческие. Все остальное заполняли драгоценные камни разных цветов и разной формы, большие и маленькие, и было их так много, что все камни в сакристии Сан Марко в Венеции по сравнению с ними показались бы малостью... Открыв вазы, мы не нашли в них ничего, кроме пыли, которая, как мы решили, была прахом умерших, и собирались выбросить ее, но я сказал: "Не выбрасывайте ее, Синьор, прикажите сначала прочесть надписи на этих вазах, а потом можете сделать так, как вам будет угодно". — "Ты правильно говоришь, потому что это может быть прах того короля, и было бы недостойным выбросить его..."» (*Ibid. Vol. 1. P. 386*).

В последней, XXV книге романа Филарете рассказывает об архитектурной деятельности Медичи во Флоренции, подробно описываются все построенные по их заказу здания. На этом книга обрывается. Судя по тому, что этот пассаж переключается с панегириком Пьетро Медичи о его строительной деятельности, которым начинается 1-я книга трактата

ГОРОД  
В ИТАЛЬЯНСКИХ  
АРХИТЕКТУРНЫХ  
ТРАКТАТАХ  
КВАТРОЧЕНТО



та, можно предположить, что 25-я книга была задумана как заключительная.

53 *Filarete*. Op. cit. Vol. 1. P. 55, 57.

54 *Альберти Леон Баттиста*. Десять книг о зодчестве. Т. 1. С. 118.

55 Там же. С. 26.

56 Существует предположение, что план Сфорцинды восходит к древнему астрологическому знаку или к формуле мироздания. Эта формула как бы расшифровывается в проекте собора: на полу его, по мысли Филарете, точно под куполом должен быть изображен круг, диаметром равный диаметру купола, в нем — сочетания суши и морей, знаки времен года и «четырех элементов». (*Lang S. Sforzinda: Filarete and Filelfo // Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*. 1972. Vol. XXXV. P. 392).

57 *Альберти Леон Баттиста*. Десять книг о зодчестве. С. 26.

58 *Filarete*. Op. cit. Vol. 1. P. 168.

59 *Ibid*. P. 63.

60 *Альберти Леон Баттиста*. Десять книг о зодчестве. Т. 1. С. 211.

Характерно, что Альберти в качестве одного из самых эффектных украшений предлагает архитектору «подыскать камень, который превосходит человеческое вероятие... тем более, если камень чужеземный и привезен по трудному пути... Исключительным украшением будет также, если достойный удивления камень будет помещен на видном месте... Украшением послужит также и его изящество, например, если он будет особым видом мрамора... чистым, белым, прозрачным...» (Там же. С. 185—186).

61 Там же. С. 249.

62 Там же. С. 206.

63 Р. Краутхаймер высказал сходную мысль: программа Альберти состояла в том, чтобы «создать достойное окружение для достойных поступков народа, обладающего чувством собственного достоинства» (*Krautheimer R. Alberti and Vitruvius // Studies in Early Christian Medieval and Renaissance Art*. N. Y.; L., 1969. P. 329).

64 «Сфорцинда» — роман с ключом. Существует много толкований зашифрованных в нем значений — социальных, космологических, астрологических, алхимических и т. д. См.:

*Olivato L. La città «reale» del Filarete; Hidaka K. La Casa della Virtù e del Vizio nel trattato del Filarete // Les traités d'architecture de la Renaissance*. P., 1988.

65 *Filarete*. Op. cit. Vol. 1. P. 52.

66 *Альберти Леон Баттиста*. Десять книг о зодчестве. Т. 1. С. 72. В другом месте трактата: «...в городских [постройках] многое необходимо соразмерить с требованием соседа...» (Там же. С. 309).

67 Там же. С. 112.

68 *Filarete*. Op. cit. Vol. 1. P. 53, 63.

69 Пьяцца была построена на месте средневековой деревушки, в которой родился Андреа Сильвио Пикколомини, будущий папа Пий II. Город строился по проекту Бернардо Росселино в 1459—1464 гг. Ядро композиции составляет площадь, на которую выходят собор, палаццо Пикколомини, епископский дворец и палаццо Комунале; за ним расположена вторая площадь, предназначенная для торговли. Кроме того, по проекту Росселино было построено палаццо Амманати. Позднее по заказу Пия II были возведены еще 12 зданий.

70 *Simoncini G. Op. cit. Vol. 2. P. 225—226.*

71 Ср. замечание А. Пика: «Модель города у Альберти лишена жесткой определенности... скорее это пересечение разнообразных, но не бесконечных возможностей, зависящих от физического пространства, от природы, от людей, от обычаев... все эти зависимости находятся в состоянии постоянного изменения». (*Pica A. La città-stato di Leon Battista Alberti // Le Arti*. 1976. № 2).

72 *Filarete*. Op. cit. Vol. 1. P. 237, 238.

73 *Альберти Леон Баттиста*. Десять книг о зодчестве. Т. 2. С. 26.

74 *Filarete*. Op. cit. Vol. 1. P. 254.

Филарете настолько уверен в важнейшей роли архитектора в создании города, что, проектируя здания для Сфорцинды, он специально рисует для него необычный по своему облику, монументальный дом.

75 Архитектору «необходимы девять или семь месяцев, чтобы иметь возможность фантазировать и обдумывать и воображать различные способы и сочинять в уме различные рисунки...»

ГОРОД  
В ИТАЛЬЯНСКИХ  
АРХИТЕКТУРНЫХ  
ТРАКТАТАХ  
КВАТРОЧЕНТО

- 76 *Filarete*. Op. cit. Vol. 1. P. 29, 28.
- 77 Альберти Леон Баттиста. Указ. соч. Т. 1. С. 29, 319.
- 78 Ср. следующее место в трактате Альберти: «Кости здания, то есть колонны, углы и тому подобное [древние], следуя природе, делали в четном числе. Ведь ты не найдешь животного, которое стояло бы или передвигалось на ногах, нечетных по числу. Наоборот, отверстия они нигде не делали в четном числе, что, как можно видеть, соблюдается природой, ибо, хотя у живых существ, уши, глаза и ноздри расположены в четном числе, по правую и левую стороны, но посредние отверстие одно и широкое» (Там же. С. 319). Сравнение архитектурного сооружения со строением живого организма имеет у Альберти несравнимо более архитектурно-художественный характер, чем у Филарете.
- 79 Там же. С. 101.
- 80 Там же. С. 319.
- 81 Там же. С. 326 (перевод уточнен по итальянскому тексту).
- 82 Сближение архитектуры с математикой, с геометрией, стремление повысить ее в ранге, перевести из области строительного ремесла в высокую область науки, характерно как для самого Альберти, так и для близкого ему круга не столько профессионалов архитекторов, сколько непрофессионалов гуманистов. Так, герцог Федерико да Монтефельтро, заказчик Альберти и его собеседник, писал: «Достоинство Архитектуры основано на искусстве арифметики и геометрии, которые относятся к главнейшим свободным искусствам, поскольку они обладают высшей степенью точности; это искусство большой научности и большой изобретательности, и мы очень уважаем и ценим его» (цит. по: *Simoncini C.* Op. cit. Vol. 1. P. 41).
- 83 *Filarete*. Op. cit. Vol. 1. P. 28. Антропоморфизм Филарете с очевидностью проявляется в его объяснении архитектурных ордеров. Дорический ордер — самый совершенный, поскольку он воспроизводит пропорции тела Адама, сотворенного самим господом Богом; коринфский и ионический — менее совершенны, в основе их лежат пропорции тела потомков Адама, от которого произошли все другие народы. О системе архитектурных пропорций в Сфорцинде см.: *Onians J.* *Filarete and the «qualità» architectural and social* // *Arte Lombarda*. 1973. № 38/39.

- 84 *Filarete*. Op. cit. Vol. 1. P. 29.
- 85 *Martini Francesco di Giorgio*. *Trattati di architettura, ingegneria e arte militare*. Milano, 1967. Vol. 1—2.
- Франческо ди Джорджо Мартини родился в 1439 г. в Сиене. Первое известие о нем относится к 1464 г. Он был живописцем, скульптором, работал как архитектор и инженер. В 1477 г. его приглашает в Урбино герцог Федерико да Монтефельтро. По-видимому, Мартини принимает участие в строительстве Урбинского дворца, а также работает как военный инженер в Урбино и позднее в Сиене. С 1481 по 1489 г. пишет трактат «Об архитектуре, инженерии и военном искусстве». В 1489 г. возвращается в Сиену и остается там до конца жизни с кратковременными выездами в Милан и Павию, где встречается с Леонардо да Винчи. Получает звание архитектора сиенской Синьории. Умирает в Сиене в 1501 г.
- 86 *Ibid.* P. 45.
- 87 *Манетти Джаноццо*. *Жизнеописание папы Николая V* (цит. по: Альберти Леон Баттиста. Десять книг о зодчестве. Т. 2. С. 737).
- 88 Там же.
- 89 Там же.
- Уподобление города человеческому телу восходит к трактату Витрувия. Интересное истолкование этого мотива у Витрувия содержится в неопубликованной статье Л.И. Акимовой «Витрувий и миф». Автор считает, что это место в трактате Витрувия восходит к мифу об основании города Рима. «Тело убитого, распластанного, лежащего на земле Рема как бы претворялось в плоть и кровь города. Этот город «из человека», вегетативно антропоморфный. Центром его был мундус, глубокая, очевидно, круглая яма, куда в качестве жертвы сносили первины урожая и начатки всех вещей, необходимых людям... Мундус, по существу, был «пупом» города — Рема...» И далее: «Встав на ноги, этот идеальный «антропос» как бы возрождается после смерти и остается архитектурной мерой...» (цит. по рукописи, с согласия автора).
- 90 Рассуждения о пупке как геометрическом центре человеческого тела, несомненно, восходит к трактату Витрувия. Говоря о плане храма, который он уподобляет человеческой фигу-

ГОРОД  
В ИТАЛЬЯНСКИХ  
АРХИТЕКТУРНЫХ  
ТРАКТАТАХ  
КВАТРОЧЕНТО

ре, Витрувий пишет: «Естественный центр человеческого тела — пупок, ибо если положить человека навзничь с расprostертыми руками и ногами и приставить ножку циркуля к его пупку, то при описании окружности линия ее коснется пальцев рук и ног» (*Bumpuuii*. Десять книг об архитектуре. М., 1936. Кн. 3, гл. 1. С. 65).

91 Martini Francesco di Giorgio. Op. cit. Vol. 1. P. 20.

92 Ibid. Op. cit. P. 4.

93 При закладке Сфорцинды Филарете предлагает закопать в землю сосуд, наполненный зерном. «Этот сосуд обозначает, что город должен быть подобен телу человека, и поэтому следует наполнить его тем, что дает человеку жизнь... И на сосуде должно быть написано только два слова: «Жизнь» и «Смерть» — ведь мир наш не что иное, как жизнь и смерть, и поэтому город будет существовать лишь до тех пор, пока не истечет положенный ему срок». Приведенная цитата подтверждает, что Филарете, говоря о сходстве архитектуры с человеческим телом, имел в виду не зрительное подобие, а символическое уподобление. Уподобляя жизнь города человеческой жизни, Филарете вводит промежуточный образ — сосуд с зерном, который лишь подобен человеку, но не имеет антропоморфной формы; сосуд содержит в себе не внутренние органы пищеварения, как город в описании Мартини, но зерно, символизирующее жизнедеятельность.

94 Science and the Arts in the Renaissance. Wash., 1985. P. 104—106.

Показательно следующее сравнение. Альберти, говоря о фантастических, невыполнимых градостроительных замыслах, приводит в качестве примера эпизод, заимствованный из сочинений древних: «Никто не возьмет на себя смелость похвалить того [человека] — будь то Стасикрат, как его называет Плутарх, или Динократ, согласно Витрувию, который заявил, что готов высечь из горы Афона статую Александра так, чтобы в его руке мог расположиться целый город с 10 000 жителей» (*Alberti L.B. Architettura*. Milano, 1966. Vol. 2. P. 45b). Альберти относится к подобной гигантомании с недоверием и даже осуждением. Мартини пересказывает то же самое место у Витрувия по-иному. Он говорит не о замысле, но о свершившемся факте, говорит без тени недо-

верия; его увлекает не только идея создания гигантской статуи, но и антропоморфное истолкование самой горы, превращенной в огромное человеческое тело, оживленное током крови, бегущей по «венам»; увлекает идея города, зажатого в руке ожившего гиганта, журчащего водами рек и источников. «Услышав, что Александр хотел построить новый город, — пишет Мартини, — он [Динократ] обработал гору Афон в виде фигуры человека. В левой руке у него была чаша, куда стекали, как бы по венам, все источники этого тела; в правой руке он держал город, заключенный в кольцо стен» (Martini Francesco di Giorgio. Op. cit. P. 4). Обращает на себя внимание физиологичность метафоры; горные источники уподобляются крови, вытекающей из вскрытых вен.

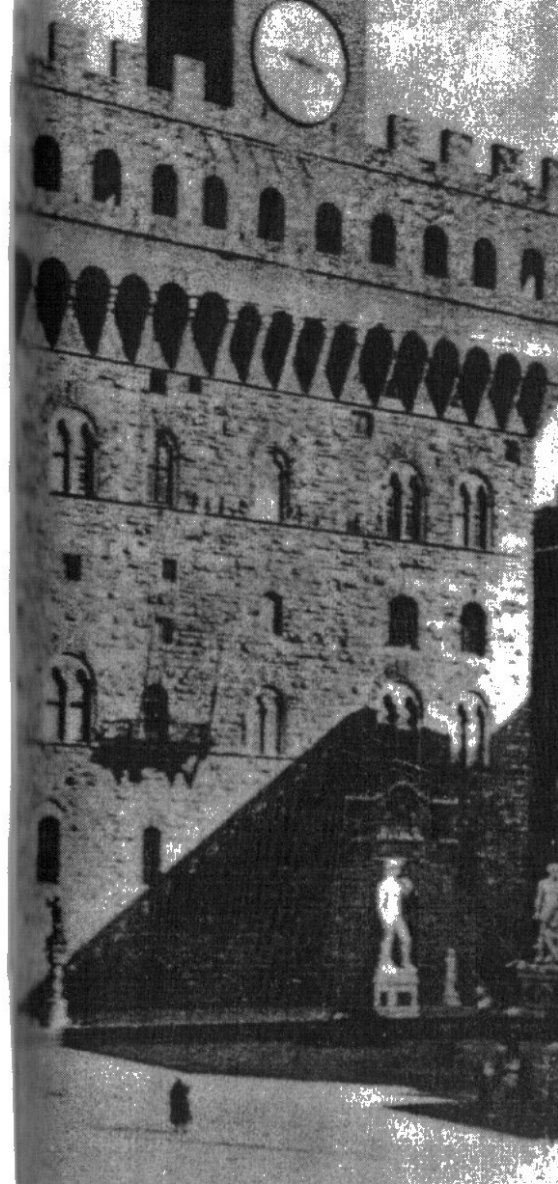
95 См.: Scaglia C. Autour de Francesco di Giorgio Martini, ingénieur or dessinateur // Revue de l'art. 1980. № 48. Автор считает, что не все рисунки, воспроизведенные в издании трактата Мартини 1967 г., принадлежат самому автору. Некоторые, возможно, выполнены другими мастерами: Pietro degli Orinoli (1458—1496) и Guidoccio Cozzapelli (1450—1516).

96 По-видимому, именно Альберти имеется в виду в следующих пассажах Мартини: «Те, кто писал о высоком искусстве архитектуры, или не достигали полноты в своих работах, или ограничивались теми аспектами, которые их особенно интересовали, не упоминая об остальных... они употребляли термины, которые до сих пор не были в употреблении, и писали о многих памятниках, которые оставались в руинах веками». Автор в связи с этим рекомендует обращаться к первоисточнику, т. е. к Витрувию, хотя при этом сетует на то, что «из-за трудности греческой и латинской грамматики никогда невозможно достичь его понимания, хотя многие образованные ученые, знающие эти языки, пытались сделать это». Иными словами, автор ставит под сомнение ссылки на Витрувия в трактате Альберти. И далее все более раздраженным тоном говорится о тех авторах, которые «считают, что они делают то, что способны сделать только они сами» (Martini Francesco di Giorgio. Op. cit. Vol. 2. P. 295).

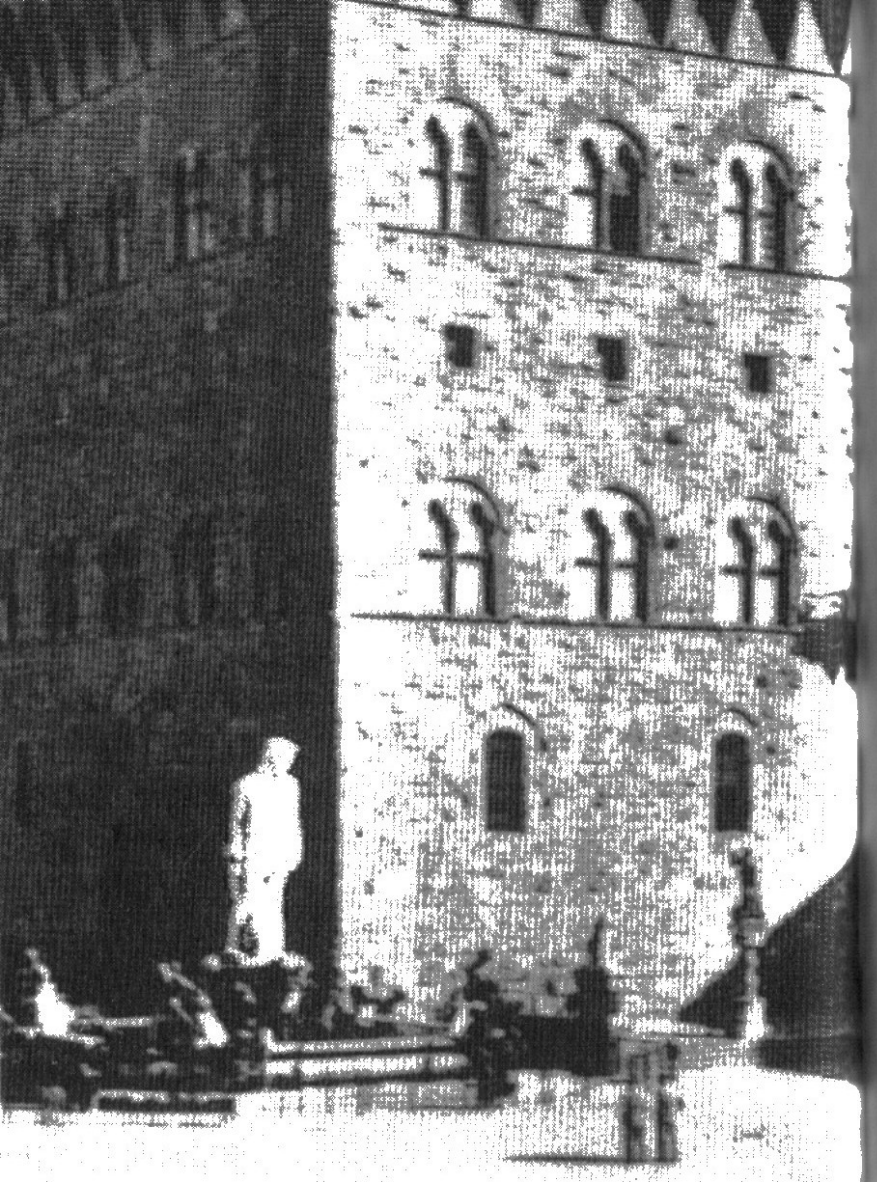
97 Альберти Леон Баттиста. Десять книг о зодчестве. Т. 1. С. 8.

ГОРОД  
В ИТАЛЬЯНСКИХ  
АРХИТЕКТУРНЫХ  
ТРАКТАТАХ  
КВАТРОЧЕНТО

- <sup>98</sup> *Filarete*. Op. cit. Vol. 1. P. 329, 331. В другом месте трактата Филарете предлагает иную иерархию ордеров: дорический, коринфский, ионический (p. 218).
- <sup>99</sup> *Ibid.* P. 105–106.
- <sup>100</sup> *Francesco di Giorgio Martini*. Trattatti. Proemio (цит. по: *Simoncini G.* Op. cit. Vol. 1. P. 15).



ФЛОРЕНЦИЯ  
XV ВЕКА.  
ГОЛОСА  
СОВРЕМЕННОКОВ



В трактате об архитектуре Альберти пишет: «Хорошо будет пойти по стопам Платона, который на вопрос, где найти то преславное государство, которое он себе вообразил, ответил: “Мы его не ищем, но стараемся установить, какое приходится называть лучшим из всех. Ты же считай наиболее предпочтительным то, которое меньше всего будет отличаться от этого образца”»<sup>1</sup>. Таким городом-государством была в Италии XV в. Флоренция. И не только для Альберти. В годы раннего Возрождения именно во Флоренции проигрывались новые модели государственного устройства, новые экономические структуры, создавались новая литература, новое искусство, новая гуманистическая образованность. Но что, пожалуй, особенно важно — формировалось новое самовосприятие, отчетливое, порой преувеличенное осознание новизны своего города, своей собственной новизны и все это складывалось в образ новизны самого времени, наступившего с началом столетия. В представлениях флорентинцев о своей исключительности, о своем превосходстве во всех областях жизни: экономике, политике, культуре — было что-то гипнотическое, они не только верили сами, они заставляли верить других, другие города и государства.

Многое из той новизны, о которой говорили сами флорентинцы, еще не получило осуществления в годы кватроченто, намечалось лишь в проектах, замыслах, надеждах, утопиях — но кватрочентистская Флоренция умела жить в будущем, как в настоящем, упорно убеждая себя и других, что «золотой век» для нее уже наступил. Эту веру она сохраняла до самого конца столетия, конца, который был столь же громкогласно катастрофичным, сколь громковещательно оптимистичным было его начало.

ФЛОРЕНЦИЯ  
XV ВЕКА  
ГОЛОСА  
СОВРЕМЕННИКОВ



Круглые даты, отмечающие рубежи веков, обла- дают завораживающим смыслом, особенно для совре- менников, эти рубежи переживающих. Для историков вопрос о начале итальянского Возрождения в послед- нее время становится все более спорным. Это для нас. Для самих же итальянцев XV в., и прежде всего фло- рентинцев, началом был 1400 г., он был окрашен ост- рым ощущением совершившегося перелома. И хотя термин Возрождение был произнесен значительно по- зднее, восприятие *своего* времени как нового, самое ощущение новизны осознавалось очень ярко.

Конечно, многие явления, определявшие социаль- ную и культурную жизнь Флоренции XV в., возникли еще в предыдущем столетии. Особый тип олигархиче- ской республики, характеризующий Флоренцию эпохи кватроченто, сложился не в 1400, а в 1382 г., после восстания Чомпи. Активная деятельность по благоуст- ройству города, создание специальной комиссии, кото- рая ведала всеми строительными работами, расшире- ние и выпрямление главных улиц, расчистка площадей, меры по улучшению санитарного состояния города — все это началось уже во второй половине треченто. Эти

даты важны для историка; но, может быть, не менее важно, когда именно перемены были замечены и осо- знаны самими гражданами Флоренции, когда впервые они удивились им, удивились самим себе, когда это удивление было сформулировано в словах, описано, произнесено вслух и тем самым стало фактором не только истории, но и культуры.

Пятнадцатый век был звездным веком Флорен- ции, веком, когда она вышла на подмостки европей- ской истории, блестяще сыграла роль нового города, противопоставив себя «вечному городу» Риму, исто-

► Флоренция.  
Собор и Баптистерий  
(вид сверху)

►► Флоренция.  
Площадь Синьории





рический авторитет которого заключался в его древности, неизменности. Флоренция, напротив, служила моделью современного города, города «нашего времени», времени, пришедшего на смену «варварскому» средневековью, времени открытий, перемен, изобретений, времени переделывания, как выражались в ту пору. Времени, равного которому не знала история, как утверждал Альберти, вернувшийся после изгнания в свой родной город в 1434 г.

Хронологические параметры расцвета Флоренции были четко маркированы в сознании современников. Начало столетия обозначалось двумя важными для города событиями. Во-первых, избавлением от «черной смерти», чумы, подступившей к Флоренции в 1400 г.: «...был очень сильный мор в городе и окрестностях; только в городе от него умирало 300—400 человек каждый день; [этот год] называли годом Белых, ибо множество мужчин и женщин всех состояний облачались в белые льняные одежды и устраивали длинные процессии в 40 и 50 и 60 тысяч человек, и это продолжалось многие месяцы...»<sup>2</sup>, — записывает в своей памятной тетради Джованни Ручеллаи. И хотя эпидемии случались и раньше, да и позднее, на протяжении всего XV столетия, с регулярными промежутками почти каждые десять лет, тем не менее особенно запечатлелась в памяти именно чума 1400 г., возможно потому, что пришлось она на самый рубеж веков, и избавление от нее совпало с началом «новых времен».

Вторым не менее важным событием стало избавление от серьезной опасности захвата города войсками миланского герцога Джангалеаццо Висконти, внезапная смерть которого в 1402 г. неожиданно разрешила опасную ситуацию. «И если бы не его внезапная

смерть, — комментирует Джованни Ручеллаи, — наша свобода, как считают, была бы под большой угрозой»<sup>3</sup>. Висконти подчинил своей власти Болонью, Пизу, Лукку, Сьену и Перуджу; судьба Флоренции висела на волоске. Война с Миланом рассматривалась как борьба с тиранией за свободную, республиканскую Флоренцию.

В специальной литературе высказывалось предположение, что украшение бронзовыми рельефами вторых дверей Баптистерия могло рассматриваться как благодарственная жертва за это двойное чудо и что именно этим объясняется выбор сюжета для конкурсного рельефа 1401 г. «Жертвоприношение Авраама». Во всяком случае, этот конкурс, объявленный в первый год XV столетия, приобрел в сознании флорентинцев особую значимость. Впоследствии его связывали с началом творческой биографии Филиппо Брунеллески — главы первого поколения художников-новаторов, создателей искусства «невиданного и неслыханного» (Альберти), легендарного строителя соборного купола — архитектурной сенсации века.

В атмосфере эйфории первых лет кватроченто у флорентинцев складывается осознание исключительности своего города.

В 1403 г. Леонардо Бруни сочиняет «Похвалу городу Флоренции», прославляя ее как самый совершенный из всех городов: «В ней нет ничего беспорядочного, ничего неуместного, ничего неразумного, ничего необоснованного; все имеет свое место, и не только строго определенное, но подходящее и необходимое». В этом панегирике, построенном по принципу «от противного», со всей очевидностью проступает по-

ФЛОРЕНЦИЯ  
XV ВЕКА  
ГОЛОСА  
СОВРЕМЕННИКОВ

лемическое отталкивание от прошлого, от всего того, что было до начала «нашего» времени, времени настоящего, и по отношению к чему это настоящее должно выступать как время новое. Панегирик Флоренции Бруни — это панегирик началу столетия. Говоря об упорядоченности, разумности, мере, Бруни имеет в виду прежде всего государственное устройство Флоренции, но также ее архитектурное благоустройство: «...а что сказать... о великолепии зданий, об украшенности церквей, о невероятной и удивительной чистоте всего города!»<sup>4</sup>

В 1404 г. у Калуччо Салутати эта похвала приобретает общеитальянский размах: «Цветок Тосканы, зеркало Италии»<sup>5</sup>, — так называет он Флоренцию, к началу XV в. претендовавшую на роль одного из главных, если не главного, города Италии. Больше того: «Какой город не только в Италии, но во всем мире более безопасно расположен в своем кольце стен, более великолепен своими дворцами, более украшен храмами, более красив своими постройками, более внушителен своими воротами, более богат площадями, широкими улицами, более обилён жителями, более славен своей гражданственностью, обладает столь неисчерпаемыми богатствами?»<sup>6</sup>

Флоренция гордится своей гражданственностью, своими политическими и социальными порядками. Именно с начала XV в. флорентинцы настаивают на республиканском происхождении своего города<sup>7</sup>. Так определяется начало эпохи.

Конец ее отмечен кострами на площадях — теми «brucciamenti delle vanità», на которых монах Джироламо Савонарола сжигал книги Данте, Петрарки, Боккаччо, сжигал «непристойные» картины, скульп-

туры, рисунки, гравюры, а также, по словам одного из современников, «множество сладострастных предметов, зеркала, женские волосы, карты, шахматные доски... различные благовония и всяческие вещи подобно-го рода, возбуждающие похоть»<sup>8</sup>. Сжигал светскую культуру кватрочентистской Флоренции. Конец эпохи ознаменован и тем костром, на котором Флоренция сожгла в 1498 г. труп самого Савонаролы. Это был акт самосожжения города и многие флорентинцы — во всяком случае представители ее гуманистической элиты — усматривали в этом возвращение к временам «варварского» прошлого.

Вера в республику, настойчивая, даже скорее упорная, сохранялась во Флоренции на протяжении всего XV в. И это несмотря на разочарование, критику, не умолкавшую вплоть до конца столетия. Критические высказывания звучат уже у Леонардо Бруни в его сочинениях, написанных после ранней «Похвалы». И все же восторженные хвалы не умолкают, эстафета передается от автора к автору, от поколения к поколению, творя и поддерживая миф о Флоренции — самом прекрасном и самом совершенном из городов.

«Флоренция чрезвычайно восхищает меня. В самом деле, это город, который не может пожаловаться на недостаток великолепных зданий, на недостаток великих и богатых граждан», — пишет в 1427 г. в одном из писем прибывший во Флоренцию Филельфо<sup>9</sup>. «Я всегда восхищался этим замечательным и славным городом, который я считаю одним из трех величайших в мире», — вторит ему в 1429 г. Филиппо Бальдуччи<sup>10</sup>. «Флоренция цветет замечательными дарованиями и замечательной ученостью, она славится высоким

ФЛОРЕНЦИЯ  
XV ВЕКА  
ГОЛОСА  
СОВРЕМЕННИКОВ



уровнем торговли и качеством своих товаров превосходит все другие города: с большим правом, нежели какой-либо иной город, она может называться истинной дочерью и наследницей римского народа», — восклицает один из авторов в середине столетия<sup>11</sup>.

«Ты меня уговариваешь и настаиваешь, чтобы я переехал в Рим, — пишет одному из друзей Микеле Верино, — но где вне Флоренции найду я такое количество знатоков во всех областях литературы? Ты мне советуешь Рим! Рим — это город вавилонский...» Письмо относится ко второй половине века<sup>12</sup>.

И даже в самом конце его Кристофоро Ландино, несколько изменив тональность, продолжает восхищаться своим городом и своим временем: «Хвала нашему веку, как Золотому веку, который порождает золотые дарования»<sup>13</sup> (1492).

После социальных и политических бурь XIII—XIV вв. в XV в. наступает относительная стабилизация, во всяком случае жизнь города укладывается в рамки институций, защищающих общество от радикальных перемен и ограничивающих властные притязания правящих семейств. Флоренция научилась лавировать, любой ценой сохраняя республиканские формы правления. «Наш город — это самое важное, и для его благополучия должно быть сделано все возможное, чтобы сохранить для потомков все то, что мы получили от наших предков»<sup>14</sup> (Ринальдо Джанфильяцци, 1413). «Нет войны, опаснее гражданской, для предотвращения ее следует употребить все усилия»<sup>15</sup> (Сакетти, 1458). Это голоса современников.

Номинально на протяжении столетия во Флоренции функционировали все республиканские формы управления, весь его разветвленный аппарат.

Верховным органом власти считался Парламент — собрание всех граждан мужского пола начиная с 14 лет. Его собирали на площади перед палаццо Синьории звоном большого колокола, висевшего на высокой сторожевой башне палаццо. Колокол назывался Вакка — корова; у него был очень низкий звук, похожий на мычание коровы. «Корова замычала», — кричали горожане, побросав все свои дела и сбегаюсь на площадь. В важных случаях — военной опасности или государственного кризиса — парламент принимал решение создать Чрезвычайную Комиссию (Балию), которой вручалась на определенный срок полнота власти для разрешения кризисной ситуации.

Исполнительная власть осуществлялась приорами — всего восемь человек, по два от каждого из четырех районов (или, как их называли, кварталов) Флоренции. Приоры избирались сроком на два месяца. На эти два месяца они переселялись в палаццо Синьории, где жили на полном обеспечении, обладая личной неприкосновенностью, имели слуг и личную охрану, но денежного вознаграждения за свою службу не получали. Восемь приоров составляли синьорию, которая возглавлялась гонфальоньером (знаменосцем) правосудия, считавшимся «первым среди равных».

Высшую судебную власть осуществлял подеста (верховный прокурор), военачальником был капитан. На обе эти должности, как правило, приглашали иностранцев, т. е. лиц, не втянутых в соперничество различных общественных группировок или отдельных представителей враждующих фамилий.

Кроме Парламента, где вопросы решались простым криком, существовал еще Верховный совет, избиравшийся сроком на 6 месяцев и состоявший из двух

ФЛОРЕНЦИЯ  
XV ВЕКА  
ГОЛОСА  
СОВРЕМЕННИКОВ



палат: Совет народа — 285 человек, представители цехов (всего их было 21) и Совет коммуны, т. е. представители городских кварталов (районов), — 208 человек. Любой законопроект должен был получить одобрение отдельно в каждой из палат. Реальное управление осуществлял огромный штат государственных чиновников — инспекторов, контролеров, наблюдателей, советников по разным вопросам; они также выбирались на короткие сроки — не более четырех месяцев. Всего во Флоренции в XV в. было около 60 000 жителей. Быстрая сменяемость выборных должностей приводила к тому, что через управленческий аппарат в той или иной форме проходило в год более 3000 человек, плюс 600 полицейских, следивших за порядком в городе, главным образом в ночное время, и групп содействия полиции, формировавшихся из представителей цехов. Практически все или, во всяком случае, подавляющее большинство горожан, достигших определенного возраста и имущественного ценза, были вовлечены в общественную деятельность. Это несомненно способствовало формированию гражданского самосознания и политической активности.

