

УДК: 72.034(450)4:72.012
ББК: 85.113(3):(4)Ита
DOI: 10.18688/aa2111-06-42

Р. И. Мусина

Композиция церковного фасада в архитектуре раннего венецианского Возрождения: постановка проблемы

Среди архитектурных школ эпохи Возрождения Венеция занимала обособленное место. Свой узнаваемый почерк, отмеченный любовью к орнаменту, плоскостному началу, дорогим материалам, она обрела благодаря мастерам ломбардского происхождения, привнесшим ростки нового стиля из Тосканы, однако взрастившим их на призрачных берегах Лагуны. Произведения этих мастеров, включённые в монотонный кирпичный облик города, преобразили его сиянием белокаменных фасадов дворцов и храмов.

Интересом к проблеме оформления церковных фасадов в ренессансной Венеции мы в первую очередь обязаны исследованию П. Фортини Браун [3], прослеживающей на разных этапах существования венецианской талассократии специфику венецианского отношения к античности и, шире, древности. Эти проблемы взаимосвязаны, ведь именно для эпохи Возрождения характерно стремление обогатить традиционные типы архитектуры принципами античного зодчества. В контексте храмовой архитектуры задача ренессансного архитектора может быть переформулирована как совмещение христианской архитектурной традиции и великолепия храмов древних, и задача эта оказалась настолько сложной, что для её решения требовалось накопление визуального опыта, тщательное изучение античного наследия и создание множества «пробных», промежуточных версий.

По мнению П. Мюррея, процесс формирования такого явления как ренессансный фасад в Италии затянулся в связи с тем, что, в отличие от Франции, к примеру, где существовало готовое решение оформления западного фасада в виде двухбашенной структуры, в Италии в период готики так и не сложилось приемлемой схемы декорации фасада [17, р. 48]. Зачастую архитекторы стремились сформулировать новые принципы в пространстве церкви, оставляя фасад без внимания, как это сделал, к примеру, Брунеллески в базиликах Сан Лоренцо и Санто Спирито. Первопроходцами, обозначившими композицию фасада как отдельную творческую задачу и пытавшимися с ней справиться, мы можем назвать Л. Б. Альберти и отчасти Бернардо Росселлино и Филарете, причём самые значимые их работы в контексте развития церковного фасада нередко оказывались за пределами Флоренции, колыбели Возрождения. В Риме и Ферраре композиции фасадов датируются уже более поздними десятилетиями (1480–1490-ми гг.). Тем удивитель-

тельнее кажется нам венецианский интерес к проблеме оформления фасада, в полной мере проявившийся в последней четверти XV в. Стремление осмыслить это явление и определило цель данной работы.

Интересующие нас памятники архитектуры Венеции эпохи раннего Возрождения связаны с боттегами двух крупнейших мастеров: Мауро Кодусси и Пьетро Ломбардо, а также их последователями. Необходимо сразу отметить, что в их творчестве интерес к оформлению церковных фасадов неразрывно связан с общим увлечением фасадными композициями. В частности, многочисленные палаццо, связываемые с деятельностью этих мастеров, во многом развивают сходные принципы: использование каменной облицовки, применение ордера и антикизирующих декоративных элементов. Фасад, как главная риторическая фигура, обращённая к городу, оказывается и наиболее важной частью здания для заказчика: именно она наиболее заметна в боццетто и служит демонстрации достатка, величия и амбиций державы святого Марка. Тем не менее, проблема композиции фасада не может исчерпываться заказом: необходим особый творческий климат, в котором возможно языком архитектуры метафорически выразить идеи заказчика. Таким образом, мы разделяем проблему на два аспекта: особенности заказа и конкретное художественное решение, которое в большей степени связано с личностью и мастерством архитектора. В этой статье мы остановимся на втором аспекте.

Первым венецианским памятником, в котором архитектор осознанно подходит к проблеме церковного фасада, стала монастырская церковь камальдулов Сан Микеле ин Изола, возведённая по проекту Мауро Кодусси за достаточно короткий срок: начало строительства относится к 1468 г., а в 1477 г. в письме, адресованному аббату монастыря Пьетро Долфину, монах Пьетро Дона описывает фасад как уже завершённый: «Церковь возведена за такой короткий срок и притягивает к себе взгляды всех проходящих и проплывающих на лодке. Здание столь великолепное, что оно не только наследует античности, но даже возрождает лучшие произведения древних» [8, р. 98]. Очевидно, для аббата монастыря, как заказчика, такое сопоставление было особенно лестным и имело веские основания. Для оформления фасада архитектор использовал ряд новаторских для венецианской архитектуры приёмов: в основу его изящного и лаконичного решения положены представления о классическом ордере и пропорции золотого сечения, преобладают простые отношения величин. Кроме того, на фоне памятников венецианской готической архитектуры фасад церкви Сан Микеле ин Изола выделялся своей великолепной облицовкой: нижний рустованный ярус с пилястрами выложен из блоков истрийского камня тончайшей обработки, в верхнем ярусе преобладает мрамор светло-серых оттенков¹. Легко представить, что в 1477 г. убранство фасада Сан Микеле выдерживало сравнение только с главным храмом Республики — собором Сан Марко, покрытым трофейными мраморными плитами из всех её уголков.

