Сергей Сергеевич Подъяпольский

ИСТОРИКО-АРХИТЕКТУРНЫЕ ИССЛЕДОВАНИЯ

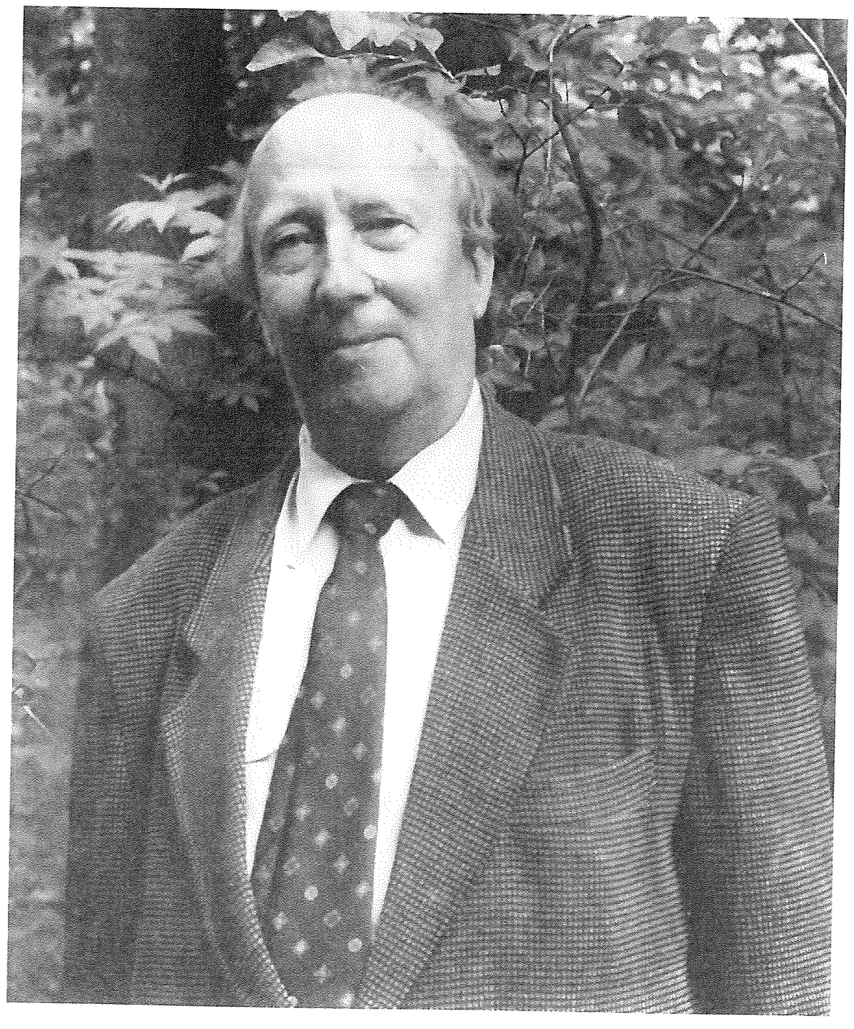
СТАТЬИ И МАТЕРИАЛЫ



«Индрик» 2006

Сергей Сергеевич Подъяпольский







Сергей Сергеевич Подъяпольский

ИСТОРИКО-АРХИТЕКТУРНЫЕ ИССЛЕДОВАНИЯ

СТАТЬИ И МАТЕРИАЛЫ



Москва «ИНДРИК» 2006

УДК 72
ББК 85.11
П 45

Издание осуществлено при финансовой поддержке Российского гуманитарного научного фонда (проект № 04-04-16171д)

Руководитель издательского проекта *А. И. Комеч*

Подъяпольский С. С.

Историко-архитектурные исследования. Статьи и материалы / Составление и подготовка к публикации Е. Н. Подъяпольской. — М.: «Индрик», 2006. — 320 с.; ил.

ISBN 5-85759-345-X

Настоящий сборник трудов известного исследователя и реставратора памятников архитектуры, профессора Московского архитектурного института, заслуженного деятеля искусств С. С. Подъяпольского (1928—2002) содержит преимущественно не опубликованные в печати материалы личного архива автора, отражающие разнообразие его профессиональных интересов. Среди них статьи, посвященные вопросам русской архитектуры, исследованию и реставрации памятников, их атрибуции и методам сохранения культурного наследия. Эти же темы звучат в докладах, прочитанных в разное время в различных аудиториях и оставшихся неизвестными большинству специалистов.

Важнейшие направления исследований автора представлены в сборнике не только новыми, но отдельными наиболее значительными прежними публикациями, рассеянными по редким, подчас труднодоступным изданиям.

Книга предназначена для широкого круга специалистов, а также для всех, интересующихся русской культурой.

ISBN 5-85759-345-X

© Подъяпольский С. С., 2006
© Подъяпольская Е. Н., составление, 2006
© Оформление. «Индрик», 2006

Содержание

От составителя 7

Об авторе (*С. В. Клименко*) 9

I. Реставрация памятников архитектуры. Практика и проблемы

Отношение к дополнениям утраченных элементов памятника как часть реставрационных теорий XIX—XX вв. (исторический обзор) 19

Восстановление историко-культурного наследия в послевоенный период 29

Специфика требований реставрационной методики в сегодняшней ситуации 47

Церковь Преображения Кирилло-Белозерского монастыря. Исследования. Предложения по реставрации 59

О недостатках в деле реставрации памятников архитектуры 78

Реставрационная деятельность С. С. Подъяпольского. Аннотированный перечень работ 81

II. Исследования по русской архитектуре XV—XVI вв.

Средневековый и ренессансный подходы к построению архитектурной формы в русском зодчестве XV—XVI вв. 93

О времени возведения Смоленского собора Новодевичьего монастыря 111

К характеристике кирилловского зодчества XV—XVI вв. 125

Влияние архитектуры Ростова Великого на зодчество Белозерья XV—XVI вв. 155

Григорий Борисов. К вопросу авторской атрибуции 163

О строительных мастерах Кирилло-Белозерского монастыря 177

Успенская церковь в Белозерске 193

О строительной практике Московской Руси. Анализ подрядного договора середины XVI в. 201

III. Итало-русские архитектурные связи

О книге Э. Ло Гатто. Послесловие через полвека 219

Деятельность итальянских мастеров на Руси и в других странах Европы в конце XV — начале XVI в. 261

Итальянские строительные мастера в России в конце XV — начале XVI в. по данным письменных источников (опыт составления словаря) 293

Список трудов С. С. Подъяпольского 313

Список сокращений 318

От составителя

Задача настоящего сборника — дополнить творческую биографию исследователя и реставратора памятников зодчества публикацией его малоизвестных докладов и рукописей. Новый материал помогает раскрыть многообразие интересов и напряженной научной и общественной деятельности С. С. Подъяпольского, неизменного защитника отечественного культурного достояния. Для полноты яркого и целостного образа ученого в сборник включены отдельные характерные для его творчества произведения, помещенные 20—40 лет тому назад в различных подчас малотиражных и труднодоступных изданиях.

Книга делится на три раздела в соответствии с основными направлениями разносторонней деятельности С. С. Подъяпольского в разные периоды его жизни. Первый раздел посвящен вопросам методики и практики реставрации, исследования и натурного восстановления памятников архитектуры, чему он отдал первые двадцать семь лет своей профессиональной деятельности, работая в реставрационной организации, и что оставалось предметом его постоянного интереса до конца жизни. Второй раздел включает статьи на тему русской архитектуры, в частности Белозерья, конца XV — XVI в. Большинство из них основано на материале диссертации автора на соискание ученой степени кандидата архитектуры. Третий раздел составляют исследования, посвященные значению работы итальянских мастеров на Руси в конце XV — первой трети XVI столетия для развития русской архитектуры.

Ряд статей сопровождается иллюстрациями, из которых графические выполнены авторской рукой. Фотографии в основном почерпнуты из семейного архива Подъяпольских и дополнены материалами ГНИМА, ЦНРПМ и съемками Г. В. Евдокимова и С. Б. Куликова.

В состав сборника включены аннотированный перечень реставрационных работ С. С. Подъяпольского и список его публикаций.

Помимо авторских примечаний статьи в необходимых случаях снабжены примечаниями составителя сборника, включенными в общую нумерацию и имеющими соответствующие пометы. Заголовки статей, отсутствующие в авторских рукописях и взятые в квадратные скобки, а также аннотации

к перечню реставраций даны составителем сборника. Библиографические ссылки приведены к существующим ныне нормам.

Книга выходит в свет при деятельном участии в ее подготовке к печати друзей, коллег и учеников С. С. Подъяпольского, которым выражаю искреннюю и сердечную благодарность:

— А. И. Комечу, научный авторитет которого содействовал финансовой поддержке издания;

— А. С. Подгаец, взявшей на себя труд по редактированию рукописей;

— С. В. Клименко, обеспечившему организационную помощь, подготовку и комплектование иллюстраций;

— Н. Д. Троскиной, оказавшей помощь в подборе фотографий и способствовавшей технической обработке статей;

— Л. В. Карповой, Ю. Г. Клименко и всем, кто так или иначе помог воплощению в жизнь идеи настоящего сборника.

Благодарю также директора ГНИМА Д. А. Саркисяна за предоставленную возможность использования в издании ряда фотоиллюстраций из музейных коллекций.

Е. Подъяпольская

Об авторе

Среди историков русской архитектуры и видных исследователей памятников древнерусского зодчества почетное место занимает имя архитектора-реставратора Сергея Сергеевича Подъяпольского (1928–2002). Член-корреспондент РААСН и МААМ, кандидат архитектуры, профессор МАрхИ, он являлся и выдающимся педагогом, воспитавшим не одно поколение архитекторов-реставраторов. Исследования С. С. Подъяпольского по архитектуре Белозерья и итало-русским художественным связям XV–XVI вв. явились серьезным вкладом в изучение истории архитектуры, а созданный им учебник «Реставрация памятников архитектуры» пользуется неизменной популярностью среди учащихся и в кругу специалистов.

С. С. Подъяпольский родился в Саратове; с 1930 г. жил в Москве. В 1945 г. поступил в Московский архитектурный институт. В этом выборе определенную роль, вероятно, сыграла профессия его деда — художника и архитектора Г. Ф. Ярцева (1859–1918). Интерес Сергея Сергеевича к зодчеству прошлых эпох проявился еще на студенческой скамье: во время обучения в институте он принимал участие в обмерах Софийского собора в Новгороде под руководством Н. И. Брунова и Р. А. Кацнельсон, а также выполнил обмерные чертежи церкви Бориса и Глеба в Зюзине. Затем последовали поездки на Мезень, в Каргополье, по Сухоне и Северной Двине, в Белозерье. Круг изучаемых памятников, со временем расширяясь, включил и архитектуру Армении, куда Сергей Сергеевич совершил поездку уже молодым специалистом.

Окончив в 1951 г. архитектурный институт, С. С. Подъяпольский стал сотрудником Центральной проектно-реставрационной мастерской Академии архитектуры СССР (впоследствии неоднократно менявшей название; в настоящее время — ЦНРПМ), где работал до 1979 г., но и впоследствии сохранил с ней тесные связи. Реставрационную деятельность здесь он начал под руководством известного архитектора-реставратора Л. А. Давида, который, как и работавшие здесь же П. Д. Барановский, Д. П. Сухов, Н. Н. Соболев, принадлежал к кругу специалистов, подвизавшихся в этой области еще в 1920-е гг. Они и составили ядро мастерской, куда после

войны пришло немало выпускников архитектурных вузов. В традициях русской реставрационной школы рубежа XIX—XX вв. архитектурную археологию считали здесь основой профессии. Одним из самых заметных последователей этой школы и стал Сергей Сергеевич. Уже в первые годы в составе авторского коллектива он участвовал в изучении, разработке проектов реставрации и руководстве работами по ряду выдающихся памятников московского зодчества, среди которых первым стоит церковь Зачатия Анны в Китай-городе. Потом были церковь Никиты Мученика за Яузой, колокольня Знаменского монастыря в Китай-городе, Спасский собор Андроникова монастыря, ставшие серьезной школой в становлении Подъяпольского как реставратора. Позднее он самостоятельно вел работы по церкви Двенадцати апостолов и Патриаршим палатам в Московском Кремле, церкви Максима Блаженного в Зарядье. В 1950—1970-х гг. важнейшим объектом исследования, проектных и практических восстановительных работ был ансамбль Кирилло-Белозерского монастыря. В начале 1960-х гг. Сергей Сергеевич приступил к изучению одной из самых древних построек Смоленска — церкви Михаила Архангела (Свирской). Результатом его глубоких исследований, возобновленных в 1970-х гг., стал разработанный совместно с Т. Е. Каменевой проект реставрации памятника, частично осуществленный к 1992 г.

Названные работы в полной мере дают представление о том, как менялись методы отечественной реставрации в послевоенный период. Свою деятельность Сергей Сергеевич начал с сооружений, подвергшихся целостной реставрации, которой придерживалась послевоенная реставрационная школа. Такой подход был отчасти вызван многочисленными военными разрушениями архитектурных памятников и соответственно необычным по масштабу их воссозданием, направленным, как правило, на восстановление первоначального облика здания. Отдельные работы приближались по своему характеру к нормам, казалось бы, навсегда отвергнутой стилистической реставрации. Спорность многих реставраций вызвала интерес к вопросам реставрационной теории, одним из краеугольных камней которой было отношение к поздним наслоениям. С. С. Подъяпольский оказался в числе тех, кто был последовательным сторонником минимального вторжения в облик памятника. В основе уже первых его самостоятельных работ лежало исчерпывающее исследование; он допускал восстановление утраченного облика памятника на строго документальной основе, не приемля каких-либо дополнений, нарисованных фантазией архитектора.

Ярким примером неуклонного следования этим принципам является многолетняя реставрация и исследование памятников Кирилло-Белозерского монастыря, в возрождение которых особенно много труда вложил Сергей Сергеевич. Изучение этого ансамбля положило начало его систематическим занятиям историко-архитектурными изысканиями, которые он всю жизнь совмещал со своей обширной практической деятельностью. В этом проявилась его преемственная связь с довоенным и даже дореволюционным поколением реставраторов, многие из которых были известными историками архитектуры.

Круг научных интересов Подъяпольского естественным образом был связан с памятниками, реставрацией которых он занимался. Предпочтение в этой связи он отдал постройкам Русского Севера XV—XVI вв. Первым ощутимым результатом этих исследований стала защищенная в 1970 г. кандидатская диссертация на тему «Каменное зодчество Белозерья в XV и XVI веках», научным руководителем которой был известный историк древнерусской архитектуры и реставратор П. Н. Максимов. Впервые постройки Белозерья были рассмотрены в контексте определяющего влияния на них зодчества Ростова Великого и происхождение особенностей белозерской архитектуры охарактеризовано как своеобразное переплетение ранних и позднейших влияний ростовского зодчества.

С середины 1970-х гг. публикации С. С. Подъяпольского были посвящены не только изучению конкретных сооружений, преимущественно кирилловского зодчества XV—XVI вв. В сферу его научных интересов все больше начинают входить проблемы, связанные с методикой реставрации памятников архитектуры. Своим взглядам на научную реставрацию он дал теоретическое обоснование в ряде статей, и одной из первых работ такого рода стала краткая, но очень емкая по смыслу рецензия на книгу Е. В. Михайловского «Реставрация памятников архитектуры: Развитие теоретических концепций» (1971). Отмечая важность звучащего в книге напоминания о значении «исходных теоретических позиций, определяющих реставрационную методику»[1], Подъяпольский при этом указывал на необходимость четкого разграничения «осознанных теоретических концепций <...> и практических реставрационных решений, по тем или иным причинам (иногда случайно) совпадающих с такими концепциями»[2]. В качестве примера он

[1] *Подъяпольский С.* Книга по истории реставрации // Архитектура СССР. 1973. № 9. С. 61.

[2] Там же.

привел упомянутую автором книги работу Валадье по восстановлению арки Тита в Риме в начале XIX столетия, казалось бы приближающуюся по методам к археологической реставрации. При этом сами эти методы, как известно, сложились гораздо позже, лишь на рубеже XIX и XX вв. По мнению Сергея Сергеевича, «археологический» подход к реставрации у итальянского архитектора на самом деле мог быть обусловлен иными причинами, а именно особым пониманием античности в эпоху ампира.

Высочайшая научная честность, обостренное ощущение ответственности при интерпретации фактов, строгое самоограничение при построении любой гипотезы, как в исследовательской, так и в реставрационной деятельности, являлись неукоснительными принципами С. С. Подъяпольского. Такой подход еще более упрочился после предпринятой им поездки в Италию в 1969–1970 гг., оказавшей большое влияние на его научное мировоззрение. Благодаря стипендии ЮНЕСКО ему представилась редкая для того времени возможность непосредственно познакомиться с архитектурой Италии, страны, где, по существу, родилось само понятие «реставрация». При международном Центре консервации и реставрации памятников в Риме ему удалось соприкоснуться с итальянской практикой в этой области, побывав на ряде памятников, где в ту пору проводились реставрационные работы. Кроме этого, прослушав курс лекций по истории итальянского искусства и архитектуры, Сергей Сергеевич совершил ряд поездок по стране, используя также возможность работы в архивах и библиотеках. Собранные здесь материалы стали основой его последующих занятий «итальянской» темой. А своего рода отчетом об этой научной поездке стала глава «Концепции методики реставрации памятников архитектуры в Италии», написанная в 1974 г. для коллективной монографии «Методика и практика сохранения памятников архитектуры». Именно благодаря собственным итальянским впечатлениям Подъяпольским в этой публикации были охарактеризованы тенденции, наметившиеся в отечественной реставрационной практике в послевоенный период. К их числу он относил, в частности, распространившееся у нас «подчеркнутое внимание к восстановлению художественной цельности памятника, побуждающее реставратора не ограничиваться сохранением подлинника»[3], в то время как в Италии целостная реставрация применялась скорее в качестве

[3] *Подъяпольский С. С.* Концепции методики реставрации памятников архитектуры в Италии // Методика и практика сохранения памятников архитектуры. М., 1974. С. 134.

исключения и базировалась на исчерпывающе полных данных, полученных при исследовании.

Непосредственное соприкосновение с архитектурными памятниками Италии, особенно с провинциальными, побудило С. С. Подъяпольского к глубокому изучению итало-русских художественных связей в XV–XVI вв., ставшему одним из центральных направлений его дальнейшей исследовательской деятельности. Одним из первых в нашей стране он сделал попытку преодолеть идеологические препоны, вследствие которых история русской архитектуры несколько десятилетий рассматривалась изолированно от развития европейского зодчества. На примере деятельности работавших в России итальянских мастеров Сергей Сергеевич сумел показать место их работ не только в отечественном, но и в европейском зодчестве, увидев в них не просто строителей, технические познания которых якобы только и интересовали их русских заказчиков, а подлинных зодчих эпохи Ренессанса, создателей нового художественного языка, привнесших архитектурные новшества в русскую практику. После многолетнего углубленного изучения письменных источников С. С. Подъяпольским впервые был составлен словарь итальянских мастеров, работавших на Руси в XV–XVI вв. (публикуемый в настоящем издании), а также отчетливо очерчен круг связанных с ними сооружений. В то же время он всегда был противником безосновательного приписывания итальянским мастерам отдельных русских построек XVI столетия. Поэтому в каждой его публикации или докладе всегда присутствовало четкое разграничение достоверного и гипотетического. Ответственное отношение к слову и критическое к источникам неизменно отличало его работы. В этом он был близок целой группе историков архитектуры, со многими из которых его связывали не только профессиональные, но и дружеские отношения. Он вел постоянную научную переписку с коллегами — А. Н. Кирпичниковым, П. А. Раппопортом, Г. М. Штендером и другими.

Сергей Сергеевич никогда не терял способности воспринимать новое, обогащая себя и других полученными знаниями. Он был активным участником научных конференций и семинаров по истории древнерусского зодчества, проводимых Отделением истории искусства МГУ, Государственным институтом искусствознания, Государственным музеем-заповедником «Московский Кремль», Кирилло-Белозерским музеем-заповедником и другими научными учреждениями. Его доклады, как и статьи, отличавшиеся предельно ясным изложением темы, вызывали неизменно широкий резонанс и являлись событием в научном мире.

В 1979 г. С. С. Подъяпольский был приглашен в Московский архитектурный институт, где он преподавал до конца жизни. Здесь, на кафедре реконструкции и реставрации в архитектуре, он впервые в нашей стране создал и более двадцати лет читал курс методики исследования и реставрации памятников архитектуры, который сегодня является основой образования будущих архитекторов-реставраторов. Разработанный Сергеем Сергеевичем курс лекций лег в основу учебника «Реставрация памятников архитектуры», написанного им в 1988 г. в соавторстве с Л. А. Беляевым, Г. Б. Бессоновым и Т. М. Постниковой (в 2000 г. вышло 2-е, дополненное издание книги). Обладая значительным опытом практической деятельности, Сергей Сергеевич с первых же лет работы в МАрхИ приобрел репутацию авторитетного педагога, способного привить студентам любовь к профессии реставратора, которая помимо сугубо профессиональных требует особых нравственных качеств, в частности способности пожертвовать собственными творческими амбициями и остаться в тени создателя подлежащего реставрации произведения архитектуры. Курсовые и дипломные проекты, выполненные под его руководством, были всегда интересны и актуальны, приобщали студентов к широкому научному подходу при работе над выбранной темой. Впоследствии они часто становились основой реальных проектов реставрации, благодаря которым были сохранены многие памятники архитектуры. Будучи сам большим эрудитом, чрезвычайно требовательным к себе, Сергей Сергеевич предъявлял высокие требования и к работам студентов и аспирантов, но делал это соответственно своей натуре деликатно и ненавязчиво, уважая позиции авторов. Опыт Подъяпольского как педагога и реставратора содействовал тесным контактам Архитектурного института с зарубежными коллегами. Его поездки в 1988 г. в Польскую Народную Республику и в 1989 г. в Республику Кипр были посвящены налаживанию обмена специалистами и знакомству с реставрационной методикой в этих странах. В 1997 г. Сергей Сергеевич сделал доклад на международном форуме в Каире, посвященном проблемам архитектурного образования. Эту тему он развил на международной конференции в Неаполе в 1999 г.; в своем докладе он подчеркнул большую значимость воспитания молодых архитекторов и расширения их кругозора в процессе учебной подготовки для сохранения архитектурного наследия.

Занимаясь преподавательской деятельностью, С. С. Подъяпольский никогда не терял связи с практикой. До последних дней жизни он оставался научным консультантом по всем видам работ в Кирилло-Белозерском и

Ферапонтовом монастырях, которые неизменно находились в сфере его научных интересов. Начиная с 1994 г. он осуществлял методическое руководство работами в Московском Кремле. Возглавляя, в частности, воссоздание убранства Александровского и Андреевского залов Большого Кремлевского дворца — по существу целостную реставрацию, он требовал при этом максимальной достоверности, строгого аналитического подхода. В рамках этой работы группе реставраторов под руководством С. С. Подъяпольского и Б. Л. Альтшуллера удалось планомерно изучить самую древнюю часть дворцового комплекса — остатки дворца Ивана III и Василия III рубежа XV–XVI вв. Главным результатом проведенных натурных изысканий стало получение огромного исследовательского материала, позволившего впервые осуществить обоснованную научную реконструкцию большинства давно утраченных форм этого уникального для Москвы памятника, чего не удавалось многим поколениям историков. В силу длительной недоступности этого комплекса для изучения они вынуждены были строить лишь гипотезы о его первоначальном облике.

Картина жизни С. С. Подъяпольского была бы неполной без упоминания об еще одной стороне его деятельности, которая в силу характера Сергея Сергеевича была не столь широко, быть может, известна, но для которой он не жалел ни сил, ни времени. С начала 1970-х гг. он являлся членом многочисленных ученых советов и комиссий, связанных с охраной памятников архитектуры: в 1970–1980-х гг. — Реставрационной комиссии Центрального совета ВООПИК, с 1982 г. — Реставрационно-методического совета при Государственной инспекции по охране памятников г. Москвы (ныне — ГУОП г. Москвы), с 1987 г. — Научно-методического совета по охране памятников культуры Министерства культуры СССР и РФ; перечень этот может быть продолжен. Благодаря своему авторитету опытного реставратора и ученого, Подъяпольский многократно содействовал сохранению памятников зодчества, а в самые сложные времена, в частности в 1990-е гг. (когда вновь стала набирать силу практика сноса архитектурного наследия и строительства новоделов), делал все возможное для того, чтобы хотя бы свести к минимуму уничтожение подлинных частей памятников или тем более их гибель целиком. Этим же задачам была подчинена деятельность Сергея Сергеевича в стенах Российской академии архитектуры и строительных наук, членом-корреспондентом которой он был избран в 1994 г.

Многолетняя плодотворная практическая, научная и общественная деятельность Сергея Сергеевича Подъяпольского в области изучения и

сохранения отечественного архитектурного наследия получила не только признание коллег, но и официально была отмечена присвоением ему в 2000 г. почетного звания «Заслуженный деятель искусств».

С. В. Клименко

I. Реставрация памятников архитектуры. Практика и проблемы

Отношение к дополнениям утраченных элементов памятника как часть реставрационных теорий XIX–XX вв. (исторический обзор)

Отношение к дополнениям утраченных элементов памятника всегда составляло существеннейшую часть реставрационных теорий. Изменение взглядов на допустимые пределы таких дополнений и на самую их возможность отражало не только этапы развития собственно реставрационной методики, но и вообще отношение общества к памятникам культуры.

Начальным этапом профессиональной деятельности реставраторов как особого вида архитектурной практики можно считать первую четверть XIX в., когда в Риме были проведены реставрации нескольких выдающихся памятников античности. Нам неизвестны теоретические высказывания реставраторов этого времени, и судить об их взглядах можно лишь косвенно на основании самих реставраций. На первый взгляд эти реставрации поражают удивительным, казалось бы, соответствием современным концепциям: минимальное количество добавлений, обусловленных конструктивными требованиями (Колизей, работа Рафаэля Стерна), применение иного материала и упрощенных, без порезок, профилей (арка Тита, работа Джузеппе Валадье).

Является ли это соответствие результатом совпадения исходных позиций? Предполагать полное совпадение означало бы отказаться от исторического взгляда на предмет. Отношение реставраторов римской школы к античным (и только античным) памятникам базировалось на специфическом пиетете к классической древности, лежащем в основе культуры классицизма. Осознание ценности античной руины как таковой было воспитано живописной традицией (уместно вспомнить Клода Лоррена) и практикой создания искусственных руин в парковых комплексах. Отсюда — естественный переход к консервации руин, и именно античных. Упрощенный ордер

новых частей арки Тита даже более, чем ее подлинные детали, находит себе созвучие в архитектуре начала XIX в. Характерно, что, когда те же архитекторы имели дело не с античной постройкой, их действия были гораздо более свободными. Так, Валадье, вообще много строивший в Риме, спроектировал для трех более ранних римских церквей фасады в формах классицизма. Реставрация была для римских архитекторов начала XIX в. одним из видов творческой деятельности, хотя и специфическим, но не единственным и не выходящим за рамки общих архитектурных идей их времени.

Реставрационная теория как словесно сформулированная доктрина зародилась во Франции ближе к середине XIX в. В частности, дискуссии о дополнениях возникают уже с 1830-х гг., при массовом восстановлении церквей, разрушенных в годы революции. На первых порах обсуждается вопрос не о том, правомерны ли дополнения, а о том, какими они должны быть. Отвергаются дополнения произвольные и в особенности художественно неполноценные. Может быть, наиболее ярко критерий дополнений как критерий качественный сформулирован в следующем дошедшем до нас саркастическом высказывании: «У нас было два страшных вандала в Пюи-де-Дом: член конвента Кутон, который сломал колокольню, и архитектор Малэ, который ее восстановил»[1]. Очень характерны для взглядов этого времени слова Вите, призывавшего реставраторов вживаться в эпоху и восстанавливать здания «по виду простых фрагментов, не по гипотезе или капризу, но по строгой индукции»[2]. В том же направлении высказывался и Мериме: «Копировать, и копировать верно, — это уже достаточно редкое достоинство». Он же, однако, добавлял, что «не следует воспроизводить орнаментацию средневековых памятников, кроме тех случаев, когда есть определенные указания на существующих образцах и когда сама эта орнаментация необходима для общего эффекта»[3].

Представление о плодотворности копирования, или, как мы сказали бы, использования аналогий, базировалось на несколько наивной надежде раскрыть секрет творчества средневековых мастеров, по аналогии с высказанной Кювье идеей о возможности восстановления скелета вымершего животного по одной его кости.

[1] *Léon P.* La vie des monuments français. Paris, 1951. P. 395.
[2] Ibid. P. 192.
[3] Ibid. P. 390.

Осознание спорности концепции дополнений растет по мере расширения практики. Так, Монталамбер, поддерживавший в специально созданной комиссии проект восстановления собора Парижской Богоматери, писал по этому поводу: «Комиссия категорически протестует против идеи заново одеть все старые соборы, переделать все фасады, приделать головы ко всем статуям и поставить статуи во всех нишах»[4].

Наиболее ярко протест против достройки памятников был высказан английским писателем и публицистом Рёскиным. Он издал свою книгу «Семь светочей архитектуры» в 1849 г., когда деятельность Виолле-ле-Дюка во Франции еще только разворачивалась. Точка зрения Рёскина четко формулируется краткими, как девиз, словами: «Невозможно, как невозможно воскресить мертвого, восстановить что-либо, что было великим и прекрасным в архитектуре». В своем страстном панегирике Рёскин исходил из двух положений: нельзя воспроизвести творческий акт; нельзя вернуть ушедшее время. Он видел одну альтернативу: надо поддерживать памятники, пока возможно, но пусть лучше они погибнут, чем будут хоть в малой степени фальсифицированы. «Пагубный день наконец должен прийти, — писал он, — но дайте ему прийти явно и открыто, и пусть бесчестящая фальшивая замена не лишит его погребального обряда памяти». Термин «реставрация» он определял как «наиболее тотальное разрушение, которое может претерпеть здание: разрушение, после которого не собрать уже никаких свидетельств, разрушение, сопровождающееся поддельным изображением уничтоженного»[5].

Позиция Рёскина может показаться идентичной современному представлению о приоритете консервации. Однако ошибкой было бы отрывать отдельные взгляды писателя от историко-культурного контекста, в частности от проповедуемого Рёскиным романтического, исполненного пиетета отношения к архитектуре как наивысшему воплощению творческого духа и духа Времени. Основой возражений писателя против реставрационных добавлений служила идеалистическая абсолютизация ценности архитектуры, отсюда и максимализм его антиреставрационных высказываний.

[4] Ibid. P. 391; *De Montalembert M.* Rapport fait à la Chambre des pairs... Seance du 11 juillet 1845.
[5] *Ruskin J.* The seven Lamps of Architecture. London, 1849. P. 179; То же. N. Y., 1961. P. 184.

Как ни было значительно влияние Рёскина на современников, европейская реставрация XIX в. пошла по иному пути. В наибольшей степени ее определили теория и практическая деятельность Виолле-ле-Дюка.

В основе подхода Виолле-ле-Дюка лежал взгляд на памятник Средневековья как на рациональную систему, поддающуюся научному анализу. Впервые раскрыв строгую конструктивную закономерность готики, он исходил из представления о реставрации как о восстановлении этой системы в ее чистом и законченном виде. Именно поэтому понимание скромной роли реставратора и неоднократно продекларированные призывы к осторожности не помешали ему сформулировать свою генеральную идею в парадоксальной форме: «Реставрировать здание — это не значит его поддерживать, его чинить или восстанавливать его прочность, это значит его восстанавливать в законченном виде, который, возможно, никогда не существовал»[6].

Еще более заметно преодоление первоначальных узких задач в практических реставрациях Виолле-ле-Дюка. Первая скромная программа реставрации собора Парижской Богоматери претерпевает неоднократные изменения и завершается проектом достройки башен. Каждый последующий реставрированный памятник заключает в себе все больше дополнений, вплоть до воссоздания почти полностью заново (замок Пьерфон). То, что делает Виолле-ле-Дюк, становится общепринятым образцом, и многие архитекторы в разных странах производят столь же и еще более решительные достройки памятников, не обладая, по большей части, ни культурой, ни знаниями, ни талантом своего французского коллеги. Возможности воссоздания памятников прошлого кажутся практически неограниченными.

Нельзя забывать, что эта своего рода реставрационная лихорадка развивалась совместно с эклектическим освоением форм средневековой архитектуры. Пробуждение интереса к готике, взгляд на нее как на национальный стиль (в противоположность чужеродным классическим формам), обращение к готическим мотивам в архитектуре и прикладном искусстве, широко проводящиеся реставрации и достройки готических зданий — все это явления одного порядка, определенным образом связанные с общим развитием культуры. Аналогичную роль сыграло в России обращение к древнерусскому художественному наследию. Архитекторы, достраивавшие старинные соборы или замки, и архитекторы, строившие новые здания, в сущности работали на основе

[6] Цит. по: *Михайловский Е. В.* Реставрация памятников архитектуры: Развитие теоретических концепций. М., 1971. С. 54.

одних и тех же принципов «вживания» в архитектуру прошлого. Нередко же «реставрацией» в специфическом понимании того времени и строительством занимались одни и те же люди. Так называемые «стилистические реставрации» — это органическая часть европейской архитектуры середины и второй половины XIX столетия.

Ситуация изменилась лишь к концу XIX в. Формирование археологии как науки, базирующейся на строгих методах, привело к резкой критике стилистических реставраций не с романтически-эмоциональных позиций Рёскина, а с позиций методологических. Показательны, например, слова одного из крупнейших теоретиков реставрации этого времени Камилло Бойто: «Когда реставрация проводится по теории Виолле-ле-Дюка, которую можно назвать романтической теорией реставрации, до вчерашнего дня разделявшейся всеми, и которой следуют сейчас многие, если не больше, у нас в Италии, я предпочитаю плохо сделанные реставрации сделанным хорошо. В то время как первые, в блаженном неведении, позволяют мне ясно отличить древние части от новых, вторые, с чудесным искусством и хитростью заставляя новое казаться старым, оставляют мое суждение в таком затруднении, что наслаждение от созерцания памятника испаряется, а его изучение становится изнурительным трудом»[7]. В этом высказывании интересны не только остро сформулированная критика стилистических реставраций, но также упор не столько на наслаждение от созерцания памятника, сколько на знание или неведение, на суждение, на изучение. Это взгляд не художника, а ученого.

В противовес осуждаемым фальсификаторским реставрациям Бойто выдвигает четко сформулированные принципы, допускающие, но резко ограничивающие добавления к памятникам:

— новое должно отличаться от старого по стилю;

— дополнения должны отличаться от подлинника по материалу;

— дополнения не должны иметь деталировки и орнаментики;

— каждое реставрационное включение должно иметь маркировку с указанием даты;

— реставрация должна сопровождаться отчетами, публикациями, надписями на самом памятнике.

Принципы, сформулированные Бойто, легли в основу так называемой «археологической реставрации», завоевавшей себе признание к началу XX в.

[7] *Perogalli C.* Monumenti e metodi di valorizzazione. Milano, 1954. P. 57.

во всех европейских странах. Ее положения были подкреплены не только высказываниями многих ученых, но также итальянской хартией реставрации, подготовленной Джованнони, и решением международной конференции реставраторов в Афинах 1931 г. В частности, основным и единственно безупречным типом дополнений был признан анастилоз, т. е. установка на свое изначальное место подлинных частей сооружения.

Следует, однако, заметить, что практически все теоретики реставрации оговаривали необходимость индивидуального подхода к реставрации памятника и опасность установления жестко регламентированных правил. Так, Бойто счел необходимым добавить к изложению предложенных правил, что им надо следовать «по обстоятельствам»[8]. Джованнони, классифицируя виды реставрации, сам заметил по этому поводу: «подразделение педантичное и искусственное; в действительности они (виды реставрации) проходят через тысячу оттенков, от одного к другому»[9]. Наконец, наш современник Роберто Пане, говоря об «эмпирической расплывчатости, в которую неизбежно впадаешь, как только пытаешься ввести категории в бесконечную сложность и разнообразие реальных случаев», приходит к следующей формулировке: «Каждый памятник следует рассматривать как особый случай, поскольку таков он как произведение искусства и такой должна быть его реставрация»[10].

Признание положений археологической реставрации уже само по себе дало начало размежеванию деятельности реставратора и обычного архитектора. Однако наиболее решительные сдвиги в этом отношении произошли не благодаря развитию собственно реставрационных теорий, а благодаря явлениям гораздо более широкого порядка, а именно благодаря коренным изменениям, произошедшим в архитектуре в первые десятилетия нашего столетия. Еще в 1915 г. такой признанный представитель русской археологической реставрации, как П. П. Покрышкин, в некрологе, посвященном памяти Д. В. Милеева, вспоминал о нем не только как об исследователе, но и как о талантливом архитекторе, удачно спроектировавшем колокольню «в стройном стиле XVIII в.», объединяя оба качества покойного как части одного особого дара, необходимого для тех, кто занимается изучением и реставрацией памятников[11]. Джованнони в своей

[8] Ibid. P. 58.

[9] *Giovannoni G.* Restauro // Enciclopedia Italiana. Roma, 1936. Vol. XXIX. P. 127.

[10] *Perogalli C.* Op. cit. P. 112.

[11] *Покрышкин П.* Памяти Д. В. Милеева // ИАК. Пг., 1915. Вып. 57. С. 1.

работе 1913 г., возражая художникам, требовавшим делать необходимые дополнения к памятникам в стиле нашей эпохи, писал: «Каков стиль нашего времени? Единого стиля нет. Мы, в отличие от предшественников, знаем и можем воспроизводить стиль прошлых эпох»[12]. Стилизация, изгоняемая из области реставрации, еще продолжала жить в соседней области, упорно цепляясь за новое строительство.

Необходимо ясно представлять себе, какое принципиальное значение имело для реставрации формирование основ современной архитектуры. В Афинской хартии VI Всемирного конгресса современных архитекторов 1933 г., составленной Ле Корбюзье с участием Д'Обиньи, говорится: «Использование под предлогом эстетических требований старинных стилей в новых постройках, сооружаемых в исторических зонах, имеет гибельные последствия. Сохранение такой практики или введение подобных начинаний нетерпимо в любой форме»[13]. Здесь ничего не сказано о реставрации, но весь дух документа не позволяет сомневаться, что эта же категорическая установка должна быть распространена и на реставрационные добавления. Логика подсказывала, что памятники не должны служить прибежищем для стилизаторского проектирования.

Таким образом, ограничительные принципы археологической реставрации получили, казалось бы, окончательное подтверждение. В нашей стране они были с большей или меньшей подробностью сформулированы П. П. Покрышкиным, И. Э. Грабарем, Б. Н. Засыпкиным. Они считаются действующими и по сей день, по крайней мере на словах. Так, определение Венецианской хартии 1964 г. «реставрация должна прекращаться там, где начинается гипотеза»[14] является лишь более сжатой формулировкой статьи итальянской хартии реставрации 1931 г.: восстановление допустимо «только когда оно базируется на абсолютно точных данных, доставленных самим памятником, а не на гипотезах; на элементах, в преобладающей части существующих»[15].

Но так ли незыблемы эти принципы на практике? Опыт, и особенно опыт послевоенной реставрации, показывает, что это далеко не всегда так.

[12] *Giovannoni G.* Restauri di monumenti. Roma, 1913. P. 36.

[13] Современная архитектура. 1971. № 6. С. 69.

[14] ICOMOS. Международная хартия по консервации и реставрации исторических памятников и достопримечательных мест // Методика и практика сохранения памятников архитектуры. М., 1974. С. 125. § 9.

[15] *Perogalli C.* Op. cit. P. 78.

Нарушение общепринятых положений в ряде случаев может быть объяснено недостаточной квалификацией реставраторов, но порой обнаруживает тенденции, лежащие в самой жизни, и тенденции эти могут оказаться весьма различными. Так, Р. Пане расценил нашумевшее воссоздание стои Аттала в Афинах как проявление потребительского отношения к памятникам, желание пойти навстречу интересам нетребовательных туристов, уставших видеть одни развалины. В связи с этим он выразил тревогу за судьбы накопленного реставрацией, как он выразился, «культурного опыта». «В самом деле, — писал он с горечью, — коль скоро мы признали ложную древность, нечего больше беспокоиться о проблемах сохранения памятников культуры, ибо, как только эти памятники окажутся поврежденными или им будет грозить разрушение, — всегда сможем сделать их заново с должным приближением и правдоподобием, т. е. тем же манером, как заменяем изношенный механизм новым»[16].

Нельзя, однако, не видеть, что причины значительных реставрационных добавлений, а иногда и воссоздания разрушенных сооружений оказываются подчас гораздо более серьезными.

Одним из мощнейших факторов, заставивших многих реставраторов когда неосознанно, а когда сознательно преступить строгие рамки ограничений, налагаемых теорией археологической реставрации, было массовое разрушение памятников во время прошедшей войны. Возникла совершенно новая ситуация, когда перед реставраторами и, более того, перед обществом в целом резко встала дилемма: либо примириться с утратой значительного числа памятников, признанных неотъемлемой частью национальной культуры, либо пойти на столь большие новые дополнения, которые не практиковались по крайней мере со времени деятельности последователей Виолле-ле-Дюка. В основном возобладал именно этот последний путь. Теоретическое осмысление этого феномена дано в уже приводившихся в нашей печати высказываниях Де Анджелис д'Оссата[17].

В Советском Союзе и Польше, понесших особо тяжелые потери, это направление деятельности реставраторов приобрело наиболее значительные

[16] *Pane R.* La restauration des monuments historiques depuis la guerre // Museum. I. Paris, 1950.

[17] См.: *Подъяпольский С. С.* Концепции методики реставрации памятников архитектуры в Италии // Методика и практика сохранения памятников архитектуры. М., 1974. С. 128–129.

масштабы. Титанический труд по воссозданию пригородных дворцов Ленинграда и других памятников отражает не только взгляды и вкусы руководивших этой работой архитекторов, но и широкую общественную потребность. И не следует забывать, что эта общественная потребность вызвана специфической ситуацией и действует в ее пределах.

Недостаточность реставрационной теории начала века для решения проблемы ликвидации военных разрушений вскрыла ее самую существенную слабую сторону: она была сформулирована исходя из представления о памятнике как об изолированном археологическом или художественном объекте. Между тем сейчас становится все более очевидным гораздо более широкое значение памятников архитектуры для современного общества. Эти памятники не сосредоточены в музеях, это часть города, часть окружающей среды, которая не может быть искусственно вычленена из повседневной жизни. В современном индустриализованном обществе эта часть среды, связывающая человека с его культурным прошлым, особенно важна. Поэтому применение выработанных ранее принципов археологической реставрации может корректироваться с учетом целого комплекса факторов, среди которых особое значение приобретает фактор градостроительный. Любопытно, например, что Пьеро Гаццола, описывая послевоенное восстановление взорванных немцами мостов через реку Адидже в Вероне, прибегает именно к этому типу аргументации. Так, о мосте Кастельвеккьо, входившем в единый комплекс с замком, он говорит, что «это незначительная часть памятника, но весьма существенная, до такой степени, что ее отсутствие умаляло ценность всего архитектурного ансамбля». Еще показательнее приводимый им довод в пользу восстановления римского моста Понте Пьетра в том виде, как он существовал до разрушения, со всеми позднейшими наслоениями: «В течение более пяти веков облик довоенного моста способствовал созданию особой атмосферы квартала и города: неповторимое слияние форм, различных материалов и красок»[18]. «Особая атмосфера квартала и города» — это уже нечто весьма отличное от представления о памятнике, как оно рисовалось археологам на рубеже XIX и XX вв.

Итак, принципы археологической реставрации, сохраняя значение ценнейшего «культурного опыта» (термин Р. Пане), не исчерпывают развития

[18] *Гаццола П.* Реставрация мостов, отнесенных к разряду исторических памятников // Консервация и реставрация памятников и исторических зданий. М., 1978. С. 235, 243.

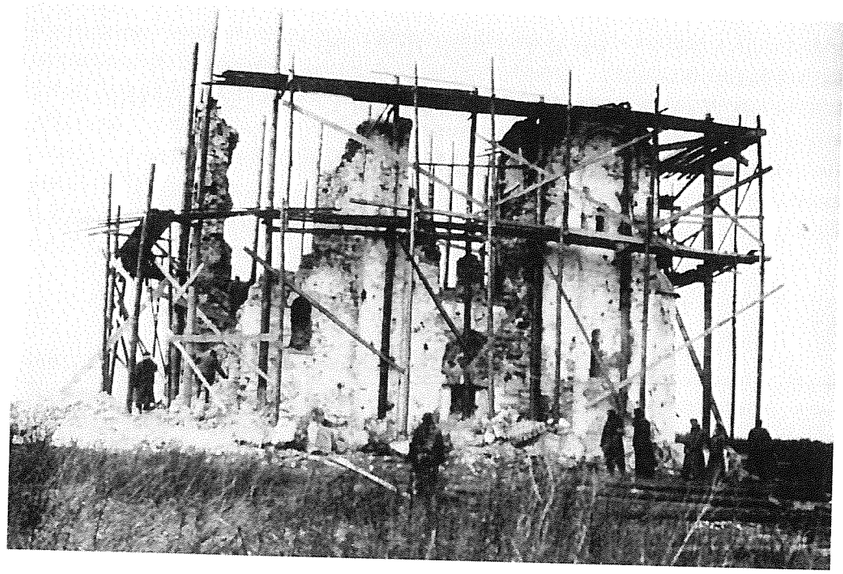
реставрационной теории. Эта теория продолжает развиваться и будет, несомненно, развиваться впредь. Опыт показывает, что реставрация всегда была лишь одной стороной многогранной сферы культурного творчества человека, всегда неся на себе отпечаток идей и материальных интересов своего времени. Этим обусловлен сложный и далеко не прямой путь ее развития. Исторический взгляд на реставрационную деятельность наших предшественников должен помочь нам лучше осознать специфику нашей сегодняшней работы по сохранению культурного наследия.

Доклад на пленуме Научно-методического совета по охране памятников культуры Министерства культуры СССР «Основы воссоздания утраченных элементов в памятниках архитектуры» 26 февраля 1980 г.

Восстановление историко-культурного наследия в послевоенный период

Война, развязанная фашистскими захватчиками, принесла нашему народу неисчислимые бедствия. Помимо многих миллионов безвременно оборванных жизней, помимо колоссальных материальных потерь, она сопровождалась и тяжелым уроном для духовной культуры народа, воплощенной в бесценных памятниках искусства. Гибель художественных сокровищ болью отозвалась в сердцах, вызвав общественный протест и стремление принять все меры к сохранению поврежденных памятников. В июле 1942 г. СНК СССР принял важное решение об образовании при Комитете по делам искусств комиссии по учету и охране памятников искусства, одной из обязанностей которой было определение ущерба, нанесенного захватчиками памятникам культуры. Учреждение этой комиссии отразило существенный перелом в отношении к культурному наследию, преодоление под воздействием широкого патриотического подъема негативного отношения к памятникам национальной старины, бытовавшего в 1930-е гг. Комиссия явилась своего рода прообразом государственной системы охраны памятников, созданной уже после окончания войны.

Среди тех, кто делом стремился ответить на сложившуюся в годы войны угрозу сохранности художественных сокровищ, в первых рядах были архитекторы. В Москве работу по учету и защите поврежденных памятников зодчества возглавила созданная еще в начале 1941 г. при Академии архитектуры комиссия по охране и восстановлению памятников архитектуры под руководством Д. П. Сухова. Многие члены этой комиссии хорошо известны в нашем институте как талантливые ученые и педагоги: Н. И. Брунов, П. Н. Максимов, С. А. Торопов. Члены комиссии развернули деятельность по фиксации архитектурных памятников столицы, принимали участие в их маскировке, наблюдали за восстановлением тех из них, которые пострадали во время налетов



Руины церкви Спаса на Нередице. Фото 1945 г. ГНИМА

вражеской авиации, как, например, здание Университета, церковь Троицы в Никитниках и др. После первого наступления советских войск и освобождения ряда городов Московской и соседних с ней областей комиссия организовала их обследование и выявление ущерба, нанесенного памятникам. К этой работе были привлечены известные специалисты — И. Е. Бондаренко, Н. Д. Виноградов и многие другие. Здесь также следует отметить участие преподавателей нашего института П. Н. Максимова и Н. П. Травина. Результаты обследования были оперативно опубликованы в виде отдельных брошюр в 1942 и 1944 гг. Многие из членов комиссии Академии архитектуры, а также видные архитекторы К. С. Алабян и А. С. Никольский вошли в 1942 г. в состав комиссии Комитета по делам искусств.

Уже в годы войны началась подготовка к восстановлению разрушенных памятников, ансамблей и городов. В 1944–1945 гг. под руководством А. В. Щусева был разработан генеральный план восстановления Новгорода. Этот план, впервые в нашей стране комплексно решавший задачи развития современного города и сохранения культурного наследия, далеко опередил градостроительную практику своего времени. Одновременно начались работы



Церковь Спаса на Нередице после восстановления. Фото 1961 г. ГНИМА

по укреплению пострадавших памятников в освобожденных городах. Так, в 1945 г. над руинами Нередицкой церкви был возведен защитный шатер.

Основой для грандиозной работы по восстановлению памятников, поврежденных войной, послужил ряд правительственных постановлений, а также значительные ассигнования, регулярно выделявшиеся для этой цели из государственного бюджета, несмотря на всю тяжесть экономического положения трудных послевоенных лет.

В 1940-е гг. впервые в нашей стране была создана разветвленная сеть реставрационных мастерских. В работу по сохранению и восстановлению архитектурного наследия прежде всего влились исследователи и реставраторы старшего поколения и более молодые, имевшие уже к этому времени практический опыт: П. Д. Барановский, Л. М. Шуляк, А. Д. Варганов, Н. Н. Соболев, П. Н. Максимов, С. Н. Давыдов, А. В. Столетов, С. Л. Агафонов, Л. А. Давид, В. Я. Либсон. Наряду с ними в работу включился большой отряд молодых специалистов, в основном пришедших в реставрацию прямо из вуза. Люди этого поколения не обладали поначалу ни знаниями, ни опытом, но они внесли в работу энергию и энтузиазм молодости. Именно они составляют сейчас костяк наиболее крупных и авторитетных реставрационных организаций. Подавляющее большинство из них — выпускники МАрхИ. Повышенный интерес к судьбе памятников стимулировал высокую исследовательскую активность. Послевоенные годы ознаменовались крупными открытиями в области истории русского зодчества. Много сил отдали изучению памятников Н. И. Брунов, Н. Н. Воронин, М. К. Каргер, П. Н. Максимов, Б. А. Огнёв, К. Н. Афанасьев, П. А. Раппопорт, А. Г. Чиняков, В. В. Косточкин. Такая насыщенность исследователями и исследованиями, реставраторами и реставрациями создала совершенно новую ситуацию, в которой проходило послевоенное восстановление памятников.

Для осуществления обширной реставрационной программы помимо материальных ресурсов, помимо исследователей и проектировщиков требовалось большое количество квалифицированных мастеров-исполнителей, владеющих редкими, а подчас и забытыми строительными ремеслами. Часть из них была собрана из старых мастеров, получивших выучку еще в начале нашего столетия, часть пришлось готовить заново. При реставрации памятников древнерусского зодчества это были в первую очередь потомственные каменщики высшей квалификации, основные партнеры архитекторов при проведении исследований и виртуозные исполнители сложнейших конструкций и декоративных деталей. Архитекторы, работавшие

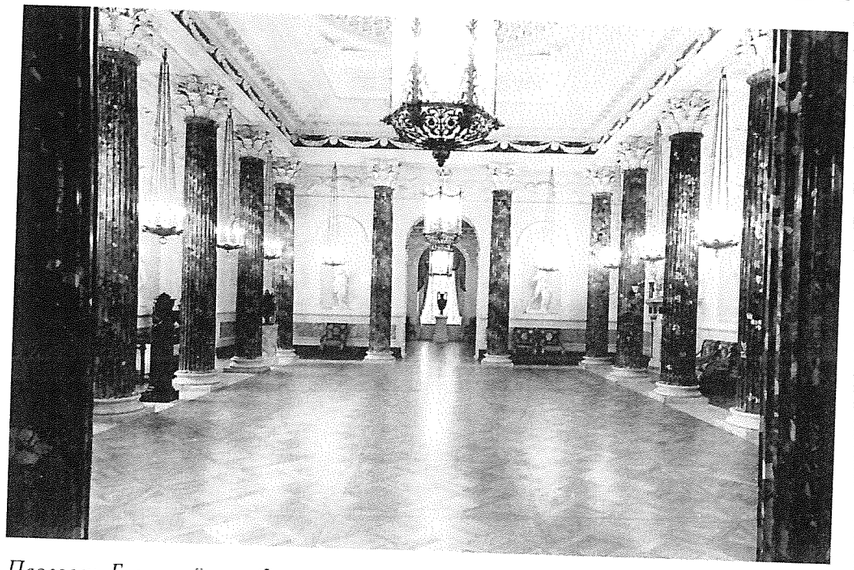


Павловск. Греческий зал дворца, разрушенный обстрелом. Фото 1944 г. ГНИМА

в послевоенный период, с благодарностью вспоминают этих своих не только помощников, но и учителей. Для реставрации произведений классицизма нужны были в основном мастера-отделочники, умеющие восстанавливать лепнину, искусственный мрамор, позолоту, наборные паркеты и выполнять другие виды работ, требующие тончайшего мастерства. Работа архитекторов-реставраторов проходила бок о бок с работой реставраторов живописи. Повседневная практика реставрации в какой-то мере возрождала утраченную ныне роль архитектора как непосредственного участника и руководителя строительства.

Первой задачей, которую предстояло решить, было принятие неотложных мер по сохранению поврежденных зданий: установка подпорок, устройство навесов, замуровка брешей. Наряду с первоочередными мерами велись капитальные исследования в расчете на последующее проведение восстановления и реставрации.

Массовые разрушения памятников в годы войны поставили перед советскими реставраторами с особой остротой совершенно новые проблемы, которые в той или иной мере ощущались в этот период во многих странах.



Павловск. Греческий зал. Фото после реставрации. ГНИМА

Строгие нормы археологической реставрации, выработанные в начале нашего столетия как своего рода противоядие против произвола стилизаторских реставраций XIX в., не предусматривали возможности воссоздания утраченного в столь значительных масштабах, как того требовала сложившаяся чрезвычайная ситуация. Согласно с буквой теории, казалось бы, следовало в основном ограничиться консервацией руин. Однако сознание людей не соглашалось мириться с утратой художественных сокровищ, воспринимавшихся как символ национальной культуры. Восстановление утраченного тоже приобретало символическое значение как утверждение незыблемости культуры. Этот важный психологический момент определил общее стремление реставраторов к восстановлению поврежденных памятников в возможно более полном объеме. Сейчас, по прошествии сорока лет после окончания войны, мы можем по-разному относиться к отдельным реставрациям, но правомерность и необходимость в общекультурном плане восстановления таких памятников, как церковь Спаса на Нередице, как разрушенные дворцово-парковые комплексы в пригородах Ленинграда и множество других сооружений, вряд ли могут быть поставлены под сомнение.

Пятницкая церковь в Чернигове. Фото начала XX в. ГНИМА





Пятницкая церковь после взрыва. Фото 1940-х гг. ГНИМА



Вид Пятницкой церкви после реставрации. Фото 1963г. ГНИМА

Оценивая грандиозную работу по восстановлению памятников в послевоенный период безусловно положительно, мы вправе тем не менее критически оценить проделанное с научно-творческих позиций.

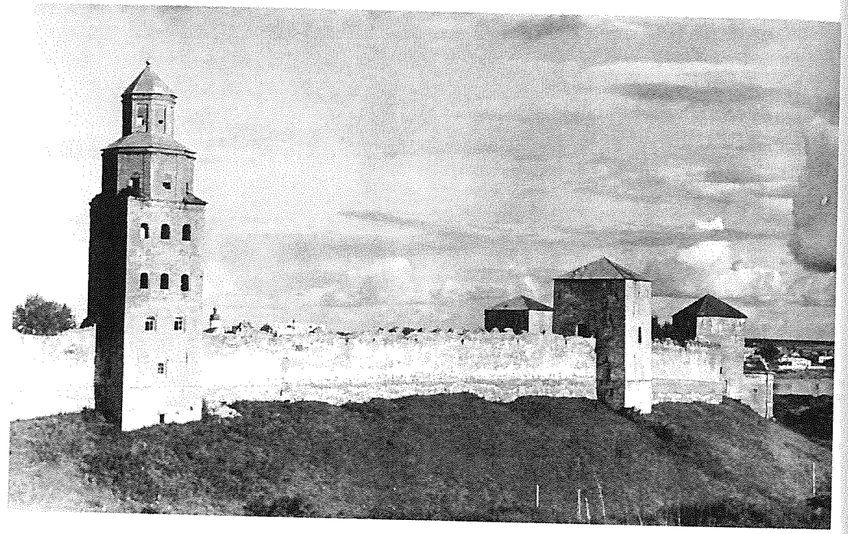
Так, очень сложной и неоднозначной оказывается оценка одной из господствовавших тенденций послевоенного времени — не ограничиваться воссозданием памятника в том состоянии, которое он имел до разрушения, а ориентировать восстановление на воспроизведение наиболее древнего, приближенного к первоначальному облика. Обязательное с теоретических позиций требование сохранения позднейших ценных наслоений как бы снималось их фактической утратой. Иногда в основе такой тенденции подспудно ощущалось стремление компенсировать потерю некоторых наиболее значительных произведений выявлением и реставрацией других, им созвучных. Так, находка и раскрытие в 1940-е гг. фресковых росписей XII в. церкви Благовещения на Мячине в Новгороде были восприняты

Новгород. Церковь Пятницы на Торгу до исследования. Фото 1948 г. ГНИМА





Пятницкая церковь в Новгороде после проведения реставрации



Новгородский кремль. Южная стена до реставрации.
Фото 1948 г. ГНИМА

как что-то вроде компенсации погибших росписей Нередицы. Однако воссоздание только элементов изначальной архитектуры и игнорирование ценности позднейших наслоений даже в этом случае таило в себе серьезную опасность и порой граничило с возвращением к осужденной практике стилистической реставрации.

Различные случаи таких реставраций должны быть расценены по-разному. Так, возвращение первоначального вида церкви Николы на Липне в Новгороде было осуществлено П. Н. Максимовым с большим тактом, и восстановленный памятник и сейчас сохраняет какое-то особое очарование мягких и плавных линий, особую камерность, отличавшие его, судя по известным нам фотографиям, до разрушения. Гораздо в большей степени приобрела черты холодной макетной жесткости церковь Пятницы в Чернигове, реставрированная П. Д. Барановским и Н. В. Холостенко. Но в данном случае исключительная важность открытия истинных форм этого памятника, заставившего пересмотреть многие взгляды на историю русского зодчества домонгольской поры, оправдывала отказ от возвращения к его предвоенному облику. Осуществление в натуре результатов выдающегося исследо-



Юго-западная стена Новгородского кремля после восстановительных работ.
Фото 1966 г. ГНИМА

вательского достижения отодвигает для нас на второй план не вполне удовлетворяющие нас сейчас последствия реставрации, которые при этом в большей степени вызваны масштабом утрат, чем возможными допущенными ошибками. Примером неудачным, следствием непродуманной ориентации на давно утраченный облик памятника может служить восстановление завершения так называемой Часозвони Новгородского детинца, которое было произведено не по довоенным фотографиям, т. е. в хорошо известной редакции, хотя и поздней, но удачной по композиции, а по весьма сомнительному иконному изображению. Наиболее бесспорными следует признать те реставрации, где архитектор не дал себя увлечь эффектностью сделанного открытия, а ограничился частичным восстановлением древнейших форм строго в пределах имеющихся бесспорных остатков. Такова, в частности, реставрация, выполненная под руководством Г. М. Штендера, церкви Пятницы на Торгу в Новгороде. Важные выводы автора получили отражение в научных публикациях и в ставшей широко известной графической реконструкции, самому же памятнику не был возвращен предполагаемый облик начала XIII в., и он сохранил все основные наслоения последующих столетий.



Смоленск. Комплекс Петропавловловской церкви. Фото 1950-х гг.

Стремление к возвращению первоначального вида в особо сильной степени отличает реставрацию памятников оборонного зодчества. В условиях общего патриотического подъема казалось особо важным продемонстрировать неприступную мощь древних кремлей, в ущерб выявлению следов их древности, следов, часто в той или иной степени воплотившихся в перестройках и утратах. Широко развернувшееся восстановление древних крепостей не ограничилось теми из них, которые находились в зоне боев и получили разрушения в годы Великой Отечественной войны. Так, наряду с кремлями Новгорода и Пскова превратились в грандиозные стройки кремли Горького и Астрахани. Некоторые из этих работ вызвали оживленные дискуссии. Например, реставрация Новгородского кремля, в целом хорошо документированная натурными остатками и данными старых описей, привела к наглядному выявлению зависимости его архитектуры от архитектуры Московского Кремля. Тем самым его облик как бы лишился новгородской самобытности, вернее сказать, иллюзорной самобытности, создававшейся за счет переделок очень позднего времени, но имевшей романтическую окраску и ставшей привычной. Споры вызва-



Церковь Петра и Павла в Смоленске после реставрации

ло и воссоздание заново, подчас без достаточных документальных оснований, Псковского кремля, уже давно представлявшего живописную картину руин. Если строительство башен и стен Псковского кремля, занимающего центральное место в большом современном городе, в известной мере оправдывалось градостроительными соображениями, то этого никак нельзя сказать о произвольном и неоправданном строительстве укреплений Старой Ладоги и некоторых других городов.

Приведенные примеры показательны не только как свидетельство бытовавшей тенденции преимущественного воссоздания первоначального вида памятников, но и как показатель слабого понимания со стороны реставраторов градостроительных проблем. Градостроительный аспект восстановления разрушенных памятников еще не был осознан в должной мере, и направленность работ чаще всего почти целиком определялась оценкой подлежащего реставрации сооружения как такового. Приведу два характерных примера. Еще в конце 1940-х гг. П. Д. Барановским был разработан проект реставрации церкви Петра и Павла XII в. в Смоленске, прошедший все необходимые утверждения, но осуществленный

намного позднее, в 1960-е гг. Церковь Петра и Павла дошла до нас с большими переделками. В середине XVIII в. она была включена в объем Варваринской церкви, одного из самых крупных и градостроительно значимых сооружений города. При этом были частично изменены и формы древнего храма, возведен новый барабан в стиле барокко, переделаны окна. Реставрация не ограничилась возвращением зданию XII в. его изначальных форм, но фактически привела к уничтожению основного объема Варваринской церкви: чтобы подчеркнуть значение более древнего, меньшего по размерам сооружения, с храма был снят верхний ярус стен, разобрано высокое завершение, сломана часть, примыкавшая к церкви Петра и Павла. Сохранены были лишь нижняя часть стен и колокольня. Между тем значение для городского ансамбля участка, на котором стоит памятник, в настоящее время не только не ослабло, но и возросло, поскольку на него оказался ориентирован-



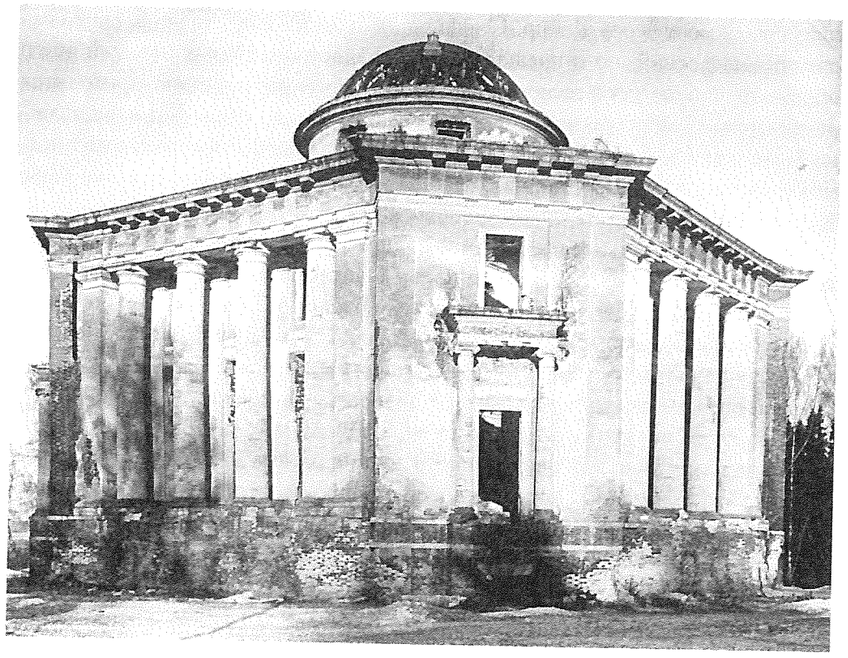
Успенская церковь Киево-Печерской лавры после взрыва

ным новый мост через Днепр. Очевидно, что не только с точки зрения сохранения наслоений, но и прежде всего с градостроительных позиций эту в общем-то вполне профессионально проведенную реставрацию приходится рассматривать как серьезную ошибку: восстановление форм XII в. не должно было сопровождаться разрушением столь важного для городского ансамбля высокого объема соседнего здания XVIII в., тем более что оно было художественно ценным.

Второй пример касается также одного из древнейших памятников нашего зодчества. В результате взрыва погибла знаменитая Успенская церковь Киево-Печерской лавры, от которой теперь остались лишь часть алтарных стен и поздний юго-восточный придел. Принятое в свое время решение о консервации руин и выявлении плана утраченного сооружения было отмечено как безукоризненно верное и единственно возможное, что получило отражение в специальной литературе. Однако значение памятника как центрального здания одного из крупнейших ансамблей Киева оказалось настолько существенным, что сейчас все большее число специалистов и неспециалистов настаивает на его воссоздании. Это воссоздание предполагается ориентировать не на реконструкцию первоначального вида, который памятник очень давно утратил, а на создание максимально точной копии существовавшего перед разрушением здания, т. е. редакции XVII–XVIII вв., стилистически единой со всем ансамблем лавры. Проект такого восстановления сейчас подготовлен и проходит стадию научного рассмотрения.

Следует, наконец, сказать, что восстановительные работы послевоенных лет, как правило, не учитывали или недостаточно учитывали значение сохранения городской среды. Это замечание в большей мере относится к деятельности градостроителей, чем реставраторов. С этой точки зрения мало удовлетворяет, например, проведенная реконструкция центра Пскова, сильно изменившая традиционный облик города и внесшая в него элементы нивелирующей стандартизации.

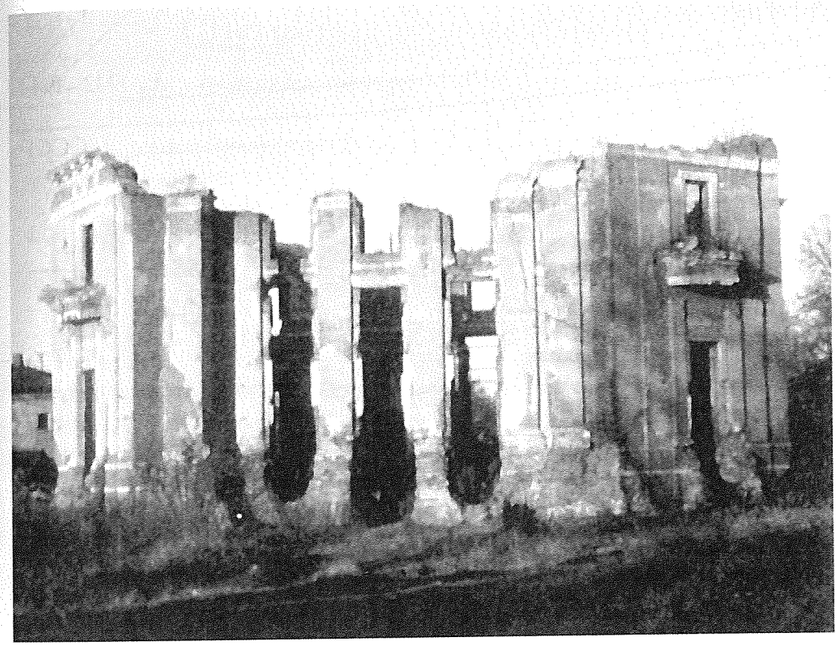
Одна из общих причин имевших место неудачных решений — большой разрыв, существовавший между деятельностью архитекторов, отстраивавших заново разрушенные здания и целые города, и архитекторов, занимавшихся вопросами сохранения культурного наследия. Рамки их работы не только не были в достаточной мере объединены организационно, но и определялись как бы различными системами исходных теоретических посылок, что порой приводило к серьезным ошибкам в обеих областях.



Петровское-Алабино. Усадебный дом в 1930-х гг.

Необходимо подчеркнуть, что те критические замечания, которые могут быть сейчас высказаны относительно послевоенных восстановительных работ, базируются на современном понимании и реставрационных и градостроительных проблем, и, главным образом, на понимании тесной связи этих проблем, что в основном является завоеванием недавнего времени. В целом же нужно констатировать, что важнейшая историческая и культурная задача спасения поврежденных войной художественных сокровищ была решена, причем архитекторы внесли свой вклад в ее решение.

И все же мое сообщение приходится закончить указанием на то, что еще в этом плане не сделано и что наш гражданский и профессиональный долг требует сделать. Последнее время при планировании реставрационных работ основное внимание уделяется объектам, которые не были повреждены войной и которым может грозить разрушение от других причин, что сейчас вполне оправданно. Но ряд замечательных произведений русского зодчества,



Руины усадебного дома в Петровском-Алабине

пострадавших в годы Великой Отечественной войны, до сих пор находится в руинах. Не закончено восстановление Ново-Иерусалимского монастыря, которое проектировал еще А. В. Щусев, а то, что сделано, порой сделано с отступлениями от старой формы, как, например, глава над крестовой частью Воскресенского собора. Не восстановлена колокольня Иосифо-Волоколамского монастыря, главная композиционная ось этого выдающегося ансамбля. В руинах до сих пор пребывает церковь Сергия с Залужья во Пскове, маленькое сооружение, на восстановление которого не требуется ни больших средств, ни больших усилий. Тягостную картину разрушения представляет собой один из лучших ансамблей классицизма в Подмосковье — усадьба Петровское-Алабино. Это, конечно, очень немного по сравнению с тем, что уже восстановлено. Но наша совесть не может быть чиста, пока и эти прекрасные произведения не будут возвращены к жизни и не займут достойное их место среди других памятников русской культуры.

Литература

1. Памятники зодчества, разрушенные немецкими захватчиками. М., 1942–1944. Вып. 1–2.
2. Памятники искусства, разрушенные немецкими захватчиками в СССР. М.; Л., 1948.
3. Практика реставрационных работ. М., 1950.
4. Новгород. К 1100-летию города. М., 1964.
5. Восстановление памятников архитектуры Ленинграда. Л., 1983.

Доклад, прочитанный на 41-й научной конференции Московского архитектурного института в 1985 г.

Специфика требований реставрационной методики в сегодняшней ситуации

Посвящение нашего пленума методическим вопросам реставрации и консервации вовсе не означает, что общие методические положения в этой области не выработаны или нуждаются в новых формулировках. Они давно уже сформулированы в нашей стране П. П. Покрышкиным, И. Э. Грабарем, Б. Н. Засыпкиным, а на международном уровне — Венецианской хартией. Вряд ли могут оспариваться такие положения, как приоритет работ по обеспечению сохранности памятников (их консервация), признание ценности художественных наслоений разного времени, отказ от стилистического единства как конечной цели реставрации, необходимость самого строгого документального обоснования всего подлежащего восстановлению, важность активного включения памятника в жизнь современного общества. Однако воплощение этих положений в нашей практике и, особенно, главный результат — общая сохранность культурного наследия — до сих пор в большинстве случаев крайне неудовлетворительны. Кроме того, жизнь постоянно ставит перед нами новые задачи, для решения которых нет и не может быть заранее и навсегда предуготованных рецептов. Таким образом, требуется прежде всего проанализировать создавшуюся ситуацию, выявить главные болевые точки и попытаться совместно наметить пути исправления.

Ситуация, сложившаяся сегодня, нова прежде всего никогда еще так резко не проявлявшимся контрастом между уровнем нашего общественного сознания и реальным состоянием дел с сохранением культурного наследия. Вопросы охраны памятников и их реставрации сейчас обрели широкий общественный резонанс, о котором еще недавно нельзя было и мечтать. Эти вопросы признаны коренными для нашей культуры, они широко освещаются в прессе, поднимаются в темпераментных выступлениях на Съезде народных депутатов. Если жизнь реставраторов старшего поколения проходила в своего

рода общественной изоляции, на них смотрели как на странных и подозрительных чудаков, то теперь они часто ощущают себя даже слишком в центре всеобщего внимания. Вчерашние равнодушные свидетели сегодня стали взыскательными, пусть и не всегда компетентными судьями. Теперь реставраторов критикуют не за ненужность, а за малую эффективность их деятельности.

Но, увы, коренные сдвиги в общественном сознании отнюдь не сопровождались сколько-нибудь существенными сдвигами в реальной практике охраны и реставрации памятников. Прежде всего, назревшая со всей очевидностью необходимость коренной правовой и административной реорганизации всего дела охраны памятников не получила должного понимания в верхах. Принятый в 1976 г. Закон СССР об охране памятников истории и культуры остался, как это теперь уже очевидно, прекрасной декларацией. Собранному после неоднократных откладываний Всесоюзному совещанию работников охраны памятников было отказано в принятии резолюции, как только стало ясно, что участники совещания единодушно отстаивают мнение о необходимости выведения системы государственной охраны из-под ведомственного подчинения. Взамен этого было принято решение о создании в системе Министерства культуры СССР, ясно продемонстрировавшего свою неспособность и свое нежелание организовать действенную службу охраны памятников, Главного управления, объединившего эту область общегосударственной деятельности с капитальным строительством объектов министерства. Многими это было воспринято как открытый вызов не только здравому смыслу, но и всей профессиональной общественности. До сих пор памятники интересуют Министерство культуры лишь постольку, поскольку они эксплуатируются учреждениями самого министерства. Достаточно сказать, что через 40 лет после создания системы государственных органов охраны памятников, через 25 лет после их передачи в систему Министерства культуры СССР и через 13 лет после выхода в свет всем известного закона мы до сих пор не имеем утвержденного списка памятников общесоюзного значения, за сохранение которых Министерство должно нести самую непосредственную ответственность. Вопросы охраны памятников и обеспечения реставрационной деятельности в какой-то степени успешно решаются лишь на республиканском уровне, но, к сожалению, это происходит далеко не во всех республиках. В большинстве же случаев местные органы охраны памятников практически бесправны, а реставрационные организации не способны обеспечить ни количество, ни качество необходимых восстановительных работ.

При этом состояние, в котором пребывают памятники, в большинстве своем более чем плачевное. Процесс ветшания ускоряется в геометрической

прогрессии и, хотя объем реставрационных работ за последние одно-два десятилетия заметно вырос, разрушение почти повсеместно опережает принимаемые меры по поддержанию памятников. Под угрозой полного исчезновения находится деревянное зодчество Русского Севера. Гибнут великолепные памятники Подмосковья, немногим лучше положение в других местах. В сельской местности памятники в своем большинстве не используются и практически безнадзорны. В городах дают себя знать последствия многолетней порочной социальной политики, направленной на естественное отмирание исторической застройки. Если принять тезис об экологии культуры, важной частью которой является наше архитектурное наследие, то нужно признать, что экологический кризис уже наступил.

Положение еще более усложняется происходящими изменениями в нашей оценке культурного наследия прошлого. Если совсем недавно хронология ценных произведений зодчества не распространялась в нашем сознании ближе, чем первая треть XIX в. — период ампира, то теперь осознано историко-культурное значение произведений более позднего времени, того художественного направления, которое прежде однозначно определялось уничижительным термином «эклектика». Преодоление односторонности оценки архитектуры целого столетия, причем столетия, давшего высочайшие и общепризнанные образцы в других сферах искусства, давно назрело, и то, что произошло, вполне закономерно. Но такая переоценка имела неизбежным следствием увеличение в несколько раз списочного состава памятников, что требует сейчас резкого увеличения затрат на работы по их поддержанию и реставрации, создания необходимой для этого материальной базы. Жизненные потребности и реальные возможности в этой области остаются несопоставимыми.

Другая особенность данного момента — происходящие изменения структуры реставрационных организаций. До сих пор все более обостряющуюся проблему обеспечения сохранности памятников пытались решать за счет роста численного состава уже существующих организаций. Основной моделью таких организаций, созданных после войны, была сравнительно небольшая реставрационная мастерская, объединявшая проектно-исследовательское и производственное подразделения, причем основная направленность деятельности, сам стиль работы, как правило, во многом определялся профессионалами — архитекторами. Позднее, с расширением объема работ, проектные группы многих реставрационных мастерских выросли до размеров института, а производственные — до размеров треста. В ряде случаев произошло слияние мастерских, еще более усилившее централизацию реставрационного дела.

Крупные проектно-реставрационные организации обладают рядом несомненных достоинств. Прежде всего, это возможность привлечения специалистов из разнообразных смежных областей и налаживания внутри крупных организаций целого ряда вспомогательных служб, необходимых в реставрационном деле, например фотограмметрических, физико-химических и других лабораторий. Проектно-реставрационный институт способен обеспечить комплексное исследование памятника и такие же комплексные проектные разработки, не прибегая к помощи сторонних специалистов и организаций. Другое важное преимущество — это лучшее обеспечение контроля за научно-методической стороной реставрационного проектирования, главным образом за счет функционирования научно-реставрационных советов и в какой-то мере за счет самого факта существования в таких организациях ядра опытных реставраторов высокой квалификации. Научные советы больших реставрационных организаций в силу компетентности своего состава нередко «де-факто» берут на себя ту контрольную функцию в части соблюдения методических принципов реставрации, которая возложена на государственные органы охраны памятников и с которой эти органы далеко не всегда справляются. Однако укрупнение организаций принесло не одни лишь положительные плоды. В новых объединениях связь между проектантами и мастерами-реставраторами стала гораздо более далекой, оперативное руководство реставрацией со стороны архитекторов постепенно уступает место обилию проектной документации, нередко избыточной, форма и состав которой все более подробно регламентируются различными тяжеловесными инструкциями. Архитекторы, профессионально заинтересованные в решении коренных задач сохранения памятников, все менее способны влиять на ход практических дел, который в гораздо большей степени определяется хозяйственниками и все более и более характеризуется погоней за пресловутым валом. Эта тенденция тем более опасна, что реставрационные гиганты оказались в своей области полными монополистами.

Однако сейчас ситуация стала быстро меняться. Перемены, происходящие во всех областях нашей жизни, привели к созданию целой сети действующих на кооперативной основе небольших реставрационных организаций, как производственных, так и проектных и смешанных. На сегодняшний день можно констатировать, что в эти кооперативы (во всяком случае, так обстоит дело в Москве) устремились в первую очередь малоквалифицированные архитекторы-реставраторы, заинтересованные не столько в использовании новых хозяйственных форм для более совершенной организации реставрационного процесса, сколько в легких заработках. Это вызвало широко распространенный скептицизм в отношении самой идеи реставрационных кооперативов. Неготовыми к новой ситуации оказались и государственные органы охраны памятников, привыкшие иметь дело со строго регламентированной работой немногих крупных реставрационных организаций и неспособные пока обуздать стихию и поставить под строгий научно-методический контроль работу ежедневно вновь рождающихся кооперативов, зачастую возглавляемых случайными людьми. Вряд ли можно сомневаться, что утеря монополии со стороны системы государственных реставрационных мастерских и существование наряду с ними мелких самостоятельных хозяйственных ячеек не просто мимолетные события сегодняшнего дня, скорее всего, это — коренные изменения привычной структуры реставрационного дела. Расширение общих объемов работ и внесение начала соревновательности — сами по себе явления положительные, если их суметь правильно использовать. С новой ситуацией надо считаться и искать для нее новые формы контроля и обеспечения научно-методических требований реставрации.