Флорентийцы были чрезвычайно привержены разным формам гражданского контроля, создавали множество различных комиссий — светских, городских, которые вмешивались даже в дела церковные. Так, в 1400 г. приоры пишут письмо настоятелю одного из монастырей, расположенных в окрестностях Флоренции, в котором они решительно протестуют против рубки на продажу леса, находившегося во владениях монастыря, называя это вандализмом, поскольку деревья были посажены их предшественниками «для утешения отшельников и на радость посетителям монастыря»<sup>16</sup>.

Особенно пристально комиссии следили за всем, что касалось городского строительства и городского благоустройства. Одна из них называлась Комиссией по башням и домам репрессированных. Она давала разрешение на снос архитектурных сооружений, утверждала участки для нового строительства, устанавливала высоту фасадов, красную линию улиц. Она ведала также перераспределением жилплощади в городе: дома и дворцы семейств, выславшихся Синьорией из Флоренции, поступали в ведение города, передавались другим семействам или использовались для общественных нужд.

Однако модель гражданского устройства, созданная во Флоренции, в полном объеме осуществлялась лишь в идеале. Это была форма, желаемая и провозглашаемая в качестве нормы; в реальной жизни за этим идеальным фасадом кипела политическая борьба за власть между представителями семейств Альбицци и Медичи.

Альбицци и их приверженцы держались консервативной ориентации, они опирались на наиболее богатую часть флорентинского населения. Медичи, банк которых был самым влиятельным и имел филиалы по всей Италии и в Европе, покровительствовали более широкому слою средних и мелких ремесленников и торговцев.

В 1427 г. Джованни Медичи удалось добиться в Синьории принятия закона о прогрессивном налоге с имущества — *Catasto Cittadini*. «В 1427 обсуждалось во Флоренции, в совете решение о введении кадастра... этим кадастром народ был доволен, но многие, имевшие большие богатства, были разорены, потому что на самом деле этот закон был таким, что он

ФЛОРЕНЦИЯ  
XV ВЕКА  
ГОЛОСА  
СОВРЕМЕННИКОВ

причинял больше ущерба крупным состояниям, чем людям со средним и мелким достатком»<sup>17</sup>, — записывает в своем дневнике Джованни Ручеллаи. Инициатор закона — Джованни Медичи, чтобы подать пример, первым внес налог со своего огромного состояния. Это обеспечило семейству Медичи еще большую популярность среди средних и бедных слоев населения, но вызвало недовольство крупных магнатов, поддерживающих Альбицци. «Наши предки не спешили с нововведениями, — говорил по поводу нового закона Пала Строцци, — и следует ли думать, что они были менее опытными, менее мудрыми, меньше заботились о нашем правлении, чем мы? Это не так. Наши предки были более рассудительными и больше заботились об общественном благополучии, нежели наше поколение»<sup>18</sup>.

В 1429 г., стремясь укрепить свое положение, Синьория, послушная Альбицци, издает декрет против инакомыслящих, недовольных государственной политикой («scandalosi»); их лишают избирательных прав, изгоняют из Флоренции. Атмосфера накаляется, учащаются доносы. В начале 30-х годов противостояние двух кланов — Альбицци и Медичи — достигает особой остроты.

На стороне Медичи были такие влиятельные семейства, как Торнабуони, Портинари, Барди, Сальвиати, Кавальканти, Малеспини, а также гуманисты: Никколо Никколи, Марсупини, Поджо Браччолини, Бруни, Траверсари. Альбицци поддерживали Уццано, Каппони, Перуцци, Гвиччардини, Строцци, а также Филельфо.

Сторонники Альбицци, стремясь скомпрометировать главу партии Медичи — Козимо, стали распу-

скасть о нем грязные сплетни и слухи; особенно усердствовал в этом Филельфо, сочинявший пасквилы и распространявший их по городу. В конце концов в одну из ночей двери дворца Козимо оказались вымазанными кровью. Почувствовав серьезную опасность, Козимо переводит деньги в свои банки в Риме и Неаполе, частично прячет их в дружественных ему монастырях Сан Миньято и Сан Марко, а сам уезжает на виллу под Флоренцией. Воспользовавшись его отсутствием, Альбицци во время очередных перевыборов проводят в Синьорию своих сторонников. Вновь избранный гонфалоньер, сменивший умершего в 1432 г. разумного и уравновешенного Никколо да Уццано, вызывает Козимо во Флоренцию якобы по важному делу. Козимо вынужден повиноваться, он является один в палаццо Синьории, его схватывают и препровождают в высокую башню палаццо, где располагалась тюрьма. Камера его находилась на самом верху, под вечевым колоколом — Вакка.

Козимо рассказывает об этом в своих воспоминаниях: «Гонфалоньер известил меня, что я должен вернуться для [принятия] каких-то важных решений. Поэтому 4 сентября я возвратился во Флоренцию и в тот же день был вызван гонфалоньером и одним из приоров, которого я считал среди своих друзей. Я сообщил им о дошедших до меня слухах, но они отрицали их... 5 были вызваны на заседание восемь должностных лиц (richiesti) по два от каждого квартала, с их помощью Синьория рассчитывала принять некоторые решения... 7 утром я был вызван как бы для следующего заседания. Во дворце я встретил большинство из них, поглощенное спорами. Через некоторое время мне предложили подняться в Синьорию. Я был отве-

ФЛОРЕНЦИЯ  
XV ВЕКА.  
ГОЛОСА  
СОВРЕМЕННИКОВ

ден капитаном гвардии в комнату, которая называется Barberia и заключен в ней»<sup>19</sup>.

Через четыре дня «Корова замычала», сзывая весь флорентинский народ на собрание — Парламент. Из окна своей камеры Козимо видит, как народ сбегается на площадь Синьории, однако все выходы преграждены войсками из личной охраны Ринальдо дельи Альбицци; они пропускают лишь его сторонников. Козимо утверждал, что он насчитал всего 23 человека, т. е. абсолютное меньшинство, не полномочное принимать решения. Тем не менее громкими криками они выразили свое согласие созвать Чрезвычайную Комиссию (Балию) для реформы городского управления «во имя блага народа». В эту комиссию, естественно, вошли сторонники Альбицци. Комиссия обвиняет Козимо в намерении захватить власть, за что, по законам республики, полагалась смертная казнь.

Однако Альбицци не удалось добиться единогласия среди членов комиссии; за Козимо вступились Феррара, Венеция, римский папа Евгений IV — все они пользовались услугами банка Медичи. Кроме того, известный кондотьер Никколо да Толентино, получивший деньги от родственников Козимо, двинул свои отряды от Пизы, грозя Флоренции. Под столь мощным натиском от смертной казни пришлось отказаться. Козимо был объявлен «грандом», т. е. лишен всех гражданских прав и выслан из Флоренции на 10 лет в Падую. Во избежание нежелательных акций со стороны населения Флоренции Козимо под стражей вывели из города ночью, через ворота Сан Гало, находившиеся в квартале, контролируемом семейством Альбицци. В Падуе Козимо был принят с почетом, и вскоре ему удалось переехать в Венецию. Все родст-

венники и главные сторонники Козимо были также выдворены из Флоренции.

В 1433 г. злосчастная война с Луккой, развязанная в значительной степени по настоянию Ринальдо дельи Альбицци, завершается для Флоренции бесславно. «23 апреля 1433 в 22 часа прибыли двое всадников с оливковой ветвью и с известием о мире, который был заключен с герцогом [Милана], и зазвонили колокола и зажглись огни. Но никто не радовался, кроме бедняков; коммуна не получила никаких денег, — вспоминает Джованни Морелли. — Дела наши пришли в полный упадок; Бог да поможет нам!»<sup>20</sup>

Ринальдо Альбицци начинает терять популярность даже среди своих прежних сторонников. Стремясь удержаться у власти, он добивается повторения коллективной присяги на Евангелии в верности правительству, принятой всеми гражданами Флоренции в 1425 г., в пору тяжелой войны с Миланом. Тем не менее при перевыборах приоров, проводившихся каждые два месяца, в Синьории оказывается все больше сочувствовавших Козимо. В 1434 г. Козимо получил от своих тайных сторонников послание с предложением, воспользовавшись временным отсутствием Ринальдо дельи Альбицци, вернуться в город. Однако он ответил, что вернется только по приглашению Синьории, после официальной отмены приговора об изгнании и восстановлении всех гражданских прав, т. е. полной реабилитации.

Ринальдо, вернувшись, оценил ситуацию и решил пойти на вооруженный путч. Город разделился на два лагеря. Ринальдо рассчитывал силой захватить Синьорию и восстановить свое влияние. Однако попытка военного переворота был сорвана папой Евгением IV,

ФЛОРЕНЦИЯ  
XV ВЕКА.  
ГОЛОСА  
СОВРЕМЕННИКОВ

гостившим в то время во Флоренции. Он объявил себя миротворцем, пригласил Ринальдо для переговоров в монастырь Санта Мария Новелла, где была его временная резиденция. Ринальдо отправился к папе, а его вооруженные сторонники расположились лагерем на площади перед монастырем. Папа продержал Ринальдо так долго, что когда тот ночью вышел на площадь, она оказалась пустой. Стосковавшиеся воины разошлись по домам. Возможно, сыграло роль и угощение, предложенное монастырской братией, а также агитация сторонников Медичи. Одним словом, путч был сорван. Синьория единогласно проголосовала за возвращение Козимо и его полную реабилитацию.

Козимо рассказывает, с какими предосторожностями въезжал он в город: «В октябре 6 числа мы прибыли в наш дом в Карреджи к обеду и застали там множество людей. Синьоры прислали сказать нам, чтобы мы не въезжали в город, пока они не известят нас. На закате они предложили нам прибыть и мы отправились с большим сопровождением. Но так как дорога, которую мы избрали, была запружена мужчинами и женщинами, Лоренцо и я с одним из слуг и с жезлоносцем коммуны направились вдоль стен. Обойдя сзади Серви, а затем Санта Репарата (Санта Мария дель Фьоре) и палатцо Подеста (Барджелло), мы вышли на площадь Синьории, никем не увиденные, поскольку все были на Виа Ларга, ожидая нас около нашего дома»<sup>21</sup>.

Ринальдо дельи Альбицци со всеми его родичами и сторонниками были отправлены в изгнание. Козимо действовал решительно. В ответ на упреки в жестокости принятых им мер, в результате которых город лишился многих достойных граждан, он, по свидетельст-

ву Макьявелли, ответил, что «город опустошенный лучше, чем город потерянный» и что «государствами не управляют с молитвенником в руке»<sup>22</sup>.

С 1434 г. вплоть до конца столетия Медичи становятся фактическими властителями Флоренции, однако стремятся сохранить видимость ее республиканского устройства и не занимать ответственных государственных постов.

Папа Пий II, хорошо относившийся к Козимо, писал о нем в своих «Комментариях»: «...он был главным арбитром в вопросах как войны, так и мира, распоряжался законами, был не столько гражданином, сколько господином своего города. Политические совещания проводились в его доме, в магистрат избирались лишь те, кого он предлагал. Он был государем во всем, кроме имени и титула»<sup>23</sup>. Более критически настроенный Джованни Ручеллаи замечает, что «Козимо и оба его сына всецело распоряжались городом и его правительством, подобно синьорам, обладающим тиранической властью»<sup>24</sup>.

Правда, то же самое говорили о Флоренции первой трети века, когда у власти был клан Альбицци. В 1420 г. Джованни Кавальканти во «Флорентинских историях» утверждает, что «коммуна управлялась не из Палатцо [Синьории], но за обеденными столами и в частных студиоло»<sup>25</sup>.

При Медичи политическая ситуация во Флорентинской республике оставалась достаточно стабильной. «Город управлялся превосходно и все бедствия и возникавшие разногласия преодолевались», — писал Франческо Сакетти в 1458 г.<sup>26</sup>. Разрушить равновесие не смог даже тщательно подготовленный анти-медичейский заговор 1478 г., во главе которого стоя-

ФЛОРЕНЦИЯ  
XV ВЕКА  
ГОЛОСА  
СОВРЕМЕННИКОВ

ли представители семейства Пацци и в котором принимали участие римский папа и архиепископ Пизы. Нападение на двух братьев — Лоренцо и Джульяно — было совершено в соборе, во время торжественного богослужения. Лоренцо удалось спастись, несчастной и бессмысленной жертвой пал младший брат — Джульяно. Попытка заговорщиков захватить Синьорию не удалась, не удалось спровоцировать и народное восстание, хотя беспорядки были: сторонники Пацци кричали: «Свобода! Народ и свобода! Долой Медичи! Долой шары!» (на гербе Медичи были изображены золотые шары на красном фоне). Сторонники Медичи, напротив, провозглашали: «Да здравствуют шары! Шары-шары!». Бунт был жестоко подавлен гвардией, охранявшей Синьорию. Всех бунтовщиков перебили, их тела зверски изуродовали и осквернили. Декретом Синьории были сбиты со всех построек изображения дельфина — герба Пацци, их дворец переименовали, всех родственников Пацци лишили гражданских прав. Спокойствие в городе было восстановлено.

Не нарушали общего благополучия республики и многочисленные дорогостоящие войны, оборонительные и наступательные, которые Флоренция вела на протяжении всего XV в.

«Золотое» столетие кончилось со смертью Лоренцо Медичи Великолепного, скончавшегося в 1492 г. в возрасте 43 лет на своей вилле в Корреджио. Во Флоренции его кончины ждали со страхом; предчувствие конца было разлит в воздухе: конца республики, конца века, конца времен. Искали примет надвигавшейся катастрофы. На Виа Леоне, где содержались в клетках львы, два из них были убиты в драке — быть беде; молния ударила в фонарь соборного

купола, ночью выла волчица, на небе видели странный свет — быть беде. Не только флорентийский простой народ с ужасом перечислял все эти дурные приметы. Такой высокообразованный интеллектual, как Марсилио Фичино, видел в своем саду призрачных гигантов, которые боролись друг с другом, испуская страшные вопли. Тревожную, даже истерическую обстановку усугубляли проповеди Савонаролы, его призывы ко всеобщему покаянию, его пророческие видения. В год смерти Лоренцо Савонароле явился в небе Флоренции черный крест с надписью: «Крест гнева Господня».

«Мир в Италии кончился», — произнес папа Иннокентий VIII, узнав о смерти Лоренцо. Для Рима, как и для других городов Италии, Флоренция не только обладала культурным магнетизмом, но и служила залогом политической стабильности.

Попытка Савонаролы спасти флорентийскую республику оказалась тщетной. Джироламо Савонарола — личность поистине ренессансная по силе характера, страстности, одержимости и жажде действия. Сумевший через два года после смерти Лоренцо уберечь Флоренцию от разгрома войсками французского короля Карла VIII, прошедшего с огнем и мечом через всю Италию, Савонарола создает теократическую республику<sup>27</sup>, однако ему удалось лишь на несколько лет отсрочить превращение Флоренции в монархию.

Конец Савонаролы был бесславным. После тщетной борьбы с проповедником папа отлучил его от церкви. Савонарола не подчинился отлучению. В городе началась смута. Савонароле предложили пройти испытание огнем; некоторые из его последователей вызвались войти в пламя вместе с ним. Синьория бы-

ФЛОРЕНЦИЯ  
XV ВЕКА  
ГОЛОСА  
СОВРЕМЕННИКОВ



ла против такого средневекового «варварства», заявив, что потомки будут стыдиться за флорентийцев. Почитатели Савонаролы, верившие в его святость, настаивали. Однако Савонарола отказался, заявив, что он предназначен для высшей миссии (и, возможно, не веря в благополучный исход). Он предложил взамен своего ученика — фра Доменико да Пешиа. Тот согласился. Синьория попыталась заменить костер более милосердным испытанием водой: если фра Доменико удастся перейти Арно, не замочив одежды, Савонарола победит; если фра Доменико утонет, Савонарола будет изгнан из Флоренции.

Тем не менее победила идея испытания огнем. 7 апреля 1498 г. площадь Синьории была окружена военной охраной, от Лоджии деи Ланци был проложен коридор длиной в 30 ярдов, по сторонам его часток, пропитанный маслом, между часток оставлен проход шириной в 1 метр. В Лоджии, разделенной пополам, располагались зрители — по одну сторону сторонники Савонаролы, по другую — его противники. Появился фра Доменико в красном бархатном одеянии, с Распятием в руках рядом с Савонаролой. Францисканцы запротестовали, заявляя, что Распятие нельзя вносить в огонь. Спор продолжался, пока внезапно не разразилась гроза. Огненное действо не состоялось, вызвав разочарование у большинства горожан, падких на зрелища. Пришлось все перенести на завтра. Однако за сутки настроение в городе изменилось. Авторитет Савонаролы пошатнулся. Сыграла роль и угроза папского отлучения всех горожан от церкви. Преследуемый толпой Савонарола пытался спрятаться в монастыре Сан Марко, но был схвачен стражей и препровожден в тюремную камеру наверху

башни палатцо Синьории, куда когда-то был помещен Козимо Медичи.

Вместе со своими двумя учениками Савонарола был обвинен в ереси и казнен. Во время казни из толпы раздался голос: «О пророк, настало время свершить чудо! Пророк, спаси себя!». Трупы повешенных были сожжены на костре. «За несколько часов трупы сгорели, их руки и ноги постепенно обрывались и падали, — вспоминает один из современников, присутствовавший на площади во время казни. — Части тел, оставшиеся висеть на цепях, сбивали камнями, потому что многие захотели завладеть ими; палач и те, в чьи обязанности это входило, разобрали столбы виселиц и сбросили их вниз... остатки пепла были кинуты в Арно, у Понте Веккьо, чтобы ничего нельзя было отыскать»<sup>28</sup>. Такова была реакция толпы, тех, кто жаждал глумиться над останками повешенных, как это произошло после подавления заговора Пацци, и тех, кто верил в святость Савонаролы и хотел сохранить частицу его праха.

Текст признания Савонаролы, вырванный под пыткой, был прочитан на площади; большинством флорентийцев он был воспринят трагически. Это было крушением их веры не только в самого проповедника, но и в высокое предназначение Флоренции, в ее избранность; в конечном счете это было крушением мифа о Флоренции как модели совершенного города, мифа, которым жили флорентийцы на протяжении всего XV в. Это было осознанием конца эпохи. Лука Ландуччи писал: «Он, которого мы считали пророком, признался, что он пророком не был и что все, что он проповедовал, не было откровением, полученным от Бога, и он признался, что многое из того, что происхо-

ФЛОРЕНЦИЯ  
XV ВЕКА  
ГОЛОСА  
СОВРЕМЕННИКОВ

дило в те времена, когда он проповедовал, было истолковано им в противоположном смысле. Я присутствовал при чтении записи его признания, и я удивлялся и был совершенно ошеломлен. Мое сердце было безутешно при виде всего сооружения, рухнувшего до основания из-за того, что оно было построено на обмане. Флоренция надеялась стать Новым Иерусалимом, истинником законности и величия, образцом праведности и чаяла увидеть обновление церкви, обращение неверных, утешение праведных, и я понял, что все было наоборот»<sup>29</sup>. Бурной была реакция и Марсилио Фичино, выступившего в 1498 г. с опровержением учения Савонаролы.

«Незабвенное столетие» завершилось. Миф об исключительной роли Флоренции как образцового города-коммуны, самого совершенного по своему государственному устройству, самого красивого, самого чистого, самого многолюдного, самого богатого (Бруни), «цветка Тосканы, зеркала Италии», и не только Италии, но «всего мира» (Салутати); миф о Флоренции — центре образованности, «вторых Афинах», как называли город в кругу гуманистов во времена Козимо; о Флоренции как воплощении «золотого века, века Августа», «века Сатурна», как утверждали друзья и почитатели Лоренцо Великолепного; наконец, миф о благочестивой Флоренции — «Новом Иерусалиме», обещанном в проповедях Савонаролы, — этот миф, с поражающим постоянством и настойчивостью творимый и из поколения в поколение поддерживаемый самими флорентийцами, рухнул вместе с концом столетия. В XVI в. Флоренция уступает свою лидирующую роль Риму и становится просто одним из крупных городов Италии, культурной провинцией,

гордившейся лишь своим кватрочентистским прошлым.

\* \* \*

Флорентийцы прославляли свой город не только в слове, не только сочиняя пышные панегирики и разного рода хвалебные послания; время от времени они преображали его здания, площади и улицы, создавая иную, приподнято праздничную среду, иную, мифологизированную реальность. По восторженному отзыву одного из современников, Флоренция «превращалась в рай»<sup>30</sup>.

В городе отмечалось около 40 праздников, и каждый раз улицы украшались, иногда более скромно, а по особо торжественным дням — с большой роскошью: «Все цеха выставляли у дверей своих лавок всякие дорогие вещи, украшения и драгоценности; золотых и шелковых тканей было такое множество, что хватило бы украсить ими десяток государств; столько было драгоценных золотых и серебряных изделий, настенных ковров, украшенных живописью досок, удивительнейшей резьбы и разных вещей, относящихся к вооружению, что перечислить все это не хватило бы времени»<sup>31</sup>.

Флоренция меняла облик, становилась Вифлеемом, или Иерусалимом, ареной римского цирка, местом рыцарских турниров, грандиозной декорацией для драматических действий на тему античной истории или триумфальных шествий. Это была «другая» Флоренция, украшенная коврами, тканями, гирляндами из цветов и фруктов, овощей и зелени, с проплывающими по улицам «облаками», с украшенным звездами «не-

ФЛОРЕНЦИЯ  
XV ВЕКА  
ГОЛОСА  
СОВРЕМЕННИКОВ

бом», освещенная по вечерам огнями плошек и факелов, а иногда даже щитами, с архитектурными росписями, закрывавшими средневековые фасады старых домов, превращавшими город в реализацию фантастических архитектурных проектов, в архитектурную утопию. А сами флорентийцы становились участниками этих театрализованных действий — его исполнителями или толпой зрителей, подобно хору античной трагедии, активно реагирующих на происходящее.

Обычные для средневекового города религиозные празднества и процессии приобретают в XV в. все более зрелищный, все более театрализованный, все более светский характер.

Именно во Флоренции получают широкое развитие, — распространяясь затем по другим городам Италии, — представления в храмах («феста»), которые давались не только по церковным праздникам, но и по случаю визита во Флоренцию почетных гостей. Для этих представлений готовились богатые декорации и сложнейшая машинерия, позволявшая осуществлять полеты актеров через пространство всей церкви, возносить их под самые своды. В оформлении принимали участие крупные архитекторы и художники; в источниках сохранились сведения о разного рода сложных приспособлениях и световых эффектах, придуманных Филиппо Брунеллески и о живописных декорациях, выполненных Мазолино.

Представления на сюжеты Благовещения и Вознесения повторялись неоднократно в нескольких храмах Флоренции, с неизменным успехом и при большом стечении зрителей. «В четверг 21 мая, в день Вознесения и в ночь накануне было торжественное и прекрасное празднество в Кармине, в церкви, и

живой человек вместо Господа Бога возносился на небеса. Его подтягивали со сводов на небольшой помост, и, достигнув крыши (?), он поднимался прямо вверх. И очень похоже были представлены все действия и облик Богоматери, и святой Марии Магдалины, и двенадцати апостолов, и это празднество было сделано красиво и со многими приспособлениями вокруг облака, так что, когда облако опускалось и приближалось к возносящемуся Христу, сразу зажигалось множество светильников. И так же очень похоже были сделаны ангелы, как смогут убедиться те, кто увидит это представление, если Богу угодно будет, чтобы оно повторилось», — говорится в одной из монастырских записей 1422 г.<sup>32</sup>

Представление повторяли, и в 1439 г. его видел один из членов делегации, приехавшей из Москвы для участия в церковном Соборе. В отличие от сдержанного и прозаического монастырского описания русский автор, для которого подобные зрелища были непривычны, воспринял его, а также «Благовещение» в церкви Сантиссима Аннунциата, не только как «хитрое делание», но и как «несказанное» чудо. Особенно поразили его световые эффекты: «дивное и страшное видение», когда «огонь... начнет от верхнего места исходити по всей церкви той и сыпати с великим и страшным гремением...»<sup>33</sup> К сожалению, подобные огненные «чудеса» не всегда оканчивались благополучно и часто возникали пожары. Зрители, менее наивные и восторженные, особенно из знатных гостей, иногда предпочитали не входить в храм, а смотреть на спектакль от входа, с паперти.

Часто представления выносились за пределы храмов и разворачивались в виде костюмированных шествий

ФЛОРЕНЦИЯ  
XV ВЕКА  
ГОЛОСА  
СОВРЕМЕННИКОВ

вий. Особенно пышными были шествия, проводившиеся обычно в день праздника, посвященного Иоанну Крестителю, патрону города. В этот день светское Братство Волхвов (*Compagnia de' Magi*)<sup>34</sup>, возникшее в самом конце XIV в. и развернувшее активную деятельность в годы кватроченто, организовывало торжественные процессии волхвов по улицам города. Они надолго оставались в памяти флорентийцев, а также их гостей из других городов и стран.

Самое раннее из сохранившихся описаний относится к 1390 г. На этой стадии Празднество Волхвов выглядело не столько как костюмированное шествие, сколько как живо разыгранное драматическое действо. «Шестого января состоялось во Флоренции торжественное и величественное празднество святых Волхвов и Звезды в церкви монахов Сан Марко. Волхвы прошли через весь город, очень торжественно одетые, с лошадьми и многочисленным сопровождением и множеством изобретений, Царь Ирод находился у Сан Джованни на помосте, очень хорошо украшенном, окруженный свитой. И прибыв к Сан Джованни, они [волхвы] приблизились к помосту, где был Ирод, и там они рассказали о младенце, поклониться которому они шли, и обещали вернуться к Ироду. И после того, как волхвы принесли дары младенцу, но не вернулись к Ироду, он велел их преследовать и приказал убить множество детей, которых держали на руках их матери и няньки. И на этом празднество кончилось в пять часов после полудня»<sup>35</sup>.

В 1429 г. празднество началось на площади Синьории. С утра члены Совета двадцати, в монашеских одеяниях, торжественной процессией направились к площади Сан Марко, сопровождая «Деву Марию

с сыном». Вся группа разместилась там на специально построенном помосте. Затем, после обеда, состоялась вторая, еще более многолюдная и торжественная процессия Поклонения волхвов, в которой, по словам одного из зрителей, принимали участие 700 человек, в соответствующих костюмах и верхом на богато украшенных лошадях, причем, кроме самих волхвов с их свитами, в шествии принимали участие «три великана», «дикий человек», а также ехал на колеснице «Давид, убивающий из пращи гиганта». По сторонам Виа Ларга по пути следования кортежа были расставлены богато украшенные павильоны и скамьи. «И было очень приятно рассматривать такие украшения на этой улице», — заключает рассказчик.

Такое же празднество было устроено в 1439 г. по случаю окончания экуменического собора. Один из присутствовавших на соборе греков воспринял это непривычное для православных зрелище отстраненно — с удивлением и даже некоторым осуждением: «Двадцать третьего июня они устроили большую процессию и празднество, в котором принимало участие все население, и во время празднества они совершали всякие удивительные вещи и даже чудеса, вернее изображение чудес... и они нарядили людей в волхвов, и люди же представляли Рождество Христа, с пастухами, звездой и животными... А также были всякие другие "подобия", некоторые недопустимые, а некоторые возвышенные»<sup>36</sup>. Во время процессий часто несли живописные декорации или картины с изображением мест действия или, возможно, соответствующих эпизодов Священного Писания.

Одно из самых великолепных празднеств состоялось в 1464 г., когда вся Флоренция, разделенная

ФЛОРЕНЦИЯ  
XV ВЕКА  
ГОЛОСА  
СОВРЕМЕННИКОВ

на четыре квартала, изображала Иерусалим. В трех кварталах были сооружены шатры волхвов, а в четвертом, на площади перед Сан Марко, был выстроен из дерева дворец Ирода, украшенный коврами. В нем была тронная зала и еще три дополнительных помещения, где Ирод, его свита и охрана развлекались, готовясь к визиту волхвов. Волхвы располагались в шатрах, в других кварталах города, каждый со своей свитой, лошадьми, мулами, груженными дарами, слугами, воинами, музыкантами и т. д. Все собирались на площади Синьории, а затем многолюдной процессией, в которой принимали участие представители крупнейших фамилий Флоренции, двигались к дворцу Ирода. Ирод выходил им навстречу и садился на трон. Разыгрывалась чисто светская торжественная церемония приема посольств, в которой мало что напоминало о евангельской истории.

В реализации этих празднеств важная организационная и финансовая роль принадлежала семейству Медичи. Сохранилось известие, что в 1453 г. в процессии принимал участие сам Козимо. Не случайно в украшении внутренних помещений дворца Медичи на Виа Ларга пять раз в различных вариантах повторялось изображение Поклонения волхвов. В некоторых из них представлены портретные изображения Козимо Медичи, других членов этого семейства и знатных гостей города.

Особенно увлекались флорентийцы разного рода состязаниями. На площадях и улицах, рассказывает в «Воспоминаниях» Бенедетто Деи, «народ устраивал турниры, танцы, сражения, триумфы, представления, состязались по прыжкам, фехтовали, бросали камни, шары, палки, поднимали с земли тяжести... иг-

рали в кости, в шахматы, в косточки, в орехи, в юлу и всякие другие вещи, необходимые для развлечения великого народа, как это делали наши предки римляне от которых происходит славнейший и могущественнейший народ флорентийский»<sup>37</sup>. Большой популярностью пользовались пеший и конный футбол (палио), бег свободных лошадей по улицам города, а также военные игры на мифологические сюжеты, при этом осаде часто подвергались палаццо крупных семейств Флоренции. Порой эти игры кончались настоящими пожарами и человеческими жертвами. С середины столетия вошли в моду рыцарские турниры, проводившиеся на площади Санта Кроче, для которых выбиралась королева красоты. На площади Синьории, превращавшейся в цирковую арену, устраивалась охота на диких зверей. Позднее, особенно при Лоренцо Великолепном, проводились аллегорически замысловатые «триумфы» на богато украшенных колесницах, влекомых конями, иногда замаскированными под единорогов. Сохранилось множество изображений таких колесниц в живописи<sup>38</sup>.

Одним из самых впечатляющих событий, оставивших глубокий след в культурной и художественной жизни города, стал Церковный Собор 1439 г., ставивший своей целью объединение церквей: католической и православной. Была и другая, более практическая цель — объединение всех христианских государств Европы для спасения Византии от грозившего ей турецкого завоевания. Инициатор Собора — папа Евгений IV надеялся не только на решение теологических разногласий, но и на организацию крестового похода. Ни одной из этих целей достичь не удалось, вместе с тем эта громоздкая, дорогостоящая и безрезультатная

ФЛОРЕНЦИЯ  
XV ВЕКА  
ГОЛОСА  
СОВРЕМЕННИКОВ



для церковной политики акция сыграла существенную роль в культурной, художественной и общественной жизни Флоренции.

Собор начался в Ферраре неудачно. Папа Евгений IV пригласил за свой счет множество делегатов и гостей из разных стран, в числе которых была и многочисленная делегация из Московии. Однако вскоре Евгений IV понял, что не рассчитал своих финансовых возможностей и не может достойно содержать участников Собора. К тому же в Ферраре началась очередная эпидемия чумы. Все мероприятие оказалось под угрозой срыва. И тогда Козимо Медичи, оценивший высокую престижность этой акции, ее политические и культурные преимущества, пригласил в конце 1438 г. весь Собор во Флоренцию, предложив папе щедрую денежную помощь — 1500 флоринов в месяц. Козимо перехватил инициативу у Венеции; один из венецианских сенаторов написал ему в запальчивости: «Ты хочешь Собор, хочешь папу, хочешь Лукку, ты хочешь все!»<sup>39</sup>

Прибытие участников Собора превратилось в грандиозное, невиданное по размаху и великолепию празднество. Настроение флорентийцев не смогла испортить даже зимняя холодная, дождливая погода. Представители разных стран — церковные и светские — ехали в богатых одеяниях, ни одна деталь которых не ускользала от взглядов толпы, рассматривавшей их с жадным любопытством. Сильное впечатление произвел на зрителей византийский император Иоанн VIII Палеолог. Сохранилось несколько описаний его внешности и костюма. «На нем была греческая одежда из дамасского бархата, очень богатая; греческая шапка, на верхушке которой был великолепный камень; это очень красивый человек с бородой по греческой

моде», — пишет Веспасиано да Бистиччи<sup>40</sup>. «На византийском императоре, — записывает другой наблюдатель, по-видимому, более внимательный, — была белая одежда, а сверху мантия из красного сукна и белая остроконечная шапочка, на верху которой был большой рубин, больше хорошего голубиногo яйца, и множество других камней»<sup>41</sup>.

Гости прибывали в сопровождении многочисленной свиты, а также слуг и рабов из самых разных наций, включая представителей стран Востока, мавров, монголов и не менее экзотических для итальянцев той поры славян.

Необычные одежды чужестранцев, расхаживавших по улицам, незнакомый разноязычный говор, непривычные для глаз длинные бороды греков и русских вызывали любопытство, недоумение, многим казались смешными. «...Люди с длинной бородой, опускающейся на грудь, с густыми, косматыми, растрепанными волосами, другие с короткой бородой, с головой, выбритой наполовину, с выкрашенными бровями; многие выглядели так необычно, что даже самый грустный человек при виде их не мог удержаться от смеха...», — вспоминает Веспасиано да Бистиччи<sup>42</sup>. Все это сохранилось в памяти флорентийцев: и смешное, и странное, и экзотическое — и было запечатлено в живописи середины и второй половины столетия<sup>43</sup>.

