Р. И. МУСИНА
Аспирант кафедры всеобщей истории искусств, исторический факультет, МГУ им. М. В. Ломоносова
e-mail: musinarenata@mail.ru

R. I. MUSINA
PhD student, Department of General History of Art, Faculty of Histo-ry, Lomonosov Moscow State University
e-mail: musinarenata@mail.ru

DOI: 10.37485/1997-4663_2024_1_1_18_32

МОТИВ МОРСКОЙ РАКОВИНЫ КАК ЭЛЕМЕНТ ФАСАДНОГО ДЕКОРА В АРХИТЕКТУРЕ ВЕНЕЦИИ (СЕРЕДИНА XV — НАЧАЛО XVI вв.)

SCALLOP SHELL MOTIF AS A DECORATIVE ELEMENT OF FAÇADE DECORATION IN VENETIAN ARCHITECTURE (MID 15th — EARLY 16th CENTURIES)

В статье прослеживается история мотива морской раковины в архитектурном декоре Венеции эпохи Раннего Возрождения (середина XV — начало XVI вв.): определяются возможные прототипы этой декоративной детали, анализируются украшенные раковинами отдельные памятники архитектуры в Венеции и на других территориях, созданные представителями венецианской архитектурной школы. Отдельное внимание уделено стилевому контексту распространения этого мотива в период перехода от готики к антикизирующим формам.

The article traces the history of the scallop shell motif in Early Renaissance architectural decoration of Venice from mid-15th to early 16th centuries. It suggests a number of prototypes for this decorative detail and analyzes this motif applied to buildings in Venice and her dependent territories. Special attention is paid to the stylistic context of transition from Gothic to all'antica forms during which this motif was unfolding.

Ключевые слова: Мотив морской раковины, архитектура Раннего Возрождения, архитектура Венецианской республики, фасад с трёхлопастным завершением
Keywords: Scallop shell motif, Early Renaissance architecture, architecture of the Republic of Venice, trilobe façade

В архитектуре Венеции и подвластных ей территорий 2-я половина XV в. отмечена формированием индивидуального декоративного языка на основе антикизирующих тенденций, проникавших из Флоренции и других итальянских центров искусства Возрождения. Главные роли в этом процессе принадлежали трём архитекторам: Пьетро Ломбардо, Мауро Кодусси и Антонио Риццо, чьи мастерские делили между собой основные архитектурные заказы в Венеции этого времени. Отличительной чертой их творчества стало особое внимание к фасадному декору: в отличие от большинства готических сооружений региона, где редкие резные или инкрустированные элементы из камня аппликативно располагались на фоне инертной кирпичной стены, с середины XV в. наметилась тенденция к большей заботе о целостном облике фасада, его продуманности до мельчайших деталей и гармоничном соотнесении его частей [1]. Благодаря использованию разных сортов мрамора и известняка, их более совершенной обработке в фасадные решения привносилось не только нюансированное хроматическое начало, но и высочайшая точность исполнения деталей, подкупающая, словами Джона Рёскина, «не только своей безупречностью, но и безупречной честностью» [2].

Вместе с характерными для эпохи ордерными элементами, рустом, гротесками, разнообразными классическими обломами и порталами архитектура Венеции 2-й половины XV в. обогатилась ещё одним мотивом, почерпнутым из античного наследия, — деталью в виде раковины двустворчатого моллюска, которая ещё до перенесения на фасады зданий проявила себя в малых архитектурных формах и живописных произведениях. В монументальном масштабе расцвет этого мотива был ярким, но недолгим (около 50 лет) и не дал многочисленных плодов. В Венето нами были обнаружены один светский памятник — Сухопутные ворота, или Porta Magna, Венецианского Арсенала — и четыре сакральных постройки с мотивом раковины на фасаде: церкви Сан Дзаккария и Сан Микеле ин Изола в Венеции, ораторий Благовещения в Брендоле и фасад южной капеллы церкви Санта Мария деи Мираколи в Лониго близ Виченцы. По-

следние три сооружения тесно связаны с ещё одним памятником, который также происходит, как принято считать, из венецианской среды и относится к тому же периоду, но возник на русской почве, — Архангельским собором Московского Кремля.

Ввиду этого нам не кажется удивительным, что, не найдя своего исследователя в Италии, мотив венецианской раковины достаточно плодотворно изучался отечественными специалистами [3]. Именно в постройках Кодусси, как правило, обнаруживается прототип раковин в закомарах Архангельского собора. Помимо внешнего (по большей части номинального) сходства эту гипотезу поддерживает документальное свидетельство присутствия Алоизио Ламберти да Монтаньяна, отождествляемого с Алевизом Новым, в артели Кодусси при возведении Скуолы Гранде ди Сан Марко [4]. Также именно в связи с Алевизом Новым часто упоминают капеллы в Брендоле и Лониго [5]. Тем не менее, уже Д.А. Петров отметил, что «монументальные раковины в закомарах собора <…> не являются <…> прямой аналогией конкретным деталям в памятниках венецианской архитектурной школы» [6]. В этой статье мы стремимся показать, что и в венецианской архитектуре этот мотив также не был устоявшимся, и каждое его появление на фасаде церкви было исключительным событием. В то же время эта небольшая деталь может довольно красноречиво характеризовать подход архитектора к процессу проектирования фасада здания, круг его интересов и творческий потенциал.

