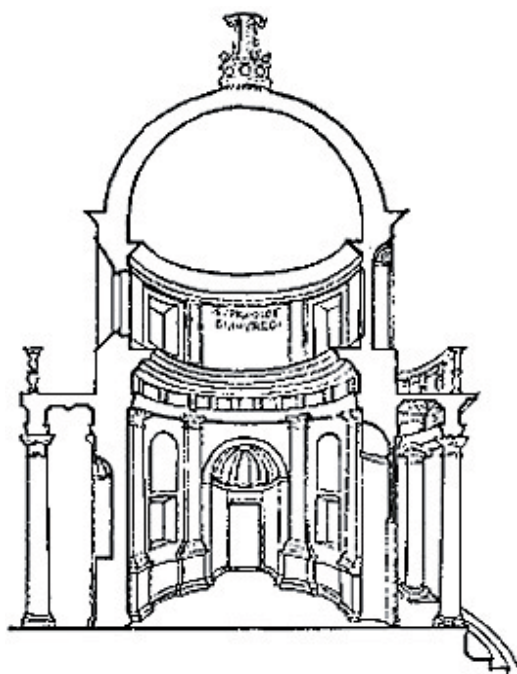


ОКСАНА РУДЧЕНКО
«ТЕМПЬЕТТО» ДОНАТО БРАМАНТЕ В РИМЕ
XXIV-ММVIII - 31.01.2009



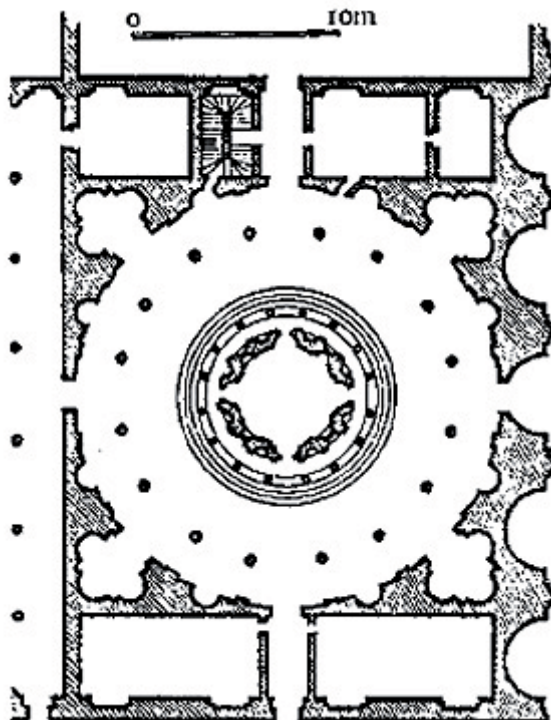
Донато Браманте Темпьетто. Часовня при церкви Сан-Пьетро ин Монторио на месте распятия апостола Петра 1502

Часовню на месте распятия апостола Петра на римском холме Яникул, стоящую во дворе церкви Сан-Пьетро ин Монторио, называют «темпьетто», то есть «храмик». Так называли декоративные павильоны в садах Нового времени. Он не появляется ни издалека, ни из-за угла; чтобы его увидеть, нужно подняться по ступеням и войти под арку небольшого дворика, и тогда как будто открываются двери тайника, и вам показывается сокровище, величественный классический храм необычайно камерного размера.



Разрез с перспективой Вариант проекта (codex Coner)

Темплетто считают одной из самых гармоничных построек Ренессанса, совершенство его форм и пропорций постигается моментально, охватывается одним взглядом. Это одна из наиболее удивительных построек той эпохи – она удивляет прежде всего кажущимся несоответствием своей крошечной величины тому грандиозному по важности месту, которое она занимает в истории архитектуры. Темплетто первое по-настоящему классическое ренессансное здание, и год его появления – 1502 – станет для современников точкой отсчета «новой архитектуры». Более чем через полвека Палладио воздаст Браманте должное за освобождение архитектуры из «мрака несовершенства» – он включит Темплетто, единственное из современных зданий, в IV Книгу своего трактата, посвященную исключительно античным храмам: «В папство Юлия II, величайшего первосвященника, Браманте, отменнейший муж и исследователь античных сооружений, построил в Риме прекраснейшие здания... Браманте был первый, кто вывел на свет хорошую и красивую архитектуру, которая была забыта со времен древних по сию пору, мне показалось, что, по справедливости, должно отвести место его постройкам среди античных».

