**Судьбы ренессансной традиции в средневековой культуре. Итальянские формы в русской архитектуре XVI века**

Баталов А.Л.

В литературе, посвященной истории средневекового искусства, не было разногласий в оценке последствий деятельности итальянских архитекторов в конце XV в. и первой трети XVI столетия для судеб русской архитектуры. Впечатление исследователей от тотального изменения местного художественного языка под воздействием встречи местной средневековой культуры с искусством итальянского Ренессанса заставляло в середине XIX - начале XX вв. вносить в периодизацию русской архитектуры такие определения как "ломбардо-веницианский", византийско-итальянский, "фряжский", обозначающие стиль русского зодчества с конца XV до начала XVII вв. При отступлении от стилевой периодизации приезд итальянцев по-прежнему оценивался как начало нового периода в архитектуре Московской Руси. В работах, написанных после Второй Мировой войны, в эпоху особого внимания к проблемам самостоятельности русского искусства, акцент делался на технических навыках, заимствованных местными строителями у итальянских мастеров и позволивших разработать новую типологию, изменить византийский канон2. Диалектику исторического развития видели в подготовленности, "предрасположенности" русского зодчества к усвоению ордерной декорации итальянского Ренессанса3. При этом ее источник усматривали долгое время исключительно в Архангельском соборе, а в постройках, обладающих итальянизирующим декором, - свидетельства адаптации его мотивов в творчестве местных мастеров4. В упрощенном виде сложившуюся в литературе традиционную картину развития русского зодчества в первые десятилетия XVI в. можно представить так: существует едва ли не единственная итальянская постройка - Архангельский собор, которая становится энциклопедией мотивов, перефразируемых русскими мастерами времени Василия III. Разумеется, в отечественной историографии были известны и другие постройки итальянских зодчих, но все они заслонялись главным произведением Алевиза Нового. Представим теперь, насколько значительным был реальный вклад итальянских мастеров в церковное строительство времени Ивана III и Василия III. То, что русская историография начинала отсчет "итальянского" периода не с Аристотеля Фиораванти, а с Алевиза Нового, действительно находит обоснование. Великого болонца, приехавшего к Ивану III, не случайно называли еще в трудах середины XIX в. "восстановителем в России древнего византийского зодчества"5. Построенный им собор более возвращал забытую к тому времени типологическую структуру, рожденную архитектурой домонгольской Руси, чем вносил в московское зодчество реалии итальянской архитектуры. Элементы классической ордерной системы в Успенском соборе отсутствуют6. Ни элементы поздней итальянской готики, ни проявление свойственного Ренессансу рационализма не были восприняты русской архитектурой. Появление построек, обладающих внешними атрибутами итальянского Ренессанса, действительно связано уже с другими мастерами. Но Архангельский собор - лишь наиболее значительное подобное сооружение, но далеко не единственное. После известия о ремонте собора Симонова монастыря в 1476/77 г. мастером венецианцем7, летописи достаточно долго, вплоть до 1505 г. не сообщают о привлечении итальянцев к церковному строительству. Тем не менее сообщения хроник не могут считаться единственным источником, по которому можно оценивать вклад итальянцев в русское храмовое строительство. Источником могут быть и сами архитектурные произведения. Так сохранившийся фрагмент паперти собора Новоспасского монастыря 1491-1496 гг., несомненно, указывает на его строительство итальянским архитектором8. Достаточно аргументированы и предположения исследователей об участии итальянских мастеров в сооружении собора Чудова монастыря (1501-1503 гг.)9 и некоторых усадебных церквей, условно датируемых 1500-х гг. (Св. Троицы в Чашникове и Рождества Христова в Юркине)10. Их имена не известны. С 1499 по 1508 г. в Москве работает группа мастеров во главе с Алоизио да Карезано, строивших Великокняжеский дворец. С их деятельностью уместно связывать ренессансный декор галерей Благовещенского собора. С 1505 г. в храмовом строительстве Кремля появляются имена новых итальянских архитекторов: Бон Фрязин закладывает церковь-колокольню Иоанна Лествичника, а Алевиз Новый - Архангельский собор и церковь Рождества Иоанна Предтечи у Боровицких ворот. Окончание их строительства приходится на 1508 г., то есть на год окончания строительства Кремлевского дворца. Таким образом, от работы освобождается значительная группа итальянских мастеров. Однако после 1508 г. вплоть до весны 1514 г. летописи не сообщают об их участии в храмовом строительстве. Только в 1514 г. хроники фиксируют начало строительства Алевизом Фрязиным (в котором исследователи склонны видеть Алоизио да Карезано) 11 московских