Сложность нашего исследования состоит в том, что морская раковина — знаковый элемент, если не квинтэссенция, ренессансного архитектурного декора. Бесчисленны живописные и скульптурные алтарные образы, надгробия и произведения светской живописи, где в качестве детали архитектурного фона встречаются изображения раковин. Поэтому мы намеренно оставляем за скобками бóльшую часть этих произведений и стремимся максимально сузить круг аналогий, соотнося каждую из них с конкретными памятниками, выбранными объектами этого исследования.

Хотя выше мы обозначили, что во 2-й половине XV – начале XVI вв. фасадный декор в виде морской раковины — явление исключительное, этот мотив действительно занимает особое место в венецианском искусстве. Скульпторы и архитекторы Венето были хорошо знакомы с ним ещё задолго до эпохи Возрождения как благодаря позднеантичным памятникам, например, по саркофагам и мозаикам Равенны, особенно после включения её в состав Серениссимы в 1441 г., так и по византий-

ским сполиям на фасаде собора Святого Марка. Уже в середине XIV в. морская раковина встречалась в готической надгробной пластике: в Падуе это надгробия семейства Каррара, в Вероне — надгробие Джованни делла Скала (около 1359) [7]. В самой Венеции аналогичной схемой обладает более позднее надгробие Паоло Савелли в церкви Санта Мария Глориоза деи Фрари (около 1405) [8]. Все они с небольшими вариациями повторяют один и тот же тип саркофага [9], где по центру длинной стороны и на каждом углу помещена ниша для статуи. Сводами этих ниш выступают раковины: полуциркульные в центре и четвертьциркульные на углах. Также в Падуе, Вероне и Венеции, ещё до массового расцвета этой иконографии в середине XV в., встречается особый тип изображения Мадонны с младенцем на троне, спинка которого завершается конхой в форме раковины [10]. Во второй половине XIV в. мотив раковины применялся и в резных рамах алтарных образов Паоло Венециано, Гуарьенто ди Арпо и Лоренцо Венециано [11]. В этих произведениях сложно не заподозрить влияние античного прототипа, но выбор в его пользу будто дополнительно подкреплён близостью мотива раковины готическому декоративному мышлению: волнистый резной край и желобки раковины пластически сближаются с готическими фестончатыми арками и «спицами» окон-роз.

Новая волна интереса венецианцев к мотиву раковины, по-видимому, связана уже с флорентийским влиянием. Уже в самых ранних образцах нового стиля в первые десятилетия XV в. мы обнаруживаем этот декоративный элемент во Флоренции: в рельефах Лоренцо Гиберти для его первых врат флорентийского баптистерия (между 1402 и 1424), в нише Микелоццо для статуи Святого Матфея на фасаде Орсанмикеле (около 1419–1423) [12], украшениях парусов и конх у Филиппо Брунеллески [13], в надгробиях работы Донателло [14]. Из реальной архитектуры и монументальной скульптуры в 1430-х гг. мотив быстро переместился в архитектуру изображённую, в частности алтарные образы Богоматери с младенцем (камерные, как у Филиппо Липпи, или более масштабные sacra conversazione, как у Фра Анджелико и Доменико Венециано) [15] и многофигурные сцены наподобие фрески «Основание госпиталя Санта Мария делла Скала» в Сиене, созданной Веккьеттой в 1441 г. В ней Веккьетта собрал вместе все мыслимые на тот момент способы использования раковин в декоре интерьера собора и практически во всех возможных вариациях вписал их в ниши и паруса христианской базилики. При этом фреска Веккьетты гораздо смелее оперирует мотивом раковины, чем это

было доступно архитекторам той поры. В строительной практике этот декоративный мотив использовался довольно избирательно и дозированно, что отчасти можно объяснить пуристической эстетикой раннеренессансной архитектуры Флоренции.

