ФЕДЕРАЛЬНОЕ АГЕНТСТВО ПО ОБРАЗОВАНИЮ

Государственное образовательное учреждение

высшего профессионального образования

**«Дальневосточный Государственный Гуманитарный Университет»**

(ГОУ ВПО ДВГГУ)

Факультет Изобразительных Искусств и Дизайна

Кафедра Декоративно-прикладного Искусства

Дневное отделение

Курсовая работа

**«Ордерная система в архитектуре Возрождения»**

Выполнил:

Чекрыгина Елена Вячеславовна

студентка группы 625 ДПИ ФИИиД

Руководитель:

Артемьева А. А.

Хабаровск, 2009 год

**План**

Введение.

Глава I. Античные ордера и ордерная система эпохи Возрождения.

1.1 История развития ордерной системы от Античности до эпохи Возрождения.

* 1. Античные ордерные системы.

1.3 Ордера в архитектуре Возрождения.

Глава II. Новые принципы и средства выразительности архитектуры Возрождения.

2.1 Регулярный план.

2.2 Одинаковые пролёты.

2.3 Симметрия.

2.4 Введение оси.

2.5 Пропорция – просчитанная гармония.

2.6 Средства выразительности архитектуры: купол, барабан и свод.

Глава III. Ордерная система в памятниках архитектуры Возрождения.

3.1 Церкви и часовни.

3.2 Дворцы (Палаццо).

3.3 Виллы.

Заключение

Список литературы.

Приложение.

**Введение**

В современном искусстве, в частности в интерьерах и архитектурных ансамблях становится популярным применение деталей ордеров, как античных образцов, так и творческих задумок. Для дальнейшего грамотного использования ордерных композиций необходимо чётко изучить их историю, чтобы понять какие закономерности лежат в основе разнообразия форм ордеров.

В контексте исследуемой темы работы была поставлена цель: раскрыть особенности восприятия ордерной системы как архитектурно-эстетической концепции идеальной архитектуры в эпоху Возрождения. Чтобы достичь цели, были поставлены следующие задачи: во-первых, изучить заимствование ордерной системы из античной архитектуры искусством Возрождения; во-вторых, выявить новые принципы использования ордеров в архитектуре Возрождения и их средства выразительности; в-третьих, рассмотреть примеры и направления в применении ордерных систем классического античного образца и новых идей того времени.

В курсовой работе внимание, прежде всего, уделяется истории развития ордеров и их применению в период времени от Античности до Возрождения. Рассмотрены основные виды колонн и закономерности их применения в архитектурном ансамбле. Античность – эпоха классики, которая положила начало многим направлениям искусства. Многие архитектурные каноны и элементы выразительности Средневековья, Возрождения и Нового времени были позаимствованы у античных храмов и сооружений. В период Средних веков традиции античности отвергались как греховные и непристойные, как часть языческой упадочной культуры Рима. Возрождение дало новые возможности для развития искусства на основе античных традиций, возродив к ним интерес и дополнив новыми идеями. Вся архитектура приобрела новый смысл в глазах людей, помимо утилитарного она стала играть эстетическое значение.

# Глава I. Античные ордера и ордерная система эпохи Возрождения

# 1.1 История развития ордерной системы от Античности до эпохи Возрождения

Ордер - сочетание вертикальных несущих опор (колонн, столбов) и горизонтальных несомых частей (антаблемента) архитектурной конструкции, их строение и художественное оформление.

В трактате “Идея всеобщей архитектуры” В. Скамоцци называет ордер отражением космического порядка, созданного богом. Здесь же впервые появляется сам термин “ордер” (от лат. ordo — порядок). Эта теория небесного происхождения ордера подкреплялась гипотезой о его применении в библейском Иерусалимском храме.

Два из трех основных ордеров (ионический и дорический) возникли уже в VI в. до н.э., т.е. в эпоху архаики. Коринфский оформился позднее, в начале IV в. до н.э. как результат преобразования архаического эолийского ордера. Однако первое словесное описание ордеров было сделано только в конце I в. до н.э. римским архитектором Витрувием. В трактате “Десять книг об архитектуре” к трем основным греческим ордерам он добавляет еще и тосканский (названный в честь этрусков, или тусков). Он же определил характер каждого ордера. Дорическими нужно было делать храмы могучих и мужественных богов (Марс, Геркулес, Минерва). Нежный коринфский ордер посвящать Венере и Флоре, а ионический Юноне и Диане. Впервые ордера начали соотноситься с физическим типом человека: дорический — могучий герой, коринфский — стройная девушка, а ионический — изящная женщина.

В Древнем Риме трактат Витрувия служил еще чисто практическим наставлением. Подлинная его слава начинается в Италии XV в. Инициатором восстановления ордера традиционно считается Флиппо Брунеллески. Начал он с обмеров и описаний античных памятников, а закончил включением ордера в собственные постройки. Уже в XV в. начал формироваться канон европейской архитектуры, просуществовавший до XIX в. И основой этого канона становится ордер. Символические трактовки ордера при этом изменились. Так, например, итальянский архитектор Филарете рассуждал о библейском Адаме, изгнанном из рая, и прикрывавшем от дождя ладонями голову, как прообразе здания с крышей. Многоярусные ордерные колоннады выступают у Филарете как архитектурный образ сословной иерархии. В основании расположен самый “низкий” ордер (здесь ионический), изображающий простых крестьян. На него опирается более “благородный” — дорический, который тоже несвободен от обязанности несения. И, наконец, наверху находится “самый благородный” — коринфский, символизирующий высшую знать, приближенную к государю.

Интересно также, что вопреки Витрувию, у которого модулем ордера является “стопа” колонны (нижний диаметр), Филарете за основу берет высоту капители, которая символизирует голову человека. В этом отразилось представление о превосходстве духа над телом. Тогда же Л.Б. Альберти советует архитекторам в храмах использовать более массивные пропорции, в то время как в гражданских постройках — более изящные ордера. А Лука Пачоли уже в самом конце столетия призывает к употреблению причудливых веретенообразных колонн, сужающихся верху и внизу.