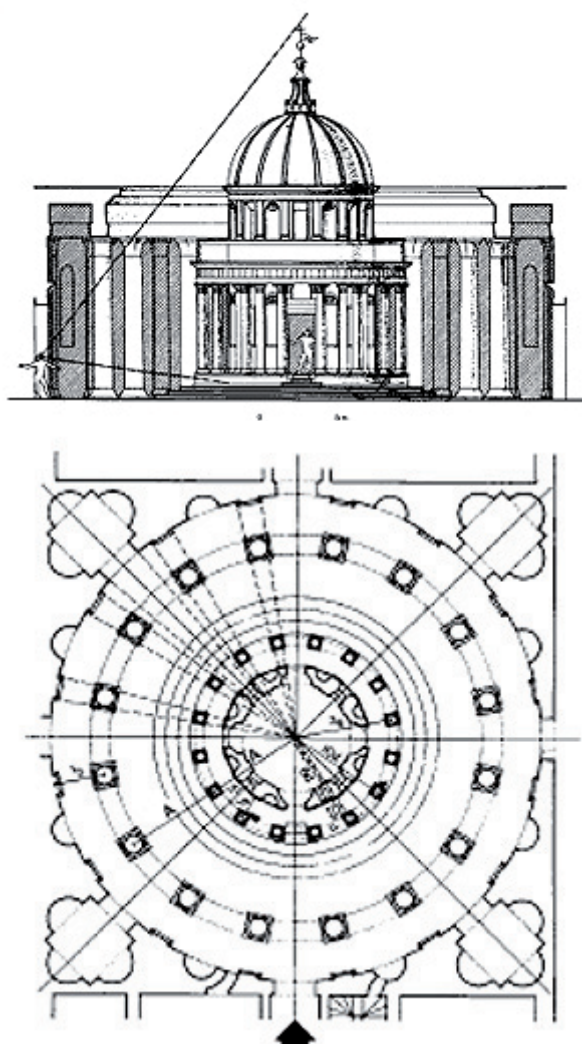


Неосуществленный проект Браманте комплекса Сан-Пьетро ин Монторио по Себастьяно Серлио (книга III)

Действительно, в этом проекте Браманте демонстрирует глубокое проникновение в суть античного понимания формы. Темплетто не просто ротонда, какими были, например, средневековые баптистерии. Полностью в соответствии с античной типологией это круглый периптер – колонны дорического ордера, поставленные вокруг целлы через равные промежутки, несут архитрав. Диаметр целлы всего 4,5 м, то есть Темплетто не приспособлен для нахождения внутри, а предназначен для любования снаружи. Архитектура здесь осмыслена не как конструкция, создающая внутреннее пространство, а как самоценное скульптурное тело, формирующее пространство вокруг себя. У античных храмов не было интерьера, их главным содержанием был их внешний объем. Впервые в истории христианская церковь не только типологически, но и функционально была задумана как античный храм. Функция Темплетто не литургическая, но мемориальная, это монумент в классическом смысле, а не церковь. Самым важным становится образ, который несет его архитектура, и здесь формальное и символическое создали такой сложный и интенсивный синтез, о котором гуманистическая традиция раньше помышляла только теоретически.

