О.С. СМАГОЛЬ

Аспирант кафедры Всеобщей истории искусств. Исторический факультет МГУ имени М.В. Ломоносова
e-mail: oksanassm@yahoo.com

O.S. SMAGOL

Ph. D. student, Art history department, Faculty of History, Lomonosov Moscow State University
e-mail: oksanassm@yahoo.com

МОТИВЫ ВООРУЖЕНИЯ И ТРОФЕЕВ В ОРДЕРНОЙ ДЕКОРАЦИИ ДВОРЦОВОЙ АРХИТЕКТУРЫ ФЕРРАРЫ ЭПОХИ ЭРКОЛЕ I Д'ЭСТЕ. ПАЛАЦЦО ФРАНЧЕСКО КАСТЕЛЛИ (ПРОСПЕРИ-САКРАТИ)

THE PROBLEM OF «TROPHY-LIKE» MOTIVES IN ERCOLE I D'ESTE FERRARA PALACES' ARCHITECTURAL DECORATION. PALAZZO CASTELLI (PROSPERI-SACRATI)

В статье затронут вопрос формальной и семантической трактовки мотивов вооружения в дворцовом ордерном декоре в Ферраре времени правления Эрколе I д'Эсте (1471–1505). Декор одного из ключевых памятников Феррары XV в., палаццо Кастелли, анализируется в контексте традиции ломбардо-венецианского Ренессанса. Делается вывод о гармоничном синтезе антикизирующих «трофейных» мотивов в их венецианской трактовке, привнесенных восточных форм вооружения и сугубо местной семантической составляющей, связанной с образом правителя Феррары, Эрколе I.

The aspect in focus is that of the «trophy-like» decoration in Ercole I d'Este Ferrara palaces (1471–1505). A building chosen for analysis is a palace of Fracesco Castelli with unique stone carving of corner pilasters facing main roads of «Addizione Erculea» (1492–1505). Architectural interpretation reveals a harmonious synthesis of elements «all'antica», venetian forms and pieces of eastern weapon, enriched with local semantics and the idea of Ferrara Duke glorification.

Ключевые слова: архитектура Ренессанса в Италии, Феррара, Эрколе I д'Эсте, палаццо Франческо Кастелли (Проспери-Сакрати).
Keywords: Renaissance architecture in Italy, Ferrara palaces, Ercole I d'Este, palazzo Francesco Castelli (Prosperi-Sacrati).

В городах-государствах северных земель Италии (Ломбардии, Венето, Эмилии-Романьи) мотивы вооружения и трофеев, антикизирующие и новые, обогащают выразительностью фасадный декор палаццо эпохи Кватроченто. Здесь XV век, наряду с более поздним, по сравнению с центральными регионами, ренессансным расцветом искусств в конце столетия, приносит консолидацию и укрепление сеньориальной власти (в Венеции олигархии). И воинская символика дворцового декора на севере оказывается актуальной в дальнейшей легитимизации правления: особенно в её гуманистическом представлении идей триумфа и славы.

В развитии искусства эмилианской Феррары в это время исключительную роль сыграл период правления герцога Эрколе I из рода д'Эсте (1471–1505), ознаменованный расцветом придворной культуры, осмыслением категорий гуманизма и их приложением в интенсивном градостроительстве («Расширение Эрколе» (с 1492 г., Б. Россетти)). При самобытной «ретроспективности» культурной политики д'Эсте, приверженности позднеготическим обычаям и внимании к заальпийским художественным процессам [21, p. 7–8], тематика так называемых «трофейных» мотивов в их ренессансной форме обретает в частных палаццо Феррары своеобразное проявление. Восходя как к античным образам и текстам (теме античного триумфа) [6; 12], так и к современным эпохе североитальянским решениям в монументальной скульптуре (Д.А. Амадео, А. Риццо), графике, живописи (особенно А. Мантеньи (фрески капеллы Оветари, цикл «Триумф Цезаря»)) [5] и их интерпретациям (графика Марко Дзоппо, Николетто да Модена), вариативность этих мотивов не только отдаёт дань рыцарской традиции правящего дома, но отражает тенденцию поощрения искусств и нового антикизирующего стиля, постулируя идею гуманистической образованности заказчика и транслируя концепцию власти д'Эсте, обусловленную так называемой «политикой великолепия».