В то же время более вольное обращение с мотивом раковины и его популярность заметны в живописи и монументальных формах скульптуры, таких как алтари и надгробия — особенно в более архаичной и готицизирующей среде. Благодаря мастерам из круга Гиберти, таким как Микеле да Фиренце, мотив ниши с конхой-раковиной стал структурной единицей многочастных терракотовых алтарей, распространившихся в Северной Италии. Показателен «Алтарь статуэток» в Модене, где конха-раковина соединена с другим исконно флорентийским мотивом, возникнувшим практически на заре Возрождения — вимпергом особой сложной формы (итал. mistilineo), где основание очерчено двумя симметричными выпуклыми четверть-окружностями, а верхняя часть имеет килевидную форму. После зарождения во Флоренции (один из ранних образцов — декор порталов на западном фасаде Орсанмикеле), в 1440-х гг. он вошёл в число наиболее излюбленных и узнаваемых форм интернациональной готики, широко применяясь в других регионах в декоре алтарных рам, надгробий и порталов, например, Порта делла Карта в Венеции [16]. Подобное сочетание антикизирующего мотива (раковины) и исконно готического элемента (вимперга) с одной стороны демонстрирует своего рода композитность и иногда противоречивость художественного языка раннего кватроченто, а с другой — амбивалентность самого мотива раковины, благодаря своим декоративным качествам уместного как в рафинированных произведениях all'antica, так и в полностью готических по форме и духу. Таким образом, перенесение мотива раковины из Флоренции в другие итальянские центры — это часть более обширного и сложного процесса миграции мастеров, форм и идей, который не исчерпывался антикизирующей образной системой [17].

Отметим, что среди венецианских резных полиптихов середины XV в. обнаруживаются примеры возвращения к типам XIV в., где в качестве декоративных люнетов использован мотив раковины. В 1440-х же гг. Антонио Виварини и Джованни д'Алеманья созданы три полиптиха для капеллы Сан Тарасио в церкви Сан Дзаккария. В них каждый чуть заглублённый люнет с раковиной обрамлён целым каскадом готических вимпергов, повторяющим основные принципы готического фасадного декора.

Навершие пятичастного алтаря находит особенно прочные ассоциации с готическим фасадом собора Сан Марко, обновлённым как раз в начале XV в. Эта связь, вероятно, не исчерпывается общей для полиптихов практикой копирования устройства церкви: на портале святого Алипия можно обнаружить довольно детальную мозаику с изображением старого фасада собора, где каждая из закомар украшена цветной раковиной. Даже если перед нами фантазийный образ собора, для последующих поколений скульпторов он был безусловно значим, как одно из немногих свидетельств древнего, византийского облика собора. Мотив раковины также присутствует и в скульптурном убранстве Сан Марко: в некоторых деталях интерьера, в виде сполий на фасадах и на колоннах романского киворий, происходящих, вероятно из церкви Святой Анастасии в Константинополе [18].

Таким образом, в Венеции к середине XV в. мотив морской раковины не был чем-то диковинным. Хотя в архитектуре Лагуны эта деталь применялась крайне нерешительно [19], в это время поработавший в Венеции архитектор и скульптор из Задара Джорджо Орсини (иначе Юрай Далматинац) довольно плодотворно использовал его в других городах Адриатики. Около 1441 г. он был назначен капомастро собора Шибеника, сместив венецианского мастера — Антонио ди Пьерпаоло далле Масенье, и пребывал на этом посту до своей смерти в 1475 г. Вероятно, в 1440-х гг. им был исполнен изящнейший позднеготический баптистерий в форме тетраконха, где каждая апсидиоль увенчана приплюснутой раковиной. Крупная, непривычной треугольной формы раковина, частично скрытая готическим балдахином, украшает и другой проект Джорджо Орсини — портал церкви Сан Франческо алле Скале в Анконе (1455) [20]. Здесь также присутствуют люнеты в форме раковины, вписанные в вимперги. Будучи в первую очередь скульптором и воспринимая архитектурную форму пластически, мастер из Задара одним из первых на территории Сереniссимы впервые столь смело ввёл выразительную ребристую форму ра-ковины в архитектурный декор.

В контексте островной Венеции примечательно, на наш взгляд, появление раковины во фронтоне Сухопутных ворот, или Porta Magna, Венецианского Арсенала (1457/1458 — 1460, приписывается Антонио Гамбелло) [21]. Их архитектор пока не обращается с формами свободно, но скорее компилирует византийские сполии (колонны со сверлёными капителями) и архитектурные схемы известных тогда античных памятников [22]. Раковина, вписанная в треугольный фронтон, скорее всего происходит из античной погребальной пластики [23], однако архитектор превращает этот

символ бессмертия души в эмблему морской стихии, над которой властвует Сереннссима. Этот же мотив использован в архитектурных фантазиях Якопо Беллини [24] и, дважды, на пределле Либерале да Верона со сценой исцеления хромого Святым Петром (1469–1470, Берлинская картинная галерея). Все эти примеры, повидимому, опираются на приблизительно одинаковый круг античных артефактов и демонстрируют более знаточеский, антикварный подход к освоению новых декоративных форм. Тем не менее, с точки зрения архитектуры такая адаптация античного мотива предлагает мало возможностей, так как применяется исключительно аппликативно.