церквей". Возведение десяти из них осуществляется до 1518 г. Это последнее сообщение хроник об участии итальянцев в храмостроительстве. Известно, что какой-то итальянец строил в 1515 г. Успенский собор в Тихвине12. Но остаются два волнующих нас вопроса: во-первых, что же делали итальянские мастера с 1508 г. по 1514 г.? Неужели они все, кроме Алевиза фрязина, были отпущены домой или умерли? Во-вторых, что с ними случилось после 1518 г., то есть после окончания строительства московских церквей? Вряд ли все мастера, строившие кремлевские храмы и палаты дворца, были направлены на возведение укреплений и других инженерных сооружений'3. И в этом случае молчание летописных источников компенсируется свидетельством самих памятников. Только в этот раз следы деятельности итальянских архитекторов обнаруживаются за пределами столицы. Строительство по заказу Василия III находит свое продолжение в его загородной резиденции - Александровой слободе. Архитектура построек слободы, ее собора (1513 г.) и церкви-колокольни указывает на участие не только итальянских каменщиков-резчиков, но и архитекторов14. Именно в период с 1508 и до 1515 гг. в Ростове-Великом и в Хутынском монастыре возводятся соборные храмы, архитектура которых позволяет сделать достоверные заключения об их сооружении итальянскими зодчими13. Поэтому сообщение летописи о сооружении собора в Тихвине в 1515 г. кажется нам только фрагментом более широкой деятельности итальянских мастеров, уехавших вглубь страны после окончания работы в Московском Кремле. Может быть, одно из самых убедительных свидетельств, позволяющих увеличить реестр имен итальянских зодчих, участвовавших в строительстве храмов, - это Успенская церковь Ивангорода, центрическая купольная постройка, обоснованно приписанная Маркусу Греку16. Наблюдения последних лет показывают не только обилие артелей, возглавляемых итальянцами, но и разнообразие их авторских "почерков". Поэтому многие постройки, о которых в литературе сложилось мнение как о созданных русскими мастерами под влиянием Архангельского собора или при сознательной ориентации их заказчиков на этот собор, могут рассматриваться как возможные произведения итальянцев. Первая четверть XVI столетия - это скорее не период активной адаптации и усвоения архитектуры итальянского Ренессанса в России, а период адаптации итальянских архитекторов к условиям русского заказа, к русской архитектурной, а точнее, культурной традиции. Вероятно, активное участие итальянских мастеров в церковном строительстве начинается уже с конца XV в. и, несомненно, его расцвет приходится на 1500-1510-е гг. Допустимо ли с методологической точки зрения предполагать для средневековой культуры синхронное усвоение и преобразование новаций, пришедших из типологически иной культуры? Вспомним, что цитаты архитектуры Успенского владимирского собора, внесенные в московскую художественную реальность XV в. Аристотелем фиорованти, стали повторять в строительстве времени Ивана III только через 1U лет после строительства Успенского собора'. При этом крестовые своды стали повторять только спустя четверть века. Только в отношении 1520-1530-х гг., то есть конца периода активного найма итальянских мастеров, можно говорить об освоении итальянских новшеств в местном строительстве. Необходимость дистанции для адаптации можно проследить на примере произведения последнего итальянского мастера, появившегося в Москве в 1528 г., Петрока Малого (он же, согласно новейшим исследованиям, Петр Фрязин, а точнее - Петр Ганнибал18). С его именем убедительно связывают такое новационное произведение, как первую шатровую церковь Вознесения в Коломенском19. Понадобилось более двадцати лет, прежде чем русские заказчики и мастера вернулись к созданному в 1532 г. типу шатрового храма20. Был ли Петрок в 1530-е гг. единственным итальянским архитектором на службе великого князя, неизвестно. Но его бегство из страны в 1537 г. было последним событием в истории итальянского строительства в России. С этого времени нет оснований подозревать участие итальянских мастеров в строительстве. Своеобразной эпитафией "итальянскому" периоду в истории русской архитектуры может служить строительство церкви Воскресения в Кремле, начатое все тем же "последним" итальянцем, Петроком, затем прерванное после его исчезновения и законченное уже московскими мастерами21. Памятники нового этапа в развитии русского храмостроительства (церковь сщмч. Анти-пия на Колымажном дворе, собор Княгинина монастыря, соборы московских Рождественского и Симонова монастырей, церковь Введения Пятницкого Подольного монастыря) создают впечатление, что их заказчики стараются в композиции фасада вернуться к доитальянским образцам. Однако при этом "старомосковские" формы (пирамидальность композиции многорядных кокошников, их килевидная форма, отсутствие карнизов, отсекающих закомары от плоскости стен четверика) соседствовали