

А. Леон-Баттиста

Десять книг о зодчестве в двух томах

**Москва
«Книга по Требованию»**

УДК 72
ББК 85.11
А11

A11 **А. Леон-Баттиста**
Десять книг о зодчестве в двух томах / А. Леон-Баттиста – М.: Книга по Требованию, 2023. – 426 с.

ISBN 978-5-458-24753-5

Десять книг о зодчестве Леон-Баттисты Альберти первый известный архитектурный трактат со времени Витрувия. За четырнадцать столетий, отделяющих Альберти от Витрувия, мы пока не знаем ни одного литературного документа по вопросам европейского зодчества. Большие системы средневекового феодального искусства возникали в процессе медленного стихийного роста; если они и имели свои «теории», то теории эти были скорее продуктами многовекового накопления коллективного опыта, а не сознательно заданными художественными программами, как это было в эпоху Ренессанса. Ренессанс, пожалуй, единственный пример в прошлой истории мирового искусства, когда создание нового стиля в данном случае нового стиля, определившего всё дальнейшее развитие искусства вплоть до наших дней осуществляется не на протяжении столетий, а в течение немногих десятилетий, не «стихийно», а на путях сознательных исканий, сознательного освоения наследия прошлого и творческого разрешения сознательно поставленной задачи

ISBN 978-5-458-24753-5

© Издание на русском языке, оформление
«YOYO Media», 2023
© Издание на русском языке, оцифровка,
«Книга по Требованию», 2023

Эта книга является репринтом оригинала, который мы создали специально для Вас, используя запатентованные технологии производства репринтных книг и печати по требованию.

Сначала мы отсканировали каждую страницу оригинала этой редкой книги на профессиональном оборудовании. Затем с помощью специально разработанных программ мы произвели очистку изображения от пятен, клякс, перегибов и попытались отбелить и выровнять каждую страницу книги. К сожалению, некоторые страницы нельзя вернуть в изначальное состояние, и если их было трудно читать в оригинале, то даже при цифровой реставрации их невозможно улучшить.

Разумеется, автоматизированная программная обработка репринтных книг – не самое лучшее решение для восстановления текста в его первоизданном виде, однако, наша цель – вернуть читателю точную копию книги, которой может быть несколько веков.

Поэтому мы предупреждаем о возможных погрешностях восстановленного репринтного издания. В издании могут отсутствовать одна или несколько страниц текста, могут встретиться невыводимые пятна и кляксы, надписи на полях или подчеркивания в тексте, нечитаемые фрагменты текста или загибы страниц. Покупать или не покупать подобные издания – решать Вам, мы же делаем все возможное, чтобы редкие и ценные книги, еще недавно утраченные и несправедливо забытые, вновь стали доступными для всех читателей.

LEONIS BAPTISTAE ALBERTI
DE RE AEDIFICATORIA
LIBRI DECEM



О Т Р Е Д А К Ц И И

«Десять книг о зодчестве» Леон-Баттисты Альберти — первый известный архитектурный трактат со времени Витрувия. За четырнадцать столетий, отделяющих Альберти от Витрувия, мы пока не знаем ни одного литературного документа по вопросам европейского зодчества. Большие системы средневекового феодального искусства возникали в процессе медленного стихийного роста; если они и имели свои «теории», то теории эти были скорее продуктами многовекового накопления коллективного опыта, а не сознательно заданными художественными программами, как это было в эпоху Ренессанса. Ренессанс, пожалуй, единственный пример в прошлой истории мирового искусства, когда создание нового стиля — в данном случае нового стиля, определившего всё дальнейшее развитие искусства вплоть до наших дней — осуществляется не на протяжении столетий, а в течение немногих десятилетий, не «стихийно», а на путях сознательных исканий, сознательного освоения наследия прошлого и творческого разрешения сознательно поставленной задачи.