¹ Истрийский камень, как более податливый материал, использовался в первую очередь для резных и конструктивно ответственных элементов. На фасаде Сан Микеле ин Изола из истрийского камня также вырезаны все профили и декоративные элементы венчающей части, включая раковины в полулюнетах. Мраморными плитами заполнялась инертная плоскость стены. Аналогичные принципы использует П. Ломбардо в декоре фасадов церкви Санта Мария деи Мираколи и Скуолы Гранде ди Сан Марко.

Ещё одной узнаваемой чертой фасада церкви Сан Микеле стала трёхлопастная форма венчающей части фасада. Хотя, по-видимому, её абрис восходит к местной венецианской и ломбардской традиции фасадов с завершениями сложной формы (ит. *facciata mistilinea*)², её окончательный облик предстаёт новаторским³. Композиция верхнего яруса фасада выстроена сообразно геометрической схеме: очертания венчающей части образованы контуром трифолия⁴, скрытого под строгой сеткой вертикалей и горизонталей ордерных элементов. Округлые профили люнета и фланкирующих его полулюнетов трактованы как изогнутый карниз, образующий вынос в месте смыкания с пилястрой. Возникает характерный для Кодусси элемент — «слоистая» пилястра, благодаря которой, с одной стороны, сочленения ордерных элементов выглядят более логичными, а с другой стороны, сохраняется единая плоскость фасада⁵. Эта схема используется Кодусси и в двух других ключевых для Венеции памятниках: церкви Сан Дзаккария, традиционно находившейся под покровительством дожа, а также Сан Джованни Крризостомо — наряду с Санта Мария Формоза, родоначальнице венецианских ренессансных церквей крестово-купольного типа. В церкви Сан-Дзаккария, где, как кажется, Кодусси отходит от мало украшенного пуристского видения архитектуры и чрезмерно дробит фасад на ярусы, общая схема и сам принцип сочетания нижней и венчающей части церкви меняются незначительно⁶. Кроме того, помимо построек М. Кодусси, в Венеции и её окрестностях присутствует ещё четыре церкви с трёхлопастным завершением, а также шестнадцать на территории Северной Италии и побережья Адриатики⁷.

² Термин введён П. Паолетти [18] Об истории таких фасадов см. подробнее статью П. Модести [16].

³ В литературе представлены разные версии происхождения формы фасада этой церкви. Среди источников формы называются местная готическая традиция трёхлопастных и трилопастно-килевидных фасадов [6; 8; 9; 14; 15], византийские памятники [8; 15; 17] и, конечно же, Темпью Малатестиано, в проекте 1450 г. предполагавшим похожие формы завершения [8; 1; 15; 17]. Существует также мнение, что Кодусси мог заимствовать форму завершения фасада из собора святого Иакова в Шибенике далматинского архитектора Джорджо Орсини (Юрия Далматинца) [11; 12], что нам представляется необоснованным. Недостаток сведений о М. Кодусси не позволяет нам указать на один из этих источников как на единственный и достаточный для появления композиции фасада Сан Микеле. Мы предполагаем, что в конечном счёте определяющим фактором стал индивидуальный стиль архитектурного мышления самого мастера. Подробнее см.: Мусина Р.И. Типология трёхлопастного фасада в церковной архитектуре Венеции и Далмации XV–XVI веков: дис. ... магистра искусствования. Москва, МГУ имени М. В. Ломоносова, 2020, с. 31.

⁴ В готических трёхлопастных церквях (собор Муджи, старые фасады соборов в Милане, Мантуе, а также церковь Сан Джованни ин Брагора в Венеции, фасад которой создавался параллельно с фасадом Сан Микеле ин Изола) венчающая часть представляет собой скорее половину квадрифолия, то есть состоит из полукруглой арки, опирающейся на две четвертные.

⁵ Можно сравнить решение Кодусси в Сан Микеле ин Изола с тем, что предложил Никколо Фьорентини в соборе святого Иакова в Шибенике: профили боковых «крыльев» отнесены назад, благодаря чему пилястры сохраняют свою целостность. Однако, ввиду этого центральная часть фасада выдаётся вперёд сильнее, чем боковые части.