иногда с итальянизирующей профилировкой, заимствованной из построек Петрока Малого, а в некоторых случаях - с ордерной обработкой интерьера. То, почему, начиная еще с русских построек 1520-1530-х гг. ордерная декорации интерьера была не только повторена как система, но и понята, логично приспособлена к различным вариантам конструкции, является одной из загадок русской архитектуры. Может быть, в отличие от иллюзорной системы ордера на фасаде, ордер в интерьере был в большей степени рационален и соответствовал реально существовавшим несущим и несомым частям внутренней структуры храма и потому был воспринят как форма выражения реальной работы конструкции. Во всяком случае, этот контраст между "старомосковской" трактовкой фасада и итальянской обработкой интерьера является особенностью архитектуры в "поститальянский" период. В провинциальных постройках достаточно быстро, уже в конце 15 30-х гг., ордерная декорация интерьера исчезает. Однако в конце 1540-х гг. происходит событие, свидетельствующее о желании правительства восстановить найм западных мастеров. Изменившаяся со времен Ивана III и его сына Василия политическая ситуация не позволяет нанимать мастеров в Италии. Поэтому первая после 1528 г. попытка привезти зодчих связана с землями, входившими в состав Священной Римской империи. В 1548 г. по приказу Иоанна IV Ганс Шлитте собирает здесь группу мастеров, готовых отправиться с ним в Россию. Однако существует собственноручное свидетельство Шлитте о неудаче, постигшей его миссию. Во время его ареста в Любеке собранные им ремесленники разбрелись кто куда22. Казалось бы, это обстоятельство позволяет считать, что на этой истории окончились попытки Иоанна IV нанять мастеров в Европе. У нас, действительно, нет свидетельств об их скором возобновлении. Однако уже весной 1555 г. начинается осуществление самого значительного строительного замысла Иоанна Грозного - собора Покрова на Рву. Архитектурный язык этого произведения составил резкий контраст тому архаизирующему направлению в архитектуре, которое складывалось с конца 1530-х гг. и продолжало существовать и в 1550-е гг. Сложность художественного языка, которым пользовались его строители, позволял исследователям искать его источники в различных архитектурных традициях и в очень широком географическом диапазоне: от Молдавии до Англии23. Действительно, здесь контаминируются многочисленные готические и ренессансные мотивы. При этом только немногие из них могут идентифицироваться с формами построек, созданных итальянцами в Москве. Большинство же деталей, в основном, носящих готицизирующий характер, никогда ранее в русской архитектуре не были известны. Итальянизация художественного языка связана с использованием не только конкретных декоративных мотивов, но и принципов организации формы. Прежде всего следует указать на новое ордерно-графическое осмысление плоскости. Она осознается как пластически активный элемент всего архитектурного организма. Через ордерную организацию каждого яруса, каждого участка стены достигается выразительность всей структуры. Этому служат полукруглые и прямоугольные профилированные ниши, системы горизонтальных членений карнизами. Ренессансный принцип активизации плоскости стены впервые в русской архитектуре перенесен с фасада здания в интерьер. Филенки, подобные украшавшим внешние стены столпов собора, покрывают и внутренние стены приделов. При этом здесь, несмотря на присутствие некоторых готицизирующих мотивов (таких, как вытянутые полуколонки, вносящие элементы пространственного каркаса в интерьеры приделов Покрова Богородицы, Троицы, Николы Великорецкого, Киприана и Иустины), применен принцип декорации интерьера, появившийся в русской архитектуре в 1500-е гг. Только здесь он использован по отношению не к крестовокупольным храмам, а к шатровым и столпообразным. Карнизы, так же, как в "кубических" храмах первой трети столетия, акцентируют последовательный переход от несущих частей здания к несомым. Они расчленяют весь объем на несколько пространственных зон, соответствующих построению формы. Нам неизвестно происхождение мастеров, строивших Покровский собор. В настоящее время может быть смело отвергнута версия об их псковском происхождении24, что заставляет отказаться от всех высказанных в науке объяснении, построенных на знакомстве псковичей с западно-европейской архитектурой и, прежде всего, с готикой. Ясно только, что зодчие, строившие собор, были действительно знакомы с готической европейской традицией и с ренессансными формами. При этом эти мастера не принадлежали к ренессансной традиции. Целый ряд деталей убеждает в том, что эти мастера не могли быть местными, но не могли быть и итальянцами. И это позволяет подозревать, что миссия Шлитте не была последней попыткой найти мастеров за пределами России и Италии. Об том говорит и подчеркнуто готический характер декора церкви Козьмы