Казалось бы, в этих условиях основная задача реставрационных организаций — предотвратить разрушение, охватить максимум объектов, и в первую очередь наиболее ценные из них, находящиеся в тяжелом состоянии, провести по ним неотложные укрепительные работы. Однако практическое состояние дел мало отвечает такому представлению. Реальная картина очень пестра. Как и прежде, заметную часть работ составляет сложная и скрупулезная реставрация отдельных памятников, основанная на глубоких комплексных исследованиях, нередко приводящая к важным историко-архитектурным открытиям и коренным образом меняющая не только наши представления об их архитектуре, но и ведущая к существенным изменениям их облика. Такой тип реставрации, широко практиковавшийся в прошлом, вполне правомерен по отношению к отдельным уникальным сильно искаженным сооружениям, истинное историко-художественное значение которых может быть по достоинству оценено только после проведения исследования и реставрации. Это, конечно, действительно только при условии исчерпывающих исследований, фиксации и максимально бережного сохранения подлинника. Как примеры таких работ можно назвать реставрацию средневековых жилых построек Вильнюса и Таллина и особенно каменных палат XVII в. в Москве, о самом существовании которых еще не так давно вовсе не было известно. В этих случаях реставрационное раскрытие важно для сохранения памятника в условиях реконструкции города. И все же в сегодняшней ситуации может возникнуть вопрос, в какой степени такая реставрация необходима именно сейчас, не мешает ли

она сосредоточиться на более неотложных работах по сохранению памятников. Ответ на этот вопрос, естественно, может быть очень различным в разных случаях, но сама его постановка правомерна.

К сожалению, в массовом потоке работ все более широко представлена реставрация, базирующаяся на узкопрагматическом подходе. Она основана на поверхностном исследовании, причем нередко сопровождается широкой и часто неоправданной заменой подлинных элементов памятника. Применяемые при этом инженерные решения тяготеют к общестроительному шаблону. В этих условиях проектанты и особенно строители легко идут на большие перекладки и перелицовки, полную замену перекрытий, стропильных систем, а иногда вообще на замену существующих деревянных стен кирпичными. При этом оказывается неизбежной утрата не только подлинных конструкций, но и элементов старой отделки, которые заменяются новыми, не всегда хорошими копиями. Если же проведенные исследования и фиксация не были безукоризненно исчерпывающими, то безвозвратно теряется не только подлинник, но и важная информация о прежней архитектуре здания. Упрощенные технические решения не всегда оказываются эффективными и порой оборачиваются гораздо большими затратами по сравнению с реставрационными методами укрепления, не говоря уже об их недопустимости с методических позиций. А между тем именно так сейчас обстоит дело с усадьбой Пашкова дома, где под угрозу поставлено само существование интерьеров знаменитого Румянцевского музея. Конечно, грубые нарушения реставрационной методики далеко не характеризуют всю реставрационную деятельность, но существование подобной тенденции представляет очень серьезную опасность, особенно при часто проявляющемся стремлении ограничить роль архитектора-реставратора только проектированием, отдалив его от непосредственного руководства работами на месте.

К этому можно добавить, что порядок рассмотрения проектов реставрации до сих пор еще соблюдается далеко не столь неукоснительно, как это требуется. Бывают случаи, когда реставрация уникальных сооружений проводится вообще без коллегиального обсуждения (храм Петра митрополита в Высокопетровском монастыре в Москве).

Наряду с этим имеется немало попыток направить реставрационные средства и усилия реставрационных организаций не на работы по сохранившимся памятникам, нуждающимся в реставрации, а на воссоздание в больших масштабах утраченных их частей или же целых сооружений. Примеров таких воссозданий, по отношению к которым неправомерно применять термин «реставрация», накопилось уже немало: это печально известные Золотые ворота

в Киеве, дом в усадьбе Глинки Новоспасское, колокольня Красных рядов в Костроме и др. Обоснованность каждого такого решения должна быть оценена индивидуально, но само количество подобных нарушений общепринятой реставрационной методики не может не вызывать озабоченности.

Как же обстоит дело с консервацией? Оговоримся, что сам этот термин не следует понимать слишком прямолинейно. Консервация не сводится к одному устройству на памятнике кровель, установке подпорок и т. д. У здания, долго стоявшего раскрытым, нельзя делать кровлю без вычинки карнизов, укреплять несущие конструкции без тех или иных работ вполне реставрационного характера. Будем поэтому говорить о работах консервационной направленности, набор и объем которых продиктованы задачей сохранения памятника, естественно, с учетом исторической и художественной ценности тех частей, которые затронуты ведущимися работами. Но и по отношению к таким работам приходится констатировать, что их доля в общем объеме деятельности реставрационных организаций по большей части незначительна. Так, например, реставрационные работы в Архангельской области в основном сосредоточены на перевозке памятников, отобранных для Музея деревянного зодчества в Малых Карелах, а остающиеся на месте сооружения (которые составляют подавляющее большинство) предоставлены разрушению, и только по нескольким небольшим часовням группа энтузиастов ежегодно выполняет хозспособом укрепительные работы, что, конечно, является каплей в море. В планы треста «Мособлстройреставрация» в течение многих лет подряд под давлением общественности и государственных органов охраны памятников включались работы по консервации ряда особо ценных памятников (в основном древнейших построек XVI—XVII вв.), но они регулярно и совершенно безнаказанно не выполнялись. Насколько мне известно, не везде дело обстоит настолько вопиюще плохо. Консервация даже весьма отдаленных построек регулярно ведется в Грузии, в Армении. Но все же отрицательных примеров можно назвать множество.

Давая общую оценку, необходимо, конечно, учесть, что планы реставрационных организаций лишь частично формируются за счет бюджетных средств, распределяемых органами охраны памятников, и во многом определяются не поддающимися планированию заказами пользователей. Но и бюджетные ассигнования нередко лишь в небольшой части направляются на консервацию.

Чем же объясняется такое положение? Прежде всего отсутствием единой государственной политики, направленной на поддержание всей массы памятников. В течение последних десятилетий широко проводилась

установка, связывающая реставрационные ассигнования с развитием туризма, что приводило к сосредоточению сил на наиболее заметных объектах, крупных комплексах и ориентировало на внешне эффектный результат реставрации. Правильный сам по себе тезис о необходимости увязки реставрации памятников и их приспособления к современной функции нередко трактовался таким образом, что считалось нецелесообразным вкладывать любые средства в неиспользуемые сооружения, в том числе и на первоочередной ремонт. Особенно пагубные последствия такая трактовка имела в сельской местности, где зачастую не имеют использования сооружения, обладающие наибольшей историко-художественной ценностью, которые таким образом были доведены до отчаянного положения.

Другим бичом, вызывающим катастрофические последствия, является практикуемая система критериев оценки хозяйственной деятельности реставрационных организаций, ориентирующая их на подчинение всей работы погоне за валом. Об этом говорилось неоднократно, но реальное положение дел остается тем же. Никакие призывы и приказы не смогут переориентировать деятельность строителей-реставраторов на кропотливую работу по консервации рассредоточенных объектов, пока не будут найдены для этого экономические стимулы.

Положение осложняется тем, что работы, выполняемые по бюджетным ассигнованиям, не обеспечиваются в плановом порядке фондируемыми строительными материалами, что затрудняет их правильную организацию, а ведь по бюджету обычно и финансируются памятники, наиболее нуждающиеся в реставрации. Это побуждает строителей предпочитать им работы, выполняемые по заданиям арендующих памятники ведомств, а иной раз находить оправдание для отказа в проведении маловыгодных в денежном отношении работ.

Особо следует отметить слабую оснащенность реставрационных организаций инженерной службой. До сих пор еще их проектные подразделения, даже наиболее крупные, совершенно недостаточно укомплектованы кадрами инженеров-реставраторов высокой квалификации. Далеко не во всех имеются лаборатории, а существующие лаборатории плохо обеспечены оборудованием. Технология реставрационных работ, как правило, даже хоть сколько-нибудь не приближена к современному научно-техническому уровню. Пожалуй, еще хуже обеспечены технически производственные подразделения, в большинстве способные выполнять лишь самые элементарные работы, и то зачастую с самым низким качеством. О системе их материального снабжения, особенно о качестве применяемых строительных материалов, лучше вообще не говорить.

Между тем без высокой технической культуры о серьезной постановке консервационного дела не может быть и речи.

Наконец, дают себя знать некоторые особенности психологии как самих реставраторов, так и тех, кто подчас властно влияет на принимаемые решения. И здесь прежде всего следует назвать тяготение к видимому внешнему эффекту реставрации. В основе его лежат и не столь уж редкое стремление к самовыражению со стороны архитекторов, и желание заказчиков или местных властей показать своему начальству, что «деньги потрачены не зря». Отсюда — нежелание удержаться в рамках решения консервационных задач, а также и большие поновления, часто не только не вызванные необходимостью, но и наносящие ущерб памятнику как подлинному произведению прошлого. Забывается уже давно высказанное положение, что «первое достоинство реставратора — это остаться незамеченным» (Луи Вите).

Крайняя степень подобного рода реставрационных увлечений — это создание «новоделов», то есть копий полностью или почти полностью утраченных сооружений. О несоответствии такой практики выработанным принципам отношения к наследию говорилось уже немало. Однако именно сейчас мы наблюдаем очевидное оживление этой тенденции. Почему это так? Попробуем проследить корни этого явления. Здесь сливаются воедино, по меньшей мере, две причины. Одна из них — возрождение интереса к архитектурному наследию среди массы людей, часто не обладающих достаточным уровнем культуры, незнакомых с опытом реставрации. Результатом этого является то, что Роберто Пане назвал «забвением культурного опыта». Серьезнее другая причина — реакция на изживаемое ныне негативное отношение к ультурному наследию, выразившееся в свое время в варварских актах уничтожения памятников. К воссозданию именно таких бессмысленно сломанных в 1930-е гг. памятников и призывают сейчас чаще всего. Настроения людей, требующих возвести в Москве заново Сухареву башню, Казанский собор и другие уничтоженные тогда же замечательные произведения, близки к настроениям тех, кто настаивает на восстановлении исторической справедливости в отношении миллионов безвинно репрессированных, на почтении их памяти. В этом контексте возведение заново уничтоженных памятников зодчества воспринимается как некий символ, как воздаяние за осужденный ныне чудовищный вандализм, как своего рода гарантия, что такое более не повторится. Исходные импульсы сторонников воссоздания по этическим мотивам не могут не вызывать понимания и уважения. Однако основная посылка тех, кто с этих позиций выступает за воссоздание, мне представляется все же глубоко ошибочной.

То, что здание, воссоздаваемое как символ, облекается в форму полного подобия давно уже погибшего произведения, несет в себе известную двусмысленность, приближаясь, по крайней мере внешне, к фальсификации. Как это ни горько, но уничтоженные произведения искусства, как и уничтоженные люди, уходят безвозвратно, и тем трагичнее преподанный нам исторический урок. Поэтому широко предлагаемое воссоздание утраченных сокровищ как общий принцип неприемлемо, за исключением, возможно, одного- двух уникальных случаев, способных сконцентрировать в себе всю полноту символического акта. Но даже если так, то должно ли оно иметь место в условиях, когда наших сил и средств не хватает для сохранения того, что еще дожило до наших дней?

Попробуем наметить, что же необходимо предпринять сегодня, чтобы исправить существующее положение и сделать все возможное для максимально полного сохранения дошедшего до нас ценнейшего историко-культурного наследия. Понятно, что кардинальное решение этой задачи потребует резко повысить ассигнования на реставрацию, принять меры к развитию ее материально-технической базы, расширить сеть реставрационных мастерских. Однако одного количественного роста все же мало, а если исходить из реалистической оценки сегодняшней экономической ситуации, то приходится признать, что надежды на многократное увеличение в ближайшее время бюджетных средств на реставрацию достаточно сомнительны. Поэтому необходимо, прежде всего, правильное определение основной направленности работ в пределах тех средств, которыми мы реально располагаем.

В этом плане требуется сконцентрировать усилия на следующих основных направлениях:

1. Переориентировать основную направленность реставрационных работ на поддержание и сохранение всей массы памятников, и среди них в первую очередь находящихся в наиболее тяжелом состоянии и наиболее ценных в историческом и художественном отношении.

2. Придавать особое значение при ведении реставрационных работ сохранению подлинных элементов памятника.

3. Обеспечить резкое повышение качества реставрационных работ, а также использование всего арсенала современной науки и техники применительно к решению реставрационных задач. Это должно касаться и расширения спектра исследовательских работ за счет применения современных методов и аппаратуры, и широкого внедрения в практику лучших технологических разработок.

4. Ограничить проявляющиеся тенденции к созданию «новоделов», компрометирующих идею научной реставрации и отвлекающих силы и средства реставрационных организаций от выполнения основной задачи — сохранения памятников.

Для всего этого необходимо осуществить ряд организационных мер, которые, несомненно, потребуют дополнительных проработок и больших усилий. Прежде всего, необходимо составление перспективных планов консервации, ориентированных не на интересы пользователей, не на интересы туризма, а на интересы самих памятников. Перспективные планы должны учитывать степень и характер разрушения, ценность памятников (естественно, что по наиболее ценным памятникам работы по укреплению должны вестись в первую очередь). Эти планы должны служить одним из главных документов при формировании планов бюджетных ассигнований, а невыполнение запланированных консервационных работ реставрационными мастерскими должно иметь неизбежным следствием применение к ним экономических санкций.

Необходимо неукоснительное осуществление научно-методического контроля за реставрацией, особенно когда она проводится небольшими вновь созданными организациями, не имеющими в своем составе авторитетных специалистов и регулярно функционирующих реставрационных советов. Контролироваться должны и проекты реставрации, и сами производственные работы. Общую ответственность за обеспечение такого контроля, безусловно, несут государственные органы охраны памятников, формы же контроля в новых условиях хозяйственной деятельности, вероятно, должны быть дополнительно выработаны.

Необходимо в конце концов разработать и внедрить систему оценки экономической эффективности деятельности реставрационных организаций, стимулирующую качественное выполнение всех необходимых видов работ на памятниках истории и культуры, включая первоочередные укрепительные работы и применение сложных реставрационных технологий.

Столь же настоятельно требуется решить вопросы обеспечения ведущихся реставрационных работ высококачественными материалами и оборудованием. Речь идет как о традиционных строительных материалах, так и о современных материалах, необходимых для специализированных реставрационных технологий.

Необходима организация подготовки кадров реставраторов всех специальностей (архитекторов, инженеров, технологов, мастеров-строителей).

Но все эти задачи вряд ли могут быть сколько-нибудь успешно решены без главного: коренной реконструкции всей системы государственных органов охраны памятников, высвобождения их из ведомственного подчинения Министерству культуры или Госстрою и выведения на надведомственный уровень.

Доклад на пленуме Научно-методического совета по охране памятников культуры Министерства культуры СССР «Методика реставрации памятников архитектуры в современной ситуации», состоявшемся в сентябре 1989 г.

Церковь Преображения Кирилло-Белозерского монастыря. Исследования. Предложения по реставрации[1]

I. Основные исторические сведения

Н. К. Никольский предполагал, что церковь Преображения выстроена между 1568 и 1601 гг., скорее же всего в царствование Феодора Иоанновича или Бориса Годунова, т. е. после 1584 г.[2] Основанием для этого послужило сообщение переписных книг о строительстве храма Леонидом Ширшовым, поступившим в монастырь в 1568 г.[3], а также посвящение одного из приделов св. Ирине, соименной царице Ирине, жене царя Федора. Более точную датировку дает известие неопубликованного историко-статистического описания монастыря о хранившемся в монастыре антиминсе престола св. Ирины, датированном 7103 (1595) г.[4] Существенное значение для датировки церкви имело и дендрохронологическое определение возраста свай крепостной стены Успенского монастыря, с которой церковь выложена вперевязь, давшее началь-

[1] Публикуемый материал помимо своей научной значимости позволяет проследить эволюцию взглядов автора на методологический аспект реставрации, движение от максимализма первого проекта восстановления памятника (50-е гг.) к более строгому и взвешенному подходу его осуществленного варианта (70-е гг.). Тексты, написанные в разное время, но объединенные общей темой, скомпонованы согласно логике их содержания в три раздела. Исследовательский раздел подготовлен к публикации по черновой авторской рукописи. (*Примеч. сост.*)

[2] *Никольский Н. К.* Кирилло-Белозерский монастырь и его устройство до второй четверти XVII века. СПб., 1897. Т. 1. Вып. I. С. 35.

[3] *Успенский Н.* О больших строителях Кирилло-Белозерского монастыря. М., 1896. С. 30.

[4] РГАДА. Ф. 1441, оп. 4, д. 42, л. 7об.

ную дату строительства — 1591 г.[5]. По мнению А. Л. Баталова, церковь выстроена на вклад Феодора Иоанновича[6]. Таким образом, опись 1601 г. дает характеристику здания почти сразу после возведения: «Да в монастыре ж на воротех каменных что к Северскому озеру церков каменна о трех верхех Преображение Господа Бога и Спаса нашего Иисуса Христа. Кресты железные. Верхи обиты железом немецким. А олтари и своды церковные покрыты тесом. А деланы те церкви и в них строение при старце Леониде... Под церковью Преображения Спасова что на задних воротех от Северского озера полатка переделана надвое. А в неи две печи в однои пекут колачи, а в другои печи пекут просвиры. А в переделке делают на братью пироги. Мера полатке в длину десят сажен с полусаженью, а поперег шесть сажен. Да в колачнои ж полатке подле печи зделана полатка невелика. А держат в неи зимою просвиры. Да с надворья к церковнои паперти да к городовои стене приделана полатка, а в ысподи держат в неи колачи. А вверху живут старцы. Да к тои же полатке приделан чюлан, а держат в нем сухари»[7]. Тот же текст повторен и в описи 1621 г. с той разницей, что в одном из списков этой описи вместо «кресты железные» сказано «кресты и верхи обиты зелезом немецким»[8].

Некоторые новые подробности содержит опись 1668 г. В ней говорится, что по правую сторону находился придел св. Николы, по левую — св. Ирины. В алтаре и в приделах были слюдяные оконницы[9]. К 1720 г. относится первое, очень схематичное изображение церкви на гравюре Алексея Ростовцева[10]. Опись 1732/1733 г. сообщает о двух круглых столбах в церкви, а также, что «на церкви Преображения Господня олтаря предел перегражден стены деревянные». На северной стене церкви под деревянным киотом был написан стенным письмом образ Преображения, на южном — Происхождения честных древ. На полях описи сделана недатированная приписка о том, что опаянные белым железом главы и крытые

[5] *Черных Н. Б.* Результаты дендрохронологического изучения дерева из построек Кирилло-Белозерского монастыря // Реставрация и исследования памятников культуры. М., 1982. Вып. II. С. 209–212.

[6] *Баталов А. Л.* Московское каменное зодчество конца XVI века: Проблемы художественного мышления эпохи. М., 1996. С. 38.

[7] ОР РНБ. Кир.-Бел., 72/1311, л. 150, 470об.–471об.

[8] Там же, 73/1312, л. 265, 448–448об.; 74/1313, л. 249.

[9] Там же, Q-IV–393, л. 199, 215об.

[10] *Никольский Н. К.* Указ. соч. Приложение 8-е. С. XCIV– XCV.

тесом кровли «все погорели»[11]. К какому времени относится это известие, неизвестно. Во всяком случае, «Офицерская» опись 1764 г. по-прежнему пишет о трех главах на церкви «деревянных гладких», опаянных, как и прежде, белым железом[12]. То же сказано и в описи 1770 г., подробно перечисляющей многочисленные трещины в стенах и сводах, утраты и повреждения деревянных связей[13].

В 1771 г., возможно в связи с пожаром, верх церкви был переделан с уничтожением не только покрытия по кокошникам, но и всех трех каменных барабанов. 4 марта этого года штатным служащим Василием Храмовым было куплено для монастырских нужд полосовое железо, а также «для прибавки на церкве Преображения Господня новой крышки гвоздья железного двоетесного пять пуд... для обивки на оной церкве новой деревянной главы белого листового железа пол бочки, числом двести двадцат пять листов... для крашения помянутой церкве... новой крышки краски черлени пятнадцат пуд», а также постного масла для разведения краски[14]. Новое завершение церкви получило отражение в описи 1773 г.: «На оной церкве крыша тесовая осмерик. Полуглавие и шея обиты тесом же. Оной осмерик и полуглавие выкрашены черленью, новые, а шея роскрашена разными красками. Глава гладкая осмигранная опаяна железом белым, на ней крест железный выкрашен местами и вызолочен новые». В описи даются основные размеры здания. Помещение перед входом в церковь названо то трапезной, то папертью (что более верно). С северной стороны к паперти примыкала каменная лестница «между стеною и простенком» с каменным сводом. В алтаре, церкви и паперти насчитывалось двенадцать окон с ветхими слюдяными оконницами. Церковные двери «с вонной стороны» были обиты белым железом и имели «нутряной железный задвижной замок» и деревянный засов. Железный задвижной «запор» был и у наружной двери, ведущей на лестницу. У приделов с «дольной» и с западной поперечной сторон было по два дощаных простенка[15]. Судя по тому, что опись, в которой подробно описываются ветхости других монастырских построек, ничего не говорит о трещинах Преображенской церкви,

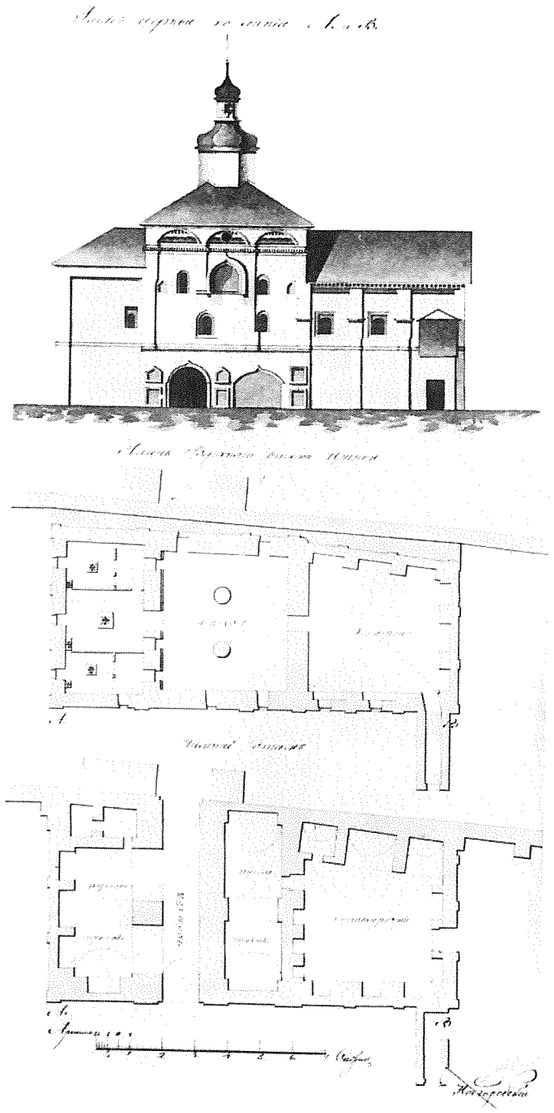
[11] ОР РНБ. Кир.-Бел., 100/1336, л. 130, 134об., 140.

[12] РГАДА. Ф. 280, оп. 3, д. 266, ч. 1, л. 3.

[13] Там же. Ф. 1441, оп. 3, д. 191, л. 106об.–107.

[14] Там же, д. 210, л. 5об.

[15] ОР РНБ. Кир.-Бел., 102/1338, л. 36об.–37об., 982об., 1043об., 1054об.



Церковь Преображения. Северный фасад и поэтажные планы. Чертеж из Атласа М. Праве. 1831 г.



Вид церкви Преображения с северо-запада. Фрагмент рисунка Н. Мартынова. Середина XIX в.

можно полагать, что в 1771 г. одновременно с переделкой верха проводился и общий ремонт здания. Тем не менее в 1790 г. вновь пришлось заделывать щели в церкви и в «трапезе»[16].

Данные о церкви за первую половину и середину XIX в. очень отрывочны. Так, в 1806 г. она вместе с другими монастырскими постройками была побелена[17]. К этому периоду относятся два профессионально выполненных изображения здания. Одно из них — чертеж М. М. Праве, представляющий план и северный фасад церкви с граненым деревянным барабаном и двухъярусной главой[18]. Второй из них — рисунок Н. Мартынова середины XIX в.[19] — вызывает недоумение, поскольку церковь показана на нем без кровли и без главы, хотя никаких письменных известий о пожарах или утрате завершения для этого времени нет.

---

[16] РГАДА. Ф. 1441, оп. 3, д. 677, л. 7.

[17] Там же, д. 773, л. 46.

[18] ОР РНБ. Ф. 40, № 284, л. 6.

[19] ГРМ. Отд. рисунков, № 26837.

Очередная серия ремонтных работ была предпринята в 1870-е гг. В 1874 г. от колокольни к Преображенским воротам была настлана лестница из чугунных плит[20]. Но в основном производились переделки интерьера. В 1876 г. иконостасы в церкви и в приделах были «выполированы и окрашены французскою зеленью; карнизы, подоконники с лавками в алтарях выкрашены белилами, а алтарные перегородки кобальтом на масле; внутренние стены церкви, при белых карнизах и столбах, окрашены темноголубою клеевою краскою, и этим цветом вполне гармонируют светлозеленому фону древних иконостасов; иконостасу дают особенный вид иконы древнего письма, в прошедшее лето искусно обновленные во всем по-старому, как было прежде; в предхрамии стены перетерты и покрыты зеленым колером, на клею; и, наконец, вместо кирпичных старых настланы вновь деревянные полы»[21]. В 1879 г. интерьер пополнился новым настоятельским местом, кровля и глава выкрашены медянкой, а фонарь — белилами[22]. Фотографии конца XIX и начала XX в. показывают внешний вид церкви мало отличающимся от представленного на чертеже Праве. В таком виде здание простояло до 1947 г., когда глава на церкви сгорела от молнии и более не восстанавливалась.

II. Исследования памятника[23]

Надвратная церковь Преображения в Кирилло-Белозерском монастыре расположена на берегу Сиверского озера, непосредственно примыкая к древней монастырской ограде. В открывающейся с озера величественной панораме монастыря церковь занимает одно из центральных мест. Значительные искажения памятника привели к полной утрате его прежнего силуэта, что не могло не сказаться самым тяжелым образом на художественной цельности всего ансамбля. Поэтому восстановление первоначальных форм здания имеет первостепенное значение. Помимо этого церковь представляет собственный несомненный интерес, так как является характерным образцом культового зодчества Северо-Восточной Руси конца XVI в.

[20] РГАДА. Ф. 1441, оп. 3, д. 2031, л. 1.

[21] Там же, д. 2049, л. 1.

[22] Там же, д. 2088, л. 67.

[23] Статья написана в 1955 г. в связи с разработкой проекта реставрации Преображенской церкви. (*Примеч. сост.*)

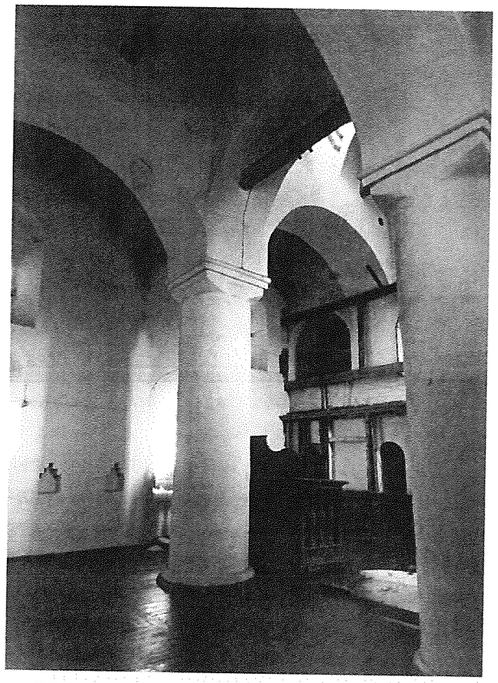


Кирилло-Белозерский монастырь со стороны Сиверского озера. Фото 1956 г.

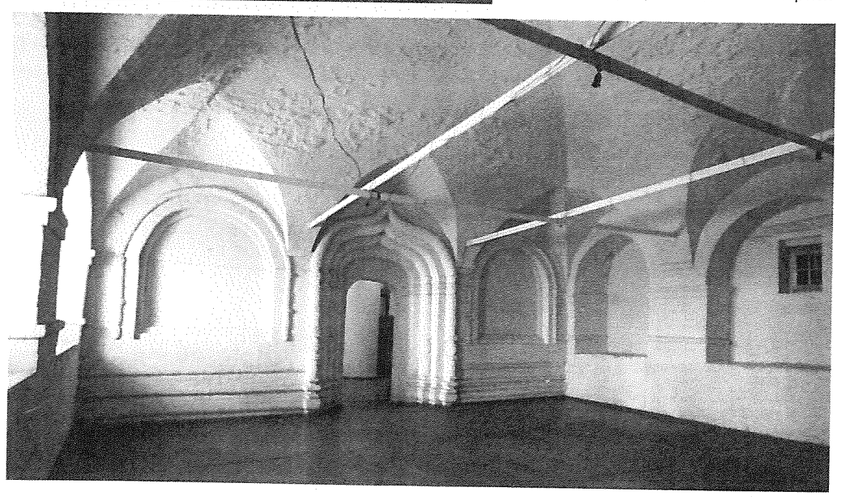
Здание сложено из кирпича размером 7,5—8 × 14,5—15 × 30—31, 32 см. Поставленное на подклете, оно состоит из церкви, алтаря и большой квадратной в плане паперти, перекрытой сомкнутым сводом с распалубками. Церковь двустолпная, с круглыми столбами, перекрыта тремя коробовыми сводами, опирающимися на подпружные арки. Алтарь представляет внутри общее прямоугольное в плане помещение, разделенное на три части переброшенными с восточной стены на западную арками, на которые опираются коробовые своды. Под церковью были устроены два прохода из монастыря к озеру, больший из которых заложен. Под папертью — большая палата,



Церковь Преображения до реставрации



Церковь Преображения. Интерьер храма



Церковь Преображения. Интерьер западной паперти

перекрытая крестовым сводом. В этой палате, как свидетельствуют переписные книги XVII в.[24], пекли калачи и просфоры. Вход в церковь — по крытой лестнице, примыкающей к северному фасаду паперти. В настоящее время церковь не имеет глав и перекрыта четырехскатной кровлей.

Композиция Преображенской церкви не является для монастыря исключением. Ту же композиционную схему имеет также надвратная, построенная несколько ранее, церковь Иоанна Лествичника в том же монастыре. Декор фасадов церкви Преображения настолько точно воспроизводит декорацию этого храма, что мы, без сомнения, имеем дело с сознательным копированием форм готового «образца». Это в значительной степени облегчает задачу восстановления утраченных элементов памятника.

До настоящего времени Преображенская церковь не была в достаточной мере исследована. В 1897 г. Н. К. Никольским были опубликованы сведения о памятнике, содержавшиеся в переписных книгах XVII и XVIII вв.[25] В 1905 г. храм был схематично обмерен архитектором Н. Прянишниковым. В. А. Богусевич в статье, посвященной двустолпным храмам, упоминая церковь Преображения, ограничивается замечанием, что без обследования чердака нельзя восстановить первоначальный вид памятника[26].

В 1930-х гг. исследованием церковного здания занимался архитектор В. В. Данилов. Впервые обследовавший чердачное помещение над храмом и обнаруживший остатки верхних ярусов кокошников и основания трех барабанов, он высказал ряд предположений о первоначальной архитектуре сооружения[27].

Дополнительное исследование и архитектурно-археологический обмер памятника были выполнены в 1953—1954 гг. бригадой Центральной проектно-реставрационной мастерской Академии архитектуры СССР в составе архитекторов Л. А. Давида, Е. Н. Добромысловой, С. С. Подъяпольского и студентов Московского архитектурного института В. А. Климова, В. Орлова и Ю. В. Стеблюка. Под кровлей храма были расчищены

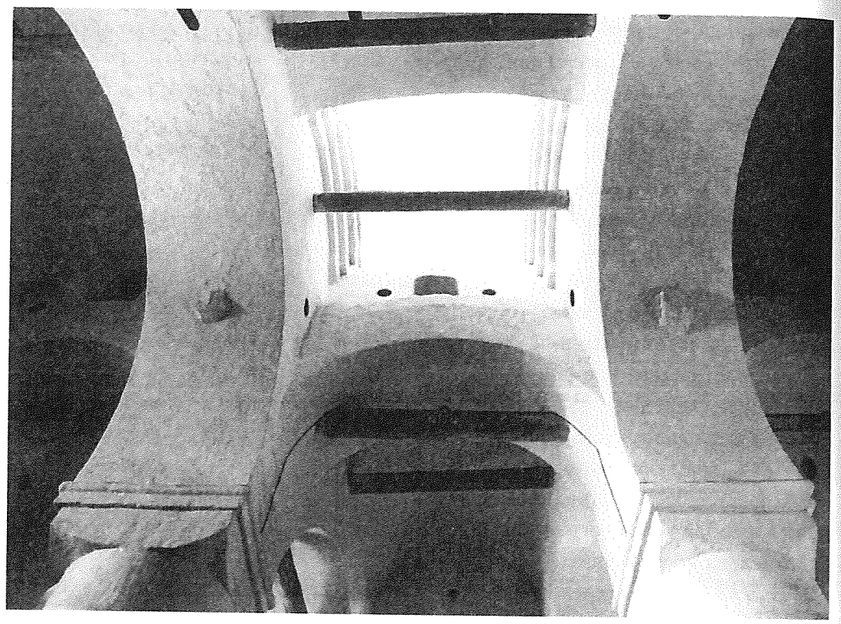
---

[24] См. примечания 7 и 8. (*Примеч. сост.*)

[25] *Никольский Н. К.* Указ. соч. С. 35—36, 209—216.

[26] *Богусевич В. А.* Новый архитектурный тип в русском зодчестве XVI и XVII столетий // Сборник Бюро по делам аспирантов ГАИМК. Л., 1929. Вып. I.

[27] *Данилов В. В.* Путеводитель по архитектурным памятникам бывш. Кирилло-Белозерского монастыря (архив Кирилловского краеведческого музея [ныне КБИАХМЗ], № 388. 1940 г.).



Церковь Преображения.
Основание центрального барабана после удаления позднего свода

от мусора обнаруженные еще Даниловым фрагменты двух верхних ярусов кокошников и кладки основания трех барабанов. Наш предшественник утверждал, что большой барабан был первоначально глухим и стоял непосредственно на своде, так как «строители не сумели, очевидно, перейти от квадратного отверстия на круглое при помощи парусов». Однако при повторном обследовании остатков центрального барабана установлено, что он имеет паруса, выложенные горизонтальной кладкой с подтеской внутренних поверхностей. Переход к подкупольному квадрату с южной и северной сторон осуществлен посредством системы ступенчато повышающихся арочек. Стены барабана внутри и паруса побелены. Все это позволяет утверждать, что барабан изначально был световым и участок свода под ним является позднейшим (контуры этого участка вполне различимы при взгляде на своды снизу)[28]. Основания малых

[28] При реставрации памятника в середине 1970-х гг. свод был разобран. (*Примеч. сост.*)

барабанов находятся над северо-восточным и юго-восточным углами храма. Малые барабаны глухие, поставлены непосредственно на свод и частично на наружные стены.

Стенки второго яруса кокошников сохранились на большую часть своей высоты. Их тимпаны заполнены узором в виде выложенных из кирпича прямоугольных и треугольных впадинок. Особенность расположения барабана, сдвинутого к востоку от центральной пары столбов, в сочетании с обычным для белозерских памятников XV–XVI вв. завершением храма тремя ярусами кокошников (часто по три кокошника с каждой стороны во всех ярусах) привели к не совсем обычному устройству верхнего, третьего, яруса, где кокошники из-за близости барабана к восточной стене могли быть размещены только с трех сторон барабана. Их стенки сохранились только в нижней части, и разбивка кокошников не может быть восстановлена в натуре. С западной стороны, на которой не сказались указанные особенности конструктивного решения храма, по-видимому, располагалось по три кокошника — так же, как в первом и во втором ярусах. При повторении размеров кокошников с боковых сторон можно разместить по два кокошника, а с востока, по сторонам большого барабана, по полукокошнику. (Аналогичные полукокошники второго яруса сохранились в примыкании к малым барабанам.)

Забутовка ендов между перекрывающими храм коробовыми сводами имеет уклон к западу. В стенках второго и третьего ярусов кокошников над ендовами выложены небольшие проемы, перекрытые частью напуском горизонтальной кладки, частью небольшими арочками, а частью имеющие пятиугольное очертание. Такие же проемы устроены в южной и северной стенках третьего яруса кокошников. Таким образом вся вода, проникавшая из-за неисправности кровли на чердак, отводилась в ендовы между закомарами на западном фасаде. Церковь, как свидетельствуют переписные книги, была покрыта тесом, а кровля устроена не по сводикам, а, вероятнее всего, по деревянным кружалам.

В. В. Даниловым была высказана мысль о возможности покрытия алтаря по трем сводам. При обследовании чердачного помещения над алтарем установлено, что видимая снаружи кладка завершения восточного фасада в виде трех щипцов сохранилась частично также и на чердаке. Надкладка между щипцами выполнена из кирпича размером 8,5–10 × 15–17 × 31,5–32 см и является позднейшей. На восточной стене храма под кровлей алтаря обнаружены выложенные в древней кладке гнёзда [для стропил]. По их положению и по сохранившимся нижним частям щипцов на восточном фасаде алтаря

можно восстановить очертание прежнего покрытия алтарной части, которое было пощипцовым.

При исследовании памятника проверено предположение Данилова о существовании перед церковью каких-то особых укреплений, а также о наличии северной и южной деревянных папертей. В настоящее время верхняя часть крепостной стены закрывает южный портал храма, окна и арки южного фасада его паперти. Освидетельствование кладки стены в натуре позволяет сделать следующие выводы: 1) На восточном участке нижняя часть крепостной стены выстроена раньше церкви, стена которой приложена без перевязи к ее ходовой части, сохранившей побелку. 2) Участок стены непосредственно перед церковью переложен при сооружении последней, так как стена здесь имеет иной размер кирпича, вполне тождественный с кирпичом Преображенской церкви, а также другой, несколько упрощенный декор сравнительно с соседними участками. 3) Крепостная стена на всем протяжении надложена в позднейшее время. С внутренней стороны к боевому парапету приложены арки второго яруса, и на них возведен третий ярус с бойницами прямого и косого боя. Эта надкладка произведена после 1621 г., так как по свидетельству переписных книг этого года стена еще оставалась прежней.

Высота крепостной стены не превышала высоты подклета церкви. На южном фасаде храма, под пояском, отделяющим верхний этаж от подклета, имеются следы ее кровельного покрытия: выложенные в кладке штраба для кровли и гнёзда для стропил, также дающие возможность определить высоту древней крепостной стены. В месте стыка стен храма и паперти виден след от этой кровли, позволяющий установить угол ее наклона.

При таком устройстве стены южный портал церкви выходил непосредственно над кровлей ее ходовой части, что исключает всякую возможность существования у храма южной паперти. Никаких следов северной паперти при исследовании памятника также не обнаружено, а размещение арочных проходов и декоративная обработка их простенков весьма затрудняют устройство не только каменной, но и деревянной паперти.

На месте северного портала в настоящее время существует окно с обрамлением в виде валика с «дыньками», относящееся, судя по формам, к XVII в. Сходное окно имеется на восточном фасаде монастырской Большой больничной палаты XVII столетия. После удаления затирки со срубленных тяг портала установлено, что северный портал был идентичен существующим южному и западному.



Церковь Преображения. Вид с Сиверского озера. Реконструкция С. С. Подъяпольского.

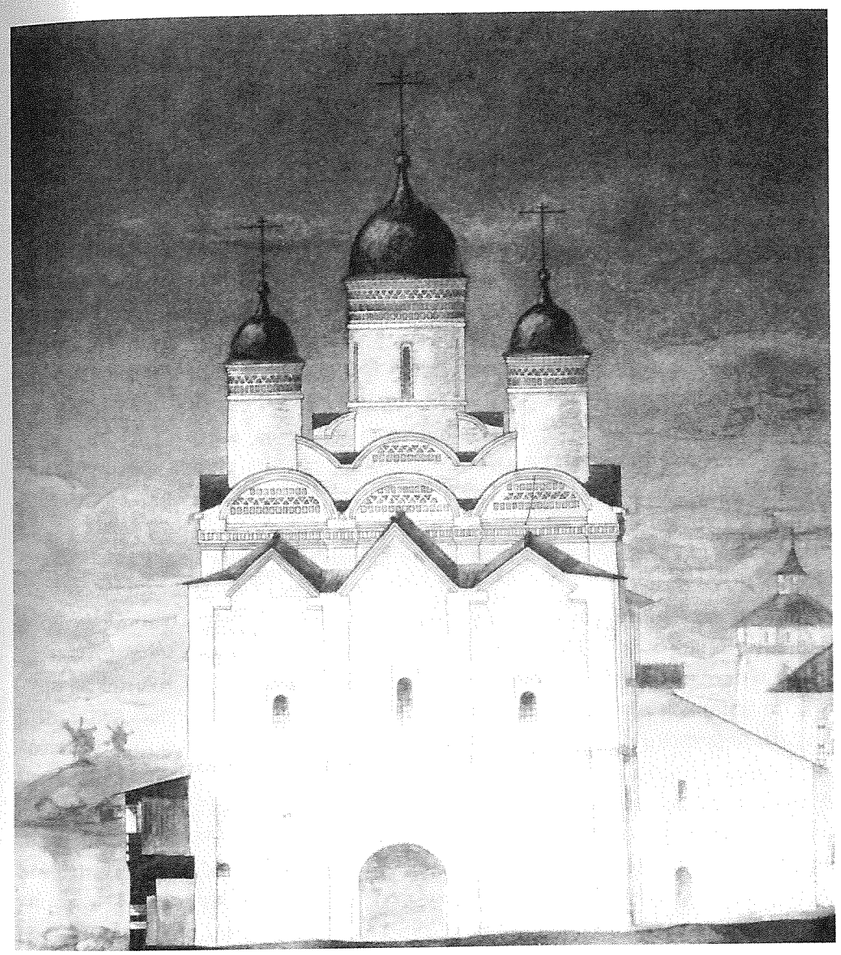
При обследовании заложенных арочных проемов западной паперти удалось установить, что во всех проемах сохранился старый парапет. Следовательно, вход на паперть первоначально мог быть только там, где он находится и сейчас, т. е. в западной части северного фасада. Высказанное Даниловым предположение о существовании входа на паперть с запада не подтвердилось. Крытая лестница как по материалу (кирпич), так и по характеру раствора не отличается от основных частей здания. Лестница приложена к стене паперти без перевязи и частично закрывает окно подклета. По-видимому, она сооружена вскоре после построения церкви.



Церковь Иоанна Лествичника Кирилло-Белозерского монастыря. Северный фасад

Шурф, заложенный у северного фасада памятника, дал возможность установить здесь уровень дневной поверхности XVI в., который оказался на 1 м ниже современного. Теперь, благодаря происшедшему изменению уровня воды в озере, древняя отметка участка частично находится ниже уровня озера и практически не может быть открыта.

Проведенное обследование Преображенской церкви показало, что в большей своей части она может быть восстановлена вполне обоснованно, за исключением прежних барабанов и глав. Композиция завершения церкви в виде сдвинутого к востоку трехглавия в сочетании с покрытием по трем ярусам



Церковь Преображения. Восточный фасад. Первый вариант эскизного проекта реставрации. Автор С. С. Подъяпольский

кокошников очень своеобразна и создает интересный силуэт. Значительная роль памятника в архитектурном ансамбле монастыря заставляет, как было сказано, придавать большое значение его восстановлению. Поэтому в проекте реставрации дана реконструкция барабанов и глав, сделанная на основании близких памятнику аналогов.

Таким аналогом, в первую очередь, может служить церковь Иоанна Лествичника, бывшая «образцом» для рассматриваемого памятника. Поэтому по пропорциям и по характеру декора подлежащий восстановлению большой барабан воспроизводит барабан этой церкви. Сопоставление сохранившихся трехглавых храмов XV–XVI вв. (Благовещенский собор в Москве, Покровский и Ризположенский соборы в Суздале) показывает, что у всех этих памятников декор малых барабанов повторяет убранство большого в несколько упрощенном варианте, а пропорции их носят характер большей вытянутости.

Материалом для восстановления глав могут служить существующие главы близких по времени памятников, например церкви Преображения в селе Вязёмы (между 1584 и 1598 гг.). Главы храмов XVI в. в самом Кириллове монастыре до сих пор еще не обследованы.

* * *

Церковь Преображения своими архитектурными формами характерна для памятников зодчества Вологодско-Белозерского края XVI в. Она повторяет основные особенности этих памятников, такие как покрытие по ярусам кокошников и украшение поясами разнообразных впадин, восходящие к первым каменным сооружениям этого края — соборам конца XV в. в Спасо-Каменном, Ферапонтове и Кирилло-Белозерском монастырях. При этом архитектура церкви имеет ряд индивидуальных, чисто местных черт. Таковы «полукокошники» в примыкании к малым барабанам, своеобразные капители порталов, по-своему интерпретирующие традиционную форму «снопиков», упрощенная профилировка междуэтажных тяг и карнизов, грубоватость рисунка деталей. В совокупности эти черты позволяют сделать предположение, что церковь сооружена местными мастерами. (Однако наличие у монастыря собственных каменщиков документами зафиксировано только для более позднего времени — первой половины XVII в.)

При сравнении Преображенской церкви с более ранними памятниками этого круга обращает на себя внимание тяга к живописности. Зодчие проявили исключительную смелость в нарушении привычного равновесия масс церковного здания резко асимметричной группировкой трех глав, придав сооружению

элемент динамичности. Живописное начало проявилось и в пренебрежении к архитектонической схеме фасадов: сбитые с их осей порталы заставляют пилястры обрываться на половине высоты. В этих новшествах, в данном случае обусловленных внутренней структурой памятника, можно усмотреть некоторые черты, получившие развитие в русской архитектуре XVII столетия. Несмотря на сознательное копирование форм церкви Иоанна Лествичника, церковь Преображения — глубоко оригинальное сооружение, говорящее о большой творческой самостоятельности создавших его мастеров.

III. Пояснительная записка ко 2-му варианту эскизного проекта реставрации памятника архитектуры XVI века — церкви Преображения в Кирилло-Белозерском монастыре[29]

Эскизный проект реставрации церкви Преображения в Кирилло-Белозерском монастыре был разработан ЦПРМ в 1955 г. (автор проекта — С. С. Подъяпольский). На основе проведенного тогда по возможности полного исследования была выявлена первоначальная композиция памятника, которую и предполагалось восстановить почти в полном объеме, исключая деревянную конструкцию подхода к северному порталу, принципиальная схема которой оставалась неизвестной.

Реализация проекта оказалась, однако, в 1950-е гг. невозможной как из-за отсутствия средств, так и из-за маломощности реставрационного участка и сложности необходимых укрепительных работ. Подводка нового фундамента была осуществлена только в период 1972–1973 гг.

В настоящее время автор проекта предлагает внести в первоначальный проект ряд уточнений и изменений, часть которых носит принципиальный характер.

1. Предлагается воздержаться от понижения крепостной стены на участке перед церковью до первоначальной отметки, хотя надстройка эта и закрыла значительную часть южного фасада, существенно исказив вид памятника со стороны озера. За истекшее время появилась возможность датировать надкладку стены: дендрохронологическое исследование спилов свай под контрфорсом соседнего прясла (контрфорс выложен одновременно с по-

[29] Документ относится к 1974 г., началу практических работ по восстановлению венчающих частей памятника. (*Примеч. сост.*)



Церковь Преображения по завершении восстановительных работ

вышением стены) дало дату — 1629 год. Таким образом, мы имеем дело с относительно очень ранним наслоением, которое характеризует важный этап строительной истории монастыря.

2. Предлагается сохранить закладку окон паперти, вызванную повышением примыкавшей к ее южному фасаду кровли над ходовой частью крепостной стены. В закладке двух проемов северного фасада в XVII в. были устроены окна с наличниками, представляющими определенный художественный интерес. Гладкую закладку проемов западного фасада также, видимо, нецелесообразно разбирать, так как это нарушит единство восприятия интерьера паперти.

3. Предлагается сохранить закладку северного портала с устроенным в ней, по-видимому в XVII в., оконным проемом со сложным профилированным обрамлением. Остатки портала должны быть при этом выявлены.

4. Предлагается сохранить закладку большого проезда под церковью, выполненную в XVII в. Это решение обуславливается также и тем, что арка проезда со стороны озера в результате изменения уровня дневной поверхности оказалась слишком низкой для того, чтобы служить входом на территорию монастыря.

5. Предлагается сохранить в существующем виде проем малых ворот со стороны озера, переделанный во второй половине XVII в. и сохранивший окованные железом ворота этого времени.

6. Предлагается внести коррективы в предложения по реставрации завершения: восстановить барабаны без декоративных поясов в верхней части (рисунок этих поясов у всех белозерских памятников различен); третий ярус кокошников восстановить только с южной, западной и северной сторон, где их расстановка принципиально ясна.

Таким образом, предлагаемые во 2-м варианте изменения носят двоякий характер: а) направлены на сохранение позднейших наслоений; б) предусматривают наиболее простую декоративную обработку для утраченных элементов завершения, восстанавливаемых с использованием аналогий.

[О недостатках в деле реставрации памятников архитектуры]

Положение с реставрацией памятников обстоит крайне неблагополучно. Процесс разрушения протекает намного быстрее, чем принимаемые меры по его предотвращению. Так сохранить наследие невозможно. Почему же так происходит?

Конечно, малы и ассигнования, и мощности специализированных реставрационных организаций. Но дело не только в этом. Те средства, которые имеются, очень часто расходуются нерационально, а иногда и во вред делу. В больших объемах ведутся дорогие работы с заменой подлинных элементов памятников, порой по тем сооружениям, которые в этом меньше всего нуждаются, и в то же время многие другие, часто как раз наиболее ценные, стоят без кровель и с каждым годом разрушаются все быстрее и быстрее. Достаточно назвать Московскую область, где в течение многих лет тресту «Мособлреставрация» отпускались средства на противоаварийные работы по некоторым особо нуждающимся постройкам XVI–XVII вв. и столь же регулярно по ним ничего не делалось.

Причина этого не только в бессилии государственных органов охраны памятников. Пожалуй, главное — это в корне порочная система экономических показателей, отчетность по валу, заставляющая делить все работы на материалоемкие — выгодные — и на те, которые не требуют большой затраты материалов, рассчитаны на укрепление и сохранение подлинных структур памятника, которым следовало бы отдать предпочтение, но которые невыгодны строителям и потому выполняются неохотно и с задержками, если вообще выполняются.

В розданном нам проекте предложений сказано о создании научно обоснованной нормативно-экономической базы реставрации. Это мало и расплывчато. Надо говорить о коренной перестройке самых ее основ. Без этого даже и с большими ассигнованиями мы потеряем наши памятники.

Второй общей бедой является низкое качество реставрационных работ. Прежде всего, оно обусловлено нехваткой и, как правило, отвратительным качеством специальных реставрационных материалов. Поставки мячковского известняка не смогли добиться даже для реставрации Кремля. Реставрационные организации не оснащены необходимыми механизмами, иногда простейшими. Низка, особенно на периферии, квалификация мастеров, в подавляющем большинстве они не имеют никакой профессиональной подготовки. Права архитектора на объекте реально не гарантированы, он все более ограничивается выпуском документации, которой производственники сплошь и рядом не пользуются. Научная реставрация подменяется так называемой «прорабской реставрацией», приводящей к порче памятника.

Дело усугубляется распространенной болезнью увлечения «новоделом», внешним эффектом, не всегда нужным и не всегда базирующимся на исчерпывающих исследованиях. Этому способствуют нечеткость системы научной апробации проектов, снижение профессионального уровня архитекторов-реставраторов как следствие количественного роста их рядов, отсутствие действенного научно-методического центра. Реставрация все чаще становится стихийным процессом, которым никто не управляет.

Особенно плохо обстоит дело, во всяком случае в Москве, с работой по реконструкции исторической среды. Нет практически ничего — ни специализированных проектных и производственных организаций, ни методических материалов и нормативов. И, главное, нет опережающих исследований[1], которые позволили бы правильно организовать и спланировать эту работу. Явно наметилась порочная практика, когда реконструкция кварталов центра ведется в такой последовательности: сначала определяются директивные сроки, затем обычным проектным организациям дается задание на реконструкцию с заранее установленными объемами и технологией, и лишь после этого к работе подключаются исследователи из реставрационных

[1] Первые специализированные подразделения по исследованию московской застройки — Отдел историко-архитектурных исследований УГКОИП и 17-я мастерская Института «Моспроект-2» — были созданы в конце 1980-х гг., но работа их носила в известной степени академический характер.

Практическую помощь проектным организациям в этой области с 1993 г. оказывает Центр историко-градостроительных исследований. Строительная активность в городе стимулирует возниконовение новх аналогичных учреждений *(Примеч. сост.)*

мастерских. Результатом этого неизбежно становятся конфликтные ситуации, экстренная переработка на основе вновь полученных данных не только проектов, но и заданий, угроза срыва директивных сроков со всеми последствиями. Так обстояло дело с реконструкцией гостиницы Метрополь, Центрального музея В. И. Ленина, Государственной библиотеки СССР им. В. И. Ленина и других объектов, причем едва ли не в большинстве случаев — объектов самого Министерства культуры СССР. А ведь всего этого можно было бы избежать, начав с исследования подлежащих реконструкции участков. Очевидно, что необходимо перспективное планирование реконструкции с обеспечением опережающих исследований — исторических, архитектурных, археологических, инженерно-технических. Только по их результатам могут определяться допустимые нагрузки на территорию и функциональное назначение реконструируемых участков, устанавливаться сроки, вестись проектирование.

Наконец, считаю необходимым остановиться еще на одном вопросе. Едва ли не самые большие беды реставрации вызваны отсутствием единой действенной государственной системы охраны памятников, обладающей необходимой самостоятельностью. Министерство культуры СССР за четверть века своей деятельности продемонстрировало явную незаинтересованность в становлении реставрационного дела. Предложенное нам сегодня создание в его недрах Главка, может быть, и полезно самому министерству, но реставрационному делу вряд ли поможет. Поэтому я считаю необходимым, чтобы наша секция решительно высказалась за создание независимой системы государственных органов охраны памятников, подчиненной напрямую Совету Министров СССР.

Сообщение на секции изучения и содействия охране памятников архитектуры МОСА в мае 1988 г. Отклик на проект предложений Всесоюзного совещания «Охрана, реставрация и использование памятников истории и культуры», состоявшегося в мае того же года.

Реставрационная деятельность С. С. Подъяпольского. Аннотированный перечень работ

1. Исследование и разработка эскизного проекта реставрации церкви Сергия Радонежского Кирилло-Белозерского монастыря. 1953—1955 гг.

2. Исследование и разработка эскизного проекта реставрации церкви Преображения Кирилло-Белозерского монастыря. 1954— 1955 гг.

3. Исследование и реставрация церкви Зачатия Анны, «что в Углу», в Китай-городе в Москве (совместно с Л. А. Давидом и Б. Л. Альтшуллером). 1955—1959 гг. Древнее ядро комплексного памятника освобождено от поздних наслоений, восстановлены завершение храма, порталы и оконные проемы. Выявлена архитектурная обработка приделов. Раскрыта двухъярусная аркада западной паперти.

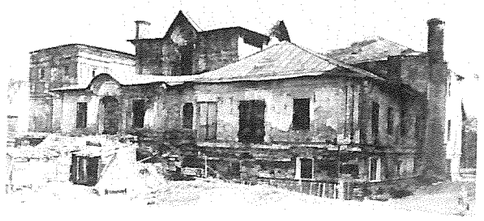


Церковь Зачатия Анны до реставрации



Церковь Зачатия Анны после реставрации

4. Исследование и реставрация церкви Никиты за Яузой в Москве (совместно с Л. А. Давидом и Е. Н. Добромысловой). 1956–1960 гг. Восстановлены первоначальные формы покрытия и завершения храма и южного придела, утраченный верхний ярус шатровой колокольни, растесанные двери и окна с наличниками, аварийная западная паперть.



Церковь Никиты за Яузой до реставрации

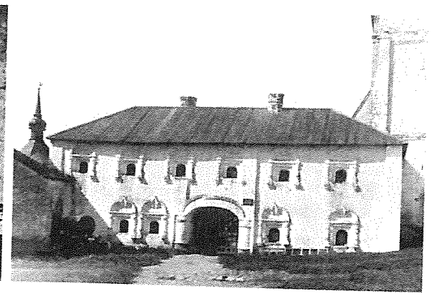


Церковь Никиты за Яузой после реставрации

5. Исследование и реставрация Келарского корпуса Кирилло-Белозерского монастыря. 1956–1960 гг. Произведено укрепление фундаментов. Восстановлены сводчатые помещения разрушенного северо-западного угла здания, раскрыты заложенные проемы с установкой в них оконных и дверных заполнений, изготовленных по старым образцам, настланы полы.



Келарский корпус. Фрагмент тыльного фасада до реставрации (утрачен северо-западный угол здания)

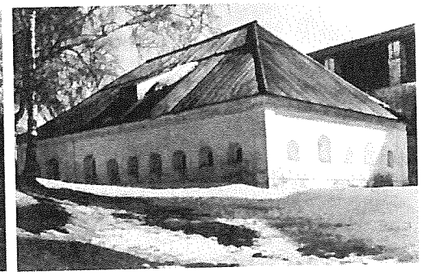


Келарский корпус после реставрации

6. Исследование и реставрация Малой больничной палаты Кирилло-Белозерского монастыря. 1957–1960 гг. Укреплены участки фундамента, местами переложены своды, заделаны трещины в стенах, перелицована выветрившаяся кладка фасадов и участки карниза, устроена тесовая кровля, установлены оконные рамы, настлан кирпичный пол.



Малая больничная палата в начале восстановительных работ



Малая больничная палата после реставрации

7. Исследование и реставрация Свиточной башни Кирилло-Белозерского монастыря. 1960–1963 гг. Здание выведено из аварийного состояния, подведен новый фундамент, стены выпрямлены и укреплены железобетонными связями. Раскрытием бойниц и закладкой позднейших окон фасадам возвращены их структура и прежний облик. Пострадавшая от урагана фигурная кровля XVIII в. заменена тесовым шатром.



Свиточная башня до реставрации



Свиточная башня после реставрации

8. Исследование и реставрация Больших больничных палат Кирилло-Белозерского монастыря. 1960–1975 гг. Памятник восстановлен практически из руин. Под здание подведен новый фундамент, выпрямлены падавшие наружные стены с заделкой трещин и внешней облицовкой. Восстановлены рухнувшие своды и разрушенные проемы, настлан кирпичный пол, устроена тесовая стропильная кровля.

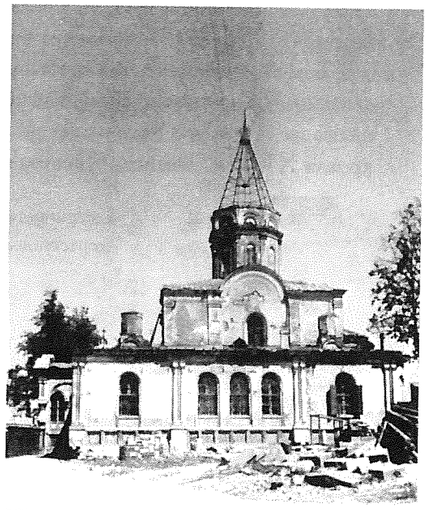


Большие больничные палаты к началу восстановительных работ



Большие больничные палаты после реставрации

9. Исследование и реставрация Спасского собора Андроникова монастыря в Москве (совместно с Л. А. Давидом, Б. Л. Альтшуллером и М. Д. Циперовичем). 1960–1961 гг. Сильно перестроенный памятник раннемосковского зодчества освобожден от поздних пристроек и наслоений. Кладка укреплена инъекцией трещин и введением в подпружные арки металлических связей. На основе полученного в ходе работ огромного объема новой информации о памятнике восстановлены его изначальная композиция, архитектурные формы окон и порталов, его художественный образ. Результат реставрационных исследований сооружения имеет неоценимое значение для понимания путей развития московской архитектуры в XIV–XV вв.



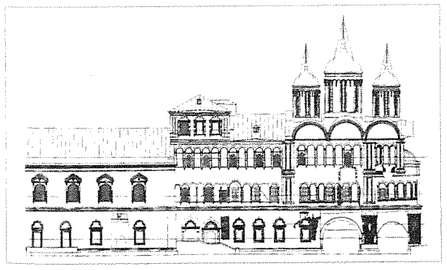
Спасский собор до реставрации

10. Исследование церкви Михаила Архангела в Смоленске. 1961–1962 гг. Установлено существование приделов в боковых притворах, выявлены остатки их сводов и апсид. Обнаружены неизвестные ранее окна и фрагменты декоративной наружной росписи здания.

11. Исследование и реставрация церкви Двенадцати апостолов и Патриарших палат в Московском Кремле. 1965–1968 гг. Выявлены значительные изменения внутренней структуры и художественного облика сооружения. Подведен новый фундамент. Восстановлены прежняя связь помещений, формы большинства оконных и дверных проемов, южный вход с внутристенной лестницей, свод сеней. Воссозданы композиция и декоративное убранство фасадов.



Спасский собор после реставрации

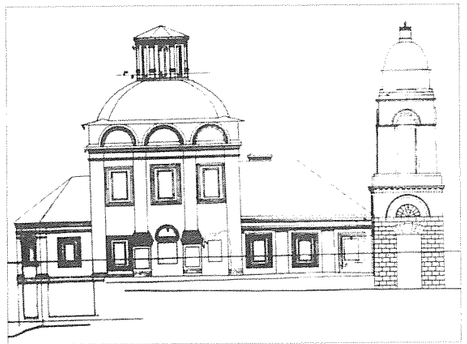


Комплекс Патриарших палат. Обмер южного фасада до реставрации



Комплекс Патриарших палат. Южный фасад после реставрации

12. Исследование и реставрация церкви Максима Блаженного в Зарядье в Москве. 1967 г. На храме поздняя кровля «колпаком» заменена прямоскатной, восстановлена глава, на колокольне восстановлен шпиль. Реставрированы фасады подклета южного придела. В интерьерах восстановлены пространственная структура и элементы архитектурного оформления.

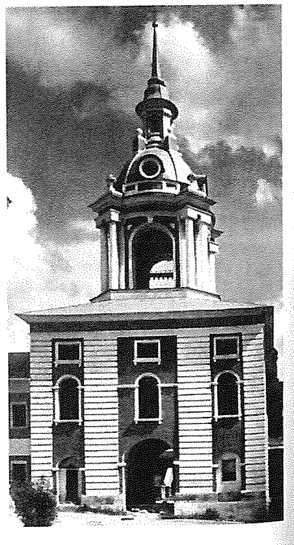


Церковь Максима Блаженного до реставрации



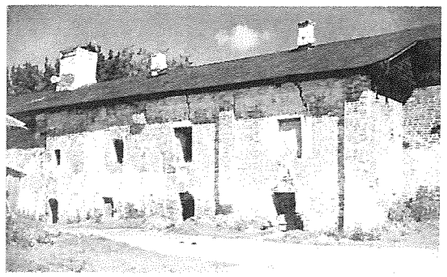
Церковь Максима Блаженного после реставрации

13. Исследование и реставрация колокольни Знаменского монастыря в Зарядье в Москве (совместно с Л. А. Давидом и В. Н. Меркеловой). 1967–1968 гг. Восстановлены утраченные элементы декоративной обработки фасадов и завершение шпилем.



Колокольня Знаменского монастыря после реставрации

14. Исследование и реставрация Поварни Кирилло-Белозерского монастыря. 1968–1974 гг. Частично подведен новый фундамент, выпрямлена наклонившаяся южная стена, восстановлены обрушенные своды, оконные и дверные проемы, настлан кирпичный пол. Архитектуре уникального хозяйственного комплекса XVI в. в основном возвращен первоначальный характер.



Поварня до реставрации



Поварня после реставрации

15. Исследование и реставрация церкви князя Владимира Кирилло-Белозерского монастыря. 1971–1973 гг. Восстановлена структура северного и восточного фасадов с раскрытием заложенных древних окон и северного портала. Растесанные окна и открытая паперть возрождены по остаткам. Пол опущен до первоначальной отметки и настлан вновь кирпичом по старым следам.

16. Реставрация церкви Преображения Кирилло-Белозерского монастыря. 1973–1975 гг. Под здание, имевшее наклон и трещины в стенах, подведен новый фундамент, восстановлены по натурным остаткам утраченное завершение ярусами кокошников, барабаны с главами, пощипцовое покрытие алтаря.



Церковь Преображения до реставрации



Церковь Преображения после реставрации

17. Исследование и реставрация церкви Евфимия Кирилло-Белозерского монастыря (совместно с Н. В. Каменевым). 1976– 1977 гг. Восстановлены кокошники в завершении основного объема, формы и габариты растесанных окон и западного портала, участки стен и свод перехода к Большим больничным палатам. В храме путем удаления промежуточного позднейшего перекрытия воссоздана целостность внутреннего пространства.



Церковь Евфимия после реставрации



Церковь Евфимия до реставрации

18. Исследование Северного корпуса келий Кирилло-Белозерского монастыря (совместно с Н. В. Каменевым). 1977–1978 гг. Всестороннее изучение сильно переделанного комплекса разновременных жилых зданий XVII в. позволило выяснить строительную периодизацию и оригинальную планово-пространственную структуру памятника.

19. Разработка эскизного проекта реставрации и приспособления зданий Кирилло-Белозерского монастыря (совместно с Н. В. Каменевым). 1970-е гг.

20. Руководство противоаварийными и консервационными работами с фрагментарной реставрацией по стенам и башням, Успенскому собору, церквям Сергия Радонежского, Иоанна Лествичника и Казенной палате Кирилло-Белозерского монастыря. 1957–1979 гг. (с 1973 г. совместно с Н. В. Каменевым).

21. Исследование, разработка проекта реставрации и реставрация фасадов церкви Михаила Архангела в Смоленске (совместно с Т. Е. Каменевой). 1975, 1978–1992 гг. Восстановлены изначальная форма окон, карнизы, элементы декора. Получены новые ценные сведения о строительных приемах, конструкциях и первоначальном внешнем живописном убранстве древнего памятника.



Церковь Михаила Архангела до реставрации



Церковь Михаила Архангела после реставрации

22. Консультативная помощь при реставрации церкви Благовещения с трапезной Ферапонтова монастыря (арх. Г. Анисимова). 1980–1992 гг. Восстановлены второй ярус кокошников в завершении храма и первоначальные формы дверных и оконных проемов.



Церковь Благовещения до реставрации



Церковь Благовещения после реставрации

23. Консультативное участие в исследовании Настоятельского корпуса Кирилло-Белозерского монастыря. 1980-е гг.

24. Исследование и научные консультации при разработке проекта реставрации церкви Кирилла Кирилло-Белозерского монастыря. 1990-е гг. Историческая справка к проекту с рекомендациями по восстановлению и использованию памятника.



Церковь Кирилла после фрагментарной реставрации фасадов

25. Методическое руководство восстановлением Красного крыльца Грановитой палаты в Московском Кремле. 1993–1994 гг.

26. Научно-методическое и практическое руководство воссозданием внутреннего убранства Александровского и Андреевского залов Большого Кремлевского дворца. 1996–1998 гг.

27. Научное руководство широкими комплексными исследованиями остатков великокняжеского дворца рубежа XV–XVI вв. в Московском Кремле. 1996–1998 гг. Полученные новые данные о дворце, воплотившем художественные черты ренессансной культуры, сильно меняют прежнее представление о нем как о типе древнерусского жилища и расширяют взгляд на последующую историю развития русского зодчества.

II. Исследования по русской архитектуре XV–XVI вв.

Средневековый и ренессансный подходы к построению архитектурной формы в русском зодчестве XV–XVI вв.

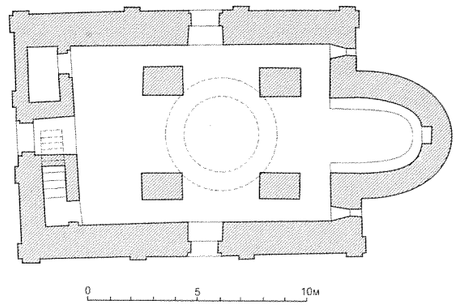
При перечислении новшеств, внесенных Аристотелем Фьораванти в строительство московского Успенского собора, летописи называют и такое: «...а все в кружало да в правило»[1]. Конечно, использование кружала — криволинейного шаблона, вероятно по большей части вычерченного по радиусу, о чем говорит происхождение этого термина от слова «круг», и правила — длинной линейки, входящей в обычный инструментарий каменщика, не могло быть для русских строителей чем-то новым. Об этом свидетельствует уже само присутствие в языке летописца соответствующей технической терминологии. Для древнерусских памятников мы имеем несомненные доказательства построения криволинейных форм по радиусу. У многих из них в местах центров кривизны сохранились следы закладки в толщу еще не затвердевшей кладки тонких деревянных штырей, к которым каменщики крепили служившую для очерчивания кривых бечевку. Впервые на эти следы обратил внимание Г. М. Штендер при исследовании новгородских храмов XIV–XV вв.[2], позднее архитекторы- реставраторы во множестве находили их в кирпичных постройках Московской Руси. Не менее очевидно и использование правила в период, предшествовавший приезду Фьораванти. Кладка раннемосковских сооружений вообще отличается большой правильностью отделки поверхностей. Это ее качество получило отражение в той оценке работы московских строителей, возводивших злополучный собор, рухнувший в 1474 г., которую летописи вкладывают в уста и псковских мастеров-экспертов, и Аристотеля Фьораванти: «похвали гладкость дела»[3].

---

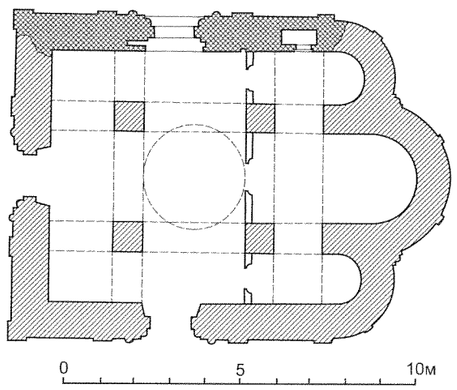
[1] Львовская летопись // ПСРЛ. СПб., 1914. Т. XX. С. 302.

[2] *Штендер Г. М.* Разметка архитектурных форм древними зодчими // Памятники культуры: Исследования и реставрация. М., 1959. Вып. 1.

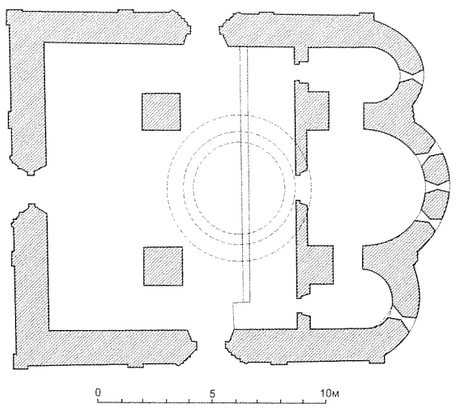
[3] Львовская летопись. С. 301–302.



Церковь Михаила Архангела на Торгу в Новгороде. Реконструкция плана 1300 г. (автор Л. Е. Красноречьев)



Церковь Иоакима и Анны в Можайске. Реконструкция плана (по Н. Н. Воронину)



Троицкий собор Троице-Сергиева монастыря. План (по В. И. Балдину)

Как же тогда следует трактовать акцентировку летописями возведения нового собора Аристотелем «в кружало да в правило»? Речь здесь, несомненно, идет не просто о вполне банальном использовании хорошо известного инструментария, а о последовательной геометричности построения архитектурной формы. Чтобы оценить новизну методов работы итальянского зодчего, необходимо более внимательно присмотреться к некоторым особенностям предшествовавшего русского, и в частности московского, строительства.

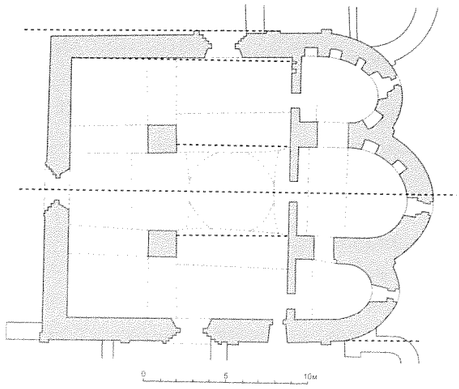
Прежде всего, следует обратить внимание на такую общую характеристику русских построек XIV– XV вв., как отсутствие у подавляющего их большинства строгой геометричности. При этом речь идет не просто о строительных ошибках или небрежностях, но о принципиальном подходе к архитектурной форме как к чему-то по самой своей природе текучему и изменчивому. Для московских памятников конца XIV — начала XV в. эта их особенность была наиболее обстоятельно проанализирована Б. А. Огнёвым, в основном на примере Успенского собора в Звенигороде[4], однако сходные тенденции проявляются и у более поздних сооружений.

Система крестовокупольного храма, изначально представлявшая собой четкую центрально-симметричную структуру (по крайней мере в своей средней части), в русской практике постепенно теряла регулярность, превращаясь в весьма вольную интерпретацию идеальной схемы. В силу потребностей фукционального порядка (соблюдение определенных соотношений между размерами алтаря и кафоликона) подкупольный квадрат обычно смещался к востоку от центра четверика, что сказывалось на боковых фасадах храма, становившихся резко асимметричными. Позднее для сохранения симметричности фасадов расположение лопаток перестали увязывать с осями внутренних столбов, что в домонгольский период неукоснительно соблюдалось. По определению Б. А. Огнёва, система «совпадающих членений» заменяется системой их «смещенного соответствия»[5]. Резкое несовпадение в расположении столбов и лопаток хорошо заметно уже у новгородской церкви Михаила Архангела на Торгу 1300 г.[6], но особенно характерно оно для московских памятников, в частности для церкви Иоакима и Анны

[4] *Огнёв Б. А.* Успенский собор в Звенигороде на Городке // МИА. 1955. № 44. С. 55–56; *Он же.* Некоторые проблемы раннемосковского зодчества // АН. 1960. № 12.

[5] *Огнёв Б. А.* Успенский собор в Звенигороде на Городке. С. 46, 49.

[6] *Гладенко Т. В., Красноречьев Л. Е., Штендер Г. М., Шуляк Л. М.* Архитектура Новгорода в свете последних исследований // Новгород: К 1100-летию города. М., 1964. С. 222.



Успенский собор Кирилло-Белозерского монастыря. Реконструкция плана конца XV в. (автор С. С. Подъяпольский)

в Можайске (по реконструкции Н. Н. Воронина)[7] и Троицкого собора Троице-Сергиева монастыря[8]. Довольно рано появляется и другое отступление от схемы, по-видимому вызванное сходными причинами. Западная пара столбов смещается ближе к главному входу в храм, чтобы расширить свободное пространство перед иконостасом. В результате этого подкупольное пространство перестает быть в плане квадратным, вытягиваясь по продольной оси и превращаясь в прямоугольник, причем разница в размере сторон порой весьма ощутима. В этом случае переход к круглому барабану маскировали неравномерно выступающей кладкой парусного кольца, а иногда опиранием поперечных подпружных арок не только на столбы, но и на пятовые части продольных арок, как у Успенского собора Кирилло-Белозерского монастыря. Несомненно, что все эти неправильности явились попыткой нахождения компромисса между требованиями функционального и эстетического порядка, хотя вопрос о преобладании в каждом случае того или другого фактора может быть предметом дискуссии.

Нерегулярность построения плана не ограничивается изменениями соотношения ширины и длины отдельных частей. Направления южной и северной

[7] *Воронин Н. Н.* Зодчество Северо-Восточной Руси XII–XV веков. М., 1962. Т. II. С. 286.

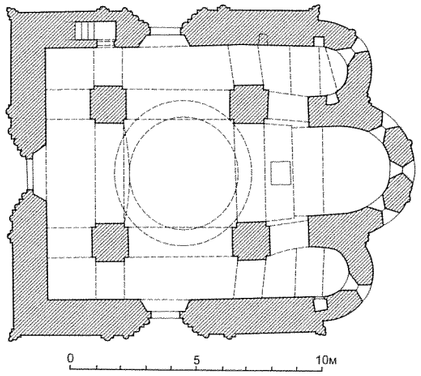
[8] *Балдин В.* Архитектура Троицкого собора Троице-Сергиевой лавры // АН. 1956. № 6.

стен сплошь и рядом теряют строгую параллельность. В результате этого четверик в одних случаях сужается к востоку (церковь Николы в Каменском, соборы Саввина-Сторожевского и Троице-Сергиева монастырей), в других заметно расширяется (соборы Андроникова и Кирилло-Белозерского монастырей, а также некоторые более поздние памятники). При этом у кирилловского собора резко расширяется к востоку не только весь четверик, но и подкупольное пространство. Мы не можем быть уверены, что сужение или расширение четверика всегда является результатом использования сознательного композиционного приема, хотя здесь на первый взгляд и может возникнуть аналогия с отмеченным О. Шуази сужением нефа некоторых романских и готических церквей, которое, по его мнению, направлено на усиление перспективного эффекта[9]. Однако в этом случае непонятным остается существование среди московских построек примеров как сужения, так и расширения четверика к востоку. Поэтому в данном случае осторожнее было бы допустить возможность строительных погрешностей[10]. Иногда оказывается деформированной в плане вся алтарная часть храма, что имеет место у звенигородского Успенского собора и отчасти у церкви Николы в Каменском. В первом случае неправильность построения алтарной части дополняется довольно резким разворотом в плане арок, переброшенных от восточной пары столбов к стенам. Б. А. Огнёв не согласился с мнением Л. В. Даля и А. П. Попова, объяснявших разворот арок необходимостью разместить верхние окна в восточных пряслах боковых фасадов, выдвинув предположение о сознательном применении строителями системы оптических приемов, усиливающих перспективное восприятие и создающих иллюзию более обширного пространства[11]. Как бы

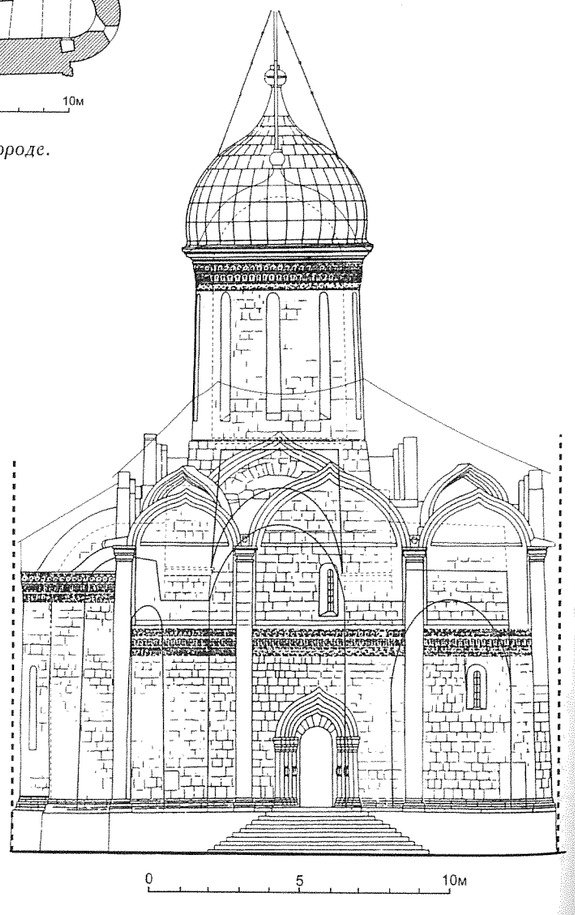
[9] *Шуази О.* История архитектуры. М., 1935. Т. I. С. 171, 364–365.

[10] Можно попытаться высказать предположение о механизме их возникновения. Если принять тезис об ориентации храмов по солнечному восходу, то отклонение между трассировкой обеих стен легко объяснить смещением солнца во время выполнения разметочных работ. Обычно наблюдаемое расхождение между азимутом южной и северной стен соответствует изменению азимута солнца за период в 10–15 минут, что кажется вполне реальным. При этом сужение либо расширение четверика будет зависеть от того, в какой последовательности происходила разбивка боковых стен. Известная по летописным свидетельствам полемика о хождении «посолонь» и «непосолонь» при освящении московского Успенского собора указывает на отсутствие в этот период безусловно установившихся взглядов на порядок процедур, связанных с закладкой и освящением храмов.

[11] *Огнёв Б. А.* Успенский собор в Звенигороде на Городке. С. 56.



