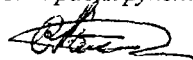


МОСКОВСКИЙ АРХИТЕКТУРНЫЙ ИНСТИТУТ

(Государственная академия)

На правах рукописи



Архитектор

Рябский Александр Вячеславович



003489191

**Формирование и художественное своеобразие
архитектурного языка раннего венецианского Ренессанса
(вторая половина XV – начало XVI вв.)**

Специальность 18.00.01

Теория и история архитектуры,
реставрация и реконструкция историко-архитектурного наследия

Автореферат

Диссертации на соискание ученой степени
кандидата архитектуры

17 ДЕК 2009

Москва – 2009

Работа выполнена на кафедре Истории архитектуры и градостроительства
Московского архитектурного института (Государственной академии)

Научный руководитель: доктор искусствоведения,
академик РААСН и РАХ
Швидковский Дмитрий Олегович

Официальные оппоненты: доктор архитектуры,
член-корреспондент РААСН
Анисимов Александр Викторович
кандидат искусствоведения
Ревзина Юлия Евгеньевна

Ведущая организация: **Научно-исследовательский институт
теории архитектуры и
градостроительства
Российской академии архитектуры
и строительных наук**

Защита состоится 24 декабря 2009 года в 12 часов на заседании
диссертационного совета Д 212.124.02 при Московском архитектурном
институте (Государственной академии), 107031, Москва, ул. Рождественка,
11.

С диссертацией можно ознакомиться в библиотеке Московского
архитектурного института.

Автореферат разослан 23 ноября 2009 года

Ученый секретарь диссертационного совета
кандидат архитектуры



Клименко С. В.

Архитектура раннего венецианского Ренессанса представляется примечательным явлением, сформировавшимся на перекрёстке нескольких культурных и архитектурно-строительных традиций. На архитектуру Венеции в меньшей степени, чем в других городах Италии, влияли классические формы зодчества, но в то же время существенное воздействие в X – XIV вв. оказывала византийская архитектурно-строительная культура, а также, вплоть до середины XV столетия преобладали позднегоготические художественные традиции.

Во второй половине XVв. в Венеции стали появляться сооружения в манере «all'antica» («в духе древних»), архитектура которых подражала произведениям античности. Однако при этом сама «древность» не была отчетливо идентифицирована. В Венеции византийские по происхождению здания нередко понимались как поздние памятники античной эпохи. К концу XV столетия новая архитектурная стилистика «в духе древних» все более осознанно использовалась многими венецианскими мастерами, однако, рассматривая их постройки, ещё трудно говорить о полностью сложившихся ренессансных архитектурных принципах, а, скорее, о своеобразной отчетливо венецианской манере.

Тем не менее, архитектура раннего венецианского Ренессанса сыграла важнейшую роль в процессе распространения архитектурной культуры итальянского Возрождения за пределами самой Италии. С. С. Подъяпольский и многие другие исследователи в своих работах уделяли значительное внимание связи архитектуры раннего венецианского Ренессанса с московским каменным зодчеством рубежа XV – XVIвв., и эта проблема ещё не исчерпана историками русской архитектуры.

Объектом исследования является венецианская архитектура второй половины XV–начала XVIвв., созданная в «манере древних», говоря современным языком - в духе раннего Ренессанса.

Предметом исследования является деятельность и произведения венецианских архитекторов раннего Возрождения, таких как Мауро Кодусси (Кодуччи), Пьетро Ломбардо (Солари) и их современников.

Цель исследования состоит в выявлении архитектурно-художественного своеобразия венецианских сооружений, возведённых во второй половине XV – начала XVI вв. и путей развития архитектурного языка раннего венецианского Ренессанса.

В исследовании были поставлены следующие задачи:

1. Определить предпосылки и причины возникновения архитектуры «в духе древних» - манеры «all'antica» и её распространения в Венеции середины XV столетия.

2. Рассмотреть творчество наиболее ярких представителей венецианской архитектуры второй половины XV – начала XVI веков – Мауро Кодусси и Пьетро Ломбардо, а также приближенных к ним мастеров.

3. Выявить характерные для каждого автора приёмы и принципы, пространственные решения, и специфику декора, рассматривая сооружения, возведённые в городе во второй половине XV – начале XVI веков.

4. Определить характерные архитектурные модели и элементы, которые присутствуют в сооружениях, возведённых в манере «all'antica» и, основываясь на них, проанализировать архитектурно-строительный «словарь» венецианского зодчего раннего Ренессанса.

5. Проследить особенности трансформации и приспособления элементов этого «словаря» венецианскими мастерами при решении архитектурно-конструктивных задач, возникающих при возведении того или иного сооружения на разных этапах формирования архитектурного языка раннего венецианского Ренессанса, раскрывая его художественное своеобразие.

Выбор целей и задач определили **методологию исследования**, основанную на использовании историко-культурного и архитектурно-искусствоведческого анализа. Первый подразумевает изложение различных аспектов культурной среды формирования архитектурно-художественного языка манеры «all'antica» и определение основных принципов, характерных

как для архитектуры раннего Ренессанса в Венеции в целом, так и для отдельно взятых мастеров, работавших в тот период в городе. Архитектурно-искусствоведческий анализ подразумевает использование иконографического и формально-стилистического методов исследования.

Научная повизна. Результаты исследования раскрывают причины возникновения архитектурно-конструктивных приёмов и элементов декора в зодчестве раннего венецианского Ренессанса. В отечественном искусствознании данная работа представляет собой первое подробное исследование творчества и архитектурно-художественного языка венецианских зодчих второй половины XV – начала XVI веков, основанное на первоисточниках. Материалами исследования явились памятники венецианской архитектуры рубежа XV-XVI вв., которые изучались автором в натуре во время научно-практической стажировки, а также архивные данные венецианских собраний и литературные источники. **Выбор темы** даёт возможность проследить один из важнейших этапов в истории венецианской архитектуры и истоки её характерных особенностей, предпосылки его воздействия на другие архитектурные школы, включая московскую.

