



СПЕЦИАЛЬНОСТЬ

"АРХИТЕКТУРА"

В. И. Пилявский. А. А. Тиц. Ю. С. Ушаков

ИСТОРИЯ РУССКОЙ АРХИТЕКТУРЫ

Стройиздат 1984

Значительно улучшить подготовку
в вузах и техникумах специалистов
для ведущих отраслей народного
хозяйства, идейно-политическую
закалку студенчества.

Постановление Пленума

ЦК КПСС. Июнь 1983 г.



СПЕЦИАЛЬНОСТЬ "АРХИТЕКТУРА"

Редакционная коллегия:

Л. Н. АВДОТЬИН,
Д. П. АЙРАПЕТОВ (ответственный секретарь),
Н. С. АЛФЕРОВ (заместитель главного редактора),
В. Г. АКАТОВА,
Е. А. АЩЕПКОВА,
Б. Г. БАРХИН,
П. Г. БУГА,
В. А. КАСАТКИН,
Ю. Н. СОКОЛОВ (главный редактор),
А. В. СТЕПАНОВ (заместитель главного редактора),
П. П. РЕВЯКИН,
А. В. РЯБУШИН,
З. Н. ЯРГИНА

В. И. Пилявский,
А. А. Тиц,
Ю. С. Ушаков

ИСТОРИЯ РУССКОЙ АРХИТЕКТУРЫ

Допущено
Министерством высшего и среднего
специального образования СССР
в качестве учебника
для студентов архитектурных
специальностей
высших учебных заведений



Ленинград Стройиздат
Ленинградское отделение 1984

Рецензенты: кафедра истории искусств, архитектуры и градостроительства Свердловского архитектурного института; проф. Н. Ф. Гуляницкий (МИСИ им. В. В. Куйбышева)

ПЗ2
Пилявский В. И., Тиц А. А., Ушаков Ю. С.

История русской архитектуры: Учебник для вузов. — Л.: Стройиздат, Ленингр. отд-ние, 1984. — 512 с., ил.

В учебнике излагаются главные проблемы истории русской архитектуры с древнейших времен до 1917 года. Рассматриваются наиболее значительные произведения национального зодчества.

Освещена народная деревянная архитектура, истари оказывавшая существенное влияние на формирование монументального зодчества. Приводятся функционально-технические и социальные обоснования художественных особенностей русской архитектуры на разных этапах ее развития, в частности выявляются ее национальные черты и другие прогрессивные свойства. Именно они служат той основой архитектурного наследия, на которую опирается современная советская архитектура.

В книге выявлены предпосылки зарождения в зодчестве России XIX — начала XX в. некоторых черт советской архитектуры.

Учебник предназначен для студентов архитектурных факультетов и институтов.

П 4902010000—528
047(01)—84 КБ—18—55—83

ББК 85.113(2) 1
72 С1

© Стройиздат. Ленинградское отделение. 1983

ПРЕДИСЛОВИЕ

Учебник истории русской архитектуры предназначен для студентов архитектурных институтов и факультетов Советского Союза. История русской архитектуры является частью обширного курса истории искусств, архитектуры и градостроительства, обязательного для студентов архитектурной специальности.

Материал учебника излагается в расчете на то, что русское зодчество изучается на третьем курсе после того, как студенты ознакомились с историей мирового искусства (первый курс), знают всеобщую историю архитектуры (второй курс) и основные положения теории архитектуры (первый — второй курсы).

Выделение истории русской архитектуры в самостоятельный предмет обусловлено необходимостью формирования у будущих архитекторов отчетливого понимания того, что в своей творческой работе они должны опираться на лучшие художественные традиции и на их основе создавать новаторские произведения социалистической эпохи. Следовательно, исторический опыт русского народа в области архитектуры в значительной мере определяет художественное содержание творчества будущих советских архитекторов. В высших учебных заведениях других союзных республик с той же целью, дополнительно к рассмотрению русского зодчества, изучается архитектурно-художественное наследие народов, их населяющих.

История формирования русской архитектуры изложена в соответствии с социально-историческим развитием Руси и России (начиная с IX и до начала XX века), прошедшим через две социально-исторические формации: феодализм и капитализм. Этот принцип построения учебника предопределил его структуру.

Изложение материала основано на системном методе рассмотрения историко-архитектурных процессов и явлений, которые представлены на социально-историческом фоне в конкретных природных условиях с учетом сформировавшихся в тот или иной период идеологических воззрений. При этом определены наиболее характерные для каждого исторического этапа типы сооружений и зданий, а также объяснена обусловленность их функциональной сущностью, конструктивно-техническими возможностями и художественными принципами.

Здания и сооружения рассмотрены в учебнике как составные звенья архитектурных комплексов или ансамблей, причем отмечено их градостроительное значение. Учтены также свойства строительных материалов и конструктивные приемы, отвечавшие уровню развития техники, сильно влияющей на формирование архитектуры.

Во всех главах прослежен эволюционный путь развития архитектуры, причем выявлена преемственность и становление новых свойств архитектуры. Анализируются наиболее типичные для каждого исторического периода образцы архитектурных произведений, а в отдельных случаях — единичные уникальные сооружения. При анализе произведений зодчества обращено внимание на роль и участие изобразительных монументальных искусств в формировании архитектурных образов.

Для цельного восприятия народного деревянного зодчества его рассмотрение сосредоточено в первой главе. И так как на протяжении столетий оно отличалось большой традиционностью и национальной самобытностью, устойчивостью образов, слабо зависело (до XIX в.) от историко-социальной канвы развития

Руси и России, но вместе с тем издавна оказывало сильное влияние на монументальное каменное зодчество, — сведения о народной деревянной архитектуре предваряют рассмотрение монументального каменного зодчества. В этом, в частности, заключается принципиальное отличие данного учебника от учебников по истории русской архитектуры, изданных в 1951 и 1956 гг. Во всех последующих главах излагается историко-хронологическое развитие и дается анализ русской монументальной архитектуры.

Поскольку градостроительные проблемы и вопросы садово-паркового искусства студенты изучают в курсах градостроительства и ландшафтного искусства, эти стороны истории зодчества в данном учебнике затрагиваются вскользь, являясь лишь фоном для рассмотрения монументального зодчества. Рассмотрение градостроительных проблем вынесено в начало каждой главы, предвосхищая анализ развития монументальной архитектуры.

Главная задача учебника — объяснить и обосновать то или иное явление в истории русской архитектуры, в связи с чем в начале каждой главы приводятся социально-исторические и технико-художественные обоснования рассматриваемых явлений и особенности стилистического развития зодчества. При этом имеется в виду диалектическое единство

утилитарных, технических и художественно-эстетических сторон архитектуры, определяющих художественную и стилистическую образность развивающихся в каждый исторический период многообразных типов зданий и сооружений.

В русской архитектуре авторская роль архитектора-творца и индивидуальность его творчества стали отчетливо проявляться лишь в конце XVII в., а потому именно с того времени в учебнике рассматривается вклад в развитие отечественной архитектуры наиболее выдающихся зодчих.

Иллюстративный материал (фотографии, рисунки, схематические чертежи) располагаются по тексту. Доступность многих широкоизвестных хорошо иллюстрированных книг и альбомов о городах России, а также монографий о русских зодчих позволили иллюстрации в учебнике привести в виде небольших изображений для напоминания студентам об облике изучаемых зданий или сооружений.

С целью приближения рекомендуемой литературы к тексту учебника основные монографии и статьи даются по главам.

В справочном отделе приведены краткие сведения о средневековых русских зодчих и словарь архитектурно-строительных терминов народного и средневекового русского зодчества.

1 НАРОДНОЕ ДЕРЕВЯННОЕ ЗОДЧЕСТВО

1.1 Роль деревянного зодчества в развитии русской архитектуры

Первая глава учебника истории русской архитектуры посвящена деревянному зодчеству прежде всего потому, что именно в дереве как наиболее доступном строительном материале на большей части территории Древней Руси были выработаны многие архитектурные формы еще до появления каменных построек. Леса покрывали большую часть земель Киевской Руси и все земли Великого Новгорода, Владимиро-Суздальского, Тверского и Московского княжеств. Это и предопределило главенствующую роль дерева как строительного материала, легко обрабатываемого и доступного самым широким слоям населения Руси.

На протяжении многих веков русской истории дерево оставалось основным материалом и тогда, когда появились постройки из природного камня и кирпича. Именно в деревянной архитектуре были выработаны многие строительные и композиционные приемы, отвечавшие природно-климатическим условиям и художественным вкусам народа, оказавшие позднее немалое влияние на формирование каменного зодчества. Все типы построек, соответствовавших русскому бытовому укладу, первоначально сложились в дереве, а многие из них, в частности постройки сельских поселений (жилые дома, амбары, бани, мельницы, мосты и др.), возводились только из дерева вплоть до XIX в.

Дереву как материалу сухому и теплоемкому справедливо отдавалось предпочтение и при возведении городских жилых построек до XVIII в. В дошедших до нас каменных домах XVII в. жилые

помещения выполнены в дереве. Сельские поселения и города, существовавшие на Руси согласно летописям начиная с IX в., крестьянские, посадские и княжеские дворы — все строилось из дерева. В городах из дерева выполнялось все, начиная от оборонительной крепостной ограды и кончая мощением улиц; лишь два отрицательных качества дерева как строительного материала — его недолговечность и горючесть — не позволяют заглянуть в древнейшие периоды развития русского деревянного зодчества. Поэтому редкие жилые дома имеют возраст свыше 100 лет, а неотопляемые холодные храмы — более 300 лет. До нашего времени не сохранилась ни одна деревянная постройка (за исключением археологических находок), срубленная ранее XVI в. Облик древних деревянных сооружений — жилых, хозяйственных и культовых — мы можем предположительно восстановить по различным историческим источникам: летописям, писцовым книгам, миниатюрам, иконам, описаниям и зарисовкам иноземных путешественников.

Кроме того, представить характерные черты более ранних периодов развития деревянной архитектуры нам помогает традиционность строительных и художественных приемов. Наибольшая устойчивость народных традиций в деревянной архитектуре присуща районам Русского Севера, прежде всего благодаря способствовавшим этому историческим условиям: незатронутости монголо-татарским нашествием в XIII—XV вв., отсутствию крепостничества в XVIII—XIX вв., удаленности от промышленно развитых районов. Все это, несомненно, благоприятствовало развитию народного творчества. Поэтому здесь, на Севере, уцелели не только от-

дельные памятники народной архитектуры, но даже целые селения в относительно хорошо сохранившейся природной среде. Немалое значение имело и то, что поселения на Русском Севере не подвергались позднейшим пореформенным перестройкам, в наибольшей мере сохранив первоначальную народную основу и сложившиеся традиции. По этим причинам здесь можно полнее проследить становление и развитие основных типов жилых, хозяйственных и культовых построек деревянного зодчества, а также композиционных и планировочных приемов, которые совершенствовались в ходе естественного отбора самим народом. И, наконец, здесь можно уяснить народные принципы взаимосвязи природы и архитектуры.

Еще большей бедой для деревянных построек, чем недолговечность дерева, были частые пожары — причина гибели многих селений и городов. Все русские летописи сообщают об опустошительных пожарах в Киеве, Владимире, Ростове Великом, Пскове, Новгороде и других городах. Как трагическое событие отмечается в них гибель выдающихся сооружений, возведенных из дерева. Так, во Владимире, в 1183 г. «погоре мало бы не весь город... и церкви числом 32». В 1160 г. «погоре Ростов, и церкви вси, и соборна дивная великая церкви Святая Богородица, якая же не было, никележе ни буде». В 1369 г. «весь Псков погоре, и церкви священные...» «Того ж лета и Новгород погоре».

Частые пожары, особенно в городах, где застройка была весьма плотной, обусловили своеобразные приемы строительства, основанные на плотницком мастерстве и высоком качестве ведения работ. Кроме того, в предвидении пожаров срубы и части жилых домов заготавливали впрок. Так, Адам Олеарий — немецкий ученый и путешественник, побывавший в России в 30-х годах XVII в., рассказывает о специальном рынке в Москве «за Белой стеной», где можно было приобрести заранее заготовленный сруб дома, который оставалось лишь перевезти на место и собрать. Сборность деревянных построек широко использовалась и при строительстве крепостей.

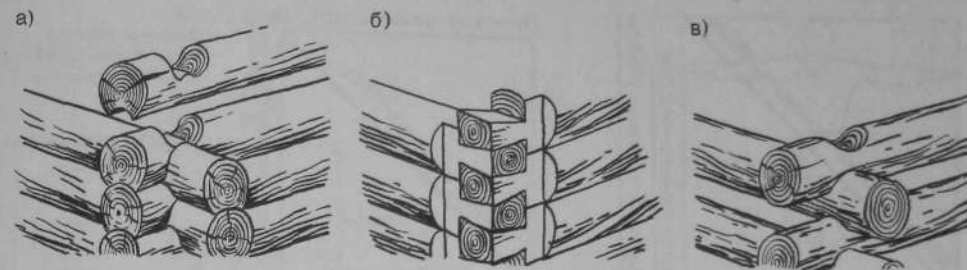
Например, из заготовленных заранее срубов за один месяц вблизи Казани в период войны с Казанским ханством (1551 г.) был сооружен укрепленный город Свияжск.

Пожары ускорили замену дерева камнем в таких ответственных городских сооружениях, как городские стены, башни и храмы. Деревянные стены Новгородского детинца с земляным валом и рвом упоминаются под 1044 г., а первые сведения о каменной его ограде относятся к 1302 г. Первые данные о каменных оградах Киева датируются 1037 г., Старой Ладоги — 1116 г., Москвы — 1367 г. Но такая замена происходила далеко не всюду. У многих русских городов деревянные стены служили вплоть до XVIII в., по нескольку раз отстраиваясь после пожаров. Так, крепостные стены Тобольского кремля с 1643 по 1680 г. горели шесть раз и шесть раз рубились вновь.

1.2 Дерево как строительный материал

Характер строительного материала, его физические свойства во многом обуславливают строительные приемы и технику архитектурных форм. Многовековой строительный опыт народа позволил максимально использовать свойства каждой породы дерева. Наибольшее применение находили хвойные породы — сосна, лиственница, ель, ибо они обладают многими ценными в строительстве отношениями качествами. Прямолинейность и отсутствие дуплистости позволяли спланировать бревна в стены, а также раскалывать бревна по слоям для получения пластин и теса. Смолистость упомянутых пород обеспечивала хорошую сопротивляемость гниению. Особенно ценилась мелкослойная (до 16 слоев на 1 см) «кондовая» сосна (произрастающая на сухих песчаных почвах) и лиственница, из которых рубились наиболее ответственные нижние венцы срубов.

На срубы стен шла сосна и лиственница, из ели изготавливались главным образом элементы кровли (стропила).



1.1
Приемы врубков
а — «в обло»
(с остатком);

б — «в лапу»
(без остатка);
в — «в реж»

Из лиственных пород в качестве стенового материала в X—XV вв. в южных районах и для наиболее ответственных сооружений на Севере применялся прямослойный дуб (Софийский собор в Новгороде — 989 г., Успенский собор в Ростове — 992 г., стены Московского Кремля — 1339 г. и др.). Из осины благодаря ее податливости при обработке изготавливали кровельный лемех. Этому способствовали два важных свойства данной породы: увеличение прочности при воздействии дождя и снега и приобретение со временем серебристого оттенка.

Лес шел в дело прежде всего в виде бревен, средний диаметр которых составлял 25—40 см и лишь в отдельных случаях доходил до 60—80 см (нижние венцы Успенской церкви в Кондопоге и др.). Наиболее употребительная длина бревен — 5—10 м, но иногда она достигала 12—16 м. К сращиванию бревен по длине русские плотники прибегали очень редко, предпочитая стыковать срубы. Брусья, пластины (бревна, расщепленные пополам) и тес, изготавливавшийся из бревен, расколотых с помощью клиньев и тесаных особым топором — теслом, употреблялись лишь там, где их нельзя было заменить бревнами.

Главным орудием производства русского плотника был топор (и его разновидности для различных видов работ), которым выполнялись все операции от рубки деревьев и поперечной перерубки

бревен до вязки срубов и изготовления резных украшений. Способ производства определял и строительную терминологию — во всех исторических документах, где говорится о постройке деревянных строений, употребляется слово «рубить» вместо «построить»: «Святополк же повеле рубить город на Ветичеве холму»; Владимир, низвергнув Перуна, «повеле рубить церкви».

Поперечная пила в XVI—XVII вв. была инструментом еще достаточно редким, но и позднее (вплоть до XVIII—XIX вв.) она почти не применялась, ибо разрушала волокна древесины, и торцы бревен начинали «тянуть» воду, тогда как топор при перерубке уплотнял их.

Основной конструктивной формой в русском деревянном зодчестве был прямоугольный сруб (четверик) из горизонтально уложенных и притесанных друг к другу бревен, каждый ряд которых (из четырех бревен) составлял венец. Деревянные стены из горизонтально уложенных бревен имели неоспоримое преимущество перед стенами из бревен, врытых вертикально, ибо в последних после усыхания образовывались щели.

Для сплачивания горизонтальных венцов в бревнах выбирался продольный паз — первоначально в верхней, а позднее в нижней поверхности каждого бревна (для уменьшения возможности затекания воды). В углах срубов бревна соединялись с помощью врубок. Чаще всего применялась врубка с остатком («в обло», рис. 1.1, а) как более теплоустойчивая, реже — без остатка («в лапу», «в шап», рис. 1.1, б). Для экономии бревен в неотапливаемых частях построек (шатры храмов, основания мельниц) делалась врубка с просветом, в четверть



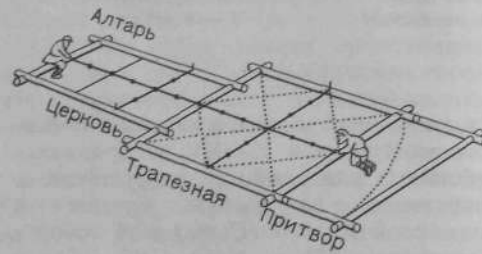
1.2
Древние русские
меры длины и плот-
ничий наугольник

1.3
Окладывание сруба

дерева («в реж» — рис. 1.1, а). Паза при рубке жилых зданий прокладывались мхом («мшились») и после сборки конопатились паклей.

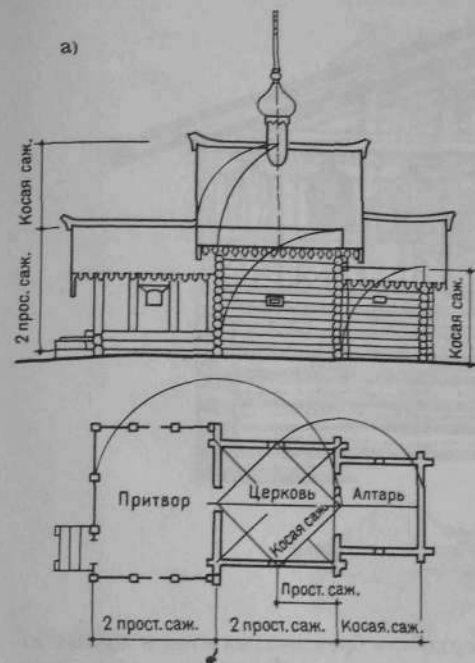
Процесс рубки и сборки построек был далеко не прост. Заготовка, обрубка и притеска бревен требовали немало сил. На один сруб хорошего жилого дома шло 150—170 бревен. Особенно много труда затрачивалось на многократный подъем бревен на сруб для притески и подгонки их друг к другу. При этом выручали сметка и сноровка мастеров-плотников. Высокие постройки (двухэтажные жилые дома, «повалуши», крепостные башни, храмы) разбивались по высоте на два-четыре «чина» (по 8—10 бревен в каждом), которые притесывались внизу. Для сборки каждый чин метился плотничьим счетом (первая цифра — номер чина, вторая — номер венца). Подобные приемы позволяли «ставить» постройки в очень короткие сроки, часто — за один день (известны так называемые обывденные церкви, возводимые в течение дня).

Длина бревен, естественно, имела определенные пределы, а потому стены зданий большей площади вместо четверика рубились шестериком, восьмериком и даже десятериком. Дальнейшее увеличение площади достигалось прирубкой дополнительных срубов (прирубов). Срубы жилых и общественных зданий чаще всего ставились на землю без фундаментов, в связи с чем нижние венцы рубились из кондовой сосны или лиственницы. Иногда под углы срубов и середины стен клались камни — валуны или врывались в землю «стулья» из обрезков толстых бревен.



Для определения размеров будущих построек русскими плотничьих дел мастерами была выработана система простых отношений, в основе которой лежала русская система мер, тесно связанная со средними размерами человеческого тела (рис. 1.2). Методы пропорционирования, выработанные в деревянном зодчестве и определявшиеся способом ведения работ, позднее перешли и в каменную архитектуру. Разметка плана будущей постройки производилась на земле с помощью мерного шнура путем выкладывания («окладывания») нижнего венца сруба — «оклада» (рис. 1.3).

Квадратная клеть, являвшаяся главным элементом почти любой постройки, требовала проверки правильности прямых углов равенством диагоналей квадрата. Таким образом, отношение стороны квадрата к его диагонали — это основа древнерусского пропорционирования. Диагональ квадрата обладала еще одним важным свойством. Став стороной нового квадрата, описанного вокруг меньшего, она позволяла получать без вычислений удвоенную площадь. Соотношение диагонали и стороны квадрата стало принципом сопряжения русских мер:

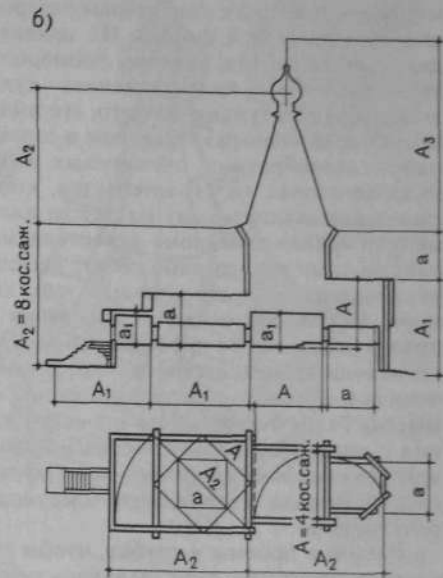


1.4
Схемы пропорционирования
а — церкви Лазаря
(XVI в.) в Муромском
монастыре; б — Петро-
павловской церкви
(1698 г.) в с. Пучуга
Архангельской обл.
(по А. А. Тицу)

а — сторона вписанного квадрата;
А₁ — сторона разбивочного квадрата;
А₂ — сторона первого описанного квадрата;
А₃ — сторона второго описанного квадрата

мерной маховой сажени — стороны квадрата (176,4 см) и великой косой сажени — его диагонали (249,5 см). И остальные применявшиеся в строительстве меры длины — малая пядь (19 см), нога (27 см), локоть (38 см), большой локоть (54 см), стопа шага (76 см), сажень-локоть (108 см), простая сажень (152,7 см) и косая (казенная) сажень (216 см) — относились друг к другу как сторона к диагонали квадрата. На этой же закономерности был основан и мерный плотничий наугольник (рис. 1.2).

Нельзя не отметить, что древнерусские меры длины позволяли при строительстве все время ощущать размеры человека, чего нельзя сказать о современ-



ном профессиональном проектировании, оперирующем абстрактным метром.

Плановые размеры постройки становились в дальнейшем модулем для пропорционирования вертикальных ее размеров, что подтверждается анализом многих памятников деревянного зодчества, в том числе таких, как небольшая церковь Лазаря из Муромского монастыря (XVI в., ныне — в музее «Кижи») или более развитый тип храма — Петропавловская церковь в с. Пучуга (1698 г.). Анализ этих памятников, срубленных в разные столетия, свидетельствует о стабильности описанного метода пропорционирования. Все горизонтальные и вертикальные размеры этих построек основаны на соотношениях простой и косой сажени (рис. 1.4). Такая взаимосвязь горизонтальных и вертикальных размеров будущей постройки позволяла зодчим-плотникам заранее рассчитать размеры и количество требующихся для строительства бревен и точно определять площади всех помещений.

Таким образом, система пропорционирования, выработанная в русском

деревянном зодчестве, — это результат тесной гармонической взаимосвязи размеров сооружений с характером построения архитектурной формы. Но никакая, даже самая гибкая, система пропорционирования не может заменить художественную интуицию зодчего, его индивидуальный «почерк». Недаром в порядных — своеобразных письменных заданиях-договорах на строительство, которые заключались между мастером плотницкой артели и «миром» (крестьянами-заказчиками какого-либо села), нередко указывалось: «...а строить высотой, как мера и красота скажет». Проверка и правка задуманного проводились на месте в ходе строительства и иногда приводили к изменению первоначального замысла. Такая тесная связь проектирования с процессом строительства в народном деревянном зодчестве, несомненно, способствовала достижению блестящих результатов.



1.5
Фрагмент каркасной паперты

Оконные проемы в срубах, чтобы сохранить прочность стен, делались невысокими. Простейшие окна — волоковые — вырубались в смежных бревнах на полбревна вверх и вниз. Дверные проемы и бóльшие по размеру («красные») косячатые окна для придания срубу прочности обрамлялись колодами («косяками») из брусьев (вначале с трех сторон — с боков и сверху с соединением «на ус»). Оконные коробки и резные наличники на окнах появились лишь в XVII в.

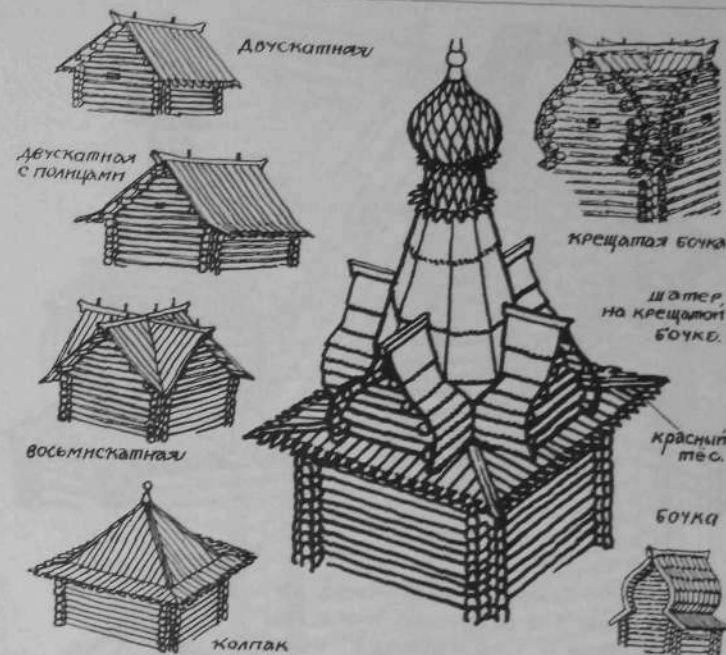
Для ограждения холодных помещений (сеней жилых домов, верхних нежилых этажей хором, папертей и гульбищ церквей) применялись более легкие и экономичные каркасные конструкции, состоящие из стоек, зажатых между верхней и нижней обвязками. В пространствах между стойками устраивались окна, либо их забирали досками «впрямь» или «в косяк» (рис. 1.5).

Полы («мосты») в жилых постройках и храмах набирались из досок (тесин) или пластин с притеской в четверть. На нижних этажах полы укладывались по лагам («кладям»), в верхних — по балкам («переводам», «матицам»). Снизу такое перекрытие стесывалось под одну плоскость так же, как и внутренняя по-

верхность бревенчатых стен в жилых домах («в лас»), либо подшивалось досками «впрямь» или «в косяк». Полы хозяйственных помещений и чердаков делались проще — набирались из притесанного кругляка.

Чердачные перекрытия для утепления засыпались землей. При больших пролетах помещений (трапезные церкви) балки-матицы опирались на столбы, зачастую с кронштейнами. В храмах с высокими покрытиями устраивались подвесные потолки с подшивкой тесом по балкам, позднее — в виде плоских шатров (потолок «небом»), крепившихся железными хомутами к бревенчатым прогонам.

Покрытия русских деревянных построек XV—XVI вв. были также рубленые. В бревенчатые фронтоны торцевых стен врубались горизонтальные бревна — слези, которые и несли кровлю. Придавая фронтонам различные очертания, можно было возводить кровлю либо на два ската, либо на два ската с полицами (т. е. с переломом кровли). Кровлям придавалось также криволинейное очертание с килевидным завершением (бочечная кровля) — своеобразный «пересказ» в дереве каменных сводов и



1.6
Типы кровель

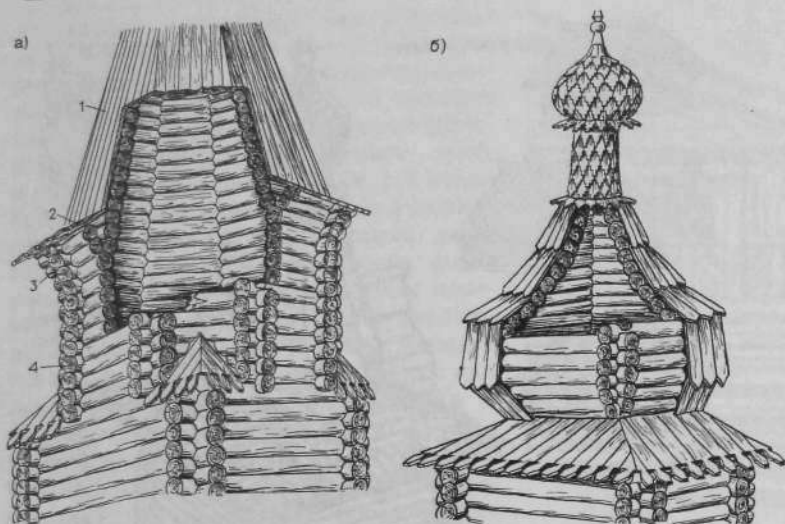
закомар. Квадратные в плане постройки перекрывались нередко на восемь скатов (с фронтонами на каждую сторону) либо пересекающимися бочечными кровлями (крещатая бочка — рис. 1.6).

Центрические здания (четвериковые, восьмериковые) небольшой высоты перекрывались рубленой «в реж» пирамидой, носившей название «колпака» (хоромы, «повалуши»), а более высокие — шатром (крепостные башни, храмы — рис. 1.6 и 1.7, а). Над четвериковыми срубами (реже — восьмериковыми) устраивался еще один тип покрытия — «куб» (кубоватая кровля) — шатер с криволинейными очертаниями, напоминающими профиль бочки (рис. 1.7, б). Кубоватые кровли, хорошо сопротивлявшиеся ветрам, служили для покрытия храмов и крепостных башен.

В храмах шатры и кубы завершались главой, в XV—XVI вв. нередко тоже рубленой «в реж» (граненой). Стропильные конструкции при устройстве шатров применялись на крепостных башнях и реже — в храмах и на колокольнях. Иногда прибегали к комбинирован-

ной конструкции — нижняя часть шатра рубилась «в реж», а верхняя была стропильной.

Почти у всех типов рубленых построек верхняя подкарнизная часть сруба расширялась в виде так называемого «повала». Повалы и большие свесы кровель, опиравшиеся на выпуски бревен, нужны были для отвода воды, сливавшейся с кровель, как можно дальше от нижних, наиболее оберегаемых от гниения венцов сруба. Для кровель употреблялся тес, настилавшийся вперехлест, или лемех — короткие дощечки, способные окрывать («чешуйчатое обивание») и округлые формы (бочки, кубы, шеи, главы). Концы лемеха делались заостренными (рис. 1.8, б) или закругленными (рис. 1.8, в), но чаще всего — «городчатыми», т. е. в виде ступенчатых прямоугольных уступов (рис. 1.8, а). Концы тесин на кровлях и полицах также вырезались («красный тес») (см. рис. 1.6). Подобный свес быстрее высыхал и давал ажурную тень, контрастную суровым срубам. Такое тесное единение двух начал — функционального и художествен-



1.7

Типы кровель
а — шатер; б — куб
1 — шатер; 2 — по-
лица; 3 — повал;
4 — восьмерик на
четверике

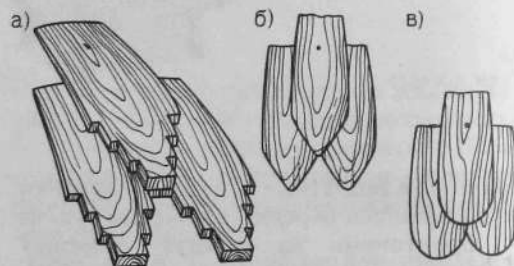
1.8

Лемеха
а — городчатый;
б — заостренный;
в — закругленный

ного — стало одним из важнейших качеств народного деревянного зодчества.

Многовековой строительный опыт русских плотников помог выработать совершенную и остроумную конструкцию так называемой безгвоздовой («самцовой») кровли жилых домов, все части которой крепились без помощи дорогостоящего железа (рис. 1.9). Несущие элементы кровли — горизонтальные слезы — врубались в бревна («самцы») фронтонов дома. На них укладывались срубленные с корнем (комлем вниз) тонкие ели — так называемые «курицы» — своеобразные стропила. На нижние, загнутые, комлевые концы куриц укладывалось выдолбленное бревно («поток», «водотечник»), в паз которого заводились нижние концы тесин кровли. «Поток» собирал воду с кровли и по консольным выносам отводил ее как можно дальше от нижних венцов дома. Наверху стык тесин покрывался выдолбленным снизу бревном («охлупень», «шелом»), крепившимся к коньковой («князевой») слеге деревянными стержнями («стамиками», «бабайками»). Комлевый конец охлупня декоративно завершался головой коня или птицы.

Для предотвращения протечек тес на кровлях укладывался в два ряда вразбежку и прокладывался берестой («ска́ла»). Торцы слег, выходявшие на



фасады, прикрывались резными досками — «причелинами», стык между которыми закрывался вертикальной резной доской («полотенце», «кисть», «ветренница»). Такая конструкция кровли была прочна и не нуждалась в частых ремонтах. В центральных областях Руси и Поволжье для экономии бревен фронтоны домов делались не «самцовыми» (рублеными), а каркасными, обшитыми тесом, в связи с чем конструкция кровли была здесь стропильная.

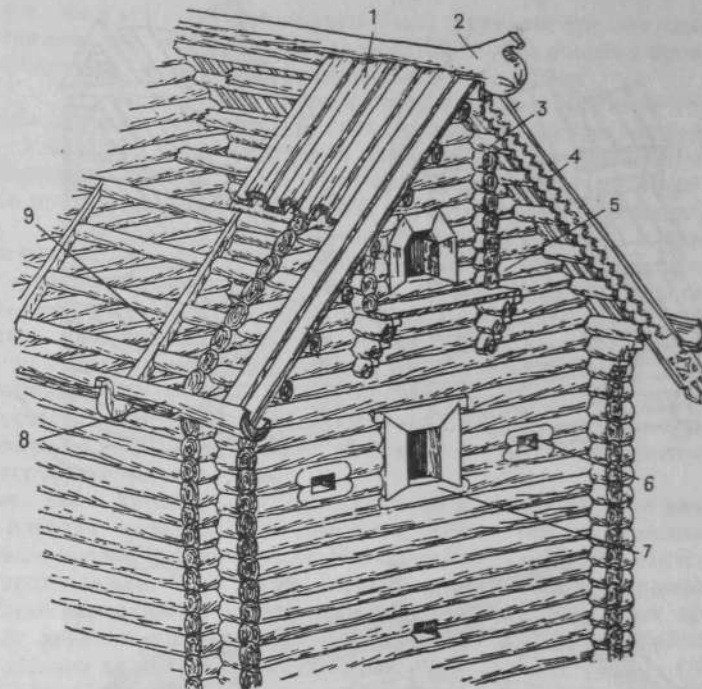
1.3 Жилые дома и хоромы

Наиболее распространенным типом постройки из дерева был ж и л о й д о м. Его архитектура, постоянно обновлявшаяся, рождала, по сути дела, все строительные и композиционные приемы дере-

1.9

Конструкция безгвоздовой (самцовой) кровли

1 — тесовая кровля;
2 — охлупень;
3 — слезы; 4 — причелина;
5 — самцы;
6 — волоковое окно;
7 — красное окно;
8 — водотечник;
9 — курица



вянного зодчества. И. В. Маковецкий по этому поводу писал: «Здесь формировались и основные принципы гармонического построения архитектурных форм. Здесь складывались прочные основы плотничного искусства, позволявшие народным мастерам свободно и смело воплощать свои строительные замыслы» [7].

Жилой отапливаемый дом изнашивался быстрее других сооружений, а потому даже в дореволюционных исследованиях не упоминаются избы старше конца XVIII в. О более ранних периодах развития жилой деревянной архитектуры на Руси можно судить лишь по летописным, изобразительным и археологическим источникам. В летописях можно найти сведения о домах зажиточных горожан и бояр, но в них нет данных о рядовых жилых постройках.

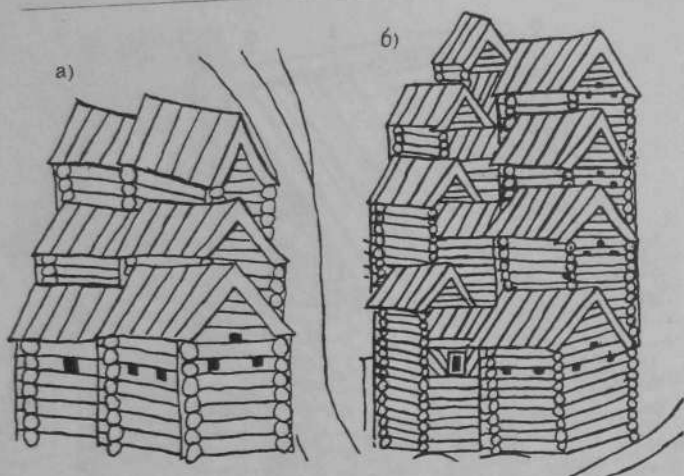
Археологические раскопки послевоенных лет в Новгороде, Пскове, Старой Ладге, Торопце, Дмитрове, Звенигороде, Белозерске и Киеве дали обширный фактический материал, который позволил не только проследить эволюцию срубного

жилища на территории Древней Руси в IX—XVI вв., но и осуществить предположительную реконструкцию сельского и городского жилых комплексов.

Археологические исследования помогли составить представление о жилищах средних и беднейших слоев населения в периоды формирования славянской, а затем древнерусской культуры и убедительно доказали, что русское жилище зародилось и развилось на основе древнейших местных типов и что древнескандинавское, германское, греческое и западноевропейское влияния не оказали какого-нибудь значительного воздействия на архитектуру русского жилища.

Находки при археологических раскопках намного расширили представления о древнерусской культуре в целом и позволили уверенно говорить о высоком строительном искусстве русских плотников в IX—XIII вв., оказавшем большое влияние на дальнейший ход развития русской национальной культуры.

Наиболее распространенным типом городского жилища в Древней Руси яв-

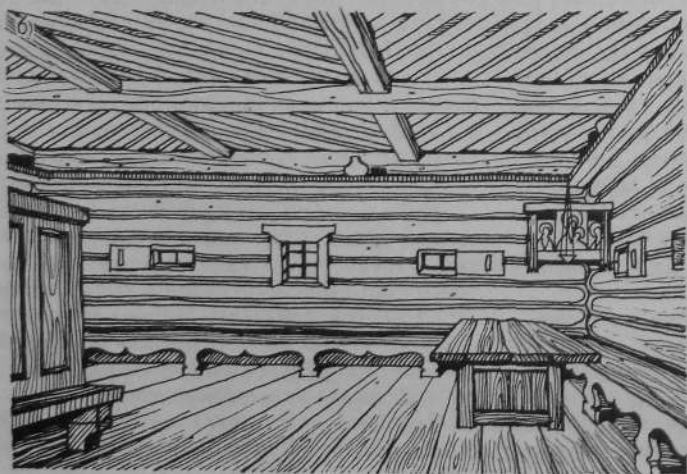


1.10

Типы жилых домов по плану Тихвинского посада (1678 г.)
а — двухсрубные;
б — трехсрубные

1.11

Вологодские хоромы по порядной 1684 г. Общий вид (а) и интерьер (б) горницы (реконструкция М. И. Мильчика и Ю. С. Ушакова)



лялась односрубная четырехстенная изба с сенями, что подтверждается всеми источниками, включая археологические.

К этим двум элементам нередко, особенно в крестьянских жилищах, присоединялся третий — холодная «клеть» для хранения имущества или для жилья в летнее время.

Так образовалась трехчастная планировка дома, состоявшего из теплой части — «избы» («истопка» — «истьба» — «изба»), «сеней» и «клети», ставившихся обычно на «подклет» для сохранения тепла. Данный тип отапливаемого жилища формировался прежде всего под влиянием природно-климатических условий. В городских трехсрубных жилых домах каждый сруб имел свою кровлю; средний сруб (сени) изредка делался более низким, чем боковые, высота которых иногда достигала трех этажей. Нередко холодные сени были каркасными. Изображения подобных двух- и трехчастных жилых домов хорошо видны на плане Тихвинского посада (1678 г.) — см. рис. 1.10.

Находки при раскопках, ряд исторических документов и порядных записей дают представление о планировке и облике богатых посадских домов и хором XVII—XVIII вв. в Новгороде, Вологде, Олонце и других городах. Здесь, соблюдая традиционную трехчастность, осуществляли разные варианты архитектурного решения. Так, по письменному договору — порядной 1684 г. — *Вологодские хоромы* имели два жилых этажа на подклете и чердак, причем нижние горницы были срублены с остатком, а верхние — «в лапу» (рис. 1.11). Жилые отапливаемые помещения — горницы (площадью по 40 м²) — располагались по двум сторонам от холодных сеней, в которых размещалась и лестница.

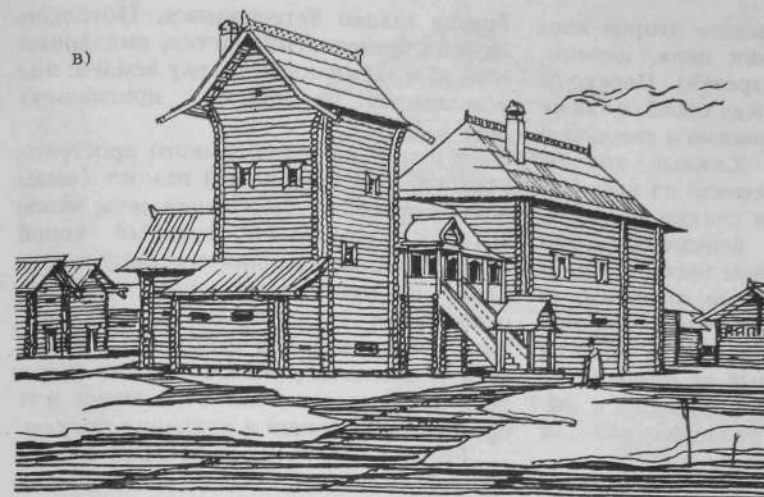
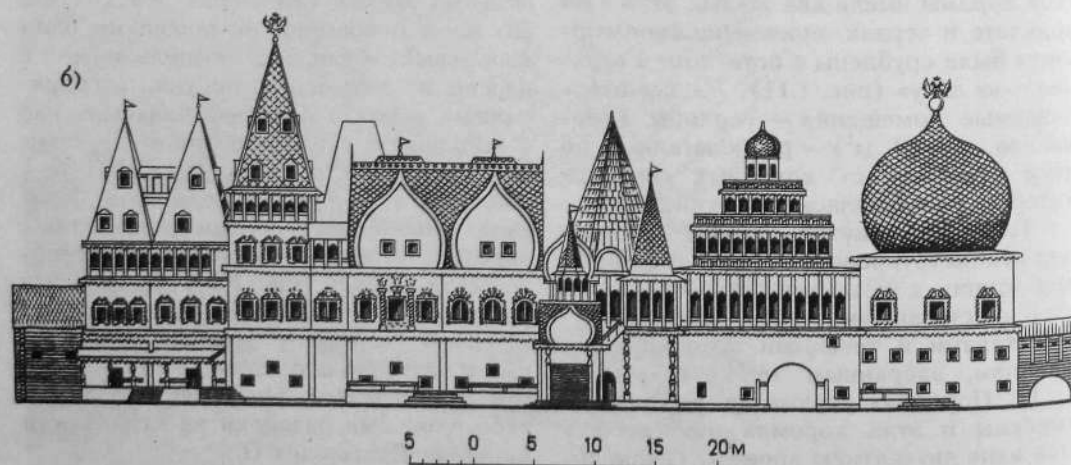
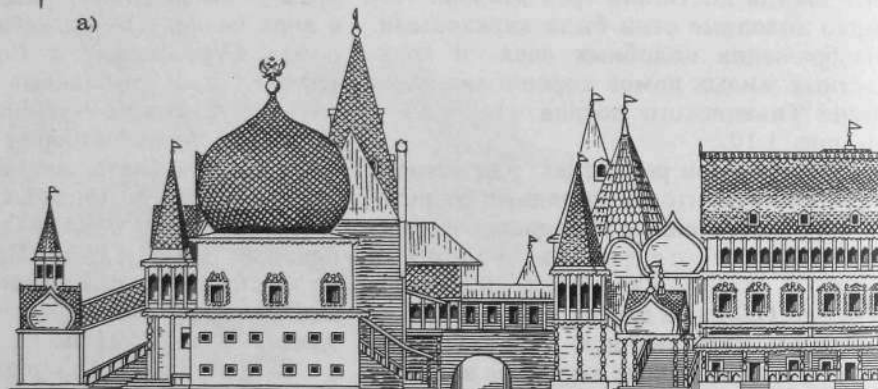
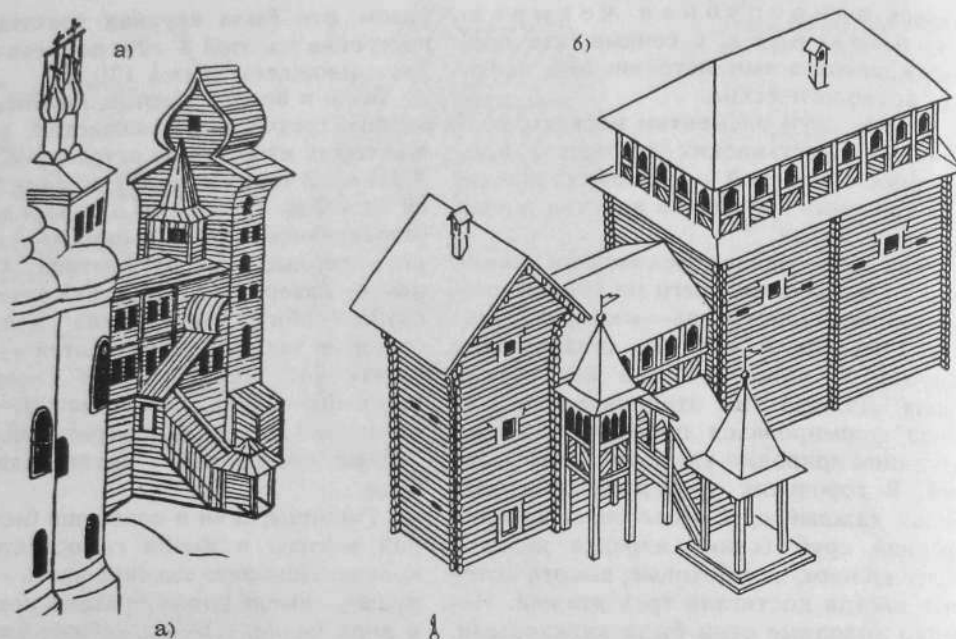
Текст упомянутой порядной позволил реконструировать также внутренний вид горниц с резными скамьями вдоль стен, со стесанными «в лас» бревенчатыми стенами и тесовыми потолками по матицам, забранным «в косяк» (рис. 1.11). Порядная указывает, что сени и горницы в этих хорах покрывались под одну двускатную кровлю. Таким об-

разом, это была крупная трехэтажная постройка высотой 8—9 м до свеса кровли, с площадью этажа 120 м².

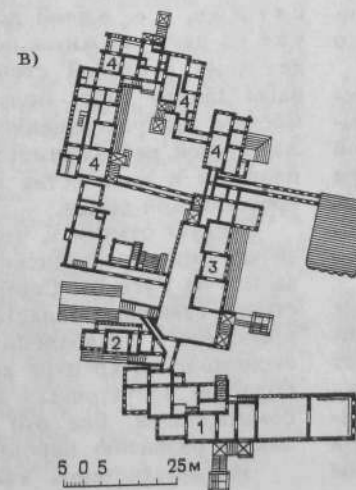
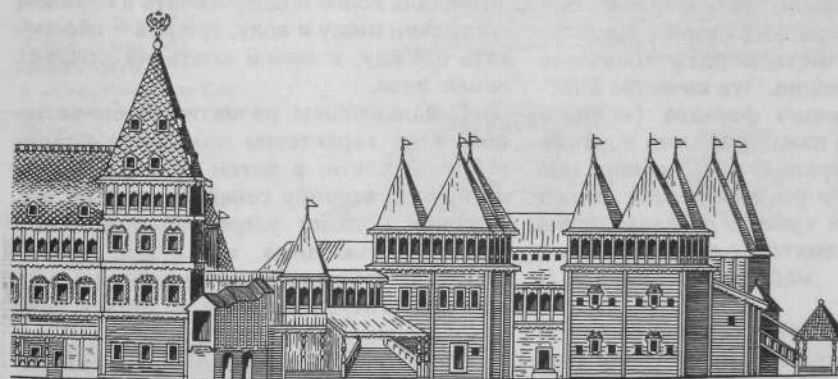
Были и более сложные объемные решения трехчастных посадских хором, о которых известно из источников XII—XVII вв. В таких хорах по одну сторону от сеней (рубленых или каркасных) устраивались горницы («покои» — спальни): теплые — внизу, летние («терема») — наверху, а по другую в отдельном срубе — общее помещение для всей семьи, а также приема гостей — «повалуша» (от древнерусского слова «повальный» — общий) — в два-три этажа («житья»). В подклете размещались подсобные помещения — кухни, кладовые, бани.

Горницы, сени и повалуши были разной высоты и имели самостоятельные кровли. Наиболее высокая часть — повалуша — имела разнообразные покрытия: в виде бочки, как в шестизэтажных хорах Строгановых в Сольвычегодске (рис. 1.12, а), срубленных в 1565 г. (по рисунку Афанасия Чудинова, сделанному за год до их разборки — в 1793 г.), либо на два ската, как в *Московских хорах* XVII в. (рис. 1.12, б) или же хорах дьячего двора в Олонце того же периода (рис. 1.12, в). Приемы хоромного строения, выработанные в деревянном зодчестве, перешли в каменные здания XVI—XVII вв.

В дворцовых деревянных постройках увеличение количества помещений привело к выделению отдельных хором, связанных переходами. До нашего времени не дошел ни один дворцовый комплекс, выполненный в дереве, но документы, рисунки и сохранившийся макет детально знакомят нас с выдающимся произведением деревянной дворцовой архитектуры XVII в. — *дворцом в с. Коломенском* под Москвой — наиболее сложным из известных образцов деревянного хоромного строительства на Руси (рис. 1.13). Дворец был построен в 1667—1668 гг. мастерами Семеном Петровым, Иваном Михайловым и частично перестроен в 1681 г. Саввой Деметьевым. Простояв сто лет, в 1768 г. он был разобран из-за ветхости по указу Екатерины II.



1.12
Хоромы с повалушей
а — хоромы Строгановых (1565 г.) в Сольвычегодске; б — Московские хоромы (XVII в.) (реконструкция Ю. П. Спегальского); в — хоромы дьячего двора (XVII в.) в Олонце (реконструкция М. И. Мильчика и Ю. С. Ушакова)



1.13
Дворец в Коломенском (1667—1681 гг.) близ Москвы
а — юго-восточный фасад;
б — северо-восточный фасад;
в — план второго этажа
Хоромы
1 — царя;
2 — царевича;
3 — царицы;
4 — царевен

В состав Коломенского дворца входили семь хором (для царя, царицы, царевича и четырех царевен). Переходы связывали хоромы между собой, а также с подсобными помещениями и дворцовой каменной церковью. Каждые хоромы (в два-три этажа) состояли из нескольких клеток со своими сенями и крыльцами. Клетки хором венчались всеми известными в деревянном зодчестве формами покрытий: шатрами, простыми и крещатыми бочками и кубами. Хоромы царя, царевича и царицы были обшиты тесом — прием, который не применялся в народной архитектуре. Фасады и интерьеры были богато украшены резьбой и росписью.

Сложное плановое построение дворца, размещение хором под разными углами, обилие форм покрытий — все это придавало дворцу живописность и создавало силуэтное разнообразие при обозрении его с разных сторон, когда то одна, то другая часть дворца становилась центром композиции. Эти качества вместе с единообразием фасадов (мощные рубленые стены нижних этажей и легкие каркасные — верхних) и общностью деталей резьбы и росписи делали дворец выдающимся по красоте и великолепию ансамблем — памятником, воплотившим замечательное мастерство народных древоделов.

Обратимся к тем основным типам жилого деревянного дома, которые сложились на территории Древней Руси, упоминаются в исторических документах и сохранились до нашего времени со второй половины XVIII в.

Простейшим типом русского крестьянского дома была изба-четырёхстенок, состоявшая из жилой клетки и небольших сеней — тамбура (рис. 1.14, а). Такие постройки (без хозяйственного двора) были характерны для семей беднейших крестьян, не имевших лошадей и крупного скота.

Изба устанавливалась на высоком подклете, использовавшемся для хозяйственных нужд, чтобы изолировать ее от сырой почвы и наметаемых зимой снежных сугробов. Жилая клетка и сени рубились из сосновых бревен, в пазы которых закладывался мох. С внутренней стороны

бревна гладко затесывались. Потолком служил бревенчатый настил, смазанный глиной и засыпанный сверху землей; пол устраивался из пластин, пригнанных друг к другу.

В одном из углов единого пространства избы на деревянный помост («опечек») ставилась глинобитная печь, около которой устраивался дощатый короб («голбец»), скрывавший лестницу в подклет. В противоположном наиболее освещенном («красном») углу находились обеденный стол и божница. Вдоль стен размещались лавки. Против устья печи крепился к стене стол-шкаф для приготовления пищи и хранения посуды.

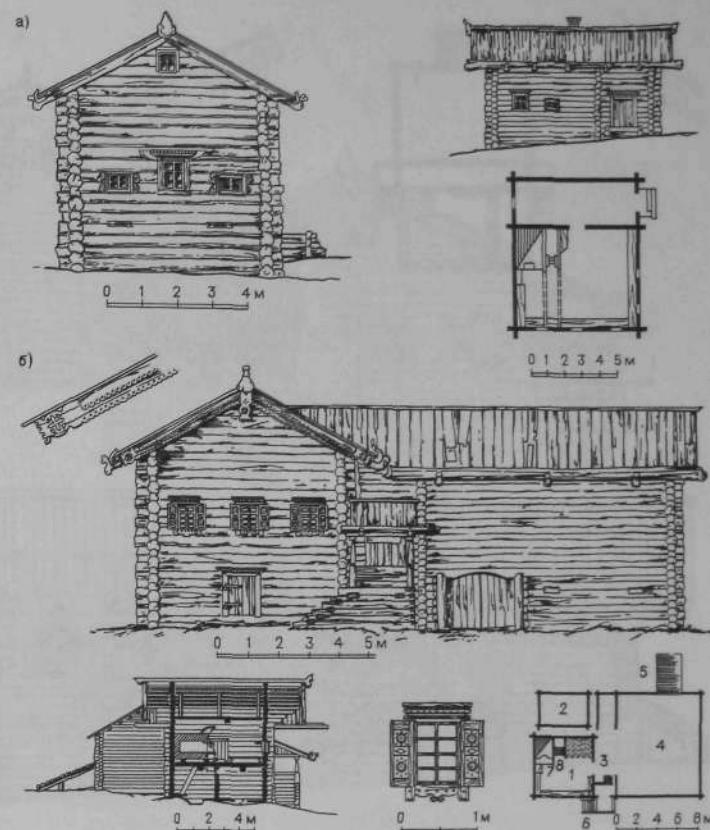
Русская печь благодаря своей многофункциональности была необходимой частью каждого жилого дома. Высокая ее теплоемкость обеспечивала равномерный обогрев избы в течение суток, позволяла долго поддерживать в горячем состоянии пищу и воду, сушить и обогревать одежду, а зимой спать на полотах около печи.

В дальнейшем развитии избы-четырёхстенки характерно появление хозяйственной клетки, а затем крытого двора по другую сторону сеней (рис. 1.14, б). Высокий подклет устраивался как под жилой частью дома, так и под хозяйственной, что позволяло в нижнем этаже держать скот, а в верхнем — запасы сена и хозяйственный инвентарь.

Развитием односрубной четырехстенной избы с сенями стала и зба-пятистенок, т. е. жилой дом, состоявший уже из двух смежных помещений, разделенных рубленой стеной. Появление избы такого типа, получившей повсеместное распространение, было вызвано жизненной необходимостью увеличения площади и количества помещений для крестьянской семьи.

Следует отметить, что наиболее развитые типы крестьянских домов создавались на Русском Севере, так как крестьяне северных областей, избежавшие крепостного закабаления, имели более экономически крепкие хозяйства и располагали достаточным количеством лесоматериалов. Все это способствовало также развитию народного творчества.

Изба-пятистенок как один из про-



1.14

Жилые дома-четырёхстенки

а — в с. Ястреблево Вологодской обл. (начало XIX в.);

б — в с. Троицкая Слобода Вологодской обл. (XIX в.)

1 — изба; 2 — клетка;

3 — сени; 4 — двор;

5 — взвоз; 6 — крыльцо;

7 — печь; 8 — голбец

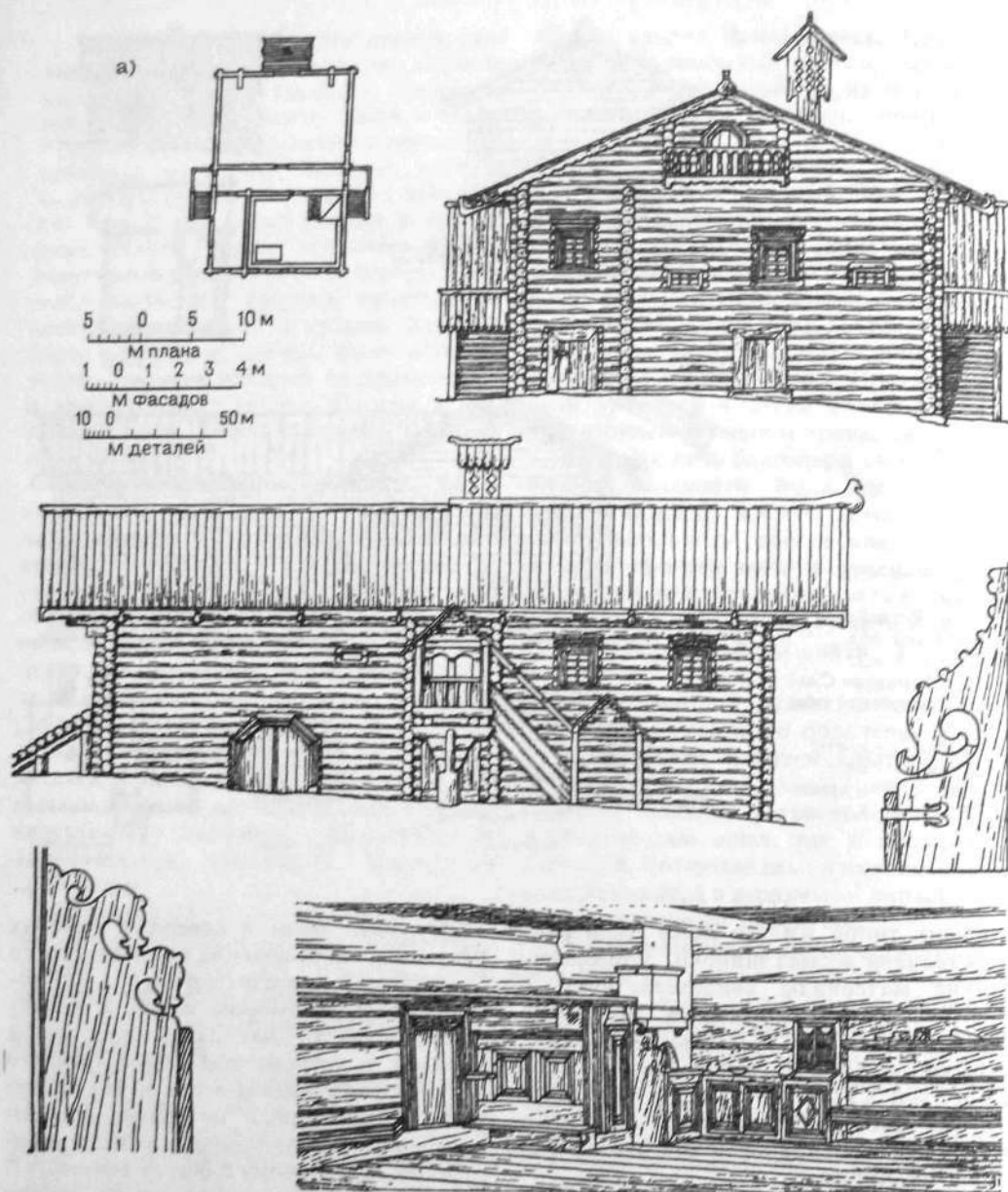
б

стейших типов жилого дома была распространена весьма широко. Археологические материалы свидетельствуют о постройках такого типа в Новгороде XII в., Москве XIV в. и повсеместном их распространении не только на Европейской Руси XVII и XVIII вв., но и в отдаленных районах Русского государства: в Прикамье, Западной и Восточной Сибири, на Ангаре.

Примером избы-пятистенки XVIII в. может служить изба в с. Брусенец Вологодской обл. (рис. 1.15, а). Пятая стена жилой части дома разделяет избы (с печью) и горницу с отдельным входом из сеней, по другую сторону которых находится крытый двор. Изба освещалась двумя волоковыми и одним косячатым («красным») окном, горница — тремя «красными» окнами.

Суровые зимы в северных районах Руси вызвали появление компактного по планировке дома-двора (дома-комплекса), в котором жилая и хозяйственная части находятся под одной кровлей, с устройством хозяйственного подклета под жилым этажом. На жилой этаж поднимались по двум крытым крыльцам, в хозяйственный двор попадали по деревянному пандусу («взвозу»). Двор был также двухэтажный: вверху хранилась утварь и сено, внизу размещались хлева. В более южных районах жилые и хозяйственные постройки располагались отдельно вокруг открытого двора-усады.

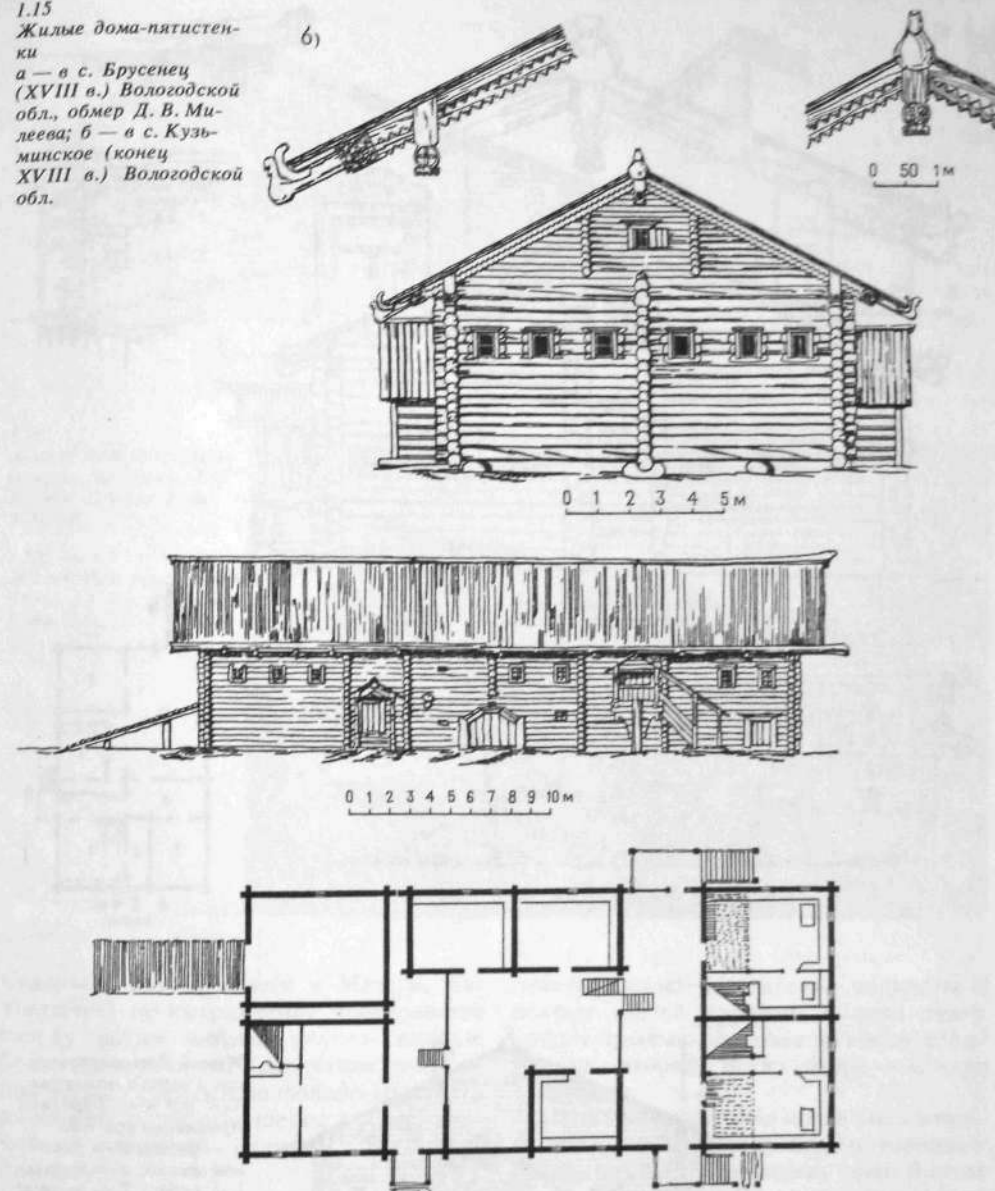
Дом А. Попова в с. Кузьминское Тарногского района Вологодской обл., срубленный на рубеже XVIII и XIX вв., является дальнейшим развитием избы-



пятистенка (рис. 1.15, б). Здесь пятая стена делит дом уже на два равных трехконных по фасаду помещения — избу и горницу (с «курной» печью в горнице и «белой» печью в избе). Более развиты здесь и хозяйственные службы. За двором с «боковушами» находились

вторые сени, из которых попадали в зимнюю избу («зимницу», «зимник», «зимовку»). В таких вторых избах, меньших по объему, жили зимой, чтобы расходовать меньше дров. В этих же целях до XIX в. многие дома топились «по-черному»; дым из них удалялся через

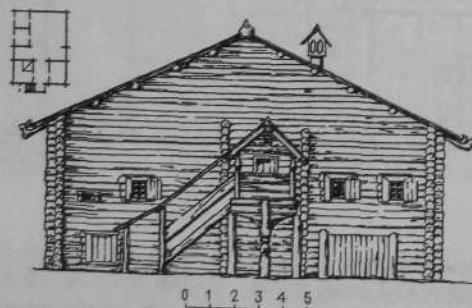
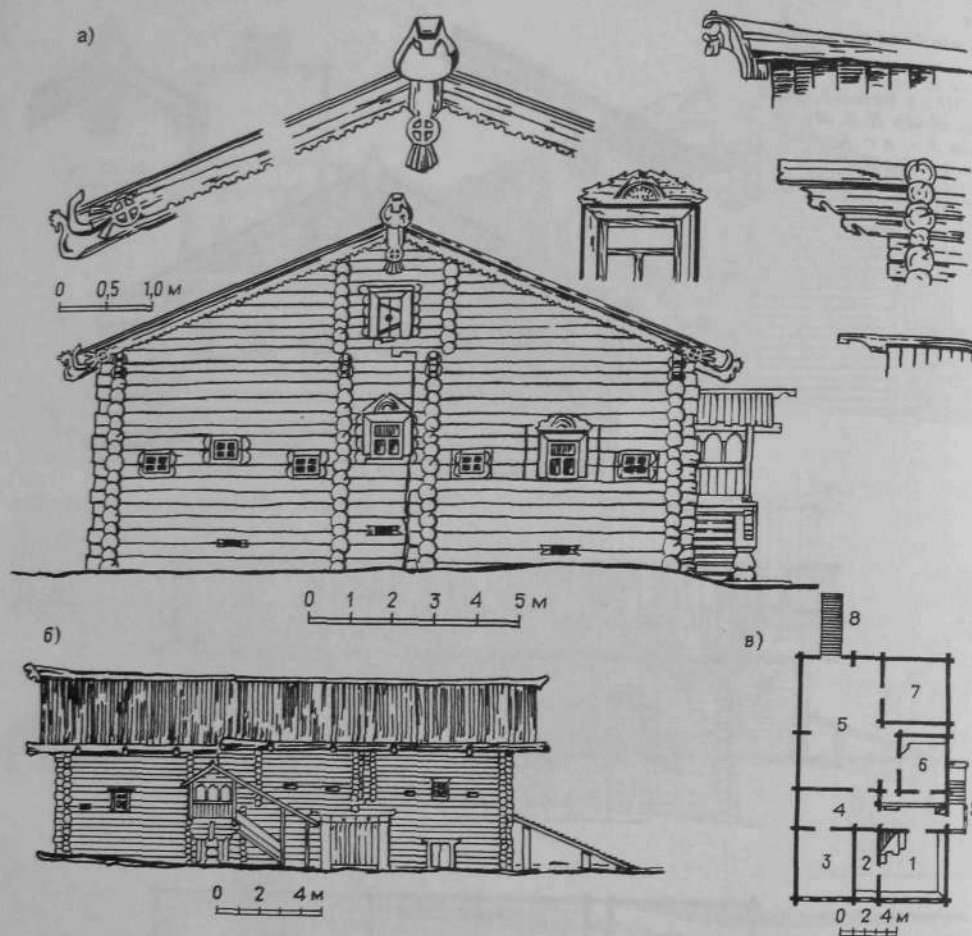
1.15
Жилые дома-пятистенки
а — в с. Брусенец
(XVIII в.) Вологодской
обл., обмер Д. В. Ми-
леева; б — в с. Кузь-
минское (конец
XVIII в.) Вологодской
обл.



деревянный короб — дымоволоок с резным дымоходом над кровлей. Такие избы назывались «курными», «черными», «рудными» (рис. 1.15, а).

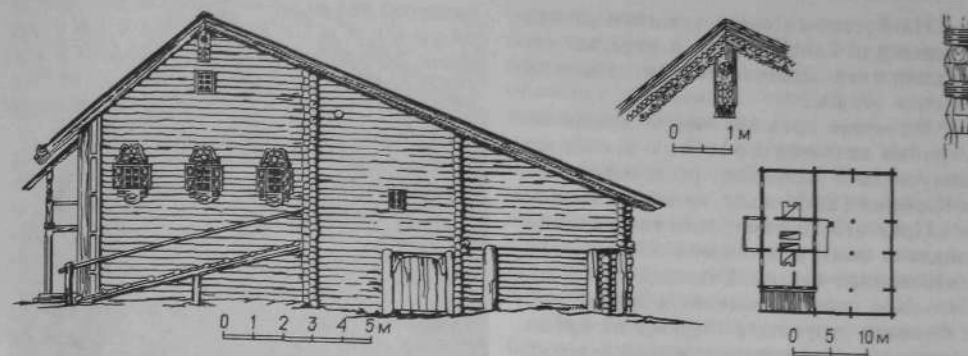
Другим распространенным типом жилого дома, возникновение которого археологи относят к рубежу между XI

и XII вв., является изба-двойня и ее развитие — изба-шестистенок, т. е. объединенные под одной крышей два рядом стоящих сруба, связанные сенями и переходом. Широко распространены были шестистенки в XVIII—XIX столетиях и на Русском Севере — в бассейнах



1.16
Жилой дом-шестистенок (первая половина XIX в.) в с. Таратино Архангельской обл.
а — фасад; б — боковой фасад; в — план
1 — изба; 2 — заулок; 3 — горница; 4 — сени; 5 — двор; 6 — светелка; 7 — зимовка; 8 — взвоз; 9 — крыльцо

1.17
Жилой дом-шестистенок (вторая половина XIX в.) с крыльцом на главном фасаде в с. Воробьевское Вологодской обл.



1.18
Жилой дом «кошелем» (вторая половина XIX в.) в с. Сенная Губа КАССР

1.19
Жилой дом «кошелем» (1912 г.) в с. Великая Губа КАССР



Северной Двины, Онеги и Мезени. Естественно проветриваемое пространство между двумя избами делало жилище более долговечным. Увеличение расстояния между срубами позволяло создавать дополнительное помещение в доме: вначале — холодный чулан, позднее — комнату.

Примером шестистенной избы является дом Н. Локиной в с. Таратино Ленского района Архангельской обл., срубленный в первой половине XIX в. (рис. 1.16). Он состоит из трех жилых помещений, выходящих на главный фасад — «перед» (изба, «заулок», горница). По другую сторону сеней находится «озадок» — крытый двор с двумя клетями («светелка» и «зимовка»). Весь комп-

лекс поставлен на высокие подклеты и покрыт общей кровлей. В сени ведет крытое крыльцо, стоящее на одном столбе, на второй этаж двора — пандус («взвоз»).

Шестистенная изба могла быть и иного типа, когда между нею и горницей вместо заулка устраивались сени. В этом случае главный вход и парадное крыльцо перемещались с бокового фасада на передний и становились центром всей композиции (рис. 1.17). Такой принцип планировки с центральным входом на главном фасаде, зародившийся в жилом строительстве, был использован русскими плотниками в деревянных хоромных и церковных постройках XVII в., а затем и в каменных городских домах.

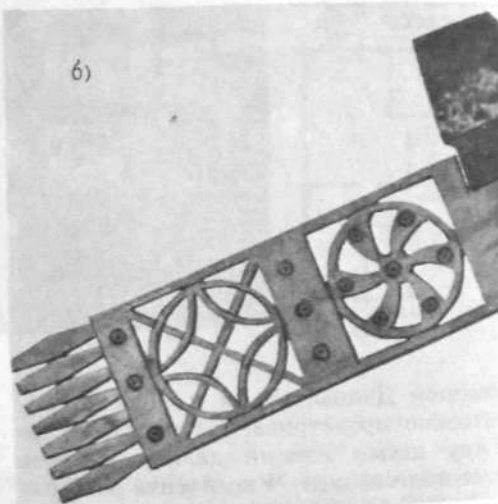
На Русском Севере зажиточные крестьяне для больших семей нередко возводили пяти- и шестистенные избы в два жилых этажа.

Не менее древним типом жилой постройки является дом «кошелем», получивший широкое распространение в Карелии (Заонежье), низовьях Печоры и в Прикамье. В доме этого типа принципиально иная компоновка жилой и хозяйственной частей. Ставший здесь еще большим двор примыкает к жилой избе с боковой стороны, в отличие от предыдущих типов, в которых жилая и хозяйственная части располагались одна за другой — по продольной оси (дом «брусом»). Двор и изба размещены также компактно (о чем говорит и само название) под одной, но уже асимметричной двускатной кровлей и составляют единую плоскость переднего фасада.

Дом А. Аверина из с. Сенная Губа Медвежьегорского района КАССР — один из многих вариантов дома «кошелем» (рис. 1.18). Высокую жилую его часть нередко опоясывал балкон для закрывания ставен (рис. 1.19). Верхняя часть сруба двора ставилась на столбы, что позволяло периодически менять подгнивающие нижние венцы, не разбирая весь сруб.

Перечисленные типы жилых домов в каждом регионе приобретали индивидуальные особенности. Но и внутри региона при одинаковой традиционной схеме планировки наблюдалось разнообразие общих пропорций, резных деталей и росписей, которыми украшались свесы карнизов, фронтоны и нижние плоскости балконов. Основным принцип народной архитектуры — неповторимость каждого сооружения при повторяемости его элементов — был обусловлен постоянным общением с природой, не терпящей повторений. Эту задачу удавалось решить, невзирая на то, что, средства были весьма ограничены: бревно, брус, тес, позднее — резьба.

Резьбой украшались преимущественно фронтоны домов, наличники и ставни окон, крыльца. Народные мастера знали и принимали во внимание художественный эффект контраста тонких резных деталей на фоне суровой бревен-



1.20

Домовая резьба
а — глухая (По-вожье); б — прорез-
ная (Север)

чатой стены. В характере резьбы учитывались особенности климата в разных районах Руси. Домовая резьба в городах и селениях Верхнего и Среднего Поволжья — так называемая глухая резьба (рис. 1.20, а), выполнявшаяся с помощью долота, была рассчитана на

солнечное освещение, тогда как северная прорезная (пропиловочная) резьба при меньшем количестве солнечных дней предусматривала и силуэтное восприятие (рис. 1.20, б).

Если внимательно присмотреться к рядом стоящим и, казалось бы, очень похожим жилым домам, то обнаруживаешь у них разные пропорции срубов, различные конструкции и рисунки крылец, непохожие узоры оконных наличников, неодинаковый выгиб «охлупней» — шедомов на коньках крыш. Тот же принцип художественной неповторимости соблюдался и в интерьерах. При глубокой продуманной целесообразности любой детали внутреннего убранства дома искусная индивидуальность проявлялась то в оригинально сложенной печи, то в своеобразии резного узора лавок, то в росписи подпечья и шкафов.

1.4 Хозяйственные постройки и инженерные сооружения

Завершение цикла сельскохозяйственных работ нуждалось в целом ряде построек: гумна, овины и риги нужны были для сушки и обработки снопов; амбары, или житницы, — для его хранения; ветряные и водяные мельницы — для получения муки, круп и растительных масел. Помимо этого, в комплекс усадебных построек входили бани, кузницы, колодцы, ограды и др. И при строительстве хозяйственных построек функциональная целесообразность и изобретательность непременно сочетались с художественной выразительностью.

Важным компонентом крестьянской и городской усадеб был амбар, в котором хранились запасы зерна, а нередко одежда и продукты. Поэтому для сбережения от огня их располагали в стороне от жилья, но на виду. Зачастую они группировались вблизи мельниц.

Велико конструктивное разнообразие в устройстве амбаров. Хранившееся зерно необходимо было проветривать снизу и оберегать от грызунов. Для этого клеть амбара, покрытую на один или два ската, устанавливали на опоры, ко-

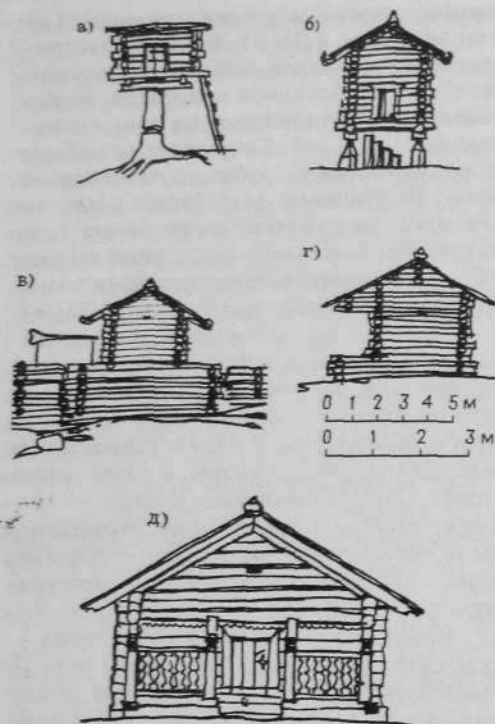
торыми иногда служили высокие (до 4 м) пни (рис. 1.21, а). Большое распространение получили амбары на четырех столбах с грибовидной подрезкой, не позволявшей подниматься по ним грызунам (рис. 1.21, б). Сооружались амбары и на невысоких срубах, рубленных «в реж». В селениях по р. Мезени амбары ставились на рубленные вдоль берега (для защиты от оползней) подпорные стенки, образуя с ними единое конструктивное и композиционное целое (рис. 1.21, в).

Дальнейшее усложнение формы амбаров выразилось в устройстве навеса и предмостья на лицевой стороне; то и другое делалось на выпусках бревен из сруба амбара (рис. 1.21, г). Еще позднее навесы получили опоры в виде стоек (рис. 1.21, д). Охлупни, «потoki», консоли, стойки и ограждения украшались резьбой. Все это выдвинуло амбары на одно из первых мест среди построек крестьянской усадьбы.

Возводились амбары и в два этажа — для экономии площади усадьбы и в затопляемых местах. На первом этаже хранились лодки, сани, утварь, а второй отводился под зерно (рис. 1.22).

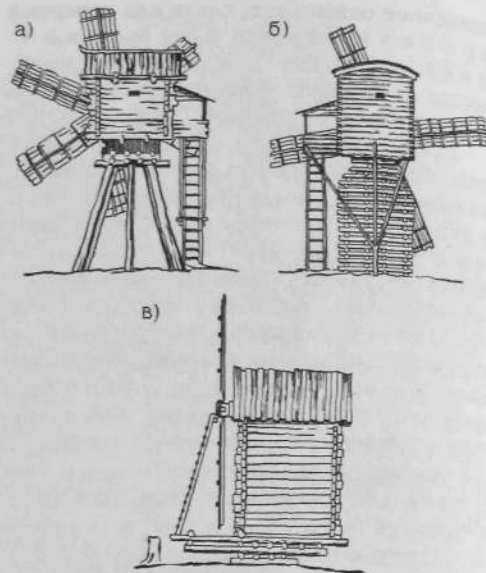
Мельница — ветряная и водяная — одно из древнейших творений народной строительной и инженерной мысли. Письменные и графические источники XVII—XVIII вв. свидетельствуют об их широком распространении в средней полосе и на Севере. Нередко крупные села были окружены кольцом в 20—30 ветряных мельниц, стоявших на высоких, открытых ветрам местах. Ветряные мельницы за сутки размалывали на жерновах от 100 до 400 пудов зерна. В них имелись также ступы (крупорушки) для получения крупы. Для того чтобы мельницы работали, их крылья надо было поворачивать под менявшийся направление ветер — это обусловило сочетание в каждой мельнице неподвижной и подвижной частей.

Русскими плотниками создано много разнообразных и остроумных вариантов мельниц. Уже в наше время зафиксировано более двадцати разновидностей их конструктивных решений. Из них можно выделить два принципиальных типа мельниц: «столбовки» и «шат-



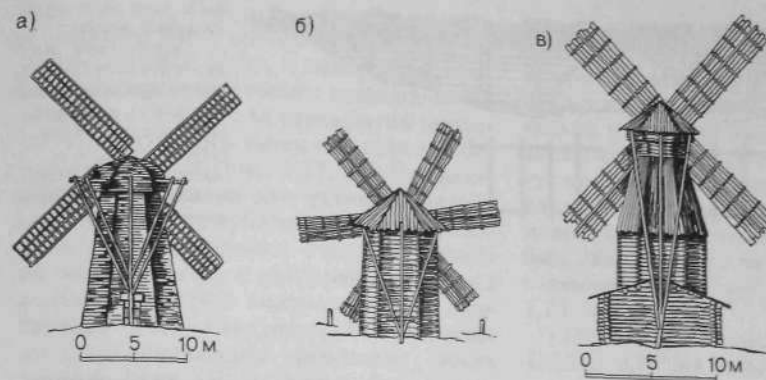
1.21
Типы амбаров
а — на пне; б — на столбах; в — на подпорной стенке; г — с навесом и предместьем; д — с галерей

1.22
Двухэтажный амбар.
Архангельская обл.
(фото Ю. С. Ушакова)



1.23
Основные типы мельниц-столбовок
а — на столбах; б — на клетях; в — на раме

1.24
Мельница-столбовка в с. Кимжа Архангельской обл.
(фото Ю. С. Ушакова)



1.25
Основные типы мельниц-шатровок
а — на усеченном восьмимерике; б — на прямом восьмимерике; в — восьмимерик на амбаре

1.26
Мельница-шатровка.
Юрьевецкий район
Ивановской обл.

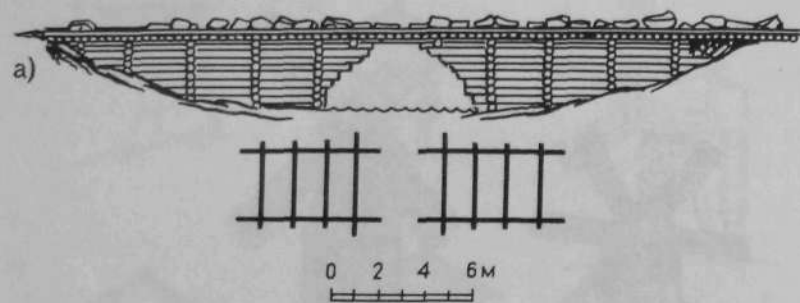
ровки». Первые были распространены на Севере, вторые — в средней полосе и Поволжье. Оба названия отражают также принцип их устройства.

В первом типе мельничный амбар вращался на врытом в землю столбе. Опорой служили либо дополнительные столбы (рис. 1.23, а), либо пирамидальная бревенчатая клеть, рубленная «в реж» (рис. 1.23, б и 1.24), либо рама (рис. 1.23, в).

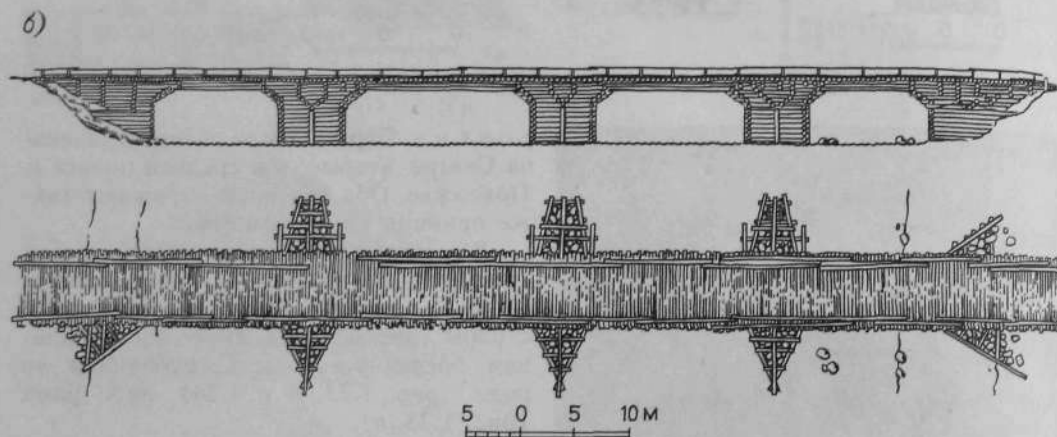
Принцип мельниц-шатровок был иной — нижняя их часть в виде усеченного восьмигранного сруба была неподвижной, а меньшая по размеру верхняя часть вращалась под ветер. И этот тип в разных районах имел немало вариантов, в том числе мельницы-башни (четвериковые, шестериковые и восьмимериковые — рис. 1.25 и 1.26).

Все типы и варианты мельниц поражают точным конструктивным расчетом и логикой врубок, выдерживавших ветры большой силы. Народные зодчие уделяли также внимание внешнему облику этих единственных вертикальных хозяйственных сооружений, силуэт которых играл немалую роль в ансамбле селений. Это выражалось и в совершенстве пропорций, и в изяществе плотницких работ, и в резьбе на столбах и балконах.

Особое место в деревянном строительстве занимало мостостроение, требовавшее высокого мастерства. Уже в Киевской Руси имелись квалифицированные плотники — «мостовики». Сложные конструктивные задачи решались



1.27
Ряжевые мосты
а — консольный мост
через р. Сису (Емецкий
район Архангельской
обл.); б — ряжевый
мост через р. Кену
(Плесецкий район
Архангельской обл.),
обмер А. В. Ополонни-
кова



1.28
Мост через р. Кену у
д. Федоровской (Пле-
сецкий район Архан-
гельской обл.),
фото Ю. С. Ушакова

лись ими при возведении мостов: их опоры должны были выдерживать и нагрузку от проезжей части, и напор воды, особенно в период весеннего половодья. На нешироких реках для перекрытия пролета использовались выносные консоли береговых устоев (рис. 1.27, а). На более широких реках на дно устанавливались промежуточные рубленные устои — ряжи (мостовые «городни»). В ряжах устраивались ледорезы, а для предотвращения всплытия моста в половодье ряжи пригружались к дну валунами. Так устроены два сохранившихся рубленных моста через р. Кену (Плесецкий район Архангельской обл.) длиной 92 и 126 м у деревень Лёшево и Федоровской (мост у д. Лёшево срублен в конце XVIII в., мост у д. Федоровской повторен после сноса его половодьем в 1954 г.). Оба моста (рис. 1.27, б и 1.28) имеют по два береговых устоя и три промежуточных, при максимальном пролете между ряжами 17 м. В верхних частях устоев-ряжей сделаны консольные уширения, воспринимающие нагрузку от пролетного строения. Такая же конструкция характерна и для древних деревянных мостов. Так, «Великий мост» через Волхов, соединявший Софийскую и Торговую стороны Новгорода (известный по летописям с 1133 г.), имел 29 ряжей — «городен».

1.5 Крепостные сооружения

Защита от внешних врагов и княжеские междоусобицы требовали строительства крепостей. Русские летописи упоминают о постройке многочисленных укреплений: «городов», «городцов», «детинцев», «кремлей» и «острогов» гораздо чаще, чем о других сооружениях. Вокруг населенных мест — городов и монастырей — возводились деревоземляные укрепления. На рубежах земель и княжеств рубились специальные укрепленные остроги («стоялые остроги»).

Письменные, изобразительные и археологические материалы говорят о том, что наиболее древней формой деревянной крепости была ограда из верти-

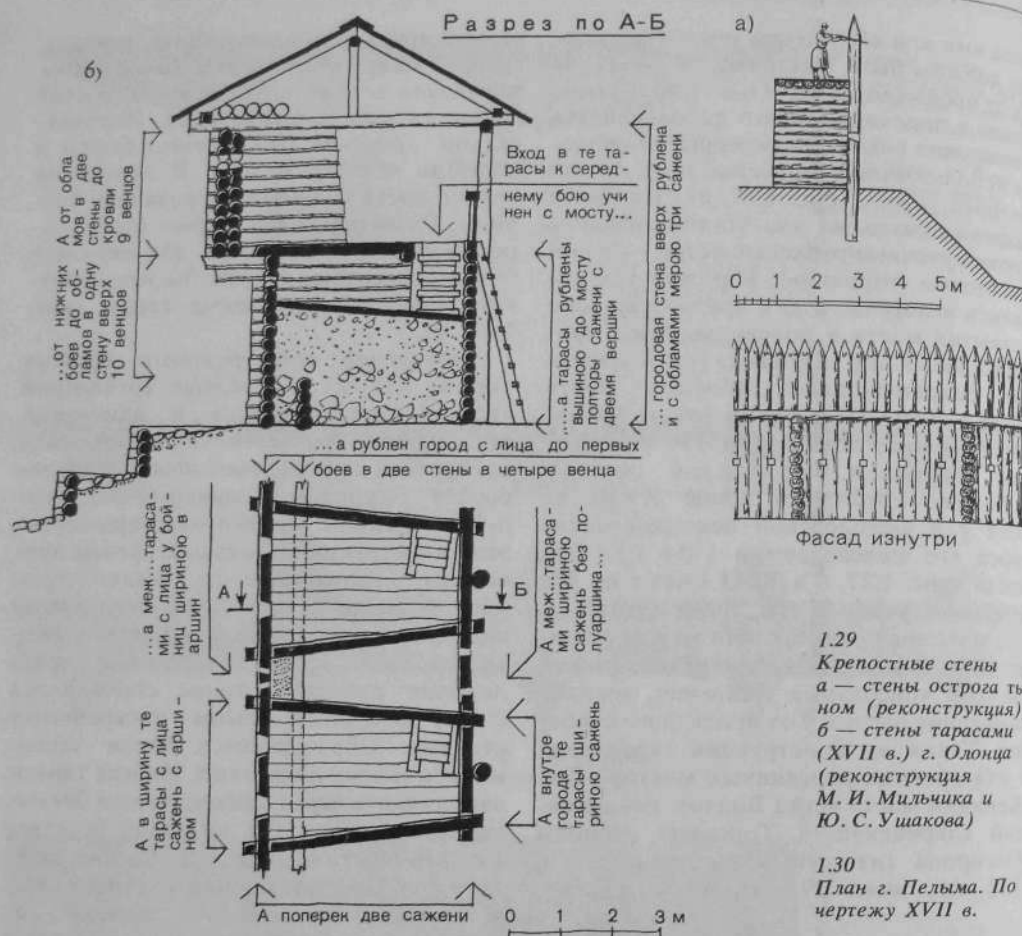
кально врытых и заостренных наверху бревен («тын», «частокол»). Такие стены завершали земляные укрепления, состоявшие из вала и рва с водой. Первоначально городской тын не имел башен и достигал высоты 5—6 м. В стенах на уровне роста человека прорезались бойницы. Развитием этой формы стали тыновые стены с настилом для верхнего боя, опиравшимся на столбы или короткие поперечные рубленные стены (рис. 1.29, а).

Появление огнестрельного оружия (конец XIV в.) и особенно артиллерии вызвало необходимость в изменении конструкций крепостей. Стены их стали набираться из поставленных впритык срубов («городен»), заполняемых землей и камнями. Однако несовершенство этой конструкции (большой расход древесины, неравномерность осадки городен) привели к устройству стен «тарасами» (впервые упоминаемыми в летописи под 1553 г.), при котором две параллельные рубленные стены соединялись с определенным шагом поперечными стенами. Образующиеся клетки заполнялись землей и камнями. Иногда тарасы заполнялись через одну, и тогда в боевых тарасах устраивался засыпной бруствер на пять-шесть венцов для ведения нижнего боя. Средние бойницы устраивались в тарасах выше земляной засыпки. Так устроен был острог (1671 г.) г. Олонца (рис. 1.29, б).

По верху стен из тарас шел боевой ход. Для ведения «подошвенного боя» (обстрела пространства у стен крепости) стена боевого хода выносилась вперед на бревенчатых консолях («облам»), нередко с бруствером, и для устойчивости перекрывалась поперечными стенами. В стене и в полу облама устраивались бойницы («стрельницы»), сверху боевой ход перекрывался двускатной стропильной кровлей, опиравшейся со стороны города на стойки-столбы (рис. 1.29, б).

В XVI—XVII вв. города нередко обносились двойными стенами: кремль (острог, детинец) ограждался стенами из тарас, а вокруг посада шли стены тыном (рис. 1.30).

Важным элементом крепости были боевые башни («вежи»). Перво-

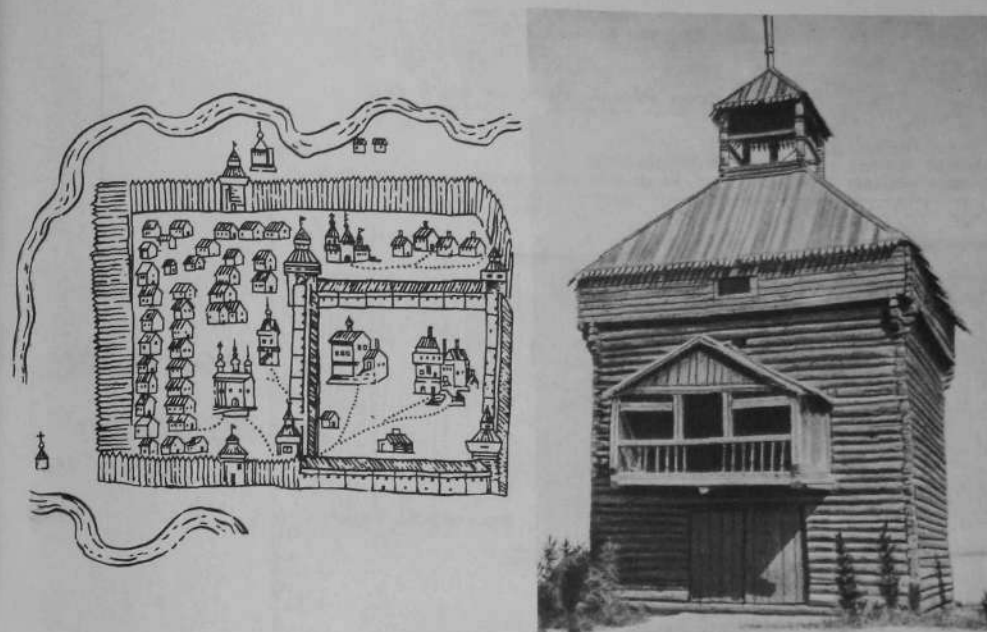


1.29
Крепостные стены
а — стены острога ты-
ном (реконструкция);
б — стены тарасами
(XVII в.) г. Олонца
(реконструкция
М. И. Мильчика и
Ю. С. Ушакова)

1.30
План г. Пелыма. По
чертежу XVII в.

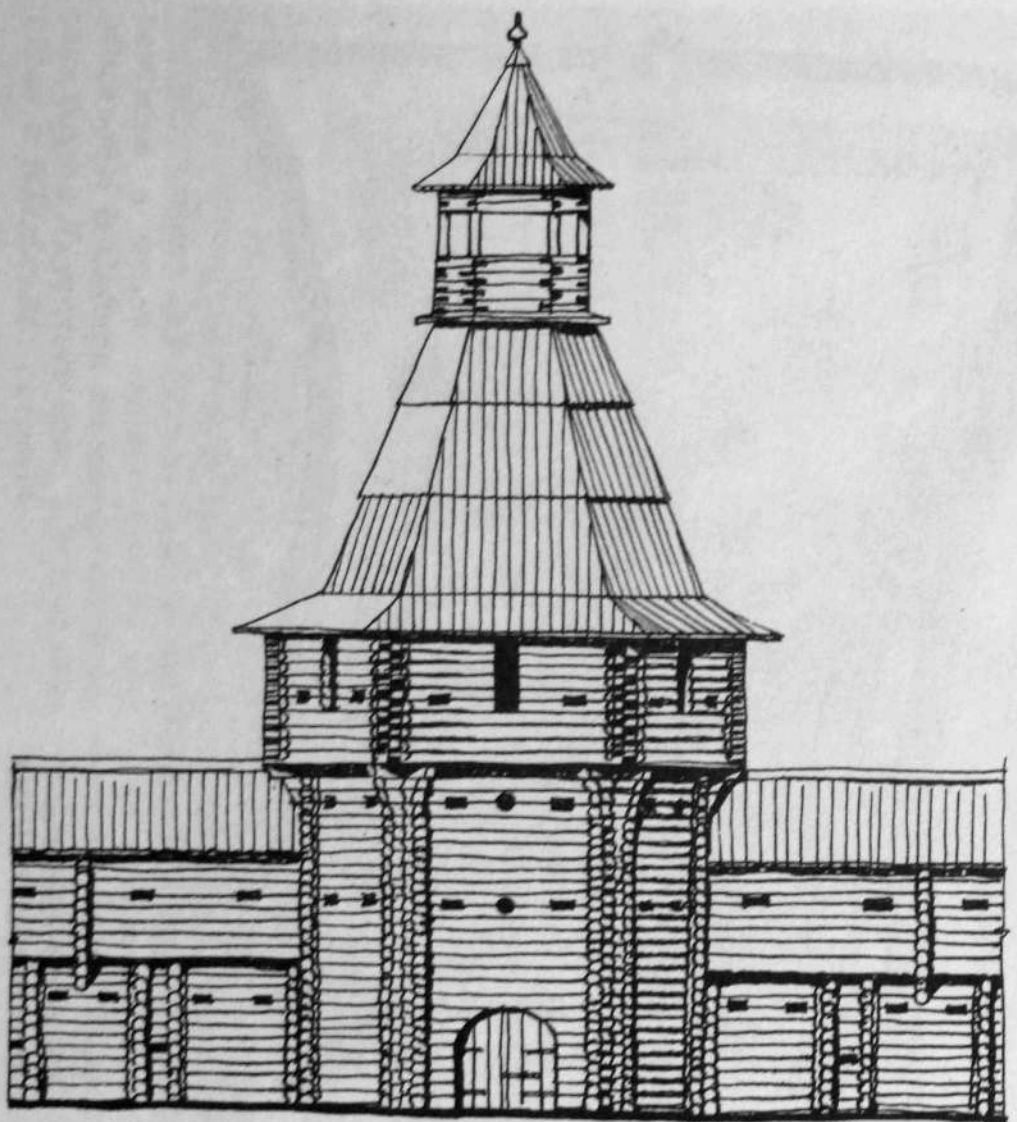
начально (XII—XIV вв.) вежи («столпы», «костры») устраивались внутри крепости и предназначались для наблюдения за врагом. Но очень скоро башни стали возводиться в ряд со стенами (первое упоминание о стеновых башнях встречается в летописи под 1553 г.); рубились они в четыре, шесть и восемь стен. До нашего времени дошло очень немногo деревянных башен. В европейской части России сохранилась *надвратная башня Николо-Карельского монастыря* (1691—1692 г.) вблизи Архангельска, утерявшая боевые детали (перевезена в музей «Коломенское» под Москвой). В Сибири до наших дней дошли башни *Якутского* (рис. 1.31), *Илимского* и *Юльского острогов*.

Четкое представление о принципах устройства башен можно составить по описаниям и изображениям городов и монастырей. Например, согласно плану Тихвинского монастыря (1679 г.) или Олонецкого города (90-е годы XVII в.; рис. 1.32) башни возводились на всех углах города и по середине стен («прясел») примерно на равных расстояниях. Для бокового обстрела башни выдвигались в сторону «поля» и имели от двух до пяти боевых «ярусов» («мостов»). В верхнем ярусе устраивался облам, а верх башни покрывался колпаком либо шатром (рубленным или стропильным) с тесовой кровлей. Шатер нередко завершался дозорной вышкой («смотрильней») для наблюдения за врагом (рис. 1.33);



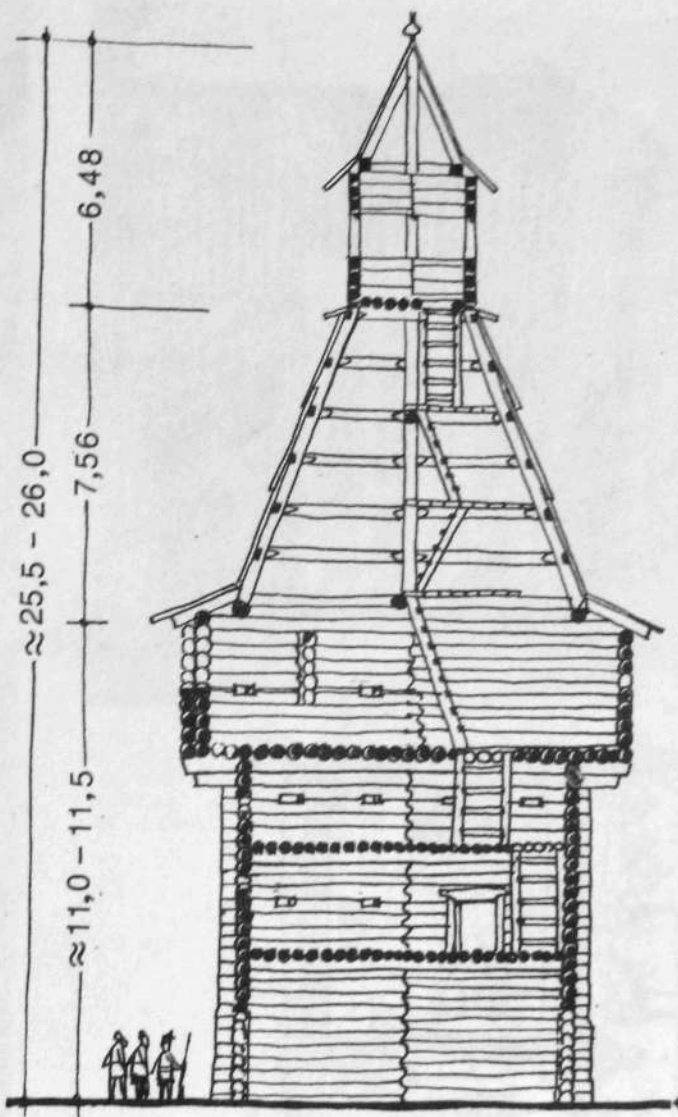
1.31
Башня Якутского
острога

1.32
План Олонецкого го-
рода (конец XVII в.)



Рублена в шесть стен... и
всего во всех стенах кру-
гом мерою 13 сажень с
аршином

0 2 4 6 м



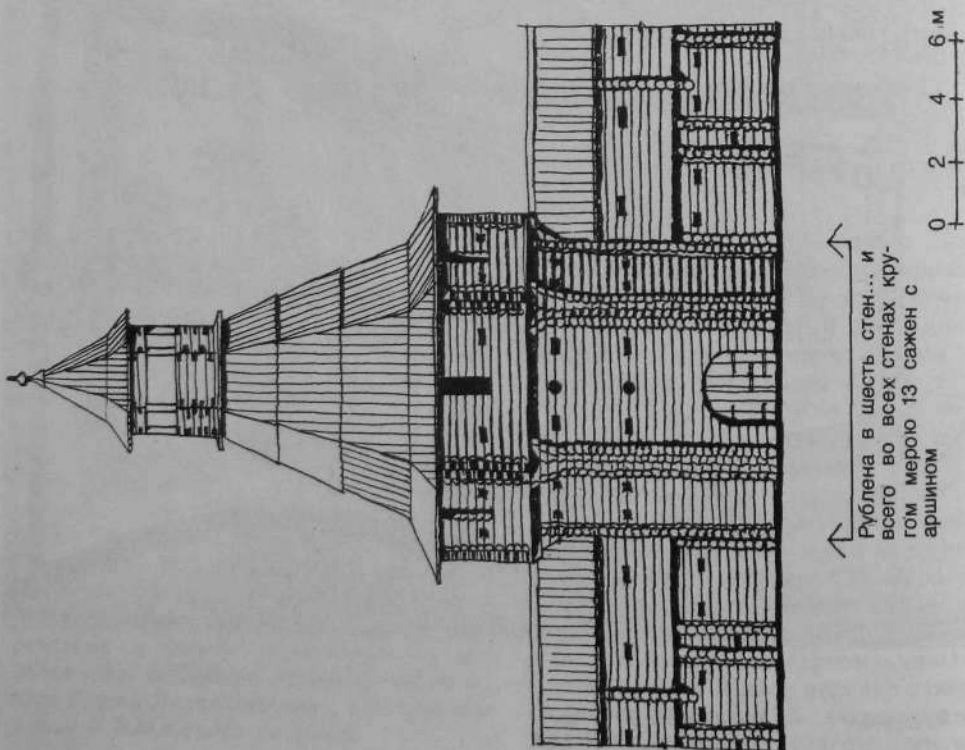
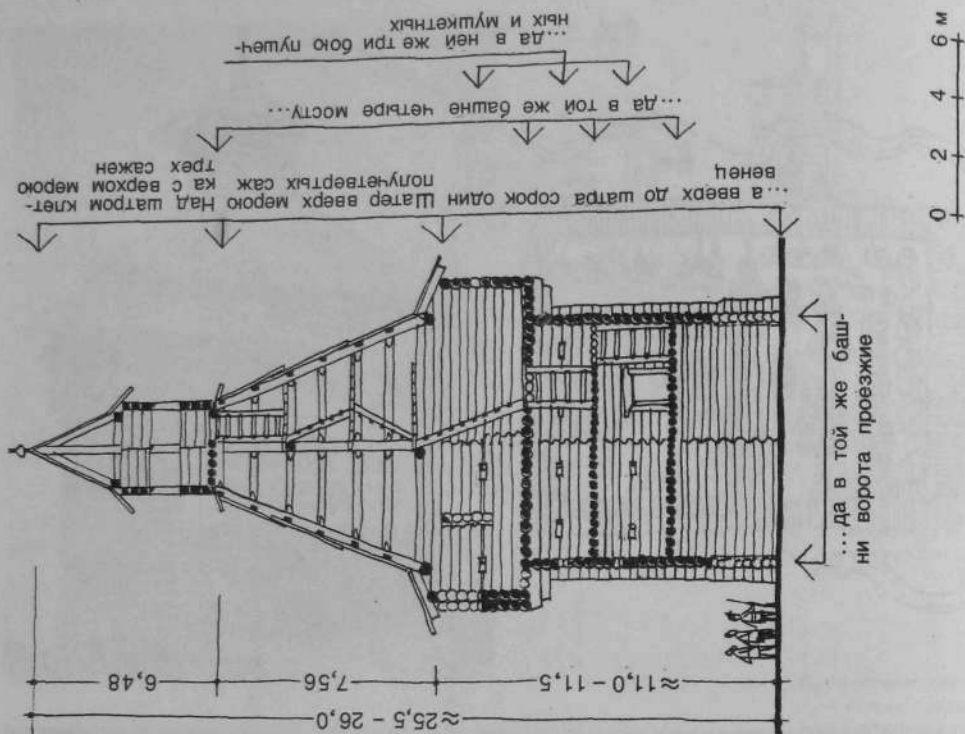
...да в той же баш-
ни ворота проезжие

0 2 4 6 м

...а вверх до шатра сорок один
венец
Шатер вверх мерою
получетвертых саж
ка с верхом мерою
трех сажень
Над шатром клет-

...да в той же башне четыре мосту...

...да в ней же три бою пушеч-
ных и мушкетных



1.33

Московская башня
(1671 г.) Олонецкого
города
(реконструкция
М. И. Мильчика и
Ю. С. Ушакова)

1.34

Вид на Никольскую
башню (1671 г.) Оло-
нецкого города
(реконструкция
М. И. Мильчика и
Ю. С. Ушакова)

1.6 Культовые и общественные постройки

Жилые дома и хозяйственные постройки русского жилого комплекса (за исключением повалух богатых городских домов и мельниц в селах) были невысоки. Поэтому такими постройками, основой которых являлась функциональная логика, нельзя было заметно разнообразить силуэт селений. Это естественное стремление успешно осуществлялось при возведении общественных построек — церквей, часовен и позднее колоколен. В них уже утилитарные требования уступали художественной выразительности. Архитектурная фантазия народных мастеров находила в этих постройках достойное воплощение. Именно культовое зодчество донесло до нашего времени более ранние памятники (XVI и XVII вв.), чем гражданское зодчество (XVIII в.). Благодаря этому мы можем познакомиться с композиционными и конструктивными приемами более раннего периода развития русского деревянного зодчества.

для той же цели одна или две башни города рубились особенно высокими. Часто именно они и были проездными («воротными»; рис. 1.34).

Органичное чувство пропорций, тонкий художественный вкус, умение увязать любую постройку с природным окружением были присущи народным зодчим даже при возведении таких суровых и, казалось бы, сугубо утилитарных сооружений, как крепости.

Деревянные крепости успешно противостояли врагу, выдерживая длительные осады, и только совершенствование военной техники и частые пожары ускорили замену деревянных крепостей каменными. Новую крепость возводили вокруг старой, оставляя ее на случай нападения врага до завершения строительства.



В исторических документах нет достоверных сведений о древнейших культовых зданиях на Руси — языческих храмах: летописи лишь упоминают о них. Несомненно, что схема церковного здания, заимствованная вместе с христианством, претерпела на русской земле изменения (например, устройство при церквях обширных помещений — трапезных). В соответствии с канонической схемой в основе церкви простейшего типа лежит сочетание трех срубов (клетей): большего центрального — для самой церкви и двух меньших — для притвора (сеней) — на запад и алтаря (апсиды) — на восток. Каждый сруб перекрывался высокой двускатной клинчатой кровлей с главой и крестом, выделявшими церковь из других строений. Такой тип храма носил название *клетского*. Летописи называли подобные церкви «древяна клетски». Сходство клетских храмов с жилыми и хозяйственными постройками свидетельствует об их конструктивном родстве. Еще более просты по устройству клетские часовни, не имевшие алтарей и потому состоявшие из одной или двух клетей.

Время сохранило лишь несколько древнейших клетских церквей (рис. 1.35). Одна из них — *церковь Лазаря из Муромского монастыря* на восточном берегу Онежского озера (ныне — в музее «Киж»), срубленная в XVI в., видимо, наиболее близка к простейшему древнему типу клетского храма. Небольшая по размеру (длина 9 м, ширина 4 м, высота 5,5 м), она состоит из двух рубленых клетей (собственно церкви и алтаря) и каркасных тесовых сеней (рис. 1.4, а и 1.35, а). Точность пропорций, изящность повалов и пластичность немногочисленных резных деталей ставят эту небольшую постройку в ряд шедевров деревянного зодчества.

Церковь Ризположения из с. Бородава Вологодской обл. (ныне — на территории Кирилло-Белозерского монастыря) срублена в 1486 г. и состоит из двух разновысоких срубов. Двускатная кровля церкви сделана с переломом (поллицами), а апсида завершена изящной бочкой. Вокруг притвора — галерея на столбах — гульбище (рис. 1.35, б).



1.35
Древнейшие клетские церкви
(фото Ю. С. Ушакова)
а — церковь Лазаря
(XVI в.) из Муромского монастыря,
музей «Киж»;

б — церковь Ризположения (1486 г.) из с. Бородава; в — Георгиевская церковь (XVI—XVII вв.) в с. Юсовичи



Георгиевская церковь в с. Юсовичи (Подпорожский район Ленинградской обл.), срубленная в первой половине XVI в. и стоящая на высоком берегу древнего Юковского озера, отличается ярко выраженной композицией из трех высоких четвериков, увенчанных крутыми двускатными кровлями (рис. 1.35, в). Центральный четверик с широкими плавными повалами имеет двойные полицы. В давние времена центральный и западный срубы с трех сторон окружала открытая галерея, устроенная на консольных выпусках бревен подклета, на которую с запада вело односкатное крыльцо. Такой церковь оставалась до 1632 г., когда в связи с увеличением количества прихожан была произведена ее реконструкция. Помещение церкви было расширено, западная часть квадратного сруба поставлена на два мощных столба; с запада была пристроена трапезная и двухскатное крыльцо.

Клетский тип церкви был широко распространен и позднее — в XVII—XVIII вв., особенно на землях Центральной Руси. Стройна и выразительна *церковь из с. Спас-Вёжи* (рис. 1.36, а) Костромской обл., срубленная в 1628 г. (ныне — в музее деревянного зодчества на территории Ипатьевского монастыря

под Костромой). Три сруба церкви и галерея — гульбище поставлены на высокие сваи-столбы. Такой прием (на сваях были установлены и многие хозяйственные постройки села) был обусловлен весенними разливами р. Костромы. Основанием для главы этого храма стал изящный рубленный «в лапу» четверик, стоящий на крутых скатах кровли.

Своеобразен по силуэту и, видимо, нередко в древности применялся вариант завершения клетской церкви в виде крещатой бочки, также служившей основанием для главы. Единственный пример такого завершения, дошедший до нас, — клетская *церковь Преображения* (1707 г.) в с. Янидор Пермской обл. (рис. 1.36, б). Здесь блестяще использован прием контраста прямолинейного очертания кровли и плавных линий завершения. Также для обогащения силуэта общественного сооружения, но уже посредством приема повтора, устроена двойная кровля часовни *Михаила Архангела* (рис. 1.36, в) из д. Леликозеро в Заонежье (XVIII в.; ныне — в музее «Киж»).

Необходимость увеличения площади храмов — единственных общественных зданий в Древней Руси — привела к появлению новых плановых приемов,

позволявших увеличивать площадь при сохранении длины бревен. Но не только утилитарные требования ускоряли поиск новых форм; искало новые образы и христианство, пришедшее на смену язычеству. Так, появились церкви, рубленные восьмериком. Эта форма, значительно увеличивая площадь, позволяла с двух противоположных сторон прирубать четверики притвора и алтаря (апсиды), а с двух других — прирубы (приделы). В результате родилась восьмериковая церковь с четырьмя прирубами, или, как называли ее в старину, — «круглая о двадцати стенах».

Форма восьмерика не была абсолютно новой — издавна на Руси рубились высокие многогранные дозорные башни — вежи. Именно они как символы надежности и защиты, вероятнее всего, и послужили прообразом восьмериковых храмов. Логика перекрытия восьмистенных срубов привела к появлению шатра. Ясность и выразительность храма-башни, стройность которого подчеркивалась более низкими прирубами притвора и апсиды, крытыми клинчатыми или бочечными кровлями, — привели к тому, что этот тип храма получил широкое распространение, став одной из национальных форм русской архитектуры; летописцы дали ей очень точное наименование — церковь «древяна вверх».

Исторические документы указывают на существование столпообразных деревянных церквей, крытых шатром, уже в XII в. (шатровая церковь изображена на полях псковского «Устава»). В летописях конца XI в. восьмериковые церкви упоминаются как сооружения, уже ставшие традиционными. Об этом же говорит «Устюжская легенда». Одна из первых церквей Великого Устюга — соборная Успенская — была срублена в 1290 г. Затем она неоднократно горела и ее рубили вновь — «такову же, какова была». Когда же после очередного пожара 1491 г. ростовский мастер Алексей Вологжанин, нарушив традицию, заложил церковь «не по старине, крещату», устюжанам «тот оклад стал нелюб» и мастеру пришлось рубить церковь вновь «круглу по старине о двадцати стенах». Таким образом, «Устюжская легенда» свиде-



1.36

Клетские церкви и часовни XVII—XVIII вв. (фото Ю. С. Ушакова)
а — Преображенская церковь (1628 г.) из с. Спас-Вёжи Костромской обл.; б — Преображенская церковь (1707 г.) в с. Янидор Пермской обл.; в — часовня Михаила Архангела (XVIII в.) из д. Леликозеро, музей «Кижь»

тельствует, что восьмериковая шатровая церковь с четырьмя прирубами уже в XV в. считалась древнейшим традиционным типом русского культового сооружения.

Шатровые деревянные храмы сыграли решающую роль в становлении новых национальных форм русской каменной архитектуры XVI в. Силуэты деревянных шатровых церквей чаще всего встречаются на рисунках иностранцев, путешествовавших по России в XVII в. Они возводились до конца XVIII в., несмотря на то, что уже с середины XVII в. реформы патриарха Никона запрещают одноглавый шатер как не отвечающий церковному чину, т. е. пятиглавию.

Шатровые храмы идеально соответствовали многофункциональности культовых построек как единственных общественных сооружений русского средневековья. В них олицетворялась и устремленность вверх, к богу, и воплощение мечты о высоте как идеале красоты; в городах и селениях они служили главными сооружениями, где решались также многие важные мирские вопросы; кроме того, они являлись четкими ориентирами, по которым издали узнавалось селение.

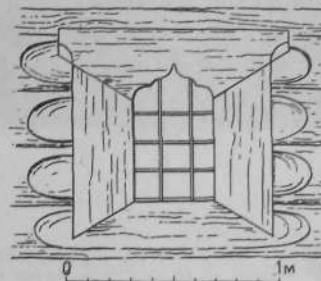
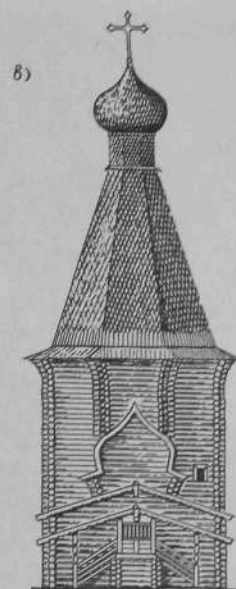
Вертикали шатровых храмов как нельзя лучше подчеркивали спокойные очертания ландшафта Центральной и Северной Руси. Отметим, что внешние и внутренние объемы высоких храмовых сооружений далеко не всегда совпадали. Для придания большей соразмерности внутренние помещения храмов посредством подшивных потолков сокращались до $\frac{1}{5}$ — $\frac{1}{3}$ их внешних объемов, высоты которых рассчитаны на восприятие с дальних расстояний и нередко достигали 35—45 м (рис. 1.37 и 1.38).

Шатровых храмов-башен, рубленных восьмериком «от низу», дошло до нашего времени относительно немного. Все они были обмерены, некоторые из них сохранились и поныне. Наиболее древние из них — Никольская церковь в с. Лявля Архангельской обл., срубленная в 1587 г. (рис. 1.37, а); Ильинская церковь б. Выйского погоста, стоявшая в верховьях р. Пинеги (Архангельская обл.; не сохранилась), срубленная в 1600 г. (рис. 1.37, б); Никольская церковь (рис. 1.37, в) в с. Панилово на Северной Двине того же года постройки (не сохранилась). Все они ставлены были «по старине», т. е. шатры, шеи и главы были также рубленные («в реж») и, следовательно, имели грани.

Восьмериковые храмы XVII в. венчались уже округлыми (по кружалам) главами на таких же округлых шеях, что сразу сказалось и на общих пропорциях. Это несохранившаяся *Владимирская церковь* (1642 г.) в с. Белая Слуда на Северной Двине (рис. 1.38, а) и *Георгиевская церковь* (рис. 1.38, в) из с. Вершина (1672 г.), перевезенная в музей «Малые Корелы» под Архангельском. Характерна и эволюция трапезных — если в Паниловской церкви это относительно небольшой прируб вокруг притвора, то в храмах сел Белая Слуда и Вершина — это уже развитые каркасные трапезные — гульбища, «обнимающие» восьмерик с трех сторон.

Даты построек говорят об устойчивости рассматриваемого типа храма на протяжении столетий. Восьмериковые храмы рубились и в самом конце XVII в. Стремление разнообразить их силуэт приводило к новым вариантам и сочетаниям. Так, в *Никольской церкви с. Согинцы* (1696 г.) в Посвирье (Подпорожский район Ленинградской обл.) центральный объем состоит не из одного восьмерика, а из двух, поставленных друг на друга, причем повал нижнего более широкого восьмерика покрыт кольцом двускатных фронтонов (по два на грани) с отливами для стока воды (рис. 1.39). Эта церковь позднее была соединена переходом с шестериковой шатровой колокольной, стоящей на низком четверике.

Нельзя не отметить, что при единой устоявшейся схеме восьмериковых храмов гармонический строй и пропорции каждого из них глубоко индивидуальны. Образной выразительности восьмериковых шатровых храмов способствует предельное слияние конструктивной и композиционной логики, направленное на акцентирование высоты и монументальности. Этому же способствует и симметрия всех объемов относительно продольной оси. Ощущение торжественности порождает также постепенное повышение внутренних помещений храма (рис. 1.37 и 1.38) по мере движения (крыльцо — гульбище — трапезная — притвор — собственно церковь), завершившееся расписным тябловым иконо-



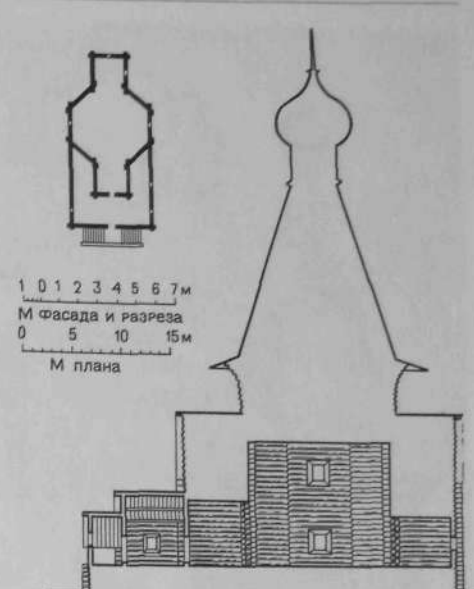
1.37

Шатровые церкви XVI в. а — *Никольская церковь* (1587 г.) в с. Лявля Архангельской обл. (фото Ю. С. Ушакова); б — *Ильинская церковь* (1600 г.) в с. Выйского

погоста Архангельской обл. (фото Р. Фонизина, 1938 г.); в — *Никольская церковь* (1600 г.) в с. Панилово Архангельской обл. (обмер Д. В. Милеева)

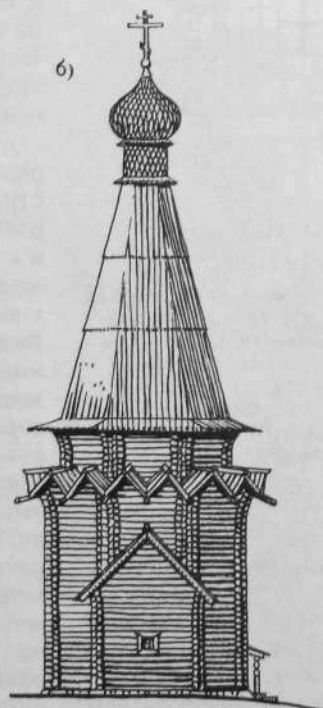
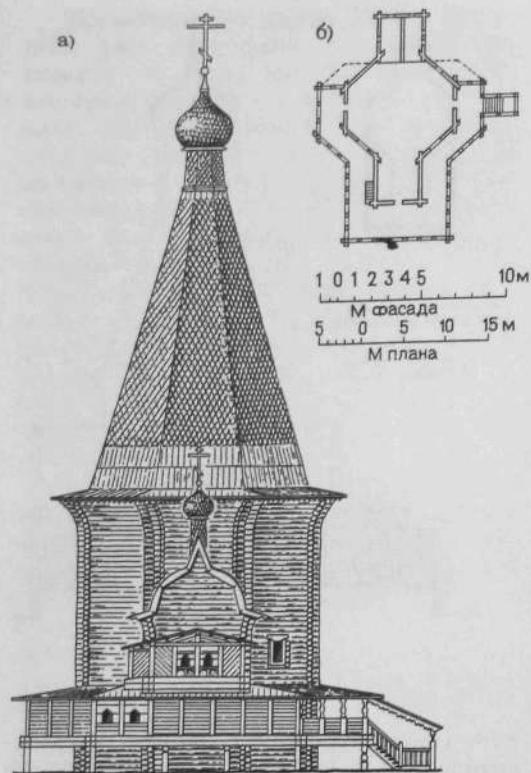
стасом с ярусами икон, освещаемых через боковые окна.

Только на Русском Севере сохранились храмы «о двадцати стенах», т. е. шатровые восьмерики с четырьмя прирубами. К ним относятся *Введенская цер-*



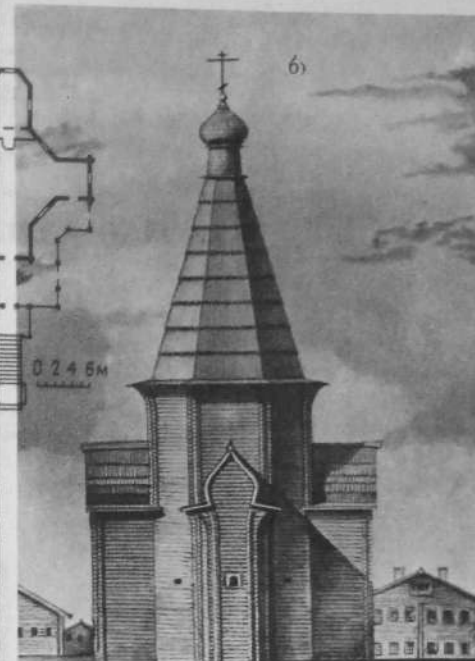
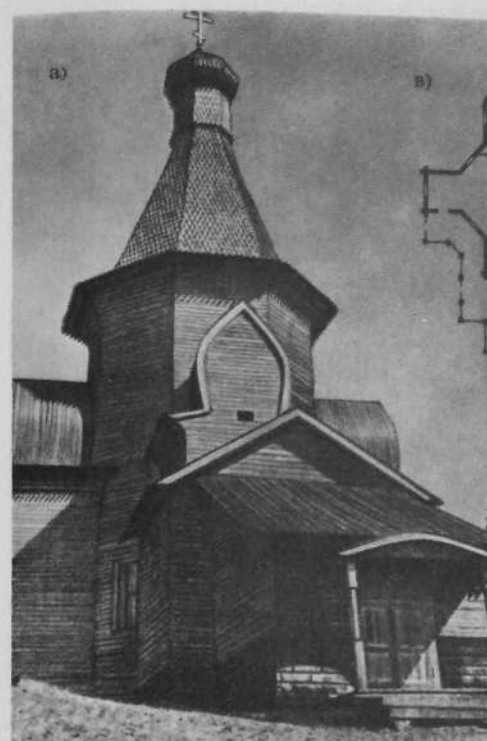
ковь (рис. 1.40, а) в с. Сура на р. Пинеге, срубленная в 1587 г. (не сохранилась), и *Богородицкая церковь* в с. Заостровье на Северной Двине, построенная в 1726 г. (рис. 1.40, б). Все четыре прируба у них крыты бочками при разной композиции и пропорциях.

Помимо восьмериковых храмов, шатровое завершение которых было конструктивно оправдано, позднее получили распространение крещатые в плане церкви, что также позволяло увеличить их площадь. Подобные храмы упоминаются в летописях с конца XV в. Возможно, крещатые церкви имели и иные типы покрытий, но все известные храмы завершены шатрами, что говорит о том, что шатер, ставший к этому времени излюбленной формой покрытия, сооружался даже тогда, когда это противоречило конструктивной логике. Восьмерик ставился на среднюю квадратную часть крещатой церкви. В древнейшей из дошедших до нас церквей этого типа — *церкви Климента* в с. Уна на побережье Белого моря (не сохранилась), срубленной в 1501 г., выступы крещатого сруба были покрыты



1.38
Шатровые церкви
XVII в.
Западный фасад (а) и
план (б) Владимирской
церкви (1642 г.) в
с. Белая Слода Архан-
гельской обл.; в — Ге-
оргиевская церковь
(1672 г.) из с. Вершин
Архангельской обл.,
музей «Малые Корелы»
(фото Ю. С. Ушакова)

1.39
Никольская церковь
(а) в с. Согинцы
(1696 г.) и ее восточ-
ный фасад (б), Ленин-
градская обл.
(фото Ю. С. Ушакова)



1.40
Шатровые церкви с
четырьмя прирубам
а — Введенская цер-
ковь (1587 г.) в с. Сура
Архангельской обл.;
б — восточный фасад

Богородицкой церкви
(1726 г.) в с. Заостровье
Архангельской обл.;
в — план Богородицкой
церкви
(обмер И. С. Агафо-
новой)

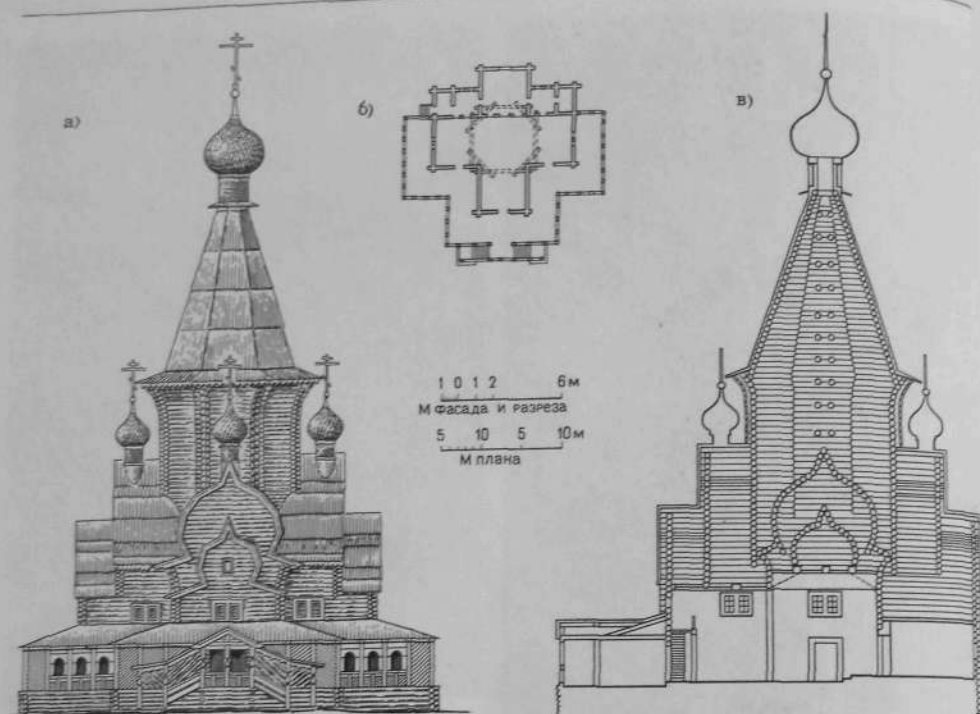
двойными бочками, создающими посте-
пенный переход к центральному вось-
мерику, крытому шатром (рис. 1.41).

Иначе была решена композиция Бо-
городицкой церкви с. Верховье, срублен-
ной в XVII в. (Тарногский район Воло-
годской обл.; не сохранилась). Изящный
восьмерик опирался на остроумно ре-
шенные рубленые паруса, передававшие
нагрузки на центральную часть креще-
того сруба, концы которого были пере-
крыты на три ската и увенчаны квадра-
тными шатриками (рис. 1.42, а). Инте-
ресно было решено и внутреннее про-
странство церкви с восьмериком, откры-

тым до основания шатра, с контрасти-
рующим тонко расписанным тябловым
иконостасом на фоне суровых рубленых
стен и парусов.

Иное композиционное решение имела
Никольская церковь с. Шуерецкое, сруб-
ленная в 1753 г. (Карельский берег Бе-
лого моря; не сохранилась). Концы вы-
сокого крещатого сруба были перекрыты
на два ската. Над центром сруба возвы-
шался невысокий с большим повалом
восьмерик, несший шатер (рис. 1.42, з).

И, наконец, интересное композицион-
ное решение крещатого храма имеет
Успенская церковь в с. Варзуга
(1674 г.) — одном из древних поселений
на Кольском полуострове (Терский берег
Белого моря). Здесь на центральный
квадрат крещатого сруба (рис. 1.43) по-
ставлен четверик, на котором возвышает-
ся невысокий восьмерик, крытый шат-
ром. Ветви «креста» перекрыты насажен-
ными одна на другую бочками. Верхние



из них примыкают к стенам восьмерика и повторяют кокошники, поставленные на углах четверика. Внизу с трех сторон на консолях к церкви примыкает галерея с тремя крыльцами.

Идея взлета вверх в архитектуре церкви с. Варзуга блестяще разрешена: от низкой, словно прижавшейся к земле галереи взгляд как бы бежит по ступеням — ярусам бочек-кокошников и затем подхватывается вертикалью шатра. Этот выразительный композиционный прием, разработанный, видимо, в более ранний период, был применен и в каменном зодчестве, в частности в церкви с. Коломенского под Москвой.

На берегу р. Онеги в с. Пияла (Онежский район Архангельской обл.) стоит Вознесенская церковь, срубленная в 1651 г., в композиции которой варьируется тот же прием при иных пропорциях и большей высоте сооружения (45 м). Кроме того, на каждой ветви крещатого сруба вторые ярусы бочек увенчаны главами (рис. 1.44).

1.41

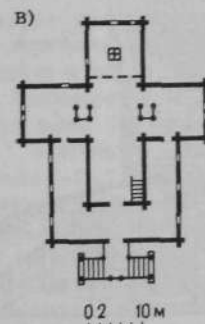
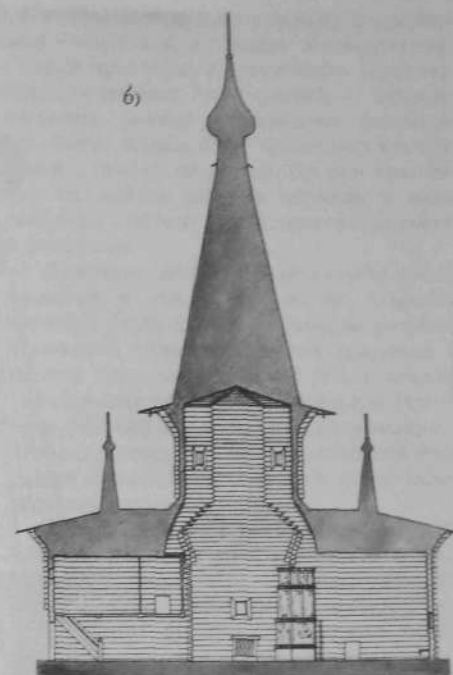
Крещатая церковь
Климента (1501 г.) в
с. Уна Архангельской
обл.

(обмер В. В. Суслова)

а — западный фасад;
б — план; в — про-
дольный разрез

Как видим, и крещатые церкви при повторяющемся плановом приеме дают широкий спектр композиций даже при сопоставлении лишь тех построек, которые дошли до нашего времени.

Наибольшее распространение во второй половине XVII-XVIII вв. получили шатровые церкви, рубленные «восьмериком на четверике». Примером безтрапезного столпообразного храма такого типа является церковь Димитрия Солунского в с. Верхняя Уфтога на реке того же названия в бассейне Северной Двины (Красноборский район Архангельской обл.), срубленная в 1784 г. (рис. 1.45). Высокий четверик органично переходит в восьмериковый сруб, завершённый мощным шатром с небольшой главкой.

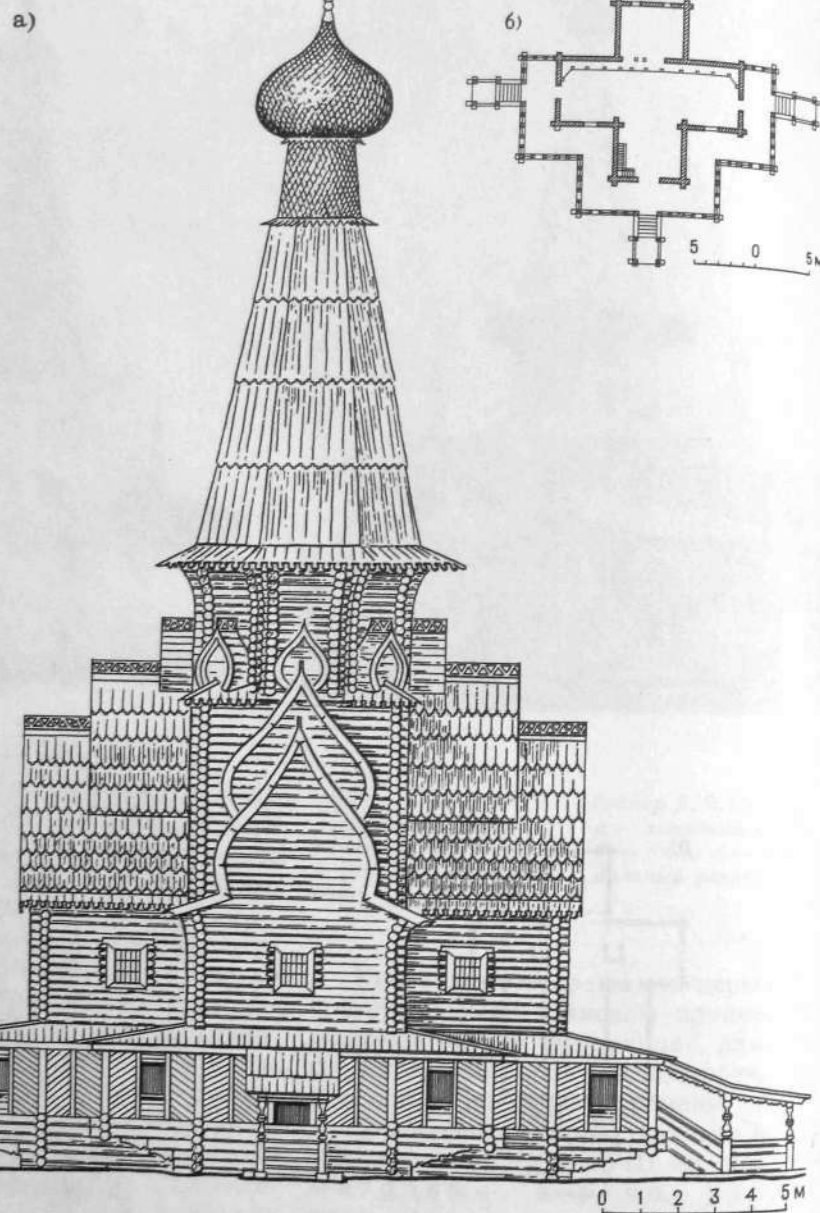


1.42

Крещатые церкви
а — западный фасад
Богородицкой церкви
(XVII в.) в с. Верховье
Вологодской обл. (фото
Ф. А. Каликина,
1920-е годы); б — раз-

рез Богородицкой церк-
ви; в — план Богоро-
дицкой церкви; г —
Никольская церковь
(1753 г.) в с. Шуерце-
кое Архангельской обл.
(фото В. В. Суслова,
1886 г.)





1.43
Крещатая Успенская
церковь (1674 г.) в
с. Варзуга
Мурманской обл.
а — западный фасад;
б — план; в — общий
вид (фото Ю. С. Уши-
кова)



Крытая бочкой апсида с востока и небольшая каркасная галерея с запада не нарушают вертикальной устремленности этого сурового и величественного храма.

Прием восьмерика на четверике позволял, сохраняя традиционную вертикальность основного объема храма (вертикальная ось), легко пристраивать к четверику крупные горизонтальные объемы трапезных, удлинявшие храмы по второй горизонтальной оси («кораблем»). К таким храмам относится Петропавловская церковь в с. Пучуга на Северной Двине, срубленная в 1698 г. (не сохранилась). Красота ее внешнего лишена декоративных деталей облика заключалась в безупречной пропорциональности всех объемов, слагавших вертикальную и горизонтальную части постройки (см. рис. 1.4, б и 1.46).

Интерьеры церкви, решенные в контрасте с ее суровым внешним обликом, — одно из высших достижений русского деревянного зодчества (рис. 1.46 и

1.47). Поднявшись по крыльцу и пройдя сени — притвор, попадали в квадратную в плане просторную трапезную. Средняя балка — матица перекрытия — поддерживалась двумя массивными резными столбами. Вдоль стен трапезной стояли лавки с резной опушкой. По оси трапезной находился вход в церковь в виде двойного портала, украшенного резьбой и росписью.

Длинные окна-прорезы (чтобы находящиеся в трапезной могли слышать службу) были также украшены резьбой и кованой решеткой. После широкой и низкой трапезной высокий объем церкви казался еще выше благодаря двум стройным резным столбам, поддерживавшим вторую матицу. За ними находился тябловый иконостас с ярусами икон, освещенных четырьмя окнами.

Храмы рассматриваемого типа имели множество различных вариантов и возводились народными зодчими многих местных школ. Для храмов, рубившихся в Западном Прионежье (прионежская школа), характерно дву- и даже трехкратное уширение срубов по высоте, т. е. устройство двух-трех павалов. Выдающимся архитектурным произведением этой школы является Успенская церковь в с. Кондопога, срубленная в 1774 г. на берегу Чупа-губы Онежского озера (Кондопожский район КАССР). Оживленная хозяйственная деятельность этого села, стоявшего на торговом пути из Заонежья в Петербург, создала во второй половине XVIII в. экономические предпосылки для строительства столь значительного сооружения. К тому же Кондопожский храм был памятником погибшим во время Кижского восстания 1769—1771 гг.

Естественным основанием для храма послужил гранитный полуостров (рис. 1.48). Высокий четверик на подклете завершается павалом, на котором стоит восьмерик, имеющий два павала и перекрытый шатром. Средний павал восьмерика украшен фронтоном тесовым поясом, который не только декоративен, но уместен и функционально — он отводит со сруба потоки косога дождя. Тройное уширение столпа храма кверху, создающее ощущение его взлета, также оправ-

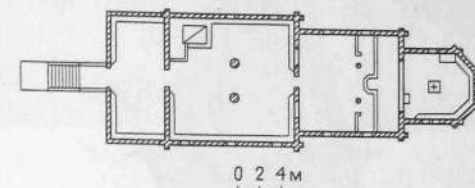
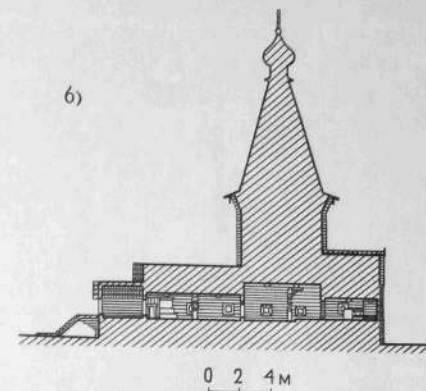


1.44

Крещатая Вознесенская церковь (1651 г.) в с. Пияла Архангельской обл. (фото Ю. С. Ушакова)
а — общий вид; б — фрагмент

1.45

Шatrovaya церковь типа «восьмерик на четверике» — Димитрия Солунского (1784 г.) в с. Верхняя Уфтюга Архангельской обл. (фото А. В. Лядова)

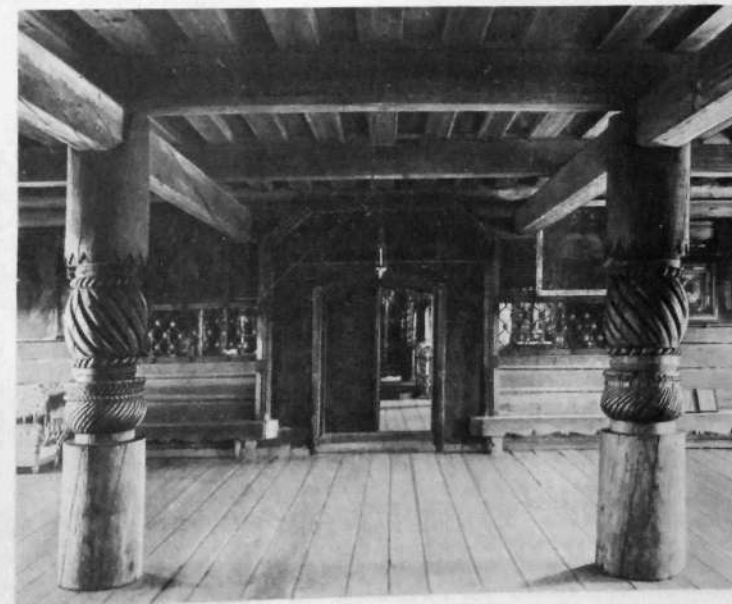


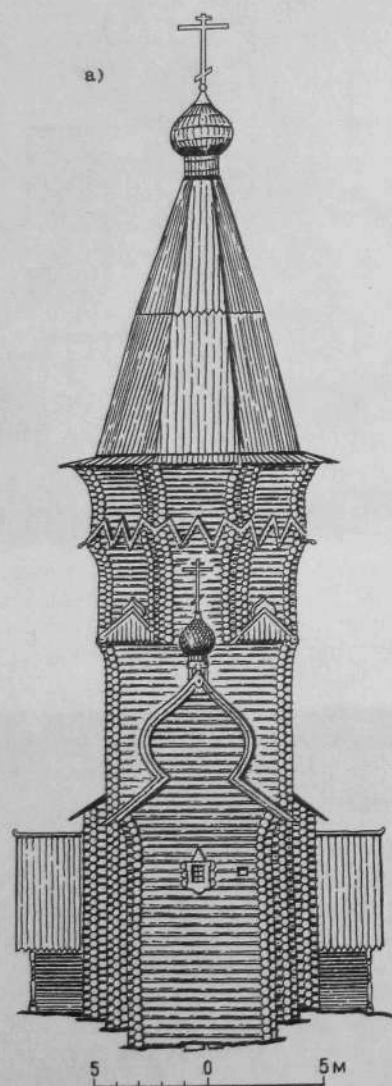
1.46

Шatrovaya церковь типа «восьмерик на четверике» — Петропавловская церковь (1698 г.) в с. Пучуга Архангельской обл.
а — общий вид; б — разрез и план

1.47

Интерьер Петропавловской церкви в с. Пучуга (фото В. И. Владимиров, 1900-е годы)

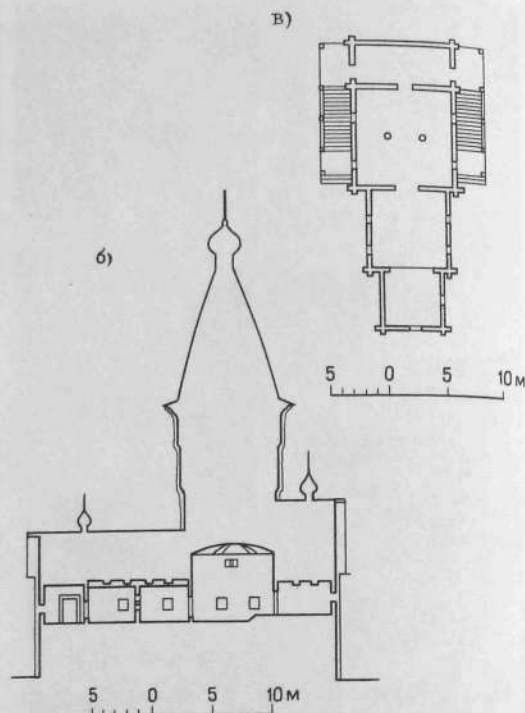




1.48

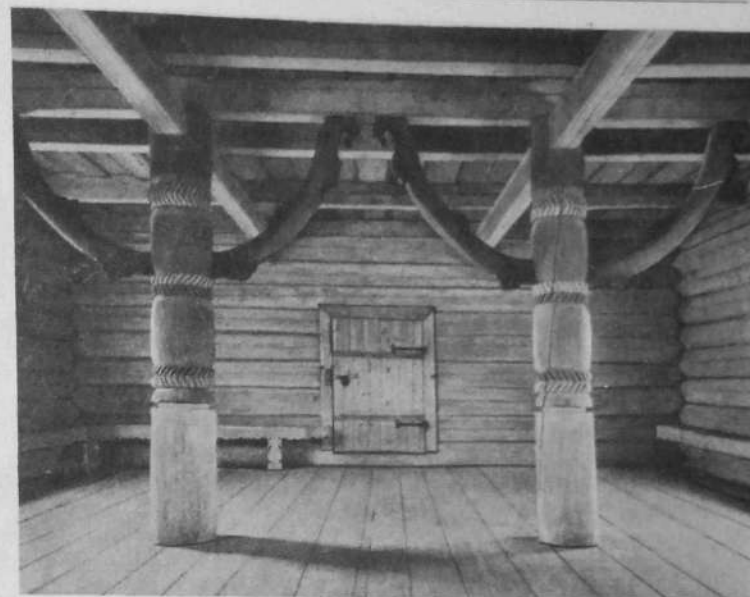
Шатровая церковь типа «восьмерик на четверике» — Успенская церковь (1774 г.) в с. Кондопога КАСР

а — восточный фасад; б — разрез; в — план; г — общий вид с юго-востока (фото Б. П. Бойцова)



1.49

Интерьер Успенской церкви в с. Кондопога (фото Ю. С. Ушакова)



дано функционально — оно отводит падающую с карнизов воду как можно дальше от нижних венцов сруба. В отличие от церкви в с. Пучуга, где горизонтальные и вертикальные направления композиции равнозначны, в Успенском храме явно преобладает основная идея сооружения — вертикаль, контрастирующая с горизонталями берегов и островов озерного ландшафта. Все элементы композиции храма как бы помогают взлету основного столпа, начиная с высокого сруба апсиды, обращенной к селу, и кончая гармонией восьмерика с двойным повалом и высокого шатра. Не мешает этому ощущению и большая по объему трапезная, статичности которой противопоставлены два легких консольных крыльца; их входы, вопреки обычаю, обращены на восток — к селу.

Лучшие народные традиции и демократизм Успенской церкви выражены в архитектуре трапезной — просторной и светлой, со скамьями вдоль стен и двумя резными столбами с «руками» — кронштейнами, поддерживающими потолок (рис. 1.49). Трапезная Успенского храма отвечает всем канонам, выработанным в народной русской архитектуре к XVII в. — периоду, когда трапезные ста-

ли общественными центрами селений. Во второй половине XVII в. высшим духовенством трапезные были запрещены как источники «мирского духа», нарушавшие культовый церемониал. Этот запрет привел к исчезновению трапезных (или их перестройке) в храмах Центральной России к концу XVIII в., и только на Севере они продолжали строиться при церквях согласно народным традициям.

Несмотря на относительно позднее время постройки — уже на закате народного деревянного зодчества, Успенский храм в Кондопоге, вобравший в себя черты, присущие классическим архитектурным произведениям, такие, как конструктивная логичность и художественно-образная выразительность, можно по праву отнести к вершинам русского зодчества.

Поиск народными зодчими силуэтной и объемной выразительности храмов привел к появлению в XVII в. еще одной своеобразной школы в шатровом культовом зодчестве. Ею был создан тип церкви, крытой крещатой бочкой, в которую врубался восьмигранный шатер. Такое покрытие носило название «шатер на крещатой бочке». Постройки



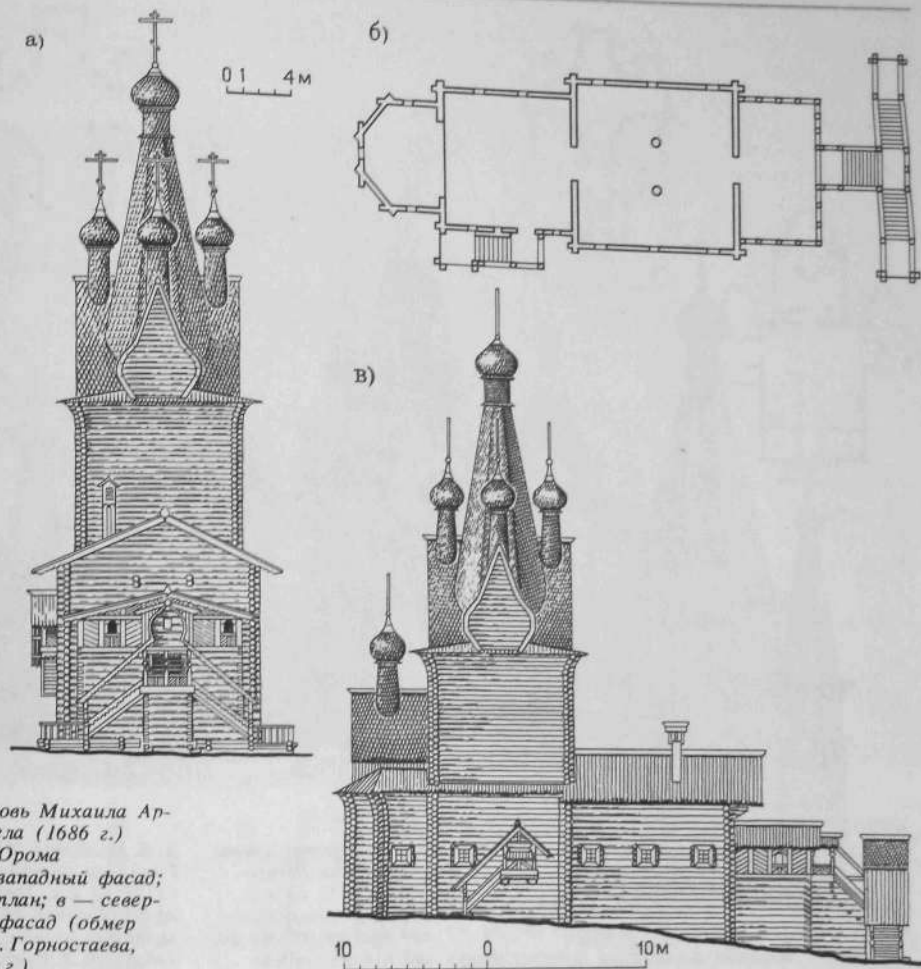
данного типа сохранились в селениях на берегах рек Пинеги (правого притока Северной Двины) и Мезени. Помимо своеобразия силуэта, это покрытие позволяло выполнять узаконенное к тому времени (после реформ патриарха Никона в 1650-х годах) пятиглавие и вместе с тем сохранять традиционную и ставшую национальной форму завершения храмов шатром.

К выдающимся произведениям упомянутой школы следует отнести храмы с. Юрома (рис. 1.50), расположенного на правом высоком берегу р. Мезени (Мезенский район Архангельской обл.; не сохранились). Особенно интересной была церковь Михаила Архангела, срубленная в 1686 г. В ней, как и в церкви с. Пучуга, имеются две композиционные оси — горизонтальная и вертикальная (рис. 1.51). Высокий четверик церкви завершен своеобразной, вытянутой кверху крещатой бочкой с восьмикатным шатром. Интересно отметить наклон глав

1.50
Ансамбль в с. Юрома
Архангельской обл.
(церкви с покрытием
типа «шатер на крещатой бочке»); Ильинская

церковь (1743 г.), колокольня (XVIII в.) и церковь Михаила Архангела (1686 г.) (фото Ф. Ф. Горностаева, 1898 г.)

(на крещатой бочке и на апсиде) в сторону шатра. Это одна из многочисленных зрительных поправок — так называемых курватур, вносимых народными зодчими при возведении построек. В данном случае наклон глав к шатру способствовал созданию слитного и выразительного силуэта храма. Горизонтальная часть его композиции состояла из двухсходного с бочечным завершением крыльца, каркасно-рубленых сеней и отапливаемой «по-черному» обширной трапезной. Нарастание этих объемов, согласованных с почти двухметровым повышением рельефа, создавало ритмичный переход к вертикали, зрительно



1.51
Церковь Михаила Архангела (1686 г.) в с. Юрома
а — западный фасад;
б — план; в — северный фасад (обмер Ф. Ф. Горностаева, 1898 г.)

увеличивая и без того немалую (42,5 м) высоту храма.

Заканчивая обзор шатровых храмов, нельзя не остановиться на многшатровых постройках. Сооружение храмов этого типа, сохранившихся с конца XVII в., было вызвано все тем же стремлением к большей живописности и выразительности силуэта общественных зданий. Так, в Воскресенской церкви в с. Селецкое на р. Емце (Холмогорский район Архангельской обл.), срубленной в 1673 г. восьмериком с четырьмя прирубами, южный и северный прирубы увенчаны шатрами на невысоких восьмериках, вторящими основному шатру.

Вертикали шатров как бы подхвачены тремя сильно вытянутыми вверх апсидами, завершенными бочечным покрытием (рис. 1.52, а).

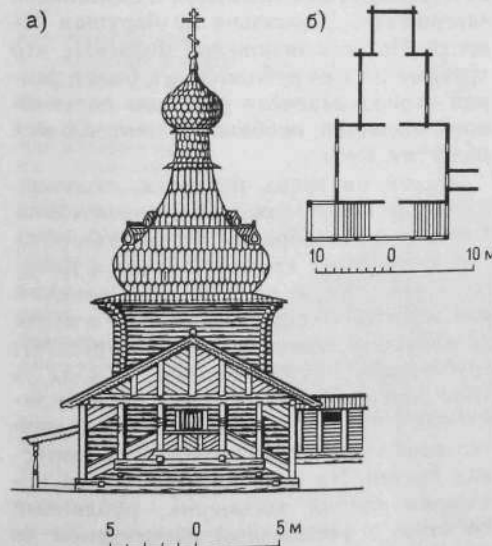
Троицкая церковь в с. Нёнокса (Приморский район Архангельской обл.), срубленная в 1727 г., — единственный дошедший до нас пятишатровый храм. При той же схеме плана, что и у церкви в с. Селецкое, шатрами увенчаны все четыре ее прируба. Все пять восьмериков украшены рублеными кокошниками (рис. 1.52, б). Шатры Троицкой церкви имеют стропильную конструкцию, сменившую в конце XVII в. более трудоемкую рубленую. С запада к храму примы-



1.52

Многошатровые храмы
а — церковь Воскресения (1673 г.) в с. Селецкое Архангельской обл., восточный фасад и план (обмер

Д. В. Милеева); б — Троицкая церковь (1727 г.) в с. Нёнокса Архангельской обл., западный фасад и план (обмер В. В. Суслова)

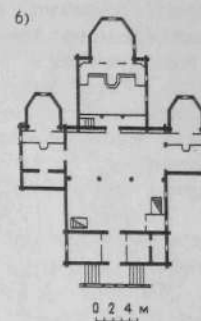


1.53

Многошатровый Успенский собор (1714—1717 гг.) в Кемь КАССР
а — общий вид (фото Б. П. Бойцова);
б — план

1.54

Кубоватая Пятницкая церковь (1666 г.) в с. Шуерецкое КАССР (обмер В. В. Суслова)
а — западный фасад;
б — план



кала каркасная галерея — гульбище с тремя крыльцами.

Иной композиционный прием применен в Успенском соборе (г. Кемь), поставленном в честь победы над шведами в 1714—1717 гг. Собор состоит из трех отдельных шатровых церквей, с трех сторон примыкающих к обширной трапезной, крытой на два ската. Вынесенные вперед шатровые приделы как бы подхватывают ступенчатое повышение собора, начинающееся от двухвсходного крыльца и завершающееся вертикалью центрального столпа (рис. 1.53).

В XVII в. появилась еще одна форма завершения храмов — кубоватая, очень устойчивая при ветровых нагрузках;

кроме того, благодаря своим криволинейным очертаниям она вносила гармонию в силуэты общественных зданий. Куб обычно венчал квадратный в плане сруб и завершался одной либо (после запрета одноглавия) пятью главами. Древние, выполненные в народных традициях одноглавые кубоватые церкви не сохранились. Благодаря обмерам В. В. Суслова известна Пятницкая церковь в с. Шуерецкое (Беломорский район КАССР), срубленная в 1666 г. Квадратный сруб ее завершался стройным и высоким кубом с двойными кокошниками на углах. Это единственный пример такого решения покрытия, дошедший до нас (рис. 1.54).

Кубоватых покрытий, завершенных пятиглавием, сохранилось значительно больше, особенно в бассейне р. Онеги, на Поморском и Карельском берегах Белого моря, причем каждому региону были свойственны «свои» варианты композиционных решений. Высокий четверик с крутыми повалами Вознесенской церкви старинного поморского села Кушерека (Онежский район Архангельской обл.; ныне — в музее «Малые Корелы» под Архангельском), срубленной в 1669 г., завершен своеобразно решенным пятиглавием — основанием каждой главы служит крещатая бочка. Сочетание округлых контуров глав и бочек с выразительным профилем куба создает пластичное и красивое по силуэту завершение храма (рис. 1.55, а).

Владимирская церковь с. Подпорожье в низовьях р. Онеги (Онежский район Архангельской обл.), срубленная в 1757 г., отличается еще более сложным завершением. К высокому, крытому пя-

тиглавым кубом четверику с четырех сторон примыкают прирубы, завершенные бочками, в свою очередь несущими одноглавые шатрики, которые создают уже девятиглавое завершение храма. Местный вариант апсидного покрытия имеет широкую трехлопастную бочку, одновременно покрывающую все три апсиды (основной церкви и двух приделов). Такой профиль алтарной бочки, рожденный творческой фантазией онежских мастеров-плотников, хорошо гармонирует с кубоватым завершением храма (рис. 1.55, б).

Покрытие кубом восьмериковых церквей встречается реже. Один из немногих примеров — *Никольская церковь* в с. Зачачье на Северной Двине (Холмогорский район Архангельской обл.); эта церковь была срублена восьмериком «от низу» в 1687 г. и завершалась шатром. После пожара в 1748 г. она получила кубоватое одноглавое завершение (рис. 1.55, в).

Второй пример — небольшая *Успенская церковь* (1675 г.), входившая в храмовый ансамбль с. Чекуево на р. Онеге (не сохранилась). Она была срублена восьмериком на четверике. Основание главы восьмигранного куба украшалось поясом кокошников (см. рис. 1.69).

Крупные храмы, имевшие приделы, нередко сочетали разные типы завершений. Так, *Благовещенская церковь* с. Турчасово на р. Онеге (Онежский район Архангельской обл.), срубленная в 1795 г. (не сохранилась), имела необычно интересный по композиции план — помещение основного храма сочеталось с большой шестистолпной трапезной и двумя приделами, фланкирующими переход из трапезной в храм. Главный храм был увенчан шатром, а оба придела — одноглавыми кубами. Такое сочетание различных по характеру завершений обогащало силуэт храма при восприятии его с разных направлений (рис. 1.56).

В XVII—XVIII вв. были также распространены так называемые *ярусные храмы*, завершавшиеся несколькими уменьшающимися срубами, поставленными друг на друга. Особенно часто строились такие церкви после запрещения шатров, ибо ярусная форма



позволяла сохранить столь полюбившуюся пирамидальность храмов и одноглавое завершение, формально не нарушая запрета. Но есть основание полагать, что ярусные церкви рубились и в более ранний период развития русского деревянного зодчества, особенно в центральных областях Руси.

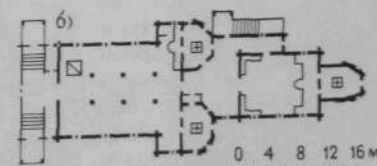
Одной из таких построек, подтверждающих предположение о значительно большем разнообразии типов завершений деревянных храмов, является *Богородицкая церковь* из с. Холм (Галицкий район Костромской обл.; ныне — в музее деревянного зодчества под Костромой), срубленная, по документам, в 1552 г. Широкий низкий восьмерик с двумя прирубами с трех сторон уширен каркасной галереей-гульбищем, стоящей на выступах бревен. На сруб низкого шатра поставлен второй восьмерик, рубленный «в лапу» и увенчанный пятиглавием на крещатой бочке. Художественный эффект храма достигается благодаря контрасту приземистого тяжелого низа и легкого завершения (рис. 1.57).

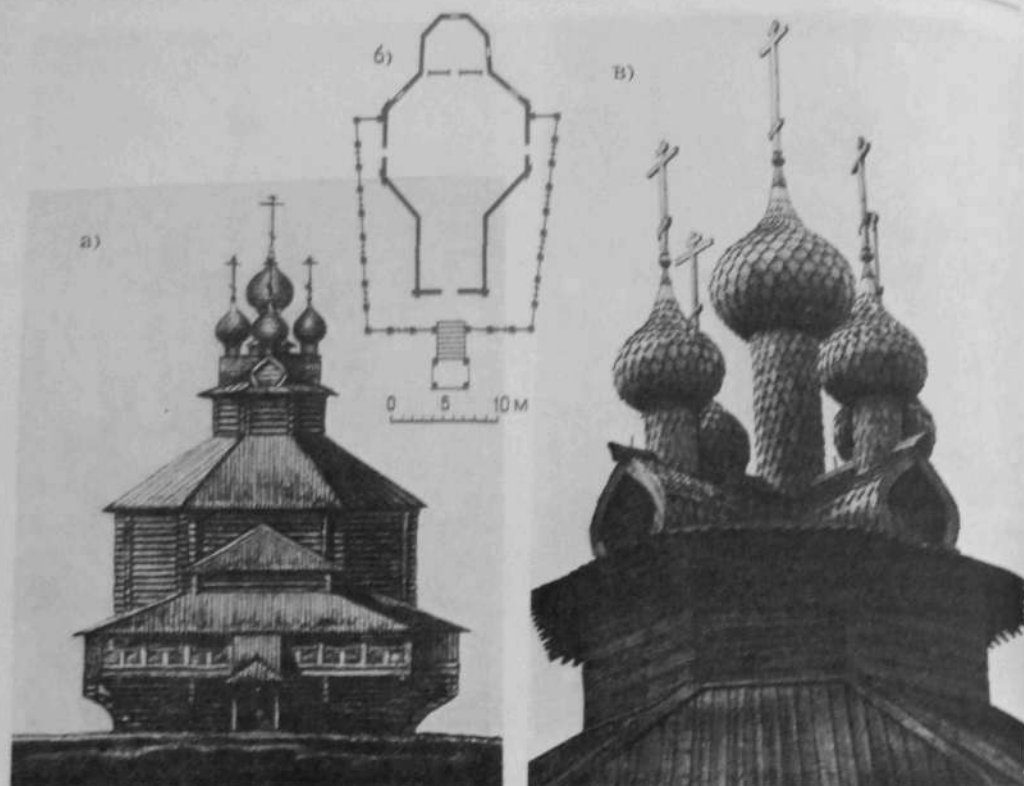
1.55

Кубоватые церкви
а — Вознесенская церковь (1669 г.) из с. Кушерека Архангельской обл., музей «Малые Корелы» (фото Ю. С. Ушакова); б — Владимирская церковь (1757 г.) в с. Подпорожье Архангельской обл. (фото В. В. Суслова, 1886 г.); в — Никольская церковь (1687—1748 г.) в с. Зачачье Архангельской обл. (фото Ю. С. Ушакова)

1.56

Ансамбль в с. Турчасово Архангельской обл. (фото Ю. С. Ушакова, 1962 г.)
а — Благовещенская церковь (1795 г.), Преображенская церковь (1786 г.) и колокольня (1793 г.); б — план Благовещенской церкви





Характерным примером ярусного завершения храмов XVII в. может служить Ильинская церковь в г. Белозерске (Вологодская обл.), срубленная в 1690 г. в три яруса — два четверика и восьмерик, увенчанный крупной главой (рис. 1.58, а). Еще более вторит пирамидальному силуэту шатра Вознесенская церковь в г. Торжке (Калининская обл.), датируемая 1717 г. На высоком четверике стоят три постепенно уменьшающихся восьмерика, венчаемые главой (рис. 1.58, б). Вертикальная устремленность церкви ощущается и в интерьере — он раскрыт на всю высоту.

Весьма своеобразен прием ярусной композиции храмов, основанный на постановке четверика на четверик с кровлями на восемь скатов — покрытиями, характерными для Новгородских земель. Уникальным сооружением такого типа является Предтеченская церковь б. Ширковского погоста на оз. Вселуг (Новго-

1.57

Ярусная Богородицкая церковь (1552 г.) из с. Холм Костромской обл.

(реконструкция С. Л. Агафонова); б — план; в — фрагмент (фото Ю. С. Ушакова)

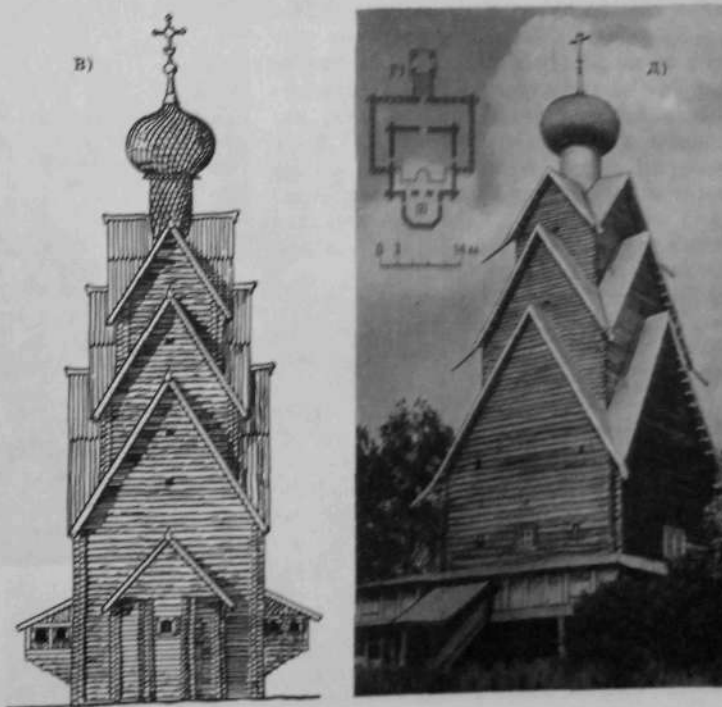
родская обл.), срубленная в 1697 г. (рис. 1.58, в). Основанием храму служит мощный четверик с примыкающей с трех сторон папертью на выпусках-консолях. Над ним, пропорционально уменьшаясь, стоят еще два четверика, завершенные главой. Благодаря точно найденному уменьшению четвериков и стремительному ритму крутых кровель храм кажется больше своих и без того немалых размеров (высота около 42 м).

Обзор русского храмового деревянного зодчества завершим знакомством с многоглавыми храмами. Русские летописи отмечают многоглавие древнейших деревянных соборов Руск. Новгородской Софии «о 13 версе»



1.58

Ярусные церкви
а — Ильинская церковь (1690 г.) в Белозерске Вологодской обл. (фото Ю. С. Ушакова); б — Вознесенская церковь (1717 г.) в Торжке, Калининская обл. (фото Ю. С. Ушакова); в — восточный фасад Предтеченской церкви (1697 г.) б. Ширковского погоста на оз. Вселуг Новгородской обл.; г — план Предтеченской церкви; д — общий вид (фото Ю. С. Ушакова)



(срублена в 989 г., сгорела в 1045 г.) и Киевской Софии, сгоревшей в 1017 г. и восстановленной уже в камне, видимо, по традиции, 13-главой. Но объемное построение этих грандиозных построек нам неизвестно, а потому их реконструкции носят гипотетический характер. В связи с этим анализировать композиционные приемы многоглавых храмов мы можем на основании тех построек народного зодчества, которые сохранились в основном на Русском Севере.

Увеличение числа глав (более пяти) для придания большей декоративности наблюдается во второй половине XVII в. в храмах с различными формами завершений.

Так, Ильинская церковь (1659 г.) в с. Чухчерьма на Северной Двине (Холмогорский район Архангельской обл.) — одно из двух известных нам сооружений (не сохранилось) с оригинальным вариантом многоглавого завершения. Основной объем храма — мощный высокий четверик — увенчан небольшим одноглавым восьмигранным шатром, основание которого было окружено еще восемью главами (рис. 1.59).

В кубоватых церквях увеличение числа глав до девяти достигалось постановкой еще четырех глав на бочки, врубленные в куб с четырех сторон, как, например, в Никольской церкви (1678 г.) в с. Бережная Дуброва (рис. 1.60, а) на р. Онеге (Плесецкий район Архангельской обл.) или в уже упоминавшейся Владимирской церкви с. Подпорожье на той же реке (рис. 1.55, б).

Последним этапом развития народного храмового зодчества стали многоглавые храмы, в основе объемного построения которых лежит ярусный принцип. Так, многоглавая Предтеченская церковь с. Шуя (Прионежский район КАССР), срубленная в начале XVIII в. (не сохранилась), состояла из двух восьмериков, поставленных на невысокий четверик. Венчающее храм девятиглавие размещено чрезвычайно изобретательно: нижние четыре главы стоят на бочках по углам четверика. Следующие четыре главы расположены на большой крещатой бочке, завершающей первый восьмерик, а центральная глава сто-



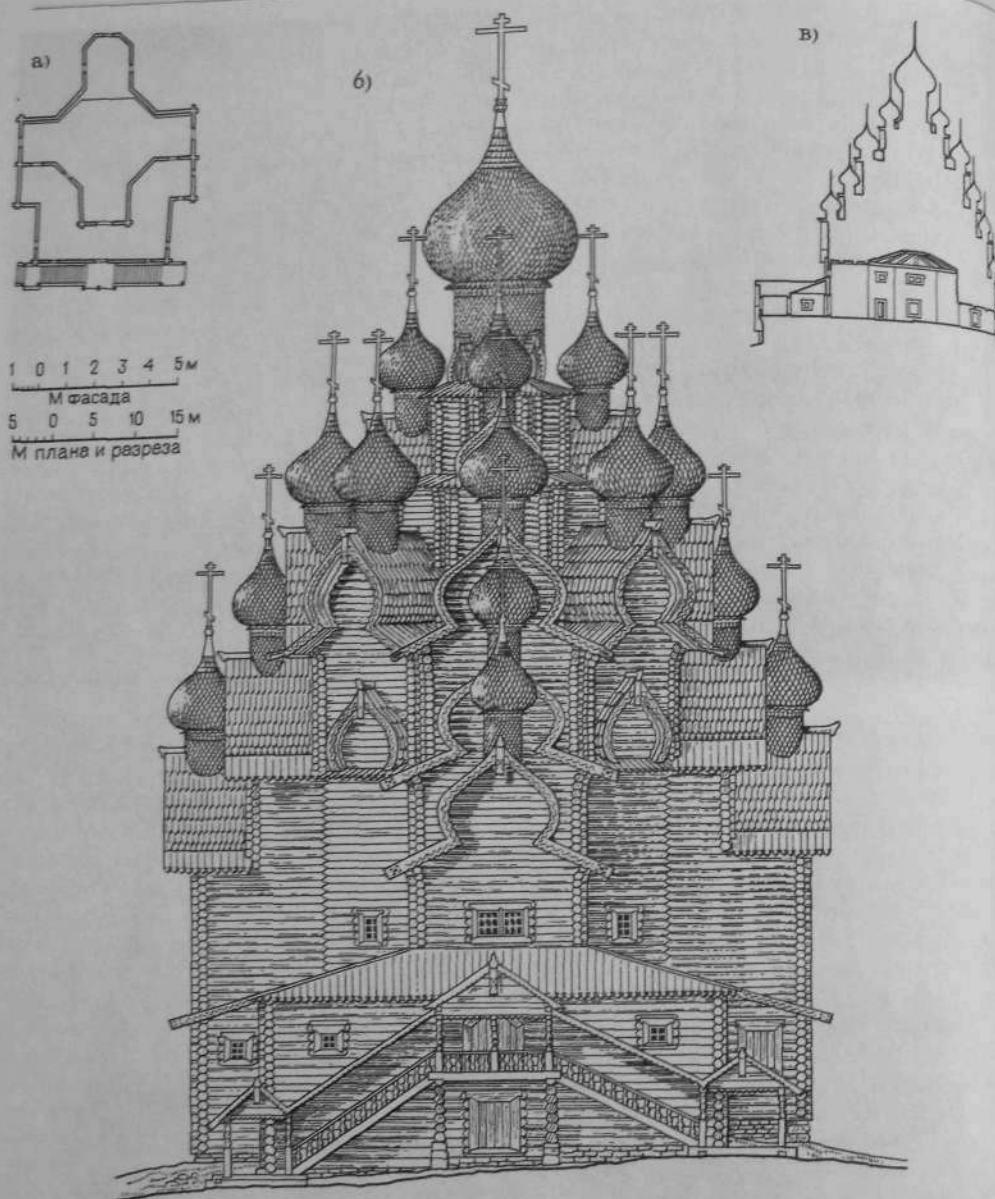
1.59
Многоглавая Ильинская церковь (1659 г.) в с. Чухчерьма Архангельской обл.

а — западный фасад (обмер Д. В. Милеева) и план; б — общий вид (фото А. Лядова, 1920 г.)



1.60

Многоглавые церкви
а — Никольская церковь (1678 г.) в с. Бережная Дуброва Архангельской обл. (фото Ю. С. Ушакова); б — Предтеченская церковь (начало XVIII в.) в с. Шуя КАССР (фото 1912 г.); в — Покровская церковь (1764 г.) в с. Кижского погоста, КАССР (фото Ю. С. Ушакова)



ит на небольшом восьмерике, врубленном в крещатую бочку. Компактный, сложный по силуэту многоглавый объем церкви удачно контрастирует с вертикалью стоящей рядом шатровой колокольни (рис. 1.60, б).

Характерный вариант многоглавого венчания восьмерика, стоящего на четверике, представляет Покровская церковь (1764 г.) б. Кижского погоста

1.61
Многоглавая Преображенская церковь
(1714 г.) б. Кижского

(Медвежьегорский район КАСР) — одного из древнейших поселений Заонежья. На кровле восьмерика расположены девять небольших восьмериков, несущих главы (рис. 1.60, в).

погоста КАСР
а — план; б — западный фасад; в — продольный разрез

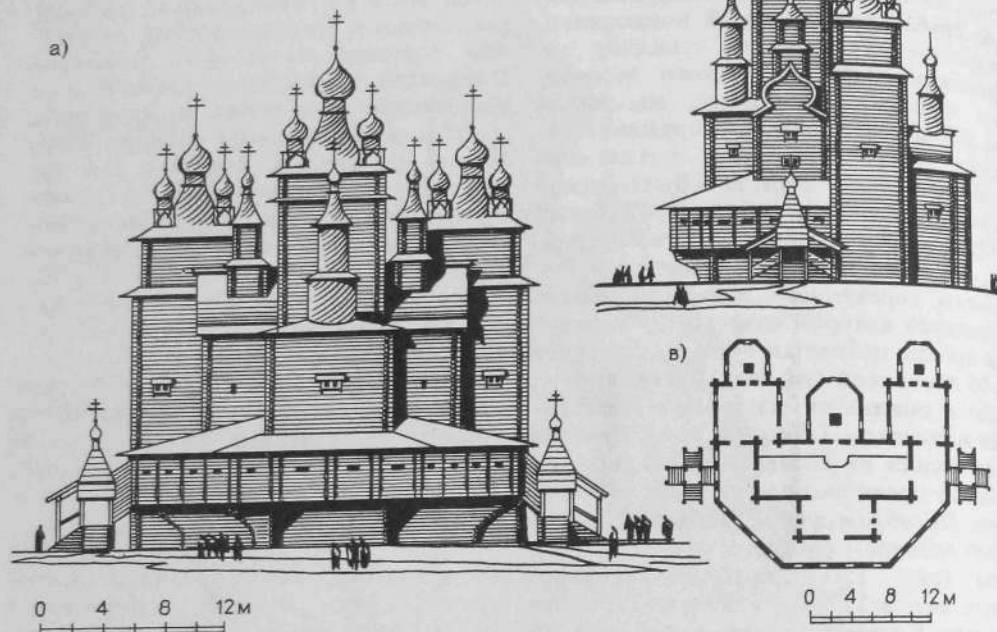
И, наконец, рассмотрим многоглавые церкви, объемная композиция которых была разработана в начале XVIII в. на основе традиционного восьмерика с четырьмя прирубами или двадцатистенного сруба. Храмов такой композиции, возведением которых, по существу, завершалось развитие русского деревянного храмового зодчества, мы знаем два. Первым по времени сооружения является Покровский храм с. Анхимово б. Вытегорского погоста (Вытегорский район Вологодской обл.), срубленный в 1708 г. (не сохранился). Эта постройка — один из немногих памятников народного деревянного зодчества, имена строителей которой известны. Плотницкая артель, рубившая церковь, состояла из 75 плотников (из них 12 женщин) во главе с опытными мастерами Невзоровым и Буняком (обоим к тому времени исполнилось по 80 лет). Не лишено оснований предположение о том, что зодчими Преображенской церкви б. Кижского погоста — второго храма того же типа (рис. 1.61), срубленного через шесть лет, в 1714 г., могли быть те же мастера. Косвенным подтверждением тому служит то обстоятельство, что все композиционные недочеты Покровской церкви блестяще исправлены в Преображенской. При взгляде на многоглавую пирамиду Преображенской церкви в Кижках становится ясно, что в этом сооружении слито воедино искусство северных русских древоделов.

Первые два яруса (восемь глав) образуются путем ступенчатого (подобно Климентовской церкви в с. Уна, рис. 1.41) перекрытия двумя бочками каждого из четырех прирубов. Третий ярус (восемь глав) образован бочечным завершением всех восьми сторон основного восьмерика. Четыре главы четвертого яруса размещены на бочках, прилегающих ко второму восьмерику. И, наконец, всю композицию 22-главого храма венчает центральная глава, стоящая на втором восьмерике. На диагональных гранях основного восьмерика на уровне верхних бочек, перекрывающих прирубы, размещены декоративные кокошники, вторящие ритму бочек второго яруса.

