

А. С. Мухин

## Трансформация ренессансной картины мира в купольной архитектуре Италии в XV–XVI вв.

Памятники архитектуры итальянского Возрождения рассматриваются как символы космологических представлений. Пространство храма уподобляется вселенной в категориях, развиваемых интеллектуалами Ренессанса с учетом астрономической модели Аристотеля-Птолемея. Открытия в науке, борьба идей и мировоззрений отразились как в церковном зодчестве, так и в строительстве загородных вилл. Продемонстрировано, что кризис антропоцентризма, вызванный следствиями, проистекающими из теории Коперника, нашел отражение в архитектурной практике XVI в.

Ключевые слова: Палладио, палладианство, вилла Ротонда, собор Св. Петра в Риме, купол, центрический храм, картина мира, космологические представления

Andrey S. Mukhin

## Transformation of Renaissance world view on dome architecture of Italy in 15–16<sup>th</sup> centuries

Monuments of the Italian Renaissance are considered as the symbols of cosmological ideas. The space of the temple is likened the universe in categories developed by the intellectuals of the Renaissance, given the astronomical model of Aristotle-Ptolemy. Discoveries in science, the struggle of ideas and worldviews reflected in the church architecture and construction of country houses. The article was proven that the crisis of anthropocentrism caused by the consequences derived from the theory of Copernicus, reflected in the architectural practice of the 16th century.

Keywords: Andrea Palladio, palladianism, Villa Rotonda, St. Peter's Cathedral in Rome, dome, temple centric, world view, cosmological view

В эпоху итальянского Возрождения наряду со многими важными преобразованиями в культурной жизни Европы интересное распространение получил феномен сакрализации архитектурных пространств, в строгом смысле не являвшихся религиозными по назначению. Несмотря на активизацию поиска новых форм в области культового зодчества, мастера Ренессанса настойчиво утверждали особый статус жилой постройки в условиях изучения античного наследия, при этом результаты подобного изучения в одинаковой степени экстраполировались на опыт строительства и собственно объектов жилищного типа, и храмовой архитектуры. Одним из объединяющих факторов для зданий различных функциональных типов в упомянутое время оказался принцип центрической архитектурной композиции, в которой отразились, в том числе и космологические представления эпохи. Рассмотрим в настоящей статье то, как картина мира могла проявиться и в храмовом строительстве (на примере собора Св. Петра в Риме), и в организации загородных вилл и поместий (на примере виллы Ротонда А. Палладио).

Вилла Ротонда – новый «храм», торжественная резиденция, а не загородная усадьба сельскохозяйственного назначения<sup>1</sup>. Дело тут не только в аллюзиях на сословное и должностное положение папского референдаря Паоло Альмерико, для которого это здание было выстроено в предместьях

Виченцы в 1550–1580-е гг.<sup>2</sup>, но и в принадлежности к новому мировоззренческому сообществу, гуманизму (ученому интересу к античности), который становится настоящим вероисповеданием, если вспомнить Ермолао Барбаро: «Двух богов ведаю – Христа и словесность»<sup>3</sup>. Одной из особенностей этой «религии» являлся ярко выраженный индивидуализм, когда в личности словно концентрируется ее божественный прототип, а человек становится хоть и редуцированной, но проекцией божества. Он как бы получает высшую санкцию на **богоподобие** через обращение к Богу как образцу, что нашло свое теологическое оформление в первой трети XV в. в трактате Фомы Кемпийского «О подражании Христу»<sup>4</sup>. «Проективная» сущность человека по отношению к божеству, несмотря на стремление к нравственному и интеллектуальному росту (невзирая на «источник» проекции), в силу несовершенства людей накладывает на них ограничения и в пространстве, и во времени. Если Бог «есть умопостигаемая фигура, чей центр повсюду, окружность же нигде»<sup>5</sup>, то человек имеет отчетливые пространственно-временные координаты своего бытия. Символически они наглядно могут быть выражены через менее грандиозную форму с центром и окружностью – через круг, кроме прочего, вписанный в квадрат плана здания. Сооружение, совмещающее в своем плане две эти геометрические фигуры, на уровне семиотических

кодов в качестве стержня антропологического содержания имеет центральным звеном знаковой системы самого владельца постройки, его среду обитания или его «стиль жизни и стиль мышления».

Человек, находящийся в центре тварного мира – известная антропоцентрическая модель итальянского гуманизма, однако такой человек, который соответствует определенному социальному положению, знаменитый возвышенным кругом своих интересов, достижениями в области интеллектуальных занятий, располагающий досугом. П. Альмерико не был известным гуманистом, но его должность – референдарий при папах Пие IV и Пие V – обязывала к определенному образу жизни, в эпоху, когда высшее духовенство исповедовало любовь к роскоши, коллекционируя древности, собирая предметы искусства, составляя библиотеки, покровительствуя художникам. Именно поэтому образ виллы Ротонда корреспондируется и с храмом, и с дворцом: «храмом» искусств и дворцом по уровню художественного решения, со всеми вытекающими отсюда мировоззренческими символами эпохи. Доминирующей формой в архитектурной композиции является купол, покрывающий большой зал, убранный скульптурой и настенными росписями. По замыслу Палладио купол имел вытянутую форму, подобно церковному, и только В. Скамоцци, достраивая виллу после смерти учителя, придал своду более пологие очертания<sup>6</sup>.

