

RU

Аристотель Фьораванти: мастер эпохи Ренессанса в контексте средневековой Руси

Муштанова О. Ю.

Аннотация. Цель исследования – показать фигуру итальянского архитектора Аристотеля Фьораванти сквозь призму диалога двух культур – итальянского Ренессанса и русского Средневековья. Научная новизна исследования состоит в том, что впервые болонский мастер рассматривается как универсальный гений эпохи Возрождения. Отдельное внимание уделяется восприятию наследия Фьораванти русской культурой, описывается сложная система взаимоотношений, в которую Аристотель оказался вовлечен, работая в средневековой Московии. В результате доказано, что, несмотря на столкновение мировоззрений, диалог в области искусства между ренессансным мастером и русским Средневековьем состоялся.

EN

Aristotele Fioravanti: Renaissance Genius in the Context of Medieval Russia

Mushtanova O.

Abstract. The article examines the Italian architect Aristotele Fioravanti's creative work through the lens of intercultural dialogue between the Italian Renaissance and medieval Russia. Scientific originality of the study lies in the fact that Aristotele is for the first time considered as a universal genius of the Renaissance. The researcher analyses Aristotele's heritage perception in the Russian culture, describes a complicated system of social relations Aristotele get involved in during his stay in Moscovia. The research findings are as follows: the author proves that, in spite of differences in worldviews, artistic dialogue between the Renaissance genius and medieval Russia was successful.

Введение

Архитектор Успенского собора Московского Кремля Аристотель Фьораванти не только в равной мере принадлежит двум странам – Италии и России, – но и балансирует на рубеже двух культур – средневековой и ренессансной.

Относительно деятельности итальянских архитекторов в Московии в конце XV – начале XVI в. в целом существуют разные мнения: одни ученые отводят им роль декораторов, которые в целом остаются в рамках национальной русской традиции и привносят лишь отдельные художественные детали, не меняющие систему в целом, другие – наоборот, рассматривают «фрязей» (так называли северных итальянцев) как просветителей, обучивших «варварский народ» строительному делу и основам прекрасного [9, с. 96]. В 80-90-х гг. XX в. наметилась новая тенденция. Исследователи начинают рассматривать активность итальянцев в средневековой Руси как факт взаимодействия двух культур, избегая при этом давать положительные или отрицательные оценки [5, с. 11].

Актуальность данной статьи состоит в том, что участие Аристотеля Фьораванти в формировании ансамбля Московского Кремля рассматривается в свете концепции межкультурного диалога. Имеется в виду прежде всего диалог в бахтинском смысле, то есть равноправный процесс взаимодействия «я» и «другого», который лежит в основе формирования любой культуры [3, с. 174]. Интересна в этом отношении недавняя монография М. Дмитриевой, посвященная восприятию итальянской ренессансной традиции в странах Восточной Европы. Вместо оценочного противопоставления центра и периферии как антитезы прогресса и отсталости автор предлагает понятие «культурного трансфера» – речь идет о перенесении модели Италии в новый культурный контекст, с особым вниманием к воспринимающей стороне [4, с. 35-37].

Примечательно, что именно гуманистами впервые был поставлен сам вопрос взаимодействия разных традиций (в первую очередь в хронологическом плане – обращение к античному наследию): Ренессанс –

это «культура общения культур» [2, с. 170], синтезом в этом диалоге становится сам индивид, в котором эти культуры сталкиваются.

Работы М. М. Бахтина [3], Л. М. Баткина [2] и М. Э. Дмитриевой [4], наряду с исследованиями С. М. Земцова и В. Л. Глазычева [5], С. С. Подъяпольского [7], Т. А. Матасовой [6], составляют теоретическую базу нашего исследования.

В рамках статьи были поставлены следующие задачи: проанализировать детали биографии, образа жизни и мышления, а также метода работы Аристотеля Фьораванти, которые позволяют поставить его в один ряд с другими гениями Ренессанса; проследить реализацию ренессансного видения при создании Успенского собора Московского Кремля; обозначить особенности взаимодействия менталитета эпохи Возрождения с реальностью средневековой Руси.

В работе использованы такие методы, как перевод, реферирование, анализ и сопоставление источников.

Практическая значимость исследования состоит в том, что его результаты могут применяться при составлении лекций по культурологии и истории архитектуры. Также полученные результаты представляют интерес для всех, кто интересуется российско-итальянскими отношениями.

