

Андрей Баталов

Собор Покрова на Рву: ренессансная интервенция в пространство Позднего Средневековья

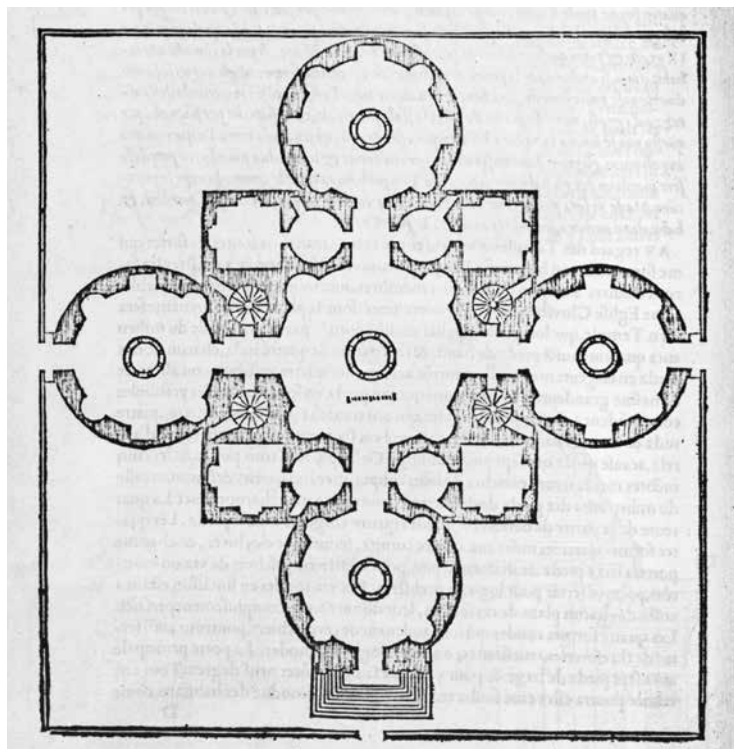
Статья посвящена интерпретации форм собора Покрова на Рву. Устанавливается связь его планиметрии с доминирующим направлением в архитектуре итальянского Ренессанса, разрабатывающим тип идеального центрического храма с восемью капеллами. Разрушаются традиционные представления о противоречии между ренессансным планом собора и его объемно-пространственной композицией и архитектурной декорацией. Собор Покрова на Рву представлен в статье как целостное произведение итальянского Ренессанса, которое могло быть создано только мастерами, в полной мере находившимися в контексте этой архитектурной культуры. Ими гипотетически могли быть и североитальянские архитекторы, активно работавшие в середине столетия на территории Священной Римской империи и землях Польской короны.

Ключевые слова:

собор Покрова на Рву, центрические сооружения,
многопридельные храмы,
готика, Ренессанс, ломбардские мастера,
Альберти, Джорджо Мартини, Серлио.

В истории русской архитектуры XVI века за последние десятилетия стали уже традиционными сопоставления плана собора Покрова на Рву с эскизами центрических многочастных сооружений, принадлежащих руке Леонардо да Винчи, или с реконструкциями плана собора Святого Петра в Риме по замыслу Донато Браманте. Для изучения русского зодчества эта традиция так или иначе связана с именем Н. И. Брунова. В начале 1930-х годов в Германии был опубликован его очерк истории средневекового зодчества [36, s. 112–113], где впервые собор Покрова на Рву был определен как произведение, возникшее в русле развития так называемой придворной школы, сформировавшейся в начале столетия под влиянием итальянских мастеров. Через несколько десятилетий он писал, что, несмотря на эволюционную «обусловленность», здесь был создан новый тип церковного здания, чья композиция навеяна, по его мнению, произведениями итальянского Ренессанса, которые могли быть известны по рукописям и печатным теоретическим трактатам, привезенным итальянскими мастерами в Москву. В качестве примера Н. И. Брунов приводил трактат Филарете, содержащий план и фасад пятибашенной церкви миланского госпиталя [13, с. 12–44].

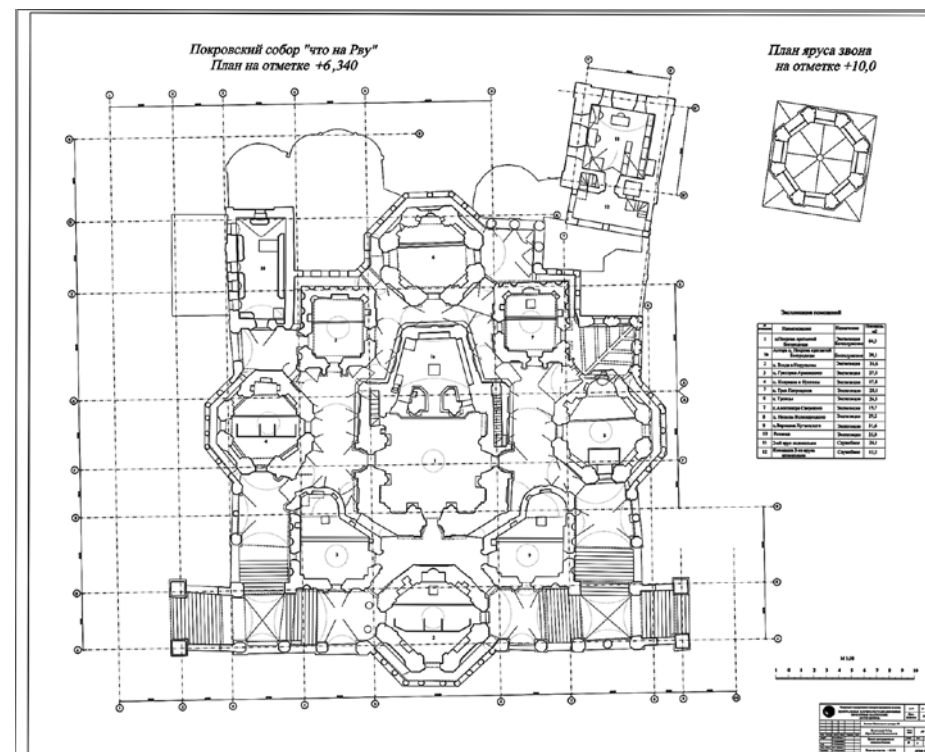
В отличие от Брунова западноевропейские историки архитектуры видели связь плана собора с другим трактатом, на этот раз печатным, широко распространенным и неоднократно переизданным, — Себастьяно Серлио. План квадратного храма с круглыми капеллами по центру каждого фасада, помещенный в пятой книге его трактата, был впервые сопоставлен с планом собора Джорджем Гамильтоном. (Ил. 1, 2.) Независимо от Брунова, он сразу же отделил планиметрию собора от объемно-пространственной композиции и пластики фасадов, заметив, что даже если создатели собора имели экземпляр трактата Серлио, то они полностью проигнорировали фасады идеального храма [43, р. 278, по. 18]. Так же рассуждал и Франк Кэмпфер, считавший, что влияние Серлио следует ограничивать лишь общей концепцией плана, поскольку в организации объемов нельзя найти общих черт между Покровским



1. Себастья Серлио. План храма с четырьмя колокольнями [Quinto libro d'architettura di Sabastiano Serlio... Paris, 1547, F. 19 v]

собором и проектами идеальных храмов итальянского архитектора. Полагая, как и Н. И. Брунов в 1932 году, что церковь в Дьякове является постройкой 1529 года, Кэмпфер допускал, что итальянцы, работавшие в России при Иване III и Василии III, могли оставить книги образцов, печатные книги, по которым русские мастера имели возможность познакомиться с архитектурными теориями эпохи Возрождения [46, s. 495].

Разделение плана собора, который можно было заимствовать из трактатов, и его архитектурного облика, остающегося, напротив, традиционным, — это тот допустимый и принимаемый компромисс, который был заключен между убежденностью в самобытности про-



2. Собор Покрова на Рву
План второго яруса
Чертеж Т.П. Никитиной. 2013

изведения и его связями с основными тенденциями в европейской архитектуре.

Изменение подходов к интерпретации облика собора Покрова на Рву связано с попытками опровергнуть общепринятую до начала 1990-х годов теорию эволюционного развития средневековой русской архитектуры и, в частности, типа центрических многопридельных храмов [2, с. 103–141]. Новая датировка церкви Усекновения главы Иоанна Предтечи в Дьякове 1560-ми годами [4, с. 220–239] открыла возможность осознать уникальность архитектурного облика собора, не связанного с предшествующим развитием русского зодчества. Это позволило

оценить особенность пластических решений и характерных мотивов в декорации и сделать вывод, что зодчие, построившие собор, были знакомы с готической традицией и ренессансными формами. Впервые была сделана попытка увидеть в создателях собора мастеров неместного происхождения, но и не итальянцев [5, с. 138–139]. Анализ документов, свидетельствующих о поисках правительством Ивана IV архитекторов в Священной Римской империи и Англии, оправдывал подобные предположения [11, с. 102–109; 9, с. 8–32].

Отсутствие ясных протографов облика собора, источников его форм в архитектуре предшествующего периода подтолкнули к заключению о невозможности найти путь к интерпретации собора, пользуясь методами исследования средневековой архитектуры, включающими поиск сакрально значимых образцов, а также компаративистский метод поиска источников. Был сформирован иной подход, который основывался на категориях архитектурного творчества, характерных для итальянского Ренессанса и получивших распространение в Европе XVI века за пределами итальянских государств. В первую очередь это комбинаторное мышление, ведущее к созданию принципиально новых образов, не имеющих аналогий в предшествовавшем опыте. Такой подход был опробован при анализе произведений итальянских архитекторов в Русском государстве первой трети XVI века [6, с. 215–229; 30, pp. 87–106]. С этой точки зрения была предпринята попытка оценить архитектурный облик Покровского собора, который рассматривается в контексте европейского зодчества. Проанализировав архитектурные особенности собора с таких позиций, Л. А. Беляев предложил оценивать его как явление ренессансного «ориентализма» [31, pp. 269–302]. Нами же было предложено вернуться к рассмотрению некогда высказанной идеи о желании строителей собора создать облик храма в подчеркнута фантастических формах для обозначения его как рассчитанной заранее цели «шествия на осляти», как московского «Иерусалима» [10, с. 22–41]. Справедливость подобного предположения могла быть установлена только при взгляде на архитектуру собора как на «креативное» ренессансное произведение [8, с. 12–19].

Очевидно, что здесь важным представляется восприятие объемного построения собора и его пластической проработки как части того же замысла, который определил и планиметрию. Определение этого вопроса несомненно связано и с формированием позиции по отношению к авторству собора, а вернее, к определению той архитектурной культуры,

к которой принадлежит это уникальное, практически неповторимое произведение. Этим вопросам посвящена наша статья.

Итак, планировочная структура Покровского собора не связана с какими-либо эволюционными процессами внутри русской средневековой архитектуры. Она представляется абсолютно новым произведением, разрывающим связи с местной традицией. Перед нами центрическое многочастное сооружение с доминирующей идеей симметрии. Она нарушается из-за определенных богослужебных требований, но не настолько, чтобы утратить свои характерные признаки. Очевиден замысел создания регулярной центрической композиции, основанной на соподчинении разновеликих объемов. При этом композиция Покровского собора не находит предшественников среди построек, созданных итальянцами в период их деятельности при Иване III и Василии III. Итальянские постройки первой трети XVI в Русском государстве связаны с приоритетным направлением в итальянской архитектуре Ренессанса, связанным с разработкой различных вариантов центрического плана [19, с. 128–161; 28, с. 48]. Однако собор Покрова на Рву как центрическое многочастное сооружение связан с другими, более сложными по пространственной структуре, прообразами, которые были также определены теоретиками Ренессанса.