Более выразительные и смелые решения предлагает архитектура более поздних десятилетий. Мы полагаем, что из числа церковных построек первым по хронологии мотив раковины появился на фасаде церкви Сан Дзаккария. Его второй снизу ярус представляет собой фриз из ниш, увенчанных довольно натуралистически трактованными раковинами. При этом ниши не обладают реальной глубиной, а даны в рельефе schiacciato с иллюзорным эффектом перспективного сокращения. Хотя по документам известно, что к моменту смерти прежнего капомастро — Антонио Гамбелло — в 1481 г. был возведён только стереобат фасада [25], стиль двух нижних ярусов облицовки отражает проект Гамбелло, а не Мауро Кодусси, официально возглавившего строительство церкви в 1483 г. [26]. Композиционную основу второго яруса, в равной мере отличного как от позднеготического нижнего яруса, так и от антикизирующего и зрелого третьего, составляет античный мотив аркады с нишами, известный, к примеру, по саркофагам «поэтов» и «святого Барбациана» в Равенне. Интерес к перспективным эффектам совмещён здесь с готической суховатой трактовкой форм. Пилястры и антаблемент выдают довольно поверхностное знакомство архитектора и резчиков с античными оригиналами и актуальной ренессансной практикой, в частности, пропорциями ордера и профилями обломов. Лиственные розетки в пазухах арок также гораздо ближе к готической традиции, хотя их стилизованная антиклассическая пластика может быть продиктована и раннехристианскими образцами. Считывается и более мелкий модуль, определённый шириной контрфорса. Таким образом, второй ярус фасада церкви Сан Дзаккария также отмечен ещё готическим пониманием формы, несмотря на интерес к античности и ренессансной перспективе [27].

Кардинально другой метод работы с формой предложил Мауро Кодусси на фасаде церкви Сан Микеле ин Изола (завершён в 1477). В самой

ранней своей самостоятельной работе Кодусси доводит до пластического совершенства готический в своей основе тип фасада с трёхлопастным завершением [28]. В его боковых крыльях Кодусси разместил раковины узнаваемой натуроподобной формы, однако деформировал их наподобие раковин мидии или беззубки, чтобы вписать в ограниченное поле под аркой меньше четверти круга. Важно, что таким образом архитектор видоизменил уже сложившийся изобразительный мотив и подчинил его общему замыслу — геометрически выстроенной композиции фасада, где в систему вертикальных и горизонтальных членений церкви вписан трифолий.

В лучковом фронтоне — центральном сегменте трёхлопастного завершения — Кодусси также отказался от буквального воспроизве-дения морской раковины и использовал каннелированную широкую четвертную выкружку, своего рода венец из каннелюр, расходящихся радиально от центра люнета [29]. Фактически этот элемент мало чем отличается от внешней окружности раковины с характерной рифлёной поверхностью, однако Кодусси будто нарочно подчёркивает, что перед нами именно абстрактный архитектурный мотив, вкладывая в каждую каннелюру небольшой валик. В своих более поздних работах — люнетах фасадов церкви Сан Дзаккария и Скуолы Гранде ди Сан Марко — Кодусси повторил этот мотив.

Хотя именно с фасадами Кодусси прочнее всего ассоциируется мотив морской раковины, мастер будто сознательно избегает прямого заимствования обычной симметричной раковины, вписанной в полукруглый люнет или полукупол [30]. Фасадное решение Сан Микеле ин Изола позволяет судить, как тонко Кодусси почувствовал конкретность этого природного мотива и одновременно его изящество в геометрическом отношении и пластический потенциал. Форма раковины с расходящимися от вершины линиями в целом созвучна многим архитектурным формам: это и зонтичный купол, и многочастный нервюрный свод над алтарной апсидой. Расположенная вершиной вверх, раковина может напоминать балдахин, а если вершина находится внизу, в глубине ниши, створка раковины будто распахивается навстречу зрителю, приоткрывая нечто сокровенное, или даже имитирует сияние, исходящее из центра. В качестве свода небольшой ниши раковина — очень выигрышный композиционный элемент, что обеспечило её популярность во множестве живописных и скульптурных произведений. Однако при всём этом раковина — довольно камерный мотив, который тяжело поддаётся масштабированию. Вероятно, Кодусси учитывал этот нюанс, когда не стал украшать центральный люнет целой раковиной.