Несмотря на сложность объемного построения, Преображенская церковь представляет собой монолитный и четкий по силуэту пирамидальный объем, лучше всего воспринимаемый с дальних расстояний и весьма уместный на древнем торговом пути среди просторов Онежского озера. Этой основной идее сооружения подчинены и пропорции, и ритм, и меняющиеся размеры бочек и глав по ярусам. Вместе с тем при ближайшем восприятии сложная многоглавая композиция храма, беспрерывно меняющаяся по мере движения, полностью отвечала стремлению к декоративности, свойственному тому времени. Появление этого храма-памятника, несомненно, связано с подъемом, вызванным победами России в Северной войне, покончившими с притязаниями шведов на северные русские земли. Преображенский храм в Кижках — одно из величайших достижений русской и мировой архитектуры.

В русском деревянном зодчестве известны сооружения, сложный многоглавый силуэт которых формировался путем соединения в одну группу нескольких церквей, объединенных одной папертью. Таким был Воскресенский собор, срубленный в 1681 г. в самом северном городе Руси — Коле (на севере Кольского полуострова; не сохранился), в основе которого — три высоких четверика, увенчанные пятиглавием (рис. 1.62). Центральный четверик имел два прируба, крытых бочками, которые несли двухъярусные четверики с шатриками. На третьем западном прирубе, крытом на три ската, стояла двухъярусная круглая башня. Все это составляло живописное по силуэту и единственное в своем роде 18-главое завершение храма.

Отметим, что народные зодчие, соблюдая каноническую схему культовых сооружений, сумели придать плановым приемам относительное разнообразие, обусловленное конструктивными возможностями дерева. И каждый из этих приемов был направлен на создание максимального многообразия в объемном и силуэтном решении основных общественных построек городов и селений — от аскетически суровых восьмериковых



храмов XVI в. до богатых и разнообразных по пластике и силуэту храмов XVII—XVIII вв. Многие архитектурные элементы сооружений, первоначально имевшие функционально-конструктивный смысл, в XVII—XVIII вв. нередко выполняли декоративную роль, но всегда в рамках художественно-образной логики и композиционной гармонии постройки или ансамбля.

Высокие объемы храмов придавали силуэтную выразительность городам и селениям. Народные зодчие, опытным путем установив одно из важнейших свойств человеческого глаза, заключающееся в остром восприятии силуэтных очертаний предметов или сооружений, уделяли большое внимание поискам своеобразных форм покрытий храмовых построек, достигнув в этом выдающихся успехов; причем надо отметить, что оригинальность каждой храмовой постройки являлась результатом новых композиционных сочетаний относительно небольшого числа традиционных форм.

1.62
Многоглавый Воскресенский собор (1681 г.) в Коле Мурманской обл. (реконструкция)

а — западный фасад;
б — южный фасад;
в — план

Значение культового деревянного зодчества выходит далеко за пределы узкофункционального назначения. В его образах воплотились патристические идеалы русского народа, его представления о красоте, силе и независимости. В формах культового деревянного зодчества, рожденных талантом народа-творца, выражены идеи самоутверждения и высокого национального достоинства.

Завершая обзор развития основных форм в храмовом деревянном зодчестве Руси, необходимо остановиться еще на одном типе сооружений — колокольнях, ставших с XVII в. неотъемлемой частью каждого храмового комплекса. Первоначально колокола размещались либо в звонницах на самих хра-



1.63
Столбчатые колокольни
а — пятистолбная колокольня (1763 г.) в с. Кимжа Архангельской обл. (фото Ф. А. Каликина, 1910-е годы);
б — девятистолбная колокольня в с. Ракулы

(XVII в.) Архангельской обл.; в — план (обмер И. Рылского, П. Барановского, Ю. Гребенщикова, 1939 г.); г — фасад той же колокольни, обнесенной срубом (обмер В. В. Суслова)

мах, либо на простейших столбчатых конструкциях, примыкавших к ним. Рост селений и городов, увеличение количества и веса колоколов привели к выделению звонниц в самостоятельные постройки, вначале — на столбах, а позднее обнесенные срубом до площадки звона.

Отдельно стоящих столбчатых колоколен нам известно всего две. Одна из них — пятистолбная (пятый столб — в центре) двухъярусная колокольня в с. Кимжа (Мезенский район Архангельской обл.; ныне не существует), поставленная одновременно с церковью в 1763 г., была увенчана восьмигранным шатром с главкой (рис. 1.63, а). Вторая колокольня, также квадратная

в плане, но уже девятистолбная, была частью храмового ансамбля в с. Ракулы на Северной Двине (Холмогорский район Архангельской обл.; также не существует). Построенная в XVII в., первоначально она была открытой (рис. 1.63, б), а позднее обнесена срубом (рис. 1.63, в). В этой колокольне очень интересно единственное в своем роде пятишатровое завершение.

Во всех остальных дошедших до наших дней колокольнях — шести- или восьмигранных в плане — несущие столбы сразу же обносились срубом. Одна из древних построек такого рода — восьмигранная колокольня в д. Цивозеро на Северной Двине (Красноборский район Архангельской обл.) — срублена в 1658 г. (рис. 1.64, а). Восьмигранный шатер такой колокольни здесь конструктивно оправдан. Гармоничные пропорции, пластичная рубка с разными обрубками венцов делают эту небольшую постройку подлинно народным произведением архитектуры.

Для более крупных колоколен характерно увеличение числа несущих



столбов и устройство так называемых переводов, врубавшихся в сруб с внутренней стороны для опирания несущих столбов. Так выполнена конструкция высокой восьмериковой на низком четверике колокольни из с. Кулига (Дракованово), расположенного в долине р. Шокши (бассейн Северной Двины, Красноборский район Архангельской обл.; ныне — в музее «Малые Корелы» под Архангельском); ее основу составляют семнадцать несущих столбов (рис. 1.64, б). Мощная вертикаль столпа колокольни была главным элементом композиции ансамбля погоста и служила четким ориентиром для двадцати деревень села.

Ансамбль погоста помимо колокольни состоял из двух церквей — деревянной и каменной (XVIII в.). Горизонтальный объем клетской деревянной Никольской церкви был контрастен вертикали колокольни.

1.64

Срубные колокольни
(фото Ю. С. Ушакова)
а — в д. Цивозеро
(1658 г.) Архангельс-

кой обл.; б — из с.
Кулига (Дракованово)
(XVII в.) Архангельс-
кой обл.; в — план ко-
локольни из с. Кулига

1.7

Комплекс жилой среды.
Пространственная
и композиционная организация

Мы рассмотрели наиболее типичные разновидности жилых, хозяйственных и общественных построек, характерных для расцвета русского деревянного зодчества. Но все они составляли единый комплекс городского или сельского жилого образования, связанного способом производства и бытовым укладом. Помимо того, важную роль в простран-

венной организации и композиции русских городов и селений играло природное начало. В связи с этим выдающиеся достоинства народной архитектуры становятся особенно наглядными при рассмотрении построек жилого комплекса во взаимосвязи друг с другом и с природной средой.

Всесторонний анализ опыта, накопленного народным деревянным зодчеством, позволяет сделать ряд важных выводов. Прежде всего опыт народа, создавшего среду обитания, основывался на глубоком понимании важности эстетических начал в повседневной жизни. Такое понимание, издавна воспитанное природой, постепенно стало неотъемлемой частью бытия. Трезвая практичность всегда сочеталась у народа с поэтичностью мыслей и чувств — в этом проявилась одна из главных черт русского национального характера. Эстетическая ценность природы, ее неповторимость отразились на всем, чем окружал себя человек, на всем, что создавали его руки, — от ложки до ткацкого станка, от амбара до храма. Народ никогда не отделял утилитарную функциональную сторону архитектуры от художественной формы. Эти важнейшие стороны архитектурного творчества выступали как равные, в гармоничном единстве, более того, красота была жизненно необходимой и особенно ценной частью функции.

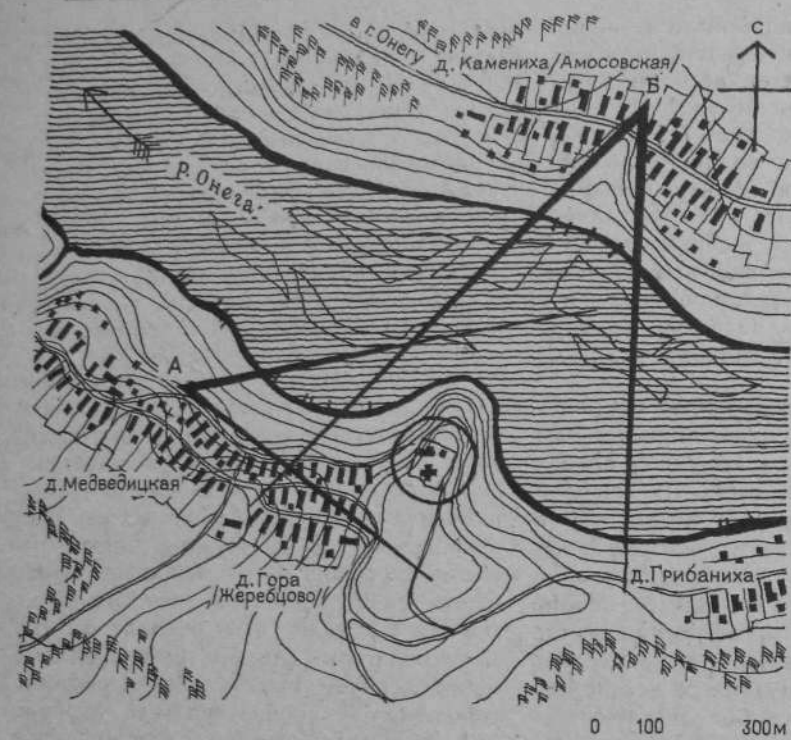
Оба начала особенно тщательно взвешивались при выборе места для города или селения, в связи с чем учитывались такие важные особенности, как удобство сообщений, ориентация по солнцу, защита от господствующих ветров, уровень паводковых вод, неприступность в случае осады, причем наряду с этим особое внимание уделялось красоте выбранного места. Природная среда подсказывала очень многое: зрительные границы селения и направление его развития; планировочный и композиционный приемы; обозреваемость селения и его сооружений с основных направлений при движении по суше или воде. Главное же в том, что природная среда формировала настроение людей. Она же была великим и строгим учителем народных

зодчих, не позволяя им нарушать природную гармонию, помогая очень точно находить места для жилых, хозяйственных и общественных сооружений. Иначе говоря, все что создавалось руками человека, воспитанного природой, становилось неотъемлемой ее частью. При индивидуальности любой природной ситуации такой подход обеспечивал каждому городу и селению свою неповторимость. Так рождались архитектурно-природные ансамбли.

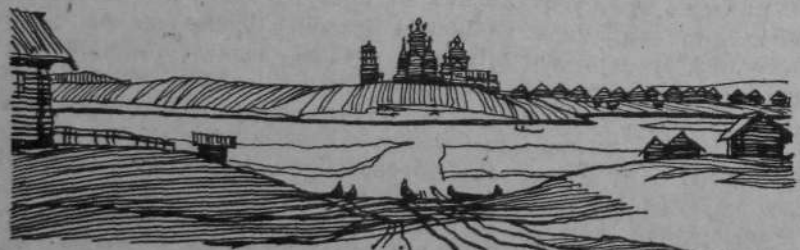
Время не сохранило русских городов периода расцвета деревянного зодчества, а потому их реконструкции на основании исторических документов и археологических находок носят лишь предположительный характер. Но довольно четкое представление о принципах пространственной и ансамблевой организации, выработанных в русском деревянном зодчестве, можно составить, рассмотрев несколько примеров сельских жилых образований, сложившихся в XV—XVII вв. на Русском Севере, наиболее полно сохранившем народные традиции. Здесь сохранились не только многие типы построек деревянной архитектуры, но и древние формы планировки, а также характерный тип расселения, при котором деревни располагались не в одиночку, а *гнездами*. Первоначальной причиной таких образований было, видимо, поселение родовых групп. Так селились раньше на территории всей Восточно-Европейской равнины. На юге увеличение плотности населения привело к тому, что гнезда слились в крупные села, на Севере же гнездовой тип расселения сохранился до наших дней.

Природно-географические условия рек, озер и морей были различны, что, естественно, сказывалось на композиции гнезд селений — приречных, приозерных или приморских. Проследим это на нескольких примерах.

В нижнем течении р. Онеги (Онежский район Архангельской обл.), по которой проходил один из первых торговых путей новгородцев, расположилась группа деревень с. Подпорожье — характерного приречного гнезда селений (рис. 1.65). Ширина этой реки в низовьях достигает 500 м, что не могло не



Вид по А



Вид по Б

1.65
Приречное гнездо селений — с. Подпорожье
Архангельской обл.
(реконструкция
Ю. С. Ушакова)

сказаться на композиционном решении и обусловило поиск возвышенного места для размещения центра всей композиции — храмового ансамбля с учетом дальних зрительных связей. Дальнее восприятие ансамбля важно было еще и потому, что сразу за селом начинались пороги, о чем говорит и его название. Для этой цели был выбран высокий (27 м) мыс, хорошо видимый со всех направлений. На этом природном основании формировался ансамбль из двух церквей — Троицкой, Владимирской и колокольни.

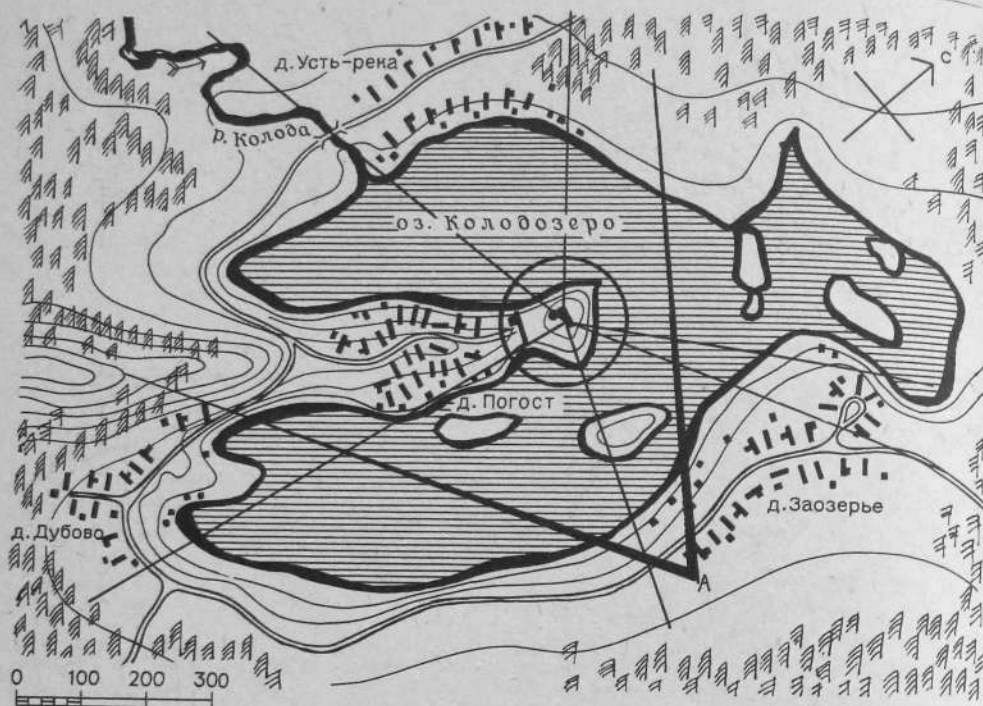
Сооружения, размещенные по определенной системе, создавали различные силуэты с верхнего и нижнего плесов реки, а также из деревень на левом и правом берегах. Порядки жилых домов точно следуют плавному изгибу реки, так что из каждого дома видна река и общественный центр. Находясь в любой деревне, в любом месте реки, всегда можно сориентироваться относительно этого центра, организующего все прилегающее пространство. Большие расстояния обусловили и немалую высоту одной из церквей — Владимирской (34 м). Если прибавить к этому высоту берега, получим весьма значительную вертикаль (61 м), контрастирующую с горизонталями берегов и порядками жилых домов. Композиция здесь так точна, так слитны природные и архитектурные начала, что иное решение кажется невыносимым.

Принцип композиции приозерного гнезда селений рассмотрим на примере деревень б. Колодозерского погоста (Пудожский район КАССР). Берега живописного Колодозера, по которым проходит старинный тракт Пудож — Каргополь, начали обживаться еще в средние века в период освоения Севера; здесь образовался Колодозерский погост, состоявший из трех деревень (рис. 1.66): две расположились на противоположных берегах, одна — на полуострове, на возвышенной оконечности которого поднялись две вертикали храмового комплекса — шатровая церковь и колокольня, ставшие организующим центром всей композиции. Озеро, у которого была сосредоточена жизнь

этих деревень, — это четко просматриваемое пространство в пределах от 800 до 1300 м. Оптимальная ориентация жилых домов береговых деревень на запад и восток обеспечила к тому же хороший обзор озера и полуострова. Размерам озера соответствует также умеренная высота шатровой церкви (29 м), стоящей на мысу высотой 4 м. И здесь природа и архитектура образуют гармоничное единство, взаимно дополняя друг друга, создавая неповторимый, запоминающийся облик селения.

Выбору места в суровых условиях Беломорья осваивавшие эти места новгородцы уделяли особое внимание. Здесь надо было удовлетворить значительно более серьезные требования, чем при размещении селений на берегах рек или озер. Нужно было укрыть селение от господствующих ветров и одновременно иметь удобный выход в море. Этим условиям отвечали устья рек, где обычно и располагали села. Предметом особых забот поморов было создание системы ориентиров, хорошо видимых с моря, для безошибочного нахождения устья реки. Применительно к рельефу берегов такие ориентиры (ими служили шатровые церкви, часовни и кресты-створы) заносились в морские лоции. Следовательно, значение общественных сооружений на морском побережье еще больше возрастало — они выполняли очень важную роль дальних ориентиров.

Одним из примеров такого всесторонне продуманного комплекса может служить группа деревень приморского села Малошуйка (рис. 1.67), расположенного по берегам реки того же названия в 3 км от морского побережья (Онежский район Архангельской обл.). Первая важная задача — укрытие от холодных ветров — была решена уже при выборе места: все три деревни села были размещены в естественном укрытии, образованном высокими грядами коренных берегов реки. Храмовый комплекс из двух церквей и колокольни был возведен на высоком мысу гряды так, что хорошо просматривался из всех деревень и с дорог, ведущих к селу. Ближе к морю, на двух противоположных выступах гряды, была построена



часовня и поставлен высокий крест. Вместе с шатром Никольской церкви они и составили систему створов для ориентации при входе в устье реки с моря.

При знакомстве с рассмотренными гнездами селений не покидает ощущение, что все они создавались одновременно, по единому замыслу. Но, естественно, процесс их формирования занимал немалый временной период, что говорит об устойчивости народных традиций, об устоявшихся художественных взглядах и приемах, способствовавших

1.66

Приозерное гнездо селений — с. Колодозеро КАСР (реконструкция Ю. С. Ушакова)

приданию каждому селению своеобразного облика. В связи с этим следует отметить еще одно важнейшее качество, присущее творцам народного зодчества, — развитое чувство ансамблевости.

1.67

Приморское гнездо селений — с. Малошуйка Архангельской обл. (реконструкция Ю. С. Ушакова)

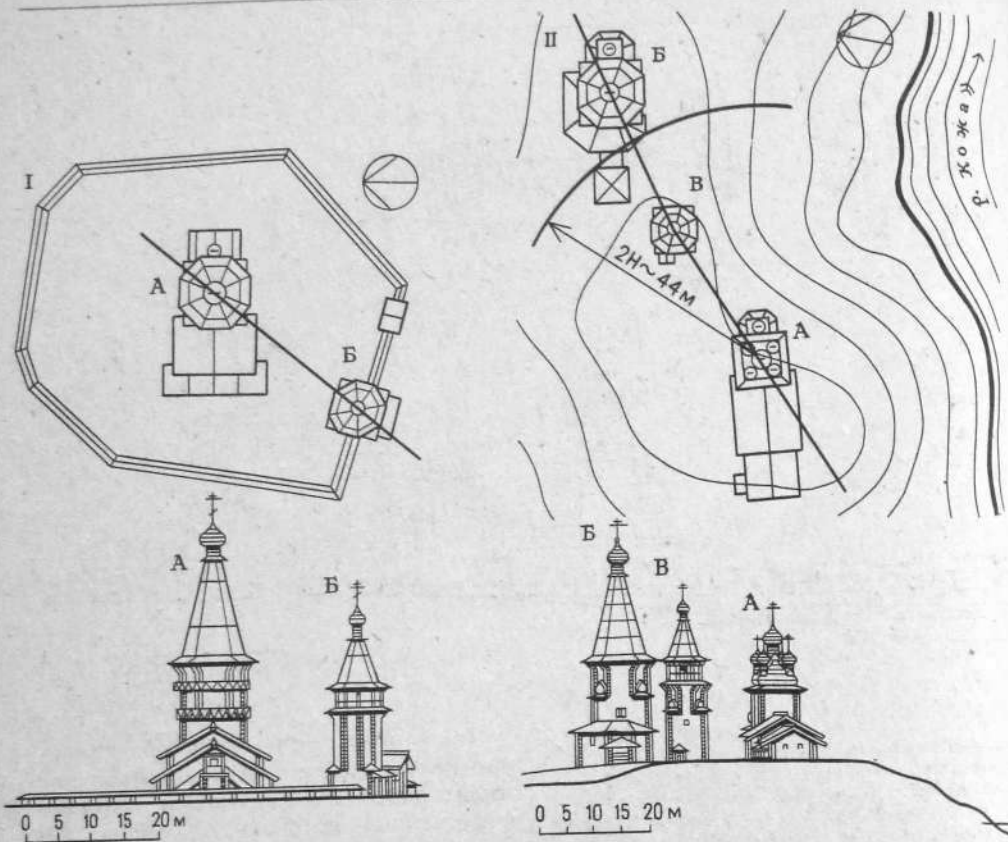


Бревенчатая клеть (сруб), являвшаяся основой всех сооружений, была также основной их мерой — модулем. Благодаря модульности, обусловленной средней природной длиной бревна, города и селения воспринимались как единое целое. Органичное единство всей застройки усиливалось, кроме того, наличием одного строительного материала и единой техникой его обработки. Стремление же к неповторяемости каждого сооружения не позволяло единству перейти в однообразие.

1.8

Ансамбль общественного центра

Особенно больших художественных высот народные зодчие сумели достичь при возведении храмовых ансамблей — многофункциональных общественных центров городов и селений. Формирование ансамбля по гостя начиналось, по сути дела, с выбора места в расчете на наилучшее восприятие его с основных направлений. «По-



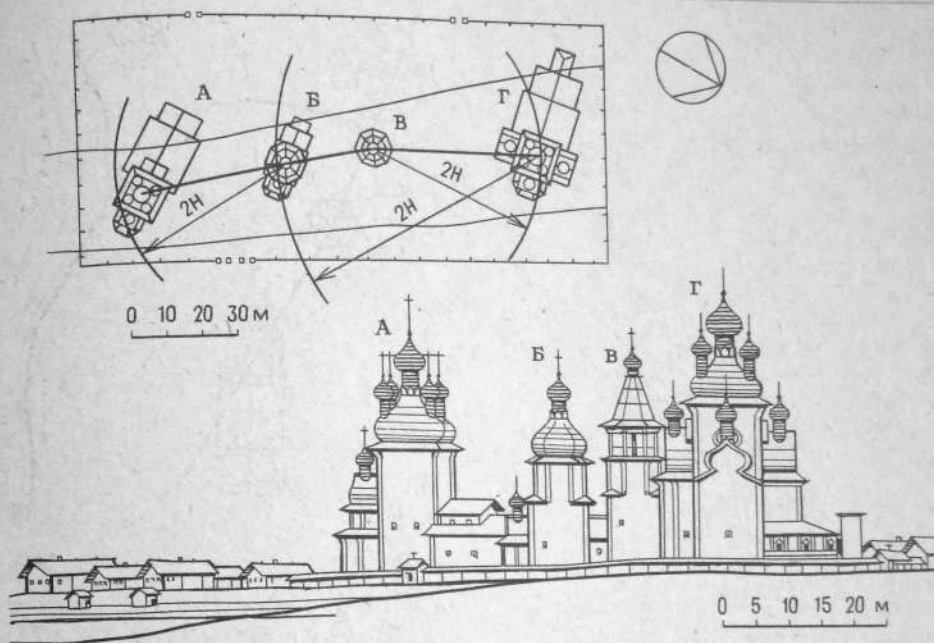
разительно умение, с которым эти строители-поэты выбирали места для храмов: нет возможности придумать композицию лучше той, при помощи которой они связывали встающие из-за леса шатры или вырастающие из-за береговой кручи главки церквей со всем окружающим пейзажем, с изгибом реки, с изломом холмов, с гладью лугов и щетиной лесов» (И. Э. Грабарь). «На выбор местоположения для погоста русские строители обращали большое внимание, и часто трудно придумать более естественную связь между постройками и их природным окружением, чем та, которая в них существует» (С. Я. Забелло).

Конечно, помимо композиционных соображений, на выбор места для общественного центра влиял и ряд иных причин, зачастую сугубо практических и весьма важных. Это прежде всего за-

1.68
Храмовые ансамбли
(по систематизации
Ю. С. Ушакова)
I — диагональная композиция при двух компонентах (с. Гимрека Ленинградской обл.):
А — Богородицкая церковь (1695 г.); Б — колокольня в рубленной ограде (XVIII в.)

II — диагональная композиция при трех компонентах — б. Усть-Кожский погост (с. Макарино) Архангельской обл.:
А — Крестовоздвиженская церковь (1769 г.);
Б — церковь Климента (1695 г.); В — колокольня (XVIII в.)

бота о сбережении главных построек селений от огня, в связи с чем погосты размещались либо поодаль от селения, либо на незастроенной территории в его центре, что способствовало также лучшей обозреваемости общественного центра. Несомненно, на выбор места оказывал также влияние культ местных святых, берущий начало еще с вре-



1.69
Храмовый ансамбль
диагональной композиции из четырех компонентов с. Чекуево Архангельской обл. (реконструкция Ю. С. Ушакова)

А — церковь Спаса (1677 г.); Б — Успенская церковь (1675 г.); В — колокольня (1740 г.); Г — церковь Преображения (1689 г.)

мен язычества. Так, многие церкви и особенно часовни ставились нередко «в рощеньях», на местах древних языческих капищ.

Нельзя забывать и о том, что в представлении человека средних веков организованное им жилое пространство являлось своеобразной моделью всего окружающего мира. Храмы как символы мира небесного господствуют в жилом пространстве, жилища составляют второй план, а хозяйственные постройки — вместилища нечистой силы — третий. Этим объясняется и особое выделение в жилом пространстве храмов, места для которых часто выбирались на некотором удалении от жилья. И само выделение храмов, и путь к ним носили определенный религиозно-нравственный смысл.

Таким образом, в облике общественного центра селения находят отражение утилитарные, эстетические и духовно-нравственные потребности народа; он становится своеобразным символом, знаком освоенного человеком жизненного пространства.

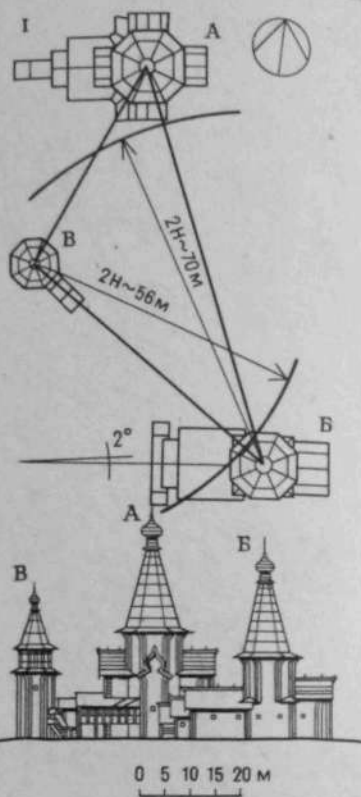
Русский храмовый комплекс в городах и крупных селениях нередко состоял из двух церквей. Длительный зимний период заставлял возводить рядом с основным (летним) храмом отапливаемую зимнюю (теплую) церковь, при которой обычно рубилась мирская часть культового комплекса — трапезная. Писцовые книги дают основание относить повсеместное появление теплых церквей к XVI в. В XVII в. были выделены в отдельные постройки колокольни. Итак, в XVII—XVIII вв. русский храмовый комплекс состоял чаще всего из трех сооружений — двух храмов и колокольни. Нередко он обносился рубленной оградой, в которой размещались торговые лавки.

Появление второго и третьего сооружений, вызванное необходимостью, было направлено на обогащение художест-

венного образа общественного центра. По какому же принципу располагались постройки храмового комплекса относительно друг друга? Изучение сохранившихся ансамблей и реконструкция утраченных привели к выводу, что в народном деревянном зодчестве при размещении построек общественных центров были выработаны две принципиальные системы их взаиморасположения в целях максимального раскрытия всех построек со всех сторон: по диагонали относительно друг друга (при двух и трех компонентах) и по концам треугольника (для трех компонентов). Для краткости назовем первую систему диагональной, вторую — треугольной.

Стремление к наилучшей обозреваемости двух построек (пар) — церкви и колокольни — привело к самому оптимальному варианту решения: колокольня располагалась не по какой-либо оси храма, а по диагонали к нему, благодаря чему оба сооружения со всех сторон воспринимались раздельно. Колокольня возводилась с западной стороны церкви и смещалась к югу или к северу от ее оси, чтобы она лучше всего воспринималась со стороны подхода, вторая основному сооружению и, за редким исключением, сохраняя за ним главенствующую роль в композиции.

Примером такой парной композиции может служить ансамбль *б. Гимрецкого погоста* на западном берегу Онежского озера (с. Гимрека, Подпорожский район Ленинградской обл.). Он расположен выше селения на пологом холме (рис. 1.68, I). Основной композиции является шатровая с двумя фронтонными поясами *Богородицкая церковь* (1695 г.). К юго-западу от нее, напротив крыльца, поставлена шатровая колокольня, под которой находится вход в ограду погоста. Диагональная композиция развернута к юго-востоку — к основному подходу со стороны села. Позднее, во второй половине XVIII—XIX в., под влиянием нового принципа регулярности этот чисто народный прием был утрачен и колокольни стали размещать по продольной оси храма, нередко с проходами через них в церковь.



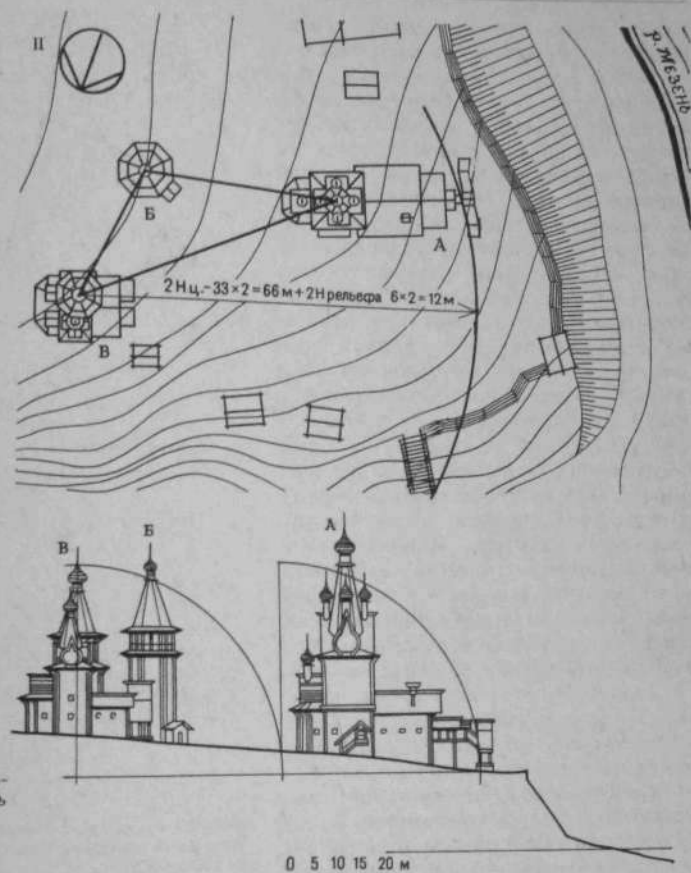
1.70

Храмовые ансамбли треугольной композиции (реконструкция Ю. С. Ушакова)
I — с. Заостровье на Северной Двине, Ар-

хангельская обл.: А — Богородицкая церковь (1726 г.); Б — церковь Михаила Архангела (1776 г.); В — колокольня (1785 г.)

Расположение трех построек характерной для русского погоста триады по диагонали друг к другу — естественное развитие двухчастной диагональной композиции. Колокольня, как бы связывая воедино оба храма, ставилась между ними так, как, например, в ансамбле *б. Усть-Кожского погоста* в бассейне р. Онеги (с. Макарино, Онежский район Архангельской обл.).

Храмовый комплекс размещен на высоком берегу р. Кожы между двумя деревнями села (рис. 1.68, II). Колокольня (первоначально — шатровая) связывает два контрастных по композиции храма — вертикаль шатровой *Крестовоздвижен-*

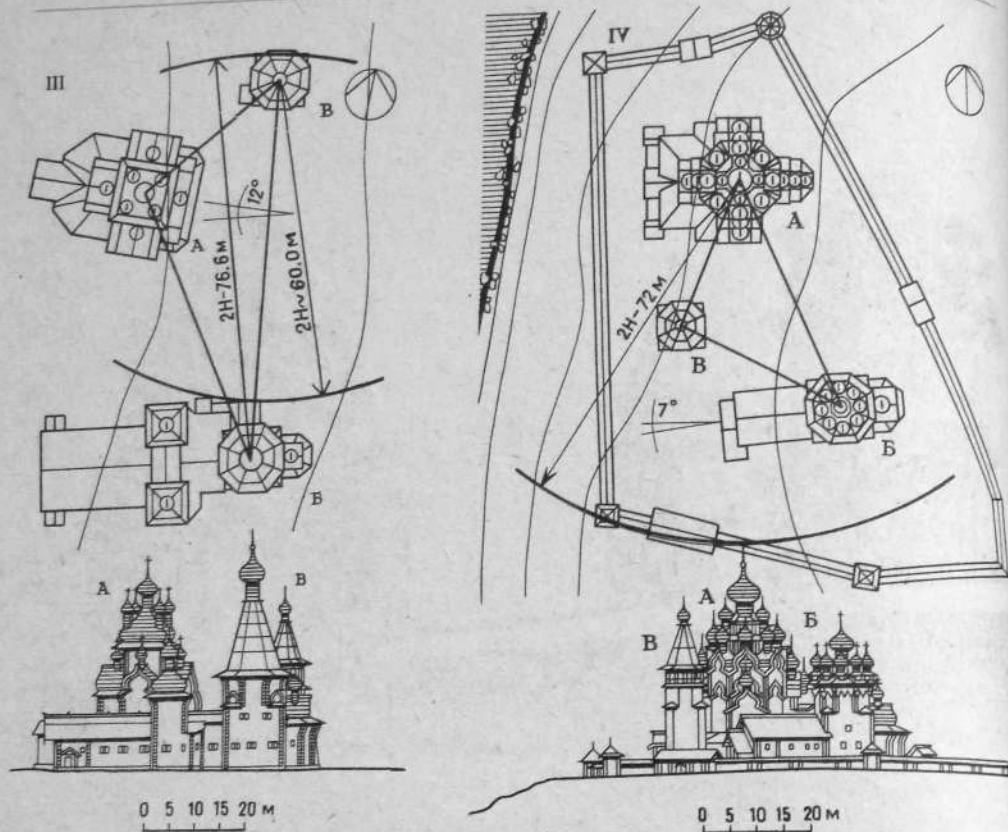


II — с. Юрома на р. Мезени, Архангельская обл.: А — церковь Михаила Архангела (1686 г.); Б — колокольня (XVIII в.); В — Ильинская церковь (1743 г.)

ской церкви (1769 г.) и пятиглавую кубоватую *Климентовскую церковь* (1695 г.) с горизонтальным объемом трапезной.

Развитая диагональная композиция, состоявшая из четырех компонентов — трех храмов и колокольни (рис. 1.69), была характерна для несохранившегося ансамбля с. Чекуево на р. Онеге (Онежский район Архангельской обл.). Это село, являвшееся центром крупного погоста у разветвления Онеги на два рукава, было известно с XIV в. После одного из пожаров постройки храмового комплекса были срублены заново почти одновременно: *Успенская церковь* (1675 г.),

завершенная одноглавым кубом, *Спасская* (1677 г.) и *Преображенская* (1689 г.) церкви, увенчанные пятиглавыми кубами. Колокольня (первоначально шатровая) датируется 1740 г. Благодаря смещению всех построек относительно друг друга ансамбль хорошо обозревался с Онеги и с улиц села. Объемы Спасской и Успенской церквей уравновешивали наиболее высокую и композиционно развитую девятиглавую Преображенскую церковь. Колокольня же связывала обе части ансамбля воедино. Единству архитектурно-композиционного замысла способствовал трехкратный повтор кубоватых завершений.



Чекуевский ансамбль — единственный из известных нам храмовых комплексов, включавших три кубоватых церкви с завершениями, характерными для онежской архитектурной школы.

Диагональная система взаиморасположения трех построек погоста не исчерпала его композиционных возможностей. Разместив постройки по концам треугольника, народные зодчие еще более широко раскрыли общественный центр для восприятия с разных направлений. Прием этот применялся особенно часто и дал наибольшее количество вариантов, так как композиция каждого храмового ансамбля была органично связана с природной средой и планировкой селения.

Рассмотрим четыре храмовых ансамбля, сформировавшихся в конце XVII—XVIII вв. в разных районах Русского Севера, но расположенных по

1.70

Храмовые ансамбли треугольной композиции (реконструкции Ю. С. Ушакова)
III — с. Турчасово на р. Онеге, Архангельская обл.: А — Преображенская церковь (1786 г.); Б — Благовещенская церковь (1795 г.); В —

колокольня (1793 г.)
IV — б. Кижский погост на Онежском озере: А — Преображенская церковь (1714 г.); Б — Покровская церковь (1764 г.); В — колокольня (1874 г.); общий вид ансамбля Кижского погоста с востока (фото Ю. С. Ушакова)

одной — треугольной системе. Это ансамбль с. Заостровье на Северной Двине (Виноградовский район Архангельской области (рис. 1.70. I), уже упомянутый ансамбль с. Юрома на р. Мезени (Мезенский район) (рис. 1.70. II) ансамбль с. Турчасово на р. Онеге (Онежский район) (рис. 1.70. III) ансамбль б. Кижского погоста на Онежском озере (Медвежьегорский район КАСР) (рис. 1.70. IV).



Треугольная система взаиморасположения обеспечивает максимальное (круговое) восприятие всех построек ансамбля; благодаря этому любой из храмовых ансамблей при восприятии с разных направлений образует множество силуэтных сочетаний, непрерывно меняющихся по мере движения. И приемы плановой компоновки, и сам строй сооружений храмовых ансамблей предусматривали хорошую их обзорность со всех сторон, их всефасадность. В этом важном качестве архитектурно-пространственной организации проявилась национальная особенность профессионального мышления народных зодчих, нашедшая отражение во всей древнерусской архитектуре и формировавшаяся в период развития деревянного зодчества. Именно на этом качестве храмовых ансамблей основывается характерная для русского градостроительства система пространственной ориентации по объемным ориентирам.

Как определялись расстояния между компонентами храмовых комплексов? Одна из закономерностей человеческого зрения, выражающаяся в полноценном восприятии какого-либо элемента по всей его высоте только с расстояния, равного примерно двум его высотам, видимо, была хорошо известна народным зодчим, так как соблюдение этого принципа наблюдается во всех (за небольшим исключением) известных нам храмовых ансамблях. Так, в ансамбле с. Заостровье (рис. 1.70. I) это правило соблюдено дважды (в расстоянии между храмами и между теплой церковью и колокольней). Дважды выдержано это правило и в ансамбле с. Чекуево, рассмотренной выше (рис. 1.69), — между Преображенским и Успенским храмами и между Успенским и Спасским храмами.

ми. В ансамбле с. Турчасово колокольня стоит на расстоянии, равном двум высотам Благовещенского храма.

Два ансамбля — с. Юрома и б. Кижского погоста — являются своеобразными исключениями из правила, доказывающими, пожалуй, тонкость соблюдения самого правила. Дело в том, что при установлении расстояний между постройками зодчие учитывали не только физические высоты самих построек, но и разницу высот природного основания в тех случаях, когда рельеф территории погоста был значителен. Так, в ансамбле с. Юрома (рис. 1.70, II) две высоты Ильинской церкви ($33 \times 2 = 66$ м), сложенные с двойной разницей в отметках рельефа между двумя церквями ($6 \times 2 = 12$ м), дают расстояние до основных мест ее полноценного восприятия — крыльца церкви Михаила Архангела, рубленной набережной села и моста через овраг.

В ансамбле б. Кижского погоста оба храма и колокольня поставлены компактно на расстояниях, равных и менее одной высоты Преображенской церкви (рис. 1.70, IV). Возможно, такой прием был избран с целью создания единого крупного ориентира, видимого с просторов Онежского озера при движении по «судовому ходу». Но при ближайшем восприятии упомянутое выше правило и здесь вступало в силу. Основной юго-западный вход в ограду погоста отстоит на расстоянии, равном двум высотам главного сооружения ансамбля — Преображенского храма.

Ни в одном ансамбле не было случая постановки какой-либо постройки за пределами двух высот наибольшего по высоте сооружения, благодаря чему каждая из них воспринималась как неотъемлемая часть архитектурного ансамбля.

Во всех ансамблях выдержан и весьма существенный принцип соподчиненности, заключающийся в том, что объемная композиция и масштаб двух построек подчинены третьей — композиционному ядру ансамбля. Так, в храмовом комплексе с. Заостровье (рис. 1.70, I) ядром является наиболее сложная по объемам и высокая (45 м) Богородицкая церковь, в ансамбле с. Юро-

ма (рис. 1.70, II) — величественный объем церкви Михаила Архангела, в ансамбле с. Турчасово (рис. 1.70, III) — уникальный по композиции объем Благовещенской церкви, в ансамбле б. Кижского погоста — двадцатидвухглавая пирамида Преображенского храма (рис. 1.70, IV).

Соблюдение данного принципа основывалось на высокоразвитом чувстве ансамблевости, присущем народным зодчим, т. е. на умении видеть целое, соизмеряя каждую последующую постройку с предыдущей. Соподчиненность сооружений ансамбля соблюдалась и в тех случаях, когда храмовый комплекс формировался продолжительное время. Яркий тому пример — ансамбль б. Кижского погоста, формирование которого в ту совершенную композицию, которой мы любимся сегодня, длилось 160 лет. Мастера, спустя столетия рубившие Покровскую церковь рядом с основным Преображенским храмом, в поисках наилучшей согласованности дважды изменяли ее облик (клетская церковь была заменена шатровой, а затем шатер сменялся ныне существующим девятиглавием, вторящим многоглавию основного храма). И третье сооружение ансамбля — колокольня, через 110 лет заменившая обветшавшую ее предшественницу, несмотря на позднее время возведения, стала полноправным его компонентом.

И, наконец, в композиции каждого ансамбля народные зодчие соблюдали один из двух принципов сопоставления объемов — **п о д о б и я** или **к о н т р а с т а**. В трех из рассматриваемых ансамблей осуществлен принцип подобия. В ансамбле с. Заостровье такой прием основан на трехкратном повторе шатровых завершений, в ансамбле с. Юрома — на двукратном повторе шатров на крещатых бочках, в ансамбле б. Кижского погоста многоглавию Преображенского собора вторит девятиглавие Покровского. В композиции ансамбля с. Турчасово использованы оба принципа: шатер колокольни вторит шатру Благовещенской церкви, а кубоватые завершения ее приделов как бы перекликаются с пятиглавым кубом церкви

Преображения, с формами бочек ее приделов и апсиды. Одновременно с этим шатровые и кубоватые завершения сооружений ансамбля контрастно противопоставляются, создавая необходимую в силуэте гармонию прямолинейных и криволинейных контуров.

Все принципы и приемы, лежавшие в основе формирования русских храмовых комплексов, — от плановой расстановки построек до характера композиции и силуэта — дают право называть их ансамблями, создающими четкий и запоминающийся художественный образ главных сооружений городов и селений.

Русская деревянная архитектура создавалась талантом и трудом многих поколений зодчих-плотников. Отбирая и совершенствуя все лучшее, они работали в дереве целесообразные и логичные конструктивные приемы, в полной мере соответствовавшие свойствам этого материала, разработали самобыт-

ную художественно-образную систему архитектурных форм и пространственной организации городов и селений, отвечавшую практическим и идеологическим задачам своего времени, ставшую основой зарождения национальной русской архитектуры.

Многие композиционные формы и ансамблевые приемы, родившиеся в дереве и проверенные жизнью, были воплощены и развиты в русской каменной монументальной архитектуре. В свою очередь, и деревянное зодчество в процессе развития испытало влияние архитектурных форм и декора, свойственных каменной монументальной архитектуре. Такое взаимодействие, происходившее в традициях единой национальной архитектурной школы, способствовало ее совершенствованию. Более стойкая к испытанию временем каменная архитектура сохранила множество самобытных архитектурных приемов, зародившихся еще в народном деревянном зодчестве.

2 АРХИТЕКТУРА ДРЕВНЕРУССКОГО ГОСУДАРСТВА (X—XI вв.)

2.1 Образование Древнерусского государства

На огромном пространстве от Балтийского до Черного моря широкой полосой протянулись богатые земли восточных славян. Славяно-русы, поднепровские поляне, приильменские словене, кривичи и дреговичи, северяне и вятичи, а также другие племена, сплачиваясь для сопротивления внешним врагам, к X в. образовали Древнерусское государство (рис. 2.1).

Формирование государства сопровождалось социально-экономическими преобразованиями, связанными с имущественным расслоением населения и зарождением феодальных отношений. Славянские городища, располагавшиеся на крупных реках, служивших основными торговыми путями, приобретали характер торгово-ремесленных поселений; шел процесс выделения родовой знати, приводивший к классовому расслоению внутри племен. Упрочение феодальных отношений сопровождалось постепенным превращением князя и дружины в землевладельцев, а свободных общинников-крестьян в зависимых от них смердов. Государственная власть сосредоточивалась в руках князей и их дружин, которые собирали дань («полюдье») с подвластных им жителей. Складывалась также особая форма общественных отношений, построенная по типу вассальной зависимости и подчинения одних князей другим. Во главе Древней Руси стоял великий князь и его дружинники.

Возникшее Древнерусское государство представляло могущественную державу, с которой вынуждена была считаться даже Византийская империя. О силе Древней Руси свидетельствуют

успешные походы в X в. князей Олега, Игоря и Святослава на Царьград. После таких походов князья в договорах с Византией оговаривали привилегии русских купцов на ведение торговли. Важный торговый путь — «из варяг в греки» (от Балтики до Черного моря) — оказался под контролем Руси. На Русь вместе с заморскими товарами, привозимыми из северных и южных стран и обмениваемыми на меха, воск и полотно, поступали произведения прикладного искусства и рукописные книги. Расширялись культурные связи Древнерусского государства с Востоком и Западом, совершенствовались ремесла, росли города. Особенно известны были Новгород, Смоленск, Киев, Переяславль. Крупными торгово-ремесленными и политическими центрами являлись Чернигов, Ростов Великий, Суздаль, Полоцк и другие города.

Характер производственных и общественных отношений в раннефеодальном городе отражался в его планировочной структуре. Административным и идеологическим центром города был «детинец» («вышгород»), обычно включавший древнее, первоначальное поселение. Вокруг него формировался «окольный град» («острог», «посад»), который дополнялся предградьями и ремесленными посе-

2.1 Расселение славян в IX—X вв.

1— территория восточных славян, на которой сформировалась древнерусская народность; 2— приблизительная территория Руси — ядра Древнерусского го-

сударства; 3— приблизительно территория Древнерусского государства в конце IX в.; 4— центры княжеств; 5— территория западных славян; 6— территория южных славян; 7— территории со смешанным населением





2.2

Схемы планов Переяславля (а) и Чернигова (б) XI—XII вв.

а): детинец: 1 — Михайловский собор (1089 г.); 2 — Епископские ворота с надвратной церковью Федора (1089 г.); 3 — каменные постройки у епископского двора; 4 — одностефанная церковь (XI в.); 5 — церковь (Андрея?) (XI в.); 6 — Богородицкая церковь на княжеском дворе (1098 г.); Окольный город: 7 — одностефанная церковь (под современным Успенским собором) (XII в.); 8 — церковь-

усыпальница (Спаская?) (XI в.)

б): 1 — детинец; II — окольный город; III — третьяк; IV — предградье 1 — Спасский собор (начат строительство около 1036 г.); 2 — Борисоглебский собор (1120—1123 гг.); 3 — Благовещенская церковь (1183—1186 гг.); 4 — Михайловская церковь (1174 г.); 5 — Пятницкая церковь (конец XII — начало XIII в.); 6 — Ильинская церковь (начало XII в.); 7 — курган «Черная могила»; 8—9 — курганы

стве строительных материалов землю и дерево. В арабских рукописях и норманских сагах Русь даже называли «страной городов». Ремесло «городников» («огородников») было одной из древних и почетных профессий. Эти далекие предки современных градостроителей высоко ценились и являлись должностными лицами, ответственными за состояние и боевую готовность городских укреплений.

Раскрытые археологами укрепления Белгорода, Старой Рязани и других городов свидетельствуют о высоком мастерстве их создателей (рис. 2.3). Острые дубовые частоколы и крепостные стены с бойницами возвышались на земляных валах, укрепленных срубами из бревен, заполненных землей и камнями. Откосы валов нередко усиливались конструкциями из сырцового кирпича и бревен.

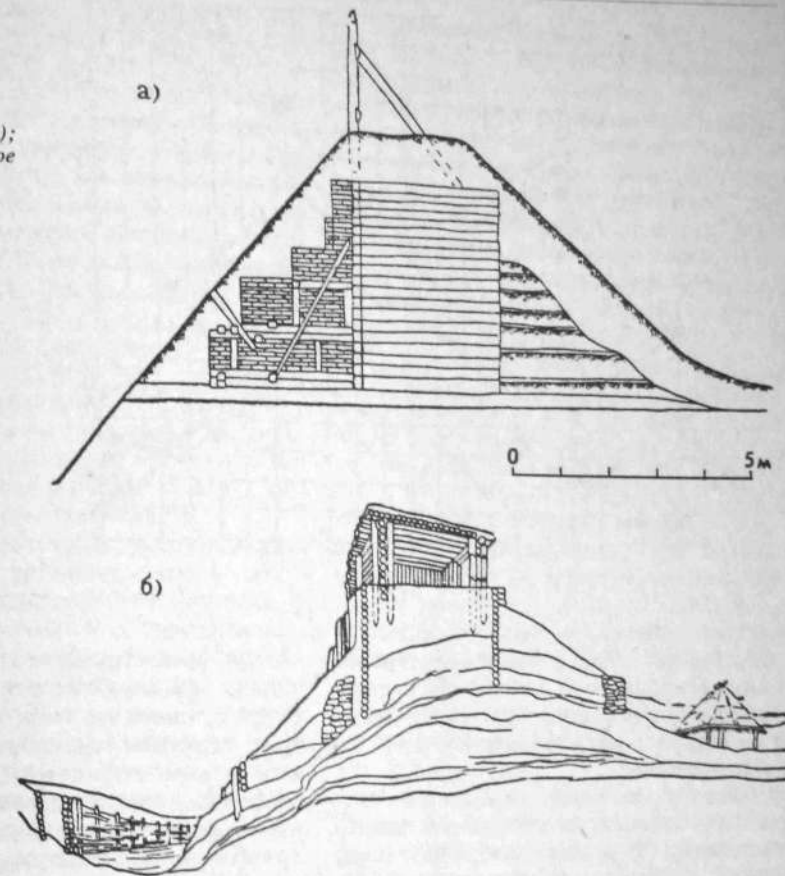
И сейчас поражает замечательно красивое расположение городищ, их величественность и слитность с природным окружением. Эти качества древнерусских городов, конечно, во многом определялись фортификационными задачами. Однако на эстетической выразительности, которая присуща городищам с их величаво-спокойными, монументальными валами, сказалось и мироощущение наших предков. Славяне обожествляли силы природы и воспринимали творения

лениями (рис. 2.2). В детинце, защищенном деревянной стеной, валом и рвом, располагались дворы князя, бояр, жилища дружинников и обслуживавшей их челяди. Окольный город был средоточием торгово-ремесленного населения. Его территорию (до 100 гектаров), в свою очередь, окружали деревоземляные укрепления.

Славяне в течение веков успешно постигали искусство возведения укрепленных поселений, используя в каче-

2.3

Укрепление древнерусских городов X—XII вв. а — Белгород (X в.); б — Приднестровское городище (XI—XII вв.)



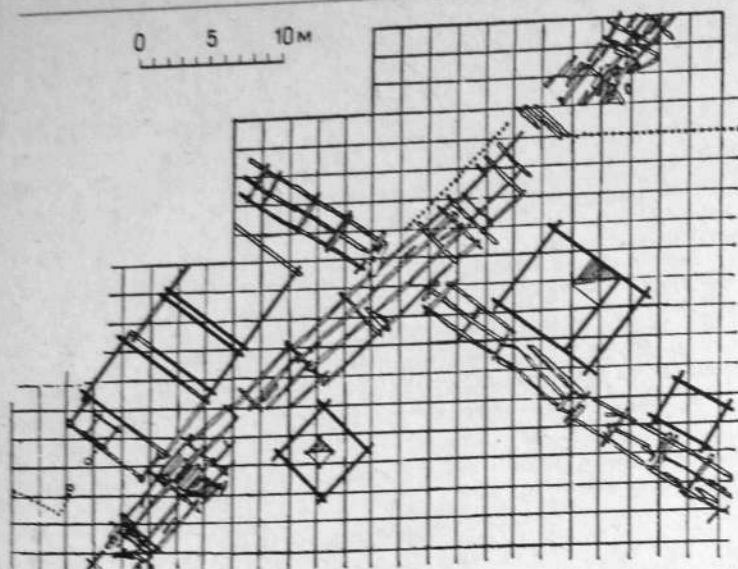
рук человеческих как часть единого нерасчлененного мира. Почитание природных явлений, их очеловечивание также способствовали органичному включению построек в естественную среду. Столь же естественно и непосредственно формировалась застройка городов, вписываясь в контуры укреплений и согласовываясь с рельефом. Срубные постройки, полуземлянки, однокамерные дома и хоромы, окруженные высокими заплатами (заборами), сливались в живописные группы, подобно природным образованиям.

Усиление власти князей, классовое расслоение городского населения, накопление материальных благ дружинниками приводило к дифференциации жилищ. Княжеские дворы становились укрепленными центрами политической и административной жизни города. Кня-

жеский двор включал большое количество жилых, парадных и хозяйственных помещений. Среди них особо выделялись гридницы и терема.

Гридница была большим помещением, предназначенным для многочисленных собраний и пиров. Народные сказания запечатлели образы «светлых гридниц», в которых Владимир Красное Солнышко пировал с былинными богатырями — Ильей Муромцем, Алешей Поповичем, Добрыней Никитичем и др. В общественном назначении гридниц получили в опосредствованном виде отражение пережитки патриархального быта с элементами военной демократии.

Важную композиционную роль в княжеских хорах играли терема, обычно башнеобразные сооружения с шатровым покрытием, завершавшие постройку и определявшие во многом их ар-



2.4
План древнерусских
жилых домов в Новго-
роде (X—XI вв.)

хитектурный облик. Значение теремов в княжеской жизни, видимо, было весьма велико, о чем свидетельствуют частые упоминания о них летописцев и их богатая отделка.

Надо полагать, что «высокие терема» служили и оборонным целям, выполняя функции наблюдательных башен, входивших в систему укрепленного жилища, характерного для многих раннефеодальных государств. «Златоверхие терема» имели и идейно-художественное значение, выделяя жилище князя среди остальных построек, подчеркивая с помощью выразительных форм и дорогой отделки его главенствующую общественную роль, богатство и власть.

Гридни и терема соединялись переходами с жилыми клетями, которые объединялись сенями и составляли комплексы бытового назначения.

Резко контрастировали с богатыми хоромами князей и дружинников скромные жилища-мастерские ремесленников, как правило, одно- или двухкамерные, нередко заглубленные в землю (рис. 2.4).

Усиление имущественного неравенства и угнетения народа требовало должного идеологического обоснования. Язы-

ческие боги: грома и войны — Перун, солнца — Дажьбог, огня и ремесла — Сварог, скота и торговли — Велес и др. — отражали мировоззрение и характер взаимоотношений первобытно-общинного строя. Однако, опираясь на эти мифологические образы, трудно было объяснить право господства одних людей над другими.

Характерно, что, стремясь упрочить свое единовластие, князь Владимир (около 980—1015 гг.) пытается прежде чем принять христианство реорганизовать языческий культ и привести его в соответствие с принципами самодержавия. Христианская религия превращалась в могучую идеологическую силу, орудие внушения покорности и противопоставления злу. «Церковь, — по словам Ф. Энгельса, — являлась наивысшим общением и санкцией существующего феодального строя» (Маркс К., Энгельс Ф. Соч., т. VIII, с. 128), именно поэтому она была использована князьями как одно из эффективных средств классового господства.

Однако принятие христианства имело также положительные стороны. Распространению православия сопутствовало развитие письменности и в связи с этим более активное приобщение Руси к на-

следию античности. Расширились возможности знакомства с высокой культурой Византии и других стран, была освоена каменная строительная техника и монументальная живопись. С христианской религией древнерусские люди были знакомы задолго до символического «крещения Руси». Так, в договоре князя Игоря с Византией (945 г.) упоминается церковь Ильи в Киеве. Княгиня Ольга была православной. Жили в Киеве и христиане.

Для усиления авторитета князя и церкви использовались все средства, в том числе архитектура. Именно она должна была языком искусства внушать народным массам идею всемогущества небесного владыки и божественного происхождения княжеской власти.

Принятие христианства сопровождалось большим культовым строительством, о чем свидетельствует летопись, в которой говорится, что, крестившись, Владимир «приказал рубить церкви и ставить их по тем местам, где прежде стояли кумиры». На местах языческих капищ сооружались деревянные церкви, в облике которых сочетались канонические требования к православному храму и традиции славянского народного зодчества, обусловленные возможностями дерева и орудиями труда. Это приводило к возникновению своеобразных форм деревянных культовых построек.

2.2 Первые каменные постройки в Киеве

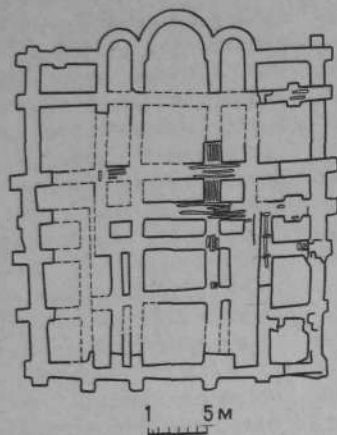
В 989 г. великий князь Владимир начал монументальное каменное строительство. С помощью византийских мастеров возводился соборный храм Успения Богородицы (закончен в 996 г.). Понимая идеологическое значение первого каменного храма для Киева, князь выделил одну десятую часть своих доходов на его содержание, в связи с чем церковь и получила наименование Десятинной. В 1240 г. храм был полностью разрушен, так как служил последним оплотом защитников Киева в

их героической борьбе против полчищ хана Батые. А потому о первоначальных формах этого первого на Руси монументального культового сооружения из камня мы не можем составить достоверного представления. Изучение остатков фундаментов позволяет сделать лишь заключение, что это была трехнефная крестово-купольная постройка с сильно развитой западной частью, придававшей ей базиликальный характер. Позднее с севера и юга к ней были пристроены галереи (рис. 2.5)

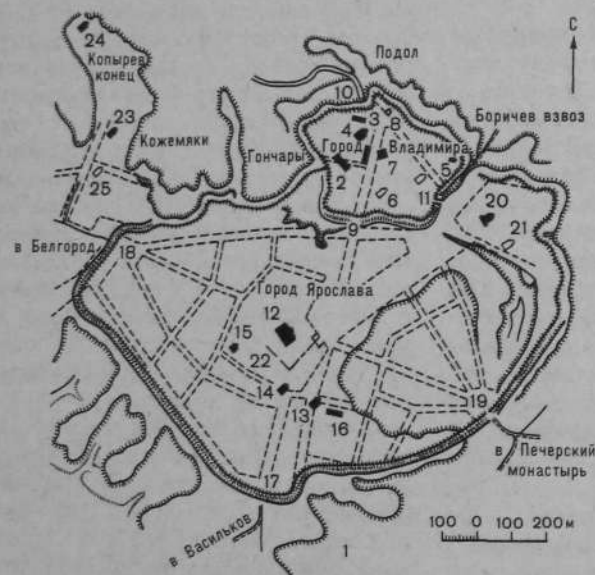
Внутренний вид Десятинной церкви поражал киевлян как сложной многоплановой организацией пространства, не свойственной деревянным храмам, так и богатством и красочностью отделки. Найденные при археологических раскопках многочисленные мраморные резные детали, включая капители, фрагменты мозаичного пола, осколки керамических плиток, покрытых глазурью, куски штукатурки с фресковой росписью, позволяют утверждать, что Десятинная церковь по богатству отделки не уступала византийским. Есть основания предполагать, что храм был многокупольным, а это сближало его силуэт с деревянными церквами, в которых для увеличения вместительности отдельные срубы объединялись, но каждый имел свое покрытие и завершение.

Строительство Десятинной церкви, вероятно, входило в более широкие планы придания «стольному граду» могущественной «империи Рюриковичей», по выражению К. Маркса, достойного вида. Именно поэтому был расширен и обнесен валом с рублеными стенами детинец, сооружены величественные дворцовые постройки и воздвигнут каменный храм Богородицы — невиданно большой и великолепный. Композиционным центром города Владимира стал Бабин торжок (рис. 2.6), на котором были поставлены бронзовая квадрига и статуи, вывезенные князем в 988 г. из Корсуни (Херсонес) в качестве трофеев. В ансамбль площади входили Десятинная церковь и постройки княжеского двора.

Обнаруженные при раскопках фундаменты трех гражданских зданий



2.5
План фундаментов Десятинной церкви (989—996 гг.) в Киеве



2.6
План Киева X—XI вв. Город Владимира:
1—3 — дворцовые постройки; 4 — Десятинная церковь; 5 — церковь Василия; 6 — церковь Федоровского монастыря; 7 — церковь Андреевского монастыря; 8 — церковь Крестовоздвиженского монастыря; 9 — Батыевы ворота; 10 — Подольские ворота; 11 — ворота к Боричеву взвозу

Город Ярослава:
12 — Софийский собор; 13 — церковь св. Ирины; 14 — церковь св. Георгия; 15 — церковь, открытая Д. В. Милеевым в 1911 г.; 16 — дворец; 17 — Золотые ворота; 18 — Львовские ворота; 19 — Лядские ворота; 20 — собор Михайловского Златоверхого монастыря; 21 — церковь Дмитриевского монастыря; 22 — остатки каменной стены

Копырев конец:
23 — церковь, раскопанная в 1947 г.; 24 — церковь, раскопанная в 1938 г.; 25 — церковь неизвестного наименования

2.7
Планы каменных дворцовых зданий X—XI вв. в Киеве

X—XI вв. были расположены полукругом вокруг монументального соборного храма, что свидетельствует о композиционном замысле. Как выглядели дворцовые каменные постройки, — достоверных данных нет. Весьма вероятно, что они включали каменные башни и дополнялись деревянными надстройками, переходами и теремами.

Археологические данные показывают, что дворцы были грандиозными по тому времени сооружениями длиной до 75 м при ширине более 10 м (рис. 2.7). Здания представляли парадную часть княжеских хором, о чем говорят их местоположение и богатая отделка. В археологических остатках дворцов обнаружены обломки мраморных и шиферных архитектурных деталей, куски штукатурки с фресковой росписью и даже фрагменты мозаики. Роскошные залы площадью 200 м², скорее всего, и были княжескими гридницами, вмещавшими, по сведениям арабского путешественника Ибн Фадлана, сотни людей.

Строительство комплекса каменных построек города Владимира явилось практической школой для киевских зодчих; на этой крупнейшей стройке вырастали собственные мастера каменного дела. Так, при раскопках Десятинной церкви были обнаружены кирпичи с клеймами не только греческих, но и русских мастеров.

Следующий значительный этап в развитии каменного зодчества приходится на годы княжения Ярослава Мудрого (1019—1054 гг.). Это время наивысшего расцвета и политического могущества Древнерусского государства, влияние которого ощущалось во многих странах. Культурные и торговые связи Руси распространились не только на Европу, но и на Малую и Среднюю Азию. С силой русского оружия вынуждены были считаться и кочевые орды печенегов, тюрок, половцев, и наемная византийская армия. Ярослав установил с помощью дипломатических браков своих детей тесные политические контакты со многими государствами Европы. В этот период усилились также культурные контакты Древней Руси с Западной Европой.

Русские люди не могли мириться с попытками византийской церкви закрепить свое главенство на Руси. Поэтому между Константинополем и Киевом шла упорная идеологическая борьба. В этих условиях предпринятое Ярославом расширение и укрепление Киева приобретало особое общественное значение.

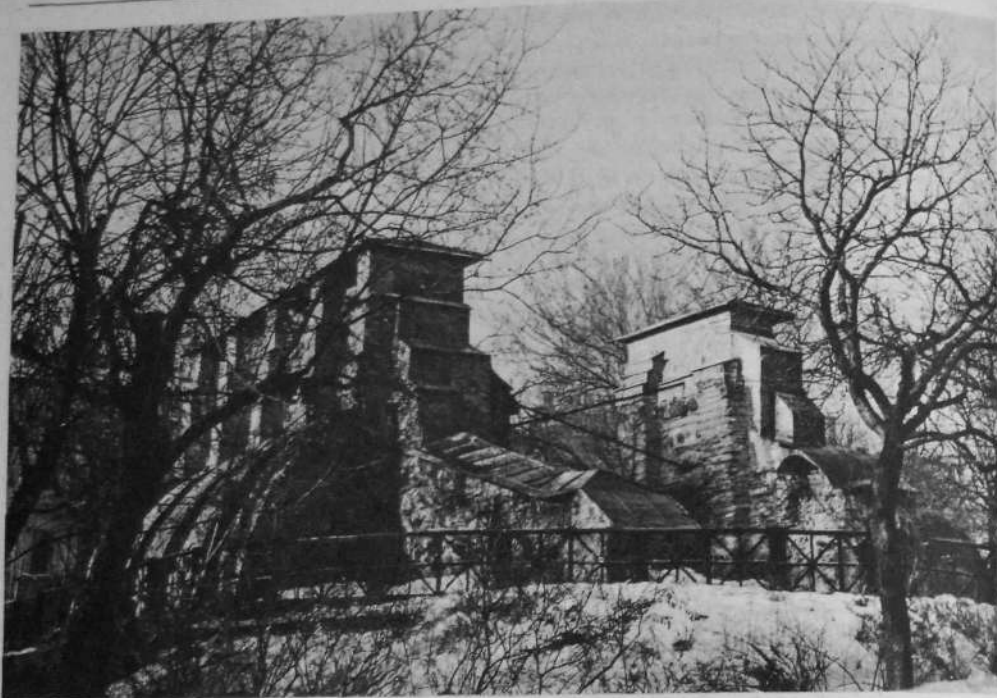
Город Ярослава охватил большую территорию (около 80 гектаров) нагорной части Киева, превышавшую город Владимира почти в восемь раз. Мощные валы с бревенчатыми стенами достигали высоты 16 м. В околный город, каким по сути являлся город Ярослава, вели трие ворот, выводивших на основные дороги в Белгород, Васильков и Печерский монастырь (см. рис. 2.6).

Особенное значение придавалось въезду, который находился на продолжении главной улицы города, выходившей к Батыевым воротам; затем она была продолжена и связала княжеский двор с церковным — митрополией. Замыкалась она монументальными Золотыми воротами. К воротам сбегались криволинейные улочки: с северной стороны к Львовским воротам, а с южной — к Лядским.

Все ворота города Ярослава были каменными. Золотые ворота, в силу своей важности, были увенчаны надвратной церковью Благовещения (рис. 2.8). Наименование ворот повторяет название знаменитых Константинопольских «врат». Недаром ведь Киев считали политическим соперником Константинополя.

Золотые ворота представляли мощную крепостную башню с широким (7,5 м) проездом, к боковым ее сторонам примыкали земляные валы. Над боевой площадкой возвышалась церковь. Ворота были разрушены во время монголо-татарского нашествия, и до 1982 г. находились в развалинах.

Стены Золотых ворот выполнены в характерной еще для Рима смешанной кладке (рис. 2.8). Слои камня чередовались с двумя-тремя выравнивающими рядами тонкого (2—4 см) плоского квадратного кирпича — плинфы. Кладка вератного кирпича — плинфы. Кладка на известковом растворе с добавлением толченого кирпича-цемянки, что



придавало ему розовый оттенок. Живописность стены усиливали широкие (2—3 см) швы и частичная затирка раствором поверхности между камнями.

В центре города Ярослава, рядом с главной магистралью, соединявшей детинец и окольный город, в 1037 г., согласно летописным данным, начинается *Софийский собор**. Он мыслится как главный христианский храм на Руси — Митрополия Русская, которая противопоставлялась Константинопольской. Ярослав, посвящая храм Софии, как бы подчеркивал свое равенство с византийскими императорами. Отныне град Киев, как и Царьград, имел не только Золотые ворота, но и Софийский собор.

Строительство нового идеологического центра нельзя рассматривать вне общей политической программы великого князя — программы, направ-

2.8

Золотые ворота (1037 г.) в Киеве. Вид до реставрации в 1982 г. (фото П. В. Панова)

ленной на укрепление государственности и господства феодальной знати.

В период средневековья каждое культовое сооружение отражало целый комплекс общественных идей, которые инсказательно выражались с помощью христианских догм и символов. Подобно тому, как античное искусство насыщало мифологические образы острым, современным своей эпохе содержанием, так и средневековое искусство говорило о злободневных проблемах языком религиозных притч и поучений; современность воспринималась посредством аналогий с библейскими сказаниями и религиозными постулатами (бездоказательными положениями). Здание церкви в глазах ее создателей являлось не только помещением для молящихся, обладающим впечатляющими художественными достоинствами, но и условной, как бы материализованной, моделью

мироздания. Перенесение на культовые постройки абстрагированных представлений о структуре мира, его общественном устройстве весьма характерно для ранних периодов истории человечества.

Христианская церковь выработала определенную систему объемно-пространственной структуры храма и его росписей, которые аллегорически изображали библейскую историю человечества, и этические нормы, освященные религией. Однако древняя языческая Русь не могла сразу усвоить все философские тонкости богословия; в мировоззрении русских людей еще были сильны пережитки натуралистического миропонимания, в силу чего и идейно-художественная трактовка образа культового здания не могла быть идентичной византийским прототипам. На формы русских храмов оказывали также влияние особенности климата.

Князь в отличие от византийского императора был представителем только светской власти и использовал церковь в классовых интересах. Особенности исторического развития Руси и задач, стоявших перед русской церковью, обуславливали специфику социального заказа, его индивидуальность. Поэтому, несмотря на крестово-купольную композицию культового здания, возведенную в канон, и систему его росписей, несмотря на участие иноземных мастеров, София Киевская обладала ярким национальным своеобразием.

Софийский собор представлял собой пятинефный крестово-купольный храм, окруженный с юга, запада и севера двумя обходами — галереями (рис. 2.9). В наружную галерею с западной стороны включены две лестничные башни, которые вели на хоры и плоскую кровлю-гульбище. Развитые хоры площадью около 300 м², окруженные вторым ярусом галереи, с торжественными широкими лестницами — дань местным традициям, связанным с важной ролью хоров.

Великий князь во время богослужения находился со своими приближенными на хорах, он как бы возносился над простыми смертными. Пространство хоров с расширениями по углам, получившими форму залов со столба-

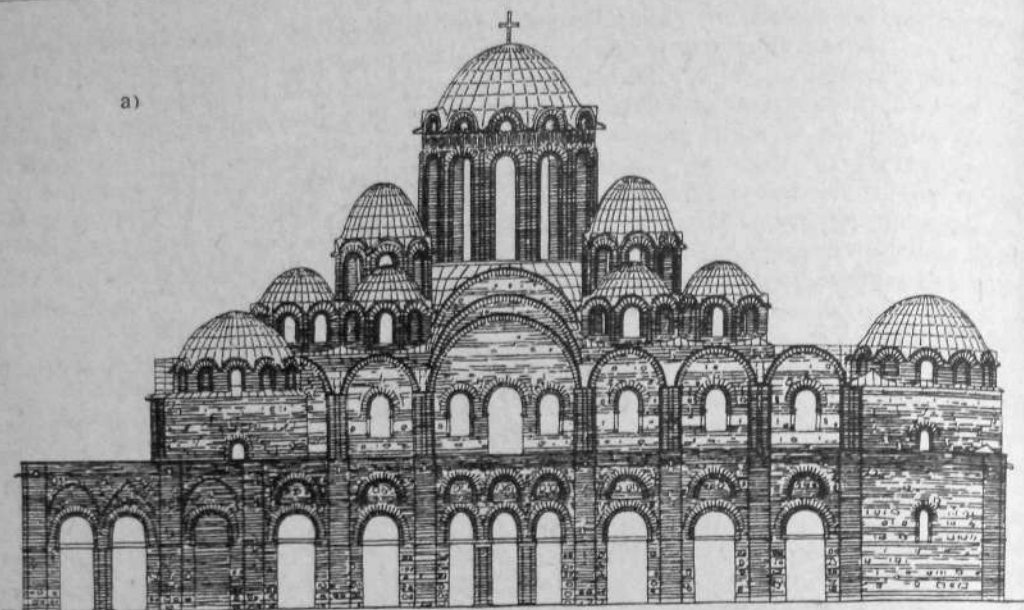
ми посередине, окруженное обособленными участками галереи, выполняло многосторонние функции, в том числе и светские; не случайно летописцы называют хоры «палатами». В торжественной обстановке князь принимал на хорах послов, обсуждал государственные дела, в особых помещениях переписывались книги и хранились эти сокровища человеческой мудрости. У стен Софии собиравлось шумное вече, а в храме проводилась ответственной церемонией — «посаждение на стол» князя; мирские дела сменяли церковную службу; общественная жизнь в различных ее проявлениях сосредоточивалась в стенах грандиозного собора.

Сочетание светского и духовного начал нашло отражение в художественных особенностях здания: бытовые сцены развлечений, изображенные на фресках башен, как бы противопоставлялись идеям смирения и отреченности от жизненных благ; групповые портреты княжеского семейства включались в церковные росписи; замкнутость церковного здания нарушалась открытыми арками галерей, вносившими в облик храма черты общедоступности.

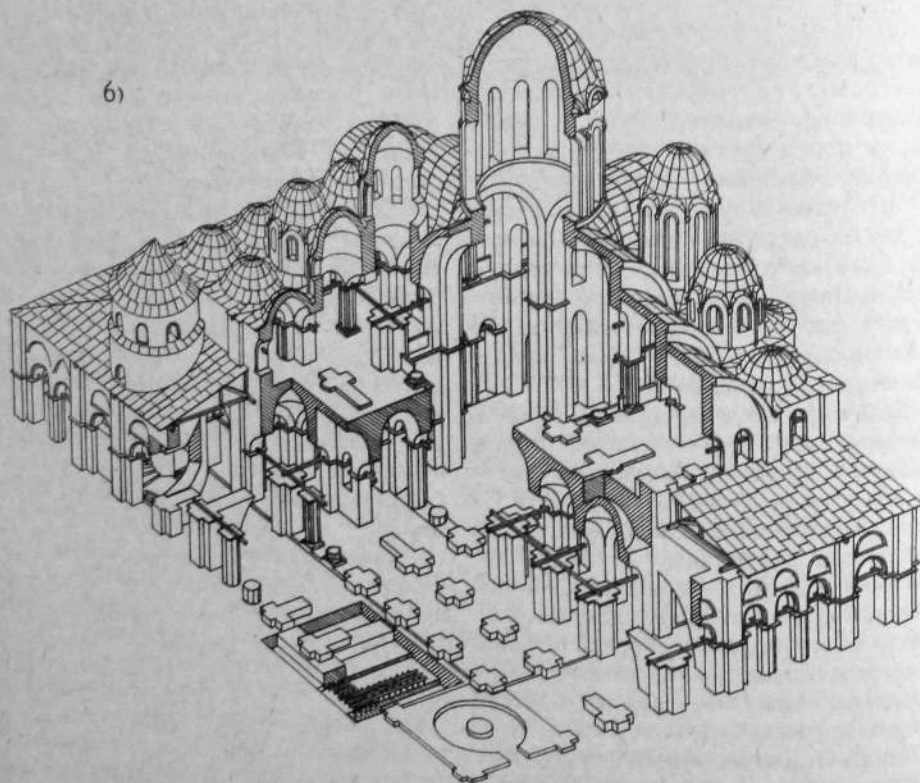
Эти и другие композиционно-художественные особенности Софии Киевской были обусловлены конкретной действительностью, спецификой жизни Древней Руси. Ярослав, предпринявший смелый политический акт самовластного назначения русского митрополита вопреки византийской церкви, бросавший вызов самому Царьграду, вряд ли мог ostаваться пассивным при обсуждении и строительстве нового идеологического центра — Митрополии Русской.

Даже в самом посвящении храма Софии («Премудрости божьей»), кроме соперничества великих держав, можно усматривать отражение политики великого князя, направленной на укрепление власти и всей государственной системы, на ее разумное устройство. Нельзя забывать о том, что в содержательный образ храма «Премудрости» вкладывался в те времена целый комплекс идей, связанных с целесообразным жизнеустройством, что София олицетворяла градохранительницу и мудрую

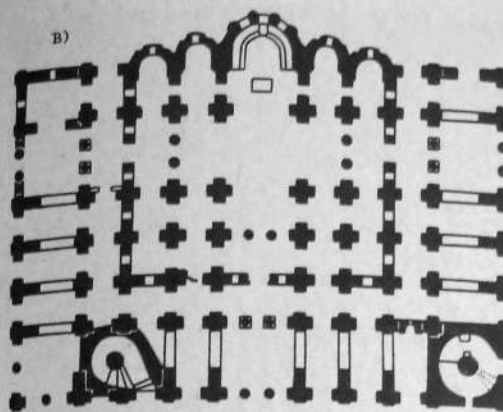
* Летописная датировка Софийского собора в Киеве вызывает сомнения. Доктор искусствоведения Г. Н. Логвин считает, что храм к 1037 г. был уже построен.



а)



б)



10 5м

2.9
Софийский собор (до
1037 г.) в Киеве
а — западный фасад
(реконструкция
Н. И. Кресального,

Ю. С. Асеева,
В. П. Волкова;
б — аксонометриче-
ский разрез (чертеж
Н. Г. Логвиной); в —
план первого яруса

устроительницу «дома». Именно «дом» в широком смысле — от человеческого жилища до мироустройства — являлся символом библейской Премудрости. Ярослав, славившийся своей любовью к книгам, а потому и получивший прозвище Мудрого, не мог не вкладывать глубокий смысл в наименование главного собора молодого Древнерусского государства. София Киевская, поражающая современников своими размерами, рациональной организацией сложной объемно-пространственной структуры, гармонией и красотой форм, должна была вызывать ассоциации с мудростью и силой князя, с могуществом управляемого им государства, с его правом на единовластие.

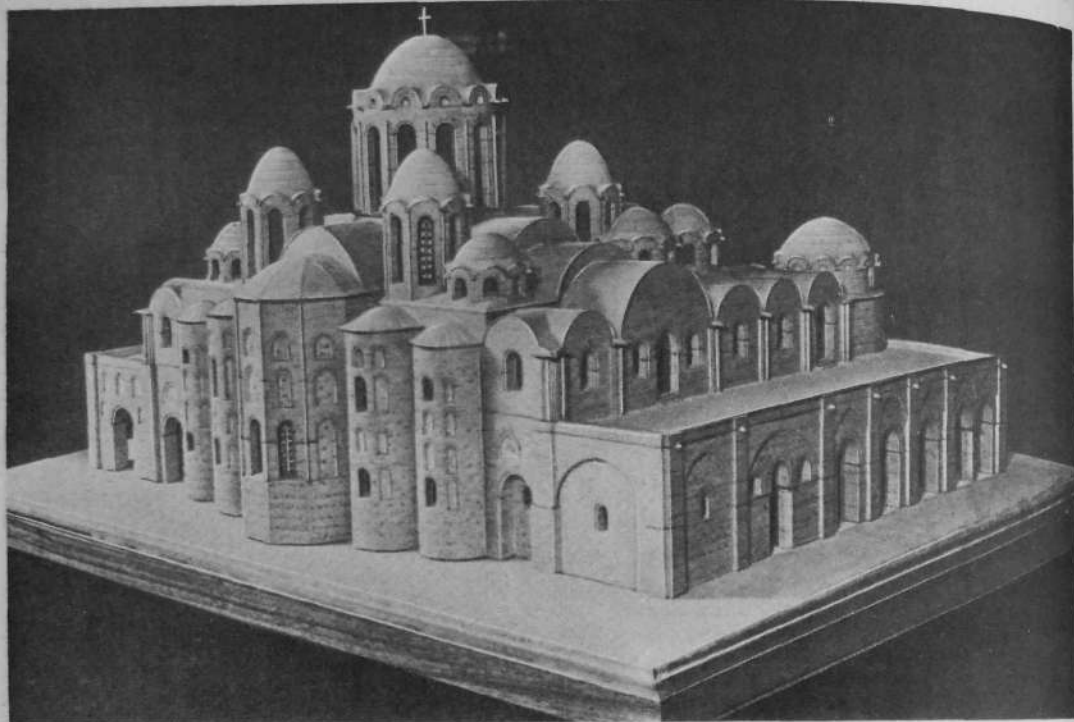
Иерархия, проповедуемая церковью как основа мироустройства, художественно воплощалась в соподчиненности объемов храма, в закономерности нарастания масс к центральной главе, вознесенной выше всех, в композиционной зависимости от нее расположения, размеров, декора малых глав (рис. 2.10). Принципы иерархии воспринимались и в интерьере, в подчинении второстепенных ячеек подкупольному пространству, в увеличении освещенности главного ба-

рабана, в ритмическом строе полукружий, завершающихся подпружными арками средокрестия. Особенно наглядно воспринималась «служебная лестница» мироздания в мозаиках и фресках как обоснование существующего порядка.

Четкое деление «небесных чиновников» на первостепенных и второстепенных, выделение главного проявляется и в применении для «небесной элиты» более богатых и импозантных по сравнению с фресками мозаичных изображений на золотом фоне. Мозаика покрывает стены наиболее идеологически важных частей храма: центрального купола и апсиды. Характерно, что и снаружи они наиболее пластически выразительны.

В центральной апсиде, на ее сферической поверхности — «золотом небе» — изображена во весь рост Богородица с молитвенно поднятыми руками — Оранта. Женский образ «заступницы» был близок славянам, еще недавно почитавшим «Великую богиню земли». Под фигурой Богородицы размещена обрядовая сцена причащения апостолов. Мозаичная композиция прекрасно согласована с криволинейной поверхностью апсиды. Движение фигур направляет взор к главным действующим лицам, идейному центру, что и являлось задачей храмостроителей.

Обращает на себя внимание своей исключительностью фресковая роспись, находящаяся напротив центральной апсиды на уровне хоров. Здесь был изображен Христос и семья Ярослава Мудрого. К этому как бы второму идейно-композиционному центру направлялись размеренной поступью сыновья и дочери Ярослава (рис. 2.11). До наших дней дошла лишь фреска на южном участке, примыкавшая к центральному звену росписи. Движение фигур от алтаря, подчеркнутое увеличением их размера, ориентировало зрителей в сторону хоров, где восседал как бы живой наместник бога на земле. Изображение рядом с ним русских князей показывает значение социального заказа и его влияние на идейное содержание и индивидуализацию архитектурного решения.

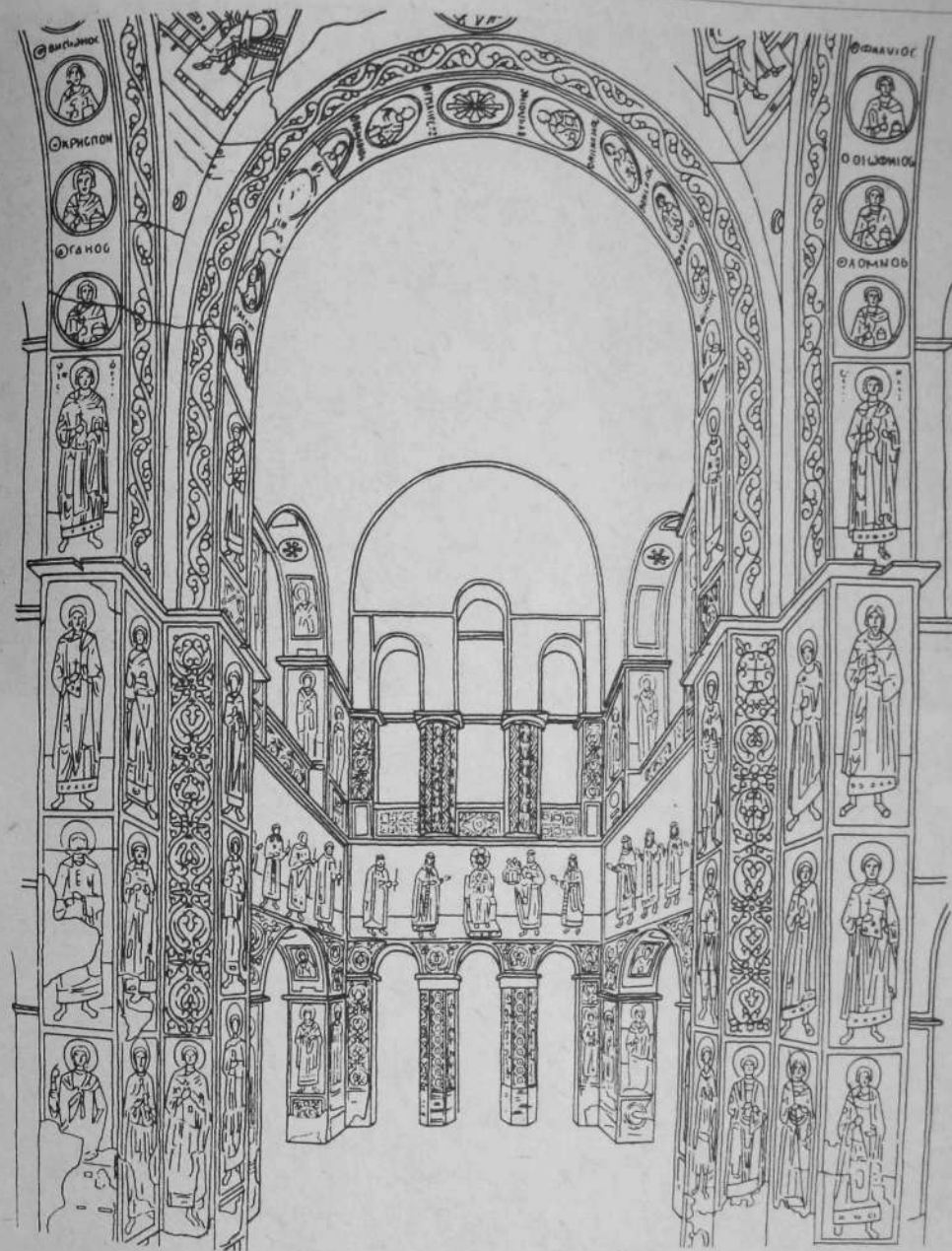


Храм претерпел много изменений. Его разрушали и грабили монголо-татарские полчища, переделывали духовные пастыри греко-католической церкви, восстанавливал и реконструировал в XVII в. митрополит Петр Могила. И, несмотря на это, София Киевская во многом сохранила, особенно в интерьере, первоначальный облик. Благодаря упорной и кропотливой работе советских реставраторов раскрыты десятки квадратных метров древних фресок, выявлены фрагменты древнего пола, собраны резные архитектурные детали из мрамора, дополнявшие убранство собора (рис. 2.13). Это позволяет полнее представить внутренний вид Софии времени Ярослава — огромное пространство с мерцающим золотом мозаик, с цветистым ковром фресок, расчлененных шиферными карнизами и резными плитами парапетов, блеск полированных каменных плит облицовки, глубокие тона красного шиферного пола с узором из смальты и девственно белую мраморную алтарную преграду, которую позднее сменил иконостас. Органичное

2.10
Макет Софийского со-
бора в Киеве (реконст-

единство живописных изображений и архитектуры, их синтез дополнялись театральностью богослужений, пышностью и красочностью одежды священнослужителей и эмоциональностью песнопений, воздействуя на психику молящихся и создавая возвышенную атмосферу (рис. 2.12).

Хуже сохранился внешний облик храма. Надстройка второго этажа над наружной галереей и закладка арочных проемов исказили первоначальную его композицию; штукатурка и орнаментальный декор XVII в. нарушили цветовое и пластическое решения; сложной формы купола изменили силуэт храма. Только восточный фасад с апсидами и раскрытые фрагменты древней кладки позволяют мысленно восстановить самобытную, полную величия угнетенную композицию тринадцатиглавного храма, постепенно возмужавшую к



2.11
Схема размещения
фресок в западной
части главного нефа
Софийского собора
в Киеве



2.12
Интерьер Софийского
собора в Киеве
(фото Г. Н. Логвина)

2.13
Софийский собор
в Киеве

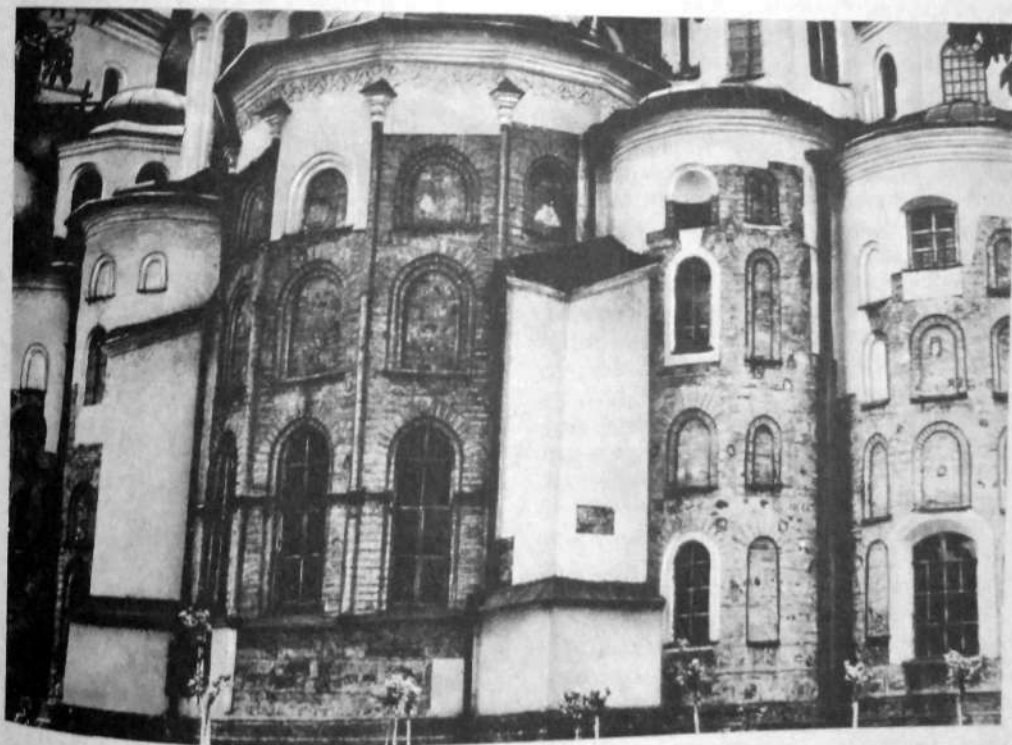
а — резной шиферный
парапет; б — капители

2.14
Восточный фасад
Софийского собора
в Киеве
(фото Г. Н. Логвина)

б)



а)



главному куполу. Рыжевато-розовый колорит стен обогащался наружными росписями; живописный рисунок кладки из чередующихся рядов камня, кирпича и широких слоев раствора дополнялся орнаментальными кирпичными вставками в виде крестов или меандра. Из поставленных на ребро и утопленных в толщу кладки кирпичей была имитирована в нижних частях апсид квадратная кладка из крупных каменных блоков.

Верхние части здания вследствие уменьшения массы, большей раздробленности и декоративности кажутся более легкими, воздушными. Умение мастеров зрительно облегчить стену, как бы сделать ее более высокой хорошо иллюстрирует главная апсида (рис. 2.14). Массивная, толщиной более метра, стена благодаря уступчатым нишам не кажется тяжелой. Тонкие колонки на углах апсиды своим стремительным взлетом вверх, подчеркнутым ритмом членений, иллюзорно увеличивают ее высоту. Этому способствует также убывание размеров ниш по высоте, выполняющих роль своеобразного масштабного эталона.

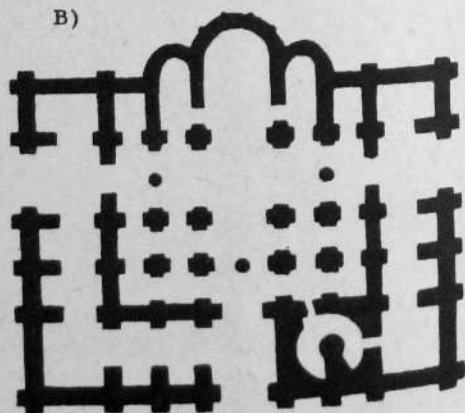
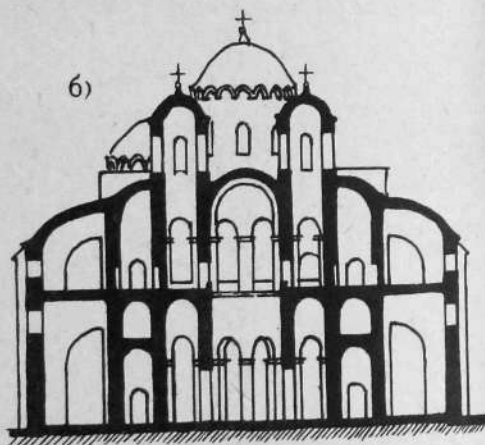
К особенностям конструктивного решения Софии Киевской следует отнести уступчатое повышение коробовых сводов, перекрывавших ветви подкупольного «креста», что обеспечивает лучшую передачу распора от главного купола и увеличивает устойчивость пространственной структуры. Нововведением являлось также устройство разгрузочных полуарок, своего рода аркбутанов, в наружной галерее (см. рис. 2.9, б). По периметру стен проложены дубовые связи, в своды для уменьшения веса и улучшения акустики вставлены керамические пустотелые сосуды — «голосники», наружная поверхность сводов покрывалась свинцовыми листами.

2.3 Культное строительство в других городах

Начало строительства в 1045 г. сыном Ярослава — Владимиром собора Софии в Новгороде — втором по зна-



0 5 10 м



2.15
Софийский собор
(1045—1052 гг.) в Новгороде

а — южный фасад (реконструкция Г. М. Штендера); б — поперечный разрез; в — план первого яруса (схема)

2.16
Общий вид Софийского собора в Новгороде (фото А. А. Тица)

чению городе Древнерусского государства — следует рассматривать как продолжение политики укрепления государственности и упрочения авторитета великого князя.

Каменный храм ставится в детинце, на месте сгоревшей дубовой Софии (989 г.) как княжеский и одновременно общегородской собор. Он закладывался, по-видимому, при участии княжеских зодчих из Киева. План Софии Новгородской во многом схож с планом Софии Киевской. Это тоже пяти нефный крестово-купольный храм с широ-

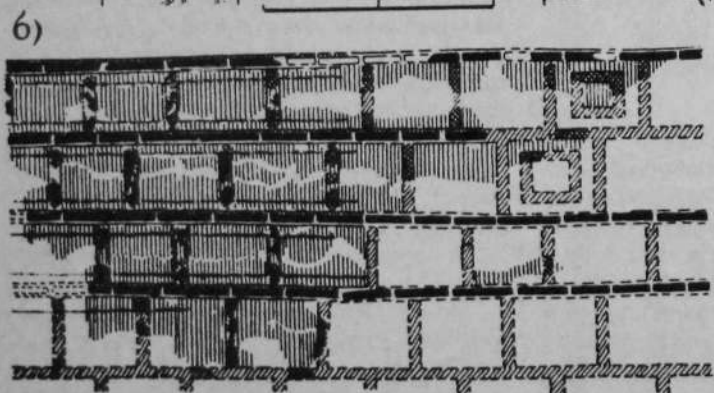
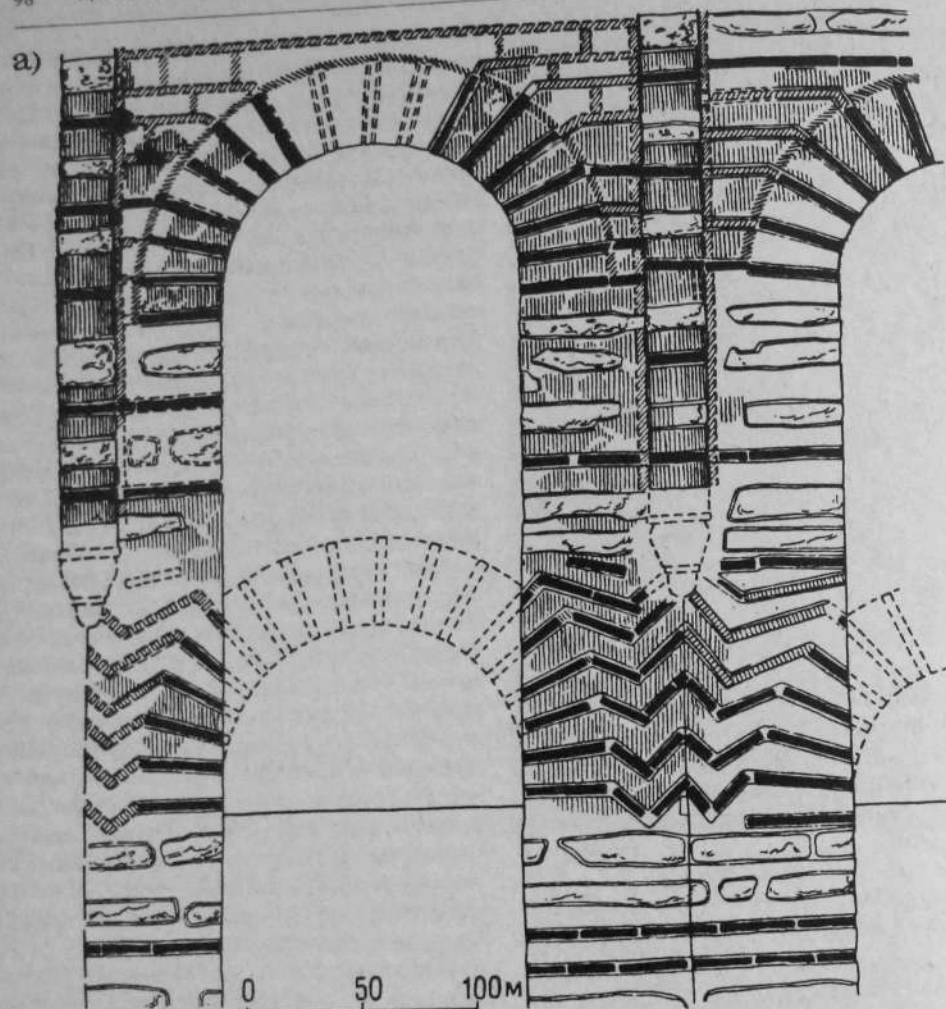


кими хорами и галереей (рис. 2.15), но эта схема, как бы подчиняясь принципам иерархии, упрощена. Собор имеет одну галерею и одну башню-лестницу, ведущую на хоры, вместо пяти апсид здесь три, ветви «креста» заканчиваются двухпролетной аркадой, а не трехпролетной, как в Киеве, и, наконец, София Новгородская увенчана всего пятью главами, а не тринадцатью. Последнее особенно показательно, ибо деревянная предшественница, согласно летописи, имела тринадцать «верхов».

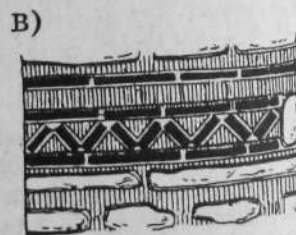
Основной объем Софии Новгородской воспринимается как единое целое, а не механическое объединение отдельных соподчиненных пространственных ячеек, как в Софии Киевской (рис. 2.16). Впечатлению единой массы способствует и компактное расположение глав. Большие плоскости стен, расчлененные сильно выступающими лопатками, напоминающими контрфорсы, маленькие проемы без обрамления, замкнутость галерей — придают зданию особую монументальность, вызывают ощущение необычной его мощи. И это не случайно: архитектура в камне запечатлевает, как и песни, эстетические идеалы народа. Зодчество Новгорода столь же лаконично, как и язык его летописей, так же непосредственно и выразительно, как и чистые яркие краски иконописи.

Образ градохранительницы Софии ассоциировался у новгородцев с самим городом: «где святая София, ту Новгород», — лапидарно пишет летописец. София Новгородская, несмотря на использование в качестве образца Софии Киевской, в результате воздействия местных эстетических традиций и природных условий приобрела образную индивидуальность и самобытность.

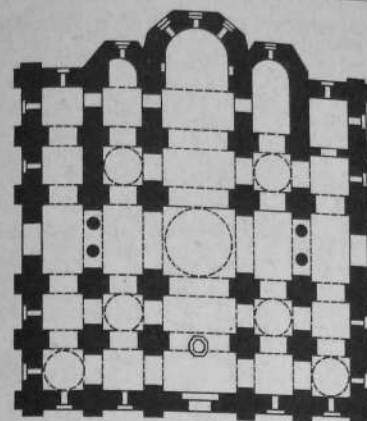
В середине XI в. Новгород представлял собой крупнейший торговый и культурный центр Древнерусского государства. Раскинувшиеся по обе стороны Волхова городские посады, густо заселенные торгово-ремесленным людом, оказывали влияние на культуру вольнолюбивого города, который уже к тому времени был менее зависим от великого князя, чем другие города.



2.17
Софийский собор в
Новгороде
а — детали кладки



центральной апсиды;
б — детали кладки се-
верной апсиды; в —
фрагмент лопатки



2.18
План Софийского со-
бора (1044—1066 гг.)
в Полоцке

Природа дала новгородским строителям не только дерево, но и удобный для обработки камень — известняк. За год до закладки Софии, в 1044 г., новгородцы начали возводить каменные стены и башни детинца. Скорее всего, часть мастеров, соорудивших «каменный город», приняла участие и в строительстве Софийского собора, продолжавшемся семь лет. Косвенным подтверждением этому служит своеобразие кладки стен Софии в Новгороде, в которой как бы сочетается техника чисто каменной и смешанной кладки.

Реставратор Г. М. Штендер писал, что «каменные стены представляли гигантскую цветную мозаику из фиолетово-серых, зеленых и желтых тончайших оттенков камней, оправленных в розовую основу гладко заполированного раствора, кирпичных орнаментов и цветных покрасок, создававших общий жизнерадостный настрой, свойственный народному искусству». Простые орнаментальные узоры из кирпича сосредоточены в наиболее композиционно важных местах: апсидах, барабанах и частично в лопатках. Декоративная кладка центральной апсиды, как бы сохранившая «почерк» киево-черниговских мастеров-каменщиков, дополнялась на северной и южной апсидах рисованными по

образке красной краской «квадрами» (рис. 2.17).

Живописный характер стен усиливался кирпичными арками, в которых, как и в Киеве, чередовались ряды кирпича на ребро в плоскости стены с рядами, утопленными в кладку. Ритм кирпичных полос на фоне затертых до блеска широких швов зрительно подчеркивал напряженность арочной перемычки, выразительность ее конструктивной формы.

К особенностям строительной техники Новгорода относится устройство необычных для других древнерусских городов свода в виде четверти цилиндра и свода треугольного очертания. Если последний, очевидно, был навеян формами деревянных двускатных покрытий, то свод, представлявший в разрезе четверть окружности, был достаточно распространен в романской архитектуре. Можно предположить, что новгородцы, имевшие широкие торговые связи с Прибалтийскими странами, творчески перерабатывали строительный опыт не только Киева и Византии, но и Западной Европы.

Интерьер Софии Новгородской тоже свидетельствует о самостоятельных путях освоения мастерами композиционных основ типа крестово-купольного храма. При общности основных принципов пространственной композиции наблюдаются отличия в деталях. Пространственные ячейки в Новгороде меньше, чем в Киеве, а толщина стен и столбов больше. Это создает впечатление меньшей целостности внутреннего пространства. Высота Софии Новгородской на два метра с небольшим превосходит Киевскую (28,5 м). Интерьер Софии в Новгороде лишен тематических мозаичных изображений, они заменены фресками, что снижает общую репрезентативность внутреннего пространства этого замечательного памятника архитектуры.

Современный вид собора — полностью пологонного, с надстроенной еще в XII в. галереей, растесанными окнами — все же дает некоторое представление о его первоначальном облике. Большой урон зданию нанесли фашисты: погибла уникальная фреска Вседержи-

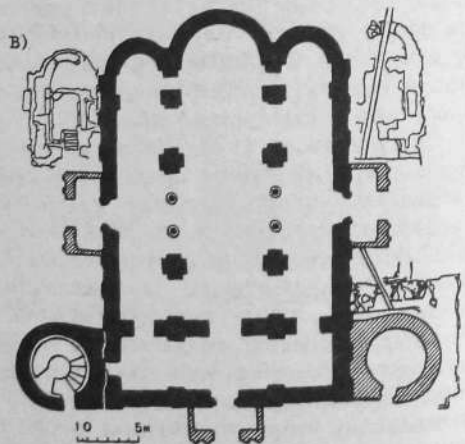
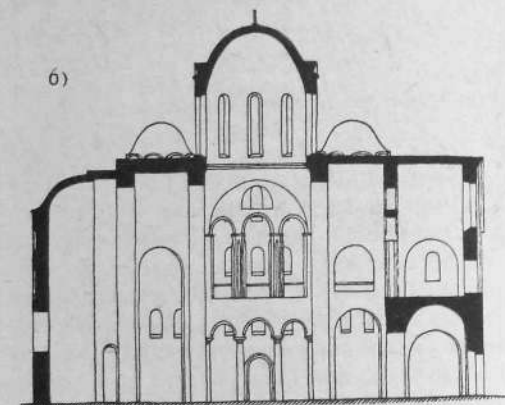
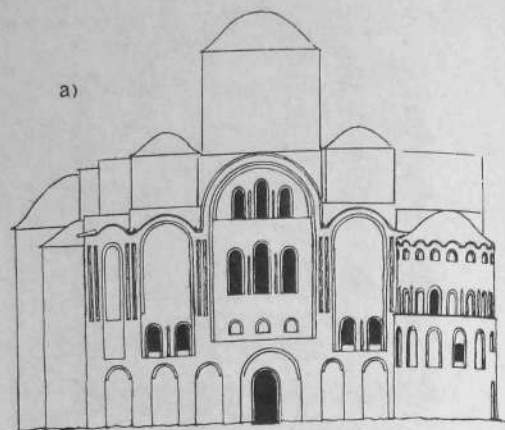
теля в центральном разрушенном и затем воссозданном куполе, пострадали и другие росписи.

Между 1044 и 1066 г. возводится еще один *Софийский собор* в третьем важнейшем городе Древней Руси — Полоцке. Таким образом, в трех центрах формирования древнерусской культуры, сыгравших значительную роль в образовании единого государства, сооружаются соборы Софии, которые в эпоху аллегорических образов служили наглядными символами государственности и силы великого князя.

От собора Софии в Полоцке XI в. до наших дней дошли только апсиды, участки фундаментов и фрагменты внутренних столбов, а также отдельные противоречивые письменные сведения. Это был тоже пятинефный крестовокупольный храм с хорами и тремя апсидами, но без наружной галереи. Однако и полоцкие зодчие, подобно новгородским, внесли существенные изменения в каноническую структуру храма. В интерьере они выделили промежуточными столбами лишь южную и северную ветви подкупольного «креста» (рис. 2.18), в силу чего пространство получило продольную ориентацию оси восток — запад. Ощущению вытянутости пространства, напоминающего базилику, способствуют дополнительные пространственные ячейки между апсидами и средокрестием. Некоторое представление о внешнем виде Софии Полоцкой дают фрагменты кладки апсид, выполненных в киевских традициях.

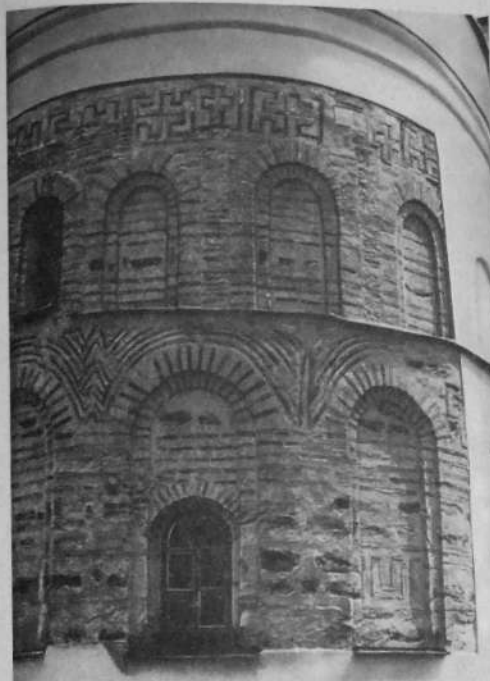
Несколько особняком от известных памятников первой половины XI в. стоит *Спасо-Преображенский собор* в Чернигове. Этот древнейший после Десятинной церкви каменный храм (строительство началось около 1036 г.) возводился на средства князя черниговского и тмутараканского — Мстислава — сына Владимира.

План описываемого собора проще, чем его предшественников. Это прямоугольник, рачлененный столбами на три нефа, завершенные апсидами; с запада устроен нартекс, к которому с севера примыкает лестничная башня (рис. 2.19). Вытянутость собора с востока



2.19
Спасо-Преображенский
собор (около 1036 г.) в
Чернигове
а — северный фасад

(реконструкция
А. А. Тица);
б — продольный раз-
рез; в — план первого
яруса



2.20
Фрагмент лестничной
башни Спасо-Преоб-

раженского собора в
Чернигове (фото
А. А. Тица)

на запад усиливается, как и в Софии Полоцкой, дополнительными столбами между алтарем и средокрестием, а также отсутствием галерей. Использование композиционной схемы, отличной от схемы Десятинной церкви, можно объяснить соперничеством Мстислава с Ярославом, которые после вооруженной борьбы поделили древнерусские земли: Мстислав стал княжить в Чернигове, а Ярослав — в Киеве. Возможно, здесь сказались также культурные связи с Болгарией, где купольная базилика была широко распространена. Особенно типологически близка Спасо-Преображенскому собору схема базилики Софии в болгарском городе Охриде (X в.), у которой к нартексу также пристроена башня.

Из летописи известно, что при жизни Мстислава стены собора были выведены в высоту «сколько можно, стоя

на коне, достать рукою». Смерть Мстислава в 1036 г. прервала строительство храма. Черниговские земли вошли в состав единой Древнерусской державы. Поэтому, очевидно, в идеологически важную программу строительства на Киевской Руси входит и окончание Спасо-Преображенского собора в Чернигове.

В кладке верхней части собора заметен стиль киевских мастеров. Против внутренних столбов на фасадах выше ложной аркады выведены лопатки, которые, как и в Софии Киевской, имеют сложную расчлененную форму (рис. 2.19, а). Очень близки также завершения центральных барабанов с меандровым фризом и венцом полукружий. Несмотря на сходство в отдельных деталях с киевскими постройками, в целом Спасо-Преображенский собор представляет собой оригинальное произведение, не имеющее прямых аналогий.

Трудно представить первоначальный облик одного из первенцев каменных храмов Руси, гордо возвышавшегося среди деревянной застройки детинца. Монументальность основного объема Спасо-Преображенского собора, его мощь подчеркивались окружающими небольшими строениями. Увеличивала торжественную величавость храма и прижавшаяся к нему с южной стороны, подобно лестничной башне, маленькая церковь, выполнявшая функции крещальни. Она была пристроена несколько позже и как бы уравнивала башню, придавала симметричность и ступенчатость композиции собора со стороны западного входа (рис. 2.19, в).

Спокойное пирамидальное развитие объемов в Софии Киевской уступило место более контрастной и динамичной устремленности масс вверх. Высота Спасо-Преображенского собора (30 м до замка купола) немного превышает высоту Софии в Киеве, но отношение высоты к ширине или длине храма резко отличается. Если в черниговском соко отличается. Если в черниговском соборе ширина к высоте относится примерно как 3/4, то в киевском — около 2/1, т. е. в первом случае ширина меньше высоты, а во втором — почти в два раза больше.

В нижней части Спасо-Преображенского собора преобладает массивная глущая кладка, поверхность которой по мере ее подъема становится пластичнее; поверхности стен начинают дробиться и визуальнo как бы облегчаются, благодаря чему создавалось впечатление большой устойчивости сооружения, возни- шло ощущение нарастающей к низу нагрузки и напряжения воспринимающих ее стен. Сопоставление маленьких и больших ниш, своеобразный масштабный ряд, согласованный с размерами человека, как бы увеличивали высоту.

Особую роль в архитектурном образе Спасо-Преображенского собора играла кладка. Согласно общему тектоническому принципу, в цокольных участках стен посредством росписи имитировалась кладка из квадров, в средних участках ряды из камня перемежались с кирпичными, а в верхних использовался только кирпич. Отличительной чертой собора в Чернигове является обилие орнаментальных вставок из кирпича (рис. 2.20). Здесь и строгий меандровый фриз, и простейшие зигзаги, и кресты, и даже солярные (солнечные) знаки. Составляя органичное целое с конструкцией стены, эти декоративные детали не разрушали ее целостности и в то же время придавали нарядность наружной поверхности.

От внутренней отделки Спасо-Преображенского собора, бывшего великолепия его мраморных колонн, фресковых росписей, полов с мозаичной инкрустацией почти ничего не осталось. В настоящее время мы можем судить в основном о пространственной композиции интерьера. В нем господствует пространство среднего нефа, завершающееся куполом. Более простая схема этого собора не осталась одинокой, именно она получила дальнейшее развитие.

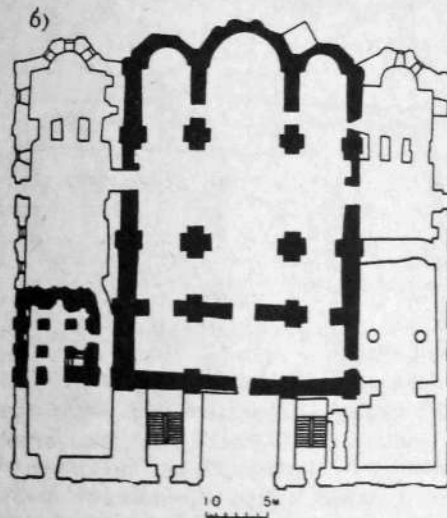
2.4 Формирование феодальных усадеб и монастырей

Вторая половина XI в. знаменует начало усиления политического и экономического значения отдельных кня-

жеств. Этому способствовало и завещание Ярослава: ...«поручаю стол мой в Киеве старшему сыну моему и брату вашему Изяславу, ...а Святославу даю Чернигов, а Всеволоду Переяславль, а Игорю Владимир, а Вячеславу Смоленск» («Повесть временных лет» — 1054 г.). Крепнут удельные столыные города, увеличиваются княжеские вотчины, расширяются боярские земли, разрушается крестьянская община. Общинники — смерды становятся все более зависимыми от феодалов. Набирает силу и церковь, превращаясь в мощное идеологическое оружие, используемое князьями.

Церковные круги сосредоточивают в своих руках большие материальные ценности. Религиозные общины — монастыри — постепенно превращаются в крупные феодальные хозяйства и идеологические центры. В этих условиях перед архитектурой возникали новые задачи, связанные с формированием феодальной усадьбы и монастырского комплекса. В каменных постройках отражается процесс обособления княжеств: уменьшаются размеры и монументальность сооружений, что выражает их более скромное социальное значение и материальные возможности заказчиков по отношению к великому князю. Сохранились в малом количестве каменные здания в основном монастырских строений. В монастырях формируется тип небольшого храма, предназначенного для ограниченного круга молящихся.

Сыновья Ярослава, укрепляя свои политические позиции, начинают возводить в Киеве родовые монастыри: Изяслав — Дмитриевский, Всеволод — Михайловский (Выдубицкий), Святослав — Симеоновский. Появляется и новый заказчик — церковь. В 1073 г. закладывается каменный храм — Успенский собор в Киево-Печерском монастыре, который превращается в оплот русского православия в борьбе с византийской церковью. Велика была роль монастыря и в русской культуре. В его стенах получило развитие летописание. Оконченный в 1078 г., собор превратился в своеобразный образец культовой архитектуры — его схема варьировалась в течение столетий зодчими разных городов.



2.21

Успенский собор
(1073—1078 гг.) Кие-
во-Печерского мона-
стыря

а — западный фасад
(реконструкция
Н. В. Холостенко);
б — план

Успенский собор — это трехнефный храм без галерей; он имеет шесть внутренних крестообразных столбов, а не восемь, как черниговский. К западным столбам примыкают стены нартекса (рис. 2.21). Пространственная структура храма упрощается. Хоры располагаются только над нартексом, благодаря чему основная часть Успенского собора воспринималась более целостно. Его внутреннее пространство раскрыва-

лось на всю высоту, выявляя крестообразную структуру, не закрытую хорами, логически завершаясь единственным куполом.

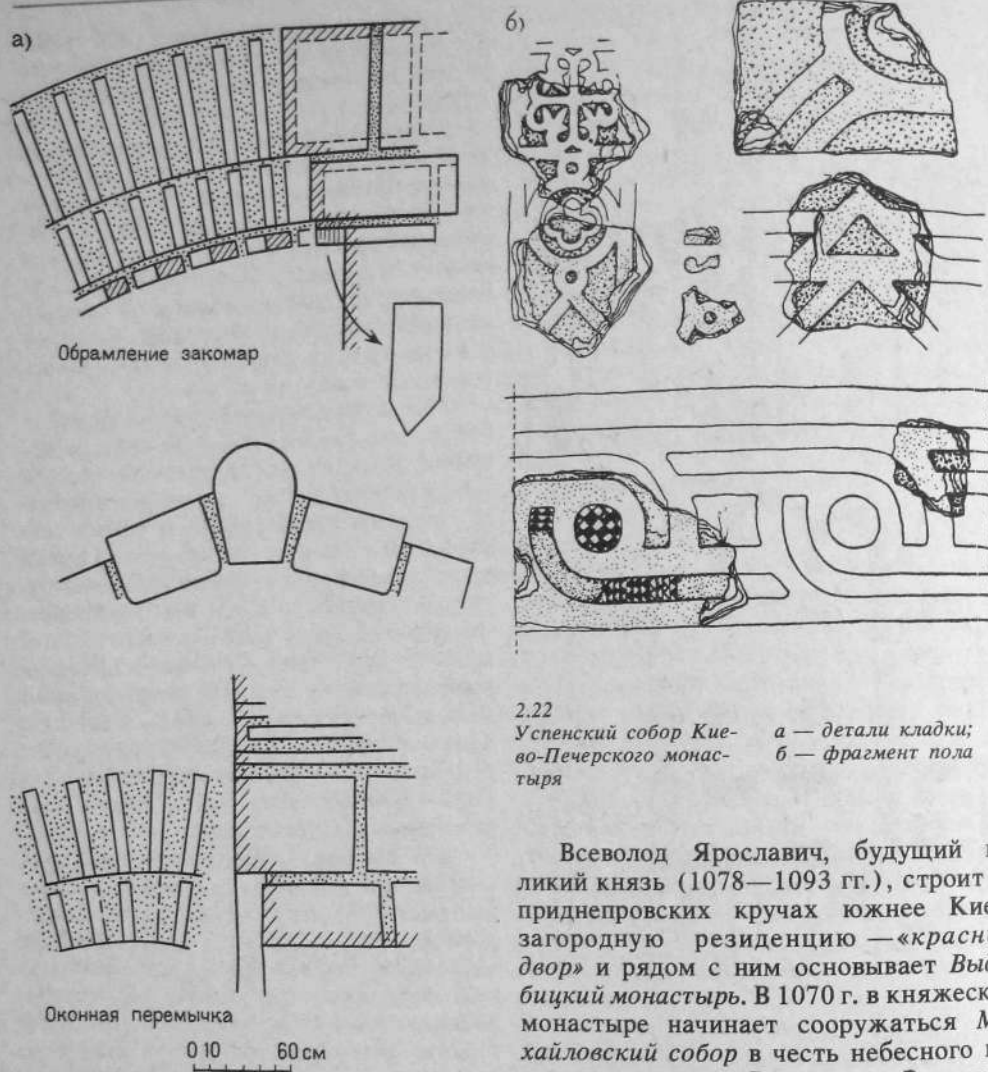
Вследствие того, что хоры потеряли значение парадного помещения для князя, их размеры уменьшаются; кроме того, отказались от их освещения дополнительными барабанами. На хоры, возможно, поднимались по лестнице в небольшой квадратной башне с южной стороны нартекса. С северной его стороны в конце XI в. была пристроена Иоанновская крещальня.

Во внешних формах монастырского собора ощущается большая связь с архитектурой Киева первой половины XI в. Плоскости стен зрительно ослаблены нишами и воспринимаются как заполнения между лопатками. Грани апсид подчеркнуты вертикальными тягами. Нижние участки стен расчерчены под квадры и имитируют каменный цоколь. Смешанная кладка дополняла внешнее сходство с постройками времен Ярослава. Однако в Успенском соборе зодчие, воплощая в камне притязания печерских монахов на главенствующую роль в делах русской церкви, внесли новые черты в облик храма.

Все фасады собора были композиционно объединены в единый объем, величественность которого усиливалась контрастом с маленькой крещальней и небольшой башней. Слитности фасадов способствовала однотипная ярусность расположения окон и ниш. Нижний ярус ниш и два яруса высоких окон (а в пряслах средокрестия — три) согласовывались с ритмическим строем ниш и окон на апсидах (рис. 2.21).

Живописность кладки дополнялась меандровым поясом под вторым ярусом окон и крестами, выложенными в кладке на западном фасаде. Особенно много труда вложили зодчие в оформление входов. Центральный западный портал был выполнен из белого мрамора. Совсем необычно выглядел северный портал, в тимпане которого находился тематический рельеф.

Интерьер Успенского собора отличался особым величием (рис. 2.22). Здесь возможности изобразительных



2.22

Успенский собор Киево-Печерского монастыря

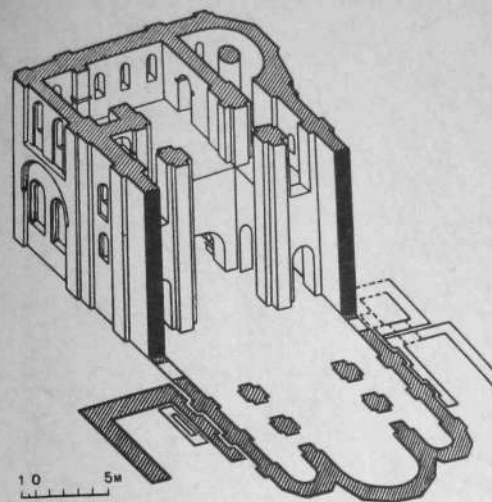
а — детали кладки;
б — фрагмент пола

искусств воздействовали на человека: мозаика на стенах, фрески, барельефы, мраморная алтарная преграда, мозаичные полы — все это в совокупности свидетельствовало о могуществе церкви над смертными.*

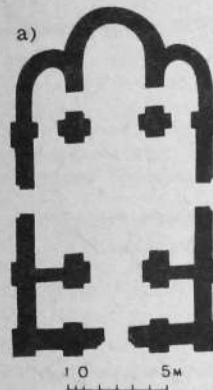
Расширилось количество храмовых типов, включавшее общегородские соборы, монастырские храмы, княжеские церкви и усыпальницы.

* Уникальный архитектурный памятник разрушен гитлеровцами.

Всеволод Ярославич, будущий великий князь (1078—1093 гг.), строит на приднепровских кручах южнее Киева загородную резиденцию — «красный двор» и рядом с ним основывает Выдубицкий монастырь. В 1070 г. в княжеском монастыре начинается сооружаться Михайловский собор в честь небесного покровителя князя Всеволода. Законченный в 1088 г. собор представлял сильно вытянутую трехнефную постройку с одной главой (рис. 2.23). Подобно Спасо-Преображенскому собору в Чернигове, он имел восемь столбов (восточная часть обрушилась еще в XV в.). Принадлежность монастыря князю сказалась на хорах, которые размещены не только над нартексом, как в Успенском соборе, но захватывают и по одной ячейке боковых нефов. Тенденция к упрощению объема храма, к его большей компактности проявилась во внесении лестничной башни и крещальни внутрь. Башня встроена в северную часть нартекса,



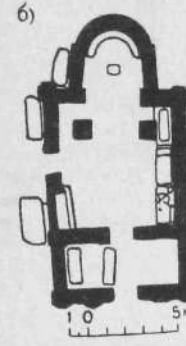
а)



2.23

Михайловский собор (1070—1088 гг.) Выдубицкого монастыря в Киеве. Аксонометрия сохранившейся части (по М. К. Каргеру)

б)



2.24

Планы церквей в Переяславле
а — Богородичной церкви (1098 г.); б — Спасской церкви (конец XI в., по М. К. Каргеру)

выступая наружу небольшой криволинейной плоскостью, а крещальня заняла его южную часть.

Во второй половине XI в. интенсивное строительство велось в Переяславле. Однако лишь остатки фундаментов и скупые слова летописей позволяют сегодня говорить о былом величии этого крупнейшего города Руси (см. рис. 2.2). Оригинальна композиция Спасского хра-

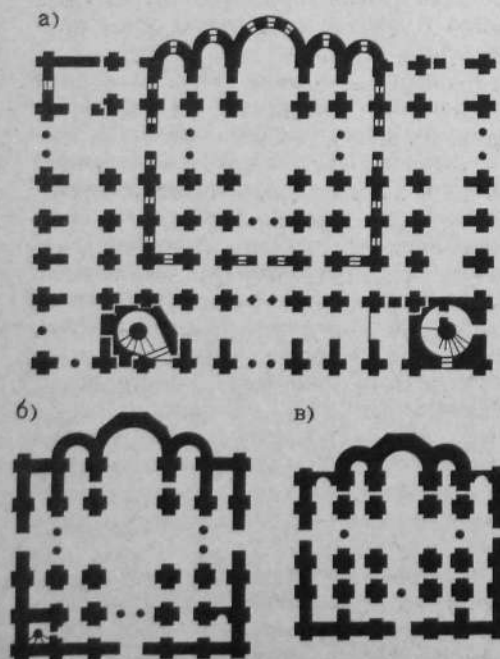
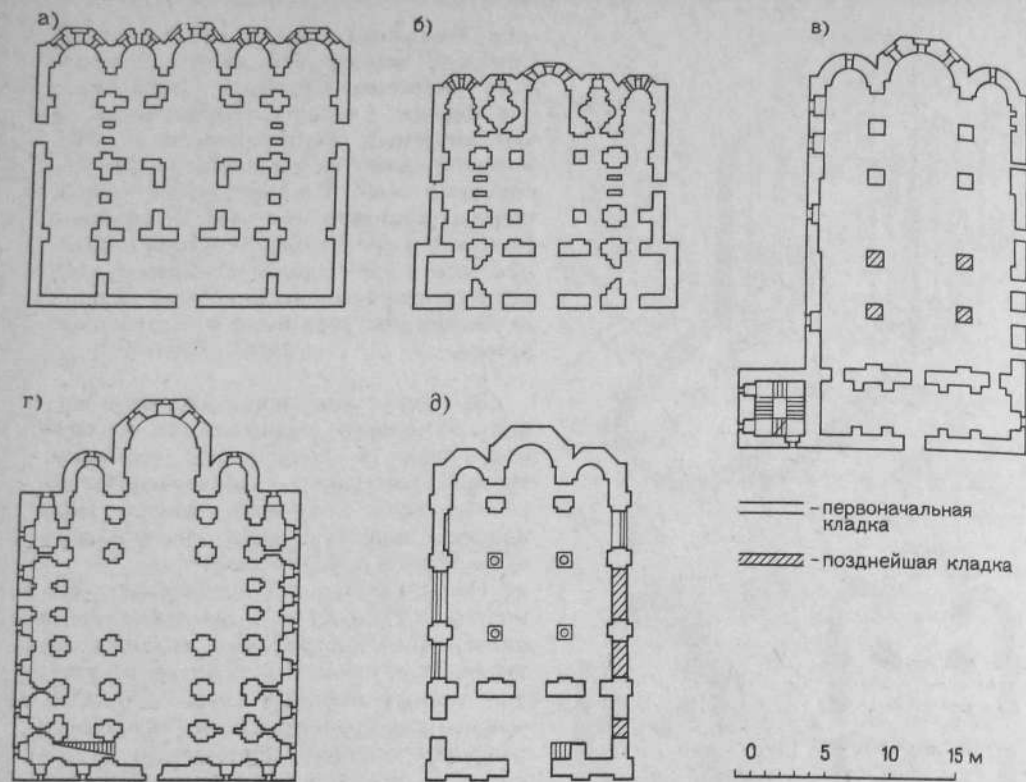
ма в Окольном городе на месте поздней Спасской церкви, что дает основание и ее именовать Спасской (рис. 2.24). Эта церковь служила усыпальницей, о чем свидетельствуют захоронения. Небольшой храм с одной апсидой и нартексом имел всего два внутренних столба, причем с восточной стороны. Нетипичное расположение столбов позволяет предполагать о своеобразном объемно-конструктивном завершении. Среди переяславских построек были и бесстолпные храмы.

Древнерусские зодчие осваивали технику каменного строительства и, применительно к конкретным условиям, вносили изменения в общераспространенные типы культовых зданий. Шел процесс приспособления византийских схем храмов к условиям Руси.

Сопоставление архитектурных памятников Руси XI в. с одновременными иноземными постройками, включая византийские, свидетельствует об отсутствии прямых аналогий (рис. 2.25). Специфика социального заказа, природных условий, традиции деревянного строительства, особенности мировосприятия, художественных идеалов — все это налагало отпечаток на архитектурные произведения.

В первой половине XI в., в период наивысшего могущества и единства Древнерусской державы, каменные храмы воплощают общегосударственные идеи, облачаемые в религиозную форму. Грандиозные соборы, окруженные галереями или притворами, с роскошными хорами и торжественными лестничными башнями, сложной многоступенчатой композицией и многообразным внутренним пространством выражали мощь Древней Руси, принявшей христианство, политическую силу великого князя и безграничную духовную власть церкви. В это время преобладающим типом является пятинефный крестово-купольный храм с пятью или более главами (рис. 2.26).

Во второй половине XI в., в условиях ослабления единой державы, княжеского соперничества и междоусобиц, общегосударственные интересы отходят на

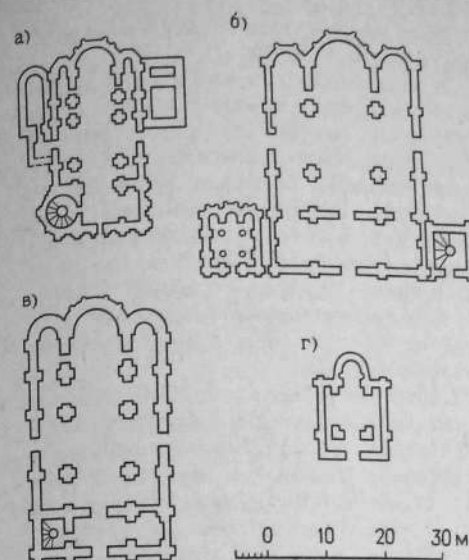


2.25

Планы пяти- и трехнефных церквей (IX—XI вв.)
а — Константинополь, Атик (IX в.); б — Константинополь, монастырь Липса, Северная церковь (X в.); в — Болгария, Охрид, собор св. Софии (X в.); г — Грузия, церковь в Мокви (957 г.); д — Болгария, церковь в Германе (1006 г.)

2.26

Схемы планов древнерусских культовых зданий первой половины XI в.
а — Софийского собора (до 1037 г.) в Киеве; б — Георгиевской церкви (1037 г.) в Киеве; в — церкви св. Ирины (1037 г.) в Киеве



2.27

Схемы планов древнерусских культовых зданий второй половины XI в.
а — Михайловского собора (1070—1088 гг.) Выдубицкого монастыря в Киеве; б — Успенского собора

(1073—1078 гг.) Киево-Печерского монастыря; в — Борисоглебского храма (вторая половина XI в.) на Вышгороде в Киеве; г — Юрьевой божницы (1098 г.) в Остре

задний план и каменные постройки начинают использоваться в более узких целях — для повышения авторитета князей и усиления идеологического господства церкви. Среди заказчиков каменных храмов появляются представители высшего духовенства, удельные князья, родовитые бояре. Расширяется диапазон культовых сооружений — от величавых монастырских соборов до скромных божниц, от княжеских дворцовых храмов до родовых усыпальниц. Постепенно складываются отечественные строительные кадры. Разнообразие требований и условий, отсутствие образцов и опыта предопределяли творческие поиски, что приводило к многообразию плановых схем и объемно-пространственных композиций (рис. 2.27).

В рассматриваемый период редко возводятся пятинефные культовые зда-

ния, преобладают уже более простые схемы. Отмирают парадные галереи, ставшие неуместными в отрешавшихся от мира обителях и придворных храмах, рассчитанных на ограниченный круг приближенных князя. Уменьшаются размеры хоров, становится ненужным торжественное многоглавие. Намечаются пути формирования устойчивых типов культовых зданий. Получают все большее распространение трехнефные шестистолпные храмы с одной главой и небольшими хорами. Простая объемно-пространственная схема, более рациональная в условиях климата средней полосы, дополнялась лестничной башней и крещальней. Специальное здание для обряда крещения было необходимо, так как пережитки язычества проявлялись еще достаточно сильно. Однако уже в соборе Выдубицкого монастыря намечается тенденция к дальнейшему упрощению композиции путем включения лестничной башни и крещальни внутрь объема храма.

На основании полуполюгендарных летописных сведений о строительстве Успенского собора Киево-Печерского монастыря можно составить представление о профессиональных приемах древнерусских зодчих. Выбрав место и сняв растительный слой, мастера выравнивали площадку и с помощью колышков и веревок разбивали очертания плана. Мерилом при строительстве Успенского собора служил «златой пояс» Симона, равный четырем греческим футам (123,2 см) или половине великой косой сажени. Использование стабильных эталонов длины подтверждается археологическими находками серебряной цепи, у которой расстояние между головами зверей на ее концах составляет тоже половину великой сажени (124 см), мерной цепи размером в одну сажень и др. «Златой пояс» был эталоном, на основании которого выполнялось обычно деревянное мерило с дополнительными делениями, применявшееся мастерами в обычной работе. Но самым ценным для понимания того, как возводились здания без масштабных чертежей, является указание в летописях основных размеров будущих построек.

Соблюдение этих размеров при строительстве доказывается натурными измерениями.

Таким образом, перед разбивкой плана на участке в зависимости от величины здания и других соображений устанавливалась «мера», служившая основой для определения взаимосвязанных размеров. Словно из глубин веков доносятся в сказании «О создании Печерской церкви...» слова зодчего: «...если размерить ее тем златым поясом, то в ширину она будет в двадцать раз, а в длину — в тридцать, в высоту стены и с верхом пятьдесят».

Следовательно, независимо от конкретного размера мерила — «златого пояса» — задавались отношения ширины к длине и высоте в виде легко запоминаемых кратных величин 2:3:5. В дальнейшем с помощью известных из практики простых соотношений или путем несложных геометрических построений определялись размеры других частей здания. Отношение ширины к длине 2:3 для шестистолпных храмов соблюдалось на протяжении нескольких веков. Однако указанные соотношения не были каноническими. Отдельные мастера и архитектурные школы вырабатывали свои приемы пропорционирования,

которые сохранялись в тайне и передавались по наследству.

В укреплявшихся княжеских и монастырских феодальных усадьбах с натуральным хозяйством формировались ремесленные кадры, в том числе и строителей. Раскопки показали, что в Киево-Печерском монастыре имелись свои мастерские, в которых жили также художники. Летопись донесла до нас даже имя одного из них — Алипий. Князья владели собственными мастерами кирпичного дела, о чем свидетельствуют знаки на плинфах.

Столетний опыт каменного зодчества дал результаты и в области строительной техники. Русские мастера научились изготавливать обычный и лекальный кирпич, освоили приемы возведения сводов, овладели секретами «размерения» на площадке будущего здания.

К концу XI в. начинает видоизменяться техника смешанной кладки, уменьшаются слои камня, кирпич становится преобладающим материалом, особенно в верхних частях стен. Древнерусские каменные дел мастера начинают творчески видоизменять каноническую крестово-купольную схему, приспособив ее к местным условиям и эстетическим идеалам.

3 АРХИТЕКТУРА ФЕОДАЛЬНЫХ КНЯЖЕСТВ (XII—XV вв.)

3.1 Процесс феодального дробления и архитектура Киевского княжества

Рассматриваемая эпоха феодальной раздробленности Руси с XII до конца XV в. богата историческими событиями, которые находили отражение и в архитектуре.

В 1097 г. совершается важный для Древнерусского государства политический акт. Враждующие между собой князья собираются на совет в Любиче и принимают решение: «Пусть каждый владеет отчиной своей». Заключенный здесь договор отражал исторически закономерные тенденции к обособлению родовых земель и юридически закреплял наследственные права князей (рис. 3.1).

На обширной территории Руси формируются и крепнут местные политические, экономические и культурные центры. Особенно быстро развиваются и застраиваются стольные города удельных княжеств. В городах поселяются ремесленники, расширяются торговые связи, повышается культурный уровень населения, о чем свидетельствуют находки в ряде городов берестяных грамот, написанных простыми людьми.

При княжеских дворах сосредоточиваются различных дел мастера: строители, кирпичники, художники, златокузнецы. Развивается в этот период и каменное зодчество, перед которым ставятся новые социальные задачи, связанные с укреплением влияния церкви, авторитета удельных князей и утверждением их родовых прав.

Феодальное дробление способствовало формированию местных строительных артелей, хорошо знакомых с условиями своих княжеств, строительными

материалами и художественными традициями, что способствовало зарождению разных архитектурных школ. Эти артели, опираясь на опыт предшествовавших поколений мастеров, вырабатывают свои технические приемы и вносят местные черты в архитектуру.

В культовом зодчестве основным типом городских и монастырских соборов становится шестистолпный крестово-купольный храм, а боярские и посадские церкви строятся по четырехстолпной однокупольной схеме. Происходит дальнейшее упрощение объемно-пространственной структуры культовых зданий и приспособление их к природно-климатическим условиям.

Превращение князей в феодалов, оседание их на родовых землях, междоусобные распри и нападения половцев способствуют развитию укрепленных княжеских дворов.

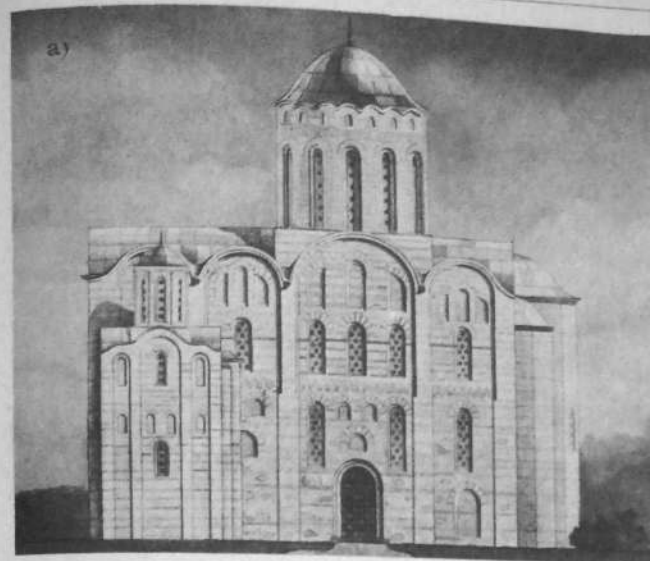
С конца XII в. вплоть до монголо-татарского нашествия быстро увеличивается количество городов — с двух-трех десятков в начале XI в. оно возрастает более чем до трехсот. В общественной жизни намного повышается роль торгово-ремесленных слоев населения. В ряде княжеств, в первую очередь в Новгороде, посадский люд превращается во внушительную политическую силу. Горожане вносят свою лепту и в архитектуру, выступая в качестве заказчиков и исполнителей. Именно в посадских храмах, возводившихся часто не только на средства горожан, но и с их участием, воплощались художественные идеалы народа.

Призывы к объединению русских земель, к прекращению братоубийственных войн, патристические чувства, воспетые в «Слове о полку Игореве», отражались и в монументальном искусстве русского народа. Окрепшие художественные



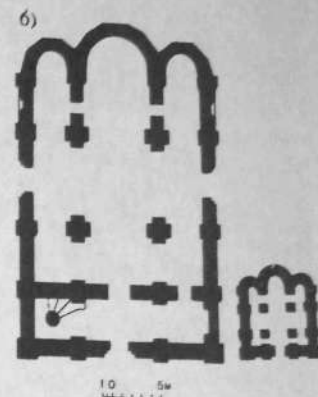
3.1
Карта Руси периода
феодальной раздроб-
ленности (XII—
XIII вв.)
1— граница Руси перед
монголо-татарским на-

шествием; 2— приби-
зительные границы
русских княжеств и зе-
мель; 3— русские тер-
ритории, захваченные в
XII— начале XIII в.;
4— торговые пути



3.2
Собор Михайловского
Златоверхого монасты-
ря (1108—1113 гг.) в
Киеве

а — южный фасад (ре-
конструкция
Ю. С. Асеева); б —
план (по И. В. Моргил-
евскому)



венные школы на рубеже XIII в., взаимно обогащаясь и вырабатывая близкие эстетические идеалы, начинают стремиться к общности архитектурного «языка», что находило выражение и в однотипности посадских храмов. В этих храмах, сооружаемых в крупных торговых городах разных княжеств, зодчие отступают от канонической крестово-купольной схемы, вследствие чего культовые здания зачастую приобретают динамичную композицию, устремленную вверх. В их орнаментально-пластическое убранство постепенно проникают жизнеутверждающие начала народного искусства. Преломление традиций деревянного зодчества, творческое использование некоторых зарубежных форм, общая идейная направленность искусства начинают подготавливать почву для возникновения общерусской архитектуры.

Расцвет древнерусской культуры был прерван монголо-татарским нашествием (1237—1240 гг.) на Русь, которая, как щитом, прикрыла и спасла от разгрома

западноевропейскую культуру. Иноземное иго тяжким бременем легло на русские земли, задержав дальнейшее развитие отечественной архитектуры. Русские земли были обескровлены и расчленены. Города лежали в развалинах, значительная часть населения была уничтожена или угнана. Ряд крупных городов так и не оправился после разгрома и потерял свое прежнее политическое и экономическое значение.

Различные исторические условия, в которых оказались русские княжества после образования Золотой Орды, отхода Смоленска к Литве и захвата юго-западных земель Польшей и Венгрией, экономическая и культурная разобщенность обусловили порядок дальнейшего изложения истории архитектуры отдельных княжеств.

В XII в. разрастается Подол в древнем Киеве, вокруг него возникают новые слободы. На Подоле, вдоль берега Почайны, со стругов и заморских галер велся оживленный торг. На Красной площади киевские ювелирные дел мастера предлагали свои изделия из пергородчатой эмали, кружевной филигранны, колты и наряды из черного серебра. На Торжище, центре общественной жизни Подола, в XII в. сооружаются три каменных храма. Церковь Богородицы



Пирогощи (1131—1136 гг.) связывают с корпорацией «гостей», торговавших хлебом; *Михайловскую* (1147 г.) — «Новгородскую божицу» — возводили купцы из Новгорода; строительство церкви *Бориса и Глеба* (XII в.) — «Туровской божицы» — также, очевидно, велось при участии торговцев и ремесленников. На площади Копырева конца тоже возвышались три каменных церкви. Все эти постройки были небольшими, обычно четырехстолпными одноглавыми посадскими храмами.

Иной характер носили соборы княжеских монастырей. Их огромные размеры, внешняя импозантность, роскошь внутреннего убранства должны были убедительно свидетельствовать о могуществе князей, их общественной роли и месте среди претендентов на Киевский «стол».

Будучи уже великим князем, Святослав строит в 1108 г. великолепный собор в честь своего небесного покровителя Михаила в Дмитриевском «отчем» монастыре. Это уже сложившийся тип шестистолпного храма с хорами над нартексом (рис. 3.2). В северной ячейке нартекса был устроен ход на хоры. Подобно Успенскому собору Киево-Печерского монастыря, композицию *Михайловского собора* дополнял небольшой

3.3

Шиферная плита
с рельефом Нестора
и Дмитрия из собора

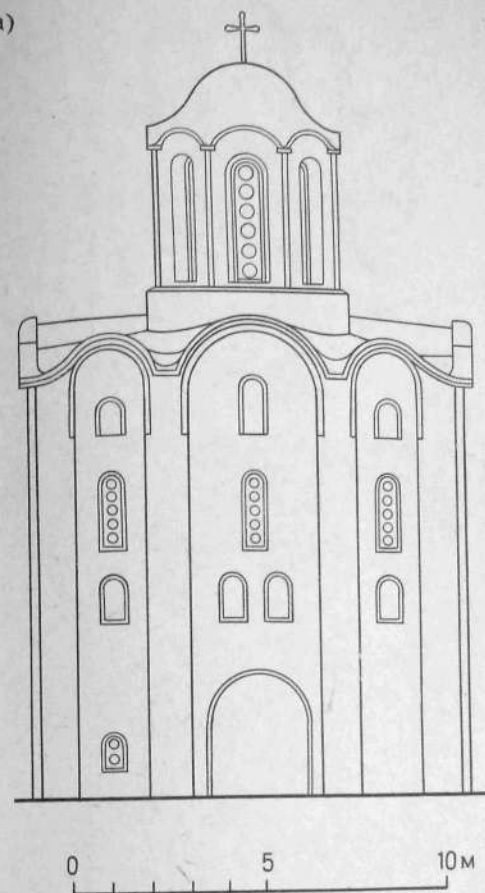
Михайловского Злато-
верхого монастыря
в Киеве

объем четырехстолпной крещальни. Внешние формы и кладка собора сохраняют во многом черты архитектуры XI в., что особенно заметно в интерьере с замечательными мозаичными изображениями, которые для XII в. уже не характерны.

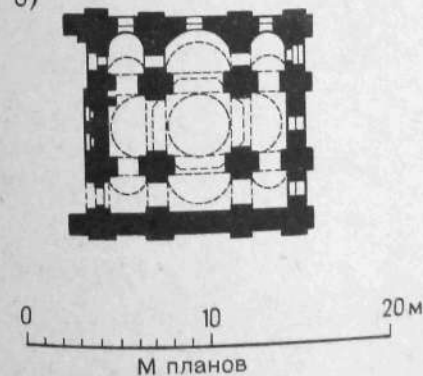
Резные шиферные плиты с изображением всадников, найденные на территории Дмитриевского монастыря, дополняли иконографические сюжеты княжеских соборов. Предполагают, что плиты с изображениями Георгия и Федора Стратилата и с рельефом Нестора и Дмитрия могли находиться над входами в собор (рис. 3.3).

Показательно сопоставление собора Михайловского Златоверхого монастыря с *Троицкой надвратной церковью* Печерской обители, строительство которых было начато одновременно в 1108 г. Для надвратной церкви была выбрана простая схема четырехстолпного одноглавого храма. Внутреннее его пространство вместе с полукружиями апсид вписано в квадрат основания с проездом и

а)



б)



3.4

Троицкая надвратная
церковь (1108 г.) Кие-
во-Печерского монас-
тыря

а — западный фасад;
б — план

помещением для монастырских привратников (рис. 3.4). Архитектурные формы отражают объемно-пространственную структуру здания, которой была придана центрическая композиция.

Весь облик парадного въезда в монастырь носил сдержанный, с налетом аскетизма, характер.

Представление о храмах, входивших в состав великокняжеских дворов, можно составить по сохранившейся части *церкви Спаса на Берестове*, где княжеский двор существовал уже в начале XI в. Этот каменный храм возведен, как предполагают, Владимиром Мономахом в годы своего княжения в Киеве (1113—1125 гг.). После разрушения он реставрировался в XVII в. и был достроен в XIX в. Храм служил усыпальницей рода Мономахов, в связи с чем северная часть нартекса была превращена в мавзолей. Здесь в 1158 г. был похоронен основатель Москвы — Юрий Долгорукий. Придворный храм не нуждался в отдельном помещении для крещальни, а потому она была совмещена с усыпальницей. Южную часть занимала винтовая лестница, которая вела на вместительные хоры (рис. 3.5).

Конфигурация храма усложнялась выступающими частями нартекса и притворами у трех входов в храм, соответственно чему объемная композиция была более динамичной, с уступчатым развитием вверх. Движение к центральной главе начиналось уже трехлопастным покрытием притворов, оно подхватывалось закомарами (ветви «креста», очевидно, были приподняты) и завершалось массивным барабаном. Устройство на фасадах нартекса двух поясов ниш, масштабных человеку, с вкомпонованными в том месте, где находится лестница, маленькими прямоугольными окнами, необычными для каменных культовых построек, придавало храму Спаса на Берестове светский оттенок (рис. 3.6). Княжеские строители в этом храме уже отказались от включения рядов камня и выкладывают наружную поверхность стен из одного кирпича. Ряды плинфы с широкими слоями розового раствора за счет «утопленного» ряда кирпича придавали стенам полосатую структуру, масштабно

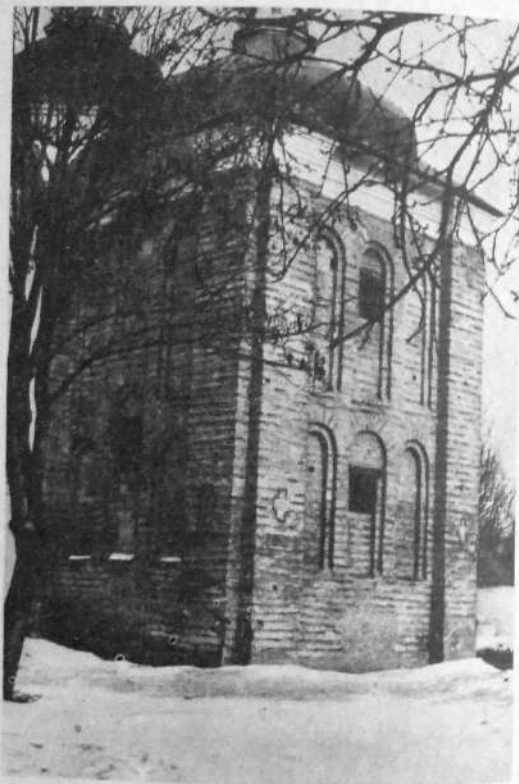
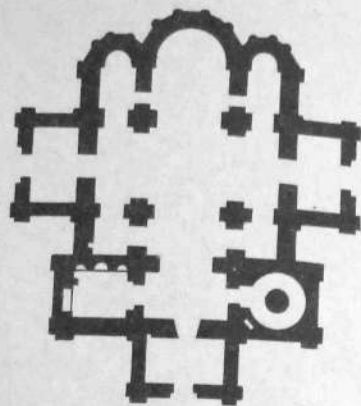
близкую бревенчатым постройкам. Желая, видимо, усилить идейно-художественную выразительность церкви, мастера включают в композицию нартекса многочисленные кресты, выложенные из плинфы. Этот христианский символ умело вkomпонован в ниши и простенки, он размещается даже в верхних и нижних частях лопаток, подчеркивая композиционные оси.

К середине XII в. в киевской архитектурной школе получают распространение простые шести- и четырехстолпные крестово-купольные постройки, выполнявшиеся из кирпичной равнослойной кладки без «утопленного» ряда. К отличительным чертам таких культовых зданий следует отнести устройство полуколонн, примыкающих к лопаткам, и аркатурный пояс с небольшими арочками из декального кирпича.

Наиболее известным и относительно хорошо сохранившимся представителем описываемого типа храмов в Киеве является собор Кирилловского монастыря. Храм возводился после смерти черниговского князя Всеволода Ольговича (1146 г.) его женой Марией Мстиславной и в XII—XIII вв. служил усыпальницей династии черниговских Ольговичей. В связи с этим в стенах нартекса устроены аркасолии для установки саркофагов. Архитектурные формы храма строги и величественны (рис. 3.7). Монументальность внешнего облика усиливалась сплошной затиркой стен и откосов тонким слоем розоватого раствора. Узкие вытянутые оконные проемы заполнялись деревянными досками с круглыми и треугольными прорезями. В эти небольшие отверстия вставлялись круглые, треугольные и ромбовидные стекла с загнутыми бортиками.

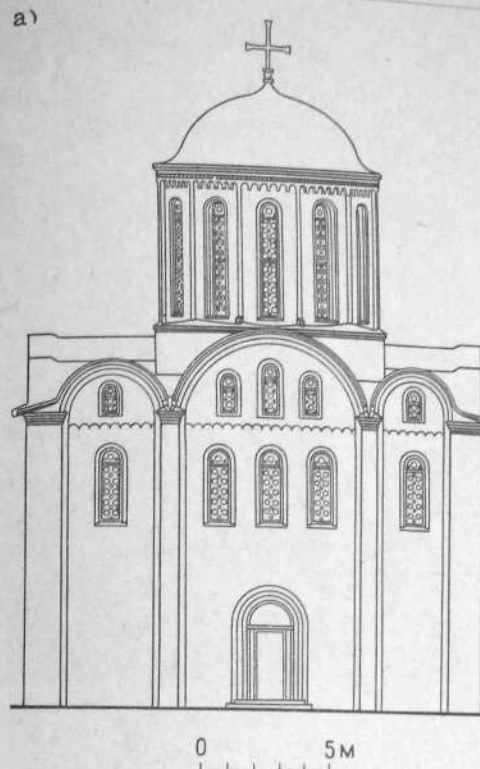
С черниговским князем Всеволодом Ольговичем связана и другая, близкая по художественному облику Кирилловского собора, постройка — Юрьевский собор в Каневе (1144 г.).

От киевских построек конца XII — начала XIII в. почти ничего не сохранилось.



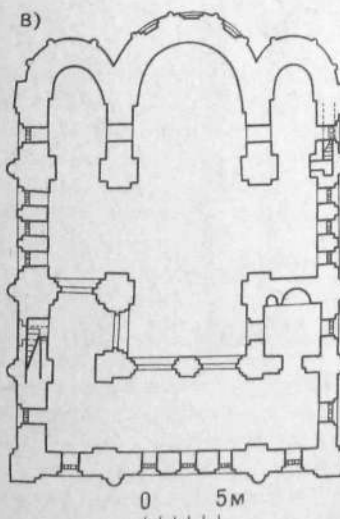
3.5
План церкви Спаса на Берестове (1113—1125 гг.) в Киеве

3.6
Юго-западная часть нартекса церкви Спаса на Берестове в Киеве



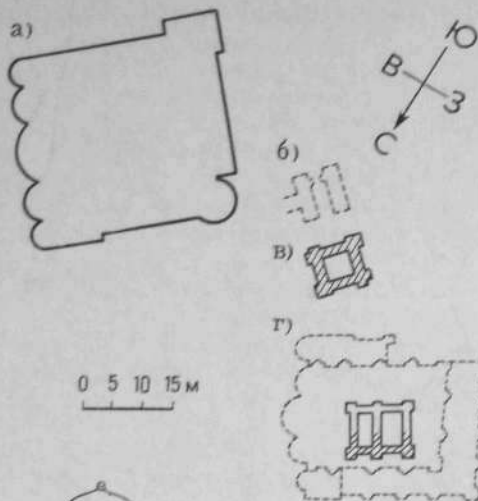
3.7
Собор Кирилловского монастыря (после 1146 г.) в Киеве
а — западный фасад

(реконструкция Н. В. Холостенко);
б — план нижнего яруса;
в — план на уровне хоров

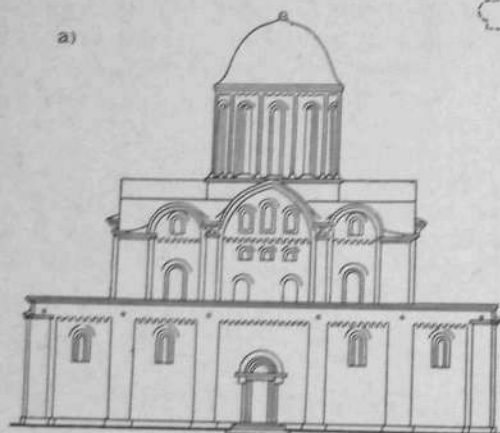


3.2 Архитектура Черниговского и Рязанского княжеств

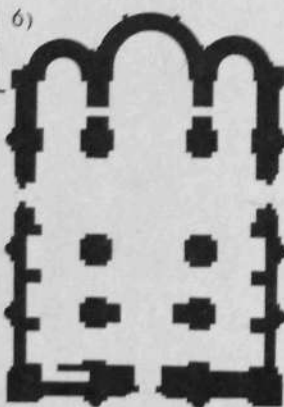
Черниговское княжество. В XII в. в Чернигове утвердилось господство Святославичей, которые сумели найти общий язык с городской знатью. Устойчивость внутреннего положения, экономические и политические успехи способствуют интенсивному строительству во втором по значимости городе Приднепровья — Чернигове. Территория столицы Черниговского княжества расширяется за счет торгово-ремесленных районов окольного города и в основном предградья. У ворот окольного города формируется торговая площадь, превратившаяся в форум древнего Чернигова. Его общественное значение закрепляется на рубеже XIII в. сооружением каменного Пятницкого храма. Каменное строительство ведется также в детинце и монастырях.



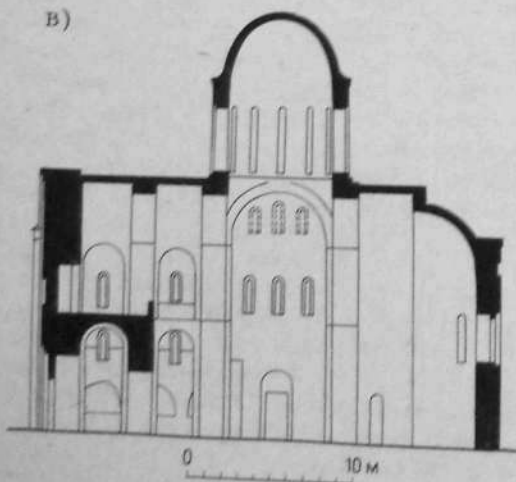
0 5 10 15 м



0 5 10 м



в)



0 10 м

3.8

Центральная часть Черниговского детинца с каменными постройками XI—XII вв. (по Н. В. Холостенко)
а — Спасский собор;
б — проездная башня; в — однокамерный терем; г — Борисоглебский собор

3.9

Борисоглебский собор (1120—1123 гг.) в Чернигове
а — западный фасад;
б — план без галерей;
в — продольный разрез



3.10

Общий вид Борисоглебского собора

в Чернигове

(фото А. А. Тица)

Благодаря обширным землям Черниговского княжества, протянувшимся почти через всю территорию Руси с запада на восток и включавшим еще в XI в. даже Тмутаракань (Северный Кавказ), расширялись культурные связи черниговцев. В Чернигове ведется летописание, развиваются художественные ремесла. Уровень культуры Руси конца XII в., в том числе и черниговской, блестяще отражен в яркой образности языка «Слова о полку Игореве».

Чрезвычайно высока была и строительная техника черниговских каменных дел мастеров. Развитие керамики, переход на равнослойную кирпичную кладку, совершенствование строительных конструкций, применение резных каменных архитектурных деталей характеризуют черниговскую школу зодчества. С Черниговом связано новое стилевое

направление, использующее в основном не живописные, а пластические формы, берущие начало от образности деталей из камня. Черниговские зодчие стремятся к более целостному, лаконичному образу здания.

Классическим образцом черниговской архитектурной школы является Борисоглебский собор, выстроенный в 1120—1123 гг. в период княжения одного из сильнейших князей — Давида Святославича. Новый храм занял весьма ответственное место в детинце по соседству со Спасским собором. На княжеский двор вела со стороны площади перед древним собором проездная каменная башня. Между парадным въездом и Борисоглебским собором возвышался, подобно стражу, однокамерный терем (рис. 3.8).

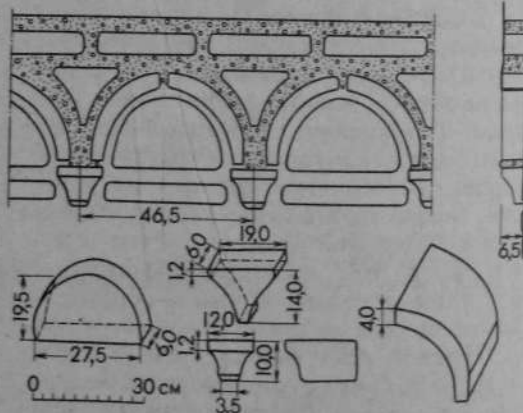
Для княжеского собора-усыпальницы была использована шестистолпная схема с раскрытым в основное пространство нартексом. Эта схема предельно упрощена, в ней отсутствует лестничная башня и крещальня (рис. 3.9). Ход на

хоры, расширенные за счет угловых ячеек, выложен в толще западной стены. Видимо, несколько позднее к Борисоглебскому храму были пристроены галерея и притворы.

Существенные нововведения внесли черниговские зодчие во внешний облик Борисоглебского собора. Более дробной, мелкомасштабной обработке фасадов Спасского собора, с нишами, расчлененными лопатками и орнаментальной кладкой, противопоставлена относительно целостная плоскость стен, покрытая тонким слоем розовой затирки, расчерченной на крупные квадраты. К широким лопаткам приставлены мощные полуколонны диаметром около метра, завершающиеся кубообразными каменными резными капителями. На уровне их низа, связывая весь объем узорной каймой, проходит аркатурный фриз. А ниже его храм опоясывает ряд двухступенчатых маленьких ниш (рис. 3.10).

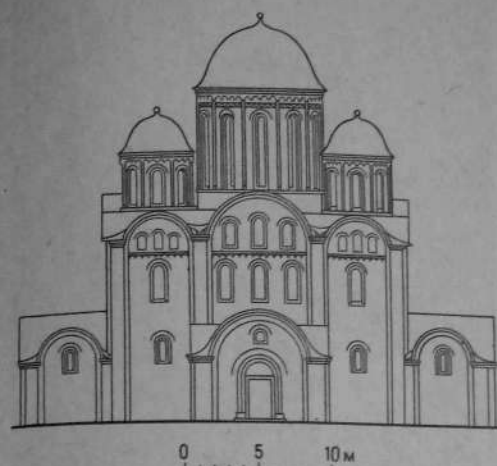
Арочное обрамление дверных проемов заглублено тремя уступами в кладку, подчеркивая массивность стены и создавая тем самым впечатление необычайной устойчивости храма. Зрительно воспринимаемое облегчение кладки кверху, тектонически отражавшее уменьшение нагрузок и работу стены, дополнялось в свое время расширением основания за счет галереи и приделов, усиливших впечатление незыблемости и монументальности храма-усыпальницы рода Святославичей.

Идеологические задачи, связанные с укреплением родовых прав и политическими притязаниями черниговских князей, вызвали необходимость обращения к более сильным художественным средствам. Так, входивших в храм встречали символические образы, корни которых следует искать в языческой мифологии. У западного портала был найден угловой камень; на нем в сочном рельефе изображена с одной стороны хищная вешая птица, а с другой — драконоподобное существо, скорее всего симагрл — мифический хранитель древа жизни (рис. 3.11). Основываясь на находках в черниговских курганах, можно предположить, что хищная птица имела тотемистическое значение для древ-



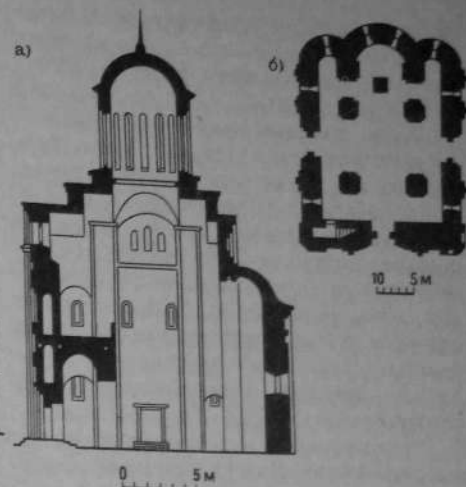
3.11 Угловой камень (а) и капитель (б) Борисоглебского собора в Чернигове (фото Г. Н. Логвина)

3.12 Керамический аркатурный фриз и его «стандартные» элементы



3.13 Западный фасад Успенского собора (XII в.) Елецкого монастыря в Чернигове

3.14 Пятницкая церковь (конец XII — начало XIII в.) в Чернигове (восстановлена П. Д. Барановским) а — продольный разрез; б — план



них черниговцев. Не случайно ведь впоследствии орел стал гербом Чернигова. На капителях полуколонн попарно расположены грозные пардусы (гепарды) в красивом рисунке растительного переплетения. Они иносказательно, в типичной для средневековой форме, говорили о силе князя, его мощи и непобедимости.

«Звериная» тематика, аркатурный фриз, полуколонны с капителями свидетельствуют о знакомстве черниговских мастеров с западноевропейской художественной культурой, а главное — об их умении ее творчески преломлять. Так, элементы романского стиля, переосмысленные и использованные для зданий крестово-купольного типа, приобрели местные, славянские черты. Примером тому служит переработка широко распространенного мотива аркатурного фриза, выполнявшегося в Западной Европе обычно из камня. В Чернигове эта

деталь сделана из четырех «стандартных» керамических элементов, размеры которых согласованы с размерами кирпича, в силу чего они органично включались в кладку (рис. 3.12).

Борисоглебский собор — не единственный памятник рассмотренного стилевого направления в Чернигове. Очень близок ему, даже по размерам, Успенский собор Елецкого монастыря, построенный также в начале XII в. Его отличает крещальня в нартексе и небольшие притворы у трех входов. Внешняя отделка этого храма скромнее, в ней отсутствуют тематические резные рельефы и пояс маленьких ниш. Незначительные объемы притворов, сильное понижение боковых апсид и, возможно, как предполагают некоторые исследователи, наличие еще двух глав над хорами лишили его торжественности и придавали ему более индивидуальный характер (рис. 3.13).

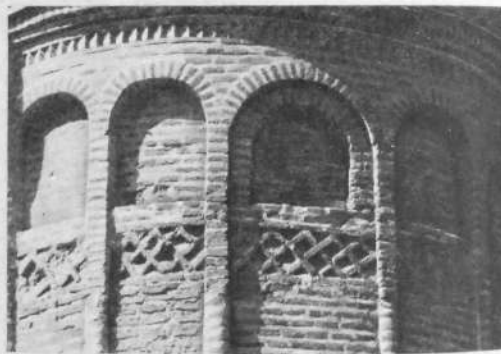
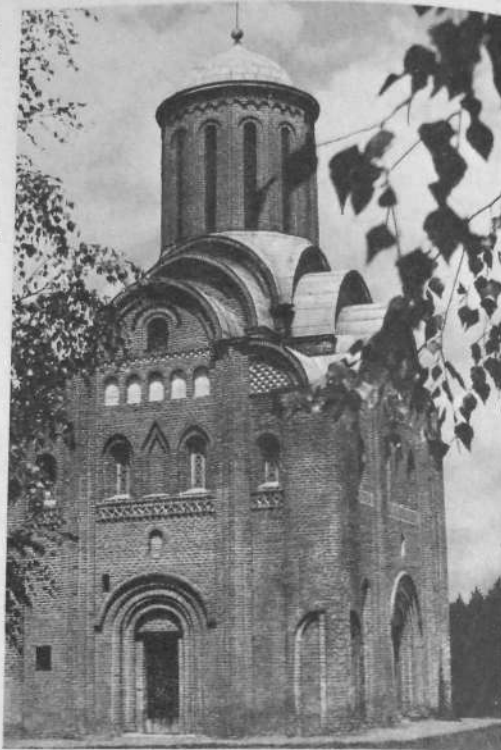
В конце XII в. в Чернигове, кроме княжеских и монастырских построек, строится каменные посадские здания. На шумном торжище, у ворот окольного града, на рубеже XIII столетия возводится необычный кирпичный храм. Эта небольшая, гордо вскинувшая высоко вверх главу церковь была посвящена Параскеве-Пятнице, которая в языческие времена почиталась как покровительница земледелия, плодородия, здо-

ровья. Это популярное в народе божество, олицетворявшее женское начало в природе, церковь дипломатично причислила к лику святых.

Храм, поставленный в честь любимого простым людом образа Параскевы, воплотил художественные идеалы посадского населения. В отличие от монументальных княжеских храмов, Пятницкая церковь отражала более общие тенденции развития культовых зданий. Тенденции, которые начали складываться еще в середине XII в. в постройках полоцкого зодчего Иоанна, получили свое дальнейшее развитие в творчестве смоленских мастеров.

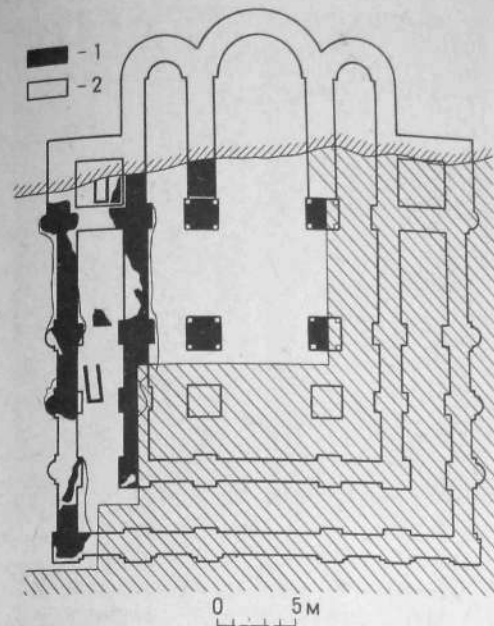
Пятницкий храм в Чернигове, который, возможно, был создан прославленным зодчим Петром Милонегом, завершает процесс переработки канонической крестово-купольной схемы. Небольшой (около 12×16 м) четырехстолпный одноклапый храм имеет необычную, почти центрическую динамичную композицию; его высота в два раза превосходит его ширину. Развитие объемов вверх органично сочетается с конструктивными особенностями (рис. 3.14). Подпружные арки и части сводов, на которые опирается барабан, приподняты относительно покрытий ветвей «креста». Вследствие этого снаружи средние своды поднимаются уступами к барабану, который будто бы вырастает, подобно цветку, из венчика полукружий. Динамичность масс усилена опущенными крайними лопатками. Угловые ячейки храма перекрыты полуцилиндрическими сводами, которые как бы начинают движение криволинейных покрытий с углов к середине фасадов и к центру — главе (рис. 3.15). Центричность построения объемов акцентируется решением фасадов, представляющих не сумму самостоятельных участков стены — прясел со своими осями симметрии, а целостную композицию, подчиненную одной центральной оси.

Впечатлению устремленности форм вверх, к венчающей здание главе, способствуют уступчатые лопатки, фланкирующие входы. Напластование тонких вертикальных элементов направляет движение глаз ввысь, подхватыва-



3.15
Общий вид Пятницкой церкви в Чернигове (фото А. А. Тица)

3.16
Фрагмент фасада Пятницкой церкви в Чернигове (фото А. А. Тица)



3.17
План Благовещенской церкви (1183—1186 гг.) в Чернигове (по Б. А. Рыбакову)

1 — сохранившаяся кладка; 2 — реконструируемая кладка

ется ритмом уступчатых закомар и завершается в вытянутых колонках барабана.

Оригинальность объемно-пространственной структуры Пятницкой церкви, не имеющей аналогов в византийском и западноевропейском зодчестве, усиливается необычной красочностью внешнего ее вида, особой праздничностью, свойственной народному мировосприятию. Верхние части фасадов покрыты орнаментально-пластическими деталями, которые включают мотивы, близкие произведениям славянского прикладного искусства. Все это богатство линий и пластики дополнялось цветовыми пятнами расписанных маленьких ниш, придававших еще более жизнеутверждающий характер посадскому храму (рис. 3.16). Использование кирпича для архитектурно-пластических деталей придавало особую органичность сооружению и масштабность, не герои-

зированной, как обычно в храмах, а приближенную к человеку.

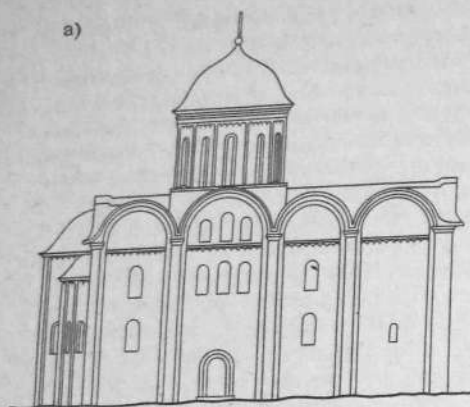
Пятницкий храм — убедительное свидетельство широты творческого кругозора черниговских зодчих, их знакомства с художественной культурой соседних стран. Так, известные строители приближают формы дверных обрамлений к перспективным романским порталам, талантливо ассимилируют готические веяния в пучковых лопатках и незначительной стрелчатости закомар, они новаторски используют детали балканского зодчества: сетчатый фриз на апсидах и необычную нишу на юго-западном пилоне. Но самое замечательное в том, что в конечном результате народные мастера создали самобытное произведение, воплотившее художественные идеалы народа.

Пятницкий храм был разрушен немецкими оккупантами и восстановлен в своем первоначальном виде по проекту архитектора П. Д. Барановского.

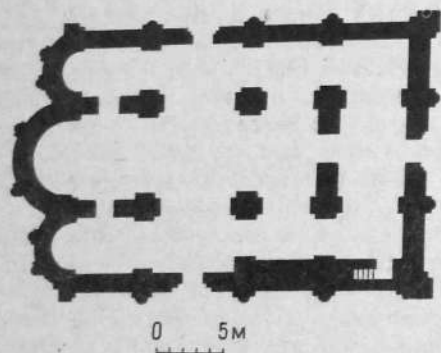
Церковь Параскевы-Пятницы в Чернигове не единственная — близкие по стилистической направленности постройки были возведены во Вщиже, Путивле, Новгороде-Северском. До наших дней дошла церковь Василия в Овруче (конец XII в.), сочетающая архаичные для того времени башни на западном фасаде с профилированными пучковыми лопатками и декоративной кладкой с вкрапленными отшлифованными камнями из лиловато-красного шифера.

Однако в конце XII в. в Чернигове сооружаются также храмы, продолжавшие традиции княжеского строительства. Черниговский князь Святослав Всеволодович, заняв великокняжеский «стол» в Киеве, возводит в своем родном городе, на княжеском дворе, церковь Благовещения (1183—1186 гг.). Это самое большое культовое здание древнего Чернигова, которое наглядно отражало общественный вес Святослава — «старейшего в Ольговичах», победителя половцев в 1183 и 1184 гг.

Шести столпный храм, видимо с удлиненной предапсидной частью, что характерно для черниговской архитектурной школы, был окружен галереей (рис. 3.17). Громадные размеры,



6)



3.18

Собор, раскопанный в 1949 г. А. Л. Монгайтом в Старой Рязани
а — северный фасад (реконструкция Г. К. Вагнера);

б — план (по А. Л. Монгайту и К. Н. Афанасьеву);
в — белокаменные резные детали

галерея и, скорее всего, завершение пятью главами сближали храм Благовещения с монументальными храмами эпохи Ярослава, времени расцвета Древнерусской державы. Надо полагать, что это были преднамеренные черты сходства, носившие идеологический характер и обусловленные политическим соперничеством Святослава Всеволодовича с владими́ро-суздальским и галицким князьями. Внешние формы Благовещенской церкви стилистически связаны с княжескими постройками Чернигова XII в.



Стены галереи были расчленены лопатками с полуколоннами. Эти полуколонны, выполненные из светло-желтого кирпича, выделялись на фоне красной кладки стен. Не менее живописен был и интерьер княжеского храма, расписанный фресками, с каменным резным киворием, разноцветными мозаичными и керамическими полами. В центральном подкупольном квадрате на полу было помещено единственное в своем роде многокрасочное мозаичное изображение павлина из стеклянной смальты.

К середине XII в. в развитии древнерусского зодчества начинает сказываться роль местных строительных школ. Сформировавшиеся на общей художественной основе Киевской Руси, они, в свою очередь, оказывали воздействие на архитектуру других княжеств.

Рязанское княжество. Рязань, входившая до конца XII в. в Черниговскую епископию, в области архитектуры опиралась на опыт черниговских мастеров. Превращение Рязани в середине XII в. в самостоятельное княжество сопровождалось, естественно, строительством каменных зданий. От Старой Рязани, ставшей в XII в. крупным культурным центром с многочисленным торгово-ремесленным населением, с мощными деревоземляными укреплениями и ка-

менными храмами ныне остались лишь гигантские валы и поле, заросшее травой. В 1237 г. войска Батыя захватили город и разорили его.

В XIV в. столица княжества была перенесена в Переяславль Рязанский — современную Рязань.

Усилиями археологов Старая Рязань была открыта заново, изучены жилища ремесленников, обнаружены фрагменты трех каменных храмов. Большинство исследователей относят постройку двух шестистолпных рязанских соборов к 40—60 годам XII в. Оба они как по планировке, так и по технике строительства достаточно близки черниговским зданиям. Для собора, остатки которого раскопаны в 1836 г., прототипом, очевидно, служил Успенский собор Елецкого монастыря, а храм, обнаруженный в 1949 г. А. Л. Монгайтом, имеет много общего с Борисоглебским (рис. 3.18). Сходные клейма на кирпичках позволили А. Л. Монгайту предположить, что в Рязани и Чернигове работали одни и те же мастера. Следы полуколонн у лопаток, фрагменты аркатурного фриза, значительное количество резных архитектурных деталей еще раз указывают на стилистическую общность рязанских и черниговских памятников.

Все это позволяет сделать вывод о том, что в Рязани получила развитие характерная для Чернигова техника строительства из кирпича с включением каменных резных деталей. Более широкое применение камня не только для декоративных целей, но и в качестве материала стен, совершенствование орнаментально-пластических форм дают основание рассматривать рязанское зодчество как переходный этап от порядовой кладки с имитацией под каменную в Чернигове к белокаменным постройкам Владимира.

3.3

Архитектура северо- и юго-западных княжеств

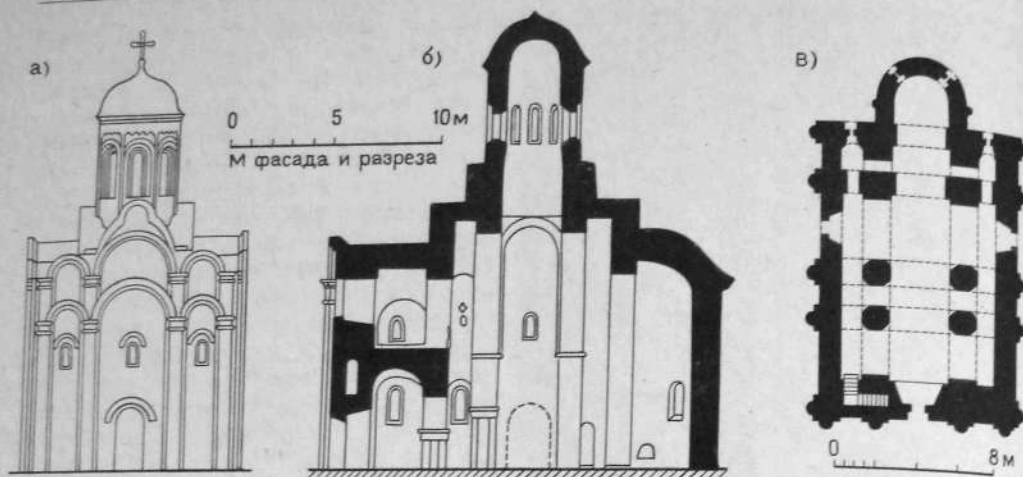
Северо-западные княжества. Гродненские, Полоцкие и Смоленские земли вследствие своего географического по-

ложения входили в ареал торговых и культурных связей Новгорода и Прибалтики. По Неману и Западной Двине велась оживленная торговля с прибалтийскими народами. Древнейшие города Полоцк и Смоленск упоминаются уже в IX в., причем о Смоленске говорится, что «град велик и мног людьми». Как и в Новгороде, в Полоцке, Смоленске, Гродно рано формируется новая общественная сила — городское население. Средневековые города были не только торгово-ремесленными центрами, но и очагами антифеодальных движений и вольнодумства. Народные собрания — вече — имели особую силу в Полоцке и Смоленске, ограничивая власть князей. В XII в. княжеские дворы в этих городах находились вне основной городской территории. Вполне естественно, что и строительные артели более самостоятельно и своеобразно трактовали общепринятые типы культовых зданий.

От архитектурного наследия Полоцка, Смоленска и Гродно сохранилось крайне мало памятников.

В первой половине XII в. складываются черты культовых зданий полоцкой архитектурной школы, примером может служить *Борисоглебская церковь*. Используя киевские строительные традиции, здешние мастера вырабатывают свои приемы и несколько меняют крестово-купольную структуру храма. Они сужают боковые нефы, крайние апсиды выкладывают в толще стены, усиливают композиционную роль оси «восток — запад», внося элементы базиликального построения.

Единственным памятником полоцкой школы, достаточно хорошо сохранившимся, является собор *Спасо-Евфросиньевского монастыря* (середина XII в.). Создателем этого храма, наметившего новое направление, был полоцкий зодчий Иоанн. Он, подобно северным «древотделам», четко разграничивал объемно-пространственные компоненты здания. Нартекс с хорами сделал ниже, сильно выдвинул центральную апсиду, а боковые спрятал в толще стены, сосредоточив внимание на основном квадрате в плане объеме, которому



придал вертикальное башнеобразное построение (рис. 3.19). Сохраняя конструктивную основу крестово-купольного храма, Иоанн увеличил основание барабана, окружив его ложными закомарами. Их трехлопастная форма близка более поздним деревянным покрытиям «крещатой бочкой» и, скорее всего, навеяна устраивавшимися над каменными сводами, особенно в северных районах, «надрубленными верхами», которые предохраняли конструкцию от атмосферных воздействий.

Созданное зодчим ярусное построение органично связало барабан с объемом храма и придало композиции динамичный характер, не свойственный византийским культовым постройкам. К особенностям собора Спасо-Евфросиньевского монастыря и, очевидно, полоцкого зодчества следует отнести: контраст вертикального развития объемов храма продольной композиции его плана; противопоставление устремленных вверх масс монументальному основанию; динамичность полуколонн и тяг; противоположность впечатления зажатости, сдавленности боковых нефов и свободы, воздушности подкупольного пространства.