Недостаточное внимание отечественной историографии к обозначенной проблеме побуждает обращать более пристальный взгляд на явление «триумфальной» тематики в белокаменном ордерном декоре

дворцов Феррары эпохи Эрколе I. С одной стороны, с целью ее интерпретации и включения в общий контекст художественных процессов ломбардо-венецианского региона; с другой же — в попытке ее прочтения в категориях преломления типичных для рассматриваемого периода образов в свете индивидуальной истории заказчика или владельца.



Рис. 1. Палаццо Франческо Кастелли (Проспери-Сакрати) в Ферраре. При участии Б. Россетти (ок. 1493–1514). Фото автора, 2014

Это можно сделать на примере знаменательного феррарского памятника, палаццо герцогского лекаря Франческо Кастелли, что потребует: 1) формально-стилистического анализа рельефов в ордерном декоре (в данном случае, обратимся к ордеру сплошного фасада); 2) апеллирования к фактам частной биографии Эрколе (как правителя, «signore», как воина и «condottiere», как преданного супруга); 3) отсылки к культурно-историческому контексту, ввиду тесных контактов Феррары с Венецией [21, p. 13–14, 21, 148–149], а также в свете эпохи противостояния турецкому Востоку на заре Нового Времени (проблемы контекста эпохи затрагивались во введении к статье, посвященной мотивам вооружения в ордерном декоре палаццо Рондинелли в Ферраре) [7, с. 96–99].

Расположение дома Кастелли на главной магистрали и семантическая «многослойность» ордерного декора выбранного памятника располагают как к передаче постепенности его раскрытия в движении с учетом моторного аспекта восприятия, так и к реконструкции «звукового сопровождения» в его переживании.

На главном перекрёстке «Расширения Эрколе», напротив дворцов Диаманти и Турки, был начат — но так и не закончен — дворец придворного врача Франческо Кастелли (позднее палаццо Проспери-Сакрати (ок. 1493–1514), при участии Б. Россетти) (рис. 1). Двумя сплошными кирпичными фасадами, главным и боковым, он обращен ныне на улицы Эрколе д'Эсте (ранее виа дельи Анджели) и Бьяджо Россетти (ранее виа Прионе).

На более протяженном, главном фасаде, оформляющем путь по улице Анджели, выделяются скрадывающие монотонность «ломбардских» кирпичных стен вертикальные акценты нарядного, «венецианского» белокаменного портала (ок. 1510) с венчающим балконом — и полос белоснежных резных пилястр, сдерживающих углы (авторство декора пилястр спорно) [14, p. 120–122; 18; 22, p. 189–191]. Очерчен по краям ордером и малый боковой фасад по виа Прионе. Обращенный на перекресток угол несет второй балкон и закреплен сдвоенными пилястрами, в этом решении вступая в диалог с балконным углом палаццо Диаманти. Все пилястры в изобилии демонстрируют, наряду с лентами, цветами и персонажами гротесков — предметы вооружения (поножи и луки, шлемы и кирасы, барабаны, стремена).

В целом, арматура в ордере здесь дополняет тему боевого поединка, заданную в декоре центрального портала, в одном из бронзовых медальонов его откосов: с закованным в латы, поражающим врага всадником, от которого в ужасе разбегаются другие, что характерно для эпохи борьбы с турками, в восточных одеждах.

Хотя отдельные рельефы пилястр дворца Кастелли допускают прочтение в свете профессии придворного доктора как непосредственного владельца, вероятнее, что основная их часть косвенно или напрямую апеллирует к воинской доблести, характеру и наклонностям главного заказчика: самого Эрколе I, воинственного герцога.

