

Санкт-Петербургский государственный университет

Институт философии

Кафедра культурологии, философии культуры и эстетики

**Палаццо как архитектурный тип итальянской
городской культуры**

Дипломная работа студента

дневного отделения

Познахирко Александры Сергеевны

Научный руководитель:

ассистент **Мальцева Ю.М.**

Санкт-Петербург

2016

Оглавление:

Введение	3-8
Глава I. Предпосылки возникновения итальянского искусства в XV веке	9
1.1. Историческая обстановка Италии в XV веке.....	9-10
1.2. Гуманизм как философия XV века.....	11-14
1.3. Начало эпохи Возрождения в итальянском искусстве XV века.....	15-17
Глава II. Гении архитектурного Возрождения XV века	18-19
2.1. Филиппо Брунеллески – «отец» архитектурного Возрождения.....	20-27
2.2. Трансформация храмовой архитектуры в постройках Леона Баттиста Альберти	28-32
2.3. Город как единый ансамбль в работах Бернардо Росселлино.....	33-34
Глава III. Палаццо как феномен итальянской городской культуры XV века	35
3.1. Город эпохи Ренессанса.....	35-40
3.2. Общая характеристика палаццо.....	41-44
3.2.1. <i>Флорентийские палаццо</i>	45-47
3.2.2. <i>Венецианские палаццо</i>	48-49
3.2.3. <i>Римские палаццо</i>	50
Заключение	51-53
Список литературы	54-57

Введение

Итальянская архитектура эпохи Возрождения являет собой область, наиболее изученную в искусствознании. Но внимание к этой теме не перестает уменьшаться. В эту эпоху стала складываться новая стилевая система. Мастера Возрождения занимались переработкой ценностей античного мира, они вернули интерес к ордерной системе, что стало важным фактором в образовании нового стиля, который впоследствии повлиял на всю культуру Европы. Нужно уточнить, что речь идет не обо всей архитектуре в целом, а о ряде зданий, таких как церковные и дворцовые постройки, и тех зданий, которые строились по заказу влиятельной части общества. Эпоха Возрождения – это не рождение совершенно новых архитектурных форм, это скорее продолжение классической традиции после долголетней паузы. Но этот процесс нельзя назвать простым заимствованием, ведь античные формы уже трактовались и использовались иначе. Перед зодчими эпохи Возрождения стояли совсем иные задачи, отличные от задач средневековья. С появлением новых типов зданий возникали и новые планировочные приемы, которые ранее отсутствовали. Стали строиться училища, больницы, здания городского управления, церкви и палаццо.

В данной дипломной работе мы ограничиваемся выбором памятников, сосредоточенных вокруг творчества Брунеллески, Альберти, Микелоццо и некоторых других архитекторов, представляющих многообразие архитектуры эпохи, и структурированных таким образом, чтобы продемонстрировать процесс развития и трансформации не столько собственно отдельных архитектурных элементов и планов, сколько процесс переосмысления города и мировоззренческой позиции человека Возрождения в целом.

Цель работы: провести анализ процесса появления и развития палаццо как архитектурного феномена в архитектуре Италии XV века в его социально-культурном аспекте.

Для достижения поставленной цели был сформирован **круг задач**:

- обобщить и систематизировать имеющиеся сведения по истории создания палаццо;
- выявить архитектурные особенности палаццо;
- проследить развитие ренессансных дворцов городского типа XV века;
- определить роль и место палаццо в истории и культуре Италии.

Актуальность темы исследования заключается в определении значения палаццо как социокультурного феномена в культуре Италии эпохи Ренессанса. В процессе анализа указанной проблематики был охвачен широкий круг соответствующих памятников.

Настоящая работа может быть использована как дополнение для создания специального курса лекций; информация, содержащаяся в данной работе, может быть также использована для проведения лекций как по истории искусства в Италии в эпоху Ренессанса, так и отдельно по истории итальянской архитектуры данного периода. Данная работа содержит материалы, которые могут быть полезны при составлении статей по темам истории искусств, истории архитектуры, истории градостроительства и также отдельно истории таких городов как Флоренция, Венеция и Рим,

Степень разработанности проблемы: в качестве отдельной проблемы данная тема не раскрыта. Обзор и анализ литературы подтверждают, что палаццо не являлся еще предметом целостного исследования. Сложно провести достойный анализ стилистики палаццо без тщательного исследования памятников во всех аспектах: строительной истории, научного

описания и характеристики архитектурной композиции и планировочного решения зданий, его интерьеров. Палаццо остается малоисследованным памятником, поэтому работа является попыткой обобщения ранее накопленных знаний.

Колоссальное количество публикаций посвящено истории и теории итальянской архитектуры эпохи Возрождения. В данной работе я опиралась на труды как российских, так и иностранных исследователей в области архитектуры и искусства в целом. Для удобства весь материал работы поделен на следующие категории:

- а) литература, затрагивающая проблемы в сфере живописи и архитектуры в Италии в эпоху Ренессанса:
 - Лазарев В. Н. Из цикла «Происхождение итальянского Возрождения». «Начало раннего Возрождения в итальянском искусстве»;
 - Нессельштраус Ц.Г. «История искусства зарубежных стран: средние века, возрождение»;
 - А.С. Михалевская, Н.В. Ревякина. «Влияние идей гуманизма на развитие искусства в Италии в XV веке»;
 - «Всеобщая история искусств. Том 3»\\под общей редакцией Колпинского Ю.Д. и Ротенберга Е.И.;
 - Том Мюллер. «Купол Брунеллески»;
 - Арган Дж.К. «История итальянского искусства».
- б) работы, акцентирующие внимание на творчестве наиболее влиятельных зодчих Возрождения:
 - Бартнев И.А. «Зодчие итальянского Ренессанса»;
 - Данилова И. Е. «Брунеллески и Флоренция. Творческая личность в контексте ренессансной культуры».

с) литература по истории архитектуры отдельных городов и областей Италии эпохи Возрождения:

- Данилова И.Е. «Итальянский город XV века: Реальность, миф»;
- Муратов П.П. «Образы Италии»;
- Данилова И. Е. «Брунеллески и Флоренция. Творческая личность в контексте ренессансной культуры»;
- Коммин де Ф. «Мемуары»;
- Ирина Корчагина. «К вопросу о феномене венецианского палаццо».

д) работы по истории архитектуры:

- Бунин А.В., Саваренская Т.Ф. История градостроительного искусства;
- Гольдштейн А.Ф. «Зодчество» ;
- Михаловский И.Б. «Архитектурные формы античности»;
- М.Б. Михайлова. «Всеобщая история архитектуры. Том II. Архитектура античного мира (Греция и Рим)»;
- А.С. Куликов. «История архитектуры, градостроительства и дизайна»;
- Френч Х. «История архитектуры».

е) труды по истории Италии и стран Европы:

- Баткин Л.М. «Итальянское Возрождение: проблемы и люди»;
- Карпов С.П. «История средних веков»;
- Л.С.Чиколини. «Культура Возрождения и средние века»;
- М. Л. Абрамсон, А. А. Кириллова, Н. Ф. Колесницкий и др. «История средних веков»;
- Брагина Л.М. «Итальянский гуманизм эпохи Возрождения. Идеалы и практика культуры»;
- Китс Джонатан. «История Италии»;

- Ревякина Н.В. «Гуманистическое воспитание в Италии XIV–XV вв».

f) иностранные источники:

- Marvin Trachtenberg . «What Brunelleschi Saw: Monument and Site at the Palazzo Vecchio in Florence»;
- Giulio Carlo Argan, Nesca A. Robb. «The architecture of Brunelleschi and the Origins of Perspective Theory in the Fifteenth Century»;
- Jessica Lynne Clinton. «The ornamentation of Brunelleschi's old sacristy of San Lorenzo in Florence»;
- Giorgio Vasari. «Le vite de' piu eccellenti pittori, scultori ed architetti».

Научная новизна работы заключается в том факте, что рассмотрение палаццо как феномена, относящегося к определенному этапу развития итальянской архитектуры, который способствовал развитию дворцовой архитектуры в Италии и за ее пределами; обозначение архитектурной характеристики палаццо на примере различных областей Италии.

Методологическая база исследования: в работе используется комплексный метод исследования, позволяющий привлекать для изучения избранной темы самые разнообразные источники (письменные, графические, фотоматериалы и т. д.). В работе присутствует приём сравнительного анализа дворцовой архитектуры Флоренции, Венеции и Рима, а также сравнение палаццо с другим видом дворцового жилого помещения - виллой.

Положения, выносимые на защиту:

- палаццо как новый тип городской постройки является феноменом, ярко репрезентирующим не только специфически архитектурные изменения, произошедшие в городской архитектуре итальянских

городов XV века, но и суть социально-экономических и политических изменений, характерных для эпохи;

- ордерная система как основа архитектурного языка дворцовой архитектуры Италии XV века демонстрирует преемственность эпохи Возрождения по отношению к античности, вместе с тем, новые подходы к планированию города единым ансамблем демонстрируют явное соотнесение палаццо с утопическими концепциями городов-государств;
- палаццо стал одним из тех сооружений, которые позволили выдвинуть на первый план художника-творца (архитектора), а его антропологическая соразмерность демонстрирует изменившееся место человека в мировоззрении человека эпохи Возрождения;
- палаццо как тип дворцовой постройки XV века репрезентирует суть глобальных мировоззренческих изменений, произошедших с наступлением эпохи Возрождения, атмосферу нового образа жизни, духа человека, характерных для эпохи Ренессанса.

Глава I. Предпосылки возникновения итальянского искусства в XV веке

1.1. Историческая обстановка Италии в XV веке

Средневековая Италия отличается от нашего современного представления о стране, она не представляла собой цельного государства, а была поделена на несколько областей: Южную, Северную и Центральную Италию. Юг страны всегда был полон событий, приходили одни завоеватели, затем их сменяли другие, это продолжалось достаточно долго. К концу XV века практически вся южная часть страны была под господством неаполитанских королей.

Великолепие итальянского искусства рождалось в сложные исторические времена, когда вокруг царил атмосфера постоянной борьбы и хаоса. Постоянные наследственные разногласия, конфликты между государствами и политические убийства ни на секунду не оставляли людей. Вся Италия кишела армиями.