Степень изученности темы. Венецианская архитектура второй половины XV – начала XVI веков и её представители, - Мауро Кодусси, Пьетро Ломбардо, Туллио Ломбардо и другие мастера вызвали большой интерес у отечественных историков архитектуры: С.В. Шервинского, Н.И. Брунова, С.С. Подъяпольского, А.В. Анисимова и В.В. Седова. Зарубежная историография по данному вопросу более обширна. Архитектуре раннего венецианского Ренессанса посвящено множество статей, монографий и научных изысканий итальянских, английских, американских и других авторов, которые до сих пор остаются не переведёнными на русский язык.

Так, уже в середине XVII столетия в записях Франческо Сансовино встречаются описания некоторых венецианских построек в манере «all'antica», возведённых на рубеже XV-XVI веков, упоминается их автор Моро Ломбардо. В 1771 г. в Венеции было издано *критическое описание* венецианского архитектора Антонио Визентини, в котором автор выявляет

«ошибки и неточности», вероятно, с точки зрения *классического* каюпа, отдельных всенецианских построек, а также упоминает их авторов, среди которых Пьетро Ломбардо и Моро де Мартин. Более полное изображение раннеренессансной венецианской архитектуры, хотя и с хронологическими неточностями, можно обнаружить в труде историка венецианской архитектуры XVIII века Томазо Теманца, который также определил, что Моро и Ломбардо – это два разных человека, причем полное имя первого – Моро Кодуксис. Шестдесят лет спустя Франческо Дзанотто делает попытку идентифицировать автора нескольких венецианских сооружений как Мауро Бергамаско - Мауро из города Бергамо.

Однако лишь в конце XIX столетия Пьеро Паолетти окончательно проясняет биографию венецианских мастеров, работавших во второй половине XV – начале XVI вв. и впервые составил хронологически точный каталог венецианских построек в манере «all'antica». Также Паолетти выявил связь между различными именами, определяя, что Моро Кодуксис, Моро де Мартин, Мауро из Бергамо и другие имена относятся к одному и тому же человеку, и попытался описать биографию этого архитектора, имя которого автор определил как Мауро Кодусси.

В 1921 г., участвуя в работах по реконструкции церкви Санта Мария Формоза и исследуя её конструктивные особенности, Джорджо Паванелло предпринял попытку анализа архитектурного языка Мауро Кодусси. Спустя пятьдесят лет Роберт Либерман в своём диссертационном исследовании, посвящённом церкви Санта Мария дей Мираколи, документально доказывает авторство этой постройки Пьетро Ломбардо и его мастерской, а также подробно описывает декоративные и конструктивные элементы этой церкви.

В 1977 г. Лионелло Пуппи совместно с Лоредана Оливато выпустили фундаментальную монографию, посвящённую Мауро Кодусси и архитектуре раннего венецианского Ренессанса в целом. Этот труд представляет собой наиболее полное и систематизированное исследование венецианской архитектуры второй половины XV – начала XVI столетий, в котором подробнейшим образом разбираются все постройки Мауро Кодусси, а также

документально обосновывается и уточняется его жизненный и творческий путь.

Годом позже в своей статье, посвященной архитектурно-конструктивным приёмам внутренних лестниц венецианских скуол, П. Сом приходит к выводу, что Кодусси и Пьетро Ломбардо неоднократно работали вместе, причём внутренняя лестница в скуоле Гранде ди Сан Марко является замыслом именно последнего. А в 1982 г. тот же автор издаёт монографию, посвящённую скуоле Гранде ди Сан Марко, где документально доказывает, что изначально ее строительством руководил Пьетро Ломбардо, а затем строительство возглавил Мауро Кодусси. Также этой книге П. Сом сравнивает архитектурно-строительные подходы Ломбардо и Кодусси.

В книге Джона МакЭндрю, изданной в 1980 г. подробно описываются практически все венецианские постройки второй половины XV – начала XVI вв.. Однако работа носит обзорно-аналитический характер и обобщает итоги предшествовавших исследований по данной тематике, не внося в научный обиход обширного нового материала.

Подобные обзорные работы, хотя и меньшего масштаба, проводились и в конце 90-х годов XX века. Так, в 1995 г. в своей книге «Венеция и Ренессанс» Манфредо Тафури в основном уделяет внимание общей культурной и архитектурной обстановке, сложившейся в Венеции на рубеже XV-XVI веков, рассматривая лишь архитектурное своеобразие церкви Сан Сальваторе. Р. Мартинис в своей статье 1998 г., рассматривая архитектуру палаццо Лордан-Вендрамин-Калерджи, окончательно доказывает авторство Мауро Кодусси.

Несмотря на обилие литературы по данной теме, детального исследования этапов формирования архитектурного языка и композиционно-пространственных приёмов манеры «all'antica», а также причин возникновения того или иного специфического архитектурно-декоративного элемента, характерного для венецианской архитектуры второй половины XV – начала XVI веков не было предпринято, что позволяет обратиться к этим вопросам и делает данное диссертационное исследование **актуальным.**

Практическое значение работы состоит в возможности использования её материалов историками искусства, архитектуры и культуры в педагогической практике. При этом данное исследование предоставляет данные, позволяющие будущим исследователям рассматривать в новом ракурсе, вслед за работами С.С. Подъяпольского, проблему связи венецианской архитектуры второй половины XV столетия с каменным зодчеством Московской Руси рубежа XV – XVI вв..