Заседания Собора продолжались до начала июля. Они проходили во временной резиденции папы — монастыре Санта Мария Новелла и в монастыре Санта Кроче. Кроме того, город предложил участникам Собора то, что сейчас принято называть культурной программой: в трех церквах — Сантиссима Аннунциата, Санта Мария дель Кармине и Сан Феличе ин Пьяц-

ФЛОРЕНЦИЯ  
XV ВЕКА.  
ГОЛОСА  
СОВРЕМЕННИКОВ

ца были показаны театрализованные представления на сюжеты «Благовещение» и «Вознесение Христа». Гостям показывали достопримечательности Флоренции — и не только храмы и монастыри, но и странноприимные дома и больницы, которыми по праву гордился город. Все это производило на гостей неизгладимое впечатление, особенно на тех, кто прибыл из Московии, как о том свидетельствует сохранившееся описание. «Тои же славный град Флоренза велик зело, — пишет неизвестный автор, принадлежавший к свите митрополита Исидора, прибывшего во Флоренцию для участия в Соборе, — такова не обретохом во впрядписаных градах: божнищи в нем красны и хитры. И посреди града того течет река велика и быстра вельми, именем Рна: и устроен на реце тои мост камен, широк вельми, и с обе страны моста устроены полаты (имеется в виду Понте Веккио. — И. Д.). Есть же во граде том божнища (монастырская больница? — И. Д.) велика и внеи за тысящу кровати, а и на последнеи кровати перины чудны, и одеяла драгы... И есть во граде том божнища устроена велика, камень мрамор бел да черн; и у божницы тои устроен столп и колоколница, тако же белый камень мрамор, а хитрости ее недоуметь ум наш: и ходихом в столп тот на лествице, и сочтохом ступени ее 400 и 50»<sup>44</sup>. (Речь идет о Соборе и Кампаниле. — И. Д.)

5 июля 1439 г. после долгих дебатов<sup>45</sup> был подписан во Флоренции итоговый экуменический документ. На следующий день он был торжественно зачитан во время великолепной церемонии, проходившей во Флорентийском соборе Санта Мария дель Фьоре.

Так описал эту церемонию один из членов русской делегации: «Народу же толику ту суща, чтобы их

пущали, то бы много задушенных людей было: но подвоиские папины хожаху в пансырех сребряных палици в руках держаще, и не дающе наступати: а иные свещи виты держаще в руках зажжены, и теми к народом махаху, чтобы не наступали... И по службе начал молебен пети со своими, и по молебне седе папа посереде собора того на уготованном ему высоце престоле возлащене, и близ его поставища амбон. И възиде от латин гардинал именем Иулиан, а митрополит никейский, и взнесоша Грамоты соборныя; и нача чести Иулиан латинскую грамоту велегласно, и по том нача чести митрополит грамоту греческую. И по чтении грамот благословил папа народ. И потом начаша диаконы пети хвалу папе, и по том начаша цареви диаконы пети хвалу царю. И потом начаша пети весь собор латинский и весь народ, и начаша радоватися, зане быше прощение приали от грек. И поеха царь от збора из Флорензы месяца августа 26. И проводиша его с честию гардиналове, и весь народ града того, с трубами и свирелями; и несоша над ним небо наряжено 12 чело-век; а коня под ним ведоша пеши два ратмана большие града того»<sup>46</sup>.

Представители католического и православного духовенства публично обнимались и лобызались. «Да возрадуются небеса, и да возликует земля о том, что стена, разделявшая западную и восточную церкви, пала. Мир и согласие восстановлены», — пишет один из современников»<sup>47</sup>.

Текст соборного соглашения был написан на одном из столбов флорентийского собора. Однако, как и многие подобные документы, это соглашение так и осталось соглашением если не на бумаге, то на камне. Реального объединения церквей не произошло<sup>48</sup>; кре-

ФЛОРЕНЦИЯ  
XV ВЕКА  
ГОЛОСА  
СОВРЕМЕННИКОВ

стовый поход папе Евгению IV организовать не удалось, однако в развитии культуры ренессансной Флоренции Собор сыграл существенную роль. В этом смысле расчет Козимо Медичи оправдался. Флоренция на целые шесть месяцев становится центром международной жизни, завязываются политические, экономические и особенно культурные связи. Одним из самых важных результатов стало приобщение Флоренции к греческому языку, греческой литературе и философии. Крупные ученые, прибывшие в город в свите византийского императора, по окончании Собора были приглашены остаться для чтения лекций, переводческой деятельности; они внесли эллинскую струю в гуманистическую культуру Флоренции, ориентированной до той поры преимущественно на римское античное наследие.

В определенном смысле Собор послужил стимулом для создания во Флоренции так называемой Платоновской академии<sup>49</sup>. По традиции считалось, что замысел этот возник у Козимо Медичи под влиянием Платоновских чтений, проводившихся прибывшим на Собор греческим философом Гемистом Плетоном. Однако осуществить его удалось лишь несколько десятилетий спустя, когда подросток Марсилио Фичино, сын личного врача Козимо. О его гуманистическом образовании Козимо особенно заботился, всячески поощряя его занятия греческим языком. В 1462 г., когда Фичино достиг 30-летнего возраста, Козимо вручил ему для перевода на латынь хранившийся у него в библиотеке греческий манускрипт с диалогами Платона и подарил виллу в окрестностях Флоренции, где должны были проходить собрания участников будущей Академии. Козимо задумал этим актом превра-

тить Флоренцию в Новые Афины, придав ей еще более блеска. Под покровительством Козимо, а затем его наследников Академия процветала и стала духовным центром флорентийского Возрождения. Ее членами были Полициано, Пико дела Мирандола, Кристофоро Ландино и сам Лоренцо Великолепный — внук Козимо.

В этой истории реальные факты причудливо переплетаются с легендой, авторство ее восходит, по-видимому, к Марсилио Фичино<sup>50</sup>. Факты же таковы. Гемист Плетон, приехав во Флоренцию на Собор, привез с собой греческий манускрипт с диалогами Платона. Козимо, страстный библиофил, заказал для своей библиотеки список манускрипта. Что касается лекций Гемиста Плетона, то, как утверждает один из современных исследователей, Козимо на них вряд ли присутствовал, поскольку он не владел греческим, а Плетон не знал ни латыни, ни итальянского.

К тому же, будучи человеком глубоко религиозным, особенно в последние годы своей жизни, вряд ли Козимо, как впоследствии утверждали некоторые из его почитателей, мог увлечься неопаганизмом Плетона. За два года до смерти — в 1462 г. — Козимо заказал Фичино перевод манускрипта с диалогами Платона с греческого на латынь. Этим его роль в создании Платоновской академии, по-видимому, и ограничивалась. Остальное присочинил Фичино в своем предисловии к переводу Платона, завершеному много лет спустя после кончины Козимо. Предисловие датируется 1490 г. и адресовано Лоренцо Медичи, который покровительствовал кружку гуманистов, собиравшихся для философических бесед на вилле Кореджи; в этих сборищах принимал участие Лоренцо и называ-

ФЛОРЕНЦИЯ  
XV ВЕКА  
ГОЛОСА  
СОВРЕМЕННИКОВ

лись они Академией, Фичино пишет: «Великий Козимо, Отец Отечества... в то время, когда проходил собор греков и латинян во Флоренции, при папе Евгении IV, часто слушал греческого философа Гемиста Платона, говорившего, подобно второму Платону, о платоновских мистериях. Козимо был так вдохновлен его словами, что, начиная с этого времени, он задумал в глубине души род Академии, рассчитывая создать ее в подходящий момент. И он предназначил для этого меня, в ту пору еще мальчика, сына своего любимого врача, и дал мне образование. Более того, он позаботился, чтобы я имел книги Платона по-гречески, а также книги Плотина. После этого, в 1463 году (по флорентийскому счету), на тридцатом году моей жизни он заказал мне перевод Гермеса Трансмегита, а затем Платона. Меркурия (Гермеса) я закончил в несколько месяцев, еще при жизни Козимо. Платона я тоже начал в это время. Он очень хотел иметь также перевод Плотина, однако мне об этом ничего не сказал... В тот момент, когда я дал Козимо прочесть Платона по-латински, его греческий дух таинственным образом побудил дух Пико делла Мирандола явиться во Флоренцию. Пико родился в тот самый год, когда я начал переводить Платона, он приехал во Флоренцию в тот самый день, также в тот самый час, когда я его опубликовал. После приветствия он сразу же спросил меня о Платоне. Я ответил ему: "Наш Платон сегодня возник на пороге". Он сердечно поздравил меня и немедленно — причем ни я, ни он не знали, как об этом шла речь — предложил, или точнее, побудил меня переводить Плотина. Поистине божественное вмешательство следует усматривать в том, что греческий Пико родился в то время, когда возродился Платон...

и что он прибыл во Флоренцию в тот самый день, когда наш Платон был опубликован, и что он вдохновил меня, упомянув о замысле Козимо относительно Плотина, о котором я не знал и который чудесным образом открылся ему»<sup>51</sup>.

В последнее тревожное десятилетие XV в., когда конец флорентийской республики осознавался современниками как вполне реальная угроза, они все чаще обращали взгляд ко времени ее благополучия, к годам правления Козимо Медичи — «Отца отечества»<sup>52</sup>. Веспасиано да Бистиччи в одном из писем 1494 г. пишет с ностальгической грустью: «В те времена... Флоренция была в счастливейшем состоянии, богатая выдающимися людьми в каждой из наук, она была населена превосходными горожанами, которые старались превзойти друг друга в мастерстве и достоинствах, и была знаменита во всем мире превосходным управлением»<sup>53</sup>.

Почетный титул *Отца отечества* был присвоен Козимо после его кончины, однако идея эта возникла значительно раньше в среде гуманистов. Именно в этой среде творился, в значительной степени, «миф Козимо». До середины столетия, в годы расцвета гражданского гуманизма, его сравнивали с республиканскими деятелями древности, видели в нем защитника свобод флорентийской республики, «второго Катона», «второго Аристиды», Следующее поколение гуманистов прославляет его как мецената, украсившего Флоренцию множеством архитектурных памятников. «Знаменитый Козимо строит и частные дома, и церковные здания, и монастыри, как в самом городе, так и за его пределами, расходуя такие средства, что они кажутся равными по своему великолепию расходам древних королей или императоров» (Донатو Ачъ-

ФЛОРЕНЦИЯ  
XV ВЕКА.  
ГОЛОСА  
СОВРЕМЕННИКОВ

яйולי)<sup>54</sup>. В нем видят покровителя наук и искусств, правителя-философа, подобно тем, «кого божественный Платон хотел поставить во главе государства» (Агринопулос)<sup>55</sup>.

Мифологизация личности Козимо особенно активно творилась в конце столетия в окружении его внука — Лоренцо Великолепного. Один из почитателей Лоренцо — Бартоломео Скала составил целый сборник посвященных Козимо хвалебных текстов, хранящихся по сей день в Лауренциане (т. н. *Collectiones Cosmianae*). Этот сборник Скала поднес Лоренцо, в котором его гуманистическое окружение хотело видеть «второго Козимо» — щедрого покровителя наук и искусств. Анжело Полициано в письме к Лоренцо от 1491 г., посвященном заслугам его знаменитого деда, добавляет, обращаясь к внуку: «...твоя деятельность по собиранию греческих манускриптов и покровительству ученым приносит тебе всеобщую хвалу и почитание, которых никто не имел уже много лет»<sup>56</sup>.

Сочиненная Фицино история о Козимо как об отце и почти мистическом вдохновителе Платоновской академии продолжает ту же линию мифотворчества. Козимо выступает как своеобразный культурный герой, как персонификация всего столетия, которое современники сами называли «золотым»<sup>57</sup>. «Золотым» оно надолго остается в памяти поколений — такова сила внушения, завораживающая сила красноречия флорентийцев, веривших в исключительность своей исторической миссии, «невиданной и неслыханной».

Но сохранилось и вполне объективное, наглядное свидетельство расцвета флорентийской культуры кватроченто, свидетельство неоспоримое — это архитектура Брунеллески, скульптура Донателло, живопись

Мазаччо, Липпи, Боттичелли... И все это несмотря на то, что XV в. был для Флоренции веком тяжелым. За прозрачным миром ее архитектурных и живописных утопий просвечивают постоянные дорогостоящие, далеко не всегда удачные войны, острая политическая борьба, смена режимов, заговоры, путчи, кровавые расправы, казни, частые вспышки эпидемий, нехватка средств в казне, нехватка продовольствия, угроза голода. «И все это во Флоренции...»

Разнообразие мыслей, различие точек зрения на бурные события городской истории; взгляд на Флоренцию со стороны, с окружающих холмов, изнутри — с площадей и улиц; глазами своих и глазами иноземцев... Из всего этого разногласия складывается некая противоречивая целостность, вторая, преображенная реальность, обогащающая строгий исторический облик этого города, первого города Возрождения.

1 Альберти Леон Баттиста. Десять книг о зодчестве. М., 1935. Т. 1. С. 112.

2 Цит. по: Giovanni Rucellai ed il suo Zibaldone. I. Zibaldone quaresimale. L., 1960. P. 40.

3 Ibid.

4 Бруни Леонардо. Похвала городу Флоренции (Цит. по: Studi medievali. Ser. 3, anno VIII, fasc. 1. 1967. Giugno. P. 531—534.

5 *Salutati Coluccio*. Epistolario. Roma, 1891. Vol. 1. P. 277.

6 *Invectiva Lini Coluccii Salutati...* in Antonium Luschem Vicentinum (цит. по: Holmes G. The Florentine enlightenment. 1400—1450. L., 1969. P. 38).

7 Согласно средневековым хроникам история возникновения Флоренции такова: Катилина, бежав из Рима, явился в Эт-



рурию, в главный город — Фьезоле, где был провозглашен консулом. Против него было послано римское войско. Благородный римский воин, по имени Фиорино, разбил лагерь у брода через реку Арно, где позднее возникла Флоренция. Он был предательски убит, и тогда прибыл Цезарь с подкреплением, разрушил Фьезоле и разбил Катилину в битве при Пистории (современная Пистойя). Таким образом, Флоренцию считали основанной Цезарем и получившей название от имени Фиорино. В XV в. основание города стали относить ко временам Римской республики.

По современным данным, Цезарь во Флоренции никогда не был, город же основан как римский лагерь после битвы при Пистойе, т. е. около 62 г. до н. э. О его античном происхождении свидетельствуют остатки построек, обнаруженных археологами (McCarthy M. The Stones of Florence and Venice observed. L., 1989. P. 28—29).

- 8 Паоло Соменци (цит. по: Cast D. Рец. на кн.: R.M. Steinberg. Fra Girolamo Savonarola: Florentine Art and Renaissance Historiography // The Art Bulletin. 1979. P. 134).

«Сжигания суеты» (bruciamenti delle vanità) были осуществлены по инициативе Савонаролы в 1497 и 1498 гг., в последние дни карнавала. Автор замечает, что подобного рода костры имели место и в других городах Италии: в Риме — в 1424 г.; в Сиене — в 1425 г.; в Милане — в 1477 г.; в Болонье и Перуджии — в 1487 г.; в самой Флоренции аналогичное «Сжигание суеты» состоялось в 1425 г. по инициативе Бернардино да Сиена. В этом отношении Савонарола, по мнению автора, вписывается в общую борьбу «телесного» и «духовного», характерную для флорентинского искусства XV столетия.

- 9 Моаье Ф. Опыт литературной истории Италии XV века: Кватроченто. СПб., 1904. С. 114.
- 10 Brucker C. Renaissance Florence. L., 1983. P. 224.
- 11 Rustici Cincii (цит. по: Mancini C. Vita di Leon Battista Alberti. Firenze, 1882. P. 149).
- 12 Ibid. P. 108.
- 13 Сочинения итальянских гуманистов в эпоху Возрождения (XV в.). М., 1985.
- 14 Brucker G. Op. cit. P. 139.

- 15 Ibid. P. 257.
- 16 Ibid. P. 221.
- 17 Giovanni Rucellai ed il suo Zibaldone. I. P. 47.
- 18 Brucker C. Op. cit. P. 140.
- 19 Hale L.R. Florence and the Medici: The pattern of control. L., 1986. P. 22.
- 20 Gukind C. Cosimo de'Medici «il Vecchio». Firenze, 1982. P. 80, 101.
- 21 Hale L.R. Op. cit. P. 24.
- 22 Mancini C. Op. cit. P. 185.
- 23 Hatfield R. Cosimo de Medici and the Chapel of his Palace // Cosimo «il Vecchio» de'Medici. 1389—1464: Essays in commemoration of the 600th anniversary of Cosimo de'Medici's birth. Oxford, 1992. P. 224.
- 24 Rubinstein N. Cosimo optimus civis // Cosimo «il Vecchio» de'Medici. P. 12.
- 25 Ibid. P. 13.
- 26 Brucker C. Op. cit. P. 257.
- 27 О деятельности Савонаролы в 1494—1498 гг., о его попытках реформирования флорентийской республики см.: Brown A. Savonarola, Machiavelli and Moses: a Changing Model // Florence and Italy: Renaissance Studies in Honor of N. Rubinstein. L., 1988; Краснова И.А. Политическое устройство Флоренции в представлении Джироламо Савонаролы. (По трактату «Управление Флоренцией») // Средние века. М., 1994. Вып. 57. Савонарола, подобно Медичи, не занимал никаких государственных должностей, считая себя «послом» самого господина Бога, вторым Моисеем.
- 28 Hilbert Ch. The Rise and Fall of the House of Medici. L., 1987. P. 200.
- 29 Лука Ландуччи (цит. по: Brucker C. Op. cit. P. 270—271).
- 30 Дати Грегорио ди Анастасио. История Флоренции (цит. по: Mancini C. Op. cit. P. 280).
- 31 Там же (цит. по: Bec Ch. Il mito di Firenze da Dante al Chiberti // Lorenzo Chiberti nel suo tempo. Atti del Convegno Internazionale di Studi. Firenze, 1980. Vol. 1. P. 24).
- 32 Pochat G. Brunelleschi and the «Ascension» of 1422 // The Art Bulletin. 1978. Juin.

ФЛОРЕНЦИЯ  
XV ВЕКА  
ГОЛОСА  
СОВРЕМЕННИКОВ

- <sup>33</sup> Подробнее см.: Данилова И. Церковные представления во Флоренции в 1439 году глазами Авраамия Суздальского // Искусство средних веков и Возрождения. М., 1984. С. 154–163.
- <sup>34</sup> Hatfield R. The Compagnia de'Magi // Journal of the Warburg and Courtauld Institutes. 1970. № 33. В статье приводится большой фактический материал и обширные цитаты из флорентийских документов, относящихся к 1390, 1429, 1439, 1446–1447, 1451 (известия об участии в процессиях Козимо Медичи), 1454 (описание празднества, сделанное Маттео Пальмиери), 1464–1465 гг. (Фра Джованни ди Карло в «Libri de temporibus suis»).
- <sup>35</sup> Hatfield R. Op. cit. P. 108.
- <sup>36</sup> Ibid. P. 113.
- <sup>37</sup> Цит. по: Mancini G. Op. cit. P. 279.
- <sup>38</sup> См.: Hibbert Ch. The Rise and Fall of the House of Medici. N.Y., 1987, Ch. IX. См. также: Firenze rinascimentale. Firenze, 1978. P. 257–267; Plaisance M. Le Carnaval des Medici: de Laurent à Francois. Florence, 1989. T. 2. P. 243–250.
- <sup>39</sup> Cutkind C. Cosimo de'Medici il Vecchio. Firenze, 1982. P. 167.
- <sup>40</sup> Цит. по: Forzzini Cellai V. L'arte nel Rinascimento. Filippo Lippi. Prato, 1986. P. 63.
- <sup>41</sup> Istorie di Firenze dell'anno 1406 fino al 1438 (цит. по: Ginzburg C. Indagini su Piero. Torino, 1981. P. 3).
- <sup>42</sup> Forzzini Cellai V. Op. cit. P. 63.
- <sup>43</sup> Считается, что в росписи, выполненной Бенотто Гоццолли в домово́й капелле палаццо Медичи, в экзотических образах вохльвов представлены участники Собора 1439 г. — византийский император Иоанн Палеолог и патриарх Константинопольский.
- <sup>44</sup> «Хождения на Флорентийский собор» опубликовано Н.А. Козаковой в Трудах Отдела древнерусской литературы Академии наук СССР (Т. XXV. М.; Л., 1970. С. 67).
- <sup>45</sup> Дебаты, проходившие на заседаниях Собора, долго оставались безрезультатными, спорящие не слышали друг друга: византийский император настаивал на крестовом походе против турок, прозвивших его империи, папа ставил условием достижение согласия по теологическим вопросам, чему противился патриарх Восточной церкви Иосиф. Решение пришло неожиданно. В начале июня 1439 г. патриарх Иосиф вне-

запно скончался, оставив завещание, в котором полностью соглашался со всеми условиями, выдвигаемыми католической стороной, и признавал главенство папы над всеми христианскими церквами. Это решило спор, хотя и вызвало разного рода слухи относительно кончины патриарха. В одном из манускриптов Ватиканской библиотеки сохранилась запись о причине смерти патриарха: «Патриарх Иосиф, видя обман и тиранство, раскаялся в своём поступке, от унии отступил и не подписывал. Составили подложную подпись; три монаха удушили его, а подпись как будто найдена была в руках умершего» (цит. по: Прот. Константин Зноско. Исторический очерк церковной унии. М., 1993. С. 58). На закрытом заседании Собора соглашение было подписано, хотя и не всеми участниками. Подлинник соглашения хранится в библиотеке Лауренциана.

- <sup>46</sup> «Хождения на Флорентийский собор»... С. 67.
- <sup>47</sup> Цит. по: Hilbert Ch. The Rise and Fall of the House of Medici. L., 1987. P. 65.
- <sup>48</sup> «Итак, мы ничего не добились!» — воскликнул папа Евгений IV, ставя последним свою подпись (Прот. Константин Зноско. Указ. соч. С. 61).
- <sup>49</sup> См.: Кудрявцев О.Ф. Гуманистические Академии итальянского Возрождения // Культура Возрождения и общество. М., 1986.
- <sup>50</sup> Hankins J. Cosimo di Medici and the «Platonic Academy» // Journal of the Warburg and Courtauld Institutes. L., 1990. T. 53.
- Легенда о Козимо — создателе Платоновской академии долгое время принималась историками на веру. В основе ее два документа — письмо Марсилио Фичино к Козимо от 1462 г. и его же предисловие к переводу Платина 1490 г. В письме Фичино благодарит Козимо за то, что тот передал ему тома Платона, «создав тем самым род Академии». Автор статьи убедительно показывает, что термин Академия следует в данном случае понимать не в прямом, а в переносном смысле, метафорически, поскольку ни в одном из письменных источников того времени речь об этом не идет. Термин *Academia* употребляется в них как эквивалент термина *Platonic corpus*. В предисловии к переводу Платина Фичино безоговорочно приписывает Козимо замысел будущей Ака-

ФЛОРЕНЦИЯ  
XV ВЕКА  
ГОЛОСА  
СОВРЕМЕННИКОВ

демии. Впрочем, все предисловие выдержано в несколько мистическом «неоплатоническом» духе, что позволяет толковать его иносказательно.

<sup>51</sup> Цит. по: *Hankins J.* Op. cit. P. 150—151.

<sup>52</sup> См.: *Brown A.* The humanist portret of Cosimo de'Medici, Pater Patriae // *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes.* 1961. Vol. 24; *Fraser Jenkins A.* Cosimo de'Medici's patronage of architecture and the theory of magnificence // *Ibid.* 1970. Vol. 34.

<sup>53</sup> Цит. по: *Gregory H.* Pala Stozzi's Patronage and Pre-Medicean Florence // *Patronage, art and Society in Renaissance Italy.* Oxford, 1987. P. 208.

Ср. другое, аналогичное, высказывание того же автора: «Флоренция казалась тогда совсем другим миром благодаря великому множеству людей благородных и достойных и не меньшему числу женщин, отличавшихся красотой и умом. Можно спокойно утверждать, что из всех женщин Италии флорентийки были самыми прекрасными и самыми достойными, и о них шла слава во всем мире» (цит. по: *Mancini G.* Op. cit. P. 282). В том же духе о Флоренции времен Козимо вспоминает Бенедетто Ден. По его словам, Флоренция славилась тогда «полной свободой, многочисленным населением, богатой и хорошей одеждой, пресноводной рекой с мельницами, городской синьорией (управлением?), замками, землями, коммунами, университетом (studio), греческим языком и счетом (abbaco), всякими превосходными искусствами и, наконец, банками и кредитом для всего мира». И далее: «народ флорентийский был в хорошем и спокойном состоянии, и весь город жил в мире и тишине». Флоренция, пишет Ден, это «второй новый Рим, истинный цветок и лучшая часть Италии. Она цвела обилием жителей, великолепием зданий и величием свершенных деяний» (цит. по: *Ibid.* P. 274—276).

<sup>54</sup> Цит. по: *Brown A.* The humanist portret... P. 193.

<sup>55</sup> *Ibid.*

<sup>56</sup> Цит. по: *Cosimo «il vecchio» de Medici, 1389—1464.* Essays in commemoration of the 600th anniversary of Casimo de Medici's birth. Oxford, 1992. P. 3.

<sup>57</sup> *Combrich E.* Renaissance and Golden Age // *Norme and Form.* L., 1966.

## ПРИЛОЖЕНИЯ

### I

ГРЕГОРИО ДИ АНАСТАЗИО  
ДАТИ (1423 ГОД)  
«ИЗ ИСТОРИИ ФЛОРЕНЦИИ  
С 1380 ПО 1405 ГОД»

«Пород хорошо защищен стенами, целиком из настоящего камня с мощными башнями, с очень высокими воротами, десятью открытыми и тремя запертыми... Внутри улицы прямые и широкие и все открытые и с выходами; и вокруг стен с наружной стороны обход длиной в семь миль; улица начинается от одних ворот, идет прямо к другим по диаметру города и имеет в длину две мили; другая улица пересекает ее, образуя крест в центре, или точнее почти в центре города, то есть на месте Старого рынка, и от одних ворот до других проходят многие улицы, тоже прямые, и по середине города, или почти по середине, течет река Арно; в верховьях ее множество построенных из камня мельниц удивительной красоты; а в средней части, в самом городе, четыре моста целиком из тесаного камня, очень красиво отделанные; на одном из них с двух сторон прекраснейшие лавки ювелиров, сделанные из камня, так что увидеть, что это мост, можно, только находясь в середине его, где устроена площадь, обрамленная па- рапетами, откуда открывается вид вверх и вниз по ре-

ФЛОРЕНЦИЯ  
XV ВЕКА.  
ГОЛОСА  
СОВРЕМЕННИКОВ

ке; кроме того, в конце города, в его северной части, множество других мельниц на воде, которые почти все работают, так много муки нужно для города; сейчас ее потребляют каждый день по сто модий (мера зерна) или около того.

Почти в центре города, на большой площади, вымощенной камнем, расположено палаццо, где живут и где заседают Синьоры Приоры, оно все построено из камня превосходной крепости и красоты, в высоту имеет шестьдесят локтей и над его балконом на кронштейнах, украшенных зубцами, поднимается высокая башня еще на шестьдесят локтей, и на ее вершине красивый балкон на кронштейнах, сверху крытый и увенчанный зубцами, а на самом верху колокол Коммуны — большой колокол, он весит 22 тысячи либре (мера веса), равного ему нет в мире, и еще колокол Совета, другой красивый и большой колокол, а на самой верхушке еще один большой колокол, который отбивает часы, этот колокол Часов слышен во всем городе, он звонит днем и ночью; напротив дворца расположены два палаццо, где находятся Капитан и Палач, это два иноземных начальника по делам преступников; а за этими дворцами помещается большое здание с обширным двором, где всегда находятся много львов, которые приносят приплод каждый год, когда я уезжал, там было двадцать четыре льва мужского и женского пола, и к этим львам приставлены три человека, они получают жалование от Коммуны по 12 флоринов в месяц каждый, а также одежду...

На площади перед Палаццо великолепная большая лоджия из тесаного камня [имеет] четыре арки благородной красоты, своды из тесаного камня, украшенные изображением львов и другой превосходной

резьбой; с другой стороны [площади], немного дальше, расположена Дзекка, где чеканят большие Дука-ты и другую, более мелкую монету, это здание из хорошо обработанного камня, с красивейшими железными решетками на окнах, на вид очень красивое; к Востоку, немножко подальше от площади, расположен красивейший дворец, где находится резиденция Подесты, это здание замечательное, все из камня, высокое и украшенное зубцами, с башней на углу и колоколами... в подвалах его находится сокровищница Коммуны...

Недалеко от палаццо де Синьори, о котором шла речь, в пятистах шагах, расположен Ораторий удивительной красоты, сделанный из тесаного камня и украшенный резными фигурами из мрамора и живописью в честь Богоматери... На пилястрах помещены ниши с арками, украшенными удивительной резьбой из камня и на некоторых из этих пилястр с внешней стороны стоят фигуры святых из мрамора, а на одной — четыре фигуры, и две из них бронзовые, удивительной красоты, а над этим Ораторием помещение, все из камня, отделано очень достойно и очень богато украшено, там постоянно совершается богослужение; оно все украшено консолями с нишами, в каждой из них написаны ангелы разными цветами, внутри все расписано историями с превосходными фигурами и со множеством круглых окон с цветными стеклами, украшенными различными замечательными историями. В этом Оратории внутри есть капелла, вся отделанная мрамором, в ней образ Богоматери, который пользуется величайшим почитанием народа, и во всем мире не найти ему подобного...

Кроме того, в пятистах шагах от этого здания к северу расположена Соборная церковь, то есть цер-

ФЛОРЕНЦИЯ  
XV ВЕКА  
ГОЛОСА  
СОВРЕМЕННИКОВ

ковь Сан Джованни, круглая, о восьми стенах, снаружи вся выложена черным и белым мрамором, а внутри украшена мозаичной работой, во всем мире не найдется ничего подобного по качеству; в ней совершают богослужение многие священники и каждое утро служат мессу, а жалование этим священникам и певцам и другим обслуживающим храм платит цех, который называется Цех Торговцев...

Напротив этого Собора, который стоит в середине площади, расположена церковь Санта Мария дель Фьоре, многие называют ее Санта Репарата, потому что раньше там была старая церковь с таким названием. Это — соборная церковь, и в ней постоянно ведутся работы, и она все еще не закончена; снаружи она вся из мрамора, белого и порфирного, с высеченными фигурами необычайной красоты, а внутри вся из камня, на мощных столбах, в ширину шестьдесят шагов и в длину двести сорок шагов, а над алтарной частью высочайший купол, подобный горе; храм этот со временем превзойдет все храмы, которые есть в мире и даже те, о которых сохранилась память; он имеет колокольню, всю отделанную мрамором, черным, и белым, и порфирным, с высеченными фигурами и историями, и имеет сто локтей при обходе со всех четырех сторон... а в высоту сто двадцать, и невозможно представить себе ее красоту. При этой церкви, вернее сказать, Соборе, есть каноники, люди значительные, каждый с хорошим состоянием и кроме того капеланы...

Теперь хочу тебе назвать госпитали при монастырях, как, например, при Санта Мария Нуова и у монахов Монтекатини, и госпиталь мессера Бонифацио Лупи и Сан Паоло и еще другие, где дают приют и ле-

чат всех пришедших из других городов, за ними ухаживают с большим старанием и заботливостью; и еще есть Госпитали, где принимают незаконнорожденных детей, один из них при Санта Мария делла Скала; другой — при Сан Галло, и еще на пьяцца де Серви, называющийся Спедале Нуово; в них принимают всех мальчиков и девочек, и всем дают кормилиц и кормят, а когда девочки вырастают, их выдают замуж, а мальчиков обучают какому-нибудь ремеслу, и это достойно уважения...

И весь город полон красивых и украшенных жилищ. Все улицы вымощены камнями, плоскими и одинаковыми по размеру, они всегда чистые и вымытые, гораздо лучше, чем в каком-либо другом месте; помещения в домах красивейшие, со сводчатыми подвалами, где хранится в течение всего года вино, и множество благородных колодцев с прекрасной свежей водой, из них воду можно поднимать до самого верха дома; а за стенами города прекраснейшие огороды и сады с домами и дворцами, расположенными так часто, что все контадо кажется городом; если собрать все красивые виллы и палаццо горожан, расположенные вокруг Флоренции в окружности десяти миль, получились бы две другие Флоренции» (цит. по: Gilbert G. The earliest guide to florentine architecture. 1423 // Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz. 1969. Bd. 14. N. 1).

ФЛОРЕНЦИЯ  
XV ВЕКА  
ГОЛОСА  
СОВРЕМЕННОКОВ



Представление о театрализованных шествиях дает описание празднества, организованного папой Пием II в 1462 г. в Витербо: «...[папа] распорядился прежде всего очистить улицу, пересекающую город от замка к собору, которая была загромождена всяким хламом и обезображена деревянными портками... Затем были приглашены кардиналы, и каждый должен был выбрать для себя часть улицы, чтобы устелить ее и украсить тканями. Остальное было поделено между епископами и членами Курии... Папа соорудил удивительный табернакль с разноцветными занавесами, свисающими с перекладин, укрепленных множеством канатов. За ним он установил алтарь, украшенный коврами, висящими с обеих сторон, и поместил на нем множество превосходных произведений искусства, которые, естественно, привлекали взгляды зрителей. Там был также вестибул... и рядом помещения с сидениями, застеленными пурпурными покрывалами, и старинные ткани, выполненные из шелка, шерсти и золотых нитей, а также портреты знаменитых людей и различные фигуры диких зверей.

Над улицей было устроено множество арок из цветущих ветвей... В центре, напротив табернакля, была воздвигнута триумфальная арка с фигурами главных Добродетелей, с развевающимися по ветру стяга-

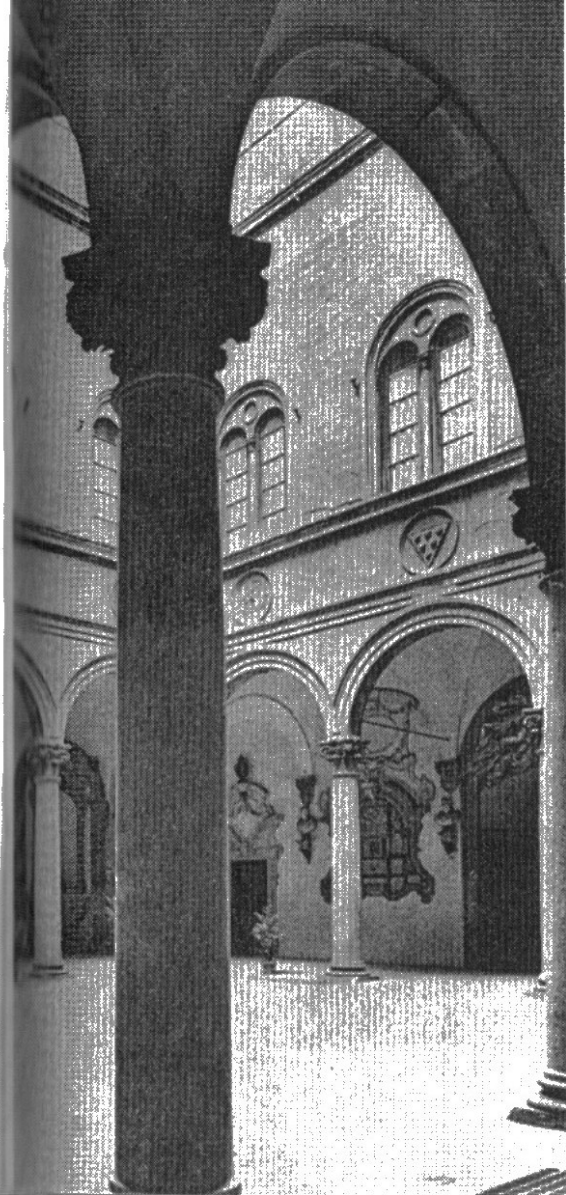
ми, украшенными гербами папы, королей и кардиналов; стены [арки] были украшены разноцветными коврами или увиты цветами.