Въезжающий в город с севера, от порта дельи Анджели, приближаясь к дворцу Кастелли на основном перекрестке, охватывает взглядом по правую руку и с близкого расстояния первую пару высоких сдвоенных угловых пилястр, вознесенных на грубом рустованном основании, но выше процветающих изысканными рельефами «в ломбардском духе». Торцовая пилястра изобилует лентами, но уже в главной, обращенной на дорогу, прочитывается та значимость и семантическая двойственность, которая отличает ордерный декор палаццо Кастелли на фоне прочих в «Расширении Эрколе».

Рельефные композиции в поле филенки здесь венчаются парой полновесных скрещенных рогов изобилия под коринфской капителью и разбиты кругом центрального тондо на две группы: нижнюю и верхнюю, символически представляющие «интеллектуально-духовную» сферу жизни и тему «воинской доблести» соответственно (как отголоски категорий «vita activa» и «vita contemplativa» в гуманистической фило-



Рис. 2. Палаццо Франческо Кастелли (Проспери-Сакрати) в Ферраре (ок. 1493–1514). Декор северной угловой пилястры. Фото автора, 2018

Рис. 3. Чертоза в Павии, церковный фасад. Джованни Антонио Амадео и ломбардские мастера (1470-е гг.). Фото автора, 2014

Рис. 4. Элемент декора мраморной панели внешней стороны южной части лестницы двора палаццо Дожей в Венеции. Антонио Риццо (1480-е гг.). Фото автора, 2018

софии) и обрамляя, в свою очередь, ныне пустые гладкие поля прямоугольных вставок-псевдоэдикул. В ближайших глазу, нижних рельефах, наряду с повсеместными дельфинами, лентами и гирляндами, на обозрение вынесен раскрытый кодекс книги, фланкированный подвешенными курильницами. Тогда как вверху над тондо чуть ниже барабанов, на фоне луков и стрел покачиваются объёмные поножи (рис. 2).

Рядом с курильницами книга может как отсылать к светским учёным трудам герцогского друга и врача Ф.Кастелли или же самого Эрколе I д'Эсте, известного благочестием, так и представлять Священное Писание. Прочие же, «оружейные» мотивы — точнее выскажутся аргументами в пользу воинственной личности герцога. Как расположенные уже в верхней части той же угловой пилястры поножи, барабаны и осо-

бенно луки: небольшие, очевидно, характерные турецкие, но с диковинными фигурными, в виде птичьих голов, концами и свободной тетивой (в европейском применении в дождливую погоду снимавшейся и хранившейся отдельно) [1, ч. II].

Такое сочетание литургической и воинской атрибутики восходит к ренессансному декору ломбардо-венецианской архитектуры второй половины XV в., ранним ярчайшим примером которой стала фасадная резьба Павийской Чертозы (1470-е гг., Дж.А.Амадео выполнил правую часть). Позже в тончайших, уподобленных алебастру или слоновой кости мраморных барельефах внешних панелей лестницы двора палаццо Дожей, вышедших из-под резца венецианского мастера (А.Риццо, 1480-е гг.) [16, p. 83–85], и курильницы, и барабаны, и восточные луки, наподобие феррарских, с «распущенной» тетивой, присутствуют во всём разнообразии. С тем отличием от прототипов церковных орнаментаций Амадео, что акцент падает на мотивы вооружения: так, луки, стрелы дополняются в Венеции колчаном, в Ферраре — поножами, но не косой, как некогда в Павии (рис. 2, рис. 3, рис. 4).

Эти феррарские луки фасада Кастелли, находящие венецианские прототипы у А.Риццо, очевидно, из тех, что столь часто украшают «трофейные» композиции работавшего и в Ферраре Николетто да Модена («Марс» из Британского Музея, «Святой Себастьян» из Лувра) [15, p. 382, 384], подтверждая значение гравюры и рисунка в распространении подобных декоративных мотивов в ломбардо-венецианском ареале.