Успенский собор в Звенигороде. План (по Б. А. Огнёву)



Троицкий собор Троице-Сергиева монастыря. Северный фасад. Реконструкция (по В. И. Балдину; пунктиром показана линия разреза по среднему нефу, сплошной линией — разрез по северному нефу)

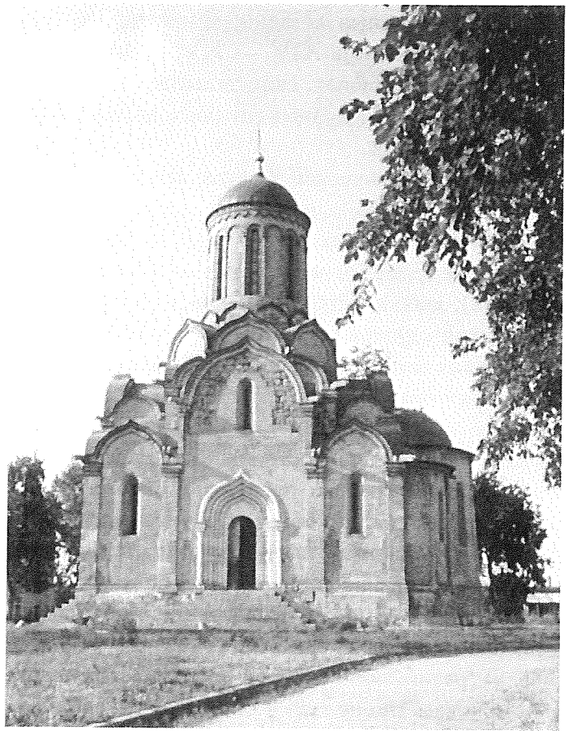
то ни было, оставляя в стороне возможные догадки, констатируем, что особенности построения планов храмов конца XIV — XV в., преимущественно в Москве и тяготеющих к ней регионах, свидетельствуют об отсутствии у строителей представления о необходимости последовательного соблюдения геометрической правильности.

Отступления от регулярной геометрической формы затрагивают не только план, но и вертикальное построение здания. Прежде всего, заметим, что у некоторых памятников стены наклонены внутрь, что может быть выражено либо только внутри храма (церковь Николы в Каменском, преимущественно в зоне парусов), либо и внутри и снаружи (собор Троице-Сергиева монастыря). В других случаях мы наблюдаем наклон алтарных апсид при вертикальных стенах четверика (Успенский собор в Звенигороде, собор Андроникова монастыря). Наклон стен всех этих сооружений легко может быть объяснен преимущественно, если не исключительно, конструктивными соображениями. Однако осторожность наших выводов о причинах отступлений от геометрически правильной формы неизбежно должна будет отпасть, когда от анализа общих габаритов здания мы перейдем к анализу построения отдельных деталей. Здесь мы встретимся с фактом существования у разных памятников целого ряда повторяющихся приемов, иногда очень устойчивых, которые не могут быть объяснены иначе как соображениями художественного порядка.

Один из таких приемов — расширение лопаток кверху. При значительной высоте здания оно слабо заметно на глаз и становится очевидным при выполнении точных обмеров. Впервые оно было отмечено В. И. Балдиным по отношению к собору Троице-Сергиева монастыря[12]. Последовательно проведено оно и в Успенском соборе Кирилло-Белозерского монастыря. Побуждения, по которым в этих случаях строители прибегли к такому приему, очевидно, были направлены на достижение зрительного эффекта, хотя логика их действий нам не совсем понятна. Неясно, можно ли здесь видеть восходящий к указаниям Витрувия принцип увеличения элементов, воспринимаемых в перспективном сокращении[13]. Самый же факт сознательного использования приема не подлежит сомнению. Противоположный и достаточно понятный для нас смысл усиления перспективного эффекта имеет сужение проемов кверху, также принадлежащее к числу приемов,

[12] *Балдин В.* Указ. соч. С. 53.

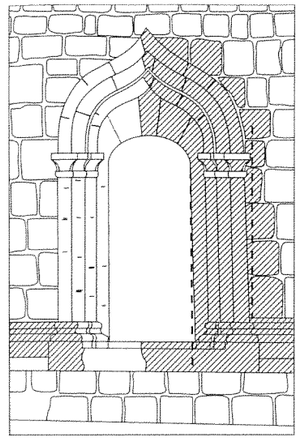
[13] *Марк Витрувий Поллион.* Об архитектуре. Л., 1936. С. 96.



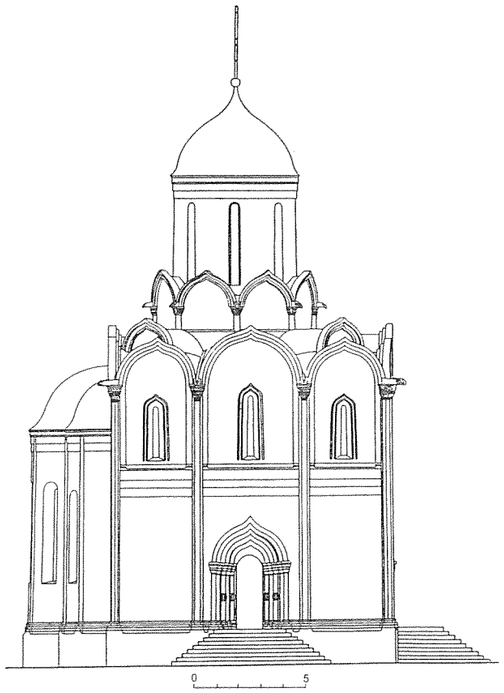
Спасский собор Андроникова монастыря. Южный фасад

рекомендуемых Витрувием[14]. Оно получило очень широкое распространение в московском строительстве. Сужение достигается либо симметричным наклоном к оси проема обеих его сторон, либо за счет наклона только одной из них, что, вероятно, было продиктовано соображениями простоты технического исполнения. Наиболее наглядный пример симметричного сужения дают окна Успенского собора в Звенигороде. Однако не менее распространены случаи сужения проема за счет наклона только одной из сторон, преимущественно правой. Этот прием зафиксирован Б. Л. Альтшуллером у Никольской церкви в Каменском, где таким именно образом были выполнены окна барабана и апсид, а также обрамление портала (у окон апсид этого храма наклонной выкладывалась не обяза-

[14] Там же. С. 113–114.



Церковь Николы в Каменском. Южный портал (по Б. Л. Альтшуллеру)



Успенский собор в Звенигороде. Северный фасад. Реконструкция (по Б. А. Огнёву)

тельно правая грань, а грань, удаленная от центральной оси здания)[15]. У Спасского собора Андроникова монастыря аналогичное использование асимметричного сужения кверху документировано контурами белокаменной кладки, примыкавшей к внешним полуколонкам южного портала[16]. У северного портала собора Троице-Сергиева монастыря боковые тяги обрамлений установлены с левой стороны строго вертикально, а с правой с весьма ощутимым уклоном к середине портала. У южного портала собора

[15] *Альтшуллер Б. Л.* Новые исследования о Никольской церкви села Каменского // АН. 1972. № 20. С. 19.

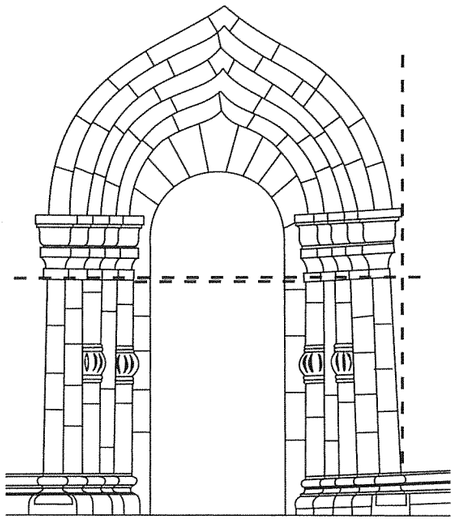
[16] *Давид Л. А., Альтшуллер Б. Л., Подъяпольский С. С.* Реставрация Спасского собора Андроникова монастыря // Древнерусское искусство: Сергий Радонежский и художественная культура Москвы XIV–XV вв. СПб., 1998. С. 368.

Кирилло-Белозерского монастыря вертикальна правая сторона, наклонна левая. Иногда у порталов можно встретить еще один прием, явно рассчитанный на усиление перспективного эффекта: капители тяг обрамления расположены не на одном уровне, у заглубленных тяг они значительно опущены. Так, в частности, устроены порталы соборов Троице-Сергиева и Кирилло-Белозерского монастырей, где разница в уровнях капителей достигает весьма ощутимого размера в 2,5 см, что исключает всякую возможность отнести ее на счет случайной неточности исполнения[17]. И, наконец, еще один прием, способствующий искусственному усилению перспективного восприятия, — разворот в плане вертикальных тяг обрамления, наиболее выразительно представленный у западного портала собора Ферапонтова монастыря. Резкий разворот баз этого портала и самих тяг дополнительно подчеркнут не прямым, а острым углом горизонтального сечения составляющих их белокаменных блоков.

Таким образом, памятники архитектуры XIV—XV вв., возведенные до появления на Руси итальянских зодчих на территории, входившей в зону культурно-политического влияния Москвы, и те несколько более поздние сооружения, в архитектуре которых еще не отразились внесенные итальянцами новшества, демонстрируют две характерные черты общего порядка: с одной стороны, очевидное пренебрежение геометрической правильностью построения архитектурной формы и с другой — присутствие обостренного чутья этой формы, выразившегося в применении специально выработанного набора приемов, направленных на создание оптических иллюзий, по большей части, видимо, призванных усилить эффект перспективного восприятия. Эти приемы варьируются у разных сооружений, и порой кажется, что их выбор продиктован не столько расчетом, сколько художественной интуицией. Но так или иначе они присутствуют почти всегда. Все это позволяет говорить не о сумме механически заученных правил, а о живом проявлении своеобразной и по-своему

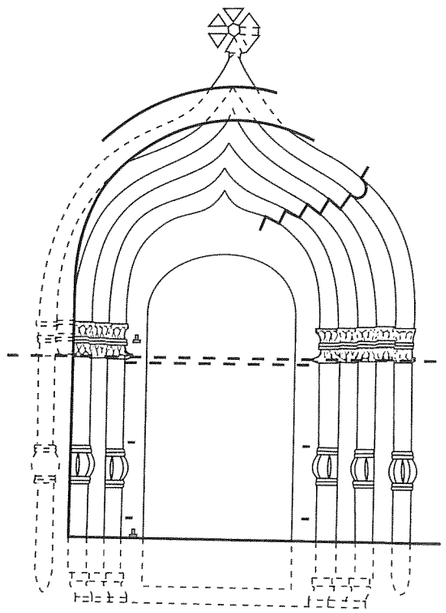
[17] На чертеже реконструкции Успенского собора на Городке, выполненном Б. А. Огнёвым, капители внутренних тяг обрамления перспективного портала также показаны пониженными по отношению к капителям его внешних тяг. Однако в тексте автор, вообще чрезвычайно внимательный к подобным «мелочам», ничего не говорит об этом, а на отдельной крупномасштабной схеме архивольтов портала показывает все капители строго на одном уровне. См.: *Огнёв Б. А.* Успенский собор в Звенигороде на Городке. С. 28, 50. Так же изображен портал Успенского собора и на детальном обмерном чертеже, выполненном В. А. Каульбарсом и хранящемся в ГНИМА.

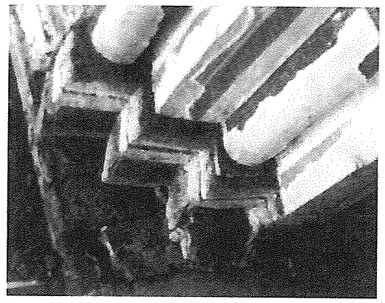
Троицкий собор Троице-Сергиева монастыря. Северный портал



изощренной художественной системы, в которой, как нам представляется, нашли отражение некоторые существенные черты средневекового мироощущения. Намечается что-то вроде тенденции к развитию искусства не за счет внесения очевидных типологических изменений, а за счет тонкой и продуманной нюансировки, способствующей созданию глубоко индивидуального художественного образа. Наличие этой системы можно отнести к числу важных стилеобразующих признаков, не менее существенных, чем использование тех или иных традиционных либо заимствованных мотивов. Если при этом игнорирование строгой геометричности могло проявляться вполне непроизвольно, то сознательное использование оптических иллюзий свидетельствует о высоком профессионализме строителей и о существовании достаточно выраженной художественной школы. В связи с этим естественно поставить вопрос об истоках этой системы, хотя на данной стадии вряд ли возможно ответить на него вполне удовлетворительно.

Для белокаменных храмов Владимиро-Суздальского княжества до сих пор не было отмечено существования системы оптических иллюзий, достигаемых за счет отказа от правильного геометрического построения. Очень показателен в этом отношении скрупулезный анализ построения архитектурной формы Дмитриевского собора во Владимире, проведенный В. И. Казариновой на ос-





Собор Рождества Богородицы Ферапонтова монастыря. Основание западного портала

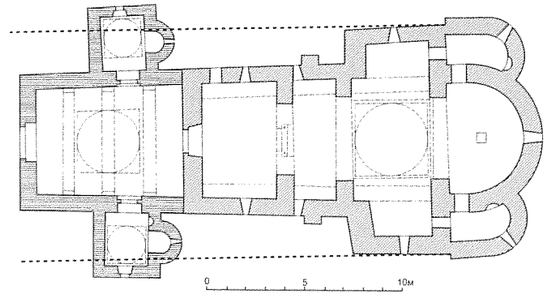
Успенский собор Кирилло-Белозерского монастыря. Северный портал

нове точных обмеров памятника[18]. Автор пришел к выводу об использовании строителями собора тонких композиционных приемов, которые, однако, никогда не оказываются доведенными до явного пренебрежения геометрической четкостью: сужение стен кверху осуществлено только за счет перепада толщины в уровне аркатурно-колончатого пояса при сохранении строгой вертикальности плоскостей; аркатура слегка сдвинута вглубь по отношению к поддерживающим ее колонкам, но сами колонки поставлены при этом вертикально; и т. д. Даже тогда, когда В. И. Казаринова пишет о значительном сужении внутренней лопатки кверху (этот ее тезис воспроизведен и в работе Н. Н. Воронина[19]), в действительности она имеет в виду не плавное сужение, имитирующее перспективное сокращение, а нечто совсем другое, а именно разницу между шириной лопатки, поддерживающей арку хóров, и другой, с ней не связанной, находящейся выше и служащей опорой для подпружной арки под барабаном.

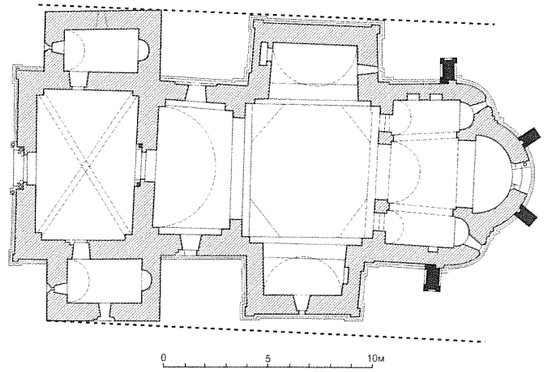
[18] *Казаринова В. И.* Архитектура Дмитриевского собора. М., 1959.

[19] *Воронин Н. Н.* Указ. соч. С. 409.

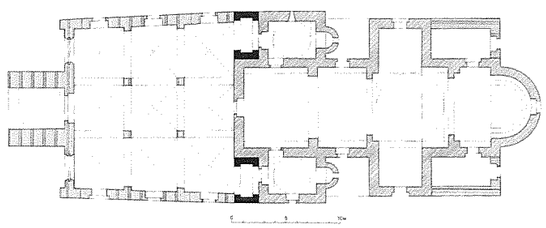
Монастырская церковь в Милешеве. План (по А. Дерко)

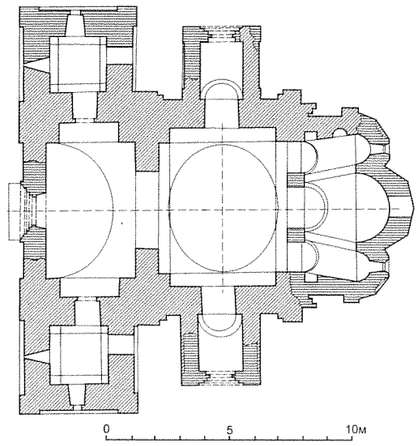


Монастырская церковь в Граце. План (по С. Ненадовичу)



Монастырская церковь в Жиче. План (по А. Дерко)





Монастырская церковь в Джурджеви Ступове. План (по С. Ненадовичу)

Поскольку Н. И. Брунов и многие другие исследователи указывали на существование связей между раннемосковскими памятниками и зодчеством Балкан, закономерно попытаться привлечь соответствующие аналогии. Действительно, сопоставление с балканскими памятниками XII—XIV вв. позволяет выявить в этом плане некоторые точки соприкосновения. К сожалению, мне неизвестны какие-либо работы, специально посвященные этой проблеме. А. Дероко лишь иногда указывает на неправильность геометрического построения плана, которую он, видимо, трактует как простую небрежность строителей. Тем не менее у ряда сербских памятников можно отметить расширение объема к востоку, хотя это и не было общим явлением. Очень сильно выражено расширение к востоку у монастырских церквей в Милешеве, Граце (алтарная часть) и Дренче, а также у притвора в Жиче[20]. Значительно реже наблюдаются случаи сужения к востоку (церковь св. Апостола в Печске Патриаршие)[21]. Следует также отметить сходную с некоторыми русскими памятниками неправильность построения в плане трехчастного алтаря (церковь в Джурджеви Ступове, монастырская церковь в Граце, церковь в Дренче)[22].

[20] *Дероко А.* Монументална и декоративна архитектура у средневековној Србији. Београд, 1962. С. 108, 109; *Ненадовић С. М.* Архитектура у Југославији од IX—XVIII века. Београд, 1980. С. 58, 63, 309.

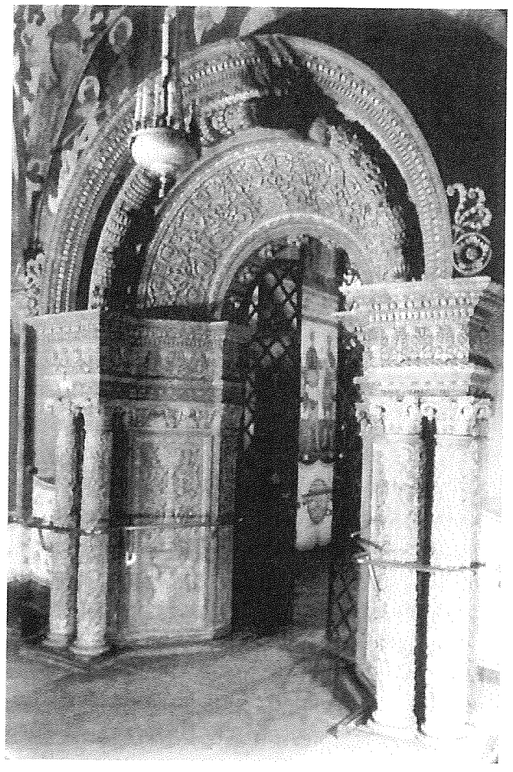
[21] *Дероко А.* Указ. соч. С. 111.

Принципы построения формы, внесенные в русское зодчество Аристотелем Фьораванти, а позднее другими приглашенными из Италии мастерами, носили совершенно иной характер. Прежде всего, они основывались на рационалистически трактованном понимании архитектурной формы как последовательно геометрической. Это иная традиция, по-видимому восходящая к характерному для античного и ранневизантийского времени отождествлению архитектора с механиком и геометром, на которое обратил внимание В. П. Зубов[23]. Она получила отражение и при построении планов (что особенно отчетливо проявилось у Успенского собора Фьораванти с его равенством внутренних пространственных ячеек и фасадных прясел), и в трактовке пространства, и в применении строго центричных и художественно выразительных сводчатых систем. Что же касается создания оптических иллюзий, то ренессансная художественная культура тоже хорошо знала и иногда применяла их, но это была принципиально другая система, рационалистическая в самой своей основе и базирующаяся на строгих правилах линейной перспективы, которая использовалась не только в живописи и пластике этого времени, но и в архитектуре, получив, в частности, блестящее воплощение в алтарной декорации миланской церкви Санта-Мария прессо Сан-Сатиро, а в более поздний период — в ватиканской лестнице Бернини. В Москве мы встречаем элементы линейной перспективы в барельефных изображениях канделябров, украшающих откосы порталов Архангельского и особенно Благовещенского соборов. В целом же можно отметить, что трактовка отдельных архитектурных элементов в постройках, возведенных в России фряжскими мастерами на рубеже XV и XVI вв., имеет столь же последовательный геометрически правильный характер, как и построение общих объемов.

Работа итальянских архитекторов, как известно, оказала сильнейшее воздействие на дальнейшее развитие русского зодчества. Новые формы, конструкции, приемы декорации широко использовались не только самими итальянцами, но и русскими мастерами на протяжении многих десятилетий. Изменения коснулись и самых основ подхода к построению архитектурной формы, о чем красноречиво говорит сложная плановая струк-

[22] *Дероко А.* Указ. соч. С. 106, 178; *Ненадовић С. М.* Указ. соч. С. 44, 63.

[23] *Зубов В.П.* Труды по истории архитектуры. М., 2000. С. 20—31.

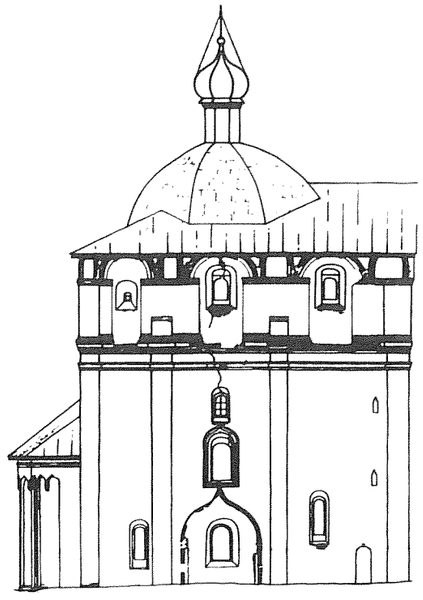


Благовещенский собор Московского Кремля. Северный портал

тура многостолпных храмов, базирующаяся на принципе центральной симметрии. Показательна формулировка, использованная в летописном известии (правда, относительно позднем) об основании строителями московского храма Покрова на Рву девяти престолов вместо указанных восьми: «не якож повелено им, но яко по Бозе разум даровася им в размерении основания»[24]. И все же вряд ли приходится говорить о последовательном восприятии русскими мастерами ренессансного рационалистического мышления. Даже при явном копировании образцов, созданных фряжскими зодчими, те же композиции при их повторении нередко теряли

[24] *Кузнецов И.* Еще новые летописные данные о построении Московского Покровского (Василия Блаженного) собора // ЧОИДР. 1896. Кн. 1. Смесь. С. 25.

геометрическую четкость, приобретая черты текучести, изменчивости изначально четкой структуры[25]. Но в одном отношении ренессансное влияние оказалось необратимым: та не всегда последовательная, но сложная и глубоко прочувствованная система создания оптических иллюзий, о которой говорилось выше, была безвозвратно оставлена. Еще в конце XV в. в постройках, отдаленных от центра, таких как соборы Ферапонтова или Кирилло-Белозерского монастырей, мы видим ее в полном разгаре. Но уже в первой половине XVI в. можно найти лишь немногие разрозненные следы ее применения. Характерны в этом отношении кирилловские церкви Иоанна Предтечи и Архангела Гавриила, в архитектуре которых отчетливо отразились итальянизирующие новшества. Их перспективные порталы выполнены геометрически четко, вертикальные и горизонтальные членения в них выдержаны безукоризненно точно. Но при этом у обоих храмов сохранен прием расширения четверика к востоку, а лопаток — кверху. Расширение лопаток восходит к приемам Троицкого собора и явно не укладывается в нормы классической архитектуры. Последний известный нам пример использования старой системы оптических иллюзий — портал Владимирской церкви (1554) Кирилло-Белозерского монастыря. Наряду с общей ориентацией мотивов декорации этого придельного храма на главный собор, его строители повторили и сужение проема кверху за счет наклона одной из сторон, и размеще-



Церковь Архангела Гавриила в Кирилло-Белозерском монастыре. Южный фасад. Обмерный чертеж

[25] Об этом явлении мне уже приходилось писать применительно к церковным папертям Новоспасского и Пафнутьева-Боровского монастырей. См.: *Подъяпольский С.С.* О малоизвестном типе папертей конца XV — начала XVI века // РА. 1994. № 3.

ние капителей на разном уровне, со снижением их вглубь портала. Надо думать, что они понимали, что делали, воспроизводя приемы искусственного усиления перспективного восприятия. Но для середины XVI в. это уже совершенно исключительный анахронизм.

На первый взгляд может показаться, что прослеживающееся на протяжении XVI в., особенно в периферийном строительстве, ослабление итальянизирующего влияния и сопутствующего ему рационалистического понимания архитектурной формы привело к возрождению собственных архитектурных традиций и к восстановлению искусственно прерванной линии развития. Однако на этой стадии отторжение геометризма в построении архитектурной формы выразилось, прежде всего, в стремлении к нарочитой живописности и иррегулярности, столь характерным для архитектуры XVII в. При этом отсутствие чего-либо близкого тонко разработанной системе оптических иллюзий оказывается чрезвычайно существенным признаком и свидетельствует о существовании некоторой непереходимой грани между художественными основами русского зодчества до и после длительного периода «фряжского засилия». В XIV и XV вв. каменное строительство Москвы находилось в руках ограниченного круга мастеров и в какой-то мере отражало черты элитарной средневековой культуры с ее тенденцией к утонченной интеллектуальной углубленности. Не только воздействие новых образцов, но и резкое расширение масштабов каменного строительства привело к необратимым качественным сдвигам. Сооружения XVII столетия, несмотря на наличие и в этот период новых импульсов, в том числе и исходящих от искусства Западной Европы, в гораздо большей степени носят, если можно так выразиться, самодеятельный характер (что, впрочем, можно рассматривать и как обретение творческой свободы). В них гораздо более различимо проявление чисто фольклорной стихии. Глубокое отличие по-своему ярких и выразительных произведений XVII столетия от памятников раннего московского зодчества может быть в какой-то степени сопоставлено с отличием декоративно насыщенной живописи этого времени от высокого искусства эпохи Рублева и Дионисия.

Доклад на Лазаревских чтениях в МГУ 4–5 февраля 2002 г.

О времени возведения Смоленского собора Новодевичьего монастыря

Большой шестистолпный Смоленский собор Новодевичьего монастыря — широко известный памятник. Однако, обладая многими своеобразными чертами, будучи вообще едва ли не самым крупным монастырским храмом Московской Руси, он не нашел еще себе точного места в истории русского зодчества. Одна из главных причин этого — неясность вопроса о времени его возведения.



Смоленский собор. Южный фасад

В литературе имеются различные версии датировки памятника: 1524–1525, 1550, 1598 г., причем все они в той или иной степени подтверждаются источниками[1]. Самая ранняя из приведенных датировок подробно мотивирована Л. С. Ретковской в специально посвященной этому памятнику работе, вышедшей

[1] Первая датировка встречается в изданиях: *Снегирев И. М.* Новодевичий монастырь в Москве. М., 1857; *Токмаков И. Ф.* Историческое описание московского Новодевичьего монастыря. М., 1885; *Александровский М.* Указатель мос-ковских церквей. М., 1915; *Ретковская Л. С.* Смоленский собор Новодевичьего монастыря. М., 1954. Вторая дата приводится в работах: *Некрасов А. И.* Возникновение московского искусства. М., 1929. Т. 1;

в 1954 г.[2] В ней автор приходит к заключению, что цикл росписей собора был создан не в 1598 г., как считалось до того, а между 1526 и 1530 гг., и, следовательно, существующее здание может быть отнесено только к 1524—1525 гг. Ретковской не удалось выявить каких-либо новых источников, непосредственно устанавливающих датировку здания, и система ее рассуждений базируется на привлечении косвенных доказательств. Основное среди них — наличие среди росписей этого грандиозного храма сюжетов, как она считает, тематически связанных с событиями личной жизни основателя монастыря великого князя Василия III. Действительно, на стенах храма в числе других святых изображены и такие, присутствие которых, казалось бы, подтверждает точку зрения автора. Особое значение придавала Л. С. Ретковская помещению на сводах большого продольного нефа и трансепта в составе апокрифического житийного цикла Богоматери сцен, иллюстрирующих плач и моление о чадородии престарелых Иоакима и Анны: «Иерей с прочими укори Иоакима бесчадием», «Анна, сетующе, глагола: птицы и зверие плод имеют, аз же бесплодна», «Аз есмь едина бесплодна, увы мне»[3]. Это, по ее мнению, отражает известную историческую ситуацию: бесплодие и пострижение первой супруги великого князя Соломонии Сабуровой, женитьбу его вторым браком на Елене Глинской и последующее рождение наследника престола, будущего царя Ивана IV. Именно отсюда и выводит автор принимаемые даты собора и его росписей.

Следует сказать, что столь ранняя датировка стенописей Смоленского собора плохо подтверждается их стилистикой и историки древнерусской живописи не поторопились внести их в круг памятников, привлекаемых при изучении русского искусства первой четверти XVI в. Да и наличие в числе изображенных персонажей ряда святых, канонизированных только в 1547 и 1549 гг.[4], не говоря уже о храмозданной летописи, датированной 1598 г., заставляет ставить вопрос об отнесении всего цикла к более поздней дате. И хотя тем самым, казалось бы, должна была отпасть и вся система доказательств возведения существующего здания именно в 1524—1525 гг., историки архитектуры молчаливо приняли эту дату, она была повторена в ряде изданий и вошла в официальные списки памятников архитектуры г. Москвы[5].

Михайловский Б. В., Пуришев Б. И. Очерки истории древнерусской монументальной живописи со второй половины XIV в. до начала XVIII в. М.; Л., 1941. Перестройку собора в конце XVI в. вполне допускал И. Ф. Токмаков (Указ. соч. С. 42—43).

[2] *Ретковская Л. С.* Указ. соч.

[3] Там же. С. 21.

[4] *Голубинский Е.* История канонизации святых в русской церкви. М., 1903. С. 92—109. Переиздание: М., 1998.

Попробуем же для выяснения вопроса обратиться к источникам. Известно, что Новодевичий монастырь был основан Василием III по обету в память взятия Смоленска в 1514 г. Об этом тогда еще не исполненном намерении великого князя говорится в дополнительной записи 1523 г. к его завещанию[6]. Летописи сообщают о строительстве монастыря под 7033 (1525) годом. Наиболее подробно это известие изложено в так называемом Музейском списке № 607, включающем продолжение Русского Хронографа редакции 1512 г.: «Тое же весны поставлен монастырь девич у града Москвы за посадом за Дорогомиловым, близ монастыря святаго Савы, а в нем постави церковь Пречистыя Одигитрия сиречь наставница, да церковь Происхождения Честнаго Креста, а у монастыря церковь постави Усекновения Честныя главы пророка и предотечи, крестителя Господня Иоанна и собра в него иноки и посницы и удоволи их всякими потребами доволно»[7]. Несколько отличается от приведенного текст статьи Типографской летописи, где названа только одна церковь Одигитрии, приводится имя первой строительницы монастыря Олены Девочкиной, а в конце добавлено: «И церковь свящали июля»[8]. В Русском временнике помимо основного Одигитриевского престола назван придел апостолов Прохора, Никанора, Тимона и Пармена, празднование которых приходится на 29 июля, день взятия Смоленска[9]. Еще короче скупые сообщения Софийской второй, Воскресенской, Патриаршей, Львовской, Ермолинской, Никаноровской летописей[10]. Имеются, наконец, сведения других источников о точной дате закладки собора — 13 мая 1524 г.[11], а также о пе-

[5] Перечень памятников архитектуры Москвы, состоящих под государственной охраной. Б/м., 1984. С. 63.

[6] Собрание государственных грамот и договоров. М., 1813. Ч. 1. № 150. С. 416—417.

[7] ПСРЛ. Т. XXII. Ч. I. Приложение II. С. 520.

[8] ПСРЛ. Т. XXIV. С. 272.

[9] Русский временник, сиречь летописец, содержащий Российскую историю от 6370 до 7189 лета, разделенный на две части. М., 1820. Ч. II. С. 341—342.

[10] ПСРЛ. Т. VI. С. 264; Т. VIII. С. 271; Т. XIII. С. 45; Т. XX. С. 403; Т. XXIII. Приложение II. С. 204; Т. XXVII. С. 160.

[11] *Кропоткина Е. С.* Историко-художественный и бытовой музей «б. Ново-Девичий монастырь»: Путеводитель. М., 1928. С. 16.

ренесении 28 июля 1525 г. в готовый храм из кремлевского Благовещенского собора списка знаменитой смоленской иконы Одигитрии[12]. Таким образом устанавливается, что возведение первого собора Новодевичьего монастыря продолжалось с мая 1524 г. по июль 1525 г., причем из приведенных письменных источников не следует, был ли этот собор каменным или деревянным.

В фондах музея Новодевичьего монастыря хранится еще один документ, как считала Л. С. Ретковская, однозначно говорящий, что собор уже тогда был каменным. Это запись монастырского синодика, переписанного в 1710 г. с более древнего: «В лето 1525 избиенных с храму, как строили каменную церковь во святой обители сей каменщиков 56 человек. Помяни Господи: Нестора, Иоанна, Ксении, Макария, Анисии, Ефтихия, Феодора, Леонтия»[13]. Текст этот, безусловно, восходит к старому источнику, но требует критической оценки. Так, состав перечня, содержащего не 56, а только 8 имен, среди которых два женских (Ксении и Анисии), а некоторые характерно монашеские (как Нестор и Леонтий), заставляет усомниться, можно ли считать этих лиц погибшими строителями храма, и весьма возможно, что при переписке синодика ошибочно слились в одну две раздельные записи. Бесспорно, что новой редакции, внесенной переписчиком, принадлежит и форма указания даты события — 1525 г. — не от сотворения мира, а от Рождества Христова, чего, конечно, не могло быть в прежнем синодике. Вообще указание дат смерти малохарактерно для ранних записей в синодиках, и это заставляет нас задаться вопросом: действительно ли была взята эта дата при обновлении синодика из старого текста и лишь переведена в другое летосчисление или же она была вновь введена туда как широко известная дата основания монастыря? Ведь если отнести известие о строительной катастрофе к 1525 г., то окажется, что закладка и возведение собора, падение его верха, гибель мастеров, призвание новой артели, все необходимые в таких случаях переделки и завершение храма вплоть до его освящения должны уложиться в один год и два месяца, что крайне маловероятно. Тем более невозможно соотнести эти сроки с существующим зданием, вполне сопоставимым по своим размерам с большими кремлевскими соборами, строительство которых, не задержанное никакими омрачающими событиями, длилось тем не менее четыре строительных сезона.

[12] *Токмаков И. Ф.* Указ. соч. С. 9; *Овсянников Ю. М.* Ново-Девичий монастырь. М., 1968. С. 17.

[13] *Ретковская Л. С.* Указ. соч. С. 9.

Позднейшее происхождение даты, появившееся лишь при переписке синодика в 1710 г., становится особенно очевидным, если соотнести ее еще с одним летописным текстом. В уже цитированном нами ранее продолжении Русского хронографа под 7058, т. е. 1550, годом говорится: «Того же лета в Новодевичьем монастыре, что на Дорогомилове, у церкви Рождества Пречистыя каменные верхи обвалилися, во июли месяцы, и до земли мост проломило, людей много побило, которые церковь делали»[14]. Вряд ли можно усомниться, что речь в обоих источниках идет об одном и том же событии, которое есть все основания датировать не 1525, а 1550 г.

В обоих известиях о падении церкви соборный храм Одигитрии не назван. В синодике посвящение церкви не указано, летописная статья называет церковь Рождества Богородицы, которая ни в одном источнике, относящемся к Новодевичьему монастырю, ни разу более не упоминается. Между тем тип рухнувшего храма, как он угадывается по летописному сообщению, в целом совпадает с существующим Смоленским собором: проломившийся до земли мост — это свод над подклетом; обвалились верхи, а не верх, следовательно, церковь была не одноглавой, а скорее всего (для этого периода) пятиглавой и, вероятно, не слишком маленькой. О больших размерах храма косвенно свидетельствует и сам факт катастрофы, и большое число погибших при этом каменщиков. Трудно предположить, чтобы в монастыре в XVI в. существовал еще один большой каменный храм на подклете, не оставивший о себе никаких письменных свидетельств. Поэтому статью 1550 г., как нам кажется, скорее можно отнести к перестройке соборного храма. В этом случае остается необъясненным указание на посвящение храма не Одигитрии, а Рождеству Богородицы. Если исключить возможность случайной ошибки (а она маловероятна, тем более что данный летописный источник содержит также и наиболее подробное известие об основании монастыря), то следует признать, что с историей посвящения престолов соборного храма Новодевичьего монастыря не все еще вполне ясно. Следует вспомнить, что существовала довольно широкая практика закрепления за храмами наименования не главных престолов, а приделов. Можно сослаться и на известные случаи изменения предполагаемого посвящения храмов во время строительства (Софийский собор в Вологде, заложенный как Успенский). Ясно, во всяком случае, что строительство велось.

Перестройку соборного храма, предпринятую в 1550 г. или несколько ранее, легко связать с известными историческими событиями. 10 августа 1549 г.

[14] ПСРЛ. Т. XXII. Ч. I. Приложение II. С. 531.

у юного Ивана IV родился первенец — дочь Анна, которую торжественно крестили в Новодевичьем монастыре в специально для этого случая построенной церкви Иоакима и Анны[15] (скорее всего, деревянной). А менее чем через год, в июле 1550 г., малолетняя царевна умерла и была похоронена в том же Новодевичьем монастыре[16]. В связи со сказанным стоит еще раз указать на отмеченную Л. С. Ретковской акцентировку в росписях собора сцен житийного цикла Богоматери, предшествовавших ее рождеству или связанных с ним. Но при наличии в монастыре храма Иоакима и Анны акцентировка этих сцен приобретает совершенно иной и более прямой смысл, чем считала исследовательница. Возможна, кроме того, связь этой темы с наименованием престола Рождества Богоматери, если он действительно в свое время существовал.

Что же касается собора 1524– 1525 гг., то можно, по-видимому, считать, что он все же был каменным. Об этом свидетельствует миниатюра Лицевого летописного свода, иллюстрирующая статью 7033 (1525) г. о строительстве монастыря[17]. На ней, точно следуя тексту, представлены: вверху — Московский Кремль с каменной оградой и пятиглавым Успенским собором, в правом нижнем углу — Саввинский монастырь с шатровым, видимо деревянным, храмом и слева от него — строящийся Новодевичий монастырь с одноглавым каменным храмом и деревянной оградой, которую рубят плотники. Для миниатюристов Лицевого летописного свода количество глав храма было важным смысловым признаком, и характер изображения соборного храма еще раз подтверждает, что показанный на миниатюре храм — это не то здание, которое существует сейчас.

Но если храм 1524–1525 гг. подвергся полной перестройке в середине XVI в., то не был ли и новый храм в свою очередь заменен совершенно другим зданием в конце столетия? На такую возможность прямо указывает храмозданная летопись, включенная в цикл росписей собора и опоясывающая внутренний объем выше полотенец. Текст этой летописи говорит, что церковь «совершися бысть» в 7106, т. е. 1598, г. «по великой вере, по сердечному желанию и по душевному усердию великие государыни царицы и великие княгини иноки Александры всея Руси и брата ее благоверного великого государя и великого князя Бориса Федоровича всея Руси и самодержца и многих государств государя и обладателя и его благоверные царицы и великие княгини Марии и его царских чад благовернаго царевича Феодора и великие царевны Ксении...»[18]. Несомненно, что в связи с пострижением в монастырь царицы Ирины, во иноцех Александры, в соборе проводились какие-то большие работы. Но значит ли формула «совершися», что здание было заново возведено от основания? Л. С. Ретковская вполне резонно провела аналогию между текстом этой надписи и текстом надписи верхнего яруса столпа Ивана Великого, не возведенного, а лишь надстроенного при Борисе Годунове, где применен тот же словесный оборот: «храм сей совершен и позлащен во второе лето государства их»[19] (имеются в виду царь Борис и царевич Федор). Поэтому выяснить, сохранилось ли что-либо и что именно в объеме существую-

[15] ПСРЛ. Т. XIII. С. 158; Т. XIII. Ч. II. С. 459–460; Т. XX. С. 475; Т. XXIX. С. 57.

[16] ПСРЛ. Т. XIII. С. 161; Т. XIII. Ч. II. С. 462; Т. XX. С. 478; Т. XXII. Ч. I. Приложение II. С. 531; Т. XXIX. С. 59.

[17] Лицевой летописный свод. Шумиловский том (ОР РНБ. F. IV. 232. Л. 862).

Постройка Новодевичьего монастыря. Миниатюра Лицевого летописного свода

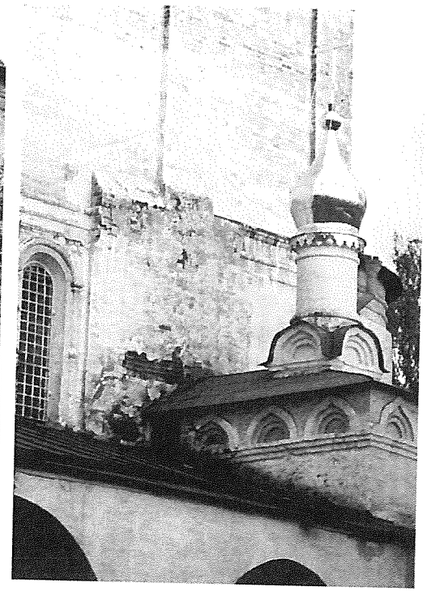


[18] *Ретковская Л. С.* Указ. соч. С. 16.

[19] Там же. С. 17.



Смоленский собор. Юго-восточный придел XVII в.



Смоленский собор. Следы примыкания юго-восточного придела XVI в.

щего здания от середины XVI в., может только тщательный анализ структуры самого сооружения.

Архитектурно-археологические обследования памятника проводились неоднократно, чаще всего при его реставрациях. Самая значительная реставрация была осуществлена в конце XIX в. архитектором С. К. Родионовым, тогда же здание изучал И. П. Машков, а позднее — Л. С. Ретковская и другие исследователи. В результате были получены те важные сведения об архитектуре храма XVI в., которые к настоящему времени опубликованы. Установлено, в частности, что двухъярусные сводчатые галереи выстроены вместе с собором, но дошли до нас в измененном виде: прежде они не имели крылец и входные лестницы размещались внутри их объема, как это сейчас имеет место у собора Покровского монастыря в Суздале[20]. Приделы, фланкирующие галереи, как и их полукруглые ап-

[20] Там же. С. 11; *Овсянников Ю. М.* Указ. соч. С. 18–20.

сиды, также относятся к более позднему времени, по мнению Л. С. Ретковской — к 1650–1670-м гг.[21] Но приделы у юго-восточного и северо-восточного углов существующего здания находились изначально, только поставлены они были выше — над сводами галереи, подобно приделам кремлевского Благовещенского собора. Хорошо прослеживаются следы примыкания их стен и сводов к основному объему собора, особенно с южной стороны. Для входа в верхние приделы были предусмотрены лестничные ходы в толще южной и северной стен, выходящие к западному фасаду храма над сводами галерей[22].

В 1960-е и 1970-е гг. по зданию собора проводился новый цикл реставрационных работ, сопровождавшийся углубленным исследованием памятника. К сожалению, руководивший ими покойный Г. А. Макаров не успел опубликовать результаты своих многолетних наблюдений. Однако некоторые из них, ставшие достаточно широко известными по устным отчетам исследователя, имеют прямое отношение к нашей теме и должны быть хотя бы кратко упомянуты.

Прежде всего, Г. А. Макарову удалось выявить следы переделок в верхней части стен основного объема. Им установлено, что фасады были сначала завершены более низко расположенными закомарами, имевшими килевидное очертание. Исходя из этого можно заключить, что к последнему периоду строительства собора, датируемому 1598 г., может быть отнесен только верх стен, а также, возможно, и увязанные по высоте с фасадами своды существующего здания. Основной же объем собора, включая галереи и приделы над ними, должен быть датирован более ранним временем.

Второе важное открытие Г. А. Макарова заключается в том, что на верхней поверхности сводов юго-западного и северо-западного углов галереи им были выявлены основания надстроек — угловых приделов, уничтоженных в последующее время. Приделы имели самостоятельные объемы, отделенные от стен собора сквозными проходами, что было необходимо для сообщения с восточными приделами. В силу этого никаких прямых данных о высоте западных приделов не может быть получено, хотя естественно предположить, что они были по размерам такими же, как и восточные. Таким образом, выясняется, что с учетом размещения придела

[21] *Ретковская Л. С.* Указ. соч. С. 12.

[22] Там же. С. 11–12.

Архангела Гавриила на месте дьяконника Смоленский собор имел в общей сложности шесть престолов.

Для нас важно, однако, не столько количество престолов само по себе, сколько то, как многопрестольность была выражена во внешнем облике здания. Храмы со многими приделами для конца XV — начала XVI в. не были редкостью. При перестройке Успенского собора Аристотель Фьораванти сумел разместить в его алтарной части уже существовавшие до этого приделы Димитрия, Поклонения веригам апостола Петра и Похвалы Богородицы. Кремлевский Архангельский собор вместил в себя приделы Воскресения Христова и Акилы апостола. По нескольку престолов имели и менее значительные храмы. Так, здание церкви Жен Мироносиц на Ярославовом Дворище в Новгороде вмещало в себя три отдельных престола. Однако все эти, как и некоторые другие строившиеся тогда же сооружения представляли собой единый компактный объем, а наличие многих престолов либо вовсе не было выражено в их внешнем облике, либо в лучшем случае символически обозначалось постановкой дополнительных барабанов с главами. Только в середине XVI в. появляется тенденция к нарочитому выражению многопрестолия в композиции масс. Каждый из приделов выносится в отдельное сооружение, в целом образуя сложную группу поставленных на едином основании храмов. Наиболее ранний из твердо датированных памятников с такой композицией — Богоявленский собор Авраамиева монастыря 1553 г.[23] Обступившие его основной объем приделы разнятся между собой по размерам и формам, что в целом создает достаточно живописную картину. Несколько позднее появляются храмы, где этот прием упорядочен, план приобретает четкую геометрическую структуру, а композиция порой до крайности усложнена. Наиболее яркий образец этого типа храма — Покровский (Троицкий) собор на Рву 1555–1560 гг. Близкая к нему по общей схеме церковь Иоанна Предтечи в Дьякове не имеет твердой даты, но, по всей вероятности, тяготеет к этому же периоду. Другой памятник со сходной структурой — несохранившийся пятишатровый

[23] Документально датировка памятника не подтверждена. В литературе она колеблется от 1545–1553 до 1554–1556 гг. Сооружение храма связано с посещением монастыря Иваном Грозным в мае-июне 1553 г. и его распоряжением строить каменный собор «своею царскою казною». Об окончании строительства, по крайней мере основного объема, позволяет судить царский вклад — иконы, книги, ризы и пр., — поступивший в собор в 7063 (1554/1555) г. (*Примеч. сост.*)

Борисоглебский собор в Старице 1558–1561 гг.[24] Для нас он интересен тем, что его приделы, во всяком случае западная их пара, были поставлены над сводами галерей. Варианты подобной композиции представлены и некоторыми периферийными сооружениями — собором Соловецкого монастыря 1558–1566 гг. и Благовещенским собором в Сольвычегодске, заложенным в 1560 г. Наконец, сходный вид приобретает и московский Благовещенский собор, над галереями которого в 1563–1566 гг. надстраиваются четыре симметрично расположенных угловых придела, представляющих наиболее полную аналогию выявленному Г. А. Макаровым размещению приделов Смоленского собора. Более поздние примеры использования этого приема в архитектуре XVI в. нам неизвестны. Итак, вся группа построек с выраженной многопрестольной структурой укладывается в очень сжатые хронологические рамки между началом 1550-х и серединой 1560-х гг. Ее основу составляют храмы, возведенные по царскому заказу и часто посвященные значительным событиям государственной жизни, в частности завоеванию Казани (соборы Авраамиева монастыря и Покрова на Рву). Как бы ни были значительны чисто архитектурные достоинства некоторых из этих сооружений, вряд ли можно сомневаться, что особенности их композиции были обусловлены, в первую очередь, заложенной в них определенной идейно-тематической программой. Есть, видимо, все основания включить в эту группу и собор Новодевичьего монастыря.

Если считать, что галереи и стоявшие над ними приделы Смоленского собора принадлежали именно тому зданию, которое рухнуло в 1550 г., а заложено было в этом случае, скорее всего, годом раньше, то собор окажется наиболее ранней постройкой в ряду перечисленных многопрестольных сооружений. Однако настаивать на такой датировке было бы рискованно. Весьма вероятно, что после падения верхов, повлекшего за собой гибель всей или почти всей строительной артели, стены здания были разобраны, как это было сделано в свое время со стенами строившегося Кривцовым и Мышкиным Успенского собора, верх которого обрушился в 1474 г. Нельзя совершенно исключить и того, что известие о падении верхов относится не к собору, а к иной церкви. В обоих случаях основную часть существующего соборного храма следовало бы датировать 1550-ми или 1560-ми гг.,

[24] *Грабарь И. Э.* История русского искусства. М., [1914]. Т. II. С. 91–92; *Ильин М. А.* Русское шатровое зодчество. Памятники середины XVI века: Проблемы и гипотезы, идеи и образы. М., 1980. С. 85–96. Ил. 1–3.

Собор Никитского монастыря в Переславле-Залесском



и он занял бы уже отнюдь не первое место в представленном хронологическом ряду. Но, во всяком случае, здание с такой композицией не могло принадлежать ни 1524–1525, ни 1598 г.

Наконец, учитывая новую датировку памятника, следовало бы попытаться уточнить его не только типологическую, но и стилистическую характеристику. Л. С. Ретковская уже обращала внимание на исключительную скупость декоративного убранства Смоленского собора, проводя в этом плане сопоставление его с монументальным Спасо-Преображенским собором Переславля-Залесского и шестистолпными новгородскими храмами[25]. Вряд ли надо ис-

[25] *Ретковская Л. С.* Указ. соч. С. 14.

Софийский собор в Вологде



кать аналогии особенностям архитектурного языка собора Новодевичьего монастыря среди столь далеких от него памятников XII в. Конечно, простота и сдержанность форм Смоленского собора в определенной мере продиктованы использованием такого очевидного образца, как Успенский собор Аристотеля Фьораванти. Но передатировка собора 1550–1560-ми гг. делает его современником не только Покровского собора на Рву с его предельной декоративной насыщенностью, но и ряда сооружений с очень простыми, почти аскетическими формами, что также очень характерно для этого периода. Среди них можно назвать храм Михаила Архангела в Микулином городище конца 1550-х гг., соборы Федоровского и Никитского монастырей в Переславле-Залесском (соответственно 1557 и 1561–1564 гг., оба сооружены на

царский вклад) и особенно Софийский собор в Вологде, заложенный Грозным в 1568 г. и завершенный лишь намного позже. Такие сопоставления говорят, скорее, в пользу версии о полной перестройке храма после катастрофы 1550 г. Следует при этом оговориться, что облик существующего здания отражает уже не только строительство середины XVI в., но и частичную переделку его верха при Борисе Годунове.

Итак, принятая датировка Смоленского собора Новодевичьего монастыря 1524–1525 гг. неверна. В действительности здание в основной своей части возведено в середине XVI в. — либо в 1549–1550 гг., либо, что скорее всего, после 1550 г. Окончательную редакцию завершение собора (не считая более позднего рисунка глав) получило в 1598 г., вероятно, к той же последней дате следует отнести существующие росписи, хотя этот вопрос еще требует специального изучения. Храм середины XVI в. имел сложную структуру с четырьмя угловыми приделами, поставленными над сводами галереи, подобно приделам кремлевского Благовещенского собора, и представлял собой вариант характерной именно для этого периода сложной многообъемной композиции.

Доклад на Лазаревских чтениях в МГУ 5 февраля 1988 г.

К характеристике кирилловского зодчества XV–XVI вв.

Для истории русского зодчества XV–XVI вв. большое значение имеет изучение не только собственно московской архитектуры, но и местных строительных школ. Как известно, деятельность одной из таких школ (едва ли не самой крупной) была связана с Ростовской епархией[1]. До 1657 г. власть ростовских епископов распространялась и на Белоозеро, где в это время складывались архитектурные комплексы Кирилло-Белозерского, Ферапонтова и других монастырей. К Белоозеру и Вологде относится бóльшая часть сохранившихся известий о деятельности ростовских зодчих в конце XV–XVI в. Исследователи отмечали и ряд специфических черт у белозерских памятников этого времени. Так, К. К. Романов в одной из рукописей говорит о «белозерском типе соборных сооружений»[2].

Между тем архитектурные памятники Кириллова монастыря — крупнейшего из монастырей Белоозера, несмотря на имеющуюся обширную историческую литературу, изучены еще далеко не достаточно. Даже наиболее подробный труд Н. Никольского[3], опирающийся на тщательное изучение письменных источников, уделяет весьма скромное место вопросам натурного исследования и реконструкции древних памятников. Появившиеся в советское время публикации, из которых особо следует выделить статью А. Н. Кирпичникова и

[1] *Воронин Н. Н.* Очерки по истории русского зодчества XVI–XVII вв. М.; Л., 1934. С. 21–27.

[2] *Романов К. К.* Собор во имя Рождества Пресв. Богородицы в Ферапонтове-Белозерском монастыре и белозерский тип соборных сооружений конца XV–XVI в. Рукопись. Архив ЛОИА, ф. 29, № 15.

[3] *Никольский Н. К.* Кирилло-Белозерский монастырь и его устройство до второй четверти XVII века (1397–1625). СПб., 1897. Т. I. Вып. 1.

И. Н. Хлопина[4], посвящены почти исключительно оборонительным сооружениям монастыря. Культовые и гражданские здания, составлявшие в XVI в. основу архитектурного ансамбля, были обойдены вниманием исследователей. Древнейшие памятники Кирилло-Белозерского монастыря до сих пор не заняли подобающего им места в трудах по истории русской архитектуры.

Более полное изучение архитектуры всего комплекса было начато в 1930-х гг. архитектором В. В. Даниловым, погибшим в годы Великой Отечественной войны. Почти единственный[5] дошедший до нас след этой незавершенной работы — рукопись путеводителя, составленного им в 1940 г. для Кирилловского музея[6]. Наряду с известными ранее сведениями в путеводителе приведены и отдельные данные натурного обследования, позволяющие ближе подойти к реконструкции некоторых сооружений. Несмотря на встречающиеся ошибки и ряд не подтвердившихся впоследствии предположений, рукопись В. В. Данилова свидетельствует об углубленном подходе к изучению кирилловских памятников.

Комплексное изучение памятников Кирилло-Белозерского монастыря возобновилось в 1953 г. Центральными научно-реставрационными мастерскими[7]. Получены новые материалы, которые позволяют существенно пополнить наши представления о первоначальном виде многих древних сооружений. В частности, особое значение для реконструкции ряда памятников имеет выявление системы их первоначального покрытия. В настоящем сообщении излагаются некоторые результаты этой работы, касающиеся наиболее значительных памятников XV–XVI вв.

* * *

[4] *Кирпичников А. Н., Хлопин И. Н.* Крепость Кирилло-Белозерского монастыря и ее вооружение в XVI–XVIII веках // МИА. 1958. № 77; *Антипин Г. Г.* Крепость Кирилло-Белозерского монастыря. Кириллов, 1934; *Забек Н. Н.* Крепостные сооружения XVII в. в Кириллове // ИМАИМ. Л.; М., 1940. Т. I.

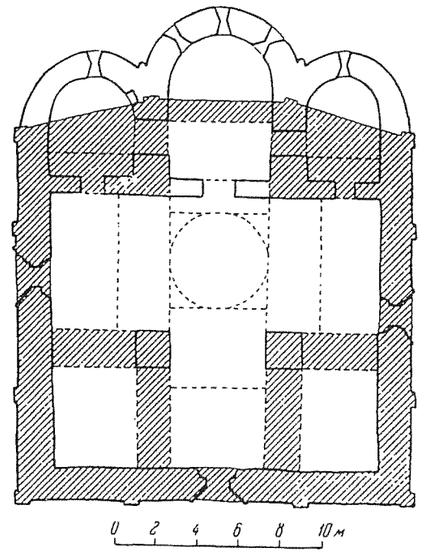
[5] *Данилов В. В.* Архитектурные памятники Белозерья // Архитектура Ленинграда. 1939. № 2. Статья имеет популярный характер и не содержит существенных новых сведений.

[6] *Данилов В. В.* Путеводитель по архитектурным памятникам бывш. Кирилло-Блозерского монастыря. Рукопись хранится в Кирилловском историко-художественном музее [ныне КБИАХМЗ].

[7] Работами руководил Л. А. Давид. В исследовании кирилловских памятников принимали участие, наряду с автором настоящего сообщения, Б. Л. Альтшуллер и Е. Н. Подъяпольская.

Древнейшее сооружение монастыря — Успенский собор, построенный в 1497 г. Прохором Ростовским. Сохранившиеся фрагменты архитектурного убранства памятника — узкие лопатки, орнаментальные пояса в верхней части стен и барабана, перспективный портал, следы древних окон — говорят о близости памятника к собору Рождества Богородицы Ферапонтова монастыря, построенному несколькими годами раньше[8].

Успенский собор. Схематический план. Заштриховано сечение на уровне пят сводов четверика



Успенский собор отличается от своего предшественника бóльшими размерами, отсутствием подклета, приземистыми пропорциями, а также особой системой расположения сводов, благодаря которой памятник как бы занимает промежуточное место между четырехстолпными и двустолпными храмами. Своды, расположенные по продольной оси здания, имеют

[8] Близость этих двух памятников неоднократно отмечалась в литературе: *Никольский Н. К.* Указ. соч. Т. I. Вып. 1.; *Покрышкин П. П., Романов К. К.* Древние здания в Ферапонтовом монастыре Новгородской губернии // ИАК. СПб., 1908. Вып. 28. Наиболее детальное сравнение архитектурных форм обоих соборов приведено в упомянутой выше рукописи К. К. Романова.

устройство обычное для четырехстолпных храмов с повышенными подпружными арками, в то время как своды юго-восточного и северо-восточного компартиментов составляют одно целое со сводами соответствующих апсид, благодаря чему боковые нефы выглядят как у двустолпных храмов. Эта особенность сказалась на наружной архитектуре собора: верхняя часть восточной стены выше алтарных апсид получила в плане необычный излом, а барабан оказался очень сильно сдвинутым к востоку.

Выходящие на фасад закомары не соответствуют перекрывающим его сводам. Отсутствие под кровлей каких-либо следов распространенных в московской архитектуре этого времени посводных покрытий и гнёзда от первоначальной заделки в кладку отдельных элементов деревянных конструкций указывают на то, что позакомарное[9] покрытие собора было устроено по деревянным кружалам. В этой связи небезынтересно привести текст переписных книг 1601 г., где о покрытии Успенского собора говорится: «Олтарь и закомары на церкве крыты тесом»[10].

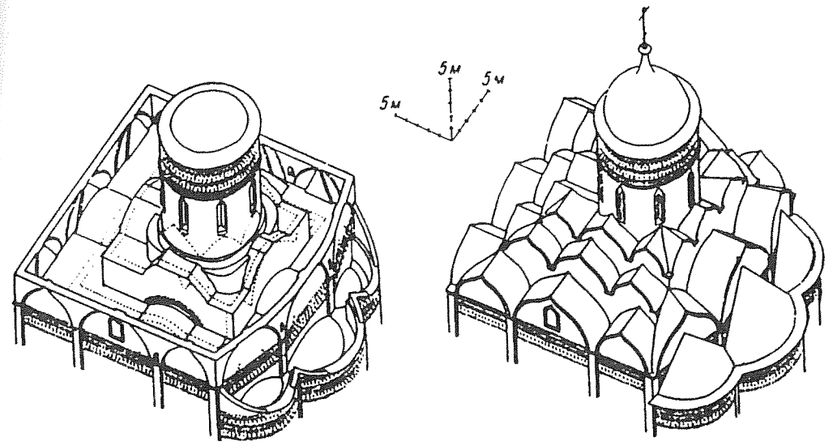
При тщательном обследовании чердака были найдены следы второго и третьего ярусов кокошников, венчавших в древности четверик собора. При нанесении этих следов на обмерный чертеж и проектировании их на плоскости тимпанов кокошников удалось получить сравнительно точную линию очертания верхнего ряда кокошников со всех четырех фасадов и отдельные узловые точки разбивки кокошников второго яруса. Такой метод позволил установить, что во втором и третьем ярусах на каждую сторону выходило по три кокошника. Следовательно, композиция верха Успенского собора была близка к завершению ферапонтовского собора Рождества Богородицы[11].

При обследовании чердачного пространства над алтарем были получены данные о форме древней кровли алтарных апсид собора. Многослойные

[9] Термин условный, так как в действительности собор имеет так называемые «ложные закомары», не соответствующие сводам.

[10] ГПБ, РО, 72/1311, л. 2.

[11] См. реконструкцию собора Рождества Богородицы Ферапонтова монастыря, выполненную К. К. Романовым (*Покрышкин П. П., Романов К. К.* Указ. соч. Табл. XVIII). О покрытии Успенского собора по трем ярусам кокошников говорится в упомянутой выше рукописи К. К. Романова со ссылкой на сообщение казначея Кирилло-Белозерского монастыря (архив ЛОИА, ф. 29, № 15). В рукописи В. В. Данилова не приводится сведений о древней форме покрытия Успенского собора.

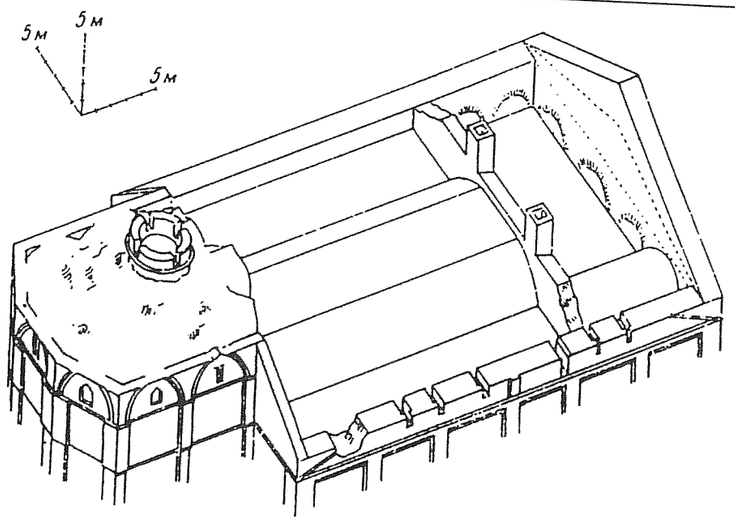


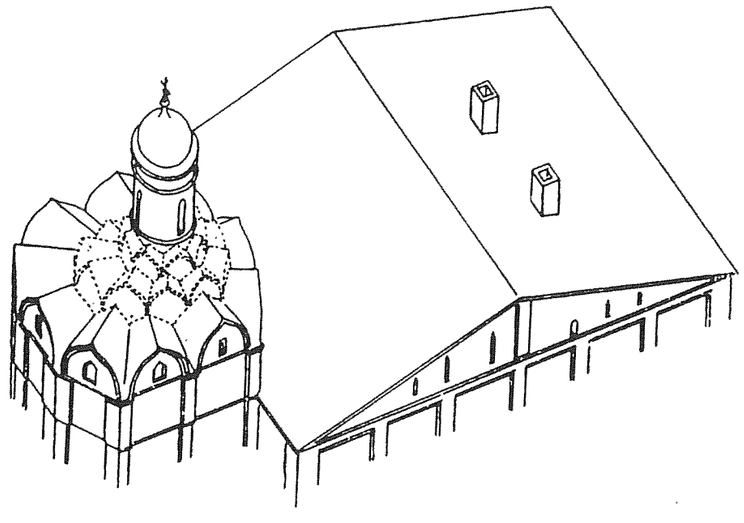
Завершение Успенского собора. Аксонометрия. Слева — сохранившиеся под кровлей остатки древнего завершения, справа — реконструкция

набелы на восточной стене четверика не закрывают всю эту стену полностью, а оставляют свободными три треугольных поля, соответствующих трем апсидам собора. Естественно предположить, что кровли имели форму трех полуконусов или половин многогранных пирамид. Сама форма покрытия, полное отсутствие всяких следов надбуток над древними сводами апсид и, наконец, упомянутый выше текст переписных книг заставляют прийти к выводу, что кровельная система апсид была выполнена из дерева.

Обследование существующей главы собора, относящейся к XVIII в., показало, что купольный свод поднимается над карнизом барабана всего на 1,2 м. Ясно, что при наружном диаметре барабана около 7,4 м и столь малом подъеме свода глава не могла иметь посводного покрытия. Можно высказать предположение, что конструкции древней главы, как и всех прочих кровель собора, были сделаны из дерева. На графической реконструкции очертание главы, по аналогии с известными памятниками этого времени, показано шлемовидным.

Одним из наиболее значительных сооружений Кирилло-Белозерского монастыря является трапезная палата с церковью Введения, построенная в 1519 г. В отличие от большинства известных трапезных начала XVI в. у этого памятника основные объемы (трапезная палата с келарской и цер-





Завершение церкви Введения и трапезной палаты. Аксонометрия. Вверху — сохранившиеся остатки древнего завершения. Внизу — реконструкция

ковь) расположены по одной оси. Все здание поставлено на высоком подклете. С севера к трапезной и келарской во всю их длину пристроена паперть. Памятник сильно искажен позднейшими перестройками: окна его (кроме окон подклета) растесаны, каменный барабан церкви уничтожен, древние своды в трапезной палате и келарской сломаны. Некоторые следы утраченных архитектурных форм этого сооружения можно увидеть при внимательном осмотре его фасадов. Так, на западном фасаде келарской и восточном фасаде трапезной видны заложенные древние оконные проемы с килевидными бровками над ними. Еще лучше сохранился такой же проем, выходящий на северную паперть. Нетрудно также различить под слоем поздних набелов очертания больших открытых арок, которые имела паперть в верхнем этаже.

Обследование памятника показало, что по использованному материалу церковь, трапезная с келарской, а также небольшая палатка в восточной части подклета паперти и основание существующей входной лестницы могут быть отнесены к одному строительному периоду; бóльшая же часть паперти, судя по ряду признаков, пристроена позднее[12]. Поскольку существование северной паперти отмечено переписными книгами 1601 г., ее возникновение следует отнести к концу XVI в. До ее постройки ходили в трапезную по наружной каменной лестнице (возможно, открытой), остатки которой сохранились в восточной части подклета паперти.

При обследовании чердачного пространства было обнаружено, что северная стена трапезной сохранила основание первоначального щипца. Существующий щипец на западном фасаде трапезной, несколько отличающийся по характеру кладки, построен позднее. Трапезная с келарской первоначально были перекрыты общей пологой двускатной кровлей, конек которой был ориентирован поперек основной оси здания.

Не меньший интерес представляют полученные данные для реконструкции церкви. Обнаружено, что не только восточная стена церкви, но и ее западная стена выше кровли трапезной имела в плане двойной излом; таким образом, верх церкви представлял собой неправильный восьмерик,

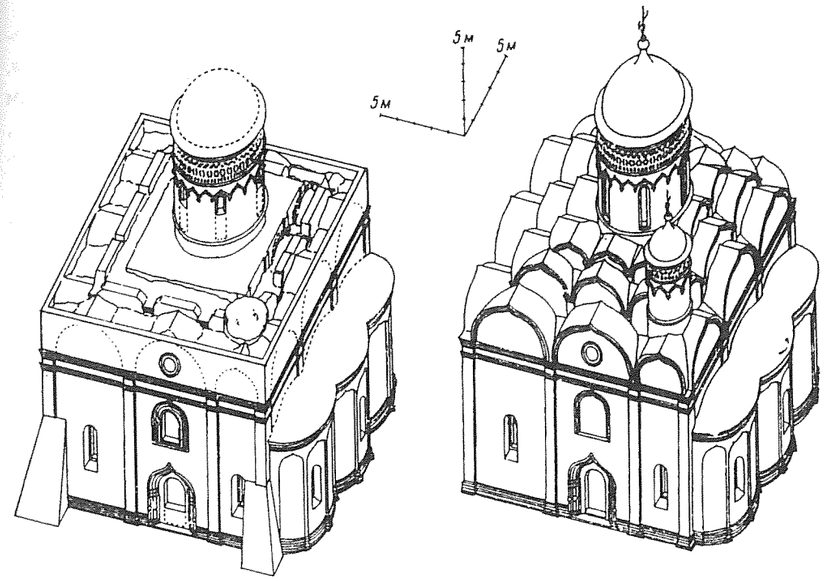
[12] Кирпич Введенской церкви и трапезной имеет размер 6,5 (7,5) × 15 × 30 см. Северная паперть выложена из несколько более крупного кирпича. Западная стена ее приложена без перевязи к имеющей побелку угловой пилястре келарской. На северной стене трапезной, выходящей в подклет паперти, имеются первоначальные оконные проемы и межэтажный пояс, перерезанный более поздним сводом.

южная и северная грани которого увенчивались двумя кокошниками, каждая из остальных — одним. Над сводом храма сохранились остатки кладки, позволяющие предположить, что кроме сохранившегося нижнего яруса кокошников были еще и другие. От древнего каменного барабана осталась его нижняя часть с основанием четырех окон и нижним валом. В основании барабана имеются не вполне четкие следы примыкания верхнего яруса кокошников. Попытки проследить разбивку этих кокошников заставили прийти к выводу, что вокруг барабана размещалось десять кокошников, как и в первом ярусе. Высота расположения барабана по отношению к нижнему ярусу кокошников и некоторые остатки кладки заставляют высказать предположение, что кроме верхнего и нижнего существовал еще промежуточный ярус кокошников.

Реконструированный на основании изложенных данных памятник в первоначальном виде представляет сочетание массивного кубического объема трапезной палаты и высокого граненого столпообразного храма, увенчанного короной кокошников.

В 1531–1534 гг. на вклад великого князя Василия III в монастыре были построены два каменных храма — церковь Иоанна Предтечи и церковь Архангела Гавриила. Архитектурные формы обоих памятников имеют несомненные следы воздействия московской архитектуры начала XVI в. В них нашли отражение и национальные традиции древнерусского зодчества и архитектурно-строительные приемы итальянского Возрождения, привезенные в Москву Фьораванти, Алевизом и другими «фряжскими» мастерами. К такого рода особенностям следует отнести трехчастные карнизные пояса-«антаблементы» на фасадах, профилированные импосты на стенках под пятами арок, применение крестовых сводов (в западной ветви креста) и пониженных по отношению к прилегающим сводам подпружных арок[13]. В особенности ощутим дух ренессанса в величественном интерьере церкви Гавриила, стройные круглые столбы которой напоминают столбы

[13] Пониженные подпружные арки, широко применявшиеся в домонгольской архитектуре, нехарактерны для раннемосковского зодчества. Этот прием впервые появляется в Москве в Успенском соборе Фьораванти. Крестовые своды, редко употреблявшиеся в зданиях домонгольской поры, в раннемосковских памятниках не встречаются. С конца XV в. эта конструкция получает широкое распространение, в особенности при перекрытии гражданских палат. В частности, в Кирилло-Белозерском монастыре крестовые своды применены в трапезной палате 1519 г.



Церковь Иоанна Предтечи. Аксонометрия.
Слева — в существующем виде (поздние кровли условно не показаны).
Справа — реконструкция

московского Успенского собора. Вместе с тем общая композиция четырехстолпного крестовокупольного храма, разбивка пилястр и оконных проемов, расширение пилястр кверху и ряд других характерных черт восходят к традициям древнерусской и, в частности, раннемосковской архитектуры. Декор фасадов и, в частности, детали профилировки, представляющие собой своеобразную интерпретацию «классических» форм в кирпиче, сближают оба памятника (в особенности церковь Иоанна Предтечи) с другими памятниками первой половины XVI в., сооруженными на северо- востоке Московской Руси, и в первую очередь — с Троицким собором Данилова монастыря в Переславле-Залесском (1530–1532).

Фасады основного четверика церкви Иоанна Предтечи сохранились довольно полно, хотя и с существенными переделками. Так, промежутки между закомарами храма надложены, а их архивольты стесаны. На месте древних киотов на южном и западном фасадах пробиты широкие окна.

О первоначальном покрытии храма до последнего времени не было известно ничего, кроме содержащегося в переписных книгах 1601 г. упоминания, что церковь была «о дву верхех» и покрыта была тесом, а главы — немецким железом[14]. Обследование подкровельного пространства храма показало, что, помимо опоясывавших основной объем закомар, над сводами возвышались еще два яруса кокошников, каждый из которых размещался по четверику. На каждую сторону в обоих верхних ярусах выходило по три кокошника. Второй ярус кокошников сохранился на значительную высоту, третий ярус — лишь в виде незначительных остатков, позволяющих определить положение лицевых стенок и частично — разбивку кокошников. Над юго-восточным углом храма, где помещался придел Кирилла, был поставлен второй — малый барабан, сохранивший лишь часть кладки в основании и нижний вал. Барабан был расположен таким образом, что угловые кокошники второго яруса врезались в него, образуя как бы «полукокошники».

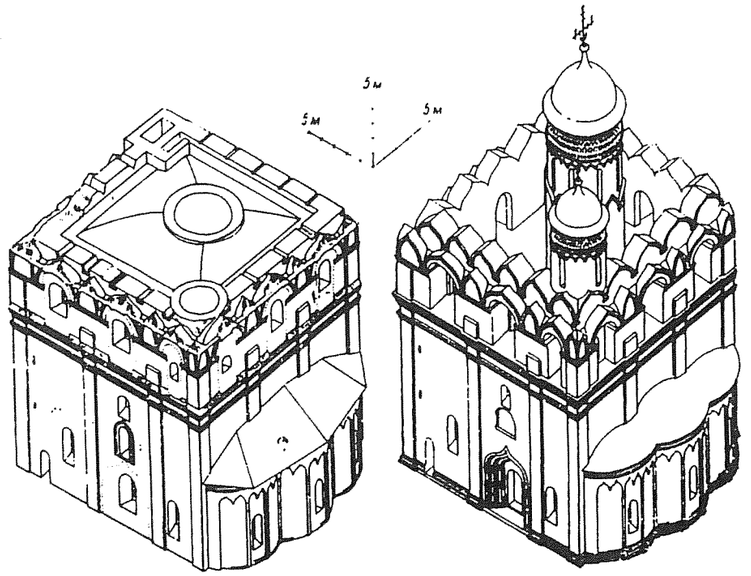
Реконструируемая таким образом система покрытия церкви Иоанна Предтечи в точности повторяет покрытие собора Рождества Богородицы Ферапонтова монастыря, с той разницей, что у Предтеченской церкви малый барабан был отделен сводом от внутреннего пространства храма[15].

Церковь Архангела Гавриила подверглась значительно бо́льшим искажениям. В настоящем виде памятник представляет собой массивный кубический объем, расчлененный несколько выше двух третей высоты широким трехчастным карнизом. С восточной стороны выступают три небольшие алтарные апсиды, украшенные килевидными арочками, опирающимися на консоли и узкие пилястрочки. Здание увенчивается железной кровлей, имеющей куполообразное вздутие и небольшой восьмигранный обшитый железом барабан с луковичной главкой. Почти весь западный фасад памятника закрыт пристроенной в 1761 г. колокольней.

Нижняя часть стен храма, включая карниз, сохранила в основных чертах первоначальную архитектурную обработку. По сторонам двух но-

[14] ГПБ, РО, 72/1311, л. 305 и 321об.

[15] На опубликованной К. К. Романовым реконструкции ферапонтовского собора (*Покрышкин П. П., Романов К. К.* Указ. соч. Табл. XVIII) малый барабан ошибочно не показан. Обоснование более правильной реконструкции дано в последующей статье (*Романов К. К.* Антиминсы XV–XVII вв. собора Рождества пресв. Богородицы в Ферапонтове-Белозерском монастыре // Известия Комитета изучения древнерусской живописи. Пг., 1921. Вып. 1.



Церковь Архангела Гавриила. Аксонометрия. Слева — в существующем виде (поздние кровли условно не показаны). Справа — реконструкция

вых широких оконных проемов на южном фасаде видны следы древнего портала и киота над ним, аналогичных имеющимся на северном фасаде. Закладкой шурфа было установлено, что церковь Гавриила имела профилированный кирпичный цоколь, тождественный сохранившемуся цоколю церкви Иоанна Предтечи.

Стены храма выше карниза имеют по три небольших оконных проема с каждой стороны и увенчиваются поясом кокошников, чередующихся по размерам: бо́льшие кокошники над окнами и меньшие — над простенками. Внутри верхний ярус здания представляет собой единое пространство, перекрытое вспарушенным сомкнутым сводом, в середине которого возвышается массивный кирпичный цилиндр — основание древнего барабана. Другой цилиндр, меньших размеров, — основание малого барабана — размещается над юго-восточным углом храма, где был придел Константина и Елены. Входили в верхний ярус по винтовой внутристенной лестнице, сохранившейся

в юго-западном углу здания. При внимательном осмотре фасадов можно увидеть в верхнем ярусе с каждой стороны по три больших заложенных арочных проема, близких по своему характеру к проемам верхнего яруса — звона — Благовещенской церкви Ферапонтова монастыря[16]. О том, что и над церковью Гавриила помещалась звонница, свидетельствуют переписные книги 1601 г., называющие церковь «под колоколы»[17]. Закладка арок звона сделана из кирпича иного размера, чем кирпич в коренных частях памятника. Также из иного кирпича сделан перекрывающий ярус звона сомкнутый свод[18]. Очевидно, перестройка верха церкви была связана с упразднением звона и устройством вместо него ризницы, упоминаемой в монастырских переписных книгах второй половины XVII в. Вернее всего, эту переделку следует отнести к 1638 г., когда церковь была вторично освящена[19].

Обследование чердачного пространства позволило обнаружить остатки изначального второго яруса кокошников, помещавшегося, как и кокошники нижнего яруса, над внешними стенами, с отступом от первых на 0,8 м. Кокошники второго яруса не имели чередования в размерах, как у первого яруса, и их размещение не связано с размещением нижних кокошников.

Выявленные фрагменты первоначального завершения памятника дают основание для его схематической реконструкции. Схематичность предлагаемой реконструкции определяется тем, что два существенных момента не могут получить бесспорного разрешения за недостаточностью натурных данных. Первый неясный момент — высотные размеры и декор барабанов, от которых сохранились лишь основания. Сличение барабанов хронологически близких памятников Белозерско-Вологодского края[20] позволяет прийти к выводу, что система их декора почти не изменялась на протяжении двух десятилетий. Декор этих барабанов характеризуется применением широких орнаментальных поясов в их верхней части, встречающихся еще в соборах Ферапонтова и Кириллова монастырей[21], и пояса надоконных бровок, объединенных в сплошную аркатуру. С некоторыми изменениями этот прием остается преобладающим в архитектуре монастырей Вологодско-Белозерского края до самого конца XVI в. Естественно предположить, что декор утраченных барабанов церкви Гавриила также повторял эту систему, по-видимому более всего приближаясь к известному нам декору барабана наиболее близкого памятника — церкви Иоанна Предтечи.

Второй вопрос, не получивший полного разрешения, — покрытие яруса звона. Выше говорилось, что существующий свод над ярусом звона относится к XVII в. Никаких следов другого свода на стенах яруса звона нет, что заставляет прийти к выводу, что первоначально этот ярус не имел свода[22]. В сохранившейся части нет также каких-либо гнезд от балочного перекрытия. Стены яруса звона выше врубленной пяты свода имеют с внутренней стороны побелку, покрывающую также и поле кокошников второго яруса, обращенное в сторону барабана. Обследование единственного относительно сохранившегося стыка между кокошниками второго яруса с западной стороны вскрыло интересную особенность: кирпичи, уложенные в ендове между кокошниками, образуют небольшой уклон для стока воды как в наружную, так и во внутреннюю сторону. Если только мы не имеем дело со случайной небрежностью кладки, то такое устройство можно объяснить лишь в том случае, если ярус звона вообще не был перекрыт. Это предположение подкрепляется еще и тем, что, как было установлено при вскрытии позднего деревянного пола, кирпичная выстилка яруса звона имеет заметный уклон в сторону наружной стены.