Причем мастера раннего Ренессанса чувствовали себя творцами новой культуры, в которой не было, а по их мнению и не должно было быть, разрыва между теорией и практикой, между наукою и искусством. Их глашатаем и был Леон-Баттиста Альберти, их манифестами — альбертиевские трактаты о живописи, о скульптуре и об архитектуре.

«Это — эпоха, начинающаяся со второй половины XV столетия, — говорит Энгельс. — Королевская власть, опираясь на горожан, сломала мощь феодального дворянства и основала крупные, по существу национальные монархии, в которых получили свое развитие современные европейские нации и современное буржуазное общество; и в то время как буржуазия и дворянство еще ожесточенно боролись между собой, немецкая крестьянская война пророчески указала на грядущие классовые битвы, ибо в ней на арену выступили не только восставшие крестьяне, — в этом не было ничего нового, — но за ними показались начатки современного пролетариата с красным знаменем в руках и с требованием общности имущества на устах. В спасенных при гибели Византии рукописях, в вырытых из развалин Рима античных статуях перед изумленным Западом предстал новый мир — греческая древность; перед [классическими... (..?..) пластическими] светлыми образами ее исчезли призраки средневековья; в Италии достигло неслыханного расцвета искусство, которое явилось точно

ОТ РЕДАКЦИИ

отблеском классической древности и которое в дальнейшем никогда уже не подымалось до такой высоты. В Италии, Франции, Германии возникла новая, первая современная литература; Англия и Испания пережили вскоре затем свою классическую литературную эпоху. Рамки старого *orbis terrarum* были разбиты; только теперь, собственно, была открыта земля и положены основы для позднейшей мировой торговли и для перехода ремесла в мануфактуру, явившуюся в свою очередь исходным пунктом современной крупной промышленности. Духовная диктатура церкви была сломлена; германские народы в своем большинстве приняли протестантизм, между тем как у романских народов стало все более и более укореняться перешедшее от арабов и питавшееся новооткрытой греческой философией жизнерадостное свободомыслие, подготовившее материализм XVIII столетия.

«Это был величайший прогрессивный переворот, пережитый до того человечеством, эпоха, которая нуждалась в титанах и которая породила титанов по силе мысли, страстности и характеру, по многосторонности и учености. Люди, основавшие современное господство буржуазии, были чем угодно, но только не буржуазно-ограниченными. Наоборот, они были более или менее обвеяны авантюрным характером своего времени. Тогда не было почти ни одного крупного человека, который не совершил бы далеких путешествий, не говорил бы на четырех или пяти языках, не блистал бы в нескольких областях творчества (прекрасно, и именно не только в теоретической, но также и в практической жизни...); Леонардо да Винчи был не только великим художником, но и великим математиком, механиком и инженером, которому обязаны важными открытиями самые разнообразные отрасли физики; Альбрехт Дюрер был художником, гравером, скульптором, архитектором и, кроме того, изобрел систему фортификации, содержащую в себе многие идеи, развитые значительно позже Монталабером и новейшим немецким учением о крепостях. Макиавелли был государственным деятелем, историком, поэтом и, кроме того, первым достойным упоминания военным писателем нового времени. Лютер вычистил не только авгиевы конюшни церкви, но и конюшни немецкого языка, создал современную немецкую прозу и сочинил текст и мелодию того пропитанного чувством победы хора, который стал марсельезой XVI века. Люди того времени не стали еще рабами разделения труда, ограничивающее, калечащее действие которого мы так часто наблюдаем на их преемниках. Но что особенно характерно для них, так это то, что они почти все живут всеми интересами своего времени, принимают участие в практической борьбе, становятся на сторону той или иной партии и борются — кто словом и пером, кто мечом, а кто и тем и другим. Отсюда та полнота и сила характера, которая делает из них цельных людей. Кабинетные ученые являлись тогда исключениями; это либо люди второго и третьего ранга, либо благоразумные филистеры, не желающие обижать себе пальцев [как Эразм]».