Идея центрического здания с капеллами, расположенными по окружности, была сформулирована Леоном Баттиста Альберти в тексте четвертой главы, который стал концептуальным обоснованием для последующих поисков формы идеального храма. В переводе В. П. Зубова он звучит так: «К храмам присоединяют трибуналы [капеллы], к одним в большем, к другим в меньшем числе. В четырехугольных храмах нигде почти не строят более одной, и именно в самой глубине, чтобы она сразу представала входящим в дверь. <...> На круглых, а также многоугольных участках можно очень легко прибавлять много капелл. Ибо в соответствии с числом сторон будут присоединять к каждой стороне по капелле или поочередно: одна сторона будет оставаться пустой, а другая — соседняя — будет иметь капеллу. На круглых участках весьма удобно делать шесть или восемь капелл. На участках многосторонних надо следить, чтобы углы были взаимно равны и соответственно расположены» [1, с. 218–219]. Столь же знаменательны и рекомендации, касающиеся формы капелл: «В свою очередь капеллы будут либо прямоугольные, либо будут сделаны полукругом <...> А там, где соберется множество капелл, там красиво, когда четырехугольные перемежаются

с полукруглыми, чередуясь взаимно соответственными простенками» [1, с. 219].

Если Альберти сформулировал решение задачи создания идеального центрического храма, то геометрическое его обоснование сделал в своем трактате Франческо ди Джорджо Мартини. Среди множества типов церквей Франческо ди Джорджо выделяет три: круглые (которые он декларирует как наиболее прекрасные), прямоугольные и «композиционные», объединяющие обе формы. На листах своего трактата, созданного в 1475–1476 годах [33, р. 9], он показывает варианты, соответствующие выделенным типам. На листе 11 один из них — круглый, с семью экседрами по внутренней окружности, другой, напротив, октагональной формы с рекомендованными Альберти полукруглыми выявленными снаружи экседрами, чередующимися с ребрами октагона [39, f. 11, tav. 17]. Более широкий набор вариантов для храмов ротондальной формы Франческо ди Джорджо чертит на 13-м листе. (Ил. 3.) Здесь также помещены примеры центрических многочастных храмов, например квадратного в плане с круглым помещением с экседрами и тремя круглыми капеллами, имеющими идентичную конфигурацию помещений. Второй вариант имеет в центре октагон с четырьмя октагональными капеллами, диаметр которых составляет половину высоты октагона. Третий вариант — квадратный храм с круглым внутренним пространством и с четырьмя круглыми капеллами по сторонам света [39, f. 13, tav. 22]. Развитие этого варианта почти через семьдесят лет предложит в своей Пятой книге Себастьяно Серлио.

Исследователи говорят о влиянии трактата Франческо ди Джорджо Мартини на разработку типологии центрических сооружений; в том числе указывают на использование Леонардо да Винчи идеальных проектов и рекомендованных Мартини схем геометрического построения зданий. Так, Ричард Беттс полагал, что под их влиянием Леонардо создал знаменитый план центрического здания с восемью капеллами¹, основанный на одном из пропорциональных соотношений, рекомендованных Франческо ди Джорджо для организации плана круглых храмов в первом варианте трактата [33, р. 19]². Подобные предположения достаточно обоснованы, поскольку трактаты Франческо ди Джорджо

1 Леонардо да Винчи. Проект купольной церкви около 1490 г. Paris. Institut de France. Manuscript B. Fol. 18.

Мартини получили широкое распространение в списках, оказав тем самым влияние на итальянских архитекторов. Схемы геометрического построения скорее, чем какой-либо другой источник, могли способствовать распространению идей разработки идеального центрического здания. Для нашей темы особый интерес представляет содержащаяся во втором варианте трактата Франческо ди Джорджо схема построения плана центрической церкви, которая позволяет создать план сложного здания с восемью капеллами³. (Ил. 4.)

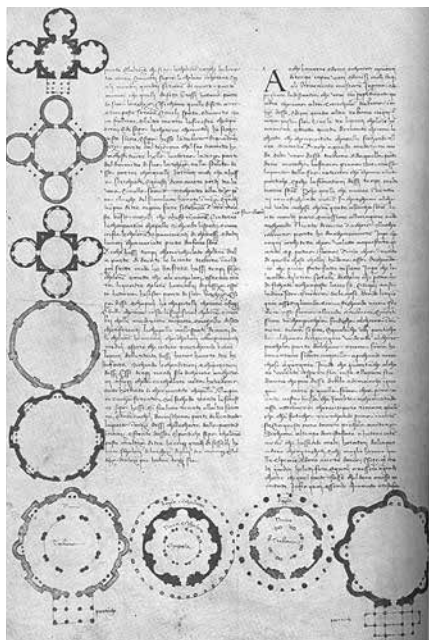
Если Франческо ди Джорджо был сосредоточен на геометрии плана, то Леонардо да Винчи создал многочисленные варианты объемных решений тех идеальных моделей, которые были описаны Альберти. Предполагают, что встреча с Франческо ди Джорджо и знакомство с первым вариантом его трактата стали для Леонардо импульсом в собственных поисках. Тем не менее наиболее часто исследователи приводят в качестве аналогий известные рисунки Леонардо да Винчи. Действительно, наброски Леонардо со значительно большей наглядностью, чем чертежи Серлио, иллюстрируют параллели между планиметрией собора и опытами архитекторов Ренессанса. Это не случайно, поскольку именно Леонардо превратил создание композиции купольной церкви в самостоятельную задачу архитектурной теории [33, р. 17]. Он разработал множество вариантов центрических сооружений, объединенных идеей формирования целостного многочастного организма, создаваемого на основе соединения разномасштабных, но подобных друг другу объемов и пространств. (Ил. 5, 6.) Часть из них представляют опыты симметричной расстановки капелл вокруг центрального объема.

В то же время поиски образа многочастного центрического здания не исчерпывались только графическими опытами и геометрическими схемами.

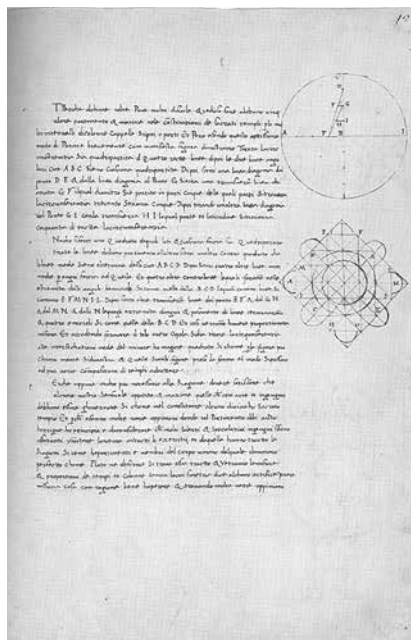
Собор в Павии должен был стать пространственным воплощением графически выраженных идей Франческо ди Джорджо и Леонардо да Винчи. Его начали проектировать в 1487 году. Первоначальный,

2 Известно также о влиянии «Идеального проекта дворца» Франческо ди Джорджо на проекты центрических построек Леонардо [40, f. 20 v., tav. 200]. Сабина Фроммель проводит параллели между проектом Франческо ди Джорджо и проектами и набросками идеальных резиденций Леонардо [42, pp. 284–285].

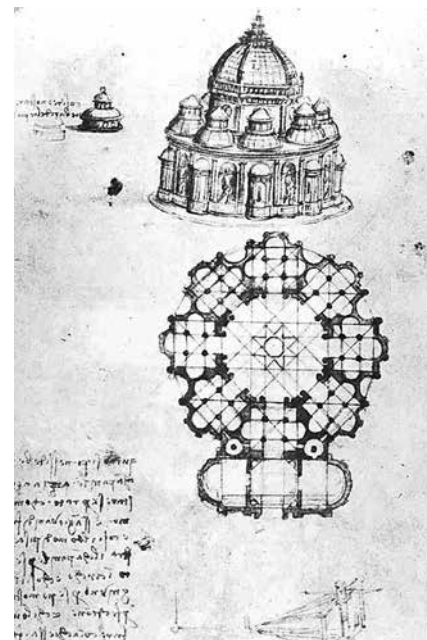
3 Magliabecchianus. II.1.141. Fol. 42 [40, f. 42, tav. 235]. Ричард Беттс полагал, что знаменитый план собора святого Петра Донато Браманте мог быть основан на методе Франческо ди Джорджо [33, р. 22, fig. 26; р. 23, fig. 27–28; р. 24, fig. 29–30].



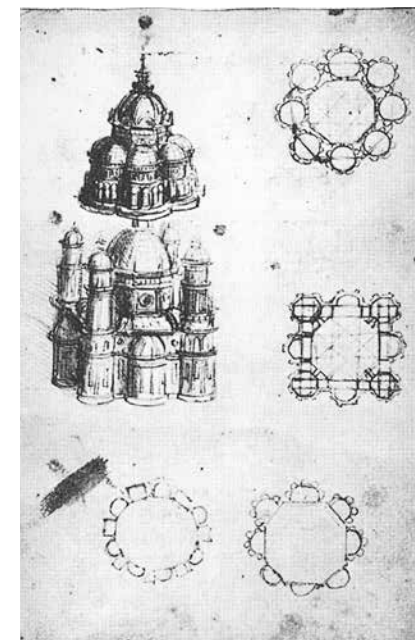
3. Франческо ди Джорджо Мартини. Планы идеальных храмов [Francesco di Giorgio, 1967, t. 1, f. 13, tav. 22]



4. Франческо ди Джорджо Мартини. Метод геометрического построения плана центрического храма [Francesco di Giorgio, 1967, t. 2, f. 42, tav. 235]



5. Леонардо да Винчи. Эскиз центрического купольного здания Кодекс Ашбернхэм, 2037, л. 5 об. [Pedretti C. Leonardo. The Machines. Milano: Guinti, 2009. P. 34]



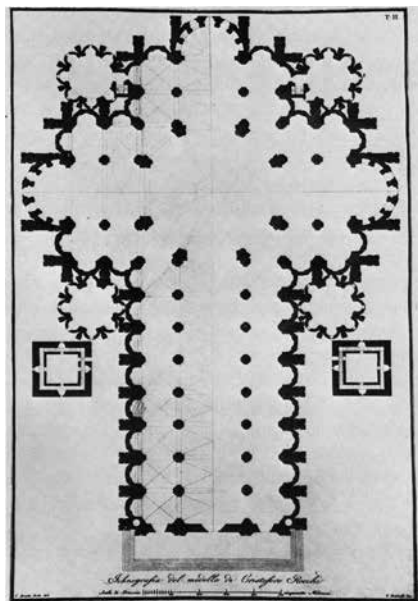
6. Леонардо да Винчи. Эскизы центрических храмов. 1487–1490 Манускрипт В. Л. 25 об. [Tagliagambara S. Leonardo. L'Architettura / Presentazione Carlo Pedretti. Milano: CB Edizioni, 2010. P. 112]

не дошедший до нашего времени, проект⁴ был впоследствии переработан и был создан известный вариант, который объединял базиликальный план с центрическим [54, p. 20]. По диагональным осям расположены четыре сакристии, представляющие в плане октаконхи

(вернее, октагоны с экседрами), демонстрируя столь интересующую нас иерархию объемов. Композиция сакристий повторяет в меньшем масштабе построение октагональной башни над средокрестием. (Ил. 7.)