и Дамиана в Муроме, построенной после окончания собора Покрова на Рву. Исследователи, отмечавшие уникальность этого храма, находили аналогии его формам в архитектуре южной Германии. Строительство собора Покрова на Рву стало началом образования нового направления в архитектуре, активно использующего мотивы итальянской архитектуры. Правда, оно было ограничено границами придворного строительства. При этом речь идет не только о храмовом, но и палатном строительстве. К сожалению, формы первых таких сооружений на территории Кремля известны нам только по изображениям. Это Сретенский собор (после 1560 г.) при палатах царевичей, сыновей Ивана Грозного, и Посольская палата 1564/65 г. В Сретенском соборе преобразование стены в графическую структуру из геометрических замкнутых элементов проявилось в заполнении прясел стен, отрезанных от фронтона антаблементом, замкнутыми нишами-филенками. Выбор итальянизирующего декора характерен и для царского "палатного" строительства в Кремле 1560-х гг., о чем может свидетельствовать архитектура Посольской палаты. Композиция фасада на рисунке Э. Пальмквиста напоминает итальянские дворцы начала XVI столетия. В нижнем ярусе помещена аркада, на архивольтах которой выделены замковые камни. Ее пилоны украшены филенками. В простенках над карнизами пилонов круглые ниши или окна. Над аркадой проходит межъярусный пояс. Здание венчает высокий антаблемент. Во фризе, между консолями, поддерживающими карниз, помещены венки, соединенные перекинутыми через консоли лентами. Над карнизом помещена баллюстрада. Разумеется, делать вывод о том, что Э. Пальмквист точно изобразил архитектурные детали, нельзя. Но его рисунок оставляет возможность предполагать, что в облике Посольской палаты действительно существовали какие-то итальянизирующие мотивы: аркада (отсутствующая у других зданий на рисунках), межъярусный карниз, антаблемент с резным заполнением фриза. Более подробные представления о новом художественном языке мы можем получить при изучении приделов Благовещенского собора 1563-1566 гг. и церкви Усекновения Главы Иоанна Предтечи в Дьякове, датируемой нами 1560-1570-ми гг.25, а так же постройками 1570-х гг. в Александровой слободе. Иконография декора этих памятников основана на итальянизмах, почерпнутых как из собора Покрова на Рву, так и непосредственно из построек начала XVI в. Несмотря на то, что в памятниках первой трети столетия и 1560-1570-х гг. встречаются аналогичные мотивы итальянского декора, их трактовка различна. Различие можно продемонстрировать на примере такой второстепенной детали, как декоративная ниша на пилястре. Встречаясь с конца 1500-х по 1530-е гг., она, как правило, украшалась по контуру несложной профилировкой. В этом виде она существовала и в соборе Покрова на Рву. В 1560-е гг. ее трактовка упрощается - тонкая профилировка исчезает. Это создает жесткую графическую тень вместо дробной и мелкой. В 1560-е гг. исчезает итальянизирующий принцип расчленения плоскости, основанный на взаимосвязанности стены и декора, выявляющего ее глубину в пространстве. Итальянский декор превращается в схему, наложенную на поверхность стены. При всех различиях в композиции объемов, в сюжетах декора памятники 1560-1570-х гг. объединяет одна главная особенность - использование итальянизирующих мотивов в неклассической трактовке. В этих сооружениях при этом нет явных готических мотивов, как в соборе Покрова на Рву или церкви Козьмы и Аамиана в Муроме, но в них также присутствуют детали, не имеющие аналогий не только в русской архитектуре предшествующего времени, но и в архитектуре итальянского Ренессанса. Прежде всего следует указать на удивительный барабан с экседрами в храме в Дьякове, или на огромную розетку на стенах приделов церкви в Острове, Какие же мастера работали с середины 1550 и на протяжении 1560-1570-х гг. по заказу Иоанна Грозного? Мы знаем по материалам миссии Шлитте о начале поисков западных мастеров за границами Италии в конце 1540-х гг., но мы также имеем достоверные сведения о продолжении этих поисков в 1560-е гг., только уже не в Священной Римской империи, а в Англии. Существуют также документальные свидетельства о том, что они увенчались успехом26. Пока известно имя только одного английского каменщика, приехавшего в Россию в 1560-е гг. (Томас Чаффин), но современники говорят о целой группе английских художников и ремесленников. Характерно то, что царь пытался нанять в Англии и итальянских архитекторов, видимо из тех, кто мог работать на службе королевы Елизаветы I. Существует также указание исследователя русско-английских связей И.