Если Альмерико можно причислить к гуманистически образованной прослойке XVI в., то возможно ли считать гуманистом самого Андреа Палладио? Безусловно. Прозвище его говорит о знакомстве с сюжетами античной мифологии. Это вызвано, во-первых, отличным знанием древнего зодчества (и скульптуры), памятники которого Палладио обмерял и зарисовывал, чему находим подтверждение в его «Четырех книгах об архитектуре»<sup>7</sup>; во-вторых, дружбой с некоторыми итальянскими гуманистами – Джованом Джорджо Триссино и Даниеле Барбаро<sup>8</sup>. Первый был не только его заказчиком и покровителем, но и, вероятно, наставником в деле изучения античных авторов. Как создатель театра «Олимпико» в Виченце Палладио мог входить в круг вичентинских и венецианских гуманистов, поскольку театр был местом для собраний так называемой «Олимпийской академии» – общества изучения античного искусства и культуры. Это обстоятельство косвенно указывает на то, что для Палладио архитектурное сооружение было конструктивно-художественной оправой места, обладающего сакральными и семиотическими свойствами. Постройка как бы маркировала, значимый в координатах культурных ценностей эпохи, локус, придавая ему особый статус. Значение топоса для зодчего несомненно. Сам он упоминает храм Темпьетто (1502) Донато Браманте в качестве

архитектурного обозначения места распятия Св. Петра<sup>9</sup>. Еще один пример, на этот раз работа Палладио – базилика в Виченце, – является техническим контуром пространства, в котором осуществляются интенции государственной власти, а отсюда отсылка к античному зодчеству, параллель с римскими базиликами как общественно-административными сооружениями. В образе базилики в Виченце звучит общий мотив Ренессанса – реанимация античных исторических образцов, желание возродить римскую государственность в ее былом величии (насколько возможно в политических условиях XVI в.)<sup>10</sup>. Образец для Палладио – необходимый компонент для сложения образов. Он находит возможность оттолкнуться от прототипов, чтобы породить их новую вариацию. Показателен мотив купола. Обращаясь к этой форме не раз, он анализирует ее на конкретных памятниках Древности в своем знаменитом трактате («Четыре книги об архитектуре»).

А. Палладио не просто внимателен к сводчатым перекрытиям и куполу (частному его случаю), но к композиции центрального здания, отдавая пальму первенства в этом древнему зодчеству. Палладио продолжает традицию, наметившуюся еще в XV в. – утверждение центрального типа зданий как наиболее гармоничного выразителя значимых мировоззренческих идей. Известные еще в раннем христианстве центральные постройки не получили столь широкого распространения, как базиликальные, крестово-купольные или даже купольно-базиликальные сооружения. Это объясняется их назначением: баптистерии, часовни, залы капитулов, мартирии – изначально не рассчитывались для значительного (до нескольких тысяч человек) количества людей<sup>11</sup>. Возвести вместительное здание, игнорируя базиликальную или крестово-купольную типологию, было практически невозможно без применения большого купола, перекрывающего центральное пространство, что являлось сложной инженерной задачей, за которую брались немногие. Решение такой задачи было демонстрацией высочайших знаний и умений зодчего, превращаясь в рукотворный памятник ему самому. Прославление себя как исключительной личности – неотъемлемая часть культуры итальянского Возрождения. Стремление к обретению особого достоинства, личной доблести – *virtu*<sup>12</sup> и славы, могло достичь нужных результатов только после создания чего-то исключительного. Восхождение к вершинам мастерства, способность затмить конкурентов, а то и посрамить их в состязании, которое превращается в агон, становится не только парадигмой творческого мышления эпохи, но и двигателем технического прогресса. Концепт состязательности как обязательного условия для возвышения, славы и бессмертия – настолько универсальная идея

итальянского Ренессанса, что проявляет себя как на уровне историографического нарратива, так и на уровне теоретических рефлексий. Юный Леонардо затмил своего наставника, Андреа Веррокьо, написав лицо ангела в более совершенной манере, после чего Веррокьо, если верить Дж. Вазари<sup>13</sup>, бросает живопись, как бы уступая место триумфатору. Леонардо впоследствии скажет, что плох ученик, который не смог превзойти учителя. Победитель (Леонардо) вступает в свои права, собирает трофеи, занимает (как на войне) территорию живописи, до того принадлежавшую другому мастеру. Дж. Вазари пересказывает этот биографический анекдот, словно повествуя о сражениях между итальянскими государствами, где земли переходили после бесчисленных войн от одного сеньора к другому. Показателен еще один конкурс с участием Леонардо, когда на противоположных стенах в Зале Пятисот палатцо Веккьо Леонардо и Микеланджело состязались в исполнении многофигурной сцены. Они работали над картонами на батальную тему, восславляя военную историю Флоренции. Выбранные эпизоды, сражение при Ангиари и бой при Кашине, словно послужили предлогом для битвы между двумя титанами Возрождения. Хорошо известна не только политическая вражда между государствами и кланами Италии в XIV–XVI вв., но и между художниками, вызванная стремлением к славе. Соперничество в сфере искусства, могло иметь клановую поддержку во влиятельных кругах, где каждая «партия» лелеяла своего мастера<sup>14</sup>. Последнее было особо актуально для Флоренции, с ее традиционным делением на партии со времен борьбы между гибеллинами и гвельфами (черными и белыми гвельфами) и изгнания Данте из города<sup>15</sup>.