Перечисленные особенности композиции являются, по-видимому, следствием переосмысления византийской крестово-купольной системы под воз-

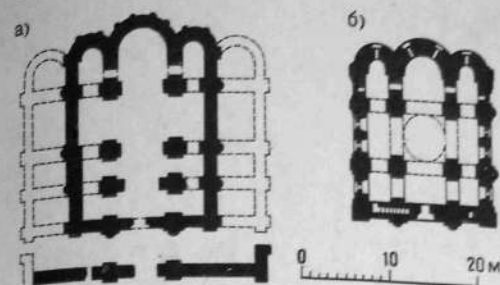
3.19
Собор Спасо-Евфросиньевского монастыря (середина XII в.) в

действием местных эстетических идеалов, формировавшихся в процессе взаимодействия народного деревянного зодчества, каменной древнерусской архитектуры и элементов романского зодчества. Наличие «элементов романского искусства» в фресках Спасо-Евфросиньевского собора и их близость новгородским — лишнее свидетельство этому (А. Л. Монгайт. Фрески Спасо-Евфросиньевского монастыря в Полоцке. — Сб. «Культура Древней Руси». М., 1966, с. 140).

Влияние структуры деревянных храмов подтверждают также остатки Пятницкой церкви Бельчицкого монастыря (первая половина XI в.), куда полоцкие князья перенесли свою резиденцию. Эта маленькая однонефная церквушка с притвором и необычной для каменных культовых зданий прямоугольной апсидой, по сути, повторяла тип деревянного трехсрубного храма.

Аналогичный процесс формирования своеобразного варианта крестово-купольного здания происходил и в Смоленске. В годы княжения Ростислава Мстиславича (1127—1159 гг.) Смоленск превращается в столицу самостоятель-

Полоцке. Зодчий Иоанн
а — западный фасад;
б — разрез; в — план



3.20
Планы смоленских церквей
а — Борисоглебской на

Смядыни (середина XII в.); б — Петропавловской (1146 г.)

ного княжества — крупный политический и культурный центр, чему способствовало учреждение здесь в 1136 г. епископской кафедры. Город обносится крепостной стеной, в нем рубятся многочисленные избы ремесленников и боярские хоромы, возводятся каменные храмы, мостятся бревнами улицы. По размаху монументального строительства Смоленск почти не уступал Новгороду. Остатки более сорока кирпичных строений XII—начала XIII в. покоятся в его древней земле.

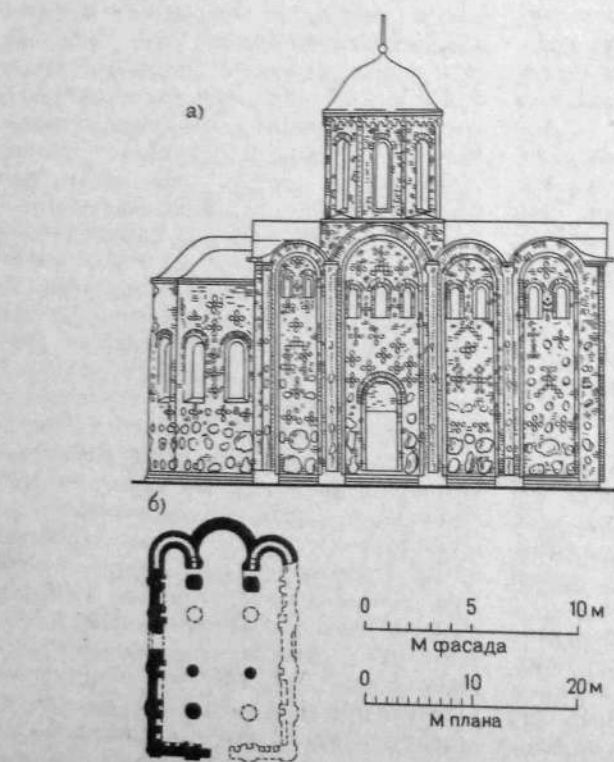
Город делился, подобно Новгороду, на «концы» с торгово-ремесленным населением и «купеческие сотни». На холме над Днепром возвышался в детинце Успенский собор, начатый строительством еще в 1001 г. Владимиром Мономахом. По соседству находился епископский двор, а княжеская резиденция раскинулась на Смядыни — западной окраине Смоленска. Многочисленные монастыри окружали город. Однако от его былого величия в домонгольский период уцелели всего три каменных храма. Несмотря на это, данные археологических раскопок позволяют обрисовать основные этапы сложения смоленского зодчества.

В первой половине и середине XII в. смоленские мастера придерживаются приемов строительной техники и архитектурных форм, характерных для Приднепровья. Четырех- и шестистолпные храмы с тремя апсидами возводились из кирпича в технике обычной

порядовой кладки с последующей обмазкой поверхности стен. Композиция культовых зданий нередко дополнялась галереями и приделами. Стены членились по вертикали лопатками с полуколоннами, а по горизонтали — аркатурным пояском и поребриком, напоминающая черниговские постройки (рис. 3.20).

К концу XII в. складываются характерные черты смоленского зодчества, в котором прослеживаются формы, аналогичные полоцким. Боковые апсиды начинают выполняться в толще стены, основной объем храма дополняется притворами, образующими симметричную и устойчивую объемно-пространственную структуру, развивающуюся вверх. Стремление к центрическим динамичным композициям дополняется сильно расчлененными пучковыми лопатками. Тенденции древнерусских зодчих к развитию объемов культового здания ввысь в определенной мере созвучны творческим устремлениям готических мастеров. В идейно-художественном плане они являются опосредствованным отражением кипучей общественной жизни, вольнолюбия и ересей, возникавших в средневековых городах. Именно в крупных торгово-ремесленных центрах зарождалась национальная художественная культура.

Довольно большая группа памятников со сложнопрофилированными пучковыми лопатками и полукруглой средней апсидой, которая только одна выдвинута из плоскости стены, представлена церковью Михаила Архангела (1191—1194 гг.). Центрическая композиция придворного храма с тремя пониженными приделами и боковыми апсидами, величественно возвышавшегося на вершине холма, достойно увенчивала княжескую резиденцию на Смядыни. Объемно-пространственному единству, сосредоточению масс вокруг центральной оси способствовало покрытие угловых частей храма полуцилиндрическими сводами (рис. 3.21). Подобно аркбутанам, криволинейные угловые покрытия передавали распор от вышерасположенных сводов на пониженные участки стен, образуя конструктивно оправ-

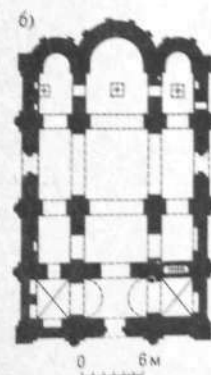


3.21
Церковь Михаила Архангела (1191—1194 гг.) в Смоленске
а — западный фасад;
б — план; в — поперечный разрез

3.22
Борисоглебская цер-
ковь (1180-е годы) в
Гродно
а — северный фасад
(реконструкция
П. П. Покрышкина);
б — план



3.23
Успенский собор
(1160 г.) во Владими-
ре-Волынском (фото
Г. Н. Логвина)
а — общий вид;
б — план



данное и выразительное трехлопастное завершение. Динамика нарастающих криволинейных форм, поддержанная оконными обрамлениями, усиливалась ложными закомарами, окружавшими основание барабана, как и в соборе Спасо-Евфросиньевского монастыря. Форма покрытия центральной части храма была оправдана и с функциональной точки зрения, ибо она улучшала отвод атмосферных осадков с кровли.

Органичность всей пространственной структуры воспринималась и в интерьере Михайловской церкви. Ее

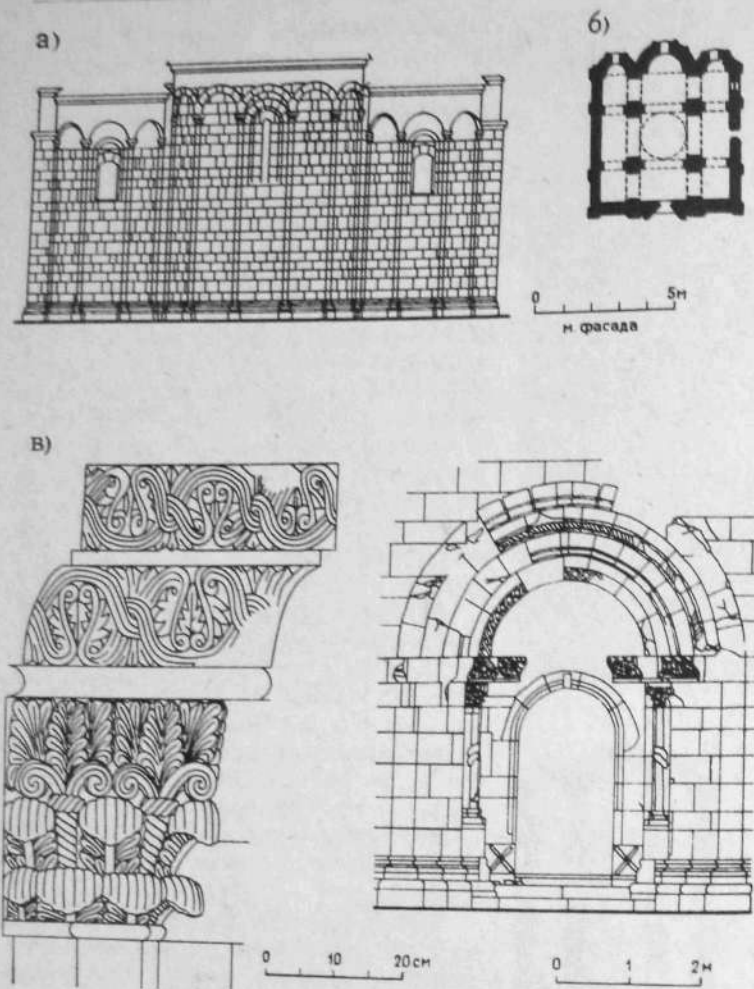
угловые объемы и раскрытые внутрь притворы как бы вливаются в единое и многообразное пространство храма, развивающееся ввысь и получающее свое завершение в куполе барабана.

Мастерство зодчего проявилось и в ритмическом построении оконных проемов и ниш на плоскости фасадов, придающем масштабность и целостность этому выдающемуся памятнику Древней Руси. Своеобразие и живописность княжеского храма дополняли ряды маленьких ниш в его нижней, хорошо обозримой части, в которых, как предполагают, помещались фресковые изображения. Необычность церкви Михаила Архангела, ее огромная высота и торжественность были отмечены даже скупыми на похвалы летописцами: «ей несть подобной во все полунощной стране».

Особое место в смоленском зодчестве занимают культовые постройки на грани XIII в. с прямоугольной незначительно выдвинутой апсидой, имеющей аналоги только в Полоцке. Планы таких четырехстолпных храмов приближаются к квадрату; это дает основание предполагать, что их композиция была центрической и развивалась по вертикали, подобно церкви Михаила Архангела.

Башнеобразный характер композиции, усиление роли вертикальных членений, устройство цоколя (Михайловская церковь) и своеобразных баз под пучковые лопатки (церковь на Окопном кладбище и др.), прямоугольные апсиды приводят к мысли о знакомстве и творческой переработке смоленскими мастерами в конце XII в. не только приемов деревянного зодчества, но и архитектурных форм каменных построек Полоцкого княжества, а также Прибалтийских стран.

Еще более своеобразными были постройки Гродненской земли, находившейся на самых западных окраинах Руси. Скудные остатки архитектурных произведений гродненских мастеров позволяют высказать лишь общие соображения. Отличительной чертой частично сохранившихся *Нижней церкви* (середина XII в.) в детинце и *Борисо-*



3.24
Церковь Пантелеймона
(до 1200 г.) в Галиче
а — восточный фасад;
б — план; в — запад-
ный портал и его
деталь

3.25
Фрагмент западного
портала церкви Пан-
телеймона в Галиче

глебской (80-е годы XII в.) на Колжском холме является полихромность их фасадов. В нижнюю часть наружных стен этих храмов, сложенных из кирпича в технике порядовой кладки, были вставлены громадные гранитные валуны различных оттенков, отполированные до блеска; выше сверкали, словно самоцветы, кресты и орнаментальные вставки из цветных майоликовых плиток. Участки стен между камнями и майоликой были покрыты тонким слоем обмазки. Колористическое богатство фасадов, далекое от аскетизма средневековых культовых построек, вносило народный оттенок в архитектуру гродненских храмов (рис. 3.22).

Интерьер Борисоглебской церкви носил не свойственный крестово-купольным зданиям зальный характер благодаря круглым многогранным внутренним столбам и деревянному балкону, протянувшемуся вдоль трех стен от северной апсиды до южной; причем вход на эти своеобразные хоры был устроен не на западной стороне, а в толще стен боковых апсид. Необычной была и обработка внутренних стен небольшими нишами, и большое количество голосников, вставленных в стены.

Все это говорит о достаточной самостоятельности и самобытности гродненской архитектурной школы, а также о широком диапазоне источников, пи-

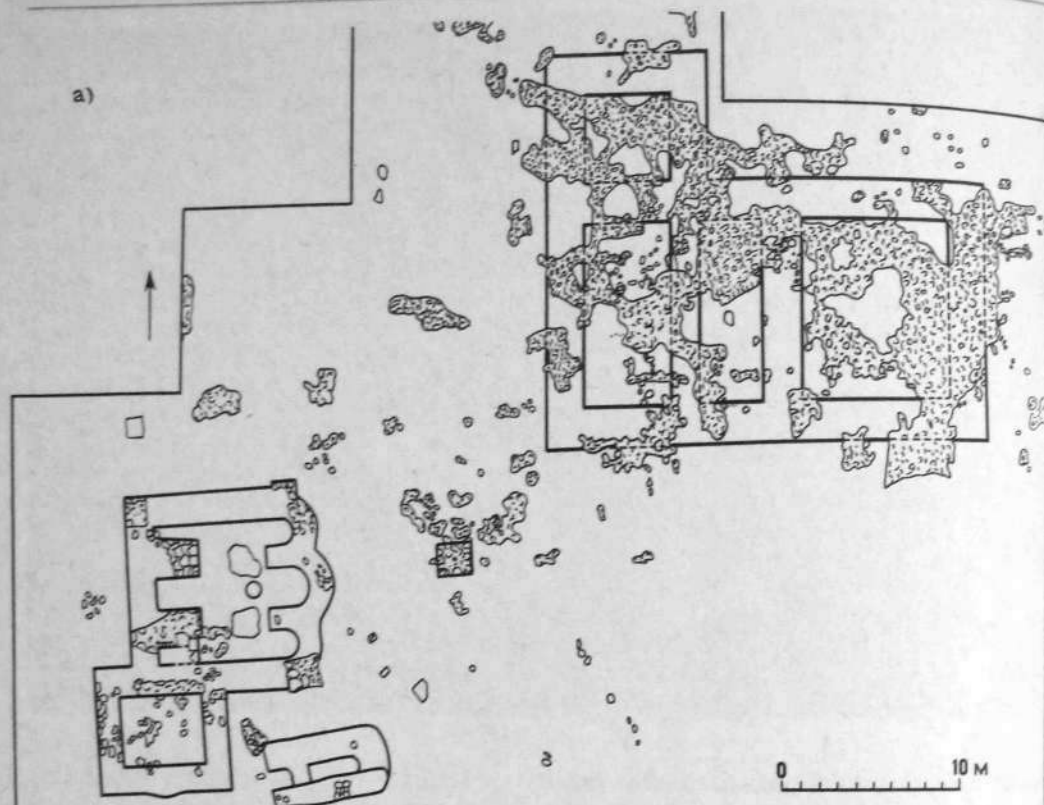


тавших ее. Зодчие Гродно, видимо, были знакомы с архитектурными памятниками Полоцка, Приднестровья, Северной Европы и даже Балканских стран, а уровень их мастерства позволил им художественно осмыслить достижения других народов.

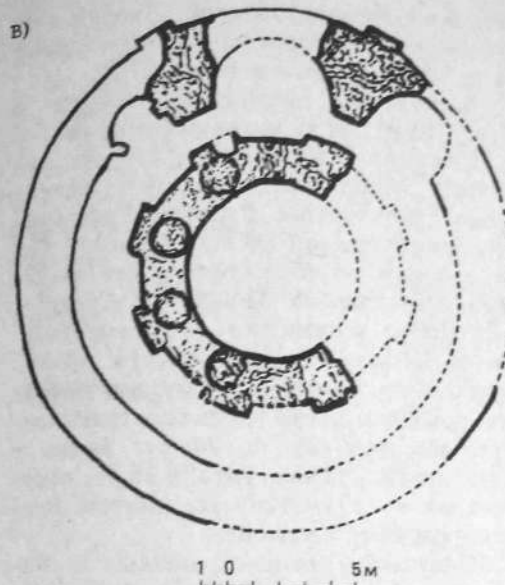
Юго-западные княжества. В середине XII в. от Киева обособляются и Волыньские земли. Усиление роли городов сопровождалось возникновением на Волыни новых населенных пунктов и формированием крупных торговых-ремесленных центров, чему способствовало ее выгодное географическое положение. Галицко-Волынская Русь была связана с государствами как Северо-Западной, так и Южной Европы. Столица княжества — Владимир-Волынский — превращается в один из крупнейших городов с мощными укреплениями. В 1160 г. в нем возводится сохранившийся и поныне Успенский собор (рис. 3.23) — монументальное здание, не уступавшее по размерам киевским постройкам. Собор во Владимире-Волынском очень напоминает храмы XII в. черниговской школы.

Первые шаги в области каменного строительства волыньские мастера делали с помощью приднестровских зодчих. Однако уже в конце XII в., когда князь Роман Мстиславич объединил Галицко-Волыньские земли в одно княжество, их архитектура приобрела своеобразные черты. Особенно ярко это проявилось в Галиче — важном политическом и культурном центре начала XIII в.

Расцвет Галича приходится на княжение Ярослава Осмомысла (1152—1187 гг.), опиравшегося в своей объединительной политике на горожан. На высоком мысу, в детинце, возводится в 1152 г. княжеский дворец, а через пять лет — городской Успенский собор, окруженный галереей. Это здание, некогда украшавшее Галич, который не уступал по многолюдью и красоте крупным западноевропейским городам, имеет общие черты с постройками эпохи Ярослава Мудрого — времени могущества Древнерусского государства. К сожалению, о внешнем виде этого памятника судить трудно, поскольку сохранились только его фундаменты и



в)



3.26

Каменные сооружения на западных землях Руси

а — план фундаментов княжеского дворца (середина XII в.) в Звенигороде на Белке; б — фасад, разрез и

план Белой вежи (конец XIII в.) в Каменце-Литовском; в — план Михайловской ротонды (вторая половина XIII в.; по М. К. Каргелу) во Владимире-Волынском

фрагменты наружной отделки. Но и эти скудные остатки дают представление об его особенностях.

Успенский собор был сооружен из местного белого известняка на бутовых фундаментах. В отличие от приемов, применявшихся в Новгороде, кладка велась из хорошо отесанных и тщательно пригнанных каменных блоков с забутовкой пространства между внешними поверхностями на известковом растворе. Фасады собора украшали резные детали: каменные капители завершали колонки порталов, а маски, очевидно, дополняли фриз. Характер тесаной кладки резных деталей свидетельствует о том, что галицкие мастера были знакомы с художественной культурой соседних стран — Польши и Венгрии.

Заметно это и в церкви Пантелеймона (до 1200 г.), единственной частично уцелевшей здесь постройки (рис.

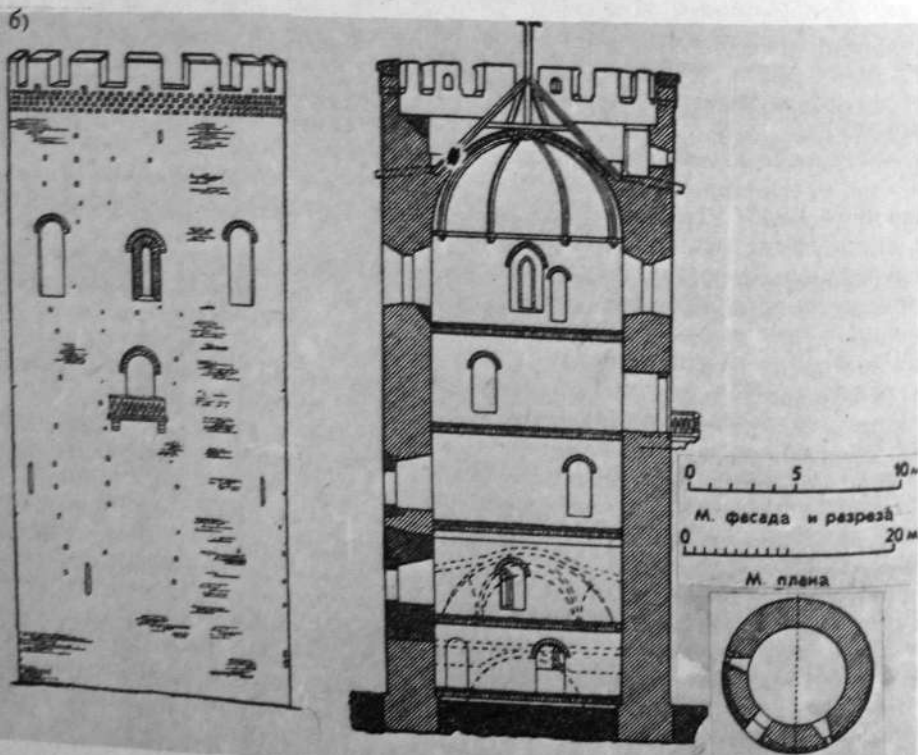
3.24). Обычная в плане четырехстолпная структура храма приобрела своеобразное воплощение: лопатки на северном и южном фасадах не совпадают с внутренними столбами, они раздвинуты посередине, образуя большую плоскость, на которой красочным пятном выделяется резной перспективный портал. Особенно сильный контраст между геометрически строгой поверхностью стены с простыми арочными оконными проемами и многоступчатым порталом с колонками и архивольтами, покрытыми резьбой, создавался на западном фасаде (рис. 3.25).

Превращение порталов в главный элемент фасада, не характерное для храмов Древней Руси, устройство цоколя, профилировка которого напоминает аттические базы, характер капителей и резного орнамента, сохранивших следы воздействия эллинистического искусства, свидетельствуют о том, что зодчие Галича сочетали структуру древнерусского храма с романскими декоративными формами. Время не сохранило верхние части церкви Пантелеймона, которые, скорее всего, соответствовали крестово-купольной структуре.

Галицкая архитектурная школа формировалась в тесных контактах с западноевропейским искусством, что, естественно, налагало отпечаток на облик зданий. Творческому освоению романских форм способствовало также наличие плотного мелкозернистого известняка, позволявшего выполнять тонкую орнаментальную резьбу.

Также мало сохранилось и от архитектурных памятников Холма — столицы князя Даниила Галицкого (1238—1254 гг.). Основанный во второй четверти XIII в. город отличался выразительным архитектурным обликом, о чем нам в основном известно из летописей. Живописный силуэт города с выразительными очертаниями белокаменных храмов удачно дополнялся высокой «вежей» — оборонительной башней из дерева на каменном фундаменте, господствовавшей над всей застройкой.

В Холм, почти не пострадавший от монголо-татарского нашествия, стека-



лись многочисленные ремесленники из соседних разоренных княжеств, вносившие свою лепту в строительство стольного града. В Холме взаимодействовали разные архитектурные школы, переплетались навыки галицких мастеров с приемами владими́ро-суздальских каменодельцев, принципы приднепровских мастеров — с традициями художественной культуры романского мира.

Как явствует из Ипатьевской летописи (под 1259 г.), в церкви Иоанна Златоуста своды опирались на четырехликие капители; подобные капители увенчивали Георгиевский собор (1230—1234 гг.) в Юрьеве-Польском. Многоцветные резные порталы с позолоченными деталями были выполнены «хитрицом Авдеем» из белого галицкого и зеленого холмского камня. Тимпаны украшались рельефами «Спаса» и «Иоанна» — «яко же всем зрящим дивится». В окнах этого вызывавшего всеобщее восхищение храма красовались удивительные «римские стекла» — необычные для Руси витражи.

Особый интерес представляют дошедшие до наших дней остатки княжеских каменных дворцов в Перемышле, Звенигороде и Львове. Фрагменты этих уникальных гражданских сооружений, дополненные описанием летописца княжеского двора в Галиче, позволяют воссоздать в общих чертах облик древнерусского дворцового комплекса периода феодальной раздробленности. Образование удельных небольших княжеств, постоянные междоусобицы и военные нападения извне вызвали к жизни тип укрепленного княжеского двора, имевшего некоторые общие черты со средневековыми замками Западной Европы.

Княжеские дворцы на Галицкой Руси выполнялись не только в дереве, как в других княжествах, но и в камне. Археологические раскопки дворцового комплекса в Звенигороде на Белке (середина XII в.) показали, что он состоял из достаточно большого Г-образной формы княжеского дворца и маленькой придворной церкви (рис. 3.26, а). К церкви с юга примыкала, очевидно, башня, служившая усыпаль-

ницей и дозорной вышкой. Дворец соединялся по второму этажу переходами из дерева с хорами и башней.

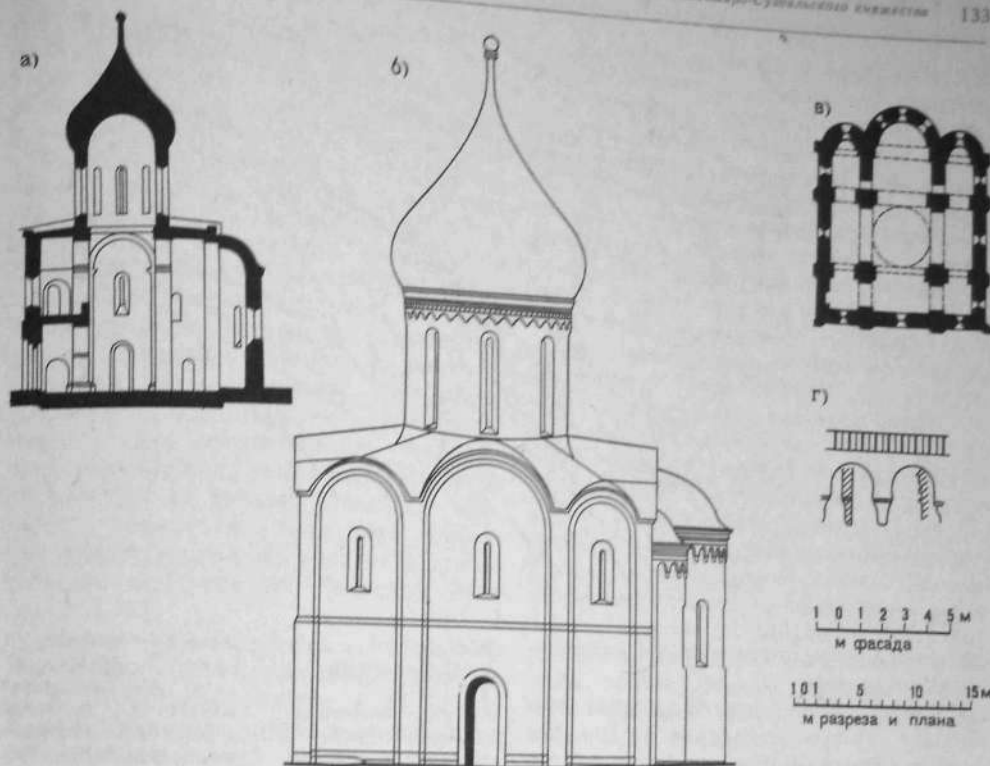
В комплекс каменного дворца в Перемышле также входила церковь.

Строительство в XIII—XIV вв. каменных оборонительных веж (башен) в западных землях Древней Руси связано с постоянной военной угрозой как со стороны монголо-татар, так и соседних государств. Подобно былинным богатырям, возвышаются в окрестностях г. Холма огромной высоты каменные стражи. Замечательным памятником военного искусства является грандиозная, высотой 29 м Белая Вежа в Каменце-Литовском (рис. 3.26, б), построенная в 1271—1289 гг. князем Владимиром Васильковичем.

Получают распространение в Галицко-Волынских землях и редкие на Руси круглые культовые постройки (рис. 3.26, в), а также однонефные храмы. В этих пограничных землях Руси также существовала оригинальная древнерусская школа зодчества, впитавшая и творчески осмыслившая элементы византийской и западноевропейской культур.

3.4 Архитектура Владимиро-Суздальского княжества

Обширные земли между Окой и Волгой — плодородные «ополья», окруженные дремучими лесами, позднее были заселены славянскими племенами: смоленскими кривичами, вятичами, новгородскими словенами. На местах поселений племени меря, слившегося позднее со славянами, в связи с расширением ремесла и торговли возникают новые крупные по тому времени города: Ростов (IX—X вв.), Муром (IX—X вв.), Суздаль (X—XI вв.), Белоозеро (IX—XI вв.). Основные торговые пути проходили по Волге, Оке и Клязьме. По этим рекам приплывали варяжские «гости» и купцы из Булгар — столицы Волжско-Камской Болгарии, поступали в богатый край среднеазиатские товары. Слабее были связи Северо-Восточной Руси с Киевом.



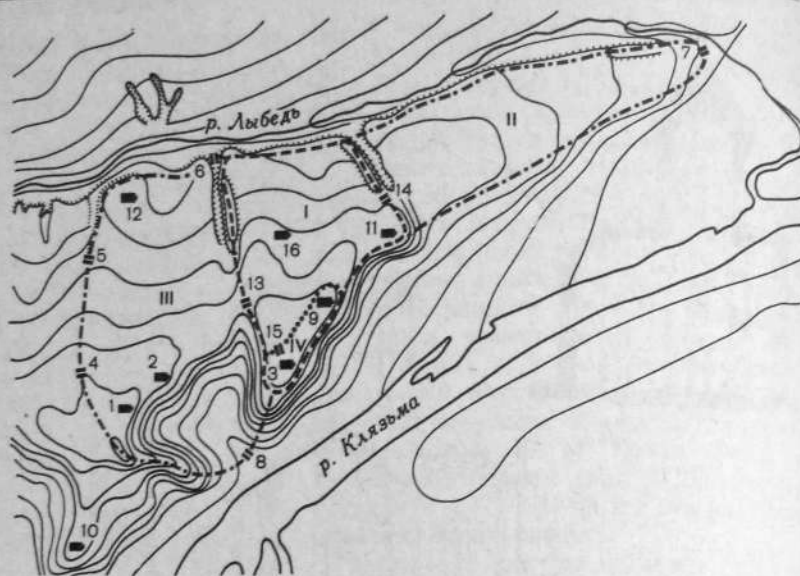
3.27

Спасо-Преображенский собор (1152—1157 гг.) в Переславле-Залесском

а — продольный разрез; б — южный фасад; в — план на уровне хоров; г — деталь карниза апсиды

Большие трудности встречает обращение в христианство населения далекого «залесского» края, где еще были очень сильны языческие верования. Поэтому расслоению сельской общины и формированию феодальных отношений в XI в. сопутствовали восстания смердов (крестьян), возглавлявшиеся фанатичными волхвами. Наступление церкви, освящавшей новые феодальные порядки, сопровождалось возведением храмов. Так, во второй половине XI в. в Ростове рубится из дуба Успенский собор, а на подворье Киево-Печерского монастыря в Суздале — церковь. Дальнейшая феодализация приводит в конце XI в. к образованию самостоятельного княжества со «стольным градом» Суздалем.

Владимир Мономах, став в 1093 г. правителем Ростово-Суздальских земель, в условиях княжеских междоусобиц и угрозы нападения волжских болгар и печенегов ведет большое оборонительное строительство. Для укрепления своей власти Мономах использовал противоречия между родовой знатью — боярами Ростова и Суздаля и «мизинным» (неимущим) людом. В 1108 г. он завершил сооружение нового княжеского города и дал ему свое имя — Владимир. На высоком клязьменском берегу, в месте впадения р. Лыбеди, возводятся мощные деревоземляные укрепления, под защиту которых стекаются приверженцы князя и торгово-ремесленный люд. Новый город, как и древний Суздаль, увенчивается каменным храмом. Первые каменные строения: Спаская церковь во Владимире (1108—1110 гг.) и Успенский собор в Суздале (начало XII в.) не дошли до наших дней. Археологические данные свидетельствуют о том, что эти постройки



продолжали традиции киевского кирпичного зодчества.

Смерть Владимира Мономаха еще больше усилила княжеские распри. Его сын и наследник Ростово-Суздальского княжества — Юрий Долгорукий (1125—1157 гг.) ведет упорную борьбу за киевский престол. Только в конце своего княжения, после первых неудач в борьбе за Киев и нападения болгарской рати в 1152 г., Юрий Долгорукий начинает осуществлять большое стратегическое строительство, готовясь к решительной схватке за великокняжеский престол.

На северо-западных рубежах Ростово-Суздальского княжества возводятся городские крепости: Переславль-Залесский, Юрьев-Польской, Дмитров и Москва (1156 г.). В четырех километрах от Суздаля, близ устья р. Каменки, Юрий Долгорукий строит в 1152 г. свою резиденцию. Ограждения княжеского замка в Кидекше явились отражением нарастающих противоречий между князем и родовитым боярством, которое он стремился подчинить своей власти. Строительство защищенного княжеского двора вне стольного города, стратегическая роль крепости, замыкавшей выход в р. Нерль, отразили притязания Юрия на самовластие. Важ-

3.28

План Владимира XII—XIII вв.

I — город Мономаха (Печерный город) (1108 г.); II — Ветшинский город (укрепления 1158—1164 гг.); III — Новый город (укрепления 1158—

1164 гг.); IV — детинец (1194—1196 гг.); I — церковь Спаса,

2 — церковь св. Георгия; 3 — Успенский собор; 4 — Золотые во-

рота; 5 — Иринины ворота; 6 — Медные ворота; 7 — Серебряные ворота; 8 — Волжские ворота; 9 — Дмитриевский собор; 10 — Вознесенский монастырь; 11 — Рождественский монастырь; 12 — Успенский (Княгинин) монастырь; 13 — Торговые ворота; 14 — Ивановские ворота; 15 — ворота детинца; 16 — церковь Воздвижения на Торгу

ное значение княжеского двора в Кидекше подтверждается сохранившейся белокаменной церковью Бориса и Глеба (1152 г.). Возведение в те времена каменного храма было важным событием, так как только большие города могли похвалиться культовыми постройками из камня. Ансамбль княжеской резиденции дополнялся гражданскими постройками, частично, возможно, каменными.

В крупной крепости на Плещеевом озере — Переславле-Залесском — тоже сооружается каменный собор. Внутри кольца мощных земляных валов с деревянными стенами в 1152—1157 гг. возводится Спасо-Преображенский со-

бор (рис. 3.27). Этот монументальный, несмотря на небольшие размеры, собор имеет характерную объемно-пространственную схему четырехстолпного крестово-купольного храма с хорами. Но, в отличие от киевских построек, он, как и церковь в Кидекше, сложен из отесанных блоков светлого известняка. Наружная и внутренняя поверхности стен выложены хорошо пригнанными и тщательно «перевязанными» камнями прямоугольной формы, а промежутки между лицевыми стенками заполнены валунами и осколками известняка, пролитыми известняковым раствором. Эта техника строительства малораспространенная на Руси, а также характер архитектурных деталей и высокое мастерство обработки камня дают основание предположить об участии в строительстве мастеров из Галицкой Руси (см. с. 131).

Первые белокаменные постройки на Владимиро-Суздальских землях, несмотря на очевидное участие в их сооружении пришлых артелей, знакомых с техникой каменного строительства, по сути, развивают опыт приднепровских зодчих, но в ином материале — камне. Мастера включают и архитектурную пластику, и романские детали. Некоторые из них — и аркатурный пояс (фриз), и уступчатые порталы — были уже известны на Руси (Борисоглебский собор и Успенская церковь Елецкого монастыря в Чернигове).

В храмах Кидекши и Переславля-Залесского проявляются особые черты владими́ро-суздальской архитектурной школы. Так, в обоих храмах фасады расчленены поясом на уровне хоров, отражающим их внутреннюю объемно-пространственную структуру. А в церкви Бориса и Глеба плоскость прясла выше аркатурного пояса заглублена и образует дополнительное членение. Заметное уменьшение толщины верхней части стены и дополнительное членение, примыкающее к лопатке, играли тектоническую роль, художественно выявляя несущие функции опор и подчеркивая усиление нагрузки в нижних участках кладки. Этот прием будет развит во владими́ро-суздальских постройках.

Характерно также появление, правда в небольшом количестве, архитектурных резных деталей. Карниз апсиды Спасо-Преображенского собора, как и пояс церкви Бориса и Глеба, включает, кроме аркатурного пояса, типичного для построек из кирпича, поребрик. Завершался карниз полосой резного орнамента. Поребрик, примитивность и плоскостной характер резьбы, а также пилообразный орнамент, близкий деревянным подзорам, на барабане собора позволяют предположить об участии в его строительстве мастеров, знакомых с народным зодчеством.

Храмы периода княжения Юрия Долгорукого монументальны и суровы в своей белокаменной наготе. Особенно величественное впечатление производит Спасо-Преображенский собор. Он, как былинный богатырь, черпающий силы в родной земле, устойчиво стоит на ней. Его мощная глава, увенчанная в те годы шлемообразным куполом, горделиво возвышалась над грандиозными земляными валами.

Расцвет владими́ро-суздальского зодчества совпадает с годами княжения сына Юрия Долгорукого — князя Андрея (1157—1174 гг.). Властолюбивый князь Андрей еще при жизни отца покидает Вышгород и уезжает во Владимир. Он дерзко нарушает отцовский «ряд», принцип наследования, и начинает княжить в суздальских землях, которые как более второстепенные предназначались младшим братьям. В своих притязаниях на главенствующую роль среди князей он меняет политику и борется не за киевский престол, а против великодержавного ореола Киева. Он переносит столицу Руси во Владимир, а в 1169 г. захватывает и разоряет древний Киев.

Стремление князя Андрея объединить все русские земли и стать «самовластцем» совпадало с чаяниями простого люда о прекращении братоубийственных войн, ведущихся князьями. Укрепляя свое положение на владими́рском престоле, Андрей опирается на горожан. Оплоту родовитого боярства — Ростову и Суздалью — своевольный князь противопоставляет молодой город Вла-

димир и борется со «старой чадью» с помощью новой политической силы: торгово-ремесленного люда и мелких землевладельцев — дворян (зависевших от княжеских пожалований, милости) — «милостыльников».

Уже через год после начала княжения он начинает грандиозные оборонительные работы во Владимире. За шесть лет (1158—1164 гг.) разросшийся город Мономаха был опоясан широким ровом и почти десятиметровым валом с рублеными стенами общей протяженностью около 7 км (рис. 3.28). В обе стороны от Печерного города (Мономаха) протянулись вдоль плато, ограниченного Клязьмой и Лыбедью, укрепления. Посады, окруженные боевыми стенами, встали в один ряд со старым княжеским городом, защищая его.

Въезды во Владимир с запада и востока замыкали каменные башни Золотых и Серебряных ворот. Закрепляя линейный характер развития города, между величественными воротами протянулась главная улица, связавшая все три части столицы. Значение Золотых и Серебряных ворот, вставших, как грозные стражи, по концам города, в общем силуэте Владимира XII—XIII вв. можно по достоинству оценить в настоящее время. Белокаменный, высотой в семизэтажный дом, монументальный объем Золотых ворот, прорезанный почти четырнадцатиметровой аркой, с расположенным на нем храмом поражает даже современного человека (рис. 3.29). К сожалению, лаконичность и сила художественного впечатления были ослаблены ремонтами и перестройками ворот, главным образом в XVIII в.

Очевидно, аналогичный облик имели Серебряные ворота. В беспокойные дни княжения Андрея статичные почти кубические массивы ворот с примыкавшими к ним валами, увенчанные небольшими храмами со сверкавшими главами и тяжелыми створами ворот, обитых золоченой медью или окованных серебром, вселяли в горожан уверенность и чувство патриотической гордости. Присвоение главным воротам города наименования Золотых, как в



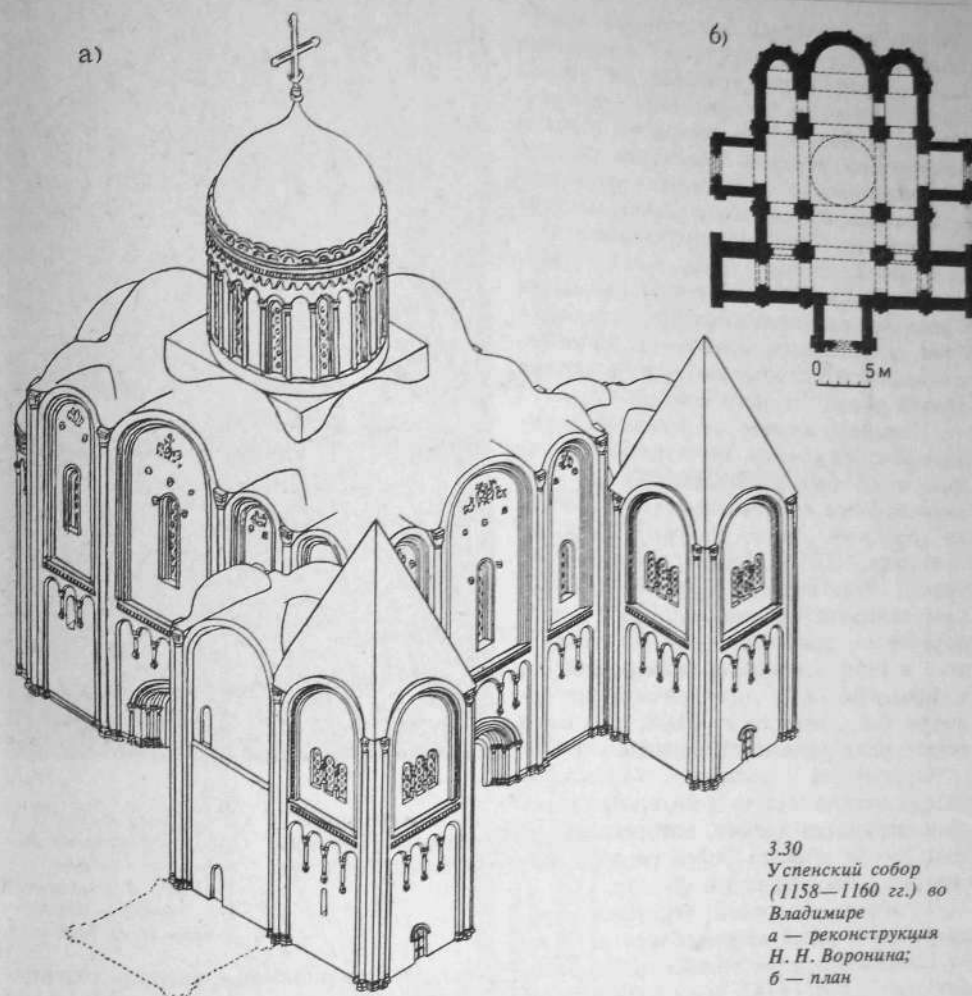
3.29
Золотые ворота
(1158—1164 гг.) во

Владимире. Современный вид (фото Г. Н. Логвина)

Киеве, свидетельствует о великодержавных замыслах князя.

Над обрывом, как бы осеняя не только город, но и безбрежные князьменские дали, вырос Успенский собор (1158—1160 гг.). Это главное культовое здание Владимира было построено по характерной для городских соборов схеме шестистолпного храма с хорами. К основному его объему примыкали три притвора, а западный фасад дополнялся каменными зданиями епископского двора (рис. 3.30). Собору предназначалась роль, аналогичная роли Софии Киевской. Художественный образ храма должен был утверждать главенствующее его значение в новом стольном городе Владимире.

Поставленный на самом высоком месте, Успенский собор превосходил по



3.30
Успенский собор
(1158—1160 гг.) во
Владимире
а — реконструкция
Н. Н. Воронина;
б — план

высоте (32,3 м) Софию Киевскую. Стремление князя Андрея сделать Владимир новым политическим и культурным центром Руси обусловило поиски новых идейно-художественных средств. Для этого всемерно используется религия, распространяется культ Богородицы, внушается мысль об особом ее покровительстве князю и земле Владимирской, учреждается специальный праздник Покрова Богородицы, получает хождение легенда об основании города не Мономахом, а Владимиром — крестителем Руси. Естественно поэтому, что внешнему облику Успенского собора

придавалось особое значение. Он должен был олицетворять честолюбивые замыслы владимирского «самовластца» и затмить своим величием предыдущие сооружения.

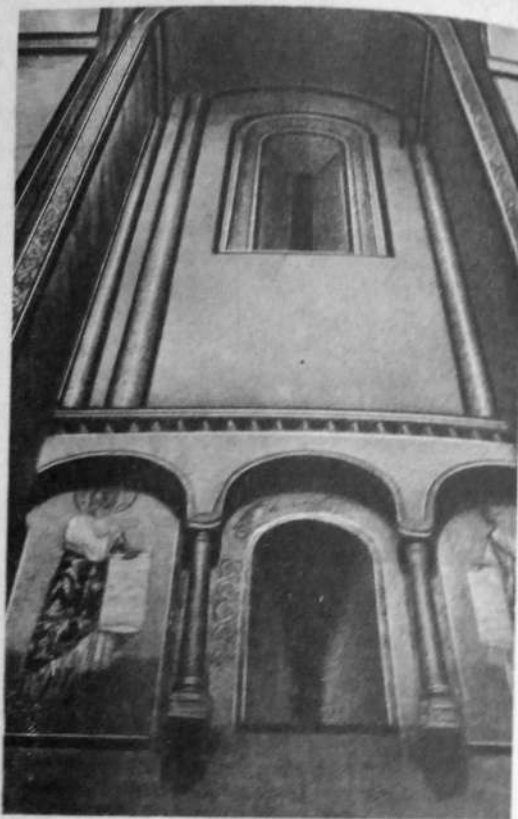
Мастера «из всех земель» успешно выполняют княжеский заказ. Вместе с местными зодчими они творчески претворяют опыт ряда архитектурных школ и развивают основы белокаменного строительства времен Юрия Долгорукого. Здание ставится на простой в виде откоса цоколь, вертикальные членения — доплатки — усложняются тянутыми колонками с лиственной ка-

пителью, скромный аркатурный пояс превращается в богатый аркатурно-колончатый пояс, который не только членит храм, но и увенчивает его главу. Очень показательно развитие приема углубления верхней плоскости прясла, примененного в Борисоглебской церкви в Кидекше. В Успенском соборе мастера делают еще один уступ, усиливая тектоничность стены (рис. 3.31). Пластика белокаменных архитектурных форм с резными камнями в полукружиях верха стен обогащалась красочной росписью и позолотой, которые вносили мажорные тона в образ главного собора.

Подобно нишам с фресками приднепровских храмов, аркатурно-колончатый пояс был расписан. Между вызолоченными колонками аркатуры вставили во весь рост фигуры пророков (см. рис. 3.31). Своеобразный облик храма, перетянутого цветным поясом, с окованными, видимо, золоченой медью порталами притворов, как бы впитавший в себя языческую приверженность к красочности и праздничной нарядности, был далек от суровых, несколько аскетичных романских базилик.

Фрагменты фасадов Успенского собора можно видеть в интерьере ныне существующего здания, которое заключило после пожара более раннюю постройку в своеобразный футляр.

Опасаясь боярской верхушки, предусмотрительный князь возвел в 10 км от Владимира укрепленный замок Боголюбово (1158—1165 гг.), позволявший ему контролировать водный путь из Суздаля во Владимир. Расположенный на высоком берегу Клязьмы, окруженный валом с редкими для того времени каменными стенами и башнями, княжеский двор представлял собой очень сильную крепость. Археологические раскопки и уцелевшие фрагменты позволили воссоздать в чертежах общий облик этого ансамбля. Из въездных ворот открывался ряд вытянувшихся в одну линию белокаменных построек. Композиционным центром ансамбля был собор Рождества Богородицы, который фланкировали, как и Успенский собор во Владимире, два башнеобразных объема (рис.

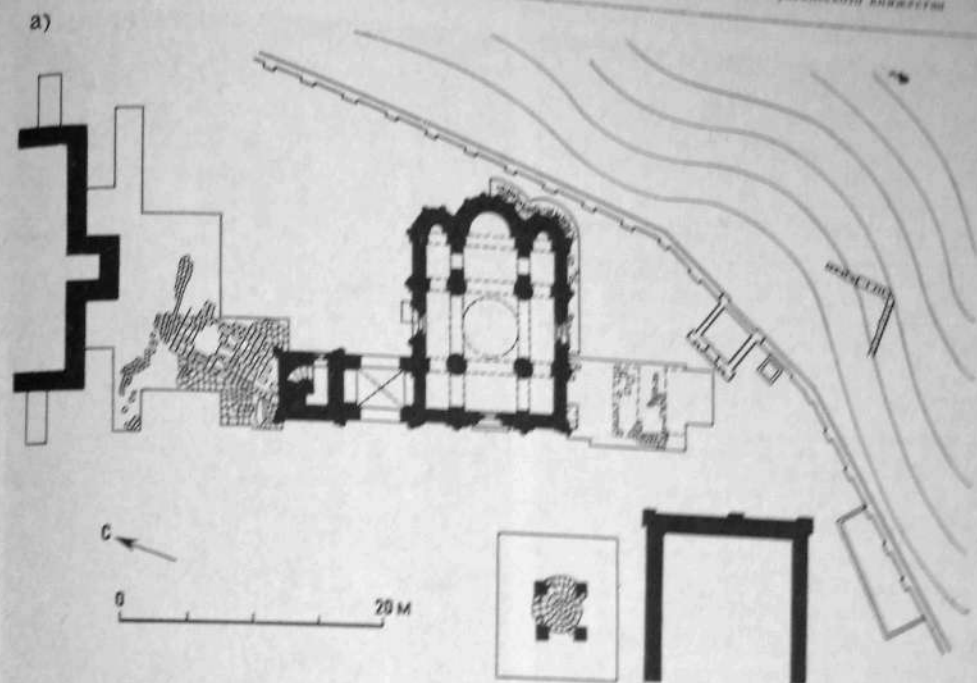


3.31 Вид сохранившейся части фасада Успенского собора во Владимире

3.32 Дворцовый комплекс с собором Рождества Богородицы (1158—1165 гг.) в Боголюбове а — план; б — реконструкция Н. Н. Воронина

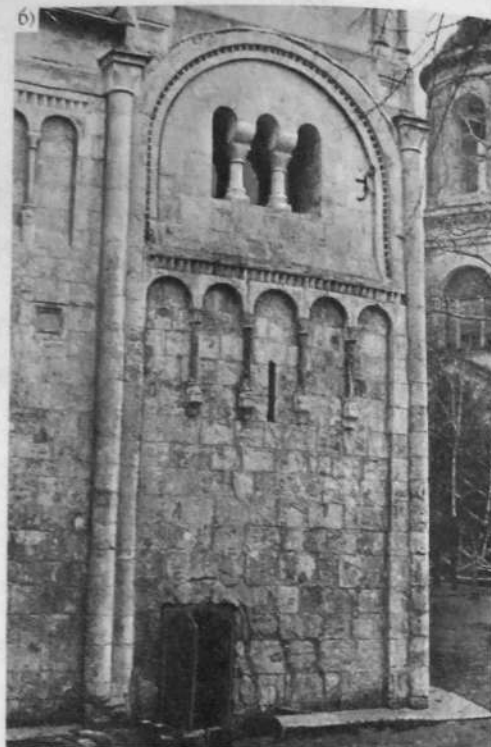
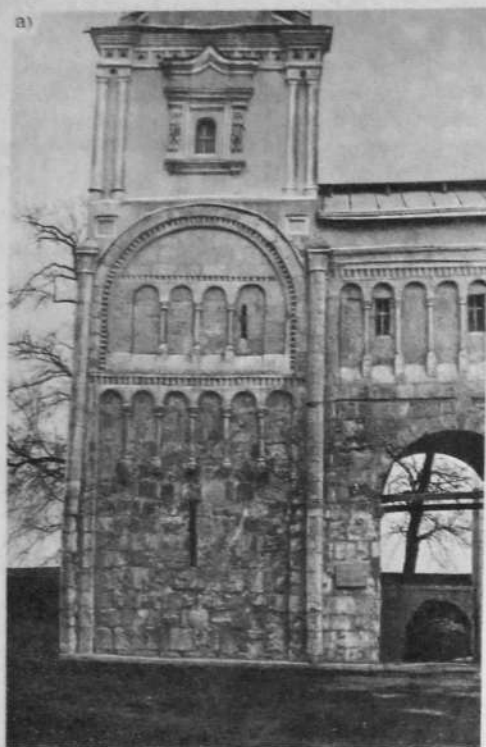
3.32). Они выполняли функции лестничных башен: северная соединяла дворец с хорами собора, а южная вела на крепостные стены (рис. 3.33).

Целостность величественного фронта зданий, сверкавших белизной на фоне темных деревянных построек, усиливалась стиливой общностью и торжественностью замощенной парадной площади. На каменных плитах, своеобразным ковром объединявших застройку, стоял выдвинутый вперед необычный киворий. Восемь колонн из камня поддерживали шатровый верх, который прикрывал чашу с освященной водой; это изящное воздушное сооружение еще больше подчеркивало величественность дворца с домовою церковью (см. рис. 3.32, б).



б)





В данном комплексе культовых и гражданских построек проявляются черты владими́ро-суздальской школы, превращающей мотив аркатуры в ведущий композиционно-пластический элемент. Объемные арки кивория, трехарочные проемы окон, арочные обрамления порталов, членения стены полуколонками, многоуступчатые полуциркульные завершения закомар, аркатурно-колончатый пояс, который, как бы перебегая с плоскости стен храма на переходы, опоясывал башни и главу собора Рождества Богородицы, — композиционно связывали весь ансамбль. Ритмический строй арочных пластических форм организовывал пространство площади так, что она становилась сомасштабной человеку.

Развитой профилированный цоколь Рождественского собора, типичная для романской архитектуры форма баз колонок с «рогами», круглые колонны с листовидными капителями в интерьере, перспективные порталы, редкая для Руси композиция кивория — позволяют пред-

3.33
Лестничная башня
дворцового комплекса в
Боголюбове (фото)

В. Д. Белогу́ба)
а — современный вид;
б — фрагмент

полагать об участии в его строительстве иноземных мастеров. Но это участие отвечало общей направленности развития владими́ро-суздальского зодчества и координировалось единым идейно-художественным замыслом, настойчиво проводимым в жизнь грозным князем Андреем. А в его планы входили не только стратегические задачи, но и далеко идущие идеологические цели, которые получали выражение в разных формах общественного сознания, в том числе и в искусстве.

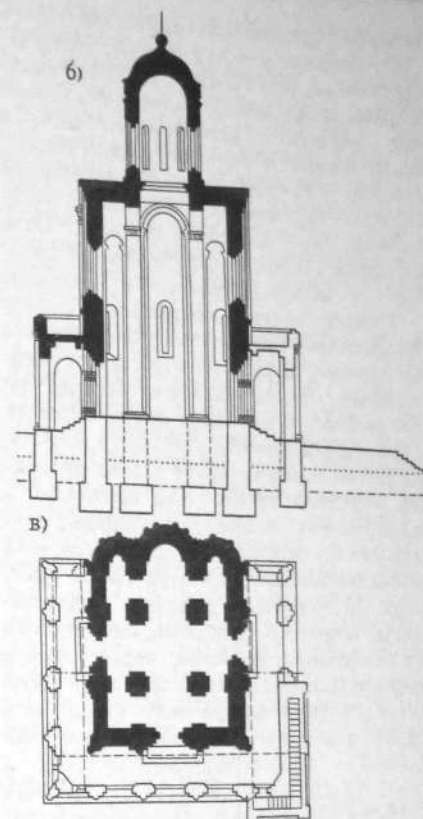
Весьма наглядное представление о замыслах князя дает церковь Покрова на Нерли (1165 г.), сохранившая в основном свои первоначальные формы. Этот небольшой с четырьмя обычными крестообразными столбами храм, распо-



3.34
Церковь Покрова на
Нерли (1165 г.)
а — фасад; б — разрез;
в — план



Детали каменной резьбы



0 5 10 м

нашли образ этого первого на Руси храма Покрова.

Поднятая над заливными лугами путем устройства искусственной насыпи, облицованной известняковыми плитами, как бы парящая над зеркальной гладью вод, устремленная ввысь церковь легко связывалась у наших предков с идеей заступничества божественных сил.

Поток вертикальных линий, образованный уступами стены, не только в верхней, но и в нижней части, усиленный ритмичными колонками и учащенным ритмом колончатого пояса, поддержанный вытянутыми окнами и аркатурой главки, создает иллюзию движения масс вверх, создает иллюзию движения масс вверх, их невесомости. Этому способствует и чешское решение стены, намеченное еще в первых белокаменных постройках вла-

ложенный в полутора километрах от Боголюбова в устье р. Нерль, входил в комплекс резиденции князя Андрея (рис. 3.34). Церковь была посвящена неизвестному в Византии празднику Покрова Богородицы, введенному Андреем Боголюбским без позволения Киевского митрополита. Строительством особого храма Покрова Богородицы утверждалась в присущих средневековой аллегорических образах идея божественного покровительства Владимирской земле и исключительных прав «богоизбранного» князя Андрея.

Белокаменный изящный храм, воздвигнутый у «водных ворот» Владимирской земли, должен был убедительно демонстрировать покровительство небесных сил. Безымянные мастера блестяще

димитро-суздальского зодчества (рис. 3.35). Верхние участки прясел, более заглубленные, чем нижние, дополнительно ослаблены резными деталями; это усиливает ощущение устойчивости нижней части здания и легкости, воздушности верхней. Раскопками, проведенными под руководством Н. Н. Воронина, установлено, что церковь Покрова была окружена с трех сторон открытой аркадой, на которой покоилось гульбище.

Центричность композиции основана на выделении средних осей фасадов. Все они, кроме восточного, имеют в центральном прясле развитой перспективный портал, пластичное пятно которого с орнаментальными лентами архивольтов резко контрастирует с гладью нижних участков стены. Над порталами в полукружиях закомар помещены одинаковые по сюжету рельефы. Выше всех восседает библейский царь Давид (рис. 3.36). В боковых пряслах фантастические чудовища — грифоны, олицетворяя охранительные функции, повернулись в сторону Давида, к центральной оси обращены и нижележащие львы. Соединяя в единое целое этот иносказательный гимн Давиду — царю-объединителю (как и князь Андрей), протянулась цепочка женских масок, воспринимавшихся народом, воспитанным на религиозных притчах, как символ девы Марии — покровительницы и заступницы.

Стремление усилить воздействие драгоценных архитектурных произведений, всемерно использовать образность изобразительного искусства для выражения в религиозной форме политических идей характерно для строительства, осуществлявшегося князем Андреем. Эта тенденция, постепенно нарастая, получит дальнейшее развитие во владимиро-суздальском зодчестве и станет одной из наиболее характерных его черт.

Резные рельефы, правда в гораздо меньшем количестве, украшают также интерьеры храмов. Так, в местах опирания подпружных арок на столбы и в Успенском соборе, и в церкви Покрова высечены царственные фигуры львов.

В отличие от Успенского собора во Владимире, церковь Покрова сохраняла белизну своих каменных одежд — ни



3.35 Церковь Покрова на Нерли. Современный вид (фото А. А. Тица)

3.36 Резьба средней закомари церкви Покрова на Нерли

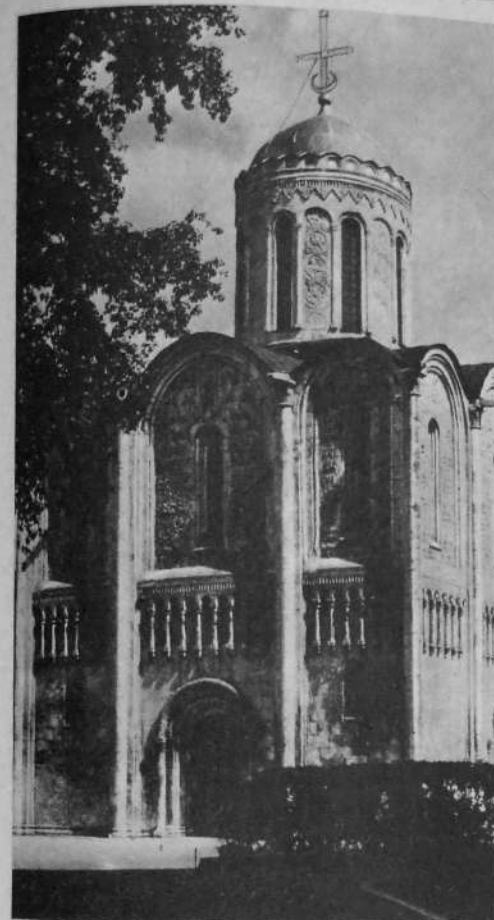
праву стал носить титул «владимирского самовластца».

В важнейших сооружениях «Великого Всеволода», в первую очередь в Дмитриевском соборе (1194—1197 гг.), построенном на княжеском дворе во Владимире, четко отразилось изменившееся положение князя. Величественные формы собора, украшенные роскошным резным нарядом, впечатляют своей торжественностью и царственной мощью (рис. 3.37).

Возведенный на краю князьменских склонов в 200 м от Успенского собора, Дмитриевский храм завершил композицию детинца, который в эти же годы был обнесен каменной стеной. Епископский и княжеский соборы, гордо возвышаясь над кольцом стен и рядовой застройкой, олицетворяли могущество церковной и светской власти, господство «помазанников божьих» над душами и телами простого люда. Всеволод посвящает собор уже не заступнице земли Владимирской и ее народа, а своему небесному покровителю — Дмитрию Солунскому.

По типу Дмитриевский собор близок церкви Покрова на Нерли. Это четырехстолпный одноглавый храм, который, вероятно, тоже был охвачен с трех сторон галереями (рис. 3.38). Торжественность западного фасада дополнялась двумя лестничными башнями, которые вели, как и в Софии Киевской, на хоры и, видимо, соединялись с хорами князя. Эти уникальные детали еще сохранились в начале XIX в. и были варварски уничтожены в ходе «реставрации» собора при Николае I.

Несмотря на несомненную связь с предыдущими постройками, Дмитриевский собор является глубоко оригинальным произведением, не имеющим прямых аналогий ни на Руси, ни в Западной Европе. Почти шестьсот резных камней украшают белокаменную поверхность его стен. Заглубленные участки прясел его стен. Заглубленные участки прясел выше аркатурного пояса сплошь покрыты резным «ковром», зрительно дематериализующим кладку. В силу этого нижние участки стены из притесанных гладких квадратов кажутся особенно прочными, а здание приобретает зрительную устойчивость и величественность.



3.37 Дмитриевский собор (1194—1197 гг.) во

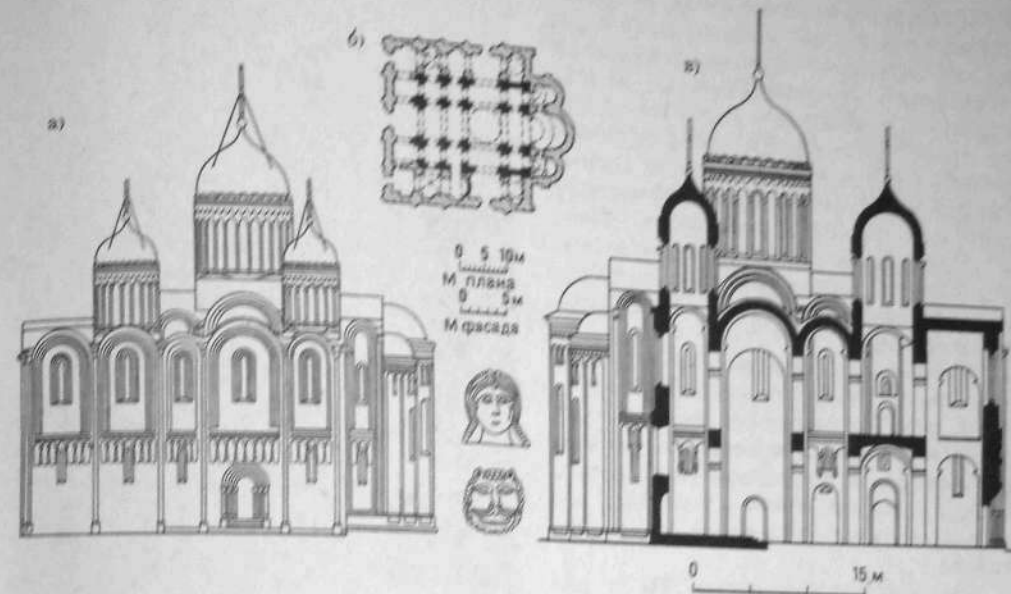
Владимире. Современный вид (фото А. А. Тица)

пятна фресок, ни блеск позолоты не разрушали девственной красоты камня. Отказ от живописных приемов придал еще большую целостность и одухотворенность этому поэтическому произведению владимирских «каменосечев» и окончательно сформировал особенности их художественного языка. В полную силу этот язык проявился в годы княжения брата Андрея — Всеволода (1176—1212 гг.) по прозвищу «Большое гнездо», который довершил политические замыслы Андрея Боголюбского: сломил сопротивление «крамольных» бояр, разбил оппозицию рязанских князей и по



3.39
Рельеф с изображением
князя Всеволода и его
сыновей в Димитриев-
ском соборе во Влади-
мире

а — южный фасад;
б — план; в — разрез
по северному нефу



Плоскостной строчной характер резьбы, напоминающей народную вышивку, подавляющее количество (470) рельефов с изображением зверей, птиц

В отличие от Димитриевского, в Успенском соборе плоскости стен и колон-

ки аркатурного пояса не имеют орнаментальной резьбы, ибо епископскому собору не подобало светское узорочье и языческая жеманность. Вместо стройных динамичных форм княжеского храма епископский собор величаво распростерся вширь, его строгое статичное основание, резко очерченные гранями стен, а не мягкой формой полуколонн, с широко расставленным пятиглавием внушало уважение и создавало впечатление нерушимой мощи этого оплота церкви (рис. 3.41).

Крупные архитектурные формы перестроенного Успенского собора (1185—1189 гг.), лаконичность пластических деталей, два ряда закомар способствовали наиболее эффектной восприятию собора с дальних точек и усиливали его главенствующее положение в силуэте города.

Наметившиеся в конце XIII в. две линии в трактовке культовых зданий — светская и церковная — получили дальнейшее развитие в творчестве владимиро-суздальских зодчих. Более простые, строгие сооружения без нарядного каменного узорочья лучше отвечали богословским идеям отречения от радостей мирской жизни. Примером таких построек может служить собор Рождественского монастыря (1192—1196 гг.), в котором даже богатый аркатурно-колончатый фриз заменен скромным городчатым поясом.

Светская линия представлена соборами Рождества Богородицы в Суздале (1222—1225 гг.) и Георгиевским в Юрьеве-Польском (1230—1234 гг.). Особенно примечателен княжеский собор в Юрьеве-Польском — заключительный аккорд в белокаменной симфонии владимиро-суздальских каменосецев, в котором декоративное начало начинает преобладать над структурным.

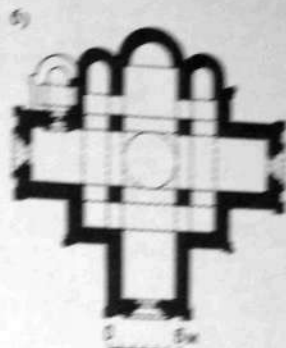
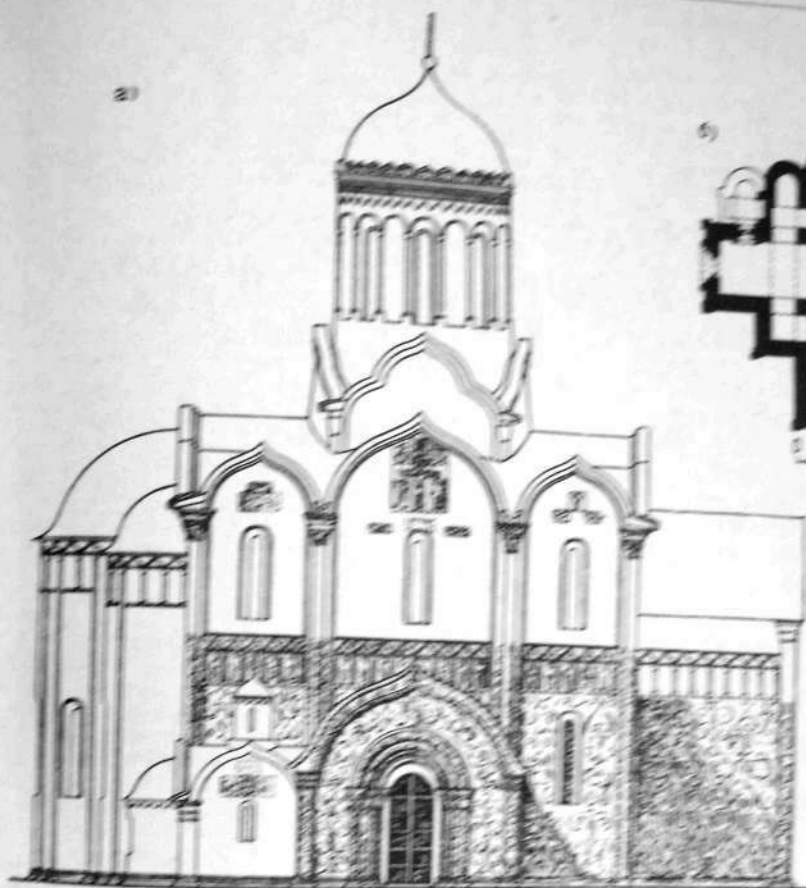
Георгиевский собор был построен сыном князя Всеволода — Святославом Всеволодовичем в столичном городе своей вотчины. Пространство этого небольшого четырехстолпного храма с одной главой было расширено за счет трех сильно выступающих притворов, причем западный притвор был двухэтажным. В его верхней части, как и в суздальском собо-



3.41
Успенский собор во
Владимире после пе-

рестройки в 1185—
1189 гг. Современный
вид (фото А. А. Туча)

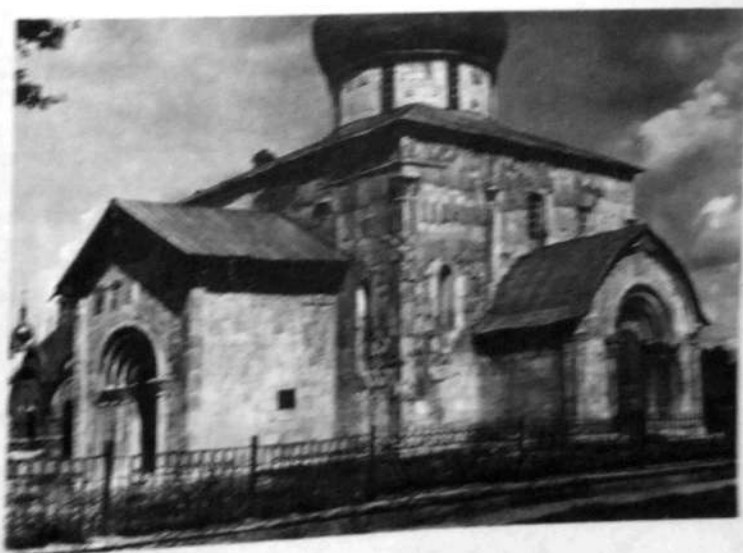
ре Рождества Богородицы, находилась княжеская ложа. Крестообразное, уступчатое построение с ярко выраженной центричностью, чему способствовал большой объем западного притвора, уравновешивавшего апсиды, видовой. Дополнялось динамичным завершением главы, окруженной вторым рядом закомар (рис. 3.42). Верх Георгиевского собора обрушился в XV в. Восстановленный в 1471 г. московскими мастерами, он утратил свои первоначальные формы. Незнакомые с идейно-художественным замыслом и стилистическими особенностями владимиро-суздальского зодчества москвичи, используя упавшие камни, клал резные детали как попало, превратив восстановленные части собора в архитектурный ребус. Его «прочтение» — реконструкция композиционного замысла и семантического содержания были

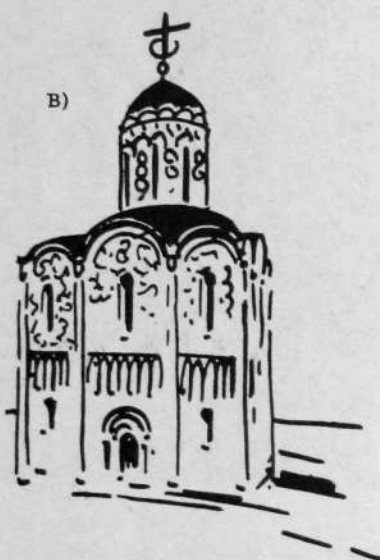


5 5м

3.42
Георгиевский собор
(1230—1234 гг.) в
Юрьеве-Польском
а — реконструкция се-
верного фасада
Н. Н. Воронина;
б — план;

3.43
Фрагмент сохранив-
шейся части Георгиев-
ского собора в Юрьеве-
Польском
(фото А. А. Туча)





3.44
Схема объемно-пространственной структуры западноевропейской романской базилики и владимирских храмов
а — собор (1181—1234 гг.) в Вормсе (ФРГ); б — Успенский собор (1158—1160 гг.) во Владимире; в — Дмитриевский собор (1194—1197 гг.) во Владимире



3.45
Деталь резьбы Георгиевского собора в Юрьеве-Польском (фото А. А. Тица)

шей в Дмитриевском и Георгиевском соборах, сквозь религиозную символику пробивались общенародные идеи единения Русской земли. В роскошный изысканный декор княжеских храмов впитались народные мотивы, в суровый облик церкви, карающей непокорных, проникают красочные, жизнерадостные нотки, что следует связывать с народными представлениями и с меньшим воздействием византийской церкви.

Достижения владими́ро-суздальского зодчества во многом обусловлены временным совпадением политических интересов владимирских князей и торговомесленного люда в борьбе против родового боярства и феодальной раздробленности, аналогичным характерному для Западной Европы союзу королевской власти и горожан (Ф. Энгельс), способствовавшему развитию в XIII в. готической архитектуры.

Неправомерна переоценка в литературе влияния романских строителей на сложение владими́ро-суздальского зодчества. Не говоря уже о чисто типологических отличиях владимирских храмов от романских базилик (рис. 3.44), следует отметить совершенно иную идейно-художественную трактовку образа зданий при внешнем сходстве отдельных архитектурных форм.

Романский стиль — это гимн одухотворенной тяжести, «тяжелое молчание» — по образному выражению Огюста Родена. Скульптура же владимирских каменосечев более оптимистична, это не символы мистического пророчества о конце мира и наказании грешников, а в значительной степени сказочные образы, повествующие о добре и зле, имеющие параллели в народном творчестве, отличающемся непосредственностью и любовью к праздничной нарядности (рис. 3.45).

Об исконно русских чертах владими́ро-суздальского зодчества говорит и обращение к нему Москвы в период борьбы за единение Руси и становления национальной архитектуры. К заслугам замечательных владимирских мастеров следует отнести также влияние их архитектурных творений на формирование общерусской художественной культуры.

Они придали своеобразный облик лучшим своим произведениям, внося в культовые сооружения светское, политическое содержание. Связь художественных образов с общегосударственными целями объединения раздробленных княжеств, с чаяниями народа о прекращении братоубийственных войн возвышает памятники владимирского зодчества над узкорелигиозными и феодальными задачами. Сквозь концепцию апофеоза силы Владимирской земли и ее князей, наиболее выразительно прозвучав-

мысле Георгиевского и Дмитриевского соборов, характер их скульптурного убранства различен. Тончайший плоский узор, высеченный без учета швов кладки на всей поверхности стен Георгиевского собора, оплетающий портал, угловые колонки и аркатурный фриз, снижает тектоничность его архитектурных форм (рис. 3.43). Показательно, что колончатый пояс углублен в толщу стены, которая выше почти не утончается. Аркатура приобрела неконструктивную трехлопастную форму, причем основание арок высечено на одном камне, а завершение на другом.

Владимирские мастера талантливо развили тенденции использования скульптуры в фасадах здания, проявлявшиеся в постройках Галича, Чернигова и Ряз-

выполнены советскими учеными Н. Н. Ворониным и Г. К. Вагнером.

Через полтысячелетия мы «читаем» запечатленные в каменном кружеве сплошной резьбы политические идеи владимирских князей, выраженные языком христианской символики, направленные на обоснование и утверждение их прав на главенство в русских землях. Аркатурно-колончатый пояс включал изображения святых покровителей владимирских князей и внушал мысль о «богоизбранности» княжеского рода. В рельефах на библейские сюжеты, расположенных в закомарах, развивалась тема небесного покровительства земным владыкам.

Несмотря на упомянутые параллели в общем идейно-художественном за-

Архитектура Новгорода XII в. убедительно иллюстрирует зависимость монументального строительства от социального заказа и строительного материала. Обширность новгородских «пятин», простиравшихся от Чудского озера до «Каменного Пояса» (Урал), включавших нехоженные земли вплоть до Ледовитого океана, с вольнолюбивым населением, сильные и влиятельные торгово-ремесленные братства (корпорации) в самом Новгороде, консервативность боярства — не способствовали утверждению единовластия в лице князя.

Первая треть XII в. — это период борьбы новгородских князей за политическую власть в городе и экономические привилегии. Уменьшение роли князя в общественной жизни города сказалось в превращении детинца с Софийским собором в общегородской религиозно-политический центр. Князь был вынужден покинуть детинец и обосноваться вне его, на Городище. Сын Мономаха князь Мстислав (1096—1117 гг.) стремится поднять свой авторитет среди посадских сотен сооружением на Торговой стороне огромного *Николо-Дворищенского собора* (1113 г.). Против детинца, на старом княжеском дворе, Мстислав пытается создать новый идейно-композиционный центр, посвященный Николу Чудотворцу, особенно популярному в ремесленно-купеческих кругах. Монументальные лаконичные формы Никольского собора, увенчанного, так же как Софийский собор, величественным пятиглавием, расположенного на народном форуме древнего Новгорода, придавали ему особое значение. Этот огромный каменный параллелепипед, возвышавшийся на Ярославовом дворе, как бы бросал вызов высокопоставленной знати Софийской стороны.

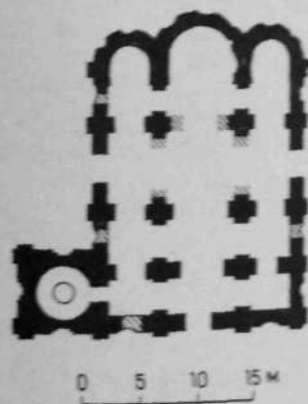
Возведенный в традициях киевского зодчества шестистолпный собор с развитыми хорами для князя, со сдержанным ритмом мощных лопаток и типичными для Приднпровья рядами окон-

ных проемов и глухих арочных ниш как бы олицетворял равенство мощи Новгорода могуществу Киева и его великого князя.

Новгородскими князьями ведется престижное строительство и за пределами города. Еще в 1103 г. князь Мстислав ставит на Городище, важном стратегическом пункте по дороге к оз. Ильмень, каменный храм *Благовещения*. Городище в XII в. превращается в официальную княжескую резиденцию.

Немного ниже по течению Волхова, на противоположной Городищу стороне, князь Всеволод возводит в древнейшем новгородском монастыре — Юрьевом — грандиозный *Георгиевский собор* (1119—1130 гг.). Это второе каменное здание позволяло князю контролировать подступы к Новгороду со стороны Ильменского озера. По монументальности и величественности Георгиевский собор, господствующий над огромными водными просторами, соперничал с Софией. Превращенный в княжескую усыпальницу, каменный собор должен был внушать мысль о вечном могуществе князей, что было весьма важно в годы ослабления их власти и обострения отношений с горожанами.

Новгородская летопись донесла до наших дней имя создателя Георгиевского собора — мастера Петра. Талантливый зодчий придал храму Георгия Победоносца, покровителя феодальной знати, образ богатырской силы. Массивные стены, расчлененные лопатками, вздымаются на огромную высоту, которая подчеркивается четырьмя рядами чередующихся оконных проемов и ниш (рис. 3.46), подобно Николо-Дворищенскому собору. Объем храма лишен галерей и притворов, которые придавали Софии общественный характер общегородского собора; благодаря органично примкнувшей башне и равным по высоте собору плотно прижавшимся апсидам он воспринимается как монолит, противопоставленный окружающему пространству. Сохранив схему шестистолпного храма, мастер Петр включил с северо-запада башню с парадной лестницей, ведущей на княжеские хоры (рис. 3.47). Башню он возводит запад-



3.46
Георгиевский собор
(1119—1130 гг.) Юрьева
монастыря в Новгороде.
Мастер Петр
(фото А. А. Тица)

3.47
План Георгиевского
собора Юрьева монастыря
в Новгороде

лицо с западной стеной, причем одинаковой с ней высоты, зрительно расширяя фасад, вследствие чего он кажется еще более величественным. Особую выразительность княжеской усыпальнице придавала компактность единого объема храма, удачно сочетавшаяся с живописным расположением трех глав. Массивная основная глава дополнялась двумя меньшими, поставленными по краям западного фасада: одна над лестничной башней, и другая над юго-западной ячейкой хор. Эта глава и верхний ряд окон способствовали освещению «полатей» — местопребывания князя.

Особое идеологическое значение Юрьева монастыря, в котором велась и княжеская летопись, получило отражение во фресках, заполнявших ниши на фасаде, и их тематике. Торжественное величие Георгиевского собора усиливалось строгими рядами фигур святых на синем фоне, кирпичными обрамлениями проемов и карнизов, выделявшихся на шероховатой пластичной поверхности стен, затертых цементно-штукатуркой.

Целостное впечатление от храма создавала также композиционная структура интерьера. Внутри плоскости стен были расчленены едиными по высоте лопатками, отвечающими столбам, и разделены лентами фресок, подобно фасадам, на четыре регистра, согласованные с оконными проемами. Почти одинаковые размеры фигур святых на внешних и внутренних росписях способствовали общности масштаба и зрительно увеличивали высоту как экстерьера, так и интерьера, чему содействовали и крестовые столбы. Увеличенное за счет крестовообразной формы столбов количество вертикальных линий, а также фигуры, расположенные на столбах друг над другом, уводили взор ввысь; вертикали плавно переходили в окружая арок и как бы растворялись в потоках света, лившегося из центрального барабана.

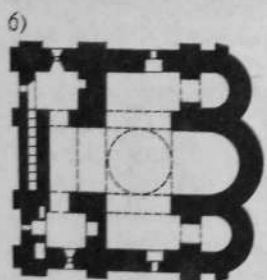
Близок по схеме плана, но значительно меньше и более пластичен, шестистолпный трехглавый собор с круглой лестничной башней *Антониева монастыря* (1117—1119 гг.). Он также приписывается творчеству мастера Петра, как, впрочем, и Николо-Дворищенский собор.

В результате народного восстания Новгород стал вечевой республикой. В 1136 г. бояре и купечество захватили власть. Во главе «Господина Великого Новгорода» встали владыка (архиепископ) и посадник, который выбирался из именитых горожан. Князь превратился в приглашаемого военачальника, с которым заключалось соглашение.

Изменение социальной структуры Новгородских земель с элементами классово ограниченной демократии, естественно, отразилось на дальнейшем развитии их художественной культуры. Окрепшие и получившие большие политические права ремесленные братства и купеческие сотни (сословное объединение) начинают играть важную роль в культурной жизни города. На их средства возводятся каменные храмы. В качестве заказчиков теперь выступают не только архиепископы и бояре, но и объединения купцов или ремесленников и даже жители одной улицы — уличане. Меньшие материальные возможности, иные требования к храму и его размерам, более практичные взгляды и житейские идейно-художественные запросы приводили к изменениям в типах культовых построек.

Первое время еще сохраняются традиционные строительные приемы и общая схема крестово-купольных храмов с хорами и позаконмарным покрытием. Своеобразным проявлением возросшей общественной значимости боярства и купечества стало строительство в самом детинце Сотко Сытиничем, имя которого связывается с былинным «гостем» Садко, каменной церкви Бориса и Глеба (1167 г.), не уступавшей по размерам княжеским постройкам.

Начиная с 1170-х годов происходят изменения в характере культового строительства, проявляющиеся прежде всего в уменьшении размеров построек и переходе к более простым четырехстолпным храмам. Рассчитанные на меньшее количество людей, объединенных территориально или по профессиональному признаку, каменные церкви, нередко заменявшие деревянные уличанские храмы, отражали более простые запросы и художественные идеалы посадского



3.48
Георгиевская церковь
(не позднее 1180-х годов)
в Старой Ладоге
а — общий вид;
б — план

0 5 10 м

люда. От них не требовалось производить впечатление подавляющей мощи и потрясающего величия. Они служили общественными и композиционными центрами отдельных участков города. Эти небольшие, масштабные рядовой застройки четырехстолпные с тремя апсидами, храмы с позаконмарными покрытиями и одной главой на барабане определяли облик здания, которое строилось зачастую всем приходом на собственные деньги. Относительно хорошо сохранившимися образцами таких достаточно

многочисленных храмов могут служить Георгиевская церковь в Старой Ладоге (не позднее 1180-х годов) и церковь Петра и Павла на Синичьей горе (1185—1192 гг.) в Новгороде, сооруженная жителями Лукиной улицы.

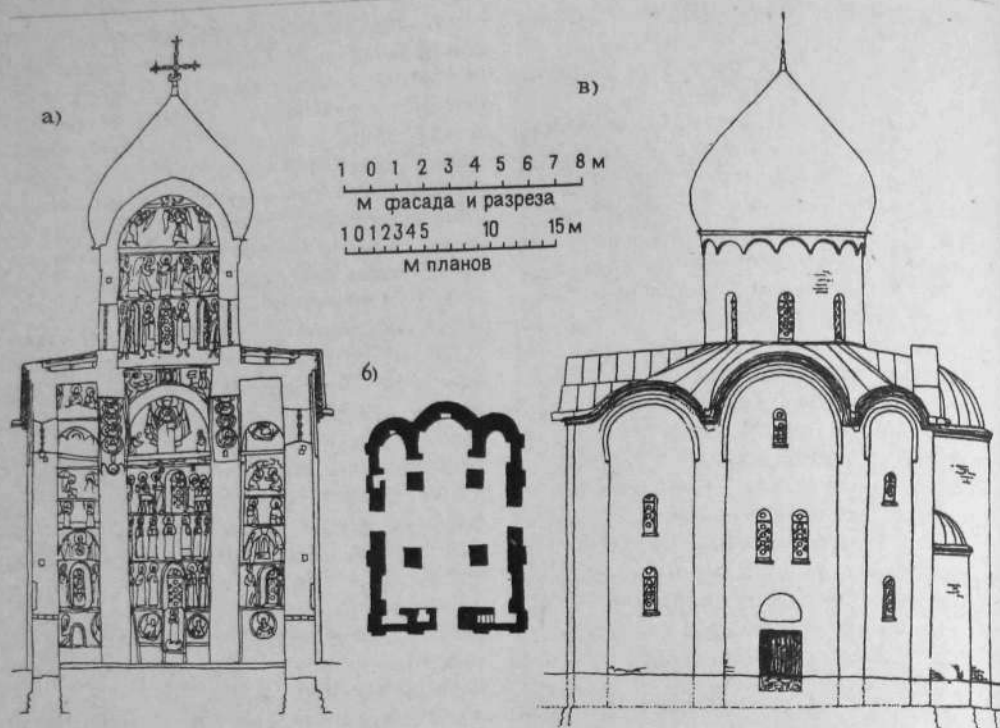
Особенно характерна Георгиевская церковь в Старой Ладоге (рис. 3.48). Ее почти кубический объем расчленен лопатками, он словно вылеплен из пластичного материала. Предельная лаконичность форм сочетается с чертами человечности, вещественность глухих плоскостей стен — с интимностью маленьких проемов. Тяжеловесность целостной массы контрастирует с незначительной величиной храма и смягчается живописностью линий. План храма сжат до предела, восточные ячейки основного квадрата заняты боковыми апсидами, над западными расположены отгороженные от внутреннего пространства помещения; во всем чувствуется практическая сметка заказчиков и строителей, расчетливо расходующих материалы и максимально использующих каждую часть площади. Вместо хоров, которые были не нужны для посадского храма, в угловых частях на втором ярусе устраивались приделы, посвященные небесному покровителю основного заказчика, и каморки для хранения ценностей. В эти помещения вела узкая внутренняя лестница, по которой попадали на деревянный помост, а с него в изолированные помещения. Благодаря такому решению основное пространство храма приобретало крестово-образную форму и воспринималось более целостно. Стремление к простым экономичным постройкам привело к постепенному понижению боковых апсид, а затем и к полному отказу от них.

В самом конце XII в. неподалеку от резиденции князей — Городища — на средства Ярослава Владимировича была построена церковь Спаса на Нередице (1198 г.). Этот последний княжеский храм в Новгороде уже почти ничем не отличается от посадских церквей, весьма наглядно иллюстрируя изменившееся общественное положение князя. По размерам и типологической схеме он близок уличанскому храму Петра и Павла на Синичьей горе (рис. 3.49).

Компактный грузноватый объем церкви Спаса на Нередице завершает невысокий пологий холм, прекрасно вписываясь в равнинный с редкими группами деревьев ландшафт благодаря поразительному чувству и умению древних зодчих всесторонне учитывать своеобразие природы, ее эмоциональное воздействие. Храм Спаса на Нередице так же неразрывно связан с Новгородской землей, как церковь Покрова на Нерли с Владимирскими опольями (см. рис. 3.35). Архитектурные формы храма Спаса на Нередице с крупными членениями, лаконичным выразительным силуэтом как нельзя лучше отвечают суровости климата, пасмурным дням и «разбеленным краскам» белых ночей. Характеризуя художественный идеал новгородца, И. Э. Грабарь писал: «...в его зодчестве — такие же, как сам он, простые, но крепкие стены... могучие силуэты, энергичные массы. Идеал новгородца — сила и красота его — красота силы» (рис. 3.50).

В объемно-пространственной структуре храма Спаса на Нередице заметна тенденция дальнейшего ее упрощения, сокращения внутреннего пространства и экономии материала. Боковые апсиды понижены, на внутренних плоскостях стен нет лопаток, столбы квадратные. Меньшая высота крайних апсид, трехугольное расположение окон на фасадах и ниши с фресками над входами подчеркивали значение средних осей стен и усиливали центричность всей композиции, чему содействовала и мощная глава храма. Отсутствовали также парадные хоры. Скромная внутренняя лесенка вела на «полати», по бокам которых находились приделы. Все поверхности стен в интерьере были расписаны. Фрески в интерьере были расписаны. Фрески Спаса-Нередицы, просуществовавшие более семи столетий и являвшиеся историко-художественным памятником мирового значения, были варварски уничтожены фашистами в годы Великой Отечественной войны. В настоящее время храм Спаса на Нередице восстановлен, а остатки росписей законсервированы.

Хорошая сохранность фресок до войны, почти не претерпевших изменений, позволяла оценить всю компози-



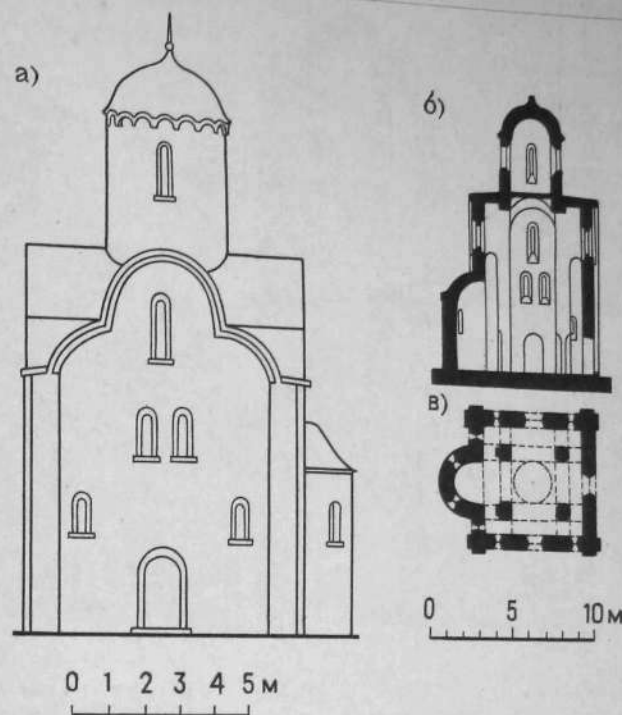
3.49
Церковь Спаса на Нередице (1198 г.) близ Новгорода
а — разрез с изображением фресок;
б — план; в — южный фасад

3.50
Общий вид церкви Спаса на Нередице после восстановления (фото А. А. Тица)



ционную систему росписи. Главные сюжетные изображения размещались в центральной апсиде, главе и западной стене, что отвечало идейно-композиционной структуре храма. Стены по всему периметру членились горизонтальными полосами, на которых преобладали фронтальные изображения статичных фигур. Плоскостной характер живописи, без воздушной перспективы и пейзажа, общий темно-синий фон содействовали связи росписи с поверхностью стен. Синтезу живописи и архитектуры способствовала и согласованность изображений с очертаниями участков стен, подчинение фресок композиционным осям, а также значительное количество фигур, образующих ритмические ряды. Живописные полосы были строго согла-

3.51
Церковь Перынского скита (начало XIII в.) близ Новгорода
а — южный фасад;
б — продольный разрез; в — план



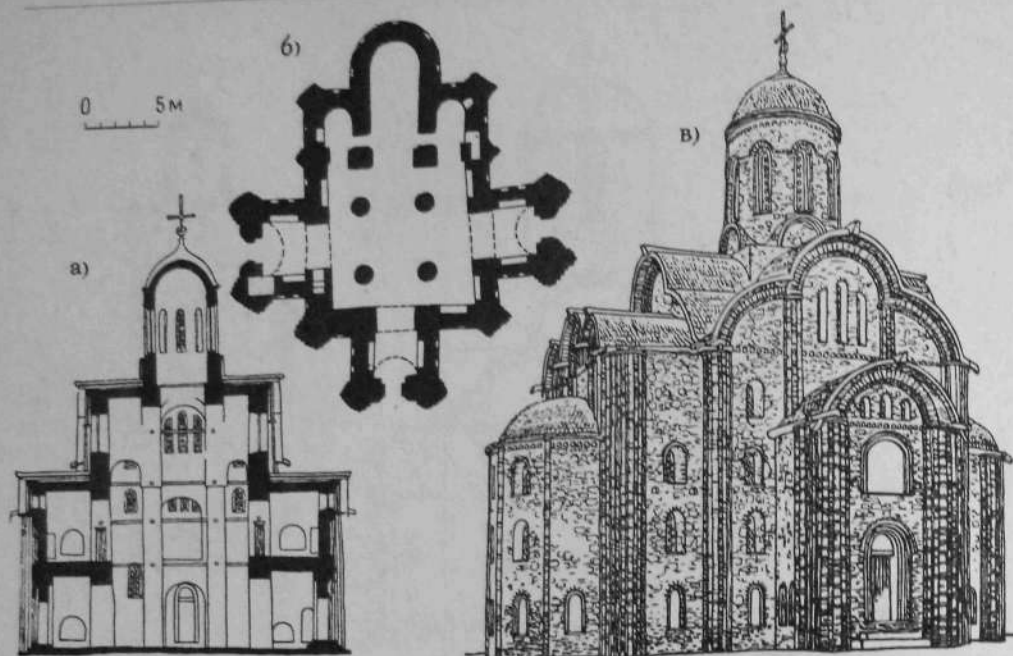
сованы с оконными проемами, благодаря чему они включались в общий ритмический строй.

Нижняя живописная полоса трактовалась как основание для всей росписи, над ней шли три регистра, высота которых последовательно уменьшалась кверху, создавая иллюзию большей высоты. Намеченный ритм получал завершение в членениях росписи барабана с аналогичным сокращением высоты верхних регистров. Благодаря этому достигалась слитность фресок с архитектурой и художественная целостность всей росписи (см. рис. 3.49, а).

Примером дальнейшего упрощения и следующим этапом на пути формирования новгородского посадского храма может служить маленькая церковь Перынского скита. Она построена, видимо, незадолго до монголо-татарского нашествия недалеко от Юрьева монастыря, у истока Волхова из Ильмень-озера. В IX в. в этом месте находилось языческое поселение; согласно преданию, на холме, где стояло деревянное идолшище

Перуна, и был построен первый после принятия христианства храм из дерева.

Квадратная в плане церковь Перынского скита имеет четыре столба со срезанными углами, несколько расширяющимися затесненное помещение для молящихся. Единственная апсида намного понижена относительно стен, углы которых закреплены лопатками. Отказ от трехчастного членения наружных стен лопатками, упрощение до предела основного объема здания с небольшой как бы прирубленной апсидой и главой дополнялись трехлопастными покрытиями (рис. 3.51), образованными благодаря полуцилиндрическим сводам в угловых ячейках. Эти своды не были новинкой для новгородских каменщиков, их сооружение восходит к Софии Новгородской, но устройство с их помощью восьми-скатного покрытия являлось новшеством. Замена позаконмарного покрытия трехлопастным, а затем и восьмискатным улучшала отвод атмосферных осадков с кровли и экономила материал. При этом фасады приобретали одно-



осную композицию, которой подчинялись живописно расположенные треугольником оконные проемы. Храм становился целостным и более интимным, лишенным отрешенного от жизни мистического содержания, присущего византийским культовым постройкам.

Особое место в архитектуре Новгорода занимает церковь Параскевы-Пятницы на Ярославовом дворище (1207 г.). Эта значительная по размерам и необычная по архитектуре церковь находится на Торговой стороне. Построенная в 1207 г. «заморскими купцами», она являлась патрональным храмом этой богатой корпорации. Поставленная на Торгу на видном месте, посвященная чтимой в народе святой — Параскеве-Пятнице, эта церковь была зримым выражением художественных идеалов и материальных возможностей «гостей», ведущих торговлю с иноземными государствами. Отличаясь объемно-пространственной композицией и нехарактерными для Новгорода декоративными деталями, Пятницкая церковь отражала широкие культурные связи заморских купцов, их знакомство с архитектурой дру-

3.52
Пятницкая церковь
(1207 г.) на Ярославовом дворище в Новгороде

а — поперечный разрез; б — план;
в — реконструкция
Г. М. Штендера

Четырехстолпная схема плана церкви Параскевы-Пятницы осложнена тремя притворами. Восточная ее часть удлинена, боковые апсиды внесены в основной объем, в связи с чем снаружи они имеют прямолинейные очертания (рис. 3.52), напоминая культовые сооружения западных княжеств (см. рис. 3.19). Над притворами размещены хоры, на которые вели внутривенные лестницы. Притворы и хоры раскрывались в центральный объем широкими арочными проемами. Интерьер церкви воспринимался как единое, но многообразное пространство, органично развивающееся от меньших периферийных объемов к большому центральному, завершавшемуся высоко поднятой главой. Целостности основного объема способствовала и статичная композиция четырехстолпного квадратного плана с круглыми столбами.

Объемно-пространственная структура церкви Параскевы-Пятницы выгляде-

ла весьма эффектно и снаружи. К ее главной более высокой части с четырех сторон примыкали пониженные объемы трех притворов и апсиды, напоминая крестообразные схемы деревянных храмов. Устойчивая пирамидальная композиция постепенно развивалась кверху. Плановое решение, характер композиции, пучковые лопатки и, вероятно, трехлопастное завершение фасадов напоминали церковь Михаила Архангела в Смоленске (см. рис. 3.21).

Пятницкая церковь — важный шаг в формировании основ общерусской архитектуры. Она свидетельствует об оживлении византийских традиций и сложении новых черт, которые выражались в переходе от статичных композиций к более динамичным, с ярко выраженным стремлением к вертикальному пирамидальному построению. Это сопровождалось конструктивными изменениями сводчатого покрытия, приобретавшего трехлопастное очертание, лучше, чем позаконмарное, отвечавшее климатическим условиям Руси. Характерно и применение многоступчатых лопаток, отвечавших вертикальному характеру композиции. Ростки общерусского стиля наблюдаются в постройках посадских людей крупных торговых городов конца XII — начала XIII в.

Развитие русской культуры было прервано огнем пожаров, разорением городов и истреблением населения вражескими ордами. Героическое сопротивление разрозненных княжеств, большие потери в войсках хана Батия и непроходимые болота спасли Новгород.

Пользуясь горькой участью Руси, защитившей кровью своих воинов Европу, немецко-шведские рыцари — крестоносцы, поддержанные папой римским, вторглись в Новгородско-Псковские земли. Однако новгородцы и псковичи, возглавляемые князем Александром, получившим затем прозвище Невского, сумели нанести сокрушительное поражение захватчикам на льду Чудского озера (1242 г.)

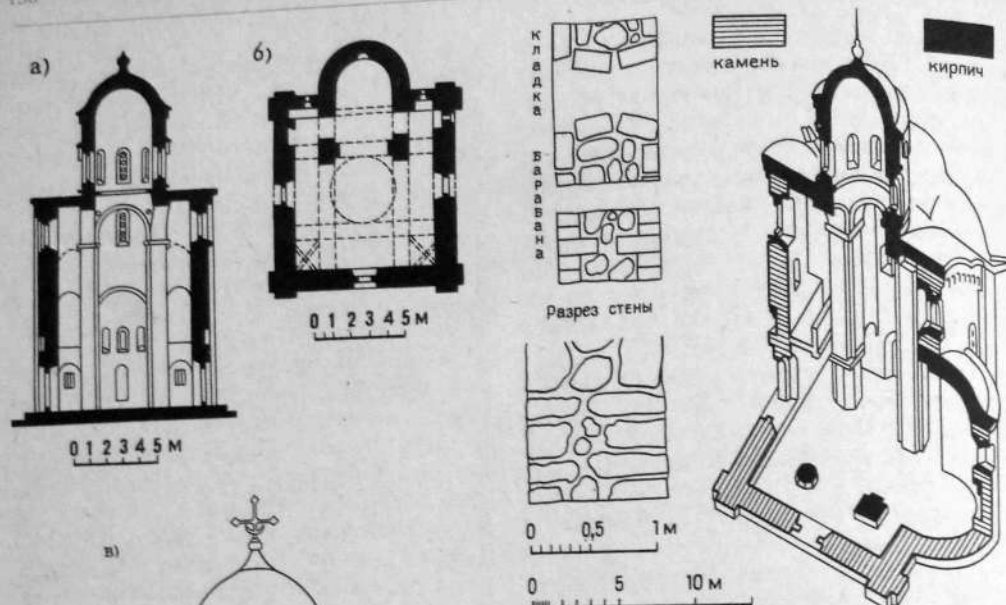
Оттормело Ледовое побоище, сомкнулись воды Чудского озера над «псами-рыцарями», но военная угроза и изоляция Новгорода сдерживали развитие его

зодчества. Прекратилось строительство каменных церквей, и даже крепостные постройки сооружались в основном из дерева. Только в конце XIII в. создаются политические и материальные предпосылки для возобновления каменной архитектуры. Новгород постепенно укрепляет и расширяет свои владения, восстанавливает широкие торговые связи и гордо именует себя «Господин Великий Новгород».

Одной из первых каменных культовых построек после вынужденного перерыва в строительстве была небольшая церковь Николо-Диневского монастыря, находившегося в 8 км от Новгорода при впадении р. Мсты в оз. Ильмень. Храм Николы на Липне, построенный в 1292 г. среди болот («липны») на острове, знаменует дальнейший этап разработки типа посадских церквей.

Небольшой, квадратный в плане, с четырьмя столбами и одной апсидой объем храма производит целостное впечатление (рис. 3.53). Внутреннее его пространство дополняли маленькие деревянные хоры и придел. В нем заметно стремление к более живописному и интимному решению интерьера, как бы приближенному к чаяниям человека. В нижней своей части западные столбы имеют восьмиугольную форму, благодаря чему они меньше загромождают помещение и улучшают обзор. Высота восьмиугольной части столбов соразмерна человеку (рис. 3.54). Восточные столбы имеют сечение в виде квадрата с небольшим выступом, обращенным к центральной оси. Как бы наложенные на столб более узкие лопатки подчеркивают композиционное значение алтаря, выделяя его и увеличивая количество вертикальных членений.

Заметной становится тенденция к откату от аскетичности внешнего вида и приданию храмам более праздничного облика. Так, церковь Николы на Липне, как и Перынского скита, имеет снаружи только угловые лопатки, четко ограничивающие ее объем. Композиционную целостность фасадам придает трехлопастное завершение. Криволинейное очертание покрытия дополнено орнаментальной полосой зуб-

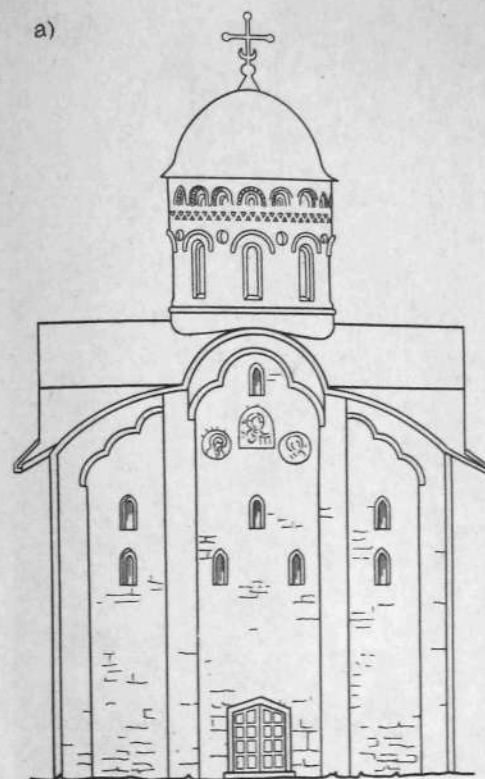


3.53
Церковь Николая на
Липне (1292 г.) близ
Новгорода
а — поперечный раз-
рез; б — план;
в — западный фасад

3.54
Объемно-простран-
ственное и конструктив-
ное решения (по
П. Н. Максимова)
церкви Николая на Лип-
не близ Новгорода

чиков и аркатурой, чего не было в Перыньском храме. Характер аркатурного завершения напоминает романские постройки в Прибалтике. Крестообразная структура храма символически выражена на его фасадах: соответствующим расположением оконных проемов и ниш зодчие создали огромный крест на всю высоту западной, северной и южной стен (см. рис. 3.53). Всем понятный в то время символ повторен также в нишах в виде каменных рельефных крестов. Компонировка окон, освещавших среднюю часть храма, подчеркивала центральную ось фасадов, на которой находятся входы и крупные полукруглые ниши с фресками. Динамика криволинейных форм логично завершена пропорциональной всему объему главой. Полуциркульные кривые проемов и ниш находят своеобразный отклик в обрамлениях — «бровках» окон барабана, а аркатурный карниз храма повторяется в его главе.

Изменения коснулись не только внешнего вида культовых зданий, но и строительных приемов. Новгородские мастера отказываются от добавления в раствор толченого кирпича, перестают делать в стенах кирпичные прослойки, заменяя их рядами плитняка, и более рационально используют строительные



3.55
Церковь Федора Стратилата на Ручью
(1360—1361 гг.) в Новгороде
а — западный фасад;
б — план

3.56
Общий вид церкви Фе-
дора Стратилата на
Ручью в Новгороде
(фото А. А. Тица)

материалы. Стены они кладут из дешевого местного, грубо обработанного камня, а для более нагруженных и ответственных частей столбов, подпружных арок, сводов, проемов и декоративных деталей употребляют, как правило, кирпич или отборный плитняк. Характерен также переход от плинфы к брусковому кирпичу. Приобрели иной оттенок и фасады храма. Ньюансная оранжево-коричневая гамма сменилась более



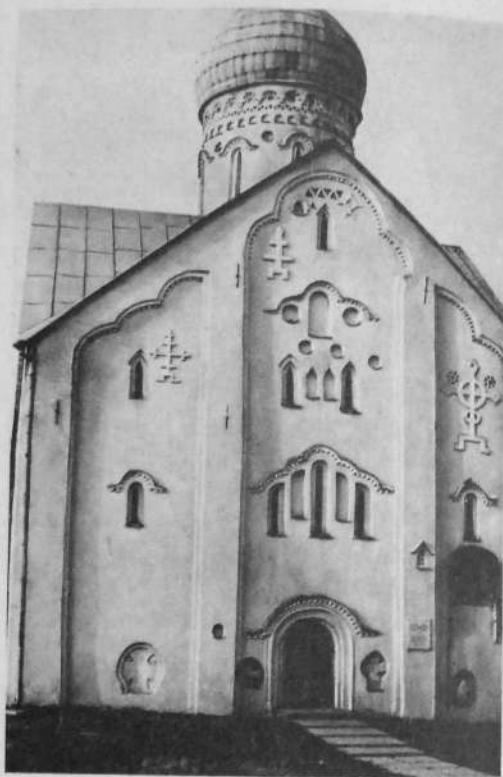
контрастной — бело-коричневой. На фоне затертых известью (для большей долговечности) стен ярко выделялись кирпичные карнизы и обрамления, как драгоценные камни, сверкали краски фресок над входами в храм.

Близка по типу храмам Перыньского скита и Николая на Липне Успенская церковь на Волотовом поле близ Новгорода (1352 г.). Этот четырехстолпный одноглавый храм с западным притвором и северным приделом был завершен трехлопастным покрытием. Новгородские мастера отказались от лопаток на фасадах, понизили апсиду в уровень пристроек, создав лаконичную объемно-пространственную композицию с высоко вознесенной главой. Особенностью интерьера Успенской церкви является близкое расположение столбов относительно стен, что позволило расширить центральную часть храма. Большой целостности внутреннего пространства способствовало также скругление нижних частей западных столбов.

Увеличение количества каменных построек в первой половине XIV в., разнообразие их типов наглядно свидетельствовали об экономических успехах и расцвете культуры Новгорода. Наряду с новыми формами храмов с трехлопастным завершением некоторые храмы возводятся по старинке — с позаконмарным покрытием. Встречаются церкви с разновеликими притворами и нерасчлененными плоскостями стен (*Спаса на Ковале* — 1345 г.), сооружаются храмы с шипцами и трехчастным членением фасадов лопатками (*Николы Белого* в Неревском конце — 1312—1313 гг.). Однако со второй половины XIV в. господствующим типом культовых построек становится четырехстолпный одноапсидный храм с поскатным покрытием и одной главой. Политическое и торговое процветание «Господина Великого Новгорода» сказывается на увеличении размеров церквей и их большей нарядности, отражавших возросшее патриотическое самосознание и материальные возможности горожан вечевой республики.

Классическими памятниками архитектуры Новгорода рассматриваемого периода являются *церкви Федора Стратилата на Ручью* (1360—1361 гг.) и *Спаса на Ильине улице* (1374 г.). Крупная церковь Федора Стратилата была построена всего за год на средства посадника — боярина Семена Андреевича. Он позаботился не только о «достойном» облике храма, но и об устройстве на обширных «полатях» придела своему покровителю Симеону Дивногорцу, а также помещений для хранения ценностей. С той же целью были предусмотрены потайные каморки в толще стен.

Своды храма имеют более плоское трехлопастное очертание, форма которого приближается к поскатному покрытию; это получило отражение в многолопастной кривой, завершающей стены (рис. 3.55). Плоскость стены снаружи мастера расчленяют, как и в ранних церквях, лопатками, которые отвечают внутренним столбам четырехугольного сечения. Простота форм сочетается с величием. Узкие небольшие окна и стрельчатые ниши размещены

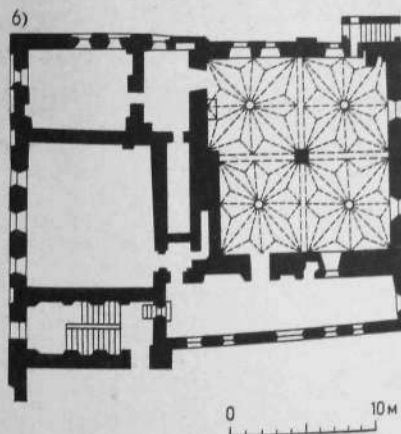
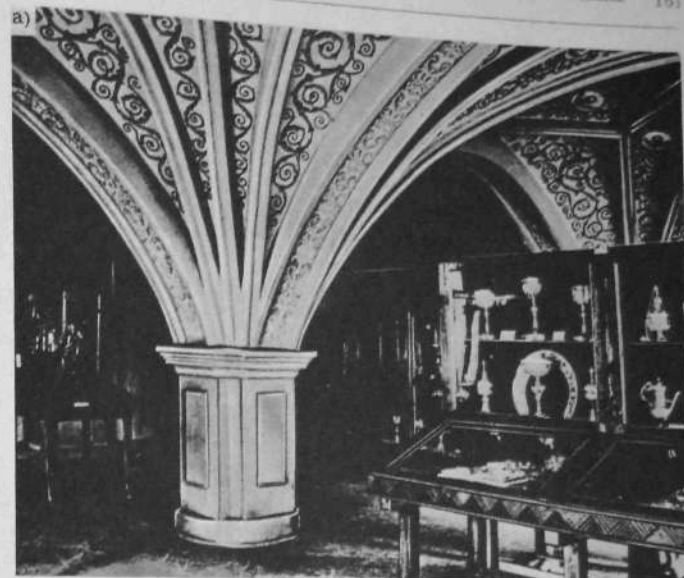


в два яруса высоко над землей. Постепенное движение масс вверх, подчеркиваемое динамикой вертикальных линий узких лопаток и тяг на апсидах, сопровождается нарастанием пластических деталей, которые достигают своего апогея в завершении барабана. Устойчиво опираясь на мощные, особенно внизу, стены, храм с достоинством держит свою изукрашенную главу. Логика конструктивного решения в этом храме получает яркое художественное выражение. Зодчий словно стремился с помощью пластических средств рассказать о пространственной структуре храма. Характерно в этом отношении трехлопастное декоративное обрамление средних прясел, символически повторяющее принципиальную схему сводчатого покрытия (рис. 3.56).

Оригинальный тип крестово-купольного храма, созданный новгородскими мастерами, отвечавший местным природным условиям и эстетическим идеа-

3.57
Общий вид церкви Спаса Преображения на Ильине улице (1374 г.) в Новгороде (фото А. А. Тица)

3.58
Евфимиева палата на Владычнем дворе (1433 г.) в Новгороде
а — интерьер; б — план



лам посадского люда, возник не без творческой переработки отдельных форм романского зодчества Прибалтийских стран. Об этом говорит стрельчатое очертание порталов, мотив двухъярусной декоративной аркады на апсиде, характер вертикальных членений.

Очень близок по объемно-пространственной структуре церкви Федора Стратилата храм Спаса на Ильине улице, построенный «уличанами» и боярином Василием Даниловичем. В этом храме богатого городского прихода наиболее

ярко выражены черты новгородского зодчества периода его расцвета. Значительные размеры (около 15×15 м) усиливают впечатление торжественности и светской праздничности (рис. 3.57). Плоскости стен украшены трех- и пятилопастными бровками, образно повторяющими конструктивные элементы, рельефными крестами и различной формы проемами. Живописно расположенные пластические детали контрастируют с простотой и лаконичностью основного объема, усиливая выразительность храма. Все это придает ему художественную неповторимость. Увеличение декоративных деталей сочетается с упрощенным очертанием покрытия храма, которое лишено криволинейности и приобрело геометрически правильную поскатную форму, весьма целесообразную в условиях Севера.

В XV столетии завершается «золотой век» новгородской культуры. Острые противоречия между боярско-купеческой верхушкой и широкими слоями населения, литовская ориентация феодально-церковных кругов, борьба против объединительной политики Москвы не способствовали отражению в памятниках искусства высоких общественных идеалов. На архитектуру в основном оказывают влияние узкоклассовые и



практические интересы заказчиков. Все больше внимания уделяется крепостному и гражданскому строительству.

Владыка Евфимий, противник Москвы и сторонник западной ориентации, для усиления своего авторитета предпринимает перестройку епископского Владычного двора в Новгородском детинце (1430—1440-е годы). Из комплекса зданий, включавшего дворцовые постройки, часовую башню, церковь и склады, лучше всего сохранилась *Евфимиева палата* (1433 г.). Главное парадное помещение этого здания представляло большую квадратную палату площадью почти 150 м², служившую, очевидно, для заседаний Совета господ (рис. 3.58). Она перекрыта четырьмя впадушенными крестовыми сводами с нервюрами, опирающимися на центрально расположенный столб. Конструкция палаты и особенно ее интерьер, близкий готическим залам Европы, наглядно запечатлели «западничество» Евфимия. Из летописи известно, что палата строилась мастера-

3.59
Церковь Димитрия Славянского на Славковской улице (1463 г.)

в Новгороде
(фото А. А. Тица)
а — общий вид;
б — фрагмент

ми «новгородскими и немецкими из-за моря».

Культовые постройки XV в. становятся скромнее, уменьшаются в размерах. Отличительной их чертой является возведение хозяйственного подцерковья для хранения ценного имущества заказчиков. Постановка храмов на полуподвальном этаже обусловила устройство крылец или папертей для входа в церковь. Небольшие, приближенные к размерам человека крыльца, более широкие маленькие окна, подобные жилым, лишали храмы величия и придавали им более уютный, интимный характер. Этому способствовали также декоративные вставки из узорной кирпичной кладки, напоминающей народную вышивку (рис. 3.59). Широкие полосы кирпичного узора размещались в верхних частях

стен, что отвечало возросшему использованию в постройках XV в. кирпича, особенно в их завершающих частях.

Примечательно возведение в годы соперничества с Московским великим княжеством ряда храмов в архаичных формах XII в., с позакомарным покрытием, которые должны были, по мысли их создателей, подымать патриотический дух новгородцев.

После присоединения Новгорода в 1478 г. к Москве его архитектура, сохраняя своеобразие, развивается в русле общих тенденций русского зодчества.

3.6 Архитектура Псковских земель

Возникновение Пскова теряется в легендарных даях: «от летописания не обретаются воспоминаю, от кого создан бысть и которыми людьми». В 903 г. город уже существовал; согласно летописи, в этот год князь Игорь взял в жены Ольгу «родом из Пскова». Город вырос на порубежных землях и, как былинный богатырь, встал на защиту родной земли. На обрывистых склонах известковых выходов, в месте впадения Псковы в р. Великую, поднялись деревянные стены града, позднее названного Детинцем, или Кромом. В те далекие времена Псков входил в состав Новгородских земель и считался его пригородом. До середины XIV в. он юридически зависел от Велико-го Новгорода. В силу этого в художественной культуре Пскова имеется много общих черт с новгородской.

Первые каменные постройки появляются в Пскове в XII в. В центре Детинца возводится главный собор города — *Троицкий*, ставший таким же символом города, как и София в Новгороде. В XIV в. этот собор после обрушения сво-дов был перестроен.

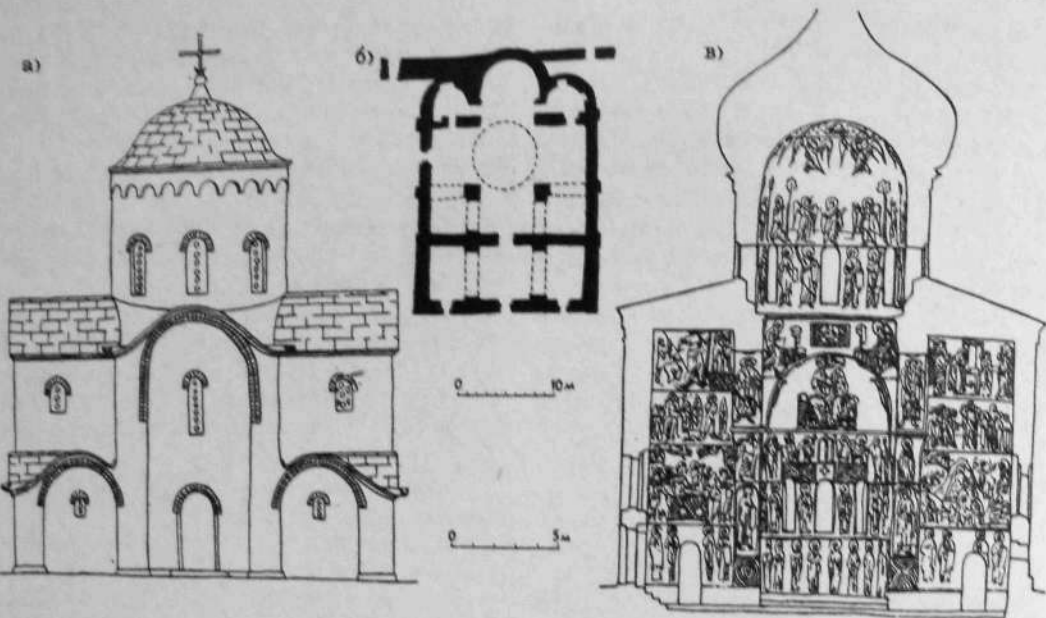
Укрепляются подступы к городу. На левом берегу Великой, в древнем Мирожском монастыре, основанном в начале XI в., между 1136 и 1156 гг. сооружается *Спасо-Преображенский собор*. Собор этот был владычным, строился он на средства новгородского епископа (вла-

дыки) грека Нифонта (1130—1156 гг.) — богатейшего землевладельца и видного политического деятеля. Он занимал вполне светскую должность председателя Совета господ — новгородского органа власти, был «оберегателем» государственной казны. Мирожский монастырь Нифонт превращает в идейно-художественный очаг отделившейся от Киева новгородской церкви.

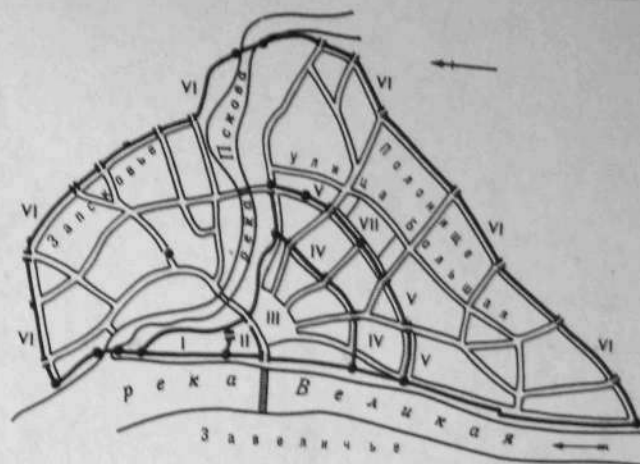
Нифонт, естественно, был сторонником греческой церкви, и, очевидно, ему принадлежит инициатива создания крестообразной объемно-пространственной структуры Спасо-Преображенского собора (рис. 3.60), которая была характерна для Греции, Константинополя, Болгарии, а также культовых построек на Кавказе и в Крыму. При этом, возможно, сказались также соображения экономии и усиления прочности храма, учитывая мягкость псковского плитняка.

Собор возводился в аналогичной новгородским постройкам строительной технике: из местного плитняка с прокладками плинфы на цемяночном растворе. Арочные перемычки и закомары выкладывались из кирпича, образуя орнаментальные красноватые обрамления, четко выделявшиеся на затертой известковым раствором белой стене. Эти детали, а также участие местных мастеров, придавших особую живописность и пластичность формам собора, сделали его облик более «мягким» и интимным, чем монументальных величественных храмов Новгорода первой половины XII в. Силуэт храма, судя по его изображениям на иконах, дополнялся башней, подобно новгородским соборам Георгиевского и Антониева монастырей. Мирожский монастырь первым встречал врага, а потому его башня служила дозорной вышкой.

На другом краю города в конце XII в. строится *собор Иванаовского монастыря*. Это каменное здание сооружается за счет княжеской казны и сохраняет многие черты русских построек XII в. У шестистолпного с тремя апсидами и деревянными П-образными хорами собора даже пропорции в плане характерны для храмов данного типа — его ширина относится к общей длине как 2:3. Показате-



3.62
Схема плана Пскова
I — Детинец;
II — Довмонтов город;
III — Старый Торг;
IV — стена Старого
Застенья; V — стена
Нового Застенья;
VI — стена Полонища
и Запсковья; VII — Но-
вый Торг



тельно и устройство двух небольших глав над хорами для лучшего их освещения. Стены этого собора выложены в технике, аналогичной применявшейся новгородскими мастерами. И все-таки псковский собор благодаря своей приземистости, небольшому количеству окон без ритмического их повторения создает более житейский, обыденный образ храма, приближенного к человеку, что станет в дальнейшем характерной чертой псковского зодчества (рис. 3.61).

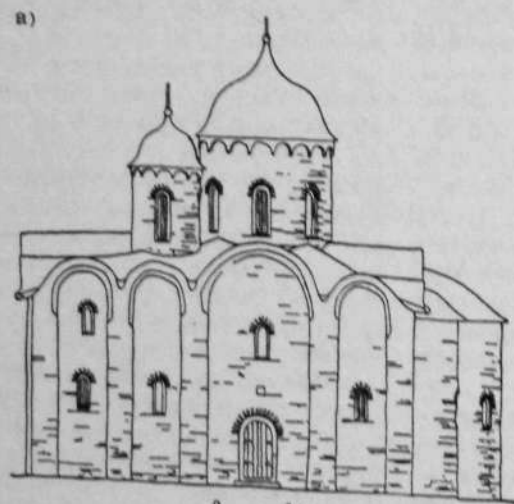
Собор Ивановского монастыря очень рационален: на 1 м² пола приходится всего 10,6 м³ внутреннего пространства — в два раза меньше, чем в Софии Новгородской. Примечательно также и внимание псковских зодчих к обиходным деталям. Западные столбы подкупольного квадрата имеют восьмиугольное сечение, что улучшает видимость алтарной части, а столбы, поддерживающие хоры и несущие меньшую нагрузку, из тех же соображений выполнены круглыми. Невысокие, приближенные по размерам к человеку, разные по форме столбы делают интерьер простым и уютным.

Тринадцатый век для Пскова, как и для Новгорода, — век тяжелых испытаний, борьбы с захватчиками за свою независимость и за всю Русскую землю. На узкой полосе Псковской вотчины, протянувшейся на 300 верст вдоль бассейна

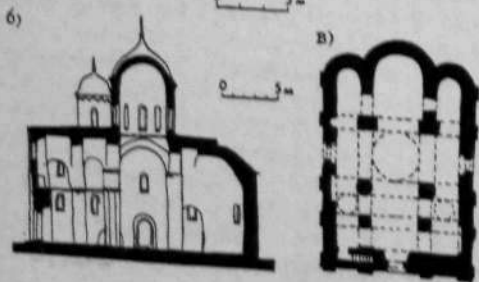
р. Великой, ставятся в беспокойные годы XIII—XIV вв. новые крепости, а старые перестраиваются и усиливаются (Изборск, Остров, Гдов и др.). Одевается в камень и сам Псков. Каменная стена в нем огораживает Довмонтов город (1266 г.), защищавший псковскую святыню — Кром.

Мужество и военная доблесть псковичей разбили полчища немецких рыцарей. Потянулись по Великой в Чудское озеро и далее по Нарове в Балтийское море торговые караваны псковских купцов. «Пригород» начинает успешно соперничать с самим «Господином Великим Новгородом», который вынужден в 1348 г. признать Псков своим «младшим братом». Политическая и экономическая самостоятельность Псковской республики способствует росту города и расцвету псковской художественной школы.

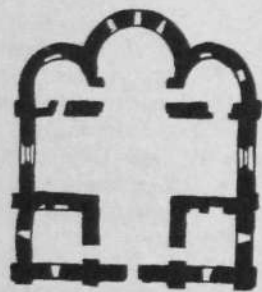
К концу XV в. Псков превращается в огромный по тем временам город с пятью оборонительными поясами. Так, польский царедворец Пиотровский, принимавший участие в осаде Пскова в 1581 г., писал: «Боже, какой большой город! Точно Париж». Росли вокруг Крома районы города и обносились новыми крепостными стенами (рис. 3.62). В Старом Застенье в 1309 г. были возведены каменные укрепления. Деревянные стены (1375 г.) Нового Застенья в 1387 г. укрепляются каменными башнями. К концу XV в. ка-



3.60
Спасо-Преображенский
собор (1136—1156 гг.)
Мирожского монасты-
ря в Пскове
а — западный фасад
(реконструкция
Г. В. Алферовой);
б — план; в — разрез

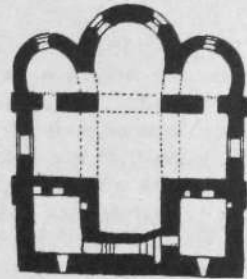
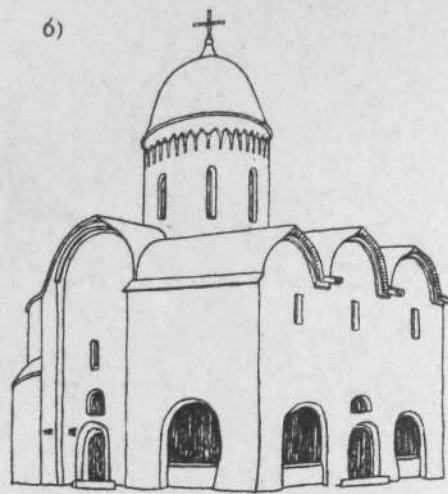


3.61
Собор Ивановского мо-
настыря (XII в.)
в Пскове
а — южный фасад;
б — продольный раз-
рез; в — план



0 5 10 м

в)



0 5 10 м



3.63

Псковские храмы
а — собор Мирожского
монастыря после
перестройки
в XII—XIII вв.
(реконструкция
Г. В. Алферовой);
б — собор (1310 г.)
Снеогорского мона-
стыря (реконструкция
П. Н. Максимова);
в — Троицкий собор
(1365—1367 гг.;
реконструкция
А. А. Тица)

б)



3.64

Основные типы свод-
чатых конструкций
древнерусских зданий

1 — свод на парусах;
2 — свод с несущей рас-
палубкой; 3 — ступен-
чатый свод

менное кольцо уже окружает Окольный город, перекидывается через Пскову и охватывает Запсковье. Вся территория Пскова делилась на шесть «концов», которые, в свою очередь, подразделялись на «сотни», а последние — на улицы.

За стенами Крома, на «сенях» Троицкого собора заседал Правительственный совет, который подчинялся вечу. Но фактически власть находилась в руках бояр и крупных купцов. Там же хранился государственный архив республики. В Детинце находились запасы хлеба, оружия и пороха. Звонница собора с вечевым колоколом стояла прямо на крепостной стене, обращенной к городу. К подножию Крома прижался тесно застроенный богатыми хоромами и церквами Довмонтов город. Сквозь весь город к воротам Де-

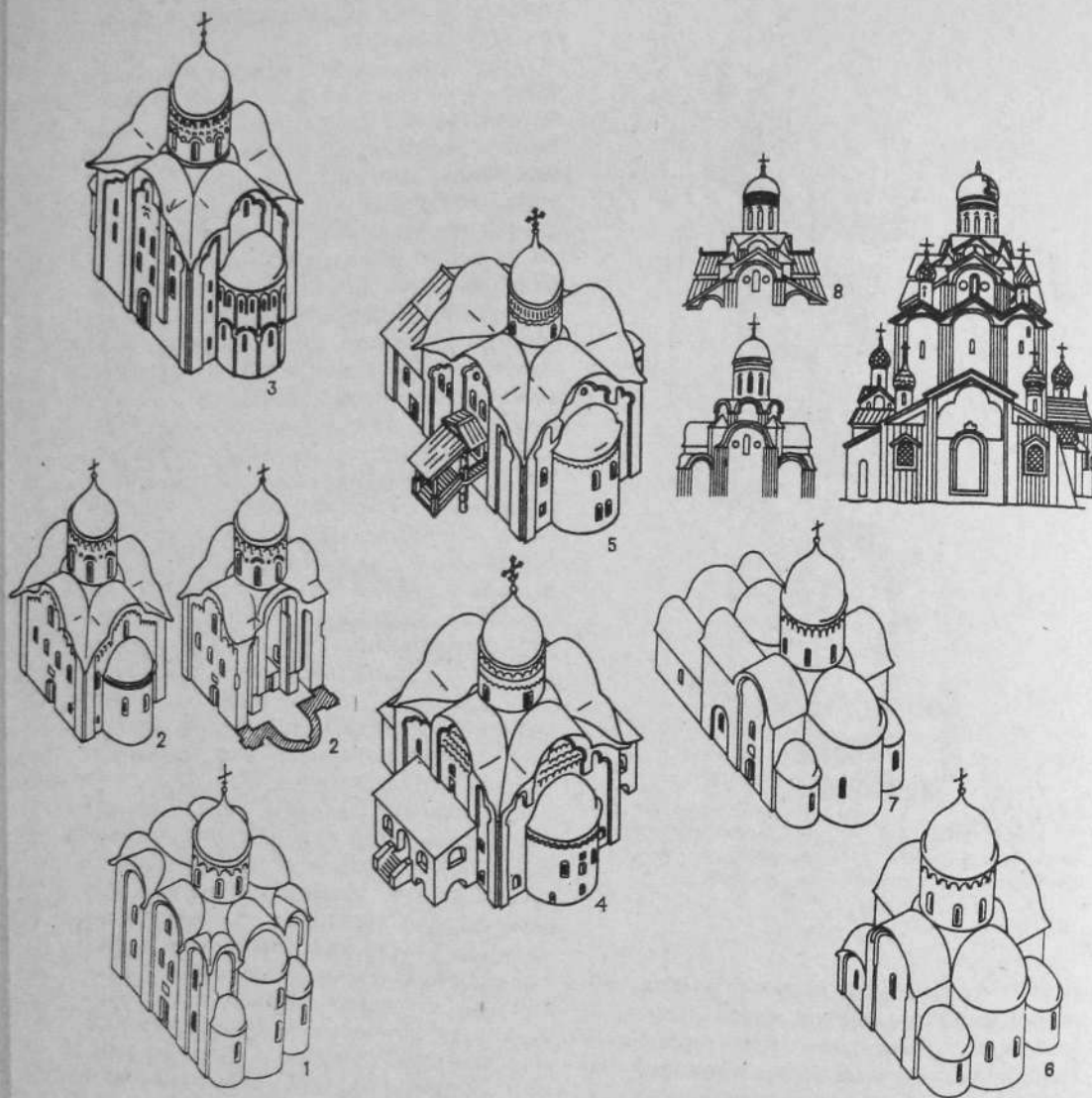
тинца вели две главные улицы — Великая и Петровская.

Под прикрытием мощных стен Довмонтова города над р. Великой разместился Старый Торг. На обширной площади, мощенной деревянными плахами, под каменными шатрами стояли пушки, пищали, «тюфяки» (особый вид орудий). Вокруг площади теснились лавки, церкви, съезжие избы, палаты для писцов и питейные дома. Ближе к стене возвышался княжеский двор, который сменил казенный государев двор. Паутина улиц протянулась между внутренними и внешними воротами, выводящими в Окольный город — самый большой и наиболее демократичный район. Избы ремесленников чередовались здесь с купеческими палатами, гостиные дворы — Московский, Немецкий, Тверской и др. — соседствовали с монастырями, громадные амбары и небольшие лавчонки окружали казенные дворы. В дополнение к Пушечному, Тюремному, Таможенному дворам в 1425 г. Псковская республика строит свой Денежный двор и чеканит собственную монету. Возводятся и многочисленные каменные церкви. Так, только в XIV в. были сооружены 24 храма.

Практичные псковичи строят церкви у городских ворот и переprav, на речных излуцинах и возле мостов. Они используют силуэты храмов и звонниц как ориентиры в путанице средневековых улиц и как маяки на водных путях. Кормчие вели свои утлые суденышки, ориентируясь на четко вырисовывающиеся очертания звонниц, а уставшие путники шли на звон колоколов. Скромные уличанские храмы являлись общественными зданиями, возле них собирались на вече прихожане, в их трапезных вершились мирские дела. В каменных подклетах кончанских церквей хранились товары и порох для народного ополчения.

Своеобразие жизни Пскова, ее народные черты, усиленные республиканским строем, истинный патриотизм получили самовыражение и в архитектуре XIV в. Подобно избам, обрастают храмы приделами, притворами, галереями с крыльцами, неприхотливыми звонницами.

По-видимому, в конце XIII в. перестраивается в соответствии с потреб-



3.65

Основные типы покрытий древнерусских храмов (чертеж П. Н. Максимова)

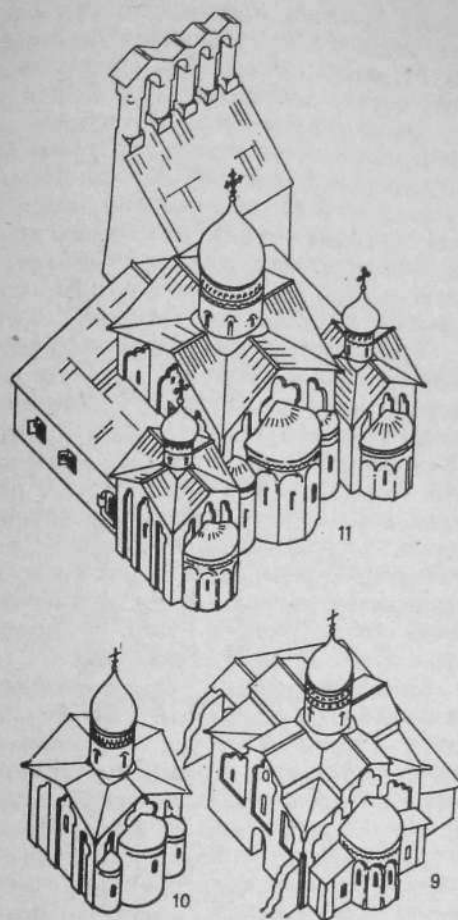
Новгородские храмы:
1— Спаса на Нередице (1198 г.); 2— Николы на Липне (1292 г.);
3— Федора Стратилата на Ручью (1360—1361 гг.); 4— Димитрия Солунского на

Славкове улице (1463 г.); 5— Климент на Иворове улице (1520 г.)

Псковские храмы:
6— собор Мирожского монастыря (до 1156 г.); 7— собор Снетогорского монастыря (1310 г.); 8— Троицкий собор (1365—1367 гг.; рисунок XVII в.); 9— Козьмы и Демьяна с

Примостья (1462—1463 гг.); 10— храм в Кобыльем городище (1462 г.); 11— Боговселения с Запсковья (1490-е годы — начало XVI в.)

1, 6, 7— позаконмарные покрытия; 2, 3, 4, 5— посводные покрытия; 8, 9, 10, 11— поскатные покрытия



аналогичную четырехстолпным храмам, но выше его пространство приобретает крестообразную форму, завершающуюся световой главой (рис. 3.63, б).

Характерно, что Троицкий собор, который в 1365 г. заложили «по старой основе» (летопись подтверждает сохранившиеся в подклете древние захоронения), имел близкую храмам Мирожского и Снетогорского монастырей композиционную схему (рис. 3.63, в), о чем свидетельствует чертеж XVII в. Строил главный городской собор, как предполагают, псковский мастер Кирилл, который согласно летописи поставил «во имя свое» на Гребле церковь Кирилла, ряд других храмов и гражданских построек. С Троицким собором связывается и устройство Кириллом ступенчато-повышенных подпружных арок, позволивших понизить весь объем храма и соорудить вокруг барабана кокошники, — прием, получивший распространение на всей Руси. Типична форма пониженного нартекса с хорами, а также разновеликие приделы Александра Невского, князей Бориса и Глеба, как бы примкнувшие к Троицкому собору и создавшие живописную уравновешенную группу объемов.

Так постепенно складывалась псковская архитектурная школа, очень органичная и практичная. Псковские каменщики переходят на более дешевую кладку целиком из местного плитняка на известковом растворе. Основным типом псковских церквей становятся четырехстолпные, с крестообразной организацией внутреннего пространства, храмы с одной главой на повышенных подпружных арках (рис. 3.64). Этот главный компактный объем со временем обрастал приделами, иногда даже деревянными, которые потом заменялись каменными. Несколько поколений мастеров дополняли архитектурное творение галереями, пристраивали крыльца и звонницы, создавая по частям единый ансамбль.

Расчетливые, с практической сметкой, народные мастера отказываются от сложного и конструктивно не оправданного в северных местностях позаконмарного покрытия и переходят к поскатному, проверенному в течение сотен лет в деревянном зодчестве (рис. 3.65). Выра-

ностями псковичей Спасо-Преображенский собор Мирожского монастыря, построенный по заказу владыки Нифонта. Пробиваются стены в западных угловых помещениях, которые включаются в интерьер храма, расширяя его. Одновременно над пониженными объемами надстраиваются так называемые палатки, благодаря чему прясла западного фасада становятся равной высоты и завершаются тремя закомарами (рис. 3.63, а).

Удобный и живописный объем храма с более монументальным западным фасадом, видимо, пришелся по вкусу псковичам; так, в 1310 г. в Снетогорском монастыре сооружается собор по образцу реконструированного Мирожского. На уровне первого яруса он имеет схему,

батывают народные умельцы и безыскусный, но выразительный орнамент из чередующихся полос треугольных и прямоугольных впадин, увенчанных скромным арочным пояском. Эта «каменная кайма», подобная народному рукоделию, в течение двух веков являлась своеобразным автографом псковских зодчих. Учитывая свойства местного плитняка, легко выветривающегося, каменщики избегают мелких выступающих деталей и углубляют несложный узор в стену. Для укрепления поверхности стен они белят их известью, а своды закрывают досками или покрывают лемехом. Техническая смекалка и практические соображения находят свое выражение в поисках более практичных сводчатых конструкций, которые позволяют отказаться от внутренних опор, загромождавших помещения, особенно небольших церквей.

Псковским зодчим принадлежит остроумная конструкция уступчатых сводов, осуществлявшаяся ими в бесстолпных храмах (рис. 3.64). Так, жесткая пространственная конструкция из поднимающихся ступеньками арок (*Успенская церковь* в Гдове — 1431 г.), завершавшаяся световым барабаном, придавала внутреннему объему целостность и устремленность вверх. Понижение сводов к стенам уменьшало кубатуру, способствовало сохранению тепла зимой и улучшало освещение интерьера.

Для большей прочности псковские каменодельцы расширяли стены книзу, даже у церковных барабанов, что придавало храмам особую устойчивость. Приземистые, с неровной, словно вылепленной поверхностью наклоненных к центру стен, с упругими, как будто раздавленными под давлением тяжести шеями глав, псковские храмы производят особое впечатление материальности. В них нет религиозной экзальтации, они необычайно обydенны и человечны.

Характерные черты храма псковского типа отчетливо проявляются в *церкви Василия с Горки* (рис. 3.66), построенной в 1413 г. Эта каменная церковь, сменившая деревянную, поставлена на обширных подвалах, в которых под мощными сводами хранилось нажитое добро. Кубообразный объем четырехстолпного

храма величаво возвышался над окружающими его постройками и увенчивался стройной главой. Его стены имели трехчастное деление и завершались закомарами, хотя весьма вероятно, что над приподнятыми подпружными арками были устроены деревянные щипцы. Геометрически четкий, чрезвычайно лаконичный основной объем с небольшим количеством проемов подчинял и объединял разновеликие и разновременные пристройки, окружавшие его (рис. 3.67).

Храм Василия с Горки со свободной композицией прижавшихся к его статичному ядру небольших приделов органично вписался в окружающую среду, он словно вырос на природном возвышении. Небольшие размеры придела, ризницы, крыльца сблизили храм с рядовой жилой застройкой, приобщили его к обычному миру человека. И в то же время крупномасштабность форм и лаконичность архитектурного языка не лишили храм общественного характера.

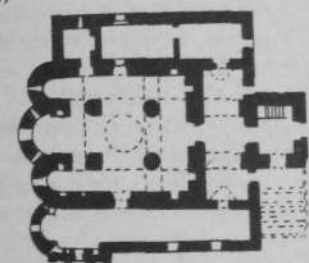
Простота форм, бесхитрость внешнего вида сочетались с прогрессивной конструкцией сводов, с повышенными подпружными арками и четырьмя рядами голосников, обеспечивших прекрасные акустические свойства. Придел церкви Василия с Горки представляет собой один из ранних примеров применения бесстолпных сводов с главой. Бесстолпные храмы получают широкое распространение в XV в., они покрываются обычной восьмискатной крышей, окружаются галереями и папертами, к которым пристраиваются уютные крылечки с короткими круглыми столбами, напоминающими толстые деревянные коротыши.

Неизменным компонентом псковских церквей становятся разнообразные звонницы, то трогательно прилепившиеся к стене храма, то величественно вздымающиеся рядом с ним, то крохотные, на два звона, и громадные с многими колоколами (рис. 3.68). Арки, образующие ритмический ряд с деревянными двускатными покрытиями, опираются на типичные для Пскова столбы. Круглые приземистые опоры словно вытесаны путем скоса углов из квадратных столбов.

а)



б)



3.66

Церковь Василия
с Горки (1413 г.)
в Пскове
а — разрез; б — план

3.67

Церковь Василия
с Горки в Пскове
(фото В. Д. Белогуба)

3.68

Церковь Покрова от
Пролома
(XIV—XVII вв.) в
Пскове
(фото В. Д. Белогуба)



Искусство псковских зодчих получает в XV в. широкое признание, и они строят даже в самой Москве, способствуя формированию общерусской архитектуры.

В 1510 г. Псковские земли мирно входят в состав Русского государства.

3.7 Архитектура Московского княжества

К XIV в. «град Москва», заложенный Юрием Долгоруким в 1156 г., превращается в столицу крупного княжества, которое соперничает с могущественной Тверью. Быстрому восстановлению Москвы после страшного 1238 г., когда татары «люди избиша... а град и церкви святые огневи предаша», содействовало выгодное географическое положение на пересечении торговых путей, приток населения в более защищенные от набегов иноземных захватчиков районы междуречья Оки, Клязьмы и Москвы, а также ее политика объединения Руси для борьбы с поработителями.

Исторически закономерный рост престижа Москвы, превращение ее в политический и культурный центр Руси явились результатом поддержки народных масс, освободительной борьбы московских князей с захватчиками и реакционным боярством.

Немаловажное значение имело также единение московских князей с духовенством, которое видело в них союзников в своем стремлении к отделению русской церкви от греческой и превращению ее в идейный гегемон.

Крупной политической победой Москвы было перенесение в 1323 г. из Владимира кафедры русских митрополитов. Успехи Москвы закрепила дальновидная политика Ивана Калиты (1325—1340 гг.). При нем начинается монументальное строительство столицы.

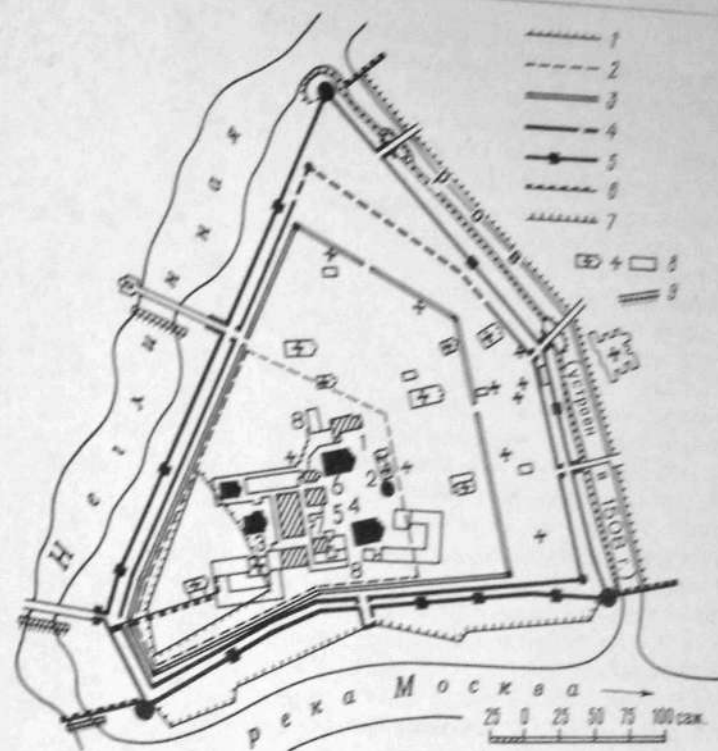
На высоком мысу между реками Москвой и Неглинной, среди деревянных изб и храмов, поднимается в 1326 г. белокаменный Успенский собор — место погребения митрополитов. Через три года неподалеку от него ставится церковь —

колокольня Иоанна Лествичника, которая выполняет ответственную роль дозорной башни. Наконец, в 1333 г. Иван Калита возводит каменный Архангельский собор — усыпальницу великих князей. Группа каменных зданий определила место Соборной площади Кремля — административно-политического центра столицы. Западную часть площади замкнули постройки великокняжеского двора (рис. 3.69). Два белокаменных собора как бы символизировали могущество духовной и светской власти Великого княжества Московского.

Закрепляя авторитет молодого стольного города и готовясь к битвам с Золотой Ордой, Иван Калита расширяет территорию Кремля и обносит ее в 1339 г. дубовыми стенами. Продолжая политику сплочения всех национальных сил для решительного сражения за независимость Руси, Дмитрий Донской (1359—1389 гг.) сооружает вокруг Кремля в 1367 г. белокаменные стены, превращая его в мощную крепость.

Наступил 1380 г., и объединенные Москвой русские рати сошлись на Куликовом поле в смертельной схватке с извечным врагом. Блестящая победа Дмитрия Донского над полчищами хана Мамай еще более возвеличила Москву в глазах современников и содействовала подъему самосознания формирующейся русской нации.

Идеи общерусского патриотизма находили отражение в раннемосковском искусстве, которое продолжало традиции владими́ро-суздальской художественной культуры, политику владимирских князей, претендовавших на роль «самовластцев». Москва выступает как наследница великодержавной власти Киева и Владимира. Она возрождает белокаменное строительство, отличающееся великолепием и силой идейного воздействия. Ширятся посадки Москвы, усиливаются связи с различными землями, на подступах к столице возникает кольцо монастырей; строится *Набережный терем*, возводится *церковь Рождества Богородицы на Сенях* (1393 г.). В конце XIV в. летописец с гордостью записывает: «...град Москва велик и чуден и много людей в нем».



3.69
Схема расширения
Московского Кремля
в XII—XV вв.

1 — деревянный тын
Москвы до 1156 г.;
2 — деревянные стены
Москвы, построенные
кн. Юрием Долгоруким
в 1156 г.; 3 — дубовые
стены Кремля, по-
строенные вел. кн. Ива-
ном Калитой в 1339—
1340 гг.; 4 — каменные
стены, построенные при
вел. кн. Дмитрии Дон-
ском в 1367 г.; 5 — ны-
не существующие стены

Кремля, построенные
вел. кн. Иваном Васи-
льевичем III в 1485—
1495 гг.; 6 — примы-
кавшие к Кремлю части
стен Китай-города
(построены в 1534—
1538 гг.) и Белого го-
рода (построены
в 1586—1593 гг.), а
также дворцовая стена,
построенная в 1499 г.;
7 — каменные стены у
рва и вдоль Москвы-
реки; 8 — каменные
церкви и палаты; 9 —

плотины запруд р. Нег-
линной (устроены
в 1514—1516 гг.)
1 — Успенский собор;
2 — колокольня Иоанна
Великого; 3 — церковь
Спаса на Бору; 4 —
Архангельский собор;
5 — Благовещенский
собор; 6 — Грановитая
палата; 7 — терема;
8 — Патриаршие
палаты

Архитектурные памятники ранней Москвы почти все исчезли в результате последующих перестроек столицы, имевших целью усиление ее престижа. Поэтому особое значение приобретают чудом уцелевшие нижние части белокаменной Рождественской церкви на Сенях (рис. 3.70). Ее стены и своды, выложенные из тщательно отесанных блоков, свидетельствуют об успешном освоении каменного мастерства. Показателем очень красивый перспективный портал, выполненный в духе традиций владими-

ро-суздальского зодчества. Характерно, что московские мастера как бы отбирают из художественного наследия Владимира те детали, в которых отразились общерусские архитектурные тенденции конца XII — начала XIII в. Завершению портала придана килевидная форма арок, имевшая аналогии в деревянном зодчестве. Колонки его украшены обычными для деревянных столбиков «дыньками».

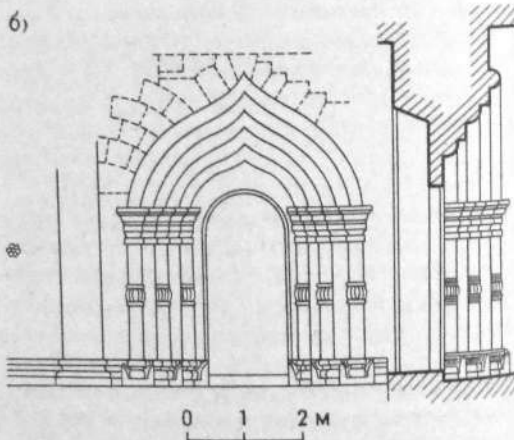
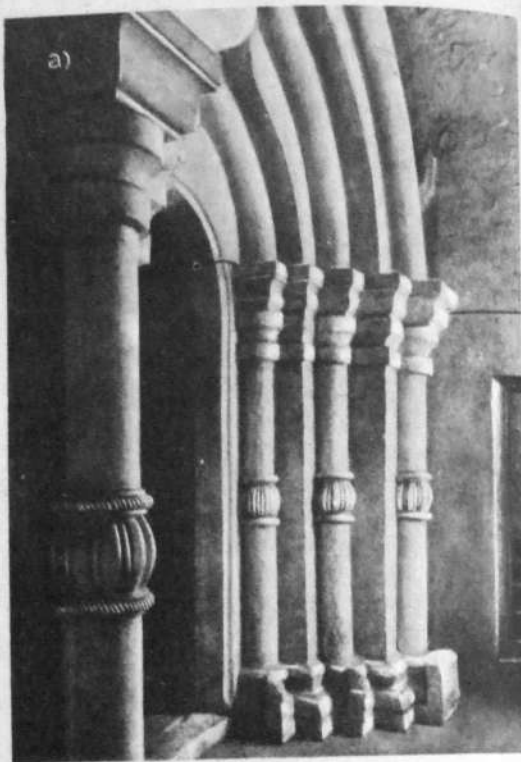
Более полное представление о постройках ранней Москвы дает Успенский собор на Городке в Звенигороде

(1399 г.), возведенный князем Юрием Звенигородским, претендовавшим на великокняжеский престол. Это четырехстолпный одноглавый трехапсидный храм с хорами для князя. Возведенный на высокой круче над Москва-рекой, он уже издали привлекает внимание четкостью своих геометрических форм. Стройные тонкие лопатки с приставленными к ним полуколонками равномерно членят близкий к кубу объем. Все прясла стен равны между собой (рис. 3.71).

Мастера, построившие собор в Звенигороде, не сочетают композицию фасадов с конструктивно-пространственной структурой храма. Фасадные членения, их размеры не соответствуют внутренним столбам. Видимо, поэтому в интерьере отсутствуют лопатки, что придает ему большую целостность, чему способствуют также отнесенные к северной и южной стенам простые квадратные столбы. Замечательна тектоника Успенского собора на Городке, в котором слились воедино устойчивость владимирских храмов и органичность завершения полоцко-смоленских и псковских церквей. «Собирательница земли русской» — Москва и в своих архитектурных творениях объединяет достижения различных художественных школ.

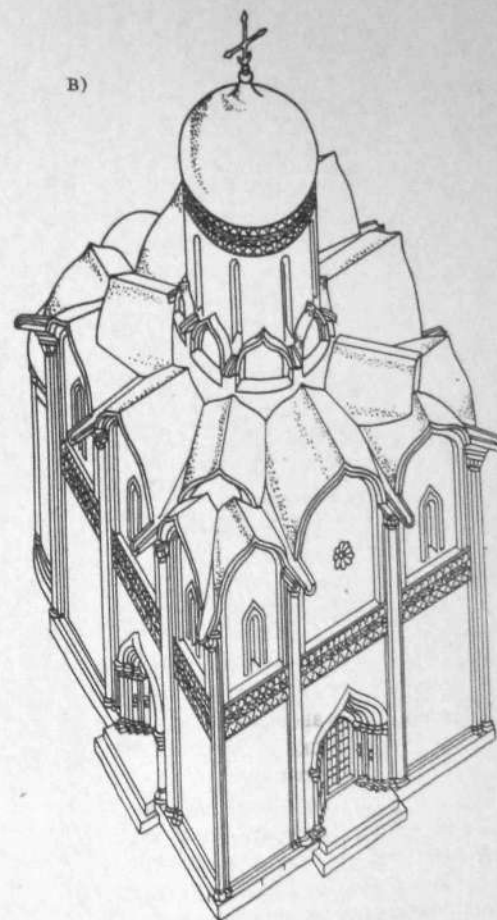
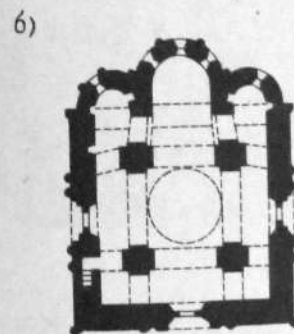
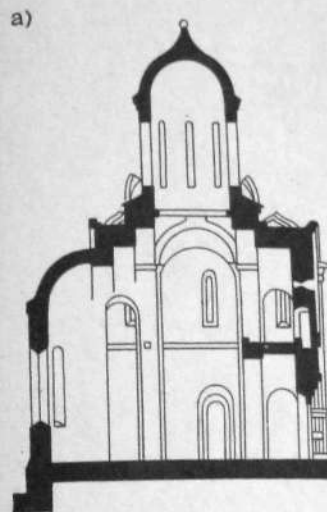
Опираясь на профилированный цоколь, степенно поднимаются глухие без оконных проемов стены. Их монументальную гладь оживляют только пятна резных порталов. На значительной высоте стена утончается, отступает внутрь и образует горизонтальный отлив, подчеркнутый, как и во владимирских памятниках, резным поясом. Но это не роскошный аркатурный фриз, а три простые орнаментальные полосы, напоминающие подзоры богатых хором. Участки стен выше резного пояса имеют еще одно вертикальное членение, переходящее в профилировку закомары, и зрительно ослаблены оконными проемами. Стена как бы теряет свою весомость и начинает устремляться вверх, объединяясь со сводчатым завершением, из которого, словно пестик цветка, вырастает глава (рис. 3.71).

В килевидные покрытия закомар вре-



3.70
Западный портал церкви Рождества Богородицы на Сених (1393 г.) в Московском Кремле
а — общий вид;
б — фасад и разрез

3.71
Успенский собор на Городке (1399 г.) в Звенигороде
а — разрез; б — план;
в — аксонометрия (реконструкция П. Н. Максимова)



заются диагональные сводики, облегчающие сток осадков и все вместе упирающиеся в постамент барабана, образованный уступами сводов и окруженный кокошниками. «Симфония» килевидных форм, начатая «трехголосием» перспективных порталов, поддержанная «мелодией» оконных обрамлений и завершенная мощным «аккордом» закомар и кокошников, придает храму торжественно-праздничный облик.

Немалую роль в развитии московского зодчества сыграли монастыри. Среди них особое место занимает Троице-Сергиев монастырь, основанный Сергием Радонежским. Этот духовный пастырь не чуждался мирских забот и во многом способствовал укреплению власти московских князей. Он проявил незаурядные

дипломатические способности и в деле примирения князей — противников Москвы. Поддержал Сергей также призывы московских князей к борьбе с Золотой Ордой и даже отправил с Дмитрием Донским двух богатырей в рясах — Пересвета и Ослябю.

В 1422 г. начинается строительство Троицкого собора в укрывшейся среди лесов Троице-Сергиевой обители. Храм возводился как усыпальница «крепкого и твердого верой» Сергия. По типу и характеру отдельных форм этот собор является аналогом Успенского собора на Городке. Однако замечательное умение русских каменных дел мастеров придавать однотипным, во многом каноническим храмам неповторимые своеобразные черты ярко проявилось и



здесь. Монастырский храм как монумент духовной силе Сергия значительно отличался от княжеского, преисполненного светского изящества и аристократической гордыни.

Тяжело, но уверенно подымается глава над массивным каменным объемом Троицкого собора. Нечто мемориальное ощущается в приземистых стенах, наклоненных внутрь. Впечатлению необычайной мощи, духовной крепости способствует особая вещественность массы стен (рис. 3.72). Тонкие, незначительно выступающие лопатки, плоскостная резьба фриза, единичные, лишённые обрамлений маленькие проемы не нарушают ее целостности. Монументальность зданию придают также горизонтальные членения, сдерживающие развитие храма в высоту. Мощный цоколь, характерный для раннемосковских церквей, опоясанный лентой профилей, образует первую сильную горизонталь, второй служит трехчастный резной пояс, почти смыкающийся с аналогичным рез-

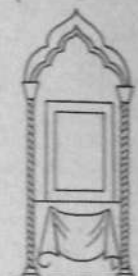
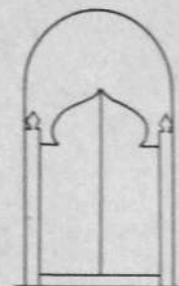
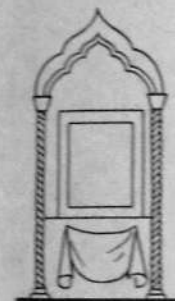


3.72
Троицкий собор и Духовская церковь Троице-Сергиева монастыря в Загорске в конце XV в. (реконструкция В. И. Балдина)

ным завершением апсид; третья горизонталь получается вследствие дополнительного отступа стены на уровне низа закомар. Линия обреза стены протянулась на высоте капителей и связала словно разползающиеся пологие закомары, образующие два яруса килеобразных форм.

Замечательно у народных мастеров чувство художественного единства, гармонии. Если в стройном Успенском соборе в Звенигороде килевидные закомары устремлены вверх, образуя упругую, динамичную форму, то закомары тяжеловесного Троицкого собора, словно придавленные непомерной тяжестью, растянулись по горизонтали и с трудом «набирают» высоту. Любопытна и такая деталь, как орнаментика аналогичных

3.73
Троицкий собор (1422 г.) в Загорске. Современный вид (фото А. А. Тица)



3.74
Схема построения рус-

ского иконостаса на рубеже XIV—XV вв.

резных трехполосных фриз. В монастырском храме центральное место в орнаменте занимает крест, повторенный бесконечное количество раз (рис. 3.73).

Важным новшеством в раннемосковских храмах было появление иконостаса. Прежде пространство храма воспринималось все сразу, и крестово-купольная структура, с ее центричностью, логически развивалась как в экстерьере, так и в интерьере. Поставленный перед восточными столбами иконостас перенес внимание молящихся на него, нарушив архитектурную целостность внутреннего пространства. Иерархический строй икон с фигурами, обращенными к Христу, как бы оторвался от стен храма, перестал составлять единую с ним символическую картину мироздания с залитой светом верхней частью — небесной церковью и

затемненными нижними участками интерьера — земной церковью (рис. 3.74).

Живописное асимметричное расположение окон Троицкого собора с пониженными проемами в западных пряслах северной и южной стен связано с появлением иконостаса и желанием более равномерно его осветить.

Наиболее ярко черты нового в московской иконописи проявились в творчестве гениального Андрея Рублева (около 1360—1430 г.), с именем которого связаны фрески Успенского собора на Городке и иконостас Троицкого собора. Характерный представитель эпохи национального самосознания русского народа, он сумел преодолеть аскетизм византийской живописи и косность богословской догматики. Его просветленные образы человеческой красоты, близкие и понятные народу, прославляющие земной мир, встают в один ряд с гуманистическими произведениями мастеров итальянского Возрождения.

С прославленным мастером, создавшим непревзойденный образ «Троицы»,

в котором иконографическое содержание уступило место идее согласия и необходимости самопожертвования во имя блага людей, связывается и возведение *Спаского собора* (около 1425—1427 гг.) Андроникова монастыря. В этом монастыре, основанном еще в середине XIV в. учеником Сергия — Андроником, провел свои последние годы Андрей Рублев, а потому его участие в замысле этого праздничного и одухотворенного произведения русского зодчества весьма вероятно.

В Спаском соборе особенно заметны тенденции Москвы к собиранию всего прогрессивного в художественном наследии удельных княжеств и формированию общерусской архитектуры. В основу его конструктивно-пространственного решения положена схема четырехстолпного храма с пониженными угловыми ячейками; эта схема знаменовала еще в домонгольский период стремление русских мастеров отойти от византийских канонов и создать более динамичную, эмоциональную композицию церкви, лучше отвечающую эстетическим представлениям русских людей. Словно сочетая творческие искания многих поколений зодчих, создавших Пятницкий храм в Чернигове и построивших десятки церквей с пониженными угловыми ячейками в Новгороде и Пскове, с московским приемом объединения основного объема с главой при помощи многочисленных кокошников, — строители собора Андроникова монастыря создают целостное столпообразное сооружение.

Нижний объем Спаского собора (рис. 3.75) уже не производит впечатления единой статичной массы. Преобладает ощущение динамичного развития архитектурного сооружения вверх. Мастера акцентируют центричность композиции. Нарастание объемов развивается органично от периферии к центру. Динамичные, устремленные ввысь килевидные формы, ритмически чередуясь, словно подхватывают стройную главу. Ощущению взлета способствует треугольное расположение окон на фасадах, отвечающее ступенчатому построению всей композиции, а также двухъярусность лопаток в средних пряслах фасадов.



3.75
Спаский собор (около 1425—1427 гг.) Андроникова монастыря
(фото В. Д. Белогуба)

Детали московской архитектуры (высокий цоколь, капители лопаток, кокошники) хорошо сочетаются с конструктивно-пространственной системой крестообразных храмов Пскова, с утонченной формой аркатуры барабана и городского карниза, присущих владими́ро-суздальским памятникам.

Подобно живописи Андрея Рублева, в храме Андроникова монастыря проявляется гуманистическое начало, масштаб собора приближен к человеку, его многоплановая пластичная форма, оживленная светотеневыми контрастами, с ярким красочным пятном фрески над западным фасадом лишена аскетичности, она — дань земной красоте, близкой народным идеалам.

Рассмотренные выше памятники раннемосковского зодчества показывают,

что в начале XV в. великокняжеское зодчие уже хорошо освоили технику каменного строительства и выработали на основе передовых традиций других художественных школ свой архитектурный почерк, созвучный напряженному периоду освобождения от монголо-татарского ига и преодоления сопротивления бояр Твери и Новгорода усилению Москвы. В оптимистических образах, динамичности уверенно поднимающихся ввысь форм, их триумфальности нашел своеобразное отражение подъем национального самосознания народа.

Годы феодальной раздробленности подходили к концу, в недрах художественных школ удельных княжеств закладывались основы общенациональной архитектуры. Обособленность русских княжеств, трагедия их разорения в период монголо-татарского порабощения задержали поступательное развитие национальной архитектуры. Оборвалась блестящая нить владими́ро-суздальского зодчества, угасла черниговская школа, замерла художественная жизнь Киева и Смоленска, но достигнутые их безвестными строителями успехи не пропали даром. Они преломлялись в творчестве новгородских и псковских каменных дел мастеров и во многом были возрождены строителями Москвы.

В тяжелые времена монголо-татарского господства преобладающим типом культового здания становится небольшой четырехстолпный одноглавый храм. Резко уменьшившееся воздействие византийской церкви, нарушение культурных взаимосвязей способствовали усилению местных художественных традиций. Объединение русского народа в борьбе за национальную независимость, усиление роли средних слоев городского населения, возникновение вечевых республик содействовали проникновению в каменное зодчество элементов народного художественного мировоззрения.

Начавшийся в XII в. процесс творческой переработки канонического типа крестово-купольного храма получает в XIV—XV вв. свое завершение. В разных княжествах он проходит по-разному,

знаменуя проникновение в той или иной мере народных идеалов в отвлеченный богословский образ церкви.

Немаловажную роль в формировании различных архитектурных школ сыграли практические приемы разбивки очертания плана на земле и определения высотных размеров постройки, которые применяли местные строительные артели. Эти приемы «размерения оснований», определявшие основные соотношения частей будущего здания, являлись профессиональными секретами и передавались от мастера к мастеру.

Наличие различных мер длины способствовало использованию в строительной практике отвлеченных соотношений между частями сооружения. Взаимосвязь частей между собой достигалась либо простой системой кратных отношений, либо путем выполнения несложных последовательных геометрических построений с помощью веревки и колышков. В качестве исходной величины для ряда отношений или системы построений могли служить мерные эталоны в виде пояса, цепи, шеста. Часто единицей для взаимосвязанных отношений служил размер подкупольного квадрата, толщина стены или длина храма.

Сохраняя типологическую схему постройки и принципы ее объемно-пространственного построения, зодчий мог изменять в определенной мере пропорциональные отношения, придавая ей черты индивидуальности. Многообразие архитектурных форм, различия художественных образов характерны для зодчества Руси периода феодальной раздробленности.

Как далеки от византийского прототипа новгородские кончанские храмы с покшатными деревянными покрытиями, величественные в своей простоте, каким теплом и человечностью веет от псковских церквей, как-то особенно подомашнему окруженных пристройками и крылечками, мало отличающихся от жилых зданий, с самобытными, то грандиозными, то миниатюрными звонницами.

Как много технической сметки в различных вариантах сводчатых покрытий с приподнятыми подпружными арками

или ступенчатыми сводиками, изменившими объемно-пространственную структуру храма. Какая творческая энергия окрыляла мастеров каменного дела, когда они дерзновенно нарушали традиционность статичного, почти кубического объема храма с позакомарным покрытием и создавали ступенчато-нарастающие, динамичные массы с органично вырастающей из них главой.

Сколько нужно было таланта, чтобы внести в декор каменной культовой постройки обыденные детали, почерпнутые из сокровищницы деревянного зодчества, и тактично ввести их в каменные строения.

До наших дней дошло ничтожно мало. Почти ничего не сохранилось от памятников могущественной соперницы Москвы — Твери. Унесло время древнейшие сооружения Ростова и Рязани,

погребены под землей храмы Смоленска, Галича и других древнерусских городов. Но далеко не полная картина развития зодчества Руси говорит о нарастании самобытных черт и о том, что Москва с конца XIV в. становится средоточием всех творческих сил.

Раннемосковское искусство впитало высокие общенародные идеалы, связанные с объединительной миссией Москвы, ставшей знаменем освободительной борьбы русского народа. Понятно, что и раннемосковская архитектура заложила первые камни в фундамент общерусского зодчества. Динамичное построение храмов по вертикали, включение элементов народного узорочья, более житейская трактовка образа церкви, введение иконостаса — вот далеко не полный вклад московских каменотельцев, который получил в дальнейшем творческое развитие.

4 АРХИТЕКТУРА ПЕРИОДА СОЗДАНИЯ ЦЕНТРАЛИЗОВАННОГО РУССКОГО ГОСУДАРСТВА (середина XV—XVI в.)

4.1 Превращение Москвы в столицу и реконструкция Кремля

Отгремели колокола в Успенском соборе. Московский князь Иван III был венчан в 1462 г. на царство, и с 1485 г. он именует себя уже «государем всея Руси». Завершилось подготовленное экономическим развитием и общими интересами обороны от внешних врагов объединение русских земель — феодальная Русь превратилась в могущественное централизованное государство.

Иван III сумел подчинить Тверь, Рязань и Новгород, а литовские земли объявил вотчинами своих предков. Закрепляя положение единовластца, он в 1472 г. вступил в брак с византийской принцессой Софией Палеолог и превратил герб византийских цесарей — двуглавый орел — в русский государственный герб.

Необходима была и демонстрация могущества московских властителей. Обветшавший Кремль с небольшими соборами уже не отвечал новой роли Москвы — столицы Русского государства. Поэтому сразу же по восшествии на престол Иван III приступает к обновлению Кремля. Были перестроены парадные Фроловские (Спасские) ворота и «повновлена камнем стена городская». Эти ответственные работы выполнялись Василием Дмитриевичем Ермолиным — человеком «книжным», как характеризует его летопись; он был разносторонним мастером. Ему поручается в политических целях восстановление архитектурных памятников Владимира и разрушенного Георгиевского собора в Юрьеве Польском. Этим Москва подчеркивала, что она является преемницей владимир-

ских князей, идеологическим и культурным центром страны. Но этого было мало. Московское духовенство, пользуясь падением Византии (1453 г.), выдвигает русскую церковь как оплот православного Востока: «Москва — третий Рим, а четвертому не быти...» Конечно, такому значению Москвы уже не соответствовали маленькие кремлевские соборы, в связи с чем предпринимается грандиозная перестройка всего Кремля.

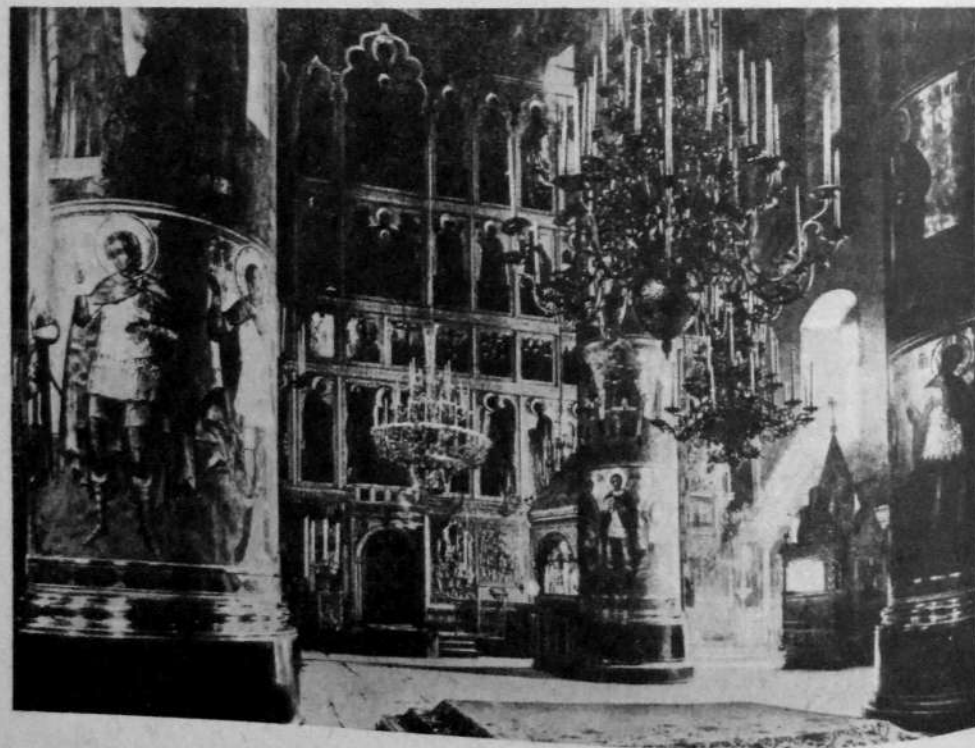
Первым строится в 1472 г. Успенский собор — главный кафедральный храм, в котором совершался государственный акт «посажения на стол». Он возводится на месте старого Успенского собора XIV в. московскими зодчими Кривцовым и Мышкиным. Собор сооружался по образцу Успенского собора во Владимире, что лишний раз свидетельствует о стремлении Ивана III выглядеть наследником власти могучих владимирских князей.

Почти законченная постройка, превосходившая по размерам владимирский прототип, вызвавшая восхищение москвичей, в 1474 г. рухнула. Причинами катастрофы послужили несовершенство конструкции и плохое качество раствора, как это было установлено псковскими мастерами, приглашенными в качестве экспертов. Не последнюю роль сыграл и зафиксированный летописью «трус» (землетрясение), который произошел в день обрушения. Сказались также годы монголо-татарского ига, задержавшие развитие строительной техники на Руси, и еще недостаточный опыт московских мастеров в сооружении крупных каменных зданий.

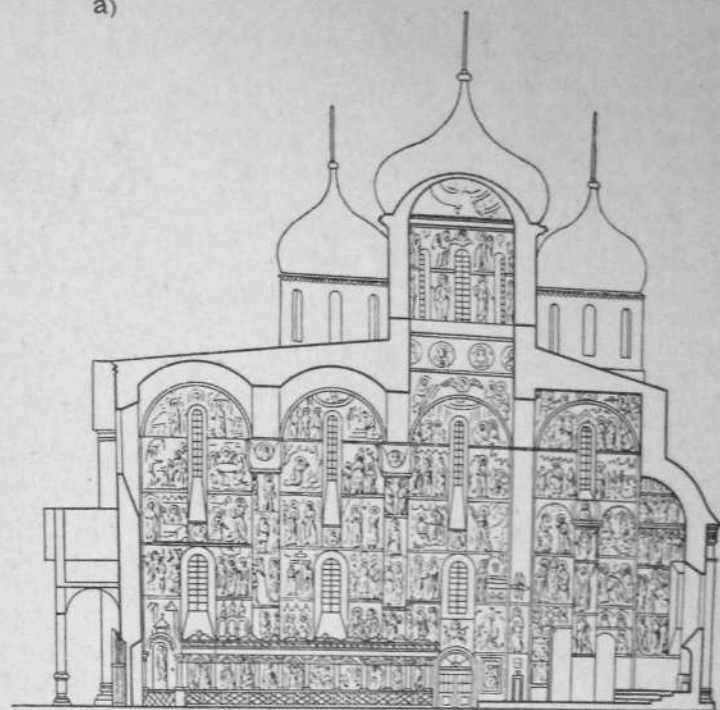
Неудача московских строителей, огромные масштабы намеченной реконструкции Кремля, а также стремление к скорейшему преодолению техни-

ческой отсталости вызвали необходимость в приглашении опытных строителей. Псковские мастера, несмотря на то, что «навыкли каменосечной хитрости», отказались строить обрушившийся Успенский собор; тогда обратились к известному болонскому архитектору и инженеру Фиораванти (родился между 1415—1420 гг. — умер около 1486 г.), прозванному «ради хитрости его художества» Аристотелем.

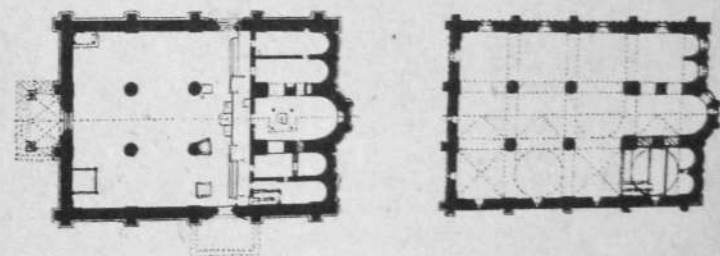
В Москву, в этот политический и культурный центр, где все более ярко и образно проявлялся подъем национального самосознания, стекались со всех земель мастера каменных дел, строительные артели, златокузнецы, иконописцы. И знаменательно не приглашение прославленного болонца и других опытных итальянских архитекторов, а поставленное ему условие — строить Успенский собор по подобию Владимирского. Примечательно также и то, что Фиораванти был послан во Владимир для ознакомления с древнерусским зодчеством.



а)



б)



4.1
Общий вид Успенского собора (1475—1479 гг.) в Московском Кремле. Арх. А. Фиораванти (фото А. А. Тица)

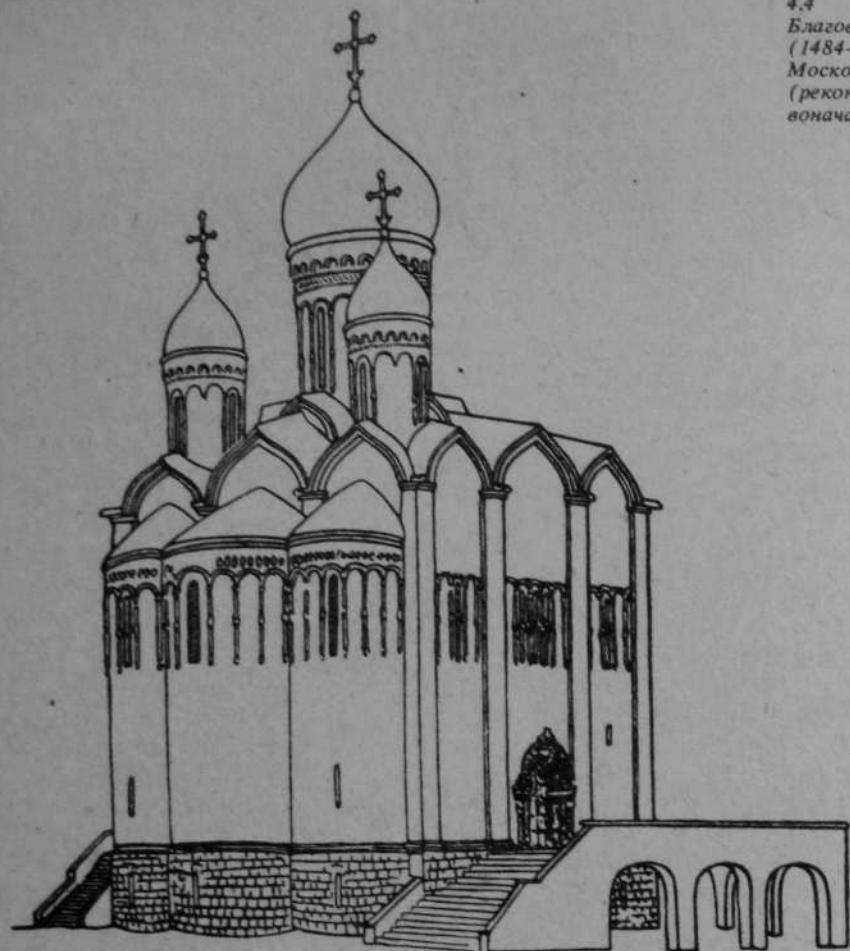
4.2
Успенский собор в Московском Кремле а — разрез; б — план

4.3
Интерьер Успенского собора в Московском Кремле

Фиораванти оказался тонким художником, сумевшим осознать своеобразие архитектурно-художественного мышления русских зодчих. Построенный им вместе с русскими мастерами величественный Успенский собор (1475—1479 гг.) с ярко выраженными национальными чертами — лучшее тому доказательство (рис. 4.1). Он сумел создать общерусское произведение, избежав повторения и подражания. В монументальных формах этого важного государственного здания органично сли-

лись утонченность и изысканность владимирских зодчих с лаконизмом и суровой простотой новгородских мастеров. Но проникновение Фиораванти в область художественного видения русских каменодельцев не помешало ему остаться архитектором Возрождения.

Приняв за основу тип шестистолпного храма с пятью главами, Фиораванти как представитель рационалистического мышления делит все пространство собора на двенадцать равных ячеек, не выделяя средокрестия (рис. 4.2). Благодаря



4.4
Благовещенский собор
(1484—1489 гг.) в
Московском Кремле
(реконструкция пер-
воначального вида)

этому внутреннее пространство собора, лишенного хоров, без привычного расширенного пространства под главным куполом, воспринимается единым. Ощущению целостности и необычного простора содействовали одинаковые по высоте пространственные ячейки, перекрытые крестовыми сводами и расчлененные круглыми столбами небольшого диаметра. Эти, казалось бы, профессиональные тонкости были оценены и современниками, отмечавшими, что собор построен «палатным образом». В данной оценке метко подмечено и светское начало, которое не мог не внести современник Альберти и Браманте.

Интерьер собора равномерно освещен окнами, расположенными по два на одну

ячейку, на равных расстояниях, точно посередине пролета. Колонны, а не столбы имеют базы и капители (рис. 4.3). Интерьер собора, особенно до его росписи (законченной лишь через 35 лет в 1514 г.), напоминал парадный зал.