⁶ По-видимому, причина этих изменений — модуль нижних ярусов, уже заданный предшественником, архитектором А. Гамбелло. После смерти Гамбелло в 1481 г. капомастро был назначен М. Кодусси (с 1483 г.). Мы согласны с Дж. МакЭндрю [15, р. 261], что к этому времени уже были оформлены два нижних яруса. Сообразуясь с масштабом декорации нижних ярусов, Кодусси был вынужден скорректировать пропорциональный строй венчающей части храма.

⁷ Исключением составляет Болонья с церквями Тела Господня (Ла Санта) и Сан Джованни ин Монте Оливето. Подробнее см. Мусина Р.И. Указ. соч.

Таким образом, территория распространения церквей с трёхлопастным типом завершения фасада практически совпадает с владениями Венецианской Республики. И если в отношении венецианской террафермы мы не можем говорить о том, что трёхлопастные храмы занимали сколь-либо прочное место в архитектурной практике, то в Венеции, Далмации и Истрии, напротив, группа ренессансных церквей с трёхлопастным силуэтом представляется самой многочисленной. Церкви Санта Мария деи Мираколи, Санта Мария делла Визитационе и Сан Рокко, предлагающие альтернативные композиции фасада, выглядят скорее исключениями на общем фоне.

Причины такой «популярности» трёхлопастной формы можно видеть в ряде её свойств. Во-первых, по-видимому, её воспринимали как наиболее удачный способ скрыть силуэт традиционной базилики с пониженными боковыми нефами: более высокая центральная часть трифолия соответствовала клеристорию, а полукружия закрывали перекрытия нефов. Однако технически этот тип завершения не так уж отличается от того, к примеру, что украшает фасад XII в. флорентийской Сан Миниато аль Монте. Округлые очертания трёхлопастного завершения, отсылают ли они к византийским закомарам или готическим трифолиям, тесно связаны и с тектоническими свойствами композиции: увеличивая массу венчающей части, они придают фасаду более спокойное, торжественное и классическое звучание, к которому стремился Кодусси и которое пытались копировать его подражатели. Кроме того, даже на фасадах церквей, лишённых изысканной декорации, как, к примеру, Санта Мария деи Кармини, трёхлопастное завершение само по себе выглядит декоративным, и в этом заключается определённое сходство памятников начала XVI в. и готических прототипов. Было бы несправедливо также умолчать о роли Сан Микеле ин Изола и Сан Дзаккария как авторитетных образцов новой архитектуры. К примеру, памятники в Истрии и Далмации, среди которых собор святого Иакова в Шибенике, церковь бенедиктинского аббатства в Задаре и, возможно, собор в Осоре⁸, повторяют характерные принципы фасадных композиций Кодусси. Об этом может свидетельствовать также распространение однефных церквей с трёхлопастным завершением фасада (характерные примеры — церковь Сан Джоббе до 1500 г.⁹, собор Сан Джакомо Маджоре в Седрине, Бергамо), в которых трёхлопастная форма не следует логике конструкции церкви и вынуждает архитектора деформировать пропорции венчающей части. Архитекторам приходилось выбирать между регулярностью вертикальных членений фасада и гармоничными формами его завершения.

Проблематика венчающей части фасада в целом оказывается для Венеции более чем актуальной. Рассмотрим другой пример, не менее значимый памятник для архитектурной жизни города — церковь Санта Мария деи Мираколи¹⁰. Эта церковь, в отличие от многих других, была свободной от подступающей вплотную городской застройки и,

⁸ Подробнее см. [10, S. 63–66], *Мусина Р.И.* Указ. соч., с. 65–67.

⁹ См. план Венеции Якопо де' Барбари (1500 г.).

¹⁰ Работы по созданию церкви начались в 1480 или 1481 г. и осуществлялась в два этапа до 1488 г. Автор первоначального проекта остаётся неизвестным, роль Ломбардо, по-видимому, заключалась в проработке деталей, не отражённых в бюджете. Контракт 1481 г. касается только декора нижнего яруса церкви [15, p. 155–157]. Полуциркульное завершение было, видимо, сделано во вторую фазу, когда и перекрытия (1485 г.) [15, p. 170].

таким образом, обозримой со всех сторон. На её главном фасаде над двумя ярусами ордерной декорации возвышается огромный нерасчленённый люнет, прорезанный окнами и украшенный розетками, причём высота каждого из ярусов (в нижний включается цоколь) приблизительно одинакова. Добавим, что в нижнем ярусе пилястры несут прямой антаблемент, а в верхнем — пятипролётную аркаду¹¹. Таким образом, каждый последующий ярус воспринимается массивнее предыдущего, что идёт в разрез с представлениями о тектонике. Однако декоративные возможности полукруглого завершения демонстрирует западный апсидальный фасад церкви: в нём сохраняются атектоничные пропорции нижних ярусов, но из-за сужения фасада до трёх интерколуම්нев люнет воспринимается более органичным и не таким массивным. Композицию приставленного призматического объёма апсиды венчает купол, своими очертаниями отсылающий к силуэту куполов Сан Марко.