Папа служил в табернакле... солнце было еще высоко, и его лучи, проникая через шерстяные занавесы, окрашивали (табернакль) в цвета радуги и превращали его в райскую обитель Всевышнего, поскольку певцы, подобные ангелам, исполняли сладостные гимны, а светильники, расположенные с удивительным искусством, казались небесными звездами... Площадь и улица были заполнены [народом]... Когда миновали часть улицы, украшенную папой, началась часть кардинала Руана... затем шли дома, украшенные референдариями [папскими секретарями], под алтарем, который они высоко подняли, они поместили юношу, изображавшего Спасителя, с него капал кровавый пот, а из раны на груди струилась кровь, наполняя чашу... и они поместили там крылатых детей, которые пели эпические или элегические стихи, сочиненные поэтами и не лишенные достоинств. Затем следовал участок кардинала Сан Систо, который, как приличествует его церковному достоинству, представил Тайную вечерю... и Святого Фому Аквинского в момент совершения им торжественного таинства Евхаристии. Сразу после него кардинал Мантуи украсил длинный участок улицы знаменитыми историями; мастерски сочиненные, они были представлены в очень богатых костюмах. Затем следовала часть [улицы] кардинала Порто, где огромный дракон и множество чудовищ — злых духов, казалось, представляли страшную угрозу, но, когда подошел папа, вооруженный солдат, одетый Архангелом Михаилом, отрубал голову дракону, и все чудовища падали с дружным ревом. Небо было затянуто

красноватой тканью, словно облаками, а на стенах была повешена кожа, тисненая золотыми цветами в испанском стиле...

Затем начиналась часть, украшенная вице-канцлером, тянувшаяся на протяжении 74 шагов. Среди богатых пурпурных занавесей были расставлены статуи и живые картины, изображающие истории; кроме того, было сделано украшенное помещение с богатым ложем и фонтаном, который бил не только водой, но и, из других трубок, превосходным вином. Когда папа приблизился, вышли вперед два отрока, они пели так сладостно, словно ангелы».

Далее рассказывается, что пять фигур, одетых королями, сначала преградили папе путь, затем склонились перед ним, и при этом звучала музыка; затем следовал «дикий человек, боровшийся со львом», затем «крепость, занятая вооруженными солдатами, которые, изображая стрельбу из бронзовых бомбард, вселяли ужас в проходивших». «Никколо, кардинал Теано... разделил на несколько частей площадь, где находятся дома магистратов. Он покрыл ее белой и голубой тканью и украсил со всех сторон коврами, затем воздвиг ряд арок, увитых зеленым плющом и различными цветами, а наверху каждой колонны сидел мальчик, изображавший ангела. Всего было там 18 мальчиков, похожих на ангелов лицами, голосами и костюмами; они пели сладостные песни [один за другим], по кругу, как и было предусмотрено. В центре площади он представил Гроб Господен... Вокруг лежали солдаты в глубоком сне, как бы мертвые, а ангелы стояли на страже, охраняя могилу Небесного Жениха от осквернения» (цит. по: Italian Art. 1400–1500. Sources and Documents. N.Y., 1980. P. 214–215).



ФЛОРЕНЦИЯ  
XV ВЕКА  
ГЛАЗАМИ  
ХУДОЖНИКОВ

## ПЛОЩАДИ И УЛИЦЫ

Ансамбли средневековых городов складывались на протяжении столетий, архитектурные формы менялись, вставая в общий комплекс города так же органично, как органично сочетались, незаметно переходя друг в друга, романская и готическая архитектура средневековых соборов. Однако планировка городов оставалась неизменной, или почти неизменной. Кватрочентистская Флоренция, остро ощущавшая себя новым организмом в области политической, социальной, культурной, художественной, стремилась сразу, при жизни одного поколения новаторов изменить свой город, перепланировать его, приспособить к своим требованиям, своим представлениям о мире, организовать его по воле, по замыслу творца-реформатора: теоретика, архитектора или заказчика.

Строили много, город был охвачен пафосом архитектурного созидания, и все же это не привело — и не могло привести — к существенному изменению общего пространственного решения города. Новые градостроительные модели, возникавшие в XV в., относились, за редким исключением, к области архитектуры воображаемой: прежде всего, словесной (идеальный город — главная тема трактатов о зодчестве), а также архитектуры «бумажной» (рисованные чертежи планов, отдельных архитектурных деталей), живописной (в виде архитектурных фонов картин и фресок) или театрально-декорационной (временно преображавшие город бутафорские соору-

ФЛОРЕНЦИЯ  
XV ВЕКА  
ГЛАЗАМИ  
ХУДОЖНИКОВ

жения для разного рода театрализованных действий и шествий).

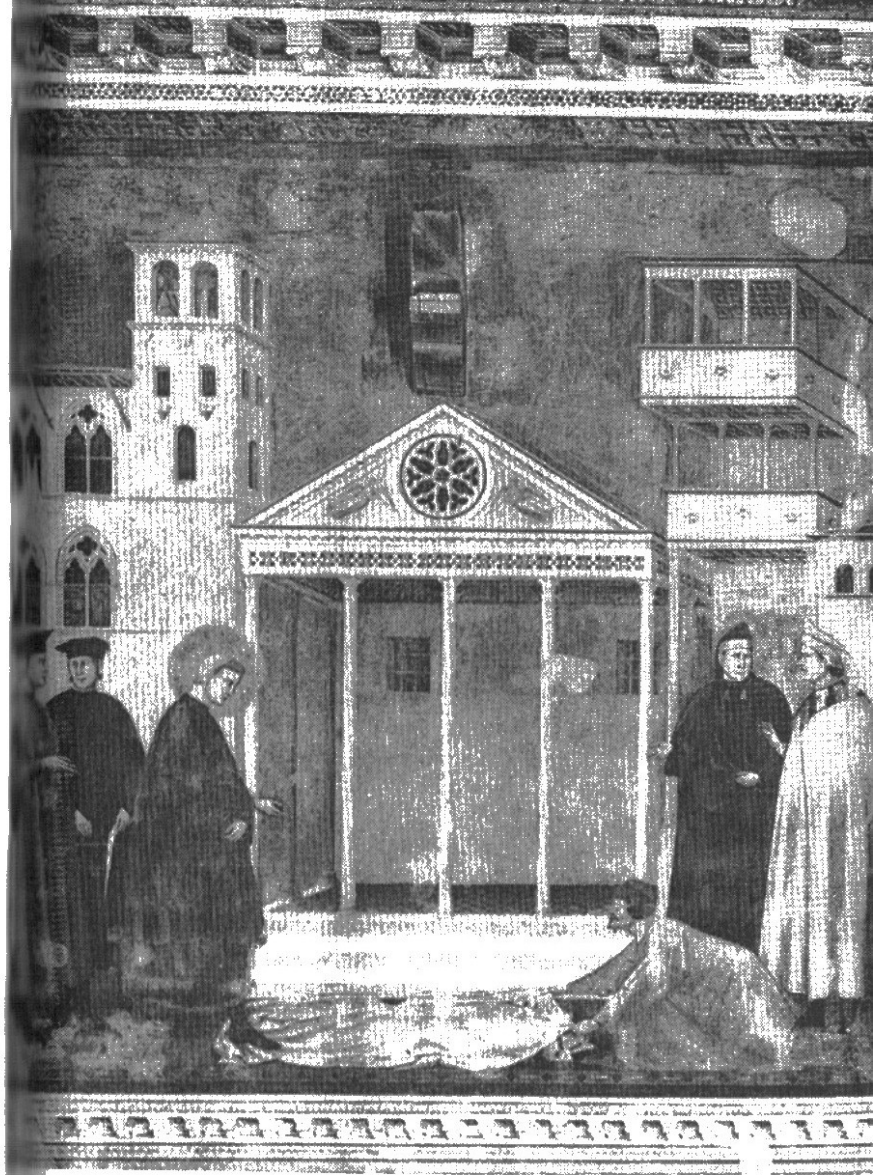
Охваченная творческим нетерпением, Флоренция в большей мере, нежели другие города Италии, жила в архитектурном пространстве, которое еще «предстояло сконструировать»<sup>1</sup>.

В эпоху средневековья композиционной единицей городского комплекса, его главным модулем был объем отдельных зданий, и весь город, состоявший из тесно поставленных объемов, воспринимался как единый, многочастный объем.

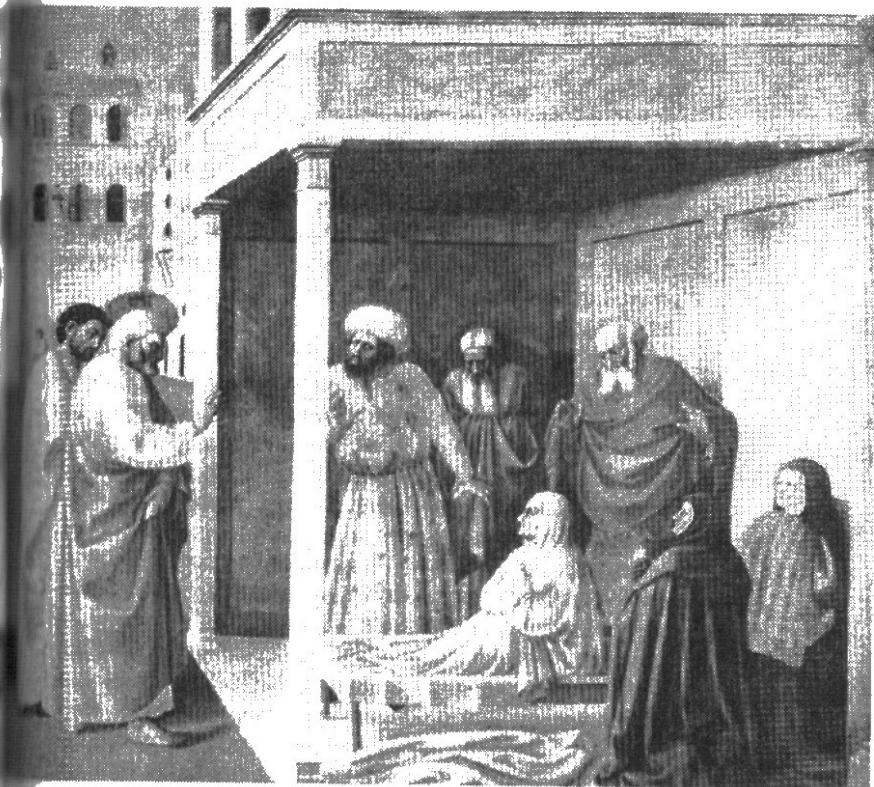
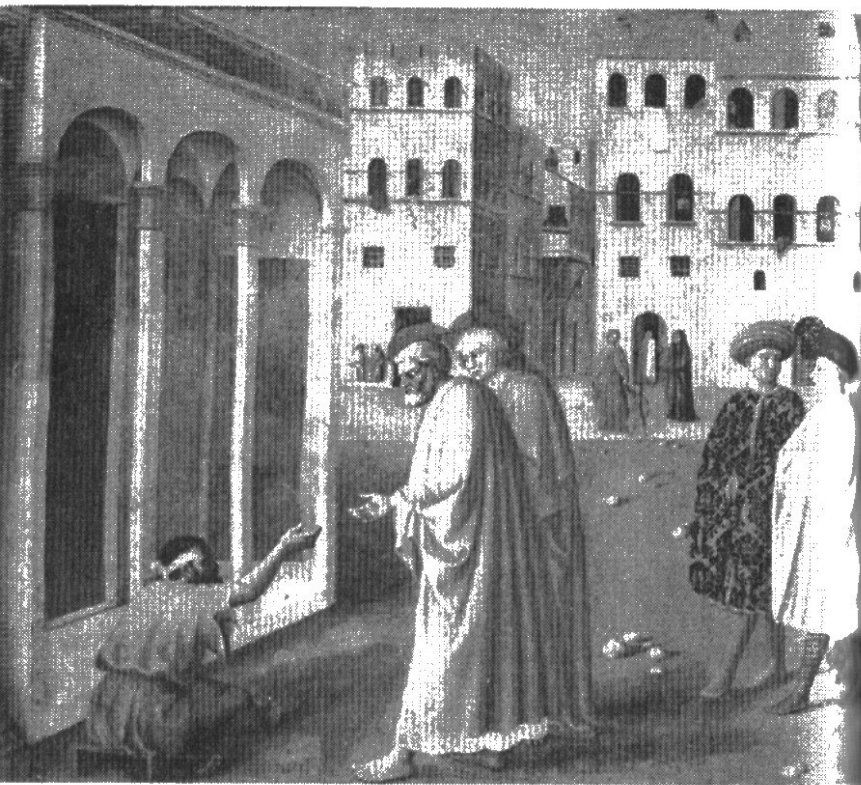
Именно таким предстает город в средневековой живописи: изображенный извне, стиснутый кольцом стен. Средневековый город — феномен закрытый, труднодоступный. Чтобы проникнуть в него, нужно протиснуться в узкие щели ворот, в них всегда тесно, персонажи толпятся, образуя пробки; проемы ворот не только узки, они не высоки, почти вровень с человеческим ростом. Через такие ворота невозможно заглянуть внутрь; даже открытые сюжетно, ворота закрыты композиционно: образное воплощение реальной средневековой ситуации, когда городские ворота служили трудно преодолимой преградой не только в военное, но и в мирное время. Сбор пошлины за вход, долгие ожидания у закрытой решетки, строго соблюдавшиеся часы утреннего открытия и вечернего запираания ворот, торговля, которую потерявшие терпение продавцы часто развешивали перед воротами или непосредственно за ними в самом городе; торжественные встречи важных лиц с распаиванием створок или подниманием решетки, с символическим вручением ключей; торжественные проводы — все это создавало функциональное и смысловое напряжение в зоне городских ворот.

►  
Джотто (?)  
Святый Франциск,  
почитаемый  
простецом  
(1296–1298).  
Церковь  
Сан Франческо,  
Ассизи

►►  
Мазолино и Мазаччо.  
Воскрешение  
Св. Петром Тавифы  
и исследование каледей  
(1425–1427).  
Церковь  
Санта Мария  
дель Кармине.  
Капелла Бранкаччи.  
Флоренция









В средневековой живописи это получило не только композиционное, но и иконографическое воплощение: многие эпизоды как священной, так и светской истории изображались либо у ворот, либо в непосредственной близости от них. Ворота в этих сценах выполняют пограничную роль, отделяя закрытое, защищенное пространство города от незащищенного внешнего пространства<sup>2</sup>.

Средневековый город остается закрытым даже тогда, когда действие переносится внутрь его стен. Даже тогда город не выпускает в себя, не дает проникнуть в глубь своих площадей и улиц; здания образуют непроницаемую преграду — образ сакральной неприступности, ибо в каждом средневековом городе незримо проступают черты Небесного Иерусалима<sup>3</sup> с его «запечатленными» воротами, охраняемыми серафимами. В средневековых иконах, фресках, миниатюрах персонажи не столько **обитают** в городе, сколько находятся в позиции благочестивого **предстояния** ему; они располагаются на фоне зданий, которые высятся за ними, доступные скорее внутреннему зрению, нежели взору телесному. Фигуры и архитектура изображены в единой плоскости — и одновременно разведены по смыслу, существуя в различных, взаимно не соотносимых пространственных зонах. Городское пространство в средневековой живописи существует как потенция, как нечто подразумеваемое, но невидимое.

В живописи XV в. возникает противоположная ситуация: человек не стремится проникнуть в город, отгороженный от него стенами, не созерцает его невидимое пространство очами духовными — он находится уже внутри стен, проникнув в город, он композиционно завоевал его, сделал своим жизненным про-

странством. Происходит перестановка акцентов, меняется система координат, средневековое потенциальное пространство актуализируется, скрытое — раскрывается, становится доступным зрению, сакральное — профанируется; и именно в этой вдруг представшей взору открытости городского пространства состоит главное отличие ренессансного видения города.

Композиционным ядром городского ансамбля мыслится теперь не архитектурный объем, но пространство, архитектурно оформленное, геометрически правильное пространство площади<sup>4</sup>. Таких идеальных площадей во Флоренции на протяжении кватроченто реализовано не было. Однако идеальные площади уже существовали в замыслах, в проектах архитекторов, уже воспринимались как архитектурно-планировочная сверхзадача.

В искусстве, в скульптурных рельефах и особенно в живописи площадь становится изобразительным знаком, или символом, нового ренессансного городского ансамбля. Но площадь — это также образ свободного земного пространства, где человек должен чувствовать себя свободно.

Городская площадь возникает в итальянской живописи постепенно, складываясь из отдельных элементов, подобно тому, как на театральных подмостках составляется архитектурная декорация.

В одной из фресок церкви Сан Франческо в Ассизи (начало XIV в.) изображена сцена, где простой житель Ассизи, желая почтить идущего по городу святого, расстилает перед ним свою одежду. Городские постройки образуют род архитектурного задника. Этот задник состоит из характерного для города набора зданий: палатцо с высокой башней, портик классического

ФЛОРЕНЦИЯ  
XV ВЕКА  
ГЛАЗАМИ  
ХУДОЖНИКОВ

храма и обыкновенный жилой дом среднего достатка с сильно выступающей деревянной лоджией верхнего этажа<sup>5</sup>. Симметричное расположение построек с храмом в центре, композиционная пауза перед его ступенями, придающая месту торжественность, предполагают, что действие происходит на площади перед храмом. Однако само пространство площади еще не сформировалось. Фигуры расположены на фоне архитектуры, она не пускает их в глубину, более того — архитектурные формы рвутся вперед, энергично вытесняя фигуры с узкой полосы просцениума к самой рампе.

В другой фреске того же цикла, где изображен Св. Франциск, отказывающийся от имущества, действие происходит также в городе, но здесь архитектурный задник словно раздвигается в стороны, открывая в средней своей части голубой фон — потенциальное пространство будущей площади. Образовавшиеся две архитектурные кулисы по сторонам состоят из построек, представленных в различных, не всегда согласованных друг с другом ракурсах; однако в целом они создают впечатление не выступающих вперед, но уходящих в глубину, как бы в предчувствии тех перспективных исканий, которые более отчетливо обнаружатся в творчестве Джотто. Если в предыдущей сцене площадь начинает формироваться сюжетно, то во второй сцене она как бы подготавливается композиционно.

Новая ренессансная площадь появляется в начале XV в. в росписях капеллы Бранкаччи в сцене «Воскрешение Тавифы», совместной работе Мазолино и Мазаччо. Эта площадь имеет правильную форму и построена с соблюдением приемов прямой перспективы. В сущности, это такая же студия на перспективное построение, как и написанное Мазаччо при-

► Мазолино и Мазаччо.  
Раздача Св. Петром  
милостыни  
(1425–1427).  
Церковь Санта Мария  
дель Кармине.  
Капелла Бранкаччи.  
Флоренция

►► Перуджино.  
Передача ключей  
(1477–1478).  
Сикстинская капелла.  
Рим





мерно в те же годы стенное панно «Троица» в церкви Санта Мария Новелла. Отличие, однако, в том, что прямая перспектива применена в капелле Бранкаччи для изображения не интерьера капеллы, как в «Троице», но наружного пространства города, которое получает структурные признаки пространства внутреннего, т. е. городского интерьера.

Многие специалисты склонны считать, что в «Троице» архитектура была выполнена Мазаччо по чертежу Брунеллески. Напрашивается и другое предположение: что площадь в капелле Бранкаччи могла возникнуть под впечатлением живописных демонстраций, или, как сказали бы сейчас, художественных «акций», которые осуществлял Брунеллески на Соборной площади и на площади Синьории<sup>6</sup>.

На фреске в капелле Бранкаччи, возможно, тоже изображена Флоренция<sup>7</sup> — башнеобразные каменные палаццо на заднем плане, характерные жилые дома XIV в., похожи на сохранившиеся до наших дней здания, вроде палаццо Даванцатти. Однако в отличие от Брунеллески, стремившегося точно, до оптического обмана воспроизвести в своих «ведутах» флорентийские площади, Мазаччо в капелле Бранкаччи создает скорее архитектурную фантазию. Он придает площади не свойственные реальным флорентийским площадям правильные очертания, замыкая ее с двух сторон лоджиями. Лоджии изображены вполне условно, они воспринимаются как принадлежащие иному, нежели «каменные» палаццо на фоне, слою художественной реальности, это скорее обозначения, нежели изображения архитектуры.

Иконографически эти лоджии восходят к легким, похожим на деревянные постройки в живописи более ранней поры. Возможен и другой, более реалистический об-

разец — временные, сбитые из досок и наспех расписанные декорации, воздвигавшиеся на улицах и площадях Флоренции для разного рода празднеств. Иными словами, представленная на фреске площадь либо сконструирована самим художником, либо воспроизводит площадь, искусно сконструированную «на случай» кем-то из флорентийских архитекторов-декораторов.

Влияние театральных уличных представлений сказалось у Мазаччо не только в трактовке лоджий, но и в изображении самих событий. Главное действующее лицо — апостол Петр — переходит от одного «лутого театрал» (театрального места) к другому, последовательно разыгрывая сцены чудесного исцеления.

Как неоднократно отмечалось, Мазаччо, используя средневековый прием изображения действия, развивающегося во времени, объединяет различные временные моменты в едином пространстве фрески. Так, в главной сцене росписи капеллы Бранкаччи — «Чуде с динарием» — изображены три эпизода одной истории. При этом главный герой — Христос, в нарушение временной последовательности, но в соответствии с композиционным ритуалом помещен в центре.

Во фреске «Воскрешение Тавифы» Мазаччо поступает по-иному. Сцены чудес, совершаемых Петром, раздвинуты в стороны, при этом главные действующие лица (точнее, одно и то же лицо, изображенное дважды), отвернувшись друг от друга, расходятся к краям сцены, открывая вид на площадь как главный сюжет фрески. Происходит перестановка акцентов: не события, разворачивающиеся на площади, но площадь, на которой разворачиваются события.

Большую смысловую нагрузку приобретают в этой композиционной ситуации фигуры двух случай-

ФЛОРЕНЦИЯ  
XV ВЕКА  
ГЛАЗАМИ  
ХУДОЖНИКОВ



ных прохожих. Эти двое прогуливающихся франтов помещены в центре, в поле наивысшего семантического напряжения, на месте, композиционно предназначенном для главных действующих лиц, в то время как дважды повторенная фигура главного героя — Петра образует род боковых кулис, обрамляющих свободное пространство площади, увенчанное трехчастной группой зданий. И именно в это главное пространство помещены двое случайных прохожих. Традиционная шкала ценностей оказалась перевернутой.

Двое юношей — «гуляки праздные» — композиционно принадлежат переднему плану, однако они — **люди с площади**. Их промежуточное положение подчеркивается и промежуточностью масштаба: они значительно крупнее, нежели фигуры заднего плана — но несколько меньше передних фигур. Попад в центр изображения, они не застывают в торжественной неподвижности, но продолжают прогуливаться (фигуры сдвинуты влево от центральной оси фрески). С подчеркнутой непринужденностью они вторглись в зону, где разворачиваются главные события, нарушив незримую границу двух качественно различных городских пространств.

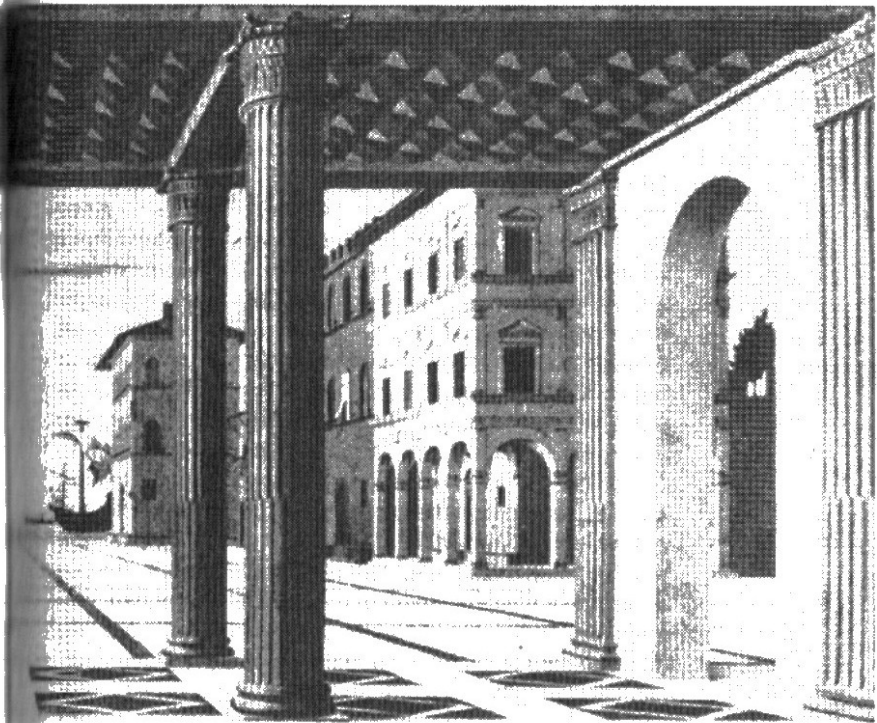
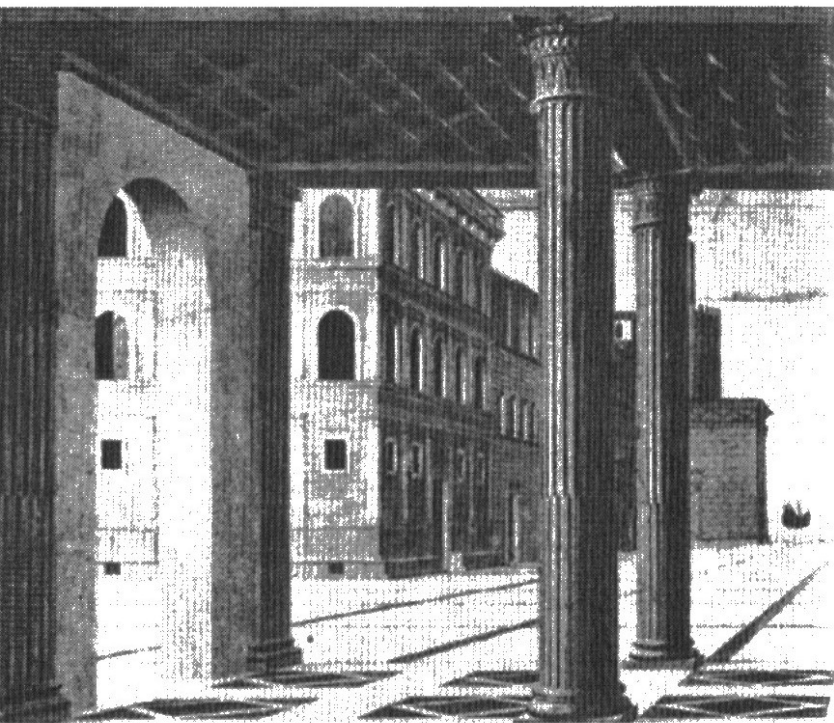
Противопоставление площади как далекого пространства — зоне переднего плана, еще недостаточно четко выраженное у Мазаччо, в дальнейшем по-разному реализуется в живописи кватроченто. Не всегда площадь осмысливается как **чистое**, пустое пространство, но всегда она трактуется как пространство **другое**. Это достигается резким перепадом масштаба фигур (без «посланцев» **оттуда**, как у Мазаччо), несоотнесенностью действий персонажей, находящихся на площади, с событиями, разворачивающимися на переднем плане. Люди на площади живут своей, отст-

► Перуджино.  
Обручение Марии  
с Иосифом.  
(1503–1504).  
Музей в Каэне

►► Франческо  
ди Джорджо (?).  
Вид идеальной  
площади  
(вторая половина  
XV века).  
Картинная галерея.  
Берлин-Далем







раненной жизнью, они существуют в иной, как бы разряженной среде; если главные действующие лица, столпившиеся впереди, у рампы, образуют тесные группы, то на площади фигуры расположены по одной, по две, они прогуливаются, иногда бегут, как бы измеряя шагами ее пустую протяженность. Площадь — это всегда место просторное, спокойное, отличное от насыщенного людьми, действием, композиционно спрессованного переднего плана.

Большого смыслового напряжения достигает это разделение пространств во фреске Перуджино «Передача ключей» (Сикстинская капелла), написанной в начале 1480-х годов. Тема площади звучит здесь в полную меру — и в торжественности архитектуры заднего плана, с двумя триумфальными арками и храмом в центре, и в четком геометрическом узоре мостовой, широкие горизонтальные полосы которой словно отмеривают величавый шаг уходящего в глубину пространства. Как и у Мазаччо, действие, разыгрывающееся на переднем плане, сходно со сценой уличных церковных празднеств благодаря присутствию горожан в «современных» одеждах, представляющих зрителей: то, что изображено здесь, происходит сейчас. В то же время там, в глубине, в медитативном пространстве площади возникают образы евангельских событий, как бы представших мысленному взору тех, кто столпился у самого края фрески, в предельной близости к реальному пространству капеллы, тех, кто находится во временной зоне настоящего.

Еще более выразительно решена эта тема в картине Перуджино «Обручение Марии» благодаря ее вертикальному формату и полуциркульному завершению, вызывающему ассоциации с пролетом триумфальной арки. Площадь здесь, как зона идеального,

не просто противопоставляется переднему плану, как зона реального действия, она — площадь — это действие пространственно увенчивает, монументализирует, переводит его в ранг торжественного события.

Путь от фрески Мазаччо к «Передаче ключей» и «Обручению» Перуджино прослеживается как путь становления иного пространства площади, расположенной там, в его отношении к актуализированному здесь переднего плана.

В архитектурных панелях второй половины века, авторы которых неизвестны и которые приписываются то кругу Пьеро делла Франческа, то архитектору Франческо ди Джорджо Мартини, площадь занимает все изобразительное поле, это как бы верхняя, идеальная часть фрески «Воскрешение Тавифы». Ровная, свободная поверхность площади, у Мазаччо еще никак не расчлененная, здесь расчерчена геометрическим узором вымостки, отдельные фигурки людей лишь подчеркивают ее пустоту, ее молчаливую протяженность<sup>8</sup>.

Площадь в живописи кватроченто — это пространство, торжественно отодвинутое в глубину, отстраненное как объект созерцания, это своеобразная метафора по-новому структурированного мира, сценическая площадка для новых исполнителей нового исторического действия, иконический знак новизны, так остро ощущавшейся людьми нетерпеливого XV столетия, которое задумало гораздо больше, чем смогло осуществить. Но площадь — это также воплощенная мечта гуманистов о городе просторном и чистом, без духоты, шума и «толкотни ремесленников», без грязи и зловоний узких улиц, без всех неизбежных недостатков городской жизни, от которых они пытались укрыться в своих загородных виллах, но с кото-

ФЛОРЕНЦИЯ  
XV ВЕКА  
ГЛАЗАМИ  
ХУДОЖНИКОВ

рой не могли расстаться, как с ареной не только политической, но и интеллектуальной активности.

Площадь — это образ города идеального. Город реальный получает изобразительный эквивалент в теме улицы. Сжатость, теснота близко поставленных домов придают улице композиционную напряженность, пространственный драматизм. Улица — это арена каждодневной человеческой деятельности.

Реальные улицы реальной, а не воображаемой Флоренции, — возможно, Виа дела Нинна или Виа Торнабуони<sup>9</sup> — изображены у Мазаччо во фресках капеллы Бранкаччи, в сценах «Исцеление тенью» и «Раздача милостыни» из цикла Деяний апостола Петра. Во фреске «Раздача милостыни» узкая кривая улица запружена толпой бедняков. Здания стоят не по одной линии, беспорядочно, под углом друг к другу, вправо отходит переулок, подобный щели между домами. Светлое башнеобразное здание, образующее главный композиционный акцент, поставлено под углом, оно активно выступает вперед, словно вклиниваясь в плотную группу людских фигур и усиливая впечатление тесноты; две грани четырехугольной башни, контрастно освещенные, определяют направление двух пересекающихся улиц — действие происходит на перекрестке, в наиболее динамичной части городской среды, там, где встречаются два взаимно перекрещивающихся движения: две улицы и два людских потока. Перекресток, особенно узкий, чреват опасностью столкновения<sup>10</sup>. Петр и сопровождающая его группа встречаются сдвигающейся им наперерз группой бедняков. Утаивший деньги Анания пал замертво к ногам апостола — преграждая движение.

На перекрестке изображает Доменико Венециано несчастный случай с мальчиком, раздавленным по-

► Рафаэль.  
Обручение Марии с  
Иосифом (1504).  
Брега. Милан

►► Боттичелли.  
Сцены из жития  
Св. Зинобии  
(около 1500).  
Картонная галерея.  
Дрезден





возкой и спасенным Св. Зиновием. Как и во фреске капеллы Бранкаччи, здесь сталкиваются две группы, два человеческих потока, которые разделяет простертое на мостовой тело ребенка.