Один из типов центрической постройки с капеллами, разработанных Франческо ди Джорджо в первом варианте трактата, нашел объемно-пространственное воплощение в осуществленном проекте церкви Санта Мария дела Кроче в Кроне (1490–1500), созданном учеником Браманте, Джованни Баттаджо. Здание представляет в плане круг с четырьмя капеллами по ортогональным осям. Капеллы, имеющие сложное многокупольное завершение, отличаются по своему композиционному построению от ротондального объема. Однако целостность всего архитектурного организма достигается введением общего

4 Первый проект неизвестного автора, представленный епископу Асканию Марии Сфорца, должен был, по словам представителей города, соответствовать лучшим постройкам Рима и храму Святой Софии Константинопольской (латинский текст приведен: 41, p. 13). К. Л. Фроммель указывает на то, что Браманте мог знать рисунки с изображением разреза и фасада Софии Константинопольской, связанные с именем Джулиано да Сангалло [41, p. 16]. Воспроизведение этого листа, хранящегося в библиотеке Ватикана (Giuliano da Sangallo, Hagia Sophia. Rome, Biblioteca Vaticana, Cod. Lat. Barb. 4424, fol. 28), см. в том числе: [49, p. 44, fig. 3].



7. Собор Сан Стефано в Павии
План деревянной модели
Христофоро Рокки [Graf Wolff
Metternich F., Thoenes C. Die frühen
St-Peter-Entwürfe 1505–1514 /
Römische Forschungen der
Bibliotheca Hertziana. Bd. XXV.
Tübingen: Ernst Wasmuth Verlag,
1987. S. 22, il.13]

мотива — галереи, которая охватывает все компартименты церковного ансамбля. Это нижняя, «карликовая» галерея основного объема, которая объединяется с барабанами капелл и примыкающими к ним лоджиями в одну иллюзорную галерею.

Результаты систематизации и обобщения поисков идеального центрального многочастного здания представлены в Пятой книге трактата Себастьяно Серлио, ставшего одним из самых распространенных в XVI веке архитектурных руководств.

Основные принципы композиции, использованные создателями собора Покрова на Рву, напрямую соотносятся с генеральным направлением в архитектурной практике и теории Ренессанса. На «круглом»,

по выражению Альберти, «участке» здесь решалась обозначенная им проблема размещения восьми капелл центрического храма. Различие в том, что в соборе Покрова на Рву все восемь «капелл» отделены не только от центральной церкви, но и друг от друга⁵. Однако это различие не принципиально, поскольку внутренняя галерея служит своеобразным кольцевым амбулаторием, из которого открывается вход в «капеллы». Кроме того, следует учитывать особые требования к обособленности храмовых пространств⁶. Поэтому разместить восемь приделов при центрической композиции и обеспечить каждому из храмов отдельный вход можно было только при разделении всех девяти столпов внутренней галереей.

Создать такое сооружение, используя лишь листы из трактатов, и находиться при этом вне традиции, которая формировалась в теории и практике итальянского Ренессанса начиная с Альберти, невозможно. Уже создание плана собора требовало значительно более широкого знания, нежели поверхностное знакомство с чертежами Себастьяно Серлио. Разбивка подобного сложного плана требовала и схему геометрического построения, например, аналогичную созданной Франческо ди Джорджо Мартини для храма с восемью капеллами.

Следует при этом не ограничиваться изучением плана, а связать его с принципами построения объемов, которые могут оказаться не менее красноречивыми. Здесь мы должны коснуться темы соотношения «срединной» церкви, центрального ядра с компонентами всей композиции — приделами. Принцип их соотношения не менее уникален для всей средневековой русской архитектуры, чем планировочная структура собора. Для местной традиции не существовало проблемы соотношения придела и основного храма в общей композиции. Эту особенность демонстрируют не только церкви с пристроенными к ним приделами, но и немногочисленные сооружения, построенные с приделами до середины XVI столетия, включая и первый, вероятно, многопридельный храм — Спаса на Бору (1527). Многопридельные постройки второй половины столетия также обнаруживают отсутствие соотнесенности приделов с основным

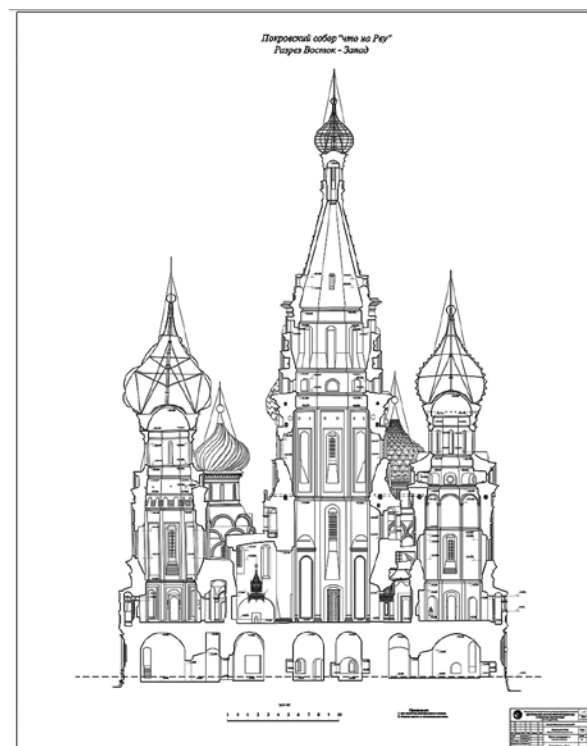
5 О проблеме размещения алтаря в круглом храме у Серлио и выделении главной капеллы см.: [23, с. 55].

6 Пространство придела должно отделяться от наоса другого храма. Такие регламентные требования появляются в письменном виде только в первой трети XVII века в храмозданных грамотах, но они соответствуют более ранней традиции XV–XVI веков, зафиксированной в известных вариантах расположения приделов.



8. Собор Покрова на Рву
и звонница. Вид с юго-востока
Реконструкция на вторую половину
XVI в. В. А. Рябова

объемом и друг с другом (соборы Богоявленского Авраамиева, Троицкого Клопского, Никитского Переславль-Залесского монастырей, церковь Никиты Мученика в Новгороде и др.). Как правило, они принадлежали к разным типологическим группам, что определяло и принципиальные различия в композиционном построении и в интерьере. Принцип «стихийного» соединения объемов характерен для средневековой архитектурной культуры, для которой существовали проблемы разделения богослужебных пространств внутри многопрестольного храма, но не композиционной соотнесенности двух или нескольких архитектурных пространств или их объемов. Напротив, подобие и различие,



9. Собор Покрова на Рву
Разрез по оси восток – запад
Чертеж Т.П. Никитиной. 2013

единство и обособленность — примирение этих противоречивых начал становится главной темой в архитектуре Покровского собора.

Абсолютная неповторимость свойственна архитектурному облику только центрального объема — церкви Покрова Богородицы, выделенной из общего ансамбля не только архитектурными формами, девятиглавым завершением [24, с. 42–48], но и созданием иллюзии приподнятости над общим основанием. В ее интерьере полуколонны, разделяющие плоскости низкого четверика на три прясла и продолжающиеся выше его стен по ребрам восьмерика, создают каркас единого восьмигранного пространства, увенчанного шатром. Приделы,

стоящие вокруг церкви Покрова, подчеркнута типизированы. (Ил. 8.) Их единство, несмотря на различие в высоте и характере объемов, подчеркивается общим карнизом. При этом ортогональные и диагональные приделы объединены внутри своих групп не только общностью объемного построения, но и декором.

Идентичность объемного построения больших, или ортогональных, приделов подчеркивается ритмом горизонтальных членений, пластической обработкой поверхности стен, характером перехода от основного объема к венчающей части. Общий карниз определяет высоту основания каждого столпа, имеющего во всех ортогональных приделах идентичную обработку: поверхности граней восьмерика расчленены декоративными нишами, обрамленными рядами кирпичных кругов и крупных «бусин». Благодаря высокому карнизу, эта часть сооружения становится цоколем основного объема, плоскости которого превращены в фон для огромных вимпергов. Переход к венчающей части столпов представляет редуцированный вариант завершения центральной церкви.

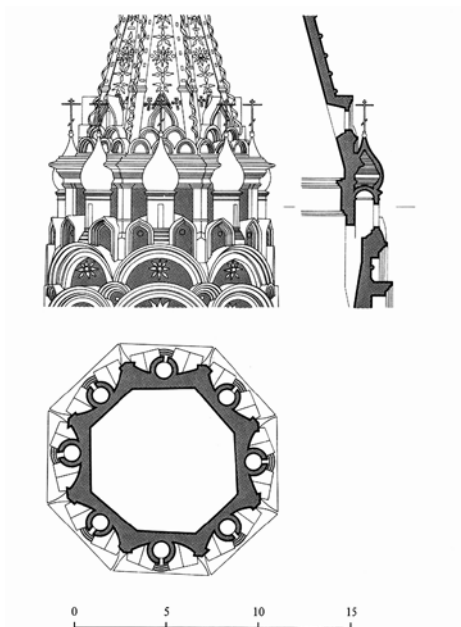
Обратим еще раз внимание на то, что композиционная схема завершения объема повторяется, но ее пластическая трактовка для каждого придела индивидуальна. Так, именно венчающая часть столпа выделяет придел Входа Господня в Иерусалим среди других ортогональных приделов. Особенности архитектуры Входиерусалимского придела связаны с тем, что первоначально его барабан окружали четыре дополнительные главы. Отличающиеся от него другие ортогональные приделы, несмотря на очевидную общность, также обладают индивидуальной проработкой сходных декоративных мотивов, как, например, заполнение фриза антаблемента, венчающего нижний восьмерик.

Идея индивидуального различия при общем подобии последовательно проводится и в интерьере ортогональных столпов. В приделах Николы Великорецкого, мучеников Киприана и Иустины и Святой Троицы сохраняется принцип выявления структуры столпообразного пространства, осуществленный в церкви Покрова Богородицы. (Ил. 9.) Пространственный каркас также создается полуколонками, подчеркивающими ребра восьмерика. Карнизы, раскрепованные на этих полуколонках, выделяют пространственные зоны, выявляя основание объема и границу перехода к венчающей части. Как и на фасадах, завершение объема определяет индивидуальный характер интерьера каждого придела.

В церкви Святой Троицы над карнизом, отмечающим границу нижнего восьмерика, поставлены плоские машикули, а в приделе мучеников Киприана и Иустины на их месте мы видим простой откос. При этом на карнизе, устанавливающем основание восьмигранного «барабана», на ребрах последнего поставлены белокаменные шары, служащие дополнительным акцентом начала новой пространственной зоны. Иллюзорное изменение высоты столпа также может определить индивидуальный характер внутреннего пространства, как это сделано в приделе Николы Великорецкого, где машикули подняты к окнам восьмигранного «барабана».

Случайны ли эти различия в трактовке внутреннего пространства и во внешней декорации ортогональных приделов: проявление ли это некоторой стихийности в организации ансамбля или безразличия к однотипности форм? Все наблюдения убеждают в последовательном характере вносимых в общую типологическую схему изменений. В продуманности этой дифференциации, ее иерархичности можно убедиться на примере придела Входа в Иерусалим, который значительно отличается от других приделов не только по особенностям построения внешнего объема, но и внутреннего пространства, в котором мы встречаем глухую аркаду, звенья которой соответствуют граням восьмерика.