Связь антикизирующей архитектуры последней четверти XV в. и главного символа Венеции прослеживается в другом произведении раннего венецианского Возрождения — панно Джентиле и Джованни Беллини¹² «Проповедь святого Марка в Александрии Египетской» (1504–1507 гг., Пинакотека Брера, Милан), украшавшем альберго Скуолы Гранде ди Сан Марко. Фасад античного храма, отождествляемого П.Фортини Браун с храмом Сераписа [2, р. 209]¹³, явно «конструируется» Джентиле Беллини на основе композиции Сан Марко, однако декорация этого храма имеет непосредственную связь с принципами новой архитектуры, адептами которой были боттеги Ломбардо и Кодусси. Так, монолитные люнеты, поставленные на аркады в три (по сторонам) и пять (в центре) пролётов будто повторяют композиции главного и апсидального фасадов церкви Санта Мария деи Мираколи, рассмотренных нами выше, а ордерные элементы — пилястры и колонны на постаментах, — и декоративные детали, например, свитки с розетками на вершинах люнетов, довольно точно следуют архитектурной практике рубежа XV и XVI вв. В данном случае, однако, показательна сама попытка совместить в здании, апеллирующем к наследию древних, изобразительные мотивы из разных источников. Образ древности создаётся благодаря смешению антикизирующих ордерных форм и композиционных приёмов романского и византийского происхождения — несомненно, имеющих отношение к античности, но преломляющих её в соответствии с совершенно другими архитектурными парадигмами¹⁴. Эта особенность венецианского отношения к античности проявляется и в построении церковного интерьера. Уже с конца 1490-х гг. идеи возрождения античности сквозь призму византийского наследия ясно прочитываются в крестово-купольных церквях Мауро Кодусси:

¹¹ Дж. МакЭндрю отметил, что размещение аркады над ярусом с прямым антаблементом повторяет композицию Флорентийского баптистерия [15, р. 167]. Кроме того, на фасадах баптистерия, имеющих двери, центральный интерколуම්ний увеличен. Центральный интерколуම්ний на фасаде Санта Мария деи Мираколи в обоих ярусах шире боковых, что повторяет эту особенность баптистерия и соответствует рекомендациям Альберти в разделе трактата «Десять книг об архитектуре» об устройстве портиков [1. с. 222].

¹² Спорным считается вопрос о том, какие части картины дописывались Джованни Беллини после смерти брата в 1507 г. [2; 4; 19].

¹³ О том, что Венеция воспринималась как наследница Александрии см. также [7; р. 67–71].

¹⁴ О средневековых реминисценциях в храме на картине Беллини см. также [19].

Санта Мария Формоза и Сан Джованни Кризостомо¹⁵. Однако, обращение к византийскому наследию невозможно свести исключительно к формальному интересу: образ Византии, воплощённый в соборе Сан Марко, был неразрывно связан с образом самой Венеции. Характерные византийские формы нередко становились риторической формулой прославления истории Венеции, как, например, плоский купол без барабана с прорезанными в основании окнами, которым П. Ломбардо перекрыл пресбитерий церкви Сан Джоббе с захоронением дожа Кристофоро Моро.

Возвращаясь к картине Беллини, отметим, что форма завершения из трёх люнетов также применялась в архитектуре Венеции, правда, не в церквях, а близких им постройках — Скуоле Гранде ди Сан Марко¹⁶ и dormitorio монастыря Сан-Джорджо¹⁷. Скуоле Гранде ди Сан Марко близка композиция фасада церкви Сан Рокко (1494–1495 гг., архитектор Бартоломео Бон Младший), только место центрального люнета занимает треугольный фронтон. Трёхчастная структура фасадов, однако, не соответствует строению интерьера, так как они приложены не к трёхнефным зданиям с базиликальным разрезом: церковь Сан Рокко была однефной¹⁸, Скуола была перекрыта двускатной крышей, а к фасаду dormitorio примыкал своего рода трансепт. Заметим также, что в Скуоле Гранде ди Сан Марко и церкви Сан Рокко фасад членится неравномерно: его центральная часть шире боковых, то есть на фасаде отражено характерное для трёхнефной базилики соотношение главного и бокового нефов. Что ещё объединяет эти фасады, так это их вертикальная доминанта, постепенно всё увереннее заявляющая о себе и вынуждающая архитекторов искать новые композиционные решения. Если на фасаде Сан Рокко пилястры вытягиваются, теряя свои классические пропорции, то в других памятниках всё чаще можно видеть деление на два яруса — каждого со своим орденом. Возможно, в этом стоит видеть влияние фасада Санта Мария деи Мираколи, одного из наиболее влиятельных памятников последней четверти XV в.