Б. Челлини в своих жизнеописаниях трактует собственные деяния только в превосходной степени, и даже Микеланджело, по его словам, уступает ему в мастерстве. Это не бахвальство, но стремление заявить о себе, как о по-настоящему достойном занять лучшее место в истории. Творчество Тициана, Тинторетто, Веронезе, Я. Бассано в Венеции даже современными исследователями рассматривается как постоянное соперничество<sup>16</sup>. В этих условиях знаком высшего «квалификационного» статуса зодчего могли быть такие навыки, которые позволяли выполнять сложнейшие инженерно-технические работы. Ни один из мастеров, работавших над проектом собора Св. Петра в Риме, кроме Рафаэля Санти (уступившего под давлением папы) не предложил столь традиционную для Италии базиликальную композицию большого храма. Только Рафаэль решился вернуться к базилике, правда, с сохранением купольного покрытия над широким средокрестием, что не было осуществлено из-за ранней смерти художника. При частных различиях проектные решения Д. Браманте,

Б. Перуцци, Микеланджело имели один и тот же мотив – центрическая постройка, гробница Св. Петра, выросшая до масштабов собора, и перекрытая куполом. Даже А. да Сангалло Младший, несмотря на усиление восточной части за счет объема нартекса и двух колоколен, сохранил доминирующее центрическое ядро в своем проекте 1534–1546 гг. Шаг в сторону базиликального типа был равнозначен признанию в собственной некомпетентности, в незнании того, как возвести грандиозный купол, что после Брунеллески было равносильно отказу от стремления к славе, почета, вечной благодарной памяти потомков<sup>17</sup>.

Такое строительство не обходилось без громкого общественного, можно сказать, международного резонанса. Примером прославления мастера посредством успешного выполнения сложных инженерно-технических работ может служить купол флорентийского собора Санта-Мария дель Фьоре, навеки связанный с именем Филиппо Брунеллески. Этот купол стал не только «идеограммой Флоренции»<sup>18</sup>, но и породил богатую художественную рефлексию, попытку представить идеальное здание в различных его композиционных решениях. Брунеллески посчастливилось реализовать купольное покрытие в двух масштабах: в гигантском – над флорентийским собором, и в камерном – над небольшой капеллой Пацци, примыкающей с юга к церкви Санта-Кроче. Опыт возведения малых и больших куполов имел еще Браманте, построивший в Милане купольную базилику Санта-Мария-прессо-Сан-Сатино и купол над монастырской церковью Санта-Мария делла Грацие. Воплотить свое видение собора Св. Петра в Риме он не успел. Другие мастера не имели богатых возможностей по претворению собственных вариантов купольного сооружения, зато их идеи оказались зримыми ввиду изображения в живописи архитектурных мотивов. На дальнем плане фрески Перуджино «Вручение ключей от рая апостолу Петру» (1481–1482, Сикстинская капелла) возвышается небольшой центрический храм с куполом и четырьмя портиками-кивориями, три из которых видны, а четвертый, так надо думать, скрыт самим зданием (находится на «обратной» стороне). Здесь явно проступает схема четырехлучевой композиции в плане, где центр венчает купол, а периферию образуют портики, каждый из которых лежит на своем луче симметрии. Именно эту схему найдем позднее и у Палладио в некоторых его работах. Рафаэль, оказавшись под влиянием учителя, позаимствует некоторые черты фрески Перуджино для своей картины «Обручение Марии» (1504, Милан, Брера): центрическое здание с куполом и фонарем, к которому устремлены ортогоналии плит площади. В отличие от варианта Перуджино, эта постройка окружена аркадой на колоннах, восходя к ком-

позиции Темпьетто Д. Браманте. В последующие годы Рафаэль, продолжая после смерти Браманте работы над собором Св. Петра, пусть и в сильно редуцированном виде, но сохранит замысел своего соотечественника, вынашивая идею перекрыть куполом базилику. В живописи это отразится в «Афинской школе», где философы представлены на фоне пилонов, несущих арочные своды, но еще без купола над средокрестием. Рафаэль, по всей видимости, запечатлел (гипотетически) тот этап строительных работ, когда над уже готовыми опорами еще не приступили к возведению купола<sup>19</sup>.