Апробация исследования. По теме диссертации автором был опубликован ряд статей (список прилагается) и сделан доклад на научно-практической конференции в Московском Архитектурном Институте в 2009 г. Текст диссертации был обсужден и одобрен на заседании кафедры Истории архитектуры и градостроительства Московского Архитектурного Института 24 сентября 2009 г.

Структура диссертации. Диссертационное исследование состоит из введения, основной части и заключения. Основная часть состоит из трёх глав. Текст сопровождается примечаниями и библиографией. Общая структура работы определена целями и задачами исследования.

Во **Введении** обосновывается выбор темы, раскрывается её актуальность, формулируются цели и задачи исследования, даётся обзор научной литературы.

Глава 1. Формирование, роль и значение архитектуры раннего венецианского Ренессанса.

Истоки раннего венецианского Ренессанса. В течение первой половины XV столетия в Венецию из центральной Италии приезжали многие мастера раннего Ренессанса, среди которых был и Леон Батиста Альберти. Однако продвижение ренессансных идей в Венеции в первой половине XV столетия было незначительным, так как в городе господствовала позднеготическая художественная традиция.

Ситуация изменилась в 1453 г. в связи с падением Константинополя. *Второй Рим* на Босфоре утратил своё значение «Рима Византийского», а также потерял роль крупнейшего христианского религиозного центра

региона. В то время Венеция находилась в зените славы и богатства. Благодаря стечению этих обстоятельств, для многих политических деятелей того времени становится возможным утверждение венецианской «имперской идеи» как государственной идеологии. Венецианская республика начинает пересматривать и переписывать свою историю, перерабатывать свои отношения и взаимосвязь с «миром античности», постоянно утверждая свой образ, соотносящийся с античным Римом, а также все чаще в открытую заявляя себя единственной и законной наследницей Второго Римско-Византийского.

Также в середине XV столетия первые упоминания архитектуры в манере «all'antica» появляются и в литературных источниках, например, в предисловии к IX книге трактата «Торжествующий Рим», написанной Флавио Бьондо в 1454 г. Кроме того следует обратить внимание и на эскизные зарисовки венецианского живописца того времени Джакомо Беллини, на одной из которых изображена «Торжествующая» римская триумфальная арка со двояными колоннами, барельефными изваяниями *Витторий* (Побед), фланкирующими арку, и скульптурным изваянием мальчика-факелоносца в замке арки.

Идеи раннего венецианского Ренессанса проистекали не только из литературных сочинений и графических работ, но и из многочисленных путешествий, осуществляемых подданными «Светлейшей Республики», как стала себя называть Венеция. Памятники античности в большом количестве находились и вблизи самой Венеции, и на землях Восточного Средиземноморья, подчиненных ей. Небывалый размах приобрело увлечение коллекционированием предметов, связанных с античностью. При этом важно учитывать нарастающее желание у венецианской аристократии утверждать свое благородное происхождение путем воссоздания древности, восстановления «истинного благочестия», связи со своими «родоначальниками».

Также в формировании архитектурной культуры раннего венецианского Ренессанса значительную роль играли два больших центра, сохранивших

наследие античности – Аквилея, которая с 1420 года стала постоянной частью республики, и Равенна, которая принадлежала Венеции всю вторую половину XV столетия. Равенна являлась для венецианцев эпохи раннего Возрождения «древнейшим светлейшим городом царя-императора» поскольку здесь в течение веков располагались резиденции экзархов Италии – наместников византийских императоров. В 1489 г. в своем послании к Антонио Марчелло, Дезидерио Сирети рассказывал о «разорениях и восстановлениях града Равенны», подразумевая под восстановлением расцвет Венеции, что объясняет определенную гуманистом связь богатейшего художественного наследия Равенны с создающимся архитектурным величием Венеции. Также это доказывалось тем, что к Венеции от Равенны перешло значение важнейшего порта, через который Восточно-средиземноморская культура проникала на Запад.

Подобные действия и заявления венецианских гуманистов и республиканских деятелей второй половины XV столетия отражались и в архитектуре, реагирующей на гуманистические тенденции, что способствовало появлению новой архитектурной стилистики – манеры «all'antica».

Архитектура в манере «all'antica» и политика венецианского государства. Венецианская республика в своих первых постройках в манере «all'antica» должна была ясно представлять, какие сооружения необходимо было возвести первыми для заявления себя как нового Рима и вместе с тем *Новой Византии (Alterum Byzantium)*. Первым сооружением такого рода были главные ворота Арсенала «Порта Манья», возведение которых являлось частью строительной программы по расширению и реконструкции Арсенала – основной производственной военно-морской базы Венецианской Республики, предпринятой в 60-е года XV столетия. Исполненные по образцу римской триумфальной арки, главные ворота Арсенала заявляли о величии и морской мощи Республики. То есть *новая архитектура* «Порта Манья» являлась осознанным актом большого политического значения.

Венецианская аристократия осознала, что власти, которая пропагандировала «имперскую» идеологию, была необходима соответствующая архитектура. В 1462 г. было начато строительство Арки Фоскари, прообразом которой также являлась римская триумфальная арка. Но, в отличие от ворот Арсенала, в ней чувствуется привкус локальной позднеготической строительной традиции. А, после пожара 1483 года, когда практически полностью было уничтожено восточное крыло палатцо Дожей, было принято решение возводить новое здание главной резиденции венецианской власти, в манере «all'antica». Однако здесь она была сведена лишь к украшению плоскости стены декоративными элементами и рельефными изваяниями, образцами для которых являлись античные памятники Восточного Средиземноморья. Их обилие и характер становились изображением нового могущества республики.