Говоря о желании Ивана III иметь при дворе иностранных архитекторов и, соответственно, о приглашении Аристотеля Фьораванти на Русь, необходимо упомянуть еще одного участника, а точнее, посредника этого диалога – византийскую принцессу Софью Палеолог, брак с которой русский государь заключил в 1472 г., за три года до прибытия болонского архитектора в Москву. Существуют разные позиции относительно роли Софьи в приглашении итальянцев. Большинство исследователей (С. М. Земцов, В. Л. Глазычев [5], Л. В. Соловьева, М. Г. Ракитина [10]) сходятся во мнении, что она активно способствовала этому процессу, другие же (например, Т. Матасова [6]) ставят во главу угла инициативу Ивана III и говорят о том, что между Русью и итальянскими государствами на тот момент уже существовали крепкие связи, в частности, связующим звеном были итальянские колонии в северном Причерноморье (генуэзская Каффа – Феодосия), и заключение союза с византийской принцессой – не причина, а скорее, следствие уже имевшихся контактов с Италией. Кандидатуру Софьи мог подсказать Джан Баттиста делла Вольпе (Иван Фрязин) – чеканщик монет при дворе Ивана III, дипломат. Именно ему было поручено организовать посольство в Рим с целью сосватать Софью для Ивана III [15, р. 153]. Так или иначе, с 1453 г., после захвата турками Константинополя, византийская знать эмигрирует в Италию, Софья воспитывается в Ватикане. Даже если Иван III и не руководствовался непосредственно подсказкой жены в выборе архитектора для Успенского собора, выглядит вполне очевидным, что брак с Софьей Палеолог и приглашение на Русь итальянцев – это части одной политической программы: во второй половине XV века продолжается процесс присоединения земель к Москве, укрепляется централизованная власть, Иван III начинает именовать себя не просто князем, а «государем всея Руси», активно разрабатывается концепция «Москва – третий Рим». Союз с дочерью последнего императора Константинополя (второго Рима) и приглашение итальянских зодчих должны были служить общей цели – легитимации сильной централизованной власти, возведению Руси в ранг государства мирового масштаба. В пользу причастности Софьи говорит также тот факт, что ее наставником был кардинал Виссарион Никейский – ученый грек, кардинал при папском дворе, сторонник Флорентийской унии. Эта фигура достойна внимания по двум причинам: во-первых, Виссарион является ярким примером гуманиста, он способствует рождению в Европе интереса к греческой культуре, объединяет вокруг себя переводчиков, преподавателей классических языков, поэтов, в его владении находится огромная библиотека; во-вторых, он курирует многие проекты – от заключения брака Софьи с Иваном III до крупномасштабной стройки, которая в середине XV в. ведется в Риме (перестройка базилики св. Петра). Виссарион выступает в качестве папского легата, обеспечивая общение Ватикана с другими итальянскими городами. В частности, есть сведения о том, что кардинал присутствует при подъеме колокола на башню Аренго в Болонье в 1453 г. – эта операция осуществлялась инженером Аристотелем (о чем свидетельствует надпись, высеченная на колоколе [17, р. 39]). В дальнейшем он пригласит Фьораванти для выполнения еще одного сложного задания – передвижения башни, после чего за Фьораванти закрепится репутация выдающегося инженера. Таким образом, Виссарион Никейский мог прямо или косвенно способствовать тому, что посол Семен Толбузин выбрал именно Аристотеля для работы над перестройкой Успенского собора. Перед тем как перейти к московскому периоду, рассмотрим сначала те аспекты деятельности Фьораванти в Италии, которые позволяют причислять его к архитекторам эпохи Ренессанса.

Uomo universale

В действительности слава архитектора пришла к Фьораванти только после постройки кремлевского собора, тогда как в Италии он проявил себя скорее как талантливый инженер, строивший укрепления, осуществлявший гидравлические работы и работавший с тяжелыми конструкциями.

Аристотель – выходец из семьи архитекторов, его дед строил дворец Аккурсио, отец причастен к застройке Палаццо Комунале в Болонье. С самого детства он находится в самой гуще строительных работ – его дядя тоже был архитектором. Становление Фьораванти как мастера происходит в эпоху раннего Возрождения – Леонардо родился за год до подъема колокола на башню Аренго, а Микеланджело – в 1475-м, когда шестидесятилетний Фьораванти уже прибыл в Москву. В этот период в Италии художник только начинает отделяться от цеха и пока еще приравнивается к ремесленникам [5, с. 10]: разница, к примеру, между скульптором

и каменщиком даже во второй половине XV века для большинства людей остается неочевидной. Вместе с тем под влиянием гуманистов начинают возникать проблески индивидуального сознания: отдельные, пусть немногочисленные, мастера мыслят себя уже не представителями цеха, не исполнителями божественного промысла, но осознают свое авторство, стремятся проявить творческую инициативу. К моменту, когда Фьораванти начинает карьеру, уже успел заявить о себе Брунеллески: он создал одно из первых сооружений эпохи Ренессанса – Воспитательный дом – по собственному проекту, сконструировал купол Санта Мариа дель Фьоре (1437 г.), заложил основы перспективы, которые впоследствии теоретически разработал Леон Баттиста Альберти.