Центр страны принадлежал римским папам. Это была самая малоразвитая часть Италии: ни ремесла, ни торговли как таковых. Возникает вопрос, на какие средства жил народ. Ответом является земледелие. Местные обслуживали духовенство и паломников, которых было огромное количество в Римской области.

Самой развитой частью Италии считался север, который был богат такими торговыми морскими империями, как Венеция и Генуя, а Флоренция считалась центром торговли, ремесленного и банковского дела. Флоренция связывала страну со всей Европой и Востоком.

Во Флоренции утвердилась власть рода Медичи, этот пример наилучшим образом отображает ситуацию в итальянских городах, которые были подчинены могущественным семейным кланам.

Город купался в изобилии. Богатые горожане строили виллы и дворцы, которые декорировали с помощью фресок и скульптур.

Многие зажиточные горожане, чтобы увековечить свои имена, давали деньги на строительство церквей, отдавая роспись помещений самым именитым художникам той эпохи. Так Флоренция получает звание центра итальянского искусства, развитие которого начинают впоследствии и другие города Италии.

Таким образом, XIV и XV века стали этапом коренных перемен в политической, экономической и культурной жизни населения Европы. Стремительный рост городов, развитие ремесленного дела и торговли, начало мануфактурного производства сыграли решающую роль в формировании нового облика Италии. На первый план выходят города, становясь центрами радикального обновления культуры. Стали развиваться естественные и точные науки, литература. Изобразительное искусство и архитектура приняли новый облик, который постепенно распространился сначала по всей Италии, а затем и в других странах.

1.2. Гуманизм как философия XV века

В средневековье моделью поведения для человека служила аскетичная жизнь. Люди предпочитали спасение души земным утехам. Однако эпоха Возрождения привнесла абсолютно иные художественные, этические, социальные, мировоззренческие концепты, новые модели поведения и ценности. Творческий мир начал вращаться вокруг самого человека, вокруг его внутреннего «я».

Гуманизм определяют как течение эпохи Возрождения, ставшее его философией. Его развитие обуславливается необходимостью эволюции общества. Европа, подчиненная секуляризации, нуждалась в признании значения земного бытия, в признании значения человека, как духовно, так и физически. Экономические сдвиги и изменения в социальной жизни человека способствовали появлению «новых людей», которые действовали свободно, создавая новые нравственные нормы. Это повлияло на рост интереса к человеку, как к личности, к его месту в обществе и во всем мире.

Гуманисты ставили под сомнение существующие взгляды организации общества. Они представляли гуманистическую интеллигенцию, главной ролью которой была идея этической, моральной модернизации человека.

Италия считается родиной гуманизма. Это обуславливалось большим количеством городов, их степенью развитости производства и торгового дела, которые сильно превосходили средневековый уровень. Также нельзя забывать и об уровне образования в стране, который был достаточно высок.

Огромную роль в дальнейшем формировании гуманизма играло античное наследие, которым Италия была весьма богата по сравнению с другими странами Европы. Однако связи с Италией открыли для Европы

дверь в мир гуманизма: книгоиздательство, перевод древних текстов, обмен учениками - все это сыграло огромную роль.

Франческо Петрарку принято считать основателем гуманизма, именно он «открыл» как человека, так и всё человеческое. В своих работах он активно критиковал схоластику, которая, по его мнению, занимается абсолютно пустыми вещами. Для Петрарки главное – это внимание к человеку. Постижение человека - это основная цель и философии, и науки. Поэтому так необходимы науки, направленные на людей, а именно история, литература и философия. Они подталкивают человека к самопознанию и нравственному развитию. Таким образом, Франческо Петрарка создал гуманистическую программу «*studia humanitatis*», которой придерживались единомышленники писателя. Идеи данной программы в последующие годы будет развивать Колуччо Салютати. Франческо Петрарка занимался самоанализом, изучая человека на примере собственного индивидуального опыта – его работы «Моя тайна» и «Книга песен» являются примерами познания личности поэта.

XV век стал этапом наибольшего расцвета гуманизма. Тело и душа человека стали пониматься единым целым. Чувства стали считаться неотъемлемой частью жизни, их цель – стремление к добродетели.

Несомненно, главной задачей гуманистов было понять цель жизни человека. Существовало несколько мнений на этот счет. Валла говорил о наслаждениях, Манетти и Леон Батиста Альберти считали, что главная задача человека заключается в творчестве, а Бруни и Салютати склонялись к служению государству.

Вопросы поведения сильно волновали гуманистов той эпохи, так зародились идеи и учения, направленные на этическое и политическое воспитание. Политическое воспитание заключалось в идее о том, что государство должно защищать общество, его свободу, и должно добиваться

справедливости. Что же касается этических вопросов воспитания человека, то можно сказать, что педагогические задачи в ту эпоху вышли на первый план для гуманистов. Обращаясь к античным мыслителям, гуманисты вырабатывали принципы, которые в дальнейшем сложились в общую систему воспитания. К гуманистам, развивающим эту идею, можно отнести Гуарино да Верона и Витторино да Фельтре.

Гуманистические поиски были весьма многообразны. Гуманисты пытались обратить внимание на все стороны жизни человека, опираясь на труды Аристотеля, Платона, Сенеку.

Можно сказать, что гуманизм породил не только такие науки, как история и лингвистика, но и дал начало интеллигенции, как новому слою населения.

Если же говорить об искусстве Возрождения, то оно также основывалось благодаря гуманизму. Как уже говорилось ранее, гуманисты обращались к античности, они ей воодушевлялись. Античное наследие стало для них не только источником информации и знаний, но также и примером творчества во всех направлениях. Прошлое воспринималось идеалом, отодвинув варварские века на задний план.

«Искусство в Италии XV, как сфера свободной деятельности человека, еще не совсем оторвалось от ремесла, но на первое место уже выступила творческая индивидуальность художника, деятельность которого в то время была на редкость многообразной. Поразительна универсальная одаренность мастеров Ренессанса — они часто работали в области архитектуры, скульптуры, живописи, совмещали увлечение литературой, поэзией и философией с изучением точных наук. Неудивительно, что понятие творчески богатой, или «ренессансной» личности, стало впоследствии нарицательным. Художник в своей творческой деятельности уподобляется Богу. В постепенно освобождающемся от церковной идеологии

создателе произведения искусства больше всего ценится острый художественный взгляд на вещи, профессиональная самостоятельность, право на выдумку и изобретение, специальные навыки и всесторонняя образованность, которую так требуют гуманисты от художника».¹

Гуманизм воплощает собой не только духовное освобождение человека, а также рождение новой культуры, перестройку наследия античной эпохи и формирование знаний, которые были направлены на образование и воспитание личности.

Большинству представителей гуманизма удалось реализовать свои теории, ведь они не только надеялись на новое интеллектуальное общество, они сами строили его, используя как политическую сферу, так и сферу искусства.

Таким образом, необходимо подчеркнуть, что эпоха Возрождения совершила небывалый переворот в истории человеческой культуры, перевернув духовную жизнь всей Европы. Религия все еще сохраняет свою власть, однако в новом мире Богу отводится теперь меньше места. На место Бога становится человек. Личность человека теперь может не только быть подвержена изучению, она возвеличивается. Гуманисты не отрицали того, что Бог является создателем всего живого, однако с развитием гуманизма он перестал быть активно действующим началом. Целью человеческой жизни теперь становится не спасение души, а творчество, служение обществу, а не Богу.

¹ *А.С. Михалевская, Н.В. Ревякина. Влияние идей гуманизма на развитие искусства в Италии в XV веке. Вестник гуманитарного факультета ИГХТУ. С. 64*

1.3. Начало эпохи Возрождения в итальянском искусстве XV века

Гуманистические воззрения наилучшим образом отражались в искусстве.

XV век можно охарактеризовать как революцию в области искусства. Отношение к искусству Средневековья и к искусству Византии сильно поменялось. Теперь центром культуры становится Италия, а Франция и Германия уходят на второй план.

Как уже говорилось ранее, золотой век искусства XV века связан в основном с Флоренцией. Именно здесь, в этом городе, начинают своё творчество самые лучшие и известные ученые и писатели. Здесь берут свое начало и Лауренцианская библиотека, и коллекции семьи Медичи. Также в 1439 году во Флоренции была учреждена Платоновская академия.

Флоренция стояла на первом месте, как на социальной, так и на политической ступенях, помимо этого, огромное значение она играла и в области культуры.

На смену средневековым традициям пришло новое и реалистичное, можно сказать, что произошла реформа в области культуры и искусств, а Флоренция была центром этого действия.

Искусство крутилось вокруг гуманистической мысли и античной культуры. Гуманисты сильно ценили знания и искусство. Они подорвали авторитет церкви, сформировав светское восприятие мира у людей. Теперь искусство находилось перед наукой и философией, сила разума стала превыше всего.

Стали писаться научные трактаты. Леон Баттиста Альберти значится как главный теоретик в области архитектуры и живописи. Именно он выдвинул теорию линейной перспективы.

В «Образы Италии» Павел Муратов писал: «Для глаза флорентийского художника не было ничего малого и незначительного. Всё составляло для него предмет познания. Но знание вещей, к которому стремился человек кватроченто, нисколько не похоже на то знание, которое составляет гордость нашего века... там, где мы видим общее, и, значит, всегда чужое, там художник кватроченто видел особенное и своё! Это сделало возможным торжество индивидуализма во флорентийском искусстве»¹.

Принципы гуманизма были неотделимы от всей культуры эпохи Возрождения. Так Данте Алигьери создал первое произведение, восхвалявшее достоинства человека – «Божественная комедия». Это произведение пронизано верой в значение жизни человека на земле. Основателем же движения гуманистов в стране считается Франческо Петрарка. Основная идея произведений гуманистов – это мысль о том, что человек сам творит себя и свою судьбу.

Все сферы искусства начали достигать небывалого расцвета. Значительное число представителей власти стали их покровителями. Нередко эти люди совмещали в себе качества тирана и ценителя прекрасного. В эпоху Возрождения добро и зло тесно соприкасались разными способами.

Основная революция произошла в области живописи, скульптуры и архитектуры.

Живопись познакомилась с законами перспективы, которые в своем творчестве развивал Мазаччо. Благодаря этому ему удавалось рисовать

¹ Павел Муратов. Образы Италии. 1923. Глава «Флоренция. Кватроченто». С. 79

объемные фигуры, помещая их в трехмерное пространство. Донателло углубленно занимался изучением античных образцов и римской скульптуры. К самым известным его работам можно отнести статую Давида. Брунеллески сочетал в своем творчестве античную и романскую архитектуру, что позволило ему выработать свой собственный стиль.