Текст переписных книг 1601 г., говорящий о покрытии закомар тесом, не дает прямого указания, было ли перекрыто кровлей пространство между стенами звонницы и барабаном. К тому же это известие относится ко времени, отстоящему от построения храма более чем на полстолетия. Поэтому наиболее убедительной представляется реконструкция первоначального

---

[16] *Покрышкин П. П., Романов К. К.* Указ. соч. Табл. XVII и XVIII.

[17] ГПБ, РО, 72/1311, л. 140; *Никольский Н. К.* Указ. соч. С. 167.

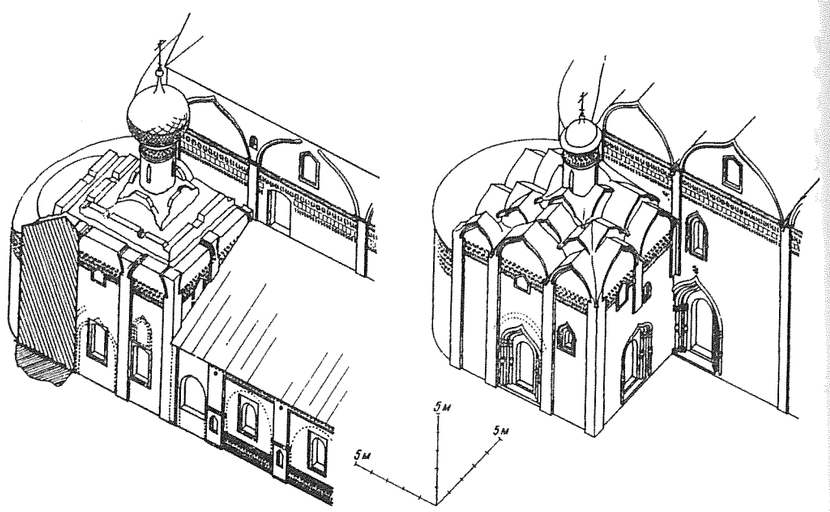
[18] Кирпич церкви Гавриила имеет размер 8 × 13,5 (14) × 28 (29) см; закладки яруса звона и сомкнутый свод сделаны из кирпича 8 × 15 × 30 см.

[19] Об этом свидетельствуют надписи на древнем антиминсе и напрестольном кресте, хранящихся в Кирилловском музее; *Никольский Н. К.* Указ. соч. С. 166, примеч. 3.

[20] Церковь Иоанна Предтечи в Кирилло-Белозерском монастыре, Благовещенская церковь Ферапонтова монастыря (1530–1534), собор Спасо-Прилуцкого монастыря (1537–1542), Введенская церковь Спасо-Прилуцкого монастыря (1540-е гг.).

[21] У барабана Благовещенской церкви Ферапонтова монастыря этот пояс имеет лишь горизонтальные профилированные тяги, но по ширине и расположению он не отличается от орнаментальных поясов других барабанов.

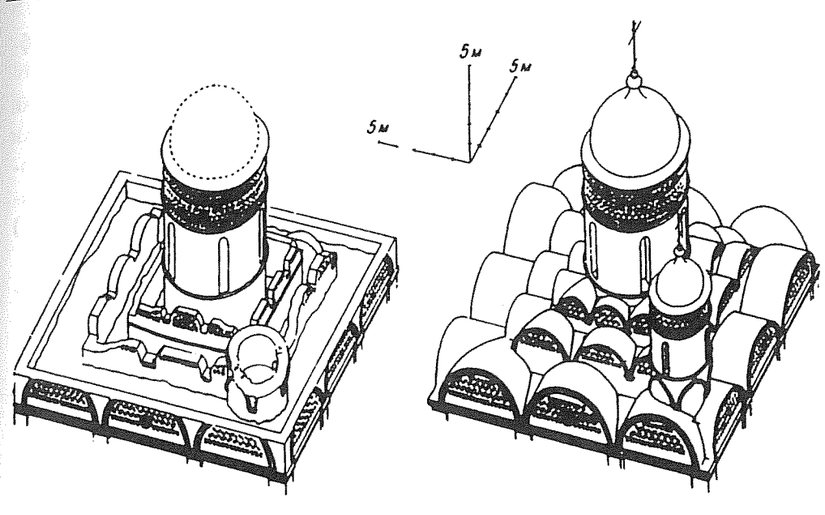
[22] Для русской архитектуры XVI в. случаи применения безраспалубочных сомкнутых сводов нехарактерны; при всех остальных системах сводов зона их примыкания к стенам значительно больше по высоте. Поэтому следы такого примыкания должны бы были сохраниться выше или ниже пят существующего сомкнутого свода.



Церковь Владимира. Аксонометрия.
Слева — в существующем виде (поздние кровли условно не показаны).
Справа — реконструкция

завершения памятника в виде обходящей четверик массивной стены, прорезанной большими арками и увенчанной целой короной кокошников и поднимающихся из-за этой стены двух богато украшенных барабанов с шлемовидными главами.

Совершенно иной архитектурный облик присущ небольшому приделу храму Владимира, построенному через 20 лет после церквей Гавриила и Иоанна Предтечи, в 1554 г. Придел был пристроен к северной стене Успенского собора и служил усыпальницей князей Воротынских. Владимирский храм — маленький, бесстолпный, перекрыт системой ступенчатых сводиков, широко применявшихся в псковской архитектуре того времени. Видимо, строители были не очень хорошо знакомы с новой для Белозерья сводчатой системой, о чем можно заключить по оставленным неправильным выступам в кладке поддерживающих сводов и по непропорционально тонкому барабану, увенчивающему довольно массивный объем придела. Декор фасадов повторяет в огрубленном виде приемы декора Успенского собора и совершенно лишен каких-либо «фряжских» черт.



Завершение церкви Иоанна Лествичника.
Слева — остатки древнего завершения. Справа — реконструкция

Дополнительное обследование и обмер[23] позволили значительно уточнить реконструкцию церкви Владимира. Как установлено, северный фасад членился лопатками на три части и соответственно завершался тремя кокошниками. Крайняя восточная треть в настоящее время полностью скрыта примыкающей стеной церкви Епифания. Четверик увенчивался тремя ярусами кокошников, причем во втором (промежуточном) ярусе кокошники повторяли расположение первого, т. е. с северной стороны их было три, а с западной и восточной — по два. Кокошники в северо-восточной части имеют довольно странное устройство, вызванное несовпадением восточной стены и угловой северо-восточной лопатки. Благодаря такому несовпадению крайний кокошник первого яруса на северном фасаде выступает за пределы восточной стены, а кокошник, выходящий на восточный фасад, упирается в его тыльную сторону. Это конструктивно и композиционно неудачное решение

[23] В этой работе принимали участие Е. А. Черников, Л. А. Ткаченко и И. И. Кроленко.

лишний раз указывает на неопытность строителей в возведении подобных бесстолпных храмов[24].

Форма покрытия апсиды устанавливается следом примыкания кровли к восточной стене придела, представляющим плавную кривую, более или менее концентричную своду. Нельзя поручиться, что это очертание относится непременно к первоначальной кровле, но сильно отличаться от изначального оно вряд ли может, так как при иной (например, конической) кровле алтаря были бы закрыты кокошники на восточной стене придела.

На северном фасаде четверика зондажами вскрыты заложенный древний оконный проем, остатки портала, аналогичного сохранившемуся западному, выходящему на северную соборную паперть, и следы свода крыльца или притвора, упоминающегося в переписных книгах 1601 г.[25]

Изложенные наблюдения позволили создать графическую реконструкцию памятника. На этой реконструкции показано посводное покрытие барабана[26]. Притвор условно не изображен, так как нам известна пока лишь граница примыкания его свода к четверику придела.

Несравненно более высокое мастерство отличает церковь Иоанна Лествичника, построенную над Святыми воротами в 1572 г.[27] Интерьер храма с круглыми столбами, профилированными импостами под пятами арок, крестовым сводом западного деления среднего нефа напоминает интерьер церкви Гавриила. Особенность церкви Иоанна Лествичника заключается в своеобразном сочетании этих новых приемов, характерных вообще для московской архитектуры первой половины XVI в., со старой системой повышенных подпружных арок[28]. Необычное устройство имеет прямоугольный алтарь, перекрытый коробовым сводом.

Внешние архитектурные формы церкви Иоанна Лествичника представляют такой же сплав приемов декоративной обработки фасадов памят-

[24] Та же ошибка слепо повторена почти через столетие при строительстве церкви Епифания (1645).

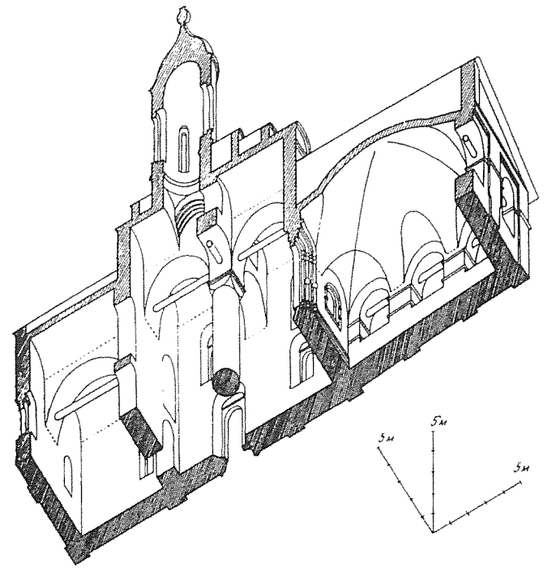
[25] ГПБ, РО, 72/1311, л. 134. В переписных книгах применен термин «паперть».

[26] Существующая глава датируется надписью на подзоре, говорящей о ее поновлении в 1631 г. Обследовать свод барабана сверху не удалось.

[27] Эта датировка, не приводившаяся в литературе, основывается на тексте антиминса, хранящегося в Кирилловском музее. Н. Никольский датировал памятник периодом между 1557 и 1581 гг. (*Никольский Н. К.* Указ. соч. С. 34).

[28] Там же. Рис. XXVIII.

Церковь Преображения. Аксонометрический разрез по второму этажу. Реконструкция

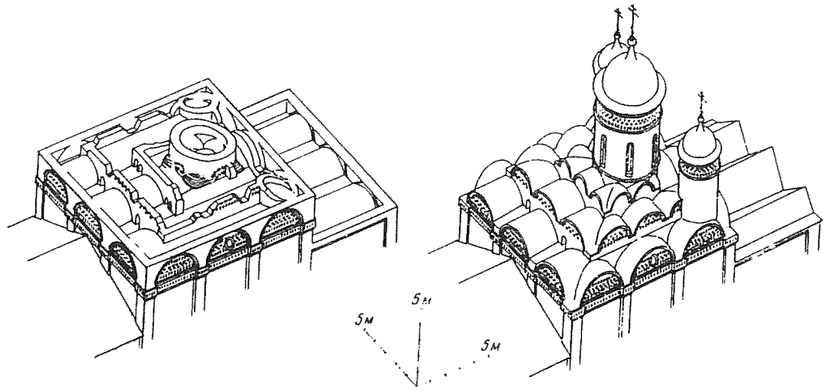


ников Белоозера XV и XVI вв. Раскрепованные на лопатках карнизные тяги, отрезающие закомары от поля стены, включили в себя ленту поребрика и полностью потеряли трехчастное построение классического антаблемента. Плоскость закомар сплошь заполнена орнаментом, повторяя прием собора Ферапонтова монастыря. Декор барабана также повторяет схему кирилловского и ферапонтовского соборов — гладкий цилиндр, прорезанный окнами, и широкий орнаментальный пояс вверху, включающий в себя керамические балясины, утопленные в крестообразных впадинах, поребрик, бегунец и т. п.

В Кирилловском музее хранится макет покрытия церкви Иоанна Лествичника, которое повторяет систему Рождественского собора Ферапонтова монастыря и церкви Иоанна Предтечи с добавлением небольших кокошников в основании малого барабана. Макет выполнен непрофессионально, без соблюдения пропорций, но, как показало произведенное нами обследование подкровельных частей храма, правильно отражает существо реконструкции первоначального покрытия. Есть основания полагать, что макет сделан по материалам В. В. Данилова.

Выше представлена аксонометрия завершения церкви Иоанна Лествичника составленная на основании обмера подкровельных частей храма.

Последний приводимый нами пример — надвратная церковь Преображения (1595)[29]. Общая композиция памятника (расположенные по одной оси церковь, прямоугольный в плане алтарь и квадратная западная паперть) и декор фасадов ясно указывают, что образцом для его постройки послужила церковь Иоанна Лествичника. Вместе с тем его деталям свойственна известная грубость, а пропорциям — тяжеловесность, отсутствующие у церкви Лествичника. Конструктивная система памятника также более примитивна. Церковь перекрыта тремя коробовыми сводами, опирающимися через подпружные арки на два массивных круглых столба и на стены. Алтарь также перекрыт тремя коробовыми сводами, опирающимися на боковые стены и на две арки, переброшенные от западной стены к восточной. Паперть перекрыта сомкнутым сводом на распалубках.



Завершение церкви Преображения. Аксонометрия.
Слева — остатки древнего завершения. Справа — реконструкция

[29] По Никольскому — между 1568 и 1601 гг. (Там же. С. 35). Датировка Преображенской церкви 1595 г. определяется надписью на хранящемся в Кирилловском музее древнем антиминсе об освящении придела Ирины, находящегося в северной части алтаря.

Памятник сильно искажен позднейшими перестройками. Каменные барабаны над церковью были сломаны еще в XVIII в. Повышение крепостной стены, произведенное в XVII в., вызвало закладку арок паперти и южного портала, который, как показывает штраба, выложенная в древней кладке южной стены церкви, выходил над кровлей крепостной стены. Северный портал также был заложен, а его выступающие тяги срублены. Изменено было и покрытие алтаря.

Обмеры подкровельного пространства над церковью и алтарем и остатков древнего завершения позволили создать графическую реконструкцию памятника, включая и его верхние части. Над сводами храма сохранились основания трех барабанов (двух малых глухих барабанов над юго-восточным и северо-восточным углами четверика, где помещались приделы Николы и Ирины, и большого барабана, который был световым), а также лицевых стенок кокошников второго и третьего ярусов. Из-за расположения большого барабана в восточной части четверика кокошники третьего яруса обходили барабан лишь с трех сторон. Разбивка кокошников сохранилась только у первого и второго ярусов, у третьего можно установить лишь очертание лицевых стенок кокошников в плане. Однако вряд ли приходится сомневаться, что с западной стороны, где особенности расположения барабана не должны были отразиться, в третьем ярусе было три кокошника, как и в двух нижних. В этом случае с северной и южной сторон в третьем ярусе может разместиться лишь по два кокошника. Обследование остатков кокошников позволило обнаружить остроумную систему отвода воды со сводов храма, предназначенную на случай протекания кровель. Выстилки пазух сводов имеют уклон в западную сторону, а в основании лицевых стенок кокошников устроено большое число проемов — своеобразных «окошек» для выпуска воды.

Реконструированное покрытие церкви представляет собой вариант традиционной для Белозерья схемы завершения храма, имеющейся уже в соборе Ферапонтова монастыря. Особенность этой схемы вызвана системой двустолпного храма с барабаном, расположенным между столбами и восточной стеной, а также наличием двух приделов вместо обычного для большинства памятников этого круга одного придела, что объясняет появление двух малых барабанов на углах четверика с восточной стороны.

Первоначальное покрытие алтарей, как свидетельствуют древние гнёзда на восточной стене четверика храма и остатки кладки щипцов на восточной стене алтаря, имело форму трех двускатных кровель, ориентированных

коньками с запада на восток. Как указывается в переписных книгах 1601 г., все кровли на памятнике были тесовыми[30].

* * *

Публикуемые реконструкции семи памятников Кирилло-Белозерского монастыря с достаточной наглядностью иллюстрируют основные черты развития архитектуры Белоозера конца XV — XVI в.

К. К. Романову, впервые указавшему на своеобразие памятников Белозерского края, принадлежит термин «белозерский тип соборных сооружений». По его определению, к основным признакам этого типа относятся: применение сложных поясов с включением кирпичных «обронных» орнаментов и терракоты, расположение этих поясов, в отличие от московских храмов, непосредственно под капителями лопаток, применение повышенных подпружных арок, одноглавие[31]. Более широкое изучение материала, ставшее возможным в настоящее время, требует внести в эти положения известные поправки.

Как нам кажется, при характеристике белозерского зодчества нельзя ограничиваться только храмами соборного типа. Уже на приведенных выше примерах можно было заметить общность многих композиционных приемов как у соборных храмов, так и у надвратных церквей и у небольших бесстолпных приделов. Близкий внешний облик белозерских храмов сочетается с различными конструктивными системами (четырехстолпные, двустолпные и бесстолпные храмы; повышенные и пониженные по отношению к прилегающим сводам подпружные арки; коробовые и крестовые своды). Наконец, орнаментальные пояса, бесспорно являющиеся одной из наиболее существенных отличительных черт белозерского зодчества XV—XVI вв., столь же широко применялись в гражданских и оборонительных сооружениях, как это видно по сохранившимся Свиточной, Мереженной и Глухой (Котельной) башням, Казенной палате Кирилло-Белозерского монастыря и некоторым другим памятникам. Специфические черты белозерского строительства конца XV — XVI в. далеко выходят за рамки одних соборных сооружений.

Однако и для культового зодчества Белозерья предложенная К. К. Романовым характеристика недостаточна. Как особенно ясно показало исследование кирилловских памятников, для белозерских храмов наиболее характерна система венчания несколькими (обычно тремя) ярусами кокошников, повто-

[30] «Олтари и своды церковные покрыты тесом» (ГПБ, РО, 72/1311, л. 150).

[31] Архив ЛОИА, ф. 29, № 15.

ряющими во всех ярусах завершение основного объема. В типичном виде эта система представляет собой три ряда расположенных по четверику кокошников, в каждом из которых на все четыре стороны выходит по три кокошника. Отступления от этой схемы, как правило, вызваны конструктивными особенностями памятника или наличием в восточной части четверика приделов, требующих постановки дополнительных малых барабанов. Так, у Успенского собора из-за сильной сдвинутости барабана к востоку кокошники нижнего яруса с восточной стороны расположены под углом друг к другу, а во втором ярусе кокошников с востока нет. По той же причине у церкви Преображения нет кокошников с восточной стороны от барабана в третьем ярусе, причем композиция усложнена устройством двух малых главок. Граненая форма плана Введенской церкви должна была вызвать такое же расположение кокошников в верхних ярусах. Из-за малых размеров Владимирского придела в верхнем ярусе вокруг барабана имеется лишь по одному кокошнику. Наиболее близко к типичной схеме завершение Рождественского собора Ферапонтова монастыря, а также кирилловских церквей Иоанна Предтечи и Иоанна Лествичника, у которых строгая система нарушена лишь постановкой малого барабана над юго-восточным углом храма.

Следует, наконец, сказать, что область распространения памятников этого типа не ограничивается только территорией Белозерья. Перечисленные особенности почти в равной степени свойственны памятникам Кирилло-Белозерского, Горицкого, Ферапонтова, Спас-Каменного[32] и Спасо-Прилуцкого[33] монастырей, располагавшихся как в Белозерском и Кубенском княжествах, так и близ Вологды[34]. Поэтому правильнее, на наш взгляд, гово-

[32] Об архитектуре собора и трапезной церкви Спас-Каменного монастыря можно судить по фотографиям 1920-х гг. из коллекции Музея архитектуры АСиА СССР и Вологодского обл. отдела по делам архитектуры, запечатлевшим эти памятники уже с переделками XVII—XIX вв., а также по материалам обследования их В. А. Богусевичем (архив ЛОИА, дела разряда древнерусского зодчества, приложение к протоколу от 26.IV.1928, № 34, с. 51).

[33] Архитектура памятников Спасо-Прилуцкого монастыря раскрыта благодаря исследовательским и реставрационным работам, проведенным под руководством архитектора Г. П. Белова.

[34] Можно предполагать, что к этому же кругу принадлежали несохранившиеся постройки Павлова-Обнорского и Корнилиева-Комельского монастырей.

рить не о «белозерском типе соборных сооружений», а об особенностях архитектуры Вологодско-Белозерского края конца XV — XVI в.[35]

Полное и художественно цельное воплощение названные особенности получили в архитектуре наиболее ранних памятников — соборов монастырей Спас-Каменного (1481), Ферапонтова (1490) и Кирилло-Белозерского (1497). Орнаментальные пояса этих памятников наиболее развиты и включают рельефные керамические плиты, что не встречается позднее. Использованная в них конструкция повышенных подпружных арок оправдывает систему перекрытия ярусами кокошников, хотя промежуточный второй ярус в обоих известных нам случаях декоративен[36]. Соборные храмы, построенные в наиболее чтимых монастырях, очевидно, в XVI в. служили своего рода эталоном для местного церковного строительства. Подтверждение этому можно найти не только в повторении их архитектурных форм у ряда более поздних сооружений, но и в таком свидетельстве, как известная порядная запись 1552—1553 гг. на построение Успенской церкви в Белоозере: «А церковь ставить как в Кириллове монастыре церковь Успения Пресвятой Богородицы...»[37].

Естественно, что по отношению к самим соборам Спас-Каменного, Кирилло-Белозерского и Ферапонтова монастырей — первым каменным постройкам обширного лесного края, простирающегося к северу от Ярославля, понятие местной традиции неприложимо. Поэтому для правильного представления о всем белозерско-вологодском зодчестве XV—XVI вв. важно попытаться определить их место среди основных архитектурных течений конца XV в.

[35] Совершенно иной характер архитектуры Софийского собора в Вологде, по-видимому, следует объяснить участием в работе иных, вероятно царских, мастеров, поскольку и само его сооружение производилось по царскому указу.

[36] Верх четверика собора Спас-Каменного монастыря был переделан во второй половине XVII в. Первоначальная форма его завершения нам неизвестна. Значительная поднятость основания большого барабана по отношению к орнаментальному поясу, определяющему уровень пят древних закомар, легко читается по фотографии, что позволяет высказать предположение о системе завершения, близкой к завершению ферапонтовского собора. Интересно, что, по наблюдению В. А. Богусевича, собор Спас-Каменного монастыря имел, как и ферапонтовский собор, малую главку над юго-восточным углом четверика (архив ЛОИА, дела разряда древнерусского зодчества, 1928, № 34, с. 51).

[37] Акты, относящиеся до юридического быта древней России. СПб., 1864. Т. II. Стб. 776—777, № 254.

Наиболее определенное высказывание по этому вопросу принадлежит К. К. Романову. Указывая на некоторые черты ферапонтовского собора, свойственные московской архитектуре XIV—XV вв.[38], он вместе с тем утверждал, что этот собор «построен псковскими мастерами, работавшими в Москве и участвовавшими в выработке новых форм» Благовещенского собора и Ризположенской церкви[39]. «Собор Ферапонтова монастыря, — писал он, — последний памятник XV в. в средней России, построенный только псковичами. После его создания видно уже участие в среднерусских постройках и мастеров среднерусских, оставивших свою старую технику и формы, усвоивших новые приемы и повторявших новые формы то Благовещенского, то Ферапонтовского соборов, а иногда выполнявших и некоторые вариации их»[40].

Наиболее веским аргументом в пользу псковского происхождения строителей ферапонтовского собора Романов считал наличие у него повышенных подпружных арок, которые он рассматривал как отличительно псковскую конструкцию. Приведенные высказывания К. К. Романова обусловлены его традиционными представлениями о подражательности и конструктивной беспомощности всего среднерусского зодчества XIV—XV вв. — представлениями, опирающимися на одно лишь летописное известие о неудаче, постигшей строителей московского Успенского собора в 1474 г.

В настоящее время благодаря раскрытию советскими исследователями ряда памятников московского зодчества XIV—XV вв. взаимоотношения между архитектурой Москвы и Пскова предстают в совершенно ином свете. Установилось вполне твердое представление о превалирующей роли раннемосковского зодчества в сложении новых общерусских архитектурных форм XV—XVI вв.[41] Доказано также, что система повышенных подпружных арок, которой отводится столь значительное место в аргументации К. К. Романова, появилась на Руси уже в домонгольское время[42] и приме-

[38] *Романов К. К.* Антиминсы XV—XVII вв. собора Рождества пресв. Богородицы в Ферапонтове-Белозерском монастыре. С. 40; *Его же.* Псков, Новгород и Москва в их культурно-художественных взаимоотношениях // ИРАИМК. Л., 1925. Т. IV. С. 228.

[39] *Романов К. К.* Псков, Новгород и Москва... С. 227.

[40] Там же. С. 229.

[41] *Воронин Н. Н.* Зодчество Северо-Восточной Руси XII—XV веков. М., 1962. Т. II. С. 437, 448, 449, 456—462.

[42] *Барановский П. Д.* Собор Пятницкого монастыря в Чернигове // Памятники искусства, разрушенные немецкими захватчиками в СССР. М.; Л., 1948. С. 13—34.

нялась в московском зодчестве в XIV–XV вв. независимо от какого-либо псковского влияния[43]. Характерно, что даже те московские памятники, на которые летописи прямо указывают как на построенные псковскими мастерами, почти не имеют в своей архитектуре черт, свойственных современным им сооружениям Пскова. Поэтому известная общность конструктивных и декоративных приемов таких московских храмов, как Благовещенский собор, церковь Ризположения, Духовская церковь Троице-Сергиевой лавры и соборов Кириллова и Ферапонтова монастырей, скорее свидетельствует о близости последних к московской, а не псковской архитектурной традиции. В этой связи можно указать на общую структуру четырехстолпного храма с повышенными подпружными арками, завершенного ярусами кокошников, на украшение стен орнаментальными поясами, воспроизводящими в новом материале — керамике — белокаменную резьбу московских храмов, на применение перспективных порталов из естественного камня с чисто московским декором (килевидные завершения, сноповидные или профилированные капители, резные дыньки). Пожалуй, почти единственная черта в архитектуре белозерских храмов конца XV в., не связанная с московской традицией, — включение в орнаментальные пояса наряду с рельефными плитами и балясником узора из прямоугольных и треугольных впадинок. Однако опять-таки поиски наиболее близких аналогов приводят нас не к Пскову, а в данном случае — к Новгороду, где эти мотивы встречаются уже у церкви Петра и Павла 1406 г., а у церкви Дмитрия Солунского 1462 г. заполняют все верхнее поле стены, как бы предвосхищая архитектурное решение западного фасада ферапонтовского собора. Этим сходство белозерских памятников с новгородскими по существу ограничивается. Еще более близкую трактовку фасадов имеет палата Угличского дворца 1480-х гг., где применены и рельефные плиты, почти тождественного с ферапонтовскими рисунка, и балясник.

Общность архитектурных приемов, связывающая белозерские соборы с собором Спас-Каменного монастыря и угличской палатой, расположение всех этих памятников в пределах Ростовской епархии, близость их датировок (в промежутке между 1481 и 1497 гг.), наконец, прямое указание ис-

[43] *Брунов Н. И.* К вопросу о раннемосковском зодчестве // Труды секции археологии Института археологии и искусствознания РАНИОН. М., 1928. Т. IV. С. 93–104; *Максимов П. Н.* К характеристике памятников московского зодчества XIII–XV вв. // МИА. 1949. № 12. С. 210–214.

точников на постройку кирилловского Успенского собора мастером Прохором Ростовским служат, на наш взгляд, достаточным подтверждением существования уже в последней четверти XV в. вполне сложившейся ростовской строительной школы.

Близость архитектуры ростовских памятников к московскому зодчеству XIV–XV вв. не вызывает удивления. Политическая и церковная история Ростова XV в. теснейшим образом связана с Москвой. Н. Н. Воронин следующим образом характеризует взаимоотношения Москвы и Ростова этого времени: «Совершенно не приходится говорить о какой-либо особности Ростовского района в период XV в. в том смысле, как это возможно, например, относительно Пскова или Твери. Давным-давно потерявшая и тень политической самостоятельности Ростовская земля жила общей жизнью с Московским княжеством, разделяя его исторические судьбы <...> Ростовская епископия... остается единственной организацией, с которой считается Москва, и как одна из старейших кафедр неоднократно является поставщицей кандидатов на высокие посты церковной иерархии Московского государства»[44]. Естественно, что политическая близость Ростова к Москве сказалась и на культурных связях, в частности не могла не отразиться на зодчестве. Примером культурных связей Москвы и Ростова в конце XV — начале XVI в. может служить работа знаменитого московского живописца Дионисия в Ростове в 1482 г. по приглашению ростовского архиепископа Вассиана и в Ферапонтове монастыре в 1500–1502 гг.

Гораздо труднее оказывается разграничить московскую и ростовскую архитектурные школы конца XV в., чем указать на сходные для обеих черты. В особенности затрудняет задачу почти полное отсутствие сведений об архитектурных формах московских храмов середины XV в., которые, по-видимому, могли оказать особо сильное воздействие на творчество ростовских мастеров 80–90-х гг. В этом свете большой интерес вызывает известие о сооружении в Москве уже в 1450-х гг. кирпичных церквей.

Даже такие, казалось бы, специфические местные черты ростовских и белозерских храмов, как расположение орнаментальных поясов непосредственно под основаниями закомар и характерная система размещения кокошников по четверику в трех ярусах, находят себе аналогию на московской почве: в первом случае — в необычно приподнятом поясе Духовской церкви, во втором — в формах Малого сиона московского Успенского собора 1485 г.

[44] *Воронин Н. Н.* Очерки по истории русского зодчества XVI–XVII вв. С. 21–22.

Однако при всей общности композиционных и декоративных приемов, свойственных как московским храмам, так и постройкам ростовских мастеров, последние отличает не свойственная московской архитектуре тяга к орнаментальному заполнению фасадных плоскостей. Достаточно сослаться на гораздо более пышные, чем у московских памятников, орнаментальные пояса Успенского собора Кирилло-Белозерского монастыря, не говоря уже о заполнении сплошным ковровым узором поля закомар на западном фасаде ферапонтовского собора или о фасадах палаты Угличского дворца. Быть может, не случайно именно в орнаментальных поясах встречаются чуждые Москве архитектурные мотивы. Трудно сказать, в какой мере плоскостная орнаментика ростовских сооружений конца XV в. представляет местную черту, восходящую к храмам древнего Ростова. На некоторую возможность подобной традиции, казалось бы, указывает найденный Н. Н. Ворониным резной камень Успенского собора в Ростове 1213–1231 гг., покрытый растительным орнаментом, сходным с рисунком поясов московских храмов начала XV в.[45] Вместе с тем вероятно, что ростовские мастера XV в. могли соприкасаться в своей деятельности со строительством не одной лишь Москвы, но и других земель. Например, выше было отмечено сходство в орнаментике некоторых ростовских и новгородских сооружений.

Своеобразие ростовских памятников конца XV в. следует, видимо, искать не столько в отдельных отличительно ростовских композиционных или декоративных приемах, сколько во всей их совокупности, определяющей тот тип храма, который впоследствии лег в основу всего белозерско-вологодского строительства XVI в.

Сказанное позволяет рассматривать ростовскую строительную школу конца XV в. как ветвь московского зодчества. Подобное соотношение архитектуры Москвы и Ростова, очевидно, характерно для периода княжения Ивана III, когда Москва окончательно утверждалась в роли как политического, так и культурного и, в частности, архитектурно-художественного общерусского центра.

Дальнейшее преломление традиций ростовского зодчества конца XV в. в архитектуре Белоозера и Вологды XVI в. прошло через несколько этапов.

Изменения, произошедшие в архитектуре Москвы в конце XV — начале XVI в., и в частности появление в системе архитектурного декора

[45] *Воронин Н. Н.* Зодчество Северо-Восточной Руси XII–XV веков. Т. II. С. 58.

элементов ордерности (следствие общения русских мастеров с работавшими в Москве итальянскими зодчими), нашли отражение и в памятниках ростовской земли. Такие сооружения, как соборы Спасского монастыря в Ярославле, Борисоглебского монастыря под Ростовом и Данилова в Переславле-Залесском, имеют в своем облике мало общего с храмами, построенными в Ростовской епархии в последней четверти XV в. Новые веяния в 30-х гг. XVI в. проникли и на Белоозеро, что нетрудно заметить на примере кирилловских церквей Иоанна Предтечи и Гавриила. Однако сильные «местные» традиции, о которых уже говорилось, привели у этих памятников к своеобразному сочетанию «старых» и новых форм. Особенно существенно, что завершения белозерских памятников воспроизводят систему покрытия соборов конца XV в. с их ярусами кокошников. Характерно, что у церкви Иоанна Предтечи такое покрытие не сочетается с повышенными подпружными арками и принимает чисто декоративный характер. Влияние «местных» форм сказывается и на декоре барабана церкви Иоанна Предтечи.

К двум названным памятникам близко стоит и Благовещенская церковь Ферапонтова монастыря[46]. Дальнейшее развитие этой «смешанной» системы архитектурного декора можно проследить в строительстве Спасо-Прилуцкого монастыря (собор 1537–1542 гг., трапезная церковь 1540-х гг.) и Спас-Каменного монастыря (Успенская трапезная церковь 1543–1549 гг.[47]). Как правило, памятники Белоозера и Вологды, соору-

[46] Отметим, кстати, что этот памятник завершался первоначально тремя ярусами кокошников. Второй ярус, размещенный по четверику с отступом от фасадных плоскостей, не показан на известной реконструкции П. П. Покрышкина (*Покрышкин П. П., Романов К. К.* Указ соч. Табл. XVII и XVIII) и не был восстановлен при реставрации, несмотря на сохранившиеся бесспорные следы: профилированные импосты, на которые опирались архивольты кокошников, и отпечатки примыкания кровель к кокошникам верхнего яруса.

[47] Утверждение В. А. Богусевича, что эта церковь имела шатровое завершение (*Богусевич В. А.* Новый архитектурный тип в русском зодчестве 16-го и 17-го столетий // Сборник работ аспирантов ГАИМК. Л., 1929. С. 45, примеч. 2), как нам кажется, неосновательно. Естественнее предположить, что располагавшаяся над церковью восьмигранная звонница, часть которой сохранилась при последующих переделках, увенчивалась ярусами кокошников и главой, по типу трапезных церквей Кирилло-Белозерского, Ферапонтова и Спасо-Прилуцкого монастырей.

женные в 30—40-х гг. XVI в., отмечает высокое профессиональное мастерство зодчих: тщательная прорисовка деталей, удачно найденные пропорции, цельность художественного замысла. Следует вспомнить, что именно к этому времени относится деятельность строительных артелей, возглавлявшихся известными нам по письменным источникам ростовскими зодчими Григорием Борисовым, Пахомием Горяиновым и др.[48]

В строительстве Кирилло-Белозерского монастыря второй половины XVI в. композиционные и декоративные приемы первых каменных соборов Белозерья находят еще более близкое повторение. Наиболее характерны в этом отношении придел Владимира, архитектура которого полностью лишена каких-либо ордерных элементов, и церковь Иоанна Лествичника, у которой своеобразно слились орнаментальный пояс и отрезающий поле кокошников карниз, повышенные и пониженные подпружные арки. К сожалению, это наблюдение невозможно проверить на примерах строительства других монастырей, так как в них не сохранилось памятников этого времени, за исключением сравнительно поздней надвратной церкви Спасо-Прилуцкого монастыря.

Уже начиная со второй половины и особенно в конце XVI в. среди кирилловских памятников можно заметить употребление более примитивных строительных конструкций, огрубение архитектурных форм, усиление чисто декоративных моментов во внешнем облике зданий в ущерб выявлению их тектонической структуры. Такова Глухая (Котельная) башня, стены которой покрыты широкими поясами узорчатой кладки, сливающимися вместе с утопленными во впадины окнами совсем не крепостного характера в сплошной ковровый узор. Такова надвратная церковь Преображения, сочетающая двустолпную конструкцию с внешней оболочкой четырехстолпного храма. Особо наглядно сравнение этого памятника с послужившей для него «образцом» церковью Иоанна Лествичника. Если в первом случае уровень архитектурного мастерства зодчего стоит еще близко к сооружениям 1530—1540-х гг., то у Преображенской церкви как по громоздкой конструкции сводов храма, так и по грубой трактовке, казалось бы, почти точно повторенных архитектурных деталей можно почувствовать слабую профессиональную подготовленность строителей. Низкий технический уровень некоторых построек Кирилло-Белозерского монастыря конца XVI в.,

[48] В частности, об обоих зодчих упоминается в связи с постройкой Успенской трапезной церкви Спас-Каменного монастыря (*Никольский Н. К.* Указ. соч. С. 88, примеч. 2).

и в частности церкви Преображения, был отмечен еще Н. Никольским[49]. Вместе с тем общей живописной композиции Преображенской церкви с ее подчеркнуто асимметричными боковыми фасадами нельзя отказать в выразительности. Преобладание живописного и декоративного начал в архитектуре кирилловских памятников — новая черта, свидетельствующая об определенной демократизации художественных вкусов строителей.

В этом плане знаменательным представляется нам указание переписных книг на особую роль старца Леонида Ширшова в возведении нескольких каменных зданий Кирилло-Белозерского монастыря — церквей Кирилла и Преображения и соборных папертей[50]. Леонид Ширшов был одним из главнейших деятелей монастырской администрации[51], и вряд ли правильно считать его строителем в теперешнем понимании, т. е. зодчим или производителем работ. Термин «Леонидово строение» в равной степени распространяется и на сами здания, и на иконы, и на различную церковную утварь[52]. В последнем случае четко разграничиваются предметы, изготовленные в монастыре, от приобретенных на стороне: «...и старец Елеуферей сказал, что те все паникадила куплены из монастырские казны, а не Леонидово строение»[53]. В применении к каменным зданиям указание на их возведение при старце Леониде должно, по-видимому, означать, что они также сооружены местными силами.

Можно полагать, что уже с последней четверти XVI в. строительные работы в монастыре велись без привлечения наемных, и в частности ростовских, мастеров. Интенсивное строительство, продолжавшееся в течение нескольких десятилетий в Кирилло-Белозерском и других крупных монастырях, не могло не привести к появлению у этих монастырей собственных строительных кадров из числа вотчинных крестьян, использовавшихся сначала на подсобных работах. Известно, что позднее из этой среды выходили не только рядовые каменщики, но и зодчие, носившие звание «подмастерья каменных дел»[54].

[49] Там же. С. 71.

[50] Там же.

[51] *Успенский Н.* О больших строителях Кирилло-Белозерского монастыря. М., 1896. С. 30—31.

[52] О церкви Преображения в переписных книгах 1601 г. говорится: «А деланы те церкви и в них строение при старце Леониде» (ГПБ, РО, 72/1311, л. 150).

[53] Там же, л. 131об.

[54] *Кирпичников А. Н., Хлопин И. Н.* Указ. соч. С. 161—162.

Практика выполнения сложных строительных работ силами поначалу малоопытных монастырских каменщиков могла лишь способствовать устойчивости «освященных преданием» местных архитектурных форм. Не случайно построенная в 1645 г. в Кирилло-Белозерском монастыре церковь Епифания с почти безукоризненной точностью повторяет формы стоящей рядом Владимирской церкви середины XVI в.

Именно благодаря такой традиционности белозерско-вологодское зодчество до конца XVI в. (в отдельных сооружениях и позднее) удерживает основные черты ростовской строительной школы конца XV в., как она нам представляется по сохранившимся памятникам Белоозера и Углича. Через это звено оно сохраняет известную преемственную связь и с раннемосковским зодчеством, оказавшим огромное влияние на все развитие архитектуры Московского государства.

Впервые опубликовано: СА. 1966. № 2. С. 75–95.

Влияние архитектуры Ростова Великого на зодчество Белозерья XV–XVI вв.

Темы, подобные той, которая вынесена в заголовок предлагаемого сообщения, обычно предусматривают сопоставление архитектуры сохранившихся памятников двух районов или групп и выявление общих черт, свидетельствующих о соответствующих культурных воздействиях. Но в данном случае такой «классический» план рассмотрения весьма затруднен, особенно для ранних памятников, по той причине, что в Ростове сохранилось крайне мало сооружений XV–XVI вв. Датировка кафедрального Успенского собора до сих пор не установлена и колеблется, по высказываниям разных авторов, от XV до конца XVI в.[1] Точно датированы в самом Ростове только сооружения начала второй половины XVI в., но их всего два — собор Авраамиева монастыря и церковь Вознесения. К ним можно добавить несколько более ранние собор и трапезную Борисоглебского монастыря вблизи Ростова. Между тем есть основания полагать, что Ростов в XV–XVI вв. был одним из значительных центров каменного строительства. Такое положение города было обусловлено его ролью как центра одной из крупнейших епархий. Об активности ростовских архиереев как заказчиков в деле церковного благоустройства красноречиво говорит факт заказа иконостаса для московского Успенского собора архиепископом Вассианом Рыло. Но и помимо этого имеется дос-

[1] *Эдинг Б.* Ростов Великий, Углич. М., 1913. С. 50, 52; *Безсонов С. В.* Ростов Великий. М, 1945. С. 7–8; *Некрасов А. И.* Очерки по истории древнерусского зодчества XI–XVII веков. М., 1936. С. 232; *Воронин Н. Н.* Археологические исследования архитектурных памятников Ростова // Материалы по изучению и реставрации памятников архитектуры Ярославской области. I: Древний Ростов. Ярославль, 1958. С. 17–19; *Баниге В. С.* Искусство ростовских строительных мастеров. Дис. ... канд. искусствоведения. Л., 1963.

таточно прямых свидетельств строительной деятельности в Ростове. Так, Типографская летопись сообщает под 1473 г. об освящении дворцовой церкви Иоанна Предтечи в Ростове, под 1476 — о возведении там колокольницы[2]. Имеются сведения о ростовских мастерах конца XV — первой половины XVI в. Прохоре, Григории Борисове, Пахомии Горяинове. Такое количество дошедших до нас за этот период имен мастеров трудно было бы назвать для какого-либо другого местного центра.

Белозерье и Вологда, где были сосредоточены богатые «заволжские» монастыри, не входили в XV–XVI вв. в состав собственно Ростовской земли, но были теснейшим образом связаны с Ростовом как с центром епархии. Среди других районов этой епархии они особо богаты памятниками зодчества. Именно здесь сохранились (один из них в руинах) три древнейших храма — соборы Спасо-Каменного (1481), Ферапонтова (1490) и Кирилло-Белозерского (построен в 1496 или 1497 г. Прохором Ростовским) монастырей. Первые два из них сходны по своей композиции: это небольшие двуглавые храмы на подклете. Кирилловский собор больше них по размерам, не имеет подклета и увенчан одной главой. Тем не менее и он столь близок к двум первым по своей архитектуре, что все они, несомненно, составляют особую группу среди известных нам русских построек этого времени.

Наиболее ранний из них собор Спасо-Каменного монастыря обладает известными архаичными чертами. Сложная профилировка его лопаток может быть возведена к раннемосковским постройкам, но имеется также у его непосредственного предшественника — Духовской церкви Троице-Сергиева монастыря. К московским образцам восходит и сводчатая система с повышенными подпружными арками под барабаном, повторенная позднее и у двух других храмов. Есть в нем и ряд особых приемов, представляющих отличительную особенность северных построек. Так, фасады его увенчаны проходящими под пятами закомар, по верху апсид и барабана поясами орнаментальной кладки, выполненной из кирпича, рельефных терракотовых плит и балясин. Необычна восточная часть храма: благодаря тому что подкупольный квадрат очень сильно сдвинут к востоку, строителям пришлось слегка выдвинуть четверик за пределы крайних лопаток по боковым фасадам, и на восточной стене четверика, над апсидами, лопатки отсутствуют. Нам неизвестна система венчания основного объема, но несомненно, что храм увенчивался ярусами кокошников, декорировавшими поднятые над

[2] ПСРЛ. Т. XXIV. С. 193, 195.

основными сводами подпружные арки. Характерен декор барабана с городчатым завершением оконных просветов.

Весьма сходен с ним и ферапонтовский собор. Так же решен верх его стен с орнаментальным поясом, точно так же четверик выступает за пределы крайних угловых восточных лопаток южного и северного фасадов. Много общего и в решении барабанов, хотя городчатое завершение в Ферапонтове имеют лишь внутренние ниши окон. Переход от четверика к барабану у ферапонтовского собора решен путем повторения в трех ярусах уменьшающихся по размеру кокошников, одинаково расположенных по три с каждой стороны. Ступенчатая композиция верха и здесь связана с конструкцией.

Приемы внешней декорации кирилловского собора в целом аналогичны. Его особенностью является изгиб восточной стены над апсидами, вызванный теми же причинами, что и выступ четверика за пределы угловых лопаток у двух предшествующих храмов, и представляющий вариант решения одной и той же задачи. Система расположения кокошников по сути дела почти не отличается от примененной у ферапонтовского собора. Так же убраны орнаментальной кладкой верх стен, апсиды и барабан, а окна барабана имеют городчатое завершение и у внешних ниш, и в световом проеме, как бы концентрируя мотив, ранее примененный у собора Спасо- Каменного монастыря.

Мотивы декорации всех трех памятников имеют черты сходства с московскими постройками этого времени, но аналогия все же далеко не полная. Так, у церкви Ризположения 1484–1486 гг. в Московском Кремле фасады членят похожие орнаментальные пояса, также включающие терракотовые плиты и балясины, но расположены они по старой московской традиции не под закомарами, а на середине высоты стен, что повторяется в Москве и позже, например у церкви Рождества в Старом Симонове 1509 г. Для московских построек характерно венчание четверика ярусами кокошников, но нигде они не имеют того варианта расположения, который повторяется у соборов Ферапонтова и Кирилло-Белозерского монастырей. Пояса северных храмов шире и богаче украшены, чем у известных нам московских памятников. Разницу можно заметить и присмотревшись ближе к рисунку этих поясов. Так, только в Белозерье и в Спасо-Каменном монастыре мы встретим прием помещения балясин в крестообразные впадины. Терракотовые плиты северных храмов встречаются в двух вариантах: с одинарным и с двойным раппортом. В Москве плиты с двойным раппортом неизвестны. Близкие по характеру пояса, включающие, кстати, и плиты с двойным раппортом, можно найти еще только у одного памят-

ника: у палаты княжеского дворца в Угличе, возведенной до заточения князя Андрея Большого, т. е. до 1492 г.

Можно, таким образом, сделать несколько заключений. Прежде всего, близость трех памятников заставляет предполагать участие в их возведении одной группы мастеров. Архитектура соборов, несомненно, указывает на принадлежность их к среднерусской строительной традиции, но вместе с тем их и нельзя отнести к собственно московской архитектурной школе. Расположение храмов на территории Ростовской епархии, зафиксированное летописцем имя Прохора Ростовского — строителя кирилловского собора[3], наконец, родство орнаментации с угличской палатой, также близкой к Ростову, — все это, как уже давно отметил Н. К. Никольский[4], заставляет видеть в соборах трех северных монастырей произведения ростовских зодчих. Для этого раннего периода недостаточно определять взаимоотношение ростовской архитектуры и белозерской как влияние. Названные выше постройки были первыми каменными сооружениями края, не имевшего еще каких-либо традиций монументального строительства. Естественно поэтому предположить, что приемы, выработанные в строительстве Ростова последней трети XV в., были использованы при возведении соборных храмов северных монастырей без сколько-нибудь существенных изменений. Если так, то привлечение памятников Белозерья и Вологды позволяет нам восполнить представление о важном этапе в развитии искусства Ростова Великого, другие свидетельства о котором, к сожалению, утрачены.

Отмеченная близость ростовских памятников к московской архитектуре, при известных, относительно нюансных, чертах самостоятельности, хорошо согласуется с общей оценкой политических и культурных взаимоотношений Москвы и Ростова, данной Н. Н. Ворониным, писавшим, что «совершенно не приходится говорить о какой-либо особности Ростовского района в период XV в. в том смысле, как это возможно, например, относительно Пскова или Твери»[5].

Последующее строительство в монастырях Белозерья и Вологды отделено от времени сооружения первых соборных храмов несколькими десятилетиями.

[3] *Никольский Н. К.* Кирилло-Белозерский монастырь и его устройство до второй четверти XVII века. СПб., 1897. Т. 1. Вып. 1. С. 24.

[4] *Никольский Н. К.* Указ. соч. С. 275—276.

[5] *Воронин Н. Н.* Очерки по истории русского зодчества XVI—XVII вв. М.; Л., 1934. С. 21.

Возведение в 1510—1520-х гг. нескольких каменных зданий было рядом более или менее изолированных эпизодов. Возобновление активной строительной деятельности в северных монастырях следует отнести к 1530—1540-м гг., когда в самой Ростовской земле строительство было практически свернуто. В этот период были сооружены Благовещенская церковь с трапезной в Ферапонтове монастыре (1530—1534), церкви Архангела Гавриила и Иоанна Предтечи в Кирилло-Белозерском монастыре (1531—1534), Успенская церковь с трапезной в Павло-Обнорском монастыре (заложена в 1536 г.), собор Спасо-Прилуцкого монастыря (1537—1542), Успенская церковь с трапезной в Спасо-Каменном монастыре (1543—1549), Воскресенский собор Горицкого монастыря (1544), Введенская церковь с трапезной в Спасо-Прилуцком монастыре (начата в 1545 г.), церковь Павла в Павло-Обнорском монастыре (1546). Вероятно, достаточно близки к ним по времени стилистически сходные Казенная палата Ферапонтова монастыря и церковь Антония с трапезной в Корнилиево-Комельском монастыре. Таким образом, во второй четверти XVI в. строительство в северных монастырях велось интенсивно и непрерывно.

В подавляющем большинстве случаев мы не знаем, кто возводил перечисленные сооружения, но в отношении трапезной Спасо-Каменного монастыря известно, что начал ее строить Пахомий Горяинов Ростовец, а завершил известный ростовский мастер Григорий Борисов[6]. Вряд ли можно, однако, сомневаться, что ростовские мастера возводили и большую часть других северных храмов этого времени. Об этом свидетельствует очень близкое сходство Успенской церкви Спасо-Каменного монастыря с другими зданиями из числа названных. Так, ее композиция со слегка сужающимися кверху ярусами, увенчанными звоном, находит ближайшую аналогию у Благовещенского храма Ферапонтова монастыря. Орнаментальный пояс, украшающий ее фасады, буквально совпадает с поясом Введенской, также трапезной, церкви Спасо-Прилуцкого монастыря. К тому же выводу о принадлежности всей или почти всей группы построек ростовским мастерам можно прийти при сопоставлении их форм с формами более ранних сооружений Ростовской епархии, в частности с построенной тем же Григорием Борисовым трапезной Борисоглебского монастыря[7]. Точно такой же тип оконных проемов в виде западаю-

[6] *Леонид, архимандрит.* Описание славянских рукописей библиотеки Свято-Троицкой Сергиевой лавры. М., 1878. Ч. II. № 658. С. 236.

[7] Повесть о Борисоглебском монастыре (около Ростова) XVI века / Сообщение Хрисанфа Лопарева. [Изд. ОЛДП.] СПб., 1892. Вып. 86. С. 14.

щих арочек, как у Борисоглебской трапезной, находим в подклете трапезной Спасо-Прилуцкого монастыря, а характерный карниз с включением консолей из поставленного на ребро кирпича, который имеется у трапезных Борисоглебского монастыря и Спасского в Ярославле, встречается у трапезной и Казенной палаты Ферапонтова монастыря, трапезных Спасо- Прилуцкого и Корнилиева-Комельского монастырей. Вне этого круга построек такой прием в архитектуре XVI в. неизвестен.

Черты общности с сооружениями, тяготеющими к Ростову, обнаруживаются не только у трапезных, но и у входящих в приведенный перечень четырехстолпных храмов. Так, определенное сходство можно усмотреть между Троицким собором Данилова монастыря в Переславле-Залесском (1530), который Н. Н. Воронин предположительно атрибутировал Григорию Борисову, и кирилловскими храмами Архангела Гавриила и особенно Иоанна Предтечи: система членения стен лопатками с очень широкими западными пряслами на боковых фасадах, характер профилировки, формы проемов.

Важно отметить, что ростовские и белозерские постройки первой половины XVI в. роднят уже иные мотивы архитектурного убранства, чем те, которые отмечались у памятников XV в. Архитектура Ростова в XVI в. принадлежит новому направлению в развитии русского зодчества, связанному с воздействием ренессансных форм, принесенных работавшими в Москве фряжскими мастерами. Итальянизирующие черты ростовских построек не столь ярки, как в самой Москве, но общность тенденций несомненна. Старые же приемы декорации, основанные на применении орнаментальной кладки, у ростовских памятников XVI в. в подавляющем большинстве отсутствуют, во всяком случае в церковном строительстве. Они встречаются лишь у немногих гражданских зданий, датировка которых именно этим периодом пока не доказана: у Самуилова корпуса в Ростове, у так называемого Нового настоятельского корпуса Борисоглебского монастыря. Связь с московским строительством оказывается для Ростова XVI в. не менее тесной, чем это было в конце XV в., но именно она разрушает местную художественную традицию.

В северных же монастырях мы наблюдаем иную картину. Орнаментальные мотивы XV в. здесь не исчезли, продолжали существовать и в середине XVI в. Более того, у относительно более ранних сооружений тенденция к возрождению старых приемов проявлена еще слабо, как бы постепенно нарастая. Так, у первой постройки цикла, трапезной Ферапонтова монастыря, начатой в 1530 г., орнаментальные пояса еще отсутствуют и черты родства с сооружениями Ростовской земли XVI в. проступают особенно ярко. У трапезных Спасо-Каменного и Спасо-Прилуцкого монастырей, построенных в 1540-е гг., применены одинаковые по набору элементов орнаментальные пояса, включающие кирпичную имитацию балясин. Напомним, что принадлежность первого из этих памятников ростовским мастерам подтверждена документально[8].

Ту же тенденцию можно усмотреть и применительно к другим мотивам, характерным для рассмотренных нами памятников XV в. Очень показателен в этом отношении пример кирилловской церкви Иоанна Предтечи, у которой связь с храмами XV в. проявляется не только в орнаментации барабана, но и в расположении кокошников. Проведенные исследования показали, что внешние формы ее завершения точно воспроизводили систему покрытия собора Ферапонтова монастыря. Нарочитость этого последнего приема станет очевидной, если учесть, что церковь Иоанна Предтечи не имеет повышенных подпружных арок под барабаном и верхние ярусы кокошников представляют собой надкладку над сводами, никак не связанную с конструкцией. Сочетание характерных для XVI в. четкости членений и переработанной ордерной декорации с использованием мотивов, традиционных для ростовской архитектуры, но уже вышедших к этому времени из употребления в строительстве самого Ростова, является наиболее яркой особенностью этого памятника, но в какой-то мере оно характерно для всего зодчества Белозерья и Вологды второй четверти XVI в.

В чем лежат причины оживления ушедших традиций в белозерских постройках, если возводили их те же ростовские мастера, которые создавали иные по архитектурному языку произведения в Ростове, Борисоглебе, Переславле? Видимо, одной из основных причин была ориентация заказчиков на образцы уже существующих каменных соборов XV в., воспринимаемых как местная святыня. Известны и другие примеры сознательно насаждаемой в монастырском строительстве консервативности форм, или, лучше сказать, обособленности, ориентации на собственные образцы. Такую ситуацию можно, в частности, наблюдать в строительстве крупнейшего на Руси Троице-Сергиева монастыря. Для северных же монастырей стремление к обособленности могло быть особенно сильным благодаря их оппозиции по отношению к тяготеющим к Москве «осифлян-ским» монастырям.

Таким образом, для сооружений Белозерья и Вологды 1530-х и 1540-х гг. влияние архитектуры Ростова Великого осуществлялось двояким путем:

8 См. примечание 6.

благодаря сознательной ориентации заказчиков на формы ростовской архитектуры XV в., воплощенные в первых местных каменных соборах, и благодаря непосредственному участию в их возведении ростовских мастеров нового поколения, усвоивших приемы, восходящие к московской архитектуре начала XVI в. Это двойственное влияние привело к нигде более не встречаемому в этот период сочетанию архитектурных форм XV и XVI вв., составляющему особенность северных построек.

Эти особенности сохраняются в архитектуре северных монастырей и в последующий период. Во второй половине XVI в. каменное строительство в них перешло от приезжих ростовских артелей в руки монастырских каменщиков, целиком опиравшихся на сложившуюся местную традицию. Как на характерный пример можно указать на надвратную церковь Преображения в Кирилло-Белозерском монастыре, возведенную в 1590-е гг., завершенную системой традиционно расположенных кокошников, украшенных орнаментальной кладкой. Эти же орнаментальные приемы нашли применение не только в культовой архитектуре, но и в убранстве стен гражданских построек и даже крепостных сооружений. Традиции ростовского зодчества XV в. продолжали жить в строительстве Белозерья вплоть до середины XVII столетия.

Таким образом, архитектура Белозерья складывалась под определяющим влиянием зодчества Ростова Великого. Более того, для ранних памятников вряд ли вообще можно проводить грань между белозерской и ростовской архитектурой. Но и позднее Белозерье сохраняло в области каменного строительства живую связь с Ростовом. Самые особенности белозерской архитектуры обязаны своим происхождением своеобразному переплетению ранних и позднейших влияний Ростова. Все это позволяет рассматривать ее как особую ветвь ростовской архитектуры, изучение которой необходимо для характеристики ростовского зодчества в целом.

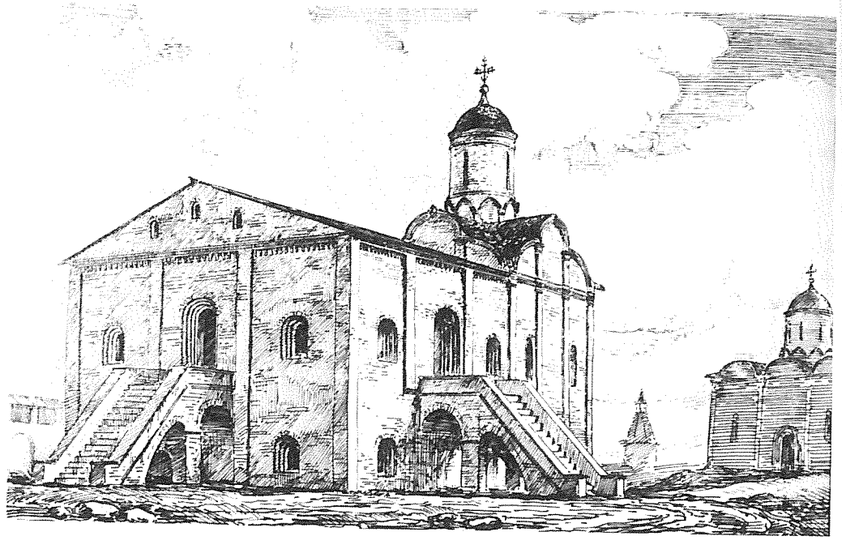
Доклад, прочитанный 27 октября 1983 г. на Научной конференции, посвященной 100-летию Ростово-Ярославского архитектурно-художественного музея-заповедника.

[Григорий Борисов. К вопросу авторской атрибуции]

Отнесение дошедших до нас сооружений тому или иному зодчему для памятников древнерусской архитектуры представляет значительную трудность. Скудость упоминаний о мастерах-строителях в письменных источниках XVI в. и отрывочность случайно дошедших до нас памятников, как правило представляющих собой лишь малую часть от общего числа возведенных некогда каменных зданий, делает любую атрибуцию весьма и весьма условной. Прямых письменных указаний о мастерах, возводивших белозерские храмы, немного. В связи со строительством Успенской трапезной церкви Спасо-Каменного монастыря упоминаются имена ростовских зодчих Пахомия Горяинова и Григория Борисова. Первый из них заложил церковь, второй «совершил»[1]. Авторство Горяина Григорьева Царева и Третьяка Борисова в отношении Успенской церкви Белозерска до сих пор не подвергалось сомнению. Нам представляется, однако, что близость форм этого памятника к новгородским постройкам XVI в. и почти полное отсутствие у него черт, роднящих его с ростовскими и белозерскими храмами, заставляют усомниться, действительно ли он возведен теми мастерами, которые поименованы в порядной записи. Никакими более подробными сведениями о Горяине Григорьеве, Пахомии Горяинове и Третьяке Борисове мы не располагаем.

Значительно большую известность приобрело имя Григория Борисова. Этого мастера, по крайней мере дважды упоминаемого в письменных источниках, принято считать одним из крупнейших русских зодчих XVI столетия. Однако круг памятников, связанных с именем этого мастера, определен еще далеко не исчерпывающим образом. В литературе по этому воп-

[1] *Леонид, архимандрит*. Описание славянских рукописей библиотеки Свято-Троицкой Сергиевой лавры. М., 1878. Ч. II. № 658. С. 236.



Трапезная Борисоглебского монастыря. Реконструкция Е. Н. Добромысловой. Рис. С. С. Подъяпольского

росу имеется немало высказываний, хотя и безоговорочных, но отнюдь не всегда имеющих под собой достаточные основания. Поэтому, прежде чем в какой-либо форме ставить вопрос об атрибуции тех или иных сооружений Григорию Борисову, необходимо полностью уяснить себе, что же действительно нам известно об этом мастере, о каких приписываемых ему работах можно говорить предположительно и какая аргументация выдвигается в пользу этих предположений.

Григорий Борисов известен прежде всего в связи со строительством в Борисоглебском монастыре под Ростовом. «Повесть о Борисоглебском монастыре», излагая рассказ о чудесном обретении извести, упоминает о Григории Борисове как о «мастере церковном, каменном здателе», строившем в монастыре Благовещенскую церковь с трапезной. В «Повести» приводятся слова настоятеля монастыря Феофила, обращенные к мастеру: «Григорие не обленися, и в прочиа лета в святей сей обители о каменном здании подвизатись». Кроме того, в ней говорится, уже без упоминания имени мастера, о постройке Феофилом соборного Борисогле-

Окно подклета трапезной Борисоглебского монастыря



бского храма и «прочих каменных служб»[2]. Таким образом, прямых указаний на сооружение Григорием Борисовым каких-либо других зданий, кроме трапезной, нет, хотя текст «Повести» позволяет допускать (но не более) такое участие.

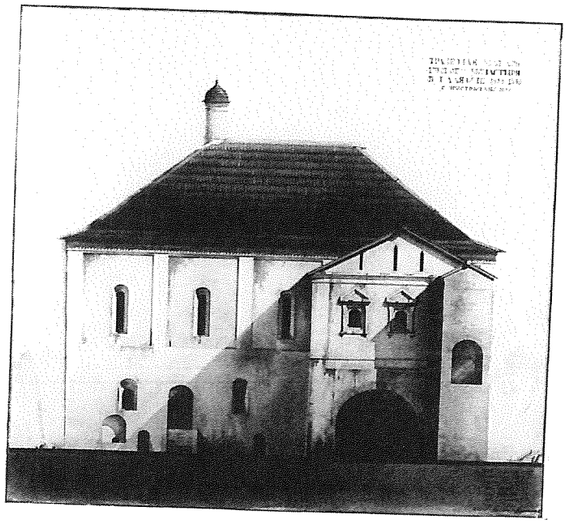
Н. Н. Воронин, исследовавший в 1920-х гг. ряд памятников Ростовской земли, высказал предположение о принадлежности тому же мастеру еще нескольких известных нам сооружений. Прежде всего, это соборный храм Борисоглебского монастыря, затем близкий ему по формам собор Троицкого Данилова монастыря и, наконец, трапезная Троицкого Калязина монастыря[3]. Однако в те времена сама Благовещенская церковь с трапезной еще не была исследована (недостаточно исследована она и сейчас)[4], что, безусловно, затрудняло какие-либо сопоставления ее архитектуры с архитектурой других известных нам памятников. Как уста-

---

[2] Повесть о Борисоглебском монастыре (около Ростова) XVI века / Сообщение Хрисанфа Лопарева. [Изд. ОЛДП.] СПб., 1892. Вып. 86. С. 12–16.

[3] *Воронин Н. Н.* Очерки по истории русского зодчества XVI–XVII вв. М.; Л., 1934. С. 22–24.

[4] Новые важные сведения о древних формах памятника получены при его натурном обследовании Е. Н. Добромысловой в 1954 г. Дополнительную информацию дали исследования А. С. Рыбникова, сделанные в процессе реставрации здания в 1990-х гг. (*Примеч. сост.*)



Трапезная Троицкого Макарьева монастыря в Калязине. Южный фасад. Реконструкция В. А. Каульбарса

новлено Е. Н. Добромысловой, Благовещенская церковь, объединенная в плане вместе с трапезной и келарской в общий прямоугольник, имела первоначально завершение фасадов трехлопастной кривой. Своды трапезной, опирающиеся на центральный столб, имели по три распалубки с каждой стороны. Кровля трапезной была двускатная с коньком, ориентированным с запада на восток, как и сейчас, но более пологая. Прямоугольный алтарь пристроен в позднейшее время[5]. Наиболее характерные мотивы внешней декорации трапезной — окна ввиде ступенчато-западающих перспективных арочных ниш и карниз из двух рядов поставленных на ребро кирпичных кронштейнов.

Какие же имеются основания для сближения Борисоглебской и Калязинской трапезных, кроме близости их датировки? Н. Н. Воронин писал, что асимметричная композиция трапезной Борисоглебского монастыря на-

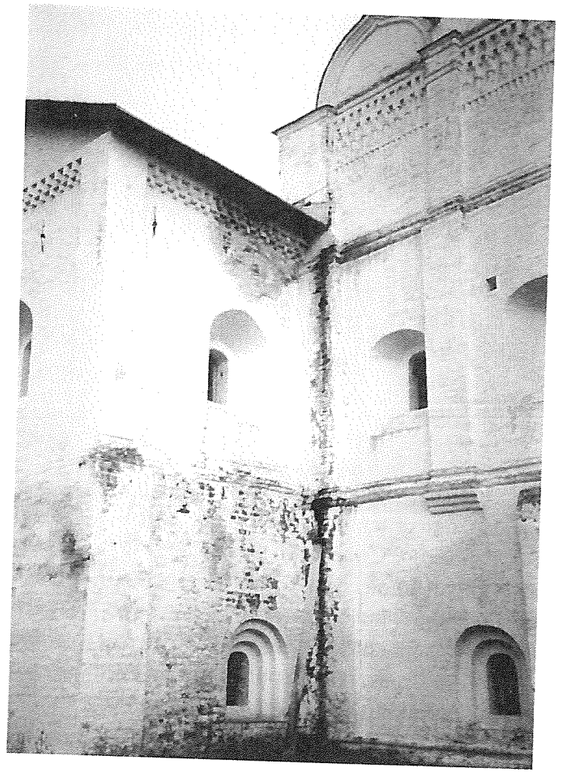
[5] *Добромыслова Е. Н.* Борисоглебская трапезная — пример гражданского монастырского зодчества XVI в.: Дипломная работа / МГУ, исторический факультет, отделение истории и теории искусства, 1955 г. В диссертации В. С. Баниге сообщается, что Благовещенская церковь имела «крещатые распалубки» (крещатый свод?) (*Баниге В. С.* Искусство ростовских строительных мастеров: Дис. ... канд. искусствоведения. Л., 1963. С. 80).

Трапезная Спасского монастыря в Ярославле



ходит себе в Калязинской трапезной «единственную точную аналогию»[6]. Однако, как нам теперь известно, такую же асимметричную композицию имели трапезные Иосифова-Волоколамского монастыря 1504 г., Пафнутьева-Боровского 1511 г. и, вероятно, Спасского в Ярославле. Асимметричное расположение церкви и трапезной, при котором церковь не выделена из общего объема здания, вообще, по-видимому, характерно для раннего периода существования этого типа сооружений. Поэтому для атрибуции трапезной Калязина монастыря Григорию Борисову требуется установить и какое-то иное сходство, кроме общего типологического. Но такого сходства между ними уловить не удается. Формы внешнего декора Борисоглебской трапезной находят очень тесную аналогию в целом ряде памятников, но не в Калязинской трапезной. Узкие вытянутые окна трапезной палаты Калязина монастыря, лопатки, опирающиеся на обрез гладкой нижней части фасадной стены, карнизный поясок вообще трудно сопоставить с какими-либо сходными мотивами других трапезных, выстроенных ростовскими зодчими. Наоборот, уступчатые арочные окна, в точности совпадающие с окнами трапезной Борисоглебского монастыря, сохранились у трапезных Спасского монастыря в Ярославле и Спасо-Прилуцкого под Вологдой, а в несколько измененном виде — у трапезной и казенной палаты Ферапонтова монастыря. Различные модуляции карниза, состоящего из двух рядов кирпичных кронштейнов, встречаются у трапезной

[6] *Воронин Н. Н.* Указ. соч. С. 24.



Фрагмент трапезной с Введенской церковью Спасо-Прилуцкого монастыря

Спасского монастыря в Ярославле, трапезной Ферапонтова монастыря и у всего связанного с ней круга памятников. Трехлопастное завершение фасадов у других трапезных храмов неизвестно, но в пределах Ростовской земли оно нашло повторение у южного придела 1528 г. собора Никитского монастыря в Переславле[7] и церкви Вознесения в Ростове 1566 г., выстроенной Андреем Малым.

[7] Утвердившаяся в XX в. датировка придела 1528 г., связанная с первым каменным храмом, не оспаривалась до конца столетия, когда специалистами на основе натурных исследований была установлена принадлежность придела существующему собору первой половины 1560-х гг. Новые данные обнародованы Г. С. Евдокимовым в докладе на конференции ГИИ «Древнерусское зодчество: Новые открытия» 14 декабря 2001 г. (*Примеч. сост.*)

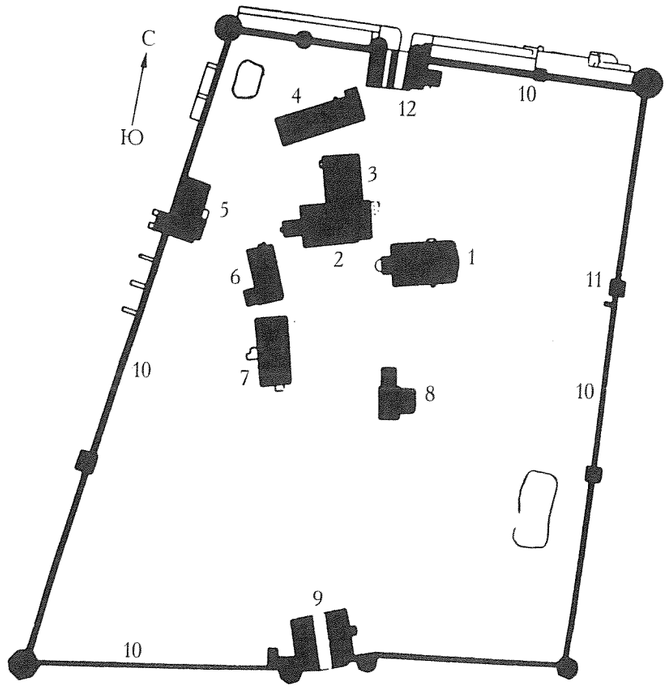
Отмеченное Н. Н. Ворониным сходство архитектурных форм Борисоглебского и Троицкого соборов совершенно неоспоримо, но нет никаких прямых указаний на то, что собор Борисоглебского монастыря выстроен Григорием Борисовым. Архитектурные формы собора и трапезной Борисоглебского монастыря имеют между собой мало общего. Профилировка на фасадах собора полностью изменена в конце XVII в., но она осталась нетронутой в интерьере у столбов и импостов, где прослеживается довольно близкое воспроизведение характера классического трехчастного антаблемента. Набор профилей — полка с валиком в архитравной части и четвертной вал с гуськом, венчающие карниз, — позднее был в точности повторен у собора Данилова монастыря и кирилловских церквей Иоанна Предтечи и Гавриила. Никаких следов подобных классических мотивов у Благовещенской церкви нет. Если авторство Григория Борисова для собора Борисоглебского монастыря не доказано, то очевидно, что нельзя в сколько-нибудь утвердительной форме приписывать этому мастеру и собор Данилова монастыря.

Позднейшие исследователи, приняв за аксиому предположение Н. Н. Воронина, без каких-либо доводов значительно расширили круг «авторских» работ Григория Борисова. В частности, в 3-м томе «Истории русского искусства», изданной Академией наук СССР, ему приписывается Троицкий собор Макарьева монастыря в Калязине со ссылкой на работу Воронина, где этот памятник даже не упоминается[8]. С. В. Безсонов утверждал, что Григорий Борисов «строил „каменные службы“ Борисоглебского монастыря, т. е. ограду с башнями и, возможно, Сергиевскую надвратную церковь». Он же якобы «разработал и новую планировку русского монастыря», при которой в центре комплекса размещаются не храмы, а площадь. Ему же приписывал Безсонов и выработку композиции надвратного храма с двумя фланкирующими башнями[9]. Перечень построек Борисоглебского монастыря, приписываемых Григорию Борисову, был еще более расширен В. С. Баниге за счет подклета Сретенской церкви, старого и «нового» настоятельских корпусов, братского корпуса и «просфорного дома»[10]. Так вокруг имени Григория Борисова была создана целая легенда. В действительности из приписываемых Григорию Борисову построек Борисоглебского монастыря только немногие могут сколько-нибудь обоснованно датироваться XVI столетием.

[8] История русского искусства. М., 1955. Т. III. С. 355.

[9] *Безсонов С. В.* Ростов Великий. М., 1945. С. 12–13.

[10] *Баниге В. С.* Указ. соч. С. 75, 82–85.



План Борисоглебского монастыря:

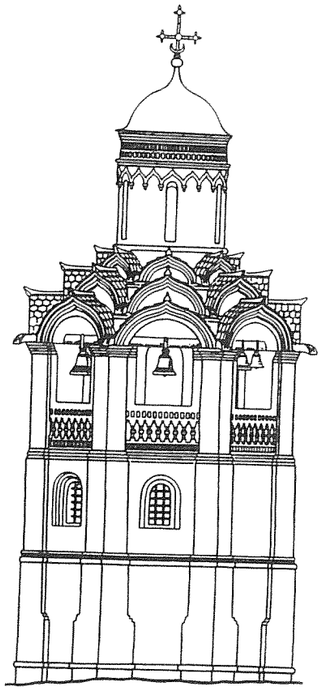
1 — собор Бориса и Глеба,
2 — трапезная с Благовещенской церковью,
3 — «новый» настоятельский корпус,
4 — братский корпус (поварня),
5 — «старый настоятельский корпус» (рассольня),
6 — «просфорный дом» (архиерейская кухня),
7 — «казначейский дом» (архимандричьи кельи),
8 — звонница,
9 — Сергиевская надвратная церковь,
10 — крепостные стены и башни,
11 — келья Иринарха,
12 — Сретенская надвратная церковь

«Новый» настоятельский корпус Борисоглебского монастыря. Фрагмент восточного фасада



В. В. Косточкин на основе анализа особенностей крепости Борисоглебского монастыря отнес ее к середине — второй половине XVII в.[11] К этому можно добавить, что обе надвратные церкви не имеют в своем составе каких-либо частей, которые по их архитектуре можно было бы датировать первой половиной или серединой XVI столетия. Узкие и длинные филенки с фигурными вставками — «бубенчиками», украшающие проездные арки, находят себе наиболее ранние аналогии в формах двухъярусных галерей московской церкви Покрова в Рубцове и церкви Николы Надеина в Ярославле, что позволяет говорить об их постройке в первой половине — середине XVII в. Основной объем Сергиевской церкви, судя по форме оконных наличников, тоже не может быть датирован более ранним временем, Сретенская же церковь, безусловно, построена еще позже. Все это позволяет заключить, что надвратная

[11] *Косточкин В. В.* Федор Конь. М., 1964. С. 157–158.



Успенская церковь Спасо-Каменного монастыря в XVI в. Реконструкция С. С. Подъяпольского

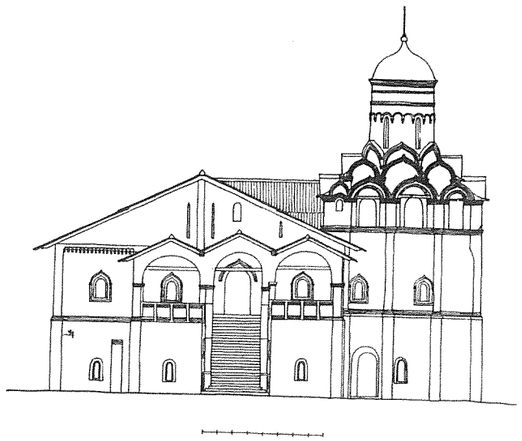
Сергиевская церковь, выстроенная, как полагают, после посещения монастыря в 1545 г. Иваном Грозным, была ли она каменной или деревянной[12], вполне могла находиться и на другом месте, чем существующий сейчас каменный храм XVII в. В этом случае становится понятной и особенность планировки Борисоглебского монастыря, которая объясняется, по всей видимости, не новаторским замыслом Григория Борисова или какого-то иного зодчего, а позднейшим расширением монастырской территории, благодаря которому собор, находившийся первоначально в центре монастыря, оказался отодвинутым вглубь. Подобного рода изменения характера монастырской планировки, явившиеся следствием присоединения к обители новой территории со стороны «приезда», происходили в XVI– XVII вв. в Троице-Сергиевом, Кирилло-Белозерском и Савво-Сторожевском монастырях.

[12] Датировка церкви Сергия 1545 г. введена в литературу Б. Эдингом, сославшимся на сообщение рукописного «Летописца Ростовского» Артынова, где сказано, что «Грозный, будучи в 1545 г. впервые в Ростове, ездил в Борисоглебский монастырь и приказал построить своей царской казне ограду, башни и Святые ворота» (*Эдинг Б.* Ростов Великий, Углич. М., 1913. С. 63).

Из гражданских построек Борисоглебского монастыря с наибольшей долей вероятия можно отнести к XVI столетию нижний этаж настоятельского («нового») корпуса, фасад которого украшен поясом орнаментальной кладки. Другие здания в формах своей внешней декорации носят явные следы архитектуры XVII столетия (карнизы с узкой полоской поребрика, зажатого между двумя валиками). Однако без должного археологического обследования было бы преждевременно судить, что же именно сохранилось в Борисоглебском монастыре от первой половины XVI в., кроме собора и трапезной палаты. Тем более невозможно строить какие-либо предположения относительно постройки тех или иных существующих зданий Григорием Борисовым и искать в их поздних формах черты «стиля» этого зодчего. Из всех сооружений, когда-либо приписывавшихся Григорию Борисову, с наибольшей долей достоверности можно, очевидно, относить к его творчеству трапезную палату Спасского монастыря в Ярославле, очень близкую по своим формам к трапезной Борисоглебского монастыря[13].

Постройки белозерских и вологодских монастырей до сих пор совершенно не привлекались для определения круга памятников, который мог быть связан с именем Григория Борисова. Между тем предполагать участие этого мастера в строительстве северных монастырей совершенно естественно, так как в 30-е и 40-е гг. XVI в. деятельность ростовских строительных артелей переместилась из близких к Ростову районов к Белоозеру и Вологде. Более того, источники прямо указывают на работу Григория Борисова в Спасо-Каменном монастыре между 1545 и 1549 гг. и на участие некоего мастера «именем Григория» в постройке церкви Павла Павло-Обнорского монастыря, датируемой 1546 г.

[13] Предположение о сооружении этого памятника Григорием Борисовым высказывалось Е. Н. Добромысловой и В. С. Баниге (*Е. Н. Добромыслова*. Борисоглебская трапезная... С. 53; *Баниге В. С.* Искусство ростовских строительных мастеров. С. 80).

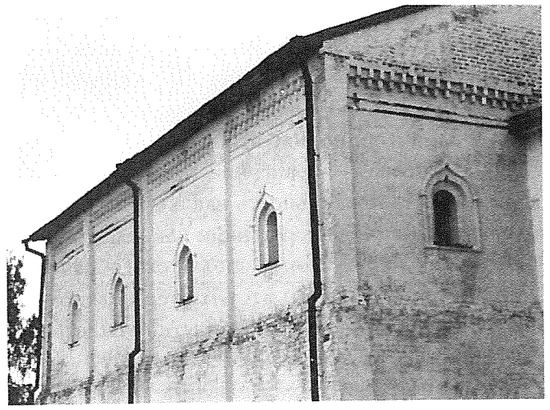


Комплекс трапезной Ферапонтова монастыря. Реконструкция С. С. Подъяпольского



Комплекс трапезной Спасо-Прилуцкого монастыря

Трапезная палата Ферапонтова монастыря. Фрагмент фасада



Выстроенная (или во всяком случае завершенная) Григорием Борисовым Успенская трапезная церковь Спасо-Каменного монастыря отнюдь не стоит особняком среди построек «заволжских» монастырей, входя в ряд чрезвычайно близких стилистически памятников, представляющих ряд последовательных работ одной строительной артели. Нетрудно, однако, заметить, что трапезные палаты Спасо-Прилуцкого и Спасо-Каменного монастырей, а в какой-то степени трапезная Корнилиева-Комельского и Казенная палата Ферапонтова монастыря обнаруживают очень близкое сходство с ферапонтовской трапезной. Это касается и композиции здания, и многих частных деталей, например форм оконных проемов и карнизов, представляющих собой вариации одного и того же приема — помещенных один над другим двух рядов кронштейнов из поставленного на ребро кирпича. Повторяется у них профилированный поясок, отделяющий объем собственно церкви от подклета, и совпадающий с поясом по уровню простой обрез из двух-трех рядов западающей кладки у трапезной палаты. Насколько можно судить, у ферапонтовской церкви Благовещения и Успенской церкви Спасо-Каменного монастыря сходно были устроены поставленные над храмом звонницы. Несовпадение расстановки лопаток в уровне подклета и у основного объема трапезной церкви Спасо-Прилуцкого монастыря напоминает нам ошибки, допущенные при разбивке лопаток Благовещенской церкви. Резкое изменение ширины лопаток за счет уступов имеется и у трапезной церкви Спасо-Каменного монастыря.