Помещенные выше барабаны под протомами козлов уже нарушают благоговейную тишину нижней композиции. Среди антикизирующих и христианских мотивов они воспринимаются приметой современности, пусть и усвоенной западной культурой еще в эпоху Крестовых походов. В годы Эрколе I в его вновь отстроенном, обновленном городе они приобретают особое значение: «Барабаны с их чисто гипнотизирующим воздействием, лишённым всяческой музыкальности, — заметит Хёйзинга, — знаменуют разительный переход от эпохи рыцарства к милитаристскому духу нашего времени…» [8, с. 175].

Вносящие тему триумфального звука, барабаны палаццо Кастелли первыми вступают в общую полифонию ордерной декорации главного перекрестка новой, северной части Феррары, отвечая некогда устрашающему рыку каменных львов дворцового портала (львы XIV в. ныне в музее каза Ромеи в Ферраре) и отдаленной трубе тритона на





Рис. 5. Палаццо Франческо Кастелли (Проспери-Сакрати) в Ферраре (ок. 1493–1514). Декор первой южной угловой пилястры. Литавры. Фото автора, 2018
Рис. 6. Палаццо Франческо Кастелли (Проспери-Сакрати) в Ферраре (ок. 1493–1514). Декор первой южной угловой пилястры. Кираса. Фото автора, 2018

угловой пилястре соседнего палаццо Диаманти, обращенной навстречу въезжающим в город. Но барабанам внизу правой пилястры Кастелли сначала отвечают литавры в основании левой фасадной пилястры (рис. 5), будто представляя двойственность целого «военного оркестра», в духе близкой д'Эсте франко-бургундской военной традиции: где в XV веке барабан наряду с флейтой сопровождал пехотинцев, а литавры с трубой — кавалерию [1, ч. III].

Эти инструменты давали совершенно особое «звуковое сопровождение» ферраскому зданию и должны были вторить двигавшимся к замку герцогским кавалькадам; что так отлично от интонаций, привносимых в частные дворцовые фасады других эмилианских городов: к примеру, фасада палаццо Ланди в Пьяченце [19, p. 261–265], где музицирующие путти и хрупкие ангелоподобные аллегорические фигуры с колонн резного портала, чуть склонив голову, звуками поэзии или мелодиями лютни успокаивали плеск волн и звук трубящих в терракотовом фризе тритонов, влекущих колесницу Нептуна.

Пилястра с литаврами, ограничивающая объем палаццо по левую сторону от фасадного портала, закрепляет главный угол дворца Кастелли, обращенный на ключевой перекресток северной части города. Она уже в обеих своих частях насыщена, наряду с гирляндами и сфинксами, мотивами военной арматуры. Место кодекса заняли факелы, и шелест страниц сменился треском их огня; вместо курильниц и

лент — звон шлемов и стремян, а тонкие стрелы, луки и поножи слились здесь в массивный корпус кирасы (рис. 6). Правая фасадная пилястра празднично процветала под капителью рогами изобилия, эта уже завершается конусовидным венчанием балдахина как очередного атрибута правителя. Все внушительнее, громче, торжественнее.

Вырезанные над литаврами улиткообразные шлемы перекликаются с более причудливыми, того же типа, но уже крылатыми шлемами в антаблементе главного портала, в духе художественных находок А.Мантеньи (в серии «Триумф Цезаря» (1480–1494)), изображений на античных монетах [13, p. 10, fig. 18], или причудливых рисунков Марко Дзоппо [13, p. 95, fig. 46], тем поддерживая ансамблевое единство декора обширного фасада.