Самым знаменательным событием, определившим карьеру Фьораванти, является передвижение в 1455 г. колокольни церкви Санта Мариа дель Темпьо (так называемой башни Маджоне) на тринадцать метров. Высота колокольни была приблизительно 25 метров. «Фьораванти справился с задачей, не имея в своем распоряжении винтовых домкратов, будучи вынужден заключить сооружение в жесткую деревянную клетку-пирамиду, чтобы избежать опрокидывания и разложить необходимые тяговые усилия на множество синхронно работающих воротов. Для середины XV в. дело было неслыханным» [Там же, с. 42]. По сути, технология используется та же, что и в передвижке зданий на Тверской в 30-х гг. XX в., с небольшими отличиями. Аристотель передвигает башню целиком с фундаментом и землей: он подкладывает под нее настил из досок, а под доски – ролики, по мере продвижения конструкции добавляются новые ролики спереди. В глазах современников Аристотель выглядел поистине титаном – в действительности в основе этой операции лежат математический расчет и, конечно, обращение к античным источникам, хорошо забытым в Средневековье и вновь открытым в эпоху Возрождения. Скорее всего, болонский мастер был знаком с трактатами Герона Александрийского: античный ученый подробно описал принцип передвижения тяжелых конструкций с использованием лебедки и подвижной платформы из роликов и доказал, что в этом случае требуется приложить гораздо меньшую силу [16, р. 108]. Между прочим, принцип колеса использовал в своих разработках и Леонардо да Винчи: он тоже занимался подъемом тяжелых конструкций. Между тосканским и болонским мастерами немало общего, про это мы скажем чуть позже. За передвижку башни Аристотель получает от Виссариона Никейского личное вознаграждение в пятьдесят лир. После этого карьера болонца пошла в гору.

Фьораванти кочует от одного итальянского двора к другому, одно за другим выпятыя предложения от меценатов, желающих иметь у себя на службе Аристотеля, двигающего башни: он выпрямляет колокольню в Ченто и башню в Мантуе, строит канал и исправляет шлюзы в Парме. В Риме мастер работает неоднократно – перемещает тяжелые монолитные колонны для собора св. Петра в Ватикане, перевозит саркофаг св. Констанции.

Длительный период – целых шесть лет – Аристотель проводит при дворе миланского герцога Сфорца, с которым у мастера складываются довольно теплые отношения, отраженные в переписке. Взаимодействие мецената и мастера – очень важный аспект эпохи Ренессанса: для первого это вопрос престижа, для второго – хороший заработок и возможность реализовать инновационные проекты. Фьораванти пользуется большим уважением у себя в Болонье, ему присвоили звание почетного инженера коммуны, однако он томится от рутинной работы в родном городе и жаждет найти применение своим техническим и художественным талантам [17, р. 63]. Именно стремление к самореализации заставляет его попробовать себя сначала при дворе Сфорца, а затем в Венгрии и в Москве.

Знатный миланец Людовизи, рекомендуя герцогу кандидатуру Фьораванти, характеризует его не только как талантливого инженера, но и как человека благородных манер, достойного герцогского двора: он употребляет по отношению к болонцу слово “cortigiano” [5, с. 44]. Из корреспонденции самого Фьораванти можно сделать вывод о его образованности: описывая герцогу Сфорца техническое решение, примененное в Мантуе, он сравнивает обнаруженный им под башней канал с водой с тем колодезем, о котором писал св. Августин, исследуя вопрос о св. Троице [Там же, с. 46]. Послание, которое Аристотель в 1476 г. отправит из Москвы Галеаццо Мариа Сфорца – наследнику своего давнего покровителя Франческо – заканчивается цитатой из Данте: “Sempre a quel ver ch’ha faccia di menzogna / De’ l’uom chiuder le labbra quant’ei puote. / Però che senza colpa vergogna” [13, р. 160]. / Фьораванти воспроизводит по памяти отрывок из XVI песни «Ада» почти безошибочно. Он указывает в письме, что шлет миланскому герцогу в подарок карельских белых кречетов – этот жест, а также непринужденный тон письма говорит о том, что Аристотель общается со Сфорца практически на равных.