В реальной строительной практике увеличение раковины до размеров алтарной апсиды в соборе или крупной церкви невозможно без соблюдения баланса в пропорциях, иначе она будет подавлять своим масштабом, скрадывая пространство, или избыточно дробить форму. Это показал опыт эмилианского архитектора Лоренцо да Болонья, работавшего в Венето. Для собора в Монтаньяне (1495–1497) Лоренцо оформил боковые экседры, украсив их конхи гигантскими раковинами. В северной экседре раковина представляет собой, по сути, зонтичный полукупол, осеняющий пространство капеллы; в южной — напротив, декорация несколько противоречит конструкции, так как рёбра раковины фактически уже не являются несущими и направлены скорее перпендикулярно распору купола. В свойственном Лоренцо да Болонья стиле созданы ещё несколько капелл конца XV — начала XVI вв.: Капелла Бароцци в епископском дворце в Падуе, сакристия церкви Санта Мария дель Кармине в том же городе, небольшая родовая капелла Ревезе в Брендоле и капелла Санта Мария деи Мираколи в Лониго (обе расположены в окрестностях Виченцы). При этом из их числа только две имеют фасадный декор — это капеллы в Брендоле и Лониго. Именно их итальянские исследователи пытались связать с Альвизе Ламберти да Монтаньяна и, соответственно, Архангельским собором Московского Кремля, опираясь на мотив раковины как на «визитную карточку» архитектора [31].

В обеих капеллах конха алтарной апсиды представляет собой раковину с семью желобками; фасады с трёхлопастным завершением также украшены раковинами: полукруглой в центральном сегменте и четвертными в боковых. Несмотря на сходство этой комбинации с венчающей частью фасада Сан Микеле ин Изола, в Брендоле и Лониго из-за особого членения, где из трёх вертикальных частей центральная по ширине равна боковым или даже меньше их, пропорции трёхлопастного завершения существенно деформированы — боковые раковины оказываются крупнее, чем центральная, а композиция в целом — более вертикальной. Но и между капеллами в Лониго и Брендоле есть существенные отличия, не исчерпывающиеся мастерством исполнения и уверенностью в работе с ордером. Так, в Брендоле раковины присутствуют не только в алтарной конхе и на фасаде, но и в люнетах распалубок в цилиндрическом своде — правда, воссозданные уже средствами живописи. Точное соответствие деталей в интерьере и на фасаде капеллы, а также фантазийный характер оформления фасада позволяют предположить, что мастер гораздо увереннее чувствовал себя как

декоратор. В убранстве интерьера он использовал простейшие профили и другие пластические элементы, пытаясь компенсировать их живописным декором. Кроме того, центральный сегмент трёхлопастного завершения фасада в Брендоле — это не просто уплощённый люнет, а трёхмерная ниша, сводом которой выступает раковина. Судя по фасаду капеллы в Лониго, в нише могла находиться скульптура, предполагаемый постамент которой украшает герб семьи Ревезе. По сравнению с тонкой и тщательной моделировкой раковины в нише, фланкирующие половинки раковин исполнены крайне неаккуратно и без понимания, как трёхмерную форму раковины уменьшить до половины и передать в невысоком рельефе. На фасаде капеллы в Лониго уже все три раковины изображены в подобной манере — плоскими и неубедительными.

Итак, морфологически фасады капелл в Брендоле и Лониго отличаются от композиции, предложенной Кодусси в церкви Сан Микеле ин Изола. Но даже возможное влияние последней не объясняет, чем мотивировано возвращение к мотиву раковины спустя два — три десятилетия? Помимо логичного, на наш взгляд, предположения о влиянии интерьера на фасадный декор церкви и желания добиться целостного декоративного ансамбля, нельзя исключать из поля зрения и фантазийные изображения античных римских памятников, распространившиеся как раз на рубеже XV–XVI вв. и вобравшие в себя многие черты североитальянской (в том числе венецианской) архитектуры [32]. В частности, именно к их числу принадлежит рисунок из частной коллекции в Вероне, опубликованный Л. Пуппи в 1973 г. с атрибуцией Альвизе Ламберти да Монтаньяна [33]. В других своих воспроизведениях этот графический мотив подписан как храм Траяна (Кодекс Сантарелли, 164v, мотив А; Уффици, Кабинет рисунков и гравюр, Флоренция) или Веспасиана (серия гравюр Дюсерсо «Храмы на античный манер» и рисунки к ней из парижского Пти-Пале). В этом и других подобных рисунках мотив раковины, вписанной в люнет или фронтон, становится одним из ключевых, повторяясь в разных вариациях и в разных частях изображённых античных храмов. В их контексте Архангельский собор Московского Кремля предстаёт как уни кальный шанс для венецианского архитектора воплотить в камне хотя бы часть идей из бумажной архитектуры эпохи и сделать фантазию об античности явью.