С античности, через Средние века, до неоплатонизма Ренессанса круг считался идеальной фигурой, выражающей божественное совершенство, космическую гармонию. Палладио, ссылаясь на Витрувия, пишет, что круг как форма «совершеннейшая и превосходнейшая» является наиболее подходящей для храма, так как «в высшей степени способна воплощать единство, бесконечную сущность, однородность и справедливость Бога». При том что эксперименты с центрическими храмами ко времени Палладио уже закончились (они пришлись на первую треть XVI века, Темплетто был первым в их череде), его утверждение «мы будем строить круглые храмы» отражает то, насколько эти поиски были *idée fixe* чинквеченто.

В случае Темпьетто «идеальная форма» имела к тому же изощренное иконографическое обоснование.



Гипотеза реконструкции проекта колонного двора и Темпьетто по Лаури Разрез с перспективой, план

Идеей амбициозного покровителя Браманте, будущего папы Юлия II, решившего усилить власть папства и заодно возродить былое величие *Saput Mundi*, было прославление апостола Петра именно как римского понтифика, утвердившего значение Рима как центра христианского мира. Так что вдохновляться следовало местными прототипами, прежде всего древними римскими храмами. Из античных авторов было известно, что круглые храмы посвящались Селене, Весте, Геркулесу и Меркурию. Храмы Весты в Тиволи и в Риме на Бычьем форуме, круглые коринфские периптеры, вероятно, были сочтены примерами для подражания. Веста – божество земной стихии, опоры, поддерживающей силы. Апостол Петр также есть земля, камень, опора Церкви, от которого она ведет происхождение и получает поддержку. Подобно тому как Веста была хранительницей семьи, св. Петр стал хранителем Церкви, «семьи» христианства. К тому же, основателем римского храма Весты был Нума Помпилий, первый священник античного Рима, по легенде, похороненный на Яникуле, где Петр, первый священник христианского мира, был распят, следовательно, через Петра происхождение римской церкви символически связывалось с происхождением античной римской религии. И, как Геркулес был героем языческой древности, так Петр стал героем христианства. В общем, с гуманистической точки зрения, мартриум Св. Петра должен был быть круглым (согласно традиции, первый храм, построенный Константином на месте распятия Петра, также был круглым мартриумом, но неизвестно, знал ли об этой традиции Браманте). Героический пафос определил ордер – дорический, впервые в ее тосканском варианте.

Темплет символически поделен на три части: крипта – сакрализация места, куда был врыт крест и куда было брошено семя новой религии, а также напоминание о катакомбах, цилиндрическое тело храма – Церковь воинственная, порядок, основанный на четырех Евангелиях (изображения Евангелистов в нишах интерьера), купол – Церковь торжествующая. Изображение на метопах архитрава двенадцати повторяющихся литургических объектов, связанных с Папой, подтверждает посвящение Темплету понтификату Рима. Античная, языческая форма призвана выразить важные для христианства религиозные и политические темы.

Несмотря на древнеримские реминисценции, формально постройка Браманте так же далеко отошла от античности, как и от средневековой традиции, у нее нет конкретного прототипа. При всем очевидно более «научном», «археологическом» подходе Браманте позволяет себе не следовать педантичным инструкциям Витрувия относительно круглого периптера, его «триглифная дорика» далека от витрувианской, он вводит в композицию барабан, значительно повышающий купол, и фонарь, и этим заметно меняет пропорции, он членит целлу снаружи пилястрами, чего никогда не делали древние. Воссоздавая античный тип храма, Браманте создает принципиально новую постройку, воплощение идеалов, теоретических поисков эпохи, уже входившей в пору своей зрелости. Он был уверен, что сам обладает методом, основополагающим принципом, по которому строится «современная» архитектура, возобновляющая античную. Для римского периода Браманте этим методом стал урбанистический, а главным принципом – построение перспективной ведуты.



Храм Весты (Геркулеса) на Бычьем форуме в Риме. Конец II в. до н.э.