В том, что различия при сохранении общего единства в фасадной пластике и трактовке внутреннего пространства носят осмысленный характер, можно окончательно убедиться при анализе форм диагональных, или малых, приделов. Четверик каждого придела имеет практически идентичную декорацию: поверхности стен расчленены глубокими полукруглыми в плане нишами, перекрытыми сводами. Между нишами поставлены полуколонки с коническим завершением. В отличие от ортогональных приделов, венчающие части диагональных объемов полностью идентичны. При этом дифференциация внутри этой группы приделов присутствует. Диагональные приделы разделяются на две симметричные пары: западную и восточную. Это разделение определено пространственной структурой собора, определившей особенности конфигурации четверика у западной пары приделов. Их разделение подчеркивается и в деталях фасада, и, главное, в декорации внутреннего пространства. В западных приделах высота четверика в интерьере отмечена прямым карнизом (полочка, четвертной вал, полочка), над которым расположены тромпы, служащие переходом к восьмерикам. В восточных приделах вместо карнизов устроены ложные разгрузочные



10. Собор Покрова на Рву
Реконструкция малых главок
у подножия шатра [13, с. 134,
рис. 31.4–31.6]

арки, опирающиеся на угловые пристенные опоры. По-разному осуществлен и переход от восьмерика к круглому барабану. В западных приделах этот переход выполнен однотипно, что служит их отличием от восточных. Так, в приделе святого Григория Армянского он разделен по высоте карнизами на две части: нижняя — это восьмигранный свод, верхняя — куполообразный свод, высота которого отмечена поясом в основании барабана. В приделе преподобного Варлаама Хутынского карниз разделяет два куполообразных разновеликих свода. В восточных приделах такого структурного единообразия в трактовке перехода к барабану нет. В приделе Трех Патриархов на восьмерик опирается высокий свод конической формы с изогнутыми стенками, а в симметричном ему храме преподобного Александра Свирского этот свод заменяют машикули, несущие основание барабана.

Таким образом, и здесь мы видим доказательства того, что привнесенные создателями собора архитектурные особенности каждого придела строго продуманы и упорядочены. Иерархия объемов, принцип подобия и различия, которым она осуществляется, целостность многочастной структуры — все это соответствует композиционному мышлению архитекторов Ренессанса.

Не только композиционная структура Покровского собора, особенностями которой подчеркиваются конструкцией и архитектурной пластикой каждой из девяти церквей, является новационной в русском зодчестве. Сложившийся здесь арсенал конструктивных и художественных приемов также не имеет аналогов в существовавшей традиции. В единый ансамбль были включены элементы, имеющие разные источники, принадлежащие различным эпохам в европейской архитектуре. Образовался конгломерат из мотивов, представляющих парафраз романских, готических и ренессансных, а также форм, не имеющих четких «иконографических» параллелей ни в одной из средневековых архитектурных культур. Присутствие последних часто объяснялось «фантастическим» характером архитектуры собора, ее связью с миром русского эпоса, народных поверий и сказаний. Подобное объяснение кажется нам экстраполяцией реалий национального модерна начала XX века на архитектуру Позднего Средневековья. Так, первоначальный облик церквей Покрова Богородицы с восемью главами, окружающими основание шатра, и Входа Господня в Иерусалим с четырьмя главами вокруг восьмигранного барабана соответствует создаваемому в литературе образу многоглавых русских храмов [напр.: 14, с. 83–86; 12, с. 26–27; 17, с. 41–52]. (Ил. 10.) В действительности, для XVI века это уникальное и неповторимое явление, находящее всего лишь одну аналогию — церковь Преображения Господня в Острове, облик которой сформировался под явным влиянием шатровой церкви «на рву». История каменного храмового строительства на северо-востоке и северо-западе средневековой Руси показывает, что глава не может являться декоративным элементом и «привязана» к пространству храма. Традиции, при которой глава превращалась в декоративный мотив, усиливающий

7 Как мы знаем, такой прием практически не получил последующего развития (до Смутного времени этот мотив повторен только в храме Преображения Господня в Острове и в церкви святых князей Бориса и Глеба Борисова городка, освященной в 1601 году) [3, с. 60–61].

композиционную или символическую идею, в русском зодчестве до середины XVI века не было⁷.

Ближайшую аналогию следует искать среди подобных деталей, увенчанных крестом и включенных в общую композицию церковного здания в качестве повторяющихся элементов. Мы находим их в готической архитектуре Италии, где широко использовались различные типы пинаклей, в том числе и круглых в сечении, имеющих навершия, нередко в виде шаров, несущих изображение святого Креста Господня. Первые аналогии, наиболее близкие не только по форме, но и по расположению в общей композиции церковного здания, можно найти в распространенной композиции завершения не только кампанилл, но и башен над средокрестием базиликальных храмов. Мы видим многочисленные примеры каменных шатров, у основания которых стоят пинакли, составляющие вместе с шатром определенный тип завершения столпообразного сооружения. Параллели станут еще ближе, если мы посмотрим на сооружения, подобные башне над средокрестием церкви аббатства Кьяравалле Миланезе. (Ил. 11.) Это многоярусное, восьмигранное в плане сооружение, состоящее из трех восьмериков, уменьшающихся по диаметру. Завершается композиция высоким восьмериком, несущим каменный конусообразный шатер. Над карнизом каждого восьмерика, над его ребрами установлены восемь пинаклей, имеющих форму конуса, увенчанного шаром, служащим основанием для креста. Над верхним восьмериком они поставлены на парапете и окружают шатер. Параллели с декоративными или дополнительными главами шатровой церкви Покрова Богородицы не являются формальными, основанными лишь на внешнем подобии. Сходство двух памятников — в самом принципе многократного повторения уменьшенного подобия формы завершения башни над средокрестием. Мы упомянули один из наиболее красноречивых примеров, круг которых может быть значительно расширен, особенно за счет кампанилл, шатры которых имеют венки из пинаклей, иногда повторяющих форму шатра в миниатюре (кампанилла церкви Онъисанти в Мантуе; кампанилла церкви Сан Джованни Баттиста в Домазо в провинции Комо XII–XIII веков и др.). Звездчатое завершение верхнего восьмерика, позволяющее разместить восемь декоративных глав — преобразованных пинаклей, также имеет подчеркнуто готический характер.

В Покровской церкви впервые в русском зодчестве появляется и крытая паперть, окружающая восьмерик на уровне сводов внутренней



11. Церковь аббатства Кьяравалле Миланезе. Общий вид
Фото Ф. Росси. 2014

обходной галереи, лишенная какой-либо утилитарной функции. В этой связи по своему месту в общей объемно-пространственной структуре собора и по отсутствию утилитарного назначения «верхняя» галерея может быть сопоставлена с так называемыми карликовыми галереями, распространенными повсеместно в романской и готической архитектуре. Такие галереи, носящие в большей степени символический характер, известны не только на фасадах или апсидах соборов, но и на их башнях



12. Церковь Покрова Богородицы Шатер. Изразцовый декор и металлические украшения. Фрагмент. Фото Г. Сапожникова 2015



13. Церковь Покрова Богородицы Муфтированные полуколонны на ребрах восьмерика и верхняя обходная галерея. Фото Г. Сапожникова. 2015

над средокрестием, имеющих в том числе и восьмигранную форму. Подобные галереи сочетаются часто и с рядами пинаклей с крестами, что мы видим в уже упоминавшейся церкви аббатства Кьяравалле.

Следует обратить внимание и на трактовку перехода от одного восьмигранного объема к другому в ортогональных приделах, где над кокошниками, зрительно завершающими каждую грань нижнего восьмерика, поставлены своеобразные «контрфорсы».

Впервые в русской архитектуре значительную роль в храмовой декорации приобретают поливные изразцы. Здесь появляется особый вид «кафлей», в корне отличающихся от керамики, используемой в архитектуре XV–XVI веков, не только по характеру производства, но и по типу использования. Это не традиционные фризы, являвшиеся частью карнизов, т. е. элементов тектонического построения. В данном случае это самоценное украшение плоскости стены. Здесь применяются не только

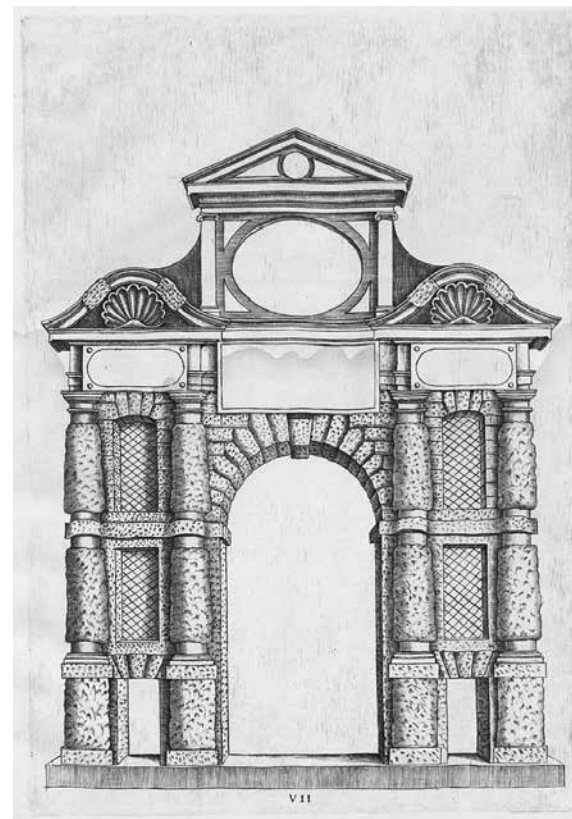
плоские поливные вставки, но и объемные геометрические формы — керамические шары. В эту же систему украшений вводятся принципиально новые элементы из несвойственных для русского зодчества материалов. Это металлические украшения — витые спирали по ребрам шатра, а также кольца на его гранях (под главкой и примерно на середине высоты шатра) из кованого железа⁸. (Ил. 12.) Трудно установить этимологию этого удивительного металлического убранства, но невозможно проигнорировать вновь возникающую параллель с итальянской традицией, проявившейся в теоретических трактатах. В Шестой книге Альберти приводит описание ветхозаветного храма: «В храме Соломона наверху, как сообщает Евсевий, были протянуты цепи, на которых висело четыреста медных сосудов, звук коих спугивал птиц» [1, с. 201], которое затем явно используется в знаменитом на протяжении всего XVI века романе «Гипнэротомехия Полифила» Франческо Колонны. Он также наделяет храм богини Венеры, являющийся, по его мнению, идеальным архитектурным образцом, звенящими металлическими украшениями. На вершине этого фантастического храма находился шар с полумесяцем и орлом; в полумесяце были проделаны четыре отверстия, через которые были продеты металлические цепи, невероятным образом отлитые целиком (а не по звеньям). Цепи заканчивались на середине шара, и на конце их были прикреплены медные погремушки с металлическими шариками внутри, которые издавали мелодичное позвякивание. «Любопытное изобретение, которое можно найти весьма продуманным и превышающим по силе звука подвешенные цепи с бронзовыми вазами на вершине Иерусалимского храма, чтобы отпугивать птиц» [38, р. 224]⁹. Если и было какое-то влияние со стороны названных источников, то речь, безусловно, шла не о желании воспроизвести то или иное фантастическое описание, но, скорее, о возможности апробации новаторского архитектурного выразительного средства в далекой Московии.