Культурная венецианская архитектура – проводник ренессансных идей. Во второй половине XV столетия началась интенсивная реконструкция древнейших венецианских церквей, которые имели важное государственное значение. Так называемые «первые восемь» старейших церквей города, которые по легенде были основаны первым венецианским епископом Св.Манья, торжественно посещались раз в год дожем и зачастую выступали в качестве «сцены» для государственных церемониалов. Все они имели древнейшую венециано-византийскую по происхождению пространственную структуру *греческого креста*. При этом достраивались и церкви с готическим устройством плана и внутреннего пространства, строительство которых было начато ещё в первой половине XV столетия.

В Венеции культурная архитектура оказалась наиболее восприимчивой к манере «all'antica». Это было связано с тем, что строительство практически всех религиозных сооружений и даже монастырских церквей спонсировалось местным патрициатом, причем в основном политическими деятелями второй половины XVв., которые продвигали венецианскую «имперскую» идеологию. Архитектура венецианских церквей имела не меньшее значение, чем архитектура резиденций венецианской власти, и именно культовые

сооружения в ту эпоху играли значительную роль в формировании «лица» города.

Так, например, дож венецианской республики Кристофоро Моро вносил внушительные суммы на строительство церкви Сан Джоббе, в алтаре которой и был захоронен после своей смерти. Также примером активного участия влиятельной венецианской аристократии, как в финансировании строительных работ, так и в выборе ренессансной стилистики является церковь камальдолезианского монастыря на острове Сан Микеле. Так же, как и Кристофоро Моро был после смерти погребён в алтаре церкви Сан Джоббе, влиятельный венецианский аристократ Марко Дзорци, который активно спонсировал строительство церкви Сан Микеле на Изола, был захоронен в ее алтарной части. Он же был одним из главных поставщиков белоснежного истрийского известняка в Венеции, из которого выполнен светящийся фасад Сан Микеле, выходящий на воду.

Подобное происходило при возведении практически всех венецианских культовых сооружений второй половины XV-начала XVI вв., среди которых церковь Сан Дзаккариа, церковь Санта Мария Формоза и церковь Сан Джованни Крискостомо.

Аристократические резиденции раннего венецианского Ренессанса. В последние десятилетия XV в. в Венеции началось интенсивное строительство гражданских сооружений в манере «all'antica». Венецианская аристократия, в особенности её самые влиятельные и богатейшие представители, такие как семейства Ландо, Дзорци, Лоредан, Корнер, осознавала, что именно архитектура в манере «all'antica» была способна символизировать происхождение аристократии от благородных древнеримских родов.

В этот период времени возводились скуола Гранде ди Сан Марко, скуола ди Сан Джованни Эвангелиста, скуолетта ди Сан Рокко, палаццо Дарио, палаццо Контарини даль Дзаффо и палаццо Дзорци на канале Сан Северо. Однако наиболее яркими примерами венецианской архитектуры аристократических резиденций раннего Ренессанса являются два дворца: палаццо Корнер-Спинелли и палаццо Вендрамин-Калерджи, расположенных

на Большом Канале. К моменту строительства этих дворцов, были окончательно сформированы основные архитектурно-строительные и декоративные приёмы и принципы венецианской манеры «all'antica».

Самым грандиозным из них является палаццо Вендрамин-Калерджи. Основной темой главного фасада этого дворца является арочное двоякое окно – *бифорий*. Дворец представляет собой совокупность отработанных архитектурно-строительных принципов манеры «all'antica» - четкое яркое построение ордерной декорации, проработка элементов которой приближается к классической, трехчастная композиция фасада с ярко выраженной центральной частью и рустованная стена в нижнем уровне. Более того, можно сказать, что палаццо Вендрамин-Калерджи предвосхитило архитектуру «римского» Ренессанса в Венеции в последующую эпоху.

Глава 2. Венецианские мастера второй половины XV – начала XVI веков.

В Венецию в XV столетии стекалось множество мастеров из материковой Италии, в основном из Ломбардии. Возможно, этим объясняется, что большинство строительных дел мастеров в Венеции именовались «I Lombardi», то есть ломбардцы, а также приносимая ими и характерная для венецианской и для ломбардской архитектуры второй половины XV в. отчасти позднеготическая орнаментальность.

Во второй половине XV – начале XVI вв. в манере «all'antica» в Венеции работало множество мастеров, среди которых были Джованни и Бартоломео Бон, Антонио Гамбелло, Гульельмо и Джованни Буора, Антонио Риццо, Джорджо Спавенто и Антонио Аббонди, по прозвищу Скарпаньино. Все они, так или иначе, сотрудничали между собой и временами работали вместе на одном объекте. Как правило, никто из мастеров в одиночку не отвечал за строительство сооружения, а все обязательства брала на себя артель камнетёсов. Однако в последние десятилетия XV столетия группы мастеров стали собираться вокруг какого-либо мастера, так называемого *протомаэстро*, который решал в глобальном смысле композицию и структуру будущей постройки, не вдаваясь в детали. Этот же мастер общался

с заказчиком по вопросам финансирования строительных работ и предоставлял ему на рассмотрение модели будущего сооружения, при этом нередко являясь главным поставщиком строительного материала.

К концу XV столетия в Венеции определились два таких мастера-лидера – Мауро Кодусси и Пьетро Ломбардо, архитектурно-строительные подходы и художественные языки которых качественно отличались друг от друга. Они же и являются наиболее яркими представителями архитектуры раннего венецианского Ренессанса.