Х. Гамеля на то, что в 1570-е гг. на голландских кораблях к Соловецкому монастырю приезжали итальянские художники и мастеровые, которые были отправлены затем в Москву27. Нам не удалось пока найти документальных источников этого сообщения. Архитектура и немногие документальные свидетельства позволяют поставить вопрос о работе в середине - второй половине XVI столетия мастеров из Средней и Северной Европы. В пользу такого предположения может, со своей стороны, свидетельствовать и узость круга этих построек, его ограниченность придворными сооружениями. В конце XV - первой трети XVI в. происходит встреча двух различных архитектурных культур, когда мастера, обладающие ренессансными представлениями о форме и организации пространства, оказываются в реальности Позднего Средневековья. Теперь же, в середине - второй половине столетия, приезжают мастера, которые находятся на аналогичном уровне понимания архитектурных открытий Ренессанса, что и русские заказчики и русские зодчие. Не случайно их принадлежность европейской традиции проявляется не в ренессансных элементах, а в готических. Поэтому обращение к итальянским мотивам в архитектуре эпохи Грозного нельзя рассматривать просто как результат намеренного возврата к архитектуре первой трети XVI в. В придворном строительстве ,1560-х гг. впервые в русском зодчестве происходит создание собственной оригинальной системы итальянизирующей декорации. Катализатором в ее создании стало строительство самого программного произведения царствования Иоанна Грозного - Покровского собора на Рву. Многослойный символический образ этого храма требовал принципиально нового художественного языка, адекватного уникальному идейному замыслу. Сочетание сложной символической программы и мастеров европейской выучки привело к "иконографическому" взрыву, одним из результатов которого стало образование нового направления в придворном строительстве. Однако оно не осталось локальным явлением для развития архитектуры XVI столетия. Выработанные здесь приемы архитектурной декорации стали наиболее распространенным типом фасадной композиции в конце века. Но в последние десятилетия XVI в. ордерные формы подверглись принципиальной переработке. Они становятся адекватными классическим образцам. Мастера конца XVI столетия стараются сделать профиль не аморфным соединением криволинейных обломов и полок, а законченной композицией. Так, соотношение в антаблементах между карнизом, фризом и архитравом приближается к классическому, так же как использование криволинейного облома в качестве венчающего профиль соответствует структуре классического карниза, где венчающим элементом служит гусек. Этот процесс тесно связан с обращением к архитектуре Архангельского собора, осознанного в конце столетия как олицетворение системы представлений о царской власти. Обращение к нему как к образцу означает для некоторых заказчиков того времени их включение в царское харизматическое пространство28. Его формы действительно в этот период заслоняют все сделанное итальянцами в России. По отношению к последним десятилетиям XVI в. мы впервые аргументированно можем говорить о копировании его декоративных мотивов как о явлении в русской архитектуре. Впервые это происходит в соборе Вознесенского монастыря в Москве, усыпальнице московских великих княгинь и цариц. Здесь впервые осуществляется последовательное копирование всех архитектурных тем Архангельского собора: заимствуются не только мотив аркадных ниш в первом ярусе и прямоугольных филенок во втором, но и элементы двухэтажного ордера29. Вслед за этим произведением возникают постройки, основной темой фасадов которых становится какой-нибудь из основных мотивов Архангельского собора, цитируемый со всеми деталями (собор Болдино-Дорогобужского монастыря, усадебные церкви Бориса Годунова в Больших Вяземах и Хорошеве, церковь в вотчине царя Симеона Бекбулатовича, Кушалине). Если в Хорошеве и Вяземах цитируется первый ярус Архангельского собора (аркадные ниши, разделенные пилястрами, импосты и т. д.) (30), то в Кушалине впервые появляются раковины в закомарах как наиболее узнаваемый мотив образца31. Эти мотивы несут в себе необходимое заказчику смысловое значение, играют роль символов царственности. Это происходит на фоне превращения итальянских мотивов в художественный язык русской архитектуры (гладкие поверхности стен, а часто и поверхности лопаток практически повсеместно расчленяются нишами с профилированными рамками). В те десятилетия он становится всеобщим. Отсутствует различие между постройками на периферии государства и в его центре. Этот период русского зодчества можно сблизить с той стадией Северного Возрождения в европейских странах, когда происходит вживание итальянских ренессансных черт в местную формообразующую традицию и наступает новый этап в развитии национальной архитектуры. Для России роль своеобразного катализатора этого процесса сыграло творчество мастеров-неитальянцев, прибывших, как отмечалось выше, во второй половине XVI в. Их свобода в отношении открытий классического Ренессанса будто бы подтолкнула русских мастеров к творческому осмыслению элементов итальянской архитектуры, известных им еще с начала века.