Фьораванти удостоился высокой оценки со стороны других гуманистов. В Риме он, скорее всего, пересекся с Альберти – тот занимает должность секретаря при папе Николае V и работает над трактатом по архитектуре. Станным образом Леон Баттиста Альберти, интересовавшийся в том числе технологией передвижения тяжелых конструкций, умалчивает о перемещении болонской колокольни – впрочем, он в принципе избегает упоминать современников [5, с. 37]. Зато другой архитектор и теоретик – Антонио ди Пьетро Аверлино по прозвищу Филарете – сделал для Аристотеля исключение. Филарете был главным архитектором при миланском дворе, строителем Оспедале Маджоре и Замка Сфорцеско, с Фьораванти его связывают профессиональные и дружеские отношения. В трактате он называет своего коллегу «маэстро Летистория» (Аристотель), описывает его умения и опыт в подъеме тяжестей.

В 1965 г. венгерский король Матиаш Корвин адресует болонским властям послание, в котором просит предоставить ему мастера Аристотеля для строительства оборонительных сооружений от нападения турок. Из письма явствует, что Матиаш наслышан о талантах Фьораванти: ему нужен опытный военный инженер, архитектор и техник, способный на инновационные решения. Скорее всего, рекомендации он получил от герцога Сфорца – Будапешт находился в тесном контакте с Миланом, даже планировался династический брак Ипполиты Сфорца с Матиашем. Аристотель провел всего полгода в Венгрии – он занимался укреплением южных границ, строил мосты через Дунай. Примечательно, что присутствие Фьораванти совпадает с первым

десятилетием венгерского Возрождения – здесь можно провести параллели с его пребыванием в Москве, которое тоже запустило новые процессы в искусстве и инженерном деле на Руси [12, с. 226]. Еще одна интересная параллель: на обороте медали Матиаша Корвина выгравирован цветок – похожий цветок можно наблюдать на монетах Ивана III. В Москве Аристотель, помимо прочих обязанностей, занимался также чеканкой монет с изображением государя: на лицевой стороне – всадник, а под ногами лошади – цветок с облетевшими лепестками, анаграмма имени мастера: «Фьораванти» – *fiore* и *vento*, цветок, гонимый ветром. Подобного рода автограф – яркий пример авторского самосознания, которое отличает ренессансного мастера от средневекового. В Москве большую вольность себе позволил только Пьетро Антонио Солари, увековечив свое имя на Фроловских воротах Кремля (Спасская башня).

Итак, образ Аристотеля Фьораванти вполне совпадает с идеальным портретом ренессансного универсального мастера: болонец удивляет окружающих техническими находками, соединяет в себе талант техника, военного инженера, архитектора, чеканщика монет; он работает при дворе меценатов, в том числе за границей, и знает себе цену; кроме того, его отличают благородные манеры, начитанность, хороший слог. Здесь неизбежно напрашивается аналогия с другим ренессансным гением – Леонардо да Винчи. Оба мастера являются титанами Возрождения, в глазах современников они выглядят первооткрывателями – на самом деле их изобретения продолжают античную традицию и одновременно предвосхищают открытия будущих эпох. Их объединяет использование таких методов, как чертеж, моделирование. В целом Леонардо создал гораздо больше проектов, но они в основном футуристичны – конструируя военные машины-танки, ученый не берет во внимание отсутствие дорог для возможности передвигать столь тяжелые механизмы; задуманную им статую коня, вставшего на дыбы, сможет реализовать Фальконе только в XVIII в. [11, с. 101-117]. Фьораванти же в большей степени практик: он работает над конкретным заказом и доводит его до финального результата – и, как правило, успешно. Оба мастера ведут «кочевой» образ жизни, работая на разных покровителей в Италии и за границей (Леонардо – во Франции, Фьораванти – в Венгрии и России). И тот и другой в разный период рассматривают перспективу работать также при дворце турецкого султана. Длительное время Аристотель и Леонардо проводят при дворе миланских герцогов Сфорца: Франческо и Лодовико иль Моро соответственно. Оба занимаются гидротехническими работами – строительством каналов, шлюзов, плотин: так, многие из гидротехнических сооружений в Ломбардии, традиционно приписываемых Леонардо, скорее всего, были созданы Фьораванти за двадцать лет до того [5, с. 53]. Леонардо в большей степени, чем Аристотель, был uomo universale – область его интересов охватывает самые разные сферы науки (медицина, механика, биология) и искусства (музыка, живопись, скульптура, поэзия), однако интересно, что в первую очередь он рекомендует себя миланскому герцогу в качестве военного инженера. Таковы были потребности эпохи, и средневековая Русь в этом плане не отличалась от ренессансной Италии – Иван III тоже ценил Аристотеля Фьораванти не только как архитектора главного собора, но и как военного инженера и проектировщика крепости. Однако вначале был собор.