В этой связи, отвечая на вопрос, почему среди всех других стран Европы именно Италия стала местом возникновения такого феномена, как Возрождение, необходимо констатировать значение экономической стороны вопроса, а именно иметь в виду тот факт, что в Италии раньше всего начали зарождаться капиталистические отношения. Главным основанием яркого проявления Возрождения в Италии служит возрастающая сила сословий, не принимающих участие в феодализме; к таким сословиям относятся мастера и ремесленники, торговцы и банкиры. Средневековые ценности больше не имели значения, теперь ценен стал человек и его творческая деятельность. Это стало первыми предпосылками зарождения гуманизма.

Глава II. Гении архитектурного Возрождения XV века

Ярче и раньше всего архитектурные новшества стали проявляться во Флоренции – не зря её принято называть «колыбелью итальянского Возрождения». Вновь стали возрождаться античные принципы композиции и ордерная система. Причинами сильного воздействия античных традиций на архитектуру Возрождения являются, присущие античности, простота, гармоничность, пропорциональность. Нельзя также не отметить тесную связь архитектуры со скульптурой, что особенно характерно для Древней Греции.

Однако в XIV-XV столетии все еще господствовала готика, так можно предположить, что ее отдельные аспекты также были использованы мастерами нового стиля. Хотя трио флорентийских гениев – Брунеллески, Донателло, Мазаччо, относились к ней весьма отрицательно, чувствуя наибольшее родство с мастерами античности.

Началась некая переработка архитектурных достояний средневековой Италии, особенно тех, которые принадлежали к памятникам романского зодчества. К таким памятникам относятся многие постройки, находящиеся на территории Тосканы, где преобладал инкрустационный стиль в постройках. Подобного рода здания, на примере которых можно хорошо проследить, как зодчие Средневековья изменили античные традиции относительно местных требований, конструкций и стройматериалов, стали неким источником происхождения нового стиля.

Большое количество приемов строительной техники зодчие эпохи Возрождения взяли у мастеров Средневековья. Например, кладка кирпичом; использование сводов крестового, цилиндрического и сомкнутого типов; применений плоских деревянных, балочных и стропильных перекрытий.

Новые социальные условия сильно повлияли на формирование новых типов сооружений. Обновленные монастыри, жилые дома, соборы и даже площади создавали совершенно иной облик города.

Искусство Возрождения определило дальнейшее развитие культуры по всей Европе, сильно изменив все сферы искусства. В архитектуре главенствующим архитектурным элементом становится античная ордерная система, которую использовали все зодчие Ренессанса при создании новых типов построек. В эту эпоху на первое место выходит творческая личность художника-творца. Городской облик сильно меняется, на место типично средневековым крепостным сооружениям приходит архитектура другого типа, прославляющая жизнь и самого человека.

2.1. Филиппо Брунеллески – «отец» архитектурного Возрождения

В своем творчестве Филиппо Брунеллески стремился в основном к простоте и рациональности. Среди первых его построек были различные цеха, общественные организации, госпитали, частные же заказы отодвигаются на второй план. Можно сказать, что архитектура стала синонимом общественного, появился термин «гражданственного гуманизма».

На нестандартность творчества Брунеллески сильно повлиял его интерес к точным наукам. Флоренция в те времена была полна людей, заинтересованных наукой и техникой. Фонды библиотек были полны рукописей античных авторов, посвященных не только математике, физике, но и оптике. В такой среде родился и рос Брунеллески. Не зря он стал прекрасным инженером и изобретателем.

Его крупнейшем произведением считается купол собора Санта Мария дель Фьоре. Во время создания купола Брунеллески столкнулся с некоторыми сложностями: слишком большие размеры пролета, небольшая толщина стен и что наиболее важно, было необходимо соорудить купол без помощи лесов.

«Первым делом предстояло решить чисто техническую проблему. Ни одно из известных в ту пору устройств не могло поднимать и перемещать неизмеримо тяжелые строительные материалы так высоко над землей. Тут Брунеллески превзошел сам себя. Он изобрел трехскоростную лебедку со сложной системой шестеренок, шкивов, винтов и карданных валов, приводимую в движение парой быков, которые вращали деревянный рычаг. Груз поднимался на особо прочном канате длиной 183 метра и весом почти полтонны, изготовленном по заказу Брунеллески на судоверфях в Пизе.

Революционной технологией стала система переключения привода, с помощью которой можно было переходить от подъема к спуску, не разворачивая быков»¹.

Так мастер возложил все свои силы на уменьшение веса купола и сил распора, которые действуют на стены барабана. Брунеллески нашел гениальное решение этой непростой задачи: он использовал так называемый пустотелый купол, состоящий из двух оболочек, среди которых нижняя была несущей, за счет толщины, а верхняя – защитной, так как являлась более тонкой. Для надежности конструкции Брунеллески использовал каркасную систему, при которой основой служили восемь ребер в каждом углу, соединенных каменным кольцом. Это новшество в строительстве было дополнено стрельчатым очертанием свода, что было характерно для готической архитектуры.

Изначально купола эпохи средневековья представляли собой лишь своды, перекрывающие внутреннее помещение, они не были столь значительны в объемной композиции строения, в отличие от купола собора Санта Мария дель Фьоре. Главный купол Флоренции возвышался над всем городом и окружающим его пространством, он представлял собой всю мощь города. Благодаря этому архитектурному нововведению Брунеллески появились и купол собора Святого Петра, и многие другие купольные сооружения Европы. Купол знаменовал победу светского мировоззрения над церковным.

«В сущности, Брунеллески подготовил почву для культурных и социальных переворотов, которые несла с собой эпоха Ренессанса. Он сам воплощал идеал универсализма, в нем сочетались вдохновение и трезвый, аналитический ум, он работал, дерзко преобразуя мир, ставя наследие прошлых эпох на службу новому времени. Собор стал колыбелью Ренессанса

¹ Том Мюллер. Купол Брунеллески. //Журнал National Geographic. № 125, февраль 2014.

и его испытательным полигоном. Каким-то непостижимым образом Брунеллески сумел облечь свободу в камень — но и в камне она устремляется вверх, воплощая высочайшие порывы человеческого духа».¹

Вазари писал о Санта Мария дель Фьоре так: «Можно определенно утверждать, что древние не достигали в своих постройках такой высоты и не решались на такой риск, который бы заставил их соперничать с самим небом, как с ним, кажется, действительно соперничает флорентийский купол, ибо он так высок, что горы, окружающие Флоренцию, кажутся равными ему. И действительно, можно подумать, что само небо завидует ему, ибо постоянно и часто целыми днями поражает его молниями».

Первым памятником нового архитектурного стиля считается Воспитательный дом, построенный тем же Брунеллески в начале 1419 года.

Нельзя не заметить, насколько сооружение отличается от готических построек. Первый этаж выходит на площадь лоджией с девятью арками, наличие проемов, обрамленных по бокам пилястрами, активно подчеркивается симметрия всей композиции фасада. Когда смотришь на это здание, возникает чувство легкости, спокойствия и гармонии. Внутренний двор, окруженный галереей, отличается простотой и ясностью форм. Благодаря Брунеллески появился новый тип гражданского здания, в котором соединились и жилые, и хозяйственные, и общественные помещения.

Открытая декорированная лоджия масштабных размеров, характерная для дворцовых построек, соединяет постройку с общей атмосферой города. Аркада здесь играет роль гостеприимного вестибюля за счет широкого пролета между колонн.

Брунеллески применил уже забытые парусные своды вместо крестовых, которые оказались намного тоньше и легче. Благодаря этому

¹ Том Мюллер. Купол Брунеллески.

получилось сделать лоджию более глубокой, при этом увеличив пространство между колоннами за счет уменьшения их толщины. Такой тип арок стал применяться как в Тоскане, так и в других частях Италии.

Композиция Воспитательного дома наилучшим образом отражает общественное назначение здания. Брунеллески с удивительной точностью и простотой вписал это сооружение в площадь, на которой оно находится.

В 1420-х годах Брунеллески получает заказ на проект старой сакристии церкви Сан Лоренцо. Заказ поступил от знаменитого в те времена банкира Джованни ди Биччи де Медичи и от прихожан, высказавших желание о возведении фамильных капелл. Основная цель работы, которая стояла перед мастером, заключалась в создании храма, который бы отвечал гуманистическим представлениям, которые, как уже говорилось ранее, оказывали огромное влияние на все сферы искусства. «Бог из далеких заоблачных высот все ближе спускался к человеку, его воспринимали как творца стройного, геометрически упорядоченного мира»¹. Так появляется понятие «*divina geometria*». «Ровный свет, четкие пространственные границы, ясный пропорциональный строй, гармония плоскости, линии и цвета — вот что пришло на смену готике и что Филиппо первым воплотил в церковном зодчестве»².

В этой работе Брунеллески также остается верен центрическим формам; он использует квадрат и круг. Чтобы строгость прямых линий не слишком резала глаза, мастер использует медальоны, округлые формы окон. «Так он создает на основе тонко взвешенного пропорционального соотношения прямых и изогнутых линий невиданный дотоле интерьер нового ренессансного типа»³.

¹ Лазарев В.Н. Из цикла – Происхождение итальянского Возрождения. Начало раннего Возрождения в итальянском искусстве. С. 42

² Там же. С. 42

³ Там же. С. 43

«Интерьер старой сакристии — первый в архитектуре Возрождения пример центрической пространственной композиции, возрождающей систему купола, который перекрывает квадратное в плане помещение. Внутреннее пространство сакристии отличается большой простотой и четкостью: кубическое по пропорциям помещение перекрыто ребристым куполом на парусах и на четырех подпружных арках, опирающихся на антаблемент пилястр полного коринфского ордера. Более темные по цвету пилястры, архивольты, арки, гурты и ребра купола, а также связующие и обрамляющие элементы (круглые медальоны, наличники окон, ниши) вырисовываются своими чёткими очертаниями на светлом фоне оштукатуренных стен. Такое сочетание ордера, арок и сводов с поверхностями несущих стен создает ощущение большой легкости и прозрачности архитектурных форм».¹

Источники говорят о том, что необычность и новизна старой сакристии привлекала большое количество народа, что сильно мешало рабочим. Гармония, ясность, четкость превосходно сошлись в одном здании благодаря одному лишь мастеру.