В XVI в. ордерный канон окончательно оформился. Появился композитные ордер (сочетание ионического и коринфского). Окончательно узаконилось соотношение ордеров (снизу вверх: тосканский, дорический, ионический, коринфский, композитный). Одновременно каждый ордер становится атрибутом какой-либо группы христианских святых и его рекомендуют применять в посвященных им церквах. Однако, в Италии XVI века формируется и оппозиция ордеру. В Риме возникает Академия гнева, участники которой пытаются найти внеордерные конструкции. Между сторонниками и противниками ордера разгорается настоящая борьба. Появляется необходимость в теоретической защите ордера. [[1]](#footnote-1)

В XVI в. возникли идеи об отходе от канонических пропорций с учётом специфических условий места и среды при проектировании ордера. Французский архитектор Делорм предлагал “древесный” ордер со стволом, подобным необработанному, узловатому стволу дерева. Родилась идея “французского” ордера, чей ствол обработан рустом. В Германии появилась идея происхождения тосканского ордера от мифического праотца немцев, великана Тускана. В целом же, значение ордерной системы для архитектуры в XVI в. сравнивали с ролью грамматики при изучении латыни.

В XVII в., когда архитектурным центром становится Франция, начинается мощное эллинофильское движение, считавшее высшим достижением зодчества формы, выработанные в Древней Греции. Одновременно ордер стараются освободить от всех дополнения и изменений, считая их порочными (убирают тосканский и композитный ордера, базу в дорической колонне и др.). Тогда же начинают четко различать понятия “быть прочным” и “выглядеть прочным” — т. е. появляется осознанное выделение тектоники в самостоятельную дисциплину. В связи с этим разгорается известная полемика “древних и новых”, суть которой составляет вопрос: сохраняет ли античное наследие значение идеала и образца или оно оказалось превзойденным достижениями искусства последующих времен? Споры охватили не только архитектуру, но все искусство и даже общественную жизнь.

**1.2 Античные ордерные системы**

Классическая система сложилась в Древней Греции как закрепленная традицией в нескольких вариантах переработка деревянной стоечно-балочной конструкции, применявшейся в строительстве храмов и других зданий. Основные ордера, получившие название от греческих племен и областей: дорический, ионический, коринфский. Позже архитекторы Рима позаимствовали у греков все ордера, дополнив своими: тосканским и композитным.

Тосканский ордер — прочный и тяжелый на вид из пяти ордеров римской системы [[2]](#footnote-2)(правила его построения изложены у Витрувия, I в. до н. э.) в греческой системе ордеров отсутствует. Часто рассматривается как вариант дорического ордера, к которому близок по форме и пропорциям. Форма тосканского ордера заимствована из архитектуры этрусков (тусков), откуда и происходит его название. Он символизировал физическую мощь и силу, а потому применялся главным образом в хозяйственных и военных постройках. Тосканскому ордеру уделялось место в первом этаже, где он зримо демонстрировал сопротивление тяжести, лежащей сверху.

Дорический ордер — самый прочный и тяжелый на вид из трех архитектурных ордеров в греческой системе, откуда он берет начало; второй по прочности после тосканского в римской системе ордеров. В архитектурно-теоретических трактатах со времен Витрувия дорическую колонну было принято интерпретировать как образ героя, а сам ордер — как выражение его силы, духовной и физической. Такая символика обычно ограничивала употребление дорического ордера в постройках, назначение которых с нею гармонировало. Сочетаясь на одном фасаде с другими ордерами, дорический ордер как «тяжелый ордер» помещался преимущественно внизу.

Ионический ордер — один из ордеров, общих для греческой и римской систем. В градации по степени тяжести и легкости занимает среднее положение между более сильным и тяжелым дорическим и более стройным и легким коринфским ордерами. У Витрувия ионическую колонну принято было интерпретировать как образ прекрасной зрелой женщины, а ионический ордер — как выражение ее грации. Эта символика ограничивала применение ионического ордера. Сочетаясь на одном фасаде с другими ордерами, ионический ордер, будучи ордером средней тяжести, располагался выше тосканского и дорического, но ниже коринфского и композитного ордеров.

Коринфский ордер — самый легкий и стройный из трех ордеров греческой системы. Менее определенным по признаку тяжести и легкости является его место в римской системе. Во времена Витрувия коринфскую колонну было принято интерпретировать как образ прекрасной девушки, а сам ордер — как выражение ее нежности и чистоты. Поэтому его применяли в постройках, чье назначение прямо или косвенно связывалось бы с таким символическим содержанием. В многоэтажных постройках легкий коринфский ордер занимал преимущественно верхнюю позицию.

Композитный ордер — архитектурный ордер, разработанный в Древнем Риме в дополнение к уже существовавшим греческим ордерам. Его пропорции во всем совпадают с коринфским ордером. Капитель коринфского стиля может быть дополнена четырьмя ионическими волютами, иногда в нее вводятся рельефные детали, скульптурные изображения. В более широком смысле композитными называют любые смешанные ордера.

В архитектурной практике, начиная с античности и особенно в последующие эпохи, различные ордера свободно сочетались друг с другом, их пропорции и детали варьировались, изменялись. В основе оформления фасадов и интерьеров памятников архитектуры классицизма и барокко лежит ордерная система.

**1.3 Ордера в архитектуре Возрождения**

Новые формы, корнями уходящие в античное искусство - колонны, ' капители и антаблементы, купола и соборы, а также орнамент, - стали приметами Возрождения в архитектуре. Как слова нового языка, они определили его стиль. В его основу легли ордера, система пропорций и декор.