Подводя итог, подчеркнем еще раз, что в архитектуре Венеции к началу XVI в. морская раковина использовалась крайне избирательно. Однако, в отличие от декоративной скульптуры надгробий и алтарей,

где ниша с конхой-раковиной стала типовой деталью и потому утратила свою автономную ценность, каждое появление мотива раковины в монументальных масштабах было исключительным по своему формальному решению, трактовке и задействованным образцам. Не трудно заметить, что практически в каждом описанном нами случае морская раковина стала самой яркой и запоминающейся деталью фасада (а иногда и интерьера) культовой постройки: именно ей подчинен и сформирован целостный образ всей композиции. Готическое и ренессансное начала подпитывали этот мотив с двух сторон, подталкивая архитекторов к его использованию за рамками каноничных схем, творческому переосмыслению. Сохраняя выразительность и индивидуальность скульптурного произведения, в Венеции мотив раковины так и не превратился в архитектурный элемент — подчинённый строгим правилам и потому обезличенный и холодный. Более того, отчасти благодаря нему сами здания будто становятся скульптурными, обретают деликатную пластику и рельефность, которая присуща избранным памятникам архитектуры Раннего Возрождения.

Примечания:

1. *Мусина Р.И.* Композиция церковного фасада в архитектуре раннего венецианского Возрождения: постановка проблемы // Актуальные проблемы теории и истории искусства: сб. науч. статей. Вып. 11 / Под ред. А.В. Захаровой, С.В. Мальцевой, Е.Ю. Станюкович-Денисовой. — СПб.: Изд-во СПбГУ, 2021. — С. 538–547.

2. Рёскин Дж. Камни Венеции. — СПб.: Азбука, 2021. — С. 308.

3. Первая работа на эту тему написана С.В. Шервинским (Шервинский С.В. Венецианизмы Московского Архангельского собора. — Москва: [б. и.], 1917), позднее её разрабатывали С.С. Подъяпольский (Подъяпольский С.С. Венецианские истоки архитектуры московского Архангельского собора // Древнерусское искусство. Зарубежные связи [т. 9]. — М.: Наука, 1975. — С. 252–279), В.Н. Лазарев (Лазарев В.Н. Искусство средневековой Руси и запад (XI–XV вв.) // Лазарев В.Н. Византийское и древнерусское искусство. Статьи и материалы / отв. ред. В.Л. Янин, ред.-сост. Э.С. Смирнова. — М.: Наука, 1978. — С. 286–296). Наиболее подробно и основательно эти детали освещены в статье Д.А. Петрова, посвящённой итальянизмам Архангельского собора (Петров Д.А. Архангельский собор и его связь с памятниками итальянской архитектуры // Московский Кремль XVI столетия. Древние святыни и исторические памятники: [Сб. статей.] Кн. 1. — М.: Бук-сМАрт, 2014. — С. 168–195), где обзор итальянских аналогов раковин на фасадах собора занимает около трети статьи.

4. *Bettini S.* Alvise Lamberti da Montagnana: Un grande artista Veneto in Russia // Le Tre Venezie. — 1944. — 19. — P. 17–31; Mazzi G. Indagini Archivistiche per Alvise Lamberti da Montagnana // Arte Lombarda. — 1976. — 44–45. — P. 96–101.

5. Споры вокруг этих памятников описал С.С. Подъяпольский. Подъяпольский С.С. Венецианские истоки архитектуры московского Архангельского собора // Древнерусское искусство. Зарубежные связи [т. 9]. — М.: Наука, 1975. — С. 274–279.

6. *Петров Д.А.* Архангельский собор и его связь с памятниками итальянской архитектуры // Московский Кремль XVI столетия. Древние святыни и исторические памятники: [Сб. статей.] Кн. 1. — М.: БуксМАрт, 2014. — С. 179–180.

7. Автор этих трёх надгробий — венецианский скульптор Андриоло де Санти. Падуанские надгробия Убертино да Каррара (1345) и Джакомо II Каррара (1351) были перенесены из церкви Сант-Агостино в церковь Эремити. Подробнее об этих надгробиях см. в статье Murat Z. Le arche di Ubertino e Jacopo II da Carrara nel percorso stilistico di Andriolo de' Santi // Predella. — 2013. — 33. — P. 185–220. Надгробие делла Скала расположено в некрополе Скалигеров близ церкви Санта Мария Антика.

8. Возрождение этого типа надгробия почти полвека спустя особенно интересно, так как Савелли погиб при осаде Падуи, и захоронен в таком же саркофаге, как и падуанские синьоры — Каррара.

9. Форма саркофагов близка античным образцам с акротериями на углах. Подобные сохранились в том числе на Терраферме, например, в соборе Аквилеи.

10. Помимо упомянутого выше надгробия Джованни делла Скала, где Богоматерь на троне занимает среднюю нишу саркофага, в Вероне этот образ неоднократно повторён в Капелле Пеллегрини в церкви Санта Анастазия: на саркофагах и живописных композициях, а также в некоторых других северо-итальянских готических произведениях (фрески в базилике Святого Антония в Падуе; рельеф во дворе венецианской церкви Санта Катерина на острове Мадзорбо). Аналогичную форму имеет трон на центральной части полиптиха со сценой Коронования Марии из Национальной галереи искусств в Вашингтоне (1324, ранее приписывалась Паоло Венециано). Подобным образом оформлены и ниши с изображениями Добродетелей на балдахине надгробия Кансиньеро делла Скала в Вероне (около 1375).