В сценах «Чудес Св. Зиновия» кисти Боттичелли действие разворачивается также на перекрестке, или во всяком случае на пересечении улицы с площадью, расположенной на этот раз не в глубине, но на переднем плане, сильно вытянутой по горизонтали и композиционно приравненной к улице. Разомкнутое, «уличное» построение переднего плана, его продольная динамика усилены разнонаправленным движением смятенной толпы и отдельных бегущих фигур, движением, которое осуществляется в беспокойном пространстве, словно пронизанном сквозняком лестниц, пересекающих плоскость крутой перспективой своих широких ступеней. Если у Доменико Венециано улица стремительно уходит вглубь, то у Боттичелли улица мечется лестницами на переднем плане, словно воссоздавая напряженные ритмы городского пространства.

Какой город изображает Боттичелли? Конечно, это не реальная Флоренция его времени, это город воображаемый; стерильная чистота и условность архитектурных объемов делают его похожим на макет, главная задача которого — воссоздание динамики городской среды.

Портретные образы Флоренции XV в. дошли до нас главным образом в миниатюрах и росписях касоне; в них, как правило, изображаются празднества, разного рода уличные шествия или военные игры. Подобные сцены имеют иллюстративно-бытовое значение, город представлен в них лишь иконографически. По композиции эти росписи вполне традиционны, как правило, они построены фризовообразно, в виде шест-

вия, где фигуры переднего плана заслоняют здания, и архитектурный образ города как предмет изображения, по существу, отсутствует; это сцены городской жизни, но не сцены жизни в городе.

Из крупных живописцев только Доменико Гирляндайо, уже в конце столетия, попытался, подобно Мазаччо, объединить «портретную» топографию Флоренции с целостной концепцией городского пространства. В сцене «Воскрешение младенца из семейства Спины» на фреске в церкви Санта Тринита действие происходит на площади перед самой этой церковью, изображенной справа. Представлен «сегодняшний» день Флоренции, ее «сегодняшний» архитектурный облик. Как и во фреске Перуджино в сикстинской капелле, здесь на переднем плане расположены главные действующие лица, а за ними глубокое пространство площади с видом на мост через Арно. Однако у Гирляндайо площадь не противопоставит переднему плану, как пространство медитативное — пространству действия. Площадь у Гирляндайо не идеальна, но «портретна», и именно поэтому она не покоится, но стремительной перспективой уходит вглубь и завершается не триумфальным силуэтом храма или арки, но горбатым мостом, переходящим в узкую кривую улицу по ту сторону Арно. При этом Гирляндайо не делает резкого различия в масштабах фигур, он постепенно уменьшает их размеры, стремясь объединить персонажи переднего плана с теми, кто находится вдалеке. Таким образом, площадь как бы функционально приравнивается к улице.

Площадь и улица — два главных мотива в изображении города в живописи кватроченто. Взаимосвязанные и взаиморазличные, они воплощают два аспекта восприятия

ФЛОРЕНЦИЯ  
XV ВЕКА  
ГЛАЗАМИ  
ХУДОЖНИКОВ



и переживания города: как идеальной урбанистической модели — и как реальной среды обитания; как пространства статического, централизованного, покоящегося — и как пространства динамического, векторного. Но и в том, и в другом случае это пространство, раскрытое вовне.

В живописи мотив средневековых ворот, которые семантически **всегда закрыты**, сменяется мотивом триумфальной арки. «Арка, — пишет Альберти, — это как бы **всегда открытые ворота**». Она расположена, как правило, в глубине на заднем плане, на границе городской территории, там, где средневековые ворота наглухо отделяли город от окрестностей; арка, напротив, расширяет город, через ее широко прорезанные пролеты открывается вид на природу, дали, на пространство **не-города**. Арка рассчитана на то, чтобы через нее **проходить**, она не останавливает, но манит далью. Город мыслится проницаемым, уводящим взгляд. Для ренессансного человека, выражаясь словами Б. Пастернака, «всего сильнее тяга прочь», вдаль, в глубь пространства, которое он стремится покорить, во всяком случае зрительно. Моделируется ситуация, противоположная средневековой: взгляд не извне на город как объект смыслового притяжения, но из города — вовне.

Мотив раскрывающихся далее, реальной и потенциальной возможности движения, выхода за пределы пространства изображенного, как в реальной действительности, за пределы городских стен — сущностный признак переживания пространства в эпоху кватроченто с ее напряженными поисками и предчувствиями еще не реализованных возможностей, эпоху кануна великих географических открытий, безгранично раздвинувших горизонты, и смелых пространственных экспериментов в искусстве нового времени.

## ЭТАЖИ И ЛЕСТНИЦЫ

**С**редневековый город имел структуру вертикальную; зажатым кольцом стен, он рос не вширь, но вверх; росли не только соборы и крепостные башни, но и жилые дома, с их узкими фасадами, с высокими домовыми башнями. Город был подобен многосвечному паникадилу — именно таким видели его современники. Сохранились паникадила, сделанные в форме города. При таком вертикальном архитектурном решении важную роль приобретали лестницы — очень крутые, вздымавшиеся почти отвесно, как правило, винтовые — лестницы составляли необходимый элемент архитектурной композиции.

Вертикальная иерархия средневековой картины мира: по ступеням, снизу — вверх, от земли — к небу, от мрака — к свету, от греха — к святости — получила воплощение и в ярусном построении средневековой живописи, и в образно-символическом осмыслении лестницы в средневековой архитектуре. Прежде всего в церковной, где крутое и трудное восхождение на колокольню отождествлялось с духовным подвигом. Лестница на колокольню имела смысловой вектор — это лестница поднимающаяся. Наделен смыслом был именно подъем, он имел цель, имел зов — колокольный звон. Звон получал двойную семантическую окраску: это был не только голос, возносящийся вверх, к небу (молитва), но также голос, обращенный сверху вниз, к земному городу, зов «свыше»<sup>11</sup>.

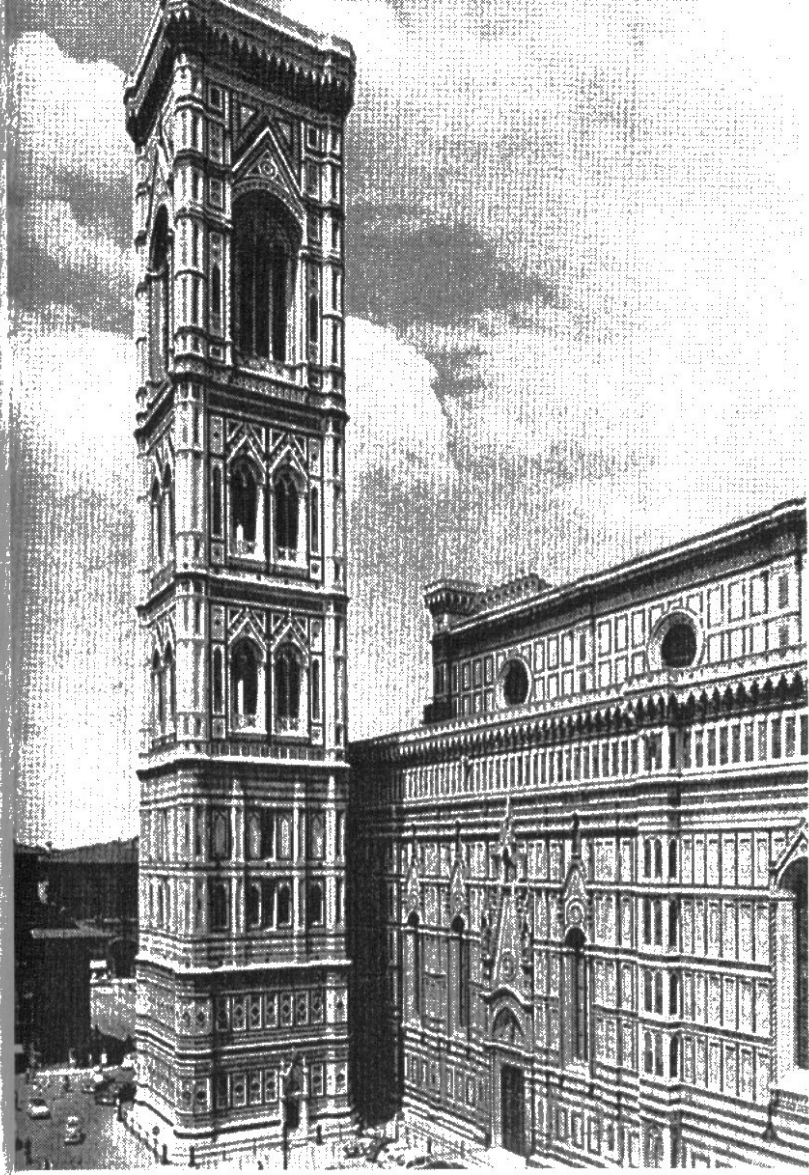
ФЛОРЕНЦИЯ  
XV ВЕКА  
ГЛАЗАМИ  
ХУДОЖНИКОВ

Символика лестницы сохранялась и в светской архитектуре; верхние этажи зданий — общественных и частных — стояли выше в средневековой шкале ценностей; в отличие от нижних, служебных и подсобных, они были жилыми, в них располагались парадные покои, в верхних ярусах башен спасались от грозившей городу или дому опасности. Многоступенчатые, крутые, слабо освещенные лестницы вели в светлые, украшенные помещения или в безопасное убежище, они как бы моделировали трудный путь от земной юдоли к красоте небесной, от гибели к спасению. Часто они были наружными, лестничные клетки составляли самостоятельный архитектурный объем, это усиливало их композиционную и смысловую выразительность. Во флорентийском палаццо Даванцатти, построенном в XIV в., узкая винтовая лестница круто ведет вверх; заключенная в тесную коробку внутреннего дворика, она активно организует его пространство, задавая ему вертикальный импульс<sup>12</sup>.

Колокольни средневекового города также представляли собой, в сущности, отдельно стоящие или пристроенные к храму лестничные башни. Кампаниле Джотто — высокая мраморная лестница, устремленная в небо, — в XIV в. выполняла роль архитектурного и символического центра всей Флоренции<sup>13</sup>. Силуэт средневекового города прорывался вверх, в небо вертикалями каменных лестниц, они «кричали», обращаясь к небесам в общей многоголосой молитве.

В XV в. вертикальная структурная модель сменяется моделью горизонтальной. В живописи главный композиционный и смысловой ориентир располагается теперь не вверх, но вдали, там, где сходятся линии перспективного построения<sup>14</sup>. То же происходит

► Соборная колокольня  
(«Кампаниле  
Джотто»)  
XIV в.  
Флоренция

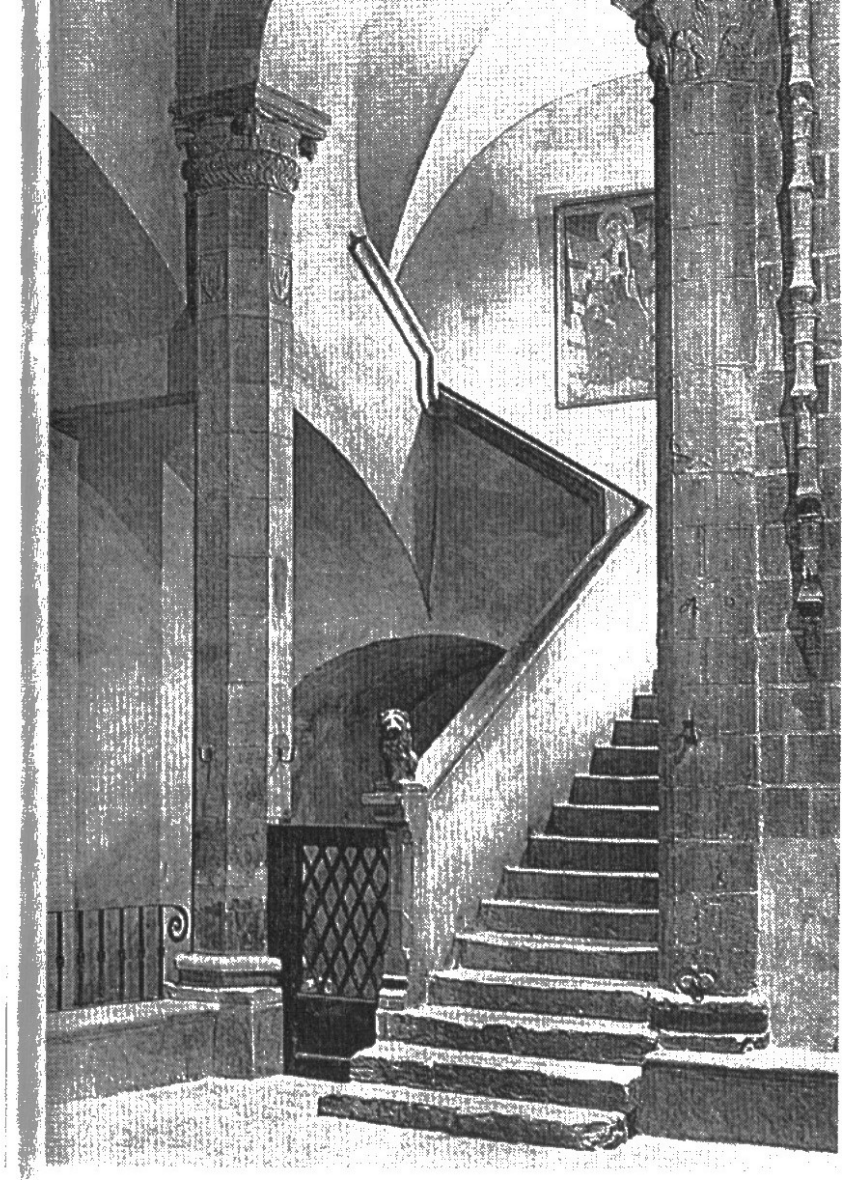


и в архитектуре. Во Флоренции при реконструкции старых зданий и постройке новых строго предписывается соблюдать одинаковую высоту карнизов, как бы имея в виду единое архитектурное перекрытие города, его плоскую крышу, вроде тех полотняных «небес», которыми затягивали улицы и площади в дни торжественных празднеств. Город, во всяком случае в тенденции, растет теперь не вверх, но вширь. Узкие щелеподобные улицы и тесные площади раздвигаются, и хотя вновь строящиеся палаццо по своей абсолютной высоте превосходят многие старые средневековые дома, по своим пропорциям они ориентированы не по вертикали, а по горизонтали. Меняется само представление о престижности домово́й архитектуры. В средневековом городе критерием знатности семейства, его политического веса служила высота фамильной башни. Во Флоренции XV в. престижность семьи выражалась не в количестве этажей палаццо (их, как правило, было три), но в количестве порталов и окон по главному фасаду, выходящему на улицу или площадь.

Идеальный город кватроченто, каким он рисовался взору архитекторов и художников, это город, организованный в плане, это — абсолютное композиционное господство горизонтальных поверхностей над вертикалями фасадов, лишь обозначающих границы их протяженности.

В трактате о живописи Альберти предлагает художникам начинать построение картины с пола, и только затем рисовать обрамляющие его стены<sup>15</sup>. Здесь речь идет о построении на плоскости трехмерной архитектурной коробки, первичной модели внутреннего пространства дома; но дом для Альберти — это своеобразный архитектурный модуль города. Город не

►  
Палаццо Даванцатти.  
Лестница внутреннего  
дворика (XIV в.).  
Флоренция



только складывается из отдельных домов, город — это как бы один большой дом; в свою очередь дом — это как бы малый город<sup>16</sup>. В основе и того, и другого лежит единый архитектурно-планировочный принцип: центральное пространство внутреннего дворика, обрамленное жилыми помещениями, которые Альберти уподобляет отдельным домам, или в случае города — площадь, обрамленная отдельными домами, которые уподобляются комнатам<sup>17</sup>.

Каким же мыслит Альберти идеальный дом — микромодель идеального города? Так же, как и в архитектурных ведутах с изображением идеальных городов, все помещения такого дома должны располагаться на одном уровне и чтобы в нем ни в коем случае не было лестниц: «Как я заметил, древние особенно старались избегать того, чтобы лестницы им мешали»<sup>18</sup>. Ссылка на архитектуру «древних», несомненно, продиктована внутренней полемикой с вертикализмом средневековой архитектуры.

Развивая мысль о построении идеального дома, Альберти отдает себе отчет, что осуществить это можно только за городом, на свободной территории, не застроенной старой средневековой городской застройкой, иными словами — при строительстве виллы. «Между городскими домами и виллой... разница та, что в городских многое необходимо соизмерять с требованиями соседа, тогда как в вилле мы менее ограничены в своих правах... В зданиях, как в отношении удобства, так и в отношении изящества, хорошо будет не заставлять подниматься или спускаться сверх необходимости... В вилле никакая необходимость не вынуждает на здание ставить здание, ибо она может, широко раскинувшись, занять лучшие места, где одно

примыкает к другому на одном уровне. Если это возможно и в городах, то я ничего не имею против...»<sup>19</sup>

Все главные помещения в таком здании представляются Альберти расположенными по одной оси, создающими единую перспективу; они легко доступны для перемещения и для взгляда, они манят «идти все дальше, увлекаясь радостным блеском», при этом «пусть не нужно будет идти по ступенькам, но пусть вплоть до потаеннейшего покоя идут по ровному полу, переступая небольшие пороги»<sup>20</sup>. Описывая с пафосом это воображаемое идеальное жилище, Альберти словно имеет перед глазами архитектурную ведуту из музея Боде, с ее идеально ровной поверхностью площади, сходящимися в крутой перспективе линиями вымостки, уводящими к «радостному блеску» моря и неба впереди, на горизонте.

Идеальную виллу Альберти воображает одноэтажной. Эта одноэтажная модель становится своеобразным эталоном при описании реальной архитектуры. В середине XV в. флорентийский архитектор Бернардо Росселино построил для папы Пия II (Эннео Сильвио Пикколомини) дворец в Пьенце. Дворец, как и все флорентийские палаццо XV в., имел три этажа, однако папа в своих «Комментариях» говорит о нем так, как если бы он был одноэтажным: «Если вы войдете в палаццо через большие северные двери, прямо перед вами откроется вид на перистиль, внутренний двор, на противоположную дверь нижнего портика, через нее вы увидите сад; и вы сможете пройти весь этот путь спокойно, по ровному полу, без каких-либо ступеней»<sup>21</sup>.

Совпадение с трактатом Альберти очевидно. И очевидно, что Пий II, как и Альберти, в отсутст-

ФЛОРЕНЦИЯ  
XV ВЕКА  
ГЛАЗАМИ  
ХУДОЖНИКОВ

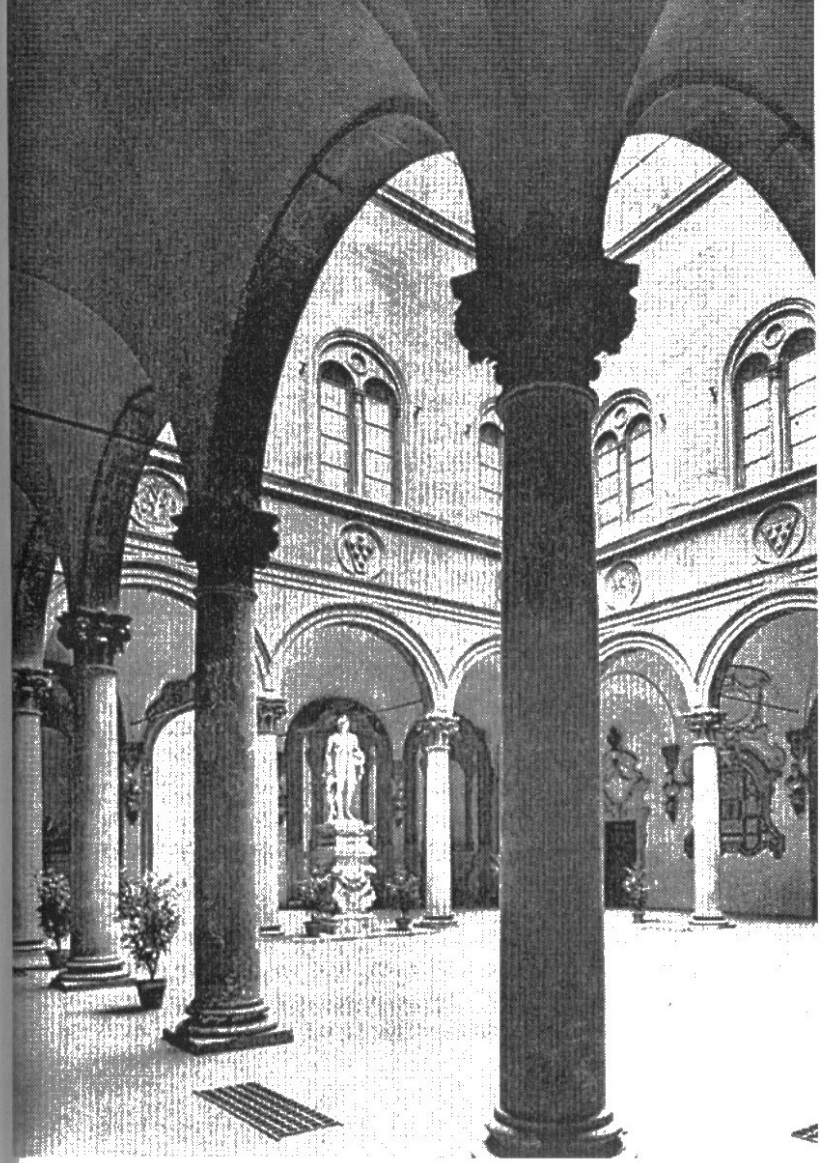


вии лестниц видит особое достоинство архитектурного решения. И хотя в этом трехэтажном палаццо не могло не быть лестниц, автор опускает эту функционально необходимую, но художественно нежелательную деталь.

Так же и во флорентийских палаццо Медичи и палаццо Строцци лестницы, которые вели из внутреннего дворика в покои второго этажа, были спрятаны в толще стен под аркадами портиков, чтобы они не загромождали пространство двора, не нарушали перспективы, уводящей вглубь<sup>22</sup>.

Тема одноэтажного, точнее — «первозтажного» дома, лишённого лестниц, проходит через всю живопись кватроченто как развитие и продолжение темы идеального города. В «Благовещении» Перуджино она представлена в наиболее развернутом варианте. Действие происходит во внутреннем дворике трехэтажного палаццо; более трети по высоте всего полотна занимает пол, выложенный узором из белого и розового мрамора; сходящиеся в перспективе линии кладки зрительно акцентируют движение в глубину к аркаде портика, через которую открывается вид на пейзаж и город вдаль; передний план широко раскрыт в сторону зрителя, архитектурно он не обрамлен ни по сторонам, ни по нижнему краю; широкая белая мраморная полоса впереди создает впечатление продолжающейся плоскости. Изображенная архитектура воспринимается как конец анфилады помещений, которые манят «идти все дальше, увлекаясь радостным блеском... по ровному полу, переступая небольшие пороги» (Альберти). И хотя палаццо трехэтажное, расположенные над аркадой этажи с широкими пустыми окнами, через которые видно небо, воспринима-

Палаццо Медичи.  
Внутренний дворик  
(начато в 1444 г.).  
Флоренция





ются не как внутренняя стена палатто, но как плоская, декоративная стенка. Поэтажность, предполагающая подъем по лестницам, в этой изображенной Перуджино архитектуре зрительно снимается, так же как снимается она в описании Пием II папского дворца в Пьенце. Картина Перуджино имеет вертикальный формат, в ее композиции есть тема высотности, доступной взгляду, но не рассчитанной на подъем, на физическое восхождение.

Многоэтажная архитектура, лишенная лестниц, обитаемая лишь в своей нижней части, на уровне первого этажа, — парадоксальная формула воображаемой идеальной архитектуры кватроченто.

Горизонтально ориентированное жилище — воплощение гуманистической идеи свободного равенства хозяина и гостя, которому доступны все помещения, со всеми их удобствами и красотами<sup>23</sup> — это архитектурная утопия, трудно осуществимая даже в загородных виллах, и совсем уж нереальная в условиях города кватроченто, особенно такого, как Флоренция, тесно застроенная средневековыми многоэтажными зданиями.

Альберти понимает это: «Необходимо... чтобы в городе наряду с почетом городские дома, насколько это позволяет теснота места и количество света, усвоили себе всю прелесть и приятность виллы... Если всего этого нельзя сделать на уровне земли, то, ставя сооружение на сооружение, можно найти для нужных частей достаточное пространство». Поэтому лестницы, — хотя они «причиняют неудобство», «нарушают план зданий», «мешают» архитектору, хотя «чем меньше во всем здании лестниц, или чем меньше они занимают площади»<sup>24</sup>, тем здание удобнее, — все же являются обязательной частью городского дома. Лестница

для Альберти — антитеза архитектуры идеальной, неизбежное зло реального городского строительства.

Опознавательным знаком не идеального, но реального города становится лестница и в изобразительном искусстве кватроченто. Этот мотив часто фигурирует в «урбанистических» рельефах Донателло. В круглых медальонах на парусах Старой Ризницы в церкви Сан Лоренцо, в сценах «Воскрешение Друзианы» и «Мученичество Иоанна Евангелиста» лестницы создают впечатление сложно организованной, пересеченной городской среды. В рельефе музея в Лилле, изображающем «Пир Ирода», действие разворачивается не во дворце, но прямо на улице, перед дворцом, на фоне, загроможденном многоэтажными сооружениями; всю правую часть рельефа занимает крутая лестница, начинающаяся у переднего края и ведущая в глубину, вверх, где представлен то ли виадук, то ли, как предполагают некоторые авторы, деревянный помост, вроде того, который построили во Флоренции в 1436 г. по случаю церемонии освящения Собора папой Евгением IV<sup>25</sup>.

Лестница в рельефе Донателло, если использовать выражение Альберти, «нарушает порядок» общего композиционного построения, отвлекая внимание от основной сцены, задвинутой в левый угол. В монументальных рельефах падуанского алтаря, в уличных сценах «Чудо с нечестивым сыном» и «Чудо с сердцем скупого», особенно в первой, лестницы выполняют важную композиционную и образную функцию: противоположно направленные, они усиливают динамику города и взволнованную беспорядочность движений толпы, окружившей святого Антония<sup>26</sup>.

Лестницы у Донателло десакрализованы, в отличие от средневековых, они ни на что не указывают, в них

ФЛОРЕНЦИЯ  
XV ВЕКА  
ГЛАЗАМИ  
ХУДОЖНИКОВ

нет смыслового вектора; персонажи не **восходят** по ним и не **низвергаются**, но деловито поднимаются или спускаются, как по обычным городским ступенькам. В рельефе «Пир Ирода» (Лиль) лестница, поднимающаяся к самому верху, не ведет ни к небу, ни к храму; лишенные символической значимости, лестницы приобретают у Донателло новый смысл — это архитектурный признак, или, точнее, — знак города.

Повышенный интерес к теме лестницы в трактате Альберти отмечен пафосом внутренней полемики; он настойчиво возвращается к этой занимавшей его теме: «Чем меньше во всем здании лестниц или чем меньше они занимают площади, тем более они удобны»<sup>27</sup>. И в то же время: «Кто не хочет, чтобы ему мешали лестницы, пусть сам не мешает лестницам...» И дальше с увлечением: «Для этого надо отвести определенное и особое пространство участка, где откроется свободный и вольный ход вплоть до верхних перекрытий, находящихся под открытым небом; и не жалея, что столько места будет занято лестницами...» Кажется, что его увлекает сама идея подъема, восхождения, однако дальше следует сниженное, чисто практическое объяснение: «...потому что они [лестницы] принесут много пользы там, где они не будут причинять никаких неудобств другим частям здания»<sup>28</sup>.

Альберти подробно описывает трудности, с которыми неизбежно сталкивается тот, кто решил построить лестницу: «Устройство лестниц настолько трудно, что правильно устроить их ты не сможешь без зрелого и строгого размышления, ибо в одних только лестницах бывает три отверстия: одно из них дверь, которая ведет к подъему по лестнице; другое — окно, благодаря кото-

рому падающий свет делает видимой ширину каждой ступени; третье — отверстие в перекрытии и крыше, сквозь которое мы поднимаемся до вышележащего этажа и кровли». Все эти трудности — чисто конструктивные, их испытывает тот, кто строит лестницы, но отнюдь не тот, кто должен по ним подниматься, это трудности сооружения, но не трудности восхождения. Задача архитектора в том и состоит, чтобы сделать подъем как можно более удобным и безопасным: «...как я заметил, хорошие архитекторы следили за тем, чтобы никогда не ставить подряд более семи или девяти ступенек... Над такими семью или девятью ступеньками они весьма благоразумно располагали площадку, чтобы уставшие и не имеющие достаточно сил для трудного подъема могли передохнуть. А если бы случилось, что поднимающиеся свалились, то у них было бы место, где остановить стремительность падения, удержаться и встать на ноги»<sup>29</sup>.

Средневековая тема лестницы, ведущей с земли на небо, по которой поднимаются праведники, а грешники низвергаются в адскую бездну (сюжет одной из русских икон конца XV в.), получает у Альберти профанное перетолкование: путь вверх должен быть предельно облегчен; случайное падение безопасным<sup>30</sup>. Напрашивается сравнение. Несколькими десятилетиями позже, в самом начале XVI в., в сатирическом трактате Андреа Гуарна да Салерно выведен попавший на тот свет архитектор Браманте, который предлагает встретившему его апостолу Петру перестроить неудобную дорогу, ведущую с земли на небо, превратив ее в широкий пандус, по которому души умерших стариков и больных смогли бы с удобством подняться, не пешком, но сидя на лошади<sup>31</sup>.

►  
Палаццо Гонди.  
Внутренний дворик  
(XV в.).  
Флоренция

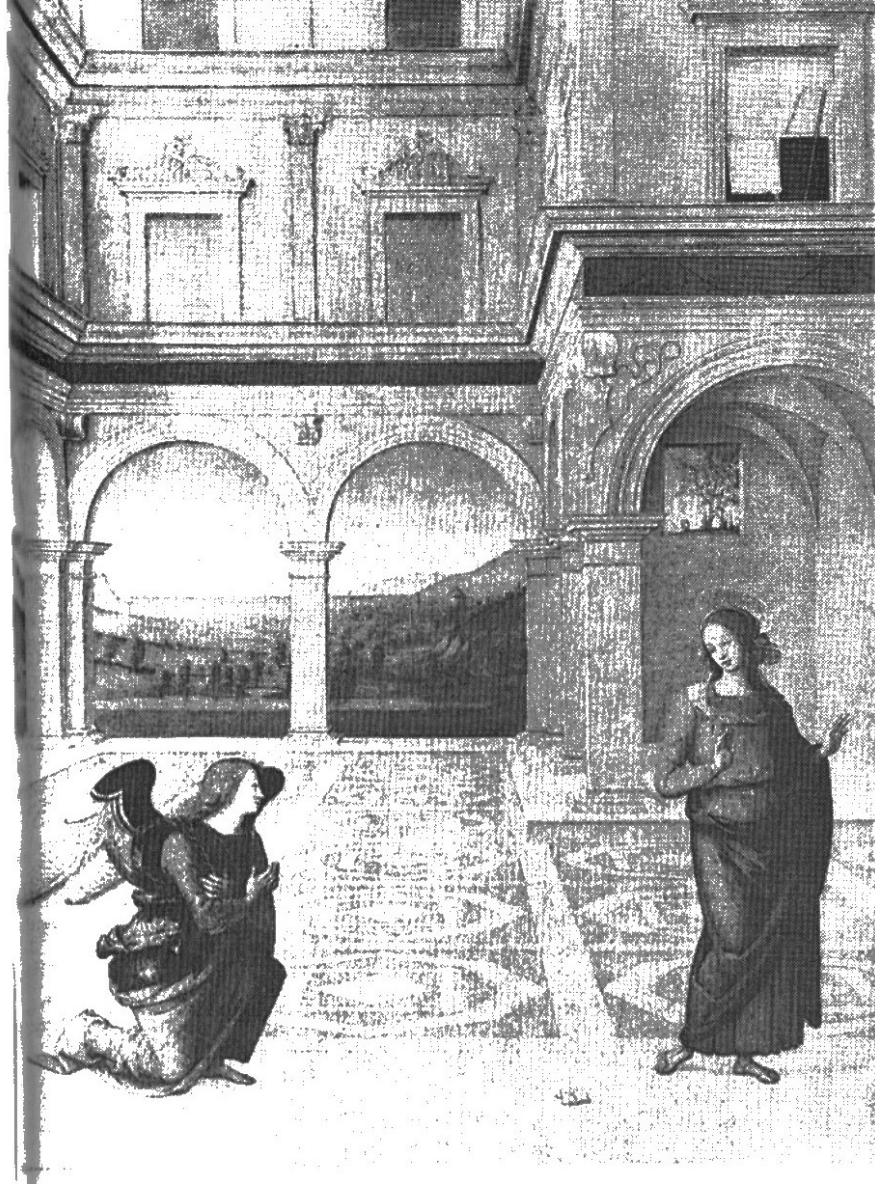
Тема лестницы как структурной модели средневекового мироздания на протяжении всего кватроченто привлекала пристальное внимание флорентийских архитекторов и художников; они либо активно отрицали лестницы в идеальных проектах своих «первозетажных» вилл и дворцов, в далеких перспективных построениях картин и фресок, либо не менее активно переосмысливали само назначение лестницы, освобождая ее от религиозной символики и перенося в сферу «чистой» архитектуры.

Во флорентийской живописи кватроченто переосмысление иконографического мотива лестницы можно видеть уже в таком раннем и вполне конфессиональном произведении, как «Троица» Мазаччо, где иерархия уровней духовного восхождения от земного к небесному метафорически претворена в монументальное ступенчатое каменное сооружение, увенчанное вместо символических небес тяжелым каменным же кесонированным сводом<sup>32</sup>.

«Просто» лестница часто возникает в картинах и фресках Филиппо Липпи и художников его круга, главным образом в сценах «Встреча у Золотых ворот», «Рождество Марии», «Введение во храм», где она закреплена иконографией.

В тондо Липпи «Мадонна со сценами из жизни св. Анны» (Питти) высокая лестница в глубине на фоне с едва различимыми фигурками родителей Марии воспринимается лишь как характерная деталь сложно организованной городской среды. Во фреске собора в Прато кисти неизвестного последователя Липпи в сцене «Рождество Марии» по боковой лестнице легко сбегает молодая девушка, вероятно, служанка; иконографическая необязательность этой фигуры, ее

► Перуджино.  
Благовещение  
(около 1470 г.).  
Частное собрание



не ритуализованное поведение профанирует тему лестницы, по которой можно просто сбежать или просто подняться.