Мауро Кодусси. До сих пор достоверно не установлено, каким образом Мауро Кодусси попал в Венецию. Известно, что архитектор родился в 1440 г. в маленькой деревне под названием Лена в Валь-Брембана, что приблизительно в трех километрах к северу от города Бергамо в Ломбардии. Остается не ясным как прошла его юность, но, по-видимому, он с малых лет посвятил себя строительному делу, работая *мурором*, то есть каменщиком, что в то время было традиционным для жителей той части Ломбардии. Но, даже зная дату рождения этого мастера, трудно понять, почему прибывший в Венецию в 1468 г. молодой каменотёс (ему было приблизительно 28 лет) сразу же становится руководителем работ по реконструкции главной церкви камальдозеианского монастыря на острове Сан Микеле?

Однако на этот вопрос поможет ответить переписка замещающего настоятеля монастыря монаха Пьетро Долфин с аббатом Пьетро Донá – настоятелем крупнейшего камальдозеианского монастыря в Сант' Аполлинаре ин Класе в Равенне. В этих письмах последний упоминает Мауро Кодусси, которого и рекомендует на должность *протомаэстро* церкви Сан Микеле ин Изола.

Возведение церкви Сан Микеле ин Изола способствовало тому, что Кодусси сразу стал новатором в венецианской архитектуре того времени. Важно, что Кодусси изначально не был скульптором, как многие другие мастера, например Пьетро Ломбардо, что объясняет различие в их строительных подходах и художественных языках. По постройкам Мауро Кодусси можно судить, что они были созданы не скульптором-архитектором,

а архитектором-каменщиком. Отличительной чертой всех его творений является четкое разделение на конструктивную структуру, отражающую венецо-византийскую строительную традицию, и покрывающий ее декор в манере «all'antica». Причем декоративные элементы были проработаны в особенной степени лишь там, где их акцентирование работало на выявление тектоники сооружения. Именно это способствовало формированию новаторского архитектурного языка этого мастера.

Кодусси сумел возвести необычно большое количество сооружений, учитывая темпы и технологии строительства того времени. Он в большей или меньшей степени принимал участие во всех строительных работах, проводившихся в Венеции на рубеже XV-XVI вв.. Так, работая над палаццо Дзорци и завершая церковь Сан Дзаккариа, в 1491/1492 г. Мауро Кодусси привлекается на реконструкцию приходской церкви Санта Мария Формоза. А спустя пять-шесть лет начинает строительство другой церкви – Сан Джованни Кризостомо. Кроме строительства этих двух приходских церквей Мауро Кодусси с 1491 г. возглавлял работы по возведению Скуолы Гранде ди Сан Марко, а с 1498 г. работал над Скуолой Сан Джованни Эвангелиста. В контракте на строительство Скуолы Гранде ди Сан Марко Кодусси именуется главным архитектором Сената и Совета Десяти, а в 1499 г. архитектор становится почетным членом и главным председателем совета Скуолы Сан Джованни Эвангелиста (венецианской гильдии каменщиков и строителей). Более того, многие мастера сотрудничали с Кодусси и работали под его руководством. Среди них был и Альвизе Ламберти (да Монтаньяна), который в 1504 – 1508 гг. возводил Архангельский собор в Кремле, и перенес на Русь приемы и изобразительные мотивы своего учителя.

Мауро Кодусси умер в Венеции в 1504 г., оставив после себя множество учеников и последователей и несколько незавершенных сооружений, которые можно соотнести с произведениями Брунеллески и Альберти. Как и эти архитекторы, мастер из Бергамо большее внимание уделял гармоническому соотношению архитектурных элементов сооружения и логическому осмыслению конструкции и структуры в целом – тектонике.

Пьетро и Туллио Ломбардо (Солари). Великолепный скульптор, в первую очередь, а уже потом архитектор Пьетро Солари по прозвищу «il Lombardo» (иль Ломбардо) в меньшей степени, чем Кодусси, продвигал ренессансные принципы в архитектуре. Кроме того, характерная для Кодусси ясная тектоничная композиция, отражающая устройство внутреннего пространства, у Пьетро Ломбардо терялась за обильными декоративными элементами и орнаментами.

Согласно общепринятой точке зрения итальянских историков архитектуры Пьетро Ломбардо родился в городе Карона на озере Лугано в период с 1430-го по 1435-й год в семье скульпторов и каменотёсов Солари. После, вероятно, непродолжительного пребывания во Флоренции и Болонье Пьетро пересел в Падую, где прожил с 1463/1464 г. по 1467-й. Согласно документам ломбардец Солари прибыл в Венецию приблизительно в 1467/68 г. Именно с этого момента он стал именоваться Пьетро (иль) Ломбардо.

Уже к 1474 г. Ломбардо имел собственную мастерскую и занимался поставками таких дорогих материалов, как цветной мрамор и истрийский известняк, для многих объектов, строящихся в то время в Венеции. Пьетро не был родом из Флоренции, однако, владел некоторыми декоративными приёмами флорентийской раннеренессансной художественной традиции. Но, работая в Венеции, мастер никогда не использовал их в полной мере. Пьетро Ломбардо формировал свой специфический раннеренессансный архитектурно-художественный язык, основанный на совмещении классических ордерных элементов и орнаментов в манере «all'antica» с отчасти трансформированными и адаптированными строительными принципами локальной позднеготической традиции.

Для него характерны такие приёмы, как украшение пилястр утончёнными барельефными растительными орнаментами. В некоторых случаях орнаментальная вязь с элементами флоры завершалась или «разбавлялась» мифическими крылатыми существами или изваяниями *имперских* орлов, встречаются у него и изваяния дельфинов. В работах Пьетро Ломбардо и мастеров, подражающих его архитектурно-

художественному языку, готическое по происхождению скрупулезное исполнение резного декора привносилось в ренессансную художественную культуру. Нагуралистические позднеготические орнаменты трансформировались мастером в пышную декоративную вязь в манере «all'antica», которой покрывались практически все ордерные элементы, в результате чего сооружение теряло тектоничность и ясность архитектурной композиции.