Архитектура Успенского собора Московского Кремля и ренессансные принципы

Аристотель Фьораванти был первым итальянским мастером, работавшим в Москве в конце XV в., однако отчет так называемого «итальянского периода» в истории русской архитектуры принято начинать с Алевиза Нового. Построенный венецианским зодчим Архангельский собор – яркая иллюстрация встречи местной средневековой культуры с искусством Ренессанса: впервые в стилистику русских памятников проникают элементы ордерной системы, появление которых обозначит дальнейшее изменение местного художественного языка [1, с. 134].

В плане внешнего декора Успенский собор скорее продолжает традиции древнерусского зодчества, нежели привносит ренессансные черты. Ориентация на местные образцы – на владими́ро-суздальскую архитектуру XII в. – в данном случае продиктована волей заказчика, Ивана III, поставившего итальянского архитектора в жесткие рамки: создать собор по образу и подобию Успенского собора во Владимире. Тем не менее это не мешало итальянскому зодчему применить творческий подход. Дело в том, что Аристотель изначально смотрел на владимирский храм совершенно иными глазами, нежели его русские современники: во-первых, он сразу узнает почерк североитальянских архитекторов, устанавливает связь с западноевропейской традицией; во-вторых, архитектурный памятник болонский мастер воспринимает, в соответствии с принципами Возрождения, сквозь призму математических законов – и вносит определенные корректировки по своему усмотрению.

Математический расчет ярким образом проявляется в декорировании южного фасада собора – аркатурно-колончатый пояс, цитата из владими́ро-суздальской архитектуры, проходит точно по центру, полуколонны разделяют фасад на абсолютно равные по ширине прясла – по словам русского хрониста, Аристотель работает «в кружало да в правило» [8, с. 200], то есть с циркулем и линейкой – это характеризует его как ренессансного мастера и вызывает изумление у местных жителей. Есть предположение, что при расчете размеров собора Фьораванти пользовался принципом золотого сечения [7, с. 39]. Концепция гармонии была одной из центральных в системе итальянского Возрождения, идеальные пропорции тела соответствовали гармоничному устройству вселенной и распространялись также и на архитектурные постройки: так, план базилики св. Петра сравнивался с человеческим телом.

Еще одна характеристика Успенского собора в Кремле, на которую обращают внимание летописцы, – это то, что он устроен «полатным образом». Это так называемый храм зального типа, который отличается от крестово-купольных храмов, типичных для русского зодчества. Здесь перед нами совершенно иное

отношение к пространству: если традиционный русский храм представляет собой совокупность независимых между собой объемов, то Аристотель делает выбор в пользу пространственного единства. Так, апсиды, который во Владимире довольно ярко вычленены как отдельные элементы, он аккуратно включает в общий объем храма, сглаживая переход между ними при помощи полуколонн и прикрывая их декоративными стенками. Создается эффект монолитной конструкции: по словам летописца, собор построен «яко един камень». Внутри пространство также равномерно – средний неф не выше боковых и не отличается по ширине, круглые колонны делят помещение на равные сегменты. Очевидна аналогия между «полатной» конструкцией и итальянским словом *palazzo*: Фьораванти вносит в церковную русскую архитектуру черты итальянских светских построек. Сходство с итальянским палаццо усиливается также тем фактом, что главным в соборе был не западный (как в русском храме), а южный портал, поскольку именно южный фасад смотрит на Соборную площадь: палаццо вписан в пространство площади и определяет дальнейшее формирование ее облика. Подобным же образом Воспитательный дом Брунеллески во Флоренции, один из первых памятников итальянского Возрождения, задает характер площади Аннунциата [5, с. 165]. Такого рода комплексный подход, несомненно, отражение ренессансного менталитета.