Среди симметричных щитов, шлемов и стремян в зоне над центральным тондо вертикально помещенная массивная кираса, наподобие кирасы в «Шествии Иакова на казнь» Мантеньи в капелле Оветари (1448–1457), выделяется размером. Она закреплена на фоне скрещенных секир, и единственным ее украшением остаются эффектные фигурные наплечники в виде львиных морд с разверстыми пастями, также прежде возникавшие в падуанской капелле Оветари («Проповедь святого Христофора» Ансуино да Форли). Находя примерные прототипы в римской древности (арка Траяна в Беневенте (II в.)), именно они, однако, свидетельствуют в этом феррарском рельефе о его причастности сугубо местной художественной традиции и личности.

Скорее, символический, нежели чисто декоративный характер силуэта этого наплечника выдает его местная история. К примеру, трехликая голова (Благоразумия (?)) с реверса медали Леонелло д'Эсте работы Пизанелло (1441–1444) [4, с. 129], впоследствии включенная именно в очертание наплечника доспеха Альфонсо V Арагонского в эскизе для аверса его медали, вышедшем из-под пера того же мастера (1448) [4, с. 145]. Но уточнение характера подобной символики в рельефе пилястры Кастелли уже требует обращения к реалиям исключительно феррарским.

В такой тип доспеха с фигурными звериными, львиными или орлиными маскаронами на плечах оказывается облачен феррарский покровитель святой Георгий в его схватке с драконом, являясь ли в бронзе в скульптурной группе Распятия из Дуомо (XV в.) или на страницах феррарских миниатюр, спешившимся [17, p. 181–182] или в седле [17, p. 176–177]. Античная кираса, подвешенные стремена и оружие воз-





Рис. 7. Молодой воин. Туллио Ломбардо и мастерская (1490–1500). Нью-Йорк, Музей Метрополитен

Рис. 8. Палаццо Франческо Кастелли (Проспери-Сакрати) в Ферраре (ок. 1493–1514). Декор второй южной угловой пилястры. Оружие, орудия Страстей, инструменты художника. Фото автора, 2018

никают в Ферраре также в маргинальных орнаментах Бревиария Эрколе I (1502–1505) [9; 20, ill. 50]. Равно и в фасаде дворца жесткая подрубка рельефного контура в камне, дающая узкую силуэтную тень, на пределе возможностей материала вносит соответствие чеканным линиям резкой и драгоценной феррарской живописи.

Но непосредственно в монументальной скульптуре аналогии, наиболее близкие образно и хронологически, дает снова венецианское искусство: как облаченный в «мускульную» кирасу с «львиными» наплечниками «Молодой воин» мастерской Туллио Ломбардо из Музея Метрополитен (Венеция, ок. 1490–1500) [13, p. 100–101] (рис. 7).

Вероятно, некогда входивший в скульптурный ансамбль пристенного надгробия, как многие ему подобные (например, надгробие дожа Пьетро Мочениго работы Пьетро Ломбардо (1474–1476)) [16, p. 104–115], он своим доспехом сближает феррарский рельеф с целой группой венецианской монументальной пластики пристенных надгробий мастеров семейства Ломбардо, во второй половине XV в. примечательной разнообразием трактовки «трофейных» мотивов, соотносимых с темой посмертной славы. В том числе, связанной с противостоянием туркам [16, p. 108].

Одновременно и в Ферраре облик святого рыцаря, в котором постоянно предстает Георгий в искусстве города д'Эсте, неизбежно проецируется на самого герцога, представляя его весьма воинствен-

ную фигуру в духе рыцарской концепции и как земное отражение идеала «ангельского воинства, окружающего престол Господень» [8, с. 114]. Если учесть, что одним из устремлений позднего европейского рыцарства эпохи было противодействие турецкой угрозе, преодоление «Великого страха», обуявшего Европу в середине XV — начале XVI в. [2, с. 199], то развитие именно этого аспекта рыцарской темы открывается и на соседней пилястре того же дворцового угла: в сугубо восточном характере оружия.

Южная пилястра обращённого к перекрёстку угла палаццо Кастелли (она же правая на его южном фасаде) наделена усложненной семантикой, поддающейся, однако, внятной трактовке в контексте биографии герцога.