Принцип деления на два яруса оказывается особенно уместен, если здание венчает обыкновенный треугольный фронтон. Являясь самым логичным с точки зрения конструкции завершением фасада, соответствующим двускатной кровле, треугольный фронтон можно назвать самым уместным элементом с точки зрения антикизирующей архитектуры. Не случайно группа венецианских церквей будто предвкушает композиции, известные по первому иллюстрированному изданию Витрувия — в переводе Чезаре Чезариано, 1521 г.¹⁹ Попытки воссоздать образ античного храма с треугольным фронтоном и четырёхколонным портиком нередко предпринимались последователями Ломбардо. В их числе изящная церковь Санта Мария делла Визитационе, построенная на рубеже XV–XVI вв. Франческо Лурано да Кастильоне, с тончайшей проработкой де-

¹⁵ Об этом подробнее: [13; 15; 22].

¹⁶ Новое здание Скуолы после пожара 1485 г. возводилось под руководством Пьетро Ломбардо при участии Джованни Буора; с 1490 г. строительство возглавил Мауро Кодусси [15; p. 336].

¹⁷ В 1494 г. Джованни Буора и Доменико Дука начали возведение dormitorio. Его северный фасад закончен только в 1507 г., тогда же заключён новый контракт на постройку фасада, выходящего на канал, по проектам Джованни Буора и его сына Андреа [18, p. 255; 15; p. 459].

¹⁸ Об этом можно судить по кровле, изображённой на плане Венеции Якопо де' Барбары (1500 г.).

¹⁹ Эта параллель, только на примере церквей Св. Симеона в Задаре и Св. Георгия в Пиране, была отмечена Я. Гудель [5; p. 266].

талей декора во вкусе боттеги П. Ломбардо. Варианты схожего решения фасада предложены Ло Скарпанино в церквях Сан Себастьяно и Санто Спирито, при том, что пропорции этих храмов значительно шире. В этом можно видеть некоторый кризис венецианской архитектурной школы, наступивший после смерти Кодусси и Ломбардо. Под крупным фронтоном из истрийского камня со значительным выносом карниза и скульптурными акротериями в церкви Сан Себастьяно оказывается хрупкая двухъярусная структура с приставленными колоннами по сторонам и пассивной плоскостью стены. Архитектор использует уже ставшие типовыми решения фасада, деля его на два яруса, располагая окна по сторонам от проёма, используя декоративные скульптурные вставки, избегая пустых мест, не замечая, что работает с уже совсем другим типом храма. Этот пример указывает на основную проблему венецианской раннеренессансной архитектуры: фасад воспринимается как плоскость, и требуется время, чтобы к нему добавилось третье измерение. Мауро Кодусси привносил в фасад Сан Микеле ин Изола скульптурное начало, но его трактовка скульптуры была определена эпохой: фасад Сан Микеле ин Изола — это «сплюснутый» рельеф (ит. *schacciato*), рафинированный и нежный, но тяготеющий к картинной плоскости. С отношением к организации фасада как организации плоскости картины не смог справиться и Я. Сансовино: композиция фасада церкви Сан Дзулиан (1553–1570 гг. — Я. Сансовино, после 1570 г. — А. Витториа), несмотря на более уверенную работу с ордерами и раскрепованными элементами, в целом продолжает следовать в русле архитектуры Кватроченто. Итогом этого поиска целостности и пластической завершенности становятся фасады Палладио — от церкви Сан Франческо делла Винья (1562) до Иль Реденторе (1577–1592).

Возвращаясь к архитектуре Венеции последней четверти XV — начала XVI вв., в качестве итогов первоначальной разработки темы, добавим несколько наблюдений.

Во-первых, для неё характерно последовательное увеличение интереса к наложенным фасадным структурам, причём как в светской, так и в церковной архитектуре. В творчестве Мауро Кодусси и семейства Ломбардо использование мрамора и истрийского камня фактически служит маркером антикизированного стиля. Проекты становятся дороже и престижнее, Ломбардо и Кодусси, брат которого даже стал агентом на карьерах истрийского камня [18, р. 101, 109], делают работу с дорогими сортами камня своей визитной карточкой. Помимо исключительности заказа, предполагающего сверхординарные архитектурные решения, очевидно, сама работа с мрамором требует гораздо более подробной проработки проекта. Архитектор изначально вынужден следовать завету Л. Б. Альберти: «Фасад должен быть независимой структурой»²⁰, совмещая в себе навыки скульптора и живописца, обращая внимание на хроматические и пластические характеристики фасада. В сочетании с высочайшим уровнем мастерства этот аспект выделяет венецианские фасады с облицовкой на фоне прочих: если памятники, к которым приложили руку Кодусси и Ломбардо, продуманы до мельчайших деталей, то работы второстепенных мастеров, пусть и воспитанных в их боттегах, не отражают стремления их авторов свести компилятивный ряд в единое целое. Словами М. Тафури,

²⁰ Письмо Альберти к Маттео де Пасти от 18 ноября 1454 г. [21, р. 59].