Геометрически правильная пространственная структура Успенского собора выразительно проявилась и во внешнем его облике, поражающем необычайной целостностью и мощью объема. Слитность его частей достигается равновесием, одинаковыми прямыми стенами, как бы стянутых аркатурным поясом, который словно накрепко вделан в стену, а не наложен на нее, как во владимиро-суздальских храмах. Лишь центральная апсида выступает за пределы стен, бо-

ковые же скрыты за выдвинутыми контрфорсами. Апсиды сильно понижены и как бы вдавлены в единый массив сооружения. Только с западной стороны, подчеркивая главную ось здания, зодчий приставляет к монументальному объему собора легкое открытое крыльцо, которое еще больше усиливает массивность стены. Детали крыльца с двойной аркой и висячей гирькой получили в дальнейшем широкое распространение. Однако обезличенные и суховатые северный и южный фасады собора с мало выделяющимися порталами не удовлетворяли художественные вкусы русских людей. Со временем поперечная ось здания была подчеркнута красочными пятнами фресок над северным и южным порталами, которые внесли привычный элемент живописности.

Впечатлению устойчивости собора содействуют щелевидные окна и приставленные к стенам, как в Софии Новгородской, лопатки, трактованные как пилястры. Плоскость лопаток не переходит в обрамления закомар и благодаря этому не обособляет отдельные участки стены.

Фиораванти создал собирательный образ, обладающий национальной выразительностью, отразившей тенденции формирования общерусской архитектуры. Немалую роль в этом сыграло то, что зодчий работал все время вместе с русскими мастерами («а делаща наши же мастера по его указу»), которые тоже, несомненно, оказывали влияние на его замыслы. Значительна также роль Фиораванти в решении технических вопросов. Так, он ознакомил русских каменодельцев с более совершенной инженерно-строительной техникой Западной Европы, научил их делать и обжигать кирпичи большей прочности и новых размеров, применил глубокое заложение фундаментов, показал, как надо выкладывать тонкие кирпичные своды, подымать тяжести с помощью усовершенствованных рычагов и блоков. Летописец особо отмечает, что Фиораванти возводил здание по «правилам и кругжалам», т.е. по линейке и циркулю. Многие технические новшества успешно освоили московские каменные дел-

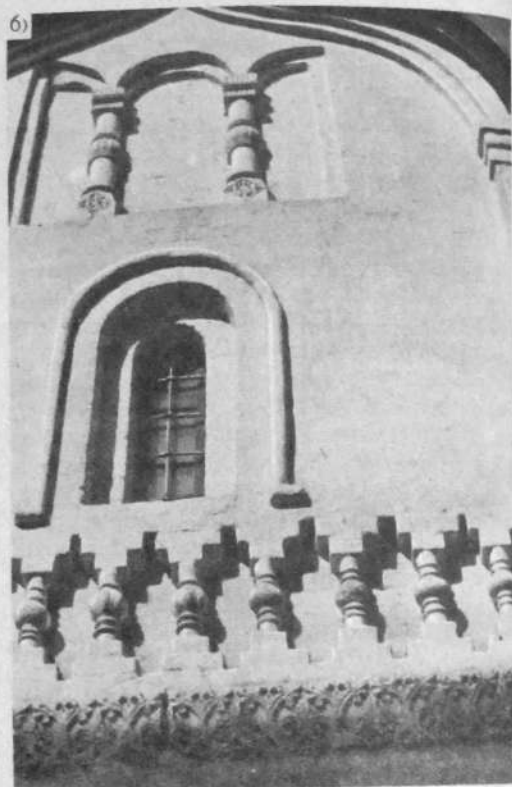
мастера. Так, вместо деревянных начали применяться железные связи. Были построены государственные кирпичные заводы.

Успенский собор благодаря его крупномасштабности, архитектурной выразительности и лаконичности художественного образа занял главенствующее место на Соборной площади.

В 1484 г. начинается перестройка псковскими зодчими старой Благовещенской церкви, входившей в комплекс дворцовых зданий. Домовая церковь великих князей строится уже из кирпича. Она была поставлена на каменных подклетах XIV в. и замыкала фронт парадных помещений дворца со стороны Соборной площади. Размеры Благовещенского собора (1484—1489 гг.), легкость его динамичных форм и мелко-масштабность вносили элементы, близкие человеку, что отвечало назначению домового храма.

На архитектуре Благовещенского собора отразились тенденции исторического процесса сложения общерусской культуры. Небольшой четырехстолпный храм имел как княжеский собор хоры. Для большей репрезентативности он завершался тремя стройными главами (рис. 4.4). Аркатурный пояс, красиво венчавший апсиды, перекликался с арочным обрамлением глав и содействовал композиционной связи с Успенским собором. Эти владимиро-суздальские детали органично сочетались с характерной для Пскова конструктивной системой ступенчатых подпружных арок и ранне-московским приемом устройства кокошников. Архитектурный почерк псковичей читается и в скромном «вдавленном» в стену узоре обрамлений глав и апсид; влияние народных мотивов ощущается в килевидных арках и в перебивке колонок аркатурного пояса «дыньками», характерными для деревянной резьбы.

Укрепление русского самодержавия и потребность в более активных выразителях его возросшего могущества вызвали необходимость в расширении Благовещенского собора. В 1564 г. при дворный храм был окружен галереями с четырьмя приделами и завершен девятью главами.



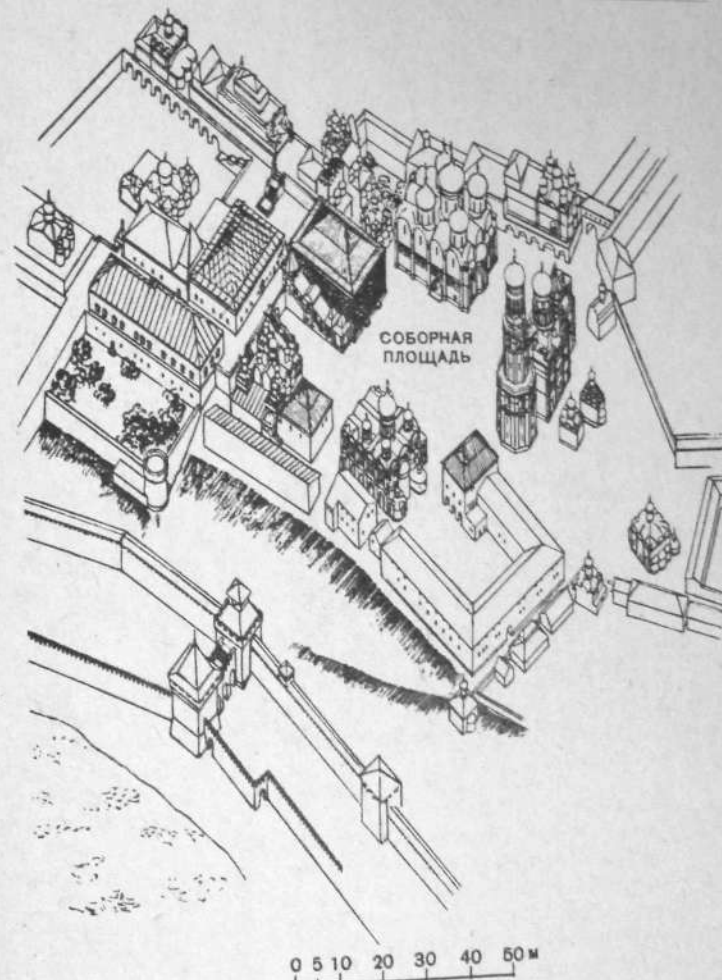
Благовещенский собор не только интереснейший архитектурный памятник эпохи становления русского централизованного государства, но и сокровищница выдающихся произведений древнерусской живописи, имеющая мировое значение.

Более скромна небольшая, очень изящная церковь Ризположения (1484—1488 гг.), служившая домовым храмом московских митрополитов. Расположенная за Успенским собором, она соединялась переходами с Патриаршим двором, находившимся с северной стороны собора. В архитектурных формах этой церкви, возводившейся тоже, видимо, псковскими мастерами, также заметно соединение в одно целое художественных традиций разных школ (рис. 4.5). Значительный интерес представляют ордерные начала, проявляющиеся в этом храме. Лопатки и тонкие приставленные колонки алтарных апсид имеют капители, на которые опираются килевидные

арки. Храм расположен на подклете, напоминающем форму пьедестала, а апсиды завершаются общим карнизом.

Знаменателен не только переход к строительству из кирпича, но и замена резного каменного пояса керамическим. В уровень с пониженными апсидами проходит фриз из терракотовых балясин и керамических плит с криновидным лилиеподобным трехлепестковым цветком и сплетающимися в круги стеблями. Орнаментальная полоса из терракоты очень близка белокаменным поясам раннемосковских храмов (Успенский собор в Звенигороде — 1399 г.; соборы Саввино-Сторожевского — 1405 г. — и Троице-Сергиева — 1422 г. — монастырей).

Близкий народным вкусам орнаментальный пояс, обилие пластических форм, стройность пропорций и очень впечатляющее развитие композиции по вертикали как бы предвосхищают дальнейшие пути развития русского зодчества.



4.5
Церковь Ризположения
(1484—1488 гг.) в
Московском Кремле
(фото А. А. Тица)
а — общий вид;
б — фрагмент

4.6
Соборная площадь
Кремля (реконструкция
Л. Н. Кулага)

Шел к концу страшный период монголо-татарского ига, 1480 год входит в историю как год освобождения от иноземной неволи и угнетения. К. Маркс писал: «Изумленная Европа в начале княжения Ивана (Ивана III), едва ли подозревавшая о существовании Московии, зажатой между Литвой и Татарией, — была ошеломлена внезапным появлением огромной империи на восточных своих окраинах, и сам султан Баязет, перед которым трепетала Европа, услышал впервые от московитов надменные речи». (К. Маркс. Секретная дипломатия XVIII в. — «История дипломатии», т. 1, с. 197, 1941).

Преобразование Москвы в политический и экономический центр мощного государства, в «сердце России» (В. Г. Белинский), ее упрочившееся международное положение обуславливают расширение масштабов строительства. Москва превращается в огромную строительную площадку, на которой работают не только московские, псковские, новгородские мастера каменных дел, но и фряжские фортификаторы и архитекторы.

В связи с необходимостью усиления обороноспособности и общими идейно-художественными задачами возвеличения стольного града Русского государства в 1485 г. начинают возводить новые



кирпичные стены Кремля. Возведение нового кольца крепостных стен вокруг белокаменных укреплений Дмитрия Донского имело также важное стратегическое значение, ибо развитие артиллерии изменило тактику обороны и осады крепостей.

Два года спустя приступают к перестройке *Кремлевского дворца*. Дворцовый комплекс располагался в юго-западной части Кремля, а его парадные помещения — *Малая и Большая (Грановитая) палаты* замыкали фронт зданий с западной стороны Соборной площади (рис. 4.6). В 1508 г. в состав дворца вошли палаты: Набережная, Средняя, Наугольная и др.

В сооружении некоторых каменных построек дворца принимали участие итальянские архитекторы Марк Фрязин (ранее именовавшийся Руффо) и Антонио Солари. Несмотря на это, комплекс государевых хором сохраняет традиции древнерусского зодчества. Асимметричная группа обособленных хором с разнообразными кровлями, частично возведен-

ных на каменных подклетах, связанных между собой переходами и галлереями, была построена по принципам народного деревянного зодчества. Среди горниц и теремов, шатровых покрытий и бочек, изукрашенных сеней и красных крылец возвышалась Большая палата, гордо выступавшая на Соборную площадь. Ее простые геометрические формы контрастировали с красочной многоплановой хоромной застройкой, а ее почти двадцатиметровая высота выдерживала сравнение с Успенским собором. Официальный, парадный вид Тронному залу русских царей придавали также симметричное расположение окон и красивая облицовка гранеными плитами из белого известняка, которая и дала название палате — Грановитая (рис. 4.7).

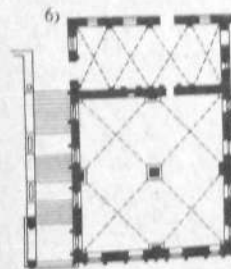
Возводилась Грановитая палата (1487—1491 гг.) при участии М. Фрязина и А. Солари. Однако это отразилось лишь на некоторых архитектурно-декоративных деталях. План палаты и даже ее пропорции традиционно-русские (рис. 4.8, б). Квадратный зал со столбом по-

4.7

Грановитая палата
(1487—1491 гг.) в
Московском Кремле.
(фото А. А. Тица)

4.8

Грановитая палата в
Московском Кремле
а — интерьер; б — план



середине и сени, служившие парадной приемной, располагались, по обычаю, на каменном подклете. В сени вела широкая «красная» лестница с тремя рундуками.

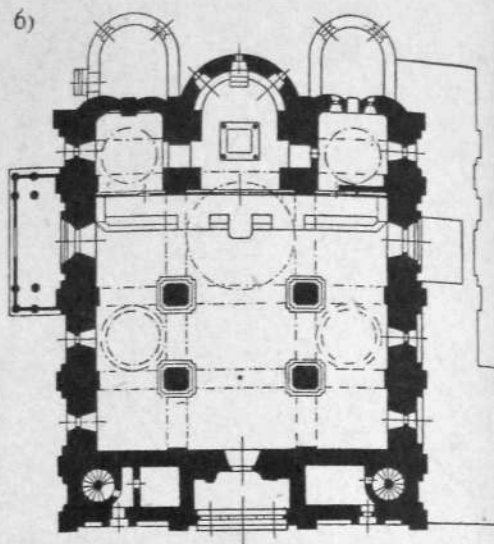
Даже иноземные послы, попадая из более низких и относительно небольших сеней в просторный зал для торжественных приемов площадью почти 500 м² и высотой около 10 м, ощущали величие и мощь Русского государства. Четыре огромных крестовых свода смыкались в центре и опирались на могучий, словно сжавшийся под их тяжестью, белокаменный резной столб. Белым камнем



были облицованы и стены палаты; в конце XVI в. они были покрыты росписью на религиозно-исторические темы, что еще больше усилило художественное воздействие интерьера (рис. 4.8, а).

Архитектурно-конструктивная схема Грановитой палаты выполнена по образцу палаты Владычного двора в Новгороде (1433 г.) и монастырских трапезных. Аналогичная одностолпная палата была сооружена за два года до Грановитой в Симоновом монастыре (*Старая трапезная палата*). Огромные пролеты крестовых сводов Грановитой палаты свидетельствуют о возросшей строительной технике. Сказался и переход к широко-техническому использованию в сводчатых конструкциях кирпича, что позволило несколько облегчить их вес.

К концу XV в. на фоне величественных новых зданий Соборной площади выделялись два маленьких сильно пострадавших от времени храма: *Архангельский собор* и *церковь Иоанна Лествичника*. Их перестройка началась в 1505 г. Бон Фрязин за три года соорудил



4.9
Архангельский собор
(1505—1509 гг.) в
Московском Кремле
Арх. Алевиз Новый
(фото А. А. Тица)
а — общий вид;
б — план

на месте древней церкви-колокольницы нижнюю часть существующего и поныне столпа Ивана Великого, а Алевиз Новый за пять лет (1505—1509 гг.) воздвиг Архангельский собор.

Алевиз Новый более точно, чем Фиораванти, придерживается объемно-пространственной структуры крестово-купольного пятиглавого храма. Он расширяет подкупольное пространство, опирает подпружные арки на крестово-образные столбы и пилястры, но, несмотря на это, его произведение обладает меньшим национальным своеобразием и одухотворенностью, чем Успенский собор, ибо итальянский архитектор по-своему истолковал особенности русского художественного мировоззрения, что видно из рис. 4.9, а.

Фасады Архангельского собора напоминают двухэтажное палаццо эпохи Возрождения, решенное в ордерной системе. Стена расчленена пилястрами и карнизами на два яруса. Закомары,

отрезанные венчающим карнизом и украшенные раковинами, приобрели характер декоративных завершений. Система поэтажных членений фасадов Архангельского собора не отражает структуру его внутреннего пространства. Принятая ордерная система мало согласуется с разным шагом опор крестово-купольного храма. Характерно, что русские мастера, творчески используя отдельные принципы ордерной системы и понравившиеся им декоративные детали Архангельского собора, не применяли для культовых зданий ложного приема членения фасада с помощью пилястр и антабментов на ярусы, не отвечающие этажам. Показательно и то, что в начале XVI в., когда Московия уже заняла должное место среди европейских государств, а ансамбль Соборной площади почти сложился, Алевизу Новому разрешают не придерживаться форм владими́ро-суздальского зодчества. Сказались в этом и сдвиги в художественном мышлении,



4.10
Княжеский дворец
(около 1492 г.) в Уг-
личе (фото А. А. Тица)
а — общий вид;
б — фрагмент

в котором усиливаются светские начала, вступающие в противоречие с канонизированными формами культовой архитектуры.

Среди множества деревянных жилых хором начинают появляться каменные гражданские постройки. У Фроловских ворот в 1471 г. купец Тарокан заложил кирпичные палаты. В 1473 г. митрополит Геронтий также возвел каменную палату. Строят каменные здания и другие знатные люди. Сооружаются из кирпича Трапезная палата Троице-Сергиева монастыря (1469 г.) и Каменный двор (1483 г.) в Кремле.

До наших дней дошло редкое сооружение гражданской архитектуры конца XV в. — кирпичная палата княжеского дворца в Угличе (рис. 4.10), реставрированного в XIX в. Трехэтажный объем палаты завершен восьмискатным покрытием, напоминающим новгородские храмы XIV—XV вв.; этому впечатлению способствуют и полукруглые бровки над

окнами второго этажа. Кирпичные стены приемной палаты необычайно тектоничны. Их нижняя массивная часть лишена каких-либо деталей, средняя немного ослаблена проемами, а верхняя, между скатами, покрыта сплошным ковром орнаментальной кладки, которая зрительно лишает стену несущей способности. Узорчатые щипцы с терракотовыми пластичными вставками как бы возрождают в иных условиях и материале владими́ро-суздальское каменное узорочье. Вместо изысканной белокаменной резьбы с отдельными сюжетными темами появляется скромная, народная в своей основе «кирпичная мережка», в которой индивидуальный узор теряется в «многоголосье» орнаментальной «хора», и полосы терракотовых плит с широко распространенным рисунком кринов-трилистников.

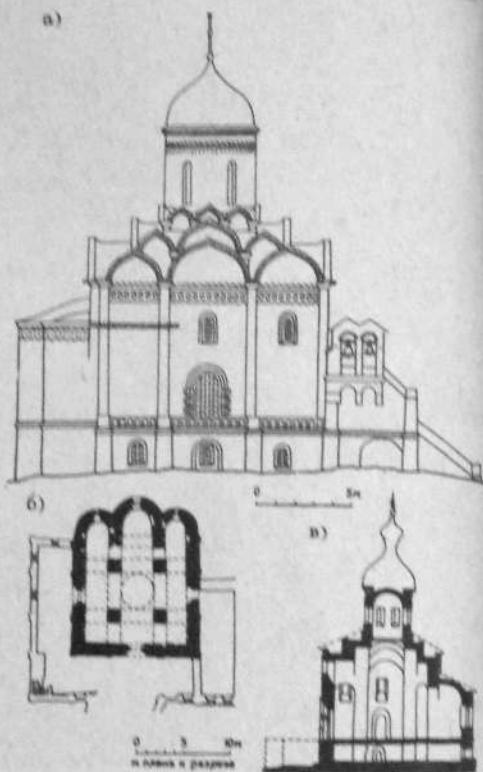
Черты народности и праздничной народности наблюдаются и в Рождест-

венском соборе Ферапонтова монастыря (1490-е годы) в Вологодской обл. В нем особенно наглядно отразилось взаимодействие новгородско-псковской и московской архитектуры, этих сильнейших художественных школ XV в. Расположенный на подклете, с типичными для Пскова уступчатыми сводами и настенной звонницей, монастырский храм украшен полосами узорной кирпичной кладки, керамических орнаментальных плит и терракотовых балюси (рис. 4.11). Три яруса килевидных закомар, разбивая прием раннемосковского зодчества, размещены на уступах сводов. Несмотря на приземистость основного объема и гульбища, общая композиция Рождественского собора имеет тенденцию развития вверх. Живописные соразмерные человеку объемы постепенно нарастают к центру, образуя пирамидальную группу, завершающую величавой главой.

Переход к кирпичу как основному материалу открыл большие возможности для применения близкого народу орнаментального узорочья. Неприхотливая дорожка из прямоугольных впадин, поребрика, «бегунца» (зигзагоподобного узора) особенно полюбилась северным мастерам, продолжившим традиции новгородско-псковских собратьев. Происходит также замена каменных резных деталей керамическими, изготовляемыми в деревянных формах с вырезанным узором.

В храмах конца XV — начала XVI в. наблюдается дальнейшая эволюция пластического членения плоскости стены храма на «горнюю» и «долнюю» части. Резной пояс раннемосковских храмов, сменивший аркадуно-колончатый фриз владими́ро-суздальских соборов, претерпевает снова изменения. Непрерывные ленты растительного орнамента составляются из керамических плит, увязанных с размерами кирпича и обладающих значительной толщиной (4,5—6 см); часто они дополняются рядами терракотовых приземистых столбиков — балюси.

Первое время орнаментальный рисунок плит был близок раннемосковским резным узорам (рис. 4.12). Своеоб-

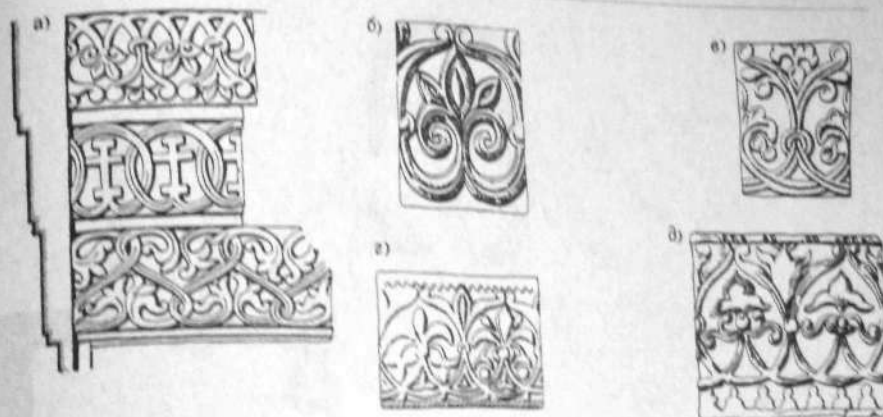


4.11
Рождественский собор
(1490-е годы) Ферапонтова монастыря
в Вологодской обл.

(реконструкция
К. К. Романова)
а — фасад; б — план;
в — разрез

разная попытка имитировать резной белокаменный пояс проявляется и в обмазке плит тонким слоем белой глины — ангоба или их побелке. Позднее в архитектурную керамику проникают новые мотивы, в том числе почерпнутые из орнаментики искусства Возрождения (дельфины, вазы).

Очень важным для понимания общего характера развития русской архитектуры XVI в. является размещение декоративного фриза часто не в средней части стены, а в верхней, как ее завершение, и в основании — цоколе храма. Отказ от ярусного членения объема храма орнаментальным поясом следует связывать с ликвидацией второго яру-



4.12
Детали декоративных
поясов с криволинейным
рисунком (по материа-
лам С. С. Подъяполь-
ского)
а — резная полоса,
Троицкий собор
(1422 г.) Троице-Сер-
гиева монастыря в За-
горске; б — кера-
мическая плита, Духов-
ская церковь (1476 г.)

Троице-Сергиева мо-
настыря; в — кера-
мическая плита, храм
Ризположения
(1485 г.) в Московском
Кремле; г — кера-
мическая плита, Рожде-
ственский собор (1490-е
годы) Ферапонтова
монастыря; д — кера-
мическая плита, Двор-
цовая палата (около
1492 г.) в Угличе

са — хоров и стремлением подчеркнуть единство внутреннего пространства.

Усиливается также стремление к более динамичным сооружениям, отвечавшим представлениям русских людей о храме — возвышенном над всем мирским. Главенство русской церкви в православном мире открыло возможности для поиска оригинальных форм культовых зданий. «Третий Рим» мог не повторять общепринятые образцы, а создавать храмы, созвучные эпохе национального и идейного самоопределения.

Поэтому нет ничего удивительного, что в обители Сергия Радонежского, недалеко от Троицкого собора, в 1476 г. строится необычная *Духовская церковь* в новом для Москвы материале — кирпиче. Глава этого храма размещена над объемом звонницы с открытыми «слухами», что усиливает динамику композиции, более стремительно развивающуюся вверх и ассоциирующуюся с представлениями того времени о

церкви Духа. Первоначально храм носил название Троицкого, но затем был посвящен Сошествию св. Духа. Возможно, этому способствовала необычность его композиции, стройность пучковых пилостр, оригинальность завершения апсид своеобразной гирляндой (рис. 4.13). Согласно летописям, церковь строила артель псковских зодчих.

Талантливо сочетая в своем творчестве многовековой опыт псковских строителей, некоторые элементы архитектуры северо-западных областей Европы и достижения московской школы, зодчие Духовской церкви создали оригинальное произведение, развивающее идейно-художественные устремления Москвы и намечающее пути общерусской архитектуры. В этом храме заметно более четкое структурное разграничение всего объема. Он стоит на белокаменном орнаментированном цоколе; основной его объем, отмеченный в интерьере карнизом подпружных арок и началом алтарных коих, ограничен и на фасадах декоративным поясом. В силу этого килевидные восприимчивые диагональные кокошники воспринимаются как завершение. Классический принцип выделения опорной части, тела стены и завершения осуществлен и в главе храма. Барабан главы опирается на постамент и мощные столбы, а его завершением является широкий терракотовый фриз, аналогичный настенному и имеющий параллели с резным поясом Троицкого собора (см. рис. 4.12, а).



4.13
Духовская церковь
(1476 г.) Троице-Сер-
гиева монастыря
в Загорске
(фото А. А. Тица)

Характерна и большая декоративность, праздничность облика Духовской церкви, чему способствовало включение поливных, зеленых, коричневатых, красноватых орнаментированных плит.

Вертикальный объем Духовской церкви, несмотря на близкое расположение к Троицкому собору, не ослабляет его доминирующее значение. В силу контраста более стройного, динамичного объема храма Духа монументальной грузной массе собора они дополняют друг друга и создают живописную группу.

Духовская церковь — одна из немногих «церквей под колокола» XV в., которая сохранилась и позволяет представить этот редкий тип русских храмов, получивших свое образное завершение в конце XVII в.

4.2 Государственное оборонительное строительство и развитие городов

Конец XV в. является сложным периодом творческих исканий, возрождения лучших достижений прошлого и одновременно эпохой новых веяний. Крепнущее государство все чаще привлекает иноземных специалистов для того, чтобы быстрее наверстать упущенное за годы монголо-татарского ига в области военной и строительной техники. Возведение грандиозного ансамбля Московского Кремля, небывалые масштабы строительства, включавшие как градостроительные и фортификационные работы, так и сооружение крупных гражданских и культовых зданий, послужили хорошей школой для создания основ общерусской архитектуры и профессиональных строительных кадров.

Московский Кремль и его архитектурные произведения становятся символом Русской державы, скинувшей тяжкое ярмо порабощения, и одновременно совершенными примерами строительного искусства, достойными подражания. Законченные к началу XVI в. укрепления Кремля, впервые выполненные из кирпича, превратили его не только в композиционный и идейно-художественный центр Москвы, но и в неприступную крепость, не уступавшую по своим техническим качествам лучшим фортификационным сооружениям Западной Европы. Могучие зубчатые стены с бойницами для ружей и пушек, с приспособлениями для ведения навесной стрельбы и тайниками, суровые башни с дозорными вышками, прикрытыми невысокими деревянными шатрами, величественные неприступные воротные укрепления с металлическими опускными решетками, крепкими дубовыми воротами и специальными отводными стрельницами — были возведены в основном за десять лет (с 1485 по 1495 г.) при участии итальянских зодчих и прежде всего Аристотеля Фиораванти (рис. 4.14).

Последующие годы, вплоть до 1516 г., ушли на строительство сложнейших гидротехнических сооружений, обеспечивавших посредством специальных плотин и прудов наполнение водой колоссального, шириной 36 м, рва со стороны Красной площади. Каменная громада Кремля грозно возвышалась над деревянной застройкой, окруженная водами Москвы-реки, Неглинной и соединившего их рва-канала. Цепные подъемные мосты и один каменный с отдельно стоящей стрельницей-кутафьей связали ядро города с улицами, подходившими к Кремлю. Мост и монументальная стрельница Троицких ворот уцелели до наших дней, потеряв, правда, боевые зубцы, которые в XVII в. были заменены декоративным завершением в виде короны.

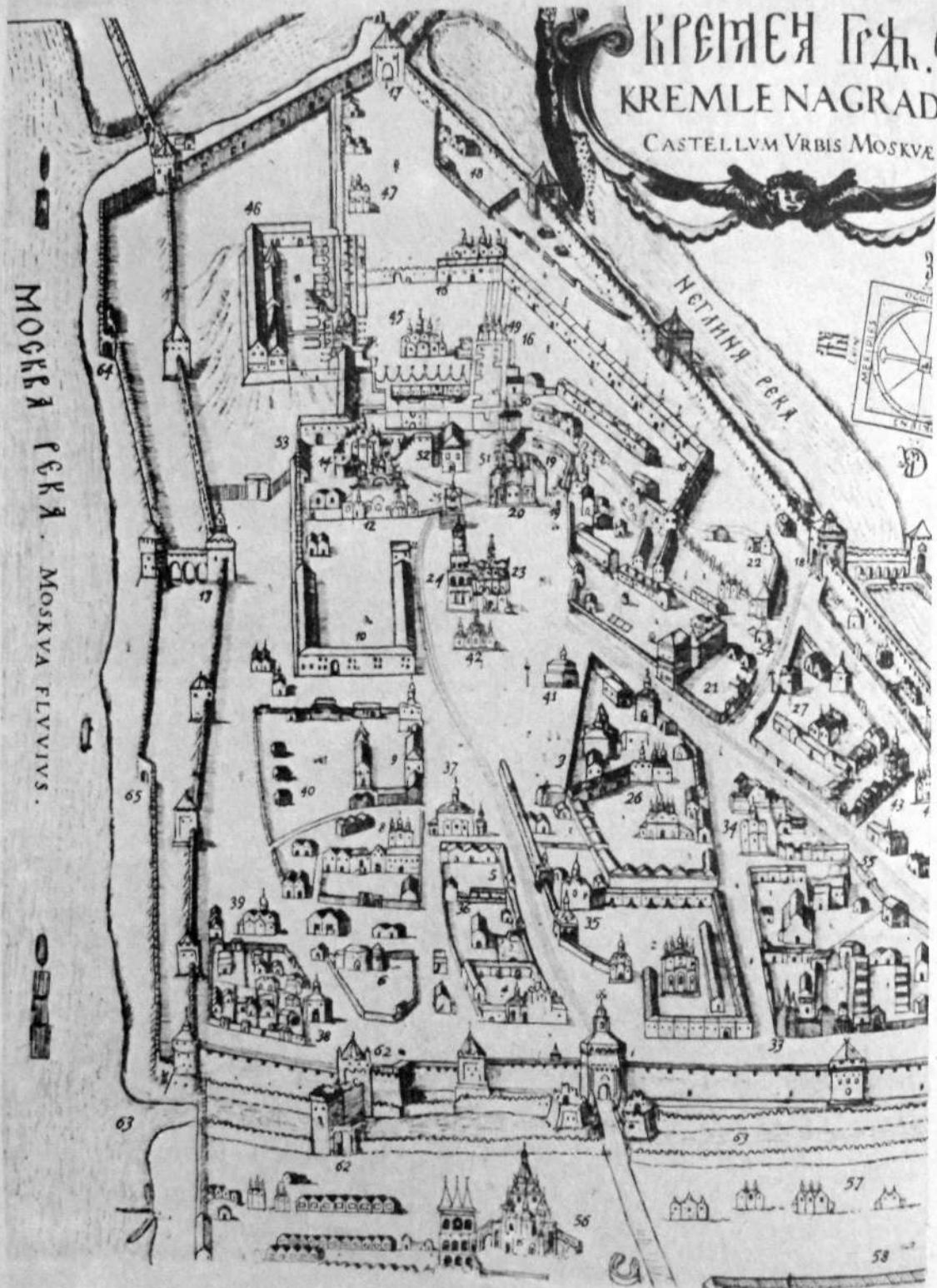
Неприступность Кремля и его градостроительная роль центра воспринимались в те годы особенно остро благодаря сносу по указам 1493 и 1495 гг. строений вокруг кремлевских стен и

расчистке со стороны Неглинной и за Москвой-рекой широких, более 200 м, участков. Они не позволяли незаметно подойти к стенам и башням крепости, образуя открытые, сплошь простреливаемые пространства, а также предохраняли Кремль от страшных пожаров. Их бывшие границы определяют теперь размеры Красной и Манежной площадей.

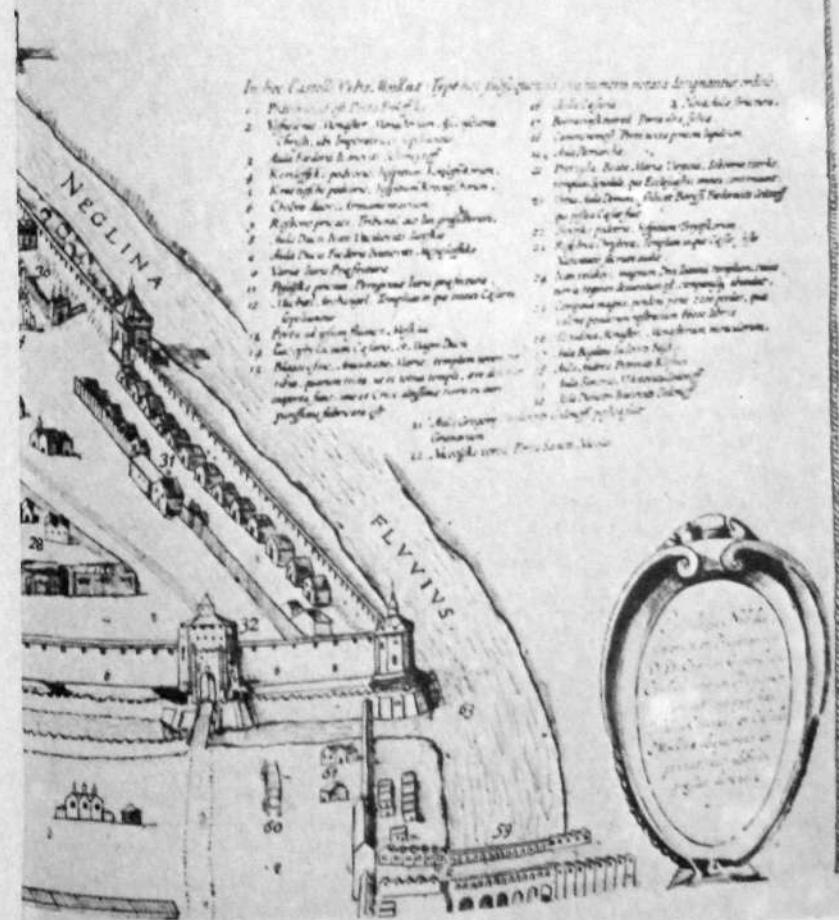
Построенные с учетом последних достижений военной техники стены и башни Кремля послужили образцом для ряда оборонительных сооружений XVI в. в других городах. Военная угроза со стороны ливонских рыцарей и шведов, как и татаро-монголов, не была еще устранена и требовала укрепления границ и стратегически важных городов. Русское государство начинает грандиозное оборонительное строительство, осуществляемое специальным органом управления — Пушкарским приказом как общегосударственная система обороны. Одновременно с возведением фортификационных сооружений Кремля перестраиваются и укрепляются стены и башни Новгорода.

Нападения Ливонского ордена вызывают необходимость в сооружении «на немецком рубеже» напротив Нарвского замка мощной каменной крепости. Построенный в 1492 г. Иван-город имел редкую для того времени геометрически правильную планировку. На важной торговой и стратегической дороге, в зоне политических интересов Казанского ханства, в 1500—1511 гг. строится каменный кремль Нижнего Новгорода (рис. 4.15). Защищаются мощными крепостями юго-восточные подступы к Москве. Друг за другом сооружаются каменные укрепления Тулы (1514—1521 гг.), Коломны (1525—1531 гг.), Зарайска (1531 г.), Можайска (1541 г.), Казани (1555 г.), Серпухова (1556 г.), Астрахани (1582—1589 гг.).

Еще шире ведется строительство деревянных укреплений. Далеко в «поле» выдвигаются сторожевые посты и заставы. Остроги, окруженные крепким тыном, города с рублеными стенами, соединенные между собой валами, рва-



MAGNO DOMINO CÆSARI, ET MAGNO DVCI
ALEXIO MICHAELOVITS,
DEI GRATIA,
OMNIVM RVSSORVM AVTOKRATORI, VLADIMERSkii, MOSKOFskii
NOVOGORODskii: TZAR KAZANSKii, TZAR ASTOROHANSKii, TZAR
SIBIERSKii, DOMINO PLESKOFskii: MAGNO DVCI SMOLENSKii, IVERSKii
OYGORSKii, PERMSKii, VEATSKii, BOLGARSKii: ETIAM DOMINO, ET MAC
NO DVCI NOVOGORODI IN TERRIS INEIORIBVS, TZERNIGOFskii,
REZANSKii, POLOTZKii, ROSTOESKii, IAROSLAESKii, BELOZERSKii,
OVDORSKii, OVDORSKii, KONDINSKii ET TOTIVS SEPTENTRIONALIS
REGIONIS MANDATORI; ET DOMINO TERRARVM IVERSKYE,
KARTALINSKICH, ET GRVZINSKICH CÆSARVM ET
TERRARVM KABARDINSKIES, TZERKASKICH, IGORSKICH
DVCV. ET MVLTARVM DITIONVM DOMINO
ET MODERATORI
Castellum cum tribus contiguis Vrbibus Moskvæ, prout
sub florenti Imperio, p[er] memoria Magni Domini Cæsaris,
et Magni Ducis Borisi Fiodorovits, omnium Russorum, &c.
fini, et dimensu fuit; summa ac debita obsequantia,
offertur, dicatur, conferantur.





ми, завалами, образуют целые оборонительные линии, преграждавшие путь вражеской коннице. Так, общая длина Тульской засечной черты достигала 700 км. В конце XVI в. создаются города-крепости — форпосты Русского государства на Волге: Самара (Куйбышев), Саратов, Царицын (Волгоград).

По чертежам, утвержденным в Москве в 1583—1584 гг., был «поставлен на Двине город для корабельного пристанища». Деревянные стены Архангельска примыкали к Двине, укрепленной надолбами, за стенами располагался посад с Русским и Немецким Гостиными дворами. Возводятся укрепленные населенные пункты и в Сибири: Тюмень (1586 г.), Тобольск (1587 г.), Пелым (1592 г.), Тара (1594 г.), Сургут (1594 г.), Верхотурье (1598 г.) и др.

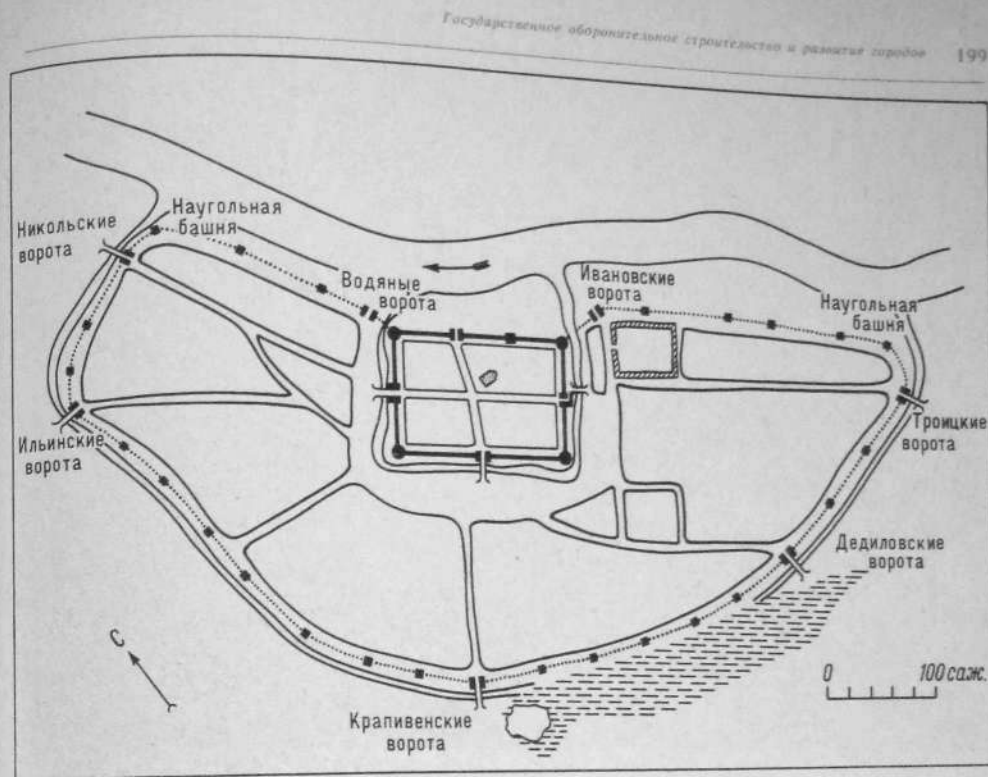
Завершающим аккордом оборонительного строительства XVI в. явился кремль Смоленска (1597—1602 гг.). Эту первоклассную каменную крепость соорудил «городовой мастер» Федор Савельевич Конь. Стены ее высотой до

14 м и длиной свыше 5 км вызывали восхищение у иностранцев, которые писали, что они «выведены опытным инженером» очень искусно.

Крепостные сооружения возводились с учетом не только их прямых функций, но и производимого ими эстетического впечатления. Сочетание практического назначения и художественной выразительности — одна из характерных черт русского зодчества, подтверждением чему служат слова Бориса Годунова, осуществлявшего государственный контроль при возведении Смоленского кремля: «Построим мы такую красоту, неизглаженную, что подобной ей не будет во все поднебесной... Смоленская стена станет теперь ожерельем всей Руси... на зависть врагам и на гордость Московского государства».

4.15

Кремль (1500—1511 гг.)
в Нижнем Новгороде
(фото А. А. Тица)



4.16

Генеральный план
Тульского кремля и
посада конца XVI в.

Реконструкция
Н. Н. Годлевского и
В. В. Косточкина

В XVI в., даже при геометрически правильном контуре стен, внутренняя планировка не была строго регулярной. Прямоугольные очертания имели каменные стены тульского и зарайского кремлей. Расположение их башен тоже подчинено геометрическим законам — круглые и многоугольные стрельницы закрепляют углы, а прямоугольные воротные башни поставлены точно посередине или на одной трети сторон крепости (рис. 4.16). В центре Тульского кремля на площади были построены Архангельский и Успенский соборы. Через улицу, напротив главных западных дверей соборов, находились «приказная изба» и «наместничий двор», олицетворяя единство светской и духовной власти.

Строительство крепостей в весьма ограниченные сроки часто проводилось

по «чертежам» и «сметным росписям» Разрядного и Пушкарского приказов. Из-за схематичности и условности чертежа «роспись» с детальным описанием размеров, особенностей укреплений, указанием необходимого количества материалов и рабочей силы являлась основным документом, который дополняла графическая схема будущего сооружения. Планы крепостей, составлявшиеся в отрыве от конкретной топографической ситуации, естественно, имели геометрический характер, который лишь в общих чертах согласовывался с особенностями местности.

Топографические условия и хозяйственные связи налагали отпечаток на планировку древнерусских городов. Кроме поселений центрического типа, формировавшихся вокруг административно-общественного ядра, получили распространение линейные системы, вытягивавшиеся вдоль берегов рек и озер или дорог. Встречаются также города с рядовой или перекрестной планировкой улиц.



В ходе Ливонской войны для укрепления освобожденного Полоцка по указу Ивана Грозного был возведен ряд крепостей. Большая часть этих укреплений — Суша (1566 г.), Туровль (1576 г.), Красна (1576 г.) и другие — имели регулярный план.

После покорения Сибирского ханства (1582 г.) разворачивается широкая градостроительная деятельность в Западной Сибири. Закладка новых городов производилась по «досмотру служилых людей», которые выбирали место «утоже и красно», исходя из соображений как обороны, так и торгово-хозяйственных потребностей, а также эстетики. Ситуационный план с указанием расположения будущего города-крепости и его очертаний выполнялся зачастую на месте и с подробной «рописью» — описанием всех топографических и производственных особенностей — посылался в Москву. Дьяки, а иногда и сам царь, рассматривали «чертежи», вносили поправки, после чего утвержденный «проект» направлялся для его осуществления. Изготовление чертежа на бумаге способствовало геометризации

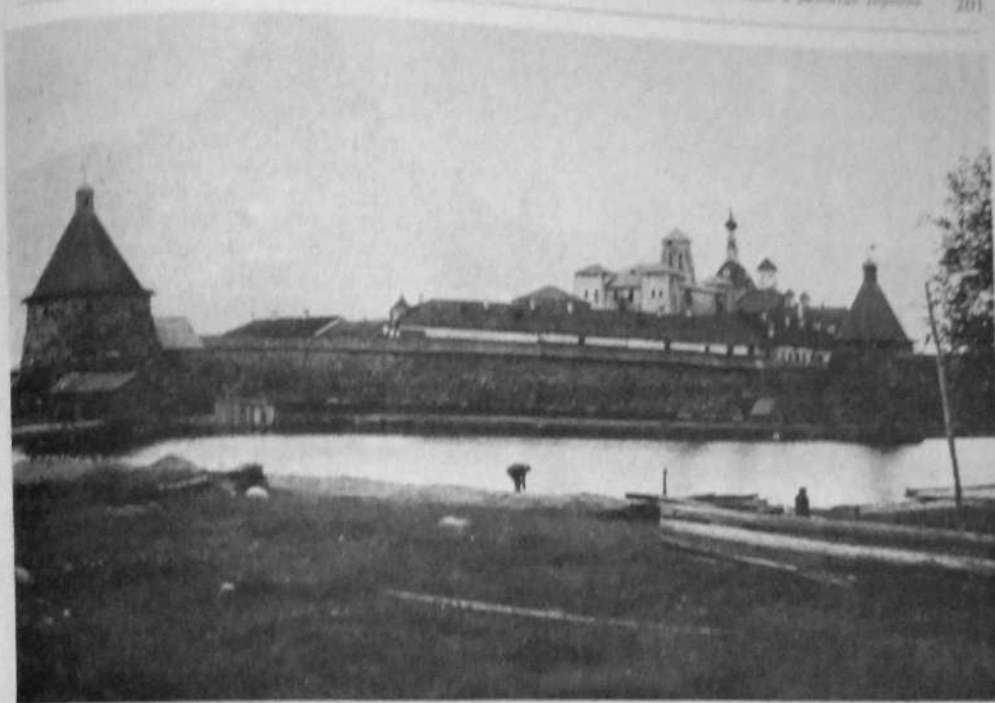
4.17
Котельная башня
(XVI в.) Кирилло-Белозерского монастыря
(фото А. А. Тица)

формы будущего города, особенно если он выполнялся в Москве «изуграфами» Сибирского или Пушкарского приказа.

Характерен постепенный отход от центрической планировки с внутренней крепостью и устройство только одного внешнего укрепления. Знаменательно также возникновение элементов новой прямолинейной планировки улиц и кварталов. Черты регулярной застройки имели Тюмень, Пелым и Тара. Однако закладываемые регулярные начала в ходе строительства часто теряли свою геометрическую жесткость и приспосабливались к специфике рельефа, особенно в частновладельческой застройке.

Оборонительные системы крупных городов, как и раньше, дополнялись монастырями, выполнявшими функцию отдельно стоящих крепостей. Распространение каменного строительства в

4.18
Стены и башни Соловецкого монастыря
(1584—1599 гг.),
Зодчий Трифон
(фото А. А. Тица)



монастырях связано с превращением их в крупные феодальные хозяйства и обострением классовых противоречий. В XVI в. монастырям принадлежало около трети всех пахотных земель. Духовные феодалы, обладая огромными материальными богатствами и почти бесплатной рабочей силой в лице приписных крестьян, начинают окружать обители каменными стенами, сооружать из кирпича великолепные храмы и даже гражданские постройки.

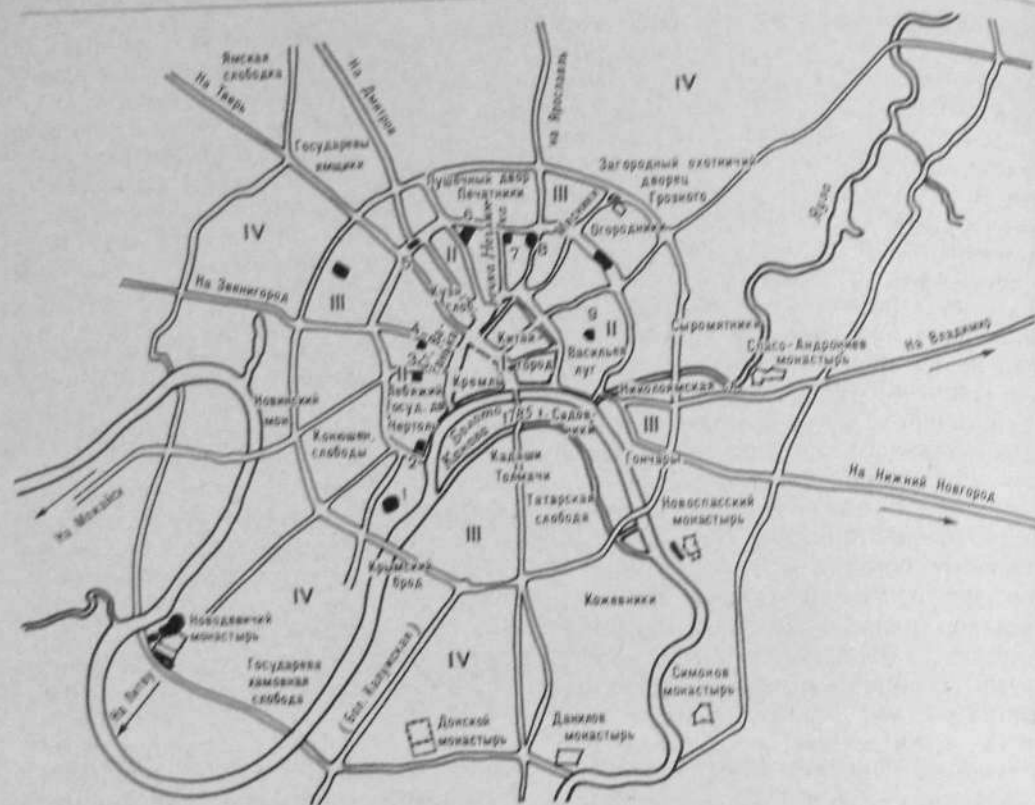
Монастырские укрепления предназначались не только для защиты от внешних врагов, но и для борьбы с недовольством народа. Постепенное превращение крестьян в крепостных, начавшееся еще в 1497 г. введением «Юрьева дня», ограничившего возможность их ухода от феодалов, сопровождалось усилением поборов, вызвало протест народных масс. Поэтому монастыри-«сторожи» возникают в самых отдаленных уголках страны, утверждая крестом и оружием власть Москвы. Среди нехоженных лесов Белозерского края, на важных торговых путях к Белому морю в 1523 г. начинают соору-

жаться кирпичные «святые» ворота, а в конце века — стены и башни «старого города» Кирилло-Белозерского монастыря. Как и при строительстве городских укреплений, каменщики заботятся о прочности стен и об их художественном облике, тщательно выкладывая узорные дорожки из кирпича под грозными бойницами монастырских башен (рис. 4.17).

На Соловецком острове в Белом море под руководством монаха Трифона сооружаются из гигантских валунов версом до 8 т циклопические стены и башни Соловецкого монастыря (1584—1599 гг.). Даже современного человека поражает мощь и суровость этой северной твердыни, которая использовалась также как тюрьма для особо опасных противников самодержавия (рис. 4.18).

Обносятся каменными стенами Троице-Сергиев (1540—1550 гг.), Борисоглебский (1545 г.), Иосифо-Волоколамский (1543—1566 гг.), Псково-Печорский (1553—1565 гг.) и многие другие монастыри.

Улучшается система передовых укреплений и вокруг Москвы. За преде-



лами Земляного города возводятся для защиты главных дорог, в дополнение к уже существовавшим со стороны «приступа» татар, Донской и Новодевичий монастыри, усилившие защиту юго-западных рубежей. Полукольцо монастырей начиналось Спасо-Андрониковым монастырем (основан в 1360 г.), который оберегал Владимирскую дорогу; Новоспасский (осн. в 1462 г.) контролировал путь в Нижний Новгород; Симонов (осн. в 1379 г.) прикрывал прибрежную полосу Москвы-реки; Данилов (осн. в 1272 г.) охранял подходы со стороны Серпухова; Донской (осн. в 1592 г.) следил за Калужской дорогой, а Новодевичий (осн. в 1524 г.) защищал пути из Литвы (рис. 4.19). Учитывая более совершенную по сравнению с татарской военную технику западных государств, Новодевичий монастырь обносят каменными стенами, дошедшими до нас с перестройками конца XVII в.

4.19

Схема оборонительных линий и расположения монастырей Москвы
I — Кремль и Китай-город; II — Белый город; III — Земляной город; IV — Москва в пределах Камер-коллежского вала

Северное кольцо монастырей:

- 1 — Зачатьевский;
- 2 — Алексеевский;
- 3 — Крестовоздвиженский;
- 4 — Никитский;
- 5 — Страстной;
- 6 — Петровский;
- 7 — Рождественский;
- 8 — Сретенский;
- 9 — Ивановский

Замечательные архитектурные ансамбли монастырей, сохранившие во многом свой первоначальный вид, дают представление о древнерусских городах, их своеобразии и самобытности. В выборе места для духовной обители в большей мере, чем при основании городов, проявлялось тонкое ощущение русскими людьми красот пейзажа и любовь к природе. Умение найти «место зело красно», органично включить монастырские постройки в природную среду — замечательные черты наших предков. Характерен и общий облик русских

крепостных сооружений, лишенных устрашающей суровости и мрачности романских замков, словно ощеривших острия зубцов и шпилей против врага. От городских укреплений и монастырских стен Древней Руси веет сдержанной силой и эпическим духом, они не столько угрожали, сколько защищали, придавая горожанам уверенность. Этому способствовали и более светские архитектурные формы: скромные наличники бойниц, пластические детали, красочные пятна икон и надвратных храмов над въездами, более светлая гамма красок, поэтичность всего комплекса.

Централизация государственной власти, ликвидация экономической разобщенности княжеств, установление общей денежной системы способствовали развитию ремесел и торговли. Растут и крепнут посады в старых городах, возникают новые населенные пункты. Меняется социальная основа города, который из опорного пункта феодала и центра его вотчинного хозяйства становится средоточием посадского ремесленного и торгового люда, местом нахождения казенного аппарата самодержавной власти.

Государевы города, земли которых были государственной собственностью, отличались от западноевропейских. Кремль, выполнявший функции административного и идейного центра, являлся внутренней крепостью города и его архитектурно-планировочным ядром. В отличие от феодальных замков Европы он имел большее общественное значение и был более тесно связан с окружающими его посадами. Вместимость территории кремля рассчитывалась на все население в случае нападения вражеских войск. За его крепкими стенами укрывались все горожане, а наиболее имущие имели в кремле свои «осадные дворы». Если в средневековом замке главным сооружением являлся донжон — последний оплот феодала, то в кремле главенствовал над всем собор, выполнявший также роль общественного здания.

Русские соборы свободно стояли на площадях, а не включались в застройку, как на Западе, что приводило к отно-

сительной равноценности всех их фасадов и стремлению к центрическим композициям. На соборную площадь выходили наиболее важные здания и «сбегались» от крепостных ворот основные улицы. Эти улицы находили свое продолжение в главных магистралях города, благодаря чему устанавливалась планировочная связь кремля с посадами (см. рис. 4.19) и складывалась радиально-концентрическая структура в крупных торговых городах, которые были окружены несколькими оборонительными кольцами (Псков, Ростов Великий, Нижний Новгород, Углич и другие города).

Древнерусские города отличались и типом застройки, носившей усадебный характер. Вместо узких улиц с тесной сплошной застройкой, тянувшейся вверх, типичной для западноевропейского средневековья, в городах Русского государства улицы были шире, а хорошее строение ставилось «середь двора». Поэтому русские города были в три-четыре раза больше по территории, чем европейские.

Государственная собственность на городские земли позволяла легче осуществлять русскому правительству градостроительные мероприятия. В Москве указом 1585 г. устанавливалась ширина улиц: главных — 24 м, второстепенных — 12 м. Значение главных улиц подчеркивалось их обязательным мощением деревянными плахами или бревнами и большим количеством каменных построек. В силуэте быстро развивающегося города господствовал Кремль с высокими каменными или деревянными зданиями и более плотной застройкой, чем в других районах.

Развитие русских городов, формирование их планировочной структуры лучше всего проследить на примере Москвы, шедшего в течение XVI в. в превратившейся в течение XVI в. в огромный по тому времени город с населением примерно в 100 тыс. человек. Все расширявшаяся территория города с возникавшими вдоль дорог посадами и слободами оградилась кольцами укреплений, защищавших новые районы. Первым после Кремля был обнесен каменными стенами Великий посад,

постройки которого облепили берег Москвы-реки с торговой пристанью и территорию, примыкавшую к Красной площади. Этот торговый район с обширным *Гостиным двором* для русских и иноземных купцов, подворьями и монастырями, заселенный богатыми купцами и ремесленниками, был окружен мощными стенами и приземистыми башнями, приспособленными для ведения артиллерийского огня в 1535—1538 гг. «под смотрением» архитектора Петрока Малого (см. рис. 4.19). Общественным центром *Китай-города*, как его называли, была *Красная площадь* — народный форум Москвы.

После набега хана Девлет-Гирея (1571 г.), который сжег и разграбил окрестности столицы, вокруг нее возводятся второе каменное кольцо — *Белый город* (1585—1593 гг.). Его стены протяженностью свыше 9 км, окружавшие огромную территорию, строил прославленный «городовой мастер» Федор Конь.

Не успели закончить Белый город, как началось возведение еще одного кольца укреплений — *Земляного города* (1591—1592 гг.), прозванного в народе «Скородом».

Въездные башни Белого и Земляного городов, сооруженные в местах главных транспортных артерий, закрепили радиальную планировку города. Большое Садовое кольцо Москвы, проложенное после 1812 г. на месте Земляного города, зафиксировало для истории границы города на рубеже XVII в. с огромной территорией около 2 тыс. гектаров (см. рис. 4.19).

4.3 Монастырские и светские постройки из камня

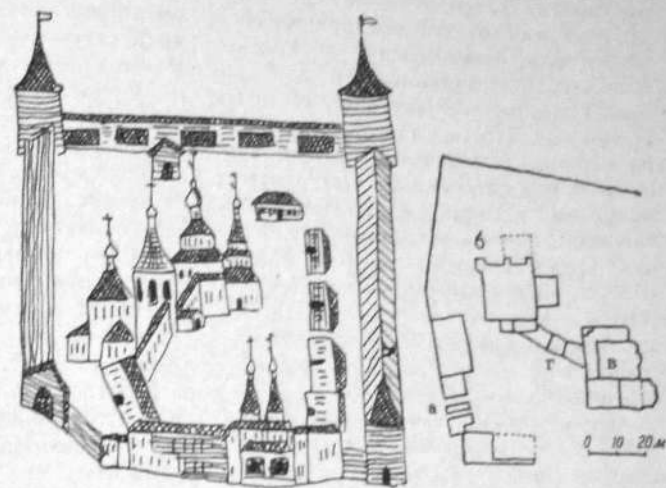
Монастыри, как и города, имели живописную свободную планировку уличной сети, привязанной к въездным воротам и стекавшейся к центральной группе зданий. Монастыри и их укрепления возводились под «смотрением» духовных отцов и согласовывались с природными условиями, что придавало каждому из них неповторимый облик.

Несмотря на это, в монастырских ансамблях можно проследить общие архитектурно-планировочные принципы. Композиция монастырей рассчитана на заранее определенный путь движения посетителей (рис. 4.20). Подходящего к монастырю встречала лента стен, перерезаемая вертикалями башен. Внимание приковывало декоративное пятно «святых» ворот, за которыми возвышались основные культовые строения. Пройдя под сводами ворот на территорию обители, посетитель видел господствующий объем собора и обычно направлялся к нему. Собор почти всегда располагался под углом к оси движения, что лишало ансамбль официальности и делало его более уютным и интимным.

По соседству с собором, образуя уравновешенный комплекс, стояла трапезная и нередко архиерейский корпус. Эти главные здания иногда объединялись переходами и группировались вокруг небольшой площади неправильной формы. Поодаль, как бы на втором плане, просматривались монашеские кельи. Территория монастыря делилась на две основные зоны: парадную, предназначенную для торжественных церемоний и посетителей, и хозяйственную, где сосредоточивались многочисленные служебные строения: кузницы, медуши, погреба, пивоварни, портомойни, скотские и конюшенные дворы. Хозяйственная зона находилась на заднем плане, прижимаясь к стенам, и имела свои служебные ворота. При анализе построения центральной части ансамбля наблюдается преобладание боковых точек зрения и соблюдение композиционной иерархии. Главные культовые постройки выделяются большими размерами и более выразительными декоративными средствами. Колокольни в XVI в. играли в силуэте монастырей незначительную роль, что связано с их относительно небольшой высотой.

Одними из наиболее интересных и достаточно широко распространенных в XVI в. сооружений были трапезные палаты, которые представляли собой комплекс, состоявший из большого сто-

4.20
Архитектурно-планировочная композиция Ферапонтова монастыря (чертеж XVII в.)
а — Святые ворота;
б — Рождественский собор; в — трапезная;
г — колокольня



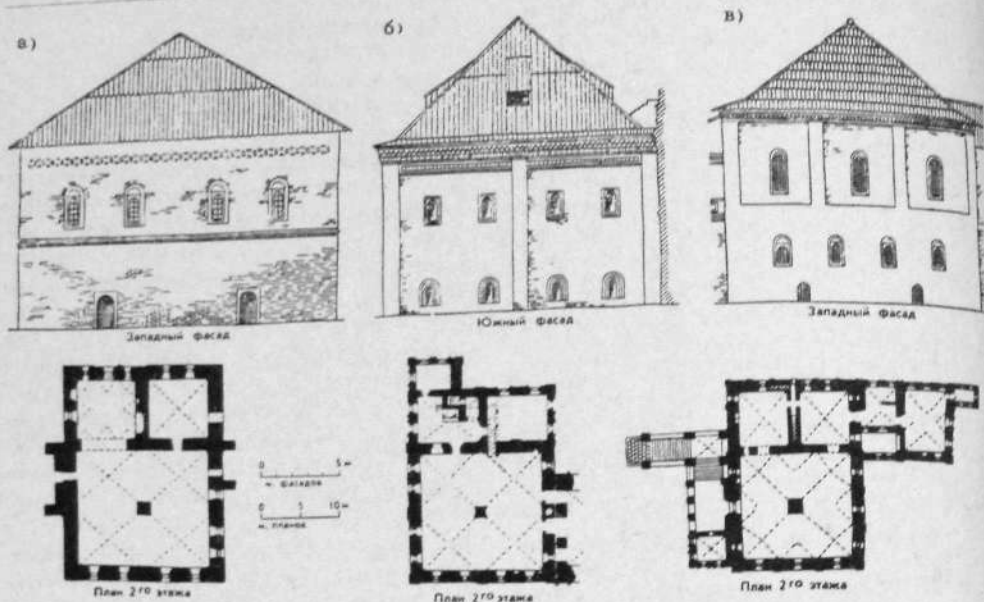
лового зала и обслуживающих помещений (поварни, скатертная, хлебодария, кладовые).

Позднее, со второй половины XVI в., в комплекс трапезной палаты иногда включается и храм, примыкающий непосредственно к столовому залу. Почти повсеместное строительство трапезных палат было связано с принятием в начале XVI в. «общежительного устава», требовавшего совместного питания монахов в общих помещениях вместо индивидуального приема пищи в кельях. Столовая палата в XVI в., как правило, имела квадратный план с центральным столбом (рис. 4.21). Она возвышалась на подклете, где находилась кухня и другие служебные помещения. Вход в нее вел через красное крыльцо. Иногда трапезная палата была связана переходами с собором или кельями.

Как и в парадных помещениях, посетитель сначала попадал в сени, а затем уже вступал в обширную палату для трапез с высокими сводами, красиво смыкавшимися в центре и опиравшимися на могучий столб. Столб этот

выполнял не только ответственную конструктивную роль, но иногда служил также своеобразным калорифером: в нем проходил дымоход и были устроены воздушные каналы, из которых теплый воздух поступал в палату, обогревая ее. Воздушное отопление трапезных палат являлось большим техническим достижением русских мастеров.

По своей архитектуре ранние трапезные палаты намного скромнее, чем культовые постройки. Они как бы подчеркивали смирение и ничтожность земных благ перед духовной силой. Характерно реалистическое выявление конструкции здания в пространственной структуре на его фасаде. Подклет палаты обычно отделяется простым междуэтажным проемом с обрамлением простейшей формы. В помещении самой трапезной делается больше и с более выразительными наличниками. Здание завершается карнизом, который нередко дополняется декоративным поясом из кирпичной или красной изразцов, как в монастыре Андроникова



(1504—1506 гг.). Очень показательно размещение лопаток на фасаде, отражающее тектонический подход древнерусских зодчих и всегда конструктивно оправданное: они либо укрепляют углы постройки, либо связаны с размещением опорных частей сводов (см. рис. 4.21). Соответствие архитектурных форм объемно-пространственной структуре постройки, их простота и целесообразность характерны для зодчества XVI века.

В рамках господства религиозного мировоззрения начинают усиливаться светские тенденции. Повышается интерес к историко-повествовательной литературе. Распространяется переводная литература. В середине XVI в. появляются «Книги сошному письму» — руководства для писцов и мерщиков, в которых давались практические указания о технике измерения земельных площадей.

1564 год ознаменовался выходом в свет первой датированной книги, напечатанной Иваном Федоровым и Петром Мстиславцем. Даже в иконописи проникают светские темы с политической окраской. Так, канонизированная ре-

4.21
Трапезные палаты
а — Пафнутьева-Боровского монастыря (1511 г.) в Боровске; б — Андрони-

кова монастыря (1504—1506 гг.) в Москве; в — Макарьевского монастыря (1525—1530 гг.) в Калужине

лигиозная тематика дополняется иконо-картинной «Церковь воинствующая», написанной после завоевания Казанского ханства. Не менее знаменательна, например, серия «портретов» в галерее Благовещенского собора. Вполне обычные в царской домово-церкви изображения московских князей дополняются «портретами эллинских мудрецов»: Аристотеля, Гомера, Вергилия и др.

Сдвиги в области идеологии нашли отражение и в расширении каменного гражданского строительства. В крупных монастырях появляются кирпичные покои духовных пастырей, келарские палаты и даже общественные постройки — больницы. В древнем Суздале в конце XV — начале XVI в. строятся кирпичные епископские палаты, вошедшие в XVII в. в комплекс грандиозного архиерейского дворца. В 1552 г. в Троице-Сергиевом монастыре была воз-

ведена в кирпиче больничная палата. В далеком Кирилло-Белозерском монастыре в конце XVI в. существовала «мирская» больница; она отождествляется с большой, дошедшей до наших дней палатой.

Общественные здания сооружались не только в монастырях. Расширение торговых и культурных связей вызывает строительство в Китай-городе Каменных рядов (Гостиный двор — 1595—1596 гг.), а в Кремле возводится в 1562 г. Посольская палата.

Происходят изменения и в жилом зодчестве. В традиционные комплексы деревянных хором начинают включаться каменные палаты. Для предохранения имущества, а подчас и жизни от огня богатые горожане возводят из камня нижние этажи, служившие для хозяйственных целей. На этих каменных подклетах рубились по старинке привычные, удобные горницы с сенями, высокие терема и затейливые крыльца. Каменные основания, естественно, повторяли схемы жилых ячеек, веками использовавшихся в деревянном зодчестве. Так возникал «каменный пятистенник», выкладывавшаяся из кирпича конфигурация «избы со связью».

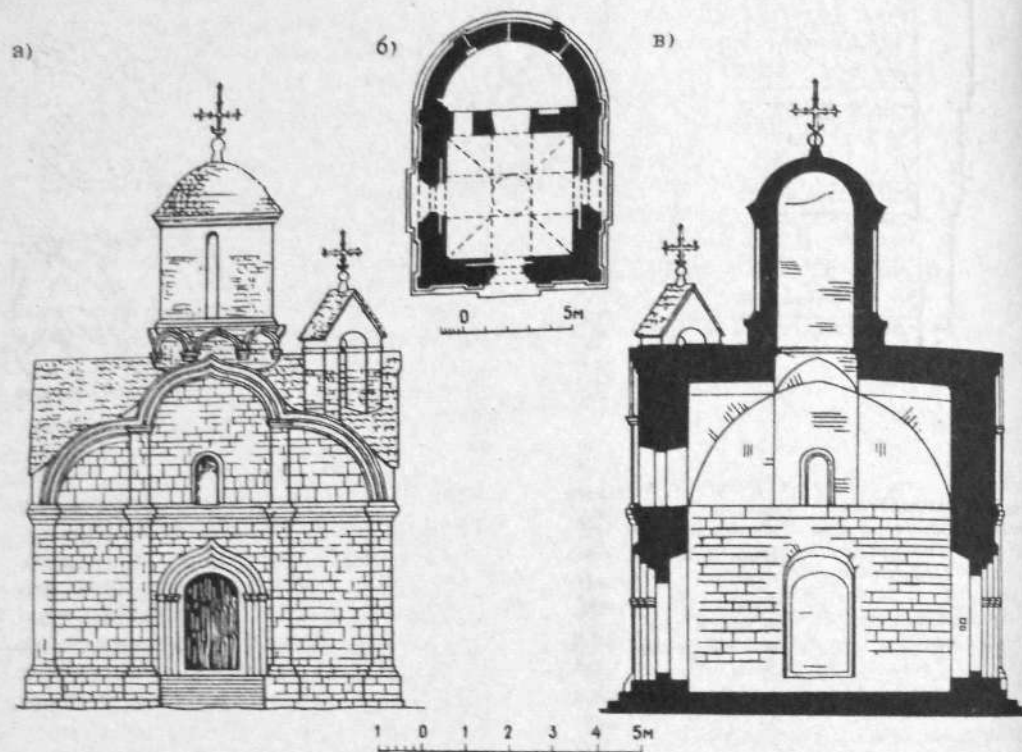
Еще до сих пор в Москве сохранились жилые здания, возведенные на каменных подклетах XVI в. Например, нижний этаж величественных палат бояр Трокуровых (ныне Музей музыкальных инструментов) датируется XVI в. (см. рис. 5.66).

Аналогичные изменения происходят и в монастырях, где на основе деревянных келий формируются каменные типы блокированного индивидуального жилья. Консерватизм быта древнерусских людей, закрепленный сводом правил «Домостроя», находил отражение и в устойчивости плановой структуры жилья разных социальных групп. В этом отношении показательно, что кельи царицы Ирины в Новодевичьем монастыре (1598 г.) сходны по планировке с кремлевскими дворцами. В состав келий входила церковь и одностолпная палата. Жилой деревянный терем с гульбищем размещался над одноэтажной каменной частью.

4.4 Каменное культовое строительство и новый тип шатрового храма

Наиболее ярко идейные устремления эпохи нашли отражение в каменном культовом зодчестве, игравшем в те времена ведущую роль. Превращение Руси в могущественное централизованное государство и потеря в связи с этим политической власти удельными князьями, рост государевых городов и увеличение посадского населения изменяли состав заказчиков культовых сооружений. Усиление общественной роли посада способствует распространению в XVI в. небольших каменных приходских церквей, строившихся на средства прихожан и часто с их непосредственной помощью. Каменные храмы, как правило, заменяли более древние, деревянные, впитывая характерные черты народного зодчества, его живописность и мирскую интимность. Подобно литературе того времени, архитектура как бы приблизилась к народу и «заговорила» с ним более понятным ему языком. Сдвиги во всех сферах общественного сознания находят отражение и в поисках новых идейно-художественных решений, воплощение которых опирается на совершенствующуюся строительную технику.

Одним из первых бесстолпных посадских храмов является церковь Трифона в Напрудном, датируемая концом XV — началом XVI в. Квадратное в плане внутреннее пространство храма со стороны чуть менее 6 м перекрыто крещатым сводом. Это оригинальное перекрытие представляет собой сомкнутый свод с крестообразно врезанными распалубками (рис. 4.22). В результате этого образовалась жесткая пространственная система из пересекающихся криволинейных поверхностей, способная воспринять нагрузку барабана с главой. Объемно-конструктивная структура храма получила логическое выражение на фасадах. Крестообразно расположенные распалубки завершены снаружи приподнятыми килевидными арочками, а поднятые участки сомкнуто-угловые пониженные участки сомкнуто-



го свода закрыты полуарками. Образованная таким образом трехлопастная кривая обеспечивала хороший отвод атмосферных осадков.

Несмотря на отсутствие внутренних столбов и лопаток, плоскость фасада разбита вертикальными членениями на три участка. Это решение следует связывать как с традициями, так и с новым пониманием членений, которые используются не только в тектоническом плане, отражая конструктивную структуру, но и в художественно-композиционном. Показательны также элементы ордерности, проявляющиеся в четком выявлении цоколя, тела стены, ограниченного карнизом, и завершения. Мастер как бы переносит внимание со стены как основного несущего элемента на иллюзорный каркас.

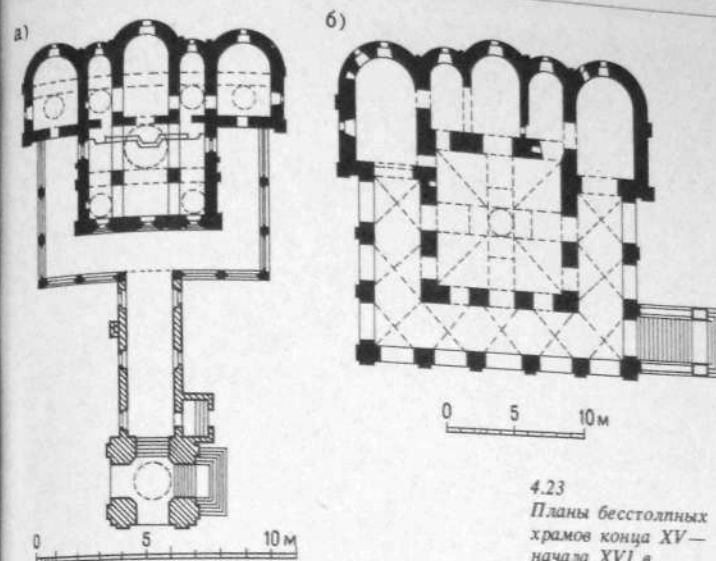
Общая симметричность композиции центрального объема сознательно нарушается размещением в юго-западном углу храма звоннички и массивной апсиды, что придавало сооружению живописность, не нарушая его единства.

4.22
Церковь Трифона
(конец XV—начало XVI в.) в Напруд-

ном в Москве
а — западный фасад;
б — план; в — разрез

Но особенно целостно воспринимался интерьер церкви Трифона. Этому способствовало единое геометрически правильное, равномерно освещенное пространство высотой, почти равной длине и ширине. Свет здесь играл особую роль, так как вследствие светотеневых контрастов на сводчатом перекрытии вырисовывался крест, образованный распалубками, который как бы осенял всех находящихся в храме. Небольшие размеры пространства с красочным соразмерным человеку пятном иконостаса создавали ощущение спокойствия и умиротворенности.

Бесстолпные храмы, удобные для отправления церковных служб и достаточно экономичные, получили распространение не только в посадском строительстве. Они сооружались и как вотчинные храмы (церковь в с. Юркино —



4.23

Планы бесстолпных храмов конца XV—начала XVI в.
а — церкви Преобра-

жения (1598 г.) в с. Вязёмы; б — церкви Покрова (1619—1626 гг.) в Рубцове

начало XVI в.), и как монастырские («Старый» собор Донского монастыря — 1593 г.). Творческие искания, особенно характерные для посадских кругов, нашли отражение в различных вариантах бесстолпных храмов: с колоколенками и без них, с крещатыми и ступенчатыми сводами, с трехлопастным завершением и рядами кокошников. Не останавливаясь на рассмотрении отдельных памятников, отметим общий характер эволюции построек данного типа. К концу века наблюдается стремление располагать здания на каменных подклетах, что придавало им более репрезентативный вид, а главное позволяло использовать каменные основания для хозяйственных целей. Более широкие основания служили галереями или галереями, объединявшими храм с приделами, которые обычно располагались симметрично с севера и юга от основного объема (рис. 4.23).

Композиция храмов уже складывается из группы объемов и приобретает более живописный характер. Живописнее становятся и завершения храмов, образующие ряды кокошников, из которых вырастает глава. Нижний объем четко ограничивается карнизом и членится лопатками на три части. Вся пластическая система членений приоб-

ретает большую условность («Старый» собор Донского монастыря — 1593 г., церковь Покрова в Рубцове. — 1619—1626 гг.), меньше согласуясь с конструктивной структурой здания.

Переход на строительство из кирпича и введение единой меры на «государев кирпич» способствуют стандартизации архитектурных профилей. Кирпич становится модулем для декоративных деталей, которые согласовываются с его размерами. Устанавливается и набор наиболее распространенных архитектурных обломов, выполнявшихся в кирпиче. Он включает: полочку, вал, четвертной вал и выкружку с полочкой. Классическая основа этих профилей претерпевает изменения, связанные с хрупкостью кирпича. Обломы не имеют правильной геометрической формы, вместо циркульных очертаний применяются скругленные углы.

Наравне с посадским культовым строительством ведется и государственное. Возводятся монументальные пятиглавые соборы, призванные демонстрировать могущество Московской державы. Сооружаются огромные величественные храмы под Новгородом в Хутовском монастыре (1515 г.), в Ростовском монастыре (1515 г.), в Даниловом (начало XVI в.), в Даниловом монастыре Переславля-Залесского



(1532 г.) и в других старых феодальных центрах и монастырях. Эти храмы, отражавшие претензии Москвы на роль вселенского православного царства, сооружались под большим воздействием кремлевского Успенского собора. В Новодевичьем монастыре-крепости, возведенном в ознаменование возврата древних смоленских земель, строится в 1524—1526 гг. Смоленский собор. Образцом для него служат кремлевские храмы — Успенский и частично Архангельский. Несмотря на это, монастырский собор обладает индивидуальным образом, отличающимся особой монументальностью и лаконичностью форм.

В Ростове Великом — центре родовитого боярства, этой реакционной силы, боровшейся против объединения русских земель, возводится на основании древнего белокаменного собора новый Успенский собор. Шестистолпный пятиглавый собор сохраняет не только типологическую схему своего кремлевского прототипа, но и внешнее сходство с ним (рис. 4.24). Однако ростовские мастера не копировали московский обра-

4.24

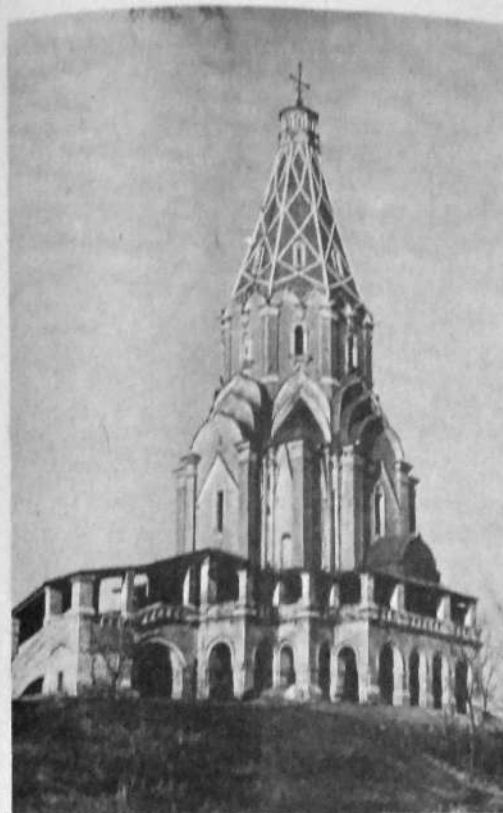
Ансамбль Митрополичьего двора в Ростове Великом. Слева Успенский собор (XVI в.; фото А. А. Тица)

зец, а творчески, с учетом веяний своего времени, как бы изложили политическое кредо Москвы. Кирпичные стены с белокаменными лопатками ростовского храма не столь величественны и лаконичны, как в кремлевском Успенском соборе. Они сильно расчленены горизонтальными тягами, которые пересекают лопатки и сдерживают динамику вертикального развития. Декоративно-пластическое начало преобладает над структурно-пространственным, что наблюдается и в других памятниках.

Но наиболее новаторское направление в каменном зодчестве XVI в. представляют столпообразные шатровые храмы. Их появление связано с подъемом национального самосознания, с образным отражением силы и гордости нации, скинувшей ярмо иноземного

4.25

Церковь Вознесения (1532 г.) в Коломенском (фото В. Д. Белогоуба)



угнетения. Любимые народом деревянные шатровые постройки, дерзновенно вздымавшиеся ввысь, олицетворявшие идеи победы, послужили прообразом каменных храмов. Показательно, что большинство шатровых церквей носило мемориальный характер и было связано с важными государственными событиями.

Возникновение каменных столпообразных церквей объясняется также развитием крепостного зодчества и успехами строительного дела. Могучие крепостные башни, высокие дозорные вышки, столпообразные колокольни подготовили техническую базу для сооружения шатров в камне.

И вот в 1532 г. на высоком берегу Москвы-реки в царском селе Коломенском возводится необычный храм. Поставленный на подклете с гულიщем крестообразный объем переходит в восьмигранник, который завершается

шатром (рис. 4.25). Характер объемного построения, «раскинувшиеся» под разными углами крылечки связаны с традициями деревянного зодчества. Преемственность с народными постройками из дерева улавливалась и современниками. Летописец особо отметил, что церковь Вознесения построена «вверх на деревянное дело».

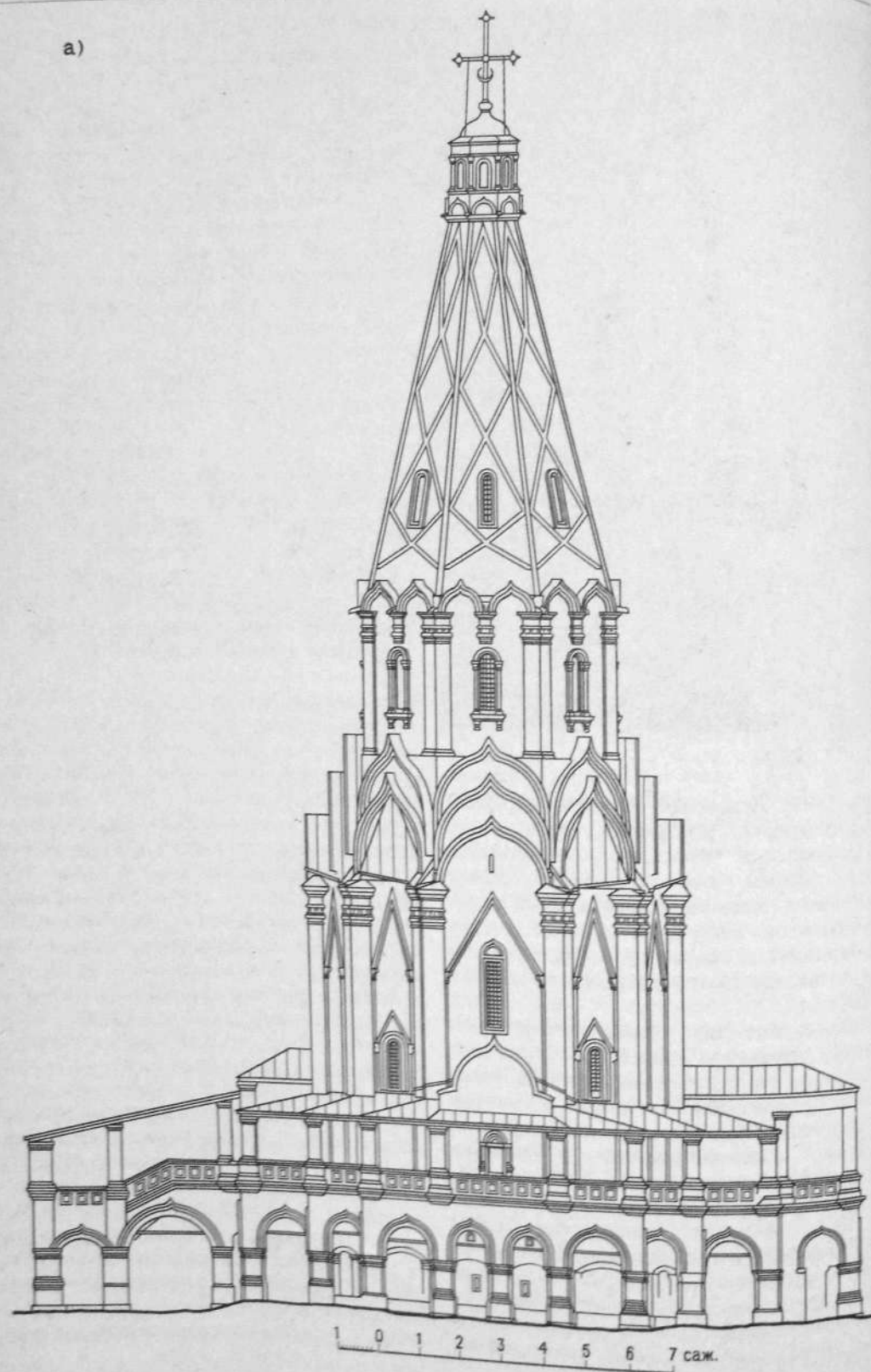
В этом храме мастера порывают с канонизированными типами православных церквей. Они даже не делают апсиды — главной части христианского культового здания. Все подчинено центричности высотной композиции. Ничтожно малая площадь помещения самого храма ($8,5 \times 8,5$ м) по отношению к высоте, превосходившей 60 м, говорит об особой идейно-художественной цели, которой добивался создатель этого сооружения (рис. 4.26).

Строительство храма связывается с рождением наследника престола — будущего царя Ивана IV, что в условиях укрепления самодержавия и оппозиции бояр было важным историческим актом. Церковь-памятник вынесена за пределы царской усадьбы как бы на всенародное обозрение. Она видна издалека и господствует над окружающей местностью.

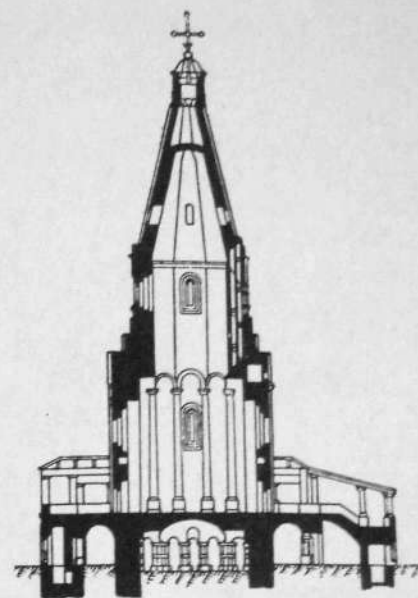
Вдохновленные композицией деревянных шатровых построек, безвестные строители Коломенского храма, творчески используя выработанные веками художественные традиции, сумели создать оригинальные архитектурные формы, соответствовавшие свойствам нового материала. Здание возводилось из кирпича с белокаменными деталями, которые отражали как характерные черты раннемосковского зодчества, так и ордерные формы. Килевидные арочки, ширинки, треугольные тяги-«стрелы» сочетались со своеобразными капителями, на которых располагалась подобно импосту часть трехчастного антаблемента с классическими обломами (рис. 4.27).

Традиции и новаторство органично слились в этом уникальном архитектурном произведении. Необычное решение конструктивного перехода от четверика к восьмерику посредством разряда к восьмерику выражено во внешнем грузочных арок выражено во внешнем облике привычными ярусами кокошников.

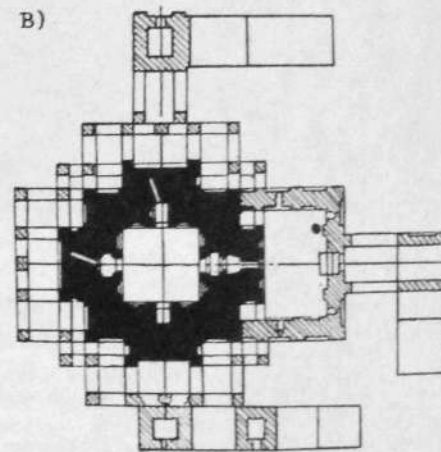
a)



б)



в)



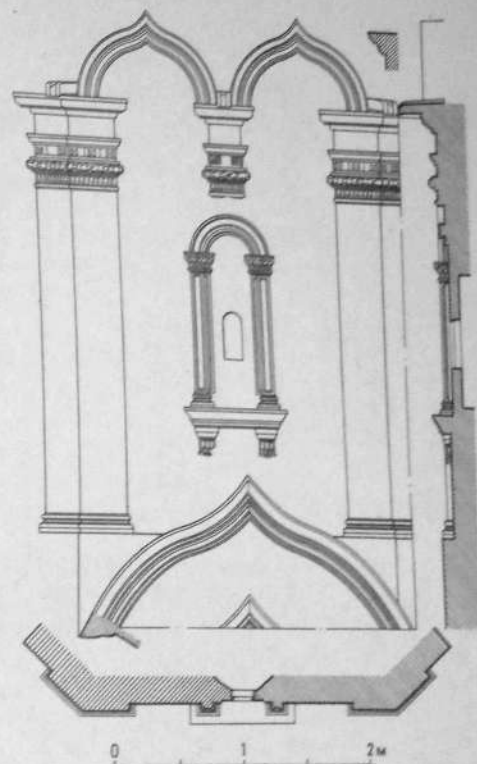
4.26

Церковь Вознесения
в Коломенском
а — восточный фасад;
б — разрез; в — план

4.27

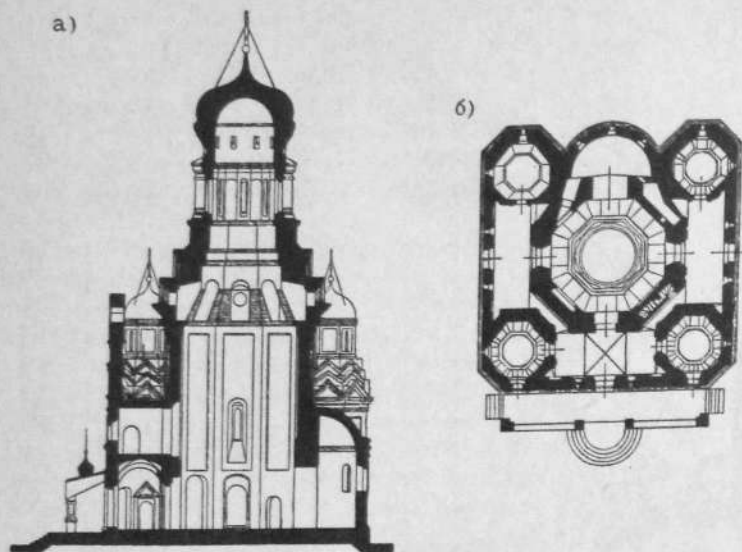
Фрагмент восьмерика
церкви Вознесения
в Коломенском

ков. Они объединяют воедино нижний объем храма с восьмериком, который плавно переходит в шатер. В XVI в. гульбище не имело галереи и его растянутая горизонтальная форма контрастировала с вертикалью столпа, придавая ему особую динамичность и устремленность к небу, что удачно ассоции-



ровалось с церковью, посвященной «Вознесению». Высота храма подчеркивалась и гармоничным ритмом пропорциональных отношений, и постепенным уменьшением пластики в верхних частях, от сочного рельефа пилястр четверика к плоскостному узору шатра.

Динамика объемного построения нашла отражение и в интерьере. Внутреннее пространство храма поражало своей устремленностью ввысь и хорошей освещенностью, усиленной отсутствием настенных росписей. Это ощущалось особенно остро современниками, привыкшими к затемненным интерьерам обычных церквей: «бе же церковь та велми чюдна высотой и красотою и светлостію, такова не бывала прежде того в Руси», — записал летописец. Гениальное произведение, образно и ярко выразившее патристическую идею независимости и торжества русской госу-



4.28
Церковь Иоанна Предтечи в с. Дьяково
(1547 г.)
а — разрез; б — план;
в — вид центрального купола
(фото П. В. Панова)

4.29
Церковь Иоанна Предтечи в с. Дьяково
(фото П. В. Панова)

дарственности, по праву вошло в золотой фонд мировой архитектуры.

Влияние церкви Вознесения, ее столпообразной композиции прослеживается в ряде других памятников и согласуется с общей тенденцией усиления вертикальности построения путем развития ввысь центрального объема. Намеченное в композиции собора Андроникова монастыря динамичное развитие храма посредством понижения угловых ячеек получило продолжение в соборах

Рождественского — московского (начало XVI в.) и Успенского — старицкого (30-е годы XVI в.) монастырей. Если собор Рождественского монастыря близок своему прототипу — собору Андроникова монастыря, то в Успенском применен новый прием. Пониженные угловые участки завершены барабанами с главами, причем центральная глава поставлена на высоком барабане. Зодчий создал своеобразную группу объемов, завершенных главами.



Прием расчленения массы храма, характерный и для деревянного зодчества, получил композиционное завершение в церкви Иоанна Предтечи в с. Дьяково. Эта необычная церковь была построена недалеко от храма Вознесения, на высоком берегу Москвы-реки в царской усадьбе, видимо, в ознаменование принятия Иваном Грозным в 1547 г. царского титула.

Словно переключаясь с памятником утверждения государственности — церковью в с. Коломенское, поднял свою столпообразную главу храм Иоанна Предтечи в с. Дьяково. Монументальный столп с причудливыми архитектурными формами окружен четырьмя меньшими башнеобразными объемами. Пять обособленных восьмиугольных в плане церковей образуют каноническую схему пятиглавия (рис. 4.28). Подобно деревянным срубам, объединявшимся в живописную целостную группу сеньями и

гульбищами, каменные восьмиерики связаны воедино общей галереей.

Динамике взлета церкви Вознесения зодчие Дьяковского храма противопоставили сдержанный и полный торжественности рост объемов вверх, более отвечавший возросшему могуществу Русского государства. Тесно сплоченная вокруг центрального столпа группа церквей впечатляет своей величавой силой (рис. 4.29). Словно преодолевая тяжесть низких шлемов, восьмиерики уверенно и горделиво поднимают главы. Единство композиции достигается взаимосвязью форм и объемов. Центральный столп выделяется не только своим положением и большими размерами, но и большей пластичностью форм, а также их разнообразием.

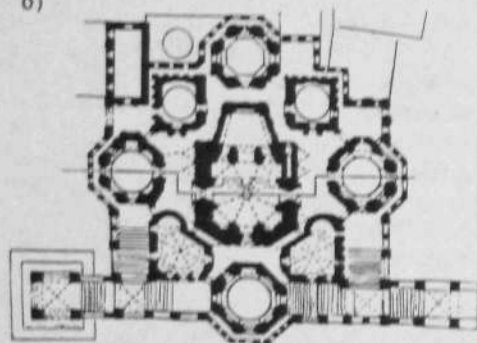
Однотипные карнизы как бы проводят грань между восьмиугольными объемами и их завершениями. Переход к барабанам глав осуществляется ярусами своеобразных треугольных кокошников. Эти декоративные формы невольно ассоциируются с двускатными деревянными покрытиями, которыми закрывали от атмосферных осадков каменные своды и использовали в качестве наличников над проемами. Значение главного столпа подчеркнуто увеличением размера ярусов, большим рельефом деталей и введением полукруглых форм. Отличительной его чертой является окружение барабана полуцилиндрическими объемами, напоминающими крепостные башни, между которыми расположены узкие, подобные бойницам, окна. Воздействие форм крепостной архитектуры на идейно-художественную трактовку образа наблюдается и в интерьере, где переход от восьмиерика к барабану выполнен по типу навесных бойниц. Это воздействие здесь, видимо, использовалось и для подчеркивания духовной силы государства, претендовавшего на главенствующую роль в православном мире.

Живописность архитектурных форм церкви Иоанна Предтечи дополняется настенной звонницей. В образе этого храма преобладают элементы национального художественного мировоззрения над канонизированным церковью. В

а)



б)



4.30

Покровский собор что на рву (храм Василия Блаженного) в Москве (1555—1561 гг.).

Зодчие Барма и Постник

а — разрез; б — план

4.31

Храм Василия Блаженного в Москве (фото А. А. Тица)

4.32

Интерьер лестницы и переходов храма Василия Блаженного в Москве



годы утверждения самодержавной власти и борьбы с реакционным боярством, в период пробуждения общественной мысли и религиозного вольнодумства зодчие смело нарушают вековые церковные традиции.

Оригинальная многостолпная композиция храма в с. Дьяково подготовила почву для уникального произведения XVI в. в Москве — Покровского собора что на рву. Этот архитектурный монумент увековечил победу русских войск над Казанским ханством, триумф народа, нанесшего окончательное поражение многовековому врагу-поработителю. Храм был построен в 1555—1561 гг. по

обету Ивана Грозного и был посвящен церковным праздникам и святым, чествование которых приходилось на тяжелые дни осады и штурма Казани. Столица Казанского ханства пала на следующий день после праздника Покрова, и обетный храм, поставленный в благодарность за покровительство небесных сил, получил наименование «собор Покрова что на рву». Но народ назвал его храмом Василия Блаженного в память юродивого Василия, снискавшего славу борца за справедливость и погребенного в приделе.

Храм победы возведен на Красной площади, где шумело «всенародство».

Постановка Покровского собора на древнем форуме Москвы, а не в оплоте родовитого боярства — Кремле отражала политику царя Ивана Грозного, опиравшегося в борьбе с реакционной боярской знатью на более прогрессивные слои служилого дворянства и посадского люда.

Собор Василия Блаженного занял место на бровке холма, замыкая Красную площадь, у парадного въезда в Кремль (см. рис. 4.14). Каменный собор, сменивший временный деревянный, строили «премудри» мастера Барма и Постник. Грозный царь «повеле им злати церкви камены заветных восемь престолов, мастера же... основаша девять престолов, не якоже повелено им, но яко по бозе разум даровася им в размерении основания». Эта лаконичная запись летописца позволяет нам заглянуть в сложный мир творчества талантливых зодчих. Композиция плана, геометрическая закономерность расположения престолов вокруг централь-

ного столпа потребовали устройства девяти церквей (рис. 4.30). «Размерение основания», связанное с созданием гармоничного единства соподчиненных объемов, заставило Барму и Постника нарушить царский наказ во имя законов красоты. Столь дерзновенный акт ослушания не мог не отметить летописец.

Зодчие посередине поставили самый большой столп, который завершили высоким шатром. В основе дальнейшего построения сложной многообъемной архитектурной формы лежит система вписанных квадратов. Очертания большого внешнего квадрата определили положение второстепенных престолов. В его углах расположены большие столпы, а в углах вписанного квадрата — меньшие. С размерами сторон вписанных друг в друга четырех квадратов, определивших принципиальную схему композиции, связаны все основные размеры храма.

Барма и Постник при создании композиции уникального храма исполь-

зовали широко распространенную на Руси систему пропорционирования, построенную на отношениях стороны и диагонали квадрата. Квадрат и его производные служили на Руси как для соотношений многих архитектурных форм, так и для взаимосвязи мер длины.

Взаимосвязанная группа объемов размещена на общем подклете и была соединена переходами, как в церкви Иоанна Предтечи (см. рис. 4.28). Главный вход выделен «раскидистыми» лестницами с рундуками. Придел Василия Блаженного, крытые галереи, колокольня были пристроены к храму позднее.

Закономерность структуры плана органично выражена в соподчиненности объемов центральному столпу, наиболее динамичному и изукрашенному (рис. 4.31). Несмотря на многообразие и измельченность форм, мастера сумели сохранить художественное единство и тектоничность архитектуры. Здание «устойчиво» стоит на земле, его столпообразные объемы словно вырастают из основания и, уменьшаясь, устремляются ввысь. Монументальность его удивительно сочетается с динамичностью, материальные, зрительно весомые нижние части постепенно облегчаются, объемы, ограниченные карнизами, кверху становятся меньше, динамичные остроугольные детали чередуются с горизонтальными членениями. Сказочное богатство форм благодаря повторению однотипных деталей и общности построения объемов не разрушает целостность сооружения.

Многообъемность храма Василия Блаженного, имеющая параллели с Новгородской деревянной Софией «о тринадцати верхах», его праздничная нарядность свидетельствуют о глубиной народности этого архитектурного произведения, отразившего животворные принципы деревянного зодчества.

Не говоря о ряде деталей, таких, как трапецевидная форма апсиды центральной церкви или ярусное построение восьмериков, в интерьере можно наблюдать прямую имитацию форм деревянного сруба в виде рельефных кругов



4.33 Церковь Преображения (вторая половина XVI в.) в с. Остров

4.34 Колокольня Ивана Великого (1505—1600 гг.) в Московском Кремле (фото А. А. Тица)

на углах больших столпов (рис. 4.32). Интерьер, как в Коломенском и Дьяковском храмах, играл второстепенную роль. Основной центральный столп Покровского собора при высоте 46 м имел площадь немногим большую 60 м². Стены столпообразных церквей не были даже покрыты фресками на религиозные темы. Орнаментальные росписи выполнены в основном на лестнице и переходах, словно подчеркивая преобладание светского начала, победного ликования и радости.

Барма и Постник были не только замечательными зодчими и художниками, но и талантливыми инженерами. Они осуществили оригинальную функционально-конструктивную структуру храма. Поражает немногочисленность



устремленные ввысь и горделивые, как церковь Преображения в с. Остров (вторая половина XVI в.), — эти своеобразные храмы свидетельствуют о неисчерпаемой художественной фантазии древнерусских зодчих (рис. 4.33).

Стремление к высотным триумфальным композициям отражает знаменательные общественные явления в годы преобразований и завершения становления государственности. В этом отношении очень характерна надстройка колокольни, увенчавшая композицию Кремля. Столп звонницы был «возвышен» в 1600 г. по указу Бориса Годунова. Идеино-художественное значение этого самого высокого сооружения в Москве (80 м) было четко выражено в надписи «Царь славы» на перекладине креста. Этот грандиозный столп, получивший в народе наименование «Ивана Великого», символически начинает и завершает развитие зодчества XVI в. (рис. 4.34).

Подводя итоги развитию архитектуры в период сложения централизованного Русского государства, следует отметить, что в лучших произведениях зодчества получил яркое отражение подъем национального самосознания; сокровенные мысли русского народа о величии и славе Родины запечатлены в грандиозном ансамбле Московского Кремля, в горделивых и непоколебимых в своей мощи стенах и башнях городов и монастырей, в стремительном взлете шатровых храмов.

Сплочение разрозненных земель вокруг Москвы, ее прогрессивная объединяющая роль, разрушение феодальной преград и обособленности, централизация государственного управления способствуют формированию общенациональной культуры. Москва приобретает значение не только политического, но и художественного центра. В ходе грандиозного строительства Кремля выковываются основы общерусского зодчества, впитавшего лучшие традиции местных архитектурных школ, в первую очередь раннемосковской, и обогащен-

набора лекальных кирпичей, из которых осуществлено все удивительное многообразие орнаментально-пластических форм. Надо иметь в виду, что первоначально Покровский собор не был таким многоцветным. Выложенный в кирпиче с отдельными белокаменными деталями и звездоподобными розетками из синих, зеленых и желтых изразцов на гранях шатра, храм производил более сдержанное и спокойное впечатление. Наружные росписи были выполнены в XVII в.

Столпообразные шатровые храмы, воплотившие художественные идеалы народа, возводились в ряде городов. То скромные и приземистые, как церковь Козьмы и Демьяна в Муроме (1565 г.), то умеренно высокие и величественные, как церковь Петра Митрополита в Переславле-Залесском (1585 г.), то

ного достижениями западноевропейского строительного искусства.

Динамичная уравнищенность, многоплановость и живописность кремлей и монастырей, их органичная связь с природным окружением — черты, которые формировались столетиями в народном деревянном зодчестве; они стали неотъемлемой частью и общерусской архитектуры.

Новые общегосударственные задачи, требования обеспечения безопасности обусловили развитие оборонительного строительства и градостроительной деятельности, появляется необходимость в организации специальных строительных учреждений и перестройке архитектурно-строительного производства. Возникшие Пушкарский приказ и позднее Приказ каменных дел (1584 г.) ведали всем строительством в государстве. Централизация строительства требовала соответствующих средств информации и учета осуществлявшихся строок. Появляются зачатки технической документации в виде схематических «чертежей с росписью» (пояснительной запиской) и «сметных росписей». Вводится единая мера на «государев» кирпич (7×3×2 вершка) и нормируются размеры белого камня. Повышается ответственность и роль зодчего на стройке, что получило отражение в летописях, в которых гораздо чаще стали упоминаться имена мастеров, создавших выдающиеся произведения.

Ломка косных местнических традиций, участие в общественной жизни посадского населения и служилого дворянства приводят к смелым творческим поискам и отходу от канонических типов культовых сооружений, чему

способствуют и притязания русской церкви на главенствующую роль в православии.

Социальные сдвиги, связанные с борьбой самодержавия против крупновотчинного боярства и утверждением единовластия, приоткрывали доступ в идеологическую сферу более демократичным торгово-ремесленным слоям населения. Это способствовало проникновению в искусство народных художественных идеалов и обращению зодчих — выходцев из народа — к животворным истокам деревянного зодчества. Сложнейшие общественные явления рассматриваемой эпохи создали предпосылки для возведения необычных мемориальных храмов-монументов. Новые типы каменных столпообразных шатровых храмов, своеобразная композиция и художественные образы которых своими корнями уходят в народное деревянное зодчество, выражали патристические идеи объединения русских земель в могущественную державу и ее окончательной победы над поработителями.

Возобновление и расширение торговых и культурных связей с другими странами, приглашение иноземных специалистов содействовали совершенствованию строительной техники. Русских каменных дел мастера создают оригинальную конструкцию шатровых кирпичных завершений, возводят грандиозные высотные сооружения и применяют унифицированные архитектурные элементы.

Русская архитектура XVI в. положила не один кирпич в здание мировой художественной культуры и заложила основы национального зодчества.

5 АРХИТЕКТУРА ЦЕНТРАЛИЗОВАННОГО РУССКОГО ГОСУДАРСТВА (XVII в.)

5.1 Эволюция города и распространение каменных светских сооружений

Семнадцатый век в Русском государстве богат историческими событиями. Указ о пятилетнем сыске беглых холопов (1597 г.) завершил закрепощение крестьян. Забурлил «тяглый» люд, поднялся против угнетателей возглавляемый народными вожаками. Зашагали по Русской земле отряды повстанцев, сходились в кровавой сече крестьянские и казацкие сыны под водительством Ивана Болотникова с полками боярского царя Василия Шуйского, по всей стране полыхали пожары.

Используя «московскую разруху», польские и литовские магнаты Речи Посполитой и правители Швеции двинули в 1608 г. на Русь многоотрядную армию. Прикрывая свои истинные замыслы, захватчики использовали авантюриста Лжедмитрия II, выдававшего себя за сына Ивана Грозного. Захватив Москву, польский король Сигизмунд III посадил на русский престол своего сына Владислава. Знатное боярство, опасаясь больше всего народного гнева, признало в 1610 г. польского шляхтича царем. Тогда на защиту Отечества встал народ, добровольно пошедший в ополчение, созданное нижегородским старостой Кузьмой Мининым и руководимое видным военачальником — князем Дмитрием Пожарским. После тяжелых кровопролитных боев 26 октября 1612 г. Москва была освобождена от иноземных захватчиков.

«Смутное время» поколебало социальные устои феодальной Руси. Опорой Михаила Романова, избранного на царство Земским собором, в котором бы-

ли представители и посадского люда, и казачества, и стрельцов, стало служилое дворянство и купечество. В общественную деятельность втягиваются более прогрессивные слои посадского населения. Ослабевают влияние церкви на мировоззрение людей. Противоречива и сложна духовная жизнь на Руси в XVII в.: тяга к просвещению и церковный раскол, переводные научно-технические руководства и страстные проповеди ревнителя старой веры — протопопа Аввакума, горячие споры о «горнем» и «плотском» изображении в иконописи, свидетельствующие о проникновении в религиозную живопись реалистических тенденций, и многое другое отражают борьбу светской и церковной идеологии, говорят о нарастании противоречий между новым и старым.

Закабаление крестьян и закрепление их за землей (1649 г.) повышали доходность помещичьих и монастырских хозяйств. Привилегированное положение купеческих верхов способствовало развитию торговли и мануфактурных предприятий, расширению экономических связей и дифференциации производств. В. И. Ленин назвал XVII в. новым периодом русской истории, который характеризуется «...усиливающимся обменов между областями, постепенно растущим товарным обращением, концентрированием небольших местных рынков в один всероссийский рынок». (В. И. Ленин. Собр. соч., изд. 4-е, т. 1, с. 137—138).

Формирование общерусских рыночных связей не могло не отразиться на росте городов, их расширении за счет новых слобод и включения в городскую сферу влияния близлежащих сел и деревень. В середине столетия количество городов достигло 254. Расширение

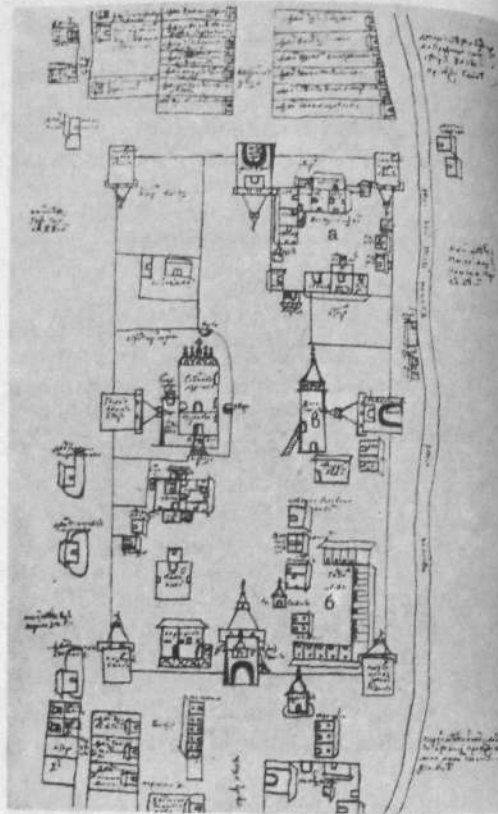
границ Русского государства на юге и воссоединение Украины с Россией (1654 г.) требовали заселения этих плодородных окраинных земель. Новые поселения сооружались нередко по чертежам и имели уже относительно правильную планировку кварталов, что во многом было связано с выделением равных придомовых участков для «переведенцев» — переселяемого населения. Так, в Острогжске, выстроенном в 1652 г., была разбита правильная сетка улиц с одинаковыми земельными участками для тысячи семей переселявшихся в город казаков.

Сооружение новых городов было связано и с продолжавшимся строительством оборонительных сооружений. Плановмерно заселяются и укрепляются порубежные земли на юге и востоке. В 1636 г. начинают возводиться Козловско-Тамбовская и Белгородская оборонительные линии, с 1648 г. приступают к сооружению Симбирской засечной черты огромной протяженности, а с 1652 г. ведутся работы на Закамской черте. Одновременно строятся города для освоения богатых земель Поволжья (Пенза, Сызрань, Саранск и др.). В глухих таежных местах Сибири рубятся десятки острогов и крепостей: Енисейск, Илимск, Якутск, Красноярск, Нижнеудинск и многие другие.

Для градостроительства XVII в. характерно стремление к регулярности. Многие крепости в плане приближались к прямоугольнику; наблюдается также стремление к геометрически правильной планировке слобод, располагавшихся под прикрытием крепости (рис. 5.1).

Менялся также архитектурный облик городов. Централизация власти сопровождалась усилением административного аппарата на местах. Почетное место в центре города занимают воеводские дворы, приказные избы, хоромы должностных лиц (рис. 5.1). По соседству с собором ставится гостиный двор, у реки вырастают шеренги амбаров для хранения товаров и теснятся мелкие ремесленные мастерские.

В крупных торговых городах среди множества деревянных построек красуются пока еще редкие каменные пала-

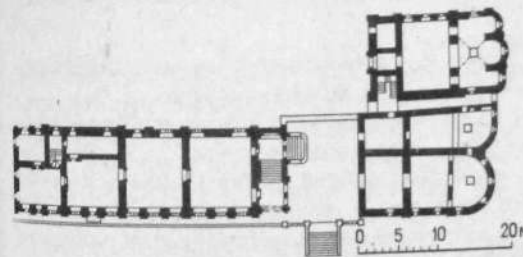


5.1
План Илимской крепости, основанной в 1667 г. (чертеж 1703 г.; ЦГАДА)

а — воеводский двор;
б — гостиный двор;
в — колокольня

ты богатых купцов. Увеличение городской территории вынуждает строить колокольни более высокими и делать более выразительными силуэты других вертикальных ориентиров — воротных и крепостных башен.

Не сразу оправилась Русь после потрясений «смутного времени» и нашествия захватчиков. Москва лежала в развалинах, подверглась разорению и другие города. Только в 1620-х годах возобновляется деятельность Приказа каменных дел. Снова стекаются в Москву рабочие люди для восстановления и придания достойного вида стольному граду.



5.2
План жилого этажа Теремного дворца (1635—1636 гг.) в Московском Кремле. Зодчие Б. Огурцов, А. Константинов, Т. Шарутин, Л. Ушаков

5.3
Теремной дворец и лестница на Боярскую площадку в Московском Кремле. Справа вход в Грановитую палату (рисунок Д. Кваренги, около 1800 г.)

Словно эпитафия к архитектуре XVII в., возводится в Кремле трехэтажный каменный Теремной дворец (1635—1636 гг.).

Русские зодчие Б. Огурцов, Т. Шарутин, Л. Ушаков под «смотрением государева мастера» Антипы Константинова воздвигают на высоких 12-метровых белокаменных подклетах XVI в. царский дворец для повседневной жизни самодержца. Вознесенный над другими постройками, Теремной дворец как бы демонстрировал отступление от освященных веками дедовских обычаев (рис. 5.2).

Отказ от привычных деревянных хором знаменовал не только начало ломки устаревших бытовых традиций, но и достижения строительной техники. Мастера каменных дел, используя железные связи для частичного восприятия распора, уменьшили толщину стен. Они улучшили вентиляцию и отопление помещений, усовершенствовали оконные рамы и увеличили размеры проемов.

Структура Теремного дворца сохраняет черты хоромных построек. Первый этаж располагался на плоской кровле-террасе здания прошлого века и имел по обычаю хозяйственное назначение.



5.4
Фрагмент фасада Теремного дворца в Московском Кремле

5.5
Интерьер Теремного дворца в Московском Кремле



На второй — главный этаж, где находились царские покои, вела с террасы «золотая» лестница. Третий этаж дворца состоял из большого помещения — терема древнерусского «чердака», который стоял, в свою очередь, на плоской кровле — гульбище. Все три этажа Теремного дворца соединяла внутренняя лестница. Была предусмотрена связь и с парадными палатами: Грановитой, Золотой, Набережной.

Основной жилой этаж включал ряд палат, расположенных друг за другом. Обычное для хором «государевой статьи» размещение помещений «стасей» здесь приобретает более официальный торжественный характер анфилады, замыкающейся опочивальней монарха. Царские придворные ожидали выхода самодержца в первой палате — приемной; за ней следовала «комната», выполнявшая функции гостиной и кабинета. В третьей палате стоял царский трон, а в четвертой находилось государево

ложе. К опочивальне примыкала маленькая домовая молельня (рис. 5.2).

Ступенчато-ярусное построение объемов, пространственное обособление отдельных частей, живописность крылец и силуэта с высокой крышей терема и островерхими завершениями рундуков сохраняли принципы деревянного хоромного зодчества (рис. 5.3).

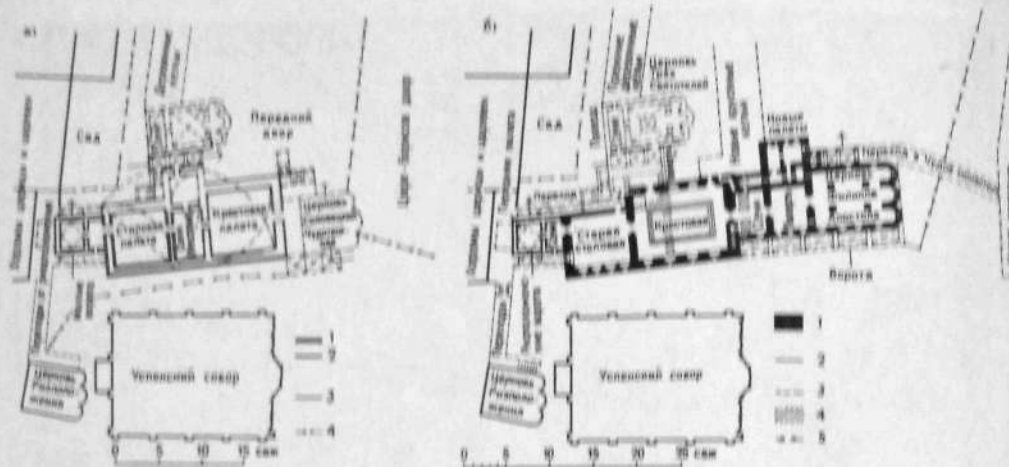
Чрезвычайно показателен для художественного мировоззрения XVII в. и иллюстрации освоения русскими мастерами западноевропейских архитектурных приемов главный фасад Теремного дворца. Его плоскость равномерно расчленена лопатками и завершена карнизом с изразцовым фризом. Лопатки с налетом классических форм и оконные наличники образуют метрический строй, присущий ордерной системе, но, несмотря на это, в нем ощущается преемственность с народным зодчеством. Окна второго этажа сгруппированы по три, что отвечает планировке помещений.

Среднее из трех окон, как в избах с центральным красным оконцем, имеет нарядный наличник. Особенно характерно для функционального мышления русских зодчих наиболее богатое обрамление, с выносными колонками на консолях, среднего окна палаты, где восседал на троне земной владыка.

Сосуществование классических фронтонов и древнерусских ширинок, аттических баз и плоской привычной для резчиков по дереву орнаментальной плетенки, ордерных строгих форм и народной красочности знаменовало изменение архитектурного стиля. Элементы регулярности сочетаются с красочным узорочьем. Резные белокаменные наличники и порталы были расписаны яркими красками, строгие горизонтальные карнизов оживлялись сверкающими на солнце лазурными изразцами, линия конька терема обогащалась прорезным золоченым гребнем, архитектурный порядок дополнялся живописностью (рис. 5.4).

Не менее живописно выглядело и внутреннее убранство палат Теремного дворца. Слабое их освещение, зрительная тяжесть нависающих сводов возмещались яркими красками «травных» орнаментов, покрывавших бесконечным плетением поверхности стен, сводов, распалубок и даже подоконников. Сказочные растения, навеянные фантазией народа, с небывалыми листьями и пышными цветами оплетали тонким рисунком, подобно морозным узорам на стеклах, все помещение (рис. 5.5). На этом фоне, дополненном геральдическими знаками и символами государственной власти, изображались небесные владыки и библейские притчи, утверждавшие права земных правителей на власть над людьми.

В знакомстве русских зодчих с западноевропейскими строительными новшествами значительная роль принадлежала Приказу каменных дел. Этот архитектурно-строительный центр руко-



водил строительством оборонительных, светских и культовых построек как в Москве, так и в провинции; он вводил единую меру для кирпича, стандартные размеры белого камня и бревен, способствовал распространению общих строительных правил и норм.

Московские каменных дел подмастерья и каменщики находились на службе в этом Приказе и получали от него денежное и хлебное жалованье. У приказных дьяков имелись книги и руководства по строительному делу. Известно, что в середине XVII в. строители Новоиерусалимского монастыря уже, видимо, пользовались переводными руководствами: «Книга, в ней писаны образцы столбам в церкви или в палате или у мостов каменных и поясы около столбов и около церкви, где доведется делать», «Книга, в ней писаны, как учить делать каменного дела церквей или палат» и др.

Изменения во взглядах русских людей на жизнь, проникновение рационалистических начал в их мировоззрение способствовали распространению гражданского каменного строительства. Сдвиги в области каменного жилого строительства можно проследить на перестройке старых Патриарших палат в Московском Кремле, построенных еще в XVI в. и восстановленных после «великого кремлевского пожара» 1626 г. Они представляли выполненную в камне

5.6
Планы Патриарших палат в Московском Кремле (реконструкция А. А. Тица)
а — в первой половине XVII в.; 1 — существующие стены; 2 — помещения, размеры которых восстановлены по чертежу XVII в.; 3 — помещения, размеры которых определены условно; 4 — границы участков ограды
б — после перестройки в 1653—1658 гг.; 1 — существующие поме-

щения; 2 — помещения, размеры которых восстановлены по чертежу XVII в.; 3 — помещения, размеры которых определены условно; 4 — стены, разобранные в 1653 г.; 5 — границы участков ограды

5.7
Южный фасад Патриарших палат и собора Двенадцати апостолов (1633—1658 гг.) в Московском Кремле (фото А. А. Тица)

типичную древнерусскую «связь»; по бокам сеней располагались две квадратные палаты: Столовая и Крестовая. Даже пропорции, построенные на соотношениях стороны и диагонали квадрата, носят традиционный характер (рис. 5.6, а). Палаты духовного владыки были связаны переходами с церковью Трех Святителей, за которыми размещались деревянные кельи, а к Крестовой палате примыкал храм Соловецких Чудотворцев. Таким образом, весь комплекс делился на две части: более интимную — жилую и парадную, каждая со своим храмом.

Возведенный в 1652 г. в сан патриарха, Никон, укрепляя авторитет церкви,

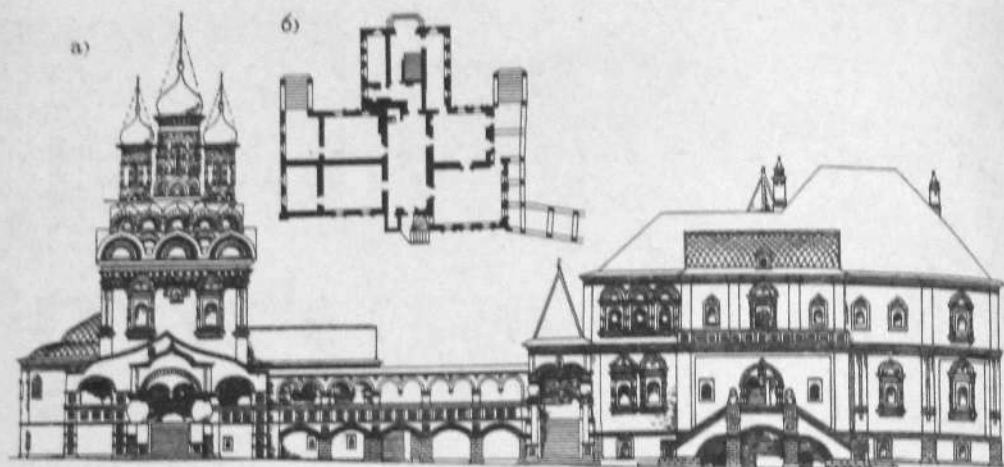


начинает перестройку старых Патриарших палат. Вместо небольшого храма Соловецких Чудотворцев возводится более величественная церковь Филиппа Апостола, которого Никон почитал своим покровителем, более известная как собор Двенадцати Апостолов (с 1681 г.). За счет старых сеней расширяется Крестовая палата, превращающаяся в огромный, площадью почти 300 м², зал. Таким образом создается более впечатляющая анфилада парадных помещений, замыкаемая церковью. Жилые помещения — новые брусные кельи — переносятся в глубь двора. Знаменательно, что они примыкают к четырехэтажной каменной пристройке с палатами, что говорит о постепенном переходе функций жилья к каменным зданиям (рис. 5.6, б).

Показательно сравнение архитектурного решения фасадов Теремного дворца и Патриарших палат. Если в первом отражены элементы нового светского миропонимания, то во втором выявлены ретроспективные установки Никона: если Теремной дворец как бы подчеркивает силу светской власти, то

Патриаршие палаты как бы вызывают к прежнему почитанию церкви (рис. 5.7). Монументальность стены с двумя аркатурными поясами, архаизация форм собора Двенадцати Апостолов, напоминающих детали владимиросудздалского зодчества, — это не только архитектура, но и овеществленная реформаторская политика Никона, направленная на возврат к прежнему могуществу церкви, на очищение ее от пагубных светских влияний, это попытка наставления зодчества на «путь истинный». Никон боролся с «обмирщением» церковной архитектуры, запрещая возведение шатровых храмов, как не отвечающих «церковному чину».

Каменные жилые постройки возводились и другими представителями господствующего класса. В Кремле возвышались «хоромы каменные» с верхними палатами и чердаком на дворах бояр И. Б. Милославского, Ф. И. Шереметева (первая половина — середина XVII в.). На московских улицах стояли палаты князя И. А. Голицына, бояр Н. И. Романова, В. И. Стрешнева, Б. М. Хитрово и др. К середине XVII столетия камен-



ные жилые строения в Москве были уже не редкостью.

Среди немногочисленных уцелевших построек середины XVII в. примечательны палаты думного дьяка *Аверкия Кириллова* (1657 г.). Представитель чиновничьей знати, выходец из «московских гостей», строит каменные палаты, подражая феодальной аристократии. Трехэтажная «доми́на» соединялась переходом с *церковью Николы в Берсенево* (1656—1657 гг.). Весь дошедший до нас с последующими перестройками и изменениями уникальный комплекс иллюстрирует городскую усадьбу знатных служилых людей (рис. 5.8). Палаты с красными крыльцами и затейливыми кровлями расположились в глубине участка, за ними раскинулся огород. По соседству, объединенная с палатами арочными переходами в единую группу, стояла домовая церковь. На обширном хозяйственном дворе находились поварни, конюшни, амбары и различные службы. Высокий забор с богато украшенными воротами охранял спокойствие царского слуги. Однако в планировке палат отразились черты посадского жилища, видимо, более близкие бывшему купцу.

Архитектурные детали и их масштаб в палатах и церкви тождественны, что способствует единству всего комплекса; причем стиливая и пропорциональная согласованность достигается во мно-

5.8

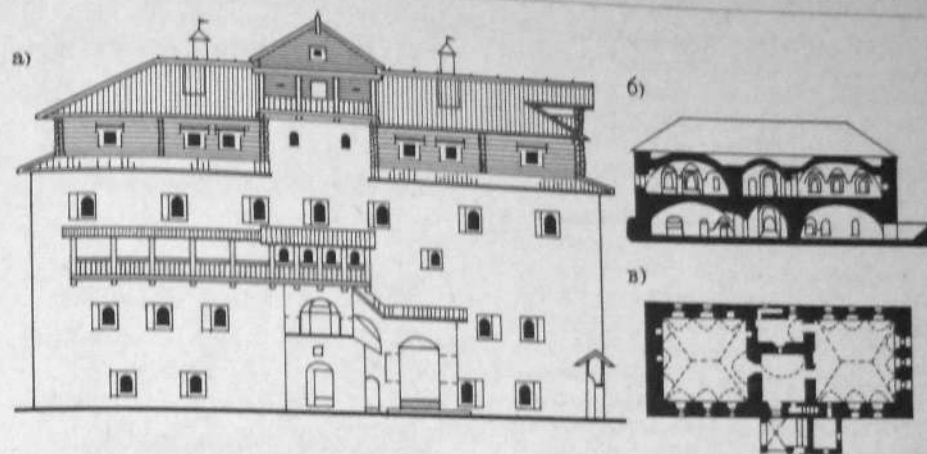
Палаты *Аверкия Кириллова* и *церковь Николы в Берсенево* (1656—1657 гг.) в Москве

a — реконструкция северного фасада *Д. В. Разова*; *б* — реконструкция плана второго этажа *Г. В. Алфёровой*

гом благодаря переносу элементов гражданского зодчества в культовое, а не путем подчинения палат храму. Тенденции «обмирщения» проявляются и в создании торжественного фронта построек, и в стремлении к регулярности, в чем особенно показателен план с двумя симметричными лестницами.

Острые классовые столкновения середины XVII в., восстания «посажан» и бунты стрельцов закончились рядом побед посадского люда. Земский собор принял новый свод законов — *Соборное уложение 1648—1649 гг.*, которое закрепило права посадского населения на «вольный торг» — городские ремесла и торговлю. Создавались также материальные предпосылки для распространения частновладельческого каменного строительства.

В Москве, Пскове, Новгороде и других крупных торговых городах на богатых купеческих дворах появляются каменные постройки, возводившиеся прежде всего для сбережения нажитого добра от огня и «лихих людей». На каменных подызбицах и подклетах



5.9

Дом Лапина (середина XVII в.) в Пскове (реконструкция *Ю. П. Спегальского*)
a — дворовый фасад;
б — разрез; *в* — план второго этажа

рубятся («как водится») «клеть», «пятистенок», «изба со связью». Эти привычные плановые схемы жилых ячеек повторяются и в камне — сперва как основания под деревянные жилые постройки, а затем и независимо в качестве парадных палат.

Каменное жилье как бы исподволь завоевывало права гражданства и, начав с подклетов, постепенно отвоевывало у дерева этаж за этажом. Замену деревянных этажей каменными иллюстрирует *дом калужского купца К. Н. Коробова*. Сначала он выстроил каменные подклеты с деревянным жилым верхом, а затем, в конце XVII в., вместо него возвел второй каменный этаж.

Начальный этап строительства жилья из камня и кирпича полон контрастов — это скромные подызбицы в Пскове и величественные палаты о трех «жителях» (*Поганкины палаты* там же), «каменные пятистенки» (*дом Карташова* в Пскове) и царские дворцы с анфиладами небольших комнат (*палаты царя и царицы в Саввино-Сторожевском монастыре* — середина XVII в.). Но наиболее

характерны для того времени огромные трехчастные палаты, повторявшие схему зажиточного городского дома.

Представление о купеческих палатах середины XVII в. можно составить на примере *дома Лапина* в Пскове, известного также под более поздним названием «*Солодежни*». Жилище псковского «гостя» имело три каменных этажа, на которых располагались деревянные жилые чердаки. Каменное крыльцо вело в сени второго этажа, из которых попадали в две грандиозные квадратные палаты площадью почти по 100 м². Из сеней по внутристенной лестнице можно было подняться и в верхние этажи (рис. 5.9). За сенями размещалось еще одно помещение, в его стене была устроена уборная с гончарными сливными трубами. Лаконичная архитектура дома Лапина с монументальными стенами, небольшими окошечками, закрывавшимися железными ставнями, с выносным крыльцом и деревянными чердаками типична для ранних псковских жилых построек из камня.

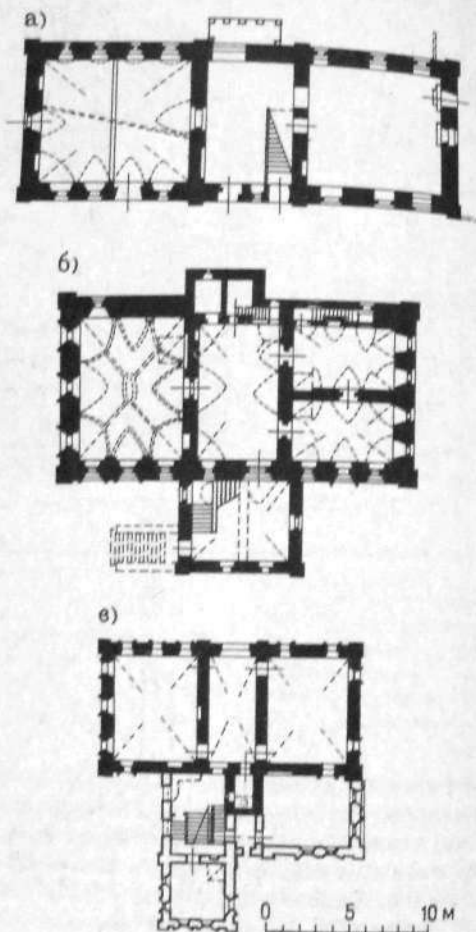
Очень близки по трехчастной планировке и характеру архитектуры первые *палаты Менишковых* (середина XVII в.).

Во второй половине XVII в. каменные палаты появляются также в приволжских богатых городах. В г. Гороховце до наших дней дошли первенцы древнерусского каменного посадского жилья. Из них рассмотрим подробнее

дом Сапожникова, первоначально принадлежавший купцу Ершову, который позволяет воссоздать образ посадских палат в Центральной России (рис. 5.10, б). В этом здании сохранились два первоначальных этажа и каменная надстройка, которая сменила в начале XVIII в. деревянные жилые помещения. Одновременно со строительством третьего каменного этажа старое красное крыльцо было заменено лестницей, находящейся в специальной пристройке. В нижнем этаже величественных палат были устроены складские и хозяйственные помещения, над ним в древнерусском «бельэтаже» размещалась по бокам сеней со стороны входа во двор парадная столовая палата, а в глубине участка — две приемные комнаты (рис. 5.10, б). Комната хозяина была связана внутристенной лестницей с подклетом. Из сеней также по внутристенной лестнице можно было попасть на третий этаж. С задней стороны дома к сеням примыкали маленькие кладовая и «нужник». Самой обширной (более 50 м²) и представительной палатой является столовая. В ее «красном углу», под иконами, были накрепко закреплены лавки и стол, в «печуре» (стенная ниша) стояла дорогая посуда; слюдяной фонарь висел посередине красивого сомкнутого свода с симметричными распалубками, ребра которого были подчеркнуты профилированными тягами.

Каменные палаты были расположены торцом к улице и при входе во двор воспринимались с выгодной угловой точки зрения (рис. 5.11). Обзор здания из ворот, несомненно, учитывался зодчими, так как разные по форме наличники столовой палаты расположены симметрично углу здания, а не оси торца. В доме Сапожникова (Ершова) сохранились редчайшие старинные ворота из огромных стволов дуба.

Сравнение разновременных жилых домов, построенных в Гороховце в течение XVII в., позволяет проследить эволюцию трехчастной схемы при осуществлении ее в кирпиче. Если в доме Судоплатова (рис. 5.10, а) пропорции плана вытянутые, подобно «избам со связью», а стены толстые, то в доме



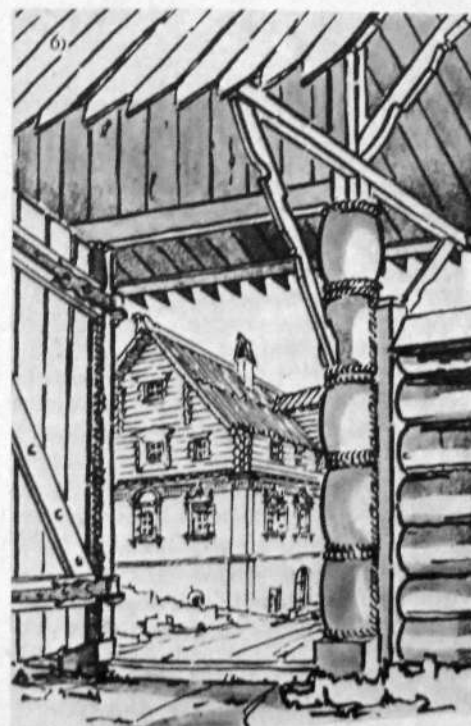
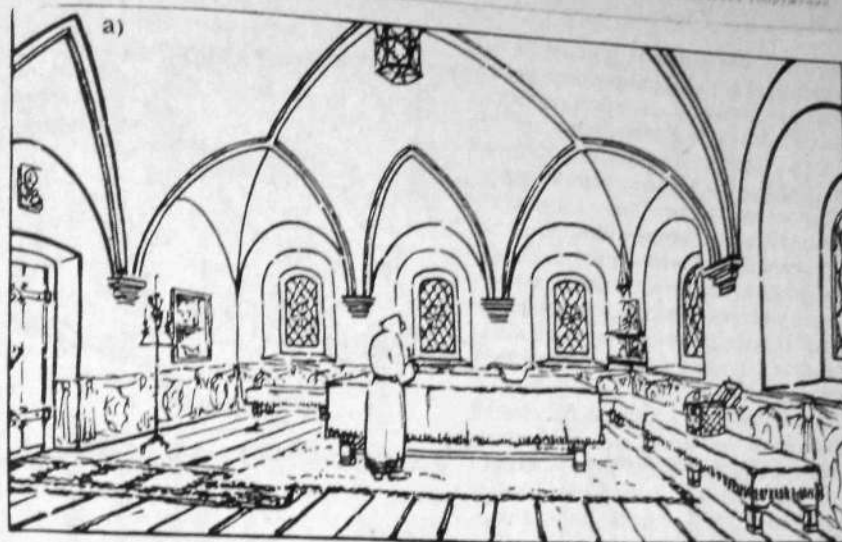
5.10

Сравнение планов каменных трехчастных домов в Гороховце (чертеж А. А. Тица) а — дом Судоплатова

(вторая половина XVII в.); б — дом Сапожникова (70—80-е годы XVII в.) в — дом Селина (конец XVII в.)

Селина (рис. 5.10, в), благодаря расположению прямоугольных палат длинными сторонами к сеням сокращается общая протяженность дома и периметр наружных стен, а их толщина уменьшается.

Большие планировочные возможности мелкогабаритного по сравнению с бревнами кирпича, его дороговизна и сложность ведения работ привели к поискам более компактных планов и экономичных решений. Накопленный опыт строительства из кирпича и камня



5.11

Дом Сапожникова (Ершова) в Гороховце (реконструкция первоначального вида

А. А. Тица) а — столовая палата; б — вид на дом

позволяет мастерам второй половины XVII в. смелее отходить от канонических схем и формировать новые типы жилых каменных домов, отвечающих специфическим возможностям строительного материала и изменениям в быту.

В зажиточных семьях по мере их роста к основному дому обычно прибавлялись пристройки. Иерархия членов семьи приобретала, таким образом, наглядное выражение в величине и декоративной отделке частей жилого комплекса.

Один из первых каменных домов Пскова, принадлежавший семье богатых купцов Поганкиных, имеет огромные по тем временам размеры и конфигурацию «покоем» (рис. 5.12). Трехэтажная часть, господствующая в жилом комплексе, предназначалась для главы семьи, а двухэтажная — для старшего сына. К его палатам примыкали одноэтажные хозяйственные помещения, где, видимо, находилась поварня.

На базе трехчастной традиционной жилой ячейки начинает формироваться тип богатого посадского дома «глаголем». Начальную стадию развития таких каменных палат можно наблюдать в домах Меншиковых в Пскове. К первым их палатам со временем пристраиваются под углом вторые, сохраняющие ту же

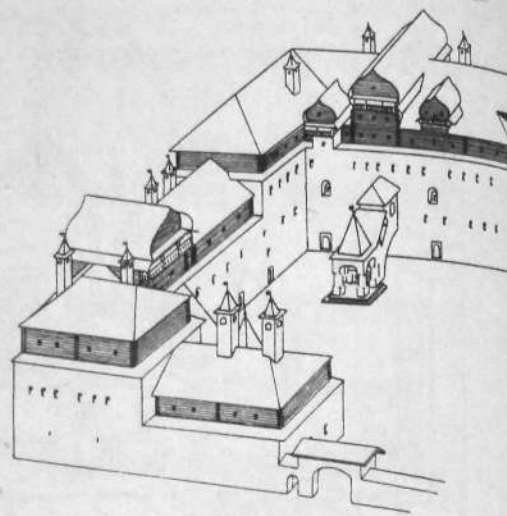
трехчастную планировку (рис. 5.13, а). В каждую часть дома, получившего форму «глаголя», вело свое красное крыльцо.

Аналогичен по композиции и дом Печенко в Пскове, относимый ко второй половине XVII в. Однако здесь присоединение новой части дома осуществлено не столь прямолинейно, а с помощью угловой палаты (рис. 5.13, б). Жилые дома «глаголем» удобно размещались на участке и позволяли выделять парадные и жилые комнаты в зажиточных семьях, стремившихся подражать феодальной знати.

Жилье средних служилых людей приближалось к посадскому, причем часто в его основе лежали схемы, характерные для богатых городских домов. Между 1640 и 1680 г. в Курске на воеводском дворе для усиления власти на местах были выстроены каменные палаты. Воеводские дома обычно объединяли административные и жилые функции. Поэтому возникала необходимость размещения большего количества помещений в парадном этаже.

Дом курских воевод Ромодановских — один из ранних примеров многокомнатного жилого дома с сенями в виде коридора (рис. 5.14, а). Сени делили дом на две части, одна из которых могла использоваться для служебных дел, а вторая — в качестве парадных жилых помещений. Характерно устройство каменного теремка над красной лестницей и наличие «черного» входа. Подобный тип планировки в дальнейшем получил широкое распространение в городской застройке не только XVII, но и XVIII в. В третьей четверти XVII в. в Москве появляется и четырехчастный тип дома, принцип планировки которого благодаря своей простоте и экономичности используется и в наши дни.

Дом, вошедший в литературу под условным названием палат Хованских, имеет почти квадратный план. Красное крыльцо, ведущее в приемные помещения, вкомпоновано в объем дома, а не выдвинуто по обычаю вперед, как бы намечая пути возникновения лестничной клетки (рис. 5.14, б). Сени занимают угловое помещение. Из них по достаточ-

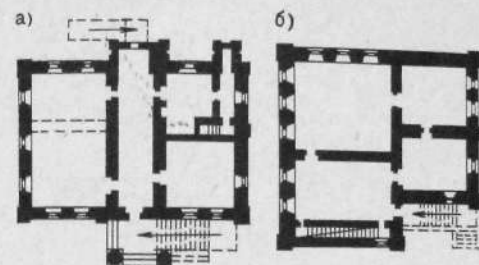


5.12
Поганкины палаты
(первая половина

XVII в.) в Пскове
(реконструкция
Ю. П. Спегальского)

но широкой внутренней лестнице можно попасть на нижний и верхний этажи, а также в парадные палаты.

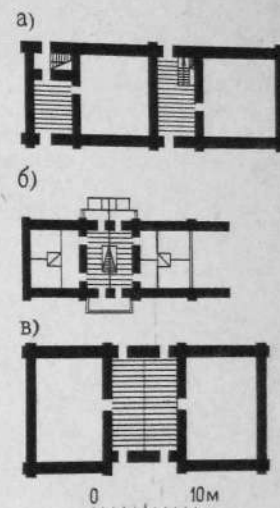
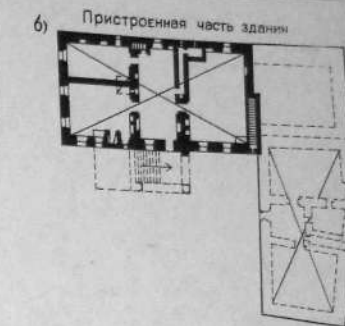
Каменное жилое зодчество не только совершенствовало привычные плановые схемы, но использовало традиционные приемы пропорционирования. В ходе сложения типологических схем, отвечающих требованиям нового строительного материала — кирпича, вырабатывались и приемы согласования их размеров. Мастера по-прежнему применяют взаимосвязанные, по принципу вписанных квадратов, размеры для определения всех основных габаритов палат. Как правило, зодчие главную квадратную палату принимали за своеобразный масштабный эталон. Размеры стороны этого квадрата, диагонали вписанного в него квадрата служили для определения исходных размеров. Древнерусские мастера в ходе возведения здания как бы извлекали каждый последующий размер из уже имевшихся или намеченных частей плана, в основе которого лежал масштабный эталон. Поэтому часто высота подклета принималась равной стороне вписанного квадрата (половина стороны описанного), а высота основно-



5.13
Планы основных этажей каменных жилых домов в Пскове
а — Меншиковых (середина XVII в.);
б — Печенко (вторая половина XVII в.)

5.14
Планы основных этажей каменных жилых домов
а — воевод Ромодановских (1640—1680 гг.) в Курске;
б — палат Хованских (вторая половина XVII в.) в Москве

5.15
Типовые ячейки монастырских келий
а — Печерского монастыря в Нижнем Новгороде (XVII в.);
б — Рождественского монастыря в Москве (XVII в.);
в — Соловецкого монастыря близ Рязани (конец XVII в.)

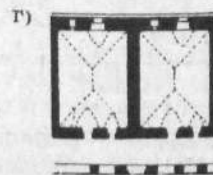
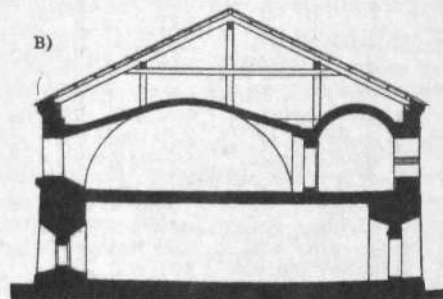
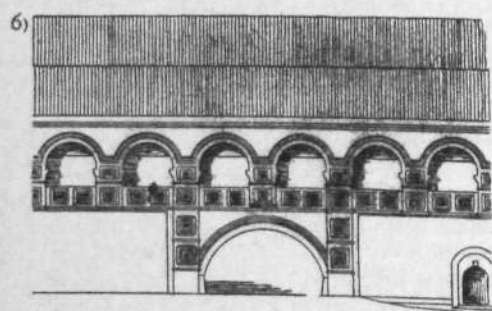
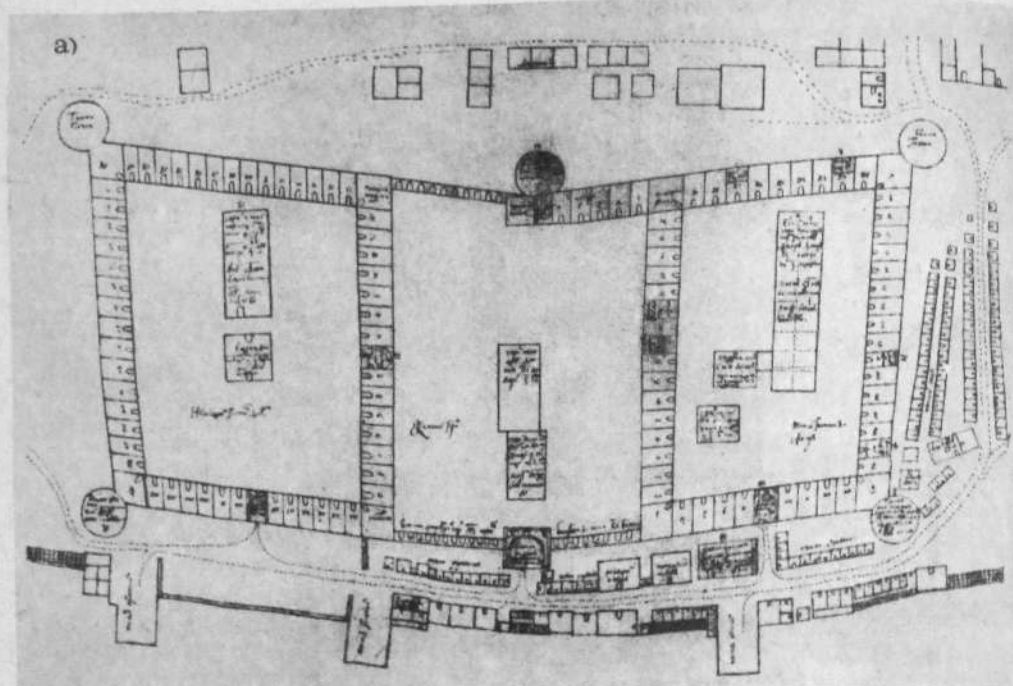


го жилого этажа — равной диагонали вписанного квадрата (половина диагонали описанного) (Туз А. А. Русское каменное жилое зодчество XVII века. М., Наука, 1966).

В монастырях формируется секционный тип жилья. При замене в богатых обитателях деревянных келий каменными принцип их планировки, как правило, сохранялся неизменным. Распространенными схемами были две: с сенями при каждой келье и с общими сенями для

двух келий (рис. 5.15). Характерно устройство двух входов в сени: парадного и черного, который выходил на хозяйственный двор и огороды. Корпуса келий обычно строились в два этажа. Вначале второй этаж нередко рубился из бревен и повторял планировку первого. На второй этаж из сеней вели внутренние лестницы, а иногда — деревянные наружные. К секционной планировке прибегали и в гражданских зданиях.

Сложение «всероссийского рынка» и расширение торговли, в том числе с зарубежными странами, сопровождалось строительством гостиних дворов. В центре торговой жизни Москвы — Китай-городе — сооружается зодчими



А. Корольковым и Д. и Л. Костоусовыми *Новый Гостиный двор* (1661—1665 гг.). С 1667 г. начинаются проектные работы по сооружению *Гостиных дворов в Архангельске* — единственных тогда «морских ворот» России.

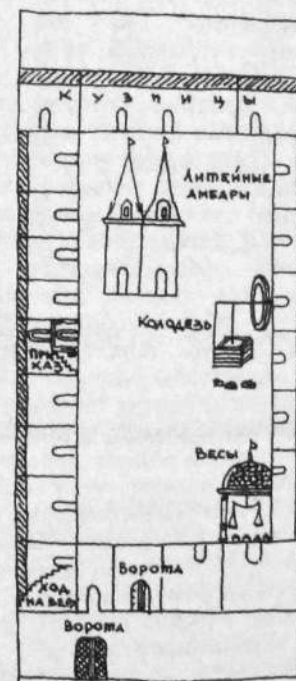
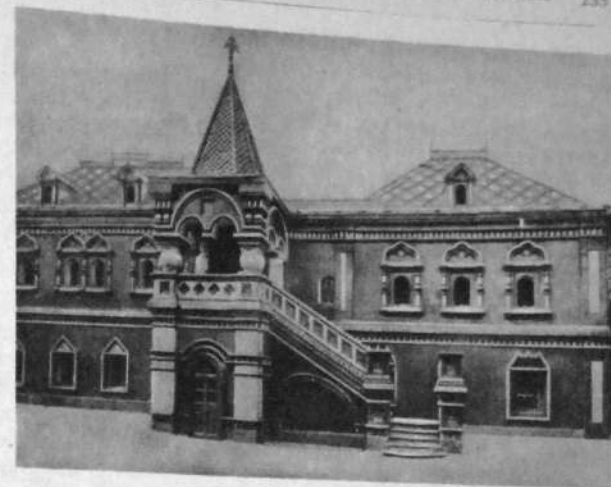
Сложный комплекс, состоявший из обособленных Гостиных дворов для русских и иностранных купцов, между которыми размещалась торговая площадь, строился уже по чертежам (рис. 5.16, а). Гостиные дворы были обнесены стенами с башнями. На торговую площадь, где стояла церковь, приказная палата и «важня» (весы), попадали через проездную башню. По периметру дворов

располагались двухэтажные корпуса с однотипными ячейками (рис. 5.16, г). На первых этажах корпусов находились склады, а на вторых — жилые помещения, в которые вел вход из общей галереи. Ансамбль в Архангельске знаменует начало формирования в городах

5.16
Ансамбль Гостиных дворов (1667—1684 гг.) в Архангельске. Зодчий Д. Старцев
а — план дворов (чертеж 1694 г.);
б — фрагмент южного фасада; в — разрез; г — план палаты

5.17
Правильная и Книгохранильная палаты Печатного двора (1679 г.) в Москве. Крыльцо (по типу древнего) пристроено в XIX в.

5.18
Пушечный двор в Москве (чертеж XVII в.)



родах съезжие избы, воеводские и приказные палаты. Расширение административных функций привело к необходимости строительства в Московском Кремле на месте старого обветшавшего — нового здания приказов (1675—1680 гг.).

Немалую роль в деятельности государственного аппарата играл Печатный двор на Никольской улице в Москве, еще в начале XVII в. размещавшийся в каменных двухэтажных палатах. Развитие просвещения и грамотности содействовало расширению Печатного двора, который в середине века превратился в крупное предприятие мануфактурного типа. В связи с этим в 1642 г. каменных дел подмастерья Т. Шарутин и И. Неве-ров начинают строительство нового здания типографии длиной более 60 м. В центре этого представительного сооружения возвышались роскошно украшенные ворота с шатровым завершением высотой около 30 м. Плоскость фасада ворот членилась большим ордером с коринфскими капителями. Скульптурное их убранство завершал российский герб. По бокам проезда с богатым резным порталом находились книжные лавки. В 1679 г. на Печатном дворе был поставлен еще один каменный корпус, который сохранился до наших дней. На подклете, по бокам сеней, были возведены Правильная и Книгохранильная

административно-торговых центров. Усиление государственной власти в ответ на народные бунты и восстания, крестьянскую войну под предводительством Степана Разина (1670—1671 гг.) вынуждало самодержавие строить в го-

палаты (рис. 5.17). Планировка, крыльцо, характер членений и наличников говорят о влиянии жилого зодчества и на производственные постройки.

В зданиях *Кадашевского хамовного* (ткацкого) двора в Москве, построенного в 1658—1661 гг. мастером А. Корольковым, ткацкие мастерские располагались по обе стороны от сеней, как в жилых домах. В производственных строениях традиционные приемы сочетались с новаторскими, которые определяли технологические условия. Так, в Кадашевском хамовном дворе, преобразованном затем в Монетный, в связи с расширением и пристройкой новых корпусов было устроено верхнее освещение. Принципы рационализма проявлялись в более регулярной планировке и однотипности помещений, единообразии размеров и архитектурных деталей.

Некоторое представление о промышленных предприятиях дает чертеж *Пушечного двора* 1670-х годов. Это важное военное производство уже в начале 1640-х годов коренным образом перестраивается. Во второй половине XVII в. Пушечный двор представлял крупное предприятие, окруженное каменной стеной, к которой примыкали однотипные производственные и складские помещения (рис. 5.18). В средней части двора возвышались два каменных литейных амбара с высокими шатрами. За ними располагались кузницы. На чертеже особо отмечен приказ, в палаты которого вело традиционное «красное» крыльцо. Приказ осуществлял не только административные, но и технические функции.

5.2 Многообразие культовых зданий и их региональные черты

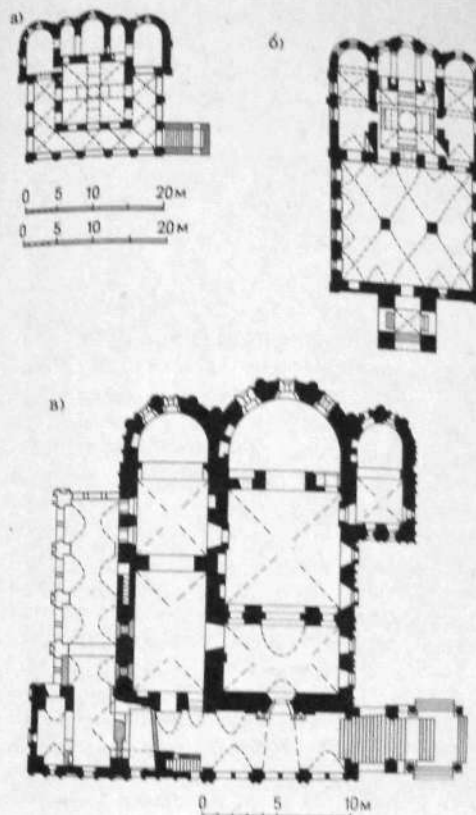
Светское начало проникает и в культовые постройки, архитектурные формы которых отражают общие тенденции к нарядности, обогащению декоративных средств и включению западноевропейских ордерных деталей. Борьба нового и старого захватывает духовную жизнь. Несмотря на иступленные про-

клятия ревнителей старой веры, церковь все больше теряет свои позиции, отступая перед натиском просвещения, ибо заветы освященной веками старины уже не могут противостоять требованиям действительности. Даже в культовую архитектуру проникает мировоззрение широких общественных слоев, внося в канонические формы церквей мирские детали.

Возросшая политическая и экономическая сила посада сказалась на увеличении количества каменных приходских церквей, строившихся на «сборные» деньги и во многом воплощавших художественные идеалы посадского люда. Более того, основным типом церковных зданий становится бесстолпный приходский храм. Известный и в прежние времена, этот тип церкви приобретает новые черты.

Основной небольшой объем храма площадью 60—65 м² расширялся за счет трапезной и приделов, которые не уступали по размерам в плане главному помещению. Конструкция сводчатого покрытия церкви была значительно упрощена. Вместо сложного и красивого крещатого свода, характерного для посадских храмов предшествующего столетия, возводится простой, типичный для гражданских зданий, сомкнутый свод. Интерьер церкви теряет структурную связь с крестово-купольной схемой. Смыкающиеся к центру плоскости стен с одной световой главой, а иногда даже без нее, создавали единое пространство, напоминавшее палаты, чему способствовал также высокий иконостас, закрывавший алтарную часть. Отсутствие внутренних лопаток и крестообразного членения свода, отмечавших пространственные оси, предоставляло большую свободу иконописцам, которые покрывали плоскости стен многоцветным фресковым ковром, мало считаясь с архитектурной композицией. Меняется и сам характер иконописи. В царство святых небожителей и легендарных библейских событий проникает живое, мирское начало.

Разрушение тектонической взаимосвязи декоративных форм с объемно-пространственной композицией проис-



5.19

Планы бесстолпных храмов в Москве

а — церкви Покрова в Рубцове (1619—1626 гг.); б — церкви

Троицы в Никитниках (1631—1653 гг.);

в — «Старого» собора Донского монастыря (1591—1593 гг.)

ходит и в экстерьере. Архитектурные членения фасадов свободно размещаются на плоскости, не отвечая конструктивной структуре здания. Применяемое по традиции трехчастное членение стен и пятиглавие носят уже ложный характер. Эта внешняя оболочка, тщетно сохраняющая элементы крестово-купольной системы, уже не соответствует конструктивной структуре. Единое внутреннее пространство расчленено снаружи горизонтальными и вертикальными членениями, создающими впечатление мелко расчлененной внутри структуры, близкой к структуре жилого дома. Это впечатление усиливается устройством (для

лучшего освещения) двух ярусов окон и мелким масштабом деталей (например, московские церкви: Троицы в Никитниках, 1631—1653 гг., Рождества Богородицы в Путинках, 1649—1652 гг.).

Еще более декоративно завершение храмов, отделенное от основного объема широким богато украшенным, иногда даже изразцами, карнизом. На поверхности сводчатого покрытия, словно прилепленные к нему, поднимаются ярусы кокошников, окружая «тицедушные» главки. Боковые барабаны не имеют световых проемов и выполняют чисто символическую роль. Декоративные кокошники, ложные барабаны, фальшивые шатры увеличивали нагрузку на сомкнутые своды, запечатлевая стремление эпохи к узорочью и разукрашенности. Богатство и красота становятся синонимами. Сказочная народная праздничность переплетается с кичливым купеческим богатством, желание украсить божий дом сочетается со стремлением превзойти родовую знать. Величие гармоничных форм сменяется живописностью и красочностью, лаконичность одного объема уступает место яркой выразительности целой группы, центричность и симметрия отдельных элементов композиции дополняются многообразием и уравновешенностью комплекса, который, уподобляясь природным формам, свободно развивается, сохраняя целостность. Посадские храмы, подобно жилищам, строились постепенно, отвечая возможностям и потребностям прихода, а также богатым заказчикам.

Изукрашенные храмы, полные противоречий, как и эпоха, их породившая, возводились не только в стольном городе, но и в других торговых городах (Муроме, Великом Устюге, Каргополе, Костроме). Сказочно многообразные, эффе́ктные по силуэту приходские храмы словно бросали вызов церковному аскетизму. Стройные колокольни, уютные крылечки, обширные трапезные, миниатюрные главки приделов, «кружевные оборки» из кокошников, завершённые группой куполов, взывали к радостям мирской жизни. Эту «архитектурную проповедь» земных благ дополняло красочное узорочье, колоритные пятна



5.20
Западный фасад церкви Троицы в Никитниках в Москве

5.21
Фрагмент церкви Троицы в Никитниках в Москве (фото А. А. Тица)

5.22
Северный портал церкви Троицы в Никитниках в Москве

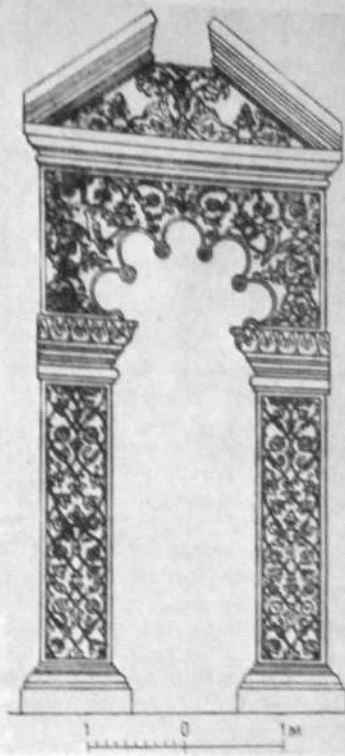
изразцов и яркая покраска стен, ослепляющий блеск луженого железа и золоченой меди.

В бывшем Китай-городе зажатая многоэтажными громадами стоит, словно ювелирное изделие, церковь Троицы в Никитниках (1631—1653 гг.). Строилась она на средства богатейших купцов Никитниковых. Композиция этой церкви развивает принципы культового строительства XVI — начала XVII в. Никитниковы, подобно псковским купцам, использовали обширные подцерковные под торговые склады. Приемы расположения приделов по бокам храма, объединения комплекса галерей или трапезной, а также включения в композицию колокольни использовались мастерами, особенно псковскими, и раньше (см. рис. 3.66). Однако для XVI и начала XVII в. характерны компактные симметричные композиции (рис. 5.19). Зодчие середины XVII в. как бы объединяют живописные начала псковской школы с праздничностью и нарядностью народного искусства.

Симметричный объем главного храма Троицы обстроен, подобно хорам,

дополнительными помещениями. По бокам основного алтаря, как и раньше, размещены апсиды приделов, но они уже разные. На углу, на стыке западной и северной галерей, поставлена колокольня. Под ней расположился третий придел Иоанна Богослова. Завершает композицию шатер лестницы, выдвинутой прямо на улицу (рис. 5.20). Зодчий талантливо объединил различные по формам и размерам объемы в целостный уравновешенный ансамбль. Изощренные архитектурные формы, их дробность и ювелирность резных деталей отражают общие стилевые закономерности.

Особенно красочно убранство южного фасада церкви Троицы, хорошо обозримого с улицы. Нерасчлененный белокаменный цоколь и достаточно монументальный подклет с однотипными наличниками и широкими лопатками служат основанием для верхних частей храма (рис. 5.21). По мере нарастания высоты усиливается пластичность и декоративность форм. Завершения наличников динамично устремляются вверх. Фронтоны, пологие в подклете, становятся круче на втором ярусе, а на третьем



приобретают острую бочкообразную форму, подготавливая переход к каскаду кокошников.

Замечательны два резных наличника южного фасада и белокаменные порталы этого храма, не уступающие по богатству и мастерству резным деталям Теремного дворца (рис. 5.22 и 5.23). Ковровый растительный орнамент с вkomпонованными в него птицами напоминает о каменных скульптурных позмах владими́ро-суздальских мастеров и фольклорных образах. Силевое единство всего убранства Троицкой церкви проявляется не только в многоцветной росписи с множеством фигур и сложным архитектурным фоном, но и в отделке дверей. На железных полосах, скрепляющих тяжелые полотнища церковных врат, выбиты изображения зверей и птиц (рис. 5.24), соединяющие религиозную символику со сказочной фан-

тастикой и напоминающие о пережитках языческой мифологии.

Церковь в Никитниках и аналогичные ей московские храмы (Троицкая церковь в Останкине — 1678 г., церковь Николы в Берсеневе — 1657 г., церковь Рождества Богородицы в Путинках — 1649—1652 гг.) во многом определили архитектурный стиль середины XVII в., получивший широкое распространение и в провинции. Нарядные «изукрашенные» храмы особенно пришлись по вкусу купеческо-ремесленной знати торговых городов.

В далеком Великом Устюге «изживением» купца Никифора Ревякина возводится «на торгу» каменная церковь Вознесения (рис. 5.25). Ядром композиции является кубический объем самой церкви, перекрытый сомкнутым сводом и увенчанный пятиглавием с одной световой главой. К этой композиционной

основе постепенно примкнули двухэтажная пристройка с трапезными и приделами, парадное крыльцо, крохотный придел Всех Святых и колокольня. Их свободное сочетание, построенное на зрительном равновесии, создало характерную для посадских храмов асимметричную, очень выразительную живописную группу объемов.

Фантазия зодчих особенно ярко проявилась в декоративном убранстве храма Вознесения. Разнообразие пластических форм дополнялось вставками «муравленых» изразцов. Чередование парных полуколонок с изобретательно изукрашенными наличниками, наслонные кирпичные профили в карнизах, полосы фигурных нишек и ширинок с изумрудными изразцами, декоративные кокошники и изящные главки — как бы переносят нас в царство сказочного богатства и великолепия. Талант народных мастеров, создавших храм, предназначенный именно для человека, проявился и в узорной, технически безупречной кладке из лекального кирпича, и в замечательной облицовочной керамике, и в превосходных кованых решетках (рис. 5.25, в).

Социальные противоречия эпохи наглядно запечатлели своеобразные хоры, на которые вела парадная лестница. Крупные промышленники, знатные купцы-богатеи Великого Устюга степенно поднимались на второй этаж и через большие проемы, словно из театральной ложи, взирали сверху на простой люд и богомолье.

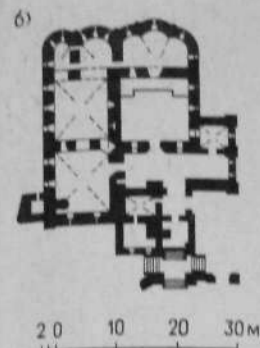
Не менее своеобразен ансамбль Троицкого монастыря в Муроме, возведенный в 1642—1648 гг. на деньги купца Тарасия Борисова. Женская обитель, по нарядности скорее похожая на светское дворцовое строение, служит ярким примером воздействия гражданского и культового посадского зодчества на монастырскую архитектуру. Особенно затейливо пластическое убранство надвратной Казанской церкви и колокольни, объединенных переходами в единую композицию, выходившую на торговую площадь. Стены храма и колокольни, их шатровые завершения, покрытые рельефным узором, являлись скорее



5.23
Фрагмент резьбы южного портала церкви Троицы в Никитниках в Москве



5.24
Детали металлической отделки дверей церкви Троицы в Никитниках в Москве



0 10 20 30 м



5.25
Церковь Вознесения (1648 г.) в Великом Устюге
а — южный фасад;
б — план первого яруса;
в — кованая решетка



фоном для пестрой и говорливой толпы, чем ограждением от соблазнов мирской суеты (рис. 5.26).

Редкостен по тематике и художественности изразцовый убор *Троицкого собора* (1642 г.) того же монастыря. Цветные ленты, опоясавшие храм, имели не только орнаментальное, но и смысловое содержание. Легендарно-сказочные сюжеты, фигуры райских птиц и драконы, двуглавые орлы и грифоны, размещенные на стенах собора, чередовались с реалистическими изображениями воинов. Всадники с копьями, слитые в монолитное войско, близки жанровым сценам, все чаще проникающим в иконопись (рис. 5.27). Красочное богатство терракотовых плиток, зеленых и золотистых изразцов, сверкавших как самоцветы на фоне побеленных стен, дополнялось изумрудной черепицей главков и сиянием золотых крестов.

5.26
Вид Троицкого монастыря (1642—

1648 гг.) с юга в Муроме (фото А. А. Тица)

Социальное разделение и укоренившиеся бытовые устои находили отражение в плановой организации храмов для различных общественных слоев населения. На объемно-пространственную и конструктивную структуру культовых построек оказывала также влияние их вместимость. Значительную группу храмов составляли городские и монастырские соборы, рассчитанные на большое количество молящихся. Для них характерна традиционная крестово-купольная схема с внутренними столбами и обычно пятью световыми барабанами (*Успенский собор* в Коломне, 1672—1682 гг.; *собор Новоспасского монастыря* в Москве, 1642—1647 гг.; *собор*



5.27
Фрагмент стены Троицкого собора (1642 г.)

в Муроме с сюжетными изразцами (фото А. А. Тица)

Ипатьевского монастыря в Костроме, 1650-е годы и др.).

Однако веяния времени сказались и на композиции соборов. Если лаконичный кубический объем Успенского собора в Коломне воскрешает величественные образы духовных твердынь XVI в., то *Воскресенский собор* в Романово-Борисоглебске (ныне г. Тутаев), выстроенный в 1652—1678 гг., имеет черты эпохи «обмирщения» (рис. 5.28). Мону-ментальный объем собора, поставленного на подклет, окружен с трех сторон галереями, на которую ведут парадные лестницы, перекрытые бочками хоромного типа. Лестницы расположены, в отличие от традиции предыдущего столетия, асимметрично, что в сочетании со сдвинутым на восток пятиглавием и маковками приделов вносит в строгий в целом облик Воскресенского собора элементы живописности. Светское художественное мировоззрение особенно проявилось в красочном его убранстве.

Общие стилевые черты архитектуры XVII в. обогащались местными художественными традициями и своеобразными композиционными приемами, наглядным примером чего являются архитектурные памятники Среднего Поволжья, особенно Ярославля. Этот город, стоявший на скрещении торговых путей из Москвы в Архангельск и Астрахань, в XVII столетии переживал свой «золотой век». В «Книге Большому чертежу», замечательном географическом документе 1627 г., написано: «Ярославль строением церковным вельми украшен и посадами велик». В середине XVII в. формируются специфические черты ярославского зодчества.

Церковь Ильи Пророка (1647—1650 гг.), сооруженная во дворе именитых купцов Скрипиных, мало чем отличается в плане от московских посадских храмов. Мастера использовали более привычную схему соборного типа с двумя столбами и несущей стеной с проемами, закрывавшей алтарь и облегчавшей устройство иконостаса. Вокруг этого статичного, центрического по композиции объема группируются приделы, связанные с папертью галерей, к северо-



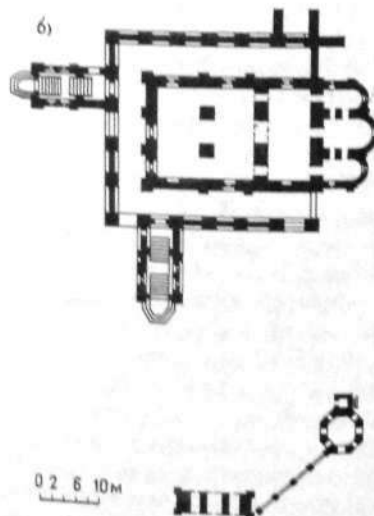
ро-западному углу которой примыкает колокольня. На галерею ведут лестницы, решенные в виде компактных объемов, перекрытых двускатной крышей (рис. 5.29). Связь всех этих помещений более закономерна, чем в бесстолпных приходских церквях.

Наружные стены галереи и южного придела образуют правильный прямоугольник, западная лестница поставлена по оси основного объема церкви, а северная — посередине прямолинейного участка стены. Устройство двух лестниц и колокольни на углу между ними обусловлено местоположением церкви Ильи Пророка на перекрестке улицы и переулочка. Стройная шатровая колокольня служила пространственным ориентиром, как бы закреплявшим пересечение дорог. Главный западный фасад носил фронтальный характер, его фланги замыкались шатрами колокольни и придела.

К особенностям ярославской школы

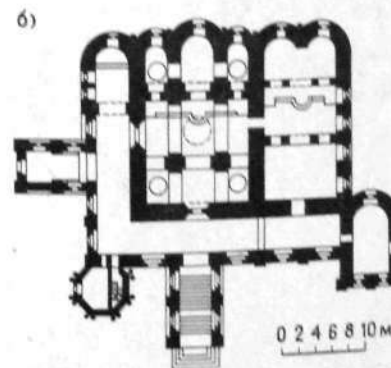
5.28
Воскресенский собор
(1652—1678 гг.)
в Романове-Борисоглебске

согласно (Тугаев)
а — общий вид;
б — план



5.29
Церковь Ильи Пророка
(1647—1650 гг.)

в Ярославле
а — общий вид;
б — план



следует отнести сочетание архаичных приемов с современным декоративным убранством, стремление к большей

регулярности пространственного построения и живописности выразительного силуэта, к монументальности и нарядности. Эти противоречивые тенденции достаточно четко выражены в культовом комплексе слободы Коровники.

Первый храм Иоанна Златоуста здесь возводят в 1649—1654 гг., второй — Владимирский (теплый) был построен в 1669 г., в промежутке между строительством этих церквей была сооружена колокольня. Пятиглавые храмы соборного типа с близкими размерами основных объемов поставлены по одной линии на расстоянии, равном их высоте. Посередине между ними установлены ворота с миниатюрным ярусным верхом, контрастирующие с монументальными объемами храмов. Намеченная вертикально ворота ось закреплена высокой (38 м) колокольней в глубине площади. Необычайно стройный восьмиугольный столп одной из красивейших шатровых колоколен XVII в., возвышающийся над главами церквей, объединил всю композицию (рис. 5.30). Обращенный в сторону Волги, прекрасно смотрящийся с ее просторов величественный ансамбль поражает своей уравновешенностью, сочетающей закономерность геометрических форм с живописностью.

Церковь Иоанна Златоуста представляет уже сложившееся архитектурное произведение ярославской школы. Ее создатели завершили творческие поиски зодчих XVI в. Они, как и их предшественники, строившие церковь в с. Вязёмы (1598 г.), окружают кубический массив храма с трех сторон галереей, восточные концы которой завершают приделами. Сохраняют зодчие и завершение стен закомарами, отвечающими характеру сводчатого покрытия. Однако кровлю они предпочитают четырехскатную, ибо она более удобна в эксплуатации. Полюбили ярославцам и шатры, симметрично расположенные по бокам пятиглавия на приделах. Весь облик храма вызывает ощущение солидности, степенности, которая так почиталась на Руси. Кирпичные членения разграничивают стены в соответствии с объемно-пространственной структурой здания. На плоскостях эффектно

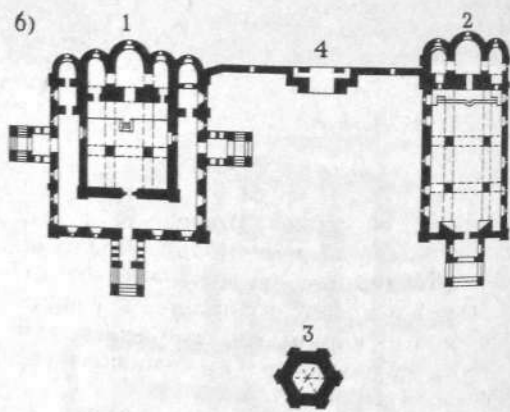


выделяются красочные пятна наличников.

Окончательный вид церковь Иоанна Златоуста приобрела в 1680-х годах, когда были заложены проемы галереи и в них устроены окна, расширены оконные проемы церкви и выстроены замечательные крыльца. Высокие двускатные кровли крылец гармонично дополнили силуэт храма, придав ему еще большую пирамидальность и выразительность. В эти годы было выполнено также колоссальное керамическое обрамление (около 5×8 м) окна центральной апсиды. словно драгоценный перстень, засверкал изразцовый наличник на фоне побеленных стен (рис. 5.31).

Своеобразно также цветовое решение фасадов. На белой плоскости стен ярко выделяются кирпичные архитектурные членения и детали. Контраст белого фона и красных обрамлений не разрушал тектонику стены, как и отдельные плоскостные пятна сине-зеленых и желтых изразцов.

Еще более красочно убранство церкви Иоанна Предтечи в Толчковой слободе (1671—1687 гг.). Выстроенный на



средства прихожан храм отразил соперничество богатых ярославских слобод, использование архитектуры для повышения престижа. План его идентичен плану церкви в Коровниках, даже размеры его близки прототипу (рис. 5.32). Казалось, трудно было что-либо изменить в объемном решении, но талантливые мастера противопоставляют пространственной обособленности приделов

5.30

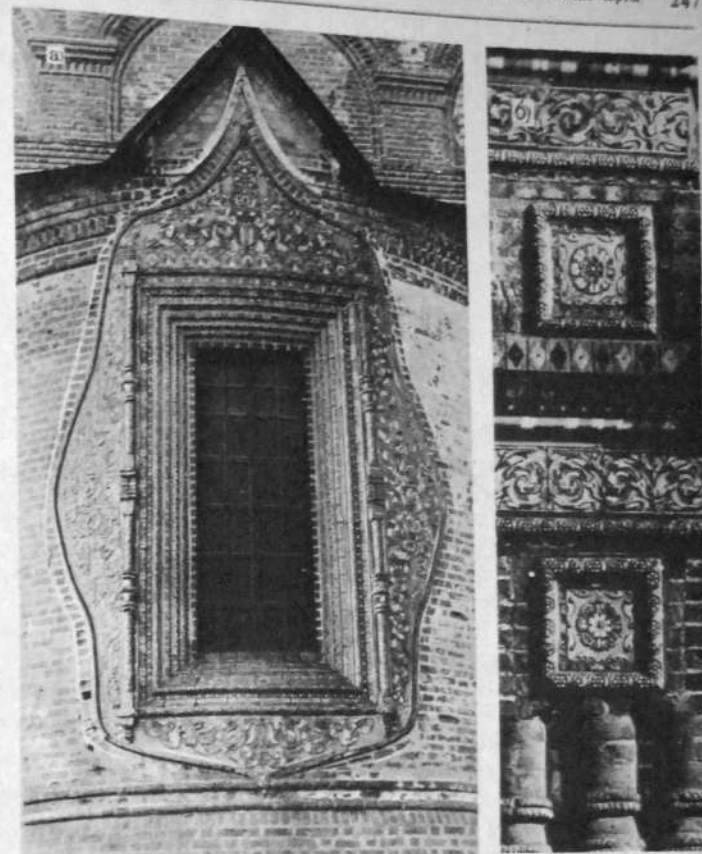
Ансамбль в Коровниках в Ярославле

- а — вид со стороны Волги;
- б — генеральный план;
- 1 — церковь Иоанна Златоуста;
- 2 — Владимирская церковь;
- 3 — колокольня;
- 4 — Святые ворота

5.31

Церковь Иоанна Златоуста в Коровниках (1649—1654 гг.) в Ярославле

- а — изразцовый наличник;
- б — фрагмент фасада



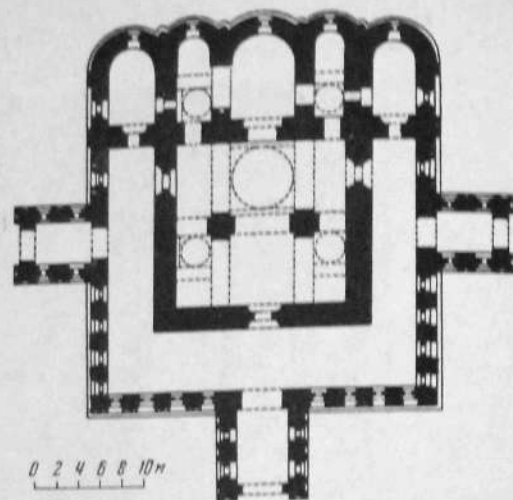
и крылец в церкви Иоанна Златоуста их слитность в храме Иоанна Предтечи. Они объединяют приделы с основным объемом и крыльца с галереей общими по высоте карнизами, добиваясь тем самым целостности и грандиозности (рис. 5.33).

Особенно поражает восточный фасад, в котором слились в единую монументальную плоскость приделы и храм. Над полосой крупных полукруглых апсид возвышается стена, словно вышитая фигурным кирпичом. На этом величественном пьедестале выстроились в ряд, как бы соблюдая субординацию, пятнадцать куполов. Ритмичность горизонтальных объемов и плоскостей придает этому уникальному произведению особую устойчивость и величественность, несмотря на обилие декоративных форм. Именно удивительное

сочетание структурного начала с цветистой росписью апсид, с затейливым кирпичным узорочьем и красочными пятнами изразцов составляет отличительную особенность храма в Толчковой слободе.

Столь же специфичны и ярославские росписи. В последние, как и в архитектуру, проникают светские начала. Монументальный стиль отрешенной от жизни религиозной стенописи уступает место повествовательно-житейскому письму. Библейские темы приобретают характер назидательной бытовой новеллы, интересной и поучительной притчи, которая нередко поясняется и надписью (рис. 5.34).

Особое место в культовой архитектуре XVII столетия занимают шатровые храмы. Эти самобытные произведения, отразившие в своих



5.32
План церкви Иоанна
Предтечи в Толчково
(1671—1687 гг.)
в Ярославле

5.33
Восточный фасад
церкви Иоанна Предте-
чи в Толчково
в Ярославле

5.34
Фрагмент фрески
церкви Ильи Пророка
в Ярославле
(1680—1681 гг.)



триумфальных формах общенародные патристические идеи, связанные с укреплением Русского государства, в «бунташный» век постепенно утрачивали свое идейное значение. Острые классовые столкновения, идеологические противоречия, раскол православной церкви не могли способствовать созданию памятников, отражавших общегосударственные идеи.

Шатровые завершения все чаще вводятся ради выразительности силуэта, столь полюбившегося народным мастерам. Они начинают приобретать декоративный характер, теряют свою монументальность и органичность. Однако церковь, построенная в с. Медведково (1634—1635 гг.), в усадьбе выдающегося полководца — князя Дмитрия Пожарского, сохраняет еще черты храмов XVI в. Ее стройный шатер господствует в композиции и экстерьера — своей высотой, и интерьера — открытым внутренним пространством. В архитектуре прототипа, близкого деревянному, победные мотивы и память о русских воинах, героически отстоявших Отчизну от завоевателей. Общая живописность многообъемной композиции с приделами, декоративные главки по углам шатра, пластическая разработка поверхности стен

предвосхищают узорочье культовых зданий середины века.

А вот шатры Успенской церкви Алексеевского монастыря в Угличе (1628 г.) уже призваны придать зданию необычный по выразительности облик, удивить зрителя. Не случайно эта церковь получила в народе название «дивной» (рис. 5.35). Три глухих вытянутых шатра, расположенные в ряд на сводах храма и приделов, отделенных от внутреннего пространства, стали замысловатым украшением, не связанным с объемно-пространственной структурой.

К середине XVII в. шатры окончательно превращаются в декоративное завершение, которое ставится поверх сводов в церквях различных типов (рис. 5.36). Так, пять изукрашенных, потерявших тектоничность шатров возвышались над храмом Иоанно-Предтеченского монастыря в Вязьме (1637 г.); в Москве три как бы игрушечных шатра украсили бесстолпную приходскую церковь Рождества Богородицы в Путинках (1649—1652 гг.); шатровая «двойня» подняла свои главы в надвратной церкви Ферапонтова монастыря (1649—1650 гг.). Дальнейшая эволюция каменных шатровых храмов связана с борьбой

церкви за сохранение своего господства и деятельностью властолюбивого патриарха Никона.

