

УДК 72.034...4:726.5.04

ББК 85.113(3):(4Хор)

DOI 10.18688/aa2515-11-64

Р.И. Мусина

Церкви с трёхлопастным завершением фасада в архитектуре Восточной Адриатики (XV–XVI века): итальянское влияние и местная архитектурная школа¹

Церкви с трёхлопастным завершением фасада по большей мере известны исследователям венецианской архитектуры: именно в Венеции концентрация памятников с этим узнаваемым силуэтом достигла максимума, и среди них можно встретить как архаизирующие готические постройки, так и подлинные жемчужины Раннего Возрождения, шедевры Мауро Кодусси — церкви Сан Микеле ин Изола и Сан Дзаккария. Однако регион, в котором расположены церкви со сходной композицией фасада, существенно шире Венецианской лагуны и довольно велик по площади: с юго-запада он ограничен Апеннинскими горами, с севера — Альпами, на западе его естественной границей выступает Динарское нагорье. На восточном побережье Адриатического моря нам удалось выявить девять таких церквей: две из них расположены в Истрии (в городе Муджа, ныне в Италии, и в поселении Светвинченат в Хорватии), семь — в Далмации (в городах Паг, Осор, Задар, Шибеник, Хвар, Дубровник, все в Хорватии), где они стали неотъемлемым элементом городских ландшафтов.

Хотя группа церквей с трёхлопастным завершением фасада довольно неоднородна и по художественному качеству, и по генезису, и по морфологии, она представляет особый интерес с точки зрения миграции архитектурных форм в Адриатическом бассейне, их интерпретации в разных условиях и адаптации к местной практике. Параллели между итальянскими и далматинскими церквями с трёхлопастным фасадом были замечены еще на заре XX в.² Одним из первопроходцев в этой теме стал А. Вентури, связавший венецианские церкви Мауро Кодусси и собор в Шибенике с Темпио Малатестиано Леона Баттисты Альберти [26, р.550]³. В 1930-х гг. Л. Караман предположил, что источник формы в Далмации следует видеть в венецианских церквях [13, с. 153; 14, с. 27], и это косвенно подтверждается исследованием М. А. Романини 1956 г., обратившей внимание на североитальянское происхождение этого мотива в фасадах соборов Милана

¹ Исследование выполнено за счет гранта Российского научного фонда № 25-18-00656 «Средневековое искусство восточной Адриатики и северных Балкан: влияния, связи, традиции» (2025–2027) под руководством С. В. Мальцевой в Научно-исследовательском институте теории и истории архитектуры и градостроительства — филиале ЦНИИП Минстроя России.

² Историю вопроса см. подробнее в статье [3].

³ Этую идею впоследствии развивал П. Мюррей [18, р. 92–93].

и Мантуи [21]. В отдельных работах хорватских ученых главным источником формы во всем Адриатическом регионе долгое время назывался собор в Шибенике [5, с. 104; 9, с. 49; 10, с. 74–83; 11, с. 56]⁴, но исследование П. Марковича аргументировано подвело черту под многолетними спорами в пользу венецианской традиции [17].

Однако, поскольку на рубеже XV–XVI вв. Венеция и относительно недавно приобретенная Терраферма еще только начали процесс интеграции в единое культурное пространство, архитектура на территории Серениссимы была разнообразной и неоднородной. Такие центры, как Фриули, Виченца, Падуя, не торопились следовать венецианскому пути и во многом сохраняли свое архитектурное своеобразие. Не менее важным фактором было активное перемещение мастеров между регионами Италии. Совокупно эти факторы определяют сложную модель миграции образов и строительных практик в Адриатическом регионе в XV–XVI вв. Поэтому в данной статье мы ставим целью выяснить, какие именно центры и региональные школы итальянской архитектуры повлияли на становление мотива в виде трёхлопастного завершения церковного фасада в Восточной Адриатике. В статье мы подробнее остановимся на двух наиболее ранних памятниках, которые, на наш взгляд, наиболее красноречиво и разносторонне демонстрируют основные принципы адаптации итальянских образцов в архитектуре Истрии и Далмации.

Самый ранний в очерченном нами регионе пример фасада с трёхлопастным завершением расположен в венецианском тогда городе Муджа в двух часах пешей ходьбы от имперского Триеста. Позднеготический фасад (Илл. 112) был пристроен к более древнему собору Санти Джованни э Паоло около 1441–1467 гг. [4, р. 119], однако уже на карте 1449 г. Муджа обозначена изображением собора с трёхлопастным силуэтом, в то время как расположение других городов отмечают условные рисунки крепостей⁵. Учитывая, что пик распространения фасадов подобного типа на Адриатическом побережье относится уже ко второй половине XV в., подобный силуэт должен был восприниматься как исключительное явление, что и нашло отражение в выборе картографа.