8 Впервые эти элементы были изучены во время реставрации Н. Н. Соболева в 1954–1955 годах, когда были найдены доказательства их включения в первоначальную декорацию шатра. Отчет о восст.-рест. работах 1954 года (Архив Музея «Покровский собор». П-3/16 в. Ед. хр. 155. Л. 23).

9 В отличие от Альберти, который приводит много исторических примеров и технических тонкостей исполнения, автор «Гипнэротомехии» сосредоточивается на подробном описании своего фантазийного проекта, а изощренное украшение кровли храма Венеры превращается в его интерпретации в некий эстетический образец для современного ему зодчества.

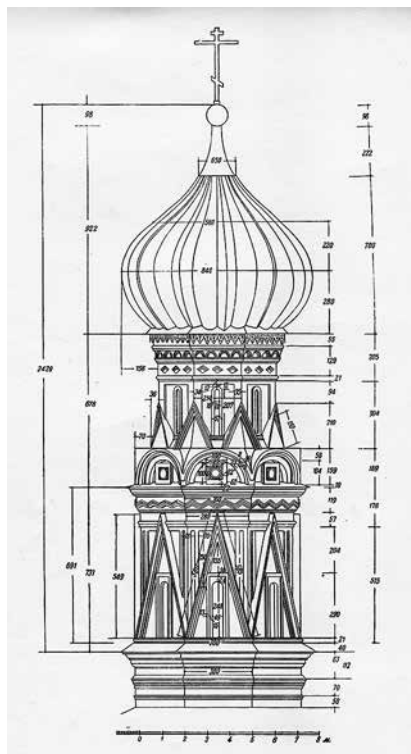
С влиянием архитектурных трактатов может быть связан и другой неизвестный ранее в русском зодчестве элемент декорации Покровской церкви — вертикальные муфтированные тяги на углах ее восьмерика. (Ил. 13.) Н.И. Брунов впервые сопоставил их с муфтированными колоннами, известными в архитектуре итальянского Ренессанса. Он указывал прежде всего на рустованные колонны на фасаде Монетного двора в Венеции (Якопо Сансовино, 1535–1545), а также на здания, возведенные позже начала строительства собора, например Палаццо Питти во Флоренции (Бартоломео Амманати, 1558–1570) [13, с. 121]. Можно, вероятно, согласиться с Н.И. Бруновым, что угловые трехчетвертные колонны нижнего восьмерика Покровской церкви являются вариантом распространенной обработки фуста колонн в архитектуре итальянского Ренессанса. Как известно, интерес к русту как к архитектурному элементу, обладающему самостоятельной выразительностью, определился уже в эпоху Кватроченто: как в практике — всем известные палаццо, так и в первых теоретических разработках — например, рисунок ворот храма Божественного Клавдия в первом варианте трактата Франческо ди Джорджо¹⁰. В следующем, XVI столетии интерес к русту, а также к муфтированным колоннам был тесно связан с понятием «деревенского» стиля и может расцениваться как вариант утонченной игры с освоенной ренессансными мастерами ордерной системой. Деятельность Витрувианской академии, комментарии и переводы трактата античного архитектора, тщательное изучение античного наследия позволили архитекторам Возрождения предложить ряд своих интерпретаций «традиционных сюжетов». Пластическая выразительность муфтированных колонн, их новая семантика сделали их популярным мотивом в середине XVI века: на вилле Джулия (Джакомо Бароцци да Виньола), во дворе Палаццо Питти (Бартоломео Амманати). Важно отметить, что интерпретация муфтированных колонн продолжала за-

- 10 Наиболее известные античные постройки с применением руста на колоннах связаны с именем императора Клавдия — Порто Маджоре и храм Божественного Клавдия на Целии в Риме, портик Клавдия в Ости [40, f. 78v., tav. 144].
- 11 Четвертая книга (посвященная ордерам) была издана несколько раз в Венеции на итальянском языке (1537, 1540 [1541], 1544 [1545]) и неоднократно переиздавалась в Антверпене в середине XVI века на основных европейских языках — немецком (1542 [1543], 1558), французском (1542, 1545, 1550) и голландском (1539, 1549). Не меньшее распространение получила и Экстраординарная книга (*Extraordinario libro*), изданная в Лионе (1551, 1558, 1560) и многократно издававшаяся в Венеции (1557, 1558, 1559, 1560, 1561, 1566, 1567, 1568). См.: [50, р. XXXI].

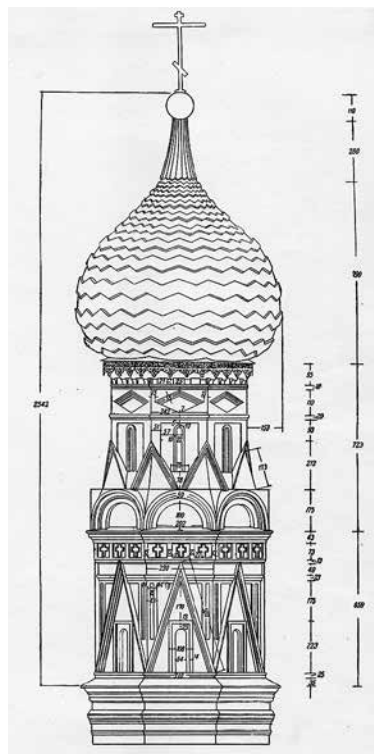


14. Себастьяно Серлио. Портик с муфтированными колоннами тосканского ордера [48, f. VII]

нимать и теоретиков, и среди них в первую очередь — Себастьяно Серлио (Четвертая [47, f. XII, XXVI, XLIII] и Экстраординарная книги [48, f. I, IV, V, VII, X, XII, XIII, XV, XVI, XIX, XX, XXI, XXIII, XXIV, XXVIII, XXIX, XXX]). (Ил. 14.) Итальянский архитектор, чьи теоретические труды разошлись по всей Европе¹¹, как наиболее совершенные трактаты по «грамматике» ордера, привел различные примеры применения муфтированных колонн, оформляющих входы в сооружения. Как и многие другие архитектурные мотивы, получившие широкую известность благодаря



15. Церковь святых Киприана и Иустины. Обмер арх. Белоусова и Грошниковой [Соболев Н. Н. Василий Блаженный (Покровский собор)/Под ред. Д. П. Сухова. М.: Изд-во Акад. архитектуры СССР, 1949. Вып. I: Памятники русской архитектуры. Л. XXIV]



16. Церковь Николы Великорецкого. Обмер арх. Белоусова и Грошниковой [Соболев Н. Н. Василий Блаженный (Покровский собор)/Под ред. Д. П. Сухова. М.: Изд-во Акад. архитектуры СССР, 1949. Вып. I: Памятники русской архитектуры. Л. XXIV]

трактатам Серлио, муфтированные колонны вполне могли получить дальнейшее распространение по всей Европе. Распространение этого мотива в европейской архитектуре и его транслятора — трактата Себастьяно Серлио по времени достаточно приближено к строительству собора, что уже говорит о включенности его создателей в контекст европейских архитектурных процессов.

В формировании облика ортогональных приделов Покровского собора ведущую роль играют узнаваемые готические элементы — вимперги на гранях восьмериков и «контрфорсы», акцентирующие переход от нижних широких восьмериков к более узким верхним. При этом если вимперги уже применялись в церкви Вознесения в Коломенском, то объемные «контрфорсы» встречаются здесь впервые, как и другие детали декора. Например, в приделе Входа Господня в Иерусалим на поверхностях граней восьмерика, ограниченных вимпергами, над каждым окном в кладку вставлены большие белокаменные шары, подобные керамическим на гранях шатра. Не встречается в русской архитектуре и зигзагообразный пояс в карнизе под кокошниками придела мучеников Киприана и Иустины. (Ил. 15, 16.) Подобный мотив хорошо известен в готических храмах Италии (например, в архивольтах портала церкви Сан Лоренцо в Генуе и др.). Столь же необычный для русского зодчества мотив мы встречаем во фризе карниза придела Николы Великорецкого. Это ряд контурных изображений креста, выложенных из кирпичей, поставленных на ребро¹².

Прежде всего укажем на то, что форма крестов во фризе карниза придела Николы Великорецкого не традиционна для средневековой русской иконографии, и их контурный рисунок является абсолютно новым. Многочисленные аналогии подобных фризов, составленных из крестов, мы встречаем на храмах и кампаниллах в кирпичной готике Германии. Контурные крестов могут быть выложены лекальным кирпичом, а могут быть выявлены за счет заглабления поверхности креста в кладку фасадов или выложены кирпичом, поставленным на ребро. Во всех случаях они составляют регулярные горизонтальные фризы.

Столпы ортогональных приделов делятся карнизами на пространственные зоны. Нижний широкий карниз, проходящий на одном уровне с карнизами диагональных приделов, определяет высоту основания ортогональных столпов. Грани столпов в этом, условно говоря, нижнем регистре обрамлены двумя декоративными рамками: внешней, состоящей из плоских кирпичных дисков, и внутренней, составленной из крупных бусин. Существует достаточно прямолинейное объяснение,

12 Раппорт из изображений процветшего шестиконечного креста составил один из регистров орнаментального белокаменного пояса Троицкого собора Троице-Сергиева монастыря. Этот пояс был повторен в середине XVI века в храме Покрова Божией Матери в Александровской слободе, построенном по образцу Троицкого собора [21, с. 310–319].



17. Церковь Александра Свирского. Ниши и приставные пинакли с коническими наверхиями. Фото 1920-х гг. ГИМ

что ряды плоских кирпичных кругов, составляющих обрамление граней восьмериков ортогональных приделов, есть не что иное, как образ торцов бревен, рубленных «в обло» [27, с. 90]. Это суждение было необходимо для подтверждения концепции, рожденной еще в середине XIX столетия, о повторении в кирпиче мотивов деревянного зодчества. Однако этот мотив образует замкнутую внешнюю раму филенки, декорирующей грани восьмерика, т.е. составляет не только вертикальные ряды, но и горизонтальные, скрытые сводами конца XVII века. Сравнения с деревянными срубами являются случайными и надуманными, не учитывающими композиционную структуру убранства. Ответ следует искать в принципах декорации, а не в конкретных мотивах.



18. Церковь Сан Лоренцо в Лоди. Приставные полукруглые пинакли с коническими наверхиями. Фото Ф. Росси. 2014



19. Церковь Сан Агостино в Креме (Кремона). Приставные полукруглые пинакли с коническими наверхиями. Фото Ф. Росси. 2014

Столь же уникальна и не имеющая каких-либо ясно читаемых источников и параллелей в европейской архитектуре пластика фасадов диагональных приделов. Это уже описанные выше ниши, перекрытые сводами, и полуколонки с коническими наверхиями между ними. (Ил. 17) Колонки по высоте ниже завершения ниш и, разумеется, значительно ниже карниза четверика. Такие же колонки, только укрупненные, становятся структурным элементом портала придела Трех Патриархов. Подобные по форме колонки мы находим в кирпичной готике Ломбардии. В Лоди, на фасаде церкви Сант'Аньезе, мы видим две полуколонки, не достигающие до карниза и завершенные коническими наверхиями. Ту же композицию фасада мы находим и в церквях Сан Лоренцо в Лоди (ил. 18) и церкви Сан Агостино в Креме (Кремона) (ил. 19), или в Мантуе, в церкви Сан Паоло. На фасаде этого храма полуколонки поставлены в простенках между плоскими нишами с полуциркульным завершением и максимально близко, по сравнению с другими примерами, приставлены к portalу. Сами полуколонки с коническим наверхием могут быть сопоставлены со значительно более широким кругом элементов кирпичной готики, а именно с пинаклями в виде круглых

коротких столбов с остроконечными, часто правильной конической формы, навершиями. Такие пинакли украшали фронтоны готических фасадов, они стали неотъемлемой частью завершения кампанилл, где их ставили на полицу шатров. Фусты пинаклей были украшены стрельчатыми нишами. Колонки с коническими навершиями, украшающие диагональные приделы Покровского собора, также вписываются в этот контекст. Что же касается глубоких ниш, то их источник не столь очевиден. Заметим, что ниши полностью расчленяют плоскости фасадов малых приделов. Подобный принцип расчленения плоскости нишами, правда, значительно менее глубокими, мы находим и в романской архитектуре, и особенно в кирпичной готике. Ареал распространения этого приема чрезвычайно широк: от Италии до Германии, где ярусы ниш расчленяют монументальные объемы башен соборов, плоскости стен и фронтонов на фасадах монастырских и приходских церквей.