Основные контуры новой картины мира и нового идеала человека начинают проступать в начале XIV века в писаниях ранних гуманистов и в крепких, величественных образах Джотто. Однако в этот век напряженной классовой борьбы новая идеология проникает далеко не во все области культуры. Наука все еще находится во власти богословия и университетской схоластики, первые робкие попытки популяризации знания исчерпываются наивными и эклектичными энциклопедиями, а гуманистическая интеллигенция все больше и больше замыкается в сферу чистой филологии. Искусство также переживает период исканий и брожения. Городские коммуны и монастыри разворачивают широкую строительную деятельность, стены ратуш и каптелл покрываются многочисленными и пространными фресками. Однако в поисках собственного художественного языка искусство нарождающейся итальянской буржуазии пользуется по существу чуждыми ей формами северной готики.

В 20-х и 30-х годах XV века картина резко меняется. Первый толчок опять-таки исходил из Флоренции, которая вступила в длительный период внутриполитической консолидации, после упорной, но победоносной борьбы крупной буржуазии как с остатками феодалных групп, так и с организованным выступлением пролетариата во время восстания «чомпи». С момента фактического прихода к власти банкирского дома Медичи, которому удалось достигнуть и внешне крупных политических успехов, формирование новой буржуазной идеологии идет стремительным темпом, захватывая всё новые и новые области культуры, и в первую очередь живопись, архитектуру и технику в самом широком для того времени смысле. Начинается лихорадочное строительство, в которое господствующий класс охотно вкладывает свои капиталы. Пробуждается небывалый интерес к научным проблемам, обусловленный насущными практическими заданиями архитектуры, дорожного и ирригационного строительства, фортификации, баллистики, бухгалтерии и т. п. Вместе с тем самочувствие нового человека настолько окрепло, его кругозор настолько расширился, его восприятие пространства и времени настолько оформилось, что в течение нескольких десятилетий совершается подлинная революция в области архитектуры и изобразительных искусств. Революция эта связана с именами Мазаччо, Брунеллеско и Донателло. Эти люди были представителями новой, постепенно образовавшейся группы художественно-технической интеллигенции, которая одинаково была чужда как университетской науке, так и литературной интеллигенции гуманистического толка. Самая характерная черта их деятельности и их творческого метода заключается в полной слитности науки и искусства, теории и практики, причем дело не только в том, что в каждом из них по большей части соединялись в одном лице инженер, изобретатель, живописец, скульптор, архитектор, ювелир, математик и т. д., а в том, что, вследствие этой недифференцированности, их идеология носи-

ОТ РЕДАКЦИИ

ла целостный и при этом практический характер и вдохновлялась огромным пафосом познания и овладения миром.

Поэтому, несмотря на многие и частые срывы в натурализм, искусство этих мастеров раннего Ренессанса по существу своему глубоко реалистично, ибо в основе его лежит не столько стремление к возможно более широкому охвату изображаемой действительности, сколько стремление творить на основе познанных законов природы. Решая чисто художественные проблемы, они обогащали науку, и наоборот, новая стилевая система складывалась на основе научного исследования.

Так возникла картина в нашем современном смысле этого слова, которая была художественным полноценным выражением нового человека, нашедшего в перспективе свою систему отображения внешнего мира. Сложнее дело обстояло в архитектуре. Если живописцы могли следовать по новым путям, проложенным Джотто, то архитектору приходилось преодолевать вековую готическую традицию, которая, несмотря на все внесенные в нее итальянцами коррективы, явно не соответствовала новому мировоззрению. Приходилось нащупывать новую традицию. Всё указывало на античность: и монументальные остатки древнего мира и проповедь гуманистов. Гений Брунеллеско и пошел по этому пути, мало того: он через позднеримские формы разгадал сущность греческого архитектурного мышления. Однако его гениальные идеи никак не могли сделаться школьной теорией, а между тем все искусство раннего Ренессанса должно было познать античность и должно было сформулировать свою теорию. Действительно, огромный эмпирический и теоретический опыт, который накапливался в мастерских пионеров нового искусства, должен был получить литературное теоретическое выражение, чтобы сделаться действенным фактором новой культуры.