По сходству общей композиции (за исключением формы венчающей части), рисунка окон-роз, профилей, формы отлива цоколя, загибающегося и идущего по периметру дверного проёма и прочих деталей можно судить о том, что фасад собора в Мудже возводился той же артелью, что и по меньшей мере две церкви в городе Сан-Даниэле-дель-Фриули (провинция Удине): Сант Антонио Абате (до 1470 г.) и Санта Мария делла Фратта (около 1468) [16, р. 83–87]. Примечательно, что фасады всех трех церквей, даже тех, что расположены близ Удине достаточно далеко от моря, сложены целиком из гладко тесанного истринского камня, однако трёхлопастное завершение имеет лишь один фасад собора в Мудже. Он же, по-видимому, самый ранний в этой группе памятников, что подтверждает исключительность заказа.

Форма завершения в виде половины квадрифолия с килевидным защипом, безусловно, имеет более ранние precedents в Северной Италии, и её неуверенное пропорционирование на фасаде собора в Мудже позволяет предположить, что архитектор должен

⁴ Эта тенденция актуальна и в XXI в., например, см. [19, с. 206–207].

⁵ Впервые опубликована в издании [8, р. 349]. Подробнее см. [22, р. 218].

был совместить в своем проекте черты некого оговоренного заранее конкретного образца и приземистые пропорции старого собора.

Однако при поиске источника такого решения в архитектуре Венецианской лагуны, то есть в метрополии, мы сталкиваемся с существенными ограничениями. Так, нам крайне мало известно о венецианских церквях первой половины — середины XV в. с трёхлопастным завершением фасада, а обычно упоминаемые в этом контексте церкви Сант'Аполония, Сант'Андреа делла Зирада и Сан Джованни ин Брагора были перестроены уже во второй половине XV века. Другие же церкви не сохранились⁶, и их облик восстанавливается лишь по более поздним гравюрам и ведутам⁷. Так или иначе сравнение сохранившихся памятников и старых изображений на гравюрах показывает, что венецианские церкви этого времени как правило были сложены из кирпича с декоративными вкраплениями из истринского камня, имели лизены, а венчающая часть фасада никак не отделялась дополнительными горизонтальными членениями. Из небольшого числа известных нам и предшествующих собору в Мудже по хронологии церковных фасадов с трёхлопастным силуэтом мы считаем наиболее вероятным источником формы недошедший до наших дней фасад собора в Мантуе, построенный по проекту братьев Якобелло и Пьерпаоло далле Масенье между 1395 и 1401 гг. [15]⁸. Его гладкий инкрустированный фасад и «спрятанные» в стене лизены, чёткое разграничение венчающей части в форме половины квадрифолия и основания фасада при помощи горизонтального профиля, обилие декоративных элементов, скорее подчёркивающих плоскостность композиции, нежели вносящих пластическое разнообразие — эти особенности художественного решения фасада собора в Мантуе довольно легко выявляются даже по изобразительному источнику и приводятся к формальной схеме, шаблону, который легко воспроизвести. Сама устремленная вверх форма трифолия, усиленная килевидным защипом и скульптурными пинаклями, выполняла и практическую функцию маскировки базиликального разреза на фасаде собора, но в отличие, например, от более успокоенного силуэта старого фасада собора в Милане (после 1353 г.), также известного по ряду графических источников⁹, создавала более динамичный и соответствующий позднеготическому вкусу силуэт.

⁶ Из разрушенных церквей к интересующему нас типу принадлежали церкви Санта Мария делла Карита, Санта Мария делле Грации на одноименном острове, Санти Филиппо э Джакомо на Рио ди Палаццо, Ла Тринита, находившаяся на месте нынешней Санта Мария делла Салюте, а также Сан Джорджо ин Альга.

⁷ Один из самых ранних и подробных планов Венеции, по которому можно судить о ряде фасадов и городской застройке, — это план Венеции Якопо де' Барбари (1500). Однако большая часть топографических материалов относится к XVIII в., когда Венеция становится городом, привлекающим путешественников со всей Европы. Индустрия памятных картин и гравюр с видами Венеции становится прибыльным делом. В 1775 г. Джованни Баттиста Альбриони издает иллюстрированный гид по Венеции «Forestiere illuminato», в котором собраны виды множества достопримечательностей.

⁸ Старый фасад собора известен по картине Доменико Мороне «Падение Бонакольси» (1494, Палаццо Дукале, Мантуя). Степень детализации картины позволяет судить об общем композиционном решении фасада.

⁹ Облик старого фасада собора восстанавливается по гербам Veneranda Fabbrica del Duomo, миниатюре из «Часослова Борромео» из Миланской Амброзианы (S. P.42, fol. 12), фигурному инициалу из антифонария, хранящемуся в архиве собора, и по картине Джованни Баттисты Креспи «Святой Карл Борромео и чудо исцеления Беатриче Креспи дель Черано» (1610, Миланский собор). Окончательно старый фасад был снесен в 1683 г.

Тем не менее, композиция фасада собора в Мантуе не исчерпывается этими внешними проявлениями. Примененный без выверенной системы пропорций, в которой уравновешены нижняя и венчающая части фасада, этот шаблон теряет свой целостный вид. Так, архитектор фасада собора в Мудже заимствует «фронтон» в форме трифолия как самоценную деталь, не подлежащую корректировке пропорций. Из-за этого трифолий оказывается конструктивно избыточен, так как с избытком по высоте перекрывает линию кровли базилики. Окно-роза в области клеристория также оказывается смещено к горизонтальной тяге, разделяющей нижний ярус фасада и венчающую его часть.