**Примечания**

1 Напр.: Мартынов А.А., Снегирев И.М. Русская старина в памятниках церковного и гражданского зодчества. М., 1848.Тетр.1.С.ХVI и др.

2 Эта концепция формируется уже в XIX в. (Лашкарев П. Религиозная монументальность // Труда Киевской Духовной Академии. 1866. Т. 1. С. 276; Павлинов А.М. История русской архитектуры. М., 1894. С. 140, 148). Из наиболее значительных работ советского периода см.: Ильин М.А., Косточкин В.В., Максимов П.Н. Каменное зодчество эпохи расцвета Москвы // История русского искусства. М., 1955. Т. 3. С. 301, 350, 352.

3. Некрасов А.И. Очерки по истории древнерусского зодчества XI-XVII века. М" 1936. С. 234.

4 Пример представления об Архангельском соборе как о постоянном непосредственном источнике итальянских мотивов в архитектуре всего XVI в. см.: Булкин В.А. Итальянизмы в древнерусском зодчестве XVI в. Дис. на соиск. учен. степени канд. искусствоведения. М., 1975; Вятчанина Т.Н. Архангельский собор Московского Кремля как образец в русском зодчестве XVI в. // Архитектурное наследство. М., 1986. Вып. 34. С. 215-223.

5 Сахаров И.П. Записка для обозрения русской археологии. СПб., 1851. С. 17, прим. 15.

6 См. подробнее: Подъяпольский С.С. К вопросу о своеобразии архитектуры Московского Успенского собора // Успенский собор Московского Кремля: Материалы и исследования. М., 1985. С. 24-51.

7 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. Вып. 1. С. 222.

8 Подъяпольский С.С. О малоизвестном типе папертей конца XV - начала XVI века // Российская археология. 1994. №3. С. 195-196.

9 Гращенков А.В. Архитектурный декор собора Чудова монастыря по материалам лапидария ГММК // Реставрация и архитектурная археология. М., 1991. Вып. 1. С. 207.

10 Максимов П.Н., Торопов С.А. Церковь села Чашникова Нарышкиных // Архитектурное наследство. М., 1969. Вып. 18. С. 23; Давид Л.А. Церковь Рождества в с. Юркино // Реставрация и исследования памятников культуры. М., 1982. Вып. 2. С. 64.

11 Владимирский летописец // ПСРЛ. М., 1965. Т. 30. С 141-144; ПСРЛ. СПб., 1904. Т. XIII (1). С. 18. 06 идентификации Алевиза фрязина с Алоизио да Карезано см.: Выголов В.П. К вопросу о постройках и личности Алевиза Фрязина // Древнерусское искусство: исследования и атрибуции. СПб., 1997. С. 234-244.

12 Подъяпольский С.С. Итальянские строительные мастера. С.225.