Характерным элементом античной архитектуры была колонна. На нее очень похож ее двойник - пилястр, который по сути и есть колонна, выступающая из стены, только плоская. По своей совершенной и утонченной обработке это был своего рода шедевр. Из-за того, что цилиндрическое тело колонны в средней части вытянуто, кажется, что она утончается. Чтобы сгладить это впечатление, ствол колонны венчал стрельчатый фронтон. Как статуя, она покоилась на базе, соединенная с ней лепным пьедесталом. Колонну венчала капитель, и она непременно несла, как воспоминание о примитивной деревянной архитектуре, горизонтальный антаблемент, состоящий из трех элементов - архитрава (по-латински - architrab, главная балка), фриза и выступающего карниза. Арки и колонны античного здания, например, Колизея, были самостоятельными, не зависимыми друг от друга элементами. (илл. 1) Их накладывали на здание, не соединяя друг с другом; арки покоились на опорах, колонны находились перед этими опорами и поддерживали антаблемент, примыкающий к аркам. В Средние века колонна не исчезла, но была сведена к самому простому варианту - цилиндрической опоре без капители, без пропорций - главным образом, ее функция заключалась в том, чтобы нести арки, так как антаблемента практически не было.[[3]](#footnote-3)

Основоположник Возрождения и архитектуре Брунеллески прежде всего вернулся к античным опорам. Уже в 1421 г. на фасаде Оспедале дельи Инноченти во Флоренции он поместил портик с колоннами. Но здесь еще сохранен средневековый обычай, согласно которому колонны несут арки. Позже Брунеллески фланкировал портик большими каннелированными пилястрами, на которые помещал сплошной антаблемент: так в архитектуру с почетом вернулись главные элементы античности. В интерьерах сакристии в Сан Лоренцо (илл. 2) и капеллы Пацци (илл. 3) Брунеллески пустил антаблемент над пилястрами. В нефах Сан Лоренцо и Санто Спирито он пошел на компромисс между античностью и средневековыми традициями, поместив сегмент антаблемента между большими аркадами и колоннами нефа. Но в приделах Сан Лоренцо он снова с точностью следовал античному правилу - пилястры несут сплошной антаблемент, к которому сверху примыкают аркады капелл, открывающихся между пилястрами. Это ознаменовало возвращение к языку античности. Сегмент антаблемента, изобретенный Брунеллески, остался обычным «трюком» для оправдания арок над колоннами. Возвращение к антаблементу, замена декоративных гирлянд аркад геометрической строгостью и сплошными горизонтальными элементами стали характерными чертами Возрождения.

Брунеллески и его последователи не могли не заметить, что пропорции колонн варьируются в зависимости от их «орнамента» (используя термин Витрувия), то есть от типа соединенных с ними капители и антаблемента. Изучение античных руин и трактата Витрувия привели к возрождению теории, определявшей различные типы капителей и антаблементов. А вместе с этим возродились и сами эти типы. Их, как и в античности, определял тип орнамента. Типы капителей и антаблементов, легшие в основу всей системы пропорций, получили название ордеров. Ордерная система стала результатом осознания простой оптической иллюзии: если здание имеет несколько этажей, равных по высоте, то кажется, что высота верхних этажей, удаленных от зрителя, который находится на земле, уменьшается в зависимости от их высотного расположения. Создается такое впечатление, что здание по мере своей удаленности в высоту становится всё более компактным. Эту иллюзию пытались разрушить, увеличивая высоту верхних этажей. Ордера служили для фиксации оптимальных соотношений ярусов. Каждый ордер имел собственные пропорции, то есть высота колонны четко соотносилась с ее шириной. Достаточно было поместить по одному ордеру на каждом ярусе здания, и уже не казалось, что целое, взятое фронтально, сужается и уменьшается к верху. Напротив, создавалось впечатление развертывания здания в высоту. Эту теорию подтверждает, например, Колизей. Греки выделяли три основных типа ордера: дорический, ионический и коринфский. Римляне добавили к ним еще два - тосканский и композитный. Первые итальянские мастера Возрождения XV в. испытали все трудности, связанные с различением этих типов. Ведь единственный сохранившийся античный трактат - трактат Витрувия - был написан в эпоху Августа, и более поздние - как правило, эпохи упадка Империи, - сохранившиеся памятники не сообразуются с его предписаниями. Основоположники Возрождения должны были примирить противоречия между тем, что они видели, и устаревшей теорией. Виньола в Правиле пяти ордеров архитектуры, изданном в 1562 г., разработал новую теорию, которую отличают четкость, системность, логика и простота. (илл. 4)

Дорический приземистый ордер - самый грубый. Его лепная капитель лишена украшений. Возвышающийся над ней антаблемент состоит из самого простого архитрава, яруса узких панелей с тройным каннелюром, триглифов (воспоминание о членении поперечных балок, наложенных на архитрав, в деревянном зодчестве), чередующихся с метопами, украшенными тем или иным рельефом (бюкран; розетка), и наконец, карниза, который несет простая кубическая консоль. Тосканский ордер является только вариацией дорического, он еще более приземист и скуп. Сразу бросается в глаза отсутствие метопов и триглифов. Ионический ордер более строен, его капитель имеет две волюты на фронтальной проекции и богаче декорированный антаблемент со сплошным лепным фризом поверх архитрава. Коринфский ордер еще выше. Его капитель похожа на корзину, увитую акантовыми листьями, откуда по диагонали выступают загибающиеся стебельки, а по медиане - розетка. В антаблементе коринфской капители больше рядов орнамента. Композитный ордер имеет такие же пропорции, как и коринфский, это только его декоративный вариант. Капитель композитного ордера сочетает коринфскую корзину с волютами ионического типа, но расположенными по диагонали.

Четкие каноны Виньолы объединяют пять ордеров постоянными пропорциями. Их высота вычисляется из общего модуля, представляющего собой диаметр колонны: тосканский тип насчитывает в высоту 7 модулей, дорический - 8, ионический - 9, коринфский и композитный - 10. Тосканский тип благодаря его строгости использовали для более грубой отделки, например, на воротах вилл или в оборонных сооружениях. Самый грубый дорический ордер помещали на нижнем этаже, который несет всю тяжесть здания, ионический - на втором этаже, коринфский или композитный - на третьем. Но это правило было зафиксировано позднее. Когда Альберти в середине XV в. вернулся к ордерам на фасаде палаццо Ручеллаи (илл. 5), он еще накладывал их как придется. Первое верное подражание древним можно было увидеть около 1470 года в Риме во дворике палаццо Венеция, возникшее явно под непосредственным влиянием некоторых античных образцов. В 1514 г. Браманте в Ватиканском дворце впервые применил правильное наложение трех главных ордеров. «Эту дату можно принять как время восстановления иерархии и плана ордеров». Использование ордеров стало практически обязательным: они завершают композиции самых изящных построек века - внутренний двор палаццо Фариезе в Риме, клуатр Палладио при монастыре делла Карита в Венеции или Новые Прокурации на площади Сан Марко.