Таким образом, в композиции фасада собора в Мудже североитальянское влияние отражается скорее на уровне отдельного мотива, опосредованно. Если в форме завершения ориентиром выступает произведение венецианских архитекторов, возведенное в Мантуе, то есть за пределами Серениссимы, то в сплошной облицовке фасада истринским камнем считывается скорее местная архитектурная практика, восходящая к античности¹⁰. Воплощенная в Мудже позднеготическая трактовка трёхлопастного завершения фасада не получила дальнейшего развития в современных или более поздних постройках в Далмации или Северной Италии.

Гораздо более сложная система заимствований сложилась в облике собора Святого Иакова в Шибенике (Илл. 113), трёхлопастное завершение фасада которого появилось несколькими десятилетиями позднее. Этот шедевр поздней готики и Раннего Возрождения в Далмации строился с 1431 по 1535 гг. в три этапа. Нижняя часть нефов возводилась до 1441 г. под руководством приезжих архитекторов Лоренцо Пинчено, Антонино ди Пьерпаоло Буссато и Бонино да Милано, пока новым кампомастро не был назначен Юрай Далматинац (Джорджо Орсини да Себенико), пробывший на этом посту до 1475 г. Под началом этого талантливого скульптора и зодчего был полностью изменен проект восточной части собора, и ему же долгое время приписывалась идея сложнейших перекрытий. Ныне все больше исследователей склоняются к тому, что верхняя часть фасада вместе с системой сводов и куполом была построена по проекту Никколо ди Джованни Фьорентино¹¹, кампомастро в 1475–1506 гг. [17].

Уникальность собора в контексте мировой архитектуры заключается в конструкции перекрытий, выступающих одновременно сводом, открывающимся в пространство храма, и кровлей. Своды в соборе Шибеника можно назвать цилиндрическими или четвертными условно, учитывая лишь его форму, но не строение; перед нами скорее разновидность ложного свода, особая чешуйчатая конструкция, состоящая из каменных пластин, закрепленных в пазах несущих подпружных арок внахлест в один слой наподобие черепицы¹². Эта же технология использована в куполе собора, своим стрельчатым

¹⁰ Истринский камень широко использовался во всем Адриатическом регионе, в частности, из него выстроены античные памятники Римини, Сплита и Пулы, романские храмы Анконы и др. В Венеции до середины XV в. использовался избирательно, для сплошной облицовки церковного фасада впервые последовательно применен Мауро Кодусси в церкви Сан Микеле ни Изола. В Далмации и Истрии истринский камень продолжал оставаться главным строительным материалом до XX в.

¹¹ Этот флорентийский мастер, известный как Николай Фирентинац, работал в Падуе, Венеции и городах Далмации как скульптор и архитектор. После смерти Никколо собор достраивался в соответствии с его проектом без изменений.

¹² Заметим, что Никколо Фьорентино был знаком с классической конструкцией кессонированного цилиндрического свода. Он применил ее в капелле Иоанна Трогирского, ориентиром для которой

силуэтом и октагональным основанием будто воспроизводящем купол Флорентийского собора¹³. Уже сама идея перекрыть огромный собор каменным куполом и инженерно изощренной системой каменных сводов невольно отсылает нас к Филиппо Брунеллески и его смелости в соединении технологических новшеств с готическими, в сущности, формами. Однако если для Брунеллески подобная инженерная задача оказалась продиктована проектом предшественника,озведенная ранее часть собора в Шибенике не требовала от Никколо Фьорентино подобных изощренных решений. Могла ли столь сложная в исполнении, дорогостоящая и не самая практичная система перекрытий стать лишь отражением тщеславия заказчиков и не самого опытного зодчего?

С одной стороны, не случайно в связи с собором Шибеника регулярно вспоминают о Темпио Малатестиано в Римини, ведь главный неф собора в Шибенике перекрыт нестандартным для строительной практики последней четверти XV в. цилиндрическим сводом — только не деревянным, как предполагал Альберти, а технологически более сложным и дорогостоящим каменным¹⁴. К моменту назначения Никколо Фьорентино камомастро проект Темпио Малатестиано 1450 г., известный по медали Маттео де Пасти, уже был изменен¹⁵, а строительные работы остановлены. Поскольку по медали невозможно судить о типе перекрытий, остается лишь гадать, мог ли Никколо Фьорентино видеть, например, деревянную модель Темпио Малатестиано в версии 1450 г., чтобы до- сконально изучить проект Альберти и отметить для себя приём, воплотившийся в проекте собора в Шибенике: сочетание трёхлопастного очертания фасада с цилиндрическим сводом и куполом. Однако важно отметить, что Альберти «маскирует» францисканскую церковь с широким центральным нефом и капеллами за фасадом, разделенным на три равные части, так что свод оказывается шире средней части фасада, а купол охватывает всю ширину церкви. Никколо Фьорентино практически не меняет уже построенную часть базилики, только доращивает ее вверх и добавляет трансепт, чтобы создать крестово-купольную систему. Кроме того, идея соединения цилиндрического свода, купола и фасада с полуциркульным завершением могла быть известна Никколо Фьорентино по венецианской церкви Санта Мария деи Мираколи (1481–1489, арх. Пьетро Ломбардо и мастерская), в которой кровля и свод представляют собой две разные оболочки, однако создают впечатление единого монолитного свода-кровли.