Между тем большие мастера 20-х и 30-х годов были чаще всего — люди не книжные, которые никак не могли одолеть всего огромного научно-литературного наследия средневековья. Они не могли в достаточной степени проникнуть и в наследие античности, в то время еще не столь внушительное по объему, но представлявшее для них гораздо бóльшую ценность. Наконец, они просто-напросто не могли словесно выразить и теоретически обобщить того, что они умели делать, наблюдать и изображать, так как ни современный им литературный итальянский язык, ни тем более латинский не имели соответствующей терминологии. В качестве примера достаточно вспомнить беспомощные теоретические рассуждения в «Комментариях» Гиберти, современника Брунеллеско, и ту титаническую работу, которую, даже несколько десятилетий спустя, приходилось проделывать гениальному Леонардо — наиболее законченному представителю этой буржуазной художественно-технической интеллигенции — над усвоением и преодолением книжной научной традиции и над созданием научного языка.

Итак, наступил момент, когда молодое искусство должно было перейти от теоретизирования к настоящей теории и философским обобщениям и от подражания отдельным античным мотивам к познанию античности. Переход этот мог осуществиться, с одной стороны, через сотрудничество двух ветвей итальянской интеллигенции: старой — гуманистической и новой — художественной, с другой — при условии возникновения нового типа ученого — не схоластического, не школьного, который, создавая научный язык, сделал бы решительный шаг от эмпирических обобщений к подлинно научному мышлению.

Гениальность Леон-Баттисты Альберти сказалась в том, что он учел всю важность этого решающего момента в истории новой культуры, учел принципиально ведущую роль, которую играли в ней точные науки и пространственные искусства. Его гениальность проявилась еще и в том, что он, доктор канонического права и гуманист, пошел учиться в художественные мастерские, овладел мастерством зодчего, живописца и ваятеля и тем самым явился творцом теории искусства и основоположником того сознательного, научного овладения античным наследием, которое сыграло решительную роль во всем развитии буржуазного искусства.

* * *

Альберти был родом из очень древней, некогда феодальной, но давно обуржуазившейся флорентийской семьи. Его дед, Бенедетто, был крупнейшим политическим деятелем. Вместе с Медичи и Строцци он был лидером «народной» партии, представлявшей интересы средней буржуазии и блокировавшей во время восстания «чомпи» с младшими цехами и с пролетариатом. Когда, после подавления восстания, наступила реакция, крупная буржуазия в лице Альбицци, захватившего власть, жестоко расправилась со своими противниками. Многочисленное семейство Альберти, которое представляло собой крупнейший торговый и банкирский дом, подверглось беспощадным гонениям: казням, конфискациям, объявлениям вне закона и ссылкам за пределы флорентийской территории. Баттиста родился в 1404 году в Генуе или Венеции, где отец его поселился за три года до его рождения. Прекрасное домашнее воспитание, дилетантские занятия всеми искусствами, солидное «среднее» образование, полученное в Падуе в школе блестящего педагога и гуманиста Барсицци, и наконец полный курс юридических наук и докторская степень в болонском университете — все это, при исключительном даровании и невероятной трудоспособности, сделало Альберти одним из образованнейших людей своего времени.

Однако тот факт, что всё детство и юность Альберти протекли в изгнании, в значительной степени предопределил характер его будущей деятельности. Правда, жестокие репрессии не могли разорвать «фирмы» Альберти, которая имела многочисленные конторы как в самой Италии, так и за ее пределами. Однако молодому Бат-

тисте пришлось пережить жестокую нужду: отец его умер очень рано, а родственники, видя его страстное увлечение науками и полную неспособность и нежелание вести дела, все больше и больше урезывали его содержание. Надо думать, что они смотрели на него как на отщепенца. Он чувствовал, что его судьба в собственных его руках и что он должен сам сделать из себя человека. Отсюда, — как это видно из его предполагаемой автобиографии, этой первой биографии европейского интеллигента, — упорная работа над самовоспитанием и сознательная закалка тела и духа, благодаря чему из болезненного и забитого юноши выработалась сильная, гармоничная натура, сочетавшая в себе «спортсмена», художника, писателя и мыслителя.