Но правило имеет исключения, и фантазия была возможна всегда. Никто не запрещал использовать на нижнем этаже не дорический, а другой ордер, главное, чтобы на нем сверху не оказался более низкий ордер. Еще во второй половине века Санмикели в палаццо Гримани на Большом Канале (Венеция) использовал коринфский ордер на нижнем этаже и на него, на втором этаже, наложил еще один коринфский ордер. Приматиччо в 1568 г. поместил тосканский ордер на втором этаже нового крыла дворца в Фонтенбло. Если использовался один ордер, например, внутри церкви, то это, как правило, был коринфский ордер, которому отдавали предпочтение за элегантность орнамента. Он был распространен более прочих. Браманте в начале XVI в. спроектировал новый тип фасада, где только второй этаж был снабжен ордером, а каменная кладка нижнего этажа была оформлена грубыми выступами - рустом. Этот способ пользовался большим успехом по всей Италии. Санмикели применил его в Вероне, а Палладио - в палаццо Тьене в Виченце (илл. 6).

Существует и другая манера использования единственного ордера с колоннами или пилястрами. Она состоит в том, что колонны по высоте равны двум этажам здания. Этот способ получил название «большого ордера» (по аналогии с большой лестницей, которая может накладываться на весь ордер) и имел потрясающий эффект. Уже Брунеллески использовал его в палаццо ди Парте Гвельфа, который остался незавершенным. Такой ордер широко применялся в XVI в. на помпезных фасадах. Иногда большой ордер накладывали на рустованный нижний этаж, но чаще всего он поднимается прямо из земли. В последней трети XV в. Альберти использовал его на плане фасада церкви Сант Андреа в Мантуе (илл. 7), но он ограничился пилястрами. Настоящий портик было трудно совместить с задачами современной архитектуры. Он бы так и исчез, если бы Палладио во второй половине XVI в. не вернулся к нему, и с большим успехом. Не всегда имея возможность располагать колонны отдельно от корпуса здания, он закреплял их на стене.

За пределами Италии ордера распространились в XVI в. Во Франции их применение было вначале очень хаотичным. Жан Бюллан в 1564 г. издал первое практическое руководство - «Общее правило архитектуры», которое скоро затмило трактат Виньолы. Французские архитекторы были единственными кто использовали большой ордер, при последних королях династии Валуа он вошел в моду. Можно увидеть его на фасаде Большой галереи Лувра, появившейся при Генрихе IV. В Испании ордера прививались дольше, хотя Диего де Сагредо уже в 1526 г. описывал их в своем переложении Витрувия Пропорции античности (Medidas del Romano). В Архиепископской коллегии в Саламанке (около 1530 г.) их использование было еще бессистемным. Большой ордер испанцы использовали преимущественно в церковной архитектуре, например в соборе Гранады и в церкви Хаэна. В германских странах ордера появились только с проникновением сюда итальянских архитекторов. Хотя Ривиус в 1547 г. издал руководство по применению пяти ордеров, но в корпусе Отто Генриха в Гейдельберге (около 1560) они использованы еще очень неумело. Мы не знаем примеров правильного наложения трех ордеров в Священной Римской Империи в XVI в.

Привязанность Возрождения к античным ордерам тем не менее не воспринималась как обязательный закон. Использование колонн или пилястров не было принудительным. Для красоты достаточно было сообразовываться с главными принципами симметрии, правильности, геометрии и пропорций. [[4]](#footnote-4)

Ордерная система получила глубокое обоснование в эпоху Возрождения. Помимо фундаментальных изданий, которые пытались решать глобальные проблемы и выдвигали основополагающие идеи зодчества, Возрождение оставило книги на более узкую и чисто практическую тему - своего рода руководства по применению ордеров, их линий и пропорций. Количество таких руководств показывает, что спрос на них был велик. Первое руководство издал в Испании Диего де Сагредо в 1526 г. В следующем, 1537 г., вышла «Третья книга, или Общие правила архитектуры» Вскоре последовали издания в германских странах - Вальтера Риффа, по прозвищу Ривиус (Нюрнберг, 1547), и Ганса Блюма (Цюрих, 1550). Но в 1562 году издал руководство Виньола, оно по своей простоте и удобству применения затмило все остальные. Как правило, все они были богато иллюстрированы, скорее всего, недешевы, но растущие тиражи показывают, что цепа не была препятствием для их распространения. Зодчие могли собирать библиотеки.

**Глава II. Новые принципы и язык архитектуры Возрождения**

**2.1 Регулярный план**

Вернувшись к античному стилю, Возрождение подчинилось определенным правилам - регулярности, симметрии, пропорциям, - которые должны были соблюдаться при возведении каждого здания. Первый и самый простой принцип заключался в обязательном использовании линейки, угольника и циркуля для разметки расположения зданий. Прямоугольная правильность благодаря обязательной типологии сохранилась в церквях, но исчезла из гражданской архитектуры, которая подчинялась давлению ландшафта больше, нежели доминировала над ним. Возрождение вернулось к строгим чертам, прямолинейным фасадам и прямоугольным сочленениям. Несимметричные планы, тупые и острые углы были упразднены. Возобладала правильная линия. В качестве примера можно назвать Темпьетто, палаццо дела Канчеллярия архитектора Браманте, вилла Фарнезина построенная по проекту Перуцци, палаццо Фарнезе и другие известные постройки.

**2.2 Одинаковые пролеты**

Стала обязательной регулярность ритма оконных и дверных проемов. Брунеллески на фасаде Оспедале дельи Инноченти (илл. 22), а затем Микеланджело в замке Медичи, и Альберти в Ручеллаи (илл. 5) дали проемам равную ширину и распределили их равномерно. Этот принцип утвердился повсеместно во второй половине XVI в.