послужил храм Юпитера (впоследствии баптистерий) в Сплите. То, что монолитные конструкции прочно укоренились на побережье, свидетельствуют проекты корчуланских архитекторов, например, кампанила собора Святого Марка в Корчуле). Восточная часть собора в Шибенике,озводившаяся при Юрае Далматинце, сложена похожим образом в один слой из больших плит, отделанных резными нишами и скрепленных при помощи дополнительных каменных деталей.

¹³ Еще более близкая параллель обнаруживается с куполом базилики Богоматери в Тирано (провинция Сондрио, Ломбардия) начала XVI века. Это святилище нередко рассматривают в контексте архитектуры Мауро Кодусси и его мастерской [20, р. 242–244].

¹⁴ Напомним, что соединение базиликального плана и цилиндрического свода в итоге было осуществлено Альберти позднее в церкви Сант Андреа в Мантуе. При этом на проект Темпио Малатестиано, возможно, оказала сильное влияние венецианская практика, для которой деревянный свод не был редким явлением.

¹⁵ Сохранилось письмо Альберти к Маттео де Пасти от 18 ноября 1454 г., где содержатся указания по композиции фасада и некоторым другим аспектам обновленного проекта [25, р. 59–61].

Однако ни Темпио Малатестиано, ни церковь Санта Мария деи Мираколи не объясняют появление в соборе Шибеника четвертных сводов над боковыми нефами. Мы полагаем, что для мастера принципиально важным было разработать такую систему сводов, которая бы полностью соответствовала структуре фасада собора, а точнее его венчающей части с трёхлопастным силуэтом. На первый взгляд очертания трифолия на фасаде вторичны поперечному сечению сводов — полуциркульного над главным нефом и четвертных над эмпорами над боковыми нефами. Однако в действительности дуги трифолия подчинены менее очевидной внутренней логике: как показал Р.Иванчевич, все они лежат на окружностях, вместе образующих геометрически идеальный трифолий, основанный на равностороннем треугольнике [12, с.63]. Примечательно, что, распространив прием хорватского исследователя на венецианские памятники, мы выявим ту же закономерность на фасаде церкви Сан Микеле ин Изола, завершенном по проекту Мауро Кодусси примерно к 1477 г. [7, р.98], то есть всего двумя годами позднее назначения Никколо Фьорентино капомастро собора в Шибенике. Сходство прослеживается и в четко выстроенной ордерной системе, сформулированной Кодусси именно для фасада церкви Сан Микеле ин Изола¹⁶. Внутренне логичная, она, тем не менее, достаточновольно трактует ордерные принципы. В частности, у Кодусси все три архивольта, образующие трёхлопастной абрис фасада, имеют одинаковый вынос и, следовательно, перерезают пилasters на уровне клеристория, выступающие не так сильно. Корректива, на которую решился Никколо Фьорентино, — это иначе выстроенная иерархия ордерных элементов в послойном развитии фасада в глубину. На фасаде собора в Шибенике боковые архивольты не пересекают пилasters, находясь чуть в глубине, в другой плоскости относительно центральной части. Волюты на округлых скатах люнетов сохранены как мотив, однако трактованы иначе с учетом лягушачьей перспективы.

Однако влияние архитектуры Кодусси не исчерпывается его самой ранней постройкой: в декоративных окулюсах в полулюнетах верхней части фасада скорее прослеживается интерес к композиции церкви Сан Дзаккария. Но если в венецианской церкви окулюсы глухие или освещают чердак, то есть не открываются в основное пространство храма, то Никколо Фьорентино удалось сделать световыми все три окулюса, освещающие главный неф и эмпоры и расположенные по углам практически равностороннего треугольника с окном-розой в центре. Таким образом, мы полагаем, что в соборе Шибеника Никколо Фьорентино с помощью свода, одновременно выступающего кровлей, стремился не просто найти способ перекрыть собор достаточно прочной конструкцией, но и решить проблему освещения храма через окна на западном фасаде. Помимо утилитарной необходимости привнести больше света в пространство храма, такое решение тесно связано с композиционными задачами, которые, очевидно, ставил перед собой Никколо, завершая оформление западного фасада храма.

Итак, в трактовке мотива трехлопастного завершения фасада Никколо Фьорентино считывается целый ряд параллелей с раннеренессансными итальянскими прототипами — в первую очередь с ранним проектом Темпио Малатестиано в Римини и венецианскими церквями Сан Микеле ин Изола и Сан Дзаккария, а также Санта Мария деи

¹⁶ См. подробнее [1, р.539–540].