В сценах жития Св. Зиновия работы Боттичелли ступени — низкие и широкие — подчеркивают пространственную динамику улицы, расчленяя горизонтальную плоскость мостовой; движение по вертикали в них не выражено.

Особенно часто вводит изображение лестниц Гирландайо во фресковых циклах церквей Санта Тринита и Санта Мария Новелла. В этих фресках Гирландайо предстает певцом города реального, в них передана теснота городских пространств, их перегруженность архитектурными сооружениями, часто создающими беспокойные ракурсы, своеобразная **многопролетность** построения композиции, когда в одной фреске возникает несколько далеких видов, направляющих взгляд то в одну, то в другую сторону. В сцене «Введение во храм» в церкви Санта Мария Новелла разнонаправленная пространственная динамика усиливается ассиметричным построением архитектуры. Пролет арки с видом на уходящую в глубину улицу сдвинут со средней оси влево, соответственно все архитектурные формы также оказываются сдвинутыми, перекрывая друг друга и создавая неожиданные ракурсы. Лестница храма справа, громоздкая, сложная по форме, с сильно вынесенной вперед средней частью, занимает более половины изображения, усиливая композиционный дисбаланс. Ее ступени, размещенные под разными углами, изображены с разных точек зрения: те, по которым ступает Мария, увиденны сверху, их горизонтальные поверхности выдвигаются одна за другой ей навстречу; та часть

лестницы, которая расположена фронтально, представлена снизу, поверхности ее ступеней не видны и потому как бы свернуты, уплощены и недоступны для подъема; затем лестница, еще раз изменив направление, полого спускается вниз. Согласно традиционной иконографии, это — лестница, ведущая во храм, смысл ее, ее направленность определяется целью пути, это — лестница сакральная и потому едионаправленная, та лестница, по которой Мария один-единственный раз должна подняться из мира обыденного в мир, где ее ожидает сосредоточенное молитвенное одиночество и чудо Благовещения. По этой лестнице можно только подняться, по ней нельзя спуститься, на нее нельзя ступить постороннему, не причастному событию.

Лестница у Гирландайо лишена этого особого иконографического и композиционного пиетета, лишена строгой едионаправленности. Она полифункциональна, поскольку принадлежит не только храму, но также всему городу. По одним ее ступеням поднимается Мария — испытывая при этом композиционное торможение, поскольку ее фигура помещена точно на центральной оси, в самой статической точке изображения, — на других, спускающихся ступенях удобно расположился случайный городской нищий в позе стороннего наблюдателя; рядом, перед самой лестницей, заслоняя ее и тем самым нарушая ее композиционную значимость, двое мальчиков, повернувшись спиной к храму, беседуют, а двое юношей с интересом наблюдают за происходящим. Все происходит прилюдно — и лестница утрачивает свою особость, свою выделенность, она оказывается погруженной в общую беспокойную среду города.

Двумя столетиями раньше Джотто во фреске на ту же тему изобразил аскетически простую, но единст-

ФЛОРЕНЦИЯ  
XV ВЕКА  
ГЛАЗАМИ  
ХУДОЖНИКОВ



венную и потому семантически особенно значимую, крутую лестницу, на верхнюю ступеньку которой, словно на алтарь, благоговейно и сосредоточенно Анна ставит маленькую Марию.

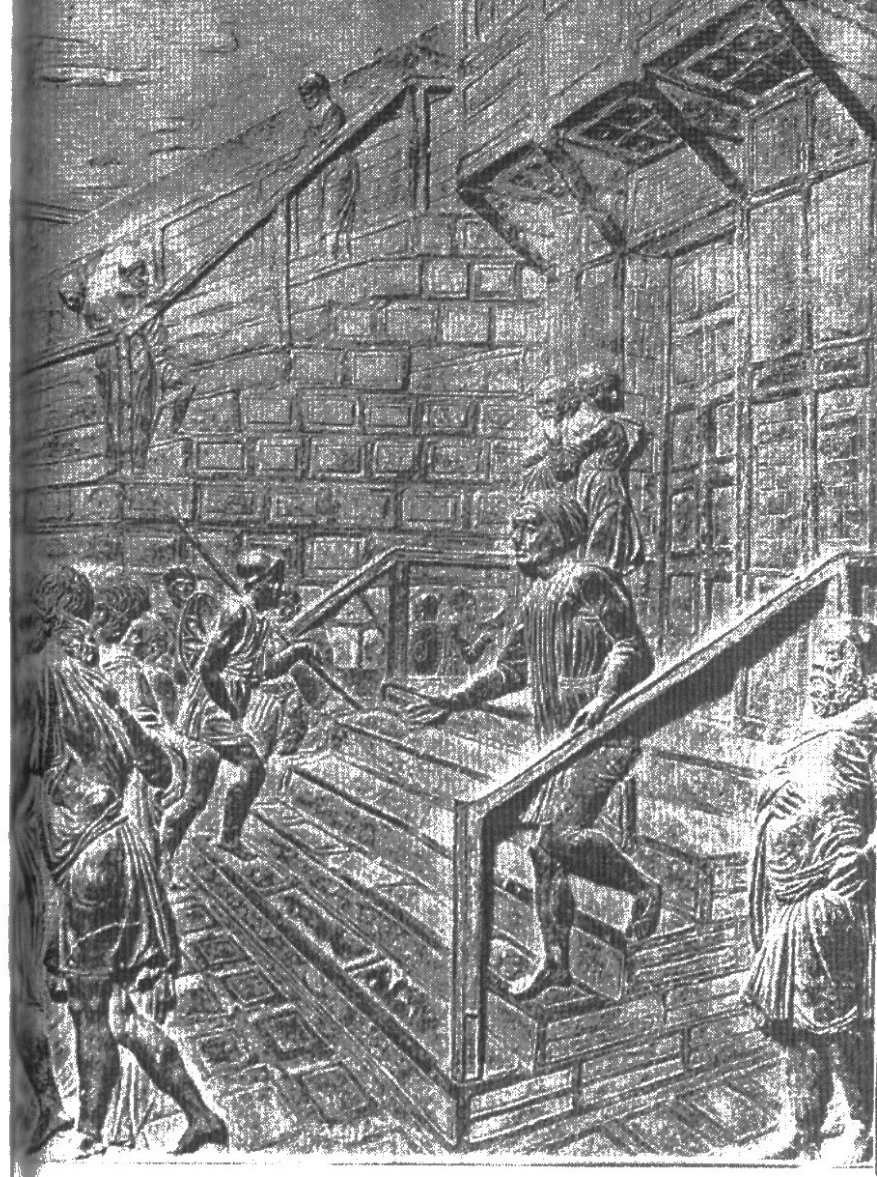
У Гирландайо лестница лишена той семантической нагрузки, которую сумел придать ей Джотто, да и ведет она не ко входу в храм, а лишь на промежуточную площадку, предназначенную, как советовал Альберти, для спокойного отдыха; и не в дверях храма, а именно на этой площадке ждет Марию первосвященник. И именно ее, эту площадку, пересекает второе лестничное полотно, при этом площадка оказывается как бы на перекрестке: сама архитектура, определяющая характер поведения человека, создает ситуацию выбора. Непосредственно к двери храма ведет расположенная в самой глубине, композиционно погашенная небольшая лесенка, узкая и крутая, предназначенная для трудного подъема, однако по ней легко сбегает три женские фигурки, нарушая тем самым ее сакральную предназначенность<sup>33</sup>.

Как и в рельефах Донателло, мотив лестницы подвергается у Гирландайо последовательной секуляризации. Но у Гирландайо в еще большей степени. Лестницы Донателло, пусть лишенные религиозной символики, создают образ напряженно-драматической среды, в которой существуют персонажи; лестницы у Донателло наделены особым поэтическим смыслом. У Гирландайо лестницы прозаичны, в них не заключено метафоры, образного подтекста, они означают только то, что изображают.

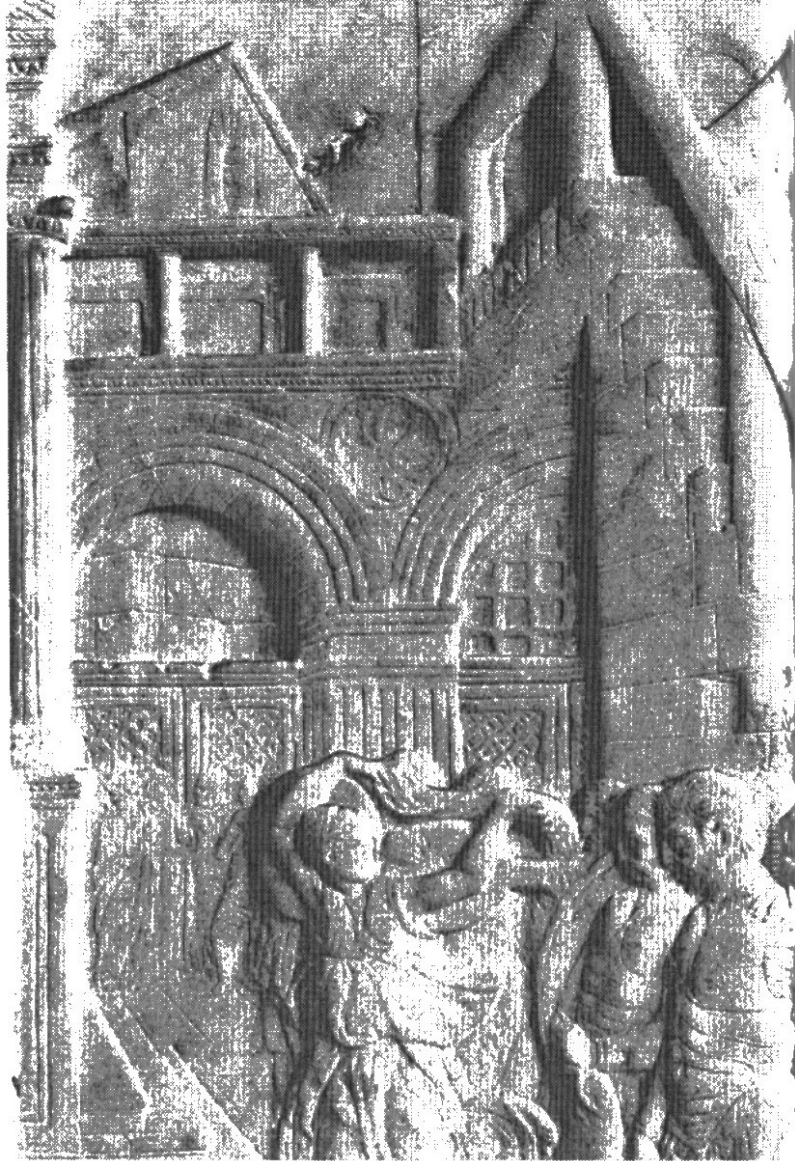
Во фреске «Рождество Богородицы» (Санта Мария Новелла) представлен богатый, украшенный лепниной покой; в правой его части — ложе Анны, слева,

► Исцеление  
певного сына.  
Деталь  
рельефа  
алтаря в церкви  
Св. Антония  
(1446–1448).  
Падуя

►► Донателло  
Пир Ирода.  
Деталь  
(1433–1435).  
Музей Викар.  
Альби







у самой стены — крутые ступени, ведущие на второй этаж через небольшую, прорезанную в боковой стене дверь. На верхней площадке, у самой двери, изображена встреча родителей Марии — Иоакима и Анны, происходившая, согласно сюжету, у Золотых ворот, в другом месте и другом времени. Гирландайо переносит ее в интерьер, делая частью покоя Анны. Соединение в одном изображении двух или нескольких разновременных и разновременных эпизодов встречается в живописи кватроченто нередко. Однако в этой фреске Гирландайо сцена в доме — и сцена в городе, пространство внутреннее — и пространство внешнее с подчеркнутым правдоподобием сведены не только под единым кровом, но под одним потолком одной комнаты. Коробовый свод в глубине слева, который может означать и проход в вестибюль дома, и пролет Золотых ворот, расположен отдельно от лестницы. Подчеркнуто не связанная с этим сводом, лестница утрачивает свою иконографическую значимость: это не то единственное, торжественное, возвышенное место, где свершилось чудо зачатия Анны, — лестница Золотых ворот оказалась пониженной в ранге, сведенной до обычного элемента архитектуры жилого дома.

В сцене, где представлен папа Гонорий III, утверждающий устав Францисканского ордена (Санта Тринита), лестница на переднем плане, спрятанная за нижним обрамлением, подразумевает уровень мостовой, откуда по невидимым для зрителя ступеням поднимаются фигуры на уровень помоста; здесь располагаются участники торжественной церемонии; справа папский трон, к нему также ведут высокие ступени; и венчая все построение, над монументальным наверху скамьи помоста, как бы поставленная на

эту скамью как «сооружение на сооружение» (Альберти), изображена открытая лоджия (имеется в виду Лоджия деи Ланци на площади Синьории). К лоджии также ведет широкая, видимая издали лестница, — третья в этой «трехэтажной» архитектурной композиции, в которой каждый «этаж» отделяется от другого настойчиво повторяющимися горизонталями балюстрад и карнизов. В сущности, композиция строится Гирландайо по схеме палаццо, где этажи соединены друг с другом лестницами.

Вместе с тем в этой «поэтажной» фреске легко обнаружить скрытый прием средневекового ярусного построения, где самая нижняя зона — словно провалившаяся за обрамление мостовая, откуда, как из люка, поднимаются фигуры, могла вызывать иконографическую ассоциацию с «нижним миром», с преисподней; средняя зона — и сюжетно, и композиционно — означает торжество земной церкви; в верхней, венчающей части мотив светской лоджии замещает традиционный средневековый киворий — архитектурный символ мира горнего. Эта средневековая схема получает у Гирландайо вполне мирское истолкование: символ духовной иерархии уступает место конструктивной модели современного палаццо, где восхождение от низшего уровня к высшему прозаически облегчено удобными лестницами и к тому же дополнительно снижено ссылкой на реальные постройки реальной Флоренции.

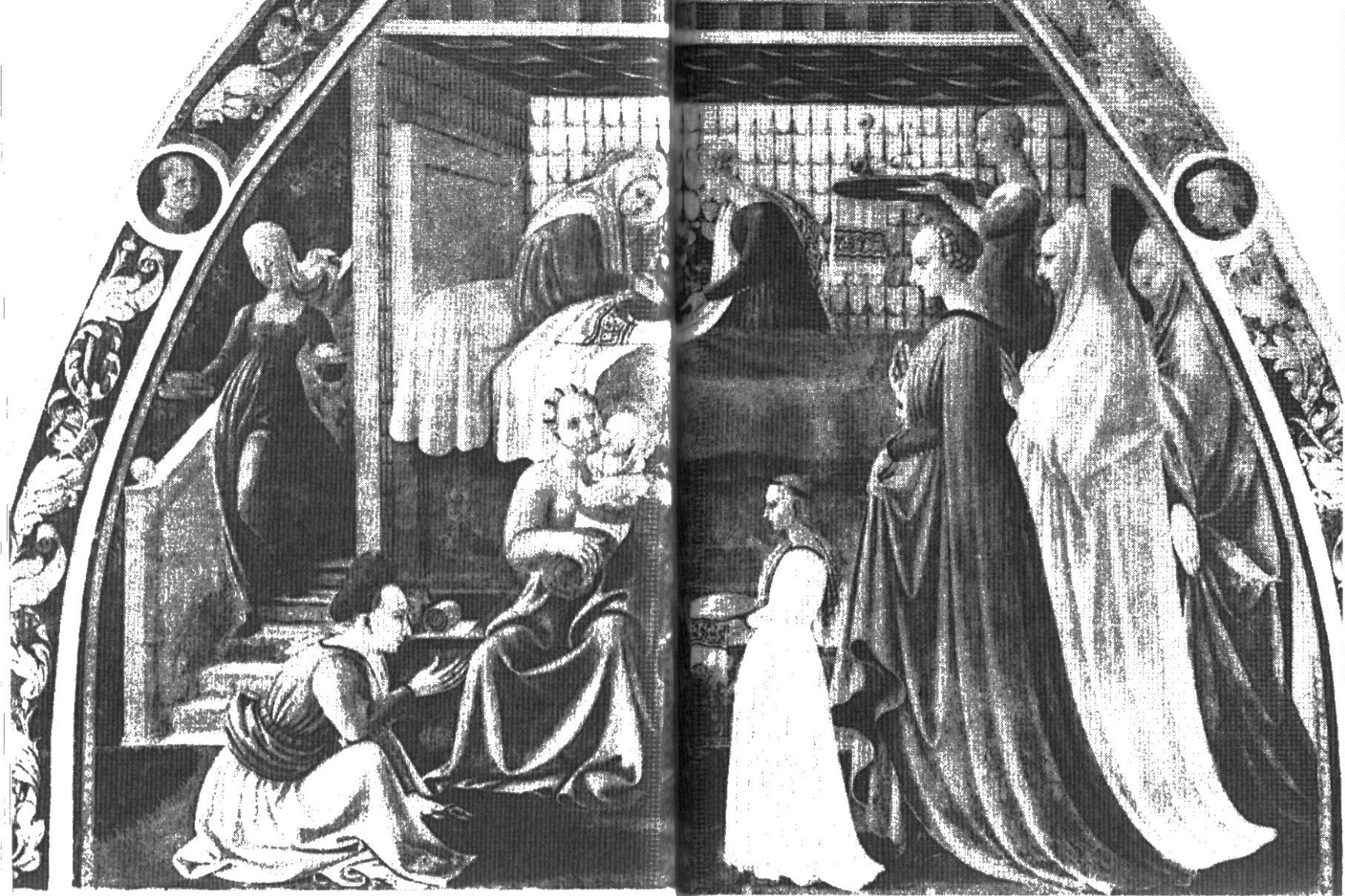
Живописец Гирландайо такой же «урбанист», как и скульптор Донателло. Но если Донателло в своих рельефах, пересеченных лестницами и балками, выразил пафос строительства, охвативший Флоренцию в первой половине XV в., во времена Брунеллес-

ФЛОРЕНЦИЯ  
XV ВЕКА  
ГЛАЗАМИ  
ХУДОЖНИКОВ

193

►  
Неизвестный мастер.  
Рождество Марии  
(1443–1450).  
Собор. Прато.

►►  
Гирландайо.  
Введение во храм  
(1485–1490)  
Церковь Санта  
Мария Новелла.  
Флоренция







ки, то Гирландайо в конце столетия запечатлел образ повседневной Флоренции, ее домов, площадей и улиц, коловращение ее жителей, движущихся то с деловитой устремленностью, то с ленивой беспечностью, то поднимающихся, то спускающихся по ступеням своего тесного, а потому неизбежно многоэтажного города.

В сцене «Встреча Марии и Елизаветы» (Санта Мария Новелла) слева в глубине изображена лестница, соединяющая две улицы, по ней, вдоль городской стены, с видимым усилием поднимаются две фигуры — мужская и женская. Город расположен на разных уровнях. По эту сторону стены на городском валу трое юношей, сильно перегнувшись, смотрят вниз, как бы измеряя глазами расстояние до ее подошвы, соответственно — до той, нижней улицы, где начинается лестница. И еще выразительная деталь: справа виден портал классического здания, стоящего на высоком подиуме или остатках древней стены; в арке портала, у самого порога, две мужские фигуры; чтобы спуститься вниз, необходима лестница, однако лестницы нет, лишь от порога к вершине скалы перекинута временные деревянные мостки. Это отсутствие лестницы, это красноречивое сюжетное и композиционное зияние с особой выразительностью выявляет «многоэтажность» городского рельефа.

Так же, как у Альберти, лестницы у Гирландайо функциональны, они соединяют этажи домов, временные сооружения или лежащие на разных уровнях улицы. Вместе с тем само обилие лестниц в его фресках, настойчивое обращение к этому мотиву, иногда даже не имеющему сюжетного оправдания, как, например, в сцене с папой Гонорием III, отражают на-

растающий интерес к лестнице как самоценному элементу художественной выразительности, который наблюдается и в архитектуре Флоренции последних десятилетий кватроченто<sup>34</sup>.

В палаццо лестницы утрачивают чисто вспомогательное, конструктивное значение и становятся способом облагораживания жилища. Их по-прежнему располагают под боковыми аркадами двора, но не под углом, а параллельно продольной оси. Не пробитые в стене, подобно туннелю, но открытые в центральное пространство, эти лестницы встречают вошедшего и ведут его вперед<sup>35</sup>, а не в сторону, как в палаццо Медичи. Лестницы становятся парадными. Франческо ди Джорджо Мартини в Трактате об архитектуре, написанном под влиянием трактата Альберти, но уже в последние десятилетия XV в., рекомендует в первом внутреннем дворе палаццо «по обе стороны от главного входа, перед лоджией» располагать лестницы «общественные», парадные, «устроенные так, чтобы подъем по ним не казался мрачным». Лестницы же «потайные», служебные, предназначенные для нужд обитателей дома, прятать в толще стен или в углах второго двора<sup>36</sup>.

Во фресках Гирландайо, хотя и поздних, парадных лестниц еще нет. В этом, как, впрочем, и во многом другом, проявляется очевидная запоздалость его художественного языка. Изображение парадной лестницы появляется в эти годы у таких мастеров, как Перуджино, Пинтуриккио.

В XVI в. и в архитектуре, и в живописи лестница получает новое семантическое звучание. Если в годы кватроченто ее функция была преимущественно служебной, она состояла в том, чтобы соединять эта-

Гирландайо.  
Рождество Марии  
(1485–1490).  
Церковь  
Санта Мария  
Новелла.  
Флоренция

Гирландайо.  
Учреждение  
Францисканского  
ордена  
(1483–1486).  
Церковь Санта  
Тринита.  
Флоренция

Гирландайо.  
Встреча Марии  
с Елизаветой  
(1485–1490).  
Церковь  
Санта Мария  
Новелла.  
Флоренция

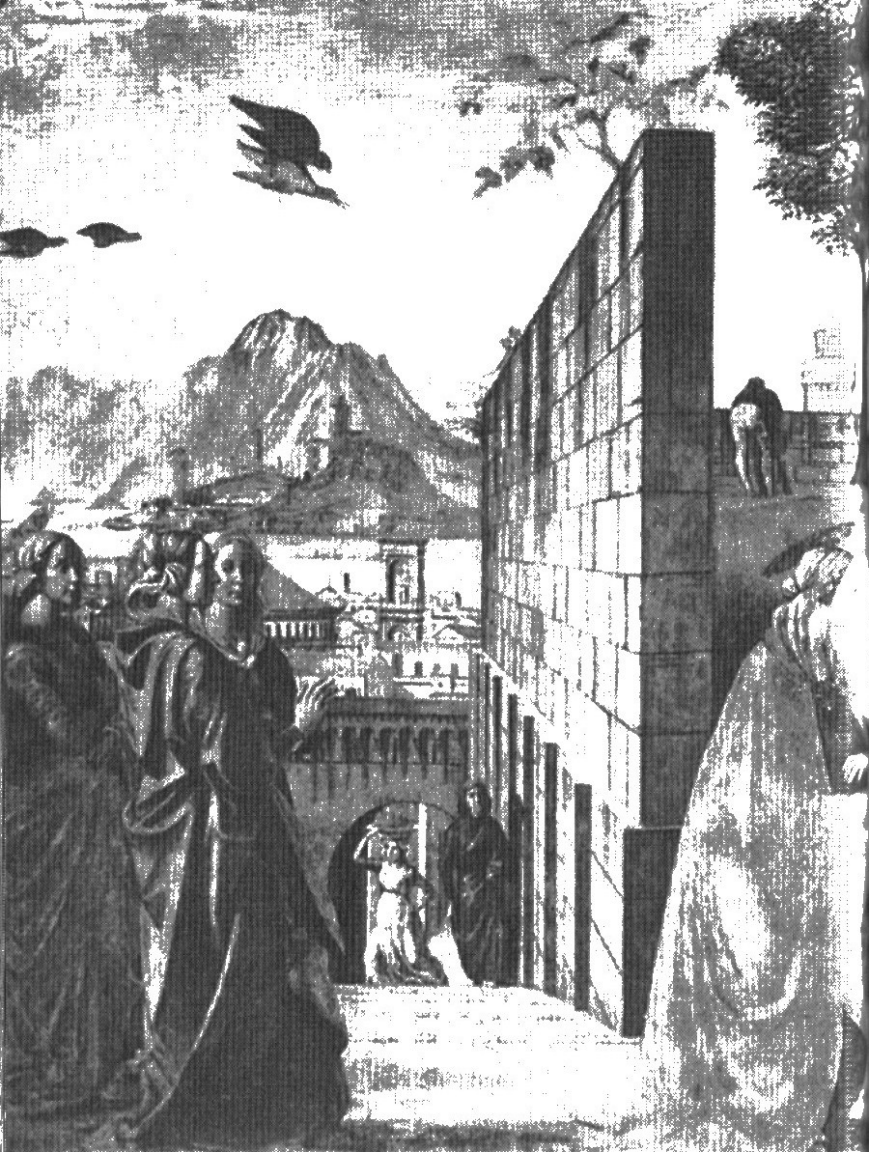
ФЛОРЕНЦИЯ  
XV ВЕКА  
ГЛАЗАМИ  
ХУДОЖНИКОВ









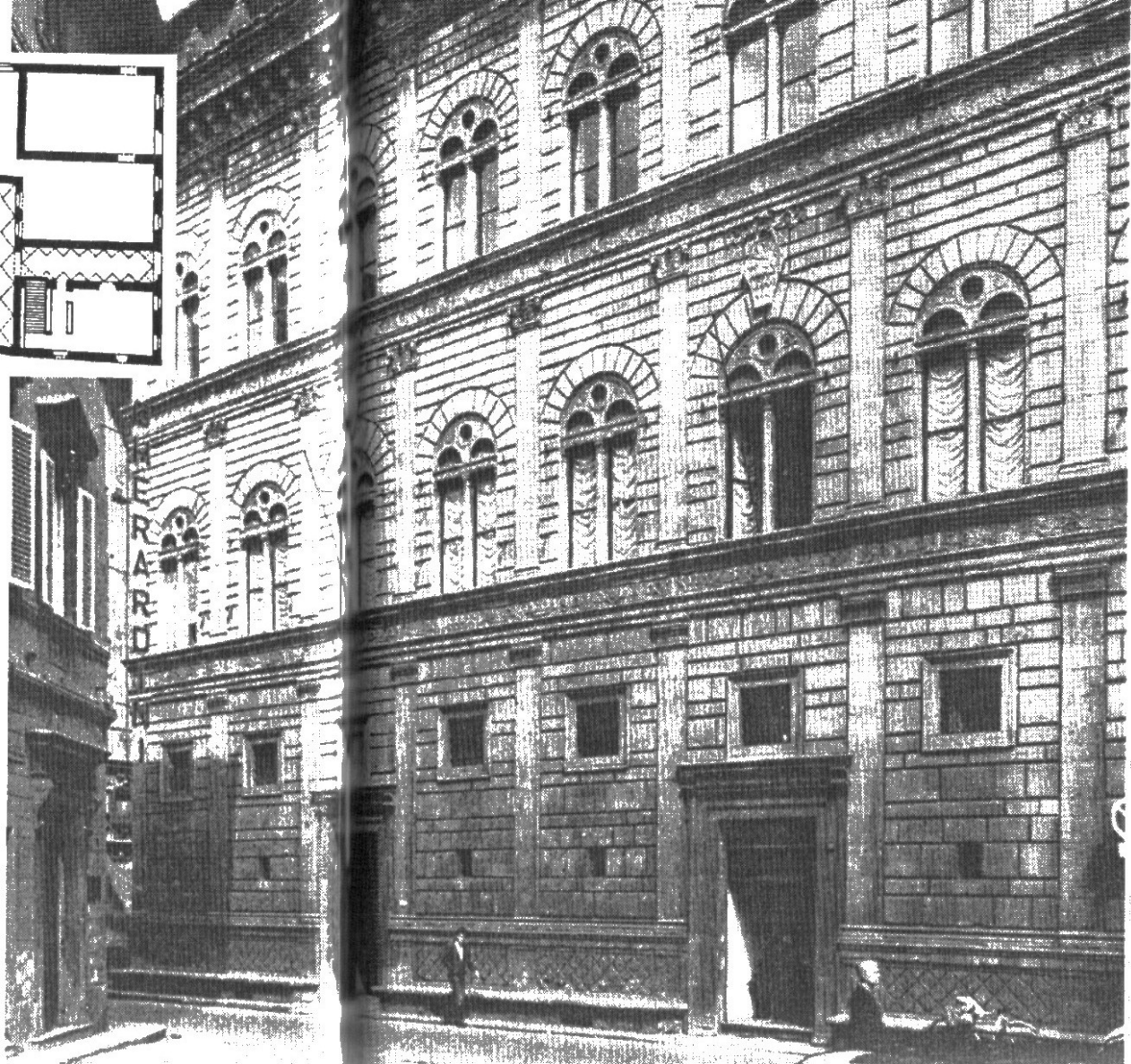
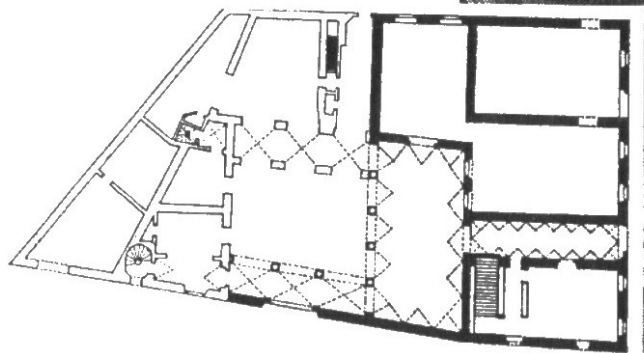


жи, помогая преодолевать высотность композиции, то в искусстве чинквеченто лестница снова приобретает ритуальный смысл, однако теперь она служит целям не религиозного, но мирского ритуала: она призвана не соединять, но, напротив, разъединять архитектурные уровни, создавая пространственную и ролевую дистанцию. Лестницы Высокого Возрождения выполняют, в сущности, функцию торжественного пьедестала, это один из способов монументализации персонажей, как в живописи, так и в архитектуре. Отказ от парадных лестниц у Альберти и Пикколомини должен был воплощать гуманистическую идею равенства. Возвращение к парадным лестницам в XVI столетии связано с представлением о превосходстве избранных.

П радостроительная мысль Флоренции первой половины кватроченто была сосредоточена главным образом на создании свободных пространственных зон внутри города, на планировке площадей. Тема новой правильной формы площади занимала воображение архитекторов тем настойчивее, чем с большими трудностями сталкивалось ее осуществление на практике<sup>37</sup>.

Во второй половине столетия актуальной задачей становится возведение нового типа жилого дома — палаццо. Согласно «Хронике» Бенедетто Деи (1472), только за два десятилетия, с 1450 по 1470 гг. во Флоренции было построено 30 дворцов<sup>38</sup>. К концу кватроченто нарастает настоящий строительный бум. Лука Ландуччи в своем «Флорентинском дневнике» (1489) после упоминания строительства палаццо Строцци и палаццо Гонди пишет: «Многие другие дома строили во Флоренции... Были люди в то время, до такой степени охваченные страстью строительства, что стало недоставать мастеров и материалов»<sup>39</sup>.

Новый тип палаццо — правильной формы четырехгранник, облицованный рустом, заключающий в своих стенах столь же правильной формы двор, обнесенный аркадами, — впервые был осуществлен лишь в середине века в палаццо Медичи (1459). Здание, возведенное по плану Микелоццо, поражало воображение флорентийцев и иногородних своей необычностью. «Мне показалось, что я нахожусь в совсем новом



▲  
Палаццо Ручелли  
(1455–1460).  
План

►►  
Палаццо Ручелли  
(1455–1460).  
Флоренция



мире, и думаю, что никогда в жизни не увижу ничего, более достойного... Это не только мое мнение, но также всех, кто был со мной», — пишет один из приближенных Галеаццо Мария Сфорцы, сопровождавших Павийского герцога во время его визита во Флоренцию в 1459 г., когда возведение дворца Козимо Старшего было только что завершено<sup>40</sup>. На протяжении всей первой половины столетия такой палаццо рисовался архитекторам скорее как идеальная модель, которую трудно было осуществить в условиях старой городской застройки.

Ранние палаццо кватроченто, как, например, палаццо Альберти ди Заноби (1399—1402)<sup>41</sup>, включали в себя старые здания, часто разделенные переулком, одетые единым рустованным фасадом со стороны только одной улицы; в остальном прежняя планировка, с переулком, превращенным в коридор, сохранялась. Иными словами, фасад представлял собой что-то вроде декоративной архитектурной кулисы, скрывавшей средневековую застройку — попытка придать улице более современный облик. Такие палаццо продолжали строиться во Флоренции на протяжении всей первой половины и даже середины века. Именно к этому типу относится и палаццо Ручеллаи, строившийся по плану Альберти (1447—1457)<sup>42</sup>. По существу, это был целый квартал из восьми старых домов, как бы накрытый единым архитектурным колпаком. Джованни Ручеллаи в воспоминаниях пишет, что он «соединил восемь домов в один: три из них стояли по Виа дела Винья, а остальные пять за ними»<sup>43</sup>. Формула Альберти (дом — это малый город) получила здесь в реальной архитектурной практике не только метафорическое, но и реальное воплощение: дом — как

часть города, городской квартал или блок домов, обнесенный стенами<sup>44</sup>. Фасад палаццо, как известно, остался не завершенным. По первоначальному замыслу заказчика и архитектора, он должен был охватить весь квартал. Осуществить это не удалось главным образом по финансовым причинам<sup>45</sup>.

В становлении палаццо XV в. выразилось стремление собрать под одним кровом всех членов семьи<sup>46</sup>, архитектурно вычленив семью (пусть в том расширенном смысле, который придавал этому понятию Альберти) из общей цеховой структуры средневекового города, строившегося по профессиональному принципу: кварталы или целые районы, населенные представителями одной специальности. В основе новой рождавшейся в XV в. городской застройки лежал принцип семейный: вокруг большого палаццо, принадлежавшего главе рода, размещались жилища других его членов и их сторонников<sup>47</sup>. Джованни Ручеллаи пишет в записных книжках («Zibaldone»), что фасад своего палаццо решил расположить по узкой улице Винья Нуова «из любви и благожелательности к друзьям, родственникам и близким, а также всем жителям своего квартала»<sup>48</sup>.