Зальный храм создает совершенно иные ощущения у человека, находящегося внутри. Традиционно в русских церквях царит сумеречная атмосфера, которая связана с вышеуказанным нагромождением объемов – это хорошо видно на примере владимирского Успенского собора, где мрак усиливается за счет наличия хоров. Кстати сказать, данная черта – темное помещение, склоняющее к благочестивым мыслям и подчеркивающее интимность общения с Богом, – отличает также и средневековые итальянские церкви. Что касается кремлевского Успенского собора – прихожане были очарованы непривычным обилием света, льющемся сквозь довольно широкие окна и свободно окутывающего просторное помещение. Радостное, светлое и праздничное ощущение – отражение ренессансного антропоцентрического мышления.

И. Е. Данилова [14, р. 178-180] говорит о возможном влиянии архитектуры Успенского собора на русскую иконописную традицию. Как известно, первоначальные росписи собора были выполнены артелью Дионисия. Кроме того, в этот период он создает ряд икон, в которых доминирует белый цвет, одна из них – «Митрополит Петр с житием» – до сих пор хранится в Успенском соборе. Обилие белого было новшеством для выходца из школы А. Рублева, где предпочтение отдавалось синему и золотому. И. Данилова приписывает этот эффект впечатлению, полученному иконописцем от работы в Успенском соборе: белый – это попытка передать залитое светом пространство храма. Еще одно нововведение, которое также можно наблюдать на примере иконы Петра Московского, – отсутствие традиционных четких линий, отделяющих центральный образ от житийных сцен в клеймах, это тоже свидетельствует о стремлении к целостности и единству элементов, в данном случае на примере пространства иконы. Другие иконы Дионисия, например «Апокалипсис», демонстрируют попытки построения трехмерного пространства. Так, через чертежи итальянского архитектора и воплощенные им пространственные принципы Ренессанс проникает в русскую иконопись.

Аристотель Фьораванти не привнес в традицию русского зодчества архитектурные элементы итальянского Возрождения – это сделают его последователи, в частности Алевиз Новый, – однако он реализовал в Успенском соборе ренессансное мировоззрение и подход к работе. Фьораванти познакомил русских зодчих с совершенно новыми принципами проектирования, основанными на математическом расчете. Кроме того, он основал в Москве производство нового кирпича – более тонкого и прочного, который будет использован в дальнейшем для перестройки всего Московского Кремля. Чтобы гарантировать надежность конструкции и защиту от обрушения (памятуя о неудачном опыте предыдущих архитекторов Кривцова и Мышкина), итальянец велит забить дубовые сваи при закладке фундамента; в строительстве он использует более прочный связующий раствор, а также применяет железные стяжки: «В отличие от Франции, – пишут С. М. Земцов и В. Л. Глазычев, – где распор было принято передавать выносным контрфорсам, в Италии мастера романоготической эпохи отработали технику применения открытых железных стяжек» [5, с. 103]. И наконец, особенно «чуждо» было русским людям видеть, как итальянский муроль задействует в работе хитроумные механизмы – прототипы современных подъемных кранов.

Итальянский архитектор глазами средневекового русского человека

Аристотель был первым архитектором, работавшим в Кремле, соответственно, за ним внимательно наблюдали. В целом отношение к итальянцам в то время было двойственное. С одной стороны, были свежи воспоминания о Флорентийской унии конца 30-х гг., и многие по-прежнему воспринимали католиков как угрозу православному веру. В частности, во время строительства Успенского собора разгорелся скандал, когда итальянский зодчий вытесал в алтаре латинский крест – это крайне возмутило местную публику, и крест пришлось убрать, хотя в действительности различия между православным и католическим крестами не столь существенны.

Еще один эпизод, показывающий, скорее, настороженное отношение русских к иноземному муролу, – это снос предыдущей версии Успенского собора, частично обрушившейся от землетрясения и непрочных строительных материалов. Русский хронист уподобляет Фьораванти римскому императору Титу, разрушившему Иерусалим, – сравнение не очень лестное: «Еже три года делали, во едину неделю и меньше развали» [8, с. 204]. По словам летописца, болонец, так же как Тит во время Первой иудейской войны, использует особое стенобитное орудие – так называемый «баран».

Эмоции местных жителей колеблются между недоверием, любопытством и восторгом перед достигнутым результатом. Так или иначе, Аристотель создал итальянским архитекторам славу надежных строителей и способствовал продолжению традиции приглашения иноземцев: «После постройки Аристотелем Фиораванти Успенского собора на Руси окончательно укрепилось представление об Италии как о земле умелых мастеров» [6, с. 18].