Мираколи. При этом названные выше источники творчески переосмысяются архитектором, корректируются им в соответствии с его представлениями о работе ордера, существующими условиями и новыми замыслами, значительно усложняющими введение здания с инженерно-практической точки зрения. В этом видится неординарность творческого подхода флорентийского скульптора, обратившегося к архитектуре уже в зрелом возрасте, будучи на чужбине в Далмации. Смелость, с которой Никколо Фьорентино решал неординарные конструктивные и декоративные задачи, характеризует его как подлинного мастера эпохи Возрождения, идейного последователя Брунеллески и Альберти.

Значение собора в Шибенике для далматинской архитектуры XV–XVI вв. сложно переоценить. Как считалось ранее, именно с опорой на него в последней четверти XV — начале XVI вв. возведен ряд фасадов трёхнефных и одннефных церквей в регионе [5, с. 104; 9, с. 49; 10, с. 74–83; 11, с. 56]. Таким образом исключались возможные пути заимствований напрямую из Италии и подчеркивались тесные внутренние связи между достаточно автономными друг от друга городами побережья. Однако это наблюдение несправедливо в отношении некоторых трёхлопастных фасадов, например, нового ренессансного западного фасада романской церкви Богоматери в Задаре (1507–1535, арх. Никола Шпанич из Корчулы). Трактовка боковых полулюнетов, повторяющая описанный нами выше приём Кодусси с пересечением архивольтов и пилястр в зоне клеристория, на наш взгляд, наиболее красноречиво свидетельствует о заимствовании, пусть и сильно редуцированной в своем декоративном решении, приспособленной к несколько иной конструкции церкви.

Что касается собора города Осор на острове Црес, его сильно упрощенный и практически лишенный декора фасад, на котором отсутствуют какие-либо ордерные членения, почти утрачивает связь со своим прототипом. Несмотря на ренессансный интерьер, в котором явно прослеживается влияние церкви Сан Микеле ин Изола [23, с. 274; 24, р. 206–209], а также довольно точное воспроизведение декоративных волют по кромке фасада, обычно применявшихся Кодусси, в плоскостном подходе к оформлению фасада собор в Осоре оказывается гораздо ближе готическому собору в Мудже. Трёхлопастной силуэт, составленный в Осоре из сомкнутых углами полукружия и двух дуг ровно в четверть круга, также принципиально расходится с более сложными курватурами на фасадах Кодусси и Никколо Фьорентино.

Все рассмотренные нами выше архитектурные памятники являются трёхнефными базиликами с клеристорием, и трёхлопастное завершение фасада в каждом случае было достаточно выигрышным способом скрыть базиликальный разрез. Гораздо более вольные трактовки способны предложить одннефные церкви и капеллы, где ступенчатый силуэт фасада не обусловлен конструкцией кровли. В этой области местные архитекторы также могли довольно творчески переосмыслять венецианские образцы, однако, как нам видится, ими уже не исчерпывался круг возможных приёмов. Общие очертания трифолия с характерными пропорциями 1:2:1, по-видимому, перешли в облик фасадов одннефных церквей уже от трёхнефных, без четкого разделения на итальянские и местные образцы. Этот факт становится очевиден при сравнении с аналогичными фасадами с венецианской Террафермы, где фасад членится ордером или

его подобием на три равные вертикальные части, что искажает форму трифолия (церковь в Седрине (провинция Бергамо, Ломбардия), церкви в Лониго и Брендоле (обе в провинции Виченца, Венето) и т.д., все датируются концом XV — началом XVI вв.). Исключением служит церковь в удаленном от моря истринском поселении Светвинченат — единственная церковь в Восточной Адриатике, где все три вертикальные членения приблизительно равны по ширине. Это композиционное решение перекликается с другими постройками на Терраферме. Ранее мы высказывали предположение, что церковь в Светвинченате могла быть произведением венецианского архитектора или даже прямой копией церкви Санти Джоббе э Бернардино в Венеции [2], и этим скорее всего объясняется принципиальное отличие облика этой церкви от всех прочих одннефных церквей в Далмации.

Конечное оформление фасадов церквей могло варьироваться от самых простых и провинциальных вариантов (церковь Святого Георгия в Паге, о. Паг, начало XVI в.) до более изощренных по декору и статусных, где архитектор мог проявить своё мастерство и изобретательность в проектировании фасада (церковь Спаса в Дубровнике, 1520–1521, арх. Петар Андрийич из Корчулы). Венецианские влияния прорастают в декоре: обрамлении портала церкви Спаса в Дубровнике, ордерной декорации во вкусе XVI в. на фасаде собора Святого Стефана в Хваре (о. Хвар, 1520-е, Никола и Марко Карличи из Корчулы) [6], скромных украшениях и профилированных тягах на фасаде церкви Святого Георгия в Паге. Однако композиция фасада и соотношение декоративных элементов между собой в каждом отдельном случае становится осознанным выбором архитектора — как правило, местного мастера, выходца с одного из далматинских островов.