Кажется очень заманчивым отнести к творчеству Григория Борисова весь этот ряд сооружений, во всяком случае два наиболее близких к Успенской церкви памятника — трапезные Ферапонтова и Спасо-Прилуцкого монастырей. При этом надо учесть, что многие детали, как, например, устройство окон и карнизов, роднят эти постройки с первой из известных работ Григория Борисова — трапезной Борисоглебского монастыря. Если бы удалось доказать правильность нашего вывода, то Григорий Борисов действительно предстал бы перед нами как выдающийся зодчий, «трапезный мастер», обладающий своим, вполне своеобразным творческим почерком. Но нетрудно заметить, что этот мастер целиком принадлежит строительному искусству своего времени. Попытки увидеть в Григории Борисове новатора чуть ли не во всех областях архитектуры и градостроительства лишены реальных исторических оснований.

Фрагмент кандидатской диссертации С. С. Подъяпольского «Каменное зодчество Белозерья в XV и XVI веках», написанной в 1969 и защищенной в следующем году; текст входит в состав 20-го пункта главы «Вопросы авторской атрибуции».

О строительных мастерах Кирилло-Белозерского монастыря

К настоящему времени нам известны имена многих мастеров, создававших прославленный Кирилловский ансамбль. Это, прежде всего, Прохор Ростовский, который в 1496 г. вместе с 20 каменщиками и стенщиками возвел первый каменный храм монастыря — Успенский собор[1]. А. Н. Кирпичников и И. Н. Хлопин проследили по документам монастырское строительство 1640–1670-х гг., выявив имена ряда выдающихся строителей, среди которых целая «династия» Костоусовых, Кирилл Серков, Семен Шам[2]. Установлены имена работавших в XVIII в. подрядчиков каменного дела — каменщика Спасо-Прилуцкого монастыря Федора Жукова и белозерца Федора Локтева[3]. Однако крайне скудны до сих пор сведения о мастерах, работавших в монастыре в XVI в. А ведь это и есть основной период сложения ансамбля, когда были возведены восемь из его одиннадцати храмов, комплекс хозяйственных построек, каменные ограды большого и малого монастырей. Правда, монастырская опись 1601 г. несколько раз говорит о «строениях» старца Леонида Ширшова, но у нас явно нет достаточных оснований рассматривать его как церковного мастера.

С большой осторожностью надо относиться к высказыванию Н. Забека, писавшего в своей статье о Кирилловской крепости: «В середине XVI в. здесь работает „каменный издатель“ Пахомий Горяинов; церкви Владимира,

---

[1] *Никольский Н. К.* Кирилло-Белозерский монастырь и его устройство до второй четверти XVII века (1397–1625). СПб., 1897. Т. I. Вып. 1. С. 24.

[2] *Кирпичников А. Н., Хлопин И. Н.* Великая государева крепость. Л., 1972. С. 156–164.

[3] РГАДА, ф. 1441, оп. 3, д. 368, л. 13. 1784 г.; д. 710, л. 7об. 1792 г.; д. 748, л. 6. 1793 г.; д. 759, л. 1–5об. 1793 г.

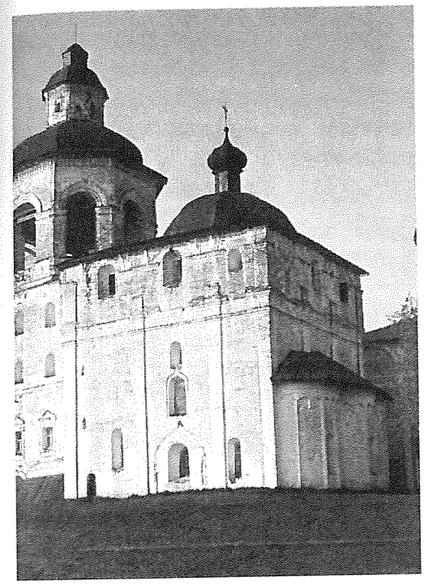
Сергия и Иоанна Лествичника являются его современницами, но мы, к сожалению, не имеем никаких указаний для сближения этих зданий с именем мастера»[4]. Никаких указаний на источник Забек не приводит. Имя ростовского мастера Пахомия Горяинова известно: он назван вместе с другим ростовским мастером Григорием Борисовым в связи со строительством в 1540-е гг. трапезной Спасо-Каменного монастыря[5]. Эпитета «каменный издатель» в этом документе нет. Термин «церковный каменный здатель» (а не «издатель»!) применен по отношению к Григорию Борисову, но в другом источнике — «Повести о Борисоглебском монастыре»[6], где имя Пахомия не фигурирует. Что касается перечня церквей-«современниц», то следует учесть, что Забеку была известна точная датировка только церкви Владимира — 1554 г., а две другие церкви в то время датировались согласно Никольскому в очень широких рамках (Сергиевская 1547–1601 гг., а Иоанна Лествичника 1557–1581 гг.). Таким образом, автором имелись в виду, скорее всего, 1550-е гг. Следует заметить, что Забек в своей статье ссылается лишь на работы Никольского, Сперанского и других столь же известных авторов, и очень сомнительно, чтобы он держал в своих руках какой-либо неизвестный другим исследователям документ. Более вероятно, что здесь мы имеем дело лишь с некорректным использованием известных в научной литературе текстов.

Таким образом, для суждения о строивших кирилловские храмы XVI в. мастерах остается базироваться в основном на архитектуре самих сооружений. Прежде всего, надо решительно подчеркнуть, что отмечавшееся неоднократно сходство системы завершения большинства кирилловских храмов и приемов их «обронной» кирпичной декорации, восходящих в обоих случаях к Успенскому собору, не должно рассматриваться как признак существования непрерывно развивающейся местной строительной школы. На протяжении большей части XVI столетия каменное строительство в монастыре велось эпизодически, с перерывами, и каждый такой эпизод связан с внесением в кирилловскую архитектуру новых мотивов и приемов, которые в той или иной форме сочетаются с уже ставшими для Кириллова традиционными. Можно,

[4] *Забек Н. Н.* Крепостные сооружения XVII в. в Кириллове // ИМАИМ. Л.; М., 1940. Т. I. С. 156.

[5] *Леонид, архимандрит.* Описание славянских рукописей библиотеки Свято-Троицкой Сергиевой лавры. М., 1878. Ч. II. № 658. С. 236.

[6] Повесть о Борисоглебском монастыре (около Ростова) XVI века / Сообщение Хрисанфа Лопарева. [Изд. ОЛДП.] СПб., 1892. Вып. 86. С. 14.



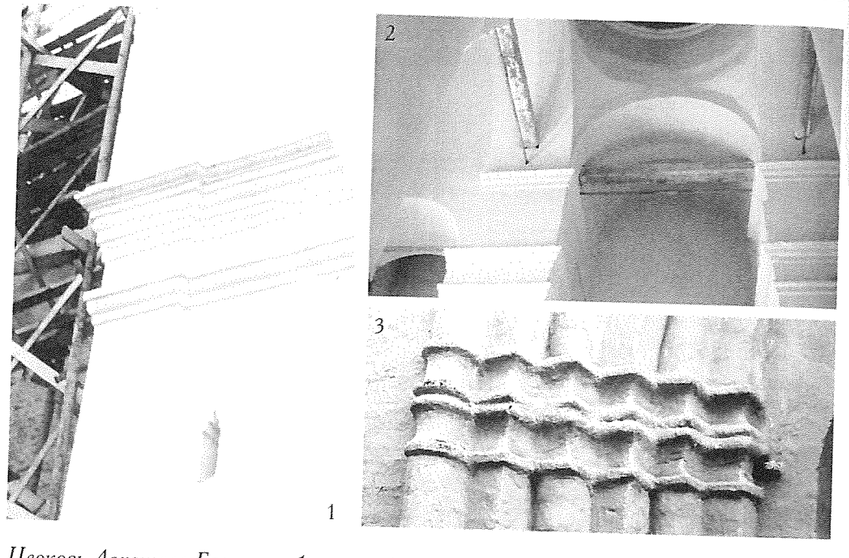
Церковь Архангела Гавриила. Современное состояние



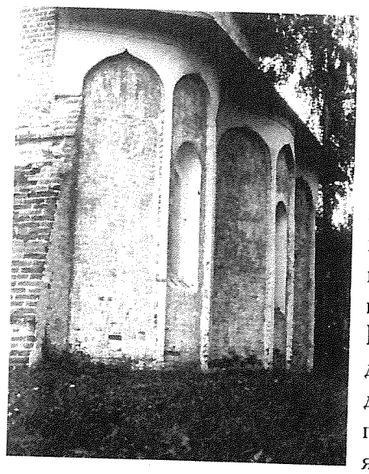
Церковь Иоанна Предтечи

в частности, не сомневаться, что трапезная с церковью Введения, церкви Гавриила и Иоанна Предтечи, церковь Иоанна Лествичника возведены высокопрофессиональными приезжими мастерами. Лишь во второй половине и особенно в конце столетия появляются постройки более упрощенные, вероятно, самостоятельно возведенные местными каменщиками.

В двух случаях могут быть выделены как бы парные сооружения, объединенные очевидным сходством, хотя это сходство и вызвано разными причинами. Одна из таких пар — надвратные церкви Иоанна Лествичника и Преображения, имеющие не только общую композиционную схему, но и многие сходные детали. В этом случае достаточно существенная разница датировок (1569–1572 и 1590-е гг.) и очевидное несоответствие профессионального уровня построек (у первого из храмов намного более высокий) явно указывают на прямое копирование более ранней постройки приезжего, скорее всего царского, мастера местными кирилловскими каменщиками, может быть, действительно руководимыми Леонидом Ширшовым.



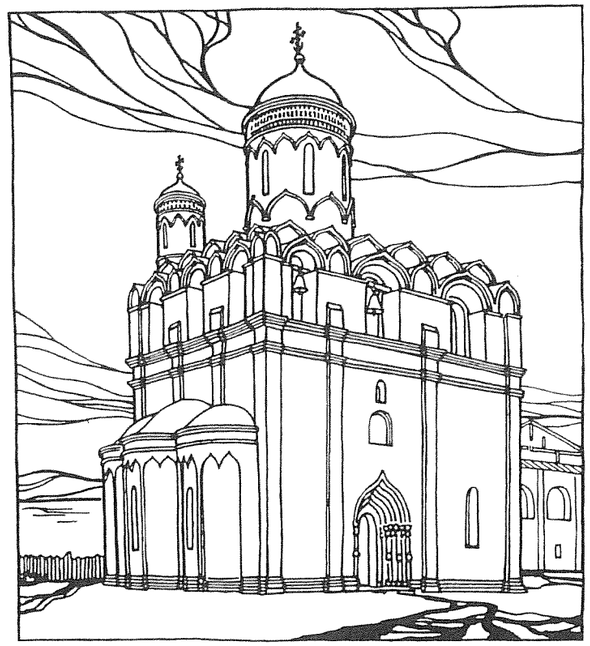
Церковь Архангела Гавриила. 1 — антаблемент четверика; 2 — обработка внутренних столбов; 3 — капители северного портала



Церковь Иоанна Предтечи. Декорация апсид

Другой, более ранний случай — одновременное возведение в Кирилловском монастыре по великокняжескому заказу двух больших четырехстолпных храмов — Архангела Гавриила и Иоанна Предтечи. В этом случае при очевидных композиционных отличиях общими оказываются многие приемы и рисунок деталей, иногда совпадающий буквально, иногда варьирующийся, но все же как бы созданный одной рукой. В их основе лежит несколько упрощенная для воспроизводства в кирпиче система ордерных членений, включающая цоколь с профилем аттической базы, трехчастные пояса-антаблементы, раскрепованные на фасадных лопатках, и профилированные импосты под пятами арок в интерьере. Повто-

Церковь Архангела Гавриила. Реконструкция С. С. Подъяпольского



ряются у двух храмов и многие другие детали устройства: порталы с очень характерными капителями, упрощенно имитирующими в кирпиче форму резной сноповидной капители, и с гладкими кирпичными бусинами; профилировка обрамлений киотов над порталами. Близка система декорации апсид в виде килевидной аркатуры, опирающейся на узкие прямоугольные тяги (с двойными арочками у церкви Гавриила и одинарными у церкви Иоанна Предтечи). В западной ветви креста у обоих храмов помещены не коробовые, как с остальных сторон, а крестовые своды, что заставило ориентировать шелыги сводов западных закрестовий в поперечном направлении. Одинаково (и очень необычно) устроен у них жертвенник в виде прямого скоса внутри северной апсиды с арочной нишей внизу.

При этом детали церкви Гавриила, большей по размерам, тщательнее проработаны, прежде всего за счет большего числа рядов профилированных кирпичей в карнизах. Есть, однако, у них и более существенные различия. Так, западные столбы церкви Гавриила, очень высокие, имеют круглое сече-

ние, что сильно меняет характер интерьера. Наиболее же замечательная особенность композиции — устройство наверху вместо закомар обходящей четвертик по периметру звонницы. И вот как раз в этой, необычной для четырехстолпного храма, части памятника архитектурный язык заметно меняется. Четкость и выверенность построения формы уступают место неуверенности, очевидным признакам поиска решений в ходе строительства. Лопатки имеют разную ширину, часть их обрывается на случайной высоте, ритм кокошников сбит. Иным становится и почерк деталей. Богатство и тонкость профилировки сменяются подчеркнутой ее упрощенностью, причем в импостах арок звона появляется новый, несколько примитивный профиль в виде простого скоса, нигде в нижних частях не встречаемый. Верх здания кажется выполненным другой рукой. И если в пределах основного объема почерк деталей церкви Гавриила тот же, что и у Предтеченской церкви, то по отношению к звоннице следует отметить не только общность почерка, но и буквальное повторение всех основных деталей устройства звона с другим также практически одновременно возведенным сооружением — трапезной церковью Благовещения в Ферапонтове монастыре. При этом, если у церкви Гавриила свобода и некоторая нерегулярность построения архитектурной формы характеризуют только верхнюю часть здания, то в Ферапонтове эта же характеристика в гораздо большей степени может быть распространена на все сооружение.

Можно ли из этого сделать заключение об одновременной работе в соседних монастырях двоих мастеров, которые в двух случаях возводили здания самостоятельно, а в третьем последовательно трудились на одном здании? Как бы это ни казалось похожим на правду, все же нельзя сбрасывать со счетов, что приемы строительства и устоявшийся набор мотивов декорации больших монастырских храмов и трапезных вообще различались, и трудно всегда с уверенностью разграничить различия авторского почерка зодчего и различия «жанра». Как бы то ни было, для каждой из этих групп построек (условно принимая верхние и нижние части церкви Архангела Гавриила как две отдельные постройки) возможно попытаться установить свои параллели в русском зодчестве XVI в.

С большей определенностью устанавливается круг построек, обнаруживающих родственные черты с ферапонтовской трапезной. Помимо достаточно редкого устройства над ее церковью звонницы, в ее архитектуре можно выделить следующие характерные черты:

1. Общая схема здания с осевым расположением церкви и трапезной палаты, крытой двускатной кровлей с щипцами по боковым сторонам.

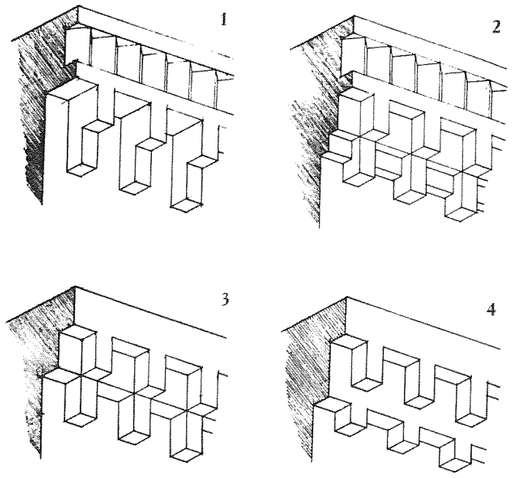


Звонница трапезной Благовещенской церкви Ферапонтова монастыря

2. Тип оконных проемов в виде ступенчато западающих арочек, в данном случае с дополнительным валиковым обрамлением (для краткости опустим вопрос о происхождении этого типа и более ранних аналогиях рубежа XV и XVI вв.).

3. Карниз с кронштейнами из двух рядов поставленных на ребро непрофилированных кирпичей.

Осевое расположение трапезной и храма в основном характерно для трапезных второй четверти XVI в. и более поздних, а боковая ориентация конька кровли вообще встречается редко. Однако у ферапонтовской тра-



Карнизы трапезных палат 1520–1540-х гг.:
1 — Борисоглебского монастыря,
2 — Спасского монастыря в Ярославле,
3 — Ферапонтова монастыря,
4 — Спасо-Прилуцкого и Корнилиево-Комельского монастырей, казенной палаты Ферапонтова монастыря

пезной есть более ранний предшественник, наделенный обеими этими чертами, хотя и весьма отличный стилистически. Это — трапезная 1519 г. Большого Кириллова монастыря с церковью Введения, которая, весьма вероятно, была указана строителям как образец. Что же касается двух других особенностей, а именно рисунка окон и карниза, то, с некоторыми незначительными вариациями, они встречаются, чаще всего одновременно, у вполне определенного круга трапезных, датируемых первой половиной XVI в. и расположенных в пределах Ростовской епархии. Это, прежде всего, трапезная Борисоглебского монастыря под Ростовом, 1524–1526 гг., а также трапезные Спасского монастыря в Ярославле (не датирована), Спасо-Прилуцкого монастыря, 1545 г., и Корнилиева-Комельского монастыря (также не датирована). К этой группе есть все основания причислить также трапезную Спасо-Каменного монастыря 1543–1549 гг., которая известна нам по фотографии, фиксирующей ее в сильно измененном виде. Возведенная вместе с трапезной Успенская церковь имеет декорацию фасадов, буквально повторяющую декорацию прилуцкого трапезного храма, и, подобно ферапонтовской Благовещенской церкви, венчалась звонницей. Кроме того, те же карнизы и окна применены еще у двух построек: Братского корпуса Борисоглебского монастыря, перестроенного в конце XVIII в. из хозяйственной постройки (вероятно,



Окно братского корпуса (поварни) Борисоглебского монастыря

поварни), и Казенной палаты Ферапонтова монастыря. Окна того же типа недавно найдены в остатках и восстановлены у другого хозяйственного сооружения Борисоглебского монастыря, пристроенного к трапезной в середине XVI в.[7] Во всех перечисленных памятниках общий абрис окон сходен: его ширина примерно равна высоте. Несколько варьируются карнизы с кронштейнами, но все они явно представляют собой модификации одного типа.

Из приведенного перечня сооружений два имеют авторскую атрибуцию. Борисоглебскую трапезную строил ростовский мастер Григорий Борисов, трапезную Спасо-Каменного монастыря заложил Пахомий Горяинов, а свершил Григорий Борисов. Кроме того, текст «Повести о Борисоглебском монастыре» дает основания для атрибуции Григорию Борисову также и хозяйственных построек этого монастыря. Заметим, наконец, что сходство между некоторыми из названных сооружений не ограничивается только отмеченными выше чертами. В частности, очень близкие формы папертей позволяют тесно сблизить трапезную Спасо-Прилуцкого монастыря с ферапонтовской, а орнаментальные пояса — с трапезной Спасо-Каменного монастыря; звонница же последней, видимо, была очень близка к ферапонтовской звоннице.

---

[7] Имеется в виду так называемый Новый настоятельский корпус. (*Примеч. сост.*)



Казенная палата Ферапонтова монастыря

Весьма примечательно, что в начале и в конце цепочки сравнительно близко расположенных и сходных по архитектуре сооружений мы встречаем одно и то же имя ростовского мастера Григория Борисова. Есть поэтому достаточные логические основания для предположительного отнесения к творчеству этого же мастера и находящейся как бы в середине этого хронологического ряда трапезной Ферапонтова монастыря, а в этом случае и звонницы над церковью Архангела Гавриила. Но если атрибуция этих трапезных и гражданских зданий, при отсутствии прямых документальных свидетельств, все же остается гипотетической, то принадлежность их группе или артели ростовских мастеров, работавших во второй четверти XVI в. в Вологодско-Белозерском регионе, можно считать несомненной.

Гораздо сложнее обстоит дело с поисками близких аналогий для кирилловских храмов Архангела Гавриила и Иоанна Предтечи. В пределах Ростовской земли в определенной степени их предшественниками можно считать соборные храмы монастырей Спасского в Ярославле и Борисоглебского под Ростовом. В убранстве этих храмов присутствуют ордерные мотивы, переработанные для исполнения в кирпиче, а некоторые сочетания профилей буквально совпадают с профильными тягами кирилловских церквей. Еще ближе к кирилловским постройкам, не только по деталям, но и по своему пропорциональному строю, собор Данилова монастыря в Переславле-Залесском. Напомним, что Н. Н. Воронин приписывал как Борисоглебский собор, так и собор Данилова монастыря Григорию Борисову, хотя это сейчас и представляется достаточно спорным. Однако перечисленные храмы сильно отличаются от рассматриваемых нами своей внутренней структурой. Они перекрыты крестовыми сводами, пяты которых расположены на одной высоте, и в этом отношении следуют зальному типу московского Успенского собора. В отличие от этого, кирилловские церкви в целом воспроизводят традиционную структуру крестовокупольного храма с повышенными по отношению к угловым сводами ветвей креста, лишь с усложнением сводчатой конструкции западной части. В этом отношении более близок к ним пример суздальских храмов Покровского и особенно Спасо-Евфимиевского монастырей, у которых применены крестовые своды в западных компартиментах. Но эти памятники очень далеки от наших своей фасадной декорацией.

Можно также говорить о преемственной связи с кирилловскими храмами собора Спасо-Прилуцкого монастыря, 1537—1542 гг., при всей разнице в композиции и размерах этих построек. Прилуцкий собор — поставленный на подклет и обнесенный галереями большой пятиглавый храм с довольно скупой архитектурной декорацией. Проще он и по внутренней структуре: все его своды коробовые, подпружные арки не выражены. Карниз на его фасадах лишь с известной натяжкой может быть назван антаблементом. И все же некоторые черты собора явно восходят к кирилловским храмам. Так, у всех трех использован редко встречающийся прием, когда плоскости кокошников второго яруса под малыми барабанами не вынесены по отношению к их поверхности, а точно сопрягаются с ними по касательной. Если карниз под закомарами прилуцкого собора сильно упрощен, то профилировка его цоколя и, что особенно важно, все детали порталов довольно точно повторяют кирилловский образец.

Кроме того, нужно отметить, что декорация его барабанов очень близко совпадает с декорацией барабанов как кирилловской церкви Иоанна Предтечи (барабан церкви Гавриила не сохранился), так и особенно трапезного



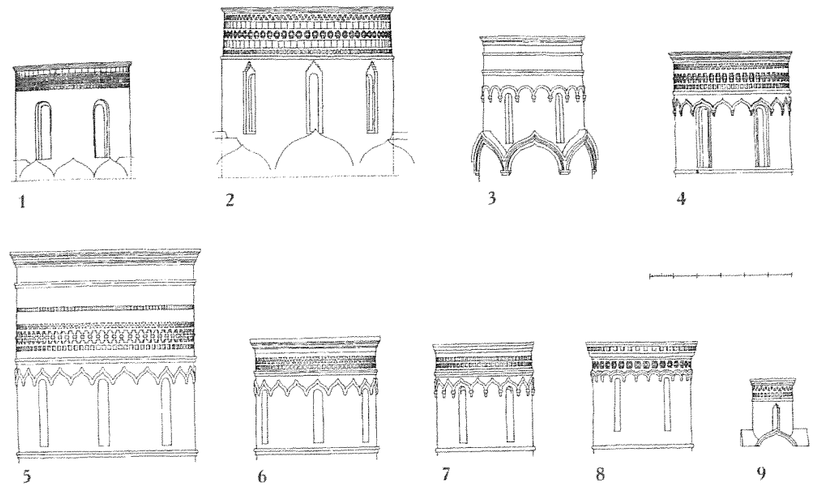
Преображенский собор Спасо-Прилуцкого монастыря

храма Спасо-Прилуцкого монастыря, что позволяет включить этот памятник в общий генетический ряд.

Следует также сказать, что многие приемы конструктивного устройства, а также декорации, особенно детали порталов, повторены у последующих храмов Кирилло-Белозерского монастыря: церквей Владимира, Иоанна Лествичника, Преображения, — но значительно более позднее время их постройки и очевидность следования местным образцам, а не живой строительной традиции делают эти сопоставления малосущественными для поставленной нами темы.

Привлеченные нами аналогии кирилловских и ферапонтовской построек 1530-х гг. рисуют картину интенсивного каменного строительства в монастырях Вологодско-Белозерского края. Это редкий для XVI столетия случай, когда можно с большой долей вероятности обрисовать непрерывную деятельность одной группы строителей.

Можно было бы говорить о единой артели, если бы мы располагали сколько-нибудь надежными сведениями о принципах формирования артелей,



Декор барабанов церковных сооружений Белозерья и Вологды конца XV — первой половины XVI в.: 1 — собор Ферапонтова монастыря, 2 — собор Кирилло-Белозерского монастыря, 3 — трапезная церковь Ферапонтова монастыря, 4 — церковь Иоанна Предтечи Кирилло-Белозерского монастыря, 5–6 — собор Спасо-Прилуцкого монастыря, 7 — трапезная церковь Спасо-Прилуцкого монастыря, 8 — собор Горицкого монастыря, 9 — церковь Владимира Кирилло-Белозерского монастыря

степени постоянства их состава, взаимоотношений артели и главного мастера. Попытаемся реконструировать перечень работ этой артели или группы, включив в них предположительно некоторые несохранившиеся сооружения:

1. Собор Борисоглебского монастыря. 1522–1524.
2. Трапезная Борисоглебского монастыря. 1524–1526.
3. Поварня и, возможно, другие «службы» Борисоглебского монастыря. После 1526 г.
4. Трапезная Спасского монастыря в Ярославле. Дата неизвестна.
5. Трапезная Ферапонтова монастыря. 1530–1534.
6. Церковь Иоанна Предтечи в Кирилло-Белозерском монастыре. 1531–1534.



Собор Рождества Богородицы можайского Лужецкого монастыря

7. Церковь Архангела Гавриила в Кирилло-Белозерском монастыре. 1531—1534.

8. Казенная палата Ферапонтова монастыря. Дата неизвестна.

9. Трапезная Павло-Обнорского монастыря (сохранилась фрагментарно). Начата в 1536 г.

10. Собор Спасо-Прилуцкого монастыря. 1537—1542.

11. Трапезная Спасо-Прилуцкого монастыря. 1545 (окончание).

12. Церковь Сергия Радонежского (Павла) в Павло-Обнорском монастыре (не сохранилась). 1546.

13. Трапезная Спасо-Каменного монастыря. 1543—1549.

14. Трапезная Корнилиева-Комельского монастыря. Дата неизвестна.

Есть также некоторые основания для причисления к деятельности этой группы мастеров соборных папертей Кирилло-Белозерского монастыря (не сохранились) и Ферапонтова монастыря.

Казалось бы, очевидна строгая локализация деятельности этой стилистически четко очерченной группы пределами Ростовской епархии с постепенным смещением из Ростова и Ярославля в Белозерье, а затем в окружающие Вологду монастыри. Общая продолжительность ее существования составляет не менее 25 лет, что более или менее совпадает с периодом активной жизни одного поколения. Однако кажущаяся замкнутость ее строительного опыта рамками Ростовской епархии нарушается существованием еще одного памятника, достаточно удаленного и вместе с тем обнаруживающего очевидные точки соприкосновения с некоторыми из рассмотренных выше построек.

Речь идет о соборе можайского Лужецкого монастыря. Это средней величины пятиглавый крестовокупольный храм, поставленный на подклете. Западные столбы собора, как и у церкви Гавриила, круглые, но завершены они не кубовидной капителью, как у этой церкви, а профильными тягами, охватывающими лишь часть окружности и расположенными в два яруса, соответственно под пятами арок, переброшенных к стенам, и подпружных арок под барабаном. Своды ветвей креста — коробовые. Главное, что сближает памятник с постройками Белозерья и Вологды, это мотивы декорации его фасадов и отчасти интерьера. Особо следует отметить полную идентичность как общего характера, так и всех деталей порталов, включая и кирпичную имитацию сноповидных капителей, более нигде не встречающуюся. Апсиды собора расчленены килевидной аркадой на тонких вертикальных тягах, совершенно идентичной с аркадой апсид церкви Иоанна Предтечи. А в трехчастные карнизы четверика, апсид и барабана во фризовой части введена цепочка арочных ниш, которая у собора Спасо-Прилуцкого монастыря включена только в карниз апсид. Таким образом, наряду с чертами общего сходства имеются признаки, роднящие этот памятник поровнь как с кирилловскими храмами, так и с собором Спасо-Прилуцкого монастыря.

Собор Лужецкого монастыря не имеет точной даты. Известно лишь, что он построен на вклад митрополита Макария, происходившего из этого монастыря, в бытность его новгородским архиепископом, т. е. между 1526 и 1542 гг. Представляется почти несомненным, что кто-то из строителей собора участвовал также в создании обоих кирилловских и прилуцкого храмов. Если так, то возведение собора следует отнести либо к началу, либо к концу обозначенного периода, исключив его середину. Есть у собора Лужецкого монастыря одна черта, заставляющая отдать предпочтение скорее более ранней дате. Купольные своды его барабанов и конхи

апсид выложены очень необычно — в виде меридионально поднимающихся к шелыге рядов поставленных на ребро кирпичей, из которых только немногие доходят до верха, остальные же обрываются по мере сужения соответствующих долек свода. Можно высказать предположение, требующее проверки, что в швах между рядами кирпичей скрыт металлический каркас, поскольку в противном случае отсутствие в кладке свода горизонтальной перевязки было бы совершенно необъяснимо. Металлическое армирование кладки было введено в русскую практику итальянскими мастерами и известно в основном у таких ранних для XVI в. построек, как галереи Благовещенского собора, а применительно к купольным сводам — у Успенской церкви в Ивангороде.

Лужецкий монастырь исторически связан с Белозерьем. Он основан в начале XV в. Ферапонтом по повелению можайского, верейского и белозерского князя Андрея Дмитриевича. Но для XVI в. такая связь вряд ли уже могла иметь какое-либо значение, тем более учитывая ктиторство Макария. Поэтому сходство между можайским монастырским собором и вологодско-белозерскими постройками следует прежде всего трактовать как признак существования достаточно развитых перекрестных связей между строительной деятельностью различных регионов Московского государства. В этой связи следует напомнить об известных фактах работы тверских строительных мастеров в пределах Новгородской епархии — в Волоколамске и в Хутынском монастыре. Длительная работа компактной группы ростовских мастеров в пределах одного региона свидетельствует, на наш взгляд, не столько о строгой локализации строительных корпораций, сколько о хозяйственных возможностях заволжских монастырей, сосредоточивших в своих руках значительные великокняжеские и боярские вклады. Интенсивная строительная деятельность этих монастырей выглядит особенно внушительно для конца 1530-х и 1540-х гг., когда каменное строительство в самой Москве было фактически прервано. Отправным пунктом для этого процесса послужило одновременное возведение в Кирилло-Белозерском и Ферапонтове монастырях трех монументальных построек, во многом определивших лицо этих замечательных архитектурных ансамблей.

Доклад, прочитанный в Ферапонтове 5 августа 1995 г. на научной конференции «Русский Север: История, культура, традиции».

Успенская церковь в Белозерске

Успенская церковь в Белозерске известна историкам русского искусства в основном по порядной записи на ее строительство[1]. Эта запись, датируемая 1552–1553 гг., — древнейший из дошедших до нас документов такого рода.

Напомним вкратце содержание порядной записи. Заказчиками в ней выступают прихожане во главе с церковным причтом, исполнение работ берут на себя мастера Горяин Григорьев Царев и Третьяк Борисов Ростовка. Царский мастер Горяин Григорьев также, вероятно, был ростовцем, так как ростовцем назван его сын Пахомий Горяинов, закладывавший Успенскую церковь с трапезной в Спасо-Каменном монастыре[2]. Указан образец, которым должны руководствоваться мастера при возведении нового храма, — Успенский собор Кириллова монастыря, а также оговорено особое задание: «...и в стене нам доспети колоколам большим и меньшим, и часовню нам поставить на церкве». Фундамент церкви — «подошва церковная» — к этому времени уже был заложен «без мастерского указа». Строительство должно было вестись «сколько у них на какой год извести и кирпича запасут». «У дела» обязался быть сам старший мастер — Горяин Григорьев «опришно государевой присылки», т. е. в том случае, если он не будет затребован по царскому указу для каких-либо иных работ[3]. Таким образом, нам известны начальная дата строительства и имена мастеров, которым это строительство было поручено.

[1] Акты, относящиеся до юридического быта древней России. СПб., 1864. Т. II. Стб. 776; *Воронин Н. Н.* Очерки по истории русского зодчества XVI–XVII вв. М.; Л., 1934. С. 26–27.

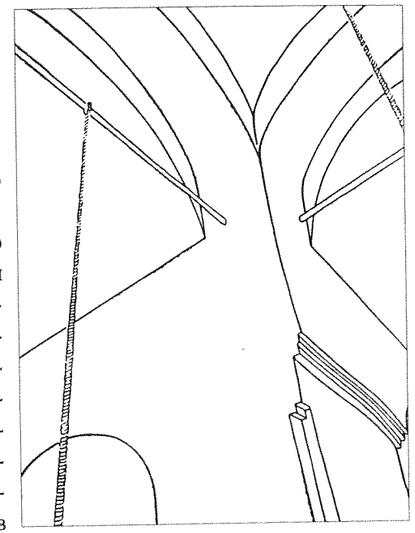
[2] *Леонид, архимандрит.* Описание славянских рукописей библиотеки Свято-Троицкой Сергиевой лавры. М., 1878. № 658. С. 236–237.

[3] Акты, относящиеся до юридического быта... Стб. 776.



Успенская церковь. Северный фасад

Исходя из текста документа, естественным было ожидать, что Успенская церковь если не в деталях, то уж во всяком случае в общей композиции должна следовать предписанному образцу — Успенскому собору Кирилло-Белозерского монастыря. Между тем архитектура обоих памятников настолько различна, что трудно усмотреть в них какие-либо общие черты, кроме совпадения размеров в плане (18 × 22,5 м). Мало похожа Успенская церковь и на другие белозерские постройки конца XV — XVI в. Это четырехстолпный, пятиглавый храм без подклета, перекрытый коробовыми сводами. Повышенные подпружные арки чрезвычайно узки, они занимают только около трети ширины столбов. Угловые барабаны имеют в своем основании небольшие ступенчатые арочки. В юго-западном углу храма вверху (как бы на уровне хо́ров) устроен придел, к которому ведет внутристенная лестница в южной и западной стенах. Придел перекрыт сомкнутым сводом, под приделом свод — парусный. Северо-западный угол внутри срезан для размещения в толще стены лестницы наверх, к звоннице и палатке, где помещались часы. Видимо, это и есть упомянутая в порядной «часовня». Кроме лестницы, в северо-западном углу почти на всю высоту четверика проходит вертикальная шахта для часовых гирь. Небольшое помещение для часов перекрыто полулотковым сводом, над ним сохранилось основание звонницы с четырьмя поставленными по квадрату массивными столбами, из которых один только наполовину выступает из тела углового барабана.



Успенская церковь. Подпружные арки

Внешние формы храма довольно просты. Фасады членятся необычными для Белозерья широкими плоскими лопатками. Северо-западному углу четверика, где помещались часы и звонница, строители придали характер мощной гипертрофированной лопатки, расширяющейся вверху напусками кирпичей. Поле закомар сливается с плоскостью прясел. Оконные проемы без наличников. Перспективные порталы завершены архивольтами, имеющими рисунок очень плоской кривой с небольшим килевидным подвышением. Барабаны имеют по четыре узких окна, утопленных в прямоугольных впадинах, и завершаются поясом пятиугольных ниш, несколько усложненных у среднего барабана. Юго-западный барабан имеет только ниши без световых проемов. Пропорции барабанов довольно приземисты. В основании всех барабанов, кроме северо-западного, наполовину закрывавшегося звонницей, сохранились остатки расставленных по кругу кокошников. Обычная для Белозерья орнаментальная кирпичная кладка применена только в поясе, венчающем низкие алтарные апсиды.

Г. Н. Бочаров и В. П. Выголов, едва ли не единственные писавшие об этом памятнике, отметили существенное отличие его архитектурных форм от предписанного образца, указав на статичность композиции белозерского храма, простоту и пластичность его архитектурных форм. На этом основании они сближают Успенскую церковь с «псковско-новгородским зодчеством»[4].

---

[4] *Бочаров Г. Н., Выголов В. П.* Вологда, Кириллов, Ферапонтово, Белозерск. М., 1966. С. 264—266.

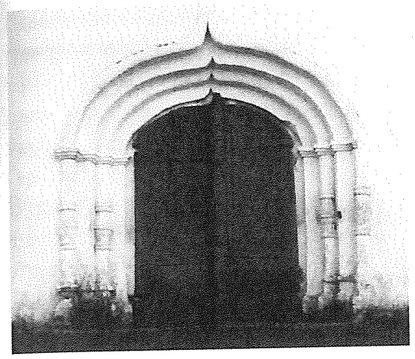
Вряд ли можно признать удачным объединение зодчества Пскова и Новгорода в XVI в. в «псковско-новгородское», но само по себе это наблюдение небезосновательно, так как церковь Успения, имеющая весьма мало общего с псковской архитектурой, во многих своих чертах действительно может быть сближена с современными ей каменными сооружениями Новгорода.

Еще сравнительно недавно было широко распространено мнение, что с падением политической независимости Новгорода в конце XV столетия закончилось и существование самостоятельной новгородской архитектуры. Почти все новгородское строительство XVI в. трактовалось уже как «московское». К. К. Романов из названных им четырнадцати сохранившихся новгородских церквей первой половины XVI в. только три рассматривал как произведения местной школы, остальные же, по его мнению, «должны были выполняться среднерусскими мастерами»[5]. Однако более близкое знакомство с этими якобы вполне среднерусскими постройками показывает, что они не находят себе близких аналогий в архитектуре какого-либо другого района Московского государства. Отдельные формы, безусловно среднерусские по своему происхождению, применены в новгородских памятниках XVI в. с несомненным своеобразием. Так, для них характерны сочетание «московских» закомар с пощипцовыми покрытиями и особая система декорации фасадов, при которой плоскости стен и лопаток разбиваются неглубокими нишами, имеющими пятиугольную форму, либо арочными с килевидным подвышением.

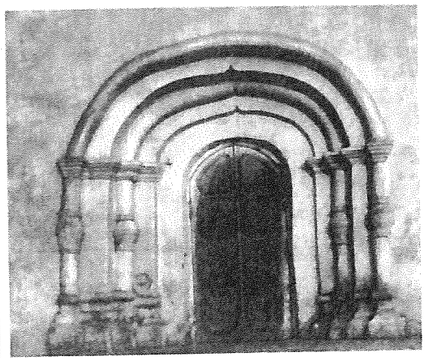
Самостоятельный характер новгородской архитектуры XVI в. сейчас признается всеми наиболее авторитетными исследователями новгородского зодчества[6], чему в немалой степени способствовала большая работа, проведенная в послевоенный период новгородскими реставраторами. Благодаря этому появилась возможность провести детальное сопоставление архитектуры Успенской церкви в Белозерске и современных ей новгородских памятников.

[5] Три памятника, названные К. К. Романовым, — это церковь Климента на Иворской улице 1520 г., церковь села Папоротского 1522 г., церковь апостола Филиппа на Нутной улице (*Романов К. К.* К вопросу о влиянии взаимоотношений между строителями и заказчиками на формы зодчества в Новгороде в XVI в. // Временник Отдела изобразительных искусств Гос. ин-та истории искусств. Т. I. Изобразительное искусство. Л., 1927. С. 57—58).

[6] *Каргер М. К.* Новгород Великий. Л.; М., 1961. С. 292—295; *Гладенко Т. В., Красноречьев Л. Е., Штендер Г. М., Шуляк Л. М.* Архитектура Новгорода в свете последних исследований // Новгород. К 1100-летию города. М, 1964. С. 246.



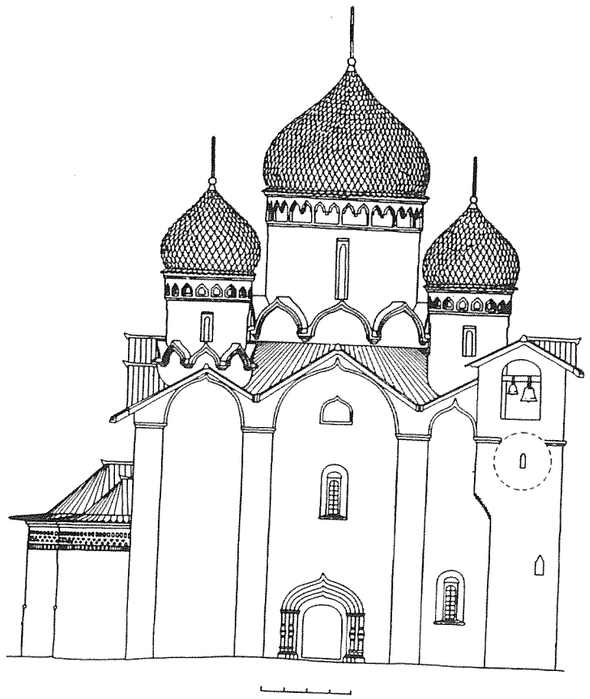
Успенская церковь. Северный портал



Церковь Никиты на Московской улице в Новгороде. Портал

Мы не будем рассматривать план здания, так как он в значительной степени был предопределен закладкой фундамента «без мастерского указа». Но уже в конструкции перекрывающих храм сводов можно отметить почти полное совпадение с церковью Бориса и Глеба на Плотничьем конце в Новгороде, выстроенной в 1537 г. новгородскими урочными мастерами. Своды этой церкви коробовые, в основании западных барабанов также помещены ступенчатые перекрещивающиеся арки. Особенное сходство с Успенской церковью Белозерска придают Борисоглебскому храму необычайно узкие подпружные арки, по поводу которых К. К. Романов писал: «Ясно, что здесь — не свободное употребление ступенчато-повышенной конструкции подпружных арок, ставшей обычной в Средней России к началу XVI столетия, а декоративное подражание ей, выполненное мастерами, не привыкнувшими к ее употреблению»[7]. Юго-западный придел Успенской церкви находит близкую аналогию в приделах Борисоглебского храма, помещенных по-новгородски в западных углах четверика «на полатях». В формах внешней архитектуры между обоими памятниками также много общего: широкие плоские лопатки, узкие и острые кили закомар, декор барабанов. Пятиугольные впадины, вообще часто применявшиеся в убранстве новгородских построек XVI в., нередко встречаются и в завершении барабанов (церковь Бориса и Глеба в Плотниках, церковь Варла-

[7] *Романов К. К.* К вопросу о влиянии... С. 56.



Успенская церковь. Реконструкция

ама в Хутынском монастыре, 1552 г., собор Сыркова монастыря, 1554 г., церковь Троицы Духова монастыря, около 1557 г.).

Прием помещения арочных оконных проемов в прямоугольную впадину со «ступенькой» вверху широко распространен в русской архитектуре XVI в., особенно в гражданском зодчестве, но именно в Новгороде он находит себе место в устройстве окон барабанов. Очень близки порталы Успенской церкви Белозерска и церкви Никиты на Московской улице в Новгороде (1557 г.). В том и другом случае сходны уплощенная кривая архивольта с небольшим килем, узкие длинные «дыньки», имеющие различную порезку в пределах одного портала, профили цоколей и капителей. В основании первоначальных оконных проемов Успенской церкви положены подоконные плиты. Этот прием также обычен для Новгорода и встречается в памятниках XIII—XVI вв.

Наконец, удалось установить, что церковь Успения имела пощипцовое покрытие прясел, обычное для новгородских храмов XVI в. В кладке угловых

барабанов сохранились следы первоначальной заделки охлупней, а на соседних участках прослеживаются границы побелки, соответствующие скатам кровель. Эти следы, не везде одинаково четкие, лучше всего просматриваются с северной стороны северо-восточного барабана. Над малыми закомарами, примыкающими к звоннице, кровли были односкатными (граница примыкания такой кровли хорошо видна с западной стороны). В основании среднего барабана выложена штраба для примыкания кровли, имевшей коническую тесовую «юбку», обычную для новгородских храмов этого времени.

Кровля над кокошниками, окружающими подножия малых барабанов, судя по следам ее примыкания к телу барабанов, не была двускатной, а повторяла очертание архивольтов. Вероятно, так же завершались и кокошники, помещенные в основании большого барабана, верх которых срезан существующей четырехскатной крышей.

Проведенное сопоставление Успенской церкви в Белозерске с новгородскими памятниками, как нам кажется, позволяет безоговорочно отнести ее к произведениям новгородского зодчества XVI в.

Как же согласовать этот вывод с упоминанием в порядной записи имен ростовских мастеров Горяина Григорьева и Третьяка Борисова? Нам представляется, что сам текст порядной, упоминая о «государевой присылке» и о весьма неопределенных сроках строительства («сколько у них на какой год извести и кирпича запасут»), оставляет место для известных сомнений, действительно ли строительство осуществлялось под руководством Горяина Григорьева. Надо учесть, что этот зодчий к моменту составления порядной был уже немолодым: его сын Пахомий Горяинов за 10 лет до этого при закладке Успенской церкви Спасо-Каменного монастыря выступал как вполне самостоятельный мастер. Поэтому можно предположить, что какие-то внешние причины (другой царский заказ, болезнь или смерть) помешали Горяину Григорьеву осуществить намеченное строительство каменного храма в Белозерске по образцу собора Кириллова монастыря[8]. То, что к этой работе могли быть привлечены мастера-новгородцы, само по себе не вызывает какого-либо удивления, так как Белоозеро в середине XVI в. поддер-

[8] На длительность строительства Успенской церкви указывает, видимо, и сообщение С. П. Шевырева о возведении ее при Грозном в 1574 г. со ссылкой на описание Белозерска 1676 г. (*Шевырев С. П.* Поездка в Кирилло-Белозерский монастырь. Вакационные дни профессора Шевырева в 1847 году. М., 1860. С. 64).

живало с Новгородом достаточно оживленные торговые отношения[9]. Это кажется нам вполне допустимым еще и потому, что белозерский городской посад гораздо менее был связан с Ростовом, чем монастыри, входившие в состав Ростовской епархии, которые систематически вели каменное строительство силами зодчих-ростовцев[10].

Таким образом, знакомство с архитектурой Успенской церкви позволяет нам включить в круг памятников новгородского зодчества XVI в. еще одно значительное сооружение.

Впервые опубликовано: Культура средневековой Руси. Л., 1974. С. 177–182.

[9] *Тихомиров М. Н.* Россия в XVI столетии. М., 1962. С. 241.

[10] Об архитектурных связях Белозерья с Ростовом см.: *Никольский Н. К.* Кирилло-Белозерский монастырь и его устройство до второй четверти XVII века (1397–1625). СПб., 1897. Т. I. Вып. 1. С. 87–88, 275–277; *Воронин Н. Н.* Очерки по истории... С. 22–26; *Подъяпольский С. С.* К характеристике кирилловского зодчества XV–XVI вв. // СА. 1966. № 2. С. 75–95; *Он же.* Архитектурные памятники Спасо-Каменного монастыря (XV–XVI века) // Древнерусское искусство. Художественная культура Москвы и прилежащих к ней княжеств XIV–XVI вв. М., 1970. С. 437–457.

[О строительной практике Московской Руси. Анализ подрядного договора середины XVI в.]

Список с порядной записи на строительство Успенской церкви в Белозерске, дошедший до нас опубликованным в 1848 г. в «Москвитянине»[1], а позднее в «Актах, относящихся до юридического быта древней России»[2] (см. Приложение 1), пока остается единственным столь ранним текстом строительного договора. Неудивительно, что этот источник неоднократно привлекался при изучении истории организации строительного дела в России. Всестороннему использованию этого документа до сих пор препятствовала дефектность списка, имевшего очевидные пропуски. Это следует из сопоставления указанной в порядной общей стоимости работы 90 рублей с суммой перечисленной поэтапной оплаты, составляющей вместе с задатком 70 рублей.

К счастью, опубликованный список с порядной не единственный. Еще один список, датируемый концом XVIII в., хранится в Рукописном отделе БАН[3] (см. Приложение 2). Известно также о существовании списка с белозерской порядной в составе рукописного сборника Череповецкого краеведческого музея[4].

Список БАН имеет некоторые текстуальные отличия от опубликованного в АЮБ, большей частью малосущественные. Иначе читаются неко-

[1] Путевые записки профессора Погодина по некоторым внутренним губерниям // Москвитянин. 1848. № 12. С. 101–103.

[2] Акты, относящиеся до юридического быта древней России (далее — АЮБ). СПб., 1864. Т. II. Стб. 776–777.

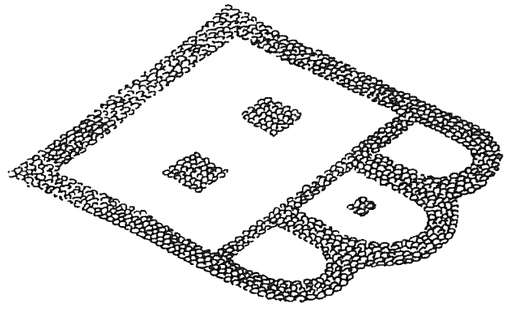
[3] ОР БАН. 12.8.9. Л. 32об.–34. 1786 (?) г.

[4] Памятники письменности в музеях Вологодской области. Вологда, 1984. Ч. 4. Вып. 2. С. 87–88.

торые имена. Так, «послух» Федко Савельев (список АЮБ) читается как Жетко. Пропущены отдельные слова, например: «как в Кирилове монастыре церковь Успение Пресвятые гладким делом» (отсутствует слово «Богородицы»). Однако эти пропуски легко восполняются по смыслу. Единственное действительно существенное различие — это сохранность в списке БАН полного перечня подлежащих оплате стадий строительства, что, безусловно, делает его более полноценным.

Прежде всего, следует обратить внимание, что использованные в порядной термины отнюдь не дают полного перечня существенных элементов здания и процессов строительства. Попробуем их перечислить. Это «подошва» (фундамент), стены, своды («верхние» и «алтарные»), окна, «желоба» (водометы), «кружала» (к трактовке этого термина мы еще вернемся), побелка («церковь обилим»), леса. Отсутствуют в этом перечне столбы, арки, связи, двери, кровли, барабан, глава (или главы). Неполнота перечня вполне естественна, поскольку отдельные элементы названы лишь постольку, поскольку это необходимо для определения стадий работы, соответствующих условиям оплаты. Однако для наших целей такая неполнота создает значительные трудности. Тем не менее попробуем проследить ход строительства, опираясь на текст порядной.

Исходное положение. В других условиях оно, вероятно, соответствовало бы первой стадии работ. Ко времени заключения порядной фундамент был уже заложен силами самих белозерцев под руководством некоего Григория Дьяконова «без мастерскаго указу». Поскольку фундамент Успенской церкви сложен из крупных валунов без раствора, его исполнение, очевидно, не требовало особой квалификации. Размеры храма в целом повторяют размеры принятого образца — Успенского собора

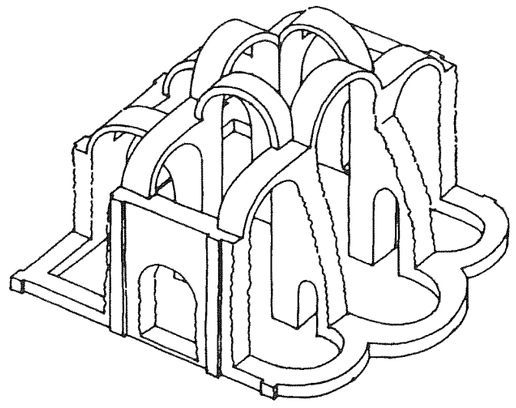


Положение здания при заключении подрядного договора: заложена «подошва» (фундамент)

Кирилло-Белозерского монастыря, а следовательно, не отражают какого-либо индивидуального архитектурного замысла.

Первая стадия. Ее характеристика звучит на первый взгляд совершенно неожиданно: «как мы зделаем стены по своды под верхные, как своды сведем». «Верхние своды» оказываются возведенными раньше упоминаемых позднее алтарных, «стены под своды» — раньше окон. Здесь налицо либо нарушенный порядок, хотя этот пункт в обоих списках идет первым, либо несоответствие терминологии, принятой в настоящее время. Попробуем рассмотреть возможность именно второго случая.

Первая, согласно порядной записи, стадия строительства



Что понимается под термином «своды верхние»? Обязательно ли своды в нашем понимании или также и арки? Ни у Срезневского[5], ни в Словаре русского языка XI–XVII вв.[6] слова «арка» нет. В словаре Поппэ[7] не содержится ни одного строительного термина, соответствующего понятию «арка». Из этого следует, что термин «своды» в древнерусском языке объединял два раздельных в наше время понятия — «арка» и «свод». В этом случае формула «верхние своды» вполне может быть трактована как «подпружные арки».

---

[5] *Срезневский И. И.* Материалы для словаря древнерусского языка по письменным памятникам. СПб., 1893. Т. 1. А–К.

[6] Словарь русского языка XI–XVII вв. М., 1975. Вып. 1 (А–Б).

[7] *Поппэ А.* Материалы для терминологического словаря древнерусского строительного дела X–XV вв. Вроцлав; Варшава; Краков, 1962.

Возможность такого словоупотребления как будто подтверждается и известным летописным рассказом о падении Успенского собора в 1474 г.: церковь «възделана бо бе уже и до сводов, их же сведе верх блъшей здати на них»[8]. Верх, т. е. барабан с главой, возводится именно на подпружных арках.

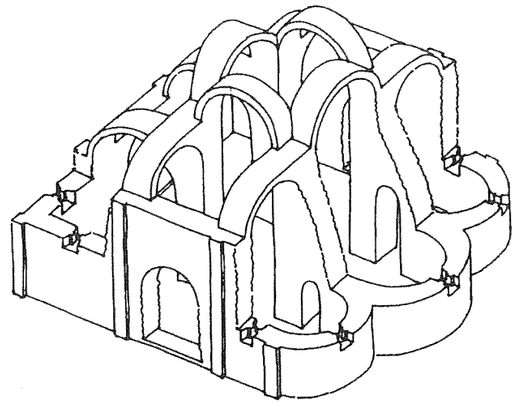
Такая трактовка термина «верхние своды» позволяет представить себе достаточно реальную картину строительства. Возведение в первую очередь столбов с подпружными арками целесообразно с точки зрения организации строительного процесса. Твердение известкового раствора, применявшегося в древнерусском строительстве, происходит долго, и при быстрых темпах строительства необходимо было выполнить в первую очередь наиболее ответственные конструкции, принимающие на себя самые большие нагрузки. Без достаточной выдержки нельзя было снимать поддерживающие арки кружала, а это, в свою очередь, задерживало выполнение отделочных работ.

В первую очередь работ, несомненно, входила также и кладка столбов, которые в тексте не названы, но без которых невозможно было выложить ни арки, ни своды. Но чтобы возвести столбы до пят подпружных арок под барабаном, необходимо было также выложить и расположенные ниже арки, переброшенные от столбов к стенам, пятовая кладка которых включена в сечение столбов. Таким образом, первую стадию работ можно представить следующим образом: выкладываются столбы и участки стен, служащие опорой для пят арок. Речь идет именно об участках стен, поскольку окна еще даже не «обложены». Вероятно, на этой стадии еще не существует и порталов. На такую мысль наводит факт существования у многих храмов широких, как бы разгрузочных арок над порталами. Такие арки удалось наблюдать у собора Спасо-Прилуцкого монастыря в Вологде (1537–1542), церкви Владимира в Кирилло-Белозерском монастыре (1554) и у Троицкого собора Белопесоцкого монастыря (конец XVII в.). В последнем случае под пятами арки прослеживаются также вертикальные штрабы, явно говорящие о выполнении портала не вместе с соседними участками стен, а лишь на последующей стадии работ. В ту же первую стадию входила и кладка арок между столбами храма и между ними и стенами. Что касается собственно сводов в нашем теперешнем понимании, то их отнесение к первой стадии работ более чем сомнительно. Неоднократно отмечалось, что торцы опалубки для коробовых сводов обычно укладывались на предварительно выложенную криволинейную кладку, что, согласно тексту порядной, еще только предстояло выполнить. Таким образом, объем кладки, относящийся к первой стадии строительства, оказывается не столь велик, но выкладывался в первую очередь основной конструктивный костяк здания.

[8] ПСРЛ, т. VIII, с. 179; т. XII, с. 155 и др.

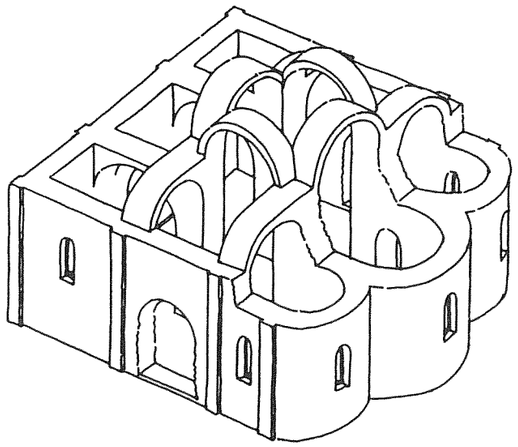
Вторая стадия. В списке АЮБ она отсутствует. Ее формулировка «да как вокна обложим» не требует особых комментариев. Окна в храмах XVI в. располагались обычно высоко, на 3–4 м и более от пола, так что объем предусмотренных этой стадией работ был довольно значительным. Возможно, что тогда же выкладывались и порталы, хотя прямых указаний на время их возведения не имеется. Строго говоря, возможно появление порталов на любой из последующих стадий.

Вторая стадия строительства



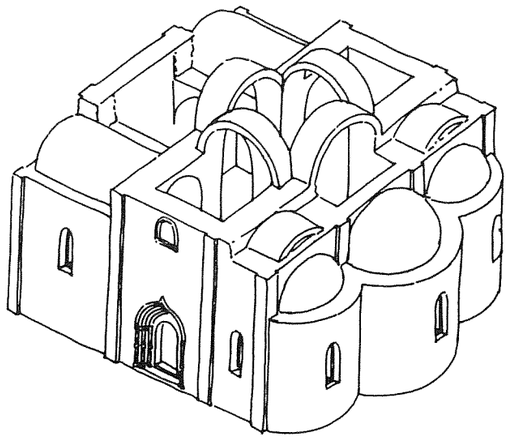
Третья стадия «и как зделаем вокна да под своды на сажень стены». Действительно, пяты сводов угловых компартиментов и апсид обычно находятся примерно на сажень выше окон. Таким образом, лишь по окончании третьей стадии появляется возможность приступить к выкладке сводов в современном смысле этого термина.

Четвертая стадия (в списке АЮБ отсутствует) «да как сведем своды олтарные». Логика последовательности работ здесь совершенно очевидна. Может показаться странной акцентировка алтарных сводов — ведь сам объем кладки этих сводов весьма невелик и никак не сопоставим с объемом кладки, предусмотренным другими стадиями. Очевидно, в эту стадию включалась также и другая работа, в частности выкладка сводов не только апсид, но и угловых восточных компартиментов, также входящих в алтарную часть храма, а возможно, и находящихся на той же отметке юго-запад-



Третья стадия строительства

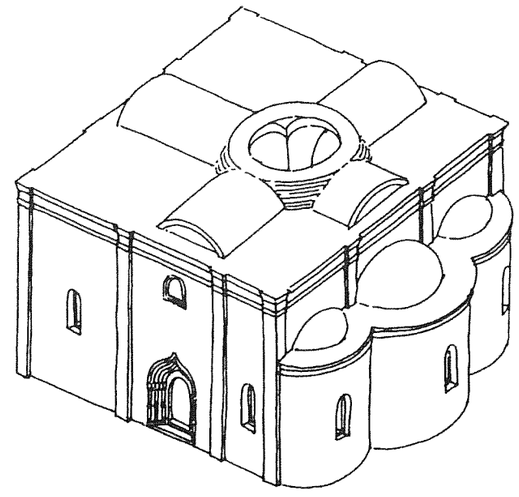
ного и северо-западного компартиментов. Что касается выделения именно алтарных сводов, то это также вполне объяснимо. Восточная стена четверика в плане храмов этого времени обычно отсутствует, ее линия бывает намечена только положением восточных угловых лопаток. Как таковая восточная стена возводится лишь над сводами апсид. Таким образом, кладка алтарных сводов — очень важный этап строительства, позволяющий замкнуть стены основного объема храма по всему периметру.



Четвертая стадия строительства

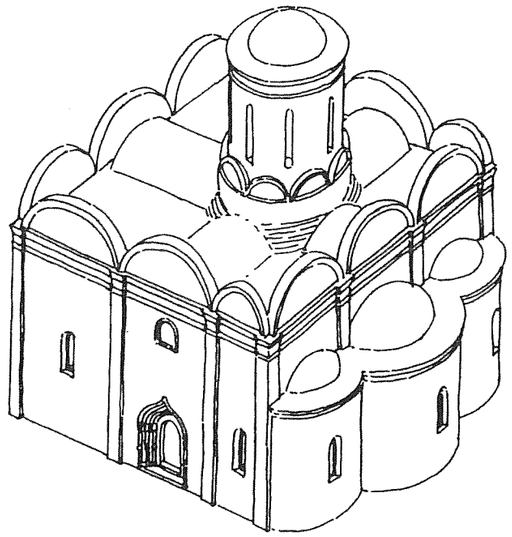
Пятая стадия «как зделаем до желобов» сформулирована совершенно ясно. Здание возведено до пят закомар. Вряд ли приходится сомневаться, что к этому моменту завершены все своды, включая более высокие своды рукавов креста. Выкладка этих сводов при «пониженных» подпружных арках, стыкующихся с кладкой парусов, предполагает также, скорее всего, и выполнение кладки самих парусов не позднее этой же стадии. Как видно из иллюстраций, объем работ, относящихся к пятой стадии, не столь велик и вполне сопоставим со всеми предыдущими. Это служит, на наш взгляд, лишь подтверждением той трактовки выражения «как мы зделаем стены по своды под верхные как своды сведем», которая была изложена выше. В противном случае, если предположить ошибку в последовательности строительного процесса, объем работ, относимый к этой стадии, и без того сравнительно небольшой, пришлось бы распределить на две стадии.

Пятая стадия строительства



Шестая стадия «да как поставим кружала верхные», скорее всего, на наш взгляд, предполагает полное окончание кладки. Здесь может возникнуть вопрос о значении термина «кружала». Его безусловно можно отнести к опорным конструкциям позакомарного покрытия и главы. Но может ли этим термином обозначаться каменная кладка закомар? Такое предположение следует, видимо, отвергнуть по нескольким соображениям. Во-первых, при описании дру-

Шестая стадия строительства

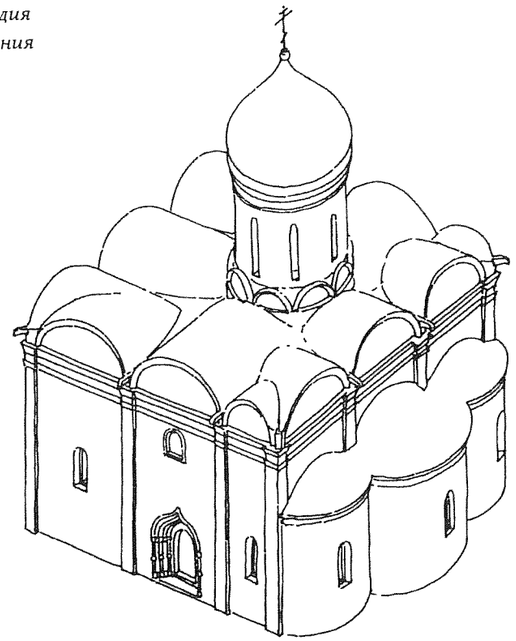


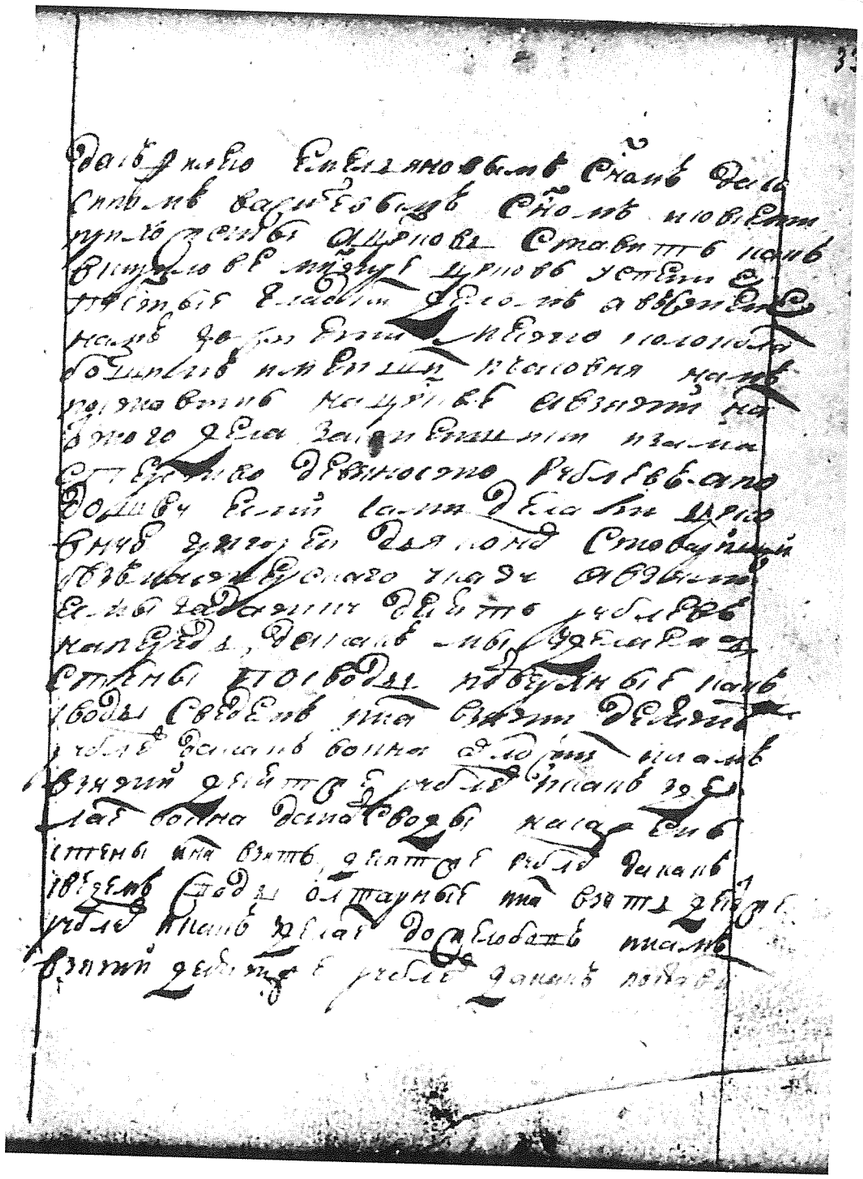
гих каменных частей воздвигаемого храма в порядной применены либо достаточно определенные формулировки «сведем», «обложим», либо более общий оборот «сделаем», здесь же говорится «поставим», что прямо должно быть отнесено к установке заранее изготовленных конструкций. Во-вторых, согласно порядной заказчик обязуется «лес и кружала делати своими людми за их указом за горяиновым», т. е. под кружалами явно понимаются именно деревянные конструкции. Ни Срезневский, ни Поппэ, ни Словарь русского языка XI–XVII вв. случаев применения термина «кружало» как «закомара» не приводят. Термин же «закомара», во всяком случае в XVII в., применяется уже очень широко. В частности, в переписной книге Кирилло-Белозерского монастыря 1601 г. по отношению к ряду сооружений применена формула: «олтари и закомары крыты тесом»[9]. Впрочем, как ни трактовать термин «кружала», эта стадия, по-видимому, предусматривает завершение каменной кладки.

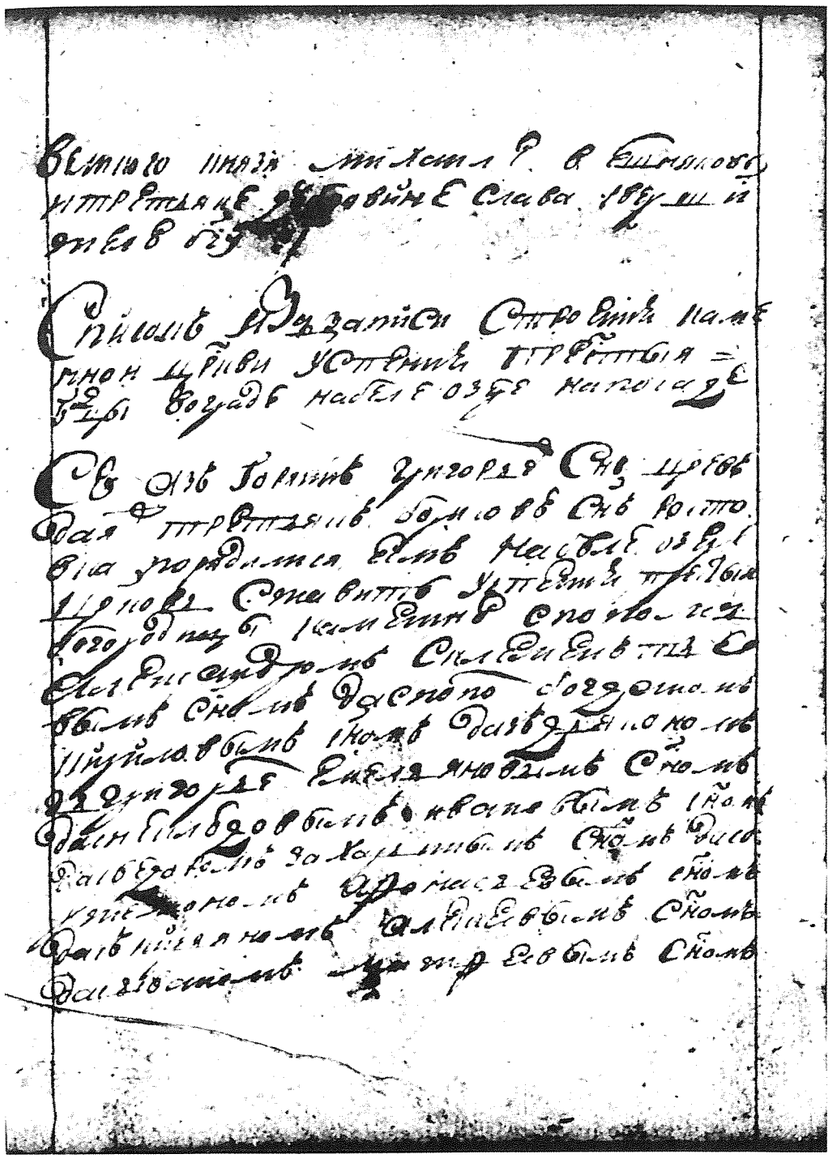
[9] Опись строений и имущества Кирилло-Белозерского монастыря 1601 года. СПб., 1998.

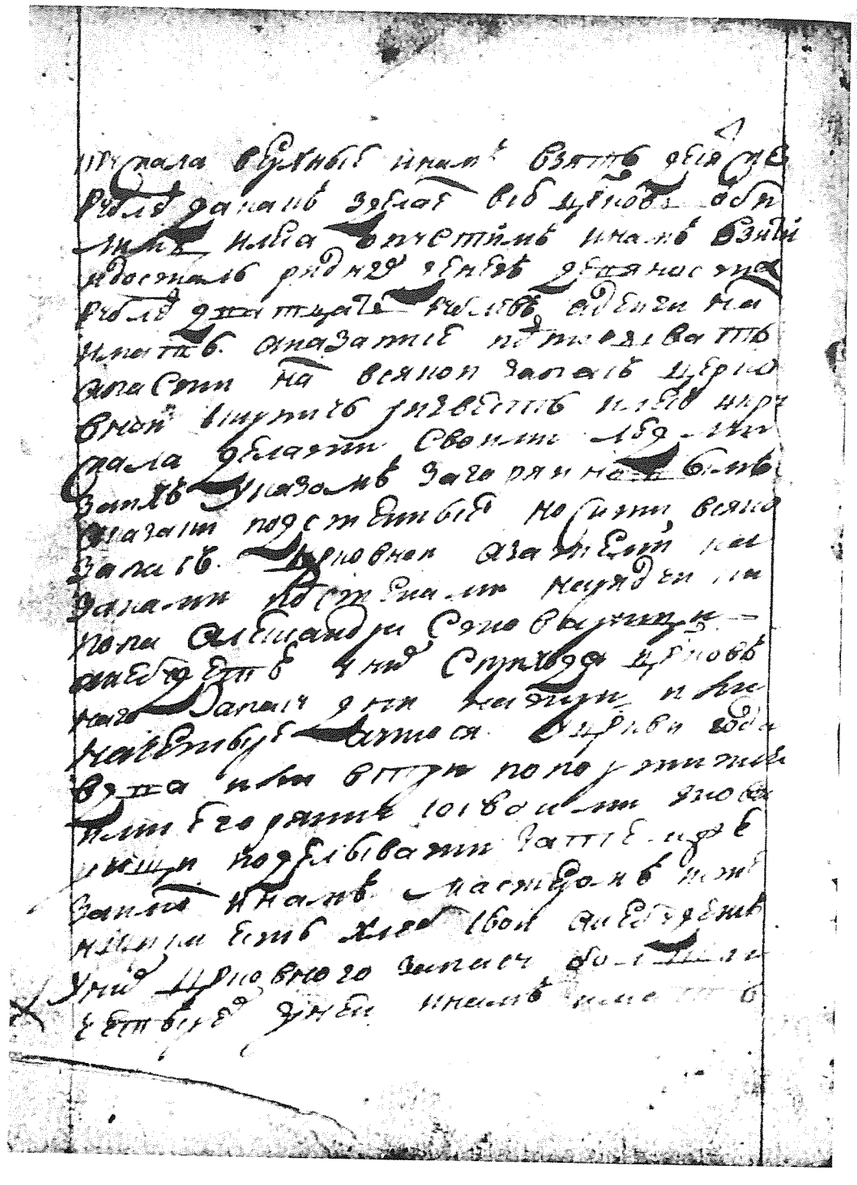
Седьмая стадия «как зделаем всю церковь обилим и леса опустим», естественно, означает полное окончание строительных работ. Здесь следует обратить внимание на то, что, при стабильном составе артели, обмазку и побелку должны были выполнять те же каменщики, которые выполняли основной объем работ.

Седьмая, заключительная стадия строительства церковного здания









Список с порядной записи на строительство Успенской церкви а Белозерске. 1780-е гг. ОР БАН, 12.8.9, л. 32об.–34.

Приложение 1

Се аз Горяин Григорьев сын Царев, да яз Третьяк Борисов сын Ростовка порядилися есми на Белеозере церковь ставить Успения Пресвятыя Богородицы каменную, с попом Александром Клементьевым сыном, да с попом Богданом Кириловым сыном, да с дьяконом Григорьем Емельяновым сыном, да с Неклюдом Ивановым сыном, да с Федором Захарьиным сыном, да с Артемом Афанасьевым сыном, да с Кириаком Алексеевым сыном, да с Иваном Матвеевым сыном, да с Филею Емельяновым сыном, да с Осипом Васильевым сыном и со всеми прихожаны; а церковь ставить как в Кирилове монастыре церковь Успения Пресвятыя Богородицы, гладким делом, и в стене нам доспети место колоколам болшим и меншим, и часовню нам поставить на церкве, и взяти нам от того дела за стенщики и за мастерство девяносто рублев, а подошву есми сами делали церковную, Григорей Дьяконов с товарищи, без мастерскаго указа; а взяли есми задатку десять рублев наперед; а как мы сделаем стены под своды под верхные, как своды сведем, и нам взяти десять же рублев, и как сделаем вокна да на своды на сажень стены, и нам взять десять же рублев, а как сделаем до желобов, и нам взять десять же рублев, да как поставим кружала верхние, и нам взять десять же рублев, да как сделаем всю церковь, отбелим и леса опустим, и нам взяти и досталь рядных денег в девяносто рублев, двадцать рублев; а денги нам имати и на записи подписывати; а пасти нам взятой запас церковной, кирпичь, и известь и лес и кружала делать своими людьми, за их указом Горяиновым, и казаки под стены носити всякой запас церковной, и за теми казаки под стенами нарядчика попа Александра с товарищи; а не будет у них с прихода церковнаго запасу дни три или четыре, и что у ся у церкви года в два или три попортится, и мне Горяину с своими товарищи поделывати за тем же наймом, и нам с мастером и застенщики есть хлеб свой; а не будет у них церковнаго запасу болше четырех дней, и нам имать у них поденежное, по две денги на день. А делати нам Горяину у них своими товарищи церковь, сколко у них на какой год извести и кирпича запасут, и нам тот товар и делать без хитрости; а промазки нам класти тонко; а у дела мне быть самому Горяину, опришно государевы присылки; а сюда ему быти по нашему приказу, как у нас товар поспеет, на каков год и каков товар поспеет, и ему в те поры приходити, и все ряда мне же Горяину делати. И поималисъ по нас порукою Иван Терентьев сын Золотов, да Илья Тимофеев сын Кичигин, да Тимофей Иванов сын Сухопаров. А не станем мы делати церкви и не сделаем, ино на нас и на наших порущиках, по сей записи, взяти попу Александру с товарищи шестьдесят рублев. А на то послуси: Пантелей Клементьев сын Ростовец, да Борис Андреев сын Углеченин, да Еска Александров сын Лошкин. А запись писал Федко Савельев сын Игумнова, лета 7061 года.

АЮБ, т. II, стб. 776–777, № 254. Подрядные на каменные работы. 1552–1553 гг.

Приложение 2

/Л. 32об./ Список из записи строения каменной церкви Успения Пресвятыя Богородицы во граде на Беле озере на посаде

Се аз Горяин Григорьев сын Царев да я ж Третьяк Борисов сын Ростовка порядилися есмь на Беле озере церковь ставить Успения Пресвятыя Богородицы каменную с попом Александром с Клементьевым сыном да с попом Богданом Кириловым сыном да з дьяконом з Григорьем Емельяновым сыном да с Неклюдовым Ивановым сыном да с Ведором Захарьиным сыном да с Артемоном Афонасьевым сыном да с Кирьяком Алексеевым сыном да с Иваном Матфеевым сыном */Л. 33/* да с Филею Емельяновым сыном да с Осипом Васильевым сыном и со всеми прихожаны. А церковь ставить как в Кирилове монастыре церковь Успение Пресвятые гладким делом, а в стене нам доспети место колоколам болшим и меншим и часовня нам поставить на церкве. А взяти нам от того дела за стеншики и за мастерство девяносто рублев. А подошву есми сами делали церковную Григорей Дьяконов с товарищи без мастерскаго указу, а взяли есмы задатку десять рублев наперед. Да как мы зделаем стены по своды под верхные, как своды сведем и нам взяти десять же рублев, да как вокна обложим и нам взяти десят же рублев, и как зделаем вокна да под своды на сажень стены и нам взять десят же рублев, да как сведем своды олтарные и нам взять десят же рублев, и как зделаем до желобов и нам взяти десят же рублев, да как поставим */Л. 33об./* кружала верхные и нам взять десят же рублев, да как зделаем всю церковь обилим и леса опустим и нам взяти и досталь рядных денег девяноста рублев дватцать рублев, а денги нам имать, а на записе подписывать, а пасти нам всякой запас церковной, кирпичь и известь и лес и кружала делати своими людми за их указом за горяиновым, а казаки подстенные носити всякой запас церковной, а за теми казаками под стенами нарядчики попа Александра с товарищи, а не будет у них с прихода церковнаго запасу дни на три или на четыре, а что ся у церкви года в два или в три попортится и мне Горяину со своими товарищи поделывати за тем же за н[ай]мом и нам мастером и стенщики есть хлеб свой, а не будет у них церковного запасу болши четырех дней и нам имать

/*Л. 34*/ у них поденное по две денги на день. А делать нам Горяину у них своими товарищи церковь колко у них на какой год извести и кирпича запасут и нам тот зделать без хитрости, а промаски класть нам тонкия, а у дела мне Горяину быть самому опришенно государевы присылки, а сюда ему быти по нашему приказу как у нас товар поспеет на каков год и на каков год товар не поспеет и ему в те поры переходити и ся ряда мне же Горяину делати. А поимались по нас порукою Иван Терентьев сын Золотов да Илья Тимофеев сын Кичигин да Тимофей Иванов сын Сухопаров. А не станем мы делати церковнаго или церкви не зделаем и на нас и на наших порущиках по сей записе взять попу Александру с товарищи шестьдесят рублев. А на то послуси Пантелей Клементьев сын Ростовец да Борис Андреев сын Углечанин да Еска Александров сын Лошкин. А запись писал Жетко Савельев сын Игумнова лета 7061-го.