Трудно сказать, какими средствами располагал Альберти после того, как опала была снята с его семьи и после того, как правление Медичи дало ему возможность вернуться на родину. Во всяком случае, он всю жизнь находился в зависимом положении, занимая те или иные, иногда весьма скромные, служебные должности сначала при церковных магнатах, а затем, на протяжении почти что всей своей долгой жизни, — при папской курии. Повидимому, Медичи не очень-то давали ходу своим прежним союзникам, и Альберти так и не мог или не пожелал обосноваться во Флоренции.

Альберти впервые посетил Флоренцию, вероятно, уже в 1428 или 1429 году, тотчас же после снятия с него юпалы. Во всяком случае, в 1435 году он уже близко сошелся с Брунеллеско и его кругом и написал два трактата: «О живописи» и «О статуе», причем оба дошли до нас в двух редакциях: итальянской и латинской. Трактат о живописи, написанный сначала по-итальянски, является первым документом итальянской научной прозы и образцовым научно-популярным изложением математических и эстетических положений. По глубине мысли и точности формулировок альбертиевский трактат остается, пожалуй и поныне, непревзойденным образцом, ибо даже знаменитый леонардовский «Трактат», при всем своем богатстве, значительно уступает ему в этих отношениях, не говоря о том, что основные положения Леонардо заимствовал у Альберти. Книга о живописи, написанная для живописцев и для широких масс «не книжных» людей, была не только манифестом нового искусства, но и первым учебником новой европейской перспективной живописи. То же в значительной степени относится и к трактату «О статуе».

При этом одновременно со своей научно-популяризаторской деятельностью Альберти ведет горячую борьбу за права итальянского языка как языка литературного. Альберти начал свою писательскую деятельность как правоверный гуманист. Когда он приехал во Флоренцию, ему еще не было тридцати лет, но он был уже автором нескольких латинских трактатов на моральные и эротические темы, а главное — автором латинской комедии, которой он долго мистифицировал знатоков, выдавая ее за античный подлинник. Но во Фло-

ренции он сразу понял, насколько вопрос о языке являлся жгучей и злободневной культурной проблемой. К тому же споры на эту тему уже разгорались, и «народный» язык имел уже немало сторонников среди литераторов и политических деятелей. И вот Альберти решительно к ним примыкает и в 1441 году организует во флорентийском соборе публичный поэтический конкурс на лучшее итальянское стихотворение на тему о дружбе. Премии никому не присудили и, вообще говоря, конкурс провалился. Объясняется это не столько низким поэтическим уровнем представленных стихотворений, сколько открытой оппозицией гуманистов, которые воспрепятствовали и второму конкурсу, затеянному Альберти. Однако гораздо более действительной пропагандой народного языка были сами литературные произведения Альберти; его многочисленные итальянские трактаты на морально-политические темы и книга «О семье» являются и поныне классическими образцами итальянской прозы.

К архитектуре Альберти подошел поздно, но вся вторая половина его жизни была ей посвящена. Первая постройка, связываемая с его именем, палаццо Ручелай во Флоренции, датируется концом 40-х годов. Но главный толчок к занятиям архитектурой Альберти без сомнения получил в Риме. Решающую роль здесь сыграло страстное увлечение его, как гуманиста, античным Римом и упорная археологическая и топографическая работа над памятниками. Сохранился небольшой топографический трактат Альберти на латинском языке, в котором описан изобретенный им прибор для съемки и который служил приложением к недошедшему до нас плану. Кроме того, несомненно, что Альберти производил многочисленные обмеры, о чем свидетельствуют многие замечания в его архитектурном трактате.