Таким образом, на протяжении XV–XVI вв. появление трёхлопастной формы фасада в Истрии и Далмации было подготовлено разными итальянскими источниками, и не всегда венецианские памятники играли в этом ключевую роль. Позднеготическая и ренессансная архитектура Ломбардии и Венето, Тосканы (посредством деятельности Никколо Фьорентино) и Эмилии-Романьи избирательно влияла на развитие типа на восточном побережье Адриатики. Не последнюю роль в этом сыграли приезжие мастера. Так, наибольший интерес с точки зрения самых разнообразных влияний безусловно представляет собой собор в Шибенике, где флорентийский архитектор с опорой на современную ему венецианскую архитектуру и достижения предшественников, крупнейших фигур Возрождения, смог соединить укорененную в Адриатическом регионе готическую форму с инженерией и эстетикой тосканского Ренессанса. При этом на протяжении XVI в. становится заметна тенденция к угасанию далматинской архитектурной школы. Новые поколения далматинских мастеров всё менее активно участвовали в развитии современного им ренессансного венецианского искусства, предпочитая придерживаться ремесленного готического подхода. Новшества итальянской архитектуры Высокого Возрождения и маньеризма практически не нашли отклика в Далмации. На фоне экономического упадка прежде крупных торговых портов Далмация как самостоятельный художественный центр окончательно утратила свои позиции. С этим мы связываем «вымирание» типа церквей с трёхлопастным завершением фасада на этой территории к середине XVI в.

Литература

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. — DOI 10.18688/aa2111-06-42
2. *Мусина Р.И.* 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. — СПб.: Изд-во СПбГУ, 2023. — С. 485–495. — DOI 10.18688/aa2313-5-39
3. *Мусина Р.И.* Фасад с трёхлопастным силуэтом в церковной архитектуре Венецианской республики (последняя треть XV — первая треть XVI вв.): история изучения // Клио. — 2024. — №5 (209). — С. 21–27.
4. *Bergamini G.* La facciata del duomo di Muggia // Muggia e il suo duomo a 750 anni dalla fondazione. — Trieste: Editreg, 2014. — P. 119–147.
5. *Fisković C.* Zadarska renesansna crkva sv. Marije // Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji. — 1956. — Vol. 10. Br. 1. — S. 100–128.
6. *Fisković C.* Hvarska katedrala. — Split: Čakavski Sabor, 1976. — 188 s.
7. *Howard D.* The Architectural History of Venice. — New Haven, CT; London: Yale University Press, 2010. — 346 p.
8. *Itinerario per la terra veneta nel 1483 di Marin Sanuto / a cura di R. Bruni, L. Bellini.* — Padova: Cleup s.c., 2008. — 384 p.
9. *Ivančević R.* Prilozi problemu interpretacije djela Jurja Matejeva Dalmatinca. Deset teza o razdoblju 1441. — 1452. // Radovi Instituta za povijest umjetnosti. — 1982. — No. 3–6. — S. 25–64.
10. *Ivančević R.* Odnos pročelja i prostora hvarske katedrale i problem stilskog određenja // Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji. — 1984. — Vol. 24. — No. 1. — S. 73–98.
11. *Ivančević R.* Problem renesansne kupole osorske katedrale // Peristil. — Zagreb, 1986. — Vol. 29. — S. 55–70.
12. *Ivančević R.* Proporcije trolisnih renesansnih pročelja u Hrvatskoj // Peristil. — 1998. — Vol. 41. — No. 1. — S. 59–68.
13. *Караман Ј.* Далмација кроз векове. — Сплит: Књижевни круг, 1934. — 175 s.
14. *Karaman L.* Dalmatinske katedrale. — Zadar, 1964. — 42 s.
15. *L'Occaso S.* Sulle tracce dei Dalle Masegne a Mantova: la facciata del duomo e il monumento per Margherita Malatesta // Prospettiva. — 2019. — No. 175–176. — P. 49–64.
16. *Mareschi A.* Architettura e scultura tardo-gotica a S. Daniele // Studi su San Daniele del Friuli: atti della giornata di studio di San Daniele del Friuli, 22 ottobre 1977. — Udine: Arti grafiche friulane, 1978. — P. 81–99.
17. *Marković P.* Experiment of construction — Innovation in the form. The Cathedral of St. James in Šibenik and «Freedom of creation in peripheral milieu» // Il Capitale culturale: Studies on the Value of Cultural Heritage. — 2014. — Vol. 10. — P. 157–175.
18. *Murray P.* Architecture of the Renaissance. — New York: Schocken Books, 1970. — 268 p.
19. *Mutnjaković A.* Arhitektonika Jurja Dalmatinca. — Zagreb: Art Studio Azinović, 2015. — 550 s.
20. *Olivato Puppi L., Puppi L.* Mauro Codussi. — Milano: Electa, 1977. — 285 p.
21. *Romanini A. M.* Apporti veneziani in Lombardia: note su Jacobello e Pierpaolo delle Masegne architetti // Venezia e l'Europa. Atti del XVIII congresso internazionale di storia dell'arte (Venezia, 12–18.9.1955). — Venezia: Arte veneta, 1956. — P. 176–180.
22. *Selva O.* Toponomastica e iconografia di Muggia nella documentazione cartografica antica // Muggia e il suo duomo a 750 anni dalla fondazione / a cura di G. Cuscito. — Trieste: Editreg, 2014. — P. 205–228.
23. *Štefanac S.* O arhitektonskim i kiparskim ukrasima osorske katedrale // Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji. — 1986. — No. 26 (1). — S. 263–285.
24. *Štefanac S.* Gli inizi dell'architettura “all'antica” in Istria nel Quattrocento // Saggi e memorie di storia dell'arte. — 2008. — No. 30 (2006). — P. 203–226.
25. *Tavernor R.* On Alberti and the art of building. — London, New Haven: Yale university press, 1998. — 278 p.
26. *Venturi A.* Storia dell'arte italiana. L'architettura del Quattrocento. — Vol. 8. — No. 1. — Milano: Ulrico Hoepli, 1924. — 819 p.