В верхней зоне этой пилястры, аналогично разбитой надвое центральным тондо, более прочих выделяется большая рельефная композиция из трех групп предметов, подвешенных на длинной неотесанной горизонтальной балке (рис. 8). В центральной части рельефа тема военной доблести и власти представляется главной. Она зафиксирована в сочетании скрещенных орудий в чехлах: булавы и короткого кривого турецкого меча «килич» («kilij») [1, ч. II], подвязанных к центру перекладины. Воспроизведенный неоднократно в рельефах упомянутой венецианской лестницы А.Риццо, этот меч снова отсылает к восточной тематике. Кривой меч сабельного типа с сильно изогнутым клинком даже имел, при постоянных контактах Венеции с Востоком, свой итальянский, венецианский аналог, «кортелас». Но рельеф феррарского дворца представляется изображением именно восточного образца.

Центр композиции фланкирован двумя другими, чуть меньшими по размеру, но, очевидно, не менее значимыми по смыслу «комментирующими» изображениями. Верятно, их можно рассматривать как символические отсылки к двум, дополняющим воинскую тему арматуры, ипостасям Эрколе I: герцога-покровителя наук и искусств — и герцога как благочестивого правителя.

В предмете, подвешенном на тугой ленте справа, узнаваем молоток-троянка, и ниже него угольник: инструменты мастера-архитектора, художника. Они могут указывать не только на «политику великолепия» правителя Феррары, на Эрколе как покровителя искусств, но и на его собственные архитектурные опыты. Возможно, не стоит недооценивать стремление герцога к самоличному практическому пости-

жению искусства архитектуры: судя по документам и письмам (пусть не без преувеличения), современники считали Эрколе I «превосходным архитектором» вследствие неустанных практических штудий, неуёмной энергии в рисовании и осмотре мастерских [11, p. 164–165]. «Славным архитектором» («optimo architecto») называла Эрколе и сама его супруга, Элеонора, в письме 22 мая 1491 г. [21, p. 53].

Возможно, именно в свете безвременного ухода Элеоноры Арагонский следует понимать следующую, левую группу предметов в этом рельефе палаццо Кастелли.

Так, левее центрального меча с булавой и симметрично орудиям художника привязан оттягивающий ленту тяжелый молоток, а над ним — пара гвоздей. Они, безусловно, относятся к теме Страстей Христовых: иконография закрепленных на Кресте орудий Страстей известна по итальянской живописи Кватроченто, по миниатюре XV в. [10, p. 61–62]. Религиозное толкование этих деталей в феррарском рельефе дворца Кастелли допускает также трактовку формы грубой, неотесанной горизонтальной палки, на которой закреплены все предметы, как горизонтальной перекладины Креста: так она часто изображалась веком ранее в болонском искусстве XIV в., с его «в высшей степени правдивой,.. неупорядоченной натурой» [3, с. 115] (у местных мастеров (Псевдо-Якопино, Далмазио, Симоне деи Крочефисси), или позднее в заальпийской живописи (у Грюневальда) и гравюре (у Дюрера в Распятии из серии «Больших Страстей» (1497–1498)).

Эта страстная, «христологическая» составляющая рельефа ключевой пилястры должна приобретать большее значение и сугубо личностный характер в свете исключительного благочестия Эрколе I, которое со временем, и особенно после смерти супруги (1493), приобрело оттенок крайней набожности [21, p. 17]. Характерно, что начальный этап возведения дворца Кастелли совпал с кончиной Элеоноры в 1493 г.

В то же время, конкретный выбор элементов соседствующей с арматурой культовой символики (молотка и гвоздей) в контексте придворной жизни в Ферраре приводит к прочтению рельефной композиции в специфическом свете тех религиозных постановок, в которых сам герцог Эрколе порой воспринимал на себя образ Христа [21, p. 169].