Дальнейшее развитие архитектурные приемы Брунеллески проявились в его следующей работе – капелле Пацци. Работы начались в 1430 году по заказу Андреа Пацци. Капелла располагается в маленьком дворе монастыря. Естественно, маленькое пространство не играло на руку архитектору. Так, перед ним стояла сложная задача – буквально вписать здание в такой маленький участок. Однако, Брунеллески прекрасно справился с данной задачей, чем заслужил большое восхищение его современников.

¹ Колтинский Ю.Д. и Ротенберг Е.И. Всеобщая история искусств. Том 3. Москва: Искусство, 1962. 63

Отталкиваясь от идей старой Сакристии, «он вводит здесь новый элемент, располагая по сторонам квадрата два довольно узких вытянутых прямоугольника, перекрытых кассетированными коробовыми сводами».¹

Благодаря этому нововведению пространство протягивается вширь. При этом сохраняется строгое соответствие между шириной и высотой здания.

«Интерьер капеллы Пацци дает один из наиболее характерных и совершенных образцов своеобразного применения ордера для художественной организации стены, что составляет одну из важнейших особенностей архитектуры раннего итальянского Возрождения. С помощью ордера пилястр зодчие расчленили стену на несущие и несомые части, выявляя действующие на нее усилия сводчатого перекрытия и придавая сооружению необходимую масштабность и ритм. Брунеллески был первым, кто при этом сумел правдиво показать несущие функции стены и условность ордерных форм. Этим объясняется применение им в капелле Пацци, сакристии Сан Лоренцо и Воспитательном доме таких необычных с точки зрения классического ордерного канона мотивов, как угловые пилястры, переходящие с одной стены на другую, консоли обычные или в виде капителей, которые наряду с пилястрами как бы служат опорой для архитрава или свода»².

Одна из наиболее поздних работ Брунеллески, но не менее важных – это церковь Сан Спирито.

Здесь мастер опирается на свою работу церкви Сан Лоренцо, опять-таки беря за основу свою любовь к точности и формам. Однако это не значит, что Брунеллески в точности повторяет предыдущую работу. Вместо прямоугольных форм капеллы мастер использует полукруглые, так что они

¹ Лазарев В.Н. Из цикла – Происхождение итальянского Возрождения. Начало раннего Возрождения в итальянском искусстве. С. 48

² Колтинский Ю.Д. и Ротенберг Е.И. Всеобщая история искусств. Том 3. С. 64

выстраиваются по всему периметру здания. Колоннада теперь присутствует во всем интерьере. Алтарь же из алтарной части переместился под купол здания.

«Базилика Сан Спирито имеет своеобразный план: боковые нефы с прилегающими к ним полукруглыми капеллами образуют единый непрерывный ряд равных ячеек, обходящий церковь по всему периметру, за исключением западного фасада. Подобное построение капелл в виде полукруглых ниш имеет существенное конструктивное значение: складчатая стена могла быть предельно тонкой и в то же время хорошо воспринимала распор парусных сводов боковых нефов».¹

Брунеллески удалось придать привычному нам христианскому храму новое художественное выражение.

В самой последней своей работе мастеру удалось совместить все любимые ему приемы, речь идет о храме Санта Мария дельи Анджели.

«Здесь впервые была осуществлена идея «совершенного» по форме центрического сооружения, владевшая умами зодчих вплоть до XVII в. Сложная система радиальных и поперечных стен и устоев, окружающих центральное пространство капеллы, имеет важное конструктивное значение контрфорсов, воспринимающих распор купола. Эти своеобразные контрфорсы позволили сделать стены сводчатого сооружения предельно тонкими и легкими. Стенки, связывающие внешний шестнадцатиугольный контур оратории с залом, облегчены нишами, в которых устроены двери, соединяющие капеллы в кольцевой обход. Снаружи масса стены также облегчена полуциркульными нишами. Главные опорные столбы октогона с двумя угловыми пилястрами имеют ордерное построение и поддерживают аркаду, разделяющую подкупольное помещение капеллы. Простота и

¹ Колтинский Ю.Д. и Ротенберг Е.И. Всеобщая история искусств. Том 3. С. 65

завершенность композиции здания оказались в явном противоречии с его культовым назначением, так как отсутствовал хор»¹.

Ныне же храм почти не отвечает изначальным планировкам зодчего, после реставрации 1934 года лишь нижняя часть здания была выполнена правильно, а вот система пропорций сделана совершенно неверно. Постройка удивляет своей новизной и необычностью. Так Вазари, описывая храм, называл его «il bizzarrissimo tempio degli Angeli», что можно перевести «очень странный/оригинальный/своеобразный храм дельи Анджели».

«Действительно, здесь восьмиугольник интерьера переходит в шестнадцатиугольник фасада, квадратные капеллы обогащаются боковыми апсидами, приобретая тем самым вытянутую форму, углы подкупольного восьмиугольника как бы вклиниваются в столбы между не вплотную и под углом поставленными пилястрами, стены получают ниши — мотив, который приобретет в дальнейшем широчайшее распространение в ренессансной архитектуре. Но самое главное — это создание идеально уравновешенного центральнокупольного пространства со своим сложным и в то же время ясным и изящным планом. Церквей такой формы люди Возрождения не знали, поэтому понятен их повышенный интерес к этой диковинной постройке».²

Многие называют Брунеллески «отцом Возрождения». Ему удалось с необыкновенной простотой совместить элементы средневековья с античным наследием, которое сформировало основной архитектурный стиль эпохи. Брунеллески был новатором, который поражал своих современников. Одна лишь его работа с куполом собора Санта Мария дель Фьоре говорит о небывалом мастерстве зодчего, делая его блистательным творцом своего времени.

¹ А.С. Куликов. История архитектуры, градостроительства и дизайна. Тамбов: ТГТУ, 2003. С. 83-84.

² Лазарев В. Н. Из цикла - Происхождение итальянского Возрождения. Начало раннего Возрождения в итальянском искусстве. Глава «Архитектура. Брунеллески». С. 44

2.2. Трансформация храмовой архитектуры в постройках Леона Баттиста Альберти

Разумеется, Брунеллески был не единственным итальянским зодчим, внесшим значительный вклад в развитие архитектуры. Еще одной яркой фигурой является Леон Баттиста Альберти. Личность этого человека известна не только благодаря заслугам в области архитектуры, он написал огромное количество научных трудов, среди которых «Десять книг о зодчестве». Его работы имеют такое огромное значение, так как вобрали в себя не только произведения античных теоретиков, но и навыки зодчих эпохи Возрождения.

Альберти принадлежит проект церкви Сан Франческо в Римини, но только западный и южный фасады. Здание задумывалось как мавзолей Сиджиса-мондо-Малатесты.

Общая композиция наилучшим образом отражает мемориальную функцию здания, как памятника, восхваляющего заслуги своего основателя. Здесь имеется переработка античных римских форм, передний и боковые фасады составлены из огромных плит гладко отесанного камня.

Цокольная часть здания сделана по примеру римских храмов, благодаря ей церковь возвышается над землей, что делает это сооружение еще более величественным.

Все свое композиционное мастерство Альберти сумел собрать воедино и воплотить в одном здании: пропорции, фасады, ниши, пилоны, арки, карнизы. Все это показывает, насколько мастеру удалось освоить монументальную римскую архитектуру.

«В церкви Сан Франческо впервые была предпринята попытка решить в новых формах фасад базиликальной церкви эпохи Возрождения. Создание церковного фасада было одной из труднейших проблем

архитектуры раннего Возрождения, отразившей всю остроту противоречий светского и церковного мировоззрения в творчестве архитекторов и художников. Альберти возвращается к ней при реконструкции фасада церкви Санта Мария Новелла во Флоренции»¹.

Проект церкви Санта Мария Новелла представляет собой переработку уже существовавшего на тот момент фасада. Это здание уникально тем, что Альберти принял попытки уместить в одном здании готический стиль с античными формами. Это противоречие было настолько сильным, что некоторые исследователи отрицали участие архитектора в данной постройке.

«Альберти считал, что основным условием всякого архитектурного сооружения является «музыкальная выразительность» его облика, определяющая художественную ценность творения. Достигнуть такой красоты можно было средствами архитектуры. Исповедуя принцип «гармонии форм», он скомпоновал воедино античные формы с готическими остатками старого фасада, в силу чего фасад Санта-Мария Новелла в известной мере случаен. Общая схема фасада напоминает сочетание четырехколонного греческого портика (наверху), впервые примененного в архитектуре Ренессанса, с формами триумфальной римской арки (внизу), снабженной аттиком, рассекающим весь фасад на две части».²

Нельзя не обратить внимание на декорацию фасада, который полностью украшен мрамором, что указывает на декоративный талант зодчего. Как указывают источники, здесь Альберти применил заимствование из собора Санта Мария дель Фьоре.

Архитектурные поиски Альберти, касающиеся церковных зданий, продолжались и его следующим экспериментом стала церковь Сан

¹ Колпинский Ю.Д. и Ротенберг Е.И. Всеобщая история искусств. Том 3. С. 71

² Бартнев И.А. Зодчие итальянского Ренессанса. Б.С.Г.-Пресс, 2007. С. 58

Себастьяно в Мантуе. За основу Альберти взял капеллу Пацци, несколько изменив план Брунеллески.

Храм начали строить в 1460-м году, но вскоре Альберти оставил управление проектом, так лишь малая часть всего здания отвечает изначальной задумке мастера. Но общий план сооружения – полностью заслуга Альберти. Это была одна из первых светских построек, имеющих центричную планировку, благодаря чему Сан Себастьяно становится весьма важной моделью церкви эпохи Возрождения.

Немало важной особенностью здания, совсем нехарактерной для предыдущих работ зодчего, является полное отсутствие колонн, что характеризует собой новый этап в творчестве Альберти.

«В этой постройке Альберти первым из мастеров Возрождения кладет в основу композиции церковного здания форму равностороннего греческого креста. Интерьер церкви с куполом на парусах и цилиндрическими сводами над концами креста задуман как эффектная центрическая композиция с постепенным усложнением пространственных членений от центра к периферии. Здесь наметилась более сложная, чем у Брунеллески, ступенчатая дифференциация внутреннего пространства и объема здания, получившая дальнейшую разработку в конце 15 и в 16 в. в постройках Браманте и в рисунках Леонардо да Винчи»¹.