Пьетро Ломбардо невозможно считать архитектором-новатором в полном смысле этого слова. Мастер не создавал ренессансные пространственные модели и фасадные композиции, не решал какие-либо архитектурно-конструктивные задачи, используя новый словарь декоративных элементов, а обращался к уже сложившимся готическим по своему характеру структурам зданий, которые покрывал пышным декором в манере «all'antica».

Туллио Ломбардо, сын Пьетро Ломбардо практически всю свою жизнь проработал с отцом, испытывая значительное влияние его архитектурно-художественного языка. Однако он оказался восприимчивым и к манере другого мастера – Мауро Кодусси, работая с ним на строительстве некоторых сооружений как культовых, так и гражданских. Туллио с юности работал в Венеции на строительстве различных сооружений, среди которых церковь Санта Мария дей Мираколи, церковь Сан Дзаккариа, скуолы Гранде ди Сан Марко и Сан Джованни Эвангелиста и другие. На рубеже XV-XVI веков выполнил несколько небольших надгробных монументов в Равенне и Падуе. Однако первой практически самостоятельной действительно крупной архитектурной работой Туллио Ломбардо следует считать одну из самых больших венецианских церквей – Сан Сальвадор.

Несмотря на то, что имя Туллио, сына Пьетро Ломбардо, довольно часто встречается в исторических документах в связи со строительными работами на рубеже XV-XVI веков, с точностью выявить и очертить календарь его жизни и творческой деятельности не представляется возможным. Но очевидно, что из всех строительных мастеров, сосредотачивавшихся вокруг

Пьетро Ломбардо и следовавших его архитектурно-художественным принципам, Туллио постепенно формировал свою собственную манеру, в большей степени схожую с той, что была свойственна Мауро Кодусси. Мастер скомбинировал в своём творчестве две манеры – своего отца Пьетро и Мауро Кодусси. Сотрудничая и работая практически со всеми более или менее известными венецианскими скульпторами и архитекторами того времени, очевидно, одарённый с рождения, обладая ренессансной устремленностью, Туллио тщательно отбирал приёмы и принципы, наиболее характерные для манеры «all'antica». Кульминацией его творческого роста, без сомнения, следует считать церковь Сан Сальвадор, которая предвосхитила торжествующий «Римский» Ренессанс Сансовино.

Глава 3. Архитектурно-конструктивные и декоративные формы манеры «all'antica», и её специфические художественные черты.

Как правило, манера «all'antica» сводилась к использованию декоративных ордерных элементов, обильно украшенных скрупулезно проработанными орнаментами. В постройках, которые относят к произведениям в манере «all'antica», обнаруживается разнохарактерная структура плана и внутреннего пространства. Также ориентальный декор, следуя близкой стилистике, постоянно трансформируется и приспособляется к геометрическим формам, которые он покрывает. Однако существует ряд архитектурных моделей и элементов, которые не присутствовали в готической строительной традиции, но имеют явное античное происхождение. Именно они, как правило, обильно украшенные резными орнаментами, служат признаками раннеренессансной венецианской архитектуры.

Ордерный декор является одной из характерных особенностей манеры «all'antica». В архитектуре раннего венецианского Ренессанса можно выделить два пути его использования. Так, на фасаде церкви Сан Микеле ин Изола ордерный декор выявлял внутреннюю структуру сооружения, а проработка его деталей выполнена весьма деликатно. Автор этой постройки – Мауро Кодусси почти через 30 лет после завершения ее строительства

обратился к тем же мотивам, приступив в 1497г. к работе над небольшой церковью Сан Джованни Кризостомо. Следует отметить, что у Кодусси ордерная декорация всегда осмысливается с точки зрения работы конструкции, что, естественно, «работает» на выявление тектоники.

Противоположностью такому тектоническому подходу Кодусси является церковь Санта Мария дей Мираколи, которая возводилась под руководством Пьетро Ломбардо в 1481 – 1489 гг.. Эта небольшая перекрытая в один свод церковь на главном фасаде членится на пять частей пилястрами двухъярусной ордерной декорации. Пилястры второго яруса увенчаны арками, причем центральная арка не является циркульной. В первом и во втором ярусах пилястры имеют различные капители и поставлены на значительные постаменты, что выглядит немного странно. А выявление цветом элементов ордера скорее придаёт им характер геометрического орнамента, нежели архитектурно выраженных элементов конструкции.

Цветная плоскость и монохромная пластика. На фасадах церкви Санта Мария дей Мираколи разыгрывается в большей степени тема полихромной поверхности стены, чем ордерной декорации. В отделке всех четырёх фасадов используются плиты цветных мраморов, а также глубокий тёмно-красный порфир. При этом поверхность стены имеет чёткий геометрический рисунок, который согласуется и с декоративными пилястрами и антаблементами.

Использование плит цветного мрамора для отделки стены получило широкое распространение во второй половине XV в.. Доказательством этого является палаццо Дарио, также возведенное *боттегой* (мастерской) Пьетро Ломбардо в 1480-х гг. XV века.

В отличие от Ломбардо Кодусси использовал монохромную пластику стены. В церкви Сан Микеле ин Изола мастер неожиданно для венецианской архитектурно-строительной культуры покрыл всю стену главного фасада сооружения из белого истрийского известняка деликатным рустом. Вероятно, что такой приём происходил из флорентийской раннеренессансной архитектуры. Но, в отличие от своих прообразов, руст Кодусси создает

тектоничную структуру стены. Используется всего два типа блоков – квадратные и прямоугольные, которые разложены с перевязкой швов по принципу «тычок-ложок-тычок».