Сложные отношения с московским покровителем

Ранее мы говорили о том, какой почет оказывал Аристотелю Фиораванти миланский герцог. В России его чествуют ничуть не меньше, однако отношения с государем отличаются нестабильностью.

Венецианский посол Амброджо Контарини рассказывает, что останавливался в доме, где жил Фиораванти в Москве, – дом этот находился рядом с великокняжеским дворцом и был весьма хорош [5, с. 78]. Известно, что итальянские архитекторы, работавшие в Москве, находились высоко на социальной лестнице и нередко получали подарки с княжеского плеча – к примеру, Алевиз Новый гордился тем, что получил от государя аж восемь кафтанов.

Высокое положение подчеркивалось иерархией и субординацией в работе: главного архитектора называли «архитектон», все участники строительного процесса ему неукоснительно подчинялись [4, с. 143]. В хрониках часто встречаются такие формулировки, как Аристотель «велел», «приказал» и так далее: и мастер, и окружающие понимали, кто здесь главный.

Фиораванти был не только главным архитектором Москвы, но и начальником артиллерии: он основал пушечный двор в районе нынешнего Кузнецкого моста, сопровождал государя вместе с пушками в походах против Новгорода 1478 г. (где также построил понтонный мост через реку Волхов) и Твери 1485 г. Возможно, его пушки решили исход стояния на реке Угре и способствовали окончательному освобождению от монгольского ига.

Однако расположение Ивана III легко было потерять. В 1483 г. Фиораванти оказался в опале, его имущество было конфисковано. Дело в том, что Аристотель как ренессансный мастер считал свой заказ выполненным и рвался домой. Но уехать от русского правителя было не так просто. Т. Матасова высказала предположение о том, что Фиораванти, опять-таки мысля ренессансными категориями, мог перейти на службу к другому заказчику – брату Ивана III Андрею Большому – и тем самым навлечь на себя гнев государя.

Как бы то ни было, в определенный момент менталитет мастера эпохи Возрождения, мыслящего себя как свободного творца, ограниченного лишь условиями договора, столкнулся со средневековой феодальной культурой, требовавшей абсолютного подчинения: на Руси даже итальянские мастера – не более чем холопы московского владыки [6, с. 18]. Если при строительстве Успенского собора Фиораванти хватило опыта и фантазии, чтобы соблюсти условия заказчика и в то же время сочетать их с собственным художественным видением и принципами рационализма, то экзистенциальный конфликт между средневековой русской ментальностью и ренессансным автором решился не в пользу последнего – после 1485 г. сведения о знаменитом болонском муrole теряются.

Заключение

Результаты исследования таковы. Аристотель Фиораванти принадлежит к эпохе раннего Возрождения, тем не менее он активно впитывает идеи Ренессанса и воплощает их на практике: это можно наблюдать в его образе жизни – перемещение между дворами меценатов, тяга к путешествиям и определенная доля авантюризма; в работе – широта интересов, опора на идеи Античности и в то же время готовность к эксперименту, осознание себя автором с большой буквы; в личном общении – куртуазность, любезность, образованность. Многие ситуации из биографии Фиораванти свидетельствуют о том, что он уже усвоил ренессансную идею плюрализма, в том числе множественности культур, и был готов к диалогу.

В меньшей степени к нему были готовы русские люди, и в первую очередь государь Иван III. Средневековая культура – это пространство единой истины, она монологична по природе. Даже если отложить в сторону языковые различия, довольно трудно представить себе Аристотеля, ведущего светскую беседу с Иваном III на равных – так же, как он общался с миланским герцогом или как Леонардо беседовал с французским королем Франциском I. В данном случае русская сторона подходит к взаимодействию с приглашенным мастером чисто утилитарно: решить определенные технические задачи, поднять престиж московского двора в глазах европейских монархов. Эта задача была решена, но взаимного обмена не получилось.

Присутствие при дворе итальянских зодчих подарило русской культуре в большей степени внешние формы, нежели способствовало усвоению ренессансного антропоцентричного мировоззрения [Там же, с. 21]. Если говорить конкретно об Аристотеле Фиораванти, его пребывание в Московии дало русскому зодчеству новые технологии, новую материальную базу для строительства, в меньшей степени – конкретные архитектурные элементы. Тем не менее метод итальянца проникает в русское искусство (в частности, в иконопись) и приводит к определенной трансформации – эстетика Успенского собора вызывает отклик и у простых людей (об этом свидетельствуют летописи), и у местных мастеров, которые пока еще не осознают себя творцами, однако этот процесс уже намечен и совершится в русской культуре в последующие столетия. Если личный диалог ренессансного мастера и русского государя закончился конфликтом мировоззрений, то продуктивный диалог в области искусства между итальянским Ренессансом и русским Средневековьем можно считать пусть и несколько замедленным, но все же состоявшимся.