Таким образом, уже в конце XV – первой трети XVI в. в Италии идея купольной центрической постройки как воплощения идеального культового архитектурного сооружения превратилась в концепт национального культурного величия, этнической идентичности, в особую схему, в мерило абсолютного художественного мастерства. Реализация такого концепта в материале привела к удивительным зданиям: церкви Мадонна делла Карчери в Прато (1488–1491), Санта-Мария делла Кроче в Креме (1490–1500), Санта-Мария делла Консоляционе в Тоди (1508–1530), Мадонна ди Сан-Бьяджо в Монтепульчано (1518–1529) и многим другим. Эта идея распространяется и на иные функциональные типы архитектуры, на объекты жилищного строительства. Круг в основании плана дворца или загородной резиденции в XVI в. мог восприниматься как оригинальный замысел, прославляющий и заказчика, и зодчего-творца. Так, в проекте виллы для кардинала Джулио Медичи (вилла Мадама, 1518–1538) Рафаэль задумал круглый двор с колоннадой, «перекрытием» которому служил купол неба. Расположение циркульного патио под небесами наводит на мысль об аналоге-антипode, древнеримском гроте Тиберия в Сперлонге, где окружность 22-метрового бассейна была «накрыта» гигантской скалой, ассоциировавшейся с пещерой Полифема<sup>20</sup>, инертной и непроницаемой массой, а не прозрачной чистотой горней выси. Внутренние дворы палаццо, как и небольшие плотно застроенные площади итальянских городов, уподоблялись интерьерам под открытым небом благодаря замкнутости<sup>21</sup>. Однако, как и всякий интерьер, в большинстве случаев они имели прямоугольный план, поскольку такая фигура соответствует архетипу пространственных координат в практике человека – вперед-назад, вправо-влево, – которые самым очевидным образом можно представить в виде квадрата основания объемно-пространственных композиций. Начиная с Высокого Возрождения, эта фигура уступает кругу или равностороннему многоугольнику. Круглый двор, круглая или овальная площадь приводят мысль в масштабе градостроительных фантазий к круглым, октогональным или иным центрическим,

симметрично-лучевым композициям целого города. Идеальный город в воображении зодчих XVI в. имеет центрический план, подобно идеальному храму. Купольное здание в этой связи начинает рассматриваться как часть общего, как ячейка, встроенная в центр более крупной структуры – парка, поместья, городского поселения или (тут, скорее, умозрительно) целого мира. Дж. Виньола, достраивая виллу Фарнезе, сохраняет в ее плане форму пентагона, с круглым обнесенным аркадой двором в центре здания, которое является средоточием паркового комплекса. Пятиугольник – одна из фигур, встречающаяся в графических набросках планов идеальных городов и доставшаяся этой вилле в наследство от предшествующих архитекторов. А. Палладио размещает в центре природного ландшафта на окраине Виченцы и виллу Ротонда: «Это место – самое красивое и приятное <...> оно расположено на небольшом, легкого подъема пригорке, омываемом с одной стороны судоходной рекой Бакильоне, а с другой окруженном приятными холмами»<sup>22</sup>.

Круг или другая симметрично-лучевая фигура в плане центрического и ко всему прочему купольного здания становится риторической фигурой, говорящей о претензиях глобального доминирования (экономического, политического, идеологического) или о масштабе личного мироощущения опять таки вселенского размаха. Вспомним, как купол Брунеллески в глазах современников придавал исключительный аксиологический оттенок достижениям Флоренции, Флорентийской республики. Папский Рим не мог игнорировать архитектурные идеи, теоретические положения, конструкции и формы, обладающие такой говорящей символикой, тем более, что от времени завершения работ над куполом Санта-Мария дель Фьоре (1471) и до начала расчистки площадки под строительство собора Св. Петра в столице папского государства прошло тридцать с лишним лет. За период между 1401 г., временем объявления конкурса на украшение врат флорентийского баптистерия, когда началась эпоха соперничества Гибerti и Брунеллески, и 1506 г., когда был утвержден проект Браманте, в мире произошли фундаментальные изменения. К XV–XVI вв. европейцы уже перестали воспринимать страны Ближнего Востока как объект религиозно-освободительной экспансии, как место борьбы за Гроб Господень. К Святым местам направлялись лишь купцы, паломники и редкие любители древностей вроде Чириако Анконского<sup>23</sup>. Иерусалим постепенно утратил очевидность религиозно-исторического, символического и геометрического центра мира. Т-О-образные карты с кругом земным, тремя частями света и условным изображением города в центре окружности могли бы удовлетворить запросы наивных, темных и

далеких от каких-либо космологических рецепций людей низших слоев общества. Образованная часть социальных верхов никогда не забывала о шарообразности Земли и Космоса, хотя бы в концептуальных моделях Платона-Аристотеля-Птолемея. После открытий Колумба (1492) и кругосветного путешествия экспедиции Магеллана (1519–1522) идея геометрически определенного центра на поверхности Земли получила как минимум амбивалентный характер. Выбор символического полюса падает на любую точку поверхности сферы: семиотический фокус религиозного напряжения способен переместиться из Иерусалима в другую локацию, сакральная сила которой могла быть вызвана теми или иными обстоятельствами. В 1453 г. Константинополь был взят турками после длительной осады. Софийский собор, превращенный в мечеть, перестал быть христианским храмом. Его гигантский купол потерял значение священного образца, оставаясь только архитектурным достижением, уже во многом абстрактным в силу практической недоступности его лицезрения: малочисленные европейцы видели его после середины XV в. В этих условиях папский Рим становился единственной столицей христианского мира, без натяжек, допущений и аналогий, нуждавшейся в новом символе, в новой «Софии» – храме, с куполом, чьи параметры должны не только не уступать куполу константинопольского собора (около 30 м), но и превосходить их. Такой храм, действительно, семиотически (и «практически») превращался в центр Вселенной.