Название статьи. Церкви с трёхлопастным завершением фасада в архитектуре Восточной Адриатики (XV–XVI века): итальянское влияние и местная архитектурная школа

Сведения об авторе. Мусина, Рената Ильдаровна — магистр, научный сотрудник. Научно-исследовательский институт теории и истории архитектуры и градостроительства, ул. Душинская, 9, Москва, Российская Федерация, 111024; musinarenata@mail.ru; SPIN-код: 8947-9794; ORCID: 0000-0003-0647-7902; Scopus ID: 57453854400

Аннотация. В XV в. Далмация испытывала возрастающее культурное влияние Венеции, наложившее отпечаток на характер архитектуры в городах Адриатического побережья. Один из архитектурных типов, обнаруживающих параллели с венецианским зодчеством — это тип церквей с трёхлопастным завершением фасада. Наиболее ранние примеры таких церквей — готический собор Санти Джованни э Паоло в г. Муджа в Истрии и ключевой памятник эпохи Ренессанса в Далмации, собор Святого Иакова в Шибенике. В статье эти архитектурные произведения анализируются в сравнении с северо-итальянскими готическими и ренессансными памятниками, как наиболее вероятными источниками трёхлопастной формы завершения фасада. Акцент сделан на расширении круга возможных образцов за пределами Венеции и определении источников в других итальянских регионах, а также на анализе творческого подхода архитекторов к интерпретации заимствованных элементов. В статье также предлагаются пересмотреть устоявшиеся в историографии представления о миграции архитектурных форм и роли Шибеникского собора в дальнейшем развитии типа церквей с трёхлопастным силуэтом фасада. В заключении кратко охарактеризовано изменение отношения архитекторов к заимствованиям из венецианской архитектуры в XVI в.

Ключевые слова: архитектура Хорватии, архитектура Возрождения на Балканах, фасад с трёхлопастным завершением, церковная архитектура Возрождения, культурные связи в Адриатическом регионе

Title. Trilobe Church Facades in the Eastern Adriatic Architecture (15th–16th centuries): Italian Influence and the Local School of Architecture¹⁷

Author. Musina, Renata I. — MA, researcher. Scientific Research Institute of Theory and History of Architecture and Urban Planning, Dushinskaya ul., 9, 111024 Moscow, Russian Federation; musinarenata@mail.ru; SPIN-code: 8947-9794; ORCID: 0000-0003-0647-7902; Scopus ID: 57453854400

Abstract. In the 15th century, Dalmatia experienced an influx of cultural influence from Venice, which marked the architecture of the Adriatic coastal cities. One of the architectural types that show parallels with Venetian architecture is the type of trilobe churches. The earliest examples of these are the Gothic Duomo of Santi Giovanni e Paolo in Muggia in Istria and the key Renaissance monument in Dalmatia, St. James Cathedral in Šibenik. The article analyzes these buildings in comparison with the Northern Italian Gothic and Renaissance monuments which are the most likely sources of the trilobe façade silhouette. The article focuses on expanding the range of possible sources beyond Venice in other Italian regions, as well as analyzing the architects' creative interpretation of borrowed elements. The article also suggests reviewing the role of the Šibenik Cathedral in the further development of the type of churches with a three-lobed façade silhouette. In conclusion the article briefly describes the changes in the attitude of architects towards borrowings from Venetian architecture during the 16th century.

Keywords: architecture of Croatia, Renaissance architecture in the Balkans, trilobe façades, Renaissance church architecture, cultural relations in the Adriatic

References

Bergamini G. La facciata del duomo di Muggia. *Muggia e il suo duomo a 750 anni dalla fondazione*. Trieste, Editreg Publ., 2014, pp. 119–147 (in Italian).

Bruni R.; Bellini L. (eds). *Itinerario per la terra veneta nel 1483 di Marin Sanuto*. Padova, Cleup s.c. Publ., 2008. 384 p. (in Italian).

¹⁷ This work is supported by the Russian Science Foundation (grant 25-18-00656) and done at the Research Institute of Theory and History of Architecture and Town Planning — branch of the Central Research and Project Institute of the Construction Ministry of Russia.