Можно указать не только на декоративные мотивы, но и на конструктивные приемы, не встречающиеся, кроме Покровского собора, нигде в русской архитектуре. Так, среди известных в Московии построек невозможно найти источники плоского кессонированного перекрытия в западной обходной галерее. Его тип предполагает, как кажется, поиск источника в архитектуре Ренессанса. Благодаря последним исследованиям в северном крыле Большого Кремлевского дворца выяснилось, что помещения палат, известных в XVII веке как Мастерские, имели деревянные плоские кессонированные перекрытия [22, с. 68]. Перекрытия дворца в 1547 году сгорели и были заменены обыкновенными сводчатыми, существующими и поныне. Поэтому строители в 1555–1561 годах видеть их не могли. Мы сталкиваемся здесь не с попыткой воспроизведения в кирпичной конструкции деревянного кессонированного потолка, а с кирпичным нервюрным сводом. Подобные своды с достаточно плоской шельгой характерны для поздней готики и встречаются в начале — середине XVI века на территориях, входивших в империю Габсбургов (например, Шлоскирхе в Виттенберге, 1509; Маркткирхе Унзер Либен Фрауен в Галле, 1529–1554/55).

Интерпретации позднеготического нервюрного свода не ограничиваются в соборе только перекрытием западной внутренней галереи. Они продолжают в церкви Покрова Богородицы, но только в живописной декорации ее интерьера. Прежде всего следует обратить внимание на роспись шатра, грани которого украшены плетеным орнаментом [26]. При сужении шатра орнаментальные ленты всех граней переплета-



20. Собор Покрова на Рву
Столб юго-западного крыльца
Фото С. В. Обуха. 2005

ются друг с другом, образуя сплошную «сетку». Характерно, что ленты, образующие сетчатый орнамент, раскрашены под кирпич. Единственное возможное объяснение такой росписи — это живописная имитация нервюрного свода. Подобное предположение подтвердила и недавняя находка росписи свода алтарной апсиды церкви Покрова. При реставрационных исследованиях 2012 года выяснилось, что поверхность свода расписана подобной же готицизирующей «плетенкой». Различие лишь в том, что здесь помещены белые переплетенные ленты на фоне росписи под кирпич. Орнамент покрывает здесь всю плоскость свода.

Более конкретный адрес источника формы представляет форма столбов внешней галереи Покровского собора, фусты которых состоят из четырех четвертей колонны, разделенных вертикальной тягой, имеющей остроугольную форму. (Ил. 20.) Создается вариант пучковой готической колонны.

Одним из ведущих мотивов в формировании облика собора являются полустолбы, оформляющие ребра восьмигранных объемов.

Они могут быть муфтированными, как в центральном столпе, или «перебиваться» в середине белокаменными круглыми шарами, как в ортогональных приделах. Более важную роль они играют в интерьерах центрального и ортогональных столпов, формируя каркас, организующий столпообразное пространство. Таких полуколонн нет в русских постройках конца XV — первой трети XVI века, возведенных итальянцами, в том числе и в первых столпообразных сооружениях. Мы встречаемся в соборе с готической традицией, использующей каркасный принцип, пусть и лишенный конструктивной основы и перешедший на визуальный уровень, но подчеркивающий силовые линии пространственной структуры.

Таким образом, большинство деталей и композиционных приемов не только не связаны с местной архитектурной традицией, но и с постройками итальянцев в Московии. В большей степени они обнаруживают параллели в готической традиции. При этом круг аналогов обнаруживается в основном в Италии и Германии. Готические мотивы здесь перефразированы и включены в новый, созданный мастерами собора, архитектурный язык, который свободно использует и такие сравнительно новые для архитектуры Ренессанса детали, как муфтированные колонны. Архитектор не только перефразирует известные элементы готики, но и дополняет их новыми, специально созданными декоративными деталями, вписанными в характерную для Ренессанса общую структуру расчленения плоскости. Ряды кирпичных кругов, крупных бусин, многочисленные разнообразные по форме ниши, декор, набранный из лекального кирпича, поставленного на ребро и на постель, белокаменные и керамические и металлические детали призваны были превратить поверхности стен в сплошное декоративное поле. Это заставляет вспомнить характерные для Ломбардии конца XV столетия примеры соединения североитальянской готики с ренессансными мотивами, на основании чего рождались примеры «фантастической» декоративно насыщенной архитектурной пластики, подобной проектам фасада Павийской Чертозы¹³ или капеллы Коллеони в Бергамо [52, pp. 167–192].

Существует ли противоречие между готическими мотивами и ренессансным центрическим планом собора? Отвечая на этот вопрос,

13 О первоначальном замысле можно судить по чертежу из коллекции Бианкони (Милан, Castello Sforzesco). См.: [34, f. 16].

можно указать прежде всего на прецедент в итальянском строительстве в Москве 1530-х годов. Это церковь Вознесения в Коломенском, где центрический план сочетается с романо-готическими по происхождению формами и декоративными элементами. На осмысленность выбора итальянским архитектором готицизированного архитектурного языка уже не раз указывалось [20, с. 47–49; 7, с. 72]. Есть все основания для предположений о том, что в завершении церкви Воскресения Христова в Кремле Петрок Малой использовал наряду с антикизированными волютообразными аттиками готицизированные стрельчатые воздушные арки.

Однако было бы ошибкой объяснять особенности архитектурного облика собора преемственной связью с постройками Петра Малого. Создатели собора использовали значительно более широкий набор готических форм и аллюзий, нежели Петрок Малой в первой трети XVI столетия. Общность этих построек в другом. Они связаны отчасти с одним направлением в архитектуре Ренессанса, которое иногда называют *maniera tedesca*¹⁴. Оно объединяет постройки или проекты, в которых архитекторы, реализовавшие себя в «новой» антикизированной архитектуре, сознательно обращались к готической архитектурной традиции, создавая при этом свой вариант «ренессансной» готики. История этого направления обычно связана с проектами достройки готических соборов Северной Италии — Миланского собора и собора Сан Петронио в Болонье. Особенно показательна история проектирования фасада Сан Петронио, которое длилось более столетия. Среди архитекторов, привлекавшихся Советом по его возведению, мы видим не только местных мастеров, которые, как Джакомо Рануцци, напротив, игнорируют провозглашаемый принцип *conformità* и стремятся создать вариант «правильного» ренессансного фасада для готической постройки. Свои варианты *maniera tedesca* создали архитекторы, представлявшие магистральное направление Ренессанса, такие как Бальдассаре Перуцци и Джакомо Бароцци да Виньола. (Ил. 21, 22.) Знаменательна и полемика между Виньолой и Рануцци, раскрывающая воззрения известного теоретика Ренессанса на готику как равную классике. Виньола рассматривал готику как вариант ордерной системы, определяя существование

14 Этому направлению в архитектуре итальянского Ренессанса посвящена монография М. Брандиса [35].

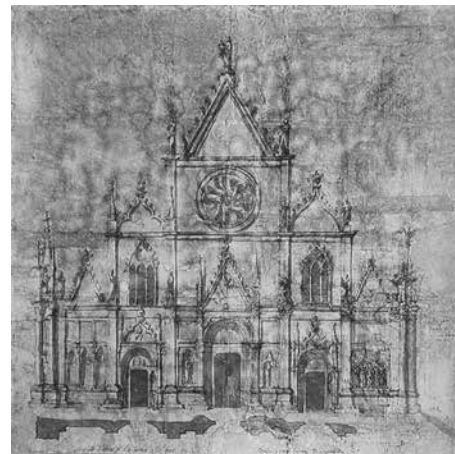
готического ордера, который должен подчиняться принципам Витрувия и наиболее близок к коринфскому и композитному ордерам, пропорции которых соответствуют ее морфологии [32, p. 273; 35, s. 317–319].

Для нас особый интерес представляет лист с разрезом по проекту Бальдассаре Перуцци¹⁵. Он создает над средокрестием Сан Петронио купол на восьмигранном барабане с характерными круглыми окнами, указывающими на протограф — флорентийский собор Санта Мария дель Фьоре. Внутри образуется восьмигранное башенное пространство, увенчанное куполом, видимую каркасную структуру которого образуют восемь полуколонн гигантского ордера. На них зрительно держится восьмерик барабана, ребра которого выделены полуколоннами второго яруса, поддерживающими ребра купола. Эта готическая по духу пространственная структура практически повторена и в центральной церкви Покрова на Рву.

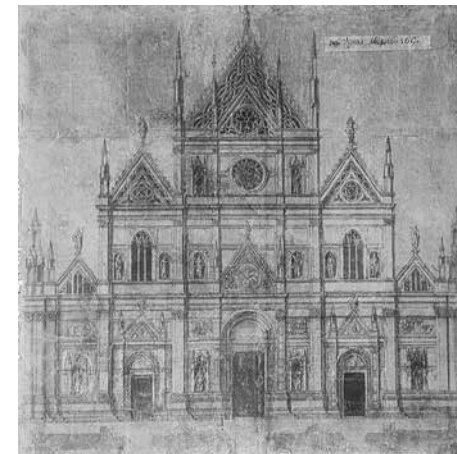
Соединение принципов построения центрического сооружения с готическими элементами, или, напротив, перефразирование готических элементов классицистическим языком, реализуется и в других постройках и проектах, создаваемых в конце XV века в Северной Италии. Подобный «комбинаторный» принцип обретает характер определенной традиции в Ломбардии, где готика играла роль местного архитектурного «предания». Она подчиняет себе Филарете, для которого синтез ломбардской готики и флорентийского Ренессанса в Оспedale Маджоре был вынужденным [41, p. 2]. Для североитальянских же архитекторов подобное синтезирование являлось формой сохранения местного своеобразия. Как мы видим, комбинация элементов «новой» антикизированной архитектуры с готической достигает тех же результатов не только у Филарете, но и у архитекторов середины XVI века, приглашенных для завершения собора Сан Петронио в Болонье, таких как Бальдассаре Перуцци или Джакомо Бароцци да Виньола.

Здесь, на Севере Италии, рождаются удивительные примеры переосмысления готическим языком пространственных и композиционных схем, соответствующих магистральному направлению в архитектуре Ренессанса. Приведем всего лишь несколько примеров. В уже упоминавшейся церкви Санта Мария делла Кроче в Креме Джованни Баттаджо (ил. 23), взявший за основу композиции план центрического здания

15 Проект 1522–1523. Музей Сан Петронио, Болонья, п. 50.