Регулярность проемов стала первым из новых принципов, утверждающихся во Франции. Он стал необходимостью и наиболее эффективно преодолевал порочную практику. При возведении лоджий Карла VIII в Амбуазе этот принцип уже учитывался. Тем не менее понадобилось время для его повсеместного распространения. В Блуа на парадном фасаде крыла Людовика XII и на фасаде крыла Франциска I (илл. 8) можно увидеть только подобие одинаковых проемов. Этот принцип стал нормой в середине XVI в. В Германии также с трудом внедряли идеи правильности оконных проемов. Начиная с середины XVII в. в крупных постройках, как, например, в корпусе Отто Генриха в Гейдельберге или в герцогском замке в Ландсхуте этот принцип соблюдается. Упорядочивание проемов означало также их расположение на одном уровне. Сегодня этот принцип сам собой разумеется, но тогда, после веков стихийного строительства, он также должен был получить право на вторую жизнь. С помощью этого принципа трудно добиться освещения лестниц. На стенах больших традиционных круглых лестниц располагались косые оконные проемы, повторявшие наклон самой лестницы. Так организована лестница в Шомоне, в крыле Франциска I в Блуа и в замке Гартенфельс в Торгау (около 1535) Сменившая их прямая итальянская лестница, расположенная обычно перпендикулярно к фасаду, непременно имеет на стыке двух маршей площадку, которая может освещаться только на уровне между жилыми этажами. В результате ряды оконных проемов нарушаются. Регулярность оконных проемов окончательно воцарилась по мере распространения винтовой лестницы, которая может освещаться и на уровне жилых этажей.

**2.3 Симметрия**

Забота о регулярности с необходимостью повлекла за собой поиск симметрии в современном понимании этого слова, то есть одинаковости двух половин здания по отношению к центральной оси. Симметрия, которая выявится в вертикальной проекции, должна сначала существовать на плане. Таким образом, она вызвала фундаментальную рационализацию архитектурного творчества. Меняют форму итальянские и испанские замки, традиционно представлявшие собой массив с квадратным двором. Церковь в форме латинского креста уже пытается соблюдать симметрию, но с возвращением центрического плана становится невозможно сопротивляться искушению сделать здание симметричным по всем осям. Симметрия, таким образом, стоит у истоков всех вариаций на тему греческого креста, который был необычайно широко распространен в Италии эпохи Возрождения и составляет самую привлекательную главу истории архитектуры.

Во французской церковной архитектуре творческий поиск был очень ограничен, но зато стремление к симметрии оказало решающее влияние на планы французских замков. Симметрия со временем исключила Т-образный план зданий, его заменил план с двумя крыльями, так называемый П-образный план. Симметрия предпочитает квадратный (Шенонсо, Шамбор (илл. 9)) или прямоугольный план (Мадрид в Булонском лесу, Тюильри). Симметрия является главным принципом гражданских зданий Серлио, работавшего в Фонтенбло с1540 г. Он включил эти постройки в свою «Шестую книгу», которая, главным образом, рассуждает о геометрической линии. Андруэ Дюсерсо, без сомнения, находился под влиянием его рукописи, и его первая (1559) и последняя (1582) книги также содержат идею симметрии.

**2.4 Введение оси**

Симметрия дала архитекторам предоставление о центральной оси. Итальянцы, верные регулярности античной архитектуры с одинаковыми пролетами колоннад, не пытались выделять эту ось и, как правило, довольствовались тем, что проводили ее посередине центрального пролета, что означало нечетное количество самих пролетов. Крупные общественные дворцы, такие, как Библиотека, Монетный Двор или Прокурации в Венеции, базилика в Виченце, Уффици во Флоренции, боковые дворцы Капитолия в Риме и многие частные дворцы (дворцы Браманте и Рафаэля в Риме, Санмикели в Вероне) представляют собой сплошной фасад, в котором центр не выделен. (илл. 11) В других странах, находящихся, по-видимому, под влиянием традиции оформления церковных порталов, центральный пролет выделяется. Oн являлся монументальным входом. Такие входы мы видим во французских замках: в домике в Блуа Людовика XII центральный портал расположен еще не по центральной оси. Центральная ось позволяла выделить выступ фасада колоннами, что уподобляло композицию своего рода современной триумфальной арке. Так оформлены фасады в Экуане, Анэ, Лувре. (илл. 10) Усиление центрального элемента привело к тому, что центральный выступ фасада трансформировался в отдельный павильон, украшенный особым декором (ордера, орнамент, скульптуры). Кроме того, он выделялся своей массой, это стало обычным композиционным решением фасада до конца XVII в. Испания, испытав влияние более сдержанных образцов итальянских палаццо, пыталась, как и Франция, подчеркивать центральный вход фасадом с колоннами (дворец Карла V и Каса де Кастриль в Гранаде, Алькасар в Толедо). Зато в Германии предпочитали подчеркивать вход особенным декором и не увеличивать размеров выступа фасада или отдельного павильона.

**2.5 Пропорция – просчитанная гармония**

Главной заботой Возрождения были пропорции, то есть соотношения между размерами. Возрождение, придавая огромное значение числам и точным размерам, пришло к принципу гармонии с помощью вычисления. В начале XV в. так работал Брунеллески в церкви Сан Лоренцо, в Сан Спирито. (илл. 12, 13) И все же, чтобы возродить античную теорию гармонических пропорций, потребовался такой истинный гуманист, как Альберти. Пифагор установил, что созвучные интервалы в музыке покоятся на соотношении длины труб органа или вибрирующих струн, которое составляет 1 к 2 (октава), 2 к 3 (квинта) и 3 к 4 (кварта). Платон в Тимее вывел, что вечная гармония мира, которую выявляют звуки музыки, покоится на геометрической прогрессии чисел в их единстве - двойной (1-2-4-8) или тройной (1-3-9-27). Альберти, используя именно эти соотношения, пытался установить идеальные пропорции. Только так, по его мнению, архитектура сможет стать столь же естественной и гармоничной, как и музыка. Идея основополагающего родства между этими двумя видами искусства будет общим местом в трактатах о гармонии.