Другой наиболее значительной работой мастера является церковь Сант Андреа. В качестве образца Альберти взял триумфальную арку Титуса в Риме.

¹Колтинский Ю.Д. и Ротенберг Е.И. Всеобщая история искусств. Том 3. С. 56

«Впервые в архитектуре Возрождения в алтарной части базилики была применена византийская крестовокупольная система в сочетании с римско-античным характером архитектурных форм и декора».¹

Здесь главная заслуга Альберти заключается в том, насколько мастерски ему удалось совместить базилику с купольным покрытием храма. Этот метод в дальнейшем стал главенствующим при построении церковных зданий в эпоху Возрождения.

Хоть постройка возводилась без участия мастера, в ней наиболее точно сохранился оригинальный замысел архитектора.

Общественный образ церкви придает вестибюль, который занимает почти все пространство здания, образуя главный вход и фасад. Фасад же основан на примере трехпролетной римской триумфальной арки.

«Система членения главного фасада многократно повторена в интерьере, в разделении боковых стен нефа с капеллами. Трехчастная система членений фасада является одновременно и основой ритмического чередования в интерьере больших и малых капелл, образующих аналогичную вестибюлю трехчастную пространственную ячейку. Тем самым Альберти реализует одно из теоретических положений своего трактата, требующее единства приемов композиции внешней архитектуры и интерьера. В том же здании было осуществлено и другое положение трактата о том, что арки не должны опираться на колонны, поскольку это противоречит смыслу архитектурных конструкций античного ордера»².

Сант Андрея послужила примером для многих мастеров той эпохи. Принципы фасада, характерные для нее, применяли в своих работах Джакомо да Виньола, Андреа Палладио и мастера барокко.

¹ Колтинский Ю.Д. и Ротенберг Е.И. Всеобщая история искусств. Том 3. С. 57

² Там же. С. 72

Леону Баттиста Альберти удалось создать совершенно новый тип церкви. Он оказал огромное влияние на церковное зодчество как в своей стране, так и по всей Европе. Его работам свойственны античные принципы композиции, что способствовало дальнейшему использованию ордерной системы античного типа в постройках других архитекторов Ренессанса.

2.3. Город как единый ансамбль в работах Бернардо Росселлино

Также очень важной личностью, внесший изменения в городской облик Италии, является человек, создавший ансамбль площади города Пьенца – это Бернардо Росселлино. Его работа на время XV века является первым опытом точно продуманного и полностью законченного ансамбля города. На площади сосредоточены самые важные сооружения духовной и светской власти: дома папы и епископа, центральный собор и городская ратуша.

Благодаря превосходному расположению города Пьенцы, который находится над рекой, с площади хорошо виднеется просторная долина сквозь небольшие открытые участки вокруг собора. Таким образом пропадает чувство замкнутого пространства, чувствуется постоянное единение с природным ландшафтом. Такой эффект сразу отсылает нас к картинам художников Раннего Возрождения, которые часто использовали при описании интерьеров оконные проемы, двери или портики, благодаря которым открывался великолепный пейзаж.

«Ансамбль площади кажется симметричным только в плане. Каждая ее сторона имеет свой архитектурный облик, и в целом здесь преобладает принцип живописного, асимметричного сочетания различных по композиции зданий. Но если в ансамблях средневековых площадей живописность и свобода в расстановке зданий чаще всего были результатом исторических напластований или хаотической застройки города, то у Росселлино эти особенности определены единым архитектурным замыслом. Индивидуальность каждого здания обусловлена здесь как его назначением, так и его взаимодействием с другими постройками ансамбля, требующими соподчинения второстепенного главному: величественный собор с колокольной монументален, дворец папы торжественен и наряден, здание ратуши — сдержанно и сурово, дворец служителя церкви скромно и просто.

Композиция любого из этих сооружений, взятая изолированно, была бы непонятна и неоправданна, но в целом они образуют единый ансамбль, достоинства которого в целом выше каждой из входящих в него построек, взятой в отдельности»¹.

Резюмируя краткий анализ деятельности наиболее ярких деятелей архитектурного Ренессанса в Италии, необходимо заключить, что масштаб переворота, произошедшего в XV веке в искусстве в общем и архитектуре в частности, сложно переоценить. Флоренция становится центром начала и развития новой эпохи, которая повлияла не только на Италию, но и на другие страны. Архитекторы Ренессанса вышли за пределы средневековых традиций, они стремились понять окружающий их мир, соотнести его с природой и главное с человеком. Культура Возрождения – это не простое копирование античного наследия, мастера эпохи лишь перенимали какие-то черты, близкие их мировоззрению. Так появилось стремление к гармонизации городского пространства. Несмотря на тот факт, что эпоха Ренессанса противопоставлена эпохе Средневековья, архитектором удалось наилучшим образом вписать новые архитектурные элементы в средневековое пространство города.

¹Колтинский Ю.Д. и Ротенберг Е.И. Всеобщая история искусств. Том 3. С. 73

Глава III. Палаццо как феномен итальянской городской культуры XV века

3.1. Город эпохи Ренессанса

По статистике более 60% церквей и дворцов во Флоренции были возведены во времена эпохи Возрождения, в средние века не более 25% и лишь 10%, начиная от эпохи Ренессанса и до наших дней. Уже только по этим цифрам можно судить об интенсивности развития архитектуры на момент XV-XVI веков. Но это вовсе не говорит о создании новых городов.

Города Италии к XV веку уже представляли собой полноценное архитектурное единство. Даже если и предпринимались попытки внешних изменений города, в основном они были направлены на строительство или же достройку церквей. Церковь в те времена представляла собой религиозный центр всего города, к ней стекалось все: дома, улицы и люди. Но в XV веке все же строительство начинает уже выходить за рамки привычного, оно начинает отображать замыслы зодчих и заказчиков, коллективное творчество же теряет свое значение.

«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 predeterminedного извне, свыше, но самоорганизующегося мира, подчиненного собственным, земным требованиям»¹.

¹ Данилова И.Е. Итальянский город XV века: реальность, миф, образ. Москва, 2000. С. 20

Чем сильнее было влияние того или иного заказчика, тем большее влияние это оказывало на архитектурный вид города. В основном спонсирование построек было связано с прославлением имени самого заказчика, нередко это превращалось в соревнование, чей дворец или вилла будут выглядеть богаче и роскошнее. Конечно, желание увековечить свои имена благодаря все более необычным и новым постройкам также имело своё значение. Нельзя забывать также и о стремлении людей к лучшей жизни, об их стремлении к роскоши. Для строительства приглашались только самые лучшие и известные мастера, на их работу выделялись огромные деньги, что позволяло зодчим раскрывать свой талант в полной мере. Возможно, именно поэтому итальянские города представляют собой огромное архитектурное разнообразие, которое, однако, сочетает в себе одни и те же композиционные принципы.

Источником вдохновения для зодчих были античные памятники и композиции. Стали вновь обращаться к произведениям античных мыслителей, особенно к Витрувию, который в своих работах занимался вопросами построения города, как пространства удобного и красивого для жизни. Эти идеи Витрувия были более чем близки эпохе Возрождения, прославляющей гуманистические идеалы.

Знаменитый деятель культуры Лосев А.Ф. в своей работе пишет так: «Ренессанс обычно характеризуется как возрождение античных наук и искусств. Это правильно. Однако сводить Ренессанс только на одну античность – это значило бы не уловить в Ренессансе самого главного. Тут непонятно и то, с какой стороны воспроизводилась античность в Ренессансе; непонятно и то, какую античность надо иметь в виду. Говорят, что античность играла здесь роль земной опоры при отходе возрожденческого человека от средневековой твердыни. Однако в античности кроме земного было очень много и неземного, а возрожденческий человек в одних отношениях действительно отходил от средневековья, а в других отношениях

пока еще вовсе не отходил. В истории, кроме того, никогда не бывает буквальных реставраций. Всякая реставрация старой и отжитой эпохи всегда несет с собой и нечто новое. Наконец, и в самом средневековье тоже не раз были периоды античной реставрации, как, например, при Карле Великом в VIII-IX вв. или в XII в. Иначе говоря, сведение Ренессанса на восстановление античности, как бы отчетливо эта последняя ни была здесь представлена, является некритическим набором слов, тоже лишенных всякого критического содержания»¹.

Как уже не раз говорилось, особый интерес у деятелей Возрождения вызывало античное искусство, что сильно отражалось, в том числе, и на архитектуре эпохи. Зодчие считали своей задачей не только создать план идеального города-государства, но и передать свои идеи в многочисленных трактатах.

Наибольшее значение имеет труд Альберти «Десять книг о зодчестве». Однако особый пик трактатов об «идеальных городах» приходится на XVI век. Так можно объяснить тот факт, что труду теоретиков Возрождения почти не нашли практического отображения в городской архитектуре эпохи.

Вопросами устройства городов-государств активно занимались еще в древней Греции. Платон затрагивает эту проблему в своих трудах «Политика» и «Законы», где размышляет в основном над размерами города и каким должен быть хороший правитель. Аристотель также поднимает эти проблемы в своей «Политике», он пишет о расселении горожан по роду их занятий и о том, какое число людей может проживать в одном городе, о выборе правильной местности для благоустройства города.

«Десяти книгам об архитектуре» Витрувия отводилось особое место. В них содержались как теория архитектуры, так и практические

¹ Лосев А.Ф. Эстетика Возрождения. Москва: Мысль, 1978. С. 357

рекомендации. Такое внимание к работам автора объясняется тем фактом, что он смог собрать все архитектурные знания эпохи в одной работе.

Главной целью, которую архитекторы ставили в своих трактатах, была забота о человеке. Но под этим человеком понимался вполне конкретный образ, а именно человека богатого и знатного. Для расселения знатного слоя населения отводились лучшие части идеального города.

Большое значение также имело профессиональное расселение жителей. Здесь сыграли огромную роль средневековые традиции, когда дома ремесленников располагались вблизи друг друга, и расселение зависело от престижности их рода занятия. Таким образом, ювелиры и торговцы жили в центральных частях города, ремесленники были раскинуты по всему городу за счет того, что были необходимы всем горожанам любого статуса, а, например, кузнецы жили у городских ворот.