в творчестве Кодусси «венецианские эмпиризм, фрагментация и эклектизм получают последовательную и органичную систематизацию» [20, p. 86].

Во-вторых, столь узкая локализация типов фасадов на территории Венецианской республики свидетельствует о замкнутости региона с собственной налаженной системой связей между регионами, обмена мастерами и саморепрезентации. Как лев святого Марка неусыпно сторожит главные площади подвластных Венеции городов, так и трёхлопастные фасады становятся довольно узнаваемой архитектурной чертой региона.

В-третьих, остаётся непрояснённым вопрос, каким образом осуществлялось взаимодействие архитекторов и заказчиков. Учитывая, что творцами венецианской архитектуры выступали приезжие мастера, требуется объяснение, почему в конечном итоге в Венецианской архитектуре рубежа XV и XVI вв. складывается достаточно однородный стиль, выражающий общее состояние подъёма, которое испытывало венецианское общество этого времени. Мы полагаем, что дальнейшее исследование этого вопроса могло бы быть продуктивно для понимания художественных и архитектурных процессов в Венеции эпохи раннего Возрождения.

Литература

1. *Альберти Л. Б.* Десять книг о зодчестве: В 2-х т. — М.: Изд-во Всесоюзной академии архитектуры, 1935–1937. — 392; 791 с.
2. *Fortini Brown P.* Venetian Narrative Painting in the Age of Carpaccio. — New Haven: Yale University Press, 1988. — 310 p.
3. *Fortini Brown P.* Venice and Antiquity. — New Haven: Yale University Press, 1997. — 361 p.
4. *Gallone A., Piccolo O.* La “Predica di San Marco ad Alessandria d’Egitto” di Gentile e Giovanni Bellini: nuovi contributi dalle indagini tecniche // *Arte Lombarda. Nuova Serie.* — 2006. — No. 146/148 (1–3). — P. 73–93.
5. *Gudelj J.* Stato da Mar: l’architettura. Il Cinquecento in Istria e in Dalmazia // *Storia dell’architettura nel Veneto: il Cinquecento.* — Venezia: Marsilio Editori, 2016. — P. 262–267.
6. *Heydenreich L. H., Lotz W.* Architecture in Italy: 1400 to 1600. — Harmondsworth: Penguin books, 1974. — 432 p.
7. *Howard D.* Venice & the East: The Impact of the Islamic World on Venetian Architecture, 1100–1500. — New Haven; London: Yale University Press, 2000. — 283 p.
8. *Howard D.* The Architectural History of Venice. — New Haven, CT; London: Yale University Press, 2010. — 346 p.
9. *Huse N., Wolters W.* The Art of Renaissance Venice: Architecture, Sculpture, and Painting, 1460–1590. — Chicago; London: University of Chicago Press, 1993. — 382 p.
10. *Ivančević R.* Problem renesansne kupole osorske katedrale // *Peristil.* — 1986. — Vol. 29. No. 1. — S. 55–70.
11. *Ivančević R.* Trolisna pročelja renesansnih crkava u Hrvatskoj // *Peristil.* — 1993. — Vol. 35–36. No. 1. — S. 85–118.
12. *Ivančević R.* Proporcije trolisnih renesansnih pročelja u Hrvatskoj // *Peristil.* — 1998. — Vol. 41. No. 1. — S. 59–68.
13. *Lieberman R.* Venetian Church Architecture around 1500 // *Bollettino del C. I. S. A.* — 1977. — No. XIX. — P. 35–48.
14. *Lieberman R.* Renaissance Architecture in Venice, 1450–1540. — New York: Abbeville Press, 1982. — 144 p.
15. *McAndrew J.* L’Architettura veneziana del primo Rinascimento. — Venezia: Marsilio Editori, 1983. — 551 p.
16. *Modesti P.* “El tempio di sovra”: note sulla storia e sul significato del coronamento mistilineo nell’architettura veneziana // *Zbornik za umetnostno zgodovino.* — 2006. — No. 42. — P. 47–76.