ОР БАН, 12.8.9, л. 32об.–34, февраль 1786 (?) г.

Доклад, прочитанный на семинаре по древнерусской архитектуре в Институте истории и теории искусства Академии художеств в марте 1994 г.

III. Итало-русские архитектурные связи

О книге Э. Ло Гатто. Послесловие через полвека[1]

Такова особенность нынешних лет, что мы впервые знакомимся с целыми пластами накопившейся литературы — как художественной, мемуарной, так и научной. Давно уже ставшая частью мировой культуры, она до сих пор оставалась недоступной читателям бывшего Советского Союза. Это напрямую относится и к литературе по нашей собственной истории, причем не только новой истории, что хотя бы логически объяснимо, но и древней, что порой трудно понять.

Со времени выхода в свет обширного труда Этторе Ло Гатто[2] прошло

---

[1] В настоящей заметке автор использует без ссылок материал ряда собственных статей. См.: *Подъяпольский С. С.* Венецианские истоки архитектуры московского Архангельского собора // Древнерусское искусство: Зарубежные связи. М., 1975; *Его же.* Архитектор Петрок Малой // Памятники русской архитектуры и монументального искусства: Стиль, атрибуции, датировки. М., 1983; *Его же.* К вопросу о своеобразии архитектуры московского Успенского собора // Успенский собор Московского Кремля: Материалы и исследования. М., 1985; *Его же.* Деятельность итальянских мастеров на Руси и в других странах Европы в конце XV — начале XVI века // Советское искусствознание. М., 1986. Вып. 20; *Воробьев А. В., Подъяпольский С. С.* Беклемишевская башня Московского Кремля в свете реставрационных исследований // Реставрация и исследования памятников культуры. М., 1990. Вып. III; *Подъяпольский С. С.* Итальянские строительные мастера в России в конце XV — начале XVI века по данным письменных источников (опыт составления словаря) // Реставрация и архитектурная археология: Новые материалы и исследования. М., 1991; *Его же.* Венеция и Москва. Ренессансный привой на византийском древе // Архитектура мира. Вып. 2. Мат. конф. «Запад—Восток: Взаимодействие традиций в архитектуре». М., 1993.

[2] *Lo Gatto E.* Gli Artisti italiani in Russia. Roma, 1934—1943. Vol. I—III. (*Примеч. сост.*)

полвека[3], однако он и по сей день остается единственной большой работой по истории художественной деятельности итальянских строителей в России, обобщающей огромный накопленный к тому времени фактический материал. В 1990 г. эта книга была переиздана в Италии, но при этом до сих пор остается практически неизвестной нашим исследователям. Выход книги в муссолиниевской Италии уже сам по себе казался достаточным основанием, чтобы изъять ее из открытого доступа большинства научных библиотек. Развернувшаяся в послевоенные годы кампания «борьбы против космополитизма» сделала закрытой и саму тему. Характерно для того времени высказывание А. И. Власюка, писавшего, что «самый факт строительства Архангельского собора иностранным зодчим враждебно используется в зарубежной науке», со ссылкой как раз на книгу Ло Гатто, которую автор вряд ли читал[4]. Только с 1970-х гг. работа зарубежных и, в частности, итальянских мастеров в России становится у нас предметом пристального изучения, особенно после ряда научных конференций, приуроченных к юбилею кремлевских памятников, а также к юбилею Кваренги.

Между тем, попытки приписать труду Ло Гатто националистическую окраску абсолютно беспочвенны. Всю свою жизнь замечательный итальянский ученый посвятил пропаганде славянской и, главным образом, русской культуры в Италии. В основном предметом его внимания как филолога была русская литература. Многие произведения русской классики вышли в свет в его прозаических и стихотворных переводах. Книга об итальянских архитекторах стоит несколько особняком в его научном наследии. Не будучи специалистом в области истории искусства, Ло Гатто взял на себя огромный труд по ознакомлению с литературой по этому вопросу, преимущественно русской, знакомился с памятниками, работал в русских архивах. Вышедшие к тому времени исследования использованы им с почти исчерпывающей полнотой. В этом ему помогли консультации выдающегося историка русского искусства И. Э. Грабаря, с которым Ло Гатто был близко знаком.

[3] Данная работа написана С. С. Подъяпольским в 1992–1993 гг. (в конце 1990-х гг. отредактирована автором) в качестве вступительной статьи к предполагавшемуся изданию в России русского перевода книги Ло Гатто, однако замысел этот осуществлен не был. (*Примеч. сост.*)

[4] *Власюк А. И.* О работе Алевиза Нового в Бахчисарае и в Московском Кремле // АН. 1958. № 10. С. 101.

В основном в книге использованы труды, известные русским исследователям, хотя никогда еще их сведения не были сведены воедино. Как ни странно, новыми для нас оказываются обширные выдержки из ранней статьи известного историка архитектуры Н. И. Брунова о двух кремлевских соборах, напечатанной в итальянском журнале и отсутствующей в русских библиотеках[5]. Несмотря на исключительную тщательность автора, определенные трудности в работе с исходно малознакомым ему материалом все же привели к появлению в книге некоторых фактических неточностей[6]. Однако подавляющее большинство ошибочных положений в ней принадлежит не самому автору, а заимствовано им из русской научной литературы, сегодня во многом устаревшей, о чем речь пойдет ниже. В целом приходится скорее удивляться тому, как мало им допущено ошибок по отношению к уровню знаний своего времени. К тому же при выходе второго и третьего томов автор включил в них дополнения и примечания, отражающие появившиеся новые публикации и вносящие некоторые фактические уточнения. Небольшие поправки были внесены и при переиздании книги в 1990 г.

Книга Ло Гатто вышла в трех томах. Первый из них, предлагаемый сегодня русскому читателю [см. примеч. 3], посвящен работе итальянских архитекторов в Москве и в провинции, два других — их работе в Петербурге и в царских усадьбах соответственно в XVIII и в XIX вв. В авторском предисловии к первому тому отмечена недостаточность в его структуре органичности и единства. Хронологически его материал распадается, по крайней мере, на два совершенно изолированных периода, между которыми не просматривается какой-либо преемственной связи.

Первому периоду, охватывающему время с 1470-х по 1530-е гг., отведен по существу вполне законченный очерк. Изучение работы итальянских мастеров, приглашенных Иваном III и Василием III, имеет большое значение для истории русской архитектуры. Созданные ими произведения оказали огромное влияние на сложение форм каменного зодчества Московской Руси[7].

[5] *Brunoff N.* Due Cattedrali del Kremlino costruite da italiani // Architettura e arti decrative. Milano, Anno VI, fasc. III, novembre 1926. Этой статьи нет и в оставшемся после смерти Н. И. Брунова его личном архиве.

[6] В настоящем издании исправлены некоторые ошибки, вызванные очевидным недоразумением, касающиеся топографии, отдельных датировок и т. п., в большинстве случаев замеченные самим автором. [См. примеч. 3.]

[7] Из вышедших в последние десятилетия работ, освещающих эту тему, следует особо отметить статью В. Н. Лазарева «Искусство средневековой Руси и Запад (XI–XV вв.)»

Появление в Москве итальянцев никак нельзя считать цепью случайных эпизодов. Оно явилось плодом осознанной и последовательной политики, проводимой московскими великими князьями на протяжении более чем полувека. Дипломатические отношения между Россией и Италией стали особенно интенсивными начиная с 1470-х гг. Одним из результатов этой дипломатической активности стал брак Ивана III с жившей в Италии наследницей византийских императоров Зоей (Софьей) Палеолог. Если с итальянской стороны дипломатические усилия стимулировались очередной политической целью — вовлечь Россию в антитурецкую коалицию — да еще несбыточной и наивной надеждой подчинить русскую церковь римско-католической[8], то для России сколько-нибудь явные политические расчеты не просматриваются, и главной целью посольств в Италию многие историки считают именно наем мастеров на русскую службу[9]. Речь шла о мастерах разных специальностей, не только строителях, но и литейщиках, изготовителях пороха, рудознатцах, чеканщиках монеты, ювелирах и просто военных. Поиски архитекторов обычно предпринимались в связи с конкретными строительными начинаниями: возведением Успенского собора, стен и башен Кремля, великокняжеского дворца. Общей целью было создание укрепленной великокняжеской резиденции, отвечающей новой роли Москвы как центра объединенной России и роли Московского государства как одной из ведущих держав. Крупнейшие из прибывших в Россию итальянских мастеров пользовались здесь очень высоким социальным статусом. Они получали огромное по тому времени денежное вознаграждение (Аристотель Фьораванти по десять золотых

(см.: *Лазарев В. Н.* Византийское и древнерусское искусство: Статьи и материалы. М., 1978), а также диссертацию В. А. Булкина «Итальянизмы в древнерусском зодчестве XVI века» (Л., 1975).

[8] Наиболее полно картина дипломатических сношений Московского государства с Италией представлена в работах Е. Ф. Шмурло, в особенности в статье «Рим и Москва. Начало сношений Московского государства с Папским престолом (1462–1528)», помещенной в книге третьей Записок Русского исторического общества в Праге (Прага; Нарва, 1937–1938). Ло Гатто считал Е. Ф. Шмурло своим «незабываемым другом и учителем» и посвятил ему свой труд по истории России. См.: *Lo Gatto E.* Storia della Russia. Firenze, 1946. Vol. 1–2.

[9] *Базилевич К. В.* Внешняя политика Русского централизованного государства: Вторая половина XV века. М., 1952; *Хорошкевич А. Л.* Русское государство в системе международных отношений конца XV — начала XVI века. М., 1980.

в месяц), им дарились драгоценные одежды (имеются сведения об Алоизио да Карезано и Петре Фрязине), а иногда, вероятно при условии перехода в православие, предоставлялись земельные пожалования.

Согласно традиционным взглядам, получившим отражение и в книге Ло Гатто, русских заказчиков интересовали едва ли не исключительно технические познания итальянских строителей, собственно же архитектурные новшества явились как бы побочным результатом, скорее терпимым, чем желаемым. Однако в последнее время такая точка зрения вызывает все больше возражений. В конце XV в. Россия стала проявлять очевидный интерес к западной культуре. Он отразился и в широкой переводческой деятельности, и в некоторых оригинальных литературных произведениях. Влияние Запада иногда усматривают в еретических движениях этого времени, причем некоторые из еретиков входили в ближайшее окружение Ивана III. Интересу к западной культуре не могло не способствовать появление на Руси большого числа греков из окружения Софьи Палеолог, прибывших с ней из Италии и фактически взявших в свои руки дипломатические связи с Западом. Общий интеллектуальный климат создавал благоприятную почву для восприятия нового художественного языка, принесенного итальянскими мастерами[10]. Архитектуре возводимых ими кремлевских построек отводилась своя роль в создании пышного придворного церемониала московских великих князей, претендовавших на наследие византийских императоров и на равенство с другими европейскими монархами. Если гуманистическая основа ренессансной культуры вряд ли была не только воспринята, но и осознана на Руси, то репрезентативность и декоративное богатство архитектуры североитальянского Кватроченто как нельзя более соответствовали возникшим запросам.

Работа итальянских архитекторов при Иване III и Василии III довольно четко разделяется на несколько этапов. Первый из них связан с деятельностью уроженца Болоньи Аристотеля Фьораванти и едва ли не наиболее полно освещен письменными источниками. Приезд его в 1475 г., разборка им остатков рухнувшего Успенского собора, посещение Владимира, закладка и строительство нового собора, технические новшества изложены в летописях с редкой обстоятельностью. Хорошо документирована биография Фьораванти,

[10] *Лурье Я. С.* Элементы Возрождения на Руси в конце XV — первой половине XVI века // Литература эпохи Возрождения и проблемы всемирной литературы. Л., 1967; *Lilienfeld F. von.* Vorboten und Träger des «Humanismus» im Russland Ivans III // Renaissance und Humanismus in Mittel- und Osteuropa. I. Berlin, 1962.

выдающегося инженера и архитектора[11]. К фактической канве рассказа Ло Гатто обо всем этом трудно добавить что-либо существенное. Иначе обстоит дело с общей характеристикой Успенского собора, особенно в части проблемы соотношения в его архитектуре итальянских и русских черт. Здесь Ло Гатто целиком опирается на оценки русских исследователей начала XX в., в первую очередь К. А. Хрептовича-Бутенева. Согласно этой версии, произведение Аристотеля Фьораванти, наряду с наличием в нем итальянских мотивов (обычно не уточняется каких), представляет собой некий синтез русской архитектуры, впитавший в себя лучшие образцы Москвы, Владимира, Суздаля, Новгорода (в особенности Софийского собора), а также деревянных построек Русского Севера, с которыми Аристотель должен был познакомиться во время поездки за кречетами для миланского герцога. Однако основания для такого вывода представляются очень шаткими. Прежде всего, они не учитывают одной из наиболее существенных особенностей Успенского собора. По своей структуре это не крестовокупольный храм, какими были все сколько-нибудь заметные русские культовые постройки начиная с XI в., а церковь зального типа (*нем.* Hallen kirche, *итал.* chiesa a sala), характерного для Северной Европы, мало распространенного в Италии и совершенно неизвестного на Руси. Правда, зальный тип усложнен постановкой над собором светового пятиглавия, но основные его признаки — равномерная расстановка столбов, размещение всех арок и сводов на одной высоте — прослеживаются со всей очевидностью. В данном случае трудно полагать, что Фьораванти следовал какому-то определенному образцу, тем более что немногие принадлежащие к этому типу сооружения XV в. в Италии находятся в Умбрии и Тоскане, и неизвестно, были ли они ему знакомы. Таким образом, в подходе Фьораванти преобладает скорее чисто творческий элемент. Структура храма зального типа очень последовательно воплощает идею регулярного, рационалистического построения архитектурной формы, что соответствует коренным мировоззренческим основам ренессансной культуры.

[11] Помимо использованной Ло Гатто литературы, некоторые дополнительные биографические сведения о Фьораванти содержатся в статьях, помещенных в № 44/45 журнала Arte Lombarda, Nuova Serie (Milano, 1976): *Tugnoli Pattaro S.* Le opere bolognesi di Aristotele Fioravanti architetto e ingegnere; *Carpeggiani P.* Aristotele Fioravanti al servizio di Ludovico Gonsaga; *Oechlin W.* La fama di Aristotile Fioravanti ingegnero e architetto; и др. См. также на русском языке: *Снегирев В. Л.* Аристотель Фиораванти и перестройка Московского кремля. М., 1935; *Земцов С. М., Глазычев В. Л.* Аристотель Фьораванти. М., 1985.

Отсутствие у Успенского собора ордерной системы прежде воспринималось как свидетельство сознательного отказа архитектора от форм итальянской архитектуры с целью приблизиться к характеру русского храмового строительства. Однако при этом не учитывалось наличие у собора целого ряда характернейших итальянских деталей, только не ренессансных, а готических и даже романских. Таковы профилировка цоколя и карнизов, рисунок капителей, лопатки-контрфорсы, западное крыльцо с двойной «висячей» аркой. Да и сами круглые столбы в интерьере очень сходны со столбами североитальянских готических построек. В основном выбор архитектора останавливался на деталях наиболее простых, в которых стилистические признаки проступают наименее заметно. Что же касается чисто русских приемов и форм, которые со всей очевидностью также присутствуют в архитектуре Успенского собора, то они, вопреки высказывавшимся ранее мнениям, целиком могут быть сведены к использованию одного образца — Успенского собора во Владимире. Это относится и к венчанию фасадов закомарами, и к пятиглавию, и к декорации его стен аркатурно-колончатыми поясами. Обращение именно к владимирскому образцу, как известно, не было случайным. С перенесением митрополичьей резиденции в Москву из Владимира московский соборный храм всегда рассматривался как реплика владимирского. От него он получил в 1326 г. свое посвящение Успению Божией Матери, а при закладке в 1472 г. нового, впоследствии рухнувшего собора его строителям так же, как впоследствии Аристотелю, было поручено ознакомиться с владимирским образцом. Из русских храмов Успенский собор во Владимире был особо близок по характеру своей архитектуры к западным романским постройкам, что заметил и сам Фьораванти, охарактеризовав его словами «неких наших мастеров дело». Речь, таким образом, должна идти не о русификаторских устремлениях итальянского архитектора, которые в историко- культурном контексте XV в. выглядели бы весьма странно, а о следовании конкретному предписанному образцу, но при этом следовании достаточно свободном. Это особенно важно учитывать, поскольку Успенский собор — единственное дошедшее до нас произведение Фьораванти-архитектора[12]. Нас не должно удивлять отсутствие у этого собора ордерных форм. Деятельность Аристотеля Фьораванти на родине развивалась в Северной Италии, где архитектура сравнительно поздно восприняла распространявшиеся из Тосканы новые стилистические импульсы (в Милане

[12] Традиционная атрибуция Фьораванти лоджии палаццо дель Подеста в Болонье в настоящее время отвергнута исследователями. См.: *Tugnoli Pattaro S.* Op. cit. P. 65.

с 1460-х гг., в Болонье — с 1470-х) и где впервые несомненно ренессансные постройки появились уже после отъезда Аристотеля Фьораванти. Но дух Возрождения в московском Успенском соборе все же присутствует, только сказался он не в попытке использования античных классических ордеров, возможно не слишком хорошо знакомых Аристотелю, а в не менее важных чертах — в геометричности пространственного построения, общем рационалистическом строе сооружения, что в какой-то степени определило и лаконическую скупость архитектурной декорации, вероятно преднамеренно противопоставленной обычной для XIV — начала XV в. готической пышности. Впрочем, могло сказаться и то, что в распоряжении зодчего не было опытных мастеров-резчиков, знакомых с ренессансной архитектурной пластикой, которые появились на Руси лишь десятилетием позже.

Возведенный Фьораванти Успенский собор был высоко оценен его современниками, что получило отражение в летописи. Однако последующая деятельность мастера в России, как, впрочем, и у него на родине, была в основном посвящена инженерным вопросам, и в первую очередь военно-инженерным. Нам неизвестно о последующих его постройках, кроме наплавного моста через Волхов, а высказывавшиеся в литературе предположения на этот счет ничем не подкреплены. Наиболее вероятно возведение им здания Пушечного двора в районе нынешней Пушечной улицы, показанного на панорамах Москвы рубежа XVI—XVII вв. и имевшего вид массивной круглой постройки с высоким коническим верхом, увенчанным трубой. Как бы то ни было, успех деятельности Фьораванти в Москве как нельзя более способствовал последующему массовому приглашению итальянских мастеров. А. Л. Хорошкевич отметила любопытный факт использования в одном из летописных текстов XVI в. имени Аристотеля как нарицательного для обозначения «людей мудрых», носителей высоких технических знаний[13].

Фьораванти не был в Москве совершенно один. Он приехал со своим сыном Андреем и с каким-то «паробком» Петрушей, а в 1476 г. безымянный венецианский мастер восстанавливал верх не дошедшего до нас собора Симонова монастыря. Вероятно, деятельность этого мастера по сравнению с деятельностью самого Аристотеля была совершенно незначительна.

Второй этап строительной деятельности итальянцев охватывает время с 1485 по начало 1500-х гг. и связан в первую очередь со строительством стен

[13] *Хорошкевич А. Л.* Данные русских летописей об Аристотеле Фьораванти // Вопросы истории. 1979. № 2.

и башен Московского Кремля. С. П. Бартеневу принадлежит попытка приписать Аристотелю Фьораванти общий архитектурный замысел или даже проект Кремля, который потом был технически воплощен другими лицами. Эта точка зрения была принята Хрептовичем-Бутеневым и позднее В. Л. Снегиревым[14], придерживался ее и Ло Гатто. Последнее время эта версия представляется все более сомнительной. Б. Н. Флоре удалось проследить историю приглашения мастеров для кремлевского строительства, используя помимо широко известных летописных текстов ряд других источников[15]. Первый замысел перестройки Кремля восходит к 1482 г. и, вероятно, связан с обострением отношений с Ордой. Осенью этого года был послан в Италию посол Мануил Ангелов. Им были отправлены в Москву два мастера — пушечник и каменщик (так называли в то время строителей каменных зданий, в том числе и архитекторов). Этим «каменщиком», прибывшим в Россию в конце 1484 или в начале 1485 г., несомненно был Антон Фрязин, заложивший тогда же первую башню Кремля — Тайницкую. Обстоятельства приезда мастера заставляют категорически отвергнуть предполагавшуюся ранее идентификацию этого мастера с находившимся в России в 1470-е гг. венецианцем Антонио Джисларди[16]. Антон Фрязин, по-видимому, не во всем удовлетворил московских заказчиков, имевших ранее дело с таким высококвалифицированным и разносторонним мастером как Фьораванти, и уже в октябре того же 1485 г. в Италию было направлено новое посольство во главе с Юрием Траханиотом, которому было поручено доставить в Россию «камянщиков добрых, чтоб которые умели церкви и палаты строить». Очевидно, что именно Траханиот привез в Москву Марко Фрязина, прежде ошибочно именовавшегося Марко Руффо[17]. Марко не только заложил в 1487 г. большую каменную па-

[14] *Хрептович-Бутенев К. А.* Аристотель Фьораванти, строитель Успенского собора и его письмо из Москвы 1476 г. // Старая Москва. М., 1914. Вып. 2; *Снегирев В. Л.* Указ. соч.

[15] *Флоря Б. Н.* Русские посольства в Италию и начало строительства Московского Кремля // Материалы и исследования / Гос. музеи Московского Кремля. М., 1980. Вып. III.

[16] Последним эту версию, в свое время принятую и Ло Гатто, изложил М. Н. Тихомиров в незавершенной и посмертно опубликованной статье «Итальянцы в России XIV—XV столетий». См.: *Тихомиров М. Н.* Российское государство XV—XVI веков. М., 1973. С. 346.

[17] Как показала Е. Ч. Скржинская, словосочетание «Marco Rosso», приводимое в рассказе Контарини о его путешествии по России в 1476 г., означает «русский по имени Марк», а не Марко Россо и тем более не Марко Руффо, как прочитал Карамзин. Следовательно,

лату, но и включился в строительство кремлевских укреплений, возведя тогда же угловую Беклемишевскую башню. Но уже в августе 1487 г. было отправлено еще одно посольство во главе с Дмитрием и Мануилом Ралевыми, достигшее Италии с большой задержкой. За это время были сделаны безуспешные попытки добыть мастеров в Венгрии и Австрии. Наконец зимой 1489–1490 гг. Ралевы доставили в Москву из Милана архитектора с огромным строительным опытом Пьетро Антонио Солари, при котором возведение Кремля продвинулось с небывалой до того интенсивностью. Поиски мастеров на время прекратились, но в 1493 г. Солари умер, что заставило вновь нарядить посольство. В 1494 г. послы Мануил Ангелов и Даниил Мамырев привезли из Милана архитектора Алоизио да Карезано (вариант прочтения имени — Алоизио да Каркано)[18], которому и суждено было завершить строительство Кремля.

Построенный этими четырьмя итальянскими архитекторами Кремль воспроизводил тип кирпичных североитальянских крепостей с башнями и стенами, увенчанными двурогими «гибеллинскими» зубцами. При всем кажущемся единстве внимательный взгляд способен уловить в частях Кремля, возведенных разными мастерами, определенные различия. Большинство башен, стоящих вдоль набережной, дошли до нас в копиях XVIII–XIX вв. Из сохранившихся с именем Антона Фрязина может быть связана одна Благовещенская. Она отличается от выстроенных позднее башен не только сравнительно малыми размерами, но и тем, что на довольно значительную высоту она сложена из белого камня, в то время как остальные башни выше цоколя целиком кирпичные. Характерны у нее и бойницы, прорезанные в одном большом блоке белого камня, не встречающиеся у других башен. Марко Фрязину принадлежит Беклемишевская башня. Круглая в плане, узкая и

нет никаких оснований называть мастера Марко, прибывшего в Москву в 1487 г., этим именем. См.: Барбаро и Контарини в России: К истории итало-русских связей XV в. Л., 1971. С. 243; *Лазарев В. Н.* Указ. соч. С. 284.

[18] В документах XV в. встречаются оба написания: Carchano и Caresano. Последнее время итальянские исследователи приняли второй вариант, т. к. было установлено существование семейства Карезана, происходившего из одноименного местечка в Пьемонте, около Верчелли, причем один из носителей этой фамилии в середине XVI в. подвизался как архитектор-фортификатор. См.: *Cazzola P.* Mastri Frjazy di origine piemontese al Cremlino di Mosca // Bollettino della Società piemontese di Belle Arti. Nuova Serie. Anno XXX–XXXI, 1976–1977.

стройная, она в нижней части нарядно украшена: валик над цоколем выполнен в виде резного жгута, бойницы имеют фигурное завершение. Примерно на середине высоты башни заметны следы кладки машикулей, первоначально располагавшихся значительно ниже, чем теперь. Перестройка башни с увеличением ее высоты была вызвана возведением примкнувшего к ней с севера высокого прясла стены, идущего вверх по склону в сторону Красной площади. Поскольку укрепления с этой стороны строил другой мастер — Пьетро Антонио Солари, то и переделку Беклемишевской башни следует приписать ему. Это значит, что башня была надстроена в 1490 г., через три года после ее сооружения. Стены и башни, возведенные Солари — Константиноеленинская, Фроловская (Спасская), Никольская, Угловая Арсенальная (Собакина), Боровицкая — своими размерами резко контрастируют с выстроенными ранее. Иная у них и декорация — угловые лопатки, тонкие карнизные пояски. Именно Солари придал Кремлю характерный для него величественный, монументальный облик. Свидетельством высокого признания заслуг этого мастера и особо привилегированного его положения служит упоминание его имени на каменных плитах с латинской и русской надписями, вмонтированных в кладку Фроловских ворот, а также примененный летописями впервые к нему термин «архитектон» и титул, которым он сам себя именует в сохранившемся письме на родину: Architectus Generalis Moscoviae. Последний строитель кремлевских укреплений Алоизио да Карезано в основном следовал образцам, оставленным Солари, хотя и у возведенных им частей крепости есть некоторые индивидуальные черты, например высокие плоские арочные ниши Средней Арсенальной башни.

При общности основных типологических черт разница архитектурного языка отдельных частей Кремля может показаться незначительной, и не случайно, видимо, она долгое время не привлекала к себе внимания. Однако, учитывая очевидные следы переделки отдельных частей еще в ходе строительства, и прежде всего изменение масштаба сооружений, следует решительно заключить, что Кремль не возводился по сколько-нибудь детально разработанному предварительному проекту. Аристотель Фьораванти мог участвовать лишь в выработке общей идеи его перестройки и быть инициатором приглашения для этой цели мастеров из Италии.

Обновление Кремля при Иване III, вероятно, с самого начала предполагало не только возведение новых стен, но и коренную реконструкцию великокняжеского двора. На это указывают прежде всего поиски мастеров соответствующего профиля. Уже Аристотель Фьораванти характеризуется

в летописях как «мастер муроль кой ставит церкви и полаты». Та же формулировка «церкви и полаты» была повторена и в наказе послу Юрию Траханиоту, доставившему в Москву Марко Фрязина.

Наиболее значительным памятником гражданского строительства итальянских мастеров в Кремле безусловно является Грановитая палата. Ло Гатто излагает две версии прочтения летописных текстов: предложенную И. Е. Забелиным, согласно которой в 1487 г. была заложена не Грановитая, а Набережная палата, а Грановитая построена в 1491 г., и точку зрения С. П. Бартенева, относившего оба сообщения, и 1487 и 1791 гг., к одной и той же палате — Грановитой. Строго говоря, ни одна из этих версий не бесспорна, но все же выбор Ло Гатто, отдавшего предпочтение бартеневской версии, представляется более обоснованным. В ее пользу можно высказать следующее соображение. Сопоставляя размеры Грановитой палаты с размерами лишь несколько больших Успенского и Архангельского соборов, строившихся по четыре года, учитывая большое количество сложной и многодельной резьбы, а также то, что палату строили одновременно со стенами Кремля, 1487 год как дата ее закладки представляется очень вероятным. Если построенная палата действительно была одна, то основной замысел следует приписывать заложившему ее Марко Фрязину, поскольку Солари, завершивший ее вместе с Марко, мог включиться в строительство только в 1490 г., по прибытии в Россию.

Очевидно, вполне прав Ло Гатто и при оценке общей структуры палаты как следующей не итальянским, а русским образцам. Правда, трапезная Андроникова монастыря, которую он в связи с этим упоминает, моложе Грановитой палаты на полтора десятка лет, а трапезная Симонова монастыря 1485 г., как теперь выяснено, до нас не дошла, и та одностолпная палата, которую за нее прежде принимали, построена только в XVII в.[19] Более ранние одностолпные палаты сохранились в Новгороде — палата у церкви Иоанна Милостивого на Мячине, 1421 г., и палата архиепископа Евфимия, 1433 г.; принято также считать, что такой же была и трапезная, возведенная в 1469 г. в Троице-Сергиевом монастыре. В Италии одностолпные палаты встречаются наряду с другими помещениями в составе больших дворцовых комплексов (например, у палаццо Висконти в Павии), но никогда не занимают в них доминирующее положение и тем более не составляют отдельных сооружений.

[19] Любезно сообщено Л. А. Шитовой, проводившей реставрационные исследования этого памятника.

Скорее всего, этот тип был заимствован из североевропейской готики, что особенно ощутимо у построенной немецкими мастерами Евфимиевской палаты, и к концу XV в. стал уже привычным. Но при всем том одностолпный зал Грановитой палаты — самый крупный во всем древнерусском зодчестве, и влияние его на дальнейшее распространение этого типа в архитектуре Московской Руси несомненно было очень сильным.

Не менее замечательна Грановитая палата и в другом отношении. Это первая постройка на Руси, архитектурные формы которой отчетливо воплотили в себе черты Возрождения, включая ордерную систему и специфическую ренессансную орнаментику. Правда, в трактовке этой орнаментики, особенно в рельефных скульптурных изображениях, еще ощутимы отзвуки позднеготической пластики, что позволяет с уверенностью говорить о влиянии запоздалого североитальянского Возрождения. Более тонкий анализ стилистики убранства Грановитой палаты затруднен потому, что здание неоднократно подвергалось поновлениям и реставрациям и большинство ее деталей представляет ныне не подлинную резьбу, а позднейшие повторения, на фасадах выполненные из белого камня, а в интерьере из гипса. При этом оконные обрамления по своей форме восходят не к XV, а концу XVII в. Правда, наблюдения, сделанные в 1970-е гг., при последней ее реставрации, показали, что в целом схема старой резьбы в новых гипсовых копиях сохранена, но все же окончательные и безоговорочные выводы на сегодня вряд ли возможны.

Обычно Грановитую палату сопоставляют с двумя североитальянскими постройками конца XV в. — палаццо Бевилаква в Болонье и палаццо деи Диаманти в Ферраре, украшенными сходным бриллиантовым рустом. Есть, однако, основания сближать ее декорацию и с венецианским прототипом. Столб палаты украшен по сторонам парными изображениями дельфинов, фланкирующих пышный вазон, трактованными крайне стилизованно, как бы перетекающими в растительный орнамент. Этот мотив очень близок к мотиву декорации постаментов под пилястрами в интерьере венецианской церкви Санта-Мария деи Мираколи. Завершение портала палаты в виде высокой, энергично прорисованной килевидной кривой с рельефными изображениями в тимпане гораздо ближе не к килевидным аркам московских порталов, а к венчанию порталов венецианских церквей XV в., таких как Мадонна дель Орто. Да и на главном фасаде узкие витые жгуты на углах, которых нет ни в болонском, ни в феррарском дворцах, довольно точно воспроизводят излюбленный прием украшения венецианских позднеготических палаццо. Хотя по своей стилистике резьба Грановитой палаты в сравнении с более поздними кремле-

вскими памятниками выглядит более архаичной, в ней уже вырисовывается тот общий характер, который в дальнейшем будет отличать декоративное убранство великокняжеских и царских дворцовых построек.

Возведение Грановитой палаты было лишь первым актом задуманной перестройки великокняжеского дворца. Предполагавшееся в 1493 г. продолжение строительства (с этой целью был сломан старый деревянный двор) вследствие пожара, а возможно, и иных причин задержалось на шесть лет. Закладка каменного дворца Алевизом Фрязином (Алоизио да Карезано) состоялась лишь в 1499 г., и тогда же в Италию было отправлено посольство Дмитрия Ралева и Митрофана Карачарова за новой партией мастеров, вернувшееся лишь в 1504 г. До этого строительство дворца, очевидно, продвигалось медленно, во всяком случае никаких известий о нем источники не содержат, равно как и о каких-либо других работах итальянских строителей.

Однако существует немало других памятников 1480—1500-х гг. которые, вероятно, возводились при участии этих же или других фряжских мастеров. Кроме тех, чьи имена уже были названы, известно о пребывании на Руси ученика Солари Замантония или Замантоя (Gianantonio?) и приехавших вместе с Алоизио да Карезано и находившихся в его подчинении резчика Бернардино да Боргоманеро и кузнеца Микаэля Парпайоне. Вполне вероятно, в России в это время находились и другие строительные мастера из Италии.

В свое время принято было относить к творчеству Марко Фрязина (эту версию принял и Ло Гатто) казну, заложенную в 1484 г. вместе с Благовещенским собором и не дошедшую до настоящего времени. Но, как уже говорилось, Марко в это время еще не было в Москве. Казна не сохранилась, но можно предполагать, что до нас дошли остатки погреба, заложенного через год после нее, в 1485 г. Речь идет о подземной палате, находящейся у юго-западного угла Архангельского собора. Палата разделена надвое аркадой и перекрыта крестовыми сводами. Профилировка импостов под пятами ее сводов имеет вполне ренессансный характер. Об этой палате, как и большинстве других сооружений, о которых далее пойдет речь, в книге Ло Гатто не упоминается. Можно с уверенностью говорить по крайней мере об участии итальянского мастера в возведении собора Спасского на Крутицах, иначе Новоспасского, монастыря, выведенного из Кремля в связи с началом строительства великокняжеского дворца. Храм был заложен в 1491, освящен в 1496 г. После полной его перестройки в XVII в. от него уцелели фрагменты западной паперти. В 1930-е и 1940-е гг. П. Д. Барановским и Н. Н. Померанцевым были

раскрыты ее столбы[20], некоторые дополнительные исследования проведены Н. Н. Свешниковым. На основании выявленных остатков паперть оказалось возможным довольно точно реконструировать. Она охватывала по ширине весь западный фасад собора, имела глухой нижний этаж и сводчатую арочную галерею вверху. Ее основной объем был перекрыт тремя крестовыми сводами, каждому своду на фасаде соответствовали две небольшие арки, опиравшиеся на приземистые граненые столбы с резными капителями. Капители, несколько варьирующиеся в деталях, имеют ренессансный характер, хотя не лишены некоторых архаизмов. Тонкая и уверенная прорисовка растительного орнамента выдает их принадлежность руке итальянского резчика. Очень своеобразно устройство лестницы, расположенной асимметрично и прижатой вплотную к стене паперти. Своды над лестницей были расположены на одном уровне со сводами паперти и опирались на такие же столбы. Судя по размерам паперти, собор был небольшим, как и прежняя Спасская церковь в Кремле. Скорее всего, храм тоже был выстроен итальянским мастером, но об его архитектуре нам ничего не известно.

Итальянизирующими чертами наделены и две каменные крепости, возведенные в конце XV в. на северо-западных рубежах Руси. Первая из них — Новгородский Детинец. Он был заложен в 1484 и завершен в 1499 г., т. е. строился в основном одновременно с Московским Кремлем. Его стены и башни сложены из кирпича и завершены характерными двурогими зубцами, а с внутренней стороны устроены, как и в Кремле, арочные ниши. Но этим сходство исчерпывается. Стены Детинца, заложенные (как, впрочем, и значительная часть московских) по старой трассе, на многих участках имеют криволинейную конфигурацию, исключающую возможность эффективного фланкового обстрела, что для итальянской и вообще западноевропейской фортификационной практики того времени явилось бы полным анахронизмом. Башни лишены машикулей, в их декорации использованы традиционные для Новгорода мотивы. Еще дальше от Московского Кремля Ивангородская крепость. Ее первичное ядро, возведенное в 1492 г., имело вид маленькой компактной крепостцы с высокими стенами, квадратной в плане, с квадратными же башнями по углам. Все сооружение возведено из естественного камня в технике, напоминающей новгородские и псковские постройки XV в. Сходство с Московским Кремлем ограничивается использованием итальянских двурогих зубцов.

---

20 *Померанцев Н. Н.* Новый памятник московской архитектуры конца XV века // Сообщения Института истории искусств. М.; Л., 1951. Вып.1.

Несколько позднее к этому ядру начали пристраивать обширную прямоугольную крепость со многими башнями, так называемый Большой Бояpший город. Структура его стен и башен мало отличается от структуры первой крепости. Регулярность плана Ивангородской крепости — совершенно новое явление в русской фортификации. Тем не менее В. В. Косточкин рассматривал ее исключительно в русле развития русского градостроительства[21]. А. Касси Рамелли указывал на прототипы ее первичного ядра на территории Польши и возводил ее типологию к ганзейским крепостям[22]. Работали ли в Новгороде и в Ивангороде в конце XV в. итальянские мастера, остается неизвестным, но во всяком случае уже в это время формы нового Кремля Москвы во многом определяли характер всего русского фортификационного строительства.

Несомненно участие итальянцев в строительстве собора Чудова монастыря в Кремле 1501—1503 гг., на что указывает и Ло Гатто. А. В. Гращенков в недавней статье безоговорочно приписал собор руке итальянского архитектора[23]. Это, однако, вызывает сомнения, поскольку и общая структура этого храма с повышенными арками под барабаном, и схема его фасадов совершенно традиционны для московского зодчества. Другое дело детали его внешней декорации, в которой действительно были широко представлены ренессансные мотивы. Пояс, членящий здание по середине его высоты, вместо характерных для московских храмов XV в. растительных орнаментов воспроизводил в терракоте обломы классических профилей с ониками, бусинами и аканговыми листьями, фриз со стилизованными изображениями дельфинов. Так же венчались апсиды и барабан, а у южного портала к этому были добавлены чисто ренессансные вазоны. Это как раз тот случай, когда можно говорить о руке итальянца-декоратора. Несомненно, что в Москве в это время существовала керамическая мастерская, изготовлявшая наборы архитектурных деталей по моделям, выполненным опытным итальянским резчиком.

[21] *Косточкин В. В.* Крепость Ивангород // МИА. 1952. № 31; *Его же.* О «регулярной» планировке в крепостной архитектуре Русского государства (к вопросу об эволюции русского оборонного зодчества в связи с развитием артиллерии) // Ежегодник Института истории искусств. М., 1958.

[22] *Cassi Ramelli A.* Il Cremlino di Mosca, esempio di architettura militare // Arte Lombarda. Nuova Serie. № 44/45. Milano, 1976. P. 130.

[23] *Гращенков А. В.* Архитектурный декор собора Чудова монастыря по материалам лапидария Государственных музеев Московского Кремля // Реставрация и архитектурная археология: Новые материалы и исследования. М., 1991.

Продукция этой мастерской встречается в декоративном убранстве некоторых других зданий. Так, почти идентичные фризовые плиты с изображением дельфинов украшают подмосковную церковь в селе Чашникове, принадлежность которой в целом итальянскому архитектору достаточно сомнительна[24]. Один из лучших образцов такого рода декорации — Рождественская церковь в селе Юркине. Это прекрасно скомпонованный небольшой бесстолпный храм с крещатым сводом и трехлопастными завершениями фасадов, у которого стены ниже трифолия, алтарные апсиды и барабан венчались выполненным из терракоты классическим антаблементом. Традиционно церковь датировалась временем до 1504 г.[25], недавно Л. А. Давид высказался в пользу более поздней ее датировки[26]. Во всяком случае, ее керамический декор близок к декору собора Чудова монастыря.

В архитектуре юркинского храма примечательно также устройство в прясла стен между лопатками больших плоских ниш, отчасти напоминающих ниши на гранях Средней Арсенальной башни Кремля. Очень сходные ниши украшали стены еще трех малых вотчинных храмов — Благовещенского в Благовещенском погосте[27], Ильинского в селе Ильинском под Малоярославцем[28] и Покровского в селе Чиркине[29]. По конструктивной схеме они различны, иногда очень нетрадиционны. Два из них имели необычную композицию с пофронтонным венчанием фасадов и тремя притворами. Близок к ним был и собор Ивановского монастыря в Москве[30]. Декор этих храмов очень сдержан, и итальянизирующие черты в них гораздо

[24] *Максимов П. Н., Торопов С. А.* Церковь села Чашникова Нарышкиных // АН. 1969. № 18.

[25] *Леонид* (*Кавелин*). Храм села Юркина XV века и резная каменная ктиторская икона // Вестник общества древнерусского искусства при Московском Публичном музее. М., 1875.

[26] *Давид Л. А.* Церковь Рождества в с. Юркино // Реставрация и исследования памятников культуры. М., 1982. Вып. II.

[27] *Воронин Н. Н.* К истории русского зодчества XVI века // Сборник Бюро по делам аспирантов ГАИМК. Л., 1929. Вып. 1.

[28] *Преображенский М. Т.* Памятники древнего зодчества в пределах Калужской губернии. СПб., 1891. С. 40, 41, табл. II; История русского искусства / Под ред. акад. И. Э. Грабаря. М., 1955. Т. III. С. 343, 349—350.

[29] Памятники архитектуры Московской области. М., 1975. Т. II. С. 292.

[30] *Снегирев И. М.* Ивановский монастырь в Москве // Русские достопамятности / Изд. А. Мартынова. М., 1877. Т. I.

менее заметны, чем в Юркине, но в целом они составляют в архитектуре рубежа XV и XVI вв. особую группу. Из них твердая дата принята лишь для храма Благовещенского погоста — 1501 г.

Таким образом, в конце XV и в первые годы XVI в. архитектурная деятельность итальянских мастеров далеко не ограничивалась стенами Кремля и вообще великокняжеским строительством, и ее влияние на русскую строительную практику уже тогда было очень сильным. Составлять представление о ней только на базе имеющихся летописных известий было бы неверно.

Начало третьему этапу положило возвращение в конце 1504 г. через Молдавию и Крым посольства Ралева и Карачарова. Оно доставило в Москву самую большую за все время группу итальянских мастеров разных специальностей — «серебряных, и пушечников, и стенных», приехавших на этот раз вместе с семьями. Их прибытие дало толчок решительному оживлению строительства. В 1505 г. были одновременно заложены Архангельский собор и церковь-колокольня Иоанна Лествичника, в 1508 г. они завершены. Тогда же закончено сооружение великокняжеского дворца и церкви Иоанна Предтечи у Боровицких ворот.

Несомненно, крупнейшим среди прибывших строительных мастеров, хотя и далеко не единственным, был Алевиз Новый. Ло Гатто подробно излагает аргументацию С. В. Шервинского и Н. Л. Эрнста, определивших его как венецианского мастера. Уже после выхода книги итальянский исследователь С. Беттини высказал предположение об идентичности Алевиза Нового и Альвизе Ламберти да Монтаньяна, известного по сохранившимся документам как скульптор и резчик, работавший в Венеции и в Ферраре. В послесловии к третьему тому Ло Гатто впервые сообщает об этой гипотезе, а публикация самого Беттини вышла в 1944 г.[31] Итальянскими авторами эта версия была принята, возражал против нее В. Н. Лазарев[32], однако высказанная им аргументация также не вполне бесспорна, и в целом тождественность Алевиза Нового и Альвизе Ламберти да Монтаньяна кажется очень вероятной. Гораздо более проблематично авторство этого мастера по отношению к ряду провинциальных итальянских построек, которое пытался обосновать Беттини и которое во многих случаях было довольно мотивированно отвергнуто другими итальянскими исследователями — Дж. Фьокко и Дж. Лоренцони[33].

[31] *Bettini S.* Alvise Lamberti da Montagnana. Un grande artista veneto in Russia // Le tre Venezie. 1944. № 7–12.

[32] *Лазарев В. Н.* Указ. соч. С. 290–291.

Эпитет «Новый» к имени Алевиза употреблен в летописях только при сообщении о строительстве Архангельского собора и церкви Иоанна Предтечи у Боровицких ворот, во всех остальных случаях говорится просто об Алевизе, и, хотя в литературе принято относить эти сообщения к нему же, строго говоря, мы не знаем точно, о котором из двух Алевизов идет в каждом случае речь.

Несомненно, наиболее яркое произведение Алевиза Нового — Архангельский собор. Изложенные Ло Гатто доводы о венецианском характере его внешней декорации уже позднее были дополнены исследованиями А. И. Власюка[34] и реставрационными наблюдениями В. Н. Меркеловой и А. Т. Силина[35]. Как выяснилось, раковины-закомары этого храма увенчивались стоящими на них фиалами, подобно венецианской Скуола ди Сан-Марко и некоторым другим сооружениям конца XV в., а фасады были двухцветными с белокаменными деталями и красным полем стены, разрисованным под кирпич, как это широко практиковалось в североитальянском, и в частности в венецианском, строительстве. А. И. Власюк обратил также внимание на большое разнообразие прорисовки фасадных пилястр, считая это свидетельством выполнения резьбы русскими мастерами. Однако и эта черта вполне характерна для венецианских сооружений рубежа XV и XVI вв. Архитектурный язык московского собора следует лучшим образцам раннего венецианского Возрождения, произведениям Мауро Кодусси и Пьетро Ломбардо. Торжественная пышность его архитектуры, последовательное использование в декорации ордерной системы были несомненным новшеством для московского строительства.

[33] *Fiocco G.* Alvise Lamberti da Montagnana // Bollettino del Museo Civico di Padova. Annata XLV–1956; *Idem.* Un'altra opera di Lorenzo da Bologna // Bollettino del Museo Civico di Padova. Annata LIV–1965, № 1–2; *Lorenzoni G.* Profilo dell'architetto Lorenzo da Bologna // Palladio. 1956. № 4; *Idem.* Ancora sul Santuario di S. Maria dei Miracoli di Lonigo // Bollettino del Centro internazionale di studi d'architettura Andrea Palladio. № II. Vicenza, 1960; *Idem.* Lorenzo da Bologna. Venezia, 1963.

[34] *Власюк А. И.* Указ. соч.; *Его же.* Новые исследования архитектуры Архангельского собора в Москве // АН. 1952. № 2.

[35] *Меркелова В. Н.* К реконструкции фасадов Архангельского собора // Материалы и исследования / Гос. музей Московского Кремля. М., 1980. Вып. III.

Ло Гатто сравнивает собор с итальянским палаццо. Однако такое сравнение правомерно лишь в плане сопоставления пластического и декоративного богатства. В целом система декорации фасадов Архангельского собора характерна не для дворцового, а именно для церковного зодчества Венеции. Криволинейные завершения иногда в виде трех- или многолопастных кривых, иногда в виде сходных с закомарами полукружий — почти непременная принадлежность главных фасадов венецианских храмов, восходящая к собору св. Марка, произведению византийского зодчества XI столетия. Не вполне обычно для Венеции пятиглавие Архангельского собора на высоких световых барабанах. В этом отношении собор, несомненно, следовал своему московскому предшественнику — Успенскому собору Фьораванти. Но в отличие от него Архангельский собор имеет четкую структуру крестовокупольного храма с широким подкупольным пространством и отходящими от него повышенными по отношению к угловым ячейкам цилиндрическими сводами, образующими пространственный крест.

Поскольку крестовокупольная система имеет византийское происхождение и традиционна для Руси, то до недавнего времени полагалось само собой разумеющимся, что итальянские мотивы использованы Алевизом лишь во внешней декорации, внутри же собор по своему устройству чисто русский. Поэтому и самого мастера принято было характеризовать как скорее декоратора, чем архитектора, противопоставляя его в этом отношении Аристотелю. Это положение целиком принял и Ло Гатто. Однако при этом не были учтены некоторые важные моменты. Во-первых, шестистолпный Архангельский собор с пониженными арками под барабаном никак не продолжает традицию московского церковного строительства, для которого характерны храмы со ступенчато повышенными арками и покрытием ярусами кокошников, и если он и находит себе аналогии в России, то лишь в памятниках домонгольского времени, которых в Москве нет. Во-вторых, использование в интерьере ордерной системы очень существенно меняет его характер. Но особенно важно то, что структура его интерьера имеет достаточно прямые аналогии не только в русском, но и в венецианском церковном строительстве, причем как раз в памятниках близкого времени.

Архитектура Венеции испытала на себе сильное воздействие зодчества Византии. Под ее влиянием формировалась местная традиция. Среди древних венецианских храмов было немало крестовокупольных. Многие из них на рубеже XV и XVI вв. подверглись перестройке, при этом была сохранена их пространственная структура, переосмысленная в связи с новыми художественными представлениями и соединенная с использованием характерного для Ренессанса ордерного каркаса. Их опоры, как правило, имеют крестчатое сечение и трактованы как раскрепованные пилястры, поставленные на высокие постаменты. Таковы церкви Сан-Джованни Элемозинарио и Сан-Феличе. Не только общая структура Архангельского собора, но и характер его ордерного каркаса с такими же крестчатыми столбами на постаментах оказываются очень близки к венецианским образцам. Есть у него и черты, отличающие его от венецианских крестовокупольных храмов и действительно сближающие с русскими. В Венеции столбы выполнялись из твердого и очень прочного камня, что позволяло делать их тонкими, благодаря чему в интерьере сохранялось ощущение единого пространства. Выполненные из кирпича столбы Архангельского собора гораздо более массивны, соответственно они и высоки, а пространство храма оказалось сильно затесненным и высоким, как это вообще характерно для русских храмов. В целом же общность византийской традиции способствовала органическому слиянию в архитектуре собора венецианских и русских черт. Те и другие не всегда могут быть с уверенностью расчленены при анализе его форм, за исключением, естественно, ордерной декорации.

Другая постройка Алевиза, церковь Иоанна Предтечи, была гораздо меньше по размерам и скромнее по убранству, но при этом, судя по сохранившимся изображениям, следовала тому же типу. Она была четырехстолпной и одноглавой. Одна из ее отличительных особенностей — наличие над основным куполом второго маленького барабанчика, открытого внутрь храма. Такие дополнительные барабанчики встречаются у венецианских храмов — у церквей Санта-Мария Формоза, Санта-Мария Матер Домини, над алтарной капеллой церкви Сан-Джованни Элемозинарио. Как раз благодаря своей простоте церковь Иоанна Предтечи в чем-то более близко следовала венецианским образцам, чем более сложный по структуре и пышно декорированный Архангельский собор.

Особое место среди зданий, возведенных вновь прибывшими мастерами, занимала построенная Боном Фрязином церковь Иоанна Лествичника «под колоколы». Ло Гатто ошибочно пишет о двух якобы разных зданиях — колокольне и церкви, приписывая последнюю Алевизу Новому, в то время как в действительности церковь размещалась в нижнем ярусе колокольни. Бон, вероятно, тоже был венецианцем. Несколько поколений архитекторов и скульпторов с такой фамилией работали в Венеции в XIV–XVI вв. Долгое время принято было считать, что постройка Бона была уничтожена при последую-

щих переделках звонницы. Ло Гатто высказался об этом очень осторожно, говоря лишь о возможности включения прежней колокольни в состав нового здания. Только в 1930-е гг. исследователи пришли к выводу, что колокольня в конце XVI в. не была выстроена заново, а лишь надстроена еще одним ярусом. Позднее А. И. Михайлов привлек для реконструкции облика колокольни Бона Фрязина ее изображения на миниатюрах Лицевого летописного свода XVI в.[36], а в 1970-е гг. памятник был впервые подробно обследован в ходе реставрационных работ Н. В. Ильенковой[37]. Было установлено, что основной массив высокого восьмигранного столпа, известного как Иван Великий, принадлежит началу XVI в. Здание имело широкий ступенчатый стилобат, скрытый сейчас землей. Оно покоится на сплошной свайной платформе, как ставились каменные здания в Венеции. Первоначальная кладка поднимается вплоть до верхнего, третьего, яруса, включая размещенные в его основании арки и поясок над ними — остаток венчающего карниза. Судя по миниатюрным изображениям, колокольня завершалась куполом. Стены, как и у Архангельского собора, были разрисованы под кирпич. Предложенные разными авторами графические реконструкции здания расходятся в изображении венчающей части, где, в частности, Н. В. Ильенкова предполагает наличие дополнительного маленького барабанчика. Однако более вероятным представляется наличие купола непосредственно над верхним восьмериком.

Признавая высокие художественные достоинства колокольни и ее выдающуюся роль в ансамбле Кремля, исследователи до последнего времени избегали сколько-нибудь детального анализа ее форм. Между тем общий характер членений ее объема, разделенного на два примерно равных по высоте яруса и увенчанных дополнительным низким восьмериком, встречает довольно близкие аналогии у венецианских колоколен, специфической особенностью которых было размещение наверху небольшого восьмигранного «фонаря». Более всего ощутимо ее сходство с величественной колокольней Сан-Пьетро ди Кастелло, возведенной в 1482–1488 гг. Мауро Кодусси. Наиболее существенные особенности кремлевского столпа — его восьмигранное сечение, в отличие от квадратного у колоколен Венеции, а также сильное расширение нижнего яруса. Первая из них предположительно восходит

[36] *Михайлов А. И.* Колокольня Ивана Великого в Московском Кремле. М., 1963.

[37] *Ильенкова Н. В.* Колокольня Ивана Великого в Московском Кремле: Исследования // Охрана и реставрация памятников архитектуры: Опыт работы мастерской № 13. М., 1981.

к русским прототипам, вторая, вероятно, связана с устройством под колокольней церкви, опять же согласно русской традиции.

Что касается декорации столпа Иоанна Лествичника, то она очень характерна для зодчества северо-восточных областей Италии конца XV в. Наиболее сходные примеры кирпично-терракотового убранства можно найти в областях Венецианской (правда, не в самой Венеции, а в близкой к ней Виченце) и Феррарской, в частности у алтарной капеллы городского собора в Монтаньяне, на предполагаемой родине Алевиза Нового. Как и в случае с Алевизом, следы прибывших в Москву в 1504 г. мастеров ведут в Венецию и в Феррару.

Вероятно, наиболее выдающимся сооружением этого времени был законченный тогда же великокняжеский дворец, почти полностью уничтоженный при последующих перестройках. По старым изображениям и описаниям примерно восстанавливается его общая структура, которую И. Е. Забелин считал характерной для древнерусского хоромного строения, составлявшегося из отдельных изолированных срубов или палат[38]. Однако вряд ли это вполне верно. Объединение разных частей дворца общей террасой, выходившей в его внутренний двор аркадами, определенно вызывает ассоциации с западными дворцовыми или замковыми комплексами, хотя о сколько-нибудь полном воспроизведении структуры итальянского палаццо с внутренним двором говорить, конечно, не приходится. Пространство двора у кремлевского дворца не было замкнуто, более того, его середина была занята сохранявшейся здесь церковью Спаса на Бору. Подобный же незамкнутый характер имели и некоторые другие дворцы, возведенные итальянскими мастерами, в частности Вавельский королевский дворец в Кракове. Парадные залы московского дворца были сводчатыми, в них не было кессонированных потолков[39], которые итальянцы применили в королевских дворцах Венгрии и Польши.

[38] *Забелин И. Е.* Дворец московских князей до Петра Великого // Москвитянин. 1849. Апрель. С. 113.

[39] При последующем натурном изучении памятника в его основных помещениях обнаружены следы изначальных балочных перекрытий, устроенных по принципу кессонов. См.: *Подъяпольский С. С., Евдокимов Г. С., Рузаева Е. И., Яганов А. В., Яковлев Д. Е.* Новые данные о Кремлевском дворце рубежа XV–XVI веков // Древнерусское искусство: Русское искусство Позднего Средневековья — XVI век. СПб., 2003. С. 63, 68. (*Примеч. сост.*)

Необычны для России были и общая композиция дворца, и его масштабы, и богатое декоративное убранство. По свидетельству Степенной книги, дворец «весь прехитро камен же поставлен бысть»[40]. Представление о характере его декорации могут составить современные ему западный и северный порталы дворцового Благовещенского собора, обрамление которых имеет ордерную структуру и богато и тонко прорисованную резьбу вполне ренессансного характера. К этому же времени следует, видимо, относить соборные паперти и так называемую Золотую Царицыну палату. И. Е. Забелин связывал возведение этой палаты с именем царицы Ирины, жены Феодора Иоанновича, поскольку такое название появляется только с конца XVI в.[41] Название «Золотая» Забелин убедительно объяснил золотым фоном ее росписей, но из этого следует, что по названию правомерно датировать только роспись, само же здание могло сохраниться от более раннего времени. В этом случае ничто не мешает идентифицировать эту палату с известной по более ранним источникам палатой Софьи Палеолог, супруги Ивана III. В 1920-е гг. Д. П. Сухов раскрыл замурованный при последующих перестройках фрагмент великолепного ренессансного антаблемента этого здания, по своей трактовке приближающегося к образцам итальянского Кватроченто, что заставляет остановиться на ранней дате сооружения. В настоящее время по найденному образцу восстановлен участок этого антаблемента на восточном фасаде, под примыкающей аркой XIX в. Есть основания датировать рубежом XV и XVI столетий также и основной объем здания под Теремным дворцом XVII в., которое до сих пор все еще не исследовано[42]. Хотя остатки великокняжеского дворца относительно незначительны, все же они дают некоторое представление о размахе и богатстве новой великокняжеской резиденции.

В 1508 г., по окончании дворца и храмов, итальянские мастера вновь были привлечены к фортификационному строительству. Фрязину Алевизу (летописи не сообщают, которому из двух) было поручено «делать камнем и кирпичом» ров вокруг Кремля и устраивать запруды. Тогда же в Нижний Новгород для строительства крепости был послан Петр Френчюшко Фрязин (вероятно, Пьетро Франческо). Со строительством Нижегородского

[40] ПСРЛ. Т. XXI. С. 554.

[41] *Забелин И. Е.* Указ. соч. С. 122.

[42] Углубленное исследование остатков великокняжеского дворца произведено в 1996–1998 гг. Б. Л. Альтшуллером и С. С. Подъяпольским с бригадой молодых специалистов. См. примеч. 39. (*Примеч. сост.*)

кремля далеко не все ясно. Имеются сведения о начале строительных работ уже в 1500 г. Летописные сообщения имеют разночтения. Согласно большинству из них, Петр Френчюшко (иногда он назван просто Петр) отправился в Нижний Новгород в 1508 или 1509 г. для закладки городовой стены «в прибавку к Дмитриевской башне», но по одному из списков он прибыл туда в 1510 г. для закладки другой городовой стены «на семи верстах», то есть Окольного города, который был не каменным, а дерево-земляным[43].

Нижегородский кремль — одна из крупнейших древнерусских крепостей. Его отличает почти полное отсутствие какой-либо декорации, за исключением разве двурогих украшений фасадной стенки зубцов, которые были выложены с ровным верхом в расчете на покрытие боевого хода кровлей. Исследователь кремля С. Л. Агафонов отмечает техническое и архитектурное единство всей крепости, которую он склонен считать по своему характеру скорее русской, чем итальянской, ссылаясь, в частности, на изначальное устройство над ней обычных для русских крепостей тесовых покрытий. Он полагает, что тип кирпичной крепости, восходящий к Московскому Кремлю, был к этому времени вполне освоен русскими строителями[44]. Думается, что все же доля итальянских мастеров в создании Нижегородского кремля была весьма значительной и не исключено привлечение к этому делу фряжских мастеров еще до 1508 г. Посылка Петра Френчюшки свидетельствует, что в глазах московских властей итальянцы продолжали пользоваться наибольшим авторитетом как знатоки фортификации, им поручались наиболее ответственные работы. Так, одновременно с отъездом Петра Френчюшки в Нижний Новгород на западные рубежи, в Дорогобуж, были посланы фрязе Бартоломей и Мистробон для возведения деревянных укреплений[45].

После 1508 г. сведения о работе итальянских мастеров становятся все более отрывочными. 1514 годом датируется известное сообщение о закладке Алевизом в Москве сразу одиннадцати церквей. Обычно это известие относят к Алевизу Новому, но, строго говоря, это не установлено. В последующие несколько лет церкви были закончены и освящены. Из этой серии храмов Ло Гатто останавливается на характеристике известной по старым изображениям церкви Благовещения на Старом Ваганькове, которую

[43] *Кирьянов И. А.* Старинные крепости Нижегородского Поволжья. Горький, 1961. С. 35.

[44] *Агафонов С. Л.* Горький, Балахна, Макарьев. М., 1969. С. 26–27.

[45] Разрядные книги 1475–1605 гг. М., 1977. Т. I. Ч. I. С. 110.

он ошибочно счел просуществовавшей только до 1591 г. (в действительности до начала XIX в.). Благовещенская церковь — характерный для Москвы небольшой бесстолпный храм с трехлопастным завершением фасадов, очень сходный по композиции с церковью в Юркине. Принадлежность обоих этих храмов итальянским мастерам, в одном случае предположительная, в другом бесспорная, весьма знаменательна. Хотя трехлопастные завершения фасадов достаточно традиционны для русского зодчества, но до этого они неизменно встречаются у храмов со столбами, при этом угловые ячейки храма бывают сильно понижены и обычно крыты половинками цилиндрического свода. Никогда такие храмы не были декорированы, как эти два храма, ордерной системой. Это вновь заставляет нас обратиться к возможным итальянским прототипам. В Северной Италии, и особенно в Венеции, сходный тип композиции широко применялся к главным фасадам церковных зданий. Такой была и первая ренессансная постройка Венеции — церковь Сан-Микеле ин Изола. Ло Гатто вполне резонно предполагал наличие у церкви Благовещения крещатого свода (правда, на приведенной им графической схеме этот свод показан не вполне точно). Такая сводчатая система, широко применявшаяся в Московском строительстве XVI в., к итальянским образцам не восходит и имеет наиболее близкие аналогии в архитектуре стран Ислама. Вопрос о времени и обстоятельствах ее появления на Руси пока еще до конца не выяснен.

Как теперь известно, не все заложенные в 1514 г. храмы исчезли бесследно. Заглубленный в землю подклет церкви Усекновения главы Иоанна Предтечи «под Бором» в Замоскворечье имеет структуру, характерную для московского «посадского» строительства XVI в. и, возможно, был сохранен при перестройках храма в XVII и XVIII вв. Церковь Владимира в Старых садах, как правильно пишет Ло Гатто, также была возведена заново в XVII в. Необычная и архаичная для этого времени форма аркатуры ее алтарных апсид, казалось бы, может указывать на принадлежность хотя бы этой ее части XVI в., но реставрационные наблюдения Г. К. Игнатьева и Л. А. Шитовой показали, что апсида целиком сложена из кирпича XVII в. и ее аркатура, вероятно, лишь повторяет первоначальную.

Наиболее сенсационное открытие было сделано в 1970-е гг. Б. П. Дедушенко. Как ему удалось установить, церковь Петра Митрополита в Высокопетровском монастыре, одна из заложенных Алевизом, практически полностью сохранила свой первоначальный объем. Близкое типологическое родство этого восьмилепесткового в плане храма, увенчанного высоким

восьмериком, с барочной по декору церковью Знамения в Перове, рубежа XVII и XVIII вв., до последнего времени не оставляло у исследователей сомнений в такой же датировке и Петровского храма. Как теперь ясно, в конце XVII в. у него были только широко растесаны проемы и поставлен новый иконостас. Видимо, тогда же его фасады получили роспись, имитирующую пышную барочную резьбу дверных и оконных обрамлений. В настоящее время первоначальные формы здания восстановлены по найденным остаткам с документальной точностью, некоторые допущения имеются лишь в отношении деталей завершения порталов. Композицию церкви Петра Митрополита закономерно рассматривать в русле поисков образа идеального центрического храма, столь характерных в основном уже для Высокого Возрождения. В этом отношении памятник занимает среди построек итальянских мастеров в России совершенно особое место, будучи лишен каких-либо признаков адаптации к местным условиям и развивая архитектурные идеи, свойственные собственно ренессансной художественной культуре. Но при всех своих ренессансных чертах церковь Петра еще во многом архаична. Ее объемное решение восходит к средневековым итальянским баптистериям, мало напоминая центрические постройки круга Браманте. Этому общему впечатлению способствуют и пропорциональный строй, и скупость декорации, в которой ордерные мотивы сведены к довольно скромным антаблементам, а узкие лопатки и аркатура не лишены готических реминисценций. Новая датировка храма и раскрытие его первоначальных форм во многом по-новому осветили для нас характер творчества итальянских архитекторов в России начала XVI в.

Из других относящихся примерно к тому же времени известий о работе итальянских строителей следует отметить летописное свидетельство о возведении безымянным фряжским мастером (не Иваном Фрязином, как пишет Ло Гатто) освященной в 1515 г. Успенской церкви в Тихвине. Это свидетельство выглядит странным, поскольку памятник сохранился и мы можем удостовериться, что его архитектура лишена даже тех признаков итальянского влияния, которые для этого времени стали вполне обычными. Что касается Ивана Фрязина, то он в 1516—1517 гг. восстанавливал упавшие стены Псковского Крома. Вряд ли можно согласиться с Ло Гатто, приписавшим тому же мастеру устройство деревянной стены с решетками в устье Псковы, которое последовало лишь через 20 лет. Недавно В. В. Седов высказал предположение о возможности строительства тем же Иваном Фрязином некоторых других сооружений. В их числе Гремячья башня в Пскове, типологически заметно от-

личающаяся от более ранних псковских башен, а также близкие к ней по устройству недатированные стены и башни Копорья[46].

Несомненно, что письменные свидетельства отражают далеко не всю деятельность прибывших в начале XVI в. итальянских мастеров. Строительные работы в самой Москве и вне ее велись в этот период достаточно интенсивно, и имеется немало сообщений о возведении храмов и других зданий, устройстве плотин и т. п. без указания имен мастеров. Разными авторами было высказано немало атрибуционных предположений, часть которых отражена в книге Ло Гатто. Большинство из них вряд ли могут быть приняты. Так, довольно часто Алевизу Новому приписывали собор Вознесенского монастыря в Кремле, который традиционно считался построенным в 1519–1521 гг. Конечно, участие Алевиза в строительстве собора в эти годы не исключено. Однако тот храм, на сходство которого с Архангельским собором при этом указывали, в действительности был полностью перестроен с увеличением размеров значительно позже, в 1580-е гг.[47] Примерно то же следует сказать и о некоторых других сооружениях, связываемых Ло Гатто с именем Алевиза. Так, рядом авторов недавно были высказаны соображения о датировке большого собора Новодевичьего монастыря не временем его основания в 1524 г., а серединой XVI столетия, если даже не позже[48]. Стены же этого монастыря и вовсе возведены от основания в конце XVII в.[49] Исключена также столь ранняя датировка церкви Иоанна Предтечи в Дьякове[50] и колокольни (так называемой церкви Георгия) при церкви Вознесения в Коломенском. О самой церкви Вознесения речь пойдет позже. Атрибуция итальянским мастерам церкви Рождества в Старом Симонове, освященной в 1509 г., должна быть отвергнута по другим мотивам. В ее архитектуре трудно усмотреть какие-либо итальянизирующие приемы, гораздо более ярко проступающие в облике многих других современных ей храмов. Из названных Ло Гатто церковных сооружений реальной близостью с Архангельским собором обладает Успенский собор в Дмитрове, сильно перестроенный и датируемый в пределах первой трети XVI в.

[46] *Седов В. В.* Итальянский архитектор в Пскове в XVI веке // Архитектура мира. Вып. 2. Мат. конф. «Запад–Восток: Взаимодействие традиций в архитектуре». М., 1993.

[47] *Баталов А. Л.* Собор Вознесенского монастыря в Московском Кремле // Памятники культуры. Новые открытия. Ежегодник 1983. Л., 1985.

[48] *Подъяпольский С. С.* О времени возведения Смоленского собора Новодевичьего монастыря. Доклад на Лазаревских чтениях в МГУ 5 февраля 1988 г.; *Кавельмахер В. В.* О датировке собора Новодевичьего монастыря в Москве. Доклад в Секторе археологии Москвы Института археологии РАН 11 марта 1992 г.

[49] *Макаров Г. А.* Стены и башни Новодевичьего монастыря в Москве // Реставрация и исследования памятников культуры. М., 1990. Вып. III.

[50] Датировка Дьяковской церкви 1529 годом в настоящее время отвергнута всеми исследователями. Наиболее подробная аргументация по этому вопросу изложена В. В. Кавельмахером. См.: *Кавельмахер В. В.* К истории постройки именинной церкви Ивана Грозного в селе Дьякове. М., 1990.

Больше оснований имеется для предположения о возведении итальянцами крепостей на южных рубежах Московской Руси — Тулы (1519–1520), Коломны (1525–1531) и Зарайска (1528–1531). Все они, как уже стало к этому времени обычным, кирпичные, с прямыми зубцами, по фасаду украшенными ложным изображением двурогого завершения. Стены Тульского и Зарайского кремлей невысокие, сами крепости небольшие. Как и Ивангородская крепость, они имеют регулярный план. Напротив, кремль Коломны относится к числу наиболее внушительных древнерусских крепостей. Геометрически неправильная трассировка его стен следует более древней. По мощности и высоте стен кремль не уступает ни Московскому, ни Нижегородскому. Ло Гатто был склонен приписать Коломенский кремль итальянским мастерам, но почему-то ошибочно датировал его 1585 г. Более ранняя дата, твердо подтверждаемая летописями, придает этому предположению значительно большую убедительность.

Вместе с тем можно указать на ряд других памятников, возможность возведения которых с участием итальянских мастеров представляется вполне реальной. Это собор Спасского монастыря в Ярославле 1506–1516 гг., на сходство которого с Архангельским собором неоднократно указывалось[51]. Назовем также Покровскую церковь Александровской слободы, освященную в 1513 г.[52] Внутренняя структура этого храма

[51] Правда, Е. М. Караваева, исследовавшая собор Спасского монастыря, решительно высказалась в пользу его постройки русским мастером, по существу без аргументации. См.: *Караваева Е. М.* Собор Спасского монастыря в Ярославле (исследования и реставрация) // АН. 1963. № 15.

[52] Впоследствии автор поставил под сомнение столь раннюю датировку памятника и пересмотрел вопрос атрибуции его резного убранства. См.: *Подъяпольский С. С.* О датировке памятников Александровой слободы // Труды ЦМиАР. М., 2002. Т. II. (*Примеч. сост.*)

с массивными столбами и повышенными арками под барабаном вполне традиционна для московского зодчества, но при этом во многих деталях украшающей памятник белокаменной резьбы явно читается рука итальянского резчика. Более всего это должно быть отнесено к западному порталу и киоту над ним, но итальянизирующие мотивы присутствуют и у боковых порталов, и в квазиклассической порезке карнизов с ионниками и акантовыми листьями. Недавно В. В. Кавельмахер высказал предположение о датировке началом XVI в. не только Покровского храма, но также Троицкой и Успенской церквей Александровской слободы, которые до сих пор принято было относить ко второй половине XVI в. По его мнению, это часть большого дворцового комплекса, построенного Василием III вслед за Кремлевским дворцом с привлечением итальянских мастеров[53]. Эта версия достаточно дискуссионна, но в случае ее принятия круг предполагаемых построек итальянцев в России оказался бы существенно расширен.

Имеются свидетельства об участии итальянских и греческих мастеров в 1508 г. в фортификационных работах в Ивангороде. До нас дошло даже имя одного из мастеров — Маркус Грек. Это дало повод М. И. Мильчику и О. Г. Гусевой попытаться отождествить его с Марко Фрязином — строителем Грановитой палаты, что кажется нам маловероятным[54]. Очень возможно, что тогда же была возведена и сохранившаяся каменная Успенская церковь. Архитектура ее необычна. Бесстолпный храм увенчан очень широким барабаном с куполом, равным по диаметру ширине четверика. Храм поставлен на подклете, имеет с юга сходный с ним придел и обнесен сводчатой папертью. Кладка его стен из естественного камня не отличается регулярностью, но профилированные детали, близкие к классическим образцам, вытесаны очень тщательно, что необычно для строительства северо-западных земель. Церковь не только скреплена металлическими связями, более того, ее купольный свод обильно армирован металлом. Общая структура церкви находит наиболее близкие аналогии в архитектуре итальянского Возрождения, в частности у алтарной капеллы церкви Санта-Мария

[53] *Кавельмахер В. В.* Церковь Троицы на Государевом дворе древней Александровской слободы. Доклад на Лазаревских чтениях в МГУ 4 февраля 1993 г. [Статью по докладу см.: Александровская слобода: Мат. науч.-практ. конф. Владимир, 1995. — *Сост.*]

[54] *Miltschik M., Gusseva O.* Die Gründung der Iwangoroder Festung und die Proportionsanalyse ihres Plans // Burgen und Schlösser. Braubach/Rhein. H. 1987/1.

деи Мираколи и у некоторых других венецианских капелл этого времени. В какой-то мере она может быть сопоставлена по своей схеме с построенными итальянскими архитекторами капеллами Бакоца в Эстергоме и Сигизмунда в Кракове. Как архитектурные, так и строительные признаки указывают на высокую вероятность возведения Успенской церкви итальянским мастером[55].

Последнее время все чаще высказываются соображения о принадлежности итальянскому строителю собора Хутынского монастыря в Новгороде. Этот большой шестистолпный пятиглавый храм, необычный для Новгорода, явно следует образцу новых кремлевских соборов, хотя при этом в нем присутствуют традиционные для московского (не новгородского) строительства XV в. повышенные арки под барабанами. Необычны для Новгорода и профильные тяги на фасадах, столбах и под пятами арок в интерьере, хотя профилировка их сравнительно проста[56]. Несмотря на то что в архитектуре собора отразились архитектурные новшества, внесенные итальянскими строителями, все же его включение в круг построек «фряжских» мастеров проблематично. Проблематична и вообще система критериев для такого отнесения. Скорее всего, существовали как прямое заимствование «фряжских» новшеств русскими мастерами, так и быстрая ассимиляция какой-то части итальянцев в чуждых для них жизненных условиях. Поэтому вопрос об атрибуции многих сооружений первой четверти XVI в. итальянским или русским строителям часто остается спорным.

Четвертый, последний этап вновь связан с именем только одного мастера итальянского Возрождения, известного нам как Петрок или Петр Малой. Место этого выдающегося архитектора в московском зодчестве XVI в. долго оставалось неоцененным. Сведения о нем содержатся в летописях, а также в сохранившемся отрывке розыскного дела о его бегстве в Ливонию[57]. Недавно эстонский историк Ю. Кивимяэ обнаружил в Стокгольмском архиве новые неизвестные ранее документы о пребывании мастера в Ливонии, также, к со-

[55] *Петров Д. А., Хаустова И. А.* К вопросу о происхождении архитектурных форм Успенской церкви Ивангорода // Проблемы истории архитектуры. Ч. II. Тезисы докладов / Всесоюзн. науч. конф. Суздаль—1991. М., 1990.

[56] *Петров Д. А.* Опыт иконографического анализа архитектуры Новгородского Спасо-Преображенского Хутынского собора // Иконография архитектуры. М., 1990.

[57] АИ. СПб., 1841. Т. I. С. 202—204.

жалению, неполные[58]. В целом о нем известно следующее. Он был направлен в Москву папой Климентом VII Медичи с послами великого князя Трусовым и Лодыгиным, сроком на 3—4 года. Послы вернулись в Москву в июне 1528 г. Через какое-то время мастер, которого великий князь отказался отпускать на родину, был крещен в православную веру, получив имя Петр, которое он после этого носил в России. В ливонских источниках, согласно Ю. Кивимяэ, он известен под двойным именем Петр-Ганнибал. Летописи называют Петрока архитектоном — эпитетом, которым кроме него были удостоены только Солари и Алевиз Новый. В 1538 г., в безвременье, наступившее после смерти Елены Глинской, он пытался бежать на родину через Ливонию, но был задержан. Московские власти требовали выдачи беглеца и, вероятно, преуспели, судя по известию о его работе в Москве в 1543 г.

Ло Гатто пишет о двух постройках Петрока Малого — каменной Китай-городской крепости в Москве и о большой звоннице, поставленной рядом со столпом Ивана Великого. Первое, безусловно, верно, второе, как теперь стало ясно, — нет, поскольку взорванная при нашествии Наполеона звонница (стоящая сейчас — ее позднейшее повторение) вовсе не принадлежала руке Петрока, а была сооружением последней четверти XVII в.[59] Петрок же возвел не звонницу, а стоявшую на ее месте Воскресенскую церковь, заложенную в 1532 и завершенную им без лестницы в 1543 г. (лестницу достраивали уже в 1552 г. московские мастера). Некоторое представление об этом здании дают панорамные планы Москвы начала XVI в., а также иллюстрации к запискам о путешествии в Московию Олеария и Мейерберга, разнящиеся в деталях, но неизменно показывающие одноглавый храм со сложным завершением то в виде трифолиев, то в виде горки кокошников, то в виде кокошников и волют.

Стены и башни Китай-города были несомненным новшеством для России. В отличие от Московского и других кремлей, они значительно ниже,

[58] Сообщение Ю. Кивимяэ сделано в Государственных музеях Московского Кремля на научной конференции «Стенам и башням Московского Кремля 500 лет» 13 ноября 1985 г. [Опубликовано: *Kivimäe J.* Peter Frjazin or Peter Hannibal? An Italian Architect in Late Medieval Russia and Livonia // Settentrione. Rivista di studi italo-finlandesi. Anno V. 1993. Turku, 1993. P. 60—68. — *Сост.*]

[59] Впервые на это обстоятельство обратил внимание В. В. Кавельмахер. См.: *Кавельмахер В. В.* Способы колокольного звона и древнерусские колокольни // Колокола. История и современность. М., 1985. С. 71, 77—78.

хотя не менее массивны, и увенчаны не двурогими зубцами, а ровным парапетом, прорезанным бойницами. Крепость в гораздо большей степени, чем Кремль, приспособлена к ведению боевых действий с активным использованием артиллерии. Она принадлежит к типу, переходному к бастионным крепостям, что характерно для итальянской фортификации начала XVI в. Замечательно и другое известие, опущенное Ло Гатто. За год до строительства каменного Китай-города Петрок Малой соорудил земляную крепость того же наименования с плетневым покрытием откосов. Правда, сверху при этом был поставлен «град древян по обычаю»[60], но сам тип земляной крепости был для России совершенно новым. Подобные крепости возводились итальянскими фортификаторами в разных европейских странах, в частности в Венгрии, подвергшейся в этот период грозному натиску турецких войск. В этом плане очень примечательными оказываются летописные свидетельства о возведении в 1530-х гг. целой серии земляных крепостей на русских западных и южных рубежах. Строителем двух из них — в Себеже и Пронске — назван Петрок Малой[61]. Для Руси этот мастер, безусловно, явился реформатором фортификационного строительства, во многом способствовавшим его сближению с новейшей европейской практикой.