В 1482 г. Кодусси при реконструкции обветшавшей кампанилы древнейшего кафедрального собора Венеции Сан Пьетро ин Кастелло также обратился к белоснежной поверхности истрийского камня, что сразу же выделило эту башню на фоне остальных кирпичных «темных» венецианских кампанилл XIV столетия. Украшенные с каждой стороны двумя вытянутыми плоскими арочными нишами, которые уже, чем разделяющие их участки стены, и сдвинуты к центру, что выявляет углы как основные опорные элементы башни. Это свидетельствует о постоянном внимании Кодусси к работе конструкции, даже при декорировании.

Триумфальная арка. Уже упоминалось, что в 60-е годы XV в. в Венеции появилось первое сооружение-манифест в манере «all'antica». Арку главных ворот Арсенала, или Порта Манья, приписывают мастеру Антонио Гамбелло. Порта Манья представляет собой арку со сдвоенными отстоящими цилиндрическими колоннами, фланкирующими центральный арочный проем. Вполне очевидно, что главные ворота Арсенала были исполнены по образу римской триумфальной арки, что заявляло величие и морскую мощь Республики. Однако в действительности её прообразом является Арка дей Серджи, расположенная в городе Пола в Истрии, несмотря на то, что эта арка на самом деле представляет собой погребальный монумент.

Антонио Гамбелло, заменил каннелированные полуколонны Арки дей Серджи на отстоящие гладкие колонны, вероятно, для того, чтобы использовать четыре колонны из драгоценного мрамора, которые были перенесены с древнего сооружения, неизвестно какого имени. Капители невозможно соотнести с античными образцами, а, напротив, с византийским типом капители с характерной ажурной резьбой деталей. Очевидно, что они также были заимствованы как и колонны.

Следует отметить, что после появления Порта Манья мотив триумфальной арки получил широкое распространение в венецианской

архитектуре второй половины XV–начала XVI вв.. Естественно, что в первую очередь сооружение этой античной по происхождению архитектурной формы приобрело важное государственное значение. Так, мастер Антонио Риццо, руководивший строительными работами по восстановлению восточного крыла палатцо Дукале и Арки Фоскари, Антонио Гамбелло и Пьетро Ломбардо, завершая церковь Сан Джоббе, также использовали этот мотив.

Бифорий–арочное окно, разбитое на два подобных арочных окна меньшего размера, объединенных круглым проемом, является интерпретацией в манере «all'antica» композиционного элемента, венецианской архитектуры более ранней эпохи, пришедшего из византийской строительной культуры. Самые яркие примеры этой конструкции присутствуют в двух дворцах, расположенных на Большом Канале–палатцо Корнер-Спинелли и палатцо Вендрамин-Калерджи.

В палатцо Корнер-Спинелли используются идентичные двоярные арочные окна, расположенные в боковых частях по одному, а в центральной части два сдвинутых вплотную. *Бифорий* на главном фасаде дворца Корнер-Спинелли выглядит более отработанным, чем в предшествующих венецианских постройках, например, в палатцо Манолессо-Ферро. Прототип такого оконного проема можно наблюдать во флорентийской раннеренессансной архитектуре. Однако никто до Кодусси не заполнял стеклом все пустоты, образующиеся между архивольтами и обрамлением *окулуса*, в результате чего *бифорий* выглядят более стройным и легким, чем, например, двоярные окна в палатцо Ручеллаи во Флоренции.

В 1500/1501 г. началось возведение самого грандиозного дворца раннего венецианского Ренессанса. Как и в палатцо Корнер-Спинелли, основной темой главного фасада палатцо Вендрамин-Калерджи также является *бифорий*. Однако на фасаде присутствуют по пять таких больших окон во втором и третьем ярусах. То есть по одному окну в боковых частях и три в центральной. Кроме того, если в предшествующих дворцовых постройках Кодусси было возможно говорить о размещении окна на стене, то в данном

случае стены как таковой нет. При рассмотрении фасада палаццо Вендрамин-Калерджи стена не ощущается, скорее возможно говорить об ордерно-арочном каркасе.

Купол на парусах и структура греческого креста наиболее отчетливо выражены во внутреннем пространстве двух венецианских церквей – Санта Мария Формоза и Сан Джованни Кризостомо, которые также были возведены под руководством Мауро Кодусси.

В церкви Санта Мария Формоза *греческий крест*, являясь ядром архитектурно-пространственной композиции, просматривается в плане церкви, так же как и в нескольких городских церквях, построенных еще XII столетия, вероятно, под значительным влиянием византийской как строительной, так и религиозной культуры. В восточной части расположена алтарная часть, состоящая из трех апсид, которые фланкированы неравными прямоугольными в основании капеллами. Перекрытие церкви представляет большой интерес многообразием сводчатых форм. Неф церкви, трансепты, алтарная часть и пролеты перед боковыми апсидами перекрыты крестовыми сводами. Фланкирующие апсиды капеллы перекрыты цилиндрическими сводами. Боковые части нефа состоят из трех, квадратных в основании ячеек, причем сторона квадрата равна расстоянию между опорами центрального нефа. Каждая ячейка боковых нефов перекрыта небольшим сферическим куполом на парусах, образованных циркульными арками.

Как и церковь Санта Мария Формоза, Сан Джованни Кризостомо представляет собой квадрат в плане. В виде основного ядра конструкции церкви заложена структура *греческого креста*. Церковь Сан Джованни Кризостомо представляет собой четырехстолпное крестово-купольное сооружение с тремя апсидами в восточном окончании. Следует отметить, что устройство церкви Сан Джованни Кризостомо следовало крестово-купольной структуре по замыслу архитектора, так как старые фундаменты не использовались, а потому эту церковь следует считать первым образцом осмысленного заимствования и переложения в формах раннего Ренессанса древнейшей византийской модели.

Заключение и выводы.