Начатый 18 апреля 1506 г. (в год обращения Коперника к проблеме орбитального движения планет) собор Св. Петра был подвергнут многочисленным изменениям, сильно отклонившим окончательный вариант от концепции Браманте. И хотя долгое строительство, всевозможные корректировки, имевшие место на протяжении почти полтора столетия, искажали исходный замысел, сохранившаяся «проектная» документация дает возможность оценить главный идейный маршрут, проложенный первым архитектором этого храма. Д. Браманте, казалось, исходил из двух основных позиций, генетически отсылающих и к римскому Пантеону, и к константинопольскому собору Юстиниана. Исключить исторические аналогии здесь невозможно, поскольку Браманте известен своим тщательным изучением древней архитектуры и обмерами римских памятников по всей Италии. Пологий купол, предполагавшийся в проекте – явная аллюзия на низкий купол Пантеона и одновременно Софийский собор. С другой стороны, постепенное «пирамидальное» повышение объема, собранная и монолитная монументальная композиция отсылают к облику Св. Софии. Посредством таких художественных параллелей самый большой

когда-то христианский храм символически словно переносился на новую почву, возвращался к «истокам», в **подлинный** Рим, а образ поруганной Софии возрождался, воплощался в образе собора Св. Петра, тем самым знаменуя торжество истинной веры. Эта семиотическая «трансмутация», если и не осознавалась в полной мере современниками, то, во всяком случае, соответствовала известной тенденции, свойственной итальянскому Возрождению – переезду из Византии в итальянские государства многих греческих интеллектуалов, в какой-то степени подстегнувших интерес западноевропейских гуманистов к греческому языку. Почет и уважение, оказываемые византийским философам, писателям, филологам, богословам принимал подчас и курьезные формы. Так, скандально прославившийся Сиджизмондо Пандольфо Малатеста, тиран-гуманист, сексуальный забияка и кондотьер-наемник, при отъезде из Мореи (Греция) эксгумировал останки философа-неоплатоника Гемиста Плетона, перевез их в свою столицу Римини и разместил в мраморном саркофаге<sup>24</sup> на южном фасаде церкви Сан-Франческо, построенной Л. Лаурано по проекту Л.-Б. Альберти. Греция словно перенеслась на берега Италии.

Отчасти влияние византийской культуры прослеживается и в плане собора Св. Петра. В нем гармонично сочетаются центрическая и крестово-купольная схема за счет экстраполяции четырех горизонтальных координат (четырех ветвей равностороннего креста) на проекцию круглого основания купола. Две основные геометрические фигуры сохранились при изменениях, внесенных уже после Браманте, – квадрат заключал в себе круг, а в дополнение к этому ветви креста служили композиционными осями для четырех портиков или апсид (в зависимости от проекта). Объемно-пространственные модули равномерно группировались вокруг вертикальной оси – от центра подкупольного квадрата к зениту купола. Эта ось и была осью Мира, соединяя горные вершины с земной твердью, с могилой Св. Петра (с **каменной** основой мироздания), поскольку усыпальница апостола и первого понтифика согласно архитектурной концепции должна была располагаться в крипте под куполом (сейчас – под возведенным в 1624 г. киворием Дж.-Л. Бернини). В усыпальнице Святого как бы соединялись земные пути, основные направления географии и небесная вертикаль, таким образом знаменуя центр Вселенной. От этого центра, равномерно распространяясь, материя оформляла себя в категориях, известных космологии того времени. Согласно Аристотелю, Земля покоится в космическом центре, куда устремлено все тяжелое, и, как самый тяжелый объект в этом центре находит равновесие масс и расстояний<sup>25</sup>. Это равновесие и предопределяет симметричную удаленность про-

странственных кластеров и архитектурных форм собора Св. Петра от его центра, совпадающего с центром Мира. Выразить эту идею невозможно было бы в базиликальном типе церкви, но именно центрическая композиция храма позволяла мыслить его как литургическое пространство в средоточии космологическом. Симметрия собора Св. Петра – это «симметрия» сингулярности, **точки**, центра. Философская проблема точки во многом предопределила становление нового понимания пространства, способствуя, кроме того, сложению правил линейной перспективы в искусстве<sup>26</sup>. Точка в живописи и скульптурном рельефе Возрождения становится не только местом схода ортогоналий, но и семиотическим центром. В «Тайной вечере» Леонардо да Винчи эта точка лежит на челе Христа, заставляя зрителя направить взгляд в фокус композиции, и, вместе с тем, аллегорически намекая на Бога как на **единство** начала и конца **всего**<sup>27</sup>. К точке (Иисусу) стремятся все линии перспективного построения как к своему истоку, парадоксально и начинаясь в ней, и заканчиваясь там. Этот же прием использует Рафаэль в «Обручении Марии», где точка перспективного схода лежит на фоне неба в проеме портала храма. Такое центрирование композиции порождает фронтальное ее построение и симультанное «изображение» времени, переданного как священное мгновение, длящееся в оптике вселенского измерения вечно. Можно сказать, что центрическая купольная и симметрично-лучевая равносторонняя композиция собора Св. Петра, по сути, превращает храм в подобие точки схода линий перспективного построения, но только не на двумерной картинной плоскости, а в пространстве картины Мира.