Земский собор 1648—1649 гг. вынес решение о передаче церковных городских земель владений государству. Этот акт отражал политику самодержавия, направленную на ограничение власти и сферы деятельности церкви, на обеспечение своего приоритета во всех областях общественной жизни. Церковь в лице Никона принимает все меры для возврата своих прежних прав и утверждения непререкаемого авторитета. Он проводит ряд реформ, направленных на усиление церковной организации. Исправление богослужебных книг, канонизация обрядов, введение проповеди имели целью восстановление главенствующей роли «священства» в идеологии, а также усиление борьбы со светским мировоззрением, источником которого был посад — рассадник «обмирщения», церковной оппозиции и ересей. Церковные реформы Никона, естественно, сказались и на культовой архитектуре.

В «храмозданных грамотах», выдававшихся на строительство церквей, запрещалось возводить над самим храмом шатер, ибо он не отвечал «церковному чину»; соответственно предписывалось сооружать «освященное пятиглавие» и тройной алтарь с полукруглыми апсидами. Однако полюбившаяся народу форма шатра продолжала использоваться мастерами каменных дел для завершения колоколен, крылец и даже приделов и часовен, поскольку это не было оговорено в упомянутых грамотах. А на Севере, где влияние старообрядцев и раскольников было особенно сильным, по-прежнему рубились замечательные шатровые храмы. Получили широкое распространение каменные шатровые колокольни (см. рис. 5.30), в органичных, полных динамики формах которых запечатлены художественные идеалы народа. Их композиция восходит к деревянным прототипам.

«Архитектурная деятельность» патриарха Никона не ограничилась только «правилами» строительства церквей. Энергичный и дальновидный политик, он по достоинству ценил впечатляющее



5.35
Успенская («Дивная») церковь Алексеевского монастыря (1628 г.) в Угличе

воздействие архитектуры. По его инициативе велось строительство трех монастырей: Иверского — Валдайского (1652—1658 гг.), Крестного на Кий-Острове (1660-е гг.), Новоиерусалимского (1656—1685 гг.) и перестройка Патриарших палат (см. с. 226). С каждым из этих сооружений связывались определенные идейно-политические цели. Наиболее смелой и грандиозной была идея патриарха создать в России единый центр всего православного мира — Новый Иерусалим. Воссоздание на берегах Истры иерусалимских святынь имело целью не только воплотить в камне давно вынашиваемую идею о главенствующей роли русской церкви, но и показать осо-

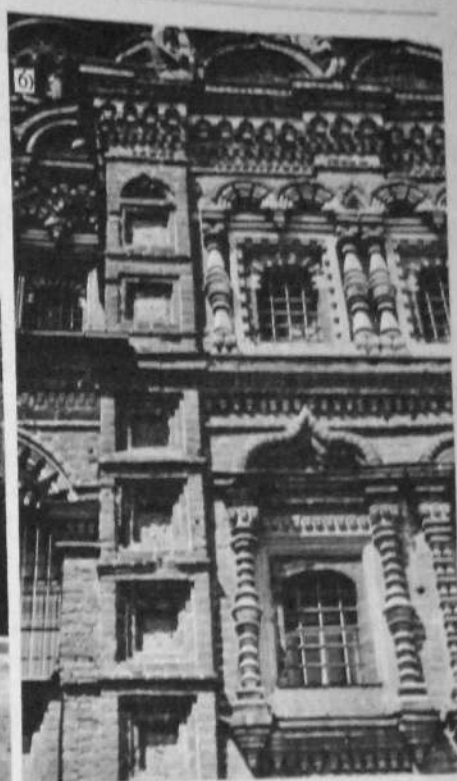


5.36
Церковь в с. Останкино (1649 г.) в Москве.

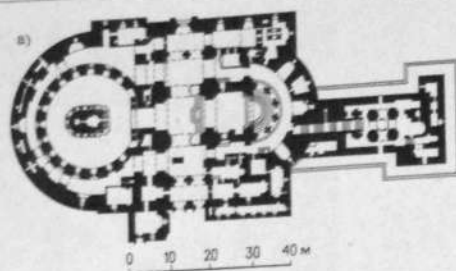
Зодчий Павел Потехин (фото А. А. Тица)
а — общий вид;
б — фрагмент фасада

бое положение ее духовного пастыря, доказать царю, что «священство царства преболе есть». Однако замысел патриарха не мог уже вернуть Россию, ставшую на путь просвещения, к устаревшим религиозным канонам, не наладил он и отношения Никона с царем. Но в истории зодчества Новоиерусалимский монастырь — редкий по убедительности пример идеологической роли архитектуры, ее использования в идейно-художественных целях.

Воскресенский собор Новоиерусалимского монастыря (1656—1685 гг.) в точности повторил сложный план иерусалимского храма Воскресения длиной более 100 м, сохранив размеры его

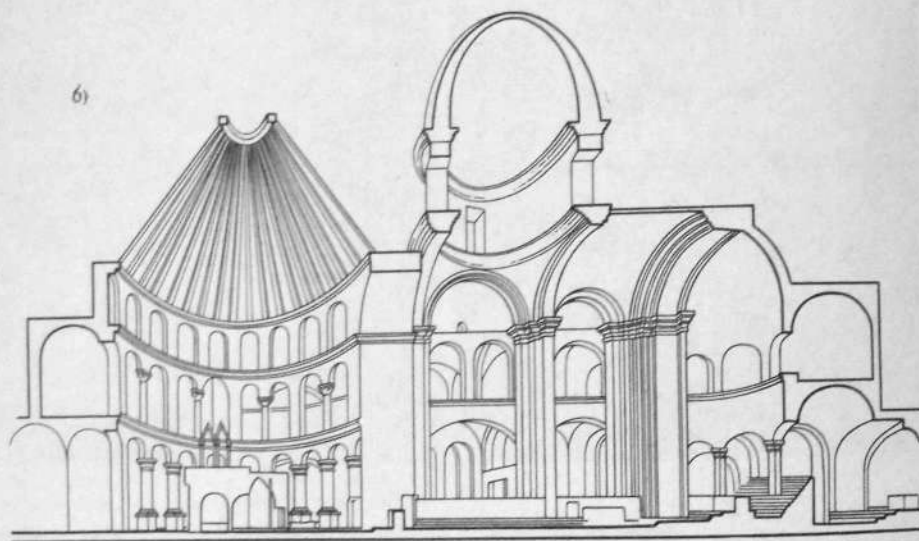


основных частей. Строительство незнакомого типа храма с пещерной церковью, ротондой, колокольней и большим количеством пристроек осуществлялось русскими мастерами по чертежам, модели и описаниям паломников. Это свидетельствует о том, что в середине XVII в. русские зодчие достаточно хорошо разбирались в чертежах и могли на их основании вести строительные работы (рис. 5.37). Замечательно и то, что, повторив основные элементы прославленного храма в Иерусалиме, мастера каменных дел сумели создать национальный памятник архитектуры. Творцы Воскресенского собора переосмыслили честолюбивую узкоцерковную идею Никона и создали вдохновенное произведение, отразившее народные представления о «красоте неизглаженной» Иерусалима и запечатлевшее мирские стремления к праздничным, нарядным формам (рис. 5.38).



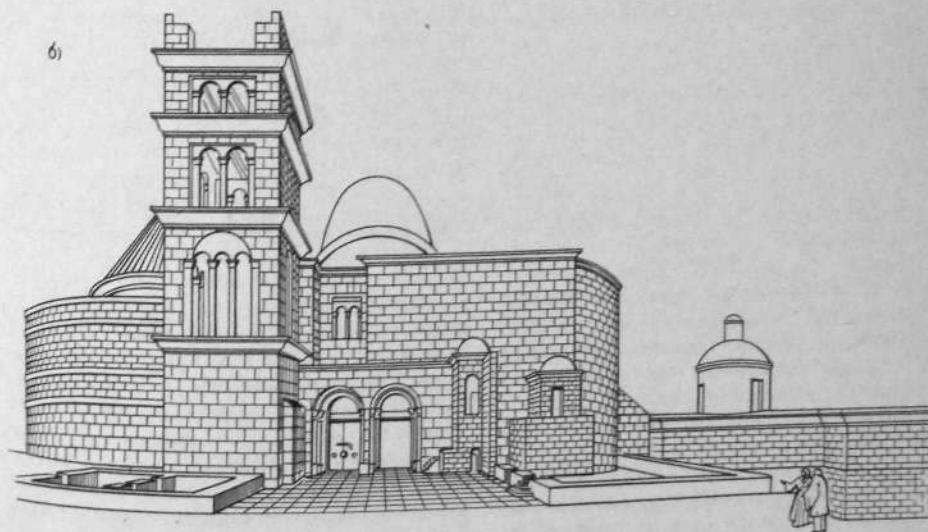
5.37

План Воскресенского собора (1656—1685 гг.) Новоиерусалимского монастыря (а) и разрез собора (б) в Иерусалиме (гравюра XVII в. Б. Амико)



Собор Новоиерусалимского монастыря лишен аскетичности и суровости каменных плоскостей своего прототипа, в его облике как бы материализованы мечты о райской красоте, о светлой, счастливой жизни; его непревзойденное изразцовое убранство было наполнено земным содержанием. Соборные порталы, наличники окон, столбы, карнизы и даже иконостас оплетали растительные узоры, покрывали невиданные изразцовые цветы и расписные травы. Вероятно, и гигантский шатер диаметром 23 м был покрыт поливной цветной черепицей. В 1723 г. шатер обрушился. Вместо каменного шатра в 1756—1761 гг. был сооружен деревянный. В годы Великой Отечественной войны Воскресенский собор был разрушен фашистами и в настоящее время восстанавливается.

Борьба церкви с усилением самодержавной власти отражена также в комплексе построек Митрополичьего дома в Ростове Великом (1670—1683 гг.). Сподвижник Никона — митрополит Иона Сысоевич, создавая Ростовскую митрополию, опирается на архитектурные образы прошлого, как бы напоминая о былом величии церкви. Он окружает Митрополичий двор высокими крепостными стенами с башнями на углах, превращая его в символ духовной твердыни. Не случайно Митрополичий дом часто назывался Ростовским кремлем. Особенно величественны высоко вознесшие свое ложное, но «освященное» пятиглавие надвратные храмы с архаичным мотивом аркатурного фриза (рис. 5.39). Весьма примечательно и сооружение по бокам северных и западных



5.38

Южный фасад Воскресенского собора Новоиерусалимского монастыря (а) и вид собора (б) в Иерусалиме (гравюра XVII в. Б. Амико)

ворот маленьких звонничек, подобных царской башенке у Спасских ворот Московского Кремля, которые как бы олицетворяли равные с царской властью права церкви.

Нарочитая архаизация художественного образа, обусловленная социальным заказом, не смогла все же превозмочь стилистическую направленность своего времени. Плоскости стен над торжественными въездами в Митрополичий двор покрыты ковром кирпичного узорочья, бутафорские боевые окошки башен украшены хоромными наличниками и, что самое главное, центром композиции всего ансамбля является не собор, а площадь, окруженная личными покоями и приемными палатами ростовского владыки. Мастера, руководившие их строительством, сосредоточили основное внимание на светских постройках: Белой и Красной палатах и жилых зданиях, для которых грозная на вид стена с башнями и надвратными храмами служила лишь театрализованной оболочкой.

5.3 Стилистические особенности культового зодчества конца XVII в.

В конце XVII столетия светское начало все глубже проникало в культовую архитектуру, неуклонно прокладывая себе путь сквозь дебри религиозного мракобесия. Реакционная церковно-феодалная культура все еще тормозила общественное развитие, но уже не могла сдержать поступательный ход истории. Расширялся кругозор населения, особенно посадских людей. Воссоединение в 1654 г. украинского народа с русским, возвращение белорусских земель способствуют культурным связям трех братских народов. Украинские ученые-богословы пишут свои труды в России; белорусские резчики, хорошо знакомые с западноевропейскими архитектурными формами, тщательно вырезают колонны в иконостасах московских храмов; идет обмен зодчими между Москвой и Киевом, взаимно обогащая архитектуру.

Русские каменных дел мастера глуб-

же знакомятся с ордерными формами и начинают проникать в тектоническую сущность орденовой системы. В Приказе каменных дел и Оружейной палате увеличивается количество прикладных руководств по архитектуре. Они уже выдаются мастерам для более технически совершенного выполнения строительных работ; так, Семену Ремезову в 1698 г. была дана «строения печатная книга фряжская в пример».

Обусловливаемые жизнью принципы рационализма все активнее проникают в архитектуру, сочетаясь с праздничной декоративностью, что придает произведениям конца XVII в. особую привлекательность и неповторимость. Возникают новые требования к культовым зданиям. Рост городского населения вызывает необходимость увеличения вместимости храмов, а веяния времени отражаются на более регулярной организации объемно-пространственной структуры и увеличении освещенности. Невысокое затесненное и слабо освещенное пространство храма уже не отвечало запросам прихожан и их эстетическим вкусам. Сила светских реалистических тенденций заставляла увеличивать размеры бесстолпных храмов, устраивать несколько ярусов оконных проемов, расчленяя стену на своего рода этажи со строго симметрично расположенными большими окнами. Значительная высота и пролеты бесстолпных храмов приводят к совершенствованию их сводчатых покрытий. Для большей пространственной жесткости в обычных сомкнутых сводах делаются глубокие распалубки.

Интерьеры храмов начинают терять свою замкнутость, отрешенность от реального мира. Высокие просторные помещения, залитые светом, с многоярусными сверкающими позолотой ордерными иконостасами и многоцветной иконописью, включающей бытовые сценки, уже далеки от средневекового облика церкви. Меняется также фасадное убранство храмов. Праздничный декор подчиняется законам симметрии и приобретает большую торжественность, увеличивается количество западноевропейских архитектурных деталей; четкий метрический строй ордерных форм объеди-



5.39
Надвратная церковь
Иоанна Богослова
(1683 г.) на Митро-

полычем дворе в
Ростове Ярославском
(фото А. А. Тица)

няет в единое художественное целое все разнообразие богатой пластической и цветовой отделки.

Искусство периода заката древнерусского зодчества и зари русской классической архитектуры, как и вся эпоха на рубеже XVIII столетия, полно противоречий, что нашло отражение и в облике различных типов храмов. Так, в далеком Соликамске *Троицкий собор* (1685—1697 гг.) сохраняет традиции посадских храмов середины века (рис. 5.40); его крыльцо — плод поразительной народной фантазии и мастерства.

Продолжают возводиться и четырехстолпные соборного типа храмы, в которых также отражаются идейные столкновения кануна нового времени. Особую группу составляют каргопольские церк-

ви. Так, белокаменный двухэтажный храм *Благовещения* 1692 г.) сочетает лаконичность массивного кубического объема с хрупкостью и утонченностью резного узорочья (рис. 5.41). Изящная, словно вышитая, аркатура покрывает апсиды церкви; прекрасные по рисунку и мастерству наличники четко выделяются на глади стен. Тончайшая каменная резьба выполнена под воздействием кирпичных орнаментальных мотивов середины XVII в.

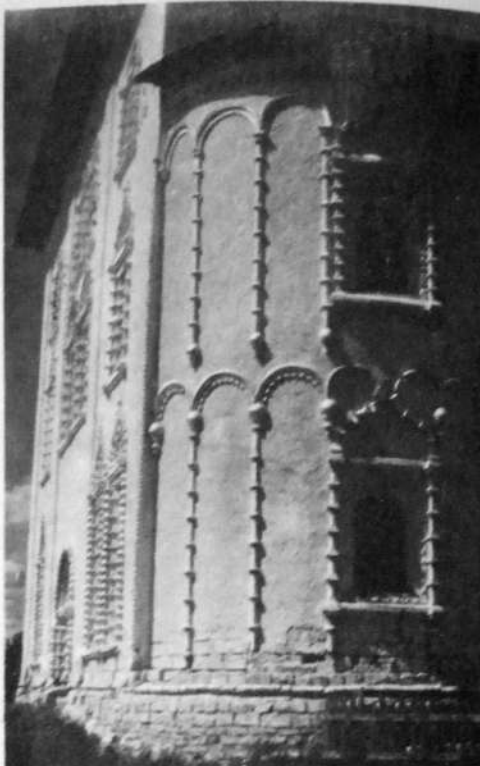
Совершенно в ином художественном плане исполнен *собор Иосифо-Волоколамского монастыря* (1688—1692 гг.). Обычная схема четырехстолпного храма с галереей и пятью главами «одета» в ордерный наряд, как бы воскрешая систему членений Архангельского собора. Но особенно красочно и своеобразно убранство *церкви Николая «Большой Крест»* (1680—1688 гг.). Ее симметричный центральный объем, поставленный на подклет и вытянутый по вертикали, гармонично расчленен на четыре уменьшающихся вверх яруса (рис. 5.42). Традиционное трехчастное членение осуществлено в двух нижних ярусах свободно трактованными дорическими (в первом) и коринфскими (во втором) колоннами на пьедесталах. Третий ярус расчленен сложными пилястроподобными формами, а четвертый — ложными закомарами с тонко модулированными раковинами. Ритм сокращающихся по высоте ярусов развивается и в оконных обрамлениях, уменьшающихся кверху. Особенно замечательны восьмиугольные окна, подготавливающие переход к криволинейным формам завершения. Плоскостные закомары каменного чет-верика приобретают объемность в основаниях глав, имеющих необычную восьмиугольную форму с витыми колонками на углах. Тонкий вкус и знание западноевропейских архитектурных форм позволяют предположить участие в строительстве церкви Николая «Большой Крест» мастеров Оружейной палаты, широко применявших «фряжскую резьбу».

Для нового декоративного убранства служили и многоколонные, испещренные узорочьем, резные иконостасы, и архитектурные керамические детали, и пред-



меты иноземного прикладного искусства. Блестящим примером такой красочной архитектуры, сочетавшей народную узорчатость с ордерными формами, живописность с регулярностью, является «Строгановская» церковь Рождества в Нижнем Новгороде (Горький), освященная в 1719 г. Не имеющая себе равных по тонкости и изяществу белокаменная резьба окаймляет наличники, выступающие на фоне цветных стен, покрытых росписью (рис. 5.43).

В Сольвычегодске возводится собор Введенского монастыря (1689—1693 гг.), который не уступает по технической смелости и новизне «фряжского» декора столбичным сооружениям (рис. 5.44). Обычная схема бесстолпного храма с галерей приобрела в этом грандиозном, высотой 40 м, сооружении особую монументальность. Кубический объем собора возвышается над двухъярусной галереей и апсидами, выдвинутыми впе-



5.40
Крыльцо Троицкого
собора (1685—
1697 гг.) в Соликамске

5.41
Фрагмент церкви Бла-
говещения (1692 г.)
в Каргополе
(фото А. А. Тица)

ред и имеющими равную высоту с папертью. Центричность композиции усиливается пятиглавием и симметричностью плана с одним центрально расположенным крыльцом (рис. 5.45). Принцип ордерного поэтажного членения пронизывает всю структуру храма. Интерколумний трехчетвертных коринфских колонн служит модулем для этого архитектурного произведения. Углы кирпичного параллелепипеда закреплены спаренными каменными колоннами, а его плоскость расчленена антаблементом.

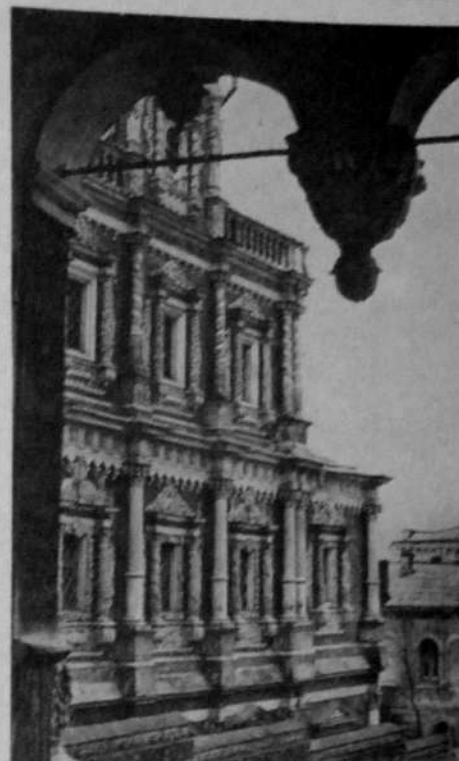
На холодной Вычегде, за тридевять земель от центров античного искусства, была вытесана из белого камня аркада с классическими замками, сандрики и пилястры, капители и пьедесталы, чтобы



5.42
Церковь Николая «Боль-
шой Крест» (1680—
1688 гг.) в Москве

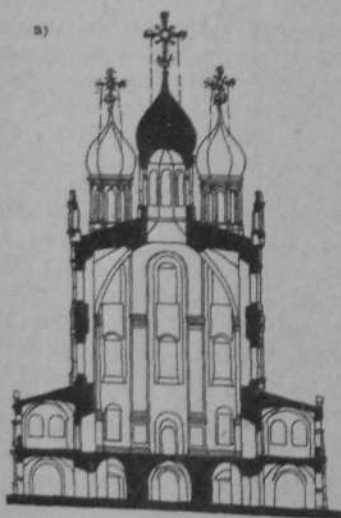
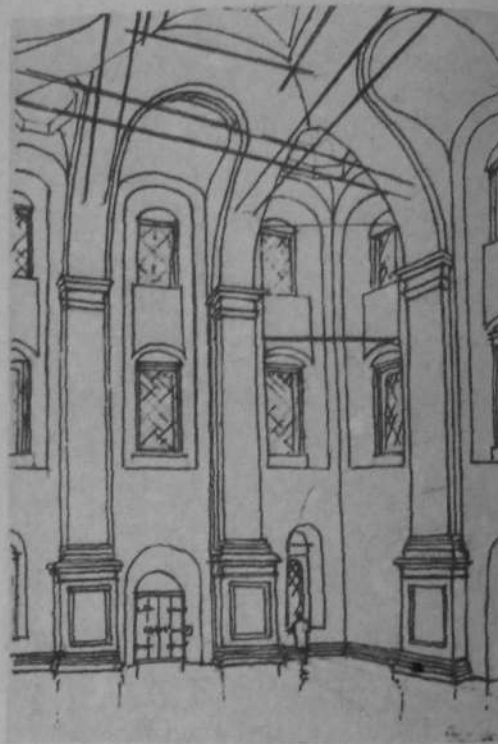
5.43
Фрагмент «Строганов-
ской» церкви Рожде-
ства (освящена в 1719 г.)
в Нижнем Новгороде
(фото А. А. Тица)

украсить православный храм. Безвестные мастера блестяще решили также сложнейшую задачу устройства пяти световых глав над храмом площадью почти 200 м². Они «вырезали» в толще сомкнутого свода пять отверстий для глав. Между угловыми отверстиями над серединой стен были устроены легкие в один кирпич цилиндрические распалубки (рис. 5.46). Образовавшуюся своеобразную систему смыкающихся мощных арок мастера связали в двух ярусах крест-накрест затяжками из полосового железа, а для уменьшения распора придали своду параболическое очертание. Сконцентрированная в восьми точках основная нагрузка воспринималась устойчивыми

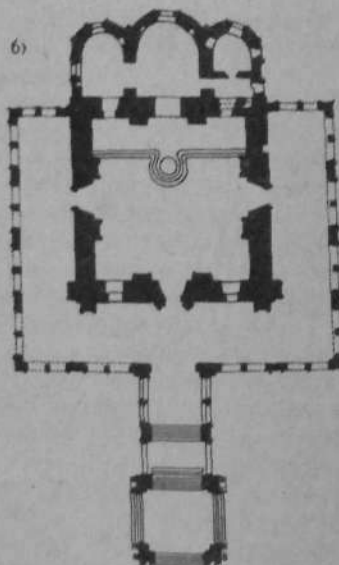


опорами в виде пилястр, выступающих внутрь собора.

Памятники, в которых особенно ярко проявились черты нового, составляют особую группу, причем главенствующее место в ней принадлежит центрическим ярусным храмам. Это стиливое явление конца XVII в. иногда условно называется московским барокко. Возникновению такого названия способствовал декоративный характер архитектурно-скульптурного убранства, широко использующего ордерные детали. Его распространение связано в первую очередь с Москвой и Подмосковьем, с широко образованными людьми, стремившимися применить достижения западно-европейской культуры для преодоления технической отсталости и косности древнерусского быта. В городских домах и усадьбах Нарышкиных и Голицыных можно было встретить западноевропейские произведения искусства.



0 10 м



0 5 10 м

5.44
Введенский собор
(1689—1693 гг.)
в Сольвычегодске
(фото А. А. Тица)

5.45
Введенский собор
в Сольвычегодске
а — разрез; б — план

5.46
Интерьер Введенского
собора в Сольвычегодске

В последние годы XVII в. как лебединая песня древнерусского культового зодчества возникает еще один тип храма-колокольни, соединяющий композицию ярусных деревянных построек с идеей церквей «под колоколы».

Стремление к вертикальным, симметричным решениям башнеобразного характера, присущее постройкам конца века, способствовало использованию широко распространенной в деревянных сооружениях композиции «восьмерик на четверике». Одной из первых построек подобного типа была церковь Иоасафа Царевича (1687—1688 гг.), воздвигнутая Терентием Макаровым в царской усадьбе Измайлово. Этот храм имел трехчастный план. Для симметрии по двум осям алтари заключены в прямоугольник, зрительно равный трапезией. Верхняя летняя церковь поставлена на высокое основание, которым служит зимняя церковь. Образованное за счет отступа гульбище окружает высотный объем храма со всех четырех сторон. Необычно и расположение куполов по оси восток — запад, что характерно для украинских трехчастных церквей.

Идея центрического высотного храма с ярусами восьмериков, располагающихся на четверике, получает блестящее завершение в церквях «под колоколы» на рубеже нового времени. На более совершенной технической основе русские зодчие возрождают давнюю идею совмещения колокольни с храмом в единую композицию.

В церкви Иоасафа Царевича и подобной ей церкви Успения на Покровке (1696—1699 гг.), введенной зодчим Петром Потаповым, колокольни стояли с западной стороны, будучи объединены с храмами «ходовой» папертью. Две вертикали храма и колокольни почти равной высоты нарушали центричность композиции. Это композиционное противоречие в ярусных церквях «под колоколы» было снято постановкой звонницы на своде центрального объема храма.

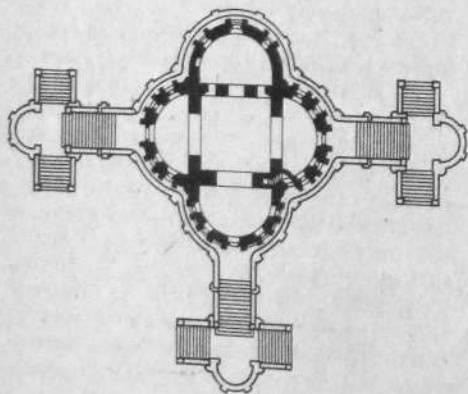
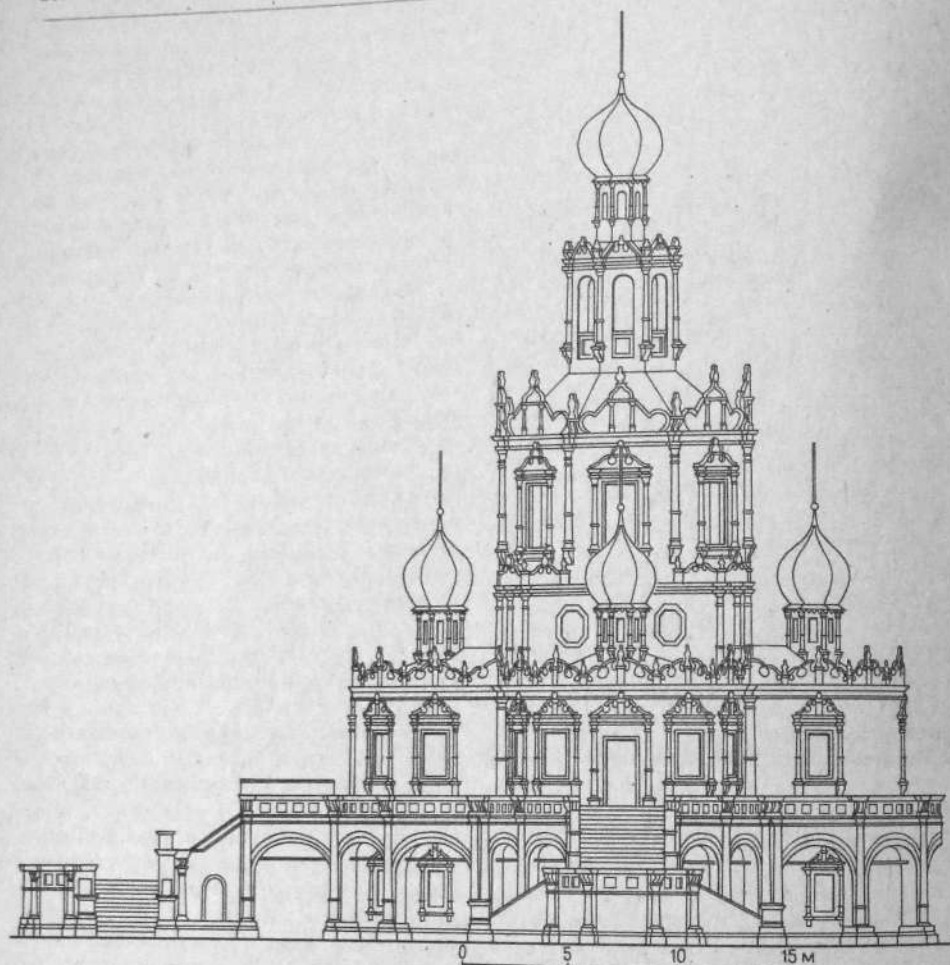
Наиболее органично тип церкви-колокольни выражен в храме Покрова (1693—1694 гг.) в ставшем знаменитым после 1812 г. селе Филях под Москвой. В необычайно гармоничной, полной ди-

намизма и торжественности композиции чувствуется преемственность, идущая от столпообразных храмов XVI в. и их деревянных прототипов.

Основой для башнеобразного сооружения служит кубический объем, к которому с четырех сторон примыкают полукружия более низких притворов и апсиды. Образованная четырехлепестковая форма придала особую жесткость нижней части храма. На четверике устроен световой восьмерик, перекрытый восьмилотковым сомкнутым сводом, а уже на нем установлена колокольня, увенчанная главой на восьмигранном барабане. Четыре меньших главы завершили полукруглые объемы (рис. 5.47).

Необычайно устойчивое основание сочетается с динамичным развитием постройки по вертикали, создавая впечатление естественно растущего ввысь архитектурного организма (рис. 5.48). Галерея-гульбище на мощных арках с симметрично раскинувшимися крыльцами словно связывает храм с землей. На гульбище возвышаются симметрично центральной оси ярусные объемы, убывающие кверху и завершающиеся ажурным восьмериком колокольни. Грани восьмериков и стыки апсид закреплены белокаменными колонками, которые подчеркивают объемно-пространственную структуру здания и воспринимаются на фоне кирпичной стены как своеобразный каркас. Логично, в тектоническом плане, и ограничение гульбища четкой линией ограждения с ширинками, в то время как выше лежащие ярусы завершаются резными декоративными парапетами, смягчающими жесткость карнизов и способствующими лучшему сочетанию высотной части с окружающим пространством (рис. 5.49). Мотив узорных парапетов характерен для западноевропейских и украинских барочных построек. Связи с украинским зодчеством прослеживаются и в четырехлепестковой форме плана церкви Покрова, а также в ориентации ее малых глав по странам света.

В архитектурном убранстве храма, равнозначности объема апсиды, отсутствию фресок и устройстве ложи вместо хоров для заказчиков — родственников



5.47
Фасад церкви Покрова
в Филях (1693—
1694 гг.) в Москве

5.48
План церкви Покрова
в Филях в Москве

5.49
Церковь Покрова
в Филях в Москве
(фото В. Д. Белогуба)

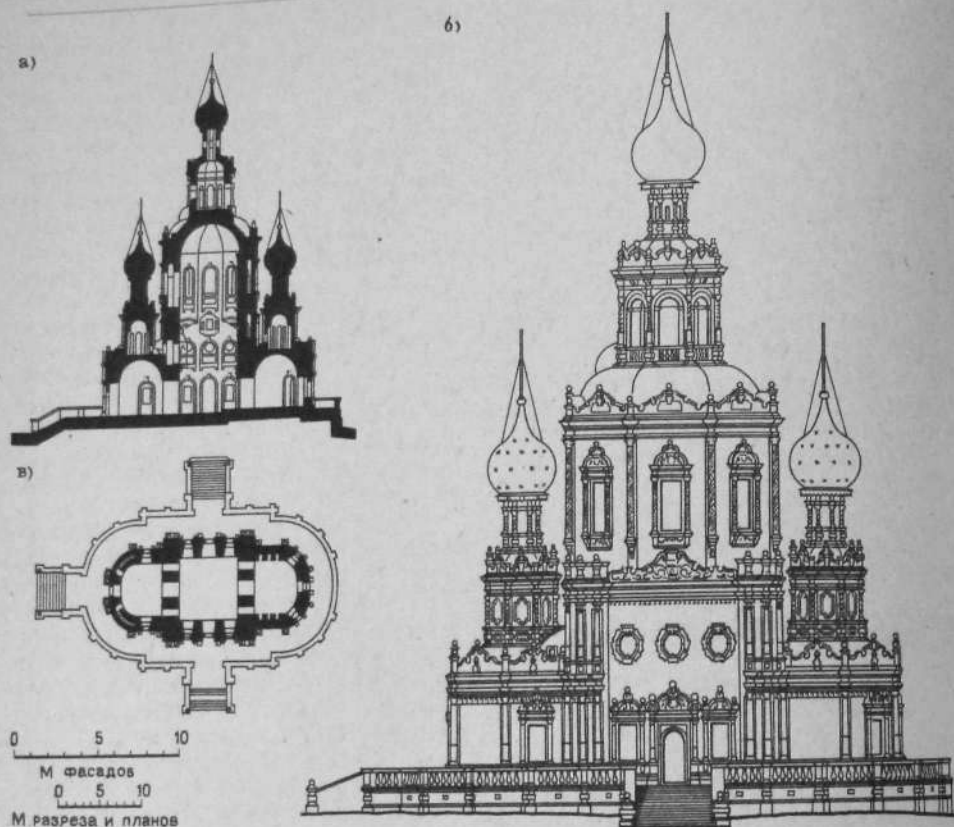


главой, образуя трехглавую композицию по типу украинских, развивающуюся по оси восток — запад (Преображенская церковь в Залужье — 1600 г., Покровский собор в Харькове — 1689 г.).

Крепостной зодчий Яков Григорьевич Бухвостов (или мастер его круга) в этой постройке выступает как опытный каменолодец, знакомый с зарубежной архитектурой и обладающий большим художественным вкусом. Его творчество дает представление об уровне профессиональных знаний каменных дел мастеров в конце XVII в. Например, Я. Г. Бухвостов свободно оперирует западноевропейскими архитектурными формами, о чем свидетельствуют его «подряды», в которых широко употребляется ордерная терминология. В то же время он сохраняет тектоническое мышление, присущее древнерусским зодчим. Для него основной несущей конструкцией является стена, а ордер — пластическим элементом, который он использует для подчеркивания объемно-пространственной структуры, ограничения формы по принципу размещения лопаток.

В церкви также художественно показана с помощью ордерных форм работа стены. Прекрасно выявлена основная несущая роль нижнего четверика. Большие плоскости глухих стен с изящными, наложенными на них восьмиугольными наличниками производят особенно устойчивое впечатление, чему способствует и закрепление углов четверика спаренными колоннами. Характерно, что все колонны и на других ярусах раскрепованы, благодаря чему их восприятие как вертикальной опоры ослаблено. Очень тонко достигнуто мастером зрительное облегчение убывающих кверху форм и взаимосвязь внешнего объема с пространством храма.

Не менее талантливо решен интерьер. Входящий в храм через главный западный портал попадал сначала в небольшое по высоте помещение с затемненным сводом, так как барабаны боковых глав были глухие. Поэтому основной объем высотой более 20 м, залитый светом, производил празднично-торжественное впечатление. Эмоциональная Каждый из трех объемов завершается



приподнятость усиливалась богатством золоченой резьбы на фоне красного тона стены (рис. 5.51). Слово театральная ложа с балдахином, выступает на западной стене балкон для владельцев поместья. Золоченая деревянная резьба иконостаса и ложи дополняются резными балюстрадами арочных проемов внутростенной галереи и наличниками окон, как бы предвосхищая дворцовые интерьеры XVIII в.

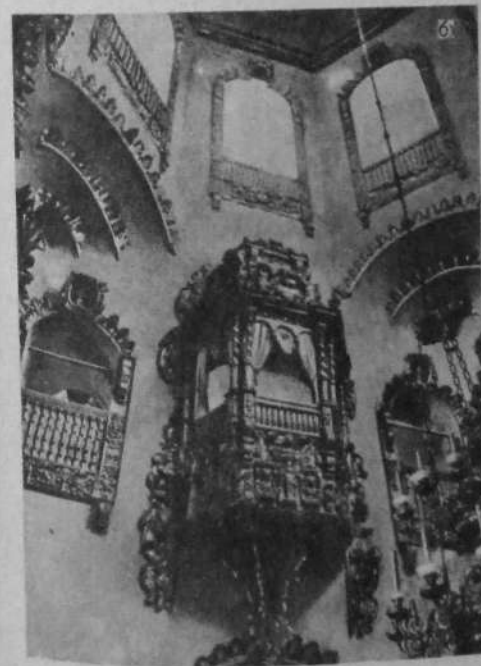
Ярские башнеобразные храмы не всегда завершались звонницей (собор Богоявленского монастыря, 1693—1696 гг. и др.). Среди этих храмов особое место занимает изящная церковь Знамения в Дубровицах (1690—1704 гг.). К центрально расположенному четверику примыкают одинаковые апсиды трехлепестковой формы. Низкому гульбищу придано замысловатое многолопастное

5.50
Церковь Троицы
(1698—1704 гг.)
в с. Троице-Лыково.
Зодчий Я. Бухвостов
а — разрез; б — юж-
ный фасад; в — план

очертание, которому близка конфигурация наружных лестниц (рис. 5.52, а). «Симфония» криволинейных очертаний и плоскостей в этом храме созвучна произведению западноевропейского барокко. Одно время предполагали, что автором церкви в Дубровицах был шведский архитектор Николемус Тессин. Младший; позднее И. Э. Грабарь высказал предположение об участии в ее постройке украинского архитектора И. П. Зарудного.

Необычным для русских храмов яв-

5.51
Церковь Троицы
в с. Троице-Лыково
а — фрагмент фасада;
б — интерьер



ляется и устройство лестницы со стороны алтаря. Но основным отличием является ювелирное декоративное убранство храма, включающее статуарную скульптуру как на фасаде, так и в интерьере (рис. 5.53). Храм облицован белым камнем, а его башнеобразный восьмерик увенчивает вместо главы золоченая корона из кованого железа. Как еще большее святотатство должны были восприниматься простым людом латинские надписи в интерьере православного храма. Использование западноевропейских образных средств, по-видимому, определялось художественными вкусами заказчика — князя Б. А. Голицына — приверженца петровских реформ и западноевропейской культуры, знавшего латинский язык.

Очень показательно сравнение храма Знамения в Дубровицах с церковью Спаса в с. Уборы (1694—1697 гг.). Я. Г. Бухвостов, который считается ее автором, возможно, под влиянием замечательного храма в Дубровицах тоже окружает четверик трехлепестковыми апсидами. Однако он четко разграничивает отдельные криволинейные формы и добивается большей компактности плана благодаря целостной форме гульбища в виде квадрата со скругленными углами (см. рис. 5.52, б). Более рациональное мышление зодчего проявилось и в тектоническом решении храма в с. Уборы. Нижние его объемы выглядят значительно массивнее, чем верхние, в то время как в храме в Дубровицах, наоборот, верхние участки апсид и восьмерика зрительно воспринимаются гораздо более тяжелыми, чем нижние (см. рис. 5.53, а). Это лишний раз показывает, что использование западноевропейских архитектурных форм при сохранении традиционных композиционных и тектонических принципов не лишает произведение национальной выразительности.

Умение использовать новые декоративные детали для зданий привычных типов отличает еще одну постройку Я. Г. Бухвостова — Успенский собор в Рязани (1693—1699 гг.). В основе этого величественного сооружения лежит схема пятиглавого городского собора. Для придания ему большей высоты и пред-

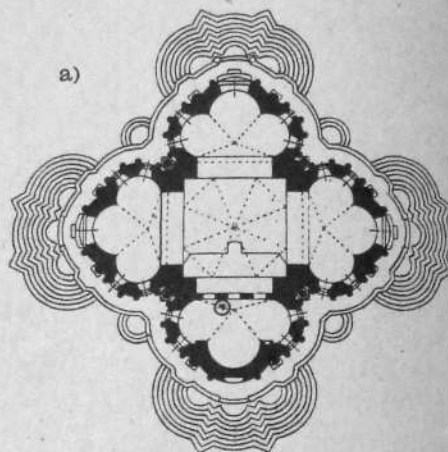
ставительности зодчий ставит его на подклет с открытым гульбищем и устраивает одну парадную лестницу. Крепостной архитектор придерживается обычного трехчастного вертикального членения наружных стен, отвечающего внутренним опорам, которые он делает круглыми, как в Успенском соборе Московского Кремля, и также расставляет их на одинаковых расстояниях.

Стремление к регулярности заметно и в равномерном членении наружных стен, и в симметрии композиции, и в одинаковых размерах оконных проемов (рис. 5.54). Но самым замечательным, придающим рязанскому собору неповторимое своеобразие, является его утонченный пластический декор. Тонкие спаренные колонки делят плоскости фасадов на равные части и задают тон белокаменному узорочью. Словно помпейская роспись, на фоне красной кирпичной стены выделяются изящные наличники окон. Тектоника несущей стены, ее меньшая напряженность в верхних участках художественно выражены в изменении рисунка наличников, уменьшающихся кверху и как бы постепенно исчезающих в массе стены. Особенно это заметно в завершениях наличников, которые в первом ярусе окон представляются сплошным узорным пятном, во втором приобретают характер широкого орнаментального обрамления, в третьем превращаются в небольшое декоративное завершение.

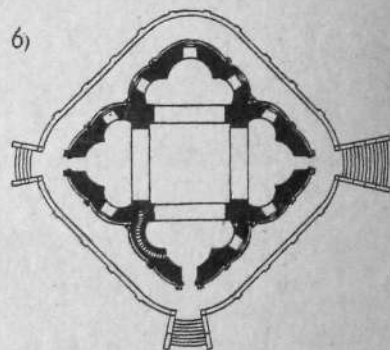
Храм не сохранил первоначальную венчающую часть стен, которая была, по всей вероятности, подобной резным парапетам церкви в Троице-Лыкове. Несмотря на грузность основного объема, Я. Г. Бухвостов придал ему вертикальную устремленность и внес в облик храма элементы светской дворцовой архитектуры. Поэтому собор, если не смотреть на главы, воспринимается как трехэтажные палаты.

Общие тенденции русской архитектуры XVII в. к вертикальным композициям находят выражение в развитии колоколен, в которых тоже применяется ярусная структура.

Блестящим примером мастерства русских зодчих конца XVII в. является



0 5 10 15 м



0 5 10 15 м

5.52
Планы башнеобразных храмов
а — церкви Знамени в Дубровицах (1690—1704 гг.); б — церкви Спаса в с. Уборы (1694—1697 гг.)

колокольня Новодевичьего монастыря (рис. 5.55). Стройный многоярусный столп монастырской звонницы очень гармоничен. Уменьшение восьмериков ввысь, чередование глухих объемов со сквозными, подчеркнутая устойчивость основания придают колокольне тектоническую выразительность и композиционную завершенность. Семидесятидвухметровая динамичная вертикаль объединила в одно целое все монастыр-



5.53
Церковь Знамени в Дубровицах
а — общий вид (фото П. В. Панова);
б — фрагмент;
в — интерьер



5.54
Успенский собор
(1693—1699 гг.)
в Рязани.
Зодчий Я. Бухвостов
(фото А. А. Тица)

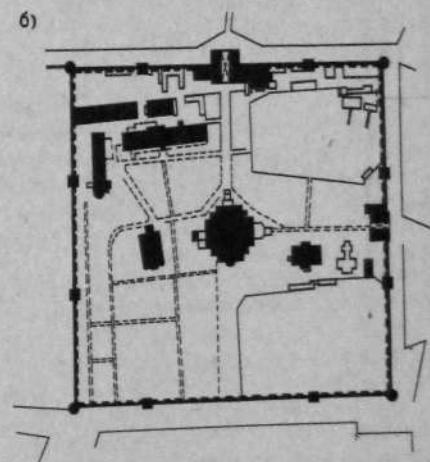
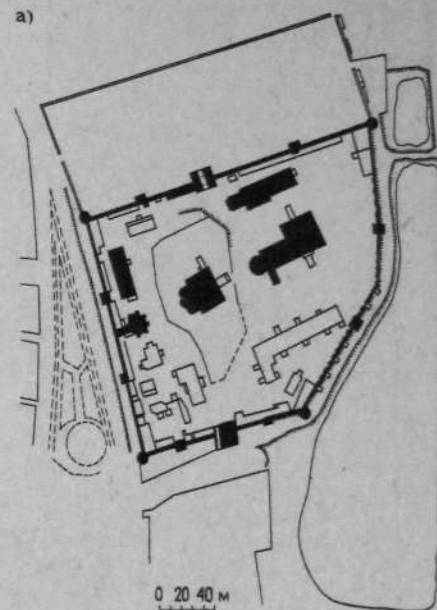
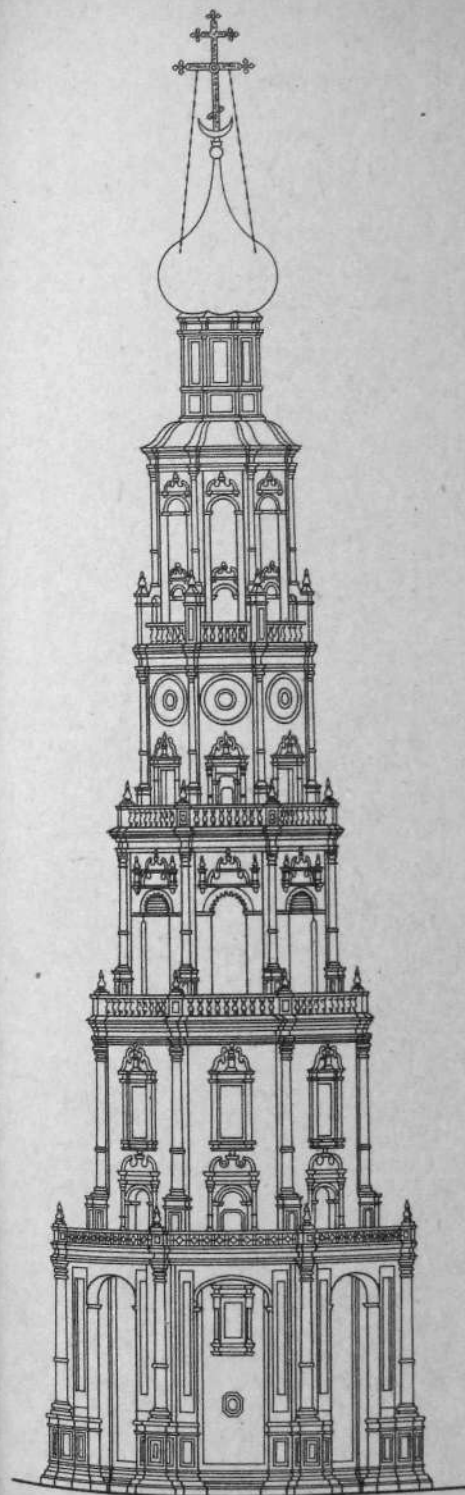
5.55
Колокольня Новоде-
вичьего монастыря
(конец XVII в.)
в Москве

5.56
Планы московских
монастырей
а — Новодевичьего;
б — Донского

ские постройки. Колокольня при подходе с восточной стороны оказывается посередине стены между двумя башнями ограды Новодевичьей обители, усиливая главную композиционную ось монастыря (рис. 5.56). Тенденция к регулярности проявляется и в расположении башен восточной стены.

Прекрасной иллюстрацией изменений принципов планировки в конце XVII в. является Донской монастырь. Строительство «Нового (Большого)» со-

бора (1684 г.) и крепостных стен (1686—1698 гг.) велось по общему замыслу. На пересечении диагоналей квадратной ограды рядом со «Старым» собором (1593 г.) поставлено новое здание центрического плана. Углы ограды укреплены круглыми башнями. Промежуточные прямоугольные башни возведены на равных расстояниях от угловых, а надвратные церкви — посередине северной и западной стен. Геометрические принципы планировки становятся веду-



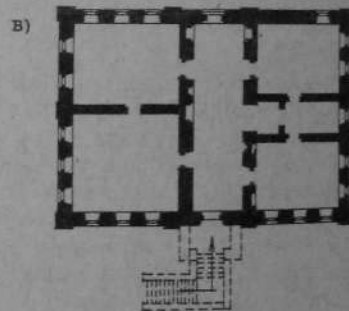
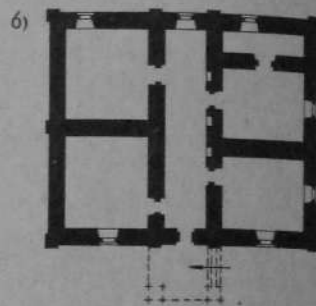
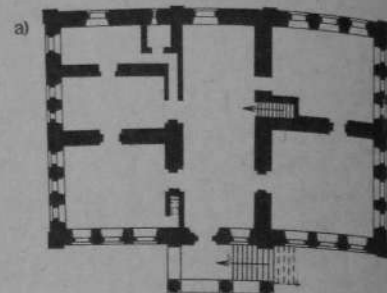
щими, функционально-живописные решения уступают место геометрически правильным симметричным планам.

5.4 Развитие частновладельческого и государственного гражданского зодчества в конце XVII в.

Рационализм проявляется и в ряде градостроительных указов на рубеже XVIII в. В центральных районах Москвы — в Кремле, Китай-городе и Белом городе — запрещается строить вдоль больших улиц деревянные дома, а указ 1704 г. требует располагать каменные здания «по линии улиц». Стремление к более регулярному облику города, к его благоустройству находит отражение и в указе «О наблюдении чистоты в Москве» (1699 г.).

Правительство принимает меры к переходу в городах к каменному строительству, чтобы уменьшить опасность пожаров, уничтожавших целые кварталы, районы, а иногда и города. Кроме требования возводить дома из кирпича, составляются образцовые проекты и даже строятся здания «в пример». Для уменьшения стоимости и большей доступности жителям рекомендуется строить мазанки или обкладывать деревянный каркас сырцовым кирпичом. Все это способствует развитию в конце XVII в. каменного частновладельческого строительства. Кирпичные палаты возводятся не только в Москве, Новгороде, Пскове, торговых приволжских городах, но и в далекой Вологде, в сибирских вотчинах Строгановых, в затерявшихся среди дремучих лесов городках.

Проникновение в консервативный русский быт светского мировоззрения, расширение кругозора лучших представителей посадского населения, борьба против феодального гнета способствовали изменению традиционных форм жилого дома. Совершенствуются типы жилых зданий с сенями в виде коридора и четырехчастной планировкой. Появляются палаты с встроенными лестни-

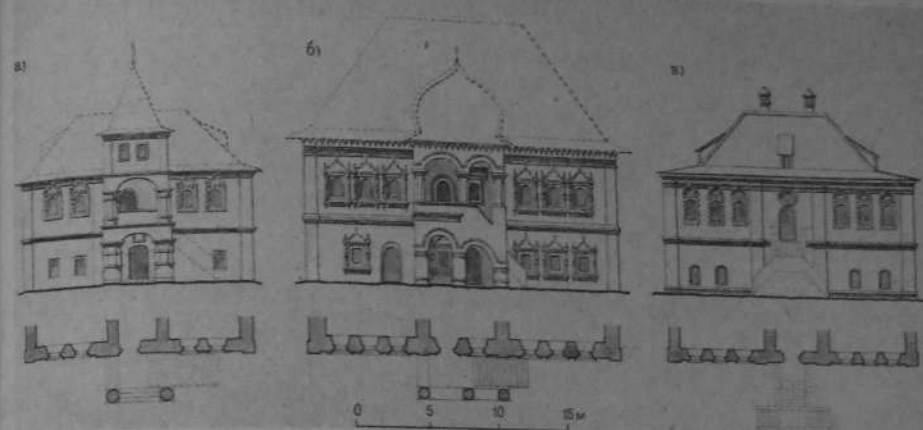


0 5 10 15 м

5.57

Планы посадских домов с сенями в виде коридора
а — дома Зелейщикова (конец XVII в.) в Чебоксарах;

б — дома Ушакова (конец XVII в.) в Москве;
в — дома Дергаловых (начало XVIII в.) в Романове-Борисоглебске (Тутаев)



5.58

Эволюция композиции многокомнатных жилых зданий с удлиненными сенями (чертеж А. А. Тица)

новских (1640—1680 гг.) в Курске;
б — дом Зелейщикова (конец XVII в.) в Чебоксарах; в — дом Дергаловых (начало XVIII в.) в Тутаеве

цами, получает распространение одно-палатный посадский дом.

Стремление уменьшить опасность пожаров приводит к сокращению деревянных надстроек и расширению нижних каменных этажей. В посадской среде получает развитие схема многокомнатного жилого дома, сохраняющая в плане трехчастное деление. Место сеней в таких домах занимает достаточно широкий коридор, в который ведет «красное» крыльцо. С одной стороны коридора располагались две большие парадные палаты, а с другой — жилые комнаты поменьше (рис. 5.57).

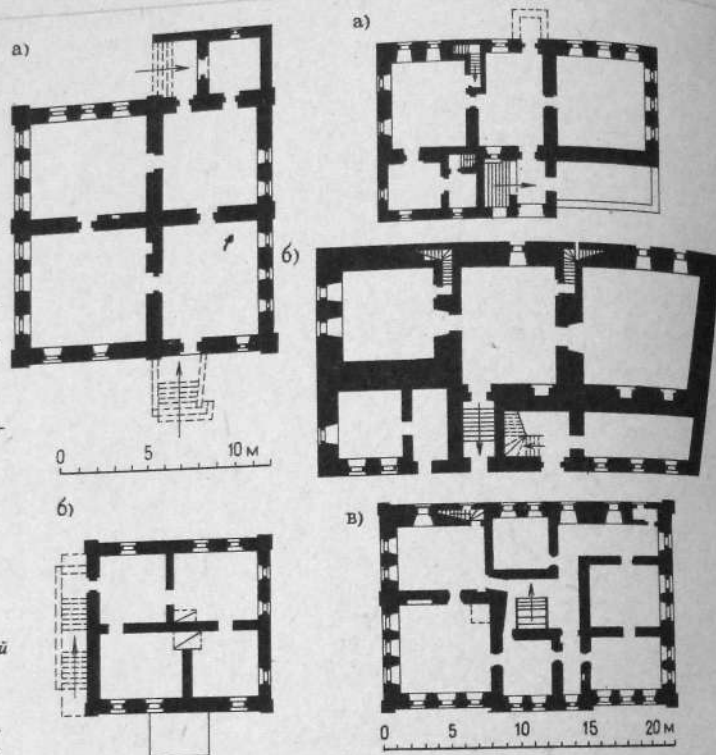
Изменяется и композиция жилых зданий, отражая общую направленность архитектуры к регулярности. Достаточно сравнить общий вид многокомнатных жилых построек с удлиненными сенями середины — конца XVII и начала XVIII в., чтобы в этом убедиться (рис. 5.58).

Так, палаты Ромодановских (1640—1680 гг.) в Курске имеют сильно развитое крыльцо с теремком, которое является основным вертикальным ак-

центом (рис. 5.58, а). В доме Зелейщикова в Чебоксарах (конец XVII в.) роль крыльца уменьшается (рис. 5.58, б). Благодаря четкому ритму одинаковых узорных наличников и более богатому пластическому решению карнизов фасада становится более статичным с преобладанием горизонтальных членений.

Еще меньшее значение во внешних объемах здания имеет крыльцо в доме Дергаловых (рис. 5.58, в) в Тутаеве. Композиция этого дома очень целостная и уравновешенная, чему способствует строго симметричная система вертикальных и горизонтальных членений. Для достижения строгой симметрии фасада с входом по его оси зодчие сдвинули дверной проем относительно середины коридора и левую лопатку по отношению к внутренней несущей стене (рис. 5.58, в). Функционально оправданная живописность композиции, принцип реалистического выражения внутренней структуры здания с помощью лопаток и наличников разной формы, характерные для прошлых периодов, уступают место в доме Дергаловых симметрии и математически строгому ритмическому строю.

Экономичность и простота четырехчастной схемы плана, как отмечалось, способствовали ее распространению. Классическим примером четырехчастного дома может служить старая часть



5.59

Планы посадских домов с четырехчастным построением
а — дом Пушкиновых (более древняя часть) в Горьком (конец XVII в.);
б — дом по пер. Достоевского, 3 (начало XVIII в.) в Калуге

5.60

Планы посадских домов со встроенными лестницами
а — дом де Барани (вторая половина XVII в.) в Пскове;
б — дом на Романовой горе (конец XVII в.) в Пскове;
в — дом Конуникова (конец XVII — начало XVIII в.) в Гороховце

дома Пушкиновых (рис. 5.59, а) в Нижнем Новгороде (конец XVII в.). Квадратный в плане дом расчленен двумя внутренними стенами на четыре неравных помещения. Самая большая комната служила приемной-столовой, а самая маленькая — сенями. На углах и против торцов внутренних стен на фасаде сделаны лопатки, которые делят стены на неравные части. По традиции в парадные и жилые помещения выходят вдоль одной стены три окна.

Иную картину мы наблюдаем в небольшом доме в Калуге начала XVIII в. (рис. 5.59, б). Лопатки в нем расположены лишь по углам, в комнаты выходят не три, а два окна. Характерно уменьшение толщины внутренних стен и их сдвиг, позволяющая более рационально разместить печи.

Стремление к улучшению бытовой организации дома, подчас вопреки вековым традициям, особенно ярко проявляется в постепенном отказе от

красы и гордости хозяина — «красного» крыльца, игравшего столь важную роль в древнерусском этикете: «со перва крыльца (площадки) поклон вели, со другого хлебом-солью встречали, а со третьего вино-брагу подносили».

Выдвинутые вперед открытые со всех сторон «красные» крыльца создавали зимой большие неудобства. Стремление улучшить эксплуатационные качества главного крыльца приводит к устройству лестницы в специальной пристройке. В ней открытые проемы заменяются окнами, столбы — стенами, и крыльцо со временем превращается в лестничную клетку, заключенную в каменную коробку.

На первых порах «красное» крыльцо с открытыми проемами начинает ставиться вдоль наружной стены, более органично примыкая к зданию (рис. 5.60, а). Такое расположение крыльца предохраняло его от сквозных ветров и позволяло уменьшить размеры

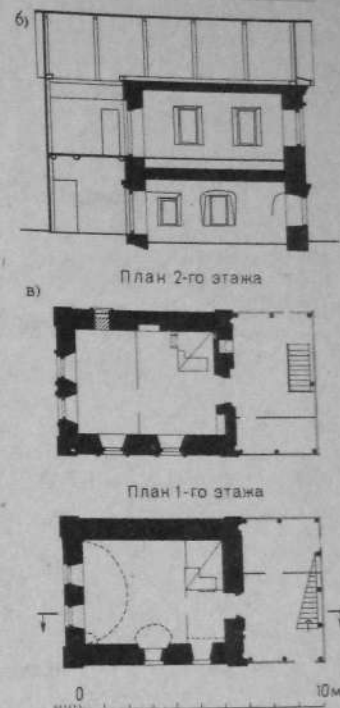


5.61

Дом Белова (начало XVII в.) в Гороховце
а — общий вид (реконструкция А. А. Тица);

б — разрез;

в — планы первого и второго этажей



двора, что играло немалую роль в городах. В дальнейшем лестница включается в объем дома, но продолжает оставаться у наружной стены с внутренней стороны (рис. 5.60, б), и, наконец, на грани XVIII в. лестница вносится в середину здания и становится внутренней лестничной клеткой, как например, в доме Конуникова в Гороховце (рис. 5.60, в). Соответственно меняется плановая схема здания. Сени занимают центральное место, их можно уже назвать передней или вестибюлем. Они являются связующим звеном, вокруг которого группируются остальные помещения.

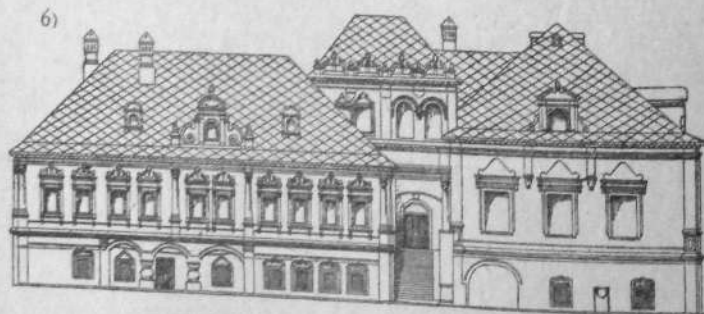
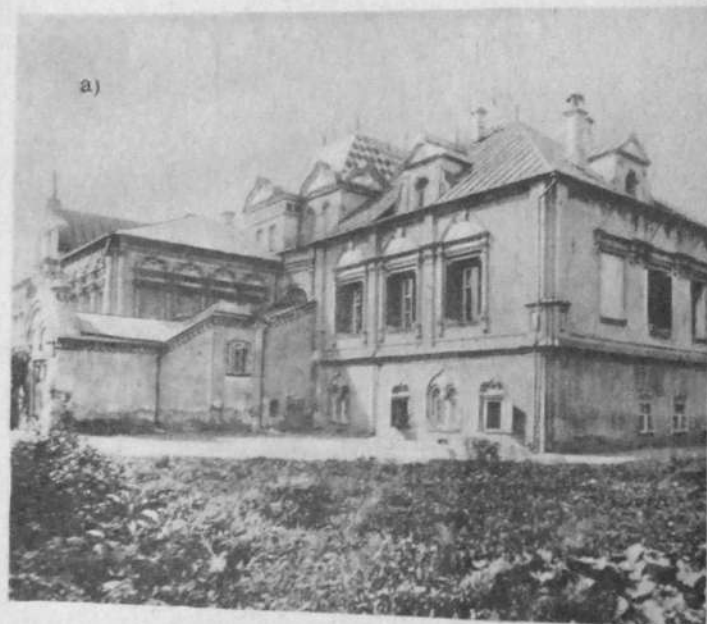
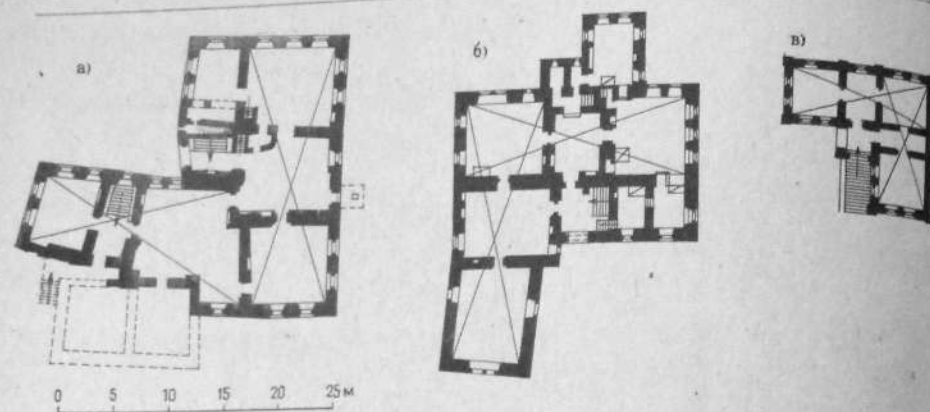
Таким образом, на рубеже XVIII столетия зарождается новый тип жилого здания с парадной внутренней лестницей и вестибюлем, дальнейшее развитие которого относится к петровскому периоду. В это время получает распространение однопалатный каменный дом, знаменующий начало нового этапа в застройке древнерусских городов, когда

каменное строительство становится относительно массовым.

Простейшая жилая ячейка древней Руси — изба с сенями, чтобы уменьшить опасность пожара, начинает выполняться в камне. Эти «каменные избы» сооружались малоимущей частью посадского люда и сохраняли многие черты народного жилища (рис. 5.61). Нередко в кирпиче возводились только подклет и палата, а сени, как и прежде, оставались деревянными.

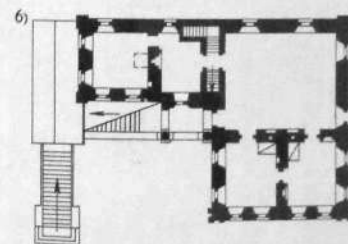
В конце XVII в. приобретает планировочное завершение также тип богатого купеческого дома «глаголем». Купеческая верхушка, стремясь отойти от посадской среды, перенимала черты боярского быта. Так, богатейшие купцы при постройке дома предусматривали отдельную женскую половину с особыми покоями для жены и дочерей.

В доме Трубинских (конец XVII в.) в Пскове объединены уже под углом в одно целое две трехчастные ячейки



5.62
Планы посадских
домов «глаголем»
конца XVII в.
а — дом Трубиных
в Пскове; б — дом
Никифора Ямского
в Пскове;
в — дом в Зарядье-
ском пер., 13 в Москве

5.63
Палаты Юсуповых
в Б. Харитоньевском
пер., 21 (конец XVII в.)
в Москве
а — общий вид;
б — реконструкция
главного фасада



5.64
Палаты Романовых
на ул. Разина, 10

(XVII в.) в Москве
а — общий вид;
б — план

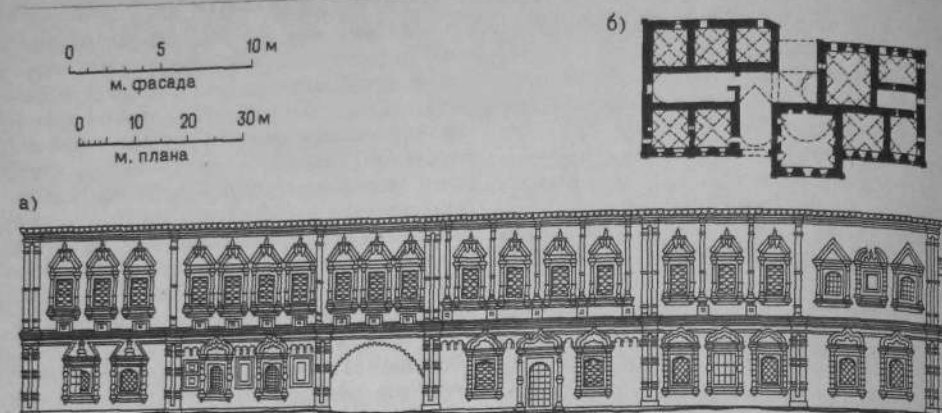
Дальнейшее совершенствование таких зданий можно наблюдать в псковском доме Никифора Ямского (рис. 5.62, б); его плановая организация проще: две трехчастные ячейки совмещены в единую композицию с одним, расположенным в углу парадным крыльцом, с верхнего рундука которого ведет вход и в мужскую, и в женскую половины. Рациональность решения и бытовые преимущества этой схемы были использованы московскими каменщиками. Ими в Зарядье был построен небольшой Г-образный дом с предельно простой планировкой (рис. 5.62, в).

Если «лучшие» люди посада — «гости» — стремились подражать быту феодальной верхушки, то «худородные дворяне» и «приказные дьяки» не чуждались некоторых черт более демократического посадского уклада, что сказывалось на организации их жилища. Боярско-дворянское жилое строительство очень многообразно и в гораздо большей мере, в силу материальных возможностей, отражает вкусы и потребности заказчиков.

Консервативное родовитое боярство придерживалось традиций хоромного строительства с большим количеством различных палат, соединявшихся сенями и переходами с девичьими теремами и жилыми чердаками, а зачастую и с домовою церковью (палаты Юсуповых в Б. Харитоньевском пер., 21; конец XVII в., рис. 5.63). Средние слои «служилых людей» возводили каменные здания, сочетавшие принципы планировки посадских домов с более живописной композицией хором (рис. 5.64).

Особую группу составляют палаты, строившиеся сторонниками западно-европейских новшеств. Именно в их каменных палатах наиболее наглядны перемены, подготавливавшие появление дворцовых построек XVIII в.

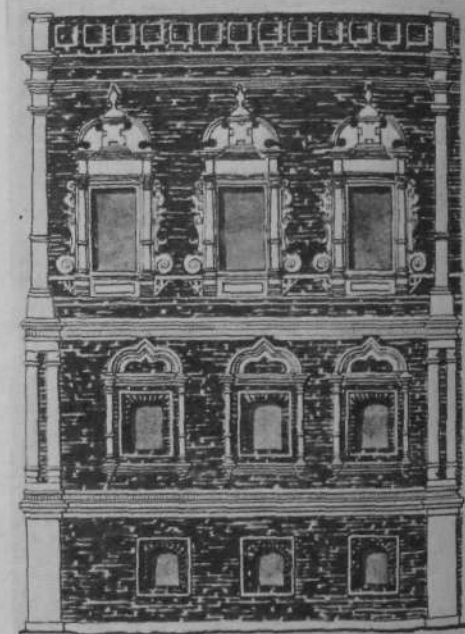
Переход от свободной композиции обособленных в пространственном и конструктивном отношении объемов, из которых слагались хоромы, к более регулярной компактной композиции и центрально-осевому построению уже заметен в московских палатах В. В. Голицына (рис. 5.65). Каменная часть с сенями посередине (рис. 5.62, а). Приемные помещения хозяина зодчий делает большими и выдвигает на улицу; в парадные сени ведет широкая встроенная в объем здания лестница. Женские приемные комнаты меньше и отодвинуты в глубь участка; вход в них намного скромнее.



этого здания, законченного около 1689 г., представляла собой почти правильный параллелепипед с несколько смещенным с оси выступающим объемом столовой палаты. Этот расположенный в средней части объем сохранял главенствующее значение и в пространственной структуре здания. Если в архитектурных формах первого этажа, расположении окон, рисунке наличников чувствуется традиционный подход, то второй этаж с четким строем однотипных оконных обрамлений говорит о новых художественных идеалах. Весьма знаменательно членение выступающей стены столовой палаты колонками, поставленными в каждом простенке, а не фиксирующими места примыкания внутренних стен.

Элементы ордерной системы, большая регулярность, устройство анфилады приемных комнат, отделанных на «фряжский» манер, являются приметами перехода к возведению дворцовых построек на Руси.

Достаточно геометрически правильные очертания плана московских палат боярина И. Б. Троекурова, находившихся по соседству (Георгиевский пер., 4) с домом В. В. Голицына. Вдоль главного фасада, выходившего на Охотнорядскую площадь, размещалась анфилада парадных комнат. Здание завершалось парапетом, ограждавшим гульбище, окружавшее чердак. Четкая линия парапета ограничивала фасады, благодаря чему строение выглядело более монументаль-



5.65
Палаты В. В. Голицына (около 1689 г.) в Москве
а — фасад (реконструкция П. Д. Барановского и Н. Н. Соболева); б — план первого этажа

5.66
Фрагмент фасада палат И. Б. Троекурова в Георгиевском пер., 4 (XVI—XVII вв.) в Москве (эскиз А. А. Тица)

ным и целостным. Палаты Троекурова строились в несколько этапов, а потому их фасады дают наглядную картину изменения декоративных форм (рис. 5.66). Подклет здания, возможно, даже восходит к XVI в. Фасад второго этажа со спаренными колонками по углам и в местах примыкания внутренних стен, с узорными наличниками и небольшими арочными оконными проемами типичен для середины XVII в. Столь же характерен, но для конца XVII в., и третий этаж. Окна становятся больше и приобретают прямоугольные очертания, наличники включают ордерные формы. Их основой являются две коринфские колонки на консолях с антаблементом. В членениях карниза также сказываются принципы построения классического антаблемента.

Тенденция к ордерным закономерностям, метрической организации пространственной структуры здания и симметричному построению его композиции наблюдается и в других постройках дворцового типа. Грандиозные, длиной более 170 м, каменные подклеты царского дворца в с. Воробьево, которые уговорился сделать в 1685 г. «каменщик Артюшка Данилов с товарищи», имеют геометрически правильную форму плана (рис. 5.67). В основе его построения лежит модульный принцип повторения одинаковых пространственных ячеек, и лишь центральная часть представляет исключение.

Изменения идейно-художественных принципов в построении дворцового комплекса особенно наглядны при сравнении Воробьевского дворца с Коломенским. В комплексе палат в с. Воробьево сознательно выделен главный — парадный фасад и его центральная часть со столовым залом. Служебные части дворца как бы спрятаны сзади. Хозяйственные дворы закрыты боковыми корпусами и оградой.

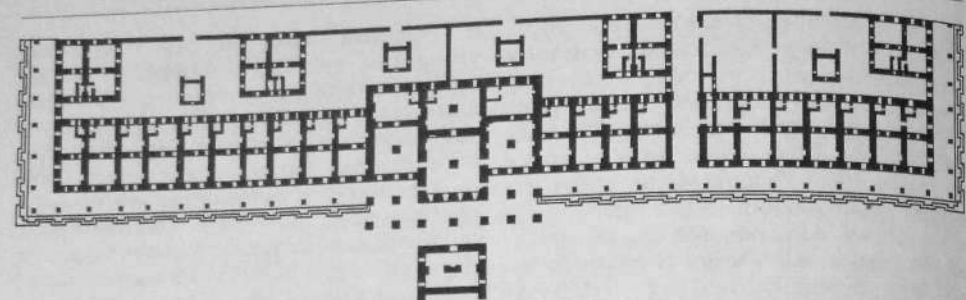
Прием симметричной композиции палат с центральным расположением столовой был творчески использован и развит «каменного дела художником» Дмитрием Аксамитовым в Лефортовском дворце (1697—1699 гг.) на Яузе. Палаты располагались по старинке на подклете

и состояли как бы из отдельных «хоромин», связанных сенями и завершавшихся каждой своей кровлей; в здании имелись гульбища, а на чердаки вели внутростенные лестницы. Но, несмотря на это, план палат сподвижника Петра I отличается принципиально новыми чертами (рис. 5.68). Он вписывается в прямоугольник, строго симметричен, его размеры подчиняются математической закономерности. Это вызвало даже устройство необычных для древнерусских палат двух симметрично расположенных одинаковых парадных лестниц и сеней. Огромный столовый зал площадью около 330 м² был функциональным и композиционным центром всего сооружения; он главенствовал как в плановой, так и в объемной композиции здания.

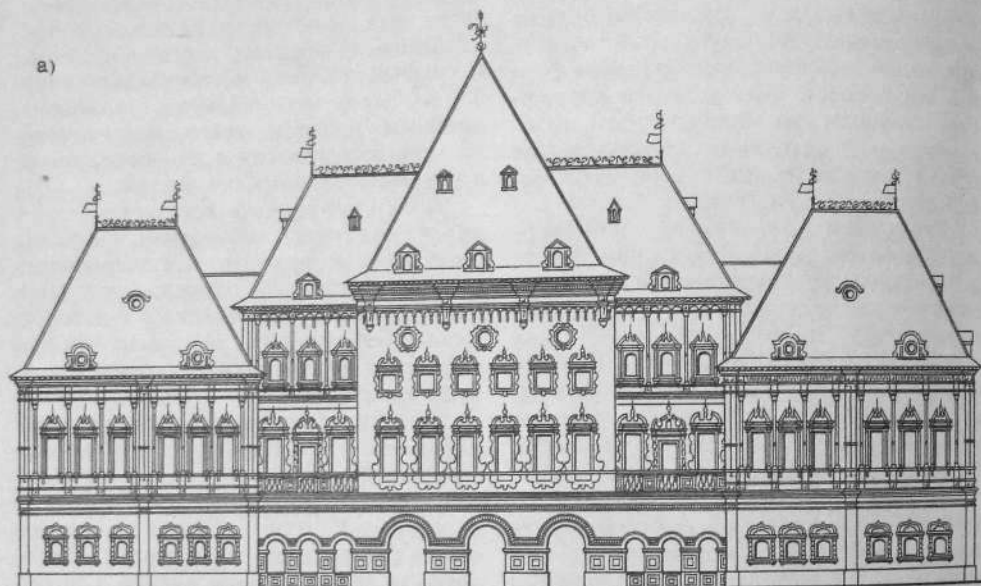
Прием компоновки хоромного строения из отдельных помещений, имевших определенное практическое назначение и соответственные размеры, уступает место принципу подчинения в некоторой мере обезличенных пространственных ячеек главному залу, являющемуся центром композиции.

Элементы светского художественного мировоззрения проникают и в монастырское строительство. Так, Царские Чертоги в Троице-Сергиевом монастыре (конец XVII в.) обладают многими чертами дворцового сооружения. Двухэтажное прямоугольное здание с двумя большими лестницами, которые были разобраны в XVIII в., и парадной анфиладой комнат, с четким ритмом спаренных «по-фряжски» окон, с богатой отделкой керамическими поясами и расписанным красками под граненую кладку фасадом можно рассматривать как своеобразного предшественника дворцов XVIII в. (рис. 5.69).

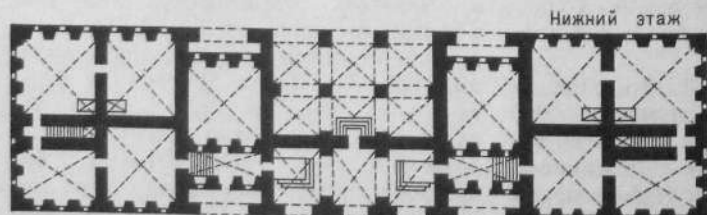
Отсутствие большой столовой палаты в Чертогах объясняется наличием в монастыре парадной Трапезной. В огромном столовом зале для торжественных приемов (более 500 м²) не было внутренних столбов. Успехи строительной техники на рубеже нового времени позволили перекрыть пролет в 15 м без промежуточных опор. Распор свода подгоняется мощными стенами и системой металлических затяжек. Первоначально



a)



6)



0 1 2 3 4 5 6 саж

5.67
План каменных подклётов дворца (1685 г.) в с. Воробьево. Зодчий А. Данилов (чертеж 1752 г.)

5.68
Лефортовский дворец (1697—1699 гг.) в Москве. Зодчий Д. В. Аксамитов а — фасад (реконструкция Н. Н. Соболева); б — план



5.69
Фрагмент северного фасада Царских Чертогов (конец

XVII в.) в Троице-Сергиевой лавре в Загорске (фото А. А. Тица)

Трапезная была крыта тесом. Железная кровля и уникальные металлические стропила были выполнены в середине XVIII в.

План Трапезной (1685—1692 гг.) Троице-Сергиева монастыря характерен для трапезных второй половины XVII в. (рис. 5.70). Помещение Трапезной связано с церковью Сергия, которая замыкает ее восточный торец. Пространство основных помещений (сени, зал, церковь) развивается по одной оси, образуя анфиладу. Пятно плана приближается к прямоугольнику с небольшим выступом для обслуживающих помещений. Трапезная, как и раньше, расположена на хозяйственных подклетах, но уже окружена гульбищем, на которое ведут одна или две парадные лестницы.

Особенно поражает богатство и декоративность отделки трапезных конца XVII в. (Симонова монастыря, 1677—1680 гг.; Новодевичьего, 1685—1687 гг.,

Солотчинского под Рязанью, 1686 г.). В это время в обителях, предназначенных для смирения и ухода от мирской жизни, возводятся великолепные строения, своим праздничным светским видом как бы призывающие к радостям бытия.

Торжественный фронт коринфских, колонн, обвитых красочными виноградными лозами, с роскошными резными порталами, приподнятых над землей и завершенных полосой декоративных (диаметром 3 м) раковин, встречал паломников и «смирненных» иноков (рис. 5.71).

Красочность архитектурных форм дополнялась яркой окраской стен («в шахмат»), тонким узором резных колонок наличников и сверкающих изразцовых вставок. Эти наглядные приметы «обмирщения» культового зодчества видны и в интерьерах трапезных палат и храмов. Церковь, борясь за влияние на души верующих, использует новые средства для утверждения своей власти. Так, богато расписанный свод Трапезной Троице-Сергиева монастыря, роскошные паникадила, белокаменные резные порталы, серебряная и золотая

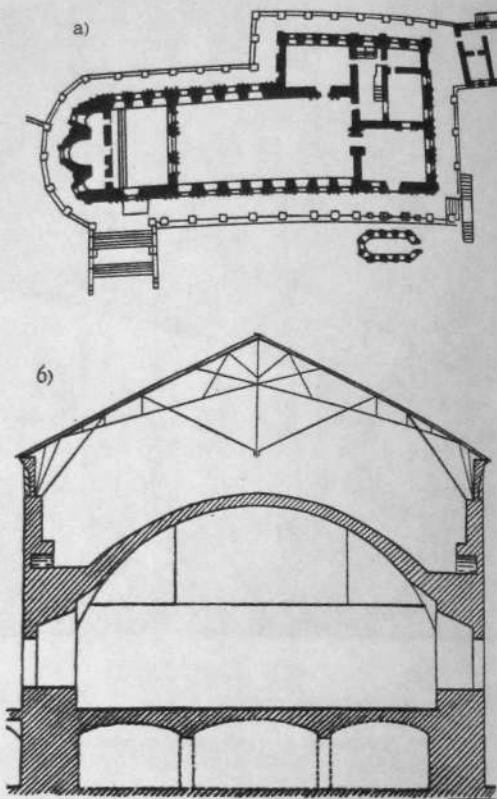
посуда в поставках, весь облик просторного нарядного помещения предвосхищают дворцовые залы «дворянского» века (рис. 5.72).

Не уступает дворцовым постройкам по богатству внешней отделки резиденция митрополитов Крутицких в Москве. Духовные пастыри используют для своего подворья схему боярских хором. Каменные двухэтажные палаты соединялись переходами с домовою церковью и летними покоями (рис. 5.73). В 1693—1694 гг. Л. Ковалевым «под смотрением» каменных дел подмастерья О. Старцева строится еще один величественный переход, связавший митрополичьи покои с соборной церковью Успения (1685 г.).

Рядом с палатами был устроен парадный въезд с надвратным так называемым Крутицким теремом. Со сплошь облицованным цветными изразцами фасадом, увенчанный высокой кровлей с прорезным гребнем, теремок стал композиционным центром ансамбля. Слово драгоценный ларец, покрытый красочной финифтью, выделяется въезд на фоне строений. Колонны, напоминающие коринфские, обвиты виноградными лозами, растительный орнамент покрывает классические обломы и привычные полочки, карнизы и кронштейны (рис. 5.74). Майоликовый орнаментальный ковер Крутицкого теремка невольно воскрешает в памяти одно из последних замечательных произведений владимиро-суздальского зодчества — Георгиевский собор в Юрьеве-Польском с его сплошным белокаменным узорочьем.

Проникновение светских начал даже в культовую архитектуру обусловлено глубокими идеологическими сдвигами. Постепенная эволюция религиозного мировоззрения сопровождалась расширением научных знаний. В последние годы XVII столетия на Русь все больше проникает иностранная научная литература и различные практические руководства. Государевым мастерам были уже знакомы трактаты Джакомо Виньола, Скамоцци, Ганса Блюма по архитектуре.

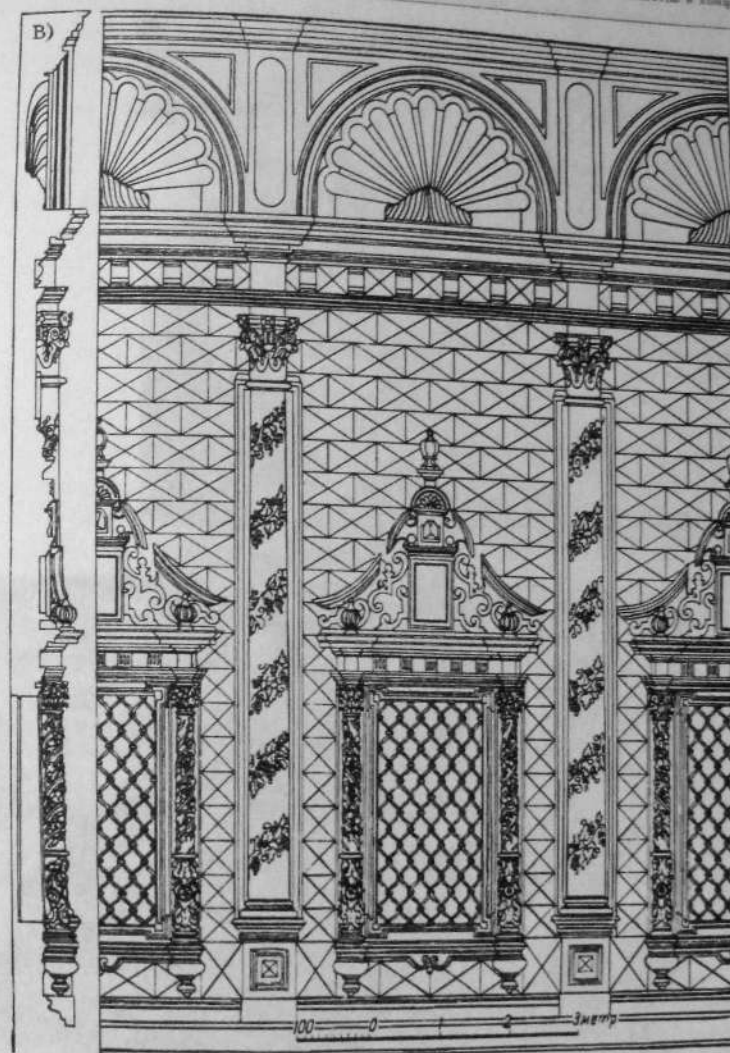
Появляются и первые отечественные руководства по архитектуре и строительству. В 1687 г. в Москве открывается



5.70
Трапезная (1685—1692 гг.) Троице-Сергиевой лавры в Загорске
а — план основного этажа; б — поперечный разрез;
в — фрагмент фасада

первое высшее учебное заведение — Славяно-греко-латинская академия, на рубеже XVIII в. начинают действовать Пушкарская и Навигационная школы. Среди посадского населения получают распространение руководства по «цифирной счетной мудрости».

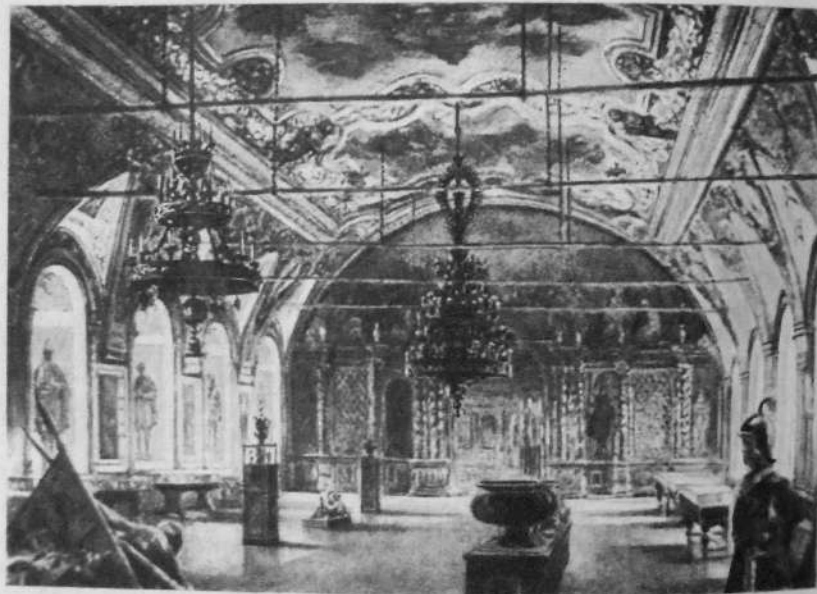
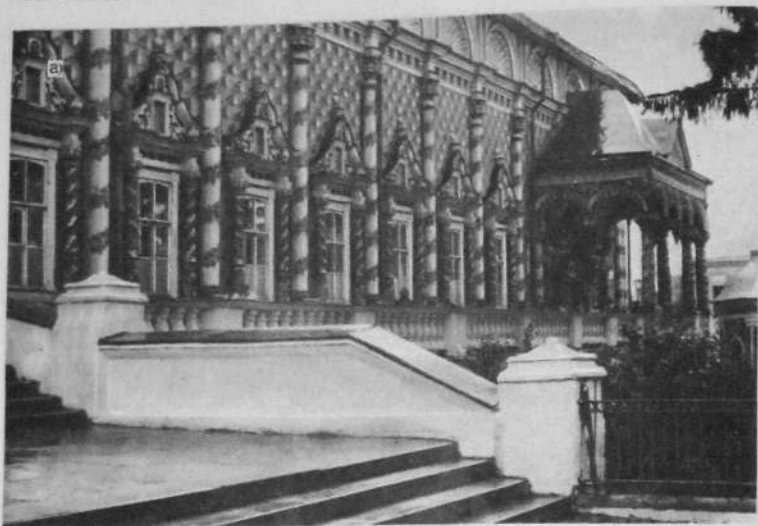
Среди множества деревянных изб и хором строятся промышленные предприятия; вместо деревянных наплавных мостов начинают возводиться каменные. Так, Всехсвятский каменный мост, находившийся на месте нынешнего Большого Каменного моста через Москву-



реку (1687—1692 гг.), представлял собой весьма сложное сооружение. По обеим сторонам проезжей его части размещались каменные лавки. Въезд и выезд с моста защищали башни с запиравшимися на ночь воротами.

Еще более ярким памятником петровских преобразований является Сухарева башня. Земляной город к тому времени потерял фортификационное значение, и построенные в 1692—1695 гг. под наблюдением Михаила Чоглокова Сретенские ворота с палатами над ними превраща-

ются в общественное сооружение. В течение последующих трех лет им же надстроен третий этаж и, наконец, в 1698—1701 гг. здание завершается высокой ярусной башней. Эта восьмигранная башня, увенчанная шатром, с часами и государственным гербом, сменила обычную для Древней Руси надвратную церковь, словно возвещая победу светского начала. Гражданские функции здания были закреплены размещением в нем Школы математических и навигацких наук; в верхнем ярусе башни

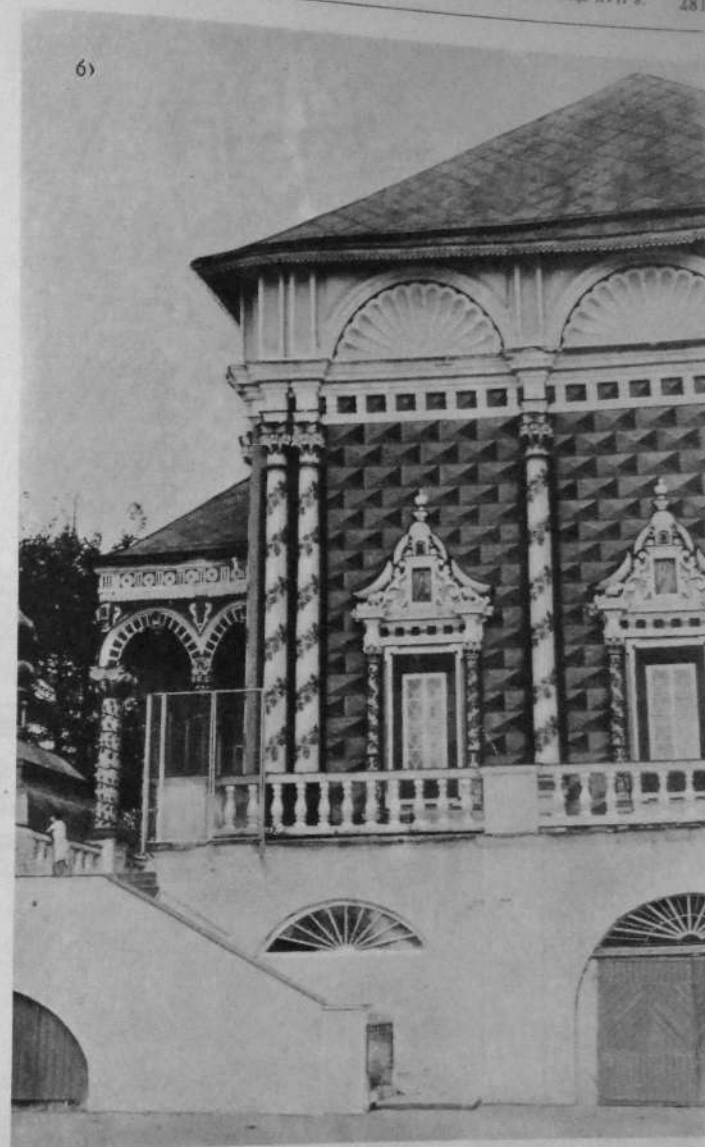


была оборудована первая в России астрономическая обсерватория, в которой вел наблюдения Я. В. Брюс — сподвижник Петра I.

Однако архитектура Сухаревой башни сохраняла много черт древнерусского зодчества. Палаты стояли на подклетном этаже, и их окружало гульбище, на которое вело парадное открытое крыльцо. Планировка палат была осу-

ществлена также по традиционной схеме «избы со связью» (рис. 5.75). Сени выполняли функции «распределительного узла», по сторонам которого располагались хорошо освещенные палаты (рис. 5.76).

Динамичность композиции с характерным ярусным построением сочеталась с метрическим строем белокаменных колонок с коринфскими капителями и



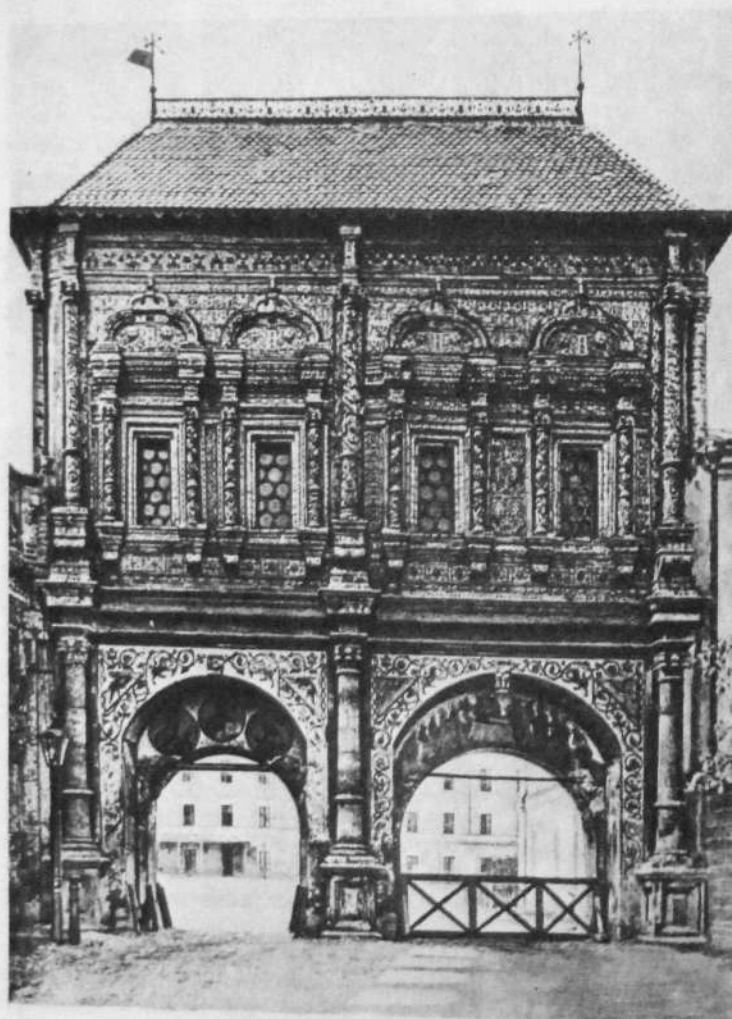
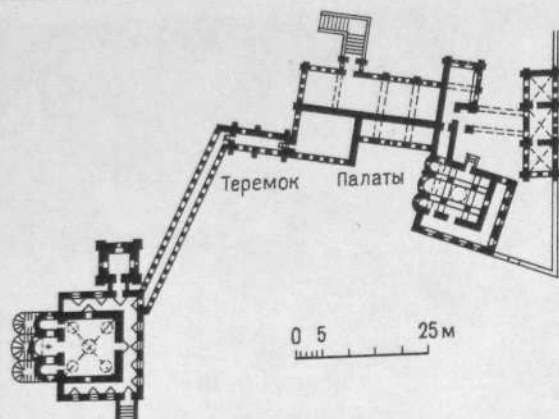
5.71
Общий вид (а) и фрагмент (б) Трапезной
Троице-Сергиевой лавры в Загорске
(фото А. А. Тица)

5.72
Интерьер Трапезной
Троице-Сергиевой
лавы в Загорске

четкими линиями оригинально трактованных антаблементов. Живописное богатство пластических форм, присущее древнерусскому зодчеству, сдержанное ордерной структурой, придавало художественную неповторимость этому уникальному произведению М. И. Чоглокова. Архитектурный образ Сухаревой башни, имеющий параллели с ратушами Северной Европы, получил дальнейшее

развитие в общественных сооружениях Петербурга.

Завершает развитие архитектуры XVII в. замечательный ансамбль светских зданий на Красной площади. В 1680 г. над Воскресенскими воротами Китай-города надстраивается палата, и они завершаются двумя каменными шатрами. Боевые ворота превращаются в своеобразную триумфальную арку,

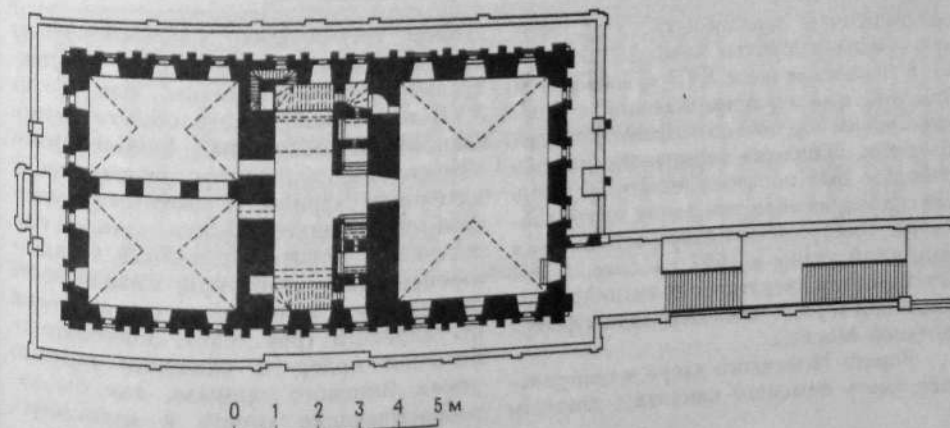
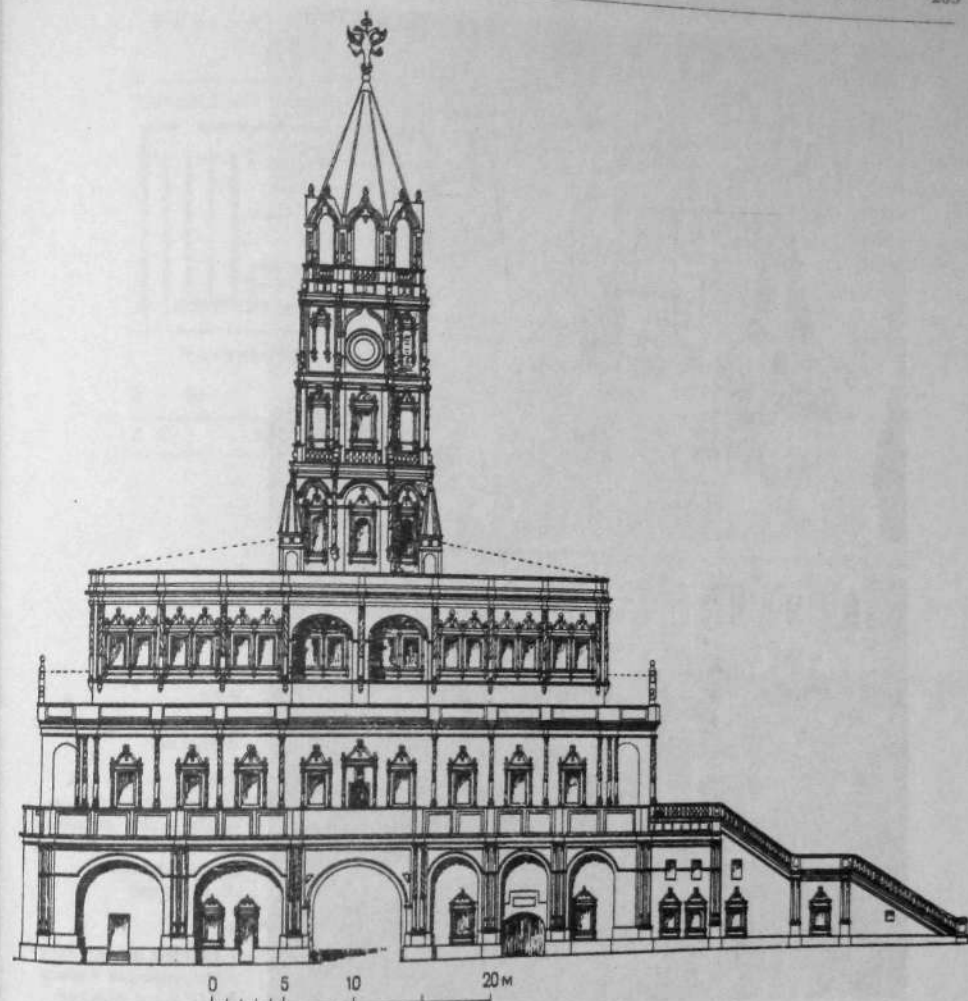


5.73
План ансамбля загородной резиденции митрополитов Крутицких в Москве

5.74
Надвратный теремок (1693—1694 гг.) на Крутицком подворье в Москве. Зодчие Л. Ковалев и О. Старцев (фото П. В. Панова)

5.75
Фасад Сухаревой башни (1692—1701 гг.) в Москве. Зодчий М. И. Чоглоков

5.76
План второго этажа Сухаревой башни в Москве





5.77
Воскресенские ворота
в Москве

5.78
План Красной пло-
щади у Воскресенских
ворот (конец XVII в.;
реконструкция
А. А. Тица)

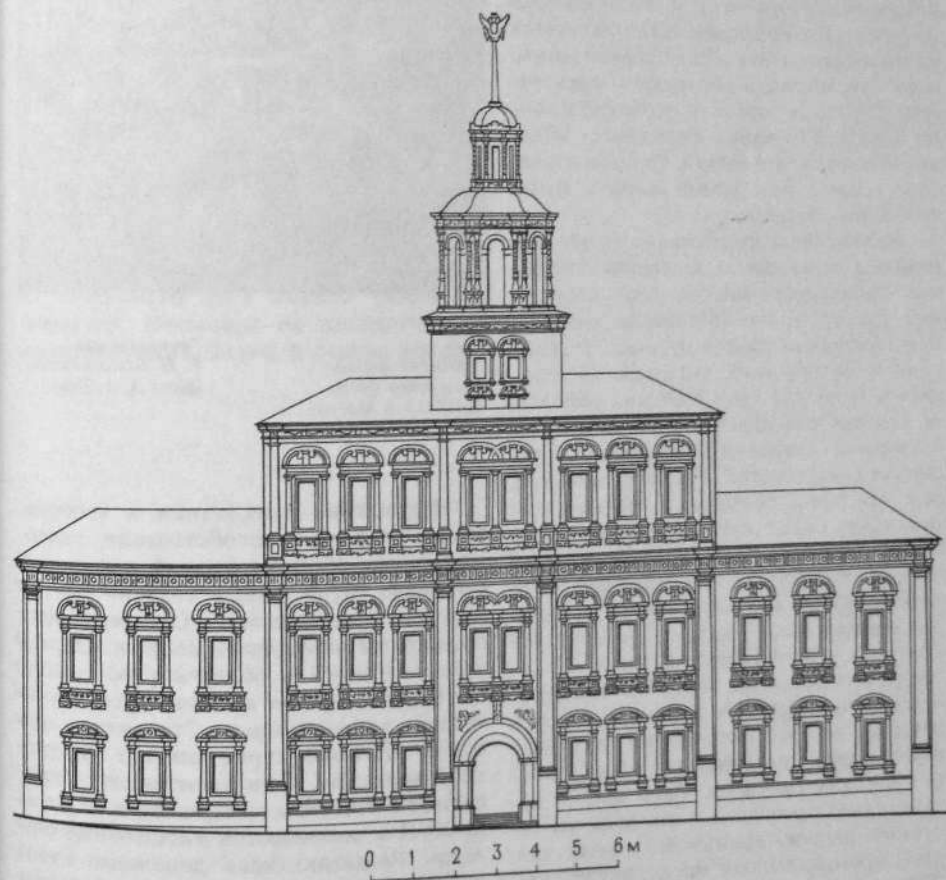
5.79
Главный фасад Зем-
ского приказа (конец
XVII в.) в Москве

оформлявшую парадный въезд на главную площадь Москвы (рис. 5.77).

В последние годы XVII в. возводится Земский приказ, примыкающий к Воскресенским воротам со стороны Красной площади. Напротив него, за Казанским собором, был построен Монетный двор. На сохранившейся закладной плите значится: «построен сей двор ради делания денежной казны в 1697 г.» (рис. 5.78). Фасады этих трехэтажных зданий фланкировали торжественный въезд на форум древней Москвы.

Ворота Монетного двора и центральная часть Земского приказа с главным

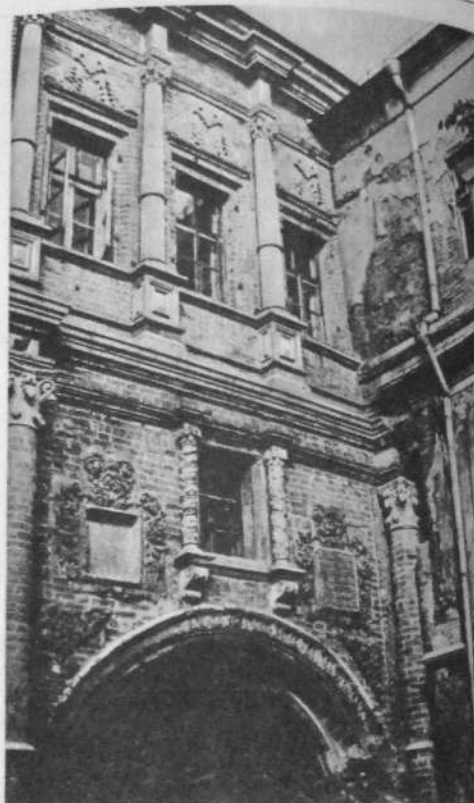
входом увенчивались башнеобразными композициями (рис. 5.79). Их архитектурные формы типичны для конца XVII в. и имеют много общего. Ордер становится основным организующим композицию элементом; белокаменные наличники, фризы с цветными изразцами объединяют изощренность древнерусского узорочья с деталями западноевропейской архитектуры; живописность форм и силуэта сочетается с принципами регулярности (рис. 5.80). Знаменателен большой ордер и сандрики нижнего этажа Земского приказа, как бы перебрасывающие «мост» к архитектуре России.



Семнадцатым веком завершается 700-летний период каменного древнерусского зодчества, вписавшего не одну замечательную страницу в летопись мировой архитектуры.

Феодалные оковы, сдерживавшие социальное и научно-техническое развитие Руси, ослабевают, ростки новых торгово-денежных отношений и рационального мировоззрения упорно пробиваются сквозь закоснелые формы домостроевского быта и схоластические догмы богословия. Более практичные, здравые взгляды политически окрепшего служилого дворянства и экономически преуспевающего купечества сказываются на многих сторонах общественной жизни и ее материальной оболочке — архитектуре. Ширится торговля, особенно в конце XVII в., с Северной Германией, Фландрией и далекой Англией. Становятся более тесными культурные связи с Польшей и Голландией.

Расширению кругозора и проникновению в искусство и зодчество элементов западноевропейской художественной культуры способствовала совместная творческая работа русских, украинских и белорусских умельцев. Историческое единение трех братских народов, во многом исходивших из общих архитектурных тенденций, взаимно обогащало их мастерство. Русские каменных дел мастера, резчики и иконописцы осваивали новые художественные принципы и строительные приемы, классическую терминологию, передавая свой опыт и умение ученикам. Не могла пройти незамеченной деятельность Осипа Старцева, построившего в Киеве Николаевский (Военный) собор и собор Братского монастыря. Не могли не оказать влияние на русских зодчих ордерные композиции многоярусных иконостасов белорусских резчиков. Сама жизнь настоятельно требовала строительства гостиных дворов, административных зданий, промышленных предприятий, ставила все новые практические задачи, обязывала зодчих искать новые технические и художественные решения.



5.80
Фрагмент фасада
Монетного двора
(1697 г.) в Москве

(реставрация
Р. П. Подольского,
фото А. А. Тица)

Накопление прикладных и теоретических знаний способствовало совершенствованию строительной техники, а сложение «буржуазных связей» меняло методы производства. Централизация государственной власти сопровождалась регламентацией в области строительства. Нормализуется архитектурно-техническая документация. Становится все более обычным строительство «против (по) чертежа». Совершенствуются проектные и отчетные материалы, а на исходе XVII в. осваиваются масштабные чертежи. Развивающиеся денежные отношения приводят к распространению подрядного способа ведения строительных работ. Происходит также разделение строительных профессий.

Благодаря совершенствованию строительной техники увеличиваются пролеты сводов, создаются оригинальные бесстолпные перекрытия и высотные композиции ярусных храмов «под колокола», уменьшается толщина стен, а усиления распора погашаются за счет более рациональных конструкций сводов и металлических связей; улучшается освещение палат, возрастают размеры оконных проемов, вместо арочных начинают устраиваться плоские железобетонные перемычки.

Унификация архитектурно-строительных деталей, соблюдение одинаковых размеров балок, переплетов, декоративных резных деталей, выполнявшихся уже специальными артелями, требовали единообразия архитектурных форм, согласованности их размеров. Этим тенденциям отвечала сложившаяся в течение веков и получившая повсеместное распространение в Европе ордерная система. Ее принципы со временем начинают осваиваться, и ордерные формы из декоративных элементов постепенно превращаются в структурные. Освоение достижений архитектурно-строительного дела носило творческий характер. Несмотря на декоративность архитектурных форм, в основе которых

лежали европеизированные классические образцы, мастера XVII столетия сохраняли присущую древнерусскому зодчеству тектоническую выразительность и принципы размещения декора, отличающиеся от западноевропейского барокко.

Белокаменное узорочье, наложенное на плоскость кирпичной стены, многоцветность красочного изразцового узора, нарядность и живописность наружных росписей, несмотря на симметричность, регулярность структуры здания и ордерные формы, придают произведениям «московского барокко» яркое национальное своеобразие. Оно проявляется в праздничном облике архитектурных сооружений, их органической связи с природой и окружающей средой, в глубокой народности образов и использовании традиций деревянного зодчества.

Конец XVII в. — это связующее звено между древнерусским зодчеством и архитектурой XVIII столетия, время, подготовившее почву для нового художественного мировоззрения, способствовавшего творческому восприятию ордерной тектонической системы и формированию мастеров архитектуры для перехода к регулярному гражданскому строительству.

6 АРХИТЕКТУРА СТИЛЯ БАРОККО (первая половина XVIII в.)

6.1 Основание и начало строительства Петербурга

Первые годы XVIII в. ознаменовались для России важными историческими событиями, связанными с борьбой за выход ее к Балтийскому морю, что было жизненно необходимо для существования государства.

Карл Маркс в работе «Секретная дипломатия XVIII века» писал: «Ни одна великая нация не существовала и не могла существовать в таком удалении от всех морей, в каком пребывала вначале империя Петра Великого... ни одна великая нация никогда не мирилась с тем, чтобы ее морские побережья и устья ее рек были от нее оторваны. Никто не мог себе представить великую нацию, оторванную от морского побережья. Россия уже не могла оставить в руках шведов устье Невы, которое являлось естественным выходом для сбыта продукции»... (Цит. по кн. «История Ленинграда», т. 1, с. 28, Изд-во АН СССР, 1955).

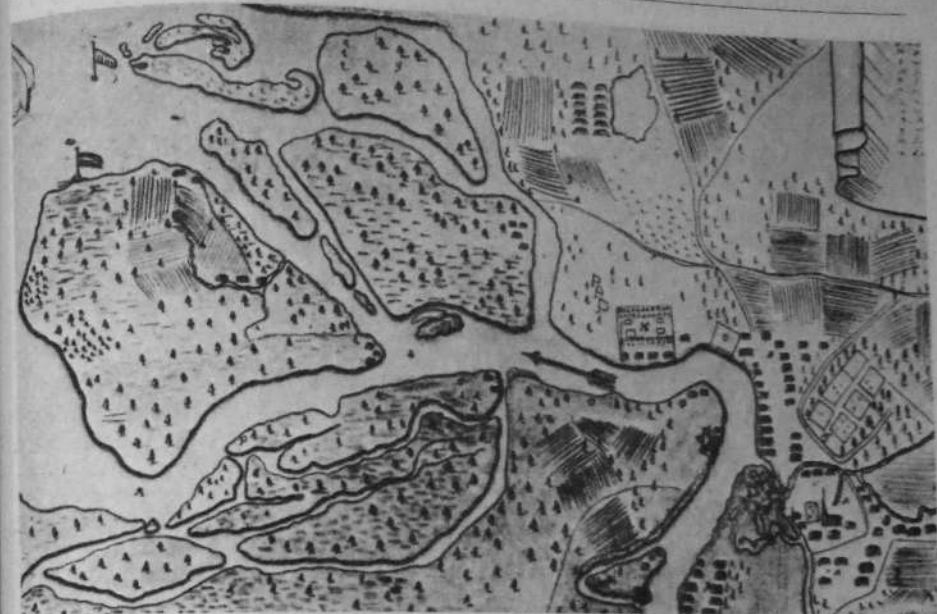
По Неве проходил средневековый великий водный путь «из варяг в греки», связывавший Балтику и северные районы Руси с ее центральной частью и югом. Невские берега и южное побережье Финского залива исстари входили в состав Великого Новгорода как пятая часть его земель — Водская пятина. Новгородцами здесь было сооружено шесть крепостей, в том числе у истока Невы из Ладожского озера — Орешек (Нотебург) и у впадения в Неву р. Охты — крепость Канцы (Ниеншанц). Однако по Столбовскому мирному договору (1617 г.) Россия была вынуждена уступить Швеции невыеские берега и упомянутые крепости.

В 1700 г. Россия начала Северную войну против Швеции, чтобы получить выход в Балтийское море и вернуть невыеские берега России. Осенью 1702 г. русскими была взята сильно укрепленная шведская крепость Нотебург (ныне — Петрокрепость), а 1 мая 1703 г. русские войска вошли в крепость Ниеншанц (ныне не существует). Взятием Ниеншанца главная задача Северной войны была решена — выход в Балтийское море для России был открыт. Теперь предстояло его обезопасить и укрепить.

У разветвления Невы на три рукава (рис. 6.1), на небольшом Заячьем острове (Иени Саари) длиной 750 м и шириной 360 м 16 (27) мая 1703 г. заложили по чертежу Петра I и военного инженера Жозефа Ламберта (рис. 6.2) крепость нового, бастионного типа, названную Петропавловской. Эту дату принято считать днем основания Санкт-Петербурга.

Для прикрытия устья Невы с моря в том же году на о. Котлин в Финском заливе было начато строительство военно-морской базы Кроншлот (позднее — Кронштадт). На южном берегу Невы, почти напротив Петропавловской крепости, в 1704 г. заложили по чертежу Петра I судостроительную верфь-крепость — Адмиралтейство. Под защитой этих трех взаимодействующих крепостей началось возведение Петербурга, ставшего с 1712 г. новой столицей России, провозглашенной в 1721 г. империей.

В период Северной войны, победно завершившейся в 1721 г. Ништадтским мирным договором, важное значение приобрели проблемы оборонительного и промышленного строительства. Так, в Петербурге возводились фортификационные сооружения и верфи, в Москве



6.1 План местности в дельте Невы до основания Петербурга (составил А. Кроншорт, 1698 г.)

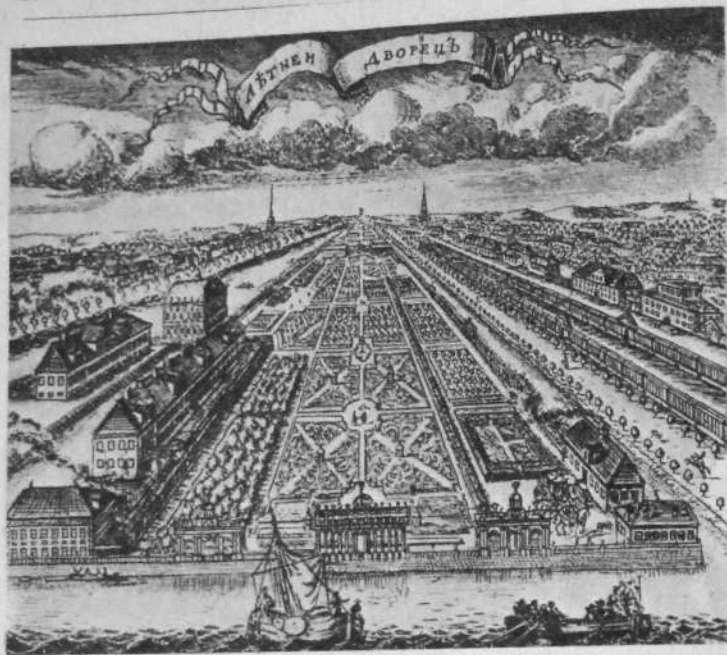
6.2 План Петропавловской крепости и кронверка начала XVIII в.



строился арсенал, на Урале развивались металлургические заводы (Невьянский, Каменский, Алапаевский и др.).

Основным строительным центром становится Петербург, который создавался на почти необжитых берегах невыеской дельты. Государственные и культурно-бытовые преобразования в петровский период вызвали к жизни новые типы промышленных и общественных зданий и сооружений — верфей, заводов, производственных и гостинных дворов, коллегий, госпиталей, учебных и музейных помещений, театров и пр.

Заселение Петербурга вначале осуществлялось преимущественно по берегам Невы, ее рукавов и проток, так как они являлись наиболее удобными путями сообщений в слабообжитой и заболоченной местности. Размещение градостроительных сооружений велось по указаниям самого Петра I. Основное



6.3
Летний дворец и сад в
Петербурге (гравюра
начала XVIII в.)

русло Невы и строительство на ее берегу Адмиралтейства предопределили местоположение важнейших сооружений города, дворцов Петра I (рис. 6.3) и его сподвижников; они возводились именно на невских берегах Адмиралтейской и Выборгской сторон, Васильевского и Березового (Петербургского) островов. Первоначально поселения группировались по традиции слободами, складывавшимися по социально-производственному признаку; дома в них были деревянными или фахверковыми; они, также по традиции, строились в виде крестьянских изб или городских хором с фасадами, иногда расписанными под кирпичную кладку.

Единственным примером раннего петербургского жилого дома является воссозданный позднее рубленый домик Петра Великого на берегу Невы на Петроградской стороне, снаружи расписанный «под кирпич». В 1710-х годах стали строить только кирпичные дома.

Несмотря на принудительные меры переселения в Петербург, строительство его до Полтавской победы в 1709 г. велось медленно. Идеино-политическая

важность быстрого возведения столицы, олицетворяющей решительно порывающую с вековой отсталостью великую страну, выдвинула перед архитектурой весьма ответственные задачи. Город надо было создавать исходя из передовых градостроительных принципов, обеспечивающих его престижно-представительный характер не только во внешнем архитектурно-художественном облике, но и по планировочной структуре (рис. 6.3). Однако квалифицированных архитекторов в стране не хватало.

Поэтому уже в 1709 г. в Петербурге учреждается Канцелярия от строений, ведавшая всеми строительными делами. При ней создается школа для ознакомления ее учеников с начальными сведениями о зодчестве. Более глубокие познания о нем они должны были получать в архитектурных командах под руководством опытных архитекторов в процессе практического с ними сотрудничества. Однако школа и команды не могли обеспечить все расширяющееся столичное строительство квалифицированными специалистами. Для быстрейшего решения этой насущной проблемы

Петр I избрал два пути: первый, испытанный в Москве еще при Иване III, — приглашение опытных архитекторов из западных стран, что позволяло почти сразу же вовлекать их в строительство города; второй — отбор талантливых молодых людей и командирование их в западноевропейские страны для обучения инженерному и архитектурному искусству; это требовало некоторого времени для подготовки отечественных зодчих, которые должны были в дальнейшем заменить иностранцев.

Еще до штурма Ниеншанца (1703 г.) в Москве успешно работали одаренные русские архитекторы И. П. Зарудный, Д. В. Аксамитов, П. Потапов, М. И. Чоглоков, Я. Г. Бухвостов, О. Д. Старцев, Г. Устинов, Л. Ковалев, Х. Конрад и др. Накануне основания города на Неве в Москву приехали итальянцы — архитектор М. Д. Фонтана и инженер-фортификатор и архитектор Доменико Трезини, работавшие затем и в Петербурге. В новую столицу были приглашены в 1710-е годы многие архитекторы: итальянцы Н. Микетти, Г. Киавери, К. Б. Растрелли с сыном Франческо Бартоломео; француз Ж.-Б. Леблон; немцы Г. И. Маттарнови, И. Г. Шедель, А. Шлютер, Т. Швертфегер; голландец — «шпицных дел мастер» Г. ван Болес и др. Они были обязаны не только строить, но и подготавливать русских архитекторов из учеников, работавших с ними в руководимых ими командах.

В то же время искусство архитектуры постигали посланные за границу молодые петровские пенсионеры, впоследствии ставшие крупными зодчими: Иван Коробов, Иван Мордвинов, Иван Мичурин, Петр Еропкин, Тимофей Усов и др.

Таким образом, в новой столице работали зодчие разных национальных школ, но творили они иначе, чем у себя на родине, подчиняясь вкусам и требованиям заказчиков, а также приспособляясь к специфическим условиям строящегося города. В результате их деятельности архитектура Петербурга той поры стала своеобразным сплавом исконно русских художественных традиций и формальных элементов, привнесенных из западноевропейских стран. Русские,

итальянские, голландские, немецкие и французские архитекторы возводили в русской столице хоромы, дворцы, храмы и государственные здания, архитектура которых имела общие художественные черты, определявшие архитектурный стиль, обычно называемый русским барокко первой трети XVIII в. или петровским барокко.

Привившееся в искусствоведческой литературе наименование данного декоративного стиля западноевропейской архитектуры стали использовать и применительно к русскому зодчеству конца XVII — первой половины XVIII в. Все многообразие индивидуальных творческих взглядов различных архитекторов на практике смягчалось влиянием двух основных факторов: во-первых, воздействием русских многовековых традиций, носителями и проводниками которых были исполнители архитектурных замыслов — многочисленные плотники, каменщики, штукатуры, лепщики и прочие строительные мастера; во-вторых, ролью заказчиков, и прежде всего самого Петра I, который чрезвычайно внимательно и требовательно рассматривал все проектные предложения архитекторов, отвергая те, которые не соответствовали, с его точки зрения, облику столицы, или внося существенные, а иногда и решающие изменения. Зачастую он сам указывал, где, что и как строить, становясь как бы сам зодчим. По его инициативе разрабатывались генеральные планы Петербурга. Известны также эскизные наброски планов зданий и даже ансамблей, выполненные собственноручно царем. Сохранились его рисунки и указания по планировке парка в Петергофе, схематичные планы Петропавловской крепости и Адмиралтейства.

Художественная общность петербургских строений петровского времени объясняется также особенностями строительных материалов. Дома в столице строили мазанкового типа (раскрашивались «под кирпич») и кирпичные, оштукатуриваемые и окрашиваемые в два цвета (стены — красные, светло-коричневые или зеленые, а лопатки, пилястры, наличники, русты на углах — белые).

Интересен такой факт: для привлечения в Петербург каменщиков Петр I в 1714 г. издал указ, запрещающий по всей России (кроме столицы) на некоторый период строительство из камня и кирпича. Естественно, что большинство каменных дел мастеров потянулись в Петербург.

6.2 Архитектура Петербурга и его пригородов первой трети XVIII в.

В это время осуществлялась политика меркантилизма, направленная на всемерную экономию, обусловленную затянувшейся Северной войной, расходы на чрезмерную декоративность в архитектурном убранстве не поощрялись, что определило относительную простоту большинства построек петровского Петербурга. В такой политике в области архитектуры больше всего были заинтересованы частные застройщики.

Особенности архитектурного стиля барокко первой трети XVIII в. можно четко проследить при рассмотрении сохранившихся архитектурных произведений петровского времени, таких, как «Монплеизр» и «Эрмитаж» в Петергофе (Петродворце), дворец в Стрельне, здания Кунсткамеры и Двенадцати коллегий в Ленинграде, Петровские ворота и собор Петропавловской крепости и др.

Первым иностранным архитектором и инженером, прибывшим на берега Невы одновременно с русскими войсками, был итальянец Доменико Трезини.

Трезини Доменико (1670—1734 гг.). Уроженец Швейцарии. Он приехал в Москву по контракту из Дании. Его деятельность в Петербурге до превращения города в столицу определялась неотложными потребностями ведения Северной войны; поэтому в ту пору он преимущественно руководил фортификационными работами (Петропавловская крепость, Кроншлот). Однако последующее его творчество чрезвычайно многообразно — он занимался градостроительством, проектированием и возведением различных зданий и сооруже-

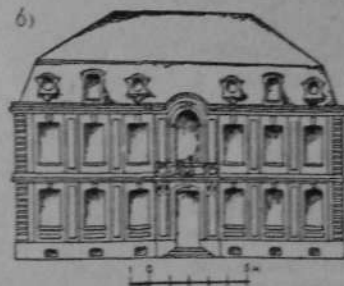
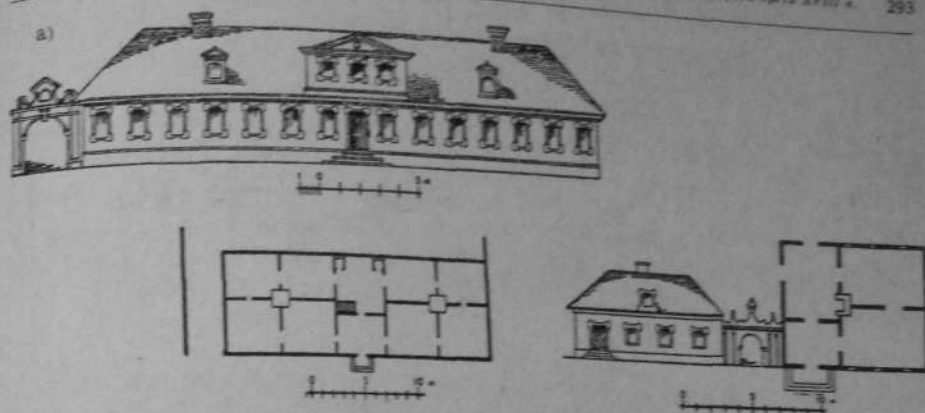
ний, начиная от обывательских домов до государственных и культовых зданий. В течение тридцати лет он был бессменным «ober-архитектором», являясь при жизни Петра I его «правой рукой» в делах строительства.

По указанию царя Д. Трезини впервые в русской архитектуре разработал в 1714 г. «образцовые» проекты жилых домов, предназначенные для застройщиков разного достатка: одноэтажные небольшие для беднейшего населения — для «подлых», побольше — для «знатных» (рис. 6.4). Проект двухэтажного дома для «именитых» принадлежал французскому архитектору на русской службе Ж.-Б. Леблону (1679—1719 гг.).

«Образцовый» проект дома для «именитых» напоминает хорошо сохранившийся Летний дворец Петра I (рис. 6.5), выстроенный Д. Трезини в 1710—1714 гг. на левом берегу Невы у истока Фонтанки, где одновременно создавался регулярный сад с небольшой гаванью («гаванцем») перед южным — главным — фасадом дворца и фонтанами (найжены археологические остатки). Декоративные рельефы на фасадах дворца связывают с именем выдающегося немецкого архитектора А. Шлютера (1664—1714 гг.), деятельность которого в Петербурге была непродолжительной.

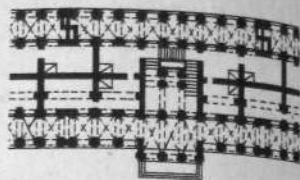
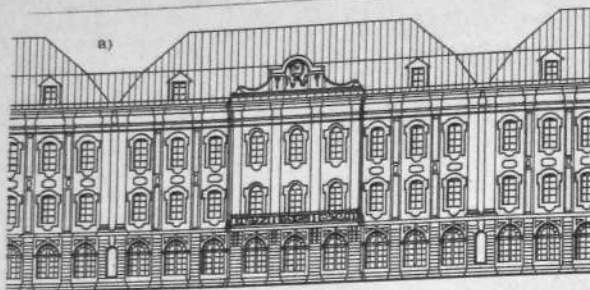
При всей простоте «образцовых» проектов жилых домов все они отличаются регулярным характером фасадов с ритмично размещенными проемами, обрамленными наличниками сдержанных очертаний, и с фигурными воротами сбоку. Типичным приемом в архитектуре зданий петровского Петербурга являлось «закрепление» углов декоративной rustovкой и окраска оштукатуренных фасадов в два цвета. Некоторое время петербургские здания покрывались высокими черепичными крышами с переломами. Однако от таких крыш позднее пришлось отказаться вследствие их эксплуатационных неудобств.

В отличие от средневековой застройки русских городов, где жилые строения стояли за заборами в глубине участков, все дома в столице должны были выходить фасадами на красные линии улиц и набережных, формируя фронт



6.4
Проекты образцовых
домов для Петербурга
начала XVIII в.
а — одноэтажных, арх.
Д. Трезини; б — двух-
этажных, арх.
Ж.-Б. Леблон

6.5
Фасад Летнего дворца
(1710—1714 гг.) Пет-
ра I в Летнем саду
со стороны р. Фонтан-
ки. Арх. Д. Трезини



их застройки и тем самым придавая городу организованный вид. Это градостроительное новшество нашло отражение и в застройке Москвы.

В связи с освоением пригородных мест вдоль берегов Фонтанки Д. Трезини в 1722 г. разработал серию «образцовых» проектов для загородных усадеб и домов. Они отвечали требованиям, согласно которым дома располагались фасадами к реке, перед ними устраивались набережные, а позади разбивались регулярные сады с бассейнами и павильонами.

Наряду с жилыми домами в Петербурге и его пригородах строились дворцы с представительными фасадами и обширными, богато украшенными парадными помещениями. В сочетании с архитектурой начинает применяться декоративная скульптура, а в интерьерах — живописное убранство. Создаются загородные или пригородные резиденции с садами регулярного стиля, разработанного французским архитектором А. Ленотром (1613—1700 гг.) и воплощенного им в Версальском и других дворцовых парках Франции.

На берегу Невы у Зимней канавки Д. Трезини создал так называемый *Второй Зимний дворец* (не сохранился). Его фасад зодчий обогатил пристенным портиком большого ордера, позднее вошедшего в обиход петербургской архитектуры.

Крупнейшими сохранившимися до наших дней общественными зданиями, созданными Д. Трезини, являются *Петропавловский собор* в одноименной крепости и здание *Двенадцати коллегий* (рис. 6.6 и 6.7). Восточный вход в крепость и ныне оформляют *Петровские*



6.6
Произведения
Д. Трезини
а — фрагменты
чертежей здания
Двенадцати коллегий

(1721—1742 гг.);
б — общий вид
Петропавловского со-
бора (1712—1733 гг.)



6.7
Петропавловская кре-
пость и собор в конце
XVIII в. (рисунок
Д. Кваренги)

6.8
Петровские ворота в
Петропавловской
крепости (1717—
1718 гг.).
Арх. Д. Трезини

ворота в виде триумфального сооружения, созданного в 1717—1718 гг. этим выдающимся архитектором на месте деревянных ворот (рис. 6.8). Обращает на себя внимание декоративная трактовка как архитектурных форм, так и скульптурного убранства ворот. На высоком аттике размещен деревянный прямоугольный горельеф (скульптор К. Оснер), в аллегорической форме возмечивающий деяния Петра I (апостол Петр молитвой низвергает волхва на землю), а над сводчатым проездом укреплено свинцовое изображение двуглавого орла — символа Российской империи. Статуи в нишах по сторонам въезда имеют более позднее происхождение.

Из-под свода Петровских ворот четко вырисовывается необыкновенно эффектный Петропавловский собор (1712—1733 гг.), значение которого в архитектуре первой трети XVIII в. огромно. Динамичный силуэт колокольни собора, увенчанной высоким золоченым шпилем и флагером в виде ангела, поднимается из-за стен крепости на 122,5 м, став одной из наиболее выразительных вертикальных доминант в панораме Невы и города.

Петропавловский собор, построенный Д. Трезини по указанию Петра I на месте деревянной церкви, озаменовал полное отступление от композиционной традиционности русского храмоустройства. Этот собор был для России явлением новаторским. По своему виду и плану он не похож на православные четырехстолпные, крестово-купольные пятиглавые или шатровые церкви. Собор представляет собой удлиненное с запада на восток прямоугольное здание, внутреннее пространство которого мощные пилоны расчленяют на три почти равных и одинаковых по высоте (16 м) пролета. Такой тип культовых зданий в западноевропейской архитектуре называется *з а л ь н ы м*, в отличие от базиликальных храмов, у которых при том же плане средний пролет обязательно выше и чаще шире боковых.

Плановая и силуэтная композиции собора исходили из структуры прибалтийских лютеранских храмов зального типа с башней — колокольной, завершенной шпилем. Высотная силуэтная композиция определялась обширными просторами Невы и низких ее берегов.

Если стены храма возводились неторопливо, то с постройкой колокольни Петр I спешил. В 1715 г. он писал А. М. Черкасскому, ведавшему строительством в крепости, чтобы «колокольню, которая в городе (в крепости), как возможно скорее отделать, дабы в будущем 1716 году возможно на оной часы поставить, а церковь делать исподволь». Желание быстрее возвести колокольню было обусловлено политическими соображениями. «Дерзновенный» шпиль на высокой колокольне должен был стать символом утверждения России в устье Невы и созидательной силы русского народа. Видимый издали золотой шпиль крепостного собора служил ориентиром при подъезде к городу и со стороны моря, и по сухопутью. Деревянный шпиль был возведен Г. ван Болесом, покрыт медными кровельными листами и позолочен «через огонь» рижскими мастерами.

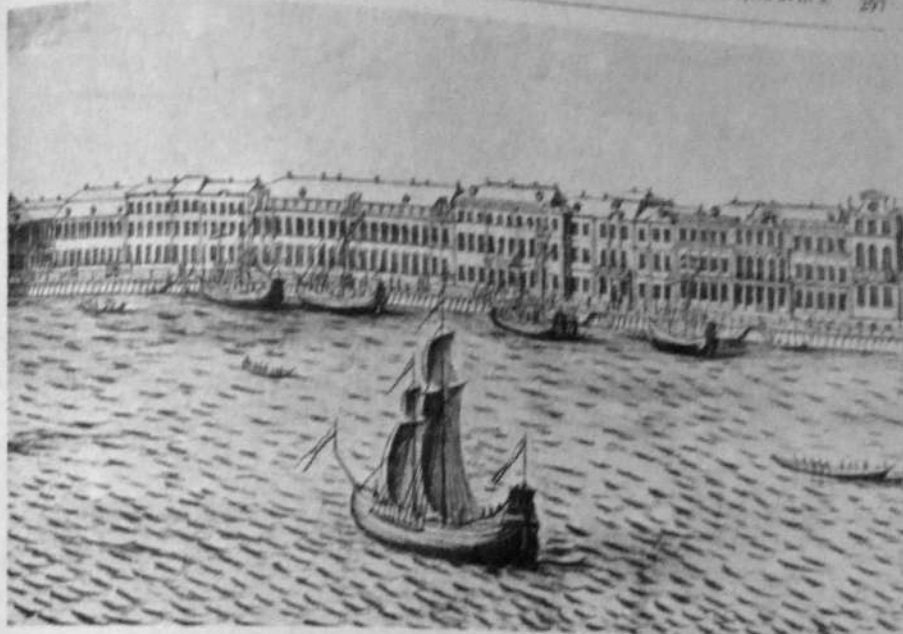
И проект, и постройку Петропавловского собора до конца осуществил Д. Трезини.

Шпильевидное завершение церковных колоколен для петровского Петербурга было типичным явлением, определявшим силуэтный характер застройки города в первой трети XVIII в.

Внешний архитектурный облик собора формируют ритмично расположенные раскрепованные пилястры большого ордера. На колокольне их характер меняется в соответствии с уровнем яруса. Колокольня покрыта позолоченным сомкнутым сводом, несущим фонарик, который служит основанием шпиля. Волоты в виде контрфорсов на двух ярусах колокольни, возвышающейся на западном фасаде, создают гармоничный силуэт сооружения, первоначально достигавшего высоты 112 м. Высота шпиля увеличилась на 10 м и достигла 48,5 м в 1858 г., когда видный русский инженер Д. И. Журавский заменил деревянную конструкцию шпиля железной в виде пространственной жесткой системы.

Световой барабан с куполом на основном объеме здания сдвинут к востоку, чтобы в подкупольном пространстве могла поместиться верхняя часть великокопного иконостаса. Деревянный резной позолоченный иконостас в стиле барокко является лучшим образцом этого жанра русского искусства. Он выполнен артелью московских мастеров по проекту и под непосредственным руководством выдающегося зодчего и художника И. П. Зарудного в 1722—1727 гг. Несмотря на испытание временем, собор сохранил в общем художественный облик, созданный Д. Трезини.

Другое произведение Д. Трезини было предопределено важными историческими событиями: коренным преобразованием высших органов государственного управления и учреждением коллегий (реорганизованных в начале XIX в. в министерства), законодательного органа — Сената и органа духовной власти — Синода. Уже в 1714 г. по проекту Д. Трезини было выстроено *мазанковское здание* (не сохранилось), состоявшее из нескольких вытянутых в линию двухэтажных корпусов, композиционно напоминавших комплекс зданий приказов в Москве. Мазанковское здание коллегий уже не соответствовало престижу выс-



6.9
Застройка Дворцовой
набережной в первой

трети XVIII в.
(гравюра Х. Марсе-
лиуса, фрагмент)

шего органа управления империей, а потому в 1724 г. был объявлен конкурс на проект нового здания, но уже для другого места — на Васильевском острове, где формировался политический центр столицы. Из всех проектов, представленных на конкурс, предпочтение было отдано проекту Д. Трезини, осуществленному в основном под его руководством. Лишь после смерти зодчего (1734 г.) строительство здания завершил его родственник Джузеппе Трезини (1690—?).

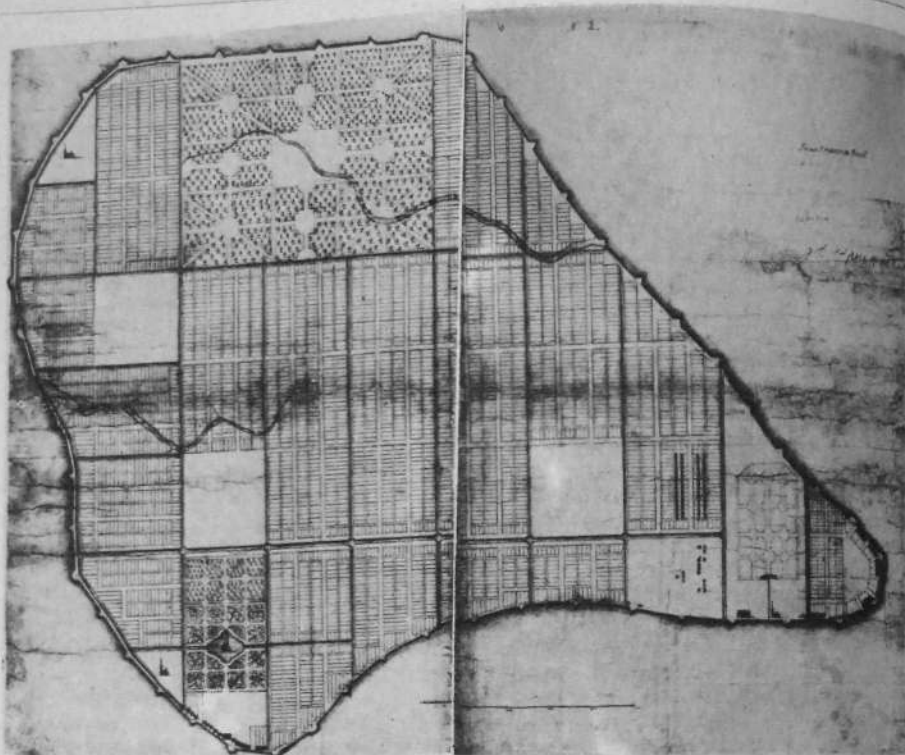
Протяженное (около 400 м) трехэтажное здание состоит из двенадцати соединенных торцами одинаковых корпусов с раздельными крышами и лоджиями, увенчанными фигурными аттиками. Их число соответствовало количеству коллегий (10) плюс два корпуса Сената и Синода. Все корпуса объединяет вдоль западного фасада

открытая аркада с длинным коридором на втором этаже. По традиции архитектуры петровского времени здание окрашено в два цвета: кирпично-красным — стены, белым — детали. Первоначальная отделка интерьеров в виде сочного лепного убранства сохранилась лишь в Петровском зале.

Вдоль восточного фасада намечалось прорыть от Невы канал, по которому торговые суда могли бы подходить к Гостиному двору (не существует) за зданием коллегий, выстроенному также Д. Трезини. С 1835 г. здание Двенадцати коллегий полностью перешло в распоряжение Университета.

В первой трети XVIII в. застраивается импозантными дворцами Дворцовая набережная (рис. 6.9).

Важнейшее значение для развития градостроительных принципов в русской архитектуре имел проект планировки *Васильевского острова*, исполненный Д. Трезини в 1715 г. Он предусматривал геометрически правильную планировку с взаимно перпендикулярным направлением улиц и каналов (рис. 6.10). Земля,



извлеченная при рытье каналов, должна была увеличить высоту низкого острова и тем защищать его от наводнений при подъемах воды в Неве. Об этом до конца не осуществленном проекте Д. Трезини напоминает сохранившаяся донные планировка Васильевского острова с параллельными «линиями», которые должны были формировать застройку по берегам поперечных каналов.

Одновременно проект планировки Петербурга исполнил приглашенный Петром I из Франции в 1715 г. архитектор Ж.-Б. Леблон. Великолепно выполненный им проектный чертеж генерального плана города (экспонируется в Русском отделе Эрмитажа) развивает идеи западных градостроителей-утопистов и отличается формальным, оторванным от действительности характером; Леблон предлагал всю застройку на Васильевском острове и частично на Петербургской и Адмиралтейской сторонах заключить в правильный овал

6.10
Проект планировки
Васильевского острова
в Петербурге (1715 г.).
Арх. Д. Трезини

оборонительных стен и бастионов, тем самым исключив возможность дальнейшего развития города. Поэтому нежизненный план Леблona был отвергнут.

Реальный генеральный план Петербурга, разработанный с учетом сложившейся застройки слобод и магистральных дорог, ведущих к Адмиралтейству, относится к концу 1730-х годов. Он был создан после гибельных пожаров (1736—1737 гг.) выдающимся русским архитектором-градостроителем П. М. Еропкиным (1698—1740 гг.).

В 1730-х годах всей застройкой города стала руководить учрежденная в 1737 г. Комиссия о Санкт-Петербургском строении. Основной ее задачей

6.11
План Петербурга
1737 г. (гравюра)

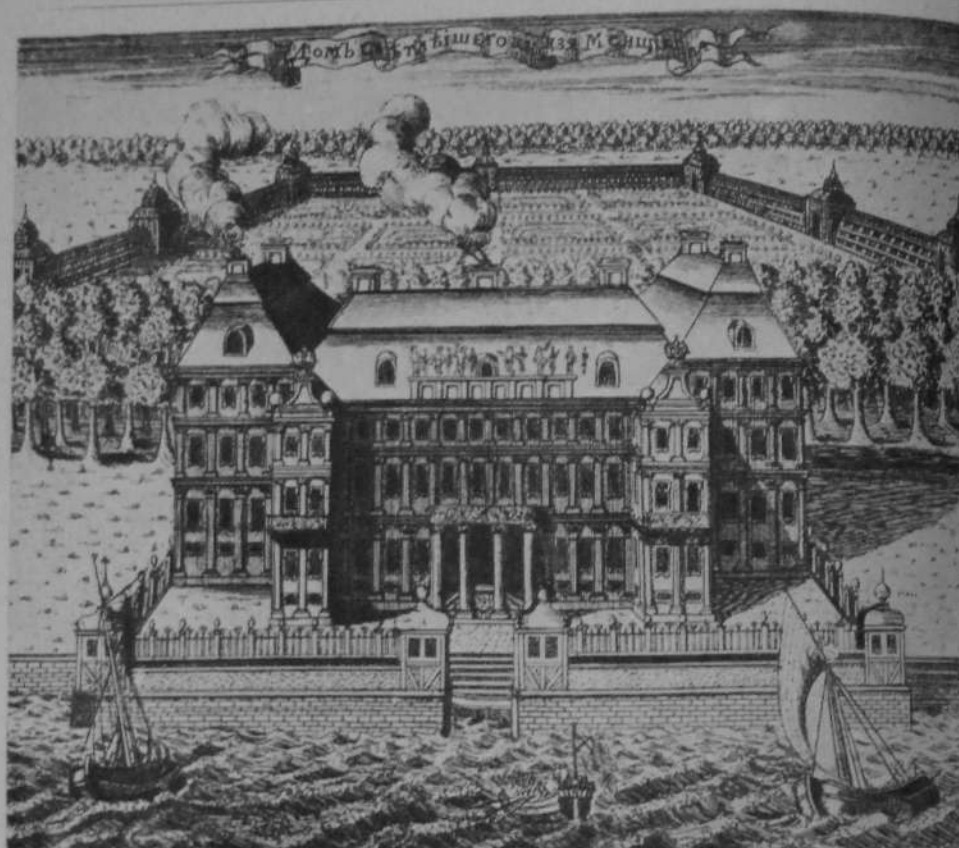


было составление плана существующей застройки города и разработка нового «с обозначением, где должно быть, какого рода строение также и где публичным площадям быть». Единственным специалистом-архитектором в Комиссии был П. М. Еропкин, который привлек к ее работе архитекторов тоже петровской выучки М. Г. Земцова (1688—1743 гг.) и И. К. Коробова (1700—1747 гг.).

Именно тогда на основании геодезической съемки города инженером И. Б. Зихгеймом был составлен *натурный план* (рис. 6.11), впервые зафиксировавший существующую застройку Петербурга и явившийся подосновой для разработки проекта города П. М. Еропкиным. Его план города, составленный по частям, закрепил естественно сложившуюся трехлучевую систему основных магистралей, пересеченных дугообразно протекающими Мойкой и Фонтанкой и тяготевших к башне Адмиралтейства, перестраиваемого И. К. Коробовым. План П. М. Еропкина на протяжении почти всего XVIII столетия являлся основой для градостро-

тельного развития Петербурга. Северный берег Невы, таким образом, приобрел законченный вид.

В застройке южного берега Невы на Васильевском острове значительное место занимает импозантный дворец сподвижника Петра I — А. Д. Меншикова (рис. 6.12). Это здание создавалось в несколько этапов (1710—1720 гг.). Начал его строительство в 1710 г. М. Д. Фонтана и продолжил в 1713 г. И. Г. Шедель (1680-е годы — 1752 г.). Трехъярусная ордерная система дворцовых фасадов с поярусными ритмичными рядами пилястр исходила из художественных принципов архитектуры итальянского Возрождения. Самыми замечательными в этом дворце являются парадные комнаты на втором этаже восточной части здания (так называемая Варваринская половина), сплошь облицованные голландскими изразцами, и помещения полуподвального этажа с многообразными типами сводов, очевидно выполненными псковскими каменщиками. Интересно формирование парадной лестницы с колоннами и пилястрами барочного коринфского ордера.



Измененному в середине XVIII в. дворцу в 1981 г. возвращен его изначальный облик, воспроизведенный по гравюре, рисунку и археологическим данным. Ныне дворец является филиалом Государственного Эрмитажа, отведенным для экспозиции, посвященной русской культуре первой трети XVIII в.

Те же архитекторы в 1710—1727 гг. вели постройку *загородной резиденции* в Ораниенбауме (ныне г. Ломоносов) также для князя А. Д. Меншикова. Обширный дворец, в композиции которого были всесторонне учтены особенности рельефа побережья Финского залива, с середины XVIII в. неоднократно перестраивался и обновлялся.

В архитектуре обоих дворцов используются ордера в виде пилястр и колонн, трактованных в стиле барокко. Примене-

6.12
Дворец А. Д. Меншикова (1710—1720 гг.) в Петербурге.

Арх. М. Д. Фонтана и И. Г. Шедель (гравюра А. И. Зубова, 1714 г.)

ние ордеров в архитектуре Петербурга было продолжением традиции, воплощенной во многих сооружениях Москвы предшествующего периода (Старый Мошкетный двор — 1697 г.; церковь Архангела Гавриила — 1701—1707 гг. и др.).

Особое место в архитектурной панораме берегов Невы занимает оригинальный силуэт здания *Кунсткамеры* (рис. 6.13) — первого в России музея, библиотеки и обсерватории (ныне здесь находятся Музей этнографии и антропологии АН СССР и Мемориальный музей М. В. Ломоносова). В постройке этого



6.13
Здание Кунсткамеры в Петербурге (1718—1734 гг.).

Арх. Г. И. Матарнови, Н. Ф. Гербель, Г. Киавери

уникального и по архитектурному облику, и по функциональному назначению здания принимали участие несколько архитекторов: Г. И. Матарнови (?—1719 г.), Н. Ф. Гербель (?—1724 г.), Г. Киавери (1689—1770 гг.) и М. Г. Земцов (1688—1743 гг.). Строительство Кунсткамеры продолжалось с 1718 до 1734 г.

Два крыла этого трехэтажного здания на цокольном этаже объединяет четырехъярусная башня, нижний объем которой имеет в плане сложную конфигурацию, что делает стройным ее силуэт. Рустованные углы ризалитов и переломов стен башни в сочетании с двухцветной окраской фасада придают зданию нарядный вид. В силуэте башни отчетливо проявляется преемственность традиционных ступенчатых многоярусных строений Москвы конца XVII в. После пожара 1747 г. некоторые деко-

ративные элементы были утрачены, в частности статуи в нишах нижнего яруса башни, а также барочные фронтоны на ризалитах; при восстановлении фасад был упрощен.

В 1710 г. был издан указ Петра I, обязывавший вести застройку южного берега Финского залива. Среди первых загородных дворцовых ансамблей, создание которых началось в соответствии с этим указом, была усадьба А. Д. Меншикова в Ораниенбауме (г. Ломоносов), а также *дворцово-парковые ансамбли* в Петергофе (г. Петродворец) и Стрельне; первоначально здесь возникли мызы с заезжими домами, в которых Петр I часто останавливался по пути на о. Котлин, где строился Кроншлот. После указа 1710 г. мызы стали превращаться в репрезентативные царские резиденции с дворцами, регулярными парками и фонтанами по примеру загородных королевских усадеб во Франции (Версаль, Марли ле руа и др.).

В 1714 г. развернулось строительство Петергофа. На кромке крутого подъема берега Финского залива к 1725 г. возвели двухэтажный *Нагорный дворец* (архитекторы Ж.-Б. Леблон и Н. Микетти). Первоначальный вид дворца с пристенным портиком большого коринфского ордера на среднем ризалите известен лишь по гравированному изображению, так как дворец с готом у подножия, каскадом на склоне террасы и тупиковым каналом, идущим от залива, в дальнейшем подвергался перестройкам и был расширен в середине XVIII в. выдающимся архитектором Ф. Б. Растрелли.

В тот же период (1714—1723 гг.) у самого залива архитекторы И. Ф. Браунштейн, Ж.-Б. Леблон и Н. Микетти выстроили небольшой дворец, состоящий из нескольких маленьких уютных помещений для Петра I и большого — во всю ширину здания — парадного зала. Одноэтажный кирпичный дворец, названный «Монплеизр» (рис. 6.14), раскрыт большими окнами к морю и саду, длинными светлыми коридорами он соединен с квадратными входными павильонами — люстаузами. Трехчастная композиция Монплеизра — это



6.14
Дворец «Монплеизир» в
Петергофе (1714—
1723 гг.).
Арх. И. Ф. Браунштейн,
Ж.-Б. Леблон,
Н. Микетти

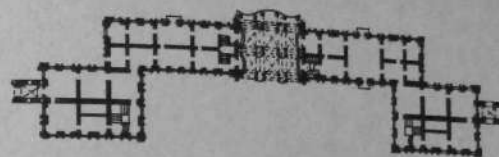
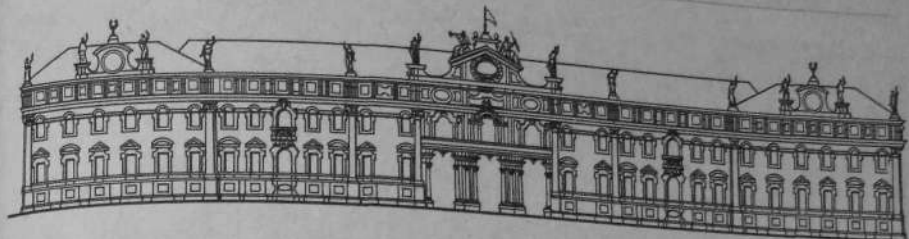
6.15
Дворец «Марли»
в Петергофе
(1720—1723 гг.).
Арх. И. Ф. Браунштейн
(рисунки Д. Кваренги,
конец XVIII в.)

6.16
Дворец в Стрельне
(1720-е годы).
Арх. Н. Микетти

своеобразный «триптих»: восточный люстгауз — основной объем дворца — западный люстгауз — первый пример трехчастной объемно-пространственной композиции, упрочившейся в русской архитектуре XVIII — начала XIX в. В коридорах была размещена одна из первых картинных галерей в России, составленная из произведений, подобранных самим Петром I. Перед южным фасадом Монплезира во всю его ширину разбит небольшой «голландский» сад с цветниками и фонтанами (архитектор Н. Микетти).

В Верхнем саду и Нижнем парке Петергофского ансамбля архитекторы Н. Микетти, И. Ф. Браунштейн, М. Г. Земцов, фонтанный мастер П. Саулем и инженер-механик (специалист по гидравлике) В. Туволков создали множество фонтанов, каскадов. Идея трехлучевых композиций планировки Нижнего парка принадлежала Петру I, уделявшему особое внимание созданию пригородной резиденции, которая должна была соответствовать престижу главной империи.

В Нижнем парке у моря на искусст-



венном островке И. Ф. Браунштейн построил павильон для уединения — «Эрмитаж» (1721—1725 гг.) — по примеру подобных сооружений в западноевропейских парках. В петергофском Эрмитаже архитектор очень искусно использовал большой ордер. Он же возвел небольшой двухэтажный дворец «Марли» (рис. 6.15) предельно простой архитектуры, но весьма изящных пропорций (1720—1723 гг.); возобновлен в конце XIX в. и реставрирован в 1980-х годах. Дворец является главным сооружением пространственной парковой композиции с оригинальной системой прудов.

Другая загородная резиденция Петра I, создававшаяся почти одновременно и чуть ближе к городу, на Стрелинской мызе (Стрельна), является результатом творчества архитектора Н. Микетти. Большой репрезентативный дворец с парадными богато декорированными фасадами строился в 1720—1726 гг. Работы, начатые Н. Микетти, — проекты дворца и парка с системой каналов — завершали архитекторы М. Г. Земцов и П. М. Еропкин.

Микетти Николо (1675—1759 гг.). Этот крупный архитектор — представитель итальянской (римской) художественной школы стиля барокко — был учеником и сподвижником выдающегося архитектора Карло Фонтана. Его пригласил в Россию русский дипломат Ю. Кологривов. Здесь проявилась его

одаренность как зодчего, паркостроителя и специалиста фонтанного искусства. Кратковременная (1718—1723 гг.) деятельность Н. Микетти в России ограничилась в основном созданием пригородных дворцовых резиденций. Он разработал проекты и руководил строительством дворцов в Екатеринентале (ныне Каприорг в Таллине), Стрельне и Петергофе. Из иностранных архитекторов, работавших в петровском Петербурге, Н. Микетти был наиболее ярким выразителем стиля барокко.

Два самых значительных творения Н. Микетти — дворцы в Стрельне (рис. 6.16) и Екатеринентале (рис. 6.17) иллюстрируют применявшиеся им художественные приемы барокко как во внешней архитектуре, так и в интерьерах. Сохранившийся парадный зал в Екатеринентальском дворце с богатым скульптурным убранством свидетельствует о большом художественном вкусе и мастерстве зодчего. Дворец в Екатеринентале (1718—1726 гг.) в настоящее время является музеем, в котором экспонируются художественные собрания Эстонской ССР. В Стрелинском дворце, многократно перестраивавшемся и реставрированном, находится учебное заведение.

Главная заслуга Н. Микетти в Петергофе — создание многих фонтанных композиций. Им построены фонтаны в «Голландском» саду у Монплезира, фонтаны «Адам» и «Ева», Менажерный. Дру-



гие фонтаны и каскады создавались Н. Микетти в содружестве с И. Ф. Браунштейном.

В 1720-х годах многие архитекторы-иностранцы покидают Россию, и ведущее значение в русском зодчестве приобретают отечественные архитекторы. Из них наиболее известными стали М. Г. Земцов и бывшие пенсионеры Петра I, обучавшиеся за рубежом, — П. М. Еропкин и И. К. Коробов.

Земцов Михаил Григорьевич (1688—1743 гг.). Он познавал зодчество в ходе обучения в качестве архитектурного гезеля (ученика) под руководством Д. Трезини и Н. Микетти, с которым он работал в Екатеринентале и Стрельне, где он

6.17
Дворец в Екатеринентале (Каприорге) близ Таллина (1720-е годы). Арх. Н. Микетти

6.18
Фасад дворца «Зала торжествований» (1725 г.) в Летнем саду в Петербурге (не существует). Арх. М. Г. Земцов

стал руководить строительством после отъезда Н. Микетти.

Единственным хорошо сохранившимся произведением М. Г. Земцова является церковь Симеона и Анны (1731—1734 гг.) в Ленинграде. Шестиколонное пространство храма с одним куполом на барабане воплощает композиционные приемы русского храмоустройства, соче-

тающиеся с элементами ордерной системы и со шпильевидным завершением колокольни — архитектурной традицией, сформировавшейся в петровском Петербурге.

По сохранившимся изображениям известна чрезвычайно декоративная по оформлению фасада постройка М. Г. Земцова, находившаяся в Летнем саду, — «Зала торжествований» (рис. 6.18), построенный в 1725 г.

Коробов Иван Кузьмич (1700—1747 гг.). Он был послан для обучения в Голландию, которая привлекала внимание Петра I сходными с Петербургом природно-климатическими условиями, а также простотой архитектуры и целесообразностью приемов строительства, имевшего специфические особенности, связанные с необходимостью ведения гидротехнических работ.

В 1724 г. Петр I писал И. К. Коробову, требуя от него «выучиться манию Голландской архитектуры, а особенно фундаментам, которые нужны здесь, ибо равную ситуацию имеют для низости стен, к тому ж огородам (садам) пропорция, как их размерять и украшать, как лесом, так и всякими фигурами, чего нигде в свете столько хорошо делать не умеют, как в Голландии, и я ничего так не требую, как сего; также слюзному делу обучаться надлежит, которое здесь зело нужно и того ради отложя все, сему предписанному учись».

По возвращении в Петербург И. К. Коробова определили в Адмиралтейств-коллегию, где он выполнил много проектов культовых и ведомственных строений: Богоявленской церкви с многоярусной колокольней в Кронштадте (не существует), проект Морского полкового двора в Петербурге (не осуществлен) и др. Основной его работой было продолжение начатой еще в 1721 г. перестройки мазанкового Адмиралтейства, П-образная «распластанная» композиция которого была им полностью сохранена в тех же габаритах (рис. 6.19). Но в ансамбле низких корпусов поднялась полностью перестроенная И. К. Коробовым по собственному проекту высокая (72 м) со ступенчатым силуэтом надвратная башня (1732—1738 гг.),

увенчанная позолоченным шпилем с парусным кораблем.

Проекты Морского полкового двора и Адмиралтейской надвратной башни И. К. Коробов разработал в двух вариантах: один отличался барочно-декоративным характером, другой — одобренный — имел черты рационализма. Эта тенденция особенно отчетливо проявилась в целесообразности архитектуры башни с ритмичным рядом пилястр на втором ее ярусе.

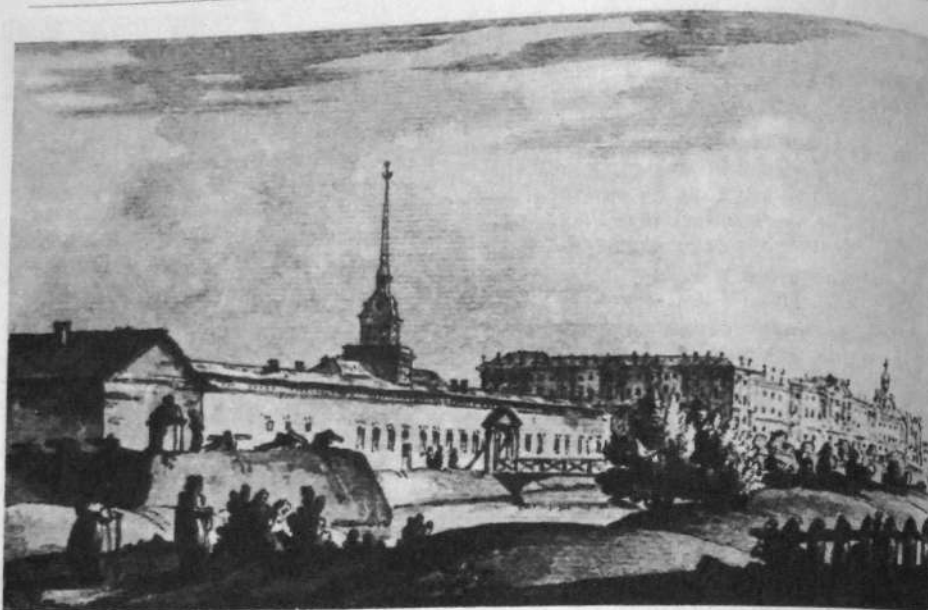
В Москве И. К. Коробов строил Гостиный двор и возвел в 1742 г. из дерева Тверские триумфальные ворота (не сохранились).

Важной стороной деятельности И. К. Коробова являлось воспитание будущих архитекторов. Так, под его руководством формировалось художественное мировоззрение С. И. Чевачинского, а в Москве, куда зодчий был откомандирован в 1741 г., в его архитектурной команде обучались Д. В. Ухтомский и А. Ф. Кокоринов, ставшие выдающимися архитекторами середины XVIII в.

И. К. Коробов был одним из первых русских теоретиков в области архитектуры, что в значительной мере определяло и практическую его деятельность, отличавшуюся передовыми художественными воззрениями. В этой области творчество И. К. Коробова смыкается с деятельностью П. М. Еропкина в Комиссии о Санкт-Петербургском строении.

Еропкин Петр Михайлович (1698—1740 гг.). Он совершенствовался в Италии под руководством архитектора Себастьяна Чиприани — ученика великого мастера барокко Франческо Барромини. Постройки П. М. Еропкина не сохранились, но в его проектах четко прослеживаются черты декоративности. Величайшим вкладом П. М. Еропкина в градостроительство является составление под его руководством реального плана Петербурга, осуществленного в рамках Комиссии о Санкт-Петербургском строении.

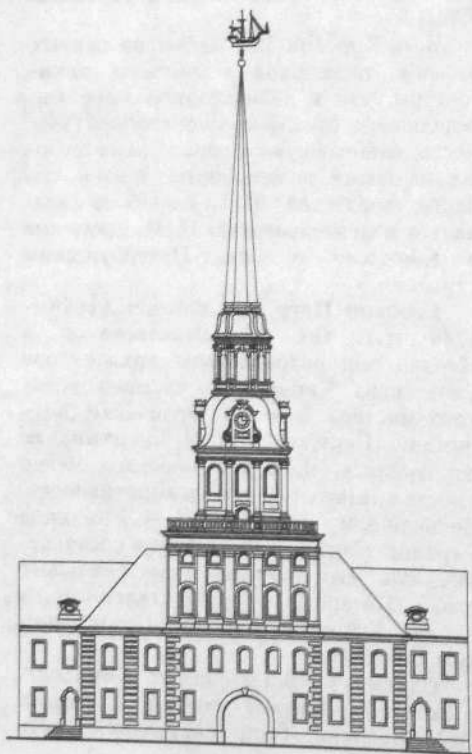
Одной из важных работ Комиссии, в которой активное участие принимал П. М. Еропкин, было составление пер-



6.19

Адмиралтейство в
Петербурге в конце
XVIII в. Арх. И. К. Ко-

робов (рисунок Д. Кав-
ренги, конец XVIII в.).
Вариант проектного
чертежа башни



вого русского архитектурно-строительного трактата-кодекса — свода архитектурно-строительных правил и норм, точное определение обязанностей архитекторов разных рангов и строительных рабочих различных специальностей. Такой документ был разработан к 1740 г. под названием «Должность архитектурной экспедиции», но он остался в рукописных списках. Первоначальный его текст составил П. М. Еропкин, некоторые разделы написаны И. К. Коробовым, который вместе с М. Г. Земцовым и другими архитекторами занимался окончательной редакцией текста.

Первый русский архитектурно-строительный трактат «Должность», опирающийся в своей теории на труды Витрувия и отчасти на классические трактаты XVI—XVII вв., в остальном совершенно оригинален и отражает особенности русского строительного дела, а также условия широко развернувшегося гра-

достроительства Петербурга. Отличительная особенность этого трактата заключается в том, что он сочетает вопросы теории архитектуры и строительный кодекс. Задачей его было просвещать, учить, формировать определенные воззрения на теоретические и практические проблемы строительства в России.

Весь текст «Должности» проникнут идеей «регулярности», что, вероятно, явилось следствием глубокого познания главным ее автором — П. М. Еропкиным — античной архитектуры и трактата Андреа Палладио «Четыре книги об архитектуре», отдельные главы которого впервые были переведены им на русский язык.

В «Должности» приведено определение архитектуры, которая «есть наука многими учениями и разными искусстваами украшена, которую рассуждением пробуются все дела, кои прочими мастерствами и художествами производимы бывают. Сия наука имеет теорию и практику». В этой формулировке ярко сказывается реалистическая направленность творческой мысли русских зодчих, неразрывно связанная с практикой. Общая теоретическая основа «Должности» базируется на градостроительных принципах.

П. М. Еропину, И. К. Коробову и М. Г. Земцову принадлежит идея основания русской «Архитектурной Академии» для развития «сея науки впредь в пользу государственную». Была даже разработана система архитектурного обучения. Еще в 1720 г. архитектор Н. Микетти предлагал Петру I основать Российскую Академию живописи, однако идея учреждения государственного центра по подготовке отечественных специалистов была осуществлена лишь в середине XVIII в.

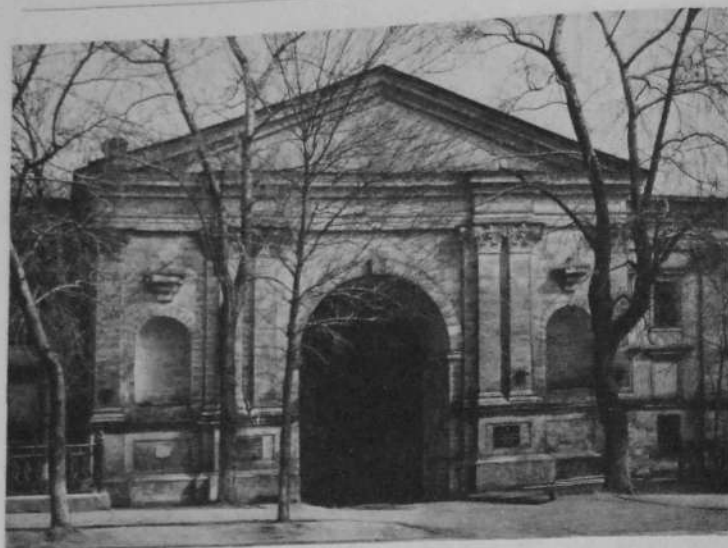
Плодотворная деятельность П. М. Еропкина была прервана его арестом временщиком императрицы Анны Иоанновны Э. Бироном по делу патристической группы А. П. Волынского. Вместе с ним он был казнен в 1740 г. как верный сын Отчизны, борющийся с иностранными авантюристами, захватившими верховную власть в стране.

6.3 Архитектура первой трети XVIII в. в Москве и других городах

В 1699 г. деревянную в основном Москву постиг «великий» пожар, уничтоживший большую часть столицы в пределах Белого города; вследствие этого в 1701 г. был издан указ, запрещающий возводить на погорелых местах деревянные строения; указ повелевал: имущим строить только каменные дома, а неимущим — мазанковые, при этом в качестве образца был построен показательный мазанковый дом. Указ 1704 г. предписывал в Кремле и Китай-городе строить «по чертежу архитектора» не «середь дворов», как раньше, а вдоль улиц «по линиям»; позднее (1712 г.) это требование распространилось и на Белый город. Однако традиционная застройка Москвы деревянными домами велась еще много десятилетий.

Вместе с тем формальное художественное сближение архитектуры каменных зданий Москвы с западноевропейским зодчеством, начавшееся в конце XVII в. (дворец Ф. Я. Лефортова на Яузе — 1697—1699 гг.; Старый Монетный двор — 1697 г.; церковь Успения на Покровке — 1695—1699 гг.; церковь Знамения в Дубровицах — 1690—1704 гг. и др.), стало в начале XVIII в. еще более заметным, свидетельствующим о том, что и отечественные зодчие не только знали ордерную тектоническую систему, но и могли искусно сочетать ордерные и иные элементы, заимствованные из архитектуры западноевропейских стран, с русскими традиционными приемами.

Примером такого сочетания может служить Лефортовский дворец (рис. 6.20) в Немецкой слободе, выстроенный известным московским архитектором Д. В. Аксамитовым. Вскоре после кончины владельца Ф. Я. Лефортова (1699 г.) Петр I подарил этот дворец А. Д. Меншикову, который его расширил с помощью архитектора М. Д. Фон-тана, позже работавшего в Петербурге. Фасады дворца расчленены мерным



6.20
Главный въезд
(1697—1699 гг.) в
Лефортовский дворец
в Москве.
Арх. Д. В. Аксамитов

6.21
Главный въезд
(1701—1736 гг.) в
Арсенал в Московском
Кремле. Арх.
М. И. Чоголков

6.22
Чертеж Меншиковой
башни (1701—1707 гг.)
в Москве.
Арх. И. П. Зарудный
(реконструкция)

ритмом пилястр большого коринфского ордера; по сторонам въездной арки их ритм меняется и они формируют пилястровый портик с фронтоном. В то же время плановая система представляет собой композицию замкнутого каре, принятую на Руси для торговых и иных дворов.

В начале XVIII в. ордерная система стала уже обычным декоративным приемом для придания разнообразным сооружениям нарядного и репрезентативного облика. Этому способствовало все большее проникновение в архитектурно-строительную среду западных теоретических трактатов. В частности, в 1709 г. на русском языке был издан трактат итальянского архитектора Д. Б. Виньоли «Правило пяти ордеров архитектуры» с комментариями, составленными М. Д. Фонтана.

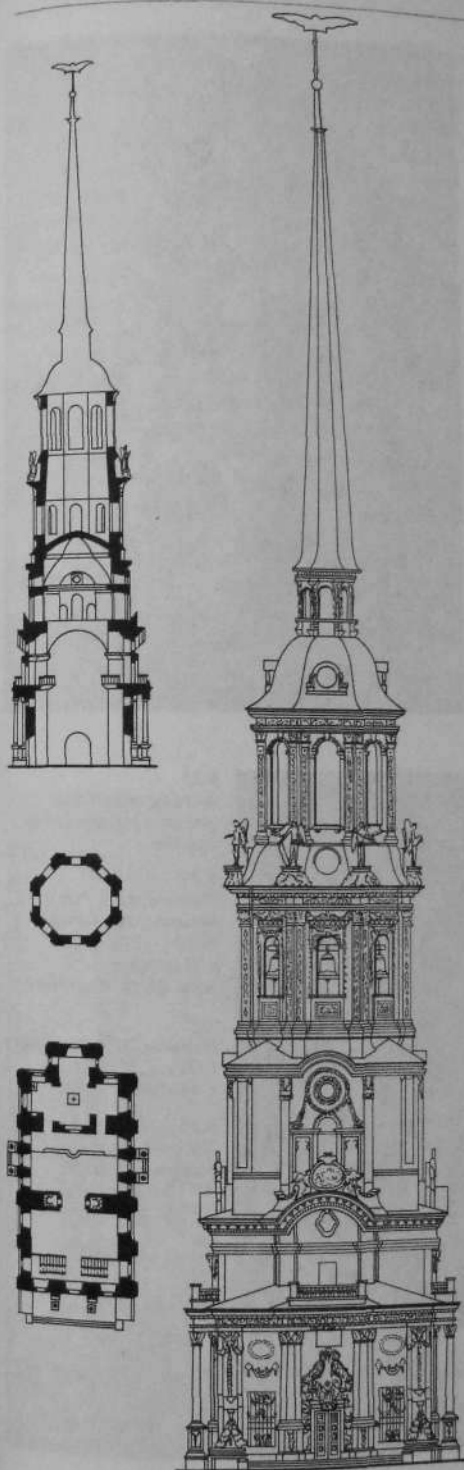
Об исключительно декоративном истолковании классического ордера свидетельствует художественное решение главного въезда во двор Арсенала (1702—1736 гг.) в Кремле, которое представляет собой искусную трансформацию ордеров в сочетании с обилием декоративных рельефных деталей, в том числе волют, в композиции обрамления надвратного окна (рис. 6.21).

Замечательным по архитектуре и



художественному значению в московском зодчестве является церковь Архангела Гавриила — так называемая Меншикова башня (1701—1707 гг.), созданная архитектором И. П. Зарудным, уроженцем Украины.

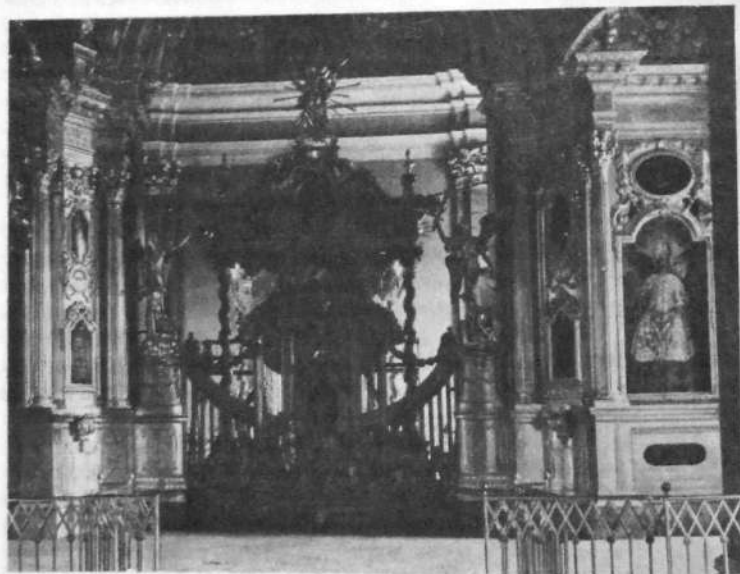
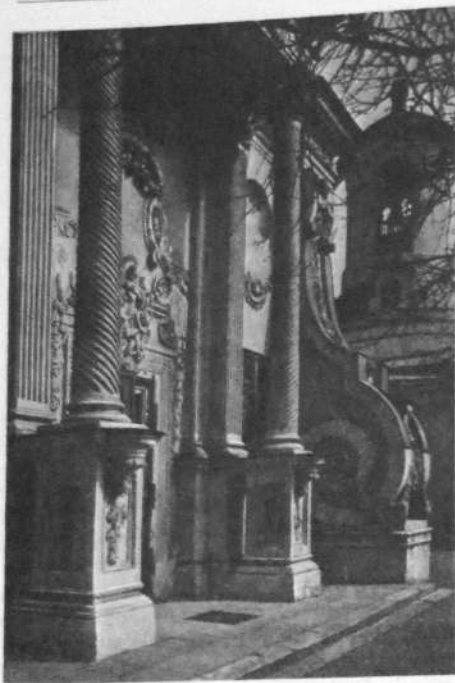
Зарудный Иван Петрович (1670—1727 гг.). Этот выдающийся русский



архитектор и художник с 1701 г. числился на царской службе в Москве. Меншикова башня (рис. 6.22) — лучшее и наиболее значительное его монументальное произведение с ярко выраженными чертами барокко, широким использованием приемов и форм западноевропейской архитектуры: модифицированных ордеров, декоративных волют, изогнутых, криволинейных карнизов, статуарной и рельефной скульптуры. Вместе с тем Меншикова башня представляет собой глубоко национальный русский тип церкви «под колоколы». Многоярусная башня с изменяющимися по форме и убывающими по размерам сечениями ярусов первоначально была завершена высоким шпилем (сгорел в 1723 г.). Нынешнее ее завершение выполнено в 1830-х годах. Интерьер богато украшен кариатидами с корзинами цветов, амурами в гирляндах на сводах и пр. Все убранство придает церкви светский характер, что отвечало духу петровских преобразований в культурной и идеологической жизни России.

И. П. Зарудный проявил великолепное мастерство в использовании систем ордеров. Несущая часть объемов собственно церкви разработана с применением большого ордера, с которым сочетаются более эlegantные композиции портиков у входов (рис. 6.23) из двух легких колонн коринфского ордера, поддерживающих декоративно разработанный антаблемент с балюстрадой. Ордер в здании выражает тектонику композиции. Обращает на себя внимание изначальный силуэт колокольни со шпилем, который, быть может, способствовал появлению колокольни со шпилем Петропавловского собора в Петербурге.

И. П. Зарудный известен также как строитель деревянных (несохранившихся) Триумфальных ворот в Москве в честь Полтавской победы 1709 г. и в ознаменование Ништадтского мира 1721 г. Некоторое представление об этих воротах дают два сохранившихся резных иконостаса, выполненных московской артелью резчиков по его проектам. Один из них находится в



6.23
Деталь западного
фасада Меншиковой
башни

6.24
Иконостас в Петро-
павловском соборе
1722—1727 гг.)
в Петербурге.
Арх. И. П. Зарудный

6.25
Церковь Иоанна Воина
(1709—1713 гг.)
в Москве

6.26
Палаты Аверкия Ки-
риллова (конец
XVII—начало
XVIII в.) в Москве

Преображенском соборе (1716—1719 гг.) в Таллине, второй — уже упомянутый замечательный иконостас (рис. 6.24) Петропавловского собора (1722—1727 гг.) — в Ленинграде. Можно предположить, что Петр I рассматривал иконостас в столичном соборе как триумфальное сооружение, утверждающее величие России. Оба этих иконостаса являются типичными произведениями стиля барокко.

Новое направление в церковном зодчестве Москвы начала XVIII в., ярко выраженное в архитектуре Меншиковой башни, заключающееся в гармоничном сочетании традиционной русской объемно-пространственной композиции с формальными элементами нового стиля, оставило в Москве интересный образец — церковь Иоанна Воина (рис. 6.25) на Якиманке (1709—1713 гг.), приписываемую также И. П. Зарудному. Подобное же сочетание форм проследживается на примере палат Аверкия Кириллова (рис. 6.26).

В начале 1730-х годов в Москву

из Петербурга были откомандированы петровские пенсионеры — архитекторы И. А. Мордвинов (?—1734 г.) и И. Ф. Мичурин (1700—1763 гг.). Сменив друг друга, они занимались составлением фиксационных планов Кремля, Китай-города и частично Белого города в связи с переездом царского двора в Москву и строительством по берегам Яузы близ Анненгофа дворцов придворной знати.

План Москвы, составленный И. Ф. Мичуриным («Мичуринский план») с помощниками в 1734—1739 гг., представляет значительный градостроительный документ Москвы XVIII в. Изготовленный в форме гравюры, он весьма ценен, ибо в нем запечатлена застройка города того времени.

И. Ф. Мичурин строил в Москве, проектировал для Твери, Коломны, Нижнего Новгорода и других городов. Он начал возводить колокольню в Троице-Сергиевой лавре по проекту И. Я. Шумахера (1701—1767 гг.). В своих произведениях он искусно сочетал ордерные



системы (пилястры, колонны) с формами и деталями, принятыми в отечественной архитектуре XVII в. По петербургской традиции, И. Ф. Мичурин возглавлял архитектурную команду, в которой обучался будущий видный архитектор Д. В. Ухтомский.

В первой трети XVIII в. развитие гражданской архитектуры несколько замедлилось вследствие отвлечения строительных сил в Петербург, а затем в Москву (1730-е годы). В то же время продолжали развиваться города на Волге и в западной части страны, где, несмотря на запрет, строились даже каменные жилые дома. Интересным примером долговечности национальных архитектурных традиций в провинции является двухэтажный *Петропавловский собор* в Казани (1726 г.) с характерным силуэтом «восьмерик на четверике», щедро обогащенный фигурными наличниками и орнаментом.

6.4 Архитектура барокко середины XVIII в.

Развитие товарно-денежных отношений в России и вовлечение в этот процесс помещичьих хозяйств повысило заинтересованность дворянства в своих поместьях, что выразилось в повсеместном строительстве и развитии дворянских усадеб.

После ликвидации бироновщины и прихода к власти дочери Петра I — императрицы Елизаветы Петровны (1741—1761 гг.) места иностранцев в государственном аппарате и при царском дворе заняли русские дворяне, что способствовало экономическому и политическому укреплению их власти. Вместе с тем усиливалась эксплуатация закрепощенных крестьян.

Возрастающий престиж России как великой державы подкреплялся ее блестящими победами в войне с Турцией (1735—1739 гг.) за выход к Черному морю, Швецией (1741—1743 гг.), пытавшейся отвоевать Прибалтику, в Семилетней войне (1756—1763 гг.) с Пруссией.