- Fisković C. Zadarska renesansna crkva sv. Marije. *Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji*, 1956, vol. 10, part 1, pp. 100–128 (in Croatian).
- Fisković C. *Hvarska katedrala*. Split, Čakavski Sabor Publ., 1976. 188 p. (in Croatian).
- Howard D. *The Architectural History of Venice*. New Haven, London, Yale University Press Publ., 2010. 346 p.
- Ivančević R. Prilozi problemu interpretacije djela Jurja Matejeva Dalmatinca. Deset teza o razdoblju 1441. — 1452. *Radovi Instituta za povijest umjetnosti*, 1982, no. 3–6, pp. 25–64 (in Croatian).
- Ivančević R. Odnos pročelja i prostora hvarske katedrale i problem stilskog određenja. *Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji*, 1984, vol. 24, no. 1, pp. 73–98 (in Croatian).
- Ivančević R. Problem renesansne kupole osorske katedrale. *Peristil*, 1986, vol. 29, pp. 55–70. (in Croatian).
- Ivančević R. Proporcije trolisnih renesansnih pročelja u Hrvatskoj. *Peristil*, 1998, vol. 41, no. 1, pp. 59–68 (in Croatian).
- Karaman L. *Dalmacija kroz vekove (Dalmatia through the centuries)*. Split, Književni krug Publ., 1934. 175 p. (in Croatian).
- Karaman L. *Dalmatinske katedrale*. Zadar, 1964. 42 p. (in Croatian).
- L'Occaso S. Sulle tracce dei Dalle Masegne a Mantova: la facciata del duomo e il monumento per Margherita Malatesta. *Prospettiva*, 2019, no. 175–176, pp. 49–64 (in Italian).
- Mareschi A. Architettura e scultura tardo-gotica a S. Daniele. *Studi su San Daniele del Friuli: atti della giornata di studio di San Daniele del Friuli, 22 ottobre 1977*. Udine, Arti grafiche friulane Publ., 1978, pp. 81–99 (in Italian).
- Marković P. Experiment of construction — Innovation in the form. The Cathedral of St. James in Šibenik and “Freedom of creation in peripheral milieu”. *Il Capitale culturale: Studies on the Value of Cultural Heritage*, 2014, vol. 10, pp. 157–175.
- Murray P. *Architecture of the Renaissance*. New York, Schocken Books Publ., 1970. 268 p.
- Musina R. I. Façade Compositions of the Early Renaissance Venetian Churches: Stating the Problem. Maltseva S.; Staniukovich-Denisova E.; Zakhарова А. (eds). *Actual Problems of Theory and History of Art: Collection of Articles*, vol. 11. St. Petersburg, St. Petersburg University Press Publ., 2021, pp. 538–547. DOI 10.18688/aa2111-06-42 (in Russian).
- Musina R. I. Dating the Construction Project of the Church of the Annunciation in Svetvinčenat (Istria). *Actual Problems of Theory and History of Art*, 2023, vol. 13, pp. 485–495. DOI 10.18688/aa2313-5-39 (in Russian).
- Musina R. I. Trilobe Facades in Church Architecture of the Venetian Republic (Last Third of 15th — First Third of 16th Centuries): The History of Studies. *Klio*, 2024, no. 5 (209), pp. 21–27 (in Russian). DOI 10.24412/2070-9773-2024-5-21-27.
- Mutnjaković A. *Arhitektonika Jurja Dalmatinca*. Zagreb, Art Studio Azinović Publ., 2015. 550 p. (in Croatian).
- Olivato Puppi L.; Puppi L. *Mauro Codussi*. Milano, Electa Publ., 1977. 285 p. (in Italian).
- Romanini A. M. Apporti veneziani in Lombardia: note su Jacobello e Pierpaolo delle Masegne architetti. *Venezia e l'Europa. Atti del XVIII congresso internazionale di storia dell'arte (Venezia, 12–18.9.1955)*. Venezia, Arte veneta Publ., 1956, pp. 176–180 (in Italian).
- Selva O. Toponomastica e iconografia di Muggia nella documentazione cartografica antica. Cuscito G. (ed.). *Muggia e il suo duomo a 750 anni dalla fondazione*. Trieste, Editreg Publ., 2014, pp. 205–228 (in Italian).
- Štefanac S. O arhitektonskim i kiparskim ukrasima osorske katedrale. *Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji*, 1986, no. 26 (1), pp. 263–285 (in Croatian).
- Štefanac S. Gli inizi dell'architettura “all'antica” in Istria nel Quattrocento. *Saggi e memorie di storia dell'arte*, 2008, no. 30 (2006), pp. 203–226 (in Italian).
- Tavernor R. *On Alberti and the art of building*. London, New Haven, Yale University Press Publ., 1998. 278 p.
- Venturi A. *Storia dell'arte italiana. L'architettura del Quattrocento*, vol. 8, no. 1. Milano, Ulrico Hoepli Publ., 1924. 819 p. (in Italian).



Илл. 112. Фасад собора Санти Джованни э Паоло в Мудже, Италия. Около 1441–1467 гг. Фотография julie corsi, CC-BY-2.0. URL: <https://flic.kr/p/nXVAbs>



Илл. 113. Собор Святого Иакова в Шибенике, Хорватия. 1431–1535 гг. Фотография SchiDD, CC-BY-SA-4.0. URL: <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:HR-Sibenik-Kathedrale-01.jpg>