13 Мастера Бартоломей и Мастробан в 1508/09 - деревянная крепость Дорогобужа; Петр Френчюшко Фрязин в 1508/09 - укрепления Нижнего Новгорода (Подъяпольский С.С. Итальянские мастера. С. 222, 223, 227); Иван Фрязин в 1516/17 году восстанавливал стены Пскова (Седов В.В. Итальянский мастер в Пскове в XVI веке // Архитектура мира. М., 1993. Вып. 2. С. 22-27).

14 Кавельмахер В.В. Памятники архитектуры древней Александровой слободы. Владимир, 1995. С. 50.

15 Мельник А.Г. Новые данные об Успенском соборе Ростова Великого // Реставрация и архитектурная археология. Вып. 1. С. 125-135; Петров ДА. Опыт иконографического анализа архитектуры новгородского Спасо-Преображенского Хутынского собора // Иконография архитектуры. М, 1990. С. 128-151.

16 Мильчик М., Петров Д. Успенская церковь Ивангорода и ее венецианские прототипы // Крепость Ивангород: Новые открытия. СПб., 1997. С. 157.

17 Мы имеем в виду аркатурно-колончатый пояс Успенского собора, повторенный в Благовещенском соборе Московского Кремля 1484-1489 гг.

18 Юри Кивимяэ. Петр Фрязин или Петр Ганнибал? Итальянский архитектор в позднесредневековой Руси и Ливонии // Крепость Ивангород: Новые открытия. СПб., 1997. С. 236-245.

19 Подъяпольский С.С. Архитектор Петрок Малой // Памятники русской архитектуры и монументального искусства. М" 1983. С. 47-56.

20 Достоверно первые шатровые храмы появляются в русской архитектуре только спустя почти 20 лет после строительства церкви Вознесения в Коломенском. Активная адаптация этого типа происходит в архитектуре 1550-х гг., когда строятся шатровые храмы, повторяющие харатерные мотивы церкви Вознесения (придел Покрова собора Троицы на Рву 1555-1561 гг., придел Авраамия Ростовского собора Богоявленского Ростовского монастыря 1554/55 гг., церковь Сергия Радонежского на подворье Троице-Сергиева монастыря в Кремле 1556/57 -1558 гг., церковь Брусенского монастыря в Коломне и др.)

21 ПСРЛ. Т. XIII (1). С. 145.

22 Пирлинг П.0. Россия и папский престол. М., 1912. Т. 1. С. 344-346; Щербачев Ю.Н. Копенгагенские акты, относящиеся до русской истории // ЧОИДР. 1915. Кн. 4. С. 306-310; Щербачев Ю.Н. Датский архив. Материалы по истории древней России, хранящиеся в Копенгагене. 1326-1690. М" 1893.С. 288-291.

23 Пример такого подхода см.: Брунов Н.И. Храм Василия Блаженного в Москве: Покровский собор. М., 1988.

24 Седов Вл.В. Псковская архитектура XVI века. М., 1996. С. 198-199.

25 Баталов А.Л. О датировке церкви Усекновения Главы Иоанна Предтечи в Дьякове // Русская художественная культура XV-XVI веков. / Материалы и исследования. М., 1998. С. 220-239.

26 См. подробнее: Баталов А.Л., Швидковский ДО. Английский мастер при дворе Ивана Грозного // Архив архитектуры. М" 1992. Вып. 1. С. 102-109.

27 Гамель И.Х. Англичане в России в XVI-XVII вв. СПб., 1865.С.109.

28 Подробнее см.: Баталов А.Л. Московское каменное зодчество конца XVI в.: Проблемы художественного мышления эпохи. М" 1996. С. 249-267.

29 См.: Баталов А.Л. Собор Вознесенского монастыря в Московском Кремле // Памятники культуры. Новые открытия. 1983. М.-Л., 1985. С. 468-482.

30 Баталов А.Л. Особенности итальянизмов в московском каменном зодчестве рубежа XVI-XVII вв. // Архитектурное наследство. М" 1986. Вып. 34. С. 238-245.

31 Чижов С.С. Памятник шатровой архитектуры конца XVI века (Церковь с. Кушалино Калининской области) // Ежегодник музея архитектуры. 1936. М, 1937. Вып. 1. С. 149-164; Баталов А.Л. Московское каменное зодчество. С. 225-226.