Таким образом, декор фасадных пилястр палаццо Кастелли, перекликаясь с декором портала и других дворцов, объединен семантически, демонстрируя насыщение общих для Ренессанса на севере Италии

смыслов представленного вооружения (и внимание к античности, и традиции рыцарства, и противостояние восточному врагу) новым личным и духовым содержанием, причем двояким образом: как путем дополнительного введения религиозных символов и светских предметов эпохи (третья рассмотренная пилястра), так и путем слияния светской военной и культовой идеи в единой форме (левая фасадная пилястра с кирасой).

В последней пилястре Кастелли, наиболее удаленной на южном фасаде от ключевой дороги, те же мотивы (пара шлемов, кираса) вторят заданным темам, но уже в формах доспехов XV в., и дополненные перчатками. Характерно, что кираса, подобная античной, выносится на ключевую, угловую пилястру, а современная эпохе — оттесняется на второстепенную, уступая первой.

В целом, декор фасадного ордера палаццо Кастелли (как и палаццо Диаманти напротив) многократно превосходит в образной сложности отделку в домах, более удаленных от центра (как дворец Рондинелли на пьяцца Нуова), что соответствует ренессансной идее соподчинения городских пространств. Тогда как специфика рассмотренной орнаментации проявляется в трех аспектах.

Во-первых, в ордерном декоре палаццо Ф.Кастелли мотивы вооружения и трофеев задействованы в самых разнообразных формах, которые правомерно связывать напрямую с самим герцогом Эрколе I, его эпохой, его индивидуальностью, жизненными убеждениями и потрясениями. Это обнаруживает первостепенность влияния личности сеньора на сложение облика частного палаццо в североитальянском городе-государстве с сильной центральной властью. Мотивы вооружения, развивая ломбардо-венецианские антикизирующие прототипы, вероятно, воспринятые через рисунок, живопись и гравюру, обогащаются конкретной, сугубо личностной семантикой, связанной с герцогом и его частной биографией, новыми элементами формы и современным эпохе звучанием, в прямом и переносном смысле.

В частности, во-вторых, классицизирующие варианты «трофейных» мотивов дворца Кастелли, несущие идею античного триумфа и доблести, гармонично соседствуют с современными, в ряде случаев (меч «килич», малый лук) отсылающими к актуальным политическим реалиям, к проблеме Венеции и турецкого Востока.

В-третьих, палаццо Кастелли демонстрирует в пределах своих фасадов неравнозначность «символической обогащенности» разных

сторон «квадратной колонны» и исключительную концентрацию и образную насыщенность именно мотивами «all'antica» (кираса «мускульная», а не современная художнику) в частях, тяготеющих к основной магистрали и особенно к главному перекрестку «Расширения Эрколе», усиливая акцент на перекрестке дельи Анджели как главном «пластическом» узле обновленной, северной части Феррары.

Так, тема обретает многоаспектность, где общие категории светского и культового характера вступают в диалог с символическим представлением образа североитальянского правителя, в котором прежнее рыцарское «возвышенное до прекрасного высокомерие» [8, с. 117] соединялось с новыми гуманистическими идеалами.

Список литературы:

1. *Бехайм В.* Энциклопедия оружия. Руководство по оружиеведению. Оружейное дело в его развитии от начала Средних веков до конца XVIII века / перевод с немецкого А.А.Девель, В.В.Демидова. — Санкт-Петербург: Санкт-Петербург оркестр, 1995. Часть II. Оружие нападения. (первое издание: Лейпциг, 1890). — URL: www.http://annales.info/evrope/behaym/behaum.htm (дата обращения: 31.01.2020).

2. *Кардини Ф.* Европа и ислам. История непонимания. — Санкт-Петербург: Alexandria, 2016.

3. *Лонги Р.* Этапы развития болонской живописи // Лонги Р. От Чимабуэ до Моранди / комментарии В.Д.Дажиной. — Москва: Радуга, 1984. — С. 113–129.

4. *Майская М.И.* Пизанелло. — Москва: Искусство, 1981.

5. *Николаева Н.В.* Андреа Мантенья. — Москва: Искусство, 1980.