В описываемый период усилиями В. Н. Татищева и М. В. Ломоносова закладывались основы отечественной исторической науки. Совершались важные географические открытия на Севере, связанные с именами В. Беринга, Д. Я. и Х. П. Лаптевых, делались крупные технические изобретения, в частности И. И. Ползунов разработал проект первого в мире универсального парового двигателя. Русская наука и культура достигли очень высокого, не уступавшего европейскому, уровня, благодаря чему стало возможным открытие в Москве по инициативе и при активном участии М. В. Ломоносова первого университета в России (1755 г.), а в Петербурге — «Академии трех знатнейших художеств» (1757 г.), сыгравшей большую роль в развитии искусства и архитектуры классицизма.

Упомянутые факты свидетельствуют о том, что Россия в середине XVIII в. стала одной из самых развитых европейских стран. Все это обуславливало повышение репрезентативности архитектуры и торжественно-декоративный облик дворцов и храмов — основных типов монументальных зданий в России середины XVIII в.

Развитие в России архитектуры барокко определяли выдающиеся зодчие, творческие взгляды которых складывались еще в 1730-х годах и под воздействием требований середины века приобрели отчетливый художественный характер. К самым значительным архитекторам 1740—1750-х гг. относятся воспитанники архитектурной команды И. К. Коробова — С. И. Чевакинский и Д. В. Ухтомский. Крупнейшим архитектором середины XVIII в. являлся Ф. Б. Растрелли. Одновременно с ними творили многие безвестные крепостные архитекторы, а также живописцы, лепщики, резчики, позолотчики и прочие мастера прикладного искусства.

В середине XVIII в. стиль барокко в России имел ярко выраженные самобытные национальные особенности благодаря преемственности композиционных декоративных приемов русского зодчества XVII—начала XVIII в. Нарядная полихромия зданий, выра-



6.27
Детали западного фасада собора Смольного монастыря (1748—1764 гг.)
в Петербурге.
Арх. Ф. Б. Растрелли



зительная пластичность архитектурных образов и вместе с тем простота планировочной и объемно-пространственной композиций сооружений, свойственные лучшим произведениям московского барокко XVII в., нашли также воплощение в русской архитектуре середины XVIII в.

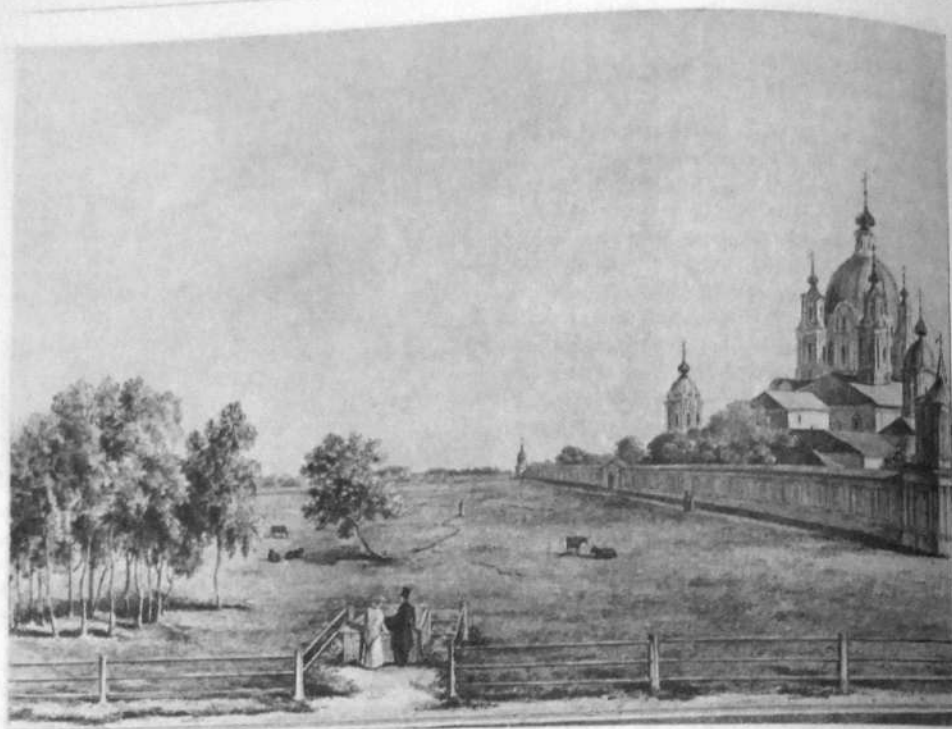
Для сопоставления уместно вспомнить церкви Успения на Покровке в Москве, Троицы в Троице-Лыкове, Спаса в с. Уборы, Рождественскую («Строгановскую») в Нижнем Новгороде, Успенские соборы в Рязани, Астрахани и пр. В этих архитектурных произве-

дениях декоративный убор не затмевает тектоническую основу зданий, что так характерно для дворцовых и культовых сооружений середины XVIII в.

Нельзя не подчеркнуть специфическую национальную особенность архитектуры барокко в России середины XVIII в. — полихромия фасадов, стены которых служат интенсивно окрашенным фоном (синим, красным, желтым, зеленым) для многоколонного убранства в виде раскрепованных пристенных портиков, пучков колонн и пилястр большого ордера, обогащенного многообразными по очертаниям обрамлений окнами с живописными картушами и замковыми масками (рис. 6.27). Даже дымовым трубам зачастую придавали вид фигурных ваз. Фронтоны в результате разрыва их криволинейных очертаний приобретали декоративно-пластический характер. Пропорциональный строй ордерных элементов был близок соотношениям, выработанным еще в античном Риме.

Именно в середине XVIII в. соборам и церквям повелением императрицы было возвращено традиционное для русского культового зодчества пятиглавие (рис. 6.28), вновь ставшее господствующей особенностью русского храмоустройства.

Характерной чертой архитектурных произведений рассматриваемого периода



является то, что группы зданий или корпусов зачастую формируют замкнутый архитектурный ансамбль, раскрывающийся лишь при проникновении внутрь него («ансамбль в себе»). Эта особенность, присущая стилю барокко вообще, прослеживается и в западноевропейских ансамблях XVII в.

В дворцовых и церковных помещениях наряду с лепным и живописным убранством стен и потолков выполнялись многоцветные узорчатые паркетные полы из разных, зачастую весьма ценных, пород дерева. Плафонная живопись, исполнявшаяся известными живописцами-декораторами, создает иллюзию бесконечности поднимающегося высоко вверх зала, что подчеркивается парящими в небе фигурами разной соразмерности, четко отменяющими и разную удаленность их от зрителя.

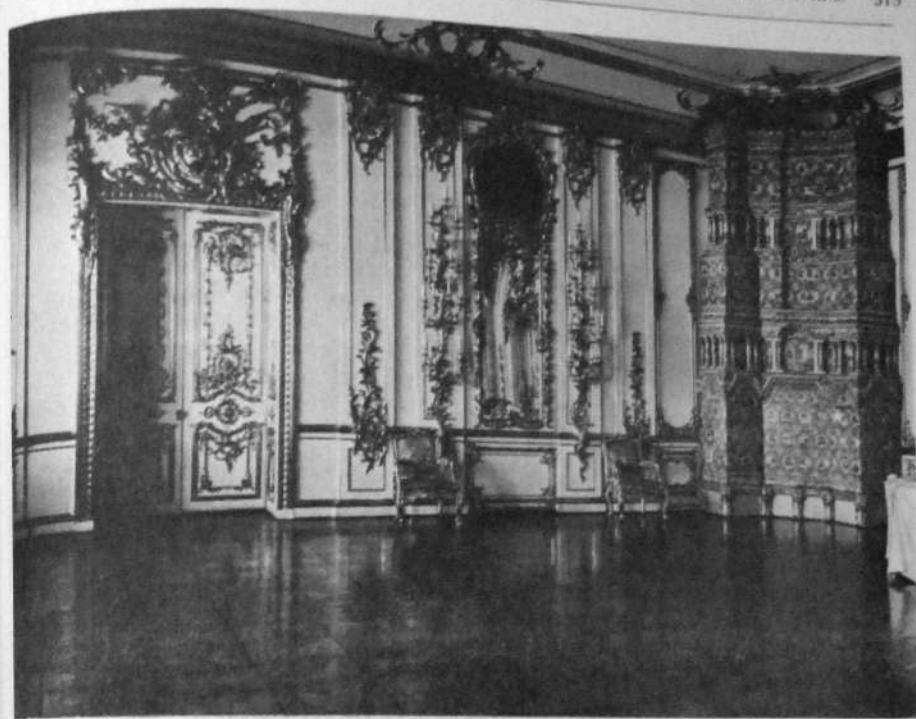
Очень интересны приемы планировки залов. Во дворцах они расположены по анфиладному принципу, согласно

6.28
Смоленский монастырь
в конце XVIII в.

(акварель неизвестного художника)

которому двери проходных залов находятся на общей оси, причем их ширина иллюзорно увеличивается благодаря искусному размещению против окон на глухих стенах зеркал такого же очертания, что и окна. Эффект оптического отражения возрастал при расположении перед зеркалами источников света (бра, фонарей со свечами и пр.). Стены парадных помещений (рис. 6.29) обрамлялись сложными профилированными позолоченными тягами; зачастую золотилось и остальное декоративное убранство (преимущественно в императорских дворцах).

Несмотря на использование упомянутыми архитекторами ряда приемов и форм, вошедших в русскую архитектуру из общеевропейского стиля



6.29
Кавалерская столовая
(середина XVIII в.)
в Екатерининском
дворце в Царском

Селе.
Арх. Ф. Б. Растрелли.
Вид после реставрации
1970-х годов

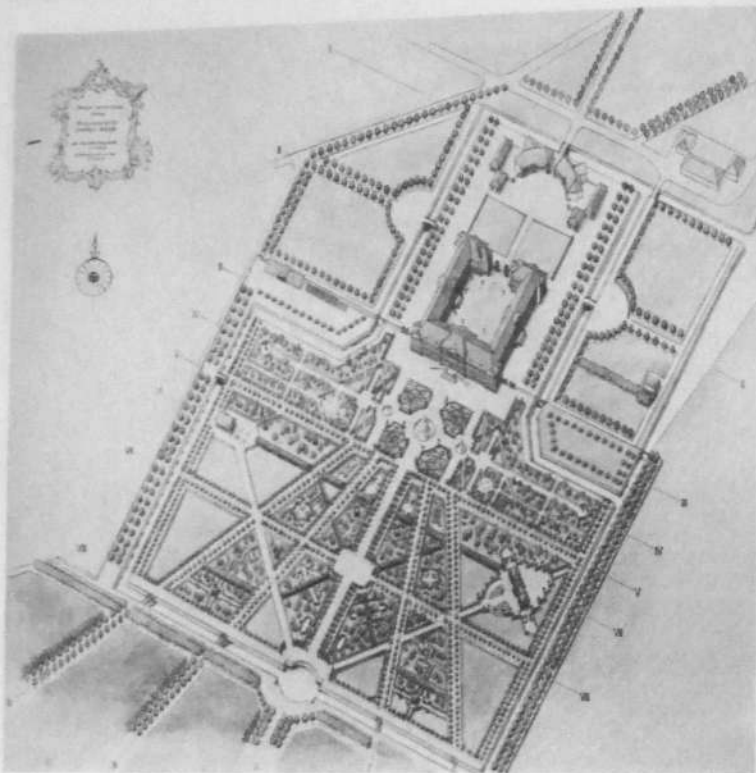
барокко (в Италии — Ф. Барромини; в Германии — М. Д. Пепельман; во Франции — Ж. А. Мансар), все сооружения стиля барокко в России носят специфически национальный характер, что дает основание говорить об архитектуре русского барокко середины XVIII в.

Императорские и усадебные дворцы создавались в единстве с садами и парками, которым присуща регулярная планировочная система с прямолинейными аллеями, подстриженной древесной растительностью и орнаментальными цветниками, иногда в сочетании с «мертвыми» материалами: песком, кирпичным или каменным щебнем различных оттенков. Декоративные парковые павильоны и фонтаны, во-

шедшие в усадебный обиход с начала века, создавали престижность и популярность владельцам (рис. 6.30 и 6.31).

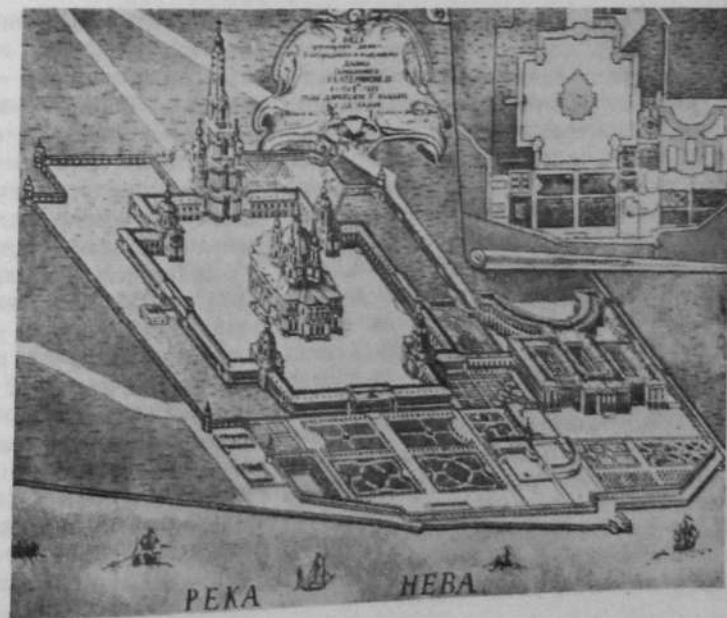
Растрелли Франческо Бартоломео (1700—1771 гг.). Сын итальянского скульптора К. Ф. Растрелли, служившего при дворе французского короля Людовика XIV и покинувшего Францию после смерти (1715 г.) короля. Архитектурно-строительный опыт Ф. Б. Растрелли приобрел в России; будучи одаренным художником, он сумел проявить себя как искусный зодчий и занял наивысшее в архитектурном мире России положение «ober-архитектора». Его творчество достигло апогея в 1740—1750-х годах.

К основным произведениям архитектора Ф. Б. Растрелли относятся: ансамбль Смольного монастыря в Петербурге (Ленинграде); дворцы в Курляндии (Латвия) — в Рундале и Митаве (Елгаве); дворцы елизаветинских вельмож М. И. Воронцова и С. Г. Строганова в



6.30
Дворцово-парковый ансамбль в Рундале (1735—1740 гг.).
Арх. Ф. Б. Растрелли.
К проекту реставрации 1970-х годов.
План

6.31
Дворцово-парковый ансамбль в Рундале.
К проекту реставрации.
Общая панорама



6.32
Ансамбль Смольного монастыря (1748—1764 гг.).
Арх. Ф. Б. Растрелли
(чертеж С. Берникова, 1775—1778 гг.)

Петербурге; императорские дворцы — Зимний в столице, Большой (Екатерининский) в Царском Селе (Пушкине), Большой дворец в Петергофе (Петродворце); Андреевская церковь и Мариинский дворец в Киеве. Все они ярко характеризуют стиль барокко середины XVIII в. в России и эволюцию творчества замечательного зодчего.

Смольный монастырь (1748—1764 гг.) создан в традициях русских монастырских ансамблей предыдущих столетий, но в его планировочную систему зодчий ввел принцип регулярности и симметрии, что, тем не менее, не помешало автору придать живописность широкой пространственной композиции с величественным пятиглавым собором в центре и четырьмя симметрично расположенными однокупольными башнеобразными угловыми церквями (рис. 6.32).

Задуманная Растрелли по настоянию императрицы Елизаветы высокая

(около 140 м) колокольня из-за Семилетней войны сооружена не была. Весь ансамбль с колокольной запечатлен в великолепно исполненной модели, хранящейся в Научно-исследовательском музее Академии художеств СССР.

В первоначальном варианте проекта (1746 г.) собор был задуман однокупольным, как римские храмы эпохи барокко, однако в 1749 г. Елизавета потребовала от зодчего возродить в облике собора русское традиционное пятиглавие и повелела строить Смольный собор по образцу Успенского собора в Московском Кремле. Растрелли это и сделал, возведя главки на четырех башенках, тесно примкнувших к барабану центрального купола, сформировав компактный живописный силуэт (рис. 6.33).

Возврат к пятиглавию в петербургских, а затем и в иногородних храмах, стремление императрицы иметь



6.33
Западный фасад собора
Смольного монастыря.
Арх. Ф. Б. Растрелли

6.34
Угловая церковь в
Смольном монастыре.
Арх. Ф. Б. Растрелли

6.35
Коридор в южном кор-
пусе Смольного
монастыря.
Арх. Ф. Б. Растрелли



в Петербурге очень высокую — тоже традиционную — столпообразную многоярусную колокольню, подобную столпу «Ивана Великого» в Москве, являются примерами использования архитектуры в идейно-политических целях, чтобы окончательно закрепить за Петербургом положение политического и идеологического центра России, а величием сооружений (Смольнинская колокольня должна была превзойти по высоте Ивановскую чуть ли не в два раза) затмить архитектурные реликвии старой столицы.

Необыкновенной живописностью и пластичностью форм отличается архитектура каждого здания (рис. 6.34) и интерьера (рис. 6.35) в ансамбле Смольного монастыря, особенно самого собора. Внутренняя отделка собора не была закончена из-за Семилетней войны. Завершил строительство ансамбля в

1830-х годах выдающийся русский архитектор В. П. Стасов — представитель нового направления — классицизма, создав предсоборную площадь и оформив въезд в монастырь парными павильонами (их фасады преобразовал в 1860-х годах архитектор П. И. Таманский) и монументальной кованой оградой с красивыми воротами.

Андреевская церковь в Киеве (1747—1753 гг.), живописно венчающая возвышенность над Днепром, отличается необычно выразительным силуэтом, образуемым одним куполом и четырьмя главками на раздвинутых башенках. Строительство храма осуществлял архитектор И. Ф. Мичурин. Для украшения фасадов этой церкви были использованы декоративные детали, изготовленные в виде чугунных отливок для Смольного собора.

К сохранившимся ранним дворцо-

вым сооружениям Ф. Б. Растрелли относятся два дворца в курляндских поместьях Бирона — *Рундале* и *Митаве* (Елгаве), выстроенные в 1736—1740 гг. под непосредственным руководством зодчего. В архитектуре обоих дворцов в виде замкнутых каре отчетливо прослеживается сдержанность в использовании декоративных аксессуаров, все прочнее внедрявшихся в практику дворцового строительства стиля барокко. Оба этих дворца еще близки к архитектуре петровского времени, причем дворец в Елгаве несколько ближе к произведениям зрелой поры творчества Ф. Б. Растрелли, чем Рундальский дворец.

С падением Бирона строительство дворцов было приостановлено, и они были достроены при участии Ф. Б. Растрелли лишь в 1760-х годах. Внутренняя отделка была закончена в 1772 г. при участии немецких декораторов.

Дворец в Елгаве восстановлен; ныне в нем находится Сельскохозяйственная академия Латвийской ССР. Дворец в Рундале — меньший по размерам, с интересным по композиции подъездным двором с дугообразными конюшнями, каретным сараем и парком — реставрируется на научной основе.

Пригородный в то время петербургский дворец М. И. Воронцова (1749—1757 гг.) воплощает в себе усадебную схему планировки с курдонером, раскрытым в сторону Садовой улицы и отделенным от нее ажурной чугунной оградой с кирпичными пилонами. Ограда, выполненная по рисунку Ф. Б. Растрелли, — один из ярких ранних примеров русского художественного литья.

Дворец М. И. Воронцова — уже типичное произведение, присущее вырабатывавшемуся «почерку» зодчего. Центральный трехэтажный ризалит богато



6.36
Фасад Строгановского
дворца (1752—
1754 гг.) в Петербурге
со стороны Невского
проспекта.
Арх. Ф. Б. Растрелли

позтажно (первый и второй этажи) украшен сдвоенными пристенными колоннами, а окна — фигурными обрамлениями. Благодаря выразительной пластике центра с раскрепованной средней частью (три пролета) контрастно выделяется на фоне спокойно решенных крыльев, замкнутых концевыми ризалитами. Дугообразные переходы соединяют собственно дворец со служебными флигелями, фланкирующими двор и «стянутыми» оградой.

Трехэтажный дворец С. Г. Строганова (1752—1754 гг.) на Невском проспекте (рис. 6.36) — одно из лучших произведений Ф. Б. Растрелли 1750-х годов. Это дворец городского типа с замкнутым двором-садом и декоративным обрамлением дворовых фасадов, скрывавшим хозяйственные строения. В конце XVIII в. дворец был расширен, а его внутренняя отделка изменена известным архитектором А. Н. Ворониным, однако в нем сохранился Танцевальный зал с хорами, отделанный по проекту самого Ф. Б. Растрелли. Фасады дворца, обращенные на Невский проспект (главный — с воротным проездом) и набережную Мойки, отличаются изысканной композицией с выделением

их центров, по-разному решенными декоративными портиками и блестяще исполненными наличниками окон.

Первый этаж с горизонтальной расстановкой трактован как цокольный, несущий в раскрепованных портиках колонны большого ионического ордера, капители которых оригинально украшены гирляндами цветов и листьями аканта. На крыше этого дворца даже дымовым трубам приданы декоративные очертания в виде ваз.

Примером виртуозной композиции, выполненной Ф. Б. Растрелли, является портик на главном фасаде дворца С. Г. Строганова, в котором особенно ярко проявилось мастерство компоновки всех элементов, фиксирующих главную ось фасада.

Основная императорская резиденция — Зимний дворец (рис. 6.37) — формировалась в течение многих лет, первоначально из нескольких дворцов петровских вельмож. Несмотря на такой длительный, сопровождаемый многими перестройками процесс, в окончательном виде он привел к ясной композиции в плане, состоящей из четырех компактных блоков и соединяющих их корпусов, охвативших внутренний замк-



6.37
Четвертый Зимний
дворец в Петербурге.

Арх. Ф. Б. Растрелли
(рисунок М. И. Ма-
хаева, 1750-е годы)

нутый двор крестообразной формы (рис. 6.38). Восточный фасад дворца заслонило здание Эрмитажа, возведенное вскоре после окончания строительства дворца.

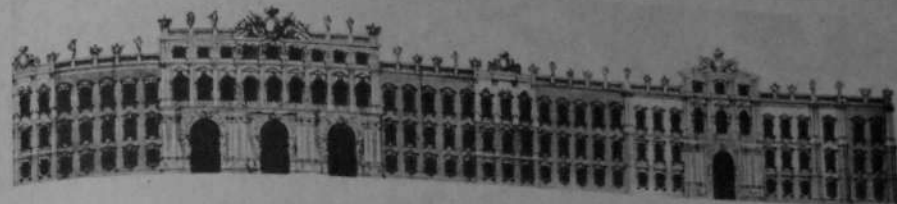
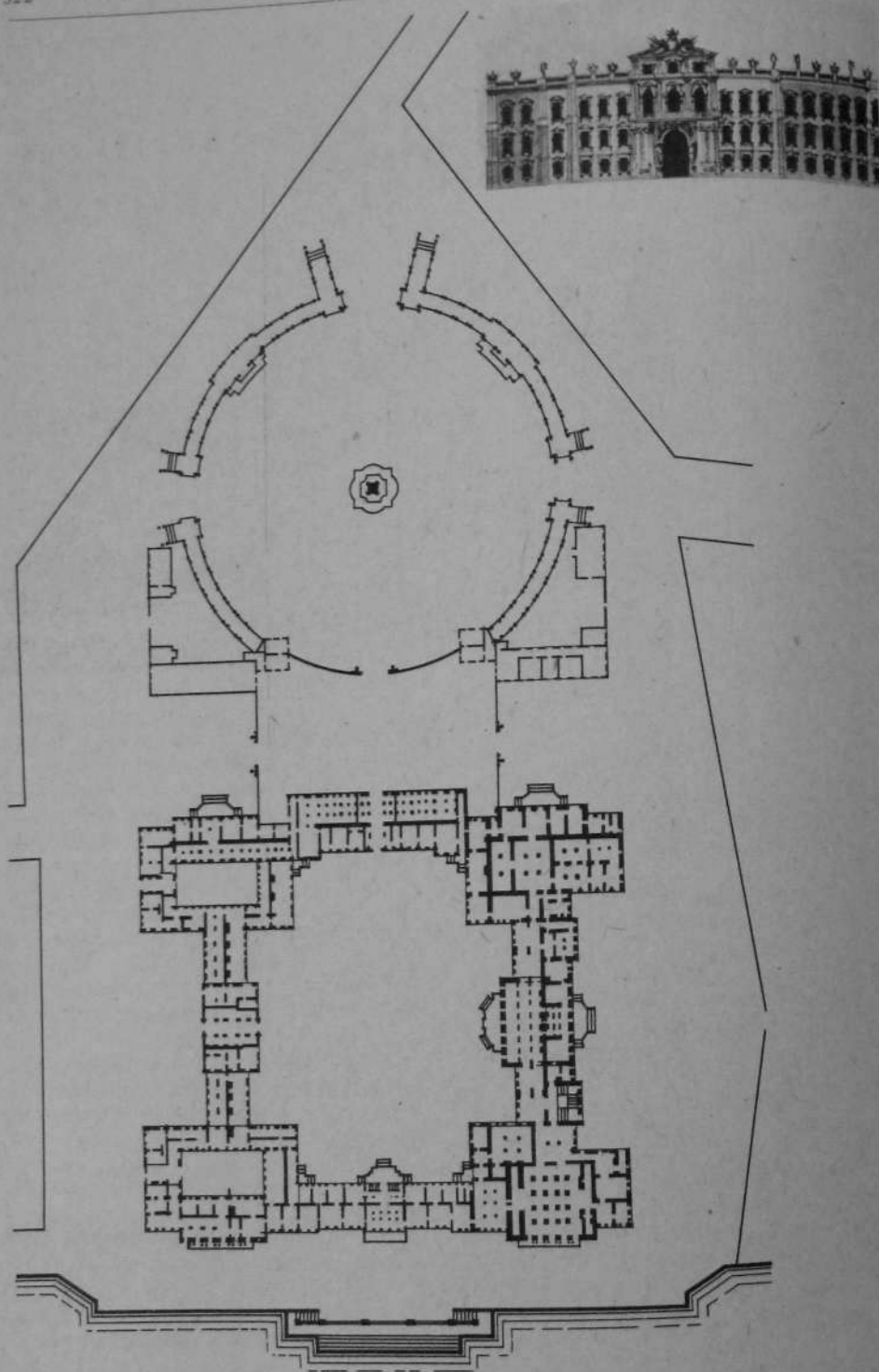
Все три доступных обозрению фасада (рис. 6.39 и 6.40) поражают разнообразием и вместе с тем гармоничным единством. Путем различных сочетаний ризалитов и портиков достигается объемность структуры трехэтажного здания, а разнообразное сочетание трехчетвертных колонн в портиках, раскреповки карниза, балюстрады и статуи на ней создают поразительную живописность, подчеркиваемую окраской стен (фон), колонн и декоративных деталей, которые, несмотря на многообразие, не нарушают единства впечатления от всего здания.

Зимний дворец строился долго (1754—1762 гг.), но, несмотря на это, Ф. Б. Растрелли не успел оформить

до конца все парадные помещения. Он выполнил Большую дворцовую церковь, галереи первого этажа, парадную Иорданскую лестницу (рис. 6.41) и некоторые второстепенные помещения. Главный замысел — грандиозную анфиладу вдоль неевского фасада — ему осуществить не удалось, и все остальные помещения были отделаны уже после его смерти. Но и их отделка была уничтожена во время опустошительного пожара в 1837 г. Сохранились лишь фасады дворца, как бы подтверждающая слова самого зодчего о том, что «дворец строился для славы всероссийской».

Зимний дворец, являясь памятником архитектуры мирового значения, вместе с тем представляет величайший памятник отечественной истории, где был низложен царизм. Ныне Зимний дворец — одно из зданий Государственного Эрмитажа.

Загородные дворцово-парковые ансамбли, созданные при активном участии Ф. Б. Растрелли, своей архитектурой отражают два этапа творчества знаменитого зодчего. Если во внешнем

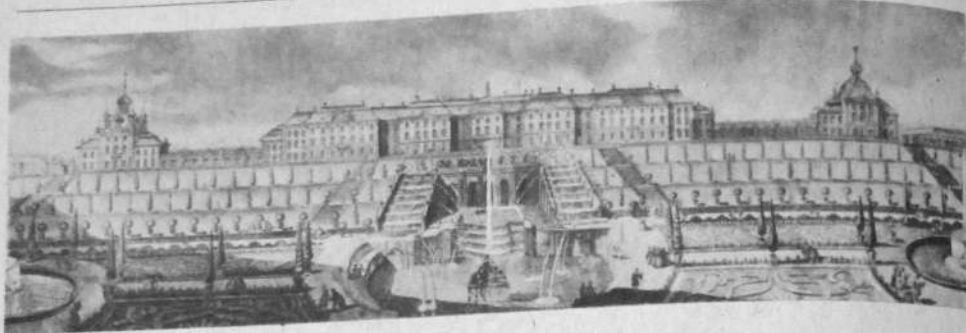


6.38
План Зимнего дворца
и площади (чертеж
Ф. Б. Растрелли,
1750 г.)

6.39
Южный фасад Зимнего
дворца (1754—
1762 гг.; авторский
чертеж Ф. Б. Растрелли)

6.40
Западный фасад Зим-
него дворца.
Арх. Ф. Б. Растрелли

6.41
Иорданская лестница
в Зимнем дворце.
Арх. Ф. Б. Растрелли;
восстановлена
в 1838 г. архитектором
В. П. Стасовым



6.42
Ансамбль Петергофского дворца (середина XVIII в.).
Арх. Ф. Б. Растрелли
(гравюра по рисунку М. И. Махаева, 1761 г.)

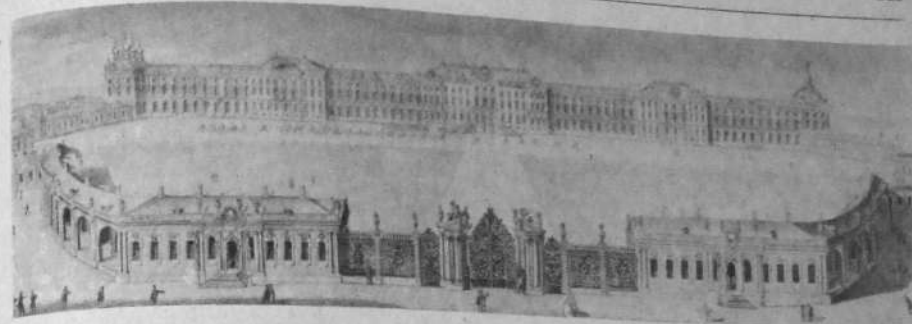
6.43
Центральная часть Петергофского дворца и Большой каскад. Арх. Ф. Б. Растрелли

облике Большого дворца в Петергофе (Петродворце), коренным образом перестроенного им в 1745—1752 гг., еще сохраняются черты архитектуры первой трети XVIII в., что выражается, в частности, в сдержанной декоративности фасадов (рис. 6.42 и 6.43), то архитектура Большого (Екатерининского) дворца в Царском Селе (в настоящее время г. Пушкин) представляется как апофеоз декоративности и щедрости живописных композиционных приемов.

Царскосельский дворец, созданный архитекторами А. В. Квасовым и С. И. Чевакинским, Ф. Б. Растрелли реконструировал в 1752—1757 гг., искусно сохранив многое, сделанное его предшественниками, но обогатив здание де-

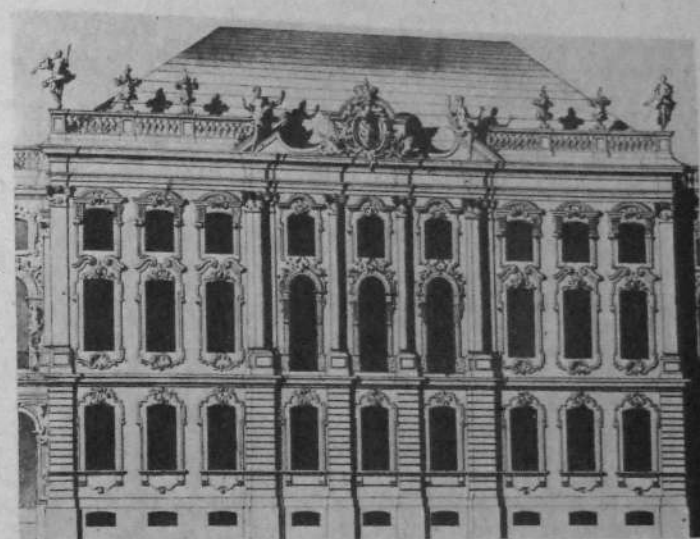
коративными элементами и новыми композиционными приемами (рис. 6.44).

Если Петергофский дворец, его главный фасад с церковным пятиглавием (ныне восстановлено временно одноглавие) корпусом и одноглавый корпус «под гербом» служат фоном для великолепной фонтанной феерии — Большого каскада со знаменитым фонтаном «Самсон, раздирающий пасть льва» (рис. 6.43), то подобная же линейная композиция Царскосельского дворца с пятиглавой церковью на одном его конце (рис. 6.44 и 6.45) является обрамлением замкнутого парадного двора — циркумференции. С другой стороны фасад служит фоном регулярного парка.



6.44
Общая панорама ансамбля Екатерининского дворца в Царском Селе в середине XVIII в. (гравюра по рисунку М. И. Махаева, 1761 г.)

6.45
Фрагмент чертежа главного фасада Екатерининского дворца в Царском Селе. Арх. Ф. Б. Растрелли



Оба дворца были варварски разрушены немецко-фашистскими захватчиками в 1940-х годах, но волей народа, настойчивостью ученых и умением реставраторов они полностью воссозданы. Из восстановленных интерьеров следует назвать анфиладу Антикамер, грандиозный Тронный зал и Церковный зал в Царскосельском (Екатерининском) дворце, Танцевальный зал и Главную лестницу в Большом Петергофском дворце. Все эти интерьеры, разрушенные фашистами, полностью реставрированы в 1970-х годах.

Из парковых сооружений Ф. Б. Растрелли хорошо сохранились два павильона в Екатерининском парке г. Пушкина: «Грот» на берегу Большого пруда и

«Эрмитаж» на пересечении аллеи регулярной части парка. Подобные садовые павильоны появились в России при Петре I в результате преобразования придворного уклада жизни (ныне не существующий «Грот» в Летнем саду и «Эрмитаж» в Петродворце).

Царскосельский «Эрмитаж» с четырьмя (по числу времен года) залами на втором этаже диагонально-крестообразной композиции празднично параден благодаря выразительной архитектурной пластике и обилию скульптуры. До недавнего времени «Эрмитаж» считали произведением С. И. Чевакинского. Однако ныне установлено, что автором оригинального замысла этого павильона является М. Г. Земцов, кото-

рый его построил вчерне. Детальная же разработка архитектурного и скульптурного убранства, а также его осуществление принадлежат Ф. Б. Растрелли.

В Новоиерусалимском монастыре под Москвой по проекту Ф. Б. Растрелли в 1756—1761 гг. воссоздавался рухнувший в 1723 г. грандиозный каменный шатер над Воскресенским собором. Исполнительные чертежи и сметы для этого разрабатывали И. Ф. Мичурин, А. П. Евлашев и Д. В. Ухтомский.

Перечисленные творения Ф. Б. Растрелли исчерпывающе раскрывают его мастерство и как архитектора, и как декоратора. Следует отметить, что успехам его творчества во многом содействовали многие безвестные мастера прикладного и декоративного искусства, которые умело и с высоким художественным вкусом воспроизводили замыслы выдающегося зодчего.

Одновременно с Ф. Б. Растрелли, но только в другом ведомстве — Адмиралтейств-коллегии с 1745 г. работал архитектором С. И. Чевакинский.

Чевакинский Савва Иванович (1713—1770-е гг.). Он был родом из мелкопоместных дворян Новоторжского уезда Тверской губернии. Учился в архитектурной команде при Адмиралтейств-коллегии у И. К. Коробова. После отъезда последнего в 1741 г. в Москву С. И. Чевакинский стал главным архитектором Адмиралтейства и по поручению Морского ведомства выполнял многие работы как в столице, так и в Кронштадте. Наиболее замечательной из них была постройка на плацу Морского полкового двора по собственному проекту громадного двухэтажного *Никольского военно-морского собора* (1753—1762 гг.) в Петербурге. Пятью позолоченными свободно расставленными главами и отдельно стоящей многоярусной стройной колокольной (1756—1758 гг.), увенчанной шпилем, храмовый ансамбль и ныне, даже при повысившейся окружающей застройке, определяет силуэтный характер прилегающей части города (рис. 6.46).

Пристенные на высоких пьедесталах колонны большого коринфского ордера в своеобразной авторской аранжировке

(ритм декоративных кронштейнов во фризе и др.) придают фасадам сильную пластичность, подчеркнутую раскреповками и разрывами антаблемента, в уровне которого вkomпонованы овальные, богато обрамленные окна. Оригинально сопряжены в единой композиции три яруса разных по формам окон верхней церкви, которые объединены искусным орнаментальным обрамлением.

Отличительной особенностью Никольского собора является восьмигранная форма всех подкупольных световых барабанов, завершенных восьмигранными же «куполами» (сомкнутыми сводами). Меньшие подкупольные барабаны на углах здания komponуются в единую систему с угловыми ризалитами посредством декоративных волютообразных контрфорсов.

Низкое пространство «зимней» церкви на первом этаже стеснено большим количеством пилонов, несущих своды, а верхняя («летняя») церковь с высоко поднятыми сводами наполнена воздухом и светом.

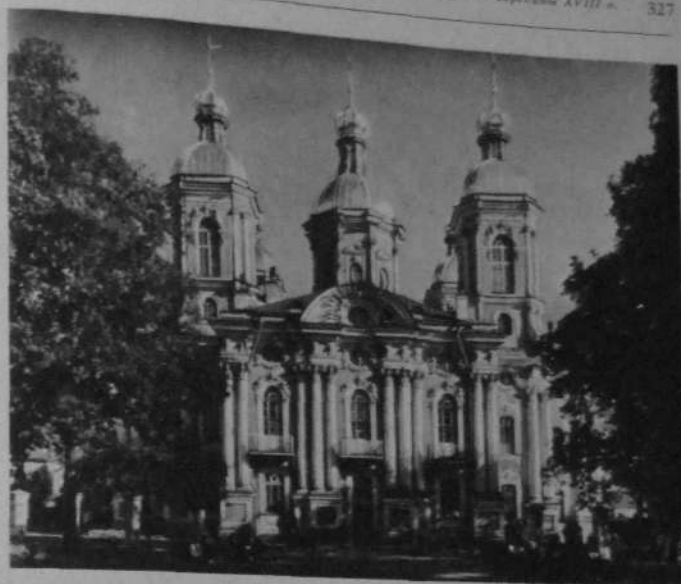
С середины 1740-х годов С. И. Чевакинский выполнял также важные работы в Царском Селе (Пушкине) по Дворцовому ведомству, в частности перестраивал *Большой дворец*, созданный в первоначальном виде архитектором А. В. Квасовым. Версия о постройке С. И. Чевакинским «Эрмитажа» в Екатерининском парке г. Пушкина ныне отвергнута. Работы в Царском Селе он осуществлял, оставаясь главным архитектором Адмиралтейств-коллегии.

Важное место в деятельности С. И. Чевакинского занимало воспитание и обучение присланных из Москвы в гимназию при Академии наук молодых людей с целью подготовки их к поступлению в недавно учрежденную «Академию трех знатнейших художеств» для обучения зодчеству. Среди приехавших из Москвы юношей был и будущий великий архитектор В. И. Баженов. Этот факт послужил единственным основанием для предположения об участии его в проектировании и строительстве колокольни Никольского собора.

Крупнейшим представителем московского барокко середины XVIII в.

6.46
Западный фасад Никольского собора (1753—1762 гг.) в Петербурге. Арх. С. И. Чевакинский

6.47
Колокольня Троице-Сергиевой лавры (1740—1770 гг.) под Москвой. Арх. Д. В. Ухтомский



был архитектор Д. В. Ухтомский. Его творчество разворачивалось под влиянием художественных воззрений и произведений Ф. Б. Растрелли, в частности в Москве и Подмоскovie: дворцов в Кремле, Анненгофе и в Перове.

Ухтомский Дмитрий Васильевич (1719—1774 гг.). Учился в Москве в Школе математических и навигацких наук. К архитектуре приобщился под руководством И. Ф. Мичурина, затем работал в команде И. К. Коробова, приехавшего в 1741 г. в Москву. Звание архитектора ему было присвоено в 1745 г., однако период его творческого расцвета приходится на середину 1750-х годов.

Велика роль Д. В. Ухтомского как городского архитектора Москвы; он стремился урегулировать не только планировку частей города, но и усадебных участков, придавая беспорядочно расположенным строениям композиционную организованность.

Д. В. Ухтомский известен как выдающийся педагог, создатель первой в России архитектурной школы, в которой учился М. Ф. Казаков и др.

Крупным градостроительным мероприятием Д. В. Ухтомского было проектирование и строительство (1754—1757 гг.) *Кузнецкого моста* через



6.48
Павильон «Грот»
в усадьбе Кусково
(1755—1775 гг.)
под Москвой.
Арх. Ф. С. Аргунов

6.49
Церковь Климента па-
пы римского на Пят-
ницкой улице (1754—
1774 гг.) в Москве

6.50
Дом Апраксиных
(1766—1769 гг.) на
Покровке (ул. Черны-
шевского) в Москве

р. Неглинную (не сохранился). Этот мост являлся лишь звеном системы торговых галерей, долженствовавших формировать подступы к переправе (осуществлены не были).

Известен ряд значительных проектов Д. В. Ухтомского, раскрывающих его градостроительное мышление, оставшееся в рамках замкнутых ансамблей. Именно таким запроектирован (1759 г.) для Москвы неосуществленный ансамбль Госпитального и Инвалидного домов с однокупольным храмом в центре двора. В Москве на Садовой улице Д. В. Ухтомский возобновил в камне (1753—1757 гг.) выстроенные ранее М. Г. Земцовым из дерева и обветшавшие триумфальные Красные ворота (не сохранились).

До наших дней дошло лишь одно произведение Д. В. Ухтомского — пятиярусная колокольня в Троице-Сергиевой лавре (рис. 6.47) в Загорске, позволяющая судить о художественной направленности его творчества и по праву оценить блестящее дарование зодчего.

Возведение упомянутой колокольни было начато по проекту И. Я. Шумахера (1701—1767 гг.) в 1740 г. И. Ф. Ми-



чуриным (1703—1763 гг.). Он поднял кирпичный остов, вероятно, на высоту трех ярусов. Однако сильный пожар в 1746 г. прервал строительство. После пожара возобновление колокольни поручили Д. В. Ухтомскому. К лету 1753 г. колокольня была уже близка к завершению, когда 5 июля того же года Лавру посетила императрица Елизавета, и зодчий представил ей совершенно новый проект колокольни — более высокой, на два яруса, и необыкновенно нарядной. Проект был одобрен, и архитектор приступил к его осуществлению, стремясь по возможности сохранить прежний каменный остов.

По замыслу Д. В. Ухтомского колокольня должна была быть пяти-, а не трехъярусной с великолепным завершением в виде короны с крестом. Нижний ярус с входом трактован как мощный цоколь, на котором как бы вырастает стройный силуэт из четырех, убывающих по сечению и высоте ярусов «звона», составляющих стройную, слегка уступчатую композицию, обогащенную коринфскими колоннами, сгруппированными на углах каждого яруса, и декоративными вазами на аттиках. Колокольня высотой 84 м яв-

ляется главной вертикальной доминантой монастырского ансамбля.

Д. В. Ухтомский предполагал украсить колокольню тридцатью двумя позолоченными статуями, каждая из которых имела бы аллегорическое значение: «Разум», «Мужество», «Верность», «Любовь к Отечеству» и др., что должно было способствовать утверждению в сознании людей чувства гражданственности. Несмотря на «высочайшее» одобрение проекта, монастырские власти и Синод воспротивились установке на колокольню аллегорических фигур. Так, 20 апреля 1765 г. Синод вынес по этому поводу решение: для «строящейся колокольни украшения тем статуям, которые в упомянутом архитектора князя Ухтомского изъяснении показаны, быть неприлично». Архитектор был вынужден заменить статуи декоративными вазами, высеченными из камня.

Затянувшееся строительство было полностью завершено в 1770 г., когда художественные идеалы стиля барокко уже отступали на задний план. И тем не менее необычайно стройная, как бы пронизанная воздухом колокольня Ухтомского, богато декорированная пластическими элементами, окрашенная в

два цвета, является одним из лучших творений русского барокко середины XVIII в.

Середина XVIII в. ознаменовалась становлением профессионального архитектурного образования в России. Неоценимой заслугой Д. В. Ухтомского в этой области было основание в Москве в 1744 г. первой в России постоянной и регулярной архитектурной школы, «впитавшей» в себя лучших учеников архитектурных команд И. К. Коробова и других выдающихся архитекторов.

В школе, руководимой Д. В. Ухтомским, были реально воплощены основные положения «Должности архитектурной экспедиции» Еропкина — Земцова — Коробова; обучение в ней основывалось на сочетании строительной практики с изучением теории зодчества. Эта школа стала центром архитектурного образования в России, успешно готовившим национальные кадры. Десятки молодых людей, обучавшихся в ней, последовательно проходили все стадии совершенствования в архитектурной теории и практике от «младших архитекторов учеников» до гезелей, «за архитекторов» и архитекторов.

Теоретической основой обучения архитектуре являлись античный трактат Витрувия и книги архитекторов эпохи Возрождения — Палладио, Серлио, Блонделя и др. Таким образом, в школе прививалось рационалистическое понимание архитектуры прежде всего как тектонического искусства, что дало замечательные результаты. Из этой школы вышли два выдающихся русских архитектора: А. Ф. Кокоринов, ставший профессором и первым ректором основанной в Петербурге «Академии трех знатнейших художеств» (1757 г.), и М. Ф. Казаков — блестящий представитель русского классицизма.

Одновременно с Ф. Б. Растрелли в Петербурге и Д. В. Ухтомским в Москве

работал ряд способных архитекторов, в том числе и крепостных. Так, крепостной графа П. Б. Шереметева архитектор Ф. С. Аргунов (1732—1768 гг.) вместе с С. И. Чевакинским в 1750—1755 гг. занимался перестройкой петербургского дворца Шереметева на набережной Фонтанки — так называемого *Фонтанного дома*. С именем Ф. С. Аргунова связано также создание подмосковной усадьбы *Кусково* и *паркового павильона* в ней (рис. 6.48). В архитектурной жизни Москвы деятельное участие принимали архитекторы И. Г. Жеребцов (1727—?), А. П. Евлашев (1706—1760 гг.) и др.

В Москве имеется немало замечательных памятников зодчества середины XVIII в., отличающихся высоким профессионализмом, авторство которых до сих пор не установлено. Один из них — это значительная по размерам *церковь Климента папы римского* (1754—1774 гг.) на Пятницкой ул., 24. Четырехстолпный пятикупольный храм, подобно Смольному собору в Петербурге, как бы сочетает средневековую храмовую композицию и ордерную систему декоративного убранства (рис. 6.49).

Другой памятник — это *дом Апраксиных* (рис. 6.50) у Покровских ворот, построенный в 1760-е годы. Искусное декоративное использование большого ордера, охватывающего два верхних этажа, обилие раскреповок антаблемента над пристенными колоннами и фронтонов придают дворцу исключительную нарядность, подчеркнутую традиционной для барокко двухцветной окраской.

Из провинциальных произведений архитектуры середины XVIII в. следует отметить замечательный *пятикупольный собор в Козельце* (1752—1763 гг.), созданный А. В. Квасовым, и *Троице-Сергиевский собор в Курске*, приписываемый Ф. Б. Растрелли.

7 АРХИТЕКТУРА КЛАССИЦИЗМА В РОССИИ

во второй половине XVIII — первой трети XIX в.

7.1 Предпосылки появления и развития классицизма

В 1760-х годах в России произошла смена архитектурно-художественного стиля. Декоративное барокко, достигшее своего апогея в творчестве величайшего представителя этого направления — зодчего Ф. Б. Растрелли, уступило место классицизму, быстро утвердившемуся в Петербурге и Москве, а затем распространившемуся по всей стране.

Классицизм (от лат. *classicus* — образцовый) — художественный стиль, в частности в архитектуре, развивавшийся путем творческого заимствования форм, композиций и образцов искусства античного мира и эпохи итальянского Возрождения.

Для архитектуры классицизма характерны геометрически правильные планы, логичность и уравновешенность симметричных композиций, строгая гармония пропорций и широкое использование ордерной тектонической системы. Зародившись во Франции в XVII в. в условиях абсолютной монархии, классицизм нашел отражение в архитектуре большинства европейских стран, отличаясь в каждой из них своеобразными особенностями и путями развития.

В России событием, способствовавшим быстрому угасанию стиля барокко, явилась неожиданная отставка Ф. Б. Растрелли в 1764 г., его отъезд из столицы и отход от творческой деятельности. Это было не личной трагедией «обер-архитектора», а кризисом того архитектурного направления, которое он представлял и возглавлял на протяжении почти тридцати лет.

Декоративный стиль барокко перестал соответствовать экономическим

возможностям круга заказчиков, все расширявшегося за счет мелкопоместных дворян и купечества. Перестал он отвечать также изменившимся эстетическим воззрениям.

Несоответствие стиля барокко новым требованиям отчетливо проявилось в случае, когда петербургские купцы отказались строить Гостиный двор на Невском проспекте по проекту, разработанному (1757 г.) Ф. Б. Растрелли. В этом проекте зодчий щедро украсил двухъярусные непрерывные сводчатые галереи множеством декоративных колонн и излюбленных им скульптурных украшений, чем сильно удорожил строительство, которое должно было вестись на средства купечества. Гостиный двор заложили, но строительство его было приостановлено, пока соответственно требованиям заказчиков — будущих владельцев лавок и магазинов — фасад не был в 1761 г. намного упрощен по новому проекту Ж.-Б. Валлен-Деламота.

Классицизм в русской архитектуре был так же неизбежен, как был неминуем во Франции, а затем и в других странах Западной Европы. И если одним из общих во всех странах поводов для увлечения классическим архитектурным наследием, ордерными формами явилось открытие античных остатков на юге Европы, то действительные причины распространения классицизма в каждой стране были различны. Своеобразные предпосылки для этого имелись и в России.

Как известно, из всех видов искусств развитие архитектуры больше всего обусловлено экономическими и социальными факторами. Именно поэтому развитие классицизма в России, зачатки которого были заметны уже в архитектуре Петербурга первой трети XVIII в.,

стало возможным лишь со второй половины того же столетия. Перестройка экономики страны, начавшаяся еще при Петре I, в этот период привела к образованию обширного внутреннего рынка и активизации внешней торговли, что способствовало повышению продуктивности помещичьих хозяйств, ремесленного и промышленного производства.

Самодержавие поощряло такую направленность развития помещичьих хозяйств; так, Екатерина II щедро раздавала дворянам, особенно тем, кто содействовал приходу ее к власти, земельные угодья в Поволжье и на юге России. Кроме того, в собственность помещиков ею было пожаловано 800 тысяч государственных крестьян. В связи с быстрым развитием усадебных дворянских хозяйств повсеместно развевалось строительство. Этому способствовал также манифест «О вольности дворянской» (1762 г.), разрешавший дворянам проходить воинскую службу, не выезжая из поместий, что давало им возможность непрерывно заниматься хозяйством. Жалованная грамота дворянству (1785 г.) расширяла экономические и политические права, а также привилегии дворян-помещиков. За ними закреплялось право собственности на землю и крепостных крестьян, им разрешалось проводить в имениях торги, ярмарки и заводить производственные предприятия. Одновременно Жалованная грамота городам (1785 г.) регламентировала устройство городского общества и его самоуправление, отдавая предпочтение и предоставляя привилегии купцам и промышленникам.

Наряду с продолжением дворцового и церковного строительства возникла необходимость возведения казенных и частновладельческих сооружений, зачастую государственного значения. К ним относились торговые постройки: гостиные дворы, рынки, ярмарочные комплексы, контрактные дома, лавки, разнообразные складские сооружения, а также уникальные здания общегосударственного характера — биржи и банки.

Крестьянская война 1773—1775 гг. под предводительством Емельяна Пугачева явилась основной причиной реор-

ганизации местного управления и проведения губернской реформы (1775 г.) в целях укрепления на местах государственной власти, ослабленной вооруженным протестом крестьян и ремесленников против эксплуатации и произвола крепостников. В городах стали строить много казенных административных зданий: присутственные места, губернаторские дома, больницы, тюремные замки, казармы для военных гарнизонов и др.

Внешняя политика России во второй половине XVIII в. сопровождалась продолжительными войнами с Турцией (1768—1774 и 1787—1791 гг.), продиктованными экономическими интересами дворянства и купечества, в результате чего Россия утвердилась на берегах Черного моря и в Крыму (1783 г.). Россия вела также борьбу с Польшей за воссоединение украинских и белорусских земель (1772 г.) и противодействовала попыткам Швеции восстановить свое господство на Балтике. Благодаря многим победам русского оружия, особенно над Турцией, международный авторитет Российской империи значительно возрос.

Возросший государственный престиж надо было отразить в величественности монументальных сооружений. В тот же период интенсивно развивались культура и просвещение, что вызвало необходимость в строительстве многих зданий учебных заведений, различных академий, институтов-пансионов для дворянских и мещанских детей, театров, библиотек. Быстро росли города, прежде всего за счет жилой застройки усадебного типа, а с конца XVIII в. — и доходных домов.

В условиях огромного для своего времени строительства, разворачивавшегося в городах и помещичьих усадьбах, возросших строительных нужд, архитектурные приемы и многодельные формы барокко, изысканно-сложные и пышные, оказались неприемлемыми, так как декоративность этого стиля требовала значительных материальных затрат и большого количества квалифицированных мастеров различных специальностей.

Созидательный размах на огромных просторах великой страны, создание дворянских поместий на осваиваемых землях востока и юга России, застройка многих городов нуждались в большом числе архитекторов и множестве квалифицированных специалистов, в которых испытывался острый недостаток. Да и возведение помпезно-декоративных зданий в провинции зачастую было не под силу заказчикам. Поэтому у государства, помещиков, купечества и представителей духовенства — основных заказчиков архитектуры — возникла настоятельная необходимость в пересмотре экономических основ зодчества.

В изобразительном искусстве рассматриваемого периода также утверждаются реалистические тенденции (скульпторы Ф. И. Шубин, М. И. Козловский, позднее И. П. Мартос, художники Д. Г. Левицкий, Ф. Я. Алексеев, М. И. Иванов и др.).

Под воздействием крестьянского антикрепостнического движения и просветительских идей, проникших в Россию из Франции, в передовой части русского общества зрел протест против крепостнического произвола и варварства, против бесправия и темноты народа. Прогрессивные идеи и философия просветительства нашли отражение в литературе (Г. Р. Державин, Н. И. Новиков, А. П. Сумароков, Д. И. Фонвизин). Наиболее ярко антикрепостническая идеология проявилась в творениях великого русского писателя и революционного просветителя А. Н. Радищева. В оде «Вольность» (1790 г.) он призывал даже к уничтожению господства дворян и низвержению самодержавия.

Напуганная крестьянской войной и буржуазной революцией 1789 г. во Франции, Екатерина II болезненно восприняла книгу А. Н. Радищева «Путешествие из Петербурга в Москву», сказав, что ее автор «бунтовщик хуже Пугачева». И к концу своего царствования (1796 г.) она усилила крепостной гнет и стала проводить крайне реакционную политику, направленную на защиту дворянской монархии.

Архитектура стиля барокко, являвшаяся по существу декоративным обра-

лением двора императрицы Елизаветы Петровны и культовых сооружений, теперь в русских просвещенных и художественных кругах стала вызывать негативное отношение, вплоть до полного ее отрицания.

Таким образом, глубокие внутригосударственные предпосылки материального и идеологического характера обусловили кризис стиля барокко, его отмирание и привели в России к поискам более экономичной и реалистичной архитектуры. Поэтому именно классическая архитектура античности, целесообразная, простая и ясная и вместе с тем выразительная, послужила эталоном красоты, стала своего рода идеалом, основой формирующегося в России классицизма.

В России классицизм зародился и созрел в феодально-крепостнической среде в результате совпадения интересов зарождающейся в недрах феодального общества буржуазии и господствовавшего еще дворянства, которое сумело облечь в строгие формы классицизма решения всех архитектурных задач, все постройки, обусловленные жизнью феодального поместья и многообразными потребностями растущих городов.

Вследствие этого общественная природа классицизма в России имела двойственную социально-экономическую основу, причем стиль отличался прогрессивным художественным характером. Следует вспомнить, что античная архитектура была известна в России уже при Петре I, когда в Санкт-Петербурге работали итальянские архитекторы М. Д. Фонтана, Н. Микетти, Г. Киавери, а русские зодчие П. М. Еропкин и Т. Н. Усов совершенствовались в Италии, знакомясь с древними архитектурными реликвиями. Тогда впервые были переведены на русский язык трактаты В. Витрувия и А. Палладио, издано (1709 г.) «Правило пяти орденов архитектуры» — трактат Д. Виньоля.

Открытие в 1748 г. засыпанного пеплом во время извержения Везувия античного города Помпеи на юге Италии и проводившиеся там археологические раскопки с новой силой привлекали внимание художественных кругов



7.1
Ботный дом (1761–
1762 гг.) в Петро-
павловской крепости.
Арх. А. Ф. Вист

Европы к неувядающей красоте древнего зодчества. Благодаря замечательным офортам итальянского архитектора и гравера Д. Б. Пиранези, поступавшим из Рима, в России стали известны впечатляющие остатки греческих храмов в Пестуме, римские древности, а затем и античные архитектурные памятники Сегесты и Агридженито на о. Сицилия. Все они вызвали огромный интерес своей горделивой величием, красотой и ясной тектоничностью.

Утверждению эстетики классицизма в Западной Европе немало способствовал немецкий историк античного искусства И. Винкельман — автор книги «История искусства древности» (1764 г.), явившейся для того времени своеобразным откровением. С середины XVIII в. в Россию стали проникать прекрасно изданные и хорошо иллюстрированные узоры и книги (узоры «Собрание антиков» А. Кайлю; монография Д. Леруа «Руины прекраснейших памятников Греции» и др.), раскрывавшие достоинства древних классических памятников искусства и архитектуры. Античное наследие стало ближе России еще и потому, что оно воспринималось преломленным сквозь призму итальян-

ского Возрождения, особенно произведений А. Палладио и Д. Виньоли, а также французского классицизма.

В 1752 г. в Россию приехал итальянский архитектор Антонио Ринальди. Хотя он еще не совсем освободился от эстетики барокко, все же его участие в строительстве Петербурга внесло в архитектуру города новую тональность — сдержанно-декоративных форм, не похожих на формы, обычно преобладавшие в произведениях Франческо Растрелли.

Приезд в Россию французского архитектора Ж.-Б. Валлен-Деламота (1759 г.) с группой художников, а также пребывание во Франции и Италии воспитанников Петербургской Академии художеств, в частности В. И. Баженова, а затем И. Е. Старова, естественно, способствовали распространению в России идей классицизма. Однако этот процесс был обусловлен более глубокими внутренними причинами.

Примечательно то, что к приезду в Россию Ж.-Б. Валлен-Деламота в творчестве русских архитекторов уже весьма зримо проявлялись черты классицизма. Это четко прослеживается в проекте *увеселительного павильона*

(1760 г.), задуманного архитектором А. Ф. Кокориновым для будущей императрицы Екатерины II, а также в *Ботном доме* в Петропавловской крепости, выстроенном в 1761–1762 гг. архитектором А. Ф. Вистом (рис. 7.1) и предназначенном для сбережения исторической реликвии — петровского ботика — «дедушки русского флота», доставленного в столицу из Москвы. Два строгих четырехколонных портика тоscanского ордера и того же ордера пилястры тактично сочетаются с фигурным обрамлением окон, ступенчатым подиумом барочной конфигурации и крышей с переломом, увенчанной аллегорической статуей — символом Навигации.

Ж.-Б. Валлен-Деламот предложил вариант проекта *костела св. Екатерины* в Петербурге (1761 г., отвергнут), показав себя мастером, владевшим приемами стилей барокко и рококо. Лишь под влиянием русской действительности он сумел понять несостоятельность декоративного направления архитектуры для условий России тех лет и занял более реалистическую позицию в художественном понимании зодчества. Этот факт убедительно доказывает, что классицизм в России не был «импортным» явлением, а возник в специфических условиях развития страны, определивших повсеместное в течение примерно семидесяти лет распространение этого архитектурно-художественного направления.

Очень важную роль в утверждении и распространении классицизма в России играла «Академия трех знатнейших художеств» — живописи, скульптуры и архитектуры, учрежденная в Петербурге 17 ноября 1757 г. (в дальнейшем она стала называться Академией художеств). Ее архитектурные классы возглавляли сторонники нового стиля А. Ф. Кокоринов и Ж.-Б. Валлен-Деламот.

С 1760-х годов лучших воспитанников Академии художеств за казенный счет направляли для совершенствования за границу — в Италию и во Францию, где молодые художники и архитекторы углубляли свои познания, изучая выдающиеся произведения античности, эпохи Возрождения и фран-

цузского классицизма. Первым зодчим, совершенствовавшимся во Франции и Италии в качестве «пенсионера» Академии, был В. И. Баженов. В Академии успешно развивались способности одаренных юношей, и первые же ее выпуски дали выдающихся деятелей искусства: архитекторов В. И. Баженова и И. Е. Старова, скульптора Ф. И. Шубина, живописцев А. П. Лосенко, Ф. С. Рокотова и др. Академия стала правительственным органом, руководившим художественной жизнью страны, распределяющим государственные заказы и присуждающим звания.

Наряду с Петербургской Академией художеств принципы классицизма в Москве внедрялись архитектором В. И. Баженовым в «Партикулярной академии» при Экспедиции кремлевского строения и в учрежденной в 1775 г. Архитектурной школе при Каменном приказе.

Стоявшие во главе этих трех учебных заведений последователи классицизма не только распространяли идеи и принципы нового стиля путем воспитания и обучения, но и демонстрировали его высокие достоинства и успехи на своих произведениях, которые стали возводиться в обеих столицах.

В тот же период были изданы теоретические трактаты по искусству А. Иванова, П. Чекалевского, И. Урванова; все больше поступало иллюстрированных книг и уваржей из Франции, Италии и Англии.

В России обращение к классическим ордерам, архитектурным формам, пропорциям и даже композициям почти всегда носило творческий характер, причем это наследие творчески использовалось применительно к конкретным условиям. Русскому классицизму не была свойственна канонизация форм и приемов. Даже классические ордера для русских зодчих были не догмами, а композиционными средствами, приспособившимися к задачам и условиям строительства. В них свободно сочетались детали и видоизменялись соотношения (пропорции), подобно тому, как это делали некоторые мастера итальянского Возрождения. Особенно

ярко это проявлялось в творчестве московских архитекторов и в произведениях видного зодчего В. П. Стасова, разработавшего свои излюбленные приемы композиции и специфический по очертаниям и пропорциям дорический «стасовский ордер».

На формирование классицизма в России большое влияние оказало то, что он развивался в условиях широкого усадебного строительства (ему способствовало освобождение дворян от воинской повинности), на которое официальные требования государства и правительственные регламентации фактически не распространялись. Поэтому здесь ярче могла проявляться творческая индивидуальность, и хотя принципиальная планировочная схема усадеб определялась хозяйственным укладом поместий и репрезентативными соображениями, все же тут проявлялась независимость архитектора, причем в большинстве случаев авторитет его для заказчиков был непререкаем. Именно потому классические приемы, принимавшиеся в схеме, приобретали индивидуальное и нередко весьма своеобразное истолкование, определяемое как мастерством строителей, зачастую крепостных, так и особенностями природного окружения и региональными художественными традициями.

Даже подмосковные усадьбы и усадьбы близ Петербурга, несмотря на близость таких исключительных по важности и силе влияния центров, отличаются удивительным своеобразием, сказывающимся и в индивидуальности планировки, отлично увязанной с местностью, ее рельефом и пейзажем, и в деталях композиций и архитектурных форм.

В многочисленных помещичьих усадьбах работали крупнейшие московские и петербургские зодчие — поборники классицизма: В. И. Баженов, М. Ф. Казаков, И. Е. Старов, Н. А. Львов, Д. Кваренги, Ч. Камерон, А. Н. Воронихин, А. Д. Захаров, В. П. Стасов и др. Они сами или по их проектам строили под Москвой, Петербургом, Тверью, Калугой, в Поволжье и на Украине. Нет сомнения в том, что опыт усадебного строительства отражался и на ар-

хитектуре городов — как провинциальных, так и столь крупных, как Москва, Киев и даже столица — Петербург. Вместе с тем в дворянских поместьях воспитывались крепостные архитекторы, среди которых выделялись наиболее талантливые, такие как Ф. С. и П. И. Аргуновы, А. Миронов и др. Именно этим определяется своеобразие русского классицизма, проявившееся и в объемно-пространственной организации зданий и архитектурных ансамблей: в их пластичности, силуэтности и полихромии.

Оштукатуренные фасады и в период классицизма окрашивали весьма устойчивыми земляными красителями на известковом молоке. Обычно это были серые, желтые, оранжевые, красные и синие цвета; на фоне окрашенных стен четко выделялись белые или слегка тонированные колонны и сандрики, наличники и прочие архитектурные детали. Осуществлялось распространение и ранее золочение церковных куполов, главков, шпилей и крестов. В суровых климатических условиях средней полосы и севера страны, где бывает не так уж много солнечных дней, включение в архитектуру цвета позволяло лучше выявлять пластику зданий и композицию их фасадов, вследствие этого хорошо воспринимаемых и в сумерки, и в пасмурные дни, когда выразительности архитектурных элементов солнце помочь не может. В данном художественном и техническом приеме, предопределенном природно-климатическими условиями строительства, нашла выражение национальная традиция русского народа, его любовь к цвету, к жизнеутверждающей полихромии.

Классицизм в России не был однородным ни во времени, ни в пределах страны. Этот стиль охватывал период с 1760-х до 1840-х годов, после чего он переродился и пришел к концу, уступив место эклектичному ретроспективизму. В эволюции рассматриваемого стиля можно выделить три основных периода: ранний классицизм (1760—1780 гг.), строгий (1780—1800 гг.) и высокий классицизм (1800—1840 гг.). Такое деление отнюдь не ор-



7.2
Пример архитектуры раннего классицизма — колокольня Новоспасского монастыря (1759—1785 гг.) в Москве. Арх. И. Жеребцов

гинально, ибо каждый стиль, зародившись, развивается, достигает расцвета и уступает место новому художественному направлению, претерпевая обычно три эволюционные стадии. Следует лишь пояснить, почему вторая и третья стадии названы иначе, чем это принято для других стилей, например эпохи Возрождения.

Завоевав в России право на существование, пройдя стадию поисков и формирования, ранний классицизм (рис. 7.2), сохранивший еще некоторые черты барокко, вступил в стадию строгого (рис. 7.3), бескомпромиссного и последовательного, но творческого использования форм и приемов классической архитектуры древности, избегая во внешнем образе декоративных средств, в частности скульптуры; это было своеобразной антитезой ушедшему барокко. Именно

поэтому данная стадия и названа строгим классицизмом.

Затем архитектура под влиянием развивающейся жизни решала иные задачи, прежде всего в области градостроения и формирования архитектурных ансамблей нового, не замкнутого типа. В период патристического подъема, вызванного Отечественной войной 1812 года, необходимо было отобразить средствами монументальных изобразительных искусств в синтезе с архитектурой патристические всеобщие идеи; этот период и является наивысшим в развитии классицизма (рис. 7.4).

Разгром восстания декабристов (1825 г.) уничтожил высокие идеалы и развеял большие надежды послевоенных лет, обеднил идейное содержание архитектуры; с 1830-х годов зодчество стало утрачивать величие и патетику, оно становится шаблонным.

Несмотря на относительную канонизацию античной архитектуры (классические ордера, формы, пропорции), классицизм в России отличался реалистичностью, ярко выраженными национальными чертами и имел региональные разновидности, обусловленные локальными причинами.

Наиболее выразительно и последовательно классицизм проявился в архитектуре Петербурга и его окрестностей, что объяснялось репрезентативностью, «столичным» характером зодчества, влиянием Академии художеств и деятельностью выдающихся зодчих; петербургская архитектура была под постоянным надзором государственных органов, регламентирующих строительство, а потому почти не отображала народные традиции.

Архитектура классицизма московского региона находилась почти в таких же условиях, как и петербургское зодчество, но в этом регионе на архитектуру сильнее влияли народные традиции и вкусы, а строительство не так строго регламентировалось государственными органами.

Проявление классицизма в архитектуре русской провинции было весьма своеобразным, что объяснялось большей



7.3
Пример архитектуры
строгого классициз-
ма — фасад главного
здания
Академии Наук
(1783—1789 гг.)
в Петербурге.
Арх. Д. Кваренги

7.4
Пример архитектуры
высокого классициз-
ма — Триумфальные
ворота (1827—
1834 гг.) в Москве.
Арх. О. И. Бове.
Вид после восстано-
вления в 1970-х годах

творческой свободой архитекторов и более низким профессионализмом исполнителей, находившихся под влиянием народных строительных приемов. Это особенно четко прослеживается в архитектуре Украины и Белоруссии, на развитии которых сказалась их близость к польско-литовскому художественному наследию.

Таким образом, классицизм в России отличался региональным разнообразием. Важной особенностью русского классицизма было то, что при всех многообразных возможностях стиля его рамки все же ограничивали творческие замыслы зодчих. Классические приемы и формы с характерными портиками, фронтонами, арками, колоннадами, гладью стен и рустовкой сдерживали творчество зодчих и, в известной мере, обезличивали архитектуру. Ищущий темперамент архитекторов не всегда мог удовлетвориться лишь идеями классицизма, значительно ослабившими национальное своеобразие зодчества в России. Вот почему наряду с созданием подавляющего числа произведений последовательного классицистического толка почти все крупные зодчие всех трех периодов описываемого стиля романтически



7.5
Пример псевдоготи-
ки — строения
в усадьбе Царицыно
(1776—1785 гг.) под
Москвой.
Арх. В. И. Баженов

7.6
Пример псевдоготи-
ки — конный двор
(середина XVIII в.)
в поместье Голицыных
Дубровицы близ
Подольска.
Автор неизвестен



интерпретировали свои замыслы. Это воплощалось преимущественно в усадебном и садово-парковом строительстве, иногда — в культовом зодчестве*.

Так, В. И. Баженов и М. Ф. Казаков не только грезил романтическими проектами, но и осуществляли их. В подмосковных ансамблях Царицына и Петровского дворца они создали «каменную сказку» — беспримерные по замыслу, композиции и формам произведения, отличающиеся яркой полихромией (рис. 7.5). В сооружениях Царицынского парка и ансамбля Петровского дворца воплощено исконно русское понимание прекрасного, которое так отчетливо прослеживается в орнаментах народной вышивки, в пластике резьбы по дереву. В связи с этим следует вспомнить своеобразную по силуэту народную деревянную архитектуру и полихромные, образно-яркие памятники каменного зодчества допетровской Руси XVII в.

Романтическое течение в архитектуре русского классицизма имело разную художественную образность; порой оно совершенно порывало с классической тектоникой, преобразуя формы или восточной экзотической архитектуры Дальнего и Ближнего Востока, или западноевропейского средневековья (рис. 7.6), или допетровского русского зодчества. Вследствие этого произведения романтического направления (рис. 7.7) зачастую носили поверхностно-формальный, подражательный характер и в зависимости от источника заимствования или подражания получали соответствующие характеристики, в которых подчеркивалась их стиливая вторичность и ложность: произведения в псевдорусском стиле, псевдокитайском (рис. 7.8 и 7.9), псевдоготическом и пр.

Каждый архитектор классицизма трактовал романтизм индивидуально-субъективно, обращаясь в зависимости

* Романтизм — идейно-художественное направление в культуре и архитектуре, связанное и поисками новых идеалов. Романтизм идеализировал античное и средневековое прошлое, а также экзотику восточной культуры.



7.7
Романтическая руина.
Композиция Д. Кваренги, 1791 г.

7.8
Пример романтизма («китайщина») — Крестовый мост (1776—1779 гг.) в Александровском парке Царского Села. Арх. А. Ринальди, В. И. и И. В. Нееловы (рисунок Д. Кваренги, конец XVIII в.)



7.9
Пример романтизма («китайщина») — ансамбль Китайской деревни (1782—1798 гг.)

в Царском Селе.
Арх. В. И. Неелов, А. Ринальди, Ч. Камерон (рисунок Д. Кваренги, конец XVIII в.)

от своих вкусов, назначения создаваемых им зданий и сооружений к тем или иным источникам. Причины такого обращения обуславливались далеко не всегда субъективными интересами заказчика и автора, а чаще объяснялись интересами, возникавшими в художественных кругах, и были связаны с политическими событиями. Так было во второй половине XVIII в., когда в результате военных побед на юге России пробудился интерес к архитектуре Турции и народов Переднего Востока, претворявшийся в своеобразных образах парковых строений.

7.2 Архитектура раннего классицизма (1760—1780 гг.)

Развитие городов и все расширяющаяся застройка Петербурга и Москвы в середине XVIII в. вызвали настоятель-

ную необходимость в общегосударственном органе для руководства повсеместной градостроительной деятельностью. В связи с этим в декабре 1762 г. учреждается Комиссия о каменном строении Санкт-Петербурга и Москвы. Созданная вначале для регулирования застройки обеих столиц, она вскоре стала руководить всем градостроительством в стране. Комиссия функционировала до 1796 г., и за этот период ею последовательно руководили видные архитекторы: в 1763—1772 гг. — Алексей Васильевич Квасов, затем два года (1772—1774 гг.) — Иван Егорович Старов и с 1774 г. — Иван Лем.

Помимо урегулирования планировки Петербурга и Москвы, Комиссия за 34 года создала генеральные планы многих городов России. Так, А. В. Квасов разработал проекты планировки 24 городов: Архангельска, Астрахани, Твери, Нижнего Новгорода, Казани, Новгорода и др. И. Е. Старов за короткий срок своего руководства Комиссией успел создать планы 15 городов: Ярославля, Костромы, Томска, Пскова, Воронежа, Витебска и др. Общее количество таких планов, разработанных Комиссией, достигло нескольких сотен.



Планы городов отражали основную тенденцию деятельности Комиссии — упорядочение городской планировки на основе (чаще всего геометрически правильной) прямоугольной системы улиц и выявление административных и торговых центров. При этом главными градостроительными факторами считались водные и сухопутные магистрали, сложившиеся административные и торговые площади, четкие границы городов.

Характерным примером претворения в жизнь градостроительных принципов Комиссии о каменном строении является коренная перестройка после пожара древней Твери (ныне г. Калинин), осуществлявшаяся по проекту, составленному в 1767 г. А. В. Квасовым. Новая планировка города отличалась геометрической правильностью и основывалась на трехлучевой симметричной системе магистралей. Осевой из них была принята пересекавшая город дорога из Петербурга в Москву. На этой магистрали были предусмотрены три городские площади: Круглая — торговая; в форме полукруга, от которой расходились лучевые улицы, и Фонтанная, обстроенная четырьмя однотипными зданиями присутственных мест. Все три магистрали, образующие трехлучевую систему, раскрывались в сторону кремля.

Застройка улиц и площадей городов регламентировалась по высоте. Главные улицы и площади должны были застраиваться образцовыми домами, поставленными вплотную друг к другу — «сплошную фасадом». Этот прием, утвердившийся в Петербурге, способствовал единству организации улиц и их репрезентативности. Архитектурный облик домов определялся несколькими утвержденными образцовыми проектами фасадов, разработанными А. В. Квасовым; они отличались простотой архитектурных решений, их плоскостно оживляли лишь фигурные повторяющиеся обрамления оконных проемов. В городах России жилая застройка имела обычно один-два этажа; лишь в Петербурге этажность поднималась до трех-четырех.

Для урегулирования быстро развивающейся Адмиралтейской части Петербурга А. В. Квасов в 1765 г. представил

важный для столицы градостроительный документ, включавший мероприятия по благоустройству набережных Фонтанки и проекты предместных площадей в местах ее пересечения с магистралью, идущими из городского центра. Если до сих пор берега этой реки были зеленым усадебным поясом столицы и являлись ее южной границей, то мероприятия А. В. Квасова, в частности образование сквозных проездов набережных и предместных площадей, превратили Фонтанку в важную дугообразную городскую магистраль.

Для Москвы, не утратившей значения идейно-политического и культурного центра России, в 1775 г. тоже был составлен новый генеральный план, сохранявший радиально-кольцевую структуру и наметивший систему площадей, полукольцом охвативших Кремль и Китай-город. На месте обветшавших стен Белого города предусматривалось создание кольца бульваров, а позднее в узлах пересечения с радиальными улицами — площадей. Этот план был разработан в специально учрежденном Отдельном департаменте Комиссии о каменном строении. Для рассмотрения и утверждения проектов частновладельческой застройки в Москве в 1775—1782 гг. функционировал специальный Каменный приказ.

Крупные мероприятия, осуществляемые в Петербурге, Москве и многих других городах России, свидетельствовали о быстром развитии отечественной градостроительной культуры, подъем которой начался еще при Петре I, а к описываемому периоду охватил всю Россию.

В 1760-х годах в русской архитектуре все заметнее стали проявляться черты нового художественного направления классицизма, в рамках которого еще некоторое время сохранялись отголоски барокко. Самыми ранними проявлениями классицизма были проект «Увеселительного дома» в Ораниенбауме (ныне не существует), составленный архитектором А. Ф. Кокориновым, и так называемый Ботный дом А. Ф. Виста (1761—1762 гг.) в Петропавловской крепости. В это время в России работали

крупные русские архитекторы Ю. М. Фельтен и К. И. Бланк, итальянец А. Ринальди и француз Ж.-Б. Валлен-Деламот.

Ринальди Антонио (около 1710—1794 гг.) Наиболее зримо декоративные черты ушедшего стиля барокко еще прослеживаются в произведениях этого выдающегося архитектора. А. Ринальди приехал в Россию в 1752 г. по приглашению гетмана Малороссии графа К. Г. Разумовского для предполагавшегося, но неосуществившегося строительства административного центра гетманства г. Батурина. В 1754 г. А. Ринальди уже находился в Петербурге. В 1790-х годах состарившийся и отошедший от дел архитектор вернулся в Италию.

До приезда в Россию А. Ринальди находился под большим влиянием своего учителя — выдающегося представителя позднего барокко в Италии архитектора Луиджи Ванвितелли (1700—1773 гг.) — создателя грандиозного королевского дворца в Казерте близ Неаполя. Проект этого дворца сохранял еще черты позднего барокко, которое в итальянском зодчестве лишь начинало затухать. А. Ринальди участвовал в начальной стадии строительства дворца в Казерте, и, видимо, под впечатлением его архитектуры в ранних постройках в России он еще воплощал декоративные приемы, предвещающие, однако, становление классицизма.

Если рассматривать постройки А. Ринальди в России в хронологической последовательности их возведения, то отчетливо видно, как классические формы и ясные композиционные приемы все больше вытесняли чрезмерную декоративность. Очевидно, что российская действительность и общение с русскими зодчими повлияли на изменение его художественного мировоззрения.

Произведения А. Ринальди в пригороде Петербурга — Ораниенбауме (ныне г. Ломоносов): Китайский дворец, дворец Петра III и павильон Кательной горки характеризуются еще особенностями, присущими стилю барокко. Это проявляется и в усложненной конфигурации их планов, и в изысканной прорисовке декоративных деталей, и в

искусном использовании скульптуры с целью придания архитектурным произведениям подчеркнутой живописности. Интерьерам присуща полихромная декоративность.

Китайский дворец (1762—1768 гг.) назван так в XIX в.) стал главным сооружением дворцово-паркового ансамбля, создававшегося в Ораниенбауме для великой княгини Екатерины Алексеевны в качестве загородной резиденции, называвшейся «Собственной дачей». Прихотливые очертания дворца (рис. 7.10) гармонировали с окружающей парковой композицией, с искусственным водоемом и красиво оформленной растительностью.

Интерьеры дворца свидетельствуют о высоком художественном мастерстве зодчего, использовавшего самые разнообразные средства и приемы декоративного убранства, свойственные барокко и рококо: перспективную живопись, зеркала, лепные гирлянды из цветов и листьев, тонкое, витиеватое обрамление панелей и эффектных вставок, фигурно-орнаментальные прекрасные цветные паркет.

Среди парадных помещений одноэтажного дворца особенно выделяются величавой красотой Большой зал (рис. 7.11); Овальный зал с коринфскими пристенными, сдвоенными колоннами и с картинами итальянского художника С. Торелли; Зал муз, раскрывающийся большими окнами-дверями в сад (зал украшен настенной и плафонной живописью того же художника); Большой Китайский кабинет с китайскими элементами убранства и прекрасный Стеллярный кабинет. В отделке этих репрезентативных помещений дворца А. Ринальди использовал разнообразные художественные грани своего замечательного мастерства.

Павильон Кательной горки создан в 1762—1774 гг. Круглый зал на третьем этаже А. Ринальди отделал с той же элегантною и так же высокохудожественно, как и помещения Китайского дворца. Стены Круглого зала богато украшены полихромным декоративным убранством (реставрирован в 1950-х годах).



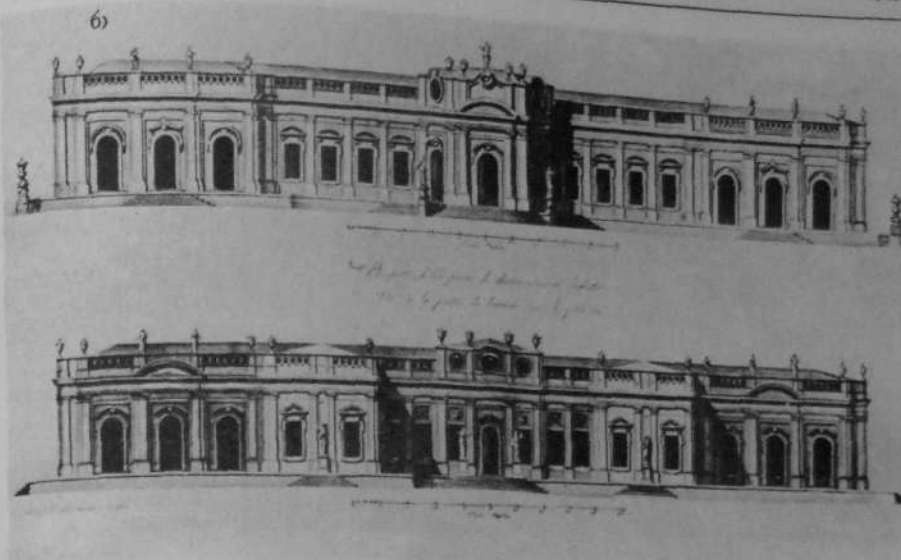
7.10
Китайский дворец
(1762—1768 гг.)
в Ораниенбауме.
Арх. А. Ринальди
а — общий вид;
б — чертежи фасадов

7.11
Большой зал в Ки-
тайском дворце
(1760-е годы)
в Ораниенбауме.
Арх. А. Ринальди

Хорошо сохранившийся трехэтажный павильон Кательной горки с колоннадами обходных галерей на втором и третьем этажах, завершенный фигурным декоративным шлемом (рис. 7.12 и 7.13), являлся центральной частью своеобразного сложного сооружения с параллельными волнообразно спускающимися с площадки второго этажа желобами, поддерживаемыми множеством деревянных разновысоких колонн (уничтожены в начале XIX в.), по которым быстро спускались, а затем подтягивались вверх катальные тележки. Павильон в Ломоносове — единственное сохранившееся напоминание о народных развлечениях в России XVIII в.

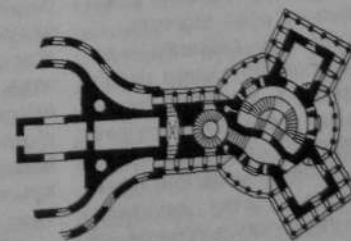
Крупнейшие произведения А. Ринальди, создававшиеся им с конца 1760-х годов, уже заметно отличаются несравненно большей стилистической строгостью; это свидетельствует о том, что под воздействием петербургской художественной среды их творец становился убежденным сторонником творческих позиций классицизма. В данном отношении особенно показателен Мраморный дворец.

Мраморный дворец (1768—1785 гг.) относится к уникальным явлениям в архитектуре Петербурга и России благодаря многоцветной мраморной и гранитной облицовке фасадов. Это трех-



7.12
Павильон Кательной
горки (1762—
1774 гг.)
в Ораниенбауме.
Арх. А. Ринальди

7.13
План павильна
Кательной горки
в Ораниенбауме.
Арх. А. Ринальди
(чертеж В. П. Стасова)





7.14
Восточный фасад
Мраморного дворца
(1768—1785 гг.)
в Петербурге.
Арх. А. Ринальди

7.15
Дворец (1766—
1781 гг.) в Гатчине.
Арх. А. Ринальди
(рисунок Д. Кваренги,
конец XVIII в.)

этажное здание (ныне в нем находится Ленинградский филиал Центрального музея В. И. Ленина) расположено на небольшом участке между Невой и Царицыным лугом (Марсовым полем). Зданию зодчий придал П-образную композицию с крыльями (рис. 7.14), образующими довольно глубокий парадный двор, некогда находившийся на берегу ныне не существующего Красного канала, соединявшего Неву с р. Мойкой.

Три внешних плоскостных фасада дворца, обращенные к Неве, площади и переулку (ныне Мраморному), решены в строго тектонической системе мерного ритма коринфских пилястр большого ордера. Бледно-розовые мраморные пилястры подняты на высокий гранитный цокольный этаж; здание увенчано глухим аттиком с акцентами на южном и северном фасадах и декоративными вазами на осях пилястр.

Лишь в архитектуре главного — восточного фасада, формирующего парадный двор, проявилась барочная тектоника. Вход во дворец вписан в четырехколонный пристенный, сильно раскрепованный портик, завершенный фигурным аттиком. Плоскостям стен отчетливо контрастирует тонкое скульптурное убранство в виде резных сандриков и гир-

лянд из цветного мрамора. Именно широкое использование мрамора послужило основанием для названия дворца. Здание внутри было переделано в 1844—1851 гг. архитектором А. П. Брюлловым. Из первоначальной отделки сохранились только мраморная лестница и нижний ярус стен Мраморного зала с барельефами, выполненными выдающимися скульпторами М. И. Козловским и Ф. И. Шубиным. Последнему принадлежат также изваяния на лестнице и скульптура на портике.

В русской архитектуре особое место занимает другое крупное произведение А. Ринальди — дворец в Гатчине близ Петербурга.

Дворец в Гатчине, как гласит надпись на парковом фасаде, «Заложен 1766 30 мая, окончен 1781». Этот загородный дворец графа Г. Г. Орлова был задуман и создан А. Ринальди в парковом окружении. Дворец составляет трехэтажный с проходной галереей внизу основной корпус, фланкируемый пятигранными шестиярусными видовыми башнями, и дугообразные двухэтажные крылья, охватывающие парадный двор (рис. 7.15).

После передачи Екатериной II дворца цесаревичу Павлу (1783 г.) он был



перестроен внутри и дополнен замкнутыми каре по концам первоначальной композиции (уже без участия А. Ринальди) архитектором В. Ф. Бренна. Однако существует мнение, что каре тоже были задуманы А. Ринальди.

Архитектура Гатчинского дворца находится в русле развития русского зодчества, ставшего на путь классицизма. Однако композиционная структура фасадов основана на принципах архитектуры итальянского Возрождения XV в., согласно которым они расчленялись поэтажно и в каждом ярусе размещались пилястры или полуколонны в строгом ритме поэтажной последовательности: дорические внизу, затем ионические и наверху коринфские (в Гатчинском дворце пилястры верхнего этажа не имеют капителей). Подобная трактовка фасадов не была характерна для раннего классицизма в России, почему Гатчинский дворец стоит особняком среди современных ему архитектурных произведений.

Крайне сдержанная пластика фасадов компенсируется благородством местного камня — светло-серого пудост-

ского известняка, из которого выстроен дворец. Парадные интерьеры, созданные А. Ринальди, расположены на втором этаже. Из них наиболее значительны Белый зал и Аванзал, Мраморная столовая и др.

Дворец, разрушенный в годы фашистской оккупации в 1940-х годах, ныне реставрируется; в нем воссоздаются замечательные интерьеры А. Ринальди с филигранным лепным убранством и инкрустированными цветными паркетными.

А. Ринальди выстроил несколько православных храмов, особенностью которых является сочетание в одной слитной композиции вновь утвердившегося еще в период барокко пятиглавия и высокой многоярусной колокольни. К подобным храмам относятся Князь-Владимирский собор (рис. 7.16) в Петербурге, достроенный по проекту А. Ринальди в 1766—1789 гг., и собор в Ямбурге (ныне г. Кингисепп), сооруженный в 1762—1782 гг. и воссозданный, после разрушений во время Великой Отечественной войны, в 1960-х годах. Искусственное использование классических орде-



ров, поярусное их расположение на колокольнях и деликатная раскреповка фасадов свидетельствуют о стилистической двойственности художественных образов, что соответствует раннему классицизму. Еще отчетливее эта особенность творческого почерка А. Ринальди проявилась на недостроенном и позднее разобранном Исаакиевском соборе в Петербурге. Его замысел известен по изображениям и по модели, хранящейся в Научно-исследовательском музее Академии художеств СССР.

Помимо монументальных зданий, А. Ринальди создал ряд разнообразных мемориальных сооружений в ознаменование важных исторических событий, связанных с русско-турецкой войной. И ныне они украшают Екатерининский парк в Пушкине и Гатчину. К ним относятся однопролетные *Орловские ворота* (1777—1782 гг.) — оригинальная реплика римских триумфальных арок. Несколько триумфальных колонн иobelisks свидетельствуют о неустанном

7.16
Князь-Владимирский
собор (1766—1789 гг.)
в Петербурге.

Арх. А. Ринальди
(рисунок Д. Кваренги,
конец XVIII в.)

творческом поиске зодчего. Среди них *Чесменская колонна* с рострами в Пушкине (1771—1778 гг.), *Чесменскийobelisk* в Гатчине (1755—1778 гг.) и др.

Учреждение «Академии трех знатнейших художеств» (Академии художеств) в Петербурге (1757 г.) обусловило выдвижение новых как русских, так и иностранных архитекторов. К ним относятся приехавший из Москвы А. Ф. Кокоринов, руководивший архитектурным классом с основания Академии художеств. В 1769 г. он был назначен ее ректором. Важную роль в становлении Академии и развитии архитектуры Петербурга играл приглашенный ее президентом И. И. Шуваловым из Франции архитектор Ж.-Б. Валлен-Деламот, вступивший в должность ее профессора в сентябре 1759 г. Деятельность А. Ф. Ко-

коринова и Ж.-Б. Валлен-Деламота некоторое время развивалась параллельно, иногда смыкаясь не только на педагогическом поприще, но и в практике застройки Петербурга.

Кокоринов Александр Филиппович (1726—1772 гг.). Он был учеником архитектора И. К. Коробова. До переезда в Петербург (1754 г.) работал в Москве в архитектурной школе (команде) Д. В. Ухтомского. В первом своем крупном петербургском произведении — двухэтажном дворце Г. А. Демидова в его усадьбе на углу набережной Мойки и нынешнего переулка Гривцова (д.1) А. Ф. Кокоринов* предстал последователем стиля барокко, что легко объясняется традициями, воспринятыми им от крупнейшего представителя этого архитектурного направления в Москве — Д. В. Ухтомского.

Следует отметить важную особенность дворца Демидова — чугунную наружную террасу и чугунные лестницы, дугообразно расходящимися маршами соединяющие дворец с садом. Это как бы символизировало источник богатства семьи известных промышленников, которые были крупными владельцами горнорудных предприятий и чугуноплавильных заводов на Урале и Алтае. Использование чугуна во дворце Демидова как конструкционного материала является одним из первых в России примеров проникновения чугуна в строительную практику.

В 1760 г. в небольшой постройке «Увеселительный дом» (не существует, известен по проекту) в Ораниенбауме А. Ф. Кокоринов выступает как зодчий, уже отрешившийся от принципов барокко; это был парковый павильон без каких бы то ни было излишеств.

С 1762 по 1766 г. в усадьбе на р. Мойке А. Ф. Кокоринов строит трехэтажный представительный дворец президента Академии наук К. Г. Разумовского (набережная Мойки, 48; ныне в нем размещается главный корпус Педагогического института имени А. И. Герцена). В обли-

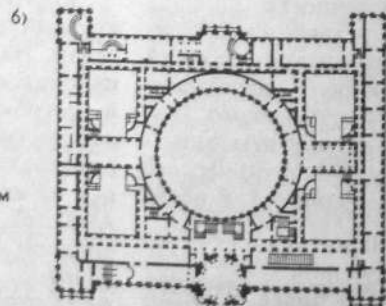
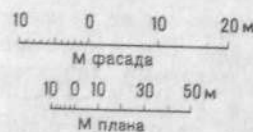
* Существует версия, приписывающая авторство дворца Демидова архитектуре С. И. Чевакинскому.

ке этого дворца уже отчетливо проступают черты раннего классицизма. Так, со стороны Мойки монументальный и строгий шестиколонный пристенный портик коринфского ордера поднят на рустованный цокольный этаж. Лишь оконные проемы и аттик декорированы подвешенными гирляндами. Южный, садовый, фасад с четырехколонным раскрепованным портиком несколько более декоративен. Интерьеры дворца отделывал Ж.-Б. Валлен-Деламот.

С наибольшей отчетливостью стиль раннего классицизма проявился в архитектуре здания Академии художеств (рис. 7.17), выстроенного на Невской (ныне Университетской, 17) набережной Васильевского острова в 1764—1788 гг. по беспримерному замыслу А. Ф. Кокоринова. С ним сотрудничал Ж.-Б. Валлен-Деламот, разрабатывавший архитектуру главного фасада, вестибюля и Актового зала; его авторские чертежи сохранились до наших дней.

Здание для специального учебного заведения в России создавалось впервые, и потому основная задача А. Ф. Кокоринова заключалась в том, чтобы обеспечить удобную функциональную организацию огромного сооружения. В замкнутое просторное каре (140×125 м), образованное главным и аудиторными корпусами, связанными протяженными коридорами, зодчий вписал кольцеобразный с круглым (диаметр 40 м) двором корпус со сплошной анфиладой экспозиционных залов, столь необходимых в учебном заведении «трех знатнейших художеств» (рис. 7.18). Кольцо экспозиционных залов связано с коридорами каре переходами и дополнительными залами.

Корпуса образуют замкнутые дворы: круглый внутри и четыре световых по углам. На главной оси на первом этаже находится проезд (позднее превращен в вестибюль) в круглый двор и парадная лестница, поэтажно связанная с периметральными коридорами. На той же оси на втором этаже размещен круглый зал. Его купольное покрытие придает силуэтный характер главному корпусу, в который входит анфилада двусветных залов. В заднем корпусе



7.17
Здание Академии художеств (1764—1788 гг.) в Петербурге.
Арх. А. Ф. Кокоринов
при участии Ж.-Б. Валлен-Деламота

7.18
Здание Академии художеств в Петербурге.
Арх. А. Ф. Кокоринов
при участии Ж.-Б. Валлен-Деламота
а — главный фасад;
б — план второго этажа

на оси предусмотрен Церковный зал. Разнообразные помещения расположены в функциональном отношении весьма целесообразно и в совокупности образуют оригинальную парадную композицию, соответствующую все возрастающему престижу русского искусства.

Другая важная задача, стоявшая перед зодчими, заключалась в поиске архитектурно-художественного образа здания в соответствии как с его значением в русской культуре, так и исходя из ответственности местоположения на формирующейся застройке набережной Большой Невы. Проект главного фасада, обращенного в сторону Невы, разработал Ж.-Б. Валлен-Деламот и с некоторыми упрощениями (вместо полуколонн — пилястры) был воплощен.

Архитектура всех фасадов основана на тектонике дорического ордера, пилястры которого поставлены на высокий рустованный цоколь с арочными проемами. Центр главного фасада подчеркнут четырехколонным портиком с эффектным переходом к протяженным крыльям. Этот прием является отголоском ушедшего стиля барокко. Большой ордер главного фасада и сильная пластика его центра обеспечили общественному зданию репрезентативный характер и способствовали эффектному восприятию его с далеких невеликих просторов.

Валлен-Деламот Жан-Батист (1729—1800 гг.). В России работал с 1759 по 1775 г., затем вернулся во Францию. Был учеником видного французского архитектора Ж. Ф. Blondela (младшего) (1705—1774 гг.) — составителя альбома чертежей лучших зданий Парижа (1750-е годы), автора курса гражданской архитектуры (1770-е годы).

Ж.-Б. Валлен-Деламот приехал в Петербург, будучи еще под сильным воздействием декоративной эстетики, существовавшей тогда во Франции с эстетикой классицизма. Это отразилось на первом варианте его проекта костела св. Екатерины на Невском проспекте (ныне д. 32—34) — западный фасад храма в проекте перегружен декоративными деталями, что и послужило основанием для его отклонения.

По второму, гораздо более строгому

варианту проекта Ж.-Б. Валлен-Деламота, утвержденному в 1762 г., храм был выстроен под руководством А. Ринальди и освящен в 1783 г. Высокая арочная лоджия входа с коринфскими колоннами, поддерживающими архивольт, является эффективным акцентом западного фасада, завершенного глухим аттиком и статуями (рис. 7.19). К сожалению, торжественно-монументальный фасад закрывает купол на световом барабане над средокрестием продольного нефа и короткого трансепта. Некоторые особенности фасада (раскреповки, декоративные обрамления окон и др.) свидетельствуют о двойственной природе архитектуры здания — характерного образца раннего классицизма. Костел воспринимался в ансамбле с трехэтажными зданиями по сторонам (надстроены еще двумя этажами в XIX в.) как трехчастная силуэтная композиция.

Большой цельностью отличается северный фасад *Малого Эрмитажа* (Дворцовая набережная, 34), выстроенного рядом с Зимним дворцом в 1764—1775 гг. Структура этого фасада напоминает структуру главного фасада Академии художеств. В обоих зданиях использован большой ордер на высоком рустованном цокольном этаже. На фасаде *Малого Эрмитажа* применен коринфский ордер как для пилястр, так и для свободностоящих колонн строгого пристенного шестиколонного портика. Колоннада его фланкирована декоративными статуями Флоры и Помоны. Проектируя это здание, Ж.-Б. Валлен-Деламот должен был учитывать горизонтальные членения рядом расположенного Зимнего дворца. Южный фасад *Малого Эрмитажа* изображен на рис. 7.20.

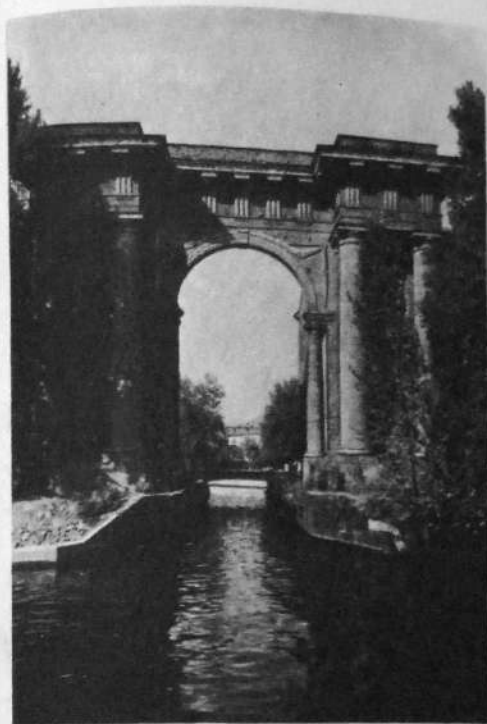
Из произведений Ж.-Б. Валлен-Деламота в Петербурге выделяются два сооружения, имеющие сугубо утилитарное назначение, однако решенные достаточно представительно в соответствии со значимостью их местоположения в центре столицы.

Как уже упоминалось, в 1757 г. на Невском проспекте (ныне д. 35) началось строительство *Большого Гостиного двора* по проекту Ф. Б. Растрелли. Однако на заложенных фундаментах по кон-



7.19
Западный фасад костела св. Екатерины (1762—1783 гг.) на Невском проспекте в Петербурге. Арх. Ж.-Б. Валлен-Деламот и А. Ринальди

7.20
Южный фасад Малого Эрмитажа (1764—1775 гг.) с видом «Висячего сада». Арх. Ж.-Б. Валлен-Деламот и Ю. М. Фельтен (гравюра 1773 г.)



7.21
Арка «Новой Голландии» (1765 г.) в Петербурге. Арх. Ж.-Б. Валлен-Деламот

туру целого квартала двухэтажные сводчатые галереи возводил с 1761 г. Ж.-Б. Валлен-Деламот по собственному проекту, отличавшемуся более простой архитектурой. Оба этажа протяженных галерей на фасадах объединены пилястрами тосканского ордера с акцентом в виде пристенного портика на Невском проспекте. Скругленные углы периметральной застройки фланкированы сдвоенными колоннами, объединенными «разорванными» антаблементами.

К подобному приему Ж.-Б. Валлен-Деламот прибегнул позднее (1765 г.) на дорабатываемых им фасадах корпусов лесных складов «Новая Голландия», возведенных из красного кирпича по проекту С. И. Чевакинского. Особенно удачно оформлено устье канала у р. Мойки, ведущего в бассейн — ковш

внутри периметра складов. Над каналом переброшена торжественная арка, архивольт которой опирается на свободностоящие тосканские колонны (рис. 7.21). Арку же фланкируют пилоны со сдвоенными свободностоящими колоннами. Композицию объединяет «разорванный» дорический антаблемент. Весьма эффектно использование двухцветных строительных материалов: красного кирпича и серого естественного камня (колонны, триглифы, гирлянды над аркой), что придает сооружению особую романтичность.

Как и А. Ф. Кокоринов, Ж.-Б. Валлен-Деламот создавал в России дворцовые ансамбли. В одном из них, во дворце И. Г. Чернышева в Петербурге, он в 1760-х годах воспроизвел планировочную схему и архитектуру парижских особняков — отелей с замкнутым курдонером (парадным двором). Особенности композиции этого дворца обусловливались неправильной формой участка на левом берегу Мойки напротив Исаакиевского собора. Дворец Чернышева не сохранился; в середине XIX в. на его месте у Синего моста известный архитектор А. И. Штакеншнейдер возвел Мариинский дворец (ныне здание Исполкома Ленгорсовета).

Другой дворец по проекту Ж.-Б. Валлен-Деламота был выстроен в 1760-х годах в усадьбе К. Г. Разумовского в г. Почепе (ныне Брянская обл.). Дворец был полностью разрушен фашистскими захватчиками; однако на территории усадьбы сохранилась однокупольная колокольня Воскресенская церковь (1765—1771 гг.). Подобно храмам, сооруженным А. Ринальди, эта церковь имеет характерный силуэт с четырехъярусной колокольней. Архитектуре и этой церкви, и уничтоженного дворца присущи характерные черты раннего классицизма.

Фельтен Юрий Матвеевич (1730—1801 гг.). Будучи уроженцем Петербурга, он развернул большую строительную деятельность в столице. Его творческое кредо с 1754 г. формировалось под влиянием Ф. Б. Растрелли, с которым он много лет сотрудничал. Однако после того, как он стал в 1760 г. профессо-



7.22
Александровский
институт (1765—
1775 гг.) в Петербурге.
Арх. Ю. М. Фельтен

7.23
Ограда Летнего
сада (1770—1784 гг.)
в Петербурге.
Арх. Ю. М. Фельтен
при участии
П. Е. Егорова

7.24
Чесменская церковь
(1777—1780 гг.)
близ Петербурга.
Арх. Ю. М. Фельтен



ного коринфского ордера. Здание института (рис. 7.22) с тремя внутренними дворами хорошо сохранило свой первоначальный вид, отвечающий раннему классицизму.

Классицистическая убежденность Ю. М. Фельтена, соответствующая духу времени, проявилась в архитектуре трех небольших иноверческих церквей, выстроенных им в Петербурге в 1770-х годах: двух лютеранских — св. Анны на Кирочной (ныне Салтыкова-Щедрина, 8 — кинотеатр «Спартак») улице, св. Екатерины на Большом проспекте Васильевского острова, 1 и армянской на Невском проспекте, 40—42. Непременным атрибутом их однокупольных образов является та или иная вариация классического портика.

Самое совершенное произведение Ю. М. Фельтена — это *ограда Летнего сада* (рис. 7.23) со стороны набережной Невы (1770—1784 гг.). Она создана при творческом участии архитектора П. Е. Егорова (1731—1789 гг.); ее железные звенья выковали тульские кузнецы, а гранитные столбы с фигурными вазами и гранитный цоколь изготовили путиловские каменотесы. Ограду отличает простота, удивительная пропорциональность и гармония частей и целого. Ее сооружение связано с устройством гранитной набережной и мостов через Зимнюю канавку и Фонтанку, берущих здесь свое начало. Наблюдение за их строительством было поручено также Ю. М. Фельтену.

Здание *Большого Эрмитажа* (Дворцовая набережная, 34), или, как его поначалу называли, «строение в линию с Эрмитажем», продолжило вслед за Малым Эрмитажем Ж.-Б. Валлен-Деламота репрезентативную застройку Дворцовой набережной. Оно отличается простотой и является примером безордерного решения трехэтажного протяженного фасада.

Александровский институт (ул. Смольного, 3), расположенный рядом с ансамблем Смольного монастыря, был закрытым учебным заведением для девушек мещанского происхождения (ныне учебный корпус Ленинградского университета). Его дугообразный простой фасад с плоским портиком из четырех ионических пилястр формирует парадный подъезд, в то время как садовый фасад, обращенный к Неве, акцентирован пластичным портиком на высоком цокольном этаже, образованном четырьмя парами сдвоенных колонн своеобраз-

Ю. М. Фельтен, как и другие зодчие эпохи классицизма, отдал дань романтизму, в чем его воодушевляли успехи русского оружия в русско-турецкой войне, в частности победа над турецким флотом в Чесменском сражении в Эгейском море (1770 г.). В память о нем он возвел в 1777—1780 гг. церковь (ныне на улице Ленсовета), архитектура которой представляет собой свободную интерпретацию готического стиля (рис. 7.24). Храм, как и расположенный поблизости дворец (б. Инвалидный дом), назван *Чесменским* (ныне здесь находится военно-мемориальный музей).

Поворот русской архитектуры в сторону классицизма в Москве ярче всего

проявился в огромном ансамбле Воспитательного дома, воздвигнутом в 1764—1770 гг. неподалеку от Кремля на берегу Москвы-реки по замыслу архитектора К. И. Бланка.

Бланк Карл Иванович (1728—1793 гг.). Сын московского архитектора И. Я. Бланка; работал с Ф. Б. Растрелли при возведении шатра Вокресенского собора (рис. 7.25) в Новоиерусалимском монастыре. В Москве и Подмосковье в 1760-х годах он выстроил ряд зданий, несколько небольших церквей, причем архитектура одних отразила черты раннего классицизма, других — романтизма (псевдоготики).

Главным, наиболее выразительным произведением К. И. Бланка является ансамбль *Воспитательного дома* на Москворецкой набережной для подкидышей и безродных детей, рассчитанного на 8000 девочек и мальчиков; это одно из первых в России гуманитарных учреждений подобного рода. Оно отличается большими размерами (длина по главному фасаду 379 м) и очень четкой функциональной организацией ансамбля, состоящего из трех частей. Два отдельных замкнутых каре из пятиэтажных корпусов с предельно лаконичными фасадами фланкируют парадный двор, замкнутый также пятиэтажным административным корпусом с двумя церквями по концам. Три нижних этажа благодаря ровной трактовке как высокий цоколь, несущий два верхних гладких этажа, увенчанных карнизом с модульонами. Корпуса с учебными помещениями и дортуарами связывают коридоры, способствующие удобству перемещения.

Ансамбль *Воспитательного дома*, известный по гравюре, полностью осуществлен не был. Возвели лишь левое каре и главный корпус. Правый корпус, достроенный в советские годы (1939—1940 гг., арх. И. И. Ловейко), завершил удивительно задуманный ансамбль.

В подмосковной усадьбе Кусково К. И. Бланк в 1760-х годах возвел импозантный павильон «Эрмитаж» (рис. 7.26).

Художественные особенности раннего классицизма стали проявляться и в садово-парковых постройках в окрест-

ностях Петербурга и Москвы, как, например, в Ораниенбауме. В Царском Селе, где в регулярной системе Старого сада еще недавно строили павильоны мастера стиля барокко С. И. Чевакинский и Ф. Б. Растрелли, в 1770-х годах появляются строения спокойной и простой, но весьма выразительной архитектуры. Таковы в Старом саду «Верхняя ванна» (арх. П. В. Неелов, 1745—1793 гг.) и «Нижняя ванна» (арх. В. И. Неелов, 1722—1782 гг.). Оба павильона своим обликом знаменовали полный отход от сложной декоративности фасадов стиля барокко.

В соответствии с возникновением и развитием классицизма на смену регулярной (французской) системе садово-паркового искусства приходит пейзажная (английская) система, распространившаяся в Западной Европе, и прежде всего в Англии.

Выдающийся государственный деятель И. И. Шувалов, возглавлявший до 1763 г. Академию художеств, находясь затем за границей (1763—1777 гг.), ознакомился с пейзажными парками в Англии и признал их превосходство над регулярными, поскольку «все искусство в том, чтобы было сходно с натурой». Именно по такой системе стали развивать одним из первых Екатерининский парк в Царском Селе (с 1770 г.). Здесь в 1770-х годах вокруг Большого пруда свободных очертаний появился ряд романтических построек. На его берегу раскинулся своеобразный «триптих» *Адмиралтейства*, состоящий из трех взаимосвязанных построек в псевдоготическом стиле (арх. В. И. Неелов). К псевдоготической ветви романтизма относятся *Эрмитажная кухня*, или *Красные ворота*, и *Турецкий каскад* (В. И. Неелов).

Поборниками нового направления в русском паркостроении были архитекторы В. И. Неелов и П. В. Неелов, посланные в 1770 г. в Англию для ознакомления с тамошними парками. Принципы пейзажного паркостроения в России насаждали многие архитекторы конца XVIII — начала XIX в.: В. И. Баженов, Н. А. Львов, Ч. Камерон, П. Гонзаго, Д. Кваренги, садовых дел мастера Д. Буш, Т. Ильин и др.



7.25
Воскресенский собор
в Новоиерусалимском
монастыре. Шатер
возвел арх. К. И. Бланк
по проекту арх.
Ф. Б. Растрелли
(рисунки Д. Кваренги,
конец XVIII в.)

7.26
Павильон «Эрмитаж»
(1765—1767 гг.)
в усадьбе Кусково.
Арх. К. И. Бланк



7.3 Архитектура строгого классицизма (1780—1800 гг.)

Последняя четверть XVIII столетия в России ознаменовалась крупными социально-историческими событиями. Укрепившееся международное положение страны после успешно завершившейся Семилетней войны (1756—1763 гг.) способствовало решительным действиям против Турции, препятствовавшей выходу России к Черному морю. В результате русско-турецких войн (1768—1774 и 1787—1791 гг.) было уничтожено агрессивное Крымское ханство (1783 г.), закреплены за Россией Крым и северное побережье Черного моря. К этому времени были воссоединены с Россией части Белоруссии и Украины. Русское государство закрепило в Прибалтике; увеличились его владения в Сибири и Юго-Восточной Азии. Международный престиж Российской империи к концу XVIII в. чрезвычайно возрос. Внешнеполитические успехи страны стали возможны благодаря мощи русской армии и флота, одержавших под водительством П. А. Румянцева, А. В. Суворова, Ф. Ф. Ушакова и других выдающихся военачальников блистательные победы на суше и на море.

Быстро развивалась также и экономика государства. В связи с формированием всероссийского рынка и образованием многих (около двух тысяч) ярмарок и торговых центров возникла необходимость в интенсификации сельскохозяйственного производства и развитии мануфактур. Созданное в 1765 г. Вольное экономическое общество специально занималось вопросами повышения продуктивности помещичьих имений, число которых возрастало вследствие освоения приволжских угодий и земель на юге России. К концу XVIII в. в стране уже имелось более двух тысяч промышленных предприятий, из них около тысячи крупных. Значительно развилась металлургическая промышленность на Урале и Алтае. Расширилась торговля со Средней Азией, Китаем и Причерноморскими странами. Активизация экономической жизни способство-

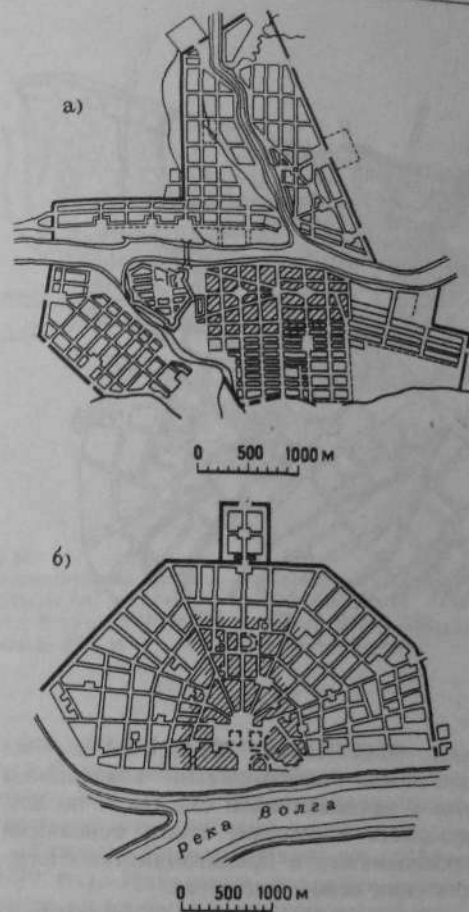
вала количественному и качественному росту городов.

В связи с развитием товарно-денежных отношений усилилась эксплуатация крестьян; возросла барщина, повысился оброк. Обострившиеся классовые противоречия привели к крестьянской войне 1773—1775 гг. Следствием крестьянских волнений явилась Губернская реформа (1775 г.), усилившая центральную власть и укрепившая руководящее положение дворянства на местах; Жалованная грамота дворянству закрепляла монопольное право дворян на владение землей и крестьянами, а Жалованная грамота городам определила феодальные формы городского управления.

Все отмеченные явления в жизни страны нашли заметное отражение в градостроительстве и архитектуре развивающихся городов и дворянских поместий. Архитектура русской провинции конца XVIII в. характеризовалась двумя особенностями: большинство городов получило новые генеральные планы регулярного характера, разработанные в Петербурге Комиссией о каменном строении; архитектура городов, особенно городских центров, формировалась на основе приемов строгого классицизма, что обуславливалось в некоторых случаях разработкой проектов петербургскими и московскими зодчими, а также местными архитекторами, находившимися под сильным влиянием столичных школ и воспитанными на отечественных пособиях по архитектуре.

Наряду с типами зданий, известными и ранее, в городах стали строить новые сооружения, предназначавшиеся для губернского и городского управления: присутственные места, губернаторские дома, гостиные дворы, провиантские склады, казарменные здания, тюремные замки и пр. В торговых и ярмарочных центрах появились постоянные, зачастую в виде протяженных арочных галерей, объединявших ряды многочисленных торговых помещений.

В городах формировались административно-торговые центры на создаваемых правильной формы площадях, где возводились здания присутственных



7.27
Схематические
планы Твери (а) и

Костромы (б). Конец
XVIII — начало XIX в.

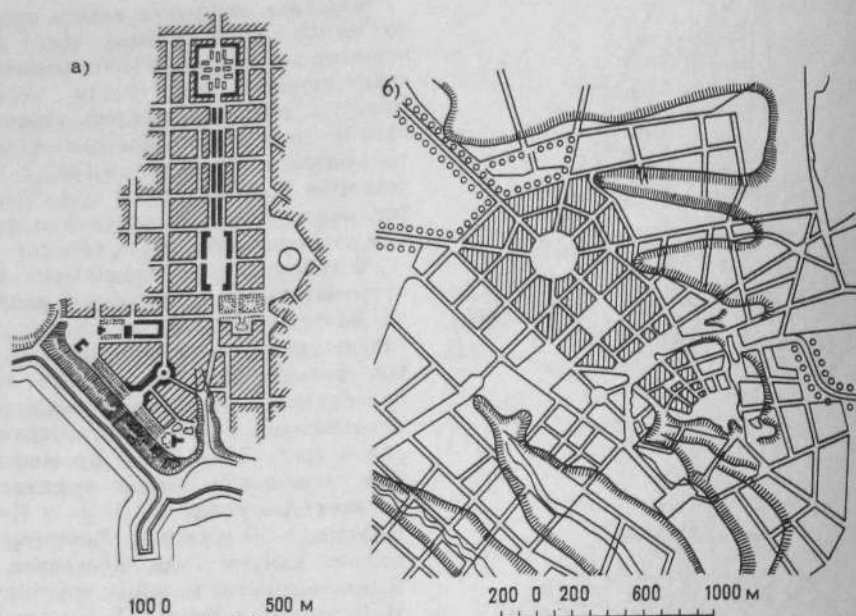
мест, торговых галерей и церквей. Центральные части городов застраивались дворянскими и купеческими особняками, а малоимущие и поселенцы-бедняки оттеснялись на городские окраины. Это явление даже нашло отражение в градостроительных документах. Так, на плане Воронежа, разработанном после пожара 1772 г., оговорено: «Имеющим внутри города дворы, которые ныне по бедности их хороших домов и регулярного строения выстроить не могут, отвести место за Ямской слободой особую улицу».

Массовая застройка велась преимущественно одноэтажными, часто деревянными домами, не способствовавшими архитектурной целостности городов. Вместе с тем продолжалось строительство по нескольким образцовым проектам, разработанным еще в 1767 г. архитектором А. В. Квасовым для Твери и рекомендованным Комиссией о каменном строении для других городов.

В городах, еще сохранивших следы оборонительных сооружений, например на Волге, возникших в XVI в., они в результате осуществления новых планов все больше исчезали, и эти города приобретали градостроительные черты, свойственные большинству русских городов (рис. 7.27—7.29). Во многих из них сохранились ценные произведения архитектуры конца XVIII в.: в Нижнем Новгороде (Горьком), Костроме, Саратове, Калуге, Туле, Ярославле и др. Выявлены имена местных архитекторов: И. Ясныгина в Калуге, К. Сокольников в Туле, П. Обухова в Смоленске и др.

Очень расширилось в рассматриваемый период усадебное строительство, особенно на юге России и в Поволжье. При этом вырабатывалась система размещения различных хозяйственных строений в зависимости от природных условий. Главный дом обычно имел подчеркнутый репрезентативный облик, создававший даже в деревянных особняках благодаря почти обязательному колонному портику, возвышающемуся над одноэтажными крыльями. В провинциальных усадьбах знатных владельцев господские дома представляли собой каменные сооружения дворцового типа (например, усадьбы Зубриловка и Надеждино в Саратовской губернии — ныне Пензенской обл.). Парадная архитектура классицизма с портиками стала олицетворением социального и экономического престижа помещиков.

Под влиянием романтических картин художника Ю. Робера, многочисленных офортов архитектора Д. Б. Пиранези, воспевавших неувядаемую привлекательность античной архитектуры и ее руин, а также известий о все новых открытиях древностей в Италии главная заказчица важнейших сооружений —

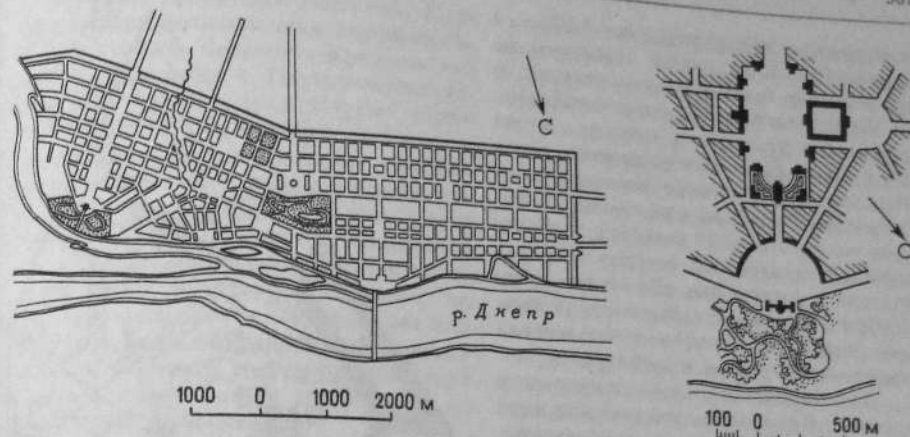


Екатерина II была увлечена величием и красотой античного зодчества. Она мечтала окружить себя как бы овеществленной античностью. Об этом она писала скульптору Э. М. Фальконе: «Я желала бы иметь проект античного дома, распланированного, как в древности». Не найдя удовлетворительного ответа своей мечте у французских архитекторов (Ш. Л. Клериссо), Екатерина II решила обратиться к первоисточникам в Риме, к итальянским архитекторам. Такая переориентация привела к тому, что с конца 1770-х годов в Россию стали приглашаться архитекторы, художники, скульпторы и декораторы из Италии.

В то же время Академия художеств успешно готовила отечественных архитекторов, лучшие из которых направлялись для усовершенствования на два-три года за казенный счет за границу: во Францию и особенно в Италию, поскольку интерес к культуре Древнего Рима стал определяющим в развитии русского зодчества. Первыми академическими «пенсонерами» за границей, в частности в Риме, были В. И. Баже-

нов, И. Е. Старов, Ф. И. Волков — все они были поборниками классицизма уже с академической скамьи и по возвращении в Россию стали основными проводниками и пропагандистами классических основ зодчества.

Однако Академия художеств ежегодно выпускала лишь несколько архитекторов, в то время как необходимость в них в связи со все расширяющимся строительством в провинции все возрастала. Поэтому в 1780—1790-х годах были изданы пособия в помощь практикующим, часто «доморощенным», архитекторам. Книги эти, составленные архитектором Иваном Лемом, охватывали и теоретические, и практические вопросы. В 1785 г. появилось издание «Опыт городовым и сельским строениям, или руководство к основательному знанию про изводить всякого рода строения», в 1791 г. — «Правила о перспективе», в 1792 г. — «Теоретические и практические предложения о гражданской архитектуре, с объяснением правил Витрувия, Палладио, Серлия, Виньоля, Блонделя и др.» С этого времени по-



7.28
Схематические планы
Одессы (а) и Полтавы
(б). Конец XVIII —
начало XIX в.

7.29
Схематический план
Екатеринослава.
Конец XVIII — начало
XIX в.

собия практикующим архитекторам стали в России обычным явлением. Характерно, что в них пропагандировались принципы классической архитектуры.

Баженев Василий Иванович (1737—1799 гг.). Начальные познания в зодчестве он получил в архитектурной школе Д. В. Ухтомского и в гимназии Московского университета, затем работал в Петербурге под руководством С. И. Чевакинского и был определен в недавно открытую Академию художеств. Как одаренный и лучший выпускник он находился в качестве академического пенсионера в 1760—1765 гг. во Франции и Италии, где его талант получил повсеместное признание — Французская академия архитектуры выдала ему почетный диплом; Римская национальная академия искусств св. Луки присвоила звание профессора, а Флорентийская и Болонская академии художеств приняли его в число своих членов. По возвращении в Петербург (1765 г.) В. И. Баженев избрал академиком Петербургской Академии художеств, а в 1799 г. он стал ее вице-президентом.

К первым работам В. И. Баженова относятся строительство здания петербургского Арсенала (не существует) и до сих пор не разгаданный проект, условно называемый проектом Смольного института (не осуществлен). С 1767 г. все внимание широко образованного зодчего поглотило ответственное поручение — проектирование и начало строительства колоссального сооружения — Большого Кремлевского дворца и здания коллегий на территории Московского Кремля. В связи с этим в 1768 г. была создана специальная Экспедиция кремлевского строения, главным архитектором которой был назначен В. И. Баженев. Он сам скомплектовал архитектурную команду, в которую включил трех выпускников Академии художеств и превосходно проявившего себя на строительстве в Твери М. Ф. Казакова — талантливое своего единомышленника.

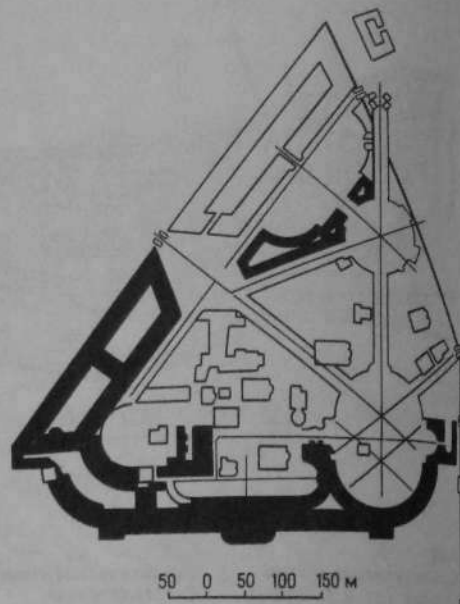
Новый дворец был задуман таким грандиозным (соответственно престижу великого государства), что мог скрыть за собой древние строения Соборной площади, а это нарушило бы традиционный облик Кремля (рис. 7.30). Именно поэтому в первом же параграфе «Инструкции Экспедиции кремлевского строения», составленной главным образом самим В. И. Баженевым, провозглашалась необходимость сбережения древних построек Кремля. В той же Инструкции

говорилось: «Стараться вам всячески надлежит, чтобы новым строением не повреждено было строение старое... и особенно того наблюдать, чтоб сих строений фундаменты отнюдь ничем тронуты не были. Сие примечено уже в Италии, что старинные строения и от того иногда упали, когда новые строились в расстоянии двадцати и более саженей от строений старых». Это актуально и в наши дни, ибо не так давно (1976 г.) был принят общегосударственный Закон об охране и использовании памятников истории и культуры.

Для укрепления приречного склона древнего Кремлевского холма в нижней части дворца В. И. Баженов предусмотрел массивные опорные стены, которые могли бы служить подпорными стенами и противостоять давлению больших масс земли, ибо протяженный корпус дворца должен был почти примыкать к крутому склону.

Чтобы не нанести ущерб облику исторических зданий, дворцовые корпуса архитектор разместил ближе к Москве-реке, образовав логичную градостроительную пространственную композицию, охватывавшую основные существующие строения и сформировавшую несколько парадных площадей. Подходы к ним были увязаны с воротами в кремлевских стенах и направлениями дорог, идущих из Москвы в Петербург, Ярославль и Владимир. Это как бы олицетворяло роль будущего дворцового ансамбля в Кремле как идеологического центра всей России.

Со стороны Москвы-реки дворец был задуман четырехэтажным, а со стороны Кремля за счет перепада местности — двухэтажным. Именно на этих двух этажах с колоннадами ионического ордера предусматривались парадные залы и жилые покои, а два нижних этажа, хорошо воспринимаемые со стороны реки, отводились для служебных и складских помещений; их архитектура должна была быть более простой соответственно их функциональному назначению. Оба нижних этажа являлись как бы высоким — в половину высоты здания — цоколем, обработанным горизонтальным рустом.



7.30
План Московского
Кремля с выделением

Большого дворца
(1767—1775 гг.)
Арх. В. И. Баженов

Развивая замысел репрезентативного дворца и здания коллегий, располагавшегося вдоль р. Неглинной «в линию» с существующим Арсеналом, В. И. Баженов фактически создал градостроительный документ коренного преобразования застройки древнего Кремля. Проектом предполагалось выстроить не только грандиозный дворец, здание коллегий и хозяйственные строения, но и создать ряд площадей, связанных в единую систему парадными улицами, направления которых учитывали возможность замыкания их перспектив кремлевскими башнями и воротами. Наиболее парадные площади формировались многоколонными фасадами дворца. Огромная овальная площадь предназначалась для народных собраний, а потому она была не только охвачена дугообразными высокими ионическими колоннадами и портиками, но у их подножий предусматривались трибуны для собравшихся, а саму площадь должны были украсить триумфальные сооружения и аллегорические скульптуры.

Помимо проектных чертежей, была изготовлена великолепная крупномасштабная модель Большого Кремлевского дворца (хранится в Научно-исследовательском музее архитектуры имени А. В. Шусева) из сухого материала, полученного после разборки обветшавшего деревянного дворца в подмосковном селе Коломенском. Модель дворца дает лишь приблизительное представление о предполагавшемся архитектурном оформлении некоторых парадных залов; так, в частности, Тронный зал должен был быть необыкновенно торжественным и богато художественно украшенным полихромным мрамором и коринфскими колоннадами.

В 1772 г. завершение проектных чертежей и модели, подготовка строительной площадки дворца, включая частичную разборку со стороны Москва-реки крепостной стены, позволили начать земляные работы, а 1 июня 1773 г. произвести официальную закладку дворца. Церемонии начала земляных работ и закладки дворца запечатлел в своих рисунках архитектор М. Ф. Казаков. В. И. Баженов писал, что «народы европейские, узрев восставший из недр земли новый Кремль, объезды будут удивлением величавости и огромности оного и не увидят уже красот своих собственных великолепий».

Однако дальше торжественной закладки строительство дворца не пошло, и в 1775 г. была даже распущена архитектурная команда В. И. Баженова. Широко разрекламированный проект и строительство дворца были средством укрепления государственного престижа Екатерины II, которая стремилась показать, что Россия под ее властью способна вести изнурительную войну и одновременно затевать грандиозное строительство. Практически московский дворец не был нужен, так как о перенесении столицы из Петербурга в Москву не могло быть и речи. Действительные же причины того, что начатое строительство было прервано, коренились в грозных событиях внутренней жизни страны — в разразившейся крестьянской войне (1773—1775 гг.) под руководством Емельяна Пугачева.

И тем не менее, несмотря на то, что выдающийся замысел В. И. Баженова осуществлен не был, его значение для судеб русской архитектуры было весьма велико, и прежде всего для окончательного утверждения классицизма как основного стилистического направления в развитии отечественного зодчества. К проекту дворца — главного здания России — в течение нескольких лет было привлечено внимание всех художественных кругов страны. Модель его выставлялась для всеобщего обозрения и подтверждала безграничные возможности выражения величия и славы посредством классических форм, преломленных сквозь призму творческого мышления великого русского зодчего.

Кроме того, на проекте перестройки Кремля, в котором главным градоформирующим звеном являлся дворец, В. И. Баженов наглядно показал реальность воплощения регулярных градостроительных принципов. Это было важно потому, что именно такие принципы закладывались в основу планировки русских городов Комиссией о каменном строении.

Наконец, в архитектурной команде В. И. Баженова были подготовлены зрелые архитекторы, убежденные сторонники классицизма, и среди них М. Ф. Казаков — будущий выдающийся московский архитектор и градостроитель.

В записке «О кремлевской перестройке» В. И. Баженов заново точно и оригинально определил понятия «архитектура» и «творческий метод архитектора».

«Архитектура главнейшее имеет три предмета: красоту, спокойность и прочность здания. Для приведения оного в совершенство неминуемо надобно, чтоб они столь нужные ее основания из виду упущены не были, но паче всегда нераздельно сохранены были.

К достижению сего служат руководством здания пропорции, перспектива, механика или вообще физика, а всем сим общим вождем рассудок, который, смотря по положению места, климату и протчая, оными располагает и употребляет их в свою пользу.

На сих правилах основываясь, всякий архитектор делает планы и геомет-

ральные фасады единственно для того, чтобы иметь только идею предпринимаемого им строения; но чтобы узнать, столько ли оно будет красиво и порядочно в самом деле, надобно ему неминуемо представить его в проспекте; а чтобы еще более в том увериться, сделать оно-му модель, которая почитается уже половиною практики».

В заключение следует отметить безусловную оригинальность замысла В. И. Баженова и отсутствие каких бы то ни было прямых прототипов и аналогов в современной ему архитектуре Франции и Италии. Кремлевский дворец по своему характеру несколько напоминает восточный фасад Лувра (арх. К. Перро), однако это чисто кажущееся сходство. Решение К. Перро локально, рационалистично и отличается сухостью форм, в Кремлевском же дворце господствует идея всеобщности, богатства и органичности форм. В. И. Баженов использовал какие-то элементы классицизма, но переплавил их в горниле своего творчества, подчинив своим замыслам.

Освободившегося от кремлевского строения В. И. Баженова сразу же привлекли к архитектурно-декоративному оформлению Ходынского поля в Москве, где должно было состояться празднование победного окончания русско-турецкой войны и заключения Кючук-Кайнарджийского мирного договора (1774 г.). Торжественные докращения и увеселительные строения из недолговечных материалов зафиксировал в четырех превосходных рисунках М. Ф. Казаков.

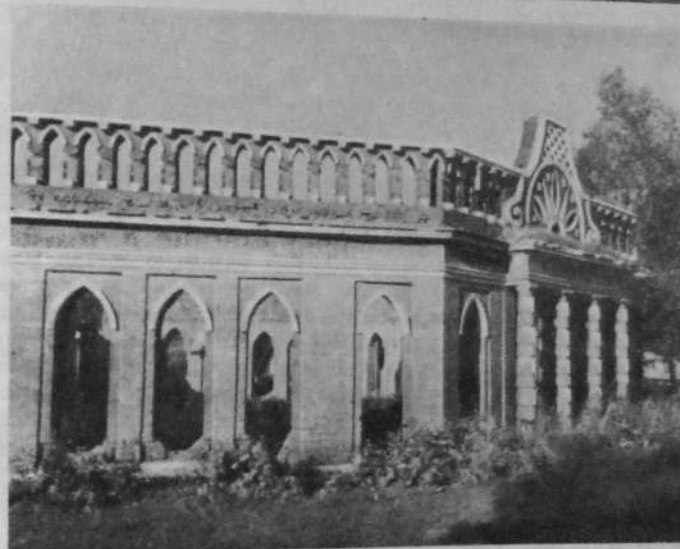
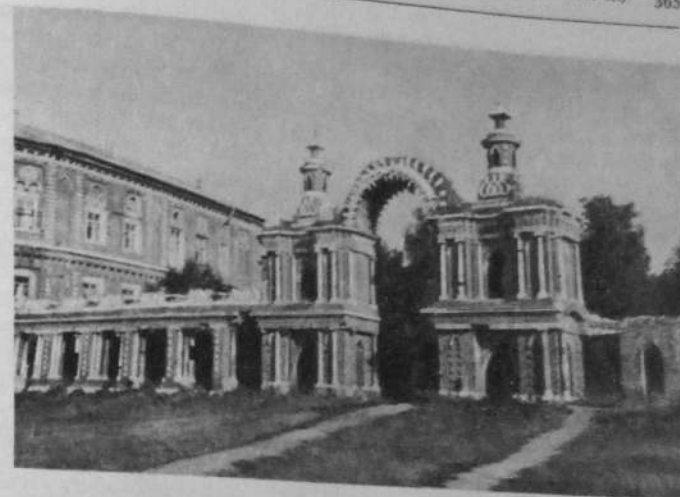
Дальнейшее десятилетие (1775—1785 гг.) творческой деятельности В. И. Баженова связано с выполнением «высочайшего» поручения — создать в подмосковном селе Черная грязь, переименованном в Царицыно (ныне Ленино), загородную царскую дворцово-парковую резиденцию. Следуя распростиравшемуся в западноевропейских странах, а также в аристократических кругах России увлечению стилизаторской романтической архитектурой, Екатерина II повелела выстроить резиденцию в «готическом вкусе». Под понятием «готическое» в то время понималось все неклассическое, и В. И. Баженов истол-

ковал его крайне своеобразно. Всем строениям ансамбля он придал необычайную выразительность, основанную все же на классицистической тектонике и пропорциональности, но обогащенную полихромией (красный кирпич, белокаменные детали), живописными стрельчатыми проемами и некоторыми декоративными элементами, связывающими большинство построек Царицынского ансамбля с полихромными образами русского зодчества XVII в.

На обширной красивой местности был образован пейзажный парк, в котором В. И. Баженов расположил замечательный архитектурный ансамбль дворцовых и многих парковых строений, размещенных на живописном рельефе. В него вошли два одинаковых двухэтажных дворца для Екатерины II и цесаревича Павла, здания для свиты (Кавалерские корпуса), павильоны (в том числе полукруглый личный павильон императрицы), Оперный дом, хозяйственные строения, в частности Хлебный дом с кладовыми и кухней, Фигурные ворота, мосты. Единственным старым сооружением в ансамбле осталась небольшая усадебная церковь.

Все строения ансамбля свободно расположены на пересеченной местности, части которой соединены двумя фигурными мостами, благодаря чему сложилась единая, необыкновенно красивая панорама, не имеющая аналогов в истории архитектуры. Панораму Царицынского ансамбля в ходе проектирования запечатлел сам В. И. Баженов. Самобытное национальное своеобразие царицынских построек (рис. 7.31 и 7.32): их полихромия с кокошниками на аттиках павильонов, орнаментальное заполнение стрельчатой арки Фигурных ворот и пр. — особенно четко проявляется при сопоставлении их с псевдоготическими сооружениями под Петербургом (например, Чесменская церковь и дворец, Адмиралтейство в Царскомелском парке).

Если в Большом Кремлевском дворце идея народности выражена В. И. Баженовым в формах классического зодчества, то в Царицынском ансамбле та же идея воплощена в национальных при-



7.31

Ворота у дворца в Царицынском ансамбле (1776—1785 гг.) под Москвой.
Арх. В. И. Баженов

7.32

Павильон «Восмигранный» в Царицынском ансамбле (1776—1785 гг.) под Москвой.
Арх. В. И. Баженов

мах, которые с таким беспримерным мастерством интерпретировал зодчий.

Летом 1785 г. Екатерина II осмотрела почти законченные строения в Царицыне и весьма резко выразила архитектору свое неудовольствие, особенно дворцом (к тому времени оба дворца по требованию императрицы были соединены галереями и составляли одно здание). По ее мнению, дворец был тяжел, тесен и недостаточно светел. В. И. Баженов был отстранен от работ, в 1786 г. дворец

был разобран, в 1787 г. вновь строился по проекту М. Ф. Казакова. Однако дворец, как и парковые постройки, достроен так и не был; и ныне все они представляют романтические руины.

Причин недовольства Екатерины II автором почти законченного Царицынского ансамбля было, по крайней мере, две. Одна из них заключалась в том, что в то время В. И. Баженов сблизился с прогрессивным общественным деятелем и писателем Н. И. Новиковым, антипра-

вительственная и просветительская деятельность которого раздражала Екатерину II. Кроме того, архитектор был связан с московской масонской ложей, деятельность которой тоже вызывала тревогу императрицы. Но главное состояло в том, что с момента поручения В. И. Баженову строить в «готическом вкусе» прошло десять лет, а за эти годы художественные воззрения императрицы совсем изменились. В Петербурге она уже несколько лет пользовалась услугами двух иностранных архитекторов — убежденных последователей классицизма: шотландца Ч. Камерона и итальянца Д. Кваренги. Ч. Камерон строил в Царском Селе элегантную, как бы воздушную галерею («Камеронову») и изысканные по красоте интерьеры «Римских терм» («Агатовые комнаты»); Д. Кваренги создавал четкие архитектурные образы в стиле классицизма в Петербурге и его окрестностях. Отечественные зодчие И. Е. Старов и Н. А. Львов своими проектами настойчиво и убедительно провозглашали красоту античных форм. Поэтому дворец и павильоны в Царицыне, видимо, показались Екатерине II очень устаревшими.

Вторичное крушение грандиозных творческих замыслов было трагедией для В. И. Баженова, однако удары судьбы он перенес стойко, и они не сломили зодчего. Сразу же после Царицына он занялся разработкой проектов частных строений по заказам московского дворянства. К наиболее значительным его произведениям этого периода относится ансамбль усадьбы и господского дома Пашкова (пр. Маркса, 26; ныне старое здание Библиотеки СССР имени В. И. Ленина). Трехчастная силуэтная композиция дома, венчающего озелененный пригорок, является и до сих пор одной из самых совершенных не только среди работ В. И. Баженова, но и всего русского классицизма конца XVIII в.

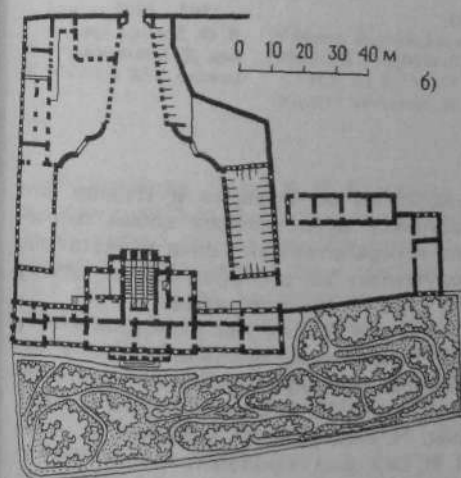
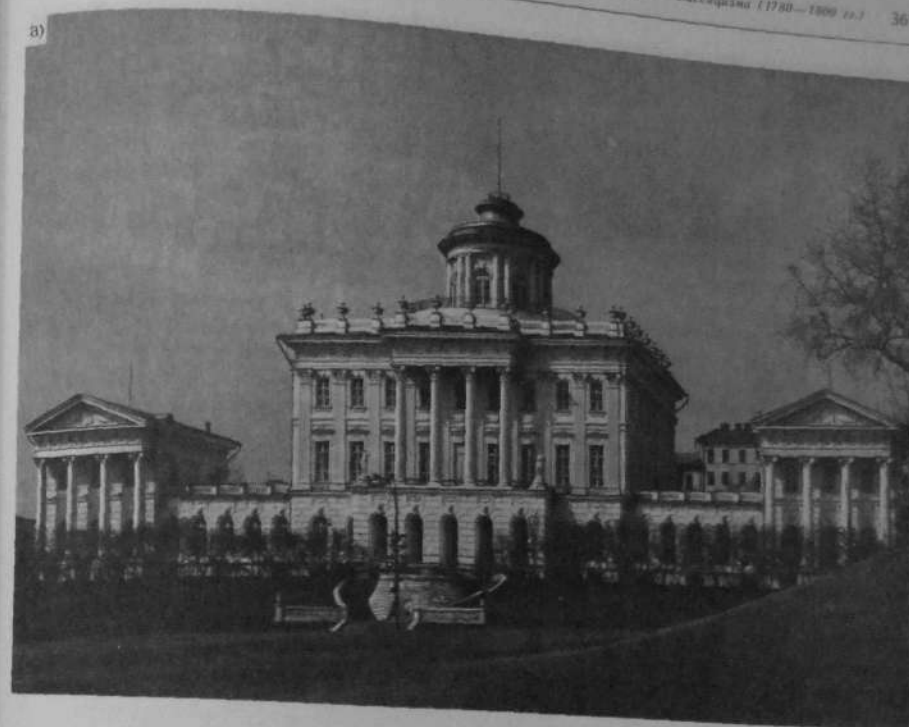
Дом Пашкова (рис. 7.33) выстроен в 1784—1786 гг. Строения усадьбы пришлось разместить на стесненном участке в центре Москвы, неподалеку от Кремля; это предопределило компактную и в высшей степени оригинальную планировочную композицию: жилой дом распо-

ложен вдоль улицы так, что его величественный трехчастный фасад увенчал бровку холма, склон которого к улице был превращен в небольшой сад пейзажного типа. Дом заслонил довольно большой усадебный двор, воронкообразно суживающийся к воротам, ориентированным на улицу позади усадьбы. Утилитарные постройки охватывают двор, в котором глухими оградами выделены хозяйственные участки. Главный корпус жилого дома имеет три этажа с бельведером; двухэтажные симметричные флигели связаны с ним одноэтажными галереями. Такая трехчастная структура является своеобразным композиционным отголоском петербургской архитектуры первой четверти XVIII в.

Усадебное строительство не ограничивалось государством, а потому заказчики всецело доверяли архитекторам, которые могли свободно выражать свое творческое кредо. И в данном случае В. И. Баженов использовал композиционную систему парижских отелей с замкнутыми курдонерами и французскую трактовку ордера — ионические капители имеют дополнительную декоративную деталь, подобно тому, как во Франции в поисках национального ордера капитель обогащалась растительными подвесками. В архитектурном решении ворот особенно явно проступают отголоски пластической декоративности. В архитектуре дома Пашкова В. И. Баженов выступил блестящим интерпретатором французского классицизма.

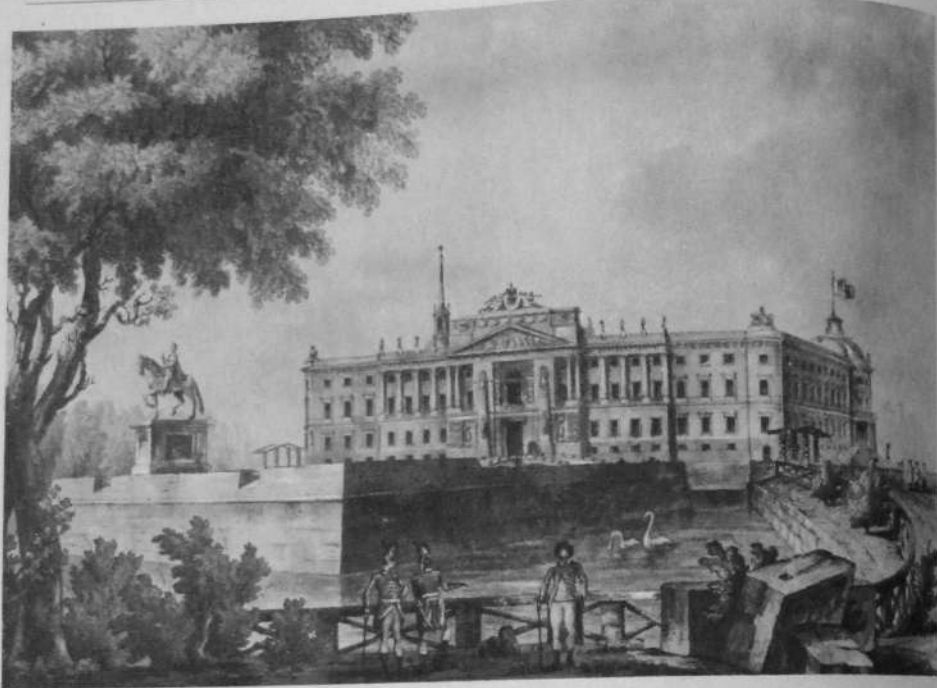
Из усадебных городских домов в Москве, созданных в последний период (1785—1799 гг.) его творчества, следует отметить дом Юшкова (конец 1780-х — начало 1790-х годов) на Мясницкой (ныне Кирова, 21) улице с красиво скругленным углом (рис. 7.34), охваченным ионической колоннадой (дом со временем был частично искажен).

Завершением творчества В. И. Баженова предстает проект Михайловского замка, первоначально разработанный им по поручению цесаревича Павла для постройки в Гатчине. Однако замок был выстроен в Петербурге (1797—1800 г.) уже без участия зодчего, скончавшегося в 1799 г. Строителем замка был архи-



7.33
Дом Пашкова (1784—1786 гг.) в Москве.
Арх. В. И. Баженов
а — общий вид;
б — генеральный план
усадьбы

7.34
Дом Юшкова в
Москве (конец
1780-х — начало
1790-х годов).
Арх. В. И. Баженов



тектор В. Ф. Бренна, который внес существенные изменения в трактовку главного фасада, обращенного в сторону площади Коннетабль (ныне Кленовая улица), и в отделку парадных помещений замка.

В ансамбле Михайловского (позднее названного Инженерным) замка (Садовая ул., 2) наиболее присущи «почерку» В. И. Баженова два симметричных трехэтажных павильона, фланкирующих главный подъезд к замку. В их композиции повторен пропорциональный характер горизонтальных членений на два почти равных яруса и трактовка колоннад, как в проекте Кремлевского дворца. Три фасада замка, кроме главного, тоже несут на себе отпечатки баженовского «почерка» (рис. 7.35). Главный фасад с тяжелой каменной облицовкой цокольного этажа и портала — результат переработки первоначального проекта архитектором В. Ф. Бренна.

В своих произведениях В. И. Баженов выступает как своеобразный интерпретатор классицизма, не повторяя ви-

7.35
Михайловский замок
в Петербурге. Проект
1792—1796 гг. Арх.
В. И. Баженов; строил

в 1797—1800 гг. арх.
В. Ф. Бренна (рису-
нок Д. Кваренги,
начало XIX в.)

денного им во Франции и Италии. Его постройки представляют собой творчески переработанный сплав впечатлений, полученных им в период формирования его художественного кредо.

Когда в России уже утвердился строгий классицизм, проявлявшийся в использовании рафинированных классических форм И. Е. Старовым, Н. А. Львовым, Ч. Камероном, Д. Кваренги и др., В. И. Баженов продолжал прибегать к обогащению архитектурных образов сочетанием нарисованными деталями, что делало отдельные его произведения еще ближе к традициям раннего классицизма. Это можно объяснить также некоторой его отчужденностью от Петербурга, где оттачивалась творческая направленность стиля в конце XVIII в.



7.36
Петровский дворец
в Москве

(1775—1782 гг.).
Арх. М. Ф. Казаков

Важнейшая роль В. И. Баженова в истории русского зодчества определяется не только его замечательными проектами и постройками, но и тем, что он был крупнейшим теоретиком архитектуры, не только обосновавшим триединую сущность зодчества, но и указавшим на его огромную общественную роль и социальную ответственность архитектора. В. И. Баженов воспитал ряд архитекторов, работавших в Москве в классическом стиле, — Е. С. Назарова, И. Д. Ясныгина и др.

Незадолго до своей кончины В. И. Баженов как вице-президент Академии художеств работал над проектом ее реорганизации и подготовкой издания журнала «Российская архитектура», в котором должны были быть представлены

чертежи лучших произведений отечественного зодчества; однако начинание это осталось неосуществленным.

В сотрудничестве с В. И. Баженовым развернулась деятельность выдающегося архитектора М. Ф. Казакова, сыгравшего важную роль как в деле формирования Москвы, так и в утверждении принципов строгого классицизма в русском зодчестве.

Казаков Матвей Федорович (1738—1812 гг.). Художественное образование и первые строительные навыки он получил в архитектурной школе Д. В. Ухтомского в Москве; его творческое мировоззрение и в последующие годы складывалось под влиянием только русской архитектурной среды (за рубежом он не выезжал), что способствовало своеобразному преломлению в его сознании классических основ зодчества.

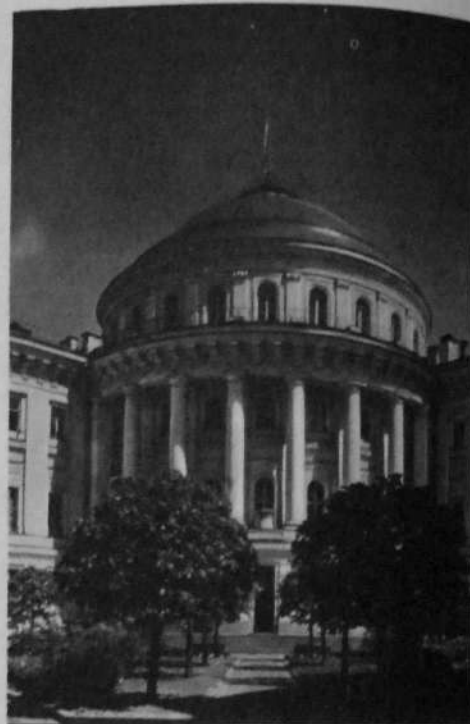
Большую роль в развитии природного дарования М. Ф. Казакова сыграла его работа в Твери, а затем семилетнее пребывание в архитектурной коман-

де В. И. Баженова в период работы над проектом Большого Кремлевского дворца. С 1770-х годов М. Ф. Казаков выступает уже как видный архитектор — автор значительных сооружений Москвы: Петровского дворца на Петербургской дороге, здания Сената в Кремле, церкви Филиппа Митрополита, здания Университета и Голицынской больницы.

Одной из первых крупных построек М. Ф. Казакова в Москве был Путевой дворец (рис. 7.36) у северного въезда в город из Петербурга, известный под названием Петровского (1775—1782 гг.). Его замысел в романтическом духе возник тогда, когда Екатерина II в связи с только что начавшимися работами в Царицыне еще была увлечена готической манерой архитектуры, и зодчий, зная заинтересованность в ней знатной заказчицы, создал проект усадебного ансамбля, придав архитектуре дворца и усадебных строений романтический облик, по-своему интерпретируя готическое направление.

Позднее (1787 г.) М. Ф. Казаков был привлечен к перестройке баженовского дворца в Царицыне, где он снова столкнулся с проблемой романтизма и обращения к допетровской русской архитектуре. Если в Царицынском дворце при радикальной его перестройке М. Ф. Казаков находился в большой зависимости от композиционных и образных решений своего предшественника В. И. Баженова, то усадебный ансамбль Петровского дворца был задуман и осуществлен им самостоятельно. Его облику он придал ярко выраженный национальный характер, рассматривая его как символ допетровской Москвы у самого въезда в нее.

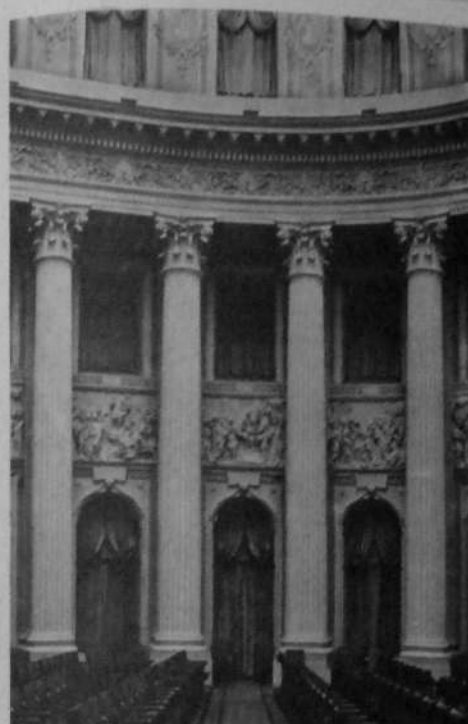
Петровский дворец (Ленинградский пр., 40; ныне в нем находится Военно-воздушная инженерная академия имени Н. Е. Жуковского) является главным зданием обширного усадебного ансамбля с замкнутым курдонером и большим хозяйственным двором, заключенным в периметр глухих стен ограда со сторожевыми башенками крепостного характера на углах. Сильно выделяющийся в ансамбле основной объем дворца включает в себя центральный Круглый зал,



7.37
Фасад Круглого зала
Сената (1776—
1787 гг.) в Московском
Кремле.
Арх. М. Ф. Казаков

купольное покрытие которого способствует образованию силуэтной-объемной композиции. Несмотря на последовательное использование архитектурных форм, декоративных деталей и полихромии московского зодчества XVIII в., композиционное построение симметричного плана и фасадов основано на классических канонах архитектуры. Ансамбль Петровского дворца — выдающийся образец гармонического архитектурного синтеза классических принципов и русской национальной живописности.

Творческим кредо М. Ф. Казакова был все же классицизм в его строгом проявлении. Ярким примером этого служит огромное здание Сената в Московском Кремле, искусно сооруженное им в 1776—1787 гг. и ныне выполняющее



7.38
Круглый зал в здании
Сената в Москве.
Арх. М. Ф. Казаков

высокую государственную функцию — здесь находится Совет Министров СССР. Можно предположить, что характер архитектурного решения этого здания был навеян архитектурой неосуществленного Кремлевского дворца В. И. Баженова, над моделью которого работал М. Ф. Казаков.

Формой участка у кремлевской стены была предопределена треугольная конфигурация здания с тремя замкнутыми дворами, хорошо вписанными в общую композицию равнобедренного треугольника. На главной оси в вершине треугольника размещен Круглый купольный зал, являющийся пространственным композиционным центром здания. Дворы образованы соединительными корпусами, как бы отсекающими углы треугольного в плане здания. С парадными лестницами в углах все помещения связаны светлыми коридорами, охватывающими внутренний периметр здания по контурам дворов.

Протяженные фасады отличаются простотой архитектурного облика, четкостью ритма и членений. Первый этаж на подвале выделен в виде рустованного цоколя, на котором возвышаются два этажа, объединенные широкими лопатками. Слегка выраженные ризалиты углов подчеркнуты дорическими пилястрами. Центр фасада, обращенного к Сенатской площади, акцентирован четырехколонным пристенным фронтоном портиком ионического ордера и возвышающимся плоским куполом над двухсветным залом. Входы на парадные лестницы на срезах углах здания вписаны в арочные лоджии на высоту верхних этажей. Объем Круглого зала — ротонды (рис. 7.37), расположенной в глубине пятиугольного двора, охвачен дорическими колоннами, а внутри — коринфской колоннадой.

Действие массы и распора кирпичного сферического купола (диаметром 24,7 м) погашается кольцевой с утолщениями стеной и наружными колоннами (рис. 7.38). Зрительно же кажется, что кессонированный купол покоится на внутренней круговой колоннаде, поддерживающей лишь обходную галерею у основания купола. Высота зала под куполом составляет 27 м. Он освещен тремя ярусами окон и украшен аллегорическими барельефами с надписями — все по рисункам М. Ф. Казакова.

Ротонда Сената по праву признана в архитектуре русского классицизма конца XVIII в. лучшим парадным круглым залом и является первым в России примером композиции подобного рода. Этот зал — важное звено в развитии русского классицизма. Его появление положило начало ряду круглых зданий типа ротонды, осуществленных в России в конце XVIII в. тем же архитектором.

После ротонды М. Ф. Казаковым была выстроена церковь Филиппа Митрополита (1777—1788 гг.) на Второй Мещанской улице (ныне ул. Гиляровского, 35) в Москве. Это первое сооружение в России, для которого была использована классическая круглая композиция применительно к православному храму (рис. 7.39). Древнеримская ротонда (круглый периптер или моноптер),



возродившись в эпоху Ренессанса в Италии, претерпела принципиальные изменения (например, «Темплетто» Д. Браманте, XVI в.), приобретя силуэтный ступенчатый характер объемной композиции. Во второй половине XVIII в. ротонда стала воплощаться и в зодчестве русского классицизма при создании культовых зданий.

Церковь Филиппа Митрополита — это сооружение с двумя примыкающими к нему четырехколонными ионическими портиками на половину высоты основного объема и с высокой прямоугольной апсидой. Ступенчатая структура архитектурного образа достигнута за счет того, что барабан (тамбур), несущий купол, увенчанный звонницей в виде легкого павильона с крестом, опирается на внутреннее кольцо колонн. Ионический ордер внутренней колоннады (рис. 7.40) отнюдь не каноничен; в нем оригинально в дорическом характере разработан антаблемент с модифи-



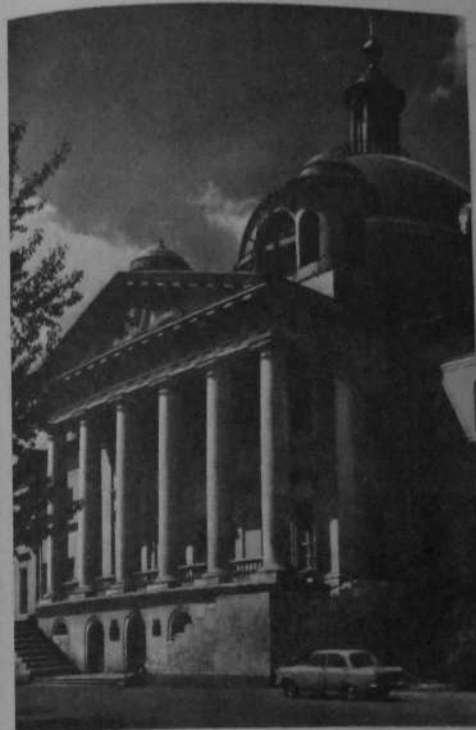
7.39
Западный фасад церкви
Филиппа Митрополита
(1777—1788 гг.)
в Москве.
Арх. М. Ф. Казаков

7.40
Деталь внутри рото-
нды церкви Филиппа
Митрополита (1777—
1788 гг.) в Москве.
Арх. М. Ф. Казаков

цированными во фризе мутулами. Эта церковь была выстроена по проекту М. Ф. Казакова архитектором Семеном Кариным.

Позднее композицию ротонды М. Ф. Казаков использовал неоднократно, и в частности при постройке *храма-мавзолея Барышников в Николо-Погорелом* (1784—1802 гг.) Смоленской области.

Весьма эффектно М. Ф. Казаков применил античную систему ротонды с внутренним кольцом ионических колонн в *церкви Голицынской больницы* в Москве (1796—1801 гг.), представляющей одно из самых прекрасных творе-



7.41
Портик с куполом
ротонды Голицынской

больницы (1796—
1801 гг.) в Москве.
Арх. М. Ф. Казаков

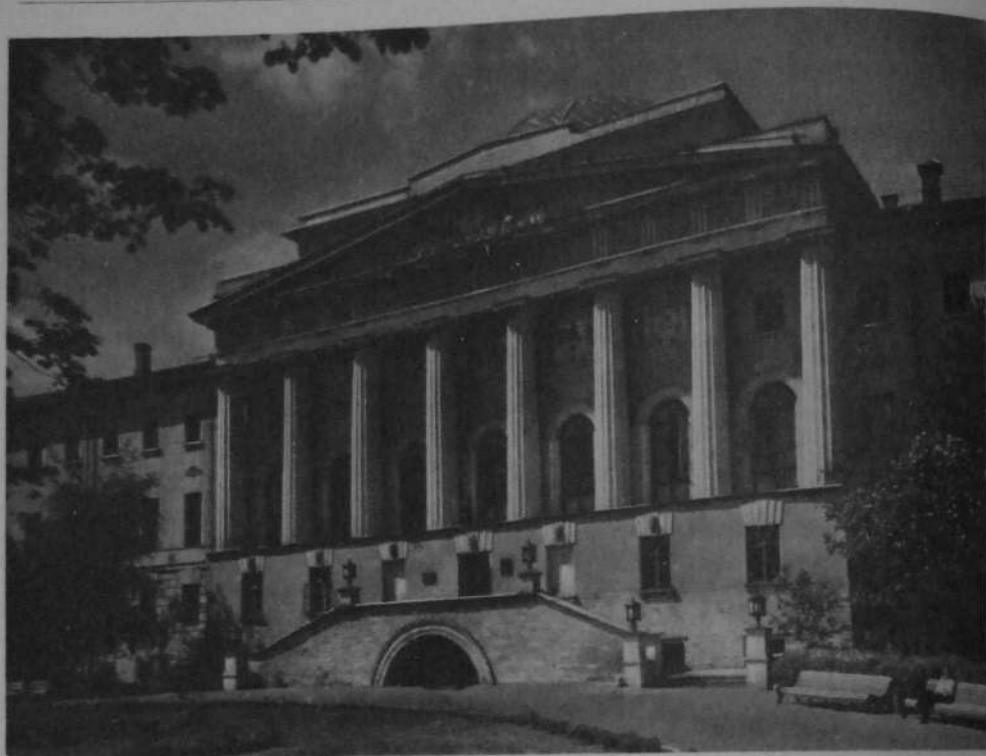
ность фасадов достигается прекрасно найденными пропорциями и строгим ритмом окон, который разывается купольным с двумя колоколенками объемом церкви. Фасад ее отмечен шестиколонным фронтонным портиком на цокольном этаже.

Голицынская больница (ныне Первая городская больница имени Н. И. Пирогова) является характерным примером организации специфической функции зданий подобного назначения; она была разработана на опыте создания монастырских лазаретов XVII в., а также первых госпиталей и больниц в Петербурге и Москве. В результате была выработана четкая планировочная схема такого рода зданий: больничные палаты группируются по сторонам продольного коридора, а церковный зал на оси здания, связанный с вестибюлем, разделяет здание на две части, соответствующие двум отделениям для женщин и мужчин. В здании Голицынской больницы наиболее отчетливо проявилось искусство М. Ф. Казакова в использовании классических элементов архитектуры.

Следующим после Сената крупным общественным зданием, возведенным М. Ф. Казаковым в Москве, было четырехэтажное здание *Университета на Моховой* (ныне пр. Маркса) улице, основанного по инициативе великого русского ученого М. В. Ломоносова еще в 1755 г. Выбор места для главного университетского здания обуславливался планом Комиссии о каменном строении 1775 г. Этот градостроительный документ предусматривал систему площадей, охватывающих полукольцом Кремль. Одна из них предполагалась у того места, где к Кремлю выходит Никитская (ныне ул. Герцена) улица.

Поскольку генеральным планом здесь предусматривалась площадь, уравновешивая друг друга и фланкируя «устье» Никитской улицы, возводились почти одновременно дом Пашкова (1784—1786 гг.) и главное здание Университета (1786—1793 гг.) — замечательные творения двух единомышленников — В. И. Баженова и М. Ф. Казакова. И дом Пашкова, и Университет являются прекрасными образцами классицизма.

ний московского зодчего (рис. 7.41). Церковь расположена на главной оси П-образного здания, раскрытого широким курдонером на важную транспортную магистраль (Ленинский пр., 8). С целью придания церковному объему четкого силуэта архитектор покрыл ротонду куполом, составленным из двух оболочек: внешней и внутренней. Межкупольное пространство освещено сквозь люнеты, расположенные в основании внешнего купола. Поэтому живопись на куполе хорошо воспринимается снизу сквозь круглое отверстие (диаметром 4,5 м) в зените внутреннего кессонированного купола, что способствует перспективному эффекту пространства церкви. Церковный зал окружен ионической колоннадой. Внешний вид здания больницы предельно прост, и выразитель-



ма, но существенно отличаются трактовкой этого стиля. Соответственно государственному престижу архитектуре здания Университета — важнейшего центра российской культуры — зодчий придал строгий и репрезентативный вид. На Моховую улицу это здание раскрывается глубоким курдонером, охваченным сильно выступающими крыльями. Главная ось подчеркнута не только восьмиколонным портиком на высоком цоколе, но и плоским куполом, перекрывающим Актный зал в виде полуротонды. Торцы крыльев, обращенные на Моховую улицу, были обогащены четырехколонными пилястровыми портиками с фронтонами.

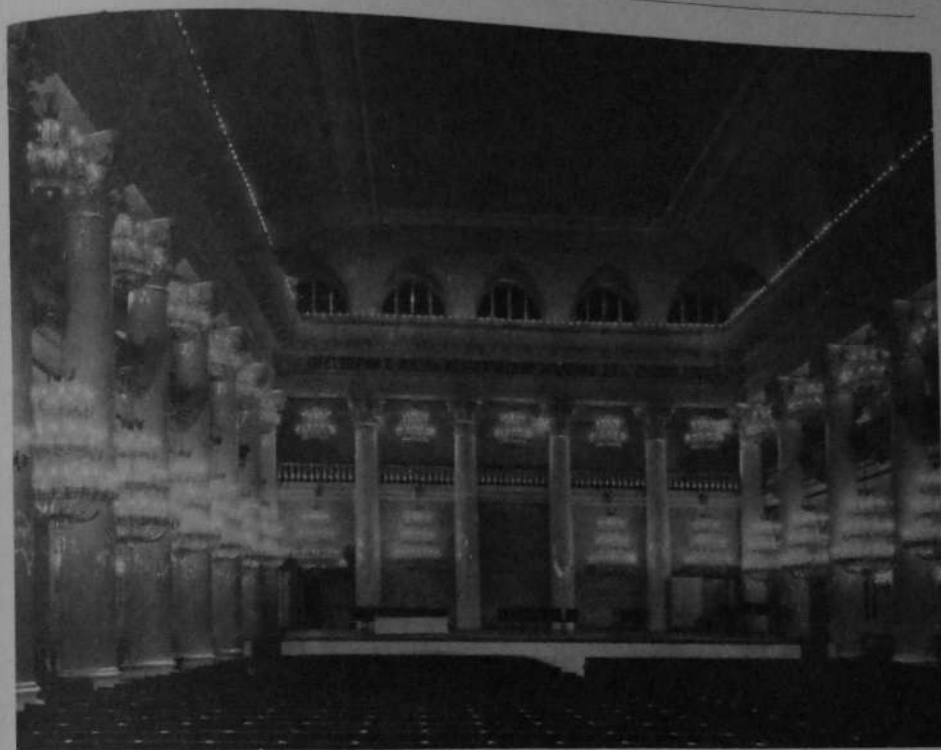
Здание Университета сильно пострадало во время пожара 1812 г., в нем выгорел Актный зал. Оно было воссоздано с изменениями в 1817—1819 гг. (рис. 7.42) архитектором Д. И. Жилярди, который сохранил лишь основу художественной концепции прежней пост-

7.42
Здание Университета
(1793 г.) в Москве.

Арх. М. Ф. Казаков;
перестроено
в 1817—1819 гг.
арх. Д. И. Жилярди

ройки; при этом он оставил нетронутым задний фасад.

Важное место в архитектуре московского классицизма и в творчестве М. Ф. Казакова занимает известное общественное здание — *дом Благородного собрания* (Пушкинская ул., 1/6; ныне Дом Союзов ВЦСПС). В 1784 г. для Благородного собрания был приобретен особняк московского генерал-губернатора В. М. Долгорукова в Охотном ряду. Перестройку старого жилого дома поручили М. Ф. Казакову, который с большим мастерством применил анфиладную систему расположения парадных залов — принцип, воплощенный в планировке императорских дворцов, возведенных Ф. Б. Растрелли несколькими десятилетиями раньше. На месте внутрен-



7.43
Интерьер зала Благородного собрания
в 1817—1819 гг.
(ныне Дом Союзов
ВЦСПС) в Москве

(1780-е годы).
Арх. М. Ф. Казаков.
Вид после реставрации
1970-х годов

него двора М. Ф. Казаков создал на уровне второго этажа большой зал (24,8 × 3,5 м, высота 14,5 м) в виде многоколонного (10 × 6) перистилия с широким обходом за колоннами (рис. 7.43). Этот зал предназначался для торжественных церемоний и балов.

Необычайную легкость и изящество огромному залу площадью около 1000 м² придает расположенная по периметру стройная колоннада (в высоте колонны укладывается десять нижних ее диаметров — 0,92 м) своеобразного и элегантного коринфского ордера с высокой капителью, равной 1,38 нижнего диаметра колонны (по канону Андреа Палладио высота капители равна нижнему диаметру). Карниз антаблемента выполнен в более рельефных членениях

дорического ордера с мутулами и розетками между ними, хорошо воспринимаемыми снизу. В этой оригинальной особенности трактовки коринфского карниза сказалась новаторская смелость зодчего. Конструктивная система зала, кроме периметра стен, была деревянной. Одностороннее дневное освещение зала по вечерам сменялось светом от множества свечей в ажурных и легких трех- и двухъярусных люстрах, висящих в каждом пролете колоннады. Широкая обходная галерея, устроенная на чуть более высоком уровне (три ступени) по отношению к отметке основного пола, как и хоры, ограждена красивой балюстрадой.

Расчистив обветшавшую окружающую застройку Охотного ряда, М. Ф. Казаков придал внешнему виду бывшего двухэтажного особняка величественный облик, соответствующий его общественной значимости, путем пристройки колонных портиков ионического ордера на

торцевом (главном) и боковом фасадах. Спустя несколько лет зодчий расширил это здание, пристроив к нему корпус с красивой купольной ротондой на углу Большой Дмитровки (ныне Пушкинская ул.) и Георгиевского переулка.

Пожар 1812 г. сильно повредил описываемое здание, и в 1814 г. оно было воссоздано с незначительными изменениями архитектором А. Н. Бакаревым — учеником М. Ф. Казакова. В 1903—1908 гг. архитектор А. Ф. Мейснер надстроил третий этаж, частично изменив фасад.

Дом Союзов был фундаментально реставрирован в 1978—1979 гг., и интерьер Колонного зала приобрел изначальное великолепие.

Перистильная композиция парадного зала общественного назначения в доме Благородного собрания была создана в русской архитектуре впервые; в дальнейшем она часто воспроизводилась в губернских городах: Туле, Калуге, Костроме и др. В 1837—1838 гг. архитектор П. Жако создал в Петербурге аналогичный зал Дворянского собрания (ныне Большой зал Ленинградской филармонии), используя композиционный прием М. Ф. Казакова.

Утверждение нового генерального плана Москвы 1775 г. стимулировало частновладельческую жилую застройку, широко развернувшуюся в 1780—1800-х годах. Активное участие в этой области архитектуры и строительства принимал М. Ф. Казаков. К этому времени окончательно выработались два объемно-планировочных типа композиции городских усадеб:

первый — основной жилой дом и флигели расположены по красной линии улицы, образуя трехчастную систему, формирующую фронт застройки;

второй — жилая усадьба с открытым парадным двором-курдонером, охваченным крыльями дома или флигелями по принципу палладианских вилл.

Примером первого типа застройки может служить усадьба Губина (Петровка, 25; ныне Институт физиотерапии). Главный дом этой усадьбы с колонным портиком фланкируют два флигеля, поставленные на красной линии улицы



7.44
Главный дом усадьбы
Губина (1790-е годы)
в Москве.
Арх. М. Ф. Казаков

7.45
Деталь отделки па-
радного зала в доме
Барышникова
(1797—1802 гг.)
в Москве.
Арх. М. Ф. Казаков

7.46
Дом Гагарина с две-
надцатиколонным
ионическим портиком
(1786—1790 гг.)
в Москве



(рис. 7.44), а их объемы развиваются в глубину участка. Этот жилой ансамбль М. Ф. Казаков создал после 1793 г.

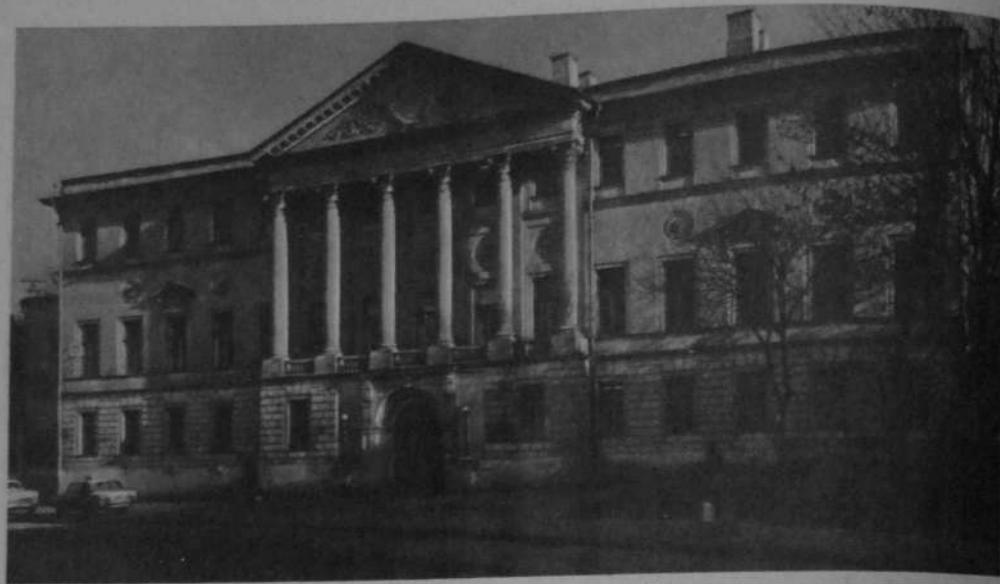
Примером второго — палладианского типа может служить построенный М. Ф. Казаковым в 1797—1802 гг. дом Барышникова (рис. 7.45) на Мясницкой улице (ул. Кирова, 42; ныне Институт санитарного просвещения). Жилой дом П-образной формы в плане формирует пространство парадного двора, отделенного от улицы ажурной оградой, установленной «в линию» с торцами крыльев. Ось фасада подчеркнута четырехколонным в антах портиком с фронтоном. Высокие капители колонн характерны для «почерка» М. Ф. Казакова. Портик охватывает и неширокий мезонин, способствуя четкости силуэта всей композиции. Крылья в два этажа не имеют декоративных деталей, не считая завершающего карниза на мутулах. Тем эффектнее воспринимается декоративная пластика колонного портика на rustованном цокольном этаже.

В конце XVIII в. в архитектурном облике богатых жилых домов Москвы почти обязательным атрибутом становится ордерный портик с колоннами, реже — пилястрами. Это присуще также домам, выстроенным М. Ф. Казаковым. Классические портики знаменовали со-

бой полный поворот московского зодчества к античному наследию и являлись своеобразным символом привилегированного положения владельцев (рис. 7.46).

Из московских усадеб и жилых домов, созданных М. Ф. Казаковым (вероятно, около двадцати), достаточно хорошо сохранились лишь несколько, среди них дома Губина, Барышникова и Демидова (1779—1791 гг.). В последнем (рис. 7.47) уцелела парадная анфилада так называемых Золотых комнат. Однако ряд московских домов конца XVIII в. известен из документальных графических источников, исполнявшихся в 1797—1803 гг. под непосредственным наблюдением и руководством М. Ф. Казакова. Это «фасадический план Москвы», 13 альбомов Казакова, содержащих чертежи многих казенных и «партикулярных» (гражданских) строений. В некоторых постройках М. Ф. Казакова сохранились прекрасные интерьеры или фрагменты их отделки, созданные зодчим и свидетельствующие о высоком искусстве как самого автора, так и талантливых крепостных мастеров.

М. Ф. Казаков был не только превосходным архитектором-художником, но и проявлял незаурядный градостроительный талант, работая еще в Твери; в



1790-х годах он участвовал в детальной разработке некоторых частей плана Москвы и занимался составлением «фасадаических планов». Важно отметить и то, что зодчий в совершенстве владел строительным искусством и как инженер выступал новатором. Это доказывает купол круглого зала Сената необычно большого диаметра (24,7 м) и больше-размерные деревянные купола (церковь Университета); впервые в России он применил купола с двумя оболочками (церковь Голицынской больницы). Он создал оригинальную деревянную систему многоколонного зала с пролетом стропил 24 м. Им было задумано огромное — пролетом 64 м — деревянное перекрытие экзерциргауза (не осуществлено) в Кремле.

Подобно В. И. Баженову, М. Ф. Казаков оказал очень большое влияние на развитие московской и всей русской архитектуры конца XVIII—начала XIX в. не только своим творчеством, своими произведениями — рисунками, проектами и постройками, но и воспитал убежденных поборников классицизма. Именно на эту сторону деятельности М. Ф. Казакова обратил внимание главноначальствующий Экспедиции кремлевского строения сенатор П. С. Валуев.

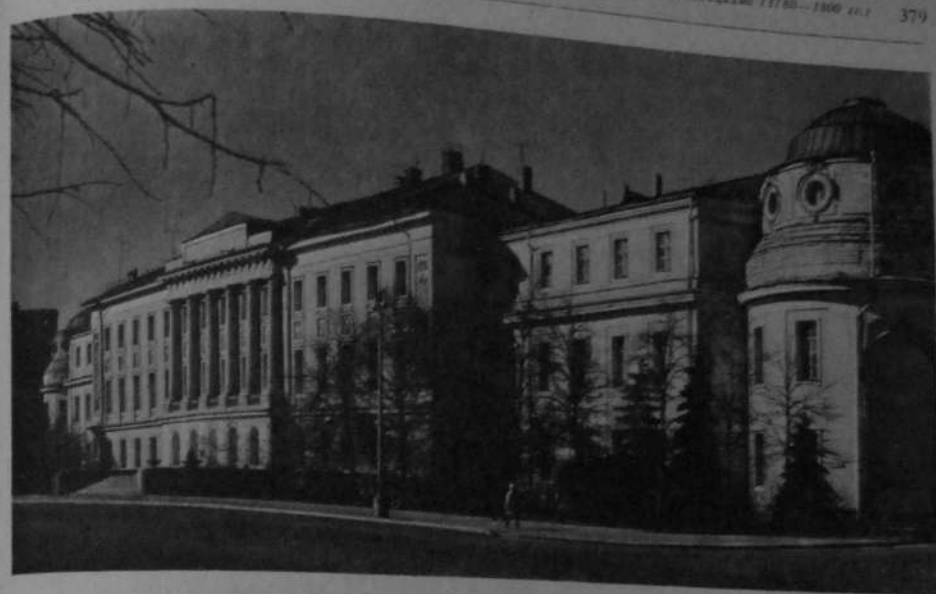
7.47
Дом Демидова в
Гороховском пер., 4
(1779—1791 гг.)
в Москве.
Арх. М. Ф. Казаков

При выходе М. Ф. Казакова в 1801 г. в отставку он писал:

«Знаменитейший и искуснейший архитектор Казаков, прославившийся во всей России отличными познаниями сего художества и практическим производством, так что, разделив талант свой на учрежденные и бывшие в его ведении архитектурские училища, наполнил не только Москву, но и многие края России хорошими архитекторами».

И действительно, еще в 1780-х годах М. Ф. Казаков возглавил при Кремлевской экспедиции школу, принятую им от В. И. Баженова. В 1792 г. он предложил открыть при архитектурной школе строительное училище каменных, плотничных и столярных мастеров. Обосновывая необходимость такого училища, он писал, что оно нужно для подготовки «совершенных мастеров российских... и потому не будет нужды в иностранцах, которые (за большую плату), назвав себя мастерами, весьма в тех искусствах

7.48
Здание Кривокошеч-
никова (1778—1780 гг.)
в Москве.
Арх. Н. Н. Лепан



недостаточны... почему и обучаются же здесь... то однако же, непременно не первый случай несведущи ни в доброте здешних материалов, ни в том, что здешний климат производить может, особливо в каменных работах... Следовательно, за большую плату весьма малая польза происходит».

В 1805 г. школа М. Ф. Казакова была официально превращена в Архитектурное училище и после ряда реорганизаций явилась прародителем нынешнего Московского архитектурного института.

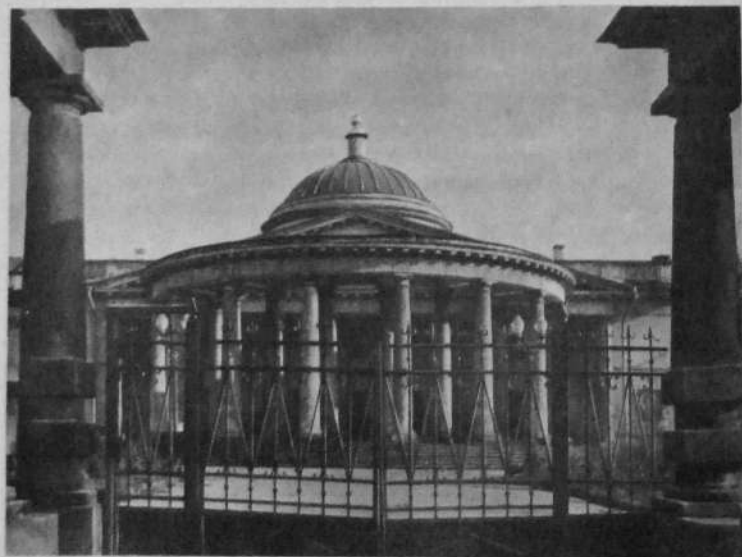
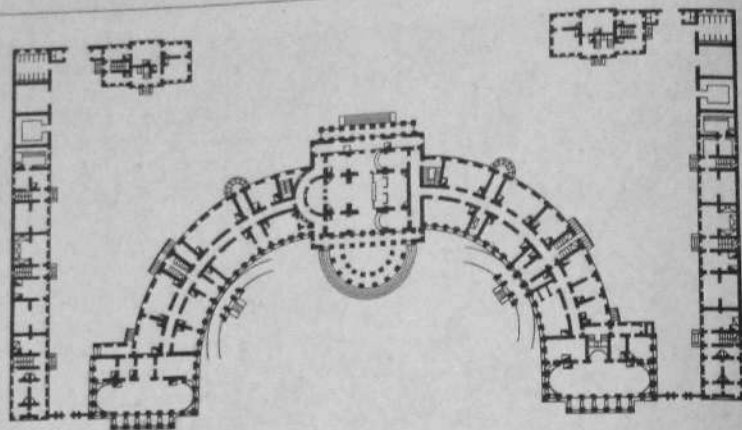
Из учеников и последователей М. Ф. Казакова многие успешно развивали творческое направление своего учителя и заняли значительное место в русской архитектуре самого конца XVIII—начала XIX в. — в пору высокого классицизма. Среди них: А. Н. Барков, О. И. Бове, И. В. Егоров, Р. Р. Казаков, Е. Д. Тюрин и др.