Возводя собор, насыщенный такими семиотическими кодами, нужно быть уверенным в правильности геоцентрической модели Космоса, в воззрении на местоположение и Земли, и человека, и собора, и тела апостола Петра в пространственном фокусе Вселенной. Эта модель, описанная в категориях Аристотеля и Птолемея, была не только привычна на протяжении почти полторы тысячи лет, но и подтверждалась астрономической практикой древних и средневековых исследователей. Утверждение иных научных взглядов грозило разрушить стройность концепции, в которой собор приобретает смысл и фактического, и символического центра мироздания. Ирония истории заключается в том, что новая теория появилась и вынашивалась почти одновременно со строительством собора. Справедливости ради отметим, что гелиоцентризм возник задолго до Н. Коперника благодаря Аристарху Самосскому, но еще при жизни античного мыслителя его система была предана порицанию<sup>28</sup>. Гелиоцентризм был почти неизвестен в средние века, не считая гениальных догадок о движении

космических тел Николая Кузанского<sup>29</sup> и других европейских и арабских ученых<sup>30</sup>. В записях Леонардо да Винчи есть указание на то, что Земля находится не в центре Мира<sup>31</sup>. В 1514 г.<sup>32</sup>, через девять лет после закладки собора Св. Петра, когда Рафаэль приступил к разработке нового плана, Коперник впервые оформляет в рукописи свою гелиоцентрическую картину мира, «Малый комментарий» – результат расчета им пасхалий. В силу определенных обстоятельств это сочинение осталось почти незамеченным, известным в основном его ученикам. Продолжая исследования, Коперник публикует фундаментальный труд «О вращениях небесных сфер» перед самой смертью в 1543 г. в Нюрнберге, за три года до того, как руководство строительством римского храма принимает на себя Микеланджело ввиду необходимости завершения здания и возведения купола. Книга Коперника не была доступна широкому читателю как минимум по трем причинам. Изданная малым тиражом<sup>33</sup>, на латыни, содержащая многочисленные трудно понимаемые описания сложных геометрических построений, она не могла еще быть угрозой геоцентризму – официальной картине мира христианской церкви, и, следовательно, собору, который являлся воплощением центра Вселенной в архитектурном облике. Ко всему прочему, главной задачей новой теории являлось не изменение представлений о мире, а весьма эффективное уточнение математических расчетов, необходимых для составления календаря и установления дней празднования Пасхи. Именно это объясняет благожелательное отношение к Копернику еще в 1533 г. папы Климента VII (Дж. Медичи, для которого Рафаэль строит знаменитую виллу) и Павла III, которому был посвящен в предисловии труд польского астронома. Резкое неприятие нюрнбергского издания немецкими протестантами способствовало снисходительной позиции, которую заняли по отношению к нему католики. Лишь в 1616 г., через семь лет после изобретения телескопа (1609) и публикации Галилеем «Звездного вестника» (1610), книга попала в римский Индекс запрещенных книг. Однако даже это обстоятельство не стало губительным для идей гелиоцентризма: формально труд был запрещен, пока в нем не будут исправлены определенные места (на четыре года, до 1620)<sup>34</sup>, а пользоваться приведенными в нем расчетами для астрономических нужд не возбранялось.

Постепенно гелиоцентрическая модель отвоювала себе место в научном и общественном мировоззрении, а центризм, связанный с именами, событиями и топосами церковной и политической истории, становился все более аллегорически отвлеченным, геометрия которого (геометрия как таковая, определяющая центр как точку, как **главную** точку) оказалась элиминированной. Отношение к

собору Св. Петра как к космологическому символу со стороны римских пап и церковной общности становится все более необязательным, что можно объяснить некоторого рода усталостью от длительного строительства и материальных трат, необходимостью посвящать себя более важным делам: борьбе с протестантизмом, ересями, организации и проведению Тридентского собора, вниманием к военно-политическим тревожениям. Так, например, от глаз церкви ускользнуло то обстоятельство, что Микеланджело, не изменив идее центрического сооружения Браманте, полностью «извратил» его пологий римский купол, покатостью восходящий и к Пантеону, и к Св. Софии Константинопольской, т. е. к «Римской» (Константинополь – второй Рим) парадигме купольного покрытия. Вместо него над сердцем Рима к 1593 г. благодаря трудам Дж. делла Порта, строящего по макету Буонарроти, поднялся яйцевидный, напоминающий в разрезе готическую арку купол, навешанный куполом флорентийского собора Санта-Мария дель Фьоре. Речь идет не только о форме сечения, но и о системе нервюр (которых в римском варианте 16, а не 8 как у Брунеллески), а также о композиции вытянутого вверх объема, завершающегося высоким фонарем. Микеланджело – известный патриот и ревнитель Флоренции, – «контрабандой» смог утвердить в системе художественно-символических форм собора Св. Петра образ родного города как безусловного центра искусств, непревзойденного никем и нигде.