Источники умалчивают о том, что же делал мастер между 1528 и 1532 гг., а ведь надо думать, что именно тогда он сумел заслужить особое благоволение великого князя Василия III. Наиболее вероятно, что в эти годы Петрок Малой (тогда еще носивший другое имя) был занят строительством завершенного в 1532 г. знаменитого храма Вознесения в Коломенском, который, по выражению летописца, великий князь «возлюбил»[62]. Ло Гатто приводит мнение Н. Д. Иванчина-Писарева, который еще в середине прошлого века приписывал Вознесенскую церковь итальянскому зодчему, называя, правда, имя Алевиза. Позднее возобладала трактовка И. Е. Забелина, рассматривавшего этот и другие столпообразные храмы как свидетельство перенесения в камень форм шатрового деревянного зодчества и утверждения тем самым национальной самобытности[63]. Лишь недавно стали появляться попытки иной интерпретации церковного шатра. Так, М. А. Ильин писал о вероятности обращения

[60] ПСРЛ. Т. IV. Ч. I. Вып. 3. С. 566—567.

[61] ПСРЛ. Т. XXVI. С. 316, 322; Т. XXII. С. 524.

[62] ПСРЛ. Т. VIII. С. 279; Т. XIII. С. 62;. Т. XX. С. 413.

[63] *Забелин И. Е.* Русское искусство. Черты самобытности в русском зодчестве. М., 1900.

к символике традиционных «осеняющих» шатровых завершений надпрестольных сеней — киворие[64]. Можно было бы указать на обычную для западноевропейского Средневековья ассоциацию формы каменного шатра с храмом Гроба Господня в Иерусалиме. Какова бы ни была идея заказчика и строителя относительно символики шатра, несомненно присутствие в архитектуре Вознесенской церкви многих западных, преимущественно ренессансных, но также и готических, черт. При этом прорисовка ее деталей не находит сколько-нибудь близких аналогий в более ранних постройках итальянцев на Руси, в том числе и в Архангельском соборе. Явно должна идти речь об ином источнике, о новом импульсе воздействия итальян-ских форм. Четкая центричная плановая структура храма, применение в интерьере и на фасадах одинакового развитого ордера находят аналогии в памятниках Высокого Возрождения, отражая уже новый этап развития итальянской архитектуры, что можно рассматривать как дополнительное подтверждение принадлежности памятника вновь прибывшему итальянскому архитектору. Использование же готических мотивов, очень архаичных для этого времени, скорее всего, свидетельствует о стремлении автора приспособить свое сооружение к необычной для него культурной среде, не подготовленной к восприятию античных реминисценций классической ордерной архитектуры. При этом они введены как бы наравне с русским мотивом кокошников. Исключительное своеобразие динамичной композиции памятника и его декоративного языка, в котором очевидно преобладают черты итальянского Возрождения, великолепная скомпонованность всех частей ставят церковь Вознесения в Коломенском в число признанных архитектурных шедевров. Ни в одной другой постройке итальянских архитекторов в России не было столь ярко выражено индивидуальное творческое начало.

К другим возможным постройкам Петрока Малого может быть отнесена стоящая рядом с церковью Вознесения колокольня, в XVIII в. превращенная в алтарь новой Георгиевской церкви. Необычна ее круглая форма, очень по-ренессансному прорисованы аркады и завершение с маленькой главкой. Профилировка ее деталей несколько напоминает профилировку церкви Вознесения, но, будучи выполнена из кирпича, заметно упрощена. Реставрация фасадов колокольни завершена уже после написания книги Ло Гатто, которому не довелось увидеть ее возрожденной в первоначальной редакции.

[64] *Ильин М. А.* К изучению церкви Вознесения в Коломенском // Древнерусское искусство. Проблемы и атрибуции. М., 1977. С. 363–364.

Посольство Трусова и Лодыгина было последним в серии русских посольств в Италию конца XV — начала XVI в. Дипломатические сношения между двумя странами были надолго прерваны, с ними прекратился и поток привозимых итальянских мастеров.

Оценивая результаты более чем полувековой деятельности итальянских архитекторов в Московской Руси, следует прежде всего отметить ее масштабы. Только по письменным источникам нам известно о двадцати восьми сооружениях, возведенных итальянцами. В их числе, наряду со скромными по размерам храмами, находятся и большие кремлевские соборы, и комплекс великокняжеского дворца, и целые кремли, включая Московский. В конце XV и в XVI в. итальянские архитекторы работали почти во всех европейских странах, Россия не была в этом отношении исключением. Однако сопоставление датировок показывает, что Россия наряду с Венгрией была первым из государств, широко привлекших к строительству мастеров итальянского Возрождения. В отличие от Западной Европы, где итальянские архитекторы возводили главным образом дворцовые здания, а культовое строительство по-прежнему оставалось в руках местных артелей каменщиков и гораздо медленнее усваивало новые художественные идеи, в России, несмотря на конфессиональные различия, итальянские архитекторы во множестве строили храмы, начиная с митрополичьего кафедрального собора и царской усыпальницы. Вместе с тем итальянские строители произвели переворот в русском фортификационном деле, воздвигнув целую серию мощных каменных крепостей нового типа, приспособленных к ведению боя с оснащенным осадной артиллерией противником. Несомненен значительный технический прогресс, коснувшийся и организации массового производства строительных материалов (в первую очередь кирпича), и применения металлического связевого каркаса, и внедрения новых систем сводов, что позволило сооружать здания значительно больших размеров и разнообразить их типологию. В чисто художественном плане существенны были развитие рационалистических начал архитектурного творчества, использование элементов ордерной системы и ренессансной орнаментики, несравненно более свободное отношение к сложившимся иконографическим схемам. По выражению В. А. Булкина, одним из существенных результатов работы итальянских мастеров в России была динамизация процессов архитектурного развития[65].

[65] *Булкин В. А.* Итальянизмы в древнерусском зодчестве XVI века: Автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Л., 1975. С. 4–5.

Наследие фряжских мастеров продолжало сильнейшим образом сказываться на протяжении не только XVI, но и XVII в. И хотя русская архитектура, как и вся русская культура, шла в своем развитии по путям, очень сильно отличавшимся от западноевропейских, интерес к старым итальянским постройкам временами обострялся. Так было в конце XVI в., когда царские мастера активно обращались к формам итальянских построек, в особенности Архангельского собора[66]. Некоторые мотивы его убранства, в частности раковины и фиалы, любовно воспроизводились на исходе XVII столетия, в преддверии петровских реформ.

Последующие разделы первого тома книги Ло Гатто уже не могут претендовать на целостность и законченность. Начиная с середины XVI столетия приезд иностранных мастеров приобретает эпизодический характер. Преимущественно они прибывали из Северной Европы, принося с собой приемы архитектуры маньеризма, а позднее барокко, в основном в провинциальной переработке. Среди них могли попадаться и выходцы из Италии, активно работавшие в это время по всей Европе. Ло Гатто считает итальянской постройкой возведенное в 1591 г. здание Посольского приказа, известное нам по довольно схематичным рисункам Пальмквиста. По его мнению, пышные формы здания восходят к архитектуре Якопо Сансовино. Это вполне возможно, но не менее вероятно, что Посольский приказ был возведен североевропейским мастером, поскольку он вполне сопоставим с гражданскими постройками XVI в. на территории Польши или Германии.

На рубеже XVII и XVIII вв. в Россию вновь начали во множестве приглашать зарубежных мастеров, в том числе и итальянцев. Но для этого времени в общем потоке западных влияний несравненно сложнее выделить собственно итальянскую, достаточно четко стилистически окрашенную слагаемую. Большей частью приезжих мастеров направляли для строительства Петербурга, но некоторые из них работали также и в Москве. Известно, что в августе 1703 г. через Архангельск в Москву прибыли архитектор Доменико Трезини, гипсовых дел мастер Петр Джеми, каменщики Галеас Квадро, Карпо Ферари (или Филари), Доменико Руско и два разных, но одноименных мастера Джованни Марио Фонтана. Наиболее полные сведения об их последующей судьбе опубликованы недавно Ю. М. Овсянниковым[67]. Трезини уже в феврале 1704 г. был отправлен в Санкт-Петербург, пятерым каменщикам было поручено строительство цейхгауза, однако работать без архитектора они отказались, после чего Петр распорядился отправить их на родину, разрешив им при желании остаться в России. Из дальнейшего известно о строительстве одним из Фонтана в 1707 г. крыльев Петровского (так называемого Лефортовского) дворца на Яузе в Москве[68] и с 1707 г. им же или его однофамильцем дворца Меншикова в Петербурге. В начале прошлого столетия археолог-историограф А. Ф. Малиновский без указания источника сообщал, что перечисленные мастера выполняли скульптурную и лепную работу в соборе московского Богоявленского монастыря, в церкви Архангела Гавриила («Меншиковой башне») и в Знаменской церкви подмосковной усадьбы Дубровицы[69]. По своей стилистике скульптурное убранство всех трех храмов вполне может быть отнесено к руке итальянских мастеров, но все же трудно судить, насколько верно приведенное известие. Из трех названных сооружений только Меншикова башня действительно строилась в эти годы. Собор Богоявленского монастыря освящен в 1696 г., а Знаменская церковь, освященная в 1704 г., по свидетельству современников, к 1697 г. была уже фактически завершена[70].

Не более ясен вопрос и об архитекторе Дубровицкой церкви, почему-то неправильно названной Ло Гатто Богоявленской (Epifania). Согласно надписи

---

66 История русского искусства / Под ред. акад. И. Э. Грабаря. М., 1955. Т. III. С. 472; *Баталов А. Л.* Особенности итальянизмов в московском каменном зодчестве рубежа XVI–XVII веков // АН. 1986. № 34. Уникальна для этого времени попытка воспроизведения раковин Архангельского собора у Смоленской церкви в Кушалине. См.: *Чижов С. С.* Памятник шатровой архитектуры конца XVI в. // Ежегодник музея архитектуры. Вып. 1 (1936). М., 1937.

67 *Овсянников Ю. М.* Новые материалы о жизни и творчестве Д. Трезини // Советское искусствознание. М., 1986. Вып. 20.

68 Петровским автор называет дворец, выстроенный в 1697–1698 гг. Петром Первым для Ф. Я. Лефорта; с 1706/1707 г. принадлежал А. Д. Меншикову. (*Примеч. сост.*)

69 *Малиновский А. Ф.* Обозрение Москвы. М., 1992. С. 121.

70 *Вздорнов Г. И.* Заметки о памятниках русской архитектуры конца XVII — начала XVIII века. 1. Старинные описания и рисунки церкви Знамения в усадьбе Дубровицы // Русское искусство XVIII века: Материалы и исследования. М., 1973. См. в том же сборнике статью Т. А. Гатовой «Из истории декоративной скульптуры Москвы начала XVIII века». По мнению Гатовой, внутреннее лепное убранство Дубровицкой церкви выполнено в сентябре 1703 — феврале 1704 г., т. е. в основном в холодные зимние месяцы, что для неотапливаемого храма технически невыполнимо.

на оборотной стороне чертежа конца XVIII в., им был некто Тессинг. Это имя пытались трактовать как свидетельство его происхождения из кантона Тичино в Итальянской Швейцарии, пытались и идентифицировать мастера со шведским королевским архитектором Никодимом Тессином, который присылал свои проекты в Петербург. Первая из этих версий принята Ло Гатто в публикуемом томе, вторая внесена как поправка в текст третьего тома. Однако еще в начале нашего века И. Э. Грабарь на основе сопоставления архитектуры Дубровицкой церкви с известными работами Тессина ясно показал, что принадлежать ему эта постройка никак не могла[71]. Единственный по своей архитектуре, поражающий богатством и фантазией, Знаменский храм продолжает интриговать историков русского зодчества. Это, несомненно, произведение западного мастера, но ни имя его, ни происхождение нам неизвестны.

Нет достаточных оснований приписывать Трезини, как это делает Ло Гатто, заложенную в 1709 г. церковь Вознесения за Серпуховскими воротами в Москве, а здание XVII–XIX вв. во дворе дома № 7 по Большой Ордынке, как показали раскрытия, вообще не имеет отношения к этому периоду. Но если относительно сохранившихся построек мы не обладаем точными известиями, то все же не приходится сомневаться, что итальянские мастера в начале XVIII в. в Москве работали. Так, из записок Филиппо Балатри известно, что итальянский архитектор Алеманно строил не дошедший до нас дворец князя П. А. Голицына[72].

На протяжении XVIII столетия основным местом приложения труда для итальянских архитекторов, прибывавших в Россию, был Петербург. Сколько-нибудь далеко за его пределы, в том числе в Москву, они наезжали редко, иногда посылали свои проекты. К тому же итальянцы уже не были, как когда-то, единственными носителями новых художественных идей. Наряду с ними в России активно работали французские, немецкие, шотландские архитекторы, исповедовавшие те же принципы барокко и классицизма, а многие русские архитекторы получали образование за границей. Были свои архитектурные школы в Петербурге и в Москве. Широкое хождение имели архитектурные увражи. Поэтому вполне естественно, что в публикациях, вышедших в свет после написания книги Ло Гатто, работа итальянцев в России XVIII в. в целом не рассматривалась и уточнению были подвергнуты в основном от-

[71] *Грабарь И. Э.* История русского искусства. М., [1914]. Т. II. С. 430; *Вздорнов Г. И.* Указ. соч.

[72] Там же. С. 25

дельные разрозненные факты и атрибуции. Высказанные предположения в одних случаях получили новые подтверждения, в других были отвергнуты. Так, уверенность многих исследователей в авторстве Растрелли (а не Шеделя) по отношению к Андреевскому собору в Киеве, которую разделял и Ло Гатто, в настоящее время общепринята. Собор в Козельце признан произведением Квасова. Действительно, рисунок его деталей далек от сочной пластики подлинных произведений Растрелли. Что же касается сохранившихся московских построек, которые иногда приписывали Растрелли, то каких-либо новых данных в пользу такой атрибуции за истекшее время не появилось.

Очевидно, завышена у Ло Гатто роль, принадлежавшая в становлении московского классицизма Ф. Кампорези. Первыми зодчими классицизма в Москве вообще не были итальянцы. Относительно Кампорези известно, что он принимал участие в создании Останкинского дворца. Обычно ему приписывают дом Лобановых-Ростовских, перестроенный в 1790-е гг. из более раннего здания, хотя документальных подтверждений этому пока не найдено. Никак не подтвердились и другие атрибуции этому мастеру сохранившихся московских построек. Бесспорно ему принадлежали прекрасные интерьеры главного дома усадьбы Ольгово, теперь, к сожалению, утраченные. Вообще принято связывать имя Кампорези преимущественно с отделкой богатых дворцовых интерьеров.

Необходимы некоторые уточнения приводимого Ло Гатто перечня работ Кваренги в Москве и в провинции. Им был переработан проект Странноприимного дома, выполненный до него и вчерне осуществленный Е. С. Назаровым. Нет никаких оснований приписывать Кваренги интерьер театра в Архангельском, принадлежащий С. П. Мельникову. Построенный Кваренги дворец в Ляличах, об утратах которого с горечью писал Ло Гатто, со времени войны находится в руинах. Зато автор, к счастью, ошибся, считая разрушенным дворец Разумовского в Батурине, который когда-то приписывали Кваренги. Атрибуция этого дворца Ринальди, упоминаемая Ло Гатто, также была отвергнута, и обычно здание приписывают Ч. Камерону. Недавно Д. О. Швидковский высказал заслуживающие внимания соображения в пользу авторства еще одного архитектора — А. Менеласа[73]. Во всяком случае к произведениям Кваренги этот памятник не принадлежит.

[73] *Швидковский Д. О.* К полемике 1910-х годов об атрибуции дворца Разумовских в Батурине // Реставрация и архитектурная археология: Новые материалы и исследования. М., 1991.

Вообще из всех итальянских мастеров классицизма, работавших в России, Кваренги посвящена самая обширная литература. После выхода в свет книги Ло Гатто о нем опубликовано на русском языке несколько монографий, не считая большого количества статей. Не обойден он и вниманием итальянских исследователей. Фактические сведения об архитекторе, по-видимому, более или менее исчерпаны[74]. Особо стоит отметить публикации, посвященные анализу стилистики произведений Кваренги и преломления в его творчестве палладианского наследия[75].

Период, непосредственно следующий за наполеоновским нашествием, Ло Гатто характеризует как «триумф классицизма», отмечая первенствующую роль для Москвы двух архитекторов итальянского происхождения — Д. Жилярди и О. Бове. Особо выделяет Ло Гатто высокий художественный талант Жилярди. Действительно, невозможно отрицать, что его произведениям присущи безукоризненность пропорций и особая, прямо-таки музыкальная, гармоничность. Тем не менее довольно долго в отечественной литературе существовала традиция выдвигать на первый план, как бы в ущерб Жилярди, его помощника по многим работам А. Г. Григорьева, также несомненно одаренного архитектора. Только с выходом монографии Е. А. Белецкой и З. К. Покровской[76] имя Жилярди вновь заняло достойное место в истории русского зодчества. Монография содержит наиболее выверенный перечень его работ. Более ранние атрибуции, отраженные в книге Ло Гатто, требуют некоторых поправок. Так, Провиантские склады в Москве не принадлежат Жилярди. Они построены Ф. М. Шестаковым по образцовому проекту, приписываемому В. П. Стасову[77]. Авторство дома Хрущевых-Селезневых документально не установлено. Одно время его приписывали Григорьеву, последнее время чаще всего — Жилярди и Григорьеву вместе. Церковь Николы в Котельниках строил Бове, а встречающиеся в литературе указания на участие в отделке Жилярди должны быть отнесены не к ней, а к церкви в подмосковной усадьбе Котельники. Не назван построенный Жилярди мавзолей в усадьбе Отрада[78]. В списке предполагаемых построек отсутствует великолепный комплекс конного завода гр. А. Г. Орлова в Хреновом. Некоторые поправки внесены самим Ло Гатто в дополнении, помещенном в третьем томе. Так, названные им ранее раздельно дворец Безбородко и Ремесленное заведение Воспитательного дома являются одним и тем же зданием (оно же Слободской дворец). Авторство усадьбы Ахтырка (здесь Ло Гатто ошибся — речь идет не о городе Ахтырка недалеко от Харькова, а о подмосковной усадьбе), по-видимому, принадлежит А. С. Кутепову. Зато подтвердилось, что именно Жилярди строил прославленный мавзолей в Суханове. Авторский чертеж в семейном архиве в Монтаньоле, на который указал Ло Гатто, был опубликован в России только в 1986 г.[79]

Творчеству О. Бове Ло Гатто отводит явно менее значительное место. В своей оценке, в чем-то, возможно, справедливой, но в основном излишне критичной, он совершенно опускает один из важнейших аспектов деятельности мастера — градостроительный. Между тем именно Бове принадлежит создание целого ряда классических ансамблей Москвы, надолго определивших архитектурный облик ее центра, — Театральной площади, Красной площади, Александровского сада. Для Москвы он был таким же новатором, как Росси для Петербурга, и, может быть, даже большим, поскольку Росси в своих смелых решениях все же опирался на традицию создания регулярных ансамблей, заложенную с самого основания города, в Москве же вплоть до начала XIX в. безраздельно господствовала иррегулярная средневековая система планировки.

Что же касается приведенного Ло Гатто перечня построек Бове, то он не требует особой корректировки, хотя может быть дополнен, например за счет церкви Николы в Котельниках и Троицкой церкви московского Данилова монастыря, по которой недавно найден подписной чертеж (разрез с видом на иконостас).

---

[74] Весьма полная библиография содержится в последней монографии. См.: *Пилявский В. И.* Джакомо Кваренги. Архитектор. Художник. Л., 1981.

[75] *Ильин М. А.* О палладианстве в творчестве Д. Кваренги и Н. Львова // Русское искусство XVIII века: Материалы и исследования. М., 1973; *Гращенков В. Н.* Наследие Палладио в архитектуре русского классицизма // Советское искусствознание'81. М., 1982. Вып. 2 (15); *Его же.* Джакомо Кваренги и венецианский неоклассицизм // Советское искусствознание. М., 1986. Вып. 20.

[76] *Белецкая Е. А., Покровская З. К.* Д. И. Жилярди. М., 1980.

[77] *Каплун А. И.* Московские провиантские склады // Архитектор В. П. Стасов. Материалы к изучению творчества. М., 1950.

[78] Мавзолей в Отраде сооружен по проекту Д. И. Жилярди его родственником и учеником А. О. Жилярди. (*Примеч. сост.*)

[79] *Белецкая Е., Покровская З.* Авторство установлено // Архитектура (приложение к «Строительной газете»). № 3 (617). 9 февраля 1986 г.

Последний и несомненно интересный раздел первого тома посвящен работе итальянских мастеров в Одессе. И хотя художественный уровень одесских построек заметно ниже, чем в Москве и некоторых других городах, да и датируются они уже преимущественно временем упадка классицизма, в целом вырисовывается очень яркая картина создания несколькими поколениями итальянских архитекторов целого городского ансамбля.

Сейчас, в условиях новых политических реальностей, Одесса уже не входит в состав России, так же как и Киев, Козелец, Ляличи и Батурин с их дворцами. Казалось бы, возникает противоречие между присутствием в книге этого материала и ее заголовком. Однако мы видим, что автор придерживался иного, строго исторического критерия, охватив деятельность итальянских архитекторов на территории всей тогдашней Российской империи, включая работы Растрелли в Прибалтике (во втором томе), хотя прибалтийские государства в момент написания книги обладали независимостью. И это естественно: ведь в прошлом архитекторы разъезжали по России в пределах ее тогдашних рубежей, их творчество оставалось при этом внутренне цельным и нерасчлененным. Да и заказчики чередовали жизнь при императорском дворе с пребыванием в своих великолепных дворцах на отдаленной Украйне. Само содержание замечательного труда Ло Гатто является прекрасным свидетельством того, что высокая культура и искусство не замыкаются в узких рамках национальных границ. Процесс обмена идеями и людьми всегда был мощнейшим стимулом развития. Деятельность итальянских мастеров в России на протяжении веков не только привела к созданию блестящих архитектурных произведений, но, что не менее важно, способствовала пробуждению и расцвету творческих сил самой России.

Деятельность итальянских мастеров на Руси и в других странах Европы в конце XV — начале XVI в.

Деятельность итальянских мастеров в России последних десятилетий XV — первых десятилетий XVI в. часто рассматривается в научной литературе вне рамок общего процесса распространения форм искусства Возрождения в Европе. Среди затрагивающих эту тему работ выделяются широтой исторического подхода статья В. Н. Лазарева «Искусство средневековой Руси и Запад»[1] и книга Я. Бялостоцкого «Искусство Ренессанса в Восточной Европе»[2]. В рамках статьи В. Н. Лазарева основное внимание уделено художественным взаимоотношениям Италии и России рубежа XV–XVI вв., общая же историческая панорама этого периода намечена относительно скупо. Бялостоцкий, подробно останавливаясь на ситуации в Венгрии, Польше и Силезии, характеризует работу итальянцев в Москве как изолированный эпизод, малосущественный для судеб не только европейского, но даже и русского искусства. Подобный подход к оценке важного периода в развитии русского зодчества может быть принят с оговорками, и то лишь в самом широком историческом аспекте, если рассматривать общие пути развития искусства в России и на Западе на протяжении всего XVI в. Действительно, Россия в силу исторических причин осталась в стороне от процесса активного освоения идей и форм искусства Возрождения, захватившего основные европейские страны. Однако творчество итальянских мастеров в России Ивана III и Василия III представляет достаточно сложное явление и заслуживает более внимательного и всестороннего рассмотрения, в том числе и в его связях с аналогичными явлениями в ис-

[1] *Лазарев В. Н.* Искусство средневековой Руси и Запад (XI–XV века) // *Лазарев В. Н.* Византийское и древнерусское искусство. М., 1978. С. 227–296.

[2] *Białostocki J.* The Art of the Renaissance in Eastern Europe. Hungary. Bohemia. Poland. Oxford, 1976.

кусстве как Западной, так и Восточной Европы. Включение уже знакомого нам материала в более широкий контекст поможет лучше осветить как своеобразие того, что происходило в русском искусстве (главным образом в архитектуре) конца XV — начала XVI в., так и некоторые общие черты, роднящие в этом отношении Россию с другими европейскими странами.

В конце XV — начале XVI в. искусство итальянского Возрождения теряет замкнутые национальные рамки, начинается его активное преобразующее воздействие на художественную жизнь Европы. Художественные контакты, часто выливавшиеся в миграцию мастеров, а иногда и целых ремесленных артелей, — явление достаточно характерное для всего европейского Средневековья, но только теперь, как по своим масштабам, так и по принципиальной новизне распространяемого искусства, оно приобрело значение своего рода культурной экспансии.

Основными носителями нового искусства были сами итальянские художники, в результате широкой эмиграционной волны заполнившие дворы могущественных европейских государств, образуя своеобразную, по выражению А. К. Дживелегова, «художническую диаспору»[3]. В таком положении на Западе оказались Франция и Англия, на Востоке — Венгрия и Польша, отчасти Чехия[4]. Итальянские мастера ездили работать и в другие страны — Испанию, Португалию, но в этом случае речь скорее может идти о единичных эпизодах. Некоторые художники оказываются порой в самых, казалось бы, неожиданных местах; так, Джентиле Беллини в 1479–1480 гг. пишет в Константинополе портрет султана Мехмеда II, а архитектор Алевиз Новый на своем пути в Россию работает в 1503 г. в Бахчисарае для крымского хана Менгли-Гирея[5].

Существовали и иные пути распространения новых художественных форм. Один из них — заказ, направлявшийся в итальянские мастерские.

[3] *Дживелегов А. К.* Бенвенуто Челлини. Эпоха, среда, человек // Жизнь Бенвенуто, сына маэстро Джованни Челлини, флорентинца, написанная им самим во Флоренции. М.; Л., 1931. С. 15.

[4] Мы не включили в этот перечень Далмацию, поскольку в конце XV — начале XVI в. она подчинялась Венецианской республике (за исключением Дубровника) и в области искусства находилась в почти полной зависимости от Италии.

[5] См.: *Эрнст Н. Л.* Бахчисарайский ханский дворец и архитектор вел. кн. Ивана III Алевиз Новый // Известия Таврического общества истории, археологии и этнографии (быв. Таврической ученой архивной комиссии). Симферополь, 1928. Т. 2 (59). С. 39–54.

Чаще всего вывозились в другие страны произведения живописи, книжного дела, ювелирного искусства, иногда небольшие рельефы. Гораздо реже транспортировались изделия более громоздкие, связанные с украшением дворцовых построек. Так, из Генуи в 1508 г. был доставлен во Францию для замка Гэйон большой скульптурный фонтан, изготовленный в мастерской Паче Гаджини и Антонио делла Порта[6]. Особая ситуация создалась в Испании, где ведущая роль принадлежала не приглашенным итальян-ским скульпторам и архитекторам, а испанским мастерам, обучавшимся в Италии[7]. В империи Габсбургов и в немецких княжествах деятельность итальянских художников поначалу была крайне незначительной. Если исключить из рассмотрения живопись, переживавшую в ряде североевропейских стран период блестящего расцвета, то мы увидим, что новое искусство с известной робостью осваивалось местными мастерами, вынужденными учитывать изменение вкусов заказчиков. Определенное влияние на развитие архитектурной декорации оказывали орнаментальные мотивы живописных произведений Х. Бургкмайра, Х. Гольбейна и других немецких мастеров Возрождения[8]. Этим объясняется и относительно замедленное развитие ренессансных форм в строительстве Центральной и Северной Европы, и своеобразие их стилистического преломления[9]. Вне процесса приобщения к формам ренессансного искусства оказались страны, завоеванные к этому времени Османской империей, а также некоторые северные, в частности скандинавские, дер-

[6] *Blunt A.* Art and Architecture in France. 1500 to 1700. Melbourne; London; Baltimore, 1955. P. 7.

[7] См.: *Ráfols J. F.* Arquitectura del Renacimiento Español. Barselona, 1929. P. 7.

[8] Характерно, что за всю первую четверть XVI в. мы почти не встречаем имен итальянских мастеров, работавших в странах Центральной Европы, вроде побывавшего в Нидерландах и во Франконии Антонио Фаджуни «иль Мальтезе». За тот же период можно назвать ряд местных мастеров, использовавших в своих произведениях ренессансную орнаментику: Адольф и Ханс Даухеры, Вендель Роскопф старший, а несколько позднее — Андреас и Христиан Вальтеры, Конрад Кребс, Ханс Шикентанц и другие. См.: *Kadatz H. J.* Deutsche Renaissancebaukunst. Berlin, 1983. S. 53, 112, 171, 177, 179, 209, 414–418.

[9] Х. Кадатц определяет хронологические рамки первой фазы немецкой ренессансной архитектуры — «раннего Ренессанса» — как 1510–1555 гг. См.: *Kadatz H. J.* Op. cit. S. 107. При этом следует отметить, что стилистически зрелые произведения относятся в основном к концу этой первой фазы.

жавы. Не сохранилось следов деятельности итальянских мастеров в Молдавии ранее 1530-х гг.[10]

Отдаленность России исключила для нее возможность иных путей приобщения к художественной культуре итальянского Возрождения, кроме приглашения мастеров. Зато по интенсивности работы итальянских строителей она занимала в ряду европейских стран весьма заметное место. Это станет особенно ясно, если мы обратимся к подробному хронологическому сопоставлению известий о работе итальянцев в разных странах Европы в пределах интересующего нас периода.

Начало деятельности мастеров итальянского Возрождения за рубежом обычно относят к 1467 г., когда по просьбе венгерского короля Матьяша Корвина Болонская коммуна направила в его распоряжение выдающегося инженера и фортификатора Аристотеля Фьораванти[11]. Никаких следов деятельности Фьораванти за время его шестимесячного пребывания в Венгрии не сохранилось, и приведенная дата остается пока условной вехой. Массовый наплыв итальянских мастеров в Венгрию начался лишь на рубеже 1470-х и 1480-х гг.[12] С этого времени и до смерти Матьяша в 1490 г. интенсивно велись работы по украшению королевских резиденций в Буде и Вышгороде. В них принимали

[10] Есть основания полагать, что в начале XVI в. итальянские мастера выполняли какие-то работы для молдавского господаря Стефана Великого. В отпуске посольства от великого князя Василия III к крымскому хану Менгли-Гирею 1509 г. говорится, что во время задержки в Молдавии русского посольства Дмитрия Ралева и Митрофана Карачарова (1500–1503) Стефан велел нанятым на русскую службу мастерам «делати на себя, хто что умел», а четырех «мастеров лутчих» вообще оставил у себя (Сб. РИО. СПб., 1895. Т. 95. С. 56). Может быть, с нашей темой можно связать находку в Сучаве надгробной плиты 1512 г. тосканца Баптиста из Везентино, названного «magister in diversis artibus». Румынские авторы полагают, что речь идет об «учителе», ученом-гуманисте, но этот же текст, по-видимому, можно перевести иначе, а именно как «мастер в различных искусствах». См.: Istoria Romîniei. Ed. Academiei. Bucureşti, 1962. V. 2. P. 686–687.

[11] См.: *Balogh J.* Aristotele Fioravanti in Ungheria // Arte Lombarda. Nuova serie. № 44/45. Milano, 1976. P. 225–227. От 1467 г. отсчитывает начало «творческого периода Ренессанса в Венгрии» Л. Геревич. См.: *Gerevich L.* The Art of Buda and Pest in the Middle Ages. Budapest, 1971. P. 102.

[12] Подробный перечень работавших в Венгрии при Матьяше итальянских мастеров приведен, в частности, в статье П. Войта (*Voit P.* Una bottega in via dei Servi // Acta Historiae Artium. T. VII, fasc. 3–4, 1961. P. 201).

участие десятки скульпторов, резчиков, живописцев и мастеров других специальностей. Венгерская столица в этот период вряд ли уступала по интенсивности художественной жизни дворам итальянских князей-меценатов.

В 1470-х гг. появляются первые памятники ренессансного искусства в Испании и на юге Франции (капелла церкви конвента Сан-Франсиско в Сеговии[13], капелла Сен-Лазар в Марселе)[14]. Обе эти работы представляют для столь раннего времени совершенно изолированные явления и не характеризуют ситуацию, сложившуюся как в той, так и в другой стране.

За те же годы единственной европейской страной, кроме Венгрии, где постоянно работали итальянские мастера, была Россия. Можно даже считать, что реальной датой, открывающей непрерывную художественную деятельность итальянцев за рубежом, был 1475 г. — год приезда Фьораванти в Россию и закладки им Успенского собора. В середине 1480-х гг. развернулось строительство Московского Кремля, которое возглавили фряжские зодчие. Весьма вероятно, что итальянский мастер руководил и начавшейся тогда же перестройкой Новгородского детинца, восходящего к тому же типу североитальянских крепостей, что и Кремль Москвы.

В первые годы правления Владислава II Ягеллона, объединившего под своей властью Чехию и Венгрию после смерти Матьяша Корвина, деятельность итальянских мастеров в венгерской столице пошла на убыль. Итальянизирующие мотивы в этот период проникают в строительство Чехии, отразившись, в частности, в рисунке оконных обрамлений Владиславова зала Пражского дворца[15]. Однако общая концепция этого сооружения, возводившегося под руководством чешского мастера Бенедикта Рейта из Пис-

[13] Разрешение на постройку капеллы выдано в 1476 г. См.: *Rroske B. G.* The Tomb of Beltran De la Cueva de Cuellar // Actas del XXIII Congreso Internacional di Historia del Arte. II. Granada, 1977. P. 385–392.

[14] Капелла выполнена Франческо Лаурана по заказу Рене Анжуйского в 1475–1481 гг. См.: *Blunt A.* Op. cit. P. 3.

[15] См.: *Máca И. Л.* Архитектура Чехословакии. М., 1959. С. 118–121; *Šamankova E.* Über die Anfänge der Tschechischen Renaissance. Architektur // Acta Historiae Artium. T. XIII, fasc. 1–3, 1967. P. 115. Кроме того, можно назвать несколько сооружений конца XV в. в южной Моравии, в декорации которых прослеживаются мотивы итальянского Возрождения. Таковы портал дома в Товачове (1492) или украшенный сграффито дом в Славонице (1497). См.: *Jindra V.* Il Rinascimento in Cecoslovachia // Palladio. Anno VII, 1957. № 1. P. 26.

това, еще вполне позднеготическая. Ренессанс в Чехии на исходе XV в. далеко не получил такого значения, которое он имел в Венгрии.

К 1491 г. Вазари относит поездку Андреа Сансовино к португальскому королю Жуану II, где он якобы выполнил много работ; однако никакие реальные памятники не подтверждают этой версии[16]. Речь опять-таки идет в лучшем случае об изолированном эпизоде.

В России в тот же период намечается явный рост активности мастеров-фрязей, особенно заметный с приездом в Москву Пьетро Антонио Солари. Завершается строительство Московского Кремля и Грановитой палаты, начинается возведение нового великокняжеского дворца. Судя по сохранившимся остаткам галереи, можно предполагать участие итальянцев в строительстве Новоспасского монастыря (1491–1497)[17]. В начале последнего десятилетия XV в. Москва — важный центр приложения сил итальянских мастеров вне их родины.

Только на самом рубеже XV и XVI вв. поток художников, хлынувший из Италии, захватил уже целый ряд европейских стран. В 1495 г. во Францию после итальянского похода Карла VIII прибыла группа из двадцати двух мастеров разных специальностей. Среди них были такие выдающиеся архитекторы, как Джулиано да Сангалло и Фра Джокондо, не оставившие, впрочем, достаточно ощутимых следов своего пребывания в этой стране[18]. Значительные образцы итальянизирующей декорации во французских постройках относятся уже к 1500-м гг., среди них наиболее известна декорация замка Гэйон (1501–1510)[19]. Поездки итальянских мастеров во Францию стали с этого времени постоянными и приобрели особый размах после воцарения в 1515 г. Франциска I. После 1509 г., когда на английский престол вступил Генрих VIII, итальянские мастера появились и в этой стране. К 1519–1520 гг. восходят известия о работе в Испании мастеров из Флоренции (скульптор и архитектор Якобо, живописец Франсиско[20]). Новая полоса оживления наблюдается с начала XVI в. в Венгрии. К 1507 г. относится самое блестящее из сохранившихся произведений ренессансного искусства в Венгрии — капелла Бакоца в Эстергоме[21]. Искусство Возрождения распространяется и на Польшу, где в 1502–1505 гг. Франческо да Фиренце создает первое ренессансное произведение — эдикулу, обрамляющую надгробие короля Яна Ольбрахта. К этому можно добавить, что первая четверть XVI в. — начало проникновения ренессансных мотивов в архитектурную орнаментику Австрии и Германии[22]. Таким образом, основные европейские государства оказываются вовлеченными в общий процесс только после 1500 г.

С началом ренессансного искусства во Франции, Польше и других государствах хронологически совпадает новая волна оживления деятельности фряжских мастеров в России, большая партия которых «с женами и с детьми и с девками»[23] прибыла туда в 1504 г. через Крым с посольством Дмитрия Ралева и Митрофана Карачарова. Несомненна их самая активная роль в развернувшемся в последующие годы строительстве. Помимо Алевиза Нового, о котором это известно достоверно, к той же группе привезенных Ралевым мастеров, вероятно, относятся и другие фряжские строители, о деятельности которых сообщают источники: Бон фрязин, возводивший в 1505–1508 гг. столп Иоанна Лествичника[24], Петр Френчюшко, посланный в 1508 г. для строительства кремля в Нижний Новгород[25], Варфоломей, ездивший в 1508/1509 г. в Дорогобуж для городового дела вместе с Мастробоном, ви-

---

[16] См.: *Вазари Дж.* Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих. М., 1970. Т. 3. С. 260.

[17] См.: *Померанцев Н. Н.* Новый памятник московской архитектуры конца XV века // Сообщения Института истории искусств. М.; Л., 1951. Вып. 1. С. 63–68.

[18] По свидетельству Вазари, Фра Джокондо соорудил в Париже два величественных моста с лавками через Сену, а также «создал для этого короля и по всему королевству множество других произведений» (*Вазари Дж.* Указ. соч. М., 1970. Т. 3. С. 537). Насколько точны эти сведения, неясно. Во всяком случае, современным историкам искусства произведения Джулиано да Сангалло и Фра Джокондо во Франции неизвестны.

[19] См.: *Chirol E.* Le Château de Gaillon. Paris, 1952. Pl. XI, XIV, XIX, XX, XXII, XXIII, XXV.

[20] См.: *Ráfols J. F.* Op. cit. P. 44.

[21] См.: *Balogh J.* La Capella Bakócz di Estergom // Acta Historiae Artium. T. III, fasc. 1–4, 1956.

[22] См.: *Hempel E.* Geschichte der deutschen Baukunst. München, 1956. S. 284–286; Baukunst in Deutschland. Renaissance. Leipzig, 1966. S. 11; *Feuchtmüller R.* Die Architectur der Renaissance in Osterreich // Renaissance in Osterreich. Geschichte — Wissenshaft — Kunst. Berger, 1974. S. 185–195; *Kadatz H. J.* Op. cit. S. 112, 113, 177, 314.

[23] Грамота Менгли-Гирея Ивану III от 9 августа 1504 года // Сб. РИО. СПб., 1884. Т. 41. С 515–516.

[24] ПСРЛ. Т. 6. С. 53; Т. 8. С. 249; Т. 13. С. 10.

[25] ПСРЛ. Т. 6. С. 247; Т. 13. С. 8; Т. 20. С. 380; Т. 26. С. 299; Т. 28. С. 342; *Гациский А. С.* Нижегородский летописец. Нижний Новгород, 1886. С. 29.

димо, тем же Боном фрязином[26], и также, возможно, мастер Иван, работавший в Пскове в 1516/1517 г.[27] Но, в отличие от западных стран, поток прибывающих на Русь мастеров уже в самом начале века иссякает, и к концу 1510-х гг. известия об их работе исчезают со страниц летописей.

С 1520-х гг. пути России и Запада в интересующей нас области решительно расходятся. Пребывание итальянских художников становится непременным компонентом жизни европейских дворов. Правда, с завоеванием турками большей части Венгрии после битвы при Мохаче в 1526 г. закрылась одна из наиболее блестящих страниц развития искусства Возрождения вне Италии. Но уже во второй четверти и в середине XVI в. в разных европейских странах начали возводиться значительные сооружения, основанные на принципах классической архитектуры. Их возводили как итальянцы, так и в некоторых случаях местные мастера, освоившие к этому времени новое стилистическое направление. Среди них можно назвать дворец Карла V в Гранаде (начат в 1526, архитектор Педро Мачука), дворец Франциска I в Фонтенбло (начат в 1528, с начала 1530-х украшался с участием Россо Фьорентино и Приматиччо), «Бельведер» в Праге (1538–1563, архитекторы Джованни Спацио, Паоло делла Стелла и Бонифаций Вольвут), замок Порчиа в Шпиттале на Драве (1533–1597) и другие. Около 1540 г. начал свою деятельность крупнейший французский архитектор Возрождения Филибер Делорм. В России же для конца 1520-х и 1530-х гг. можно назвать лишь одного вновь прибывшего итальянского архитектора, хотя, по-видимому, и одного из крупнейших мастеров-фрязей, — Петрока Малого[28]. Новый этап совпадает с изменениями в самом итальянском искусстве, и в середине XVI в. речь идет о распространении в искусстве Европы не Ренессанса, а маньеризма. Этот этап общеевропейского процесса уже не затронул России[29].

[26] См.: Разрядная книга 1475–1605 годов. М., 1977. Т. 1. Ч. 1. С. 110.

[27] См.: Псковские летописи. М.; Л., 1941. Вып. 1. С. 98; М.; Л., 1955. Вып. 2. С. 260.

[28] См.: *Подъяпольский С. С.* Архитектор Петрок Малой // Памятники русской архитектуры и монументального искусства. Стиль, атрибуции, датировки. М., 1983. С. 34–50.

[29] Черты маньеризма в русской художественной культуре проявились позднее — в XVII столетии, причем здесь играли определенную роль контакты не с Италией, а со странами Северной Европы. См.: *Виппер Б. Р.* Архитектура русского барокко. М., 1978. С. 9–28.

Итак, в России, как и в Венгрии, систематическая работа приезжих итальянских мастеров началась на два-три десятилетия раньше, чем вообще в Европе. Если деятельность итальянских художников в Венгрии в целом была намного более интенсивной, то в отдельные моменты, как, например, в начале 1490-х гг., Россия едва ли не выдвинулась в этом плане на первое место. Относительное выравнивание ситуации в основных европейских странах наступило только в начале XVI в. Россию и Венгрию объединяет и ранний разрыв художественных контактов с Италией — до середины XVI в.[30]

Одним из главных факторов, обусловивших расцвет итальянского искусства за рубежом, был спрос на это искусство и вытекающее из этого обилие заказов. Среди заказчиков этого времени первое место занимали могущественные государи. Именно монархи-меценаты открывали пути итальянским мастерам в европейские страны. Можно при этом заметить, что такими меценатами были, как правило, наиболее энергичные и сильные в политическом отношении правители. В их ряду следует назвать Матьяша Корвина и Владислава II в Венгрии, Сигизмунда I в Польше, Генриха VIII в Англии, Франциска I во Франции. В начале XVI в. такая роль принадлежала не французскому королю, а фактическому правителю кардиналу Жоржу Амбуазу. Возведение их резиденций — дворцов Буды и Вышгорода, замка Гэйон и позднее Фонтенбло во Франции, Нонсач в Англии, Вавельского замка в Кракове — открыло шлюзы для проникновения итальянских мастеров в эти страны. Так, в Венгрии уже начиная с 1480-х гг. и позднее заказчиками ряда ренессансных произведений выступали представители ведущих аристократических родов, часто занимавшие при этом высшие места в церковной иерархии: Надьлуче, Сакойи, Витез, Раскаи, Батори, Бакоц[31]. В Польше подобную роль играл королевский канцлер архиепископ Ян Лаский[32], в Англии — кардинал Уолси[33].

[30] Во второй половине XVI в. прекратилась художественная деятельность итальянцев в Англии. Одной из главных причин этого явления, как и в России, послужили конфессиональные расхождения с католической церковью. См.: *Blomfield R.* A short History of Renaissance architecture in England. London, 1904. P. 19–20.

[31] См.: *Balogh J.* I mecenati ungheresi del primo Rinascimento // Acta Historiae Artium. T. XIII, fasc. 1–3, 1967. P. 210–212.

[32] См.: *Białostocki J.* Op. cit. P. 11; *Kozakiewiczowa H.* Relazioni artistiche tra Roma e Cracovia nella prima metà del '500 // Accademia polacca delle scienze. Biblioteca e centro di studi a Roma. Conferenze. Fasc. 53. Wrocław; Warszawa; Kraków; Gdańsk. 1972. P. 3, 34.

[33] См.: *Blomfield R.* Op. cit. P. 4–6.

Лишь в некоторых странах, как, например, в Нидерландах и Германии, основным заказчиком нового искусства было бюргерство, но как раз там дело зачастую обходилось без приглашения итальянских мастеров.

Картина, которую мы наблюдаем в России, во многом аналогична той, что имела место в Западной Европе, с той разницей, что Иван III, один из могущественных государей этого времени, поручил итальянским зодчим возведение не только дворца, но и всего кремлевского комплекса, включая башни, стены и соборы. Деятельность фряжских мастеров поначалу также целиком определялась великокняжескими заказами, но уже к началу XVI в. положение изменилось и здесь. Об этом свидетельствует архитектура нескольких маленьких вотчинных храмов, заставляющая предполагать участие в их возведении итальянских строителей или, во всяком случае, говорить о нетрадиционности и наличии сильно выраженных итальянизирующих черт. Таковы церкви в вотчинах Голохвастовых (Юркино)[34], Нагих (Благовещенский погост)[35], Репниных (Ильинское)[36] и даже торговых людей Чашниковых (Чашниково на Скалбе)[37]. Таким образом, социальный статус заказчиков в России и в большинстве европейских держав весьма сходен.

Одновременность предпринятых перестроек монарших резиденций крупнейших европейских стран и обращение к единому источнику за мастерами вряд ли случайны. Венгерская исследовательница И. Балог отмечает в меценатской деятельности Матьяша Корвина новый, характерный для времени стимул, выразившийся в формулировке некоторых документов — «pro regni decore extructa» (воздвигнуто во славу короля)[38]. Вероятно, в основе этого явления можно видеть общность тенденций, свойственных ранним стадиям зарождения абсолютизма. Но общие социальные предпосылки не объяснили бы обращения именно к искусству итальянского Возрождения, если не принимать во внимание широкое распространение гуманистического образования, в существенной мере затронувшее к концу XV в. правящие классы европейских стран. Вся деятельность Матьяша Корвина как мецената проходила под флагом гуманизма. Его крупнейшим деянием в этой области были не строительные начинания, как бы пышно они ни были задуманы, а прославленная библиотека, одна из лучших в Европе, не просто собранная, а созданная по его заказу. Сигизмунд I, проводник ренессансного искусства в Польше, был воспитанником итальянского гуманиста Филиппо Буонаккорси, прозванного «Каллимахом». Еще существеннее, чем гуманистические пристрастия отдельных монархов, была общая гуманистическая атмосфера, царившая при крупнейших европейских дворах. Искусство рассматривалось как одно из средств осуществления нового «просвещенного» образа жизни, ритуал которого был проникнут утонченным эстетизмом. Значение культурной среды хорошо прослежено для Венгрии, где особая роль в распространении идей гуманизма и нового гуманистического искусства принадлежала высшему духовенству, имевшему прочные и постоянные контакты с Италией[39].

Для России конца XV — начала XVI в., конечно, не приходится говорить о наличии гуманистической среды в том смысле, в котором это понятие приложимо к другим европейским странам. Однако нельзя упускать из виду проявления именно в этот период новых тенденций, ориентированных на сближение с западной культурой и на развитие начал светского мировоззрения. В работах историков этому вопросу уже давно уделяется большое внимание[40]. В этой связи следует отметить как элементы религиозного вольномыслия, проявившиеся в распространении новгородско-московской ереси, так и, с другой стороны, переводческую деятельность кружка, связанного с ожесточенным врагом еретиков новгородским архиепископом Геннадием, и в особенности члена этого кружка — выдающегося дипломата и одного из самых образованных русских людей того вре-

[34] См.: *Давид Л. А.* Церковь Рождества в с. Юркино // Реставрация и исследования памятников культуры. М., 1982. Вып. 2. С. 56–64.

[35] См.: *Воронин Н. Н.* К истории русского зодчества XVI века // Сборник Бюро по делам аспирантов ГАИМК. Л., 1929. Вып. 1. С. 83–92.

[36] См.: *Преображенский М. Т.* Памятники древнерусского зодчества в пределах Калужской губернии. СПб., 1891. С. 40; История русского искусства под редакцией И. Э. Грабаря. М., 1955. Т. 3. С. 343, 349–350.

[37] См.: *Максимов П. Н., Торопов С. А.* Церковь села Чашникова Нарышкиных // АН. 1969. № 18; *Веселовский С. Б.* О происхождении названий некоторых древнейших селений Подмосковья // Подмосковье. Памятные места в истории русской культуры XIV–XIX веков. М., 1962. С. 541–542.

[38] См.: *Balogh J.* I mecenati ungheresi del primo Rinascimento. P. 206.

[39] См.: Ibid. P. 210.

[40] См., например: *Лурье Я. С.* Элементы Возрождения на Руси в конце XV — первой половине XVI века // Литература эпохи Возрождения и проблемы всемирной литературы. Л., 1967. С. 183–211.

мени Дмитрия Герасимова[41]. Принято усматривать признаки гуманистических тенденций в литературных произведениях, исходивших из группировки Елены Волошанки, таких как «Сказание о князьях Владимирских», возводящее род московских великих князей от императора Августа. Несомненно значение в этом плане греческого (в культурном плане скорее итало-греческого) окружения Софьи Палеолог, из которого вышли видные государственные деятели и дипломаты Траханиоты, Ралевы, Ласкиревы и Ангеловы, а также небольшой горстки живших в Москве иностранцев, из которых в первую очередь заслуживает упоминания гуманист доктор Николай Булев[42]. Литературная деятельность Максима Грека, при всей ее антилатинской направленности, имела тем не менее для русских читателей просветительное значение. Крайним выражением новых тенденций было появление такой личности, как «боярин-западник» Федор Карпов с его образованностью, пытливым умом, стремлением к «секуляризации политической мысли» и «чисто гуманистическим», по определению В. Ф. Ржиги, интересом к науке[43]. Все это позволило А. А. Зимину, хотя и с большой осторожностью, говорить о зарождении в России конца XV — начала XVI в. гуманистических идей и о русском реформационно-гуманистическом движении[44]. Немецкий историк Ф. Лилиенфельд приходит в связи с этим к прямому выводу: «Мастера-строители, которые в это время возводили здания в Кремле в духе миланских и венецианских образцов, не изолированное явление в культурной истории России этого времени»[45].

Конечно, в итальянском искусстве русских заказчиков привлекало не гуманистическое содержание как таковое. Было бы, однако, ошибкой думать, что мастера-иноземцы воспринимались на Руси только как носители технических знаний. Русская жизнь этого времени была проникнута дина-

[41] См.: *Казакова Н. А.* Дмитрий Герасимов и русско-европейские культурные связи в первой трети XVI века // Проблемы истории международных отношений. Л., 1972. С. 248–268.

[42] См.: *Зимин А. А.* Доктор Николай Булев — публицист и ученый медик // Материалы по древнерусской литературе. М., 1961. Вып. 1. С. 78–86.

[43] *Ржига В. Ф.* Боярин-западник XVI века (Ф. И. Карпов) // Ученые записки Института истории РАНИОН. М., 1929. Т. 4. С. 43–44.

[44] См.: *Зимин А. А.* Россия на рубеже XV–XVI столетий. М., 1982. С. 159.

[45] *Lilienfeld F. von.* Vorboten und Träger des «Humanismus» im Russland Ivans III // Renaissance und Humanismus in Mittel- und Osteuropa. I. Berlin, 1962. S. 395.

мизмом. Обретение национальной независимости, выход страны на европейскую арену, создание государственного аппарата, рождение политических теорий о божественном происхождении великокняжеской власти наталкивали на поиски соответствующих внешних форм, на создание придворного церемониала, в который как составная часть входило и подобающее архитектурное оформление. В настойчивых обращениях за мастерами, ставших чуть ли не лейтмотивом дипломатической деятельности[46], можно угадать стремление не только к преодолению технической отсталости, но и к утверждению новой стилистики, отвечающей репрезентативной функции искусства в новых условиях. Богатая архитектурная пластика североитальянского Возрождения, насыщенная светскими орнаментальными мотивами, в определенной мере удовлетворяла этим требованиям. То, что в работе фряжских мастеров русских заказчиков интересовала далеко не одна лишь инженерная сторона, подтверждается, например, переделкой в духе ренессансной орнаментики двух порталов незадолго до того выстроенного Благовещенского собора, произведенной, скорее всего, одновременно с возведением нового великокняжеского дворца в первое десятилетие XVI в. Отнюдь не пытаясь уравнять отношение к гуманизму в России и Западной Европе, все же можно, видимо, заключить, что окружение великого князя не было уж вовсе слепо в понимании общих тенденций того искусства, которое приносили с собой фряжские мастера, и преимущественное обращение за кадрами строителей именно в Италию не обязательно объяснять только дипломатическими связями.

Интерес европейских государств к итальянскому искусству и к итальянским мастерам дополнительно стимулировался династическими связями. Массовый призыв художников в Венгрию имел место не при вступлении на престол Матьяша Корвина, а лишь после его женитьбы вторым браком в 1476 г. на Беатриче Арагонской из неаполитанского дома. Сигизмунд I был женат (с 1518) на Боне Сфорца. Владислав II возобновил прерванную меценатскую деятельность, женившись в 1502 г., также вторым браком, на Анне де Фуа, получившей гуманистическое воспитание. Естественно сопоставить с этими фактами брак Ивана III с Софьей Палеолог, несомненно, оказавший большое влияние на политические и культурные связи России с Италией.

[46] См.: *Базилевич К. В.* Внешняя политика русского централизованного государства. Вторая половина XV века. М., 1952. С. 82; *Хорошкевич А. Л.* Русское государство в системе международных отношений конца XV — начала XVI века. М., 1980. С. 223.

Если спрос европейских заказчиков на искусство итальянского Возрождения был одной из важных предпосылок распространения этого искусства в Европе, то другой важной предпосылкой было предложение труда со стороны итальянских мастеров, их известного рода предрасположенность к поискам работы вне пределов своей родины. Причины такой предрасположенности справедливо принято видеть в глубоком политическом кризисе, охватившем Италию после французского завоевания в конце XV в. и обострившемся до крайних пределов в результате падения республики во Флоренции, разгрома Рима войсками Карла V и наступления католической реакции[47]. Но эти соображения действительны в основном для позднего этапа. Между тем своего рода исход мастеров из Италии стал намечаться еще до появления признаков кризиса, в 1470–1480-х гг., что заставляет предположить наличие также и других причин, способствовавших этому явлению. По-видимому, в их числе можно назвать стремление к утверждению личной самостоятельности и высокой социальной роли, характерное для сознания художников Возрождения[48]. Гуманистическое самосознание творческой личности, декларация художественной деятельности как свободной профессии вступали в противоречие с цеховой традицией, приравнивавшей художника к ремесленнику. Борьба между художником и цехом, по наблюдению Рудольфа и Маргарет Виттковер, может быть прослежена в Италии от начала XV в. и вплоть до XVII столетия. Одним из путей личного освобождения художника, по их замечанию, было поступление на службу к могущественному патрону, что часто было связано с отъездом из родного города, а с ростом числа европейских дворов, претендующих на роскошь, — с отъездом из родной страны[49].

Правда, приглашенные мастера, хотя они и ставились обычно выше, чем местные цеховые ремесленники, далеко не всегда поднимались более, чем до положения рядовых слуг[50]. Тем не менее выезд в другой город или

[47] См., например: *Дживелегов А К.* Указ. соч. С. 9 и сл.

[48] См. об этом: *Blunt A.* Artistic Theory in Italy 1450–1600. Oxford, 1956. P. 48–57; *Wittkower R., Wittkower M.* Born under Saturn. The Character and Conduct of Artist. London, 1963. P. 10–16; *Петров М. Т.* Итальянская интеллигенция в эпоху Ренессанса. Л., 1982. С. 59–110.

[49] См.: *Wittkower R., Wittkower M.* Op. cit. P. 17, 46–48.

[50] Вот как характеризует положение большинства итальянских мастеров в Англии Р. Бломфилд: «Думаю, очевидно, что Генрих и другие царственные патроны обращались

за рубеж открывал перед художниками возможность вырваться из рутинной обстановки, а иногда подняться на высокую социальную ступень. Это, конечно, достигалось в единичных случаях, но все же мы располагаем свидетельствами очень высокой оценки личности художника вне его родной страны или города, нарушающей традиционную социальную иерархию. «Здесь я благородный человек, а дома я простой паразит», — писал Дюрер из Венеции[51]. Герцог Альфонсо Феррарский обращался в письме к Микеланджело со словами «дорогой друг»[52]. По свидетельству Бенвенуто Челлини, Франциск I называл его «mon ami»[53]. Бесспорным подтверждением высокой роли мастеров было возведение их в дворянское достоинство и наделение земельными пожертвованиями. Такая практика для самой Италии была не нова (существует не вполне бесспорное известие, что дворянство было даровано еще Симоне Мартини[54]), но в конце XV и в XVI в. она приобрела распространение уже во многих странах (Бенедикт Рейт, строитель пражского дворца, был возведен в дворяне Владиславом II около 1502 г.[55]) и нередко была обращена к приезжим иностранцам. Так, в 1488 г. Матьяш Корвин даровал дворянство и замок Майковец далматинскому скульптору Ивану Дукновичу из Трогира[56].

Почетное положение итальянских мастеров в России подтверждается множеством свидетельств. Красноречиво уже само обилие имен фряжских архитекторов, упоминаемых в летописях, — десять, причем речь идет почти исключительно о памятниках общерусского летописания, в которых имена строителей приводятся крайне редко[57]. При описании похода Ивана III на

с итальянцами как с очень смиренными особами, не заслуживающими поручения больших проектов, но лишь пригодными, чтобы занять свое место вместе с другими работниками в исполнении отдельной части украшений» (*Blomfield R.* Op. cit. P. 16).

[51] Цит. по: *Wittkower R., Wittkower M.* Op. cit. P. 35.

[52] Ibid. P. 42.

[53] Жизнь Бенвенуто, сына маэстро Джованни Челлини... С. 526.

[54] См.: *Wittkower R., Wittkower M.* Op. cit. P. 43.

[55] См.: *Białostocki J.* Op. cit. P. 17.

[56] См.: *Balogh J.* Joannes Duknovich de Trogurio // Acta Historiae Artium. T. VII, fasc. 1–2, 1960. P. 74.

[57] В общерусских летописях упоминаются строители-фрязи: Аристотель (Фьораванти), Онтон, Марко, Петр Антоний (Пьетро Антонио Солари), Алевиз (Алоизио да Каразано), Алевиз Новый (Альвизе Ламберти да Монтаньяна?), Бон, Петр Френчюшко, Петр

Тверь в 1485 г. имя Аристотеля Фьораванти названо непосредственно вслед за именами великого князя, его сына Ивана, брата Андрея Углицкого и князя Федора Бельского[58]. Упоминание имени Солари на воротах Кремля — первый на Руси эпиграфический памятник такого рода и единственный, в котором даны русский и латинский варианты текста[59]. Алоизио да Карезано писал на родину в середине 1490-х гг., «как хорошо он обласкан этим Господином (имеется в виду Иван III. — *С. П.*), который подарил ему восемь своих одежд»[60]. Франческо да Колло, побывавший в Москве в 1518 г., писал, что иностранцы в России «не только допускаются, но и бывают обласканы, и от князя непосредственно одеты в прекраснейшие одежды и снабжены продовольствием, и, если ремесленники, назначены к искусству и к своему занятию, если солдаты, то еще намного более дороги, и итальянцы, в частности, чтятся сверх меры и желанны»[61]. Ряд топонимов Подмосковья указывает на земельные пожалования фрязям,

(Петрок) Малой. Псковские летописи называют также Ивана фрязина. Из упоминаемых в летописях русских мастеров за сопоставимый период можно привести имена Ивашки Кривцова и Мышкина — строителей московского Успенского собора 1472–1474 гг. (Софийская вторая и Львовская летописи — ПСРЛ. Т. 6. С. 194; Т. 20. С. 297), Прохора Ростовского, построившего в 1496 (1497?) г. собор Кирилло-Белозерского монастыря (местный летописец; *Никольский Н. К.* Кирилло-Белозерский монастырь и его устройство до второй четверти XVII века. СПб., 1897. Ч. I. Вып. 1. С. 24), и тверича Ермолы, соорудившего в 1535 г. храм-звонницу в Хутынском монастыре (список Дубровского Новгородской четвертой летописи — ПСРЛ. Т. 4. Ч. 1. Вып. 3. С. 570).

[58] См.: ПСРЛ. Т. 6. С. 237.

[59] См.: *Хрептович-Бутенев К. А.* Латинская надпись на Спасских воротах и их творец Петр-Антоний Солари // Сборник статей в честь графини Прасковьи Сергеевны Уваровой. М., 1916. С. 215–228.

[60] Пересказ писем Алоизио да Карезано из Москвы содержится в письме миланскому герцогу Лодовико Моро от его секретаря Сервулло Гуальтеро, датированном 19 ноября 1496 г. Уточненную публикацию текста письма см.: *Cazzola P.* Mastri Friazy di origine piemontese al Cremlino di Mosca // Bollettino della Società piemontese di Belle Arti. Nuova serie. Anno XXX–XXXI, 1976–77. P. 95.

[61] *Francesco da Collo.* Trattamento di pace tra il serenissimo Rè di Polonia, et gran Basilio Prencipe di Moscovia, hauto dalli illustri Signori, Frances. da Collo, Cavallier, Gentil'huomo di Conegliano, Et Hantonio de Cont. Cavallier, Gentil'huomo Padouano, Oratori della Maestà di Massimilian, Primo Imperatore l'anno 1518. Padoa, 1608, f. 51 v.

хотя, правда, неизвестно, относятся ли эти свидетельства именно к мастерам[62]. Но об одном из таких пожертвований, сделанном архитектору, нам известно доподлинно: Петр фрязин, бежавший в 1539 г. в Ливонию, имел при себе, помимо драгоценных одежд — «саженья» и «золотного», государевы поместные и жалованные грамоты[63]. Пожалование землями в условиях XVI в. означало приравнивание к классу служилого дворянства. Таким образом, социальный статус итальянских мастеров в России был не менее высок, чем в других европейских странах.

Существовала, однако, немаловажная особенность в положении итальянцев в России. Хотя мастера, приглашенные ко дворам европейских государей, нередко жили там подолгу, иной раз оставаясь до самой своей смерти, все же они пользовались относительной свободой приезда и отъезда, благодаря чему сохраняли достаточно прочные связи со своей родиной. Так, при дворе Матьяша Корвина перебывали очень многие художники, в том числе, по свидетельству Вазари, Бенедетто да Майано[64]. Ведущий мастер Матьяша архитектор и резчик Кименти Камича ездил из Венгрии к себе на родину во Флоренцию[65], а скульптор Иван Дукнович после смерти короля возвратился в Италию[66]. Фра Джокондо после десятилетнего пребывания во Франции приехал в 1505 г. в Рим и включился в работы по строительству собора св. Петра. Скульптор Торриджани, проработавший в Англии около пяти лет (1512–1517), вторично прибыл туда в 1520 г. с нанятой им во Флоренции группой помощников. Умер же Торриджани в 1520-х гг. в Испании[67].

Ситуация в России в этом отношении была иной, и для мастеров-фрязей дорога на родину была закрыта. Хорошо известны летописный рассказ о просьбе Аристотеля Фьораванти отпустить его в Италию и о последовавшем за этим его аресте[68], а также многие другие свидетельства ис-

[62] См.: *Веселовский С. Б.* Указ. соч. С. 539.

[63] См.: АИ. СПб., 1841. Т. 1. С. 202.

[64] См.: *Вазари Дж.* Указ. соч. М., 1963. Т. 2. С. 540.

[65] Там же. С. 334.

[66] См.: *Fiskovič C.* Ivan Duknović Dalmata // Acta Historiae Artium. T. XIII, fasc. 1–3, 1967. P. 265.

[67] См.: *Blomfield R.* Op. cit. P. 6–9; *Вазари Дж.* Указ. соч. М., 1970. Т. 3. С. 129–130.

[68] См.: ПСРЛ. Т. 6. С. 235.

точников. Так, Франческо да Колло писал: «Уезжать из страны воспрещено кому-либо, в особенности иностранцам»[69]. В интересующем нас плане это обстоятельство имело два важных следствия. Во-первых, создавались условия для более быстрой ассимиляции итальянских мастеров в русской среде. Этим, вероятно, можно объяснить, почему наиболее яркие произведения создавались мастерами-фрязями, как правило, сразу же по приезде в Россию. Таковы, во всяком случае, Успенский собор Фьораванти, Архангельский собор Алевиза Нового, колокольня Бона фрязина. Во-вторых, не только сами мастера после отъезда в Россию оказывались оторванными от родины, но и сведения об их жизни в Московии с трудом проникали в Италию. Отсюда — скудость известий об их деятельности в России в итальянских источниках. В частности, «Жизнеописания» Вазари повествуют о работе итальянских художников в Венгрии, Франции, Испании, Англии, Португалии, но не в России. Подобное умолчание источников способно создать впечатление, что в Россию отправлялись только второстепенные, незначительные мастера; но что это было не всегда так, очевидно хотя бы на примере Аристотеля Фьораванти, о котором Вазари даже не упоминает, хотя незаурядность этой фигуры не вызывает сомнений. Зато Вазари рассказывает о работе в Венгрии Кименти Камича, мастера, неизвестного у себя на родине[70]. Если и существовал качественный разрыв между профессиональным уровнем мастеров, отправлявшихся в близкие к Италии страны и в далекую Россию, то он был, видимо, далеко не так велик, как это может показаться на основании сохранившихся письменных свидетельств.

В. Н. Лазарев указывал, как на характерное явление, на приглашение в Россию исключительно североитальянских мастеров, бывших, как правило, носителями более отсталых вкусов, связанных с декоративными традициями готики, по сравнению с передовым искусством Флоренции[71]. В этом он видел не только следствие дипломатической политики великих князей, направлявших свои посольства в Милан и Венецию, но и признаки предпочтения, отдаваемого русскими заказчиками менее ригористичному искусству Венеции и Ломбардии[72]. Действительно, Россия является едва ли не единственной из названных выше европейских стран, где среди известных имен приезжих итальянцев мы не встречаем ни одного, принадлежащего выходцам из Тосканы. Чтобы понять, в какой мере это ставило Россию в обособленное положение, необходимо проследить, как соотносилось влияние флорентийского и нефлорентийского, преимущественно североитальянского, искусства в других странах.

[69] *Francesco da Collo*. Op. cit., f. 51

[70] «Кименти Камича, о происхождении которого неизвестно ничего, кроме того, что он был флорентинцем», — так характеризует его Вазари (*Вазари Дж.* Указ. соч. М., 1963. Т. 2. С. 334).

[71] См.: *Лазарев В. Н.* Указ. соч. С. 291–294.

Наиболее последовательно была ориентирована на передовое искусство Флоренции меценатская деятельность Матьяша Корвина. Об этом свидетельствуют приглашение (оставшееся непринятым) Филиппино Липпи, заказы, направленные в мастерские Мантеньи, Верроккио, книжного иллюстратора Аттаванте. Наряду с флорентийцами заказы получали и крупные художники из других городов, такие как Эрколе деи Роберти и Карадоссо[73]. Среди работавших в Венгрии мастеров, упомянутых в документах между 1479 и 1490 гг., преобладают имена флорентийских резчиков по дереву и скульпторов: Кименти Камича, Манетто Амманатини, Баччо и Франческо Челлини и ряд других[74]. Второе место после флорентийцев занимают далматинские скульпторы во главе с Иваном Дукновичем, который, однако, прошел флорентийскую школу и до отъезда в Венгрию работал в Риме, где участвовал в изготовлении надгробия папе Павлу II[75]. Не менее важным свидетельством тосканской ориентации служат фрагменты убранства, обнаруженные при раскопках замка Буды, и такие дошедшие до нас памятники, как капелла Бакоца, развивающая традиции Брунеллески и Джулиано да Сангалло[76]. Весьма знаменательно также, что в конце 1480-х гг. в Буде по заказу Матьяша был выполнен латинский перевод архитектурного трактата Филарете, снабженный иллюстрациями, по мнению некоторых

[72] Видимо, не всегда при направлении посольств за мастерами на Руси руководствовались такими тонкими расчетами. Во всяком случае, в 1527–1528 гг. посольство Трусова и Лодыгина адресовалось по этому поводу к папе Клименту VII Медичи.

[73] См.: *Balogh J.* I mecenati ungheresi del primo Rinascimento. P. 207.

[74] См.: *Voit P.* Op. cit. P. 201.

[75] См.: *Balogh J.* Joannes Duknovich de Trogurio. P. 58–59; *Fiscović C.* Op. cit. P. 269.

[76] См.: *Entz G.* Nouveaux résultats des recherches poursuivies en Hongrie sur le gotique tardif et la Renaissance // Studia Historica Academiae Scientiarum Hungaricae. Budapest, 1963. V. 53. P. 469–472; *Gerevich L.* Op. cit. P. 104–110; *Balogh J.* La Capella Bakócz di Estergom.

исследователей, более совершенными, чем в наиболее известном итальянском «codice Magliabecchiano»[77].

С Венгрией тесно связано распространение искусства Возрождения в Польше. Принято считать, что именно оттуда прибыли в Краков наиболее значительные из работавших там мастеров — флорентийцы Франческо да Фиренце и Бартоломео Береччи (годы работы соответственно с 1502 по 1516 и с 1530 по 1537). Наряду с ними упоминаются Антонио и Гильельмо да Фьезоле, Никколо да Кастильоне Фьорентино, Бернардино де Джанотис и другие, также выходцы из Тосканы[78]. Связь работавших в Польше мастеров не непосредственно с Италией, а с Венгрией лишь частично подтверждается документами, но на это же указывают и стилистические сопоставления, и факт широкого использования в польских скульптурных произведениях привозного красного венгерского мрамора. О предшествующей деятельности этих мастеров не только в Италии, но и в Венгрии нам ничего не известно. С 1530-х гг. приток тосканских художников через Венгрию прекращается, и их место занимают прибывающие широкой волной ломбардские мастера-ремесленники гораздо более низкой квалификации[79].

Более сложная картина сложилась в этом отношении во Франции. Если принимать во внимание только наиболее крупные имена, такие как Джулиано да Сангалло, то может создаться впечатление, что флорентийский элемент преобладал и в ренессансном потоке, захватившем Францию на рубеже XV и XVI вв. Однако в действительности дело обстояло иначе. Французские заказчики, воспитанные на «пламенеющей готике», не способны были, по замечанию А. Бланта, воспринять «холодный интеллектуализм архитектуры флорентийского Кватроченто» и в основном обращались к услугам не тосканских, а ломбардских мастеров, благо Милан в начале XVI в. находился под властью Франции[80]. Одним из источников распространения новых форм была также генуэзская скульптурная мастерская Паче Гаджини, поставлявшая готовую продукцию во Францию и

[77] См.: *Cogliati Arano L.* Due codici corvini. Il Filarete marciano e l'epitalamio di Volterra // Arte Lombarda. Nuova serie. № 52. Milano, 1979. P. 53–55.

[78] См.: *Tatarkiewicz L.* Dodici generazioni di architetti italiani in Polonia // Palladio. Anno VII, 1957. P. 119–125; *Kozakiewiczowa H.* Op. cit. P. 3–5.

[79] См.: *Wilinski S.* Il Rinascimento di Wawel // Acta Historiae Artium. T. XIII, fasc. 1–3, 1967. P. 136.

[80] *Blunt A.* Art and Architecture in France 1500 to 1700. P. 4.

в Испанию. Паче Гаджини, принимавший участие в работах в Чертозе, принадлежал к ломбардской школе, ориентированной на развитие декоративного начала[81]. Сохранившиеся памятники в целом подтверждают сдержанную характеристику, данную Блантом, и ренессансные детали замка Гэйон и других французских сооружений этого времени обнаруживают несомненную близость с орнаментикой не только североитальянских, но и кремлевских построек[82]. Видимо, основной контингент мастеров, работавших в первое десятилетие XVI в. во Франции и в России, был во многом сходен. Подъем меценатской деятельности, начавшийся с восшествием на престол Франциска I, не сразу охватил все области искусства, и, несмотря на пребывание во Франции таких крупнейших художников, как Леонардо да Винчи (1516–1519) и Андреа дель Сарто (1518–1519), ситуация в части архитектуры и архитектурной орнаментики еще долго оставалась без особых изменений. Преобладающее влияние флорентийского направления, но уже маньеристического, наблюдается здесь только в рамках знаменитой «школы Фонтенбло» после 1530 г.

Более заметно присутствие флорентийских художников в Англии: скульпторы Торриджано, Ровеццано, Андреа делла Роббиа, живописец Тото дель Нунциата. Однако влияние тосканского искусства в значительной мере ограничивалось фрагментарностью ставившихся перед художниками задач. До нас дошло лишь одно значительное произведение итальянских мастеров в Англии — выполненное под руководством Торриджано надгробие Генриха VII в Вестминстерском аббатстве в виде саркофага, украшенного объемными скульптурами и рельефами. Пышно задуманное надгробное сооружение для самого Генриха VIII, замысел которого несколько раз менялся, так и не было осуществлено[83]. Трудно судить об архитектуре крупнейшей постройки Генриха VIII — замка Нонсач, известного только по старинным изображениям и описаниям. По Вазари, его автором был Тото дель Нунциата,

[81] Ibid. P. 7; *Kruft H. V.* Pace Gagini and the Sepulchres of the Ribera in Seville // Actas del XXIII Congreso Internacional di Historia del Arte. II. Granada, 1977. P. 327–328.

[82] Э. Ширроль сравнивает барельефы верхней капеллы замка Гэйон и капеллы Джезу церкви Сант-Анастасия в Вероне. См.: *Chirol E.* Op. cit., pl. XXV. Это сопоставление вполне могло бы быть распространено на орнаментику ренессансных порталов Благовещенского и Архангельского соборов.

[83] См.: *Mitchell M.* Works of Art from Rome for Henry VIII // Journal of the Warburg and Courtauld Institutes. London, 1971. V. 34. P. 178–203.

но Р. Бломфилд, возможно не без оснований, полагает, что и здесь роль итальянцев сводилась к выполнению отдельных украшений, причем в источнике конца XVI в. говорится об участии в возведении замка также французских, голландских и английских ремесленников[84]. Известен случай, когда итальянцы были в 1527 г. привлечены в качестве рядовых исполнителей для сооружаемой в Гринвиче «арки Отца Небесного» под руководством Ханса Гольбейна[85]. Приглашение в Англию преимущественно тосканских мастеров нисколько не препятствовало тому, что их искусство воспринималось прежде всего как декоративная система. Роль этих мастеров в становлении культуры Возрождения в Англии была достаточно скромной.

К этому следует добавить, что и во Франции и в Англии как тосканскими, так и не тосканскими мастерами насаждалась не столько ордерная система как основа архитектурного мышления, сколько сплав богатой скульптурной и архитектурной орнаментики, в которой ордерным мотивам нередко также отводилась роль декорации. В этом, возможно, сказалась ориентация на художественные вкусы заказчиков, воспитанных на насыщенной декоративности позднеготического искусства. Как справедливо заметил Н. Певзнер, стиль, принесенный в первые десятилетия XVI в. итальянскими мастерами в Центральную и Северную Европу, для самой Италии был уже стилем прошлого. «Ранний Ренессанс был в полном цветении по эту сторону Альп, — писал он, — когда по другую сторону искусство и архитектура уже миновали вершину Высокого Возрождения»[86].

Я. Бялостоцкий со всей определенностью отмечает, что флорентийское искусство оказало наиболее заметное влияние на восточноевропейские страны — Польшу и особенно Венгрию[87]. Происхождение мастеров оказывается хотя и важным, но не единственным фактором, определявшим характер распространяемого ими искусства. Большое значение в этом плане имело влияние сформировавшейся на месте гуманистической среды. Показательно, например, что С. Вилинский прослеживает в системе скульптурной декорации капеллы Ягеллонов, выполнявшейся в течение пяти лет, изменение программы, отразившее последовательную смену неоплатонических идей, восходящих к флорентийской школе, и так называемого «христианского

[84] См.: *Blomfield R.* Op. cit. P. 11–13.

[85] Ibid. P. 11.

[86] *Pevsner N.* An Outline of European Architecture. Harmondsworth, 1958. P. 208–209.

[87] См.: *Białostocki J.* Op. cit. P. 14–17.

гуманизма» Эразма Роттердамского[88]. Работы итальянских мастеров-декораторов во Франции (во всяком случае, до 1530) и в Англии лишены подобного гуманистического подтекста.

Мы можем, таким образом, прийти к выводу, что итальянское искусство, разносимое отправлявшимися за рубеж мастерами, не было однородным. Не была однородной и ситуация в этом плане в основных европейских странах. Россия, как правильно заметил В. Н. Лазарев, восприняла элементы североитальянского искусства, более внешнего и декоративного по сравнению с искусством Тосканы, а позднее — Рима. Но такое восприятие Ренессанса не являлось для рубежа XV–XVI вв. чем-то исключительным и в значительной мере характерно для целого ряда стран.

Искусство, которое приносили с собой приезжие мастера-итальянцы, неизбежно вступало в соприкосновение, а нередко и в противоборство с местной традицией. Традиция поддерживалась и привычными эстетическими представлениями заказчиков, и установившимся бытовым укладом, и в очень большой степени — местными ремесленными корпорациями. Особенно заметно в европейских странах сопротивление цеховых строительных корпораций, не желавших выпускать из своих рук осуществление больших заказов. В силу этого деятельность итальянцев нередко сводилась к одной лишь архитектурной, а еще чаще скульптурной орнаментации зданий, общий характер которых диктовался не ими и оставался глубоко традиционным.

Такая ситуация прослеживается отчасти даже в Венгрии, где влияние искусства мастеров Возрождения было особенно глубоким и где уже на рубеже 1470-х и 1480-х гг. мы встречаемся с именами итальянцев, работавших в качестве архитекторов. При строительстве дворца в Буде эти последние решительно преобладали, и роль венгерских мастеров-каменщиков была, видимо, второстепенной. Более значительно отразились местные готические традиции при возведении дворца в Вышгороде, который венгерский исследователь Г. Энц охарактеризовал как искусство «с двойным лицом»[89]. Главным же оплотом традиции было церковное строительство (исключая возведение и украшение отдельных капелл при больших церквах), которое и при Матьяше Корвине, и позднее оставалось целиком в руках местных мастеров и вплоть до середины XVI в. сохраняло нетронутым

[88] *Wilinski S.* Op. cit. P. 134–135.

[89] *Entz G.* Op. cit. P. 468.

свой позднеготический характер[90]. Подобная консервативность культового зодчества — явление, очень характерное для многих западноевропейских стран и в какой-то степени для самой Италии[91].

Еще более примечательна ситуация, наблюдаемая в Польше. Крупнейшая из построек первой половины XVI в., в возведении которой принимали участие итальянские мастера, — Вавельский замок в Кракове — не только поражает фантастической смесью классических и готизирующих элементов в своей декорации, но и по структуре представляет собой типичное для Средневековья соединение последовательно возведенных изолированных зданий, которые лишь формально объединены колоннадой внутреннего двора, придающей всему сооружению чисто внешнее сходство с ренессансным палаццо. «За исключением капеллы Сигизмунда I в Вавеле, которую следует скорее рассматривать как скульптурное произведение, чем как относящуюся к архитектуре усыпальниц, — пишет польский исследователь А. Милобедский, — проникновение Возрождения осуществлялось без каких-либо модификаций существа устройства зданий». Формы ренессансной архитектуры, по его мнению, были для местных мастеров не стилем, как для итальянцев, но лишь одной из многих «формальных условностей», воспринятых поздней готикой и включенных в ее систему[92].

Во Франции влияние местных цеховых корпораций было очень сильным. «Maîtres maçons», объединявшие в своих руках функции мастеров-исполнителей, подрядчиков и архитекторов, прочно удерживали все сколько-нибудь значительные строительные заказы, и на долю итальянских мастеров выпадала только орнаментация отдельных частей сооружений[93]. В течение первой четверти XVI в. итальянцы работали во Франции в основном как скульпторы и резчики и получали вполне самостоятельные

[90] См.: *Entz G.* Baukunst in Ungarn um 1500 // Acta Historiae Artium. T. XIII, fasc. 1–3, 1967. P. 81–86.