В конце XVIII в. в застройке Москвы и подмосковных усадеб принимали участие многочисленные крепостные архитекторы (П. И. Аргунов, Г. Е. Дикунин, А. Ф. Миронов, В. Я. Стрижаков и др.), а также зодчие и архитектурные ученики, работавшие в Экспедиции архитектурных дел при Московской управе благочиния, учрежденной в 1782 г. в свя-

зи с необходимостью реализовать положение «О приведении Москвы строением в лучшее состояние», утвержденное 7 июля 1775 г. Экспедицию возглавлял архитектор С. А. Карин, разделявший руководство ею с 1790 г. с архитектором Н. Н. Лепаном. В числе исполнителей Экспедиции был начинающий зодчий В. П. Стасов.

В Экспедиции обсуждались жизненно важные творческие вопросы и на основе утвердившегося классицизма формировался характер архитектуры рядовых московских жилых домов, отличавшихся скромными фасадами с удачными пропорциями и простыми деталями (карнизами, сандриками), преимущественно без колонн и пилястр. Излюбленными мотивами архитекторов той поры, кроме рустовки нижнего этажа, были круглые, прямоугольные или ромбовидные неглубокие впадины-ниши, расположенные над окнами или между ними, нередко заполненные рельефами. Отдельные дома зажиточных владельцев отличались более импозантными фасадами, иногда они были с колоннами.

На фоне массовой застройки Москвы заметно выделялись классицистические произведения не только К. И. Бланка, В. И. Баженова и М. Ф. Казакова, но и



7.49
План первого этажа
Странноприимного
дома (1792—1807 гг.)
в Москве.
Арх. Е. С. Назаров
и Д. Кваренги

7.50
Главный фасад
Странноприимного дома
в Москве

7.51
Полуротонда на оси
главного фасада Странноприимного дома
в Москве



7.52
Центральный портик
Главного военного

госпиталя (1798—
1802 гг.) в Москве.
Арх. И. В. Егоров

иные значительные здания, созданные другими зодчими. К ним относятся: Кригскомиссариат (1778—1780 гг.) — архитектор Н. Н. Лепан; Военный госпиталь (1798—1802 гг.) — архитектор И. В. Егоров; Странноприимный дом Н. П. Шереметева (1792—1807 гг.) — архитекторы Е. С. Назаров и Д. Кваренги; Старый Гостиный двор (1790—1805 гг.) — архитектор Д. Кваренги.

Кригскомиссариат — здание, образующее квадратное почти замкнутое каре с главным трехэтажным корпусом, обращенным к набережной Москвы-реки, подчеркнутым шестиколонным дорическим портиком на арочном цокольном этаже (рис. 7.48).

Странноприимный дом (Б. Колхозная пл., 3; ныне Институт скорой помощи имени Н. В. Склифосовского) — это «распластанное» двухэтажное здание (рис. 7.49) образует широкий полукруглый курдонер. Торцы полукруглых крыльев на красной линии подчеркнуты

шестиколонными пристенными дорическими портиками. На оси ансамбля расположен купольный зал церкви с двенадцатиколонными портиками на обоих фасадах (главном — рис. 7.50 и садовом); перед портиком курдонера сооружена необыкновенно эффектная открытая полуротонда со сдвоенными колоннами того же дорического ордера (рис. 7.51). Чтобы смягчить монотонность дугообразных крыльев, их оси акцентированы небольшими ризалитами в виде трехпролетных лоджий с антами. Это здание является превосходным образцом архитектуры строгого классицизма, созданным благодаря творческому содружеству московского и петербургского зодчих. В его строительстве участвовали крепостные архитекторы П. И. Аргунов, А. Ф. Мионов и Г. Е. Дикишин.

Военный госпиталь (1798—1802 гг.) построен архитектором И. В. Егоровым. Чрезвычайно торжественное архитектурное решение госпитального здания в Лефортове (Госпитальная пл., 3) обусловлено его близостью к двум импозантным дворцам — Слободскому и Головинскому. Гладь фасадов госпиталя контрастирует с пластикой портиков (рис. 7.52), особенно с пластикой центрального ризалита со сдвоенными колоннами коринфского ордера и скульптурными вставками по сторонам. Ныне здесь находится Главный военный госпиталь имени Н. Н. Бурденко.

К творчеству И. В. Егорова относятся также классицистические павильоны в подмосковном парке Царицыно: открытая ротонда «Золотой сноп» (рис. 7.53), павильон «Миловида» со сводчатым проходом и беседка «Нерастанкино», сооруженные в 1803 г.

Характеристика московского зодчества была бы неполной, если бы мы не рассмотрели архитектуру подмосковных усадебных ансамблей Останкино, Кусково, Никольское-Гагарино, Суханово. Упомянувшийся выше манифест «О вольности дворянской» (1762 г.), освободивший помещиков от обязательного отъезда на военную службу, явился решающей предпосылкой для развертывания усадебного строительства. Поместья вокруг Москвы расширялись, перестраивались



7.53
Павильон «Золотой
сноп» («Храм Цереры»)
(конец XVIII в.)
в Царицынском парке
под Москвой.
Арх. И. В. Егоров.

вались и благоустраивались. Именитые владельцы усадеб: Шереметевы, Юсуповы, Голицыны — во всем стремились подражать замечательным царским дворцово-парковым ансамблям Петербурга, следуя художественным тенденциям классицизма.

Обычный состав усадебных построек определялся хозяйственным и культурным укладом жизни владельца и его материальными возможностями. Обязательными усадебными постройками были: господский дом со службами, хозяйственные строения, парковые павильоны для отдыха и увеселений, беседки, мостики. Обязательным был также парк, часто с водными протоками или прудами. В состав усадебных строений могла входить и церковь. Расположение построек на территории усадьбы отличалось разнообразием, обусловленным прежде всего достатком владельца и природной обстановкой (рельеф, наличие реки или озера, характер естественного озеленения, отдаленность от магистральных дорог и т. д.).

Можно утверждать, что в усадебно-парковых ансамблях придерживались двух положений:

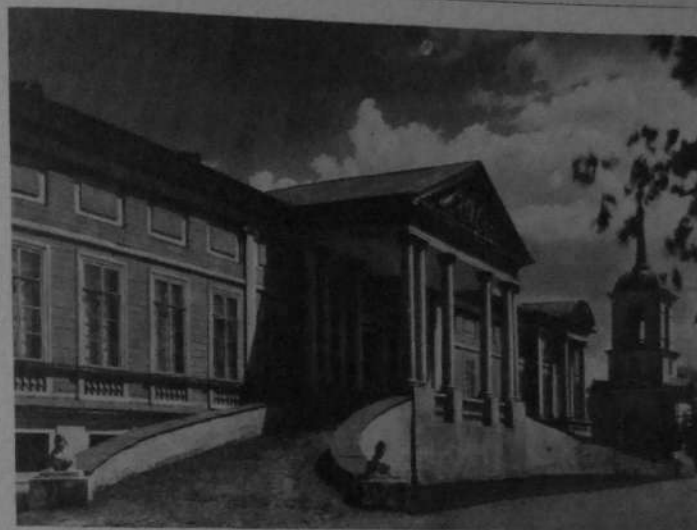
первое — в усадьбе всегда предусматривался парадный подъезд и формировался курдонер, композиция которого

с 1770-х годов все чаще приобретала симметричную палладианскую схему;

второе — если раньше парк имел регулярную планировочную структуру со стриженной зеленью и фигурными цветниками, то с 1770-х годов в России распространяется пейзажно-иррегулярная («английская») планировка, при которой парк уподобляется естественному природному образованию с живописно расположенными группами деревьев, свободно извивающимися дорожками и открытыми пространствами (площадками).

Зачастую обе эти системы совмещались, и тогда чаще всего вблизи дворца разбивалась регулярная часть парка, переходившая в пейзажную, как, например, в Екатерининском парке Царского Села под Петербургом. Павильоны, беседки и бельведеры, или «миловиды», органично сочетаясь с живописной зеленью и разнообразными водоемами, образовывали красивые видовые композиции, художественные достоинства которых зависели от искусства архитектора, садовника и культурного уровня заказчика-владельца.

Обычно усадебные ансамбли создавались в течение длительного времени, подвергаясь зачастую перестройкам в связи с изменением вкусов и даже по



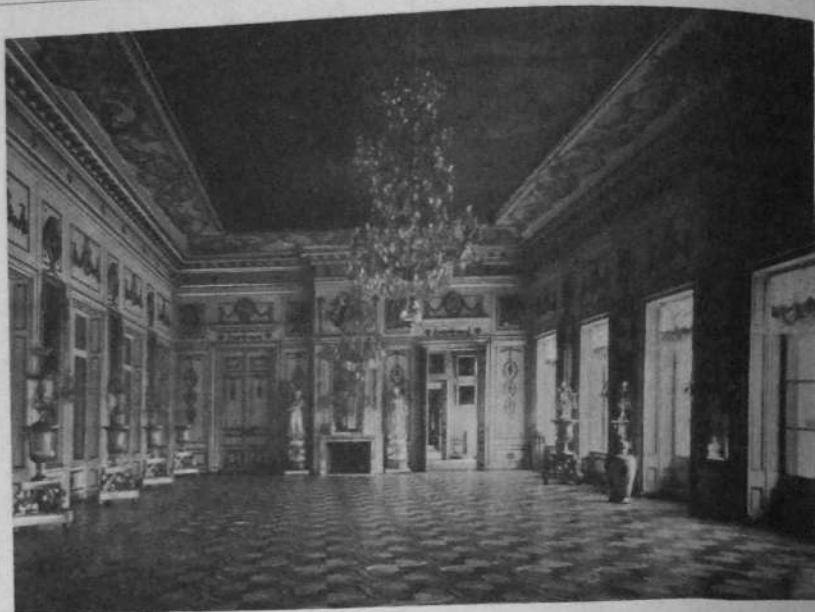
7.54
Главный фасад дворца
в Кускове (1769—
1775 гг.) под Москвой.
Арх. А. Ф. Миров

7.55
Анфилада дворца в
Кускове (1770-е годы)
под Москвой.
Арх. Ф. С. Арсенов
и А. Ф. Миров



прихоти их владельцев. На усадебное строительство государственная регламентация не распространялась.

Широко известная подмосковная (ныне в черте города) усадьба Кусково — летняя резиденция Шереметевых строилась в основном в первой половине и середине XVIII в. Старый же деревянный дворец в 1770-х годах перестроил крепостной архитектор А. Ф. Миров. Свободно интерпретированные пропорции дворца, возведенного в стиле раннего классицизма, придают деревянному одноэтажному на подвале зданию особое своеобразие. Главный фасад (рис. 7.54), обращенный к большому озеру, имеет трехчастную структуру с концевыми ризалитами и шестиколонным глубоким портиком на оси. Интерьеры дворца отличаются красотой и изысканностью убранства (рис. 7.55—7.57). Многочисленные строения в регулярном парке — Оранжерея на главной оси всей композиции усадьбы и дворца, «Грот» у водоема, «Голландский» и «Итальянский» домики, «Эрмитаж» и др. — свидетельствуют о поисках оригинальных форм архитектуры уже в 1750-х годах, когда в основном сооружались эти парковые строения. Ныне Кусково является усадебным музеем; во дворце экспонируется уникальное собрание фарфора.



7.56

Танцевальный зал во дворце в Кускове.
Арх. Ф. С. Аргунов
и А. Ф. Миронов

7.57

Голубая гостиная во дворце в Кускове.
Арх. Ф. С. Аргунов
и А. Ф. Миронов



7.58

Останкинский дворец

(1791—1798 гг.)

в Москве.

Группа архитекторов

В 1776—1785 гг. в подмосковной усадьбе Н. А. Демидова — Петровском-Алабине — архитектор М. Ф. Казаков осуществил интереснейший дворцово-парковый ансамбль. Квадратный главный дом возвышается на зеленой квадратной площадке с двухэтажными жилыми павильонами по ее углам. Чрезвычайно своеобразен план дворца, поставленного на высоком цоколе; интересна также композиция фасадов, составленных из форм дорического большого ордера канонических пропорций. Окна на срезанных углах объема параллелепипеда как бы подчеркнуты свободностоящими колонными табернаклями.

Характерным примером усадебного дворца и усадьбы в целом периода строгого классицизма является другое подмосковное владение Шереметевых — Останкино, созданное в 1790-х годах. Величественный дворец (рис. 7.58) представляет собой результат совместного творчества, продолжавшегося около де-

сяти лет. В разработке проекта Останкинского дворца участвовали архитекторы Ф. Казие (театральный корпус) и Ф. Кампорези (крылья). Строили же дворец, внося в проекты улучшающие их изменения, крепостные архитекторы П. И. Аргунов, А. Ф. Миронов и Г. Е. Диккушин. К расширению и некоторым перестройкам дворца привлекались известные зодчие Е. С. Назаров и Д. Кваренги, степень творческого участия которых до конца еще не выяснена.

Строительство дворца велось на протяжении 1790-х годов в несколько этапов начиная с театрального (центрального) объема. Театр со сценой (рис. 7.60) может трансформироваться в танцевальный зал. Дворец выстроен из дерева, однако, в отличие от Кусковского дворца, все его формы имеют классическую прорисовку. Величественная ионическая колоннада центральной части дворца на одном фасаде и значительно выдвинутый портик на противоположном фланкированы сильно выступающими ризалитами (с анфиладами залов), отделивающими объем театра с плоским куполом от крыльев.

Великолепно отделанные помещения составляют парадные анфилады. Парад-



ные интерьеры (рис. 7.59) имеют изысканную отделку, выполненную крепостными умельцами. Интерьеры Останкинского дворца по художественной выразительности и мастерству исполнения не уступают залам и гостиным петербургских дворцов. Строения Останкинской усадьбы, особенно дворец, хорошо вписаны в парковое окружение, искусно организованное архитекторами А. Ф. Мироновым и П. И. Аргуновым. Останкинский деревянный дворец по оригинальности композиции и исключительным архитектурно-художественным достоинствам является уникальным памятником строгого классицизма. Ныне в нем находится Музей творчества крепостных.

Наиболее четко в Подмоскovie палладианскую схему планировки парадного усадебного ансамбля воплотил архитектор И. Е. Старов. По его проекту в Никольском-Гагарине была создана усадьба Гагарина. Главное ее здание, расположенное на возвышенной части участка, дугообразными оградой соединяется

7.59
Голубой зал в
Останкинском дворце

в Москве. Группа
архитекторов

воедино с симметричными двухэтажными служебными флигелями, образуя открытый парадный двор. Необычно то, что в план первого этажа господского дома И. Е. Старов искусно вкомпоновал круглые и овальные помещения, четко закрепившие главную ось симметрии дворца и всего ансамбля.

Впечатляющим примером живописного размещения усадьбы на холмистой местности служит подмосковное поместье Волконских — Суханово. Оно формировалось в основном в конце XVIII в.; его особенностью было то, что дворец с церковью (не сохранилась) возле него и людские составляли протяженную застройку вдоль подъездной дороги и располагались на бровке высокого холма, спускающегося к реке и искусственному



7.60
Сцена, превращенная
в «вокзал» в Остан-

кинском дворце в
Москве. Группа
архитекторов

озеру. Дворец позднее неоднократно переделывался, но сохранил стройный колонный портик с балконом на втором этаже, обращенный к парку и озеру (арх. В. П. Стасов).

В парке находились павильоны, из которых уцелела лишь каменная восьми-колонная открытая ротонда с куполом — «Храм Венеры». Подобные павильоны-ротонды стали все чаще появляться в усадебных парках России (павильон «Золотой сноп» в Царицыне и др.) под впечатляющим влиянием аналогичного сооружения — открытой круглой колоннады («Храма Амура»), возведенной в пейзажном парке Малого Трианона в Версале архитектором Р. Миком.

В Суханове сохранилось несколько служебных домов в псевдоготическом

стиле. К началу XIX в. относится лишь одно сооружение — храм-ротонда (рис. 7.61 и 7.62) — бывший мавзолей Волконских, возведенный в 1813 г. по проекту В. П. Стасова. Тогда храм-мавзолей был центром редкого по замыслу ансамбля в виде дугообразной колоннады с колокольней на главной оси и павильонами богадельни и больницы по концам (не сохранились). В усадебном ансамбле Суханово ныне находится Дом творчества Союза архитекторов СССР.

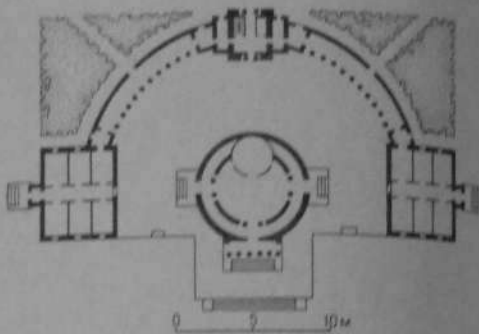
Самой парадной и наиболее цельной по общей композиции и архитектуре предстает подмосковная усадьба в Архангельском, принадлежавшая сперва Голицыным, а затем Юсуповым (рис. 7.63). Этот замечательный дворцово-парковый комплекс начал складываться в 1780—1790-х годах, когда по проекту де Герна крепостными архитекторами был выстроен дворец. Однако достройка основных элементов ансамбля (ворота с привратными службами, внутренняя отделка дворца) и восстановление усадьбы

после 1812 г. велись известными русскими архитекторами С. П. Мельниковым, Е. Д. Тюринным, О. И. Бове и др.

Редкая по ясности замысла композиция дворцового комплекса (рис. 7.63) в ансамбле с партерной частью парка (рис. 7.64) не имеет равнозначных аналогов. Композиция формируется на одной оси симметрии, проходящей от ворот через центр дворца и ступенчатый партерный сад, доходящий до склона к Москве-реке, где ось фланкируют оранжереи. По сторонам этой оси распланирован регулярный парк с павильонами и усадебным театром. Курдонер после достройки С. П. Мельникова стал замкнутым, обрамленным с двух сторон сквозными колоннадами. В глубине двор замыкает двухэтажный дворец с четырехколонным портиком и бельведером над ним. К саду он обращен фасадом с полуротондой и увенчивает ступенчатые широкие террасы с партерной зеленью. Их подпорные стенки украшены множеством статуй. Архангельский дворец ныне является музеем.

Особенностью усадебного строительства под Москвой и в провинции являлось то, что в большинстве случаев оно не только осуществлялось крепостными мастерами-умельцами, но и замыслы усадебных ансамблей зачастую принадлежали тоже крепостным архитекторам, из которых лишь некоторые получали «вольную» и пробивались в Академию художеств или обучались в командах В. И. Баженова и М. Ф. Казакова либо в Архитектурной школе при Экспедиции кремлевского строения.

В Петербурге, где в конце XVIII в. развернулось широкое строительство как государственных общественных зданий, так и частных домов и пригородных усадеб, работали либо хорошо образованные в Академии художеств отечественные архитекторы, в частности В. И. Баженов, Ф. И. Волков, И. Е. Старов, либо самоучки, совершенствовавшиеся за границей, как, например, архитектор Н. А. Львов, или приглашенные из-за границы архитекторы Ч. Камерон, В. Бренна и Д. Кваренги.



7.61
План ансамбля храма-мавзолея в Суханове (1813 г.) под Москвой. Арх. В. П. Стасов

7.62
Храм-мавзолей в Суханове (1813 г.) под Москвой. Арх. В. П. Стасов (снимок 1970-х годов)



7.63
Дворец в Архангельском (1780—1831 гг.) под Москвой. Группа архитекторов

7.64
Партер в усадьбе «Архангельское» (начало XIX в.) под Москвой. Группа архитекторов



С 1770-х годов в петербургском строительстве отчетливо прослеживается последовательное развитие классицизма на основе античных римских принципов, обогащенных гением архитектора эпохи Возрождения Андреа Палладио. Главными проводниками палладианства в России были И. Е. Старов, Н. А. Львов и особенно Д. Кваренги.

Важно знать, что почти все столичные архитекторы выполняли проекты как для усадебного строительства, так и для застройки других городов. Уже отмечалась подмосковная усадьба в Никольском-Гагарине, спроектированная И. Е. Старовым; он же занимался строительством на юге России, не говоря уже о разработанных им планах ряда городов в Комиссии о каменном строении. Н. А. Львов занимался строительством усадеб в Тверской губернии, он же строил церковь в Валдае; Ч. Камерон создал усадьбу для К. Г. Разумовского в г. Батурине; Д. Кваренги разработал много проектов для усадеб и городов на Украине, в Поволжье, Подмосковье и других местах России. Пример их творчества и высокий художественный уровень их построек и усадебных ансамблей оказывали положительное влияние на формирование классицизма в провинции и работы местных архитекторов, в том числе крепостных.

Градостроительная практика осуществлялась в рамках деятельности Комиссии о каменном строении вплоть до 1792 г. В Петербурге продолжались важные работы по благоустройству с целью придания ему репрезентативного вида, соответствующего его значению как столицы крупнейшего и могущественнейшего государства. Создавались гранитные набережные Невы, малых рек и проток; облицовывались кирпичные стены невиской стороны Петропавловской крепости, возводились замечательные архитектурные памятники, становившиеся важными градоформирующими элементами.

На берегу Невы перед еще незаконченным Исаакиевским собором в 1782 г. был открыт один из лучших конных монументов в Европе — *памятник Петру I* (скульпторы Э. М. Фальконе и

М.-А. Колло; змея выполнена скульптором Ф. Г. Гордеевым). Замечательная бронзовая (пустотелая) скульптурная композиция на естественной гранитной скале («Гром-камень») своими размерами (высота 10,1 м; длина 14,5 м; ширина 5,5 м) соответствовала просторной прибрежной площади (рис. 7.65).

Для другого памятника *Петру I*, установленного в ансамбле Михайловского замка в 1800 г., была использована бронзовая конная статуя, модель которой создал скульптор К. Б. Растрелли (отец еще при жизни императора. Пьедестал памятника сооружен по проекту архитектора Ф. И. Волкова и украшен барельефами, выполненными выдающимися скульпторами В. И. Демут-Малиновским, И. И. Тербеневым, И. Моисеевым под руководством скульптора М. И. Козловского.

Победы России в войнах конца XVIII в. побудили к сооружению в столице мемориальных памятников. В 1799 г. на Царицыном лугу (Марсово поле) архитектор В. Ф. Бренна установил четырнадцатиметровый обелиск «*Румянцова победам*», позднее (1818 г.) перенесенный на Васильевский остров к Первому кадетскому корпусу, где учился выдающийся военачальник П. А. Румянцев. На том же Царицыном лугу в 1801 г. был открыт памятник великому русскому полководцу А. В. Суворову (скульптор М. И. Козловский), передвинутый позднее ближе к берегу Невы.

Возведение упомянутых памятников явилось продолжением традиции петровских времен, когда важные исторические события ознаменовывали мемориальными сооружениями, триумфальными арками, воротами и памятниками.

Старов Иван Егорович (1745—1808 гг.). Начальные представления об архитектуре он получил в гимназии Московского университета; в 1758—1762 гг. обучался в Академии художеств, после чего в числе лучших воспитанников был направлен за границу, где глубоко изучал античное наследие. В 1768 г. вернулся на родину, и вскоре ему было присвоено звание академика, а затем и профессора. Первые годы творчества И. Е. Старов посвятил усадебному строи-



7.65
Памятник Петру I
(1768—1782 гг.)

в Петербурге. Скульпторы Э. М. Фальконе и М.-А. Колло

тельству. Сохранились две усадьбы *Демидовых*, созданные им в 1770-х годах в окрестностях Петербурга, — *Сиворицы* и *Тайцы*. Они спланированы по разным композиционно-планировочным схемам А. Палладио.

В усадьбе *Сиворицы* удачно воплощена схема с широким, раскрытым перед дворцом курдонером, охваченным дугообразными оградами и фланкированным двухэтажными служебными флигелями. Подобная схема чуть раньше была осуществлена зодчим в подмосковной усадьбе Никольское-Гагарино.

В Тайцах *усадебный дворец* представляет собой отдельно стоящее двухэтажное на высоком цоколе здание с круглым бельведером. Дворец этот отличается красотой объемной композиции с системой колонн и пилястр ионического ордера, капители которого оригиналь-

но трактованы благодаря широкой шейке. Службы располагались отдельно. Возможно, что композиционное решение этой усадьбы навеяно палладиевой виллой «*Ротонда*» в Виченце.

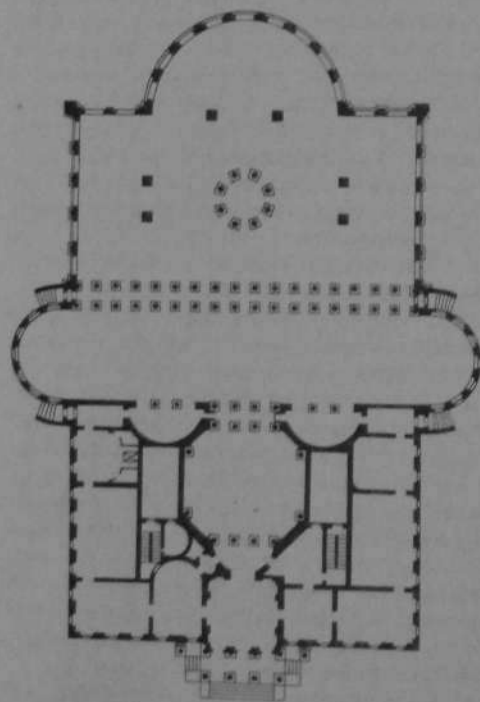
К сожалению, два ранних произведения И. Е. Старова — *усадебные ансамбли* под Тулой — не существуют; дворец в Бобриках не был достроен, а в Богородишке разрушен в 1940-х годах гитлеровскими захватчиками.

И. Е. Старов, как и другие его современники, умело интерпретировал романтические направления. В 1780-х годах в Островках на Неве на даче Г. А. Потемкина он возвел *дворец* в псевдоготическом духе весьма своеобразной трактовки (разрушен фашистами в 1940-х годах).

Самым значительным и широко известным произведением И. Е. Старова является *Таврический дворец* (рис. 7.66) в Петербурге, созданный им в 1783—1789 гг. Дворец как составная часть обширной усадьбы с пейзажным садом (около двух гектаров, садовник В. Гульд) возводился на прибрежном участке окраины и главным фасадом был ориентирован к открытым тогда просторам Невы. Кроме визуальных связей, с рекой его соединял специально прорытый канал, заканчивавшийся небольшой гаванью перед главным портиком дворца.

Широко «распластанный» П-образный дворец формирует обширный парадный двор, обрамленный аскетически простыми фасадами, которые акцентированы лишь колонными портиками (на главной оси и на крыльях). Таврический дворец является блестящим примером творческой интерпретации палладианской композиционной схемы итальянских вилл применительно к суровым природно-климатическим условиям. В связи с этим все помещения усадьбы архитектор совместил под одной крышей и соединил крытыми переходами (галереями); лишь в широких крыльях имеются световые дворики.

Главную ось строго симметричной композиции дворца, по которой когда-то проходил упомянутый тупиловый канал (давно засыпан), фиксирует сильно



7.66
Центральная часть
главного фасада Тав-
рического дворца
(1783—1789 гг.)
в Петербурге.
Арх. И. Е. Старов

7.67
План центральной ча-
сти Таврического двор-
ца в Петербурге.
Арх. И. Е. Старов.
По чертежу Д. Кваренги

выступающий шестиколонный дорический портик. Своей пластичностью он контрастирует с фасадными плоскостями, ритмично прорезанными оконными проемами без обрамлений. Над фронтоном портика величаво поднимается купол на световом барабане. Основной двухэтажный объем дворца с куполом возвышается над одноэтажными галереями и невысокими крыльями. Такой прием способствует четкой силуэтности композиции (рис. 7.66).

Низкая ограда, отделяющая курдонер от современной улицы Воинова, выполнена по рисунку архитектора Ф. И. Волкова и установлена в 1792—1793 гг.

Беспримерной по плану (рис. 7.67) и пространственной организации является центральная повышенная часть двор-

ца с парадным входом за портиком. На главной оси располагаются друг за другом парадные помещения: квадратный невысокий Вестибюль, восьмигранный с экседрами высокий Купольный зал, грандиозная многоколонная Большая галерея, вытянутая поперек главной оси, и обширное пространство Зимнего сада с круглым купольным павильоном в центре, который служит особой опорой для поддержания покрытия. Композиция построена на противопоставлении двух взаимно перпендикулярных осей и неожиданном контрасте очень высокого пространства Купольного зала и широко расходящейся от оси Большой галереи, завершающейся по концам полукруглыми с большими окнами и люнетами, обращенными в сад.

Если в портиках на фасадах использованы колонны дорического ордера, антаблемент которого завершает весь объем центральной части дворца, то тектоника Купольного зала и Большой галереи основана на ионическом ордере — типа Эрехтейона (изменен в начале XIX в. в связи с приспособлением дворца к другим функциям).

Наружные ограждения Зимнего сада были прорезаны часто расположенными большими окнами, что способствовало иллюзии пространственной связи сада под крышей с обширным парком, в сторону которого выходила большая полукруглая экседра.

Парадные залы были богато украшены декоративным убранством, особенно монументальной живописью, благодаря которой плоское покрытие Купольного зала воспринимается как купол, нависший над ним. Купол же, установленный на здании снаружи, является защитным и играет исключительно композиционную роль, формируя силуэт дворца. В крыльях находилось еще несколько нарядных помещений, в частности дворцовый театр, созданный по системе палладианского театра «Олимпико».

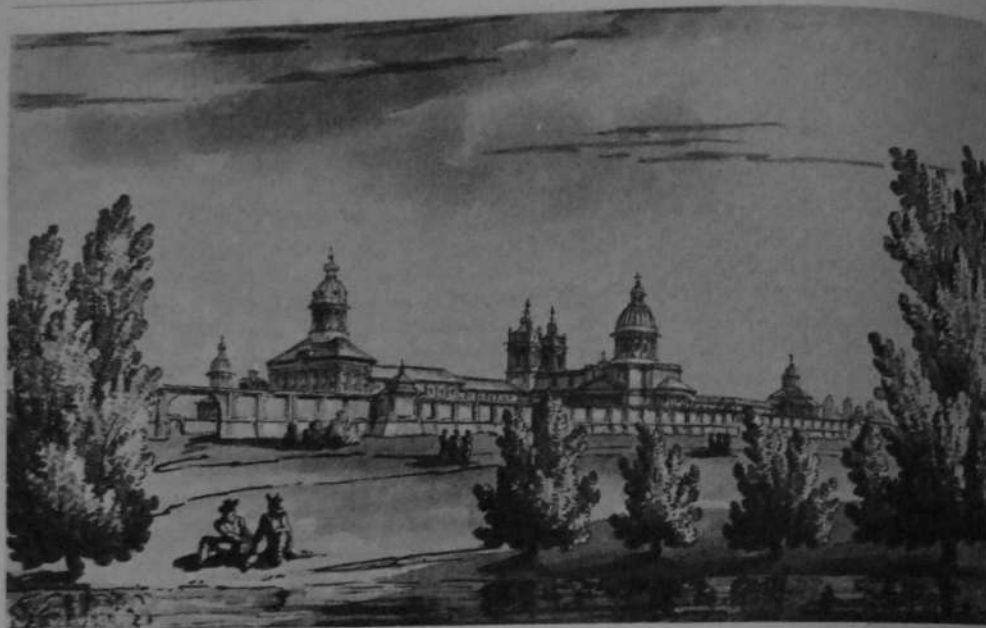
Блестящий праздник, проведенный в Таврическом дворце Г. А. Потемкиным в честь блистательных побед 1791 г. в русско-турецкой войне (взятие русскими войсками крепости Измаил), создал необычайную популярность роскошно-

му дворцу. В начале XX в. его приспособили для заседаний Государственной думы, для чего, в частности, на месте Зимнего сада устроили зал заседаний. В настоящее время Таврический дворец является историко-революционным памятником, связанным с именем В. И. Ленина и событиями Великой Октябрьской социалистической революции.

Почти одновременно с Таврическим дворцом с 1785 г. И. Е. Старов по указанию Екатерины II сооружал грандиознейший дворцовый ансамбль в верховьях Невы — в Пелле; он состоял из семи дворцов и множества служебных флигелей, соединенных крытыми галереями. Для главного дворцового здания зодчий использовал вариацию композиции Таврического дворца. Недостроенный ансамбль в Пелле по приказу Павла I был полностью уничтожен. Сохранились лишь чертежи генерального плана и рисунок с видом ансамбля, исполненный архитектором Д. Кваренги.

Значительным культовым сооружением И. Е. Старова предстает Троицкий собор (1778—1790 гг.) в Александроневской лавре — трехнефное здание базиликального типа с высоким подкупольным барабаном перед алтарной апсидой и двумя квадратными колокольнями, фланкирующими входной портик на западном фасаде (рис. 7.68). Необычная для русских церквей объемно-пространственная двухбашенная композиция могла быть навеяна впечатлениями от пребывания зодчего во Франции, где двухбашенные храмы являлись почти обязательным эталоном культовых сооружений. Система дорических колонн в портике и пилястр по всему периметру здания увенчивается высоким барабаном с кольцом пристенных коринфских колонн, несущих крутой купол. Своды, колонны и ордерные членения формируют светлый и торжественный интерьер с декоративной росписью (не раз возобновляемой) и скульптурой (Ф. И. Шубин).

Постройка собора И. Е. Старовым имела важное идейно-патриотическое значение, так как под сводами храма находится гробница великого полководца Александра Невского.



В связи со строительством собора И. Е. Старов перед въездом в Лавру создал хорошо организованную площадь с надвратной часовней и домами, фланкирующими выход Невского проспекта на нынешнюю площадь Александра Невского.

Помимо рассмотренных выдающихся произведений И. Е. Старова, в 1790-х годах он занимался проектированием для южных губерний, в частности разработал планы новых городов Николаева и Екатеринослава (ныне Днепрпетровск); в последнем зодчий построил дворец наместника края Г. А. Потемкина (перестроен). Как профессор Академии художеств И. Е. Старов вместе с архитектором Ф. И. Волковым занимался воспитанием и обучением будущих зодчих.

Волков Федор Иванович (1755—1803 гг.). Был сыном солдата. После блестящего окончания Академии художеств направлен за границу. В Венеции он был награжден золотой медалью. По возвращении его избрали академиком и профессором; он ведал архитектурным классом Академии и занимался достройкой ее здания. Наиболее активная творческая деятельность Ф. И. Волкова отно-

7.68
Вид Александро-Невской лавры с Троицким собором (1778—

1790 гг.) в Петербурге. Арх. И. Е. Старов (рисунок Д. Кваренги, конец XVIII в.)

сится к 1790-м годам, когда он разработал образцовые проекты казарменных зданий, подчинив их облик принципам классицизма, строил военные городки в столице.

Простотой и выразительностью отличается самое крупное произведение Ф. И. Волкова — здание Морского кадетского корпуса (1796—1798 гг.) на набережной (ныне Лейтенанта Шмидта, 17) Невы. Лишь центральная часть его главного фасада выделена трехчетвертной колоннадой, завершенной аттиком, но и этого достаточно для придания зданию репрезентативного облика.

Из небольших произведений Ф. И. Волкова следует отметить, кроме уже упомянутой ограды Таврического дворца, ансамбль «Дома садового мастера» в Таврическом саду (1793—1794 гг.) в Петербурге. Общая композиция этого прекрасного ансамбля сближает его с образцами усадебной архитектуры стиля классицизма.

Особое место в архитектуре классицизма конца XVIII в. занимает выдающийся представитель русской культуры Н. А. Львов.

Львов Николай Александрович (1751—1803 гг.). Он был не только одаренным зодчим и гравером, но и поэтом, исследователем русской народной песни, рудоискателем, механиком и изобретателем. Вклад его в архитектуру значителен еще и потому, что его творческая деятельность распространялась на многие части России. В области архитектуры он совершенствовался самостоятельно, изучая литературные источники и общаясь с петербургскими архитекторами. Служба в Коллегии иностранных дел способствовала его поездкам по западноевропейским странам.

Архитектурная деятельность Н. А. Львова широко развернулась в 1780-х годах, когда в 1784—1787 гг. он перестроил Невские ворота Петропавловской крепости и возвел в Петербурге ансамбль Главного почтамта (1782—1789 гг., перестроен). В 1790-х годах на южной набережной Фонтанки Н. А. Львов расширил особняк своего друга Г. Р. Державина, создав обширную усадьбу с замкнутым парадным двором и пейзажным садом в глубине участка.

Большого внимания заслуживает Приоратский дворец в пейзажном парке в Гатчине, выстроенный Н. А. Львовым по повелению Павла I в последние годы XVIII в. Особенностью дворца, помимо его оригинального асимметричного вида с остроконечной башенкой, является то, что он сложен из землебитных блоков, примененных впервые для монументальных зданий. Этот строительный прием является примером технического новаторства.

Из петербургских сооружений Н. А. Львова следует упомянуть о двух необычного вида церквях (ныне обе в черте города): св. Екатерины на мызе Мурино (конец 1780-х годов) с высокой колокольней, увенчанной декоративным бельведером в виде сквозной колонной ротонды, и Троицкой в с. Александровском (1785 г.). По объемным формам — пирамидальной отдельно стоящей колокольне и купольной ротонде самой церк-

ви — последняя получила в народе меткое название «Кулич и пасха» (ныне пр. Обуховской обороны, 235). Оригинальная объемно-пространственная композиция этого храма тоже характеризует новаторские приемы зодчего.

К выдающимся произведениям строгого классицизма, находящимся вне столицы и ее окрестностей, относится пригородная усадьба А. К. Разумовского на Гороховом поле в Москве (ныне Всесоюзный НИИ физической культуры, ул. Казакова, 18—20), созданная по палладианской планировочной схеме (рис. 7.69). Самое примечательное в ансамбле данной усадьбы — это особняк, отличающийся великолепно разработанной центральной частью главного фасада. Конховая глубокая лоджия парадного входа с удачно «вписанной» в нее колоннадой фланкирована пилонами с двумя парами сдвоенных колонн ионического ордера. Предшествующих аналогов данная композиция не имеет. Авторство особняка одно время приписывалось М. Ф. Казакову, затем А. А. Менеласу, пока в 1978 г. на основании документальных данных и результатов изысканий в процессе реставрации здания не было установлено точное время постройки (1800—1803 гг.) и имя архитектора — Н. А. Львова, которому в ходе строительства помогал архитектор И. А. Иванов (1781—1848 гг.). Следует заметить, что в 1840-х годах особняк частично перестраивал известный архитектор А. Г. Григорьев.

Крупным произведением Н. А. Львова является собор в Торжке, представляющий собой утверждающийся тогда в культовом зодчестве России тип квадратного центрального пятиглавого сооружения с большим центральным куполом. Для творчества Н. А. Львова характерны храмы типа ротонды: Екатерининская церковь в Валдае и мавзолей в с. Никольском (1780 г.) близ Торжка.

Н. А. Львов с большим искусством применял реалистические принципы А. Палладио; этому способствовало то, что он занимался переводом замечательного трактата великого зодчего «Четыре книги об архитектуре». Одаренный инженерными способностями, Н. А. Львов



7.69
Дворец А.К. Разумовского на Гороховом поле (1800—1803 гг.) в Москве.
Архитекторы Н. А. Львов и И. А. Иванов (современный снимок)

интересовался различными техническими вопросами, в частности совершенствованием печного отопления; в 1797 г. он возглавил Училище «земляного битого строения».

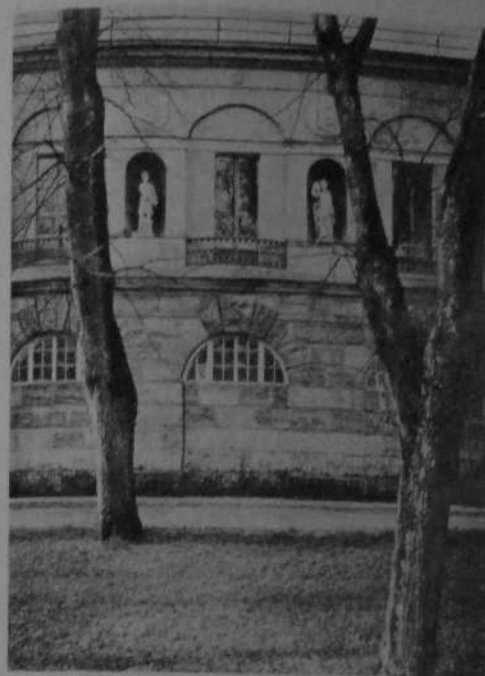
Наряду с ведущими архитекторами в Петербурге работал ряд менее значительных по характеру творчества, но опытных строителей, и среди них был Е. Т. Соколов.

Соколов Егор Тимофеевич (1750—1824 гг.). Он руководил строительством главного корпуса Академии художеств и Инженерного замка. Самостоятельным его произведением является *угловой корпус* первой в России *публичной библиотеки* (ныне — имени М. Е. Салтыкова-Щедрина), выстроенный в 1796—1801 гг. на углу Невского проспекта и Садовой улицы. Архитектор с большим градостроительным искусством образовал скругленный угол, эффектно оформленный полуколоннами ионического ордера, поднятыми на высокий цокольный этаж.

В 1779—1780-х годах в Петербург были приглашены иностранные архитекторы, в совершенстве изучившие античное наследие; в своих постройках они умело интерпретировали его формы и закономерности к условиям России.

Камерон Чарлз (1730-е—1812 гг.). По происхождению шотландец. Он изучал в Италии римскую античность, особенно римские термы, и в 1772 г. издал фундаментальный труд «Термы римлян» с собственными обмерами (переведен на русский язык в 1930-х годах). В Петербург приехал в 1779 г. Екатерина II, восхищенная познаниями и декоративным искусством зодчего, стала давать ему многие поручения по украшению царскосельской резиденции и для создания новой в Павловске. Увлеченная античностью, она требовала воссоздать атмосферу древнего Рима, и Ч. Камерон с 1780 г. занимался строительством так называемых терм, воспроизводя в миниатюре хорошо изученные им римские термы.

У восточного конца Большого (Екатерининского) дворца зодчий выстроил двухэтажный корпус с «Холодными банями» на первом (цокольном) этаже и парадными помещениями — «Агатовыми комнатами», богато отделанными агатом, яшмой, мрамором, позолоченной бронзой, барельефами и пр. — на втором (рис. 7.70). Они связаны овальной колонной лоджией-вестибюлем с «Висячим садом». От «Висячего сада» под прямым углом к Большому дворцу на высоком



7.70
«Холодные бани» с «Агатовыми комнатами» (1780—1785 гг.) в Царском Селе.
Арх. Ч. Камерон

цокольном этаже возвышается протяженная *галерея* (рис. 7.71), завершающаяся в парке у озера эффектной лестницей.

В архитектуре фасада «Агатовых комнат» и *колоннады-галереи* («Камероновой») использован ионический ордер с капителью эрехтейонского типа и своеобразный прием противопоставления грубой обработанной рустовки цокольных этажей терм и галереи чрезвычайно тонкой прорисовке архитектурных форм и деталей верхнего этажа обоих сооружений.

Ансамбль Камероновой галереи, «терм» и «Висячего сада» создан в 1783—1786 гг.

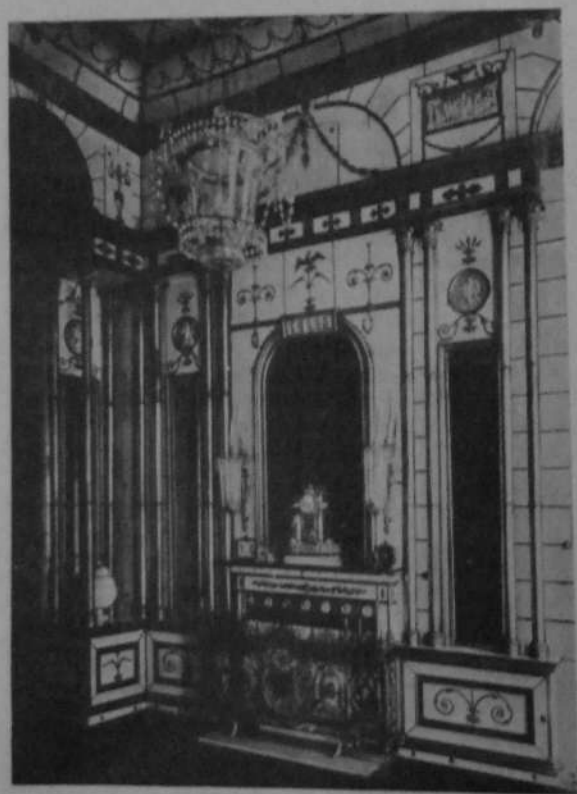
В Большом дворце Ч. Камерон произвел отделку нескольких помещений. Несмотря на разрушения дворца фашистами в 1940-х годах, они реставрированы и являются характерными образцами искусства выдающегося зодчего в создании дворцовых интерьеров. Из них осо-

бенно интересны *Зеленая* и *Купольная столовые*. Замечательна анфилада небольших личных покоев Екатерины II в Zubовском корпусе дворца и в ней необычные по отделке *Опочивальня* (рис. 7.72), *Диванная* — так называемая *Табакерка* и другие. Они были переделаны архитектором Д. Кваренги в 1790-х годах (полностью уничтожены в 1940-х годах фашистскими захватчиками). В декорации этих помещений Ч. Камерон применил необычные методы отделки, в частности стекло с цветной подкладкой из фольги.

Параллельно с разнообразными работами в Царском Селе Ч. Камерон в 1782 г. приступил к формированию другой пригородной царской резиденции — в Павловске. *Дворец, парк и ряд павильонов* в нем созданы по его проектам и под личным наблюдением. Пейзажный парк формировался им, исходя из особенностей рельефа и характера древостоя, в естественном лесном массиве в 1790-х годах в содружестве с художником-декоратором известным мастером садово-паркового искусства и архитектором П. Гонзаго (1751—1831 гг.).

В обширном парке (600 га), на вершине склона, круто спускающегося к р. Славянке, прихотливо извивающейся в долине, возвышается величественный дворец (рис. 7.73). На высоком цокольном этаже на главном и садовом фасадах установлены пристенные портики с колоннами своеобразно трактованного коринфского ордера, имеющего широкий сплошь орнаментированный фриз, охватывающий весь дворцовый объем. Параллелепипед этого объема завершен плоским декоративным куполом, барабан которого окружен часто расположенными колоннами (рис. 7.74).

Композиционно-планировочная схема дворцового ансамбля воплотила палладианскую систему итальянских вилл в русской интерпретации. Главный, высокий объем дворца крытыми дугообразными переходами соединен с низкими служебными павильонами по концам, фланкирующими парадный двор и подъезд к нему. К парадному двору и ныне ведет широкая прямая аллея, как бы растворяющаяся в аллеях парка. В

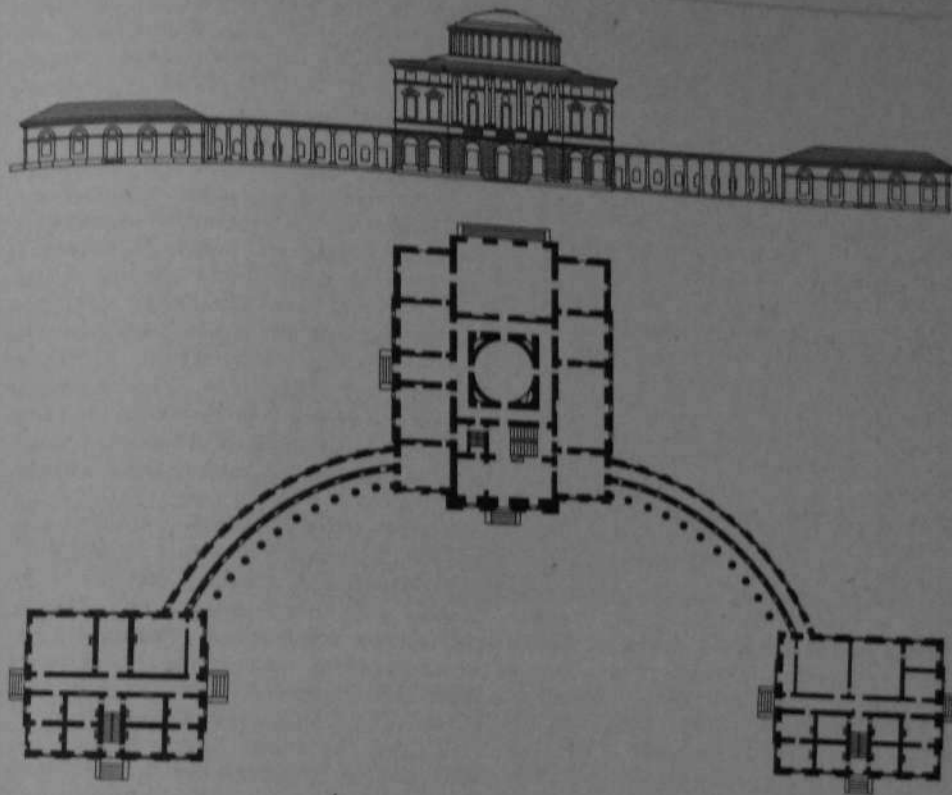


7.71
Камеронова галерея
(1783—1786 гг.) в
Царском Селе. Арх.
Ч. Камерон (рисунок
Д. Кваренги, конец
XVIII в.)

7.72
Опочивальня Екате-
рины II (1780-е
годы) в Zubovskom
корпусе Большого
дворца в Царском
Селе.
Арх. Ч. Камерон
и Д. Кваренги

7.73
Дворец (1782—
1786 гг.) в Павловске.
Арх. Ч. Камерон.
Фасад и план по чер-
тежу Д. Кваренги

7.74
Дворец в Павловске.
Арх. Ч. Камерон
(рисунок Д. Кваренги)



Павловском дворцовом ансамбле продолжена тенденция, проводимая М. Ф. Казаковым и И. Е. Старовым, — приспособления композиционных схем палладианских вилл к русским условиям усадебного строительства. В начале XIX в. крылья дворца были надстроены.

Парадные помещения дворца, образующие анфилады по сторонам центрального зала, были изысканно оформлены Ч. Камероном с присущими его манере изяществом и искусством субъективной интерпретации классицизма. Интерьеры погибли при пожаре 1793 г. и были возобновлены В. Ф. Бренна, но в 1940-х годах дворец был почти полностью разрушен фашистскими интервентами. Его документально точно воссоздали и реставрировали в 1960-х гг.

Неподалеку от дворца и в долине р. Славянки Ч. Камерон создал несколько замечательных по гармонии с природой и красоте архитектурных композиций из павильонов и мостиков. Среди них выделяется образной близостью к античному круглому храму павильон «Храм дружбы» (1780—1782 гг.). В этом сооружении искусно сочетается римская ротонда с греческим дорическим орденом колоннады круглого периптера.

Тогда же созданная «Колоннада Аполлона» отражает романтические настроения тех лет. Важное место в ансамбле с дворцом и партерным регулярным «Собственным садом» занимает терраса и павильон «Трех граций» (1800—1801 гг.). У парадного въезда на краю водоема находится «Вольер» (1781—1783 гг.). В 1799 г. через р. Славянку был переброшен Горбатый мостик.

Особые эстетические черты пейзажных парков, развитие которых продолжалось и в XIX в., усиливают эмоционально-художественное воздействие архитектуры, воспринимаемой с множества неожиданных точек, обусловленных свободно извирающимися дорожками с видовыми площадками. Павловский ансамбль является вершиной архитектуры и паркостроения в России конца XVIII в.

С 1780 г. в Петербурге успешно работает итальянец по происхождению, художник-декоратор и архитектор В. Ф. Бренна.

Бренна Винченцо (Викентий Францевич, 1745—1820 гг.). К наиболее значительным его работам следует отнести возведенный в 1798—1799 гг. обелиск «Румянцова победам» и строительство по проекту В. И. Баженова Михайловского замка (1797—1800 гг.), в котором В. Ф. Бренна видоизменил главный фасад и оформил внутреннюю отделку парадных помещений. После Ч. Камерона он частично перестроил дворец в Павловске и после пожара 1803 г. возобновил по собственным проектам некоторые его интерьеры; лучшие из них составляют анфиладу с Тронным залом и Залами войны и мира. В Павловском парке он выстроил несколько павильонов и ворот. Занимался также расширением Гатчинского дворца.

Творчество В. Ф. Бренна имело определенную направленность в области декоративного искусства, связанного с отделкой парадных помещений. Однако его манера отличается чрезмерной тяжеловесностью вследствие перегрузки убранства скульптурой (барельефами), позолотой, орнаментикой и пр.

Самым крупным архитектором из иностранцев, работавших в России в конце XVIII в., был итальянец Д. Кваренги.

Кваренги Джакомо (1744—1817 гг.). Он родился на севере Италии, в провинции Бергамо. В Петербург приехал в 1779 г. с уже сложившимися художественными взглядами, сформировавшимися в результате глубокого изучения античного архитектурного наследия в Италии и под влиянием великого Андреа Палладио, теоретические принципы которого, изложенные в упоминавшемся выше трактате «Четыре книги об архитектуре», стали творческим кредо Д. Кваренги еще в бытность его в Риме. Отъезд его из Италии был обусловлен несоответствием его художественных убеждений медленно отживавшим в Риме декоративным тенденциям.

В Петербурге Д. Кваренги тотчас начал интенсивно работать, не уставая средствами рисунка «вживаться» в новую для него среду. Через рисунок он познал национальную и региональную специфику русской архитектуры. Известны мно-

7.75

Эрмитажный театр
(1783—1787 гг.)
в Петербурге.
Арх. Д. Кваренги



гочисленные его рисунки с изображениями и произведений русского зодчества XV—XVIII вв., и построек его современников, не считая воспроизведений его собственных творений. Многие из них представляют важные иконографические документы эпохи.

Первые постройки Д. Кваренги особенно сильно овеяны духом палладианства; это — Английский дворец в Петергофе (1781—1794 гг.; разрушен фашистами в 1940-х годах), Эрмитажный театр (1783—1787 гг.), изображенный на рис. 7.75, и здание Академии Наук (1783—1789 гг.) в Петербурге; вместе с тем эти произведения отличаются русским национальным характером благодаря своей пластичности, органичной связи с окружением, масштабности и колоритности.

В творениях Д. Кваренги конца XVIII в. ярко воплощены черты строгого классицизма; художественные образы его построек формировались почти исключительно по канонам и средствами классической архитектуры, причем он постоянно прибегал к излюбленным колонным портикам, противопоставляя их пластику глади стен. Однако с начала

XIX в. в его произведениях все больше проявляются новые особенности, свойственные формирующемуся высокому классицизму. Это сказывается во все большем ансамблевом решении и обогащении фасадов скульптурным и декоративным убранством (Смольный институт, Александровский дворец).

Создавая ряд дворянских усадеб, Д. Кваренги с большим искусством варьировал палладианскую схему итальянских вилл, приспособляя ее к условиям России. Таковы, например, усадьбы: «Эллей» (разрушена фашистами в 1940-х годах) близ Митавы (Елгава), П. В. Завадовского в Ляличах и М. И. Камбурля в Хотени (на Украине).

Характерным примером усадьбы палладианского типа является дача А. А. Безбородко на Неве в Петербурге, коренным образом перестроенная Д. Кваренги в 1783—1788 гг. Он создал в ней раскрытый к Неве парадный двор, обрамленный дугообразными колонными галереями и фланкированный служебными павильонами. Вместе с тем композиционный прием открытого парадного двора Д. Кваренги неоднократно использовал и в петербургских общественных зданиях



(Ассигнационный банк, Смольный институт). Следуя требованиям времени и социального заказа, Д. Кваренги не ограничивался лишь поручениями императорского двора, он выполнял много других проектов: усадеб, торгово-финансовых зданий, в том числе рыночных галерей (в Петербурге, Москве), ярмарочных комплексов (в Иркутске; под Курском), учебно-воспитательных и культовых зданий, мемориальных сооружений, различных парковых построек: павильонов (рис. 7.76), террас, «бань», мостиков и пр., а также объектов прикладного искусства и малых форм.

Важное место в творчестве Д. Кваренги занимало создание интерьеров во дворцах, жилых домах и усадьбах, общественных зданиях. Необычайная творческая многогранность, редкая трудоспособность и чрезвычайно высокий художественный уровень и проектов, и осуществленных произведений ставят зодчего в ряд самых выдающихся архитекторов России конца XVIII — начала XIX в. Его творчество характеризуют сооружения самого различного назначения. Рассмотрим несколько его творений.

Эрмитажный театр (1783—1787 гг.)

7.76

Павильон «Концертный зал» (1782—1788 гг.) в Царскосельском парке. Арх. Д. Кваренги (рисунки Д. Кваренги, конец XVIII в.)

7.77

Здание Смольного института (1806—1808 гг.) в Петербурге. Арх. Д. Кваренги (рисунки Д. Кваренги, начало XIX в.)

находится на Дворцовой набережной, 32 «в линию» со зданиями Эрмитажей и Зимним дворцом, вследствие чего Д. Кваренги должен был «подхватить» отметки горизонтальных членений существовавших сооружений. Самым примечательным в этом здании является Театральный зал, в котором места для зрителей расположены, как в античных театрах. Сам зодчий отмечал, что композиция Эрмитажного театра навеяна образом театра «Олимпико» А. Палладио.

Здание Академии Наук (1783—1789 гг.) на берегу Невы (Университетская набережная, 5) отличается монументальной простотой и ясностью композиции, основанной на противопоставлении восьмиколонного портика ионического ордера гладким крыльям фасада, прорезанного мерно чередующимися окнами.



7.78

Главный портик здания б. Смольного института. Арх. Д. Кваренги (современный снимок)

7.79

Архитектурные детали Белого зала б. Смольного института. Арх. Д. Кваренги





7.80
Колоннада «Кабинета»
(1803—1805 гг.)
близ Аничкова дворца
в Петербурге.
Арх. Д. Кваренги

7.81
Триумфальная арка
(1814 г.) на Пе-
тергофской дороге
у Петербурга.
Арх. Д. Кваренги
(литография
К. П. Беггрова)

7.82
Александровский дво-
рец (1792—1796 гг.)
в Царском Селе.
Арх. Д. Кваренги

Примером прекрасной функциональной организации сооружения специфического назначения служит здание Ассигнационного банка (1783—1790 гг.), расположенное на Садовой улице, 21. Оно представляет собой большой дугообразный двухэтажный корпус (позднее реконструирован) с камерами (кладовыми) для хранения казны и кордегардиями по концам. Дуга корпуса стянута, словно тетива лука, колонными галереями, соединяющимися с административным трехэтажным зданием с высоким шестиколонным портиком коринфского ордера, подчеркивающим главную ось курдонера, отделенного от Садовой улицы художественной оградой. В 1967 г. в центре курдонера был установлен бюст Д. Кваренги — первый памятник в России, воздвигнутый в честь архитектора.

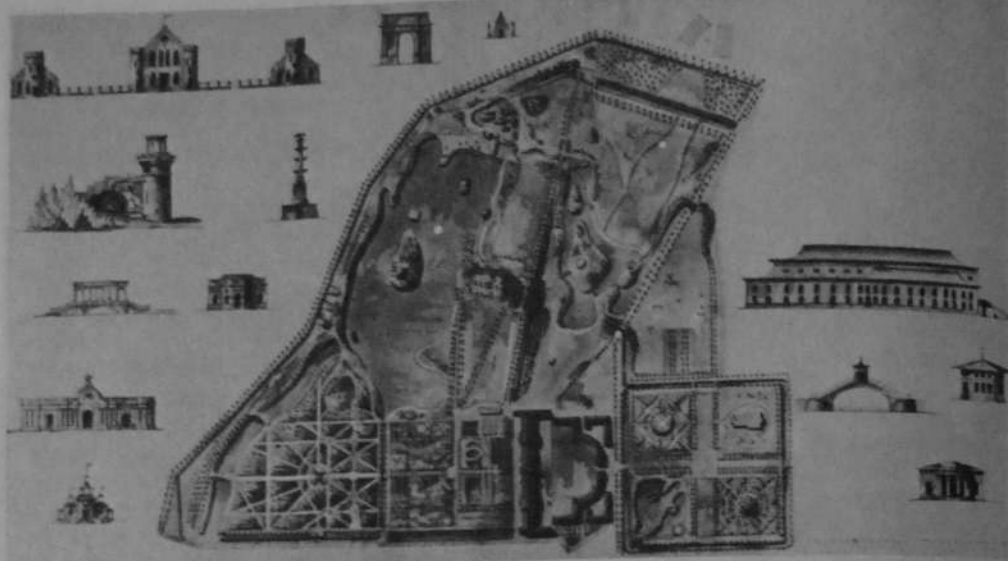
Крупным произведением Д. Кваренги, существенно повлиявшим на архитектуру центра Петербурга, является Конногвардейский манеж (1804—1807 гг.) с восьмиколонным дорическим портиком на торце (бульвар Профсоюзов, 2). Порттик был рассчитан на замыкание далекой перспективы вдоль Адмиралтейского проспекта (ныне закрыта зеленой буль-

вара). То, что Д. Кваренги учел градостроительную ситуацию при постройке Манежа, — свидетельство понимания им новых задач архитектуры. Бывший Манеж служит Центральным выставочным залом.

Весьма значительным сооружением Д. Кваренги является здание Смольного института; после долгих исканий наилучшего решения он в 1806—1808 гг. рядом со Смольным монастырем возвел здание для закрытого учебного заведения — Института благородных девиц, который стал называться Смольным. Широкий курдонер охвачен трехэтажным П-образным зданием с великолепным восьмиколонным портиком, поднятым на аркаду цокольного этажа (рис. 7.77—7.79). Архитектура фасадов с замковыми массами и обрамлениями оконных проемов способствует репрезентативности здания. С 1917 г. оно стало уникальным памятником Великой Октябрьской социалистической революции, связанным навечно с В. И. Лениным. Ныне в этом здании размещаются Ленинградские областная и городская комитеты КПСС.

В 1803—1805 гг. по проекту Д. Кваренги в усадьбе Аничкова дворца после





перехода его в собственность «Кабинета его величества» был построен большой корпус (рис. 7.80), выходящий на Невский проспект (д.39) и набережную Фонтанки (д.31). Фасады здания архитектор декорировал трехчетвертными ионическими колоннами с дорическим антаблементом, объединявшими оба этажа, а проезд во двор со стороны Фонтанки оформил в виде колоннады. Позднее здание «Кабинета» расширялось и неоднократно переделывалось (1809—1811 гг. — Л. И. Руска; 1910-е годы — А. Я. Белобородов; 1935 г. — А. И. Гегелло и Д. Л. Кричевский).

Когда в 1814 г. при въезде в Петербург у Нарвской заставы Д. Кваренги соорудил (из недолговечных материалов) Триумфальные ворота для встречи героических русских войск, освободивших Европу от тирании Наполеона, его градостроительный подход к решению задачи также сказался в создании ансамбля, состоявшего из триумфальной арки (парафраз древнеримской арки Тита), кордегардии и трибун для встречающего народа (рис. 7.81).

Шедевром Д. Кваренги является Александровский дворец (рис. 7.82) в Царском Селе (г. Пушкин), выстроенный в 1792—1796 гг. в органичном соче-

7.83
План Екатерининского
парка в Царском Селе
с изображением всех

парковых сооружений
конца XVIII в.
(чертеж Д. Кваренги)

тании с парковой средой. Архитектура дворца отличается простотой и необычайно эффектной открытой колоннадой, отделивающей небольшой двор от парка.

Китай-город в Москве и ныне украшает построенное по проекту Д. Кваренги монументальное здание Старого Гостиного двора (1790—1805 гг.), занимающего целый квартал. Это — превосходный пример красивой и рациональной организации квартала, охватившего ритмично чередующимися арками и коринфскими полуколоннами большого ордера.

В заключение нельзя не отметить ценнейший кваренгиевский графический документ — план Екатерининского парка в Царском Селе — свидетельство того, каким он был на рубеже XVIII—XIX вв., с обозначением множества павильонов и парковых художественных строений в нем. Они документально точно отмечены на полях плана (рис. 7.83).

7.4 Архитектура высокого классицизма (1800—1840 гг.)

Первая треть XIX в. в истории России ознаменовалась двумя чрезвычайными событиями, оказавшими большое влияние и на развитие зодчества.

После французской буржуазной революции 1789—1794 гг. и перерождения ее в диктатуру Наполеона Бонапарта Франция, стремясь к политическому и экономическому господству в Европе, захватила многие западноевропейские страны. После 1807 г. Россия была вынуждена присоединиться к континентальной блокаде Англии, с которой до того у нее были весьма активные торговые и культурные связи. Участие в блокаде привело к резкому сокращению внешнеторгового оборота и отрицательно сказалось на русской экономике, что способствовало усилению эксплуатации крестьян и обострению классовой борьбы.

Назревала новая агрессия Наполеона, но теперь уже направленная против России, представлявшей огромный экономический рынок, столь необходимый французской буржуазии. В этих условиях, несмотря на обострение классовых противоречий, в различных слоях населения усиливаются патристические чувства и растет национальное самосознание, что способствует единению всех свободлюбивых сил России в борьбе с наполеоновским нашествием в 1812 г. Одержав блестящую победу над вражеской армией, русский народ спешит к нему от поражения, отстоял ее честь и независимость. Русская армия, возглавляемая великим полководцем М. И. Кутузовым, сыграла также решающую роль в освобождении европейских стран от наполеоновской тирании.

Отечественная война оказала очень большое влияние на все стороны русской общественной жизни и способствовала расширению освободительного движения. В обстановке подъема национального самосознания в период Отечественной войны 1812 г. и обострения классовой борьбы в послевоенное время зрело мировоззрение декабристов — дворян-

ских революционеров, выступающих против крепостничества и самодержавия. Разгром царизмом декабристов на Сенатской площади 14 декабря 1825 г. и жесточайшая реакция резко ослабили чувства патриотизма и стремление к идеализации действительности, что привело, в частности, к пересмотру художественных концепций в искусстве и архитектуре.

Такова социально-историческая ситуация, на фоне которой зодчество в России, формировавшееся в рамках классицизма, вступило в самую интенсивную стадию своего развития, условно названную высоким классицизмом. Этот этап отличается от классицизма XVIII в. принципиально новыми чертами: ярко выраженным идейно-художественным содержанием, которое достигалось синтезом монументальных искусств, создававших архитектурные образы наиболее значительных зданий, и необычайным взлетом градостроительного искусства, не имевшего тогда равных в Европе.

Чувства национальной гордости, стремление поднять достоинство народа и показать его историческую роль являлись идейным содержанием искусства того времени. В архитектуре это нашло отражение прежде всего в широком размахе замыслов выдающихся русских зодчих, таких как О. И. Бове, А. Д. Захаров, А. Н. Воронихин, К. И. Росси, В. П. Стасов.

Так, архитектор К. И. Росси идею величия России раскрывал в проекте набережной Невы. О своем грандиозном замысле он писал: «Размеры предлагаемого мною проекта превосходят те, которые римляне считали достаточными для своих памятников. Неужели побоимся мы сравниться с ними в великолепии?... Сооружение этой набережной должно произвести эпоху, должно сказать, что мы постигли систему древних и предприятие это своим величием должно оставить далеко позади себя все, что создавали европейцы нашей эры». Проект этот не был осуществлен, но слова зодчего отражали не абстрактную гигантоманию, подобно проектам французской Академии архитектуры конца

XVIII в., представляемым на соискание Большой премии, а суть реальных замыслов. Ведь Россия, даже втянутая в войну с Наполеоном, имела возможность реализовать грандиозные проекты, свидетельством чего являются петербургское Адмиралтейство с фасадами длиной 407 и 143 м, просторные ансамбли Казанского собора на Невском проспекте и Биржи на восточной Стрелке Васильевского острова. Дворцовая площадь с огромным зданием Главного штаба и другие ансамбли Петербурга, как и Театральная площадь Москвы, созданные после Отечественной войны 1812 г., составили целые части городов.

Еще В. И. Баженов, работая над проектом Большого дворца в Московском Кремле, стремился создать грандиозный архитектурный ансамбль, к которому должны были стекаться радиальные магистральи Москвы и дороги, идущие со всех концов России; однако подобный градостроительный феномен в конце XVIII в. был исключением, а уже в период высокого классицизма были осуществлены широкие градостроительные мероприятия, коснувшиеся Петербурга, Москвы и многих других городов страны. И хотя они осуществлялись в условиях жесткой централизации, порождавшей ряд недостатков, но были сосредоточены в руках столичных архитекторов В. И. Гесте, В. П. Стасова, А. И. Мельникова, К. И. Росси, Л. И. Руска, А. А. Михайлова 2-го, что в известной мере обеспечивало достаточно высокий уровень застройки многих русских провинциальных городов.

Многие города России в первой трети XIX в. приобрели строгий и цельный облик, а административные их центры являлись порой удачно организованными архитектурными ансамблями, как, например, в Царском Селе, Одессе, Полтаве, Петрозаводске, не говоря уже о Петербурге и Москве.

Высокий архитектурно-градостроительный уровень застройки русских городов обеспечивался созданием в начале XIX в. многочисленных так называемых образцовых проектов, охвативших по существу все функциональные типы зданий и сооружений.

Патетичность и величие всенародных патриотических идей нашли также достойное отражение в великолепных монументальных скульптурных группах, созданных в органичном синтезе с архитектурой целого ряда значительных сооружений. Теперь скульптура является не столько декорацией здания, как в эпоху барокко, сколько образным раскрытием тех или иных представлений и идей. В этом отношении ярчайшим примером служит монументальная скульптура Адмиралтейства в Петербурге.

В конце XVIII — начале XIX в. в России ускоряется развитие городов. Растет их число и количество жителей в них. Только в первой трети XIX в. городское население увеличилось в полтора раза. В одних случаях это обуславливалось ролью городов как промышленных и торговых центров; в других случаях ряд поселений, где сосредоточивались кустарные промыслы и промышленность, поднимались до уровня городов, что приводило к необходимости освоения территории, регулирования планировки и городской застройки.

Планы большинства городов уже были составлены в Комиссии о каменном строении Санкт-Петербурга и Москвы. За время своего существования — с 1762 по 1796 г. — Комиссия разработала около 300 планов больших и малых городов. Утвержденные генеральные планы приобретали силу закона. С конца XVIII в. производится реорганизация государственного аппарата, в связи с чем Комиссия о каменном строении была упразднена.

С 1810 г. планировкой, благоустройством и частной застройкой городов по всей России занимался Исполнительный департамент Министерства полиции, а строительством казенных и церковных зданий ведал Департамент государственного хозяйства и публичных зданий Министерства внутренних дел.

В начале XIX в. во многих городах произошли опустошительные пожары, уничтожившие значительные их части и множество частных строений. Поэтому

одним из важных требований была застройка городов строго по утвержденным планам; однако оно постоянно нарушалось, в связи с чем 15 мая 1810 г. был принят правительственный указ «О производстве нигде строений без планов». В нем обязанности, связанные с планировкой городов, были возложены на архитектора В. И. Гесте, которому поручили «рассмотрение и переделывание городских планов по всему государству».

Гесте Вильям (Василий Иванович; 1763—1832 гг.). Шотландец по происхождению. Он проявил незаурядное искусство градостроителя еще будучи городским архитектором Царского Села (г. Пушкина). Так, в 1808 г. им был составлен новый план Царского Села и проекты многих его строений. План этот был разработан на основе четкой регулярной планировочной системы, соответствовавшей принципам классицизма. Вскоре, с 1810 г., В. И. Гесте, по существу, возглавил все градостроительное дело в России.

Он имел нескольких помощников. За собой же он оставил собственно проектирование, т. е. наложение, с учетом всех особенностей городов, нового плана на подоснову, которую должны были готовить на местах или в Петербурге присланные из губерний землемеры. До 1830 г. В. И. Гесте переделал или составил вновь несколько десятков проектов планов Москвы, Киева, Вильны (Вильнюса), Смоленска, Екатеринослава (Днепропетровска), Саратова, Вятки (Кирова), Пензы, Томска, Красноярска, Омска, Шлиссельбурга (Петрокрепости), Уфы, Житомира и др.

Все планы губернских и уездных городов, присылаемые начальниками губерний в министерство, передавались для рассмотрения и исправления В. И. Гесте. Он внимательно их анализировал, бережно при этом относясь к существующей застройке и улучшая планировочную систему, подчиняя ее регулярному началу и формируя геометрически простую сетку улиц, образующую преимущественно прямоугольные кварталы с площадями правильной, чаще всего прямоугольной, круглой или полукруглой

формы. Кварталы застраивались по периметру; внутриквартальное пространство, разделенное на участки, отводилось под сады и огороды. От принципа регулярности отказывались лишь в тех случаях, когда «строения выстроены в тесных горах, скалах и на узких равнинах, тогда они должны быть по-прежнему состоять по причине того, что местное положение не позволяет привести их в регулярство».

Вслед за разработкой «городовых» планов был решен вопрос о правильной застройке городских кварталов, причем застройщиков обязали руководствоваться образцовыми чертежами планировки кварталов, которые В. И. Гесте разработал (26 образцов) в 1811 г. Они учитывались при составлении как новых планов, так и при перепланировке городов. Тогда же была предпринята попытка урегулирования застройки сельских поселений: были разработаны образцовые планировки сел и деревень.

Проекты фасадов всех без исключения зданий и сооружений, строившихся в городах России, должны были присылаться в Петербург на утверждение императором, а поскольку их число все возрастало, то вопрос о разработке образцовых проектов становился с начала XIX в. чрезвычайно актуальным.

Для большинства типов казенных зданий ко второму десятилетию XIX в. уже имелись образцовые проекты. В 1803 г. были утверждены 12 образцовых фасадов губернаторских домов, присутственных мест для губернских и уездных городов, винных и соляных магазинов, тюремных замков. Все их разработал архитектор А. Д. Захаров (1761—1811). В 1824 г. был издан гравированный альбом «образцовых» церквей, составленный архитектором А. А. Михайловым 2-м (1773—1849 гг.). Военные сооружения также в большинстве случаев строились по образцовым проектам, составленным в Инженерном департаменте Военного министерства.

Оставалось распространить государственную регламентацию на порой стихийное частное строительство. Разработка проектов образцовых фасадов частных строений была важным мероприятием

тием, направленным на улучшение архитектуры массовой городской застройки. Их значение было велико и потому, что несколько утвержденных еще в 1778 г. «примерных» фасадов для обывательских домов (арх. А. В. Квасов) уже не могли широко использоваться, ибо не охватывали все типологическое многообразие необходимых сооружений, а по своей архитектуре с чертами переходного от барокко к классицизму стиля устарели и не отвечали художественным требованиям высокого классицизма.

Множество проектов частных строений, поступавших со всей империи на одобрение, затрудняло работу министерства и задерживало застройку городов. Стремление придать им более регулярный и репрезентативный характер вызвало насущную необходимость составления образцовых фасадов обывательских строений, чтобы каждый застройщик мог выбрать из них подходящий для него вариант фасада. Составление проектов образцовых фасадов было возложено на архитекторов Строительного комитета В. И. Гесте, Л. И. Руска, а затем и на В. П. Стасова. Они разработали более 250 фасадов жилых домов, хозяйственных строений, оград и ворот. Среди этих проектов были фасады трехэтажных доходных домов, фабрик, заводских оград и ворот, торговых рядов, что было явным симптомом формирования капитализма в недрах феодальной России.

Утвержденные образцовые фасады частных строений были выгравированы, размножены и разосланы во все губернии для обязательного пользования. Инструктивная записка, составленная В. П. Стасовым, приобрела силу закона (23 ноября 1811 г.) «О правилах при производстве в городах частных строений». Начальники губерний обязаны были присылать в министерство ежегодные отчеты о том, где, сколько и по каким образцам были выстроены дома.

Проекты образцовых фасадов свидетельствуют о простоте и целесообразности их архитектуры. Все фасады решены в стиле классицизма, но без излишеств; в массовом строительстве их избегали, чтобы оно обходилось дешевле. В одном из русских архитектурных ру-

ководств конца XVIII в. указывается, что «на столбах должна лежать действительно какая ни есть тяжесть, иначе будут они излишними украшениями. У окошек отнимают они вид и делают покой темными».

Так было до 1832 г., когда застройка городов перешла в ведение вновь учрежденного Управления путей сообщения и публичных зданий. В нем сосредоточилось административное руководство проектированием и строительством, причем возросло значение инженерной стороны строительного дела, что предопределило участие инженеров в проектировании гражданских зданий. Рост городов продолжался, в связи с чем правительство поощряло переселение в них удельных и казенных крестьян, что было в интересах развивающейся промышленности.

Образцовые проекты фасадов, разработанные в 1810-х годах, стали устаревать. О них в документе 1839 г. говорится, что «фасады сии, числом 286, составленные большей частью в одном стиле, без соблюдения правил и вкуса, не соответствуют потребностям настоящего времени». Чертежи новых образцовых фасадов, выполненных в «новом вкусе», предназначались для руководства местным «комитетам по устройству городов». Число фасадов было увеличено, что ослабляло регламентацию застройки и означало уступку индивидуальным вкусам и желаниям частных застройщиков.

В 1840-х годах предполагалось выпустить более 40 тетрадей с литографированными образцовыми фасадами частных домов, оград, заборов, ворот и общественных сооружений — гостиных дворов, рынков, бирж, магазинов, пакугаузов, мануфактурных фабрик, бань, библиотек, зданий для дворянских собраний, церквей. Авторами многочисленных образцовых проектов были уже представители нового поколения архитекторов: А. А. Тон, Л. И. и И. И. Шарлемани, Н. Н. Ефимов, К. А. Ухтомский, Ф. И. Руска и др. Архитектура фасадов многих проектов отличается эклектичностью и сухостью форм; они не имеют той последовательности стиля, который присущ образцовым фасадам начала века.

Для русской архитектуры начала XIX в. исключительное значение имело возрождение Москвы после пожара 1812 г., уничтожившего большую ее часть. Восстановление старой столицы, освященной многовековой историей, было важным политическим актом. С этой целью в 1813 г. была учреждена Комиссия для строения Москвы (функционировала до 1843 г.). Вместо отвергнутого генерального плана Москвы, представленного В. И. Гесте, Комиссия разработала свой проект, в котором сохранялась историческая структура города, закрепленная еще планом 1775 г. В послевоенные годы важную роль в деятельности Комиссии играли архитекторы Осип (Иосиф) Иванович Бове (1784—1834 гг.) и Федор Кириллович Соколов (1783—1824 гг.), обеспечивавшие градостроительную и художественную преемственность того, что было создано в конце XVIII в., при осуществлении новых градостроительных мероприятий.

В новом генеральном плане Москвы воплощался принцип формирования взаимосвязанных площадей, полукольцом охватывающих Кремль и Красную площадь. Еще до войны были выстроены «при каждах воротах Белого города по обемим их сторонам гостиницы ради приезжающих дворян, иностранцев и купечества» (около 1800 г., арх. В. П. Стасов), причем эта идея формирования въездов в Москву была подкреплена и в новом плане. Комиссия разработала большинство проектов застройки наиболее ответственных мест города.

С 1816 г. начались восстановительные работы. Предстояло воссоздать кремлевские башни и поврежденные пожаром важные общественные здания (Университет, Благородное собрание и др.), многие дворцы и особняки. Вместе с тем надо было заново создавать площади, трассировать улицы, по возможности устранив их прежнюю хаотичность.

При восстановлении Москвы проявилась главная тенденция развития русской архитектуры, основанная на новых градостроительных принципах, предусматривающих, что ансамбли формируют структурную ткань города, а город в целом должен представлять собой — в

идеале — систему ансамблей. Сохранив храм Василия Блаженного и исторический облик Кремля, О. И. Бове расчистил Красную площадь от обветшавших и случайных строений; он запроектировал присутственные места в виде здания с трехчастным импозантным фасадом.

Театральная площадь (пл. Свердлова) предполагалась еще более эффектной, чем прежде, замыкающейся в глубине величественным фасадом Большого театра. Непрерывная аркада по первому этажу объединяла застройку по всему периметру. Его проект был составлен в Петербурге архитектором А. А. Михайловым 2-м и откорректирован О. И. Бове.

Развивающаяся жизнь выдвигала все новые социальные запросы, требовавшие постройки крупных зданий — институтов, больниц и многих других. Вместо сторевших особняков и усадеб строились жилые дома, обязательно расположенные по красным линиям улиц, причем характер застройки регламентировался Комиссией, наблюдавшей за соответствием домов друг другу и общей застройке улицы. Несмотря на то, что для Москвы «высочайше опробованные фасады частных строений» не были строго обязательны, архитекторы Комиссии очень следили за соблюдением стилистического единства архитектуры частных домов, в проектировании которых приняли участие Афанасий Григорьевич Григорьев (1782—1868 гг.), Дементий (Доменико) Иванович Жильярди (1788—1845 гг.) и др.

Композиции уличных фасадов жилых (одно-двухэтажных) домов формировались самыми простыми средствами: русовка нижнего этажа; клинчатые перемычки над проемами с выделением замковых камней; изредка колонный портик и мезонин с фронтоном на оси дома; как правило, двухцветная окраска фасадов с выявлением белых, иногда вводимых скульптурных украшений. Наиболее богатые владельцы возводили дома-дворцы в два-три этажа.

Следует отметить характерную особенность архитектуры как жилых, так и общественных зданий послевоенной Москвы — некоторое пристрастие к скульптурной орнаментике отдельных

частей фасадов, например фриз в системе ордера, и особенно к украшению широких архивольтов и полуциркулярных тимпанов в арочных окнах. Основное художественное достоинство фасадов жилых домов, построенных на улицах Москвы в последующие десятилетия, заключалось в том, что, несмотря на участие в их создании разных архитекторов, все они отличались правильными пропорциями, свойственными архитектуре классицизма. Это объяснялось тем, что их творцы были воспитаны в классическом духе и владели искусством пропорций, обусловленным теорией и практикой античного зодчества и архитектуры эпохи Возрождения.

Характерными и ценными примерами жилых домов послевоенной Москвы являются: крупный дом Лунных на Никитском (ныне Суворовском) бульваре; дома, выстроенные А. Г. Григорьевым на Пречистенке (ныне Кропоткинской ул.); Хрущевых — Селезневых (рис. 7.86); Лопухина — Станицкой.

Самыми видными архитекторами послевоенной Москвы были О. И. Бове, А. Г. Григорьев, Д. И. Жилярди и Ф. К. Соколов.

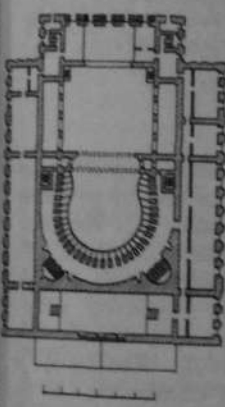
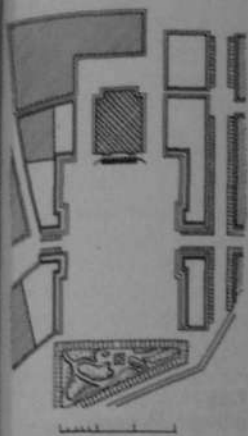
Бове Осип (Иосиф) Иванович (1784—1834 гг.). Он родился в Петербурге в семье художника, итальянца по происхождению. Архитектурному мастерству обучался в школе М. Ф. Казакова. В 1814 г. «по отличному искусству в художестве и по знанию гражданской архитектуры» Комиссией для строения Москвы ему было поручено проектировать и надзирать за государственными и общественными строениями, а также заведовать «фасадической частью» жилого строительства. Таким образом, многие, если не большинство, проекты рядовой застройки Москвы были им лично рассмотрены и утверждены. Выдающийся градостроитель, он, по существу, возглавлял Комиссию для строения Москвы, активно участвуя в разработке проектов важных градостроительных узлов, придавая их композиции ансамблевое начало, а архитектуре — победный патристический пафос, что выражалось в торжественных монументальных образах общественных зданий.

Лучшим градостроительным творением О. И. Бове было создание открытого парадного ансамбля Красной площади. Ему же принадлежало конечное решение Театральной площади, которую формировали здания, расположенные по прямоугольному периметру и объединенные арочной галереей по первому этажу. На их фоне доминировало (более четко, чем в наши дни) здание Большого театра (рис. 7.84). Из остальных строений здесь сохранилось лишь здание нынешнего Малого театра.

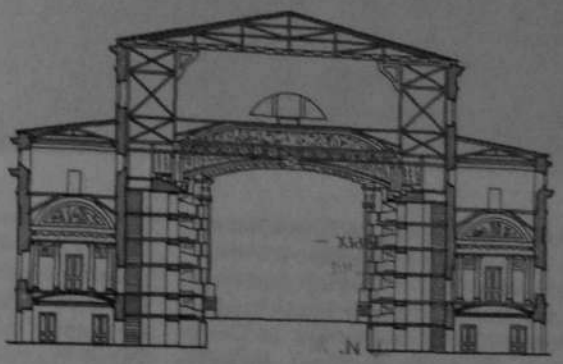
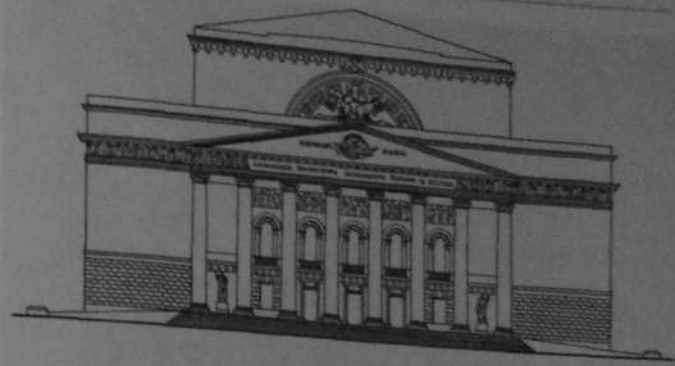
Большой театр (1821—1824 гг.) был результатом творческого сотрудничества А. А. Михайлова 2-го и О. И. Бове (здание перестроено в середине XIX в. А. К. Кавосом, который частично изменил его облик). Сохранившийся в основном главный белокаменный фасад с восьмиколонным величественным портиком (высота колонн 15 м) композитного ордера, увенчанный квадригой Аполлона (скульптор П. К. Клодт), воплощает величие идеи патриотизма. Здание Государственного академического Большого театра СССР — одно из лучших в мире театральных зданий с многоярусной системой размещения зрительских мест. Пятиярусный зал, вмещающий 2150 зрителей, имеет следующие размеры: длина — 25 м от оркестра до задней стены; ширина — 26,3 м; высота — 21 м. Размеры портала составляют 20,5 × 17,8 м.

В 1819—1822 гг. О. И. Бове занимался разбивкой Александровского сада у Кремлевской стены вдоль р. Неглинной, его творчеству принадлежат в этом саду декоративный грот и фонтан.

В 1824—1825 гг. зодчий создает декоративное убранство фасадов огромного здания Манежа (рис. 7.85), расположенного неподалеку от Александровского сада (пл. 50-летия Октября, 1/9), чтобы придать ему нарядность, соответствующую его местоположению. Само же здание Манежа было выстроено в 1817 г. по проекту и под руководством выдающегося инженера А. А. Бетанкура, который перекрыл его без промежуточных опор деревянными стропильными фермами невиданного до того пролета — почти 45 м.



7.84
Театральная площадь
(проект 1821 г.,
арх. О. И. Бове)
и Большой театр



(1821—1824 гг.)
в Москве. Архитекторы
А. А. Михайлов 2-й
и О. И. Бове

В архитектуре общественных зданий, выстроенных О. И. Бове, им была продолжена художественная направленность классицизма предвоенных лет, который теперь приобрел более торжественную и парадную выразительность. Эта новая черта стиля ярко проявилась в облике крупного здания Первой городской больницы (1828—1832 гг.), расположенного на Б. Калужской улице (ныне Ленинский пр., 8). Центр его фасада украшен восьмиколонным торжественным портиком ионического ордера.

Купольная ротонда как тип церковного здания утверждалась в практике русского храмоустройства с первых подобных строений М. Ф. Казакова. О. И. Бове также возвел в 1828—1833 гг. монументальную ротонду — церковь Всех Скорбящих Радости (Б. Ордынка, 20), рядом с сохранившимися с 1780-х годов колокольней и трапезной, выстроенными по проекту В. И. Баженова. Облик этой церкви отличается величественной гармонией. Наиболее примечателен в ней круглый светлый интерьер с колоннадой, куполом и орнаментированным чугунным полом.

Широкое использование чугуна в архитектуре послевоенных лет — характерная особенность периода высокого классицизма. Она очень выразительно проявилась и в творчестве О. И. Бове,



7.85
Здание Манежа
(1817 г.) в Москве.
Проект инж. А. А. Бе-
танкура, архитектурная
отделка (1824—
1825 гг.) арх.
О. И. Бове

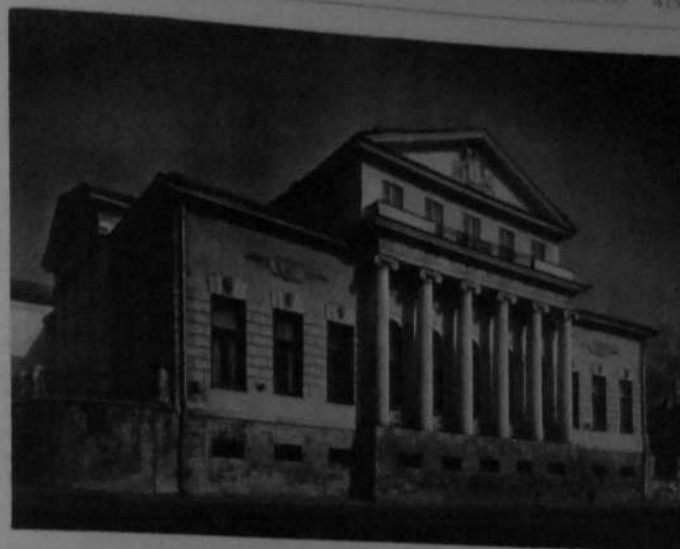
особенно в созданных им Триумфальных воротах, посвященных победе в Отечественной войне 1812 г. Триумфальная арка с двумя симметричными кордегардиями формировала парадный въезд из Петербурга у Тверской заставы. Ансамбль был создан им в 1827—1834 гг. в содружестве со скульпторами И. П. Витали (1794—1855 гг.) и И. Т. Тимофеевым.

Облицованный белым камнем остов Триумфальной арки богато украшен архитектурным и аллегорическим скульптурным убранством, отлитым из чугуна по моделям упомянутых скульпторов. Так выполнены колонны, статуи у подножия пилонов, горельефная скульптура над аркой (летающие «Славы») и на аттике, колесница со статуей Победы в упряжке шести коней. Такое обилие частей и деталей грандиозного сооружения, изготовленных из чугуна, в московской архитектуре было новаторством. Это оказалось возможным благодаря петербургскому опыту использования в строительстве чугуна как конструкционного и декоративного материала (например, чугунные ворота в Царском Селе «Любезным моим сослуживцам» — 1817 г.).

Художественный образ Триумфальных ворот в Москве навеян подобным же

петербургским сооружением, созданным в 1814 г. для встречи героической русской армии у Нарвской заставы (Д. Кваренги). Оба мемориала имели один и тот же прообраз — древнеримскую арку Тита, художественный характер которой творчески и оригинально преобразовали русские зодчие Д. Кваренги и О. И. Бове. В образной схожести (но не тождестве) петербургской и московской Триумфальных арок сказалось единство художественного мировоззрения и единый строй художественной культуры России. Ворота без кордегардий в 1968 г. были восстановлены на новом месте — Кутузовском проспекте.

В заключение следует упомянуть об одном из лучших произведений архитектора О. И. Бове — особняке Н. С. Гагарина, сооруженном в 1817 г. на Новинском бульваре (ул. Чайковского); он был полностью уничтожен фашистской бомбой в 1941 г. Однако выдающиеся композиционные и архитектурно-художественные достоинства небольшого ансамбля, созданного в традициях еще предвоенной Москвы, прочно вошли в историю архитектуры высокого классицизма, так как это было талантливым исключением из правила застройки по красным линиям улиц.



7.86
Дом Хрущевых —
Селезневых (1814 г.)
в Москве.
Арх. А. Г. Григорьев

Григорьев Афанасий Григорьевич (1782—1868 гг.). До 1804 г. был крепостным. Воспитывался он в семье известного архитектора Ивана Дементьевича Жиларди (1750—1819 гг.), с сыном которого — Дементием Ивановичем — позднее работал в творческом содружестве. Архитектурные знания А. Г. Григорьев совершенствовал в Кремлевской архитектурной школе, где он усердно штудировал чертежи и гравюры выдающихся архитекторов-классицистов Д. Кваренги, Тома де Томона и др.

В 1808 г. А. Г. Григорьев поступил в ведомство Московского воспитательного дома, был его главным архитектором, где проработал около 40 лет, занимаясь перестройкой и эксплуатацией многих зданий этого ведомства.

Расцвет творчества зодчего приходится на послевоенные десятилетия, когда он деятельно участвует в восстановлении и новой застройке Москвы. Им построено много жилых домов. Однако сохранились всего лишь два жилых здания, характеризующих творческую манеру А. Г. Григорьева. Оба они, как упоминалось выше, находятся на Кропоткинской улице, 12/2 и 11 (б. Пречистенка); эти его произведения являются выдающимися примерами массовой архитекту-

ры послевоенной Москвы (ныне в них находятся мемориальные музеи):

дом Лопухина — Станицкой (1817—1822 гг.) — ныне музей Л. Н. Толстого — это небольшая одноэтажная постройка с шестиколонным портиком своеобразно интерпретированного ионического ордера (колонны без баз). По сторонам портика над окнами расположены скульптурные акценты, живописно контрастирующие с гладью стены;

дом Хрущевых — Селезневых (постройки 1814 г.) — ныне музей А. С. Пушкина — расположен на углу и украшен двумя различными по композиции портиками такого же ионического ордера (рис. 7.86). Одноэтажный дом с мезонином поднят на высокий цоколь подвального этажа. Возможно, что постройка дома происходила в содружестве с Д. И. Жиларди.

Примером двойного авторства может быть также здание ремесленного учебного заведения (ныне учебное здание МВТУ имени Н. Э. Баумана), выстроенное в 1827—1832 гг.

Жиларди Дементий (Доменико) Иванович (1788—1845 гг.). Сын архитектора И. Д. Жиларди; ученик М. Ф. Казакова и продолжатель традиций архитектуры конца XVIII — начала



7.87

Дворец А. К. Разумовского (б. Английский клуб) в Москве (1820-е годы). Архитекторы А. А. Менелас и Д. И. Жилярди (современный снимок)

XIX в. Он не только учился у М. Ф. Казакова, но и занимался возрождением его творений, поврежденных пожаром 1812 г., в частности здания Университета (1817—1819 гг.); это была первая крупная работа Д. И. Жилярди.

При восстановлении Университета Д. И. Жилярди, хотя и внес существенные изменения в архитектуру главного фасада, но сохранил общую его композицию и объемы здания. Ионический ордер в восьмиколонном портике он заменил более монументальным дорическим, соответственно изменив ритм окон, между которыми в уровне третьего этажа расположил многофигурные рельефы (скульптор Г. Т. Замараев), посвященные торжеству науки и искусства.

Дорический ордер Д. И. Жилярди использовал и в колоннаде портика дворца А. К. Разумовского на Тверской улице (ул. Горького, 21) — ныне Центральный музей Революции СССР. Дворец, построенный ранее архитектором А. А. Менеласом, после возобновления приобрел большую выразительность (рис. 7.87).

Подчеркнутая монументальность восстановленных и вновь построенных зданий Д. И. Жилярди соответствовала их местоположению в центральных частях города и героической патетике послево-

енной Москвы. Эта тенденция воплощена им в архитектуре ансамбля трех зданий Опекунского совета (рис. 7.88) на Солянке, 14 (1823—1826 гг.; в 1846 г. объединены в одно здание арх. М. Д. Быковским). Ныне здесь находится Президиум Академии медицинских наук СССР. Три корпуса ансамбля были расположены на красной линии улицы, причем средний (главный) корпус являлся основной симметричной трехчастной композицией. Его главный фасад с высоко поднятым на аркаде первого этажа восьмиколонным портиком имел скульптурный фриз, размещенный, как и в портике Университета, в уровне капителей. Рельефный мотив летящих крылатых Слав над полукруглыми окнами подкупольного барабана в послевоенные годы стал широко распространенным декоративным аллегорическим мотивом, полюбившимся многим зодчим. Здания Опекунского совета создавались при участии А. Г. Григорьева.

Д. И. Жилярди, как и А. Г. Григорьев, а иногда в содружестве с ним, занимался строительством жилых домов. Примером их содружества является дом Луниных (1818—1823 г.) на Никитском (Суворовском, 12а) бульваре. Это трехэтажное здание дворцового типа с двух-

7.88

Здание Опекунского совета (1823—1826 гг.) в Москве. Арх. Д. И. Жилярди, А. Г. Григорьев

7.89

Правый флигель дома Луниных (1818—1823 гг.) в Москве. Арх. Д. И. Жилярди при участии А. Г. Григорьева

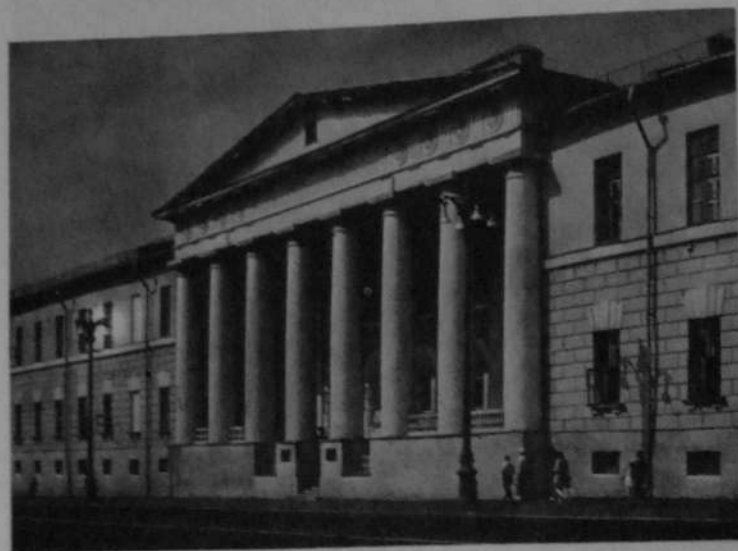


этажным флигелем (рис. 7.89), расположенным по красной линии. Оно акцентировано глубокой многоколонной лоджией и балконом у подножия колонн, выполненным из чугуна (ограждение и кронштейны).

Интерес представляет также дом С. С. Гагарина на Поварской улице (ул. Воровского, 25а; ныне Литературный музей А. М. Горького) с оригинально

разработанным центральным ризалитом в виде трехарочной неглубокой лоджии на высоком цокольном этаже.

Д. И. Жилярди широко использовал большой ордер для подчеркивания престижного назначения здания, будь то здание общественного назначения, как, например, Вдовый дом (пл. Восстания, 1/2) с восьмиколонным дорическим портиком (рис. 7.90) или жилые дома



7.90
Вдовый дом (1775 г.)
в Москве.
Арх. И. Д. Жиларди.
В 1818—1823 гг.
перестроил арх.
Д. И. Жиларди



7.91
Пример безордерного
малого жилого дома
начала XIX в. в Москве



7.92
Главный дом в усадьбе
Усачевых — Найдено-
вых (1829—1831 гг.)
в Москве.
Архитекторы
Д. И. Жиларди,
А. Г. Григорьев

7.93
Фасад флигеля с
пандусом в усадьбе
Усачевых — Найдено-
вых в Москве
(1829—1831 гг.).
Архитекторы
Д. И. Жиларди
и А. Г. Григорьев

именитых владельцев. Массовую же застройку послевоенной Москвы составляли двухэтажные безордерные, иногда с мезонинами, жилые дома (рис. 7.91).

Большую известность Д. И. Жиларди принесла его деятельность в усадебном строительстве, особенно после создания при участии А. Г. Григорьева на внешнем обводе Садового кольца дома-усадьбы Усачевых — Найденовых (1829—1831 гг.) — ныне врачебно-физкультурный диспансер (ул. Чкалова, 53). В соответствии с градостроительными требованиями Комиссии для строения Москвы Д. И. Жиларди разместил главный двухэтажный усадебный дом (рис. 7.92) на красной линии застройки. Дом-дворец с восьмиколонным портиком ионического ордера на высоком цоколе с арочными окнами и скульптурной декорацией, как и усадебный флигель (рис. 7.93), отличается изысканными пропорциями и тщательной прорисовкой деталей. Его объем и глухая ограда отделили от города парадный двор и расположенный за ним на склоне к р. Яузе парк с павильоном. В парке сохранился Чайный домик с оригинальными колоннами ионического ордера.

Широко известна подмосковная усадьба князей Голицыных — Кузьминки (ныне в черте города), которая сложилась к началу XIX в. Д. И. Жилярди работал над ее совершенствованием в 1820-х годах, после чего она стала одной из самых замечательных подмосковных усадеб, славящейся обширным пейзажным парком с большим озером, на берегу которого архитектор устроил так называемую «Львиную пристань» и возвел декоративную дорическую колоннаду — «Пропилей». В парке им было выстроено несколько павильонов. Из них весьма примечателен Египетский павильон, в архитектуре которого Д. И. Жилярди прибегнул к стилизации ставших популярными после наполеоновского похода в Египет египетских мотивов.

В Кузьминках наиболее значительным произведением Д. И. Жилярди является комплекс Конного двора (1820 г.) близ озера. Здесь прямоугольное пространство с трех сторон охвачено корпусами конюшен и служб (рис. 7.94). Их фасады отличаются суровой простотой, что подчеркивает рустовка и строгая ритмичность проемов. Крылья П-образной композиции «стягивает» глухая, обработанная арками стена. На оси симметрии она прерывается необыкновенно торжественным и парадным Музыкальным павильоном («Павильон Аполлона»). Это сооружение представляет собой монументальную высокую стену с глубокой сводчатой лоджией посередине, в которую как бы вдвинута дорическая колоннада из четырех колонн; аттик ее увенчан скульптурной группой Аполлона с лирой и других персонажей.

И колоннада, и скульптурная группа чрезвычайно эффектно выделяются на затененном фоне лоджии. Опорные пилоны павильона на высоту колоннады рустованы, а выше на глади стены размещены живописные медальоны с факелами. Все это сооружение имело, как и «Пропилей», чисто декоративный характер. Музыкальный павильон выполнен из дерева и оштукатурен. Парные скульптурные группы коней с водничим являются повторением петербургских изваяний скульптуры П. К. Клодта



7.94

Конный двор в усадьбе Голицыных

Кузьминки (1820 г.).

Арх. Д. И. Жилярди

(1805—1867 гг.); они поставлены по сторонам лоджии в середине XIX в.

В Кузьминках были установлены (не существуют) въездные чугунные ворота — почти точные копии ворот, сооруженных в Павловске К. И. Росси в 1824 г. (они являлись повторной отливкой). Ворота, так же как и отлитые из чугуна кони Клодта, были изготовлены на чугунолитейных заводах Голицыных специально для их усадьбы. Усадебный ансамбль Кузьминки — одно из лучших достижений творчества Д. И. Жилярди и лучших представителей московского зодчества первой трети XIX в.

...

Если высший градостроительный принцип — ансамблевость — в Москве до конца осуществлен не был, то в Петербурге под руководством учреждения в 1816 г. Комитета для приведения в лучшее устройство всех строений и гидравлических работ была создана система архитектурных ансамблей, и поныне великолепно украшающих центр Ленинграда. В состав Комитета входили выдающиеся архитекторы К. И. Росси, В. П. Стасов, А. А. Михайлов 2-й, А. М. Овчинников и инженеры А. А. Бетанкур, П. П. Базен и А. Д. Готман. Комитет развернул широкую градостроительную

деятельность и функционировал до 1842 г.

Начало формированию центра Петербурга положили архитекторы А. Н. Воронихин, А. Д. Захаров и Тома де Томон еще в первом десятилетии XIX в. Их творения — Казанский собор, Адмиралтейство и Биржа — явились в России первыми примерами нового понимания городского ансамбля — открытого, органично связанного с планировочной тканью города. Этот принцип затем развили К. И. Росси и В. П. Стасов. Властно вмешиваясь в реконструкцию отдельных частей столицы, они создали блестящие ансамбли, прекрасно сочетающиеся с ширию реки; это — Марсово поле, Дворцовая и Сенатская (ныне Декабристов) площади. Искусно сочетая существующие здания с новыми, зодчие формировали ансамбли, составившие архитектурное «ожерелье» Невы. В планировке и застройке упомянутых площадей заложен принцип регулярности, их художественная цельность обусловлена композиционным единством, а также единством масштабности, ритма и модульности.

Другая группа петербургских ансамблей расположена вдоль главной магистрали города — Невского проспекта. Здесь по-новому тракуются важнейшие пересечения его с реками и каналами, где углы подчеркнуты величественными зданиями, поставленными в соответствии друг с другом. Архитектурные акценты на этой магистрали — перекрестки и площади — соединены нейтральными связками, которые подчеркивают красоту каждого ансамбля — Казанского собора, ансамблей Александринского театра и Михайловского дворца с прилегающими улицами и площадями.

Ансамбли, созданные в первой трети XIX в. в Петербурге, и ныне являются непревзойденными образцами архитектурно-градостроительного искусства, знаменующими апогей архитектуры эпохи классицизма.

Вторая особенность архитектуры высшего классицизма — повествовательный характер синтеза архитектуры и монументальных декоративных искусств,

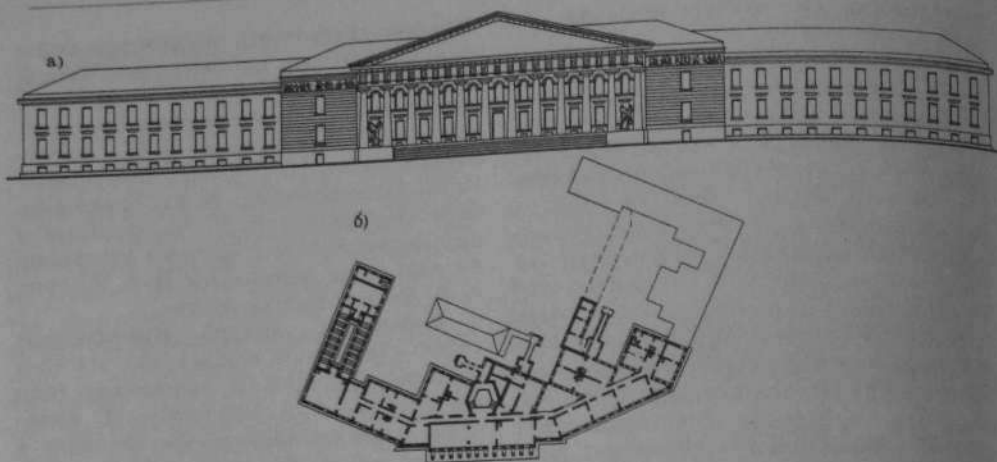
особенно скульптуры; это присуще большинству крупных петербургских зданий первой трети XIX в. Зодчие плодотворно сотрудничали с выдающимися скульпторами-монументалистами В. И. Демут-Малиновским, С. С. Пименовым, И. П. Прокофьевым, Н. А. Токаревым, Ф. Ф. Щедриным и др. В оформлении интерьеров вместе с зодчими участвовали известные живописцы И. К. Скотти, А. К. Виги и многие другие.

Воронихин Андрей Никифорович (1759—1814 гг.). Происходил из крепостных крестьян. В юношеские годы перспективной и миниатюрной живописи, а также архитектуре обучался в Москве у В. И. Баженова и М. Ф. Казакова. В Петербурге жил в семье президента Академии художеств А. С. Строганова. А. Н. Воронихин совершил несколько поездок по России, во время которых делал зарисовки архитектурных памятников. В 1785 г. он был освобожден от крепостной зависимости и с 1786 по 1790 г. жил в Швейцарии и Франции, где изучал архитектуру, механику и другие науки.

В 1797 г. Академия художеств присудила ему звание академика «перспективной живописи» за акварель «Вид картинной галереи в Строгановском дворце» и за картину, изображающую выстроенную им дачу Строганова (не существует). В 1800 г. за проект симметричных парных павильонов — «Колоннада» в Петергофе — он был удостоен звания архитектора, а с 1802 г. возглавлял в качестве профессора архитектурный класс Академии.

Самые значительные сооружения, созданные А. Н. Воронихиным в Петербурге в первом десятилетии XIX в., — здание Горного кадетского корпуса (института) и Казанский собор — знаменовали собой новую трактовку крупных общественных зданий как важных градостроительных элементов.

В 1806—1808 гг. путем перестройки пяти жилых домов XVIII в. А. Н. Воронихин возвел здание для Горного кадетского корпуса (ныне набережная Лейтенанта Шмидта, 45). Строительство его развернулось на правом берегу Невы, в ее устье. Приспосабливая к новым



задачам существующие дома, зодчий объединил их коридором, что позволило ему не только рационально организовать функциональные связи, но и создать величественный фасад с грандиозным двенадцатиколонным портиком (рис. 7.95) греко-дорического ордера пестумского типа, поставленным на широкой парадной лестнице. Следуя береговой линии, крылья здания отклонены назад, благодаря чему портик с двумя огромными аллегорическими изваяниями по концам выдвинут и формирует парадное обрамление берега. Двухэтажное монументальное здание стало своеобразной заставкой невиской панорамы, акцентирующей въезд в город со стороны Финского залива.

Помимо градостроительного значения, здание Горного института весьма примечательно как пример искусного синтеза архитектуры и монументальной скульптуры. Каменные (из пудостского камня) изваяния (высотой 3,5 м) перед портиком и барельефные фриз на крыльях в аллегорических образах античной мифологии раскрывают функциональное назначение здания, связанное с изучением недр земли. Одно изваяние (слева) изображает Плутона, похищающего Прозерпину (скульптор В. И. Демут-Малиновский), другое — Геркулеса, удушающего Антея (скульптор С. С. Пименов). Фризные барельефы (скульптор В. И. Демут-Малинов-



7.95

Горный институт
(1806—1808 гг.)
в Петербурге.

Арх. А. Н. Воронихин
а — фасад; б — план;
в — фрагмент портика
со скульптурой

7.96

Район Казанского
собора в Петербурге.
Генеральный план



ский), венчающие крылья здания, повествуют о приходе Аполлона к Вулкану за изготовленной для него колесницей и Венеры — за военными доспехами Марса.

Еще большее градостроительное значение для Петербурга имеет здание Казанского собора, выстроенное в 1801—1811 гг. на Невском проспекте. Павел I требовал, чтобы этот собор был подобен римскому храму св. Петра с колоннадой, охватывающей предсоборную площадь.

В результате конкурса на проект собора, в котором приняли участие видные архитекторы Пьетро Гонзаго, Чарльз Камерон и Тома де Томон, был утвержден проект А. Н. Воронихина, ибо он лучше других решил задачу постройки крупного храма с колоннадой, не изолирующей его от Невского проспекта — главной магистрали столицы, а формирующей предхрамовую площадь, раскрытую на проспект и являющуюся частью его пространства (рис. 7.96). При этом должна была строго соблюдаться обязательная ориентация алтаря на восток. Поэтому храм выходит на проспект боковым фасадом, который удачно «замаскирован» полукругом торжествен-

ной четырехрядной коринфской колоннады с акцентом на главной оси композиции в виде глубокого шестиколонного портика с фронтоном. Над портиком вздымается световой тамбур, окруженный полуколоннами коринфского ордера и завершенный крутым куполом с люкарнами у основания (рис. 7.97).

Многоколонные (96 колонн) крылья завершены по концам проездыми пропилеями, оси которых совпадают с осями Рождественской (Плеханова) улицы и набережной Екатерининского (Грибоедова) канала. Задуманная в процессе строительства подобная же дугообразная колоннада по другую сторону здания не была построена из-за кончины зодчего (1814 г.).

Главный — западный — фасад украшен шестиколонным двухрядным портиком, на который ориентирована другая площадь, охваченная сквозной полукруглой чугунной узорчатой оградой (рис. 7.98). Эта площадь являлась как бы внешним «вестибюлем» у главного — западного — входа в собор с Рождественской улицы. Ограда (длина 153 м), обрамляющая эту площадь, представляет собой беспримерное по красоте и искусству чугунного литья произведение А. Н. Воронихина (1811—1812 гг.; капитально отреставрирована в 1980-х годах). Таким образом, одно храмовое здание с колоннадой и оградой формирует две городские площади и проезды — улицы и набережной.

Позднее перед пропилеями были установлены монументы М. И. Кутузова и М. Б. Барклая де Толли (1832—1837 гг., скульптор Б. И. Орловский, арх. В. П. Стасов). Эти памятники способствуют композиционной целостности предсоборной площади и подчеркивают идейно-патристическое предназначение ансамбля как мемориального памятника Отечественной войны 1812 г. В 1813 г. в соборе был погребен М. И. Кутузов. В нем были собраны почетные военные трофеи: 107 захваченных знамен и штандартов, ключи от 8 крепостей и 17 городов, жезл французского маршала Даву.

Здание Казанского собора представляет собой необычайную для русских храмов композицию трехнефной базили-



ки с таким же трансептом, перекрытым цилиндрическими сводами и куполом на средокрестии. Купол представляет собой тройную оболочку: нижняя имеет световое отверстие (диаметром 6,7 м) в зените, сквозь которое видна живопись на втором куполе, освещаемом сквозь люкарны (рис. 7.99). Структура верхней оболочки, формирующей силуэт храма, является первым в истории строительной техники примером инженерного новаторства. Медное листовое покрытие этого купола покоится не на деревянной, как было ранее, конструкции, а на радиально расходящихся дугах из ковкого железа, опирающихся на опорное кольцо, а верхние концы дуг собраны в пучок, закрепленный в декоративном «фонарике» под крестом.

Другим примером технического новаторства А. Н. Воронихина являются перекрытия проездов по концам колоннады сомкнутым сводом большого пролета — 7,8 м.

Все части фасадов собора облицованы пудостским камнем либо выполнены из него (колонны высотой 12,87 м, балюстрада). Столь широкое использование этого камня для Петербурга было ред-

костью (впервые он был применен на строительстве Гатчинского дворца). Значительный интерес представляет опорная система крыш, являющаяся искусным сочетанием кирпичных опорных арок и деревянных стропил.

Здание представляет собой пример цельного в идейно-художественном отношении синтеза архитектуры и монументальной скульптуры. Заметим, что для северных входных дверей со стороны Невского проспекта А. Н. Воронихин использовал хранившиеся в музее Академии художеств слепки десяти горельефных кассет знаменитых дверей флорентийского баптистерия (1425—1452 гг., скульптор Лоренцо Гиберти). Ныне существующие бронзовые двери Казанского собора представляют собой авторскую композицию с использованием точных копий кассет Л. Гиберти.

По сторонам северных дверей в нишах установлены бронзовые статуи св. Владимира, Александра Невского (скульптор С. С. Пименов), Иоанна Крестителя (скульптор И. П. Мартос) и Андрея Первозванного (скульптор В. И. Демут-Малиновский). Сюжетные барельефы на аттиках над проездами

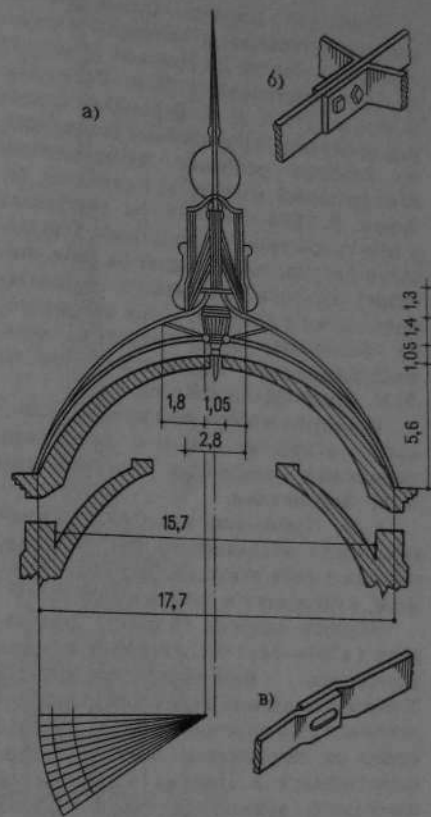


7.97
Казанский собор
(1801—1811 гг.) в
Петербурге. Арх.
А. Н. Воронихин

7.98
Чугунная ограда
(1811—1812 гг.) у
Казанского собора
в Петербурге. Арх.
А. Н. Воронихин

7.99
Конструкция куполь-
ных покрытий Казанс-
кого собора
в Петербурге. Арх.
А. Н. Воронихин
а — разрез;
б — деталь соединения
ребер купола с кольцом;
в — деталь соединения
ребер купола по длине
с помощью клиньев
(проборз заклепок)

исполнил скульптор Ф. Г. Гордеев. Торжественный, наполненный светом интерьер собора был создан также в содружестве с известными скульпторами Ф. Ф. Щедриным, Ж. Д. Рашеттом и выдающимися живописцами В. Л. Боровиковским, В. К. Шебуевым, О. А. Кип-



ренским, А. Е. Егоровым, А. И. Ивановым, Г. И. Угрюмовым и др.

Ныне в соборе расположен Музей истории религии и атеизма.

Ансамбль Казанского собора — выдающееся явление в градостроительном, архитектурном и инженерном искусствах, свидетельствующее о новой более высокой ступени развития классицизма в России первого десятилетия XIX в.

А. Н. Воронихин — автор не только крупных, градоформирующих зданий, но и небольших, но весьма выразительных садово-парковых сооружений. Ему принадлежит Розовый павильон (1807—1814 гг.; полностью разрушен фашистами), мосты у Пиль-башни (1807 г.) и Висконтиев (1803 г.) в Павловском парке, а также фонтан-грот на склоне Пулковской горы (1807 г.).

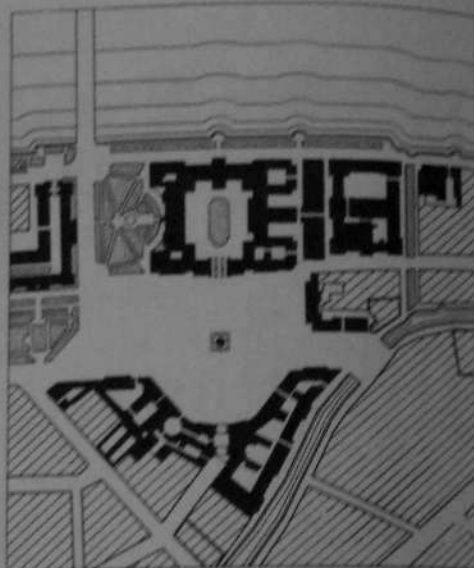
Особенно искусно выполнены им многие интерьеры, в частности в *Строгановском дворце* на Невском проспекте (д. 17), выстроенном Ф. Б. Растрелли. В нем в 1791 г. А. Н. Воронихин создал ряд прекрасно оформленных помещений, из которых особенно примечательны *Минеральный кабинет* и *Картинная галерея*. В 1803—1807 гг. он участвовал в восстановлении после пожара Павловского дворца, где обращает на себя внимание красота элегантного кабинета-библиотеки с эркером — так называемого *Фонарика*. Эркер отделяет арка, поддерживаемая кариатидами работы В. И. Демут-Малиновского.

Известны многие предметы прикладного искусства — вазы, настольные украшения, созданные по рисункам А. Н. Воронихина.

А. Н. Воронихин, подобно художникам эпохи итальянского Возрождения, сочетал в себе искусство зодчего, инженера, художника и декоратора.

Захаров Андреян (Адриан) Дмитриевич (1761—1811 гг.). Родился в семье служащего Адмиралтейств-коллегии. Учился в Академии художеств и в 1782 г. закончил ее с золотой медалью, получив право на заграничную поездку. Совершенствовался в Париже в мастерской известного архитектора Ж. Ф. Шальгрена (1739—1811 гг.). В 1794 г. получил звание академика, а в 1797 г. был избран профессором Академии художеств. Не прерывая педагогическую деятельность, А. Д. Захаров все годы вел практическую работу по архитектурному проектированию и строительству. Он разработал серию проектов казенных зданий для провинциальных городов, утвержденных в 1803 г. в качестве образцовых и воплощенных во многих городах России.

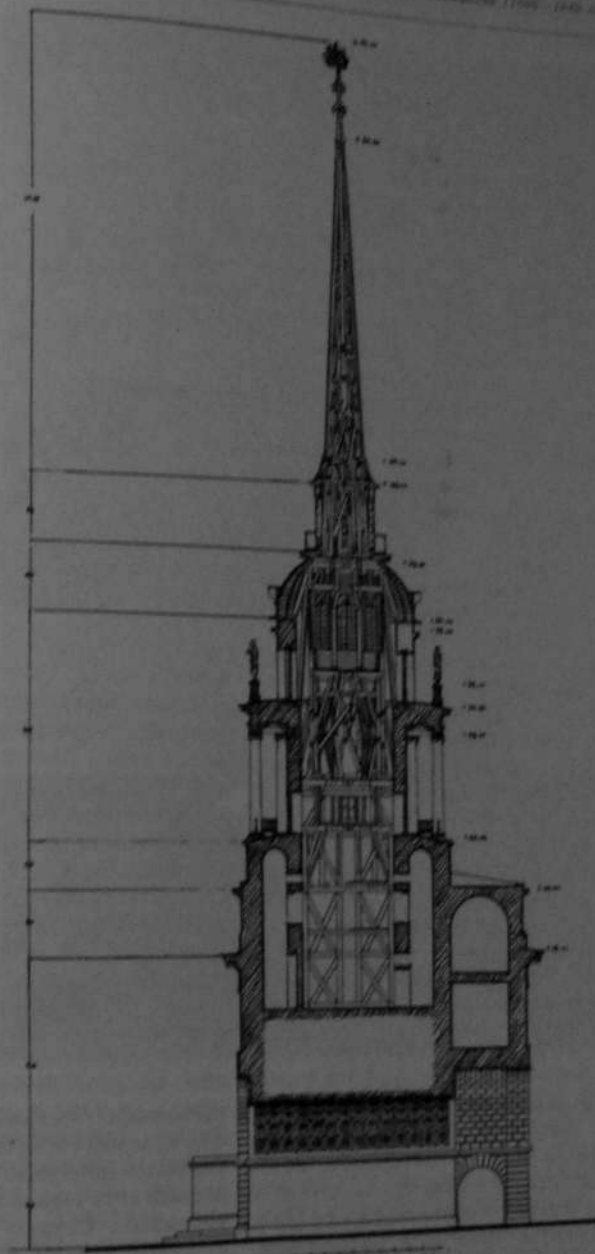
С 1805 г. практическая деятельность А. Д. Захарова сосредоточилась на проектировании и строительстве для Морского ведомства, ибо он был назначен главным архитектором Адмиралтейств-коллегии, сменив на этом посту Ч. Камерона. Самой значительной работой А. Д. Захарова на новом поприще была коренная реконструкция находящегося в самом центре Петербурга Адмирал-



тейства (Адмиралтейская набережная, 2, 16).

Необходимость перестройки адмиралтейских корпусов была вызвана реорганизацией государственного аппарата и учреждением в 1802 г. вместо коллегий министерств, в частности Министерства морских сил. Именно для этого министерства и предназначалось здание Адмиралтейства (рис. 7.100). Его утилитарно-монотонным протяженным фасадам (общая длина 780 м) нужно было придать вид, достойный формирующегося центра столицы и соответствующий престижу важного государственного учреждения. При этом стены параллельных корпусов, П-образно охватывающих обширное пространство открытого на Неву строительного двора верфи с каналами, надо было сохранить и сосредоточить внимание на фасадах внешнего корпуса, обращенных к центру города. Функция верфи за Адмиралтейством сохранялась, а для министерских учреждений и церкви предназначались помещения на втором этаже внешнего корпуса, фасады которого должны были приобрести парадный облик.

При реконструкции А. Д. Захаров всесторонне учел важное градостро-



7.100
Адмиралтейство в
системе ансамбля
Дворцовой площади

7.101
Разрез башни Адми-
ралтейства (1806—
1823 гг.) в Петербурге.
Арх. А. Д. Захаров



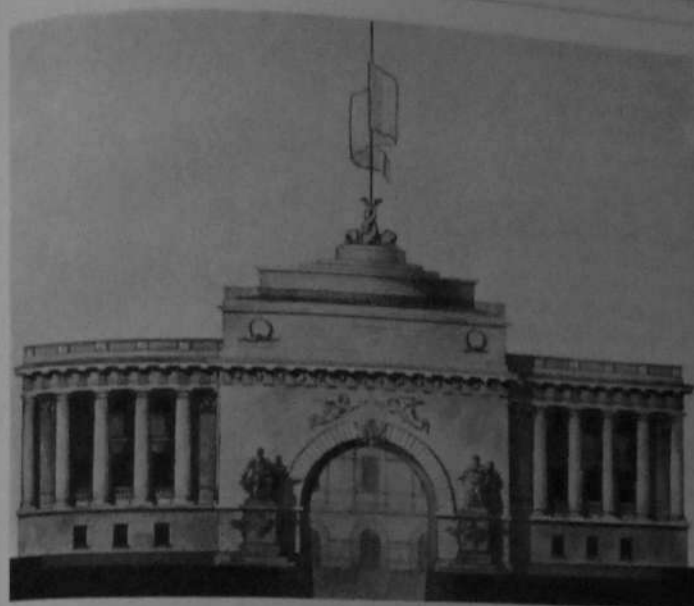
7.102
Башня Адмиралтейства
в Петербурге.
Арх. А. Д. Захаров.
Оригинальный автор-
ский чертеж

7.103
Фасад торца Адми-
ралтейства, обращенно-
го к Неве.
Арх. А. Д. Захаров.
Проектный чертеж

ительное значение здания Адмиралтейства в уникальной градостроительной трехлучевой системе Петербурга, которое заключалось в том, что на его надвратную башню, созданную еще в 1730-х годах архитектором И. К. Коробовым, были ориентированы три главные магистрали города: Невский проспект, Гороховая (Дзержинского) улица и Вознесенский (Майорова) проспект.

На протяжении главного 407-метрового фасада и боковых, длиной по 143 м, А. Д. Захаров с большим искусством

расположил сильные акценты в виде пристроенных к существовавшим стенам портиков дорического ордера с колоннадами двух типов: двенадцати- и шестиколонных. Старую надвратную башню с позолоченным шпилем он заключил в новый «футляр», оставив неприкосновенным только шпиль. Основание башни с арочным проездом несет ионический периптер, из которого поднимается объем, перекрытый сомкнутым позолоченным сводом и увенчанный шпилем с парусным кораблем (рис. 7.101).



Башне со шпилем, фиксирующей главную ось симметрии всего комплекса и являющейся центром, к которому сходятся три городских магистрали, А. Д. Захаров придал необычайно торжественный и парадный вид благодаря изысканности силуэта и монументальной скульптуре аллегорического содержания (рис. 7.102).

Двенадцатиколонные портики с фронтонами фиксируют оси симметрии боковых фасадов, завершенных по концам шестиколонными портиками с аттиками. Эта трехчастная композиция с меньшими интервалами между портиками дважды воспроизведена на концах главного фасада и связана с массивным объемом надвратной башни. Торцы параллельных корпусов, обращенные к Неве (рис. 7.103), решены в виде шестиколонных портиков, объединенных в слитную композицию глухим объемом с триумфальной аркой, перекинутой над каналом, некогда соединявшимся с Невой и проходившим между параллельными корпусами (засыпан в XIX в.). Искусно найденный художественный прием позволил связать воедино все фасады здания, обращенные к центру города, и создать исключительно парад-

ные и гармонически уравновешенные их композиции, лишенные монотонности, несмотря на протяженность.

Первый этаж по всему периметру здания трактован как цокольный — гладкий в портиках и рустованный в интервалах между ними. Редко расположенные окна противопоставлены широкой глади стен, и в этом чувствуется отзвук монументальной русской архитектуры раннего средневековья.

Чрезвычайно важно в оформлении фасадов Адмиралтейства их скульптурное убранство; оно не только органично взаимодействует с архитектурой, обогащая фасады, но и аллегорическими образами раскрывает назначение здания — центра управления морскими делами всей России. Средствами скульптуры воспеваются героизм русского народа, воспитываются патриотические чувства.

Особенно интересно скульптурное украшение надвратной башни, ворота которой фланкируют колоссальные аллегорические изваяния из пудостского камня — нимфы, поддерживающие небесную и земную сферы (скульптор Ф. Ф. Шедрин). Скульптурные группы расположены на цветном (желтом) фоне гладкой стены, что усиливает их эмоцио-

нальное воздействие. Архивольт въездной арки скомпонован из воинской арматуры, а в замке размещен символ императорской России — двуглавый орел (скульпторы Ф. Торичелли и Е. Медичи). Его осеняют победными знаменами гении Славы (скульптор И. И. Теребенев). Горельеф на аттике назван «Заведение флота в России» и представляет собой патетическую картину передачи богом морей Нептуном власти над морями России Петру I (скульптор И. И. Теребенев). На углах нижнего башенного массива высются каменные фигуры сидящих воинов — героев древности (скульптор Ф. Ф. Шедрин). Колоннада под шпилем завершается дважды повторенными статуями (ныне пустотелые из битой меди) — аллегориями четырех ветров, стихий и древних божеств, связанных с мореходством.

На фронтонах главного фасада четко выделяются горельефы с изображениями «Фемиды, увенчивающей труды художников» (справа) и «Фемиды, награждающей за военные и морские подвиги», а на фронтонах боковых фасадов представлены аллегории «Гении Славы, венчающие науки» (на восточном) и «Гении Славы, венчающие военные подвиги».

Кроме сохранившихся каменных изваяний башни, созданных в результате творческого содружества А. Д. Захарова и выдающихся ваятелей, на ныне свободных пьедесталах перед двенадцатиколонными портиками и невскими павильонами ранее были установлены каменные статуи; статуи увенчивали и фронтоны. Все эти изваяния были уничтожены по настоянию церковных властей (Синода) в середине XIX в.

Из главных помещений Адмиралтейства следует отметить необычайно парадный двусветный Вестибюль за правым портиком главного фасада и Библиотечный зал в восточном крыле. Вестибюль (рис. 7.104) примечателен тем, что А. Д. Захаров в его решении использовал монументальные средства внешней архитектуры (рустовка, замковые камни с масками). Библиотечный зал отличается изящной прорисовкой деталей и встроенных книжных шкафов.



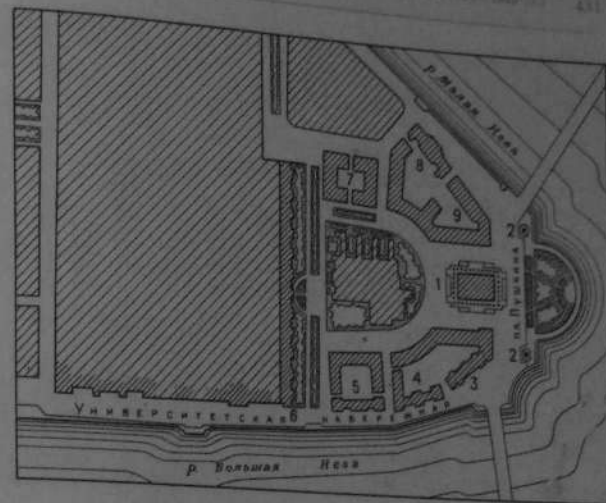
7.104
Главный вестибюль
(1810-е годы)

в Адмиралтействе.
Арх. А. Д. Захаров

Здание Адмиралтейства занимает важнейшее место в архитектуре русского классицизма и является ключевым элементом сложения репрезентативного центра Петербурга. Вместе с тем Адмиралтейство — одно из самых выдающихся произведений мировой архитектуры.

Кроме работы над Адмиралтейством, А. Д. Захаров в 1806—1808 гг. занимался проектированием и строительством *Провиантских складов* (не существуют) на левом берегу Невы напротив здания Горного института, строящегося одновременно. Складским корпусам он придал монументальный вид, включив выразительные акценты, подчеркивавшие входы в них. Несомненно, что, формируя фасады складов, обращенные к Неве, А. Д. Захаров учитывал их роль в сочетании с портиком Горного института: они органично формировали своеобразное пропилейное решение въезда в столицу с моря.

7.105
Генеральный план
Стрелки Васильевского
острова в Петербурге
(1800-е годы).
Арх. А. Д. Захаров
и Тома де Томон
1 — здание Биржи;
2 — Ростральные
колонны;
3 и 9 — пакгаузы;
4 — здание Кунстка-
меры; 5 — здание
Академии Наук;
6 — здание Двенадцати
коллегии; 7 — Гости-
ный двор;
8 — Таможня



Проект ансамбля *Галерного порта* в Петербурге, созданный А. Д. Захаровым в 1806—1809 гг., остался нереализованным.

Оригинальным культовым зданием, построенным А. Д. Захаровым в Кронштадте, являлся ныне не существующий *Андреевский собор* (1806—1817 гг.). Это здание с большим куполом и колокольней, увенчанной шпилем, было важным силуэтным акцентом о. Котлин, на котором раскинулись строения приморского города. По-видимому, этот же проект был использован им позднее при постройке *кафедрального собора* (1830—1835 гг.) в *Екатеринославе* — ныне Днепрпетровске.

Кроме того, по проекту А. Д. Захарова (1808 г.) в Херсонском порту был выстроен *Черноморский госпиталь* (уничтожен фашистскими захватчиками). В Гатчинском парке сохранился павильон «Птичник», построенный по раннему его проекту (1798—1801 гг.).

Исключительно важна роль А. Д. Захарова в создании ансамбля на восточной Стрелке Васильевского острова. Неудача, постигшая Д. Кваренги с постройкой там Биржи (недостроена, разобрана), привлечение к разработке нового ее проекта Тома де Томона послужили основанием для творческого вмешательства в эту значительную градо-

строительную проблему А. Д. Захарова как члена Совета Академии художеств, не раз рассматривавшего варианты проекта Т. Томона. Именно А. Д. Захаров после того, как Т. Томон получил задание на составление проекта Биржи в 1804 г., разработал композицию генерального плана (рис. 7.105) застройки восточной оконечности Васильевского острова. Т. Томон этот замысел А. Д. Захарова творчески реализовал, создав беспрецедентный архитектурный ансамбль.

Градостроительное значение Адмиралтейства и Биржи для формирования ансамбля центра Петербурга очень велико; оба произведения явились основополагающими сооружениями при дальнейшем развитии центра города.

Тома де Томон (1760—1813 гг.). По происхождению француз, уроженец Швейцарии. Учился в Париже, совершенствовался во Французской академии в Риме. В Петербурге работал с 1799 г. Здесь в 1800 г. ему было присвоено звание академика, а в 1810 г. — профессора архитектуры. Самым крупным его произведением в России был *биржевой ансамбль* на восточной Стрелке Васильевского острова. Решение о постройке Биржи было принято в 1804 г., а построена она была в 1805—1810 гг. Общий градостроительный замысел, как упоминалось, принадлежал А. Д. Заха-



7.106
Биржа на Стрелке Васильевского острова
(1805—1810 гг.)
в Петербурге.
Арх. Тома де Томон

рову, который не только разработал генеральный план ансамбля (1804 г.), но вместе с А. Н. Ворониным своими советами содействовал Т. Томону и при разработке окончательного проекта, и в ходе его осуществления, являясь членом Комитета по строительству Биржи.

Стрелка Васильевского острова разделяет Неву на два рукава: Большую и Малую Неву; здесь образовалось обширное водное пространство, обрамленное самыми замечательными и ответственными сооружениями Петербурга: Петропавловской крепостью с собором и дворцовой застройкой на противоположном берегу Невы (Зимний дворец, здания Эрмитажа). Строго симметричная композиция генерального плана биржевого ансамбля потребовала урегулирования береговой линии и постановки здания Биржи на оси Стрелки Васильевского острова; здание фланкируют выдвинутые вперед *Ростральные колонны* — маяки, соответствующие разветвлениям главного русла Невы.

Здание Биржи (Пушкинская пл., 4) представляет собой образ периптерального античного храма (10×14 колонн), поставленного на высокий гранитный стилобат с широкими лестницами по торцам и пандусами на боковых фасадах (рис. 7.106). Его оригинальной особенностью является то, что над до-

рической колоннадой поднимается объем операционного зала, что придает колоннаде двойное значение: она принадлежит как зданию, так и окружающему пространству. Впервые такая новаторская модификация античного храма была осуществлена итальянским архитектором Высокого Возрождения Д. Браманте, создавшим небольшой круглый храм «Темплетто» (1502—1503 гг.) в Риме. Он поднял круглую целлу над колоннадой, придав купольному сооружению силуэтный характер.

К аналогичному приему обратился и Т. Томон, создавший на основе композиции древнеримского храма новый величественный образ здания, олицетворяющего роль Петербурга как центра морской торговли. Функциональная сущность этого здания — «храма» морской торговли — отражена в каменных скульптурных композициях, венчающих торцевые колоннады: на главном фасаде — «Нептун с реками Невой и Волховом» (скульптор И. П. Прокофьев), а на западном — «Навигация с Меркурием и двумя реками» (скульптор Ф. Ф. Щедрин). Эти скульптурные группы удачно «вписаны» в абрис полукруглых окон на торцах поднимающегося над колоннадой функционального объема с обширным операционным залом, перекрытым кессонированным цилинд-

рическим сводом, и различными помещениями по периметру. Ныне в здании находится Центральный военно-морской музей.

У подножия Ростральных колонн с декоративными рострами расположены гигантские аллегорические изваяния, символизирующие четыре главные реки России — Волгу, Днепр, Неву и Волхов (скульптор не установлен, их исполнителем был знаменитый мастер-каменотес — вологодский крестьянин Самсон Суханов). Ростральные колонны в Петербурге возродили древнюю римскую традицию — отмечать морские победы возведением подобных сооружений.

В 1830-х годах по сторонам здания Биржи под наблюдением архитектора И. Ф. Лукини (1784—1858 гг.) построили симметричные здания *двух пакгаузов*: южного (Университетская набережная, 1; ныне Зоологический музей) и северного (набережная Макарова, 2; ныне учреждения АН СССР), а также *Таможню* (набережная Макарова, 4; ныне Институт русской литературы — Пушкинский дом); эти здания придали полную завершенность ансамблю, созданному архитекторами первой трети XIX в.

Все остальные произведения Т. Томона носили локальный характер; они не имели ярко выраженного градостроительного значения, но отличались высоким художественным уровнем прорисовки образа и деталей. Лишь одно произведение Т. Томона — *Колонна Славы*, установленная в центре Круглой площади в Полтаве (1805—1811 гг.) в память об исторической победе над шведами в 1709 г., имеет большое градостроительное значение, так как на ней фокусируют по радиусам улицы города. Ценным произведением Т. Томона, подтверждающим превосходное знание им античности и творческое к ней отношение, является парковый павильон в Павловске — *символический мавзолей Павла I* (1805—1809 гг.). Это — творческая модификация простильного четырехколонного античного храма доордерского ордера.

Интересны также как удачные образцы малых форм *три гранитных фонтана*,

выполненные по рисункам Т. Томона и установленные в 1809 г. на дороге из Петербурга в Пулково. Ныне два из них перенесены в Ленинград.

В 1814 г. столица торжественно встречала героические русские войска, освободившие Европу от тирании Бонапарта. Для этой встречи на западной границе Петербурга были возведены Триумфальные ворота и трибуны (арх. Д. Кваренги) для ликующих граждан. Начался новый этап в строительстве столицы. Петербургу надо было придать вид, достойный государства, одержавшего всемирно-историческую победу в борьбе с агрессором. В этих целях и был в 1816 г. учрежден Комитет для строений и гидравлических работ. Его функции четко изложены в указе от 3 мая 1816 г.:

«Взяв, с одной стороны, во внимание правильность, красоту и приличие каждого здания в применении к целому городу, а с другой — выгодное расположение, прочность и безопасность, как собственно всякому строению принадлежащую, так и соседственную, дабы все оное могло быть удобнее соображаемого во всех правилах лучшей архитектуры, и дабы столице сию возности по части строительной до той степени красоты и совершенства, которая бы по всем отношениям, соответствуя достоинству ее, соединяла с тем вместе общую и частную пользу, признал я нужным для сего, а равно и для гидравлических по городу производств, учредить особенный Комитет... и в оном быть членами архитекторам Росси, Модюи, Стасову и Михайлову».

Роль каждого из четырех главных архитекторов в Комитете была неодинаковой. Если К. И. Росси и В. П. Стасов активно влияли на застройку и архитектуру Петербурга, то А. А. Михайлов 2-й почти не создал произведений, которые определяли бы ансамбли города, еще меньшее значение имела деятельность А. Модюи. Начальник канцелярии Комитета Ф. Ф. Вигель — постоянный участник его заседаний — первым «по вкусу и таланту» называет

К. И. Росси, а затем В. П. Стасова, однако если учесть, что из-за колоссальной загрузки, связанной со строительством многих крупных сооружений, К. И. Росси периодически и надолго освобождался от участия в делах Комитета, то становится очевидной ведущая роль В. П. Стасова — наиболее авторитетного представителя архитектурной мысли, который неуклонно проводил свою художественную линию в застройке города, отличавшуюся широким реалистическим подходом.

Важную роль в решении инженерно-технических вопросов в Комитете играли инженеры А. А. Бетанкур, А. Д. Готман и П. П. Базен.

Стасов Василий Петрович (1769—1848 гг.). Родился в Москве, учился в Московском университете. После смерти отца стал работать помощником архитектора в Московской управе благочиния. Совершенствовался в области архитектуры во Франции и Италии. Избран членом и профессором Академии св. Луки в Риме и в 1811 г. — академиком Петербургской Академии художеств.

Архитектурная деятельность В. П. Стасова началась в годы господства строгого классицизма в конце XVIII в., когда зодчий воспринимал опыт московской архитектурной школы, оказавшей решающее влияние на его творчество. Последующее знакомство с петербургскими произведениями той же поры, а затем с классицизмом Франции, и особенно с подлинными античными сооружениями, послужило основой для его новаторской творческой практики.

Широкая архитектурная и градостроительная деятельность В. П. Стасова развернулась с 1811 г., когда были узаконены как образцовые 125 его проектов фасадов частных строений для застройки всех провинциальных городов России. В столице он активно участвовал в архитектурных конкурсах (Исаакиевский собор, театр на Дворцовой площади, здание Сената и Синода и др.), а также в формировании городских ансамблей.

В 1817—1819 гг. на Марсовом поле (д. 1) он создал огромное величественное здание Павловских казарм (ныне

здесь находится управление «Ленэнерго»). В его архитектуре и скульптурном убранстве (рис. 7.107) В. П. Стасов ярко отобразил героизм суровых дней победоносной Отечественной войны 1812 г. и патетику послевоенных лет.

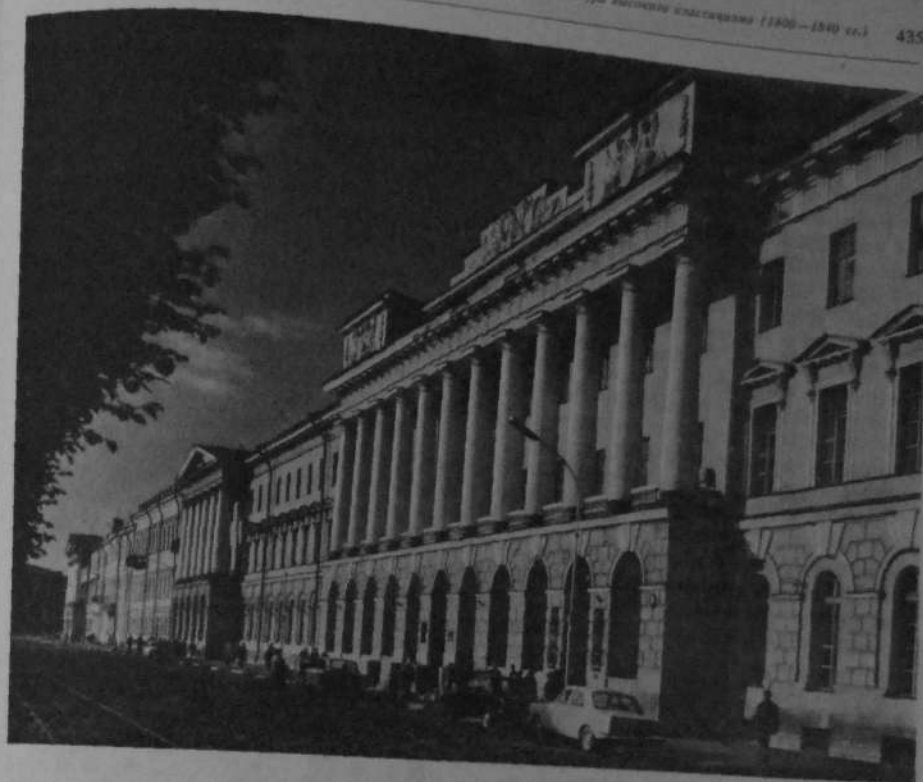
Двенадцатиколонный дорический портик главного фасада Павловских казарм как бы предопределил создание обращенной к Марсову полю торжественной двенадцатиколонной лоджии коринфского ордера фасада Михайловского дворца (Инженерная ул., 4/2), выстроенного несколько позже (1819—1825 гг.) К. И. Росси.

Монументальная застройка западной стороны Марсова поля, начатая В. П. Стасовым, вскоре была завершена зданием с колоннами (набережная Мойки, 1), выстроенным архитектором Д. Адамини, которое органично сочетается с Павловскими казармами.

Одновременно со строительством казарм на Марсовом поле В. П. Стасов полностью перестроил расположенные поблизости, на Мойке и Конюшенной площади (д. 1), корпуса придворных конюшен (1817—1823 гг.). Главный их фасад с кубическим объемом церкви посередине (рис. 7.108) и дорическая дугообразная колоннада на повороте к Мойке придали важному градостроительному центру Петербурга общественно-представительный весьма эффектный характер.

Установка (1837 г.) по инициативе и по проекту В. П. Стасова памятников выдающимся русским полководцам М. И. Кутузову и Барклаю де Толли перед Казанским собором завершила формирование предсоборной площади на Невском проспекте.

Ряд жилых домов, возведенных в Петербурге по проектам зодчего, способствовал облагораживанию городской застройки. Некоторые из ранних крупных жилых домов доходного типа, выстроенных В. П. Стасовым (как, например, дом Котомина на Невском пр., 18), несли в себе черты, которые стали свойственны архитектуре приближающейся капиталистической формации. В частности, в застройке Петербурга они утверждали большую соразмерность.



7.107
Павловские казармы
(1817—1819 гг.)
в Петербурге.
Арх. В. П. Стасов

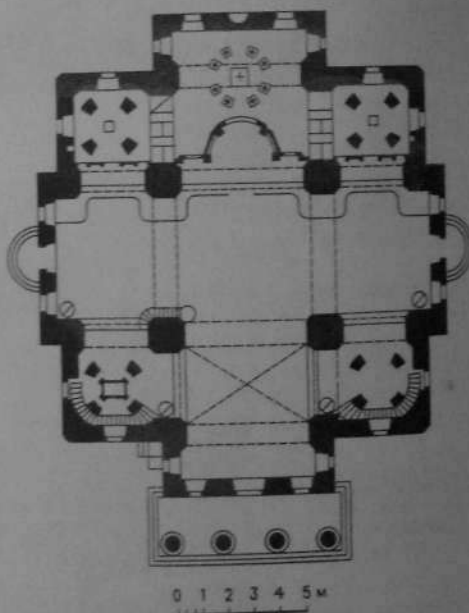
7.108
Центральный корпус
придворных конюшен
(1817—1823 гг.)
в Петербурге.
Арх. В. П. Стасов

В 1827—1834 гг. В. П. Стасов воспроизвел на новом месте из долговременных материалов (кирпич, облицовка медными листами) *Нарвские триумфальные ворота*, воздвигнутые в 1814 г. Д. Кваренги. Весьма поучительно его уважительное и бережное отношение к произведению своего предшественника. Он писал по поводу ворот Д. Кваренги: «Я не думаю, чтобы кто-либо взялся поправить по части зодчества столь счастливый вымысел знаменитейшего из современных нам архитекторов».

В. П. Стасов воссоздавал Триумфальные ворота в содружестве с известными в то время скульпторами П. К. Клодтом, В. И. Демут-Малиновским и другими.

Вскоре В. П. Стасов возвел еще одни оригинальные Триумфальные ворота с кордегардиями у заставы по дороге в Москву. Ворота и кордегардии формировали въездную площадь в столицу. *Московские ворота* (1834—1838 гг.) явились примером технического новаторства. Так, дорическая двухрядная колоннада (12 колонн высотой 15 м) была изготовлена на петербургском Александровском чугунолитейном заводе целиком из чугуна и листовой меди (скульптура). На месте установки ворота лишь собирались из отдельных частей (барабаны колонн, доски архитрава и т. д.). В 1930-х годах они были безосновательно разобраны и затем воссозданы (без кордегардий) в 1958—1960 гг. Московские ворота — единственный по тому времени случай сборного строительства и использования столь большого количества металла.

В 1830-х годах, завершая недостроенный Ф. Б. Растрелли собор Смольного монастыря, В. П. Стасов создал импозантную *предсоборную площадь* и *парадный въезд с парными флигелями* и монументальной чугунной узорчатой оградой. Чтобы подчеркнуть великолепную декоративную архитектуру собора, флигеля и ограду он решил в классицистическом характере. Фасадам флигелей в 1860-х годах архитектор П. И. Таманский придал псевдобарочный характер.



7.109
Преображенский
собор (1827—1829 гг.)
в Петербурге.
Арх. В. П. Стасов

7.110
План Преображенского
собора в Петербурге.
Арх. В. П. Стасов

Как выдающиеся памятники архитектуры охраняются государством созданные В. П. Стасовым в Петербурге два пятиглавых собора, формировавшие силуэт окружающей застройки и примыкающие к ним площади.

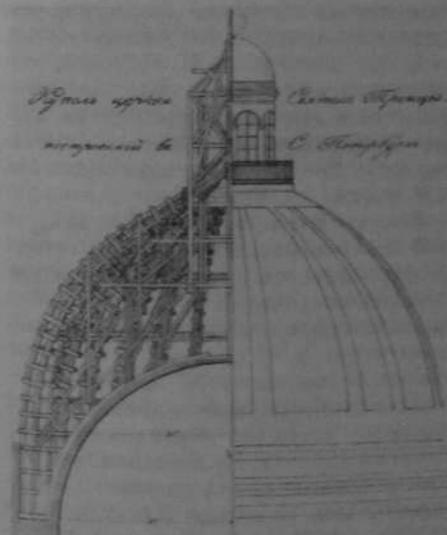
Великолепен *Преображенский собор* (1827—1829 гг.) на площади Радищева — белоснежный, с компактным пятиглавием и лаконичным образом, он ассоциируется с храмами средневекового Новгорода (рис. 7.109 и 7.110).

Троицкий (Измайловский) собор (1827—1835 гг.) отличается необычным размещением малых глав — на основных осях (рис. 7.111 и 7.112), что объясняется влиянием украинского приема, воплощенного ранее в деревянном храме, находившемся на том же месте (Измайловский пр.). Благодаря точно найденной масштабной соразмерности Троицкий собор, высотой 75 м, не уступает визуальной грандиозности Исаакиевского собора, имеющего высоту 101,5 м. В Троицком соборе весьма интересна деревянная конструкция большого купола.

Огромна роль В. П. Стасова в возобновлении Зимнего дворца после пожара 1837 г. (рис. 7.113).

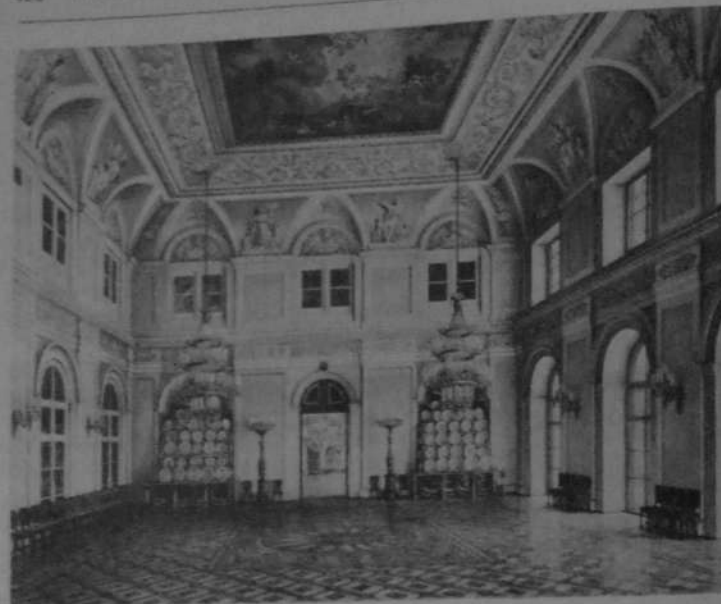
В Царском Селе (ныне г. Пушкин) В. П. Стасов создал ряд парковых сооружений и дворцовых интерьеров. Из них наиболее интересны чугунные *ворота «Любезным моим сослуживцам»* (1817 г.), отлитые в Петрозаводске, и *каменные ворота* (1817 г.) у «Холодных бань». Занимаясь интерьерами, он разработал проекты мебельных гарнитуров, изготовленных в мастерских известных мебельщиков Г. Гамбса, А. Тура и др.

В застройке Царского Села сохранился ряд жилых домов, архитектура которых близка к «образцовым фасадам» В. П. Стасова. Он выполнял проекты, предназначавшиеся не только для Петербурга и пригородов, но и для провинциальных городов. В Вильне (Вильнюс) по его проекту выстроен интереснейший ансамбль *губернаторского дворца* (1820—1832 гг.), где ныне находятся творческие организации (рис. 7.114). В Саратове им сооружен оригинальный по



7.111
Троицкий (Измайловский)
собор (1827—
1835 гг.) в Петербурге.
Арх. В. П. Стасов

7.112
Деревянная структура
купола (1834 г.)
Троицкого (Измайловского)
собора
в Петербурге.
Инж. П. П. Базен



7.113
Малый аванзал в Зимнем дворце в Петербурге, возобновленный в 1838 г.
Арх. В. П. Стасов (аварель К. А. Ухтомского, 1860 г.)

7.114
Губернаторский дворец (1820—1832 гг.) в Вильне (Вильнюсе).
Арх. В. П. Стасов

композиции кубической формы однокупольный собор Александра Невского в честь Саратовского ополчения 1812 г. (не существует); в Костроме — Табачные торговые ряды (1819—1820-е годы), где ныне находится Дом книги, и др.

В. П. Стасов уделял много внимания строительству воинских сооружений, в частности военных городков близ Новгорода. Лучшими образцами созданных им утилитарных воинских зданий являются Измайловские провиантские склады («магазинны») в Петербурге на Обводном канале, 173 (1820—1822 гг.) и особенно Провиантские (Интендантские) склады в Москве на Крымской площади, 2 (1829—1831 гг.).

Творчество В. П. Стасова отличается простотой, величавостью и пластичностью форм и архитектурных образов. Он был реалистичен в своих проектах и вместе с тем новатором в технике, художественных приемах и средствах. Выразительность и ясность лучших его творений, принципиальность и последовательность его творчества оказывали огромное влияние на многих архитекторов — его современников. В одном случае это влияние было непосредственным,

и В. П. Стасов выступал как наставник-учитель, в другом его впечатляющие произведения служили маяками, направлявшими творчество многих зодчих.

В. П. Стасов, как и К. И. Росси, развил и претворял в жизнь основные принципы стиля высокого классицизма. Новые особенности классицизма XIX в. еще ярче проявились в произведениях К. И. Росси.

Росси Карл Иванович (1775—1849 гг.). Родился в России. Как зодчий он формировался в духе архитектуры классицизма конца XVIII в. Учился на различных постройках под руководством архитектора В. Ф. Бренна. В предвоенные годы работал в Москве, где преподавал в Кремлевской архитектурной школе и выстроил деревянный театр (сгорел в 1812 г.), Екатерининскую церковь в Кремле (не существует) и воссоздал шатер Никольской башни Кремля. Затем в Твери (г. Калинин) и Тверской губернии К. И. Росси приобрел большой опыт проектирования и строительства общественных и частных строений. С 1814 г. он работает в Петербурге.

В 1818—1822 гг. К. И. Росси создал на Елагином острове замечательный



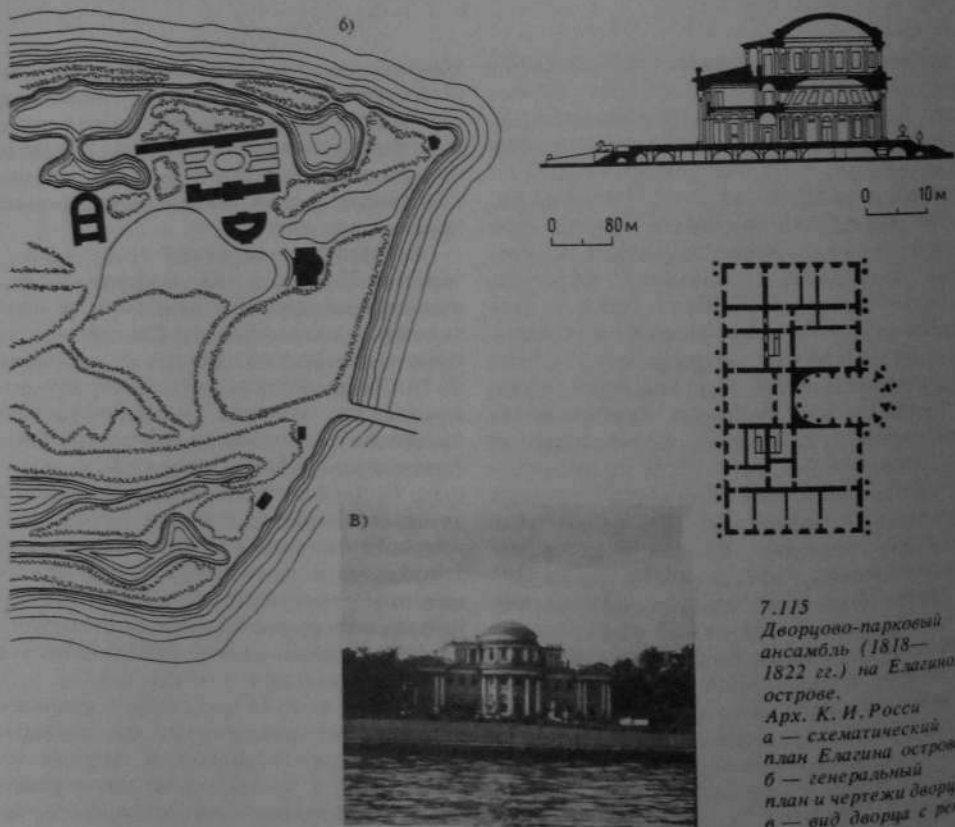
дворцово-парковый ансамбль, живописные черты которого сохранились до наших дней (рис. 7.115). Он коренным образом перестроил обветшавший дворец Елагина (арх. Д. Кваренги), выстроил здания служб и парковые павильоны. Этот усадебный ансамбль должен был стать самым замечательным среди многих пригородных поместий вельмож, находившихся на берегах Невы и островах ее дельты. Именно поэтому и дворцу, и служебным постройкам К. И. Росси придан необычайно парадный вид, используя оригинальные композиционные приемы, колоннады и декоративную скульптуру.

К садовым работам зодчий привлек известного садовника Джозефа Буша (сына), который произвел посадки, рассчитанные на живописную группировку деревьев вокруг многочисленных прудов и проток. Перед дворцом раскинулась большая поляна — Масляный луг, в окружение которого и ныне органично вписываются изысканно красивые фасады служебных корпусов (кухни, конюшни, оранжереи) и импозантного дворца с портиками коринфского ордера, стоящего на высокой каменной

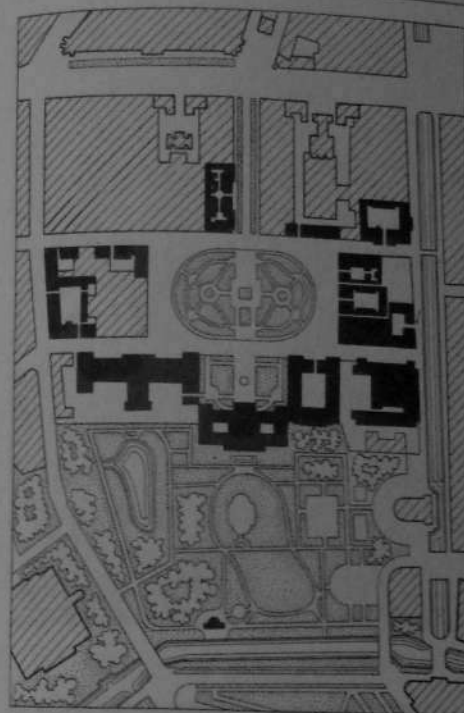
террасе с парадными лестницами и скульптурным убранством. Наиболее оригинален Кухонный корпус с замкнутым функциональным двором, глухими фасадами со статуями в нишах и шестиколонными выразительными портиками дорического ордера.

Из парковых строений особенно интересен Павильон на пристани — неотъемлемый элемент панорамы речной акватории. Ансамбль на Елагином острове — это редкий пример среди работ К. И. Росси, композиция которого основана на живописно-асимметричном принципе. В результате вражеской бомбардировки в 1941 г. дворец был разрушен. Однако благодаря сохранившимся авторским чертежам дворца он был полностью воссоздан в 1952—1960 гг. под руководством архитектора М. М. Плотнова. Реставраторы возродили все парадные интерьеры. Сооружения ансамбля в настоящее время используются в общественно-культурных целях.

В 1816 г. К. И. Росси был назначен одним из четырех главных архитекторов Комитета для строений и гидравлических работ и до 1832 г. активно участвовал в формировании основных архи-



7.115
Дворцово-парковый ансамбль (1818—1822 гг.) на Елагинском острове.
Арх. К. И. Росси
а — схематический план Елагина острова;
б — генеральный план и чертежи дворца;
в — вид дворца с реки



7.116
Генеральный план ансамбля Михайловского дворца (1819—1825 гг.) в Петербурге.
Арх. К. И. Росси

тектурных ансамблей центра Петербурга, осуществив по своим проектам ансамбль Михайловского дворца и площади (ныне пл. Искусств), ансамбль, связанный с постройкой Александринского театра (ныне имени А. С. Пушкина) и прорезкой новой улицы; по его проектам были завершены ансамбли двух центральных площадей столицы — Дворцовой и Сенатской (ныне пл. Декабристов).

Крупным градостроительным мероприятием К. И. Росси была реконструкция части города, примыкающей к Михайловскому (Инженерному) замку, осуществленная в связи с постройкой дворца (рис. 7.116) для брата Александра I — Михаила Павловича. Новое дворцовое сооружение должно было сделать еще

более представительным центр столицы. После тщательного выбора места для дворца в 1819 г. началось его строительство на незастроенном участке Третьего Летнего сада между р. Мойкой и Невским проспектом.

Огромный (100 × 40 м) парадный корпус дворца (рис. 7.117) представляет собой торжественное здание с высоким цокольным этажом и коринфскими колоннадами, формирующими восьмиколонный фронтонный портик с полуколоннами на главном фасаде и грандиозную лоджию на фасаде, обращенном к Марсову полю. Лоджия эта соответствует портику Павловских казарм (арх. В. П. Стасов).

Дворцовый корпус с парадным двором фланкирован низкими служебными флигелями с внутренними дворами. Парадный двор отделен от улицы и спланированной зодчим прямоугольной городской площади со сквером величественной чугунной оградой, выполненной по его рисункам. Со стороны Невского проспекта по оси дворца была проложена короткая улица.

Застройка площади, названной по наименованию дворца Михайловской (ныне пл. Искусств), и одноименной улицы (ныне ул. Бродского) была задумана К. И. Росси в едином стиле простых архитектурных форм. Архитектура и улицы, и площади должна была подчеркивать величественность и художественное превосходство дворца, богато украшенного барельефами в уровне капителей. Застройка площади велась другими архитекторами в соответствии с заданными К. И. Росси проектами фасадов (позднее частично искажена).

Во дворце были созданы блестящие в архитектурно-художественном отношении репрезентативные интерьеры. Из них лучше других сохранились высокий Вестибюль с парадной лестницей и Белокоронный зал. Величественный Вестибюль с расходящимися широкими маршами торжественной лестницы обрамлен колоннадой на втором этаже и украшен монументальной скульптурой и живописью. Решение этого Вестибюля, несомненно, навеяно парадным Вестибюлем Адмиралтейства. К. И. Росси, как



и А. Д. Захаров, в интерьерах вестибюлей использовал приемы и формы внешней архитектуры, рассматривая эти помещения как промежуточные звенья между внешней и внутренней средами. Парадные помещения дворца были насыщены богатым убранством и обставлены мебелью, изготовленной по рисункам зодчего.

В пейзажном саду, раскинувшемся у дворца со стороны р. Мойки, К. И. Росси расположил на ее берегу нарядный павильон-пристань (1825 г.).

В здании Михайловского дворца ныне находится сокровищница русского искусства — Русский музей. Правый его флигель был перестроен в начале XX в. (арх. В. Ф. Свиньин) для Музея этнографии. Его претенциозный главный фасад на Инженерной улице, выполненный в подражательном классицизме, выпадает из общего характера дворцового ансамбля. Постройка в 1880-х годах громоздкого здания Европейской гостиницы (арх. Л. Ф. Фонтана) на левой стороне единой по стилю Михайловской улицы разрушила ее архитектурную целостность.

В 1828 г. началось создание беспримерного по масштабам и красоте ансамбля, ориентированного на Невский проспект. С этой целью К. И. Росси коренным образом реконструировал прилегающую часть города. В глубине Театральной площади (ныне пл. Островского), раскрытой на проспект, он расположил величественное здание *Александринского театра*, за которым по оси театра и площади проложил улицу (ныне — Зодчего Росси) с тождественными по архитектуре административными зданиями с торговыми галереями на первом этаже (рис. 7.118). Эта улица завершается многоугольной площадью (ныне пл. Ломоносова), раскрытой к Чернышевскому мосту (им. Ломоносова) на р. Фонтанке. Площадь является узлом пересечения нескольких транспортных направлений, из которых весьма важное — через Фонтанку, обеспечивавшее связь центра города со складывавшимся в ту пору районом по обеим сторонам Загородного проспекта.

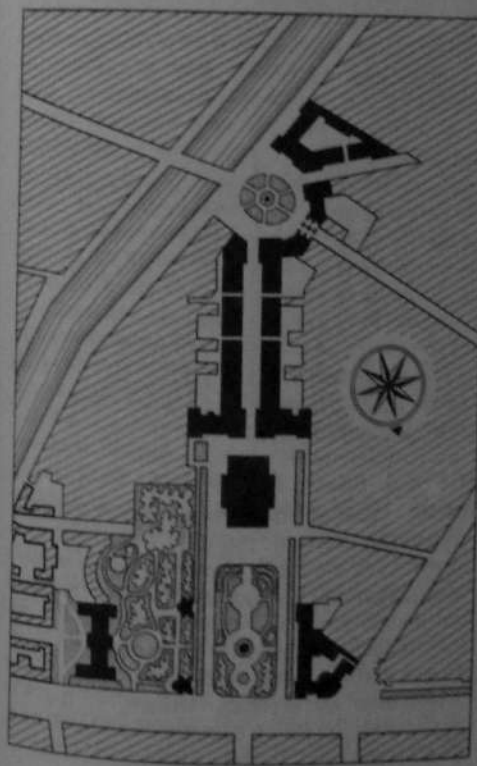
Главная ось *театрального ансамбля* (рис. 7.119), пересекая Невский проспект, совпадает с осью Малой Са-



7.117
Главный портик Михайловского дворца в Петербурге.
Арх. К. И. Росси

7.118
Театральная улица (Зодчего Росси) в Петербурге (1830-е годы).
Арх. К. И. Росси

7.119
Генеральный план театрального ансамбля в Петербурге.
Арх. К. И. Росси



довой улицы и замыкается декоративным фасадом, формирующим фронт симметричной застройки большей стороны треугольной Манежной площади, созданной перед российским торцевым фасадом Михайловского манежа (ныне Зимний стадион).

Формирование Театральной площади началось с постройки павильона (1816—1818 гг.) в ограде сада Аничкова дворца (ныне Дворца пионеров). Позднее строился новый корпус Публичной библиотеки (ныне имени М. Е. Салтыкова-Щедрина), тактично пристроенный к старому зданию (арх. Е. Т. Соколов) и развернутый главным фасадом с колоннами и статуями в интерколумниях в сторону площади (рис. 7.120). Оси павильонов совпадают с осями ризалитов библиотечного корпуса, фиксируя второстепенную поперечную ось площади. Ансамбль создавался в течение короткого срока (1828—1832 гг.).

Центральное здание ансамбля — Александринский театр драмы имени А. С. Пушкина) театр обращен в сторону площади глубокой многоколонной лод-



7.120
Здание Публичной библиотеки
(1828—1834 гг.)
в Петербурге.
Арх. К. И. Росси

7.121
Александринский театр
(1828—1832 гг.)
в Петербурге.
Арх. К. И. Росси

жией (рис. 7.121), пространство которой как бы является частью нынешней площади Островского. В то же время боковые фасады подчеркнуты восьмиколонными портиками, сквозные галереи которых позволяют обогнуть здание и выйти на Театральную (ныне ул. Зодчего Росси) улицу, перспективу которой замыкает на всю ширину задний почти плоский, но богато декорированный

фасад театра. Основное декоративное убранство здания театра — выразительный скульптурный фриз с античными театральными масками и гирляндами лавровых ветвей в уровне коринфских капителей, статуи муз в нишах на торцевых фасадах и великолепная квадрига Аполлона на аттике главного фасада (скульпторы В. И. Демут-Малиновский, С. С. Пименов, А. Трискорни, И. Леппе).

Александринский театр был построен по самой совершенной для своего времени многоярусной системе лож, с амфитеатром и просторным партером (вместимость — свыше тысячи человек). Отделка зрительного зала с резным орнаментом (присценные и «царская» ложи), позолотой, росписью, цветной обивкой дополнялась замечательным перспективным живописным плафоном (худ. А. К. Виги), позднее замененным.

К. И. Росси в содружестве с инженером М. Е. Кларком впервые в истории строительной техники создали оригинальные системы металлических конструкций. Кровля покоится на 27 железных с чугунными деталями арочных фермах пролетом 29,8 м. Внутренние продольные стены служат опорами для 18 нижних дугообразных ферм, несущих чердачное перекрытие и подвесной плафон над зрительным залом. Ярусы лож поддерживают чугунные кронштейны. Перекрытие над сценой представляет собой систему треугольных ферм пролетом 10,76 м, опирающихся на чугунные консоли и подкосы. К. И. Росси, вопреки косным официальным кругам, был совершенно уверен в прочности предложенной им металлической конструкции, а потому в одном из рапортов писал: «... в случае, когда бы... от устройства металлических крыш произошло какое-либо несчастие, то в пример для других пусть тот же час меня повесят на одной из стропил театра».

Здание Александринского театра, созданное К. И. Росси, является одним из лучших по красоте интерьеров и величественности внешнего облика. 31 августа 1832 г. постановкой «Пожарский» открылся новый столичный театр.

Другой важнейшей в описываемом ансамбле частью является новое здание Публичной библиотеки. Его фасад украшает большая по протяженности, но неглубокая лоджия с колоннами ионического ордера, поставленными почти вплотную к стене. Статуи между колоннами как бы застыли в величаво-спокойных позах. Как и на здании театра, скульптура была выбрана соответственно назначению здания — одного из

крупнейших хранилищ печатных произведений. Аттик увенчан фигурой Афины — богини мудрости, а статуи между колоннами изображают античных мудрецов и писателей: Демосфена, Евклида, Гомера и др. Они исполнены скульпторами, постоянно работавшими с К. И. Росси. В композиции фасадов находящихся на противоположной стороне площади павильонов у сада Аничкова дворца тоже включены статуи — торжественные образы русских воинов (скульптор С. С. Пименов).

Одинаковые фасады административных зданий по сторонам Театральной улицы (Зодчего Росси) отличаются широким ритмом сдвоенных трехчетвертных колонн на аркадах предполагавшихся здесь торговых рядов. В связи с отказом от их устройства аркады были заложены, что, однако, не нарушило ритма и членений фасадов. Подчеркнутая ритмичность параллельных зданий усиливает эффект восприятия перспективы этой улицы (длиной всего 220 м), замкнутой с одной стороны торцевым фасадом театра. Благодаря уравновешенным пропорциям сечения улицы (ширина ее 22 м, высота зданий немного более 20 м) создается впечатление, что это протяженный зал под открытым небом.

Весьма плодотворное творческое участие К. И. Росси в преобразовании центра столицы способствовало завершению ансамблей двух обширных площадей у здания Адмиралтейства, стилистический характер которого во многом повлиял на градостроительные решения зодчего.

Указом от 16 марта 1819 г. К. И. Росси было предписано приступить к перестройке и приспособлению для нужд Главного штаба зданий, находящихся напротив Зимнего дворца (арх. Ю. М. Фельтен). Осуществляя эти задачи, он задумал и создал грандиозную композицию из двух огромных зданий, предназначенных для Главного штаба и министерства. К. И. Росси объединил оба расположенных по дуге здания величественной триумфальной аркой, которая не только торжественно оформила въезд на площадь с Большой Морской (ныне Герцена) улицы, идущей от Нев-



7.122
Дворцовая площадь в
Петербурге (рисунок
О. Монферрана, сере-
дина XIX в.)

7.123
Главный штаб на
Дворцовой площади
(1819—1829 гг.)
в Петербурге.
Арх. К. И. Росси
(рисунок О. Монфе-
рана, середина XIX в.)



ского проспекта, но и замкнула дугообразный контур площади, ориентированной на Зимний дворец.

Сложность новой застройки состояла в архитектурной увязке новых зданий с уже существующими, имевшими важное значение в градостроительной ситуации прилегающего района и выдающимися по архитектуре (рис. 7.122). Особая трудность заключалась еще и в том, что два главных здания площади — Зимний дворец и Адмиралтейство — по архитектуре относились к совершенно разным стилям.

К. И. Росси сознавал, что при формировании архитектурного ансамбля вовсе не обязательна, хотя и вероятна стилистическая однородность всех построек. Ряд закономерностей обуславливает ансамблевую целостность застройки: единство масштабности, модульности и ритма, общность горизонтальных членений, композиционная увязка строений и возможное стилевое единство.

Убежденный сторонник высокого классицизма, нашедшего блестящее вы-

ражение в здании Адмиралтейства, К. И. Росси принял в качестве стилистического образца это бессмертное творение А. Д. Захарова. Облик новых зданий на площади, соединенных триумфальной аркой, был им задуман в формах высокого классицизма.

Выделение первого этажа, одинаковая высота зданий и равные расстояния между колоннами, пилястрами или осями окон — все это привело в гармонию разностилевую архитектуру зданий, а потому второстепенными стали казаться частные особенности декоративного оформления, используемого в стилях барокко и классицизма.

Мысль о триумфальной арке, соединяющей два здания, была чрезвычайно удачной и явилась достойным творческим откликом на недавнюю историческую победу русского народа в Отечественной войне 1812 г. Протяженные здания Главного штаба (рис. 7.123) и двух министерств (финансов и иностранных дел), формирующие дугообразную застройку площади, соединены

системой арок, из которых две под углом друг к другу как бы переброшены над Большой Морской (Герцена) улицей, замыкая ее перспективу со стороны Невского проспекта и оформляя ее поворот на главную композиционную ось площади. Третья арка, увенчанная колесницей Славы, образует триумфальный выход на площадь. Такое решение приобрело главенствующее значение в ансамбле Дворцовой площади.

В содружестве с известными скульпторами С. С. Пименовым и В. И. Демут-Малиновским К. И. Росси создал уникальное по величественности и красоте архитектурное произведение, украшенное многочисленными барельефами и статуями. Тонкие по прорисовке скульптурные композиции из арматур, летящие фигуры Слав, наконец, колесница Славы с упряжкой из шести лошадей относятся к лучшим образцам русской монументальной скульптуры, выступающей в единстве с архитектурой (рис. 7.124).

Коринфские колонны на высоком цоколе — по две с каждой стороны смело очерченной арки — придают композиции центральной части здания четкость и стройность. Тречетвертные колонны по сторонам образуют переход от рельефно-выразительного центра к спокойным и строгим дугообразным фасадам.

Идейно-мемориальное значение ансамбля Дворцовой площади усилилось после того, как в 1829—1834 гг. в композиционном центре площади была воздвигнута Александровская триумфальная колонна (арх. О. Монферран) (рис. 7.125) в честь исторической победы русского народа в Отечественной войне 1812 г. Для завершения этого грандиозного ансамбля в 1837—1843 гг., замыкая площадь со стороны Мойки, было построено здание штаба гвардейского корпуса (арх. А. П. Брюллов), а на углу Невского проспекта в 1845—1846 гг. — корпус Вольного экономического общества (арх. И. Д. Черник), вошедшее в общую композицию здания Главного штаба.

На втором этаже здания б. Министерства иностранных дел (левое крыло



7.124
Арка Главного штаба.
Вид на Дворцовую
площадь

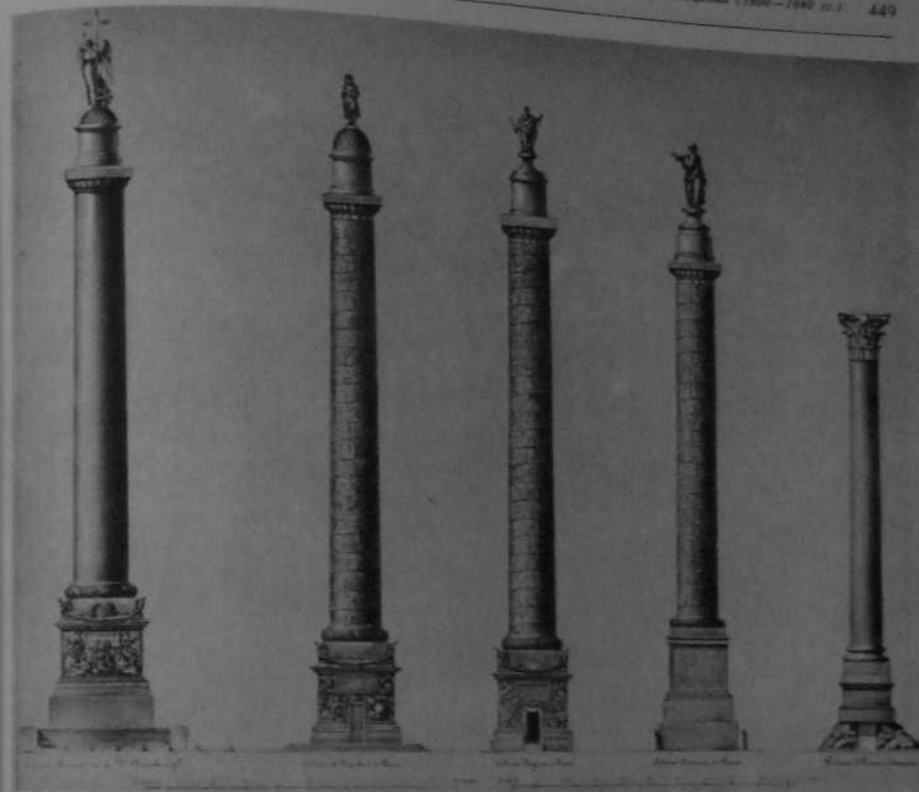
7.125
Сопоставительный ряд

триумфальных колонн
в Риме, Париже и Пе-
тербурге (первая слева)
(1829—1834 гг.)
Арх. О. Монферран
(составил
О. Монферран)

застройки) сохранилась анфилада комнат с художественной отделкой, выполненной по рисункам К. И. Росси.

В наши дни Дворцовая площадь приобрела важнейшее идейно-политическое значение, стала символом трех революций, связанных с именем великого Ленина.

Создание другого, не менее важного в градостроительной структуре Петербурга ансамбля Сенатской площади (ныне пл. Декабристов) началось с конкурса на разработку проекта зданий Сената и Синода на месте прежней, обветшавшей застройки. Задача этого конкурса была точно сформулирована в указе 1828 г.: «зданию Сената дать характер, соответствующий огромности площади, на которой оно находится».



Из всех проектов, представленных наиболее выдающимися петербургскими архитекторами, лучшим был признан проект К. И. Росси. Однако он был вынужден из-за недостатка времени и болезни отказаться от непосредственного руководства строительством, вследствие чего главным его архитектором назначили А. Е. Штауберта. Постоянное и бесцеремонное вмешательство в детали постройки и архитектуры Николая I пагубно сказалось на фасадах здания, особенно его центральной части — торжественной арки, переброшенной над Галерной (ныне Красной) улицей, которая перегружена аллегорической скульптурой, что явилось симптомом начала упадка классицизма.

Спроектированные в формах, напоминающих Адмиралтейство, здания Сената и Синода (рис. 7.126) гораздо более пышны и торжественны, чем за-

падный фасад Адмиралтейства. Однако главные акценты на их протяженных фасадах удачно сочетаются с тремя ризалитами противостоящего адмиралтейского фасада. К. И. Росси возвел великолепную колоннаду на повороте главного фасада здания Синода к набережной Невы.

Сооружение зданий Сената и Синода длилось пять лет (1829—1834 гг.). В создании их скульптурного убранства участвовали постоянно сотрудничавшие с К. И. Росси выдающиеся скульпторы: В. И. Демут-Малиновский, С. С. и Н. С. Пименовы, П. В. Свинцов, П. П. Соколов, И. Леппе, Н. А. Устинов и Т. А. Токарев. Благодаря постройке этих правительственных зданий Сенатская площадь и замечательный памятник Петру I («Медный всадник») оказались в обрамлении торжественно-величавых фасадов в стиле высокого классицизма.



ма, творений великих архитекторов А. Д. Захарова и К. И. Росси.

Композиция Сенатской площади формировалась соответственно ориентации памятника Петру I; она, как и монумент, ориентирована на Неву. Это особенно подчеркивает поворот фасада здания Синода к ее набережной. Он и невиский павильон Адмиралтейства составляют своеобразные кулисы, фланкирующие обширное пространство площади, в наши дни замкнутое массивом сада, из-за которого торжественно поднимается грандиозный силуэт Исаакиевского собора с золоченым куполом. Эта панорама является одним из самых впечатляющих видов Петербурга, свидетельствующим о взлете русского зодчества в первой половине XIX в.