11. Паоло Венециано приписываются полиптихи «Коронование Марии» (до 1349, Галерея Академии, Венеция) и «Распятие» (церковь Сан Джакомо Маджоре, Болонья), Гуарьенто ди Арпо — «Мадонна с младенцем и донатором» (после 1360, Берлинская картинная галерея), Лоренцо Венециано — «Полиптих Лиона» из венецианской церкви Сант'Антонио ди Кастелло (Галерея Академии, Венеция) и полиптих из монастыря Санта Мария делла Челестия в Венеции (Пинакотека Брера, Милан).

12. Статуя святого Матфея создана Л. Гиберти. Показательно, что конха ниши имеет стрельчатый абрис.

13. В Старой сакристии флорентийской церкви Сан Лоренцо (заказ — 1418, возводилась между 1421 и 1428) Брунеллески использовал раковины как переходный элемент от подпружных арок к куполу, сочетающий черты паруса и тромпа. С конца 1430-х гг. Брунеллески разрабатывал проект ротонд трибун собора Санта Мария дель Фьоре со сводами ниш в форме раковин, этот же мотив продолжается в контрфорсах на фонаре купола собора.

14. Два типологически разных примера — пристенное надгробие антипапы Иоанна XXIII (Бальдассаре Косса) во флорентийском баптистерии, исполненное вместе с Микелоццо в 1422–1428 гг., и надгробная плита Джованни Кривелли в римской церкви Санта Мария ин Арачели (около 1432–1433 гг.).

15. В качестве примеров приведём «Мадонну с младенцем» Филиппо Липпи (около 1440 г., Национальная галерея искусств, Вашингтон), «Алтарь Анналена» Фра Анджелико (около 1435, Музей Сан Марко, Флоренция), «Алтарь святой Лючии» Доменико Венециано (около 1445–1447, Уффици, Флоренция). Также на фоне ниши с конхой-раковиной Фра Анджелико изобразил сцену Сретения в монастыре Сан Марко (1440-е гг.)

16. *Modesti P.* “El tempio di sovra”: note sulla storia e sul significato del coronamento mistilineo nell’architettura veneziana // Zbornik za umetnostno zgodovino. — 2006. — 42. — P. 47–76.

17. Так, некоторые флорентийские мастера, работавшие скорее в готической парадигме, как Никколо ди Пьеро Ламберти и его сын Пьеро ди Никколо, в поисках заказов отправлялись в Венецию, где спрос на готическую пластику был стабильно высок. Смесь из антикизирующих и готических декоративных мотивов характеризует пристенное надгробие Томмазо Мочениго работы Пьеро ди Никколо Ламберти (1423, церковь Санти Джованни э Паоло, Венеция). В нём раковинами украшены ниши со статуями, причём в верхнем ряду скульптур их дополняет декор из вимпергов и краббов.

18. *Bergmeier A.F.* The Production of ex novo Spolia and the Creation of History in Thirteenth-century Venice // Mitteilungen des Kunsthistorischen Instituts in Florenz. — 2020. — 62. — P. 126–157.

19. Мельчайшие раковины, обрамлённые вимпергами, использованы в декоре Порта делла Карта.

20. *Puppi L.* Appunti su Giorgio da Sebenico architetto // Rivista dell’Istituto di archeologia e storia dell’arte. — 1970. — 17. — P. 154–180.

21. *Lieberman R.* Real Architecture, Imaginary History: The Arsenale Gate as Venetian Mythology // Journal of the Warburg and Courtauld Institutes. — 1991. — 54. — C. 117.

22. Основание арки — это прямое повторение Арки Сергиев в Пуле (ныне Хорватия), а общая композиция напоминает двухъярусные надгробные монументы римской эпохи, например, надгробие Кальпуриния из Фара-ин-Сабины в Лацио, не дошедшее до наших дней, но известное по антикварным альбомам.

23. Многочисленные раковины такого типа встречаются на погребальных алтарях и урнах; облик некоторых из них зафиксирован в альбомах антикваров XV–XVI вв. Иногда из них составлялись фантазийные композиции — своего рода изобразительный аналог «Roma Instaurata». Так, в альбомах падуанского гуманиста Джованни Марканова встречаются храмы, дворцы и саркофаги, фронтоны которых украшены морскими раковинами (Giovanni Marcanova: Collectio antiquitatum. 1465. Ms. lat. 992, Библиотека д'Эсте, Модена. Fol. 24r, 39 v.). Другой пример вписанной во фронтон раковины предлагает стукковый декор Баптистерия православных в Равенне, принадлежавшей с 1440 г. Венеции.