6. *Плутарх*. Сравнительные жизнеописания славных мужей. Тимолент и Эмилий Павел / перевод с древнегреческого С.Ю.Дестунис. — Москва: Эксмо, 2006. — URL: https://ru.m.wikisource.org/wiki/Плутарховы_сравнительные_жизнеописания_славных_мужей_(Плутарх;_Дестунис)/Тимолент_и_Эмилий_Павел/Эмилий_Павел (дата обращения: 7.03.2020).

7. *Смаголь О.С.* Мотивы вооружения и трофеев в ордерной декорации дворцовой архитектуры Феррары эпохи Эрколе I д'Эсте. Палаццо Рондинелли // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА. Москва: Московская государственная художественно-промышленная академия имени С. Г. Строганова. — 2020. — № 2. — С. 96–105.

8. *Хёйзинга Й.* Осень Средневековья [1919]. — Санкт-Петербург: Издательство Ивана Лимбаха, 2016.

9. *Чуркина Д.А.* Бревиарий Эрколе I д'Эсте и классическая традиция в феррарской миниатюре конца XV — нач. XVI в. // Журнал Белорусского государственного университета. История. — Минск, 2019. — № 2. — С. 96–104.

10. *Alexander J.J.G.* The painted book in Renaissance Italy: 1450–1600. — New Heaven: Yale University Press, 2016.

11. *Cavicchi M.* L'architettura e l'urbanistica a Ferrara // Emilia Romagna Rinascimentale. A cura di Lollini F., Pigozzi M. — Milano: Jaca Book, 2007. — P. 161–173.

12. *Halliday A.* The literary sources of Mantegna's «Triumphus of Caesar» // Annali della Scuola normale superiore di Pisa. Classe di lettera e filosofia. — Serie III. — Vol. 2. — № 1. — Pisa, Scuola Normale Superiore, 1994. — P. 337–396.

13. Heroic armor of the Italian Renaissance. Filippo Negroli and his contemporaries. Catalog of an exhibition held at the Metropolitan Museum of art, New-York, Oct. 8. 1998 — Jan. 17, 1999. Pyhrr, Stuart W. — New York: The Metropolitan Museum of Art, 1998.

14. *Heydenreich L.* Architecture in Italy. 1400–1500. — New Heaven and London: Yale university press, 1996.

15. *Licht M. M.* Book of drawings by Nicholetto da Modena // Master drawings. Master Drawings Association, 1970. — Vol. 8. — № 4. — P. 379–387.

16. *McAndrew J.* L'architettura veneziana del Primo Rinascimento. — Venezia: Marsilio, 1995.

17. Museo della Cattedrale di Ferrara. Catalogo generale. A cura di B.G.Vigi e G.Sassu. — Ferrara: Edisai edizioni, 2010.

18. Palazzo Prosperi-Sacrati. A cura di F.Scafuri // Comune di Ferrara. Città patrimonio dell'Umanità. Gli Uffici. Servizi in rete del Comune di Ferrara. Beni monumentali. Centro storico. Beni comunali tutelati. 23.12.2016. — URL:www.https://servizi.comune.fe.it/8116/palazzo-prosperisacrati (дата обращения: 5.02.2020).

19. *Pigozzi M.* Palazzo Landi e l'architettura civile del XVI secolo a Piacenza // Emilia Romagna Rinascimentale. A cura di F.Lollini, M.Pigozzi. — Milano: Jaca Book, 2007. — P. 261–265.

20. *Salmi M.* Pittura e miniatura a Ferrara. — Milano: Silvano editoriale d'arte, 1961.

21. *Tuohy T.* Herculean Ferrara. Ercole d'Este (1471–1505) and the invention of a ducal capital [1996]. — Cambridge University press, 2016.

22. *Zevi B.* Saper vedere la città. Ferrara di Biaggio Rossetti. La prima città moderna d'Europa [1960]. — Milano: Giunti Editore, 2018.