Все выдающиеся зодчие периода высокого классицизма отличались творческим многообразием; они выступали

7.126
Здания Сената и Синода (1829—1834 гг.)

в Петербурге.
Арх. К. И. Росси

как авторы значительных произведений в сотрудничестве с мастерами монументального искусства; в их совместных творениях находили воплощение господствовавшие тогда общественные идеи, прежде всего патриотизма и гордости за свой народ. Вместе с тем зодчие формировали градостроительную ткань городов как систему архитектурных ансамблей. Все они являлись также блестящими мастерами парадных интерьеров.

Новые технические достижения строительного дела в начале XIX в. способствовали использованию в архитектуре чугуна и ковкого железа в качестве не только декоративных, но и конструктивных материалов. Все шире становилось сотрудничество зодчих и инженеров.

Помимо крупнейших петербургских архитекторов, в рассматриваемый период в столице и на периферии работали многие архитекторы — воспитанники Академии художеств; из них наиболее существенный вклад в архитектуру первой трети XIX в. внесли В. И. Беретти (1781—1842 гг.), А. А. Михайлов 2-й (1773—1849 гг.), А. И. Мельников (1784—1854 гг.), П. С. Плавов (1794—1864 гг.), Л. И. Шарлемань (1788—1845 гг.), А. Е. Штауберт (1781—1843 гг.), С. Л. Шустов (1789—1870 гг.) и др. К лучшим произведениям этих архитекторов в Петербурге относятся: *Летний театр* (1827 г., С. Л. Шустов) на Каменном острове; *Обуховская больница* (1836—1839 гг., П. С. Плавов) на Загородном проспекте, 47; *Рисовальный корпус Академии художеств* (1819—1821 гг.) и *церковь св. Екатерины* (1811—1823 гг.; А. А. Михайлов 2-й) на Съездовской линии, 27—29; *Никольская единоверческая церковь* (1820—1827 гг.; А. И. Мельников) на улице Марата, 24а (ныне Музей Арктики и Антарктики) и пр.

В XIX в. заметно повысилось значение Академии художеств, выпускники которой все больше проектировали и строили в Петербурге и провинциальных городах. Если в связи с военной ситуацией начала XIX в. архитектура в провинции испытала некоторый спад, то после разгрома врага начался всевозрастающий подъем, вызванный необходимостью восстановления разрушенных врагом городов и усадеб, а также дальнейшего их развития.

Во всех городах велась массовая обывательская застройка по образцовым проектам фасадов в соответствии с планами городов, разработанными еще в Комиссии о каменном строении в конце XVIII в. или под руководством архитектора В. И. Гесте. Всюду возводились казенные здания для губернских и уездных административных органов по образцовым проектам (1803 г.) А. Д. Захарова.

Одним из лучших примеров формирования губернского административного центра является *Круглая* (диаметром около 75 м) *площадь в Полтаве*, сво-

бодно застроенная по периметру однохарактерными зданиями, фланкирующими радиально расходящиеся восемь улиц-дорог, ориентированных в направлениях Москвы, Киева, Харькова и других крупных городов. В 1805 г. в центре этой площади была произведена закладка триумфального монумента (по проекту Тома де Томона) в память о Полтавской битве 1709 г. Колонна Славы имеет вид триумфальной колонны из чугуна, увенчанной фигурой орла, с лавровым венком в клюве и молниями в когтях (скульптор Ф. Ф. Шедрин). Монумент открыли в 1811 г., чем было завершено формирование ансамбля Круглой площади.

В больших городах возводились важные общественные здания, свидетельствовавшие о развитии отечественной культуры. Так, в Дерпте (Тарту) архитектор И. В. Краузе (1757—1828 гг.) строит для университета монументальное трехэтажное здание с шестиколонным дорическим портиком (1804—1809 гг.). В Казани в 1822—1825 гг. был создан университетский городок; главный его корпус с портиком возвел воспитанник Академии художеств П. Г. Пятницкий (1788—1855 гг.).

В центрах многих городов сооружались торговые ряды, галереи, гостиные дворы. Теперь они имели вид не арочных галерей, как в XVIII в., а колоннад. Таковы, например, *Торговые ряды в Ярославле* (1813—1831 гг.), возведенные питомцем Академии художеств П. Я. Паныковым (1770—1842 гг.), и в *Костроме* (после 1812 г., арх. В. П. Стасов). В 1815—1817 гг. в *Киеве* был построен *Контрактный дом* (арх. В. И. Гесте).

Из значительных архитекторов, плодотворно работавших в провинции, следует упомянуть об академическом воспитаннике по классу А. Н. Воронихина — М. П. Коринфском (1780—1851 гг.). С 1818 г. он работал в городах Поволжья. В *Арзамасе* и *Симбирске* (Ульяновске) он возвел пятикупольные соборы, квадратные в плане с классическими портиками. Подобные соборы с конца XVIII в. строились во многих городах России.

Другой питомец Академии художеств из крепостных — И. И. Свиязев (1797—1875 гг.) работал в Перми, где выстроил ряд интересных сооружений, в частности оригинальную по конструкции *деревянную ротонду* (1824 г.) в Загородном саду, здание *Благородного собрания* с ионическими портиками (1830 г.) и др. Однако главным направлением его деятельности было строительство заводов на Урале: он выстроил *Оружейную фабрику* в Златоусте (1827—1832 гг.), ряд цехов *Воткинского завода* (1824—1832 гг.), несколько цехов на *Юзовском* и *Мотовилихинском* заводах и пр. Весьма интересна роль И. И. Свиязева как автора многих трудов по промышленной и гражданской архитектуре, в том числе руководства по архитектуре для студентов Горного института.

Участие опытных зодчих в разработке промышленной архитектуры было

знаменем времени и обуславливалось наступающим капитализмом, а также развитием промышленного строительства. Даже среди образцовых проектов фасадов, разработанных В. П. Стасовым, имеются образцы фасадов фабрик, заводов и фабричных ворот. Это подтверждает также *грандиозный архитектурный комплекс оружейного завода*, выстроенный в 1808—1815 гг. в Ижевске воспитанником Академии художеств по классу А. Д. Захарова — архитектором С. Е. Дудиным (1779—1825 гг.). Огромной протяженности главный фасад цехов решен в принципах высокого классицизма с башней и шпилем на главной оси, навешанными образом замечательной башни Адмиралтейства в Петербурге.

В 1830-х годах в архитектуре появляются новые качества, предопределенные зарождением капитализма в недрах феодальной формации.

8 АРХИТЕКТУРА РОССИЙСКОЙ ИМПЕРИИ В ЭПОХУ КАПИТАЛИЗМА (середина XIX в.—1917 г.)

8.1 Обоснование новой архитектуры

В европейских странах элементы капиталистического уклада вызревали в недрах феодализма в течение столетий, причем этот процесс обычно завершался революциями, которые из-за неравномерного развития капитализма совершались с XVII в. неодновременно. Так, в 1642—1649 гг. произошла английская буржуазная революция, в 1789—1794 гг. — буржуазная революция во Франции; в 1848 г. революции захватили Германию и другие западноевропейские страны.

Буржуазные революции, направленные против феодального строя, власти помещиков и крепостничества, устраняли препятствия для развития капитализма. В результате таких революций власть переходила в руки буржуазии или коалиции помещиков и буржуазии.

Россия вследствие экономического отставания вступила на путь капиталистического развития позже других европейских государств, и потому образование новой формации в ней имело свои особенности. Зримые признаки зарождения нового социально-экономического строя прослеживаются в феодальной России уже во второй половине XVIII в.; тем не менее, до середины XIX в. в аграрной стране было совсем немного промышленных предприятий; их развитие препятствовало крепостное право, сдерживавшее высвобождение рабочих рук для промышленности. Лишь после реформы 1861 г., отменившей крепостную зависимость крестьян, но еще не уничтожившей экономическое и политическое могущество помещиков, начался приток рабочей силы в города,

что обусловило их быстрый рост, расширение в них промышленного производства и торговли.

Наряду с крупным машинным производством в России долго сохранялась мануфактура с преобладанием ручного труда. Вместе с тем буржуазия приобретала все большее значение в экономической жизни страны. Одновременно формировался рабочий класс и шло расслоение крестьянства: выделялась сельская буржуазия — кулачество и возрастало число мало- и безземельных крестьян — сельского пролетариата.

Особенно значительный подъем промышленности приходится на 1890-е годы, когда капитализм вступал в стадию империализма. Это был период технического прогресса и, в частности, интенсификации железнодорожного строительства, что ускорило развитие городов, промышленного производства и расширение торговли.

Укрепление буржуазии и формирование ее идеологии, так же как количественное увеличение пролетариата и становление его классового самосознания, предопределили сложение в России двух культур: реакционной, выросшей на идеологии господствующих классов, и прогрессивной, связанной с усилением передовой общественной мысли. Идеологами передовой культуры в середине XIX в. были В. Г. Белинский, А. И. Герцен, Н. А. Добролюбов, Н. Г. Чернышевский, позднее Г. В. Плеханов, а в самом конце XIX в. развернулась активная революционная деятельность В. И. Ульянова (Ленина) — основателя пролетарской марксистской партии нового типа, партии социальной революции и диктатуры пролетариата.

Начиная с 1830-х годов все больше сказывалось влияние капитализма и бур-

жуазной идеологии на архитектуру, вследствие чего все более разнообразными становились типы зданий и сооружений, стилистическое единство классицизма подвергалось решительному пересмотру в связи с появлением новых заказчиков — представителей промышленной и торговой буржуазии. Они не желали и не могли мириться со стилевым единством архитектуры, не отвечавшим стихийности буржуазной конкуренции. Вследствие этого в середине XIX в. в архитектуре ведутся стилизаторские поиски, определяемые вкусами заказчиков; при этом архитекторы оказались в полной зависимости от заказчика, представителя нового класса — буржуазии, зачастую не обладавшей необходимой художественной культурой, но имевшей большие денежные ресурсы. Поэтому, чтобы получать заказы, архитекторы были вынуждены считаться с требованиями богатых заказчиков. Тем самым авторитет архитекторов был несколько поколеблен.

Развитие русского зодчества эпохи капитализма можно разделить на два периода, примерно совпадающие с двумя стадиями развития капитализма в России:

архитектура периода капитализма (середина XIX в.—1890-е годы);

архитектура империализма (1890-е годы—1917 г.).

Оба историко-архитектурных периода характеризуются недостаточным вниманием к градостроительству, своеобразием архитектуры, ее типологии и строительной техники, что обусловлено социально-экономическими факторами.

8.2 Архитектура периода капитализма (середина XIX в.—1890-е годы)

Все усиливающийся приток населения в города вызвал необходимость в создании специальной комиссии для их улучшения (1834 г.), в пересмотре существовавших планов городов и составлении новых. Особенно быстро стали развиваться города после реформы

1861 г. По этому поводу В. И. Ленин писал: «...процент городского населения постоянно возрастает, т. е. происходит отвлечение населения от земледелия к торгово-промышленным занятиям. Города растут вдвое быстрее, чем остальное население: с 1863 по 1897 г. все население увеличилось на 53,3%, сельское на 48,5%, а городское на 97%» (Ленин В. И., Полн. собр. соч., т. 3, с. 490—494).

Города, уже имевшие планировочную основу, сложившуюся и урегулированную в период классицизма, еще сохраняли прежние традиции, в то время как развитие вновь создаваемых городов, формировавшихся на базе одного или нескольких стихийно возникших селений либо в связи с размещением промышленных предприятий и прокладкой железных дорог, обуславливалось тремя важными градообразующими факторами: промышленностью, торговлей и междугородным транспортом. В новых городах обычно складывалось несколько центров, вследствие чего их планировочная структура уже не была столь композиционно цельной, как в предшествующем периоде. Города же на вновь осваиваемых территориях (Средняя Азия, Дальний Восток) часто носили крайне формальный планировочный характер.

Быстрый рост городов вызывал необходимость в коренном улучшении их благоустройства, что стало возможным благодаря развитию строительной науки и техники. К концу XIX в. в ряде больших городов велось достаточно совершенное по тому времени замощение улиц и площадей, прокладывались водопровод и канализация, начал создаваться общественный городской транспорт и появлялось уличное освещение.

Государственные органы, еще совсем недавно занимавшиеся регламентацией и регулированием строительства и архитектуры во всей стране, постепенно ослабляли контроль за застройкой, предоставляя большую самостоятельность местным самоуправлениям и частным предпринимателям. В условиях все усиливающегося буржуазного индивидуализма и капиталистической кон-



8.1 План большого многоквартирного доходного дома с тесной застройкой

кой участка в Петербурге (1910—1912 гг.).
Арх. Ф. И. Лидваль

куренции застройщики стремились придавать зданиям своих фирм и доходным домам броский, индивидуальный облик, выделяя их тем самым из общей архитектурной среды. Это служило эффективным средством привлечения большего числа и более выгодных квартиросъемщиков.

Таким образом, застройка, как правило, осуществлялась не только без взаимной увязки, но и без согласования с окружением. Лишь иногда архитекторам удавалось подчинить свои замыслы ансамблевым закономерностям, которые все больше предавались забвению. Облик застройки городов заметно ухудшался, утрачивал художественную гармонию, свойственную городам классицистического периода. Города формировались соответственно новым социальным потребностям исходя из частных общественных интересов буржуазии, а потому они теряли единство планировочной структуры и ансамблевости построения. Планы городов, составлявшиеся зачастую малоквалифицированными людьми, преимущественно лишь фиксирова-

ли стихийно возникшую застройку и не предусматривали ее упорядочение.

Дворянские особняки и помещичьи дворцы в городах все больше вытеснялись доходными многоквартирными домами, в которых первые этажи обычно отводились для торговых целей — в них размещались магазины, лавки, склады.

Характерный для капиталистического периода тип жилища в виде доходного дома с квартирами, сдаваемыми в наем, появился уже в начале XIX в., но основным элементом застройки больших городов он стал с середины века. Возведение таких домов обуславливалось все увеличивающимся притоком населения в города, а также выгодностью вложения капиталов.

В условиях капитализма жилища приобрели значение товара. Высокая и всевозрастающая стоимость городских участков объясняет плотную их застройку и возведение жилых домов в четырех-шесть этажей. Эта тенденция определялась самым назначением многоквартирных домов — приносить наибольший доход их владельцам; отсюда их стремление извлекать максимальные прибыли из участка, размещая на нем как можно больше жилых корпусов (рис. 8.1).

Характерной особенностью больших городов стала плотная застройка жилых кварталов, вследствие чего появились понятия «дворы-колодцы», «дворы-щели». Эти стесненные дворовые пространства, зажатые высокими корпусами, обеспечивали лишь минимальное естественное освещение и проветривание многоквартирных домов.

Большое значение в городах приобрели гостиницы и постоялые дворы, а также всякого рода ночлежные дома, где ютился обездоленный люд — крестьяне, тянувшиеся в города в надежде на сезонные заработки.

Предприятия интенсивно развивавшейся промышленности размещались в городах стихийно, занимая участки исходя исключительно из производственных интересов и транспортных удобств. Обычно цеховые и складские сооружения занимали окраины городов, все больше отделяя их от окружающей природной среды; фабрики и заводы располагались, как правило, на прибрежных участках рек, озер и проток, используя их для перевозок сырья и готовой продукции, что затрудняло связь с ними жилых районов. В результате этого некоторые города оказались охваченными промышленной застройкой, препятствовавшей их дальнейшему росту.

Неподалеку от предприятий расселялись рабочие с семьями; так произвольно складывались рабочие окраины с трущобной застройкой, лишенной какого-либо благоустройства. Постепенно усиливалась характерная и неизбежная для капиталистических городов противоположность между относительно благоустроенными их центрами со зданиями, имеющими определенную художественную выразительность, и крайне неблагоустроенными окраинами с барачной или казарменной, безликой, трудно регулируемой застройкой, смыкавшейся с фабрично-заводскими территориями.

В эпоху капитализма укоренились типы зданий, часть которых стала появляться в городах еще в конце XVIII в. К новым типам зданий и сооружений относятся разнообразные торговые, банковские, административно-конторские, учебные, научные, выставочные,



8.2
Фигурные чугунные
ворота и торшер
(1810—1820-е годы)

в Кузьминках под
Москвой. Архитекторы
А. Н. Воронихин и
Д. И. Жилярди

зрелищные, музейные, больничные, казарменные, культовые здания, транспортные и инженерные сооружения. Некоторые из них, существовавшие ранее, радикально перестраивались, что совершенно изменяло их композиционно-художественную систему и конструктивно-техническую сущность.

8.3 Конструктивно-технические особенности архитектуры XIX в.

Технические достижения в строительстве и архитектуре XIX в. в России стали возможными благодаря росту металлургической промышленности. Уже к началу века на Урале действовало более ста заводов черной металлургии, которые все увеличивали выработку чугуна и железа. А в связи с развитием железнодорожного транспорта во



8.3
Чугунная статуя воина
(около 1830 г.) у Нарвских триумфальных
ворот в Петербурге.
Скульптор В. И. Демут-Малиновский

8.4
Чугунная ограда у
Смольного собора
(1834 г.)
в Петербурге.
Арх. В. П. Стасов

8.5
Чугунный навильон
(1823 г.)
в с. Грузино
(не существует).
Арх. В. П. Стасов





второй половине века появилась прокатная сталь и возможность создания стальных строительных конструкций.

Чугун широко стал применяться для изготовления решетчатых оград, ворот (рис. 8.2), декоративных статуй уже с XVIII в. В этом отношении особенно показателен Петербург и его пригороды, украшенные чугунными изделиями (рис. 8.3). Лучшими произведениями такого рода в период классицизма являются: *ограды — Летнего сада* (1770—1784 гг.), *Казанского собора* (1814 г.) и *Михайловского дворца* (1820 г.), *Смоляного собора* (1834 г.; рис. 8.4), *ограждения набережных рек Мойки и Фонтанки* (конец XVIII в.), *перила мостов XIX в., павильоны* и многие другие декоративные формы.

С начала XIX в. металл широко внедрялся в строительство в качестве конструкционного материала несущих частей зданий, для возведения большепролетных перекрытий, покрытий, куполов, фонарей верхнего света, опорных столбов и целых сооружений (рис. 8.5).

Если в конце XVIII в. чугун применялся для устройства лишь небольших пешеходных мостиков (арх. Д. Кваренги) в Царскосельском парке, то в начале XIX в. в Петербурге через р. Мойку были сооружены мосты из чугунных кессонов, образующих сводчатые про-

8.6

Чугунные мосты через
р. Мойку и Екатерининский
(Грибоедова)

канал (1829—1831 гг.)
в Петербурге
Инженеры Е. А. Адам
и Г. Треттер

летные строения (арх. В. И. Гесте). Конструкцию, предложенную В. И. Гесте в 1820-х годах, повторил инженер Е. А. Адам (рис. 8.6). С той поры возведение металлических мостов прочно вошло в практику отечественного мостостроения, причем их системы все больше совершенствовались. В 1820-х годах в Петербурге над каналами и реками повисли *первые цепные пешеходные мосты: Почтамтский на Мойке, Банковский и Львиный на Екатерининском (ныне Грибоедова) канале* (инж. Г. Треттер). В дальнейшем мостостроение приобретает исключительно важное значение, особенно в связи с интенсивной прокладкой железных дорог и необходимостью преодоления многочисленных водных преград.

Наряду с совершенствованием отечественного мостостроения шел поиск и разработка несгораемых конструкций для общественных зданий. Чугун и железо для изготовления несущих конструкций в конце XVIII в. даже в заводском строительстве на Урале использовались лишь в единичных случаях. С начала же XIX в. при возведении заводских цехов

дерево все больше вытеснялось железом, обладающим очень ценными свойствами — высокой прочностью и огнестойкостью. Так, на Верх-Исетском заводе (построен до 1825 г.) один из цехов был покрыт железными треугольными фермами пролетом около 25 м. Значительную роль во внедрении железа как конструкционного материала на Урале сыграл архитектор И. И. Свиязев, разработавший изящные *дугообразные фермы* пролетом около 15 м для покрытия цехов на Воткинском заводе.

В 1808—1810 гг. архитектор А. Н. Воронихин впервые в истории строительной техники создал конструктивную основу внешнего купола Казанского собора в виде «паука» — расходящихся дугообразных ребер из ковкого железа (пролет 17,1 м). Это техническое новшество предопределило распространение подобных конструкций и в Западной Европе. Аналогичный купол меньшего диаметра был возведен в 1811 г. над хлебным амбаром в Париже. В России подобное решение внешнего купольного покрытия было повторено в 1834 г. В. П. Стасовым на Троицком (Измайловском) соборе в Петербурге.

Несколькими годами позже над Исаакиевским собором возвели купол (диаметром 22,15 м), образованный тремя металлическими структурами: чугунными дугообразными ребрами в виде плоских литых ферм, формирующих два внутренних купола (полусферический и конический) и внешний, составленный из 42 дугообразных кружал из кованого железа (рис. 8.7). В оригинальной структуре купола Исаакиевского собора как бы синтезирован отечественный опыт применения чугуна и железа в инженерных конструкциях общественных зданий.

Показательным примером использования металла для осуществления шпильвидных завершений является *чугунное увенчание соборной колокольни* (не существует) в с. Грузино на Волхове. В 1825 г. архитектор В. П. Стасов при сооружении этой колокольни водрузил высокий шпиль (около 20 м) в виде пространственной чугунной решетчатой системы на чугунную же колоннаду венчающего бельведера.

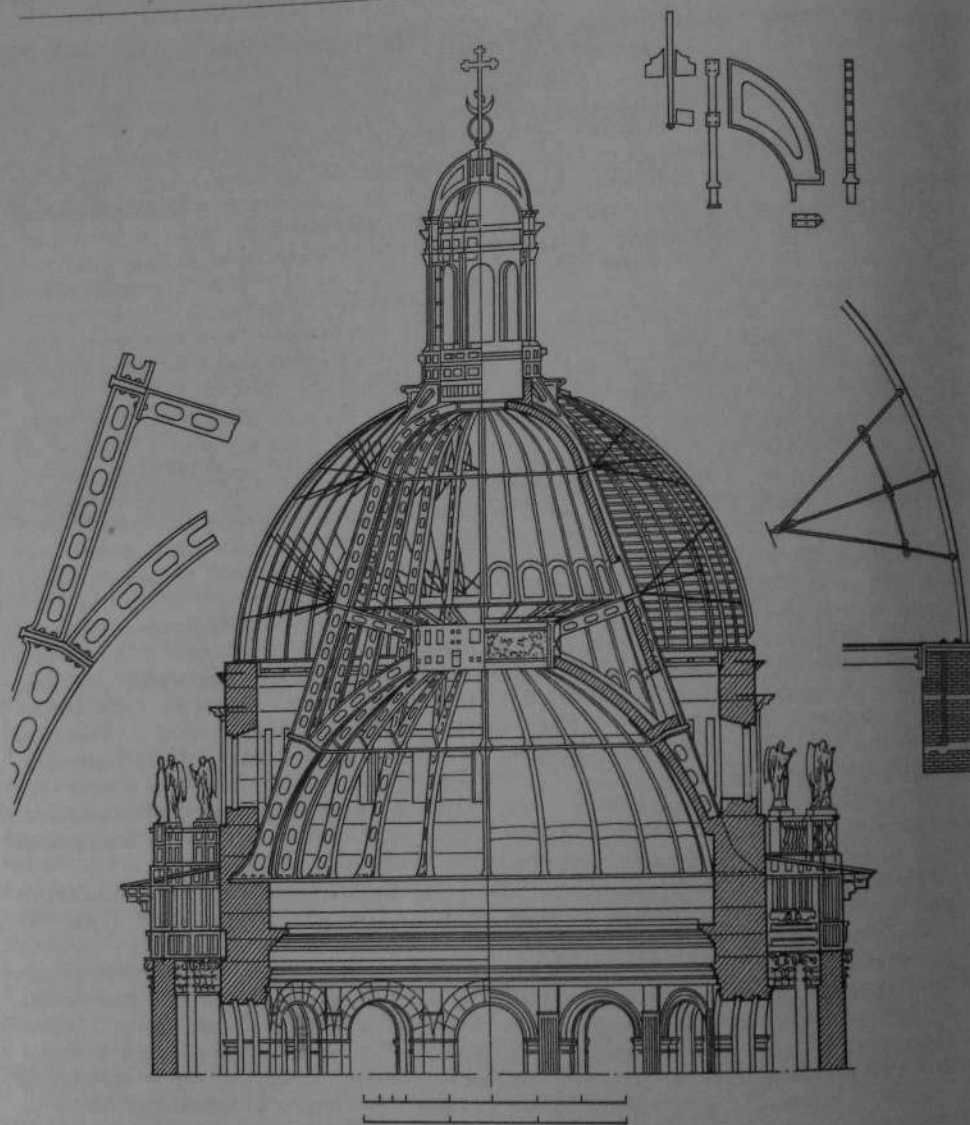
Гораздо более значительной шпильвидной конструкцией явилось *завершение колокольни Петропавловского собора* в Петербурге, созданное в 1858 г. взамен обветшавшего деревянного. Сооруженная по проекту инженера Д. И. Журавского изящная железная конструкция представляет собой решетчатую усеченную восьмигранную пирамиду высотой 48,5 м. Структура связана горизонтальными постепено уменьшающимися восьмигранными «кольцами» и диагональными связями в плоских гранях шпиля. Все элементы сложной пространственной конструкции изготовили на Камско-Воткинском заводе. Собранный у подножья колокольни шпиль был поднят целиком (рис. 8.8). Эта оригинальная структура явилась воплощением выдающихся достижений отечественной инженерной мысли и строительного искусства.

Архитекторы в творческом содружестве с инженерами создавали из металла не только оригинальные несущие конструкции, но и целые архитектурные сооружения. Их части отливались из чугуна на заводах в Петрозаводске, Петербурге, Кронштадте, а места установок таких сборных сооружений становились своеобразными сборочными площадками.

В 1817 г. в ограде Екатерининского парка в Царском Селе (ныне г. Пушкин) В. П. Стасов создал *чугунные ворота* в виде двухрядной трехпролетной дорической колоннады, известные под названием «Любезным моим сослуживцам» (рис. 8.9). Колонны почти шестиметровой высоты отлили на Петрозаводском пушечном заводе, а остальные части — на Санкт-Петербургском литейном заводе.

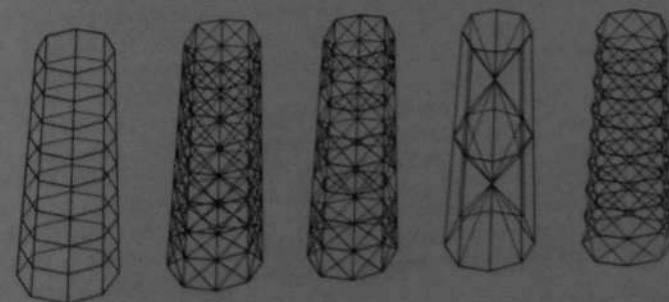
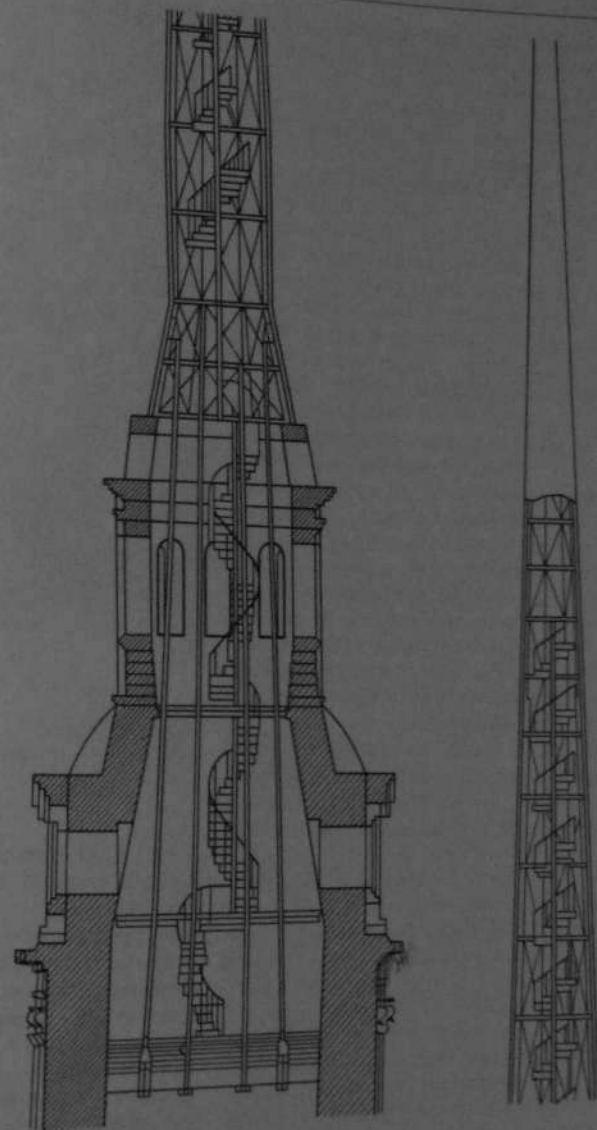
В 1821 г. в с. Грузино на Волхове был установлен *чугунный Андреевский павильон* из 24 ионических цельных колонн (не сохранился). Чугунные части павильона изготовили на Петербургском, Петрозаводском и Кронштадтском заводах.

В 1826 г. по проекту архитектора К. И. Росси в Павловске были установлены торжественные трехпролетные с четырьмя пучками дорических колонн



8.7
Металлическая структура купола (середина)

XIX в.) Исаакиевского собора в Петербурге.
Арх. О. Монферран



8.8
Варианты железных пространственных конструкций шпиль (1858 г.)
Петропавловского собора в Петербурге.
Инж. Д. И. Журавский

въездные ворота, повторенные чуть позднее в подмосковной усадьбе Кузьминки (не существуют).

Самым значительным архитектурным сооружением, собранным из металлических частей, являются *Триумфальные ворота* у Московской заставы в Петербурге (1838 г., арх. В. П. Стасов, инж. М. Е. Кларк). Грандиозное сооружение высотой с семиэтажный жилой дом (23 м) составляет двухрядная пятипролетная дорическая колоннада с антаблементом и аттиком. Его техническая особенность заключается в том, что каждая из двенадцати колонн (высотой около 15 м) составлена из девяти пустотелых чугунных барабанов, а антаблемент представляет собой огромный чугунный ящик с чугунным же каркасом. Скульптурное убранство (гении, арматуры) выполнено пустотелым из «битой меди». Московские ворота для своего времени являлись непревзойденным примером металлического полностью сборного архитектурного сооружения, части которого были изготовлены на Александровском (ныне Пролетарском) заводе в Петербурге.

Наиболее выдающиеся примеры инженерных перекрытий и покрытий крупных зданий в Петербурге относятся к 1830-м годам и связаны с именами архитекторов К. И. Росси и В. П. Стасова, инженеров М. Е. Кларка и И. К. Кроля.

В 1830 г. архитектор К. И. Росси и инженер М. Е. Кларк над залом и сценой Александринского (ныне имени А. С. Пушкина) театра возвели оригинальную систему *дугообразных железных ферм* (длиной 29,8 м) и стропил, несущих кровлю (рис. 8.10). Ими было создано перекрытие, в котором предусмотрены отдельные фермы для поддержания плафона и кровли. Балкон и ярусы лож покоятся на металлических кронштейнах. Все это для своего времени было новаторством.

В декабре 1837 г. в Зимнем дворце возник опустошительный пожар, длившийся трое суток и уничтоживший все, кроме кирпичных стен и сводов над подвалом и первым этажом. Воссоздание дворца в кратчайшие сроки (15 месяцев) было поручено архитекторам В. П. Ста-

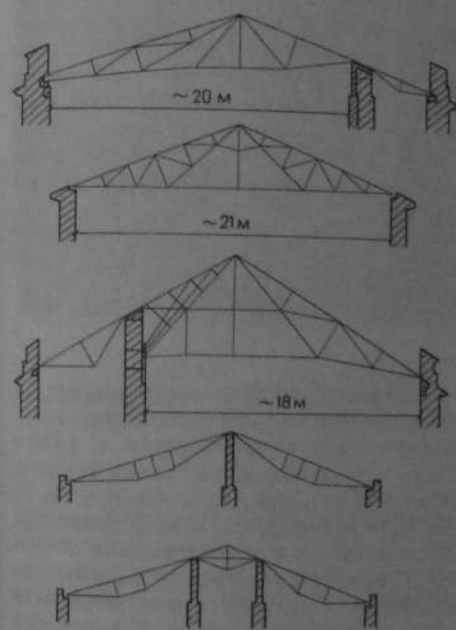
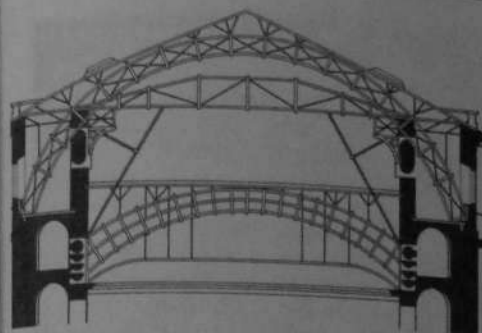


8.9
Чугунные ворота
«Любезным моим со-

служивцам» (1817 г.)
в Царском Селе.
Арх. В. П. Стасов

сову, А. П. Брюллову, А. Е. Штауберту и инженерам М. Е. Кларку и И. К. Кролю. Авторитетная комиссия отвергла все предложения по восстановлению дворца, поступившие из-за рубежа, и сама разработала детальные проекты, в том числе инженерных конструкций. Неоднократные пожары в царских дворцах заставили комиссию изыскивать средства и разрабатывать конструкции, которые исключили бы возможность подобных катастроф; в связи с этим было решено применить *несгораемые конструкции* и произвести максимальную замену дерева металлом во всех частях Зимнего дворца.

Если подобное решение было не осуществимым в XVIII в. и даже в начале XIX в., то в конце 1830-х годов, когда был накоплен значительный опыт изготовления и использования металлических конструкций, его претворение в



8.10
Система чугунных
конструкций перекры-
тия и покрытия зала
Александринского
театра (1830-е годы)
в Петербурге.
Арх. К. И. Росси,
инж. М. Е. Кларк

8.11
Очертания железных
стропильных ферм
в покрытиях помеще-
ний Зимнего дворца
(1838 г.)
в Петербурге.
Инж. М. Е. Кларк,
арх. В. П. Стасов

жизнь обеспечивалось участием нескольких заводов в строительном процессе.

При восстановлении дворца впервые в истории строительной техники были использованы новые оригинальные конструкции (рис. 8.11). Помещения шириной до 14 м перекрывались, по предложению М. Е. Кларка, *эллиптическими* (по характеру сечения) балками, составленными из вертикально собранных листов ($h = 0,5$ м) кровельного железа, зажатых сверху и снизу уголками и развинутых болтами посередине. Пространство между балками перекрывалось, исходя из опыта средневековых строителей, сводами из гончарных сосудов.

Для перекрытия широких (до 21 м) залов были предназначены изобретенные М. Е. Кларком *металлические шпренгели* или *плоские фермы* с параллельными верхним и нижним поясами, аркой в их пределах и корабельной цепью, подвешенной к верхнему поясу. Вертикальные хомуты делают каждый шпренгель на панели. В этой конструкции искусно предусмотрены элементы для погашения усилий на сжатие и растяжение, возникающих в шпренгеле. Соединенные попарно шпренгели составили жесткую пространственную систему в чердачных перекрытиях. Пространство между шпренгелями тоже перекрыто керамическими сосудами. Конструкции, несущие кровлю, представляют собой плоские треугольные фермы, подобные тем, которые еще раньше возводились над цехами уральских заводов.

Спустя год после восстановления Зимнего дворца во Франции треугольными фермами было покрыто сооружение пролетом всего лишь 8,5 м; они были запатентованы французским инженером Полонсо, и с тех пор подобные фермы носят его имя.

Аналогичные металлические конструкции междуэтажных, чердачных перекрытий и покрытий применены и на других крупных зданиях середины XIX в.: на Новом Эрмитаже (арх. Л. Кленце, В. П. Стасов) и Марининском дворце в Петербурге (арх. А. И. Штаубер), Большом Кремлевском дворце (арх. К. А. Тон) и др. С того времени железо и сталь превратились в

обыденные строительные материалы, которые вошли в практику возведения крупных сооружений: рыночных (Сенной рынок в Петербурге) и выставочных павильонов, заводских цехов, вокзалов (Царскосельский — ныне Витебский вокзал в Петербурге) и особенно железнодорожных и шоссейных мостов. При этом совершенствовались конструктивные системы мостовых ферм, решающим образом формирующих облик мостов. Выдающимися образцами строительного искусства являются *железнодорожные мосты* через Волгу (Сызранский и Свияжский), Днепр, Обь и другие, созданные видным русским ученым и инженером Н. А. Белелюбским.

Интересно проследить за развитием конструктивных решений по созданию верхнего освещения. К ранним его примерам относятся устроенные по проекту К. И. Росси *фонари в крыше* над Военной галереей 1812 года в Зимнем дворце. При восстановлении дворца после пожара 1837 г. В. П. Стасов возобновил металлическую структуру системы *верхнего света* в Военной галерее 1812 года и создал Зимний сад, покрыв его металлическими ребрами, несущими остекление. Вскоре А. И. Штакеншнейдер соорудил двускатное *световое металлическое покрытие* над Зимним садом в Малом Эрмитаже, а Л. Кленце предусмотрел фонари в потолке для освещения картинных залов Нового Эрмитажа.

В дальнейшем этот очень удобный способ освещения широко используется в выставочных помещениях, операционных, банковских залах и в других общественных зданиях. Особенно большое распространение приобрели верхние фонари для освещения заводских цехов. В развитии этой характерной для второй половины XIX в. конструкции дворцовых и общественных зданий исключительную роль играли железо и прокатная сталь, ставшие единственными конструктивными материалами для устройства структурных основ системы верхнего света, переплетов витражей и рам для огромных витрин торговых помещений. Этому способствовало налаженное производство большого размера так называемого зеркального стекла.

Важным этапом в истории отечественной строительной техники явилось применение в конце XIX в. несущих конструкций из нового материала — *железобетона*, который предвидел еще в 1849 г. русский инженер Г. Е. Паукер, указавший способ «учета железных скреп». Однако начало практического использования этого материала в строительстве относится к концу XIX в., когда на Нижегородской ярмарке был построен *железобетонный мост* пролетом 45 м (1896 г.). В 1904 г. в Николаеве был сооружен первый в мире *железобетонный маяк*, а в Петербурге на Невском проспекте архитектор П. Ю. Сюзор возвел многоэтажное *здание компании «Зингер»*, применив железобетонные перекрытия на каркасе. С самого конца XIX в. в строительстве и архитектуре началась эра железобетона в нашей стране.

8.4 Распад классицизма

Признаки упадка классицизма и иное художественное понимание архитектуры начали проявляться с 1830-х годов даже в творчестве таких крупных архитекторов, как В. П. Стасов, К. И. Росси, О. Монферран, Е. Д. Тюрин и др. Это выражалось в отступлении от установившихся традиций и строгих правил стиля, в сухости и измельченности форм и деталей, иногда в перегрузке декоративными элементами, в утрате масштабности.

Архитекторы с целью украшения фасадов и интерьеров начали прибегать к эклектическому сочетанию в одном произведении разнотипных элементов, все больше отходя от жестко регламентированных приемов и форм классицизма. Отмеченные моменты прослеживаются на значительных, а иногда и выдающихся произведениях позднего классицизма с 1830-х годов. Так, крупное *здание университета в Киеве* (1837—1843 гг., арх. В. И. Беретти) по формальным признакам лаконичного фасада, обогащенного многоколонным



8.12
Южный фасад Исаакиевского собора

(1818—1858 гг.)
в Петербурге.
Арх. О. Монферран

портиком, должно быть отнесено к произведениям классицизма, однако холодность и сухость его архитектуры свидетельствуют о заметном изменении стиля.

То же следует сказать и о *доме Голландской церкви в Петербурге* (1834—1839 гг., арх. П. Жако); упрощенность его фасада смягчает лишь лоджия с коринфскими колоннами.

Фасады *зданий Сената и Синода* (1829—1834 гг., арх. К. И. Росси) характеризуются усложненностью, а композиция центра с аркой над улицей, соединяющей оба здания, придана почти барочная пышность. Еще более в данном отношении характерен *Исаакиевский собор* (1818—1858 гг., арх. О. Монферран). Это самое грандиозное сооружение в русской архитектуре (высота более 101 м, диаметр купола около 25 м)

отличается чрезмерными основными элементами (рис. 8.12): колоссальными многоколонными портиками коринфского ордера (высота колонн 17 м), мощными трехступенчатыми стереобатами, огромными бронзовыми дверями и полуциркульными окнами, кольцом колонн (высота 13 м) под куполом и пр. Все это на расстоянии представляется меньшим, чем в действительности. Такое искаженное восприятие размеров отдельных частей и здания в целом объясняется подсознательным сопоставлением хорошо знакомых ордерных элементов собора с аналогичными привычными по величине формами зданий в стиле классицизма гораздо меньших размеров. Вследствие этого и все сооружение кажется меньшим, чем на самом деле, т. е. теряется его масштабность. Оно выпадает из масштаба, установившегося для застройки Петербурга и всей русской гражданской архитектуры XVIII в. и первой половины XIX в.

Обращает внимание и то, что фронтоны портиков Исаакиевского собора перегружены рельефными композициями, отдельные фигуры которых едва не вываливаются из тимпанов. Классические портики сосуществуют рядом с обрамлением больших окон в форме табернаклей барочного характера.

Упомянутые особенности архитектуры собора являются ощутимыми признаками распада классицизма, в хронологических рамках которого началось его возведение. Однако необходимо отметить чрезвычайно высокий технический уровень строительства собора, где впервые были использованы выдающиеся инженерные и научные изобретения, в частности открытие русского академика Б. С. Якоби (1801—1874 гг.) — *гальваноопластика* (1840 г.); она была применена при изготовлении бронзовых скульптур. Большой интерес представляли технические устройства для подъема громадных монолитных колонн и тяжелых чугунных элементов купола. Для подвоза гранитных блоков впервые в строительстве был использован узкоколейный железнодорожный транспорт от берега Невы до строительной площадки.



Характерным примером угасания классицизма являются петербургские произведения архитектора А. П. Брюллова. Так, например, фасад здания штаба гвардейского корпуса на Дворцовой площади (1837—1843 гг.) с ионическими полуколоннами на «подиуме» в виде двух этажей, хотя и входит в архитектурный ансамбль площади, тем не менее ему присуща сухая общая композиция, невыразительная пластика, а скульптурные элементы в простенках измельчены. Одновременно с штабом гвардейского корпуса А. П. Брюллов строил на Невском проспекте лютеранскую церковь св. Петра (1832—1838 гг.). В ее архитектуре зодчий продемонстрировал полный разрыв с каноническими формами классицизма, создав композицию фасада как перифраз романской архитектуры.

И все же некоторые архитекторы еще сохранили верность лучшим классицистическим традициям и строили здания, не лишенные чистоты стиля. К ним относится архитектор П. С. Плавов (1794—1864 гг.). Созданное им здание Обуховской больницы (1836—1839 гг.) в Петербурге отличается не только четкостью и красотой композиции, но и важным градостроительным значением, отлично формируя угол Загородного проспекта (рис. 8.13). Внутри здания размещена эффектная лестница в виде многоярусной колонной ротонды. Композиция интерьера этой парадной лестницы относится к лучшим произведе-



8.13
Обуховская больница
(1836—1839 гг.)
в Петербурге.
Арх. П. С. Плавов

8.14
Университетская
(Татьянинская) цер-
ковь (1833—1836 гг.)
в Москве.
Арх. Е. Д. Тюрин

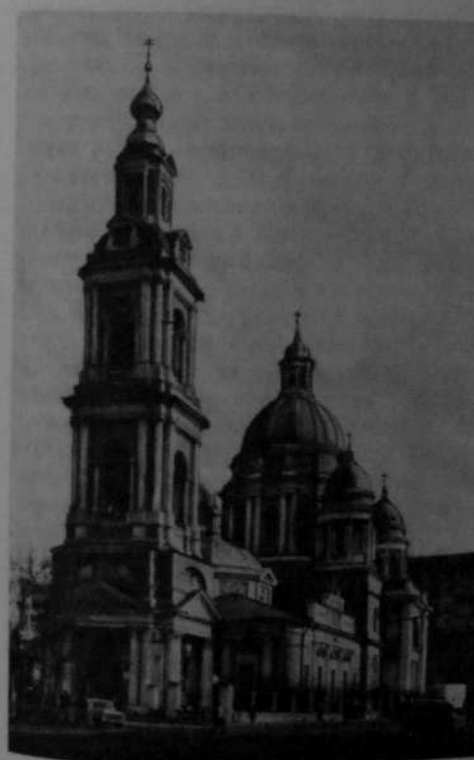
ниям подобного рода периода господства классицизма.

Среди московских архитекторов этих лет самым видным поборником классицизма являлся Е. Д. Тюрин (1792—1870 гг.). Лучшие свои произведения он создал в 1830-х годах. Построенная по его проекту университетская (Татьянинская) церковь (рис. 8.14) с полуротондой, охваченной полукольцом колонн тосканского ордера (1833—1836 гг.), и тогда же перестроенный им Нескучный (Александринский) дворец, центр фасада которого подчеркнут красивой композицией из сдвоенных колонн (рис. 8.15), характеризуют классицистическую убежденность зодчего. В то же время в архитектуру собора Богоявления в Елохове (1835—1845 гг.) Е. Д. Тюрин привнес элементы, выходящие за рамки классицизма (рис. 8.16).

Сложный путь изменения классицизма в конце 1830-х годов четко прослеживается в интерьерах Зимнего двор-

8.15
Александринский
дворец (1830-е годы)
в московской усадьбе
Нескучное.
Арх. Е. Д. Тюрин

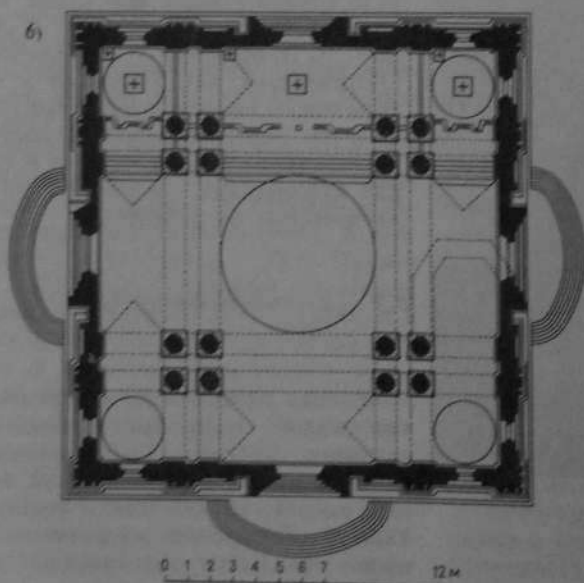
8.16
Собор Богоявления
(1835—1845 гг.)
в Елохове в Москве.
Арх. Е. Д. Тюрин



ца, воспроизведенного почти тотчас же после пожара 1837 г. Несмотря на участие в воссоздании его помещений последователей классицизма В. П. Стасова и А. П. Брюллова, а также на прямое указание Николая I сделать все, как было до пожара, все же дворцовые интерьеры носят отпечаток времени и характеризуют тенденцию к отказу от классицистических приемов. Так, например, В. П. Стасов создал вне стиля классицизма Помпейскую галерею и Зимний сад; А. П. Брюллов — Александровский (Готический) зал, Гостиную в готическом стиле, Ванную в мавританском стиле и пр. Эти помещения соседствуют с интерьерами, выдержанными в принципах классицизма, свидетельствуя об эклектическом их сочетании.

8.5 Русско-византийский стиль

Распад классицизма обуславливался как ходом социально-экономического развития России — становлением капитализма, так и реакционной политической самодержавия. После расстрела в 1825 г. в Петербурге на Сенатской площади участников декабрьского восста-



8.17
Десятинная церковь
в Киеве
(1828—1842 гг.; не
существует)
Арх. В. П. Стасов
(гравюра 1840-х годов)
а — фасад; б — план

ния царское правительство стало на путь жесточайших репрессий, подавления передовых идей и жесткой цензуры, распространив ее на все виды искусства. В такой обстановке прогрессивная сущность классицизма и его демократическая направленность резко противоречили требованиям самодержавия в лице Николая I, провозгласившего реакционную теорию «официальной народности», воплощенную в триаде: «православие, самодержавие, народность».

В архитектурных кругах появилось сомнение в современности классицизма и соответствии его русским художественным традициям, обычаям и условиям жизни. Возникшее в это время идеологическое течение — так называемое славянофильство, объявившее Древнюю Русь истинной носительницей национальной самобытности и наследницей Византии, поддержало теорию «официальной народности» и насаждавшийся сверху, в противовес классицизму, русско-византийский стиль, идеологом которого стал архитектор К. А. Тон (1794—1881 гг.).

Зачатки этого направления в архитектуре появились еще в середине 1820-х годов в двух произведениях архитектора-классициста В. П. Стасова: в церкви Александра Невского в русской колонии в Потсдаме (близ Берлина) и в Десятинной церкви в Киеве. В ходе разработки проекта церкви в Потсдаме В. П. Стасов получил указание императора создать русский «национальный» храм, и, естественно, он обратился к средневековой архитектуре Москвы, которая олицетворяла собой национальную самобытность русского зодчества. В результате под Берлином появился пятиглавый храм (1826—1830 гг.) в ложновизантийском стиле.

Важные предпосылки при проектировании Десятинной церкви (рис. 8.17) в Киеве направили творческие поиски В. П. Стасова в то же русло, ибо император отклонил проекты других архитекторов, разработавших их в приемах классицизма. В Десятинной церкви (1828—1842 гг.) проявилась та же ложновизантийская трактовка призматического объема с пятью куполами на высоких барабанах.

Таким образом, стремление к национальной выразительности архитектурного облика храмов привело В. П. Стасова к созданию эклектичных потсдамской и киевской церквей.

Однако оба упомянутых произведения еще не были характерны ни для творчества В. П. Стасова, ни для всей русской архитектуры тех лет. Тем не менее именно этими произведениями В. П. Стасов как бы предвосхитил русско-византийское направление архитектуры, получившее затем распространение в середине XIX в. Стасовские проекты, одобренные самим императором, оказали большое влияние на архитектора К. А. Тона, разработавшего в 1830-х годах сюиту проектов православных храмов в русско-византийском стиле. Они близки двум указанным стасовским произведениям по композиционным решениям и деталям; это позволяет считать, что в появлении эклектического и реакционного русско-византийского течения в архитектуре середины XIX в. значительная роль принадлежала В. П. Стасову.

Архитектор К. А. Тон в своих проектах церквей, изданных в 1838 г., и постройках, из которых самым значительным был храм Христа Спасителя в Москве (1837—1883 гг., не существует), шел по пути, проложенному В. П. Стасовым и им же оставленному. Этот храм явился завершением драматической истории с созданием храма-памятника славы русского народа и его героических войск, спасших Родину от наполеоновского нашествия в 1812 г. Первоначально храм этот был заложен на Воробьевых (Ленинских) горах по проекту архитектора А. Л. Витберга (1787—1855 гг.), но достроен не был. Произведение же К. А. Тона, созданное близ Кремля на левом берегу Москвы-реки, служило средством прославления самодержавия и его незыблемости.

Формальная сущность русско-византийского стиля заключалась в использовании архитектурных образов и форм средневекового культового русского зодчества в эклектическом сочетании их с элементами византийской архитектуры. Обычно это были крестообразные в пла-

не церкви с большим центральным куполом на четырех внутренних опорах и колокольнями с малыми куполами на углах здания. Этот прием позволял удовлетворять требованию Синода об обязательности пятиглавия.

К. А. Тон, обосновывая свои проекты, писал, что «стиль Византийский, сроднившийся с давних времен с элементами нашей народности, образовал церковную нашу архитектуру». В 1841 г. был принят закон, который указывал, что «могут с пользой приниматься быть в соображении чертежи, составленные на построение православных церквей профессором Тоном».

В 1844 г. снова был издан альбом чертежей построенных К. А. Тоном церквей и проектов храмов в русско-византийском стиле, рекомендованных в качестве образцовых для повсеместного использования и подражания. Все это не только узаконило стилистическую направленность церковной архитектуры, но пропагандировало и насаждало русско-византийский стиль как «национально-патриотический». Было выстроено много церквей, архитектура которых представляла собой механическое сочетание аркатурных поясов и кокошников с византийскими капителями и прочими инородными деталями. Ряд церквей (в Киеве, Севастополе и др.) в псевдовизантийском стиле выстроил архитектор Д. И. Grimm (1823—1898 гг.).

Однако не все художественные круги одобряли насаждение русско-византийского стиля. Так, крупнейший знаток русского зодчества архитектор Л. В. Даль (1834—1878 гг.) писал, что «сходство наших церквей, построенных в византийском стиле, с настоящими византийскими храмами — более чем сомнительно... и что к стилю наших мнимовизантийских построек нельзя применять эпитета «русский».

Русско-византийский стиль особенно отчетливо воплотился в церковной архитектуре. В светском же зодчестве он проявился мало, хотя архитектор К. А. Тон и попытался его использовать в *Большом Кремлевском дворце* (1839—1849 гг.). Он отличается очень высоким техническим уровнем строительства, а

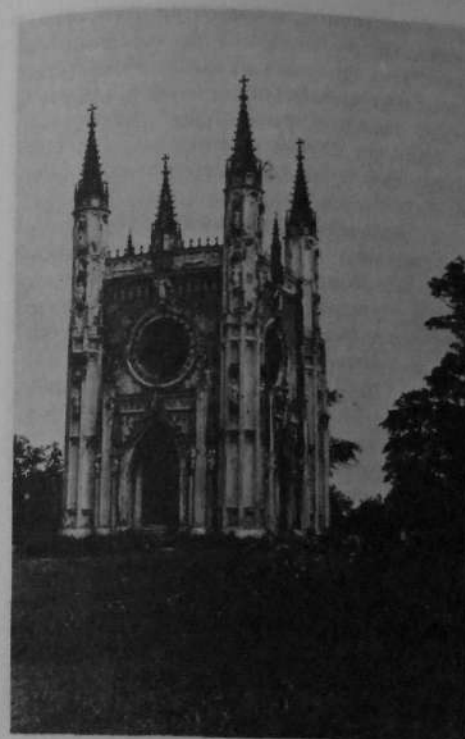
также качеством отделочных материалов и работ. В архитектуре его фасадов К. А. Тон воспроизвел черты русско-византийского стиля, использовав для этого некоторые формы соседнего Теремного дворца (XVII в.), в частности обрамления его окон, многократно повторив их в сильно увеличенных размерах.

В огромном дворце торжественные залы разных стилевых характеристик названы именами святых покровителей российских орденов: Георгиевский, Владимирский, Андреевский, Александровский и др. Это должно было символизировать незыблемость императорской власти, в то время как грандиозный дворец олицетворял величие Российской империи.

8.6 Стилизаторство, ретроспективизм и эклектика

В условиях необычайной централизации власти архитектура, пропагандируемая сверху, предопределила исключительное положение ее поборника К. А. Тона. И тем не менее его славянофильской творческой позиции противопоставлялась направленность московского архитектора М. Д. Быковского (1801—1885 гг.). Обладая широтой художественных взглядов, он стремился к выразительности зодчества, интерпретируя западноевропейскую архитектуру предшествующих периодов, и считал главным соответствие архитектуры назначению сооружений. В этом отношении показательны выстроенные им в Москве здания, полностью отвечавшие запросам и вкусам торговой буржуазии, — это первый в России пассаж — *Голицынская галерея* (1835—1842 гг.) с анфиладой торговых залов и *Купеческая биржа* (1836—1839 гг.). При разработке их проектов основное внимание М. Д. Быковский уделял функциональной организации зданий и ее выявлению в их облике; этой цели в торговых зданиях больше соответствовали архитектурные формы эпохи Возрождения.

Тем не менее и М. Д. Быковский считал необходимым иметь свою нацио-



8.18 Готическая капелла в парке «Александрия» (1831—1834 гг.) в Петербурге. Арх. К. Ф. Шинкель

нальную архитектуру, но ее формирование должно было базироваться на более широкой основе, чем в практике К. А. Тона. По этому поводу М. Д. Быковский писал: «Мы должны подражать не формам древних, а примеру их иметь архитектуру собственную, национальную, и да проявится настоящий дух нашего Отечества и в произведениях архитектуры». Однако одно из самых ярких произведений М. Д. Быковского — ансамбль *подмосковной усадьбы Марфино* с дворцом, мостом, пристанью, галереей (1837—1839 гг.) — свидетельствует о том, что в своем творчестве он стоял на позиции стилизаторства, вследствие чего сооружения в этой усадьбе представляют собой романо-готическую реминисценцию высокого художественного уровня.

В этом отношении М. Д. Быковский был не одинок. За несколько лет до появления его стилизаторских произведений художник К. П. Брюллов писал своему брату — архитектору А. П. Брюллову: «...в Петербурге входит в большую моду все готическое». Эту тенденцию вскоре подтвердил и сам А. П. Брюллов, для которого стилизаторство стало творческим методом. Он выстроил в Петербурге на Невском проспекте лютеранскую церковь *св. Петра* (1832—1838 гг.) в псевдороманском стиле, а в Парголово, в окрестностях столицы, — церковь *Петра и Павла* (1831—1842 гг.). В обоих случаях А. П. Брюллов проявил себя искусным интерпретатором средневековой западноевропейской архитектуры, что было обусловлено иноверческой сущностью храмов.

Та же романтическая направленность архитектурного творчества в рассматриваемый период была характерна и для некоторых западноевропейских зодчих, в частности для выдающегося берлинского архитектора К. Ф. Шинкеля (1781—1841 гг.), по проекту которого в Петербурге в парке «Александрия» была выстроена в 1831—1834 гг. *Готическая капелла* (рис. 8.18), играющая в ансамбле парка декоративную роль, но несомненно оказавшая влияние на стилизаторские поиски А. П. Брюллова и других зодчих.

Архитектура 30—40-х годов XIX в. в России характеризуется пестротой художественных образов и крайне неоднородна по своему характеру — еще сохраняя значение вступивший в свою самую позднюю стадию, но еще не совсем угасший классицизм; в церковной архитектуре почти безраздельно господствовал русско-византийский стиль, наряду с которым сосуществовало стилизаторство преимущественно западного средневековья; уже появились ростки рационализма в творчестве М. Д. Быковского, роль которого в развитии русской архитектуры значительна еще и потому, что с конца 1830-х годов он возглавлял вторую в России архитектурную школу — Архитектурное училище при Московской дворцовой конторе.

В середине и второй половине XIX в. видными представителями ретроспективного стилизаторства западноевропейской архитектуры были также зодчие: Н. Е. Ефимов (1799—1851 гг.), А. И. Штакеншнейдер (1802—1865 гг.), В. А. Шретер (1839—1901 гг.), К. М. Быковский (1841—1906 гг.), М. Е. Месмахер (1842—1906 гг.), И. А. Монигетти (1819—1878 гг.), А. И. Резанов (1817—1887 гг.), Н. Л. Бенуа (1813—1898 гг.).

Данный период ознаменовался дальнейшей активизацией буржуазии как основного заказчика архитектурных произведений. Строится большое количество доходных домов, банков и торговых зданий, заводов и фабрик, пакгаузов и складов, прокладываются железные дороги и возводятся придорожные сооружения. В это время некоторые типы зданий появляются впервые, в частности торговые пассажи, коммерческие банки и др. Перед архитекторами встала насущная задача разработки в функционально-техническом и художественном отношении новых, неизвестных ранее, архитектурных структур.

Ими стали вокзалы на важнейшей железнодорожной магистрали, соединившей (открыта в 1851 г.) главные административные, торгово-промышленные и культурные центры России — Петербург и Москву. В обеих столицах были выстроены по проектам архитектора К. А. Тона схожие по композиции и архитектуре вокзалы (1843—1851 гг.), а на Петербургско-Московской железной дороге тогда же были сооружены промежуточные однотипные вокзалы по проектам архитектора Р. А. Желязевича (1811—1860-е гг.).

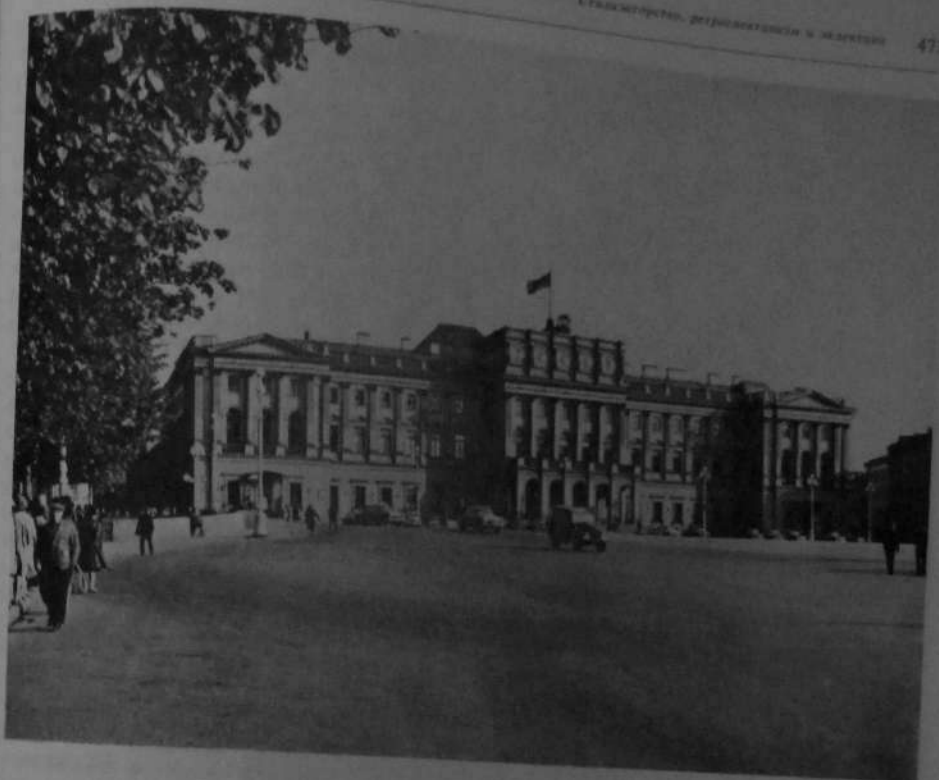
В Петербурге и Москве К. А. Тон создал оригинальные планировочные композиции двух тупиковых вокзалов, охватив пассажирскими помещениями с трех сторон подъездные железнодорожные пути, обеспечив возможность создания репрезентативных главных фасадов, решенных им приемом ренессансной системы поэтажного расположения ордерных полуколонн. Главные оси фасадов обоих зданий подчеркнуты функционально оправданными высокими часовыми башнями.

Характерно то, что при проектировании обоих вокзалов архитектор решительно отступил от излюбленного им русско-византийского стиля и обратился к западноевропейским источникам. В данном случае позиция К. А. Тона полностью совпала с ретроспективизмом М. Д. Быковского.

Подобный творческий метод позволил другому крупному архитектору — Н. Е. Ефимову создать в Петербурге фланкирующие Исаакиевскую площадь два трехэтажных представительных здания *Министерства государственных имуществ* (1844—1853 гг.). Н. Е. Ефимов, как и К. А. Тон в случае с вокзалами, воспользовался палладианским приемом поэтажного размещения в простенках колонн и пилястр, что придает зданиям официально-парадный характер. Лишь немногие декоративные детали (наличники, сандрики) обогащают фасадные композиции этих зданий. Произведения Н. Е. Ефимова на Исаакиевской площади стилистически чище, чем тоновские здания вокзалов, в архитектуре которых более заметны черты эклектизма.

Поиски архитектурной образности зданий нового типа — вокзалов — поначалу осуществлялись по пути стилизаторства, как в произведениях К. А. Тона. А в архитектуре *Петергофского вокзала* с башней (1856—1858 гг.) архитектор Н. Л. Бенуа (1813—1898 гг.) использовал готические элементы, искусно интерпретируя средневековое зодчество. Вокзал, как и *корпуса придворных конюшен*, выстроенные им же в Петергофе (Петродворце), представляет собой удачный пример стилизации английской готики.

Штакеншнейдер Андрей Иванович (1802—1865 гг.). Важную роль в развитии архитектуры середины века сыграло творчество выдающегося русского архитектора А. И. Штакеншнейдера, который виртуозно владел искусством интерпретации стилей Возрождения и барокко. Назначенный в 1848 г. архитектором императорского двора, он выполнял самые ответственные поручения именитых заказчиков. По его проектам был выстроен ряд крупных дворцов:



8.19
Мариинский дворец
(1839—1844 гг.)

в Петербурге.
Арх. А. И. Штакеншнейдер

Мариинский, Николаевский, Ново-Михайловский, Белосельских-Белозерских в Петербурге; дворец в Ореанде (Крым, не существует); в окрестностях столицы он создал несколько усадебных ансамблей: Михайловку, Знаменку и Сергиевку, а также павильоны в Петергофе.

Наиболее ранним произведением А. И. Штакеншнейдера является *Мариинский дворец* (1839—1844 гг.) — ныне Исполком Ленгорсовета (рис. 8.19). Здание это завершает архитектурный ансамбль южной части Исаакиевской площади. В нем были применены только что изобретенные нестругаемые металлические конструкции перекрытий и покрытий, а также ценные отделочные материалы.

Тяжеловесная трехчастная композиция главного фасада Мариинского двор-

ца с полуколонными портиками и пилястрами коринфского большого ордера очень немногим напоминает традиционные фасады классицистических зданий. Дробность «бриллиантовой» rustовки цокольного этажа, изысканность форм оконных наличников и обработки колонн и пилястр, так же как и монохромность здания, коренным образом отличают дворец от зданий предшествующего стилистического периода. Более заметен отход от приемов классицизма в разностилевой отделке интерьеров (Большой зал, Зал-ротонда), свидетельствующей о новом понимании красоты, заключающемся в изобилии хорошо прорисованных декоративных деталей.

Стилизаторская тенденция в еще большей мере проявилась в архитектуре *Николаевского дворца* (1853—1861 гг.) на площади Труда, выстроенного для сына императора — Николая. Здание это выдержано в ложноренессансном стиле. В архитектуре его фа-



8.20
Павильонный зал
(1850-е годы)
в Малом Эрмитаже
в Петербурге.
Арх. А. И. Штакен-
штейнер
(акварель А. И. Шта-
кенштейнера)

садов использована система поэтажного расположения ордеров, причем верхнему, третьему, этажу придана меньшая высота, вследствие чего ордера на фасадах приобрели разномасштабный характер.

Помпезно-декоративным предстает Ново-Михайловский дворец (1857—1861 гг.), выстроенный на Дворцовой набережной Невы для другого сына царя — Михаила. Сложность композиции фасада характеризуется многодельными барочными формами и включением в трехчастную усложненную композицию фасада кариатид и иных скульптурных элементов, в частности в тимпанах и на других частях фасада. Очень выразительная по рельефу пластика фасада, обращенного к неским просторам, обуславливалась необходимостью обеспечения хорошего восприятия здания с дальних расстояний.

Парадные помещения и в Николаев-

ском, и в Ново-Михайловском дворцах отличаются роскошной отделкой, причем особенно выделяются торжественно оформленные вестибулы главных лестниц и танцевальные залы.

Дворец Белосельских-Белозерских (1846—1848 гг.), расположенный на углу Невского проспекта и набережной Фонтанки, представляет собой явную стилизацию архитектуры петербургского барокко середины XVIII в., воплощенной в произведениях Ф. Б. Растрелли.

Разнообразие стиливых особенностей дворцовых сооружений А. И. Штакенштейнера и то, что он использовал разностильные элементы не только на разных строениях, но и сочетал их в архитектуре одного и того же здания и даже помещения, характеризуют талантливого стилизатора как эклектика.

Выдающимся примером организации пространства и эклектического слияния разнородных стиливых элементов

убранства является Павильонный зал (рис. 8.20) в Малом Эрмитаже (1850-е годы). Со свойственным А. И. Штакенштейнеру мастерством он соединил здесь классические элементы с формами итальянского Ренессанса и мотивами мавританского искусства. Архитектура, скульптура, живопись, мозаика, орнаментика, полихромия, позолота — все это вместе образует впечатляющий по богатству форм и красоте деталей интерьер.

Наряду с обращением к западноевропейским стилям XVI—XVII вв., ярко проявившемся в архитектуре петербургских дворцов, А. И. Штакенштейнер столь же искусно использовал древние архитектурные формы и композиции. На их основе он создал ряд парковых строений в Петергофе; одно из них — Царицын павильон (1841—1844 гг.) с башней-бельведером, четырехколонным классическим портиком и лоджией. В нем имеется несколько гостиных, отделанных в помпейском стиле с использованием даже подлинного фрагмента помпейской мозаики, вкомпанованной в пол столовой. Павильон этот является примером стилизации древнеримской архитектуры и характеризует так называемый неоримский стиль. Там же А. И. Штакенштейнером было построено другое интересное сооружение — Розовый павильон (1845—1848 гг.), то же с башенным бельведером; он характерен творческой интерпретацией форм греческой архитектуры и выстроен в неогреческом стиле.

Самым лучшим парковым сооружением А. И. Штакенштейнера в Петергофе является павильон-дворец Бельведер на Бабигоновской высоте (1852—1856 гг.). Он представляет собой двухэтажное здание, второй этаж которого предстает в виде греческого периптерального храма с ионическими колоннами. Тяжеловесность первого этажа, трактованного как высокий подиум, смягчает входной портик с четырьмя кариатидами, навешанными Эрехтейоном. В композиции и архитектуре Бельведера отчетливо ощущается источник, вдохновивший автора на заимствование и интерпретацию.

Греческая архитектура послужила основой для формирования еще одной ретроспективной ветви стилизаторства — неогреческого стиля. Вновь возросший в России интерес к Греции и ее древней культуре связан с победами в освободительной борьбе греческого народа, успешный исход которой во многом решила русская армия, обеспечившая Греции самостоятельность и избавление от турецкого господства по Адрианопольскому мирному договору 1829 г.

Распространению в 1840-х годах неогреческого направления в архитектуре способствовало также возведение в центре Петербурга крупного музейного здания — Нового Эрмитажа (1842—1851 гг.). В архитектуре его фасадов и некоторых интерьеров, созданных на очень высоком техническом уровне с применением ценных строительных и отделочных материалов, использованы искусно переработанные формы и декоративные мотивы греческого зодчества, совсем недавно ставшего доступным для Западной Европы и России. Оно представлено в интерпретации выдающегося немецкого архитектора Лео Кленце (1784—1864 гг.), которому принадлежит проект упомянутого здания. Ему поручили разработку проекта Нового Эрмитажа и наблюдение за его осуществлением как известному специалисту по строительству музейных зданий. Он, как и А. И. Штакенштейнер, владел искусством стилизации и был увлечен греческим зодчеством.

В столице, рядом с Николаевским дворцом, построенным по проекту А. И. Штакенштейнера, в середине века вырос огромный дом-дворец Волыарских (арх. М. Д. Быковский), выстроенный в ложноренессансном духе с нарядным портиком кариатид на главном фасаде. В 1850-х годах на Литейном проспекте появился дворец Юсуповых в псевдобарочном стиле (арх. Л. Л. Бонштедт, 1822—1885 гг.). Характерное для того времени дворцовое здание великого князя Владимира Александровича (арх. А. И. Резанов) появилось на Дворцовой набережной. Его фасад с сильной рустовкой воспроизводит флорен-

тийский тип палат раннего Возрождения, в то время как залы и гостиные дворца являют собой примеры самой разнобразной стилизации.

Одновременно центральные улицы столицы застраивались многоэтажными доходными домами, фасады которых щедро украшались деталями, заимствованными из разных западноевропейских стилей XVI—XVII вв. Общественные здания также эклектически стилизуются, как, например, при перестройке в 1870-х годах *Петербургского Большого театра* (арх. В. А. Шретер) и строительстве выставочного здания — *Соляного городка* на Фонтанке (арх. И. С. Китнер, 1839—1921 гг.), в 1880-х годах — *Капеллы* (арх. Л. Н. Бенуа, 1856—1928 гг.); к ним же относятся выстроенные архитектором М. Е. Месмахером *Музей Училища Штиглица* (1885—1895 гг.) и *Архив Государственного совета* (1883—1887 гг.).

Выдающимся представителем ретроспективного стилизаторства второй половины XIX в. в Москве был архитектор К. М. Быковский (1841—1906 гг.) — сын М. Д. Быковского. Его основные произведения — *здания Государственного банка* (1893—1895 гг., перестроено), *Зоологического музея* (1896—1906 гг.) — характеризуют западную ориентацию творческого поиска. Весьма интересна также постройка архитектором А. С. Каминским (1826—1897 гг.) в 1870-х годах *Купеческой биржи* в псевдогреческом стиле. И в других городах появляется все больше эклектических зданий общественного назначения — театров, учебных заведений, больниц.

Видным специалистом в области строительства театров был архитектор В. А. Шретер, по проектам которого были выстроены театры в Рыбинске, Иркутске, Киеве, Тифлисе (Тбилиси) и других городах. Следуя программному условию: *театр в Тифлисе* создать «в арабском или персидском вкусе», он прибегнул к поверхностной стилизации мотивов восточной архитектуры. Здание это выстроено в 1880—1890 годах. В те же годы в *Одессе* был сооружен огромный театр по проекту венских архитек-

торов Г. Гельмера и Ф. Фельнера. На облике этого театрального здания сказалось увлечение претенциозной эклектической декоративностью, ярче всего воплощенной в очень популярном тогда здании Большой оперы (Гранд-Опера) в Париже (1861—1875 гг.), построенном по проекту архитектора Ш. Гарнье (1825—1898 гг.).

Здания театров играли важную градостроительную роль, ибо они способствовали образованию в городах театральных площадей или уширений улиц. Однако еще большее значение в городах приобретали железнодорожные вокзалы, функции которых обуславливали обязательное появление вблизи них городских площадей. Архитектурная же характеристика фасадов вокзалов, несмотря на новаторскую сущность этих сооружений, оставалась в рамках эклектической стилизации, с которой иногда сосуществовали новые архитектурные формы, что, например, присуще облику *Одесского вокзала*, выстроенного по проекту архитектора В. А. Шретера в 1879—1883 гг.

Ориентация на ретроспективное стилизаторство как творческий метод в сознании будущих архитекторов воспитывалась со «школьной скамьи» в обоих высших архитектурных учебных заведениях России того времени: в Петербургской Академии художеств и в Московском училище живописи, ваяния и зодчества. Студентам устанавливались программы на разработку проектов, причем обязательно в каком-либо историческом стиле: «в изящном и классическом», византийском, готическом, новогреческом и др.

Продолжавшаяся практика зарубежных командировок академических пенсионеров предусматривала поездки прежде всего в страны возможного заимствования (Францию, Германию и Англию) «для обозрения известных там зданий». Тематика проектов на присвоение звания академика отвечала требованиям времени, а потому, помимо традиционных программ на проекты храмов, давались задания на разработку проектов «вододейственного неогорюемого Оружейного завода» (1842 г.), тор-

говых и публичных бань «с удобствами и роскошью» (1846 г.), «воинской богадельни» (1851 г.) и т. п.

Острая потребность в специалистах архитектурно-строительного дела для провинциальных городов не могла быть удовлетворена ни петербургской, ни московской архитектурными школами, и потому в 1830 г. было создано Архитекторское училище при Академии художеств, а в 1832 г. при Главном управлении путей сообщения открыли Училище гражданских инженеров.

Однако все возрастающее значение инженерно-технической стороны архитектуры и продолжающаяся нехватка специалистов привели к слиянию обоих вновь учрежденных училищ и организации Строительного училища. Оно должно было подготавливать специалистов широкого профиля, способных заниматься сооружением гражданских зданий, фабрик и заводов, мельниц и других промышленных сооружений, устройством дорог, мостов и плотин, а также водопроводов, артезианских колодцев и всех гидравлических работ в городах. В 1882 г. Строительное училище преобразовали в Институт гражданских инженеров — вторую по значению высшую архитектурно-строительную школу, готовившую высококвалифицированных специалистов с архитектурным и инженерно-техническим образованием.

8.7 Псевдорусский стиль

Наряду и в противовес эклектичному стилизаторству чужеземных архитектурных стилей и форм с 1870-х годов возникли новые идеологические предпосылки обращения к русскому национальному наследию, его изучению, интерпретации и стилизации. Художественные поиски современного архитектурного стиля во многом определялись идеями народнического движения, охватившего широкие слои разночинной демократически настроенной интеллигенции, особенно молодежи. Идеали-

зируя крестьянскую общину и видя в ней ячейку социализма, народники считали крестьянство главной революционной силой. Народническое движение являлось важной частью растущего рабочего движения в новой революционной ситуации.

Идеологические основы народничества обусловили резкую критику западного ретроспективизма, пробудили интерес к народной культуре, крестьянскому зодчеству и русской архитектуре XVI—XVII вв.

Выдающийся демократический деятель русской художественной культуры В. В. Стасов (1824—1906 гг.) возглавил борьбу против эклектизма и подражательности в архитектуре. Говоря об этом, он писал: «Лицо глядящее назад, — это архитектура, копирующая со старых образцов, с книг и атласов, с фотографий и чертежей, архитектура ловких людей, наворотившихся в классах и потом прерывисто отпускаящих товар на аршин и на фунт, — стоит только протянуть руку и достать с полки. Угодно — вот Вам пять аршин «греческого классицизма», а нет — вот три с четвертью «итальянского Ренессанса». Нет, не годится? — Ну, так хорошо же: вот, извольте, остаточек первейшего сорта «рококо Луи-Кенз», шесть золотников «готики», а то вот целый пуд «русского».

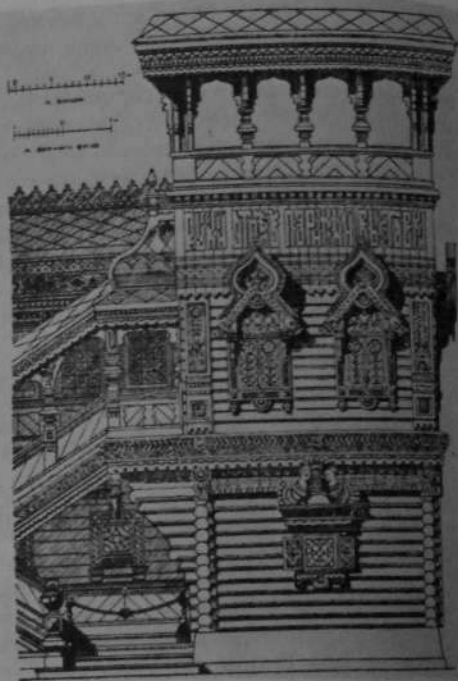
Видный историк и археолог И. Е. Забелин (1820—1908 гг.) обосновал археологическую теорию русского стиля, исходя из самобытности народного зодчества. Идеализируя его, он писал: «Старинные русские хоромы, выросшие органически из крестьянских клетей, естественно, сохраняли в своем составе облик красивого беспорядка... По понятиям древности первая красота здания заключалась не в соответствии частей, а напротив в их своеобразии, их разновидности и самостоятельности». И. Е. Забелин считал, что храм Василия Блаженного воплощает «своенародные и самобытные черты... а треугольник и кружало, шатер и бочка не только главные формы покрытий, но и главные мотивы декора». Русский стиль он связы-

вал лишь с внешней формой. Такая позиция и предопределила воспроизведение или стилизаторство деталей русской архитектуры XVI—XVII вв.

Наряду с этим архитектор В. О. Шервуд (1833—1897 гг.) высказывался за более глубокое проникновение в историю русского стиля, трактуя его не как арифметическую сумму форм, а как систему закономерностей средневекового национального зодчества.

Национальный стиль, поиски которого начались еще в 1830-х годах и завершились официальным утверждением русско-византийского стиля, в 1870-х годах приобрел иной характер — псевдорусского стиля, связанного с антифеодальной демократической идеологией. Известные исследователи русского зодчества средних веков Л. В. Даль, И. Е. Забелин, А. М. Павлинов, Н. В. Султанов и В. В. Суслов своими трудами оказали большое влияние на формирование псевдорусского стиля конца XIX в. Его утверждению способствовало также и то, что по мере развития капитализма международные связи России все больше расширялись, вследствие чего она все чаще участвовала в международных торгово-промышленных выставках, на которых все страны, в целях рекламы, стремились в облике павильонов отразить свои национальные черты. Подобная тенденция была свойственна и России, для чего был очень удобен псевдорусский стиль. Русские павильоны были оригинальны, нарядны, выразительны и привлекали внимание вычурностью богатого декоративного убранства, заимствованного из крестьянского деревянного зодчества и народного прикладного искусства.

В 1872 г. на Политехнической выставке в Москве архитектор В. А. Гартман (1834—1873 гг.) выстроил *деревянные павильоны*, красиво декорированные резьбой по дереву и другими украшениями в духе народного творчества. Затем архитектор И. П. Ропет (псевдоним И. Н. Петрова, 1845—1908 гг.) возвел *русские павильоны* на выставках в Париже (1878 г.; рис. 8.21), Копенгагене (1888 г.) и Чикаго (1893 г.),



8.21
Фрагмент фасада Русского павильона на Всемирной выставке (1878 г.) в Париже.
Арх. И. П. Ропет (Петров)

8.22
Исторический музей (1875—1881 гг.)

в Москве.
Арх. В. О. Шервуд,
инж. А. А. Семенов

8.23
Здание Городской думы (1890—1892 гг.) в Москве
(ныне Центральный музей В. И. Ленина).
Арх. Д. Н. Чичагов

демонстрируя неиссякаемую фантазию на тему русской архитектуры и стилизаторства народного зодчества. В. А. Гартман и И. П. Ропет были активными проводниками псевдорусского стиля, одну из вариаций которого называют «ропетовщиной». Их своеобразным архитектурным «манифестом» были выстроенные ими в Абрамцево под Москвой в 1873 г. «Теремок» (воспроизведение крестьянской рубленой избы) и художественная студия.

После сооружения в 1872 г. в Москве деревянного особняка Пороховщикова в псевдорусском стиле (арх. А. Л. Гув, 1841—1910-е годы) журнал «Зодчий»

писал: «Желательно, чтобы дерево не служило исключительным материалом для построек в русском стиле, но чтобы они возводились из кирпича и в более обширных размерах». Распространению этого художественного направления способствовал выход в свет в 1875 г. увража «Мотивы русской архитектуры», изданного В. А. Гартманом и др. В обеих столицах возводились крупные жилые и общественные здания, фасады которых были до предела измелечены кирпичной выкладкой, иногда имитирующей даже резьбу по дереву.

Характерными примерами псевдорусского стиля в Петербурге являются доходный дом Басина на Театральной (пл. Островского) площади (1878—1879 гг.; арх. Н. П. Басин, 1876—1910-е гг.), а в Москве — Исторический музей (1875—1881 гг., арх. В. О. Шервуд и инж. А. А. Семенов), изображенный на рис. 8.22.

«Ропетовское» направление, при котором стилизовались прежде всего формы и детали народного зодчества, вскоре вытесняется более широким охватом источников ретроспективизма — допетровского зодчества, главным образом архитектуры XVII в. Это направление





8.24
Верхние торговые
ряды (1889—
1893 гг.) в Москве.
Арх. А. Н. Померанцев

8.25
Верхние торговые
ряды в Москве. Галерея
с верхним светом. Арх.
А. Н. Померанцев

псевдорусского стиля приобрело особое значение в связи с конкурсом на разработку проекта храма Воскресения Христова («на крови») в Петербурге на месте убийства императора Александра II на набережной Екатерининского (ныне Грибоедова) канала. Первый тур конкурса не удовлетворил Александра III, который выразил желание, чтобы архитектура этого храма «следовала XVII веку, образцы коего встречаются, например, в Ярославле». Это «высочайшее повеление» было воспринято как официальное указание на стилизацию русского зодчества именно XVIII в. Утвержденный в 1882 г. проект храма, разработанный архитекторами А. А. Парландом (1842—?) и И. В. Макаровым (1842—1920 гг.), представляет собой пример эклектической стилизации русской архитектуры XVI и XVII вв. с явной попыткой воспроизведения московского храма Василия Блаженного, его асимметричного многоглавия и узоров. Этот храм (1887—1907 гг.), несмотря на очень высокий технический уровень выполнения, отличается перегруженностью сухими и измелоченными деталями.

Ретроспективизм русской допетровской архитектуры знаменовался рядом крупных общественных сооружений в Москве. К ним относятся здание Городской думы (ныне Центральный музей В. И. Ленина; рис. 8.23), возведенное в 1890—1892 гг. (арх. Д. Н. Чичагов, 1835—1894 гг.), и Верхние торговые ряды (ныне ГУМ; рис. 8.24), сооруженные на Красной площади в 1889—1893 гг. (арх. А. Н. Померанцев, 1848—1918 гг.). Фасады этих зданий с башенками, высокими кровлями, частым ритмом небольших окон в фигурных обрамлениях XVII в. совершенно не соответствуют внутренней функциональной и архитектурно-пространственной их организации. Большие залы в здании Думы и четыре ряда двухъярусных галерей в Торговых рядах решены на основе достижений строительной техники тех лет с применением верхнего света (рис. 8.25), металлических структур, не нашедших отражения в облике зданий. Становилось все более очевид-

ным несоответствие псевдорусского стиля техническим возможностям и новому назначению архитектуры.

8.8 Архитектура периода империализма (1890—1917 гг.)

В 1890-х годах все большее число архитекторов осознавало внутренние противоречия ретроспективизма и несоответствие стилизаторства русского средневекового зодчества задачам, выдвигаемым перед архитектурой новыми требованиями жизни, связанными с новым этапом развития капитализма — империализмом, и инженерно-техническими возможностями их разрешения. В этот период все большую активность стали проявлять архитектурные общества, объединявшие зодчих Москвы (с 1867 г.) и Петербурга (с 1871 г.). В их среде рассматривались творческие и правовые вопросы, организовывались архитектурные выставки, конкурсы, созывались съезды русских архитекторов (в 1892, 1895, 1900, 1911 и 1913 гг.). На этих съездах анализировалось и оценивалось состояние архитектуры, обсуждались пути ее дальнейшего развития.

На Первом съезде русских зодчих в 1892 г. архитектор К. М. Быковский сетовал на «неисполнимость задачи создать современное здание в строго выдержанном стиле известного периода русского зодчества, удовлетворяющее, в то же время, современным потребностям и современным научным требованиям». А на Втором съезде в 1895 г. он же говорил о связи архитектуры с общественным развитием и о материальной зависимости архитекторов от заказчиков. Отмечая преобладание еще «архитектурного маскарада, ... зданий, ряженных в платья различных стилей», он пытался вскрыть причины «бессодержательного эклектизма современной архитектуры».

На первых двух съездах прозвучали выступления, свидетельствовавшие о

большом интересе к техническим аспектам зодчества, металлическим конструкциям и их эстетической роли в формировании архитектуры. В архитектурных кругах 1890-х годов утвердилось мнение, что «техника и конструкция должны служить источником художественных форм, а цель и значение зданий — источником художественного представления». Это было утверждение рационализма, основы которого изложил еще в 1851 г. архитектор А. К. Красовский (1816—1875 гг.) в книге «Гражданская архитектура». Основные его положения гласят:

«техника или конструкция есть главный источник архитектурной формы»;

«между конструкцией, создающей формы, и художественною отделкой их необходимо взаимодействие»;

«архитектура должна иметь целью обнаружить внешним представлением внутренний смысл».

Взаимосвязь утилитарной и эстетической сторон архитектуры сформулирована А. К. Красовским предельно кратко в форме лозунга: «Преобразование полезного в изящное».

Однако теоретические принципы рационализма в архитектуре заслонялись в течение нескольких десятилетий ретроспективизмом и стилизаторством, и лишь в самом конце XIX в. создались реальные предпосылки для решительного поворота архитектуры к рационализму.

8.9 Архитектура модерна

Поворот к рационализму поддерживался архитектурной критикой, которая была единодушна в осуждении эклектической, стилизаторской архитектуры, что немало способствовало поискам новой направленности зодчества.

А. К. Красовский уже давно утверждал, что «железу предстоит участь совершить переворот в архитектурных формах и произвести новые орнаментальные, современные формы, которые и составят, вероятно, новый стиль».

Его предвидение сбылось: железо, сталь, железобетон, большеразмерное стекло, изразцовый кирпич и новые строительные конструкции, широко входившие в архитектурную практику, были одной из важных материальных предпосылок для формирования на рубеже XIX—XX вв. рационалистической архитектуры, получившей название «современной», «новой», «архитектуры модерна». Интерес к модерну объяснялся его рационалистичностью и духом новаторства. Модерн рассматривался как начало подъема русской архитектуры после ретроспективизма и эклектики.

Новая художественная выразительность архитектуры обуславливалась также интересами буржуазии, ее стремлением создать архитектурный «стиль нового века», призванный отразить буржуазную эстетику периода империализма. Отсутствие у модерна единой стилистической закономерности было той его стороной, которая позволяла использовать архитектуру как средство рекламы в конкурентной борьбе торговых и промышленных фирм, а также домовладельцев.

В конце XIX—начале XX в. в большинстве стран Западной Европы, уже вступивших в стадию империализма, существовали разновидности модернистских направлений в искусстве вообще и особенно в архитектуре и художественных отраслях промышленности («югенд-стиль», «новое искусство», «сецессион» и др.). Включение России в международную систему империализма и усиление притока иностранного капитала в русскую промышленность способствовали распространению модерна и в нашей стране.

Отечественные зодчие знакомились с архитектурой модерна соседних стран или непосредственно, или через различные издания, но больше всего благодаря пропаганде его периодической архитектурной печатью. Так, журнал «Зодчий», издававшийся с 1872 г., уделял большое внимание опыту зарубежного строительства и правильно отмечал прогрессивные рационалистические стороны творчества ряда видных иностранных архитекторов: А. Ван де

Вельде, О. Вагнера, В. Орта, Э. Сааринена и их стремление к простоте и функциональности.

Сторонники модерна призвали к пересмотру всех аспектов архитектуры и полному отказу от художественных традиций. Здания этого стиля не надо было вписывать в привычные симметричные композиционные схемы, их планы формировались свободно, исходя из целесообразности размещения помещений и их групп; вследствие этого свободными и живописными стали объемно-пространственные структуры зданий.

Широкое использование металлических и железобетонных конструкций и структур способствовало созданию больших пролетов и пространств, особенно необходимых для торговых, банковских, транспортных, промышленных и других общественных зданий. Для освещения залов и галерей устраивались большие витражи и фонари верхнего света. В жилых домах получили распространение эркеры — иногда в несколько этажей, а окнам придавалась различная конфигурация. Все эти нововведения резко изменили внешний вид зданий, придавая им индивидуальный архитектурный облик.

Рационализм модерна особенно четко проявился в крупных общественных зданиях, которые приобрели характерные отличия благодаря большим поверхностям остеклений, выявлению структур железобетонных конструкций и широкому ритму опор.

Стремление к внешней неповторимости, оригинальности зданий побуждало архитекторов прибегать иногда к чрезмерному использованию декоративных средств оформления фасадов: декоративной и орнаментальной облицовке, керамической мозаике, скульптурному убранству. При этом полностью отвергались традиционные, ставшие в период стилизаторства банальными декоративные формы и их элементы. Вместо них насаждалась специфическая стилизация цветов, причудливо изгибающихся и переплетающихся стеблей болотных растений, иных элементов флоры. Стала распространенной произ-

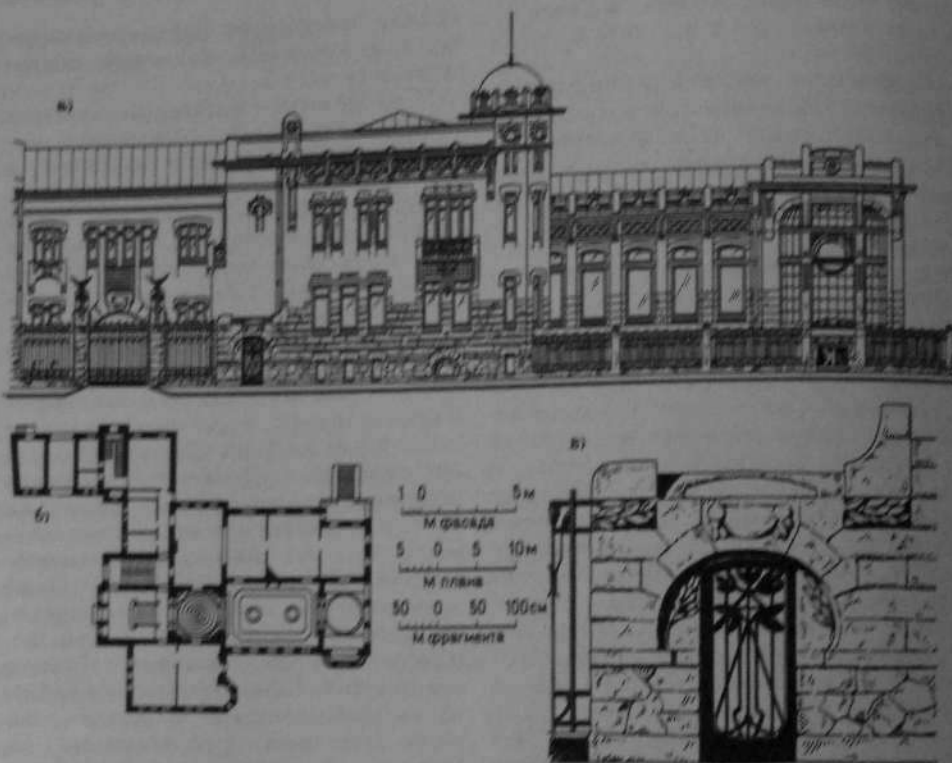
вольная деформация привычных очертаний, манерность и чрезмерная вычурность деталей.

Своеобразные особенности модерна ярко проявились в оформлении интерьеров и в прикладном искусстве, в частности в мебели, осветительных приборах и др. Эта особенность стиля была навеяна упадочным изобразительным искусством декадентов, всемерно использовавших символические декоративные мотивы.

На протяжении своего короткого существования (около полутора десятилетий) модерн несколько изменился. Начался модерн с полного отказа от каких бы то ни было традиций; позднее он использовал формальные элементы исторической архитектуры, сильно их изменяя и сочетая с новаторскими приемами; это так называемый стилизаторский модерн. Появляются также промежуточные нюансы стилизаторского модерна, например его ветвь, использующая средневековую русскую архитектуру; обычно ее называют национально-романтической. В русском модерне проявляются и региональные особенности, в частности в Петербурге, Москве и провинции.

В столице в 1900-х годах велось обширное строительство, причем архитектура здесь формировалась под сильным влиянием некоторых традиций петербургского зодчества XIX столетия: монументализма, композиционной уравновешенности, использования ордерных элементов, что определило строгий характер большинства модернистских зданий. Значительное воздействие на петербургский модерн имела близость столицы к Скандинавским странам, и прежде всего к Финляндии, постоянные художественные контакты с которой обуславливались тем, что она входила в состав Российской империи.

Общность климатических и ландшафтных условий строительства в городах Финляндии, Швеции и в Петербурге обуславливала некоторое сходство и специфичность художественных черт модерна, получившего название северного, своеобразие которого проявлялось, в частности, в отделке фасадов природ-



ним камнем (гранит, мрамор), в избытке залегающем на Скандинавском полуострове и в окрестностях столицы. В интерьерах, помимо каменной отделки, использовалось много древесины и металла.

Несмотря на общность черт произведений петербургского модерна, все они оригинальны и совершенно не похожи друг на друга даже при одном и том же функциональном назначении. Этому способствовали не только субъективные требования заказчиков, но и индивидуальная творческая манера архитекторов. В столице появились здания двух крайних направлений модерна: новаторского, для которого характерен полный разрыв со всеми художественными традициями, и стилизаторского, отличающегося как новыми чертами, так и некоторыми традиционными элементами композиций и форм, но значительно и произвольно переработанных.

8.26
Особняк М. Ф. Кшесинской (1904—1906 гг.) в Петербурге.

Арх. А. И. Гоген
а — фасад; б — план;
в — фрагмент фасада

Были и промежуточные направления с большим или меньшим новаторством или традиционностью.

Наиболее видными представителями модерна в Петербурге были Ф. И. Лидваль (1870—1945 гг.), А. И. Гоген (1856—1914 гг.), Н. В. Васильев (1858—1912 гг.), П. Ю. Сюзор (1844—7), Г. В. Барановский (1866—1920 гг.), Э. Ф. Виррих (1866—7), Л. Н. Бенуа (1856—1928 гг.).

Одним из лучших примеров новаторского направления модерна является особняк М. Ф. Кшесинской (1904—1906 гг., арх. А. И. Гоген; рис. 8.26) на Кронверкском (М. Горького) проспекте (ныне Музей Великой Октябрьской социалистической революции). Сво-

бодная асимметричная композиция плана и объемов здания, различные по форме, размерам, пропорциям и ритму расположения окна, разная по фактуре обработка фасадов, оригинальный по рисунку фриз между карнизами — все это свидетельствует о новаторском поиске А. И. Гогена и о полном отказе от установившихся традиций.

Контрастным противопоставлением особняку Кшесинской предстает здание Музея А. В. Суворова (1901—1904 гг., арх. А. И. Гоген и Г. Д. Гримм). Асимметричной композиции здания придан облик средневековой крепости благодаря использованию трансформированных элементов средневековой русской архитектуры. На его кирпичном фасаде размещены огромные мозаичные сюжетные панно, связанные с событиями жизни великого полководца. Здание характеризует национально-романтическая ветвь модерна, авторский выбор которой определяло специальное назначение здания, строившегося к столетию со дня смерти А. В. Суворова.

Черты модерна ярко воплотились в архитектуре многих доходных домов и комплексов Петербурга. В каждом из них находятся десятки квартир, размещенных в многоэтажных (чаще всего шестизэтажных) корпусах, охватывающих обычно тесные дворы. Иногда жилые дома и комплексы, располагающиеся на ответственных городских магистралях, имеют курдонеры (парадные дворы), раскрытые в сторону улиц, обогащая их архитектурно-пространственную организацию.

Наиболее характерным образцом подобного доходного дома является дом 1/3 на Кировском проспекте (1902—1904 гг., арх. Ф. И. Лидваль) с небольшим курдонером. Эркеры, окна различных форм и размеров, разнообразная облицовка фасадов — основные средства придания этому зданию индивидуального, бросающегося в глаза облика.

Примером большого доходного комплекса может служить построенный также Ф. И. Лидвалем дом графа М. П. Толстого (1910—1912 гг.), многие корпуса которого раскинулись на большом участ-

ке вдоль и в глубину набережной Фонтанки (д. 52—54). Три двора, соединенные проездами, охвачены высокими жилыми корпусами с квартирами, рассчитанными на съемщиков разных достатков. Монументальная обработка фасадов придает огромному комплексу импозантный вид.

Аналогичный комплекс расположен на Кировском проспекте, 26—28 (1911—1912 гг., арх. Л. Н., А. Н. и Ю. Ю. Бенуа). Он раскрыт парадным двором на проспект, что разнообразит характер его застройки.

Комплекс отличается монументальностью и высококачественной обработкой фасадов. В композицию комплекса органично включена колоннада, отделяющая внутренний двор от проспекта.

Некоторые общественные сооружения начала XX в. в Петербурге относятся к значительным образцам модерна и по композиционным решениям, почти всегда подчеркнуто асимметричным, и по примененным конструктивным и декоративным материалам, и по художественной выразительности как фасадов, так и основных помещений. Архитектурный облик ярко отражает назначение таких зданий.

Примерами общественных сооружений стиля «модерн» в Петербурге являются здания, по своему назначению типичные для капиталистического столичного города. Это Азовско-Донской банк на Большой Морской (ныне ул. Герцена), 1/3 (1907—1909 гг., арх. Ф. И. Лидваль); здание Нового Пассажа на Литейном проспекте (1912—1913 гг., арх. Н. В. Васильев), в котором устроен железобетонный каркас, а в отделке фасада использован естественный камень; торговый дом Гвардейского экономического общества (1908—1910 гг., арх. Э. Ф. Виррих), отличающийся простой, но выразительной архитектурой и рациональной планировкой (рис. 8.27); это также одно из первых зданий с металлическим каркасом и железобетонными перекрытиями (рис. 8.28), выстроенное для американской фирмы швейных машин «Зингер» (1902—1904 гг., арх. П. Ю. Сюзор); торговый дом Елисеева с огромным



витражом и большими скульптурами (1903—1907 гг., арх. Г. В. Барановский Царскосельский (Витебский) вокзал 1904 г., арх. С. А. Брзжовский и С. И. Минаш) с ассиметричными объемами и часовой башней, в котором смело использованы металлические структуры для организации внутренних пространств.

Несмотря на новаторскую сущность модерна, многие петербургские архитекторы обращались к традиционным ордерным элементам в декоративных целях, сильно их изменяя и подчиняя общему художественному замыслу. Таким примером является гостиница «Астория» (1910—1912 гг., арх. Ф. И. Лидваль) с ритмом стилизованных пилястр на фасадах.

Как и в Петербурге, в Москве создавались здания, выражающие разные направления модерна. Ведущим архитектором модерна здесь являлся Ф. О. Шехтель (1859—1926 гг.).

В начале своего творческого пути Ф. О. Шехтель отдал дань ретроспек-



8.27
Торговый дом Гвардейского экономического общества (1908—1910 гг.) в Петербурге.
Арх. Э. Ф. Виррих

8.28
Дом компании «Зингер»

(1902—1904 гг.)
на Невском проспекте.
Арх. П. Ю. Сюзор

8.29
Особняк С. П. Рябушинского на ул. Качалова (1900—1902 гг.) в Москве.
Арх. Ф. О. Шехтель



8.30
Ярославский вокзал (1902 г.) в Москве.
Арх. Ф. О. Шехтель

тивизму, искусно оперируя готической архитектурой (особняк З. Г. Морозовой на Спиридоновке, ныне ул. А. Толстого, 17; 1893—1898 гг.). С 1900-х годов он становится убежденным сторонником модерна, создавая многочисленные произведения, отличающиеся простотой и рациональностью; они воплощают сущность новой архитектуры.

Самым характерным модернистским произведением Ф. О. Шехтеля общепризнан особняк С. П. Рябушинского на М. Никитской, ныне ул. Качалова, 6/2 (1900—1902 гг.), явившийся своеобразным «архитектурным манифестом», провозгласившим новый стиль архитектуры — модери (рис. 8.29). Облик небольшого живописного по объемам художественному оформлению фасадов сооружения полностью порывает с преемственностью предшествующей архитектуры. Здесь все ново — и плоскост-

ная трактовка фасадов, и своеобразные очертания арок и крылец, и майоликовый фриз, перебиваемый различными по форме окнами, и сильно выступающий карниз упрощенного профиля и пр.

Примером противоположного — национально-романтического направления модерна в Москве является Ярославский вокзал (1902 г.), построенный также Ф. О. Шехтелем (рис. 8.30). Крутые высокие крыши и башня, гипертрофированные машикули и многоцветная облицовка асимметричного здания придают ему черты уникальности и слегка ошутимого влияния северного народного зодчества. Если архитектуре Ярославского вокзала присущ тонкий национальный колорит, то здание Третьяковской галереи (1900—1905 гг., главный фасад — по проекту худ. В. М. Васнецова) отличается ярким проявлением национальных черт, что обусловлено конкретной функцией музейного здания.

К московским постройкам модерна

Ф. О. Шехтеля относятся также сооружения самого различного назначения: особняк *Дерожинской* (1901 г.) в Кропоткинском пер., 13; *доходные дома: Строгановского училища* (1904 г.) на ул. Кирова и *Шамшина* на ул. Фрунзе, 8 (1909 г.); *типография газеты «Утро России»* (1909 г.) в Б. Путинковском пер., 3; *банкирский дом Рябушинских* (1904 г.) на пл. Куйбышева, 2 и др. Все они отличаются исключительной простотой, почти аскетичностью архитектурных образов, что отражает авторское понимание красоты как выражение полезности.

Весьма важными и для творчества Ф. О. Шехтеля, и для характеристики московского модерна являются интерьеры *Художественного театра* (1902 г.; фасад осуществлен не был), в которых автор показал возможности эмоционального воздействия с помощью самых простых декоративных средств.

Сторонником нового направления был также архитектор И. А. Иванов-Шиц (1865—1937 гг.), стоявший на позициях стилизаторского модерна. В его произведениях в Москве — *Купеческом собрании* (1907—1908 гг.) на М. Дмитровке (ныне ул. Чехова, 6) и *Народном университете* имени А. Л. Шанявского (1911—1912 гг.) на Миусской пл., 6 — искусно сочетаются ионическая колоннада большого ордера с характерными для модерна пропорциями фасадов и декоративными элементами.

Значительным произведением раннего модерна является *гостиница «Метрополь»* на пр. Маркса, 1 в Москве (1899—1903 гг., арх. В. Ф. Валькотт). Сложная асимметричная композиция этого здания оживляется застекленными эркерами, декоративной скульптурой в виде разорванного фриза и мозаичных панно, венчающих ризалиты.

Видный московский архитектор Р. И. Клейн (1858—1924 гг.) продемонстрировал свое понимание модерна на построенном им в 1906—1908 гг. в центре Москвы (на Петровке) крупном здании *универсального магазина «Мюр и Мерилиз»* (ныне ЦУМ).

Архитектура модерна в провинции проявилась наиболее отчетливо в ком-

мерческих и общественных зданиях и отличалась некоторой упрощенностью. Однако эпизодическое участие в застройке периферийных городов столичных зодчих или специалистов, подготовленных в Петербурге или Москве, способствовало как проникновению в провинцию модерна, так и относительно высокому художественному уровню отдельных произведений. Из наиболее выразительных примеров модерна в провинции следует отметить *универсальные магазины в Калуге и Челябинске, крытые рынки в Киеве и Саратове, гостиницу «Бристоль»* (теперь «Волга») в Ярославле и др.

Архитектура конца XIX — начала XX в. на окраинах Российской империи отличалась эклектично-стилизаторским характером, преимущественно в формах регионального зодчества.

Русский модерн вскоре стал разделяться на различные ветви, из которых стилизаторская свидетельствовала о стремлении зодчих опираться в своем творчестве на классическое наследие. Даже самые видные модернисты, такие как Ф. И. Лидваль, Ф. О. Шехтель, И. А. Иванов-Шиц и др., работали в ретроспективных формах, стилизуя их в духе новых требований.

8.10 Ретроспективизм XX в. — неорусский стиль и неоклассицизм

В годы, предшествовавшие империалистической войне 1914 г., и во время нее под влиянием националистических и шовинистических настроений отношение к модерну стало резко отрицательным. Его стали рассматривать как результат воздействия враждебной России стороны, поскольку многие архитекторы источником своего творчества сделали зарубежные образцы, главным образом немецкие и австрийские. Это было внешней причиной потери интереса к модерну и нового поворота к ретроспективизму. Основная же его причина в начале XX в. крылась в особенностях социально-экономической струк-

туры русского общества. Если в экономической жизни страны дворянство уже полностью уступило господству буржуазии, то в области культуры оно еще играло большую роль.

В ретроспективизме дворянство стремилось воскресить образы, идеализирующие прошлое. А буржуазия видела в этом средство укрепления национального самосознания, столь необходимого в условиях иностранного засилья и военного времени.

Ретроспективистские настроения поддерживали объединение и журнал «Мир искусства» (выходил с 1899 г.). Многие художники — А. Н. Бенуа, М. В. Добужинский, Е. Е. Лансере, А. П. Остроумова-Лебедева и др. — своими произведениями пропагандировали неуявляющую красоту классического Петербурга. В архитектурных изданиях, в частности в Ежегодниках Общества архитекторов-художников, освещались попытки возрождения классицизма, древнерусских архитектурных мотивов, публиковались данные архитектурных обмеров выдающихся памятников классицизма. Петербургский журнал «Старые годы» (издавался с 1907 г.) систематически печатал статьи и исследования, посвященные русской архитектуре XVIII—XIX вв., идеализируя ушедшую дворянско-усадебную культуру.

Утверждению ретроспективизма во многом способствовала Историческая выставка архитектуры и художественной промышленности XVIII—XIX вв., устроенная в залах Академии художеств Обществу архитекторов-художников в 1911 г., а также великолепно изданный ее каталог с большим количеством воспроизведенных чертежей крупнейших зодчих.

Накануне 1910 г. известный художник и искусствовед И. Э. Грабарь (1871—1960 гг.), объединив ряд патристически настроенных архитекторов, предпринял фундаментальное издание шеститомной *Истории русского искусства*, в которой много места уделялось русской архитектуре, что также способствовало формированию ретроспективизма в архитектурной практике.

Ретроспективисты использовали но-

вые технические достижения XX в., искусно облекая современные в функциональном отношении здания в исторические формы, соблюдая при этом чистоту классицистического стиля. В своих произведениях они, добиваясь наибольшей художественной выразительности, стремились сделать красоту архитектуры понятной широкому кругу людей. Обращение к эпохе классицизма повлекло за собой желание возродить лучшую традицию высокого классицизма — искусство создания городских ансамблей. Но дальнейшие проектные замыслы это не пошло, так как в условиях застройки капиталистических городов формирование ансамблей было практически неосуществимо.

Тем не менее некоторые проекты того времени, касающиеся Петербурга, представляют значительный интерес. Среди них *проект преобразования части Петербурга и прокладки новых магистралей*, разработанный в 1910 г. архитекторами Л. Н. Бенуа, М. М. Перетятковичем и путейским инженером Ф. Е. Енакиевым. В 1912 г. архитектор И. А. Фомин (1872—1936 гг.) предложил идею широкого плана создания архитектурного ансамбля «Новый Петербург» на не освоенном тогда острове Голодай, где удалось выстроить лишь отдельное здание. Однако ни одно из интересных градостроительных предложений так и не было реализовано.

Все проекты и постройки ретроспективного течения предреволюционных лет можно разделить на два основных направления, определяемые источником заимствования. Одно из них, условно называемое неорусским направлением, представляли архитекторы В. А. Покровский (1871—1931 гг.) и А. В. Щусев (1873—1949 гг.). Их вдохновляла прежде всего монументальная архитектура русского средневековья Пскова, Новгорода и зодчество Москвы XVI—XVII вв. Архитектура этих мест, относящаяся к указанному периоду, отличается высокой художественной выразительностью и национальной самобытностью.

Обращению к лучшим произведениям средневекового русского зодчества —



8.31
Казанский вокзал
(1913—1940 гг.)
в Москве.
Арх. А. В. Шусев

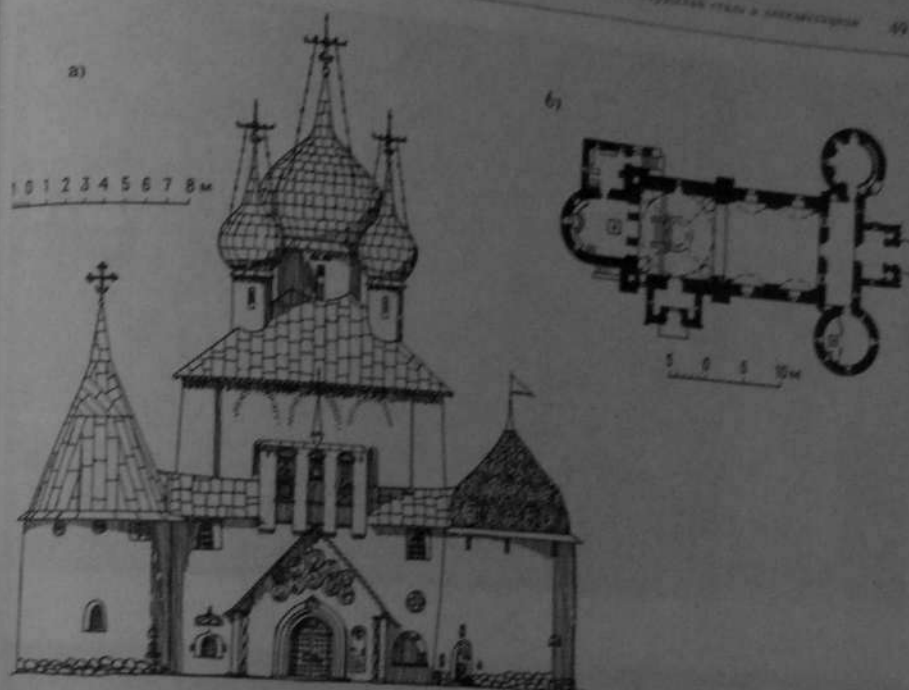
носителям исконно национальных его черт и традиций — способствовала, в частности, широкая деятельность выдающегося исследователя древнего национального наследия архитектора В. В. Суслова (1857—1921 гг.). Он всемерно популяризировал древнерусское зодчество, публикуя результаты обмеров, проекты реставрации и реконструкции таких замечательных памятников, как Софийский собор в Новгороде, Спасо-Мирожский собор в Пскове, Георгиевский собор в Юрьеве-Польском и многие другие. Итоги обследований и реконструкции становились достоянием широких архитектурных кругов, привлекая внимание зодчих к национальным источникам творчества.

Используя мотивы средневекового московского зодчества, В. А. Покровский выстроил характерные для капиталистической формации здания: в Нижнем Новгороде (Горький) — Государственный банк (1910—1912 гг.), в Москве — Судную кассу, искусно увязав новую

социальную функцию зданий с их ретроспективным обликом. Значительным культовым произведением В. А. Покровского является также Федоровский собор (1910-е годы) в Царском Селе (г. Пушкин), напоминающий храмы XVII в.

К подобным произведениям относится также Казанский вокзал в Москве, строительство современного здания которого по проекту архитектора А. В. Шусева началось в 1913 г. и завершилось в 1940 г. Ансамбль вокзальных корпусов (рис. 8.31) представляет собой сложную по формам, силуэтности и полихром-

8.32
Храм-памятник
(1913 г.) на Куликовом поле.
Арх. А. В. Шусев
а — главный фасад;
б — план



ности объемно-пространственную композицию, отличающуюся яркой национальной выразительностью, перекликающейся с московской архитектурой XVII в. Большие пространства внутри вокзала в конструктивном отношении решены современно (железобетон), в то время как художественный облик некоторых интерьеров носит ретроспективный характер.

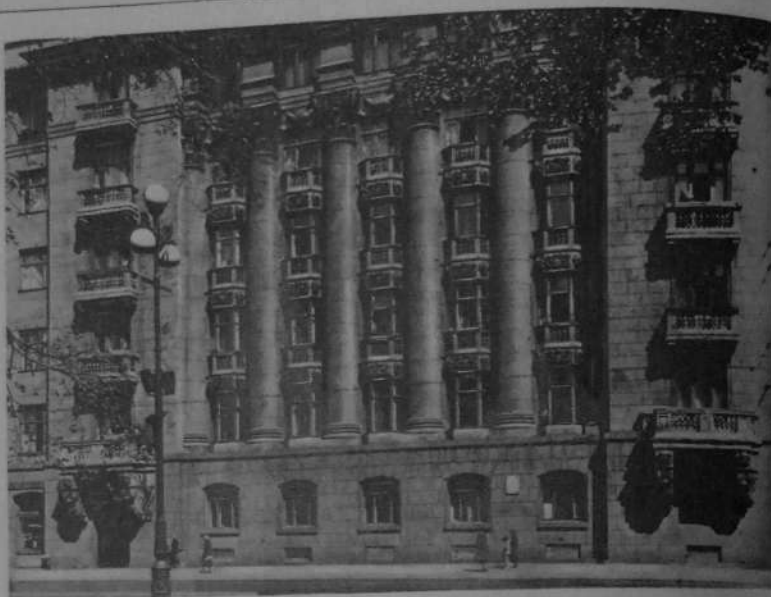
В церковных постройках А. В. Шусев — большой знаток Новгорода и Пскова — смело воспроизводит образную сущность средневековых храмов этих городов, что сделать было несложно, так как функция православных храмов на протяжении многих столетий оставалась почти неизменной. Из культовых произведений А. В. Шусева следует отметить: храм-памятник на Куликовом поле (1913 г.), посвященный исторической победе русских войск в битве с монголо-татарскими полчищами в 1380 г. (рис. 8.32), церковь Марфо-Мариинской обители на Б. Ордынке в Москве

(1908—1912 гг.), жилой монастырский корпус в Овруче.

Разрабатывая проекты зданий, которые надо было возводить за рубежом, архитекторы непременно придавали проектируемым ими строениям национально-русский облик. Так поступил и А. В. Шусев, построив гостиницу в итальянском городе Бари (1913—1914 гг.) и Русский выставочный павильон в Венеции (1914 г.). Оба эти сооружения являются примерами национального ретроспективизма неорусского стиля.

Почти в то же время (1911 г.) архитектор В. А. Шуко (1878—1939 гг.) выстроил русские павильоны на Международных выставках в Риме и Турине в формах русского классицизма с ордерными колоннадами и с характерной двухцветной окраской.

Таким образом, видные зодчие в архитектуре зарубежных павильонов для русских экспозиций отразили два принципиально разных художественных



направления ретроспективизма предреволюционных лет: неорусское и неоклассицистическое.

Выдающимися представителями неоклассицистического направления в 1910-х годах были В. А. Шуко, И. А. Фомин, А. Е. Белогруд, М. М. Перетяткович, И. В. Жолтовский. Эти зодчие в России предреволюционной поры заняли ведущее место, доказывая своим творчеством жизнестойкость художественных традиций и форм. Ретроспективность задержала развитие прогрессивных рационалистических сторон архитектуры, возвратив ее на путь ретроспективизма.

Архитекторы-неоклассицисты, помимо глубокого знания русской архитектуры, особенно классицизма, специально изучали в натуре его античные истоки и методы их преломления в творчестве мастеров эпохи итальянского Возрождения, в частности гениального зодчего Андреа Палладио. Произведения этого архитектора и его теоретический трактат «Четыре книги об архитектуре» сыграли в XVIII в. важную роль в становлении классицизма в России, породив стилистическое направление, называемое палладианством.

Именно поэтому здания и проекты А. Палладио вновь привлекли внимание неоклассицистов. В некоторых произведениях И. В. Жолтовского, В. А. Шуко, И. А. Фомина, А. Е. Белогруда и других отчетливо прослеживается палладианская интерпретация античных форм и ордеров. Наиболее характерными примерами этого являются доходные дома, выстроенные ими в 1910-х годах, фасады которых во многом воспроизводят палладианские композиции фасадов дворцов в Виченце.

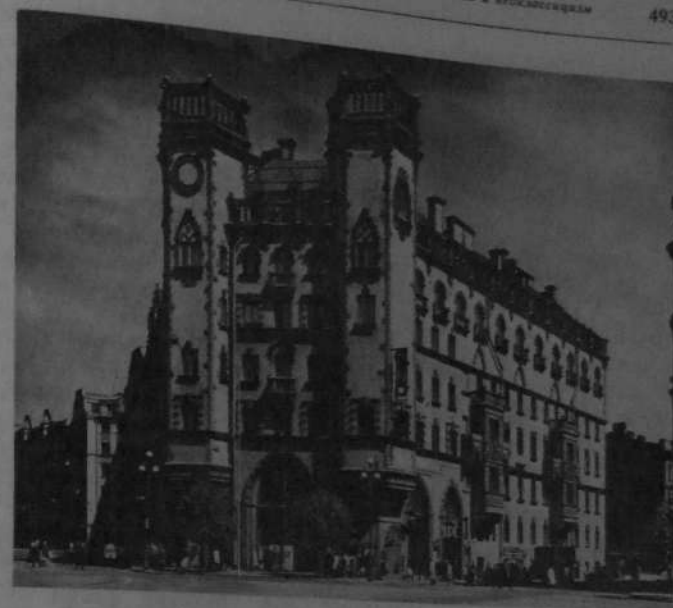
В Москве на Спиридоньевской ул. (ныне ул. А. Толстого, 30) архитектор И. В. Жолтовский (1867—1959 гг.) в 1909—1910 гг. выстроил особняк Тарасова, с большой точностью повторив фасад палатцо «Тьене» в Виченце с тяжелой рваной рустовкой внизу, со сдвоенными пилястрами и сильными обрамлениями окон сверху.

В Петербурге архитекторы А. Е. Белогруд и В. А. Шуко для формирования фасадов доходных шестиэтажных домов иногда использовали большой палладианский ордер, гипертрофируя его до размеров многоэтажного здания. Характерным примером этого является фасад доходного дома на Большом

8.33
Доходный дом Маркова
на Каменноостровском
(Кировском) проспекте,
65 (около 1910 г.) в Петербурге.
Арх. В. А. Шуко

8.34
Доходный дом
К. И. Розенштейна
(1913—1917 гг.) на
Большом проспекте
(Петроградской стороны),
75 в Петербурге.
Арх. А. Е. Белогруд

8.35
Дворец А. А. Половцова
(1912—1916 гг.) на
Каменном острове
в Петербурге.
Арх. И. А. Фомин



проспекте, 77 Петроградской стороны, построенного в 1910-е годы архитектором А. Е. Белогрудом (1875—1933 гг.). Это монументальное шестизэтажное здание с полуколоннами большого ордера, декоративным аттиком и статуями на нем над каждой колонной.

Лучший же образец доходного дома с палладианской трактовкой фасада (рис. 8.33) создал архитектор В. А. Шуко на Каменноостровском (Кировском) проспекте, 65 (около 1910 г.). Фасад дома составляет замкнутая система огромных трехчетвертных колонн композитного ордера на высоком цокольном этаже с сильно раскрепованным антаблементом, в который вписан последний, шестой, этаж. Между колоннами мастерски вкомпонованы эркеры, что подчеркивает назначение здания для жилья.

Доходные дома, созданные А. Е. Белогрудом и В. А. Шуко, — примеры творческого воспроизведения незавершенного творения А. Палладио — лоджии дель Капитанио в Виченце.

Другим примером творческого преобразования палладианских приемов в Петербурге является дом С. С. Абамел-Лазарева на Миллионной (ныне Халтурина) улице, 22—24 (1913—1915 гг., арх. И. А. Фомин); фасад его со стороны р. Мойки с коротким ритмом коринфских пилястр большого ордера навеян созданным А. Палладио палаццо Вальмарана.

Интересными образцами искусной интерпретации форм и композиций архитектуры итальянского Возрождения являются некоторые петербургские здания. Так, в 1911—1912 гг. на Невском проспекте, 21 для торгового дома Ф. Л. Мертенса архитектором М. С. Лялевым (1876—1944 гг.) было построено здание с эффектным трехарочным фасадом с классическими колоннами. В этом здании архитектор умело сочетал современную структуру и железобетонные перекрытия с ретроспективным его обликом.

В 1915 г. архитектор М. М. Перетяткович (1872—1916 гг.) на Большой Морской (Герцена) улице, 15 создал тяжеловесное здание Русского торго-

промышленного банка с торжественной колоннадой, вознесенной на очень высокое рустованное основание. Фасад его запечатлел оригинальную попытку новаторского использования палладианских приемов для создания представительного общественного здания.

Еще более оригинальным предстало в 1911—1912 гг. другое банковское здание, выстроенное М. М. Перетятковичем на Невском проспекте, 7/9; это дом Вавельберга. Композиция его фасада словно навеяна обликом венецианского Дворца дождей и является примером поиска творческого стимула в более отдаленном по времени наследии.

То же прослеживается при рассмотрении облика доходного дома, выстроенного на площади Льва Толстого в 1913—1917 гг. архитектором А. Е. Белогрудом (рис. 8.34). Башни, фланкирующие фасад со стороны площади, гладь стен и каменные обрамления проемов, часть которых имеет стрельчатое очертание, — все это ассоциируется со средневековой западноевропейской романской архитектурой.

В 1910-х годах строительство велось в основном в столице, а в Москве и других городах сооружалось немного зданий, из которых выделяется яркое произведение архитектора А. И. Таманяна в Москве — дом Щербатова на Новинском бульваре (ныне ул. Чайковского, 11; 1911—1913 гг.). Одним лишь сооружением автор сформировал торжественный ансамбль, сочетав части доходного дома в форме двутавровой композиции в плане с разновысокими корпусами и курдонерами.

Ансамбль дома Щербатова по архитектурной выразительности представляет собой оригинальный пример неоклассицизма.

Другим интересным и поучительным примером того же стилистического направления является здание Киевского вокзала (1914—1917 гг.) в Москве, построенное по проекту архитектора И. И. Рерберга (1869—1932 гг.) при участии В. К. Олтаржевского. Асимметричное здание с высокой часовой башней обогато сдержанно выраженными классическими элементами, колоннадами,

портками, подсказанными русским классицизмом XIX в.

Значительным произведением неоклассицизма в Москве является здание Музея изящных искусств (1898—1912 гг.), возведенное архитектором Р. И. Клейном (1858—1924 гг.). В его многоколонном торжественном фасаде использован греческий ионический ордер (типа Эрехтейона) в наибольшей чистоте. Это музейное здание с большими залами, оборудованными фонарями верхнего света, рассчитано на интенсивную посещаемость, что обусловило его тщательную функциональную организацию.

Обращение к архитектурным формам общественных сооружений античности позволило Р. И. Клейну зданию нового назначения придать представительный характер. Верный своей приверженности к древнегреческим ордерам, Р. И. Клейн в 1914 г. выстроил в Москве одно из первых в России специальных зданий для кинематографа «Коллизей».

Из построек неоклассицистического направления на периферии следует отметить: театр имени Ф. Г. Волкова в Ярославле (1909—1911 гг., арх. Н. А. Спирин); Педагогический музей в Киеве (1911—1913 гг.), созданный архитектором П. Ф. Алешиным (1881—1961 гг.).

В начале XX в. строительство небольших особняков в городах и загородных или пригородных усадьб резко сократилось, причем здания эти уже не отличались прежним размахом и изысканностью. Наряду с особняками, создававшимися в характере модерна, их иногда строили в духе неоклассицизма.

Таким примером может служить особняк Т. В. Белозерского (1913—1914 гг.) в Петербурге на Дворянской (Куйбышева) улице, 25, построенный архитектором А. А. Олем (1883—1958 гг.). Фасад этого особняка с пилястровым портиком большого ордера не оставляет сомнения в источнике вдохновения — это был русский классицизм конца XVIII в.

Одним из замечательных примеров роскошной пригородной усадьбы является дворец А. А. Половцова на Каменном острове (набережная Большой Невки, 22) в Петербурге (1912—1913 гг.), созданный архитектором И. А. Фоминым в лучших традициях русского классицизма. Дворец и по композиции плана с курдонером, и по трактовке фасадов — с колоннадами, охватывающими парадный двор, и по красоте интерьеров представляет собой (рис. 8.35) блестящий образец неоклассицизма в палладианской трактовке, созданный выдающимся его представителем И. А. Фоминым, так и не успевшим завершить великолепный замысел грандиозного ансамбля «Новый Петербург» на острове Голодай в Петербурге.

В 1917 г., когда началась новая эра в истории народов России и всего мира — эра социализма, все крупнейшие архитекторы предреволюционной России: А. Е. Белогруд, И. А. Фомин, В. А. Шуко, А. В. Шусев, А. И. Таманян, П. Ф. Алешин, Ф. О. Шехтель и многие другие приняли всем сердцем социалистическую революцию и приступили к плодотворной деятельности по созданию советской архитектуры для свободного народа, строившего социализм.

Главной задачей архитектуры является создание удобных по функциональной организации, целесообразных в техническом отношении и ярких по художественной выразительности многообразных зданий и сооружений. В этом сложном созидательном процессе важную роль играют изучение и творческое претворение наиболее ярких художественных приемов и особенностей русского зодчества, складывавшихся на протяжении столетий и до сих пор не потерявших своей актуальности. Знание таких особенностей должно вызвать у будущих архитекторов стремление к осознанию путей дальнейшего развития зодчества, в частности посредством использования прогрессивных традиционных черт национального архитектурного наследия, имея в виду неизбежность интернационализации архитектуры.

Для уяснения особенностей русской архитектуры уточним понятие «национальная культура» применительно к архитектуре того или иного народа.

Общеизвестно марксистское определение нации как исторически сложившейся устойчивой общности людей, которую характеризуют: единство языка, территории, экономической жизни и психического склада, проявляющегося в общности культуры. Известно и то, что нации сформировались в период ликвидации феодализма; это как бы ограничивает проблему национальных особенностей для России лишь XIX в. Однако это не так. Понятие национальной культуры можно трактовать более широко — как совокупность характерных средств и способов выражения культуры, в частности архитектуры, которые сложились не только у каждой нации, но и у каждой народности в процессе их развития. Следовательно, понятие

национальной культуры можно отнести к народу страны с единым этническим составом, языком и живущему на одной территории. Вот почему можно рассматривать национальные особенности русской архитектуры в целом начиная с Киевской Руси (X—XI вв.), включая период феодальной раздробленности (XII—XV вв.), централизованного государства (XVI—XVII вв.) и кончая Российской империей (XVIII—XX вв.). Таким образом, речь идет о национальном своеобразии архитектуры за время существования России до Великой Октябрьской социалистической революции.

Уместно поставить вопрос — были ли общие специфические черты в русской архитектуре на протяжении столь длительного времени в условиях изменявшегося феодализма (X—XIX вв.) и капитализма (XIX — начало XX в.). И можно ли говорить об общности архитектуры в условиях феодальной раздробленности средневековой Руси, когда страна состояла из многих самостоятельных удельных княжеств со своими строительными школами, предопределявшими региональные художественные черты зодчества Киевского, Владимирского, Московского или других княжеств, Новгородских или Псковских земель? Ответ на эти вопросы должен быть положительным. При некоторых различиях архитектуры в отдельных частях Руси она имела ряд общих особенностей, определявшихся одинаковыми условиями развития, что и позволяет говорить о русском зодчестве вообще и его художественном проявлении в разных регионах страны на протяжении всей истории народа.

Архитектура — явление производное от конкретной функциональной необходимости, зависящее как от строитель-

технических возможностей (строительных материалов и конструкций, выработанных опытом народа), так и от эстетических представлений, определяемых художественными взглядами и вкусами народа, его творческих представлений, заказчиков и потребителей.

Конечно, все упомянутые зависимости менялись во времени, тем не менее некоторые особенности русского зодчества бытовали и развивались на протяжении столетий, сохраняя традиционную устойчивость вплоть до XX века, когда космополитическая сущность империализма не стала их нивелировать и стирать.

Строительство в России исстари основывалось на трех видах широко, но неравномерно распространенных в строительной практике материалов: дереве, естественном камне и кирпиче. Лишь в XIX в. стали применяться чугун и железо, а с конца века — железобетон. Каждый из этих материалов (или их комбинация) способствовал работе для тех или иных природных условий наиболее приемлемых конструкций, которые длительное время оставались неизменными, во многом предопределяя художественный образ зданий.

Повсеместное использование с древних времен дерева как строительного материала подтверждается археологическими данными, летописными и иконописными источниками.

Естественный камень и кирпич, сперва тонкий квадратный (плинфа), применялись с начала каменного строительства и на юге — в Киевской Руси, и на севере — на Новгородских землях. Камень имел ограниченные зоны применения, зависящие от доступности залегания каменных пород, пригодных для строительства: в центре России — во Владимире и Москве, на севере — в Пскове и частично в Новгороде. Железо впервые стало использоваться в строительстве в местах его добычи на Урале, а железобетон — лишь в главных центрах России — Петербурге, Москве и Киеве.

Исходя из изложенного, по характеру основного применявшегося материала можно выделить два главных

вида строительства: из дерева и камня (естественного и кирпича). Несмотря на столь различные виды строительства, в архитектуре есть все же общие художественные черты, совокупность которых позволяет утверждать о самобытности русского зодчества независимо от того, из какого материала возведено то или иное сооружение.

Дерево и камень, использовавшиеся исстари, привели к специфическому явлению: архитектурно-композиционные приемы и формы, выработанные в одном строительном материале, оказывали влияние на формирование архитектурных образов, создававшихся из другого материала. Так было в XVI в., когда под художественным воздействием традиционных деревянных шатровых покрытий оборонительных башен и деревянных церквей в Коломенском под Москвой появился первый в каменном зодчестве шатровый храм Вознесения (1532 г.), являющийся следствием за которым каменные шатровые храмы стали строить и в ряде других мест.

Примером влияния многоглавой пирамидальной композиции, утвердившейся в каменном храмовом зодчестве в XVII в., являются многоглавые деревянные пирамидальные храмы, появившиеся на Севере в начале XVIII в.: церковь в Вытегорском посаде (не сохранилась) и Преображенский собор (1714 г.) на о. Кижи на Онежском озере.

Металл и железобетон как конструктивные материалы применялись в XIX — начале XX в. преимущественно для несущих, обычно скрытых, конструкций, порой предопределявших характер внутреннего пространства, лишь частично влияя на внешний вид здания.

Художественные особенности и своеобразие русского зодчества на протяжении веков обуславливали различные причины социального, функционального, материального и эстетического характера, а также вековые традиции. Одни из этих причин оказывали большее влияние на специфику зодчества, другие — меньшее. В конечном итоге можно установить некоторые особенности русского зодчества, которые предопределяют его национальную самобытность.

лишь в совокупности. К ним относятся: гармоническая связь с ландшафтом; масштабность (соразмерность с человеком); силуэтность; объемность; пластичность; живописность; использование цвета (полихромность); синтез архитектуры и монументальных изобразительных искусств (живописи и скульптуры); тенденции к формированию архитектурных ансамблей.

Каждая из перечисленных особенностей может быть обнаружена в архитектуре и других народов. Так, например, масштабность являлась важнейшей чертой архитектуры античной Греции, но не была присуща древнему зодчеству Египта и Месопотамии.

Силуэтность архитектуры характерна для народов западноевропейского средневековья, но совершенно не нашла выражения в зодчестве античной Греции или ахеменидского Ирана.

Использование в архитектурном образе цвета ярко выражено в архитектуре средневековой Центральной Азии XIII—XVII вв., но оно не нашло места в архитектуре Франции XVI—XVIII вв.

Объемность архитектурного образа специфична для романского зодчества, но это свойство как бы растворяется в сложных открытых конструкциях готической архитектуры западноевропейских стран.

Русскому зодчеству указанные свойства присущи в совокупности, но с разной степенью их проявления в тот или иной исторический период. Каждая из перечисленных особенностей имеет свои предпосылки и вполне объяснима. Их устойчивость стала традицией, характеризующей выдающиеся произведения русской архитектуры.

В связи с этим уместно дать хотя бы общие обоснования тех или иных специфических черт русского зодчества. Так, выбор места для деревень, сел и городов обуславливался многими факторами, из которых немаловажную роль играло стремление как можно естественнее и в художественном отношении лучше, красивее и живописнее расположить строения, как бы слить их воедино с пейзажем, рельефом, с водными протоками или озерами, с массивами лесов,

дубрав либо купами деревьев и пр. Извилистые береговые линии, возвышенности, широкие равнины усиливали своеобразие и красоту группировки жилых домов, подчеркнутых высокими общественными зданиями, до XVIII в. — почти исключительно церквами, отличающимися четкой силуэtnостью.

Роль культовой архитектуры в условиях средневековья была чрезвычайно велика, потому что «церковь являлась наивысшим обобщением и санкцией существующего феодального строя» (Ф. Энгельс).

При восприятии произведений русской архитектуры независимо от времени их возведения и размеров четко прослеживается соразмерность соотношения между человеком и зданием. Это свидетельствует о том, что, создавая искусственную среду обитания, строители всемерно учитывали житейские потребности человека и стремились полностью их удовлетворить.

Крестьянская изба, городской жилой дом, церковь или иное общественное здание — все они «человеческого» масштаба (сочасштабны человеку), что придает русскому зодчеству гуманистический характер.

Даже в самых больших соборах, таких, как Софийский в Киеве, Успенский в Москве, Троицкий в Ленинграде, в искусно расчлененном внутреннем пространстве человек не чувствует себя «потерянным» или приниженным, «придавленным» массой здания, как, например, в культовых сооружениях Древнего Египта или в средневековых храмах Западной Европы.

Масштабность в русском зодчестве не свойственна лишь мощным оборонительным укреплениям, что объясняется их назначением — быть неприступными твердынями, способными противостоять многочисленным врагам.

Масштабность сооружения в целом достигается человеческой соразмерностью таких опознавательных элементов, как входные двери и порталы, оконные проемы, ступени крылец и папертей. Важную при этом роль играет традиционная увязка сооружений с естественным окружением, что создает

теснейшую связь архитектуры с окружающей жизнью.

Традиционная особенность русского зодчества, проявляющаяся в четком и выразительном силуэtnом построении разнообразных архитектурных композиций, может быть объяснена следующими причинами:

во-первых, воздействием многовекового опыта деревянного зодчества, отличающегося тщательным приспособлением к суровым природно-климатическим условиям; так, крутые крыши деревянных строений способствовали быстрому удалению осадков;

во-вторых, заимствованием у Византии сводчатой конструктивной системы и крестово-купольной композиции, купольное покрытие которой было переработано и приспособлено к более северным широтам путем обязательной постановки куполов на высоких световых барабанах (тамбурах);

в-третьих, необъятными просторами равнинной страны, что требовало сооружения высоких ориентиров — своеобразных «маяков», видимых издали и своими своеобразными силуэтами обозначающих тот или иной населенный пункт или культовые здания, важные для духовного мира человека прошлых столетий, поскольку «мировоззрение средних веков было преимущественно теологическим» (Ф. Энгельс);

в-четвертых, силуэtnый характер культовых зданий способствовал их выделению среди массовой жилой застройки поселений, наделял их особым пизетом.

Храм Вознесения в Коломенском под Москвой (XVI в.) озаменовал начало длинного ряда силуэtnых каменных храмов, шатровые завершения которых в XVII в. сохранялись зачастую как декоративные формы, не связанные с внутренним пространством здания, подобно шатрам московской церкви Рождества Богородицы в Путинках (XVII в.).

В XVII в. получили особое распространение живописные декоративно-силуэtnые пятиглавые храмы, характерные для всей средней полосы России (Москва, Ярославль, Углич и пр.). Многообразие сложных силуэtnов рус-

ских общественных сооружений XVII в. завершают локализованные столпообразные здания самого начала XVIII в. — такие, как Сухарева и Меншикова (церковь Архангела Гавриила) башни в Москве, церковь Знамения в Дубровицах близ Подольска, а в петровском Петербурге — многочисленные церкви с колокольнями, увенчанными шпилями (сохранились лишь некоторые из них), возведенные под влиянием прибалтийских культовых зданий. Их купольные с колокольнями силуэты в середине XVIII в. сознательно, волевым решением сверху, были вытеснены традиционными живописными пятиглавиями, блестяще воплощенными архитекторами стиля барокко. К лучшим образцам пятиглавых храмов периода барокко относятся Смольный и Никольский соборы в Ленинграде, церковь Климента папы римского в Москве, Андреевский собор в Киеве и др.

В эпоху классицизма пятиглавые силуэты монументальных храмов получили повсеместное распространение. Это соборы в Новгороде-Северском (XVIII в.); Владимирский (XVIII в.), Преображенский (XIX в.) и другие храмы в Ленинграде. С ними и им подобными сосуществует множество однокупольных церквей, часто с колокольней над входом. Они являются своеобразной интерпретацией, как бы отголоском храмовых образов начала XVIII в.

Художественной концепции античной классики Греции и Рима силуэtnость не была свойственна, однако в процессе ее преломления в русском классицизме она сопутствует развитию стиля; это с необыкновенной силой проявилось, в частности, в надвратной башне Адмиралтейства в Ленинграде.

Другая важная черта русской архитектуры — объемность — предопределена специфичностью условий развития русского зодчества, насущной необходимостью ограждать внутреннее пространство от суровых воздействий природы (сильных морозов, осадков, ветров). Объемный характер подтверждается средневековыми четко выраженными призматическими, сводчатыми, купольными, шатровыми объемами зданий,

часто представляющими собой живописную комбинацию основного объема с алтарными апсидами и приделами.

В XVII в. объемная структура образа проявлялась в декоративной интерпретации, когда барабаны куполов и шатров, как и сами шатры, не всегда были связаны с внутренней пространственной структурой зданий.

Объемность и тектоничность отчетливо проявляются в народных деревянных и каменных жилищах, усадебных и хозяйственных постройках.

Только во второй половине XVIII в., когда Петербург стал застраиваться «сплошной фасадом» и жилые дома стали располагаться вдоль улиц «плечом к плечу», архитектура городов как бы отступила от традиционной объемности.

Своеобразие и красота русской архитектуры в значительной мере предопределяются ее пластическими свойствами. В народном деревянном зодчестве пластичность обуславливается структурностью стен и покрытий.

Горизонтально уложенные венцы формируют сильную светотеневую композицию сруба, покрытия кровель и куполов лемехом образуют фактурные, тоже обогащенные светотенью, поверхности.

Именно светотеневой эффект деревянных рубленых построек является одним из самых важных и наиболее выразительных художественных качеств, предпрещающих пластичность и живописность произведений русского деревянно-зодчества.

Говоря о каменном строительстве, надо отметить, что издавна почти всюду здания покрывались известковой штукатуркой. Легко исправляемая, она предохраняла кирпичную, а иногда и каменную кладку стен от выветривания. Исключением являются средневековые монументальные строения в Москве, Владимире и Суздале, выполненные из тесаного белого известняка, легко поддающегося обработке и твердеющего на воздухе.

Оштукатуренные поверхности стен средневековых сооружений, выстроенных из валунов с прокладкой плинфы (Новгород) или только из плинфы

(Киев), или из «рваной» слоистой плиты (Псков), не могли быть идеально гладкими, так как штукатурный слой наносился вручную намазкой или «по маякам» на неровную поверхность, после чего он затирался.

Вмятины и незначительные выпуклости, являющиеся следствием структурных и технологических особенностей строительного производства, создают впечатление «скульптурной мягкости» фасадов, что особенно хорошо воспринимается при солнечном освещении, когда фасадные поверхности словно «вибрируют» в лучах солнца, образуя всевозможные светотеневые нюансы.

Одной из причин полихромии в русской архитектуре являются длительные периоды года, когда природа отличается крайне ограниченной цветовой гаммой. Поэтому естественная потребность человека в цветности восполнялась полихромией народного искусства, в том числе и архитектуры.

Оштукатуренные фасады издавна окрашивали устойчивыми красителями. Затем полихромия достигалась благодаря умелому использованию строительных материалов разных цветов (красный кирпич, белокаменные детали).

С XVI в. архитектурный облик Москвы характеризуется интенсивной цветностью фасадов, создаваемой обнаженным красным кирпичом, цвет которого порой подчеркивался контрастным сопоставлением с белокаменными деталями. С того же времени в архитектуре начали широко применять полихромные изразцы (храм Василия Блаженного в Москве).

Для построек в стиле барокко XVIII в. типично эффектное сочетание нескольких цветов: синего, желтого, зеленого, красного для поверхностей стен, на фоне которых четко воспринимаются белые тектонические членения: карнизы, тяги, колонны, наличники и окрашенные в более темный (оливковый, темно-желтый) цвет скульптурные декоративные детали и статуи. Таковы замечательные здания середины XVIII в. — Строгановский и Зимний дворцы в Ленинграде, дворцы и парковые павильоны в его пригородах: Пушкине

и Петродворце. В этом отношении не менее характерны московские произведения того же периода: Красные ворота (не существуют) и церковь Климента папы римского. Колокольня в Троице-Сергиевой лавре и Андреевский собор в Киеве дополняют ряд полихромных сооружений стиля барокко середины XVIII в.

В период классицизма цветовая гамма в окраске фасадов становится сдержаннее и строже. Массовость обывательского строительства во второй половине XVIII — начале XIX в. привела к применению более устойчивых красителей, в связи с чем в практике отделочных работ широко прибегали к желтому, розовому и белому цветам. Желтые и серые фасады с белыми колоннами, пилястрами, карнизами, наличниками и прочими деталями стали самыми распространенными в застройке городов.

Наиболее важными прогрессивными традициями русского зодчества, имеющими огромное значение для практики советской архитектуры, являются ансамблевость и градостроительное искусство.

Если стремление к формированию архитектурных ансамблей первоначально носило интуитивный характер, то в середине века оно стало уже осознанным. Однако архитектурные ансамбли формировались постепенно во времени и пространстве из-за необходимости приспособления к местности под влиянием функциональных зависимостей, общих закономерностей развития архитектуры и степени художественного понимания ансамбля.

Русские народные строители издавна владели градостроительным искусством. Постепенно у них выработалось осознанное отношение к поселениям и городам как сложным архитектурным организациям, формировавшимся под воздействием волевого творческого начала на основании совокупности градостроительных и художественных закономерностей.

В архитектурно-пространственной организации русских монастырей и поселений всегда достигалась точно определенная художественная целостность застройки, обусловленная искусством включения ее в ландшафтную среду. Эстетическая сторона пространственной группировки сооружений строителей даже тогда, когда они сменяли друг друга.

Полностью осознанное отношение к архитектурному ансамблю как части города в виде совокупности зданий, сооружений, озеленения и благоустройства, основанной на ряде закономерностей — функциональных, композиционных, художественных и идеологических, стало проявляться с начала XVIII в., когда возникла насущная необходимость в градостроительном формировании Петербурга и Москвы.

Если в XVIII в. ансамбль характеризовался замкнутой композицией «ансамбля в себе» и оказывал минимальное влияние на градостроительную структуру и город в целом, то с начала XIX в. градостроительное искусство в России поднялось на более высокую ступень, и зодчие стали формировать ансамбли, являвшиеся, по существу, частями городов, органически включавшимися в их планировочную и архитектурно-пространственную ткань.

Именно в первой трети XIX в. русское градостроительство решительно выдвинулось на передний план в мировом зодчестве благодаря творческой деятельности замечательной плеяды выдающихся архитекторов-градостроителей: А. Н. Воронихина, А. Д. Захарова, Тома де Томона, О. И. Бове, В. П. Стасова и создателя непревзойденных архитектурных ансамблей К. И. Росси.

Выявленные в учебнике традиционные свойства и особенности русского зодчества сохраняют в своей основе актуальность для советской архитектуры и градостроительства.

Раннее средневековье

Иоанн (XII в.) — полоцкий зодчий, строитель собора Спасо-Евфросиньевского монастыря в Полоцке. На основании стилистического сходства предполагают, что он строил Борисоглебскую и Малую Пятницкую церкви в Бельицком монастыре.

Кирилл (вторая половина XII в.) — псковский зодчий, возможно, строитель Троицкого собора в Пскове (1365—1367 гг.). Летописец отмечал в 1374 г.: «сам мастер Кирилл поставил церковь в свое имя, святой Кирилл, у Смердя моста над Греблюю», что свидетельствует об известности зодчего и его больших материальных возможностях. Есть основания считать, что мастер Кирилл в 1375—1377 гг. строил «четвертую» стену Пскова.

Коров Яковлевич (конец XII — начало XIII в.) — новгородский зодчий «с Лубяной улицы». Построил в 1196 г. Кирилловскую церковь у Смердя моста над Греблюю, что свидетельствует об известности зодчего и его больших материальных возможностях. Есть основания считать, что мастер Кирилл в 1375—1377 гг. строил «четвертую» стену Пскова.

Милонег Петр (конец XII — начало XIII в.) — смоленский мастер, зодчий и друг князя Рюрика Ростиславича. Строитель подпорной стены и набережной Выдубицкого монастыря в Киеве (1199 г.). «Изобрете же (кн. Рюрик) подобна делу и художника во своих си приятелях именем Милонег, Петр...». П. Д. Барановский предполагает, что строителем Пятницкой церкви в Чернигове (конец XII — начало XIII в.) был Милонег.

Петр (конец XI — начало XII в.) — новгородский зодчий — строитель грандиозного Георгиевского собора Юрьева монастыря (1119 г.). Этому мастеру приписывается также авторство Николо-Дворищенского собора (1113 г.) и Рождества Богородицы Антониева монастыря (1117 г.).

XV — XVI века

Алевиз Новый (конец XV — начало XVI в.) — итальянский архитектор, прибывший в Москву в 1504 г. С 1503 по сентябрь 1504 г. находился в Бахчисарае, где возвел для хана Мангли-Гирея дворец, дошедший в измененном виде до наших дней. В Московском Кремле построил Архангельский собор (1505—1508 гг.) из кирпича с дета-

лями из белого камня. Летопись называет его автором церкви Архангела Михаила и Иоанна на Соборной площади, а «колоколнице» — Бона Фрягина. По данным Львовской летописи 1514 г., Алевиз строил также ряд небольших храмов в Москве.

Барма (XVI в.) — русский зодчий, один из строителей храма Василия Блаженного (1555—1561 гг.). В рукописном сборнике XVII в. говорится, что «... дарова ему (Ивану IV) бог два мастеров русских по реклу Постника и Барму...» (см. *Постник*). Сначала, в 1554 г., на Красной площади был построен деревянный собор «во имя Покрова с приделами», а в 1555 г., был заложен каменный Покровский собор. В том же году Постника посылают в Казань. После закладки Покровского собора строит его, видимо, Барма. Об этом косвенно говорится в другом сборнике XVII в.: «А мастер был Барма с товарищами».

Ермолин Василий Дмитриевич (XV в.) — московский зодчий, который, как утверждает летопись, был человеком «книжным». С его именем связаны значительные работы по перестройке белокаменного Московского Кремля в 1467 г. В 1462 г. «...поновлена камнем стена городская от Свибловой стрельницы до Боровицких ворот, предстательством Василия Дмитриевича сына Ермолина». Мастер перестроил Фроловские (Спасские) ворота и украсил их большими белокаменными барельефами. В 1467 г. он разобрал «двигнувшиеся своды» церкви Вознесенского монастыря в Кремле и возвел новые. Два года спустя Ермолин построил каменную трапезную в Троице-Сергиевом монастыре.

Большой интерес представляет реставрационная деятельность Ермолина во Владимире, где он обновлял церковь Воздвижения на Торгу и церковь на Золотых воротах. Самой сложной его работой было восстановление рухнувшего Георгиевского собора в Юрьеве-Польском, который, как пишет Н. Н. Соболев, он «... собрал вновь и поставил, как и прежде».

Конь Федор Савельевич (вторая половина XVI — начало XVII в.) — русский зодчий, очевидно выходец из Троицкого монастыря в Болдино. Был «государевым мастером», т. е. работал в Приказе каменных дел. Федор Конь был опытным «городовым мастером», строителем каменных городских укреплений. Однако деятельность его была более разносторонней, так как в одном из документов 1591 г. он назван «церковным и палатным мастером».

Достоверными постройками Федора Коня являются крупнейшие оборонительные сооружения: стены Белого города Москвы (1586—1588 гг.) и замечательный Смоленский кремль (1596—1602 гг.). Кроме того, ему приписываются стены Симонова монастыря близ Москвы, а также Троицкая церковь в Вяземах.

Кривош Иван (XV в.) — московский зодчий, который вместе с Иваном Мышкиным строил Успенский собор в Кремле. Они разобрали Успенский собор времен Ивана Калиты и заложили в 1472 г. новый, по типу Успенского собора во Владимире. К маю 1474 г. постройка была в основном закончена, оставалось поставить лишь центральную главу. Но из-за недостаточного хорошего раствора, технических просчетов и «труса» (землетрясения) собор рухнул. Псковские мастера, вызванные в качестве экспертов, отметили, что Кривош и Мышкин «не разумеша силы в том деле».

Мышкин Иван (XV в.) — см. *Кривош*.

Петрок Малый (первая половина XVI в.) — иностранный архитектор — «новокрещенный фрязин», построивший в 1532—1543 гг. звонницу рядом с колокольней Ивана Великого в Московском Кремле. Он принимал участие в строительстве второй каменной крепостной стены вокруг Москвы — Китай-города (1535—1538 гг.), которая была сооружена с учетом новых фортификационных требований.

Постник Иван Яковлевич (XVI в.) — псковский зодчий, строитель церквей и городских крепостных стен. Принимал участие в возведении Покровского собора на Красной площади (см. *Барма*); «мастера же (Барма и Постник) ... основавшие девять престолов, не якоже повелено им, но яко ... разум дарован им в размерении основания».

В 1555 г. Постнику было предписано ехать в завоеванную Казань для государственного строительства. Здесь были построены кремль, Благовещенский собор, надвратная церковь. Очевидно, в сооружении этих зданий есть большая доля участия Постника, возглавлявшего артель каменщиков. К его работам относят также Успенский собор и Никольскую церковь в Свияжском монастыре.

Солари Пьетро Антонио (родился после 1450 — умер в 1493 г.) — миланский зодчий из известной семьи архитекторов Солари. Помогал отцу при постройке Миланского собора. Приехал в Москву в 1490 г., строит наиболее ответственные башни Кремля, Боровицкие и Константино-Еленинские ворота, а совместно с М. Фрязиным — Спаскую, Никольскую и Арсенальную башни. Солари принимал также участие в строительстве Грановитой палаты.

Трифон (XVI в.) — уроженец Нёноксы, монах Соловецкого монастыря. В 1584—1594 гг. он руководил строительством стен и башен Соловецкого

го монастыря. Укрепления этого монастыря возводились из огромных валунов.

Фиораванти Аристотель (родился около 1420 г. — умер около 1486 г.) — уроженец Болоньи, выдающийся архитектор, специалист в области военно-инженерного искусства. В 1455 г. он с помощью изобретенных им механизмов передвинул на 10 м колокольню в Болонье; работал в Милане и Риме, возводил укрепления против турок в Венгрии.

В 1475 г. опытный зодчий прибыл в Москву и сразу же приступил к сооружению Успенского собора в Кремле (1475—1479 гг.). Фиораванти обрушил остатки рухнувшего собора и заложил заново очень глубокие фундаменты. Он организовал кирпичный завод и ввел новый размер кирпича: 6,5×2,5×1,5 вершка. Затем он был послан во Владимир знакомиться с архитектурой Успенского собора, по образцу которого ему было велено строить собор в Москве.

В 1477—1478 гг. Фиораванти сопровождал Ивана III в его походах на Новгород и Тверь в качестве военного инженера и начальника артиллерии и имел возможность познакомиться с архитектурой Севера.

Фиораванти ввел более совершенные методы строительства «в кружалю» (по циркулю) и «в правило» (по линейке). Он применил железные связи для погашения распора сводов и подъемные блочные механизмы. Предполагают, что Фиораванти принимал участие в разработке общей идеи перестройки Московского Кремля и его фортификационной системы.

Фрязин (Руффо) Марк (вторая половина XV — начало XVI в.) — итальянский архитектор, специалист в области фортификации. Принимал участие в строительстве стен и башен Московского Кремля. Возводил совместно с Пьетро Солари Грановитую палату (1487—1491 гг.), придерживаясь московских традиций. В эти же годы М. Фрязин строил Набережную палату великокняжеского двора.

XVII — XVIII века

Аксамитов Дмитрий (вторая половина XVII в. — начало XVIII в.) — крупный русский зодчий конца XVII в., названный в документах того времени «каменного дела художником». Строил в 1692—1698 гг. Лефортовский дворец в Москве. Работал также на Украине.

Бухвостов Яков Григорьевич (вторая половина XVII в. — начало XVIII в.) — выдающийся русский зодчий конца XVII в. Уроженец с. Никольское-Сверчковое (ныне Клинский район Московской обл.), крепостной охотничьего М. Ю. Татищева. Бухвостов был опытным подмастерником и мастером, знакомым с западноевропейскими архитектурными формами и терминологией.

Бухвостов строил в Москве каменные кельи Моисеевского монастыря (1690 г.), городские стены и надвратную церковь Новоиерусалимского монастыря (1690 г.). Он одновременно руководил

строительством монументального Успенского собора в Рязани (1693—1699 гг.) и уникальной Спасской церкви в с. Уборы (1694—1697 гг.) для боярина Шереметева. За неисполнение ее в срок был «посажен в колодезничную палату за решетку».

В 1699—1700 гг. Бухвостов строил в Рязани служебные палаты и три церкви. Ему приписывается участие в строительстве Солотчинского монастыря под Рязанью. Он также считается создателем второй ярусной церкви «под колоколами» в с. Троице-Лыково (1698—1704 гг.).

Губа Карп (XVII в.) — крепостной зодчий Ипатьевского монастыря близ Костромы. Строил (вместе с И. Кузнецником) в Москве церковь Григория Неокесарийского (1662—1669 гг.), отличающуюся богатым изразцовым декором фасадов.

Константинов Антипа (первая половина XVII в.) — выдающийся русский зодчий, носивший высокое звание «государева подмастерья». Константинов один из немногих в первой половине XVII в. умел «составлять чертежи». Его наставником был каменных дел подмастерье Лаврентий Возоулин. Константинов в 1630-х годах работает в Нижнем Новгороде, где участвует в строительстве собора Архангела Михаила. С его именем связано также возведение крепости в Вязьме, строительство Преображенской церкви в Алексеевском монастыре в Москве.

Вместе с Б. Огурцовым, Т. Шарутиным и Л. Ушаковым (см. ниже) А. Константинов участвует в строительстве Теремного дворца в Кремле (1635—1636 гг.).

В 1644 г. по чертежу А. Константинова Л. Ушаковым возводятся церкви в с. Троицкое-Голенищеве. В середине XVII в. по «досмотру и по смете» Константинова осуществляется перестройка Патриаршего дома в Кремле. Он руководил работой ярославского каменщика Тараса Тимофеева, который должен был его «во всем слушать». Последние годы жизни Константинова, видимо, проходили в Нижнем Новгороде, где, как предполагают, он вел работы в Печерском монастыре.

Корольков Алексей (середина XVII в.) — русский зодчий, строитель крупного производственного сооружения — Кадашевского хамовного двора в Москве (1658—1661 гг.). С начала XVIII в. здесь находился Новый Кадашевский монетный двор.

Корольков вместе с Д. и Л. Костоусовыми (см. ниже) возвели в 1661—1665 гг. Новый Гостинный двор в Китай-городе.

Костоусовы Дмитрий и Леонтий (вторая половина XVII в.) — русские мастера, принимавшие участие в строительстве Нового Гостиного двора в Китай-городе (1661—1665 гг.).

Дмитрий Костоусов участвовал в сооружении «Виноградной плотины» в Измайлове (конец 1660-х — начало 1670-х годов).

Мокеев Аверкий (середина XVII в.) — русский зодчий, каменных дел подмастерье Троицко-Макарьевского монастыря в Калуге. Основные

постройки Мокеева связаны с деятельностью патриарха Никона, стремившегося средствами архитектуры подчеркнуть значение церкви как высшего начала в государстве.

Мокеев создал комплекс построек Иверского монастыря на живописном острове Валдайского озера — там он выстроил собор (1655—1658 гг.), трапезную (1656—1658 гг.), кельи Никона и начал возводить колокольню (окончена в 1666 г.).

В 1660 г. Мокеев работает в Крестном монастыре на Кий-острове в Онежской губе, место для которого облюбовал сам патриарх Никон. Мокееву принадлежит авторство монументального собора этого монастыря (1660 г.).

Возможно участие Мокеева и в перестройке в середине XVII в. Патриарших палат в Москве.

Мякишев Дорофей Минеев (конец XVII — начало XVIII в.) — русский зодчий, крепостной столбник В. Н. Львова. Мякишев руководил строительством монументального собора в Астрахани (1700—1710 гг.). Он был не только хорошим строителем, но и художником. Так, в одном подряде Мякишев указывает, что если понадобится какая-либо «теска из камня или из кирпича, и мне, Дорофею, вырезав на лубках, мастерам выдавать...».

Неверов Иван (середина XVII в.) — каменных дел подмастерье. Неверов вместе с Трефилом Шарутиным (см. ниже) строил Печатный двор на Никольской (ныне 25 Октября) ул. в Москве.

Огурцов Бажан (первая половина XVII в.) — русский зодчий, каменных дел подмастерье, работавший в Московском Кремле.

Огурцов в 1621 г. начинает замену деревянного завершения Спасской башни каменным. Вместе с Христофором Головеем он возводит каменный шатровый верх для установки часов с боем. В 1624 г. он «починал своды» Успенского собора, а с 1635 г. участвует в строительстве Теремного дворца.

Потапов Петр (вторая половина XVII — начало XVIII в.) — русский мастер, создатель резного узорочья и, очевидно, самого храма Успения на Покровке в Москве (1696—1699 г.).

Потехин Павел Сидоров (вторая половина XVII в.) — русский зодчий, уроженец с. Кадниц Нижегородской губернии, крепостной боярина М. Я. Черкасского. Лучшей постройкой этого мастера считается Троицкая церковь в с. Останкино (1678—1692 гг.).

Потехин строил в 1688 г. монастырь в с. Ворсма Нижегородской губернии («на острове»). Проявил себя как способный мастер «кирпичного узорочья».

Ремезов Семен Ульянович (родился 1642 — умер около 1716 г.) — тобольский служилый человек, основоположник инженерной графики, картограф и историк Сибири. С его именем связано составление проекта и строительство каменного кремля в Тобольске. С 1670-х годов Ремезов работает над изготовлением чертежей существующей

застройки и проектными предложениями. В 1697 г. Ремезов начал работы «по размеру земли городского каменного строения».

С 1698 г. он проходит в Москве в Сибирском приказе обучение строительному делу. В 1700—1705 гг. Ремезовым была построена Приказная палата, в 1703 г. начинается строительство Гостиного двора, в 1712 г. закладывается церковь Вознесения и возводятся Дмитриевские ворота.

Сохранились чертежи Ремезова, которые свидетельствуют о переходе в конце XVII в. к современному способу изображения. Ремезов — представитель нового типа архитектора на Руси, которому «всякие чертежи делать за обычай».

Старцев Осип Дмитриевич (вторая половина XVII в.) — крупный русский зодчий, обладавший большими способностями к декоративному делу, один из мастеров, положивших начало стилизованному направлению в архитектуре конца XVII в.

Старцев строит храм Спаса за Золотой решеткой (1677—1681 гг.) в Московском Кремле, а также выполняет ряд работ по перестройке сводов, лестниц, устройству сточных труб и др. Ему, видимо, принадлежат узорные наличники Грановитой палаты, которые сменили в 1682 г. старые, более скромные.

В 1683—1685 гг. Старцев заканчивает трапезную Симонова монастыря, которую начал в 1667 г. Парфен Потапов.

Немалая роль принадлежит Старцеву в деле взаимного обогащения художественных культур

России и Украины. Он был послан в Киев, где строил соборы Никольского (1689 г.) и Братского (1693 г.) монастырей. По возвращении из Киева Старцев создает одно из уникальных по декоративности произведений конца XVII в. — Крутицкий теремок (1693—1694 гг.).

Ушаков Ларион (первая половина XVII в.) — русский каменных дел подмастерье, участник строительства Теремного дворца в Кремле (1635—1636 гг.). В 1644—1645 гг. Ушаков строил по чертежу А. Константинова (см. выше) церковь в подмосковном селе Троицкое-Голенищеве.

Чодков Михаил Иванович (вторая половина XVII в.) — выдающийся русский зодчий. Учился в Оружейной палате у парского живописца И. А. Безмина. Ему принадлежит авторство Суларевой башни (1692—1701 гг.; не существует).

Шарутин Трефил (первая половина XVII в.) — русский каменных дел подмастерье. Принимал участие в руководстве строительством Теремного дворца в Кремле (1635—1636 гг.). В 1642 г. строит совместно с И. Неверовым (см. выше) каменные палаты Печатного двора в Москве, которые в перестроенном виде дошли до наших дней.

Примечание. Сведения о зодчих XVIII—XIX вв. приведены в тексте соответствующих глав.

Бочка — форма покрытия в виде двух округлых скатов, сходящихся сверху под конек.

Брус — 1) бревно, обтесанное (окантованное) с двух, трех или четырех сторон; 2) один из самых распространенных типов крестьянского деревянного жилого дома, в котором все помещения жилой и хозяйственной частей расположены одно за другим по продольной оси.

Вёжа — сторожевая наблюдательная башня в крепости.

Венец — один горизонтальный ряд бревен, связанный в углах врубками.

Взвоз — наклонный деревянный помост для въезда на второй этаж хозяйственной части жилого дома.

Водоковое окно — окно, вырубавшееся в двух смежных бревнах (на полбревна вверх и вниз), закрывавшееся («заволакивавшееся») изнутри доской-задвижкой.

Восьмерик — восьмигранный сруб.

Врубка — способ соединения бревен; основные типы: «в обло» (с остатком), «в лапу» (без остатка), «в реж» (в четверть бревна — с просветами).

Выпуски (помочи) — концы бревен, выпущенные консольно из сруба для поддержки кровель, галерей, крылец и др.

Горница — 1) верхнее («горнее») парадное («чистое») помещение хором; 2) летняя неотапливаемая комната в крестьянском доме.

Горбня — бревенчатый сруб (клеть), заполненный землей и камнем, — элемент деревянной крепостной стены в XV—XVII вв.

Гридня (гридка) — большое помещение, предназначенное для приемов, пиров.

Гульбище — галерея (открытая на столбах или закрытая — каркасная), примыкающая к основному срубу.

Гурт — профилированное ребро свода.

Двойня — тип деревянной постройки из двух клетей с самостоятельными покрытиями.

Дымник (дымница) — верхняя надкровельная часть дымохода в постройках (жилых домах, церквях), топившихся «по-черному».

Дьяконник — помещение в южной части алтаря.

Жертовник — помещение в северной части алтаря.

Закомара — свод.

Изба — 1) отапливаемый жилой бревенчатый дом («истопка» — «истьба» — «изба»); 2) курная изба («рудная», «черная») — изба, имевшая печь без кирпичной трубы.

Капище — языческий храм восточных и прибалтийских славян.

Клеть — 1) прямоугольный деревянный сруб; 2) холодная (без отопления) изба.

Кокшник — декоративный элемент покрытий, напоминающий традиционный женский головной убор.

Конек — стык двух скатов кровли.

Кошэль — один из типов северного крестьянского жилого дома с параллельным расположением жилой и хозяйственной частей под одной двускатной несимметричной кровлей.

Красное (косячатое) окно — окно рубленого деревянного дома, обрамленное с трех сторон несущими брусчатыми косяками, соединенными «в ус».

Красный тес — второй верхний слой деревянной кровли, концы которого обработаны в виде усеченных пик, декоративно украшающих свес кровли.

Крещатая бочка — одна из форм деревянного покрытия четвериковых срубов в виде двух бочек, соединенных под прямым углом.

Куб — одна из форм деревянного криволинейного покрытия (кубоватая кровля) четвериковых или восьмериковых срубов.

Курца (кобра) — элемент безвоздушной кровли из ствола ели с ответвлением одного из корней, образующим крюк; крепится в слезах и держит «поток» («водотечник»).

Лемех — деревянные дощечки, употребляемые, подобно черепице, для покрытия глав, шеек, шатров, бочек, кокошников и других элементов кровель («чешуйчатое обивание»); встречаются три вида декоративного завершения лемеха: ступенчатое («городчатое»), треугольное и округлое.

Матица — основная несущая балка деревянного перекрытия.

Мытная изба — помещение для сбора мыта — пошлины.

Облаи — нависающий выпуск верхней части сруба крепостной стены для ведения «подосвешного боя».

Оклад — разметка («окладывание») на земле плана будущей деревянной постройки с помощью бревен нижнего венца.

Оконница — оконный переплет.

Острог — укрепленное место с оборонительной оградой.

Охлупень (шелом) — выдолбленное снизу бревно, прикрывающее стык теса на коньке кровли; крепится к коньковой следе деревянными шпонками-стяжками («стамики», «сороки»); конец охлупня (комлевая часть), выходящий на фасад дома, украшался изображением коня или птицы.

Пластина (плáха) — половина расколотого или распиленного вдоль бревна, употреблявшегося для настила полов, взвозов, забирки потолков.

Повал — верхняя расширяющаяся часть сруба, увеличивавшая вынос карниза для отвода воды от нижних венцов.

Повалуша — башнеобразная часть деревянных жилых хором XII—XVII вв.

Побат — административно-территориальная единица русских земель в XII—XVII вв., а также центральное селение, в котором размещалась церковь или храмовый комплекс.

Подклёт — нижний этаж деревянного здания, обычно служебно-хозяйственного назначения.

Поллица — нижняя пологая часть скатной или шатровой кровли.

Полотёнце (кисть, ветреница) — короткая резная доска, закрывающая стык причелин.

Порядная — письменный договор между заказчиком и артелью мастеров на постройку какого-либо сооружения.

Посад — торгово-ремесленное поселение около стен феодального города.

Потёк (водотёчник) — выдолбленное в виде желоба бревно, служившее одновременно для отвода воды с кровли и опорой для нижних концов кровельного теса.

Прируб — сруб, прирубаемый к основному.

Причелина — доски на фронте деревянной постройки, обычно украшенные резьбой, прикрывающие торцы слег тесовой кровли и предохраняющие их от намокания.

Прясло — часть крепостной стены между двумя башнями.

Рудук — крытая площадка наружной лестницы.

Ряз — опора, основание под сооружение, срубленное из бревен в виде клетки.

Слеги — горизонтально положенные бревна, образующие подкровельную конструкцию.

Тарасы — система деревянных крепостных стен, пришедшая на смену городням, при которой две параллельные стены через некоторые промежутки соединялись врубленными в них поперек стенами, а образовавшиеся таким образом клетки заполнялись землей и камнями.

Терем — верхнее светлое помещение в жилом доме.

Тес (тесины) — деревянные доски, получаемые путем раскалывания бревна вдоль с помощью клиньев с последующей обтеской специальным топором — теслом.

Трпезная — общая столовая в монастыре.

Тын (частокот) — крепостная стена из вертикально врытых сплоченных и заостренных верху бревен.

Тябла — горизонтальные брусья — подки, на которых ставились иконы в иконостасе (тябловый иконостас).

Хоромы — комплекс деревянных строений, связанных между собой сеними и переходами.

Шатер — крутое многоскатное или коническое покрытие.

Шельга — вершина свода или арки.

Ширинка — прямоугольная впадина в стене.

Щипец — треугольная часть торцевой стены между скатами кровли.

Общие труды

1. Всеобщая история архитектуры. Под ред. Б. П. Михайлова. М., т. 1, 1958; т. 2, 1963.
2. Всеобщая история архитектуры в 12 томах. М., т. 3, 1966; т. 6, 1968; т. 10, 1972.
3. История русского искусства. Под общ. ред. И. Э. Грабаря и др. в 13 томах. М., т. 1, 1953; т. 2, 1954; т. 3, 1955; т. 4, 1959; т. 5, 1960; т. 6, 1961; т. 8, кн. 1, 1963; кн. 2, 1964; т. 9, кн. 2, 1965; т. 10, кн. 2, 1969.
4. История русской архитектуры. Краткий курс. Изд. 2-е, М., 1956.
5. Пиллявский В. И. Национальные особенности русской архитектуры. Учебное пособие. Л., 1974.
6. Пиллявский В. И., Горшкова Н. Я. Русская архитектура XI—начала XX в. Указатель литературы. Л., 1978.
7. Энциклопедия «Москва». М., 1980.

К первой главе

1. Ащепков Е. А. Русское народное зодчество в Западной Сибири. М., 1950.
2. Ащепков Е. А. Русское народное зодчество в Восточной Сибири. М., 1953.
3. Габе Р. М. Карельское деревянное зодчество. М., 1941.
4. Грабарь И. Э., Горностаев Ф. Ф. Деревянное зодчество русского Севера. — В кн.: И. Грабарь. «О русской архитектуре». М., 1969.
5. Забелло С. Я., Иванов В. Н., Максимов П. Н. Русское деревянное зодчество. М., 1942.
6. Красовский М. В. Курс истории русской архитектуры. Ч. 1. Деревянное зодчество. Птр., 1916.
7. Маковецкий И. В. Архитектура русского народного жилища. М., 1962.
8. Мильчик М. И., Ушаков Ю. С. Деревянная архитектура русского Севера. Страницы истории. Л., 1980.
9. Ополовников А. В. Памятники деревянного зодчества Карело-Финской ССР. М., 1955.
10. Ополовников А. В. Русский Север. М., 1977.
11. Орфинский В. П. Деревянное зодчество Карелии. Л., 1972.
12. Орфинский В. П. Логика красоты. Петро-заводск, 1978.
13. Раппопорт П. А. Очерки по истории военного зодчества Северо-Восточной и Северо-Западной Руси X—XV вв. М.—Л., 1961.

14. Ушаков Ю. С. Ансамбль в народном зодчестве русского Севера. Пространственная организация, композиционные приемы, восприятие. Л., 1982.

К второй — пятой главам

1. Воронин Н. Н. Памятники Владимиро-Суздальского зодчества XI—XIII веков. М.—Л., 1945.
2. Воронин Н. Н. Зодчество Северо-Восточной Руси XII—XV вв. М., т. 1—2, 1961—1962.
3. Гольденберг Л. А. Семен Ульянович Ремезов. М., 1965.
4. Ильин М. А. Мастер Петр. — Архитектура СССР, 1943, № 2.
5. Ильин М. А. Зодчий Яков Бухвостов. М., 1959.
6. История культуры Древней Руси. Под общ. ред. Б. Д. Грекова и М. И. Артамонова в 2-х томах. М.—Л., 1951.
7. Косточкин В. В. Государев мастер Федор Конь. М., 1964.
8. Максимов П. Н. Творческие методы древнерусских зодчих. М., 1976.
9. Подключников В. Н. Три памятника XVII столетия. — В кн.: Памятники русской архитектуры, вып. 5, М., 1945.
10. Раппопорт П. А. Древнерусская архитектура. М., 1970.
11. Раппопорт П. А. Русское шатровое зодчество конца XVI в. — В кн.: Материалы и исследования по археологии СССР, № 12, т. 22, М.—Л., 1949.
12. Снегирев В. Аристотель Фиораванти и перестройка Московского Кремля. М., 1935.
13. Снегирев В. Л. Памятник архитектуры — храм Василия Блаженного. М., 1953.
14. Соболев Н. Н. Русский зодчий XV века Василий Дмитриевич Ермолин. — В кн.: Старая Москва, вып. 2, М., 1914.
15. Спегальский Ю. П. Псковские каменные жилые здания XVII века. — В кн.: Материалы и исследования по археологии СССР, № 119, М.—Л., 1963.
16. Тельтевский П. А. Зодчий Бухвостов. М., 1960.
17. Тихомиров М. Н. Средневековая Москва в XIV—XV веках. М., 1957.
18. Тиц А. А. Русское каменное жилое зодчество XVII века. М., 1966.
19. Тиц А. А. Загадки древнерусского чертёжа. М., 1978.

К шестой главе

1. Аркин Д. Е. Растрелли. М., 1954.
2. Аркин Д. Е. Русский архитектурный трактат-кодекс XVIII века. Дожность архитектурной экспедиции. — В кн.: Архитектурный архив. М., 1946.
3. Денисов Ю., Петров А. Зодчий Растрелли. Л., 1963.
4. Иогансен М. В. Михаил Земцов. Л., 1975.
5. Куницкая Е. Р. Меншикова башня. — Архитектурное наследство, вып. 9, 1959.
6. Лисавич И. И. Первый архитектор Петербурга. Л., 1971.
7. Михайлов А. И. Архитектор Ухтомский и его школа. М., 1954.
8. Петров А. Н. С. И. Чевакинский и петербургская архитектура середины XVIII века. — В кн.: Русская архитектура первой половины XVIII века. М., 1954.
9. Пиллявский В. И. Иван Кузьмич Коробов. — Архитектурное наследство, вып. 4, М., 1953.

К седьмой главе

1. Архитектор Афанасий Григорьевич Григорьев. 1782—1868. [Каталог выставки.] М., 1976.
2. Белехов Н. Н., Петров А. Н. Иван Старов. М., 1950.
3. Белецкая Е. А., Покровская Э. К. Д. И. Жиларди. М., 1980.
4. Будилина М. В., Брайцева О. И., Харламова А. М. Архитектор Н. А. Львов. М., 1961.
5. Власюк А. И., Каплун А. И., Кипарисова А. А. Казаков. М., 1957.
6. Гримм Г. Г. Архитектор Воронихин. Л.—М., 1968.
7. Гримм Г. Г. Архитектор Захаров. Жизнь и творчество. М., 1940.
8. Здание Центрального военно-морского музея (б. Биржа) в Ленинграде. Архитектор Тома де Томон. Л., 1957.

К восьмой главе

1. Борисова Е. А., Каздан Т. П. Русская архитектура конца XIX—начала XX века. М., 1971.
2. Власюк А. И. Рабочие городки Петербурга второй половины XIX—начала XX в. — Архитектурное наследство, вып. 16, М., 1967.
3. Кириченко Е. Н. Москва на рубеже столетий. М., 1978.
4. Кириченко Е. Н. Русская архитектура 1830—1910-х годов. М., 1978.
5. Кириченко Е. Н. Федор Шехтель. М., 1973.
6. Оль Г. А. Архитектор Брюллов. Л.—М., 1955.
7. Петрова Т. А. Андрей Штакеншнейдер. Л., 1978.

ПРЕДИСЛОВИЕ (В. И. Пилявский)	5
---	---

Глава первая

НАРОДНОЕ ДЕРЕВЯННОЕ ЗОДЧЕСТВО (Ю. С. Ушаков)	7
--	---

1.1. Роль деревянного зодчества в развитии русской архитектуры	7
1.2. Дерево как строительный материал	8
1.3. Жилые дома и хоромы	14
1.4. Хозяйственные постройки и инженерные сооружения	27
1.5. Крепостные сооружения	31
1.6. Культовые и общественные постройки	35
1.7. Комплекс жилой среды. Пространственная и композиционная организация	66
1.8. Ансамбль общественного центра	71

Глава вторая

АРХИТЕКТУРА ДРЕВНЕРУССКОГО ГОСУДАРСТВА (X—XI вв.)	
---	--

(А. А. Тиц)	80
-----------------------	----

2.1. Образование Древнерусского государства	80
2.2. Первые каменные постройки в Киеве	85
2.3. Культовое строительство в других городах	96
2.4. Формирование феодальных усадеб и монастырей	102

Глава третья

АРХИТЕКТУРА ФЕОДАЛЬНЫХ КНЯЖЕСТВ (XII—XV вв.)	
--	--

(А. А. Тиц)	109
-----------------------	-----

3.1. Процесс феодального дробления и архитектура Киевского княжества	109
3.2. Архитектура Черниговского и Рязанского княжеств	115
3.3. Архитектура северо- и юго-западных княжеств	123
3.4. Архитектура Владимиро-Суздальского княжества	132
3.5. Архитектура Новгородских земель	150
3.6. Архитектура Псковских земель	163
3.7. Архитектура Московского княжества	172

Глава четвертая

АРХИТЕКТУРА ПЕРИОДА СОЗДАНИЯ ЦЕНТРАЛИЗОВАННОГО	
--	--

РУССКОГО ГОСУДАРСТВА (середина XV—XVI вв.) (А. А. Тиц)	181
--	-----

4.1. Превращение Москвы в столицу и реконструкция Кремля	181
4.2. Государственное оборонительное строительство и развитие городов	194
4.3. Монастырские и светские постройки из камня	204
4.4. Каменное культовое строительство и новый тип шатрового храма	207

Глава пятая

АРХИТЕКТУРА ЦЕНТРАЛИЗОВАННОГО РУССКОГО ГОСУДАРСТВА	
--	--

(XVII в.) (А. А. Тиц)	221
---------------------------------	-----

5.1. Эволюция города и распространение каменных светских сооружений	221
5.2. Многообразие культовых зданий и их региональные черты	236
5.3. Стилистические особенности культового зодчества конца XVII в.	254

5.4. Развитие частновладельческого и государственного гражданского зодчества в конце XVII в.	268
--	-----

Глава шестая

АРХИТЕКТУРА СТИЛЯ БАРОККО (первая половина XVIII в.)	
--	--

(В. И. Пилявский)	288
-----------------------------	-----

6.1. Основание и начало строительства Петербурга	288
6.2. Архитектура Петербурга и его пригородов первой трети XVIII в.	292
6.3. Архитектура первой трети XVIII в. в Москве и других городах	307
6.4. Архитектура барокко середины XVIII в.	312

Глава седьмая

АРХИТЕКТУРА КЛАССИЦИЗМА В РОССИИ во второй половине XVIII — первой трети XIX в. (В. И. Пилявский)	331
---	-----

7.1. Предпосылки появления и развития классицизма	331
7.2. Архитектура раннего классицизма (1760—1780 гг.)	341
7.3. Архитектура строгого классицизма (1780—1800 гг.)	358
7.4. Архитектура высокого классицизма (1800—1840 гг.)	407

Глава восьмая

АРХИТЕКТУРА РОССИЙСКОЙ ИМПЕРИИ В ЭПОХУ КАПИТАЛИЗМА (середина XIX в.—1917 г.) (В. И. Пилявский)	453
--	-----

8.1. Обоснование новой архитектуры	453
8.2. Архитектура периода капитализма (середина XIX в.—1890-е годы)	454
8.3. Конструктивно-технические особенности архитектуры XIX в.	456
8.4. Распад классицизма	464
8.5. Русско-византийский стиль	467
8.6. Стилизаторство, ретроспективизм и эклектика	470
8.7. Псевдорусский стиль	477
8.8. Архитектура периода империализма (1890—1917 гг.)	481
8.9. Архитектура модерна	482
8.10. Ретроспективизм XX в.—неорусский стиль и неоклассицизм	488

ЗАКЛЮЧЕНИЕ (В. И. Пилявский)	496
--	-----

КРАТКИЕ СВЕДЕНИЯ О СРЕДНЕВЕКОВЫХ РУССКИХ ЗОДЧИХ	
---	--

(А. А. Тиц)	502
-----------------------	-----

СЛОВАРЬ ТЕРМИНОВ НАРОДНОГО И СРЕДНЕВЕКОВОГО	
---	--

РУССКОГО ЗОДЧЕСТВА (Ю. С. Ушаков)	506
---	-----

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ	508
-----------------------------	-----

Зав. редакцией Н. Н. ДНЕПРОВА
Редактор Я. В. ЗАРИЦКИЙ
Оформление обложки художника Н. Г. ВСЕСВЕТСКОГО
Художественно-технический редактор О. В. СПЕРАНСКАЯ
Корректоры Т. Б. ВЕРНИКОВА и Ю. М. ЗИСЛИН

ИБ № 1428

Владимир Иванович ПИЛЯВСКИЙ
Алексей Алексеевич ТИЦ
Юрий Сергеевич УШАКОВ

ИСТОРИЯ РУССКОЙ АРХИТЕКТУРЫ

Сдано в набор 28.04.82. Подписано в печать 22.06.83. М-29121.
Формат 70×100^{1/16}. Бумага офсетная. Гарнитура «Таймс».
Усл. печ. л. 41,28. Усл. вр.-отт. 82,56. Уч.-изд. л. 41,9. Изд.
№ 2166-Л. Тираж 69 000 экз. Заказ № 569. Цена 2 р. 60 к.

Стройиздат, Ленинградское отделение.
191011, Ленинград, пл. Островского, 6

Можайский полиграфкомбинат Союзполиграфпрома при Госу-
дарственном комитете СССР по делам издательства, полиграфии
и книжной торговли. г. Можайск, ул. Мира, 93.