По неосуществленному проекту Браманте, который приводит Серлио, Темпьетто должен был стоять в центре круглого колонного двора, ордер которого должен был быть в полтора раза выше ордера храма. Можно представить этот визуальный эффект – резкое перспективное сокращение, возникающее из-за перепада ордера в небольшом замкнутом пространстве, накладывающиеся друг на друга пространственные рамы. Двор имел бы четыре входа, но главный был бы один и предполагался там же, где и сейчас, так что у этой композиции должна была быть, как и сейчас, одна основная, зафиксированная точка обзора – точно в соответствии со «зрительной пирамидой» Альберти, – превращающая ее в статичную картину, исключая ракурсы, несмотря на возможность кругового обхода.



Темплетто стал первым по времени воплощением «идеального» круглого храма Ренессанса

Темплетто и колонный двор, составляющие единое целое, представляли бы собой одновременно и реальный, и воплощенный в миниатюре сконструированный пейзаж, «городскую сцену», фрагмент «идеального города», как на Урбинской ведуте Пьеро делла Франческа (1475 г., ее перспективный рисунок в последнее время приписывают Альберти). Но городской пейзаж Браманте гораздо более изощренный – ведь он был мастер перспективных обманок – он задумал, например, радиальное перспективное сокращение ордера, то есть пилястры Темплетто должны были быть чуть уже его колонн, а пилястры двора чуть шире колонн двора (потом он все же отказался от этой идеи). Попав в Рим, Браманте каждое свое здание проектирует как возможную модель городского пространства (папский дворец Бельведер, комплекс в Лорето), но каждый раз в основе лежит четкий пространственно-перспективный рисунок и как метафора божественного порядка, справедливого мироустройства, и как инструмент визуального контроля над пространством.



Пьеро делла Франческа «Вид идеального города» (Урбинская ведута), ок. 1475

Назначение ведут делла Франческа всегда связывалось с театральными декорациями – сценография как принцип мышления играла важную роль для последователей Альберти, вплоть до «Театро Олимпико», и, проектируя реальную виа Джулия, Браманте не мог задумать ее иначе как сценическую перспективу. Несмотря на неполное соответствие проекту, Темплетто – гениальный архитектурный спектакль Браманте, сплав архитектуры, урбанистики и театра, открывший собой эпоху Высокого Ренессанса.



Рафаэль, «Обручение Марии», 1504

Он был задуман как идеальная модель в неоплатоническом смысле, в котором любое здание является реализацией всеобщих законов гармонии. Гармония для гуманистов это упорядочивание частей, создающее красоту, реализацией красоты является искусство, основанное на правильных числах – ренессансный неоплатонизм был платонизмом пифагорейского типа, его идеальные модели, воплощенные в материи, имели структурно-математический характер. Темплетто пронизан «правильными числами» – от идущих от креста четырех осей, к восьми осям здания и шестнадцати осям колонного двора (по Витрувию, такое удвоение осей есть способ структурирования города), у храма три входа, у двора четыре, число метопов – три раза по шестнадцать. Шестнадцать, витрувианский совершенный «телейон», это число колонн и храма, и двора, в него снова укладываются по восемь – окон и ниш целлы. Этим, выражающим «мудрость древних», пифагорейским языком также высказано универсальное послание брамантевской новой архитектуры – это гармоничный микрокосм, восстанавливающий своим *concordia discors* гармонию макрокосма.





Маленький объем Темпьетто тщательно проработан, насыщен изысканными деталями

Но Темпьетто – воплощенная идея и в более практическом смысле – как строительная модель. Альберти рекомендовал архитекторам делать модели, «чтобы в сооружении не было даже малейшего, о чем бы ты не знал, что оно такое, каково оно и для чего предназначается». Будучи первым по времени воплощением в реальности грезившегося гуманистам идеального храма, Темпьетто самим фактом своего появления должен был доказать жизнеспособность этой утопии, доказать в том числе и заказчикам. Сразу после его строительства Юлий II поручает Браманте перестройку базилики Св. Петра. Грандиозный новый храм также начинает возводиться как купольная центрическая постройка, таким образом, Темпьетто можно счесть самым оригинальным архитектурным макетом среди всех прекрасных образцов той эпохи. Браманте не собирался воспроизводить его буквально, плановая структура Сан-Пьетро представляла собой греческий крест с куполом на четырех столбах, однако современникам их взаимосвязь представлялась глубже, чем она кажется теперь.