«Симпатический» символизм, находящий полную аналогию в камне, постепенно стал уступать место аллегории – отвлеченной, декоративной модели знаков и эмблем. Собор превращается в центр католического мира через набор условных кодов, общих понятий, где на первых ролях выступают торжественность, величие, богатство убранства и декоративной отделки, массивные габариты, уподобление дворцовому фасаду главного фасада собора и т. д. Геометрический центризм, ренессансный идеал центрической постройки если и не потерпел окончательного поражения, то оказался значительно скорректирован в угоду сложившимся обстоятельствам, по причине не только смены мировоззренческих парадигм, но и в силу изменения политических и утилитарных задач. Уже к началу XVII в. стало ясно насколько собор тесен для огромных толп, страждущих пастырского слова. Его расширение было возможным по пути увеличения восточной части, восточной ветви равностороннего креста плана. К собору пристраивается трехнефный объем, который Карло Мадерна завершает грандиозным фасадом горизонтально-вытянутой композиции. Широкоплечая стена украшена стройным рядом полуколонн, фланкированных справа и слева от оси симметрии здания

двумя въездными арками. Впоследствии Бернини довершит начатое: этот ряд полуколонн он продолжит своей колоннадой, окружившей площадь Св. Петра (1656–1667). Композиция всего здания станет окончательно преобразована в схему купольной базилики, что как бы вернет ее к историческому прототипу, старой пятинефной церкви Св. Петра. Впечатление типологической преемственности усиливает решение самой площади: колоннадой она превращена в интерьер под открытым небом, в подобие атриума раннехристианских церквей. Согласно реконструкциям, такой атриум имела и базилика Св. Петра, разобранный в начале XVI столетия. Там же на площади два фонтана (1614, 1667) словно указывают на практику обустройства бассейнов, располагавшихся во внутренних церковных дворах. Вытянутая по направлению запад-восток продольно-осевая композиция плана собора при Бернини получила окончательное оформление, традиционное для огромного количества случаев в истории христианского зодчества. Став символом величия папской власти, собор перестал быть символом Рима как центра Вселенной. Этот символизм был бы еще уместен в условиях схематизма средневековых космологических представлений, но даже во времена католической контрреформации он воспринимался наивным и самими деятелями церкви, тем более, в эпоху, когда был изобретен телескоп<sup>35</sup>, а система Коперника нашла подтверждение в опытах и наблюдениях Галилея и в расчетах Кеплера. Однако символ **центра**, потеряв свой религиозно-культурный аспект, сохранил себя в светской «религии», в позднем гуманизме, в интеллектуализме раннего Нового времени у эрудитов, коллекционеров и знатоков, тех, кто превыше всего ценил досуг – время, проведенное в уединении или с единомышленниками за учеными беседами, занятиями, чтением книг, собирательством раритетов, написанием трактатов и эпистол.

Такому досугу, такой вере, тоже требовался храм – если позволяли средства, – специально спроектированное и построенное уединенное жилище, загородная вилла, дом или дворец. Именно такой функциональный тип постройки активно развивал своей бурной творческой деятельностью Андреа Палладио. И неслучайно, что лучшие образцы этих домов эрудиции и мудрости имеют «храмовые» атрибуты: от общей планировки здания, покрытого куполом, до постоянного использования классических архитектурных форм, ордерных элементов, образующих на фасаде портики, подобные портикам античных языческих святилищ. «Храм» как личное пространство со своим куполом, центральным залом, парадным порталом или портиком, двором или парковой зоной благодаря Палладио превратится в образец для многочисленных

подражаний. В Англии палладианская модель обнаружит себя при проектировании и строительстве Квинс-хаус (И. Джонс, 1616), а также в неопалладианскую эпоху (XVIII в.) в виллах, возведенных такими архитекторами, как К. Кэмпбелл, лорд Берлингтон и Р. Адам. Однако наиболее зримое соединение космологических представлений о центре, в котором находится наблюдатель, изучающий движение небесных сфер, и архитектуры, символически отмечающей этот центр, мы найдем в некоторых зданиях астрономических обсерваторий XIX–XX вв., часто решенных в палладианском духе.

### Примечания

<sup>1</sup> Constant C. *The Palladio guide*. New York: Princeton Architectural press, 1993. P. 13.

<sup>2</sup> Лисовский В. Г. *Архитектура эпохи Возрождения: Италия*. СПб.: Азбука-классика, 2007. С. 531.

<sup>3</sup> Цит. по: Петров М. Т. *Итальянская интеллигенция в эпоху Ренессанса*. Л.: Наука, 1982. С. 45.