Это определяло и архитектурно-пространственную композицию палаццо. Оно тяготело к замкнутости, символически воплощавшей значимость семьи как важной социальной единицы. В то же время оно было разомкнуто, открыто непосредственному окружению, среде микрорайона, с которой обитатели дома были связаны множеством родственных и деловых связей. Это выражалось в планировке палаццо. Во многих случаях первые этажи открывались наружу широкими арками, позднее заложенными; функционально они

ФЛОРЕНЦИЯ  
XV ВЕКА  
ГЛАЗАМИ  
ХУДОЖНИКОВ

служили не столько семье, сколько городу — помещения за арками были не жилыми, но служебными, это были склады или магазины, принадлежавшие хозяину либо сдававшиеся им в аренду. Даже палаццо Медичи, самый характерный из дошедших до нас дворцов нового типа, первоначально имел угловую лоджию, раскрывавшую вовне, в сторону Виа Ларга и Борго Сан Лоренцо его замкнутую архитектурную коробку.

Во многих дворцах по фасаду располагались широкие каменные скамьи, на них рассаживались не только хозяева, но также друзья и знакомые, чтобы совместно провести время и обменяться новостями. «...Каждый вечер мы собирались на скамье палаццо де Каппони, чтобы обсудить эту свадьбу...» — вспоминает в одном из своих сочинений Макьявели<sup>49</sup>.

Палаццо, как правило, были проходными: пересекающий их крытый проход сохранял свою функцию переулка, соединяющего две соседних улицы или квартала. В палаццо Строцци, строившемся по проекту Бенедетто да Майяно в конце столетия (1489—1504)<sup>50</sup>, имелись четыре входа, расположенные симметрично по продольной и поперечной осям, что создавало сквозные проходы по двум пересекающимся направлениям. Палаццо XV в. как бы продолжали в своем внутреннем пространстве динамику городской улицы. Продольная динамика сохраняется даже в классической планировке палаццо Медичи, благодаря тому что часть дворика за аркадой, противоположной входу, значительно более широкая, нежели за остальными тремя аркадами; это усиливает перспективу, поскольку задняя стена дворика зрительно отступает, отодвигается вглубь, направляя взгляд к освещенному арочному проему, который ведет во внут-

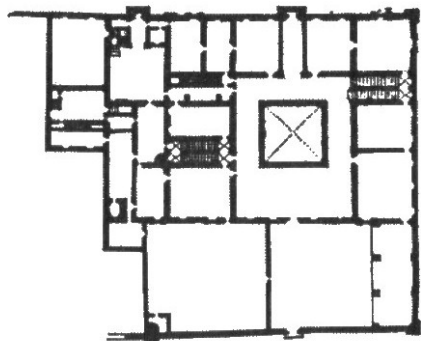
ренний сад<sup>51</sup>; архитектурная коробка палаццо размыкалась, открывая далекий вид на природу<sup>52</sup>.

Человек Возрождения страдает клаустрофобией, ему тесно в пределах городского дома, даже такого огромного, как палаццо Медичи или палаццо Строцци, которые поражали современников своими размерами<sup>53</sup>; тесно не столько физически, сколько психологически, так же, как ему психологически тесно в пределах средневекового города, стиснутого крепостными стенами. «...Ты рвался иногда из тесной ограды своего городского дома, словно из темницы, к свободе, к свету... Согласен ли ты с тем, что приятнее находиться на чистом воздухе, среди раздолья полей... чем в городе, будучи окруженным со всех сторон и как бы запертым в темнице, не имея возможности свободно дышать?» — рассуждает Аламанно Ринуччини в своем «Диалоге о свободе»<sup>54</sup>.

Жизнь семьи, как и жизнь города, стремится выслеснуться за пределы жилища. Планируя палаццо Медичи, Микелоццо прирезает к нему со стороны, противоположной фасаду, значительную территорию, предназначенную для внутреннего сада. («...И этот дворец имеет прекрасный сад с двориком, лоджиями, арками, водой и зеленью...»<sup>55</sup>.)

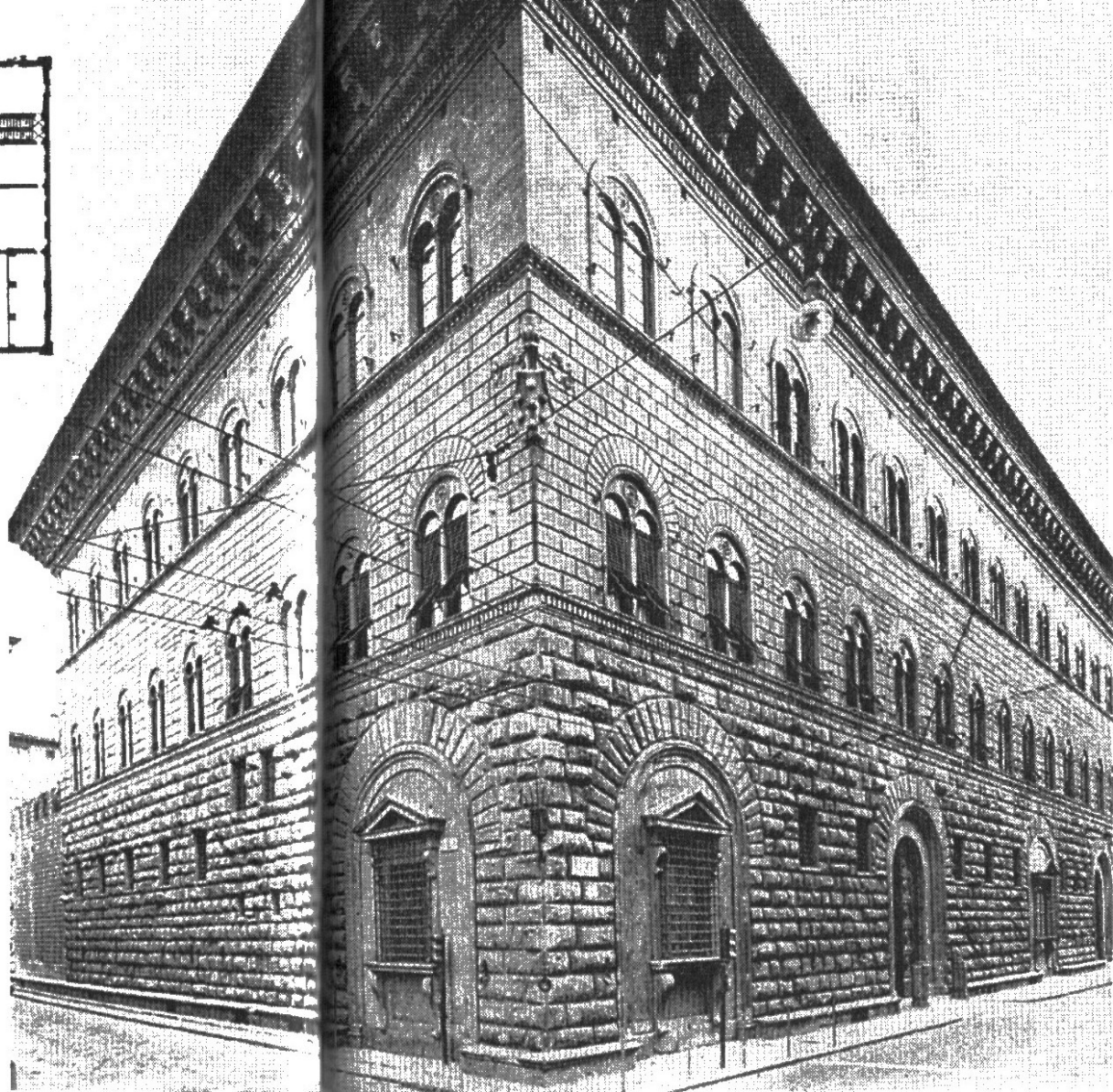
К палаццо Ручеллаи Альберти присоединяет большую треугольной формы площадь и строит на ней семейную лоджию, как бы вынося наружу самое «лоно» дома. Эта площадь и лоджия, расположенная в нескольких шагах от палаццо, служили местом приема гостей и разного рода семейных сборищ. Подобные лоджии, расширявшие жизненное пространство дома, строили для себя многие состоятельные семьи Флоренции. Лоджии во Флоренции создавались и раньше,

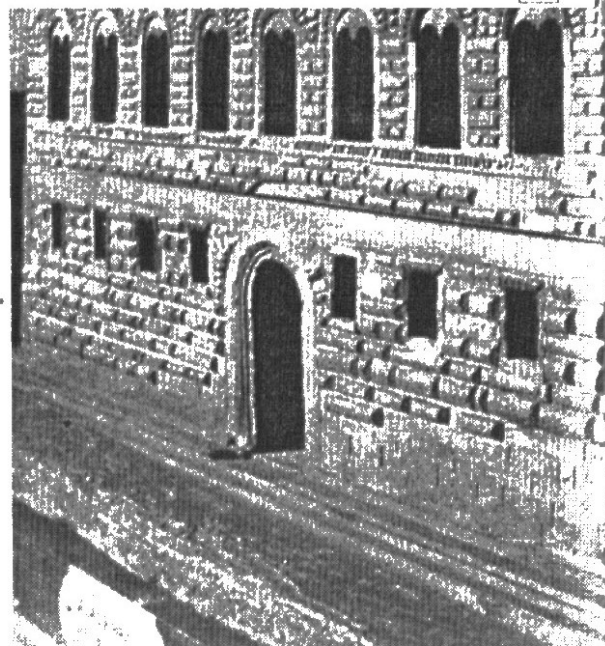
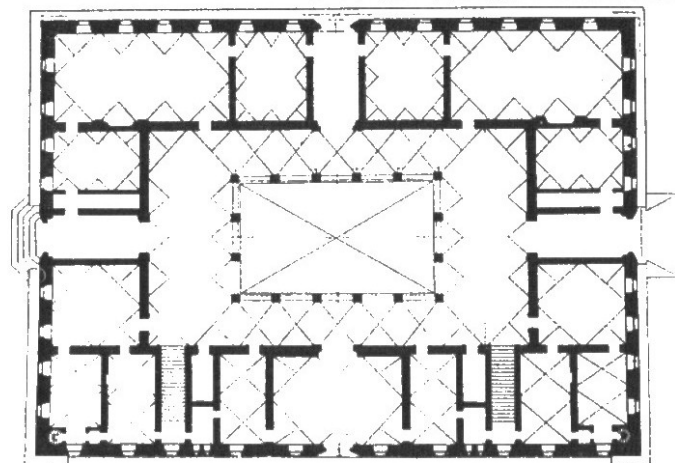
ФЛОРЕНЦИЯ  
XV ВЕКА  
ГЛАЗАМИ  
ХУДОЖНИКОВ



▲  
Палаццо Медичи  
(1444–1460).  
План

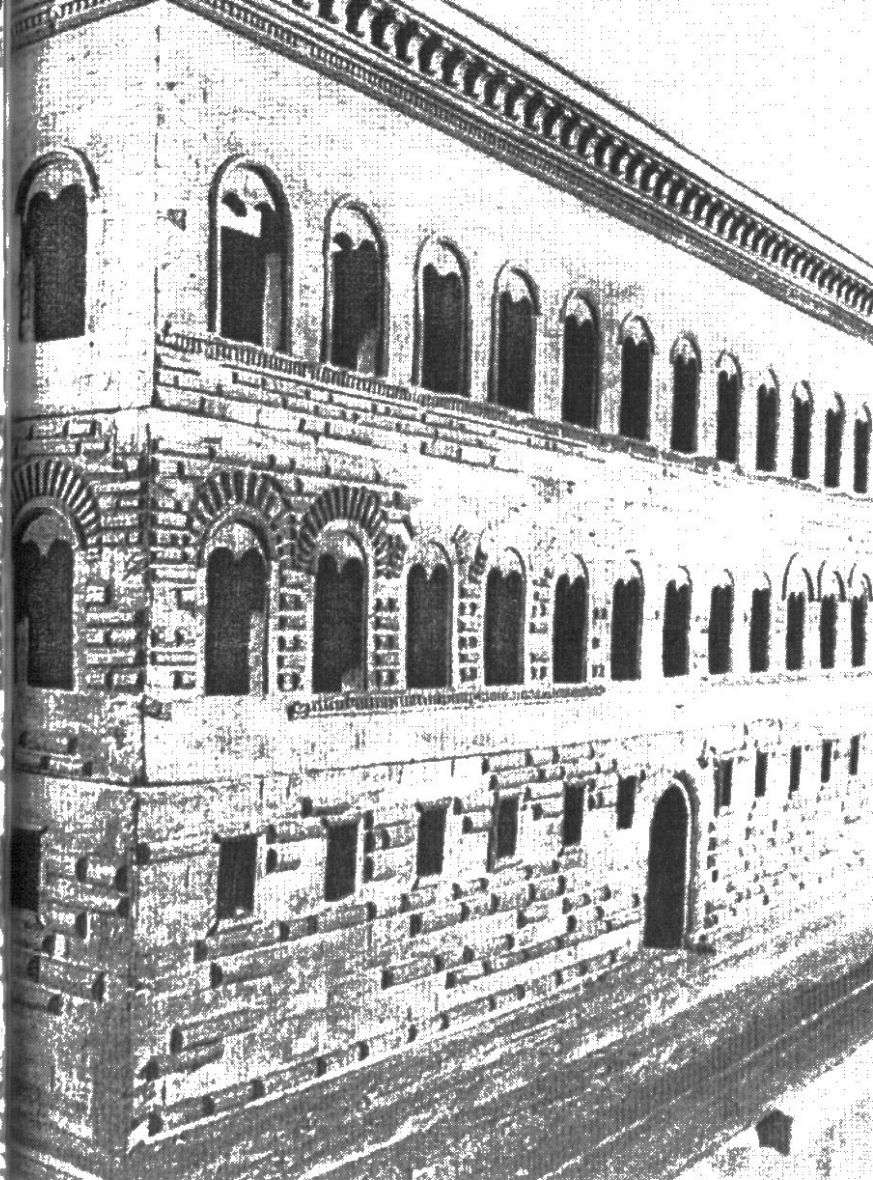
►  
Палаццо Медичи  
(1444–1460).  
Флоренция





▲  
Палаццо Строчи  
(1489–1490).  
План

►  
Палаццо Строчи  
(1489–1490).  
Флоренция





особенно много в XIV в., однако тогда они финансировались главным образом цехами и имели общественное назначение. В XV в. начинают активно строить семейные лоджии; они использовались как парадные, праздничные залы, как места семейных собраний; строительство лоджии повышало социальный престиж семейства. Джованни Ручеллаи в воспоминаниях заявляет, что выстроил на площади перед своим дворцом лоджию «для славы своей фамилии, чтобы использовать ее в случае радостных и печальных событий»<sup>56</sup>.

Самая парадная, самая торжественная сторона семейной жизни, не вмещающаяся в пределы четырех стен палаццо, выплескивалась наружу. В 1466 г. в лоджии Ручеллаи и на площади перед дворцом была отпразднована пышная свадьба одного из членов этого семейства. «Празднество совершалось снаружи, на помосте, поднятом над землей на полтора брачча, — пишет Джованни Ручеллаи, — размеры [помоста] примерно 1600 квадратных (брачча), он занимал всю площадь перед домом, и лоджию, и Виа дела Винья, вплоть до того места, где кончалась стена нашего дома; он имел треугольную форму и был красиво украшен тканями, коврами, вышивками, покрывалами и небом сверху из синей материи для защиты от солнца, и все это небо было украшено гирляндами из зелени с розами в середине и фестонами из зелени и четырьмя щитами, наполовину с гербом Медичи, наполовину с гербом Ручеллаи, а также множеством других украшений... А кухню устроили на улице позади нашего дома...»<sup>57</sup> В палаццо и вокруг него толпились посетители не только во время праздничных или траурных церемоний; в будние дни здесь кипела бурная деловая

жизнь, и чем богаче и влиятельнее был хозяин, тем шире открыты были двери его дома, «куда каждый имел обыкновение приходить советоваться о делах общественных и личных...»<sup>58</sup> Жизнь в семейном палаццо была не столько частной, сколько публичной, это была семейная жизнь на глазах у всех.

В архитектурной композиции кватрочентистского палаццо своеобразно воплотилось характерное для этого времени противоречивое видение мира, видение себя в мире. С одной стороны, стремление подчинить пространство, замкнуть его в четкие рамки измеримого и познаваемого, вычленив из иррациональной средневековой безмерности, сделать его своим, обитаемым, организовать его вокруг себя и в этой его измеримости замкнуться; с другой стороны, страх перед этой рукотворной замкнутостью, потребность прорвать ее и если не выйти за ее пределы, то создать хотя бы потенциальную возможность выхода.

Взаимопротивоположное стремление замкнуть — и одновременно прорвать определяет и восприятие человеком кватроченто культурного пространства. Возрождение античности — не значило ли это желание повторить и тем самым замкнуть цикл культурного развития? И вместе с тем — острое осознание новизны своей культуры, одним из главных критериев которой считалось *изобретение*. XV в. во Флоренции начинается с изобретателя Брунеллески и завершается изобретателем Леонардо.

Присущая мировидению кватроченто двойственность с особой наглядностью воплотилась и в самом характерном для эпохи художественном изобретении, которым так гордились и теоретики и практики, — прямой центрической перспективе. Перспектива

► Филитто Диппи.  
Благовещение  
(около 1437–1441).  
Церковь  
Сан Лоренцо.  
Флоренция.





была главной интеллектуальной игрой времени. Особенно увлеченно занимались ею художники, бесконечно варьируя заключенные в ней пространственные возможности. Перспектива позволяла изобразить на плоскости трехмерную, замкнутую архитектурную коробку. Однако перспективные линии, стремительно уводящие глаз в глубину, разрушали эту замкнутость, заставляя мысленно искать точку их пересечения; одновременно они беспредельно расширялись вперед, размыкая изображение в сторону зрителя. Поэтому любое архитектурное пространство, построенное в живописи, при всей своей сюжетной замкнутости оказывалось, в сущности, таким же **проходным**, как и внутреннее пространство кватрочентистского палаццо.

В живописи кватроченто палаццо как обособленный объем изображался редко. Чаще он фигурировало как фасад, встроенный в общую архитектурную кулису улицы или площади, т. е. как часть стены, ограничивающей городское пространство. Еще чаще палаццо изображался изнутри.

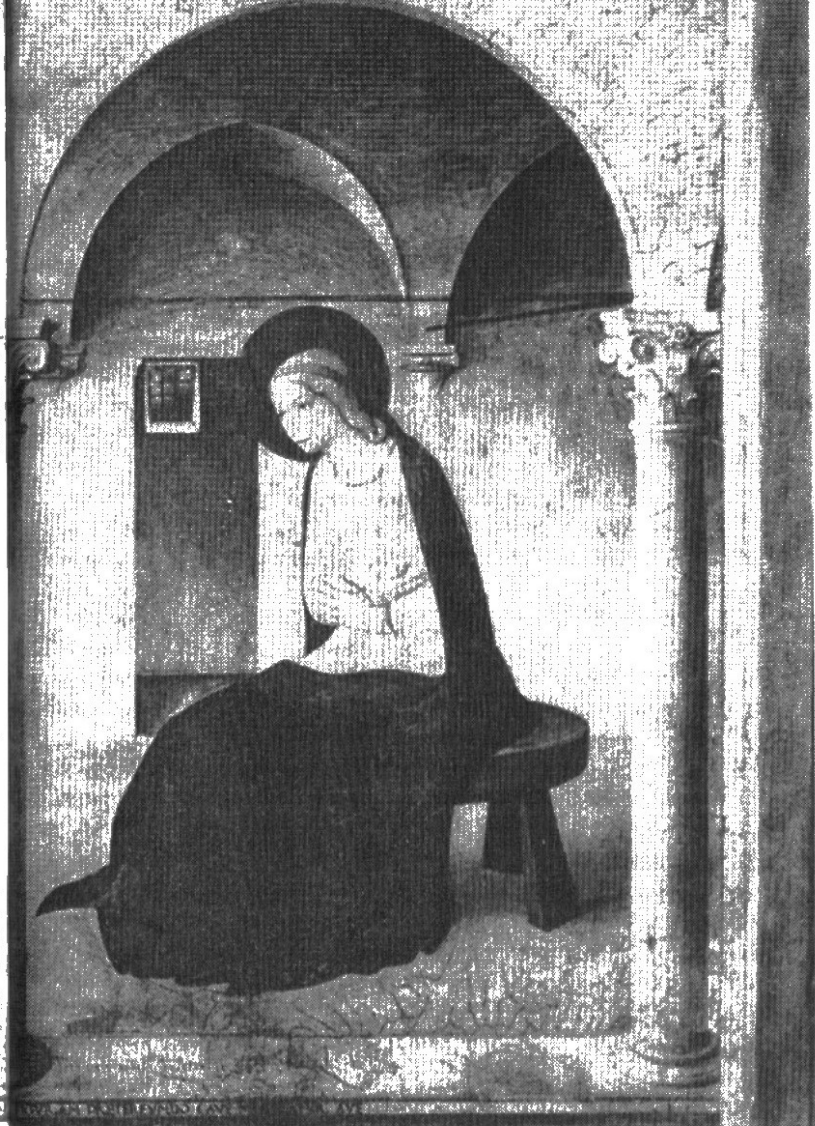
Так же как площадь становится в XV в. своеобразным визуальным знаком города, так и внутренний дворик приобретает значение визуального знака городского дома, или, во всяком случае, жилого помещения. Монастырские кюстро к началу столетия окончательно утрачивают свое прежнее сакральное назначение кладбища; теперь это просто кортиле (двор) с зеленью и колодцем; сюда выходят кельи монахов, заменившие средневековые общежитные дормитории<sup>59</sup>. И так же, как дворики палаццо, монастырские дворики, в средние века обносившиеся высокой стеной или сплошной аркадой и имевшие только один

вход, теперь становятся проходными, открытыми со всех четырех сторон. Такой дворик, домовый или монастырский, становится в живописи кватроченто наиболее распространенным местом действия, происходящего в интерьере.

Часто во внутреннем дворике изображали в XV в. сцену Благовещения. Картина на эту тему, написанная фра Филиппо Липпи во второй половине 1430-х годов и находящаяся в церкви Сан Лоренцо во Флоренции, обладает особенно сложной, беспокоящей противоречивой пространственной организацией<sup>60</sup>. Портик на переднем плане создает жестко закрепленную структуру, замыкающую фигуры в узком и тесном пространстве. Светлая широкая пилястра в центре властно приковывает внимание как важный не только композиционный, но и наделенный особым смыслом элемент изображения. Она разделяет сцену вертикалью на две равные части: пространство Марии и пространство Гавриила. Согласно принятой иконографии — это как бы два качественно различных топоса. Колонна, часто изображавшаяся в сценах Благовещения, не только служила разделительным знаком, но, по-видимому, сохраняла и некоторое ритуальное значение, во всяком случае вносила в изображение композиционную устойчивость как образ незыблемости миропорядка. В «Благовещении» Липпи этот архитектурный порядок, так сильно акцентированный строгой симметрией портика, накрепко впаянного в раму, укрепленного низким, но массивным цоколем, на который опираются колонны второго ряда, этот строгий архитектурный каркас, замыкающий невидимыми стенами пространство переднего плана, где развивается действие, активно расшатывается изнутри. Архангел Гаври-

► Фра Анжелико.  
Благовещение  
(около 1449).  
Монастырь  
Сан Марко.  
Флоренция

ФЛОРЕНЦИЯ  
XV ВЕКА  
ГЛАЗАМИ  
ХУДОЖНИКОВ





ил нарушает композиционный ритуал не только тем, что стремительно врывается в пространство Марии, но в еще большей степени тем, что оказывается на разделительной линии, за средней пилястрой, сметая, отрицая ее пограничную роль.

Еще очевиднее обнаруживается это противоречие в построении третьего измерения. Стремительно уходящие в глубину ряды зданий второго плана, образующие монастырский двор, создают далевую перспективу — в то же время плоская пилястра переднего плана, помещенная на месте схода перспективных линий, зрительно снимает впечатление глубины, сводя трехмерное построение к двумерному.

«Благовещение», Филиппо Липпи необычно как по своей пространственной композиции, так и по своей иконографии. В левой части картины художник поместил две лишние фигуры ангелов; изображенные в сложных иконографически случайных позах, они к тому же помещены на постаменте, сюжетно неоправданном. Все это создает композиционную свободу, даже некоторую неупорядоченность в изображении интерьера, определяющую и свободную необязательность ролевого поведения персонажей<sup>61</sup>. Это впечатление обостряется контрастом со строгостью, жесткостью архитектурного каркаса переднего плана. Структурная модель этой картины Липпи обладает чертами, сближающими ее с принципом построения ранних кватрочентистских палаццо: нарочитая, несколько ригористическая правильность членений фасада — и свободная, даже беспорядочная планировка внутренних помещений; коридор, пересекающий все здание, придающий планировке глубинную динамику, — и скрывающий эту динамику плоский фасад.

►  
Мазоллино.  
Пир Ирода  
(около 1435).  
Баптистерий.  
Кастильоне Олона



У фра Беато Анжелико встреча Марии и Гавриила происходит не в интерьере и не под портиком внутреннего дворика, но в угловой лоджии, выходящей в монастырский сад. По своей иконографии лоджия отличается от внутреннего дворика тем, что изображается она не изнутри, но снаружи: в дворике пространство раскрывается вглубь, от зрителя; в лоджии, наоборот, вовне, на зрителя. Находясь под портиком внутреннего дворика, персонажи находятся в интерьере, поскольку дворик составляет часть дворцового или монастырского помещения. Лоджия — это архитектурно маркированная часть наружного пространства, геометрически очерченное, с четко обозначенными границами; визуально измеримое — оно в то же время лишено двух или даже трех стен. Это как бы дом, просматриваемый и продуваемый насквозь, некая идеальная, умозрительная формула здания или, точнее, его каркас, где стены представлены рядом колонн — согласно одной из архитектурных метафор Альберти<sup>62</sup>.

С точки зрения функциональной, лоджия — промежуточная архитектурная форма: это как бы интерьер, вынесенный в наружное пространство города.

В семантической структуре кватрочентистского города, как реального, так и изображенного, лоджии отводилась особая роль. Это — пространство, выключенное из общего потока городской жизни, «место предназначенное» («luogo deputato»), недоступное для случайных прохожих и одновременно открытое их любопытным взглядам. В отличие от площади, которая в идеале мыслится как чистое пространство, явленное для созерцания, как пространство, где ничего не происходит, лоджия — пространство событийное; однако происходящее в ней не наделено драматизмом улично-

го происшествия, которое случается, возникает неожиданно: больной бросается к ногам святого, прося исцеления, ребенок попадает под повозку; что-то случилось — и собирается толпа. Происходящее в лоджии подготовлено, заранее предусмотрено ритуалом, оно не случается, но совершается. Это пиры, празднества, торжественные встречи, церемонии: пир Ирода, Встреча царя Соломона с царицей Савской, Обручение Марии с Иосифом. При этом зрители не толпятся, не сбегаются — они присутствуют.

Во фреске «Пир Ирода» кисти Мазолино в церкви Сан Клементе в Риме представлены две нарядные двухэтажные лоджии, расположенные напротив друг друга; в левой пирует Ирод в окружении приближенных; в правой Иродиада принимает отрубленную голову Иоанна Крестителя. Это «места предназначенные», в них совершаются важные события; между ними — пространство обыденное, профанное, здесь остановилась группа заинтересованных зрителей, одетых в обычные, современные костюмы; они свидетели события, но участия в нем не принимают<sup>63</sup>.

Смысловое противопоставление лоджии и улицы особенно красноречиво в росписи капеллы Св. Николая в Ватикане кисти фра Анжелико да Фьезоле. Так, на одной из фресок представлены две сцены: посвящение Св. Стефана в диаконы, торжественная церемония под сводами лоджии, где фигуры образуют ритуально неподвижную группу — и живая драматическая сценка, где Св. Стефан, выйдя на улицу, раздает милостыню. В другой фреске объединены сцены диспута, происходящего в лоджии, где важность события выражена симметрией расположения участников, — и сцены, где Св. Стефан проповедует толпе людей, свободно рассеявшихся на мостовой.

ФЛОРЕНЦИЯ  
XV ВЕКА  
ГЛАЗАМИ  
ХУДОЖНИКОВ



Можно сказать, что в годы кватроченто город начал восприниматься как сумма различных по своему назначению и по степени своей архитектурной выделенности пространственных зон. В эту систему палаццо включалось не только как целостный объем, но и как некая архитектурная емкость<sup>64</sup>. Весь город в идеале как бы складывался из открытых площадей и улиц; более четко пространственно и ритуально обозначенных лоджий; уединенных внутренних двориков, наконец, частных по своему назначению микропространств комнат.

В живописи комната — это помещение, изолированное от внешней среды, доступное лишь взгляду зрителя. Это — образный аналог закрытости, отъединенности городского дома, своего рода «место, предназначенное» для внутренней самостоятельности и внутренней независимости складывающейся в XV в. семейной ячейки нового типа. Но так же, как семейное палаццо XV в. представляло собой противоречивое сочетание целостной неприступности внешнего объема с открытостью внутренней планировки, так и изображение комнаты одновременно и втискивалось в строгие рамки перспективно построенной коробки, и всяческими способами эту коробку взламывало, раскрывало ее вовне. С особой, почти простодушной наглядностью создает такие взломанные интерьеры фра Филиппо Липпи в своих росписях собора в Прато<sup>65</sup>. В сцене рождения Св. Стефана изображено одно из самых, казалось бы, интимных событий в жизни семьи. Ложь роженицы на возвышении помещено в глубокую нишу, со стенами, расчлененными филенками, увенчанными тяжелым карнизом, накрытую сверху старательно построенным в перспективе потолком.

►  
Филиппо Липпи.  
Мадонна  
с младенцем  
и сценами из жизни  
Св. Анны  
(около 1452).  
Галерея Питти.  
Флоренция

►►  
Пьетро Паоло.  
Благовещение  
(около 1470).  
Картинная галерея.  
Берлин-Далем





Со стороны зрителя помещение завешено полураздвинутым занавесом. Однако в этот старательно замкнутый интерьер странным образом врежется крепостная стена города и окружающие холмы.

По тому же принципу построены и другие сцены этого фрескового цикла: так, в сцене Успения Св. Стефана скалистый пейзаж, принадлежащий уже следующему эпизоду, вклинивается в помещение, где происходит оплакивание усопшего.

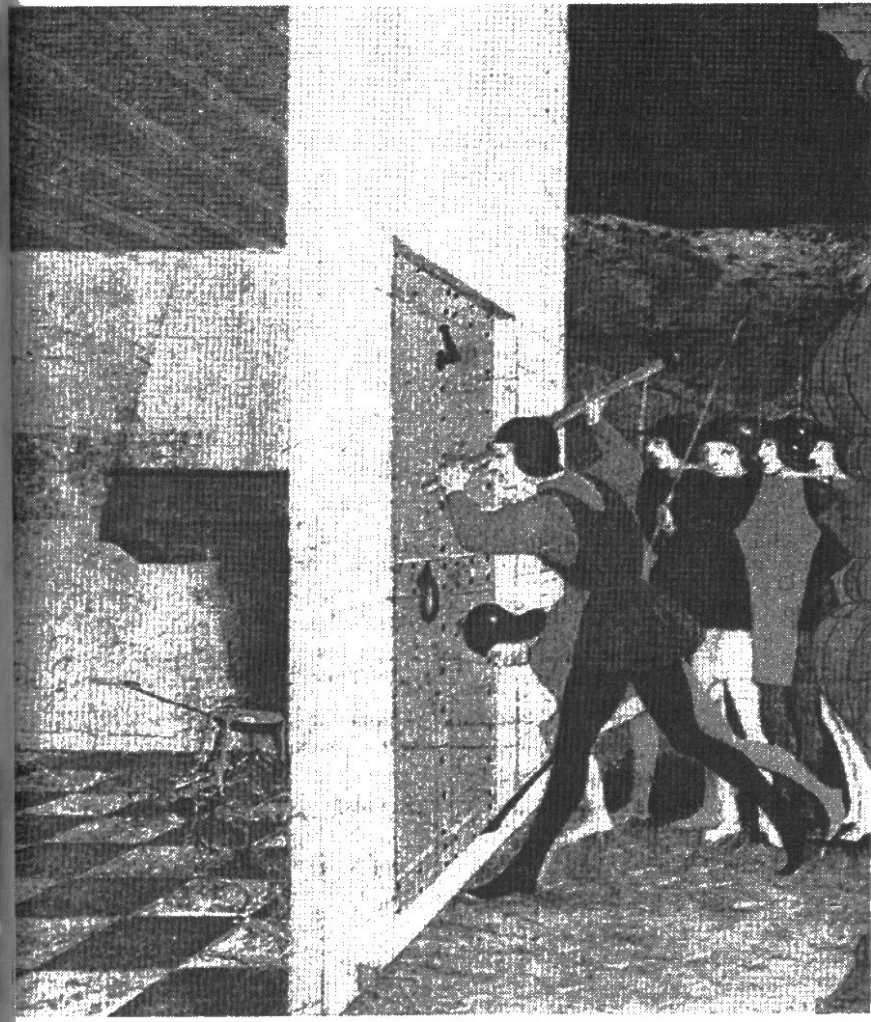
Живописцы кватроченто, открывшие для себя способ изображения трехмерного замкнутого пространства, долго не могли с этой замкнутостью примириться, поскольку она выражала отъединенность, самодостаточность частного явления, его выключенность из общей жизни, протекающей в широком мире, за пределами мира комнаты. Эта особенность в искусстве первой половины столетия связана со средневековой распаханностью жизни на миру, от которой с трудом отказывались, вернее стремились, но не могли отказаться. Во фресках Филиппо Липпи, в его картинах мощный напор мира внешнего постоянно размывает старательно сконструированную, но не выдерживающую этого напора целостность жилой ячейки. В знаменитом тондо «Мадонна со сценами из жизни Св. Анны» (Палаццо Питти, Флоренция) Мария в кресле на переднем плане оказывается в какой-то странной ничейной среде, словно вытесненная из трехмерно построенной архитектуры за ее спиной. Архитектура эта — проходная, в ней сочетаются спальня Анны, мостовая перед домом и в непосредственной близости к дому, прямо за его стеной — Золотые ворота, где Анна встретила с Иоакимом, событие, совершившееся не только в другом пространстве, но и в другом времени.