21. Бальдассаре Перуцци
Собор Сан Петронио в Болонье
Проект фасада. 1522–1523
Музей Сан Петронио, Болонья, п. 17
[La Basilica incompiuta. Progetti antichi per la facciata di San Petronio/Catalogo a cura di M. Faietti e M. Medica con la collaborazione di S. Battistini. Bologna: Museo Civico Medievale, 2001. P. 81]



22. Джакомо Бароцци да Виньола
Собор Сан Петронио в Болонье
Проект фасада, 1545
Музей Сан Петронио, Болонья, п. 4
[La Basilica incompiuta. Progetti antichi per la facciata di San Petronio/Catalogo a cura di M. Faietti e M. Medica con la collaborazione di S. Battistini. Bologna: Museo Civico Medievale, 2001. P. 91]

с четырьмя капеллами из трактата Франческо ди Джорджо, создал удивительный конгломерат из готических и «классических» ренессансных мотивов. Цилиндрический высокий объем разделяется на пространственные зоны хорошо знакомыми в готике «карликовыми» галереями, причем аркада верхней галереи имеет готические трехлопастные арки. В декорацию парапета верхней и средней галерей включены готические розетки и кресты (при этом в основе рисунка средней карликовой галереи лежит классический элемент полуциркульной арки, в звеньях которой вписаны подобные же циркульные арки, опирающиеся на пилон). Нижний регистр объема и капеллы имеют характерную для Ренессанса ордерную декорацию.

Наглядным примером соединения ордерных деталей с готическими мотивами служит и модель собора Сан Стефано в Павии. (Ил. 24.) Примечательно, как преобразуется готическая пространственная модель,



23. Церковь Санта Мария делла Кроче в Креме. Фото Ф. Росси 2014



24. Собор в Павии. Деревянная модель Музей города, Павия [Giordano L. Milano e l'Italia nord-occidentale // Storia dell'architettura italiana. Il Quattrocento/A cura di F.P. Fiore. Milano: Electa, 1998. P. 187]

в которой аркбутаны получают форму ренессансных волют, а пинакли превращаются в бельведеры. Контрфорсы, между которыми «зажаты» апсиды капелл, получают ордерное оформление в виде пилястр коринфского ордера, поддерживающих антаблемент. Значительную роль в членении октагонального барабана, несущего купол, и всего объема играют уже упоминавшиеся «карликовые» галереи. Судя по проектам Джакомо Бароцци да Виньола, опыты по созданию «упорядоченной» готики продолжаются и в середине XVI столетия.

Итак, мы видим, что в том архитектурном пространстве, в котором формировалась идея создания центрического многочастного сооружения, не только существовали, но и теоретически обосновывались «комбинаторные» архитектурные формы, созданные на основе готических и классицистических элементов. В этом отношении собор Покрова на Рву представляется целостным произведением Ренессанса. Композиционное построение его объемов, пластический язык также связан с этой архитектурной культурой и соотносятся с сформировавшимися в ней принципами образования архитектурных форм, как и его планиметрия.

Все это предполагает авторство архитектора, мыслящего категориями архитектуры итальянского Ренессанса. Здесь надо учитывать,

что собор Покрова на Рву — не единственное произведение середины XVI века, в котором перефразируются мотивы готики. В 1560-е годы, после окончания грандиозного строительства Покровского собора, мы вновь обнаруживаем след мастеров, использующих готические формы. Наиболее известный пример — церковь девичьего Козьмодемьянского монастыря в Муроме [25, с. 159] (ил. 25), освященная в 1564 году, а также Казначейский корпус Троице-Сергиева монастыря, построенный после пожара 1564 года [16, с. 387]. (Ил. 26.)

Подобные постройки опровергают устоявшиеся представления о том, что в эпоху Ивана Грозного прекратилась деятельность иностранных мастеров. Достоверно известно и об английских архитекторах в Москве конца 1560-х годов [11, с. 102–109], но история отношений Русского государства и Англии свидетельствует о том, что они могли появиться в Москве уже после строительства собора. Судя по сообщениям летописных источников о Казанском походе, иностранные инженеры оказались в распоряжении Москвы до лета 1552 года. Изучение сообщений источников о миссии Ганса Шлитте в Священной Римской империи, документальных сведений о продолжающихся на протяжении долгого времени поисков западных мастеров показывает, что государство нуждалось в иностранных инженерах и архитекторах и после Казанского похода [9, с. 8–32]. Судя по такому важному источнику, как архитектура, их круг явно не был ограничен «немчином» [16, с. 209], или, по другим источникам, «литвином» [18, с. 19], Розмыслом, названным Генрихом Штаденем господином Асмусом [29, с. 459]. Возможно, деятельность Ганса Шлитте стала импульсом к движению мастеров различных специальностей к Москве, и прежде всего из Священной Римской империи. Кем они могли быть по происхождению, сказать невозможно. Обширность границ империи и разнообразие входивших в ее состав государств оставляет место для любых предположений, тем более что мастера, добравшиеся до Москвы, могли не быть подданными императора и работать в имперских землях по найму. Если рассматривать империю Габсбургов в качестве наиболее вероятной области, откуда приезжали в Россию художники, архитекторы и ремесленники, то следует вспомнить, что на землях, входящих в ее состав, в середине XVI века постоянно работали итальянские архитекторы, резчики по камню, художники и скульпторы. В 1523 году войска Карла V вытеснили французов из важнейших городов Ломбардии. В 1530 году папа римский короновал императора железной ломбардской короной. Время вхождения Ломбардии



25. Церковь Космы и Дамиана в Муроме. Фото автора. 1989

в состав империи Карла V считают началом постоянной эмиграции ломбардских мастеров в различные районы Северной Германии, Польши, Богемии и Австрии [37, р. 165].

Из всех общин архитекторов и строительных мастеров, сложившихся за пределами итализированных регионов, наиболее крупной и долговременной, по-видимому, была пражская. Здесь, в Богемии, трудились в основном выходцы из Ломбардии, из городов в окрестностях озера Комо, а также из Лугано, переданного в 1512 году Швейцарскому союзу. Важным центром их деятельности в XVI столетии стала Силезия, принадлежавшая Богемии, а затем вместе с ней попавшая в 1526 году под власть Габсбургов. Деятельность ломбардских мастеров хорошо документирована, и имена их известны¹⁶. С 1518 года они активно ра-



26. Казначейский корпус Троице-Сергиева монастыря
Фото автора. 2013

ботали в Бреславе, Бржеге и Койнове; рядом с ними иногда трудились и немцы (Андреас Валтер) [44, р. 396–398]. Мастера, происходившие из Комо и Лугано, не ограничивались Силезией — некоторые из них переезжали оттуда в Германию и Швецию [44, р. 398]. В Германии и Австрии итальянские мастера работали сезонно. Они приезжали весной и уезжали осенью, с приходом холодов. Поэтому, по словам одного из исследователей, занимавшихся проблемой распространения итальянского Ренессанса в Восточной и Центральной Европе, итальянских

16 Словарь архитекторов из Северной Италии, работавших на территории современной Польши, составленный Стефаном Казакевичем, позволяет оценить масштабы итальянского присутствия в этом регионе [45, pp. 411–421].

мастеров называли в этих регионах «ласточками весны» [51, р. 37]. Среди работавших в Австрии итальянцев в XVI веке основную массу также составляли уроженцы Комо и Лугано, создавшие значительную конкуренцию местным мастерам. Так, из-за опасности со стороны Османской Порты при Фердинанде I была усилена восточная граница Римской империи, причем все фортификационные работы были выполнены североитальянскими архитекторами. Их доминирование стало реальностью для всех областей, где правил император Фердинанд I [53, pp. 466–467].

Итальянские мастера, в том числе выходцы с Севера, активно работали и за пределами империи Габсбургов. В XVI веке они определяли развитие архитектуры на территории Польши — наиболее близкого западного соседа Руси. Об их строительной деятельности здесь можно говорить начиная с 1500 года, когда король Сигизмунд I пригласил тосканских архитекторов и скульпторов из Венгрии для перестройки резиденции на Вавельском холме в Кракове [44, pp. 394–395]. Постепенно в центре страны сформировалась обширная зона, в которой преобладало стилистическое направление, сложившееся в столице. Что касается мастеров из Северной Италии, то их приток в центр Польши был ограничен тосканцами и их учениками поляками, поэтому северяне более активно работали вне Кракова.

В середине XVI века ломбардцы устремились восточнее Кракова по направлению ко Львову, где они работали с 1543 года. Из Львова некоторые мастера уезжали в другие города: Перемышль (около 1560 — Анжелло Брусин), Тарнополь (1565 — Франческо Роланд) [44, р. 401]. В 1560 году группа итальянских архитекторов и каменщиков по желанию короля Сигизмунда Августа отправилась на работы в Вильно. Среди них были и «миланцы», как называли иногда всех североитальянцев [44, р. 403]¹⁷.

Обилие итальянских мастеров в Средней и Восточной Европе середины XVI века заставляет внимательнее отнестись к версии Казанского летописца, называющего иностранных инженеров в войске Ивана IV «фрязинами» [15, стб. 138–140]. О том, что подобные итальянцы действительно были на службе Ивана IV свидетельствует документальный источник, составленный через два года после окончания строитель-

17 Ibid. P. 403.

ства собора Покрова на Рву. Это Книга Полоцкого похода, где сказано, что в январе 1563 года царь «велел зделати размыслу и фрязом щиты, с которыми идти перед туры и туры за ними ставити»¹⁸. Таким фрязиным, происходившим из Северной Италии, мог быть и строитель Покровского собора, что объяснило бы и природу его мышления, проявившегося и в планиметрии и пластике этого уникального сооружения.

Библиография

1. Альберти Л.-Б. Десять книг о зодчестве/Пер. и комм. В. П. Зубова. М.: Издательство Всесоюз. Акад. архит., 1935. Т. 1.
2. Баталов А. Л. Идея многопрестольности в московском каменном зодчестве середины — второй половины XVI в. // Русское искусство Позднего Средневековья. Образ и смысл. Сб. научных трудов НИИ теории и истории изобразительных искусств/Под ред. А. Л. Баталова. М., 1993. С. 103–141.
3. Баталов А. Л. Московское каменное зодчество конца XVI века: Проблемы художественного мышления эпохи. М.: Мейкер, 1996.
4. Баталов А. Л. К вопросу о датировке церкви Усекновения Главы Иоанна Предтечи в с. Дьяково // Русская художественная культура XV–XVI веков/Отв. ред. И. А. Стерлигова. М., 1998 (Материалы и исслед. / Гос. ист.-культур. Музей-заповедник «Московский Кремль», вып. 11). С. 220–239.
5. Баталов А. Л. Судьбы ренессансной традиции в средневековой культуре. Итальянские формы в русской архитектуре XVI века // Искусство христианского мира. Т. V. М., 2001. С. 135–142.
6. Баталов А. Л. Ренессансная креативность в русской архитектуре — интерпретация последствий // Вестник истории, литературы, искусства/Гл. ред. акад. Г. М. Бонгард-Левин. М., 2006. Т. 3. С. 215–229.
7. Баталов А. Л. О происхождении шатра в русском каменном зодчестве XVI в. // ДРИ. Идея и образ. Опыт изучения византийского

18 Книга Полоцкого похода 1563 г.: (Исследование и текст)/Подгот. текста, ст. и указатели К. В. Петрова. Науч. ред. Г. П. Енин (РНБ: Рукописные памятники. Вып. 9). СПб., 2004. С. 55. Можно только догадываться, был ли «размысл», т. е. инженер, тем же немчиным Размыслом, действовавшим при осаде Казани в 1552 году. Как хорошо известно, европейский военный инженер или сапер одновременно был и архитектором. Так что это прямое указание на наличие у Ивана IV подобных специалистов, в том числе и итальянского происхождения.