<sup>4</sup> Несмотря на то, что в учении Кемпийца проповедуется аскеза, личная скромность и осознание суетности повседневной жизни, в сумме этих состояний бегство от мира приводит к уединению – к тому, что являлось условием для ученых занятий у гуманистов.

<sup>5</sup> Цит. по: Юнг К. Г. *Архетип и символ*. М.: Ренессанс, 1991. С. 167.

<sup>6</sup> Возможно, не желая навлечь на себя немилость со стороны церкви, поскольку формально вилла является светской постройкой.

<sup>7</sup> См. описание храма Марса в Риме: Палладио А. *Четыре книги об архитектуре*. М.: Архитектура-С, 2007. Кн. 4. С. 56.

<sup>8</sup> Там же. Кн. 1. С. 13; крат. биограф. свед. С. 137.

<sup>9</sup> Там же. Кн. 4. С. 65.

<sup>10</sup> Рассуждения о государственном величии Древнего Рима лейтмотивом звучат у многих гуманистов, например, у Ф. Петрарки в канцоне «Италия моя...» или у Н. Макиавелли в «Истории Флоренции».

<sup>11</sup> Хотя прямой корреляции между типом здания и его вместимостью нет, в большинстве случаев (за некоторыми исключениями) наиболее вместительными являются храмы базиликального типа.

<sup>12</sup> Степанов А. В. *Искусство эпохи Возрождения: Италия, XIV–XV вв.* СПб.: Азбука-классика, 2003. С. 28.

<sup>13</sup> Вазари Дж. *Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих: в 5 т.* М.: Астрель, Аст, 2001. Т. 2. С. 439.

<sup>14</sup> Показательна история конкурса на строительство купола Санта-Мария дель Фьоре. См.: Лисовский В. Г. Указ. соч. С. 223.

<sup>15</sup> Макиавелли Н. *История Флоренции* // Сочинения. М.: Эксмо-Пресс; Харьков: Фолио, 1999. С. 275.

<sup>16</sup> См., например: Titien, Tintoret, Veronese... *Rivalites a Venise: l'Album de l'exposition / A. Galansino, A. Kharchach*. Paris: Louvre Editions, 2009. 48 p.

<sup>17</sup> Как пишет о нем Н. Макиавелли, «город наш полон его произведений, и потому вполне заслужил он, что после его смерти в самом большом из наших храмов поставлено было его мраморное изображение с надписью, свидетельствующей каждому, кто прочтет ее, о замечательном его даровании» (Макиавелли Н. Указ. соч. С. 390–391).

<sup>18</sup> Данилова И. Е. *Брунеллески и Флоренция*. М.: Искусство, 1991. С. 27.

<sup>19</sup> Бартнев И. А. *Рафаэль и архитектура* // Рафаэль и его время. М.: Наука, 1986. С. 80.

<sup>20</sup> Stierlin H. *The Roman Empire: from the Etruscans to the Decline of the Roman Empire*. Koln, 2004. P. 69.

<sup>21</sup> Зитте К. *Художественные основы градостроительства*. М.: Стройиздат, 1993. С. 75.

<sup>22</sup> Палладио А. Указ. соч. Кн. 2. С. 20.

<sup>23</sup> Амальрик А. С., Монгайт А. Л. *В поисках исчезнувших цивилизаций*. М.: АН СССР, 1959. С. 12.

<sup>24</sup> Венедиктов А. *Ренессанс в Римини*. М.: Изобразит. искусство, 1970. С. 125.

<sup>25</sup> Фламарион К. *Небо античного мира*. М.: Книголек; СПб.: Северо-запад, 2010. С. 165, 169, 171.

<sup>26</sup> Раушенбах Б. В. *Системы перспективы в изобразительном искусстве: общ. теория перспективы*. М.: Наука, 1986. С. 9.

<sup>27</sup> Фицино М. *Комментарий на Пир Платона, о Любви* // Эстетика Ренессанса: в 2 т. М.: Искусство, 1981. Т. 1. С. 152.

<sup>28</sup> *Солнечная система / ред.-сост. В. Г. Сурдин*. М.: Физматлит, 2012. С. 25.

<sup>29</sup> Кузанский Н. *Об ученом незнании*. СПб.: Азбука, 2001. С. 221–226.

<sup>30</sup> *Наука: величайшие теории*. М.: Де Агостини, 2015. Вып. 16: По кругу с Землей; Коперник; Гелиоцентризм. С. 85–88.

<sup>31</sup> Леонардо да Винчи. *Избранные произведения*. Минск: Харвест; М.: Аст, 2000. С. 164.

<sup>32</sup> Коперник Н. *О вращениях небесных сфер*. СПб.: Амфора, 2009. С. 7–8.

<sup>33</sup> *Наука: величайшие теории*. Вып. 16. С. 120.

<sup>34</sup> Там же. С. 138–139.

<sup>35</sup> В который довелось смотреть и кардиналу, великому инквизитору Р. Беллармино. См.: Галилей Г. *Избранные труды: в 2 т.* М.: Кн. по требованию, 2014. Т. 1. С. 596.