С другой стороны, весьма существенным импульсом к его практической и теоретической работе в области архитектуры явились в 50-х годах грандиозные строительные проекты папы Николая V, который по заслугам сумел оценить дарование и ум Леон-Баттисты Альберти и сделал его своим ближайшим советником по вопросам архитектуры. Предполагалась полная перестройка Ватикана и построение нового храма на месте обветшавшей старой базилики св. Петра. Проекты Николая V остались проектами, и от них, к сожалению, никаких следов не сохранилось, однако это был первый почин к осуществлению той строительной программы, над которой работали все лучшие силы Италии в течение следующих двух столетий. Участие Альберти в планировке мирового города, вероятно, с особой остротой дало ему почувствовать мировое значение новой архитектуры.

Именно к 50-м годам и относится написание «Десяти книг о зодчестве». По свидетельству современников, Альберти в 1452 году читал трактат Николаю V, который, вероятно, и вдохновил его на эту работу. С этого момента и в течение последних 20 лет своей

жизни Альберти занимает своеобразное положение высоко авторитетного консультанта по архитектурным делам. Обращаясь к нему за советом, некоторые заказчики поручали ему и составление проектов, как Малатеста в Римини и Гонзага в Мантуе. Но какова была степень реального участия Альберти в постройке приписываемых ему зданий, остается вопросом столь же темным и спорным, как и вопрос об оценке архитектурного творчества Альберти и его значении для развития итальянской архитектуры. Спор на эти темы продолжается, и исследователи раскололись на две противоречивые группы. Одни, как например Штегман и Шлоссер, отмечая низкое художественное качество приписываемых Альберти произведений, а также их стилистическую пестроту и поэтому — неуловимость личной манеры мастера, считают его дилетантом и признают за ним в лучшем случае роль проектировщика, возлагая всю художественную ответственность на помощников Альберти, то есть на реальных строителей, как-то Росселино (палаццо Ручелли) и Бертино (Санта Мария Новелла) во Флоренции, Пастри (Сан Франческо) в Римини и Фанчелли (Сант Андреа и Сант Себастьяно) в Мантуе. Другие, как например Геймюллер и Виллих, считают Альберти не только гениальным художником, но самой крупной фигурой в итальянской архитектуре XV века, смелым новатором, который предвосхитил многие идеи и приемы высокого Ренессанса и барокко и который, являясь создателем целой школы, оказал огромное влияние на Лаурану и тем самым на Браманте. Мало того, апологеты Альберти готовы приписать ему такие шедевры, как палаццо Питти во Флоренции и Канчеларию в Риме, которые принято связывать с именами Брунеллеско и Браманте.

Время для категорического разрешения этого спора, видимо, еще не назрело. Доля истины имеется и на той и на другой стороне. Действительно, во всех произведениях, для которых документально установлено то или иное участие Альберти, несомненно имеется налицо некоторая сухость, тяжесть и даже грубость; однако, с другой стороны, столь же несомненно, что Альберти во многом оказался новатором (ордерное расчленение дворцового фасада — палаццо Ручелли, введение мотива триумфальной арки в оформление фасада — Сан Франческо в Римини, так называемый «большой ордер» и ритмическое расчленение боковых нефов — Сант Андреа в Мантуе и т. п.) и благодаря своему авторитетному положению оказал влияние на многих мастеров. Так, если термин «школа Альберти» и звучит, пожалуй, слишком громко, то во всяком случае во многих, особенно в римских, постройках конца XV века (палаццо Венеция, Сан Марко) чувствуется типичный для Альберти «холодок» и свойственная ему антикизирующая манера. Однако историческая роль Альберти-архитектора заключается в том, что он ввел в архитектуру Ренессанса ту, если можно так выразиться, туманистическую и археологическую струю, которая явилась очень жизненным элементом во