► Учцелло.  
Осквернение осли.  
Деталь  
(1460-е годы).  
Национальная  
галерея.  
Урбинно

Сочетание разных временных и пространственных реальностей, естественное в системе координат средневекового искусства, здесь, в рациональном мире Возрождения, производит впечатление неожиданного архитектурного разлома, особенно благодаря оптическому правдоподобию каждого из элементов, их зрительной материальности и весомости. При этом построение композиции находится в ритмическом противоречии с круглой формой картины. В этот круг вписаны шесть лежащих на разных уровнях горизонтальных плоскостей пола и потолка, уходящих в глубину в сильном ракурсе, а также несколько вертикальных плоскостей стен; все это расположено ассиметрично по отношению к центру круга, и перспективные линии сходятся под разными углами, создавая впечатление движения архитектурных форм, как бы меняющих свое положение по отношению друг к другу.

Другой, несколько более спокойный и одновременно более урбанизированный вариант изображения жилого интерьера представлен в «Благовещении» Пьетро Полайоллы. Неясно, где происходит действие; фигуры Марии и Архангела расположены вне пределов двух комнат, изображенных на втором плане; они не столько в доме, сколько перед домом. Интерьер, который находится за ними, отделен от наружного пространства широкой ступенькой или невысоким подиумом. Как и в сценах «Благовещения» с колонной, он разделен на две части, однако не условно-символически — на различные ритуальные зоны, но вполне материально, стеной — на два отдельных интерьера, имеющих разное функциональное назначение. Левое помещение (за фигурой Архангела) наделено стремительным ритмом улицы со строем пилястр,

ФЛОРЕНЦИЯ  
XV ВЕКА  
ГЛАЗАМИ  
ХУДОЖНИКОВ





в перспективном сокращении уходящих в глубину. Правое (за фигурой Марии) скорее простирается вширь. Единственную диагональ, намекающую на перспективное построение, образует наполовину срезанное краем картины ложе Марии справа; главные членения — это горизонталь стены и особенно пола, пересеченного тремя широко раздвинутыми полосами, крупный масштаб их напоминает скорее мостовую, нежели пол спальни. Если комната Архангела вызывает ассоциации с улицей, то комната Марии скорее уподоблена спокойной и торжественной площади.

Трудно сказать, входило ли в замысел художника символическое различие двух пространств, но, несомненно, в них есть образное различие. Левое пространство — это пространство динамическое; сама открытость его, его разомкнутость, вид на пейзаж и далекое небо заключают в себе возможность движения; это как бы несколько наивно материализованная метафора пути, который проделал архангел и который ему предстоит вновь проделать, выполнив свою миссию. Правая комната, напротив, это — торжественное в своем спокойствии пространство пребывания. В отличие от левого помещения, построенного на вертикалях, правое строится на горизонталях. Это ритмическое противопоставление создает впечатление раскрытости, развернутости всей пространственной коробки картины<sup>66</sup>. Действие развивается на пересечении двух разнонаправленных пространств, фигуры встречаются как бы на перекрестке, на пешеходной полосе, открытой всем ветрам<sup>67</sup>.

Эффект не центростремительного, как это казалось бы логичным при построении интерьера, но центробежного, не сжимающегося, не концентрирующего-

► Боттичелли.  
Поклонная  
(1490-е годы).  
Коллекция  
Полониччини.  
Рим





ся, но разбегающегося в разные стороны, иногда даже мечущегося пространства возникает во многих живописных произведениях кватроченто. Художникам этого столетия тесно в строгих правилах геометрической перспективы, ее правильности, единомерности и единообразия, и они используют ее оптические возможности для создания архитектурного пространства свободного и многомерного. Учелло в «Истории осквернения остии» строит несколько сцен в интерьере, разделяя их широкими пилястрами, украшенными непропорционально большими, по сравнению с изображенной архитектурой, лепными балюстрадами. Уже сама эта диспропорция, меняющая реальное соотношение архитектурных величин, создает впечатление неожиданности и некоторой масштабной остротности. Пространственный сдвиг усиливается благодаря тому, что эта пилястра разделяет и одновременно соединяет две смежные комнаты, стены которых расходятся, как бы растаскиваются в разные стороны<sup>68</sup>.

На протяжении всего XV в. процесс становления в живописи жилого интерьера можно было бы определить как настойчивую «попытку комнаты» (М. Цветаева), как стремление остановить неудержимую трансформацию архитектурной коробки, придать ей стабильность.

Замкнутые жилые ячейки появляются лишь в некоторых произведениях живописцев позднего кватроченто. Чаще других — у Гирландайо. Как завершение этого процесса пространственной стабилизации интерьера в живописи кватроченто можно расценивать «Тайную вечерю» Леонардо.

Если фреска Леонардо являет собой пример **комнаты обретенной**, то странная картина Боттичелли

«Покинутая» — одинокая женская фигурка перед наглухо закрытой дверью палатки — воспринимается как своеобразная антитеза леонардовскому решению: изображение **комнаты утраченной** — неожиданный негативный вариант пространственного построения интерьера в живописи позднего кватроченто.

1 Пьер Франкастель пишет об итальянской архитектуре XV в.: «Правящие круги жили в мире, который "предстояло сконструировать" (monde "à construire"), отличным от окружающего их реального мира, и требовали от художников, чтобы те опережали архитекторов» (*Francastel P. Imagination et réalité dans l'architecture civile du Quattrocento // La Réalité figurative. L., 1965. P. 294*).

2 О функциональном и смысловом аспекте стен и ворот средневекового города см.: *Saalmann H. Medieval cities. N.Y., 1982. P. 22–23*. Автор подчеркивает значение момента ожидания у ворот города. См. также: *Dufour Bozzo C. La porta di città nel medioevo come «testo» semiotico // Fortifications, portes de villes, places publiques dans le monde méditerranéen. Paris; Sorbonne, 1987* (в статье говорится о присущей воротам функции защиты, которая имеет не только реальный, физический, но и ритуальный смысл); *Guglielmi N. L'image de la porte et de l'enceinte d'après les chroniques du Moyen Age. Italie du Nord et du Centre // Ibid.; Robin F. Les portes de villes — symboles et représentations dans la peinture et l'enluminure italienne (XIV–XV s.) // Ibid.* Автор анализирует сюжеты Ветхого и Нового заветов, в которых изображение ворот имеет важную смысловую нагрузку. Это — врата Рая, Золотые ворота (Встреча Иоакима и Анны, Въезд Христа в Иерусалим, Шествие на Голгофу, История нахождения Св. Креста). О пограничной символике двери, отделяющей пространство внутреннее от пространства внешнего, закрытое от открытого, *здесь от там*; о различном поэтическом и символическом осмыслении порога, двери — открытой, полузакрытой, за-

крытой — говорится в кн.: *Bachelard G. La poétique de l'espace*. P., 1957. P. 200—201.

- 3 *Robin F. Jerusalem dans la peinture franco-flamande (XIII—XV ème siècles)*. Abstractions, fantaisies et réalités // *Jerusalem, Rome, Constantinople. L'image et le mythe de la ville*. Paris—Sorbonne, 1986. P. 34. Проекция реальной средневековой ситуации — «у городских ворот» — является фигура апостола Петра в роли ключника у врат Небесного Иерусалима.

- 4 О соотношении пространственной структуры средневекового и ренессансного города см. интересные наблюдения Бруно Дзеви (см.: *Zevi B. Saper vedere l'urbanistica*. Torino, 1971, P. 12—13). В этой связи Дзеви приводит, без ссылки на источник, слова Р. Барта: «...город — это ткань, состоящая не из равнозначных элементов, в которых можно перечислить их функции, но из элементов, значимых и не значимых... К тому же должен заметить, что все большее значение начинают придавать значимой пустоте вместо пустоты значимого. Иными словами, элементы становятся все более значимыми не сами по себе, а в зависимости от их местоположения» (Ibid. P. 19—20). Тема городской площади, ее генезиса, ее семантики в последнее время вызывает большой интерес специалистов. В 1988 г. в Штутгарте проводился симпозиум, организованный Университетом совместно с Институтом итальянской культуры на тему «Площадь — общественное пространство. История — реальность — представление» (*Piazza-offentlicher Raum. Geschichte — Realitäten — Visionen* // *Kunsthronik*. 1989. H. 1, S. 31—37).

- 5 При всей условности в изображении зданий они очень точно воспроизводили сохранившуюся в основных чертах до наших дней в Ассизи архитектуру площади Коммуны, с античным портиком храма Минервы, встроенным в ряд средневековых домов. Здание слева от храма отчасти сохранило свой средневековый облик и высокую башню; здание справа — перестроено в более позднее время.

- 6 Подробнее см.: *Данилова И.Е. Брунеллески и Флоренция*. М., 1991. С. 96—98.

- 7 См.: *Freedman L. Masaccio's St. Peter Healing with his Shadow: a Study in Iconography* // *Notizie da Palazzo Albani*. Rivista semestrale di Storia dell'Arte. 1990. № 2. P. 16. Автор приводит библиографию по этой теме.

- 8 Хочу привести в этой связи слова М.В. Алпатова из его рукописи «Архитектура как искусство»: «В этих воображаемых городах больше симметрии, расчета, но и здесь, как в зазеркалье, их прелесть в некоей моральной чистоте, тишине, незапятнанности, в отсутствии людей. Но самое главное в том, что везде отдельные здания вместе составляют гармоническое целое». Речь идет об архитектурных ведулах кватроченто.

- 9 См.: *Casazza O. La grande gabbia architettonica di Masaccio* // *Critica d'Arte*. 1988. № 16. P. 91—92; *Freedman L. Masaccio's St. Peter Healing with his Shadow: a Study in Iconography* // *Notizie di Palazzo Albani*. Rivista semestrale di Storia dell'Arte. 1990. № 2. P. 16.

- 10 Во Флоренции ночью на перекрестках зажигали фонари, в то время как весь остальной город был погружен во тьму.

- 11 Ср. в этой связи рассуждения об архетипической образности лестницы в кн.: *Thiis-Evensen T. Archetypes in architecture*. Norwegian University Press. 1987. P. 89—113. Согласно автору экспрессия лестницы зависит от того, где расположена цель, к которой она ведет, — наверху или внизу. Цель наверху приобретает сакральную окраску, при этом с подъемом напряжение идущего возрастает, возникает чувство обретения, достижения. При спуске, удалении от цели напряжение спадает, возникает расслабление, чувство утраты или, наоборот, удовлетворения от сознания исполненного долга.

См. также: *Bachelard G. La poétique de l'espace*. P., 1957. Автор утверждает, что лестница, ведущая в подвал, всегда воспринимается как спускающаяся; лестница между этажами нейтральна, по ней спускаются и поднимаются; лестница, ведущая на чердак, всегда воспринимается как поднимающаяся: «Она окрашена ощущением подъема к месту полного, спокойного одиночества» (Ibid. P. 41).

В интерьере храма вертикальная ориентация пространства воплощена не только в характере архитектурных форм — взлетающих арок или парящих куполов, но и в труднодоступности взгляду верхней зоны, либо окутанной мраком, либо растворенной в свете и золотом мерцании мозаик. В этой визуальной труднодоступности, в этой скрытости заключена особая сакральная значимость, вносящая в храмовый интерьер главную смысловую доминанту.

ФЛОРЕНЦИЯ  
XV ВЕКА  
ГЛАЗАМИ  
ХУДОЖНИКОВ

- 12 О символическом осмыслении лестницы во флорентийских дворцах XIV в. см.: *Bek L. The staircase and the code of conduct // L'escalier dans l'architecture de la Renaissance. Actes du colloque tenue à Tour du 22 au 26 mai 1979. P., 1985.*
- 13 *Argan G. Città ideale e città reale // Storia dell'arte come storia della città. Roma, 1984. P. 41.*
- 14 Подробнее об этом см.: *Данилова И.Е. От средних веков к Возрождению. М., 1975 (глава «О композиции картины кватроченто»).*
- 15 *Альберти Леон Баттиста. Три книги о живописи // Альберти Леон Баттиста. Десять книг о зодчестве. Т. 2. Материалы и комментарии. М., 1937. С. 45.*
- 16 *Альберти Леон Баттиста. Десять книг о зодчестве. М., 1935. Т. 1. С. 29.*
- 17 Бруно Дзеви в книге об урбанистике (*Zevi B. Saper vedere l'urbanistica. Torino, 1970. P. 12*) развивает это положение Альберти применительно к архитектуре в целом, вне зависимости от эпохи и стиля.
- 18 *Альберти Леон Баттиста. Указ. соч. Т. 1. С. 309.*
- 19 Там же.
- 20 Там же. С. 310—311.
- 21 Цит. по: *Mack Ch. Pienza: The Creation of a Renaissance City. Ithaca; L., 1987. P. 258.*
- 22 В дальнейшем внутренняя планировка этих дворцов и, соответственно, расположение лестниц были частично изменены. О расположении лестниц во флорентийских дворцах XV в. см.: *Tönniesmann A. L'escalier du palais Gondi et la tradition florentine // L'escalier dans l'architecture de la Renaissance. P., 1913.*
- 23 *Bek L. Op. cit. P. 118—119.*
- 24 *Альберти Леон Баттиста. Указ. соч. Т. 1. С. 171—172.*
- 25 *Morolli G. Donatello: immagini di architettura. Un classicismo cristiano fra Roma e Constantinopoli. Firenze, 1987. P. 65.*
- 26 Подробнее см.: *Данилова И.Е. Об интерпретации архитектуры в рельефах Гибerti и Донателло // Данилова И. Искусство Средних веков и Возрождения. М., 1984.*
- 27 *Альберти Леон Баттиста. Указ. соч. Т. 1. С. 38—39.*
- 28 Там же. С. 38.
- 29 Там же. С. 39.
- 30 Существует мнение, что рассуждения Альберти о лестничных площадках, предназначенных для отдыха, представляют

собой светскую парافразу средневековой «Дороги Скорби» (Via Dolorosa) — ритуального воспроизведения Страстей Христа, его Крестного Пути. Символическое осмысление лестниц сохраняется в «Сфорзинде» Филарете, сочинении, написанном под очевидным воздействием не только трактата Альберти, но также и средневековых трактатов. Так, в описании проекта «Дома Добродетели и Порока» говорится о двух лестницах, ведущих из внутреннего дворика в верхние этажи. Над одной из них (Porta Areti), узкой и крутой, предназначенной для подъема, надпись гласила: «Усилие с вознаграждением. Вот путь к добродетели, достигаемой с трудом»; над другой (Porta Cachia), широкой и пологой, предназначенной для спуска: «Удовольствия с грустью. Входите сюда всем обществом и наслаждайтесь, чтобы потом сожалеть и плакать». У Филарете, в отличие от Альберти, сохраняется средневековая приверженность к многоэтажным постройкам, с ценностной ориентацией снизу вверх. «Дом Добродетели и Порока» имеет, согласно проекту, вид десятиэтажной башни, на крыше которой находится «Парнас», при этом этажи образуют огромную, ведущую вверх спираль (*Hidaka K. La Casa della Virtù e Vicio nel trattato del Filarete // Les traités d'architecture de la Renaissance. P., 1988*).

В отличие от Филарете, по-средневековому вознесшего Парнас (античный аналог рая) на вершину самого высокого здания своего воображаемого города, в описаниях поразившего воображение современников флорентийского палаццо Медичи «раем» назывался сад, располагавшийся непосредственно за внутренним двориком, напротив главного входа в палаццо, т. е. не наверху, а в глубине, на центральной оси, в далекой перспективе, по аналогии с сияющими «радостным блеском» пейзажными фонами в кватрочентистской живописи.

- 31 *Guarna da Salerno Andrea. Scimmia. Roma, 1970. Предисловие Е. Battisti. Трактат датируют 1517 г.*
- 32 Подробнее о «Троице» Мазаччо см.: *Данилова И.Е. Итальянская монументальная живопись: Раннее Возрождение. М., 1970.*
- 33 О психологическом или, точнее, поведенческом восприятии разных форм и разного назначения лестниц интересные наблюдения содержатся в кн.: *Thiis-Evenson T. Op. cit. P. 89—113.*

ФЛОРЕНЦИЯ  
XV ВЕКА  
ГЛАЗАМИ  
ХУДОЖНИКОВ

- 34 Guillaume I. Genèse de l'escalier dans l'architecture de la Renaissance. P., 1985. P. 9—10.
- 35 Один из хорошо сохранившихся примеров — лестница в палаццо Гонди (Tönnesmann A. Op. cit. P. 133).
- 36 Martini Francesco di Giorgio. Trattati di architettura, ingegneria e arte militare. Milano, 1967. Vol. 1. P. 70.
- 37 Подробнее см.: Данилова И.Е. Брунеллески и Флоренция: Творческая личность в контексте ренессансной культуры. М., 1991.
- 38 См.: Goldthwaite R. La costruzione della Firenze rinascimentale: Una storia economica e sociale. Bologna, 1984. P. 35.
- 39 Цит. по: Fanelli G. Firenze. Architettura e città. Firenze, 1973. P. 226. Бурная строительная деятельность богатых семейств вызывала недовольство простого люда, поскольку возведение огромных дворцов неизбежно было связано с частичным разрушением прежней застройки. Поэтому палаццо во второй половине века предпочитали строить не в центре города, а на его периферии.
- Монахи и проповедники конца века выступали с критикой строительного ажиотажа 1480—1490-х годов. «...Чрезмерное и беспорядочное желание строить может обернуться возмездием со стороны построенных зданий. Башня и арочный свод, возведенные и завершенные некогда без поспешности, свидетельствуют о большей мудрости» (Kent F. Palaces, politics and society in fifteenth-century Florence // «I Tatti studies». Florence, 1987. Vol. 2. P. 43).
- 40 Письмо Никколо де Кариссими да Парма. Цит. по: Hatfield R. Some unknown description of the Medici Palace in 1459 // The Art Bulletin. 1970. Sept. P. 240. Автор приводит также восторженное описание дворца, содержащееся в письме самого герцога: «...я прибыл сюда, в дом великолепного Козимо, где увидел жилище, которое по красоте потолков, высоте стен, отделке порталов и окон, множеству комнат и залов, элегантности студиоло, ценности книг, чистоте и изяществу садов, похожих на шпалеры... благородству статуй... самое прекрасное из того, что когда-либо видел или предполагал возможным увидеть» (Ibid. P. 232). Кроме того, в статье цитируются две поэмы, в которых жилище Козимо сравнивается с раем: «...по вечерам, когда зажигаются огни, он

- [дворец] подобен райскому солнцу» (Ibid. P. 236). С земным раем сравнивается палаццо Медичи и в письме Никколо де Кариссими да Парма: «...все признают, что в мире нет другого такого земного рая, как этот» (Ibid. P. 233).
- 41 Preyer B. The «casa ovvero palagio» of Alberti di Zanobi: A Florentine Palace of about 1400 and its later Remodeling // The Art Bulletin. 1983. Sept. Автор приводит целую группу флорентийских дворцов, построенных между 1370 и 1410 гг, того же типа, что и палаццо ди Заноби.
  - 42 О палаццо Ручеллаи существует довольно обширная литература. Не все авторы согласны с тем, что проект палаццо принадлежит Альберти. Ч. Макк (Mack Ch. The Rucellai Palace: Some New Proposals // The Art Bulletin. 1974. Dec.) считает, что фасад спроектирован Бернардо Росселино по образцу построенного им дворца для Пия II в Пьенце. Ф. Бурси (Borsi F. Leon Battista Alberti. Milano, 1977) признает авторство Альберти, при этом обращает внимание на сходство фасада с изображенным на фреске Фра Анжелико в капелле папы Николая V в Ватикане в сцене проповеди Св. Стефана (1477—1450). К. Форстер (Forster K. The Palazzo Rucellai and Question of Typology in the Development of Renaissance Building // The Art Bulletin. 1976. Mar.) полемизирует со статьей Ч. Макка. Автор считает, что фасад палаццо Ручеллаи, спроектированный Альберти, сыграл в развитии ренессансной архитектуры гораздо большую роль, нежели палаццо Медичи, более архаичное по своему архитектурному решению.
  - 43 Цит. по: Palazzi di Firenze. Quartiere di Santa Maria Novella. Firenze, 1973. P. 91.
  - 44 На территории, занятой палаццо Медичи, первоначально располагался целый квартал из 20 домов. При строительстве палаццо Строцци — самого большого из флорентинских дворцов XV в. — пришлось снести большой дом с башней, принадлежавший семейству Поппи, еще один большой дом с тремя лавками, еще 4 дома и 9 мастерских с жилыми помещениями. «Палаццо представляло собой, прежде всего, экспансию внутреннего пространства частного жилища» (Goldthwaite R. Op. cit. P. 36). Палаццо Ручеллаи, как и палаццо Заноби, сохранило первоначальную неправильную планировку, лишь отчасти упорядоченную. Аналогичное по-

ФЛОРЕНЦИЯ  
XV ВЕКА  
ГЛАЗАМИ  
ХУДОЖНИКОВ

строение имеет палаццо Антипори, возникшее несколькими годами позже; авторство его приписывают Джулиано да Майяно. Он имел в плане неправильную форму, как и два предыдущих, разделен коридором-переулком; единственный облицованный фасад выходит на узкий перекресток улиц Торнабуони и Рондинелли. Строители по воле заказчика постарались втиснуть его в промежуток, занятый прежде фасадом их старого жилища. Объем здания архитектурно не выявлен, он утоплен в общем массиве городской застройки и лишь обозначен фасадом, на который нанесена ордерная схема жилого здания нового типа. Дома сохранялись как самая важная фамильная собственность. Их старались не передавать в другие руки и при строительстве новых стремились втиснуть их в старые участки, при необходимости соединяя жилища разных членов семьи.

- 45 Один из родственников Джованни Ручеллаи так и не согласился уступить свой дом под строительство большого фамильного дворца, что отчасти и явилось причиной того, что фасад оказался не законченным (*Coldthwaite R. Op. cit. P. 162*).
- 46 «...Я хотел бы, чтобы все мои [родственники] собрались под одной крышей», — писал Альберти в трактате *Della famiglia*, кн. III (*Alberti L.B. Opere volgari. Bari, 1960. Vol. 1. P. 1923*).
- 47 *Kent F. Op. cit. P. 44—45*. Характерно, что сами цеха, представлявшие собой чисто профессиональные объединения, на протяжении XV в. постепенно стали превращаться в наследственные, т. е. семейные, ассоциации (см.: *Комельникова Л.А. Феодализм и город в Италии в VIII—XV веках. М., 1987. С. 94*).
- 48 Цит. по: *Kent F. Op. cit. P. 48*.
- 49 Machiavelli. «Italia» (цит. по: *Kent F. Op. cit. P. 56*).
- 50 *Palazzi di Firenze: Quartiere di Santa Maria Novella. P. 17—25*. По-видимому, в создании палаццо Строцци принимал участие Джулиано да Сангалло; сохранилась сделанная им деревянная модель.
- 51 *Palazzi di Firenze: Quartiere della SS. Annunziata. Firenze, 1973. P. 10*.
- 52 Эволюция палаццо на протяжении XV в. отражала, пусть в интвенции, процесс преобразования города средневекового в город ренессансный. От хаотичного расположения помещений

разного размера и назначения к строго выверенному размещению однотипных комнат, окаймляющих четырехугольный (как правило, квадратный) внутренний дворик, обнесенный колоннадой. И если в ранних палаццо помещения первого этажа были по преимуществу не жилыми, но служебными и сообщались друг с другом внутренними дверями и переходами, как дома внутри квартала средневекового города, то уже в палаццо Медичи вокруг внутреннего дворика располагались летние жилые комнаты, изолированные друг от друга. Палаццо второй половины quattrocento представляли собой своеобразную микромодель идеальной городской планировки, с площадью, расположенной на пересечении улиц, обведенной по периметру аркадой, и находящимися за ней одинаковыми равновысокими фасадами домов. Модель, так и не получившая полного воплощения, но оставшаяся сверхзадачей градостроителей.

- 53 Один падуанский студент, приехавший в 1493 г. во Флоренцию, был поражен грандиозностью возводившегося из огромных каменных глыб палаццо Строцци и сравнил его с жилищем Юпитера. Палаццо Медичи и палаццо Питти современники также сравнивали с величественными античными постройками (*Kent F. Op. cit. P. 51*).
- 54 Цит. по: Сочинения итальянских гуманистов эпохи Возрождения (XV век). М., 1985. С. 51. О флорентийском contado см. также: *Moretti I. Firenze rinascimentale fra città e contado: un «Hortus conclusus» urbano?* // *La città del Brunelleschi; Гусарова Т.П. Город и деревня в Италии на рубеже позднего средневековья. М., 1983; Комельникова Л.А. Указ. соч.*
- 55 Поэма «Terze Rime» (цит. по: *Hatfield R. Op. cit. P. 234*). Судя по впечатлению, которое этот сад произвел на современников, планировочное решение Микелоццо было смелой новацией. Галеаццо Мария Сфорца пишет о «преlestях садов, подобных изображениям на шпалерах...» (*Ibid. P. 232*). О саде с восторгом пишет Никколо де Кариссими да Парма: «...сад украшен прекрасным полированным мрамором и разнообразными растениями, которые кажутся не натуральными, но нарисованными кистью. И среди всего другого там [выложена] змея в виде эмблемы Вашей Светлости, а за ней щит с оружием вышеупомянутого Козимо. Эта змея и оружие [сделаны] из молодой вновь посаженной травы, и по ме-

ФЛОРЕНЦИЯ  
XV ВЕКА  
ГЛАЗАМИ  
ХУДОЖНИКОВ



ре того как трава будет расти, эмблемы будут увеличиваться» (Ibid. P. 233).

В статье Р. Хатфилда приводится также описание сада Медичи в одной из посвященных дворцу поэм:

...Он украшен с такой прекрасной  
упорядоченностью  
лаврами, миртами, апельсинowymi  
деревьями и самшитом,  
что при первом же взгляде понятно,  
что там посажено.  
Там, словно в неспешном танце,  
чередуются жасмин, фиалки, розы  
и лилии,  
и цветы синие, желтые, белые и  
красные.  
Вряд ли кому-нибудь покажется  
странным,  
что там обитают животные и маленькие  
птички,  
которые не пугаются, когда их  
трогают

(Ibid. P. 234).

- <sup>56</sup> Цит. по: Borsi F. Op. cit. P. 60. О лоджии Ручеллаи см. также: Kent F. The Rucellai Family and its Loggia // Journal of the Warburg and Courtauld Institutes. 1972. Vol. 35.

- <sup>57</sup> Borsi F. Op. cit. P. 60.

О площадях перед палаццо в XV в. во Флоренции см.: Elam C. Piazza Strozzi. Two Drawings by Baccio d'Angelo and the Problems of a Private Renaissance Square // J. Tatti Studies. 1985. Vol. 1. Автор отмечает, что в XV в. впервые появляются частные площади перед палаццо, принадлежавшие одной семье (Ibid. 112).

- <sup>58</sup> Marco Parenti. Cronaca (цит. по: Philips M. A Newly Discovered Chronicle by Marco Parenti // Renaissance Quarterly. 1970. Vol. 31. P. 153.

- <sup>59</sup> О монастырских двориках XIII—XV вв. см.: Castelli M. I Chiostri di Firenze entro le mura. Firenze, 1982.

- <sup>60</sup> О пространственном построении «Благовещения» Липпи см.: White I. The Birth and Rebirth of pictorial space. L., 1976.

P. 176 (первое издание — 1957). Автор отмечает противоречивое столкновение передней плоскости и рывка пространства в глубину, «систему динамического баланса». См. также: Shell C. The early stile of Fra Filippo Lippi and the Prato master // The Art Bulletin. 1961. Sept. P. 199. Высказывалось предположение, что картина Липпи представляла собой две створки шкафа или органа. Около 1450 г. створки были скреплены и вставлены в единую раму. Тогда же, возможно, была добавлена предella (Ames-Lewis F. Fra Filippo Lippi's San Lorenzo Annunciation // Storia del Arte. 1990. Magg.-ag.). Некоторые специалисты, напротив, считают, что картина была написана как единая композиция на доске, составленной из четырех скрепленных полос (Teufel V. Lorenzo Monaco, Filippo Lippi, Filippo Brunelleschi: die Erfindung der Renaissance Pala // Zeitschrift für Kunstgeschichte. 1982. Bd. 45. H. I.).

- <sup>61</sup> Teufel V. Op. cit. Автор отмечает, что изображение ангелов, сопровождающих архангела Гавриила, в итальянской живописи Возрождения не встречается. Примеры подобной иконографии можно найти в живописи Германии, однако вряд ли они были известны Липпи.

- <sup>62</sup> Альберти Леон Баттиста. Десять книг о зодчестве. М., 1935. Т. 1. С. 31.

- <sup>63</sup> О пространственном построении фрески см.: Francastel P. Peinture et Société. Lion, 1951. P. 85; Wakayama M. Novità di Masolino a Castiglione Olona // Arte Lombarda. 1971 (XVI).

- <sup>64</sup> Симптоматично, что главным «помещением» в палаццо служил открытый внутренний дворик, занимавший одну треть, а в ряде случаев половину всей площади двора. Остальные помещения, в большинстве своем не имевшие сколько-нибудь определенного функционального назначения, лишь обрамляли дворик; они использовались от случая к случаю и часто пустовали. Кватрочентистские палаццо представляли собой прежде всего захваченную семейством и выгороженную для себя часть городского пространства.

- <sup>65</sup> Borsook E. The mural painters of Tuscany from Cimabue to Andrea del Sarto. L., 1960. P. 103. Автор замечает, что Липпи использует углы капеллы для создания наибольшего драматического напряжения, когда действия персонажей как

ФЛОРЕНЦИЯ  
XV ВЕКА  
ГЛАЗАМИ  
ХУДОЖНИКОВ

бы врываются в реальное пространство, словно перебрасываясь с одной стены на другую: Св. Стефан изображен на одной стене, а бросающие в него камни — на другой. Аналогичное решение в сцене, где палач протягивает Саломее голову Иоанна Крестителя.

О пространственном построении фресок в Прато см. также: *Sandström S. Levels of Unreality: Studies in Structure and Construction in Italian Mural Painting during the Renaissance. Uppsala, 1963. P. 75–76.*

- 66 Разомкнутости интерьеров способствуют и нарушения правил линейной перспективы. Все перспективные линии не имеют в картине Палайоллы единой точки схода, скорее, это — единая вертикальная ось схода, роль которой выполняет средняя колонка окна.

О «неправильностях» объемно пространственного построения «Благовещения» Пьетро Палайоллы см. замечание Р. Хамана в альбоме: «Die Frührenaissance der italienischen Malerei» в серии Die Kunst in Bildern. Yena, 1909. P. 21 (илл. 9).

- 67 Тема контрастного сопоставления двух пространств: внутреннего и наружного, — подтекстом звучащая в картине Палайоллы, получила прямое сюжетное воплощение во фреске Боттичелли для Ospedale Сан Мартино алла Скала во Флоренции (1481). Мария молится в комнате, которая открывается арочным проемом в лоджию, выходящую в сад. Наружное пространство, где находится Гавриил, как и в картине Палайоллы, в энергичной перспективе уходит в глубину и теряется в далеком пейзаже; оно узкое и стремительное, динамика его усиливается благодаря орнаментальной кладке пола в виде больших кругов, из-за сильного перспективного сокращения принявших форму овалов; овалы выглядят непропорционально большими даже для декора наружного портика, они служат своеобразным изобразительным знаком пространства внешнего. Комната Марии занимает большую часть этой горизонтальной по формату фрески: пол по контрасту выложен мелкой плиткой, и это создает более жилой, интерьерный масштаб. Комната не глубокая, но растянутая вширь — тот же, что и у Палайоллы, контраст по-разному ориентированных пространств. Необъяснимая притягательность заключена в двух огромных темно-красных кругах, над

которыми пролетает Архангел, почти касаясь их пальцами босых ног. Эти огромные круги, обведенные белым, вносят в изображение не связанный с миром Марии ритм больших величин.

- 68 О символическом значении балясины в «Истории осквернения остии» Уччелло см.: *Francastel P. Peinture et société. Lyon, 1951. P. 77.*

**Данилова И.Е.**  
Д 18    Итальянский город XV века: реальность,  
миф, образ. М.: Российск. гос. гуманит. ун-т,  
2000. 253 с. с илл.  
ISBN 5-7281-0169-0

Итальянский город XV в. рассматривается как культурный и эстетический феномен (как культурная модель в аспекте ее самоосознания и самоописания). В книге три раздела. В первом речь идет о Флоренции — самом характерном городе Возрождения, увиденном глазами современников; о ее исторической реальности и желаемом, идеальном образе. Второй раздел — город во флорентийском изобразительном искусстве XV в., город глазами художников. В третьем разделе речь идет о воображаемых, идеальных городах в архитектурных трактатах XV в.: Альберти, Филарете, Франческо ди Джорджо Миртини.

Оппозиции, лежащие в основе концепции книги, рассматриваются как отражение противоречивости мировидения эпохи раннего Возрождения, отнюдь не гармонического, но драматического.

Для специалистов и широкого круга читателей.

Д 0503000000-020 47-97  
ОТ(03) - 97

ББК 63.3 (0)

Научное издание

ДАНИЛОВА  
Ирина Евгеньевна

ИТАЛЬЯНСКИЙ  
ГОРОД  
XV ВЕКА:  
Реальность, миф, образ

Редактор  
Н.Ф. Лейн  
Художник  
В.В. Сурков  
Корректоры  
Н.В. Москвина,  
М.Е. Побережнюк  
Технический редактор  
Г.П. Каренина  
Компьютерная верстка  
О.В. Самарская  
Компьютерная графика  
О.Б. Захарова  
Компьютерная подготовка  
оригиналов  
Н.С. Бочаров

Российский  
государственный  
гуманитарный  
университет