Главная, «дорическая» дверь Темплетто

Темплетто призван был стать утверждением классического идеала архитектуры, когда правильно найденные пропорции задают масштаб и отменяют размер – ордеру ведь все равно, какой он величины. Но тут все-таки вмешалось то, что Лосев назвал «раздирающим противоречием Ренессанса» – зазор между реальностью трехмерного объема и желанием свести его к арифметике целых чисел. Маленький объем Темплетто едва выдержал всей возложенной на него формально-смысловой нагрузки. Пилястры целлы, введенные Браманте для артикуляции перспективы и соподчиненности ордеров, привели к тому, что на стене почти не осталось места для окон и ниш, Браманте вставляет их виртуозно, жертвуя обрамлениями, создавая при этом интенсивный ритм. Однако для главного входа в храм, требовавшего акцентированной, «дорической» двери, расстояния в семьдесят сантиметров, пригодного для боковых дверей, было явно не достаточно, и Браманте решает этот вопрос, демонстрируя «отсутствие предрассудков»: он перерубает пилястры, вставляя дверь шириной девяносто сантиметров, перекрывает их вертикаль профилированным карнизом дверного портала. Получился элемент «не в масштабе», противоречащий организующему «картинному» порядку. В интерьере ситуация была еще сложнее – внутренние пилястры должны соответствовать внешним, но если бы это было сделано, то больше ни для чего бы места не было. Браманте сразу решает делать вдвое меньше пилястр в интерьере, но ему все же пришлось их удвоить (вместив между ними окна) и расположить по диагональным осям, чтобы поместились боковые двери. Интерьер уже не зависим от внешней структуры, и это отступление от правил привело к изысканнейшему результату.



Браманте виртуозно решает интерьер, в крошечном объеме достигая благородства и легкости

Купол Темпьетто должен был возвышаться над колоннами двора, однако Браманте не мог повесить барабан настолько, чтобы поместился ордер, но и оставить неартикулированным не мог – в результате между окнами и нишами возникли довольно схематичные пилястры, из-за чего верхняя часть Темпьетто стала выглядеть чуть менее классично. Чтобы сгладить это различие, Браманте вводит легкую нефункциональную балюстраду – посредника между дорическим антаблементом и барабаном, зрительно, перспективно отдаляющего купол от земли. Кроме того, Браманте проектирует довольно высокий фонарь, тоже нефункциональный, утверждающий вертикальную ось здания с почти готической торжественной устремленностью ввысь, и это также зрительно повышает пропорции.



Алтарь со статуей святого Петра

Все это вместе, особенно если представить окружающую здание высокую колоннаду, снова складывается в «иллюзионистическую» картину, некий спектакль визуальных условностей. Именно соображения перспективных точек зрения, помимо изощренной программы и строгой методики, диктуют архитектурные решения. Серлио отмечает, что в рисунке Темпьетто выглядит выше, а в реальности растягивается, особенно из-за «сдвоенного» карниза, и выглядит ниже, чем есть на самом деле. Браманте идет и на формальные трудности, и на перспективные искажения ради «визуальной геничности» постройки, ради восприятия ее зрителем, и «курватурный» результат сгармонизирован средствами живописи. Гуманистические законы гармонии, альбертианские «музыкальные» пропорции, переходя из трактата, из двухмерного чертежа в постройку Браманте, теряют свое метафизическое качество и становятся инструментом контроля изображения, которое, хотя и реализовано в материале, все еще мыслится как перспективное, представленное в картине. Это делает Темпьетто одним из ключевых архитектурных манифестов Ренессанса.