Возникли утопии, посвящённые описанию идеальных городов, которые якобы когда-то существовали на земле. Одной из наиболее известных утопий эпохи Возрождения является «Город солнца» Томмазо Кампанеллы.

Особое внимание зодчих привлекала ордерная система, в которой архитекторы видели символ красоты и художественности. Основным элементом ордерной системы в зданиях Ренессанса становятся колонны или пилястры. С помощью ордеров зодчие занимались гуманизацией архитектуры, придавали ей человечность, делали более доступной и близкой человеку.

Средневековый город уже представлял собой готовую основу для дальнейших работ, его не изменяли полностью, занимались лишь реконструкцией старых зданий либо же возведением новых, частных домов,

их вносили в общую архитектурную атмосферу города, который начинает пониматься как целостный организм, в котором все связано.

«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»¹.

Если говорить о дате начала эпохи Ренессанса в итальянской архитектуре, то можно назвать 1401 год. Тогда во Флоренции был организован конкурс на лучший проект бронзовых рельефов для дверей баптистерия. Среди участников конкурса было две личности, которые, несмотря на свой проигрыш, сыграли огромную роль в развитии искусства в новом свете, это – Брунеллески и Донателло. Этим людям суждено было стать одними из важнейших персонажей эпохи Ренессанса. Брунеллески был выдающимся мастером своего дела, а Флоренция стала его холстом.

Архитектура Возрождения отличается гуманистической сущностью, уходом от религиозности к свободе. Архитекторы эпохи Ренессанса сделали

¹ Данилова И.Е. Итальянский город XV века: реальность, миф, образ. С. 31

огромный вклад в теорию градостроительства. Проблемы идеальных городов-государств, несмотря на утопичность их постановки, активно и смело решались в трактатах, которые были направлены на преобразование городской среды. Хотя ни один из проектов идеальных городов-государств не был осуществлен зодчими XV века, эти идеи дали толчок для развития градостроительной науки в последующие века.

3.2. Общая характеристика палаццо

За социальными изменениями шли и изменения в строительстве. Изменялись не только композиции и планировка, возникали новые типы зданий. Ведущее место среди построек жилого типа стали занимать палаццо. В «Хронике» Бенедетто Деи содержатся сведения о том, что за 20 лет, начиная с 1450 года по 1470 год, было создано не менее 30 дворцов только лишь во Флоренции.

Стоит отметить, что палаццо – принципиально новый тип городской постройки, противостоит которому загородная вилла. Так, наряду с жилым типом дома-палаццо развивается также и другой тип жилого здания, однако, за пределами города.

Гуманизм возродил внимание человека к природе, появился интерес к загородной жизни. Так обычные фермы с большими территориями стали загородными резиденциями купцов и банкиров. Виллы служили местом отдыха и развлечений, а в их великолепных садах разворачивались шикарные празднества. Виллы в основном располагались на холмах. Жилое помещение выходило открытой лоджией на сад, чтобы наибольшим образом акцентировать связь с природой. Сад украшался фонтанами и бассейнами, иногда прудами с рыбой, огромное наличие зелени и воды спасало от итальянской жары.

Было очень важно определить главенствующее место человека с природой, так в вилле Медичи Микелоццо предпринял попытки создания центрической композиции постройки, которую с садом соединяли ряд лестниц и террас.

Особо известны римские виллы, в которых жили церковные магнаты и сами Папы. Сельскохозяйственные функции усадьбы исчезают, на первый

план встает художественность, которая определила последующее развитие всемирно известных вилл.

К XVI веку виллы в основном стали местом проведения различного рода торжеств. Территории садов и парков простирались на десятки гектаров, а многоуровневость всего усадебного комплекса придавала постройке небывалую масштабность. Здесь нет ничего лишнего, каждый камень, каждый куст, каждая скамья или лестница словно представляют собой декорации.

Визуальная перспектива выходит на первый план. Так в вилле д'Эсте в Тиволи с одной из террас виллы открывается панорама всего парка.

Появляется новый элемент усадьбы – открытый театр, который окружен лишь зеленью.

В отличие от палаццо, который представлял собой тип замкнутого жилого дома, вилла имеет совсем иной архитектурный облик. Здесь, не боясь народных волнений, бунтов, итальянские богачи могли позволить себе построить здание, напоминающее античные римские виллы, окруженные садами, которые отсутствовали в городских палаццо за счет ограниченности территорий.

До эпохи Ренессанса палаццо были муниципальной собственностью, но в XV веке они приобретают статус жилого дома. Итальянский палаццо представляет собой прямоугольную постройку с двориком посередине дома, окруженным галереями. Внутренняя часть палаццо разделяется на череду залов. Планировка такого типа объяснялась возможностью использования залов для разных функций, в основном это обуславливалось проведением празднеств. Чтобы не нарушать цельный ряд залов, архитекторы возводили лестницы лишь в угловых частях палаццо.

Палаццо является максимально замкнутым жилищем, он представляет собой каменный забор из стен.

«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. Также и городская «чернь» постоянно готова была взбунтоваться и неоднократно бунтовала и в прежние времена, и в XV веке, во времена Альберти»¹.

При строительстве палаццо руководствовались принципом семейственности. Это выражалось в том, что вокруг главного палаццо, принадлежавшего главе рода, строились другие палаццо для родственников и близких главы семейства. Таким образом формировались целые кварталы или даже районы. Но палаццо служили не только жилым помещением, также палаццо выполняли и некоторые городские функции.

«Во многих случаях первые этажи открывались наружу широкими арками, позднее заложенными... - помещения за арками были не жилыми, но служебными, это были склады или магазины, принадлежавшие хозяину либо сдававшиеся им в аренду»².

Палаццо XV века были частью городской среды. «Палаццо, как правило, были проходными: пересекающий их крытый проход сохранял свою функцию переулка, соединяющего две соседних улицы или кварталы»³.

¹ Данилова И.Е. Итальянский город XV века: реальность, миф, образ. С. 36-37

² Данилова И.Е. Итальянский город XV века: реальность, миф, образ. С. 211-212

³ Там же С. 212

Особое внимание уделялось внутреннему двору, наружный же фасад здания не отличался великолепием, хоть и сохранял величественный вид. Но чтобы палаццо не имел вид угрожающей крепости, архитекторы перестают использовать зубцы, башни исчезают вовсе. Однако сохраняется оборонная система, нередко используются парапеты как защита от обстрелов. Внешняя часть строения даже не заставляет задумать о наличии изысканно украшенного внутреннего дворика.

Дворы палаццо оказали влияние на преобразование монастырских двориков. Они теряют свою роль кладбища и становятся просто двором, украшенным зеленью, с колодцем в центре. Теперь дворы монастырей становятся открытым пространством. Такого рода дворы, как монастырские, так и дворцовые, стали часто изображаться художниками Ренессанса, как основное место действий.

Палаццо прошёл длинный путь от закрытого труднодоступного пространства к роскошному зданию дворцового типа, которому присуща декоративность, точность, сочетание простоты и великолепия. Сдержанность заменяется богатством и разнообразием. Брунеллески положил начало новому типу здания, которое стало одним из определяющих в архитектуре эпохи Возрождения. Применение античного ордера способствовало развитию дворцовой городской культуры как Италии, так и других стран Европы. В последующие века палаццо стал приобретать более общественное значение за счет того, что являлся прототипом многих административных зданий. Это можно объяснить тем, что архитектурный образ дворца отлично соотносится с символом власти, так был построен папский трибунал в Риме, а городские учреждения разместились в палаццо Говерно Веккио и палаццо Канчеллерия.

3.2.1. Флорентийские палаццо

Первым дворцом жилого типа считается палаццо Медичи-Риккарди, заказанный архитектору Микелоццо. Постройка наилучшим образом представляет новый тип роскошного городского палаццо. Палаццо Медичи-Риккарди стал основным прототипом для архитекторов, как Италии, так и других стран.

Как и в большинстве палаццо первый этаж был отведен под служебные помещения, второй под торжественные приемы, а третий под спальни. Такая планировка жилого помещения начала существовать лишь в конце XIV – начале XV веков.

Палаццо Медичи первым начинает уходить от закрытого типа здания, лоджии первого этажа арками выходят на улицу.

Палаццо XV века присуща закономерность и точность. Это проявляется в расположении окон. Микелоццо пришлось располагать окна таким образом, что они выходили на перегородки или стены, чтобы не нарушать симметрию фасада.

«Существенно новым в архитектуре палаццо Медичи-Риккарди является своеобразная тектоническая трактовка фасадов, основанная на принципах построения ордера, но без применения колонн или пилястр. Она сказывается в постепенном облегчении стены снизу вверх путем уменьшения высоты ее поэтажных членений, в различной ширине и характере профилировки оконных наличников, а также в изменении фактуры руста по этажам — от крупного рельефного руста в первом этаже до выполненной в более мелком масштабе плоской рустовки с едва заметным швом — в третьем»¹.

¹ Колпинский Ю.Д. и Ротенберг Е.И. «Всеобщая история искусств». Том 3. Москва: Искусство, 1962. С. 97

Также одним из наиболее ярких примеров палаццо той эпохи считается палаццо Питти. Авторство Брунеллески определяется лишь свидетельством Вазари.

На примере этого здания можно отлично проследить изменения в облике дворцов той эпохи. Палаццо Питти в отличие от других дворцовых построек этого времени еще сохраняет тип закрытой крепости. Здание поражает своими размерами на общем городском фоне, это как нельзя лучше демонстрирует его неприступность и надежность.

«Титаническая мощь художественного образа проявляется здесь в гигантских рустах кладки трех единообразных по размерам и формам этажей и в огромных (высотой около 8 м) окнах-порталах. Не облегчающиеся кверху и не изменяющие своего рельефа и формы квадраты каменной кладки образуют как бы три одинаковых гигантских блока-этажа, воздвигнутых один над другим. При такой композиции уменьшение поэтажных членений снизу вверх, типичное для других флорентийских палаццо раннего Возрождения, как и венчание всего здания единым карнизом, было бы неоправданно и противоречило бы характеру гигантской стены»¹.