17. *Murray P.* Architecture of the Renaissance. — New York: Schocken Books, 1970. — 268 p.
18. *Paoletti P. L.* architettura e la scultura del Rinascimento in Venezia. Ricerche storico-artistiche del Professore Pietro Paoletti di Osvaldo. 2 vols. — Venezia: Ongania–Naya Edit., 1893–1897. — 439; 335 p.
19. *Pericolo L.* Incorporating the Middle Ages: Lazzaro Bastiani, the Bellini and the ‘Greek’ and ‘German’ Architecture of Medieval Venice // Remembering the Middle Ages in Early Modern Italy / Eds. *L. Pericolo, J. N. Richardson.* — Turnhout: Brepols, 2015. — P. 139–167.
20. *Tafari M.* L'architettura dell'Umanesimo. — Bari: Editori Laterza, 1980. — 406 p.
21. *Tavernor R.* On Alberti and the Art of Building. — London, New Haven: Yale University Press, 1998. — 278 p.
22. *Timofiewitsch W.* Genesi e struttura della chiesa del Rinascimento veneziano // Bollettino del C. I. S. A. — 1964. — No. VI. — P. 271–82.

Название статьи. Композиция церковного фасада в архитектуре раннего венецианского Возрождения: постановка проблемы

Сведения об авторе. Мусина Рената Ильдаровна — аспирант, Московский государственный университет имени М. В. Ломоносова, Ленинские горы, 1, Москва, Российская Федерация, 119991. musinarenata@mail.ru ORCID: 0000-0003-0647-7902

Аннотация. В истории архитектуры раннего итальянского Возрождения активный интерес венецианских архитекторов к проблеме оформления церковного фасада представляется исключительным явлением. Ещё до строгих классицизирующих форм А. Палладио и С. Серлио в венецианской архитектуре было разработано изящное и лаконичное решение церковного фасада, в основу которого были положены представления о классическом ордере — трёхлопастная схема, по-новому интерпретированная в композиции фасада церкви Сан Микеле ин Изола (1468–1479 гг., Мауро Кодусси). Эта форма определила архитектурную повестку не только в самой Венеции второй половины XV в. — первой трети XVI в., но и в её сфере влияния — Далмации. В то же время в Венеции существовал ещё ряд вариантов композиций церковного фасада: полуциркульные люнеты и треугольные фронтоны. В контексте политической и градостроительной специфики Венеции оформление фасада церкви — это самостоятельная задача, и именно в творчестве М. Кодусси и П. Ломбардо были предложены наиболее удачные варианты её художественного решения. На основе анализа ключевых памятников религиозной архитектуры раннего Возрождения в Венеции в статье представлена попытка выделить основные характеристики проблемы оформления фасада и дальнейшие направления развития исследования.

Ключевые слова: Венеция, Мауро Кодусси, Пьетро Ломбардо, архитектура Раннего Возрождения, Далмация, фасадные композиции, церковная архитектура

Title. Façade Compositions of the Early Renaissance Venetian Churches: Stating the Problem

Author. Musina, Renata Ildarovna — Ph. D. student. Lomonosov Moscow State University, Leninskie Gory, 1, 119991 Moscow, Russian Federation. musinarenata@mail.ru ORCID: 0000-0003-0647-7902

Abstract. In the history of the early Italian Renaissance architecture in Venice, the issue of church facade design seems to be an exceptional phenomenon. Even before the strict classical compositions of Andrea Palladio and Sebastiano Serlio, Venetian architecture already had an elegant solution of the church facade based on the concept of the classical order — a trilobe scheme, reinterpreted in the façade of San Michele in Isola (1468–1479, Mauro Codussi). In the second half of the 15th century — the first third of the 16th century, this form determined the architectural agenda not only in Venice itself, but also in Dalmatia, its sphere of influence. At the same time, in Venice, there were several options for the composition of a church facade: semicircular lunettes and triangular pediments. In the context of the political and urban planning specifics of Venice, the design of a church facade was an independent task, and it had been successfully solved in the works of Mauro Codussi and Pietro Lombardo. Based on the analysis of the key monuments of the early Renaissance religious architecture of Venice, the article presents an attempt to highlight the main characteristics of the facade design issue and some further directions of the research.

Keywords: Venice, Mauro Codussi, Pietro Lombardo, Early Renaissance architecture, Dalmatia, façade composition, church architecture