Этот принцип превозносил и венецианский гуманист Франческо Джорджи в связи с проектом возведения церкви Сан Франческо делла Винья (1535). Он вывел все размеры здания из чисел, кратных трем. Все части здания соотносились друг с другом, как звуки в квинте или октаве. А его общая длина была аналогией интервала двойной октавы и квинты. Палладио, сформировавшийся в той же венецианской среде, воспользуется размерами, соотношение между которыми будет то арифметическим (например, 6-9-12), то геометрическим (4-6-9,4), то гармоническим (6-8-12,6 плюс добавленная к ней ее треть составляет 8, такое же отношение 8 к 12). Можно сомневаться в эффективности столь софистического поиска, то есть в нашей зртельной способности так тонко видеть все соотношения. И тем не менее большой заслугой этих мыслителей было то, что они заострили внимание архитекторов Возрождения на главном принципе греческого искусства - соразмерности (той самой «симметрии», которой они придали совсем другой смысл). Если исходить из соразмерности, все размеры гармоничного здания должны были быть кратными модулю основания. Конечно, очень немногие архитекторы были способны усваивать и реализовывать на практике такие хитроумные вычисления, как Палладио. Но идея модульных пропорций витала в воздухе, она в корне изменила всю строительную практику. Кроме того, по мере распространения ордерной системы, все архитекторы, более или менее осознанно, частично использовали новый язык, который основывался именно на этой идее.

**2.6 Средства выразительности архитектуры: купол, барабан и свод**

Архитектурный язык Возрождения включает в себя: ордеры (им выделена целая глава, как главному вопросу курсовой), способы покрытий, орнамент, лепку. Но главные характерные новые черты - парусный купол и парусный свод.

Возрождение поместило купол на паруса свода, то есть треугольные углубления, как бы вырезанные в сфере. Парус свода изящно оформляет переход от квадратного плана, обычного в средокрестиях церкви, к сферическому своду купола или его барабана. В то же время он имеет удобную для декорирования поверхность. В Италии туда обычно помещали медальоны, как правило, с изображением Евангелистов. Такие купола мы видим в Сайта Мария деи Карчери в Прато, во всех купольных церквях Ломбардии конца XV в. и еще позже - в Сайта Мария делла Пассьоне в Милане. Этот способ постройки имел тот недостаток, что средокрестие оставалось неосвещенным, а купол не был виден снаружи. Только па заре XVI в. между парусами и куполом стали помещать цилиндрический барабан с окошками, которые пропускали свет к средорестию. Вместе с этим архитекторы отказались от античного обычая подчеркивать форму купола снаружи, выделяя ребра свода. Темпьетто Браманте в Сан Пьетро Монторио, Сан Бьяджо в Монтепульчано, Сайта Мария дель Консоляционе в Тоди показывают, насколько удачным оказался этот способ, придавший ясность внутреннему объему зданий и монументальность - их наружному облику. Этот способ скоро распространился повсюду – его использовали Алссси в Санта Мария ди Кариньяно в Генуе, Санмиксли в Санта Мария ди Кампанья в Вероне, Палладио в Сан Джорджо Маджоре и в Иль Редепторе в Венеции, Джакомо делла Порта в соборе св. Петра в Риме. Следуя примеру флорентийского собора, архитекторы кроме того обычно оставляли отверстие на вершине купола и покрывали средокрестие фонарем в форме темпьетто, что несколько смягчало античный стиль.

В портике Оспедале дельи Инноченти и в приделах своих церквей Брупеллески использовал другой тип покрытий - парусный свод, который образуется путем отсечения от сферического купола четырех равных полусегментов. Он состоит из четырех парусов (конструкция треугольных очертаний), что придает ему форму скуфьи. Этот тип конструкции, не требующий традиционных ребер и швов, позволяет выполнить гладкий свод, правильные линии которого удлиняют изгибы появившихся полукруглых арок. Такой способ возведения куполов стал характерной чертой флорентийского зодчества, но подобные примеры можно найти и в других городах Италии, а также в Испании, например, в соборе в Хаэпе.[[5]](#footnote-5)

**Глава III. Ордерная система в памятниках архитектуры Возрождения**

**3.1 Церкви и капеллы**

Устоявшиеся приемы церковной архитектуры были отброшены новшествами Брунеллески во Флоренции уже в самом начале эпохи Возрождения. В Сан Лоренцо и в Санто Спирито он использовал традиционный план в форме латинского креста. Но черты античной базилки изменили его до неузнаваемости. Брунеллески вернулся к нефам с плоским перекрытием, по краям разместил колонны, а над средокрестием возвел купол. В сакристии Сан Лоренцо (которая была в то же время гробницей Медичи) он использовал квадратный план, покрытый куполом, что являлось вариантом капеллы Пацци в Санта Кроче. В менее высоких зданиях Брунеллески применял центрический план (то есть объем, который можно было вписать в круг), практически исчезнувший после римских баптистериев. Эти постройки оказали решающее влияние на всю последующую архитектуру.

Центрический план имел огромный успех, центрические храмы стали самыми распространенными. Часто их посвящали тем или иным персонажам. Церковь плана греческого креста в Сайта Мария дель Карчери в Прато и восьмиугольный план сакристии Санто Спирито во Флоренции являют собой совершенные образцы, которые оставил нам Джулиано да Сангалло. Ломбардские архитекторы конца века предложили много интересных вариантов этого типа: квадратный план, покрытый восьмигранным куполом в Санта Мария ди Канепанова в Павии и в Бусто Арсицио, восьмиугольный план в Инкороната в Лоди, ротонда с четырьмя равными ветвями в Креме, план греческого креста с восьмигранным средокресгием в Санта Мария делла Пассьоне в Милане и тд. В Венеции Моро Кодуччи в Сан Джованни Хризостомо применил византийский план в виде шахматной доски. В Риме центрический план был открыт позже, чем во Флоренции, в XV в. Впервые он был использован в церкви Сайта Мария делла Паче, возведенной папой Сикстом IV. В XVI в. этот тип использовали почти все крупные зодчие: Браманте, Галеаццо Алеси, Санмикели. Здания центрического плана, однако, не годились для больших скоплений людей, и в многолюдных церквях напрашивалось продольное расположение. В XV в. появилась идея объединить два типа, завершив неф алтарем центрического плана. Традиционный план в форме латинского креста оставался довлеющим, центрический план, под влиянием Брунеллески, только добавил характерный для пего признак - купол над средокрестием. Такое решение Альберти принял для Сант Андреа в Мантуе (илл. 7), Франческо ди Джорджо - для Санта Мария дель Кальчинайо возле Кортоны, Браманте - для нового плана собора св. Петра, к сооружению которого приступили в 1506 г. (илл. 14) Этот тип стал наиболее распространенным в XVI в.