Палаццо Ручеллаи также представляет собой пример трансформации дворцов городского типа. Здесь все больше прослеживается уход от средневекового дворца и переход к образцу богатых палаццо для флорентийской буржуазии. При строительстве Альберти уже придерживается традиционной планировки помещений и оформления внутреннего двора. Впервые для украшения фасада используется пилястра, которая позже станет одной из определяющих деталей в архитектуре палаццо.

¹ Данилова И.Е. Итальянский город XV века: реальность, миф, образ. Москва, 2000. С. 67

«Впервые в композиции фасада палаццо была разработана своего рода идеальная схема, воспроизводящая его несущие и несомые элементы. Ордерная трактовка фасада здания уничтожила характерный для более ранних флорентийских палаццо резкий контраст между уличным фасадом и более легкой и нарядной архитектурой внутреннего двора, способствуя также правильному выражению масштаба здания при включении его в ансамбль неширокой улицы»¹.

Флоренция наполнила крепостные сооружения чертами ясности, простоты и шика, обогатив тем самым архитектурный облик страны.

¹ Колпинский Ю.Д. и Ротенберг Е.И. «Всеобщая история искусств». Том 3. Москва: Искусство, 1962. С. 70

3.2.2. Венецианские палаццо

Другим центром искусства, в котором продолжалась традиция возведения палаццо, была Венеция.

Палаццо отличает богатая орнаментация, использование дорогих материалов, пышность форм, обилие цвета. Венецианские палаццо, в которых жили патриции и купцы, располагались исключительно в лучших частях города, они символизировали собой власть и богатство города.

Как и во Флоренции, дворцы строились из кирпича, но использовались дорогие материалы при декорировании. Зачастую здание либо полностью, либо частично покрывалось цветной штукатуркой. В отличие от палаццо других регионов дворцы Венеции «носили парадную одежду». В трактатах зачастую давалась информация о правильном использовании штукатурки, о том, как следует проводить малярные работы, это делалось с целью обеспечения качества окрашивания зданий как внутри, так и снаружи. Тенденция к декорированию сохранялась на протяжении всей эпохи.

Впервые письменное упоминание о венецианских палаццо появилось в мемуарах француза Филиппа де Коминно: «Дома там очень большие и высокие, построенные из хорошего камня и красиво расписанные, они стоят уже давно (некоторые возведены 100 лет назад); все фасады из белого мрамора, который привозится из Истрии, в 100 милях оттуда; но много также на фасадах и порфира, и серпентинного мрамора. В большинстве домов, по меньшей мере, две комнаты с позолоченными плафонами, с богатыми каминами резного мрамора, с позолоченными кроватями, с разрисованными и позолоченными ширмами и множеством другой хорошей мебели. Это самый великолепный город, какой я только видел, там самый большой почет

оказывают послам и иностранцам, самое мудрое управление и торжественней всего служат Богу»¹.

Поскольку венецианские палаццо в большинстве случаев предназначались для купеческих родов, они также являлись складами для товаров. Такие здания назывались «casa fondaco». Данное назначение палаццо было отображено Франческо Сансовино в его труде ««Venetia città nobilissima et singolare»».

В Венеции существовала одна интересная особенность, относящаяся к названию здания «палаццо». Считалось, что «палаццо» можно было называть лишь Дворец дождей, остальные же «палаццо» назывались просто «домами». Поскольку в Венеции отсутствовала необходимость создавать защитную конструкцию фасада, палаццо имели открытые галереи.

Одной из самых значительных работ в проектировании венецианских палаццо считается палаццо Ка д'Оро. Название, скорее всего, было дано благодаря резьбе на фасаде, которая украшена позолотой.

В отличие от тосканских дворцов первый этаж палаццо Ка д'Оро выступает как парадное помещение и выходит на канал открытой лоджией. Данное здание представляет собой полностью перестроенный средневековый дворец.

Здесь дворик играет скорее роль частного пространства, нежели общественного, как в тосканских палаццо. Во внутренний двор можно попасть лишь по парадной лестнице, так как он не соединен ни с залами первого этажа, ни с внешними входами.

Еще одним отличием от флорентийских палаццо является отсутствие черт неприступной крепости, палаццо Венеции имеют парадный и живописный вид.

¹ Филипп де Коммин. Мемуары. Москва: Наука. 1986

3.2.3. Римские палаццо

Флоренция недолго играла роль главенствующего города в стране в сфере культуры и искусства. Вскоре ее место занял Рим. Папы тратили огромные средства на украшение своего города, но не только они воплощали свои архитектурные мечты в жизнь, все высшие слои общества также занимали важное место в развитии строительства.

В римских постройках отсутствует, характерная для Венеции, декоративность, детализированность и яркость. Римские архитекторы придерживались точности, простоты и лаконичности. Внешний облик зданий становится сдержаннее, но внутренняя роскошь сохраняется.

Палаццо в Риме принадлежали городской власти и представляли собой двухэтажное здание. На первом этаже традиционно располагалась открытая лоджия, второй же этаж отводился под зал для совещаний. Планировка была более простой по сравнению с Венецианскими палаццо, часто отсутствовал дворик.

Изначально римские палаццо внешне напоминали средневековые крепости, они имели хотя бы одну башню, стены были увенчаны зубцами, имелся каменный импост огромных окон. К палаццо такого типа относится, например, палаццо Венеция архитектора Джакомо да Пьетрасанта.

Заключение

Эпоха Ренессанса является одной из самых ярких в истории европейской культуры. Разум человека стал возвышаться, способность человека к познанию и совершенствованию себя и окружающего мира встали на первый план. Человек стал освобождаться из под гнета церковной догмы. Место Бога в центре вселенной занял человек. Эта эпоха породила те духовные и культурные ценности, которые имеют значение и по сей день. Особую роль в этой эволюции сыграл гуманизм.

Начало XV века знаменует собой большие изменения практически во всех сферах жизни людей. Начался бурный рост городов, культура стала возрождаться после долгой спячки. Городской облик Италии предстал в новом свете, который постепенно стал распространяться и на другие страны.

Флоренция стала главным очагом эпохи Возрождения. В городе развернулось грандиозное строительство, которое полностью меняет внешний вид города. Основные изменения происходят в церковных и дворцовых постройках.

Градостроительное искусство стало развиваться с небывалой силой благодаря трактатам архитекторов, которые писали об идеальных городах-государствах. Идеи мыслителей эпохи о представлении города как единого ансамбля однозначно соотносят палаццо с утопиями об идеальных городах-государствах.

Деятели эпохи ищут вдохновение в античных традициях, используя ордерную систему в отношении новых типов зданий, в особенности применительно к дворцовой архитектуре эпохи. Постройкам придается точность, ясность, особое внимание отводится соотношению внутреннего и внешнего пространства.

Индивидуальность мастера выходит на первый план, человек-творец становится символом эпохи Возрождения, чему также способствовала архитектура палаццо, в которой зодчие показывали своё мастерство наилучшим образом. Свои гуманистические воззрения архитекторы выражали благодаря антропологической соразмерности человека.

Деятельность главного зодчего эпохи Ренессанса Филиппо Брунеллески была направлена на изменение архитектурной среды города. Его мастерство в области общественных и частных зданий определило дальнейшее развитие гражданской архитектуры.

Одним из первых Брунеллески вырабатывает новый архитектурный тип жилого дома, отличного от домов-замков эпохи средневековья.

Лучшие примеры данных сооружений вобрала в себя Флоренция. Флорентийский палаццо ни раз послужил прообразом будущих построек дворцового типа как в Италии, так и за ее пределами. Палаццо прошел путь эволюции от суровых крепостей до живописных дворцов, теряя со временем характерные черты крепостных сооружений.

Этот тип городского сооружения представляет собой не только грандиозные изменения в области архитектуры, но и знаменует собой масштабные перевороты в социальной, экономической и политической сферах.

Палаццо раннего Ренессанса были присуще черты средневековой крепости. Зодчие все также использовали грубую каменную рустовку, решетки на небольшого размера окнах. Палаццо имели крайне изолированный характер. Это объясняется тем фактом, что за счет небольших городских территорий, новые здания возводить не получалось, архитекторы занимались переработкой фасадов уже ранее существующих зданий.

Однако к концу эпохи палаццо теряет свою замкнутость, открытые лоджии выходят на улицы и площади, используется цветная штукатурка и богатые элементы декорирования, что придает палаццо роскошный праздничный облик.

На основе городского типа этих зданий также возникла новая дворцовая постройка загородного типа. Виллы превратились из простых ферм в дворцы, поражающие своим великолепием и размахом.

В настоящей работе выявлены основные архитектурные особенности палаццо, прослежены эволюцию постройки от средневекового типа здания до представителя ренессансной архитектуры и предпосылки зарождения новых типов зданий, основываясь на исторической, политической и социальной атмосфере эпохи. Кроме того, в работе выявлена роль ордерной системы в создании новой городской среды, определено место гуманизма в формировании искусства эпохи Возрождения, комплексно проанализированы имеющиеся о палаццо сведения и предпринята попытка определить его роль в развитии дворцового зодчества.

На основании изложенного необходимо заключить, что палаццо предстает исключительно репрезентативным, ярким феноменом, свидетельствующим о масштабных изменениях не только с специфически архитектурной сфере, но изменениях социо-политико-культурных, а основные вопросы относительно архитектуры палаццо XV века требуют дальнейшего углубленного изучения, что поможет определить истинную роль итальянских палаццо в истории архитектуры всей Европы.