[91] Консервативность церковного строительства ярко проявилась в Северной Италии при возведении больших городских соборов в Милане и особенно в Болонье. См.: *Bernheimer R.* Gothic Survival and Revival in Bologna // Art Bulletin. 1954. V. 36. № 4. P. 263–284.

[92] *Milobędzki A.* L'Influence de l'Europe centrale et d'Italie sur l'architecture de la Pologne Méridionale // Acta Historiae Artium. T. XIII. 1967. P. 70, 78.

[93] См.: *Ward W. H.* The Architecture of the Renaissance in France. London, 1926. V. 1. P. 8; *Hautecœur L.* Histoire de l'architecture classique en France. Paris, 1943. T. 1. P. 1–3.

заказы лишь в той области дворцового строительства, которая была для Франции новшеством, — в разбивке садов (наиболее известен на этом поприще Дом Пачелло да Меркольяно)[94]. Доменико да Кортона, обосновавшийся во Франции в 1495 г., получил первый заказ как архитектор только в 1519, то есть спустя 24 года[95]. «В целом среди всех иностранцев архитекторы оставили наименее заметное влияние во Франции», — замечает А. Блант. Всю французскую архитектуру до 1525 г. характеризует, по его определению, «странное гибридное качество»[96]. По выражению другого английского исследователя, У. Уорда, итальянские архитекторы во Франции призваны были «сделать революцию, ничего не меняя»[97]. При этом приведенные характеристики имеют в виду гражданскую архитектуру. В области церковного строительства поздняя готика еще полностью удерживала свои позиции.

Выше уже была охарактеризована ситуация, сложившаяся в Англии. «Несмотря на обильное использование итальянских художников, — пишет Р. Бломфилд, — мы не можем указать ни на один пример здания XVI в., спроектированного и доведенного до конца каким-либо итальянским архитектором в Англии. Свидетельства, напротив, приводят к заключению, что они использовались как ремесленники и никоим образом не как архитекторы»[98].

Нетрудно заметить, что Россия представляла в этом отношении значительный контраст большинству европейских стран. Итальянские мастера использовались здесь в первую очередь как архитекторы. Только по данным летописей, они возвели в России двадцать восемь построек, среди которых не только единичные здания, но и такие грандиозные комплексы, как Кремлевская крепость[99]. Летописный перечень, однако, далеко не

[94] См.: *Chirol E.* Op. cit. P. 69–71.

[95] См.: *Blunt A.* Art and Architecture in France 1500 to 1700. P. 4.

[96] Ibid. P. 4.

[97] *Ward W. H.* Op. cit. P. 6.

[98] *Blomfield R.* Op. cit. P. 14.

[99] В число двадцати восьми построек итальянских мастеров, засвидетельствованных летописями, входят в хронологическом порядке: московский Успенский собор; стены и башни Московского Кремля; Грановитая палата; дворец великого князя; Архангельский собор; церковь-колокольня Иоанна Лествичника; церковь Иоанна Предтечи у Боровицких ворот; устройство обложенного камнем рва около Кремля; Нижегородский

полон. Вне его остаются кремли Новгорода, Тулы и Коломны, собор Новоспасского монастыря, церковь в Юркине и другие сооружения, в строительстве которых, по всей вероятности, принимали самое активное участие мастера-фрязи. Выразительную картину взаимоотношений итальянских и русских строителей рисует летописный рассказ о возведении Аристотелем Фьораванти Успенского собора: «... и нача делати по своей хитрости, а не якоже Московские мастеры, а делаша наши же мастеры по его указу»[100]. Особенностью русской практики была особо большая доля фортификационных работ, поручаемых итальянцам, хотя использование их как военных инженеров известно и в других странах, например в Англии и в Венгрии[101]. Важно отметить и другое: среди названных в летописях двадцати восьми построек фряжских мастеров — восемнадцать церквей. То, что русские храмы, в отличие от западноевропейских, имели, как правило, небольшие размеры и лишь кремлевские соборы могут быть безоговорочно признаны церковными сооружениями в западном смысле, в конце концов, не так уж важно. Как это ни парадоксально, итальянцам в православной России доверялось культовое строительство, практически недоступное для них в католических странах.

Причину этого явления, видимо, следует прежде всего искать в относительно слабом развитии на Руси «каменного дела», а также в отсутствии ремесленных корпораций западного типа. В этих условиях приезжие итальянцы

кремль; одиннадцать церквей, заложенных в 1514 г. в Москве Алевизом; Успенская церковь с приделом Николы в Тихвине; стена Псковского кремля, восстановленная в 1516/1517 г. Иваном фрязином; церковь Воскресения 1532–1543 гг. в Московском Кремле; земляной Китай-город и сменивший его каменный Китай-город; земляные крепости в Себеже и Пронске; деревянная стена в устье Псковы с воротами и решетками. Кроме того, в летописях указывается, что «веденедицкий» мастер восстанавливал в 1476/1477 г. упавший верх Успенской церкви Симонова монастыря. В нелетописных источниках содержится приведенное выше известие о строительстве мастерами-фрязями деревянной крепости в Дорогобуже.

100 ПСРЛ. Т. 24. С. 194.

101 Как военный инженер использовался Генрихом VIII живописец Джироламо Пенакки. См.: *Blomfield R.* Op. cit. P. 11. В период турецкого нашествия итальянские мастера активно занимались строительством крепостей в Венгрии. См.: *Gerö L.* Typology and Terminology of the Fortresses Bastionnées // Bulletin. Institut international des châteaux historiques. 1972. № 30. P. 32–35.

оказывались не только профессионалами-архитекторами, но в не меньшей степени организаторами строительного производства в неизвестных здесь до того масштабах. Это в полной мере относится и к Аристотелю Фьораванти, и к мастерам, возводившим Кремлевскую крепость, и ко многим другим итальянским архитекторам.

Конечно, противодействие архитектурным новшествам со стороны местной традиции имело место и в России, но носителями этой традиции оказывались скорее заказчики, чем русские мастера. По понятным причинам наиболее сильны были консервативные тенденции в культовом строительстве. Отсюда — почти неизбежное обращение итальянских мастеров, особенно на начальном этапе, к типу крестовокупольного храма, неизвестному в самой Италии, за исключением Венеции[102]. И все же они не оставались только пассивными исполнителями чужой воли, способствуя той ломке канонического типа церковного здания, которая привела в XVI в. к созданию столпообразных и многостолпных храмов.

Труднее, чем о культовых зданиях, судить о гражданских постройках мастеров-фрязей, поскольку от большого комплекса кремлевских дворцовых зданий до нас дошло не так уж много. Одностолпная Грановитая палата, одетая в богатую ренессансную декорацию, типологически не принадлежит к характерным итальянским постройкам[103] и, по-видимому, в части примененной конструкции опирается на русские образцы[104]. Дворец, выстроенный

102 *Gallimberti N.* La tradizione architettonica religiosa tra Venezia e Padova // Bollettino del Museo Civico di Padova. Annata LII, 1963. № 1–2. P. 115–159; *Timofiewitsch W.* Genesi e struttura della chiesa del Rinascimento veneziano // Bollettino del Centro internazionale di studi d'architettura Andrea Palladio. № VI. Vicenza, 1964. P. 271–282. Необходимо отметить, что первая итальянская постройка на Руси — Успенский собор Фьораванти — лишь внешне сходна с типом крестовокупольного храма, являясь в действительности церковью зального типа.

103 Одностолпные сводчатые палаты довольно широко распространены в готической архитектуре. Встречаются они и в Италии, но не слишком часто, либо в сакристиях крупных церквей, либо в дворцовых комплексах, наряду с другими помещениями, отнюдь не занимая доминирующего положения (например, замок в Новаре, замок Висконти в Павии).

104 Домонгольские каменные дворцовые постройки, судя по археологическим данным, не имели в своем составе одностолпных палат. Самые старые палаты такого типа известны нам в Новгороде. Это палата при церкви Иоанна Милостивого на Мячине 1421 г. и палата архиепископа Евфимия 1433 г. Есть указания на то, что одностолпной была трапезная

в 1499–1508 гг. Алевизом, как его охарактеризовала «Степенная книга», «весь прехитро камен же поставлен бысть»[105]. Термин «прехитро» должен указывать на элемент необычности, но он может быть отнесен как к композиции и конструкции здания, так и к его декорации, что не менее вероятно. Принято считать, что дворец представлял собой характерное для Руси сочетание отдельных хором[106]. Видимо, устойчивые бытовые установления препятствовали перенесению на русскую почву типа итальянского палаццо. Есть, однако, косвенные признаки того, что итальянский образец все же в той или иной мере имелся в виду при начале строительства. Так, Алоизио да Карезано писал о пожелании Ивана III, чтобы ему сделали замок «наподобие того, что в Милане»[107]. Вряд ли правильно, как это иногда делается, относить этот текст к Кремлю, поскольку строительство Кремлевской крепости ко времени приезда Алоизио в Москву было уже сильно продвинуто и близилось к завершающей фазе. На то, что московский дворец мыслился наподобие замка, может указывать и летописный рассказ о закладке в мае 1499 г. великокняжеского дворца вместе со стеной, идущей до Боровицкой стрельницы[108].

Свободнее всего должны были чувствовать себя итальянцы при возведении крепостей, благодаря своему авторитету не только как фортификаторов, но и вообще как военных инженеров. Московский, Нижегородский, Тульский и некоторые другие кремли конца XV — начала XVI в. развивают традиции строительства североитальянских крепостей. Недавно А. Н. Кирпичников обратил внимание на имеющиеся данные о введении итальянскими мастерами в 1530-х гг. типа земляной бастионной или полубастионной крепости, который использовался главным образом на западных рубежах[109].

Троице-Сергиева монастыря, поставленная в 1469 г. В. Д. Ермолиным. В составе здания трапезной Симонова монастыря сохранился подклет одностолпной палаты, возможно той, о «свершении» которой сообщают летописи под 1485 годом (ПСРЛ. Т. 6. С. 236). Все эти постройки предшествуют Грановитой палате, заложенной в 1487 г.

[105] ПСРЛ. Т. 21. С. 554.

[106] См.: *Бартенев С. П.* Московский Кремль в старину и теперь. М., 1916. Т. 2. С. 104–105.

[107] *Cazzola P.* Op. cit. P. 95.

[108] ПСРЛ. Т. 12. С. 249.

[109] См.: *Кирпичников А. Н.* Крепости бастионного типа в средневековой России // Памятники культуры. Новые открытия: Ежегодник. 1978. Л., 1979. С. 471–499.

Как бы то ни было, размах собственно архитектурной деятельности итальянских мастеров в России по сравнению с другими странами Европы был несопоставимо велик.

Помимо этого, итальянцы достаточно широко использовались на Руси как мастера-резчики. Прежде всего, обильно украшались резьбой здания, возводившиеся под руководством фряжских мастеров: Грановитая палата, великокняжеский дворец, Архангельский собор. Но образцы орнаментальной архитектурной пластики ренессансного характера находим и в некоторых других сооружениях, таких как Благовещенский собор, собор Чудова монастыря[110], Покровский храм Александровской слободы. Источники также содержат сведения о приглашении на Русь итальянских резчиков. Это — «pichapedre» Бернардино да Боргоманеро, отправившийся из Милана в 1494 г. вместе с Алоизио да Карезано[111], и «резец» Григорий Воренза, задержанный в 1505 г. в Крыму Менгли-Гиреем[112].

Ограничения идеологического порядка, вызванные конфессиональными различиями, в наибольшей степени препятствовали распространению на Руси изобразительного искусства Возрождения. Из скульптурных произведений этого периода, столь обильно представленных в остальной Европе, для России можно назвать лишь одно плохо сохранившееся изваяние головы, помещенное во фризе Грановитой палаты. Однако и назначение его, и действительную принадлежность руке мастера-итальянца предстоит еще выяснить[113]. Дело, конечно, было не в отсутствии мастеров (и Пьетро Антонио Солари, и Альвизе Ламберти да Монтаньяна — предполагаемый Алевиз Новый — были не только архитекторами, но и скульпторами, хотя

[110] В соборе Чудова монастыря наряду с резьбой порталов была широко применена в фасадном убранстве терракота, формы для которой, несомненно, выполнялись итальянскими резчиками. Подобная терракота встречается также у церквей в Юркине и в Чашникове. См.: *Выголов В. П.* Русская архитектурная керамика конца XV — начала XVI века (О первых русских изразцах) // Древнерусское искусство. Зарубежные связи. М., 1975. С. 305–310.

[111] См.: *Cazzola P.* Op. cit. P. 95.

[112] Сб. РИО. СПб., 1884. Т. 41. С. 558.

[113] Оценка, данная этому произведению Г. К. Вагнером, весьма осторожна и носит предварительный характер. См.: *Вагнер Г. К.* От символа к реальности. М., 1980. С. 251–253.

и не первоклассными[114]), а в отношении православия к объемному изображению человека как к идолу. Этим объясняется и отсутствие на Руси типа скульптурного надгробия, с которым тесно связано развитие ренессансной скульптуры во многих католических странах.

Если скульптура была для русских заказчиков неприемлема как жанр, то с живописью дело обстояло несколько иначе. Светской живописи на Руси в XV—XVI вв. не существовало, а сакральный характер иконописи не допускал поручения ее мастерам-иноверцам, которыми, по бытовавшим тогда представлениям, были приезжие мастера-католики. Единственной известной попыткой привлечения мастера-фрязина в качестве живописца была, если принять гипотезу А. Грищенко и Г. С. Соколовой, погибшая роспись папертей Благовещенского собора[115]. Но эта попытка, если она и имела место, осталась, видимо, несостоявшейся, не продвинулась дальше выполнения синопии, то есть подготовительного рисунка.

Таким образом, мы видим существенную разницу в характере работы, поручавшейся итальянским мастерам в России и в других странах Европы. В отличие от того, что происходило в католических странах, здесь основной областью их деятельности была архитектура, сфера же изобразительного искусства была для них практически исключена. Тем самым ренессансное искусство, приносимое на Русь, в очень большой степени лишалось своего гуманистического содержания. Общим, самым универсальным жанром, в котором проявились черты нового искусства как на Западе, так и в России, была архитектурная орнаментика, соединяющая в себе элементы архитектурного ордера и скульптурного рельефа, часто сводящегося к так называемым «гротескам». Произведения этого жанра в разных частях Европы сохраняют между собой наибольшую стилистическую близость.

Соотношение ренессансных нововведений с местной традицией имело для Руси еще одну особенность. Для остальной Европы в роли своего рода

[114] См.: *Malaguzzi Valeri F.* I Solari architetti e scultori lombardi del XV secolo. Studio storico-critico // Italienische Forschungen, hrsg. vom Kunsthistorischen Institut in Florenz. Berlin, 1906. Bd. I. S. 114; *Paoletti di Osvaldo P.* L'Architettura e la Scultura del Rinascimento in Venezia. Venezia, 1893. Parte 1. P. 176.

[115] См.: *Грищенко А. В.* Русская икона как искусство живописи. М., 1917. С. 20—30; *Соколова Г. С.* К вопросу о первоначальной росписи галерей Благовещенского собора Московского Кремля // Материалы и исследования / Гос. музеи Московского Кремля. М., 1980. Вып. III. С. 106—137.

субстрата, на который воздействовало приносимое искусство Возрождения, выступала художественная культура поздней готики. В какой-то мере такая ситуация была свойственна и самой Италии, и независимо от различных оттенков, которые приобретало готическое искусство в разных странах, итальянские мастера в определенном смысле оказывались в привычной для себя обстановке. В России же происходило столкновение и частичное слияние элементов ренессансного искусства с местной художественной культурой, сформировавшейся на базе византийской традиции. Этим определяется необычность русских памятников, которые иногда трудно сопоставить с близкими по времени произведениями итальянцев в западных странах. В какой-то мере аналогичная ситуация имела место только в Венеции и в Далмации, сохранявших вплоть до XV столетия глубокие связи с предшествующей византийской культурой[116]. Возможно, что это было одной из причин настойчивого обращения русских посольств за мастерами в Венецию[117].

Подводя итоги сравнительного рассмотрения процесса распространения итальянскими мастерами в Европе конца XV — начала XVI в. художественной культуры Возрождения, можно заключить, что в целом это явление в России и в других европейских странах обладало большой типологической близостью. Начало эмиграции итальянских художников в основные страны Европы близко хронологически, хотя и с заметным опережением в этом отношении Венгрии и России. Очень близки повсюду социальные позиции, как заказчиков, так и приглашаемых ими мастеров. Если степень становления гуманистической культурной среды, обусловившей потребность в новом искусстве, в разных западных странах и тем более в России была весьма различной, то некоторые общие тенденции все же прослеживаются и в этой области. Вместе с тем русская ситуация обладает и своими особенностями, такими как

[116] Вопрос о параллелизме (и различии) в развитии художественных культур Венеции и России поставлен, в частности, Дж. Фьокко. См.: *Fiocco G.* Venezia e Russia di fronte al Bisanzio // Università degli studi di Bologna. Corsi di Cultura sull'arte ravennata e bizantina. Ravenna, 11—24 marzo 1956. Faenza, 1956. Fasc. 2. P. 51—54.

[117] В частности, из Венеции был приглашен на Русь первый мастер-фрязин — Аристотель Фьораванти. В один из вариантов летописной статьи о найме Аристотеля послом Семеном Толбузиным включена похвала венецианской церкви Святого Марка («велми чюдна и хороша»). В этом можно видеть не только признание возведенного византийскими мастерами сооружения и его соответствия православному идеалу храма, но и как бы оправдание беспрецедентного обращения за церковным мастером в Италию. См.: ПСРЛ. Т. 6. С. 199.

преимущественное использование итальянцев в качестве архитекторов, а также столкновение нового искусства не с готической, а с византизирующей художественной традицией. В целом гуманистический аспект итальянского искусства в значительно меньшей степени затронул Россию, чем другие страны. Однако основные причины, по которым русское искусство не пошло по пути Возрождения, следует искать не в этом, а в самой русской жизни.

Кульминацией культурных проявлений, о которых шла речь выше и которые создавали предпосылки для восприятия ренессансного искусства, был самый рубеж XV и XVI вв. После церковного собора 1503 г. и разгрома новгородско-московской ереси преобладающее влияние получила клерикальная партия Иосифа Волоцкого. «Элементы Возрождения, которые намечаются в конце предыдущего века, в XVI в. почти совсем исчезают», — пишет Я. С. Лурье[118]. Резко сокращаются и посольства в Италию, благодаря которым попадали на Русь итальянские мастера. После 1528 г. дипломатические связи России и Италии прерываются на несколько десятилетий. Изменение общей ситуации не сразу сказывается на архитектуре, и первые 15–20 лет XVI в. продолжается активная строительная деятельность фряжских мастеров, но после новой короткой вспышки конца 1520-х и начала 1530-х гг. она окончательно затухает, уступая место последующей фазе, когда происходят активное осмысление и переработка того нового, что внесли в русское зодчество итальянские архитекторы.

Как бы мы ни оценивали общие пути развития русского искусства в XVI в., несомненно выдающееся значение сохранившихся сооружений, возведенных в Москве итальянскими мастерами. То обстоятельство, что они относятся к наиболее раннему этапу распространения художественных форм итальянского Возрождения за рубежом, сообщает им, безусловно, особый интерес. Они в большей степени, чем произведения позднейшие, несут на себе подлинный отпечаток раннего Возрождения, а в некоторых случаях поздней итальянской готики. Утрата подавляющего большинства столь же ранних произведений итальянских мастеров в Венгрии, погибших при турецком завоевании, делает русские памятники особенно ценными как важные вехи распространения искусства Возрождения в Европе.

Впервые опубликовано: Советское искусствознание. М., 1986. Вып. 20. С. 62–91

[118] *Лурье Я. С.* Указ. соч. С. 199.

Итальянские строительные мастера в России в конце XV — начале XVI в. по данным письменных источников (опыт составления словаря)

Сведения об итальянских («фряжских») мастерах, работавших в России в конце XV — начале XVI в. (точнее — между 1475 и 1543 гг.) разбросаны в различных источниках (преимущественно летописных, но не только), что составляет значительное неудобство для исследователей. Труднее всего русскому читателю знакомиться с данными итальянских источников и с исследованиями зарубежных авторов, лишь частично переведенными на русский язык и к тому же отсутствующими в подавляющем числе библиотек, а иногда и вообще в книжных хранилищах Советского Союза. Именно этим и вызвана подготовка настоящей публикации, не претендующей на сообщение новых данных, но впервые соединяющей в систематизированном виде столь разнообразный материал. Форма словаря представляется для этого наиболее удобной. При его подготовке возникла необходимость не только упорядочения, но и известного ограничения информации, принципы которых необходимо особо оговорить.

Первая проблема касается критериев отбора. В словарь включены сведения о работе в России конкретных мастеров, относительно которых имеется прямое указание на их итальянское происхождение. Так, работавший в Ивангороде в начале XVI в. Маркус Грек[1] в словарь не вошел. Вместе с тем в него включен Николай Немчин на том основании, что в одном из вариантов летописного текста он назван фрязином, т. е. итальянцем, хотя это сведение, возможно, и ошибочно. Не отражены в словаре и упоминания об итальянских мастерах во множественном числе, такие как сведения о массовом приезде многих мастеров с семьями вместе с посольством Дмитрия Ралева и Митрофана Карачарова[2] или данные хроники

[1] *Косточкин В. В.* Крепость Ивангород // МИА. М., 1952. № 31. С. 296.

[2] Сб. РИО. СПб., 1884. Т. 41. № 84. С. 424–425; № 88. С. 457; № 97.

Бомховера о строительстве Ивангорода в 1508 г. греками и итальянцами («gregen unde Walen»)[3]. Другой критерий отбора — уверенность в строительной специальности мастера, которая для этого времени очень часто сочеталась с другими, главным образом техническими, специальностями. В словарь не попали ни пушечники, ни литейщики колоколов, ни «зеньядуры»[4]. Кузнец Бернардино да Боргоманеро, включенный в словарь, приглашался несомненно для строительных работ, поскольку известно, что он должен был поступить в распоряжение инженера и архитектора Алоизио да Карезано. С другой стороны, если о строительном мастере известно, что он выполнял также и работы иного профиля, такие сведения включались в текст словаря.

В отдельных статьях словаря прежде всего указывается подлинное имя мастера (если таковое известно, что достаточно редко) в русской и итальянской транскрипции, с основными вариантами написания, а также имя, под которым он упоминается в русских источниках. При имеющихся разночтениях как основное выбирается правильное либо наиболее вероятное написание, остальные встречающиеся варианты также включаются с отсылкой на основную статью. В некоторых (очень немногих) случаях в словарь внесены имена мастеров, о которых известен лишь факт их найма на русскую службу, сведений же о работе нет, а иногда отсутствуют даже подтверждения об их прибытии в Россию. Это относится к ученику Пьетро Антонио Солари «Замантою», а также к сопровождавшим Алоизио да Карезано резчику и кузнецу и особенно к «резцу» Григорию Ворензе, задержанному Менгли-Гиреем в Крыму.

В тексты статей включены характеристики строительных профессий мастеров, содержащиеся в итальянских и русских источниках, основные биографические сведения (сколько-нибудь полные только по отношению

С. 515–516; ПСРЛ. Т. VI. С. 49; Т. XII. С. 258; Т. XX. С. 375; Т. XXVII. С. 296; Т. XXVIII. С. 337; Иоасаф. С. 146.

[3] *Miltschik M., Gussewa O.* Die Gründung der Iwangoroder Festung und die Proportionsanalyse ihres Plans // Burgen und Schlösser. Braubach/Rhein. H. 1987/1. S. 10.

[4] Сб. РИО. СПб., 1884. Т. 41. № 86, с. 440–441; № 88, с. 463. А. Л. Хорошкевич расшифровывает термин «зеньядуры» как «изготовители пороха» (*Хорошкевич А. Л.* Русское государство в системе международных отношений конца XV — начала XVI в. М., 1980. С. 240).

к Пьетро Антонио Солари и Аристотелю Фьораванти), перечень построек как итальянских, так и русских. Сделана попытка отразить в сносках все русские источники, как летописные, так и иные, но лишь в том случае, если в них приводятся имена либо в связи с конкретной постройкой называется анонимный «мастер-фрязин». Сведения только о ходе строительства в сносках не отражены.

Автор сознательно отказался от разбора и критики источников, указав лишь в некоторых случаях на вполне очевидные ошибки в написании имен. Порядок приведения ссылок на летописные тексты сугубо формален (по номерам томов) и никак не отражает ни соотношений между отдельными летописными сводами, ни степени достоверности или полноты сообщаемых сведений.

Иначе пришлось подойти к использованию источников, освещающих итальянский период деятельности работавших в России мастеров. Полный перечень письменных свидетельств о жизни Солари и особенно Фьораванти невозможно составить на основании имеющейся в советских библиотеках литературы, да и воспользоваться таким перечнем русский исследователь практически не сможет. Поэтому здесь приходится ограничиваться ссылками на наиболее существенные монографии и статьи, содержащие более или менее полную информацию о профессиональной деятельности интересующих нас мастеров.

Отдавая безусловное предпочтение прямым письменным свидетельствам, необходимо было вместе с тем как-то определиться по отношению к имеющим довольно значительное хождение предположительным атрибуциям. Степень серьезности таких атрибуционных попыток колеблется от явно ошибочных или легендарных до несравненно более вероятных, но все же только предположительных. Разбор всех этих версий в рамках настоящей статьи совершенно невозможен, лишенный же комментария перечень мог бы создать совершенно ложную картину. Поэтому атрибуции русских построек итальянским мастерам, не опирающиеся на документы, в словаре не отражены. Тем не менее мы сочли возможным сделать два исключения: 1) указать на предположительную идентификацию мастеров, известных под различными именами, если таковая имеется; 2) сообщить об имеющихся в зарубежной литературе предположительных атрибуциях мастерам, работавшим в России, итальянских построек. Последнее обстоятельство как бы служит дополнением к характеристике мастера, давая возможность узнать не только факты творческой биографии, но и то, как их творчество воспри-

нимается зарубежными исследователями. В связи с этим в словарь включена статья об Альвизе Ламберти да Монтаньяна, хотя его предполагаемая идентичность с Алевизом Новым документально не подтверждена.

Очевидно, что приводимые сведения лишь отчасти отражают объем строительной деятельности итальянцев в России, который, несомненно, был шире. Достаточно указать на такие явно итальянизирующие постройки, как церковь Рождества в Юркине, галерея собора Новоспасского монастыря, декор соборов Чудова монастыря и Александровой слободы. С другой стороны, трудно найти объяснение полному отсутствию итальянских влияний в архитектуре собора Успенского Тихвинского монастыря, согласно летописному свидетельству строившегося фрязином. Но рассмотрение этих вопросов уже выходит за пределы задач настоящей статьи.

В заключение прилагается текст и перевод двух документов, связанных с наймом в Италии строительных мастеров, которые до сих пор не приводились в русских изданиях.

АЛЕВИЗ — имя двух работавших в Москве мастеров (см. Алевиз Новый; Карезано да, Алоизио). Не уточнено, кому из них принадлежат следующие работы: 1. Обкладка рва вокруг Кремля камнем и кирпичом, устройство вокруг него прудов в 1508 г.[1]; 2. Закладка в 1514 г. (вариант: 1514–1516 гг.) одиннадцати каменных церквей на Москве: Введения с приделом Николы на Большом посаде за Торгом (освящена в 1516 г.); Владимира в Старых Садех (освящена в 1516 г.); Благовещения в Воронцове (освящена в 1516 г.); Рождества Богородицы с приделом Лазаря на дворе великого князя, с сохранением остатков храма 1393 г. (освящена в 1516 г.); Леонтия Ростовского за Неглинной (освящена в 1518 г.); Благовещения на Ваганькове; Алексея в Девичьем монастыре за Черторьею; Усекновения главы Иоанна Предтечи под Бором в Замоскворечье; Петра митрополита (освящена в 1517 г.); Введения Богоматери на Сретенке (освящена в 1518 г.); Варвары[2]. Кроме того, имеется известие о пожаре в 1531 г. Алевизова двора, на котором делали порох[3].

1 ПСРЛ. Т. VI. С. 247; Т. XIII. С. 8; Т. XX. С. 380; Т. XXVI. С. 299; Т. XXVIII. С. 342; Иоасаф. С. 153.

2 ПСРЛ. Т. VI. С. 254; Т. VIII. С. 254–255; Т. XIII. С. 18; Т. XX. С. 387; Т. XXIII. С. 200; Т. XXVIII. С. 348.
3 ПСРЛ. Т. VIII. С. 278; Т. XIII. С. 58; Т. XX. С. 411.

АЛЕВИЗ НОВЫЙ, «архитектон». Прибыл в 1504 г. через Крым с посольством Дмитрия Ралева и Митрофана Карачарова[1]. Соорудил в Московском Кремле Архангельский собор (1505–1508) и церковь Иоанна Предтечи у Боровицких ворот (завершена в 1508 г.)[2]. Приписываются «Железные врата» Бахчисарайского дворца (1503 г.)[3]. См. также статью «Алевиз». Предположительна идентификация с Альвизе Ламберти да Монтаньяна (см. Ламберти да Монтаньяна, Альвизе).

1 *Эрнст Н. Л.* Бахчисарайский Ханский дворец и архитектор вел. кн. Ивана III фрязин Алевиз Новый // Известия Таврического общества истории, археологии и этнографии. Симферополь, 1928. Т. II (59). С. 39–54.
2 ПСРЛ. Т. VI. С. 53; Т. VIII. С. 249; Т. XIII. С. 10; Т. XXIII. С. 198.
3 *Эрнст Н. Л.* Указ. соч.

АНТОН ВЗЯЗИН — вариант написания имени Онтон фрязин (см.)[1].

1 Краткий летописец Погодинского собрания // Археографический ежегодник за 1962 г. М., 1963. С. 442.

АРИСТОТЕЛЬ — см. Фьораванти Аристотель.

БЕРНАРДИНО да БОРГОМАНЕРО — см. Боргоманеро да, Бернардино.

БОН фрязин. В 1505–1508 гг. возвел церковь Иоанна Лествичника в Москве на площади[1]. Предположительная идентификация с фрязином Мастробаном (см.).

1 ПСРЛ. Т. VI. С. 53; Т. VIII. С. 249; Т. XIII. С. 10.

БОРГОМАНЕРО (БОРГОМАЙНЕРО) да, БЕРНАРДИНО (Bernardino da Borgomanero; Borgomaijnero), пьемонтец, резчик по камню или каменосечец (pichapedre). Прибыл в Москву в 1494 г. с группой мастеров, возглавляемых Алоизио да Карезано, в подчинении которого он находился[1].

[1] Наиболее полная из доступных мне публикаций документов: *Cazzola P.* Mastri Frjazy di origine piemontese al Cremlino di Mosca // Bollettino della Società piemontese di Belle Arti. Nuova serie. Anno XXX–XXXI, 1976–1977. P. 93–101.

ВАРТОЛОМЕЙ, мастер фрязин. Послан в 1508/1509 г. вместе с мастером Мастробаном (см.) делать деревянный город Дорогобуж[1].

[1] Разрядные книги 1475–1605 гг. М., 1977. Т. 1. Ч. 1. С. 110.

ВЕДЕНЕДИЦКИЙ (венецианский) мастер («другии, не тои, иже болшую церковь Пречистые ставил», т. е. не Аристотель Фьораванти). В 1476/1477 г. восстановил верх церкви Успения в Симонове монастыре[1].

[1] ПСРЛ. Т. XXIII. С. 177; Т. XXIV. С. 195; Т. XXVIII. С. 147, 312.

ВОРЕНЗА ГРИГОРИЙ, мастер резец. Выехал из Италии в 1500 г. с посольством Дмитрия Ралева и Митрофана Карачарова, был задержан в Крыму. В 1505 г. Иван III запрашивал его у Менгли-Гирея[1].

[1] Сб. РИО. СПб., 1884. Т. 41. С. 558.

ГРИГОРИЙ ВОРЕНЗА — см. Воренза Григорий.

ГРИГОРИЙ МИСТРОБОНОВ — см. Мистробонов Григорий.

ЗАМАНТОЙ (ЗАМАНТОНИЙ), ученик Пьетро Антонио Солари, прибывший с ним в Москву в 1489/1490 г. с посольством Дмитрия и Мануила Ралевых[1].

[1] ПСРЛ. Т. XII. С. 222; Т. XVIII. С. 272–273; Т. XXIV. С. 206; Т. XXVIII. С. 154.

ИВАН фрязин (вариант: Иван Фрязилов). В 1516/1517 г. восстановил 40 саженей упавшей стены Псковского Крома[1].

[1] Псковские летописи. Вып. 1. С. 98; Вып. 2. С. 260.

КАРЕЗАНО (КАРКАНО) да, АЛОИЗИО[1] (Aloisio da Carezano, da Carchano, в русских источниках Алевиз), архитектор, инженер, «мастер стенной», родом из Пьемонта. Прибыл в 1494 г. в Москву с посольством Мануила Ангелова и Даниила Мамырева из Милана во главе группы мастеров[2]. В 1499 г. заложил двор великого князя, «полаты каменные и кирпичные, а под ними погребы и ледники, на старом дворе у Благовещенья, да и стену каменну от двора... до Боровицкие стрельницы»[3]. Вероятно участие в завершении стен и башен Кремля. См. также статью «Алевиз».

[1] Написание «Карезано» приводится в письме секретаря герцогской канцелярии Гуальтеро Сервулло, «Каркано» — в контрактах по найму мастеров на русскую службу (см. Приложение). В последние годы итальянские исследователи приняли первое написание. *Cazzola P.* Un artista piemontese alla corte di Ivan III? // Boll. SPABA. Nuova serie, XVIII (1964). P. 160–168; *Bussi V.* Aloisio da Caresana. // L'Eusebiano, 1964; *Idem.* Aloisio da Caresana. Nuove ricerche // Le parocchie di S. Giuliano e S. Bernardo. Vercelli, 1970; *Idem.* Storia di Caresana. Vercelli, 1975; *Cazzola P.* I «mastri frjazy» a Mosca sullo scorcio del XV secolo (dalle Cronache russe e da documenti di Archivi italiani) // Arte Lombarda. Nuova serie. № 44/45. Milano, 1976. P. 157–172; *Idem.* Mastri Frjazy di origine piemontese al Cremlino di Mosca // Bollettino della Società piemontese di Belle Arti. Nuova serie. Anno XXX–XXXI, 1976–1977. P. 93–101.

[2] ПСРЛ. Т. VIII. С. 228; Т. XII. С. 238; Т. XX. С. 361; Т. XXVIII. С. 325; Иоасаф. С. 188.

[3] ПСРЛ. Т. VI. С. 43; Т. VIII. С. 237; Т. XII. С. 249; Т. XX. С. 368–369; Т. XXVIII. С. 332.; Иоасаф. С. 138.

КАРКАНО да, АЛОИЗИО — см. Карезано да, Алоизио.

ЛАМБЕРТИ (РАМБЕРТИ) да МОНТАНЬЯНА, АЛЬВИЗЕ (Alvise Lamberti, Ramberti da Montagnana), резчик и скульптор. Предположительно идентифицируется с Алевизом Новым (см.)[1]. В 1494 г. работал как резчик на строительстве Скуола ди Сан-Марко в Венеции. В 1498 г. выполнил скульптурное надгробие Томазины Груамонти в Ферраре[2]. В 1499 г. ликвидировал свою мастерскую в Ферраре[3]. Приписываются: алтарная часть собора в Монтаньяне, капелла Санта-Мария деи Мираколи в Лониго, алтарная часть монастырской церкви в Монтеортоне, скульптурная часть церкви Сан-Бенедетто в Падуе, епископская капелла и сакристия церкви Санта-Мария дель Кармине в Падуе, капелла Мадонны в Тресто, церкви в Костоще и в Тьенее, алтарь церкви в Нанто, капелла Ревезе в Брендоле, церковь Рождества Христова и палаццо Форатти в Монтаньяне[4].

1 *Bettini S.* Alvise Lamberti da Montagnana. Un grande artista veneto in Russia // Le Tre Venezie. 1944. № 7–12. P. 17–31.
2 *Paoletti di Osvaldo P.* L'architettura e la scultura del Rinascimento in Venezia. Venezia, 1893. Parte 1. P. 176–177.
3 *Mazzi G.* Indagini archivistiche per Alvise Lamberti da Montagnana // Arte Lombarda. Nuova serie. № 44/45. Milano, 1976. P. 96–101.
4 *Bettini S.* Op. cit.; *Idem.* L'architetto Alevis Novyj in Russia // Bollettino del Centro internazionale di studi d'architettura Andrea Palladio. № VI. Parte 11. Vicenza, 1964. P. 159–180; *Lorenzoni G.* Profilo dell'architetto Lorenzo da Bologna // Palladio. 1956. № 4. P. 145–157; *Idem.* Lorenzo da Bologna. Venezia, 1963.

МАЛОЙ ПЕТРОК (ПЕТР) — см. Петрок Малой.

МАРКО фрязин (ошибочно Марко Руффо)[1]. Свершил в 1486/1487 г. Беклемишевскую стрельницу Московского Кремля[2]. Заложил в 1486/1487 г. «полату велику» на дворе великого князя (Грановитая палата? Набережная палата?)[3]. Свершил в 1491 г. вместе с Пьетро Антонио Солари «большую полату князя великого каменную на площади» (Грановитую палату)[4]. По некоторым летописям, участвовал с Солари в закладке Никольской и Фроловской стрельниц в 1491 г.[5]

1 Впервые об ошибочности имени «Руффо»: *Лазарев В. Н.* Искусство средневековой Руси и Запад (XI–XV вв.). М., 1970. С. 43. [Доклады XIII Международного конгресса исторических наук: Москва, 16–23 августа 1970 г.]
2 ПСРЛ. Т. IV. Ч. I. Вып. 2. С. 527; Т. VIII. С. 217; Т. XII. С. 219; Т. XVIII. С. 272; Т. XXII. С. 505; Т. XXVI. С. 278; Т. XXVII. С. 288, 359; Иоасаф. С. 126.
3 ПСРЛ. Т. IV. Ч. 1. Вып. 2. С. 527; Т. VIII. С. 217; Т. XII. С. 219; Т. XVIII. С. 272; Т. XXII. С. 505; Т. XXVI. С. 278; Т. XXVII. С. 288, 359; Иоасаф. С. 126; Краткий летописец Погодинского собрания // Археографический ежегодник за 1962 г. М., 1963. С. 442.
4 ПСРЛ. Т. IV. Ч. 1. Вып. 2. С. 530; Т. VIII. С. 222; Т. XII. С. 231; Т. XVIII. С. 274; Т. XX. С. 356; Т. XXII. С. 507; Т. XXIV. С. 208; Т. XXV. С. 332; Т. XXVI. С. 286; Т. XXVII. С. 291, 361; Т. XXVIII. С. 156, 321; Иоасаф. С. 182.
5 ПСРЛ. Т. VIII. С. 221; Т. XXII. С. 507.

МАСТЕР фрязин (без указания имени). Строил Успенскую церковь с приделом Николы в Тихвине (освящена в 1515 г.)[1].

1 ПСРЛ. Т. IV. Ч. 1. Вып. 3. С. 539–540; Т. VI. С. 280.

МАСТЕР фрязин (без указания имени). Строил в 1537/1538 г. деревянную стену в устье Псковы и двое ворот с решетками[1].

1 Псковские летописи. Вып. 1. С. 109.

МАСТРОБАН (МАСТОБАН), мастер фрязин. Послан в 1508/1509 г. вместе с мастером Вартоломеем (см.) делать деревянный город Дорогобуж[1]. Предположительна идентификация с Боном фрязином (см.).

1 Разрядные книги 1475–1605 гг. М., 1977. Т. 1. Ч. 1. С. 110.

МИСТРОБОНОВ ГРИГОРИЙ, городовой мастер[1]. Был послан в 1538 г. в Себеж с Петром фрязином (см.) в качестве переводчика, сопровождал его при попытке бегства в Ливонию[2].

[1] Описи Царского архива и архива Посольского приказа 1614 г. М., 1960. С. 41.
[2] АИ. СПб., 1841. Т. I. С. 202–204.

МОНТАНЬЯНА да, АЛЬВИЗЕ — см. Ламберти да Монтаньяна, Альвизе.

НИКОЛАЙ немчин, «людовиков товарищ» (вариант: Николай фрязин)[1]. В 1532/1533 г. слил большой колокол благовестник[2]. «Зделал» три стрельницы[3].

[1] ПСРЛ. Т. XXVI. С. 315, 323.
[2] ПСРЛ. Т. VIII. С. 284; Т. XIII. С. 72; Т. XX. С. 418; Т. XXVI. С. 315, 323; Т. XXVII. С. 161.
[3] ПСРЛ. Т. XXVII. С. 161.

НИКОЛАЙ фрязин — см. Николай немчин.

ОНТОН фрязин. По предположению Б. Н. Флоря, прибыл в Москву в 1485 г.[1] Строил стены и башни Московского Кремля: в 1485 г. стрельницу с тайником у Чешковых ворот[2], в 1488 г. стрельницу с тайником «вверх по Москве, где стояла Свиблова стрельница»[3]. Идентификация с другим упоминаемым в летописях (не как мастер) Онтоном фрязином (Антонио Джисларди)[4] сомнительна.

[1] *Флоря Б. Н.* Русские посольства в Италию и начало строительства Московского Кремля // Материалы и исследования / Гос. музеи Московского Кремля. М., 1980. Вып. III. С. 12–18.
[2] ПСРЛ. Т. IV. Ч. 1. Вып. 2. С. 525; Т. VI. С. 36, 278; Т. VIII. С. 216; Т. XII. С. 216; Т. XVIII. С. 271; Т. XXII. С. 503; Т. XXVI. С. 277; Т. XXVII. С. 159, 287, 358; Иоасаф. С. 125.

[3] ПСРЛ. Т. VIII. С. 217; Т. XII. С. 219; Т. XVIII. С. 272; Т. XXII. С. 505; Т. XXIV. С. 205; Т. XXVI. С. 279; Т. XXVII. С. 288, 359; Т. XXVIII. С. 153; Иоасаф. С. 126.
[4] *Тихомиров М. Н.* Российское государство XV–XVII веков. М., 1973. С. 346.

ПАРПАЙОНЕ, МИКАЭЛЬ (Michael Parpajone; Parpaijone), кузнец. Прибыл в Москву в 1494 г. с группой мастеров, возглавляемых Алоизио да Карезано, в подчинении которого он находился. Контракт с Карезано заключен в Милане в декабре 1493 г.[1]

[1] *Cazzola P.* Mastri Frjazy di origine piemontese al Cremlino di Mosca // Bollettino della Società piemontese di Belle Arti. Nuova serie. Anno XXX–XXXI, 1976–1977. P. 93–101.

ПЕТР фрязин[1]. Прислан в Россию в 1528 г. от папы Римского Климента VII с посольством Трусова и Лодыгина. Принял православие не позднее 1533 г. Имел великокняжеские поместные и жалованные грамоты. В 1538 г. «обложил» город Себеж, после чего пытался бежать на родину через Ливонию[2]. Предположительна (в настоящее время принята) идентификация с Петроком Малым (см.)

[1] Согласно сообщению Ю. Кивимяэ, сделанному им на научной конференции в Государственных музеях Московского Кремля 13 ноября 1985 г., имя мастера — Петр Ганнибал либо Петр Франческо ди Аннибале.
[2] АИ. СПб., 1841. Т. 1. С. 202–204.

ПЕТР фрязин — вариант имени Петр Антоний фрязин (см. Солари, Пьетро Антонио)[1].

[1] ПСРЛ. Т. IV. Ч. 1. Вып. 2. С. 528; Т. XX. С. 505; Т. XXI. С. 554; Т. XXVI. С. 280; *Тихомиров М. Н.* Краткие заметки о летописных произведениях в рукописных собраниях Москвы. М., 1962. С. 26.

ПЕТР фрязин — вариант имени Петр Френчюшко фрязин (см.)[1].

[1] *Гациский А. С.* Нижегородский летописец. Нижний Новгород, 1886. С. 29; *Кирьянов И. А.* Старинные крепости Нижегородского Поволжья. Горький, 1961. С. 35.

ПЕТР АНАНИЙ[1] — вариант написания имени Петр Антоний (см. Солари, Пьетро Антонио).

[1] ПСРЛ. Т. XXII. С. 507.

ПЕТР АНТОНИЙ — см. Солари, Пьетро Антонио.

ПЕТР МАЛОЙ[1] — вариант написания имени Петрок Малой (см.).

[1] ПСРЛ. Т. VIII. С. 289; Т. XIII. С. 85, 423; Т. XXII. С. 523–524; Т. XXVI. С. 316, 322; Т. XXIX. С. 130.

ПЕТР ФРЕНЧЮШКО фрязин (вариант: Петр фрязин — см.). По повелению великого князя (весна 1508 г.)[1] послан в 1508/1509 г. в Нижний Новгород для закладки городовой каменной стены «в прибавку к Дмитриевской башне»[2]. По одному из списков Нижегородской летописи, прибыл в Нижний Новгород весной 1510 г. уже после закладки каменного города для руководства работами по закладке другой городской стены «на семи верстах» (т. е. стены окольного города, дерево-земляной)[3].

[1] *Гациский А. С.* Нижегородский летописец. Нижний Новгород, 1886. С. 29.
[2] ПСРЛ. Т. VI. С. 247; Т. XIII. С. 8; Т. XX. С. 380; Т. XXVI. С. 299; Т. XXVIII. С. 342.
[3] *Кирьянов И. А.* Старинные крепости Нижегородского Поволжья. Горький, 1961. С. 35.

ПЕТРОК (ПЕТР) МАЛОЙ, «архитектон». В 1531/1532 г. заложил церковь Воскресения в Кремле, свершил ее без лестницы и без дверей в 1543 г.[1] В 1534 г. заложил дерево-земляной город Китай в Москве[2]. В 1535 г. заложил вдоль его рва каменную крепость Китай-города[3]. В 1534/1535 г. заложил земляной город Себеж («Ивангород»)[4]. В 1536 г. заложил город Пронск[5]. Принял православие не позднее 1535 г.[6] Предположительна (в настоящее время принята) идентификация с Петром фрязином (см.).

[1] ПСРЛ. Т. XIII. С. 144, 145; Т. XX. С. 463–464; Т. XXIX. С. 144.
[2] ПСРЛ. Т. XXII. С. 523; Т. XXVI. С. 315–316, 323.
[3] ПСРЛ. Т. VIII. С. 289; Т. XIII. С. 85, 94, 423; Т. XX. С. 429; Т. XXIX. С. 17, 130.
[4] ПСРЛ. Т. XXVI. С. 316, 322.
[5] ПСРЛ. Т. XXII. С. 524.
[6] ПСРЛ. Т. XIII. С. 94; Т. XX. С. 429; Т. XXIX. С. 17.

РУФФО, МАРКО — см. Марко фрязин.

СОЛАРИ, ПЬЕТРО АНТОНИО (Pietro Antonio Solari, в русских источниках Петр Антоний фрязин, Петр фрязин), архитектор («архитектон») и скульптор. Сын архитектора Гвинифорте Солари. Возглавлял строительство церкви Санта-Мария дель Кармине в Милане (1446–1476). С 1476 г. замещал своего отца как архитектор во время его отлучек на строительстве миланского собора. В 1481 г., после смерти отца, ему передано руководство работами по строительству Оспедале Маджоре и Чертозы в Павии. В 1484 г. исполнил скульптурное надгробие епископа Марко де Капитани для собора в Александрии, в 1485 г. — мраморную скульптуру Марии для миланского собора[1]. В 1489/1490 г. прибыл в Москву с посольством Дмитрия и Мануила Палевых[2]. В 1490 г. поставил на Москве две стрельницы, у Боровицких и Константиноеленинских ворот, и свершил стену от Свибловской стрельницы до Боровицких ворот[3]. Свершил в 1491 г. вместе с Марко фрязином (см.) «большую полату князя великого каменную на площади» (Грановитую палату)[4]. В том же 1490/1491 г. заложил и свершил Фроловскую и Никольскую стрельницы, «да и стену до Неглимны»[5]. В письмах из Москвы подписывался «architectus generalis Moscoviae»[6]. В Степенной книге назван «старейшина мастером»[7]. Умер в 1493 г.[8] Приписываются: церковь Инкороната, капелла Борромео церкви Санта-Мария Подоне, капелла Арлуно церкви Сант-Эвсторджио, церкви Сан-Бернардино алле Монаке, Сан-Кристофоро суль Навильо (все в Милане), вход в аббатство Кьяравалле[9].

[1] *Malaguzzi Valeri F.* I Solari, architetti e scultori Lombardi del XV secolo // Italienische Forschungen. Berlin, 1906. Bd. 1. S. 112–132.
[2] ПСРЛ. Т. XII. С. 222; Т. XVIII. С. 272–273; Т. XXIV. С. 206; Т. XXVIII. С. 154.
[3] ПСРЛ. Т. IV. Ч. 1. Вып. 2. С. 528; Т. VI. С. 38; Т. XII. С. 223; Т. XVIII. С. 273; Т. XX. С. 355; Т. XXII. С. 505; Т. XXIII. С. 187; Т. XXIV. С. 207; Т. XXV. С. 331; Т. XXVI. С. 280; Т. XXVII. С. 290, 360; Т. XXVIII. С. 320; Иоасаф. С. 128–129.
[4] ПСРЛ. Т. IV. Ч. 1. Вып. 2. С. 530; Т. VIII. С. 222; Т. XII. С. 231; Т. XX. С. 356; Т. XXII. С. 507; Т. XXIV. С. 208; Т. XXV. С. 332; Т. XXVII. С. 291, 361; Т. XXVIII. С. 156, 321; Иоасаф. С. 182.
[5] ПСРЛ. Т. IV. Ч. 1. Вып. 2. С. 530; Т. VI. С. 38; Т. VIII. С. 221, 223; Т. XII. С. 228, 231, 263; Т. XVIII. С. 274; Т. XX. С. 355, 356; Т. XXII. С. 507 (ошибочно: «Петр и Антоний»); Т. XXIII. С. 188; Т. XXIV. С. 207, 208; Т. XXV. С. 332; Т. XXVI. С. 286, 287; Т. XXVII. С. 159, 290, 291, 361; Т. XXVIII. С. 155, 156, 321; Иоасаф. С. 129, 182; *Хрептович-Бутенев К. А.* Латинская надпись на Спасских воротах и их творец Петр-Антоний Солари // Сборник статей в честь гр. П. С. Уваровой. М., 1916. С. 215–228.
[6] *Пирлинг П.* Россия и папский престол. М., 1912. Т. 1. С. 243–244.
[7] ПСРЛ. Т. XXI. С. 554; *Тихомиров М. Н.* Краткие заметки о летописных произведениях в рукописных собраниях Москвы. М., 1962. С. 26.
[8] *Malaguzzi Valeri F.* Op. cit.
[9] Ibid.

ФЬОРАВАНТИ (ФИОРАВАНТИ, ФЬЕРАВАНТИ), АРИСТОТЕЛЬ (Aristotile Fioravanti, Fieravanti), инженер и архитектор, «мастер муроль кой ставит церкви и полаты»[1], пушечник. Сын архитектора Фьораванте Фьораванти. До 1458 г. в основном работал в Болонье (в 1447 г. числился ювелиром, в 1456 г. — старшина цеха каменщиков, с 1453 г. — инженер болонской коммуны), в 1458–1464 гг. — на службе у миланского герцога Франческо Сфорца, в 1464–1473 гг. — архитектор болонской коммуны. Поднимал колокола на башню палаццо дель Подеста в Болонье в 1437 и 1453 гг. В 1451–1452 гг. выполнял работы в Риме по перевозке колонн. В 1453–1454 гг. руководил ремонтом крепости Пьюмаццо. В 1455 г. осуществил передвижку башни Маджоне в Болонье, выпрямление колоколен в Ченто и церкви Сант-Анджело в Венеции. В 1457–1458 гг. занимался починкой и выпрямлением городских стен Болоньи. В 1458 г. приглашен

Козимо Медичи во Флоренцию для передвижки колокольни (поездка не состоялась). В 1459 г. выпрямил наклонившуюся башню в Мантуе. Занимался прокладкой судоходных и ирригационных каналов в Парме (1459–1463), Сончино (1460–1461), Кростоло (1462), обводнением реки Олона (1462). В 1460 г. обследовал крепости Беллинцона, Домодоссола, Бараделло ин Комо, Торре Ротонда ин Комо, Понте ди Лекко, Байедо, Монте Барро, Треццо, Санта-Мария сопра Треццо, Кассано; в 1463 г. — Сартирана, Байедо, Аббьятеграссо. В 1459 и 1461 гг. выезжал в Болонью (1461 — выпрямление городской стены). Давал консультации по устройству стропил Оспедале Маджоре в Милане (дата неизвестна). В 1464 г. составил проект медного фонтана для феррарского герцога. После 1464 г. выполнял в Болонье ремонт отдельных помещений палаццо дель Подеста, палаццо дельи Анциани и дель Легато, ремонт крепостных стен, постройку барбакана между воротами Сан-Феличе и делле Ламе, укрепление стен конвента Сан-Доменико, участвовал в возведении библиотеки там же. В 1467 г. выезжал в Венгрию по приглашению короля Матьяша Корвина (строительство мостов через Дунай? Фортификационные работы?). В 1470 г. занимался устройством водопровода в Сан-Джованни ин Персичето и Ченто. В 1471 г. приглашен в Рим для транспортировки обелиска Юлия Цезаря к базилике св. Петра (не состоялась) и в Неаполь для перемещения затонувшего в гавани корпуса корабля (?). В 1473 г. арестован в Риме по обвинению в чеканке или распространении фальшивой монеты[2]. В 1475 г. прибыл в Россию с посольством Семена Толбузина[3]. В том же году руководил разборкой разрушившегося во время строительства здания московского Успенского собора 1472–1474 гг.[4], а также организовал производство кирпича для возведения нового собора[5]. В 1475–1479 гг. соорудил Успенский собор Московского Кремля[6]. В 1477 г. построил наплавной мост через Волхов в Новгороде[7]. Руководил артиллерией при походе великого князя на Казань в 1482 г.[8] и на Тверь в 1485 г.[9] Имел отношение к чеканке монеты на Руси[10]. В 1482/1483 г. подвергся аресту за просьбу отпустить его на родину[11]. Приписываются: лоджия палаццо дель Подеста[12], палаццо Бентовильи, Каза Поэти, Каза Грати, карниз капеллы Гвидотти в церкви Сан-Доменико[13] (все в Болонье).

[1] ПСРЛ. Т. VI. С. 16, 32; Т. VIII. С. 181; Т. XII. С. 157; Т. XVIII. С. 249–250; Т. XXII. С. 494; Т. XXIII. С. 193; Т. XXV. С. 303; Т. XXVI. С. 254; Т. XXVII. С. 279, 353; Т. XXVIII. С. 138, 308; Иоасаф. С. 89.

[2] *Beltrami L.* Vita di Aristotile da Bologna. Bologna, 1912; *Tugnoli Pattaro S.* Le opere bolognesi di Aristotele Fioravanti architetto e ingegnere // Arte Lombarda. Nuova serie. № 44/45. Milano, 1976. P. 35–70.

[3] ПСРЛ. Т. VI. С. 16, 32, 199–200; Т. VIII. С. 181; Т. XII. С. 157; Т. XVIII. С. 249–250; Т. XX. С. 301–302; Т. XXII. С. 494; Т. XXIII. С. 161, 193; Т. XXIV. С. 194; Т. XXV. С. 303; Т. XXVI. С. 254; Т. XXVII. С. 279, 353; Т. XXVIII. С. 138, 146, 308; Иоасаф. С. 89.

[4] ПСРЛ. Т. VI. С. 199–200; Т. VIII. С. 181; Т. XII. С. 157; Т. XVIII. С. 250; Т. XX. С. 302; Т. XXV. С. 303; Т. XXVIII. С. 138, 309; Иоасаф. С. 89.

[5] ПСРЛ. Т. VI. С. 199–200; Т. XX. С. 302.

[6] ПСРЛ. Т. IV. Ч. 1. Вып. 2. С. 516; Т. VI. С. 19, 34, 199–200, 205–207, 221; Т. VIII. С. 181, 201; Т. XII. С. 157, 192–193; Т. XVIII. С. 250; Т. XX. С. 302, 319–320, 335; Т. XXII. С. 496, 534; Т. XXIII. С. 193; Т. XXIV. С. 194; Т. XXV. С. 303, 323–324; Т. XXVI. С. 257–258; Т. XXVII. С. 281, 354; Т. XXVIII. С. 138, 146, 309; Иоасаф. С. 89, 237.

[7] ПСРЛ. Т. VIII. С. 192; Т. XII. С. 180; Т. XX. С. 328; Т. XXI. С. 547; Т. XXV. С. 314; Иоасаф. С. 108.

[8] ПСРЛ. Т. VI. С. 234; Т. XX. С. 349.

[9] ПСРЛ. Т. VI. С. 237.

[10] *Орешников А.* Орнистотель денежник Ивана III // Старая Москва. М., 1914. Вып. 2. С. 50–52.

[11] ПСРЛ. Т. VI. С. 235; Т. XX. С. 349.

[12] *Beltrami L.* Op. cit.

[13] *Filippini F.* Le opere architettoniche di Aristotile Fioravanti in Bologna e in Russia // Cronache d'Arte. Anno 11, fasc. 3. Reggio Emilia, 1925. P. 101–120. Критику Ф. Филиппини см.: *Tugnoli Pattaro S.* Op. cit.

Приложение

Тексты документов о найме мастеров посольством Мануила Ангелова и Даниила Мамырева в Милане в 1493 г.

Приводимые ниже тексты никогда не публиковались в русских изданиях. Содержащиеся в них сведения были использованы П. Пирлингом и в основном известны русским исследователям по переводу его труда, где дано лишь самое краткое их изложение[1].

Первый из документов — известный в отрывках контракт о найме Бернардино да Боргоманеро, которому почти дословно соответствовал другой контракт, с Микаэлем Парпайоне. Подлинники обоих контрактов ныне утрачены, и текст восстанавливается лишь в той мере, в которой он цитировался в разных изданиях, начиная с 1878 г.[2] Известно, что контракт с Бернардино да Боргоманеро был заключен 6 декабря 1493 г. и что поручителем при этом выступал «герцогский инженер» Джованни Антонио Амадео, известный ломбардский архитектор и скульптор, женатый на сестре умершего к тому времени в России Пьетро Антонио Солари. Контракт с Парпайоне датирован 16 декабря и заключен при поручительстве маэстро Лионелло де ли Конти.

Другой документ — письмо к миланскому герцогу Лодовико иль Моро секретаря герцогской канцелярии Гуальтеро Сервулло — приводится полностью.

Оба документа написаны по-итальянски. Они воспроизводятся нами по публикации Пьеро Каццола[3] и сопровождаются нашим переводом. В оригинале ряд слов дан в сокращенном написании. Нами предлагается их реконструкция, выделенная квадратными скобками. В переводе восполняемые сокращения не отражены.

[1] *Пирлинг П.* Россия и папский престол. Кн. 1. М., 1912.

[2] *Caffi M.* Artisti lombardi del sec. XV: I Solari // Archivio storico Lombardo, 1878. P. 669–693.

[3] *Cazzola P.* Mastri Frjazy di origine piemontese al Cremlino di Mosca // Bollettino della Società piemontese di Belle Arti. Nuova serie. Anno XXX–XXXI, 1976–1977. P. 93–101.

1. Отрывки контракта от 6 декабря 1493 г. о найме Бернардино да Боргоманеро на русскую службу

«...dicto Bernardino era obbligato ad ogni requisitione de li prefati ambassadori, partirse de la presente citate de Milano et andare nel paese del prefato Ill[ustrissi]mo Gran Signore, et la persona sua exercitare bene et fidelmente ad tuta sua possanza nel mestero o sya exercitio de la architectura in fare castelli et pallatij. Li prefati ambassadori siano obligati farli le spese dei cavalli e del vivere... dicti may[str]o Bernardino sia obligato exercitare come ha dicto di sopra per premio parerà al prefato Ill[ustrissi]mo Gran Signore... a stare a la obedentia del maystro Aluysio dy Carchano architectore del prefato M[agnifico] gran Signore».

(Il Borgomanero dichiara inoltre di) «aver avuto e ricevuto presenzialmente dal may[stro] Aluysio de Carchano... ducati quattro d'oro in oro».

«...сказанный Бернардино обязан по любому требованию вышеназванных послов отбыть из настоящего города Милана и отправиться в страну вышеназванного Сиятельнейшего Великого Государя и собственной персоной выполнять верой и правдой со всем своим мастерством то есть выполнение архитектурных работ по постройке замков и дворцов. Вышеназванные послы обязаны оплатить ему расходы на лошадей и продовольствие... сказанный маистро Бернардино обязан выполнять что сказано выше за ту плату, которую сочтет вышеназванный Сиятельнейший Великий Государь... быть в подчинении маистро Алуизио ди Каркано архитектора вышеназванного Великолепного Великого Государя».

(Кроме того, Боргоманеро заявляет, что он) «имеет и лично получил от маистро Алуизио де Каркано четыре золотых дуката золотом».

2. Письмо секретаря герцогской канцелярии при дворе Сфорца Гуальтеро Сервулло герцогу Лодовико иль Моро

«Ill[ustrissi]mo et Ex[cellentissi]mo S[igno]re mio. Quelli andorono in rosia furono tre: Cioè mastro Aloisio da Carezano mastro de muro: et Jnzignero: mastro micael parpaijone Fabro et Bernardino da borgomaijnero pichapedre, in tuti tre milanexi. Li duij maj hano dato nova dise, mastro Aloisio ha scripto due o tre litere: a frate egidio di S[ant] ang[e]lo et mastro ambr[osio] da Castello fratelli et cugnati del dicto mastro Aluijsio: le lettere no si trouano per esser mastro ambr[osio] atortona per la fabbrica del episcopato, ma el frate dice sono de Continentia Como ello

sta ben acarezato da quello sig[nore] gli ha donato 8 veste de le sue et bona provista de dinari no gli mancha e che quello Sig[nore] uole li faza uno Castello a la similtudine de questo de M[i]l[an]o et in Confine de lo Jmperator de quello paexe; e molto habondante uidelicet de victuarie et che hauendo messo fidato mandaria dinari a Casa et chel mandaria vna botte in venetia in casa de figini de quala non ha maij intexo altro nè quello gli sia dentro lo intende farò tuto per trouar dicta litera quale hauendo le manderò ala Exc[elentia] V[ostra] ala bona grazia de la qual me racomando: M[adonn]a bianca con li altri figluolini soij stano bene. Cosi m[astro] Bergonzo e molto migliorato. Mediolani 19 nov[em]br[e] 1496. Di V[ostra] Ill[ustrissim]a S[ignori] a firm[atario] Servvllo Gualtero».

Сиятельнейший и Превосходнейший Господин мой. Которые отправились в Россию были трое: то есть мастро Алоизио да Карезано стенной мастер и инженер, мастро Микаэль Парпайоне кузнец и Бернардино да Боргомайнеро каменотес, все трое миланцы. Двое так и не дали известий, мастро Алоизио написал два или три письма брату Эджидио ди Сант Анджело и мастро Амброзио да Кастелло, братьям и свояк[1] названного мастро Алуизио. Писем нет, поскольку мастро Амброзио в Тортоне для строительства епископата, но брат говорит, что они непрестанно о том, как он хорошо обласкан этим Государем, который подарил ему 8 своих одежд, и в хорошем запасе денег у него нет недостачи, и что этот Государь хочет, чтобы ему сделали замок наподобие этого что в Милане и в пределах владений Императора той страны, и очень обильное разумеется[2] продовольствие, и что доверил посылку денег домой, и что послал бочку в Венецию в дом Фиджини[3], о которой не стало известно другого, ни что в ней неизвестно. Сделаю все, чтобы найти названное письмо, которое, заимев, пошлю их Вашему Превосходительству, чьему благоволению себя вверяю. Мадонна Бьянка с другими своими детишками чувствует себя хорошо. Так и мастро Бергонцо стало много лучше. Из Медиолана 19 ноября 1496. Вашей Сиятельнейшей Милости нижеподписавшийся Сервулло Гуальтеро.

Впервые опубликовано: Реставрация и архитектурная археология: Новые материалы и исследования. М., 1991. С. 218–233.

[1] Возможен также перевод «шуринам» или «зятьям».

[2] Videlicet (разумеется) — латинское слово.

[3] Фиджини — старинная миланская фамилия (примечание П. Каццола).

Список трудов С. С. Подъяпольского

1. Путеводитель по архитектурным памятникам Кирилло-Белозерского и Ферапонтова монастырей. Вологда, 1963 (изд. 2-е, 1965; изд. 3-е, 1969).
2. Новые данные о церкви Михаила Архангела в Смоленске // СА. 1964. № 2. С. 231–236. (В соавторстве с М. Х. Алешковским.)
3. К характеристике кирилловского зодчества XV–XVI вв. // СА. 1966. № 2. С. 75–95.
4. Мастера реставрации: Л. А. Давид // Архитектура СССР. 1966. № 3.
5. По Сухоне и Северной Двине. М., 1969.
6. Архитектурные памятники Спасо-Каменного монастыря XV–XVI вв. // Древнерусское искусство: Художественная культура Москвы и прилежащих к ней княжеств XIV–XVI вв. М., 1970. С. 437–457.
7. Каменное зодчество Белозерья в XV и XVI веках. Автореферат дис. ... канд. архитектуры. М., 1970.
8. Книга по истории реставрации // Архитектура СССР. 1973. № 9. С. 61. [Рец. на кн. Е. В. Михайловского «Реставрация памятников архитектуры».]
9. Концепции методики реставрации памятников архитектуры в Италии // Методика и практика сохранения памятников архитектуры. М., 1974. С. 128–135.
10. Успенская церковь в Белозерске // Культура средневековой Руси. Л., 1974. С. 177–182.
11. Венецианские истоки архитектуры московского Архангельского собора // Древнерусское искусство: Зарубежные связи. М., 1975. С. 252–279.
12. Le fonti veneziane dell'arhitettura della Cattedrale dell'arcangelo Michele di Mosca // Arte Lombarda. Nuova Serie. № 44/45. Milano, 1976. P. 188–190.
13. Особенности архитектуры северных монастырей // Научная конференция «Охрана, реставрация и изучение памятников архитектуры и живописи Вологодской области» 8–9 июля 1976 г.: Тезисы докладов и сообщений. Вологда, 1976. С. 22–24.
14. Новые исследования больничной церкви Евфимия в Кирилло-Белозерском монастыре // Там же. С. 26–27.
15. Главы и разделы: «Характеристика реставрационных методов»; «Установление и исследование аналогий»; «Реставрация построек из дерева. Общие со-

ображения»; «Реставрация построек из камня. Общие соображения» // Методика реставрации памятников архитектуры. М., 1977. С. 20–44; 79–96; 112–115; 125–137.

16. Современные проблемы консервации и реставрации памятников архитектуры // Методика реставрации и консервации архитектурных памятников: Тезисы докладов семинара-совещания. Таллин, 1977. С. 24–27.
17. Conservation and Restoration of monuments as a part of urban Reconstruction Policy in USSR // Информцентр по проблемам культуры и искусства. Экспресс-информация. Серия «Реставрация, исследование и хранение музейных художественных ценностей». М., 1978. Вып. 3. [V Генеральная ассамблея ИКОМОС.]
18. Церковь Архангела Михаила // *Воронин Н. Н., Раппопорт П. А.* Зодчество Смоленска XII–XIII веков. Л., 1979. С. 163–195.
19. Кирилло-Белозерский монастырь. Л., 1979. (В соавторстве с И. А. Кочетковым, О. В. Лелековой.)
20. Аристотель Фиораванти и построенный им Успенский собор // Уникальному памятнику русской культуры Успенскому собору Московского Кремля 500 лет: Тезисы докладов на научной конференции (4–6 сентября 1979 г.). М., 1979. С. 17–20.
21. Археологические исследования Острога в Кирилло-Белозерском монастыре // Реставрация и исследования памятников культуры. М., 1982. Вып. II. С. 82–88. (В соавторстве с А. Н. Кирпичниковым.)
22. О датировке некоторых построек Кирилло-Белозерского монастыря на основе дендрохронологических исследований (к статье Н. Б. Черных) // Там же. С. 213–214.
23. Архитектор Петрок Малой // Памятники русской архитектуры и монументального искусства: Стиль, атрибуции, датировки. М., 1983. С. 34–50.
24. Основы реставрации памятников архитектуры: Учебное пособие. М., 1983.
25. Беклемишевская башня Московского Кремля по данным реставрационных наблюдений // Стенам и башням Московского Кремля 500 лет: Тезисы докладов Всесоюзной научной конференции 12–14 ноября 1985 г. М., 1985. С. 54–55.
26. К вопросу о своеобразии архитектуры московского Успенского собора // Успенский собор Московского Кремля: Материалы и исследования. М., 1985. С. 24–51.
27. Деятельность итальянских мастеров на Руси и в других странах Европы в конце XV — начале XVI века // Советское искусствознание. М., 1986. Вып. 20. С. 62–91.
28. Реставрация памятников архитектуры: Учебное пособие. М., 1988; изд. 2-е, 2000. (В соавторстве с Л. А. Беляевым, Г. Б. Бессоновым, Т. М. Постниковой.)

29. О Ферапонтове // Ферапонтовский сборник. М., 1988. Вып. 2. С. 239–242.
30. Каменное зодчество Кирилло-Белозерского монастыря XV–XVII вв. в его отношении к строительству Троице-Сергиева монастыря // Древнерусское искусство: Художественные памятники русского Севера. М., 1989. С. 310–319.
31. Воскресенский собор Белозерского Горицкого монастыря // Там же. С. 334–339.
32. Беклемишевская башня Московского Кремля по данным реставрационных наблюдений // Реставрация и исследования памятников культуры. М., 1990. Вып. III. С 80–86. (В соавторстве с А. В. Воробьевым.)
33. Каким же был иконостас Рождественского собора Ферапонтова монастыря? // Ферапонтовский сборник. М., 1991. Вып. 3. С. 167–192.
34. Новшества в технике московского строительства конца XV — начала XVI в. // Проблемы истории архитектуры. Ч. II: Тезисы докладов на Всесоюзной научной конференции в Суздале в 1991 г. М., 1990. С. 141–145.
35. Итальянские строительные мастера в России в конце XV — начале XVI века по данным письменных источников (опыт составления словаря) // Реставрация и архитектурная археология: Новые материалы и исследования. М., 1991. С. 218–233.
36. Les principes d'aujourd'hui // Monuments historiques. 1992. № 179. Janvier-Fevrier. P. 67–70.
37. Венеция и Москва. Ренессансный привой на византийском древе // Архитектура мира. Вып. 2. Материалы конференции «Запад–Восток: Взаимодействие традиций в архитектуре». М., 1993. С. 18–22.
38. О деятельности Алевиза Нового в России // Древнерусское искусство: Проблемы атрибуции. М., 1993. С. 170–193.
39. Памятники церковной архитектуры. Сохранение, реставрация, подготовка к богослужениям // Научно-технические достижения и передовой опыт в области материально-технического оснащения учреждений культуры. Церковь, музей, культура. Проблемы охраны, реставрации и использования памятников церковного искусства и архитектуры / РГБ. Информкультура. М., 1993. Вып. 2. С. 36–42.
40. La residenza di campagna dei Golizyn a Dubrovitsy // La chiesa dei Miracoli della Madonna del Segno a Podolsk, Mosca. Roma, 1994.
41. О малоизвестном типе папертей конца XV — начала XVI века // РА. М., 1994. № 3. С. 186–207.
42. О церкви Кирилла XVI века в монастыре // Новая жизнь (Кириллов). 1994. № 123–124.
43. Кирилло-Белозерский и Ферапонтов монастыри: Архитектурные памятники. М., 1994. (В соавторстве с И. А. Кочетковым, О. В. Лелековой.)

44. О первоначальном виде столпа Ивана Великого // Реставрация и архитектурная археология: Новые материалы и исследования. М., 1995. Вып. II. С. 98–109.
45. Памяти Л. А. Давида // Там же. С. 145–147.
46. Итальянские мастера в России рубежа XV–XVI вв.: Проблемы исследования // Архитектура в истории русской культуры. М., 1996. С. 46–51.
47. Давид Лев (Леон) Артурович // Историки и краеведы Москвы. Некрополь: Библиографический справочник. М., 1996. С. 60–61.
48. Проектно-реставрационная мастерская Академии архитектуры // Российская академия архитектуры и строительных наук: Предыстория, традиции, преемственность. М., 1996. С. 86–89.
49. О церкви Кирилла XVI века в Кирилло-Белозерском монастыре // Кириллов: Краеведческий альманах. Вологда, 1997. Вып. II. С. 157–168.
50. Выявление данных по декоративному убранству фасадов Архангельского и Благовещенского соборов Московского Кремля // Консервация и реставрация памятников истории и культуры. К 850-летию Москвы. Экспресс-информация / РГБ. Информкультура. М., 1997. Вып. 6. С. 1–9. (В соавторстве с А. В. Гращенковым, Р. В. Лобзовой, Т. З. Николаенко, О. Н. Постниковой, В. В. Скопиным, Е. В. Скрынниковой, В. Н. Ярош.)
51. Three «Images» of an Architect Restorer // Misr International University — International Union of Architects. International Conference: Cultural Heritage & Architectural Education. Cairo — Egypt. 27–29 Decembre 1997. Cairo, 1998.
52. Воссоздание утраченных памятников архитектуры: Современные реалии // Проблемы воссоздания утраченных памятников архитектуры: Pro et contra. М., 1998. С. 11–14.
53. Архитекторы итальянского Возрождения в России // Искусство. Приложение к газете «Первое сентября». № 24(96), июнь 1998. С. 5–7.
54. Н. К. Никольский как историк русской архитектуры // Кириллов: Краеведческий альманах. Вологда, 1998. Вып. III. С. 151–158.
55. Реставрация Спасского собора Андроникова монастыря // Древнерусское искусство: Сергий Радонежский и художественная культура Москвы XIV–XV вв. СПб., 1998. (В соавторстве с Л. А. Давидом и Б. Л. Альтшуллером.)
56. Итальянские мастера на Руси и в странах Западной Европы; конец XV — начало XVI века // Искусство. Приложение к газете «Первое сентября». № 29(149), август 1999. С. 4–7.
57. Предварительные итоги исследования великокняжеского дворца в Московском Кремле // Средневековая архитектура и монументальное искусство. Раппопортовские чтения: Тезисы докладов. СПб., 1999. С. 112–115. (В соавторстве с Б. Л. Альтшуллером, Г. С. Евдокимовым, Е. И. Рузаевой, Д. Е. Яковлевым, А. В. Ягановым.)
58. Архитектура Рождественского собора Ферапонтова монастыря // Ферапонтовский сборник. М., 1999. Вып. V. С. 159–172.
59. О древней церкви Сретенского монастыря в Москве // РА. М., 2000. № 1. С. 47–61.
60. Итальянские мастера в России XV–XVI веков // Россия и Италия: Встреча культур. М., 2000. Вып. 4. С. 28–52.
61. Il rilievo e la formazione dell'architetto // Atti del Convegno «Il Rilievo dei Beni Architettonici per la Conservazione». Roma, 2000. P. 90–91.
62. Из научного наследия Л. А. Давида. (Предисловие, подготовка текста к изданию.) // Реставрация и исследования памятников культуры. М., 2001. Вып. IV. С. 5–6; примеч.: с. 13–15, 17, 20–21, 23, 26, 28, 30.
63. Реставрация церкви Михаила Архангела в Смоленске (Предварительные итоги) // Там же. С. 44–55. (В соавторстве с Т. Е. Каменевой.)
64. Памяти Б. Л. Альтшуллера // Там же. С. 141–142.
65. Основные итоги работы по выявлению и систематизации данных о декоративном убранстве фасадов центральной группы сооружений Московского Кремля и его трансформации во времени // Материальная база сферы культуры / РГБ. Информкультура. М., 2001. Вып. 1. С. 73–82.
66. О датировке Никольского собора Антониева-Краснохолмского монастыря // АН. 2001. № 44. С. 26–31.
67. В традициях русской реставрационной школы // Архитектура и строительство Москвы. 2001. № 4. С. 19–25.
68. О датировке памятников Александровой слободы // Труды ЦМиАР. М., 2002. Т. II. С. 161–184.
69. К вопросу о восточных элементах в московском зодчестве XV–XVI вв. // Древнерусское искусство: Русское искусство позднего Средневековья: XVI век. СПб., 2003. С. 9–37.
70. Московский Кремлевский дворец в XVI в. по данным письменных источников // Там же. С. 99–119.
71. Новые данные о Кремлевском дворце рубежа XV–XVI вв. // Там же. С. 51–98. (В соавторстве с Г. С. Евдокимовым, Е. И. Рузаевой, А. В. Ягановым, Д. Е. Яковлевым.)
72. Архитекторы итальянского Возрождения в России // АН. 2003. № 45. С. 30–41.

Список сокращений

АИ — Акты исторические

АН — Архитектурное наследство

АСиА — Академия строительства и архитектуры

СССР АЮБ — Акты, относящиеся до юридического быта древней России

БАН — Библиотека Академии наук

ВООПИК — Всероссийскоеобщество охраны памятников истории и культуры

ГАИМК — Государственная Академия истории материальной культуры

ГИИ — Государственный институт искусствознания

ГНИМА — Государственный научно-исследовательский музей архитектуры им. А. В. Щусева

ГПБ, РО — Государственная Публичная библиотека им. М. Е. Салтыкова-Щедрина (ныне РНБ), Рукописный отдел

ГРМ — Государственный Русский музей

ГУОП — Главное управление охраны памятников г. Москвы

ИАК — Известия императорской Археологической комиссии

ИМК — Институт истории материальной культуры РАН

ИКОМОС — Международный совет по вопросам охраны памятников и достопримечательных мест (ICOMOS)

ИМАИМ — Исследования и материалы Артиллерийского исторического музея Красной Армии

Иоасаф. — Иоасафовская летопись. М., 1957

ИРАИМК — Известия Российской академии истории материальной культуры

КБИАХМЗ — Кирилло-Белозерский историко-архитектурный и художественный музей-заповедник

ЛОИА — Ленинградское отделение Института археологии АН СССР (ныне ИИМК)

МААМ — Международная Академия архитектуры, отделение в Москве

МАрхИ — Московский архитектурный институт

МИА — Материалы и исследования по археологии СССР

МГУ — Московский государственный университет им. М. В. Ломоносова

МОСА — Московское отделение Союза архитекторов

ОЛДП — Общество любителей древней письменности

ОР БАН — Отдел рукописей Библиотеки Академии наук

ОР РНБ — Отдел рукописей Российской национальной библиотеки им. М. Е. Салтыкова-Щедрина

ПСРЛ — Полное собрание русских летописей

РА — Российская археология

РААСН — Российская Академия архитектуры и строительных наук

РАН — Российская Академия наук

РАНИОН — Российская ассоциация научно-исследовательских институтов общественных наук

РГАДА — Российский государственный архив древних актов

РГБ — Российская государственная библиотека

РНБ — Российская национальная библиотека им. М. Е. Салтыкова-Щедрина

СА — Советская археология

сб. РИО — Сборник Русского исторического общества

УГКОИП — Управление государственного контроля охраны и использования памятников истории и культуры г. Москвы

ЦМиАР — Центральный музей древнерусской культуры и искусства им. Андрея Рублева

ЦНРПМ — Центральные научно-реставрационные проектные мастерские Министерства культуры РФ

ЦПРМ — Центральная проектно-реставрационная мастерская Академии архитектуры СССР

ЧОИДР — Чтения в Обществе истории и древностей российских

Научное издание

Сергей Сергеевич Подъяпольский

ИСТОРИКО-АРХИТЕКТУРНЫЕ ИССЛЕДОВАНИЯ

Статьи и материалы

Редактор *А. С. Подгаец*
Корректор *Т. И. Томашевская*
Оригинал-макет *А. С. Старчеус*

Издательство «Индрик»

INDRIK Publishers has the exceptional right to sell this book outside Russia
and CIS countries. This book as well as other **INDRIK** publications may be ordered by
e-mail: **nina_dom@mtu-net.ru**
or by tel./fax: **+7 095 959-21-03**

Налоговая льгота — общероссийский классификатор продукции (ОКП) — 95 3800 5

ЛР № 070644, выдан 19 декабря 1997 г.
Формат $70\times100^{1}/_{16}$. Гарнитура «Академия». Печать офсетная.
20 п. л. Тираж 800 экз. Заказ № 2082

Отпечатано в полном соответствии с качеством
предоставленных диапозитивов в ППП «Типография «Наука»
121099, Москва, Шубинский пер., 6