В решениях Тридентского собора речь идет о таких храмах, расположение которых наиболее благоприятно для отправления культа перед собранием молящихся, то есть с широким нефом и без приделов. Прежний тип был упрощен, и архитектура приблизилась к типу здания, совершенный образец которого дал Виньола в Иль Джезу в Риме (илл.15). Позже этот тип воспроизводился везде. Его неф окаймлен только капеллами, алтарь покрыт куполом и удлинен апсидой, а трансепт сокращается до простых боковых капелл, расширенных до размера купола. Средокрестие исчезает, купол используется только из эстетических соображений. Этот тип главенствует в последней трети XVI века в различных вариантах.

Возрождение также обновило тип фасада, применив новые принципы композиции и собственный язык. Альберти первому пришла в голову идея использовать в церковной архитектуре ордера, и в конце своей жизни на фасаде собора Сант Андреа в Мантуе он даже попытался сделать подобие триумфальной арки с большим ордером. Но в Санта Мария Новелла во Флоренции он разместил ордера по двум ярусам (илл. 16). Нижний ордер скрывает ширину здания. Верхний ордер, ограниченный в ширине нефом, заменяя фронтон, увенчивает композицию и фланкируется волютами, которые соответствуют приделам. Этот принцип распространился повсюду. Варьировались ширина верхнего яруса, форма и количество опор - обычно колонн и пилястров вперемежку - и схема фронтона, но тип оставался тем же. Единственным, кто предложил другое решение, был Палладио, который поместил перед нефом портик большого ордера и заменил волюты углами фронтона, в него и врезался пронаос. Общий вид такого фасада определяют две неодинаковые части фронтона - одна широкая и низкая, как бы развороченная мощной горизонталью второй. Горизонтальное членение исчезает, восстанавливается вертикаль нефа. Так внутренняя структура здания становится очевидна снаружи, хотя и в другой форме.

За пределами Италии типы итальянских церквей не имели большого успеха, что в известной степени было связано с самой возможностью обновления. Во Франции тип и стиль архитектуры оставались готическими, хотя отдельные элементы постепенно принимали ренессансиые формы, как в церкви Сен-Эсташ в Париже. Центрический план применялся только в единичных случаях, то есть в частных капеллах, соборах или замках. Так, например. Филибер Делорм использовал центрический план в Сен-Жермен-ан-Лэ (трехлепестковый план с пронаосом впереди), в Сан-Леже и в Анэ (единственный сохранившийся памятник). В германских странах готика благодаря блеску «пламенеющего стиля» оказалась еще более живучей. Только когда Фридрих Сустрис спроектировал церковь Иезуитов и св. Михаила в Мюнхене стало ясно как можно применить здесь идеи Виньолы. В Испании итальянские образцы воспринимались лучше. Центрический план применялся в разных вариантах: квадратный план использовался в сокровищнице при соборе в Сигуэнце, двенадцатиугольный - в ризнице собора в Севилье, план в форме греческого креста - в церкви Эскориала. В соборе Гранады и в церкви Убеды план в форме латинского креста был объединен с грандиозным круглым алтарем, тот же латинский крест был покрыт куполом над средокрестием церквей при госпиталях Севильи и Толедо.

**3.2 Дворцы (Палаццо)**

Важным типом гражданской архитектуры в Италии был палаццо, городская резиденция. Итальянский палаццо традиционно был закрытым массивом с одним внутренним двориком, квадратным или прямоугольным в плане, имел массивный экстерьер, но на дворик щедро открывался лоджиями. Этот принцип сохранился, но планы таких построек стали значительно более регулярными. Еще более чувствительные изменения здания претерпели в связи с использованием ордеров. Флорентийский палаццо сохранил внешнюю строгость, хотя все чаще стали использоваться выступы. Фасад с наложенными друг на друга пилястрами, предложенный Альберти в палаццо Ручеллаи, был использован только один раз - в палаццо Пикколомини в Пиенце (илл. 17). Но хотя в течение всего XV в. аркады нижнего этажа дворового фасада, как правило, по-прежнему несли колонны, оформление ярусов уже вполне соответствовало нововведениям в античном стиле. Так, второй этаж во внутреннем дворике палаццо в Урбино украшен пилястрами (илл. 18), а верхний этаж в палаццо Медичи и Строцци имеет лоджию с архитравом (илл. 19, 20). В Риме дух античности чувствуется во всех важных постройках того времени; Впервые он появляется во дворике палаццо Венеция, долго остававшимся единственным образцом этого стиля. Фасад с наложенными пилястрами снова появляется в Риме в конце XV в. в палаццо Канчеллерия, но его скоро сменил единственный ордер на нижнем этаже фасада с рустованными выступами, который ввел Браманте и который скоро распространился повсюду. Композиция интерьера отныне следовала прямоугольному членению. Круглая лестница появлялась в виде исключения. Палладию использовал овальную винтовую лестницу в клуатре при монастыре делла Карита в Венеции только из пристрастия к этой форме.