Список использованной литературы

1. *Абрамсон М.Л., Кириллова А.А., Колесницкий Н.Ф. и др.*; История средних веков: Учеб. для студентов ист. И90 фак. пед. ин-тов / Под ред. Н. Ф. Колесницкого. — 2-е изд. испр. и доп.-М.: Просвещение, 1986. // http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/History/kol_istsr/index.php [режим доступа; 28.04.2016]
2. *Арган Дж.К.* История итальянского искусства. Том 1. М.: Радуга, 1990.
3. *Бартенев И.А.* Зодчие итальянского Ренессанса. 2007.
4. *Баткин Л.М.* Итальянское Возрождение: проблемы и люди. —М.: РГГУ, 1995. // http://abuss.narod.ru/renaissance/batkin_content.htm [режим доступа; 21.04.2016]
5. *Брагина Л.М.* Итальянский гуманизм эпохи Возрождения. Идеалы и практика культуры. М.: Изд-во МГУ, 2002. — 384 с. — (Труды исторического факультета МГУ: Вып. 21; Сер. II, Исторические исследования: 6).
6. *Бунин А.В., Саваренская Т.Ф.* История градостроительного искусства, Т.1. М., 1979. // <http://townevolution.ru/books/item/f00/s00/z0000021/> [режим доступа; 28.04.2016]
7. *Гольдштейн А.Ф.* Зодчество - Москва: Просвещение, 1979.
8. *Данилова И. Е.* Брунеллески и Флоренция. Творческая личность в контексте ренессансной культуры. М., 1991.
9. *Данилова И.Е.* Итальянский город XV века: Реальность, миф, образ. М., 2000.
10. *Карпов С.П.* История средних веков. В 2-х тт. Том 1. Учебник. - М.: Изд-во Моск. ун-та: Наука, 2005. // http://yanko.lib.ru/books/hist/ist_sred_vv-mgu-a.htm [режим доступа; 21.04.2016]
11. *Китс Джонатан.* История Италии. М.: Астрель, 2012.
12. *Колпинский Ю.Д., Ротенберг Е.И.* Всеобщая история искусств. Том 3\\ Е.И. - Москва: Искусство, 1962.

- [//http://artyx.ru/books/item/f00/s00/z0000007/index.shtml](http://artyx.ru/books/item/f00/s00/z0000007/index.shtml) [режим доступа; 29.04.2016]
13. *Коммин де Ф.* Мемуары. Москва: Наука. 1986.
14. *Корчагина И.* К вопросу о феномене венецианского палаццо. Искусствознание. – 2013.
[//http://sias.ru/publications/magazines/art/upload/2013_3-4_300-316-korchagina.pdf](http://sias.ru/publications/magazines/art/upload/2013_3-4_300-316-korchagina.pdf) [режим доступа; 28.04.2016]
15. *Куликов А.С.* История архитектуры, градостроительства и дизайна. Тамбов. Издательство ТГТУ. 2003.
[//http://www.tstu.ru/book/elib/pdf/2003/kulikov.pdf](http://www.tstu.ru/book/elib/pdf/2003/kulikov.pdf) [режим доступа; 02.05.2016]
16. *Лазарев В. Н.* Из цикла Происхождение итальянского Возрождения. Начало раннего Возрождения в итальянском искусстве. Издательство «Искусство», 1979. [//http://bibliotekar.ru/Italia-Vozrozhdenie/index.htm](http://bibliotekar.ru/Italia-Vozrozhdenie/index.htm) [режим доступа; 23.04.2016]
17. *Лосев А.Ф.* Эстетика Возрождения. Москва: Мысль, 1978.
[//http://www.psylib.org.ua/books/lose010/index.htm](http://www.psylib.org.ua/books/lose010/index.htm) [режим доступа; 21.04.2016]
18. *Михайлова М.Б.* Всеобщая история архитектуры. Том II. Архитектура античного мира (Греция и Рим) под редакцией Б.П. Михайлова. Москва, Стройиздат, 1973.
19. *Михалевская А.С., Ревякина Н.В.* Влияние идей гуманизма на развитие искусства в Италии в XV веке. [//https://www.isuct.ru/e-publ/vgf/sites/ru.e-publ.vgf/files/2009/vgf-2009-04-62.pdf](https://www.isuct.ru/e-publ/vgf/sites/ru.e-publ.vgf/files/2009/vgf-2009-04-62.pdf) [режим доступа; 24.04.2016]
20. *Михаловский И.Б.* Архитектурные формы античности (четвертое издание). Издательство академии архитектуры СССР Москва–1949.
[//http://lib.vvsu.ru/books/arhiformant/default.asp](http://lib.vvsu.ru/books/arhiformant/default.asp) [режим доступа; 24.04.2016]
21. *Муратов П.П.* Образы Италии. 1923.

[//http://az.lib.ru/m/muratow_p_p/text_0010.shtml](http://az.lib.ru/m/muratow_p_p/text_0010.shtml) [режим доступа; 23.04.2016]

22. *Мюллер Т.* Купол Брунеллески. //National Geographic (№125, февраль 2014). [//http://www.nat-geo.ru/planet/47557-kupol-brunelleski/](http://www.nat-geo.ru/planet/47557-kupol-brunelleski/) [Режим доступа; 28.04.2016]

23. *Нессельштраус Ц.Г.* История искусства зарубежных стран: средние века, возрождение. Учебник/Институт живописи, скульптуры и архитектуры им. И.Е. Репина Академии художеств СССР; под редакцией Ц.Г. Нессельштраус. — 2-е изд., перераб. и доп. — М.: Изобраз. искусство, 1982.

24. *Ревякина Н.В.* Гуманистическое воспитание в Италии XIV–XV вв. Иваново, 1993.

[//https://books.google.ru/books?id=O_82CwAAQBAJ&pg=PA2&lpg=PA2&dq=%D0%A0%D0%B5%D0%B2%D1%8F%D0%BA%D0%B8%D0%BD%D0%B0+%D0%9D.%D0%92. +%D0%93%D1%83%D0%BC%D0%B0%D0%BD%D0%B8%D1%81%D1%82%D0%B8%D1%87%D0%B5%D1%81%D0%BA%D0%BE%D0%B5+%D0%B2%D0%BE%D1%81%D0%BF%D0%B8%D1%82%D0%B0%D0%BD%D0%B8%D0%B5+%D0%B2+%D0%98%D1%82%D0%B0%D0%BB%D0%B8%D0%B8+XIV%E2%80%93XV+%D0%B2%D0%B2.&source=bl&ots=uHp13GyUbZ&sig=89-JWCtqqJJXbZdlYEIvAJvKxHA&hl=ru&sa=X&ved=0ahUKEwj-3_CY96bKAhXqlXIKHThLA7gQ6AEIHDAА#v=onepage&q=%D0%A0%D0%B5%D0%B2%D1%8F%D0%BA%D0%B8%D0%BD%D0%B0%20%D0%9D.%D0%92.%20%D0%93%D1%83%D0%BC%D0%B0%D0%BD%D0%B8%D1%81%D1%82%D0%B8%D1%87%D0%B5%D1%81%D0%BA%D0%BE%D0%B5%20%D0%B2%D0%BE%D1%81%D0%BF%D0%B8%D1%82%D0%B0%D0%BD%D0%B8%D0%B5%20%D0%B2%20%D0%98%D1%82%D0%B0%D0%BB%D0%B8%D0%B8%20XIV%E2%80%93XV%20%D0%B2%D0%B2.&f=false](https://books.google.ru/books?id=O_82CwAAQBAJ&pg=PA2&lpg=PA2&dq=%D0%A0%D0%B5%D0%B2%D1%8F%D0%BA%D0%B8%D0%BD%D0%B0+%D0%9D.%D0%92. +%D0%93%D1%83%D0%BC%D0%B0%D0%BD%D0%B8%D1%81%D1%82%D0%B8%D1%87%D0%B5%D1%81%D0%BA%D0%BE%D0%B5+%D0%B2%D0%BE%D1%81%D0%BF%D0%B8%D1%82%D0%B0%D0%BD%D0%B8%D0%B5+%D0%B2+%D0%98%D1%82%D0%B0%D0%BB%D0%B8%D0%B8+XIV%E2%80%93XV+%D0%B2%D0%B2.&source=bl&ots=uHp13GyUbZ&sig=89-JWCtqqJJXbZdlYEIvAJvKxHA&hl=ru&sa=X&ved=0ahUKEwj-3_CY96bKAhXqlXIKHThLA7gQ6AEIHDAА#v=onepage&q=%D0%A0%D0%B5%D0%B2%D1%8F%D0%BA%D0%B8%D0%BD%D0%B0%20%D0%9D.%D0%92.%20%D0%93%D1%83%D0%BC%D0%B0%D0%BD%D0%B8%D1%81%D1%82%D0%B8%D1%87%D0%B5%D1%81%D0%BA%D0%BE%D0%B5%20%D0%B2%D0%BE%D1%81%D0%BF%D0%B8%D1%82%D0%B0%D0%BD%D0%B8%D0%B5%20%D0%B2%20%D0%98%D1%82%D0%B0%D0%BB%D0%B8%D0%B8%20XIV%E2%80%93XV%20%D0%B2%D0%B2.&f=false) [режим доступа; 21.04.2016]

25. *Френч Х.* История архитектуры. Астрель. Москва. 2003.
26. *Чиколони Л.С.* Культура Возрождения и средние века. Москва «Наука», 1993.
27. *Юсупов Э.С.* Словарь терминов архитектуры. 1994.
28. *Argan G.C.,* The architecture of Brunelleschi and the Origins of Perspective Theory in the Fifteenth Century. The Warburg Institute. Journal of the Warburg and Courtauld Institutes, 2010.
[//http://isites.harvard.edu/fs/docs/icb.topic874123.files/January%2027%20-%20Brunelleschi/Argan.pdf](http://isites.harvard.edu/fs/docs/icb.topic874123.files/January%2027%20-%20Brunelleschi/Argan.pdf) [режим доступа; 25.04.2016]
29. *Clinton J.L.* The ornamentation of Brunelleschi's old sacristy of San Lorenzo in Florence. B.A., Louisiana State University in Shreveport, 2007.
[//http://etd.lsu.edu/docs/available/etd-06092010-230857/unrestricted/clinton_thesis.pdf](http://etd.lsu.edu/docs/available/etd-06092010-230857/unrestricted/clinton_thesis.pdf) [режим доступа; 24.04.2016]
30. *Trachtenberg M.* What Brunelleschi Saw: Monument and Site at the Palazzo Vecchio in Florence. Journal of the Society of Architectural Historians, Vol. 47, No.1 (Mar., 1988).
[//https://courses.marlboro.edu/pluginfile.php/32962/mod_page/content/1/What_Brunelleschi_Saw.pdf](https://courses.marlboro.edu/pluginfile.php/32962/mod_page/content/1/What_Brunelleschi_Saw.pdf) [режим доступа; 25.04.2016]
31. *Vasari G.* Le vite de' piu eccellenti pittori, scultori ed architetti. Torino, 1986. [//http://www.letteraturaitaliana.net/pdf/Volume_5/t129.pdf](http://www.letteraturaitaliana.net/pdf/Volume_5/t129.pdf) [режим доступа; 24.04.2016]