Перспективы дальнейшего исследования проблемы мы видим в рассмотрении элементов ренессансного наследия, которые привнесли в средневековую русскую культуру другие итальянские архитекторы, работавшие в Кремле после Аристотеля Фьораванти, – Пьетро Антонио Солари, Алевиз Старый, Алевиз Новый, Марко Руффо, Бон Фрязин и Петрок Малый.

Список источников

1. Баталов А. Л. Судьбы ренессансной традиции в средневековой культуре. Итальянские формы в русской архитектуре XVI века // Искусство христианского мира: сб. статей. М.: Изд-во Православного Свято-Тихоновского Богословского института, 2001. Вып. 5. С. 134-142.
2. Баткин Л. М. Итальянские гуманисты: стиль жизни, стиль мышления. М.: Наука, 1978. 209 с.
3. Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. М.: Искусство, 1986. 443 с.
4. Дмитриева М. Э. Италия в Сарматии. Пути Ренессанса в Восточной Европе. М.: НЛЮ, 2015. 424 с.
5. Земцов С. М., Глазычев В. Л. Аристотель Фьораванти. М.: Стройиздат, 1985. 184 с.
6. Матасова Т. А. Русско-итальянские отношения в политике и культуре Московской Руси середины XV - первой трети XVI в.: автореф. дисс. ... к. ист. н. М., 2012. 22 с.
7. Подъяпольский С. С. К вопросу о своеобразии архитектуры Московского Успенского собора // Успенский собор Московского Кремля: материалы и исследования: сб. ст. / отв. ред. Э. С. Смирнова. М.: Наука, 1985. С. 24-51.
8. Полное собрание русских летописей: в 43-х т. СПб: Издание археографической комиссии, 1853. Т. VI. Софийские летописи. 358 с.
9. Снегирев В. Л. Аристотель Фиораванти и перестройка Московского Кремля. М.: Издательство Всесоюзной академии архитектуры, 1935. 125 с.
10. Соловьева Л. В., Ракитина М. Г. К вопросу об участии Софии Палеолог в приглашении итальянских архитекторов для перестройки Московского Кремля // Исторический вестник. 2019. Т. 28. С. 28-41.
11. Уоллейс Р. Мир Леонардо. М.: Терра, 1997. 192 с.
12. Balogh J. Aristotele Fioravanti in Ungheria // Arte Lombarda. 1976. № 44-45. P. 225-227.
13. Cazzola P. I “Mastri frjazy” a Mosca sullo scorcio del XV (dalle Cronache russe e da documenti di Archivi italiani) // Arte Lombarda. 1976. № 44-45. P. 157-172.
14. Danilova I. L’architettura della Cattedrale dell’Assunzione del Fioravanti e I principi di composizione spaziale nelle opera di Dionisij // Arte Lombarda. 1976. № 44-45. P. 173-180.
15. Kovalevsky P. À qui doit-on l’appel des maîtres italiens à Moscou au XV siècle? // Arte Lombarda. 1976. № 44-45. P. 153-156.
16. Oechslin W. La fama di Aristotele Fioravanti ingegnere e architetto // Arte Lombarda. 1976. № 44-45. P. 102-120.
17. Tugnoli Pattaro S. Le opere bolognesi di Aristotele Fioravanti architetto e ingegnere del secolo quindicesimo // Arte Lombarda. 1976. № 44-45. P. 35-70.

Информация об авторах | Author information



Муштанова Оксана Юрьевна¹, к. филол. н.

¹ Московский государственный институт международных отношений (Университет) Министерства иностранных дел Российской Федерации



Mushtanova Oxana¹, PhD

¹ MGIMO University

¹ oksanadeer@gmail.com

Информация о статье | About this article

Дата поступления рукописи (received): 26.02.2021; опубликовано (published): 09.04.2021.

Ключевые слова (keywords): Аристотель Фьораванти; Ренессанс; Средневековье; диалог культур; Успенский собор Московского Кремля; Aristotele Fioravanti; Renaissance; Middle Ages; intercultural dialogue; Dormition Cathedral in Kremlin.