**3.3 Виллы**

Помимо всего прочего, Италия Возрождения изобрела новый тип жилища - виллу. Концепция загородного дома была воспета Петраркой (XIV век), который построил маленький домик, окруженный садом с оливковыми деревьями близ Падуи. К XVI в. шумная, запруженная городская улица сделала идею строительства загородного дома очень популярной. Архитектура сельских усадеб только приобретала свои черты и практически начинается с Палладио. Многие из вилл Палладио предназначались лишь для жарких летних месяцев, хотя в некоторых хозяева проводили большую часть года. Первые известные виллы Козимо Медичи (старшего) - в Карфаджоло и Кареджи, выполненные Микелоццо, были всего-навсего маленькими castelli - укрепленным особняком-крепостью. Но скоро пристрастие к центрическому плану привело архитекторов к попытке применить его и в этом типе зданий. Для Лоренцо Великолепного Джулиано да Сангалло спроектировал виллу, которой он в почти полном согласии с принципом центрического плана придал квадратную форму, - Поджио близ Кайяпо. Джулиано да Майано, возводя виллу Поджио Реале для неаполитанского короля, принял за основу план с четырехугольным двором, на котором размещались четыре павильона. Этот замысел привел в восторг Карла VIII и его двор, занявших виллу в 1495 г. Позже виллы свободно меняли свои очертания в зависимости от окружения, выбирая места для бельведера и панорамных лоджий. Наиболее интересные виллы были построены в Венецианской области. Можно назвать виллу падуанского епископа в Лувильяно работы Фальконетто и виллу Гарцони в Понте Казале работы Сансовино, который совместил черты щедро открытого наружу венецианского палаццо с античным стилем. Развитие античного стиля в Тоскане и в окрестностях Рима повлекло за собой организацию садов, которым постепенно стали придавать большее значение, чем архитектуре. Зато в Венецианской области, где расселение венецианской аристократии на «континенте» привело к росту числа загородных вилл, Палладию усовершенствовал этот тип зданий, найдя искусный компромисс между aнтичной легкостью и грубоватым характером традиционных построек. Его Ротонда в Виченце с портиком большого ордера на всех четырех фасадах знаменита элегантностью центрического плана и сходством с античным храмом, но это уникальный пример (илл. 22). Более распространен не столь претенциозный тип - особняк в простом архитектурном стиле, который фланкируют, как правило, еще более простые аркады.

**Заключение**

История ордерной системы насчитывает много веков, в течение которых менялся стиль, способ применения и общий вид деталей ордера. Например, ордера в классическую эпоху, были неотъемлемой частью зданий, отображали их назначение и важность. В период возрождения интереса к классике в XIV-XVIвв., смысл ордера уже был утрачен, символическое значение его применения не учитывалось и всё сооружение приобретало только эстетическое значение. В архитектуре эпохи Возрождения ордер приобрёл немалое значение ещё и потому что гармонично сочетался с нововведениями того времени. Тяжёлые пропорции и монументальные формы сменились на лёгкие, гармоничные в плане и декоре здания. Материалы и новые методы строительства поспособствовали развитию понимания архитектурного сооружения как художественного образа.

В курсовой работе подробно описан язык и средства выразительности архитектуры эпохи Возрождения. На примерах проектов знаменитых архитекторов заметно, что каждое новое здание создавалось как картина, с индивидуальными особенностями. Тем не менее основа всегда была одна – законы гармонии, пришедшие из традиций античности. Благодаря возрождению интереса к классике было открыто заново и изучено много культурных памятников, рассказывающих о стадиях развития ордеров.

Даже после упадка Возрождения интерес к колонне и пилястрам не упал, а наоборот новые идеи открыли миру такие стили как ампир и классицизм. Также влияние античности прослеживается в некоторых нео стилях. В отличие от Возрождения, в этих направлениях искусства античному наследию следуют ещё менее строго, значение придаётся больше красивым сочетаниям форм и оригинальности решения. Символичность ордера как элемента представления людей о строении мира, утрачивается совершенно.

**Список литературы:**

1. Лисовский В.Г. Б Архитектура эпохи Возрождения: Италия. – СПб.: Азбука-классика, 2007. – 616 с.
2. Жестаз Бертран, Архитектура Ренессанса. От Брунеллески до Палладио/ Б. Жестаз; Пер. с франц. Е Шукшиной. – М.: Астрель: АСТ, 2003. – 160 с.
3. Моатти К., Античный Рим/ К. Моатти; Пер. с фр. И. Ионовой. – М.: Астрель: АСТ, 2003. – 208 стр.
4. Уайт Э., Архитектура: формы, конструкции, детали: иллюстр. справочник/ Энтони Уайт, Брюс Робертсон; пер. с англ. Е. Нетесовой. – М.: Астрель: АСТ, 2007. – 111 с.
5. http://ru.wikipedia.org/wiki/Архитектура Возрождения
6. Куликов А.С. История архитектуры, градостроительства и дизайна. Ч.1: Всеобщая история архитектуры. Учебное пособие. - Тамбов: Изд-во ТГТУ, 2003.- 106 с.
7. Всеобщая история искусств. Том 3./ под ред. Ю. Д. Колыпинского, И. С. Ротенберга. - М: Искусство, 1962. – 1000 с.
8. Аполлон: Изобразительное и декоративное искусство. Архитектура: Терминологический словарь./ Под общ. Ред. А. М. Кантора. – М: Эллис Лак, 1997. – 736 с.
9. Глэнси Дж., Архитектура: энциклопедия/ Джонатан Глэнси; пер. с англ. Т. Лисициной, Т. Граблёвской. – Астрель: АСТ, 2006. – 512 с.
10. Искусство итальянского ренессанса: Архитектура, скульптура, живопись, рисунок./ под ред. Е. Хачанян – Мадрид: Kenemann Verlagsgesellschaft mbH, 2000. – 462 с.
11. С. А. Ивлев, Смысл архитектурного ордера, статья от 29.08.2008, http://www.1000fontan.ru/articles/?id=7&start=1
12. http://www.krugosvet.ru/enc/kultura\_i\_obrazovanie/izobrazitelnoe\_iskusstvo/KOLONNA.html

1. С. А. Ивлев, Смысл архитектурного ордера, статья от 29.08.2008, http://www.1000fontan.ru/articles/?id=7&start=1 [↑](#footnote-ref-1)
2. Онлайн энциклопедия Кругосвет, Колонна, http://www.krugosvet.ru/enc/kultura\_i\_obrazovanie/izobrazitelnoe\_iskusstvo/KOLONNA.html [↑](#footnote-ref-2)
3. Жестаз Бертран, Архитектура Ренессанса.; Пер. с франц. Е Шукшиной. – М.: Астрель: АСТ, 2003., стр. 40 [↑](#footnote-ref-3)
4. Жестаз Бертран, Архитектура Ренессанса.; Пер. с франц. Е Шукшиной. – М.: Астрель: АСТ, 2003., стр. 51 [↑](#footnote-ref-4)
5. Жестаз Бертран, Архитектура Ренессанса.; Пер. с франц. Е Шукшиной. – М.: Астрель: АСТ, 2003., стр. 58 [↑](#footnote-ref-5)