В ходе исследования были рассмотрены венецианские сооружения как культовые, так и гражданские, возведенные во второй половине XV – начале XVI вв., архитектура которых исполнена в манере «all'antica». В результате данного исследования автором было установлено:

1. Предпосылки и причины возникновения и распространения архитектуры «в духе древних» - манеры «all'antica» в Венеции заключаются в том, что в связи с падением Константинополя в 1453г. Венецианская республика заявляет о своей роли защитницы христианского мира в Восточном средиземноморье от турецкой экспансии и одновременно с этим продвигает «имперскую» идеологию, в которой Венеция представляется как наследница Византии или Третий Рим. *Новая архитектура* в манере «all'antica» приобретала важное государственное значение, она была необходима венецианскому патрициату, символизируя его происхождение от древнеримских благородных родов. Среди множества венецианских построек второй половины XV – начала XVI веков в данной работе выявлены наиболее значимые как культовые, так и гражданские сооружения, которые иллюстрируют формирование и распространение манеры «all'antica» в Венеции. Проводником ренессансных идей в архитектуре оказались культовые венецианские постройки второй половины XV – начала XVI веков. Именно на строительстве религиозных сооружений венецианские мастера второй половины XV столетия оттачивали архитектурные приёмы и строительные принципы манеры «all'antica». Наряду с этим в последние десятилетия XV века значительный размах приобретает и гражданское строительство в манере «all'antica», а именно, возводятся дворцы венецианского патрициата, тех самых политических деятелей, которые продвигали венецианскую «имперскую» идею.

2. В диссертационном исследовании рассмотрены наиболее яркие представители венецианской архитектуры второй половины XV – начала XVI веков – Мауро Кодусси и Пьетро Ломбардо. Наряду с этим для изучения раннеренессансной венецианской архитектурно-строительной культуры в

диссертации уделено внимание и другим мастерам, работавшим в Венеции на рубеже XV - XVI веков, а также роли архитектора в ту эпоху.

3. Анализ как архитектурно-конструктивных особенностей, так декоративных элементов построек, возведенных под руководством Мауро Кодусси и Пьетро Ломбардо, дал возможность выявить характерные для каждого автора приемы и принципы, пространственные решения и специфику декора.

4. На основании исследования венецианских архитектурных сооружений второй половины XV – начала XVI вв. в данной работе выявлен ряд архитектурных моделей и форм, которые не присутствовали в готической строительной традиции, но имеют явное античное происхождение - ордерный декор, рустованная стена, триумфальная арка, бифорий, греческий крест и купол на парусах. Именно они, как правило, обильно украшенные резными орнаментами, служат основными признаками венецианской архитектуры в манере «all'antica». Таким образом, в данной работе раскрыт архитектурный словарь, которым владели венецианские мастера второй половины XV – начала XVI веков.

5. Используя вышеотмеченные архитектурные модели и формы, венецианские мастера второй половины XV века интерпретировали и трансформировали предшествовавшие архитектурно-строительные традиции. Венецианские архитекторы, обладая своего рода исходным «словарём», который был привнесён извне, вырабатывали и формировали собственный язык раннеренессансной архитектуры, или манеры «all'antica», который основывался не на *классическом* каноне, а на художественном осмыслении и специфических решениях локальных архитектурных и конструктивных задач, которые возникали при возведении того или иного сооружения. Этим и объясняется архитектурно-художественное своеобразие венецианской архитектуры раннего Ренессанса, значительно отличающейся от архитектуры Возрождения других итальянских городов.

Результаты данной диссертационной работы создают представление о процессе формирования архитектурно-строительной традиции ренессансной

Венеции, которая возникала на стыке разных культур, когда привнесенные формы и модели приспособлялись и трансформировались к локальной как строительной, так и художественной культуре, а также предлагают вновь выявленный материал для рассмотрения проблемы связи венецианской архитектуры раннего Ренессанса с каменным зодчеством Московской Руси рубежа XV – XVI веков, которая освещается в работах С.С. Подъяпольского и других историков, позволяют увидеть особенности тех принципов и строительного искусства и мотивов декора, которые были привнесены венецианскими мастерами рубежа XV – XVI вв. в Москву.

Материалы, содержащие основные результаты данного диссертационного исследования, приведены в следующих публикациях:

1) Рябский А.В. Венеция – вторая Византия или Третий Рим. Истоки архитектуры раннего венецианского Ренессанса // АСАДЕМІА. Архитектура и строительство. 2009. №1. с. 25-29

2) Рябский А.В. Скуола Гранде ди Сан Марко в Венеции. Византийский прообраз и ренессансный декор. // Архитектура и строительство России. 2009. №3. с. 16-27

3) Рябский А.В. Архитектура раннего венецианского Ренессанса. Мастер Пьетро иль Ломбардо (Солари). // Архитектура и строительство России. 2009. №8. с. 12-19

4) Рябский А.В. Дифференциация внутреннего пространства в венецианских церквях Санта Мария Формоза и Сан Джованни Кризостомо. // Труды МАРХИ – материалы научно-практической конференции. – Москва, 2009. с. 230-238

5) Рябский А.В. Проект рынка Риальто мастера Фра Джованни Джокондо. Гипотетическая реконструкция. // Тезисы докладов научно-практической конференции МАРХИ. – М., 2009. с. 138

6) Рябский А.В. Архитектура раннего венецианского Ренессанса. Фронтальность как основной композиционный принцип. // Труды МАРХИ – материалы научно-практической конференции. – Москва, 2008. Т.1. с. 92-

97

Подписано в печать 16.11.2009.

Тираж 100 экз.

Отпечатано: Отдел оперативной полиграфии МАРХИ.

Редакционно-издательский отдел МАРХИ.

107031, Москва, ул. Рождественка, д.11