24. Например, fol. 23 r. («Введение Богородицы во Храм») из Луврского альбома рисунков, созданного Якопо Беллини между 1440 и 1470 гг.

25. *Olivato Puppi L., Puppi L.* Mauro Codussi: L'opera Completa. — Milano: Electa, 1977. — P. 191.

26. Учитывая принципиальные различия в стиле и мастерстве исполнения деталей между достоверно приписываемыми Кодусси зданиями и вторым ярусом фасада церкви Сан Дзаккария, мы предполагаем, что детали облицовки к 1481 г. не были смонтированы, но находились на высокой стадии готовности. Важно также отметить, что мраморный наложенный декор западного фасада был продуман заранее и создавался поступательно, вместе с возведением стены собора. Об этом свидетельствуют практически не использовавшиеся к тому моменту в церковном строительстве окна-бифории, строго соответствующие арочным проёмам аркады. В третьем ярусе модуль меняется, а вместе с ним и конфигурация оконных проёмов.

27. Похожий мотив изображённой в перспективе ниши с конхой-раковиной встречается в работах далматинских мастеров. Джорджо Орсини использовал этот мотив при перестройке восточной части собора в Шибенике (до 1475), а его ученик Андреа Алесси ввёл мотив плоской ниши с раковиной в оформление баптистерия в Трогире (1467). Только ниши в обоих случаях уже не вписаны в арочные проёмы, а либо расположены на плоскости стены, либо зажаты в интерколумниях пилястр, несущих прямой антаблемент. Эти и другие более мелкие от-

личия не позволяют уверенно говорить о том, что образцом для этих памятников послужил именно фасад церкви Сан Дзаккария.

28. Подробнее этот композиционный тип мы затрагивали в статьях: Мусина Р.И. Композиция церковного фасада в архитектуре раннего венецианского Возрождения: постановка проблемы // Актуальные проблемы теории и истории искусства: сб. науч. статей. Вып. 11 / Под ред. А.В. Захаровой, С.В. Мальцевой, Е.Ю. Станюкович-Денисовой. — СПб.: Изд-во СПбГУ, 2021. — С. 539–541; idem. Благовещенская церковь в Светвинченате (Истрия): время создания и источники архитектурного решения // Актуальные проблемы теории и истории искусства: сб. науч. статей. Вып. 13 / Под ред. А.В. Захаровой, С.В. Мальцевой, Е.Ю. Станюкович-Денисовой. — МГУ имени М.В. Ломоносова. — СПб.: НП-Принт, 2023. — С. 491.

29. Примерно тогда же этот элемент использовал Бартоломео Бон в люнете главного портала церкви Мадонна дель Орто в 1460-х гг. или в 1473 (Mc Andrew J. L'Architettura veneziana del primo Rinascimento. — Venezia: Marsilio Editori, 1983. — P. 232). Менее пластичный вариант этого декоративного элемента обнаруживается в оформлении ренессансного портала флорентийской церкви Сан Феличе ин Пьяцца (предположительно, конец 1450-х гг.).

30. Колокольня Сан Пьетро ин Кастелло не является исключением, так как её верхняя часть, содержащая интересующий нас мотив, перестроена после удара молнии в 1670 г. (Mc Andrew J. L'Architettura veneziana del primo Rinascimento. — Venezia: Marsilio Editori, 1983. — P. 252). Источники, позволяющие судить о точности реконструкции XVII в., нам не известны.

31. В единственном подписном произведении Альвизе — надгробии Томазины Груамонте Эсте в Падуе (1498, Музей Каза Ромеи) — этот мотив также представлен, но как щит-клипеус, в который заключён портретный бюст покойной. Как многие провинциальные памятники, капеллы в Брендоле и Лониго не поддаются однозначным суждениям о стиле, мастерстве исполнения и выразительности замысла архитектора, из-за чего любая попытка атрибуции не кажется в полной мере убедительной. Поэтому мы оставляем вопрос атрибуции в стороне.

32. Подробнее об этом направлении в архитектурной графике см. Scaglia G. Fantasy Architecture of Roma Antica // Arte Lombarda. — 1970. — Vol. 15, no. 2. — P. 9–24; Efimova E. L'«Antiquité imaginaire» dans les dessins et les gravures de la première moitié du XVIe siècle : la migration des images entre l'Italie et la France // Nouvelles de l'estampe [Online], 268 | 2022. — URL: http://journals.openedition.org/estampe/3734 (дата публикации: 15 ноября 2022) (дата обращения: 19 декабря 2023).

33. Puppi L. Filerete in gondola // Arte Lombarda. — 1973. — 18 (38/39). — P. 76, 79 (ill. 2).