References

- Alberti L. B. *On the Art of Building in Ten Books*. Cambridge MA, MIT Press Publ., 1988. 442 p.
- D'Evelyn M. M. *Venice & Vitruvius: Reading Venice with Daniele Barbaro and Andrea Palladio*. New Haven; London, Yale University Press Publ., 2012. 492 p.
- Fortini Brown P. *Venetian Narrative Painting in the Age of Carpaccio*. New Haven, Yale University Press Publ., 1988. 310 p.
- Fortini Brown P. *Venice and Antiquity*. New Haven, Yale University Press Publ., 1997. 361 p.
- Franzoi U. *Le chiese di Venezia*. Venice, Agenzia autonoma soggiorno turismo Publ., 1975. 549 p. (in Italian).
- Gallone A.; Piccolo O. La "Predica di San Marco ad Alessandria d'Egitto" di Gentile e Giovanni Bellini: nuovi contributi dalle indagini tecniche. *Arte Lombarda. Nuova Serie*, 2006, no. 146 (148), pp. 73–93 (in Italian).
- Gudelj J. Stato da Mar: l'architettura. Il Cinquecento in Istria e in Dalmazia. *Storia dell'architettura nel Veneto: il Cinquecento*. Venice, Marsilio Editori Publ., 2016, pp. 262–267 (in Italian).
- Heydenreich L. H.; Lotz W. *Architecture in Italy: 1400 to 1600*. Harmondsworth, Penguin books Publ., 1974. 432 p.
- Howard D. *Venice & the East: The Impact of the Islamic World on Venetian Architecture, 1100–1500*. New Haven, London, Yale University Press Publ., 2000. 283 p.
- Howard D. *The Architectural History of Venice*. New Haven, London, Yale University Press Publ., 2010. 346 p.
- Huse N.; Wolters W. *The Art of Renaissance Venice: Architecture, Sculpture, and Painting, 1460–1590*. Chicago; London, University of Chicago Press Publ., 1993. 382 p.
- Ivančević R. Odnos pročelja i prostora hvarske katedrale i problem stilskog određenja. *Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji*, 1984, vol. 24, no. 1, pp. 73–98 (in Croatian).
- Ivančević R. Trolisna pročelja renesansnih crkava u Hrvatskoj. *Peristil*, 1993, vol. 35–36, no. 1, pp. 85–118 (in Croatian).
- Ivančević R. Proporcije trolisnih renesansnih pročelja u Hrvatskoj. *Peristil*, 1998, vol. 41, no. 1, pp. 59–68 (in Croatian).
- Krinsky C. H. Cesariano and the Renaissance without Rome. *Arte Lombarda*, 1971, no. 16, pp. 211–218.
- Lieberman R. Venetian Church Architecture around 1500. *Bollettino del Centro Internazionale di Studi di Architettura*, 1977, no. 9, pp. 35–48.
- Lieberman R. *Renaissance Architecture in Venice, 1450–1540*. New York, Abbeville Press Publ., 1982. 144 p.
- McAndrew J. *Venetian Architecture of the Early Renaissance*. Cambridge MA, MIT Press Publ., 1980. 551 p.
- Modesti P. "El tempio di sovra": note sulla storia e sul significato del coronamento mistilineo nell'architettura veneziana. *Zbornik za umetnostno zgodovino*, 2006, no. 42, pp. 47–76 (in Italian).
- Molteni E.; Guidarelli G. Il monastero di San Michele e l'architettura. Da Mauro Codussi alla costruzione della libreria. *San Michele in Isola — isola della conoscenza. Ottocento anni di storia e cultura camaldolesi nella laguna di Venezia*. Turin, Unione Tipografico-Editrice Torinese Publ., 2012, pp. 79–96 (in Italian).
- Murray P. *Architecture of the Renaissance*. New York, Schocken Books Publ., 1970. 268 p.
- Musina R. I. *Tipologija trekhlopnastnogo fasada v tserkovnoi arkhitekture Venetsii i Dalmatsii XV–XVI vekov (Trilobe Façades of Venetian and Dalmatian Churches in the 15th–16th Centuries)*, Master's Thesis. Lomonosov Moscow State University, Moscow, 2020 (in Russian, unpublished).
- Paoletti P. *L'architettura e la scultura del Rinascimento in Venezia. Ricerche storico-artistiche del Professore Pietro Paoletti di Osvaldo*, 2 vol. Venice, Ongania-Naya Editore Publ., 1893–1897. 774 p. (in Italian).
- Pericolo L. Incorporating the Middle Ages: Lazzaro Bastiani, the Bellini and the 'Greek' and 'German' Architecture of Medieval Venice. Pericolo L.; Richardson J. N. (eds.). *Remembering the Middle Ages in Early Modern Italy*. Turnhout, Brepols, 2015, pp. 139–167.
- Smagol O. S. The 15th Century Palace Architecture of Ferrara in the Context of the Venetian Architectural Tradition: The Oriental Aspect. Maltseva S.; Staniukovich-Denisova E.; Zakharova A. (eds.). *Actual Problems of Theory and History of Art: Collection of Articles, vol. 7*. St. Petersburg, St. Petersburg University Press Publ., 2017, pp. 507–515 (in Russian). DOI: 10.18688/aa177-5-51
- Tafuri M. *L'architettura dell'Umanesimo*. Bari, Editori Laterza Publ., 1980. 406 p.
- Tavernor R. *On Alberti and the Art of Building*. London; New Haven, Yale University Press Publ., 1998. 278 p.
- Timofewitsch W. Genesi e struttura della chiesa del Rinascimento veneziano. *Bollettino del Centro Internazionale di Studi di Architettura*, 1964, no. 6, pp. 271–282 (in Italian).