и древнерусского искусства/Отв. ред.: А. Л. Баталов, Э. С. Смирнова. М., 2009. С. 55–74.

8. Баталов А. Л. Проблемы интерпретации архитектуры собора Покрова на Рву // Покровский собор в истории и культуре России/Материалы научной конференции, посвященной 450-летию Покровского собора (Москва, 12–14 октября 2011 г.). М., 2013. С. 12–19.

9. Баталов А. Л. Европейские архитекторы и военные специалисты на службе Ивана IV в свете письменных источников: еще раз об истории Ганса Шлитте // Материалы и исследования ГММК. М., 2014. Вып. 22. С. 8–32.

10. Баталов А. Л., Вятчанина Т. Н. Об идейном значении и интерпретации иерусалимского образца в русской архитектуре XVI–XVII веков // АН. М., 1988. Вып. 36. Русская архитектура/Под ред. Н. Ф. Гуляницкого. С. 22–41.

11. Баталов А. Л., Швидковский Д. О. Английский мастер при дворе Ивана Грозного // Архив архитектуры/Редколл.: Д. О. Швидковский (пред.) и др. Вып. 1. М., 1992. С. 102–109.

12. Брунов Н. И. К вопросу о некоторых связях русской архитектуры с зодчеством южных славян // Архитектурное наследство/Под ред. Н. Брунова и др. Вып. 2. М., 1952. С. 3–42.

13. Брунов Н. И. Храм Василия Блаженного в Москве: Покровский собор. М.: Искусство, 1988.

14. Забелин И. Е. Русское искусство. Черты самобытности в древнерусском зодчестве. М.: Гроссман и Кнебель, 1900.

15. История о Казанском царстве (Казанский летописец) // Полное собрание русских летописей. СПб.: Тип. И. Н. Скороходова, 1903. Т. 19 (репринт — М.: Языки русской культуры, 2000).

16. Летописный сборник, именуемый Патриаршей или Никоновской летописью // Полное собрание русских летописей. СПб.: Тип. И. Н. Скороходова, 1904. Т. 13 (репринт — М.: Языки русской культуры, 2000).

17. Мокеев Г. Я. Многоглавые храмы Древней Руси // Архитектурное наследство/Под ред. О. Х. Халпахчыяна. М., 1978. Вып. 26. Традиции и новаторство в зодчестве народов СССР. С. 41–52.

18. Насонов А. Н. Новые источники по истории Казанского «взятия» // Археографический ежегодник за 1960 год/Под ред. М. Н. Тихомирова. М., 1962. С. 3–26.

19. Петров Д. А. Центрические сооружения времени Василия III и регентства Елены Глинской Проблемы интерпретации // Архив

архитектуры. М., 1997. Вып. IX/Редколл. Д. Швидковский и др. 1997. С. 128–161.

20. Подъяпольский С. С. Архитектор Петрок Малой // Памятники русской архитектуры и монументального искусства: стиль, атрибуции, датировки. М., 1983. С. 34–50.

21. Подъяпольский С. С. Каменное зодчество Кирилло-Белозерского монастыря в его отношении к строительству Троице-Сергиева монастыря // ДРИ: Художественные памятники русского Севера. М., 1989. С. 310–319.

22. Подъяпольский С. С., Евдокимов Г. С., Рузаева Е. И., Яганов А. В., Яковлев Д. Е. Новые данные о кремлевском дворце рубежа XV–XVI вв. // ДРИ: Русское искусство Позднего Средневековья: XVI век / Отв. ред. А. Л. Баталов. СПб., 2003. С. 51–98.

23. Ревзина Ю. Е. Центрические храмы Себастьяно Серлио и наследие Кватроченто // Архитектура мира. М., 1994. Вып. 3: Материалы конференции «Запад–Восток: Античная традиция в архитектуре»/Под ред. Н. В. Смолиной. С. 52–59.

24. Соболев Н. Н. Проект реконструкции памятника архитектуры — храма Василия Блаженного в Москве // Архитектура СССР. 1977. № 2. С. 42–48.

25. Тихонравов К. Владимирский сборник. Материалы для статистики, этнографии, истории и археологии Владимирской губернии. М.: В. Унив. тип., 1857.

26. Филатов В. В. Внутренний декор Покровского столпа // ДРИ: Зарубежные связи. М., 1975.

27. Чиняков А. Г. Архитектура второй половины XV — начала XVII века // Всеобщая история архитектуры. М.: Издательство литературы по строительству, 1968. Т. 6/Отв. ред. П. Н. Максимов. С. 43–93.

28. Швидковский Д. О. «Ренессанс» в Москве, или «Московский ренессанс Палеологов»? // Искусствознание. М., 2003. Вып. 2/3. С. 11–53.

29. Штаден Генрих. Записки о Московии/Публ. нем. текста Е. Е. Рычаловский; перев. С. Н. Фердинанд; вступ. ст. А. Л. Хорошкевич. М.: Древлехранилище, 2008. Т. 1.

30. Batalov A. L'Architecture de la Renaissance dans le contexte medieval de la Russie moscovite au XVI siècle // Journal de la Renaissance. 2008. Vol. 6. Pp. 87–106.

31. Beljaev L. A. Italian artists in the Moscow Rus' from the Late 15th to the Middle of the 16th century: Architectural Concepts of Early Orientalism in

the Renaissance Period // L'artista a Bizancio e nel mondo cristiano-orientale / A cura di Michele Bacci. Pisa: Edizioni della Normale, 2007. Pp. 269–302.

32. *Bernheimer R.* Gothic survival and revival in Bologna // *The Art Bulletin*. Vol. 36. № 4 (Dec. 1954). Pp. 263–284.

33. *Betts R. J.* Structural Innovation and Structural Design in Renaissance Architecture // *Journal of the Society of Architectural Historians*. Vol. 52. No. 1 (Mar., 1993). Pp. 5–25.

34. *Borlini G.* The Façade of the Certosa in Pavia // *The Art Bulletin*. Vol. 45. No. 4 (Dec., 1963). Pp. 323–336.

35. *Brandis M.* La maniera tedesca. Eine Studie zum historischen Verstandis der Gotik im Italien der Renaissance in Geschichtsschreibung, Kunsttheorie und Baupraxis. Weimar: VDG, 2002.

36. *Brunov N.* Geschichte der altrussischen Baukunst // *Alpatov M., Brunov N.* Geschichte der Altrussischen Kunst. Augsburg: Dr. Benno Filser Verlag G. B. M., 1932. S. 237–413.

37. *Clark M. S.* The community of Italian building masons in Prague, 1535–1720 // *Mediterranean Studies*. Vol. 8 (1999). Pp. 165–173.

38. *Colonna F.* Hypnerotomachia Poliphili / A cura di Marco Ariani e Mino Gabriele. Milano, 1998. T. II: introduzione, traduzione e commento.

39. *Francesco di Giorgio Martini.* Trattati di architettura ingegneria e arte militare / A cura di Corrado Maltese. Trascrizione di Livia Maltese Degrassi. Milano: Edizioni il Polifilo, 1967. T. 1: Architetture ingegneria e arte militare dai codici Torinese Saluzziano 148 e Laurenziano Ashburnhamiano 361.

40. *Francesco di Giorgio Martini.* Trattati di architettura ingegneria e arte militare / A cura di Corrado Maltese. Trascrizione di Livia Maltese Degrassi. Milano: Edizioni il Polifilo, 1967. T. 2: Architettura civile e militare. Dai codici Senese S. IV. 4 e Mogliabechiao II. I 141.

41. *Frommel C. L.* Lombardia // *Bramante Milanese e L'architettura del Rinascimento Lombardo* / A cura di C. L. Frommel, Luisa Giordano, Richard Schofield. Vicenza, Marsilio, 2002. Pp. 1–31.

42. *Frommel S.* Leonardo da Vinci und die Typologie des zentralisierten Wohnbaus // *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*. Bd. 50. H. 3 (2006). S. 257–300.

43. *Hamilton G. H.* The Art and Architecture of Russia (The Pelican History of Art / Ed. by N. Pevsner). Harmondsworth: Penguin Books, 1954.

44. *Kazakievicz S.* L'attività degli architetti e lapidici Comaschi e Luganesi in Polonia nel periodo Rinascimento fino al 1580 // *Arte e artisti dei laghi Lombardi*. Vol. 1: architetti e scultori del Quattrocento / Pubblicazione

curata da Edoardo Arslan. Como: Tipografia editrice Antonio Nosedà, 1959. Pp. 393–410.

45. *Kazakievicz S.* Elenco degli architetti, capomastri, lapidici e scultori comaschi e luganesi che hanno lavorato in Polonia nel periodo Rinascimento fino al 1580 circa // *Arte e artisti dei laghi Lombardi*. Vol. 1: architetti e scultori del Quattrocento / Pubblicazione curata da Edoardo Arslan. Como: Tipografia editrice Antonio Nosedà, 1959. Pp. 411–421.

46. *Kämpfer F.* Über die theologische und architektonische Konzeption der Vasilij-Blaženny-Kathedrale in Moskau // *Jahrbücher für Geschichte Osteuropas, Neue Folge*. Bd. 24. H. 4 (1976). S. 481–498.

47. *Libro Quattro* (Regoli generali di architettura di Sebastiano Serlio bolognese sopra le cinque maniere degli edifici, cioè toscano, dorico, ionico, corintio, e composito, con cli essempli de l'antiquità, che per la maggior parte concordano con la dottrina di Vitruvio. Venetia, M. D. XLIII). Roma: Editrice Dedalo Roma, 2006.

48. *Livre extraordinaire de architecture de Sebastien Serlio, architecte du Roy treschrestien*. A Lyon, par Jean de Tournes, M. D. LI.

49. *Lotz W.* Studies in Italian Renaissance architecture. Cambridge, MA, London: The MIT Press, 1981.

50. *Pierattini A.* Prefazione. La riforma della teoria architettonica: il Trattato di Sebastiano Serlio // *Sebastiano Serlio. Trattato di architettura. Libro Quarto. Regole Generale*. Roma: Editrice Dedalo Roma, 2006. Pp. VII–XXXI.

51. *Rosenthal E.* The Diffusion of the Italian Renaissance Style in Western European Art // *Sixteenth Century Journal*. IX, 4 (1978). Pp. 33–45.

52. *Schofield R.* The Colleoni Chapel and the creation of a local all'antica architectural style // *Bramante Milanese e L'architettura del Rinascimento Lombardo* / A cura di C. L. Frommel, Luisa Giordano, Richard Schofield. Vicenza: Marsilio, 2002. Pp. 167–192.

53. *Wagner-Rieger R.* Die Renaissancearchitektur in Österreich, Böhmen und Ungarn in ihrem Verhältnis zu Italien bis zum Mitte des 16 Jahrhunderts // *Arte e artisti dei laghi Lombardi*. Vol. 1: Architetti e scultori del Quattrocento / Pubblicazione curata da Edoardo Arslan. Como: Tipografia editrice Antonio Nosedà, 1959. P. 457–481.

54. *Wittkower R.* Architectural Principles in the Age of Humanism. New York, London: Academy Press, 1998.